

الفصل الرابع:

جماليات الصوت والإيقاع

1-الوزن(البحر).

2-القافية.

3-الروي.

4-التكرار:

أ- تكرار الصوت المنفرد.

ب- تكرار الدال والمدلول في إطار الاشتقاق أو الاتفاق.

ج- درجات الإيقاع في الجنس.

د- وظائف الجنس.

هـ- التصريع.

إن قراءة النص الصّوفي تحيلنا أولاً وقبل كل شيء إلى إيقاعه الموسيقي وأوزانه التي يبني عليها، ثم إلى معجمه وصوره الشعرية، بغض النظر عن الغرض الذي هو المحور الأساس الذي أنشئ من أجله ، إضافة إلى مكونات أخرى: نفسية، واجتماعية، ودينية وغيرها.

لعل الجزء الكبير من قيمة الشعر الجمالية يرد إلى صورته الموسيقية، بل « ربما كان أكبر قدر من هذه القيمة مرجعه إلى هذه الصّورة الموسيقية.. فإنه ما يزال هناك ميدان النشاط الشاعر تبرز فيه موهبته الشعرية»⁽¹⁾.

وهو ميدان التشكيل الموسيقي للقصيدة العربية، ويعتمد بالدرجة الأولى على النفس الشاعرة التي تتحدد وتتلون مع كل عاطفة، ومع كل شعور.

من هذا المنطلق ستكون الدراسة-هنا- بحثاً عن موسيقى هذه النونية، أو الإيقاع الذي ينظم المسافات الزمانية بين الأصوات، دون إغفال الوزن والقافية والروي... وغيرها مما سيأتي عرضه.

1- الوزن(البحر):

جاء الإيقاع عند العرب مرتبطاً بالموسيقى، فهو من « إيقاع اللحن والغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبينها»⁽²⁾.

وبات معروفاً أن للإيقاع صفة كونية، وظهوره في الطبيعة عبر أشكال مختلفة، وهو في عمومه يتشكل من الصّوت والحركة والزمن المتحكم فيها.

وبالعودة إلى الشعر، نقلى الإيقاع مرتبطاً باستمرار بالوزن على الرغم من أن الإيقاع ظاهرة أشمل وأعم من الوزن في الشعر، فهو « وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت، أي توالى الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام، أو في أبيات القصيدة، أما الوزن فهو مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت»⁽³⁾.

(1) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، دار الكتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967، ص124.

(2) ابن منظور: لسان العرب، ج6، مادة (و ق ع).

(3) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر، مصر، 2004، ص435.

وجاء في العمدة أن « الوزن أعظم أركان حدّ الشعر، وأولاها به... وهو مشتمل على القافية وجالب لها... وعدّ الخليل أجناس الأوزان فجعلها خمسة عشر جنسا- على أن لم يذكر المتدارك»⁽¹⁾.

على أنه اختلف في تقسيم الدوائر العروضية، وإضافة بحور، وإسقاط أخرى من باحث إلى آخر. غير أن الذي يستدعيه الاهتمام -هنا- هو بحر الطويل الذي التحفت به قصيدتنا لما جاءت على التفعيلات:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن
« وسمي هذا البحر طويلا لأنه أم البحور استعمالا، إذ لا يدخله جزء ، ولا شطر ولا نهك،
وقيل لأنه أكثر البحور حروفا، لأنه إذا صرع كان ثمانية وأربعين حرفا ولا مشارك له في ذلك»⁽²⁾.

ولما كان الطويل متكونا من فعولن مفاعيلن أربع مرات اثنين في كل شطر، فإنه « من البحور المركبة أو الممتزجة، وهي البحور ذوات التفعيلتين المتكررتين... وهي منه بحور الدائرة الأولى "دائرة المختلف" والتي تشتمل على بحور: الطويل والمديد والبسيط»⁽³⁾.

لعله من المعتاد أن يتطرق الباحث إلى علاقة الوزن بموضوع القصيدة، هذا الذي تعرض له الأقدمون بداية من الخليل إلى الباحثين المعاصرين⁽⁴⁾.

غير أن الذي أحب أن أركز عليه - هنا- هو إن كان هناك من سبب جعل الششثري يختار هذا البحر- إن صحّ اعتبار العلاقة ضرورية بين الوزن والموضوع- هو طول تفعيلاته وأنفاسه وسعتها، ما يناسب شاعرا في مقام عرض فلسفته، وفكره الصّوفي. فإلى جانب

(1) ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، ط1، لبنان، 2001، 121/1.

(2) محمد مصطفى أبو شوارب: علم العروض وتطبيقاته، دار الوفاء لنديا الطباعة والنشر، ط1، الإسكندرية، 2004، ص271.

(3) م ن، ص271.

(4) أشار إلى ذلك عدد من نقادنا القدماء: كابن طباطبا: عيار الشعر، تحقيق: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، ط3، الإسكندرية، ص43 - أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين: الشكر والكتابة، تحقيق محمد علي البحاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، دت، ص139- ابن رشيق: العمدة، 122/1. ومن الباحثين المحدثين: أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، ط8، 1973، ص323، 324. شوقي ضيف: الشعر الغنائي في الأمصار الإسلامية، دار الفكر العربي، ط1، القاهرة، 1949، ص117- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط6، 1988، ص175، وغيرهم

طول القصيدة والتي جاوزت ثمانية وستين (68) بيتاً، فمن الطبيعي أيضاً أن يختار بحراً عريض الوحدات الصّوتية، الشيء الذي يمكنه من شرح وتقديم كل ما يريد أن يبثه في قصيدته، دون أن يجعل هذا الوزن يقيدته، بل يتيح له الفرصة كاملة للبوح عمّا يختلج في جيبته من حبّ إلهي، وفلسفة صوفية، وفكر متميز، « وقد كانت العرب تطيل ليسمع منها، وتوجز ليحفظ عنها»⁽¹⁾.

وإذا كان الوزن هو الإطار العام أو الخارجي الذي يكتب فيه الشاعر قصيدته، وأن يوظف إمكانات ذلك الوزن، فيلونه بلون عاطفته، ويصبغه بما يوافق حاله الشعورية، فالجدير إذن، أن تكون الدّراسة مركزة على تلك الأجزاء التي يحتويها الوزن مما قد يحقق الرؤية الجمالية التي يطمح إليها البحث.

إن أول اسم يقرن بالوزن هو القافية، لذلك سنسلط بعض الضوء عليها لنتعرف على خصائصها، ودورها في تحقيق جمالية الإيقاع وتنمية الإحساس بالقصيدة بعد ذلك.

2- القافية:

إذا كان الشعر كلاماً موسيقياً، تتفعل لموسيقاه النفوس، وتتأثر بها القلوب، فالوزن والقافية ركنان أساسيان من أركان القصيدة العربية، أو قاعدتان لا يمكن أن يقوم بناؤها إلا عليهما- بالطبع إضافة إلى مقومات أخرى- كما يعتبران: « حجر الأساس في موسيقاها الخارجية التي يقيسها على العروض وحده»⁽²⁾.

وقد لاقت القافية أبحاثاً واهتمامات متعددة من قبل الدّارسين في مضمار العروض وعلوم اللسان، ينظرون ويدققون في ذلك العنصر الأهم في موسيقى الشعر العربي على وجه خاص، ذلك أن لها قيمتها في الوحدة الموسيقية من جهة، وقيمة أخرى ثانية، فهي مثل النقرات الموسيقية التي تتكرر إثر كل بيت مما يجعل القارئ يستأنس لمثل هذا الإيقاع، ويتواعد معه عند نهاية كل بيت شعري، وبفقدان الشعر لهذا العنصر (القافية) يكون قد فقد أحد حبات الدّر المشكلة لجماليات القصيدة.

⁽¹⁾ ابن رشيق: العمدة، 168/1.

⁽²⁾ شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، مصر، 1969، ص 241.

وقد حددت القافية من «آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن»⁽¹⁾.

ولقد أشار ابن جني إلى أهمية القافية فقال: «ألا ترى أن العناية في الشعر إنما هي بالقوافي لأنها المقاطع»⁽²⁾.

ولكن ما الجمال الصّوفي الذي تعكسه القافية على القصيدة؟

يرى بعض المحدثين أن القافية إيقاع، ويعرف هذا الإيقاع بأنه تنظيم الأصوات المكونة لأي لحن إلى وحدات زمنية متساوية، وإذا صحّ أنه القافية إيقاع أنطبق عليها التعريف الذي وضعه لها إبراهيم أنيس: «ليست القافية إلاّ عدّة اصوات تتكرر في أواخر الأَشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرارها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع تردها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الأذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى "الوزن"»⁽³⁾.

وإذا كان هذا هو مفهوم القافية ووضعها الجمالي، فإنّ وظيفتها الإيقاعية قد حدّدها هنري لاننس (Henry Lanz) محاولاً تحليلها صوتياً، وموسيقياً في دراسة عنوانها "الأسس الطبيعية للقافية"، وأشار إلى أن وظيفة القافية تتمثل في الحرف الصّائت⁽⁴⁾. وهذه المقاطع تعتمد أساساً على اللزوم الكمي والكيفي لعناصر القافية الصّائمة والصّائتة على حدّ سواء، وذلك ما تنبّه إليه النقاد القدماء، مثل ما يقول حازم القرطاجني عن القافية: «لابدّ فيها من التزام شيء أو أشياء وتلك الأشياء حروف وحركات وسكون، فقوافي الشعر يجب فيها ضرورة على كل حال إجراء المقاطع، وهو حرف الروي على الحركة والسّكون»⁽⁵⁾.

(1) ابن رشيق: العمدة، 135/1.

(2) ابن جني: الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة والنشر، ط2، بيروت، لبنان، 84/1.

(3) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص246.

(4) ينظر: محمود سليمان ياقوت، علم الجمال اللغوي، دار المعرفة الجامعية، مصر، 1995، ص243.

(5) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، لبنان، ط2، 1981، ص271.

نتيجة لهذا، كان ميزان القافية، وهي التي تتطلع إليها الأذن آخر كل بيت شعري وتتوقعها أدق بكثير من ميزان الأبيات « وذلك لحساسية الأذن للقافية، فأبي انحراف في الوضوح السمعي في القافية تشعر به الأذن ولا تكاد تستسيغها»⁽¹⁾.

ولأن القافية جزء لا يتجزأ من المعنى، تعمل ملكة الشاعر على التوفيق الدقيق والاختيار المقصود الواعي للكلمات التي تشكل قافية، حتى تساهم هذه الأخيرة في تمام المعنى المقصود من الكلام الشعري، فتأتي « كالموعود المنتظر يتشوقها المعنى بحقه واللفظ بقسطه، وإلا كانت قلقة في مقرها، مجتلبة لمستغن عنها»⁽²⁾.

وبالتوجيه إلى قصيدة الششتري، نلاحظ أن القافية جاءت متواترة أي «ما توالى فيها متحرك بين ساكنين»⁽³⁾.

وقد استخدم كذلك القافية المطلقة، والتي يكون فيها الروي متحركا، ولعل هذا ما يتفق واستخدام القدماء للقوافي، «فالشعر العربي ينزع إلى القافية المطلقة أكثر من نزوعه إلى القافية المقيدة، فالقافية المطلقة لا بد أن تكون منتهية بحركة طويلة»⁽⁴⁾ كقوله:

أَرَى طَالِبًا مِمَّا الزِّيَادَةَ لَا الْحُسْنَى بِفِكْرٍ رَمَى سَهْمًا فَعَدَى بِهِ عَدْنَا⁽⁵⁾
 فحركة الروي (النون) جاءت طويلة أو ممدودة بواسطة الفتحة وحرف المدّ الألف الذي يناسب الغناء وترجيع الصوت، خاصة إذا علمنا أن الصّوفية يهتمون بالغناء والإنشاد، وهذا يدخل ضمن طرق التعليم في الزوايا، والمجالس الصّوفية. فشاعرنا شيخ وإمام طريقة له مريدون وتلاميذ، يعلمهم ويلقنهم أساسيات الطريق الصّوفية مثل ما يرى هو، ويدعو إلى هذا السبيل فيقول:

فَمَنْ كَانَ يَبْغِي السَّيْرَ لِلْجَانِبِ الدِّي نَقَدَسَ فَلْيَأْتِ فَلْيَأْخُذْهُ عَنَّا⁽⁶⁾
 إن من الملاحظات التي تبدو كذلك على القافية في النونية أنها جاءت كلمات تامات أحيانا، وبضع كلمات أحيانا أخرى، مثل ما يبينه الجدول الآتي:

(1) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص348.

(2) أحمد محمد المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون، القاهرة، 1967، 67/1.

(3) ابن رشيق: العمدة، 147/1.

(4) سالم المصري: شعر التصوف في الأندلس، دار المعرفة الجامعية، مصر، 2007، ص340.

(5) ديوان الششتري، ص72.

(6) م ن، ص76.

حرف الروي	قافية الكلمة التامة	قافية بضع الكلمة
ن	عدنا	الـ(أسنى)
	عنا	ألـ(فينا)
	دنا	الـ(سّجنا)
	كنا	الـ(أمنا)
	أبنا	الـ(عونا)
	همنا	الـ(يمنا)
	ضعنا	الـ(بنا)
	حيننا	أخـ(لدنا)
	جُبنا	الـ(أدنى)
	حصّنا	أظـ(هرنا)
	حلنا	الـ(أينا)
	تجنى	بحر(فينا)
	تمنا	الـ(معنى)
	تهنا	أسـ(رينا)
	قلنا	أهـ(بطنا)
	يفنى	الـ(دهنا)
	حرنا	الـ(ميننا)
	عمنا	الـ(مثنى)
	فرنا	الـ(دنا)
	منا	الـ(حسنى)
	أغنى	الـ(عيننا)
	ضنا	الـ(كوننا)
	معنى	الـ(مزننا)

غنى	الـ(حيننا)
خدنا	الـ(ردنا)
غصنا	الـ(وهنا)
لكنا	الـ(حزنا)
منا	أعـ(ربنا)
مدنا	الـ(تجنا)
أذنا	
تبنا	
ظنا	
حنا	
خدنا	
غينا	
بطنا	
هدنا	
عنا	
المجموع	39
	30

نلاحظ مزوجة استخدام الشاعر للقافية الكلمة وبضع الكلمة، ولعل ما يفسر هذا التزاوج هو ما يقتضيه المقام نفسه لعرض المعنى من ناحية، وللوفاء للقافية واحترامها من ناحية أخرى.

ولعله تدعو الإشارة إلى اعتبار بعض الكلمات مثل: (عونا، أمنا، سجننا) بضع كلمة، ذلك أن أداة التعريف (الألف واللام) مع أنها ليست لازمة للكلمة، بمعنى أن اللفظة تؤدي معناها دونها، إلا أنني أعتبرها بضع كلمة لأن معناها في صيغة النكرة لا شك يختلف ويتحوّل عنه في صيغة المعرفة.

وهذا ضمن ما تحققه النكرة من تقييد وتخصيص، وما تفيده المعرفة من معنى الإطلاق والعموم⁽¹⁾.

3- الروي:

إذا علمنا أن للقافية حروفا كثيرة، منها: «التأسيس، والدخيل، والرديف، والوصل والخروج...»⁽²⁾، فإن أهم هذه الحروف هو حرف *الروي*، إذ هو أول ما يراعى تكرره، وما يجب أن يشترك في كل قوافي القصيدة فتبنى عليه الأبيات، وإليه تنسب القصيدة. سميت قصيدتنا بالنونية، لأنها اعتمدت حرف النون رويًا لها، وهو من الحروف الأكثر انتشارًا في نسبة شيوعها في الشعر العربي، والتي قام إبراهيم أنيس بإحصائها، إذ جعلها من حروف القسم الأول⁽³⁾.

ولعل اختيار هذا الحرف رويًا يعود إلى الالتزام بما اشتهر عند العرب في القصيدة العمودية، وعدم الخروج عن تقاليدها، من جهة، ثم كون حرف النون صوتًا مجهورًا متوسط الشدة لخروجه من طرف اللسان، فضلًا على أن «الأصوات المجهورة أوضح من الأصوات المهموسة»⁽⁴⁾، فاعتماد حرف بهذه المواصفات يوافق نزعة الشاعر الصوفية الذي يحاول في هذه القصيدة شرح وتقديم الطرق الصحيحة- في نظره- والمنهج السليم لسلوك الصوفي الحق، فكانت هذه الدعوة جهرية، دون أن يحاول إخفاء أي علم من العلوم التي بلغها. فقد احتوت القصيدة على مقاصد طريق العارفين، وتعريف أحوال الرجال. هذا إضافة إلى القيمة الإيقاعية التي يحققها الروي من خلال تكراره على مسافات ثابتة هي الحركات التي يكونها البيت.

(1) من دلالات النكرة الإبهام والتقييد والتخصيص، فأما الإبهام فهو معنى غير غريب عن الفكر الصوفي، بل إنه أحد الخصائص المميزة واللازمة له، وأما التقييد فإن أحد الطرق الكفيلة بوصول الصوفي إلى حضرة الذات وذلك بتقييد النفس وضبطها وعدم تركها لشهواتها ونزواتها البشرية، فيما يكون التخصيص لهذا العلم المنفرد، ولشخصية الصوفي الخاصة من خلال فكره وطوقسه المميزة له عن غيره من الأدباء. وأما دلالات المعرفة فتكمن في الوضوح والإطلاق: إن الوضوح بين أفراد الطريقة الصوفية نفسها، فلا بد يتفقون في اصطلاحاتهم ونمط تفكيرهم الموحد بينهم، وبالتالي فلا غموض ولا إبهام، وأما الإطلاق فهو إطلاق لعنان الفكر ليصل إلى ما يعجز على إدراكه الفكر البشري العادي، وهو إطلاق للخيال في أقصى صورته لمحاولة التشبث بخيوط الروحانيات التي تعلقو حياة البشر عامة.

(2) ابن رشيق: العمدة، 135/1.

(3) يحتوي هذا القسم على الحروف: (الراء، اللام، الميم، النون، الباء، الدال، السين، العين). إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص248.

(4) إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلومصرية، 1999، ص27.

لقد جاءت حركة الروي هي الفتحة المصحوبة بمد، وإن جاز لنا تسوية هذا الأمر وتخريجه، فإنني أرجعه إلى قيمة القصيدة المضمونية، إذ إن الشاعر يدعو بشكل متكرر إلى سلوك طريقته هو وشيوخه، وهذا ما يؤكد افتتاح القصيدة لما يقول: «أرى طالبا» فالطلب هو الدعوة إلى الشيء بأحد المعاني، ثم يختم قصيدته- كذلك- بالدعوة الصريحة هذه المرة، لما قال:

فَمَنْ كَانَ يَبْغِي السَّيْرَ لِلْجَانِبِ الدِّيِّ تَقَدَّسَ فَلْيَأْتِ فَلْيَأْخُذْهُ عَنَّا⁽¹⁾
 ففعل (فليأت) دعوة صريحة منه إلى كل من يريد سلوك ونهج الصوفية ممن ذكرهم في قصيدته⁽²⁾، ويخص بالذكر نفسه وأستاذه ابن سبعين. إذن فالدعوة إلى الإقبال تناسبها الفتحة الممدودة أكثر من غيرها مثل ما هو حال النداء.

وقد نتجاوز هذا الطرح إلى شيء آخر- ربما يكون فيه شيء من المبالغة- وهو افتتاح فكر الششتري واتساعه، وعدم انغلاقه وتفوقه، ودليل ذلك غزارة ثقافية من خلال شيوخه الذين كانت لهم رعاية وتبني هذا التلميذ الفذ⁽³⁾.
 إذن فاعتماد الفتحة من هذه الانطلاقة قد يبرر تواجدها في أواخر القصيدة، تعزيزا لتفسيرها تفسيراً جمالياً فنياً.

4- التكرار:

وهو الذي يأتي لرسم صورة أو لتأكيد كلمة أو عبارة، أو معنى في القصيدة، ويمتد هذا التكرار ليشمل تكرار الحروف والأصوات أيضاً، ولعل الغرض العام منه هو « إثارة المتلقي وتوجيه ذهنه نحو الصورة المستحضرة لخلق ما يسمى بلحظة التكيف الشعوري، أو لحظة التوافق الشعوري بين المبدع والمتلقي»⁽⁴⁾.

عندئذ يصبح التكرار مشكلاً لإيقاع موسيقي، يمكن بواسطته نقل التجربة الشعورية، بجعل الصوت المكرر أو الكلمة المكررة مفتاحاً آخر للولوج إلى عالم النص الداخلي.

(1) الديوان، ص76.

(2) ينظر هذا البحث ص25-26.

(3) الديوان، ص76.

(4) عصام شرتح: ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، ص1.

ومع أن التكرار كان معروفا في الشعر العربي منذ أيام الجاهلية⁽¹⁾، إلا أننا سنتوجه به إلى منحى جديد، يهتم بدراسة وتناول تكرار الصّوت منفردا، ثم تكرار الدّال والمدلول في إطارى الاشتقاق والاتفاق.

أ- تكرار الصّوت المنفرد:

تحت هذا العنوان، نهتم بالصّوت الذي لا يكون وحده دالا ولا مدلولا إلا إذا كان مع أصوات أخرى- والتي لا تهمننا الآن- في إطار دلالي أدنى، والذي يعرف باللفظ، ونحن الآن في مستوى بعيد عن الصلة الدلالية التي تكون بين الدّال والمدلول لنرى ما إذا كانت الأصوات المعزولة عن الإطار الدلالي تكون إطارا جديدا يخلق بينها وبين المدلولات علاقة ما؟

* الأصوات المجهورة:

اهتم الدارسون قديما وحديثا بالأصوات ومستوياتها ومخارجها، فهذا إبراهيم أنيس يقول على لسان سيبويه، أن الأصوات المجهورة هي: «حروف أشبع الاعتماد في موضعها، ومنع النفس أن يجري معها حتى ليقضي الاعتماد عليها، ويجري الصّوت»⁽²⁾. إننا نحاول بالحديث عن الأصوات المجهورة وصفاتها ربطا بين طبقة الصّوت وما يتصل بالحالة الراهنة للشاعر، ووضع الفكر والشعوري أثناء أدائه للقصيدة، من حيث «إن الصّوت هو آلة اللفظ، وهو الجوهر الذي يقوم به التقطيع، وبه يوجد التأليف، ولن تكون حركات اللسان لفظا ولا كلاما موزونا ولا منثورا إلا بظهور الصّوت»⁽³⁾.

لقد تنبه إبراهيم أنيس في تعريف سيبويه السابق للمجهور، ووافقه إلى حد بعيد، ذلك أنه اتفق مع ما تبرهن عليه التجارب الحديثة، وتبين له في تعريف سيبويه أمران متميزان:

1- عبر عن أولهما بعبارة "إشباع الاعتماد" التي أراد بها أن يصف المجهور بأنه صوت متمكن مشبع فيه وضوح، وفيه قوة، وتلك هي الصفة التي يشير إليها الأوروبيون بقولهم (Sonority)، فالمجهور أوضح في السمع من نظيره المهموس.

(1) ينظر: ابن رشيق: العمدة، 92/2.

(2) إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص101.

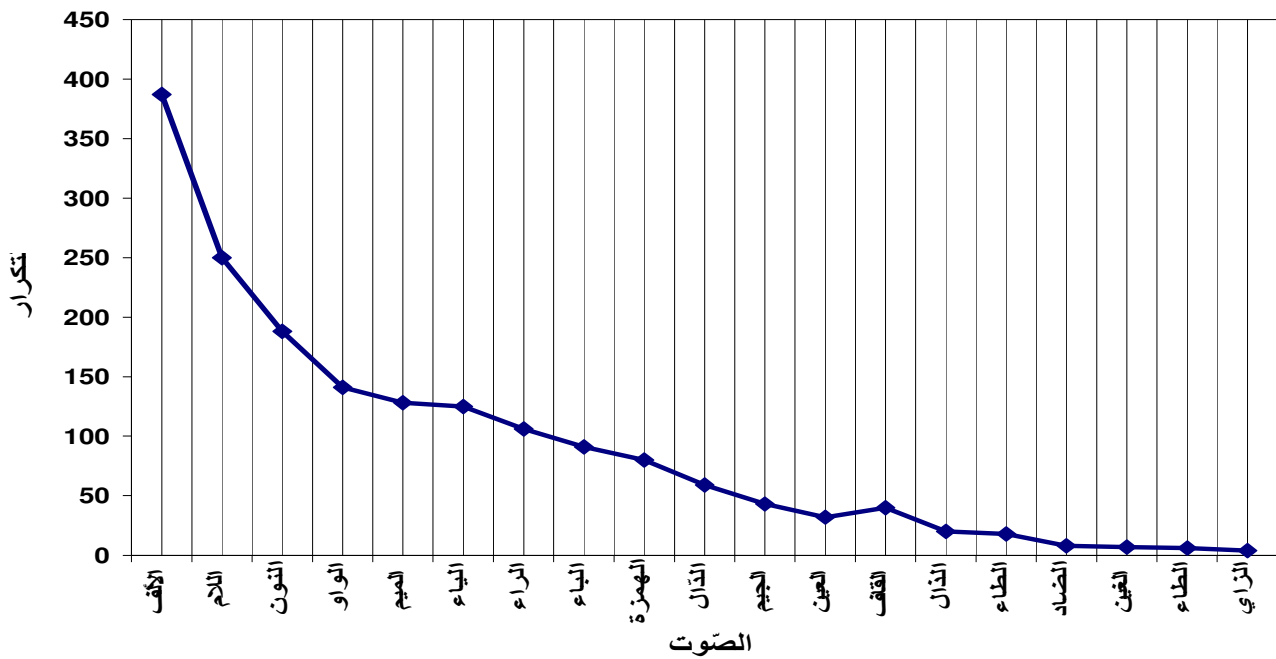
(3) محمود سليمان ياقوت: علم الجمال اللغوي، ص220.

2- الأمر الثاني الذي تبينه إبراهيم أنيس من تعريف سيبويه هو ما عبر عنه بقوله: « مع النفس أن يجري معه حتى ينقضي الاعتماد عليه»، ومعنى هذا – في رأي أنيس- أن الحس المرهف لسبويه جعله يشعر مع المجهور باقتراب الوترين الصّوتيين أحدهما من الآخر، حتى ليكادان يسدان طريق النفس، مما يضطر هواء النفس إلى الاندفاع من بينهما في قوة تحرك الوترين الصّوتيين.⁽¹⁾

وإذا كان هذا رأي إبراهيم أنيس حول ما قاله سيبويه، فإننا نستتبط فيما قاله الاثنان أمرين من الأصوات المجهورة، هما: القوة والوضوح، فهل تحقق هذان الأمران في قصيدة الششتري خصوصا إذا ما علمنا أن الأصوات المجهورة قد ترددت في النونية بمقدار (1733) مرّة، أي ضعف الأصوات المجهورة تقريبا، والتي وردت (942) مرّة. وفي الجدول الآتي توضيح لتواتر الحروف المجهورة كما يلي:

⁽¹⁾ ينظر الدّال: إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص 101- 102.

الصّوت	تكراره	الصّوت	تكراره
الألف	387	الجيم	43
اللام	250	العين	32
النون	188	القاف	40
الواو	141	الذال	20
الميم	128	الطاء	18
الياء	125	الضاد	08
الراء	106	الغين	07
الباء	91	الطاء	06
الهمزة	80	الزاي	04
الدال	59	المجموع	1733



لقد أثبتت الحروف الجهرية تواجدها بقوة في النونية، مع ما تحمله هذه الحروف من صفات القوة والوضوح، الشيء الذي يبرره موضوع القصيدة وطريقة طرحها.

فمع أن الموضوع فلسفي صوفي معقد مرتبط أساساً بطريقة الصّوفية العارفين، من خلال تعيين الطالب والمطلوب (المحب والمحبوب) وتوضيح آيات العقل مَحاسن ومساوئ، وهي كلها طريقة إقناع الآخر بانتهاج هذه الطريق، فلما كانت النونية قد جاءت لتوضيح وتبيّن منهج الششتري الصّوفي الفلسفي وتعرض لمدرسته التي احتضنته في سبيل تعلم أجدياتها، ومن ثم ركائز السلوك الصّوفي القويم، فقد كان مناسباً- إن لم يكن لزاماً عليه- أن يعتمد الوضوح وقوة الإقناع، الذين تتميز بهما الأصوات المجهورة، فكان إذن هذا التزامم لهذه الحروف في القصيدة مبرراً جمالياً ومنطقياً أيضاً.

إن الرؤية المتجددة في تذوق الأبعاد المترامية في القصيدة الصّوفية، كونها تعبيراً وجدانياً عن تضاريس تحويها التجربة الفذة، هي رؤية لا تقف عند حدود مرسومة، بل تعيد إنتاج نفسياً مع كل قراءة، الشيء الذي يبرر اهتمامنا بالحرف في هذا السياق، لأنه عند معشر الصّوفية رمز للوجود وعنصر للكون (الصيرورة، الانحلال، التركيب، التحليل،...)، وبيان هذا كله نلتمسه بقوة عند ابن عربي حين أمسك بأعناق الحروف جميعاً بالشكل الذي جعلها تصرخ بحقيقة المعاني التي تحملها.⁽¹⁾

من هذا المنطلق ارتأيت ملاحقة بعض معاني الحروف الأكثر تواجداً وحضوراً في القصيدة، ولا أزعم في ذلك سلوك منهج ابن عربي في ذلك، بل هو مزيج من قراءة صوفية وحدائية وجمالية في الآن ذاته.

1- الألف: تكرر هذا الحرف في القصيدة (387) مرّة، وهو رقم قياسي موازاة مع بقية الحروف، مما جعله يشكل إمكانات إيقاعية مهمة، إذ يستمد هذا الحرف قوته التعبيرية- إضافة إلى الموسيقية- داخل البيت من معانيه المتميزة، والتي اكتسبها في التجربة الصّوفية، مما خوله لأن يكون «إشارة إلى الذات الأحادية أي الحق تعالى، من حيث كونه هو أول ما في أزل الأزل»⁽²⁾، خصوصاً إذا علمنا أنه عند ابن عربي:

(1) ينظر هذا الموضوع مفصلاً في كتاب: ابن عربي: الفتوحات الكية، ضبط وتحقيق أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، لبنان، 106/1.
(2) الموسوعة الصّوفية، ص644.

أَلِفَ الذَاتِ تَتَرَهَتْ فَهَلْ لَكَ فِي الْأَكْوَانِ عَيْنٌ وَمَحَلٌ
 قَالَ لَا غَيْرَ التَّفَاتِي فَأَنَا حَرْفٌ تَأْيِيدٍ تَضَمَّنْتُ الْأَزْلَ⁽¹⁾
 وإذا كانت هذه هي ميزاته الصّوفية، فإن ميزاته الصّوتية تتحدد في كونه من حروف
 اللين المجهورة، بحيث إن «مجرى الهواء معها لا تعترضه حوائل في مروره، بل يندفع في
 الحلق والقم حراً طليقاً»⁽²⁾.

إن كل هذه الميزات الصّوفية والصوتية، والتي وجدت في الألف جعل منها مركزاً
 لتكثيف دلالي عميق، أحس به الششتري حين قال:

وَفَتَّقْ لِأَفْلَاكِ جَوَاهِرِهِ الدِّي يَشَكُّهُ سِرُّ الحُرُوفِ بِحَرْقِيئِنَا⁽³⁾
 إذ فسّر الحرفان بالألف والباء، « لأنّ جل أسرار الحروف راجعة في المعنى إليهما،
 ذلك أن الألف يشير إلى وحدة الذات»⁽⁴⁾.

وإن كان المقام يضيق هنا لعرض كل الكلمات التي اشتملت ألف- في النونية- فإنني
 سأتناول بعضها، وفي ذلك محاولة لإبراز حقيقة الطرح في قضية معاني الألف، ومن ثم
 فهو تبيان لجماليات وضعها هناك:

1/ أرى طالباً منّا الزيادة لا الحسنَى بِفِكْرِ رَمَى سَهْمًا فَعَدَّى بِهِ عَدْنَا⁽⁵⁾
 إن "الزيادة" هي المقصودة في البيت، من حيث اشتمالها على الألف في وسطها.
 ومن خلال استقصاء هذه الكلمة ومعانيها في القرآن الكريم، ومعناها الصّوفي أيضاً- تثبت
 أنها تعني النظر ورؤية الله عز وجل ودوام شهوده، وهي مرتبطة كذلك بفعل الرؤية (أرى)
 الذي صدر به الشاعر قصيدته، لأنه أول ما يريد الصّوفي تحقيقه منذ ابتدائه سلوك الطريق
 الصّوفي الوعر.

(1) ابن عربي: الفتوحات المكية، 106/1.

(2) إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص36.

(3) الديوان، ص74.

(4) ابن عربي: الفتوحات المكية، 106/1.

(5) الديوان، ص72.

من هنا ارتبطت الألف المتواجدة في كلمتي (الزيادة، أرى)، بمعنى يحيل مباشرة إلى الذات الأحدية، والتي لها من الصفات والأفعال ما تحويه كل الحروف والكلمات، بل وأعظم، مصداقاً لقوله تعالى:

(قُلْ لَوْ كَانَ الْبَحْرُ مِدَاداً لَّكَلِمَاتِ رَبِّي لَنَفِدَ الْبَحْرُ قَبْلَ أَنْ تَنفَدَ كَلِمَاتُ رَبِّي وَلَوْ جِئْنَا بِمِثْلِهِ مَدَدًا) (1).

2/ وَكُلُّ مَقَامٍ لَا تَقُومُ فِيهِ إِنَّهُ حِجَابٌ فَجِدَّ السَّيْرَ وَاسْتَجِدِ الْعَوْنَ (2)
 إن المقام- وهو المشتمل على حرف الألف كذلك في الوسط- يعني « مقام العبدین ידי الله عز وجل بما يقوم به من مجاهدات ورياضيات وعبادات» (3). إذن فالمقام سلوك متعلق بالذات الأحدية، وهو ما يقصده المتصوفة بعيداً عن المقام المعتمد في لغة الخطاب العادية، مما قد يشتمل معناه على عدّة أنواع من المقامات التي تتعلق بأمر تفارق بشكل أو بآخر هذا المعنى الصوفي.

3/ وَعَدَدٌ شَيْئاً لَمْ يَكُنْ غَيْرَ وَاحِدٍ بِالْأَفَاطِ أَسْمَاءٍ بِهَا شَتَّتَ الْمَعْنَى (4)
 إن لفظ (الواحد) عند الصوفية: « اسم الذات، والوحدانية اعتبار الذات من حيث انتشاء الأسماء منها وواحديتها بها مع تكثرها بالصفات» (5)، فكل الأشياء هي في الحقيقة الصوفية شيء واحد أو ذات واحدة باعتبار اتحاد الأسماء والأشياء فيها، فسميت الذات واحداً عندئذٍ بالاعتبار الذي صار به الكل متوحداً في الدلالة عليها.

4/ وَلَوْ كَانَ سِرُّ اللَّهِ يُدْرِكُ هَكَذَا لَقَالَ لَنَا الْجُمْهُورُ هَا نَحْنُ مَا خَبْنَا
 فَلَا تَنْتَقِ فِي السَّيْرِ غَيْرًا وَكُلُّ مَا سِوَى اللَّهِ غَيْرٌ فَاتَّخِذْ ذِكْرَهُ حِصْنًا (6)
 لقد كرر لفظ الجلالة (الله) مرتين في القصيدة، وهو اسم الذات الإلهية الأعظم، وهو اسم خماسي، لأن الألف التي قبل الهاء ثابتة في اللفظ، ولا يعتد بسقوطها في الخط، والذي يعيننا هنا هو الألفين: الأولى وهي عبارة/الأحدية التي هلكت فيها الكثرة ولم يبق لها وجود

(1) الكهف، 18/ 109.

(2) الديوان، ص72.

(3) الموسوعة الصوفية، ص963.

(4) الديوان، ص74.

(5) الموسوعة الصوفية، ص995.

(6) الديوان، ص73.

بوجه من الوجوه، لذلك كان من أول هذا الاسم وانفراده، بحيث لا يتعلق به شيء من الحروف تنبيها على الأحذية، وأمّا الألف الثانية- التي قبل الهاء- الساقطة من الكتابة ولكنها ثابتة في اللفظ، فهي ألف الكمال المستوعب الذي لا نهاية ولا غاية له، وإلى عدم غايته الإشارة بسقوطه في الخط، ذلك أن الساقط لا تدرك له عين ولا أثر، وفي ثبوته في اللفظ إشارة إلى حقيقة وجود نفس الكمال وذات الحق سبحانه وتعالى⁽¹⁾.

وبهذا الشكل، يجعل الصّوفيون من الألف خزاناً تجمع فيه كل صفات ومتعلقات الذات من أوصاف وأفعال والشيء الذي يؤهله لاحتواء كل هذه المعاني، كيف لا؟ وهم يؤمنون بأسرار الحروف العميقة والخطيرة، والتي لا تتحقق ولا تظهر إلا للعارضين المحققين.

2/ اللّام: تكرر الصّوت بمقدار 250 مرّة، فقد احتل المرتبة الثانية بعد الألف- بالنسبة لتواتره في النونية- وهو « حرف مجهور متوسط الشدة، شكله في السريالية يشبه اللحم... وصوت هذا الحرف يوحي بمزيج من الليونة والمرونة والتماسك والالتصاق»⁽²⁾.

هذا من ناحية طبيعية حرف اللّام الصّوفية والمعجمية، في حين نجد له معطيات دلالية أخرى تحويها معاجم الصّوفية، فيكون « عبارة عن الجلال، ولهذا كان اللّام ملاحقاً للألف في كلمة (الله)؛ لأن الجلالة أعلى تجليات الذات، وهو أسبق إليها من الجمال... واللّام كذلك عبارة عن الجمال المطلق الساري في مظاهر الحق سبحانه، وجميع أوصاف الجمال ترجع إلى وصفين هما: العلم والطف، وأوصاف الجلال ترجع إلى وصفين هما: العظمة والاقْتدار»⁽³⁾.

وهذا ابن عربي يناجي حرف اللّام فيقول:

اللّامُ لِأَزَلِ السُّنِيِّ الْأَقْدَسِ وَمَقَامِهِ الْأَعْلَى الْبَهِيِّ الْأَنْفَسِ
مَهْمًا يُقْمُ تَبْدِي الْمَكُونِ ذَاتَهُ وَالْعَالَمِ الْكُونِيِّ مَهْمًا يَجْلِسُ⁽⁴⁾

(1) ينظر: الموسوعة الصّوفية، ص645، 646.

(2) حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها- دراسة- منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998، ص53. الموقع:

(3) الموسوعة الصّوفية، ص645.

(4) ابن عربي: الفتوحات المكية، 111/1.

ومن خلال هذه المعاني القوية لحرف اللّام، سنحاول تتبعها في الألفاظ الواردة في القصيدة، وذلك بإسقاط هذه الدلالات عليها، وسنرى إذا ما تحقق هذا الطرح أم لا؟.

1/ دلالة الالتصاق: تتحقق دلالة الالتصاق لحرف اللّام في عدّة مواضع في القصيدة، لعل أبرزها:

أ- وأيُّ وصالٍ في القضيّة يُدعى وأكملُ من في الناسٍ لم يدعِ الأمتنا⁽¹⁾
 وقوله: يُقدّرُ وصلًا بعدَ فصلٍ لذاته وفرضَ مسافاتٍ يجذُّ لها الدهنًا⁽²⁾

يمكن أن ندرج لفظتي (الوصال) و(الوصل) ضمن هذه الدلالة الالتصاقية، لأنهما يحملان معنى التقارب، فالوصال هو ربط الصلّة بين المتحابين بعد الهجران، والوصل هو ضم الشيء بالشيء وجمعه به. أمّا الوصال الصّوفي فهو « مرادف للوصل والاتصال، وهو الانقطاع عمّا سوى الحق، وليس المراد به اتصال الذات بالذات، لأن ذلك إنما يكون بين جسمين، وهذا التواهم في حقه تعالى كفر... وأدنى الوصال مشاهدة العبد ربّه بعين القلب»⁽³⁾.

فحالات الاتصال في طريق السالكين منطقة محظورة تماما على غير الواصلين من الصّوفية، الذين أتيح لهم بعد الجهد المضني المصحوب بالتوفيق الإلهي الأسمى أن يقطعوا المراحل الطويلة، ويقتحموا الصّخور الوعرة، ويجتازوا المزالق المخيفة، حتى تنتهي بهم الخطوات اللاهثة إلى أقصى ما رسموا لأنفسهم من آمال، وأسمى ما طمحوا إليه من غايات، إنها فيما يصورون، الرحاب المقدسة العليا التي يقع لهم فيها من التجليات الإلهية، والفيوضات الربانية، بقدر ما تهيأت أنفسهم له من أنس يغمر القلوب بألذ المشاعر وأسمائها، إلى سكر يذهل عن كل ما سوى الحضرة من علائق وشواغل إلى فناء في خضم التجليات يتحقق به شرف الصّوفي وكماله.

(1) الديوان، ص73.

(2) م ن، ص74.

(3) الموسوعة الصّوفية، ص645.

ب/ تقيدت بالأوهام لمّا تدخلت عليك ونور العقل أوزتك السجنا⁽¹⁾

يُفرِّق مجموع القضية ظاهراً وتُجمَع فرقاً من تدخل هـ فزنا⁽²⁾

فلا يخفي معنى تداخل الأشياء بما فيها من ارتباط والتصاق، كما أننا نستطيع إخضاع لفظ (العقل) لهذا المعنى، كونه (العقل) يحمل في معناه اللغوي الأول: معنى الربط، والربط يفيد بالضرورة التلاحم والالتصاق.

ج/ وبين أسرار العبودية التي عن إغرابها لم يرفعوا اللبس واللجنا⁽³⁾

فاللبس هو الشبهة، واللجن هو الخلط⁽⁴⁾، وفي كل من الشبهة، والخلط تداخل وعدم وضوح، ومن ثم التصاق الأشياء بعضها ببعض مما يحيلها إلى معنى الترابط والالتصاق مرّة أخرى.

2/ دلالة القوة والجلال: قلنا أن حرف اللام يحمل دلالات الجلال والقوة، وذلك حين إسقاط

ارتباطه بلفظ الجلالة (الله) على كل معاني هذه الكلمة بما يضيق له عقل أي بشر على إدراكها جميعاً، غير أننا نركز على معنى الجبروت والقوة، وننتبها في الألفاظ المعتمدة في القصيدة.

أ- وهمت بأنوار فهمنا أصولها ومنبعها من أين كان فما همنا⁽⁵⁾

الأصول جمع أصل: «وهو الشيء يكون له تزايد، فاصل الأصول هو الهداية، والفرع ما تزايد عن الأصل... وهي مسماة كذلك لتزايدها وزيادة فروعها»⁽⁶⁾ فلا تنتج الفروع والزيادات عن الأصل إذن إلا إذا كان هذا الأصل قويا جليلاً.

ب- أمامك هول فاستمع لوصييتي عقال من العقل الذي منه قد ثبنا⁽⁷⁾

فالهول هو الفرع الشديد والمخيف، وهذا الهول هو عقال الفكرة عن النفوذ إلى ميادين الغيوب، وفضاء الشهود، من حيث إن هذا العقال هو العقل. فمثل ما يوصل العقل

(1) الديوان، ص72.

(2) م ن، ص74.

(3) م ن، ص76.

(4) ابن منظور: لسان العرب، ج5/مادة: لبس، لجن.

(5) الديوان، ص72.

(6) الموسوعة الصوفية، ص642.

(7) الديوان، ص73.

الأعلى إلى المراتب المعنوية مرتقيا من مراتب الحس، فهو أيضا - وهي أحد مساوئه- رباط وثيق يشكل هو لا أمام تخطي الصعوبات لإدراك الغاية (الحقيقة).

ج/أَقَامَ دُوَيْنَ الدَّهْرِ سِدْرَةَ ذَاتِهِ وَنَحْنُ وَوَصَفُ الكُلِّ فِي وَصْفِهِ حِرْزًا (1)
 نقول كل الشيء: وحدته الكاملة، والواحد المطلق هو سبحانه وتعالى، فهو أحد بالذات، كل بالأسماء باعتبار الحضرة الإلهية الواحدة الجامعة للأسماء كلها. فالكل عند الصوفية: «اسم لحضرة أحدية الجمع، فإنها كل شيء على الوجه الذي عرفته من كونها حضرة الاشتمال والجمعية التي لا تشتت فيها، ولا تفرق ولا غيرية» (2).

وبتالي فالكل حامل لمعاني القوة والجلال من حيث كونه يعبر عن الذات الإلهية - وهو الجانب الأقوى - من ناحية، ومن حيث هو يعبر عن الجمع لا التفرقة- وفي الجمع طبعا كل القوة- من ناحية ثانية.

3/النون: إضافة إلى كونها قد حققت الوظيفة الموسيقية والدلالية للروي، فقد حققت أيضا تواجدا قويا في القصيدة، فتكررت بمقدار (188) مرة، ويتكون حرف النون صوتيا « بأن يلتقي طرف اللسان بأصول الثنايا التقاءً محكما، ويلزم الناطق بها هذا الوضع، غير أنه في نفس الوقت يهبط أقصى الحنك فينتج طريق الأنف لتسرب الهواء منه» (3).

ومن النتائج التي حققها المحدثون أن النون أكثر الأصوات الساكنة وضوحًا، وأقربها إلى الطبيعة أصوات اللين (4).

ولما كانت هذه صفات حرف النون الصوتية، فقد كان لها صفات صوفية أخرى أهلتها لأن تكون دالة على «العلم الإجمالي في الحضرة الأحدية والقلم هو التفصيل، فتكون المخلوقات على حسب ما جرى به القدر في لوح محفوظ الذي هو منظر الحضرة» (5).

(1) م ن، ص74.

(2) عبد الرزاق القشاني: لطائف الإعلام في إشارات أهل الإلهام، ضبط و تصحيح عاصم الدرقاوي، دار الكتب العلمية، لبنان، 2004، ص372.

(3) إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص101.

(4) ينظر: إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص27.

(5) الموسوعة الصوتية، ص988.

ولعل هذا الاستخلاص الدلالي لحرف النون قد أخذ من قوله تعالى: (ن وَالْقَلَمِ وَمَا

يَسْطُرُونَ) (1). والنون عند ابن عربي من عالم الملك والجبروت، قال فيه:

ب/ نُونُ الْوُجُودِ تَدُلُّ نُقْطَةً ذَاتَهَا فِي عَيْنِهَا عَيْنًا عَلَى مَعْبُودِهَا
فَوْجُودُهَا مِنْ جُودِهِ وَيَمِينِهِ وَجَمِيعِ أَكْوَانِ الْعُلَا مِنْ جُودِهَا
فَانظُرْ بَعَيْنَكَ نِصْفَ عَيْنِ وَجُودِهَا مِنْ جُودِهَا تَعَثَّرْ عَلَى مَفْقُودِهَا (2)

وتحت معاني العلم والحقيقة والمكاشفة، جاءت الألفاظ المحتوية على حرف النون

لإثبات ما وصفت به، نلخص ذلك في الجدول الآتي:

الكلمة	رقم البيت	الصفحة في الديوان	دلالة الكلمة
نور، أنوار	09 - 8	73 - 72	حقيقة الشيء الكاشفة للمستور
منبع	09	73	مخرج الشيء ومصدره
عنا	02	72	ظهر وبدا وجلا
ذو القرنين	43	75	ملك حكيم
العين	44	75	ذات الشيء الذي تبدو منه الأشياء
ابن جنبي	50	75	عالم نحوي
سنا البرق	56	76	الحقيقة
النهى	56	76	العقول
المزن	55	75	أمطار المعاني
يقظان	58	76	فيلسوف وصوفي

بالتمعن في كلمات هذا الجدول ودلالاتها اللغوية والصّوفية معاً، نتبين الإطار
العرفاني والعلمي (بالمعنى الصّوفي) لهذا الحرف (النون)، ومحاولة الشاعر صنع كلمات
النونية- إن صحت التسمية- ضمن المضمار الذي سنّه الصّوفيون لهذا الحرف، ومدى
ارتباطه بالعلم الذي يخص الحضرة الإلهية، على أنني لا أزعّم أن هذه المعاني قد توجد

(1) سورة القلم، 1/68.

(2) هيثم الجنابي: تضاريس الإبداع الحرفي التجربة الصّوفية، مجلة نزوى، ع26، ص02.

بشكل مطلق في كلمات أخرى، في نصوص أخرى، إنما هي قراءة خاصة، بشكل خاص، لقصيدة خاصة.

لقد حدد الصوفي علاقته بالحرف باعتباره « عنصر المعاناة المخلصة، ونغما في إبداع حقائق الكلمة وأسرارها (بطونها) »⁽¹⁾.

من هنا كانت تصوراتهم الرمزية للحروف تدور حول معرفة مراتب الحروف والحركات في العالم، من حيث إن لكل حرف صفات وخصائص وأدوار محددة ومعينة، من هنا كانت نقطة التقاطع بين التحليل الصوفي والصرفي للحروف.

ب- تكرار الدال والمدلول في إطار الاشتقاق أو الاتفاق:

هذا النوع من التكرار لم يقتصر على تكرار الإطار الدلالي بصورته الصوتية الأولى، ولكن يمكن أن يكون بفارق قليل في ترتيب أصواته، إما بنقصان أو بزيادة صوت آخر، أو إبدال صوت بصوت. وذلك تبعا لصرف الإطار الدلالي وتغييره من صورة دلالية في وقت ما إلى صورة دلالية أخرى دالة على حدث، أو زمن يخالف الصورة الأولى من هذه الوجوه.

وهذا النوع من التكرار تزخر به القصيدة الصوفية النونية، وبالتالي تكون دراسة الأصوات هذه متمثلة في الوقوف عند الخصائص الموسيقية في استعمال الأصوات المشتركة بين إطارين دلاليين متساويين أو متقاربين في الأصوات، مختلفين في المعنى. إنه ما يعرف في النقد العربي القديم بـ: (الجناس).

وقد أفرد القدماء أبوابا كثيرة لهذه الأنواع من علم البديع وغيرها، ومن بينهم ابن رشيق الذي خصَّ له بابا أسماه "التجنيس"⁽²⁾.

من خلال تتبع ظاهرة الجناس في القصيدة، تنبعت إلى الفارق الإيقاعي الذي يحدثه في كل حالة من الحالات أو الأشكال التي يكون عليها الجناس، وذلك راجع إلى موقع

(1) ابن عربي: الفتوحات المكية، 112/1.

(2) ينظر: ابن رشيق: العمدة، 283/1.

اللفظين، كل بحسب وضعه في البيت الشعري، مما قد يقوي أو يضعف من إيقاع الجناس في النص.

لذلك كان جديرا بأن توضح مواضع الجناس بين الصّدر والعجز لملامسة الفوارق الإيقاعية أولا. ثم محاولة تبين وظائف الجناس في هذا النص من خلال تلك المواضع والحالات ثانيا.

ج- درجات الإيقاع في الجناس:

1- ما كان لفظه في نهاية الصّدر ونهاية العجز: ويمكن أن نطلق عليه جناس التصدير، وهو مظهر من مظاهر الحشو عند العرب، ويكون في اللفظ الذي تخيره الشاعر ليكون خاتمة للبيت، وإطار يجمع ألفاظه في المرة الأولى عند استخدامه كخاتمة للصدر، وفي المرّة الثانية كحد ينتهي عنده البيت أو العجز، وفي مثل هذا قول الشاعر:

وَيُلْحَقَهَا بِالشَّرْكِ مِنْ مَنُوبِيَّةٍ يَلُوحُ بِهَا وَهُوَ المُلُوحُ والمُنَنَى (1)
ولقد شدّ هذا الاستخدام في القصيدة، فورد فقط في هذا البيت، مع أنه يشكل أكثر المظاهر الموسيقية جذبا للأذن.

2- ما كان لفظه في بداية الصّدر ونهاية العجز: ورد في قوله:

وَلَمْ تُلَفِ كُنَّةَ الكَوْنِ إِلَّا تَوْهَمًا وليس بشيءٍ ثابتٍ هكذا أَلْفَيْنَا (2)
وَهَمَّتْ بِأَنْوَارٍ فَهَمَّنَا أَصْوَلَهَا وَمَنْبَعَهَا مِنْ أَيْنَ كَانَ فَمَا هَمَّنَا (3)
تَ تَنَّى قَضِيبُ البَانِ مِنْ شُرْبِ حَمْرِهِ فكانَ كَمَثَلِ الغَيْرِ لَكِنَّهُ تَنَّى (4)
كان استخدام هذا النمط من الجناس أكثر من سابقه، غير أنه كان أقل منه في إيقاعه الموسيقي، ذلك أنه يعيد الكلمة نفسها بتغيير نسبة الفعل إلى الضمائر تارة، وتغيير زمنه تارة أخرى.

3- ما كان لفظه في بداية الصّدر وبداية العجز: وذلك في قوله:

(1) الديوان، ص74.

(2) الديوان، ص72.

(3) م ن، ص73.

(4) م ن، ص75.

- مَحَجَّبَاتَا قَطْعُ الْحَجَا وَهُوَ حَجَّبَاتَا (1)
 وَحَجَّبَاتَا تَتْلُوهُ بَاءً بِهَا تُهْنَأَا (1)
- وَيَبْحَثُ عَنْ أَسْبَابِ مَا قَدْ سَمِعْتُمْ (2)
 وَبِالْبَحْثِ عَطَّى الْعَيْنِ إِذْ رَدَّهُ غَيْنًا (2)
- وَأَصْبَحَ فِيهِ السَّهْرُ وَرَدِّي حَائِرًا (3)
 وَيَصِيحُ فَمَا يُلْقِي الْوُجُودُ لَهُ أُذْنَا (3)
- فهذه درجة أخرى للفظ المجانس، وهي انتقاله من نهاية الصدر ونهاية العجز إلى بدايتهما، وهو شكل له قيمته الإيقاعية التي لا يمكن إنكارها، ولا يمكن التقليل من موقعها في صدارة الشطرين.

4- ما كان لفظه نهاية الصدر وبداية العجز: كقوله:

- وَلَكِنَّهُ كَيْفَ السَّبِيلُ لِرُفْضِهِ (4)
 وَرَافِضُهُ الْمَرْفُوضُ نَحْنُ وَمَا كُنَّا (4)
- مَحَجَّبَاتَا قَطْعُ الْحَجَا وَهُوَ حَجَّبَاتَا (5)
 وَحَجَّبَاتَا تَتْلُوهُ بَاءً بِهَا تُهْنَأَا (5)
- تكمن هذه الدرجة من الجناس في الموقعين المتقاربين بين النهاية والبداية، بحيث يكون في الصدر نهاية، وفي العجز بداية تفصلهما مسافة زمنية قصيرة جدًا، لكنها تتيح للقارئ استرجاع النفس ليستأنف المتابعة.

5- ما كان لفظه نهاية الصدر وحشو العجز: كقوله:

- وَأَيُّ وَصَالٍ فِي الْقَضِيَةِ يُدْعَى (6)
 وَأَكْمَلُ مَنْ فِي النَّاسِ لَمْ يَدْعِ الْأَمْنَا (6)
- فَكَمْ وَأَقِفِ أَرْدَى وَكَمْ سَائِرٍ هَدَى (7)
 وَكَمْ حِكْمَةٍ أَبْدَى وَكَمْ مُمْلِقٍ أَغْنَى (7)
- ولابن طَفِيلٍ وَابْنُ رُشْدٍ تَيَقُّظَ (8)
 رِسَالَةُ يَفْظَانَ أَفْضَى فَتَحَهُ الْحَيْنَا (8)

(1) م ن، ص 73.

(2) م ن، ص 75.

(3) م ن، ص 75.

(4) م ن، ص 72.

(5) م ن، ص 73.

(6) الديوان، ص 73.

(7) م ن، ص 74.

(8) م ن، ص 76.

وهي درجة تتمثل في الحفاظ على موقع اللفظ المجانس في آخر الصدر، وتغيير موقعه في العجز من البداية إلى الحشو.

6- ما كان لفظه حشو الصدر وبداية العجز: كقوله:

وَيَجْعَلُ سُفْلِيهَا وَيُوهِمُ أَنَّهُ لِسُفْلِيهِ الْمَجْعُولِ بِالذَّاتِ أَهْبِطْنَا (1)

يُجَلِّي لَنَا طَوْرَ الْمَعِيَةِ شَكُّهُ وَإِنْ لَمَعَتْ مِنْهُ فَلْتَلْحَقِ الْمِيْنَا (2)

وفي هذه المرة يصبح موقع اللفظ المجانس الذي كان في نهاية الصدر ينتقل إلى حشوه، والذي كان في حشو العجز ينتقل إلى بدايته.

7- ما كان اللفظ المجانس يحتل جل البيت: كقوله:

وَلَكِنَّهُ كَيْفَ السَّبِيلُ لِرُفْضِهِ وَرَافِضُهُ الْمَرْفُوضُ نَحْنُ وَمَا كُنَّا (3)

تَرَكَنَا حُظُوظًا مِنْ حَضِيضٍ لِحُوظِنَا مَعَ الْمَقْصِدِ الْأَقْصَى إِلَى الْمَطْلَبِ الْأَسْنَى (4)

وَسِرْ نَحْوِ أَعْلَامِ الْيَمِينِ فَإِنَّهَا سَبِيلٌ بِهَا يُمْنٌ فَلَا تَتْرُكِ الْيُمْنَا (5)

مَحْجَبْنَا قَطْعُ الْحَبَا وَهُوَ حَجْبًا وَحُجْبُنَا تَتْلُوهُ بَاءٌ بِهَا تُهْنَا (6)

وَوُوحًا إِذَا لَاحَتْ سَطُورُ كَيَانِنَا لَهُ فِيهِ وَهُوَ اللَّوْحُ وَالْقَلَمُ الْأَدْنَى (7)

فَقِيلَ لَهُ ارْجِعْ عَنِ مَقَالِكَ قَالَ لَا شَرٌّ بِيَتْ مُدَامًا كُلُّ مَنْ ذَاقَهَا غَنَى (8)

إن تعدد اللفظ المجانس في مدار البيت يجعله يتوزع بين الشطرين توزعا غير منسجم، إلا أنه يعطي للإيقاع الموسيقي كثافة صوتية تميزه كثيرا عن الأبيات التي تحوي لفظتين متجانسين فقط. ومنها يبرز دور التكتيف ودور التخفيف بين الألفاظ والأصوات.

(1) م ن، ص 75.

(2) م ن، ص 74.

(3) م ن، ص 72.

(4) م ن، ص 72.

(5) الديوان، ص 73.

(6) م ن، ص 73.

(7) م ن، ص 74.

(8) م ن، ص 75.

د- وظائف الجناس:

بعد التمعن في درجات الجناس ومواضعه، خطر لي أن تكون هناك فروقا دلالية بين استعمالات الألفاظ المتجانسة من مقام إلى آخر في القصيدة؛ بمعنى أن الجناس مع ما يحققه من زينة إيقاعية في القصيدة، فهو أيضا يساهم مساهمة دلالية لتدعيم الغرض المرمى من قبل الشاعر، أي أن لا يكون عنصرا شكليا فقط، بل وداخليا مضمونيا كذلك. من هنا كان المنطلق في محاولة البحث عن هذه الوظائف المحققة في هذه القصيدة، فكانت كما يلي:

1/ وظيفة التوكيد: إن التوكيد من الوظائف الجمالية التي حققها الناس في القصيدة، إذ إن الشاعر وهو يورد فكرة ما، فيتوجس من أن يتحير المتلقي وهو يقرأ نصه، الشيء الذي يجعله يبحث باستمرار عن طرق إزالة تلك الحيرة عن قلوب القراء الذين يشكلون المرعدين بصفة أولى، فتراه يؤكد الفكرة تلو الأخرى بطريق الجناس تارة، وبطرق أخرى تارة أخرى. وهو حق مشروع هنا، طالما أن الشاعر في معرض طرح فكره الصّوفي والفلسفي العميق، والذي لا يتسنى ولوجه وفك رموزه من شفرة واحد مبهم، ودون أن يخوض الشاعر الفيلسوف في ابتذالية اللغة وبساطتها، نجده يداعب أسرار اللغة، بآثا إياها ضمن تعابيره وأساليبه، لتصل إلينا الفكرة عبر هذه المنافذ المميزة. فما التعبير الصّوفي بمروحة للكسالى النائمين، ولا حتى للقراء العاديين.

لقد احتذى الشاعر التوكيد بطريق الجناس ليحذرنا - مثلا- من الوقوف مع المقامات فيقول:

وَكُلُّ مَقَامٍ لَا تَقُمْ فِيهِ إِنَّهُ حِجَابٌ فَجِدَّ السَّيْرَ وَاسْتَجِدَّ الْعَوْنَ⁽¹⁾
 بل يجب على المرعد أن يرتقى من مقام إلى آخر، ولا يتوقف عند أحدها، فيكون حجابا يسد طريقه إلى الذات العليا، فيؤكد مرّة ثانية بأن يجد السلك في السر، والعزم وطلب العون من الله تعالى، ولعل ما يؤكد إلحاح الشاعر على هذه الفكرة تكراره للأصوات الواردة في كلمتي (جِدَّ) و(استجد) حينما يكون " الجّد" هو الاجتهاد والمثابرة، و"الاستجداد" هو الإلحاح في الطلب.

(1) الديوان، ص73.

وغير بعيد عن الفكرة نفسها يقول:

وَسِرُّ نَحْوِ أَعْلَامِ الْيَمِينِ فَإِنَّهَا سَبِيلٌ بِهَا يُمْنٌ فَلَا تَتْرِكِ الْيَمْنَ (1)

وهو ليس بالتكرار الاعتباطي، إنما هو هادف لحرص الشاعر على التزام الصوفي بطريق أصحاب اليمين (الذين يؤتون كتابهم بيمينهم بمعنى الملتزمين بالشرعية ومقاصدها)، فإن هذه الطريق كلها بركة ونجدة وغنيمة، ومن عساه يترك اليمن والبركة؟!.

2/ وظيفة التضاد: قد كان بالإمكان إفراد عنصر "التضاد" ضمن مجال مستقبل يبحث عن المتضادات في القصيدة، ومقابلة المعاني المتقابلة بعضها ببعض، غير أن البحث استهدف أن يكون التضاد وظيفة ضمن وظائف الجناس ليحقق بذلك وظيفتين بدلا عن واحدة، هما: الوظيفة الصوفية الموسيقية، والوظيفة الدلالية المعنوية، وبذلك يكون عنصرا مزدوج الأهمية ومفيد المعالجة.

« إن التصور النفسي لمفهوم التضاد يعود حقيقة إلى تأثيرات متضادة مترامنة، ولكن هذا يعود إلى شعوريين غريزيين مختلفين يوقضان الإحساس. وواحد من هذين الشعوريين فقط هو الذي يستثمر نظام الإدراك في الوعي، والثاني يظل في اللاوعي» (2)

إنَّ التَّضَادَ الَّذِي نَعْنِيهِ هُنَا، هُوَ التَّطَابُقُ فِي عَدَدٍ مَعْيَّنٍ مِنَ الْحُرُوفِ بَيْنَ كَلِمَتَيْنِ، إِلَّا أَنَّ هَذَا التَّطَابُقَ الَّذِي يَحْقُقُ جَمَالِيَّةَ إِيقَاعِيَّةٍ، لَا يَمْنَعُهُ مِنْ أَنْ يَقُومَ بِوِظِيفَةِ دَلَالِيَّةٍ أُخْرَى، إِذْ بَعْدَ هَذَا التَّطَابُقِ الْمَوْسِيقِيِّ نَرَى تَضَادًا مَعْنَوِيًّا تَحْقُقُهُ نَفْسُ الْكَلِمَاتِ، وَهُوَ لَيْسَ بِالْأَمْرِ الْيَسِيرِ، كَوْنِ اتِّخَاذِ الْكَلِمَاتِ الْمُتَضَادَّةِ فِي الْقَصِيدَةِ، غَيْرَ أَنَّ اللَّافِتَ وَالْمَحْقُقَ لِلْغَايَةِ الْجَمَالِيَّةِ أَنْ يَكُونَ هَذَا التَّضَادُ مَرْفُوعًا بِتَطَابُقِ صَوْتِيٍّ، وَهَذِهِ هِيَ الْفَائِدَةُ الْفَنِيَّةُ.

ومن أمثلة هذا ما يقول الششتري:

يُبَطِّئُنَا عِنْدَ الصُّعُودِ لِأَنَّهُ يَوَدُّ لَوْ أَنَّ الصَّعِيدِ قَدْ أَخْلَدْنَا (1)

(1) م ن ، ص ن.

(2) جون كوهين: النظرية الشعرية، بناء لغو الشعر، اللغة العليا، ترجمة: احمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، 2000، ص 416.

فمع ما يحقق اللفظانّ (الصعيد، الصّعود) من تطابق صوتي في معظم الحروف، نصطدم بتقابل دلالي بينهما، لأنه غير خافٍ، كون الصّعود يعني الارتفاع والعلو والسّم، في حين يكوّن الصّعيد دلالة النزول والدونية والهبوط، فمسافة لغة التضاد هنا تخلق نوعاً من الفجوة التي تولد طاقة أكبر من الشعرية.

ويفاجئنا الشاعر بتضاد آخر يقع بين هذين المدلولين في قوله:

فَكَمْ وَاقِفٍ أَرْدَى وَكَمْ سَائِرٍ هَدَى وَكَمْ حِكْمَةٍ أَبَدَى وَكَمْ مُمْلِقٍ أَغْنَى (2)

إن اللفظين المقصودين هما الفعلان: أردى، وهدى، فاشتراك وتجانس هاتين الكلمتين في نسبة من الحروف، لم يمنع من وقوفهما متقابلين، ففي حين يعني فعل (أردى) أهلك، يأتي فعل (هدى) ليقابله في الدلالة من حيث يعني: الرشاد والحكمة.

ويزيد الشاعر من إعلان القطيعة بين الكلمات التي تتشاكل صوتاً وحرفاً، وهي القطيعة الدلالية فيقول:

وَيَبْحَثُ عَنْ أَسْبَابِ مَا قَدْ سَمِعْتُمْ وَبِالْبَحْثِ غَطَّى الْعَيْنَ إِذْ رَدَّهُ غَيْنًا (3)

فلما كانت العين عند معاشر الصّوفية: « ذات الشيء الذي يبدو منه الأشياء» (4)، فهي حقيقة المعلوم الثابت.

فقد فسّروا الغين بأنه: « حجاب عن الحق لكن مع صحة اعتقاد وإيمان» (5)، فشتان بين العلم الحق، وبين حجاب يحول دون الوصول إلى هذا الحق.

وبالتالي تقف هذه الكلمات جميعاً متقابلة مع بعضها أحياناً ومتضادة أحياناً أخرى، لتشكل في الأخير حضوراً جمالياً فنياً ترق له الأذن ويأنس له الذوق معاً في آن واحد.

3/ وظيفة الاشتقاق: لقد لجأ الشاعر في بعض المواضع من القصيدة باشتقاق الفعل من الاسم، ليرسم صورة إيقاعية جمالية، مثل قوله:

(1) الديوان، ص73.

(2) م ن، ص74.

(3) الديوان، ص76.

(4) الموسوعة الصّوفية، 886.

(5) القاشاني: لطائف الإعلام، ص342.

وقَدْ شَدَّ بِالشُّوْذِيِّ عَنْ نَوْعِهِ فَلَمْ يَمِلْ نَحْوَ أَخْدَانٍ وَلَا سَاكِنٍ مُدْنَا⁽¹⁾
 وعنه طَوَى الطَّائِيَّ بَسَطَ كَيَانِهِ بِهِ سَكْرَةُ الْخَلَّاعِ إِذْ أَذْهَبَ الْوَهْنَا⁽²⁾
 فاشتق فعل شد من اسم العلم "الشوذي"، وكذلك مع فعل "طوى" والعلم (الطائي)،
 وضمن اختلاف أو انسجام الدلالات والمدلولات، فهو تحقيق لحسن استخراج أو صنع كلمة
 من مواد وحروف كلمة أخرى، ثم إنه جلب لإيقاع موسيقى متميز تلهف النفس لالتقاطه
 حال سماعه، وفي هذا استغلال لطبيعة ومرونة اللغة وتوظيفها توظيفا جماليا بعد أن كان
 دلاليا وظيفيا.

هـ- التصريع:

يعد التصريع ميزة صوتية بلاغية استدعت اهتمام كل من الشعراء والنقاد القدامى،
 بل هي شيء جوهري يساعد في نسج النظام العام للقصيدة مبرزاً أول مفاتها،
 « واشتقاق التصريع من مصرعي الباب، ولذلك قيل لنصف البيت وصراع، كأنه باب
 القصيدة ودخلها»⁽³⁾، وهو أن يتوخى الشاعر تحقيق التسوية بين (العروض) و(الضرب)
 من حيث الوزن والتقفية والحركة الإعرابية والحرف الأخير. أو هو كما يقول ابن رشيق: «
 ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه، تنقص بنقصه وتزيد بزيادته»⁽⁴⁾. وعليه فإن
 للتصريع أهميته الموسيقية من خلال التجانس الوزني بين العروض والضرب، مع مراعاة
 تردد صوت الروي في كليهما.

إن التصريع ظاهرة متصلة بالاستهلال الذي أولاه القدماء أهمية كبرى، فالتصريع
 بهذا المعنى « عنصر من عناصر بناء وتصعيد شاعرية النص وتفجيرها، إنه قطرة الماء

(1) الديوان، ص75.

(2) م ن، ص75.

(3) ابن رشيق، 156/1.

(4) م ن، ص ن.

الأولى، نطفته التي بها ينشأ ومن هنا يكون تسربه إلى الاستهلال والانعطاف مؤدياً إلى أكثر من وظيفة»⁽¹⁾.

لم يشذ الشاعر عن بقية شعراء القصيدة العمودية، إذ اعتمد التصريع في أول قصيدته:

أَرَى طَالِبًا مِّنَّا الزِّيَادَةَ لَا الْحُسْنَى بِفِكْرِ رَمَى سَهْمًا فَعَدَّى بِهِ عَدْنَا⁽²⁾

تمثل التصريع في عروض البيت (الحسنى) التابع لضربه (عدنا) فكلاهما ينتهي بحرف النون المتحركة بفتح مما يحقق تجاوبا موسيقيا بين صدر البيت وعجزه.

وإذا كان تصريع المطلع يكاد يكون سمة لازمة للقصيدة العمودية فإن الجدير بالملاحظة في النونية أن الشاعر لم يكتف بتصريع الافتتاح فحسب بل صرع كذلك في ثنايا القصيدة بالدرجة التي تجعل منه سمة أسلوبية بارزة فيها، وتأكيدا لهذه الملاحظة نستدل بالأبيات المصرفة الآتية:

وَطَالِبُنَا مَطْلُوبُنَا مِنْ وُجُودِنَا نَغِيبُ بِهِ عَنَّا لَدَى الصَّعْقِ إِذْ عَنَّا⁽³⁾

فالتصريع حصل بين (وجودنا) و(إذ عننا)، ثم يقول في البيت الثالث مباشرة:

تَرَكْنَا حُظُوظًا مِنْ حَضِيضِ لُحُوظِنَا مَعَ الْمُقْصِدِ الْأَقْصَى إِلَى الْمُطَلِّبِ الْأَسْنَى⁽⁴⁾

فكان التصريع بين (لحوظنا) و(الأسنى). وكان الشاعر اعتاد استعمال هذه الظاهرة الصوتية ولم ينشأ الاستغناء عنها، ولعل ما يؤكد هذا مرة أخرى هو معاودته لاستخدامها في البيت الخامس:

فَرَفُضُ السَّوَى فَرُضٌ عَلَيْنَا لِأَتْنَا بِمَلَّةٍ مَحْوِ الشَّرْكِ وَالشَّكِّ قَدْ دِنْنَا⁽⁵⁾

(1) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، التقليدية، ص 133.

(2) الديوان، ص 72.

(3) الديوان، ص 72.

(4) م ن، ص 72.

(5) م ن، ص 72.

فلاحظ التصريح بين (لأننا) و(دنا). ثم يتجاهل الشاعر هذه الظاهرة ليتذكرها مرة أخرى في البيت الحادي والعشرين والخامس والعشرين على الترتيب:

مَحَجَّجْنَا قَطْعُ الْحَجَا وَهُوَ حَجُّنَا وَحَجَّجْنَا تَتْلُوهُ بَاءً بِهَا تُهْنَا⁽¹⁾

وَلَوْحًا إِذَا لَاحَتْ سَطُورُ كَيَانِنَا لَهُ فِيهِ وَهُوَ اللَّوْحُ وَالْقَلَمُ الْأَدْنَى⁽²⁾

إن اعتناء الششتري بهذه الظاهرة يجعلنا نطمئن إلى أن نقرر بإجادته وإدراكه التام قيمة الدور الهام للتصريح، خاصة إذا علمنا أن (قدامة بن جعفر) يفصل في أهمية هذه الظاهرة بقوله: «وإنما يذهب الشعراء المجيدون إلى ذلك (يعني التصريح) بأن بنية الشاعر إنما هي التسجيع والتقفية فكلما كان الشعر أكثر اشتمالاً عليه كان أدخل في باب الشعر وأخرج عن مذهب النثر»⁽³⁾.

فيكون التصريح بهذا دليل نباعة الشاعر ومدى تحكمه في بلاغته وأساليبه، بيد أن هذا ليس المقياس الأوحده أو الأساس للحكم على الشاعر وشعره، بل هو عتبة وجزء واحد لعدة عناصر تكوّن رأينا النهائي فيه.

إن هذه الألوان المتعددة من التكرار لا يسيء إلى جمالية هذا النوع من الشعر، ولا إلى قيمته الفنية، ولكنه يضفي عليه جمالاً مشرقاً ويعطيه بهاءً، وقوة تتجلى في التأثير به من قبل الصوفي المتلقي، كما أن التكرار في الشعر مسلم به عند معظم النقاد، «فإذا كان في الخطاب العلمي وفي أنواع الخطاب الأخرى يعتبر حشواً لا قيمة له، فإنه في الخطاب الشعري ليس كذلك، لأن الشعر عبارة عن إطناب معنوي ناتج عنه، ويقصد الشاعر إلى ذلك قصداً»⁽⁴⁾.

من هنا كان تلوين الشاعر للإيقاع في أبيات هذه القصيدة، بوجه يفرضه أو يحيده المنطلق الشعري، والتجربة الصوفية والاتجاه الفلسفي، ورغم أن هذا التلوين قد كان

(1) م ن، ص 73.

(2) م ن، ص 74.

(3) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح: عبد المنعم غفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، دت، ص 90.

(4) محمد مفتاح: في سيمياء الشعر القديم، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، 1982، ص 27.

متأرجحا بين الصّعود والنزول، إلّا أنه في الأخير قد حقق صورًا إيقاعية جمالية فنية تمكن بفضلها النص الصّوفي الشعري لارتياح مراتب مرموقة في ساحة النصوص المتألّفة.