الْخَصَائِصُ الشِّعْرِيَّةُ فِي لُغَةِ النُّصُوصِ الصُّوفِيَّة بِمِصْرَ خِلَالَ القَرْنِ السَّابِعِ الهِجْرِيّ

د. سمير عمر كامل حسن سيد | 0000-0002-8631-0231 | samirsayed200@gmail.com
أستاذ مساعد في جامعة غازي عنتاب في كلية الإلهيات في قسم اللغة العربية

الملخص

استقرَّت أفكار التصوف ومقامه في العالم العربي على وجه الخصوص في مصر في القرن السابع الهجري، وذلك بعد أن ورثت مصر الخلافة العباسية ولو بصورة شكلية دعمًا للحكم المملوكي، حيث مثَّل ذلك القرن بداية نضوج الطرق الصوفية التي نشأت، أو حطَّت رحال معظمها بمصر فيه.

فهو قرن استقرار سياسيٍّ نسبيّ بعد موجات الهجرات المتلاحقة عقب الاجتياح المغولي لبغداد، والحروب الصليبية في الشام. فكان نصيب مصر من استقرار المستقرين، أو فرار الفارين إليها نصيبًا كبيرا تحدثت عنه كتب التاريخ باستفاضة.

والشعرية نظرية نقدية حديثة في اللغة الأدبية تدرس الكلمة الأدبية من حيث هي؛ في أصواتها ودلالة تراكيبها مع غيرها، بقطع النظر عن المناهج النقدية التي عنيت بالجوانب النفسية، أو الاجتماعية أو التاريخية للنصوص. إنها نظرية في الأدب تنظر له كمؤسسة قائمة بذاتها تخلق فيها اللغة مضامين جديدة وصورًا وأشكالًا وتعابير تفرضها عليها طبيعة الأدب نفسه؛ فهي أشبه بمؤسسة مقفولة، بل ومستغنية عن غيرها.

ولقد افترض البحث أن النصوص الصوفية شعرها ونثرها هي أقدر أشكال التعبير الأدبي تحقيقًا لقواعد النظرية الشِّعرية، فجاءت الدراسة كاشفة عن علاقة اللغة الشعرية باللغة الإشراقية في الجانب النظري، ثم أردفت ذلك بالتطبيقات اللازمة من النصوص الصوفية ليصل البحث إلى مبتغاه، معتمدًا في ذلك على قواعد المنهج التحليل النقدي.

الكلمات المفتاحية: اللغة العربية وآدابها، النظرية الشعرية، اللغة الشعرية، النصوص الصوفية، القرن السابع الهجري.

معلومات العطف	Sayed, Samir. “Hicri Yedinci Yüzyılda Mısır'daki Tasavvuf Metinlerinin Edebî Özellikleri”. Akademik Analiz 3 (Ekim 2024), 87-109.
تاريخ الإرسال	08/08/2024
تاريخ القبول	15/10/2024
تاريخ النشر	31/10/2024
نوع المقالة	مقالة بحثية
التحكيم	مراجعان خارجيان / تحكيم مزدوج
بيان القيم الأخلاقية	يُعلن أن هذه الدراسة قد تم إعدادها وفقًا للمبادئ العلمية والأخلاقية، وأن جميع الدراسات التي تم الاستفادة منها قد تم ذكرها في قائمة المراجع. والمقالة تمثل فصلًا من أطروحة في الدكتوراه للمؤلف بعنوان: "شعرية النص الصوفي في مصر خلال القرن السابع الهجري" قسم اللغة العربية، كلية الألسن، جامعة عين شمس سنة 2011
البحث عن التشابه	Turnitin تم البحث ببرنامج
لإخار الخلل في القيم الأخلاقي	akademikanalizdergisi@gmail.com
تضارب المصالح	لم يتم الإبلاغ عن تضارب في المصالح
التمويل	لم يتم استخدام تمويل خارجي لدعم هذه الدراسة
حقوق الطبع والنشر والترخيص	يمتلك المؤلفون حقوق الطبع والنشر لأعمالهم المنشورة في المجلة، ويتم نشر أعمالهم بموجب ترخيص Creative Commons Attribution Non-Commercial 4.0.

Hicri Yedinci Yüzyılda Mısır'daki Tasavvuf Metinlerinin Edebî Özellikleri

Dr. Samir Omar Kamel Hassan Sayed | 0000-0002-8631-0231 | samirsayed200@gmail.com
Dr. Öğretim Üyesi, Gaziantep Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, Arap Dili ve Belagatı, Gaziantep, Türkiye

Özet

Hicrî II. yüzyılın ortalarından itibaren gerek bir ilim dalı gerekse bir ekol olarak gelişmeye başlayan tasavvuf, Zünnûn el-Mısrî (ö. 245/859) gibi önemli şahsiyetler tarafından Mısır'da temsil edilmiştir. Bununla beraber tasavvufun Mısır'da kurumsal yapıya bürünmesi Abbâsi Halifeliği'nin Mısır'a taşınmasının ardından yani hicrî yedinci yüzyıldan itibaren olmuştur. Bu yapılanma, Memlük Sultanlığı'nın Mısır'da ortaya çıkan tasavvufî hareketleri (tarikatlar) desteklemesiyle yönetimin himayesi altında gerçekleşmiştir. Gerçekten de hicrî yedinci yüzyıl, Mısır'da tasavvufun kurumsallaşmasına ve ülke içinde çok sayıda tarikatın neşvü nema bulmasına tanıklık etmiştir. Bu yüzyıl, Moğollar'ın Bağdat'ı işgâli ve Suriye'deki Haçlı Seferleri'nin ardından meydana gelen göç dalgalarını takiben, kısmen siyasi bir istikrar aşamasını temsil etmektedir. Mısır, yerinden edilenlerin yerleştirilmesinde ya da mültecilerin himayesinde önemli bir rol oynamıştır. Bu konu tarihi kaynaklarda kapsamlı bir şekilde yer almaktadır.

Poetika, edebiyat çalışmaları alanında modern bir eleştirel teoridir. Metinlere psikolojik, sosyal ya da tarihsel bir perspektiften yaklaşan eleştirel yaklaşımlardan bağımsız olarak, edebî sözün hem seslerini hem de diğer metinlerle ilişkili olarak kompozisyonlarının önemini göz önünde bulundurarak inceler. Bu edebiyat teorisi, edebiyatın özerk bir yapısı olduğunu, dilin kendi doğasına içkin yeni içerikler, imgeler, biçimler ve ifadeler ürettiğini öne sürer.

Makalenin, eski edebi metinlerin incelenmesine modern eleştirel bir yaklaşım sergilemesi yönüyle önemli olduğu kaydedilebilir. Yapılan eleştiriler içeriği geliştirerek edebi eserlerin zenginleşmesini sağlamaktadır. Ayrıca, klasik metinlerin modern bir perspektiften okunması günümüz edebiyatına da katkı sunmaktadır.

Malum olduğu üzere tasavvuf literatürü içerisinde hem şiir hem de düzyazıyla kaleme alınmış eserler bulunmaktadır. Tasavvufun, insanın manevî yönü, nefsin makamları ve ruhî hallerle daha fazla alakası olduğu düşünüldüğünde bazı duyguların düz yazıyla anlatılma imkânı zayıflamaktadır. Çalışmada şiirsel ifadelerin tasavvufî duyguyu ifade etmede daha etkili olduğu hipotezi savunulmuştur. Bu bağlamda öncelikle teorik açıdan şiir dilinin ifade gücü ve bunun Arap diliyle ilişkisi ortaya konulmaya gayret edilmiştir. Akabinde eleştirel-analitik yöntem kullanılarak, teorik çerçeve örnek tasavvuf metinlerine uygulanmıştır. Dolayısıyla makale birincisi teorik çerçeve, ikincisi uygulama olmak üzere iki temel hususdan oluşmaktadır. Teorik çerçevede, yazarların edebî sanatlarla ilişkisi, şiirsel nitelikleri ve yazdıkları şiirlerin estetik özellikleri üzerinde durulmuştur. Uygulamada ise bir önceki başlıkta yer alan bulguların hicri yedinci yüzyılda Mısır'daki şiir ve nesir türündeki tasavvufi metinlere uygunluğu araştırılmıştır. Yapılan bu inceleme neticesinde özetle aşağıdaki sonuçlara ulaşıldığı kaydedilebilir:

Çalışma, edebî metin teorisinde yer alan ilkelerinin hicri yedinci yüzyılda Mısır'da şiir ve nesri kapsayan sûfî metinlerine uygulanabilirliğini göstermiştir. Nitekim teorik çerçeve ile pratik uygulama arasında kayda değer bir uyum olduğu tespit edilmiştir.

Makale, tasavvuf edebiyatının şiirsel ifadelerinin düzyazıya nazaran daha derinlikli ve açık olduğunu göstermiştir. Bu durum şiirin sûfîlerin kendilerine özgü bakış açılarını ve ruhi tecrübelerini daha iyi yansıtmasıyla açıklanabilir. Nitekim şiirde bulunan edebi sanatlar sûfînin ruh dünyasıyla uyumludur. Bu açıdan makalede tasavvufi metinlerde şiirsel dilin ne derece etkili olduğunu ortaya koymuştur.

Sûfîler, vecdlerini dile getirebilmek için Arap dilinin geniş sözcük kaynağını mahirane bir şekilde kullanmayı başardıkları görülmektedir. Aslında Arap dilinin dilsel yapısının tasavvufî hâl ve kavramları anlatmada son derece elverişli olduğu söylenebilir. Hatta Arapçanın bu konuda diğer dillere nazaran avantajlı olduğu dile getirilebilir. Birçok sûfînin ana dilinin Arapça olmamasına rağmen, kendisini Arapçayla ifade etmesi bu duruma örnek olarak zikredilebilir. En azından makalede incelenen dönem açısından bu yargıyı oluşturabiliriz.

Hicrî yedinci yüzyılda Mısır'da tasavvuf edebiyatının genel yapısının, hikmet, öğüt, dua ve münacattan oluştuğunu söyleyebiliriz. Bunlardan bazıları tarikat erbabına yazılmış mektuplardan oluşmaktadır. Hikem-i Atâiyye'nin de yine bu dönemde kaleme alındığı ve sözün tesir gücünün artırılması için edebî bir üslup kullanıldığı görülmektedir. Söz gelimi "Hüsnü a'mâl, hüsnü ahvâl neticesinde elde edilir" hikmetinde a'mâl ve ahvâl kelimeleri arasındaki uyum hikmetin dinleyen üzerindeki etkisini artırmaktadır.

İzzeddin el-Makdisî tarafından kaleme alınan *Keşfü'l-esrâr fî hikemi't-tuyûri ve'l-ezhâr* isimli kuşların ve çiçekleri konuşturarak hikmet ve hakikati anlatmaya çalışan eser yine bu döneme ait yapıtlardandır. Kitapta tabiatla ilgili birçok nesne lisân-ı hâl ile konuşturulmuş ve okuyucunun gönül dünyasına hitap edilmeye çalışılmıştır. Örnek olarak "meltem esintisinin işareti" başlığı altında bu hafif rüzgârın lisân-ı hâl şunları söylediğini kaydeder: "Ben âşıkların elçisiyim, beni sevdiklerine gönderirler. Ben hastaların iniltisiyim, beni tabiplerine yönlendirirler."

Sonuç olarak hicrî yedinci yüzyıl Mısır'ında zengin bir tasavvuf metin mirasının bulunduğu görülmektedir. Tasavvufun Mısır'da istikrar kazanmasında edebiyatın da bir rolü olduğu düşüncesinden hareketle dönemle ilgili başkaca çalışmaların yapılması gerektiği kaydedilebilir.

Anahtar Kelimeler: Arap Dili ve Edebiyatı, Şiir Teorisi, Şiir Dili, Tasavvufi Metinler, Hicri Yedinci Yüzyıl.

Atıf Bilgisi	Sayed, Samir Omar Kamel Hassan. "Hicri Yedinci Yüzyılda Mısır'daki Tasavvuf Metinlerinin Edebî Özellikleri". Akademik Analiz 3 (Ekim 2024), 87-109.
Geliş Tarihi	08/08/2024
Kabul Tarihi	15/10/2024
Yayım Tarihi	31/10/2024
Makale Türü	Araştırma Makalesi
Değerlendirme	İki Dış Hakem / Çift Taraflı Körleme
Etik Beyan	Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulduğu ve yararlanılan tüm çalışmaların kaynakçada belirtildiği beyan olunur. Bu makale yazarın "Hicri Yedinci Yüzyılda Mısır'da Sufi Metinlerin Poetikası" başlıklı doktora tezinin bir bölümüdür. Tez Ayn Şems Üniversitesi, Diller Fakültesi Arap Dili Bölümüne 2011 yılında sunulmuştur.
Benzerlik Taraması	Yapıldı – Turnitin
Etik Bildirim	akademikanalizdergisi@gmail.com
Çıkar Çatışması	Çıkar çatışması beyan edilmemiştir.
Finansman	Bu araştırmayı desteklemek için dış fon kullanılmamıştır.
Telif Hakkı & Lisans	Yazarlar dergide yayınlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmaları CC BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanmaktadır.

Poetic Characteristics in The Language of Sufi Texts In Egypt at The Seventh H. Century

Dr. Samir Omar Kamel Hassan Sayed | 0000-0002-8631-0231 | samirsayed200@gmail.com
Assist. Prof., Gaziantep University, Faculty of Theology, Arabic Language and Rhetoric, Gaziantep, Türkiye

Abstract

It is beyond doubt that the tenets of Sufism and its role within the Arab world, in particular, was established in Egypt during the seventh century AH, following the transfer of the Abbasid Caliphate to Egypt. This occurred under the auspices of the Mamluk Sultanate, which exercised a supportive influence over the Sufi orders that originated in Egypt during this period. Indeed, the seventh century AH marked the advent of Sufism in Egypt and the establishment of numerous orders within the country.

This century was characterised by a period of relative political stability following the successive waves of migration that occurred after the Mongol invasion of Baghdad and the Crusades in Syria. Egypt played a significant role in the settlement of displaced populations, or the flight of those seeking refuge to its territory. This topic has been extensively discussed in historical literature.

Poetics is a modern critical theory in the field of literary studies. It examines the literary word in its own right, taking into account both its sounds and the significance of its compositions in relation to other texts, regardless of the critical approaches that have been taken to texts from a psychological, social, or historical perspective. This theory of literature posits that it is an autonomous institution, wherein language generates novel contents, images, forms, and expressions that are intrinsic to the nature of literature itself. It may be more accurate to describe it as a closed institution, with little or no interaction with others.

The value of this research lies in its application of a modern critical approach to the study of ancient literary texts. This approach enhances the critical content, thereby enriching the literary works themselves. It represents a second reading of ancient texts from a modern perspective.

The research hypothesised that Sufi texts, encompassing both poetry and prose, represent the most effective forms of literary expression in fulfilling the established rules of poetic theory. The study revealed the relationship between poetic language and Orientalist language in the theoretical aspect, and proceeded to apply this to Sufi texts in order to reach the research goal, relying on the rules of the critical analytical method. This article consisted of two frameworks: a theoretical framework and an applied framework. The first framework defined the poetic language of writers and the illuminative language of Sufis, as well as the characteristics of poetry in its aesthetic realization. The second framework applied these findings to the language of Sufi texts in poetry and prose in Egypt in the seventh century AH. The study yielded the following results:

The study demonstrated the feasibility of applying the principles of poetic theory to Sufi texts, encompassing both poetry and prose, in Egypt during the seventh century AH. This was due to the notable alignment between the theoretical framework and its practical application.

The study demonstrated that Sufi poetry exhibited the characteristics of poetic language with greater clarity than they appeared in prose. This was particularly evident in the degree of stylistic displacement, which reflected the unique perspective and experiences of the Sufi poet. Unlike lyrical poets, who inherited established forms of expression, Sufi poets did not have such a legacy to draw upon. Additionally, the study highlighted the degree of influence associated with poetic language in Sufi texts.

Sufis were able to utilise the vast lexical resources and polysynthetic nature of the Arabic language to construct their own structures for expressing their ecstasies. If we consider the Arabic language to be more accurate than other languages in conveying the tumultuous inner thoughts of Sufism, the research findings are not implausible.

The characteristic of ambiguity and condensation of meaning was not entirely evident in Sufi prose texts, in contrast to the clarity observed in poetic texts, particularly within the period under study.

Sufi texts manifested in poetic and prose forms, exhibiting adherence to most of the characteristics of poetic language characteristics and expressing them to a greater extent than lyrical poetic texts or other artistic prose.

The seventh century AH represented a rich synthesis of Sufi texts, signifying the maturation of Sufi ideas and concepts following the establishment of Sufism in Egypt and its subsequent integration into Arab culture.

Keywords: Arabic Language and Literature, Poetic Language, Sufi Texts, Seventh Century AH, Poetic Theory.

Citation	Sayed, Samir Omar Kamel Hassan. “Poetic Characteristics in The Language of Sufi Texts in Egypt at The Seventh H. Century”. Academic Analysis 3 (October 2024), 87-109.
Date of Submission	08/08/2024
Date of Acceptance	15/10/2024
Date of Publication	31/10/2024
Article Type	Research Article
Peer-Review	Double anonymized- Two External
Ethical Statement	It is declared that scientific and ethical principles have been followed while carrying out and writing this study and that all the sources used have been properly cited. This article is part of the author's doctoral thesis entitled ‘The Poetics of Sufi Texts in Egypt in the Seventh Century Hijri’. The thesis was submitted to the Department of Arabic Language, Faculty of Languages, Ain Shams University, 2011.
Plagiarism Checks	Yes- Turnitin
Conflicts of Interest	akademikanalizdergisi@gmail.com
Complaints	The author(s) has no conflict of interest to declare.
Grant Support	The author(s) acknowledge that they received no external funding in support of this research.
Copyright & License	Authors publishing with the journal retain the copyright to their work licensed under the CC BY-NC 4.0.

المدخل

إن مصطلح الشعرية مصطلح قديم غير أن دلالته التنظيرية بدأت تظهر في العصر الحديث وفي هذا الصدد يمكن رصد عدة تعريفات في الدرس النقدي الحديث منها مفهوم (تودوروف) لها بقوله: "إنها محاولة وضع نظرية عامة مجردة للأدب بوصفه فنًا لفظيًا، إنها تستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب اللغوي بموجبها وجهه أدبية، فهي إذن تشخيص قوانين الأدبية في أي خطاب لغوي. إنَّ الشِّعرية عندئذ نظرية أدبية لا ترتبط بالشعر وحسب بل ترتبط بالنثرإنها تمثل رصد القيم الجمالية في النص الأدبي أيا كان هذا النص، بل يمكن أن تشكل بفعالية متميزة قوانين الخطاب النثري أكثر من الشِّعر تحديدًا، ولسوف تتعلق كلمة شعرية في هذا النص بالأدب سواء كان منظومًا أم لا، بل قد تكاد تكون متعلقة على وجه الخصوص بأعمال نثرية [1].إن الشِّعرية من هذا المنظور ليست متعلقة بنص واحد، إنها تحاول وضع نظرية في علم الأدب، وليست حالة خاصة بنص معين، إنها "لا تُعنى بتناول العمل الأدبي في ذاته، وإنما بتكريس الجهد لاستنطاق خصائص الخطاب الأدبي بوصفه تجليًا لبنية عامة لا يشكل فيها هذا الخطاب إلا ممكنًا من ممكناتها، ولهذا فإن الشِّعرية لا تبحث في هذا الممكن فحسب، وإنما في الممكنات الأخرى"[2]. ويخلص جاكبسون إلى إمكان تعريف الشَّاعرية "بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفة الشِّعرية في سياق الرسائل اللفظية عمومًا وفى الشِّعر على وجه الخصوص"[3]. "فالشِّعرية البنيوية ليست "هرمنيوطيقية"، ولا تقترح تأويلات للعمل الأدبي، ولا تقوم بحسم المناقشات الأدبية، إنها نظرية في ممارسة القراءة تسمح بتعدد القراءات وتنوعها تبعا لتعدد القراء وتنوعهم.... إنها تنظر إلى الشِّعر باعتباره إحدى الطرائق التي تخلص الكلمة من القيود المفروضة عليها من قبل النظام المنطقي، وليس باعتباره طريقة لفرض قيود جديدة على الكلمة"[4]. "إن الشِّعرية علم لشروط المحتوى أي لشروط الأشكال الأدبية بعيدة عن السيرورة الهرمنيوطيقية"[5]. "وإذا كان الشِّعر نوعًا من اللغة فالشعرية هي حدود الأسلوب لهذا النوع، ولذا لا يتعجب حينما نرى (جون كوين 1903) يعرِّف الشِّعرية بأنها: "علم موضوعه الشِّعر"[6]. أو هي: "الأسلوب غير العادي في لغة الشِّعر"[7]. ووصفها بالعلم يبعد أي منطقة للتأثرية، أو الانطباعية داخل العمل الأدبي، أما صرف موضوع الشِّعرية إلى الشِّعر فإنه يخرج "النثر" من الدائرة، وهذا ما يصعب قبوله من وجهة نظر البحث.

ويوسع خوسيه ماريا من تعريف الشِّعرية بأنها مرادفة للبلاغة من دون تحديد في فن الشِّعر وحده دون النثر يقول: "إن الشِّعرية عندما تصورت أنها صارت أبعد ما تكون عن علوم البلاغة القديمة كانت في رأيي تدور داخل نفس الإطار النظري ومن ثم فلم يكن عبثًا أن يظل علما البلاغة والبويطيقا في بدايتهما متحدين بصورة وثيقة، بل يمكن القول بأن الصلة بينهما لم تنقطع أبدًا"[8].

لقد تعددت مفهومات الشِّعرية بتعدد وجهات نظر أصحابها، غير أنه يمكن الخروج من التعريفات السابقة بنتائج تخلِّص الشعرية من بعض العلائق بالعلوم الأخرى وتفض الاشتباك بينها وبين تلك العلوم على النحو التالي:

---

[1] تزفيتان تودوروف، *الشِّعريّة*، ترجمة: شكرى المبخوت، ورجاء بن سلامة (المغرب: دار توبوقال للنشر 1990)، 24.

[2] تودوروف، *الشِّعريّة*، 23.

[3] جان آيفتاديه، *النقد الأدبفى القرن العشرين*، ترجمة: قاسم المقداد (دمشق: وزارة الثقافة 1993)، 331.

[4] إبراهيم عبد المنعم إبراهيم، *بحوث فى الشِّعرية وتطبيقاتها عند المتنبي (القاهرة: مكتبة الآداب 2008)*، 22،23.

[5] جوناثان كلر، *الشِّعرية البنيوية*، ترجمة: السيد إمام (القاهرة: دار شرقيات 2000)، 150.

[6] جون كوين، *بناء لغة الشِّعر*، ترجمة: أحمد درويش (القاهرة: دار المعارف 1993)، 17.

[7] كوين، *بناء لغة الشِّعر، 25*.

[8] خوسية ماريا بوتزيللوايفانكوس، *نظرية اللغة الأدبية*، ترجمة: حامد أبو أحمد (القاهرة: مكتبة غريب 1992)، 19.

الشِّعرية من جهة نظرية في القراءة تبحث في إمكانات القول الشعري، وتسمح في الوقت ذاته بتعدد القراءات من غير وقوع في مناهج الهرمنيوطيقا لاعتمادها على النصوص الأدبية دونما عداها من نصوص على حين تهتم "الهرمنيوطيقا" بالنصوص الدينية في إظهار تشكيلاتها.

ومن جهة أخرى تتقابل الشِّعرية مع البنيوية فصحيح خروجها من عباءتها، لكن ذلك حدث من حيث المنشأ، فسرعان ما تفارقا بعد ذلك في الأهداف والإجراءات التطبيقية.

تتشابك الشِّعريةمع الأسلوبية من حيث ارتباطهماباللغة غير أن اللغة في منظور الشِّعرية هي: (اللغة الأدبية)، في حين تصلح مناهج "الأسلوبية" لدراسة أي لغة تشكلت في أي حقل دلالي يقارب الأدب أو يباينه.

يبدو تقارب الشِّعرية مع البلاغة القديمة في حدود التعريفات التي أوردها بعض المحدثين، فقد كانت البلاغة في بداية وجودها رصدًا لجماليات اللغة الأدبية، لكنها انحرفت عن ذلك الهدف عندما قُعِّدَتْ بالطريقة المدرسية التي انتهت بها إلى الموات في عصور الضعف، ولم تعد رصدًا للجماليات بقدر ما هي تفنن في المصطلحات والتفريعات التي تعمّي على الدارسين أكثر مما تنير أمامهم طريق الدرس الأدبي النقدي.

لقد آن الأوان لوضع نظرية لعلم الأدب تعتمد على معطيات البلاغة ونتائج البنيوية والأسلوبية، وتؤكد أنه لا توجد رؤية للنص صحيحة، وأخرى خاطئة، نظرية تلتقي مع هذه العلوم وتفارقها في الوقت نفسه من حيث الأهداف والإجراءات، تبدأ من الأدب وتنتهي إليه، إنها (البويطقيا) أو (الشعرية) من وجهة نظر البحث.

1. الإطار النظري

1.1. اللُّغَةُ الشِّعْرِيَّةُ وَخَصَائِصُهَا

لقد ألحَّ (جاكبسون) على أن "الشِّعر هو اللغة في تحقُّقِهَا الجمَالي" فمنذ البدايات، والشعر بهذا المفهوم لغة داخل اللغة، أو هو النَّسق الأعلى للتحقق اللغوي الجمالي، حيث تظهر فيه أعلى إمكانات اللغة بنحوها من تقديم وتأخير وحذف، وغير ذلك بصورة طبيعية حينًا ، وبصورة مجاوزة لهذه الأنساق نفسها أحيانًا فيما يعرف "بالانحراف" الذي يميز القول الشعري. ويضيف جاكبسون بقوله: "إن الوظيفة الشعرية هي التوجه نحو الرسالة بصفتها رسالة"[9]. (فالكلمة/الرسالة) في اللغة الشعرية يُنظر إليها بصفتها كلمة في شكلها نفسه، وفي وصفها الصوتي، والنحوي والصرفي، والمعجمي، فتلبُّس الصوت اللغوي بالمعنى لا ينفك عنه بحال، ولقد لوحظ ارتباط اللفظ بالمعنى ولم يعد الفصل بينهما مقبولًا في الدرس النقدي الحديث. فالوظيفة التأثرية حتمًا مؤثرة في المتلقي أثناء إلقاء الرسالة اللفظية فإذا قيل مثلا: "تركت ناقتي ترعى (الهُعْخُعْ)" يختلف التأثير عن قولنا" تركتها ترعي الكلأ" في المثل البلاغي المشهور إجابة لمن سأل: كيف تركت ناقتك؟[10] لكن الذي يفهم من كلام جاكبسون هو قَصْرُ الدرس في اللغة الشعرية على معطيات علم اللغة بمستوياته وأنساقه الإجرائية، غير أن دراسة الأنساق اللغوية في الأدب لا سيما الشعر، تختلف حتمًا عن دراسة الأنساق اللغوية للغة الخطاب السياسي، أو أي خطاب آخر. ولذا يقول خوسيه ايفانكوس: "إن النَّص الشعري يتركب بوصفه استعمالًا إبداعيًا للنظام System، أي أنه استعمال مختلف عن استعمالات أخرى، ولكن تستخدم فيه بالضرورة وحدات النظام ذاتها (الفونيمات)، ومكونات المضمون. وهذه الوحدات لا تُخلق، ولا تُهدم في النص الشعري وإنما تتحول فقط،

[9] خوسيه ماريا بوتزيللوايفانكوس. *نظرية اللغة الأدبية*، ترجمة: حامد أبو أحمد (القاهرة: مكتبة غريب، 1992) 50.

[10] محمد بن عبد الرحمن بن عمر القزويني، *الإيضاح في علوم البلاغة*، تحقيق: عبد الحميد هنداوي (القاهرة: مؤسسة المختار 2006) 12.

أو تتشكل بطريقة مختلفة عن الاستعمالات الأخرى، ومن منطلق هذا الافتراض وحده يمكن تأسيس نظرية لسانية للشعر، فاللغة الأدبية خلّاقة ما دامت:

تخلق تعبيرات جديدة (وليست فونيمات جديدة).

تخلق مضامين جديدة (وليست مكونات جديدة).

تخلق ارتباطات جديدة بين التعبير والمضمون.

تقيم علاقات تكميلية معينة غير مسبوقة بين التعبيرات والمضامين والعلامات[11].

فالجِدَّة وعدم التكرار هو الذي يضمن للغة الشِّعر البقاء وعدم التحلّل، وهذه الجِدة لا ترى إلا من خلال مبدأ "الانحراف" في مواجهة اللغة النَّمطية، ويمكن القول بأن "الفرضية الانحرافية صارت عاملًا مشتركًا في كثير من التوجهات المنهجية المختلفة والمدارس النقدية". تلك الفرضية التي تقول إنه يجب "أن نفهم اللغة الأدبية على أنها ابتعاد عن اللغة المسماة بالنمطية Estandered أو الشائعة"[12]."ولهذا فإن اللغة الأدبية تحدد أبنية لا تقبل أي إحلال، إنها أبنية لفظية ينبغي أن تبقى حرفية وثابتة، وذات طابع استمراري"[13].

إن"لغة الشعر تشذُّ في استخدامها عن مبدأ من المبادئ اللسانية، غير أنه في لغة الشعر لا يُكتفى (بالانزياح)، بل لابد من وجود قابلية لإعادة بنائها على مستوى أعلى، وإلا فإن اللغة المنزاحة، وليس بمقدورها أن تصنع قابلية إعادة بنائها ثانية، تتخطى العتبة التي تفصل بين المعقول واللامعقول لتندرج ضمن الخطأ غير القابل للتصحيح، على عكس لغة الشعر التي تكون محكومة بقانون يعيد تأويلها مرة أخرى"[14]. إن قابلية إعادة التأويل تفتح الباب أمام تعدد القراءات بتعدد القراء في نظريات التأويل ، إن الكلمة تومض نحو تجربة لا نهائية وهي على استعداد لأن تشع صوب ألف علاقة مبهمة وممكنة"[15] على حد تعبير (كولر).

وهذا ما لا يمكن إنكاره في القراءة الواعية للأعمال الشعرية إن الشعر يمكن أن يُعَرَّفُ على أنه نوع من اللغة، وإن الشعرية هي حدود الأسلوب لهذا النوع، ولهذا فهي تفترض وجود "لغة شعرية" وتبحث عن الخصائص التي تكونها.

وأول خاصية من خصائص اللغة الشعرية هي "المجاوزة" أو "الانحراف" المقصود (للغة الشعر) بالقياس إلى لغة النثر يقول (جون كوين) : إن "الظاهرة الشعرية إذن تتحول إلى ظاهرة يمكن قياسها وتقديمها على أنها متوسط التردد لمجموعة من المجاوزات التي تحملها اللغة الشعرية بالقياس إلى لغة النثر"[16]. كما يمثل "الانحراف" "أهم سمات اللغة الشعرية، فاللغة الشعرية في جملتها تمثل عدولًا أو انتهاكًا لما هو مألوف في اللغة المثالية المحايدة، أو ما أطلق عليه (رولان بارت) درجة الصفر في الكتابة"[17].

أما درجة النحوية فهي مصطلح توليدي اقترحه أولا (تشومسكي) كطريقة منظمة لتحديد نوعية الانحراف اللغوي عبر مقولات شكلية مضبوطة... ثم يمضي في تحديد درجات الانحراف بتقسيمه إلى ثلاثة أنواع رئيسة:

---

11 ايفانكوس ، *نظرية اللغة الأدبية*، 72.
12 ايفانكوس ، *نظرية اللغة الأدبية*،27.
13 ايفانكوس ، *نظرية اللغة الأدبية*،59.
14 حسن ناظم، *مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم* (بيروت: المركز الثقافي العربي 1994) 115.
15 جوناثان كلر، *الشِّعرية البنيوية*، ترجمة: السيد إمام (القاهرة: دار شرقيات 2000) 218.
16 جون كوين، *بناء لغة الشِّعر*، ترجمة: أحمد درويش (القاهرة: دار المعارف 1993) 25.
17 إبراهيم عبد المنعم إبراهيم، *بحوث في الشِّعرية وتطبيقاتها عند المتنبي* (القاهرة: مكتبة الآداب 2008) 32.

انحراف ناجم عن خرق مقولة معجمية.

أو ناجم عن التوتر في ملمح يرتبط بمقولة فرعية محددة.

أو متولد عن الصراع مع ملمح متصل بمحور الاختيار.

ومحور "الاختيار" هو ما تحدث عنه الجرجاني (471هـ) في مقولة النَّظم الشهيرة في الدرس النقدي القديم.

والخاصية الثانية للغة الشعرية هي "الغموض" ويعد خاصية أساسية في لغة الشعر وهي تقوم على الخاصية السابقة بحيث تمثل نتيجة منطقية للمجاوزة، أو الانحراف ومن ثم تتشكل الصعوبة في الفهم، فلم يكن النَّص الشِّعري يومًا من الأيام كالنُّصوص العادية، فقراءة قصيدة ما من القصائد يختلف عن قراءة الجريدة اليومية. "ويتخذ علماء الشعرية هذا الأساس اللغوي متكأ لإقامة تصور مماثل عن درجة النحوية الشعرية يستثمر مقولات كل من (تشومسكي) و (جاكبسون) قبله في حديثهما عن نحو الشعر بحيث ترتبط درجة النحوية بنسبة التعقيد في النسيج اللغوي، ودرجة الصعوبة في تأويله"[18].

وهذا التعقيد بلغ غايته في شعرية الحداثة، وهو تعقيد غير مقبول في النصوص المغلقة تمامًا من وجهة نظر البحث على الأقل "إن الغموض خاصية داخلية ولا تستغنى عنها كل رسالة تركز على ذاتها، وباختصار فإنه ملمح لازم للشعر. ونكرر مع (إيمبسن) إنَّ "مكائد الغموض توجد في جذور الشِّعر نفسها"[19].

إن الغموض في اللغة الشعرية "هو السمة المائزة بين مستوى اللغة العادية، ومستوى اللغة غير العادية" وهو ما يعبر عنه عبد القاهر بالمعاني الثواني في مواجهة المعاني الأول التي تحتاج إلى شيء من المعاناة الذهنية، وتحريك الخواطر والمثابرة في الطلب"[20].

وقد يكون مصدرُ الغموض تكثيفَ الدلالات عن طريق التراكم المجازي، وتداخل الصور، واللجوء إلى الأساطير الضَّاربة في أعماق التاريخ وما يتولد عنها من رموز لا نهائية استخدمت بشكل مكثف في شعرية المتصوفة، والشعر الحداثي على حد سواء. "وإذا كان لنا أن نصف لغة الرمزية الشعرية، قلنا إنها لغة مفعمة بالإشارات المجازية التي تبدو مبهمة أكثر منها واضحة المعالم، مفككة أكثر منها منسقة، وهي من هذه الوجهة لغة تتجاوز الفوارق التصنيفية الدقيقة بين الأشياء"[21]. "وتذهب النظرية الشعرية المعاصرة إلى أن: النص الشعري الجيد هو نص إشكالي مفتوح على دلالات عدة محتملة، وإن الغموض الإيجابي عنصر أصيل في شعرية الشعر"[22]. لذا (فالغموض) و(المجاوزة) خصيصتان أصيلتان في أي لغة أرادت أن تكون شعريَّة متميزة عن مستويات الأداء العادي للغة، والذي لا يبتعد عن منطقة التواصل لأهداف اجتماعية أو غيرها.

وتبقى (التأثيريَّة) خصيصة ثالثة للغة الشعرية، بما تحدثه تلك اللغة المغلفة في المتلقى، وهي خاصية ترتبط بدرجة الانزياح والغموض الشعري بعلاقة طردية فكلما ازداد الانحراف أو انتهاك قانون اللغة، وازدادت كثافتها من الوجهة المجازية أو الرمزية أو الأسطورية ازدادت درجة التأثير الجمالي في المتلقى، وهو ما يعبر عنه في المصطلح الصوفي بالوجد الناشئ عن السماع الحق[23]، وما يحدثه من أثر انفعالي حركي ينتج عنه الضرب بالأكف، أو الرقص أو غير ذلك. وتختلف درجة التأثير من متلقٍ إلى آخر بحسب

---

18 صلاح فضل، *أساليب الشِّعرية المعاصرة* (لبنان: دار الأدب 1995) 23.
19 جاكبسون، *قضايا الشعرية*، 50.
20 إبراهيم، *بحوث في الشعرية*، 27.
21 إبراهيم، *بحوث في الشعرية*، 113.
22 إبراهيم، *بحوث في الشعرية*، 57.
23 عبد الكريم القشيري، *الرسالة القشيرية*، تحقيق:عبد الحليم محمود، ومحمود بن الشريف (القاهرة: 1966)،201.

فهمه للرسالة اللغوية، وتفاعله معها، كما تتوقف درجة التأثير على عوامل فيزيائية، ونفسية أخرى بعيدة عن الطبيعة اللغوية للقول الشعري.

والسمة الرابعة من سمات اللغة الشعرية هي (الموسيقية) بمعنى اعتماد تلك اللغة على الموسيقى الظاهرة والباطنة، بما تؤديه تلك الموسيقى من تأثير معنوي، ويتحدث صلاح فضل عن (سُلَّمِ الدَّرَجَات الشِّعْرِيَّة) الذي يبدأ بالإيقاع فيؤكد أن البنية الإيقاعية هي: "أول المظاهر المادية المحسوسة للنسيج الشعري الصوتي، وتعالقاته الدلالية..."، إنَّها "تتضمن نماذج شكلية لتنظيم الجداول الصوتية، وقواعد لتوليد الخطاب الصوتي منضبطة مع نظام التوليد الدلالي"[24]. على رأي جريماس. فالوزن والنغم والموسيقي وسائل إضافية تملكها القصيدة الشعرية لاستخراج ما تعجز الألفاظ عنه، وكذلك توظيف الجناسات، والإيقاعات، والمحاكيات اللغوية يدعم المقومات الشعرية في النَّص"[25].

إن البناء اللغوي داخل الأعمال التي تتسم بالشعرية تبقى فيه البنية الإيقاعية شاهدة على بقائها ومانعة لها من التحلل والفناء، وليست مجرد حلى لفظية، أو توشية إيقاعية "ولهذا فإن اللغة الأدبية تحدد أبنية لا تقبل أي إحلال، إنها أبنية لفظية ينبغي أن تبقى حرفية، وثابتة، وذات طابع استمراري"[26]. ويبقى الوزن الموسيقي والقافية للقوالب الشعرية القديمة، والجناسات والتكراريات الصوتية في الأعمال النثرية شاهدة على بقاء تلك الأعمال، ومؤثرة في البنية الدلالية ذاتها في الوقت نفسه، إننا نتفق مع (شتايجر) حين يقول: "إن ما يحفظ الشعر الغنائي من خطر التحلل إنما هو التكرار، لكن نوعًا خاصًّا من التكرار هو الذي يعطي وحدة لكل أنواع الشعر. وأكثرها شيوعًا هو الإيقاع، أو تكرار وحدات الزمن المتماثلة"[27]. [Y4]

1.2. اللّغَةُ الإشراقيَّة عِنْدَ المُتَصَوِّفَةِ

تطالعنا إشكالية عميقة في التعبير اللغوي عن طبيعة التجربة الإشراقية، حيث إن جوهر التجربة هو المطلق، والتعبير عنها يتم باللغة المقيدة، مهما امتلكت تلك اللغة من ملكات التعبير. واتساقًا مع هذه الإشكالية ظهر مصطلح الشَّطْح للتعبير عن المواجيد القوية، والتي أوقعت كثيرًا من الصوفية في منزلقات خطيرة مع الفقهاء، أودت بحياة بعضهم[28]. ويؤكد محمد عبد المطلب على القول بتوازي الخطوط بين "الشاعرية والتصوف، بكل بعده الباطني الغنوصي، وبعده الخارجي في الشطح"[29]. وما ذلك إلا لتضافر التعبير اللغوي عن المواجيد القوية بلغة أرضية.

وإلى جانب هذه الإشكالية في الأداء اللغوي، تظهر سمة أخرى من سمات التصوف وهي الفردية، فالتجربة الصوفية من أخص خصائها الذاتية، وإن تكررت المواجيد فسيبقى التعبير عنها متصلًا بصاحبها بقدر اختلافه عما سواه من أرباب الطريق؛ ولذا فاللغة الإشراقية عند المتصوفة لغة مغلفة مرموزة، تظهر قيمتها في كشف النسق الرمزي، أو المستوى العميق للبنى الرمزية، وهذا ما يعطي التجربة الصوفية العمق المطلوب. فإذا كان للمتصوفة مواجيدهم، ومقاماتهم ،وأحوالهم الخاصة فلهم أيضًا لغتهم الإشارية الخاصة، وبهذا تخرج اللغة عندهم عن الإطار التواصلي، أو حتى الإطار الأدبي إلى لغة فنية مغلقة، أخص خصائصها الرمز والإشارة، لا التَّصريح والعبارة. ويبدو أن الصوفية هم أبرز من مارس "إعادة التشفير اللغوي في الشعر قديمًا، عن طريق نزع الدلالات الأولى

---

[24] فضل، *أساليب الشعرية*، 21-22.
[25] إبراهيم، *بحوث في الشعرية*، 31.
[26] ايفانكوس، *نظرية اللغة الأدبية*، 59.
[27] صلاح فضل، *إنتاج الدلالة الأدبية* (القاهرة: مؤسسة مختار1987) 103.
[28] عبد الله بن علي الطوسي، *اللُّمع*، تحقيق: عبد الحليم محمود وطه عبد الباقي سرور، (القاهرة وبغداد: دار الكتب الحديثة ومكتبة المثنى 1960) 453-557.
[29] محمد عبد المطلب، *مناورات الشِّعرية* (القاهرة: دار الشروق 1996) 19.

الحسية، والدنيوية لكلمات تتصل بمجالات الجنس والخمر، وحالات النفس لإدراجها في أنساق رمزية جديدة مرتبطة بمواجدهم وعالمهم ..." [30].

إنَّ الصوفي يشعر بالفناء بصفته بشر، لكنه يعوض ذلك بالاتحاد بالمطلق الباقي، إنه دائمًا في تحدٍّ مستمر يواجه الفناء بالبقاء، والعدم بالوجود، إنه يحاول دائمًا الوصول لمراتب الكمال الإلهي عبر تصفية المناقص البشرية وسبيله إلى ذلك لغة خلَّاقة غير عادية في كل مستوياتها، إنَّه يسعى إلى القداسة، وإلى إشباع هذا الحنين الوجودي عبر اللغة القادرة على تجسيد هذا العالم الإلهي والتي هي نوع من الخلق الفني يحاكي ما صنعه الرَّبُّ في المرة الأولى حين خلق العالم، يتحقق به وجود الصوفي عندما يحيا به وفيه.

إن لغة الصوفية مكثفة الدلالة من هذه الوجهة، رمزية لأبعد الحدود، غير أن المرموز له، يعتمد على معرفة باطنية بأحوال السلوك للقاصدين، ومن ثم لم يتصدَّ لتفسير تلك الرموز إلا أعلام الطريق من العارفين. والبحث عندما يقف أمام النصوص الصوفية يجد تطابقًا بينها وبين الأداء الشعري من الناحية اللغوية من خلال امتلاك أدوات اللغة في البنى والأنساق التعبيرية.

إن الإنتاج الصوفي يزخر بمعطيات النظرية الشعرية في النصوص، وهذا ما يؤكده البحث عند الوصول إلى الجانب التطبيقي، فلغة الصوفية مغلقة على أصحابها مستبهمة على الأجانب عنها، يحيط بها الغموض في إشكالية لا متناهية أحيانًا، وذلك من أخص خصائص النظرية الشعرية بعامة، ولذا قيل إنهم "يستعملون ألفاظًا فيما بينهم، قصدوا بها الكشف عن معانيهم لأنفسهم، والإجمال والسَّتر على من باينهم في طريقتهم؛ لتكون معاني ألفاظهم مستبهمة على الأجانب، غَيرة منهم على أسرارهم أن تشيع في غير أهلها" [31].

غير أنه يظهر من كلام القُشيري التعمد في استعمال لغة مبهمة لا يفهمها إلا كل من ذاق خمر المحبة، واللغة الإبداعية أهم ما يميزها أنها لغة تلقائية، والجمع بين هذا وذاك يكمن في اعتبار لغة الصوفية قسمين كبيرين [Y5] لكنهما مبهمان؛ القسم الأول: هو اللغة التي يعبرون فيها عن مقاصدهم فيما بينهم، أو اللغة الاصطلاحية وهي الأصل، وهي مقصودة الإبهام والإلغاز كما مر بنا، والقسم الثاني متفرع عن الأول، وهي اللغة الإبداعية عند المتصوفة فهي كأي إبداع حقيقي تلقائية غير مقصودة الإبهام تعبر عن تجارب صادقة أيضًا، لكنها في الوقت نفسه تتأثر باللغة الأم لهؤلاء القوم، فلا مفر أمام الأديب الصوفي من أن يأخذ من معين الرموز والإيحاءات ما يخدم فكرته وتجربته وهنا يبدو الاستخدام الرمزي للغة يفرضه واقع التصوف وشروطه.

إن (الفردية) و(الانغلاق) سمتان من سمات اللغة الشعرية عند المتصوفة، يضاف إليهما (الموسيقية) العالية سواء في الشعر، أو النثر، مما يعلي من درجة التأثيرية. ونظرة واحدة إلى حكم ابن عطاء الله السكندري أو غيره من أعلام الصوفية تدلنا على كم الموسيقى في اللغة النثرية للمتصوفة. ولا ينسى البحث هنا الإشارة إلى إيقاعات أشعار عمر بن الفارض ذات النغم الخارجي والداخلي العالي؛ حيث أولع بألوان الإيقاع النغمي ولعًا أوهم بعض الباحثين بأن ذلك يُدخل شعر سلطان العاشقين ضمن التكلُّف الممقوت، أو التعقيد والثِّقل اللفظي الفجّ، غير أن الأمر في نظر البحث بات أكبر من ذلك، إذ المرجع في ذلك الثقل اللفظي إلى ثقل معنوي في المستوى العميق للجمل، ثقل أوجبته التجربة المشربة بطابع الغنوص فجاء التعبير عنها متداخلًا في التراكيب البديعية بهذا الشكل، فكأن سلطان العاشقين قد أراد لشعره السيرورة بين عوام الطريق فعمد لذلك، أو كأنها ميزة من ميزات اللغة الأدبية في

30 فضل، *أساليب الشعرية*، 192.
31 القُشيري، *الرسالة*، 187.

العصر المملوكي كما حدد الدارسون، استعملها أقرانه من غير المتصوفة، لكن يبقى للمتصوفة تلقائيتهم في اختيار الأنساق التعبيرية من الناحية الشكلية، متأثرين بلغة العصر وقوالبه حينًا، وبعمق التجربة الصوفية في أحيان كثيرة.

وليست اللغة الإشراقية للقوم ببعيدة عن (العدول) أو (الانحراف التركيبي)، الذي ينقض الأنساق المتوارثة، ويعيد بناءها من جديد لتتسق مع التجربة العرفانية. ولا يتم للبحث مقصوده في هذا الجزء إلا بمراجعة ما بين يديه من نصوص صوفية تخص القرن السابع الهجري في مصر، وتظهر فيها السمات الشعرية اللغوية للقوم تطبيقيًّا.

2. الإطار التطبيقي

2.1. تَطْبيقَاتٌ من نصوص القرن السابع الهجري

2.1.1. الجدة والغموض وتكثيف الدلالة في لغة الشعر

إذا كانت النظرية الشعرية الحديثة تذهب إلى اعتبار "النص الشعري الجيد هو نص إشكالي مفتوح على دلالات عدة محتملة. وإن الغموض الإيجابي عنصر أصيل في شعرية الشعر"(32). والقشيري يرى لغة الصوفية لغة مستبهمة "قصدوا بها الكشف عن معانيهم لأنفسهم، والإجمال والسَّتر على باينهم في طريقتهم"(33). كما ذكر البحث قبل ذلك، فالعلاقة ثَمَّ واضحةٌ بين اللغة الصوفية، وتجليات الشِّعريَّة الحديثة في نقطة مائزة هي الغموض. فمصادر الغموض متنوعة بين استخدام الرمز، أو تكثيف الدلالات عن طريق تتابع الصور الخيالية، أو التقديم والتأخير، واستخدام الضمائر، والتناص... إلى غير ذلك، يقول ابن الفارض في الياءية حاذفًا (خبر كان)، ومقدمًا (المفعول به) على الفعل والفاعل، ومستخدما الطباق بالسَّلب والإيجاب في تعبير مرموز:

كُنْتَ لا كُنْتَ بِهِمْ صَبًّا يُرَى مُرُّ مَا لاقيْتَهُ فِيهِم حُلَىّ[34]

ويصل في التائية الكبرى المسماة نظم السلوك إلى موضع الاتحاد حيث (الفناء في الذات الإلهية) والذي ينفيه قولًا، غير أنه ظاهر عيانًا في هذه الأبيات التي يجمع فيها بين الضمائر (أَنا وهُو وهِي) في ذات واحدة هي ذات الشاعر يقول:

وَهُنَّ وهُمْ – لا وَهْنَ وَهْمٍ – مَظَاهِرٌ لنَا بِتَجَلّينَا بِحُبٍّ ونَضْرَةِ [35]
فَكُلُّ فَتَى حُبٍّ أنَا هُو، وَهْيِ حُبّ بُ كُلِّ فَتًى، والكُلُّ أَسْمَاءُ لُبْسَةِ

ويصل الغموض، وتكثيف الدلالة أقصاه في قوله في ذات القصيدة جامعًا بين الضمائر المنفصلة، في التَّكلّم والغَيبة، في البيت الثاني ثم العودة إلى المتكلم وحْدَهُ في البيت الثالث لتناسي الغائب، ممَّا يدل على أن التجربة الصوفية تجربةُ حُضُورٍ وَشُهُودٍ فِي الأَسَاسِ:

فَلَا وَصْفَ لِي، وَالْوَصْفُ رَسْمٌ كَذَاكَ الاسْـ مُ وَسْـمٌ فَإِنْ تَكْنِـي فَكَنِّ أوِ انْعَـتِ
وَمِنْ أَنا إيَّاهَـا إلى حَيْـثُ لا إِلَـى عَرَجْـتُ وَعَطَّـلْتُ الوجُودَ بِرَجْعَتِـي
وَعَنْ أَنا إيـَّايَ لِبَاطِـنِ حِكْمَـةٍ وَظَاهِـرِ أَحْكَامٍ أَقَمْتُ لِدَعْوَتِـي[36]

يقول شارح الديوان نقلًا عن أعلام الطريق: "إن السَّفر في رحلة الوجود أربعة أسفار؛ السَّفر الأول: هو السير إلى الله في منازل النفس، والسَّفر الثاني: هو رفع حجاب الوحدة عن وجوه الكثرة بالاتصاف بصفات الحق، والسَّفر الثالث: هو زوال التقيد بالضِّدين

---

[32] إبراهيم، *بحوث في الشعرية*، 57.
[33] القُشيري، *الرسالة*، 187.
[34] ابن الفارض، *الديوان*، 53.
[35] ابن الفارض، *الديوان*، 114.
[36] ابن الفارض، *الديوان*، 121.

الظاهر والباطن، وهو الترقي إلى عين الجمع والحضرة الأحدية وهو مقام: قاب قوسين، والسَّفر الرابع: عند الرجوع من الحق إلى الخلق وهو أحدية الجمع والفرق"[37]. وقد أشار ابن الفارض إلى السَّفر الأول بقوله: "فلا وصف لي .... إلخ.. وإلى السفر الثاني بقوله ""أنا إياها" وبالسفر الثالث بقوله: "أنا إياي" وبالسفر الرابع بقوله: "عطرت الوجود برجعتي". والذي يَهُمُّ البحث هنا من الناحية اللغوية هو عدم إمكانية فهم الأبيات بدون الشرح العرفانيّ لها، وذلك لتراكب الضمائر في المستوى السطحي الذي يولد صعوبةً رمزيةً كبرى في المستوى العميق.

وفي بيت آخر من القصيدة نفسها يُرى التصاقًا، وتجاورًا لحروف الجرّ مع ياء المتكلم في تتابع يعقّد البيت، ويفضي بنا إلى أوجه التأويل يقول:

ومنَّى بَدَا لِي مَا عَلَيَّ لَبِسْتُـهُ وعنِّي البَوَادِي بِي إِلَيَّ أُعيـدَتِ [38]

والشيء نفسه يصنعه عند نشوة الاتحاد، فتبدو الذات المصدِّرة للأبيات هي عينُ المتجلّي الأعظم يقول:

وَفِي مُنْتَهَى فِي لَمْ أَزَلْ لِي وَاحِـدًا جَلَالُ شُهُودِي، عَنْ كَمَالِ سَجِيَّتِي

وَفِي حَيْثُ لا فِي، لَمْ أَزَلْ فِيَّ شَاهِـدًا جَمَالُ وجُودِي، لا بِنَاظِرِ مُقْلَتِي[39]

فتظهر الأحدِيَّة "حيثُ لا فِي" ظهورًا مطلقًا، وهو تعبير متفرد جديد لم يسبق له في الشعر العربي مثيل في حدود نظر الباحث.

ومما يزيد خصوصيته التركيب الصوفي للغة انحرافها عن الأعراف اللغوية، والتقعيدات التركيبية فيما يسمى (بالانزياح) أو (العدول)، ومثال على ذلك افتتاح ابن الفارض إحدى قصائده بقوله:

صَدٌّ حمَى ظَمَأِي لِمَاكَ لِمَــاذَا؟ وَهَواكَ قَلْبِي صَارَ مِنْهُ جُــذَاذَا [40]

فقدَّم (اسم صار) عليها وأخَّر (اسم الاستفهام) في تركيب ذي خصوصية شديدة.

1.2.1. الجِدَّة والغموض وتكثيف الدلالة في لغة النَّثر الصوفي

ومن الصعوبة الدلالية التي تنشأ عن تتابع الضمائر المتصلة والمنفصلة قول ابن عطاء الله السَّكندري في الجانب النثري: "خَيْرُ مَا تَطْلُبُهُ مِنْهُ مَا هُوَ طَالِبُهُ مِنْكَ"[41]. ويقول في موضع آخر واصفًا أحوال الذَّاكرين: "قَوْمٌ تَسْبِقُ أَذْكَارُهُمْ أَنْوَارَهُمْ، وقَوْمٌ تَسْبِقُ أَنْوَارُهُمْ أَذْكَارَهُمْ؛ ذَاكِرٌ ذَكَرَ لِيَسْتَنِيرَ قَلْبُهُ، وَذَاكِرٌ اسْتَنَارَ قَلْبُهُ فَكَانَ ذَاكِرًا"[42]. ومن ذلك قوله أيضًا: "طَلَبُكَ مِنْهُ اتهامٌ لَهُ، وَطَلَبُكَ لَهُ غَيْبَةٌ مِنْكَ عَنْهُ، وَطَلَبُكَ لِغَيْرِهِ لِقِلَّةِ حَيَائِكَ مِنْهُ، وَطَلَبُكَ مِنْ غَيْرِهِ لِوجُودِ بُعْدِكَ عَنْهُ"[43]. فنص كهذا لا يتوصل إلى فهم محتواه من القراءة الأولى أبدًا، بل لابد من قراءات متعددة تكشف ذلك الغموض الذي أوجدته ضمائر الخطاب والغيبة المتتابعة، لكن تبقى شعرية اللغة النثرية أخف وطأة من شعرية شعر المتصوفة. ومن أقواله في (الحكم) حول تتابع الضمائر أيضًا: "وَمِمَّا يَدُلُّكَ عَلَى وُجُودِ قَهْرِهِ سُبْحَانَهُ، أَنْ حَجَبَكَ عَنْهُ بِمَا لَيْسَ بِمَوْجُودٍ مَعَهُ"[44]. يعني احتجاب الخلق بالخلق عن الخالق أي بما ليس له وجود مع الموجود؛ فلقد حجب العَدَمُ العَدَمَ، وذلك أكبر دليل على وجود الموجود الأوحد. وفي حكمه تقديم وتأخير يصعب المعنى بدرجة

---

37 ابن الفارض، *الديوان*، 121-122 الحاشية.
38 ابن الفارض، *الديوان*، 139.
39 ابن الفارض، *الديوان*، 163.
40 ابن الفارض، *الديوان*، 63.
41 ابن عطاء الله، *الحِكم*، 44.
42 ابن عطاء الله، *الحِكم*، 123.
43 ابن عطاء الله، *الحِكم*، 54.
44 ابن عطاء الله، *الحِكم*، 280.

كبيرة أيضًا حيث يقول: "لَا تَصْحَبْ مَنْ لَا يُنْهِضُكَ حَالُهُ، ولَا يَدُلُّكَ عَلَى اللهِ مَقَالُهُ، وربمَا كُنْتَ سَيِّئًا فَأَرَاكَ الإِحْسَانَ مِنْكَ صُحْبَتُكَ لمنْ هُوَ أَسْوَأَ حَالًا مِنْكَ"يقول الشَّارح، إنك إن صحبت من هو أسوأ حالا منك ربما رأيت بذلك الإحسان من نفسك، لما جبلت عليه النفوس من استشعار فضيلتها عند مشاهدة من هو دونها[45]." وعلى هذه الشاكلة يستمر الأسلوب في الحكم العطائية في كثير من الأحيان.

ويضيف ابن عطاء الله في الحكم قولا جامعًا بين "عين البصيرة" "وحق البصيرة" في لغة غنوصية مكثفة يقول: "وَعَيْنُ البَصِيرَةِ تُشْهِدُكَ عَدَمَكَ لِوجُودِهِ، وحَقُّ البَصِيرَةِ يُشْهِدُكَ وجُودُهُ، لا عَدَمُكَ ولَا وجُودُكَ"[46]. يريد أن يقول إن العين الصادقة تشهد العارف عدمه بقدر ما تشهده وجود الحق، لأن (حق البصيرة) يشهد بذلك ويقر عرفانًا وامتنانًا إذ لا عدمك ولا وجودك مسئول عن شيء، فالمعرفة كشف رباني يفتحه على من يشاء.

فإذا قال صاحب كتاب الأدب في التراث الصوفي ،"إن من سمات النَّثر الصوفي، وضوح الأساليب..[47]. أقررنا له بذلك فيما يتعلق بالأحزاب والأوراد كحزب البحر مثلًا [48]. باستثناء النثر ذي الطبيعة الشِّعرية لاسيما الحكم منه، يقول الشيخ أبو الحسن الشاذلي (656هـ): "إِنْ أَرَدْتَ التِي لَا لَوْمَ فِيهَا فَلْيَكُنْ الفَرْقُ عَلَى لِسَانِكَ موجودًا، والجَمْعُ فِي بَاطِنِكَ مَشْهُودًا، وأَشْبَهُ شَيْءٍ وُجُودُ الكَائِنَاتِ إِذَا نَظَرْتَ إليهَا بِعَيْنِ البَصِيرَةِ وجُودُ الظِّلَالِ؛ والظِّلُّ لا وجُودَ لَهُ باعتبارِ جميعِ مَرَاتِبِ الوجُودِ، ولا مَعْدُومَ باعتبارِ جَميعِ مَرَاتِبِ العَدَمِ"[49]. وتبدو فكرة ظلال الكائنات عند "الشاذلي"تشابه المحاكاة الأرسطية، وتخالفها في آن، فالفكرة اليونانية محاكاة لعالم المثل في عالم الواقع، بينما فكرة الظلال هي صورة انعكاس نور الحق على مفردات الخلق عند المتصوفة وأرباب الطريق. وهذه الأمثلة وغيرها تؤكد على صعوبة الفهم، لكنها بالطبع لا تصل إلى حد صعوبات لغة الشعر. وهذا التعبير أشبه بلغة محيي الدين بن عربي في الفتوحات المكيَّة، فلم تظهر هنا الجدة المبتغاة بل هي تكرار لأقوال أرسطو وابن عربي.

والحق أن التصوف قد انقسم أتباعه فريقين: فريق يرى الحلول والاتحاد من خلال فكرة وحدة الوجود وهم ما يمكن أن نسميهم الصوفية المتفلسفون: كابن عربي، وتلميذه عبد العزيز بن عبد الغني الحسني (703هـ). وغيرهما، وفريق وقف عند الوجد والمحبة وعانى الشوق والألم، كابن الفارض وابن الخيمي[50]، وقد ارتضت مصر الاتجاه الثاني في التصوف خصوصًا في القرن السادس وما تلاه من قرون، "إذ مضت مصر تؤثِر التصوف السُّني وما أشاعه من الطرق الصوفية الكثيرة"[51]. في حين ارتضت الأناضول اتجاه ابن عربي وجلال الدين الرومي الأول، وما تفرع عنهما من طرق كثيرة.

ومما يروي عن الشيخ إبراهيم الدسوقي القرشي (696هـ) في صعوبة التركيب النحوي الناجم عن صعوبة مذاقات التجربة الصوفية نفسها ضمن حديثه عن معرفة حروف الكتاب العظيم: إنَّ "جَمِيعَ المعبِّرينَ والمؤوّلينَ، والمتكلّمينَ فِي عِلْمِ التَّوْحِيدِ، والتَّفْسِيرِ، لم يَصِلُوا إلى عُشْرِ مِعْشَارِ مَعْرِفَةِ كُنْهِ إِدْرَاكِ مَعْرِفَةِ مَعْنَى حَرْفٍ وَاحِدٍ مِنْ حُروفِ القرآنِ العَظِيمِ!"[52]. وتبدو صعوبة التركيب النحوي هنا من تتابع الإضافات التي وصلت إلى سبع إضافات لنكرات لإفادة التخصيص، ولم تقف صعوبة الفهم عند هذا الحد بل ينضاف إلى ذلك استخدام غريب الألفاظ، وثقيل الأصوات، وحوشي الكلمات ومن ذلك ما نسب إليه أيضًا أنه كتب لبعض مريديه

---

45 ابن عطاء الله، *الحِكم*، 93.
46 ابن عطاء الله، *الحِكم*، 72.
47 محمد عبد المنعم خفاجي، *الأدب في التراث الصوفي* (القاهرة: مكتبة غريب) 119-127.
48 نوح حاميمكلر، *أوراد الطريقة الشاذلية* (عَمَّان والقاهرة: دار الزَّاهد 1997) 14.
49 عبد الحليم محمود، *قضية التَّصوف المدرسة الشَّاذلية* (القاهرة: دار المعارف المصرية 1999) 249.
50 شهاب الدين الخيمي ترجمته في: العبر (358/3)؛ (فوات الوفيات 413).
51 شوقي ضيف، *تاريخ الأدب العربي عصر الدول والإمارات مصر* (القاهرة: دار المعارف 1990) 350.
52 الشَّعراني، *الطَّبقات*، 145.

بعد السلام: "..... وإِنَّنِي أُحِبُّ الوَلَد، وباطِني خَلِيٌّ مِنَ الحقْدِ والحسَد، ولا بِبَاطِنِي شَظًى، ولا حَرِيقُ لظًى، ولا جَوَى ممَنْ مَضَى، ولا مَضَضَ غَضًّا، ولا نَكَصَ نَصًّا، ولا سَقَطَ نَطًّا، ولا ثَطَبَغَظًّا، ولا عَطَلَ حَظًّا، ولا شَنَبَ سُرًى، ولا سَلَبَ سَبًّا، ولا عَتَبَ فَجًّا، ولا سَمِدَ صَدًّا، ولا بَدَعَ رِضًا...".[53].

ومن الملاحظ أن هذه الرسالة كتبت من الشيخ إلى أحد مريديه بما تضمنته من عبارات غريبة مستبهمة تصل إلى عشر جمل، وكأن الصوفية أرادوا الإبهام والتعمية على من باينهم سترًا لمعانيهم عن البوح بها، أو إظهارها للأجانب عنها كما يقول القشيري. كما تبدو صعوبة الفهم ومعاظلة التركيب في قوله أيضًا: في شرح طريق السَّالكين في معراج الحقيقة الإلهية عند وصولهم إلى قرب المجالسة، يقول "فإذا خَرَجَ عَنِ الكُلِّ طَالَ لِسَانُهُ بِلا لِسَانٍ مَعَ شِدَّةِ اجتهادِه، وأَعْمَالِهِ الظَّاهِرَةِ ثُمَّ البَاطِنَةِ، ثُمَّ بَعْدَ ذَلِكَ لَا حَرَكَةَ، ولَا كَلَامَ...إِنَّمَا هُوَ صَمْتٌ بَلا حِسّ، ثُمَّ يُصَفَّوْنَ مِنْ صَفَاءِ الصَّفَاءِ ووَفَاءِ الوفاء، ويخلَّصُ مِنْ إِخْلَاصِ الإِخْلَاصِ فِي الإِخْلَاصِ للإِخْلَاصِ، ثُمَّ يَتَقَرَّبُ بِمَا يكونُ بِهِ جَليسًا، فإِنَّ المجالَسَةَ لها آدابٌ أُخَرُ خَاصَّةٌ يَعْرِفُهَا العَارِفُونَ"([54]).

2.1.3. تَطْبِيقَاتٌ عَلَى البِنْيَةِ الإيقاعِيَّةِ فِي اللّغَةِ العِرْفَانِيَّة فِي لغة الشعر الصوفي

إذا كان الغموض وتكثيف الدِّلالات من خصائص اللغة العرفانية، بوصفها لغةً شعريةً صادرةً عن أصحاب ذوق وتجربة، فإنَّ هناك سمةً لا تقل عنها أهمية وهي الإيقاع سواء في الشّعر أو في النّثر. والإيقاع ببعديه الدَّاخلي والخارجي بات وسيلةً لنقل التجربة، والتأثير بها إلى جانب كونه غاية في أحيان أخرى، حيث يبرز التساؤل: ما الذي يدفع الصوفية إلى السَّماع الذي يترتب عليه الوجد؟ إنَّ تلقِّي المتصوفة للأشعارِ بصفةٍ عامَّةٍ، وللمعاني الغزلية على وجه الخصوص هو تلقٍ ذو طبيعة إشارية مرموزة على مستوى المعنى، وهو قبل هذا تلق لمعطيات الإيقاع النَّغَمي، حيث باتت مجالس السماع في هذا القرن من مفردات التصوف التي لا ينفك عنها أرباب الطريق[55]، كما يفيد الإدفوي (748هـ). فالنغم هو الجاذب الأول لآذان السامعين، وهو المحرك فيهم نشوة الطَّرب والمواجيد.

وإذا نظر البحث إلى ما بين يديه من نصوص صوفية، وجد البنية الإيقاعية طاغية على القسم الأكبر منها، ومردُّ ذلك أمران: الأول: سهولة نقلها وحفظها وترديدها على ألسنة المنشدين، والمرددين وهذا ما يحفظ تلك النصوص من البلى والاندثار كما يقول (شتايجر) [56]، لأن تكرار الوحدات الصوتية في أزمنة متساوية إن سُمِّي في الشعر قافيةً، وفي النثر سجعًا، فكذلك الحال في التقارب الصوتي، أو الاتفاق فيما يسمى بالتجنيس بأنواعه، إلى جانب الإيقاع الداخلي الذي يحدثه الطباق وولع به الصوفية حتى في تأصيلاتهم النظرية، كل هذا قد أهَّلَ النُّصوص الصُّوفية لأن تعتلي قمة الإبداع الأدبي قديمًا في رأي البحث، ليس ذلك لأنها تتحدث عن المطلق وحسب؛ وإنما للصِّياغة الشّعرية الشَّكلية التي أحكم الصُّوفية قبضتهم عليها. والثاني: يتعلق بطبيعة القوم أنفسهم؛ فهم في الأصل أرباب تجربة، وذوق؛ يشعرون بما يقولونه، ويستمتعون به قبلما يرددونه؛ فهم فنانون برزت علاقتهم بالفنِّ منذ اللحظة الأولى، فلا نعجب من ولعهم بالطباق لقدرته التعبيرية عن جدلية الحبّ الذي يعتمل بداخلهم، ومن ثم برزت الثنائيات: (الفناء/البقاء) و(الصَّحْو/ المحو) و(الوجود/ العدم) و(المطلق/ المقيَّد)، وغيرها من ثنائيات ضدية أُشْرِبَتْ مَعَانِيَ غنوصِيَّةٍ مرموزةٍ عبَّرت عمَّا بداخلهم، حيث إن تجربتهم فرديَّةَ ذاتيَّةً سماويَّةً عُبِّر عنها بلغةٍ مقيَّدةٍ أرضِيَّةٍ.

---

53 الشَّعراني، *الطَّبقات*، 145.

54 الشَّعراني، *الطَّبقات*، 145-146.

55 كمال الدين الإدفوي، *الموفي بمعرفة التصوف والصوفي*، تحقيق: محمد عيسى صالحية (الكويت: دار العروبة للنشر 1998) 13-17.

56 صلاح فضل، *شفرات النص بحوث سيميولوجية في شعرية القَصّ والقصيد* (القاهرة: دار الفكر 1990)103.

والحقُّ أنَّ ديوان ابن الفارض يَغَصُّ بمفردات الإيقاع النَّغمي، ولولا ما عُرِف من سيرته الصوفية لظنَّ البحث غير مكترثٍ أن الشاعر ما قصد من ذلك إلا توشية الأبيات، وتنميقها وزخرفتها وتزيينها! لكنَّ سيرة الشاعر، وشروح الديوان أَمْلَتْ على الدارسين اتجاهًا في النقد آخَرَ. يقول في إحدى قصائد الديوان واصفًا هجر المحبوبة، ووفائها بالوعد إن عزمت الترك فحسب بلا دواء:

وَمَا غَدَرَتْ فِي الحبِّ أنْ هَدَرَتْ دَمِي ... بِشَرْعِ الهوَى لَكِنْ وَفَتْ إذْ تَوَفَّتِ
مَتى أَوْعَدَتْ أَوْلَتْ، وإنْ وَعَدَتْ لَوَتْ ... وَإنْ أَقْسَمَتْ لَا تُبْرِئُ السُّقْمَ بَرَّتِ
وَإنْ عَرَيَتْ أُطْرِقْ حَيَاءً وَهَيْبَـةً ... وَإنْ أَعْرَضَتْ أَشْفِقْ، فَلَمْ أَتَلَفَّتِ
تَخَيُّلَ زَوْرٍ كَانَ زَوْرُ خَيَالِهَـا ... لِمُشْبِهِهِ عَنْ غَيْرِ رُؤْيَا وَرُؤْيَةِ[57]

ففي الأبيات تكثيف كبير لمعطيات علم البديع حتى لكأن القارئ يتعثر في الفهم عند القراءة الأولى، فجاء اعتماد الشاعر على الجناس في (أَوْعَدَتْ/ وَعَدَتْ) و(أَوْلَتْ/ لَوَتْ) (رُؤْيَا/ رُؤْيَة) ، (عَرَضَتْ/ أَعْرَضَتْ)... إلخ، وحسن التقسيم ظاهر في قوله: (وإنْ عَرَضَتْ أُطْرِقْ... وإنْ أَعْرَضَتْ أُشْفِقْ...)، فالأمر حينئذ معقَّدٌ على المستوى السَّطحي، تعتريه الصُّعوبة من تتابع الجناسات بهذه الطريقة، لكن ذلك التكثيف من الناحية الصوتية الإيقاعية يوازيه تكثيف آخر من الناحية الدلالية، فاللفظ لا ينفك عن المعنى بحال، لأنَّ "البنية الإيقاعية هي أول المظاهر المادية المحسوسة للنسيج الشعري الصوتي وتعالقاته الدلالية...." [58]. إن الجداول الإحصائية لتوليد الخطاب الصوتي يجب أن تنضبط مع نظام التوليد الدلالي كما يقول جريماس"[59]. وعليه فلا انفصال بين البنيتين. ويواصل ابن الفارض إيقاعاته النغمية في تائيته الكبرى في أبيات يظهر فيها نَفَسُ الاتِّحَادِ واضحًا:

وَلا حِلمَ لِي فِي حِمْلِ مَا فِيكِ نالَنِي ... يُؤَدّي لحَمْدِي أَوْ لمَدحِ مَوَدّتِي
قَضَى حُسْنُكِ الدَّاعِي إِلَيْكِ احْتِمَالَ مَا ... قَصَصْتُ وَأَقْصَى بَعدَما بُعْدَ قِصَّتِي!
وَمَا هُوَ إِلَّا أَنْ ظَهَرتِ لِناظِرِي ... بأَكمَلِ أَوْصَافٍ عَلَى الحُسْنِ أَربَتِ
فَلا تَكُ مَفْتُونًا بِحُسْنِكَ مُعْجَبًا ... بِنَفْسِكَ مَوْقُوفًا عَلَى لُبْسِ غِـرَّةِ[60]

فتظهر ثنائيات الجناس في: (حَمْد/ مَدْح، حِلْم/حِمْل)، وحسن التقسيم في البيت الأخير في قوله: "فلا تَكُ مَفْتُونًا.... بِنَفْسِكَ مَوْقُوفًا...".

ويسير ابن الخيمي (685هـ) مسار سلطان العاشقين فيجنِّسُ في بيت من قصيدة له صوفية فيقول:

بَدَا لِي مُحيَّاهُ فَيَا خِلُّ خَلِّنِـي ... وَسِرْ بِيَ يَا سِرْبِي وَيَا طَرَبِي طِرْ بِي[61]

وهذه لحظة الشهود الأولى وهي لحظة معقَّدة على الجانب النفسي جِدًّا فيها غياب للوعي، ولذلك يبدو التعبير عنها معقَّدًا تعقيدًا على مستوى الإيقاع الصوتي كما مرَّ، بينما في قصيدة أخرى يستخدم (الطباق) في قوله:

الْحُسْنُ مِنْكَ بَدَا مَعْنَاهُ ثُمَّ غَـدَا ... مُفَرَّقًا فِي الوَرَى لَكِنْ لَكَ اجْتَمَعَا[62]

(فالفَرْقُ والجَمْعُ)، وجناس التَّصريف في: (بَدَا/ غَدَا) توازي شهود جمال الحقِّ الذي فاض على أعيان الخلق.

وهذا كُتَاكِت المصري (684هـ) نرى عنده ثنائية الطباق بين (الحضور والغياب) في قوله:

---

[57] ابن الفارض، *الديوان*، 73.
[58] فضل، *أساليب الشعرية*، 21.
[59] فضل، *أساليب الشعرية* 22.
[60] ابن الفارض، *الديوان*، 113.
[61] ابن الخيمي، *الديوان*، تحقيق: هلال ناجي وزهير غازي زاهد (الإسكندرية: دار الوفاء 2008) 74.
[62] ابن الخيمي، *الديوان*، 65.

حَضَرُوا فَمُذْ نَظَرُوا جَمَالَكَ غَابُوا وَالْكُلُّ مُذ سَمِعُوا خِطَابَكَ طَابُوا[63]

فَكَأَنَّهُمْ فِي جَنَّةٍ وَعَلَيْهِـمُ مِنْ خَمْرِ حُبِّكَ طَافَتِ الأَكْـوَابُ

أَنْتَ الَّذِي نَاوَلْتَنِي كَأْسَ الهـوَى فَإِذَا سَكِرْتُ فَمَا عَلَيَّ عِتَـابُ

فالشاعر هنا في مرتبة النَّظر إلى الجمال، وغياب الحضور فهو في (مقام السُّكْر) وأكد على ذلك استدعاؤه للطباق في (حضروا، غابوا). وفي السياق البلاغي المشرب بطابع البديع، يقول عبد العزيز الحسنيوهو من تلاميذ الشيخ الأكبر:

وَجَدْتُ بَقَائِي عِنْدَ فَقْدِ وُجُـودِي فَلَمْ يَبْقَ حَدٌّ جَامِعٌ لحـُدُودِي[64]

وَأَلْقَيْتُ سِرِّي عَنْ ضَمِيرِي مُلوِّحًا بِرَمْزِ إِشَارَاتِي وَفَكِّ قُيـُودِي

فَأَصْبَحْتُ منِّي دَانيًا بِمَعَارِفِـي وَقَدْ كُنْتَ عنِّي نَائيًا بِجُمُـودِي

والشاعر هنا يتحدث عن لحظة (الحلول والاتحاد) التي لاحظها ابن حجر بقوله في التعليق: "وهذا نَفَسُ الاتحاد لا شك فيه". تلك اللحظة التي يلتقي الصوفي فيها بربه حين يفني عن ذاته، وهي لحظة شديدة الخصوصية، ففيها تُفَكُّ القُيودُ البَشَرِيَّةُ، وتُلْقَى المعَارِفُ النُّورَانِيَّة، عبَّر الشاعر عن ذلك كله مستخدمًا لغة الإشارة والإيحاء، مغمسة بالبديع في ثنائيات: (الوَجْد، والفَقْدِ/ دانيًا، ونائيًا). وإردافًا لما سبق يُدْلِي ابن الصَّبَّاغ القُوصِيّ (613هـ)[65] بدلوه في معترك البنية الإيقاعيَّة في هذه الأبيات بقوله:

بَقَائِيفَنَاءٌ فِي بَقَائِي مَعَ الهـوَى فَيَا وَيْـحَ قَلْبٍ فِي فَنَاهُ بَقَـاؤُهُ!

وُجُودِي فَنَاءٌ فِي فَنَائِي فَإِنَّنِـي مَعَ الأُنْسِ يَأْتِينِـي هَنِيًّا بـَلَاؤُهُ

فَيَا مَنْ دَعَا المحبُوبَ سِرًّا فَسُـرَّهُ أَتَاكَ الْمُنَى يَوْمًا، أَتَاكَ فَنَـاؤُهُ

وهو القائل في مقطَّعةٍ أخرى[66]:

تَسَرْمَدَ وَقْتِي فِيكَ فَهْوَ مُسرْمَـدُ وَأَفْنَيْتَنِي عَنِّي فَعُدْتُ مُجَـرَّدَا

وكُلِّي بِكُلِّ الْكُلِّ وَصْـلٌ مُحَقَّقٌ حَقَائِقُ حَقٍّ فِي دَوَامٍ تَخَلَّـدَا

تَفَرَّدَ أَمْرِي فَانْفَرَدْتُ بِغُرْبَتِي فَصِرْتُ غَريبًا فِي الْبَرِيَّةِ أَوْحَدَا

فالطِّباق واضح في (البَقَاءِ، والفَنَاءِ)، ويبدو الرَّوى المطلق في المقطعة الثانية، كاشفًا عن لا محدودية الحقائق الأزلية التي وصل الصوفي إليها في لحظة الكشف بعد الفناء. ولا تخلو أبيات الصوفية من بنية التَّصريع والجناس كما في مثل قوله في مقطوعة أخرى[67]:

أَنَا أُفْتِي أَنَّ تَرْكَ الحبِّ ذَنـبْ آثمٌ فِي مَذْهَبِي مَنْ لا يُحِبّ

ذُقْ عَلَى أَمْرِي مَرَارَاتِ الهـوَى فَهْوَ عَذْبٌوَعَذَابُ الحبِّ عَذبْ

كُلُّ قَلْبٍ لَيْسَ فِيهِ سَاكِـنٌ صُورَةٌ عُذْرِيَّةٌ مَا ذَاك قَلـبْ

---

[63] يوسف بن تغري بردي، *المنهل الصافي* (94/1)؛ وخليل بن أيبك الصَّفدي، *الوافي بالوفيات* (493/2).

[64] ضيف، *تاريخ الأدب العربي*، 349. والشاعر لم أقف له على ترجمة.

[65] يوسف بن تغري بردي جمال الدين أبو المحاسن الأتابكي، *النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة*، (مصر: وزارة الثقافة المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر 1963)،215/6.

[66] عمر بن علي بن أحمد المصري سراج الدين ابن الملقن، *طبقات الأولياء*، تحقيق: نور الدين شريبة (القاهرة: مكتبة الخانجي 1994)، 455.

[67] الإدفوي، *الطالع السعيد*، 323-327. والشاعر هو عبد الغفار بن أحمد بن عبد المجيد الدَّرْوي المحتد الأقصري المولد القوصي الدار، صحب الشيخ أبا العباس الملثم، والشيخ عبد العزيز المنوفي، وتجرد زمانا وتعبد، وله بقوص أحوال معروفة، ومقالات موصوفة، توفي بمصر في الثامن من ذي القعدة سنة 708هـ.

ومن الطِّباق قوله في موضع آخر[68]:

رِضَاءُ قَلْبِيَ أَنْ يَرْضَوْا بِسَفْكِ دَمِي فَهُمْ هُمُ إِنْ رَضُوا فِي الحبِّ أَوْ غَضِبُوا
والقُرْبُوالبعْدُ مَا شَاءُوا فَدَيْتُهُمُ هُمُ الأحبَّةُ إنْ شَتُّوا وإنْ قَرُبُـوا

ومن الطباق قول القطب الحسن بن عبد الرحيم القِنائي (655هـ)[69]:

عَرَضْنَا أَنْفُسًا عَزَّتْ عَلَيْنَـا لَدَيْكُمْ فَاسْتَحَقَّ لَهَا الهَـوَانُ
وَلَوْ أَنَّا مَنَعْنَاهَا لَعَـزَّتْ وَلَكِنْ كُلُّ مَعْرُوضٍ يُهَـانُ

فإذا تتبع البحث النصوص الصوفية الشعرية في القرن السابع وجد اعتماد معظمها على بنى الإيقاع النَّغَمِيّ ذي الطبيعة التأثيرية، وفيما عرض البحث من نصوصٍ الكفاية وبالله التوفيق.

2.1.4. أمثلة على الإيقاع النغمي المؤثر في بنية النثر الصوفي في القرن السَّابع الهجري

إذا انتقل البحث إلى شعرية النثر الصوفي، الذي يتوزع على الحكم، والوصايا، والدعاء والمناجاة[70]، إضافة إلى الرسائل الإخوانية. فنجد الحكم العطائية تفيض نغمًا موسيقيًّا مؤثرًا يقول ابن عطاء الله: "مَا قَلَّ عَمَلٌ بَرَزَ مِنْ قَلْبٍ زَاهِدٍ، وَلَا كَثُرَ عَمَلٌ بَرَزَ مِنْ قَلْبٍ فَارِغٍ"[71]. ويقول أيضًا: "حُسْنُ الأَعْمَالِ نِتَاجُ حُسْنِ الأَحْوَال"[72]. ويقول كذلك: "فَإِنَّ مَنْ عَرَفَ رَبَّهُ اسْتَصْغَرَ فِي جَنْبِ كَرَمِهِ ذَنْبَهُ"[73]. وفي الطباق بين "القبض والبسط" يقول: "قَبَضَكَ بحَيْثُ لا يُبْقِيكَ مَعَ البَسْطِ، وبَسَطَكَ بحيثُ لا يَتْرُكُكَ مَعَ القَبْضِ، وَأَخْرَجَكَ عَنْهُمَا كَيْ لَا تَكُونَ بِشَيْءٍ دُونَهُ"[74]. ويقول مازجًا بين (الجناس) و(الطباق): الأَكْوَانُ ظَاهِرُهَا غِرَّةٌ، وَبَاطِنُهَا عِبْرَةٌ"[75]. يقول الشارح فمن نظر إلى ظاهرها أَسَرَتْهُ، ومن نظر إلى باطنها هَدَتْهُ، وإن اشتغل بها صَرَفته، وإن اطمأنَّ إليها صَرَعته".

واستعملت ثنائية الطِّباق أيضًا بين (الوجود والعدم) في قول الشاذلي في باب الحكمة "مَنْ يَرَى الخلْقَ فِي طَيِّ سِرِّهْ كالهبَاءِ فِي الهَوَاءِ، لا مَوْجُودِينَ ولا مَعْدُومِينَ حَسْبَمَا هُمْ فِي عِلْمِ رَبِّ العَالمينَ...."[76].

ومن أقوال الدسوقي في الحكمة والوصية ما تظهر فيها بنية (الجناس والسجع) في نحو قوله: "الأَعْرَاضُ تُورِثُ الإِعْرَاضْ..." وقوله: "دَعْنِي يَا وَلَدِي مِنَ البِطَالَاتِ، وَتَجَرَّدْ مِنْ قَالِبِكَ إِلَى قَلْبِكَ" وقوله: "وَلَدُ القَلْبِ خَيْرٌ مِنْ وَلَدِ الصُّلْبِ؛ فَوَلَدُ الصُّلْبِ لَهُ إِرْثُ الظَّاهِرِ مِنَ الميراثِ، وَوَلَدُ القَلْبِ لَهُ إِرْثُ البَاطِنِ مِنَ السِّرّ"[77]. ومن السَّجْعِ أيضًا قوله: "وَلِكُلِّ فرقةٍ مِنْهَاجٌ، وإِلَّا فَقَدْ يَجْمَعُ اللهُ العِلْمَ والعَمَلَ فِي رَجُلٍ واحِدٍ يُفِيدُ النَّاسَ كُلَّ الفَوَائِد، الشَّرِيعَة هِيَ الشَّجَرُةُ، والحقِيقَةُ هِيَ الثَّمَرَةُ".

---

68 الإدفوي، *الطالع السعيد*، 323-327.
69 الإدفوي، *الطالع السعيد*، 203-206. والشاعر هو الحسن بن عبد الرحيم بن أحمد بن حَجُّون القنائي، السيد الشريف أبو محمد كان من الصوفية الفقهاء الفضلاء مالكي المذهب من أرباب الأحوال والكرامات وعُلُوّ المقامات.
70 خفاجي، *الأدب في التراث الصوفي*، 85-118.
71 ابن عطاء الله، *الحِكَم*، 86.
72 ابن عطاء الله، *الحِكَم*، 86.
73 ابن عطاء الله، *الحِكَم*، 94.
74 ابن عطاء الله، *الحِكَم*، 126.
75 ابن عطاء الله، *الحِكَم*، 130.
76 عبد الحليم محمود، *قضية التصوف*، 249.
77 الشَّعراني، *الطبقات الكبرى*، 144.

وكان يقول في وصف الطريق للسائرين: "الطَّرِيقُ إِلَى اللهِ تَعَالَى تُفْنِي الجِلَاد، وتُفتِّتُ الأَكْبَاد، وتُضِيءُ الأَجْسَاد، وَتَدْفَعُ السُّهاد، وتُسقِمُ القلبَ وتذيبُ الفُؤَاد، فإذا ارتفعَ الحجابُ سُمِعَ الخِطَاب، وقُرِئَ من اللوحِ المحفوظِ المرموز، وأُطلِعَ على معانٍ دقَّت، وأُشْرِبَ بألوانٍ رقَّت، فكان مَعَ قَلْبِهِ، ثُمَّ يكونُ مَعَ مُقَلّبِهِ لا مَعَ قَالِبِهِ، لأنَّ اللهَ يَحُولُ بَيْنَ المرْءِ وَقَلْبِه"[78].

ففي الأمثلة السابقة وغيرها تبرز بنيتا: السجع، والطباق بمثابة إيقاع (أيقوني) مؤكد للمعنى ليس للحكم والوصايا الصوفية وحدهما، بل للحكمة العربية والوصية بشكل عام فليس المجال هنا مجال تجربة عرفانية، بقدر ما هو مجال موعظة صوفية تحمل من الحكمة والوصية ما تحمل.

ومن أدب المناجاة الصوفية نرى الشَّاذلي يستعمل بِنْيَةَ الطباق بين (السيئة والحسنة) في قوله: "إلهِي: كَمْ مِنْ حَسَنةٍ ممَّنْ لا تُحِبّ لا أَجْرَ لهَا! وكَمْ مِنْ سَيِّئَةٍ ممَّنْ تُحِبّ لا وِزْرَ لهَا! فاجْعَلْ سَيِّآتِي سَيِّئَاتِ مَنْ أَحْبَبْتَ، ولا تَجْعَلْ حَسَنَاتِي حَسَنَاتِ مَنْ أَبْغَضْتَ، فَإِنَّ كَرَمَ الكريمِ مِنَ السَّيِّئَاتِ أَتَمّ مِنْهُ مَعَ الحسَنَاتِ"[79].

وهذه الألوان من خصائصها وضوح الدلالة وصدق العاطفة التي تصدر عنها. واستخدام الصوفية للإيقاع هنا يختلف عن استخدامهم له في الشعر؛ فهنا يأتي الاستخدام بوصفه وسيلة طبيعية توضيحية للألوان النثرية فقد ورث الصوفية معظم هذه الألوان عن العرب وأخذوا ما كان فيها من خصائص أسلوبية، بمعنى أن الشكل بات نمطيًا كأمثاله في أدب الحكمة، والوصايا والدعاء والمناجاة العربية القديمة مع تغير في التوجه والعاطفة.

ومن الألوان الصوفية في النثر الأحزاب والأوراد، وهي تدخل أدب الدعاء والمناجاة أيضًا فهي بمثابة تطوير اقتضاه اتساع الطرق الصوفية فبات لكلٍّ أحزابه وأوراده التي تُنقل عن شيوخه كابرًا عن كابر، بحيث يلتزم بها المريد السالك في الطريق. فمن أحزاب الطريقة الشاذلية يقول الشاذلي مستخدمًا بنية التَّناص بين الدعاء والقرآن بشكلٍ متوازٍ: "كهيعص: اِغْفِرْ لِي وارحَمْنِي بِرَحْمَتِكَ التي رَحِمْتَ بِهَا أَنْبِيَاءَكَ وَرُسُلَكَ، وَلا تَجْعَلْنِي بِدُعَائِكَ رَبِّ شَقِيًا، وَإِنْ خِفْتُ، وَأَخَافُ أَنْ أَخَافَ ثُمَّ لا أهتَدِي إليكَ سبيلًا، فاهْدِنِي إِلَيْكَ، وأَمِّنِّي بِكَ مِنْ كُلِّ خَوْفٍ وَمُخَوِّفٍ في الدُّنيا والآخِرَةِ. إنَّكَ عَلى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ[80]. وفي حزب البحر له أيضًا تبتل وخشوع وتناصٌّ يقول: "بِسْمِ اللهِ بَابُنَا، تَبَارَكَ حِيطَانُنَا، يَس سَقْفُنَا، كهيعص كِفَايَتُنَا، حَم عسق حِمَايَتُنَا، فسيكفيكهم الله وهو السَّمِيعُ العَلِيمُ، سِتْرُ العَرْشِ مَسْبُولٌ علَيْنَا، وَعَيْنُ اللهِ نَاظِرَةٌ إليْنَا، بِحَوْلِ اللهِ لا يُقْدَرُ عَلَيْنَا واللهُ مِنْ وَرَائِهِمْ مُحيطٌ"[81].

ثقةٌ في الله، واطمئنانٌ إلى جنابه، ورضا بقضائه، وسكونٌ إلى أقداره، وأنسٌ برعايته، وقبضٌ من غضبه، ثم بسطٌ لرضائه... بهذه المعاني سارت الأحزاب والأوراد والمناجاة عند الصوفية في هذا القرن، وإذا كانت (الموسيقية) في الأداء إحدى سمات الشعرية بعامة فهنا لها خصوصية التدليل التي لا تنفك عن ظاهرها الشكلي، وإخال أن النص الصوفي في ذلك العصر قد ورث معطيات البلاغيين حول الشكل والمضمون فمزج بينهما بغير فصل أو انفصال.

ومن الألوان النثرية الصوفية أيضًا الرسائل، حيث تظهر تجليات الإيقاع النغمي في نحو ما رواه الشَّعراني (973هـ) عن أبي السعود بن أبي العشائر (644هـ) حين كتب رسالة إلى بعض إخوانه تتضمن باقة من الجمل المسجوعة يقول: السلام عليك يا أخي ورحمة الله وبركاته وبعد، فقد سألتَني أيها الأخُ أنْ أدعوَ لَكَ، والعَبْدُ أقلُّ من أن يجابَ لهُ دُعَاء، ولكنْ ندعو لَكَ امتثالًا فنقول: ألهمَكَ اللهُ

---

78 الشَّعراني، *الطبقات الكبرى*، 146-147.
79 عبد الحليم محمود، *قضية التصوف*، 275.
80 عبد الحليم محمود، *قضية التصوف*، 271.
81 كلر، *أوراد الطريقة الشاذلية*،14.

يا أخي ذِكرَهْ، وأوزَعَكَ شُكْرَهْ، ورضَّاكَ بقَدَرِهْ، ولا أخلاكَ من توفيقِهِ ومعونتِهِ، ولا وَكَلَكَ إلى نفسِكَ، ولا إلى أحدٍ من خليقتِهْ، وجعلكَ ممَّنْ وفَى بِعَهْدِهْ، وَصَدَقَ في قولِهِ وفِعْلِهْ، وجعلكَ ممَّنْ أرادَ الله عزَّ وجَلّ، واجدٌ في الطلَبْ، بالصِّدْقِ والأدَبْ، وأرادَ رسولُ اللهِ صلَّى الله عليه وسلم بالمتابعةِ والتصديقِ.... وجعلكَ من المواظبينَ لذكر الله تعالى، الوجلينَ من خشيةِ اللهِ تعالى، المخلصينَ لله عزَّ وجَلَّ، الموحدينَ للهِ عَزَّ وَجَلَّ، المصدقينَ للهِ، المؤثرينَ اللهَ تعالى على أنفسِهِمْ... الذين يستأثرونَ ولا يُزَاحِمُون ولا يَتَخَصَّصُونْ، ولِسِوَى مولاهُمْ لا يريدونْ، وبغيره لا يفرحونْ، وعلى فَقْدِ غَيْرِهِ لَا يحزنونْ، الذين هم على جميعِ أمَّة محمد صلى الله عليه وسلم يُشْفِقُونْ، وبهم يرفُقُونْ، الذينَ يَنْصَحُونَ المسلمينَ ولا يَقْبَحُونْ، ويعرفونَ ولا يَعْنِفُونْ، وعن عَيْبِ مَنْ فِيه العيبُ يُغْمِضُونَ وَيَسْتُرُونْ"[82]. فإلى جانب بنية السَّجْع والازدواجِ الإيقاعية الغالبة تبدو خصوصية التركيب في تكرار لفظ الجلالة (الله) أربع مرات بداية من قوله "وجعلك من المواظبين لذكر الله تعالى.... إلخ. فتجربة أصحابها يهتفون باسم الحق، ويبتغون منها القرب من الحق، لا نباعد تكرار لفظ الحق ظاهرًا في المستوى السطحي للرسالة بعد أن ملأ المستوى العميق منها ومن أعماق مرسلها.

ومن الطريف في هذا القرن الذي ندرسه كتاب يتحدث عن حِكَمِ الطيورِ والأزهارِ واسمه... "كَشْفُ الأَسْرَارِ فِي حِكَمْ الطّيورِ والأَزْهَارِ لعز الدين المقدسي (678هـ)، وهو كتاب صوفي مرموز يتحدث فيه المؤلف بلسان حال المخلوقات التي اختارها، فيتوزع الأسلوب النَّغمي فيه بين ألوان السجع والجناس والطباق... يقول تحت عنوان: "إشارة النسيم" "فَأَوَّلُ مَا سمعتُ هَمْهَمَةَ النَّسِيمِ يَتَرَنَّمُ بِصَوْتِهِ الرَّخِيمِ، يَقُولُ بِلِسَانِ حَالِهِ عَنْ صَرِيحِ لَفْظِهِ وَمَقَالِهِ: أَنَا رَسُولُ كُلِّ مُحِبٍّ إِلى حَبِيبِهِ، وَحَامِلُ شَكْوَى كُلِّ عَلِيلٍ إِلَى طَبِيبِهِ"[83]. ويقول في "إشارة الورد" ثُمَّ سَمِعْتُ مُجَاوَبَةَ الأَزْاهِيرِ بألوانِهَا والشَّحَارِيرِ بأفنَانِهَا، فرأيتُ الوَرْدَ يُخْبِرُ عَنْ طِيبِ ورودِهِ، ويعترفُ بِعَرْفِهِ عندَ شُهُودِهِ، ويقولُ: أنَا الضيفْ، الواردُ بينَ الشتاءِ والصَيْفْ...." [84]. ويقول مثلًا في إشارة الخُفَّاشِ: "فقلتُ لَهُ أيُّها الطَّائِرُ الضَّعِيفُ: مَا لِي أراكَ تُخَالِفُ مَنْ سِوَاكَ إِذَا طَلَعَتِ الشَّمْسُ وَقَعْتَ فِي الغَشَا، فلا تزالُ كذلكَ إلى العِشَا؟ فَتَعْمَى بِمَا يَسْتَضِيءُ بِهِ النَّاسُ، وهذا خِلافُ القِياسْ! فقَال: يا آدميَّ التَّكوينْ، ذَلك لأنِي في مقامِ التَّلوينْ، ومَا بلغتُ إلى مَقَامِ التَّمْكِينْ، لأنَّ المتلوِّنَ الخائفْ يَدْهَشُ عندَ تَشَعْشُعِ أنوارِ المعارِفْ، والمتمكنُ العارفْ، مَنْ يَثْبُتُ عِنْدَ شُهُودِ أَسْرَارِ اللَّطَائِفْ...." [85]. وتستمر إشارات مخلوقات الطبيعة من طيور وأزاهير على هذه الشاكلة الفنية، يبث فيها الكاتب ما استقر عليه فكره من معانٍ صوفية تؤكد حقيقة التجلي الإلهي في أعيان المخلوقات، والأسلوب من الناحية التركيبية واضح الدلالة، ومن الناحية الإيقاعية ظاهر النغم والموسيقى.

والحق أن البنية الإيقاعية في النصوص الصوفية، ليست حلى لفظية يوشي بها الشعراء والناثرون أعمالهم، بقدر ما هي قدرة في الأداء اللغوي وُظِّفَتْ لتحاكي حالات نفسية نادرة شديدة التعقيد والخصوصية، وهي بعد ذلك قيمة تستمد كيانها من الأنساق اللغوية، وإمكانية لغوية تعبر عن المعنى داخل الطبيعة الاستطيقية. وإذا كانت الشعرية عند جاكبسون تتجلى في كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة، وليست مجرد بديل عن الشيء المسمى ولا كانبثاق للانفعال، وتتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالتها وشكلها الخارجي والداخلي ليست مجرد أمارات مختلفة عن الواقع بل لها وزنها وقيمتها الخاصة"[86]، فإنه بهذا يعيد للصياغة الشكلية

---

[82] عبد الوهَّاب الشَّعراني، *الطبقات الكبرى المسمَّى لواقح الأنوار في طبقات الأخيار* (القاهرة: دار الفكر العربي)، 142؛ طبقات ابن الملقن (407/406). والشيخ هو: أبو السعود بن أبي العشائر بن شعبان أبو الطيب الباذبيني منسوب إلى باذبين (بلدة بالعراق) من أجلَّاء مشايخ مصر المحروسة، وكان السلطان ينزل لزيارته توفي سنة 644هـ بالقاهرة ودفن بالمقطم.

[83] عبد السلام بن أحمد المقدسي، *كشف الأسرار في حكم الطيور والأزهار*، تحقيق:علاء عبد الوهَّاب محمد (القاهرة: دار الفضيلة للنشر 1995) إشارة النسيم 47.

[84] المقدسي، *كشف الأسرار إشارة الورد*، 50.

[85] المقدسي، *كشف الأسرار إشارة الورد*، 89.

[86] جاكبسون، *قضايا الشعرية*، 19.

قيمتها الاستطيقية، غير أنه لا يقف بالشعرية عند حدود الشكل، بل تلعب الدلالة والتركيب الداخلي دورًا في القيمة الشعرية وهذا ما أكدته نصوص القوم السابقة على ما مرَّ.

الخاتمة

ظهر من خلال الدراسة إمكانية تطبيق معطيات النظرية الشعرية على النصوص الصوفية في جانبي الشعر والنثر في مصر في القرن السابع الهجري وذلك للتطابق الشديد بين النظرية والتطبيق.

رأت الدراسة أن الشعر الصوفي ظهرت فيه خصائص اللغة الشعرية أوضح من ظهورها في الجانب النثري، خصوصًا درجة الجِدة بما تحمل من انزياح أسلوبي مردُّه ذات الشاعر الصوفي وخصوصية تجربته فهو لم يرث قوالب التعبير عمن سبقه كما فعل الشعراء الغنائيون، وكذلك في درجة التأثير المرتبطة بها .

استفاد الصوفية من معطيات اللغة العربية واسعة الدلالة ومتعددة الألفاظ في بناء تراكيبهم الخاصة التي تعبر عن مواجيدهم، ولا يباعد البحث لو اعتبر اللغة العربية أصدق من غيرها من اللغات في التعبير عن دواخل الصوفية الجائشة.

لم تكن خصيصة الغموض وتكثيف الدلالة واضحة تمام الوضوح في نصوص الصوفية النثرية، بقدر وضوحها الطاغي في النصوص الشعرية على الأقل في الفترة محل الدراسة.

خلقت اللغة الصوفية علاقات ارتباط جديدة على المستوى الدلالي، نقلت المعاني من المستوى السطحي الظاهر إلى مستويات من المجاز كان سداها ولحمتها الرمز.

ظهرت النصوص الصوفية في الفترة محل الدراسة شعرًا ونثرًا وفيَّة لمعظم خصائص اللغة الشعرية وعبَّرت عنها أكثر من تعبير النصوص الشعرية الغنائية الأخرى، أو النثر الفني الآخر.

مثَّل القرن السَّابع الهجري رصيدًا زاخرًا من النصوص الصوفية، كما مثل نضوجًا للأفكار والتصورات الصوفية بعد أن استقر مقام التصوف في العالم العربي في مصر.

يحتاج ذلك الموضوع لمزيد دراسة وكبير عناية من الباحثين في القرن السابع الهجري، وفي غيره من القرون التي مازالت نصوصها مطمورة تحت الرُّكام تتنظر من يخرج صدفاتها.

المصادر

إبراهيم، عبد المنعم إبراهيم. *بحوث في الشِّعرية وتطبيقاتها عند المتنبي*. القاهرة: مكتبة الآداب، 2008.

ابن الخِيميّ، شهاب الدين محمد بن عبد المنعم. *ديوان ابن الخيمي*، تحقيق: هلال ناجي وزهير غازي زاهد. الإسكندرية: دار الوفاء، 2008.

ابن الفارض، أبو حفص عمر بن أبي الحسن علي بن المرشد الحموي المصري. *ديوان ابن الفارض*. تحقيق: عبد الخالق محمود. القاهرة: مكتبة الآداب، 2007.

ابن الملقن، عمر بن علي بن أحمد المصري سراج الدين. *طبقات الأولياء*، تحقيق: نور الدين شِريبة. القاهرة: مكتبة الخانجي، 1994.

ابن تغري بردي، يوسف بن جمال الدين أبو المحاسن الأتابكي. *النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة*. مصر: وزارة الثقافة المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، 1963.

الإدفوي، كمال الدِّين. *الطَّالع السَّعيد الجامع أسماء نُجَباء الصَّعيد*. تحقيق: سعد محمد حسن. القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة، 1966.

الإدفوي، كمال الدين. *الموفي بمعرفة التَّصَوُّف والصُّوفي*. تحقيق: محمد عِيسَى صالحية. الكويت: دار العُروبة للنَّشر، 1998.

ايفانكوس، خوسيه ماريا بوتزيللو. *نظرية اللغة الأدبية*. ترجمة: حامد أبو أحمد. القاهرة: مكتبة غريب، 1992.

جاكبسون، رومان. *قضايا الشعرية*. ترجمة: محمد الولي- مبارك حنُّوز. الدار البيضاء: دار توبقال، 1998.

خَفَاجِي، محمد عبد المنعم. *الأدب في التُّراث الصُّوفي*. القاهرة: مكتبة غريب.

السَّكندري، ابن عطاء الله. *الحِكَم العَطائِيَّة*. بشرح الشّيخ زَرُّوق، تحقيق: عبد الحليم محمود. القاهرة: دار الشَّعب. 1985.

الشَّعراني، عبد الوهَّاب. *الطَّبقات الكُبرى لواقح الأنوار في طبقات الأخيار*. القاهرة: دار الفكر العربي.

ضيف، شوقي. *تاريخ الأدب العربي عصر الدول والإمارات مصر*. القاهرة: دار المعارف، 1990.

الطُّوسِي، عبد الله بن علي. *اللُّمع*. تحقيق: عبد الحليم محمود وطه عبد الباقي سرور. القاهرة وبغداد: دار الكتب الحديثة ومكتبة المثنَّى، 1960.

عبد المطلب، محمد. *مناورات الشِّعرية*. القاهرة: دار الشروق، 1996.

فضل، صلاح. *أساليب الشِّعرية المعاصرة*. لبنان: دار الأدب، 1995.

فَضْل، صلاح. *إنتاج الدلالة الأدبية*. القاهرة: مؤسسة مختار، 1987.

فَضْل، صلاح. *شِفْرات النَّص بحوث سيميولوجية في شِعرية القَصّ والقَصِيد*. القاهرة: دار الفِكر، 1990.

القزويني، محمد بن عبد الرحمن بن عمر. *الإيضاح في علوم البلاغة*، تحقيق: عبد الحميد هِنْدَاوِي. القاهرة: مؤسسة المختار، 2006.

القُشَيْرِي، عبد الكريم. *الرِّسالة القُشَيْرِيَّة*. تحقيق:عبد الحليم محمود ومحمود بن الشَّريف. القاهرة: 1966.

كلر، جوناثان. *الشِّعرية البنيوية*. ترجمة: السيد إمام. القاهرة: دار شرقيات، 2000.

كلر، نوح حاميم. *أوراد الطريقة الشاذلية*. عمَّان والقاهرة: دار الزَّاهد، 1997.

كوين، جون. *بناء لغة الشِّعر*. ترجمة: أحمد درويش. القاهرة: دار المعارف، 1993.

محمود، عبد الحليم. *قضية التَّصوف المدرسة الشَّاذلية*. القاهرة: دار المعارف المصرية، 1999.

المقدسي، عبد السلام بن أحمد. *كشف الأسرار في حكم الطيور والأزهار*، تحقيق:علاء عبد الوهَّاب محمد. القاهرة: دار الفضيلة للنشر، 1995.

ناظم، حسن. *مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم*. بيروت: المركز الثقافي العربي، 1994.

Kaynaklar

Abdulmuttalib, Muhammed. *Münâverâtü'ş-Şi'riyye*. Kahire: Darü'ş-Şurûk, 1996.

Dayf, Şevkî. *Târîhü'l-edebi'l-Arabî*. Kahire: Dârü'l-meârif, 1990.

Fadl, Salah. *Esâlibü'ş-şi'ri'l-muâsıra*. Lübnan: Dârü'l-edeb, 1995.

Fadl, Salah. *İntâcü'd-dilâlâti'l-edebiyye*. Kahire: Müessesetü Muhtâr, 1987.

Fadl, Salah. *Şifrâtü'n-nass*. Kahire: Dârü'l-fikr, 1990.

Hafâcî, Muhammad Abdülmün'im. el-Edebu fî't-turâsi's-sûfî. Kahire: Mektebetu Garîb, ts.

Ivancos, José María Botzello. EdebiDilTeorisi. çev. Hamed Ebû Ahmed. Kahire: Mektebetü Garîb, 1992.

İbn Tağrîberdî, Ebu'l-Mehâsin Yusuf b. Cemaleddin Atabey. *en-Nucûmu'z-zâhira fî mulûki Mısra ve'l-Kâhira*. Mısır: Vizâretü's-sekâfe, 1963.

İbnü'l-Fâriz, Ebu'l-Hafs Ömer b. Ebi'l-Hasan Ali b. el-Mürşidi'l-Hamavî el-Mısrî. *Dîvânu İbnü'l-Fârız*. thk. Abdulhalık Mahmud. Kahire: Mektebetü'l-âdâb, 2007.

İbnü'l-Heymi, Şihabüddin Muhammed b. Abdülmün'im. *Dîvânu İbnü'l-Heymî*. thk. Hilâl Nâcî vd. İskenderiye: Dârü'l-vefâ, 2008.

İbnü'l-Mulakkın, Ömer b. Ali b. Ahmed el-Mısri. *Tabakâtü'l-evliyâ*. thk. Nureddin Şirîbe. Kahire: Mektebetü'l-hâncî, 1994.

İbrahim, Abdülmün'im İbrahim. *Buhûsun fi'ş-şi'riyye*. Kahire: Mektebetü'l-âdâb, 2008.

İdfevî, Kemaleddin. *el-Muveffî bi-ma'rifati't-tasavvufi ve'l-sûfî*. thk. Muhammed İsa Salihiyye. Kuveyt: Dârü'l-urûbeti li'n-neşr, 1998.

İdfevî, Kemaleddin. *et-Tâli'ü'l-sa'îdi'l-câmi'i esmâu nücebâi's-Saîd*. thk. Sa'd Muhammed Hasan. Kahire: ed-Dârü'l-Mısrıyye li't-te'lîfi ve't-terceme, 1966.

İskenderî, İbn Atâullah. *el-Hikemü'l-Atâiyye*. thk. Abdulhalim Mahmud. Kahire: Dârü'ş-şa'b. 1985.

Jacobson, Roman. Kadâyâ'ş-şi'riyye. çev. Muhammed el-Velî vd. Kazablanka: ed-Dârü'l-beyzâ, 1998.

Kazvînî, Muhammed b. Abdurrahman b. Ömer. *el-Îdâh fî ulûmi'l-Belâğa*, thk. Abdulhamid Hindâvî. Kahire: Müessesetü'l-muhtâr, 2006.

Keller, Jonathan. *eş-Şir'riyyetü'l-bunyeviyye*. çev. es-Seyyid İmâm. Kahire: Dârü'ş-şarkiyyât, 2000.

Keller, Nuh Hamim. Evrâdü't-tarîkati'ş-Şâzeliyye. Amman ve Kahire: Dârü'z-Zâhid, 1997 .

Kuşeyrî, Abdülkerim. *er-Risâle*. thk. Abdülhalim Mahmud. Kahire: 1966.

Mahmud, Abdulhalim. *Kadıyyetü't-tasavvuf*. Kahire: Dârü'l-meârif, 1999.

Makdisî, Abdüsselam b. Ahmed. *Keşfü'l-esrâr fî hikemi't-tuyûri ve'l-ezhâr.* thk. Alâ Abdulvâhid Muhammed. Kahire: Dar al-Fadila Yayıncılık,

Nazım, Hassan. *Mefâhîmü'ş-şi'riyye dirâsetün mukârinetün fi'l-usûli ve'l-menheci ve'l-mefâhîm*. Beyrut: el-Merkezü's-sekâfeti'l-Arabî, 1994.

Quinn, John. Binâu lugati'ş-şir'. çev: Ahmed Dervîş. Kahire: Dârü'l-meârif, 1993.

Şa'rânî, Abdulvehhab. *et-Tabakâtü'l-kübrâ*. Kahire: Dârü'l-fikri'l-Arabî, ts.

Tûsî, Abdullah b. Ali. *el-Lümâ'*. Elde edildi: Abd al-Halim Mahmoud ve Taha Abd al-Baqi Srour. Kahire veBağdat: Dar al-Kutub al-Hadith veMaktaba al-Muthanna, 1960.