ResearchGate

See discussions, stats, and author profiles for this publication at: https://www.researchgate.net/publication/340136691

التائية الكبرى دراسة بلاغية

Thesis · March 2020

CITATIONS
0

READS
2,602

1 author:

أ.م.د موفق مجيد ليلو الحياوي
General Directorate of Education Maysan
45 PUBLICATIONS **0** CITATIONS
SEE PROFILE

Some of the authors of this publication are also working on these related projects:

Project تنمية الوعي وتطوير الذات View project

Project تقويم المناهج ونقدها View project

All content following this page was uploaded by أ.م.د موفق مجيد ليلو الحياوي on 25 March 2020.

The user has requested enhancement of the downloaded file.

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة البصرة/ كلية الآداب

تائية ابن الفارض الكبرى

دراسة بلاغية

رسالة تقدم بها الطالب

موفق مجيد ليلو

الى مجلس كلية الآداب في جامعة البصرة

وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها

بإشراف

أ.م.د. فالح كامل اسكندر

١٤٣١هـ ٢٠١٠ م

قرار لجنة المناقشة

نشهد نحن أعضاء لجنة المناقشة، أننا اطلعنا على هذه الرسالة الموسومة بـ**(تائية ابن الفارض الكبرى– دراسة بلاغية)**، وقد ناقشنا الطالب **(موفق مجيد ليلو)** في محتوياتها، وفيما له علاقة بها، ونعتقد بأنها جديرة بالقبول لنيل شهادة ماجستير في اللغة العربية وآدابها، وبتقدير(**جـــــيد جـــداً**).

رئيس اللجنة

التوقيع :

الاسم : أ.د.مزهر عبد السوداني

التاريخ : / /

عضو

التوقيع :

الاسم : أ.م.د. كاظم عبد فريح

عضو

التوقيع :

الاسم : م.د. جابر خضير جبر

المشرف

التوقيع :

الاسم : أ.م.د. فالح كامل اسكندر

صدقها مجلس كلية الآداب– جامعة البصرة

التوقيع

عميد كلية الآداب

إقرار المشرف

أشهد أنّ إعداد هذه الأطروحة الموسومة بـ (تائية ابن الفارض الكبرى – دراسة بلاغية) قد جرى تحت إشرافي في كلية الآداب جامعة البصرة، وهي جزء من متطلبات الحصول على درجة ماجستير في اللغة العربية وآدابها .

التوقيع :
المشرف :

أ. م. د. فالح كامل اسكندر
التاريخ : / /

بناءً على التوصيات المتوفرة أرشح هذه الرسالة للمناقشة.

التوقيع :

رئيس لجنة الدراسات العليا في
قسم اللغة العربية ـ كلية الآداب
التاريخ : / /

المحتويات

الموضوع	الصفحة
المقدمة	١
تمهيد	٥
نشأة التصوف	٦
خصائص الشعر الصوفي	٨
ابن الفارض	١٤
شعره وشاعريته	١٨
التائية الكبرى - ملحمة التصوف	٢١
الفصل الأول : المستوى التصويري	٢٥
مفهوم الصورة	٢٥
المبحث الأول : الصورة التشبيهية	٢٩
توطئة	٢٩
أغراض التشبيه وأهميته	٢٩
التشبيه في النص الصوفي	٣٠
أنماط التشبيه في التائية	٣١
١- التشبيه التمثيلي	٣١
٢- التشبيه البليغ	٣٤
٣- التشبيه بالأداة (المرسل)	٣٨
٤- التشبيه الضمني	٤١
٥- التشبيه المقلوب	٤٢
المبحث الثاني : الصورة المجازية	٤٤
المجاز	٤٤
المجاز في التائية الكبرى	٤٨
المجاز العقلي	٤٩
المجاز المرسل	٥١
الصورة الاستعارية	٥٤
توظيف تقنية تراسل الحواس في التائية	٦١
المبحث الثالث : الصورة الكنائية والرمزية	٦٣
الكناية	٦٣
الخطاب الصوفي والرمز	٧١
أنماط الرمز في التائية	٧٦
١. الرمز القرآني	٧٧
أ. القصص القرآني ومعاجز الأنبياء	٧٧
ب.العبادات والشعائر	٧٨
جـ.خطاب الخالق لمخلوقاته ومواثيقه المقدسة	٧٩
٢. رمزية المرأة	٨٠
٣. رمزية الخمرة	٨٥
٤. رمزية الطبيعة	٨٩
أ. رمزية البحر	٩٠
ب٠رمزية الطير ومتعلقاته	٩١

الموضوع	الصفحة
جـ. رمزية النور ومتعلقاته	٩١
٥. رمزية الحروف والاعداد	٩٢
الفصل الثاني: المستوى التركيبي	٩٨
المبحث الأول : الأسلوب الخبري	٩٨
أولا : التقديم والتأخير	١٠٠
١- تقديم المسند إليه	١٠١
٢- تقديم المسند	١٠٣
* تقديم الفعل التام	١٠٣
* تقديم الخبر على المبتدأ	١٠٤
٣- تقديم متعلقات الفعل	١٠٥
* تقديم الجار والمجرور على الفاعل او المفعول	١٠٦
* تقديم المفعول على الفاعل	١٠٧
ثانيا : الحذف	١٠٨
١- حذف المسند اليه	١١٠
٢- حذف المسند	١١٠
٣- حذف المتعلقات	١١١
* حذف المفعول به	١١١
* حذف المضاف	١١٣
ثالثا : التعريف والتنكير	١١٤
١- تعريف المسند اليه	١١٥
أ – التعريف بالإضمار	١١٥
ب _ التعريف ب(ال)	١١٨
جـ _ التعريف بالإضافة	١٢٠
د _ التعريف بالإشارة	١٢٠
٢- تنكير المسند اليه	١٢١
٣- تعريف المسند	١٢٢
٤- تنكير المسند	١٢٤
رابعا : التوكيد	١٢٥
خامسا : الالتفات	١٢٧
المبحث الثاني : أسلوب الإنشاء	١٣٠
١- الأمر	١٣٠
٢- النهي	١٣٥
٣- الاستفهام	١٣٧
٤- النداء	١٣٩
المبحث الثالث : أسلوب القصر	١٤٢
المبحث الرابع : الإيجاز والإطناب	١٤٦
المبحث الخامس : الفصل والوصل	١٦١
الفصل الثالث : المستوى البديعي	١٦٨
المبحث الأول :المحسنات اللفظية	١٧١
١- التجنيس	١٧١
٢- التصدير	١٧٨

الموضوع	الصفحة
٣- الاقتباس والتضمين	١٨٠
٤- التكرار	١٨٤
٥- الترصيع	١٨٨
٦- التصريع	١٩١
٧- الموازنة	١٩٤
المبحث الثاني : المحسنات المعنوية	١٩٦
١ – الطباق	١٩٦
٢- المقابلة	١٩٩
٣- التقسيم	٢٠١
٤- المبالغة	٢٠٢
٥- اللف والنشر	٢٠٤
٦- مراعاة النظير	٢٠٥
٧- المذهب الكلامي	٢٠٦
٨- براعة الاستهلال ومناسبته للاختتام	٢٠٨
٩- إرسال المثل	٢٠٩
١٠- الإبداع	٢١٠
الخاتمة	٢١٢
المصادر والمراجع	٢١٧
الملاحق	٢٢٨
١. ملحق بأهم التشبيهات الواردة في التائية الكبرى	٢٢٩
٢. ملحق بأهم الاستعارات الواردة في التائية الكبرى	٢٣٢
٣. ملحق بأهم الكنايات والرموز الواردة في التائية الكبرى	٢٣٦
الملخص باللغة الانجليزية	

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

الحمد لله المحتجب بكبريائه عن درك العيون، المتعزز بجلاله وجبروته عن لواحق الظنون، المتفرد بذاته، المتنزه بصفاته، وصلاته وسلامه على خير أوليائه وعلى آله والمنتجبين من أصحابه.

يشكِّل الأدب الصوفي بتجلياته المختلفة تراثاً ضخماً، لا يمكن تجاهله، وساحاً فساحاً للبحث والدراسة رغم ما كتب عن التصوف وأعلامه، إذ أن هنالك جوانب عديدة لم تنل نصيبها من الدراسة، وإذا كان الفكر الصوفي بتجلياته المكتوبة يمثل نوعاً من الروحانية والترفع عن أدران المحسوس للتحليق في عالم الروح والانعتاق عن قيود الجسد، فإن الشعر الصوفي مثَّل التجلي الأسمى لتلك العاطفة المشبوبة التي اتسمت بها كلمات المتصوفة.

وقد أسرتني تلك العاطفة الصادقة وذلك الجمال اليوسفي الخلاب الذي دفعني الى دراسة ذلك العشق الصوفي، وقد وقع الاختيار على التائية الكبرى لسلطان العاشقين وحامل لواء المحبين عمر بن الفارض، لما تحمله تلك القصيدة من معان جليلة اختزلت الفكر الصوفي، وأوجزت مراحل السير السلوكي، وبتوجيه من أستاذي المشرف، فقطع بذلك حيرتي، وسدد رؤيتي، كونها تمثل آية من آيات الفن الصوفي بما حملته من صور فنية وفنون بديعية، جعلها تنال إعجاب الدارسين من قدماء ومحدثين. وقد نظرت الدراسة إلى التائية الكبرى على أنها تمثل نصا إبداعيا وأدبا رفيعا وليست منظومة تعليمية صوفية فقط. أما سبب كون الدراسة بلاغية، فيبدو ان المناهج الحديثة وبعض من يتبناها، قال بـ(موت البلاغة)، بل ان بعضهم جعل الأسلوبية أو غيرها بديلا عنها، فهي– في نظرهم– علم مستهلك، لم يعد مجدياً لدراسة النص الأدبي، فكانت هذه محاولة متواضعة في طريق البحث البلاغي.

ولابد من الإشارة إلى بعض الدراسات الرائدة في هذا الميدان واخص منها بالذكر (شعر عمر بن الفارض– دراسة في فن الشعر الصوفي) و(الرمز الشعري عند الصوفية) للدكتور عاطف جودة نصر) و(ابن الفارض والحب الإلهي: للدكتور محمد مصطفى حلمي)، وبعض الدراسات الحديثة والتي منها (الأنا في الشعر الصوفي: للدكتور عباس الحداد).

ومن الدراسات الاخرى (التائية الكبرى لابن الفارض– دراسة أسلوبية: هشيار زكي حسن)، وهي دراسة وفق منهج الأسلوبية الأدبية، وتختلف من حيث المنهج عن هذه الدراسة، في كونها درست المستوى الدلالي للنص، من حيث بنية العنوان والأنساق الدلالية الأخرى كالمماثلة والمشابهة والمجاورة والمفارقة، وفي المستوى التركيبي دراسة لتحولات النفي وتراكم الأفعال وتبادل

الضمائر، وفي المستوى الصوتي درست الوزن والقافية والتدوير والتوازي والتكرار والتجمعات الصوتية.

أما هذه الدراسة فتتكون من تمهيد وثلاثة فصول، تضمن التمهيد خمسة محاور وهي: نشأة التصوف، وخصائص الشعر الصوفي، وحياة ابن الفارض، وشعره وشاعريته، ثم التائية الكبرى ملحمة التصوف.

وتناول **الفصل الأول: المستوى التصويري** لأنه الأهم، وذلك لاتكاء النص على الرمز والاستعارة، فالتصوير بآلياته المختلفة هو وسيلة الصوفي لرسم أفكاره. وجاء في ثلاثة مباحث:

المبحث الاول: الصورة التشبيهية وتناولت فيه أنماط التشبيه الأكثر ورودا في النص والتي تمثل ما اتفق عليه البلاغيون دون المرور بكثرة التقسيمات التي اقترحها بعضهم.

المبحث الثاني: الصورة المجازية، ودرست فيه المجاز بنوعيه العقلي واللغوي ومن ثم قسمي اللغوي وهما المجاز المرسل والاستعارة .

المبحث الثالث: الصورة الكنائية والرمزية، ودرست فيه الكناية وأنواعها، ثم الرمز واهم رموز التائية والتي توزعت على: الرمز القرآني ويشمل قصص الأنبياء والعبادات والشعائر وخطاب الخالق لمخلوقاته، ورمزية المرأة ورمزية الطبيعة وتشمل البحر والطير والنور، ورمزية الأعداد والحروف.

أما **الفصل الثاني وتناول المستوى التركيبي** شاملا لمباحث خمسة:

المبحث الأول: الأسلوب الخبري ومتعلقاته من تقديم وتأخير، وتعريف وتنكير، وحذف، وتوكيد، والتفات .

المبحث الثاني: الأساليب الإنشائية: الأمر والنهي والاستفهام والنداء دون ذكر التمني لان النص يخلو منه .

المبحث الثالث: أسلوب القصر.

المبحث الرابع: الإيجاز والإطناب.

المبحث الخامس: الفصل والوصل.

ثم جعلت **الفصل الثالث لدراسة أفانين البديع** بنوعيها اللفظية والمعنوية وهو يقع في مبحثين:

المبحث الاول : المحسنات اللفظية وتضم الجناس والتصدير والاقتباس والتضمين والتكرار والترصيع والتصريع والموازنة.

المبحث الثاني: المحسنات المعنوية وتضم: الطباق والمقابلة والتقسيم والمبالغة واللف والنشر ومراعاة النظير والمذهب الكلامي وبراعة الاستهلال ومناسبته للاختتام وإرسال المثل والإبداع.

ثم ختمت البحث بخاتمة ضمنتها ثمرة هذا الجهد، فأشرت إلى أهم ما توصلت إليه خلال هذه الدراسة، تلتها ثلاثة ملاحق للتشبيهات والاستعارات والرموز الواردة في التائية الكبرى.

ولما كانت الدراسة في التائية الكبرى، فقد ارتأيت ان اعتمد ترقيم الأبيات دون الإشارة إليها في الهامش معتمدا على نسخة الديوان المسماة **(جلاء الغامض في شرح ديوان ابن الفارض: للأستاذ أمين الخوري، المطبعة الأدبية، بيروت، ط٤، ١٩٠٤م)**.

وأما مصادر البحث، فكانت شروح التائية الثلاثة المطبوعة فهي أهم ما اعتمدت عليه هذه الدراسة وهي (**منتهى المدارك للفرغاني، وكشف الوجوه الغر لمعاني نظم الدر للقاشاني، وشرح القيصري)** ومصادر البلاغة العربية وأهمها (أسرار البلاغة ودلائل الاعجاز) للجرجاني، و(مفتاح العلوم) للسكاكي و (التلخيص والإيضاح) للقزويني، وكتاب (الطراز) للعلوي و(خزانة الأدب) للحموي وغيرها، مع بعض الدراسات الحديثة كـ(التصوير البياني وخصائص التراكيب) للدكتور محمد أبو موسى (بلاغة التراكيب) للدكتور توفيق الفيل، و(تكوين البلاغة) لعلي الفرج فضلاً عن كتب التصوف والدراسات المعاصرة كدراسة الدكتور حلمي و الدكتور نصر المشار إليهما واشتعال الذات: محمد المسعودي وغيرها .

ولا ينكر الباحث بعض الصعوبات التي تكمن في هذه الدراسة وأهمها صعوبة النص في بعض المواطن وغموض العبارة، وصعوبة الحصول على بعض المصادر، كما ان قلة الدراسات التطبيقية على النصوص الصوفية– من الناحية البلاغية– من الدارسين نتيجة الغموض الذي يتلفع به النص الصوفي ويجعله يختفي وراء ضبابية الرمز والاصطلاح. فأكثر الدراسات التي تناولت التصوف كانت تتجلى فيها الجوانب الفكرية التي تطغى على الجوانب اللغوية والبلاغية.

وقبل أنْ أضع رحلي أعتذر عما زلَّ به القلم، وأخطأ به الفهم، فما كان فيه من الصواب فمن الله، وما كان فيه من تقصير أو زلل فمن العبد، فالعجز سمة العبيد، والكمال هو شعار الإلوهية، فلست أدعي لعملي هذا الكمال، وما أبرئُ نفسي من الأخطاء فكل ابنِ آدمُ خطّاء، وحسبي أنيّ بذلت من الجهد ما استطعت، فالشكر أولاً وأخيراً لله ﷻ الذي منحني الصبر والقوة على إتمام هذه الرسالة. وأسأله ان يجعل هذا العمل خالصاً لوجهه الكريم .

ختاما لا يسعني الا ان ارفع أسمى آيات الامتنان والعرفان إلى كلية الآداب جامعة البصرة لأنها شرفتني بالقبول والدراسة فيها، وشكري إلى أستاذي المشرف الذي لم يدخر وسعاً في تصحيح مسار هذه الدراسة بتوجيهاته السديدة، كما لا أنسى رئاسة قسم اللغة العربية وأساتذتي الأفاضل وأمانة المكتبة المركزية ومكتبة الدراسات ومكتبة القسم والمكتبة المركزية في ميسان وكل من قدم لي يد العون وأعانني على انجاز هذه الدراسة وفق الله الجميع لما يحب ويرضى.

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين وصلى الله على محمد وآله الميامين .

الباحث

التمهيد

نشأة التصوف

خصائص الشعر الصوفي

ابن الفارض

شعره وشاعريته

التائية الكبرى ملحمة التصوف

تمهيد

نشأة التصوف

التصوف ثورة الروح على الوجود المادي، تتحرر فيه النفس وتسمو لترتقي إلى الحقيقة الإلهية تخلصاً من سجن الجسد لتعود إلى (المحل الأرفع) الذي هبطت منه، فهو رحلة السالك في عالم الروح، والتجرد من شواغل البدن وشهوانية المادة.

ويبدو أنه ارتبط بتجربة الزهد والتجرد التي تمثّل نزوعاً اميًا عرفته الحضارات القديمة وان اختلفت التسميات، فكان في كلٍ منها، طائفة من النساك والزهاد الذين تركوا ملذات الدنيا ومتعها، منصرفين إلى التأمل والعبادة في سعيهم إلى التواصل مع الحق بالمجاهدات الروحية والنظر إلى ساحة القدس الإلهي، وقطع العلائق مع الخلق في سبيل الحق. فهو«شوق الظاهر إلى الباطن، وهو حنين الفرع للأصل، وعودة الصورة إلى معناها»[١].

أما التصوف الإسلامي فقد انبثق في بداياته عن رؤية إسلامية صرفة، تمثلت بحركة الزهد التي ظهرت في القرن الأول الهجري، متمثلة بسيد الزاهدين الرسول الأكرم (ص) وأهل بيته (ع) ومن اتبعه من صحابته الكرام (رض) الذين آثروا حياة الزهد والتنسك، فكانوا بذلك النموذج الأسمى الذي اقتدى به المتصوفة بعد ذلك، وكان الإمام علي (ع) المثل الأعلى للزهد بعد الرسول (ص)، وقد وجد فيه المتصوفة إمامًا وقدوة، ويمكن القول ان أكثر الطرق الصوفية تدعي الانتساب إلى الإمام علي بن أبي طالب (ع) بشكل أو بآخر، إذ كانت حياته بأكملها لله سبحانه، وفي سيرته وكلماته، خير ما يفصح عن هذا الزهد.

والتجربة الصوفية تتجاوز بخصوصيتها وفرادتها «حدود التجربة الدينية العادية، تلك التي تقنع بالعادي والمألوف من مظاهر التصديق والإيمان، وتقتصر على مجرد الوفاء بالتكاليف الشرعية والامتناع عن المحرمات الدينية، أو ما يسمى الوفاء بمتطلبات الشريعة والوقوف عند حدودها ورسومها، يطمح الصوفي إلى تجاوز حدود الإيمان للدخول في تخوم الإحسان»[٢].

والصوفية يروون في كتبهم عن علي (ع) بعض الأحاديث التي تشير إلى منشأ علوم الصوفية وفضلها فمن ذلك ما رواه شهاب الدين والسهروردي (ت٦٣٢هـ) قائلاً: «حين نزلت هذه الآية ﴿**وتعيها أذُنٌ واعيةٌ**﴾[٣]، قال رسول الله (ص) لعلي: سألت الله سبحانه وتعالى إن يجعلها أذنك يا علي، قال علي: فما نسيت شيئا بعد، وما كان لي أن أنسى»[٤].

---

(١) الثابت والمتحول : ٢ : ٩٢.

(٢) اللغة/الوجود/القران دراسة في الفكر الصوفي: نصر حامد ابو زيد، مجلة الكرمل، العدد٦٢، لسنة ١٩٩٩، ص١٥٦.

(٣) الحاقة:١٢.

(٤) عوارف المعارف : ١٢.

ولعل تلك الخصوصية التي انفرد بها أمير المؤمنين علي (ع) من بين جميع أصحاب رسول الله (ص) بالمعاني الجليلة والإشارات اللطيفة، هي التي جعلت الصوفية يدعون الانتساب له، حتى أن ابن خلدون في مقدمته يشير إلى أن المتصوفة «لما أسندوا لباس خرقة التصوف، ليجعلوه أصلاً لطريقهم ونحلتهم، رفعوه إلى علي رضي الله عنه»[١]، ولم يكتفوا بذلك، بل جعلوا أمرهم موصولاً ببقية أئمة الشيعة من نسل علي (ع)، فوصلوهم «بمشربهم وجعلوهم من مؤسسي طريقتهم، وقد رأينا من اتصال علي بن أبي طالب بالتصوف الشيء الكثير»[٢].

والتصوف في بدايته الأولى كان إسلامياً أصيلاً، إلا أنه قد تأثر في مراحله اللاحقة ببعض المؤثرات، فدخلت إليه أفكار وطقوس، وتعددت طرقه وفرقه. واختلف الباحثون في تحديد مفهوم التصوف، إلا أن المحور والحقيقة الجوهرية في التصوف قائمة على الزهد والانقطاع إلى الله والعشق الإلهي، فالتصوف «استرسال النفس مع الله تعالى على ما يريده، وسئل سمنون رحمه الله عن التصوف فقال:أن لا تملك شيئا ولا يملكك شيء»[٣]، بينما يرى الحلاج[٤]المقتول (٣٠٩هـ) أن الصوفي: «وحداني الذات لا يقبله احد، ولا يقبل أحداً»، وسئل الجنيد[٥](ت٢٩٧هـ) عن التصوف فقال: «هو أن تكون مع الله تعالى بلا علاقة»، وقال الشبلي[٦](ت٣٣٤هـ): «التصوف الجلوس مع الله بلا هم»[٧]. ويلخص ابن خلدون التصوف بقوله: «العكوف على العبادة والانقطاع إلى الله تعالى، والإعراض عن زخرف الدنيا وزينتها، والزهد فيما يقبل عليه الجمهور من شواغل البدن والانفراد عن الخلق في الخلوة للعبادة، وكان ذلك عامة بين الصحابة والسلف، فلما فشا الإقبال على الدنيا، اختص المقبلون على العبادة باسم الصوفية والمتصوفة»[٨]، فليس التصوف في نهاية الأمر الا تعبيراً عن «كل عاطفة صادقة متينة الأواصر، قوية الأصول، لا يساورها ضعف، ولا يطمع فيها ارتياب»[٩].

---

(١) مقدمة ابن خلدون: ٥١١.

(٢) الصلة بين التصوف والتشيع : ٢ :١٠ .

(٣) اللمع في التصوف:٢٥ .

(٤) الحلاج : الحسين بن منصور أبو المغيث الحلاج، من أهل بيضا فارس نشأ بـ(واسط)، وصحب الجنيد والثوري، واختلف في تصوفه، قتل ببغداد. ينظر: طبقات الصوفية:٣٠٧-٣٠٨.

(٥) الجنيد بن محمد أبو القاسم الخراز: أصله من نهاوند، ولد ونشأ في العراق، كان فقيها من أئمة التصوف وسادتهم. طبقات الصوفية: ١٥٥.

(٦) الشبلي: دلف بن جحدر، خراساني الاصل، بغدادي المولد والمنشأ، وقيل بسامراء، صحب الجنيد. طبقات الصوفية:٣٣٧.

(٧) ينظر: الرسالة القشيرية : ٢ : ٤٤١-٤٤٢.

(٨) مقدمة ابن خلدون :٥٠٤.

(٩) التصوف في الأدب والأخلاق: ١: ١٧.

ومثلما اختلفت الآراء في تحديد مفهوم التصوف، فقد اختلفت في اشتقاق لفظة (التصوف)، فتارة نسبوها إلى الصوف لأنها دأب الأنبياء (ع)، وأخرى إلى الصفة، وأخرى إلى الصفاء، ويؤكد القشيري (ت٤٦٥هـ) في رسالته هذه الحقيقة مشيراً إلى أن النسبة إلى «الصفة لا تجيء على نحو الصوفي!! ومن قال: إنه مشتق من الصفاء، فاشتقاق الصوفي من الصفاء بعيد في مقتضى اللغة، وقول من قال: انه مشتق من الصف، فكأنهم في الصف الأول بقلوبهم، فالمعنى صحيح، ولكن اللغة لا تقتضي هذه النسبة إلى الصف»[١].

وقد أشار نيكلسون إلى ان المستشرق (نولدكه) «بيّنَ في مقال نشر سنة ١٨٩٤م، ان الكلمة مشتقة من الصوف»[٢]، ولهذا الرأي ما يرجحه في القياس اللغوي. وأما لقب الصوفي فقد ظهر بشكل واسع في العراق في نهاية القرن الثاني الهجري لقباً لأبي هاشم الكوفي[٣] (ت١٥٠هـ) وجابر بن حيان[٤](ت٢٠٠هـ) وعبدك الصوفي (ت٢١٠هـ)[٥].

خصائص الشعر الصوفي

يلخص أحمد أمين سمات الأدب الصوفي بـ«السمو الروحي، والمعاني النفسية العميقة، والخضوع التام لإرادة الله القوية، وبعد الخيال، والشطحات، كما يتصف بالغموض، والمعاني الرمزية... والخيال فيه بعيد، واسع، كله روعة وجلال، سجعه لطيف، وموسيقاه رنانة، وكثيراً ما يعتمد على المحسنات البديعية والتزويق اللفظي، استعانة بذلك على تسهيل المعاني العميقة، والأفكار المعقدة. يتعب غموضه فما وضح منه كان في غاية الرقة والجمال، وهو غني في ألفاظه وأساليبه، هائم مع الروح في عالم اللانهاية، وحائر على الدوام لا يستقر حتى يفنى في هيامه»[٦].

أما الشعر الصوفي فيبدو أن الشعر الديني أو شعر الزهد كان النواة الأولى التي انبثق منها، ووجد المتصوفة في أشعار المحبين ضالتهم المنشودة، بل خير ما يعبر عن مواجيدهم وعشقهم، ولاسيما الشعر العذري الذي يسمو عن الحسيات ليحلق في عالم الحب والعفة، إلا أن شعر الزهد اتسم بالخطابية فلا يعدو أن يكون ترغيباً في الجنة أو ترهيباً من النار، أو وعظاً وإرشاداً أو

---

(١) ينظر: التعرف لمذهب أهل التصوف: ٥-٦، الرسالة القشيرية:٢ :٤٤٠.

(٢) الصوفية في الإسلام :١١.

(٣) هو عثمان بن شريك، كوفي الاصل، سكن الشام، عاصر الثوري. نفحات الأنس من حضرات القدس:٣١.

(٤) أبو موسى جابر بن حيان الكوفي، فيلسوف كيميائي شيعي، عرف بالصوفي، من أهل الكوفة، أصله من خراسان. ينظر : الفهرست:١٠: ٤٢٠.

(٥) ينظر: الشعر الصوفي حتى أفول مدرسة بغداد وظهور الغزالي: ٥٣.

(٦) ظهر الإسلام :٤: ١٧٢ – ١٧٣.

مناجاةً ودعاءً. ومع نهاية القرن الثالث الهجري يشهد الشعر الصوفي تطوراً ملحوظاً، اذ لا يكتفي المتصوفة بإنشاد ما حفظوه من أشعار المحبين، وانما بدأوا يعبرون بالشعر عن التياع قلوبهم وشدة الوجد والشهود، مصورين هذه العواطف باعذب الألفاظ وأرقها، ومنهم أبو علي الروذباري[١](ت٣٢٢هـ)، والشبلي (ت٣٣٤هـ)، وجميعهم من تلامذة الجنيد[٢]. ومع ذلك فأنهم التزموا المحافظة على القوالب الشعرية الغزلية السابقة فلم يخالفوها الا قليلاً، وهو ما يشير إلى إعجاب هؤلاء القوم بشعر الغزل، وكونه المتنفس الوحيد للتعبير عما يخالجهم، ولعل منشأ ذلك يرتبط بحقيقة تشير إلى ان «أكثر الصوفيين ممن انصرفوا للعبادة والرياضة الروحية والنسك كانوا عشاقاً ومحبين اضطربت أحوالهم النفسية لما عانوه من قسوة في تجاربهم العاطفية التي انتهت بالمرارة والخيبة»[٣]، وفي نهاية القرن الثالث الهجري وبداية القرن الرابع شهد الفكر الصوفي تحولاً تاريخياً «نتيجة الانفصال في الوحدة الإيديولوجية التي كانت عليه، وتمزق الوعي إزاء التصورات المستحدثة التي طرقت بوابة الالتحام الفكري فأحدثت قطيعة مع الكتابة السابقة، أوجبته التيارات الثقافية والفلسفية المتنوعة، الوافدة مع حركة الترجمة، وتسرب اللاهوت اليهودي والمسيحي، وظهور جماعة أخوان الصفا ذات النزعة الشيعية، التي ألمّت عن طريق الترجمة بمفاهيم شتى كالأفلاطونية المحدثة، فكان مذهب هؤلاء خليطاً من ثقافات الفلسفة اليونانية وتراث الأفلاطونية والغنوصية والحكمة الإيرانية القديمة، التي عملت بمجموعها عملها في البيئات الإسلامية وسمحت باستحداث تعبيرات ميتافيزيقية في لغة العرب، فكانت الفرصة سانحة أمام المتصوفة ليستولوا على ما يحتاجون اليه في نظريات فتحدثوا عن الفِكر العامة والعلل والمعلولات»[٤]. وتطورت أساليب الشعر الصوفي ولغته شيئاً فشيئاً، حتى وصلت الذروة في شعر ابن الفارض ومحي الدين بن عربي، إذ أصبح الشعر، فضلاً عن ارتقائه في مدارج الكمال وسيلةً لنشر الفكر الصوفي، ولساناً صادحاً بعمق التجربة الصوفية.

والذي يبدو إن الشعر الصوفي قد تأثر كثيراً بالغزل العذري؛ وذلك لاتحاد التجربة، أكثر من تأثره بالشعر الديني أو أشعار الزهد، ويظهر ذلك لدى المتأخرين منهم كابن الفارض (ت٦٣٢هـ) وابن عربي (ت٦٣٨هـ)، فالأول كان شاعر الحب الإلهي، والثاني كتب ديواناً في الغزل الرقيق، حتى اتهمه بعضهم بدينه، وهو ديوانه (ترجمان الأشواق) مما دعاه إلى تأويله، فشرحه في

---

(١) الروذباري: أحمد بن محمد بن القاسم بن منصور بن شهريار بن مهر ذاذار بن فرغدد بن كسرى، من أهل بغداد، سكن مصر ومات فيها، صحب الجنيد والنوري. طبقات الصوفية:٣٥٤.

(٢) ينظر: العصر العباسي الثاني : ١١٣– ١١٤.

(٣) نظرة الصوفية إلى الحب والجمال: عطا مخلف التكريتي، مجلة الرواد، العدد الاول– السنة الخامسة ٢٠٠٠، ص ٤٠.

(٤) التائية الكبرى دراسة أسلوبية:١١.

(ذخائر الاعلاق في شرح ترجمان الأشواق)، فكان يتعسف أحياناً في التأويل، هذا ولا يمكن الإنكار «أن الشعر الديني قد أمد الشعر الصوفي بنواح ثلاث رئيسية هي الأخلاق والأفكار، والأساليب»[١]. الا إن الشعر العذري وشعر الخمرة هما الأكثر ظهوراً في الشعر الصوفي، وإذا كانت خمرة الصوفية تختلف عن خمرة الدنيا فإن الأساليب تتشابه في التعبير، ففي خمرية ابن الفارض وصف الخمرة وتساقيها ومجلسها، حتى يخال لك أنه يتحدث عن خبرة وتجربة، وكأنه من أصحابها، الا أن سيرة الشاعر تشهد بعفته واستقامته.

والشعر الصوفي لم يكن بمنأى عن التجديد الذي طال الشعر في العصر العباسي من كثرة البديع، ورقة العبارة، والتفنن في المعاني، والتوسع في المصطلحات اللفظية، والتجديد في الناحية الروحية، ناحية الزهد والورع والإصلاح[٢]. ويمكن تلخيص أهم السمات الفنية للغة الإبداعية في الشعر الصوفي بالرمزية والاصطلاحية والذاتية وصدق العاطفة، ووفرة البديع، والتجنيس والطباق على وجه الخصوص.

فالخطاب الصوفي خطاب يتسم بالأدبية، وهي «تكوين جمالي ثاوٍ بين تضاعيف النص، يتشكل عبر صيغ أسلوبية وتعبيرية متنوعة ومتعددة، وتسهم في بنائه أيضا موضوعات تنطبع بسمات خاصة تميز الكتابة الصوفية عن غيرها من الكتابات، كما تميز هذه الكتابة ذاتها بعضها عن بعض»[٣]. ولذا فهو يستعمل لغة أدبية تصويرية اشارية تسعى إلى تحقيق وظيفتين: «إمتاع المتلقي بعوالمها التصويرية الخيالية والرمزية الاشارية وبأساليبها التعبيرية الفنية. وتقديم الفائدة والمعرفة لهذا المتلقي عبر تصويرها لتجربة الصوفي الروحية ولطبيعة رؤيته للوجود والحياة حوله، ولطبيعة علاقته بالذات الإلهية وبالإنسان»[٤].

والاصطلاحية هي السمة الأخرى المميزة للتجربة الصوفية ويقصد بها جملة «ألفاظ جرت على السنة الصوفية من باب التواطؤ، وهم يستعملون هذه الألفاظ ويفهمون المقصود منها»[٥]، تحقيقاً لأغراض لهم فيها: كتقريب الفهم على المخاطبين أو تسهيلها على أهل الصنعة في الوقوف على معانيهم بإطلاقها، إذ يستعملون ألفاظاً خاصة، يهدفون من ورائها «الكشف عن معانيهم لأنفسهم والإجمال والستر على من باينهم في طريقتهم؛ لتكون معاني ألفاظهم مستبهمة على الأجانب، غيرةً منهم على أسرارهم أن تشيع في غير أهلها، اذ ليست حقائقهم مجموعة بنوع تكلف أو مجلوبة بضرب تصرف، بل هي معان أودعها الله تعالى قلوب قوم، واستخلص لحقائقها

---

(١) الشعر الصوفي: ١٥٥.

(٢) ينظر:أمراء الشعر العربي في العصر العباسي:٨٧.

(٣) اشتعال الذات: ٢٥.

(٤) اشتعال الذات: ٣٤.

(٥) شعر عمر بن الفارض دراسة في فن الشعر الصوفي: ١٧٤.

أسرار قوم»[١]. هكذا يلخص القشيري في رسالته دوافع الاصطلاحية في كلام المتصوفة، فهم أصحاب معجم اصطلاحي يتسم بسمات منها: «غلبة الطبيعة العلمية والفكرية على أبنيته اللفظية، وما يحمله من ذاتية تعبيرية، تأوي إليها طبقة الصفوة من الخواص، وتفارق أوهام العوام، وهذا يمثل شكلاً من أشكال التجديد اللغوي»[٢]. ويرى احد الباحثين أن هذا النسق ما هو إلا «محورٌ من محاور الصراع الطبقي والمذهبي، فيه إثبات للذاتية الإبداعية ومعرفة بأغوار الكمون الحقي، وهو حتمية جبرية لهذه البنية الطبقية، وتصوير لصلة اللغة بالحضارة، ومدى التساوق بين الطبقات اللغوية والطبقات الاجتماعية والفكرية، ليصبح المعجم الإبداعي فناً من فنون التاريخ للتطور العقلي والحضاري»[٣]. وكثيراً ما يتسم المصطلح الصوفي بالضدية والتقابل كالجمع والفرق، والصحو والسكر، والإثبات والمحو، والوصل والقطع، وهو لا يخلو من دلالة، تشير إلى تنقل المتصوف بين أحوال متناقضة وتدرجه في طريقه نحو الحق، إذ يغدو «كمحاولة لتأسيس وضعية روحية، تنشط وتتكامل تحت تأثير ديالكتيك وجداني يتسم بتقابل الأطراف وتعارض أحوال الوجدان، دون الاتجاه إلى القضاء عليها برفعها إلى تركيب يكون حداً ثالثاً للمتقابلين بإفناء أي منهما في الآخر، وهذه سمة أصيلة بكل ديالكتيك[*] عاطفي إرادي»[٤].

وأما مرجعيات هذا المصطلح فهي القران الكريم والبيئة والشعر العذري وشعر الخمرة والمصطلحات المنطقية والفلسفية، والمرجعية الصوفية الخاصة، وعلم الأخلاق.

وهذه المصطلحات– إضافة إلى الرمزية– كانت سبباً في غموض شعرهم، وعزوف الناقدين عن دراسته، وحقيقة الأمر أن الغموض قد بدأ مع القرن الثالث الهجري، إذ اتسمت كلمات الأوائل منهم بالوضوح والسهولة فكانت لغتهم «لغة واضحة سهلة المأخذ، يدرك معانيها عامة الناس، عرباً أم موالي، على أنهم لم يجعلوها تهبط إلى مستوى الابتذال، بل تخلصوا من غريب اللغة ووحشيها في توازن رائع وانسجام مع المعنى المقصود»[٥]. ومن هنا فان الغموض في النص الصوفي لم يكن وليد حالة الوجد والشطح فقط، وإنما هو خليط من الاصطلاحية والرمزية والمعاني الدقيقة واللطائف التي تعجز الكلمات عن وصفها.

---

(١) الرسالة القشيرية: ١ : ١٥٠.

(٢) التراث الأدبي للحلاج الصوفي طبيعته الإبداعية وظواهره النقدية: ٦٧.

(٣) التراث الأدبي للحلاج: ٦٠ – ٦١.

(*) ديالكتيك: كلمة يونانية الأصل(**Dialektiké**) وتعني (الجدل) وهو في الاصل الحوار والمناقشة، والجدلي: من يحسن السؤال والجواب، وتشير إلى طريقة الفكر الذي يوجه حركته إلى أشياء متعارضة، تؤثر تأثيراً متقابلاً، يفضي في النهاية إلى تقدمه كالجدل في الحب. المعجم الفلسفي:١: ٣٩١.

(٤) شعر عمر بن الفارض: ١٧٤ – ١٧٥.

(٥) النثر الصوفي: ٣٢.

ويرى الدكتور العوادي ان هذا الأمر كان سبباً في حرمان الشعر الصوفي من ثراء اللغة قائلاً: «وكان من جراء اقتصار الصوفية على قاموس بعينه من المصطلحات أن حرموا شعرهم من ثراء اللغة ووفرة معانيها وخصب موسيقاها، كما حرموه من التنوع الغزير في طرائق التعبير وأساليب الصياغة التي حفل بها الشعر العربي»[١].

ولم يسلم الشعر الصوفي كغيره عند المتأخرين من التوفر على البديع، والجناس والطباق على وجه الخصوص، بحيث شكل ظاهرة لافتة للانتباه، فلا تجد قصيدة تخلو من أنواع الجناس والطباق والترصيع ورد العجز على الصدر، بل أن الجناس تجده في أكثر أبيات القصيدة، فهو الأوسع استعمالاً لدى المتصوفة من فنون البديع الأخرى، إذ انه يحمل في داخله إيقاعاً، ويستدعي في ذهن الصوفي ألفاظاً ومشتقات تجعله يحلق في عالمه اللاهوتي الذي خلقه، ويتلذذ بتكراره، وكأنه يسعى إلى البقاء أطول فترة ممكنة في هذا العالم.

الا ان التجنيس حين يبالغ فيه يتحول إلى صورة معقدة، تفقد المعنى بريقه وتضيع اللمسة الفنية، مهما كان المعنى شريفاً والغرض لطيفاً كما في قول شاعرهم[٢]:

بـل كـلُّ مَـا كُـلُّ مِـنْ كُلِّـي عليـكَ كَمـا بِكُـــلِّ كُلِّـــكَ كُلِّـــي كـــانَ مَنْشَـــاةُ

إن الإغراق في الجناس والبديع عموماً وتعمد طلبه، يسف بالشعر عن مقاصده الفنية فيبدو اثر الصنعة ظاهراً عليه، وأفضل الجناس ما بلغ مرماه في (حسن الإفادة)[٣]، وتطلّبه المعنى.

وتبرز العاطفة لتشكل ملمحاً بارزاً في بنية النص الصوفي، وهي تتسم بالصدق والشدة والثبات واللمسة الروحية، وتصاحبها نبرة الحزن الممتزجة بمشاعر اللوعة والحرمان والشوق؛ ليفصح عنها اللسان باعذب الألفاظ وبأسلوب رقيق ساحر[٤]، فتطفو على السطح، وتتفجر من كيان الصوفي في حالات التواجد. فالأدب الصوفي «أدب رفيع يتمتع بعاطفة جياشة تعصف بصاحبها هوى يقترب من حد الجنون... والأدب الصوفي أدب اختصاصي تخصص بالحب والعشق الإلهي والخمرة الإلهية التي أسكرت هؤلاء المتصوفين بفعلها،وكان لها وقع الخمرة الحقيقية التي أفقدت صاحبها صحوه»[٥]. وهي عاطفة تقترب من جنون العذريين وولههم، بل تفوقها، ولذا تختلط صورهم وأساليبهم بصور الشعر العذري وأساليبه.

---

(١) الشعر الصوفي:٢٤١.

(٢) اللمع: ٣٧١.

(٣) أسرار البلاغة:٢٣.

(٤) ينظر:الشعر الصوفي في الأندلس من عهد المرابطين حتى نهاية الحكم العربي(٤٨٤-٨٩٧هـ)- دراسة نقدية تحليلية : ٢٠٤ – ٢٧٤.

(٥) الصوفية وسبيلها إلى الحقيقة:٣٩.

وتطغى الذاتية في النص الشعري، فتتردد ضمائر المتكلم، وتلقي بظلالها على الخطاب الشعري، فتتضخم (الأنا) ويتمحور الخطاب حولها، فالرحلة تبدأ من الأنا وتنتهي إليه، حيث يبلغ الشاعر حالة الاتحاد فتتوحد (الأنا) مع (الهو) بحيث تضمحل الحدود، وتزول السمات الناسوتية، ليغدو الصوفي في مراحل الاتحاد لاهوتياً، فالأنا في الخطاب الصوفي ليست أنا العارف وإنما الحقيقة الإلهية، أو المحمدية احياناً متجلية في هذا الكيان، وهذه الصورة، فينطق باسم الحق ولا ينطق عن نفسه، وهو ما نجده في كلام الحلاج والسهروردي وغيره حتى استباحت السلطة دماءهم بغض النظر عن الأسباب السياسية لذلك .

والانا لا تأتي معبرة عن ذات الشاعر، وإنما عن الذات الإلهية التي تمظهرت في ذات الشاعر، فينطق بلسان الحق ويبطش بيده ويسمع بسمعه ويبصر ببصره كما يرى الصوفية وتبقى الأنا بين حالي القبض والبسط والجمع والفرق، حتى يرتقي الصوفي في معراجه الملكوتي، وينطق بعبارات «مستغربة في وصفِ وجدٍ فاض بقوته وهاج بشدة غليانه وغلبته»[١]، وهو كلام يغمض على المتلقي حتى يخاله كفراً صريحاً، الا أن الصوفي في هذه الحال يعجز عن الكتمان فيبوح بما يبيح دمه ويلهج بكلام «يترجمه اللسان عن وجد يفيض عن معدنه مقرون بالدعوى»[٢]، وهو ما يطلق عليه بالشطح، وابن خلدون يرى أن الإنصاف في شأن المتصوفة ان يقال: «إنهم أصحاب غيبة عن الحسن والواردات التي تملكهم حتى ينطقوا عنها بما لا يقصدونه، وصاحب الغيبة غير مخاطب، والمجبور معذور، فمن عُلم فضله واقتداؤه، حُمل على القصد الجميل من هذا وأمثاله، وان العبارة عن المواجد صعبة لفقدان الوضع لها، كما وقع لأبي يزيد البسطامي وأمثاله، ومن لم يعلم فضله، ولا اشتهر فمؤاخذ بما صدر عنه من ذلك، اذ لم يتبين لنا ما يحملنا على تأويل كلامه، وأما من تكلم، وهو حاضر في حسه، ولم يملكه الحال فمؤاخذ أيضا، ولهذا أفتى الفقهاء، وأكابر المتصوفة بقتل الحلاج، لأنه تكلم في حضور وهو مالك لحاله، والله اعلم»[٣] ،ويفسر الدكتور عبد الرحمن بدوي أن الشطح «تعبيرٌ عما تشعر به النفس حينما تصبح لأول مرة في حضرة الإلوهية، فتدرك إن الله هي وهي هو، ويقوم على عتبة الاتحاد، ويأتي نتيجة وجد عنيف لا يستطيع صاحبه كتمانه، فينطلق بالإفصاح عن لسانه»[٤].

ويأتي القرن السادس الهجري ليشهد تحولا ملحوظاً في التجربة الشعرية الصوفية، وتطويراً لمفهوم الأنا من خلال أسلوب آخر، يبتعد عن صرخة الحلاج، في محاولة للمحافظة على الذات، وطرح الفكر الصوفي تحت أستار التقنع، فقد «استطاع النص الشعري الصوفي بوجه

---

(١) اللمع:٣٧٥.

(٢) اللمع:٣٤٦.

(٣) مقدمة ابن خلدون:٥١٥.

(٤) شطحات الصوفية :١٠.

عام أن يفلسف الأنا، ويدخله في الشعر بهذه الرؤية، حتى غدا قوياً في بنيته، دالاً في حقيقته على الإدخال في عملية التشفير، التي استدعت تحويل مقولة الحلاج (أنا الحق) إلى (أنا هي) دون الكشف عن ماهية ضمير الغائب (هي)، فكان هذا التحول على مستوى التعبير القولي، هو دلالة على بداية التحول الجذري في الفكر الصوفي، وعلاقته بالسلطة العربية الرسمية، وقد حقق ذلك التستر خلف التباس مرجعية الضمير... هدفين: الأول: حفظ الذات... والثاني: استمرارية وتواصل التجربة الشعرية الصوفية»[١]، وبهذا تخلص الصوفية من اتهامات السلطة وتعسفها في الحكم، وفي نفس الوقت حافظوا على ديمومة التجربة الصوفية وذلك لما تحتمله مرجعية الضمير من دلالات متعددة تنفتح على عوالم من التأويل الذي خدم هذه الطائفة.

ابن الفارض(ت٦٣٢هـ)

من أقدم الذين ترجموا لابن الفارض هو معاصره ابن خلكان (ت٦٨١هـ) في وفيات الأعيان، و سبط الشاعر (علي)[٢]، الذي نقل سيرة جده عن خاله محمد بن عمر بن الفارض[٣]. ومن تلاهم، فإنما عنهم اخذ، وقد جاء في الوفيات ان ولادته كانت في «الرابع من ذي القعدة، سنة ست وسبعين وخمسمائة بالقاهرة»[٤].

والشاعر هو أبو حفص وأبو قاسم عمر بن أبي الحسن بن المرشد بن علي الحموي الأصل المعروف بابن الفارض، ولد في مصر وسكنها «وكان معتدل القامة وجهه جميل حسن مشرب بحمرة ظاهرة وإذا استجمع وتواجد وغلب عليه الحال يزداد وجهه جمالاً ونوراً وينحدر العرق من سائر جسده حتى يسيل تحت قدميه على الأرض»[٥]، عرف الشاعر بالصلاح والخير وحسن الصحبة وطيب المعاشرة. سافر أبوه من حماه إلى مصر، وتولى هناك تثبيت الفروض للنساء على الرجال بين يدي الحكام، وبعدها ولي نيابة الحكم، فغلب عليه التلقيب بالفارض، ثم رزق بـ (عمر) فنشأ المولود بمصر في بيت من بيوت العلم والورع، ودرس فقه الشافعية، واخذ الحديث عن كبار العلماء كابن عساكر، كما تتلمذ عليه الحافظ المنذري وغيره، بعدها سلك طريق الصوفية، فتزهد وتجرد، وأخذ يتردد إلى المساجد المهجورة في خرابات القرافة (بالقاهرة) وأطراف

---

(١) الأنا في الشعر الصوفي:٢٠٠- ٢٠١.

(٢) هو علي بن محمد بن عمر بن الفارض، توفي والده (٦٨٩هـ) لم تترجم له المصادر، بل تذكر أن السبط نقل رواية الديوان عن والده، ينظر: معجم المطبوعات العربية والمعربة:١: ٢٠١.

(٣) ينظر: مقدمة شرح ديوان ابن الفارض من شرحي البوريني والنابلسي :٦٣.

(٤) وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان:٢ : ٩٩- ١٠٠.

(٥) مقدمة الديوان شرح البوريني والنابلسي:٣- ٤.

جبل المقطم[١]. وكان لسفره إلى مكة بعد ذاك اثر كبير في صقل موهبته الشعرية، وبها فتح الله عليه بالمكاشفات والمعرفة التي بلغت به ما بلغت، وقد تحدث عن تلك المقامات والأحوال في تائيته الكبرى، فالحجاز كما يصفها الدكتور شوقي ضيف «اكبر بيئة عربية شهدت شعراء الزهد والتصوف والمدائح... فلم يكن هناك زاهد ناسك ولا متصوف عابد إلا ويحج البيت الحرام»[٢]، خرج منها أمراء الشعر وفحول البيان وشعراء الغزل الرقيق، فنظم هناك أكثر شعره، فمكث فيها نحو خمسة عشر عاماً، ثم رجع إلى مصر، فأقام بقاعة الخطابة بالأزهر، وقصده الناس بالزيارة، حتى ان الملك الكامل كان ينزل لزيارته[٣]. وكان أيام النيل يتردد إلى المسجد المعروف بـ (المشتهى) في الروضة، ويحب مشاهدة البحر مساءً. ورأى النبي المصطفى (ص) في نومه، فقال له: إلى من تنسب؟ فقال: يا رسول الله، إلى بني سعد، قبيلة حليمة. فقال : بل نسبك متصل بي، يعني نسبة محبة وتبعية. عرف عنه انه كان فصيح العبارة، دقيق الإشارة، سلس القياد، بديع الإصدار والإيراد، سخياً جواداً. وقد نال شهره واسعة بين الأدباء والعلماء فقال عنه الحنبلي (ت٦٧٦هـ) في شذرات الذهب:«هو حجة أهل الوحدة، وحامل لواء الشعراء»[٤]، وقال المناوي (ت١٠٢٢هـ) في طبقاته «الملقب في جميع الأفاق بسلطان المحبين والعشاق، المنعوت بين أهل الخلاف والوفاق بأنه سيد شعراء عصره على الإطلاق، له النظم الذي يستخف أهل الحلوم، والنثر الذي تغار منه النثرة بل سائر النجوم...ناهيك بديوانه الذي اعترف به الموافق والمخالف والمعادي والمحالف، سيما القصيدة التائية»[٥]. وقد اختلف الناس فيه شأنه في ذلك كشأن ابن عربي وغيره من الصوفية بين مكفر ومقدس، والفت في ذلك التصانيف من الفريقين. قال عنه الذهبي (ت٧٦٨هـ): «ينعق بالاتحاد الصريح في شعره، وهذه بلية عظيمة فتدبر نظمه ولا تستعجل...وما ثَمَّ إلا زَي الصوفية وإشارات مجملة، وتحت الزي والعبارة فلسفة وأفاعي»[٦].

وابن الفارض شافعي المذهب، إلا أن من الباحثين من يرى انه تأثر بالشيعة وبالإسماعيلية الباطنية، وقد أشار الدكتور محمد مصطفى حلمي إلى ذلك بقوله: «على ان هناك أبياتا من شعر ابن الفارض قد حملت البعض على ان يعتقد انه لم يكن متأثرا بمن سبقه من الصوفية فحسب، ولا مستغلاً للقران والحديث حسب، بل كان كذلك متأثراً بالشيعة وبالإسماعيلية الباطنية

---

(١) ينظر: الأعلام: ٥ : ٥٥- ٥٦.

(٢) عصر الدول والإمارات: الجزيرة العربية-العراق-إيران ١٨٨:١.

(٣) ينظر: الأعلام : ٥٦.

(٤) ميزان الاعتدال:٣: ٢١٤-٢١٥.

(٥) شذرات الذهب في أخبار من ذهب :٥ : ١٥١.

(٦) ميزان الاعتدال في نقد الرجال :٣ : ٢١٤- ٢١٥.

مستغلاً لبعض عقائد أولئك وهؤلاء، الأمر الذي ذهب معه بعض المؤرخين والشراح إلى ان شاعرنا كان شيعياً»[1]. ومن تلك الإشارات قوله في يائيته[2]:

ذهـــب العمـــر ضـــياعاً وانقضـــى بـــاطلا إذ لـــم أفـــز مـــنكم بشـــي
غيـــر مـــا أوليـــت مـــن عقـــدي ولا عتـــره المبعـــوث حقـــا مـــن قصـــي

وقوله في التائية الكبرى :

٦٢٠.بعترتـــه اســـتغنت عـــن الرســـل الـــورى وأصـــــحابه والتـــــابعين الأئمـــــة

وقوله :

٦٢٥.وأوضـــحَ بالتأويـــلِ مَـــا كَـــانَ مُشْـــكِلاً عَلـــــيٌّ بِعلـــــمٍ نَالَـــــهُ بِالوَصـــــيَّةِ

وقوله في موضع آخر:

٢٩٠.وما نال شيئا منه غيري سوى فتى علي قدمي في القبض والبسط ما فتي

ويذكر الفرغاني بأن الفتى هو الإمام علي (ع)، وهو ارفع العرفاء في قول الشاعر:

٢٩٩.وحُـــزْ بِـــالولا ميـــراثَ ارفـــعِ عـــارفٍ غـــدا همَّـــه إيثـــارُ تـــأثيرِ همَّـــةِ

بينما يفسر القيصري أرفع عارف بالمصطفى (ص). في حين ينقل عنه انه «في شرح التائية يتمحل الأبيات البعيدة لقول ابن الفارض (رحمه الله) عندما قال:

لهـــا البـــدرُ كـــأسٌ وهـــيَ شـــمسٌ يُـــديرها هـــــلالٌ وكـــم يبـــدو إذا مُزِجَـــتْ نجـــمُ

يقول القيصري: «والحاصل به أمير المؤمنين علي بن أبي طالب (كرم الله وجهه)... ولم نرَ ما هو صريح في الاعتقاد وكونه شيعياً بمعنى الكلمة، أو بالتعبير الصريح الشيعي لأمامي الاثني عشري»[3]. وأما مذهبه في الاتحاد، فلم يكن الشاعر مؤمناً بحلول الإله في جسد الإنسان ولا خارجا عن الكتاب والسنة بل كان شهودا للحق وتجليا للخالق في خلقه، ولذا فان الاتحاد عنده لا يعني «وحدة الوجود كما زعم ابن تيمية (ت٧٢٨هـ) ودي ماتيو وغيرهما... بل كان واحديا بمعنى ان الاتحاد فيه مرادف للشهود الذي هو حضور الذات وانكشافها لعين السالك الإلهية»[4].

---

(1) ابن الفارض والحب الإلهي :٤١١.

(2) جلاء الغامض شرح ديوان ابن الفارض:٣٦.

(3) الكلام للمحقق في منتهى المدارك شرح تائية ابن الفارض: سعيد الدين الفرغاني (ت٦٩٩هـ) تحقيق: وسام الخطاوي، قم مطبوعات ديني، ١٣٨٦هـ :٢٨:١، والبيت من الخمرية المشهورة (في الديوان ص ١٦٤)، ولم يجد الباحث هذا الكلام في النسخة المطبوعة لشرح القيصري للتائية تحـ:احمد فريد المزيدي، ط١، دار الكتب العلمية، ٢٠٠٤.

(4) ابن الفارض والحب الإلهي: ٣٢٩.

أما وفاته فكانت في القاهرة في قاعة الخطابة بالجامع الأزهر، وذلك في الثاني من جمادى الأولى سنة اثنتين وثلاثين وستمائة ودفن بالقرافة بسفح المقطم تحت المسجد المعروف بالعارض في أعلى الجبل[١].

شعره وشاعريته :

يبدو ان ابن الفارض اقتصر في ديوانه على موضوع الحب، ولم ينظم في سائر الأغراض الأخرى، بل إن شعره «ملتفٌ حولَ محورٍ واحد هو التصوف، عالج فيه أذواقه ومواجيده، وما عرض له من أحوال ومقامات ومنازلات، هذا إذا استثنينا من الديوان شعر الأحاجي والألغاز، فهو يعد بحق من هذه الوجهة طرازاً فريداً»[٢]. فعرف عنه انه شاعر الحب وسلطان العاشقين، قال عنه ابن خلكان (ت٦٨١هـ): «له ديوان شعر لطيف، وأسلوبه فيه رائق ظريف، ينحو فيه منحى طريقة الفقراء»[٣]، وكان ديوانه مثاراً لإعجاب الأدباء والنقاد حتى ان ابن أبي حجلة (ت٧٧٦هـ) – وهو من سيئي الاعتقاد بابن الفارض– يبدي إعجابه بديوانه قائلاً: «هو أرق الدواوين شعراً، وأنفسها دراً براً وبحراً، وأسرعها إلى القلوب جرحاً، وأكثرها على الطلول نوحا، إذ هو صدر عن نفثة مصدور، وعاشق مهجور، وقلب بحرِّ النوى مكسور...»[٤]. وقال عنه ابن تغرى بردي (ت٨٧٤هـ): «الصالح الشاعر المشهور، أحد البلغاء والفصحاء، وهو صاحب النظم الرائق، والشعر الغرامي الفائق، وديوان شعره مشهور كثير الوجود بأيدي الناس، وشعره أشهر من أن يذكر»[٥]. ويوصف شعره بأنه «استرسال وإطالة، وتعقيد وتكرار وبديع وموسيقى وروعة فكرية وعاطفية»[٦].

وهو من أروع ما خلف المتصوفة، بل هو شيخهم وسلطانهم «وقد حاول أن يحمِّل الشعر العربي كل ما في قلبه من صبوة روحية وغرام سيء، وراح يصب معانيه في قوالب غزلية وخمرية، وراح يركب الوجوه البديعية والأساليب البيانية، ويعقد ويغالي في التعقيد، ويكرر ويسرف في التكرار، وراح يكثر الهتاف والمناداة والتصغير وما إلى ذلك... وإذا شعره أتون مسجور... وإذا الحياة موت، والموت حياة، والسعادة فناء في المحبوب بل هي فناء حتى لا يكون إنسان،

---

(١) ينظر : وفيات الأعيان: ٣ : ٤٥٥، مقدمة الديوان:٢٦.

(٢) شعر عمر بن الفارض: ١٠٨.

(٣) وفيات الأعيان:٢: ٩٩.

(٤) ينظر : شذرات الذهب: ٥: ١٥١.

(٥) النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة :٦ : ٢٨٨.

(٦) الجامع في تاريخ الأدب العربي– الأدب القديم:١ : ٨٥٩.

ولا وعي للإنسان بأنه فان في ذلك المحبوب»[١]. وهو ينهج طريقة الجاهليين في قصائدهم، فلم يخرج عن عمود الشعر، فتتردد في قصائده (سائق الاضعان، وريح الصبا، وأرج النسيم، وراكب الوجناء)، فضلاً عن ذكر الأماكن والمواطن التي ذكرها الشعراء في قصائدهم، كما انه يستعمل لغة الحب العذري القاصرة عن الإحاطة بدقائق حبه، وما أوقد في فؤاده من جذوة لا تنطفي نيرانها أبدا ... وما زال يصوره بلغة الحب العذري الضيقة التي تنوء بمعانيه الواسعة العميقة [٢].

ويرى الدكتور زكي مبارك ان شعر ابن الفارض «من وجهة الديباجة وقوة السبك شاعر ضعيف، ولكنه من حيث المعاني فحل من الفحول، لأنه استطاع الجمع بين الحقيقة والخيال»[٣]، إلا أن من يطلع على ديوانه يرى ان قدرة الشاعر اللغوية وقوة سبكه، قد تضاهي قدرة الفحول كأبي تمام (ت٢٣١هـ) والمتنبي (ت٣٥٤هـ) والشريف الرضي (ت٤٠٦هـ).

* * * * * * * *

وديوان الشاعر لم يسلم من التشكيك في بعض القصائد، اذ ان هناك خمس عشرة قصيدة صحت نسبتها إليه من مجموع الديوان وهي: التائيتان واليائية والذالية والهمزية والخمرية والجيمية والكافية والفائية و(أوميض برق)، و(هل نار ليلى)، و(خفف السير)، و(هو الحب فاسلم بالحشا)، و(أحفظ فؤادك)، و(ادر ذكر من أهوى)، وتسع قصائد يشك في نسبتها[٤]، وذلك لان (سبط الناظم) هو من جمع ديوانه وقد أضاف قصيدتين هما (أبرق بدا من جانب الغور لامع، ونشرت في موكب العشاق أعلامي) ولعل هذا التدخل هو الذي دفع الدكتور زكي مبارك إلى ان يقول: «وأخشى ان يكون تدخل ذلك السبط هو العلة في أكثر ما وقع في ديوان ابن الفارض من الإسفاف...»[٥]، والأحاجي والألغاز أخذت هي الأخرى حيزا من الديوان إذ أورد تسعة عشر لغزا وهو شعر عمد الشعراء فيه إلى التكلف والصنعة، ووجه الطرافة فيه انه يشرك القارئ أو السامع في حل الأحجية التي يطرحها الشاعر، وهو أولى بأن يسمى نظماً لخلوه من التجربة الذاتية واعتماده على المهارة اللفظية... ومثل هذا اللون يبدو رغم صياغته في لغة فصيحة معربة قريباً من نفوس العامة، وهو بعد ذلك نظم جامد وإسفاف ونزول بالشعر إلى الكلفة والابتذال والتسلية وإزجاء الفراغ ورغبة عن التجربة الفردية.

وهذا الفن واكب الشاعر فيه عصره الذي اشتهر بفنون متعددة كالدوبيت والمواليا والألغاز وكان للشاعر نصيب منها، إن صحت نسبتها إليه.

---

(١) الجامع في تاريخ الأدب العربي: ١ :٨٦٠.

(٢) ينظر : الشعر وطوابعه الشعبية الشعر وطوابعه الشعبية على مر العصور:١٧٦.

(٣) التصوف في الأدب والأخلاق :١ : ٢٠٣.

(٤) ينظر :الأنا في الشعر الصوفي : ٩٨.

(٥) الشعر وطوابعه الشعبية : ١٧٦.

وهو يميل في شعره إلى الإكثار من التنميق والبديع وكل قصائده على هذا المنوال، وهذا الإغراق في الصنعة، كما يرى الدكتور عاطف جودة نصر «قلَّل من القيمة الفنية لهذا الشعر وحصرها في مجموعة من الإيقاعات الشكلية لانصراف الشاعر إلى التأنق اللفظي الذي أوقعه أحيانا في تكلف لا يخفى على ذوق القارئ»[١]، وفضلا عما ذكر من الخصائص العامة للشعر الصوفي فان شعر ابن الفارض يتسم بسمات أُخَرَ منها: التشخيص المبتكر وضخامة الجرس الموسيقي وخصوبة العاطفة وعمق الوجدان والغرابة والجدة والعمق وسهولة اللفظ وكثرة الجناس والطباق والاستعارة والرموز والمصطلحات، وولع الشاعر بالتصغير، كما ان الطابع البدوي والحجازي هو الذي يلقي بظلاله على قصائده[٢].

ولابد من الإشارة إلى استعمال ابن الفارض وأكثر المتصوفة لأساليب وتراكيب شعر الخمرة، إذ استعارها المتصوفة من شعراء الخمرة في وصف خمرتهم الإلهية. ولا يمكن إغفال خصيصة شعرية لدى ابن الفارض تتمثل في مخاطبته للعاذل الذي يبقى مختفياً وراء مرجعية الضمير المبهمة، فهو كثيراً ما ينتقص من العاذل، ويطلب منه ان لا يلومه على وجده، «ولكن الحضور الشبحي للعاذل بأنواعه المختلفة: الديني، والمعرفي والاجتماعي لا يمكن معه القطع بتعيين نوع العاذل، غير أن هناك من المؤشرات اللغوية الدالة ما يمكن معه الترجيح، وربما كانت التائية الكبرى لابن الفارض وما فيها من إضمار لمرجعية الضمير مجالاً للتأويل والتخريج لأنواع العاذل وما يدل عليه كلّ نوع، ولعل عدم التحديد لنوع العاذل هو من آليات القصيدة عند شعراء التصوف بعامة وعند ابن الفارض خاصة، تلك التجربة التي استلهمت خصائص البنية القرآنية فجاءت القصيدة الفارضية مستفيدة من آليات الخطاب القرآني وأساليبه وصوره»[٣]، وهذه الإشارات تحيلنا إلى التراث الشعري العربي .

التائية الكبرى ... ملحمة التصوف

نظم ابن الفارض تائيتين احدهما صغرى بلغت (مائة وثلاثة) ابيات، والثانية كبرى بلغت (سبعمائة وواحد وستين) بيتاً، والثانية هي الأشهر فهي على طريقة الصوفية، وينقل عنه سبطه انه قال: رأيت رسول الله (ص) في المنام فقال لي: يا عمر ما سميت قصيدتك؟ فقلت: يا رسول

---

(١) شعر عمر بن الفارض دراسة في فن الشعر الصوفي: ١٥٠.

(٢) ينظر : الشعر الصوفي في مصر في القرن السابع الهجري: الصفحات:١١٣، ٢٧٩ ، ٢٨٠، ابن الفارض والحب الإلهي :٨٣- ٨٤.

(٣) العاذل وتجلياته في الشعر الصوفي :د. عباس الحداد، مجلة نزوى، ابريل ٢٠٠٥.

الله سميتها (لوائح الجَنان وروائح الجِنان)، فقال: لا بل سمِّها (نظم السلوك)، فسميتها بذلك[١]. وهي تمثل خلاصة الفكر الصوفي بما حوته من علوم ومصطلحات ومعارف ومنازل ومقامات تدرج الناظم في سفره الحق، وقد وصفها الدكتور زكي مبارك بأنها قصيدة قيلت «تحت وحي التصوف، وهي قصيدة يغلب عليها التكلف وفيها مع ذلك مواقف مضمخة بعبير الروح»[٢]. وقال عنها الدكتور محمد مصطفى حلمي: «أنها ليست الا ترجمة لحياة الشاعر الروحية كتبها عن نفسه بنفسه، وقص فيها ما تعاقبت عليه من أطوار الحب، وما عاناه من ألوان الرياضات والمجاهدات وما خضع له من ضروب المحن والآلام في كل طور من هذه الأطوار»[٣].

ونجد سبط الشاعر يصف لنا الحال التي كان عليها شاعرنا عندما يلقي أبياتا من قصيدته قائلا: «وكان الشيخ (رض) في غالب أوقاته لا يزال دهشاً، وبصره شاخصاً، لا يسمع من يكلمه، ولا يراه، فتارة يكون واقفاً، وطوراً قاعداً، وأحياناً مضطجعاً على جنبه، أو يكون مستلقيًا على ظهره، مسجّى كالميت، ويمر عليه عشرة أيام متواصلة، واقل من ذلك وأكثر، وهو على هذه الحالة، لا يأكل، ولا يشرب، ولا يتكلم، ولا يتحرك،... ثم يستفيق وينبعث من هذه الغيبة، ويكون أول كلامه من قصيدة نظم السلوك»[٤].

هكذا يصور لنا سبطه (علي) حالة السكر والغيبة التي تمر على الشاعر أثناء نظمه لهذه القصيدة، ولذا يُلمس في مواضع منها (وحدة الوجود)[٥]، وفكرة الاتحاد التي يشطح فيها الشاعر تحت تأثير الوجد والسكر، ويمكن القول ان التائية هي كتاب سير وسلوك نظم بهذه اللغة الإبداعية التي تجاوزت المألوف، ورغم الطابع الصوفي الرمزي وكثرة الاصطلاحات، الا ان ذلك لم يفقدها جانبها الادبي الرفيع، فهي منهج المتصوفة ونشيدهم في مجالس الذكر يتغنون بها ويتواجدون على أنغامها ، وهي تشير إلى المقامات التي نالها الناظم حتى قال عنها القاشاني :« فلما تصفحتها مراراً، وقلبتها أطواراً، واحتظيت بمعانيها على قدر ما قدر لي من الاستعداد، واجتلبت مبانيها على ما وفق لي من النظر في الفؤاد، وجدتها مبنية على قواعد العلم والعرفان، منبئة عن نتائج الكشف والوجدان، مشيرة على ما أطلع الله ناظمها عليه، ووصل قدمه اليه، من

---

(١) جلاء الغامض:١١٠- ١١١.

(٢) التصوف في الأدب والأخلاق:١٥٠.

(٣) ابن الفارض والحب الإلهي : ٩٣.

(٤) جلاء الغامض: ٥.

(٥) وحدة الوجود: مذهب الذين يوحدون الله والعالم، ويزعمون أن كل شيء هو الله، وهو مذهب قديم أخذت به البراهمانية، والرواقية، والأفلاطونية الجديدة والصوفية، يقولون: أن الله هو الحق، وليس هناك الا موجود واحد، وهو الموجود المطلق، أما العلم فهو مظهر من مظاهر الذات الإلهية، وليس له وجود في ذاته، لأنه صادر عن الله بالتجلي. المعجم الفلسفي: د.جميل صليبا:٢: ٥٦٩.

حقائق التوحيد، ودقائق التفريد، والمواجيد الصحيحة، والمكاشفات الصريحة، والمعاملات النفسية، والمنازلات القلبية، والمواصلات الروحية»[١].

والشاعر في التائية عبر عن أحوال ومقامات نزلها بنفسه فهي وليدة تجربة حية ومكاشفات حصلت للشاعر، حتى فاضت من قلبه على لسانه، ولذا نرى الدكتور زكي مبارك يقول: «لقد قص ابن الفارض تجربته الصوفية في قصيدته التائية الكبرى، لذا فان النقاد والباحثين كانوا يتحاشون هذه القصيدة، لما فيها من صعوبة تكمن في المصطلح الصوفي والرمزية، وما أضفاه الشاعر على الكلمات والتراكيب من دلالات جديدة ومبتكرة، فاللغة الصوفية، لغة غير شائعة، مثيرة للدهشة، وعدم الرضا، تصدم الحس المألوف، فليست المصطلحات وحدها جديدة، بل ان الكلمات تأخذ وظيفة مختلفة ومعاني جديدة، يبعث الصوفي في الكلمة العادية التي لكل الناس، روحا واتجاها لم يكن فيها قبلا، ويحملها مهمة نقل ما لا ينقل بالكلام الآخر، وتعبير ما لا يعبر عنه»[٢]. وتلك الصعوبة هي ما جعلت الدكتور عاطف جودة يقول عن مثل هذا الشعر انه «يبدو اقل قيمة من الناحية الفنية، من شعره الذي عبر فيه عن تجربته باللغة التي تتلفع بالتلويح، وتتنفس هواء الرمز، وتهيب بصور ذات طابع إيحائي» [٣].

وقد أثارت هذه القصيدة ضجة وجدلاً بين العلماء بين مادح وقادح، ومقدس ومكفر للشاعر ويذكر أحد الباحثين انه في (٨٧٥هـ) «نشبت بين العلماء معركة في أمر ابن الفارض كانت حامية الوطيس، اذ أُلِّفَت الكتب، ووضعت المصنفات في تفسيقه، بل تكفيره، لمخالفته ظاهر الشريعة، في أبيات وردت في تائيته المشهورة، كما أُلِّفَتْ كذلك كتب في الدفاع عنه ودحض كلام المعترضين عليه والمكفرين له، نذكر من الذين تعصبوا عليه في هذه السنة، برهان الدين البقاعي... ومن مؤيديه والمتعصبين له الشيخ زكريا الأنصاري والشيخ الجلال بن الكمال الأسيوطي»[٤].

وتتسم التائية عموماً بتضخم الأنا وتقديسها، فتبرز ضمائر المتكلم– المتصلة خاصة– بشكل لافت للانتباه، حتى يتحد الفاعل والمفعول به في التركيب، ويكثر الشاعر فيها من الاقتباس القرآني– مباشراً كان أو غير مباشر، وفيها من المواعظ والإرشادات التي تمثل دلائل واضحة في طريق السالك، ويظهر التكثيف البديعي على طول القصيدة فلا يخلو بيت من فن أو أكثر من فنون البديع، والتي يقتضيها المقام وطبيعة الموضوع الذي تعالجه القصيدة، لا سيما الجناس

---

(١) كشف الوجوه الغر لمعاني نظم الدر: ١: ٨–٩.

(٢) التصوف بين الأدب والأخلاق:١ : ٢١٦.

(٣) الكرامة الصوفية والأسطورة والحلم: ٩.

(٤) الشعر الصوفي في مصر في القرن السابع الهجري:١٠٣–١٠٤، وينظر:ابن الفارض والحب الإلهي ١١٧–١٣٣.

الذي يفوق غيره من الفنون البديعية الأخرى. وقد ترجمت التائية إلى اللغات الأخرى كالألمانية حيث قال عنها المستشرق هامر في مقدمة ترجمته لها أنها «أسمى ما وصل إلينا من هذا القبيل في أدب المشرق والمغرب... وهي نشيد إنشاد العرب في الحب الصوفي، ولئن قصرت عن نشيد الإنشاد في الصور الطبيعية، فإنها تفوقه في الرموز الصوفية»[1]، وترجمت إلى الايطالية والانكليزية الفارسية.

ولغة التائية تمثل الفكر الصوفي خير تمثيل، حيث تناول الشاعر فيها منازل السالكين وأحوالهم ومواجيدهم، بلغة تنأى عن التصريح، وتتجاوز اللغة المباشرة إلى الإشارة والتلميح، لتفتح آفاقاً غير محدودة للتأويل، مما يجعلها تقف إلى مصاف النصوص الإبداعية التي تتعدد وتتجدد قراءتها بتجدد قارئها، وتبقى ثمة جوانب منها تغمض على القارئ، ولا يمسّها إلا من عاش هذه الأحوال والمقامات. والتائية تميزت عن الديوان بكثرة الشروح عليها فقد شرحها الفرغاني (ت٦٩٩هـ) وعبد الرزاق القاشاني (ت٧٣٠هـ)، السراج الهندي الحنفي (ت٧٣٣هـ) ، والقيصري (ت٧٥١هـ)، والمناوي (ت١٠٢٢هـ) وغيرهم[2]، فضلاً عن شرحها ضمن شروح الديوان، وأما الاختلاف في عدد أبيات التائية، ففي نسخ ديوان ابن الفارض بلغت أبياتها (**سبعمائة وواحد وستين**) بيتاً، وفي شرح القيصري (**سبعمائة وتسعة وخمسين** بيتاً)، وفي شرح الفرغاني (منتهى المدارك) بلغت (**سبعمائة وثمانية وستين**) بيتاً. مع الاختلاف احياناً في ترتيب الأبيات، الا أن أرجح الروايات للقصيدة هي رواية (علي) سبط الناظم الذي نقلها عن خاله.

---

(١) ينظر: أمراء الشعر العربي:٤٥٩ نقلا عن مقدمة المستشرق هامر في ترجمته للتائية فيينا،١٨٥٤ XX .

(٢) ينظر: الشعر الصوفي في مصر في القرن السابع الهجري:١١٠-١١١، شرح القيصري: المقدمة:٣ ابن الفارض والحب الإلهي: ٩٦.

الفصل الأول

المستوى التصويري

المبحث الأول : الصورة التشبيهية

المبحث الثاني : الصورة المجازية

المبحث الثالث : الصورة الكنائية والرمزية

الفصل الأول

المستوى التصويري

مفهوم الصورة الشعرية

التصوير وسيلة فنية مهمة للتعبير عن المعاني والأفكار التي تختلج في نفس الأديب، وهو يسعى من خلال الصورة إلى نقل مشاعره وتجاربه وإشراك المتلقي فيها. وتشتق لفظة الصورة من الجذر اللغوي (صور أو صير)، وهما يأتيان للدلالة على عدة معان كالشكل والوجه والنوع والصفة والهيأة بشتى جوانبها[١].

وقد ورد مصطلح التصوير في التراث النقدي والبلاغي، فنجد أولى إشاراته عند الجاحظ (ت٢٥٥هـ) في قوله: «فإنما الشعر صناعة، وضربٌ من النسج، وجنسٌ من التصوير»[٢]. ونجد إشارات أخرى مستمدة من هذه المقولة عند قدامه بن جعفر(٣٣٧هـ) حين قال: «فالمعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة من أنه لابدّ فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور فيها، مثل الخشب للنجارة والفضة للصياغة»[٣]. في حين بحث عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ) هذا المفهوم بقوله: «ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة، وان سبيل المعنى الذي يُعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه كالفضة والذهب يُصاغ منهما خاتم أو سوار، فكما أن محالاً إذا أنت أردت النظر في صوغ الخاتم وفي جودة العمل ورداءته أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة أو الذهب الذي وقع فيه العمل وتلك الصنعة، كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية في الكلام، أن تنظر في مجرد معناه، وكما أن لو فضلّنا خاتماً على خاتم بان تكون فضة هذا أجود أو فضته أنفس، لم يكن ذلك تفضيلاً من حيث هو شعر وكلام، وهذا قاطع فاعرفه» [٤]، إذ المعاني موجودة في الأذهان «يستوي الجاهل فيها والحاذق، ولكن العمل على جودة الألفاظ وحسن السبك وصحة التأليف، وبعضهم مثّل المعنى بالصورة واللفظ بالكسوة، فإن لم تقابل الصورة الحسناء بما يشاكلها ويليق بها من اللباس فقد بخست حقها وتضاءلتْ في عين مبصرها»[٥].

---

(١) ينظر: لسان العرب: ٤: ٤٧١ (صور).

(٢) الحيوان: ١٣٢.

(٣) نقد الشعر:٦٥ .

(٤) دلائل الاعجاز : ٢٥٥- ٢٦٦.

(٥) العمدة في نقد الشعر وتمحيصه :٢ : ١٠٦.

وهو يجعل الصورة ركناً أساسيًا وعنصرًا مهمًا من عناصر العمل الإبداعي، فالأمر لا يقتصر على الألفاظ والمعاني حسب، قائلا: «إنهم لما جهلوا شأن الصورة، وضعوا لأنفسهم أساسا وبنوا على القاعدة، فقالوا: إنه ليس الا المعنى واللفظ ولا ثالث»[١].

ويطالعنا القرطاجني (ت ٦٨٤هـ) في منهاجه، فيجعل المعاني هي الصور بقوله: «إن المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان، فكل شيء لهُ وجود خارج الذهن، فأنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه، فإذا عبّر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة في الإدراك أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصورة الذهنية في إفهام السامعين وأذهانهم»[٢].

وأما لدى المحدثين فتستعمل كلمة الصورة «للدلالة على كل ما لهُ صلة بالتعبير الحسيّ وتُطلق أحياناً مرادفه للاستعمال الاستعاري للكلمات»[٣]، أو لتعبر عن «ما يتماثل بوساطة الكلام للمتلقي من مدركات حساً، ومعقولات فهمًا، ومتخيلات تصوراً، وموهومات تخميناً، وأحاسيس وجداناً، وما إلى ذلك من الأشياء والأمور التي تفضي إليها هذه القوة أو تلك القوى المركبة في الإنسان وعياً أو من غير وعي»[٤]. فهي بؤرة العمل الإبداعي ومركز الخيال في النص واليها يعود الفضل– غالباً– في التفاوت الجمالي بين النصوص حتى إن بعض النُقَّاد يرى إن القصيدة، مجموعة من الصور.[٥]

وقد يأتي مصطلح الصورة مشيراً إلى «قدرة اللغة على خلق الانطباعات من العالم من خلال ما تولده إمكاناتها في الذهن الذي يستقبل اللغة فهي استعادة ذهنية لإحساس أنتجه إدراك طبيعي»[٦].وهي وسيلة مهمة للأديب لنقل أفكاره وعواطفه إلى المتلقي، وتقنيته التعبيرية التي يقرب بها الأبعد ويجعل المجرد محسوساً، والمحسوس مجرداً، وتكسو النص برونقها وتزيد في إيحاءاته، فهي «جوهر التكوين الأدبي والفاعلية الإبداعية ويشكل موقعها من النص البؤرة والقلب والمركز ومنها تنبثق خطوط التشكيل الفني الأدبي ولاسيما الشعري منه»[٧].

فهي وصف الشاعر المرئيات وصفاً يجعل قارئ شعره ما يدري أيقرأ قصيدة مسطورة أم يشاهد منظراً من مناظر الوجود، وعلى ذلك ففضل الصورة الشعرية هو تمكين المعنى في نفس المتلقي،

---

(١) دلائل الاعجاز:٣١١.

(٢) منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ١٨–١٩.

(٣) الصورة الأدبية في الشعر:٣.

(٤) بناء الصورة الفنية في البيان العربي:٢٦٧

(٥) ينظر: الأدب وفنونه:١١٦.

(٦) الصورة الفنية: فريد مان، ترجمة: جابر عصفور، مجلة الاديب المعاصر،آذار١٩٧٦، ص ٣٢.

(٧) المفكرة النقدية: ٢٧.

«إنها في أبسط معانيها رسم قوامه الكلمات، إن الوصف والمجاز والتشبيه يمكن أن تخلق صورة»[١]. فالصورة الفنية تعكس الصفات العامة للظواهر الأدبية، إذا كانت المفاهيم العلمية تعبر عن العام في صيغة مجردة، فإن الصورة الفنية تجسده في ظاهرة فريدة ذات بعد جمالي. فالصورة الفنية تعكس الواقع الموضوعي، ولكنها تعكسه من زاوية ذاتية فهي مرآة لذات الفنان التي تعبر عن سماته الفردية، عن شخصيته وفي الصورة الفنية تنعكس أفكار الفنان وعواطفه معاً. وتتضافر مع العناصر الأخرى لتحقق وظيفتها في التوصيل والإبداع، فالنص يتألف من جملة عناصر منها داخلية كالفكرة والعاطفة والخيال والانفعال وأخرى خارجية كالألفاظ والموسيقى والإيقاع الذي ينبثق عن العاطفة وعنصر الصورة الفنية وهو أداة الخيال ولغة التخيل[٢].

والشاعر خلّاق بطبعه يجعل جمادات الطبيعة صورًا حيةً، تحاكي الواقع وتستثير المتلقي فينقل العواطف الجياشة بكلمات موحية وصور مكثفة وجديدة، ولذا فان فاعلية الصورة وقدرتها وجمالها أو دقتها «يرجع إلى ما تحققه من تناسب بين حالة الفنان الداخلية وما يصوّره في الخارج تصويراً دقيقاً خالياً من الجفوة والتعقيد، فيه روح الأديب وقلبه»[٣].

على أن ما يعطي للصورة فاعليتها ليس حيويتها بقدر ميزتها كحادثة ذهنية ترتبط نوعياً بالإحساس، كما تأتي من كونها (بقية) و(تمثيلاً) للإحساس فهي تقدم عقدة فكرية وعاطفية في برهة من الزمن[٤]. والصورة «ليست من مخلّفات الإبداع، ولكنها فجر الكلام، فالصورة تضعنا في جذر الكائن المتكلم، والقصيدة هي التي تلد الصورة، وبهذا فهي تضيف كائنا جديدا للغتنا تعبر عنه، وهي تجعلنا ما نعبر عنه»[٥]. وهي بقدر ما تكون حية ناطقة فإنها ستكون أكثر فاعلية، ولكن هذا لا يعني ان حسية الصورة هي ما تجعلها ناطقة إذ «يمكن ان تفقد كل طبيعتها الحسية لدرجة أنها لا تبقى صورة إطلاقا بل مجرد هيكل، ومع ذلك تمثل حسا متوهجًا بحيوية هذيانية...لابد من الحرص على تجنب الميل العام لافتراض انه كلما كانت الصورة أوضح كانت فعاليتها اكبر»[٦]. فالشعر يتكئ على التصوير، بل هو أهم التقنيات الأدبية التي يوظفها النص عموماً لتحقيق أهدافه، وهو في النص الصوفي خاصة وسيلة من وسائل الإفهام التي ينطلق الصوفي في العالم ليحاوره، في محاولة منه للهبوط من الأبراج العاجية التي خلقها بكثرة رموزه وإشاراته، والتي جعلت النص غائماً ومموهاً، فالتصوير يحقق نوعاً من التوازن، إذ

---

(١) الصورة الشعرية: ٢١.

(٢) ينظر:بناء الصورة الفنية:٣٤٤.

(٣) ينظر: اصول النقد الادبي: ٢٤٢ .

(٤) ينظر: نظرية الأدب: ٢٤١.

(٥) بلاغة الخطاب وعلم النص: ١٨٦.

(٦) مبادئ النقد الادبي : ٢١.

الرمز يرتقي بالنص ويتعالى عن العوام، ويجعله مخصوصاً بأهل المعرفة، في حين يسهم التصوير بأنماطه المتنوعة بتحقيق التوافق والاقتراب من المجتمع الذي يشعر الصوفي بأنه الابن البار له، فيعوض الصوفي غموض الرمز بوضوح الصورة وجمالها .

ويتسم التصوير في الخطاب الصوفي بأنه «لغوي يستند إلى طاقة الخيال لتكوين صوره الحسية والمجردة على السواء... كما أنه تصوير رمزي تجريدي، وبذلك يعد التجريد سمة أُخرى من سمات هذا التصوير إلى جانب الحسية»[1]. فالتصوير من أهم المقومات الفنية التي يتماهى فيها الشعر بلغته التكثيفية الإيحائية مع التصوف ذلك السلوك الذي يمثل الروحانية والتجرد.

وسيشير الباحث في هذا الفصل إلى الصورة الفنية بمستوياتها البلاغية الثلاثة من تشبيه واستعارة وكناية مع الإشارة إلى الرمز وفعاليته في النص.

([1]) اشتعال الذات :٨٩.

المبحث الأول

الصورة التشبيهية

توطئة

يمثل التشبيه أول مستويات البيان، وهو وسيلة المتكلم لتقريب المعنى حيث «يزيد المعنى وضوحاً، ويكسبه تأكيداً، وهذا ما أطبق جميع المتكلمين من العرب والعجم عليه ولم يستغنِ احد منهم عنه»[١]، ويعمل على إظهار المعنى وجلائه في صورة لطيفة .

ويرى ابن الأثير أن التشبيه «يجمع صفات ثلاث هي المبالغة والبيان والإيجاز...إلا أنه من بين أنواع علم البيان مستوعر المذاهب، وهو مقتل من مقاتل البلاغة وسبب ذلك أن حمل الشيء على الشيء بالمماثلة أما صورة وأما معنى يعز صوابه، وتعسر الإجادة فيه وقلما أكثر منه أحد إلا عثر كما فعل ابن المعتز»[٢]، ويذكر في فضله انه أتى لقصد «إثبات الخيال في النفس بصورة المشبه به أو بمعناه، وذلك اوكد في طرفي الترغيب فيه، أو التغير عنه»[٣]. والتشبيه يمكن أن يوظف كفن «من فنون التعليم وأسلوب من أساليب التفهيم ونقل المعاني العلمية والأدبية إلى الآخرين؛ كما يكون وسيلة لإثبات حقائق نظرية أو تجريبية»[٤].

أغراض التشبيه وأهميته:

يأتي التشبيه لأغراض كثيرة تتعلق بالمشبه كبيان حاله، أو مكان وجوده، أو تقويه شأنه في نفس السامع، أو زيادة تقريره، أوابرازه إلى السامع في معرض التزيين، أوالتشويه أو الاستطراف وما شاكل ذلك، أو قد تتعلق بالمشبه به للإيهام بكونه أتم من المشبه في وجه الشبه، او يكون أهم عند المشبه[٥]. وتبدو أهمية التشبيه في اختيار المشبه به؛ لأنه ما يظهر جمال التشبيه ولطافته، وهو «صورة من الصور احتفظت بها النفس ووعتها، فإذا ما أثارها شيء استجابت ووثبت إلى اللسان والنفس لا تحتفظ الا بما هو موضع اهتمام»[٦]. و يرى عبد القاهر أن من المتفق عليه عند العقلاء «أن التمثيل إذا جاء في أعقاب المعاني، أو برزت هي باختصار في معرضه ونقلت عن صورها الأصلية إلى صورته، كساها أُبهةً، وكسبها منقبةً، ورفع من إقرارها وشب من نارها، وضاعف قواها في تحريك النفوس لها ودعا القلوب إليها واستثار لها في

---

(١) الصناعتين :٢١٦.

(٢) المثل السائر:١: ٣٧٧.

(٣) المثل السائر:١:٣٨٧.

(٤) بَلاغة التشبيه في القرآن الكريم:د.علي ميرلوحي، مجلة التراث العربي،العدد٥٤،السنة١٩٩٤،١٤،ص٤٥.

(٥) ينظر: مفتاح العلوم :٤٤٨ – ٤٥٠.

(٦) التصوير البياني– دراسة تحليلية لمسائل البيان: ٢٨ .

أقاصي الأفئدة صبابةً وكلفاً، وقسر الطباع على أن تعطيها محبةً وشغفاً»[١]. ويبدو أن حُسن التشبيه يرتبط عند البلاغيين «بطبيعة العلاقة بين طرفي التشبيه، فكلما طمسنا الالتقاء بين المشبه والمشبه به وباعدنا، كنا قريبين من الأثر الفني»[٢]. ذلك أن التباعد بين الشيئين كلما «كان أشدّ كانت النفوس أعجب، كانت النفوس لها أطرب، وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحية أقرب»[٣]. ان حُسن التشبيه لا يتجلى في ذلك حسب، وانما هناك جوانب متعددة تظهر جمال التشبيه ورونقه تتجلى في التشبيهات التي تقرِّب بين الأشياء، وتجعل بعضها مرآة لبعض، ولاسيما في المعاني التي تحتاج إلى الغوص الذي يتطلب البيان والإقناع[٤].

وللتشبيه أثره النفسي والعقلي على المتلقي، إذ تتلون الصور أمامه ويتجسد المجرد، وإذا كان القرآن الكريم ذلك النص العالي، استعمل التصوير في رسم مشاهده، ولاسيما فيما يتعلق بالنعيم والشقاء ومواقف الحساب، فلا غرو أن يلتمس الشعراء هذه الأداة لتقريب المعاني وإضفاء الحركة والشعور عليها حتى لتبدو كائناً حياً تدب فيه الحياة.

التشبيه في النص الصوفي

التشبيه في النص الصوفي كثيراً ما يجعل المجرد محسوساً، وهو ما يرتبط بوصف الأحوال والمواجيد، إذ المعاني الصوفية لعمقها ودقتها تنحو نحو المحسوس لتقريبها، فالعبارة وحدها لا تفي بالغرض، ولا تكشف عن هذه المعاني ما لم تتوسل بالتصوير وتستدعي فنونه المختلفة. والنص الصوفي نصٌ أدبيٌ تتنوع فيه أنماط التصوير، وهو يستنطق اللغة في محاولة لإخراج مكنوناتها فينقل تجربته الروحية «وهي تجربة متعالية على الرغم من تأصلها في الزمان لا نقدر أن نؤطرها، بالإضافة إلى أنها تتجاوز حدود الطاقة اللغوية، فهناك محدودية للكلمات أمام لا محدودية التجربة، اللغة تجيء من العالم والتجربة تجيء مما وراءه، وهذه التجربة رؤيا في اتساع دائم»[٥].

---

(١) أسرار البلاغة :١٢٨ – ١٢٩.

(٢) التصوير المجازي أنماطه ودلالاته في مشاهد القيامة في القران:٢٧ .

(٣) أسرار البلاغة :١١٦.

(٤) ينظر: التصوير البياني: ١٢٣.

(٥) الصوفية والسريالية: ٢٣٩-٢٣٨ .

إن عمق التجربة الصوفية، واتصالها بالذات الإلهية والوجود، تستدعي نمطاً أدبيا خاصاً يتفق في كثير من الأحيان مع لغة الأدب، الا أنه يفترق عنها أحياناً بصوره الخيالية التي تخاطب الجوهر الإنساني مستنفذاً بذلك لغة الحس والروح والعقل «فالصوفي يمارس عملية تركيب متميزة للغة، يحفر في أغوارها، ليؤسس نصاً صوفياً جديداً يتميز بكثافة دلالاته، وتنويع عوالمه وتعقد مكوناته التصويرية والتعبيرية، ومن هنا فهو يرفض الوقوف عند مستوى اللغة المتداولة على الرغم من استناده إلى طاقتها التعبيرية والبلاغية، ليعمل على تجديدها وتوجيهها حسب رغبته في تصوير ما يعتمل في أعماقه»[١]. وليس من المغالاة القول أن النص الصوفي نصٌ مجازيٌ إشاريٌ بكل ما للكلمة من معنى، وهو يوظف الصورة البيانية بشكل إشاري ليكسبها بذلك وظيفة تعبيرية (رمزية)، فيضفي نوعاً من الجدة على الاستعمال الفني لهذه الصور البيانية .

أنماط التشبيه في التائية الكبرى

سيحاول الباحث الإشارة إلى أهم الأنواع التي وردت في التائية الكبرى، وهي التمثيل والتشبيه الضمني، والتشبيه بالأداة (المرسل)، والخالي من الأداة (المؤكد)، والمقلوب في محاولة لالتقاط أهم المشاهد التي صوَّرها الشاعر في التائية الكبرى .

١- **التشبيه التمثيلي(التمثيل)**

القصيدة تتحدث عن الأحوال والمقامات والمواجيد التي تتوالى على الشاعر، فهو يصور ذاته وأحواله في صورة تشبيه تنتمي إلى ما يسمى عند البلاغيين بتشبيه (التمثيل)، ولهذا النوع من التشبيه أثره، ذلك «ان الأنس بالمشاهدة بعد الصفة والخبر إنما يكون لزوال الشك في الأكثر»[٢]. والتمثيل يأتي بعد ضربين من المعاني: الأول «غريب بديع: يمكن ان يخالف فيه ويدعى امتناعه واستحالة وجوده... والضرب الثاني: الا يكون المعنى الممثل غريباً نادراً يحتاج في دعوى كونه على الجملة إلى بينة وحجة إثبات»[٣].

ويرى عبد القاهر أن سبب الأنس في الضرب الاول: «بَيِّنٌ لائحٌ؛ لأنه يفيد فيه الصحة وينفي الريب والشك، ويؤمن صاحبه من تكذيب المخالف وتهجم المنكر، وتهكم المعترض، وموازنته بحاله في كشف الحجاب عن الموصوف المخبر حتى يرى ويبصر، ويعلم كونه على ما اشتبه عليه موازنة ظاهرة صحيحة... أما الضرب الثاني... فقد يحتاج إلى بيان المقدار فيه، ووضع قياس من غيره، يكشف عن حده ومبلغه من القوة والضعف والزيادة والنقصان»[٤]. وهو من أوائل الذين فرقوا بين التشبيه والتمثيل، إذ جعل كل تشبيه يكون الوجه فيه حسياً مفرداً أو مركباً، أو

---

(١) اشتعال الذات :٣١ .

(٢) أسرار البلاغة :١٣٨- ١٣٩.

(٣) أسرار البلاغة :١٣٩.

(٤) أسرار البلاغة :١٣٩ .

كان من الغرائز والطباع العقلية الحقيقية فهو (تشبيه غير تمثيلي)[1]. أما إذا كان وجه الشبه فيه عقلياً مفرداً أو مركباً غير حقيقي، ومحتاجاً في تحصيله إلى تأول فهو (تشبيه تمثيلي)، وهذا هو الفرق بين الضربين، وإن كان الأول عاماً، والثاني خاصاً، ولذلك قال: « فكل تمثيل تشبيه وليس كل تشبيه تمثيلا»[2].

ومن الصور التي تستوقف القارئ، صورة الوليد التي يتمثل بها الشاعر ليصفَ حاله قائلاً:

٤٣٠.ويُنبيكَ عن شأني الوليدُ وان نشا بليداً بإلهام كوحيٍ وفِطنةِ

٤٣١.إذا أنَّ مِنْ شدِّ القِماطِ وحَنَّ في نشاطٍ إلى تَفريجِ إفراطِ كُربةِ

٤٣٢.يُناغَى فيُلغِي كُلُّ كَلٍّ أصابَهُ ويُصغي لمن ناغاهُ كالمُتنصِّتِ

٤٣٣.وَيُنْسيهِ مُرَّ الخَطْبِ حُلوُ خِطابِهِ ويُذْكِرُهُ نَجْوى عُهودٍ قَديمةِ

٤٣٤.وَيُعْرِبُ عَنْ حَالِ السَّمَاعِ بِحَالِهِ فَيُثْبِتُ للرقصِ انْتِفاءَ النَّقيصةِ

٤٣٥.إذا هامَ شَوقاً بالمُناغِي وَهَمَّ أنْ يَطيرُ إلى أوطانِهِ الأوليّةِ

٤٣٦.يُسَكّنُ بالتحريكِ وهو بِمَهدِهِ إذا ما له أيدي مُربيهِ هَزَّتِ

يمثل الشاعر حاله بصورة الوليد الذي يئن من القماط حوله، ويحن إلى الانفلات من قيده، وهو يناغي لينسى همه وعناءه في إصغائه للمناغي، فيترنح ويهتز طرباً ثم يسكّن بتحريك المهد وهزّه، فهذه الصورة تقابل صورة العاشق الذي تتابعت عليه الأحوال، والشاعر يسعى من خلال هذا التقابل بين الصورتين إلى تجسيم صورة الواجد ووصف أشواقه، وهي لوحة حسية تختفي فيها المجردات لتنقل المتلقي إلى عالم التصوير في صورة ملؤها الحيوية والنشاط.

إن الشاعر وإن أكثر من التفصيلات في هذه اللوحة، الا أنها صبغت الصورة بصبغة إيحائية وطاقة شعورية، اكتملت في ضوئها الصورة، في محاولة من الصوفي للتواصل مع العالم الخارجي، والخروج من بوتقة الرمزية والانغلاق في الخطاب الصوفي. فصورة الوليد تجسد الاغتراب الروحي الذي يعيشه الصوفي في العالم الخارجي أو المجتمع الذي يعيده إلى عالمه (الصوفي) هو أن يسكّن بالتحريك حيث يتصل بالذات الإلهية ليكتمل الفناء. ومن الصور الأخرى صورة المكروب الذي ينازع سكرات الموت حيث تلي الصورة السابقة وتكملها، يقول :

٤٣٧. وَجَدتُ بوجدٍ آخذي عندَ ذكرِها بتحبيرِ تالٍ أو بألحانِ صيِّتِ

٤٣٨. كما يجدُ المكروبُ في نزعِ نفسهِ إذا مالَهُ رُسُلُ المَنايا، تَوَفَّتِ

٤٣٩. فواجِدُ كَرْبٍ في سياقٍ لفُرْقَةٍ، كمكروبِ وجدٍ لاشتياقٍ لرفقةِ

٤٤٠. فذا نفسُهُ رقَّتْ إلى ما بدتْ بهِ ورُوحي تَرَقّتْ للمبادي العَليةِ

---

(1) ينظر: فنون بلاغية:٥٦ .

(2) اسرارالبلاغة :١٠٧.

يخلق الشاعر صورة من التقابل العجيب بين المكروب، وهو ينازع سكرات الموت حتى تتوفاه رسل المنايا، وهم لا يفرطون، وصورة الواجد الذي يذكر المحبوبة، حيث الصوت الحسن والشديد الذي يترنم به الصوفي، فمثلما رقت نفس المكروب إلى ملائكة الموت حيث شخصت أمامه وحان حينه، كذلك ترقت نفس الشاعر للمبادي العلية. ثم يوظف الشاعر مقدرته اللغوية في المقاربة بين الصورتين في ألفاظ متقاربة تسعى البنية اللغوية فيها إلى التقارب حتى على صعيد الحروف في تقابل قل نظيره، كما يتضح في قوله:

فواجد كرب = مكروب وجد

في سياق = لاشتياق

لفرقة = لرفقة

وهو سعي للتوحد بين الصورتين على صعيد اللفظ والمعنى، فالتوازن في البيت بين الشطر والعجز يضفي على الصورة لمسه فنية أخرى ويزيدها جمالاً. ومن صوره الأخرى قوله :

١٧. فلو سمعت أُذنُ الدليل تأوِّهي لآلامِ أسقامٍ، بجِسمي، أضرّتِ

١٨. لأَذكَرَهُ كَرْبي أَذى عيشِ أزْمَة بمُنْقَطِعي ركْبٍ، إذا العِيسُ زُمّتِ

يشبه الشاعر الآلام التي فتكت بجسمه، نتيجة العشق والشوق، بصورة الذين انقطعوا عن الركب، وتملكتهم الحيرة في البادية، بعد أن زمّت الإبل للرحيل، فمقدار الجزع واليأس الذي أصاب هذا العارف جعله يئن أنين المنقطعين عن الركب، فلو سمع الدليل تأوه العارف لتذكر تلك الواقعة.

٢ – **التشبيه البليغ***

يعتمد الشاعر في أغلب الأحيان الصورة التشبيهة التي تخلو من الأداة محاولة منه للتقريب بين المشبه والمشبه به وتوحيدهما بحيث يكون المشبه عين المشبه به، وهو ما يسمى عند البلاغيين بالتشبيه البليغ، وهو «أبلغ وأوجز من التشبيه الذي ظهرت أداته، أما كونه أبلغ فلأنك إذا قلت: زيد الأسد، فقد جعلته نفس هذه الحقيقة من غير واسطة، بخلاف قولك زيد كالأسد فليس يفيد الا مطلق المشابهة، وأما كونه أوجز فلان أداة التشبيه محذوفة منه، فلهذا كان أخصر من جهة لفظه»(١).

(*) قد تكون تسمية التشبيه البليغ بهذه التسمية تمييزا له عن غيره من الأنواع، وليس لأنه الابلغ، وإلا فان البلاغة هي مطابقة الكلام لمقتضى الحال، والحال قد يقتضي ذكر الأداة او وجه الشبه او حذفهما، كما أننا نجد في القران الكريم وكلام البلغاء ذكر لأداة التشبيه او وجه الشبه، ولو كان حذفهما ابلغ لنطقوا بـ (البليغ) فقط.

(١) الطراز :١٥٠.

وصور التشبيه البليغ هي الأكثر ظهوراً في التائية، ولعل في ذلك نوعاً من المبالغة التي يتعمدها الشاعر ان تضيق للعبارة عن التعبير عن أحواله ومواجيده، فهو يجد في هذه المبالغات متنفساً لما لا تحيطه العبارة، ومن هذه الصور :

٣٥٥. وعنديَ عيدي كُلَّ يومٍ أرى بهِ جَمالَ مُحيّاها، بعَينٍ قريرةِ

٣٥٦. وكلُّ اللَّيالي ليلةُ القدرِ إنْ دنَتْ كما كُلُّ أيَّامِ اللِّقا يومُ جُمعةِ

٣٥٧. وسعيي لها حجٌّ بهِ كُلُّ وَقفةٍ على بابها قدْ عادلَتْ كُلَّ وَقفةِ

٣٥٨. وأي بلادِ اللّهِ حَلّتْ بها، فما، أراها، وفي عيني حَلَتْ، غيرَ مكّةِ

٣٥٩. وأيُّ مكانٍ ضمَّها حرمٌ كذا أرى كلّ دارٍ أوْطَنَت دارَ هِجْرَةِ

٣٦٠. وما سكَنَتْهُ فَهوَ بَيتٌ مُقَدَّسٌ بقرَّةِ عيني فيهِ أحشايَ قرَّتِ

٣٦١. ومَسجِدِي الأقصَى مساحِبُ بُرْدها وطيبي ثَرى أرضٍ، عليها تمَشّتِ

وأكثر هذه الصورة مرتبطة (شرطاً) بالمحبوب ورضاه وقربه ونظرته، وهي تجعل الجحيم جنةً والعمر ربيعاً، وهي تشبيهات جارية على سنن العرب، والشعراء من قبله، وليس فيها كثير أبداع أو ومضة من ومضات الابتكار، الا أنها في الوقت ذاته، رموز تكتسب جدة وفرادة في النص الصوفي، فهي مفاتيح لخزائن العلوم الصوفية، كما يلاحظ عليها أيضاً اهتمامها باللفظ القرآني والاقتباس منه، فالقرآن الكريم أهم المصادر التي يمتاح منها الشاعر ألفاظه، وأفكاره أيضاً .

لقد اعتمد الشاعر في أكثر صوره على التشبيه الخالي من الأداة، وهو يقوم على ادعاء ان المشبه هو عين المشبه به، إذ تتمحور الصور التشبيهية في هذا النص حول (التراث الديني) إذ يرتبط الشاعر روحياً في أجواء اللذة التي يجدها العارف في عباداته، فكلما يتلذذ العابد في مواسم العبادة وأماكنها، فمحبوبة الشاعر تتحقق في هذه الصور التي هي جنه العابد في الأرض، ومفهوم العيد في نظر الشاعر يتحقق برؤية وجه المحبوبة، والعيد موسم للفرحة والبهجة، وهو لا يختص بأمة دون أخرى فكل قوم لهم أعيادهم، الا ان عيد الشاعر يكمن في النظر إلى وجه المحبوبة والتزود منه، في حين يكون قرب المحبوبة كليلة القدر من شهر رمضان، فالليلة التي تدنو فيها المحبوبة من حبيبها بمثابة ليلة القدر، وهي ليلة عند الله خير من ألف شهر، وفضلها عظيم لا تحصي له الخلائق عدداً. ويعرج الشاعر على فريضة الحج، فسعيه للمحبوبة بمثابة السعي بين الصفا والمروة في بيت الله، وهو ركن مهم من أركان الحج، بل ان الوقوف على باب المحبوبة هو كالوقوف بعرفة، وكذلك فان كل مكان يضمها فهو حرم، وكل دار تقطنها فهي دار هجرة، فالشاعر يستحضر النماذج الدينية (الحج، المسجد الأقصى، السعي، الوقوف بعرفة، ليلة القدر، العيد، يوم الجمعة) وهي كلمات تستدعي الموروث الديني وتوظفه في طريقة لا تخلو من المبالغة، فهذه الأشياء مقدسة لدى المسلم، والشاعر في استدعائه لتلك النماذج إنما يسعى

للارتباط والبقاء في عالم الإيمان، فالمحبوبة اولاً وقبل كل شيء، هي الحضرة الإلهية، وأحياناً الحقيقة المحمدية، وهي أحقُّ بالتقديس والتوحيد من كل ما ذكر بل ان قداسة هذه الأماكن والأزمان إنما تتأتى من ارتباطها بالحقيقة الإلهية والحقيقة المحمدية، فلا غرو أن تغمر قلب الشاعر مشاعر الحب والهيام، فتتفجر عواطفه وتفيض جوانحه بهذا الحب. وينبغي الإشارة إلى أنّ مفردات الزمان والمكان لدى المتصوفة ليست الّا رموزاً لأمور باطنة، تعجز اللغة عن الإفصاح عن مكنوناتها، فيلجأ الشاعر إلى الرمز والتشفير، وتوظيف الصورة التشبيهية في تشبيهات تأتي أحياناً لربط المجرد بالمحسوس، وأُخرى لربط المحسوس بالمحسوس. وهناك صور أُخرى اعتمدت على التشبيه بالمجرد، وهي تشبيهات ليست بالمبتكرة، بل نجد أصداءها في أشعار السابقين وكلمات العوام أحياناً كقوله:

٣٦٨. ولا اختُصَّ وَقتٌ دونَ وقتٍ بطَيبَةٍ بهـــا كـــلُّ أوقـــاتي مواسِـــمُ لـــذَّةِ

٣٦٩. نهـاري أصـيلٌ كلُّـهُ إن تنسَّـمتْ أوائيلُـــــهُ مِنهـــا بـــــرَدّ تحِيّتـــــي

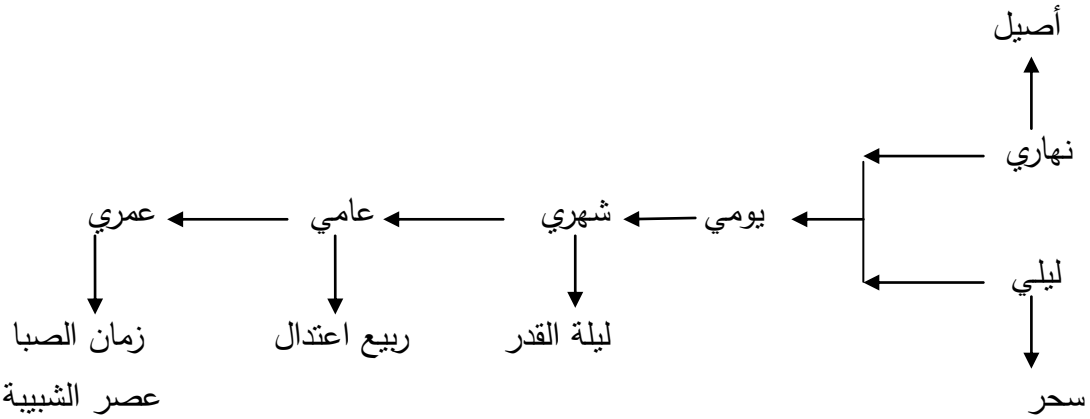
٣٧٠. وليلـــي فيهـــا كلُّـــهُ ســـحَرٌ إذا ســرَى لـــي منهـا فيـهِ عـرفُ نُسـيمةِ

٣٧١. وإن طَرَقـتْ لَـيلاً، فشَـهرِيَ كُلّـهُ بهـا ليلـةُ القـدرِ ابتهاجـاً بـزورةِ

٣٧٢. وإن قَرُبَـتْ داري، فعـاميَ كُلّـهُ ربيـعُ اعتـدالٍ ، فـي رِيـاضٍ أريضَـةِ

٣٧٣. وإنْ رَضـيتْ عنـي، فعُمـريَ كُلُّـهُ زمـانُ الصّـبا، طيبـاً، وعصـرُ الشـبيبَة

تبدو النزعة الأسطورية التي يسبغها الشاعر على صوره واضحة، وتتجلى بتلك المبالغة الواضحة في النص، وهي (مبالغة مشروطة) تعتمد على أسلوب الشرط كمكون رئيس في النص، فالعبارات (إن تنسمت، إذا سرى، أن طرقت، إن رضيت، إن قربت) فالبنية الشرطية تأتي لتعبير عن الشعور باللذة لقرب المحبوب ورؤيته والتمتع بالنظر اليه، كما يظهر في النص تكرار لفظة (كل) والتي أسهمت في تكوين مركز موسيقي في النص وبؤرة نغمية. وكل الأوقات لدى الشاعر مواسم لذة، فالوقت والنهار والليل والعمر والعام والشهر ارتبط بلفظة الكل، وهي لفظة تدل على العموم قصد الشاعر فيها المبالغة في اللذة والنشوة، فلم يستثنِ من ذلك لحظة واحدة، بل يشكل الزمان بتلويناته المختلفة (الوقت، النهار، الليل، العمر، الشهر، العام) في حال الوصل زمان سرور وبهجة ولذة لا توصف. ويلاحظ في هذا المقطع من النص تدرج الشاعر في الفترات الزمنية وانتقاله بشكل تصاعدي وصولاً إلى العمر، كما في المخطط:



تبدأ لحظات اللذة النفسية التي تنتاب الشاعر منذ الوهلة الأولى التي يرد فيها المحبوب تحيته، ثم تتسع هذه اللحظة لتشمل النهار والليل فالعام، بل وتستغرق العمر بأكمله، إذ يغدو العمر(زمان وصبا وعصر الشبيبة). ومن الصور الأخرى قوله :

٢٣. وظَلّتْ لِفِكْري، أُذْنُهُ خَلَداً بها يَدُورُ بهِ، عن رُؤْيَةِ العينِ أغنَتِ

يشبّه الشاعر أُذن الرقيب بالقلب، أي وكأن أُذن الرقيب الذي تحدّث عنه في الأبيات السابقة صارت قلباً لفكره بحيث أغنته عن رؤية العين، وروى شرح القيصري قراءة أُخرى بضم الخاء واللام (خُلُدا) قصد به الحيوان المعروف «وهو حيوان يرى ويسمع صوت القافلة من فراسخ، وعلى هذا يكون معناه : صارت أُذنه أذن الخُلُد بحيث تسمع أحاديث نفسي وحذف الأذن وجعل أذنه عين أذن الخُلُد للمبالغة»[1]. ومن التشبيهات الأخرى قوله :

١١٥. وعِيدُكِ لي وعدٌ، وإنجازُهُ مُنى ولَيَّ بغيرِ البعدِ أن يُرمَ يثبتِ

الوعيد يستعمل في الشر خاصة، والوعد يستعمل في الخير على الأكثر وإن جاء أحياناً في الشر، ويبدو أن الشاعر يصف تهديدات المحبوب بالموت والفناء بأنها بشائر ووعود بالخير؛ لأن عين العاشق لا ترى الّا الخير من المعشوق، بل إن إنجاز هذا الوعد هو أمنية الشاعر وغاية ما تطلبه النفس، فكل بلاء وخطب يهون في سبيل المحبوب، الّا البعد، وحتى البعد إذا كان الرامي به هو المحبوب، فالمحب يتلقى ذلك بالثبات والرضى، ويترك ما يريد هو لما يريد محبوبه. ومن الصور الأُخرى قوله:

٤٤٨. وقلبي بيتٌ فيه أسكنُ دونَهُ ظهورُ صفاتي عنهُ من حجُبيَّتي

٤٤٩. ومنها يميني فيَّ ركنٌ مقبَّلٌ ومِن قِبْلَتي، لِلحُكمِ، في فيّ قُبلَتي

٤٥٠. وحَوْليَ بالمَعنى طَوافي، حقيقةً وسعيي لوجهي من صفائي لمروتي

يعقد الشاعر تشبيهاته بينه وبين الكعبة المشرفة في الأبيات حيث يمثل العارف مظهرا للآيات الأنفسية، والقيصري يرى أن النظر في نفس العارف أسهل من النظر في الآفاق، «إذ لا يمكن

([1]) شرح القيصري :١١.

لأحد أن يحيط بجميع ما في الآفاق، ويمكن أن يحيط بجميع ما في نفسه»[١]. وليس الأمر بهذه السهولة، فالإنسان مهما كانت معرفته فإنه يبقى عاجزاً عن الإحاطة بجميع ما في نفسه إذ ينطوي فيه العالم الأكبر. فقلب العارف هو البيت الذي يستتر فيه وتظهر صفاته كالحياة والعلم والإرادة، وكما أن الركن اليماني ركن من أركان الكعبة كذلك يمين العارف ركن مقبل من جسمه، ثم أشار إلى الطواف والسعي والقبلة، فلما «كان الحجر الأسود جزءاً من الكعبة الصورية التي هي مظهرة للبدن، جعل فمه الذي هو جزء منه باب الحجر الأسود...أي ومن قبلة وجودي التي هي في مقابلة القبلة الظاهرة يقع في فمي قبلتي لصدور حكم الشارع بتقبيل ما بإزائه»[٢]. فالتقابل الذي خلقه الشاعر بينه وبين الكعبة جعله يستحضر متعلقاتها كالركن والسعي والطواف والقبلة في تشبيهات لطيفة وظفها ليشير إلى فكرة تجلي الذات الإلهية وتمظهرها في العارف، وهي تغمض على المتلقي ما لم يطلع على الفكر الصوفي، فالشاعر لما عقد تشبيهًا بينه وبين البيت العتيق وصفاته ومظاهره «استوفى موارد التشبيه، فشبه يمينه من تلك الصفات الحاجبية بالحجر الأسود والمعبر عنه بالركن المقبل لمشابهتين: الأولى: أن الحجر يسمى يمين الله؛ لان العهود عنده تجدد، والمواثيق بمسّه تؤكد، فيشابه اليمين. والثانية: أن الحجر مقبل الناس كاليمين، وشبه فاه بالقبلة، وعلله بوجود حكم الشرع في فيه إذ الحكم شبيه بالقبلة من حيث إقبال المسلمين عليه، والإقبال على المظروف يستلزم الإقبال على الظرف، أشار إلى هذا التشبيه باستعارة القبلة للفم، وقرينتها نسبة صدور القبلة من القبلة، إذ لا شك ان القبلة مصدرها الفم ليس الا»[٣]، وتظهر براعة الشاعر في عقد هذه التشبيهات واستيفاء جوانبها المتنوعة ومظاهرها المختلفة.

ومن التشبيهات الأخرى التي جاءت خالية من الأداة قوله :

٦١٧. فعالمنا منهمْ نبيٌّ ومنْ دعا إلى الحَقِّ مِنّا قامَ بالرُّسُليَّةِ

٦١٨. وعارفنا في وقتنا الأحمديَّ منْ أُولي العَزمِ مِنْهُم، آخِذٌ بالعَزيمَة

يشير الشاعر إلى تشبيه منقول عن حديث المصطفى (ص): «علماء أمتي كأنبياء بني إسرائيل »[٤]. فكما الأنبياء يدعون إلى الحق، فكذلك من علمائنا من يقوم بذلك، ومنهم من هو بمثابة أولي العزم «وهو العارف بالله وأسرار ملائكته ومكونات خزائنه ودفائنه والمأذون بالتصرف فيها، الآخذ بزي العزائم دون الرخص»[٥].

---

(١) شرح القيصري: ١١٢.

(٢) شرح القيصري :١١٢

(٣) كشف الوجوه الغر : ٢ : ٧٢

(٤) بحار الأنوار: ٢ :٢٢ ، ٢٤ : ٣٠٧

(٥) كشف الوجوه الغر لمعاني نظم الدر:٢ : ١٦٨

فالشاعر في هذين التشبيهين يحيل إلى مرجعية تراثية، تتمثل في الحديث المشاراليه، فكأنه يوظف الحديث الشريف عن طريق الإشارة اليه، فلم يقم الا بدور الناظم الذي صاغ الحديث الذي حمل الصورة التشبيهية الجاهزة في قالب شعري.

٣- **<u>التشبيه بالأداة (المرسل)</u>**

أما التشبية بالأداة فهو يعمل على «إخراج الأغمض إلى الأظهر بأداة التشبيه مع حسن التأليف وهذا الباب يتفاضل فيه الشعراء، وتظهر فيه بلاغة البلغاء، وذلك أنه يكسب الكلام بياناً عجيباً، وهو على طبقات في الحسن»[١]. وقد ورد في التائية الكبرى نحو (خمساً وعشرين) مرة احتلت الكاف فيه الصدارة من حيث الاستعمال حيث تكررت (اثنتين وعشرين) مرة، واستعملت (كأن) مرتين، و(مثل) مرة واحدة في النص، فمن أمثلة استعمال الكاف قوله:

١٧٩.وَكُنْ صَارمًا كالوقتِ فالمَقْتُ في عسى وإيـــاكَ عـــلَّا فهـــيَ أخْطـــرُ عِلَّـــةِ

وهي إشارات إلى قولهم «الوقت سيف قاطع وإلى قولهم: من أهمل وظيفة الوقت فوقته مقت، بقوله: فالمقت في عسى، أي قولك: عسى أن افعل كذا، ممقوت، ثم قال: (وإياك علّا) أي إياك تقول: لعلي أعمل كذا، فإن هذه الكلمة أعظم مرض للسالك في سلوكه وأصعبه»[٢]، وهو تشبية متداول، فكثيرا ما يشبه بالسيف في الصرامة والحدّة، ان لم تقطعه قطعك .

٢٩٥. وجاوزتُ حَدَّ العَشقِ فالحُبُّ كالقِلى وَعـنْ شـأوِ مِعرَاجـي اتحـادي رِحلتـي

يبدو أن العارف في وصوله إلى مقام الاتحاد، قد تجاور حدّ العشق وتساوت لديه الأضداد، فالحب مثيل القلى، ولا فرق بينهما « لاجتماعهما في مقام الاتحاد وصيرورتهما شيئًا واحداً»[٣]. فلا مجال للاثنينية، إنه مقام الاتحاد الذي تتساوى فيه الأشياء، فالاتحاد «معناه وسره إنما هو ارتفاع حكم كثرة الإضافات والتعينات والتميزات بتنوعات الأسماء والصفات والاختصاصات الطارئة على الوجود الواحد بحسب تنزله ومروره على المراتب وتلبسه بأحكامها وخواصها ومقتضياتها واندراج هذه الكثرة في وحدة عين الوجود الظاهر والباطن»[٤]. ومنه أيضاً قوله :

٤٦٦. ومِنْ مَطْلَعي النُّورُ البَسيطُ كَلَمْعةٍ ومِـنْ مَشْـرَعي البحـرُ المُحـيطُ كَقَطْـرَةِ

يتحدث الشاعر وهو في مقام الجمع بصور تبدو – في الظاهر – مبالغة أو تشبيها مقلوبا تبادل فيه الطرفان الأدوار، الا أن الأمر أبعد من ذلك إذ «نور الشمس المنبسط على بسيط الأرض بالنسبة إلى ذاتي المتحدة بالذات الأحدية في مقام الجمع، والتوحيد كلمعة واحدة؛ لأنها

---

(١) النكت في إعجاز القرآن : ٨١.

(٢) شرح القيصري : ٤٦.

(٣) شرح القيصري : ٧٤.

(٤) منتهى المدارك : ١ : ٣٠٥ .

نور الأنوار ومنبعها كلها... وكذلك البحر المحيط المحسوس، بالنسبة إلى البحر المبحور الروحاني قطرة واحدة، فأنه أحد مظاهره، وهكذا بالنسبة إلى الحضرة العلمية الإلهية كقطرة واحدة، لأنها حقيقة واحدة من جملة الحقائق التي اشتملت عليها الحضرة العلمية»[١]. ومنه قوله :

٤٧١. ولا عِـدّةٌ والعَـدُّ كالحَـدّ قـاطِعٌ ولا مُـــدَّةٌ والحـــدُّ شِـــركُ مُوَقِّـــتِ

في هذا البيت يستعمل الشاعر كاف التشبيه، وهو يحيل المتلقي إلى البحث وراء هذه الألفاظ ومرموزاتها، فلا يتسنى له فهم البيت مالم يفك شفرات النص، فتشبيه العد بالحد من حيث القطع، يجعل المتلقي يتساءل عن معنى العد والحد، ويفسر القيصري هذا البيت فيقول: «ولا تعدد فإن التعدد يجعل الواحد متعدداً، كما أنّ الحد يجعل غير المحدود محدوداً منقطعاً، ولا مدة له ليكون في بعض الأزمنة متحققاً، وفي الآخر غير متحقق فيكون مغايراً لمن هو متحقق دائما فيلزم الشرك»[٢]، فالشاعر في وصوله إلى مقام الجمع وعين اليقين يتجرد عن الجهات لأنها تقتضي الاثينينه والتعدد والزمان، فيصبح خارجاً عن نطاق التحديد لأن التحديد قاطعٌ له.

ومن التشبيهات الأخرى تشبيه المجردات بالمجردات، فكأنه يفسر طلسماً بآخر، فإذا هي غائمة مهومة للمتلقي تسلك به في متاهات الرمزية، في حين يسعى التشبيه إلى تقريب الصورة وإيضاحها، وهو قوله :

٤٨٠.وآخـرُ محـوٍ جـاءَ ختمـيَ بعـدهُ كـــأَوّلِ صَـــحْوٍ لارتســـامٍ بِعِـــدّة

المحو: «رفع أوصاف العادة، ويقابله الإثبات»[٣]، وهو كما يفسره ابن عربي «كالنسخ، فان الحكم إذا انتهت مدته انتقض بغيره، والنسخ في الأحكام انتهاء مدة الحكم، وفي الأشياء المدة»[٤]. وأما الصحو: «رجوع إلى الإحساس بعد غيبة حصلت عن وارد قوي»[٥]. وللمحو مراتب، وهي ثلاثة ورابعها مختص بالسير المحمدي وهي:

١. محو كثرة النفس وصفاتها الأصلية والعارضية وفناؤها.
٢. محو الروح وصفاته الخصيصة بها وفناؤها .
٣. محو التقيد بحكم هذين الشهودين المترتبين.
٤. محو اثر التقييد بحكم الوحدة والكثرة المتغايرين[٦].

---

(١) شرح القيصري : ١١٨.

(٢) شرح القيصري : ١٢٠.

(٣) لطائف الإعلام : ٣٩٢.

(٤) رشح الزلازل في شرح الألفاظ المتداول بين أرباب الأذواق والأحوال : ٢١٦.

(٥) لطائف الأعلام : ٢٦٨.

(٦) ينظر : منتهى المدارك : ٢ : ٤٥.

وقد قصد الشاعر الإشارة إلى أن آخر «مراتب المحو، عبارة عن حاله يكون السالك فيها كالطفل الذي ولد أولاً، فشرع ان يشاهد أنواع المخلوقات، وهو أول الصحو الذي فيه يرتسم التعدد في نفسه، ولذلك شبّه آخر المحو بأول الصحو الأول في ارتسام التعدد في النفس»[1].

ومن صور التشبية الأُخرى التي استُعملت فيها الأداة (مثل) قوله :

٦٨٣ . وتضحك إعجاباً كاجذلَ فارحٍ وتبكي انتحاباً مثلَ ثكلى حزينةِ

فقد استعمل الشاعر (الكاف) في صدر البيت، في حين استعمل لفظة (مثل) في عجزه، ومع ذلك فإن التقابل والتوازي واضح بينهما:

وتضحك	إعجابا	ك	اجذلَ	فارحٍ
↓	↓	↓	↓	↓
وتبكي	انتحاباً	مثلَ	ثكلى	حزينةِ

ويبدو أن لجوء الشاعر إلى لفظه (مثل) تعود إلى سببٍ موسيقي يتعلق بالمحافظة على وزن البيت، وكذا لجوئه إلى لفظه (فارح) بدلاً من فَرِح، وهي قليلة إن لم تكن مهجورة.

٧٢١. وموضِعُ تنبيهِ الإشارةِ ظاهِرٌ: بِكُنْتُ لهُ سَمعاً، كنورِ الظّهيرَة

يحيل الشاعر إلى الحديث القدسي: «لا يزال عبدي يتقرب الي بالنوافل حتى أحبه؛ فإذا أحببته كنت له سمعاً وبصراً ويداً ولساناً ورِجلاً، فبي ينطق، وبي يسمع، وبي يبصر، وبي يبطش، وبي يمشي»[2]، فيشبه وضوح الإشارة القدسية بنور الظهيرة، وهو تشبيه مكرر قد لاكته الألسن، فكثيراً ما يشبه الأمر البيّن في وضوحه وسطوعه بالنور.

ومن التشبيهات التي استعملت فيها الأداة (كأن) قوله:

٢٤.فأخْبَرَ مَنْ في الحيِّ عَنّي ظاهرًا بِبَاطِنِ أمري وهو من أهل خُبْرَتي

٢٥.كأنَّ الكرامَ الكاتبينَ تنزَّلوا على قَلْبِهِ وحْياً، بِما في صحيفَتي

فالشاعر يستعمل أداة التشبيه (كأن) للإشارة إلى تماثل حالة الرقيب مع حالة من تنزّل عليه الكرام الكاتبين، واخبروه عن آلام الشاعر وتباريحه، ويشير بعض الباحثين أن في أداة التشبيه (كأن) «قوةً وتماثلاً أكثر من الكاف، ففي قولك: كأنه الأسد من قوة الشبه ما يُخَيَّل أنه لا فرق بينهما، وأنه قد يشتبه عليك أن تميّز بينه وبين الأسد، كما قالت بلقيس لما قيل لها: ﴿**أهكذا عرشك قالت كأنه هو**﴾ [النمل : ٤٢] أي لا فرق بينهما، ولم يفِ بما تجده من قوة الشبه وعظم

---

(1) شرح القيصري : ١٢٣.

(2) صحيح البخاري :١: ٨١.

الالتباس أن تقول: هو كعرشي»[1]، والكلام هنا عن الرقيب والمراد به «مَنْ يراقب أحواله من الفتية، ليشرف على أسراره المتعلقة بحبه... وعلى سيرته»[2].

فالرقيب حين اطلع بسمعه على أحواله، وأخبر أهل العلم بذلك (أهل الحي)، وكأن الكرام الكاتبين الذين يكتبون أعمال الخلائق تنزلوا على قلبه، مشيراً بذلك إلى دقة التفاصيل والأحوال التي وصفها الرقيب، وهو ينطق بما في صحيفة قلب العارف.

٤ – **التشبيه الضمني**

التشبيه الضمني هو «مالا يكون التعبير فيه نصاً في التشبيه، وإنما بُنيت العبارة عليه وطوته وراء صياغتها، فأنت تراه هناك مضمراً مكتوماً»[3]، وهو أقل حظاً من غيره. ومن صوره في التائية :

٣٠٧.وأنتَ على ما أنتَ عنِّي نازحٌ ولَيسَ الثُّريَّا، للثَّرى، بِقَرينَةِ

إن العارف مع ما ناله من المراتب والمقامات، فإن منزلته لا تزال بعيدة عن منزلة المحبوب، فقد شبه الشاعر منزلته قياساً إلى المحبوب بالثرى بالنسبة إلى الثريا، وهذه المقولة مشهورة متعارفة (ليس الثرى كالثريا)، الا أن الشاعر استفاد منها في وصف مراتب الكمال، يقول الفرغاني: «إذا بلغتَ ما بلغتً بجولانك في فنون الاتحاد، وبلغتَ غايته التي هي مقام جمع الجمع، ومع ذلك بعيد منزلتك من منزلتي، كبعد ما بين الثريا والثرى، لنزول درجة مبدأ مقامات الاتحاد ووسطها وانتهائها عن مقام أحدية الجمع المختص بالحضرة المحمدية التي أنا متطلع عليها ومخبر عنها بحكم الترجمانية، فلا تتطلع إلى ما فوق طورك»[4]. ومن الصور الاخرى للتشبيه الضمني قوله :

٣٨. فلَوْ كشفَ العوَّادُ بي وتحقَّقوا مِنَ اللوحِ ما مَني الصَّبابةُ أبقتِ

٣٩. لما شاهدتْ منِّي بصائرهمْ سوى تخلّل روحٍ بينَ أثواب ميّتِ

يشير الشاعر في البيتين إلى فناء واضمحلال ذاته وقواه من المحبة بحيث تخفى على العُوَّاد الا بالمكاشفة للطافة صورته، ولو تحققوا من اللوح المحفوظ الذي يحوي صورة كل شيء، لما شاهدت بصائرهم سوى « تردد أمر روحاني في خلال أثواب ميت مضمحل بدنه متلاشية

---

(1) التصوير البياني : ٣٥٣.

(2) منتهى المدارك :١ : ٢٥٦.

(3) التصوير البياني: ٧٩ .

(4) منتهى المدارك: ١: ٣١٠.

صورته؛ لفرط النحول، وغاية الذبول»[1]. فتشبيه بدن العارف بثوب الميت، كما يرى القيصري سببه أن «روحه وقلبه فَني في الحق، ومات وإن كان بدنه حيًا»[2].

٥- <u>التشبيه المقلوب</u>

أشار إليه ابن جني وأسماه (غلبة الفروع على الأصول) قائلاً: «ولا تكاد تجد شيئا من ذلك إلا والغرض فيه المبالغة»[3]. واشترط العلوي في هذا النوع من التشبيه «أن لا يرد الا فيما كان متعارفاً، حتى تظهر فيه صورة الانعكاس، لأنه لو ورد في غير المتعارف لكان قبيحاً؛ لأن مطرد العادة في البلاغة على تشبيه الأدنى بالأعلى، فإذا جاء على خلاف ذلك فهو معكوس»[4].

وفي التائية يستعين الشاعر بأداة التشبيه الكاف، مع قلب الأصول والفروع، ويأتي بهذا التشبيه أحياناً، والغرض فيه المبالغة، في وصف المواجيد، واشتعال الذات وفنائها في الحق سبحانه ومن ذلك قوله :

١٣. فطوفـان نـوح عنـد نـوحي كـأدمعي وإيقـــادُ نيـــرانِ الخليـــلِ كَلَـــوعَتي

والملاحظ على هذه الصورة التشبيهية لدى الشاعر، توظيفه للقصص القرآني وللتمثيل بطوفان نوح (ع)، ونار الخليل (ع)، وهما مما لا مثيل لهما في الدنيا ولا يؤتى بهما الا حين التعبير عن الإغراق في المعنى، وهذا ما أراده الشاعر، وكان يصبو إليه في تأسيسه لهذه الصورة .

وزبدة القول: ان تشبيهات ابن الفارض باستثناء التمثيل مكررة، وكثيراً ما وردت في التراث العربي، ورغم تكرارها الا أنها قد تغمض أحياناً، فتغيب تلك البساطة وراء عالم رمزي واصطلاحي، تجعل المتلقي يلهث وراء النص، لفكّ مغاليقه واكتناه رموزه وأسراره، فالتشبيه لم يكن مقصودا لغرض فني، وإنما وراء ذلك علة تتعلق بإثبات الدليل، وتقريب الصورة في مواطن المحاجّة. كما أن تشبيهاته تنزع الي الحسية في أكثرها، في محاولة لتقريب المعاني التي تضيق بها اللغة، فالألفاظ الحسية «ليست هي هدف الشاعر، وانما هي وسيلة لتحفيز المشاعر، واستثارة الحواس، وتنشيط ملكة التخيل عند المتلقي، لفهم الصورة التي يبدعها الشاعر من خلال إقامة علاقات جديدة بين الألفاظ ذات المدلولات الحسية»[5]. والتشبيه في التائية قليل، إذا ما قيس بالاستعارة والرمز اللذين يهيمنان على النص، بل يصبغان التائية الكبرى بتلك الصبغة المجازية، فلا مغالاة في القول أن التائية الكبرى نص مجازي اشاري يتكئ على المجاز والرمز في تأدية معانيه وإيصالها إلى المتلقي.

---

(١) منتهى المدارك: ١: ٢٧٨.

(٢) شرح القيصري: ١٤.

(٣) الخصائص: ١ : ٣٠٢.

(٤) الطراز : ١٤٨.

(٥) تطور الشعر العراقي الحديث – اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج: ٤٧ .

المبحث الثاني

الصورة المجازية

المجاز

حظيت قضية المجاز بالعناية والاهتمام في الدراسات اللغوية القديمة، وكان للدراسات القرآنية دورها في تبلور المصطلح وتقسيماته. ويعد المجاز شكلاً من أشكال التوسع في اللغة، فهو مظهر شاخص رافق اللغة وتطورها عبر العصور، فالتطور قد يكون في «معنى الكلمة نفسها، كأن يخصص معناها العام فلا تطلق الا على بعض ما كانت تطلق عليه من قبل، او يعمم مدلولها الخاص... أو تخرج عن معناها القديم فتطلق على معنى آخر تربطه به علاقة ما وتصبح حقيقة في هذا المعنى الجديد بعد ان كانت مجازاً فيه»[١]. ولم يتحدد مصطلح المجاز عند اللغويين القدماء بمدلوله الاصطلاحي، إذ وردت لفظة المجاز بمعنى المصدر والموضع،[٢] أو قطع الشيء أو وسطه[٣]. وليس في هذا التفسير ما يشير بوضوح إلى المصطلح اللغوي أو البلاغي. وبحث سيبويه (ت١٨٠هـ) في كتابه الاتساع، فذكر أمثلة متنوعة عدها من الاتساع كقوله: «ومما جاء على اتساع الكلام والاختصار قوله تعالى جدّه: **﴿وَاسْأَلِ الْقَرْيَةَ الَّتِي كُنَّا فِيهَا وَالْعِيرَ الَّتِي أَقْبَلْنَا فِيهَا﴾**[٤]، إنما يريد أهل القرية»[٥].

ويذكر الفراء (ت٢٠٧هـ) صوراً للاتساع كتفسيره لقوله تعالى: **﴿لأَكَلُوا مِنْ فَوْقِهِمْ وَمِنْ تَحْتِ أَرْجُلِهِمْ﴾**[٦]، إذ يقول: «من قطر السماء ونبات الأرض من ثمارها وغيرها وقد يقال: إنَّ هذا على وجه التوسعة؛ كما تقول: هو في خير من قَرْنه إلى قَدَمه»[٧]، ولفظة المجاز لم تبرز إلا في كتاب (مجاز القرآن) لأبي عبيدة (ت٢١٠ هـ)، الا انه لم يقصد المجاز بمعناه البلاغي وانما قصد الكشف عن المعاني في مواضعها من النص القرآني باحتذاء أساليب العرب في كلامهم وسننهم في وسائل الإبانة عن المعاني، وأما السابقين فقد استعملوا لفظ الاتساع.

والمجاز عند المبرد (٢٨٥هـ) يقترب من معناه عند أبي عبيدة، ففي تعقيبه على قوله تعالى: ﴿وَقَالُوا لَوْلا نُزِّلَ هَذَا الْقُرْآنُ عَلَى رَجُلٍ مِنَ الْقَرْيَتَيْنِ عَظِيمٍ﴾[٨]، قال: «مجازة في العربية: على

---

(١) علم اللغة: ٢٨٧.

(٢) ينظر: العين : ٦: ١٦٤ (جوز).

(٣) ينظر: لسان العرب: ٥: ٣٢٦ (جوز).

(٤) يوسف :٨٢ .

(٥) الكتاب: ١ :٢١٢ ، ٢١٣ ، ٢١٤ .

(٦) المائدة : ٦٦.

(٧) الكتاب: ١ : ٣١٥.

(٨) الزخرف:٣١.

رجل من رجلين من القريتين، والقريتان مكة والطائف، والرجلان :عروة بن مسعود، والأخر الوليد بن المغيرة بن عبد الله بن عمر بن مخزوم» [1]، وكان أبو الفتح بن جني (ت ٣٩٢هـ) أكثر وضوحاً في الإشارة إلى الحقيقة والمجاز في قوله: «والحقيقة: ما أقر في الاستعمال على أصل وضعه في اللغة، والمجاز ما كان بضد ذلك، وإنّما يقع المجاز ويعدل إليه عن الحقيقة لمعان ثلاثة وهي: الاتساع، والتوكيد، والتشبيه. فان عدم هذه الأوصاف كانت الحقيقة البتّة»[2]. ويشير ابن جني إلى شواهد قرآنية وشعرية للمجاز ثم يعلق: «وهذه الاستعارات كلها داخلة تحت المجاز»[3].

ودرس ابن قتيبة (٢٧٦هـ) في كتابه (تأويل مشكل القران) المجاز، الذي إلفه ليرد على الطاعنين في كتاب الله. وتوسع فيه وفي أمثلته، إذ يقول: «وللعرب المجازات في الكلام ومعناه: طرق القول ومأخذه، ففيها الاستعارة، والتمثيل، والقلب، والتقديم، والتأخير والحذف، والتكرار، والإخفاء، والإظهار، والتعريض، والإفصاح، والكناية، والإيضاح، ومخاطبة الواحد مخاطبة الجميع، والجميع خطاب الواحد، والواحد والجميع خطاب الاثنين، والقصد بلفظ الخصوص لمعنى العموم، والقصر بلفظ العموم لمعنى الخصوص»[4]. كما أشار إلى الاستعارة عند العرب ذاهباً إلى أنَّ أكثر المجاز يقع في الاستعارة[5]. ويرى أبو هلال العسكري (ت٣٩٥هـ) أنّ العرب تتسع في استعمال المفردة الواحدة، فتنقلها من معناها الحقيقي اللغوي إلى معناها المجازي، ثم يكثُر عندهم الاستعمال المجازي حتى يصير كالحقيقة فقال: «وتسميتنا المتكلم بأنه بليغ توسّعٌ وحقيقته أنَّ كلامه بليغ، كما تقول: فلان رجلٌ محكم، وتعني أن أفعاله محكمة، قال الله تعالى:**﴿حِكْمَةٌ بَالِغَةٌ﴾**[6]، فجعل البلاغة من صفة الحِكمة، ولم يجعلها من صفة الحكيم، إلا أنَّ كثرة الاستعمال جعلت المتكلم بأنه بليغ كالحقيقة»[7]. وبعدها ينتقل إلى الاستعارة، إذ يقول: «ولابد لكل استعارة ومجاز من حقيقة وهي أصل الدلالة على المعنى في اللغة»[8].

ودرس الشريف الرضي (ت٤٠٦هـ) المجاز في القران الكريم والحديث النبوي ومن أمثلته، ما جاء في قوله تعالى: **﴿أُولَئِكَ الَّذِينَ اشْتَرَوُا الضَّلالَةَ بِالْهُدَى فَمَا رَبِحَتْ تِجَارَتُهُمْ وَمَا كَانُوا**

([1]) الكامل في اللغة والأدب : ٢ : ١٠٥ .

([2]) الخصائص: ٢: ٤٤٢.

([3]) الخصائص : ٢: ٤٤٥.

([4]) تأويل مشكل القرآن:٢٠ – ٢١.

([5]) ينظر : تأويل مشكل القرآن :١٣٤.

([6]) القمر:٥.

([7]) الصناعتين: ١٢.

([8]) الصناعتين :٢٧٦.

مُهْتَدِينَ﴾[1]، «وهذه استعارة، والمعنى أنهم استبدلوا الغي بالرشاد، والكفر بالأيمان، فخسرت صفقتهم، ولم تربح تجارتهم، وانما أطلق سبحانه على أعمالهم اسم التجارة لما جاء في أول الكلام بلفظ الشري تأليفاً لجواهر النظام، وملاحمة بين أعضاء الكلام» [2] ، ومن ذلك ما جاء في قوله تعالى: **﴿وَلِتُصْنَعَ عَلَى عَيْنِي﴾**[3]. إذ يقول: «والمراد بذلك– والله اعلم– أن تتربى بحيث أرعاك وأراك، وليس أن هاهنا شيئا يغيب عن رؤية الله سبحانه، ولكنّ هذا الكلام يفيد الاختصاص بشدة الرعاية، وفرط الحفظ والكلاءة، ولما كان الحافظ في الأغلب يديم مراعاته بعينه، جاء تعالى باسم العين بدلا من ذكر الحفظ والحراسة على طريق المجاز والاستعارة»[4]، وهذا مما عدَّ من المجاز المرسل الذي علاقته الآلية. وخصص كتابه (المجازات النبوية) لدراسة المجاز في الحديث النبوي.

ونبه ابن رشيق (ت٤٦٣هـ) على أهمية المجاز في اللغة، فقال: «والمجاز في كثير من الكلام أبلغ من الحقيقة وأحسن موقعا في القلوب والأسماع، وما عدا الحقائق من جميع الألفاظ ثم لم يكن مُحالاً محضا فهو مجاز؛ لاحتماله وجوه التأويل، فصار التشبيه، والاستعارة وغيرها من محاسن الكلام داخله تحت المجاز، إلا أنهم خصوا به– أعني اسم المجاز– باباً بعينه، وذلك أن يُسمَّى الشيء باسم ما قاربه، أو كان منه بسبب»[5]. وفسر عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١هـ) المجاز بأنه: «كل كلمة أريد بها غير ما وقعت له في وضع واضعها، لملاحظة بين الثاني والأول»[6]. وهو من أوائل من قسم المجاز إلى عقلي ولغوي، فقال: «واعلم أنّ المجاز على ضربين مجاز من طريق اللغة ومجاز من طريق المعنى والمعقول، فإذا وصفنا بالمجاز الكلمة المفردة كقولنا: اليد مجاز في النعمة، والأسد مجاز في الإنسان وكل ما ليس بالسبع المعروف كان حكما أجريناه على ما جرى عليه من طريق اللغة، لأنا أردنا أن المتكلم قد جاز باللفظة أصلها الذي وقعت له ابتداء في اللغة وأوقعها على غير ذلك أما تشبيها وإمّا لصلة وملابسته بين ما نقلها إليه وما نقلها عنه، ومتى وصفنا بالمجاز الجملة من الكلام كان مجازا من طريق المعقول دون اللغة»[7]. فهو يرى أنْ المجاز اللغوي يقتصر على مدلول اللفظة المفردة والمجاز العقلي يقع في الجملة. فاللفظ المفرد الذي يقع فيه المجاز اللغوي يجب أن يكون له أصل مبدوء

---

(1) البقرة :١٦.
(2) تلخيص البيان في مجازات القرآن:١١٤.
(3) طه :٣٩.
(4) تلخيص البيان :٢٢٤.
(٥) العمدة:١ : ٢٢٣.
(٦) أسرار البلاغة: ٢٨١.
(٧) أسرار البلاغة ٣٢٧ .

به في الوضع ومقصود، وأنّ جريه على الثاني إنما هو على سبيل النقل إلى الشيء من غيره[١]. ولكن هذا النقل لا يقع اعتباطاً إلا بوجود علاقة بين المعنى الحقيقي والمجازي، وقد عبر عنه بالملاحظة، فقال: «ثم اعلم أَنَّ في إطلاق المجاز على اللفظ المنقول عن أصله شرطاً، وهو أن يقع نقله على وجه لا يعرى معه من ملاحظة الأصل. ومعنى الملاحظة أنّ الاسم يقع لما تقول إنه مجاز فيه بسبب بينه وبين الذي تجعله حقيقة فيه، نحو: أنّ اليد تقع للنعمة، وأصلها الجارحة، لأجل أن الاعتبارات اللغوية تتبع أحوال المخلوقين وعاداتهم، وما يقتضيه ظاهر البنية، وموضوع الجبلة، ومن شأن النعمة أن تصدر عن اليد، ومنها تصل إلى المقصود بها والموهوبة هي منه»[٢]. وقد بين أنّ المجاز اعم من الاستعارة، فكل استعارة مجاز، وليس كل مجاز استعارة[٣].

وقد أثارت مسألة المجاز في اللغة إشكالاً بين الدارسين، فأنكرت طائفة منهم وجوده في القرآن بشكل خاص، واللغة بشكل عام، واختلفوا فيه فرقاً. ومثَّل المذهب الظاهري طائفة المنكرين؛ لأنهم أخذوا بظاهر الكتاب والسنة، وأعرضوا عن التأويل والرأي والقياس[٤]، وقالوا: «لا مجاز في لغة العرب»[٥]، ومنهم من أنكر المجاز في القرآن خاصة، وقد أشار الزركشي إلى نفر منهم[٦]. وحجة هؤلاء «أَنَّ المجاز أخو الكذب، والقرآن منزَّه عنه، وأَنَّ المتكلم لا يعدل إليه إلا إذا ضاقت به الحقيقة فيستعير، وذلك محال على الله تعالى»[٧].

واكد الجرجاني (ت٤٧١هـ) وجود المجاز في اللغة، ورد على منكريه قائلاً: « ومن قدح في المجاز، وهمّ أن يصفه بغير الصدق، فقد خبط خبطاً عظيماً، وتهدف لما لا يخفى،ولو لم يجب البحث عن حقيقة المجاز والعناية به حتى تحصل ضروبه، وتضبط أقسامه الا للسلامة من مثل هذه المقالة، والخلاص مما نحا نحو هذه الشبهة لكان من حق العاقل أن يتوفر عليه، ويصرف العناية إليه، فكيف وبطالب الدين حاجة ماسة إليه من جهات يطول عدها، وللشيطان من جانب الجهل به مداخل خفية يأتيهم منها فيسرق دينهم من حيث لا يشعرون، ويلقيهم في الضلالة من حيث ظنوا أنهم يهتدون»[٨]. وكان ابن الأثير (ت٦٣٧هـ) من القائلين بأنَّ اللغة تشتمل على

---

(١) ينظر: أسرار البلاغة ٣١٧.

(٢) أسرار البلاغة ٣١٦ .

(٣) ينظر : أسرار البلاغة ٣١٩ .

(٤) ينظر : الأعلام : ٣ : ٨ .

(٥) المزهر في علوم اللغة وأنواعها : ١: ٣٦٤.

(٦) ينظر: البرهان في علوم القرآن: ٦٠٦ .

(٧) الإتقان في علوم القران : ٣٦١ .

(٨) أسرار البلاغة: ٢١٢.

الحقيقة والمجاز وأنَّ الحقيقة هي الأصل والمجاز هو الفرع ولا يعدل عن الأصل إلى الفرع إلا لفائدة [١]. وأشار العلوي (ت٧٤٩هـ) إلى أدلة منكري المجاز في القرآن قائلا: «إنَّ كلام الله كلّه حق وصواب وكل حق فله حقيقة ، وكل ما كان حقيقة فلا يدخله المجاز، وإنَّ الله تعالى لو خاطب بالمجاز، لكان يجوز وصفه بأنه متجوّز ومستعير، وهذا غير لائق بالحكمة الإلهية، وان المجاز لا ينبئ عن معناه بنفسه، فورود القرآن به يؤدي إلى أن لا يعرف مراد الله سبحانه، فيفضي إلي الإلباس، وهو منزه عنه، وانه لا فائدة في العدول إلى المجاز مع إمكان الحقيقة، فالعدول إليه يكون عبثا لا حاجة إليه»[٢]. ويبدو ان الوهم في فهم المصطلح جعل طائفة من العلماء يصنفون المجاز على انه (أخو الكذب)، وليس كذلك، وانما هو «اسم لما أريد به غير ما وضع له لمناسبة بينهما»[٣]، يتوخى المنشئ من ورائه غرضاً بلاغياً، ليعبر عن شيء ما بشكل ابلغ وأسلوب ارشق. ومن العلماء من يرى أنَّ أكثر اللغة مجاز، ومن هؤلاء أبو علي الفارسي (ت ٣٧٧هـ) وتلميذه ابن جني[٤].. وقد رد العلوي (ت٧٠٥ هـ) على هذا الزعم فقال: «وهذان المذهبان لا يخلوان من فساد، فإنكار الحقيقة في اللغة إفراط، وإنكار المجاز تفريط، فان المجازات لا يمكن دفعها وإنكارها في اللغة»[٥].

المجاز في التائية الكبرى :

المجاز لدى المتصوفة آلية مركزية في التعبير عن الرؤى والأفكار الصوفية، بل ان كلمة المجاز تتردد بمعناها الاصطلاحي المعروف في كلماتهم وأشعارهم. وقد وردت هذه الكلمة في التائية مرتين في قوله :

٣٣٣. عليها مَجازيٌّ سَلامي، فإنّما حقيقتُهُ مِني إليّ تحيّتي

وقوله :

٥٣٩. ظهورُ صفاتي عن أسامي جوارحي مَجازاً بها للحكمِ نفسي تسمَّتِ

وهي تأتي بالمعنى المصطلح عليه المتعارف بين البلاغيين والمتكلمين .

المجاز العقلي

المجاز في التائية يشكل ظاهره تستغرق أكثر أبياتها، الا أن المجاز العقلي الذي يعتمد على إسناد الفعل إلى غير فاعله أو غير ما هو له هو الذي يلقي بظلاله على النص فتتوشح الأبيات بوشاح المجردات (الحية) والجمادات (الإنسانية)، وهو يتحقق بالتركيب، إذ الألفاظ عند الصوفية

---

(١) ينظر : المثل السائر : ١ :٢٦ .

(٢) ينظر: الطراز :٤٢.

(٣) التعريفات : ١٦٥.

(٤) ينظر: الخصائص: ٢ : ٤٤٧ .

(٥) الطراز :٢٣.

تتخذ أبعاداً ودلالات جديدة، تتحول إلى كائنات تشع بالحياة، تحمل شحنة مجازية عالية، مع الالتفات إلى عد الصور البيانية بتشكيلاتها المتنوعة على أنها مجاز. ويرى أدونيس أنّ «المجاز احتمالي لا يؤدي إلى تقديم جواب قاطع ذلك أنّه في ذاته مجال لصراع التناقضات الدلالية، لا يُولّدُ المجاز إلاّ مزيداً من الأسئلة، والمجاز في التجربة الصوفية هو حقيقة على صعيده الخاص»[1].

وكثيراً ما يسند الفعل إلى غير ما هو له على طريقة المجاز العقلي، وهو ما يلحظ في مخاطبة الشاعر للمجردات وأنسنتها. ومن صور المجاز في التائية قوله :

٣٨٢. يُشاهِدُ منّي حُسنَها كُلُّ ذَرّةٍ ... بها كلُّ طَرفٍ جالَ في كلِّ طرفةِ

٣٨٣.ويثنى عليها فيَّ كلُّ لطيفةٍ ... بكُلّ لِسانٍ، طالَ في كُلّ لَفظَةِ

٣٨٤.وأنشَقُ رَيّاها بِكُلّ دَقيقَةٍ ... بها كلُّ أنفٍ ناشقٍ كلَّ هبَّةِ

٣٨٥.ويسمعُ مني لفظها كلُّ بضعةٍ ... بها كلُّ سمعٍ سامعٍ متنصِّتِ

٣٨٦.ويَلْثُمُ منّي كُلُّ جُزْءٍ لِثامَها ... بكلِّ فمٍ في لَثمِهِ كُلُّ قُبلةِ

تتابع الصور المجازية في هذه المقطوعة بشكل تصاعدي، يرتفع فيها هيام الشاعر وولهه بالمحبوبة من الذرة إلى اللطيفة إلى الدقيقة إلى البضعة ليشمل كل أجزاء الشاعر، وهو ضرب من المبالغة التي قصد الشاعر فيها إظهار شدة وجده وكلفه بالمحبوبة وتربعها على عرش قلبه، فالذرة تشاهد واللطيفة تثني، والبضعة تسمع والجزء يلثم، وهي صور تسند الفعل إلى هذه الأشياء وكأنها حية تفيض بالإحساس والوجد .

ومن المقطوعات الأخرى التي تتكثف فيها الصور المجازية، والتي تتمركز على أسلوب النداء متلواً بالأوامر والنواهي المتضمنة ضرباً من الالتفات، يتوجه فيه الشاعر إلى جوارحه لتشاركه همومه وتتصبر فداءً للمحبوبة قوله :

٣٤٠. فيا مُهجتي ذوبي جوىً وصبابةً ... ويا لوعَتي كوني، كذاكَ، مُذيبتي

٣٤١. ويا نارَ أحشائي أقيمي من الجوَى ... حنايَا ضُلوعي فهيَ غيرُ قويمةِ

٣٤٢. ويا حُسنَ صبري في رِضى من أُحبُّها ... تجمّلْ، وكُنْ للدّهرِ بي غيرَ مُشمِتِ

٣٤٣. ويا جَلَدي في جنبِ طاعةِ حُبِّها ... تحمَّل عَداكَ الكَلُّ كُلَّ عظيمةِ

٣٤٤. ويا جسَدي المُضنَى تسَلَّ عن الشِّفَا ... ويا كبِدي منْ لي بأنْ تتَفتَّتي

٣٤٥. ويا سقَمي لا تُبْقِ لي رمقاً فقدْ ... بيتُ، لبُقيْا العِزِّ، ذُلّ البَقيّةِ

٣٤٦. ويا صحَّتي ما كانَ من صُحبتي انْقضى ... ووصلُكِ في الأحشاءِ ميتاً كهجرَةِ

([1]) الصوفية والسريالية :١٤٤.

٣٤٧. ويـا كـلّ مـا أبقـى الضّـنى منّـيَ ارتحِـلْ فمالــكَ مــأوىً فــي عظــامٍ رَميمــةِ

٣٤٨. ويــا مــا عسَــى منّــي أُنــاجي، تَوَهّمــاً بيــاءِ النَّــدا أُونِســتُ منــكَ بوحشــة

في هذه المقطوعة يتوجه الشاعر بالنداء والأمر إلى أشياء مجردة، وأخرى محسوسة، توهماً منه أنها تستجيب له، وتعينه على تحمل معاناته، فالمهجة تذوب، واللوعة تذيب، ونار الأحشاء تقيم ما اعوجَّ من أضلاعه، وصبره يتجمل، وجَلَده يتحمل، وجسده المضنى يتسلى عن الشفاء، وكذا كبده يتفتت، وهكذا سقمه وصحته، وكل ما تبقى منه، فانه منادى بنداءات موهومة، يستأنس بها الشاعر بعد ان أفرده الحب وحيداً معذباً. وهو يسند هذه الأفعال إلى غير فاعليها مجازاً، سعياً منه إلى الاستئناس بهذه النداءات الوهمية، وتصوير وجده وأشواقه. ولعل هذا النداء ضرب من الالتفات الذي يحلق بالشاعر بعيداً عن عالم العزلة والوحدة التي تعد من أخلاقيات الصوفية ووسيلتهم في السلوك. ومن المجاز العقلي قوله :

٣٩٦.بها لم يبُحْ من لم يُبح دمَهُ وفي ا لـ إشــارةِ معنًــى مــا العبــارةُ حــدَّتِ

يشير الشاعر إلى حقيقة مهمة في الفكر الصوفي، وهي أن الإشارة تغني عن العبارة، مثلما يغني التلويح عن التصريح، وقد وردت في بعض النسخ غطت بدل حدت، وفي كلا الحالتين فان إسناد التغطية إلى العبارة مجاز، والعلة في ذلك كما يرى القاشاني: «أما لأنها لباس المعنى، واللباس موصوف بالستر، فالمعنى المفهوم من العبارة مستور، مغطى بها، والمفهوم من الإشارة كالمنكشف العاري اللباس، ان كان مكتسياً بلباس الإشارة، لكونها أرق ألطف»[1]. ومن المجازات الاخرى قوله :

٤١٤. فيـرقصُ قلبـي وارتعـاشِ مفاصـلي يصــفِّقُ كالشــادي وروحــي قِينتــي

ومما يلاحظ على الصور المجازية في التائية، ذلك التداخل والتناغم بين الصور بحيث يتركب البيت الواحد من عدة صور تشبيهية ومجازية واستعارية وكنائية، ففي البيت السابق نرى تنوع الصور (يرقص قلبي، ارتعاش مفاصلي يصفق (مجاز)، يصفق كالشادي (تشبيه مؤكد) روحي قينتي (تشبيه بليغ)، وهي بمجموعها تؤسس لصورة مجازية (رمزية) كبرى تعبر عن حال الفرح والنشوة التي غمرت العارف في تلك اللحظات. ومن ذلك أيضا قوله :

٤١١. يشــاهدها فكــري بطَــرفِ تخيّلــي ويَســمعُها ذِكــري بمَســمَع فِطنَتــي

فالشاعر يجعل فكره يشاهد المحبوبة ولكنها مشاهدة بطرف من الخيال، وكذلك الذكر يسمعها ولكن بمسمع الفطنة، فالشاعر يستعمل ألفاظه بشكل (حيوي) مجازي، إذ البيت يحوي مجازين عقليين هما (يشاهدها فكري، يسمعها ذكري) واستعارتين مكنيتين (طرف تخيلي، مسمع فطنتي)

([1]) كشف الوجوه الغر : ٢ : ٣٧.

وهو فوق ذلك يسعى إلى إحداث التوازن عن طريق خلق المقابلات بين أجزاء البيت وصوره بشكل دقيق :

يشاهدها فكري = يسمعها ذكري

بطرف تخيلي = بمسمع فطنتي

ان الشاعر يلج العوالم الخفية التي تدق عن الوصف، لاكتناه أسرارها بسياقات مفعمة بالخيال الذي يتكئ على الصورة المجازية. فهي وسيلة فعالة في يد الشاعر يحمّلها وظيفة إيصال الرسالة، وتصوير العالم الصوفي بمكنوناته وأسراره ولطائفه، التي تعجز عنها اللغة التقريرية المباشرة، وتقف الكلمات حيرى أمام وصف هذه العاطفة الملتهبة، فتشخص ببصرها إلى المجاز، لتجد فيه ملاذاً أخيرا يحقق ما تصبو اليه. ومنه أيضا قوله :

١٢. هوى عبرةٌ نمَّتْ بهِ وجوىً نمتْ بـــه حـــرقٌ أدواؤهـــا بـــي أودتِ

فالشاعر ينسب الوشاية إلى العبرة؛ لأنها كانت سبباً في اطلاع القوم على حاله، فهي في الحقيقة لم تنمّ به، وانما كان ظهورها رغماً عنه، فهواه الكامل الذي فتت كبده، كان مكتوماً عن الاغيار حتى أفشته عبرة غزيرة سببها الهوى الكامل؛ «فان كثرة العبرة تعبر بغزارتها عن قوة سببها واصلها ، فتفشي ذلك السبب والأصل المكتوم عند الاغيار»[١].

المجاز المرسل

المجاز المرسل مجاز لغوي أطلق عن علاقة المشابهة، وهو قسيم الاستعارة، وله أثر بارز في إيصال المعنى إلى المتلقي وتحريك الفكر، فهو طريقة غير مباشرة في التعبير. وقد تحدث الجرجاني عن هذا النوع من المجاز، وبيّن معناه، الا انه لم يسمِّه مرسلاً، بل هو مجاز لغوي عنده يقرن بالاستعارة، وان كانت علاقته غير المشابهة[٢]، ويفرق عبد القاهر بين الاستعارة والمجاز المرسل بقوله: «وكل استعارة مجاز، وليس كل مجاز استعارة»[٣]، ويعلل تسمية المجاز اللغوي لغوياً، ويبين الفرق بين نوعيه، حين يقول: «لأنا أردنا ان المتكلم قد جاز باللفظة أصلها الذي وقعت له ابتداء في اللغة، وأوقعها على غير ذلك، أما تشبيهاً وأما لصلة وملابسة بين ما نقلها اليه، وما نقلها عنه»[٤].

والمجاز المرسل أسلوب يتأسس على الاستغناء عن اللفظ الأصلي، والتعبير عن المعنى بلفظ آخر، وأما تسميته بالمرسل فذلك «لأنه أُرسل أي أطلق عن التقييد بعلاقة واحدة؛ إذ له عدة

---

(١) منتهى المدارك : ١ : ٢٤٦ .

(٢) أسرار البلاغة: ٣٦٨.

(٣) أسرار البلاغة: ٣٧٦.

(٤) البيان في ضوء أساليب القرآن :١٥٢.

علاقات؛ أو لأنه أُرسل عن دعوى الاتحاد المطلوبة في الاستعارة، إذ ليس العلاقة فيه بين المعنيين المشابهة حتى يدعى اتحادهما»[١]، والسكاكي أول من أطلق عليه هذا الاسم[٢]، وحدّه القزويني بقوله: «هو ما كانت العلاقة بين ما استعمل فيه، وما وضع له ملابسة غير التشبيه»[٣]، وتبعه في ذلك شراح التلخيص، وتوسع في دراسته وبيان علاقاته معظم علماء البلاغة المتأخرين. وقد نظر ابن الأثير إلى أقسام المجاز، فجعلها على ثلاثة أقسام هي: «التوسع والتشبيه والاستعارة»[٤]. ويمكن لمفهوم التوسع أن يشمل قسمي المجاز اللغوي والعقلي أيضاً، وللمجاز المرسل جوانب أخرى «تتمثل في قدرته على تلخيص خواص الأشياء في وجدان المتحدث واختزالها إلى خاصية فريدة يتركز عليها انتباهه وهكذا يصبح وسيلة من وسائل الحذف والإيجاز»[٥]، وعليه فالمجاز المرسل «ككل مجاز يوسع اللغة، كما يساعد على الافتنان في التعبير وتدعو إليه المبالغة في المعنى، والإيجاز في العبارة»[٦]. وتعددت علاقات المجاز المرسل وتصنيفاته طبقاً لذلك حتى بلغت عند الغزالي أربع عشرة علاقة، وقد اعترض عليه ابن الأثير وناقشه فيها[٧]. ومن صوره في التائية قوله :

١. سقتني حميَّا الحبِّ راحةَ مقلتي وكأسي محيَّا منْ عنِ الحسن جلَّتِ

فقد استعمل السقي مجازاً، فاسند الفعل إلى السبب وهي (راحة مقلتي)، فهو مجاز مرسل علاقته السببية، والعلة في ذلك ان «إسناد الفعل إلى السبب اقعد منه إلى الآلة»[٨].

ومن المجاز المرسل الذي علاقته المحلية :

٣٠. وأفْرَطَ بي ضُرٌّ، تلاشَتْ لَمْسَهِ أحاديثُ نَفسٍ، بالمدامِعِ نُمّتِ

فالمدمع: مكان نزول الدمع، وأطلق مجازاً على الدموع، لعلاقة المكان التي أباحت هذا الإطلاق، فهو مجاز مرسل علاقته المكانية، كما ان نميم المدامع ووشايتها مجاز آخر علاقته السببية .واستعمال المس في المجردات استعارة مكنية. ومن المجاز الذي علاقته المحلية :

٦٦. ولوْ خطرتْ لي في سواكِ إرادةٌ على خاطري سهواً قضيتُ بردَّتي

---

(١) ينظر: معجم المصطلحات البلاغية:٣: ٢٠٦، والمجاز في البلاغة العربية: ١١٦.

(٢) ينظر: مفتاح العلوم: ٤١٤.

(٣) الإيضاح:٢٠٥.

(٤) المثل السائر:٢: ٩٦.

(٥) ينظر: علم الأسلوب : ٢٠٨

(٦) البيان في ضوء أساليب القرآن:١٥٥.

(٧) ينظر: المثل السائر: ٢: ٨٨ –٩٦ ، الطراز :٤٤ – ٥١.

(٨) كشف الوجوه الغر:١ : ٤٧.

فذكر الخاطر هنا وأراد به «القلب لأنه محل الخاطر سمي تجوزاً من باب تسمية المحل باسم الحال» [1]. فالخواطر هي الأفكار التي ترد على القلب ، فإذا خطرت على قلبي تلك الخواطر سهواً– فضلاً عن ان تكون مقصودة– فقد حكمتُ بارتدادي وبكفري؛ لأنني بذلك لا أكون عاشقا حقا . ومن صور المجاز المرسل وعلاقته الآلية :

٤٣٠. ويُنبيكَ عن شأني الوليدُ وإن نشَا بليـــداً بإلهـــامٍ كـــوحيٍ وفطنـــة

يظهر المجاز في هذا البيت في قوله (ينبيك من شأني الوليد)، إذ أن إسناد الإنباء إلى الوليد مجاز «لأنه إسناد الفعل إلى آلته، إذ المنبئ الحقيقي هو انه ينبئ الأنبياء بطريق الوحي والأولياء بطريق الإلهام والعقلاء بطريق الفطنة»[2]. ومن المجاز المرسل بعلاقة المحلية:

٥١٩. وألصقُ بالأحشاءِ كفِّي عسايَ أنْ أُعانِقَهـا فـي وَضْـعِها، عِنـدَ ضَـمّتي

فمحل الأحشاء البطن، وانما ذكر الشاعر الأحشاء مبالغة في وصف حالة المعانقة، حتى كأن اليد تصل إلى الأحشاء لشدة الوجد وغلبة الشوق، وحقيقة الأمر أن وراء هذه المفردات معاني أُخَرَ فالأحشاء «ما في باطنه من الحقائق الذاتية كالروح والقلب والنفس وبالكف قوته الأخذة الواجدة»[3]، والشاعر يشير الي هذه الحقيقة في الأبيات التالية كما في قوله :

٥٣٠. وعانقتُني لا بالتزامِ جوارحي الـ ـجوانِحَ، لكِنّـي اعتَنَقْـتُ هُـوْيّتي

فالعناق ليس حقيقيا وانما يعني ملازمة الذات للذات، بدلالة نفي (العناق الجوارحي) واثبات العناق الروحي (معانقة الذات لنفسها)، وهذا النوع من المجاز قليل في التائية قياساً إلى المجاز العقلي والاستعارة .

([1]) كشف الوجوه الغر:١ : ٨٦ .

([2]) كشف الوجوه الغر:٢ : ٦٢ – ٦٣.

([3]) كشف الوجوه الغر:٢ : ١١٤.

الصورة الاستعارية

نالت الصورة الاستعارية الحظ الأوفر لدى الدارسين، بل شكلت بؤرة العمل الإبداعي، وهي كما يعبر ابن رشيق: «أفضل المجاز، وأول أبواب البديع، وليس في حلي الشعر أعجب منها، وهي من محاسن الكلام اذا وضعت موضعها»[١]، وفضّلها عبد القاهر على التشبيه قائلاً: «ان للاستعارة مزيةً وفضلاً»[٢]، وهي تتكئ على التشبيه، وترتبط به ارتباطاً ملحوظاً، يمكن ان نلمسه في أولى تعريفات البلاغيين، كقولهم: «اذا تريد تشبيه الشيء بالشيء، فتدع ان تفصح بالتشبيه وتظهره، وتجيء إلى اسم المشبه به فتعيره المشبه وتجريه عليه»[٣]. فيما يرى السكاكي، والذي كان أكثر دقة في تحديد نوعيها حيث يصرح قائلاً: «هي أن تذكر أحد طرفي التشبيه، وتريد به الطرف الآخر، مدعياً دخول المشبه في جنس المشبه به، دالاً على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به»[٤]. بينما أطلق ابن الأثير مصطلح التشبيه المحذوف على الاستعارة وهو ذكر المشبه دون المشبه به[٥]. ويكفي في فضل الاستعارة وجمالها «أنها تبرز هذا البيان أبداً في صورة مستجدة تزيد قدرة ونبلاً، وتوجب له بعد الفضل فضلاً، وانك لتجد اللفظة الواحدة قد اكتسبت فيها فوائد حتى تراها مكررة في مواضع، ولها في كل واحد من تلك المواضع شأن مفرد، وشرف منفرد، وفضيلة مرموقة، وخلابة موموقة، ومن خصائصها التي تذكر بها، وهي عنوان مناقبها، أنها تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ، حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدد من الدرر، وتجني من الغصن الواحد أنواعاً من الثمر»[٦]. إذ هي « تفعل في نفس السامع ما لا تفعل الحقيقة»[٧].

ويتحدد مستوى الاستعارة وفقا لطبيعة «الصلة بين اللغة المطابقة واللغة الإيحائية، فإذا ما كانت هذه الصلة ضعيفة، فسينعدم تحقق التوسع في اللغة ويتراجع الأثر الدلالي وتضعف التصويرية»[٨]. ويرى بعض البلاغيين ان حسن الاستعارة وقبحها موقوف على قوة التناسب بين المستعار منه والمستعار له او بعده، فملاكها «بقرب التشبيه ومناسبة المستعار للمستعار له، وامتزاج اللفظ بالمعنى حتى لا يوجد بينهما منافرة، ولا يتبين في احدهما إعراض عن الآخر...

---

(١) العمدة: ١ : ٢٢٥.

(٢) دلائل الاعجاز: ٥٥ ، ينظر: أسرار البلاغة: ٢٨.

(٣) دلائل الاعجاز: ٦٧ ، ينظر: أسرار البلاغة: ٣٦٨ – ٣٧٢.

(٤) مفتاح العلوم: ٤٧٧.

(٥) المثل السائر: ١ : ٣٤٤.

(٦) أسرار البلاغة: ٤٩ –٥٠.

(٧) الصناعتين:٢٤٠–٢٤١ .

(٨) التصوير المجازي في مشاهد القيامة: ٥٥.

وقال قوم آخرون... خير الاستعارة ما بعد، وعلم في أول وصلته أنه مستعار فلم يدخله لبس... الا أنه لا يجب للشاعر أن يبعد الاستعارة حتى ينافر ولا أن يقربها كثيراً حتى يحقِّق، ولكن خير الأمور أوساطها»[١]. والاستعارة اذا توالت في النص مع غموض المعاني وبعد التناسب بين الطرفين، قد تؤدي إلى اللبس، والتنافر في الكلام ولذلك نعى الآمدي على أبي تمام فحش استعاراته وغرابتها وتراكبها وجعلها سببا من أسباب المعاظلة[٢]. الا أننا نجد القران الكريم والنصوص الشعرية أحياناً تجمع بين عدة استعارات في نص واحد، دون ان تخل بالمعنى أو تسقطه، بل تزيده شرفاً ورونقاً، ولذا فان عبد القاهر الجرجاني يرى ان مما «هو اصل في شرف الاستعارة، أن ترى الشاعر قد جمع بين عدة استعارات، قصداً إلى ان يلحق الشكل بالشكل، وان يتم المعنى والشبه فيما يريد»[٣].

وتتعدد الاعتبارات التي تقسم في ضوئها الاستعارة، فتقسم باعتبار ذاتها على: حقيقية وخيالية وباعتبار لازمها على: مجردة ومرشحة، وباعتبار حكمها على: حسنه وقبيحة، وباعتبار كيفية استعمالها على استعارة محسوس المحسوس، او معقول المعقول، وتصريحية ومكنية باعتبار الطرفين، إلى غير ذلك من أنواع التقسيمات[٤].

ولأهمية الاستعارة في الدرس البلاغي والأسلوبي تعددت النظريات التي درستها، ومن تلك النظريات (الإبداعية والتفاعلية والعلاقية)، وهي نظريات حاولت تجاوز الحدود المنطقية والقيود التي كانت في الدراسات القديمة في مرحلة التأسيس، حيث كان الاهتمام منصباً على ضبط الحدود والتقسيمات وتأكيد هوية البلاغة وفنونها، دون النظر إلى قيمتها الأدبية– هذا اذا استثنينا دراسة الجرجاني (٤٧٤هـ) والقرطاجني (٦٨٤هـ). على ان بعض الدارسين حاول الخروج من بوتقة النظرية الواحدة، والدمج بين النظريات في نظريه متكاملة تحاول استثمار النظريات والاستفادة من تقنياتها[٥]. فالاستعارة تمثل «الشكل البلاغي الأم التي تتفرع عنه وتقاس عليه بقية الأشكال حتى أطلق بعضهم على الاتجاه البنيوي في التحليل البلاغي للخطاب اسم (البلاغة المقتصرة) لتركيزها واقتصارها على الاستعارة باعتبارها بؤرة المجاز»[٦]. فالشعر كما يرى جان

---

(١) العمدة: ١: ٢٢٧.

(٢) ينظر: الموازنة: ١٩٥.

(٣) دلائل الاعجاز : ٧٩.

(٤) ينظر: ينظر مفتاح العلوم: ٥٢٣ ، المثل السائر :١ : ٣٥١ ، الطراز : ١١٠.

(٥) تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص): ٨١ وما بعدها.

(٦) بلاغة الخطاب وعلم النص : ١٥٩ .

كوهن: «استعارة معمّقة (رأسياً) معمّمة (أفقياً)، بل ان الكوميديا الإلهية بمفهوم اليوت عبارة عن استعارة ضخمة»[١]. والاستعارة هي «الصورة المركزية لكل البلاغة»[٢].

ان العلاقة بين عناصر الاستعارة ارتباط من صنع الخيال تذوب فيه هذه العناصر لتخلق صورة جديدة، ولعل تلك هي مهمة الفنان التي تتجلى في «محاربة هذا الروتين الآلي بنزع الأشياء من إطارها المألوف وتجميع العناصر المختلفة على غير انتظار ولذلك فان الشاعر يعمد إلى كسر القوالب (الاكلشيهات) اللغوية ليجبرنا على تجديد تلقينا للأشياء من خلال التحول المجازي (الظاهرة الانزياحية) وهذه هي عمليه التشويه الخلاقة التي تعيد لنا حدة التصور بعد ان تثلمها العادة ونكتشف كثافة العالم المحيط بنا بعد ان يفرغه الروتين»[٣].

وليس المجاز المعروف وصور الكلام على أيّة حال أكثر من «أسماء للانحرافات عن المعنى الحرفي والممارسة التقليدية التي ظهرت دائماً في اللغة الشعرية»[٤]، والاستعارة تأتي لكي تقلل من «سعة المجاوزة الناتجة عن عدم الملاءمة، والعمليتان متكاملتان؛ لأنهما بالتحديد لا تتمان على نفس المستوى، فعدم الملائمة انتهاك لقانون الكلام، وهو إذن مصنف في المستوى التركيبي، والاستعارة انتهاك لقانون اللغة، وهو إذن مصنف في المستوى التصويري»[٥]. ففي الاستعارة تتماهى العناصر وتمتزج في خليط متجانس، مع احتفاظ كل عنصر بشكله؛ وهي لا تقتصر «على الهدف الجمالي والقصد الشخصي، ولكنها أيضاً ذات قيمة عاطفية ووصفية ومعرفية، أو بتعبير شامل: نحيا بها»[٦].

ولذا فقد كان أ.آ.ريتشارد شديد الاحتجاج على معاملة الاستعارة على أنها انحراف عن الممارسة اللغوية المألوفة بدلاً من النظر إليها كمصدر مميز ولا غنى عنه لتلك الممارسة، وشير الى ضرورة التمييز بين الاستعارة بوصفها مبدأ الوجود الشامل للغة، والاستعارة الشعرية النوعية، فالأولى من اختصاص النحويين، والثانية من اختصاص البلاغيين، فالنحوي يقدم الكلمات بحسب اشتقاقها، والبلاغي بحسب ما إذا كان لها مفعول على السامع به[٧].

والاستعارة تأتي لإغراض كثيرة، كشرح المعنى والإبانة عنه، أو تأكيده والمبالغة فيه، أو الإشارة اليه بالقليل من اللفظ، أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه... كما أن لها الفضل على

---

(١) بناء لغة الشعر: ١٣٥.

(٢) بلاغة الخطاب وعلم النص: ١٨١.

(٣) نظريه البنائية في النقد الأدبي: ٨٢.

(٤) بلاغة الخطاب وعلم النص: ٢٢٧ .

(٥) بناء لغة الشعر: ١٣٦.

(٦) تحليل الخطاب الشعري: ٨٤.

(٧) ينظر: نظرية الأدب: ٢٥٣.

التصريح بالحقيقة. والاستعارة ليست استعمالاً للألفاظ في غير مواضعها حسب، وإنما هي «تفاعل بين السياقات المختلفة، على أساس ان النغمة الواحدة في أية قطعة موسيقية لا تستمد شخصيتها ولا خاصيتها المميزة لها الا من النغمات المجاورة لها... كذلك الحال في الألفاظ، فمعنى أيّة كلمة لا يمكن ان يتحدد الا على أساس علاقتها بما يجاورها من الألفاظ»[١].

وهي فوق كل ذلك تمثل «وسيلة لتنظيم محيط الإنسان للعيش فيه والعمل عليه والتفاعل معه والتواصل بنجاح فيه، وهي أداة لإلحاق شيء بشيء أحياناً، وأداة لخلق واقع جديد أحياناً أخرى»[٢]. ويربط بعض الباحثين بين الاستعارة وتداعي المعاني، فيجعل التصريحية منها تتضمن عمليتين عقليتين: «الأولى: متمشية مع الحقيقة والواقع، قائمة على قاعدة تداعي المعاني وهي إدراك ما بين المشبه والمشبه به من تشابه، ولان التشبيه هو أساس الاستعارة فأنهما يشتركان في هذه العملية. والثانية : تتحقق في الاستعارة دون التشبيه وتميزها منه وهي عملية خيالية غير واقعية تلك هي ادعاء ان المشبه والمشبه به متحدان في الحقيقة فهما شخص واحد لا شخصان. أما المكنية: فنجد ثلاث عمليات عقلية هي: العمليتان السابقتان مضافاً إليهما عملية ثالثة متصلة هي تخيل اتصاف المشبه بما هو من خصائص المشبه به»[٣].

ويبدو ان الأجدى في دراسة الاستعارة تقسيمها إلى تصريحية ومكنية– كما يرى الدكتور احمد مطلوب– لان ذلك عمدتها ما دامت الاستعارة تقوم على التشبيه[٤]، تخلصاً من تلك التقسيمات المنطقية العقيمة التي ذهبت بروح البلاغة، وأفقدتها بريقها ولمستها الفنية، فأحالتها علما خاضعا لقواعد صارمة ومعجم خاص لا يحق للأديب ان يخالفه، بعد ان كانت فنا يعتمد الذائقة لاستكناه مواطن الجمال وأسراره في النص .

والنص الصوفي يحاول استنطاق الألفاظ، وتفجير مكنوناتها بتوظيف تقنية الاستعارة، فهي تعد الوسيلة الأساسية– بالإضافة إلى الرمز– في خلق لغته الأدبية، إذ يستثمر البعد الإيحائي للاستعارة بأقصى إمكاناتها، ويكثف من الاستعارات في النص، ولاسيما أنه يحاول تحويل المجرد إلى محسوس، ونفخ الروح فيه، من خلال «أنسنة المجرد عبر إسباغ بعض خصائص الفرد الإنساني وفعالياته على تلك المعنويات»[٥]. وتتبادر الصور الاستعارية للوهلة الأولى في مطلع القصيدة، وهو قوله :

١. سقتني حميَّا الحبِّ راحةُ مقلتي وكأسي محيَّا منْ عنِ الحسن جلَّتِ

---

(١) بلاغة الخطاب وعلم النص: ١٥٠ – ١٥١.

(٢) تحليل الخطاب الشعري : ٨٤.

(٣) فنون بلاغية:١٦١ نقلا عن: دراسات في علم النفس الادبي:حامد عبد القادر القاهرة ١٩٤٩: ٤٣ – ٤٤.

(٤) ينظر: فنون بلاغية : ١٤٥.

(٥) التائية الكبرى لابن الفارض دراسة أسلوبية : ٤٢.

البيت مليء بالصور حيث استعار الشاعر الحميا للحب وهي الخمرة لشدة حرارتها وسورتها وأضافها إلى الحب إشارة إلى أثرها لان فيها خواص الخمرة وتأثيرها كالسُكْر والنشوة، واسند السقي إلى الراحة، وهو مجاز مرسل علاقته السببية، واستعار(الراحة) هي باطن الكف للمقلة «رعاية للتناسب وترشيحاً لاستعارة حميا الحب إذ الكف واسطة للسقي كالمقلة للشهود وليس ببعيد الا انه اسند السقي إليها وإسناد الفعل إلى السبب مقدمة للآلة ويؤيده قوله بعده: وبالحدق استغنيت عن قدحي ...إذ نزله منزلة القدح»[1]. ويبدو ان الترشيح «أبلغ وأقوى من التجريد لاشتماله على تقوية المبالغة وكمالها؛ لان المحور الذي يدور عليه الترشيح إنما هو تناسي التشبيه و (ادعاء) ان المشبه هو المشبه به نفسه وان الاستعارة غير موجودة»[2]. والتعبير بلفظة السقي إشارة إلى ان ذلك الأمر «محض موهبة لا مدخل للكسب فيه إذ السقي فعل الساقي دون الشارب»[3]. ويضاف إلى هذا الحشد الفني من الصور، التشبيه البليغ في قوله (وكأسي محيا) فجعل وجه المحبوب– وهو مظهر الجمال وأول ما يُحيّا من المرء– كأسا يسقيه خمرة الحب وهي نظرة المحبوب اليه والتي فعلت فعل الخمر.

ان هذا الحشد الفني بمجموعه يحيل إلى لوحة رمزية تصف ما يعتري السالك في نظرته للمحبوب وأثرها الخمري عليه، فالصور البيانية لم تقصد لذاتها، وانما هي رموز ومفاتيح لمعارف صوفية عند أهل العلم والسلوك يضيق المقام عن ذكرها وتعجز الألفاظ عن وصفها، يقول ابن الفارض:

٤٩٤.أشرت بما تعطي العبارةُ والذي تغطّى فقد أوضحته بلطيفةِ

ومن لطيف الاستعارات قوله :

١٤٣. وأذني إن أهدى لساني ذكرها لقلبي ولم يستعبدِ الصمتَ صُمّتِ

يرسم الشاعر صورة مجسمة للصمت تمثلت بصورة العبد، وهو من المجردات فأضفى عليه صفات الإنسان، فجعله عبداً مطيعاً لا يملك من أمره شيئاً. فإذا أهدى لسانه (وهو من المجاز) ذكر المحبوب لقلبه ولم يتملك الصمت ويستعبده لشدة الوجد والشوق لصمّت أذنه ترحماً على لسانه[4].

١٨٧. متى عصفَتْ ريحُ الولا قصفتْ أخا غَناء، ولو بالفَقرِ هَبّتْ لَرَبّت

([1]) كشف الوجوه الغر: ١: ٤٧.

([2]) تحليل الخطاب الشعري: ٨٧.

([3]) كشف الوجوه الغر : ١ : ٤٧.

([4]) ينظر: شرح القيصري : ٣٦.

يستعير الشاعر الريح للمحبة بالنظر إلى تأثير الريح من حيث تعرية الأرض ونثر اللقاح، ذلك ان المحبة «تقتضي تعرية المحب عما يلتبس به من صفات ونثرها في النشأة الأولى حال غناء بها ثم تلقيح ذاته ونشر صفاته في النشأة الثانية حال فنائه عنها»[1]. فالشاعر يوصي مريديه بالفقر؛ لأنه شرط الهوى، وليس للأغنياء نصيب فيه؛ لان ريح الهوى اذا منعت الغني عن غناه وقطعته صار مفتقرا إلى محبوبه لذهاب عقله، وإن هبت على الفقير ربته وارتقت به إلى الكمال. ومن الاستعارات الأخرى في النص قوله :

٢٠٢. ولم يبقَ هولٌ دونهَا ما ركبتُهُ وأشهَدُ نفسي فيهِ غيرَ زَكيّةِ

يستعير الشاعر الركوب للهول مشبها إياه بالدابة الصعبة، والأهوال هي عظائم الأمور. وهي من الاستعارات المكنية المتعارفة، حذف فيها المشبه به مع ذكر لازمه وهو الركوب في محاولة لتجسيم الهول. ومن ذلك قوله :

٢٧٠. وصُمتُ نهاري رغبةً في مثوبة وأحْيَيْتُ ليلي، رَهبْةً مِن عُقوبَة

٢٧١.وعمّرْتُ أوقاتي بِوردٍ لِوارِدٍ وصَمتٍ لسمتٍ واعتكافٍ لحرمة

فقوله (أحييت ليلي، عمرت أوقاتي) استعارتان مكنيتان تشير الأولى منهما إلى تصوير الليل بصورة كائن حي وقد مات فأحياه، وأما الثانية فقد أضفى الشاعر على الوقت دلالة حسية، إذ الأعمار من خصائص المحسوس قال تعالى: ﴿ **إِنَّمَا يَعْمُرُ مَسَاجِدَ اللّهِ مَنْ آمَنَ بِاللّهِ وَالْيَوْمِ الآخِرِ وَأَقَامَ الصَّلاَةَ وَآتَى الزَّكَاةَ وَلَمْ يَخْشَ إِلاَّ اللّهَ فَعَسَى أُوْلَـئِكَ أَن يَكُونُواْ مِنَ الْمُهْتَدِينَ**﴾[2]. ويلجأ الشاعر احياناً إلى الاستعارة التصريحية التي تعتمد على التصريح بالمشبه به، وهو ما يشعر بالتوحد بين المشبه والمشبه به، ومن ذلك قوله:

٢٨٧. فمنبَعُ صدِّي من شرابٍ نَقِيعُهُ لديَّ فدعني مِنْ سَرابٍ بِقِيعَةِ

استعار الشاعر (منبع صدي) للطريقة والشريعة ، و(سراب بقيعة) إشارة إلى علوم أهل الظاهر وتأويلاتهم، فالسراب «علوم المحجوبين الذين يظنون ان الأمر كذا وليس كذلك فأنهم يقولون ذلك عن قياساتهم العقلية رجما بالغيب قال تعالى: ﴿ **كَسَرَابٍ بِقِيعَةٍ يَحْسَبُهُ الظَّمْآنُ مَاءً حَتَّى إِذَا جَاءهُ لَمْ يَجِدْهُ شَيْئاً وَوَجَدَ اللَّهَ عِندَهُ فَوَفَّاهُ حِسَابَهُ وَاللَّهُ سَرِيعُ الْحِسَابِ**﴾[3]»[4]. فالشاعر يوصي بإتباع المورد الذي استقى منه علومه؛ لأنه منبعٌ صافٍ لا يشوبه الشك ولا تكدره الشبهات، وإلا فلا حاجة له بسراب علوم الظاهر وتخيلاتهم.

---

(1) كشف الوجوه الغر: ١ : ١٤٨.

(2) التوبة: ١٨.

(3) النور :٣٩.

(4) شرح القيصري : ٧٢-٧٣.

والشاعر لديه نزوع حاد إلى تشخيص المعنويات وتجسيدها، وهو ما يظهر في اغلب صوره الفنية، سواء أكانت تشبيهية أو استعارية أو كنائية، فيجعل للتجلد ثياباً، للبؤس لباساً، وللمنى غرساً، وللعنا والعرفان ثمراً، وللمعارف عرائس، وللفطنة فرعاً، وللفطرة أصلاً وللبين أنفاً، وللريح متناً، وهكذا، فكل شيء ناطق ينبض بالحياة، وهذه الصور الحية بأجمعها تحقق غاية الشاعر في التعبير عن أفكاره ومشاعره التي تدق عن اللغة المباشرة فتومئ إلى المعاني الجليلة بصور محسوسة وتشخيصية للمجردات .

٣٧٨. وأرغَمَ أنفَ البَينِ لُطْفَ اشتِمالِها عليَّ بما يُربى على كلَّ مُنيةِ

فقد جعل للبين أنفاً على طريقة الاستعارة المكنية، ثم رشّح الاستعارة بقوله (أرغم)، فلطف اشتمال المحبوبة الذي شمل العارف ظاهراً وباطناً أذل البين وأرغم انفه، فالشاعر يصور البين وكأنه إنسان تبدو عليه مخايل الذل والسخط، لما يرى من لطف المحبوبة بالعارف. والرغام: التراب وإرغام الأنف كناية عن السخط والغضب. ومن الاستعارات أيضا قوله:

٤٨٥. تساوَى النشاوى والصُّحاةُ لنعتهم برسمِ حضورٍ أو بوسمِ حظيرة

الحظيرة مشتقة من الحظر وهو المنع، استعارها الشاعر هنا للدلالة على من « تقيد بمقام وحظر عن غيره»[1]، أما الحظيرة هنا فتشير إلى «مقام مخصوص بمقام الجمع والتفرقة»[2]، فالجامع بين المعنى الحقيقي والاستعاري هو ان من يصل إلى هذا المقام فانه يمنع من الارتقاء إلى غيره . ومن ذلك أيضا قوله:

٥٩٦. وسار ومتنُ الرِّيحِ تحتَ بساطه سُلَيمانُ بالجَيْشَينِ، فَوْقَ البسيطة

تتجسد الريح في صورة إنسان ينوء بحمل جيشي سليمان من الجن والإنس على ظهره فوق البسيطة، وهي الأرض المبسوطة. فالتشخيص عنصر هام من عناصر التصوير لدى ابن الفارض.وكثيرة هي الصور التي ينزع فيها الشاعر إلى التجسيم، وهو أحياناً يستعمل صوراً مكررة لا تخرج عن المعجم الاستعاري التراثي، كما مر في الأبيات السابقة، وكما في قوله (كأس المنية، ولباس البؤس، وثياب التجلد)، ويبدو الأثر القرآني واضحاً في بناء الصورة المجازية لديه. ومن الصور الاستعارية المكثفة في النص ما نجده في الأبيات :

٢٨. فكنتُ بسرِّي عنهُ في خفيةٍ وقدْ خفتهُ لوهنٍ منْ نحولي أنَّتي

٢٩. فأظهرني سقم به كنت خافيا له والهوى يأتي بكلِّ غريبة

٣٠. وأفْرَطَ بي ضُرُّ، تلاشَتْ لَمْسّهِ أحاديثُ نَفسٍ، بالمدامِعِ نُمّتِ

٣١. فَلو هَمّ مَكروهُ الرّدى بي لما دَرى مكاني ومنْ إخفاءِ حبِّكِ خفيتي

([1]) منتهى المدارك :٢: ٤٧ .

([2]) كشف الوجوه الغر :٢: ٩٤.

٣٦. شفائي أشفى بل قَضى الوَجْدُ أن قَضى وبــردُ غليلــي واجــدٌ حــرَّ غلَّتــي

٣٧. وبــاليَ أبلــى مــنْ ثيــابِ تجلُّــدي بــهِ الـذاتُ، فـي الإعـدام، نِيطَـتْ بلَـذة

تتوالى الصور المجازية والاستعارية في هذه الأبيات، وهي تنبثق عن وصف المجردات (الضر،النحول،الحشا،السقم ،الهوى) بصفات الحياة، وتصويرها كائنا حيا يفيض بالحيوية، كما «يقوم الاحتشاد المكثف على الجمع بين الأضداد عبر عمليات التقابل الدلالي بين المفردة وما يناقضها»[١]، وهو ما نجده في الألفاظ و(أظهرني، خافياً) و (برد، حر).

والطابع العام للصورة المجازية في التائية هو إضفاء الحياة على المجردات، وتقريب الصورة بالمحسوسات. وهذا ما يمكن ملاحظته في أكثر الصور المجازية فيها، وهي في الأعم الأغلب استعارات مكنية حذف فيها المستعار منه مع الإشارة إلى بعض لوازمه.

إن هذه الصور الحسية، تسعى إلى الهبوط من العالم (الروحي) الذي ينتمي اليه الصوفي، والتواصل مع الموجودات، وهي وسيلة ومعادل موضوعي لذلك الغموض الذي يكتنف هذا النص، أنها تخفيف للحدة الانفعالية والتوتر النفسي الذي يمر بالمتصوف، بحيث يخلق من المعنويات كائنات تنبض بالحياة، وما هي الا مخيلة الشاعر التي تجسم هذه الأشياء. وهي لا تخرج عن الأنماط التصويرية التي ورثها الشاعر عن الشعر العربي في مراحله السابقة، فضلاً عن المرجعية القرآنية التي تتلفّع بها، ففي الوقت الذي يسعى فيه الصوفي إلى الانغلاق عبر تلك الرمزية التي تحيط بالنص الصوفي، فانه يحاول التوفيق بين الأرضي والسماوي، وبين اللاهوتي والناسوتي، بين الإله الذي جلَّ عن المعرفة، وبين الإنسان ذلك المخلوق الضعيف، فيدأب في تشكيل صور مجازية محسوسة، تنقل المتلقي من الفضاءات الجوانية إلى البرانية، وتأخذ بعضده إلى عالم محسوس، لا تبقى فيه الدلالات عائمة، ودون ان يقطع الحبل السري بين الكلمة ودلالتها المعجمية، بصور تفيض بالطاقات الشعورية والإيحائية.

<u>توظيف تقنية (تراسل الحواس) في التائية</u>

ومما يسهم في الصورة المجازية لدى ابن الفارض توظيفه لتقنية (تراسل الحواس) حيث تنفتح «الحواس على بعضها في الحالات الإدراكية، فيشبه المرئي بالمشموم، والمسموع بالملموس... والتحليل البلاغي لظاهرة تراسل الحواس او تراسل الادراكات بالمفهوم الأوسع، ان الكاتب او الشاعر يصل في اللحظة الإبداعية إلى حالات التجرد، وهو يعني الإدراك بشيء واحد وهي الروح فتتحد المرئيات والمسموعات وغيرها»[٢].

---

(١) التائية الكبرى دراسة أسلوبية: ٤٣.

(٢) تكوين البلاغة - قراءة جديدة ومنهج مقترح: ٢٤٦ – ٢٤٧.

ولعل الصوفي أخلق بحال الاتحاد والتجرد من غيره، ولاسيما أنها من أسمى المقامات التي يرتقي إليها بمجاهداته، بحيث يتماهى اللاهوت والناسوت، فتتقوض الحدود الفاصلة بينهما وتتشظى وظائف الحواس، فينوب بعضها عن بعض، في أحوال تعجز الأقلام عن وصفها، فتضيق العبارة، فتغدو الإشارة أبلغ في التصريح، وتتحول الجوارح كلها روحاً واحدةً، وتقوم كل جارحة بوظائف أقرانها، فتصبح الأجزاء (كلاً) واحداً لا يتجزأ، بسيطاً بعد التركيب، لاهوتياً بعد الناسوتي، فهي لحظات العناق والذوبان بين الجوارح، يقول ابن الفارض:

٥٧٦. ولما شعبتُ الصَّدعَ والتأمتْ فطـ ـورُ شَمْلٍ بِفرْقِ الوَصْفِ، غيرِ مُشَتّتِ

٥٧٧. ولم يَبقَ ما بيني وبينَ توَثقي بإيناسِ وُدّي، ما يُؤدّي لِوَحْشةِ

٥٧٨. تحقّقتُ أنّا، في الحقيقةِ ، واحِدٌ وأثبَتَ صَحْوُ الجمعِ محوَ التّشتّتِ

٥٧٩. وكُلّي لِسانٌ ناظِرٌ، مِسمَعٌ، يدٌ لنُطقٍ، وإدراكٍ، وَسَمعٍ، وبَطشَةِ

٥٨٠. فعَينيَ ناجَتْ، واللّسانُ مُشاهِدٌ، وينطقُ منِّي السَّمعُ واليدُ أصغتِ

٥٨١. وسمعيَ عينُ تجتلي كلَّ ما بدا وعَينيَ سَمعٌ، إن شدا القومُ تُنصِتِ

٥٨٢. ومنيَ، عن أيدٍ، لِساني يَدٌ، كما يدي لي لسانٌ في خطابي وخطبتي

٥٨٣. كذاكَ يدي عينٌ ترى كلَّ ما بدا وعيني يَدٌ مَبسوطَةٌ عِندَ بَسطَتي

٥٨٤. وسمعي لسانٌ في مخاطبتي كذا لسانيَ في إصغائهِ سمعُ منصتِ

٥٨٥. وللشَّمِ أحكامُ اطّرادِ القياس في اتِّـ ـحادِ صفاتي أوْ بعكسِ القضيَّةِ

٥٨٦. وما فيّ عَضْوٌ خُصّ، من دونِ غَيرِهِ بتَعيينِ وَصْفٍ مِثلَ عَينِ البَصيرَة

فبعد أن وصل العارف إلى هذا المقام (مقام الوحدة)، أصبحت العين تناجي وتسمع وتبطش والسمع عيناً ولساناً، واليد لساناً وعيناً وسمعاً وهكذا. إذ كل جارحة تتبادل مع اقرانها الوظائف، لتنوب عن الجميع لان الكل واحد، وهذا الأمر يتكررفي مواضع أخرى كقوله:

٧٢٦. لأسمعَ أفعالي بسمع بصيرة وأشهدُ أقوالي بعينٍ سميعة

وقوله في موضع آخر :

٥٤٦. فلفظٌ وكُلّي بي لسانٌ مُحدثٌ ولحظٌ وكُلّي فيَّ عَينٌ لِعبرتي

٥٤٧. وسمع وكلي بالندى اسمع الندا وكلي في رد الردى يد قوة

فالشاعر ينزع إلى تشخيص الحواس، وإسباغ الأبعاد الإنسانية على المجردات في تراكيبه (عيني ناجت، اللسان مشاهد، والسمع ينطق، اليد أصغت، سمعي عين تجتلي)، وهي إشارات رمزية تعزز فكرة الاتحاد وتحققها. وهو تأكيد لمفهوم الكلية الفارضية التي تتوحد فيها الأجزاء والحواس في كل متكامل تتوالج فيه الجوارح في تناغم تام تتلاشى فيه الفواصل.

المبحث الثالث

الصورة الكنائية والرمزية

الكناية

الكناية أسلوب غير مباشر من الكلام يستشف فيه المعنى من وراء الألفاظ الموضوعة في السياق، فالمعنى لا يتجلى مباشرة، وإنما يستدل عليه من خلال الغوص في بواطن الألفاظ ولوازم المعاني. والكناية هي «ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما يلزمه، لينتقل إلى ما هو ملزومه»[١]، وقد ذكرها المبرّد فجعلها ثلاثة اضرب وهي: الاول: للتغطية والتعمية، والثاني: هي بالرغبة عن اللفظ الخسيس المفحش إلى ما يدلّ على معناه من غيره، والثالث: التفخيم والتعظيم، ومنه اشتقت الكنية وهو أن يُعظّم الرجل أن يُدعى باسمه، وقد وقعت في الكلام على ضربين: في الصبي على جهة التفاؤل بأن يكون له ولد ويُدعى بولده كناية عن اسمه، وفي الكبير ان يُنادى باسم ولده صيانة لاسمه [٢].

وأشار إليها عبد القاهرالجرجاني قائلاً: «أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيومئ به اليه، ويجعله دليلا عليه، مثال ذلك قولهم: (هو طويل النجاد)، فالمراد به: طويل القامة...»[٣]، ثم زادها إيضاحا بقوله: «والكناية اذا نظرت إليها وجدت حقيقتها ومحصول أمرها أنها إثبات لمعنى، أنت تعرف ذلك المعنى من طريق المعقول دون طريق اللفظ»[٤]، وقال السكاكي في حدها: «وهي ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما يلزمه لينتقل من المذكور إلى المتروك»[٥]. إذن فالكناية اشد تأثيراً وألطف تعبيراً، يترفع فيها المتكلم أحياناً عن اللفظ القبيح، ليجد في الكناية مخرجا ومُتنفساً، او يلجأ إليها خشية لا ترفعاً فينال من خصمه بما لا يستطيعه بالتصريح.

فإذا كانت الاستعارة تفسر على أنها بنية استبدالية، فان الكناية يمكن تفسيرها وفقا لمبدأ التجاور وهي تحتل موقعاً وسطاً بين المجاز والحقيقة، أي ان المعنى الحقيقي يمكن ان يقصد مع ان المقصود هو المعنى الآخر والسياق هو من يتكفل بالكشف عنها لأنها تندمج في الكلام والتركيب اللغوي، ويبقى السياق هو المرجع الأساسي في صرف الذهن إلى المعنى المقصود وليس كالتشبيه الذي يبرز فيه المعنى او الاستعارة التي تفاجئ المتلقي. واختلف البلاغيون في تصنيف الكناية الي ثلاثة مذاهب وهي باختصار:

---

(١) مفتاح العلوم: ١٧٠.

(٢) ينظر: الكامل: ٢ :٤٧٢- ٤٧٤.

(٣) دلائل الإعجاز:٦٦.

(٤) دلائل الإعجاز: ٣١٦.

(٥) مفتاح العلوم: ٦٣٧.

١. الكناية وسط بين الحقيقة والمجاز، ويمثل هذا الرأي السكاكي والخطيب القزويني.
٢. أنها حقيقة، ويمثله السبكي في عروس الأفراح .
٣. أنها مجاز، ويمثله ابن الأثير والعلوي [١].

ويشير الجرجاني إلى ان « الكناية أبلغ من التصريح، وليس معنى هذا انك لما كنيت عن المعنى زدت في ذاته، بل المعنى انك زدت في إثباته، فجعلته ابلغ وأكد وأشد، فليست المزية في قولهم: (جم الرماد) انه دل على قرى أكثر، بل انك اثبت له القرى الكثير من وجه هو أبلغ، وأوجبته إيجابا هو اشد، وادعيته دعوى أنت بها انطق وبصحتها أوثق»[٢]، والكناية اصل من أصول الفصاحة وشرط من شروط البلاغة، ولاسيما في المواضع التي لا يحسن فيها التصريح ولا يليق بها [٣].

وأسلوب الكناية من أكثر الأساليب البيانية دقةً وخفاءً، يتوخاها المتكلم اختصاراً للألفاظ التي تؤدي المعاني المقصودة، محاولا إخفاء المعنى الصريح، الذي يجنبه التصريح بما يخشاه، وبها يزين ضروب التعبير، وتتعدد الأوجه الدلالية، فهي من أساليب البيان التي لا يقوى عليها الا كل بليغ متمرس بفن القول، فهي تحتاج إلى الذكاء والفطنة واللمحة الاشارية، والغوص بحثاً عن المعاني، والإتيان بالألفاظ التي تدل عليها، دون تكلّف. وهي تجمع بين الحقيقة والمجاز؛ لأنها تستند إلى ترك التصريح بالأمر، إلى ذكر ما لازمه، لينتقل الذهن من المذكور إلى المتروك، مع جواز إرادة المعنى الأصلي. أي يمكن أن يكون المعنى أو معنى المعنى هو المقصود. فهي لفظ مقصود «بمعناه معنى ثان ملزوم له، بمعنى استعمال اللفظ في معناه الموضوع له لا ليتعلق به الإثبات والنفي، ويرجع إليه الصدق والكذب، بل لينتقل منه إلى ملزومه، فيكون هذا مناط الإثبات والنفي ومرجع الصدق والكذب، ليكون المعنى الحقيقي معبرا للانتقال منه إلى المعنى المجازي وهو الملزوم، وهذا من قبيل قصد النتيجة بعد إقامة الدليل»[٤].

والمتكلم بهذا الأسلوب يعدل عن المباشرة والتصريح إلى الإشارة والتلميح، ويسوق تعبيراً ظليلا مكثفا يحرك الفكر ويدعو إلى التأمل، وهي سمة فنية تبتعد بالنص عن الرتابة التي تنشأ من استخدام الألفاظ في معان محدودة، لذلك تعد الكناية عند العرب من البراعة والبلاغة، وهي عندهم ابلغ من التصريح وأجمل [٥].

---

(١) ينظر : الكناية أساليبها ومواقعها في الشعر الجاهلي : ١٠٧ – ١١٢ .
(٢) دلائل الإعجاز:٥٦ .
(٣) ينظر: سر الفصاحة: ١٩٣.
(٤) الكناية في ضوء التفكير الرمزي : ٢٤٧.
(٥) ينظر :البرهان في علوم القرآن :٣٩٨.

ويذكر البلاغيون لعدول المتكلم إلى الكناية أغراضا عدة منها: التنبيه على عظم القدرة، وفطنة المخاطب، ترك اللفظ إلى ما هو أجمل منه والكناية عما يستفحش ذكره، ولتحسين اللفظ أو لقصد المبالغة أو التشنيع أو التنبيه على مصيره أو الاختصار وغيرها[١].

ويوضح الجرجاني مزية الكناية على التصريح بقوله: «أما الكناية فان السبب في أن كان للإثبات بها مزية لا تكون للتصريح، أن كل عاقل يعلم- إذا رجع إلى نفسه- إن أثبات الصفة بإثبات دليلها وإيجابها بما هو شاهد في وجودها آكد وابلغ في الدعوى، من أن تجيء إليها فتثبتها هكذا ساذجاً غفلاً، وذلك انك لا تدّعي شاهداً لصفة ودليلها، إلا والأمر ظاهر معروف بحيث لا يُشك فيه ولا يظن بالمُخبر التجوز والغلط»[٢].

ولابد من الإشارة إلى أن ليس كل كناية يجوز أن يراد منها المعنى الحقيقي « فقد يمتنع المعنى الحقيقي لخصوص المادة، أو لأنه غير متحقق في الواقع، كقوله تعالى: ﴿**الرَّحْمَنُ عَلَى الْعَرْشِ اسْتَوَى**﴾[٣]، فالاستواء كناية عن الاستيلاء والسيطرة، فالمعنى الحقيقي هنا يمتنع، إذ يستحيل أن ينسب إلى الله تعالى الاستواء بمعناه الحقيقي وهو الجلوس ...وهذا لا يمنع من عد مثل هذه الأساليب من الكناية؛ لأنه لولا خصوص المادة لجازت إرادة معانيها الحقيقية»[٤].

وقسّمها السكاكي على ثلاثة أقسام، شملت كل ألوانها في كلام العرب والقرآن الكريم، وهي:

١. الكناية عن موصوف وهي قريبة وبعيدة.

٢. الكناية عن صفة وهي قريبة وبعيدة.

٣. الكناية عن نسبة فهي تخصيص الصفة بالموصوف ويُراد بها إثبات أمر لأمر أو نفيه[٥].

ومن أمثلة الكناية في التائية وهي كثيرة :

٥١. فـــلاحِ وواشٍ: ذاك يُهـــدي لِعِـــزّة ضـــلالاً وذا بـــي ظـــلَّ يهـــذي لغـــرَّة

يستعمل الشاعر لفظة (اللاحي) كناية عن الشيطان، لكونه العقبة الكؤود أمام السالك؛ «لأنه يلوم السالك المجتهد على اجتهاده، ويترك مراده ويدعوه كناصح إلى متابعة الشهوات واللذات، كما وسوس لآدم وحواء ودلهما على الشجرة...»[٦]، وهي كناية عن موصوف. ومن لطائف الكناية عن المحبوب قوله :

١٠٩. ولي منكِ كافٍ إن هَدَرْتِ دمي، ولم أُعـــدَّ شـــهيداً علـــمُ داعـــي منيَّتـــي

---

(١) ينظر: البرهان في علوم القران :٣٩٩.

(٢) دلائل الإعجاز: ٧٢.

(٣) طه :٥.

(٤) البيان في ضوء اساليب القران:٢٦٦.

(٥) ينظر: مفتاح العلوم : ١٩٠-١٩٣.

(٦) كشف الوجوه الغر :١ : ٧٩ – ٨٠ .

يشير الشاعر في هذا البيت إلى أن موته وهدر دمه- حتى لو لم يعد من الشهداء- فإن علم المحبوب بحاله هو عزائه في هذا الأمر، وهو يكني عن المحبوبة بـ(داعي المنية) «لان حبها يدعو إلى الموت»[١]. ومن ذلك أيضا قوله:

٣٠٠. وتِهْ ساحباً، بالسُّحبِ، أذيالَ عاشِقٍ، بوصلٍ على أعلى المجرَّةِ جُرَّتِ

في هذا البيت كنايتان الأولى: ته ساحباً، والتيه التكبر، وهو هنا كناية عن الفخر لفوز العارف بالمقامات العليا للمحبة وتميزه عن غيره، يقول القاشاني: «وافخر بالمحبة على غير المحبين ساحبا بالسحاب ذيلا كأذيال عاشق جرت تلك الأذيال على أعلى المجرة، جعل مسحب أذيال المحب ومجر أذيال العاشق الواصل أعلى المجرة لان مقام الواصل أعلى»[٢]، وأما الكناية الأخرى فهي في قوله (المجرة) كناية عن «طرف العلو كما يكنى بالسماء عنه»[٣]، وهي كناية عن الموصوف، والمَجَرَّةُ: شَرَحُ السماء. يقال: هي بابها، وهي كهيئة القبة[٤]. ومن ذلك أيضا قوله :

٣٤١. ويا نارَ أحشائي أقيمي من الجوَى حنايَا ضُلوعي فهيَ غيرُ قويمةِ

كنى الشاعر بالأضلاع عن «جميع قواه الباطنية، استعار بإقامة الأضلاع بنار الأحشاء لكونها غير قويمة بتسوية قواها الباطنية وإزالة اعوجاجها لغلبة أحكام الجزئية والخصوصية والغيرية والضدية عليها بتسليط نيران الحب المذكور والمؤثر...»[٥]، وهي كناية عن موصوف.

ومن الكنايات التي تتردد في التائية (الجوانح) وهي أَوائل الضُّلُوع تحت الترائب مما يلي الصدر كالضلوع مما يلي الظهر سميت بذلك لجنوحها على القلب وقيل الجوانح الضُّلُوع القِصارُ التي في مُقَدَّمِ الصدرِ والواحدة جانحة[٦]، كنى بها الشاعر عن الروح والقوى الباطنة من الوهم والعقل والخيال والفهم والإدراك ونحوهما[٧]، وقد تكررت بالمعاني المتقدمة أربع مرات، هي:

١٣٣. ولمَّا أبتْ إظهارهُ لجوانحِي بَديهَةُ فِكري، صُنْتُهُ عن رويّتي

٤٢٤. ويوحيهِ قلبي لِلْجَوانِحِ، باطِناً بظاهر ما رسل الجوارح أدت

٥٣٠. وعانقتُني لا بالتزامِ جوارحي الـ ـجوانِحَ، لكِنّي اعتَنَقْتُ هُوْيّتي

٥٤١. وأسماءُ ذاتي عن صفاتِ جوانحي جَوازاً لأسرارٍ بها، الرّوحُ، سُرّتِ

---

(١) كشف الوجوه الغر : ١ : ١٠٨.

(٢) كشف الوجوه الغر : ١ : ١٩٦.

(٣) منتهى المدارك : ١ : ٣٠٨ .

(٤) لسان العرب :٤: ١٢٥ (جرر).

(٥) منتهى المدارك : ١ : ٣٣٧.

(٦) ينظر: لسان العرب : ٢: ٤٨٢ (جنح).

(٧) ينظر : منتهى المدارك:٢ : ١٦ ، كشف الوجوه الغر :١ : ١١٨.

فالشاعر يكني عن هذه القوى بـ(الجوانح)، ولا يستعمل اللفظة بمعناها الوضعي للملابسة والملازمة بين الجوانح، وبين ما كنى عنه.

ومن صور الكناية الأخرى إشارة الشاعر وتوظيفه للفظة (مثل) وهو أن يدعي المرء أن مثله لا يقوم بهذا الأمر فكيف هو، ويرى الدكتور محمد أبو موسى أن الذي يغري بهذه الطريقة ما فيها «من قوة الإقناع وبرهان الصدق الذي يجعل معناك اقرب إلى القلب فانه إذا كان من هو مثله يفعل ذلك كان صدوره منه أمرًا أكيدًا، وكذلك مثله لا يفعله كان عدم صدوره منه امرًا اكيدًا»[1]، وقد تكررت هذه اللفظة ست مرات في الأبيات (٤٠٢،٢٧٧،٢٠٦،١١٦، ٦٧٢،٤٤٢) استعملها الشاعر في الكناية والإشارة في موضعين الأول قوله :

٢٠٦.خَرَجْتُ بها عنّي إليها فلم أعُدْ إلـــيَّ ومثلـــي لا يقـــولُ برجعـــةِ

إن الشاعر يشير في هذا البيت إلى خروجه عن نفسه بسبب المحبوبة واتصاله بها، وهو ما يدعوه إلى عدم الرجوع، أي خرج عن «تلك الأنانية وأوصافها الموصوفة بهذه النقائص والرذائل إلى حضرة هي منبع الكلية والوحدة والعدالة والتمامية...فلم ارجع إن قدر رجعتي من الجمع إلى التفرقة إلى مثل هذه الأنانية وأوصافها...»[2]، فالخروج كان بالمحبوبة إلى المحبوبة فكيف يعود، وهو كما يعبر القاشاني «جعل نفسه كمطلقة غير رجعية»[3]، فإثبات هذا الخروج لا يصدر عن مثله، فكيف بهذا العارف، أي أن استحالة صدوره واقعة منه لا محالة. وكذلك البيت الآخر وهو قوله :

٢٧٧. متى حِلتُ عن قولي أناهِيَ أو أقُلْ وحاشَـــا لمثلـــي أنَّهـــا فـــي حلّـــتِ

ينفي الشاعر عن مثله تهمة (الحلول) وينكرها، فكيف بنفسه «أي مذهبي هو الاتحاد والتفرد لا الحلول المستلزم للمعية والتعدد واشترط انه متى كان الأمر بالعكس وحلت عن القول بالاتحاد او اقل أنها حلت فقد هدر دمي» [4]، فهو ينزه مثله عن القول بالحلول. فمن باب أولى يكون منزها هو عن ذلك. ومن صور الكناية الأخرى قوله :

٤٤٣. وكـم لُجَّـةٍ قـد خُضـتُ قبـلَ ولوجـهِ فَقيـــرُ الغِنـــى مـــا بُـــلَّ مِنهـــا بِنَغْبَـــةِ

٤٤٤. بمـــرآةِ قـــولي إن عزمـــتَ أريكـــهُ فأصـــغِ لِمـــا أُلقـــي بِسَـــمْعِ بَصـــيرَةِ

يشير الشاعر باللجة إلى منازل الإخلاص ولجج توحيد الاسم الظاهر والباطن، وما يشتمل عليه من الأسماء السلبية والثبوتية، لايصل إليها العارف إلا بالتحقق بالتوحيد، وأما فقير الغنى

([1]) التصوير البياني : ٥٠٢.

([2]) منتهى المدارك : ١ :٤٧٧ .

([3]) كشف الوجوه الغر : ١ : ١٥٨.

([4]) كشف الوجوه الغر: ١ : ١٦٨.

فهو المحتاج إلى ملك أخروي يستغني به فهو مقيد بمقامات الطريق كالزهد معتقد بأنه لايصل إلى الاتحاد إلا بالتحقق بهذه المقامات [1]. ولذا فانه لم يذق جرعة من هذه اللجج التي خاضها الشاعر.

إن الشاعر يصور المعارف والمقامات التي نالها بلجج البحر وأمواجه المتلاطمة، وهي استعارة حذف المشبه به، وقد وظفت للإشارة إلى هذه المعارف والمقامات الجليلة، ولذا فان هذه اللجج لا يحتملها كل إنسان، كما لا ينالها كل إنسان، بل تحتاج إلى (صدق عَزْمة) وهي ما سيشير إليها في أبيات لاحقة. ومن الكناية عن الصفة قوله:

٩٣. وجئتَ بِوَجهٍ أبيضٍ، غيرَ مُسقِطٍ لجاهِكَ في داريكَ حاطِبَ صفوتي

فالوجه الأبيض كناية عن «الجاه الحاصل من الغنى على خلاف سواده وهو الخمول للفقر وأشار إليه قوله (ع): الفقر سواد الوجه في الدارين»[2]، وهي كناية عن صفة الجاه. ومنه أيضا:

٩٨.حليفُ غرامٍ أنتَ لكنْ بنفسهِ وأبقاكَ وصفاً منكَ بعضُ أدلَّتي

يكني الشاعر على لسان المحبوب بوصفه حليف غرام لملازمته للغرام وشدة تعلقه به، وهو تعلّق بشواغل البدن وظواهره، ويشير الفرغاني إلى المعنى الدقيق من وراء هذه الكناية، دون التصريح باسم الفاعل(مغرم) قائلاً: «وإنما قال حليف غرام، ولم يقل: أنت مغرم بمعنى دقيق لطيف؛ وذلك لان الحليف له قرب ضعيف ونسبة وتعلق بعيد من خارج وظاهر، ولما كان متعلق حبه ظاهر النفس ولذاتها لا باطن النفس ولا الروح ولا السر التي قربها وتعلق الحب إليها باطني لا جرم استعمل في ذلك لفظ حليف الحب والغرام، لا صيغة الفاعل من الحب المؤثر في الظاهر والباطن»[3]، فهذا الحب الذي يتعلق بأمور ظاهره لا يستحق أن يغرم به العارف، فما دام قلبه متعلقا بعشق الذات فان فيه بقية أنانية تبعده عن الفناء، وتجعله مدعياً لحب ربه، فكانت الكناية في هذا المورد ابلغ من التصريح. ومن الكناية أيضا قوله :

١٨٨.وأغنى يمينٍ باليسارِ جزاؤها مُدى القطعِ ما للوصلِ في الحبِّ مُدَّتِ

من الكنايات المتداولة في الكلام قولهم (مددت يدي) في الكناية عن التعرض والطلب، وقد كنى الشاعر عن هذا المعنى أيضاً، قال القاشاني في شرحه: «مد اليد كناية عن التعرض والطلب لشيء، أي لا يستأهل الغنى ولو مد إليه يده فجزاؤها أن تقطع بالمدى»[4].

ومن الكنايات الأخرى :

([1]) ينظر :منتهى المدارك: ٢ :٢٣، كشف الوجوه الغر: ٢ : ٦٨ – ٦٩ .

([2]) كشف الوجوه الغر:١ : ١٠٠.

([3]) منتهى المدارك : ١ : ٣٦٧ .

([4]) كشف الوجوه الغر: ١ : ١٤٨ .

٣٠٨. فطـورك قـد بلغتـه وبلغـت فـ ـوق طـورك حيـث الـنفس لـم تـك ظنـتِ

فكنى «بالطور بمناسبة العلو والارتفاع عن غاية مراتب الترقي والعروج إلى مقام الاتحاد واعتبارا بحال موسى (ع) ومعراجه بالطور، والطور: الحد»[١]، فهي كناية عن ارتقاء العارف عروجه إلى الكمال، تيمنا بمناجاة موسى (ع) لربه في الطور في قوله تعالى: ﴿**فَلَمَّا قَضَى مُوسَى الْأَجَلَ وَسَارَ بِأَهْلِهِ آنَسَ مِن جَانِبِ الطُّورِ نَاراً قَالَ لِأَهْلِهِ امْكُثُوا إِنِّي آنَسْتُ نَاراً لَّعَلِّي آتِيكُم مِّنْهَا بِخَبَرٍ أَوْ جَذْوَةٍ مِنَ النَّارِ لَعَلَّكُمْ تَصْطَلُونَ**﴾[٢]. إن الكناية والرمز– لخفائهما– أكثر توظيفًا في النصوص الصوفية من غيرها من الفنون، فهما الوسيلة المفضلة عند الصوفية؛ لان لغة التصوف تتوسل بالإشارة دون العبارة. ومن الكنايات الأخرى في النص:

٣٧٢. وإن قَرُبَـتْ داري، فعـامـيَ كُلّـهُ ربيـعُ اعتـدالٍ، فـي رِيـاضٍ أريضَـةِ

يكني الشاعر بقرب الدار عن «تعديل مزاج قالبه وقلبه، فان التعديل هو تقريب الأطراف في المزاج»[٣]، فالجامع بين الأمرين التقريب وهو ما دعا الشاعر إلى استعمال هذه الكناية، فهي كناية عن صفة.

٣٧٨. وأرغَمَ أنـفَ البَينِ لُطْفَ اشتِمالِها علـيَّ بمـا يُربـى علـى كـلَّ مُنيـةِ

يوظف الشاعر الاستعارة في خدمة الكناية لإيصال الفكرة، فاستعارة الأنف للشيء من الاستعارات المتداولة التي تدل على العلو والارتفاع والتكبر والسمو، وهي استعارة مكنية، إذ شبه الشاعر البين بالإنسان وشخصه، مستعيراً لإحدى لوازمه– والتي تدل على الارتفاع– وهو الأنف، فإرغام انف البين «كناية عن إعدامه وإيقاعه في معرض الإفناء»[٤]، وهي كناية عن صفة. ومن الكناية عن التكبر والتجبر قوله :

٣٠٥. وغَيرُ عَجيبٍ هَزُّ عِطفيكَ ، دونَـهُ بِأهنَـا وأنهَـى لـذَّةٍ ومسـرَّة

فهز العطف وهو المنكب كناية عن «التبختر بالتفاخر فانه من خواص مشية المتكبر المتفاخر» وهي تحيلنا إلى الكناية في القران الكريم عن التكبر، قال تعالى: ﴿**ثَانِيَ عِطْفِهِ لِيُضِلَّ عَن سَبِيلِ اللَّهِ لَهُ فِي الدُّنْيَا خِزْيٌ وَنُذِيقُهُ يَوْمَ الْقِيَامَةِ عَذَابَ الْحَرِيقِ**﴾[٥]، وهي من صفات المتكبر ولوازمه، وكقوله :

٣٩٢.وغيري علـى الأغيـارِ يُثنـي وللسِّوى سـواي، يثنـي منـه عطفـاً لِعطفَتـي

---

(١) منتهى المدارك: ١ : ٣١٠ .

(٢) القصص:٢٩.

(٣) منتهى المدارك: ١ : ٣٤٦ .

(٤) منتهى المدارك: ١ : ٣٥١ .

(٥) الحج:٩.

ومن الكناية قوله:

٧٧. خلعتُ عذاري واعتذاري لابسَ الـ ـــخلاعةِ مسروراً بخلعي وخلعتي

٧٨. وخلعُ عذاري فيكِ فرضى وإنْ أبى اقترابيَ قومي والخلاعةُ سنَّتي

فخلع العذار كناية عن ترك التقييد، والتجرد عما سوى المحبوب والخروج عن عادات المحجوبين في الحب[١]، وهو فرض على المحب لمحبوبه، وان منعه قومه من التقرب إلى المحبوب؛ لان الخلاعة سنّة المحب ونهجه .

ومن الكنايات القرآنية التي يوظفها الشاعر (ناكص على عقبيه)[٢]، وهي تأتي لمعنى الهرب والتخاذل عن النصرة إلا أنها في النص تفيد معنى السير بعكس الاتجاه :

٤٨٧. ومن لم يَرِثْ عنّي الكمالَ فناقصٌ على عقبيهِ ناكصٌ في العقوبةِ

وفي ذلك إشارة لطيفة؛ لان «من سلك سبيلا منحرفاً، كلما سار فيه بَعُدَ عن مقصده فكان كمن يمشي قهقري، ويروح إلى وراء فكان مدفوعاً إلى عقوبة البعد عن مقصده والغربة عن محتده»[٣]. فالشاعر يريد أن يبين أن من لم يتبع سبيله فهو كمن يسير بعكس الاتجاه لا تزيده سرعة السير إلا بعدا عن غايته.

ومن صور الكناية الأخرى المستقاة من ألفاظ القران الكريم (قاب قوسين– سدرة المنتهى) وقد دمج الشاعر بين المصطلحين ليشير بإيجاز قائلاً :

٢٣٣.أخالُ حضيضي الصّحو والسُّكرَ معرَجي إليها ومحوِي مُنتهى قابَ سِدرتي

يأتي هذا البيت بعد إشارة الشاعر إلى الحال التي كان عليها قبل أن (يكشف غطاء التقييد وحجاب النفس) فهو يظن أن الصحو حضيض ومهبط، والسكر معرج وعلو والحال أن المحو الكلي عن البقايا الوجودية التي هي مناط الصحو والسكر وهو المنتهى والغاية [٤]. فهو تعبير عن غاية المقام الذي يقف عنده السالك ولا يتعداه، وهذه الكناية تحمل في باطنها إحالة وإشارة إلى عروج المصطفى (ص) إلى الحق في معراجه المبارك، قال تعالى: ﴿**ثُمَّ دَنَا فَتَدَلَّى، فَكَانَ قَابَ قَوْسَيْنِ أَوْ أَدْنَى، فَأَوْحَى إِلَى عَبْدِهِ مَا أَوْحَى، مَا كَذَبَ الْفُؤَادُ مَا رَأَى، أَفَتُمَارُونَهُ عَلَى مَا**

---

(١) ينظر : كشف الوجوه الغر :١ :٩٠، شرح القيصري : ٢٢ .

(٢) وردت هذه الكناية في القران الكريم في موضعين: الاول ﴿**لَمَّا تَرَاءتِ الْفِئَتَانِ نَكَصَ عَلَى عَقِبَيْهِ**﴾ [الأنفال:٤٨]، والثاني﴿**قَدْ كَانَتْ آيَاتِي تُتْلَى عَلَيْكُمْ فَكُنتُمْ عَلَى أَعْقَابِكُمْ تَنكِصُونَ**﴾ [المؤمنون:٦٦]، ووردت بلفظ(ينقلب على عقبيه) في موضعين أيضا: ﴿**نَعْلَمَ مَن يَتَّبِعُ الرَّسُولَ مِمَّن يَنقَلِبُ عَلَى عَقِبَيْهِ**﴾ [البقرة :١٤٣] و﴿ **وَمَا مُحَمَّدٌ إِلاَّ رَسُولٌ قَدْ خَلَتْ مِن قَبْلِهِ الرُّسُلُ أَفَإِن مَّاتَ أَوْ قُتِلَ انقَلَبْتُمْ عَلَى أَعْقَابِكُمْ وَمَن يَنقَلِبْ عَلَىَ عَقِبَيْهِ فَلَن يَضُرَّ اللّهَ شَيْئاً وَسَيَجْزِي اللّهُ الشَّاكِرِينَ**﴾ [آل عمران:١٤٤].

(٣) منتهى المدارك: ٢ : ٤٨ .

(٤) كشف الوجوه الغر: ١ : ١٦٩– ١٧٠ .

يَرَى، وَلَقَدْ رَآهُ نَزْلَةً أُخْرَى. عِندَ سِدْرَةِ الْمُنْتَهَى، عِندَهَا جَنَّةُ الْمَأْوَى﴾[1]. ولا غرابة في ذلك إذ الرسول الأكرم (ص) هو الإنسان الكامل وكثيراً ما ينطق الشاعر بلسان الحضرة المحمدية.

الخطاب الصوفي والرمز

الرمز في اصطلاح البلاغيين نوع من أنواع الإشارة، كما هو عند ابن رشيق القيرواني، أو الكناية بحسب لوازمها، كما هو عند السكاكي ومن تابعه، و قسمها السكاكي إلى تعريض، وتلويح، ورمز، وإيماء وإشارة، والمناسب للعرضية: التعريض ولغيرها، إن كثرت الوسائط التلويح، وان قلّت مع خفاء: الرمز، وبلا خفاء: الإيماء والإشارة[2]، ويشير الدكتور محمد أبو موسى إلى أن ذكر الرمز في هذا التقسيم التائه للكناية «أغرى بعض من يتعلقون بهذا العلم بربطه بالرمز الأدبي، وحاول أن يجد للرمزية مسلكاً في أسلوب الكناية، وتلك سذاجة وجهل ضرير بطبيعة الرمزيين»[3].

وقد فسر الطيبي الرمز قائلاً: «ما يشار به إلى المطلوب من قرب مع الخفاء ونعني بالقرب أن ينتقل إلى المطلوب من لازم واحد، وبالخفاء ضعف اللزوم، وسمي رمزا للطف الإشارة، وانما يحسن كل الحسن بان يجري بين المتحابين»[4]، ويرى ابن وهب الكاتب أن الرمز «ما اخفي من الكلام... وإنما يستعمل المتكلم الرمز في كلامه فيما يريد طيه عن كافة الناس والإفضاء به إلى بعضهم فيجعل للكلمة أو للحرف اسما من أسماء الطيور أو الوحش أو سائر الأجناس أو حرفا من حروف المعجم ويطلع على ذلك الموضع من يريد إفهامه رمزه فيكون ذلك قولا مفهوما بينهما، مرموزا عن غيرهما»[5]. فالرمز بهذا المعنى هو شفرة لمعان يريد الرامز إخفاءها عن غيره، بحيث يتحدث بحرية دون أن يفهمه أحد، إلا من أطلعه– من الخواص– على أسراره وشفرته الخاصة، فيستطيع بذلك التعبير عما لا يتحقق بلغة المباشرة والتصريح.

والرمز كلمة أو صورة تحمل بين جوانحها أكثر من دلالة، لها بعدان ظاهر ويتمثل بالمعنى اللفظي المباشر، وباطني يتمثل بالمعنى الذي يتوخاه الشاعر من خلال السياق.

ويتميز الرمز الشعري بكونه لا يظهر إلا ضمن السياق، وهو مرتبط بتجربة الشاعر، وبمرجعياته، وهو ذو دلالات وأبعاد متعددة . فهو يحمل في باطنه المعنى الإشاري مضافا إليه أبعادا اجتماعية ونفسية وعاطفية وفكرية، فلا يولد من فراغ، وإنما هو انعكاس لشيء ما، إذ لا

---

(1) النجم: 8– 15.

(2) ينظر: مفتاح العلوم: 521، التلخيص :71 ، المطول : 645 .

(3) التصوير البياني : 493 .

(4) التبيان في البيان : 213 .

(5) البرهان في وجوه البيان: 137 .

يشكّلُ من العدم، بل له خزينه الثقافي لدى الشاعر. ولذا فمن المحال «ترجمة الرمز ونثر كل معطياته، ومن العسير القول عن رمز من الرموز انه يعني كذا وكذا حسب، وإلا لما كان موحياً، إذ الطاقة الإيحائية الموجودة فيه بقصد الرمز لذاته، وفي هذا تكمن قيمته وأهميته، فالرمز هو قبل كل شيء معنى خفي وإيحاء، وهو مركز التقاء الرمز بالكناية، فكلاهما لا يحللان الواقع، بل يكثفانه ويتيحان للوعي استشفاف عالم لا حدود له»[١].

والخطاب الصوفي خطاب إبداعي رمزي، متعال ينحدر من عالم مثالي، يترفع عن المتناهي وصولا إلى اللامتناهي، يتوسل بالإشارة عند ضيق العبارة، إلا انه «لا يستثمر على طول الخط لغة الإشارة والرمز في تشكيل عالمه التصويري والتصوري بل يميل إلى المزاوجة بينها وبين الطاقات البلاغية والأسلوبية الأخرى التي تزخر بها اللغة لتقريب مراميه من المتلقي، وهذا ما يطلق عليه الصوفية لفظ العبارة»[٢].

والرمز الصوفي مغرق في الذاتية، إذ للصوفية رموزهم الخاصة التي تنطوي على نفسها، وتنغلق فتجعل النص– في كثير من الأحيان – عبارة عن طلاسم تحتاج إلى فك هذا التشفير. وهو ينشأ من رحم الصورة التي تنمو في ظل الخيال والعناصر الفنية الأخرى للنص، والتي تساعد على تجسيد الرمز وعلى وضعه ضمن ساحة الحواس، ولعل هذه السمة الرمزية التي طبعت أشعار الصوفية هي التي جعلت الشراح يتعسفون احيانا في التأويل، فيجعلون الأطلال والأماكن المقدسة في الحج بل وحتى الأحاجي والألغاز التي تمثل ترفاً فكرياً، طلاسم ورموزاً لمكونات العالم الميتافيزيقي الذي يعيشه الصوفي. والرمز في اصطلاح الصوفية «معنى باطن مخزون تحت كلام ظاهر لا يظفر به إلا أهله»[٣]، أو «إشارة تلوح في الفهم وتلمع في الذهن ولا تسعها العبارة لدقة معناها» [٤].

والرمز يركّز الصورة ويكثفها، ويزيد من قوة الإيحاء والدلالات الباطنة للفظة، ويوسع مساحة الصورة، وينقل السامع إلى عوالمه الخاصة التي يرنو إليها بعبارة موجزة وموحية في الوقت ذاته، ويرى الدكتور صلاح فضل إن لغة الشعر «ليست اشارية بمقدار ما هي شعرية، وهي شعرية كلما ابتعدت عن الاشارية»[٥]، إلا أن الشاعر يلجأ– أحياناً إلى الإشارة للتعبير عن معنى يستعصي على اللغة فتغدو الكلمات رموز وصور مكثفة وكائنات مليئة بالحياة، فاللغة الشعرية

---

(١) الكناية في ضوء التفكير الرمزي :٢٥٣ .

(٢) اشتعال الذات : ١٧٤ .

(٣) اللمع : ٣٣٨ .

(٤) اللمع :٣٧٠ .

(٥) بلاغة الخطاب وعلم النص : ١٢٥ .

«ليست غريبة عن الاستعمال الجيد حسب، بل هي ضده؛ لان جوهرها يتمثل في انتهاك قواعد اللغة»[١].

إن تلك الاشارية التي وسمت النص الصوفي كانت سبباً رئيساً من أسباب الغموض والانغلاق؛ لأنها «وسيلة لتهجي اللامنطوق فهو يتحدث عن شيء ما لا يمكنه أن يعبر بألفاظ، ويلجأ إلى وصف يجتاز الإحساسات ويسمح بقياس المسافة الكائنة بين التداول العام لهذه الألفاظ والحقيقة التي تدفعه تجربته لإظهارها»[٢]، وهو يشكل ملمحاً أسلوبياً بارزاً، ويمثل «بنية يتضام فيها الحسي والتخييلي والاستبطاني، وانه بوصفه بنية استطيقية يبدو ذا طبيعة ديالكتيكية من حيث تركيبه ودلالاته»[٣]، إذ أن الإشارة مما «تفردت به الصوفية بعد جمعها سائر العلوم... وإنما قيل علم الإشارة لان مشاهدات القلوب ومكاشفات الأسرار لا يمكن العبارة عنها على التحقيق بل تعلم بالمنازلات والمواجيد، ولا يعرفها إلا من نازل تلك الأصول وحلَّ تلك المقامات»[٤].

ويرى الصوفية أن اللغة قاصرة عن التعبير عن مواجيدهم وأحوالهم، ولذا لجأوا إلى الرمز ولعل ما دعاهم إلى الرمز «قلة الصبر عن التعبير، لقوة نفسانية لا يمكن معها السكون، أو قصد هداية ذي فتح لمعنى ما رمز، حتى يكون شاهداً له، أو مراعاة حق الحكمة في الوضع لأهل الفن أو الغيرة عليه أو اتقاء حاسد أو جاحد لمعانية أو مبانيه»[٥].

ويرى بعض الباحثين أن الموضوعات الوعرة التي طرقها المتصوفة ألجأتهم إلى تلك الرمزية والإشارة في تعبيرهم، وتوظيف الصور والتشبيهات والأخيلة بصورة اشارية للإبانة عن أغراضهم والكشف عن خوالجهم وهو ما حداه إلى القول بأنهم «الذين اوجدوا المذهب الرمزي في الأدب العربي بلا منازع، وهم دعاته والواضعون لأسسه والناهجون سبيله تشهد بذلك أثارهم من شعر ونثر»[٦].

ويبدو أن هناك واقعاً «يظل غيباً، قائماً بذاته ولذاته لا يمكن وضعه في صورة نهائية، وهو أبعد من كل معرفة ليس للغة إذن أن تحيط به، ولا تستطيع أن تنقل تصورا عنه أو تجربة في رؤيته وفهمه لكنها تنقلها مع ذلك، بشكل مداور، بالصورة الرمزية والإلماح والإشارة»[٧]، ولابد من

---

(١) بلاغة الخطاب وعلم النص : ٥٧ .

(٢) اشتعال الذات : ٣٩ نقلا عن كتابات معاصرة : ميشال دو سارتو: ٥٣ .

(٣) الرمز الشعري عند الصوفية عند الصوفية : ١١٦ .

(٤) التعرف لمذهب أهل التصوف : ٥٩ .

(٥) التراث الأدبي للحلاج : ٥٦ .

(٦) بين التصوف والأدب : ٤٨ .

(٧) الصوفية والسريالية : ١٣٩ .

التنويه إلى أن الشارحين لأشعار الصوفية قد التفتوا إلى رمزية هذه النصوص فقد أشار النابلسي في شرحه لديوان ابن الفارض قائلاً: «كل تغزل يقع في كلامه سواء كان مذكراً أو مؤنثاً أو تشبيهاً في رياض أو زهر أو نهر أو طير ونحو ذلك، فمراده به الحقيقة الظاهرة المتجلية بوجهها الحق الباقي في ذلك الشيء الفاني وليس مراده ذلك الشيء الذي هو في نظره حقيقته مجرد رتبة وهمية وصورة تقديرية»[١]، وكذلك ابن عربي في شرحه لديوانه (ترجمان الأشواق) حيث قرر هذه الحقيقة في أبيات ذاكرا العلة من استعمال لغة الغزل«لتعشق النفوس بهذه العبارات فتتوفر الدواعي في الإصغاء إليها، وهو لسان كل أديب ظريف، روحاني لطيف»[٢].

ويرى الدكتور عاطف جودة نصر أننا في دراستنا للرمزية في شعر المتصوفة علينا أن لا نتناوله «بمفهوم معاصر للرمزية بوصفها مذهبا أدبيا ظهر في الآداب لتأسيس شكل شعري مغاير لأشكال سابقة فان مثل هذا الفهم لا يبرره منهج، إذ ينبغي أن ندرس الرمز الصوفي في إطار منهج تاريخي، وهو المنهج الذي كشف لنا عناصر أساسية مكونة لطبيعة التعبير الرمزي في شعره بنوعيه الغزلي والخمري»[٣]، يعني ابن الفارض.

فالرمز عند الصوفيين تلميح وإشارة وهم يوظفون فنون البيان بطريقة رمزية. ودوافع الرمزية عندهم تختلف عن دوافع الرمزية المعاصرة والذي هو «مذهب أدبي يقف محل النقيض من الواقعية في جانبه المثالي الروحي الذي يعبر عنه في غموض، وتوحي الألفاظ منه بالمعنى إيحاء، وتنبئ عن عالمه البعيد المعقد المضطرب في أعماق النفس... رمزاً؛ لأن اللغة المتعارف عليها تضيق كثيراً بمحتويات النفس وغوامضها ومتضاربها»[٤]، فهو يشير إلى «أدب الأقطار الغربية بعد اضمحلال واقعية القرن التاسع عشر وطبيعيته وعلى الفترة التي تسبق الحركات الطليعية الجديدة :المستقبلية، التعبيرية، السريالية، الوجودية...»[٥].

وتختلف رمزية المتصوفة عن المذهب الرمزي من حيث الدواعي؛ لان رموزهم موضوعة «لستر معانيهم عن غيرهم من الناس، وان اختلفت المتصوفة احيانا في فهم رموزهم، وهي من اجل ذلك قد تجنح إلى الألغاز، فلا تنبض بالروح ولا تخفق بالمشاعر الأدبية... ومثل هذا الشعر بعيد عن الروح الشعرية... أما الغموض الذي تعنيه الرمزية الأوربية فانه لا يستهدف

---

(١) شرح ديوان ابن الفارض : ١ : ٦١ .

(٢) ترجمان الأشواق : ١٠ .

(٣) شعر بن الفارض – دراسة في فن الشعر الصوفي: ١٤٧.

(٤) الخلاصة في مذاهب الأدب الغربي: ٤٥.

(٥) مفاهيم نقدية: ٢٤٦ .

التقية، وإخفاء المعاني عن بعض الناس دون بعض، وإنما يستهدف الروعة والتأثير فهو أشبه بغموض الأسحار أو الغموض الذي يلتف في غلائل الأحلام»[1].

ويبدو أن التقية قد تكون سببا وجيهاً في رمزيتهم، ولاسيما بعد ما حصل لشهيد التصوف الحلاج (ت ٣٠٩ هـ) والسهروردي المقتول(٥٩٠هـ)، فكان أن جعلوا من الرمز «قناعاً يسترون به الأمور التي رغبوا أن يكتموها، وهذه الرغبة طبيعية عند قوم يدعون أنهم خصوا – دون غيرهم– بمعرفة الباطن... فالصوفية قد اصطنعوا الأسلوب الرمزي، لأنهم لم يجدوا طريقا آخر، ممكنا يترجمون به عن رياضتهم الصوفية»[2]، فالكلمات تقف عاجزة عن التعبير عن تلك المعاني فتنوء بحملها، يقول النفري: «كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة»[3].

فيما يرى بعض الباحثين: «إن الصوفي لما كان في طبع إنسانيته يتعاطى المحسوسات المادية... فان غيبته في عالم المجرد نتيجة مجاهداته ورياضته الروحية، إنما هي لمحة خاطفة يعود بعدها لما جبل عليه، فلواذه بالرمز هنا يأتي لإطالة هذا الإحساس أولاً... كما انه ثانياً: قد يؤول قوة يستعين بها الصوفي أثر عودته من مجاهداته الروحية– التي لا بد أن تكون قد أضعفت قواه البدنية– إذ يسترجع بهذه الصور الرمزية وعيه أو لنقل واقعه المادي من جديد ... فالرمز بهذا التفسير، لن يكون قناعاً مصطنعاً، تستتر وراءه المعاني خشية أو غيرة، ولكن يكون أيضا شفرة خاصة فقط، بل يصبح أيضاً واقعاً يستند إليه الصوفي من اجل استرجاع توازن نفسي، تسترد به القوى والمدركات بعد انفلاتها برهة في غمار التجربة الروحية» [4]، وتبقى اللغة تضيق بالمعاني الجليلة، إذ «الحرف يعجز أن يخبر عن نفسه فكيف يخبر عني»[5]. وعند الصوفية « كل شيء رمزٌ لكل شيء، وقد يكون الشيء رمزاً لنقيضه، فالموت رمزٌ للحياة، لأنّ مفهومهم للموت هو أنه حياة أخرى. الفرح مُتضمَّن في الحزن، والسعادة في الشقاء، والراحة في التعب ذلك لأنّ العارف الصوفي يرى الجمال في تجليات الجلال القاهر»[6].

والرمز الصوفي يتسم بشيء من «الإيجاز وعدم مباشرة في التعبير...كما أن الرمز الصوفي لم يقصد لذاته قصدا فنيا...»[7]، أما لغة الرمز فتتسم بأنها «فردية وعالمية، قومية وشائعة، موقوتة وأبدية، ضاربة بجذورها في البيئة ومزودة بأجنحة الروح، مفهومة وعالية عن الفهم،

---

(1) الرمزية في الأدب العربي : ٣٥٨– ٣٥٩ .

(2) الصوفية في الإسلام: ١٠٢.

(3) المواقف والمخاطبات: ٥١.

(4) الشعر الصوفي في الأندلس: ١٠٩ – ١١٠.

(5) المواقف والمخاطبات : ٦١.

(6) القضايا النقدية في النثر الصوفيَ:٧٤ .

(7) النثر الصوفي: ٣٨٣.

منفتحة على اللانهائي الرومانسي، وتفكك الحياة ومنغلقة على حدسها وإرادتها المبدعة»[1]. والرمز قد يفتقر أحيانا إلى الرابطة مع مرموزه مما يحوج المتلقي إلى التعسف في تأويل النص، والرجوع إلى معاجم الصوفية فيضيف تعقيدا وتهويما للصورة الشعرية .

أنماط الرمز في التائية الكبرى

النص الصوفي نص إشاري يبتنى على الرمزية، والرمز في التائية يستغرق أكثر أبياتها، إلا أن هذا لا يعني بان كل ألفاظها جاءت اشارية، بل يلجأ الشاعر أحياناً إلى التصوير بأنماطه للتعبير عن أفكاره، ويمكن القول إن الرموز في التائية تتوزع على مرجعيات متعددة أهمها كما يبدو هي: المرجعية القرآنية، ورمزية المرأة ورمزية الطبيعة ورمزية الخمرة، ورمزية الحروف والأعداد وملحقاتها كبعض اصطلاحات الهندسة[2]. وكل نمط من هذه الأنماط ينطوي تحته عدد كبير من الرموز، وهي مرجعيات لها دلالتها في النصوص الصوفية:

١. الرمز القرآني:

تتنوع رموز المتصوفة المستقاة من النص القرآني، في قصص الأنبياء ومعاجزهم كالإسراء والمعراج، ومخاطبة الله لعباده وما اخذ عليهم من المواثيق والعهود، فضلا عن السنة النبوية المطهرة، والتي تمثل امتدادا طبيعيا للقران الكريم، والعبادات وما فيها من شعائر، وتنال الأماكن– ولاسيما الحج ومتعلقاته كالطواف والسعي والصفا والمروة والركن والمقام– نصيبها من رموز المتصوفة، فالحج بتجلياته المختلفة يمثل مسرحاً واسعاً للتعبير الرمزي لديهم، فهو رحلة بدنية تعبدية تقابلها شعائر روحية في القاموس الصوفي، وسيشير الباحث إلى نماذج موجزة للرمز القرآني:

أ. القصص القرآني ومعاجز الأنبياء:

يوظف الشاعر التراث الديني، وقصص القران الكريم في النص معبراً عن ذاك التواصل الروحي بين الصوفي والأنبياء، فهو يستحضر قصة موسى والخضر (ع) في سورة الكهف بقوله:

٧١٥. قتلت غلام النفس بين إقامتي الـ ـــجدار لأحكـــامي وخـــرق ســـفينتي

ان الصورة التي يرسمها الشاعر في هذا البيت تبنى على اقتباس غير مباشر من النص القرآني، وهي إشارة واضحة إلى الآيات (٧٤– ٧٩ من سورة الكهف) إذ « قتل غلام النفس هنا

---

(١) الرمز الشعري عند الصوفية:١١٣–١١٤نقلاًعن : The spirit of language in civilization, p.234

(٢) ينظر : الرمز الشعري عند الصوفية: ١٢١، التائية الكبرى لابن الفارض : ٦٤ وما بعدها.

كناية عن الفضاء، بعد معاينة وحدة الشهود، وإقامة الجدار لأحكامه رمز على قيام الذات الشاعرة بفرائض الشرع ومحافظتها على أحكامه وتكاليفه وخرق السفينة إشارة إلى ما اخذ به بدنه من رياضات عنيفة ومجاهدات قوية»[1]. والإحالات التي ترمز إلى مجاهدات الصوفي ورياضاته كثيرة، ولاسيما إلى قصة موسى (ع)، فمن ذلك:

٧٥٤. فبي قدس الوادي وفيه خلعت خلـ ـع نعلي على النادي وجدت بخلعتي

٧٥٥. وآنست أنواري فكنت لها هدى وناهيك من نفس عليها مضيئة

٧٥٦. وأسست أطواري فناجيتني بها وقضيت اوطاري وذاتي كليمتي

وهي إحالة إلى قول الباري سبحانه: ﴿**وَهَلْ أَتَاكَ حَدِيثُ مُوسَى، إذ رَأَى نَاراً فَقَالَ لِأَهْلِهِ امْكُثُوا إِنِّي آنَسْتُ نَاراً لَّعَلِّي آتِيكُم مِّنْهَا بِقَبَسٍ أَوْ أَجِدُ عَلَى النَّارِ هُدًى، فَلَمَّا أَتَاهَا نُودِيَ يَا مُوسَى، إِنِّي أَنَا رَبُّكَ فَاخْلَعْ نَعْلَيْكَ إِنَّكَ بِالْوَادِ الْمُقَدَّسِ طُوًى**﴾[2]، وتكثر الإحالات إلى القصص القرآني وأمثاله وهي «مفاتيح ورموز وإشارات تؤوّل كما تؤوّل الأحلام، وهذا نجده أوضح ما يكون في التأويلات الاشارية عند الصوفية»[3].

ب.العبادات والشعائر:

ومن صوره فريضة الحج بكل ما فيها من شعائر ومناسك، إذ تمثل مورداً غنياً من موارد الرمز الصوفي، فشعائر الحج تختزن في باطنها خزيناً عبادياً وروحياً، استثمره الصوفية في التعبير عن خوالجهم ومشاهداتهم. فمن ذلك مثلا :

٤٤٨. وقلبي بيتٌ فيه أسكنُ دونَهُ ظهورُ صفاتي عنهُ من حجُبيَّتي

٤٤٩. ومنها يميني فيَّ ركنٌ مقبَّلٌ ومِن قِبْلَتي، لِلحُكمِ، في فيّ قُبلَتي

٤٥٠. وحَوْليَ بالمَعنى طَوافي، حقيقةً وسعيي لوجهي من صفائي لمروتي

فهي تشبيهات بليغة، إذ القلب بيت، واليمين كالركن اليماني، وهكذا القبلة والسعي والطواف وبقية اركان الحج، إلا أنها حملت بين جوانحها رمزية أضفت على النص دلالات جديدة وأبعادا فنية أخرى، وقد اشرنا إلى معاني هذه الرموز في التشبيه. ومن الصور الأخرى والتي بنيت على التشبيهات أيضا :

٣٥٥. وعندي عيدي كُلَّ يومٍ أرى بهِ جَمالَ مُحَيّاها، بعَينٍ قريرةِ

٣٥٦. وكلُّ اللَّيالي ليلةُ القدرِ إنْ دنَتْ كما كُلُّ أيَّامِ اللِّقا يومُ جُمعةِ

٣٥٧. وسعي لها حجٌّ بهِ كُلُّ وَقفةٍ على بابها قدْ عادلَتْ كُلَّ وَقفةِ

([1]) ينظر : ابن الفارض والحب الإلهي : ٢٤٩ ، وينظر : شعر عمر بن الفارض : ١٦٩.

([2]) طه:٩-١٢.

([3]) شعر عمر بن الفارض : ١٧٠ .

٣٥٨. وأي بـلادِ اللّـهِ حَلّـتْ بهـا، فمـا، أراهـا، وفـي عينـي حَلَـتْ، غيـرَ مكّـةِ

٣٥٩. وأيُّ مكـانٍ ضـمَّها حـرمٌ كـذا أرى كـلّ دارٍ أوْطَنَـت دارَ هِجْـرَة

٣٦٠. ومـا سـكَنَتْهُ فَهـوَ بَيـتٌ مُقَـدَّسٌ بِقُـرَّةِ عينـي فيـهِ أحشـايَ قـرَّتِ

٣٦١. ومَسـجِدِي الأقصَـى مساحِبُ بُرْدِها وطيبـي ثَـرى أرضٍ، عليهـا تمَشّـتِ

إن هذه الصور التشبيهية المتتابعة تستبطن في داخلها صورا رمزية، لان حديث الشاعر عن محبوبة تجلُّ عن الوصف، ولا تدركها الأبصار، ولا تحدها الأماكن والأزمان، فكيف يراها العاشق؟ إن هذه الرؤية بلا شك رؤية قلبية، تتجلى فيها المحبوبة، فتغدو رؤيتها عيداً وأوقاته مواسم لذة، فكل ليلة تدنو فيها هي ليلة قدر، وكل لقاء هو يوم جمعة، وسعيه إليها حج، ووقوفه كالوقوف بعرفة، وكل مكان يضمها حرم، وكل بيت تسكنه فهو بيت مقدس، ثم يزيد الشاعر، في الجوانب الحسية في محبوبته لتقريب المعاني، حتى يجعل المواضع التي تجر فيها أذيال ثوبها مسجده الأقصى، وطيبى كل تراب تمشّت عليه.

إن رموز الصوفية هي حقائق في نظرهم، ولكن كيف تكون كذلك، وهم يتعاملون مع ما يجل عن الأوهام، ولاسيما أن الحسيّة هي سمة مميزة للتصوير في خطابهم؟

يبدو من الاطلاع على النصوص الصوفية إن انسنة المجرد هي وسيلة الصوفي للتعبير عما لا يعبر عنه، أو بعبارة أدق تقريب الفكرة إلى الأذهان، فعوالم الصوفية عوالم روحية تنأى بعيدا عن الحس والجسد إلى المعقول والمجرد، وأمر آخر وهو أن هذا الكلام موجه إلى الذات الإلهية، فمفهوم الجزاء عند الشاعر يتحقق في لقاء الله، وهو عيد المؤمن وفرحته، فمن أحب لقاء ربه أحب الله لقاءه، ورضوان الله هو الغاية القصوى، ومنتهى أمل العابد، وهو أعظم الثواب، قال تعالى: ﴿**وَعَدَ اللّهُ الْمُؤْمِنِينَ وَالْمُؤْمِنَاتِ جَنَّاتٍ تَجْرِي مِن تَحْتِهَا الأَنْهَارُ خَالِدِينَ فِيهَا وَمَسَاكِنَ طَيِّبَةً فِي جَنَّاتِ عَدْنٍ وَرِضْوَانٌ مِّنَ اللّهِ أَكْبَرُ ذَلِكَ هُوَ الْفَوْزُ الْعَظِيمُ**﴾[1]، فرضوان الله تعالى أكبر من الجنات، ولذا يمكن القول: أن مايتحدث عنه الشاعر هي حقائق لا يدركها إلا أهل العرفان أو من تذوق خمرتهم .

<u>جـ-خطاب الخالق لمخلوقاته ومواثيقه المقدسة</u>

من صور الرمز في هذا الجانب، الإشارة إلى الميثاق الإلهي في عالم الذر، ويتجلى ذلك في قول الشاعر:

٤٩٥.وليس الست الأمس غيرا لمن غدا وجنحـي غـدا صـبحي ويـومي وليلتـي

٤٩٦.وسـر بلـى لله مـرآة كشـفها واثبـات معنـى الجمـع نفـي المعيـةِ

([1]) التوبة:٧٢.

وهي إشارة إلى قوله تعالى : ﴿**وَإِذْ أَخَذَ رَبُّكَ مِن بَنِي آدَمَ مِن ظُهُورِهِمْ ذُرِّيَّتَهُمْ وَأَشْهَدَهُمْ عَلَى أَنفُسِهِمْ أَلَسْتُ بِرَبِّكُمْ قَالُواْ بَلَى شَهِدْنَا أَن تَقُولُواْ يَوْمَ الْقِيَامَةِ إِنَّا كُنَّا عَنْ هَذَا غَافِلِينَ**﴾[1]. وتتردد تلك النزعة الاشارية في النص الفارضي لتعبر عن «الاتصال التاريخي العميق بين الصوفي وبين من سبقوه من الأنبياء، ويمكن أن نصف هذا الاتصال بأنه تطبيق تاريخي يرسي الماضي باعتباره اكتمالا وتحققا كما يرسيه باعتباره تياراً حيوياً، نسيجه هذه الديمومة التي يؤسسها الشعور وهو يمارس أحواله الباطنية، وفي هذا التأسيس يجتلي عيان الصوفي، بضرب من المشاركة الذوقية، الحيوات السابقة للأنبياء والمصطفين، وما فيها من تجليات ورؤى وعلوم وخوارق ومحن... وفي صميم هذا العيان الصوفي ينبثق الزمان النفسي الحي ذلك الذي يعايش ويحتضنه ويحقق بالنسبة إليه في إطار الصيرورة التاريخية هذا التواصل الفريد»[2]. ولا تقتصر الإحالة الرمزية على هذا العهد فقط، وإنما يستحضر الشاعر النصوص التي تشير إلى المواثيق والعهود التي أخذها الحق على عباده في الجهاد في سبيل الله، كما في الأبيات:

٤٦١.ولمّا نَقلتُ النَّفسَ من مُلكِ أرضِها بحكم الشرا منها إلى مُلك جنةِ

٤٦٢.وقد جاهدت واستشهدت في سبيلها وفازت ببشرى بيعها حين أوفتِ

٤٦٣.سَمَتْ بي لجمعي عن خلودِ سمائها ولم أرضَ إخلادي لأرضِ خَليفتي

مشيرا إلى قوله تعالى: ﴿**إِنَّ اللّهَ اشْتَرَى مِنَ الْمُؤْمِنِينَ أَنفُسَهُمْ وَأَمْوَالَهُم بِأَنَّ لَهُمُ الجَنَّةَ يُقَاتِلُونَ فِي سَبِيلِ اللّهِ فَيَقْتُلُونَ وَيُقْتَلُونَ وَعْداً عَلَيْهِ حَقّاً فِي التَّوْرَاةِ وَالإِنجِيلِ وَالْقُرْآنِ وَمَنْ أَوْفَى بِعَهْدِهِ مِنَ اللّهِ فَاسْتَبْشِرُواْ بِبَيْعِكُمُ الَّذِي بَايَعْتُم بِهِ وَذَلِكَ هُوَ الْفَوْزُ الْعَظِيمُ**﴾[3]، ومن استحضار الرمز القرآني قوله :

٤٥٧. وقدْ جاءَني منّي رَسولُ عليه ما عنتُّ عزيزُ بي حَريصٌ لرأفةِ

وهي إشارة إلى قوله تعالى: ﴿**لَقَدْ جَاءكُمْ رَسُولٌ مِّنْ أَنفُسِكُمْ عَزِيزٌ عَلَيْهِ مَا عَنِتُّمْ حَرِيصٌ عَلَيْكُم بِالْمُؤْمِنِينَ رَؤُوفٌ رَّحِيمٌ**﴾[4]، ومنه قوله :

٤٦٠. إليَّ رسولاً كُنتُ منّي مُرسِلاً وذاتي بآياتي عليَّ استدلّتِ

وقوله :

٤٧٥. وفيّ شَهدْتُ السّاجِدينَ لِمَظهري فَحقَّقْتُ أني كُنتُ آدمَ سَجدَتي

---

(1) الأعراف: ١٧٢ .

(2) شعر عمر بن الفارض : ١٧٣ .

(3) التوبة:١١٨.

(4) التوبة: ١٢٨.

فهي إشارات جلية لآيات الكتاب المبين التي يعيشها الشاعر في وجدانه مما يؤكد تمسكه واستحضاره للصورة القرآنية، بعد أن يسبغ عليها تلك اللمحة الاشارية التي تفرد بها الصوفية عن غيرهم، فالرسول والسجود والآيات، والحجاب والأبواب، وغيرها تفسر تفسيراً اشارياً، يضفي على النص القرآني معاني جديدة، مع الاحتفاظ بقدسية النص القرآني، وهي أقرب ما تكون إلى الاقتباس الضمني لا الصريح، ومعلوم انه نص متعال تتعدد فيه وجوه التأويل فهو (حمّال ذو وجوه)، وقد استثمر المتصوفة تلك الطاقات التأويلية الإيحائية التي يثيرها النص القرآني فأحسنوا توظيف ذلك.

٢. رمزية المرأة :

لم تزل المرأة موضوعا للغزل في القصيدة الغنائية، فهي موضوع الحب وبؤرة الخطاب الغزلي حسياً كان أو عذرياً، وقد شغلت المرأة في الفكر الصوفي مجالاً واسعاً، فكانت الذات الإلهية تتجلى بهذا الجمال اللامتناهي الذي يلمسه الصوفي، ولعلها اقرب تجل وأدناه من وصف الصورة الإلهية– التي تجل عن الوصف– في نظر المتصوفة. وكثيراً ما استعان المتصوفة، في بدايات نشوء التصوف، بأشعار الغزل وتمثلوا بها لأنهم وجدوا فيها منفذا إلى التعبير عن مواجيدهم وأحوالهم ووصفهم للمحبوب، وربما كان ذلك لاتحاد التجربتين الغزلية والصوفية في بؤرة واحدة هي الحب، فكانت المرأة «رمزاً لجوهر أنثوي اشرب طبيعة إلهية مبدعة»[١].

فرمزية المرأة لم تكن ناشئة من فراغ خالص، وإنما كان لها إرهاصاتها في شعر الغزل لدى الزهاد والعذريين، «فالمرأة صورة الرجل يرى فيها كمال ذاته، وهي أتم وأكمل مجلى للحق يعرف فيها الرجل ربه، وهي مشابهة له في أصل الخلق من جهة كونهما الإنسان الذي صوره الحق على صورته وجعل منه مجلى له، فهي من هذه الناحية مساوية للرجل. وهي أيضاً رمز الوجود وحقيقته لأنها واجبة لتحقيق معنى الرجل بإيجاد ولد له على صورته يخلفه. وهي أخيراً رمز المحبة الإلهية فيها تتجلى هذه المحبة ومنها تبدأ ثلاثية الحق والرجل والمرأة»[٢]. والحضور الأنثوي في التجربة الصوفية، ظاهرة بارزة في الشعر الصوفي، وهم بذلك يتوسلون بأساليب العذريين فتتردد ألفاظ الشوق وتباريحه على السنة المتصوفة، كما إن أسماء (ليلى وعزة ولبنى وسلمى)، تتردد في أشعارهم، وكل منها ترمز إلى مرموز دون آخر، ولعل اتحاد التجربة الصوفية مع العذرية في بؤرة واحدة هي (الحب) أدت إلى تشابه الأساليب، إذ «استطاع الشعر الصوفي إن يرث الشعر العذري في بنيته الدلالية، ولغته الشعرية، وصوره البيانية لينتج نصاً شعرياً

---

(١) الرمز الشعري عند الصوفية : ١٢٤ .

(٢) مفهوم المرأة في فكر ابن عربي:د.حسين الصديق، مجلة التراث العربي، العدد٨٠، السنة ٢٠، تموز ٢٠٠٠، ص٥٣ .

جديداً، له سماته الأسلوبية وطرائقه البلاغية، ونظامه اللغوي ومعجمه الشعري الخاص، محققاً بذلك خصوصية التجربة الشعرية الصوفية وذاتيتها»[١] .

ويعلل ابن عربي اللجوء إلى رمزية المرأة في انه يعد أولا من التخلق الإلهي، وذلك إن الله أحب من هو على صورته أي آدم، ثم انه تعالى خلق لآدم شخصا هي المرأة «فظهرت بصورته فحن إليها حنين الشيء إلى نفسه، وحنت إليه حنين الشيء إلى وطنه»[٢]، فالأمر يتعلق بالنفس حيث يحن الشيء إلى نفسه استنادا لقوله (ص): «من عرف نفسه عرف ربه»، وكانت محبة الرجل للمرأة وحنينه إليها، من باب حنين الكل إلى الجزء والأصل إلى الفرع... فحب الرجل لها إذن– وعلى هذا التفسير الصوفي– هو حب روحي «إذ هو في الحقيقة أحب مولاه – كما يوضح ابن عربي أن ادم لما رأى في هذه المرأة نفسه اشتد حبه فيها وميله إليها لأنها صورته وكما كانت صورته صورة الحق التي أوجده عليها فما رأى إلا الحق»[٣].

إن التعبير برمزية المرأة محاولة إلى نقل المجرد والروحي إلى دائرة المحسوس، فهو تعبير عما لا يعبر عنه، فالمحبوب في نظر الصوفي يتجلى في الجمال الأنثوي، فهي رمز للجوهر الأنثوي والذي بدوره يرمز إلى (الحكمة الخالقة).

والرمز الأنثوي يستمد أساليبه وألفاظه من التراث الشعري الغزلي، وهو إلى الشعر العذري أقرب منه إلى الغزل الحسي، وهذا لا يعني أن الصور التي رسمها شعراء المتصوفة كانت مكررة مبتذلة، بل أن الطابع الرومانسي الذي اتسمت به غزلية الصوفي، يخلق صوراً فيها من الجدة والابتكار الشيء الكثير، ولعل ذلك متأتٍ من ارتباط هذه الصور بما لا يدرك، إذ هي رموز «لتجلٍ إلهي محايث في صورة استيطيقية... يوحّد بين مظاهر فيزيائية في المرأة لا تخلو من سمة شهوانية، ومشاعر المحب التي تغرق في العفة والتطهير»[٤].

والرمز الأنثوي في التائية الكبرى هو الذي يلقي بظلاله على النص بأكمله ويمثل بؤرة الخطاب، فالمرأة مرآة تجلت فيها الحقيقة الإلهية التي (عن الحسن جلّت)، فمنذ الأبيات الأولى يطالعنا ضمير التأنيث ليتصدر قائمة الضمائر التي في التائية إذ تظهر«تاء التأنيث للغائب في نهاية (٢٠%) من أبيات النص، دون أي وجود تاء التأنيث للمخاطب، باعتبار أن التاء مهموس صوتياً، أي تدخل في حيز الخفاء والاستتار مقابل الأصوات المجهورة هذا إلى جانب ملازمة الكسرة للتاء (فونيم– مورفيم) بما يخرج تاء التأنيث من (حالة) السكون والكمون الملازمة لها، إلى حالة الانكسار والضعف الموازية لحالة الأنا سواء في تحققها من الاتحاد أو رغبتها في

---

(١) الأنا في الشعر الصوفي : ٢٢٥ .

(٢) فصوص الحكم : ١: ٢١٦ .

(٣) الشعر الصوفي في الأندلس: ١١١–١١٢ ، الوصايا :٢٨.

(٤) الرمز الشعري عند الصوفية: ١٨٤ .

التحقق، فدائما هناك وهن وضعف وانكسار تساق الأنا إليه، لتكون في موقع الراغب من استعادة التجربة المرة تلو المرة وليس في موقع من دخل التجربة وأنجزها فقط»[1]. فالحضور الأنثوي يشكل مركزاً في القصيدة التائية، وهو يستدعي إهابة الشاعر بأساليب الغزل وصوره، إذ لا تخلو التجربتان من تماثل واتحاد أحياناً.

فمن تلك الصور الرمزية التي عبرت عن الجوهر الأنثوي بألفاظ رقيقة، تشف عن مدلولات عميقة، زاوجت بين رقة اللفظ ودقة المعنى، في حوار مبتكر يجسد المحسوسات، وينقل المتلقي إلى عالم محسوس في مشهد من مشاهد العتاب بين العاشق والمعشوق، وهو يحمل بين طياته إشارات وتلويحات إلى الذات الإلهية قوله :

٥٦. ومـــا هـــوَ إلاَّ أنْ ظهـــرتِ لنـــاظري ... بأكمـلِ أوصـافٍ علـى الحسـنِ أربـتِ
٥٧. فحلَّيـتِ لـي البلـوى فخلَّيـتِ بينهـا ... وبينـــي فكانـــتْ منـــكِ أجمـــل حليـــةِ
٥٨. ومَـن يتَحَـرّشْ بالجمـالِ إلـى الـرّدى ... رأى نفْسَـه، مـن أنفَـس العـيش، رُدّتِ
٥٩. ونفسٌ ترى في الحبِّ أنْ لا ترى عناً ... ولا بـــالولا نفـــسٌ صـــفا العـــيش ودَّتِ
٦٦. لكِ الحكمُ في أمري فما شئتِ فاصنعي ... فلـــمْ تـــكُ إلاّ فيـــكِ لا عنـــكِ رغبتـــي
٦٧. ومُحْكَـمِ عهـدٍ، لـم يُخـامِرْهُ بيننـا ... تَخَيّـــلُ نَسْـــخٍ، وهـــوَ خيـــرُ أليّـــة
٦٨. وأخـذْكِ ميثـاقَ الـولا حيـثُ لـمْ أبـنْ ... بمظهـرِ لـبسِ الـنَّفسِ فـي فـئ طينتـي
٦٩. وسـابِقِ عهـدٍ لـم يَحُـلْ مُـذْ عَهِدْتُـهُ ... ولاحِـقِ عَقـدٍ، جَـلّ عَـنْ حَـلّ فتـرَة

إلى أن يقول:

٨٤. فقالـت: هـوى غيـري قصـدت ودونـه اقـ ... ـتصدت عميـا عـن سـواء محجتـي
٨٥. وَغـرَّكَ حتـى قلـتَ مـا قلـتَ لابسًـا ... بـه شـين مـين لـبس نفـس تمنّـتِ
٨٧. وَكيـف بحبّـي وهـو أحسـن خُلّـةٍ ... تفـوزُ بِـدعوى وهـي أقـبحُ خَلّـةِ

إلى آخر الأبيات.

إن الشاعر في هذه الأبيات يرسم للحبيبة صورة حسية تجسيدية، يخال المتلقي لأول وهلة أنها قصيدة في الغزل العذري، إلا انه سرعان ما ينكشف ويتبدد هذا الوهم في إشارات فنية، تميل بها إلى عالم اللاهوت، من خلال إشارته إلى ميثاق الولاء الذي أخذه الله على بني ادم بطاعته في قوله تعالى: ﴿**وَإِذْ أَخَذَ رَبُّكَ مِن بَنِي آدَمَ مِن ظُهُورِهِمْ ذُرِّيَّتَهُمْ وَأَشْهَدَهُمْ عَلَى أَنفُسِهِمْ أَلَسْتُ بِرَبِّكُمْ قَالُواْ بَلَى شَهِدْنَا أَن تَقُولُواْ يَوْمَ الْقِيَامَةِ إِنَّا كُنَّا عَنْ هَذَا غَافِلِينَ**﴾[2]. وفي هذا وأمثاله إشارة

([1]) الأنا في الشعر الصوفي: ٣١٢ .

([2]) الأعراف:١٧٢.

كافية إلى انسحاب الأبيات إلى دائرة الغزل الصوفي، والذي مهما تعددت المحبوبات فيه واختلفت أوصافها، فإنها تدور حول قطب واحد هو الذات الإلهية المقدسة.

وابن الفارض استطاع من خلال شعره أن يحيل « تجربة الحب الإلهي إلى رموز غزلية ذات طابع غنائي، وعبر عنها في أشعار أقصى ما توصف به أنها جمعت بين جوانية الرمز، وبرانية الزخارف التي تمثلت في كلفه الشديد بالتوشية والبهرج ومحسنات البديع»[1]، إذ وفّق الشاعر في التوفيق بين الرمز الذي يمثل بنية عميقة للنص وبين توظيفه للبديع توظيفا جمع بين الطبع والصنعة، حيث أخفى إسرافه البديعي بتلك الرمزية التي اكتنفت النص، تاركة المتلقي يبحث وراء المعاني الدقيقة التي تكشف عن تلك الرموز وتفك تشفيرها وتستكنه بواطنها. ويستغرق الشاعر كثيراً في وصف المحبوبة بتلويحات رقيقة تستدعي في المتلقي تراثا غزليا وزهديا ودينيا في الوقت ذاته كقوله :

٣٥٣. إذا سفرت في يوم عيد تزاحمت على حُسنِها أبصار كل قَبيلةِ

٣٥٤. فأرواحهم تصبو لمعنى جمالها وأحداقهم من حسنها في حديقةِ

وقوله:

٣٦٨. ولا اختُصّ وَقتٌ دونَ وقتٍ بطَيبَةٍ بها كلُّ أوقاتي مواسِمُ لذَّةِ

ويلاحظ على هذه الأبيات اتكاء الشاعر على الموروث الديني، وهو ما يشعر بتفرد هذه المحبوبة عن غيرها وتميزها فهي ليست إنسية، إذ الأرواح تصبو إلى معنى جمالها، وهي إحالات قصد الشاعر بها بيان لذة النظر إلى المحبوبة ووصف مكانها وسعيه إليها، وهي ما يستحصله السالك في عباداته ومجاهداته، وهي لذة روحية تسمو عن الماديات ولا تشوبها الشهوانية. إن الرمز عند ابن الفارض وليد تكثيف مجازي، فالصور المجازية بمجموعها تؤلف صورة رمزية، إذ التائية نص رمزي تلويحي، لا يمكن فهم أسراره دون فكِّ هذه الرموز والشفرات لتصبح مفهومة، ولذا نرى اهتمام المتصوفة البالغ بتوضيح هذه الرموز وشرحها ووضع المعاجم الاصطلاحية .

ومن الإشارات المهمة التي توفرت في النصوص الصوفية، والتائية على وجه الخصوص، تكرار أسماء العشاق والمعشوقات العذريين كقيس وكثير وجميل وليلى وسلمى ولبنى وعزه وبثينة، ويبدو تعدد المعشوقات في التائية الكبرى ميزة أسلوبية، تفصل قصائد الحب العذري عن الحب الإلهي، لان أسماء المعشوقات في قصائد الحب الإلهي مثلت نمطية ثابتة، فقد تعددت الاسماء والمحبوب واحد، بخلاف الغزل العذري، الذي ظل مقيداً بامرأة واحدة، فلكل شاعر محبوبة واحدة، يتكرر اسمها في أكثر قصائده. فضلاً عن اختلاف سحيق الهوة في المضامين الفكرية

([1]) الرمز الشعري عند الصوفية : ١٨٧ .

والإيديولوجية في النص الصوفي[1]. الا أنه يشترك معه في السمو عن الوقوع في مهاوي الحسية، فمن ذلك قوله :

٢٥١. وتَظْهَرُ لِلْعُشّاقِ في كُلِّ مظْهَرٍ ... مِنَ اللّبسِ، في أشْكال حُسْنٍ بدِيعَةِ
٢٥٢. ففي مرَّةٍ لُبنى وأُخرى بُثينةً ... وآونَةً تُدعَى بعزَّةَ عزَّتِ
٢٥٣. ولسنَ سِوَاها لا ولا كُنَّ غيرهَا ... وما إنْ لها في حُسْنِها، مِنْ شَريكَةِ
٢٥٤. كَذاكَ بِحُكْمِ الإتّحادِ بِحُسْنِها، ... كما لي بَدَتْ، في غَيْرِها وَتَزَيّتِ
٢٥٥. بدوتُ لها في كلِّ صبّ متيَّمٍ ... بأيِّ بديعٍ حُسْنُهُ وبِأيّةِ
٢٥٦. وَلَيْسوا، بِغَيري في الهوَى لتَقَدّمٍ ... عليَّ لسبقٍ في اللَّيالي القديمةِ
٢٥٧. وما القَومُ غَيري في هَواها وإنّما ... ظهرتُ لهم للَّبس في كلِّ هيئةِ
٢٥٨. ففي مرَّةٍ قيساً وأخرى كُثيراً ... وآونةً أبدو جميلَ بُثينةِ
٢٥٩. تَجَلّيْتُ فيهِمْ ظاهِراً، واحْتَجَب ... تُ باطِناً بهِمِ، فاعْجَبْ لِكَشْف بِسُتْرةِ
٢٦٠. وهُنَّ وهم لا وهنَ وهمٍ مظاهرٌ ... لنا، بِتَجَلّينا بِحُبٍ ونَضْرَةِ
٢٦١. فكُلُّ فتى حُبٍّ أنا هُوَ، وهيَ حِب ... بٌّ كلِّ فتى والكلُّ أسماءُ لُبسةِ

فالعاشق يتجلى في كل صور العشّاق على مر العصور فطورا يبدو قيسًا وأخرى كثيرًا وآونةً جميلاً، وكذلك المعشوقة تتجلى في كل محبوب، لأنها المحبوب الحقيقي وما سواه فلا، فمرة تتجلى في صورة ليلى وأخرى لبنى وآونة عزة. فالجمال الإلهي يتجلى في الموجودات، وهي مظاهر وتجليات لجمال الحقيقة الإلهية، فالأسماء هنا تشير إلى معان أعمق من البعد المادي، فالكلمة أو الصورة «تكون رمزية حين تدل على ما هو أكثر من معناها الواضح المباشر، ويكون لها جانب باطني أوسع من أن يتحدد بدقة أو يفسر تفسيراً تاماً أو أن يأمل المرء بتحديده أو شرحه تماماً، ومع اكتشاف العقل للرمز يجد نفسه منقادا إلى أفكار تعج فيما وراء»[2].

٣ – رمزية الخمرة

للخمر تاريخها المعتق في التراث الشعري ، فقد نالت الخمرة ومجالسها قسطاً وافراً من أشعارهم، ولعل تلك القصائد لم تكن لتبدأ من فراغ خالص[3]، إذ تعود بنا إلى تاريخ شعر الخمرة فقد « كان لها خزينها المعتق القديم ابتداء من الأعشى الجاهلي ، وحتى أبي نؤاس العباسي

---

(1) ينظر: المرأة في شعر ابن الفارض– دراسة في الرمز الشعري: رشدي علي حسن، مجلة دراسات، الاردن، المجلد ٢٨، العدد الاول لسنة ٢٠٠١، ص٧٥ .

(2) بلاغة الخطاب وعلم النص :٤١ .

(3) ينظر: الرمز الشعري عند الصوفية: ٣٣٦ .

الذي تناهى في وصفها وتصوير مجالسها»[1]، فعُرِفَ في الجاهلية من اشتهر بشعر الخمرة كالأعشى وعدي بن زيد العبادي النصراني، ومع مجيء الإسلام فأن شعر الخمرة لم تخب جذوته بل «ازداد ثراءً واتسع معجمه الفني، وتنوعت صوره وأخيلته تنوعاً دل على ما الـمّ بالبيئات الإسلامية في عصر الأمويين وعصر العباسيين من بذخ وترف وإغراق في اللهو والمجون»[2]. ولدقة ما يصفون، ولوعة ما يجدون يختلط– أحياناً– على المتلقي بشعر الغزل والخمرة، بل تتلمس في مواضع من قصائدهم عمق التجربة وصدقها ، حتى يتراءى لك أنهم خاضوا هذه التجربة الخمرية فعلاً، ولعل ذلك كان مدعاة إلى اتهام بعضهم بالكفر والفسق الصريح.

وتميز شعر الخمر في التراث العربي بميزات مهمة: كوصف البلاد التي تجلب منها ونسبتها إلى المكان، ووصف ألوانها وروائحها وطعومها وأوانيها ومكاييلها ووصف الخمر الصرف والمقتولة بالماء، ووصف أوانيها بشكل نابض بالحياة وغير ذلك مما يتعلق بها[3].

أن البدايات الأولى لشعر الخمرة وان كانت في الجاهلية «إلا انه لم يستكمل اسلوبه إلا في غضون العصر العباسي»[4]، ولاسيما على يد أبي نؤاس الذي تفنن في هذا الغرض وأبدع في صوره وتلويناته وإضفاء الحياة عليها في صور مبتكرة تميزت بفرادتها وجدتها، وقد وجد المتصوفة في شعر الخمرة ضالتهم التي تعبرعن حالات السكر والوجد فاستعملوا ألفاظه وصوره للتعبير عما يختلج في صدورهم من لواعج، وما يخامرهم من مقامات وأحوال .

ويمكن القول أن الخمرة في عرف المتصوفة رمزت إلى حالة السكر والدهشة التي تعتري العارف، وهو ينظر إلى سبحات الجمال والجلال الإلهي، وكثيراً ما ارتبطت حالة السكر بالشطح، فالنفس «تنبسط عندما تظفر بحقيقتها المعطاة لها تمامها، وعندئذٍ تغمرها غبطة بلا حدود لعرفانها حقيقتها وإدراكها وحدتها الكلية الجامعة ، فتسكر بمطالعة الجمال وشهود نورانيته القديمة وتبسط بالظفر بحقيقتها فتشطح لتصرف ملقية بأقوال غريبة وعبارات غير مألوفة سروراً منه بمشاهدة الجمال. ومن شأن هذه الحالة المركبة من البسط والسكر والشطح، أن تملأ الذات بحقيقتها الوجودية، لتنطق بما يبهر، معلنة على الأشهاد وهي منتهية بوجودها الطافح، رموزاً ذوقية، في لغة مفعمة بالمفارقة»[5].

وأما الخمر في شعر ابن الفارض فلها حظها الوافر وهي «رمز للمحبة الإلهية بوصفها أزلية قديمة منزهة عن العلل مجردة عن حدود الزمان والمكان، وهذه المحبة في الأسرار العرفانية هي

---

(1) الشعر الصوفي في الأندلس : ١٢٨ .

(2) الرمز الشعري عند الصوفية :٣٣٠ .

(3) ينظر: الرمز الشعري عند الصوفية :٣٣٢-٣٣٩ .

(4) شعر عمر ابن الفارض :١٣١.

(5) الرمز الشعري عند الصوفية :٣٤٨-٣٨٩ .

التي بواسطتها ظهرت الأشياء وتجلت الحقائق وأشرقت الأكوان وهي الخمر الأزلية التي شربتها الأرواح المجردة فانتشت وأخذها السكر واستخف الطرب قبل أن يخلق العالم» [١]، وله قصيدة خمرية ميمية مشهورة، وهي التي مطلعها:

شـــربْنا علـــى ذِكـــرِ الحبيـــبِ مُدامـــةً سَـكرنا بهـا مـن قبـل أن يُخلَـقَ الكَـرمُ

وهي على طريقة المتصوفة وقد أشار النابلسي في شرحه قائلاً: «اعلم أن هذه القصيدة مبنية على اصطلاح الصوفية فأنهم يذكرون في عباراتهم الخمرة بأسمائها وأوصافها ويريدون بها ما أدار الله تعالى على ألبابهم من المعرفة أو من الشوق والمحبة»[٢].

وتتجلى الإشارات الخمرية في مطلع التائية، فالحميا هي سبب كل ما نال العارف من الآم وأسقام وتجليات ومشاهدات لسبحات الحق سبحانه وما نازله من مقامات وأحوال قائلاً :

١. ســـقتني حميَّـــا الحـــبِّ راحـــةَ مقلتـــي وكأســـي محيَّـــا مـــنْ عـــنِ الحســـن جلَّـــتِ
٢. فأوهمْـــتُ صَـــحبي أنّ شُـــرْبَ شَـــرَابِهِم بـــهِ ســـرَّ ســـرِّي فـــي انتشـــائي بنظـــرةِ
٣. وبالحـــدقِ اســـتغنيتُ عـــنْ قـــدحي ومـــنْ شـــمائلها لا مـــنْ شـــموليَ نشـــوتي
٤. ففـــي حـــانِ ســـكري، حـــانَ شُـــكري لفتيـــة بهـــمْ تـــمَّ لـــي كـــتمُ الهـــوى مـــع شـــهرتي
٥. ولمَّـــا انقضـــى صـــحوي تقاضـــيتُ وصـــلها ولـــمْ يغْشَـــني، فـــي بسْـــطِها، قـــبضُ خَشـــيتي

تتضمن هذه الأبيات إشارات إلى الخمرة بأحد أسمائها وهو (الحميا) وقد راعى الشاعر في اختياره هذه اللفظة الإشارة إلى «سورة حرارتها وشدة غلبتها بتلك السورة على العقل وسائر القوى وإفنائها وتلاشيها بحكم غلبتها»[٣]. ثم أضافها إلى الحب لتتصرف بذلك عن خمرة الدنيا ولتدخل عالم العرفان فهي ليست من خمر الدنيا وان كان فعلها بالألباب اشد من الأولى.

يؤكد الشاعر الحقيقة المركزية في التائية وهي: أن النظر إلى تجلي المحبوبة هو السبب في كل المنازل والأحوال التي توالت على قلبه وقد شبهها الشاعر بفعل الخمرةفما أن نظر إلى المحبوب حتى سكر بحميا الحب التي أذهلته عند وصوله إلى مقام النظر إلى الحق فبمجرد تناوله لتلك الشربة غلبت على عقله وحواسه ، وهذه (الحميا) هي سر الانتشاء والسكر الذي أصابه «فاستغنيت الآن بالحدق والمقلة التي لي وبإدراكها تلك المحاسن والشمائل الشاملة عن ذلك القدح الأول فنشوتي– والحالة هذه– من شمول هذا الحب الشامل الحاصل من شهود شمول حسنه وشمائله وأوصافه جميع المحاسن والشمائل والأوصاف»[٤].

([١]) الرمز الشعري عند الصوفية : ٣٦٦ .

([٢]) شرح ديوان ابن الفارض : ٢ : ٢٤٥ .

([٣]) منتهى المدارك : ١ : ٢١٨ .

([٤]) منتهى المدارك :١ : ٢٢٤ .

ويلاحظ على هذه الأبيات التكثيف للصور الاستعارية والمجازية (سقتني، حميا الحب، راحة مقلتي، كاسي حميا، انتشائي بنظرة)، وهي بمجموعها تؤدي وظيفة رمزية تعبر عن تلك الحال التي تعتري المتصوف في سكره من خمره الحب، فتلتقي مع خمرة الدنيا بفعلها وأثرها، وتفترق عنها في كثير من الآثار، أن هذه الخمرة لدى المتصوف هي من أسمى ما يذوقه العارف في سيره نحو الحق فهي على حد تعبير الشاعر :

تهـــذب أخـــلاق النـــدامى فيهتـــدي ... بهـــا لطريـــق العـــزم مـــن لا لـــه عـــزم
ويكـــرمُ مـــن لـــم يعـــرفِ الجـــود كفّـــهُ ... ويحلـــمُ عنـــد الغـــيظِ مـــن لا لـــهُ حلـــمُ
صـــفاءٌ ولا مـــاءٌ ولطـــفٌ ولا هـــوا ... ونـــورٌ ولا نـــارٌ وروحٌ ولا جســـمُ
تقـــدّم كـــلَّ الكائنـــاتِ حـــديثُها ... قـــديماً ولا شـــكل هنـــاك ولا رســـمُ
ولا قبلهـــا قبـــل ولا بعـــد بعـــدها ... وقبليـــة الأبعـــاد فهـــي لهـــا حـــتمُ
وقـــالوا: شـــربت الإثـــم، كـــلا وإنمـــا ... شـــربت التـــي فـــي تركهـــا عنـــدي الإثـــمُ

فهي بهذه الصفات تختلف عن الخمرة الحسية، فهي تهدي لا تضل وتجعل البخيل كريماً والغضوب حليماً كما أنها تختلف عن خمر الدنيا في تركيبها صفاء ولا ماء ولطف ولا هوا، ونور ولا نار، فهي روحانية لاهوتية لا مادية ناسوتية. «أما التضايف الدلالي بين الكأس والمحيا (الوجه) فيعود إلى اشتراكهما في صفة الامتلاء والنضارة والحيوية، فالكأس هي الزجاجة فيها شراب أو الشراب بعينه كما أن الوجه هو الموضوع الأساس للاهتمام الجمالي والمكان المفضل لتفاعل الفن والصفة»[1]. ويلاحظ على الشاعر استعماله لألفاظ الخمر ومتعلقاتها (الكأس، نشوة انتشائي، سقتني، القدح، سكري، صحوتي) إلا أن البنية الاستعارية والتركيب السياقي يصرف الذهن إلى الخمرة الصوفية بقرائن تسمو بها هذه الخمرة عن رجس الخمرة الدنيوية وآثارها الشهوانية. ويرى بعض الباحثين أن سبب لجوء الشعراء إلى شعر الخمرة «يتصل بانحراف المجتمع الإسلامي وانغماس أفراد في الترف والملذات وتعاطي الخمر التي نهى عنها الشرع،... فلا يبعد أن يكون الصوفية قد انتبهوا لاستفحال هذه الظاهرة، ومن ثم اجتهدوا في صياغة فنية لمعادل موضوعي من شأنه استدراك هذا الشرخ الذي أحدق خطره بصرح الأخلاق الإسلامية، وهكذا سعوا لاستدراج العامة واستمالتهم إلى الانتشاء والسكر بمدامة معنوية تتمثل في الذكر والمجاهدات والسماع من شأنها أن تهذب طباعهم وترتقي بها إلى أفاق رحبة من السمو الروحي»[2]. وقد يكون هذا سبباً مقنعاً مضافاً إلى أسباب أخرى تتعلق بأحوال الوجد التي تقترب من السكر وغياب الشعور.

([1]) التائية الكبرى دراسة أسلوبية : ٦٨ .

([2]) الصورة الفنية في الخطاب الشعري الصوفي: نور الدين دحماني، مجلة حوليات التراث، جامعة مستغانم(الجزائر)، العدد٢ لسنة٢٠٠٠، ص ٣٩ .

٤.**رمزية الطبيعة** :

يمثل الوجود بكل ما فيه لدى المتصوفة كلمات الحق سبحانه، فاللغة الإلهية لا تتجلى «في الخطاب القرآني فقط، ولكنها تتجلى في الوجود كله، لان الوجود كلمات الله المسطورة في الآفاق والقران كلمات الله المسطورة في المصحف، وكما أن كلمات الله الوجودية لا يمكن حصرها ولا تنفذ، قال تعالى: ﴿**قُل لَّوْ كَانَ الْبَحْرُ مِدَاداً لِّكَلِمَاتِ رَبِّي لَنَفِدَ الْبَحْرُ قَبْلَ أَن تَنفَدَ كَلِمَاتُ رَبِّي وَلَوْ جِئْنَا بِمِثْلِهِ مَدَداً**﴾[١]»[٢].

واهم رموز الطبيعة لدى الصوفية (الماء بوجوداته المختلفة كالبحر والمنبع والسراب وغيرها، والنور وتجلياته في الشمس والبدر والظلمة، والطير والنبات وبعض الموجودات الأخرى. فالموجودات كلها دلائل وآيات على الحق سبحانه، وهو يتجلى في كل شيء، فالعارف يرى الحق في كل شيء، ويستدل على الحق بآياته إذ في كل شي له آية والحق لا يغيب عن العارف في كل أحواله بل تراه في استغراق تام، لا يغفل طرفة عين، يرى الحق متجلياً في مخلوقاته ولعل في التائية الكبرى شيئاً من هذا القبيل، إذ يعرض الشاعر الحجج والبراهين على الواحد سبحانه في الأبيات (٦٨٥-٧٠٤). و ينقل صوراً للطبيعة، وهي صور محسوسة تنبض بالحيوية والشعور تنقل المتلقي إلى عالم لغوي تصويري تحتدم فيه الصور، وتختصر الموجودات في أبيات قلائل لتجسد الحياة في البر والبحر والجو... وكل ما يتحدث عنه الشاعر ما هو إلا تجليات لفعل فاعل واحد:

٧٠٤. وكل الذي شاهدتَهُ فِعلُ واحدٍ بمفردِهِ لكنْ بحَجبِ الأكنَّةِ

فهو يستدل على وحدة الوجود في هذه الأبيات، وليس ما ذكره الشاعر رموزاً لمعان مجهولة، وإنما هي تجليات لفعل الواحد، والشاعر يعرض هذه الصور التي هي من فعل المشعبذ الذي يظهر هذه الأشياء فهي- أن جاز التعبير- (حقائق موهومة)، يوهم بها المشعبذ الناس وهي كلها من أفعاله[٣]. والصور مختلفة بعضها بشرية وأخرى حيوانية تصف الحياة في مشاهد مقتطعة تلخص الوجود وتعيناته، وهي بمجموعها تدل على الواحد وترمز إليه من خلال «دلالة رمزية تنهض على أساس فعل إدراكي ذوقي تفوق المحسوس العيني عن طريق القفز على المظاهر الفيزيائية إلى نوع من الاستبطان يعطي المستوى الأدنى للمتلقي وما يسعفه الإدراك لبصري

---

(١) الكهف:١٠٩.

(٢) اللغة / الوجود / القران- دراسة في الفكر الصوفي : ١٥٨- ١٥٩ .

(٣) ينظر :منتهى المدارك :٢ : ١٨٤، وكشف الوجوه الغر :٢ :٢٠١ ، شرح القيصري: ١٨٠.

والسمعي لتجليات الموقف الذي يبقى عاجزاً عن فك شفرته ولا يقوى على التطابق معه أو احتوائه، لما في التعبير من طرافة تخترق نظام اللغة لانحرافات أسلوبية في (مغرق في نار، محرق بالماء) وما تولده الصورة الشعرية في وجدانه من مغايرة، تعكس الطابع المتناقض في جعل المتحرك في حقيقته الباطنة جامداً، عديم الحركة على الرغم من التراكم الحركي للصور والأشياء نظراً لكون الوجود بتعدد مظاهره... عند الشاعر ليس سوى تمثيلاً رمزياً لوحدة الوجود».[1]

أن شعر الطبيعة عند المتصوفة، وان كان جارياً على الموروث الشعري العربي، إلا انه اختلف عنه في تحوله إلى نسق «رمزي اشرب الكون تصوراً لواحدية الوجود، سواء في شكلها الميتافيزيقي المجرد أو مظهرها الوجداني المتدفق بالصور والمجازات»[2]. فالطبيعة وصيرورتها وحركتها ليست إلا انكشافاً وتجلياً للحق، وهو تعبير عن وحدة الوجود التي يصورها الشاعر في هذه الأبيات، وهو يختلف عن وحدة الوجود لدى ابن عربي– كما يرى الدكتور محمد مصطفى حلمي لأن المنهج الفارضي منهج ذوقي نفساني عدته الفناء، وهو من هذه الناحية منهج شخصي ذاتي لا يعتمد على العقل، وأما المنهج الذي استعان به ابن عربي على إثبات الوحدة الوجدانية، فحظ العقل فيه لا يقل عن حظ الذوق والشعور، ومذهب ابن الفارض لا يخرج عن كونه حالاً أقامه الله فيها، بمعنى لو جاز أن يسلبه الله هذه الحال لما شاهد هذه الوحدة، وأما وحدة ابن عربي محققة، واقعة دائماً، سواء أدركها الإنسان أم لم يدركها، ومذهب ابن الفارض مصطبغ بصبغة نفسية، يرى أن هناك اتحادين يحصل احدهما بين روح الإنسان وجسده من ناحية، ويحصل الآخر بين روحه وبين الله من ناحية أخرى، أما مذهب ابن عربي في وحدته الوجودية فمختلف[3].

أ– رمزية البحر

فمن رمزية الطبيعة البحر الذي يتكئ كثيرا على الاستعارة قوله:

٢٨٨ .ودُونَـكَ بحْـراً خُضْـتُهُ وقَـفَ الإلـى بِسَـاحِلِهِ صـونًا لموضـعِ حُرمتـي

فالبحر رمز لمعارف التوحيد، إذ استعار الشاعر لفظة البحر حيث أن البحر يغرق فيه من لا يخوضه بسفينة النجاة والهدى، فهو إشارة إلى «حضرة أحدية الجمع المختصة بالحقيقة الاحمدية والمحمدية»[4]، وهو كلام على لسان الحضرة الاحمدية، ثم رشح الاستعارة بما يلائمها من

---

(1) التائية الكبرى دراسة أسلوبية :٧٧ .

(2) الرمز الشعري عند الصوفية :٢٨٩ .

(3) ينظر: ابن الفارض والحب الإلهي : ٣٢١–٣٢٥ .

(4) منتهى المدارك: ١ :٣٠٠ .

خوض وساحل فالساحل رمز لـ«حضرة جمع الجمع ومقام قاب قوسين وظاهره الحضرة الإلهية التي هي غاية جمع الكُمّل والخلفاء وأولي العزم»[1]، في ذلك إشارة إلى عظم منزلته.والبحر كما يرى نيكلسون: «هو الرياضات والمجاهدات الروحية،... والساحل هو الظاهر، ومقرُّ الظلمة هو الباطن»[2]. ومن إشاراته الأخرى للبحر قوله:

٤٤٣. وكم لُجَّةٍ قد خُضتُ قبلَ ولوجهِ فَقيرُ الغِنى ما بُلَّ مِنها بِنَغْبَة

ب . رمزية الطير ومتعلقاته

ومن الصور الأخرى للطبيعة في التائية رمزية الطير ومتعلقاتها كما في قوله :

٧٢٧. فإنْ ناحَ في الأيكِ الهزارُ وغرَّدتْ جواباً لهُ، الأطيارُ في كلّ دَوحَةِ

٧٢٨. وأطربَ بالمزمارِ مصلحهُ على مناسَبَةِ الأوتارِ من يَدِ قَيْنَةِ

٧٢٩. وغنَّتْ منَ الأشعارِ مارقَّ فارتقتْ لسدرتها الأسرارُ في كلِّ شدوةِ

٧٣٠. تنزّهتُ في آثارِ صنعي منزَّهاً عنِ الشّركِ بالأغيارِ جَمعي وأُلفتي

حيث يتحدث الشاعر عن وصوله إلى مقام الجمع الذي هيأ له تلك القدرة على سماع أصوات الطير وطرب المزمار والأشعار، والسدرة هنا هي سدرة المنتهى، ويبدو أن الشاعر هنا ينطق بلسان الحضرة الاحمدية. فهي إشارات إلى المقامات العليا التي وصل إليها العارف.

جـ – رمزية النور ومتعلقاته

يرمز النور إلى المعرفة والهداية، وهو في صراع أزلي مع الظلمة منذ بدء الخليقة، وهو«رمزٌ للحقيقة المُحمّدية القديمة قِدماً نسبيّاً قبل الأكوان، لأنّ الحقيقة المحمديّة هي التجلّي الأول، وهو حادث. أمّا الأنوار التي تنبثق منه فهي تنبثقُ من الحقيقة الحادثة؛ وهي محمد النبي المُرْسَل في زمانٍ ومكانٍ معينين، وعنه صدرت أنوار الأنبياء والأولياء اللاحقين»[3]، ومن صوره في التائية:

٤٦٤.ولا فَلَكٌ إلاّ، ومن نورِ باطني بهِ مَلَكٌ يُهدى الهدى بِمشيئتي

٤٦٦.ومن مطلّعي النُّورُ البسيطُ كلمعةٍ ومن مشرعي البحرُ المحيطُ كقطرة

٤٩٧.فلا ظُلُمٌ تَغشَى، ولا ظُلَمَ يُختَشَى ونعمةُ نوري أطفأتْ نار نِقمتي

٦٨٢.صوامتُ تبدي النطقَ وهيَ سواكنٌ تحرّكُ، تُهدي النّورَ، غيرَ ضَوِيَّة

٧٠٦.وحقَّقتُ عندَ الكشفِ أنَّ بنورهِ اهْـ تَديْتَ، إلى أفْعالَهِ، بالدُّجُنة

٧١٤.وقد طَلَعَتْ شَمسُ الشُّهودِ فأشرَقَ الـ وجودُ وحلَّتْ بي عقودُ أخيَّة

٧٣٩.وما اختارَ مَن للشمسِ عن غِرّةٍ صَبا وإشرافها منْ نورِ إسفارِ غرَّتي

([1]) منتهى المدارك:١ :٣٠٠ .

([2]) الصوفية في الإسلام:٧٦.

([3]) القضايا النقدية في النثر الصوفي:٨١ .

٧٤٢.رأوا ضـــوءَ نـــوري مـــرَّةً فتوهَّمـــ ـوهُ نـاراً، فضَـلّوا فـي الهُـدى بالأشـعةِ

٧٥٢.ومـنْ نـورهِ مشـكاةُ ذاتـي أشـرقتْ علـيّ فنـارَتْ بـي عِشـائي، كَضَـحَوتي

٧٥٥.وآنَسـتُ أنـواري، فكُنـتُ لهـا هُـدًى، وناهيـكَ مـن نَفـسٍ علَيهـا مُضـيئَة

٧٥٧.وبـدريَ لـمْ يأفـلْ وشمسـيَ لـمْ تغـبْ وبـي تَهتَـدي كُـلّ الـدّراري المُنيـرَة

وتتنوع رموز الطبيعة، فيوظف الشاعر الأشجار والرياح والسماء وغيرها بمعان جديدة تكتسب دلالاتها من السياق الرمزي الذي يحيي الألفاظ، ويضفي عليها بريقاً، ويوسع المعجم الدلالي للفظة[١]. والناظر في هذه الصور يرى أنها اعتمدت على الاستعارة والمجاز بالدرجة الاولى ، الا أن هذه الالفاظ اكتسبت دلالات رمزية من خلال السياق الذي يأبى أن تكون الحقيقه هي المقصودة، فمن ذلك (نور باطني، ظُلَم، شمس الشهود، وشمسيَ، بدريَ، الدّراري المُنيرَة، انواري، نورِ إسفارِ غرَّتي، ضوءَ نوري، نورهِ مشكاةُ ذاتي)، ويتضح في أكثر هذه الرموز، قطبية النور ومحوريته في النص، والتي تحيل على المفهوم الرمزي لهذا المصطلح، دون الحقيقة، وهو ما يوسع دائرة الرمز في الادب الصوفي، فكل التقنيات الممكنة توظف بصورة إشارية.

٥. <u>رمزية الحروف والاعداد:</u>

للحروف والاعداد رمزيتها العرفانية في الفكر الصوفي، تخرج بها عن الدلالة المعجمية لهذه المكونات وهذه الرمزية، لم تنشأ من فراغ خالص، فثمة ينابيع ثقافية ومرجعيات تاريخية تتصل جذورها بثقافة ما بين النهرين والثقافة العبرية واليونانية أخذت لأعداد كـ (٧،١٢،٣٠) فيه رمزيتها مثلا وكذلك الأحرف كالميم والألف والشين[٢].

وقد يكون لإخوان الصفا اثرٌ في تبلور الرمز العددي والحرفي لدى المتصوفة، وقد حفلت معاجم الألفاظ الصوفية بتأويل الحروف ولا سيما الغين والباء والميم والتاء والهاء والألف، إذ تنال هذه الأحرف وغيرها نصيبها من الاشارية، وهي رمزية جامدة- أن صح التعبير- لا تثير الإيحاء، ولا تستدعي مرموزاتها بسهولة، وتجعل النص الصوفي مغلقاً، مقتصرا على الخواص أو من تداولوا مصطلحاتهم ومعارفهم، فالمعاني العميقة التي تتستر وراء هذه الرموز، لا تنال بسهولة وإنما تحتاج إلى استنطاق النص بأكمله واستكناه مكنوناته، ذلك «أن مثل هذه القوالب الرمزية تفقد التجربة الشعرية قيمتها الفنية لا سيما حين تبني مستوى عميقا من التكثيف الذي

---

(١) ينظر على سبيل المثال الرموز: ١٨٦. ريح الغنى، ١٨٣. ريح الولا،٢٨٧.منبع صدي، سراب بقيعة، ٣١٩.ثمر العرفان، فرع فطنة، اصل فطرة، ٤٢٦. سماء النفح، ٦٥١. جنح الطبيعة ٧١٤.شمس الشهود ٧٢٥. بحار الجمع.

(٢) ينظر : الرمز الشعري عند الصوفية: ٣٨٨ – ٣٩٦ .

يصل إلى درجة الانغلاق التام والانبهام غير المشروع، بشكل يصعب معه خوض مغامرة التأويل»[١].

فالباء تشير إلى «أول الموجودات، وهو في المرتبة الثانية من الوجود، وبه قامت السموات، والأرض وما بينهما، وافتتح الحق جميع السور القرآنية بالباء في (بسم الله) حتى براءة... وقال الشبلي: (انا النقطة التي تحت الباء)، يعني كما تدل النقطة على الباء وتميزها عن التاء والثاء وغير ذلك، كذلك أوّل انا على السبب الذي عنه وجدت وولدت، وبه ظهرت وبه بطنت »[٢]، والتاء « يكنى بها عن الذات بأعتبار التعينات والتعددات» [٣].

والعين الثابتة: «هي حقيقة المعلوم الثابت في المرتبة الثانية المسماة بحضرة العلم»[٤]. وتتعدد الاضافات إلى العين كعين الله أو عين الحياة وعين الحق وعين اليقين وعين العالم وغيرها ولكل دلالتها. والغين تشير إلى «حال من كان محجوبا عن الحق والحقيقة، لكن مع صحة اعتقاد وإيمان بما غاب عنه مما اخبر الله ورسوله به»[٥]. وهكذا تكتسب الحروف دلالات جديدة في النص الصوفي، وهي دلالات عائمة ومنقطعة عن المعنى الاصطلاحي، بحيث تغدو الرموز قوالب جامدة تسهم في إغماض النص وتهويمه.

وتبدو أهمية الحروف لدى المتصوفة في كونها: «المكونات الأساسية للكلمات التي تتركب بدورها في بناء دلالي، يفضي إلى وجود ظاهرة اللغة، ومماثلة بنية اللغة لبنية الوجود تبدأ عنده من مستوى الحروف التي تماثل مراتب الوجود الأساسية ومن تفاعل مراتب الوجود الأساسية تلك تنبثق الموجودات المركبة، كما تنبثق الكلمة من ترتيب الحروف بكيفية خاصة»[٦]. وتتجلى رمزية الحروف في نص التائية الكبرى في مواضيع متفرقة من النص ومنها قوله :

٩٤. ولو كنتَ بي من نقطةِ الباءِ خفضةً رُفعتَ إلى مالَمْ تنلهُ بحيلةِ

٩٥. بحيثُ ترى أن لا ترى ما عَدَتهُ وأنَّ الّذي أعدتَهُ غيرُ عُدَّة

ترمز النقطة في هذين البيتين إلى بعد عرفاني فهي تختلف عن المرجعية الاصطلاحية للنقطة في اللغة، فهذه النقطة هي التي نطق بها الشبلي قائلا: «أنا النقطة التي تحت الباء»[٧].

---

(١) التائية الكبرى دراسة أسلوبية : ٨٥ .

(٢) لطائف الإعلام : ١٠٢.

(٣) اصطلاحات الصوفية: ١٧.

(٤) لطائف الإعلام : ٣٢٩ .

(٥) لطائف الإعلام : ٣٤٢ .

(٦) اللغة /الوجود/ القران/ دراسة في الفكر الصوفي : ١٦٤ .

(٧) لطائف الإعلام : ١٠٢ .

ويفسر القاشاني هذه النقطة التي تحت الباء قائلاً: «يعني لو كنت في معيتك التي هي نقطة الباء، التي بها تميز العبد عن الرب حركة خفض بحيث تقول: إنما تميزت عن ربي بغناه وفقري، لرفعت برؤيتك من هذا الخفض إلى مقام في العلو لا ينال لأحد بحيلة.

وقوله: بحيث ترى ان لا ترى ... الخ، يعني علاقة رؤيتك لكونك حركة خفض الباء، هو ان لا ترى ما عددته من الأعمال شيئا موصلاً او أمراً منجياً، بل ترى بأن كل ما يعد من هذا القبيل هو غير عدة، أي آلة موصلة إلى ما يرام مني، وفي قوله: (ولو كنت بي) معنى لطيف، وهو ان ترى خفضك بك بل بي لتحققك بالخفض الحقيقي المثمر للرفعة الحقيقية»[١].

ومما يزيد من غموض الدلالة الرمزية في النص تلك المفارقة بالتضاد بين (خفضة، رفعت) وقوله (ترى،لا ترى)، (عددته،غير عدتي)، وهي مقابلات تستمد رمزيتها من تحقق الشاعر في هذه المرتبة (الباء)، «أما الخفضة فإنها دلالة أخرى مشحونة ببعد عرفاني لوجود فارق دلالي بين الخفض والرفع عند المتصوفة عن سواهم إذ تتحول حركات الإعراب إلى شعرة معبأة بدلالات روحية تسير في موازاة تامة لحركات الإعراب ومعانيها فالرفع رفع الهمم والخفض خفض النفوس تواضعا لله»[٢].

ان حرف الباء والنقطة التي تحته تستدعي اتجاهات متعددة من التأويل تستعصي احيانا على الفهم فقد توسع المتصوفة في هذا الحرف بالذات ومتعلقاته، ولا سيما لفظة (بسم الله) وهذا ما دعا ابن عربي إلى التساؤل عن دلالة حذف الألف من كلمة بسم في البسملة ووجودها في نفس الكلمة في غير البسملة مثل ﴿**اقرأ باسم ربك**﴾[٣]، و﴿ **باسم الله مجراها**﴾[٤]، و يشرح ابن عربي مسألة غياب الألف من كلمة (بسم) في البسملة بأن (الألف) تدل على الإلوهية، والباء– او بالأحرى النقطة التي تحت الباء– تدل على الإنسان فيمتنع ظهورهما معا، خاصة مع كثرة استعمال البسملة في القران وفي التداول اللغوي، أما وجودها في غير البسملة – مع وجود الباء أيضا – فهو للدلالة عليها، والتأكيد ان وجود العبد هو مجرد وجود ظاهر، وان الله هو الفاعل على الحقيقة من خلف حجاب الصور الكثيرة ومنها الإنسان[٥].

هكذا يتحول النص الصوفي إلى طلاسم ورموز لتغيب فيه الشعرية وتتسم بالغموض والتكثيف في أبيات تضيق العبارة عن الإيضاح لتغدو الإشارة خير ما يتوسل به الصوفي لبيان أحواله، غير ان لغة التائية «اشارية خاطفة تدهش وتصطدم بجدار اللغة المستهلكة لتشرع في التعبير

---

(١) لطائف الإعلام : ١٠٣ .

(٢) التائية الكبرى دراسة أسلوبية : ٨٢.

(٣) العلق:١.

(٤) هود:٤١.

(٥) ينظر: اللغة/ الوجود/ القران– دراسة في الفكر الصوفي : ١٧٢ ، الفتوحات المكية: ١ : ١٠٢.

عن اللامتناهي من الكلام، وهي شذرات لما يقال او تجليات لما قيل، او لما يتعذر الإفصاح عنه لوقوعه في الجانب الآخر»[١]. ومن الرموز الأخرى في هذا الباب قوله:

٢١٨. فقد رُفِعَتْ تاءُ المخاطب بيننا وفي رفعها عن فرقة الفرق رفعتي

يرمز الشاعر إلى حال التوحد وانعدام الاثنينية، فرفع التاء على المستوى النحوي «قلص من حضور ضمير المتكلم بصيغة الجمع إلى خمس عشرة مرة، وزاد من رقعة حضور ضمير المتكلم بصيغة المفرد، أكثر من اتصافها بالتعدد ، فالإفراد هنا يقترن في إحدى دلالاته الصوفية بالتوحد، على عكس الجمع الذي قد يشير إلى الكثرة»[٢]. ان البعد النحوي يكتسب دلالة عرفانية، في النص تشير إلى توحد الأنا والحق او الأنا والآخر وغياب الحواجز بينهما. ومن استعمال الرموز الحرفية قوله :

٢٣٤.فلمَّا جَلوتُ الغَينَ عني اجتلتيني مُفيقاً ومني العَينُ بالعينِ قَرَّتِ

وقوله :

٤٨٣.فنقطةُ غينِ الغينِ عن صحويَ انمحتْ ويقظةُ عينِ العينِ مَحويَ ألغتِ

تمثل لفظتي العين والغين مفتاحا لتشفير هذين البيتين، وفك رموزها، وما لم يتمكن المتلقي من فهم هذين المصطلحين فانه لا يستطيع أن يفهم البيتين ويستنطق النص، فالغين: «يطلق ويراد به الصدأ... بأنه يعلو وجه مرآة القلب فيحول بين سر عين البصيرة وبين رؤية الأشياء كما هي والغين لغة: هو الغيم الرقيق، نسمي به الصدأ لكونه في حجابيته أرق من الرين الذي هو حجاب عن الحق والحقيقة، لكن مع صحة اعتقاد وإيمان بما غاب عنه، مما اخبر الله ورسوله به»[٣]. فالغين حجاب يحول بين المرء وبين رؤية الحق وليس حرفاً اصطلاحياً حسب، إذ الشاعر «لما شبه النقطة بالصدأ (في البيت الثاني) لكونها لما علت العين صيرتها غينا شبه زوالها بالصحو، فشبه زوال الغين عن عين القلب بزوال الغين الذي هو الغيم الرقيق عن عين الشمس، كما يقال صحا الجو اذا أزال غينه، فهكذا يقال: صحا القلب اذا أزال غينه»[٤].

أما رمزية الأعداد فهي الأخرى لها حظها من النص الفارضي، ويبدو ان المتصوفة ربطوا رمزية العدد «بتصورات تتعلق بالتوحيد العرفاني والوحدة الخالصة والواحد البسيط والفرق بين الأحدية والواحدية، وقد تساءل الصوفية مهيبين برموز العدد عن كيفية ابتداع الواحد الكثرة

---

(١) التائية الكبرى دراسة أسلوبية: ٨٦.

(٢) الأنا في الشعر الصوفي : ٢٠٨ .

(٣) لطائف الإعلام : ٣٤٢ .

(٤) لطائف الإعلام : ٣٤٣ .

المتخارجة، وعن سريانه في الكثرة دون ان يتبعّض او ان يتكثّر في ذاته»[1]. ويلاحظ على نص التائية إهابته برمزية العدد وتوظيفه لمعانيه العرفانية التي نطق بها المتصوفة فمن ذلك قوله :

٢١٩. فإن لم يُجوِّزْ رؤيةَ اثنين واحداً حِجَاكَ ولم يثبت لبُعدِ تثبُّتُ

٢٢٦. فلو واحِداً أمسَيتَ أصبحْتَ واجِداً، مُنازَلةً ما قلتهُ عن حقيقةِ

٢٣٠. كذا كنتُ حيناً قبلَ أن يُكشَفَ الغِطَا مِنَ اللَّبسِ، لا أنفكُّ عن ثَنَوِيَّة

ترمز الأعداد في دلالتها إلى حالي الجمع والفرق، اللذين يتناوبان على العارف في تعرضه للنفحات القدسية فالواحد: «اسم الذات باعتبار انتشاء الأسماء عنها... وهو اسمها أيضا باعتبار اتحاد الأسماء فيها، وذلك من جهة كون كل اسم دليلا عليها، وان كان أيضا يفهم معنى يتميز به عن غيره من الاسماء، فسميت الذات واحداً، بالاعتبار الذي صار به الكل متوحدا في الدلالة عليها»[2]. فالواحد «مبدأ ظهور العدد، وان العدد هو الذي بموجبه طرأ التفصيل على المبدأ وتفضي هذه المقولة إلى ثنائية الواحد والكثير أو الوحدة والكثرة وهي ثنائية تنحل إلى تصور مبدأي القوة والفعل او اللاوجود و الوجود او الإجمال والتفصيل، فالأعداد مجملة في الواحد وموجودة فيه بالقوة، وهي ذاتها عند تجلي الواحد في المراتب العددية، موجودة على هيأة الفعل والتفصيل»[3].

والشاعر يعطي البراهين والحجج على قيام الواحد في كل شيء بل الأمر ظاهر للعقل الذي لا يجوز رؤية اثنين بالإشارات والأدلة بشخص المتبوعة وهي التي معها تابعة جنّية فهي صورة لاثنين في شخص واحد. «ومما يتمم البناء الرمزي الخاص بالعدد لدى الصوفية، إحالتهم على طابع فلكي يوازي القيمة العددية خاصة، وإهابتهم بالمنطق الأرسطي الصوري في شكل الاقيسة المنتجة وتأكيدهم على فكرة التطابق بين الأعداد والحروف من خلال تناظر مفترض بين الواحد والألف من حروف الهجاء العربي وإلحاحهم على ان ثَمّ فروقا بين رتبة الأحدية ومرتبة الواحدية»[4]. ويبدو ان الشاعر قد شهد في أكثر من بيت على توحيد خالقه في إشارة إلى الواحدية:

٧١٨.وألسنة الأكوانِ إنْ كُنتَ واعيًا شُهودٌ بتوحيدي بحالٍ فَصيحةِ

وقد أشار القاشاني في هذا شرحه لهذا البيت إلى مبدأ الوحدة قائلاً: «كل موجود وجوده عين وجود الآخر من حيث الحقيقة، وغيره من حيث الاعتبار واليقين، وإيجاد الموجودات دليل وحدة

---

(1) الرمز الشعري عند الصوفية : ٣٩٧ – ٣٩٨ .

(2) لطائف الإعلام : ٤٥٩ .

(3) الرمز الشعري عند الصوفية : ٣٩٠ .

(4) الرمز الشعري عند الصوفية: ٤٠١.

موجـدها»[1]. فالأعـداد مهمـا تكثـرت فـان موجـدها عـين وجـود الواحـد، فهـي تجليـات للواحـد «فالإنسان واحد بالذات، لكنه تنبث منه قوى وصفات وتفاصيل كثيرة. تنتظمها هذه الذات التي ترى نفسها في عين وحدتها، وهذا عند العرفانيين هو (الواحد) او الإنسان الواحد الذي تحقّق بمرتبة الواحدية فرأى ذاته عين صفاته، ورأى كل صفة عين الأخرى من حيث رجوعها إلى الذات الواحدة» [2]. فالإنسان الواحد هو الذي تتجلى فيه مظهرية الحق الواحد وصفاته، فهو سيد الموجودات وخليفة رب المخلوقات، وهو ظل الله ويده ووجهه وسمعه وبصره، وهذا لا يتأتى الا بكثـرة العبـادة الـورع والارتقـاء فـي مـدارج الكمـال الـذي ينشـده كـل عاقـل لبيـب.

([1]) كشف الوجوه الغر: ٢ : ٢٠٧ – ٢٠٨ .

([2]) الرمز الشعري عند الصوفية: ٤٠٧.

الفصل الثاني

المستوى التركيبي

المبحث الأول : الأسلوب الخبري

المبحث الثاني : الإنشاء

المبحث الثالث : القصر

المبحث الرابع : الإيجاز والإطناب

المبحث الخامس : الفصل والوصل

المبحث الأول

الأسلوب الخبري

يشكل الأسلوب الخبري أحد مكونات الكلام الأساسية، وهو بتقنياته المتعددة من تقديم وتأخير وحذف وتعريف وتنكير يحقق هدف الرسالة في التوصيل والإمتاع والتأثير.

والخبر هو ما يحتمل الصدق والكذب لذاته أو«الكلام الذي له مضمون يمكن أن يتحقق أو لا يتحقق»[١]، فمدلوله يمكن ان يتحقق في الخارج دون النطق به. وقد رأى السكاكي أن الخبر والإنشاء مما لا يحوجهما التعريف، والخبر على ثلاثة أضرب تبعاً لحال المخاطب: ابتدائي وطلبي وإنكاري. وأما أغراض الخبر فقد ذكر البلاغيون غرضين أساسيين هما:

١.فائدة الخبر: وهو ان يفيد السامع شيئاً لم يكن له به علم من قبل .

٢.لازم الفائدة: وهو ان يكون السامع على علم بمضمون الخبر لكن المتكلم يريد ان يخبره بأنه يعرف الأمر مثله[٢]. إلا أن الخبر يخرج في كثير من الأحيان إلى أغراض مجازية تستفاد من السياق ومنها: الاسترحام، وتحريك الهمة، والتعظيم، والوعد، والوعيد، والإنكار، والدعاء، والتمني، والنفي، والتوبيخ، والتحذير، والأمر، والنهي، والمدح، والفخر، وإظهار والضعف، والتحسر[٣].

والجملة الخبرية تتكون من مسند ومسند اليه، وتقسم على اسمية و فعلية، ولكل أحوال من حيث التقديم والتأخير، والذكر والحذف، والتعريف والتنكير فيما يتعلق بالأسماء. وقبل الإشارة إلى هذه الأبواب، لابد من ذكر الجملة الخبرية وأغراضها في نص التائية الكبرى، فتأتي لإظهار التألم وشدة الحزن كقوله:

١٥. وَحُزْنِـيَ مَـا يَعقـوبُ بَـثَّ أَقَـلُّهُ وكُـلُّ بِلَـى أيّـوبَ بعْـضُ بَلِيّتِـي

وأكثر الأبيات التي جاءت في مقدمة التائية تصف الألم المشوب باللذة والشكر على نعمة البلاء بهذا الحب الذي لم يتبرم منه الشاعر، وإنما يصف شدة وجده وذوبانه في الحقيقة الإلهية، وهو يخبر عن هذا الجمال الذي جلَّ عن الحسن، وهو معنى يدق عن إدراك عين البصر، وإنما تدركه عين البصيرة ولا تسعه الا حقائق القلوب، وتتوالى الأبيات لتأتي معبرة أحياناً عن الوعظ والإرشاد بأسلوب خبري حواري بين العاشق والمعشوق قائلاً:

٨٥. وَغَـرَّكَ حَتَّـى قُلْـتَ مَـا قُلْـتَ لابِسَـاً بِـهِ شَـينُ مَـينٍ لَـبْسُ نَفْـسٍ تَـمَنَّـتِ

وقوله:

---

(١) بلاغة التراكيب- دراسة في علم المعاني: ١٣.

(٢) ينظر: مفتاح العلوم : ٢٥٨، بلاغة التراكيب : ١٥.

(٣) ينظر: البرهان في علوم القران: ١٧٩.

٩١. أتيــتَ بُيُوتــاً لَــمْ تَنَــلْ مــن ظُهورِهــا وأبوابُهــا عَــنْ قَــرْعِ مِثْلِــكَ سُــدَّتِ

وقوله :

١٠٢. هوَ الحُبُّ إنْ لَمْ تَقْضِ لَمْ تَقْضِ مَأرَبَاً مِـنَ الحُـبَّ فـاخترْ ذاك أو خَـلِّ خُلَّتــي

وهكذا بين الإرشاد والتوبيخ حتى يدخل الشاعر عالمه الخاص ويوتوبياه التي خلقها، ليبوح بعشقه ويلهج به لمن يحب، فتتفجر اللوعة ويفيض ولهاً ووجداً، وقد تيّمه العشق الذي يبذل النفس في سبيله ولا يرى في ذلك وفاء، والشاعر ينتقي ألطف العبارات وأرقها للبوح بتجربته حتى يكاد شعره يختلط بالغزل العذري أو الحسي احياناً.

وتتنوع الإغراض من الخبر بين التوبيخ والنصح والإرشاد والشكوى واللوعة وغيرها الا ان الحب ومعاناة المحبوب يبقى غرضا رئيسا وقطبا في النص الفارضي. ومن ذلك قوله:

١١٦.وَقَدْ صِرْتُ أرجُو مَا يُخَافُ فأسْعِدِي بِــــهِ رُوحُ مَيْــــتٍ للحيــــاةِ اسْــــتَعَدَّتِ

ويؤكد أن إتلاف العمر في سبيل هذه المحبوبة اللامتناهية ربح ما فوقه ربح.

١٢١.لَعَمــري وإنْ أتلفــتُ عُمْــري بِحُبِّهَــا رَبِحــــتُ وإنْ أبْلَــــتْ حَشَــــايَ أبَلَّــــتِ

<u>أولا: التقديم والتأخير</u>

يمثل التقديم والتأخير نوعاً من العدول و(الانتهاك) لبنية اللغة، فالتركيب اللغوي يقتضي أحياناً التقديم أو التأخير لمعنى بلاغي يتوخاه المبدع، يتجاوز فيه الوظيفة التوصيلية الى الوظيفة الابداعية، الا أن هذا التقديم أو التأخير لايشمل كل أنماط التركيب، وانما يختص بالمفردات ذات الرتب غير المحفوظة، دون ذوات الرتب المحفوظة كأسماء الاستفهام والشرط، وهو أيضا يكون لنكتة فنية لا تتم الا به. ويشير اليه ابن جني في جملة الأمور التي عدها من (شجاعة العربية)[١]، وقال عنه عبد القاهر الجرجاني: «هو باب كثيرُ الفوائد، جمُّ المحاسن، واسعُ التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفترُّ لك عن بديعة، ويفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعراً يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب ان راقك ولطف عندك، ان قدم فيه شيء، وحول اللفظ عن مكانه إلى مكانه»[٢].

ويأتي به المتكلمون «دلالة على تمكنهم في الفصاحة وملكتهم في الكلام وانقياده لهم، وله في القلوب أحسن موقع وأعذب مذاق»[٣]. ويقرر الجرجاني أن الاصل في التقديم– كما يقرر النحاة والبلاغيون– هو (العناية والاهتمام)، إذ أنهم «يقدمون الذي بيانه أهم لهم، وهم بشأنه أغنى وان

---

(١) ينظر: الخصائص : ٢: ٣٦٢ .

(٢) دلائل الإعجاز: ١٠٦.

(٣) البرهان في علوم القرآن: ٦٠٦.

كان جميعاً يهمانهم ويعنيانهم»[1]. ولكن العناية لوحدها ليست سبباً كافياً للتقديم، لذا نجد الجرجاني لم يتوقف عند هذا الحد، وإنما تساءل عن سبب العناية والاهتمام، وذكر أن الوقوف عند الغرض المذكور حسب يصغر أمر التقديم والتأخير[2].

والتقديم للمعاني على خمسة أنواع: تقدم العلة على المعلول، التقدم بالذات، التقدم بالشرف، التقدم بالمكان، التقدم بالزمان[3].

١- تقديم المسند اليه

التقديم سمة من سمات شعر ابن الفارض، ولاسيما الجار والمجرور، وهو كثير في شعره، وتقديمه يكون للاختصاص أو الاهتمام أو التعظيم أو لمراعاة الوزن والقافية، إذ الشاعر محدود بقيود الوزن والقافية، وحديث الشاعر عن (الحقيقة الإلهية العظيمة) يوجب تقديم الإشارات إليها سواء بالظاهر أو المضمر، والشاعر يركز على هذه الفكرة ويدور حولها، وتتجلى بصورة خاصة في مقام الاتحاد الذي يعبر عنه الشاعر بضميري المتكلم (وأشْهَدْتُني، واسمَعُني، وعانقْتُني، وأوجدْتُني، وأنشدُني، واسألُني، أرشدْتُني)، فأنه يحرص على التأكيد على تعظيم (المحبوبة) وتقديمها؛ لأنها الكمال المطلق الذي لا يداينه كمال.

ويقدم المسند اليه لأن ذكره أهم، أما لأنه الأصل، ولا مقتضى للعدول عنه، وأما ليتمكن الخبر في ذهن السامع؛ لأن في المبتدأ تشويقاً اليه، كقوله :

والـــذي حـــارتِ البريّـــةُ فيـــهِ حيـــوانٌ مُســـتحدثٌ مِـــنْ جَمـــادَ

وأما لتعجيل المسرة أو المساءة، لكونه صالحاً للتفاؤل أو التشاؤم، وأما لإيهام أنه لا يزول عن الخاطر، أو أنه يستلذ فهو إلى الذكر أقرب، وأما لنحو ذلك وقد يكون التقديم للتبرك، أو النص على عموم السلب، أو سلب العموم، أو إفادة الاختصاص، أو للإنكار والغرابة، أو سلوك سبيل الرقي، أو مراعاة الترتيب الوجودي. ومما جاء من تقديم المسند اليه:

٧. وَقُلـــتُ وَحَـــالي بالصـــبابةِ شـــاهدٌ ووجـــدي بهـــا مـــاحيَّ والفقـــدُ مُثبتـــي

فقدم الألفاظ (حالي، وجدي، الفقد)، وهي تشير صورة المحب التي تعترف بحبها، إذ أضاف (الحال والوجد) إلى ياء المتكلم، تمكيناً للخبر ،وإفادة الاختصاص. وقوله :

١٣. فطُوفـانٌ نُـوحٍ عنـدَ نَـوحَي أدمعـي وإيقـــادُ نَيـــرَانِ الخليـــلِ كَلَـــوعَتي

والتقديم جاء هنا للمبالغة، إذ كان له ان يقول: أدمعي كطوفان نوح، ولكنه قلب التشبيه للمبالغة، وكذلك في عجز البيت (وإيقاد نيران الخليل كلوعتي)، ومثله في قوله:

---

(1) دلائل الاعجاز: ١٠٧.

(2) ينظر: دلائل الاعجاز : ١٠٨.

(3) الطراز: ٢٣٠- ٢٣١.

١٥. وحزنـــي مـــا يعقـــوب بـــثّ اقلّـــه وكـــل بلـــى أيـــوب بعـــض بليتـــي

وهو من المبالغات أيضاً. الا ان الأكثر فيه أن يتقدم لأنه الأصل، اذ التركيب يقتضي تقديم المسند اليه المعرفة، وهو المبتدأ كقوله:

٣٤. وعنـــوانُ شـــأني مـــا أبثُّـــكَ بَعضَـــهُ ومـــا تحتَـــهُ إظهـــارُهُ فـــوقَ قُـــدرتي

وقوله :

٣٦. شفائي أشفى بل قضى الوجدُ أنْ قضى وبـــردُ غليلـــي واجـــدٌ حـــرَّ علَّتـــي

٣٧. وبـــالي أبلـــى مـــن ثيـــاب تجلـــدي بـــل الـــذات فـــي الإعـــدام نيطـــت بلـــذتي

وقوله :

٩٦. ونهـــجُ ســـبيلي واضـــح لمـــن اهتـــدى ولكنهـــا الأهـــواء عمّـــتْ فأعمـــتِ

٢٠٣. وكـــل مقـــامٍ عَـــنْ سُـــلوكٍ قطعتُـــهُ عبوديـــــةٌ حقَّقتُهـــــا بعُبـــــودةِ

وقوله :

٣١٢. فســـمعي كليمـــيٌ وقلبـــي منبـــأٌ بأحمـــــدَ رؤيـــــا مقلـــــةٍ احمديّـــــةِ

٣١٣. وروحـــي لـــلأرواح روحٌ وكـــلُّ مـــا ترى حسنًا فـي الكونِ مِنْ فَيضِ طينتـي

وهكذا يبدو التقديم للمسند اليه، وهو في أكثر الحالات يأتي مركزاً حول (الأنا) فأكثر ما يأتي المبتدأ متصلا بياء المتكلم. وتقديم المسند اليه على المسند إذا كان فعلاً يفيد أمرين: الأول: تقوية الحكم، فقولنا: محمدٌ يقولُ الشعرَ، أوكد في البيان من قولك: يقولُ محمدٌ الشعرَ، ولذلك تجري هذه الصياغة في المقامات التي تدعو إلى التوكيد والتقرير، مثل مواجهة الشك في نفس المخاطب والرغبة في إقناعه، ومثل رد الدعوى التي يدعيها المخاطب، ومثل ان يكون المتكلم معنياً بكلامه مقتنعاً به، فهو يريد ان يثبته في القلوب قوياً مقرراً، كما هو مقرر في نفسه... والأمر الثاني: اختصاص الفعل بالمسند اليه فلا يتعداه إلى غيره[١].

٢- تقديم المسند:

المسند هو الفعل التام والخبر واسم الفعل والمبتدأ الوصف المستغني بمرفوعه عن الخبر، والمصدر النائب عن الفعل، ويذكر البلاغيون أغراضا لتقديمه كتخصيصه بالمسند اليه نحو قوله عز وجل: ﴿**لكُمْ دِينُكُمْ وَلِيَ دِينِ**﴾[٢]، أو للتنبيه على أنه خبر لا نعت، أو للتفاؤل، أو للتشويق إلى ذكر المسند اليه، أو التعجب، أو العظيم، أو المدح، أو الذم، أو الترحم، أو الدعاء، أو

(١) ينظر: خصائص التراكيب: ١٧٦.

(٢) الكافرون: ٦.

المساواة[1]. وقد حفلت التائية بأنماط التقديم، وكانت الأغراض المتوخاة من ورائه متنوعة فمن ذلك:

- **تقديم الفعل التام:**

بالنسبة الى طرفي الاسناد فان هذا النمط يعد الأكثر في التائية الكبرى، والدلالة المركزية للفعل هي الحدوث والتجدد، ولكن هذا الحدوث يتعلق بالغرض والسياق كقوله :

٤٣. ويحسن إظهار التجلد للعدى ويقبح غير العجز عند الأحبة

فإظهار التجلد يحسن بوجه العدو، ويتجدد ويزداد مرة بعد أخرى، وكذلك الفعل (يقبح).

وقوله :

٨٥. وَغرَّكَ حتى قلتَ ما قلتَ لابسًا به شَين مَين لَبس نفسٍ تمنّتِ

وغرضه التوبيخ، فالذات المقدسة هنا في مقام العتاب على الشاعر، فيما يظهر الشاعر ضعفه في بعض الأبيات كنتيجة حتمية لهذا الحب والخضوع للمحبوب.

١٢٣. وأخملني وهنًا خضوعي لهم فلم يرونـي هوانًا بي محلاً لخدمتي

ومن الأبيات التي يشرح فيها الشاعر عناءه وجهده في سبيل هذا الحب قوله:

١٦٥.أفادَ اتخاذي حُبَّها، لاتّحادنا نوادرُ عن عادِ المحبِّينَ شذَّتِ

١٦٦.يَشي لي بَي الواشي إليها، ولائمي عليها، بها يُبدي، لديها، نَصيحَتي

١٦٧.فأوسِعُهَا شكراً وما أسلفَتْ قِلَىً وتمَنحُنِي بِرّاً لصدقِ المحبَّةِ

١٦٨.تقرَّبتُ بالنَّفسِ احتساباً لها ولمْ أكن راجِياً عنها ثواباً، فأدنَتِ

١٦٩.وقدَّمتُ مالي في مآليَ عاجلاً وما إنْ عساها أنْ تكونَ مُنِيلتَي

١٧٠.وخلَّفتُ خلفي رؤيتي ذاكَ مخلصاً ولستُ براضٍ أن تكونَ مطيَّتي

١٧١.ويمّمَنا بالفَقر لكن بوصفِه غَنِيتُ، فألقَيتُ افتِقاري وثَرْوَتي

١٧٢.فأثنيتَ لي إلقاءَ فقري والغَنَى فضيلةَ قصدي فاطَّرحتُ فضيلَتي

يلاحظ على هذه الأبيات التكثيف في الجمل الفعلية، وتتوزع الضمائر المتصلة بالأفعال بين الأنا والهي، فتتحدث الذات العاشقة عن تجربتها ومعاناتها، وتقدم ما لديها، لتعبر عنه بصيغ فعلية مثل (تقرّبت، قدّمت، خلّفت، ألقيت، أثنيت) تشير إلى ديمومة العطاء، وملازمة هذه الأحوال واستمرارها. وهي في الوقت ذاته تشير الى تكرار هذه الاعمال وهو مايستفاد من التضعيف في الافعال، ويخلق التركيب الفعلي بين الجمل أحياناً نوعاً من التوازن الصوتي بين الابيات، وهو مايظهر بين البيتين(١٦٩،١٧٠) في بعض الأجزاء.

([1]) ينظر: مفتاح العلوم : ٣٢١، الإيضاح: ٨٨ .

- **تقديم الخبر أو متعلقه على المبتدأ**

يكون تقديم الخبر في الغالب للاختصاص وقد يكون التقديم لأغراض أخرى كالتعظيم والتحقير والثناء والمدح والتعجب على وفق مقتضى السياق[1]. وتقديم الخبر في التائية يرد بكثرة، وأكثر ما يكون التقديم للجار والمجرور، والمجرور ضميرٌ المتكلم بتشكيلاته المختلفة، أو الظرف المتصل بضمير المتكلم. ومنه قوله:

٦. وابثثتُها ما بي ولم يكُ حاضري رقيبٌ بها حاظٍ بخلوة جلوةِ

فأكد الحضور وأضافه إلى نفسه، دون عناية كبيرة بالرقيب، ومن ذلك أيضا قوله:

١٠.فعندي لسكري فاقة لإفاقة لها كبدي لولا الهوى لم تفتّتِ

فقدم متعلق الخبر، وهو (عندي) للتأكيد على العندية والاهتمام بها، كما في الآية الكريمة: ﴿**وَعِندَهُ مَفَاتِحُ الْغَيْبِ لاَ يَعْلَمُهَا إِلاَّ هُوَ**﴾[2]. وكقوله في تقديم خبر زال عليها:

٢٦٣.وما زلت إيَّاها وإيَّاي لم تزلْ ولا فرقَ، بلْ ذاتي لذاتي أحبَّتِ

ولعل التقديم هنا يشعر (بتعظيم الأنا)، إذ جاءت في البيت متقدمة في كل المواضع، وهي (مازلت، وإياي، ذاتي) فكلما كان الحديث عن الأنا اقتضى التقديم، ولعل التعظيم يتأتى من مقام الاتحاد الذي هو من أعلى المقامات عند المتصوفة. ومنه قوله:

٢٧٩.وكيف وباسم الحق ظل تحقُّقي تكون أراجيف الضلال مخيفتي

فقدم متعلق خبر ظل وهو قوله (باسم الحق)، «والحق هو الثابت بذاته المثبت لغيره فلا يمكن ان يتغير عما ذهب اليه أو يحول عما اطلع عليه»[3]. والتقديم هنا يأتي لتأكيد اختصاصتحققه بالحق تعالى ومن يتحقق به تعالى كيف تخيفه أراجيف الضلال. ومنه قول الشاعر:

٢٨٢.وفي علمه، عن حاضريه، مزيةٌ بِماهيةِ المرئي من غيرِ مِريةِ

ان مقام الحديث هنا هو دفع شبهه الاتحاد، إذ يتحدث الشاعر عن مجيء جبريل (ع) بصورة (دحية الكلبي) أمام الصحابة في مجلس الرسول (ص) يسأله، والرسول (ص) يعرف انه ملك الوحي جاء ليعلم الناس دينهم، بينما يراه الصحابة رجلاً، فعلم الرسول (ص) هو الذي يميزه عن بقية الخلق، إذ الإشارة إلى العلم والمعرفة بالوحي، اقتضت تقديم العلم على المزية؛ لأنه نكرة، وهو وإن كان تقديماً واجباً، الا أنه أفاد تعظيماً لدرجة المصطفى (ص). ومن مواضع التقديم الأخرى التي تفيد العناية والاختصاص أيضا قوله:

٣٣٣. عليها مجازيٌّ سلامي فإنما حقيقتهُ منّي إليَّ تحيّتي

---

(1) ينظر: التعبير القرآني:: ٤٨ – ٥٠ .

(2) الأنعام :٥٩.

(3) شرح القيصري : ٧١ .

قدم الجار والمجرور (عليها) على المبتدأ، وهو عائد على ذات المحبوبة، مشعر بالاهتمام بها، لأنها ذات الشاعر، فحقيقة السلام والتحية منه وإليه «ويدل على اتحاد السلام والمسلِّم والمسلَّم عليه قول رسول الله (ص): (اللهم أنت السلام، ومنك السلام، وأدخلنا دار السلام، تباركت وتعاليت ياذا الجلال والإكرام)، ويجوز ان يعود الضمير في عليها إلى حضرة الرسول(ص)»[1]. وكذلك قوله :

٣٣٧.فمنها أماني من ضنى جسدي بها أمـــاني آمـــال ســـخت ثـــم شـــحّتِ

وهو من تقديم الجاروالمجرور العائد على المحبوبة، لتعظميها وتقديسها وكونها قطب الحديث وبؤرة الخطاب، ومن التقديم قوله:

٧٦١.ومن فضلِ ما أسأرت شرب معاصري ومن كانَ قبلي فالفضائل فضلتي

وهذا البيت هو ختام القصيدة، وفيه قدم الشاعر قوله: (من فضل ما أسأرت) لتعلقها به ورجوع الضمير اليه (التاء) في أسأرت، وأخر المبتدأ؛ لأنه يعود لغيره، إذ (الأنا الفارضية) تتجلى بشكل ملحوظ في مسألة التقديم والتأخير، ويتوخى الشاعر في أغلب الأحيان تقديم ما يعود عليه، أو على الحقيقة الإلهية، أو النور المحمدي في حال تجليهما في ذات الشاعر، وهو يظهر هذا في ألفاظ التعظيم وفي السياق الذي يشير إلى الاهتمام والعناية.

٣- تقديم متعلقات الفعل:

يقصد بمتعلقات الفعل كل ما يتعلق بالفعل أو يتصل به كالمفاعيل والتمييز والحال والجار والمجرور وغير ذلك. والفعل هو المسند وهذه المتعلقات مع المسند إذ كان فعلاً. والتقديم يكون على نوعين: تقديم المتعلقات على الفعل نفسه، تقديم بعض المتعلقات على بعض.

وتقديم المتعلقات بنوعيه لا يكون الا لنكتة بلاغية تتعلق بالمعنى، وترتبط بالسياق، ومن هذه الأغراض: الاختصاص، والحصر، والاهتمام، وأمن اللبس، أو للأسبقية، والفضل، أو التعظيم، أو مراعاة الترتيب، أو من باب تقديم العلة على المعلول، أو الأكثر على الأقل، أو الأعجب فالأعجب، أو مراعاة للنظم أوالتبرك والتلذذ وغيرها[1].

- تقديم الجار والمجرور على الفاعل أو المفعول

وأكثر ما ورد من التقديم في التائية جاء من باب تقديم الجار والمجرور، إذ هو الأكثر ظهوراً بين المتعلقات الأخرى بحيث يشكل ملمحاً أسلوبياً بارزاً، وهو يتوزع على النوعين المذكورين فتارة يتقدم على الفعل نفسه، وتارة على المتعلقات الأخر كالفاعل والمفعول، وأكثر ما ترد حروف الجر متصلة بالضمائر، وهي من ظواهر الشعر الصوفي، الا ان المثير للانتباه في تائية ابن

([1]) ينظر: خصائص التراكيب:٢٩١- ٢٩٨ ، بلاغة التراكيب : ١٣٣- ١٤٠.

الفارض، تمركز هذه الضمائر حول الذات، فأكثر ما يأتي مرتبطة بضمير (الأنا) وهي ياء المتكلم، مما يزيد في تضخم (الأنا) في التائية. ومنه قوله :

١١٧. وبي من بها نافست بالروح سالكاَ سبيل الأولى قبلي أبوا غير شرعتي

وهو تقديم للاهتمام والحصر، إذ تسعى الأنا للظهور الكثيف والاتحاد في ذات المحبوبة وهو يظهر ذلك في كثرة الضمائر المتصلة بحروف الجر، كقوله :

١٣٧. أقامت لها مني علي مراقباً خواطر قلبي بالهوى ان ألمت

وقوله :

١٦٦. يشي لي بي الواشي إليها ولائمي عليها بها يبدي لديها نصيحتي

وقوله :

٤٧٤. ومني بدا لي ما عليّ لَبِسْتُه وعنِّي البوادي بي إلى أُعيدتِ
٤٧٥. وفيّ شَهِدتُ السّاجدينَ لمَظهري فحَقّقتُ أني كُنتُ آدمَ سَجدَتي ٍ
٤٧٧. ومِنْ أفقي الدّاني اجتدى رفقيَ الهدى ومن فرقيَ الثَّاني بدا جَمْعُ

وهي في أكثرها تشير إلى الحضور المكثف والاهتمام وتخصيص ما ذكر من الصفات بهذه الأنا. وقد يأتي تقديم الجار والمجرور لمراعاة الأسبقية والمكانة، فمكانة العترة قبل الصحابة والتابعين وهم أعظم شأنا من غيرهم، وهو قوله :

٦٢٠. بعترته استغنت عن الرسل الورى وأصحابه والتابعين الأئمة*

والعترة كما يذكر الفرغاني في شرحه: أهل الرجل الأدنون أوالعترة من ولده وولد ولده وأدنى بني عمه[1]. ومما يفيد الحصر والاختصاص قوله:

٧٣١. فبي مجلس الاذكار سمعُ مُطالعٍ ولي حانة الخمار عينُ طليعةِ

ان ذات الشاعر بعد ان اتحدت بالحقيقة المقدسة ونالت هذا المقام، وبعد ان فنيت في الذات الإلهية، أصبحت متخلقة بالصفات الإلهية التي تجلت فيها، وهي تؤكد حقيقة الفناء في حضرة المحبوب بالأبيات اللاحقة، كقوله :

٧٥٢. ومن نوره مشكاة ذاتي أشرقت علي فنارت بي عشاءي كضحوتي

وقوله :

(*) يذكر محقق المنتهى في مقدمته (ج١: ٧) هذا البيت برواية أخرى للعجز:(وأولاده والطاهرين الأئمة)، ثم ينقل عن الفرغاني في تفسير العترة: أي بعلي وأولاده من نسل فاطمة(رض). ولم يعثر عليها الباحث في طبعات الديوان المختلفة، ومنها طبعة تركيا ١٩١٦، وكشف الوجوه الغر، ط ١٣١٠هـ.

(١) ينظر: منتهى المدارك :٢ : ١٤٣.

٧٥٤. فبي قُدّسَ الوادي وفيه خلعت خلـ ـع نعلي على النادي وجُدت بخلعتي

وقوله :

٧٥٨. وأنجم أفلاكي جرت في تصرِّفي بملكي وأملاكي لملكي قرَّتِ

ان هذا الاعتداد بالنفس لايكون الا من عارف ترقى في مدارج الكمال، وإلا لكانت أقواله كفراً، ويبدو ان الشاعر كان من العرفاء القلائل الذين وصلوا إلى تلك المقامات التي ذكرها، وسيرته الشاعر التأريخية تشهد له بذلك، فقد كان زاهدا عابداً، تتهافت الملوك على أبوابه، وقد أخلص شعره كله لغرض واحد وهو الحب الإلهي إذا ما استثنينا منه الأحاجي والألغاز .

<u>– تقديم المفعول به على الفاعل :</u>

يذكر السكاكي ان هذا التقديم سببه «كون العناية بما يقدم أتمّ، وإيراده أهم»[١]، ولذلك يقدم للعناية والاهتمام يتحققان بحضور الشيء في النفس، والتفاتها اليه وأغراض التقديم هنا هي التي ذكرت في مقدمة الكلام عن التقديم والتأخير، الا ان الغرض العام المتحقق منه هو (العناية والاهتمام)، وهو ما ذكره سيبويه في كتابه[٢]، واعتمده النقاد والبلاغيون. ومن أمثلة تقديم المفعول على الفاعل في التائية، وهي قليلة قياساً إلى الجار والمجرور قوله:

١. سقتني حميا الحبِّ راحةُ مقلتي وكأسي محيا من عن الحسن جلّتِ

إذ قدم (حميا الحب) وهي المفعول على الفاعل (راحة)، للتركيز عليها وكونها سبب ما يحصل له بعد ذلك من أحوال ومقامات يذكرها الشاعر في قصيدته. والحميا «اسم للخمر ولكن باعتبار سوره حرارتها، وشدة غلبتها بتلك السورة على العقل وسائر القوى وإفنائها، وتلاشيها بحكم غلبتها»[٣]. وقد أضاف الحميا إلى الحب فهي ليست خمرة دنيوية وإنما هي خمرة الحب، والخمرة عند المتصوفة ترمز إلى حالة السكر: وهي «غيبه بوارد قوي»[٤]. ومنه أيضاً قوله:

٤٤. ويمنعني شكواي حسنُ تصبّري ولو اشكُ للأعداء ما بي لأشكت

قدم الشكوى للاهتمام بها كونها اشد أثراً، وأكثر حضوراً في نفس الشاعر. ومنه قوله:

٥٠. أرانِيَ ما أولِيتُهُ خيرَ قِنْيَةٍ قديمُ وَلائي فيكِ من شرّ فِتْيَةِ

فالفعل أرى يتعدى لثلاثة مفاعيل، الضمير المتصل (ياء المتكلم، والثاني الموصول وصلته، والثالث خير فتية)، أما الفاعل فهو (قديم)، والتقدير «أراني قديم محبتي أي المحبة الأزلية التي قبل النشأة العنصرية ثابتة محققة ما أعطيته في محبتك وهواك من شر عبيدك ومماليكك من

---

(١) مفتاح العلوم:٣٤٢.

(٢) ينظر: الكتاب : ١: ١٤ – ١٥، وينظر : دلائل الاعجاز : ١٠٧ .

(٣) منتهى المدارك : ١ : ٢١٧.

(٤) اصطلاح الصوفية : ٢١٤.

الأذى والبلايا، خير ذخيرة لي ورأس مالي، به يمكن اكتساب قرب من حضرتك»[1]. ومن تقديم المفعول على الفاعل قوله:

٥٣. وما ردَّ وجهي عن سبيلك هول ما لقيتُ ولا ضراءَ، في ذاك مسّتِ

ويلاحظ على المتقدم في أغلب الأحيان– وهو المفعول– وجود ياء المتكلم التي تعود على الحقيقة المقدسة (المحبوبة) أو الشاعر. ولعل ذلك هو السبب في تقديمها، إذ القصيدة تدور حول المحبوب أو تجلياته في الشاعر، فلا عجب من تقديمها وهي الأهم، فمن ذلك مثلا قوله:

٣٨٢ . يشاهدُ مني حسنَها كلُّ ذرة بها كل طرفٍ جالَ في كلِّ طرفةِ

قدم المفعول (حسنها) على الفاعل (كل)،وكذلك الجار والمجرور(مني) على الفاعل والمفعول.

ثانيا: الحذف

تكمن أهمية الحذف في كونه نوعاً من أنواع الإيجاز، وذلك بإسقاط لفظة أو أكثر بالاعتماد على السياق، والدلالة عليه، وهو يعتمد على ذكاء المتلقي وفطنته، ويصفه الجرجاني على أنه «باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فأنك ترى به ترك الذكر، أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة، أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بياناً إذا لم تبن»[2]. وللحذف مستويات متعددة بدءاً من الحرف وحتى الجملة، لذا فهو يشمل المسند والمسند اليه ومتعلقات الفعل وهو المقصود في علم البلاغة، وأما حذف الحرف من بنيه الكلمة بسبب الجزم مثلاً أو الضرورة الشعرية فليس هذا محله.

لقد بحث البلاغيون الحذف بأنواعه، وجعلوا ذكر المسند والمسند اليه هو الاصل في الكلام، كما أنهم أشاروا إلى مسوغات حذف كل منهما، ويبقى السياق هو الذي يحدد المحذوف سواء كان مسنداً أو مسنداً اليه أو متعلقاً، قال ابن جني: «قد حذفت العرب الجملة والمفرد والحرف، والحركة، وليس شيء من ذلك، الا عن دليل عليه، وإلا كان فيه ضرب من تكليف علم الغيب في معرفته» [3]. ويشير بعض الباحثين إلى أن الحذف «يكون لتصفية العبارة، وترويق الأسلوب من ألفاظ يفاد معناها بدونها لدلالة القرائن عليها، وان الاختصار وحذف فضول الألفاظ يجري مجرى الأساس الذي بنيت عليه الأساليب البلاغية، لأن ذكر الكلمة التي يدل عليها سياق الكلام ثقل وترهل في الأسلوب، وهي شبيهة بالعبث وليست عبثاً، لأنها جزء من الكلام؛ وذكر جزء الكلام لا يكون عبثاً... ومقصد آخر تراه وراء كل حذف، هو بعث الفكر وتنشيط الخيال وإثارة الانتباه ليقع السامع على مراد الكلام، ويستنبط معناه من القرائن والأحوال، وخير الكلام ما

([1]) شرح القيصري : ١٧.

([2]) دلائل الاعجاز : ١٤٦.

([3]) الخصائص: ٣ : ٣٦٢ .

يدفعك إلى التفكير، ويستفز حسك وملكاتك، وكلما كان أقدرعلى تنشيط هذه القدرات كان أدخل في القلب، وأمس بسرائر النفس المشغوفة دائماً بالأشياء التي تومض ولا تتجلى، وتتقنع ولا تبتذل»[1]. ويبدو ان أغراض الحذف تتنوع وتتعدد، ويبقى الغرض متعلقاً بالسياق فقد يكون تعظيماً أو تحقيراً أو إيجازاً أو غيره[2]، وهو عند الصوفية صورة من صور الغموض التي يسعى الصوفي من خلالها إلى تقويض العالم المادي وإنشاء عالمه الخاص من خلال عالم من الكلمات والمصطلحات التي لا يتذوقها، الا من سكر بـ(حميا الحب). ويذكر عبد القاهر الجرجاني أنه ما من «اسم أو فعل تجده قد حذف، ثم أصيب به موضعه، وحذف في الحال ينبغي ان يحذف فيها، الا وأنت تجد حذفه هناك أحسن من ذكره، وترى إضماره في النفس أولى وآنس من النطق به»[3]. والحذف قد يكون معيباً أحياناً، ولاسيما مع عدم الدليل أو قلة الإشارة إلى المحذوف، وقد عيب على أبي تمام والمتنبي من بعده، كثرة الحذف بدون دليل[4]. والحديث عن الحذف يكون على مستويات ثلاثة: حذف المسند اليه، وحذف المسند، وحذف المتعلقات.

١- <u>حذف المسند اليه</u>:

تتجلى في نص التائية ضروب الحذف المختلفة، إذ يُحذف المسند اليه، لأغراض يتوخاها من وراء ذلك الحذف، وقد ذكر البلاغيون في حذف المسند اليه أغراضاً منها: أن يكون الحذف للاختصار أو لضيق المقام، أو اختباراً لتنبه السامع، أو لإيهام ان في تركه تطهيراً له عن اللسان، أو تطهيراً للسان عنه، أو لأن الخبر لا يصلح إلا لهُ، حقيقة، أو إدعاء، أو لاعتبار آخر مناسب للسياق[5]. وحذف المبتدأ قليل قياسا بغيره، ولاسيما المفعول به والمضاف والمضاف اليه. ومن أمثلة حذف المبتدأ في التائية:

١٢. هوى عبرة نمّت به وجوى نمَتْ بـــه حُـــرَقٌ أدواؤهـــا بـــي أودَّتِ

جاء في شرح الفرغاني: «هوى وجوى كل منهما خبر مبتدأه محذوف وتقديره، هو أي الكامل الذي تفتت به كبدي»[6]. وفي حديث الشاعر في الأبيات السابقة دلالة كافية، ولذا حذف المبتدأ في الموضعين، اختصارا ولضيق المقام، إذ الشاعر مقيد بالوزن والقافية ومهما كانت سلطته

---

(1) خصائص التراكيب: ١١٧.

(2) ينظر: معاني النحو :٢ :٨١ -٨٨ ، التعبير القرآني:٧٢- ١١٤.

(3) دلائل الاعجاز : ١٥٣.

(4) الموازنة بين أبي تمام والبحتري:١٥٠.

(5) ينظر: الإيضاح : ٣٩.

(6) منتهى المدارك: ١ : ٢٤٦.

على النص، فأنهما يكونان أحياناً عائقاً أمام الشاعر، فيحذف ويخفف، ويلجأ إلى الضرورة. ومنه أيضا قوله:

١١٧. وبي مَن بها نافسْتُ بالرّوحِ سالِكاً سـبيلَ الإلـى قَبلـي أبَـوا غيـرَ شِـرْعتي

فقولـه: «بـي خبـر لمبتـدأ محـذوف، أي افـدي بنفسـي كقولنـا: بـابي أنـت وأمـي، أي أفـديك بهما»[1]. وهذا التركيب يشعر بأهمية المذكور، وهي أغلى ما يمتلك الشاعر، وقد جعلها فداء للمحبوب. ومن حذف المبتدأ مع حرف الجواب قوله :

٤٨. نعـم وتبـاريحُ الصـبابةِ إنْ عَـدَت علـي مِـن النعمـاءِ فـي الحُـبِّ عُـدَّتِ

١٠٦.أجـل أجلـي أرضـى انقضـاه صـبابة ولا وصـلَ ان صـحت لحبِّـكَ نسـبتي

٢- حذف المسند

حذف المسند اليه يفيد «وجازة العبارة وامتلاءها، ثم ترويقها وتصفيتها وصيانتها من التمدد الثقيل، ثم بناءها على إثارة الحسن والفكر حين تعول على النفس والخيال في ملء جزء المعنى الذي لم يذكر لفظ دال عليه»[2]. وحذف المسند يكون لأسباب كثيرة، كضيق المقام، ودلالة القرينة عليه- ذكراً أو تقديراً- وإتباع الاستعمال. ويأتي الحذف (للخبر) متخذاً أشكالاً متعددة، كحذف خبر لا النافية للجنس، كما في قوله:

١٥٠.ولا غـروَ ان صـلَّى الإمـام إلـى ان ثـوت فـي فـؤادي وهـي قبلـة قبلتـي

وقوله :

٤٧٢.ولا ندَ في الدارين يقضي بنقض ما بنيـت ويمضـي أمـره حكـم إمرتـي

٤٧٣.ولا ضدَ فـي الكونين والخلق مـا ترى بهـم للتسـاوي مـن تفـاوت خلقتـي

ومن حذف الخبر مع القسم قوله:

١٢١. لَعَمْـرِي وانْ أتلفـتُ عُمْـري بحبِّهـا ربحـتُ وإن أبلـتْ حَشـاي أبلّـتِ

فالخبر محذوف تقديره: لعمرك قسمي، وكذلك جواب القسم لدلالة ما قبله، قال الفرغاني «لعمري قسم بالبقاء، واللام فيه لتوكيد الابتداء، والخبر محذوف، أي: ببقائي قسمي وجواب القسم محذوف، وهو ما تقدم من معنى البيت السابق الدال عليه، فأستغنى به عن إعادته نحو زيد قائم والله، فأن المقسم عليه في المعنى هو ما تقدم به عن الإعادة»[3].

3 -حذف المتعلقات:

---

(1) منتهى المدارك: ١ : ٣٨٧ .

(2) خصائص التراكيب: ٢١٣.

(3) منتهى المدارك :١: ٣٨٧.

حذف المتعلقات يبدو أكثر ظهوراً في التائية الكبرى، ولاسيما حذف المفعول به والمضاف والمضاف اليه، وهو حذف لا يخلو من دلالة، وحذف المتعلقات عموما يأتي لدلالة السياق عليه، فلا حاجة لإعادة ذكره، وهو بهذا نوع من الاختصار والإيجاز، أو مراعاة التنغيم والإيقاع[١]، أو لأسباب أخرى تتعلق بأغراض دلالية مذكورة في مظانها.

- حذف المفعول به :

تكلم البلاغيون عن حذف المفعول به وذلك ان اللطائف «كأنها فيه أكثر، ومما يظهر بسببه من الحسن والرونق أعجب واظهر»[٢]. وحذف المفعول يأتي لأغراض كثيرة منها:الاقتصار على إثبات المعنى للفاعل اهتماماً به دون التعرض للمفعول به، أو لدلالة المقام عليه، أو مراعاة الفاصلة والإيقاع، أو قصد الإبهام عن المفعول به والإطلاق دون تقييده بمقصود معين. وغير ذلك من الأغراض التي يتعلق بعضها بالسياق وموضع المفعول به منه ودلالاته[٣]، وهو على نوعين: الأول: ان يحذف لفظاً ويراد تقديراً، وهذا كقوله تعالى: ﴿**لَوْ شَاء لَهَدَاكُمْ أَجْمَعِينَ**﴾[٤]، والتقدير فيه: لو شاء هدايتكم لهداكم، لكنه حذف لأن سياق الكلام دال عليه، والثاني وهو ما يحذف ويجعل كأنه صار نسياً منسياً، فهو على وجهين: أحدهما : ان يجعل الفعل المذكور كناية عنه متعدياً، كقول البحتري:

شجو حساده وغيظ عداه ان يرى مبصرٌ ويسمع واعي

فجعل قوله: ان يرى مبصر وسمع واعي كناية عن الفعل والمفعول.وثانيهما: ان يراد ذكر الفعل مطلقاً من غير تفريغ على ذكر متعلقاته[٥]. وحذف المفعول كثير في التائية، وهو يأتي محققاً لما ذُكر من الأغراض، ومن أمثلته قول الشاعر:

٢١. ظهرت له وذاتي بحيث لا يراها لبلوى من جوى الحُبِّ أبلتِ

فالفعل أبلت محذوف المفعول وهو الذات أي الجسم، والحذف في هذا المقام يفيد اختصاراً واهتماماً بالفاعل دون غيره، كما ان ضيق المقام قد يكون داعيا إلى ذلك لان موقع الفعل في القافية ولا مجال لذكر المفعول. ومنه قوله :

٣١. فلوهَمَّ مكروهُ الردى بي لَما درى مكاني ومن إخفاءِ حبَّك خفيتي

---

(١) ينظر : الطراز : ٥٤٠.

(٢) دلائل الاعجاز :١٣٥.

(٣) ينظر:دلائل الاعجاز:١٣٥-١٧٣ ،المثل السائر:١: ١٣٥، الطراز:٥٤٠، خصائص التراكيب:٢٧٢.

(٤) الأنعام :١٤٩.

(٥) الطراز:٥٤٠-٥٤١.

فحذف مفعول (إخفاء) وهو إياي، وهو يشعر بإخلاص المصدر للفاعل دون عناية واهتمام بالمفعول لوضوحه من خلال السياق، فضمائر المتكلم التي تظهر في القصيدة تغني عن ذكرها في بعض المقامات. ومن ذلك قوله أيضا:

٨٧.وأين السُّها عن أكمه عن مراده سها عمهًا لكن أمانيك غرت

قال الفرغاني في شرحه: «ومفعول غرت محذوف تقديره: لكن غرتك أماني نفسك الكاذبة حتى حملك ذلك الغرور على توهم تعلقك بحبي»[١]. ويبدو ان مراعاة القافية وضيق المقام هو ما دعا إلى هذا الحذف، كما ان الاهتمام بالفاعل وتقديمه (أمانيك) يفيد التأكيد عليه، وكونه السبب في الغرور والضلالة التي غرته، وأبعدته عن الوصول إلى مقصده، فاختلط عليه الحب. ولا يقتصر ابن الفارض على حذف المفعول الواحد بل يتجاوزه إلى حذف المفعولين ومن ذلك قوله :

١٣٥.وأحلى أماني الحب للنفس ما قضت عناها به من أذكرتها وأنست

والحذف في البيت لثلاثة مفاعيل: الأول: مفعول أذكرتها وهو الأماني، والثاني والثالث: مفعولي أنست «وهما النفس وأمانيها وعينها وإنِّيتها أيضاً محذوفان»[٢]. والحذف هنا لدلالة السياق فلا حاجه لتكرار الكلام. وهي الأماني وقد ذكرها في صدر البيت ،كما ان الغرض قد يكون في العناية على إثبات الفعل للفاعل ويخلص له دون غيره. وقوله:

١٨٤.واقبل إليها وأنحها مفلساً فقد وصيت لنصحي ان قبلت وصيتي

ومفعول (وفيت) محذوف وهو قوله: «واقبل إليها وأنحها مفلسا، ذلك ان «وصيت في الاصل معناه: وصلت واستعمله هنا بمعنى جمعت، لتضمن الوصل الجمع بين لوصل والموصول»[٣].

٢٠٤. وكنتُ بها صبًّا فلما تركتُ ما أريدُ أرادتْني لها وأحبّتِ

أي وأحبتني ويدل عليه الفعل السابق، محذوف المفعول للدلالة عليه ولعل مراعاة القافية هو ما دعا لذلك، وكثير ما جاء حذف المفعول في هذا الشكل، وذلك بذكره في الفعل الأول وحذفه في المعطوف عليه. وقوله:

٣٤٩. وكل الذي ترضاه والموت دونه به انا راضٍ والصبابة أرضت

أي: أرضتني، وكأنه حصر رضاه بالصبابة فقط، فقدمها وحذف المفعول وأخلص الفعل للفاعل. ومن حذف مفعولي الفعل قوله :

٤٠٣. فذاتي باللّذاتِ خصَّت عوالمي بمجموعها إمداد جمع وعمت

---

(١) منتهى المدارك: ١ : ٣٥٣.

(٢) منتهى المدارك : ١ : ٤٠١.

(٣) منتهى المدارك : ١ : ٤٥٦.

أي وعمتها إمداد جمع، فوجود القرينة في الفعل(خص)أغنت عن التكرار، ومن ذلك أيضاً:

١٤٨. أممتُ إمامي في الحقيقةِ فالورى ورائي وكانت حيث وجهت وجهي

فحذف مفعولي وجهت وهو مما يتعدى لمفعولين، والتقدير وجهتي إلى تلك الحضرة[١] ولعل ما يلحظ على أكثر هذه الأفعال التي يحذف منها مفعولها أو مفعولاها أنها (مضعّفة) متصلة بتاء التأنيث الساكنة، والتي تحركت مراعاة للقافية المكسورة للقصيدة والفعل المضعف يتكرر في التائية الكبرى بشكل واضح، فقد تكرر الثلاثي (مائة وخمس عشرة) مرة وأما غير الثلاثي فقد تكرر (مائة واثنتين وخمسين) مرة، وهو يشعر بمعنى التكلف والاجتهاد والتصبر لنيل تلك المقامات التي يسعى الصوفي إلى الارتقاء بها إلى محبوبه الاكمل.

– حذف المضاف :.

يأتي حذف المضاف في التائية لأسرار ولطائف لا تظهر الا بحذفه، ومنها ما ذُكِرَ في حذف المسند والمفعول به، ولا حاجة لتكرارها. ومن حذف المضاف قوله :

٥٠. أراني ما أوليتُهُ خَيرُ قِنيةٍ قديمُ ولائي فيكَ مِنْ شرِّ فتيةِ

«أراني في حبك، على حذف المضاف متعلقة بأزليته»[٢]. هكذا يراها الفرغاني في شرحه، ولكن يبدو ان الأبلغ فيه ان يقول (فيك)؛ لأنها تشمل المحبوب بكل ما فيه، أو قوله:

٥٢. أخالف ذا في لومهِ عن تقًى كما أخالف ذا في لؤمِهِ عن تقيّةِ

والحذف للمضاف في قوله لومه: أي قبول لومه، وقوله لؤمه: أي منشأ لؤمه، وهو إظهار التنزيه في بعض معتقده ومذهبه[٣]. ومن ذلك قوله :

١٨.لأذكره كربي إذا عيش أزمة بِمُنقطعي رَكبٍ إذا العِيسُ زُمَّتِ

حذف المضاف في قوله: (عيش أزمة)، أي وقت أزمة أو حال أزمة أو حال أزمة، وهو حذف لما هو مفهوم من السياق. ومن الحذف أيضا قوله :

١٩. وقد برح التبريح بي وأبادني وأبدى الضنى مني خفيَّ حقيقتي

فقوله خفي حقيقتي: أي خفي صفاتها على حذف المضاف[٤]، وكل ما هو محذوف في هذا الباب يفهم من السياق ودلالة، ولعل وضوحه وظهوره يحول دون ذكره، إذ في ذكره زيادة لا فائدة منها. ومن الحذف أيضاً:

٤٣.وَيحسنُ إظهارُ التجلّدِ للعِدى ويقبحُ غيرُ العجزِ عندَ الأحبَّةِ

---

(١) ينظر: منتهى المدارك : ١ : ٤١٩ .

(٢) منتهى المدارك :١:٢٩٤.

(٣) ينظر: منتهى المدارك :١:٢٩٩.

(٤) منتهى المدارك :١:٢٥٤.

أي ويقبح إظهار غير العجز، وفي صدر البيت دلالة عليه.

ثالثا : التعريف والتنكير

من أحوال المسند والمسند اليه التعريف والتنكير، والتعريف يكون بسبعة أشياء: ال التعريف، الضمير، اسم الإشارة، الاسم الموصول، العلم، التعريف بالإضافة، النداء، ولكل حال من هذه الأحوال دلالته البلاغية وأثرها في السياق. والمعرفة «ما وضع ليدل على شيء بعينه»[١]، والنكرة عكس ذلك، والتعريف من خصائص الاسم، ودراسة المعارف في البحث البلاغي تدور حول دلالة تعريف المسند والمسند اليه واثر ذلك في السياق ومراد المتكلم، وقد بحث الجرجاني في التنكير ودلالاته، الا أنه لم يفصّل الأمر، وإنما اقتصر على ثلاثة أمثلة من القران مع تحليلها وهي قوله تعالى: ﴿**وَلَتَجِدَنَّهُمْ أَحْرَصَ النَّاسِ عَلَى حَيَاةٍ**﴾[٢]، وقوله: ﴿**وَلَكُمْ فِي الْقِصَاصِ حَيَاةٌ يَاْ أُولِيْ الأَلْبَابِ لَعَلَّكُمْ تَتَّقُونَ**﴾[٣]، وقوله: ﴿**يخْرُجُ مِن بُطُونِهَا شَرَابٌ مُّخْتَلِفٌ أَلْوَانُهُ فِيهِ شِفَاء لِلنَّاسِ**﴾[٤]، ودرس دلالة التنكير في الألفاظ (حياة، حياة، شراب) وأثرها في النظم[٥].

الا انه لم يفصل اعتبارات المسند اليه وأنواع التعريف فيه والمسند وأنواعه؛ وربما كان ذلك لأنه الف كتابه في بيان فكرة النظم وإنها سبب الإعجاز القرآني وليس ليعرض منهجاً بلاغياً دراسياً، أما من جاء بعده من البلاغيين فقد فصلوا في أحوال التعريف والتنكير للمسند اليه كما في مفتاح العلوم وشروحه وغيرها من الكتب، ولذا فان دراسة التعريف والتنكير تقتضي دراسة تعريف المسند اليه، وتنكيره وتعريف المسند وتنكيره.

١. تعريف المسند اليه :

ذكر البلاغيون في أن الحال التي تقتضي تعريف المسند اليه هي «إذا كان المقصود من الكلام إفادة السامع فائدة يعتد بمثلها، والسبب في ذلك هو ان فائدة الخبر لما كانت هي الحكم... كانت الفائدة في تعريفه أقوى»[٦]. وتحقق الفائدة في تعريف المسند اليه «أتمّ، لأن احتمال تحقق الحكم متى كان ابعد كانت الفائدة في الإعلام به أقوى ومتى كان اقرب كانت أضعف، وبعده بحسب تخصيص المسند اليه، والمسند كلما ازداد تخصيصاً ازداد الحكم بعداً، وكلما ازداد عموماً، ازداد الحكم قرباً... والتخصيص كماله التعريف»[٧]. والأصل في المسند اليه

---

(١) التعريفات :١٧٩.

(٢) البقرة :٩٦.

(٣) البقرة :١٧٩.

(٤) النحل :٦٩.

(٥) دلائل الاعجاز :٢٨٨- ٢٩٠ .

(٦) مفتاح العلوم: ٢٦٩ .

(٧) الإيضاح : ٤١.

أن يكون معرفة؛ لأنه محكوم عليه، فينبغي أن يكون معرفة لتحقيق إفادة الحكم. وفيما يأتي أمثلة لأنواع التعريف في التائية:

أ . التعريف بالإضمار :

الإضمار: «إسقاط الشيء لفظا لا معنى وترك الشيء مع بقاء أثره»[١]، فالمضمر: «ما وضع المتكلم أو مخاطب، أو غائب تقدم ذكره لفظاً، أو معنى أو حكم»[٢]. والضمائر مبنية لشبهها بالحروف وصفياً أو معنوياً أو افتقارياً، ومبحثها في علم النحو، وأما في البلاغة فان المسند اليه يأتي ضميراً، لأن المقام للمتكلم أو الخطاب أو الغيبة، وأصل الخطاب أن يكون لمعنى، وقد يترك إلى غيره ليعم كل مخاطب نحو: ﴿**وَلَوْ تَرَى إِذِ الْمُجْرِمُونَ نَاكِسُو رُؤُوسِهِمْ عِندَ رَبِّهِمْ**﴾[٣]، أي تناهت حالهم في الظهور فلا يختص بها مخاطب[٤].

والضمير في شعر المتصوفة له دلالاته الخاصة، ولطالما وجدوا فيه مُنقِذاً لهم من «عجز اللغة في حد ذاتها وعدم أمانتها في التوصيل من جهة، والتعبير من جهة أخرى، وهكذا هاجموا (علم الورق) والمعبرين عن التصوف واكتشفوا مصطلحاً خاصاً هو السمسمة (معرفة تدق عن العبارة والبيان)»[٥].ويأتي تعريف المسند اليه بالإضمار في التائية ليعبر عن (تضخم الأنا) وظهورها البارز وتجليها في ذات المحبوب، فالأنا ليست خاصة فالشاعر لوحده، وإنما هي للشاعر متحدا في ذات المحبوب أو على حد تعبيره:

٩٩. فلم تهوني ما لم تكن في فانيا ولم تفنَ ما لا تجتلي فيك صورتي

ان (الأنا) أي ضمير المتكلم هو الأكثر حضوراً على مدار النص، بل هو محور النص وبؤرة الكلام، وهو بأشكاله المختلفة وتلويناته المتعددة يبقى معبراً عن الشاعر أو الحقيقة المقدسة متجلية فيه، فتارة ياء المتكلم، وأخرى (نا)، وأخرى الضمير المنفصل، وأخرى تاء الفاعل وهكذا، والشاعر من خلالها يؤكد تلك الحقيقة التي هي سبب الوجود، كما ان هذا الحضور المكثف لضمير المتكلم يشكل ملمحا أسلوبيا في النص الفارضي، إذ «يظهر ضمير المتكلم نحو (ألف وأربعمائة واثنتين وأربعين) مرة بأشكاله المتنوعة، أي بنسبة (٥ ٦٩ %) من مجموع أبيات الديوان، وهذه النسبة تكشف لنا مركزية (الأنا) وتأكيد ان خطاب الذات هو الخطاب الطاغي على النص، حيث تتبوأ الأنا الصدارة منه»[٦]. وأمر آخر يتعلق بحضور الضمير، وهو ميل

---

(١) التعريفات: ٢٤.

(٢) شرح الرضي شرح الرضي على الكافية: ٢ : ٤٠١ .

(٣) السجدة:١٢.

(٤) التلخيص: ٢٣.

(٥) الكرامة الصوفية والأسطورة والحلم: ٢٣٩.

(٦) الأنا في شعر ابن الفارض : ٢٠١.

الشاعر إلى ضمير المتكلم والمخاطب المتصلين أكثر من المنفصل «لما توحي به من توثيق الصلة بين طرفين متحابين، وقد يكون هذا سبباً لشيوع هذا النوع من الضمائر في أشعار الحب عادة»[١]، بحيث يتحد الفاعل والمفعول احيانا ليعبر عن حالة الفناء في ذات المحبوب ، وتلاشي الحدود والفواصل بينهما، كما في قوله: (أشْهَدْتُني، اسمَعُني، عانقْتُني، أوجدْتُني، أنشدُني، اسألُني، أرشدْتُني).

وفي إحصائية قدمها احد الباحثين[٢] لضمائر المتكلم في التائية الكبرى كشفت عن نسب تكرار ضمائر (المتكلم) وهي كالتالي:

ت	**ضمـــير المتكلم**	**عدد حضور الضمير في القصيدة**
١	ياء المتكلم	١٠٦٦
٢	ضمير المتكلم المتصل لتاء الفاعل	٢٣٧
٣	ضمير المتكلم المتصل (نا)	١٥
٤	ضمير المتكلم المستتر وجوبا	٨١
٥	ضمير المتكلم المنفصل	٨
٦	ياء المفعولية العائدة على المتكلم	٣٥

ويعلل هذا الباحث الحضور الكثيف لياء المتكلم «إلى سعي (الأنا) منذ البداية نحو تبديل صفاتها البشرية بالصفات الإلهية، وهو ما يعرف في اصطلاح الصوفية بـ(الفناء والبقاء) أي تفنى صفات الأنا البشرية لتبقى في الصفات الربوبية الأعلى وهو تحول سلوكي وتحول انوي في الوقت نفسه»[٣].

وللمتصوفة استعمالهم الخاص للضمائر التي لها دلالاتها وأبعادها، ولاسيما الضمير المتصل، ويعلل الدكتور عدنان العوادي ذلك الإكثار للضمائر المتصلة «لما توحي به من توثيق الصلة بين طرفين متحابين وقد يكون هذا سببا لشيوع هذا النوع من الضمائر في أشعار الحب عادة»[٤]. ولعل هذا سببٌ من جملة أسباب لحضور الضمير، إذ تتسع دلالة المتصوفة وتتوزع، ولاسيما في النص الفارضي «الذي خرج عن السياقات والمفهومية عن طريق تحطيم السائد،

---

(١) الشعر الصوفي: ٢٣٨.

(٢) الأنا في الشعر الصوفي: ٢٠٥ .

(٣) الأنا في الشعر الصوفي : ٢٠٨.

(٤) الشعر الصوفي : ٢٣٨.

وإثارة الدهشة في متلقية، متجاوزاً حيز الضمير المحدد نحوياً إلى فضائه الوجودي الرحب»[1]. وربما يكون هذا الحضور حضوراً «يسعى إلى الغياب ووجود يكتمل بالفناء»[2]،إذ يشير الشاعر إلى حقيقة الاتحاد أو(رفع تاء المخاطب) بينه وبين محبوبه:

٢١٨. فقد رفعت تاء المخاطب بيننا وفي رفعها عن فرقة الفرق رفعتي

والأنا في النص الفارضي تبدو متجلية من الأبيات الأولى للنص كما في قوله :

٢. فأوهمت صحبي ان شرب شرابها به سِرُّ سري في انتشائي بنظرة

تؤكد تاء الفاعل ظهورها، وكذلك ياء المتكلم التي هي الأكثر ظهوراً، وهو حضور مركزي، يؤكد سيطرته على النص وهيمنته، فالأنا هو و (الهو) انا، ولا فرق بل (ذاتي لذاتي أحبت). واستقصاء الأمثلة في هذا الباب لا يمكن لكثرتها، بل ان المتكلم يظهر بأشكاله المتعددة في كل الأبيات التائية. ومن أمثلة التعريف بضمير المتكلم قوله:

١٠٤.وما انا بالشاني الوفاة على الهوى وشأني الوفا تأبى سواه سجيتي

وقوله:

١٦٢.واني التي أحببتها لا محالة وكانت لها نفسي علي محيلتي

وفي التعريف بضمير المخاطب قوله:

٨٩ .فقمت مقاما حط قدرك دونه على قدم عن حظها ما تخطت

٩٠ .ورمت مراما دونه لم تطاولت بأعناقها قوم اليه فجذت

٩٥ .بحيث ترى ان لا ترى ما عددته وان الذي أعددته غير عدة

وأما التعريف بضمير الغائب فمنه قوله:

١٦٩.وقدمت مالي في مالي عاجلا وما ان عساها ان تكون منيلتي

١٧٠.وخلفت خلفي رؤيتي ذاك مخلصا ولست براض ان تكون مطيتي

وقوله:

٢٦٠.وهنّ وَهُم لا وَهْنَ وهم مظاهرٌ لنا بتجلينا بحبٍّ ونضرةِ

وقوله:

٤٢٩.فحنت لتجريد الخطاب ببرزخ التّـ ـراب وكل آخذ بأزمَّتي

وقوله:

٦٦٨.وما هي الا النفسُ عند اشتغالها بعالمها عن مظهر البشرية

([1]) الأنا في الشعر الصوفي: ٢٧٢.

([2]) ينظر : الأنا في شعر ابن الفارض: ٨٣.

وهذه الضمائر بأشكالها المتعددة ما هي الا تجليات المحبوب في الشاعر أو تعبير عن حال الفناء التي يعيشها الشاعر، فالمحبوب والمحب واحد، والشاعر والحقيقة العليا واحد ولا فرق، وإنما ظهورها بمظاهر المحبوبات على مر الدهور، ما هو الا تجلٍ من تجليات المحبوب.

ويلاحظ على ضمائر التائية تأنيث ضمير المحبوب، وهو كما يرى الفرغاني جاء «رعاية لأسلوب العرب العرباء؛ فأنهم لم يذكروا المحبوب الا بصيغة التأنيث، أو اعتباراً لعظيم المحبوب، فلم يذكره الا بإضمار الحضرة عند الذكر تعظيما لشأنه وتفخيما لأمره»[1].

ب – <u>تعريف المسند اليه بـ (ال)</u>

يعرف المسند اليه بـ (ال) وهي أما عهدية أو جنسية، والعهدية تأتي: « لواحد باعتبار عهديته في الذهن، لمطابقته الحقيقة وعليه قول الشاعر: **ولقد أمرُّ على اللئيم يسبني**
وهذا يقرب في المعنى من النكرة، ولذلك يقدر يسبني، وصفا للئيم، لا حالا»[2].

والعهد يكون: أما صريحاً أو تلويحاً أو حضورياً، فالصريح المذكور في سياق الكلام، والتلويح هو المشار اليه في كلام سابق بإشارة دون العبارة، وأما الحضوري فهو أما بحضوره ذاتاً أو لمعرفة السامع له. أما (ال) الجنسية تأتي لأغراض منها:

– الإشارة إلى الحقيقة من حيث هي بقطع النظر عن عمومها وخصوصها .
– الإشارة إلى الحقيقة في ضمن فرد مهم، مع قيام القرينة عليه .
– الإشارة إلى كل الأفراد بمعونة القرينة اللفظية أو الحالية.
– الإشارة إلى كل الأفراد مقيداً. ومن أمثلة التعريف بـ(ال) في التائية قوله:

١٦٦. يشي لي بي الواشي إليها ولائمي عليها بها يُبدي لديها نصيحتي

(فالواشي) هنا: «وصف الوحدة، ومن يغلب عليه هذا الوصف. وهو الروح المشنّعة على العاشق السالك بتشنيع (ما للتراب ورب الأرباب...)»[3]. فهو لا يقصد واشيا بعينه وانما تعبير عن كل من يتصف بهذه الصفة فـ(ال التعريف) مستغرقة لجنس الوشاة دون ان تخص أحدا منهم. ومما جاء لبيان الحقيقة قوله:

٣٦٣.مغانٍ بها لم يدخلِ الدهر بيننا ولا كادنا صرفُ الزمانِ بفُرقةِ
٣٦٤.ولا سعتْ الأيامُ في شتِّ شملِنا ولا حكمت فينا الليالي بجفوةِ
٣٦٥.ولا صحبتنا النائبات بنبوة ولا حدثتنا الحادثات بنكبة
٣٦٦.ولا شنع الواشي بصد وهجرة ولا ارجف اللاحي بين وسلوة

([1]) منتهى المدارك: ١ : ٢١٩.
([2]) الإيضاح: ٤٧.
([3]) منتهى المدارك: ١ : ٤٣٤.

فالمسند اليه في هذه الأبيات (الدهر، الأيام، الليالي، النائبات، الحادثات، الواشي، اللاحي) جاء معرفا بـ (ال) ليعبر عن حقيقة هذه المسميات بغض النظر عن عمومها وخصوصها، الا انه يمكن القول ان هذه الأمور المذكورة يمكن ان يقصد بها الشاعر أمورا معهودة، فالإنسان كثيرا ما يذكر الدهر، الأيام والليالي والحادثات والنائبات وهو يقصد أشياء معهودة ذهنياً. فأكثر ما جيء بالمسند اليه معرفا بـ (ال) في التائية دلالة على استغراق جنس المتحدث عنه أو الإشارة إلى الحقيقة ضمن فرد مبهم، ولعل مرمى القصيدة وهدفها هو السير والسلوك وهو ما يصرف الذهن عنها إلى هذا الأمر أي ان النشاوى والصحاة والسكارى والوشاة ما هي الا ألفاظ تعبر عن حقائق خاصة في التصوف وليس ما هو مفهوم من ظواهر هذه الألفاظ، وتعريفها يفيد هذه الألفاظ المعهودة هنا (عرفانياً) لا (لفظياً) ان صح التعبير.

جـ . <u>تعريف المسند اليه بالإضافة:</u>

يبدو المسند اليه في هذا الشكل، أكثر ظهوراً في النص الفارضي، ولعل في ذلك إشارة إلى ذلك الفناء لذات الشاعر في ذات المحبوب، فكثيرا ما جاء المسند اليه مضافاً، ولا سيما إلى ياء المتكلم، وهي تعكس تلك (الأنا) التي سبق ذكرها في الحديث عن التعريف بالإضمار، فالتعريف بالإضافة ومعه الإضمار يشكلان المظهر الرئيسي لتجلي (الأنا) في (الحقيقة العليا). وهو في التعريف بالإضافة يأتي معبراً عن دلالات عدة، كأن يكون أخصر الطرق لإحضاره في الذهن، وأما تعظيما لشأن المضاف اليه أو المضاف، أو تحقيراً وأما لاعتبار آخر مناسب[1].وأكثر ما جاء التعريف بالإضافة في النص، مشيراً إلى تعظيم تلك (الأنا)، ولاسيما في إضافة المسند اليه إلى تاء المتكلم أو إلى ما هو مضاف إلى ياء المتكلم. فمن ذلك قوله:

٣٤ . وعنوان شأني ما أبثك بعضه وما تحته إظهاره فوق قدرتي

وقوله:

٤٤ . ويمنعني شكواي حسنُ تصبري ولو اشكُ للأعداء ما بي لأشكتِ

إذ البلاء قد برح بالشاعر، ولكنه لا يشكو ذلك الألم والصبابة، وما ذلك الا لعِظم تصبّره وحسنه، ولو أنه باح بأدنى شكوى للأعداء فضلاً عن الأصدقاء لأزالوا شكايته، ولأعانوه على بلائه. ومن الإضافة التي تشعر بالاختصاص قوله :

٣٥٥ . وعندي عيدي كل يوم أرى به جمال محياها بعين قريرةِ

٣٥٧ . وسعي لها حج به كل وقفة على بابها قد عادلت كل وقفةِ

([1]) ينظر: الإيضاح: ٤٩.

فعيد الشاعر وسعيه (الخاص) لا يكون الا بالنظر إلى وجه المحبوب والوقوف على بابه، وقد قدم العندية وأضافها إلى ذاته.

د . التعريف – بالإشارة

يذكر البلاغيون أن تعريف المسند اليه باسم الإشارة يؤتى به «لتمييزه أكمل تمييز، أي ان اسم الإشارة بطبيعة دلالته يحدد المراد منه تحديدا ظاهرا ويميزه تمييزا كاشفا...»[1]. وقد يكون الغرض تمييز المشار اليه، أو بيان حاله من القرب أو البعد، أو تعظيمه، أو تحقيره بتقريبه، أو إظهار الاستغراب، أو التعريض بغباوة المخاطب، أو التنبيه على المشار اليه الموصوف باستحقاقه لتلك الأوصاف وقد يكون لتعظيم في البعد أو غير ذلك[2]. وهو في التائية لا يشكل ظاهرة كبرى جديرة بالدراسة، إذ لم يرد الا قليلاً. ومن أمثلته قوله:

٢٦٥. وهذي يدي لا ان نفسي تخوفت سواي ولا غيري لخيري ترجت

كما يأتي اسم الإشارة المكاني ليشير إلى تعظيم المنزلة التي وصل إليها السالك، وقربه من الحضرة الإلهية كقوله:

٤١٦. هناك وجدت الكائنات تحالفت على أنها والعون مني معينتي

وقوله :

٥٢٢. هناك إلى ما أحجم العقل دونه وصلت وبي مني اتصالي ووصلتي

أما التعريف بالموصول والعلم فهو قليل لايعتد به في نص التائية ان لم نقل نادر، لذا فلا حاجة إلى الإشارة اليه، وأما النداء فسيشير الباحث اليه في النداء ضمن الإنشاء، وهو في أكثره يرجع إلى المضاف إلى ياء المتكلم وهو ما يشكل الملمح الأبرز من ملامح التائية .

٢- تنكير المسند اليه :

يلجأ المتكلم إلى تنكير المسند اليه إذا لم يكن المتكلم عالماً بجهة من جهات التعريف للمسند اليه، فتقول مثل جاءني رجل دون ان تعرفه بمعرف، وقد يؤتى بالتنكير لتحقيق أغراض أخر يتوخاها المتكلم ومنها: التكثير، والتقليل، قصد النوعية، وقصد الإفراد والتعظيم والتحقير وإخفاء الأمر، أو التهويل، وغيرها[3]. ومنه قوله تعالى: ﴿**وَلَكُمْ فِي الْقِصَاصِ حَيَاةٌ**﴾[4]، إذ أشار الجرجاني إلى حسن التنكير في هذا المقام دون التعريف: «أن ليس المعنى على الحياة نفسها، ولكن على أنه لما كان الإنسان إذا علم أنه إذا قتل، ارتدع بذلك عن القتل، فسلم صاحبه، صار

---

(1) خصائص التراكيب: ١٥٣.

(2) ينظر: بلاغة التراكيب :٩٦- ١٠٤.

(3) ينظر: مفتاح العلوم: ٢٨٦ ، التلخيص: ٢٦.

(4) البقرة: ١٧٩.

حياة هذا المهموم بقتله في مستأنف الوقت، مستفادة بالقصاص، وصار كأنه قد حيى في باقي عمره به، وإذا كان المعنى على حياة في بعض أوقاته وجب التنكير وامتنع التعريف، من حيث كان التعريف يقتضي أن تكون الحياة قد كانت بالقصاص من أصلها، وان يكون القصاص قد كان سببا في كونها في كافة الأوقات، وذلك خلاف المعنى وغيرها هو المقصود»[1]. ومن أمثلة تنكير المسند اليه في التائية قوله:

٢٩ . فأظهرني سقم به كنت خافيا لهُ والهوى يأتي بِكلِّ غريبةِ

٣٠ . وأفرط بي ضر تلاشت لمسّه أحاديث نفس بالمدامع نمّتِ

لقد وصل الشاعر في هذه الأبيات إلى المرتبة النهائية من الطور الأول الحبي «إذ ذكر في ثلاثة عشرة بيتا تفصيل الآلام والأسقام الصورية النازلة بظاهر النفس والبدن... بحيث بلغ الغاية في فنائها حتى تمت دائرة خفائها بظهورها بالأنين الحاصل من كمال النحول والضعف، شرع حينئذ في ذكر الآلام والبلايا النازلة بباطن النفس المفنية قواها وخواصها وصفاتها الباطنة »[2]، فالسقم والضر عظيمان إذ أشار في البيت الأول إلى نهاية مرحلة الآلام البدنية ثم انتقل إلى بيان الآلام التي نزلت بالنفس الباطنة، ولذا جاء بلفظتي السقم والضر نكرتين، لإبراز الألم العظيم الذي هو اشد من الآم النفس البدنية. ومن ذلك قوله :

٤٥٧.وقدْ جاءني مِنِّي رسولٌ عليه ما عنتٌ عزيزٌ بي حريصٌ لرأفة

فجاء بلفظة (رسول) نكرة، تعظيماً لها، في تناص غير مباشر من آي الذكر الحكيم: ﴿**لَقَدْ جَاءكُمْ رَسُولٌ مِّنْ أَنفُسِكُمْ عَزِيزٌ عَلَيْهِ مَا عَنِتُّمْ حَرِيصٌ عَلَيْكُم بِالْمُؤْمِنِينَ رَؤُوفٌ رَّحِيمٌ**﴾[3]، وقوله:

٤٩٧. فلا ظُلَمُ تغشى ولا ظُلْمَ يختشى ونعمة نوري أطفأت نار نقمتي

فهو في مقام نفي (الظُلَم)، وهي كثيرة، إذ هي جمع (ظلمة) وهو جمع كثرة ،وجاء به منكراً تكثيراً له، وجاء بـ (ظُلْم) أيضا نكره وهو اسم جنس منفيا بـ(لا) النافية للجنس، لنفي كل أشكال الظلم ، فالنفي هنا جاء بكل الأشكال والمستويات للظلمة بأنواعها وللظلم بكل إشكاله. ومن صور التنكير اللطيفة التي تفيد تعظيما مع قصد النوع قوله:

٦١٢. وفي ال إسرائيل مائدة من الس ماء لعيسى أنزلت ثم مدت

وهي إشارة إلى آية سورة المائدة: ﴿**رَبَّنَا أَنزِلْ عَلَيْنَا مَآئِدَةً مِّنَ السَّمَاءِ تَكُونُ لَنَا عِيداً لِّأَوَّلِنَا وَآخِرِنَا وَآيَةً مِّنكَ وَارْزُقْنَا وَأَنتَ خَيْرُ الرَّازِقِينَ**﴾[1]، فالمطلوب أن تكون مائدة من السماء وليست

([1]) دلائل الإعجاز: ٢٨٩.

([2]) منتهى المدارك :١ : ٢٦٥.

([3]) التوبة:١٢٨.

أية مائدة؛ لأن مائدة السماء مائدة الكريم فلا بخل في ساحته سبحانه، ولعل عظمة تلك المائدة حالت دون ذكرها بالتعريف. والأمثلة في هذا الباب كثيرة.

٣- تعريف المسند:

يأتي تعريف المسند «لإفادة السامع حكماً على أمر معلوم له بإحدى طرق التعريف بآخر مثله أو لازم حكم كذلك، نحو: زيد أخوك، وعمرو المنطلق باعتبار تعريف العهد أو الجنس وعكسهما والثاني: قد يفيد قصر الجنس على بني تحقيقاً، نحو زيد الأمير أو مبالغة لكماله فيه نحو، عمرو الشجاع»[٢]، أي انك في قولك زيد المنطلق تفيد المخاطب أن المنطلق هو زيد لا غيره لأنه يعرف ان هناك انطلاقا ولكن لا يعلم من صاحبه، وهذا ما يشير اليه الجرجاني قائلاً: «والنكتة انك تثبت في الأول الذي هو قولك: زيد منطلق، فعلاً لم يعلمه السامع من أصله انه كان، وتثبت في الثاني الذي هو زيد المنطلق فعلاً قد علم السامع انه كان، ولكنه لم يعلمه لزيد فأفدته ذلك»[٣]. والأمر الآخر الذي تكلم فيه البلاغيون هو إفادة القصر، وهو على أوجه :١. قصر معنى الجنس على المخبر عنه لقصد المبالغة نحو زيد هو الجواد .

٢. القصر لا على سبيل المبالغة، وإنما على سبيل الحقيقة، وكأنه لا يكون الا منه نحو: هو الوفي حين لا تظن نفس بنفس خيرا .

٣. إقرار المخبر عنه على إحدى صفاته: بحيث تكون متعارفة لا تنكر، نحو قول الخنساء:[٤]

إذا قبح البكاء على قتيلٍ رأيت بكاءك الحسن الجميلا

والتعريف للمسند، كما هو للمسند اليه يكون على صور متعددة كالتعريف بالضمير أو العلم أو اسم الإشارة أو الموصول أو الإضافة أو (ال) أو النداء. فمن تعريفه بالاضافة قوله:

٧. وَقُلتُ وحالي بالصَّبابةِ شاهدٌ ووجدي بها مَاحيَّ وَالفَقدُ مُثبتِي

فجاء بالخبر (ماحي، مثبتي) وهما مضافان إلى ياء المتكلم. وقوله:

٧٦.لأنتِ مُنى قلبي وَغَايةُ بُغيَتِي وَأقصى مُرادي واختياري وَخِيرتي

ومن التعريف بالموصول:

١٦٢.وإنِّي التي أحْبَبْتُهَا لا مَحَالةً وَكانتْ لها نَفسي عليَّ مُحيلَتي

---

(١) المائدة:١١٤.

(٢) التلخيص: ٣٦.

(٣) دلائل الاعجاز : ١٩٦.

(٤) ينظر : خصائص التراكيب : ٢٣٩ – ٣٤٦، بلاغة التراكيب : ١٥٠ – ١٥٢.

ومن التعريف ب(ال) قوله:

٢١٦.فإنْ دُعيتْ كنتُ المُجيبَ وإن أكنْ مُنادى أجابتْ مَنْ دَعـاني وَلبّتِ

٢١٧.وإن نَطقتْ كنْتُ المُناجي كذاك إنْ قَصَصْتُ حديثاً إنَّما هي قَصَّتِ

فكأنه أثبت الإجابة والمناجاة له وحده، وجعلها مقصورة عليه ومحصورة فيهدون غيره، وهو ما يفيد الاختصاص. ومن التعريف بالضمير قوله :

٢٦١.فكلُّ فَتى حُبِّ أنا هوَ وَهيَ حُبْ بُ كُلِّ فَتى وَالكُلُّ أسماءُ لُبْسَةِ

وقوله:

٢٦٣.وما زلتُ إيَّاها وإيَّاي لم تزلْ ولا فرقَ بلْ ذاتـي لِذاتـي أحبَتِ

وقوله:

٢٧٧.متى حِلْتُ عَنْ قَولي: أنا هيَ أو أقلْ وَحَاشا لِمثلـي: أنـَّها فيَّ حلَّتِ

أما لتعريف بالإشارة والعلمية فهو مما يندر في التائية، ولذا فلا حاجة لذكره، والمسند في أكثر الأحوال هو الشاعر، وتعريفه يأتي تأكيداً لعقيدة الاتحاد التي يعتنقها.

٤- تنكير المسند

يذكر البلاغيون في تنكير المسند أغراضا منها إرادة «عدم الحصر، والعهد، كقولك: زيد كاتب، وعمرو شاعر، وإما للتنبيه على ارتفاع شأنه، أو انحطاطه... كقوله تعالى: ﴿**هُدًى لِّلْمُتَّقِينَ**﴾[١]، أي هدى لا يكتنه كنهه»[٢]. فالمسند إذا لم يكن هناك موجب لتعريفه جاء نكرة، وهي لا تخلو من معنى، إذ المقامات تختلف، وربما احتيج إلى المسند نكرة للتعبير عن غرض أو أكثر مما ذكر، وذكر السكاكي ان اقتضاء مجيء المسند نكرة هو: «إذا كان الخبر واردا على حكاية المنكر، كما إذا اخبر عن رجل في قولك: عندي رجل تصديقا لك فقيل: الذي عندك رجل، أو كان المسند اليه، كقولك: رجل من قبيلة كذا حاضر، فان كون المسند اليه نكرة والمسند معرفة سواء قلنا، يمتنع عقلا أو يصح عقلا ليس في كلام العرب»[٣]. ومن أمثلته مجيء الخبر نكرة في التائية- وهو الاصل- قوله:

٢٧. وكشف حجاب النفس ابرز سر ما بـه كـان مسـتورا لـه مـن سـريرتي

٢٩. فـأظهرني سـقم بـه كنـت خافيـا لـه والهـوى يـأتي بكـل غريبـة

(مستوراً، خافياً) خبران لـ (كان) وقد جيء بهما نكرتين، مع إرادة عدم الحصر وربما أراد إظهار عظم السقم بخفائه، أي لشدة هذا السقم فأني كنت به خافياً. ومنه وقوله :

---

(١) البقرة : ٢.

(٢) الإيضاح : ٨٥.

(٣) مفتاح العلوم : ٣١٠.

١٢٦. كأن لم أكن فيهم خطيرا ولم أزل لـــديهم حقيـــرا فـــي رخـــاء وشـــدة

فجاء بالخبر (خطيراً، حقيراً) نكرة دلالة على انحطاط مكانته، ويؤيد ذلك الفرغاني في شرحه قائلاً: «لما تحققت بالفقر والخلو، وخفيت أوصافي كلها، واستسرت بل انمحت وانمحقت... فعددت لذلك من المطرودين المحبوبين بين القوم، فلم ينظروا إلى الا بنظر الازدراء والاحتقار»[١]. ومن لطيف ما جاء فيه الخبر نكرة قوله :

٥٧٩.وكُلّي لِسانٌ ناظِرٌ، مِسمَعٌ، يدٌ لنُطـــقٍ، وإدراكٍ، وَسَـــمعٍ، وبَطشَـــةِ

فجاء بأخبار متعددة وهي نكرات، جاءت معبرة عن المبالغة في النطق والإدراك والسمع والبطش، فالحواس الخمس للعارف تتناوب في أدوارها فيكون سمعاً كله، وبصراً كله، ولساناً كله ويداً، بحيث تتوحد الجوارح.

رابعا: التوكيد

التوكيد أسلوب يلجأ اليه المتكلم لتقوية المعنى وتقريره في ذهن السامع، وقد أشار البلاغيون إلى ثلاثة أنواع للخبر من حيث توكيده، فإذا أطلق الكلام دون مؤكد بحيث يكون المخاطب خالي الذهن عما يلقى اليه كان الخبر ابتدائياً، وإذا اقترن الخبر بمؤكد واحد ليقطع حيرة السامع كان الخبر طلبيًا، في حين يحتاج الخبر إلى أكثر من مؤكد لإقناع المنكر ورده عن حكمه، ويسمى حينئذٍ إنكارياً[٢].

التوكيد في العربية يأتي على صور كثيرة، فمنه اللفظي، والذي يتحقق بتكرار اللفظة أو الجملة، والمعنوي الذي يكون بألفاظ مخصوصة، نحو (كل، كلا، كلتا، جميع، أجمع، عامة، نفس، عين، أو العدد مضافا إلى ضمير ما تقدمه)، وقد يكون التوكيد بأسلوب القسم أو القصر أو بالحروف الزائدة أو نون التوكيد أو(لام التوكيد، قد، إنَّ، أنَّ، أما)، وغير ذلك من الأساليب. ويأتي التوكيد في التائية الكبرى ليحقق غرضه في تقرير الحقائق وتأكيدها لإقناع السالك أو المنكر للدليل، وأهم صوره :

١. التوكيد بـ (إنّ وأنّ)

وهو الأسلوب التوكيدي الأكثر تكراراً في التائية، ومن أمثلته :

٢. فأوهمْـتُ صَـحبي أنّ شُـرْبَ شَـرَابِهِم، بـــهِ ســرَّ ســرِّي فـــي انتشـــائي بنظـــرة

فالشاعر يؤكد إيهام الصحب ان سبب الانتشاء كان من هذه الشربة التي نالها بنظرته.

وقوله :

١٦٢. وإنـــي التـــي أحبَبْتُهـــا، لا مَحالـــةً، وكانـــت لهـــا نفســـي علـــيَّ مُحيلَتـــي

---

(١) منتهى المدارك : ٣٩.

(٢) ينظر: مفتاح العلوم :٢٥٨.

فهو يؤكد حقيقة تجلي المحبوب فيه فالياء في (إني) تعود للشاعر فهو المحب والمحبوب..

١١١. وإنـي إلـى التّهديـدِ بـالموتِ راكـنٌ، ومَـــن هولِـــهِ أركـــانُ غيـــري هُـــدَّت

وقوله :

٤٧٥. وفـيّ شَـهِدتُ السّـاجدينَ لمَظهـري، فحَقّقـــتُ أنـــي كُنـــتُ آدمَ سَـــجدَتي

ومما يزيد التوكيد تمحور الكلام حول الأنا وكثرة الإشارات إليها بالضمائر المتصلة والمنفصلة للمتكلم ففي البيت الأخير مثلا نجد (فيّ، شهدتُ، مظهري، حققتُ، إني، كنتُ، سجدتي). والأمثلة في هذا الباب كثيرة لا يسعها المقام.

٢- التوكيد بلفظة (كل)

وهي من ألفاظ العموم، كما أنها لفظة مركزية في النص وقد وردت توكيداً ست مرات في أبيات متتالية، فضلاً عن ورودها لإفادة العموم قبل بعض الأسماء (وستتم الإشارة إلى هذا الأمر في الفصل الثالث- التكرار)، والأبيات هي :

٣٦٩. نهـاري أصـيلٌ كلُّـهُ إن تنسَّـمتْ أوائيلُـــهُ مِنهـــا بـــرَدّ تحِيّتـــي

٣٧٠. وليلـــي فيهـــا كلـــهُ ســـحَرٌ إذا ســرَى لـــي منهـــا فيـــهِ عـــرفُ نُسـيمةِ

٣٧١. وإن طَرَقـتْ لَـيلاً، فشَـهرِيَ كُلّـهُ بهـــا ليلـــةُ القـــدرِ ابتهاجـــاً بـــزورةِ

٣٧٢. وإن قَرُبَـــتْ داري، فعـــاميَ كُلّـــهُ ربيـــعُ اعتـــدالٍ، فـــي رِيـــاضٍ أريضَـــةِ

٣٧٣. وإنْ رَضـيتْ عنـي فعُمـريَ كُلُّـهُ زمـانُ الصّـبا طيبـاً، وعصـرُ الشـبيبَة

ان هذه الكلية تشير إلى استغراق الشاعر وتلذذه بقرب المحبوبة حتى يخال عمره كله زمان الصبا وعصر الشباب، وهي الفترة الأجمل من حياته.

٣. التوكيد بالحروف الزائدة :

ويكون بحروف الجر أو بغيرها فمن أمثلته زيادة الباء في خبر ليس كقوله :

٧٩. وليسـوا بقـومي مـا اسْـتعابوا تَهتُّكـي فأبـدوا قلـىً واستحسـنوا فيـكِ جفـوتي

٢٥٦.وَلَيْسـوا، بِغَيـري فـي الهـوَى ، لتَقَـدّمٍ علـــيَّ لســـبقٍ فـــي اللَّيـــالي القديمـــة

٤٨٦.وليسوا بقَوْمي مَن علَيهِمْ تعاقَبَتْ صـــفاتُ التِبـــاسٍ، أو سِـــماتُ بقيّـــة

والشاعر في هذه الأبيات يزيد التوكيد بزيادة الباء، كما يمكن ان نعد (لغة أكلوني البراغيث) التي نطق بها الشاعر هنا توكيداً آخراً؛ لان كل جملة تحوي فاعلين من حيث اللفظ الا انه واحد في المعنى، وزيادة الباء في خبر ليس هو الأكثر في التائية من الحروف الأخرى. ومن زيادة الأحرف الأخرى زيادة (إن) بعد (ما) كقوله:

١٦٩. وقـدَّمتُ مـالي فـي مـآليَ عـاجلاً ومـــا إنْ عســـاها أنْ تكـــونَ مُنِيلتَـــي

ومن زيادة (ما) بعد (إذا) قوله:

١٢٠. إذا ما أحَلّتْ في هواها، دَمي، فَفي ذُرى العِـــزّ والعَلْيـــاءِ قَـــدري أحَلّـــتِ

٤. أساليب أخرى للتوكيد:

هناك أساليب أخرى للتوكيد وردت في التائية لكنها قليلة نسبياً قياساً بما ذكر، باستثناء القصر الذي ستتم الإشارة إليه في مبحث القصر، ومن هذه الأساليب: القسم، كقوله:

١٢١. لعمـري وإن أتلفـتُ عمـري بحبِّهـا ربحـــتُ وإن أبلـــت حَشـــاي أبلّـــتِ

– نون التوكيد: كقوله:

٦٣٧. ولا تحسـبنَّ الأمـرَ عنِّـي خارجـاً فمـــا سَـــادَ إلاّ داخِـــلٌ فـــي عُبُـــودَتي

– لام التوكيد: كقوله:

٧٦. لأنـتِ مُنـى قلبـي، وغايَـةُ بُغْيَتـي وأقصـــى مُـــرادي، واختيـــاري، وخِيرَتـــي

هذا إضافة إلى أساليب أخرى لم نشر إليها لندرتها ولضيق المقام.

خامسا: الالتفات

الالتفات من الظواهر التي تمتاز بها العربية، وعده بعض النقاد من شجاعة العربية؛ لأنه من الموارد التي لا يقتحمها الا من ملك ناصية البلاغة، وفيه يتحرك المبدع بحرية بين الضمائر الثلاثة، تفادياً للملل الذي يصيب السامع نتيجة الكلام الذي يكون على وتيرة واحدة، فيعمل على كسر الرتابة، والخروج عن بوتقة السياق الواحد بتدوير الضمائر والأفعال في صورها المختلفة، وهو مشتق من التفات الإنسان يميناً وشمالاً ، فينقل وجهه من جهة إلى أخرى.

ويبدو ان أولى الإشارات إلى هذا المصطلح نجدها عند ابن قتيبة الذي قال عنه: «أن تخاطب الشيء بشيء ثم تجعل الخطاب له على لفظ الغائب» [١]، وأشار اليه ابن المعتز بعده بصورة أكثر وضوحا قائلا: «هو انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار وعن الإخبار إلى المخاطبة، وما يشبه ذلك من التفات الانصراف عن معنى يكون فيه إلى معنى آخر»[٢]، ثم تداول النقاد هذا المفهوم مع اختلاف التسمية احياناً، وكان من البلاغيين من وسع كابن الأثير والعلوي دائرة الالتفات لتشمل العدد والنوع والأفعال، الا ان الأمر استقر عند المتأخرين على الانتقال بين الغيبة والتكلم والمخاطبة [٣]. ومع هذا التلون يبقى الالتفات ضمن النسق الواحد، دون الخروج عليه.

وقد اختلف البلاغيون في سبب دخول هذه الظاهرة في الكلام، فذهب ابن الأثير إلى ان هذا الأمر لا يختص بضابط يجمعه ولكنه يكون حسب مواقعه، فيما رجح العلوي ما ذهب اليه

---

(١) تأويل مشكل القرآن : ٢٨٩.

(٢) البديع : ١٥٢.

(٣) ينظر: المصطلح النقدي:١٠٢ – ١٠٦ ، اللغة في الدرس البلاغي: ١١٤.

الزمخشري قائلاً: «ان ورود الالتفات في الكلام إنما يكون إيقاظاً للسامع عن الغفلة، وتطريباً له بنقله من خطاب إلى خطاب آخر، فان السامع ربما ملّ من أسلوب فينقله إلى أسلوب آخر، تنشيطاً له في الاستماع، واستمالة له في الإصغاء إلى ما يقوله، وما ذكره الزمخشري لا غبار على وجهه، وهو قول سديد يشير إلى مقاصد البلاغة...»[1]. الا انه لا يمكن الاقتصار على هذا الأمر فحسب، فربما كان لهذا الأمر أغراض أخرى متعلقة بالسياق كما ذكر ابن الأثير، كالتفخيم والتعظيم، وهي ما تحتمله مرجعية الضمير والتناوب بين الإظهار والإضمار. ولذا يرى الدكتور عز الدين إسماعيل أن الانتقال من صيغة إلى أخرى «إنما يحكمه المقصود المعنوي، الذي رتبه منشئ الخطاب في نفسه، والذي جعل لإحدى الصيغ في سياق ما رجحاناً على غيرها في تحقيق ذلك المقصد... وعندئذ يصبح الانحراف عن النسق هو منتج الدلالة وحاملها»[2].

وأما ما يتعلق بالالتفات في التائية، فتجدر الإشارة إلى أنها نص يتمحور حول الأنا، الأنا بتجلياتها المختلفة في المحب والمحبوب كما يتضح ذلك في ازدواج ضمير المتكلم في الأفعال (أشهدْتُني، وجدُتني، عانقْتُني...)، الا ان هذا لا يعني ان النص يخلو من الالتفات، وانما هو انتقال من الأنا وإليها، لذا فان الالتفات يكاد يختفي وراء ضبابية الأنا، ولا يتجلى بشكل واضح الا في مواضع قليلة، ومنها :

٣٣. فلوْ لفنائي منْ فنائكِ ردَّ لي فُؤاديَ، لم يَرْغَبْ إلى دارِ غُرْبَة

فتحول الضمير من المتكلم إلى المخاطب ثم الغائب .

٨٤. فقالتْ هوى غيري قصدتَ ودونهُ اقـ تَصَدتَ، عميّاً، عن سواء مَحجّتي

من الغائب إلى المتكلم .

٩٨ . حليفُ غرامٍ أنتَ لكنْ بنفسهِ وأبقاك وصفاً منكَ بعضُ أدلَّتي

١٢٧. فلو قيلَ من تهوى وصرَّحتُ باسمِها لقيل كَنى أو مسّه طيف جُنّةِ

وفيه الالتفات من المخاطب إلى المتكلم ثم إلى الغائب كما يتضح :

تهوى ← صرحت ← كنى

ويلحظ فيه التحول بين الأفعال من المضارع إلى الماضي. وأكثر ما يكون الالتفات بين أبيات القصيدة، موازياً لمقامات السلوك التي يجتازها، مثل الانتقال من ضمائر الخطاب إلى الغيبة ومنه:

١١٦.وقد صِرتُ أرجو ما يُخافُ فأسعِدي به روح ميت للحياة استعدت

١١٧.وبي مَن بها نافسْتُ بالرّوحِ سالِكاً سبيلَ الإلى قَبلي أبَوا غيرَ شِرْعتي

([1]) الطراز : ٢٦٦.

([2]) في تحليل النص الشعري: ٢: ٨٨٣.

فالأنا تتحول من المخاطب إلى الغائب (فاسعدي ←——— بها)، وتتراوح هذه الضمائر بين المخاطب والغائب إلى ان تجتاز جملة مقامات وترتقي إلى مقام الاتحاد فتنعدم الحدود وتختفي الحواجز فلا التفات، لاتحاد العاشق والمعشوق، ونجد إشارات واضحة إلى هذا المعنى في شروح التائية، فمن ذلك ما ذكره القاشاني في شرحه للأبيات :

٣٢٦. ومِن أنا إيّاها إلى حيثُ لا إلى عرَجتُ، وعطّرْتُ الوُجودَ برَجعتي

٣٢٧. وعنْ أنا إيَّايَ لباطن حكمةٍ وظاهِرِ أحكام، أُقيمَتْ لدَعوَتي

٣٢٨. فغايةُ مجذوبي إليها ومُنتهى مُراديهِ ما أسلفتُهُ قبلي توبتي

إذ يقول: «اخبر عن سيره في مراتب الاتحاد ووصوله إلى نهاياتها وهي ثلاث:

الأولى: نتيجة فناء عين التفرقة وبقاء أثرها، وصاحب هذه المرتبة يقول: انا المحبوب ومنه انا الحق .

والثانية: نتيجة فناء التفرقة عيناً وأثراً، وصاحبها يقول: انا انا، وهذه غاية الاتحاد ونتيجة العروج كصرافة الجمع .

والثالثة: نتيجة بقاء المحب بمحبوبه ورجوعه عن صرف الجمع إلى مقام التفرقة مع الجمع، وصاحب هذه المرتبة يقول: انا عبدها، وهذه المرتبة فوق الثانية من حيث أنها لا تتحقق الا بعد العبور على الثانية فان الرجوع لا يكون الأبعد العروج وهذه المرتبة هي المقام المشار اليه بان المرء يغبط دونه»[1].

وزبده القول: ان الالتفات في التائية ليس لتنشيط السامع، أو استمالته، أو دفع الملل عنه كما يذكر البلاغيون، حتى أن فريقاً منهم صنفه ضمن البديع، فهو عندهم حلية للكلام . وإنما يأتي مراعاة للمعنى الذي يتوخاه الشاعر ويقصده، تبعا للأحوال والمقامات التي يتدرج فيها العارف، وهو ما يلاحظ على هذا التحول الضمائري، الذي يتبعه تحول دلالي يعبر عن تقلبات العارف بين الفرق والجمع. ومن الالتفات بين الأفعال :

٢٩١.فلا تَعشُ عن آثارِ سَيريَ واخشَ غَيْـ ـنَ إيثارِ غيري وأغشَ عَينَ طريقتي

ففيه الالتفات من المضارع إلى الأمر .

٢٩٦. فطِبْ بالهَوَى نَفساً، فقد سُدتَ أنفُسَ العِبادِ مِنَ العُبّادِ، في كُلّ أُمّة

وفيه الالتفات من الأمر (طبْ) إلى الماضي (سدت).

٣٠٩. وحَدُّكَ هذا، عندَهُ قفْ، فَعنهُ لوْ تقدَّمتَ شيئاً لاخترقتِ بجذوة

وفيه الالتفات من الأمر إلى الماضي (قف ـ تقدمت)

١٧٦.وأمسِ خَلياً من حُظوظِكَ، واسمُ عن حضيضِكَ، واثبُتْ، بعد ذلكَ تنبُتِ

([1]) كشف الوجوه الغر: ٢ : ١٠.

من الأمر إلى المضارع (اسمُ ـ تنبت)

المبحث الثاني

أسلوب الإنشاء

الإنشاء [1] في اصطلاح البلاغيين: ما لا يحتمل الصدق والكذب لذاته، ولم يعرفه السكاكي، لأنه والخبر عنده، «حقيقة معلومة مستغنية عن التحديد»[2]، أما القزويني فقد قال: «ووجه الحصر: ان الكلام أما خبر أو إنشاء، لأنه أما ان يكون النسبة خارج التطابق أو لا تطابقه، أو لا يكون لها خارج الاول الخبر، والثاني الإنشاء»[3]، ويشير صاحب التعريفات إلى أن الإنشاء

([1]) الإنشاء: إحداث الشيء وتربيته أو إيجاده. ينظر: المفردات: ٤٩٣(نشأ)، لسان العرب:١: ١٧٠(نشأ).

([2]) مفتاح العلوم :٤١٤.

([3]) الإيضاح :٢٤.

قد يطلق «على فعل المتكلم، أعني إلقاء الكلام الإنشائي، والإنشاء أيضا إيجاد الشيء الذي يكون مسبوقاً بمادة ومدة»[1]. والإنشاء على نوعين: طلبي وغير طلبي، والقسم الثاني لم ينل من الاهتمام ما ناله الطلبي «لان أكثر أنواعه في الاصل أخبار نقلت إلى معنى الإنشاء»[2]. ومن أمثلته: ﴿**وَلَنِعْمَ دَارُ الْمُتَّقِينَ**﴾[3]، وقوله تعالى: ﴿**فَمَا أَصْبَرَهُمْ عَلَى النَّارِ**﴾[4]، وقوله تعالى: ﴿**لَعَمْرُكَ إِنَّهُمْ لَفِي سَكْرَتِهِمْ يَعْمَهُونَ**﴾[5]، وقوله تعالى: ﴿**لَعَلِّي أَبْلُغُ الْأَسْبَابَ**﴾[6] والعقود، كبعت واشتريت ووهبت وقبلت... وهي أساليب خبرية، ولكن لا يريد منها الإخبار، إذ هي لا تحتمل الصدق والكذب ولذا وضعت خارج الدرس البلاغي.

١- **<u>الأمر</u>**:

الأمر: هو طلب حصول الفعل من المخاطب على وجه الاستعلاء أو «هو صيغة تستدعي الفعل، أو قول ينبئ عن استدعاء الفعل من جهة الغير على جهة الاستعلاء، بحيث إذا لم يفعله المأمور به سمي المأمور به عاصياً»[7].

وأسلوب الأمر في التائية الكبرى هو أكثر الأساليب الإنشائية وروداً، ولاسيما صيغة فعل الأمر، وكذلك بعض أسماء الأفعال، وصيغة المضارع المسبوق بلام الأمر. وأما صيغة المصدر النائب مناب الفعل فلم ترد في النص. والأمر يأتي لأغراض متنوعة، فمن ذلك قوله:

٨. هَبـي، قبـلَ يُفنـي الحُـبُّ مِنّـي بقِيّـةً أراكَ بهـا، لـي نظـرَةَ المتَلَفّـتِ

٩. ومِنّي على سَمعي بلَنْ، إن منَعتِ أن أراكِ فمـنْ قبلـي لغيـريَ لـذَّتِ

ففيهما من التشوق والتلهف لرؤية المحبوب وشهوده ما هو غني عن الشرح وهو يشير في ذلك إلى النبي موسى (ع) وما حكاه القران من انه طلب الرؤية لقومه فجاءه الجواب: ﴿**لَن**

---

(١) التعريفات :٣٠.

(٢) بلاغة التراكيب :١٩٦.

(٣) النحل :٣٠.

(٤) البقرة :١٧٥.

(٥) الحجر:٧٢.

(٦) غافر :٣٦.

(٧) ينظر: الصاحبي :٢٩٨ ، بلاغة التراكيب :٢٠٩.

تَرَانِي﴾[1]، وهذا ديدن المتصوفة في الاقتداء بالأنبياء كونهم المثل الأعلى، مما يكشف عن هذه الصلة والروحية العميقة بينها. وقوله في التخيير بين الموت في سبيل الحب أو ترك المحبة من أصلها، فالحب ان تفنى في ذات المحبوب وإلا لم يكن ذلك، وقد سبقه بشرط الحب وهو الفناء، ثم تلاه بالتوبيخ والنصح والحث على سلوك الصراط المستقيم دون غيره:

٩٩.فلمْ تهوَني ما لمْ تكنْ فيَّ فانياً ولمْ تَفْنَ ما لا تُجْتَلى فيكَ صورَتي

١٠٠.فدَعْ عنكَ دعوى الحبّ ، وادعُ لِغَيرِهِ فؤادَكَ، وادفَعْ عنكَ غَيّكَ بالتي

١٠١.وجانبْ جَنابَ الوصلِ هيهاتَ لمْ يكنْ وها أنتَ حيٌّ إن تكُنْ صادقاً مُتِ

١٠٢.هوَ الحُبّ إن لم تَقضِ لم تَقضِ مأرَباً منَ الحُبّ ، فاخترْ ذاكَ أو خَلّ خُلّتي

فأفعال الأمر (دع، ادع، ادفع، جانب، مت، اختر، خل) تحث الشاعر على إتباع هذا الطريق ونبذ الأنا والفناء في الحقيقة المقدسة، وقد اشتملت أيضاً على الإشارة القرآنية ﴿**ادْفَعْ بِالَّتِي هِيَ أَحْسَنُ**﴾[2]. ونرى في الأبيات من (١٧٥-١٩٦) تركّز أفعال الأمر بشكل واضح بحيث تتكرر نحو (أربع ثلاثين) مرة وهو أمر لا يخلو من الدلالة والقصدية، إذ الخطاب- كما يرى الفرغاني - للمسترشد فلسان الشاعر يقول: «بعد ان علمت أني تصديت لهداية الطالبين بسراية أثر حضرة المحبوب من عونها وهدايتها في ظاهري وباطني وأقوالي وأفعالي، فسلم نفسك إلى حضرة مقصودك بتسليمها إلى واترك مرادك لي»[3]. فالأمر هنا إرشاد وتوجيه ونضج للمسترشد أو السالك، وهي وصايا بإتباع طريقة العرفاء (خلّ، أمسِ، اسمُ، واثبت، سدّد، قارب، اعتصم، استقم، عُد، استجب، اجتنب، كن، قم، اسعَ، سر، انهض، أقدم، قدّم، اخرج، جُذّ، اقبل، أنحها، اخلص لها، اخلص بها، عادِ، انجُ، اصمت، دع، اعد، عُذ، انظر، كن، عِه، قل)، أنها خريطة السالك في طريقه إلى الحقيقة الإلهية، فمن ذلك قوله:

١٧٦. وأمسِ خَلياً من حظوظك واسمُ عن حضيضكَ واثبت بعد ذاك تنبت

١٧٧. وَسدِّد وقارب واعتصم واستقم لها مجيباً إليها عن إنابة مخبتِ

ففيه إشارة إلى مقام التوبة أو مجمله «فأن التوبة حقيقتها رجوع عن متابعة النفس والطبع أولاً إلى ملازمة الطريق الشرع، ثم آخرًا عن الخلق إلى الحق»[4]، فالشاعر يذكر مقام التوبة في هذا

---

(1) إشارة إلى قوله تعالى: ﴿ وَلَمَّا جَاء مُوسَى لِمِيقَاتِنَا وَكَلَّمَهُ رَبُّهُ قَالَ رَبِّ أَرِنِي أَنظُرْ إِلَيْكَ قَالَ لَن تَرَانِي وَلَكِنِ انظُرْ إلى الْجَبَلِ فَإِنِ اسْتَقَرَّ مَكَانَهُ فَسَوْفَ تَرَانِي فَلَمَّا تَجَلَّى رَبُّهُ لِلْجَبَلِ جَعَلَهُ دَكّاً وَخَرَّ موسَى صَعِقاً فَلَمَّا أَفَاقَ قَالَ سُبْحَانَكَ تُبْتُ إِلَيْكَ وَأَنَاْ أَوَّلُ الْمُؤْمِنِينَ﴾ [الأعراف:١٤٣].

(2) المؤمنون:٩٦، فصلت:٣٤.

(3) منتهى المدارك :١:٤٤٤.

(4) منتهى المدارك :١:٤٤٥ .

البيت ثم يفصله ويذكر فروعه بشكل توليدي مرحلي في البيت التالي: وهي الرجوع عن الانحرافات في القول والفعل،وهو ما يثبت المريد ويرقى به إلى مقام الاعتصام، ثم مقام الاستقامة الأولى المتعلقة بمقام الإسلام، وهي غير الاستقامة المتعلقة بمقام الإيمان والإحسان، ثم مقام الإجابة، ثم مقام الإنابة، ثم الإخبات. والأوامر هنا توجيهات ونصائح من الشيخ إلى مريديه، فهي مقامات لابد وأن يمر بها السالك في سفره نحو الحق سبحانه، فالمقام هو الذي تطلب من الشاعر أن يتوجه بسيل من الإرشادات والتوجيهات فهو في مقام الأستاذ الذي يوجه الطلاب (المريدين) إلى كيفية اجتياز هذه المقامات.

وتشهد الأبيات (٢٩٦- ٣٠٣) تراكماً في أفعال الأمر، وكذا في الموضع (٣٤٠-٣٤٧) وأخيراً في الأبيات (٦٥١-٦٦٤)، فأما الأبيات (٢٩٦-٣٠٣)، فالشاعر في مقام الحث مع طمأنة السالك عند وصوله إلى مقام الاتحاد بإتباع بإرشاداته وطريقته، «وهو أعلى المقامات بالنسبة إلى من في السفر الاول، فانك إذا تحققت على جميع المقامات من دونه من العابدين والزاهدين وغيرهم»[1]. وهو يشير في طياتها إلى الرسول الأكرم (ص) قائلاً:

٣٠٠. وتـه ساحباً بالسحب أذيال عاشق بوصـــل علـــى أعلـــى المجـــرة جـــرت

وهو يأمر بإتباعه (ص) في وصوله إلى (مقام الجمع والتوحيد الذاتي). وبعد ذلك تأتي الأبيات (٣٤٠-٣٤٧) وقد سبق النداء في جميعها أسلوب الأمر، والنداء طلب أيضاً فالشاعر يطلب من المريد ان يلتفت اليه، ليوجه اليه أوامره، كقوله:

٣٤٠. فيا مهجتي ذُوبي جوًى وصبابةً ويـــا لـــوعَتي كـــوني، كـــذاكَ، مُـــذيبتي

٣٤١. ويـا نـارَ أحشـائي أقيمـي مـن الجـوَى حنايَـــا ضُـــلوعي فهـــيَ غيـــرُ قويمـــةِ

٣٤٢. ويا حُسنَ صبري في رِضى من أُحبُّها تجمّـلْ، وكُـنْ للـدّهرِ بـي غيـرَ مُشـمِتِ

٣٤٣. ويـا جَلَـدي فـي جنـبِ طاعـةِ حُبِّهـا تحمَّـــل عَـــداكَ الكَـــلُّ كُـــلَّ عظيمـــةِ

٣٤٤. ويـا جسَدي المُضنَى تسَلَّ عن الشِّفَا ويـــا كبِـــدي مـــنْ لـــي بـــأنْ تتَفتَّـــي

٣٤٥. ويـا سـقَمي لا تُبْـقِ لـي رمقـاً فقـدْ أبيـــتُ، لبُقيْـــا العِـــزِّ، ذُلّ البَقيّـــةِ

٣٤٦.ويا صحَّتي ما كانَ من صُحبتي انْقضى ووصـــلُك فـــي الأحشـــاءِ ميتـــاً كهجـــرَةِ

٣٤٧. ويـا كلّ مـا أبقـى الضّنـى منّـيَ ارتحِلْ فمـــا لـــكَ مـــأوىً فـــي عظـــامٍ رَميمـــةِ

ثم يشير الشاعر إلى ان نداءه لكل هؤلاء هو نداء المتوهم قائلاً:

٣٤٨. ويـا مـا عسَـى منّـي أُنـاجي، تَوَهّمـاً بيـــاءِ النَّـــدا أُونِســـتُ منـــكَ بوحشـــةِ

([1]) شرح القيصري :٧٥.

فيقول « ويا شيئاً متوهماً مني الذي عساي أناجيه على طريق التوهم بياء النداء جعلت ذا أنسي بوحشتك... جعل ما ينادمه في قوله (يا روحي، ويا قلبي، ويا نفسي) وأمثال ذلك أمراً متوهماً منادى بياء النداء لفنائه في الحق»[1]. وأخيراً نجد تكثيفاً في أفعال الأمر في مقطع آخر من النص (٦٥١-٦٦٤) قائلاً:

٦٥١.فان كنت مني فاتح جمعي وامحُ فَرْ ... قَ صَدعي ولا تَجنحْ لِجِنح الطبيعة
٦٥٣.ومِن قائلٍ بالنسخِ والمسخِ واقعٌ ... بهِ ابرأ وكن عمّا يراهُ بعزلةِ
٦٥٤.ودعْهُ ودعوى الفسخ والرسخ لائق ... به ابدًا لو صح في كلِّ دورةِ
٦٥٦.تأمل مقامات السروجي واعتبر ... بتلوينهِ تَحمدْ قبولَ مشورتي
٦٥٩.فكن فطناً وانظر بحسّك مُنصِفًا ... لِنفسكَ في أفعالكَ الأثريّة
٦٦٠.وشاهد إذا استجليت نفسكَ ما ترى ... بغير مِراءٍ في المرائي الصقيلةِ
٦٦٢.وأصغ لرجعِ الصوتِ عندَ انقطاعهِ ... إليك بأكناف القصور المشيدةِ
٦٦٤.وقل لي من ألقى إليك علومه ... وقد ركدتْ منكَ الحواسُ بغفوةِ

ففي الأبيات الثلاثة الأولى نرى الشاعر لا يزال في مقام الإرشاد والتوجيه، ثم ينتقل إلى إثبات الحجة بتلوين السروجي والإعتبار بها، إذ «التباس النفس الناطقة بالصور المختلفة المحسوسة من جهة الباطن بسبب ظهورها في كل شكل وصورة، والتباسها بملابس الأكوان دائماً، وهو- أي السروجي- وإن كذب في قوله، فاعلم ان الحق يضرب به مثلاً لك بلسانه لتعلم ان ظهورات النفس أيضا كذلك»[2]. وكذلك الصوفي ينتقل من حال إلى حال كالسروجي في تقلباته، ومن الأدلة التي يقيمها المصنف، النظر في المرآة وانعكاس الصورة فيها، وكذا رجع الصوت، وإلقاء العلوم في المنام، وما هذه الفيوضات والأدلة الحاصلة، الا من النفس المجردة، إذ يختصر الشاعر كل ما ذكره بقوله:

٦٦٨. وما هي الا النفسُ عند اشتغالها ... بعالمها عن مظهرِ البشريَّة
٦٦٩.تجلّتْ لها بالغيبِ في شَكلِ عالمٍ ... هداها إلى فهمِ المعاني الغريبة

فكل هذه الصور هي لحقيقة واحدة.حقيقة النفس المجردة ، وزبدة القول: إن الشاعر في هذه الأبيات يتكلم بلسان الإرشاد والنصح، ولا غرابة في ذلك إذ القصيدة هي (نظم السلوك) فهي الطريق الموصل إلى الحق سبحانه، والتي يجتاز فيها السالك مقامات وأحوال حتى يبلغ أعلى

([1]) شرح القيصري: ٨٨ .

([2]) شرح القيصري: ١٧٣.

المقامات، الا انه وخلال توجيهاته يعطي الحج والبراهين، ليقنع المريدين وليكون لكلامه وقعاً اكبر في نفس المتلقي. ان صيغة (أفعل) هي الأكثر وروداً بين أساليب الطلب الاخرى. إذ وردت نحو (إحدى وتسعين) مرة في النص، وهو نص توجيهي، فلا غرو ان تكرر فيه أساليب الطلب، فهي وصايا الشيخ لمريديه. وأما صيغة الأمر (لام الأمر) فلم ترد الا في ثلاثة مواضع، الأول قوله:

٨١. فَمَنْ شاء فليغضبْ سواكَ ولا أذى إذا رَضيتْ عني كرامُ عَشيرتي

والشاعر يستلهم التراث في إشارة إلى البيت العربي المشهور :

إذا رضيت عني كرام عشيرتي فلا زال غضباناً علي لئامُها

لذا ان الحب والاستمرار في معاناته، والظهور بأحكامه ومقتضياته، سبب في غضب القوم على الشاعر، ولا يضره غضب الغاضب، (فمن شاء فليغضب سواك، فلا أذى)[1]. وقوله :

٧٤٧. الا هكذا فلتعرف النفس، أو فلا ويتل بها الفرقان كل صبيحة

ويشير الشاعر فيه إلى كيفية المعرفة بالنفس لأنها طريق المعرفة إلى الله كما روي في الحديث «من عرف نفسه فقد ربه»[2]، إذ ان «العارف إذا عرف نفسه أنها جوهر مجرد قائم بذاته موصوف بالصفات الإلهية منعوت بالنعوت الربانية، ظاهر في صور جميع الموجودات علويها وسفليها، ويظهر له ربه فيعرف من ربه الذي هو اسم من أسماء الإله رب الأرباب الذي اليه المرجع والمأرب»[3]. ففي البيت أمر خرج إلى التخيير والتوجيه، فالمعرفة الحقيقية إما ان تكون بهذه الصورة أولاً، وهو ما تحدثت عنه الأبيات.

ومن صيغ الأمر الأخرى: اسم فعل الأمر، وقد ورد (خمس) مرات فقط، وباسمين مكررين هما (دونك، حي) وجاء بهما في المواضع الآتية:

٢٨٨. ودونكَ بحرًا خُضتُهُ وقفَ الإلى بساحله صونًا لموضعِ حُرمتي

وقوله :

٦٥٢. فدونكها آياتُ إلهامِ حكمةٍ لأوهام حدسِ الحسِ عنك مُزيلةِ

وغرضهما الحث و التوجيه مع التعظيم . وأما قوله :

٦٤٨. وفي الجمع بالوصفين كلي قُرْبَةٌ فحيّ على قُربى خِلالي الجميلةِ

([1]) ينظر: منتهى المدارك:١:٣٤٥.

([2]) بحار الانوار:٢ :٣٢ .

([3]) شرح القيصري : ١٨٩.

وغرضه الترغيب والتعظيم لصفاته، ويطالبهم بالمسارعة إلى فعاله الجميلة القريبة منهم بعد أن تتجلى فيه أسماء الحقيقة الإلهية كالباسط والقابض، وهو في(الباسط) مرغوب فيه وبتلك الرغبة تبسط آمال أهل البسيطة، فيطلب كل منهم منه ما تشتهي نفسه، وإذا ظهرت صورة القهر انقبض بتجلي الاسم، فكله هيبة وعظمة، فكل شيء يجله ويعظمه ويهابه[١].

٢- <u>النهي:</u>

ضد الأمر، وهو قول القائل لمن دونه: لا تفعل[٢]. فهو طلب الكف عن الفعل على وجه الاستعلاء، وله صيغة واحدة هي لا الناهية مع الفعل المضارع، وهو يجري مجرى الأمر في ان يكون للطلب إذا كان على وجه الاستعلاء، والدعاء إذا كان مع الأعلى، والالتماس إذا كان مع النظير، ويستعمل في حق المستأذن ويسمى إباحة وإذا استعمل في مقام تسخيط الترك، سمي تهديداً [٣]. فغرض النهي (الكف والمنع)، ولكنه يخرج إلى معان أخَر مستفادة من السياق وقرائن الأحوال كالدعاء والالتماس والإرشاد والدوام وبيان العاقبة والتيئيس والتهديد والتوبيخ والكراهة والاستئناس والتحقير والتمني وغيرها[٤].

وصيغة النهي في التائية لا تشكل ظاهرة بل تأتي مقترنة عادة بأفعال الأمر، إذ الأوامر في النص أكثر من النواهي، فقد تكرر أسلوب النهي (سبع عشرة) مرة. وتأتي صيغة النهي للحث والتوجيه واستنهاض الهمة، كقوله:

١٨٠. وَقُمْ في رِضاها واسعَ غيرَ مُحاولٍ نشـــاطًا ولا تخلـــدْ لعجـــزٍ مُفـــوِّتِ

الفرغاني يشير في شرحه إلى ان معنى القيام هنا إشارة إلى الآية الكريمة: ﴿**قُلْ إِنَّمَا أَعِظُكُم بِوَاحِدَةٍ أَنْ تَقُومُوا لِلَّهِ**﴾[٥]، والقيام في رضى حضرة المحبوب مبدأ أمر السلوك، ومقدمة لمقام التوبة[٦]. وأكثر سياقات النهي تأتي للنصح والإرشاد والحث على السعي في رضا المحبوب والفناء في ذاته المقدسة والتزام سلوك هذا الطريق للمريد: وهي تأتي كما اشرنا مع سياق الأمر، فمن ذلك ما جاء في قوله :

٢٣٩. فَـلا تـكُ مفتونـاً بحسـنِكَ مُعجَبًـا بنفســكَ موقوفــاً علـــى لَـــبس غُـــرّةِ

---

(١) ينظر: شرح القيصري : ١٧٠.

(٢) التعريفات : ١٩٩.

(٣) ينظر : مفتاح العلوم : ٤٢٩.

(٤) ينظر: بلاغة التراكيب: ٢١٢ – ٢١٣.

(٥) سبأ :٤٦.

(٦) منتهى المدارك:١: ٤٥١.

٢٤١.وَصـرّحْ بـإطلاقِ الجمـالِ ولا تقـلْ بتقييـــدهِ مَـــيلاً لزخـــرفِ زينـــةِ

وتارة يكون الغرض التعظيم والافتخار بعد ان يصل الشاعر (العارف) إلى مقام الاتحاد فينطق بلسان الحق، ويسمع بسمعه، ويبصر ببصره، تيمناً بحديث الحب القدسي الذي تناقلته المتصوفة[١]، فيقول :

٣١٥. ولا تُسمِني فيها مُريداً فمَنْ دُعي مُـــراداً لهـــا جَـــذباً فقيـــرٌ لعصـــمتي

٣١٦. وألـغِ الكُنـى عنِّـي ولا تَلـغُ ألكَنـاً بهـا فهـيَ مـن آثـارِ صـيغةِ صـنعَتي

٣٢١. ولا تـدعُني فيهـا بنَعـتٍ مُقَـرَّبٍ، أراهُ بِحُكـــمِ الجمـــعِ فَـــرْقَ جريـــرَةِ

فهو ينزه نفسه في حالة الاتحاد، عن ان يكون مريداً أو مدعواً بنعت المقرب، أو ان يكنى إذ تعد هذه ذنوب في مقام الاتحاد، فالمريد والمراد يكون في مقام الثنوية لا الوحدة إذ اجتمع التعظيم والتنزيه في النهي. ان الأنا تطغى في هذه الأبيات (وهي ابيات تشير إلى الاتحاد) بحيث يتناهى كل شي أمامها فهي الذات العظمى وسبب الأسباب، فهو يقول :

٦٣٧. ولا تَحسـبنَّ الأمـرَ عنـي خارجـاً فمـا سـادَ إلا داخـلُ فـي عُبـودتي

ان الأمر الإلهي لا يخرج عنه ولا يمكن ولا يمكن ان يصدر عن غيره، إذ انه التجلي للاسم الاعظم والمظهر الجامع لحقائق العالم. وتبقى صيغة التوجيه والإرشاد هي المهيمنة على أسلوب النهي كقوله:

٦٥١.فان كنت مني فانحُ جمعي وامحُ فَرْ قَ صَـدعي ولا تجـنحْ لجـنحِ الطبيعـةِ

٦٧٤.ولا تـكُ مِمّـنْ طيّشـتْهُ دروسُـهُ بحيـثُ اسـتقلّت عقلـه ،واسـتقرّتِ

٦٧٧.ولا تـكُ بـاللّاهي عـن اللهـوِ جُملـةً فهـزلُ المَلاهـي جـدٌّ نفـسٍ مجـدّةِ

٣- **<u>الاستفهام</u>**[٢]:

من الأساليب الأخرى في التائية الاستفهام، وهو «استعلام ما في ضمير المخاطب»[٣]. ويشير ابن فارس (٣٩٥هـ) إلى أن الاستفهام هو الاستخبار، ثم يفرق بينهما، ذلك أنك في الاستخبار؛ تستخبر فتجاب بشيء، فربما فهمته، وربما لم تفهمه، فإذا سألت ثانية فأنت مستفهم، والدليل على ذلك ان الباري جل ثناؤه يوصف بالخبر ولا يوصف بالفهم[٤]. ويخرج الاستفهام إلى معانٍ كثيرة: كالنفي، والتمني، والتحقير، والاستبطاء، والتعظيم، والتقرير، والتعجب، والاستبعاد،

---

(١) إشارة الى الحديث القدسي: «مازال عبدي يتقرب إلى بالنوافل حتى أحبه...» البخاري:١: ٨١

(٢) الاستفهام: طلب الفهم، وفهم فهماً: أي علمه. واستفهمه: سأله أن يفهمه. لسان العرب:١٢: ٤٥٩ (فهم).

(٣) التعريفات :١٨.

(٤) ينظر: الصاحبي :٢٩٢.

والإنكار، والتهكم، والتسوية، والوعيد، والتهديد، والتشويق، والتنبيه، والأمر، والنهي، والعرض، والتحضيض، والتبكيت، والإرشاد، والإفهام، والتفجع، والتوبيخ، والإخبار، والتحقيق، والتكثير وغيرها.

والمتصوفة يتصرفون في الأدوات تصرفاً خاصاً «وهو تصرف سبقهم اليه الفلاسفة وغيرهم، الا ان الصوفية أكثروا منها وكرروا ذلك ولجوا فيه... وادخلوا الأداة على الأداة الاخرى. وأباحوا لأنفسهم استعمال النفي مع الاستفهام وهو جائز في أكثر الحالات، الا ان الصوفية لم يتقيدوا كثيراً بقواعد اللغة والنحو وما يتصل بها من علم المعاني والبيان»[1].

وأسلوب الاستفهام في شعر ابن الفارض يشكل ظاهرة في بعض قصائده، ولا سيما الاستفهام بـ(هل والهمزة)، إذ ان إحدى قصائد الشاعر وهي التي مطلعها[2]:

أبــرق بــدا مــن جانــب الغــورِ لامــعٌ أم ارتفعــتْ عــن وجــهِ ليلــى البراقــعُ

وهي تتكون من (خمسة وعشرين) بيتاً وردت (الهمزة) فيها ثلاث مرات، و (هل) (سبعاً وعشرين) مرة، وتصدر الاستفهام (ثلاثة وعشرين) بيتاً من أبياتها، فالقصيدة بأكملها مبتنية على أسلوب الاستفهام، ومليئة برموز المتصوفة كأسماء (ليلى، سلمى)، وأماكن الحج، وكلمات الغزل التي يتأولها المتصوفة. وأدوات الاستفهام في التائية تتوزع على النحو الآتي:

الأداة	الهمزة	كيف	أين	ماذا	لمَ	من	هل	المجموع
تكرارها	٤	٣	٢	٢		١	١	١٤

فالهمزة أعلى الأدوات تكراراً. والاستفهام في التائية لا يأتي لاستعلام عن مجهول أو لطلب المعرفة والفهم، وهو الغرض الرئيس منه، وأكثر ما يجيء في مقام الإخبار والتنبيه والتقرير لحقائق معينة، وهو لا يخلو من النصح والإرشاد، كقوله:

٦٦١.أغيــركَ فيهــا لاحَ أم أنــتَ نــاظرُ إليــكَ بهــا عنــدَ انعكــاسَ الأشــعّةِ

٦٦٣.أهلْ كـانَ مَنْ ناجـاكَ ثَـمَّ سِـواكَ أم ســمعتَ خِطابًــا عــن صَــداك المُصَــوِّتِ

٦٦٤.وقـل لـي مـن ألقـى إليـك عُلُومَـهُ وقــد ركــدتْ منــكَ الحــواسُ بغفــوةِ

فهو كما يظهر في مقام الاجتماع وطرح الأدلة لإقناع المريد فالناظر في المرآة هو أنت لا غيرك وكذلك المصوت والذي يسمع صدى صوته، وحتى «العلوم المعاني التي لم تكن حاصلة لك في حال نومك، وقد كنت ما تدري ما جرى في الوجود أمس وما يجري غدًا فأصبحت بذلك

([1]) النثر الصوفي :٣٠٧.

([2]) ينظر: الصاحبي:٢٩٢ – ٢٩٥ ، مفتاح العلوم: ٤٢٤.

الإلقاء عالماً بأخبار الماضين مشاهداً إياهم وأسرار الآتين من بعد مدلاً مباهيًا على غيرك بسبب علمك واطلاعك على ما لم يطلع عليه غيرك، نفسك المجردة أم غيرك»[١]. وتارة يأتي الاستفهام في سياق التوبيخ والتبكيت كقوله :

٨٧. وكيفَ بحبي وهوَ أحسنُ خلةٍ تفوزُ بدعوى وهيَ أقبَح خلَّة

٨٨. وأينَ السُّهَى مِن أكْمَهٍ عن مُرادِهِ سَها، عَمَهاً، لكنْ أمانيكَ غرّت

فالخطاب هنا موجه للشاعر من الحقيقة المقدسة (المحبوبة)، وهو استفهام إنكاري توبخ فيه المحبوبة الشاعر فيقول: «وكيف تفوز بحبي وهواي وهو أحسن أنواع الخلة والمحبة مع دعوى النفس الكذابة في أكثر دعاويها، والحال ان الدعوى أقبح خصلة في بني ادم، وفيه إشارة إلى ترك الدعاوي ثم أكد الإنكار» [٢]. وفي البيت في طياته «تنبيهٌ للسالك على بعد المناسبة بينه وبين مطلوبه، ليرى الوصول من فضل الله لا من استعداده واستحقاقه، وان كان في الواقع كذلك، فإن إعطاء الاستعداد أيضاً إنما هو من فضل الله وكرمه لا غير» [٣]. فضلاً عن التأكيد والتوبيخ. وهو يأتي أحياناً للاستبعاد، كقوله :

٦١.وأين الصّفا هيهاتَ عنْ عيشِ عاشقٍ وجنةُ عدنٍ بالمكارهِ حُفَّتِ

أو الفخر والتعظيم للنفس والثناء عليها كقوله:

٢٧٩.وكيفَ وباسمِ الحقِّ ظلّ تحقُّقي تكونُ أراجيفُ الضلالِ مُخيفتي

أو قوله:

٣٧٦.وَلِمْ لا أباهي كلُّ مَنْ يدّعي الهوى بها وأناهي في افتخاري بحُظوةِ

أو قوله:

٤٨١.وكيفَ دُخولي تحتَ مِلكي كأوليا ءِ مُلكي وأتباعي وحِزبي وشيعتي

٤ – النداء[٤]:

وهو من أساليب الإنشاء الطلبي ويقصد به «طلب الإقبال بحرف نائب مناب أدعو لفظاً أو تقديراً...»[٥]. وحروفه: (يا، أ، آ، أيا، أي، آي، هيا، وا)، فالهمزة: لنداء القريب وبقية الأدوات لنداء البعيد وتستعمل (يا) في القريب والبعيد، وهي الأوسع استعمالاً بين الأدوات. والأصل في

---

(١) شرح القيصري:١٧٤.

(٢) شرح القيصري :٢٤.

(٣) شرح القيصري :٤٥.

(٤) النداء لغة: بالضم والكسر: الصوت. القاموس المحيط : ١٢٢٨ (ندا).

(٥) المطول:٤٢٩ -٤٣٠.

النداء أن يكون حقيقياً: أي يكون فيه المنادى اسماً لعاقل كي يكون في استدعائه وإسماعه فائدة، وقد ينادى اسم غير عاقل، لداعٍ بلاغي[١]، فيكون النداء مجازياً كقوله تعالى: ﴿**وَقِيلَ يَا أَرْضُ ابْلَعِي مَاءكِ وَيَا سَمَاء أَقْلِعِي**﴾[٢]. والنداء يخرج أحياناً لأغراض بلاغية، كالندبة والتعجب والاختصاص والتنبيه والتحسر والإغراء والتحذير[٣]، والمعاني البلاغية قد تمنح أحرف النداء استعمالاً خاصاً «كأن يدخل على حرف أو جمله فعلية أو اسمية. وفي هذه الحالات يكون حرف النداء أما داخلة على منادى محذوف مناسب للمعنى... وهذا عند من يجيز حذف المنادى، وأما اعتباره حرف نداء عند من لا يجيز حذف المنادى»[٤]، والمنادى عند سيبويه وجمهور البصريين بمنزلة المفعول به، وقد ذكروا أن ما يقدر ناصباً هو (أدعو) أو (أنادي) وهو على جهة التمثيل والتقريب، لأنهم أجمعوا ان النداء إنشاء لا خبر[٥].

والنداء في التائية من العناصر المهمة في البناء اللغوي «فقد ظهر في الديوان نحو (واحد وستين) مرة أي بنسبة (3.5 %) من مجمل اساليب الديوان تقريبًا»[٦]. ويتركز النداء في التائية في الأبيات (٣٤٠-٣٤٨) وقد تكرر (إحدى عشرة مرة) وجاء في الأغلب مردوفاً بجمل الطلب، وهو أمر لا يخلو من دلالة، إذ «الأسلوب الندائي يحمل دلالة الحث على الاهتمام بموضوع الكلام ويدعو إلى التنبيه واليقظة والتبصر به، الأمر الذي يعطي المضمون قيمة يقصدها المنادي ويرنو إليها، فضلاً عن توجيه الأنظار، والاهتمام إلى المنادى بوصفه بؤرة الدلالة الفنية للأسلوب الندائي، كما يميل النداء بلاغياً إلى الإيجاز، ويتجلى ذلك في الجمل الطلبية (الأمر) التي تتبع النداء من حيث طبيعتها التركيبية كجمل قصيرة»[٧]، ويلاحظ على جملة النداء في التائية، توجهها إلى المجردات (مهجتي، نار أحشائي، لوعتي، صبري، جَلَدي، سَقمي، صِحتي)، وهو نداء يخرج للتمني، فالعارف بعد أن يصل إلى مقام الفناء في الحق يطلب منها ان تذوب وتتفتت، ومن ناره أن تقيم حنايا ضلوعه، ويطلب من صبره وجلده التحمل والتجمل فناء في هذه

---

(١) النحو الوافي: ٤:٥.

(٢) هود: ٤٤.

(٣) ينظر: مفتاح العلوم: ١٥٤ ، الإيضاح:١٤٦ ، البرهان للزركشي: ٣ : ٣٤٧.

(٤) النحو الوافي:٤:٩.

(٥) ينظر: الكتاب: ٢: ١٨٢.

(٦) شعر عمر بن الفارض: دراسة أسلوبية : ١٠٤.

(٧) الأنا في الشعر الصوفي: ١١٨-١١٩.

الحقيقة، بل كل ما يناديه متوهماً فصار مستأنساً بوحشته وفراقه، فجعل ما ينادمه من نفسه أمراً متوهماً منادى بياء النداء لفنائه في الحق[1]. يقول الشاعر:

٣٤٠.فيا مُهجتي ذوبي جوىً وصبابةً ... ويا لوعَتي كوني، كذاكَ، مُذيبتي
٣٤١.ويا نارَ أحشائي أقيمي من الجوَى ... حنايَا ضُلوعي فهيَ غيرُ قويمةِ
٣٤٢.ويا حُسنَ صبري في رِضى من أُحبُّها ... تجمّلْ، وكُنْ للدّهرِ بي غيرَ مُشمِتِ
٣٤٣.ويا جَلَدي في جنبِ طاعةِ حُبِّها ... تحمَّل عَداكَ الكَلُّ كُلَّ عظيمةِ
٣٤٤.ويا جسَدي المُضنَى تسَلَّ عن الشِّفَا ... ويا كبِدي منْ لي بأنْ تتَفتَّتي
٣٤٥.ويا سقَمي لا تُبْقِ لي رمقاً فقدْ ... أبيتُ، لبُقيْا العِزِّ، ذُلّ البَقيّةِ
٣٤٦.ويا صحَّتي ما كانَ من صُحبتي انْقضى ... ووصلُك في الأحشاءِ ميتاً كهجرَةِ
٣٤٧.ويا كلّ ما أبقى الضّنى منّيَ ارتحِلْ ... فما لكَ مأوىً في عظامٍ رَميمةِ

فيلحظ ارتباط الجملة الطلبية بالنداء ارتباطاً وثيقاً يكشف عن تأكيد الاهتمام وتركيزه على المنادى، فهو بؤرة الخطاب ومركز الثقل، ولعل الجمع بين أسلوبين من اساليب الطلب لا يخلو من توكيد مثل جمل الطلب (أقيمي، كوني، تحمل، ذوبي، تجمل، لا تبق، ارتحل) وهي ابلغ من تقديم الفعل، فتقدم المنادى يفيد تخصيصاً واهتماماً أكبر من تقديم الجملة الفعلية، إذ جاء بعدها النداء تنبيه وطلب لإقبال المخاطب على المنادى.

المبحث الثالث

القصر [2]

تخصيص شيء بشيء وحصره فيه[3]، ويسمي الاول: مقصوراً، والثاني: مقصوراً عليه، ويأتي القصر بين المبتدأ والخبر: إنما زيد قائم، وبين الفعل والفاعل نحو: ما جلس الا زيدٌ، وبين الفعل والمفعول به نحو: ما ضربت الا زيدا وغير ذلك. فالقصر: «تخصيص أمر بآخر بطريق مخصوص»[4]، أي انك تثبت الحكم لشيء وتنفيه عن غيره بإحدى طرق القصر المخصوصة.

---

(1) ينظر: شرح القيصري: ٨٨.

(2) القصر: الحبس وقصرت نفسي على الأمر اذا لم تطمع إلى غيره، يقال: قصرت اللقحة على فرس:اذا جعلت لبنها له لا لغيره الحبس..وامرأة مقصورة وقصيرة : محبوسة في البيت لا تترك ان تخرج.ومنه قوله تعالى: ﴿حورٌ مقصوراتٌ في الخِيامِ﴾ [الرحمن:٧٢] ينظر:لسان العرب:٥: ٩٥ (قصر).

(3) المفردات : ٤٠٥ (قصر).

(4) التعريفات : ١١٤.

وطرق القصر كثيرة، وأشهرها أربعة: النفي والاستثناء، والقصر بـ(إنما)، التقديم، والقصر بـ(ال)، وهناك طرق أخرى كثيرة كالقصر بالعطف، وأنما المفتوحة، وضمير الوصل، وكون المسند منفياً، وذكر المسند اليه، ونحو إن زيد لقائم، جاء زيد نفسه، وقلب بعض الحروف، كما نقل ذلك صاحب الكشاف في قوله: ﴿**وَالَّذِينَ اجْتَنَبُوا الطَّاغُوتَ أَن يَعْبُدُوهَا**﴾[1]، قال: القلب للاختصاص بالنسبة إلى لفظ الطاغوت؛ لان وزنه على قول (فعلوت) من الطغيان[2].

أما أنواعه فقد قسمها البلاغيون على أقسام متعددة على وفق مقتضى التقسيم، فمن ذلك تقسيمه بحسب طبيعة الحقيقة والواقع على قسمين:

١- قصر حقيقي: وهو ان يختص المقصور بالمقصور عليه بحسب الحقيقة والواقع بالا يتعداه إلى غيره أصلاً، نحو: لا اله الا الله .

٢- وقصر إضافي: وهو أن يختص المقصور عليه بحسب الإضافة والنسبة إلى شيء آخر معين لا بجميع ما عداه، نحو: ما خليلٌ الا مسافرٌ، فأنك تقصد قصر السفر عليه بالنسبة لشخص غيره كمحمود مثلا وليس قصدك انه لا يوجد مسافر سواه، إذ الواقع يشهد ببطلانه[3]. وكل قسم مما ذكر ضربان: قصر صفه على موصوف، وقصر موصوف على صفه، والمراد بالصفة في باب القصر ليس وقفا على النعت المعروف في علم النحو، بل يتعداه إلى كل وصف معنوي يقوم بالغير، ويقابل الذات وقد يكون هذا بالفعل أو الظرف أو الجار والمجرور[4]. هذا في القصر الحقيقي، وهو لا يكاد يوجد في الكلام؛ لأنه ما من مقصور، الا ويكون له صفات تتعذر الإحاطة بها أو تتعد[5]، أما في القصر الإضافي فمثال قصر موصوف على صفة: ﴿**وَمَا مُحَمَّدٌ إِلاَّ رَسُولٌ**﴾[6]، ومثال قصر الصفة على الموصوف: ما مسافر الا زيد[7]. وأما تقسيم القصر الإضافي بنوعيه بحسب حال المخاطب فيقسم على:

١. قصر إفراد: إذا اعتقد المخاطب الشركة، نحو: ﴿**وَلاَ تَقُولُواْ ثَلاَثَةٌ انتَهُواْ خَيْراً لَّكُمْ إِنَّمَا اللّهُ إِلَـهٌ وَاحِدٌ**﴾[8]، في مقام الرد على من اعتقد ان الله ثالث ثلاثة.

---

(١) الزمر: ١٧.

(٢) ينظر: مفتاح العلوم: ٤٠٠، التلخيص:٤٠، الإيضاح: ١٠٠.

(٣) ينظر: الإتقان في علوم القران: ٣٨٣ – ٣٨٤.

(٤) ينظر: بلاغة التراكيب : ٢٢٥.

(٥) ينظر: الإيضاح : ٩٩.

(٦) ال عمران:١٤٤.

(٧) ينظر : مفتاح العلوم : ٤٠٠، التلخيص : ٤٠.

(٨) النساء:١٧١.

٢. قصر قلب: إذا اعتقد المخاطب عكس الحكم المثبت.

٣. قصر تعيين: إذا كان المخاطب متردداً في الحكم.

ويقع القصر بين الفعل والفاعل، والمبتدأ والخبر، والمفعولين، والفاعل والمفعول به وغير ذلك. وقد ورد أسلوب القصر كأحد الأساليب التي تتكرر وتتركز في مواضع من القصيدة، والقصر بالنفي والاستثناء، هو الأكثر استعمالاً بين أساليب القصر الأخرى، ويستعمل هذا الأسلوب «للأمر ينكرُهُ المخاطب ويشك فيه»[١]. وقد أكثر ابن الفارض من هذا الأسلوب قاصراً فيه بعض الصفات على نفسه دون غيره، ولاسيما في أطوار الفناء والاتحاد التي تحدث عنها في تائيته، إذ يقول:

٣٣١. فما عالِمٌ الّا بفضليَ عالِمٌ ولا ناطقٌ في الكونِ الّا بمِدْحَتي

فليس من موجود في هذا الكون الا عالم بفضله، وما من ناطق الا بمدحه؛ لأن العالم كله مستفيض منه، ومظهر وتجل من تجلياته، بحكم الخلافة والقطبية[٢]. فقد قصر الموجودات الناطق على العلم به، والقول بمدحه وهو من قصر الموصوف على الصفة، وهو في هذا الأمر يقرر الفناء وينطق بلسان الحضرة المقدسة. وهو كثيراً ما يؤكد الحقيقة القائلة بأنه سبب الموجودات، وعلة العلل، وكيف لا ؟ وهو ينطق بلسان الحق. وأسلوب القصر عند ابن الفارض في يتمحور حول هذه الحقيقة، فمن ذلك قوله:

٦٣٩. فلا حيَّ الّا مَنْ حياتي حياتُهُ وَطَوعُ مُرادي كلُّ نَفْسٍ مُريدةِ

٦٤٠. ولا قائلٌ، الّا بلفظي مُحدِّثُ ولا ناظرٌ الّا بناظرِ مُقلتي

٦٤١. ولا مُنْصِتٌ الا بسمعي سامعٌ ولا باطشٌ الّا بأزلي وشدّتي

يتحدث الشاعر في هذه الأبيات عن الوجود المقدس للمصطفى (ص)، وسياق الأبيات التي سبقها تؤكد هذه الحقيقة، إذ يشير إلى ختم الشرائع، وإلى عترة المصطفى (ص)، وإلى الصراط المستقيم الذي سلكه الأنبياء، وسبب خلق الكون إذ يقول قبل هذه الأبيات :

٦٣٦. ولولاي لم يوجد وجود ولم يكن شهودٌ ، ولم تعهدْ عهود بذمّةِ

وقد ورد في الحديث القدسي: « (يا أحمد لولاك ما خلقت الأفلاك) وذلك لان حياة كل شيء وعلمه وإرادته وجميع صفاته الكمالية، كلها رشحات من صفات الإلهية، كل من جنسه، والصفات

---

(١) دلائل الاعجاز : ٣٣٢.

(٢) ينظر: شرح القيصري : ٨٤.

الإلهية عن صفاته، فجميع ما في الوجود من الكمالات رشحة من صفاته وكمالاته»[1]. ومن الأمثلة الأخرى في هذا الباب :

٥٩٥. فمَنْ قَالَ أو مَنْ طَالَ أو صَالَ إنّما يمتُ بإمدادي لهُ بِرَقِيقَةِ

٥٩٦. وما سارَ فوقَ الماءِ أو طَارَ في الهَوا أو اقتحمَ النيرانَ ، الّا بِهمّتي

ان الشاعر لم ينقل هذه الأوصاف الا بعد وصوله إلى مقام الجمع، كما يعبر القيصري، وهذا ما يمنحه حق التصوف في العالم بحكم الخلافة [2]. ومن الأبيات المهمة في القصر، والتي تشير إلى حقيقة مهمة ومركزية في الفكر الصوفي، وفكر ابن الفارض على وجه الخصوص، وهي حقيقة الفناء في ذات المحبوب والتحقق به، البيت الآتي:

٩٩. فلمْ تهوَني ما لم تكُنْ فيّ فانيًا ولمْ تفنَ ما لا تُجْتلى فيكَ صُورتي

فهو يشير إلى الجدل والارتباط بين أمرين: الأول لا يتحقق الهوى الا بتحقق الفناء. والثاني: لا يتم الا برؤية صورة المحبوبة (الحقيقية)، فتصبح الأنا مرآة، تنعكس عليها صورة المحبوبة، فتغدو الأنا تجليًا من تجليات الحقيقة في الوجود[3]. وهو وإن كان أسلوب شرط تقدم جوابه على فعلة، الا أنه أفاد حصراً، فقصر الفناء على الهوى، وارتبط الفناء بالتجلي في ذات المحبوب.

وأكثر ما جاء أسلوب القصر في التائية على هذه الطريقة (النفي والإثبات)، و لم يأتِ القصر بـ (إنَّما)، الا في خمسة مواضع، وهي:

٢١٧.وإن نَطَقَتْ كنْتُ المُناجي، كذاك إن قصَصتُ حديثاً إنَّما هي قصَّتِ

٢٥٧.وما القَومُ غَيري في هَواها، وإنّما ظهرتُ لهم للَّبس في كلِّ هيئةِ

٣٣٣.عليها مَجازيٌّ سَلامي، فإنّما حقيقتُهُ مِني إلى تحيّتي

٥٩٥.فَمن قالَ، أو مَن طال، أو صالَ إنما يمُتّ بإمدادي لهُ برَقيقَة

٧٤٣.ولولا حجابُ الكونِ قلتُ وإنَّما قِيامي بأحكامِ المظاهِرِ مُسْكِتي

والقصر بـ(إنما) يقع «في المؤخر منهما دون المقدم»[4]، وهي كما يرى الجرجاني « أقوى ما يكون واعلق ما ترى بالقلب، إذا كان لا يراد بالكلام بعدها نفس معناه، ولكن التعويض بأمر هو مقتضاه، نحو انا نعلم ان ليس الغرض من قوله تعالى: ﴿ إِنَّمَا يَتَذَكَّرُ أُوْلُواْ الأَلْبَابِ﴾[5]، ان يعلم

---

(1) شرح القيصري: ١٦٩.

(2) ينظر: شرح القيصري: ١٥٧.

(3) ينظر: الأنا في الشعر الصوفي: ٢٩٨ – ٢٩٩.

(4) دلائل الاعجاز : ٣٤٤.

(5) الرعد:١٩، الزمر:٩.

السامعون ظاهر معناه ولكن ان يُذمَّ الكفار، وان يقال أنهم من فرط العناد، ومن غلبة الهوى عليهم في حكم من ليس بذي عقل، وإنكم إن طمعتم منهم في ان ينظروا ويتذكَّروا، كنتم كمن طمع في ذلك من غير أولي الألباب»[1].

وبعد فان ما جاء من أسلوب القصر في أغلبه، يتمم دور الأساليب الأخرى في السعي لإثبات الأنا، وإظهار مركزيتها والتأكيد عليها، وكونها القطب والبؤرة التي تتمحور حولها كل الكائنات، وهي العلة الكبرى لوجود الموجودات. أما القصر بالتقديم، فقد ذكر في باب التقديم والتأخير ولا حاجة لتكرار الأمثلة.

المبحث الرابع

الإيجاز والإطناب

اولاً: الإيجاز[2]

التائية الكبرى نص إطنابي من حيث الألفاظ، إلا أنه من حيث المعاني والأفكار التي تضمنها يبدو موجزاً ومكثفاً في بعض المواطن، وكلا الأسلوبين يأتيان لخدمة المعنى ومقتضى المقام، فهو يلخص سير السالك نحو الحق واجتيازه الأحوال والمقامات، فيرسم طريقاً واضحاً للمريد، ويعرفه بالأهوال والمجاهدات النفسية التي تواجهه، وينقل سبط الناظم في مقدمة شرح

([1]) دلائل الاعجاز : ٣٥٤.

([2]) الإيجاز: من الوجز:السريع الحركة، والخفيف من الكلام والأمر.ووجز: قل.لسان العرب:٥: ٤٢٧(وجز).

الديوان أنه «حضر في مجلس الشيخ (رض) رجل وسمَّاه، وكان من أكابر علماء زمانه واستأذنه في شرح القصيدة نظم السلوك، فقال له: في كم مجلد تشرحها ؟ فقال: في مجلدين، فتبسم الشيخ رضي الله عنه وقال: لو شئت لشرحت كل بيت منها في مجلدين»[١]. إن هذه الرواية تشير إلى عمق المعاني التي طرقها الشاعر، ودقتها وكثافة العبارة ووجازتها.

والمقصود بالإيجاز تقليل الكلام من غير إخلال بالمعنى[٢]، أو «أداء المعنى المقصود بأقل من العبارة المتعارفة»[٣]. والعبارة المتعارفة هي ما سماه السكّاكي (متعارف الأوساط)، إذ الأمر في ذلك نسبي، ولذلك «لا يتيسر الكلام فيهما –أي الإيجاز والإطناب– إلا بترك التحقيق والبناء على شيء عرفي، مثل جعل كلام الأوساط على مجرى متعارفهم في التأدية للمعاني فيما بينهم. ولابد من الاعتراف بذلك مقيساً عليه... ولنسمه متعارف الأوساط. وانه في باب البلاغة لا يحمد منهم ولا يذم»[٤]. ولأهمية الإيجاز جعلوا البلاغة فيه، «قيل لبعضهم: ما البلاغة ؟ فقال: الإيجاز. قيل: وما الإيجاز؟ قال: حذف الفصول، وتقريب البعيد»[٥].

ويفرق الرماني بين الإيجاز والتقصير في إن الأول «بلاغة والتقصير عيّ... والإيجاز لا إخلال فيه بالمعنى المدلول عليه، وليس كذلك التقصير؛ لأنه لابد فيه من الإخلال»[٦]. ثم يقسمه إلى تقسيمات عدة، فتارة على وجهين هما: إظهار النكتة بعد الفهم لشرح الجملة. وإحضار المعنى بأقل ما يمكن من العبارة. وتارة على ثلاثة أوجه:الإيجاز بسلوك الطريق الأقرب دون الأبعد، والإيجاز باعتماد الفرض دون تشعب، والإيجاز بإظهار الفائدة بما يستحسن دون ما يستقبح [٧].إلا إن أكثر البلاغيين قسموا الإيجاز على وجهين ومنهم الرماني أيضا[٨]، وهما: إيجاز الحذف: وهو إسقاط كلمة للاجتزاء عنها بدلالة غيرها من الحال أو فحوى الكلام. وإيجاز القصر: وهو بنية الكلام على تقليل اللفظ، وتكثير المعنى من غير حذف[٩].

والإيجاز عند قدامة يسمى الإشارة وهو «الإتيان بكلام قليل ذي معان جمة»[١٠]. وهو أبلغ من الذكر في مواطنه: «لأن النفس تذهب فيه كل مذهب، ولو ذكر الجواب لقصد على الوجه

---

(١) مقدمة شرح ديوان ابن الفارض للبوريني والنابلسي:١٥- ١٦.
(٣) النكت في إعجاز القران: ٧٦.
(٤) التعريفات: ٣٢.
(٤) مفتاح العلوم: ٣٨٧.
(٥) الصناعتين: ١٥٧.
(٦) النكت:٧.
(٧) النكت: ٧٩.
(٨) ينظر: النكت: ٧٦ ، المثل السائر: ٢ :٥٢، الطراز :٥٤٦، بلاغة التراكيب: ٢٤٣.
(٩) ينظر: النكت :٧٦.
(١٠) الإتقان: ٣٧٨.

الذي تضمنه البيان»[١]. ولهذا فإن أبا هلال العسكري في الصناعتين يشير إلى فضل الإيجاز ودفاع أصحابه عن مذهبهم لان «قصور البلاغة على الحقيقة، ما تجاوز مقدار الحاجة فهو فضل داخل في باب الهذر الخطل، وهما من أعظم أدواء الكلام، وفيهما دلالة على بلادة صاحب الصناعة...»[٢]. وعن الإمام الصادق (ع): « ثلاثة فيهن البلاغة: التقرب من معنى البغية، والتبعد عن حشو الكلام ، والدلالة بالقليل عن الكثير»[٣].

والنفس في الحذف تتوق إلى التأويل المحذوف، وتكثير من البدائل، هو بخلاف الذكر الذي يقطع باب التأويل، ولعل هذا ما قصده الرماني في ذهاب النفس فيه كل مذهب، إذ الذكر يقصر الأمر على صفة واحدة. دون غيرها أو كلمة واحدة «ورب حذف هو قلادة في الجيد وقاعدة التجويد»[٤]. وإيجاز الحذف في التائية تمت الإشارة إليه، فلا حاجة إلى التكرار[٥].

أما إيجاز القصر: فهو «أغمض من الحذف، وان كان الحذف غامضاً، للحاجة إلى العلم بالمواضع التي يصلح فيها من المواضع التي لا يصلح»[٦]. وهذا النوع من الإيجاز لا يحذف منه شيء، وإنما يعبر فيه بألفاظ قلائل عن معان جمة، والقران الكريم مليء بهذا النوع من الإيجاز، كقوله تعالى: ﴿**وَلَكُمْ فِي الْقِصَاصِ حَيَاةٌ**﴾[٧]، وقوله: ﴿**مَن يَعْمَلْ سُوءاً يُجْزَ بِهِ**﴾[٨]، والعبارة فيه تكون مسبوكة لا يحذف منها شيء، وإنما هي إشارة لطيفة لمعان تكثر. ويرى بعض الباحثين أن للإيجاز بنوعيه (القِصر والحذف) أبعادا نفسية هي غاية المتكلم ومن أبرزها: المحافظة على نشاط النفس. والتكثيف، ولاسيما إيجاز القِصر. والتوسع في الدلالة الإيحائية ويتمثل في فتح باب التخيّل والاحتمال على مصراعيه أمام المتلقي. وتركيز الانتباه على الحدث دون سواه؛ لأنه هو المراد لفت انتباهه إليه، ودفع توهم غير المراد[٩].

والتائية نص طويل فيه من الإطناب الشيء الكثير، فالقصيدة من أطول القصائد العربية في التراث الصوفي إن لم نقل في التراث الشعري، بل تشغل أكثر من ثلث الديوان، وفيها الكثير من مواطن الوصف والاحتجاج والتمثيل، إلا أنها مع ذلك لا تخلو من بعض الأبيات الموجزة التي حملت بين ظهرانيها المعاني الكثيرة، واللطائف الخفية التي عبر بها الشاعر عن دقائق الفكر

---

(١) النكت: ٧٧.
(٢) الصناعتين: ١٥٧.
(٣) بحار الأنوار: ٧٥: ٢٣٠ .
(٤) دلائل الإعجاز: ١٤٦.
(٥) ينظر المبحث الأول من هذا الفصل : الأسلوب الخبري- الحذف .
(٦) النكت : ٧٧.
(٧) البقرة:١٧٩.
(٨) النساء:١٢٣.
(٩) ينظر : الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية : ١٢٧.

الصوفي، على أن لغة التصوف مهما بلغت من الإيضاح، فإنها تبقى غامضة بعض الشيء يصعب التعبير عنها. ومن مواطن الإيجاز في التائية قوله :

٩٩. فلمْ تهوَني ما لم تكُنْ فيّ فانيًا ولمْ تفنَ ما لا تُجْتلى فيكَ صُورتي

فالشاعر يعبر في هذا البيت عن شرط الهوى وهو الفناء، وشرط الفناء هو التجلي في ذات المحبوب، وهذا المقام هو ثمرة المجاهدة الصوفية والرياضة النفسية، بل إن مدار التصوف وهدفه هو الفناء في ذات المحبوب، وهو بيت يؤسس للفكر الصوفي ويمثل حلقة مهمة في السير والسلوك، فالفناء لا يتأتى إلا بالمجاهدة والتحقق بالعبادات وترك الشهوات بل والمكروهات المباحة أيضاً، وهذا يوصل إلى الفناء الذي هو سبب الهوى وحبله، وهذا الفناء لا يتحقق دون التجلي في المحبوب. ومن الإيجاز قوله :

١٧٦.وأمسِ خَليًا مِنْ حُظوظِكَ واسمُ عَنْ حَضيضِكَ واثبتْ بعدَ ذلكَ تَنْبُتَ

يختصر الشاعر في هذا البيت مجمل مقام التوبة والأوامر والنواهي التي على المريد إن يلتزم بها، فالحظوظ يقصد بها نصيب الشهوات الدنيوية بكل ما فيها ،يقول الفرغاني: «ارجع عن متابعة نفسك وطلب حظوظها الدنيوية أولاً، والأخروية ثانياً، وصر خالياً عنها بالكلية، وارجع عن الظهور بأحكام خلقيتك، وارقَ عن حضيض قابليتها للنقص والزوال والفناء بموجب ﴿**كُلُّ شَيْءٍ هَالِكٌ إِلَّا وَجْهَهُ**﴾[1]، إلى أوج الحضرة الحقية... واصبر على مقاساة الشدة... حتى ينبت من أرض نفسك نبات القلب، ويتجلى فيه أنوار الرب»[2].

ومن الإشارات الاخرى التي لخص فيها الشاعر جملة من أهم المقامات التي يتدرج فيها السالك في سفره نحو الحق وهي مقامات: التسديد والمقاربة والاعتصام والاستقامة والإجابة والإنابة والإخبات، وقوله :

١٧٧. وَسدّدْ وقاربْ وَاعتصمْ واستقمْ لها مجيبًا إليها، عَن إنابةِ مُخْبِتِ

قال القيصري في شرح هذا البيت: «أي: سوِ بين ظاهرك وباطنك في المعاملات والأحوال واقترب من الحق سبحانه بالتوجه إليه واعتصم بالله كما قال تعالى: ﴿**وَاعْتَصِمُوا بِاللَّهِ هُوَ مَوْلَاكُمْ**﴾[3]... واستقم على الصراط المستقيم كما أمر النبي (ص) به فيه كقوله تعالى: ﴿**وَاسْتَقِمْ كَمَا أُمِرْتَ**﴾[4]، وأجب داعي الله كما قال تعالى: ﴿**يَا قَوْمَنَا أَجِيبُوا دَاعِيَ اللَّهِ**﴾[1]، ولتكن هذه

([1]) القصص: ٨٩.
([2]) منتهى المدارك : ١: ٤٤٦.
([3]) الحج : ٧٨.
([4]) الشورى :١٥.

الأحوال صادرة منك عن إنابة ورجوع إلى الله تعالى كما قال تعالى: ﴿**وَأَنِيبُوا إِلَى رَبِّكُمْ**﴾ [٢]، وكن مخبتًا لنار طبيعتك ومتواضعا لخلق الله ومتذللا في باب الله تعالى كما قال تعالى:﴿**وَبَشِّرِ الْمُخْبِتِينَ،الَّذِينَ إِذَا ذُكِرَ اللَّهُ وَجِلَتْ قُلُوبُهُمْ**﴾[٣]»[٤]. فكل مقام من هذه المقامات فيه كلام، ويكفي أن يُنظر في هذا المجال كتب السير والسلوك كمنازل السائرين وشروحه، إلا أن الشاعر اختصر سبعة مقامات في بيت واحد، موجزاً إيّاها بعبارات لطيفة ومكثفة تحمل في طياتها معاني كثيرة.

ومن الألفاظ الموجزة التي حملت معاني جليلة، مع جمال موقعها وحسن استعمالها لفظة(كل) التي وظَّفها الشاعر لإيجاز كل معاناته وتضحياته في سبيل المحبوب في قوله:

٣٨١. صرفتُ لها كلِّي على يدِ حسنِها فضاعفَ لي إحسانها كل وصلة

وهو ما أوضحه في الأبيات اللاحقة لهذا البيت، فقد صرف الشاعر كل وجوده وذاته وجوارحه في سبيلها فتضاعف إحسانها مجازاة له. ومن الإيجاز قوله:

٥١٤.أسافرُ مِنْ عِلمِ اليقينِ لِعَينِهِ إلى حقِّهِ حيثُ الحقيقةُ رِحلَتي

يشير في هذا البيت إلى مراتب اليقين الثلاثة (علم اليقين، عين اليقين، حق اليقين)، وأول مراتب السلوك تبدأ بالعلم بالله وومنازله ومقاماته «فحق اليقين وجدان الحقائق الإلهية والكونية في ذاته ذوقاً ووجداناً، وعين اليقين شهودها بعين الباصرة، وعلم اليقين تصورها وإدراكها مطابقاً لها في نفس الأمر، فعلم اليقين للعلماء الراسخين، وعين اليقين للأولياء الكاملين، وحق اليقين للأنبياء والأولياء الكاملين المكملين»[٥]. فغاية ما يمكن إن يصل إليه العارف هي مرتبة حق اليقين بعد أن يجتاز المنازل والمقامات. ومن العبارات المكثفة في التائية قوله:

٦٠٠.هي النفس إنْ ألقت هواها تضاعفتْ قواها وأعطتْ فعلَها كلَّ ذرةِ

انه احد نواميس الطبيعة وسننها التاريخية حيث تتفجر قوى النفس وتتضاعف كلما سمت عن الرذائل وألقت الهوى ، فترتقي بذلك إلى الكمال وتعود إلى المحل الأرفع الذي هبطت منه، وإنما كان ضعفها لتعلقها بالجسد الفاني وتناسيها لفطرتها ،والشرط في كمالها هو التجرد عن أنّيتها وماديتها لتحلق في عالم الروح . وقد لجأ الشاعر إلى أسلوب الشرط للإشارة إلى هذا المعنى.

([١]) الاحقاف:٣١.

([٢]) الزمر: ٥٤.

([٣]) الحج:٣٤-٣٥.

([٤]) شرح القيصري: ٤٥.

([٥]) شرح القيصري : ١٣٦ .

ومن الإيجاز في التائية الإشارة إلى قصص الأنبياء بإشارات مختصرة ولمحات دالة معتمدا بذلك على فطنة المتلقي وثقافته كقوله :

٦٠٢.بـذاكَ عـلا الطوفـانُ نـوحٌ وقـدْ نجـا بـه مَـن نجـا مـن قَومِـهِ فـي السّـفينَةِ
٦٠٣.وغاضَ لهُ ما فاضَ عنهُ، استِجادَةً وجـدّ إلـى الجُـودي بهـا واسـتَقَرّتِ
٦٠٤.وسارتْ ومتنُ الرِّيحِ تحتَ بساطهِ سُـلَيمانُ بالجَيْشَـينِ، فَـوْقَ البسـيطَةَ
٦٠٥.وقَبلَ ارتِدادِ الطّرْفِ أُحضِرَ من سبا لـهُ عـرشُ بلقـيسٍ بغيـرِ مشـقَّةِ
٦٠٦.وأخمَـد إبـراهيمُ نـارَ عـدُوّهِ، وعـنْ ورهِ عـادتْ لـهُ روضَ جنّـةِ
٦٠٧.ولمَّا دعا الأطيارَ مـنْ كـلِّ شاهقٍ وقـد ذُبِحَـتْ، جاءَتْـهُ غيـرَ عَصِـيّةِ
٦٠٨.ومـنْ يـدهِ موسـى عصـاهُ تلقَّفـتْ مـنَ السِّـحرِ أهـوالاً علـى الـنَّفسِ شـقَّتِ
٦٠٩.ومِـن حَجَـرٍ أجـرى عيونـاً بضَـرْبَةٍ بهـا دِيمـاً سـقَتْ وللبحـرِ شـقَّتِ
٦١٠.ويُوسُـفُ، إذ ألقـى البَشـيرُ قَميصَـهُ علـى وجـهِ يعقـوبٍ إليـهِ بأوبـةِ
٦١١.رآهُ بعـينٍ قبـلَ مقدمـهِ بكـى عليـهِ بهـا شـوقاً إليـهِ فكفَّـتِ
٦١٢.وفـي آلِ إسْـرائيلَ مائِـدَةٌ مِـنَ ال سّـماءِ لعيسَـى ، أُنْزِلَـتْ ثـمّ مُـدّتِ
٦١٣.ومـنْ أكمـهٍ أبـرا ومـنْ وضـحٍ عـدا شـفى وأعـادَ الطِّـينَ طيـراً بنفخـةِ
٦١٥.وجـاءَ بِأسْـرارِ الجميـعِ مُفيضُـها علينـا لهـمْ ختمـاً علـى حـينِ فتـرة

يلتقط الشاعر مشاهد موجزة بحيث تثير في المتلقي تراثا ضخما، وتستدعي آيات القران المباركة في مشاهد تؤرخ للقصص القرآني بإيجاز ابتداءً من نوح (ع) وحتى الخاتم (ص)، مستحضراً طوفان نوح (ع)، وبساط سليمان(ع) وقصته مع سبأ، ونار النمرود التي سجّرها لإحراق خليل الله (ع)وكيفية إحياء الموتى، وموسى (ع)، وما صادفه من بلاءات ومحن، وكذلك يوسف (ع)، ورجوع البصر ليعقوب (ع) بمجرد أن وقع قميص يوسف على بصره، ومن ثم عيسى (ع) وحديث المائدة المباركة، وإبراء الأكمه والأبرص ونفخ الروح في التراب، وأخيرا الإشارة إلى الحضرة المقدسة لسيد الموجودات المصطفى (ص). كما نجد إشارة قرآنية أخرى موجزة لقصة موسى والخضر(ع) وهو قوله :

٧١٥. قتلت غلام النفس بين إقامتي الـ ـجدارلاحكامي وخـرق سـفينتي

وهي إشارة إلى الآيات الكريمة من سورة الكهف (٦٠- ٨٢) والإشارات القرآنية كثيرة في التائية وسنشير إليها في الفصل الثالث في الاقتباس.

وتبقى العبارة الصوفية تتسم بالإيجاز والتكثيف والرمزية، لدقة المطالب التي يعالجها الخطاب الصوفي، وقد يكون ذلك سبباً إلى (الشطح)، إذ العبارة تضيق عن المعنى، إلا أنها تبقى الوسيلة الوحيدة للتعبير.

ثانياً:الإطناب

تترابط المكونات اللغوية في السياق لتضفي أبعادا فنية ودلالية جديدة، تتأتى من خلال التتابع اللغوي لبيان المعنى أو توجيهه أو توكيده، وتؤسس هذه الأشكال بتضافرها مع عناصر النص الأخرى بعداً مقصوداً، فتحقق وظيفتها بوصفها أشكالاً بلاغية، وأساليب تعبيرية تستمد وجودها من الجذر اللغوي للفظة [١]. والإطناب: «هو تأدية المقصود من الكلام بأكثر من عبارة متعارف عليها»[٢]، وهو ركيزة تمنع انصراف الشيء عن مقصده، وله وظيفة معيارية تعمد إلى إيجاد التوازن بين المعنى والمقصد المراد تثبيته بوساطته، دون الانصراف عن المعنى المتولد عن غيره، ويدفع أي عارض يحدث اضطراباً في مسيرة المعنى ويحوله عن وجهته المقصودة التي تتعرض لتغييرات سياقية تؤدي إلى تخصيص المعنى أو توكيده أو تفصيله في اتجاه ما دون سواه ويعد الإطناب ابرز الظواهر الأسلوبية التي يعبر بها عن المعنى الواحد بطرائق متعددة [٣]، والبليغ «من كان كلامه بقدر حاجته، ولا يحيل الفكرة في اختلاس ما صعب عليه من الألفاظ ولا يكره المعاني على إنزالها في غير منازلها ولا يتعمد الغريب والوحش ولا الساقط السوقي»[٤].

ونرى الجاحظ (ت ٢٥٥هـ) يؤكد أهمية الإطناب ودوره في تأكيد المعنى، من خلال فاعلية الزيادة اللفظية والتي تشكل الركن الأساس في بنية الإطناب، وهو يأتي لغرض الإيضاح والإخبار الدقيق زيادة على الدقة في التعبير وإصابة المعنى للمقصد وإلا عد حشواً أو تطويلاً، وهو ما نقله الجاحظ عن أبي الحسن قوله: «قيل لا بأس ما فيك عيب إلا كثرة الكلام، قال أتسمعون صواباً أم خطأ؟ قال: بل صواباً، قال فالزيادة في الخبر خبر»[٥]، فالإطناب مطلوب في محله لاسيما في الأمور التي تحتاج إلى تبيان وإيضاح ،إذ يغدو الإيجاز احيانا إخلالا وعيبا مالم يستوف المعنى أو ليس الغرض من الكلام إيصال المعنى إلى المتلقي. والإطناب كما يرى الرماني «بلاغةٌ والتطويلُ عيّ ... فإنما يكون في تفصيل المعنى وما يتعلق به في المواضع

---

(١) الاطناب: الحبل طويل يشد به سرادق البيت أو الوتد، وطول في الرجلين في استرخاء، وطول في الظهر، وهو عيب، وأطنبت الريح: اشتدت في غبار. وأطنب الرجل: أتى بالبلاغة في الوصف مدحاً كان أو ذماً. ينظر: لسان العرب:١ :٥٦٠ (طنب).
(٢) الطراز: ٥٤٧– ٥٤٨.
(٣) ينظر: الإطناب في القران الكريم أنماطه ودلالاته: ١٠.
(٤) الصناعتين: ٤٠٦.
(٥) البيان والتبيين :١: ٩٩.

التي يحس فيها ذكر التفصيل فان لكل واحد من الإيجاز والإطناب موضعا يكون به أولى من الآخر لان الحاجة إليه اشد والاهتمام به أعظم»[١].

والإطناب الذي يعد بلاغة إذا جاء في موضعه، وهو ما جاء لنكتة لطيفة وغاية مقصودة إذ «انه ليس تكأة لإقامة وزن وقافية بل هو أمر يقتضيه المعنى ويحتمه، انه استجابات لحالات نفسية ، ومتطلبات للمقام ومراعاة لمقتضى الحال»[٢].

وينقل السيوطي عن صاحب الكشاف قوله: « كما انه يجب على البليغ في مظان الإجمال يجمل ويوجز فكذلك الواجب عليه في موارد التفصيل إن يفصل ويشبع»[٣]. إذ لكل مقام مقال وليست البلاغة إلا مطابقة الكلام لمقتضى الحال، مع فصاحته ولذلك نجد أبا هلال العسكري يذكر دفاع أصحاب الإطناب بحجة، إن «المنطق إنما هو بيان والبيان لا يكون إلا بالإشباع والشفاء لا يقع إلا بالإمتاع، وأفضل الكلام أبينه وأبينه أشده إحاطة بالمعاني، ولا يحاط بالمعاني إحاطة تامة إلا بالاستقصاء والإيجاز للخواص والإطناب مشترك فيه الخاصة والعامة، والغبي والفطن والريض والمرتاض ولمعنى ما أطيلت الكتب السلطانية في إفهام الرعايا... والحاجة إلى الإيجاز في موضعه كالحاجة إلى الإطناب في مكانه، فمن أزال التدبير في ذلك عن جهته واستعمل الإطناب في موضع الإيجاز، واستعمل الإيجاز في موضع الإطناب اخطأ»[٤].

والإطناب زيادة لفائدة وهذا يميزه عن الحشو والتطويل اللذين لا فائدة لهما، وابن الأثير يرى إن الإطناب «ضرب من ضروب التأكيد التي يؤتى بها في الكلام قصدا للمبالغة إلا ترى أنه ضرب مفرد من بينها برأسه لا يشاركه فيه غيره»[٥]. وله إغراض أخرى كالإيضاح بعد الإبهام ، والتشويق إلى ذكر الشيء، أو للإفهام وجلب الانتباه ، فقد قال للخليل: يختصر الكتاب ليحفظ ويبسط ليفهم. قيل لأبي عمرو بن العلاء: هل كانت العرب تطيل؟ قال: نعم، كانت تطيل ليسمع منها وتوجز ليحفظ عنها[٦].

والتائية نص إطنابي في بعض مواطنه، اعتمد على التصوير والنصح والإرشاد والمحاججة، وهي أمور تتطلب التفصيل والإيضاح والتكرار، كما أن الشاعر في وصفه لأحواله ومقاماته وما يتوارد عليه، يفصِّل ويجسِّم احياناً مستنطقاً الألفاظ ومفجراً مكامنها وطول القصيدة يشهد بذلك، ويصعب على الباحث في التائية أن يميز أو يقتطع صوراً للإطناب في قصيدة مليئة بوصف الأحوال والمقامات الصوفية، فضلاً عن مشاعر الوجد والهوى التي تتوالى على الشاعر وتفيض

---

(١) النكت: ٧٨ - ٧٩ .
(٢) بلاغة التراكيب: ٢٥٥.
(٣) الإتقان: ٣٨٧.
(٤) الصناعتين: ١٧١.
(٥) المثل السائر:٢ :١٠٨.
(٦) ينظر: الصناعتين : ١٧٢.

من وجده على لسانه ،فينطق بما يوهم بفكره احياناً، إن شدة الوجد والمشاعر الفياضة الدافقة تخرس الأقلام، والقصيدة على ما فيها من معان عميقة وأبعادٍ صوفية سامية، إلا أنها لم تخل من بعض مواطن التفصيل، وهو إطناب اقتضاه المقام كما في وصفه (للاتحاد) وإكثار الكلام عنه للتعبير عن فكرة مفادها أن المحبوبة تتجلى في كل شيء أو في كل محبوبة على مر التاريخ، والعاشق يتجلى في كل عاشق على مر التاريخ إذ تستغرق هذه الفكرة الأبيات:(٢٤٢-٢٦٢) ومنها قوله :

٢٤٢. فكل مليح حسنه من جمالها معارُ لهُ بل حُسنُ كلِّ مليحةٍ
٢٤٣. بِها قَيسُ لُبنى هامَ بلْ كُلُّ عاشقٍ كمجنونِ ليلى أو كُثيّرِ عزَّةِ
٢٤٤. فكُلُّ صَبا مِنهم إلى وَصْفِ لَبْسِها بِصورةِ حُسْنٍ لاحَ في حُسْنِ صُورةِ
٢٥١. وتظهرُ للعشّاقِ في كُلِّ مظْهَرٍ من اللبس في أشكالِ حُسنٍ بديعةِ
٢٥٢. ففي مرّةٍ لُبنى وأخرى بُثينةً وآونةً تُدعَى بِعَزّةَ عزَّتِ
٢٥٤. كذلك بحُكْمِ الاتحادِ بِحُسنِهَا كما لي بدتْ في غيرها وتزيّتِ
٢٥٧. وما القومُ غيري في هواها وإنّما ظهرت لهم للبس في كُلُّ هَيأةِ
٢٥٨. ففي مرّةٍ قيساً وأخرى كُثَيّراً وآونةً أبدو جميل بُثَينةِ

فالزيادة في المعنى تحيل الخبر المباشر إلى ظاهرة فنية تنطوي على صورة اقناعية وتوكيدية تعود بالمتلقي إلى مرجعيات تراثية، تتمتع بحضورها التاريخي الذي لا يخفى على أحد بحيث تحولت قصصهم إلى أساطير وملاحم في تاريخ العشق.

ومن المواطن الأخرى التي أكثر الشاعر منها الشواهد والدلائل للتوحيد الفعلي، والاستدلال على إن كل ما في هذا الكون فعل واحد قوله:

٦٨٥.يرى الطّيرَ في الأغصانِ يُطْرِبُ سَجعُها بِتَغريدِ ألحانٍ، لديكَ، شَجِيَّةِ
٦٨٦.وتعجَبُ من أصواتِها بِلغَاتِها وقَدْ أعرَبَتْ عن ألْسُنٍ أعجَمِيَّةِ
٦٨٧.وفي البرِّ تسري العيسُ، تخْتَرِقُ الفلا، وفي البحرِ تَجري الفُلكُ في وسطِ لُجّةِ
٦٨٨. وتَنْظُرُ لِلجَيْشَينِ في البرِّ، مَرّةً ، وفي البحرِ أُخرى في جُموعٍ كثيرةِ
٦٨٩. لِباسُهُمُ نَسْجُ الحَديدِ لِبأسِهِمْ، وهُم في حمَى حدَّي ظُبىً وأسنِةِ
٦٩٠. فأجنادُ جيشِ البرِّ ما بينَ فارسٍ على فَرَسٍ، أو راجِلٍ ربِّ رِجْلَةِ
٦٩١. وأكنادُ جيشِ البحرِ ما بينَ راكبٍ مَطَا مركبٍ أو صاعِدٍ مِثلَ صَعْدةِ
٦٩٢. فمِن ضارِبٍ بالبيضِ، فتكاً، وطاعِنٍ بسُمرِ القَنا العَسَّالةِ السَّمهريّةِ

٦٩٣. ومنْ مغرقٍ في النَّارِ رشقاً بأسهمٍ ومنْ محرقٍ بالماءِ زرقاً بشعلةِ
٦٩٤. تَرَى ذا مُغيْراً، باذِلاً نَفْسَهُ، وذا يولّي كسيراً تحتَ ذلِّ الهزيمةِ
٦٩٥. وتَشْهَدُ رَميَ المَنجَنيقِ، ونَصْبَهُ لهدمِ الصَّياصي والحصونِ المنيعةِ
٦٩٦. وتلحظُ أشباحاً تراءي بأنفسٍ مُجَرَّدَةٍ ، في أرضِها، مُستَجِنَّةِ
٦٩٧. تُباينُ أنْسَ الإنسِ صُورَةُ لَبسِها، لِوحشِتِها، والجِنُّ غيرُ أنيسَةِ
٦٩٨. وتطرحُ في النّهرِ الشِّباكَ فتخرجُ ال سّماكَ يَدُ الصّيّادِ منها، بِسُرْعةِ
٦٩٩. ويحتالُ بالأشراكِ ناصبها على وُقوعِ خِماصِ الطّيرِ فيها بِحبّةِ
٧٠٠. ويكسرُ سفنَ اليمِّ ضاري دوابهِ وتظفرُ آسادُ الشَّرى بالفريسةِ
٧٠١. ويصطادُ بعضُ الطَّيرِ بعضاً منَ الفضا ويقنصُ بعضُ الوحشِ بعضاً بقفرةِ
٧٠٢. وتَلْمَحُ مِنهما ما تَخطَّيتُ ذِكْرَهُ ولم أعتَمِد إلاّ على خيرِ مُلْحَةِ
٧٠٣. وفي الزمن الفرد اعتبر تلق كل ما بدا لَكَ، لا في مُدّةٍ مُستَطيلَةِ

فهو يتحدث عن الطير وتغريدها على الأغصان، وعن العيس واختراقها الفلا والفلك في البحر والجيوش في البر والبحر، وأسلحتهم، وعن الصياد والسمك وضواري البحر والبر... وكل ذلك فعل واحد كما يقول:

٧٠٤. وكلَّ الَّذي شاهدتهُ فعلُ واحدٍ بِمُفْرَدِهِ، لكِن بِحُجْبِ الأكِنّةِ
٧٠٥.إذا ما أزال السِّترَ لمْ ترَ غيرهُ ولم يبقَ، بالأشْكالِ، أشكالُ رِيبَةِ

وفي موضع آخر يشير الشاعر إلى أن المعبود واحد عند كل الأمم، فالمجوس في عبادتهم للنار، واليهود والمسيح والمسلمون، بل وحتى عابد الأحجار والدينار وعبدة الشمس، إذ هم كما يقول:

٧٤١.فما قصدوا غيري وإنْ كانَ قصدهمْ سِوايَ، وإن لم يُظهروا عَقدَ نِيّةِ
٧٤٢.رأوا ضوءَ نوري مرَّةً فتوهَّمو هُ ناراً، فضَلّوا في الهُدى بالأشعة

ومن صور الإطناب الأخرى الإكثار من الأدلة في مقام الاحتجاج والإقناع، فهو لا يكتفي في الاستدلال بدليل واحد، وإنما يكثر منها زيادة في التوكيد ورغبة منه في إفحام المنكر وإقناعه، وحثاً للمريد على سلوك طريقته، كقوله:

٦٥٦. وضَرْبي لكَ الأمثالَ، مِنّيَ مِنّةٌ عليكَ بشأني مرةً بعدَ مرةِ
٦٥٧. تأمّلْ مقاماتِ السَّرُوجِّي، واعتَبِرْ بتَلوينِهِ تَحْمَدْ قَبولَ مَشورَتي
٦٥٨. وتَدرِ التباسَ النّفسِ بالحسّ، باطناً بمظهرها في كلِّ شكلِ وصورةِ
٦٥٩.وفي قولِهِ إنْ مانَ فالحَقّ ضارِبٌ بهِ مثلاً والنفسُ غيرَ مجدَّةِ

٦٦٠. فكُنْ فَطِناً، وانظُرْ بحِسّكَ، مُنصِفاً لنفسكَ في أفعالكَ الأثريةِ
٦٦١. وشاهدْ إذا استجليتَ نفسكَ ما ترى بغيرِ مراءٍ في المرائي الصقيلةِ
٦٦٢. أغَيرُكَ فيها لاحَ ، أمْ أنتَ ناظِرٌ إليكَ بها عندَ انعكاسِ الأشعةِ
٦٦٣. وأصغِ لرجعِ الصوتِ عندَ انقطاعهِ إليكَ بأكنافِ القصورِ المشيدةِ
٦٦٤. أَهَلْ كانَ منْ ناجاكَ ثمَّ سواكَ أمْ سَمِعتَ خِطاباً عن صَداكَ المُصَوّتِ
٦٦٥. وقُل ليَ : مَن ألقى إليكَ عُلُومَهُ وقد رَكدتْ منكَ الحواسُ بغَفوَةِ
٦٦٦. وما كنتَ تَدري قبل يومكَ ما جرَى بأمسِكَ، أو ما سوْفَ يجري بغُدوَةِ
٦٦٧. فأصبحتَ ذا علمٍ بأخبارِ منْ مضى وأسرارِ منْ يأتي مدلاً بِخبرَةِ
٦٦٨. أَتحسبُ ما جاراكَ في سنةِ الكرى سِواكَ بأنواعِ العُلُومِ الجليلَةِ
٦٦٩. وما هيَ إلاّ النّفسُ، عندَ اشتِغالها، بِعَالِمهَا عن مظهرِ البشريّةِ

فالشاعر يكثر من ضرب الأمثال بتلوينات أبي زيد السروجي وظهوراته المختلفة ، وانعكاس صورة المرء في المرآة، ورجع الصوت، وإلقاء العلوم في حال النوم، فكل هذه الأدلة تشير إلى الواحد، فالسروجي بصوره المختلفة شخص واحد في حقيقة الأمر، وكذلك الصورة في المرآة ما هي إلا انعكاس للأصل، ومثل ذلك الصدى فهو انعكاس للصوت وتجلٍّ آخر من تجلياته. إن الشاعر في هذا المقام يطنب في الأمثلة والشواهد لإثبات صحة مذهبه، سعيا منه لإقناع المتلقي. ويتحقق الإطناب في التائية بصور متعددة:

١- الإيضاح بعد الإبهام: وغرضه إعطاء المعنى صورتين مختلفتين، أو ليتمكن في النفس، أو لإكمال اللذة بالعلم به، أو لتفخيم الأمر وتعظيمه، ومن مظاهره في التائية قوله :

٢١٤.ففي الصحو بعد المحو لم اكُ غيرها وذاتي بذاتي إذ تحلّت تجلّت

فالحديث هنا عن الفناء في ذات المحبوب والتحقق بمقام التمكين ثم أشار في الأبيات التالية إلى نتائج الاتحاد ومظاهره ليفسر مبهمات البيت ومغاليقه قائلا:

٢١٥. فوصفي إذ لم تدع باثنين وصفها وهيأتها إذ واحد نحن هيأتي
٢١٦. فان دعيت كنت المجيب وان أكن منادى أجابت من دعاني ولّبتِ
٢١٧. وان نطقت كنت المناجي كذاك إن قصصت حديثا إنما هي قصتِ
٢١٨. فقد رفعت تاء المخاطب بيننا وفي رفعها عن فرقة الفرق رفعتي

٢- الاعتراض: عرفه البلاغيون بقولهم: «وهو إن يؤتى في أثناء كلام أو بين كلامين متصلين معنى بجملة أو أكثر لا محل لها من الإعراب ،لنكتة سوى دفع الإيهام»[١]. ويكثر في أساليب العربية والقرآن الكريم لأغراض: كالتنزيه والتعظيم، والدعاء، والتنبيه، والمبادرة إلى اللوم، والاستعطاف، والتحسر. ووجه الحسن في الاعتراض، حسن الإفادة من مجيئه مجيء مالا معوّل عليه في الإفادة [٢]، وذكره قدامة في محاسن الكلام[٣]، وأشار إليه ابن الأثير وقسمه على قسمين: مفيد ويجري مجرى التوكيد، وغير مفيد لا يؤثر في الكلام نقصاً وفي معناه فساداً [٤]. وكذا قسمه العلوي إلا انه جعل الثاني على نوعين: غير مفيد لكنه لا يكسب الكلام حسناً ولا قبحاً. غير مفيد لكنه قبيح لخروجه عن قوانين العربية وانحرافه عن اقيستها[٥].وهو مختلف عن الحشو. وأما الزركشي فقد أشار إلى أسبابه عند النحاة وهي: «تقرير الكلام، قصد التنزيه قصد التبرك، قصد التأكيد، كون الثاني بياناً للأول، تخصيص احد المذكورين بزيادة التأكيد على أمر علق بهما، زيادة الرد على الخصم، الإدلاء بالحجة»[٦].

والاعتراض في التائية ليس بالكثير الذي يشكل ظاهرة بارزة، ولكنه مع ذلك يأتي تقريرا وتأكيدا في اغلب أحواله كما في قوله:

٨. هَبي، قبلَ يُفني الحُبُّ مِنّي بقِيّةً أراكَ بها، لي نظرَةَ المتَلَفّتِ

وقع الاعتراض بين القول والمقول بجملة (قبلَ يُفني الحُبُّ مِنّي بقِيّة) وله دلالته النفسية، فهو- كما يرى القاشاني- «مشعر بأنه ملجأ لي ذلك لأن الصبابة حملته على طلب الرؤية وان كانت متعذرة في حال الوجد، لإيجابه محو الأوصاف واستدعاء الرؤية وجود أو صفة قابلة وكذا في حال الفقد، لا يرائه الحجاب المانع فاضطر إلى سؤال محال وهو النظر إلى المحبوبة بوجود بقية منه عند التجلي ريثما ينظر بها إلى المتجلي له نظرة سريعة كنظرة الملتفت إلى شيء»[٧].

٦١. وأين الصفا هيهات من عيش عاشق وجنّة عدنٍ بالمكارهِ حفت

فالاعتراض في قوله: هيهات وغرضه الإشارة إلى بعد الصفاء عن طريق العاشق وكقوله:

١٦٢. وانّي التي أحببتها لا محالة وكانت لها نفسي على محيلتي

---

(١) التلخيص: ٥٥ .
(٢) ينظر : الإيضاح :١٥١ وما بعدها .
(٣) ينظر :نقد الشعر: ١٥٣.
(٤) ينظر: المثل السائر: ٢ : ١٦٣.
(٥) ينظر: الطراز:٢٦٥.
(٦) البرهان في علوم القران: ٥٢٢ .
(٧) كشف الوجوه الغر : ١ : ٥٦ - ٥٧ .

وهو قوله :لا محالة وهو يؤكد المحبوبة وأنها هي ما تتمناه النفس .

ومرة يأتي الاعتراض لغرض تنزيه العارف عن الحلول (أي حلول الذات الإلهية في ذات العارف) كقوله :

٢٧٧. متى حلت عن قولي أنا هي أو اقل وحاشا لمثلي – أنّها في حلّتِ

إن الشاعر في هذا البيت ينزه نفسه عن تهمة الحلول، وهو كثيرا ما يدفع عن نفسه ذلك وفي أكثر من مقام.

٣- ذكر الخاص بعد العام للتنبيه على فضله كقوله تعالى: ﴿**حَافِظُوا عَلَى الصَّلَوَاتِ وَالصَّلاة الْوُسْطَى**﴾ [١]. ومن صوره في التائية الكبرى قول الشاعر :

٦٣٩. فلا حيَّ الّا مَنْ حياتي حياتُهُ وَطَوعُ مُرادي كلُّ نَفْسٍ مُريدةِ

٦٤٠. ولا قائلٌ، الّا بلفظي مُحدِّثُ ولا ناظرٌ الّا بناظرِ مُقلتي

٦٤١. ولا مُنْصِتٌ الا بسمعي سامعٌ ولا باطشٌ الّا بأزلي وشدّتي

٦٤٢. وَلا ناطقٌ غَيري وَلا ناظرٌ وَلا سميعٌ سِوائي من جميع الخَلِيقةِ

قدم الحياة وهي الأصل وما يترتب عليها من نطق ونظر وسمع وبصر ما هي إلا مظهر للحياة وحواس للكائن الحي فلاحي في الكون إلا وحياته من حياتي فإذا «كان وجودي هو عين التجلي الأول أصل كل وجود مضاف إلى كل حقيقة هي فرع حقيقتي ...والحياة تابعة للوجود حيثما تعين وظهر علماً أو عيناً... وإذا كانت الإرادة تابعة للحياة وحياة كل حي تبع حياتي وفروعها فإرادة كل مريد تكون تبعا وفرعا لإرادتي وكل فرع وتبع طايع لأصله ومتبوعه»[٢].

٤- ذكر العام بعد الخاص لإفادة العموم، كقوله تعالى: ﴿ إِنَّ صَلاتِي وَنُسُكِي﴾[٣]، والنسك العبادة وهو أعمّ من الصلاة. ومن أمثلته في التائية:

٣٤٠.فيا مُهجتي ذوبي جوىً وصبابةً ويا لوعَتي كوني، كذاكَ، مُذيبتي

٣٤١.ويا نار أحشائي أقيمي من الجوَى حنايَا ضُلوعي فهيَ غيرُ قويمةِ

٣٤٢.يا حُسنَ صبري في رضي من أُحبُّها تجمّلْ، وكُنْ للدّهرِ بي غيرَ مُشمِتِ

٣٤٣.ويا جَلَدي في جنبِ طاعةِ حُبِّها تحمَّل عَداكَ الكَلُّ كُلَّ عظيمةِ

٣٤٤.ويا جسَدي المُضنَى تسَلَّ عن الشِّفَا ويا كبِدي منْ لي بأنْ تتَفتَّتي

٣٤٥.ويا سقَمي لا تُبْقِ لي رمقاً فقدْ أبيتُ، لبُقيْا العِزِّ، ذُلّ البَقيّةِ

---

(١) البقرة : ٢٣٨.

(٢) منتهى المدارك : ٢ :١٥٢.

(٣) الأنعام:١٦٢.

٣٤٦.ويـا صـحتي ماكـانَ مـن صُـحبتي انْقضـى ووصـلُك فـي الأحشـاءِ ميتـاً كهجـرَةِ

٣٤٧.ويـا كـلّ مـاأبقى الضّـنى منّـيَ ارتحِـلْ فمـا لـكَ مـأوىً فـي عظـامٍ رَميمـةِ

٣٤٨.ويـا مـا عسَـى منّـي أُنـاجي، تَوَهّمـاً بيـاءِ النَّـدا أُونِسـتُ منـكَ بوحشـةِ

فذكر الشاعر (المهجة، ونار الأحشاء، وحسن الصبر، والجلد، والجسد، والسقم، والصحة، وكل ماأبقى الضنى) ثم ذكر أمرا عاماً يشمل كل ما أشار إليه في الأبيات السابقة بقوله: وياما عسى مني أناجي توهماً. فكل نداءه متوجه إلى ما لا يعقل فهو محض وهم، اتخذه الشاعر وسيلة للاستئناس.

٥- التكرير: وهو إعادة اللفظ بعينه سواء كان اللفظ متفق المعنى أو مختلفا أو يأتي بمعنى ثم يعيده. ويؤتى به لإغراض: كتأكيد الإنذار كقوله تعالى: ﴿**كَلا سَوْفَ تَعْلَمُونَ. ثُمَّ كَلا سَوْفَ تَعْلَمُونَ**﴾[١] وفي (ثم) دلالة على إن الإنذار الثاني ابلغ واشد ولزيادة التنبيه على ما ينفي التهمة، ليكمل تلقي الكلام بالقبول، ولمقام التعظيم والتهويل كقوله تعالى: ﴿**الْحَاقَّةُ . مَا الْحَاقَّةُ**﴾[٢]، أو للتعجب أو لتعدد المتعلق، أو التلذذ بذكر المكرر، أو إظهار التحسر، أو لطول في الكلام. فالتكرار ضرب من ضروب الإطناب وهو التكرار المفيد «وإنما يحتاج إليه ويحسن استعماله في الأمور المهمة التي قد تعظم العناية بها، ويخاف بتركه وقوع الغلط والنسيان فيها والاستعانة بقدرها، وقد يقول الرجل لصاحبه في الحث والتحريض على العمل: عجل عجل وارمِ ارمِ، كما يكتب في الأمور المهمة على ظهور الكتب: مهم مهم مهم»[٣]. وهذا النوع من التكرار لايوجد في التائية، وانما وردالتكرار للفظة (كل) بشكل ظاهر، وبإضافات مختلفة، وستبحث في التكرار ضمن الفصل الثالث.

٦. الإيغال: وهو البعد، ويؤتى به لفكرة القصد منها التأثير في النفس كزيادة المبالغة كقول الخنساء: (كأنه علَم في رأسه نار). ومن أمثلته:

٨٨. وكيفَ بحبي وهوَ أحسنُ خلةٍ تفوزُ بدعـوى وهيَ أقبَح خلَّة

وهو في قوله: وهو أحسن خلة ، وهو أقبح خلة.

---

(١) التكاثر:٣-٤.

(٢) الحاقة : ١-٢.

(٣) بيان اعجاز القران: ٥٢.

٧. التذييل: توكيد الجملة بالمعنى وهو نوعان: احدهما ما لا يخرج مخرج المثل، وثانيهما: ما يخرج مخرج المثل، وغرضه تأكيد منطوق الكلام، أو تأكيد مفهومه. ومن أمثلته:

٧٨.وخلعُ عذاري فيكِ فرضي وإنْ أبى اقـ ـــترابيَ قــومي والخلاعــةُ ســنَّتي

وهو في قوله : والخلاعة سنتي.

٨. التتميم: وهو أن يؤتى في كلام لا يوهم خلاف المقصود بفضلة تفيد نكتة كالمبالغة: كقوله تعالى: ﴿**وَآتَى الْمَالَ عَلَى حُبِّهِ**﴾[١]. ومن أمثلته:

١٨٠.وقُم في رضاها واسعَ غيرَ محاولٍ نشــاطاً ولا تُخلد لعجزٍ مفوِّتِ

وهو في قوله: مفوِّت.

٩. التكميل أو الاحتراس: يؤتى في كلام يوهم خلاف المقصود بما يدفع ذلك الوهم[٢]، وهو نوعان: نوع يتوسط الكلام، ونوع يقع في آخر الكلام . ومنه قوله:

٦٠٥.وقَبلَ ارتِدادِ الطّرْفِ أُحضِرَ من سبا لــهُ عــرشُ بلقــيسٍ بغيــرِ مشــقَّةِ

فقوله : بغير مشقة، احتراس من ان يكون حضور العرش متحقق بجهد كبير.

١٠. التوشيع: وهو تفسير لفظ مثنى في عجز الكلام باسمين أحدهما معطوف على الآخر، والتائية تخلو منه

المبحث الخامس

الفصل والوصل

التائية الكبرى نص أدبي مترابط، فهو يعبر عن رحلة السالك نحو الحق، والشاعر في توظيفه لآليات الوصل والفصل يؤكد حقيقة الترابط العضوي بين مكونات النص، إذ كل نص فني يجب ان يحقّقَ الانسجام بين أجزائه من المفتتح وحتى الختام، ولا يكون ذلك ما لم تتواشج وتتوالج العلائقية بين الجمل، بحيث ترتبط ارتباطاً وثيقاً، تنصهر في بوتقة واحدة مشكّلة خليطاً متجانساً وهو النص، وهذا لا يعني ان الوصل وحده يحقق التماسك والانسجام، وانما قد تكون وحدة النص وتماسكه متحققة عن طريق الفصل أيضا، فالنص ليس الا «وصلاً ممتداً سواء أكان ذلك بأداة أو بمجرد القِران»[٣]. وتمييز مواضع الفصل والوصل من «أسرار البلاغة ومما لا يتأتى لتمام

---

(١) البقرة : ١٧٧.
(٢) ينظر : الطراز :٤٥٢.
(٣) ينظر: بناء لغة الشعر: ١٥٨ .

الصواب فيه إلا الأعراب الخلص، وإلا قوم طبعوا على البلاغة وأوتوا فناً من معرفة في ذوق الكلام هم بها أفراد، وقد بلغوا من قوة الأمر في ذلك أنهم جعلوه حداً للبلاغة فقد جاء عن بعضهم انه سئل عنها فقال: (معرفة الفصل من الوصل)، وذاك لغموضه ودقة مسلكه وانه لا يكمل لإحراز الفضيلة فيه، إلا كمل لسائر معاني البلاغة»[١]. ويشير السكاكي إلى أهميتها «وأنها لمحك البلاغة ومنتقد البصيرة ومضمار النظار، ومتفاضل الأنظار ومعيار قدر الفهم ومسبار غور الخاطر ومنجم صوابه وخطائه ومعجم جلائه وصدائه»[٢].

وقد اتفق البلاغيون على دقة المسلك وعمقه وعظم محلة في علم المعاني، وقد جعلوا اصل البلاغة ولا يؤتاه إلا ذو حظ عظيم في البلاغة حتى قال عنه الجرجاني: «واعلم انه ما من علم من علوم البلاغة أنت تقول فيه انه خفي غامض، ودقيق صعب، إلا وعلم هذا الباب أغمض وأخفى وأدق وأصعب»[٣]. ولصعوبة هذا المسلك ودقته وضع البلاغيون ضوابطهم لمواضع الفصل والوصل ناظرين بذلك إلى السياق ومدى ارتباط إحدى الجملتين بالأخرى وتناسبها، ولأهميته فقد قصر بعضهم الفصاحة على معرفة الفصل من الوصل «وما قصرها عليه لان الأمر كذلك، وانما حاول التنبيه على مزيد غموضه، وان أحداً لا يكمل فيه الا كمل في سائر فنونها»[٤].

<u>الوصل في التائية الكبرى</u>

يشكل الوصل ظاهرة في التائية، فالواو ترد في مقدمة الابيات نحو (اربعمائة واربع وخمسين) مرة، وهي على الأكثر عاطفة، وهذه النسبة في أوائل الأبيات فقط، فكيف في بقية النص. ويأتي هذا الترابط لخدمة السياق، فالتائية منظومة سلوكية، تتكامل فيها النفس بارتقائها من مقام الى اخر اعلى. وهذا يستدعي تلازماً وارتباطا بين المقامات والاحوال.ويقصد بالوصل عطف بعض الجمل على بعض»[٥]، وقد أشار البلاغيون الى **مواضعه** وهي:

---

(١) دلائل الاعجاز :٢٢٢.

(٢) مفتاح العلوم :٣٥٧.

(٣) دلائل الاعجاز:٢٣١.

(٤) الإيضاح : ١١٨-١١٩.

(٥) التعريفات : ٢٠٤ .

١.اتفاق الجملتين في الخبرية والإنشائية لفظاً ومعنى أو معنى فقط.ولم يكن هناك سبب يقتضي الفصل بينهما وكان بينهما مناسبة تامة كقوله تعالى: ﴿**إِنَّ الْأَبْرَارَ لَفِي نَعِيمٍ، وَإِنَّ الْفُجَّارَ لَفِي جَحِيمٍ**﴾[١].

٢.اختلاف الجملتين في الخبرية والإنشائية وكان الفصل يوهم خلاف المقصود كما في قولك مجيبا بالنفي لا وشفاك الله، لمن يسألك عن برئك من المرض، إذ ترك الواو يوهم بالدعاء على المخاطب لا له.

٣.ان تكون للجملة الأولى محل من الأعراب، وقصد تشريك الجملة الثانية لها في الأعراب حيث لا مانع نحو: هو يقول ويفعل[٢].

ودراسة الفصل والوصل في التائية تتطلب مساحة واسعة من البحث والدراسة للوقوف على أسرار العطف بين الجمل سواء أكان بالواو أم غيرها، والعطف بالواو يأتي معبرا عن وحدة القصيدة والموضوع وتماسك النص وتواشج وحداته، فالقصيدة– على طولها – يكثر فيها العطف بالواو، ولاسيما في صدور الأبيات، بل أن أكثر من نصف ابيات القصيدة جاءت مصدرة بالواو، وهو إنما يدل على مدى الارتباط بين المقامات والأحوال التي يسمو فيها السالك نحو ربه. والوصل بالواو فهو كثير جدا في التائية الكبرى، إذ تتصدر الواو حروف العطف في النص وأكثر ما يأتي في صدور الأبيات، فمن المقاطع التي تتوالى فيها الواو مفيدة الإشراك وهي تربط بين الجمل الفعلية الطلبية، وهي الأبيات (١٧٦–١٨٤) وهو قول الشاعر:

١٧٦. وأمس خليًا من حظوظكَ واسمُ عن حضيضكَ واثبت بعد ذلك تَنبُتِ

١٧٧. وسدّدْ وقاربْ واعتصمْ واستقمْ لها مجيبًا إليها عن إنابةِ مُخبِتِ

١٧٨. وعُدْ من قريبٍ واستجبْ واجتنبْ غدًا أشمّرُ عن ساقِ اجتهادٍ بنهضةِ

إلى آخر الأبيات، وهي– كما يبدو– نصائح الشيخ إلى مريديه، وهي تقتضي ان يلتزم بها السالك جمعيا، وليس بعضا دون بعض، ويلاحظ عليها الاتحاد في الإنشائية، مع إشراك هذه الجمل في الحكم والعطف على جملة (فخل لها خلي مرادك...) وهو يسعى إلى توكيد هذه المطالب وتثبيتها في قلب المريد من خلال الربط بين أفعال الأمر بالواو.

ويتكرر هذا الأسلوب، أي كثرة العطف والجمع بين جملة من الأوامر والمواعظ في طيات التائية في مواضع متعددة، ليعبر عن أهمية هذه الأوامر، وأنها الطريق الذي ينتهجه السالك، كما

---

(١) الانفطار:١٣–١٤.

(٢) ينظر: مفتاح العلوم :٣٥٧–٣٥٨، التلخيص :٤٥– ٥٠، الطراز :٥٤١ .

تؤكد على وحدة هذه المواعظ واجتماعها لتحقق الغرض منها، فهي مراحل ومقامات ينتقل بينها العبد ليرى نور ربه. وقد يكون الإشراك في الحكم لاتحاد الجملتين في الخبرية كما في الأبيات (٢٦٨-٢٧٦) وهو قوله:

٢٦٨. رجعتُ لأعمالِ العبادةِ عادةَ وأعدَدْتُ أحوالَ الإرادةِ عُدّتي

٢٦٩.وعُدتُ بنسكي بعد هتكي وعُدتُ منْ خلاعةِ بسطي لانقباضٍ بعفّةِ

٢٧٠. وصُمتُ نهاري رغبةً في مثوبةٍ وأحْيَيْتُ ليلي، رَهبْةً مِن عُقوبَة

٢٧١. وعمّرْتُ أوقاتي بِوردٍ لِوارِدٍ وصَمتٍ لسمتٍ واعتكافٍ لحرمةِ

٢٧٢. وبنتُ عَنِ الأوطانِ هجرانَ قاطعٍ مُواصلةَ الإخوانِ واخترت عُزْلتي

٢٧٣. ودققتُ فكري في الحلالِ تورُّعاً وراعيتُ، في إصلاحِ قُوتيَ، قُوّتي

٢٧٤. وأنْفَقْتُ مِن يُسْرِ القَناعةِ ، راضِياً من العيشِ في الدُّنيا بأيسَرِ بُلغةِ

٢٧٥. وهَذّبْتُ نفسي بالرياضَةِ ، ذاهِباً إلى كشفِ ما حُجبُ العوائدِ غطّتِ

٢٧٦. وَجَرَّدتُ في التجريدِ، عزمي تزَهُداً وآثَرْتُ، في نُسكي، اسْتِجابَةَ دعوتي

يؤكد التماسك الناشئ من الربط بين الجمل الخبرية على مجاهدات الشاعر ورياضاته الروحية التي كانت السبب في نيل ما ناله من المقامات المذكورة في النص، فهو في مقام الحديث عن الأعمال والعبادات التي استحق بها تلك المقامات والدرجات كالعبادة، والزهد، والتنسك، والتدبر، وإحياء الليل، وصوم النهار، ومفارقة الأهل والأخوان، والاعتكاف، والتهذيب، والإنفاق، وهي أعمال مترابطة توصل إلى الهدف الذي يتوخاه السالك من سفره نحو الحق، وهي كما يظهر جمل خبرية، تتحد في الفعلية، وأفعالها ماضية معبرة عن تحققها ومزاولتها، وهكذا يشكل الوصل سمة بارزةً تأتي للتعبير عن حالة الاتحاد والوحدة في النص الفارضي، وهو وان أتى في مقاطع دون أخرى إلا أن نسبة حضور الواو في الأبيات أكثر من غيرها من الحروف العاطفة، وهي أكثر ما تأتي متصدرة للوحدات التي تتحدث عن الوعظ والإرشاد أو مشاهدة النفس والتصبر في العبادات والعكوف عليها، وتأتي أحياناً للربط بين جمل النداء، كما في الأبيات (٣٤٠-٣٤٨) لتربط بين المنادى في كل الجمل، وبؤرة الخطاب هو(الأنا)، وكل ما يناديه الشعور يعود بشكل أو بآخر إلى ذات الشاعر، فهو يبثّ شكواه ومعاناته، ويريد من المنادى أن يعينه في بلائه، والوصل بين هذه الجمل الندائية يخلق نوعاً من التوازي التركيبي الواضح، وهذا التناسب من محسنات الوصل.

ويلاحظ على الوصل في التائية–غالباً– كونه يربط بين جملتين أو أكثر، وهي متحدة في الخبرية أو الإنشائية أو اللفظ أو المعنى. كأن تكون جملة ندائية، أو خبرية فعلية فعلها ماض، أو خبرية منفية، أو طلبية فعلها أمر، أو شرطية، والأمثلة على ذلك كثيرة يصعب استقصاؤها.

والعطف في التائية لا يقتصر على الواو حسب، وانما يتنوع بتنوع السياق وعلى وفق المعنى، فالفاء العاطفة تأتي بالدرجة الثانية في الاستعمال بعد الواو، وجاءت الفاء نحو (مائة وثلاث واربعين) مرة، وهي تفيد الترتيب والتعقيب «فهي من الحروف التي تشرك في الأعراب والحكم ومعناها التعقيب، فإذا قلت: قام زيد فعمرو، دلت على ان قيام عمرو بعد زيد بلا مهلة، فتشارك (ثم) في إفادة الترتيب وتفارقها في أنها تفيد الاتصال وثم تفيد الانفصال»[١]. ومن صور توارد الفاء العاطفة ما ورد معبرا عن المعاناة وتلاحقها على الشاعر، إذ لم يكن من قبيل المصادفة أن تبدأ الوحدات الصغرى الثلاث المتعلقة بمعاناة الأنا بحرف الفاء الدال على التعاقب دون مهلة زمنية بين الاول والثاني، الأمر الذي يؤكد تلاحق صور المعاناة المحتشدة والمبرزة لحال الأنا المعيشة[٢]. والمقصود بالوحدات الثلاث :

١– قصص الأنبياء: الأبيات ١٠ – ١٦

٢– الدليل: الأبيات ١٧ – ١٩

٣– النحول: الأبيات ٢٠ – ٣٠

<u>الفصل في التائية الكبرى</u>

الفصل: «ترك عطف بعض على بعض بحروفه»[٣]. وأما مواضعه فقد أشار البلاغيون إليها وهي:

١.كمال الاتصال: وهو الاتحاد التام بين الجملتين لكون الثانية مؤكدة للأولى أو بدلاً منها أو بياناً لها نحو: ﴿**أَمَدَّكُم بِمَا تَعْلَمُونَ، أَمَدَّكُم بِأَنْعَامٍ وَبَنِينَ**﴾[٤].

٢.كمال الانقطاع: وهو الاختلاف التام بين الجملتين، كأن يختلفا خبراً وإنشاءً، لفظاً ومعنى أو معنى فقط، أو لا يكون بينهما مناسبة في المعنى أو لا ارتباط، نحو: حضر الأمير (حفظه الله).

---

(١) الجنى الداني في حروف المعاني:٦١.

(٢) الأنا في الشعر الصوفي :٢٤٣ .

(٣) التعريفات : ١٣٧.

(٤) الشعراء :١٣٢،١٣٣.

٣.شبه كمال الاتصال: وهو الارتباط القوي بين الجملتين، لوقوع الثانية جواباً عن سؤال يفهم من الجملة الأولى، منفصل عنها كقوله تعالى: ﴿**وَمَا أُبَرِّئُ نَفْسِي إِنَّ النَّفْسَ لأَمَّارَةٌ بِالسُّوءِ**﴾[١].

٤.شبه كمال الانقطاع: وهو ان تسبق جملة جملتين يصح عطفها على الأولى لوجود مناسبة، ولكن في عطفها على الثانية فساد في المعنى، فيترك العطف بالمرة دفعاً للتوهم من العطف على الثانية كقول الشاعر:

وتظن سلمى إنني ابغي بها، بدلاً أراها في الضلال تهيمُ

فجملة أراها يصح عطفها على جملة تظن لكن يمنع من هذا توهم العطف على جملة (ابغي) فتكون الثانية مظنونات سلمى مع أنه غير المقصود.

٥.التوسط بين الكمالين: وهو كون الجملتين متناسبتين وبينهما رابطة قوية، لكن يمنع من العطف مانع، وهو عدم قصد التشريك في الحكم، قال تعالى: ﴿**وَإِذَا خَلَوْاْ إِلَى شَيَاطِينِهِمْ قَالُواْ إِنَّا مَعَكُمْ إِنَّمَا نَحْنُ مُسْتَهْزِئُونَ، اللّهُ يَسْتَهْزِئُ بِهِمْ**﴾[٢]، جملة (الله يستهزي بهم) لا يصح عطفها على (انا معكم)؛ لأنه من قوله تعالى، وليس من قول المنافقين.

والفصل في التائية لا يخرج عما ذكره البلاغيون من مواضع وأسباب للفصل ككمال الاتصال أو كمال الانقطاع أو شبهها أو التوسط بينها. فمن مواضع الفصل فيها قول الشاعر:

٩٢. وبين نجواك قدمت زخرفاً تروم به عزّاً مراميهِ عزّتِ

ذلك ان تقدم الزخرف المذكور من قبل المريد. وهي الزينة المموهة هو كالسبب لما بعده فكأنه أراد نيل العز والذي لا يحظى به الا العارف الحقيقي، بهذا الزخرف الخداع، ففصل لهذه العلة.

ومما جاء من اتحاد المعنى (كمال الاتصال) قوله:

١٤٨.أممت أمامي في الحقيقة فالورى ورائي وكانت حيث وجهت وجهتي

١٤٩.يراها إمامي في صلاتي ناظري ويشهدني قلبي إمام أئمتي

ومن الفصل أيضا قوله :

٢٣٨.وبي موقفي لا بل إلي توجهي كذاك صلاتي لي ومني كعبتي

وكذلك في البيتين :

٢٤٢.فكل مليحٍ حُسنُهُ مِنْ جَمالِها معارٌ لهُ بلْ حُسنُ كلِّ مَليحةِ

---

(١) يوسف :٥٣.

(٢) البقرة :١٤.

٢٤٣. بها قيس لبنى هام بل كل عاشق لمجنـــون ليلـــى أو كُثيِّـــر عـــزَّةِ

ففصل بين البيتين؛ لأنه شرح في البيت الثاني المعنى الأول وقرره، فكأنه نطق بنفس المعنى في البيتين، ومع ورود الفصل في موارد أخرى، الا أن الوصل هو المهيمن على النص الفارضي دون الفصل .

واو الحال :

من الأمور التي تحدث عنها البلاغيون في هذا الباب واو الحال ومواضع ورودها ،وقد ذكروا مواضع لورودها منها: الجملة الاسمية الغالب فيها ان تجيء بالواو فأن كان المبتدأ ضميراً لزم الواو، وكذلك اذا تقدم خبرها على اسمها، وهو ظرف أو جار ومجرور، كثر ان تجيء بغير بالواو. والجملة الفعلية اذا كان فعلها مضارع مثبت لم يكد يجيء بالواو فأن كان المضارع منفياً جاء بالواو وبتركها كثيراً. وأن كان الفعل ماضياً فهو يأتي بالواو، ولكنه لا يأتي حالاً إلا مع قد مظهرة أو مقدرة[١]. والحال في النص الفارضي يرد كثيراً بتكويناته المختلفة متراوحاً بين المفرد والجملة وشبه الجملة، ولفظة الحال عند المتصوفة تعني «ما يرد على القلب من غير تعمل ولا اجتلاب ومن شرطه: ان يزول ويعقبه المثل بعد المثل إلى ان يصفو وقد لا يعقبه المثل، ومن هنا نشأ الخلاف فمن أعقبه المثل قال بدوامه ومن لم يعقبه المثل قال بعدم دوامه وقد قيل الحال: تغير الأوصاف على العبد»[٢]، ويشير الجرجاني في التعريفات إلى ان الحال اذا «دام وصار ملكاً، يسمى: مقاما فالأحوال مواهب، والمقامات مكاسب، والأحوال تأتي من عين الجود والمقامات تحصل ببذل المجهود»[٣]. وكثيرا ما يرد الحال في النص الفارضي وهو يعبر عن اتصاف الأنا بوصف معين، فمن ذلك قوله :

٧.وقلـــت وحـــالي بالصـــبابة شـــاهد ووجـــدي بهـــا مـــاحي والفقـــد مثبتـــي

وكذلك قوله:

٢١.ظهـرت لـه وصـفاً وذاتـي بحيـث لا يراهـا لبلـوى مـن جـوى الحـب أبلـت

٢٢.فأبـدت ولـم ينطـق لسـاني لسـمعه هـواجس نفسـي سـر مـا عنـه اخفـت

وقوله :

٤٦. ومـا حلَّ بـي مـن محنـةٍ فهـي منحـةٌ وقـد سـلمت مـن حـلِ عقـدِ عزمتـي

---

(١) ينظر : دلائل الاعجاز: ٢٠٢، مفتاح العلوم :٣٨٣ ، التلخيص :٤٩ .
(٢) اصطلاحات الصوفية: ١٧٠.
(3) التعريفات :٦٦.

وأما الحال المفرد الذي لا يحتاج إلى الواو فهو كثير أيضاً في نص التائية كقوله:

٨٤.فقالت:هوى غيري قصدت ودونه اقـ ـتصدت عميـاً عـن سـواء محجتـي

٨٥.وغـرك حتـى قلـتَ مـا قلـتَ لابسـاً بـه شـين مـين لـبس نفـس تمنَّـتِ

وقوله:

٩٣.وَجِئـتَ بِوَجـهٍ أبـيضٍ غيـرَ مسـقطٍ لجاهـك فـي داريـك خاطـب صـفوتي

وقوله:

١٣٨.فـان طرقـت سـراً مـن الـوهم خـاطري بـلا خـاطرٍ أطرقـت إجـلالَ هيبـةِ

وقوله:

١٦٠.فألفيـت مـا ألقيـت عنـي صـادراً إلـى ومنـي واراداً ببصـيرتي

الفصل الثالث

المستوى البديعي

المبحث الأول : المحسنات اللفظية

المبحث الثاني : المحسنات المعنوية

الفصل الثالث

المستوى البديعي

عاش ابن الفارض في عصر بلغت فيه الصنعة اللفظية والتأنق البديعي أوجهما، ولا مبالغة في تسميته بـ(عصر البديع)، إذ يكفي الإشارة إلى أن فن البديعيات ظهر فيه، وهي «قصائد تتضمن فنوناً بلاغية، ومعظمها في مدح النبي محمد (ص)، ومن البحر البسيط، وعلى روي الميم»[١]، وهي تعتمد على التكثيف البديعي، حتى أنهم أحيانا يستحدثون أنواعا جديدة من الفنون البديعية. ولعل استقراءً سريعًا للمعجم الشعري في هذا العصر يسفر عن حقيقة هذا الرأي، والشاعر لم يكن بمنأى عن هذا الأمر، بل انه جارى أقرانه في هذا، فضلاً عن ذلك فان قراءة واعية لشعر ابن الفارض توحي بتأثر الشاعر بمن سبقه، إذ لابد أن يكون الشاعر قد قرأ بشارًا (ت١٦٧هـ) ومسلم بن الوليد (ت٢٠٨هـ) وأبا تمام (ت٢٣١هـ) وغيرهم، وهذا مما يترك بصماته في النص الفارضي.

والبديع مأخوذ لغة من «بدع الشيء يبدعه بدعا وابتدعه: أنشأه وبدأه... وفي التنزيل: ﴿**قُلْ مَا كُنتُ بِدْعاً مِّنْ الرُّسُلِ**﴾[٢]، أي ما كنت أول من أرسل، قد أرسل قبلي رسل كثير والبدعة: الحدث وكل محدثة، والبديع: المحدث العجيب، والبديع: المبدع، وابتدعت الشيء: اخترعته لا على مثال، والبديع: من أسماء الله تعالى لإبداعه الأشياء وإحداثه إياها»[٣].

ومن أوائل الذين أشاروا إلى هذا المصطلح بمعناه الفني الجاحظ في (البيان والتبيين) و(الحيوان)[٤]، في حين صنف ابن المعتز كتابا اسماه (البديع) وجعله خمسة أنواع: الاستعارة والتجنيس والمطابقة ورد أعجاز الكلام على صدورها والمذهب الكلامي وجعل ماتبقى من الفنون التي ذكرها محاسن للشعر[٥].

وظل البلاغيون يخلطون البديع بغيره من فنون البيان كالتشبيه والاستعارة، حتى استقر به الأمر عند القزويني، الذي شرح القسم المتعلق بالبلاغة من مفتاح العلوم للسكاكي في كتابه (الإيضاح)، ولخّصه في (التلخيص)، وعقد له بابا في كتابيه، فعرفه بأنه «علمٌ يُعرفُ به وجوهُ تحسين الكلام بعد رعاية تطبيقه على مقتضى الحال ووضوح الدلالة»[٦]، وقسمه إلى لفظي

---

(١) فنون بلاغية:٢١١ .

(٢) الاحقاف:٩.

(٣) لسان العرب: ٨ : ٦ (بدع) .

(٤) ينظر: البيان والتبيين:١: ٥١، ٥٦:٤، الحيوان: ٥٧:٣ – ٥٨ .

(٥) ينظر: البديع : ٥٧–٥٨ .

(٦) الايضاح:٢٥٥ .

ومعنوي في التقسيم المتعارف بين الدارسين إلى الآن، ثم كثرت الشروح على التلخيص، وقد سار الشرّاح على تقسيمات القزويني. إن البديع لم يكن وليد هذا العصر، وإنما كانت له بذوره في العصور السابقة، فقد كان موجودا لدى الشعراء في العصور السابقة، حتى وصل إلى الذروة في هذا العصر، ويرى الدكتور أحمد مطلوب أن هذه الظاهرة «ليست غريبة بعد أن خرج العرب من جزيرتهم واتصلوا بالأمم، دخل الترف مجتمعهم وتأنقوا في حياتهم، وكان لابد من أن يصطبغ أدبهم بهذه الصبغة الجديدة وأن يكثر الشعراء من البديع، وقد حمل لواء هذا الاتجاه بشار وابن هرمة ومسلم بن الوليد وأبو تمام»[١].

وأما استعمال أساليب البديع في الشعر الصوفي، ففضلاً عن كونه زينة للكلام، فهو مما يستند اليه الصوفي «للتعبير عن ذاته ونظرته للوجود والحياة، وعن تفاعله معهماً. وإلى جانب لغة التضاد التي تعبر عن المفارقة، والقائمة على المقابلة والطباق غالبا، يوظف الصوفي الجناس والسجع والتورية وغيرها من صيغ بلاغية بديعية قصد الإسهام في تشكيل نصه الصوفي، وقصد تفعيل سمات التصوير ومنحها أبعاداً حركية مميزة عن طريق خلق ايقاع حيوي في التعبير المباشر التقريري والسردي»[٢]. فالبديع لم يكن زينة لفظية فحسب، وانما كان تعبيراً عن تلك المفارقة والجدلية التي يعيشها الصوفي في صراعه الجوّاني بين الأرضي والسماوي، بين الناسوتي واللاهوتي، بين المادية والروحانية. وهو مما يتجلى في تكثيف الطباق والمقابلة، كما انه يسعى ومن خلال الجناس الى خلق عالم صوفي ينأى به عن هذا العالم المادي، وزيادة على ذلك فإن البديع بتشكيلاته وتنوعاته يوفر للنص الصوفي صفة الغنائية نتيجة التلوينات الموسيقية العالية التي يخلقها البديع، إذ عرف الصوفية بعشقهم للسماع والطرب، فهم يتغنون بقصائد مشايخهم في المجالس، ويهتزون تحت ترانيم الموسيقى الصوفية.

وللبديع أهمية كبيرة في «إحداث تأثير حسي في المتلقي واستقطابه بواسطة التردد الصوتي والإيقاع والتناظر تماماً بالدرجة التي يريد أن يهزّه بها معنوياً ودلالياً. فالشاعر يهتم بمظاهر التنميط الصوتي ومبدأ التناظر، اهتمامه بمظاهر الاستبدال الدلالي» [٣].

وسيعرض الباحث في هذا الفصل أهم الفنون البديعية في النص الفارضي، على وفق تقسيم البلاغيين إلى لفظية كالجناس والتصدير والتكرار والترصيع والموازنة والتصريع، ومعنوية كالطباق والمقابلة والتضمين والاقتباس والمبالغة والتقسيم ومراعاة النظير.

---

(١) فنون بلاغية :١٩٧-١٩٨ .

(٢) اشتعال الذات :٥٤ .

(٣) أقنعة النص : ١٠٢ .

المبحث الأول

المحسنات اللفظية

١- التجنيس

لم يكن الشعر بمنأى عن الصنعة في العصر الأيوبي، فقد نال نصيبه من هذه الفنون، وكان لابن الفارض- وهو ابن عصره- «نزوعٌ حادٌ إلى التنميق والزينة وشغف بالبديع، ولم يخل معه بيت من مجانسة أو تورية أو مقابلة، وقد توسّع الشاعر في تزيين شعره وترصيعه بالبديع، فاستخدم من الجناس ستة عشر نوعاً مستقصياً بذلك أنماطه»[١].

ويبدو أن الجناس كان الأوفر حظاً من الفنون البديعية الأُخرى في شعر ابن الفارض ولا سيما التائية الكبرى، ولعله يشير إلى التوحّد عن طريق توليد الأمثال والألفاظ التي تشترك في أكثر حروفها كما انه «يقود إلى التماثل الكوني، بينما الطباق يفيد التقابل الكوني بين الشيء وضده، فكانت كفة الجناس الراجحة في تأكيد التماثل والانسجام بين الأنا والحقيقة، وسعيهما إلى الاندماج والاتحاد، فألانا لا تعرف التضاد الكوني، وإنما تسعى إلى إن تحقق الوحدة من خلال الاختلاف، أو بمعنى آخر أن تخلق من المتنافر والمتقابل كونياً وحدة وانسجاماً، وقد تجلى هذا الخلق المنسجم عبر اللغة في النص، فقد جاءت بألفاظ وألّفت ووحدت بينها على مستوى بنية النص»[٢].

ولعل تلك السمة المميزة للجناس عن غيره من الأنواع البديعية، والاشتراك في الحروف والتماثل، يخلق أجواءً خاصة تتناسب وحالات الوجد والسكر الصوفي، وكأن الشاعر يسعى إلى البكاء لأطول فترة ممكنة تحت تأثير هذه الكلمات، وينقلها من صورتها المؤلمة إلى صورة أجمل تتلاشى فيها الآلام والتباريح، إذ « العذاب يصبح عذوبةً والمحنة تصبح منحةً والشكاية تصبح شكراً، فنلحظ من خلال الجناس اللفظي تناغماً وانسجاماً في إيقاع الكلمات مع بعضها، فما كان عذاباً صار عذباً، مع ملاحظة المحافظة على التشابه اللفظي بين كل من الكلمتين، وكأن الجذر اللغوي وما يحمل من ألفاظ، تتنافر وتتقابل على المستوى المعجمي، تأتي في تجربة الأنا لتشكل وحدة وانسجاماً يعبر عنه بلاغياً بالجناس»[٣].

---

(١) شعر عمر بن الفارض دراسة في فن الشعر الصوفي :١٥٠ .

(٢) الأنا في الشعر الصوفي : ٣٠٩ .

(٣) الأنا في الشعر الصوفي : ٣٠٩ .

والجناس كما يحده البلاغيون: «هو أن تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر وكلام، ومجانستها لها، أن تشبهها في تأليف حروفها... فمنه ما تكون الكلمة تجانس أخرى في تأليف حروفها ومعناها وما يشتق منها...أو يكون تجانسها في تأليف الحروف دون المعنى...»[١].

وسماه قدامة المطابق قائلاً: «أن تكون في الشعر معان متغايرة قد اشتركت في لفظة واحدة وألفاظ متجانسة مشتقة، فأما المطابق فهو ما يشترك في لفظة واحدة بعينها، مثل قول زياد الأعجم:

وَنَبِـــئْهمُ يَستَنصـــرون بِكَاهـــلٍ واللـــؤمُ منهـــا كاهِـــلٌ وســـنامُ

وأما المجانس فأن تكون المعاني اشتراكها في ألفاظ متجانسة على جهة الاشتقاق»[٢]. وما ذهب إليه قدامة مخالف لجمهور البلاغيين في معنى الجناس، وهو أقرب إلى المشترك اللفظي، وأما المجانس فسمي بذلك «لأن حروف ألفاظه يكون تركيبها من جنس واحد، وحقيقته أن يكون اللفظ واحداً والمعنى مختلفاً، وعلى هذا فإنه هو اللفظ المشترك، وما عداه فليس من التجنيس الحقيقي في شيء، إلا أنه قد خرج من ذلك، ويسمى تجنيساً، وتلك تسمية بالمشابهة، لا لأنها دالة على حقيقة المسمى بعينه»[٣]. والجناس كما يصفه العلوي من «ألطف مجاري الكلام، ومن محاسن مداخله، وهو في الكلام كالغرة في وجه الفرس »[٤].

وقد توسع النقاد والباحثون في أنواعه، واختلفت تسميتها، وهو يقسم عموماً على لفظي ومعنوي، وأخرى إلى تام وناقص، ولكل أقسام، كما اشترطوا فيه حسن الإفادة، وإلا كان الإسراف فيه أفحش الإساءة واكبر الذنب [٥]، فهو لا يستحسن بين اللفظتين «إلا إذا كان موقع معنييهما من العقل موقعاً حميداً، ولم يكن مرمى الجامع بينهما مرمى بعيدا» [٦].

ولابد للجناس إن يأتي في خدمة المعنى، فالمعنى «هو الذي طلبه واستدعاه وساق نحوه، وحتى تجده لا تبتغي به بدلاً، ولا تجد منه حولاً، ومن هنا كان أحلى تجنيس تسمعه وأعلاه، وأحقه بالحسن وأولاه، ما وقع من غير قصد من المتكلم إلى اجتلابه وتأهب لطلبه، أو ما هو لحسن ملاءمته– وان كان مطلوباً– بهذه المنزلة وفي هذه الصورة»[٧]، وتكمن جمالية الجناس في أنه يستدعي الألفاظ المتقاربة والخزين اللغوي حتى «تتوهم قبل أن يرد عليك آخرة الكلمة...

---

(١) البديع: ١٠٧–١٠٨.

(٢) نقد الشعر: ١٦٢– ١٦٣ .

(٣) المثل السائر: ١ : ٢٣٩ .

(٤) الطراز: ٣٧٢ .

(٥) أسرار البلاغة:٢٣–٢٤ .

(٦) أسرار البلاغة: ١٤ .

(٧) أسرار البلاغة: ١٥.

أنها هي التي مضت، وقد أرادت أن تجيئك ثانية، وتعود إليك مؤكدة حتى إذا تمكن من نفسك تمامها ووعى سمعك آخرها، انصرفت عن ظنك الأول، وزلت عن الذي سبق من التخيل»[1]. فهو يقرر الكلمة السابقة ويحمل بين جنباته معنى بكراً غير المعنى السابق للفظه وهذا يتحقق بعد تمام الكلام. وهذا ما دفع أحد الباحثين إلى القول بوجود «ألفاظ متفقة كل الاتفاق أو بعضه في الجرس، وهناك ألفاظ متقاربة أو متشابكة في المعنى بحيث تذكر الكلمة أختها في الجرس، وأختها في المعنى، كما يولد المعنى الأول معنى ثانياً وثالثاً، وهذه الحالة النفسية هي التي تشرح لنا كيف يقع التجنيس للشاعر دون معاناة، إذا كان ملماً بلغته، محسا بذوقها عالماً بتصاريفها واشتقاقها»[2]، وهو اقرب ما يكون إلى تداعي الألفاظ وتداعي المعاني. ولعل التوهم الذي ذكره الجرجاني «أشبه بتداعي الألفاظ فتشابه الجرس ...أفاد اللفظ الأول وساعد في توليد المعنى الثاني بهذه المجانسة.

إن التجنيس بأنواعه هو ضرب من ضروب التكرار المؤكد للنغم من خلال التشابه الكلي أو الجزئي في تركيب الألفاظ، فهذا التشابه في الجرس، يدفع الذهن إلى التماس معنى تنصرف إليه اللفظتان، بما يثيره من انسجام بين نغم التشابه اللفظي ومدلوله على المعنى في سياق البيت»[3]. والشاعر الحاذق من يستثمر الطاقة الصوتية التعبيرية في جرس اللفظة، ليوظفها في خدمة المعنى الذي يرمي إليه. وتتجلى جمالية الجناس في «تناسب الألفاظ في الصورة كلها أو بعضها، وهذا الأمر هو ما تميل إليه النفوس بالفطرة، وتأنس به وتغتبط ويطمئن إليه الذوق ويسكن... كما إن التجاوب الموسيقي الصادر من تماثل الكلمات تماثلاً كاملاً أو ناقصاً، يطرب الأذن، ويونق النفس، ويهز أوتار القلوب التلاعب الأخاذ الذي يلجأ إليه المجنس لاختلاب الأذهان واختراع الأفكار».[4] ويبدو الشاعر بارعاً في التلاعب بالألفاظ واستعمال أنواع الجناس، إذ الجناس يقتضي معرفة وخزيناً ثراً من المفردات والجمع بينها، إذ أنه يستدعي الألفاظ المتماثلة صوتياً، فتأتيه طائعة دون عناءٍ كبير.

ويقسم البلاغيون الجناس على الأشهر إلى قسمين: تام وناقص، فمن أنواع الجناس التي تشيع في التائية:

([1]) أسرار البلاغة: ٢٣- ٢٤.

([2]) بلاغة أرسطو بين العرب واليونان: ١١٧ – ١١٨.

([3]) جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب: ٢٨١ .

([4]) فن الجناس: ٢٩ .

الجناس التام* ويسمى المستوفي والكامل والمماثل، «وهو أن تتفق الكلمتان في لفظهما ووزنهما وحركتهما، ولا يختلفان إلا من جهة المعنى وأكثر ما يقع في الألفاظ المشتركة»[1]. ومثاله من كتاب الله تعالى :﴿ **وَيَوْمَ تَقُومُ السَّاعَةُ يُقْسِمُ الْمُجْرِمُونَ مَا لَبِثُوا غَيْرَ سَاعَةٍ كَذَلِكَ كَانُوا يُؤْفَكُونَ**﴾[2]، ومن أمثلته في التائية الكبرى قول الشاعر :

٤. ففي حان سكري حان شكري لفتية بهم تم لي كتم الهوى مع شهرتي

والجناس في قوله: حان الأولى، حانوت الخمار، وقد حذف التاء منها، وحان الشيء جاء حينه. والشاعر تعمد استعمال لفظة (حان) طلباً للمجانسة وقوله :

٨٦. وفي أنفس الأوطار أمسيت طامعاً لنفسٍ تعَدّتْ طَورها فتَعَدّتِ

فتعدت الأولى تجاوزت، والثانية من الاعتداء وهو الظلم، وقوله :

١٠٢.هو الحب إن لم تقض لم تقض مأربا من الحبِّ فاختر ذاكَ أو خَلِّ خُلَّتي

إن لم تقض : إن لم تمت، وقضى: أي تم وحصل. وقوله :

١٢٠. إذا ما أحلّت في هواها دمي ففي ذرى العزِّ والعلياء قدري أحلَّتِ

أحلت الأولى: طلت، والثانية: أنزلت وأقامت. وقوله :

٢٦٤.وليسَ معي في المُلكِ شيءٌ سِوايَ والمعيَّةُ لم تخطُرْ على ألمعيَّة

فالمعية المصاحبة، والألمعية : الذكاء. وقوله :

٦٤. وعن مَذهَبي في الحبِّ مالي مَذْهَبُ وإنْ مِلتُ يوماً عَنْهُ فَارَقْتُ مِلَّتي

فالجناس في قوله: مَذهب بمعنى الدين والمعتنق، وَمذْهَب: بمعنى الذهاب. وقوله :

٣٥١ . وفي كل حَيٍ كل حضيٍ كميت بها عنده قتل الهوى خير موتةِ

فالحي الأول أحد أحياء المدينة مثلاً، والثاني خلاف الميت. وقوله :

٤١٥. وما بَرِحَتْ نَفْسِي تَقَوَّتُ بِالمُنَى وَتَمحُو القوَى بالضَّعفِ حتَّى تَقَوَّتِ

تقوّت: أصلها تتقوّت من القوت والثانية من القوة، ومما يلحظ على هذا الجناس استدعاؤه للألفاظ المشتركة ثم يسبغ عليه مدلولات جديدة تتأتى من الجمع بين هذه الألفاظ .

(*) يبدو ان استشهاد البلاغيين بالآية الكريمة غير دقيق لوجود (ال) التعريف، فلفظة الساعة اكتسبت دلالتها الجديدة من ال التعريف ولو حذفت لاختل المعنى، وكذا لو أضيفت الى الكلمتين، وهذا ينفي وجود الجناس التام في الآية الكريمة. كما ان المعنى في المفردة لا يتضح الا من خلال السياق، وبالتالي فيمكن القول انه لا يوجد جناس تام.

(1) الطراز : ٣٧٢ ، فن الجناس : ٦٢.

(2) الروم :٥٥.

ويأتي **الجناس الناقص** بأنواعه، ويقابل التام وحدّه : «أن يقع تجانس اللفظين في الحروف والحركات مع الاختلاف في عدد الحروف سمي بالناقص لاختلاف الركنين في عدد الحروف يلزم منه نقصان احدهما عن الآخر لا محالة، ويسمى الناقص والمزدوج والمذيل والزائد»[١].

وحقيقة الأمر إن الجناس الناقص يكون على أنواع كالمحرّف والمطرف والمردوف والمذيل والمضارع واللاحق والقلب وغيرها، **فالمحرّف** «سمي بذلك لانحراف هيأة احد اللفظين عن الآخر (اختلاف الحركة)، ويسمى أيضاً جناس التحريف والجناس المغاير والمختلف»[٢].

ومن أمثلته في التائية :

١٢.هوى عبرة نمّت بهِ وجوى نَمَتْ بهِ حُرَقٌ أدواؤها بي أودت

فنمّت الأولى : أفشت سره، ونمت الثانية من النمو.

٣٥.وأمسكُ عَجزاً عن أمُورٍ كثيرةٍ بنطقي لن تُحْصَى ولو قُلت قَلّتِ

والجناس في قوله : قُلْتُ – قَلَّت.

٤٨.نَعَم وتباريحُ الصَّبابةِ إنْ عَدَت عليَّ من النعماءِ في الحُبِّ عُدّت

وهو في قوله :عَدت –عُدَّت. وكذا في الأبيات:٥٢.لومه ولؤمه،١٢١.أبلت– أبلّت ١٤٣.الصمت– صُمّت١٨٣.جدت – جدّت٢٩٦.عباد – عباد ٣٩٦. يَبُح– يُبَح٤١٠. معنى – معنّى٤٢١.ورق– وُرْق،٤٩٧.ظُلَم– ظُلْم ٤٤٩.قبلتي– قبلتي

ومن **الجناس المضارع** وهو «أن يجمع بين كلمتين هما متجانستان لا تفاوت بينهما إلا بحرف واحد سواء وقع أولا أو آخرا أو وسطاً حشواً، والمضارعة المشابهة»[٣].

والأصل فيه أن يكون الحرفان من مخرج واحد، إن كان من متباعدين في المخرج فهو الجناس اللاحق. والتناغم الموسيقي الذي يخلقه هذا الجناس يأتي عن طريق التماثل في الوزن والحركات والسكنات، والذي يوحي بتكرار الكلمة وترجيعها، «وأصل المضارعة، أن تتقارب مخارج الحروف، وفي كلام العرب كثير غير متكلف، والمحدثون إنما تكلفوه»[٤].

فمن أمثلة المضارع في أوله: طامس – ودامس وفي الوسط : ينهون– ينأون

في الآخر: الخير – الخيل. ومن أمثلته في القصيدة :

١٤. ولولا زَفيري أغرقتني أدمُعي ولولا دموعي أحرقتني زَفْرَتي

---

(١) فن الجناس:٩٣.

(٢) فن الجناس:٨٧ .

(٣) الطراز: ٣٧٧.

(٤) العمدة: ٢ : ٢٧٨.

وقوله: ٥٥٨.عقائق– حقائق ٦٩٣. مغرق محرق٤١٠. الحسن– الحزن، سورة – صورة. ٦٧٤استقلت– استقرت، ٤٢٤ . الجوارح – الجوانح.

وأما **الجناس اللاحق**، فهو أكثر من المضارع في تكراره في النص الفارضي، وربما جاء دون تكلف أو تعسُّف، وهو لا يشترط التقارب في المخارج في الحرف المختلف. وأمثلته كثيرة منها:١٢.هوى– جوى٣٢.تول– تجل٦٩.عقد–عهد٨٣.اخترت– احترت٨٥.شين–مين١١٤. قضاك –رضاك١٢٤.درجات–دركات١٥٨.نشوتي–نشأتي٢١٤.المحو–الصحو٢٩٨.خف–طف، منقول–معقول٣٢٢.ودي–صدي٣٩١.واصل–حاصل٤١٠.لاح–ناح٤١١.فكري– ذكري٤٦٤ .فلك– ملك٤٧٧.الداني–الثاني٥١٠.المدله– المولـه٥٥٠. شوادي– هوادي، غوادي – بوادي٥٥٢.جواهر –زواهر –طواهر –قواهر ٥٥٤.مثاني–مباني–معاني–مغاني٥٥٨.دقائق– رقائق٥٦٠.صوامع– لوامع–قوامع– جوامع ٥٦٢.ليوث – غيوث ٥٦٦. فصول – وصول – حصول – أصول ٥٦٨. بشائر– بصائر ٥٧٤.فوائد – روائد – عوائد– موائد ٥٨٩.أتلو– أجلو، لفظة – لحظة ٥٩٥.قال– طال– صال٥٩٦. سار– طار ٥٩٧.رقيقة– دقيقة٦٠٠.هواها–قواها ٦٠٦.غاص– فاض٦٠٦. نار– نور ٦٢٦.اقتدى– اهتدى٦٥١.انح – امح ٦٠٣.النسخ – المسخ٦٥٤.والفسخ – الرسخ ٧٣٧. الأعذار – الإنذار.

ومن الأنواع الأخرى **جناس الاشتقاق** (المطلق): وهو ما توافق فيه اللفظان في الحروف الأصلية مع الترتيب والاتفاق في أصل المعنى.[١]

ويبدو أن جناس الاشتقاق هو الذي يهيمن على النص الفارضي، فهو الأوسع استعمالاً من بين أنواع الجناس الأخرى فالألفاظ تتردد وكأنها تستعيد نفسها، وكأن الشاعر يريد أن يستعيد التجربة مرة بعد أخرى بتكرار هذه الأصوات التي تعود إلى أصل واحد، ومن أمثلته :

٢.شرب– شرابهم ٣. شمائلها شمول ٤. دموعي– ادمعي، زفيري–زفرتي١٥.بلى – بليتي ١٩. برح التبريح، أبدى – أبادني ٢١.بلوى – ابلت٢٤.اخبر – خبرتي٣١. إخفاء– خفيتي ٣٦ . شفائي – أشفى، غليلي– غلتي٤٤. شكواي – اشكُ – اشكت٥٥. قصصت– أقصى، قصتي ٦٥.خطرت– خاطري ٧٧.خلعت– الخلاعة – خلعتي– خلعي ١٣١.عبارة– عبرتي، سير– سائري– سري ،عذاري– اعتذاري٢٠٠.كلفتها– كلفت– تكليفها– كلفتي.

وأما **شبه الاشتقاق**[٢]، وهو المسمى بالمطلق أو الإطلاق أو المتشابه أو المتقارب، وهو: أن يتفق اللفظان في جلِّ الحروف أو كُلِّها، على وجه يتبادر منه أنهما يرجعان إلى أصل واحد كما

---

(١) ينظر: فن الجناس :١١٤ .

(٢) ينظر: فن الجناس :١٢٣ .

في الاشتقاق، وليسا في الحقيقة كذلك، كما في قوله تعالى: ﴿ **قَالَ إِنِّي لِعَمَلِكُم مِّنَ الْقَالِينَ**﴾[1]. ومن أمثلته في النص وهي قليلة نسبياً قوله :

٥٥. قضى حسنك الداعي إليك احتمال ما قصصت وأقصى بعد ما بعد قصتي

وقوله :

١١٦.وقد صرت أرجو ما يخاف فاسعدي به روح ميتٍ للحياةِ استعدتِ

ومنه **المصحف:** وهو عبارة عن الإتيان بكلمتين متشابهتين خطاً لا لفظاً، ويقال له تجنيس الخط أيضاً، ومثاله من كتاب الله تعالى قوله : ﴿**وَهُمْ يَحْسَبُونَ أَنَّهُمْ يُحْسِنُونَ صُنْعًا**﴾[2]، فالتصحيف هو التشابه في الخط بين كلمتين فأكثر، بحيث لو أزيل أو غير فقط كلمة كانت عين الثانية، نحو :التخلي، ثم التحلي، ثم التجلي، ومن أمثلته في التائية: ٤. شكري–سكري ٦. خلوة – جلوة٥٠.قنية – فتية ٥١.عزة – غرة ٤١.بيّنتي– بِنيّتي ٥٧. حليت – خليت ٧٤.ذلتي– دلتي ٨٣. خيرتي– حيرتي ١٠٠.عنك – غيك١١٣. أعليت – اغليت ١١٨. قبيل– قتيل، مدلّه – مذلّة١٦٠.ألفيت – ألقيت ٢٢٦. واحدا – واجدا ٢٣٤. الغين – العين ٦٠٩. سقت – شقت ٦٨٤.نعمة– نقمة ٧٣٨. زاغت – راغت .

ومن أنواع الجناس الأخرى التي استعملها الشاعر بشكل ملحوظ ما يسمى بجناس **العكس أو القلب او المقلوب أو المعكوس**، وهو أن يتفق الركنان في نوع الحروف وعددها وهيكليتها (شكلها) ويختلفان في الترتيب فقط [3]. وهو ما يسمى بالاشتقاق الأكبر، وقد عقد ابن جني (ت٣٩٢هـ) في (الخصائص) باباً للاشتقاق: وهو يرى إن الألفاظ المتقاربة المشتقة من جذر واحد مع اختلاف ترتيبها تدل على معان متقاربة «فمن ذلك تقليب (ج ب ر) فهي – أين وقعت – للقوة والشدة، منها (جبرت العظم، والفقير) إذا قويتهما وشددت منهما والجبر: الملك لقوته وتقويته لغيره... ومنها الابجر (البجرة) وهو القوي... ومنه البرج لقوته في نفسه وقوة ما يليه... ومنها رجبت الرجل، عظمته، وقويت أمره»[4]، فملاك الأمر أن القوة والشدة هو المعنى الجامع بين تقليبات (ج ب ر) الا أن هذا الأمر ليس مطردا في جميع الكلمات ولذا نرى ابن جني يقول :«واعلم أنا لا ندعي أن هذا مستمر في جميع اللغة... بل إذا كان ذلك الذي هو في القسمة سدس هذا وخمسه متعذرا صعبا كان تطبيق هذا وإحاطته أصعب مذهباً، وأعظم متلمساً»[5].

---

(1) الشعراء : ١٦٨.

(2) الكهف:١٠٤.

(3) فن الجناس :١٠١ .

(4) الخصائص:٢: ١٣٧ .

(5) الخصائص: ٢: ١٤٠.

ومن تجنيس القلب في التائية قوله:١.حميا – محيا ٣. قدحي– الحدق ١٨. كرب – ركب ٤٦.محنة – منحة٥٤.حمل – حلم، حمدي– مدحي ١١٢.تسعفي – تعسفي ٣٦٢. أطوار – اوطار٣٠٥. اهنأ – أنهى ٤٣٩. فرقة – رفقة

ومنه **المذيّل**[١]: وهو تكون الكلمتان متجانستي اللفظ، متفقتي الحركات والزنة، إلا ان أحداهما تزيد على الأخرى بحرف، في أولها نحو قوله تعالى:﴿**وَالْتَفَّتِ السَّاقُ بِالسَّاقِ، إِلَى رَبِّكَ يَوْمَئِذٍ الْمَسَاقُ**﴾[٢]، أو في عجزها، نحو: حام – حامل، ووجه حسنه «أنك تتوهم قبل أن يرد عليك آخر الكلمة كالميم في عواصم والياء في قواضب، أنها التي مضت، وقد أرادت أن تجيئك ثانية وتعود إليك مؤكدة حتى إذا تمكن من نفسك تمامها ووعى سمعك آخرها، انصرفت عن ظنك الأول، وزلت عن الذي سبق من التخيل، وفي ذلك ما ذكرت من طلوع الفائدة بعد أن يخالطك اليأس منها، وحصول الربح بعد أن تغالط فيه حتى ترى أنه رأس المال»[٣]. ومن صوره : ١٠ . فاقة– إفاقة ١٣. نوح– نوحي، ١٠٤.الوفا– الوفاة ١٠٦. أجل– أجلي ٢٩. صاح– صاحي٤٤٠. رقت – ترقت.

وهناك أنواع أخرى من الجناس في التائية وهي قليلة الورود قياسا بهذه الأنواع المذكورة **كالجناس المركب** في قوله:٤٠. وهمت – توهمت١٧٣. فلاح – فلاحي ٣٣٧. أماني– أماني. وهو يدخل ضمن التام وأنواع الجناس كثيرة، وفي استقصائها تطويل وإسهاب.

وليس كل الجناس مقبولاً في شعر ابن الفارض فهو يسرف أحياناً فيه، بحيث يتعمّل ويتكلف ويعقد نتيجة الإفراط فيه كما في قوله :

٢٠٠. وكلّفتُها لا بلْ كَفلْتُ قِيامَها بتكليفها حتّى كَلفتُ بِكُلفَتي

فترى كثرة الكافات التي امتلأ منها الفم، حتى انك لتعجزان تعيد البيت دون أن تخطيء.

٢– **التصدير**

وهو نوع من أنواع التكرار، وسماه ابن المعتز (رد العجز على الصدر)[٤]، وتتجلى جماليته في كونه يجعل بعض الكلام يدل على بعض «ويسهل استخراج قوافي الشعر إذا كان كذلك، وتقتضيها الصنعة، ويكسب البيت الذي يكون فيه أبهةً، ويكسوه رونقاً وديباجةً، ويزيده مائيةً وطلاوةً»[٥]، ويرى أبو هلال العسكري أن له «موقعاً جليلاً من البلاغة وله في المنظوم خاصة

---

(١) ينظر :المثل السائر :١ :٢٥٣ ، الإتقان في علوم القرآن: ٤٤٥.

(٢) القيامة:٢٩–٣٠.

(٣) أسرار البلاغة :٢٤ ، والبيت لأبي تمام:يمدون من أيد عواصٍ عواصم تصول بأسياف قواضٍ قواضب.

(٤) البديع: ١٤٠.

(٥) العمدة:٢: ٢٩٣ .

محلاً خطيراً» [1]. ويفرق يحيى بن حمزة العلوي بينه وبين الاشتقاق، فيجعله أعم من الاشتقاق؛ «لأن رد العجز على الصدر كما يرد في مختلف اللفظ، فقد يكون وارداً في التساوي بخلاف الاشتقاق، فانه إنما يكون وارداً فيما اختلف لفظه وبينهما جامع في الاشتقاق»[2]،

وقسّمه ابن المعتز على ثلاثة أقسام :

١. ما يوافق آخر كلمة فيه آخر كلمة في نصفه الأول .
٢. ما يوافق آخر كلمة فيه أول كلمة في نصفه الأول .
٣. ما يوافق آخر كلمة فيه بعض ما فيه [3].

فيما وسّع العلوي في تقسيماته، فجعله على ضروب عشرة:

١. أن يكون الصدر والعجز متفقين في الصورة .
٢. أن يتفقا صورة ويختلف معناهما .
٣. أن يتفقا في المعنى ويختلفا صورة .
٤. أن يتفقا في الاشتقاق ويختلفا في الصورة .
٥. أن لا يلتقيا في الاشتقاق ويتفقا في الصورة.
٦. أن يقع احد اللفظين في حشو المصراع الأول من البيت، ثم يقع الثاني في عجز المصراع الثاني، وما هذا حاله يقع على أوجه ثلاثة : أ. أن يكونا متفقين صورة ومعنى .

ب. أن يتفقا صورة لا معنى .

ج. يتفقان معنى ويختلفان من جهة الصورة .

٧. أن تقع إحدى الكلمتين في أخر المصراع الأول موافقة لما في عجز المصراع الثاني، ومتى كان الأمر كما قلناه فهو على وجهين : أحداهما : أن تكون الموافقة في المعنى والصورة . وثانيهما: أن تكون الموافقة في الصورة دون المعنى.
٨. أن يلاقي أحد اللفظين الآخر في الاشتقاق ويخالفه في الصورة.
٩. أن يقع احدهما في أول المصراع الثاني موافقاً لما في عجزه صورة ومعنى.

١٠. أن يكونا مشتركين في الاشتقاق لفظا والمعنى بخلافة[1]. وبهذا المفهوم يتضح أن رد العجز على الصدر لا يشترط فيه أن تكون الكلمة نفسها متكررة في آخر البيت، أو في تضاعيفه، وإنما قد تكون الكلمتان متجانسين أو الثانية ملحقة بها من جهة الاشتقاق.

---

(١) الصناعتين :٣٥١ .

(٢) الطراز :٣٩٠ .

(٣) ينظر:البديع :١٤ .

إن الصوفي في تكراره لكلمة معينة يسعى إلى التأكيد على الفكرة وترسيخها، كما أن هذا التكرار يشعره بنوع من التلذذ الذي يجده المتصوف في ترجيع الكلمة، إذ هو نوع من أنواع التكرار والترديد. فمما جاء على موافقة أخر كلمة من الشطر، لآخر كلمة من العجز قوله:

٤٥. وعقبى اصطباري في هواكَ حميدةٌ عليك ولكنْ عنكَ غيرُ حميدةِ

وقوله :

١٩٣.وفي الصمتِ سمت عنده جاه مسكةٍ غدا عبده من ظنِّهِ خيرَ مسكتِ

ومما جاء على موافقة أول كلمة في النصف الأول آخر كلمة في الشطر الثاني قوله:

٢٤.فأخبرَ مَنْ في الحَيِّ عَنِّي ظَاهِراً بِبَاطنِ أمْرِي وَهوَ مِنْ أهْلِ خُبرَتي

٥٧.فحَلَّيتَ لي البلوى فخَلَّيتَ بَينها وَبيني فكانتْ مِنك أجملَ حِليةِ

٧٧.خَلعْتُ عِذاري واعْتِذَاري لابسَ الـ ـخَلاعةِ مَسرُوراً بِخَلعي وخِلْعَتي

٢٠٠.وَكَلَّفْتُها لا بَلْ كَفَلتُ قِيَامَهَا بِتَكْلِيفِهَا حَتَّى كَلِفتُ بِكُلْفَتِي

٢٢٠.سَأجلُو إشارَاتِ عَليكَ خَفيَّةً بِهَا كَعِبَارَاتٍ لَديكَ جَليَّةِ

ومما جاء على موافقة أخر كلمة فيه بعض ما فيه، وهو الأكثر:

٨٢.وان فتن النساك بعض محاسن لديك فكل منك موضع فتنتي

١٢٠.إذا ما أحلت في هواها دمي ففي ذرى العز و العلياء قدري أحلَّتِ

١٥٢.لها صلواتي بالمقام أقيمها واشهدُ فيها أنها لي صلَّتِ

٤٢٧.فمني مجذوبٌ إليها وجاذبٌ إليه ونزع النزع في كل جذبة

٦٢٢.فمن نصرةِ الدينِ الحنيفيِّ بعدَهُ قتالُ أبي بكرٍ لآلِ حنيفةِ

---

(١) ينظر :الطراز :٣٩٠ .

٣ – **الاقتباس والتضمين** [١]

الاقتباس هو «أن يضمن الكلام شيئاً من القران أو الحديث لا على أنه منه»[٢]، وأما التضمين فهو «أن يضمن الشعر شيئاً من شعر الغير مع التنبيه عليه إن لم يكن مشهوراً عند البلغاء»[٣]، وقد ذكره ابن المعتز في (البديع) ولم يعرفه ولكن مثّل له [٤]. وهو يشمل الكلام أيضاً، وليس الشعر فقط. وقسمه ابن الأثير على: حسن يكتسب به الكلام طلاوة، وبين معيب عند قوم، وهو عندهم معدود من عيوب الشعر ويقسم أيضا على تضمين كلي وجزئي[٥].

ولابد من الإشارة إلى أن البلاغيين يخلطون أحياناً بين المصطلحين، فيستعملون أحدهما مكان الآخر، والذي يبدو أن الاقتباس مختص بالتضمين من القران الكريم والحديث الشريف، أما التضمين فهو يتعلق بكلام الغير من شعر أو نثر أو مثل.

وأما الموقف من الاقتباس[٦] منه فقد أجازه بعض الفقهاء، بينما قال آخرون بتحريمه، فالمجيزون له يستدلون بما ورد عن النبي الكريم(ص) في قوله في الصلاة وغيرها: ﴿ **وَجَّهْتُ وَجْهِيَ**﴾[٧]، وقوله:اللهم ﴿**فَالِقُ الإِصْبَاحِ وَجَعَلَ اللَّيْلَ سَكَناً وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ حُسْبَاناً**﴾[٨]، اقض عني ديني واغنني من الفقر. وفي سياق كلام أبي بكر: ﴿ **وَسَيَعْلَمُ الَّذِينَ ظَلَمُوا أَيَّ مُنقَلَبٍ يَنقَلِبُونَ**﴾[٩]، وفي آخر حديث لابن عمر: قَدْ ﴿ **كَانَ لَكُمْ فِي رَسُولِ اللَّهِ أُسْوَةٌ حَسَنَةٌ**﴾[١٠].

وأما المانعون لجوازه فقالوا: إنه لا يجوز درج آيات القران الكريم في غضون الكلام من غير تبين كي لا يشتبه إلا أن ابن الأثير يرفض ذلك، إذ أن القران الكريم أبين من أن يحتاج إلى بيان وكيف يخفى وهو المعجز الذي لو اجتمعت الإنس والجن على أن يأتوا بمثله لا يأتون بمثله[١١].

---

(١) الاقتباس لغة: من القبس، وهي: شعلة نار تقتبس من معظم النار...واقتبسها: أخذها، أما التضمين من: ضمن الشيء: فهو ضامن وضمين: كفله وضمينه الشيء تضميناً، فتضمنه عين غرمته فالتزمه وما جعله في وعاء فقد ضمنته إياه ، ينظر: لسان العرب: ٦: ١٦٧(قبس)، ١٣: ٢٥٧(ضمن).

(٢) الإيضاح:٣١٢ .

(٣) الإيضاح :٣١٦ .

(٤) ينظر : البديع :١٥٩ .

(٥) المثل السائر :٢٨٧:٢ .

(٦) ينظر: أنوار الربيع في أنواع البديع: ٢١٧:٢.

(٧) الأنعام :٧٩.

(٨) الأنعام:٩٦.

(٩) الشعراء:٢٧٧.

(١٠) الأحزاب:٢١.

(١١) ينظر : المثل السائر:٢ : ٢٨٧ .

والاقتباس في النص « يؤدي وظائف بنائية حيوية... تعطي دعماً غير قليل لاستخدامه بصفة منبع فني جاد»[1]. وهو يشغل مساحه واسعة في النص الصوفي، فهم يستعينون بالقران بالدرجة الأولى، ويوظفون قصص الأنبياء؛ لأنهم وجدوا فيها معيناً طيباً لرفد تجاربهم وأحوالهم، بعد أن أسبغوا عليها تلك السمة الرمزية التي عُرفوا بها، فكثيراً ما كانت أسفار الأنبياء ورحلاتهم هي الأسوة الحسنة لهم، يرددون كلماتهم، ويقتدون بأفعالهم وأقوالهم، ويأتي بهذا الاقتباس بعبارة أو إشارة، وأكثر ما يكون بالإشارات، وهي لديهم- أي قصص الأنبياء- تعبر عن مراحل ومقامات في السير والسلوك.

والاقتباسات في التائية تتزاحم في القسم الأخير منها على وجه الخصوص، إذ تظهر في الأبيات (٦٠٢- ٦١٥)، وكذلك الأبيات (٧١٥-٧٥١-٧٥٥-٧٥٦)، وهو تضمين إشاري، إذ القرآن مورد من موارد لغة ابن الفارض في شعره، فضلاً عن المرجعيات الأخرى. فمن إشاراته اللطيفة: إشارته إلى قصة موسى (ع) التي يحدثنا عنها القرآن حينما طلب الرؤية فقال: ﴿**رَبِّ أَرِنِي أَنظُرْ إِلَيْكَ قَالَ لَن تَرَانِي**﴾[2]، فجاءه الجواب بالتأبيد :

٩. ومني على سمعي بلن أن منعت أن أراكِ فمن قبلي لغيري لذَّتِ

وقوله :

١٠٠. فدعْ عنكَ دعوى الحبِّ وادعُ لغيرِهِ فؤادكَ وادفعْ عنكَ غَيَّكَ بالتي

إشارة إلى الآية الكريمة ﴿**ادْفَعْ بِالَّتِي هِيَ أَحْسَنُ السَّيِّئَةَ**﴾[3]. وقوله مع الخوالف في الإشارة إلى الآية الكريمة في الوعظ والإرشاد .

١٨٢. وأقدم وقدم ما قعدت له مع الـ خوالف واخرج عن قيود التفلّت

ومن الإشارات المقتبسة من القران والتي تلفت القارئ إليها كما ذكرنا الأبيات (٦٠٢-٦١٥) وهي قوله :

٦٠٢. بذاكَ علا الطوفانُ نوحٌ وقدْ نجا به مَن نجا من قَومِهِ في السّفينَةِ

٦٠٣. وغاضَ لهُ ما فاضَ عنهُ استِجادَةً وجدّ إلى الجُودي بها واستَقَرّتِ

٦٠٤. وسارتْ ومتنُ الرِّيحِ تحتَ بساطهِ سُلَيمانُ بالجَيْشَينِ ، فَوْقَ البسيطةَ

٦٠٥. وقَبلَ ارتِدادِ الطّرْفِ أُحضِرَ من سبا لهُ عرشُ بلقيسٍ بغيرِ مشقَّةِ

٦٠٦. وأخمَد إبراهيمُ نارَ عدُوّهِ وعنْ نورهِ عادتْ لهُ روضَ جنّةِ

٦٠٧. ولمَّا دعا الأطيارَ منْ كلِّ شاهقٍ وقد ذُبِحَتْ، جاءَتْهُ غيرَ عَصِيّةِ

([1]) بلاغة الخطاب وعلم النص : ٢٥٢.

([2]) الأعراف :١٤٣

([3]) المؤمنون :٩٦، فصلت :٣٤.

٦٠٨. ومــنْ يــدهِ موســى عصــاهُ تلقَّفــتْ مــنَ السِّــحرِ أهــوالاً علــى الــنَّفسِ شــقَّتِ
٦٠٩. ومِــن حَجَــرٍ أجــرى عيونــاً بضَــرْبَةٍ بهـــا دِيمـــاً ســـقَّتْ وللبحـــرِ شـــقَّتِ
٦١٠. ويُوسُــفُ إذ ألقــى البَشــيرُ قَميصَــهُ علـــى وجـــهِ يعقـــوبٍ إليـــهِ بأوبـــةِ
٦١١. رآهُ بعـــينٍ قبـــلَ مقدمـــهِ بكـــى عليـــهِ بهـــا شـــوقاً إليـــهِ فكفَّـــتِ
٦١٢. وفــي آلِ إسْــرائيلَ مائِــدَةٌ مِــنَ الــسّ مـــاءِ لعيسَـــى ، أُنْزِلَـــتْ ثـــمّ مُـــدّتِ
٦١٣. ومــنْ أكمــهٍ أبــرا ومــنْ وضــحٍ عــدا شـــفى وأعـــادَ الطِّـــينَ طيـــراً بنفخـــةِ
٦١٤. وســرُّ انفعــالاتِ الظّــواهرِ باطنــاً عــنِ الإذْنِ ، مــا ألْقَــتْ بِأُذْنِــكَ صــيغَتي
٦١٥. وجـــاءَ بِأسْـــرارِ الجميـــعِ مُفيضُـــها علينـــا لهـــمْ ختمـــاً علـــى حـــينِ فتـــرةِ

فهذه جملة من قصص الأنبياء: طوفان نوح، سليمان وسبأ، نار إبراهيم، قصة الطير مع إبراهيم، موسى ومعجزاته، يوسف (ع)، المائدة، عيسى وشفاء المرضى، ثم ختمها جميعاً بخاتم الأنبياء محمد (ص)، يقول القيصري في شرحه للبيت الأخير: «وجاء بأسرار جميع تلك الآثار مفيضها علينا، وهو النبي (ص) حال كونه خاتم للأنبياء (ع) في زمان الفترة... وإنما قال (وجاء بأسرار) ولم يقل بآثار، تنبيهاً على أنه (ع) نبه العارفين على أسرار تلك الآثار ومعانيها المندرجة في صورها بالكشف عنها»[1].

وهذه الاقتباسات تشير بشكل أو بآخر إلى مدى تأثر الشاعر بالنص القرآني، بل لا مبالغة في القول أن المعجم الشعري لابن الفارض يتكئ على النص القرآني، فضلاً عن مصادر أخرى، وأمر آخر وراء استعانة الصوفي بالنص القرآني، وهو مرونته في التأويل، وانفتاحه فهو حمال ذو وجوه، وهذا ما استفاد منه التفسير الإشاري لدى المتصوفة، فرحلة موسى (ع) هي رحلة السالك نحو الحق، والأهوال التي يلاقيها الأنبياء (ع) في دعواتهم، هي عقبات الإنسان ومقامات يجتازها المتصوف برياضاته الروحية وحالات الكشف والشهود. ومن الإشارات الأخرى إيجازه وتكثيفه لقصة موسى والخضر (ع) في سورة الكهف في قوله:

٧١٥.قتلتُ غلامَ النفسِ بين إقامتي الـ ـجـــدارَ لأحكـــامي، وَخـــرقِ ســـفينتي

فقتل الغلام وإقامة الجدار وخرق السفينة مراحل جاءت بعد أن اجتاز السالك مقام (رفع الستر) في قوله :

٧١٣.فلمـــا رفعـــتُ الســـترَ عنِّـــي كَرَفعِـــهِ بحيث بدتْ لـي الـنفسُ من غيرِ حُجَّـةِ
٧١٤.وقد طلعتْ شمسُ الشهودِ فأشرقَ الـ ـــوجودُ وحلَّـــتْ بـــي عقـــودٌ أخيَّـــةِ

([1]) شرح القيصري :١٦١ .

فالشاعر يقول: «وقتلت النفس، وأقمت جدار بنائي، وخرقت سفينتي، فحييت بالحياة الأبدية وتنور باطني بالأنوار الإلهية، فتنور بنوري وجود العالمين»[١]. ومواضع الاقتباس في التائية الكبرى كثيرة وأهمها التي وردت في الأبيات (١٣-١٥-٢٥-٩١-٩٢-١٠٠-١٨٢-٢٨٩-٤٥٧-٤٧٥-٧٥١-٧٥٢-٧٥٤-٧٥٥- ٧٥٧) وغيرها.

أما الاقتباس من الحديث النبوي الشريف، فهو أقل قياساً بالاقتباس القرآني، فمن ذلك إشارته إلى الحديث القدسي الذي تناقله الصوفية :

٧١٩. وَجاءَ حديثٌ في اتحاديَ ثابتٌ روايتُهُ في النقلِ غيرُ ضعيفةِ

٧٢٠. يُشيرُ بحُبِّ الحَقِّ بَعدَ تَقَرُّبٍ إليه بنَفْلٍ أو أداء فَريضَةِ

٧٢١. وَمَوضعُ تَنْبِيهِ الإشارةِ ظاهرٌ: بِكُنْتُ لَهُ سَمعاً كَنُورِ الظَّهيرةِ

وهي إشارات جلية إلى الحديث القدسي: «لا يزال عبدي يتقرب إلي بالنوافل حتى أحبه، فإذا أحببته كنت له سمعاً وبصراً ولساناً ورجلاً، فبي يسمع، وبي يبصر، وبي يبطش، وبي يمشي»[٢]. والإشارة الأخرى للحديث المنقول عن المصطفى (ص) :«حُفّتِ الجنةُ المَكارهِ»[٣]. ويظهر في قول الشاعر :

٦١. وأين الصفا هيهات من عيشِ عاشقٍ وَجَنَّةُ عَدْنٍ بالمكاره حُفّتِ

٤ – <u>التكرار</u>

التكرار في اصطلاح البلاغيين: «هو دلالة اللفظ على المعنى مردداً، وربما اشتبه على أكثر الناس بالإطناب مرة وبالتطويل أخرى»[٤]. أو بعبارة أوضح هو «تناوب الألفاظ وإعادتها في سياق التعبير بحيث تشكل نغما موسيقيا تقصده الناظم في شعره أو نثره»[٥].

والتكرار من الأساليب التي وردت في القران الكريم، كما في سورة الرحمن والقمر، وهو يأتي لإغراض معينة، ويحسن في مواضع دون أخرى، ولذا فقد يعتريه القبح والثقل، وبذلك يميل بالكلام ويهدم البناء الهندسي للنص، فيختل التوازن بالتكرار الذي يطيل ولا يغني، ويثقل ولا يعطي ، وفي كل الأحوال فأن «لغة التكرار في الشعر تظل باعثا نفسيا يهيئه الشاعر بنغمة تأخذ السامعين بموسيقاها»[٦]. والتكرار يتعلق بالغرض والسياق الذي يرد فيه، ففي الغزل مثلاً، يُكَرَر الاسم تشوقاً واستعذاباً، وفي العتاب، يكون التكرار تهديداً ووعيداً، وفي الرثاء تفجعاً، وفي

---

(١) شرح القيصري :١٨٢.

(٢) صحيح البخاري: ٥ :٢٣٨٤.

(٣) صحيح البخاري:٥ :٢٣٧٩، صحيح مسلم :٤ : ٢٣٨٤ .

(٤) المثل السائر : ١ : ١٣٧.

(٥) جرس الألفاظ : ٢٣٩.

(٦) جرس الألفاظ : ٢٤٠.

المديح استغاثة، وفي الهجاء تنقيصا وازدراءً، وهكذا.[١]وهو يقع «في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ اقل، فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعا فذلك الخذلان بعينه»[٢].

والشعر العربي، قديمه وحديثه، حافل بالتكرار على صعيد اللفظة، أو التركيب ويبدو أن الشاعر يكرر «عندما تصادف اللفظة في نفسه هوى فيظل يترنم بها على سبيل التكرار ليرسخ جرسها في الأذهان»[٣].

ويرى بعض الباحثين أن التكرار يمكن أن «يضع بين أيدينا مفتاحا للفكرة المتسلطة على الشاعر، وهو بذلك احد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها بحيث نطلع عليها، أو لنقل انه جزء من الهندسة العاطفية للعبارة يحاول الشاعر فيه أن ينظم كلماته بحيث يقيم أساسا عاطفيا من نوع ما»[٤]، فهو ليس ضربا من ضروب المحسنات للكلام فقط ولا تنحصر وظيفته في «مجرد التحلية»[٥]، وإنما هو توثيق الارتباط بالمعنى العام، والا كان زينة لفظية متكلفة لا سبيل إلى قبولها. [٦]

فالشاعر في التكرار يؤكد حقيقة معينة قد تعود إلى ما ذكره النقاد في أغراض التكرار، ولعل «أبسط قاعدة نستطيع أن نصوغها بالاستقراء، ونستفيد منها، هي أن التكرار في حقيقته إلحاح على جهة هامة في العبارة، يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها...، فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالات نفسية قيمة»[٧].

والتكرار المقصود في التائية الكبرى، هو تكرار الشاعر لألفاظ معينة، كتكرار لفظة (كل) بشكل مكثف في النص، فتكررت نحو (مائة وثمان وعشرين) مرة، وهو تكرار لا يخلو من الدلالة، ولاسيما أن هذه الكلمة تتخذ معاني كثيرة في الخطاب الصوفي .

ولفظة (كل) من ألفاظ العموم، فهي «اسم مجموع المعنى ولفظه واحد، وفي الاصطلاح اسم لجملة مركبة من أجزاء، والكل: هو اسم للحق تعالى باعتبار الحضرة الأحدية الإلهية الجامعة

---

(١) العمدة : ١ : ٣٦١

(٢) العمدة : ١ : ٣٦٠ – ٣٦٢ .

(٣) جرس الألفاظ : ٢٥١ .

(٤) قضايا الشعر المعاصر: ٢٣٥.

(٥) قضايا الشعر المعاصر: ٢٧٣ .

(٦) قضايا الشعر المعاصر: ٢٧٦.

(٧) قضايا الشعر المعاصر: ٢٣٥.

للأسماء، ولذا يقال: أحد بالذات، كل بالأسماء...وكلمة (كل) عام تقتضي عموم الأسماء، وهي الإحاطة على سبيل الانفراد، وكلمة (كلما) تقتضي عموم الأفعال »[١].

وجاء في لطائف الإعلام : « فإنها كل شيء على الوجه الذي عرفت من كونها حضرة الاشتمال والجمعية التي لا تشتت فيها ولا تفرقة، ولا غيرية، فلا تبقي ولا تذر شيئاً خارجاً عنها، والمتحقق بمظهريتها هو المعرب عن شانها بلسانها في قوله:

أنا للكل في الحقيقة كل»[٢]

ويزيد القاشاني في إيضاحه لمعنى (الكل) بقوله: «هذا الاسم هو أخص الأسماء به تعالى لدلالته على التوحيد الكشفي الذي هو عبارة عن نفي السوى مع بقاء الحكم العددي إذ كان مفهوم الكل يقتضي ذلك، اما بقاء الحكم العددي فلدلالته لفظ الكل على ذلك» [٣].

وبناء على ما تقدم فان الحديث عن (الكل) هو حديث عن الحق تعالى، الا أن النص الفارضي يستعمل كلمة (كل) استعمالين : الأول الاستعمال العرفاني (الصوفي)، بمعنى الدلالة المذكورة آنفا، والثاني الاستعمال اللفظي لها، كالعموم والتوكيد، الا أن الذي يتضح من التكرار لهذه اللفظة بمعناها الأول، وهو استعمال مقصود، يحيل المتلقي إلى فكرة (الكلية) التي يحاول الشاعر عرضها، والتي يتغنى بها الشاعر، ونعت لأجلها بالاتحاد والحلول[٤]. وهو يصرح بها قائلاً:

٢٦١. فكلُّ فتى حُبٍّ أنا هوَ وهيَ حُبْ بُ كـلِّ فتـى والكـلُ أسـماءُ لبسـةِ

فالكلية الاولى هي كلية الحبيب (الشاعر)، والثانية هي كلية المحبوب المتجلي بأسماء المحبوبات (لبنى، ليلى، بثينة، عزة)، والكلية الثالثة هي الكلية الجامعة بين الحبيب والمحبوب فهؤلاء كلهم مظاهر لحقيقة واحدة ولذا فهو يقول بعد هذا البيت :

٢٦٢.أسامٍ بها كنتُ المُسمى حقيقةً وكنتُ لي البادي بنفسٍ تخفَّتِ

فكل فتى موصوف بالمحبة انا عين ذلك الفتى ومحبوبتي عين محبوبته، وكل أسماء العشاق والمعشوقات أسماء ظهرت من الالتباس والاحتجاب بالصور المختلفة، وهي أسامٍ أنا الذي كنت المسمى بها حقيقة وكنت ظاهراً بنفس تخفت واحتجبت، فكل تجلي للمحب هو اسم لي، وكل تجلٍ للمحبوب هو عين محبوبتي.

---

(١) التعريفات: ١٥٢، اصطلاحات الصوفية : ٨٨ .

(٢) لطائف الإعلام: ٣٧٢ .

(٣) لطائف الإعلام : ٣٧٢ .

(٤) ينظر:اللغة الصوفية ومصطلحها في شعر ابن الفارض:٧٩ .

ويستمر الشاعر في إعلان عقيدته في (الكلية الواحدة)، إذ تتخذ هذه الكلية منحى آخر وذلك باضافاتها المختلفة، إذ نراها تضاف تارة إلى (ذرة، ولطيفة، دقيقة، بضعة، جوهر، جزء) وتارة تضاف إلى (طرفة، لفظة، هبة...) [١].

والمصطلحات الأولى، من المصطلحات المهمة في الفكر الصوفي وهي:

- الذرة: هي الوحدة الأولى التي تتكون منها المادة في الكون .
- واللطيفة: كل إشارة دقيقة المعنى تلوح في الفهم ولا تسعها العبارة وقد تطلق بإزاء النفس الناطقة[٢].
- والدقيقة : ما دق وصغر حتى يكاد لا يرى.
- والبضعة : القطعة من اللحم[٣].
- والجزء : ما يتركب الشيء منه ومن غيره [٤].
- الجوهر: «ماهية إذا وجدت في الأعيان كانت لا في موضع، وهو منحصر في خمسة هيولى، وصورة، وجسم، ونفس، وعقل»[٥].

وقد استوفى الشاعر بذلك مكونات الوجود المادي والروحاني في حين يربط الشاعر إعجاز الأبيات (٣٨٢- ٣٨٦) بين الكلية والـ (طرفة، لفظة، هبة، سمع، قبلة) وهي كما ترى تعبر عن عالم المحسوسات أو الحواس الخمس إذ تقابل (العين، واللسان، والأنف، والأذن، واللمس)، ويؤيد ذلك ما ذكر في مواضع أخرى من قصيدته كقوله :

٥٤٦. فلفظُ وكلِّي بي لسانٌ محدثٌ ولحظٌ وكلّي فيَّ عينٌ لعبرتي

٥٤٧. وسمعٌ وكلّي بالندى أسمع النِّدا وكلِّي في ردِّ الرَّدى يدُ قوة

أو في قوله :

٥٧٩. وكلي لسانٌ ناظرٌ مسمعٌ يدٌ لنطقٍ وإدراكٍ وسمعٍ وبطشةِ

وهو يترك في هذين الموضعين حاسة الشم ولكنه يذكرها في بعد البيت السابق قائلا :

٥٨٠.فعَينيَ ناجَتْ، واللّسانُ مُشاهِدٌ، وينطقُ منِّي السَّمعُ واليدُ أصغتِ

٥٨١.وسمعيَ عينُ تجتلي كلَّ ما بدا وعَينيَ سَمعٌ، إن شدا القومُ تُنصِتِ

٥٨٢.ومنيَ، عن أيدٍ، لِساني يَدٌ، كما يدي لي لسانٌ في خطابي وخطبتي

---

(١) ينظر: جلاء الغامض : الأبيات ٣٨٠ – ٣٨٩ .

(٢) اصطلاح الصوفية : ٢١٥ .

(٣) القاموس المحيط : ٦٤٨ (بضع).

(٤) التعريفات : ٦٠ .

(٥) التعريفات : ٦٤ .

٥٨٣.كذاكَ يدي عينٌ ترى كلَّ ما بدا وعينـــي يَـدٌ مَبســوطَةٌ عِنــدَ بَســطَتي
٥٨٤.وسمعي لسانٌ في مخاطبتي كذا لســانيَ فـــي إصـــغائهِ ســمعُ منصــتِ
٥٨٥.وللشَّمِ أحكامُ اطّرادِ القياس في اتِّ حـــادِ صـــفاتي أوْ بعكـــسِ القضـــيَّةِ
٥٨٦.وما فيّ عَضْوٌ خُصّ من دونِ غَيرِهِ، بتَعيـــينِ وَصْـــفٍ مِثْـــلَ عَـــينِ البَصـــيرَةِ

فالحواس الخمس تتناوب في وظائفها، فالعين لسانٌ، والسمع ناطق، واللسان يشاهد، والسمع يشاهد وهكذا. وما ذلك الا لتأكيد حقيقة الوحدة، والاتحاد التي ينطق بها الشاعر (اتحاد صفاتي)، ولعل في ذلك إشارة إلى تمظهر الحق وتجليه في الصورة الإنسية، فهو خليفة الحق في أرضه، وقد تشير إلى الحديث القدسي الذي تناقلته المتصوفة في كون الحق سمعاً وبصراً ويداً ولساناً للعبد. فالكلية الفارضية ارتبطت بمصطلحات صوفية وبأمور حسية، وهي كذلك ترتبط بالقلب، وفي صفات المحبوب وحالات العاشق من القبض والبسط، ورغم هذا التكرار، والذي يكون في بعض الأحيان مركزاً صوتياً، وقطباً جامعاً لجملة من الأبيات، إلا أنه لم يكن تكراراً مخلاً بنظام القصيدة أو دالاً على التكلف، وإنما جاء معبراً عن عقيدة ابن الفارض في (الكلية) وهو إنما يدل بدوره على عمق الفكرة ودقة الشاعر في اختيار الألفاظ وانتقائها، فالكل ليس لفظا عابراً، وإنما هو«مصطلح (فارضي) له خطره ومدلولاته الهامة، وليس عبارة عن لفظة معجمية ترد للإضافة ليس إلا»[١]، ولاسيما مع الإضافة التي ألقت بظلالها على التركيب، فكسته مدلولات جديدة عبر فيها الشاعر عن معتقده وأفكاره بخفاء وسرية.

٥- <u>الترصيع</u>

يشكل الترصيع مركزاً موسيقياً ونغمياً في النص، يزيد في موسيقى البيت الشعري، وهو بتناغمه مع الوزن والقافية وبعض الفنون البديعية يحيل النص إلى سمفونية، تضفي عليه إيقاعاً إضافياً وتكسبه رونقاً وبهاءً، وهو مأخوذ من ترصيع العقد، وذلك أن يكون في احد جانبي العقد من اللآليء مثل ما في الجانب الأخر[٢]. والترصيع: التركيب يقال تاج مرصع بالجوهر وسيف مرصع أي محلى بالرصائع وهي حلق يحلى بها[٣]. وعرفه البلاغيون بقولهم: «وهو أن يتوخى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به أو من جنس واحد في التصريف»[٤].

---

(١) اللغة الصوفية ومصطلحها في شعر ابن الفارض: ٩٢ .
(٢) ينظر: المثل السائر:١ : ٢٥٥.
(٣) لسان العرب: ٨: ١٢٤ (رصع) .
(٤) نقد الشعر:٨٠ .

والترصيع يقترب من معنى الموازنة الا انه يشترط الاتحاد في التقفية وهو مما لا تتطلبه الموازنة، فكل الترصيع موازنة ولا عكس، ويفرق ابن الاثير بين الترصيع والموازنة فيجعل الاول من زيادة التكلف فيقول عنه «وهذا لا يوجد في كتاب الله تعالى لما هو عليه من الزيادة والتكلف، ولم أجد في أشعار العرب لما فيه من فيه من تعمق الصنعة وتعسف الكلفة»[١]، بينما الموازنة «طلاوة ورونق وسببه الاعتدال، لأنه مطلوب في جميع الأشياء، واذا كانت مقاطع الكلام معتدلة وقعت من النفس موقع الاستحسان، وهذا لا مراء فيه لوضوحه»[٢].

ويرى العلوي أن الترصيع يكون على وجهين[٣]: كامل وتكون فيه كل لفظة من ألفاظ الفصل الأول مساوية لقرينتها في الفصل الثاني وزناً وقافيةً دون زيادة أو نقصان، وهو مما يعز وجوده، وقليلاً ما يقع في كلام البلغاء لصعوبة مأخذه، وضيق مسلكه، ولم يوجد في القران شيء منه، وما ذلك الا أنه جاء بالأخف والأسهل، دون التعمُّقِ النادر، وناقص وهو ما اختلف فيه الوزن واستوت الأعجاز، كما في قوله تعالى : ﴿**إِنَّ الْأَبْرَارَ لَفِي نَعِيمٍ، وَإِنَّ الْفُجَّارَ لَفِي جَحِيمٍ**﴾[٤].

وللترصيع مواضع يحسن فيها، فيكون محموداً، فهو يحسن «إذا اتفق له في البيت موضع يليق به، فانه ليس في كل موضع يحسن ولا على كل حال يصلح ولا هو أيضاً إذا تواتر واتصل في البيت كلها بمحمود، فان ذلك إذا كان دل على تعمّد، وأبان عن تكلف، على أن من الشعراء القدماء والمحدثين، من نظم شعره ووالى بين أبيات كثيرة منه، ومنهم أبو صخر الهذلي، فانه أتى من ذلك بما يكاد لجودته إن يقال فيه أنه غير متكلف»[٥]. وقدامة يعلل لجوء الشاعر إلى الترصيع لأجل «المقاربة بين الكلام بما يشبه بعضه بعضاً، فانه لا كلام أحسن من كلام رسول الله (ص)، وقد كان يتوخى فيه مثل ذلك فمنه ما روي عنه (ع) من أنه عوّذ الحسن والحسين (ع) فقال: أعيذهما من السّامّة والهامّة، ومن كل عين لامَّة، وإنما أراد (ملمَّة) فلإتباع الكلمة أخواتها في الوزن قال لامَّة. وإذا كان هذا مقصوداً له في الكلام المنثور، فاستعماله في الشعر الموزون أقمن وأحسن»[٦].

والترصيع يزداد بباعث نفسي، وانفعال داخلي، يميل فيه الشاعر إلى زيادة الإيقاع في الشعر «وكلما كان الانفعال أشد، اشتملت القصيدة على قوافٍ داخلية أكثر، لذا كثر الترصيع في

---

(١) المثل السائر:١ :٩٩ .

(٢) المثل السائر :٢٩٦:١ .

(٣) الطراز :٣٨١-٣٨٢ .

(٤) الانفطار : ١٣- ١٤.

(٥) نقد الشعر:٨٣-٨٤ .

(٦) نقد الشعر:٨٥ .

قصائد الحب الإلهي لاشتداد الوجد والعاطفة... وهذا الترديد الصوتي بما فيه من تناسب وانتظام وإيقاع متوقع يثير في السامع انفعالاً داخلياً مقابلاً...»[1].

وهذا القول يمكن أن ينطبق على الأبيات (٥٥٠-٥٧٤) من التائية، إذ تتوالى التصريعات والموازنات بشكل لافت للانتباه، تتخللها أبيات غير مرصّعة بالتناوب، بحيث يأتي الشاعر ببيت مرصّع يليه آخر غير مرصّع وهكذا، ولعل هذا التكثيف الترصيعي في النص الفارضي في هذا الموضع من القصيدة، يدعو إلى التساؤل، وربما كان ذلك بسبب اجتياز العارف لمراحل وأطوار في سلوكه، وتوالي المواجيد عليه، فيرتقي إلى مقام الاتحاد أو الفناء، وهو ما يدفعه إلى تفجير اللغة، تزامناً مع اشتعال ذاته، وتفجر مواجيده، فيطرب ويهتز بهذا الشكل الإيقاعي، المعبر عن شدة الانفعال وحرارة العاطفة ودفقها. والأبيات هي :

٥٥٠. شـوادي مُباهـاةٍ ، هـوادي تَنَبّـهِ ... بـوادي فُكاهـاتٍ، غـوادي رَجِيّـةِ

٥٥٢. جـواهرُ أنبـاء، زواهـرُ وُصْـلة ... طـواهِرُ أبنـاء، قـواهرُ صَـولَةِ

٥٥٤. مثـاني مناجـاةٍ معـاني نباهـةٍ ... مَغـاني مُحاجـاةٍ ، مَبـاني قضـيّةِ

٥٥٦. نجائـبُ آيـاتٍ غرائـبُ نزهـةٍ ... رغائـبُ غايـاتٍ كتائـبُ نجـدةِ

٥٥٨. عقـائقُ إحكـامٍ دقـائقُ حكمـةٍ ... حقـائقُ إحكـامٍ، رقـائقُ بَسْـطَةِ

٥٦٠. صـوامعُ أذكـارٍ لوامـعُ فكـرةٍ ... جَوامِـعُ آثـارٍ، قَوامِـعُ عِـزّةِ

٥٦٢. لطـائفُ أخْبـارٍ، وظـائفُ مِنْحَـة ... صـحائِفُ أحْبـارٍ، خلائـفُ حِسْـبَةِ

٥٦٤. غيـوثُ انفعـالاتٍ بعـوثُ تنـزُّهٍ ... حـدوثُ اتِّصـالاتٍ ليـوثُ كتيبـةِ

٥٦٦. فُصُـولُ عِبـاراتٍ ، وُصـولُ تحيَّـةٍ ... حصـولُ إشـاراتٍ أصـولُ عطيَّـةِ

٥٦٨. بشـائرُ إقـرارٍ بصـائرُ عبـرةٍ ... سـرَائرُ آثـارٍ، ذخـائِرُ دعـوتي

٥٧٠. مـدارِسُ تنزيـلٍ، مَحـارِسُ غِبْطَـةٍ ... مَغـارِسُ تأويـلٍ ، فـوارِسُ مِنْعَـةِ

٥٧٢. أرائِـكُ تَوحيـدٍ ، مَـدارِكُ زُلْفَـةٍ ... مسـالكُ تمجيـدٍ ملائـكُ نصـرةِ

٥٧٤. فوائِـدُ إلْهـامٍ، روائِـدُ نِعمَـةٍ ... عوائـدُ إنعـامٍ موائـدُ نعمـةِ

والملاحظ على هذه الأبيات جملة أمور منها :

١.إن الترصيع يخلق في البيت قوافي متعددة، ويزيد من موسيقيتة، وبعضها كانت موازنات وهي قريبة إلى الترصيع كما هو واضح .

---

(1) الشعر الصوفي في الأندلس في عصر المرابطين : ١٧٧ .

٢.الجناس بين ألفاظ البيت الواحد كما في: شوادي- هوادي- بوادي- غوادي، ومثاني- معاني- مغاني- مباني، عقائق- دقائق- رقائق- حقائق، وهذا يزيد من الإيقاع الداخلي للأبيات ويكسبها نغماً إضافياً.

٣. إن كل الأبيات المذكورة مقسمة إلى ثمانية أجزاء متقابلة، تتقابل فيه كل كلمة مع نظيرتها، في أكثر هذه الأبيات نحو: عقائق = حقائق، إحكام = أحكام، دقائق = رقائق، حكمة= بسطة، مما يؤدي إلى التوازن والتوازي بين الألفاظ البيت، ويزيد في موسيقاها.

٤. التصريع الواقع في هذه الأبيات يشكل عاملا إيقاعيا إضافيا في النص مثل :

٥٦٦.فصولُ/عباراتٍ/وصـــولُ/ تحيـــةٍ حصـــولُ/ اشـــاراتٍ/ اصـــولُ/ عطيـــةِ

فعولُ مفاعيلن فعولُ مفاعلن فعـــولُ مفـــاعيلن فعـــولُ مفـــاعلن

وزحاف القبض الذي لحق ست تفعيلات من أصل ثماني (فعولُ-مفاعيلن- فعولُ- مفاعلن)، هو الآخر يؤدي دوره في البنية الإيقاعية للنص، فحتى الزحاف يبدو مقصودا في ذاته، وليس ضرورة لجأ إليها الشاعر، ومن ذلك أيضاً قوله:

٥٧٤.فوائِـــ/د الهـــامِ/ مـــدارِ/ك نعمـــةٍ عوائِـ/ـــد انعـــامٍ/ موائِـــ/د نعمـــةِ

فعـولُ مفـاعيلن فعـولُ مفـاعلن فعـــولُ مفـــاعيلن فعـــولُ مفـــاعلن

وهكذا في أكثر الأبيات. إن اجتماع كل هذه العناصر الموسيقية في النص الفارضي تمنحه صفة الغنائية، فلا عجب إذا تغنى المتصوفة بقصائد ابن الفارض، كما أنه يدل على مدى عناية الشاعر بموسيقاه، إضافة إلى الخزين اللغوي الذي يجعله يستدعي الألفاظ المتجانسة والمتقاربة والمتطابقة، ويكسبها دلالات جديدة في الاستعمال، فتغدو قصائده لوحات فنية جميلة، تتماهى فيها الألوان الموسيقية مع المعنى، لتتحد في كلٍّ متكاملٍ يعبر عن استعارِ العاطفة وحرارتها وشدة الوجد وتفجره، مما يجعل شاعرنا يقف في مصاف كبار الشعراء في الغزل بل هو (سلطانهم)، ينبغي الإشارة إلى أن الترصيع لا يشمل هذا الموضع من النص فقط، وإنما له موارد متفرقة أخرى طوينا دونها كشحًا للاختصار، ولعل في هذا المورد كفاية وغنى عن ذكر الموارد الأخرى .

وبعد كل ما ذكرنا ، فمن الغريب ان نسمع احد الباحثين يقول: «انه لا يجد في شعره (أي ابن الفارض) ذلك التناغم الفني، ولا تلك الموسيقية الرنانة، ولا الظلال المتحركة، وهو في اسلوبه البديعي لا يأتي بأشياء جديدة تكمل نقص مدرسة جماعة البديع، أو تضفي على هذه المدرسة بارقة ضياء» [١]. كيف ذلك ونحن نسمع أرقَّ الألفاظ، تعبر عن أسمى العواطف التي تتأجج في قلب الشاعر، لتطفو على لسانه بأنغام موسيقية عالية، تحمل بين جوانحها أكثر العناصر

([١]) الشعر الصوفي : نسيب الاختيار : ٨٦ .

الموسيقية في النصوص الإبداعية إن لم نقل جميعها، وهل بعد تزاحم كل هذه الفنون الموسيقية في التائية، يمكن أن يقول قائل: إن شعر ابن الفارض يخلو من الموسيقى الرنانة ؟

٦ – **التصريع** [١]

هو أن «يقصد لتصيير مقطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها»[٢]، فتكون عروض البيت فيه تابعة لضربه تنقص بنقصه وتزيد بزيادته[٣].

وأما غرضه فقد ذكر ابن الأثير أنه «بمنزله السجع في الفصلين في الكلام المنثور وفائدته في الشعر أنه قبل إكمال البيت الأول من القصيدة تعلم قافيتها، وشبه البيت بباب له مصراعان متشاكلان، وقد فعل ذلك القدماء والمحدثون، وفيه دلالة على سعة القدرة في أفانين الكلام .

فأما إذا كثر التصريع في القصيدة فلست أراه مختاراً إلا إن هذه الأصناف من التصريع والترصيع والتجنيس وغيرها، وإنما يحسن منها في الكلام ما قل وجرى مجرى الغرة في الوجه، أو كان كالطراز في الثوب، فأما إذا تواترت وكثرت، فإنها لا تكون مرضية لما فيها من إمارات الكلفة»[٤]. بينما ذكر القيرواني في علّته: «مبادرة الشاعر القافية ليعلم في أول وهلة انه اخذ في كلام موزون غير منثور ولذلك وقع في أول الشعر وربما صرع الشاعر في غير الابتداء وذلك إذا خرج من قصة إلى قصة أو من وصف شيء إلى وصف شيء آخر فيأتي حينئذ بالتصريع إخباراً بذلك وتنبيهاً عليه...وهو دليل على قوة الطبع وكثرة المادة، إلا انه إذا كثر في القصيدة دل على التكلف إلا من المتقدمين»[٥]. ولسنا ندري ما علّة قبوله من المتقدمين دون المتأخرين سوى التعصب للقديم، وهو مما يؤاخذ عليه مثل هذا الناقد الكبير.

وقسمه ابن أبي الإصبع في (تحرير التجبير) على قسمين: عروضي، وهو عبارة عن استواء عروض البيت وضربه في الوزن والتقفية، بشرط أن تكون العروض قد غيرت عن أصلها لتلحق الضرب في زنته. وبديعي: وهو استواء جزء في الصدر، وآخر في العجز في الوزن والإعراب

---

(١) التصريع: من(صرع) طرح بالأرض ويأتي بمعنى الحلم والصرعة الحليم عند الغضب لان حلم يصرع غضبه واشتقاق التصريع من مصراعي الباب ولذلك قيل لنص البيت (مصراع) كأنه باب القصيدة ومدخلها وقيل بل هو من الصرعين وهما طرفي النهار ينظر: لسان العرب:٨: ١٩٧ (صرع).

(٢) نقد الشعر :٨٦ .

(٣) ينظر: العمدة :١ :١٤٩ .

(٤) المثل السائر:١ : ٢٣٥ .

(٥) العمدة :١ : ١٥٠.

والتقفية [1]. وتوسع ابن الأثير في أقسامه ومراتبه، فقسمه على سبع مراتب: (الكامل، لم يسمِّه ابن الأثير، الموجه، الناقص، المكرر، المعلق، المشطور)[2].

والتصريع في التائية يشكل أحد الملامح الموسيقية في النص، فالقصيدة على طولها مرصّعة، وانه من الغريب أن تأتي قصيدة بهذا الطول وهي مرصّعة في أكثر أبياتها. كما يلاحظ كثرة الزخاف في التفعيلة الأولى من الشطر الأول وهو زحاف (القبض)، وهو حذف الخامس الساكن من فعولن فتصير (فعول)[3]. وهو يأتي من نوع التصريع بالنقص أي تكون العروض والضرب على (مفاعلن).

إن التائية الكبرى وان كانت قد قيلت تحت وحي التصوف، وفي أسمى درجات الوجد والسكر، الا أن ما يثير الدهشة فيها، تلك الهندسة الموسيقية في النص والتي تتواشح نتيجة عدة أمور كالتصريع والترصيع والجناس وغيرها، الأمر الذي يجعلنا نتساءل عن كيفية التوفيق بين قول القصيدة في حالة غياب الوعي، وبين هذه الموسيقى الرائعة والدقيقة في الوقت ذاته؟

إن المتتبع لسيرة ابن الفارض وشعره، يرى أن الشاعر يمتلك خزيناً ثقافياً ولغوياً وأدبياً كبيراً، مما يجعله يستدعي هذا التراث الشعري واللغوي في حالة غياب الوعي أو السكر الصوفي.

وإذا كان التصريع يستغرق أكثر أبيات التائية، فسيكتفي الباحث بالإشارة إلى بعض الأبيات مع تقطيعها. لأن في استقصائها تطويلاً، ومن أمثلة التصريع :

٢ .فاوهمـــ/تُ صـــحبي انـْ/نـــَ شـــربَ /شـــرابهم بـــه سـرْ/رُ نفســـي فـــي انـــْ/تشائي /بنظـرةِ
فعولن/مفـــــــــاعيلن/فعولُ /مفـــــــــاعلن فعولن/مفـــاعيلن / فعـــولن /مفـــاعلن

وقوله :

١٧٧ .وســـدِّدْ/وَقَاربْ واعـــْ/تصمْ واسْ/تقـــمْ لهـــا مجيباً/اليهـــا عـــن/ انابـ/ـــةِ مُخبـــتِ
فعـــولن /مفـــاعيلن /فعـــولن / مفـــاعلن فعـــولن /مفـــاعيلن /فعـــولُ / مفـــاعلن

وقوله :

٤٥٧ .وقـد جـا/ءني منـي/ رسـولٌ /عليـه مـا عنـــتُ /عزيـــر بـــي/ حـــريصٌ/ لرأفـــةِ
فعـــولن/ مفـــاعيلن/ فعـــولن / مفـــاعلن فعـــولُ/ مفـــاعيلن / فعـــولن/ مفـــاعلن

وقوله :

٥٢٦ .رفعتُ/حجـابَ النفْـ/ـسِ عنها/بكشـفي النـــ/ ـــنقابِ/ فكانـــتْ عن/ســـؤالي/ مُجيبتـــي
فعولُ/مفـــــاعيلن/ فعـــــولن/ مفـــــاعلن فعـــولُ /مفـــاعيلن / فعـــولن/ مفـــاعلن

([1]) ينظر: تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القران:٣٠٥ .

([2]) ينظر: المثل السائر١: ٢٣٥-٢٣٨ .

([3]) ميزان الذهب في صناعة شعر العرب :١١ .

ويلاحظ على هذه الأبيات وغيرها، أن القبض هو الزحاف المهيمن على النص الفارضي، ولابد من الإشارة إلى أن لمصطلح القبض أبعاده ومدلولاته عند المتصوفة، فهو كما يشير ابن عربي «حال الخوف في الوقت وقيل: وارد يرد على القلب يوجب الإشارة إلى عتاب وتأديب، وقيل: أخذ وارد الوقت»، وهو يقابل البسط، الذي يعني «حال من يسع الأشياء ولا يسعه شيء. وقيل: هو حال الرجاء. وقيل: هو وارد يوجب الإشارة إلى رحمة وانس»[١]. ولعل إكثار الشاعر من هذا الزحاف يعود إلى تنقله بين أحوال القبض والبسط في رحلته وعروجه نحو الحق سبحانه .

٧- الموازنة [٢]

تساوي الفاصلتين في الوزن دون التقفية، نحو قوله تعالى:﴿**وَنَمَارِقُ مَصْفُوفَةٌ، وَزَرَابِيُّ مَبْثُوثَةٌ**﴾[٣]، فان المصفوفة والمبثوثة متساويتان في الوزن دون التقفية، ولا عبرة بالتاء لانها زائدة[٤]. وتكون في الكلام المنظوم، وهي تختلف عن السجع، إذ الموازنة فيها «الاعتدال الموجود في السجع، ولا تماثل في فواصلها، فيقال: كل سجع موازنة، وليس كل موازنة سجعاً، وعلى هذا فالسجع أخص من الموازنة»[٥]، والكلام إذا كان بهذا الشكل «كان متسق النظام، رشيق الاعتدال»[٦].

فالتوازن جانب صوتي في النص، شعرياً كان أو نثرياً، وهو في النص الشعري، «يزيد من إيقاع النص وتقفيته، وأقل ما يشترط فيه أن تكون الفواصل على زنة واحدة، فبهذا وحده يقع التعادل والتوازن، وهذا التعادل يكسب الكلام رونقاً وحسنًا، فالتوازن الصوتي وحده جيد، ولكن أجود منه أو أكمل له، أن تكون صورة التوازن تامة باشتراك حرف واحد في فواصل كل واحدة، ولكن ليس معنى هذا أن تطول الوحدات وتقصر في غير نظام، فإن هذا يكفي للذهاب بالتعادل»[٧].

إن التوازن هو تناظر صوتي ناتج عن المقابلة بين أوزان الألفاظ في عبارتين، فهو يتحقق بتطابق الصورة الصوتية للكلمة مع قرينها في الفقرة أو الشطر. والتوازن في النص الفارضي

---

(١) اصطلاحات الصوفية: ابن عربي :٢١٣ .

(٢) الموازنة : من الوزن وهو ثقل شيء بشيء، وزن الشيء وزناً وزنةً، وتأتي بمعنى: العدل والمقابلة، الميزان: العدل، ووازنه: عادله وقابله. لسان العرب:١٣: ٤٤٦ (وزن).

(٣) الغاشية: ١٥-١٦.

(٤) ينظر: تحرير التحبير :٣٨٦ ، الطراز:٤١٦، التعريفات :١٩١.

(٥) المثل السائر :١ : ٢٦٩.

(٦) الطراز : ٤١٦.

(٧) الأسس الجمالية في النقد الأدبي:٢٢٤.

يأتي مكملاً لباقي الأدوات الموسيقية والفنون التي وظفها الشاعر في أغنيته الصوفية، فهي تتلاحم مع هذه الفنون لتشكل الأبنية الإيقاعية للنص، والكلام يكتسب به طلاوة ورونق، لأن الاعتدال في مقاطع الكلام له موقعه وأثره في النفس، وهو يأتي في مواضع متفرقة من النص كما في قوله :

٣٦٦. ولا شَنَّعَ الواشي بِصَدٍّ وَهِجْرةٍ وَلا أرْجَفَ الّلاحي بِبَيْنٍ وَسَلْوَةِ

يظهر التوازن في هذا البيت بمقابلة كل كلمة مع نظيرتها كما يتضح :

ولا شَنَّعَ الواشي بِصَدٍّ وَهِجْرةٍ

وَلا أرْجَفَ الّلاحي بِبَيْنٍ وَسَلْوَةِ

وأما في قوله :

٦٩٣. وَمِنْ مُغْرِقٍ في النَّارِ رَشقاً بِأسْهُمٍ وَمِنْ مُحرِقٍ بالماءِ زَرقاً بِشُعلةِ

فيظهر التوازن في انطباق مفردات الشطر على العجز، مع قلب الصورة، واستعارة الإغراق للنار، والإحراق للماء، مبالغة، ويشير القاشاني في شرحه إلى بلاغة هذا الاستعمال قائلاً: «وفي قوله: ومن مغرق بالنار، ومن محرق بالماء فصاحة؛ لأن النصل والقنا وغيرهما من آلات الحرب الحديدية، تشبه بالنار لسرعة نفوذها، وانعكاس أجزائها، وبالماء للينها وانعطافها، وفي كل واحد من قوليه إشارة إلى المشبهين، إلا أن في قوله: ومن محرق بالماء إشارة جلية إلى تشبيهها بالماء، وخفية إلى تشبيهها بالنار،إذ الإحراق وصف النار، وفي قوله ومن مغرق بالنار بالعكس»[1].

وبعض النقاد يوسع مفهوم الموازنة إلى كل كلمتين متقابلتين في الوزن كل كلمة مع مقابلتها ومنهم العلوي إذ يقول عن البيت :

بأشدهم بأساً على أعدائه وأعزهم فقداً على الأصحاب

فقوله بأشدهم وأعزهم، وقوله بأساً وفقداً متماثلان في الوزن ومن ذلك ما قالته الخنساء في أخيها صخر ترثيه :

حامي الحقيقةِ محمودُ الخليقةِ ميمونُ الطريقةِ نفّاعُ وضرّارِ

جوّابُ قاصيةٍ جزّازُ قاصيةٍ عقّادُ ألويةٍ للخيلِ جرّارِ

فقولها: محمود، وميمون، من الموازنة وقولها: نفّاع وضرّار، وجوّاب وجزّاز وعقّاد من الموازنة أيضاً [2]. ومن الموازنة أيضاً قوله:

١٢٤. ومن درجاتِ العزّ أمسيتُ مخلداً إلى دركاتِ الذلّ من بعد نخوتي

([1]) كشف الوجوه الغر: ٢ :١٩٨

([2]) الطراز:٤١٧ .

وقوله :

٥٨٩. فـــأتلو علـــوم العـــالمين بلفظـــة وأجلـــــو علـــــيّ العـــــالمين بلحظـــــةِ

وقوله :

٥٩٣. واســتعرض الأفــاق نحــوي بخطــرة واختـــــرق الســـــبع الطبـــــاق بخطـــــوةِ

وقوله :

٥٩٥. فمن قال أو من طال أو صال إنما يمـــــت بإمـــــدادي لـــــــه برقيقـــــةِ

المبحث الثاني

المحسنات المعنوية

١ – الطباق [١]

تأتي بنية الطباق بالدرجة الثانية في تكرارها بعد الجناس في التائية، بل تضاهيه وهي تعبر عن الجدل بين الروح والجسد، في صراع سرمدي يؤرخ لديمومة التجربة الصوفية، وهو ليس زخرفاً لفظياً حسبن وإنما تقنية فنية يتطلبها المعنى، إذ يتنازعه الإبداع والصنعة، وهذا شأن البديع عند ابن الفارض، فهو يوظفه في خدمة معانيه، ويسرف فيه أحياناً، إلا انه لا يُشعِر المتلقي بهذا الإسراف الذي يسمو على الإسفاف، ولاسيما في التائية الكبرى، فيبقى المتلقي متعطشاً إلى المعاني العميقة المخبوءة وراء النص. إن بنية الطباق تعبر بشكل أو بآخر عن حالة القلق والصراع الداخلي التي يعيشها المتصوف في تعاقب الأحوال والمنازل، وحالات السكر والشطح.

والطباق في مفهوم البلاغيين هو «الجمع بين الشيء وضده»[٢]، وينقل ابن المعتز عن الخليل قوله: «طابقت بين الشيئين إذا جمعتهما على حذوٍ واحد»[٣]، في حين سماه قُدامة (التكافؤ)، فقال: «وهو أن يصف الشاعر شيئا أو يذمه ويتكلم فيه أي معنى كان فيأتي بمعنيين متكافئين، والذي أريد بقوله متكافئين في هذا الموضوع أي متقابلين، أما من جهة المصادرة أو السلب والإيجاب أو غيرهما من أقسام التقابل، مثل قول أبي الشعب العبسي[٤]:

حلو الشمائل وهو مرٌّ باسلٌ يحمي الذمار صبيحة الارهان

وأما المطابق عنده فهو «ما يشترك بلفظة واحدة بعينها»[٥]، وهذا معنى الجناس. ويرى ابن الأثير والعلوي أن الأجود فيه أن يلقب بالمقابلة[٦].

وتأتي أهمية الطباق وجماليته في أن الألفاظ فيه تتداعى، فيستدعي اللفظ ضده ونقيضه، وكما قيل (وبضدها تتميز الأشياء)، فاللفظ ما أن يذكر، حتى يتبادر إلى الذهن ما يقابله

---

(١) الطباق: ويسمى المطابقة والمطابق والتطبيق والتكافؤ، مأخوذ من طبق، والطبق غطاء كل شيء، وطبقه تطبيقاً. والطبق من كل شيء: ما ساواه، وقد طابق مطابقة وطباقاً، والمطابقة: الموافقة وهي أن نجعل الشيء فوق آخر بقدره ينظر: لسان العرب: ٥: ١٠٨(طبق).

(٢) ينظر:الصناعتين:٢٧٦، مفتاح العلوم :٥٣٣، المثل السائر:٢: ٢٤٤، الإيضاح : ٢٥٥، الطراز:٣٨٣ .

(٣) البديع :١٢٤.

(٤) نقد الشعر :١٤٧.

(٥) نقد الشعر:١٦٢.

(٦) المثل السائر :٢:٢٤٤، الطراز:٣٨٣.

ويضاده، فإذا ذكرت الخير استدعى الشر، والسواد يستدعي البياض، وهكذا، وهو– كما يرى قدامة – ذو «أثرٍ في تجويد الشعر قوي »[١].

والتقابل في الكلام على أضرب، إذ «ربما قوبل بهذه لفظا أو معنى أو بما يخالفه أو بما يماثله»[٢]، ويشترط فيه إذا شرطت شرطا، وجب أن تشترط ضده، بضد ذلك الشرط كقوله تعالى:﴿ **فَأَمَّا مَن أَعْطَى وَاتَّقَى، وَصَدَّقَ بِالْحُسْنَى، فَسَنُيَسِّرُهُ لِلْيُسْرَى، وَأَمَّا مَن بَخِلَ وَاسْتَغْنَى، وَكَذَّبَ بِالْحُسْنَى، فَسَنُيَسِّرُهُ لِلْعُسْرَى**﴾[٣]، فالإعطاء والاتقاء والتصديق ضد المنع والاستغناء والتكذيب، والمجموع الاول شرط لليسرى، والمجموع الثاني شرط للعسرى[٤].

وللطباق– كما يرى القاضي الجرجاني– «شعبٌ خفيةٌ، وفيها مكامن تغمض، وربما التبست به أشياء لا تتميز إلا للنظر الثاقب والذهن اللطيف»[٥].

والطباق في النص الفارضي ظاهرة لافتة للانتباه، ولعلها تفسر تلك الثنائية بين الأنا والهو، ومحاولة الالتقاء والاتحاد بالذات الأخرى، فالثنائيات الضدية في التائية تستمد معناها من ذلك الجدل الأزلي الذي عرفه الإنسان منذ بدء الخليقة في الصراع بين الأضداد، وهي أضداد تختلف في معانيها الدلالية عن اللفظ الأصل، بل تتطور دلالتها في النصوص الصوفية عموماً، والنص الفارضي خصوصاً، فالقبض والبسط، والجمع والفرق، والصادر والوارد، والرغبة والرهبة، والصحو والسكر، والمحو والإثبات، والوصل والقطع، والتلويح والتصريح، وغيرها من المصطلحات، ما هي إلا رموز لمرموزات خاصة عند المتصوفة، بل هي أحوال ومقامات يتدرج السالك فيها خلال رحلته إلى اللامتناهي. ومن المطابقات التي تتردد في النص (السكر والصحو) وذلك في نحو قوله :

٢٣٣.أخال حضيضي الصحو والسكر معرجي إليها ومحوي ومنتهى قاب سدرتي

وقوله :

٤٧٩. فلا أينَ بعدَ العَينِ، والسّكْرُ منهُ قدْ أفَقْتُ، وعينُ الغينِ بالصَّحوِ أصحَتِ

فالصحو «رجوع إلى الإحساس بعد الغيبة بوارد قوي »[٦]. والسكر «غيبة بوارد قوي»[٧]. والبعد الدلالي لهاتين اللفظيتن يتمحور حول التجربة الصوفية الشاعرية ليصف أحوالاً تمر عليه

---

(١) نقد الشعر : ١٥٠.

(٢) الطراز:٣٨٣ وما بعدها.

(٣) الليل:٥–١٠

(٤) ينظر : التعريفات:١٧٧.

(٥) الوساطة:٤٧–٤٨.

(٦) اصطلاح الصوفية: ٢١٤.

(٧) اصطلاح الصوفية: ٢١٤.

في عروجه، فتارة يغيب عن الحس بوارد قوي، والوارد هو «ما يرد على القلب من الخواطر المحمودة من غير تعمّل» [1]، وهي حالة من اللذة التي تنال الصوفي فيطرب لها، وهي كما يعبر الشريف الجرجاني «أقوى من الغيبة وأتم منها»[2]، ثم تليها حاله الصحو التي يفيق منها السالك، ويعود إلى عالمه الواقعي بعد رحلته من يوتوبياه الخاصة. ومنه أيضاً **القبض والبسط،** كقوله:

٢٩.وما نال شيئاً منه غيري سوى فتى على قدمي في القبض والبسط ما فتى

وقوله :

٥. ولمَّا انقضى صحوي تقاضيتُ وصلها ولمْ يغْشَني، في بسْطِها، قبضُ خَشيتي

وقوله :

٢٦٩.وعُدتُ بنسكي بعد هتكي وعُدتُ منْ خلاعةِ بسطي لانقباضٍ بعفّة

وكذلك **الجمع والفرق** كقوله:

٢٤٠.وفارق ضلال الفرق فالجمع منتج هدى فرقة بالاتحاد تحدت

٣٢١.ولا تدعني فيها بنعت مقرب أراه بحكم الجمع فرق جريرة

٦٠١.وناهيك جمعاً لا بفرق مساحتي مكان مقيس أو زمان موقت

والجمع : « اشارة إلى حقٍ وقيل بلا خلق » [3]. والفرق «إشارة إلى خلق بلا حق.وقيل مشاهد العبودية »[4] ، ومن الطباق ايضا قوله :

١٦. وآخرُ ما لاقى الألى عشقوا إلى الـ ـرّدى بعْضُ ما لاقيتُ، أوّلَ محْنَتي

وهو في قوله (آخر و أول)، وتتراكم الأضداد في النص الفارضي لتعبر عن تلك المتناقضات التي يتنقل بينها السالك من حالة السكر إلى الصحو، وبين الفرق والجمع، والقبض والبسط، فالطباق يحمل أبعاداً دلاليةً وفنيةً ويخلق أجواءً موسيقيةً خاصةً، تبوح بمكنونات النفس وعواطفها، مشكِّلةً صورة فنية تجمع بين الأضداد، فضلاً عن إغناء النص بدلالات إيحائية، تعمل على تعميق المعنى وتوكيده، وفي الوقت ذاته يحمل وظيفة أخرى موسيقية، تعمل على خلق تشكيلات صوتية، تنوِّع الموسيقى الشعرية الداخلية وتضفى عليها إيقاعًا إضافياً، إذ الأضداد تأتي في أغلب الأحيان على أوزان متساوية: كالجمع والفرق، والقبض البسط، والفناء والبقاء، والحل والعقد، والعز والذل، الصادر والوارد، الوصل والقطع، وغيرها.

---

(1) اصطلاح الصوفية: ٢١٥.

(2) التعريفات :٩٩.

(3) اصطلاحات الصوفية :٢١٣.

(4) اصطلاحات الصوفية :٢١٤.

٢– المقابلة

ويلحق بالطباق عادة (المقابلة)، وهي «أن يؤتى بمعنيين متوافقين أو معان متوافقة ثم يقابلها على الترتيب، والمراد بالتوافق خلاف التقابل»[١].وهي من باب (المفاعلة) كالمضاربة، وهي قريبة من الطباق، ويفرق الزركشي بينهما من وجهين:

(١) أن الطباق لا يكون إلا بين الضدين غالباً، والمقابلة تكون لأكثر من ذلك غالباً.

(٢) لا يكون الطباق إلا بالأضداد، والمقابلة في الأضداد وغيرها.

ثم يقسمها إلى أنواع ثلاثة: نظيري ونقيضي وخلافي، والخلافي أتمها في التشكيك، وألزمها بالتأويل، والنقيضي ثانيهما، والنظيري ثالثها[٢]، وأمثلة ذلك من القرآن الكريم :

- ﴿**لاَ تَأْخُذُهُ سِنَةٌ وَلاَ نَوْمٌ**﴾[٣] نظيري .
- ﴿**وَتَحْسَبُهُمْ أَيْقَاظاً وَهُمْ رُقُودٌ**﴾[٤] نقيضي .
- ﴿**وَأَنَّا لَا نَدْرِي أَشَرٌّ أُرِيدَ بِمَن فِي الْأَرْضِ أَمْ أَرَادَ بِهِمْ رَبُّهُمْ رَشَداً**﴾[٥] خلافي.

ويبدو أن الزركشي قد خلط بين مفهومي الطباق والمقابلة، لأنه يفرق بينهما ثم يمثل للطباق، دون المقابلة التي تتضمن أكثر من طباق واحد. فالمقابلة هي اجتماع أكثر من تضاد أو طباق واحد، والطباق سمة مميزة للنص الفارضي وهي توحي بالأحوال التي تمرُّ على السالك في سفره، والمعروف التائية الكبرى من القصائد التي كتبت تحت وحي التصوف، وفي حالة من السكر والشهود، وكان الشاعر ينشدها على شكل مجموعة من الأبيات، تعقبها حالة من الغيبة والإغماء، ثم ينهض من غيبته وسكره، ليترنم بأبياتها مجدداً .[٦]

وتتزاحم الأضداد في النص حتى ليكون البيت بأكمله تقابلاً كما في قول الشاعر:.

٣٢٢.فوصلي قطعي واقترابي تباعدي ووِدِّي صَدِّي وانتهائي بَدَاءَتي

فالمتصوف متى وصل إلى النهايات عاد إلى البدايات، وشرح القيصري في شرحه لهذا البيت يقول: «لا تدعني بالأسماء موجبة للاثنينية، فإن وصلي بها قطعي، وإخراجي الاتحاد بها، إن الوصل يستدعي البينونة، واقترابي موجب لتباعدي عنها، وودي ومحبتي إياها صدي عنها

---

(١) الإيضاح:٢٥٩.

(٢) ينظر : البرهان :٧٠٦.

(٣) البقرة :٢٥٥

(٤) الكهف :١٨

(٥) الجن:١٠

(٦) ينظر : مقدمة شرح ديوان ابن الفارض:٥

لاقتضائه التنزيه، وانتهائي فيها عين البداية بها (والغرض) تنزيه ذاته عن فكٍّ اسم وصفةِ البينونةِ بينهما»[1]. ومن المقابلات الأخرى :

١٢٤.ومن درجات العزِّ أمسيتُ مُخلداً إلى درجات الذّل مِنْ بَعدِ نَخوَتي

التقابل بين درجات ودركات، العز والذل. وقوله :

١٢٨.ولو عَزَّ فيها الذل ما لذَّ لي الهوى ولم تكُ لولا الحب في الذل عزتي

وقوله :

١٤٠.ففي كل عضو في إقدام رغبة ومن هيبة الإعظام إحجام رهبة

وقوله :

١٨٨.وأغنى يمين باليسار جزاؤها مدى القطع ما للوصل في الحب مدت

وقوله :

٢٣٢.يفرقني لُبِّي، التزاماً بمحضري ويجمعني سلبي اصطلاماً، بغيبتي

وقوله :

٢٥٩.تَجَلّيْتُ فيهِمْ ظاهِراً، واحْتَجَبْتُ باطِناً بهِمِ، فاعْجَبْ لِكَشْف بِسُتْرةِ

وقوله :

٣٣٩.ومَوتي بها، وجْداً، حياةٌ هَنيئةٌ، وإنْ لم أمُتْ في الحُبِّ عِشتُ بِغُصّةِ

وقوله :

٣٩٨.هُما مَعَنا في باطنِ الجَمعِ واحدٌ، وأرْبَعَةٌ في ظاهرِ الفَرْقِ عُدّتِ

وقوله :

٤٦٩.فتحت الثرى، فوق الأثيرِ لرتق ما فتقتُ وفتقُ الرتقِ ظاهرُ سنَّتي

وقوله:

٤٩٢.فما فَوْقَ طَوْرِ العَقلِ أوّلُ فَيضَةٍ، كما تحتَ طورِ النَّقلِ آخرُ قبضةِ

وقوله:

٦٣٦.فيمنُ الدعاةِ السابقينَ اليَّ في يميني، ويسرُ اللاحقينَ بيسرتي

وقوله:

٦٨٣.وتَضْحَكُ إعجاباً، كَأجْذلِ فارِحٍ؛ وتبكي انتِحاباً، مثلَ ثَكلى حزينَةِ

([1]) شرح القيصري :٨١.

٣-التقسيم

التقسيم هو «أن يبتدئ الشاعر فيضع أقساماً، فيستوفيها، ولا يغادر قسما منها»[١]، فهو تقسيم الكلام قسمة مستوية تستقصي جميع الأنواع، دون أن يخرج منها جنس من أجناسه، ومما جاء في كتاب الله قوله تعالى: ﴿**هُوَ الَّذِي يُرِيكُمُ الْبَرْقَ خَوْفاً وَطَمَعاً**﴾[٢]، وهذا أحسن تقسيم؛ لأن الناس عند رؤية البرق بين خائف وطامع، ليس فيهم ثالث، وإذا أدخل أحد القسمين في الآخر فسدت القسمة [٣]. وهو – كما يقول الزركشي – «آلة الحصر، وفطنة الإحاطة بالشيء»[٤]، ولا بد فيه من استيفاء الأقسام كما لا بد أن «تكون الأقسام المذكورة لم يخل بشيء منها ولا تكررت ولا دخل بعضها تحت بعض »[٥]. وذكر الرازي (٦٠٦هـ) معنى آخر للتقسيم وهو «أن تذكر قسمة ذات جزأين أو أكثر ثم تضيف إلى كل واحد من الأقسام ما يليق به»[٦]. ويقسم على وفق المعنى الأول المذكور له وظيفتان: «الأولى: إفهامية، ويكون دور المبدع فيها توضيح المعنى وإبانته للمتلقي، والثانية: إيقاعية، فترتيب المعاني يحدث إيقاعاً» [٧].

والتقسيم في التائية قليل نسبياً، قياسا إلى الفنون البديعية المذكورة آنفاً، وهو يأتي مستوفياً لشروط النقاد والبلاغيين، في استيفاء الأقسام وعدم التكرار أو الإخلال بأحد الأقسام، ومن أمثلته:

٦٩٠. فأجنادُ جيشِ البرِّ ما بينَ فارسٍ على فرس او راجل ربَّ رجلةِ

وقوله :

٦٩١. وأكنادُ جيشِ البحرِ ما بينَ راكبٍ مطا مركبٍ أو صاعدٍ مثل صعدةِ

قوله :

٦٩٢. فمن ضارب بالبيض فتكاً وطاعنٍ بسمرِ القنا العسّالة السمهريةِ

٦٩٣. ومن مُغرقٍ في النارِ رشقاً بأسهم ومن مُحرقٍ بالماء زرقاً بشعلةِ

فالمقاتل – آنذاك – لا يعدو عن هذه الحالات الأربع: إما الضرب بالسيف، أو الطعن بالرمح، أو الرشق بالسهام، أو الإحراق بشعلات النار. ومن أمثلته أيضاً قوله:

٧٤٦.يصرفهم في القبضتين ولا و لا فقبضة تنعيم وقبضة شقوة

---

(١) نقد الشعر : ١٣٩.

(٢) الرعد :١٢

(٣) ينظر: الصناعتين :٣١١.

(٤) البرهان: ٧١١.

(٥) سر الفصاحة: ٢٣٥.

(٦) نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز:١٤٩

(٧) المصطلح النقدي في كتب إعجاز القران حتى نهاية القرن السابع الهجري: ٢١١

وذلك إن عاقبة المرء إما النعيم أو الشقاء الدائم في جهنم، ولا يخرج عن الاثنين.

٤- المبالغة [١]

عرفها قدامة بقوله: «أن يذكر الشاعر حالاً من الأحوال في شعر لو وقف عليه لأجزأه ذلك في الغرض الذي قصده، فلا يقف حتى يزيد في معنى ما ذكره من تلك الحال ما يكون أبلغ فيما قصده» [٢]. ويرى الرماني أن المبالغة هي «الدلالة على كبر المعنى على جهة التغيير عن أصل تلك الإبانة والمبالغة على وجوه منها:

- المبالغة في الصفة المعدولة عن الجارية بمعنى المبالغة، وذلك على أبنية كثيرة منها: فعلان، فعال، وفعول، ومفعل، ومفعال.

- الضرب الثاني: المبالغة بالصيغة العامة في موضع الخاصة كقوله تعالى: ﴿**خَالِقُ كُلِّ شَيءٍ**﴾[٣].

- الضرب الثالث: إخراج الكلام مخرج الإخبار عن الأعظم الأكبر للمبالغة.

- الضرب الرابع: إخراج الممكن إلى الممتنع بالمبالغة.

- الضرب الخامس: إخراج الكلام مخرج الشك للمبالغة في العدل والمظاهرة في الحجاج.

- الضرب السادس: حذف الأجوبة للمبالغة»[٤]. فيما قسمها أكثر البلاغيين إلى: تبليغ وإغراق وغلو. فالتبليغ، إذا كان الادعاء ممكناً عقلاً وعادة. والإغراق: إن كان الادعاء ممكناً عقلاً لا عادة. والغلو إن كان الادعاء مستحيلاً عقلاً وعادة. والمبالغة لا تحمد في جميع أحوالها، إذ «ربما أحالت المعنى ولبسته على السامع، فليست لذلك من الكلام ولا أفخره؛ لأنها لا تقع موقع القبول كما يقع الاقتصاد وما قاربه؛ لأنه ينبغي أن يكون من أهم أغراض الشاعر والمتكلم أيضاً الإبانة والإفصاح وتقريب المعنى على السامع... والمبالغة في صناعة الشعر كالاستراحة من الشاعر إذا أعياه إيراد معنى حسن، بالغ فشغل الأسماع بما هو محال، ويهول مع ذلك على السامعين... ولو بطلت المبالغة كلها وعيبت، لبطل التشبيه، وعيبت الاستعارة»[٥]. وتأتي المبالغة في التائية الكبرى في مواضع ليست بالكثيرة ومنها :

١١. ولوْ أنَّ ما بي بالجبال وكانَ طـ ـورُ سينا بها قبلَ التَّجلِّي لدكَّتِ

١٣. فطوفان نوح عند نوحي كأدمعي وإيقاد نيران الخليل كلوعتي

---

(١) بلغ الشيء بلوغاً وبلاغاً انتهى، وتبلغ بالشيء: وصل إلى مراده ، والإبلاغ والتبليغ: الإيصال. وبالغ مبالغة وبلاغة: اجتهد في الأمر، والمبالغة: إن تبلغ في الأمر جهدك. ينظر اللسان: ٨: ٤١٩(بلغ).

(٢) نقد الشعر :١٤٦.

(٣) الأنعام :١٠٦.

(٤) النكت في إعجاز القران :١٠٤.

(٥) العمدة :٢:٣٤٠، ٣٤١.

١٤. ولــولا زفيــري أغرقتنــي ادمعــي ولــولا دمــوعي أحرقتنــي زفرتــي

١٥. وحزنــي مــا يعقــوب بــثّ اقلّــهُ وكــل بلــى أيــوب بعــض بليتــي

هذه الأبيات تستوقف القارئ لما فيها من المبالغات، إذ الشاعر يجعل بلاءات الأنبياء (ع) مع عظم خطرها، جزء من بلائه، بل كل بلائهم هو بعض بلائه .

فالصورة الأولى تحيل إلى الألم الذي يحمله الشاعر، والذي لو حملته الجبال لتدكدكت. والبيت التالي فيه تشبيه مقلوب، وغرضه في أكثر الأحيان المبالغة. فهذا طوفان نوح (ع) الذي ملأ الأرض بأكملها حتى غرقت فيه الجبال الراسيات، يشبهه الشاعر بأدمعه، ولفظة (أدمع) جمع قلة، وأدمع الشاعر على قلتها، لا يقاس بها طوفان نوح (ع)، وكذلك النار التي سجرها النمرود لإحراق إبراهيم الخليل (ع) فيما حكاه القران الكريم، جعلها الشاعر كلوعته، فقلب التشبيه، قاصداً المبالغة في عظم بلائه، والبيت الثالث تركيب شرطي، يصور الشاعر فيه (أدمعه) التي غرق بها لولا زفيره، ولولا هذه الدموع لأحرقته زفرته، وكأنه يعقد معادلة وموازنة فزفرته تعادل دموعه، وإلا لا يتحقق الشرط ويختل التوازن، إذ لولا وجود الزفير لغرق بأدمعه، ولولا هذه الدموع لاحترق بزفرته. ثم ينتقل الشاعر إلى صوره أخرى، وهي صورة حزن يعقوب (ع)، وبلاء أيوب (ع)، إذ يضرب المثل الأول لشدة الحزن، والثاني لشدة البلاء، ولكن هذه الأحزان والبلاء لا تقاس ببلاء الشاعر ومعاناته، فأي مبالغة تفوق هذه؟

ومن النماذج الأخرى قوله :

٣١.فلــو هَـمَّ مكـروهُ الـرَّدى بـي لمـا درى مكــاني ومــن إخفــاء حبــك خفيتــي

يصور الشاعر شدة معاناته، حتى أن الموت لو قصده لما درى مكانه، فهو مختف من إخفاء الحب. وقوله :

٧١٧.ولـولا احتجـابي بالصـفات لاحرقـت مظــاهر ذاتــي مــن ثنــاء ســجيتي

إذ لولا حجب الصفات، لأحرقت مظاهر ذاتي بأنوار صفاتي، ويشير القيصري إلى هذا المعنى قائلاً: «ولولا احتجابي بحجب الأسماء والصفات عند التجلي لأحرقت مظاهر ذاتي من نور سبحاتي، ضمّن معنى الحديث وهو قوله (ع): (إن لله تعالى سبعين ألف حجاب من نور وظلمة، لو كشفها لأحرقت سبحات وجهه ما انتهى إليه من خلقه)»[1].

([1]) شرح القيصري : ١٨٢.

٥- اللف والنشر

من الفنون الأخرى في التائية، اللف والنشر ويقصد به «أن تلفَّ بين شيئين في الذكر، ثم تتبعهما كلاماً مشتملاً على متعلق بواحد وبآخر من غير تعيين، ثقة بأن السامع يرد كلا منهما على ما هو له كقوله عز وعلا: ﴿**وَمِن رَّحْمَتِهِ جَعَلَ لَكُمُ اللَّيْلَ وَالنَّهَارَ لِتَسْكُنُوا فِيهِ وَلِتَبْتَغُوا مِن فَضْلِهِ وَلَعَلَّكُمْ تَشْكُرُونَ**﴾ [١]» [٢]. وهو لا يقتصر على لفٍّ أمرين حسب، بل قد يتجاوزها إلى أكثر، حيث يذكر متعدد على التفصيل أو الإجمال، ثم يذكر لكل واحد ما يناسبه من غير تعيين، ثقة بأن السامع يرد إلى ما هو له، وهو ضربان؛ لأن النشر إما على ترتيب اللف، وإما على غير ترتيب. ومن أمثلته في التائية :

٢٣٦. فجاهِدْ تُشاهدْ فيكَ منكَ وراءَ ما وصَفْتُ، سُكوناً عن وُجودِ سَكينةِ

إذ الاصل في الكلام: فجاهد فيك تشاهد منك

٢٦٠. وهُنَّ وهم لا وهنَ وهمٍ مظاهرٌ لنا، بِتَجَلّينا بِحُبٍ ونَضْرَة

ومن ذلك أيضا قوله :

٥٧٩. وكُلّي لِسانٌ ناظِرٌ، مِسمَعٌ، يدٌ لنُطقٍ، وإدراكٍ، وَسَمعٍ، وبَطشَة

فقد لفَّ الشاعر اللسان والناظر والمسمع واليد في الشطر ونشر عليها العجز، فالنطق موضعه اللسان، والإدراك يكون بالناظر، والسمع بالمسمع، والبطش يكون باليد. ومن ذلك أيضا قوله :

٤١٠.إذا لاحَ معنى الحُسنِ في أيّ صورَةٍ ونـاحَ مُعنّى الحُزنِ في أيّ سُورَة

٤١١.يُشاهِدُها فِكري بِطَرفِ تَخيّلي ويسمعُها ذكرى بمسمَعِ فِطنتي

إذ يظهر اللف والنشر في لفِّ قوله (إذا لاحَ معنى الحُسنِ في أيّ صورَة) على قوله (يُشاهِدُها فِكري بِطَرفِ تَخيّلي)، ولفّ قوله (وناحَ مُعنّى الحُزنِ في أيّ سُورَة) على قوله (ويسمعُها ذكرى بمسمَعِ فِطنتي)، فالصورة عندما تلوح تقتضي مشاهدتها بطرف خيال العارف، في حين يقتضي النوح من الحزين، وهو صوت السماعَ لا الرؤية .

٦- مراعاة النظير

وهو ما يسمى التناسب أو التوفيق أو الائتلاف وهو: «جمع أمر وما يناسبه، لا بالتضاد»[٣]، نحو:﴿**الشمس والقمر بحسبان**﴾[٤]. ومن أمثلته في التائية :

---

(١) القصص:٧٣ .

(٢) مفتاح العلوم : ٥٣٤ ، وينظر: خزانة الأدب :١ : ١٤٩.

(٣) التلخيص : ٧٣.

(٤) الرحمن :٥.

١. سـقتني حميَّـا الحـبِّ راحـةَ مقلتـي وكأسـي محيَّـا مـنْ عـنِ الحسـن جلَّـتِ

فناسب بين السقي والحميا والراحة والكأس، وهي وسيلة السقي وآلته، وهذه كلها من لوازم السكر بخمرة الحب. ومن ذلك أيضاً التناسب في الاستعارات كقوله :

٣١٩. جنَـى ثمـرَ العرفـانِ مـن فـرعِ فِطنـة زكـا بإتّبـاعي، وهُـوَ مِـنْ أصـلِ فِطرَتـي

فيلاحظ التناسب بين (ثمر، فرع، أصل)، وقد وظفت هذه الألفاظ في استعارات لطيفة، صورت المعارف والمقامات بصورة الشجرة التي لها ثمر وفرع وأصل. ومن لطيف الأبيات التي استوفى فيها الشاعر جوانب متعددة، في تشبيهات دقيقة يحلق فيها الخيال عالياً في عوالم التصوف قوله :

٤٤٨.وقلبـي بيـتٌ فيـه أسـكنُ دونـه ظهـورُ صـفاتي عنـهُ مـن حجُبيَّتـي

٤٤٩.ومنهـا يمينـي فـيَّ ركـنٌ مقبَّـلٌ ومِـن قِبْلَتـي، لِلحُكـمِ، فـي فـيّ قُبلَتـي

٤٥٠.وحَـوْليَ بـالمَعنى طَـوافي، حقيقَـةً ، وسـعيي لـوجهي مـن صـفائي لمروتـي

٤٥١.وفـي حَـرَمٍ مـنْ بـاطِني أمْـنُ ظـاهِري ومـنْ حولـهِ يُخشـى تخطّـف جيرتـي

فهو لما شبه قلبه بالبيت الحرام، عاد فاستوفى لوازم البيت وأركانه، معرجاً على الركن اليماني والقبلة والطواف والسعي والصفا والمروة والحرم، فضلاً عن بعض الكلمات الأخرى التي تنتمي إلى هذه الأجواء (آمناً، حوله، تخطف، مقبّل)، وهي ألفاظ تحلق بالسامع إلى أجواء القرآن الكريم وبيت الله المقدس، قال تعالى: ﴿**أَوَلَمْ يَرَوْا أَنَّا جَعَلْنَا حَرَماً آمِناً وَيُتَخَطَّفُ النَّاسُ مِنْ حَوْلِهِمْ أَفَبِالْبَاطِلِ يُؤْمِنُونَ وَبِنِعْمَةِ اللَّهِ يَكْفُرُونَ**﴾[1] ، كما أنه يشعر بأن المصطلح القرآني هو الأكثر دوراناً واقتباساً في التائية. ومنه قوله :

٥٠٠.فبـي دارَتِ الأفـلاكُ، فاعجَـبْ لقُطبِهـا الـ ـمُحيطِ بهـا، والقُطـبُ مرْكَـزُ نُقطَـةِ

فالالفاظ (دارت، القطب، المحيط، المركز، نقطة) من حقل واحد، وكأن الشاعر يشير إلى نظرية في الهندسة أو الفلك .

٥٠٢.فـلا تعدُ خطـي المستقيم فإنَّ فـي الـ ـزوايا خبايـا فـانتهزْ خَيـر فرصـةِ

فناسب بين الخط المستقيم والزوايا، وهي من مصطلحات الهندسة.

٧٥٧. وبـدري لـم يأفـل وشمسـي لـم تغـب وبـي تهتـدي كـل الـدراري المنيـرة

فقوله (بدري، يأفل، شمسي، تغب، الدراري) ألفاظ من نطاق واحد، بل يمكن القول أن لفظتي (تهتدي، المنيرة) من ذلك أيضاً.

([1]) العنكبوت:٦٧.

٧- المذهب الكلامي

وهو « إيراد حجة للمطلوب على طريق أهل الكلام »[١]، كقوله تعالى: ﴿**لَوْ كَانَ فِيهِمَا آلِهَةٌ إِلَّا اللَّهُ لَفَسَدَتَا فَسُبْحَانَ اللَّهِ رَبِّ الْعَرْشِ عَمَّا يَصِفُونَ**﴾[٢]، فهو أسلوب في الاستدلال والمحاجّة للخصم، يأتي به الأديب لينصر مذهبه، ويحتج بأسلوب كلامي على صحة دعواه أو إبطال دعوى الخصم بالحجج والبراهين العقلية، ولذلك سمي مذهباً كلامياً؛ لأنه على طريقة المتكلمين الذين يعتمدون الدليل والبرهان في إثبات دعواهم. ونسبه ابن المعتز إلى الجاحظ[٣]، و ظهر هذا المصطلح في كتب البلاغيين كالصناعتين والعمدة وتحرير التحبير وغيرها.

أما ما يتعلق بوجود هذا الفن في التائية، فالشاعر أحياناً يلجأ إلى المحاجة والدليل لإثبات صدق دعواه ونصرة مذهبه، ولاسيما فيما يتعلق بعقيدته في الاتحاد، وتصوير هذه الفكرة، ومحاولة إقناع المقابل بأدلته بأن الطريق إلى الاتحاد يتحقق بتخلُّق العبد بالصفات الربانية وهي مما يحصل نتيجة المجاهدة والرياضة الروحية. ومن إشارات الشاعر إلى هذه الفكرة بمثال حسي، تشبيه حاله بحال المتبوعة قائلا :

٢١٩. فإن لم يُجوِّزْ رؤيةَ اثنين واحدا ... حِجَاكَ ولم يثبت لبُعدِ تثبُّتُ

٢٢٠. سأجلو إشارات عليك خفية ... بها كعبارات لديك جليّة

٢٢١. وأُعربُ عنها، مُغرِباً، حيثُ لاتَ حي ... نَ لَبْسٍ، بتَبْيانَيْ سَماعٍ ورؤيَةِ

٢٢٢. وأثْبِتُ بالبُرْهانِ قولِيَ، ضاربا ... مثالَ محقٍّ والحقيقةُ عُمدَتي

٢٢٣. بمتبوعةٍ يُنبيكَ في الصَّرعِ غيرُها ... على فمِها في مسِّها حيثُ جُنَّتِ

٢٢٤. ومن لُغَةٍ تبدو بغيْرِ لِسانِها ... عليهِ براهينُ الأدلَّة صحتِ

٢٢٥. وفي العلمِ حقاً أن مبدي غريبِ ما ... سمعت سواها وهي في الحسن ابدت

٢٢٦. فلو واحِداً أمسَيتَ أصبحْتَ واجِداً ... مُنازَلةً ما قلتهُ عن حقيقةِ

أن الشاعر يلجأ إلى البرهان العقلي؛ لأن الدعوى تحتاج إلى البينة، وهو يشير في أبياته الأولى إلى هذه الحقيقة، فالمتبوعة مع تابعها من الجن في الحقيقة اثنان، إلا أنها صورة لواحد، وهي تنطق بلسان المرأة، وتستولي على بدنها وتتصرف فيه، فإذا كان المخلوق (الجن) يتلبّس بصورة الإنسان وينطق بلسانه «فالله أولى أن يتصرف في عبده، ويتكلم بلسانه بكلام يريد ويختار ويفعل على يديه ما يشاء من الأفعال والآثار، وهذا المعنى وإن لم يفد الاتحاد، ولكن يدل على جواز أن يتكلم الحق بلسان عبده، ويتصرف في ملكه وملكوته على يده، فيتفطن منه الطالب

---

(١) التلخيص : ٧٨.

(٢) الأنبياء :٢٢ .

(٣) البديع :١٤٧.

على أنه إذا جاهد وارتاض يمكن أن تتبدل بشريته، فتقوم عنه الصفات الإنسانية، وتظهر فيه النعوت الربانية»[1]. فالأمر – كما يرى الشاعر – يمكن أن يتحقق بتهذيب النفس، ومجاهدة أهوائها، فيكون العبد سمعاً وبصراً ويدا للرب، ويتخلق بأخلاق الحق. ومن الصور الأخرى للأدلة والبراهين العقلية في التائية قوله:

٦٥٩.فكُنْ فَطِناً وانظُرْ بحِسّكَ مُنصِفاً لنفسكَ في أفعالكَ الأثريةِ
٦٦٠.وشاهدْ إذا استجليتَ نفسكَ ما ترى بغيرِ مراءٍ في المرائي الصقيلةِ
٦٦١.أغَيرُكَ فيها لاحَ، أمْ أنتَ ناظِرٌ إليكَ بها عندَ انعكاسِ الأشعةِ
٦٦٢.وأصغِ لرجعِ الصوتِ عندَ انقطاعهِ إليكَ بأكنافِ القصور المشيدةِ
٦٦٣.أَهَلْ كانَ منْ ناجاكَ ثمَّ سواكَ أمْ سَمِعتَ خِطاباً عن صَداكَ المُصَوّتِ
٦٦٤.وقُل ليَ: مَن ألقى إليكَ عُلُومَهُ وقد رَكدتْ منكَ الحواسُ بغَفوَةِ
٦٦٥.وما كنتَ تَدري قبل يومكَ، ما جرَى بأمسِكَ، أومَا سوْفَ يجري بغُدوَةِ
٦٦٦.فأصبحتَ ذا علمٍ بأخبارِ منْ مضى وأسرارِ منْ يأتي مدلاً بِخبرَةِ
٦٦٧.أتحسبُ ما جاراكَ في سنةِ الكرى سِواكَ بأنواعِ العُلُومِ الجليلَةِ
٦٦٨.وما هيَ إلاّ النّفسُ، عندَ اشتِغالها، بِعَالِمهَا عن مظهرِ البشرية
٦٦٩.تجلَّت لها بالغيبِ في شكلِ عالمٍ هَدَاها إلى فَهْمِ المعاني الغريبةِ
٦٧٠.وقد طُبِعَتْ فيها العُلُومُ، وأُعلِنَتْ بأسمائِها، قِدماً، بوَحْيِ الأُبوّة

يكثر الشاعر في هذه الأبيات من الاستدلال العقلي لإثبات دعواه، ويطالب السالكين بالفطنة والإنصاف في النظر ثم يسرد أدلته وهي :

١. انعكاس صورة الشيء في المرآة .
٢. رجوع الصوت إلى المصوت بين أكناف القصور .
٣. إلقاء العلوم والمعاني التي لم تكن حاصلة للإنسان في حال نومه واطلاعه على أخبار الماضين وأسرار الآتين .

هذه الأدلة الثلاثة يقدم بها الشاعر إلى غايته ومطلوبه، وهو أن هذه الأمور ليست في الحقيقة الا النفس الإنسانية ذاتها، فالصورة في المرآة هي صورتك، والصدى هو صوتك، وحتى العلوم الملقاة إليك هي في الحقيقة راسخة في نفسك. وهكذا يستدل الشاعر على آرائه وعقيدته. وهناك

([1]) شرح القيصري: ٥٨.

موارد أخرى كإشارة الشاعر إلى مقامات السروجي(*) وتلوينه، لإثبات تجلي المحبوبة في المعشوقات، أو تجلي المحب في العاشقين، وغير ذلك من موارد الاستدلال العقلي.

٨- **براعة الاستهلال ومناسبته للاختتام**

وهو «ابتداء المتكلم بما يريد تكميله، وان وقع أثناء القصيدة»[١]. وقد أشار الحموي إلى هذا المعنى واتفاق علماء البديع عليه، فهو « طلوع أهلة المعاني واضحة في استهلالها، وأن لا يتجافى بجنوب الألفاظ عن مضاجع الرقة، وأن يكون التشبيب بنسيبها مرقصا عند السماع، وطرق السهولة متكفلة لها بالسلامة من تجشم الحزن ومطلعها، مع اجتناب الحشو الذي ليس له تعلق بما بعده، وشرطوا أن يجتهد الناظم في تناسب قسميه بحيث لا يكون شطره الأول أجنبيا من شطره الثاني وقد سمى ابن المعتز براعة الاستهلال حسن الابتداء وفي هذه التسمية تنبيه على تحسين المطالع وإن أخل الناظم بهذه الشروط لم يأت بشيء من حسن الابتداء»[٢]. إذ في الاستهلال يبتدئ الشاعر بكلام يدل على غرضه، وهو يختلف عن حسن الابتداء «لان الابتداء هو أول القصيدة ومفتتحها، وهو أول ما يقرع السمع أي هو كالبيت الأول من القصيدة (مطلع القصيدة) بينما لا يشترط في الاستهلال أن يكون بيتاً واحداً فيمكن أن يكون البيت الأول والثاني والثالث وهكذا، وكلا المصطلحين يشكلان جزءاً من بنية مقدمة القصيدة العربية» [٣].

وللاستهلال أهميته في التأثير في المتلقي، لذلك يهتم الشاعر فيه، وكذلك بالختام؛ لأنه آخر ما يعلق بذهن المتلقي، ويرى القاضي الجرجاني أن على الشاعر الحاذق أن «يجتهد في تحسين الاستهلال، والتخلص وبعدهما الخاتمة؛ فإنها المواقف التي تستعطف أسماع الحضور وتستميلهم إلى الإصغاء»[٤]. ولننظر إلى استهلال التائية الكبرى:

١. سقتني حُميا الحبِّ راحة مقلتي وكأسي مُحيّا مَنْ عنِ الحُسنِ جَلّتِ

ففيه إشارة إلى غرض القصيدة، إذ بسبب حميا الحب التي نالها الشاعر بنظرته إلى محبوبته التي لا توصف، بل تجل عن الحسن، فضلاً عن الوصف، جرى عليه ما جرى، فتحس فيه حرارة العاطفة وشدة الوجد، ولذا نرى الناقدة نازك الملائكة تقول عن هذا البيت بأنه: «قد يبدو للقارئ عند النظرة الأولى بيتاً اعتيادياً، غير أنه حين يتأمله، يؤخذ بموسيقاه وإيحاءاته، ويحس فيه عطشا يترقرق، يوحي به حرف الحاء الذي تكرر في(حميا) و(الحب) و(راحة) و(محيا)

(*) أبو زيد السروجي: البطل في مقامات بديع الزمان الهمذاني، وهو يتلون في المقامات بصور شتى، متخذاً من الشعر وسيلة للكدية، ثم يفصح في نهاية كل مقامة عن شخصيته.

(١) تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن: ١٦٨.

(٢) خزانة الأدب وغاية الأرب: ١ : ١٩.

(٣) المصطلح النقدي : ٨٧ .

(٤) الوساطة بين المتنبي وخصومه : ٥١.

و(الحسن)، وحين يقترن كل هذا العطش بكلمة (سقتني)، لنشعر أن الظمأ قد انتهى وزال،... ثم أن هذا المحيّا الموصوف في البيت أجمل من أي وجه ندركه بحواسنا البشرية؛ لأنه أعلى من الجمال المعروف لنا، وذلك بكونه يجل عن الحسن، ففيه طاقة روحية ترفعه عن مجرد الجمال، وتجعل فيه أخذاً شديداً»[1]. ويلاحظ التناسب بين هذا المطلع وبين الاختتام :

٧٦١.ومن فضل ما أسارتُ شرب معاصري ومن كان قبلي فالفضائل فضلتي

فنرى حديث الشراب والكأس والسكر، وهو يناسب المطلع الذي نال الشاعر فيه حظاً من هذا الكأس، فكان سبباً لتلك المقامات الرفيعة التي نزلها نتيجة النظرة التي فعلت فعل الخمرة، وهو مما يشير إلى وحدة النص الموضوعية وتماسكه .

٩ – إرسال المثل

وهو «أن يأتي الشاعر في بعض بيت بما يجري مجرى المثل من حكمة أو نعت أو غير ذلك مما يحسن التمثيل به»[2]، وهو من الفنون البديعية التي أشار إليها السابقون دون أن يعرفوه، وقد نظمه من أصحاب البديعيات صفي الدين الحلي في الكافية البديعية، ولم ينظمه غيره[3]. ويرد هذا الفن في التائية في موارد قليلة، ومن ذلك قوله :

٢٩. فأظهرني سقم به كنت خافيا له والهوى يأتي بكلِّ غريبةِ

فقوله (والهوى يأتي بكل غريبة) أشبه بكلام الحكماء، وكلمات الأمثال. ومن ذلك قوله :

٤٣. ويَحسُنُ إظهار التّجلّدِ للعِدى ويقبحُ غيرُ العجزِ عندَ الأحبَّةِ

إذ لابد من إظهار التجلد للأعداء، لان إظهار الضعف للعدو مدعاة للشماتة، وتنعكس هذه الحال عند الحبيب، فالمحب يرى نفسه ضعيفاً أمام محبوبه، لا يكاد يفصح عن نفسه .

ومن الأمثال الصريحة قوله :

٣٠٧. وأنتَ على ما أنتَ عنِّي نازحٌ وليسَ الثُّريَّا، للثَّرى، بِقَرينَةِ

وهو مثل يضرب للبعد بين الأمرين، فهو تشبيه ضمني، يشير إلى تشبيه المحب بالثرى وهو التراب، والمحبوب بالثريا، وهو نجم في أعلى السماء، فما أبعد المسافة بين الاثنين.

ومن ذلك ايضا قوله :

٥٠٣.فلا تَعدُ خَطّي المُستقيمَ، فإنّ في الـ ـزَّوايا خبايا فانتهزْ خيرَ فرصةِ

([1]) سيكولوجية الشعر ومقالات أخرى: ٩٣.

([2]) خزانة الأدب :٨٣.

([3]) معجم المصطلحات البلاغية : ١ : ٩١.

وهو قوله (إن في الزوايا خبايا)، والشاعر يوظف هذا المثل بدلالة رمزية، فالزوايا هي زوايا ما يدعو إليه العقل والوهم وغيرهما، والخبايا هي خبايا من الظنون والتخيلات الفاسدة في كل زاوية هاوية [1]. ومن صوره الأخرى في التائية قوله في الأبيات :

٦٠. وما ظَفِرَتْ، بالوُدّ، روحٌ مُراحةٌ ، ولا بالولا نفس صفا العيش ودتِ

٣٣٥. ظهوري وقدْ أخفيتُ حاليَ مُنشداً بها، طَرَباً، والحالُ غيرُ خَفيّةِ

٣٩٦.بها لم يبُحْ من لم يُبح دمَهُ وفي الـ إشارةِ معنًى ما العبارةُ حدَّتِ

١٠- الإبداع

اختلف البلاغيون في معنى الإبداع، فقد جاء في العمدة «إتيان الشاعر بالمعنى المستظرف الذي لم تجر العادة بمثله»[2]. فهو يرادف البديع في معناه اللغوي والذي يعني المخترع لا على مثال، والمحدث العجيب [3]. إلا أن المصطلح استقر بمعناه الجديد لدى المتأخرين، فعرفه ابن أبي الأصبع بقوله: «أن تكون مفردات كلمات البيت من الشعر، أو الفصل من النثر أو الجملة المفيدة متضمنة بديعاً، بحيث تأتي في البيت الواحد، والقرينة الواحدة عدة ضروب من البديع بحسب عدد كلماته أو جملته، وربما كان في الكلمة الواحدة المفردة ضربان فصاعداً من البديع»[4].

وابن الفارض كان شاعراً ولعاً بالصنعة البديعية، ولذا فان قصائده، بل أبياته تطرزت بها، فلم يخل بيت من أحد الفنون البديعية، ففي أبيات التائية الكبرى كثيراً ما تتعدد فنون البديع، فمن ذلك قوله :

١. سقتني حميَّا الحبِّ راحةَ مقلتي وكأسي محيَّا منْ عنِ الحسن جلَّتِ

ففيه المجاز في (سقتني)، والاستعارة في (حميا الحب)، (وراحة مقلتي)، والتشبيه في (كأسي محيا)، وبراعة الاستهلال. ومن ذلك :

١٢٤. ومِنْ دَرَجاتِ العِزّ أمْسَيْتُ مُخلِداً إلى دركاتِ الذُّلِّ من بعدِ نخوَتي

ففيه التوازن بين شطري البيت، والطباق بين (درجات و دركات)، (والعز والذل)، والجناس بين (درجات ودركات)، والتصريع بين الشطر والعجز أيضاً. ومن ذلك أيضا :

٤١٠.إذا لاحَ معنى الحُسنِ في أيّ صورَة ونـاحَ مُعنّى الحُزنِ في أيّ سُورَةِ

([1]) ينظر : منتهى المدارك : ٢ : ٦٠.

([2]) العمدة : ١ : ٢٢٢ .

([3]) لسان العرب: ٨: ٦ (بدع).

([4]) تحرير التحبير :٦١١.

ففيه الجناس بين (لاح وناح)، و(معنى ومعنّى)، و(الحسن والحزن)، و(صورة وسورة)، والتوازن بين شطري البيت، والكناية عن العاشق في (معنّى الحزن). ومن صوره الأخرى :

٤٣٩. فواجِـدُ كَـرْبٍ فـي سـياقٍ لفُرْقَـةٍ كمكـــروبٍ وجـــدٍ لاشـــتياقٍ لرفقـــة

وفيه الجناس بين (واجد ووجد)، و(كرب ومكروب)، (فرقة ورفقة)، والقلب بين (واجد كرب ومكروب وجد)، والتصريع، والتوازن بين شطري البيت .

٤٩٢.فمـا فَـوْقَ طَـوْرِ العَقـلِ أوّلُ فَيضَـة كمـا تحـتَ طـورِ النَّقـلِ آخـرُ قبضـة

وفيه الطباق بين (فوق– تحت، أول– آخر)، والتناسب بين (العقل والنقل)، والتوازن بين الشطرين، وجناس التصحيف بين قبضة وفيضة).

وأكثر أبيات التائية من هذا القبيل، حيث يحوي البيت الواحد على أكثر من فن بديعي واحد، والأمثلة في هذا الباب كثيرة[١].

(١) ينظر على سبيل المثال لا الحصر الأبيات:٥٥٢، ٥٥٠ ، ٥٥٤، ٥٥٨،٦٥١، ٦٧٧، ٦٨٣، ٦٩٣، ٧٥٧

الخاتمة ونتائج البحث

الخاتمة ونتائج البحث

بعد حمد الله على ما منّ على الباحث بتوفيقه لإتمام ما بدأه حتى الخاتمة، آن للقلم أن يُرفع بعد رحلة مضنية، في عوالم التصوف والمعارف الروحية، وذلك بعد جهد وعناء وبحث وتتبع لبلاغة التائية الكبرى لابن الفارض وفنونها، ذلك العارف صاحب البيان الساحر والعاطفة المشبوبة، الألفاظ الرقيقة، وهذه أهم النتائج:

١. التصوف نزعة أممية مشتركة بين الحضارات وهي لا تخص الإسلام فقط، فالتجرد والانقطاع كان موجودا لدى الأمم السالفة. والتصوف الإسلامي بدأ إسلامياً، إلا انه تأثر في بعض مراحله بمؤثرات خارجية وحضارات شتى تركت بصماتها عليه.
٢. ان اشتقاق لفظ التصوف يبقى غائما رغم ان القياس يشير إلى أن اشتقاق الصوفي نسبة إلى الصوف، وهو لباس هؤلاء القوم أو كناية عن الزهد وترك الملذات.
٣. يمكن القول ان ابن الفارض نظم علوم الصوفية واختصرها في تائيته الكبرى، فأحال التصوف شعرا تضمنته ملحمته الخالدة (التائية الكبرى)، فهي قمة ما وصل إليه الشعر الصوفي والفكر الصوفي أيضاً، حتى غالى بعضهم فجعل الفتوحات المكية شرحاً لها أو هي فصوص الحكم ولا فرق.
٤. شكلت التائية– رغم المعارف والعلوم الصوفية التي حوتها– نصاً أدبياً رفيعاً بكل ما للكلمة من معنى، فهي ليست منظومة تعليمية حسب، بل امتلكت عناصر النص الأدبي من خيال فريد وصور مستجدة واستعارات رائعة، فضلاً عن الفنون البديعية المعنوية واللفظية والأساليب المتنوعة المقصودة. ولا ينسى الباحث أن يشير إلى ان القصيدة قيلت تحت وحي التصوف، فكيف أمكن لهذا (اللاشعور) ان يأتي بتلك الترنيمة الصوفية العذبة بكل ما فيها؟ وما ذلك إلا حصيلة ثقافة شعرية متنوعة قرأ فيها الشاعر أدب العصور السابقة فضلا عن الموهبة الفطرية للشاعر، والتي تركت أثرها حتى على الجانب الخفي من نفسية الشاعر.
٥. لقد نفى الشاعر عن نفسه تهمة الحلول، بل وتبرأ من القائلين بها، وأما مذهبه فهو الاتحاد الذي استدل عليه بالأدلة العقلية والنقلية، ولكن ليس الاتحاد بمعنى الاثنينية، وانما كان واحديا بمعنى ان الاتحاد مرادف للشهود الذي يتمثل بحضور الذات وانكشافها لعين السالك، أي بمعنى تجلي المحبوب في المحب، وهو ما أشار إليه البحث في محله.
٦. التقديم سمة بلاغية بارزة في شعر ابن الفارض، ولاسيما تقديم الجار والمجرور، وكثيراً ما يكون المجرور ضميراً وهو يعود على الذات الإلهية أو الحقيقة المحمدية المقدسة، فحقّ له التقديم تعظيما وتقديسا لشأنها.

٧. يكثر الحذف في التائية وأكثر ما يأتي في المضاف والمضاف إليه والمفعول به، وهو حذف يراعى فيه القرينة فلا يغمض المعنى أو يبهمه لأن في الكلام ما يشير إليه.
٨. الصورة بتلويناتها تشكل عنصراً مهماً في التائية، وهي وسيلة الشاعر في تقريب البعيد وإيضاح الغامض وتفسير المبهم من المعاني الدقيقة التي تعجز عنها الأفهام فتتوسل بالصورة لإدراك مكنوناتها.
٩. احتلت الكناية وبضمنها الرمز، قمة الهرم في الاستعمال للصورة الفنية في التائية وللرمز دواعيه ومنها التقية وعمق المعنى وضيق اللغة عن البوح بأسرار المتصوفة وغير ذلك مما أشير إليه في محله.
١٠. المعجم الشعري لابن الفارض خليط متجانس من الشعر الجاهلي– ولاسيما الغزل– ومعجم الخمرة والثقافة الإسلامية والمصطلحات العلمية والمصطلح الصوفي. والصورة الفنية في شعره مستمدة من هذه المصادر، ولذا فهي تكاد تكون مكررة، إلا أنها لا تخلو أحياناً من الجدة والفرادة ، وبالأخص الصورة الاستعارية والرمزية .
١١. البديع في شعر ابن الفارض سمة بلاغية لايمكن إغفالها، وهي وإن كانت ميزة لذلك العصر، إلا أنها تأتي في التائية في خدمة المعنى، وهذا ما يشفع لها ويعلل وفرتها في النص الفارضي. وقد يفرط الشاعر فيه أحياناً، ولكنه لا يصل به إلى الإسفاف، إذ يبقى المعنى العميق هو المقصود وراء هذه الحلية .
١٢. الجناس والطباق هما الأكثر وروداً في النص، أما الأول فهو على ما يبدو ينشأ عن رغبة الشاعر في ترديد الألفاظ التي يستأنس بها، فكأنه يتغنى بها. وأما الأخر فهي تعبير عن صميم التجربة الصوفية، وما يعتري العارف من أحوال القبض والبسط والصحو والمحو والفرق والجمع وغيرها، وبالتالي فهي تؤرخ لجدلية الصراع بين الإنسان وذاته .
١٣. يوظف الشاعر فنون البيان من تشبيه واستعارة وكناية وكذا البديع، بطريقة رمزية إشارية تخرج بها عن مقاصدها الفنية إلى وظيفة إيهامية إبهامية، وهذا ديدن المتصوفة، والشاعر لا يختلف كثيراً عمن سبقه في هذا الميدان، إلا أن الأبعاد الفنية في شعره تطغى على جوانب الغموض الصوفي، فهو شاعر موهوب قبل أن يغدو صوفياً.
١٤. لابد من الإشارة إلى هيمنة الأنا وتضخمها في النص الفارضي، وهي موزعة بين الشاعر والحقيقة الإلهية أو المحمدية (المحبوبة)، والمحبوبة متجلية في الشاعر، وهي متشحة بأسلوب الغزل مع إضفاء البعد الاشاري عليها، فهي (الأنا الحلاجية) لكن بلباسها الرمزي الجديد، ويعد هذا الأمر تطوراً ونضوجاً للتجربة الصوفية، وهذا ما هيأ لها فرصة التعبير عن رؤاها بعيدا عن أهل الظاهر واعين السلطة التي لم تتورع عن إراقة دماء من باح بسره كالحلاج والسهروردي .

١٥. اهتمام الشاعر بموسيقاه أضفى على النص بعداً صوتياً، وجعل قصائده بشكل عام والتائية بشكل خاص تتسم بالغنائية، ولعل في ذلك سبباً لتغني الصوفية بإشعار ابن الفارض في مجالسهم، فضلاً عن عذوبة ألفاظه وكونه أوج ما وصل إليه الفكر الصوفي والمعرفة الصوفية.

١٦. يشكل التصغير ظاهرة في شعر ابن الفارض، لكننا لا نجده في التائية الكبرى إلا لفظة واحدة (٣٧٠. نُسيَمة) حملت توقيع الشاعر الذي أبى أن يترك النص دون يضع بصمته المعهودة، وهذه الحقيقة لافتة للانتباه ومدعاة إلى التساؤل، وربما كان ذلك لأن الشاعر عالج في تائيته موضوعاً لا يقبل التصغير ومحبوباً يسمو عن ذلك، فالقصيدة لا تتعلق بالتغزل بالمحبوب أو بيان أوصافه، وإنما هي منظومة سلوكية للمريد او السالك، تعتمد التوجيه والإرشاد وعرض الدليل للإقناع وإفحام الخصم.

١٧. يرى الباحث أنَّ هناك جوانب أخرى في التائية بشكل خاص، وشعر ابن الفارض بشكل عام تستحق ان تفرد بدراسة خاصة، وأهمها الجانب الموسيقي والدلالي والصرفي .

والحمد لله أولاً وآخراً وصلاته على رسوله واله دائماً وابداً.

المصادر والمراجع

- **القران الكريم.**
- **ابن الفارض والحب الإلهي:** د.محمد مصطفى حلمي، دار المعارف، مصر ١٩٧١م.
- **الإتقان في علوم القران:** جلال الدين السيوطي (ت٩١١هـ)، تحقيق: محمد سالم هاشم، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢ ، ٢٠٠٧م.
- **الأدب وفنونه:** د.محمد مندور، معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة، ١٩٦٣م.
- **أساس البلاغة** :أبو القاسم محمود بن عمر جار الله الزمخشري (ت٥٣٨هـ)، دار إحياء التراث، بيروت، ط١،٢٠٠١م.
- **أسرار البلاغة**:عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١هـ)، تحقيق: احمد مصطفى المراغي، مطبعة الاستقامة، القاهرة ، (د.ت).
- **الأسس الجمالية في النقد الأدبي:** د.عز الدين إسماعيل، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط٣ ١٩٨٦م .
- **الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية:** د.مجيد عبد الحميد ناجي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٤ م.
- **اشتعال الذات:** محمد المسعودي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط١، ٢٠٠٧م.
- **اصطلاحات الصوفية:** عبد الرزاق بن أحمد بن محمد القاشاني (ت٧٣٠هـ)، ضبطه وصححه: د.عاصم إبراهيم الكيّالي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠٥م.
- **أصول النقد الأدبي:** د.أحمد الشايب، مطبعة السعادة، القاهرة ، ١٩٦٠م .
- **الأعلام:** خير الدين الزركلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط٥، ١٩٩٨م .
- **أقنعة النص:** سعيد الغانمي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١٩٩١،١م .
- **أمراء الشعر العربي في العصر العباسي** :أنيس المقدسي، دار العلم للملايين، بيروت، ط١٩٧٩،٢م.
- **الأنا في الشعر الصوفي ابن الفارض أنموذجاً:** د.عباس يوسف الحداد، دار الحوار اللاذقية، سوريا، ط١، ٢٠٠٥م .
- **أنوار الربيع في أنواع البديع** :علي صدر الدين بن معصوم المدني (ت١١٢٠هـ)، حققه وترجم لشعرائه: شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، النجف، ط١، ١٣٨٩هـ-١٩٦٩م.
- **الإيضاح في علوم البلاغة:** أبو عبد محمد بن سعد الدين بن عمر القزويني (ت٧٣٩هـ) تحقيق: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤٢٤هـ-٢٠٠٣م.
- **بحار الأنوار:** العلامة محمد باقر المجلسي (ت١١١١هـ)، مؤسسة الوفاء، بيروت، ط٢، ١٤٠٣هـ- ١٩٨٣م.
- **البديع:** أبو العباس عبد الله ابن المعتز (ت٢٩٩هـ)، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، ط٢، ١٤٢٨هـ- ٢٠٠٧م.
- **البرهان في علوم القران:** بدر الدين أبو عبد الله محمد بن عبد الله الزركشي (ت٧٩٤هـ)، تحقيق: مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٧م.
- **البرهان في وجوه البيان:** ابن وهب الكاتب ، تحقيق: د.احمد مطلوب، د.خديجة الحديثي مطبعة العاني، بغداد، ١٣٨٧هـ- ١٩٦٧م.
- **بلاغة أرسطو بين العرب واليونان:** د.إبراهيم سلامة، الهيئة المصرية العامة، مصر، ١٩٦٨م.
- **بلاغة التراكيب دراسة في علم المعاني:** د.توفيق الفيل، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٩٩١م.
- **بلاغة الخطاب وعلم النص:** د.صلاح فضل، سلسلة كتب عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٢م.
- **بناء لغة الشعر:** جان كوهن، ترجمة: د .أحمد درويش، دار المعارف، مصر، ط٣ ،١٩٩٣م.
- **بناء الصورة الفنية في البيان العربي:**د.كامل حسن البصير، مطبعة المجمع العلمي العراقي(د.ط) ١٤٠٧هـ -١٩٨٧م.
- **بيان إعجاز القرآن** (ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن): أبو سليمان الخطابي(ت٣٨٨هـ)، تحقيق:محمد خلف الله، ود.محمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، ط٢، ١٩٦٨م.
- **البيان في ضوء أساليب القران:** د.عبد الفتاح لاشين، دار الفكر العربي، مصر، ط٢، ١٤١٨هـ - ١٩٩٨م.
- **البيان والتبيين** :أبو عثمان عمر بن بحر الجاحظ (٢٥٥هـ)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، (د. ط)، (د. ت).
- **بين التصوف والأدب:** محمد إبراهيم الجيوشي، المطبعة الفنية الحديثة، مكتبة الانجلومصرية.
- **تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن:** ابن أبي الإصبع المصري (ت٦٥٤هـ)، تحقيق: د.حفني محمد شرف، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، ١٣٨٣هـ-١٩٦٣م.

- **تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص):** د.محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب، ط٤، ٢٠٠٥م.
- **التراث الأدبي للحلاج الصوفي طبيعته الإبداعية وظواهره النقدية:** د.عبد الوهاب أمين احمد، دار المعارف القاهرة، ط٢، ١٤٢٠هـ- ١٩٩٩م.
- **ترجمان الأشواق:** محي الدين بن العربي (٦٣٨هـ)، دار صادر، بيروت، ط ٣، ١٤٢٤هـ - ٢٠٠٣م.
- **التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق:** د.زكي مبارك، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، ط١، ٢٠٠٦م.
- **التصوير البياني دراسة تحليلية لمسائل البيان:** د.محمد محمد أبو موسى، مطابع الشروق، بيروت، ط١، ١٣٩٨هـ- ١٩٧٨م.
- **التصوير المجازي أنماطه ودلالاته في مشاهد القيامة في القران الكريم:** د٠اياد عبد الودود، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١،٢٠٠٤م.
- **تطور الشعر العراقي الحديث – اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج:** د.علي عباس علوان، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٧٥م.
- **التعبير القرآني:** د. فاضل السامرائي، مطبعة دار الكتب، جامعة الموصل، ١٩٨٦- ١٩٨٧م.
- **التعرف لمذهب أهل التصوف** :أبو بكر محمد بن إسحاق الكلاباذي (ت٣٨٠هـ)، نشره: آرثر جون آربري، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٢، ١٩٩٤م.
- **التعريفات:** الشريف علي بن محمد الجرجاني (ت٨١٦هـ)، مؤسسة التاريخ الإسلامي، بيروت، ط١، ١٤٢٤هـ- ٢٠٠٣م.
- **تكوين البلاغة – قراءة جديدة ومنهج مقترح:** علي الفرج، دار المصطفى لإحياء التراث، مطبعة أمين، إيران، ط١، ١٣٧٩هـ.
- **تلخيص البيان في مجازات القرآن:** محمد بن الحسين المعروف بالشريف الرضي (ت٤٠٦هـ)، تحقيق: محمد عبد الغني حسن، الحلبي ، ١٩٥٥ .
- **تلخيص المفتاح: مطبوع بمقدمة المطول في شرح التلخيص للتفتازاني،** تحقيق: أحمد عزو عناية، دار إحياء التراث، بيروت، ط٢، ٢٠٠٤م.
- **الثابت والمتحول** : أدونيس، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٩٧م.
- **الجامع في تاريخ الأدب العربي – الأدب القديم:** حنا الفاخوري، منشورات ذوي القربى، مطبعة سليمان زادة، إيران، ط٣، ١٤٢٧هـ.
- **جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب:** د.ماهر مهدي هلال، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٠م.
- **جلاء الغامض في شرح ديوان ابن الفارض:** أمين الخوري، المطبعة الأدبية، بيروت، ط٤ ١٩٠٤م.
- **الجنى الداني في حروف المعاني:** الحسن بن قاسم المرادي (ت٧٤٩هـ)، تحقيق: فخر الدين قباوة ومحمد نديم فاضل، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٢م.
- **خزانة الأدب وغاية الأرب:** تقي الدين أبو بكر علي بن عبد الله بن حجة الحموي (ت١٠٩٣هـ)، المطبعة الخيرية، القاهرة، ١٣٠٤هـ.
- **الخصائص** :أبو الفتح عثمان ابن جني (ت ٣٩٢هـ)، تحقيق: محمد علي النجار، الهيأة المصرية العامة للكتب، مصر، ط١٩٩٩،٤م.
- **خصائص التراكيب:** د.محمد محمد أبو موسى، مصر، ط٢، ١٩٨٠م.
- **الحيوان:** أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت٢٥٥هـ)، تحقيق: المحامي: فوزي عطوي، ط١، ١٩٦٨م.
- **الخلاصة في مذاهب الأدب الغربي:** د.علي جواد الطاهر، دار الحرية للطباعة، منشورات الجاحظ، بغداد، ١٩٨٣م.
- **دلائل الإعجاز:** عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١هـ) قرأه وعلق عليه: أبو فهر محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة، المؤسسة السعودية بمصر مطبعة المدني، ط٣، ١٤١٣هـ- ١٩٩٢م.
- **رسالة اصطلاح الصوفية:** محي الدين بن العربي (ت ٦٣٨هـ)، مطبوعة في ذيل التعريفات للجرجاني، مؤسسة التاريخ الإسلامي، بيروت، ط١، ١٤٢٤هـ- ٢٠٠٣م.
- **الرسالة القشيرية:** أبو القاسم عبد الكريم القشيري (ت٤٦٥هـ)، تحقيق: د.عبد الحليم محمود، د.محمود بن الشريف، دار المعارف، مصر، (د.ت).
- **رشح الزلازل في شرح الألفاظ المتداولة بين أرباب الأذواق والأحوال:** مطبوع مع اصطلاحات الصوفية، كلاهما للعارف عبد الرزاق القاشاني (ت٧٣٠هـ)، ضبطه وصححه: د.عاصم إبراهيم الكيّالي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠٥م.
- **الرمز الشعري عند الصوفية:** د.عاطف جودة نصر، دار الأندلس، بيروت، ط٣، ١٩٨٣م.
- **الرمزية في الأدب العربي:** د. درويش الجندي، مطبعة الرسالة، مصر، ١٩٥٨م.
- **سر الفصاحة** : أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي ، تحقيق: عبد المتعال الصعيدي ، ب.ط ، القاهرة ، ١٣٧٠هـ-١٩٥٣م
- **سنن أبن ماجة:** محمد بن يزيد أبو عبد الله القزويني (ت ٢٧٥هـ)، تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي، دار الفكر، بيروت.
- **سيكولوجية الشعر ومقالات أخرى:** نازك الملائكة، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية،١٩٩٣م.
- **شذرات الذهب في أخبار من ذهب:** شمس الدين محمد بن ابراهيم بن العماد الحنبلي (ت٦٧٦هـ)، مكتبة المقدسي، مصر، ط١، ١٣٥١هـ.
- **شرح الكافية:** محمد بن الحسن الرضي الاستراباذي (ت٦٨٦هـ)، تحقيق: يوسف حسن عمر، مؤسسة الصادق، طهران، ١٣٨٠هـ.

- **شرح ديوان ابن الفارض من شرحي البوريني والنابلسي:** جمعه: الفاضل رشيد بن غالب اللبناني (ت١٣٠٦) وبهامشه كشف الوجوه الغر لمعاني نظم الدر للشيخ عبد الرزاق القاشاني، المطبعة الخيرية، مصر، ١٣١٠هـ.
- **شرح ديوان ابن الفارض من شرحي البوريني والنابلسي:** جمعه: الفاضل رشيد بن غالب اللبناني (ت١٣٠٦)، ضبطه وصححه: محمد عبد الكريم النمري، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ٢٠٠٧م.
- **شرح القيصري على تائية ابن الفارض الكبرى:** العلامة داود بن محمود بن محمد القيصري (ت ٧٥١هـ)، اعتنى به وعلق عليه: أحمد فريد المزيدي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤٢٥هـ- ٢٠٠٤م.
- **شطحات الصوفية:** د.عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات، الكويت، ط٢، ١٩٧٦م.
- **الشعر الصوفي:** نسيب الاختيار، مطبعة اليقظة، دمشق، (د. ت).
- **الشعر الصوفي حتى أفول مدرسة بغداد وظهور الغزالي:** د.عدنان حسين العوادي، دار الشؤون الثقافية، بغداد،١٩٨٦م.
- **الشعر الصوفي في مصر في القرن السابع الهجري:** د.علي صافي حسين، دار المعارف، مصر،١٩٦٤م.
- **شعر عمر بن الفارض دراسة أسلوبية:** رمضان صادق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٩٨م.
- **شعر عمر بن الفارض دراسة في فن الشعر الصوفي:** د.عاطف جودة نصر، دار الأندلس، بيروت، ط١، ١٩٨٢م.
- **الشعر وطوابعه الشعبية على مر العصور:** د.شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ١٩٧٧م.
- **الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها:** أبو الحسن محمد بن فارس بن زكريا (٣٩٥هـ)، تحقيق: السيد احمد صقر، دار ومكتبة إحياء الكتب العربية، القاهرة، ١٩٧٧م.
- **صحيح البخاري:** ابو عبد الله محمد بن اسماعيل البخاري (ت٢٥٦هـ)، تحقيق: احمد محمد شاكر، دار الجيل، بيروت، (د. ت).
- **صحيح مسلم:** أبو الحسين مسلم بن الحجاج القشيري النيسابوري (ت٢٦١هـ)، خرج أحاديثه وحققه: صدقي جميل العطار، دار الكتب، بيروت، ١٤٢٤هـ- ٢٠٠٤م.
- **الصلة بين التصوف والتشيع:** د.كامل مصطفى الشيبي، مطبعة الزهراء، بغداد، ١٩٦٤م.
- **الصناعتين :**أبو هلال العسكري (ت٣٩٥هـ)، تحقيق :علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، ٢٠٠٦م.
- **الصورة الشعرية:** تأليف: سي- دي لويس، ترجمة: د.أحمد نصيف الجنابي، مالك ميري، سلمان حسن إبراهيم، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٢م.
- **الصوفية في الاسلام:** رنولد.آلن.نيكلسون، ترجمة: نور الدين شربيه، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٢، ٢٠٠٢م.
- **الصوفية وسبيلها إلى الحقيقة:** أحمد علي زهرة، مركز نينوى للدراسات، دمشق، ط١، ٢٠٠٤م.
- **الصوفية والسريالية:** أدونيس، دار الساقي، بيروت ،ط٢، ١٩٩٥م.
- **طبقات الصوفية:** أبو عبد الرحمن محمد بن الحسين السلمي (ت٤١٢هـ)، تحقيق: نور الدين شربية، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٣، ١٤٠٦هـ- ١٩٨٦م.
- **الطبقات الكبرى المسماة بـ(لواقح الأنوار في طبقات الأخيار):**عبد الوهاب بن احمد بن علي الشعراني (ت٩٧٣هـ)، مصر، ١٣٠٥هـ.
- **الطراز المتضمن لأسرار البلاغة ودلائل الإعجاز:** يحيى بن حمزة العلوي (ت٧٤٩هـ)، مراجعة وضبط: محمد عبد السلام شاهين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤١٥هـ- ١٩٩٥م.
- **ظهر الإسلام :** أحمد أمين، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٥، (د.ت).
- **عصر الدول والإمارات: الجزيرة العربية – العراق – إيران:** د. شوقي ضيف ، دار المعارف، ط٣، القاهرة.
- **العصر العباسي الثاني:** د. شوقي ضيف، منشورات ذوي القربى، طهران، ط٢، ١٤٢٧هـ.
- **علم اللغة:** د. علي عبد الواحد وافي، دار نهضة مصر، ط٥.
- **العمدة في نقد الشعر وتمحيصه:** ابن رشيق القيرواني (ت٤٦٣هـ) شرح وضبط: د. عفيف نايف حاطوم ، دار صادر، بيروت، ط٢ ، ٢٠٠٦م.
- **عوارف المعارف:** الإمام شهاب الدين ابو حفص عمر بن محمد بن عبد الله السهروردي البغدادي (ت٦٣٢هـ)، ضبط: محمد عبد العزيز الخالدي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠٥م.
- **العين:** للخليل بن أحمد الفراهيدي (ت١٧٠هـ)، تحقيق: د. مهدي المخزومي و د. إبراهيم السامرائي، بغداد ، ١٩٨٠ – ١٩٨٥م.

– **الفتوحات المكية:** محي الدين بن العربي (ت٦٣٨هـ)، دار صادر، بيروت، (د. ت)، وهي طبعة مصورة عن طبعة دار الكتب الكبرى بمصر ١٣٢٩ هـ
– **فصوص الحكم:** محي الدين ابن العربي (ت٦٣٨هـ)، تحقيق: أبو العلا عفيفي، دار الكتاب اللبناني، لبنان، ١٩٤٦م.
– **فن الجناس:** علي الجندي، القاهرة، ١٩٥٤م.
– **فنون بلاغية:** د.احمد مطلوب، دار البحوث العلمية، الكويت، ط١، ١٣٩٥هـ – ١٩٧٥م.
– **الفهرست** : محمد بن اسحق النديم المعروف بابي يعقوب الوراق (ت٣٨٠هـ)، تحقيق: رضا تجدد دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، ط١، ١٤٢٧هـ– ٢٠٠٦م.
– **القاموس المحيط:** مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي (ت ٨١٧هـ)، إعداد وتقديم: محمد بن عبد الرحمن المرعشلي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط٢ ،٢٠٠٢م.
– **قضايا الشعر المعاصر:** نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، ط٦ ،١٩٨١م.
– **كتاب سيبويه:** أبو بشر عمر بن عثمان بن قنبر (ت١٨٠هـ)، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٢، ١٤٠٢هـ– ١٩٨٢م.
– **الكرامة الصوفية والأسطورة والحلم:** د.علي زيعور، دار الأندلس، بيروت، ١٩٨٤م.
– **كشف الوجوه الغر لمعاني نظم الدر:**عبد الرزاق بن أحمد بن محمد القاشاني (ت٧٣٠هـ)، مطبوع بهامش شرح ديوان ابن الفارض للنابلسي والبوريني، المطبعة الخيرية، مصر، ١٣١٠هـ.
– **لسان العرب:** جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الأفريقي المصري (ت٧١١هـ)، دار صادر، بيروت، ط١.
– **لطائف الإعلام في إشارات أهل الإلهام:** عبد الرزاق بن احمد بن محمد القاشاني(ت٧٣٠هـ)، ضبطه وصححه: د. عاصم إبراهيم الكيالي، دار الكتب العلمية، بيروت ، ط١، ١٤٢٥هـ–٢٠٠٤م.
– **اللمع في التصوف:** أبو نصر عبد الله بن علي السراج الطوسي (ت٣٧٨هـ)، اعتنى به: رنولد– آلن نيكلسون، مطبعة بريل– ليدن، ١٩١٤م.
– **مبادئ النقد الادبي** : أ.آ.ريتشاردز، ترجمة : إبراهيم الشهابي، دمشق، ٢٠٠١م.
– **المثل السائر:** أبو الفتح ضياء الدين بن الأثير الموصلي (ت٦٣٧هـ)، تحقيق: كامل محمد محمد عويضة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٨م.
– **المجازات النبوية:** محمد بن الحسين المعروف بالشريف الرضي (ت٤٠٦هـ)، تحقيق: د. طه محمد الزيني، مؤسسة الحلبي، ١٩٦٧م.
– **المزهر في علوم اللغة وأنواعها:** جلال الدين السيوطي (ت٩١١هـ)، تحقيق: محمد أبو الفضل وآخرين، عيسى الحلبي،
– **المصطلح النقدي في كتب إعجاز القران حتى نهاية القرن السابع الهجري:** د.إبراهيم محمد محمود الحمداني، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ٢٠٠٩م.
– **المطول في شرح تلخيص المفتاح:** سعد الدين مسعود بن عمر التفتازاني (ت٧٩٢)، تحقيق: أحمد عزو عناية ، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط١، ٢٠٠٤م.
– **معاني النحو:** د. فاضل السامرائي، مؤسسة التاريخ الإسلامي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط١، ١٤٢٨هـ–٢٠٠٧م.
– **المعجم الفلسفي:** د. جميل صليبا، منشورات ذوي القربى، مطبعة سليمانزاده، قم،ط١، ١٣٨٥هـ.ش.
– **معجم المطبوعات العربية والمعربة:** يوسف اليان سركيس (ت١٣٥١هـ)، مكتبة السيد المرعشي، قم، ١٤١٠هـ .
– **مفاهيم نقدية** : رينيه ويليك، ترجمة: د. محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت،١٩٨٧م.
– **مفتاح العلوم:** أبو يعقوب يوسف بن محمد بن علي السكاكي (ت٦٢٦هـ)، تحقيق: د. عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠٠م.
– **المفردات في غريب القران:** أبو القاسم حسين بن محمد المعروف بالراغب الأصفهاني (ت٥٠٢هـ)، تحقيق : محمد سيد كيلاني، دار المعرفة، بيروت .
– **المفكرة النقدية:** د. بشرى البستاني، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ٢٠٠٨م.
– **مقاييس اللغة:** أبو الحسن محمد بن فارس بن زكريا (٣٩٥هـ)، مصر، ط٢، ١٩٦٩م.
– **مقدمة ابن خلدون:** عبد الرحمن بن خلدون (ت٨٠٨هـ)، دار الفكر، بيروت، ط١، ٢٠٠٥م.

- **منتهى المدارك شرح تائية ابن الفارض:** سعيد الدين الفرغاني (ت٦٩٩هـ)، تركيا، ١٩١٦م.
- **منتهى المدارك شرح تائية ابن الفارض:** سعيد الدين الفرغاني (ت٦٩٩هـ)،ج١، تحقيق: وسام الخطاوي، مطبوعات ديني، إيران ، ١٣٨٦هـ.
- **منهاج البلغاء وسراج الأدباء :** أبو الحسن حازم القرطاجني (ت٦٨٤هـ)، تقديم و تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط٤، ٢٠٠٧م.
- **الموازنة بين أبي تمام والبحتري:** أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي (ت٣٧٠هـ)، تحقيق: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠٦م.
- **المواقف والمخاطبات :** محمد بن عبد الجبار النفري (ت بعد ٣٥٤هـ)، نشره : آرثر يوحنا اربري، دار الكتب العلمية، بيروت،١٩٩٧م.
- **ميزان الذهب في صناعة شعر العرب:** السيد أحمد الهاشمي، ط١٤، ١٩٦٣م.
- **ميزان الاعتدال في نقد الرجال :** أبو عبد الله محمد بن أحمد بن عثمان الذهبي (ت ٧٤٨ هـ)، تحقيق: علي محمد البجاوي، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت .
- **النثر الصوفي :** د٠فائز طه عمر، دار الشؤون الثقافية، بغداد ، ط١، ٢٠٠٤م.
- **النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة :** جمال الدين أبو المحاسن يوسف بن تغري بردي (ت٨٧٤هـ)، دار الكتب، ط١،١٣٥٥هـ-١٩٣٦م.
- **النحو الوافي :** عباس حسن، مكتبة المحمدي، بيروت، ط١٤٢٨،١هـ - ٢٠٠٧م.
- **نظرية الأدب :** رينيه ويليك واوستن وارين، ترجمة: محي الدين صبحي، مراجعة: د. حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، مطبعة خالد الطرابيشي، ١٩٧٢م.
- **نظرية البنائية في النقد الأدبي :** د. صلاح فضل، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط٣، ١٩٨٧م.
- **نفحات الأنس من حضرات القدس:** نور الدين عبد الرحمن جامي (ت٨٩٨هـ)، تحقيق:مهدي توحيدي بور ، طهران ١٣٣٧هـ.
- **نقد الشعر:** أبو الفرج قدامة بن جعفر(ت٣٢٧هـ)، تحقيق وتعليق : محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.
- **النكت في إعجاز القران:** (ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن)، لأبي الحسن علي بن عيسى الرماني (ت٣٨٦هـ)، تحقيق: محمد خلف الله ود.محمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، ط٢، ١٣٨٧هـ- ١٩٦٨م.
- **نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز:** فخر الدين محمد بن عمر الرازي (ت٦٠٦هـ)، تحقيق: د.إبراهيم السامرائي ود. محمد بركات حمدي أبو علي، ، دار الفكر للنشر والتوزيع، الأردن، ١٩٨٥م.
- **الوساطة بين المتنبي وخصومه:** القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني (ت٣٦٦هـ)، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت،ط٢٠٠٦،١م.
- **الوصايا :** محيي الدين بن العربي (٦٣٨هـ)، مطبعة كرم ، دمشق، ١٩٥٦م.
- **وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان:** أحمد بن محمد بن أبي بكر ابن خلكان (ت٦٨١هـ)، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الثقافة، بيروت، ١٩٤٨م .

الرسائل الجامعية

- **الإطناب في القرآن الكريم أنماطه ودلالاته:** وفاء فيصل اسكندر محمد ، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب - جامعة الموصل، ١٤٢٤هـ-٢٠٠٣م.
- **التائية الكبرى لابن الفارض دراسة أسلوبية :** هشيار زكي حسن، أطروحة ماجستير، كلية الآداب - جامعة الموصل، ٢٠٠٢م.
- **الشعر الصوفي في الأندلس من عهد المرابطين حتى نهاية الحكم العربي (٤٨٤ -٨٩٧هـ) دراسة نقدية تحليلية :** حميدة صالح البلداوي، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب- جامعة بغداد، ١٤١٠هـ-١٩٩٠م.
- **الكناية أساليبها ومواقعها في الشعر الجاهلي :** محمد الحسن علي الأمين أحمد، أطروحة ماجستير ، كلية اللغة العربية - جامعة أم القرى،١٩٨٤م.
- **الكناية في ضوء التفكير الرمزي :** نائلة قاسم لمغون، رسالة ماجستير، كلية اللغة العربية - جامعة أم القرى، ١٩٨٤م.
- **اللغة الصوفية ومصطلحها في شعر ابن الفارض :** وحيد بهمردي، رسالة ماجستير، الجامعة الأمريكية- بيروت، ١٩٨٦م.

الدوريات والبحوث

– **بَلاغة التشبيه في القرآن الكريم:** د.علي ميرلوحي لاورجاني، **مجلة التراث العربي،** اتحاد الكتاب العرب – دمشق، العدد الرابع والخمسون، السنة الرابعة عشرة، شعبان1414هـ– كانون الثاني "يناير" ١٩٩٤م.

– **الصورة الفنية :** فريد مان، ترجمة: جابر عصفور، **مجلة الأديب المعاصر** ، آذار، ١٩٧٦م.

– **الصورة الفنية في الخطاب الشعري الصوفي:** نور الدين دحماني، **مجلة حوليات التراث،** جامعة مستغانم – الجزائر، العدد الثاني، ٢٠٠٤م.

– **العاذل وتجلياته في الشعر الصوفي:** د. عباس يوسف الحداد، **مجلة نزوى،** ابريل، ٢٠٠٥م.

– **اللغة/ الوجود/ القران– دراسة في الفكر الصوفي :** نصر حامد أبو زيد، **مجلة الكرمل،** العدد الثاني والستون، شتاء ١٩٩٩م .

– **المرأة في شعر ابن الفارض (دراسة في الرمز الشعري):** رشدي علي حسن، **مجلة دراسات:** الأردن، المجلد الثامن والعشرون، العدد الأول، ٢٠٠١م.

– **مفهوم المرأة في فكر ابن عربي:** د. حسين الصديق، **مجلة التراث العربي،** اتحاد الكتاب العرب – دمشق، العدد الثمانون، السنة العشرون، ربيع الآخر ١٤٢١هـ– تموز ٢٠٠٠م.

– **نظرة الصوفية الى الحب والجمال :** عطا طه مخلف التكريتي، **مجلة الرواد،** بغداد، العدد الأول، السنة الخامسة، ٢٠٠٠م.

الملاحق

١- ملحق بأهم الاستعارات في التائية الكبرى
٢- ملحق بأهم الكنايات والرموز في التائية الكبرى

اعتمد الباحث في هذه الملاحق على أربعة مصادر وهي (منتهى المدارك للفرغاني، وكشف الوجوه الغر، ولطائف الإعلام للقاشاني، وشرح القيصري). والإشارة إليها تكون بالاسم الاول والجزء والصفحة مراعاة للاختصار.

جدول بأهم الاستعارات الواردة في التائية الكبرى لابن الفارض

البيت	الاستـــعارة	التوضيح
١	سقتني حميا الحب راحة مقلتي	استعار السقي للنظرة جعل للحب خمرة لان فعلها فعل الخمرة استعارة الراحة للمقلة لأنها واسطة السقي(كشف:١: ٤٧)
٦	رقيب	استعاره لبقاء الحظ لأنه يمنع المحب من المحبوب.(كشف:١: ٥٤)
٢٧	حجاب الجسم	تصوير الجسم كأنه حجاب عن الروحانية.
٣٧	ثياب تجلدي	تصوير التجلد والثبات بصورة حسية وهي الثياب.
٩٠	بيوت	المقامات لإقامته فيها.
١٠١	جناب الوصل	تجسيد الوصل فجعل له جانبا.
	روحي لديك وقبضها	القبض: القوة.
١٠٨	بذلة	لسهولة الانخلاع فهي كالبذلة.
١٣٥	غرس المنى، ثمر العنا	تشبيها لهما بالنبات.
١٤٣	يستعبد الصمت	جعل الصمت إنساناً (عبداً).
١٤٩	لباس البؤس	جعل للبؤس لباسا مبالغة في تغطيته، وهي مستفادة من القران الكريم (لباس التقوى).
١٨١	سيف العزم	جعل للعزم سيفا ماديا يقطع التسويف.
١٨٢	قيود التفلت	استعارها للنظر الى غير الحق فكأنها قيود تفلت بالمرء عن جادة الصواب.
١٨٣	ريح الولا	جعل للمحبة ريحا تعصف وتقصف.
١٨٦	ريح الغنى	تصوير الغنى بصورة الريح .
٢٠١	ولم يبق هول دونها ما ركبته	تصوير الأهوال بصورة الدابة الصعبة التي تمتنع من راكبها.
٢٣٠	يكشف الغطا	انكشاف الحقائق والمشاهدات(كشف حجاب أحدية الذات العلم).
٢٦٨	أحييت ليلي	إسباغ الحياة على الليل.
٢٨٢	نار قطيعة	القطيعة تتمثل بصورة نار.
٢٨٦	بحر	المعارف والمقامات الرفيعة (الكلام بلسان المقام المحمدي او لسان الجمع).
٢٨٧	منبع صدي سراب بقيعة	الطريقة والشريعة. سراب علوم علماء الظاهر وتأويلاتهم
٣١٨	عين قلبه عرائس أبكار المعارف	إضفاء الرؤية على القلب المعارف الغريبة التي لم تكن للسابقين في أبكار
٣١٩	ثمر العرفان فرع فطنة أصل فطرة	تصوير المعرفة بصورة الشجرة المثمرة التي لها ثمر واصل وفرع.
٣٤١	نار أحشائي	شدة التلهب والجد الذي يضرم في قلبه النار.
٣٤٣	جنب طاعة	إضفاء الحسية على المجردات.
٣٧٨	انف البين	تصوير البين بصورة الإنسان.
٣٨١	يد حسنها	تصوير الحسن بصورة الإنسان.
٤٢٣	رسل الجوارح	جعل للجوارح رسلا فكأنه أضفى الحياة عليها.
٤٢٦	سماء النفخ	سماء الذات التي نفخت من روحها في كل إنسان.
٤٣٧	باب تخطي	الحجاب لان الباب حجاب.
٤٤٠	مر الخطب حلو خطابه	تصوير الخطب والخطاب بصورة الشراب المر والحلو (بقرينة التقابل او الطباق).
٤٤٢	مرآة قولي	انعكاس القول لأنه قول المحبوب.
٤٤٣	لجة	استعارة لعلوم التوحيد.
٤٦٣	جاذب بالأعنة	الأعنة استعارة لمعنى الجواذب لما في العناق من الجذب.
٤٧٥	الغين	الحجاب. (لطائف: ٣٤٢)
٤٨٢	محو الطمس	المحق والطمس إزالة الأثر، والمجموع إزالة الأوصاف البشرية (المحو هو الفناء في الأفعال والطمس هو الفناء في الصفات). (كشف:٢: ٩٣)
٤٩٠	بساط السوى	بساط الغيرية وظهور هوية الحق في جميع المراتب والمقامات.(كشف:٢: ٩٨)
٤٩٦	مرآة كشفها	انعكاس الكشف وظهور الحقائق.

٤٩٧	نار نقمتي	شدة الغضب.
٥٠٣	لبان ثدي الجمع	تصوير علوم ومقام الجمع بصورة اللبان وهو اللبن مادام في الضرع
٥٠٧	جلا مرآة ذاتي من صدا	المرآة صورة الحق في الإنسان وجلاء المرآة من الصدأ. انكشاف وشهود الحقائق والتخلص من حجب البدن.
٥١٣	نشوة حسي	سكر الحواس بالاشتغال بمشتهياتها ومطالبها.
٥١٦	رفع الحجاب كشف النقاب	إزالة الحواجز والموانع المادية والتغلب عليها. انكشاف الحقائق وشهودها.
٥١٧	مرآة حسني	صور المظاهر
٥٢١	بدا بارق بان سنا فجري بانت دجنتي	كشف وشهود . وصوله الى مقامات عليا. تبدد الشكوك وغياب الماديات والتحليق في عالم الروح.
٥٢٥	أستار لبس الحس	حواجز الحواس ومشتهياتها.
٥٢٦	رفعت حجاب النفس كشفي النقاب	إزالة الحجب المجردة. الكشوف والمشاهدات.
٥٧٦	شعبت الصدع التأمت فطور شمل	جمع متفرقات الوجود وكثراتها في العين الواحدة التأمت شوق الشمل الكائنة بسبب تفرقات الصفات
٥٩٢	أذيال الرياح	الذيل طرف الشيء المادي.
٦٠٤	متن الريح	المتن يستعمل في الظهر.
٦٢٤	كأس المنية	وكأن الموت شراب.
٦٤٦	جنح الطبيعة	استعارة لظلمة جهل الطبيعة وخفاء الحق فيها.
٦٧٩	طيف خيال الظل	الأمور الدنيوية.
٦٨٠	حجاب اللبس	موانع اللبس.
٧٠٧	حجاب التباس نور ظلمة	حجب الشكوك واللبس. الوجود الخارجي اللازم لظلمة الأعيان
٧١٣	رفعت الستر	الستر مستعار للحجب المادية.
٧١٤	شمس الشهود	شبه حالة الشهود التي تشرق بها النفس بالشمس.
٧١٨	السنة الأكوان	أي السنة جميع الموجودات وقد يراد تصوير الأكوان بصورة حسية لها السنة.
٧٢٥	خضت بحار الجمع	عبر عن مقام الجمع والمعارف بالبحار.
٧٢٦	سمع بصيرة ،عين سميعة	تبادل الوظائف بين الحواس (تراسل الحواس)
٧٢٩	لسدرتها	السدرة سدرة المنتهى.(لطائف:٢٤٥)
٧٥٢	مشكاة ذاتي	المشكاة الكوة في الحائط استعار هذه اللفظة معتمدا على ورودها في القران تصويرا لشدة النور الذي هو قبس من نور مفيض الجمع- الرسول الأكرم(ص).(لطائف:٤١٤)

جدول بأهم الكنايات الواردة في التائية الكبرى لابن الفارض

البيت	الكناية	المكنى عنه
١	سقتني	كناية عن شهود مشهد الجمال المطلق. (كشف:١ :٤٧)
٢	شرب سر سري	أوسط التجليات وأولها الذوق وآخرها الري.(كشف:٤٧/١، لطائف:٢٥٨) السر: حصة كل موجود من الحق بالتوجه الايجادي المنبه عليه بقوله تعالى ((إنما قولنا لشيء اذا أردناه...)) [النحل:٤٠] ما انفرد به الحق عن العبد بحيث لا يكون لغير الله اطلاع عليه.(لطائف:٢٤٥)
٥	البسط	حال من يسع الأشياء ولا يسعه شيء.(لطائف:١١٠)
١٢	حرق	أوسط ما يبدو من أنوار التجليات الجاذبة الى الفناء في عين التوحيد(لطائف:١٨٣)
٢٢	هواجس	الخواطر الملكية (الخواطر الربانية) وهي لا تخطيء أبداً.(لطائف:٤٥٣)
٣٣	فنائي دار غربة	الزوال والاضمحلال وهو على مراتب.(لطائف:٣٥٧) مفارقة الوطن في طلب المقصود، وذلك عند انفصال النفس عن مقارها الحيوانية ومألوفاتها الطبيعية ومراداتها الشهوانية.(منتهى:١: ٢٧٠)
٤٠	عفا رسمي	الرسم : النفس أي منذ اندرس اثري، أي فنيت نفسي بظاهرها وقواها الظاهرة والباطنة بحكم انتهاء الطور الحبي الاول.(منتهى:١: ٢٧٩)
٥١	اللاحي الواشي	الشيطان او الصنف الثالث من الفتية الذين مالت بهم نفوسهم الملهمة فجورها وتقواها عن الصراط المستقيم .(منتهى:١: ٢٩٦،كشف:١: ٧٩) المَلَك او الصنف الرابع من الفتية الذين نفوا صفات العلي ونفوا ظهور الحق بها ال وقيدوها. (منتهى: ١: ٢٩٦، كشف:١: ٧٩)
٦٥	الخاطر	ما يرد على القلب من الخطاب ربانيا كان او ملكيا او نفسانيا او شيطانيا من غير إقامة ، وقد يكون بوارد لا تعمّل فيه للعبد.(لطائف:٢٠٣)
٦٨	اللبس	الصورة المزاجية العنصرية الإنسانية بملابسة تلبس نفسه النفيسة بها، او ظهور الذات بالتعينات لما يحصل من اللبس في معرفتها.(لطائف:٣٧٨)
٦٩	مطلع أنوار	حضرة الجمال او الجلال او الحضرة الجامعة بينهما (الكمال).(لطائف:٤١٨)
٧٧	خلعت عذاري	ترك التقيد بالمستحسنات.(كشف:١: ٩٢)

٨٩	مقام	استيفاء حقوق المراسم على التمام، سميت كذلك لإقامة النفس فيها لتحقيق ما هو تحت حيطتها المبنى وظهورها على النفس المسماة أحوالاً لتحولها.(لطائف:٤٢٥)
٩٣	الوجه الأبيض صفوتي	الجاه الحاصل من الغنى على خلاف سواده (الفقر سواد الوجه في الدارين) المتحققون بالصفاء.(لطائف: ٢٧٢)
٩٤	نقطة الباء	الباء: اول الموجودات والنقطة:المعية التي بها تميز العبد عن الرب حركة خفض.(لطائف:١٠٢)
٩٦	حليف غرام	الحليف: كناية عن ملازمة الشيء. (كشف :١: ١٠٣)
١٠١	الوصل	التعين الاول لأنه الوحدة الحقيقية وهي الواصلة بين الخفاء والظهور، او يعني سبق الرحمة المعبر عنه بالمحبية المشار إليها في الحديث الإلهي: «أحببتُ أنْ اعرَفَ»، قال جعفر الصادق (ع): «من عرف الفصل من الوصل والحركة من السكون، فقد بلغ القرار في التوحيد».(لطائف:٤٦٧)
١٠٧	داعي المنية	المحبوبة لأن حبها يدعو إلى الموت.(كشف:١٠٨)
١١٥	البعد	الإقامة على المخالفات.(لطائف:١١٢)
١٣٣	الجوانح	الروح وصفاتها الباطنة مثل الفهم والإدراك ونحوهما.(كشف:١: ١١٨)
١٤٤	أغار	وصف من لم يصل، ووصف من وصل ثم رجع للتكميل.(لطائف:٣٤١)
١٤٨	الحقيقة	مشاهدة الربوبية بمعنى انه تعالى هو الفاعل في كل شيء والمقيم له لان هويته قائمة بنفسها مقيمة لكل شيء سواه. .(لطائف:١٩٣)
١٦٤	وقدمت مالي	بذلت مالي.
١٦٥	خلّفت خلفي	تخليف الشيء: كناية عن قطع النظر عنه وتركه.
١٨٤	يمين ...مدت	التعرض والطلب للشيء.
١٨٧	ريح	كل داعية لها صولة وتسلط على باقي الدواعي.(لطائف:٢٣٧)
٢٠٦	ومثلي لا يقول برجعة	الخروج من الأنانية وأوصافها، جعل نفسه كمطلقة رجعية كناية عن عدم العود لحاله الأولى.(كشف:١: ١٥٨)
٢١٨	رفع تاء المخاطب	التاء:اعتبار الذات بحسب التعين والعدد، ورفع تاء المخاطب:الاتحاد.(لطائف:١١٥)
٢٣٢	الاصطلام	نعت وله يرد على القلب فيسكن تحت سلطانه فاذا دام ذلك بالعبد حتى سلبه عن نفسه واخذه عن حسه.(لطائف:٧٢)
٢٣٣	منتهى قاب سدرتي	المقام الذي تنتهي اليه أعمال الخلائق وعلومهم او غاية المقام، مقام قرب قوسي الوحدة والكثرة او قوس الوجوب والإمكان او قوس الفاعلية والقابلية. (لطائف:٤٢٨)
٢٣٤	الغين	الصدأ لكونه في حجابيته ارق من الرين الذي هو حجاب عن الحق بالكلية.(لطائف:٣٤٢)
٢٣٦	تشاهد	رؤية الحق من غير تهمة ويطلق على رؤية الأشياء بدلائل التوحيد.(لطائف:٤١٢)
٢٣٨	موقف	منتهى كل مقام وهو المطلع والأعراف، ويطلق أيضا على مقام الوقفة التي هي الحبس بين كل مقامين لتصحيح ما يبقى على السالك في المقامات من المقام الذي وقع له الترقي عنه، وللتأدب أيضا بما يحتاج اليه عند دخوله الى المقام الذي وقع له الترقي اليه.(لطائف:٤٣٧)
٢٥٧	وهنّ وهم	كنايتان عن المعشوقات والعاشقين.
٢٦٨	الأحوال	الواردات الحاصلة من ثمرة العمل الصالح او المواهب الإلهية الخارجة عن العمل والاكتساب.(لطائف:٥٢)
٢٧٧	وحاشَا لمثلي أنّها في حلّتِ	كناية عن دفع تهمة الحلول عن مثله فكيف هو؟
٢٧٩	التحقق بالأسماء الإلهية	كمال العلم والعمل بها على الوجه اللائق بالعبد أو القيام بها.(كشف:١: ١٨٦)
٢٩٠	القبض قدم	وارد يرد على القلب مما يوجب اشارة او عتاب او تأديب فيحصل في القلب لا محالة قبض لذلك. (لطائف:٤٣٧) ما ثبت للعبد في علم الحق، آخر صورة من تعيناته سبحانه الكاملة... بملابسة ان القدم آخر شيء من الصورة. (لطائف:٣٦٢)
٢٩٥	معراج	منتهى سير المقربين.(كشف:١: ١٩٣)
٢٩٧	وته ساحبا أذيال عاشق	كناية عن الفخر والتكبر لعلو المقام .
٢٩٨	المجرة	طرف العلو او السماء.
٣٠٢	هز عطفيك	كناية عن التبختر والتكبر على المحجوبين لاتصافه بمجد الاتحاد والاتصال.
٣٠٥	الطور	مقام يصل اليه السائر الى حده من القرب من ربه.
٣١١	الذر	تعينات الأرواح الإنسانية في عالم الخلق بعد بروزهم من الأمر.(كشف:٢: ٤)
٣١٣	روح روح الأرواح	اللطيفة الإنسانية المسماة عند الحكماء بالنفس الناطقة. (لطائف:٢٣٤) الروح المحمدي.(لطائف:٢٣٧)
٣١٥	مريد مراد	من عزفت نفسه عن طيبات الدنيا واعرض عن لذاتها لتلذذه بوظائف العبادات.(لطائف:٣٩٩) المجذوب عن إرادته مع تهيؤ الأمور له، فجاوز الرسوم كلها والمقامات من غير مكابدة. (لطائف:٣٩٩)
٣٢٣	الاسم	وجود الشيء بتعين إما من حيث مقتضى الذات او من حيث صفته. (لطائف:٦٣)
٣٢٦	عرجت	العروج: سلوك المقربين.(كشف:٢: ١٠)
٣٢٨	مجذوب	الجذبة: العناية الإلهية الجاذبة للعبد الى عين القرب بتهيئته تعالى له كل ما يحتاج اليه في مجاوزته لمنازل السير الى ربه ومقامات القرب منه من غير مشقة ومجاهدة.والمجذوب: من اصطنعه الحق لنفسه واصطفاه لحضرة انسه فحاز من منح المواهب والعطيات ما جاز جميع المراتب والمقامات سليما من محن المكاسب والمكابدات. (لطائف:٣٨٧)
٣٣٨	ضلوعي	القوى الباطنة.(كشف:٢: ١٧)
٣٥٢	تجمعت الأهواء	هو حضرة الجمال.(كشف:٢ :٣١)
٣٥٥	عيد	ما يعود على القلب من التجليات بإعادة الأعمال. (لطائف:٣٣٢)
٣٥٦	ليلة القدر	أوقات التجلي كيفما كان. (لطائف:٣٨٠)

	يوم جمعة	وقت مطلق اللقاء، أي وقت كان من أوقات الابتداء او فيما بعد ذلك. (لطائف:٤٦٧)
٣٦٠ ٣٦٥	الأبيات	مقامات السكر والاستغراق في لجج بحار التوحيد.
٣٦٠	البيـــت المحـــرم المقدس	قلب الإنسان الحقيقي لأنه محرم على غير الحق ان يتصرف فيه. (لطائف:١١٤)
٣٦٩	قربت داري	تعديل مزاج قالبه لان التعديل تقريب الأطراف.(كشف :٢: ٢٧)
٣٧٢	احشاي	قواي الباطنة. (كشف :٢: ٢٧)
٣٧٥	أرغم انف البين	الإعدام والإيقاع في معرض الفناء (الإذلال)
٣٨١	الكل	اسم لحضرة أحدية الجمع، والمتحقق بمظهريتها هو المعرب عن شأنها بلسانها في قوله:((انا للكل في الحقيقة كل)). (لطائف:٣٧٢)
٣٨٣	ويلثم ... لثامها اللطيفة	كناية عن اللمس والذوق لاستلزامه اياهما. كل اشارة رقيقة المعنى تلوح في الفهم ، لا تسعها العبارة ، وقد تطلق بازاء النفس الناطقة. (لطائف:٣٨٠)
٣٨٩	يثني منه عطفا	أي صرف الجانب تكبراً وإعراضاً.
٣٩٧	تشتت الشمل	ظهور الواحد من مراتب الأعداد فيرى كثيرا فرؤية الكثرة هو تشتيت الشمل، وتفرقه وتشعبه، وتشعب الجمع. (لطائف:١٢٩)
٤٠٠	الأفق	الغاية التي ينتهي إليها سلوك المقربين. (لطائف:٨٣)
٤٠٩	اليدان	الحضرتان اللتان هما الوجوب والإمكان. (لطائف:٤٧٤)
٤٢١	وُرُق	الورقاء: النفس الكلية وهي اللوح المحفوظ والكتاب المبين وغير ها. (لطائف:٤٦٦)
٤٢٣	الذوق	اول مبادئ التجليات والشرب أوسطها والري نهايتها. (لطائف:٢١٨)
٤٢٩	التجريد	إماطة السوى والكون عن السر والقلب. (لطائف:١٢٣)
٤٤٣	لجة مابُلَّ منها بنغبة	منازل الإخلاص ولجج توحيد الاسم الظاهر والباطن وما يشتمل عليه من الاسماء السلبية والثبوتية لايصل إليها العارف الا بالتحقق بالتوحيد. أي لم ينل غيره ما نال من حقائق ودرر وعلوم.(كشف:٢: ٦٩)
٤٥٣	شفع وتر	مرتبة الخلق. (لطائف:٢٦٠) اعتبار الذات من حيث سقوط جميع الاعتبارات، لان الذات لا يصح ان يشفعها شيء. (لطائف:٤٦٠)
٤٥٦	الرسول	باطن الروح الكلي المدبر للأرواح الجزئية المرتبة للنفوس المنطبعة المتصرفة في البدن وظاهرا مظهره الذي تهتدي به العباد.(كشف:٢: ٧٩)
٤٥٨ ٤٥٩	البيتان	نقل النفس تجردها عن البدن والقوى البدنية الى ملك الجنة بحكم الشراء، قال تعالى ((ان الله اشترى من المؤمنين ...))[التوبة:١١١]
٤٦٩	فتق رتق	الظهور من البطون، ويعني به تعدد العين الواحدة وتعيناتها. (لطائف: ٣٤٧) الغيبة والبطون. (لطائف:٢٢٤)
٤٧٧	الوحدة	تعقل الحق نفسه بنفسه، وإدراكه لها من حيث تعينه، وهي الوحدة الحقيقية الماحية للاعتبارات والأسماء والصفات والنسب والإضافات. (لطائف:٤٦٥)
٤٧٨	صعق	الفناء عند التجلي الرباني. (لطائف:٢٧١)
٤٨٠	الختم	التحقق بنهاية كمال كل مقام او علامة الحق على القلوب للعارفين. (لطائف:٢٠٣)
٤٨٢	الطمس	رفع جميع الأوصاف وفوقه المحو. (لطائف:٢٨٥)
٤٨٣	يقظة	الفهم عن الله في زجره، وهو اول منازل السائرين التي يشتمل عليها قسم البدايات. (لطائف:٤٧٥)
٤٨٧	ناكص على عقبيه	الارتداد والرجوع، نكص: رجع القهقرى.
٤٩٠	تعانق الأطراف انطـــوى بســـاط السوى	تساوي الأطراف بحيث تتعانق الأطراف الحقانية والجهات الخلقانية.(القيصري:١٢٦) اعتبار إطلاق الذات المسمى بإطلاق الهوية المقتضي للتعانق الذي هو اجتماع المتقابلات وتوافقها هناك انعدام الغيرية وظهور هوية الحق في جميع المراتب والمقامات. .(القيصري:١٢٦)
٤٩٦	الإثبات	إقامة أحكام العبادة برفع أوصاف العادة . (لطائف:٤٧)
٤٩٥	الجمع	حق بلا خلق ، شهود الوحدة في الكثرة . (لطائف:١٧٤)
٤٩٨	الوقت	حال في زمن الحال لا تعلق لك فيه بالماضي ولا الاستقبال. (لطائف:٤٧٠)
٥٠٠	أوتاد القطب	أربعة رجال منازلهم الجهات الأربع وبهم يحفظ الله العالم لكونهم محل نظره. (لطائف:٩٨) الغوث، وهو الواحد الذي هو موضع نظر الله تعالى في كل زمان. (لطائف:٣٦٦)
٥٠١	قطبية	مرتبة قطب الأقطاب وهو من له من مراتب الولاية أعلاها. (لطائف:٣٦٦)
٥١٤	أهفو لأنفاسي	شدة الميل إليها.
٥١٦	البيت بأكمله	شدة غلبة الغفلة والسكر وقوة طلب الحقيقة والذات.
٥١٧	أسفرت بشراً	الاستعداد للرحيل لأنه منتهى السير.
٥٢٠	بارق	لائح إطلاقي يرد من الجناب الأقدس الفرداني فيلوح ثم يروح فهي وان لم تكن كشفاً تاماً، بل مبدأ كشف لاح ثم راح فإذا انفصلت أثبتت في المحل الذي هو القلب هيئة تصونه عن التفرقة وتثبت له الجمعية لكونها بوارق التوحيد. (لطائف:١٠٦)
٥٢٣	الاتصال	هو مقام توارد الإمداد من حضرة الكريم الجواد . (لطائف:٤٥)
٥٢٧	صدأ مرآة ذاتي	رسوخ صور الأكوان في القلب فيحول بينه وبين تجلي الحقائق فيه وبين شهود الحق تعالى دون ان يستوعب كل القلب؛ لأنه حينذاك يدعى الرين والحجاب. (لطائف:٢٧١) الإنسان الكامل.(لطائف:٤١٠).
٥٢٨	ما ورا الحس	الذي في النفس من العلوم خلف الحس.
٥٣٢	أيد عميمة	اليد: المنة.
٥٣٨	حافظ العهد	الحق تعالى لأنه حفظ العهد بينه وبين ابن ادم من العهد الأزلي. (كشف:٢: ١٣٣)

٥٣٩	موثق العهد رسوم علوم او رقوم علوم ستور هياكل	الرسول الأكرم (ص) لأنه أوثق العهد الأزلي وذكرهم به.(كشف:٢: ١٣٤) مشاعر الإنسان التي هي اللسان والعين والأذن واليد سميت بذلك لتضمنها ظهور رسوم الاسماء الإلهية. (لطائف:٢٢٨) الهياكل البدنية لأنها مرخاة بين العوالم الغيبية الحقية والشهادية الخلقية. (لطائف:٢٣٣)
٥٤٠	أسماء ذاتي	باطن اسمه المتكلم والسميع والبصير والقادر وتسمى مفاتيح الغيب.(لطائف:٤٢٤)
٥٤٧	رد الردى	غلبة الظهور على أن لا ظهور (غلبة الظهور على البطون).(كشف:٢: ١٣٠)
٥٥١	جواهر أنباء زواهر ابناء	علوم الحقيقة لظهور نفعها وعلو رتبتها وغلو قيمتها ودوامها على اختلاف الاعصار والأمم ونفاستها على جميع العلوم. (لطائف:١٧٩) زواهر علوم، زواهر وصلة أو علوم الطريقة؛ لأنها تضيء درب السالك ونفسه.(لطائف:٢٤٠)
٥٥٧	رقائق	علوم السلوك لأنها ترقق كثافة العبد فيرتقي الى رتبة أهل الصفاء.(لطائف: ٢٣٢)
٥٥٩	جوامع اثار لوامع	مقام يجمع للعبد فيه رؤية تبعث آثار الحق والحقيقة في كل عين من أعيان الخليقة. (لطائف:١٧٨) الأنوار التي يشاهدها صاحب القلب الطاهر ببصره الظاهر مبتدئة عن اثار المصادمات الحاصلة بين حديد بصيرته الذاكرة بتوجهها الى المذكور الحق، وبين حجرية قلبه القابلة للهبوط من خشية مذكورة، وتجليه فيه فيتنور بذلك النور ما حوله، فيشاهد البصر أنواراً ساطعة مثل أنوار الكواكب والأقمار والشموس. (لطائف:٣٨٠)
٥٦٧	سرائر آثار	بواطن الآثار الظاهرة في الكون، لان جميع ما فيه ليس سوى آثار ظاهرة عن الحق تعالى لا تقوم الا بسرائرها . (لطائف:٢٥٠)
٥٦٨	عالم الملكوت	عالم الأرواح والملائكة. (لطائف:٢٩١)
٥٧٠	عالم الجبروت فتح	عالم الاسماء والصفات الإلهية والحقائق الكونية ويسمى مقام الجمع. (لطائف:٢٩١) ما يفتح على العبد من ربه تعالى بعد ما كان مغلقا عنه. (لطائف:٣٤٧)
٥٧١	أرائك توحيد	الاسماء الذاتية لتجلي حقيقة توحد الاسماء منها فإذا ذكر واحد كان مشتملا على الجميع متوحدا عليها. (لطائف:٦٢)
٥٧٥	شعب الصدع التأمت فطور شمل	جمع المفرق او وصل الفصل. (لطائف:٢٥٩) رؤية الوحدة في الكثرة ويطلق على وصول السالك وانتهائه في سيره الى حضرة الجمع والوجود التي هي التعين الأول. (لطائف:٣٧٥)
٥٧٧	صحو الجمع محو التشتت	الإفاقة من سكر التفرقة والغيرية بالتحقق باحدية الجمع التي تنفي الاغيار والمغايرة وهو صاحب مقام الاتحاد . (لطائف:٢٦٩) محو الغير في العين، والغيرية في الهوية فان الكثرة هي المشتتة لشمل الوحدة،فمحو التشتت هو التحقق بمقام أحدية الجمع الجامع لشمل الوحدة. (لطائف:٣٩٥)
٦١٦	الدائرة	كناية عن معان لطيفة جل وقعها وعز فهمها في المقام المحمدي.
٦٧٨	ستائر	صور سرائر الآثار لان معاني الاسماء الذاتية تفهم من خلفها. (لطائف:٢٤٤)
٦٨٠	تجمع الأضداد	هو إطلاق الهوية، كما عند تعانق الأطراف.(القيصري:١٢٦)
٦٩٧	الأنس	روح القرب او اثر مشاهدة جمال الحضرة الإلهية في القلب وهو جمال الجلال. (لطائف:٩٠)
٧٠٧	ظلمة	العلم بالذات فإنها لا تنكشف لغيرها وتطلق على كل نقص بالنسبة الى ما يعلوه مما هو كمال بالنسبة اليه، فالظلمة الكفر. (لطائف:٢٨٩)
٧١٥	قتل غلام النفس إقامتي الجدار لأحكامي خرق سفينتي	كناية عن الفضاء، بعد معاينة وحدة الشهود. رمز على قيام الذات الشاعرة بفرائض الشرع ومحافظتها على أحكامه وتكاليفه. اشارة إلى ما اخذ به بدنه من رياضات عنيفة ومجاهدات قوية.(كشف:٢ :٢٠٥)
٧١٨	سمع مطالع عين طليعة	محل الحضور والتفهم والوعي لان من طالع كتاباً ألقى سمعه لفهم ما يحويه من المعاني بيت مفتوح، لان الطليعة لا يزال مفتوح العينين ليطالع ما يتطلعه.
٧٤٢	النار	ظهور الحق تعالى في صور اللبس... لما كان هو الظاهر في كل مفهوم، الباطن عن كل فهم . (لطائف:٤٤٣)
٧٥١	مفيض الجمع	من أسماء الرسول (ص). (لطائف:٤٢٥)
٧٥٢	مشكاة نور	يعني به ما ذكر في قوله تعالى:((اللهُ نورُ السمواتِ والأرضِ))[النور:٣٥]، فسمى نفسه نوراً؛ لأن النور لما كان هو الحقيقة الظاهرة لنفسها المظهرة لما سواها لم يصح إطلاق اسم النور حقيقة على غير الحق تعالى اذ الوجود بالذات إنما هو لله ولمن سواه به، والمشكاة يكنى بها احيانا عن الإنسان عندما يكون عقلا هيولانياً. (لطائف:٤١٤) حقيقة الشيء الكاشفة للمستور ويطلقونه بمعنى كل وارد الهي يطرد الكون عن القلب. (لطائف:٤٥٢)
٧٥٤	خلعت النعلين	خلع الوصفين بالنفس الشهوانية والغضبية، أو الترقي عن كدور الحس والخيال. او خلع التقييد بأحكام الحس والعقل. (لطائف:٢٠٧)
٧٥٧	بدري لم يأفل شمسي لم تغب الدراري	البدر : الحقيقة البرزخية الإنسانية بملابسة ان كل واحد منهما ليس له من ذاته نور ولا ظهور وعدم أفول بدره كناية عن دوام هذه الحقيقة. شمس التجلي الذاتي الأكملي الأشملي الاحدي الجمعي.(كشف:٢: ٢١٩) النفس الكلية شبه به زجاجة قلب المؤمن التي هي روحه الحيوانية. (لطائف:٢١٣)

Abstract

This study Lymphoid major rhetorical Ibn Farid, a Sufi poem and the educational system, describes the progress towards the right fairway Him, and passes its conditions and shrines, have come to pave the study included the emergence of Sufism, Sufi poetry and characteristics, and the life of Ibn Farid, the most important characteristics that distinguish the hair in general, and T-large, in particular.

The first chapter discusses imaging has begun a level him because he is the most important, because the text depends on the Code, and photography in the first place, and included three sections: the first part,: photo simulations and the researcher pointed to the most important types of comparison made in the major T-Kalchbih representative and implicit, and inverted and the addressee and sure enough, and the second topic was the picture of metaphors, metaphor, including the quality and metaphor, and either the third part, guarantees the image and symbolism Alknaiip and pointed out the most important symbols in the open Imposer T Kalrmz Quranic and symbolic of women and alcohol and symbolic nature of numbers, letters, and with reference to the implications.

In its Chapter II level structural and is located in five detectives first topic: News and conditions of Kaltkadim and delays, deletions, and the definition and Altinker, and the emphasis and attention.

And the second topic: Methods of construction: command and prohibition in question and the appeal. And the third part, the palace, and the fourth topic: brevity and redundancy, and Alambges V:Chapter and interfaces.

This included the third quarter level and is located in Alibdiei Mbgesin: Nutraceuticals verbal: the alliteration and export quotation, inclusion, and repetition and inlay and Altbara and the budget.

Nutraceuticals and moral: the tobacco and the corresponding division, exaggeration and twisting, publishing and taking into account the isotope and doctrine and verbal ingenuity initialization and send ideals and creativity.

And then concluded the most important research findings of the researcher, including:

- Positioning text on the ego, referring to the belief of the poet in the Union, - Poet, said employing aspects of voice and repetition and Kganas Altbara and inlay and others in the text to refer to the attention of the poet his music, a text recipe Meixb singing.

- A T-letter symbolic metaphor with all the sense of the word, so they can carry the truth.

- There are salient features in the major T: Kalasirav in Budaiya and alliteration and tobacco in particular, and presentation - especially for ongoing and sewers, and other results included in this study.

Search and appended to three supplements:

I: Extension Balchbhet contained in T-large.

II: Extension metaphors contained in the T-major.

III: Extension Enayat and symbols contained in the T-major.

In conclusion, the researcher does not claim that he has informed all aspects of the text, the text in other aspects worthy of study Kalmstoy voice and morphological. Praise be to Allah and blessings of Allah be upon Muhammad and the God of divine.

Basrah university

College of Arts

Taeeah Ibn Al-Faridh Al-Kubrah

- A Rhetorical Study -

A Thesis Submitted

By

Muwaffaq Majeed Lilo

To

The Council of College of Arts University of Basrah In partial fulfillment of the requirements for the Master Degree

In Arabic Language

Supervised by

Dr. Faleh Kamel Eskander

2010A.D **1431A.H**

الكلية: الآداب اسم الطالب: موفق مجيد ليلو

القسم: اللغة العربية اسم المشرف: أ.م.د.فالح كامل اسكندر

التخصص: لغة الشهادة: ماجستير

عنوان الرسالة: تائية ابن الفارض الكبرى– دراسة بلاغية

ملخص الرسالة:

عرضت الرسالة المستويات البلاغية لتائية ابن الفارض الكبرى (٦٣٢هـ) وهي من أرقى النصوص الصوفية الشعرية وأطولها، وتشتمل الدراسة على تمهيد وثلاثة فصول، درست المستوى التصويري والتركيبي والبديعي، توصّل الباحث فيها إلى إبراز الخصائص البلاغية للنص، كالتكثيف الرمزي والاستعاري، الذي يلجأ إليه الصوفي لضيق اللغة عن البوح بمعانيه الدقيقة، والتوفر على فنون البديع، ولاسيما الجناس والطباق وتأتي هذه الدراسة كمحاولة جادة لكشف الطاقات التعبيرية الكامنة في اللغة الصوفية وخصائصها الفنية التي لم تنل حظاً وافراً في مجال الدراسات، كما تؤكد كفاية المنهج البلاغي في دراسة النصوص الإبداعية.

College : ***Arts*** **Name of student:** ***Muwaffaq Majeed Lelo***

Arabic **Name of supervisor*:*** ***Assistant prof .Dr. Faleh Kamel Skender***

Dept.: ***language***

Certificate: ***language*** **Specialization:** ***Master***

Title of Thesis: **Taeeah Ibn Al-Faridh Al-Kubrah -ARhetorical Study**

Abstract of ○○○Thesis:

The present study produces the rhetorical level of Ibn Al-Farid's poem Al-Ta'aia (632 A.H.), it is the greatest poem in Sufis' works as well as the largest.

The study consists of an introduction and three chapters dealing with the picturing level, structuring and aesthetics. The researcher shows rhetorical characteristics of the text such as the widest use of symbols and metaphor. Mystic (Sufi) uses this kind of expression because of lack of language to express all meanings and presents all forms of aesthetics especially (rhyme, rhythm as well as parallelism and contrast).

This study is an attempt to investigate the potential expression in Mystic language and the aesthetic features which are not investigated widely before. It also emphasizes the ability of the rhetorical method in studying super texts.

View publication stats