ISSN = 2073-6614 pp: 38 - 81 | مجلة جامعة الانبار للغات والآداب

Rhythmic Displacement in Mamluk Sufi's Poetry

الانزياح الإيقاعي في الشعر الصوفي المملوكي

Jamal Hamad Mutlaq Firas Abdel Rahman Ahmed

jam20h2008@uoanbar.edu.iq firas.abdalrhman@uoanbar.edu.iq

College of Education for Humanities/ University of Anbar/ Iraq

م.م. جمال حمد مطلك **أ.د. فراس عبد الرحمن أحمد**

كلية التربية للعلوم الإنسانية– جامعة الأنبار كلية التربية للعلوم الإنسانية– جامعة الأنبار

Received: 11-07-2022 Accepted:16-09-2022 Published: 30-12-2022

Doi: 10.37654/aujll.2022.177783

Abstract

Rhythmic displacement represents an important tool for Sufi poets. They use it to support the religious meanings that they derive from, specifically on the internal and external vocal levels, especially since the use of sounds in poetry stems from the link between the immediate moment and the meaning to be communicated. This differentiation arises from the harmony of letters and their combination, presenting some words to others, using secondary language tools in a special artistic way, then the matching between the sounds of these words and their meanings that indicate them on the other hand until this strange industry takes place.

Keywords: Displacement, rhythm, Sufi, Mamluk, meter, rhyme.

الملخص

يشكل الانزياح الإيقاعي أداة مهمة عند الشعراء الصوفية, إذ يستعملوه في دعم المعاني الدينية التي ينطلقن منها, وبالتحديد على المستوى الصوتي الداخلي والخارجي, لاسيما أن استعمال الأصوات في

الشعر ينطلق من الربط بين اللحظة الآنية والمعنى المراد إيصاله, وهذا التفاضل ناشئ من حيث تناغم الحروف وائتلافها وتقديم بعض الكلمات على بعض واستعمال أدوات اللغة الثانوية بوسيلة فنية خاصة, ثم المشاكلة بين أصوات هذه الكلمات والمعاني التي تدل عليها من جهة أخرى حتى تحدث هذه الصناعة الغريبة.

الكلمات المفتاحية: الانزياح, الإيقاع, الصوفي، المملوكي, الوزن, القافية.

مدخل:

يتضمن النص الشعري نوعين من الموسيقى يحضر الشاعر من خلالهما, هما الموسيقى الداخلية, التي تضم فنون متعددة توجد داخل النص للرفع من قيمته الموسيقية والتعبيرية, كالجناس والطباق والتكرار وغيرها من الثيمات الفنية, في حين تقوم الموسيقى الخارجية على الوزن والقافية واستعمالهما بحسب المعاني التي يريدها الشاعر في نصّه, ولهذا سيقسم هذا البحث على الشكل الآتي:

1-الانزياح الداخلي:

يشكل الإيقاع الداخلي جزءاً لا يتجزأ من الموسيقى الشعرية, إذ تشكل العلاقة بين المعنى والمبنى, فمثلاً "تؤدي الموسيقى الداخلية بما تمتلكه من فاعلية بوظيفة بارزة ومهمة في إبراز فنية النص الشعري, وذلك بسبب تقديمها الصورة الفنية على وفق تجربة الشاعر من جهة وكونها معياراً دقيقاً للتمييز بين شاعر وآخر وقصيدة عن قصيدة من جهة أخرى, وبهذه الموسيقى الداخلية يتفاضل الشعراء"[1]، وهذا ما سنتناوله في الصفحات القادمة.

- الطباق

يعتمد انزياح الطباق على الجانب الموسيقي الذي يستعمله الناظم في نصّه, والطباق أطلق عليه ابن المعتز(ت296هـ) (المطابقة) ونقل قول الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت170هـ) عنه :" قال الخليل – رحمه الله –يقال طابقت بين الشيئين إذا جمعتهما على حذو واحد وكذلك قال أبو سعيد: فالقائل لصاحبه: أتيناك لتسلك بنا سبيل التوسع فأدخلتنا في ضيق الضمان, قد طابق بين السعة والضيق في هذا الخطاب"[2].

1- شعر إبراهيم مفتاح دراسة أسلوبية: 45.

2- البديع, ابن المعتز: 36.

في حين قال التبريزي (ت502هـ) عن الطباق وقد سمّاه (المطابقة): "أن يأتي الشاعر بالمعنى وضده أو ما يقوم مقام الضد"[1], وبهذا تشتغل المطابقة على الثنائية الضدّية التي هي في غايتها ثنائية معنوية, وبرز هذا الانزياح في الشعر الصوفي المملوكي من ذلك قول نجم الدين ابن سوار (ت677هـ) في جمال الحب الإلهي مستعملاً انزياح الطباق[2]:

كذلك أوصافُ الجلالِ مـــــظاهرٌ أشاهده فيها بغيرِ تـــــــــرددِ

وفي الحرِّ والبردِ اللذين تقسما الز زمان في إيلام كل مُـــــــــجسَّدِ

فاستعمل نجم الدين في البيت الثاني طباق الإيجاب الذي جعله في خدمة المعنى الصوفي, ففي قوله **(الحرِّ والبردِ)** استعمل الشاعر الحرَّ وضدّه البرد, فأراد التقلب في الأحوال والظروف كتقلب الأجواء بين الحر والبرد, والأحوال وتقلبها عند الصوفية تنبثق من مدى إحساسهم بعواطفهم في الحب الإلهي, وهذه العواطف تقوم على الصدق, والصدق يظهر من خلال العمل.

وقد سمى قدامة بن جعفر (ت337هـ) هذا الضرب من المطابقة (التكافؤ) فقال: "ومن نعوت المعاني التكافؤ وهو أن يصف الشاعر شيئاً أو يذمه أو يتكلم فيه بمعنى ما, أي: معنى كان فيأتي بمعنيين متكافئين, والذي أريد بقولي متكافئين في هذا الموضوع: متقاومان, إما من جهة المضادة أو السلب والإيجاب أو غيرهما من أقسام التقابل"[3].

وربما يكون الهدف الصوفي من المطابقة بين الألفاظ, ولاسيما التي تحمل الثنائية الضدية أنها "ترمز إلى الانتظار والقلق والاغتراب وتعبر عن العلاقة بين الانفصال عن الله والرجوع إليه"[4], فيكون اللجوء إلى انزياح الموسيقى الداخلية التي تحقق الانتقال بين الدلالات بصورة سلسة ودقيقة, وفي الوقت نفسه تعزز معاني النص وتتوسع إلى معاني أخرى, ويظهر انزياح الطباق في قول ابن دقيق العيد (702) وصفاً تقلبات الحب الإلهي[5]:

مقبلٌ مـــــــدبرٌ بعيدٌ قريبٌ مُحسنٌ مذنبٌ عــدو حبيبُ

---

[1]- الوافي في العروض والقوافي: 258.

[2]- ديوانه : 95.

[3]- نقد الشعر: 163.

[4]- الاغتراب سيرة ومصطلح: 180.

[5]- ابن دقيق العيد حياته وديوانه: 167.

عجبٌ من عجائب البر والبحر وَنوعٌ فَرْدٌ وشكـــــلٌ غريبُ

يستعمل ابن دقيق انزياح الطباق في البيت الأول بصورة مكثفة قائمة على المعنى وضدّه, فضلاً عن النغم الموسيقي الذي يزيد من جماليته, ففي البيت الأول جاءت تعبيرات **(مقبلٌ مدبرٌ)** و**(بعيدٌ قريبٌ)** و**(مُحسنٌ مذنبٌ)** و**(عدو حبيبُ)**.

إذ إن انزياح الطباق الأول يكون الحب الصوفي بين القوة والضعف بحسب الجهد الذي يبذله الصوفي في العبادات والمناجاة, أما الثاني فكان في اللقاء الذي يراه الصوفي قريباً في حبّه ثم يتلاشى ويبتعد, وهذه الثنائية تشكل المعاناة التي يذكرها الصوفي في نصوصه الشعرية بصورة دائمة.

ثم يجعل الثالث تحولاً إلى الرحمة التي ينتظرها الصوفي في حبّه من جهة وصوله لجزء مما يطمح إليه من التجلي أو الكشف أو ارتقاء المقامات, في حين أعطى الرابع تعبير **(عدو)** دلالة الحسّاد والمعارضين, واعطى تعبير **(حبيب)** دلالة الاتباع والمريدين من الصوفية.

وبهذا كان انزياح الطباق متنوع الدلالات والأبعاد في هذا النص, إذ إن "التحليل النفسي الدقيق لحال الصوفي يشعرنا بأن الصوفي السالك طريق التطهر إنما يأمل في تجاوز واقعه الذي اغترب عنه, وذلك بتجاوزه وبذل الجهد من أجل اللحاق بالعالم الأمثل والاتصال بالله اتصال عيان ومشاهدة, وهذا كله يؤكد محاولة الصوفي الانفصال عن واقعه والاقتراب من العالم العلوي"[1].

ويقول شهاب الدين الحلبي(ت725هـ) في الشوق لأرض الرسول الكريم (صلى الله عليه وسلم) مستعملاً انزياح الطباق[2]:

فلذاك لـم يبلغ بي الظمأ المدى حتى أعادَ إلى العُذيب مَشارِعي

لـــــــم أبقَ بعدَ البُعدِ إلاّ أنَّني فارقتُ مَـــــنْ أهوى بنيةِ راجـعي

يلجأ الشاعر إلى الطباق في هذا النص المدحي المحمدي, أي: ثنائية المعنى وضده, والتعبير عنه الذي شاع في العصر المملوكي بكثرة, هذه الثنائيات الطباقية كانت في ألفاظ **(الظمأ)** و**(العُذيب)** ثم **(أبق)** و**(البعد)** ثم**(فارقت)** و**(راجعي)**, فالظمأ هو العطش وضده العذيب الذي يروي العطش.

---

[1]- الاغتراب في تراث صوفية الإسلام -دراسة معاصرة: 64.

[2]- ديوان أهنى المنائح في أسمى المدائح دراسة وتحقيق: 82.

وهذا يرتبط بوجود الحب ونوره في القلب, إذ إن العطش لرؤية **(طيبة)** لا يرويه إلا الحضور/ زيارتها والعودة إليها مرة أخرى, وهذا الظمأ أو العذيب يرتبط بالبقاء أو البعد عنها, وبهذا يستعمل الشاعر انزياح الطباق في المعاني الصوفية العذبة القائمة على الحب وتعزيز الحب المحمدي الشريف في نفسه وروحه.

ولهذا الخطاب الصوفي ينفتح على سياقات مختلفة, إذ إن "القراءة النقدية لدى الخطاب في اجراءات تغييب الماضي والحاضر في نماذج وقياسات مسبقة يمكن تطبيقها على جميع النصوص بقطع النظر عن اختلاف سياقاتها"[1], وهذا من بحث الصوفية عن التكامل والشمول في نصوصهم, سواء أكان ذلك في اللفظ أم في المعنى.

ويستعمل ابن جابر الأندلسي (ت780هـ) في الحب المحمدي انزياح الطباق حينما يقول[2]:

كَمْ سرت في البيداءِ لا يقلقني حرُّ الهجيرِ لا ولا بـــــردُ الضحى

استعمل الشاعر الطباق المجازي على سبيل التكافؤ في المعنى إذ قال **(حرُّ الهجيرِ)** وذكر ضدّه **(بردُ الضحى)** على سبيل المجاز وليس الحقيقة لكن في الوقت نفسه كان خاضعاً لحالة معينة من الوجد الصوفي الذي يضطرب صاحبه لدرجة الانفصال عن الواقع كما يروون في أحوالهم وعذابهم وحالاتهم.

فاعتمد الشاعر في الطباق على الحقيقة وهي **(الحرّ)** و**(البرد)**, لكن التكافؤ تحقق في انعدام المعنى السلبي للحرِّ والبرد ورمزيته إلى الأحوال المتقلبة الآنية التي تصيب النفس الصوفية, فحدثت موازنة بين معنى الحرّ والبرد واشتركا في الغاية الإيجابية, وكثيراً ما يعبر الصوفية عن أحوالهم المعذبة جراء التقلبات التي تصيبهم في خلواتهم ومناجاتهم.

وللقاضي الجرجاني (ت392هـ) قولٌ في الطباق يدلل على ما فيه من قيمة معنوية وعن حاجته للتأويل في بعض المواضع: "وأما المطابقة فبها شعب خفية وفيها مكامن تغمض, وربما التبست بها

[1]- تغييب الذات أو حداثة الغياب في حركة نقد الشعر العربي المعاصر: 129.

[2]-شعر ابن جابر الأندلسي: 163.

أشياء لا تتميز إلاّ للنظر الثاقب والذهن اللطيف"[1], وقال الصنعاني عن أهميتها: "وهي من أكثرها دلالة على الفصاحة في الكلام وأدخل في المنظوم والمنثور"[2].

وعليه شكل انزياح الطباق أداة مهمة في إيصال المعاني الصوفية, لاسيما أن الاشتغال على الثنائيات من التقنيات التي تزخر بها نصوصهم, كجزء من استعمالاتهم اللفظية التي تضفي سمة الجمال والموسيقى من جهة, وتنوع المعاني من جهة أخرى.

-الجناس:

يشكل انزياح الجناس بعداً جمالياً وموسيقياً وفوق ذلك كلّه بعداً معنوياً يرتبط به ويعبر عن الغرض من القول, وقد عرّف عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ) انزياح الجناس وأثره في النظم قائلاً: "فقد تبين لك أن ما يعطي التجنيس من الفضيلة أمر لم يتم إلاّ بنصرة المعنى, إذ لو كان وحده لما كان فيه مستحسن, ولما وجد فيه إلاّ معيب مستهجن, ولذلك ذم الاستكثار منه والولوع به, وذلك أن المعاني لا تدين في كل موضع لما يجذبها التجنيس إليه... وعلى الجملة فإنك لا تجد تجنيساً مقبولاً ولا سجعاً حسناً حتى يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه وساق نحوه, وحتى تجده لا تبتغي به بدلاً, ولا تحد عنه حولاً, ومن ههنا كان أحلى تجنيس تسمعه وأعلاه, وأحق بالحسن ما وقع من غير قصد من المتكلم إلى اجتلابه, وتأهب لطلبه أو ما هو لحسن ملاءمته"[3].

وبهذا يكون انزياح الجناس منطلقاً من فكرة أساسية تتعلق بكل ما "يكسب الكلام قيماً جمالية لما يضيفه إلى النسق اللغوي من انسجام وتناسب وتآلف في البناء الصوتي يثري المعنى ويغني الصياغة اللغوية"[4], وهذا البحث عن الجمال في النظم والانسجام في تآلف الحروف هي الغاية من انزياح الجناس, ويظهر أن اهتمام الجرجاني بالنظم جعله يضع الجناس في إطار كلامه عن نظرية النظم, والسمة الفنية التي ترفع قيمة الكلام وتحسنه.

وتحدث العلوي (ت745هـ) عن انزياح الجناس فقال: "تفعيل من التجانس وهو التماثل وإنما سمي هذا النوع جناساً لأن التجنيس الكامل أن تكون اللفظة تصلح لمعنيين مختلفين فالمعنى الذي تدل عليه هذه اللفظة هو بعينها تدل على المعنى الآخر من غير مخالفة بينهما فلما كانت اللفظة صالحة

---

[1]- الوساطة بين المتنبي وخصومه: 44.

[2]- الرسالة العسجدية في المعاني المؤيدية: 137.

[3]- أسرار البلاغة: 8-10.

[4]- دراسات في المعاني والبديع: 174.

لهما جميعاً كان جناساً وهو من ألطف مجاري الكلام ومحاسن مداخله"[1], فجعل العلوي هذا الانزياح من ألطف محاسن الكلام؛ لأنه يشكل السمة الموسيقية التي تضفي للنص تشويقاً ورغبة في معرفة خفاياه.

أما ابن حجة الحموي (ت837هـ) فقد وضح معاني هذا الانزياح فقال: "وأما اشتقاق الجناس فمنهم من يقول التجنيس هو تفعيل الجنس ومنهم من يقول المجانسة المفاعلة من الجنس أيضاً إلاّ أنّ إحدى الكلمتين إذا تشابهت بالأخرى وقع بينهما مفاعلة الجنسية والجناس مصدر جانس, ومنهم من يقول التجانس التفاعل من الجنس أيضاً لأنه مصدر تجانس الشيئان إذا دخلا في جنس واحد ولما انقسم أقساماً كثيرة وتنوع أنواعاً عديدة، تنزل منزلة الجنس الذي يصدق على كل واحد من أنواعه فهو حينئذ جنس"[2].

وظهر انزياح الجناس في الشعر الصوفي المملوكي في كثير من المواضع, ومن ذلك قول سراج الدين الوراق (ت695هـ)[3]:

لا تحجب الطيف إنّي عنه محجوبُ لم يبقَ منّي لفرط السَّقمِ مطلوبُ

هذا وخدك مخصـــــــوبٌ يُشاكلُهُ دمعٌ يفيضُ على خَدّيَّ مخضوبُ

يستعمل سراج الدين الوراق الجناس المضارع الذي عرّفه ابن الزملكاني (ت727هـ) بالقول: "وإن لم يتفقا خطاً فإنْ وقع التفاوت بحرف من الحروف المتقاربة سواء وقع أولاً أو آخراً أو حشواً لُقِّب المضارع"[4].

فذكر تعبيرات انزياحية ثلاثية تحقق أعلى درجات النغم الداخلي للنصوص بتعبيرات **(تحجبُ) (محجوبُ) و(مخصوبٌ) و(مخضوبُ)** تعزز الصورة الذهنية القائمة على ربط الحب بالعذاب, فكان التشابه والتقارب بالمخارج والاختلاف في حرف وحرفين, لكن ثبت غاية الانزياح في تفعيل العنصر الموسيقي والمعنوي بخط واحد.

---

[1]- الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الاعجاز: 255/2.

[2]-خزانة الأدب وغاية الأرب 22.

[3]-سراج الدين الوراق حياته وشعره: 172.

[4]- التبيان في البيان: 167.

ويعزز هذا المعنى بانزياح ثنائي **(وخدك خَدّيَّ)**, الذي يعطي الدلالة نفسها باختلاف المشار إليهم, كجزء من الجناس التام الذي يؤسس لمعنى واحد بأكثر من استعمال, وهذا ما يميز الشعر الصوفي في تنوع معانيه ومقاصده؛ لأن "القراءة لا تتم من الخارج بقوانين ثابتة معيارية، وإنما تكون من خلال ما يقف عليه الصوفي، حتى يكون التفاعل مع النص وما يحدثه فيه المتلقي من تراكم وتراكب، بحيث يبدو حضور المتناقضات أمراً طبيعياً بل وضرورياً في متن النص"[1], وفي موضعٍ آخر يقول البوصيري(ت695هـ)[2]:

وأمةٌ زعمتْ أن المسيحَ لـــــها ربّ غدا وهو مصــلوبٌ ومقتولُ

فثلثْ واحداً فرداً تُـــــــــــوحِّدْه وللبصائِر كالأبصـــــــارِ تخييلُ

يستعمل البوصيري في المديح المحمدي الجناس لتوضيح الخيال الذي ذهب بالنصارى إلى تخيّل صورة النبي عيسى (عليه السلام), وبالتحديد في قوله **(واحداً, توحده)** وقوله **(للبصائر, كالأبصار)**, ففي الجناس الأول نوع الاشتقاقي الذي يكون من جذر واحد وهو **(وحُدَ)** ويريد الشاعر بأن النصارى لجأت إلى توحيد النبي عيسى (عليه السلام) بجعله إلهاً لهم فكان فرداً واحداً ووحدوه كإله في عقيدتهم.

وعمد الشاعر إلى توضيح خطأهم في ذلك عن طريق الجناس الثاني **(للبصائر, كالأبصار)**, وهذا الجناس من نوع المقلوب أو المعكوس, الذي عرّفه أسامة ابن منقذ (ت584هـ) تعريفاً دقيقاً قال فيه: "وهو أن تكون الكلمة عكس الأخرى"[3], وعرّفه ابن أبي الأصبع المصري (ت654هـ) بالقول: "هو أنَّ تكون إحدى كلمتيه عكس الأخرى بتقديم بعض الحروف على بعض"[4].

وهذا يدلل على أن الشاعر أراد من جناسه أن النصارى في قرارة نفسهم واحساسهم قد تخيّلوا شكل النبي عيسى وصوروه كإله لهم ينظرون إليه وعندما قال (تخييل) أراد التوقع الذي يحمل الخطأ

[1]- المصطلح الصوفي من شعرية التآلف إلى شعرية التضاد: 101.

[2]- ديوان البوصيري:222 .

[3]- البديع في نقد الشعر: 30.

[4]- بديع القرآن: 30.

والشك والوهم, فعكس الاحساس والتوقع هو المشاهدة العينية, ويستعمل تقي الدين السروجي (ت693هـ) انزياح الجناس في قوله[1]:

نديمي ومنْ حالي مِنَ الوجدِ حالهُ ومَنْ هو مِثْلي عـــن مُنَاهُ بعيدُ

أعدْ ذِكْرَ مَنْ أهـــوى فإنّي مُدرّسٌ لذِكْراهُ مِنْ شَوقـــي وأنت مُعيدُ

في هذه الأبيات يريد الشاعر التركيز على الحال الصوفية التي تكون مغايرة عن الأحوال الإنسانية الأخرى, فمن جهة تكون حاله محبة وعاشقة, ومن جهة تكون معذبة وصابرة في سبيل الفوز بالجنة.

وأسس النص لهذا المعنى في انزياح الجناس **(حالي)** و**(حاله)** ليكون التشابه في التشكيل اللغوي وخروج المصطلح الأول إلى المتكلم والآخر إلى المخاطب, كنوع من الجناس المضارع الذي يسمى بالجناس المطرف الذي عرّفه السكاكي (ت626هـ) بالقول: "التجنيس المضارع أو المطرف هو أنْ يختلفا بحرف أو حرفين مع تقارب في المخارج"[2], الذي يلجأ له الصوفية لما فيه من بيان لمقدرتهم اللغوية والفنية داخل نصوصهم.

بمعنى: قدرتهم على اشتقاق الألفاظ بعضها من بعض والملائمة بين معانيها ووظيفتها داخل النص, إذ يجعل حاله المعذب نقطة استفهام موجهة إلى الكلّ, وكأنه يريد من المجتمع الإجابة والمقارنة بين حالهم الخالية من الحب (الهدف), وبين حاله المحملة بكل ما يحقق لها من الجمال الروحي والرضا النفسي بوجود محبة الخالق سبحانه وترسخها في قلبه, فنلحظ أن انزياح الجناس وسّع المعنى الصوفي وجعله سلسلة مترابطة, ومن ذلك أبيات أخرى للشيخ عبد العزيز الدريني[3](ت697هـ) مستعملاً الجناس يقول[4]:

---

[1]-ديوان تقي الدين السروجي: 60.

[2]- مفتاح العلوم: 202.

[3]-هو عبد الْعَزِيز بن أَحْمد بن سعيد الدَّمِيرِيّ الديريني الشيخ العابد الزاهد ذو الحالات الفاخرة والأحوال الشريفة والكرامات المشهورة والمصنفات الكثيرة في التفسير والفقه واللغة والتصوف وغير ذلك , وله نظم كثيرٌ شائع, صحبه جماعة كثيرة من العلماء وانتفعوا بصحبته وكان مقامه ببلاد الريف من أرض مصر , توفي (697هـ) وقبره بديرين, ينظر: الطبقات الكبرى - لوافح الأنوار في طبقات الأخيار: 1/ 172.

[4]- طبقات الشافعية الكبرى: 77/5.

أراعى النبتَ مـــن أبٍّ وحبِّ وأشهدُ في الوجـــودِ جمالَ حبِّ

وأذهلُ سكرةً مـــن فرطِ حبٍّ وكم أهدىَ النسيمُ إلـــىَّ عطرا

بقاعهمْ سقيتُ عـــزيزَ قطرٍ ولا سقيتْ عـــداتكَ غيرَ قطر

فدلالة **(حَبّ)** في البيت الأول هي البذر الذي يغرس جيداً فيكون نمو النبات جيداً كذلك, فكيف ويريد الدريني هنا أن **(النبت)** هو الحب الصوفي وأن البذر له هو الصدق والتسليم والانقياد له دون كسل أو ملل أو خوف, ليكون الجناس في اللفظ الثاني وهو (حِب) أي جمال المحبوب.

وفي هذا إشارة إلى الحب الإلهي الذي يريده, ويجعل الجناس الثالث في البيت الثاني في قوله **(حُب)** بدلالة حالةٌ من حالات التصوف تحركها رغبة عميقة في معرفة الذات الإلهية ووقع هذا الحب عليه.

فهو يشبهه بحالة السكر التي تذهب العقل والقدرة على التحكم في النفس والسيطرة على حركتها, والبحث عن حقيقة الذات الإلهية من منطلقات الصوفية الرئيسة إذ إن "جوهر الذات الإلهية هو الحب, فإن الحق أحب ذاته قبل الخلق في وحدته المطلقة, وبالحب تجلى لنفسه في نفسه, فلما أحب أن يرى ذلك الحب بعيداً عن الغيرية والثنوية في صورة ظاهرة, أخرج من العدم صورة من ذاته لها جميع صفاته وأسمائه"[1].

فيسخر الدريني الجناس في خدمة المعاني الصوفية, فمن يقرأ هذه الأبيات يظهر له من ظاهر المعاني أنه نوع من الغزل الإنساني, الذي يذكر المحبة والشوق واللقاء وغير ذلك من مشاهد المحبة الإنسانية, لكن من يغوص في هذه المعاني يرى أن المقاصد الصوفية لا تتعلق بشيء من هذا القبيل, بل تعمد إلى مقاصد تخدمهم وتخدم المبدأ والمنهج الذي يريدونه, ويظهر الجناس أيضاً في قول العزازي (ت710هـ)[2]:

دمي بأطلالِ ذاتِ الخـــال مطلولُ وجيشُ صبري مهـــزومٌ ومغلولُ[3]

ومنْ يُـــلاقِ العيون الفاتكات بلا صبر يُدافعُ عنه فهو مخـــذولُ

قُتلتُ في الحُبِّ حُبِّ الغانيات وما قارفتُ ذنباً وكم في الحُـبِّ مقتولُ

---

[1]- التصوف الإسلامي: 24.

[2]-ديوان العزازي: 30.

[3]- مطلولٌ: مسفوح, ومغلول: مقيَّد.

في هذه الأبيات يستعمل العزازي الجناس في أكثر من موضع, تارة يستعمل الجناس الاشتقاقي في تعبير **(بأطلالِ ومطلول)** إذ اشتق من اللفظ الأول **(بأطلال)** الذي يشير إلى الأثر الباقي والعلامة لفظ **(مطلول)** الذي يشير يعطي دلالة ومعنى (المسفوح) فاشتق اللفظ الثاني من الأول كجزء من الجانب الموسيقي الداخلي الذي يضفي جمالاً موسيقياً وزيادة تعبيرية على النص, فعزز معنى العذاب الذي يعيشه في سبيل حبّه الإلهي.

فرمز إلى معاناته عن طريق معنى البقاء **(الأطلال)** ثم التضحية في سبيله **(مطلول)**, والجناس الاشتقاقي تحدث عنه قدامة بن جعفر (ت337هـ) فقال: "ومعناهما أن تكون في الشعر معانٍ متغايرة قد اشتركت في لفظة واحدة وألفاظ متجانسة مشتقة فأما المطابق فهو ما يشترك في لفظة واحدة...وأما المجانس فأنْ تكون المعاني اشتراكها في ألفاظ متجانسة من جهة الاشتقاق"[1], فكان المعنى مغايراً بالرغم من الاشتراك في التشكيل اللفظي الواحد.

أما في البيت الثالث فكان الجناس التام هو أداة الشاعر في تعميق المعنى الصوفي, ولاسيما في تعزيز معاني الحب الإلهي فجاء بتشكيل انزياحي ثلاثي قائم على الجناس **(الحُبِّ حُبِّ الحُبِّ)** في تشابه بالحرف والمعنى بصورة تامة, ليجعل محور النص قائم على الحب وكل معنى ينطلق منه يعود إليه كغاية أساسية لنصّه الصوفي, وللما ورد آنفاً يفصح أن للجناس فاعلية اللفظة وحيويتها في النص الصوفي, إذ يستعمل اللفظ المتشابه في المعنى المختلف, وأحيانا اللفظ المتشابه في سياق المعنى المختلف, وهذا يتوقف على ما يمتلكه الصوفي من إحاطة بألفاظ اللغة ودلالاتها, وفي الوقت نفسه توظيفها في السياقات المختلفة.

-التكرار:

يُعدّ التكرار من تقنيات الانزياح الداخلي, إذ يستعمل في الشعر والنثر على السواء, وهو من الأساليب المهمة عند العرب, ولاسيما أنه يضيف للمعنى الشيء الكثير, فلا يكون التكرار اعتباطاً, بقدر ما يرتبط بالمعنى ارتباطاً دقيقاً, فقد قال الفراء (ت208هـ) في أهمية انزياح التكرار داخل النص: "والكلمة قد تكررها العرب على التغليظ والتخويف"[2], وسمّاه أبو عبيدة التيمي (ت216هـ) المجاز المكرر[3].

---

[1]- نقد الشعر: 185- 186.

[2]- معاني القرآن: 3/ 287.

[3]- ينظر: مجاز القرآن: 1/ 12.

في حين تكلم الجاحظ (ت255هـ) عن التكرار في نقله لقصة قصيرة وردت عن العرب فقال: "جعل ابن السماك يوماً يتكلم وجارية له حيث تسمع كلامه, فلما انصرف إليها قال لها: كيف سمعت كلامي؟ قالت: ما أحسنه؛ لولا أَنَّكَ تكثر ترداده, قال: أردده حتى يفهمه من لم يفهمه, قالت: إلى أَنْ يفهمه من لا يفهمه قد مَلَّه من فَهِمَهُ"[1].

ثم عزز القول في هذا المعنى: "وجملة القول في الترداد أنّه ليس فيه حدّ يُنتهي إليه ويؤتى على وضعه وإنما ذلك على قدر المستمعين ومن يحضره من العوام والخواص, وقد رأينا الله عز وجل- ردّد ذكر قصة موسى وهود وهارون وشعيب وإبراهيم ولوط وعاد وثمود وكذلك ذكر الجنة والنار وأمور كثيرة, لأنّه خاطب جميع الأمم"[2].

ولهذا يكون انزياح التكرار لغاية في النص وليس جانباً موسيقياً وجمالياً يستعمل داخل النص فقط, وبرز هذا النوع من الانزياح عند شعراء الصوفية في العصر المملوكي, من ذلك قول مجير الدين ابن تميم(ت684هـ)[3]:

أتحسبُني أتـــــوبُ عنِ الحُميَّا وللمنثُورِ فـــي شُربي نَصيْبُ؟

وكيفَ أتوبُ عنهُ وكُــلّ كـــفٍّ لـــــــــهُ تدعُو بأنّي لا أتُوبُ؟

يميل الشاعر في هذه النصوص إلى تكرار الكلمة, للتأكيد على فكرة مهمة وهي السير في طريق الحب دون توقف أو تراجع, ففي تعبير **(أتحسبني أتوبُ)** عمد إلى تكرارها مرتين في البيت الثاني **(وكيف أتوبُ)** و**(بأني لا أتوب)**, فكان هذا التكرار متنوع المقصد.

فتارة تراه موجهاً إلى الصوفيين الذين يريدون الاستزادة من كرامات هذا الحب وبهذا يكون انزياح التكرار توجيهياً وتثقيفياً, وتارة تراه موجهاً إلى المجتمع بشكل عام وإلى المعارضين أو المتربصين بصورة خاصة؛ لأنه يرفض التوبة هنا عن مذهبه, بل والتكرار يعزز عنصر التأكيد في استمراره في الحب الصوفي.

ولهذا كانت العرب تستعمل التكرار في كثير من المواضع لتأكيد الفكرة في ذهن المتلقي وتثبيتها, ولهذا قال عنه الحاتمي (ت388هـ): "هو تعليق الشاعر لفظة في البيت متعلقة بمعنى ثم يرددها فيه

---

[1]- البيان والتبيين: 1/ 104.

[2]- البيان والتبيين: 1/ 105.

[3]- ديوان مجير الدين ابن تميم نظرات ومستدرك, 46.

بعينها ويعلقها بمعنى آخر في البيت نفسه"[1], فكانت الأولى تتعلق بالظن, والثانية بالاستفهام, والثالثة باليقين الذي يؤكد عدم الحياد عن طريق الحب الإلهي, ويستعمل صدر الدين ابن الوكيل (ت716هـ) انزياح التكرار في قوله[2]:

يا عاذلُ كم تقول صبراً صبراً قد ذقت فالتقيتُ صبري صبرا

ما أطلبُ سلوةً فلا عيشةَ لي عاشوا وبقوا قُتلتُ فيهم صبرا

في النص يظهر أن صدر الدين ابن الوكيل اعتمد على مخاطبة النفس والاشتغال على تهذيبها وتنقية حبّها الإلهي من الشكوك أو الضعف, فجاء انزياح التكرار في تعبيرات متعددة **(صبراً صبراً)** و**(صبري صبرا)** و**(فيهم صبرا)** كان السياق فيها معبراً عن معنى مخصص بكل واحدة منها.

ففي الأولى يخاطب العاذل الذي يصبره في حبّه ويؤمله باللقاء, وفي الثانية يجعل سياق ملاقاة الصبر بالصبر على أمل اللقاء, ثم في الثالثة فناءه في سبيل هذا الصبر, وهذا إشارة إلى ضرورة الصبر عند الصوفي, فهو يتأمل اللقاء بمن يحب.

لكن هذا اللقاء يحتاج إلى المجاهدة والمكابدة التي يحددها صبر الحب على لقاء الحبيب, فالرمز الغزلي الذي ذكره هنا إحالة إلى المحبة الإلهية التي تعتلج في صدره, ولهذا "تُعدُّ معرفة الله عز وجل مضمون الفكر الصوفي وهذه المعرفة هي معرفة ذوقية وجدانية تتحقق عبر قبس إلهي يُنير القلب, وهي معرفة فوق طور العقل, بمعنى إنها لا تخضع لمقولات العقل ولغته ومنطقه ويعبر عنها بلغة الرمز والتأمل, وعمادها الغموض إلاّ من تذوق الحال الصوفي"[3], ويقول اليافعي (ت768هـ) في الحب الإلهي مستعملاً انزياح التكرار[4]:

لما رأيتك حـــــــــاضراً في القلب زادَ بي الفـــخارُ

وبقيتُ فيكَ مـــــــــحيراً والقلبُ ليس لـــــه قـــرارُ

[1]-حلية المحاضرة في صناعة الشعر: 1/ 154.

[2]-شعر صدر الدين ابن الوكيل: 145.

[3]- الفكر الصوفي- مقاربات في المصطلح والمنهج واللغة: 81.

[4]- روض الرياحين في مناقب الصالحين: 26.

ففي هذين البيتين ينطلق الشاعر من انزياح التكرار لبيان أن صلاح الإنسان وحسن حبّه الإلهي ينطلق من القلب ومركزه القلب, وبهذا يعزز خاصية الإيمان اللامتناهي التي ينماز به الصوفي, ففي تكرار تعبير **(في القلب) و(والقلبُ)** تأكيد على مركز الإيمان عند الصوفي.

إذ إن القلب وصلاحه ونقاءه ووفاءه وتحمله العذاب في سبيل الحب, هو القطب الذي تدور حوله الصوفية, فكان التكرار ليس تكراراً موسيقياً فقط, بل تأكيداً على معاني صوفية محورية, ولهذا ابن رشيق القيرواني عدّ التكرار من المجانسة في الألفاظ حينما قال: "وهو أن يأتي الشاعر بلفظة متعلقة بمعنى ثم يردّها بعينها متعلقة بمعنى آخر في البيت نفسه أو في قسيم منه "[1].

فكانت القلب الأولى في وصف الخلوة التي تكون عامرة بمحبة الخالق سبحانه وتعالى, وكانت القلب الثانية للتأكيد على فرادة هذا الهدف عند الصوفي وهو جعل القلب منشغلا بالخالق سبحانه ومن أجله سبحانه, وفي موضع آخر يقول ابن حجة الحموي[2](ت837هـ) في الحب المحمدي الشريف[3]:

قالوا: فلم قــد تبلت القلب قلت لهم (بانت سعــاد فقلبي اليوم متبول)

قالوا: اقتنع بخيال الطرف قلت لهــم (ما الطرف بعدكم بالنوم مكحـول)

في هذه الأبيات ينطلق ابن حجة إلى المديح المحمدي من انزياح تكرار مقول القول في البيتين الأول والثاني, ففي تعبير **(قالوا)** و**(قالوا)** طرح للأفكار الخارجية والتأكيد على أثر العامل الخارجي في توضيح المعاني الصوفية.

فلولا الأسئلة التي يطرحها المجتمع تجاه الحب الصوفي, لمّا ظهر هذا الحجم من أفكارهم وتوجهاتهم وتعاليمهم, وما يؤكد هذا الرأي انزياح التكرار في تعبير **(قلت لهم)** و**(قلت لهم)** الذي يظهر المناظرة معهم, وربما يكون هذا الحوار نفسياً أكثر مما هو واقعياً.

---

[1]- العمدة: 1/ 323.

[2]- ولد ابن حجة الحموي في مطلع الثلث الأخير من القرن الثامن الهجري وأدركته المنية في أوائل الثلث الثاني من القرن التاسع الهجري فتطاول عمره حتى بلغ بضعاً وسبعين سنة وقد واكبت هذه الحقبة تسنم المماليك الشراكسة للعرش وأتيح لابن حجة أن يعاصر مجموعة من الخلفاء العباسيين والسلاطين المماليك, ينظر: ابن حجة الحموي شاعراً وناقداً: 9 وما بعدها .

[3]- المصدر نفسه: 110.

إذ تكون المحاورة مع النفس أحياناً لغاية تقديم الفكرة إلى المجتمع, وابن أبي الأصبع المصري (ت654هـ) خالف أكثر من رأي حينما فرق بيت التكرار والتعطف بقوله: "وقد يلتبس الترديد الذي ليس تعدداً من هذا الباب بباب التعطف, والفرق بينهما أن هذا النوع من الترديد يكون في أحد قسمي البيت تارة وفيهما معاً مرة, ولا تكون أحدى الكلمتين في قسم والأخرى في آخر, والمراد بقربهما أن يتحقق الترديد, والتعطف وإن كان ترديد الكلمة بعينها فهو لا يكون إلاّ متباعداً بحيث تكون كل كلمة في قسم, والترديد يتكرر والتعطف لا يتكرر, والترديد يكون بالأسماء المفردة والجمل المؤتلفة والحروف, والتعطف لا يكون إلاّ بالجمل غالباً"[1].

ولهذا العرب ترى أن التكرار على التغليظ والتخويف وبيان أهمية الأمر أكثر من باب التعطف واللين والرقة, ويستعمل ابن الهائم المنصوري (ت887هـ) انزياح التكرار في الحب المحمدي حينما يقول[2]:

شـــرفت حلة الرســـالة لمـــا زنتها من حـــــــــلالك بالتطريزِ

ينطلق ابن الهائم في هذا البيت من تكرار الجمال المحمدي الذي لا يتحدد بجزئية دون أخرى, بل ينفتح على الصفات والفضائل المختلفة, ولهذا جاء انزياح التكرار في تعبير **(حلة)** و**(حلالك)**, ليؤكد على الرسول الكريم (صلى الله عليه وسلم) شرّف بجماله ومكانته الرسالة.

ثم عزز هذا المعنى بجعل الفضائل بلغة الجمع اللانهائي في تعبير **(حلالك)**, وبهذا ينطلق انزياح التكرار هنا من الجزء إلى الكل, ولهذا لم يضمنه الشاعر داخل النص بصورة اعتباطية.

وقد ذكر ابن أبي الأصبع المصري (ت654هـ) نوعاً من الترديد سمّاه الترديد المتعدد وقال عنه: "وهو أن يتردد حرف من حروف المعاني إما مرة أو مراراً وهو الذي يتغير فيه مفهوم المسمى لتغير الاسم إما لتغاير الاتصال أو تغاير ما يتعلق بالاسم"[3], فالشاعر أراد في الأولى سياق التشريف والتمثيل, ثم الثانية أراد التأكيد على سعة الجمال المحمدي الذي يزين كل شيء يحل فيه.

لذلك ظهر لنا انزياح التكرار التقنية التي تحقق للصوفي التأكيد والتنبيه على معاني محددة, وهذه المعاني هي ما يريدها الصوفي, كالتأكيد على الصبر بتكراره والتأكيد على الحب بتكراره في مواضع متعددة داخل البيت الواحد, وهذا كلّه من الوسائل التي تحقق للنص الصوفي استقلاليته المعنوية.

---

[1]- تحرير التحبير: 254.

[2]-شعر ابن الهائم المنصوري جمع ودراسة وتحقيق: 675.

[3]- تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان اعجاز القرآن: 253.

- التصريع:

لم يكن التصريع بمنأى عن التأثير في معاني الشعر الصوفي المملوكي, والتصريع كما ذكره ابن رشيق (ت456هـ) "ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه تنقص بنقصه وتزيد بزيادته"[1], وهذه التبعية لا تكون اعتباطية, بل يقصد الشاعر إلى استعمالها وتضمين أول القصيدة به.

ولهذا "سبب التصريع مبادرة الشاعر القافية ليعلم في أول وهلة أنه أخذ في كلام موزون غير منثور, ولذلك وقع في أول الشعر وربما صَرَّعَ 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"[2], وظهر هذا الانزياح في الشعر الصوفي المملوكي بصورة واضحة, من ذلك قول الشاب الظريف(ت668هـ) مستعملاً التصريع في الحب الإلهي فقال[3]:

كيف يلحى على هواك الكئيبُ لك حـــــسنٌ وللأنام قلوبُ

كم تجنّيت والمحب مـع الوجـ د وإن لـــــم يجد لقاك حبيبُ

يعمد الشاعر في هذه بداية هذه القصيدة إلى انزياح التصريع, فهذا التقلب الموسيقي والضربات الموسيقية التي تضفي شعوراً مختلفاً على القصيدة وتزيد من حزنها وروعتها في الوقت نفسه, وبالتحديد في قوله **(الكئيبُ) و(قلوبُ)**, فيجعل الحب الإلهي في الأولى بارقة الأمل للكئيب.

إذ يضيء قلبه بالحب ليتحول من حال إلى حال, ثم في الأخرى يقدم فكرة أخرى قائمة على التركيز في أثر القلب في حياة الصوفي, إذ الجمال يحتاج لحسن تقدير, والصوفي يرى أن قلبه بما يحمل من إيمان وصفاء هو من يقدر جمال الحب الإلهي حق تقديره.

وانزياح التصريع لم يكن شكلياً بقدر ما أوجد معنى الأمل واعطى المبررات المنطقية والحقيقية لطبيعة هذا الحب, فالقافية بتصريعها مع نهاية الشطر الأول اجتمعت لتدعم فكرة المدح المطلق لهذا الحب, ومن "الطبيعي أن تكون شخصيات الشعراء من بين الشخصيات الأدبية هي الألصق بنفوس الشعراء ووجدانهم؛ لأنها هي التي عانت التجربة الشعرية ومارست التعبير عنها, وكانت هي ضمير

---

[1]-العمدة: 173/1.

[2]- المصدر السابق: 174/1.

[3]- ديوان الشاب الظريف: 38.

عصرها وصوته, الأمر الذي أكسبها قدرة خاصة على التعبير عن تجربة الشاعر في كل عصر"[1], ويستعمل صدر الدين ابن الوكيل (ت716هـ) انزياح التصريع[2]:

يا نسيم القـــــــــبولِ فيك قبولُ أنت مني إلـــى الحبيبِ رسولُ

قد عطفتْ الغصون فأعطف حبيبي فهو غصنٌ عـــليّ ظلماً يميلُ

إن دور الأصوات والحروف واستعمالاتها لم يقتصر على حاجة الشاعر إلى ضبط الايقاع وتكوين أسس القصيدة, بل عَمِدَ إلى اختيار ما يناسب المعنى الغزلي الرمزي, ففي هذه النصوص اعتمد صدر الدين على تقنية التصريع ليزيد من جماليتها.

وفي الوقت نفسه يزيد من فاعلية المعنى, ففي البيت الأول من القصيدة استعمل هذه التقنية الصوتية, فقال في نهاية الشطر الأول من النص الأول **(قبولُ)** ليحقق الحضور في الجمال الروحي الذي تضفيه النسائم على القلوب, ثم ينتقل إلى القول في نهاية الشطر الثاني من البيت الأول **(رسولُ)** ليؤكد على حضور المحبة والألم بداخله بقرينة **(الحبيب)**.

وبهذا يكمل التصريع الذي يكون عن طريق موسيقاه داعماً لحضور المعاناة ومشكلاً المركز الذي تدور حوله معاناة الشاعر في حبّه الصوفي, وكأن الشاعر أراد التنبيه عن طريق التصريع على الحضور الجمالي للمحبوب, لدرجة التطرق لوصف النسائم الجميلة والاسترسال في ذلك, فجعل التنبيه في لفظين هما **(قبولُ)** و**(رسولُ)** بصورة موسيقية لطيفة.

وهذا الحضور يعطي المتلقي إكمالاً للمعنى من جهة, وإكمالاً لما يريده الشاعر من أبياته من جهة أخرى, إذ إن "التصريع في الشعر بمنزلة السجع في الفصلين من الكلام المنثور وفائدته أنه قبل كمال البيت الأول من القصيدة تعلم قافيتها"[3], فانتقل من وصف شيء إلى وصف شيء آخر وفي الوقت نفسه وضح قافية القصيدة.

[1]-استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر: 173.

[2]-شعر صدر الدين ابن الوكيل: 143.

[3]- معجم المصطلحات البلاغية وتطورها: 246/2.

ويقول شهاب الدين الحلبي[1](ت725هـ) في الحب المحمدي معتمداً على انزياح التكرار[2]:

هل لميتٍ أبلاهُ طولُ البعـــادِ من معادٍ يرجـــوهُ قبلَ المعادِ

فيلاقي الأحبابَ في هذه الـــ دارِ إذا قام مــن مـهادِ السُّهادِ

وشهاب الدين في هذه النصوص يلجأ إلى بداية تشكيل الصورة المدحية عن طريق انزياح التصريع, الذي يكون في البيت الأول حصراً, وذلك بأن تكون قافية الشطر الأول متشابهة مع قافية الشطر الثاني من البيت الأول.

فأراد شهاب الدين وصف البعد عن الحجاز الذي أرق روحه واتعبها, ولهذا جعل التصريع في **(البعادِ)** و**(المعادِ)**, إذ إن ما جعله يتعب هو البعد والرغبة بالعودة إلى ديار الحبيب المصطفى (صلى الله عليه وسلم), فدور الأصوات والحروف واستعمالاتها لم يقتصر على حاجة الشاعر شهاب الدين إلى ضبط الايقاع وتكوين أسس القصيدة.

بل عَمِدَ إلى اختيار ما يناسب المعنى المدحي وتصوير عذاب البعد, فالشاعر "يختار من الأشياء ما كان قوي العلاقة بنفسه وبعبارة أخرى حديثة, ما كان راسباً في اللاشعور"[3], ولهذا استفاد الجانب الديني من الشعر استفادة كبيرة إذ إن "الشعر بما له من مكانة قوية استطاع أن يخدم الدين في ظروف كثيرة ويمكن له أن ينشر له أهدافه...كما استطاع الدين أن يمد الشعر بموضوعات جليلة وأن يلونه في كثير من الأحيان بألوان دينية مختلفة"[4].

ويقول شهاب الدين الحلبي (ت725هـ) في المدائح النبوية الشريفة مستعملاً انزياح التصريع [5]:

خلِّ دمعي فقد أصـــــاب مسيلاً إذا سروا نحـــو الحبيبِ الرحيلا

---

[1]- محمود بن سلمان بن فهد بن محمود الحنبلي الحلبي ثم الدمشقي أبو الثناء شهاب الدين أديب كبير استمر في دواوين الانشاء بالشام ومصر نحو خمسين عاماً له عدة تصانيف, ينظر: الاعلام, الزركلي: 7/ 172.

[2]- ديوان أهنى المنائح في أسمى المدائح: 82.

[3]- الصورة الأدبية: 58.

[4]- شعره الإسلامي: 14.

[5]- ديوان أهنى المنائح في أسمى المدائح: 45.

في بداية هذه القصيدة يتحول شهاب الدين من فكرة لأخرى مستعملاً انزياح التصريع, ليجعل لتصريعه خدمة للمعنى الصوفي الذي قدمه بصورة ترتبط بالفراق والرغبة بالعودة, فقال في نهاية الشطر الأول **(مسيلاً)** بدلالة الدمع الذي يسيل ليعبر عن صورة البعد وأثره في النفس.

ثم ينتقل ليعزز المعنى بنفس القافية فيقول **(الرحيلا),** فيجعل سيل الدمع مرتبطاً بالرحيل ونتيجة له, وبهذا كان الانتقال من فكرة لأخرى وتعزيزها هو الغاية من موسيقى التصريع, ولهذا العرب تلجأ له في بدايات القصائد لتدلل على صورة الشاعر وما يريده من نصّه الشعري.

وكثافة المعنى الصوفي تسخر الموسيقى في خدمة الجمال اللفظي والمعنوي, فاستدعاء المعاناة ولذتها لها غاية عند الشعراء الصوفية إذ "يستمدون من جوانبها المختلفة حوارهم ويستمدون صورهم ويطرحون تفاصيلها أو يوجزون فيها"[1], واختزال المعنى الواسع في تقنيات انزياحية متعددة تحقق للصوفي المساحة اللغوية التي يحتاجها.

وعليه فإن انزياح التصريع لم يكن في تشابه القوافي بين الشطرين في بداية القصيدة فقط, بل عزز معاني الانتقال من فكرة إلى أخرى, ومن وصف شيء إلى وصف شيءٍ آخر, ولهذا استعمله الصوفية في مطالع القصائد لتشكيل الفكرة العامة لجو القصيدة وموضوعها.

- ردّ العجز على الصدر:

يشكل ردّ العجز على الصدر من انزياحات الإيقاع الداخلي التي يلجأ الشعراء له في تقديم موضوعاتهم ومعانيهم الشعرية, فقد جاء في لسان العرب أن التَّصدُّر: نصب الصدر في الجلوس وصَدر كتابه: جعل له صدراً وصَدَّره في المجلس فتصدّر والتصدير: حزام الرحل والهودج[2].

في حين أطلق الأصمعي (ت216هـ) عليه مصطلح (التصدير) حينما قال عنه :"من حسن التصدير قول عامر بن الطفيل:

فكنْت سناماً فـــي فزارة تامِكاً وفي كلِّ حـــــــي ذُرْوَةٌ وسنامُ[3]

[1]- الشعر في ظلال المؤثرات الإسلامية: 65.

[2]- ينظر: لسان العرب, مادة (صدر) .

[3]- نضرة الإغريض في نصرة القريض: 104.

ثم جاء بعده الجاحظ (ت255هـ) حينما أشار إلى أنه جاء في الصحيفة الهندية "ويكون مع ذلك ذاكراً لما عقد عليه أول كلامه"[1], ثم نقل عن ابن المقفع قوله: "حتى يكون لكل فن من ذلك صدر يَدُلُّ على عَجُزِه"[2], أما ابن المعتز (ت296هـ) فقد جعل هذا الانزياح في ثلاثة أقسام الأول: ما يوافق آخر كلمة فيه آخر كلمة في نصفه الأول كقول الشاعر:

تَلْقى إذا ما كان الأَمرُ كان عَرَمْرَماً في جيش رأي لا يُـــــــــفَلُّ عَرَمْرَمِ

والثاني: ما يوافق آخر كلمة منه أول كلمة في نصفه الأول كقول الشاعر:

سريعٌ إلى ابن العَمِّ يلْــطِمُ خَدَّه وليس إلى داعي النَّـــــدى بسريعِ

والثالث: ما يوافق آخر كلمة فيه بعض ما فيه كقول الشاعر:

عَميدُ بني سُلَـــــيمٍ أَقْصَدَتْهُ سِهامُ الموْتِ وهـــــــــي له سِهامُ[3]

وعرّف ابن أبي الأصبع المصري (ت654هـ) التصدير تعريفاً على سبيل التقسيم الذي قدّمه ابن المعتز, فجعله في ثلاثة أقسام فقال: "والذي يحسن أنْ نسمي القسم الأول تصدير التقفية, والثاني تصدير الطرفين, والثالث تصدير الحشو"[4], وبرز انزياح ردّ العجز على الصدر في الشعر الصوفي المملوكي, من ذلك قول الشاب الظريف (ت668هـ)[5]:

أيجمل سلواني إذا هجــر الحب أن الصبر أولى بي إذا وله الحبُّ

فالشاعر في هذا النص عمد إلى استعمال انزياح ردّ العجز على الصدر بتقنية (تصدير التقفية) فهو ما يوافق آخر كلمة فيه آخر كلمة في نصفه الأول, وهذا الاستعمال المتعدد برز فيه الاختلاف في السياق المعنوي.

---

[1]- البيان والتبيين: 1/ 93.

[2]- المصدر نفسه: 1/ 116.

[3]- ينظر: البديع, ابن المعتز: 47.

[4]- تحرير التحبير: 117.

[5]- ديوان الشاب الظريف: 42.

إذ قوله **(هجر الحب)** الأولى جاءت بدلالة وصف حال المحب بعد الهجران, فلا شيء جميل في النفس والروح, ولاسيما في ذكره (أيجمل), ثم يعود على هذا التصدير بتعبير **(وله الحبُّ)** الأخرى جاءت بدلالة البداية أي عودة الضوء في تجدد الحب الإلهي في قلبه.

وهذا النوع سمّاه ابن منقذ الترديد والتصدير إذ قال عنه: "باب الترديد ويُسمى التصدير, أعْلم أنَّ الترديد هو ردُّ أعجاز البيوت على صدورها أو ترد كلمة في النصف الأول في النصف الثاني"[1], فحققت هذه التقنية الهجر ثم عادت على نفس الفكرة وزرعت الأمل في استمرارية الحب والألم في الوقت نفسه.

لاسيما أن "التصوف يقوم أساساً على السلوك والممارسة والتجربة الحية"[2], وليس العامل النظري فقط, إذ لا يمكن للصوفي أن يبقي أفكاره في حيز التقديم للمجتمع, دون ممارسة هذه الأفكار وتطبيقها على أرض الواقع, إذ إن الحب الصوفي يحتاج إلى عمل ومكابدة ومجاهدة للنفس, للوصول إلى المقامات المنشودة, ويستعمل ابن الخيمي (ت685هـ) في الحب الإلهي انزياح ردّ العجز على الصدر حينما يقول[3]:

كلا ولا نرجـــو الرسائل بيننا أذني ولا طرفي الخيال لسهده

أسفاً عليك وأي قلب لـم يذب أسفاً عليك تأسفاً لـــــم يجده

استعمل ابن الخيمي انزياح ردّ العجز على الصدر كجزء من الموسيقى الداخلية بتقنية (تصدير الطرفين) في البيت الثاني, حينما جعل ما في بداية الشطر الأول **(أسفاً عليك)** موافقاً لبداية ما في الشطر الثاني **(أسفاً عليك)**, مضفياً العنصر الموسيقي على هذا الاستعمال, وهذا من أسباب الجمال الشعري الصوفي, في اللجوء إلى الانزياحات المتعددة داخل نصوصهم.

فكان في الأول إشارة إلى عذاب انتظار الكشف والتجلي الذي يجاهد الشاعر ويهذب النفس في سبيل الوصول إليه, ليعود في الشطر الثاني ويتعجب من منع الكشف الذي هو تذكارٌ وتوثيقٌ لحالة شعورية عظيمة في حب الصوفية, وبهذا يعطي فكرة عن الرغبة في زوال ما يمنع ذلك الكشف, وفي الوقت نفسه بيان حاجة الصوفي إلى المجاهدة والصبر والثبات على الحب.

---

[1]- البديع في نقد الشعر :1.

[2]- تاريخ التصوف الاسلامي: 30-31.

[3]- ديوان ابن الخيمي: 178.

وبهذا ربط بين معنى الشطرين عن طريق رد العجز على الصدر, وجعل لكل واحد منهما علاقة بالآخر, وإكمالاً للفكرة الصوفية فيه, ولهذا ذهب المدني إلى القول: "ردّ العجز على الصدر هذا النوع سمّاه بعضهم التصدير والأول أولى لأنّه مطابق لمسماه, وخير الأسماء ما طابق المسمى"[1], وسمّاه المتأخرون التصدير والتصدير هو أخف على المستمع وأليق بالمقام[2], ويظهر عبد الغفار بن نوح الدروي[3](ت708هـ) مستعملاً انزياح ردّ العجز على الصدر حينما يقول[4]:

أنا أفتي أنَّ ترك الحـــــبِّ ذنبٌ آثمٌ فـــــــي مذهبي من لا يحبُّ

ذق على أمري مراراتِ الهـــــوى فهو عذبٌ وعذابُ الحـــب عذبُ

فيلجأ الدروي في هذه النصوص إلى انزياح ردّ العجز على الصدر, وجعل هذا الاستعمال في المعنى اللانهائي للحب الإلهي بضرب من الموسيقى الداخلية التي تضفي النغم المناسب للمعنى, لاسيما أنه يريد تقديم موضوع غزلي فيحتاج إلى الألفاظ العذبة والسلسة في الانتقال.

إذ جاء في البيت الأول بتعبير **(ترك الحبِّ)**, وردّ العجز على الشطر الأول فقال **(من لا يحبُّ)**, فكانت دلالة **(الحبِّ)** الأولى الافتاء بحرمة ترك الحب الذي ينماز به الصوفي من غيره, في حين دلالة **(يحبُّ)** الأخرى جاءت في سياق بيان كرامات ذلك الحب وأثم من لا يسير على مذهب الصوفيين في نظرتهم تجاه الحب الإلهي.

فعاد **(الحب)** في الشطر الثاني وفسّر نتائج الحب التي في الشطر الأول, وناسب رد العجز على الصدر المقام, عن طريق إظهار وتوثيق مشاعره وأحاسيسه؛ لأن "تجاوب أصوات الشعراء على اختلاف أزمانهم يخلق نوعاً من التماثل في تجاربهم الشعرية"[5], ولهذا دائماً ما يستعمل الصوفية

---

[1]- أنوار الربيع في أنواع البديع: 3/ 94.

[2]- ينظر: كفاية الطالب في نقد كلام الشاعر والكاتب: 141.

[3]- عبد الغفار بن أحمد بن عبد المجيد بن عبد الحميد الدروي الاقصري المولد القوصي الدار كان له شعر حسن وقدرة على الكلام وحال في السماع وينسب أصحابه إليه الكرامات وكان فيه انكار لكثير من المنكرات وأمر بمعروف فصيح اللسان قوي الجنان صنف كتاباً سماّه (الوحيد في التوحيد), ينظر: الطالع السعيد الجامع أسماء نجباء الصعيد: 171.

[4]- الطالع السعيد: 324.

[5]- الاقتباس والتضمين في شعر عرار: 235.

موضوعات شعرية مطروقة سابقاً للإشارة والرمز إلى موضوعات معاصرة يريدون التعبير عنها, ويلجأ ابن قيم الجوزية(ت751هـ) إلى انزياح ردّ العجز على الصدر حينما يقول[1]:

فما كلُّ عينٍ بالحـــــــــبيبِ قريرة ولا كلُّ من نـــــودي يجيب المناديا

ومن لا يَحـــــبْ داعي هداكَ فخلِّه يُجبْ كلَّ من أضحى إلى الغي داعيا

ينطلق ابن القيم في تعزيز المعنى الصوفي من انزياح ردّ العجز على الصدر, وجعل نصّه في النصح والإرشاد والتوجيه, لكن عن طريق بيان الحب وما به من كرامات ورفعة وقيمة للنفس.

فقال في الشطر الأول من البيت الثاني **(ومن لا يحبْ داعي)** فلجأ الشاعر إلى التخيير في هذا الشطر, إذ خيّر بين الحب الإلهي, الذي قدم الشاعر نفسه بأنه داعياً له وبالتحديد في قوله **(داعي)**, ليأتي في العجز وهو الشطر الثاني, ويحدد الفائز والخاسر بين تلبية دعوة الحب الصوفي الحقيقي, وبين من يلبي داعي **(الغي)** في تعبير **(الغي داعيا)**.

وهنا يظهر الفارق بين الدعوتين, فعاد العجز على الصدر في توضيح نتيجة الحب الأول ونتيجة الداعي الآخر, وهذا كان عبر الصورة؛ لأنها "الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة في معناها الكلي والجزئي"[2], كما أنها وسيلة الشاعر في "نقل فكرته وعاطفته معاً إلى قرائه وسامعيه"[3].

وعليه فإن هذا الانزياح يشكل الأرضية التي ينطلق الصوفي منها في الشطر الأول ويعود إليها في الشطر الثاني؛ لغاية التركيز والتأكيد عليها من جهة, وتثبيت الفكرة عند المخاطب من جهة أخرى, وهذه تحتاج إلى سعة ثقافة ومعرفة بالألفاظ ودلالتها المختلفة.

2-الانزياح الخارجي:

لم يقتصر شعراء الصوفية في العصر المملوكي الاعتماد على الانزياح الداخلي في التعبير عن معانيهم وأفكارهم, بل كان للموسيقى الخارجية أثرٌ فعّال في التعبير عن خلجات الشاعر ومعانيه التي يريد ترسيخها في ذهن المتلقي, وتمثل البحور الشعرية جزءاً من الإيقاع الخارجي للقصيدة, وعمادها الوزن الذي يشكل الأساس الذي يقوم عليه النص الشعري, وقد جمعت هذه البحور عندما "استطاع

[1]- ديوانه: 64.

[2]- النقد الأدبي الحديث: 442.

[3]- أصول النقد الأدبي: 242.

الخليل بن أحمد أن يحصر أوزان الشعر العربي في خمسة عشر بحراً, ثم جاء بعده الأخفش فتدارك عليه وزناً آخر سمّاه (المتدارك) فأصبحت بحور الشعر العربي ستة عشر بحراً"[1].

والموسيقى الخارجية تشمل القافية أيضاً, التي لم يستعملها الشعراء بصورة اعتباطية, بل أراد عن طريقها تفعيل المعنى, والقافية "من لوازم الشعر العربي وجزء من موسيقاه, بها تتم وحدة القصيدة, وتتحقق الملائمة بين أواخر أبياتها"[2], والقافية شريكة مع الوزن في الوصول لغاية الشاعر من المعاني, وسنعمد إلى معرفة أثر هذا الإيقاع الخارجي في المعاني الصوفية, وسيكون هذا الانزياح في محورين:

-الوزن:

يعدّ الوزن من أبرز السمات الصوتية التي تعتمد عليها القصيدة العربية قديماً وحديثاً, إذ هو "شيء ضروري للشعر, وعنصر من عناصره الأصلية التي لا تستقيم حياة هذا الفن بدونها"[3], وعزز عز الدين إسماعيل في حديثه عن الوزن أهميته وفاعليته في المعنى فقال: "إن الشعر الجديد لم يلغ الوزن والقافية, لكنه أباح لنفسه – وهذا حق لا ممارة فيه – أن يدخل تعديلاً جوهرياً عليهما لكي يحقق بهما الشاعر من نفسه وذبذبات مشاعره وأعصابه ما لم يكن الإطار القديم يسعف في تحقيقه"[4], وتمثل البحور الشعرية جزءاً من الإيقاع الخارجي للقصيدة, وعمادها الوزن الذي يشكل الأساس الذي يقوم عليه النص الشعري.

فالتشكيل الموسيقي يقدم لنا صورة عميقة وصادقة عن احساسات الشاعر وانفعالاته إذ إن الربط بين التجربة الشعرية وموسيقاها يكشف عن النشاط النفسي الذي من خلاله ندرك قيمة المثيرات الصوتية[5], فالوزن الثقيل يحمل معنى ثقيلاً يحتاج له, وكذا مع الأوزان الخفيفة أو الراقصة, وبرز التأثر والتأثير بين الوزن والمعنى الصوفي, من ذلك قول البهاء زهير (656هـ) مستعملاً بحر المجتث صاحب التفعيلات السريعة[6]:

---

[1]-العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه: 35.

[2]-أصول النقد الأدبي: 324-325.

[3]-دراسات في النقد العربي: 133.

[4]- الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية: 65.

[5]- ينظر: شعر الخوارج دراسة أسلوبية: 145.

[6]-ديوان البهاء زهير: 55.

هبّ النســـــــيمُ عليلاً وهو النســـــــيمُ الصحيحُ

وطـــــابَ وقتُكَ فانهضْ فالآن طـــــــــابَ الصَّبُوحُ

ويظهر أن البهاء زهير يستعمل البحور الصافية والخفيفة بصورة متكررة, ولاسيما في معاني الحب الصوفي, التي تحتاج إلى استمالة السامع وتحبيبه بطريقة الصوفية في تقديم الرؤى والأفكار, فكان البحر المجتث بتفعيلاته **(مستفعلن فاعلاتن)** قالباً لهذا لمعنى الخفيف.

لاسيما أن الشاعر يصف لحظة الصباح التي تكون خفيفة وعابرة, وتشتمل على بعض النسائم التي لا تدوم كحال الصوفي المتقلب بين الفرح والحزن, بحسب الكرامات والتجليات التي تصاحبه, ووظيفة الإيقاع الخارجي تنطلق من المناسبة بين البحر والموضوع.

ولهذا "قام الإطار الموسيقي للقصيدة العربية على أساس الوزن والقافية, وقد كان الخليل بن أحمد أول من جرّد القصيدة العربية, وأوجد لها أنماطاً موسيقية مستقلة عن المحتوى الشعري"[1], وموضوعات الغزل والحب تحتاج إلى البحور الراقصة؛ لأن الشعر يشتغل على المخاطب قبل كل شيء, فيحتاج إلى ما يقربه من الفكرة والموضوع المقدم, ويظهر أبو الحسن الششتري (ت668هـ) مستعملاً البحر البسيط وقافية ألف الاطلاق في وصف المعرفة الصوفية[2]:

فجرُ المعارف في شرق الهدى وَضَحا بَسملْ بِكاسك هـــذا اليوم مُفتتحَا؟

يوم تنزه عن أيـــــــــــام عادتنا وعن أصيل فمـا تُلفيهِ غير ضُحى

فالشاعر يلجأ في هذه القصيدة إلى استعمال البحر **(البسيط)** في شرح المعرفة الصوفية؛ لأن الشاعر في هذه النصوص يحتاج أن يستعمل البحور غير الصافية يولد الصورة من خلالها, وفي الوقت نفسه لا تنفصل من كونها ممزوجة مع العوامل النفسية المتولدة من الانشغال النفسي والذهني, المتولد من تبعات الحب الصوفي وتجلياته وأحواله.

فكان البحر البسيط بتفعيلاته **(مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ)**, قالباً لصورته الصوفية, لاسيما أن هذا البحر يتسم "بالجلال والروعة"[3], ويلائم حالة الشاعر في حضور القلق والترقب للضياء والنور

[1]- موسيقى الشعر العربي دراسة فنية وعروضية: 37/1.

[2]-ديوان أبي الحسن الششتري: 37.

[3]- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: 1/ 507.

الذي يكون موطنه في قلب كل صوفي, لذلك "القصص الذي يستقيم في البسيط هو ما يكون فيه لونٌ من عنف أو لين"[1].

وهنا ظهرت ألوان من اللين وشرح الفكرة وبيان حالة الترقب والانتظار, أما من جهة القافية فاعتمد الشاعر على حرف الروي الذي هو "الحرف الصحيح آخر البيت وهو إما ساكن أو متحرك"[2], والشاعر هنا لجأ إلى قافية (ألف الإطلاق), فكانت تعبيرات **(مُفتتحَا)** و**(ضُحى)** المكررة بألف الإطلاق تمثل صور انتظار الضياء بعد الظلام والنور بعد العتمة وهذا الإطلاق يناسب نفس الصوفي التواقة إلى المزيد والمزيد في سبيل حبّها, ومحققاً إيقاعاً ونغماً موسيقياً للصورة, ويقول ابن نوح القوصي (ت708هـ) مستعملاً بحر الرمل الموسيقي[3]:

أنا أُفتي أنَّ تَرْكَ الحُـــبِّ ذنبٌ آثمٌ في مـــــذْهبي مَنْ لا يُحبُّ

ذُقْ على أمْري مـرارات الهَوَى فهو عَـذبٌ وعذابُ الحُبِّ عَذْبُ

كُلُّ قـــــلبٍ ليسَ فيهِ سـاكنٌ صبوةٌ عُـــــــذريةٌ ما ذَاكَ قلْبُ

في هذه الأبيات أراد الشاعر تقديم قطعة شعرية ممكن أن تغنى بفعل القالب الموسيقي الذي وضعت فيه, لاسيما أن بحر الرمل يستقر على موسيقى **(فَأْعِلاتُنْ فَأْعِلاتُنْ فَأْعِلاتُنْ)** التي تشير إلى سرعة النطق به وبتفعيلاته, ولهذا الشاعر لجأ له للتغني بالحب الإلهي.

وعرض هذا الحب بصورة سلسة ومحببة للنفس بصورة كبيرة, كما أنه من البحور الصافية, وهو في اللغة "...رَمَل يَرْمُل رملاناً ورملاً إذا أَسرع في مشيته وهزَّ منكبيه..."[4], وحتى التعبيرات التي انتقاها داخل النص تدلل على النغم العاطفي الذي نتج عنها.

مثل **(الحُبِّ ذنبٌ)** و**(أمْري مـرارات)** و**(فهو عَـذبٌ وعذابُ الحُبِّ عَذْبُ)** إلى غيرها من التعبيرات التي اعتمدت على التقارب الصوتي, وسرعة الانتقال والعودة بين الألفاظ, وبحر الرمل حقق الاستيعاب لكل هذه التنقلات الموسيقية واللفظية؛ لأن الرمل "كأنما خلق للتغني المحض سواء أأريد به جد أم

---

[1]- المصدر نفسه: 1/ 509.

[2]- علم العروض والقافية: 137.

[3]-ديوان ابن نوح القوصي: 91.

[4]-لسان العرب, مادة (رمل).

هزل, ودندنة تفعيلاته من النوع الجهير الواضح الذي يهجم على السامع مع المعنى والعواطف والصور حتى لا يمكن فصله عنها بحال من الأحوال"[1].

ومن ذلك قول شهاب الدين بن العطار الدنيسري[2](ت794هـ) مستعملاً بحر الوافر[3]:

بثغرِ مُعذِّبي ضِـــدّانِ يَشقى بها أهلُ الضنى هل من مغيثِ؟

عُذوبةُ منطقٍ وســـلافُ ريقٍ فيسكرُ بالقـــــــديمِ وبالحديثِ

يلجأ شهاب الدين في هذه الأبيات إلى استعمال البحر الوافر بتفعيلاته **(مُفَاعلتُنْ مُفَاعَلتُنْ فَعُوْلُنْ)**, فهو هنا يريد المرونة في الخطاب الصوفي ولهذا يلجأ إلى بحر الوافر "لأنه أكثر البحور مرونة يشتد ويرق كيفما يشاء"[4], إذ حاجة شهاب الدين في تقديم الوصف المتكامل للجمال الإلهي, تحتاج إلى المرونة في مواضع والرقة في مواضع أخرى, وهذه الانتقالات الموسيقية تسهم في تشكيل صورة الشاعر المتيم بالحب الإلهي, فمثلا **(بثغرِ مُعذِّبي)** خطاب فيه رقة وتلطف وتقرب ومحاولة الترويج لطبيعة هذا الحب وما يدعو له من الجمال.

وبهذا يكون البحر الوافر في ثنائية التحول به من الرقة إلى الوصفية, معبراً عن الحالة النفسية للشاعر وما يحس به تجاه الواقع, فالأصل طيب ويبقى طيب, لكن الإشكال يكون في الفرع, الذي ربما يكون غير صافٍ أو نقي أو معتنقاً للحب الإلهي, وهنا تأكيدٌ على أن الصوفي لابد من أن يشتغل على نفسه وأن يهذبها ليكون تعلقها بالله تعالى نقياً وصادقاً, فمن يعتني بصدق تعلقه بالله تعالى يكون تصوفه صحيحاً ومؤدياً للغاية المنتظرة.

---

[1]- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: 1/ 303.

[2]-أحد أعلام الأدب والفكر في القرن الثامن للهجرة كان شاعراً مبدعاً ومتمكناً من فنّه, وشعره صورة صادقة تعكس طبيعة الحياة التي عاشها, من اضطراب سياسي واجتماعي لقب بابن العطار المصري والقاهري الشافعي, ولد في القاهرة سنة (746هـ) وتوفي سنة (794هـ) في القاهرة, ينظر: شهاب الدين بن العطار الدنيسري حياته وما تبقى من شعره دراسة وتوثيق: 221وما بعدها.

[3]- شهاب الدين بن العطار الدنيسري حياته وما تبقى من شعره دراسة وتوثيق: 252.

[4]- فن التقطيع الشعري والقافية: 84.

ويقول صفي الدين الحلي[1](ت750 أو 752هـ) مستعملاً البحر الطويل للوصول إلى جمال الحب المحمدي[2]:

كفَى البَدرَ حُسناً أن يُقـــالَ نظيرُها فيُزهَى ولكنّا بـــــــذاكَ نَضِيرُها

وحَسْبُ غُصـــــونِ البانِ أنّ قَوامَها يُقاسُ بهِ مَيّادُها ونضـــــــيرها

تهيمُ بها العُشاقُ خَلفَ حـــــجابِها فكيفَ إذا ما آنَ منها سُـفُورُها

ويظهر أن الشاعر أراد عن طريق المدح المحمدي الشريف, اقناع المتلقي بصفات الممدوح, فكان اللجوء إلى أسلوب الاقناع ضرورياً, ولهذا كان يحتاج إلى الوزن الشعري الذي يتناسب مع السردية التي يريدها.

ولهذا استعمل البحر الطويل الذي كان الشعراء يميلون له كثيراً ويجعلونه صورة لنقل كل التفصيلات والفضائل, ويقال "إن العرب كانت تسمي الطويل الركوب لكثرة ما كان يركبونه في أشعارهم"[3].

لاسيما أن تفعيلاته **(فَعُولُنْ مفاعيلُنْ فَعُولُنْ مَفاعِلُنْ)**, ويتجسد حضور صفي الدين في معانيه وهو يكرر ويردد رغبته بإيجاد ما يناسب مدح النبي الكريم (صلى الله عليه وسلم) من فضائل ومزايا وجمال، فجاءت تعبيرات **(كفَى البَدرَ حُسناً)** و**(غُصونِ البانِ)** و**(تهيمُ بها العُشاقُ)** صفات في اتجاهين:

الأول: جمالي يقوم على بيان سمات الجمال وتقريبها للمتلقي, والثاني: عاطفي يقوم على الحب المحمدي الذي تشرب في نفسه, إذ لم يحتاج إلى بحر راقص أو خفيف الموسيقى, بل احتاج إلى الثقل فجعل البحر الطويل وسيلة من وسائل تعبيره عن الحضور في آنية الشعور الذي يتكون في داخله, من كثرة للأفكار وتنوع المشاعر النفسية التي تحتاج إلى الهدوء والاسترسال من أجل الإحاطة بها ونقلها واقناع الجمهور بها.

---

[1]- هو أبو المحاسن عبد العزيز بن سرايا بن نصر الطائي السنبسي نسبة إلى سنبس بطن من طي ولد في الحلة من العراق وإليها نسب ومات في بغداد أُلع بنظم الشعر منذ شب عن طوقه وأخذ على نفسه ألا يمدح كريماً وألا يهجو لئيماً كام عربياً صافي العروبة, ينظر: ديوان صفي الدين الحلي: 5-7.

[2]- ديوان صفي الدين الحلي: 73.

[3]- شرح تحفة الخليل في العروض والقافية: 103.

وعليه حقق له البحر الطويل هذه الغاية لما ينماز به من"الرصانة والجلال في نغماته وذبذباته المناسبة الهادئة, لذلك كان أصلح البحور لمعالجة الموضوعات الجدية التي تحتاج إلى طول النفس والروية"[1]. إذ ليس من السهولة اقناع المتلقي بالمدح إلا بعد حضور فكرة اقناعهم بتوضيح سمات الجمال وأثرها في النفس العاشقة, فعزز صفي الدين معاني الجمال والفخر والشجاعة والكرم وغيرها من الفضائل الأخرى, وطول النفس في هذا البحر وفر له هذه المساحة المعنوية, لتتكون "رنة موسيقية قوية غير أنها مع قوتها كالمنزوية وراء كلام الشاعر ومعاني ألفاظه"[2].

ويقول محمد وفا الشاذلي(ت765هـ) مستعملاً البحر الكامل في وصف جمال الحب الإلهي[3]:

أسلمتُ فيك إلى الغـــــرامِ زمامي فأقـــادني سَلماً لسِهمِ حمامي

يا من حشا نار الأسى بحشاشتي فنعمتُ فـــــي بردٍ لها وسلامِ

يعمد الشاعر في هذين البيتين إلى سرد المواقف والمشاهد الغزلية التي يتمتع بها في حبّه الإلهي من وصف لجمال هذا الحب الذي أسلمه إلى الغرام والهيام, مستعملاً البحر الكامل بتفعيلاته الصافية **(مُتَفَاعِلُن مُتَفَاعِلُن مُتَفَاعِلُن)**, فكان الشاعر يحتاج إلى وزن يتناسب مع طبيعة محبته ومشاعره الصوفية.

من جهة الحركات والتنقلات التي يحتاجها في تصوير عناصر الجمال ونتائجه من العذاب والشوق, من البيت الأول إلى آخر الأبيات ليدلل على التراكمية في الأفعال ونتيجتها في تحقق هذا المشهد الغزلي.

فبدأها بلفظ **(أسلمتُ فيك إلى الغرامِ)**, ليعطي صورة نهائية عن المرحلة التي وصل إليها في تفكره ومناجاته وخلواته, فإذا كان البحر الكامل "أكثر بحور الشعر جلجلة وحركات وفيه لون خاص من الموسيقى يجعله إن أريد به الجد فخماً جليلاً مع عنصر ترنمي ظاهر"[4].

وهذا يتناسب مع حجم الموقف والحدث, إذ يثبت المعاني التي يريدها الشاعر ويقنع المتلقي بها, فهو ليس راغباً بتصوير مشاهد الغزل فقط, بل يريد اقناع هذا الحب عند المتلقي وترسيخه ؛ لأن الكامل

---

[1]- المصدر السابق: 103 .

[2]- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: 1/ 445.

[3]- ديوان محمد وفا الشاذلي: 314.

[4]- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: 1/ 303.

"كأنما خلق للتغني المحض سواء أأريد به جد أم هزل, ودندنة تفعيلاته من النوع الجهير الواضح الذي يهجم على السامع مع المعنى والعواطف والصور حتى لا يمكن فصله عنها بحال من الأحوال"[1].

- القافية:

تشكل القافية موضوعاً مثيراً للنقاش والجدل بين النقّاد القدماء والمحدثين, وبالتحديد في الجزء من الكلمة الذي يطلق عليه القافية أو يشملها, لكن الثابت فيها والمتعارف عليه بين النقاد هي "من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يسبقه مع حركة الحرف الذي قبل الساكن, وهذا هو الرأي الصائب السائد, وعلى رأي الأخفش أن القافية آخر كلمة من البيت"[2].

ولهذا تشكل الموسيقى الخارجية أرضية أساسية في تشكيل القصيدة العربية, إذ إن الكلام يخرج إلى كونه شعراً بتوافر الوزن والقافية له, وإلى هذا أشار الدكتور صفاء خلوصي قائلاً: "لا يمكن للشعر العربي أن يكون شعراً بمعناه الحقيقي بمجرد الوزن, فالوزن والقافية متكاملان لا يستقيم أحدهما بدون الآخر"[3].

وعليه القافية تكسب النص قوة وتماسك وإيقاع تسير عليه إلى نهاية القصيدة, والتناسب بينها وبين الموضوع مهم جداً في إخراج القصيدة بالحلّة الحسنة في لفظها ومعناها, وفي الشعر الصوفي تظهر أهمية القافية في صياغة المعاني الصوفية التي تحتاج إلى أعلى درجات الموسيقى من جهة, وأعلى درجات الاستمالة والاشتغال على المتلقي.

ومن بعض نماذج انزياح الايقاع الخارجي قول البهاء زهير (ت656هـ) مستعملاً قافية ألف الاطلاق في وصف الجمال المطلق[4]:

دعـــــوني وذاك الرَّشَا فوجْدي بـــــــــه قد فَشَا

حلالاً حـــــــــلالاً لَهُ يعـــــــــذِّبُني كَيْفَ شَا

---

[1]- المصدر السابق: 1/ 303.

[2]-فن التقطيع الشعري والقافية: 5/2.

[3]-المصدر نفسه: 2/ 6.

[4]-ديوان البهاء زهير: 145.

في هذه القصيدة يستعمل البهاء زهير (ألف الإطلاق) في تقديم المعنى الغزلي الرمزي, لاسيما أنه يريد الجمال المطلق للحب الإلهي, فيحتاج إلى ما يوفر له هذه المساحة المعنوية, و(ألف الإطلاق) تحقق له هذه الغاية.

والنصوص الشعرية عند الصوفية تكون مرآة لشخصياتهم وما يشعرون به في أحوالهم، إذ لا بد "من البدء بتتبع سيرهم الحياتية وتجاربهم الصوفية وما صاغوا من تعابير لغوية: نثرية تارة كما لدى البسطامي، وشعرية تارة كما لدى ابن الفارض، وتارة شعرية ونثرية كما لدى ابن عربي، وما أبدعوا من مفاهيم اصطلاحية وما سلكوا من سُبل وما شكلوا من أفكار، كونت جميعها البعد الفكري -السلوكي لديهم وانعكاساته على تجاربهم الصوفية وحياتهم الروحية"[1].

ففي تعبيرات نهاية الأبيات (**فشا**) و(**شا**) إلى آخر القصيدة تحيل إلى الجمال الذي هو الجزء المهم في حياة الصوفي, إذ لا يقدم حبّه دون التطرق للجمال الروحي الذي يحسّه الصوفي في إطار حبّه الإلهي, والاطلاق يساوي اللامحدود وهذا هو المعنى المبتغى من هذه القافية.

إذ التفشي هو الخروج عن القدرة في السيطرة والتحكم على العواطف والاحاسيس التي تختلج بالنفس, لكي يفتح لنا النوافذ على الحيرة والتساؤل الدائم عن أسرار الجمال التي يحس بها الصوفي, وما يدور حوله من مشاهد حاضرة بحزنها وفرحها وبسعادتها وأملها.

ويظهر قول ابن حبيب الشافعي (ت779هـ) في الحب المحمدي مستعملاً انزياح القافية الساكنة[2]:

آتاهُ سبعاً شمسُ آياتـــــــها أضحَت بأفاق الهُـــدى واضِحهْ

لها معانٍ سِـــــرُّها غامضٌ يعرِفُـــــها ذو الصَّفقة الرَّابحهْ

في هذه القصيدة يستعمل ابن حبيب الشافعي انزياح القافية المقيدة الساكنة لغاية في المعنى, وهذه القافية جعلها الشاعر في حرف (الهاء الساكن) الذي يكون آخر البيت, واستعماله للهاء المكسورة ليحقق إيقاعاً ونغماً موسيقياً قبل المعنى الصوفي الذي أراد بسكون القافية تحقيق الثبات والسكون

[1]- سلاطين المتصوفة في العشق والمعرفة: 10.

[2]-ديوان ابن حبيب الشافعي: 27.

للمعاني والفضائل في النفس المحبة, وهذا يسمى الوصل الذي يكون "بإشباع حركة الروي فيتولد من هذا الاشباع حرف مد أو يكون بهاء بعد الروي"[1].

وذلك بإطالة الوقوف في نهاية الأبيات, ومعرفة قيمة هذا الحب في نفوسهم وحلقاتهم وهذا اشتغال على الجانب النفسي, ثم أن الوقف (السكون) يزيد من فرصة التأمل والتفكير في النعم التي يسبغها هذا الحب على المسلم بشكل عام والصوفي بشكل خاص.

كل هذه الغايات كانت من خلال "تكرار النسق الصوتي في آخر السطر بحركاته وسكناته, مع الاحتفاظ بحرف الروي في معظم الأسطر, وهي أكثر التصاقاً بالمفهوم التقليدي للقافية, حيث تمثل القافية نهاية السطر الشعري"[2], والشعر الصوفي ركز على القافية واختص كلٌّ منها بمعنى وسياق معين.

وتمثل توظيف ألف الإطلاق من أجل تعزيز معنى الاطلاق والأفق الواسع الذي يحسون به, وعليه تعد "القافية من لوازم الشعر العربي, وجزءٌ من موسيقاه, بها تتم وحدة القصيدة, وتتحقق الملاءمة بين أواخر أبياتها"[3], وهذا من حسن الابتداء أو الابتداء بالمعنى الدقيق هو أول ما يدخل الاسماع فوجب أن يكون حسناً لطيفاً, يقول ابن قيم الجوزية (ت751هـ) عن حسن الابتداء وأهميته في الشعر: "وذلك دليل على جودة البيان وبلوغ المعاني إلى الأذهان, فإنه أول شيء يدخل الأذن, وأول معنى يصل إلى القلب وأول ميدان يجول فيه تدبر العقل"[4].

ويقول محمد وفا الشاذلي(ت765هـ) مستعملاً القافية المضمومة في وصف جمال الحب الإلهي[5]:

بدرٌ تجلى لنا يجلي مُـــــدامتهُ في فيهِ راحٌ وفـــي راحاتهِ راحُ

فكأسهُ في الدجى يُجلي ومبسمهُ هذا صباحٌ وهـــذا فيه مصباحُ

---

[1]-علم العروض والقافية: 136.

[2]-الخطاب الشعري عند محمود درويش دراسة أسلوبية: 352.

[3]-أصول النقد الأدبي: 224-225.

[4]- الفوائد المشوق إلى علوم القرآن وعلم البيان: 137.

[5]- ديوان محمد وفا الشاذلي: 314.

في هذه القصيدة يريد محمد وفا الشاذلي الإشارة أو تضمين حالة من الفرح أو الشعور بالأمل ولو لوقت قصير, فاعتمد الشاعر على حرف الروي الذي هو "الحرف الصحيح آخر البيت وهو إما ساكن أو متحرك"[1], والشاعر هنا لجأ إلى قافية (الحاء المضمومة).

فكانت تعبيرات **(راحُ)** و**(مصباحُ)** المكررة بالحاء المضمومة تمثل صور الضياء والنور الذي أشرقت به نفس الشاعر كنتيجة واضحة لحبّه الصوفي, محققاً إيقاعاً ونغماً موسيقياً للصورة, لاسيما أن من معاني حرف الحال التعبير عن النفس بعمق وإطالة, فالظلام يقابله النور والضياء, والغياب يقابله الحضور.

وهذا ما يسمى عند الصوفية بمجاهدة الاستقامة الذي هو عبارة عن "تقويم النفس حتى تتهذب فتحسن أخلاقها وتصدر عنها أفعال الخير بسهولة وتصير لها آداب القرآن والنبوة بالرياضة والتهذيب خلقاً , كأن النفس طبعت عليها , والباعث على هذه المجاهدة طلب الفوز بالدرجات العلى"[2], فكان الانتقال إلى الفرح والأمل والتعبير عن العمق النفسي الذي يريد الشاعر إيصاله بقافية الحاء المضمومة.

وعليه لم يكن استعمال محمد وفا الشاذلي لهذه القافية إلاّ بما ينسجم مع أفكاره وإحساساته بالدرجة الأولى, فضلاً عن ذلك كانت له عناية خاصة بالموسيقى الداخلية, إذ إن تكرار القافية واختيارها تعبر عن حضور الشاعر على المستوى النفسي.

الخاتمة والنتائج

بعد أن أوشكت رحلتي على الانتهاء مع هذا البحث، لا بد لي أن أضع أبرز النتائج التي وقف عندها، وتمثلت بما يأتي:

1-كان الانزياح الإيقاعي مهماً في نصوصهم، لا سيما أن الجمال غايتهم ولهذا يحتاجون إلى تفعيل العنصر الموسيقي والنغم، فظهرت انزياحاتهم في عدة اتجاهات، منها الايقاع الداخلي والايقاع والخارجي.

[1]- علم العروض والقافية: 137.

[2]- شفاء السائل لتهذيب المسائل: 34.

2-شكل الايقاع الداخلي عند الصوفية أهمية كبيرة، فضمنوا أشعارهم الجناس والطباق ورد العجز على الصدر وغيرها كتقنيات موسيقية تضفي المرونة والجمال على الجانب اللفظي للنص، وفي الوقت نفسه تجعل المعنى أكثر وضوحاً وتأكيداً وتفصيلاً.

3-كان الإيقاع الخارجي مهماً في معاني الصوفية، إذ إن استعمال وزن معين ارتبط بمعنى وأفكار ومشاعر معينة، فلم يكن استعمالهم للبحور الثقيلة اعتباطاً وكذا مع البحور الراقصة والخفيفة، ولاسيما أن الوزن الشعري هو القالب الذي يحوي القصيدة ويوضح جوها العام.

4-كانت القافية مهمة في إيصال المعنى الصوفي، إذ ارتبطت بالعامل النفسي من فرح وحزن وقلق واضطراب واستقرار وغيرها من المتغيرات النفسية، فتارة تكون القافية ساكنة إذا ما أراد الشاعر استقرار المعنى على فكرة واحدة ، وأحيانا تكون القافية المضمومة وسيلة لعرض معنى الفرح والأمل الذي يشعر به الصوفي في لحظة معينة.

المصادر والمراجع

- ابن حجة الحموي شاعراً وناقداً, محمد الربداوي, دار قتيبة, 1402هـ- 1982م.
- ابن دقيق العيد حياته وديوانه, علي صافي حسين, دار المعارف, مصر، (د.ت).
- استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر, علي عشري زايد, منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع, طرابلس, 1978م.
- أسرار البلاغة, عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني, تحقيق: المستشرق هـ. ريتر, مطبعة وزارة المعارف, تركيا, أسطنبول, 1954م.
- أصول النقد الأدبي, أحمد الشايب, مكتبة النهضة المصرية, القاهرة, ط8, 1972م.
- الاغتراب سيرة ومصطلح, رجب محمود, دار المعارف, القاهرة, ط3, 1988م.
- الاغتراب في تراث صوفية الإسلام -دراسة معاصرة-, عبد القادر موسى المحمدي, دار الحكمة, بغداد, ط1, 2001م .
- الاقتباس والتضمين في شعر عرار, موسى ربابعة, مجلة دراسات الجامعة الأردنية, مج19, 1992م.
- أنوار الربيع في أنواع البديع, علي صدر الدين بن معصوم المدني (ت1120هـ), تحقيق: شاكر هادي شكر, مطبعة النجف الأشرف, 1388هـ- 1953م.

- البداية والنهاية, عماد الدين أبو الفداء إسماعيل بن عمرو ابن كثير (ت774هـ), مكتبة المعارف, القاهرة, ط2, 1977م.
- بديع القرآن, عبد العظيم بن الواحد بن ظافر ابن أبي الأصبع المصري (ت654هـ), تحقيق: حفني محمد شرف, دار نهضة مصر, القاهرة, 1377هـ- 1957م.
- البديع في نقد الشعر, إسامة بن منقذ (ت584هـ), تحقيق: أحمد أحمد بدوي, حامد عبد المجيد, مراجعة الاستاذ: إبراهيم مصطفى, مطبعة مصطفى البابي الحلبي, القاهرة, 1990م.
- البيان والتبيين, أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت 255هـ)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، القاهرة، 1367هـ - 1948م.
- تاريخ التصوف الاسلامي، عبد الرحمن بدوي، الشعاع للنشر، القاهرة، ط3، 2008م.
- التبيان في البيان, شرف الدين الحسين بن محمد عبد الله الطيبي ابن الزملكاني (ت727هـ), تحقيق: د. توفيق الفيل وعبد اللطيف لطف الله , الكويت , 1406هـ-1986م.
- تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان اعجاز القرآن, عبد العظيم بن الواحد بن ظافر ابن أبي الأصبع المصري (ت654هـ), تحقيق: حفني محمد شرف, المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية, القاهرة, 1383م.
- التصوف الإسلامي، ألبير نصري نادر، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، د.ت، د.ط .
- تغييب الذات أو حداثة الغياب في حركة نقد الشعر العربي المعاصر, مصطفى الكيلاني, تونس.
- حلية المحاضرة في صناعة الشعر, محمد بن الحسين المظفر الحاتمي (أبو علي) (ت388هـ), تحقيق: جعفر الكناني, دار الرشيد للنشر, بغداد, ط1, 1979م.
- خزانة الأدب وغاية الأرب, أبو بكر علي بن حجة الحموي (ت837هـ), دار المعارف, القاهرة, 1304هـ.
- الخطاب الشعري عند محمود درويش دراسة أسلوبية, محمد صلاح زكي أبو حميدة, مطبعة المقداد, غزة, ط1, 2000م.
- دراسات في المعاني والبديع, عبد الفتاح عثمان, مكتبة الشباب، القاهرة، 1402هـ-1982م.
- دراسات في النقد العربي, عثمان موافي, دار المعرفة الجامعية, ط3, 2000م.

- ديوان الإمام ابن قيم الجوزية، صنعة خالد اليوبي، دار الكتب العلمية– بيروت، ط1/2014.
- ديوان ابن الخيمي. دراسة وتحقيق: شادي ابراهيم حسن عمرو، إشراف الأستاذ الدكتور :حسن محمد عبدالهادي عيسى، رسالة ماجستير– جامعة الخليل ، قسم اللغة العربية ،١٤٢٦هـ–٢٠٠٥م .
- ديوان ابن نوح القوصي ،جمع وتحقيق: محمود النوبي احمد ،مكتبة الآداب، القاهرة الطبعة الأولى، ١٤٣١هـ_٢٠١٠م.
- ديوان أبي الحسن الششتري شاعر الصوفية الكبير،حققه وعلق عليه :الدكتور علي سامي النشار منشأة المعارف بالإسكندرية، ط١، ١٩٦٠م
- ديوان أهنى المنائح في أسنى المدائح دراسة وتحقيق إعداد: زيد دبيان غلب الشمري إشراف: الاستاذ الدكتور زايد مقابلة، جامعة مؤتة ، عمادة الدراسات العليا، 2007.
- ديوان البوصيري, تحقيق: محمد سيد كيلاني, مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي, القاهرة, ط1, 1374هـ-1955م.
- ديوان تقي الدين السروجي ديوانه وما تبقى من موشحاته, جمع وتحقيق ودراسة: نبيل محمد رشاد, مكتبة الآداب, القاهرة, الطبعة الأولى, 1432هـ_ 2011م.
- ديوان الشاب الظريف, حققه وأعد تكملته وفسر ألفاظه: شاكر هادي شكر, مطبعة النجف, النجف الأشرف, 1378هـ- 1967م.
- ديوان العزازي, شهاب الدين أحمد بن عبد الملك بن عبد المنعم بن عبد العزيز العزازي (ت710هـ), تحقيق وتقديم: رضا رجب, الطبعة الأولى, 2004م.
- ديوان صفي الدين الحلي, دار صادر, بيروت، (د.ت).
- ديوان مجير الدين ابن تميم نظرات ومستدرك, عباس هاني الجراخ, ط1, 2009م.
- ديوان محمد وفا الشاذلي ،تحقيق ودراسة وشرح :مهدي اسعد عرار ،جامعة بيرزيت
- ديوان النجم الثاقب في اشرف المناقب ،الشيخ العلامة بدر الدين الحسن بن حبيب الشافعي (ت٧٧٩هـ)حقق نصه وأخرج أحاديثه وعلق عليه :بلعمري محمد فيصل الجزائري ،دار الكتب العلميه ،بيروت الطبعه الاولى ٢٠١٠م.
- الرسالة العسجدية في المعاني المؤيدية, عباس بن علي بن أبي عمر الصنعاني, تحقيق: عبد المجيد الشرفي, ليبيا _ تونس, 1396هـ_ 1976م.

- روض الرياحين في مناقب الصالحين, أبو محمد عبد الله بن أسعد بن علي اليافعي (ت768هـ), مكتبة الجمهورية العربية, القاهرة.
- سراج الدين الوراق حياته وشعره جمع ودراسة: ميسر حميد سعيد, إشراف الدكتور: علي محمد حسن العماري, رسالة ماجستير– جامعة أم القرى, مكة المكرمة, 1402هـ-1982م.
- سلاطين المتصوفة في العشق والمعرفة، نظلة أحمد الجبوري، دار المدى للإعلام والثقافة والفنون، ط1، 2016م.
- شرح تحفة الخليل في العروض والقافية, عبد الحميد الراضي, مطبعة العاني, بغداد, 1968م.
- شعر إبراهيم مفتاح دراسة أسلوبية إعداد: صالح بن عبدالله، إشراف: حمد بن عبد العزيز السويلم، رسالة ماجستير– جامعة القصيم، السعودية، 1439هـ- 2018م.
- شعر ابن جابر الأندلسي، صنعة د.أحمد فوزي الهيب، دار سعدالدين– دمشق، ط1/2007.
- شعر ابن الهائم المنصوري جمع ودراسة وتحقيق, أ.م.د. فاطمة حيدر علي, مجلة كلية التربية للبنات, جامعة بغداد, مج22, ع4, 2011م.
- شعر الخوارج دراسة أسلوبية, د.جاسم محمد الصميدعي, دار دجلة, عمان, ط1, 2010م.
- الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية, عز الدين اسماعيل, دار العودة, بيروت, 2007م.
- شعر صدر الدين ابن الوكيل, جمع وتحقيق وراسة, إعداد: عمر علي عيسى دودين, إشراف : حسن محمد عبد الهادي السراحنة, رسالة ماجستير، جامعة الخليل, كلية الدراسات العليا, فلسطين.
- الشعر في ظلال المؤثرات الإسلامية, عبدالله التطاوي, دار غريب, القاهرة, 1998م.
- الشعر والنغم دراسة في موسيقى الشعر, رجاء عيد, دار الثقافة, مصر, القاهرة, ط1, 1975م.
- شعره الإسلامي, ماهر فهمي حسن شوقي, دار المعارف, مصر, ط2, 1959م.
- شهاب الدين بن العطار الدنيسري حياته وما تبقى من شعره دراسة وتوثيق, أ.م.د. حسين عبد العال اللهيبي, مجلة جامعة الكوفة/ آداب الكوفة, مجلد 1، العدد 2، سبتمبر 2014.
- الصورة الأدبية, مصطفى ناصف, دار الأندلس, ط2, 1981م.

- الطالع السعيد الجامع أسماء نجباء الصعيد, كمال الدين أبو الفضل جعفر بن ثعلب الأدفوي (ت748هـ), تحقيق: سعد محمد حسن, الدار المصرية للتأليف والترجمة, القاهرة, 1966م.
- طبقات الشافعية الكبرى, تاج الدين عبد الوهاب بن علي بن عبد الكافي السبكي (ت771هـ), المطبعة الحسينية, القاهرة, 1324م.
- الطبقات الكبرى - لواقح الأنوار في طبقات الأخيار, عبد الوهاب بن أحمد بن علي الحنفي الشعراني (ت973هـ), مكتبة محمد المليجي الكتبي وأخيه, مصر, 1315هـ.
- الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الاعجاز, يحيى بن حمزة اليمني العلوي, القاهرة, د- ط, 1332هـ- 1914م.
- العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه, فوزي سعد عيسى, دار المعرفة الجامعية, مصر, 1998م.
- علم العروض والقافية, عبد العزيز عتيق, دار النهضة العربية, بيروت, 1987م.
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه، الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي(ت463هـ)، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط5، 1401هـ- 1981م.
- الفكر الصوفي- مقاربات في المصطلح والمنهج واللغة-, نظلة أحمد الجبوري، دار ومكتبة البصائر، لبنان، بيروت، ط1, 2014م.
- فن التقطيع الشعري والقافية, صفاء خلوصي, منشورات مكتبة المثنى, بغداد, ط5, 1977م.
- الفوائد المشوق إلى علوم القرآن وعلم البيان, محمد بن أبي بكر بن أيوب بن سعد شمس الدين ابن قيم الجوزية (ت751هـ), القاهرة, 1327هـ.
- كفاية الطالب في نقد كلام الشاعر والكاتب, ضياء الدين ابن الأثير (ت637هـ), تحقيق: نوري حمودي القيسي, وحاتم صالح الضامن, وهلال ناجي, جامعة الموصل, 1982م.
- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها, عبدالله الطيب, دار الآثار الإسلامية, وزارة الإعلام, الكويت, ط2, 1409هـ- 1989م.
- المصطلح الصوفي من شعرية التآلف إلى شعرية التضاد، أحمد أبو زيان، مجلة فكر وإبداع، مصر، ع67, 2012م.
- معاني القرآن, يحيى بن زياد الفراء, الدار القومي للتأليف والنشر, القاهرة, 1374هـ-1955م.

- معجم المصطلحات البلاغية وتطورها, أحمد مطلوب, مطبعة المجمع العلمي العراقي, بغداد, ط1, 1986م.
- مفتاح العلوم, أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر السكاكي الخورازمي الحنفي, ضبطه وكتب هوامشه وعلق عليه: نعيم زرزور, دار الكتب العلمية, بيروت, 1407هـ- 1987م.
- موسيقى الشعر العربي دراسة فنية وعروضية, حسني عبد الجليل يوسف, مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- نضرة الإغريض في نصرة القريض, المظفر بن الفضل بن يحيى, أبو علي, العلوي الحسيني العراقي (ت656هـ), تحقيق: نهى عارف الحسن, الجمهورية العربية السورية, دمشق, 1396هـ- 1976م.
- النقد الأدبي الحديث, محمد غنيمي هلال, دار الثقافة, بيروت, 1973م.
- نقد الشعر والنثر, قدامة بن جعفر بن قدامة بن زياد البغدادي أبو الفرج, تحقيق: كمال مصطفى, مكتبة الخانجي, القاهرة.
- الوافي في العروض والقوافي, الخطيب التبريزي, تحقيق: فخر الدين قباوة, وعمر يحيى, دمشق, الطبعة الثانية, 1395هـ- 1975م.
- الوساطة بين المتنبي وخصومه, القاضي علي عبد العزيز الجرجاني، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاءه.

References

• Al-Rabdawi, M. (1982). *Ibn Hajjah Al-Hamawi, poet and critic*. Qutaybah press, Damascus.

• Hussein, A. S. (1960). *Ibn Daqeeq Al-Eid, his life and his collection*. Al-Maarif press. Egypt.

• Zayed, A. A. (1978). *Summoning Heritage Figures in Contemporary Arabic Poetry*. Publications of the General Company for Publishing and Distribution. Tripoli.

• Al-Jurjani, A. A. (1954). *Asrar Al-Balaghah*. Ministry of Education Press. Turkey, Istanbul.

• Al-Shayeb, A. (1972). *The Origins of Literary Criticism* (8th ed.). The Egyptian Renaissance Bookshop. Cairo.

• Mahmoud, R. (1988). *Alienation- Biography of a term* (3rd ed.). Al-Maarif press. Cairo.

• Al-Mohammadi, A. M. (2001). *Alienation in the Sufism of Islam - a contemporary study* (1st ed.). Al-Hikma press. Baghdad.

• Rababaa, M. (1992). *Quotation and Inclusion in Arar's Poetry* (1st ed.). Journal of University of Jordan Studies. Jordan.

• Al-Madani, A. S. (1953). *Anwar Al-Rabi in Kuna Al-Badi*. Najaf Al-Ashraf Press. Iraq.

• Ibn Katheer, I. I. (1977). *The beginning and the end* (2nd ed.). Al-Ma'arif Library. Cairo.

• Al-Masri, A. A. (1957). *Badi Al-Quran*. Al Nahdat Misr press. Cairo.

• Munqith, O. (1990). *Al-Badi in Criticism of Poetry*. Mustafa Al-Babi Al-Halabi Press. Cairo.

• Al-Jahiz, A. B. (1948). *Statement and clarification*. Retrieved from: noor-book.com/fsze0v

• Badawi, A. (2008). *History of Islamic Sufism* (3rd ed.). Al Shuaa Publishing. Cairo.

• Al-Zamalkani, Sh. A. (1986). *Statement and clarification*. That Al Salasil Company, Kuwait.

• Al-Masri, A. A. (1963). *Editing inscriptions in the industry of poetry and prose and explaining the miraculousness of the Quran*. Supreme Council for Islamic Affairs. Cairo.

• Nader, A. N. (1960). *Islamic Sufism*. Catholic Press. Beirut.

• Al-Kilani, M. (1988). *Absenteeism or the Modernity of Absence in the Movement of Criticism of Contemporary Arabic Poetry*. Retrieved from: https://archive.alsharekh.org/Articles/255/20367/462188

• Al-Hatami, M. A. (1979). *The ornament of the lecture in the art of poetry* (1st ed.). Al-Rashid Publishing. Baghdad.

• Al-Hamwi, A. H. (1887). *The treasury of literature and the purpose of Al-Arab*. Al-Maarif press. Cairo.

• Zaki, M. S. (2000). *The poetic discourse of Mahmoud Darwish* (1st ed.). Al-Miqdad Press. Gaza.

• Othman, A. (1982). *Studies in the meaning of Al-Badi*. Youth Library. Cairo.

• Mowafi, O. (2000). Studies in Arab Criticism (3rd ed.). Al-Ma'rifah Al-Jamiah press. Iraq.

• Al-Youbi, Kh. (2014). *Diwan of Imam Ibn Qayyim Al-Jawziyyah* (1st ed.). Al-Kotob Al-Ilmiya press. Beirut.

• Amr, Sh. I. (2005). *Diwan of Ibn Al-Khaimi*. Hebron University. Department of Arabic Language, Palestine.

• Ahmed, M. A. (2010). *Diwan of Ibn Noah Al-Qusi* (1st ed.). Library of Arts. Cairo.

• Al-Nashar, A. S. (1960). *Diwan of Abi Al-Hasan Al-Shashtari, the great poet of Sufism* (1st ed.). Manshaat Al-Maarif. Alexandria.

• Al-Shammari, Z. D. (2007). *Diwan Ahna Al-Manaih in Asna al-Maadaih*. Mutah University. Deanship of Graduate Studies, Jordan

• Kilani, M. S. (1955). *Diwan Al-Busairi* (1st ed.). Mustafa Al-Babi Al-Halabi Library and Press. Cairo.

• Rashad, N. M. (2001). *Diwan Taqi Al-Din Al-Sarouji* (1st ed.). Library of Arts. Cairo.

• Shukr, Sh. H. (1967). *Diwan Al-Shabab Al-Zarif*. Al-Najaf Press. Al-Najaf Al-Ashraf. Cairo.

• Al-Azazy, Sh. A. A. (2004). *Diwan Al-Azazy* (1st ed.) Reda Rajab, Dar Al-Jeel, Beirut.

• Al-Hali. S. (1990). *Diwan Safi Al-Din Al-Hali*. Al-Sader press. Beirut.

• Al-Jarakh, A. H. (2009). *Diwan of Mujir Al-Din Ibn Tamim* (1st ed.). Alfurat For Publishing & Distributing, Iraq.

• Arar, M. (2016). *Diwan of Muhammad Wafa al-Shazly*. Beirut University. Beirut.

• Al-Shafii, B. A. (2010). *Diwan of the piercing star in Ashraf Al-Manaqib* (1st ed.). Al-Kotob Al-Alamiyyah press. Beirut.

• Al-Sanani, A. A. (1976). *Al-Asajdiyyah's Message in the meaning Al-Muayyidah*. Unpublished thesis, Beirut Arab University, Beirut.

• Al-Yafii, A. A. (1998). *Rawd Al Rayaheen in Manaqib Al-Salihin*. Arab Republic Library. Cairo.

• Saeed, M. H. (1982). *Siraj Al-Din Al-Warraq, his life and poetry*. Umm Al-Qura University. Makkah.

• Al-Jubouri, N. A. (2016). *The Sultans of the Sufis in Love and Knowledge* (1st ed.). Al-Mada for Media, Culture and Arts, Iraq.

• Al-Radi, A. (1968). *Explanation of the masterpiece of Khalil in performances and rhyme*. Al-Ani Press. Baghdad.

• Abdullah, S. (2018). *Ibrahim Meftah Poetry; A Stylistic Study*. Qassim University. Saudi Arabia.

• Al-Hayeb, A. F. (2007). *The Poetry of Ibn Jaber Al-Andalusi* (1st ed.). Saad Al-Din press. Damascus.

• Ali, F. H. (2011). Ibn Al-Haim Al-Mansouri's poetry. *Journal of the College of Education for Women*. University of Baghdad, Vol. 2(2) P.4.

• Al-Sumaidai, J. M. (2010). *The poetry of the Kharijites, a stylistic study* (1st ed.). Dijla press. Amman.

• Ismail, E. (2007). *Contemporary Arabic Poetry, its artistic and moral issues and phenomena*. Al-Awda press. Beirut.

• Dudin, O. A. (2012). *Sadr Al-Din Ibn Al-Wakil's poetry*. Hebron University. College of Graduate Studies. Palestine.

• Al-Tatawi, A. (1998). *Poetry in the Shadows of Islamic Influences*. Al-Gharib. Cairo.

• Eid, R. (1975). *Poetry and melody, a study in the music of poetry* (1st ed.). House of Culture. Cairo. Egypt.

• Shawky, M. F. (1959). *His Islamic Poetry* (2nd ed.). Al-Maarif press. Egypt.

• Al-Lahibi, H. A. (2014). Shihab al-Din ibn al-Attar al-Danisari, his life and the rest of his poetry. *Journal of the University of Kufa / Kufa Arts*, 1(2), 1-72.

• Nasef, M. (1981). *The Literary Image* (2nd ed.). Al-Andalus press, UAE.

• Al-Adfoy, K. J. (1966). *Al-Tala Al-Saeed Al-Jami, Asmaa Nujabaa Al-Saeed*. The Egyptian House for Authoring and Translation. Cairo.

• Al-Subki, T. A. (1906). *Tabaqat Al-Shafiyyah Al-Kubra.* Al-Hussainiya Press. Cairo.

• Al-Shaarani, A. A. (1898). *Al-Tabaqat Al-Kubra _ Blooming Lights in the Layers of the Good People*. Muhammad al-Meligy al-Kutbi and his brother's library. Egypt.

• Al-Alawi, Y. H. (1914). *The Style That Contains the Secrets of Rhetoric and The Science of Realities of Miracles*. Khedive Book House, Cairo.

• Issa, F. S. (1998). *Arab Offers and Attempts To Develop And Renew It*. University Knowledge House. Egypt.

• Ateeq, A. (1987). *The Science of Prosody and Rhyme.* Al Nahda Al Arabiya. Beirut.

• Al-Azdi, A. R. (1981). *Al-Umdah in the Beauty and Ethics of Poetry* (5th ed.). Al-Jil press. Cairo.

• Al-Jubouri, N. A. (2014). *Sufi Thought- Approaches to terminology, methodology, and language* (1st ed.). Al-Basayir Library. Lebanon.

• Khulusi, S. (1977). *The art of poetic cutting and rhyme* (5th ed.). Al-Muthanna Library Publications. Baghdad.

• Al-Jawziyyah, M. A. (1909). *Interesting benefits to the sciences of the Quran and the science of eloquence.* Dar Al-Kotob Al-Ilmiyah, Beirut.

• Al-Atheer, D. (1982). *The adequacy of the student in criticizing the words of the poet and writer*. University of Mosul. Iraq.

• Al-Tayeb, A. (1989). *The guide to understanding Arab poetry and its industry* (2nd ed.). Al-Athar Al-Islamiyyah press. Kuwait.

• Abu Zayan, A. (2012). The Sufi Term, From the Poetry of Concordance to the Poetics of Contrast. *Journal of Thought and Creativity, 2(1), 115*-132.

• Al-Farra, Y. Z. (1955). *The Meanings of the Quran*. National House for Authoring and Publishing. Cairo.

• Matloob, A. (1986). *A dictionary of rhetorical terms and their development* (1st ed.). Iraqi Scientific Academy Press. Baghdad.

• Al-Hanafi, Y. A. (1987). *Key to Science*. Al-Kotob Al-Ilmiya press. Beirut.

• Youssef, H. A. *Music of Arabic Poetry, An Artistic and Performance Study*. Egyptian General Book Authority Press. Egypt.

• Al-Iraqi, A. A. (1976). *Nadrat Al-Ighreed in Nusrat Al-Quraid*. Syrian Arab Republic. Damascus.

• Hilal, M. G. (1973). *Modern Literary Criticism*. House of Culture. Beirut.

• Al-Baghdadi, Q. J. (2015). *Criticism of poetry and prose*. Al-Khanji Library. Cairo.

• Al-Tabrizi, A. (1975). *Al-Wafi in Prosody and Rhymes* (2nd ed.). Al-Fikr press, Damascus.

• Al-Jarjani, A. A. (1966). *Mediation between Al-Mutanabi and his opponents* (1st ed.). Issa Al-Babi Al-Halabi Press and Partners. Cairo.