

جمالية الصوت والإيقاع في الشعر الصوفي (تحليل نموذج)

The aesthetics of sound and rhythm in Sufi poetry (model analysis)

قرين جميلة*

جامعة محمد خيضر - بسكرة،

(الجزائر)

djamila.grine@univ-biskra.dz

تاريخ القبول: 2023/03/29 النشر: 2023/05/31

تاريخ الاستلام: 2022/01/20

ملخص:

يعالج هذا المقال ظاهرة أدبية بلاغية وهي الصوت والإيقاع؛ لأن الجزء الكبير من قيمة الشعر الجمالية يرد إلى صورته الموسيقية، بل ربما كان أكبر قدر من هذه القيمة مرجعه إليها. وهذا التشكيل الموسيقي للقصيدة العربية، يعتمد بالدرجة الأولى على النفس الشاعرة التي تتحدد وتتلون مع كل عاطفة، ومع كل شعور. وتعرض هذه الدراسة تحليل قصيدة صوفية للشاعر الصوفي الشهير "الششتري". وسيكون التركيز في هذه الدراسة على تكرار الأصوات المجهورة، والجناس بصورة خاصة. الكلمات المفتاحية: صوفية، نص، إيقاع، جمالية، صوت، تكرار.

Abstract : This article deals with a rhetorical literary phenomenon, which is sound and rhythm. Because the large part of the aesthetic value of poetry is attributed to its musical image, and perhaps the largest amount of this value is due to it. This musical formation of the Arabic poem depends primarily on the poet's soul, which is defined and colored with every emotion and feeling. This study presents an analysis of a Sufi poem by the famous Sufi poet "Al-Shushtari". The focus of this study will be on the repetition of voiced sounds, and alliteration in particular.

KeyWords: Mystical, text, rhythm, aesthetic, sound, repetition.

* جميلة قرين.

المقدمة:

يعتبر التكرار مشكلا للإيقاع الموسيقي، يمكن بواسطته نقل التجربة الشعورية، يجعل الصوت المكرر أو الكلمة المكررة مفتاحا آخر للولوج إلى عالم النص الداخلي، وبذلك وعلى غرار بقية أنواع التكرار هو عنصر مهم، يحكم به على النص الشعري، على اعتبار أن الشاعر يستطيع -بتكرار بعض الكلمات- أن يعيد صياغة بعض الصور من جهة، كما يستطيع أن يكشف الدلالة الإيحائية للنص من جهة أخرى.

I- مفهوم التكرار:

هو الذي يأتي لرسم صورة، أو لتأكيد كلمة أو عبارة، أو معنى في القصيدة، ويمتد هذا التكرار ليشمل تكرار الحروف والأصوات أيضا (القيرواني، دت، صفحة 92)، ولعل الغرض العام منه هو إثارة المتلقي، وتوجيه ذهنه نحو الصورة المستحضرة؛ لخلق ما يسمى بلحظة التثقيف الشعوري، أو لحظة التوافق الشعوري بين المبدع والمتلقي. و"التكرار" يعين على تقوية إيقاع الفكرة ويدعم الدلالة التي يعبر عنها النص" (فاضل، 1987، صفحة 23)

ومع أن التكرار كان معروفا في الشعر العربي منذ أيام الجاهلية إلا أننا سنتوجه به إلى منحى جديد، يهتم بدراسة وتناول تكرار الصوت منفردا، ثم تكرار الدال والمدلول في إطار الاشتقاق والاتفاق.

ومن اهتم بظاهرة التكرار من نقاد العصر الحديث وتحدث عنه بإسهاب (نازك الملائكة) التي حددت أهميته بقولها: التكرار "إلحاح على جهة مهمة في العبارة يعني بها الشاعر أكثر نم عنانيته بسواها، وهذا هو القانون الأول نورة البسيط الذي نلمسه كامنا في كل تكرار يخطر على البال، فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة تفيده الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر و يحلل نفسية الكاتب." (نازك، 1967، صفحة 263)

1- تكرار الصوت المنفرد:

تحت هذا العنوان، نهتم بالصوت الذي لا يكون وحده، دالا ولا مدلولا، إلا إذا كان مع أصوات أخرى- والتي لا تهمنا الآن- في إطار دلالي أدنى؛ ذلك أن "الكلام الإنساني مكون من سلسلة من الأصوات المتعاقبة المتشابهة ولذا يجب علينا النظر إلى الأصوات في الكلام الفعلي" (بشر، 1970، صفحة 201)، والذي يعرف باللفظ، ونحن الآن في مستوى بعيد عن الصلة الدلالية التي تكون بين الدال والمدلول، لئلا نرى ما إذا كانت الأصوات المعزولة عن الإطار الدلالي، تكون إطارا جديداً، يخلق بينها وبين المدلولات علاقة ما؟

1-1- الأصوات المجهورة:

اهتم الدارسون قديما وحديثا بالأصوات ومستوياتها ومخارجها، فهذا "إبراهيم أنيس" يقول على لسان "سيبويه"، إن الأصوات المجهورة هي: «حروف أشبع الاعتماد في موضعها، ومنع النفس أن يجري معها، حتى ليقضي الاعتماد عليها، ويجري الصّوت». (أنيس، 1999، ص 101) (أنيس، 1999، صفحة 101)

نحاول بالحديث عن الأصوات المجهورة وصفاتها، ربطا بين طبقة الصّوت وما يتصل بالحالة الراهنة للشاعر، ووضعه الفكري 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 كلامًا موزونا، ولا منشورا إلاّ بظهور الصّوت». (ياقوت، دت، صفحة 220)

تنبه "إبراهيم أنيس" في تعريف "سيبويه" السابق للمجهور، و وافقه إلى حدّ بعيد؛ ذلك أنه اتفق مع ما تبرهن عليه التجارب الحديثة، وتبين له في تعريف "سيبويه" أمران متميزان:

*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 (Sonorité)، فالجهور أوضح في السمع من نظيره المهموس.

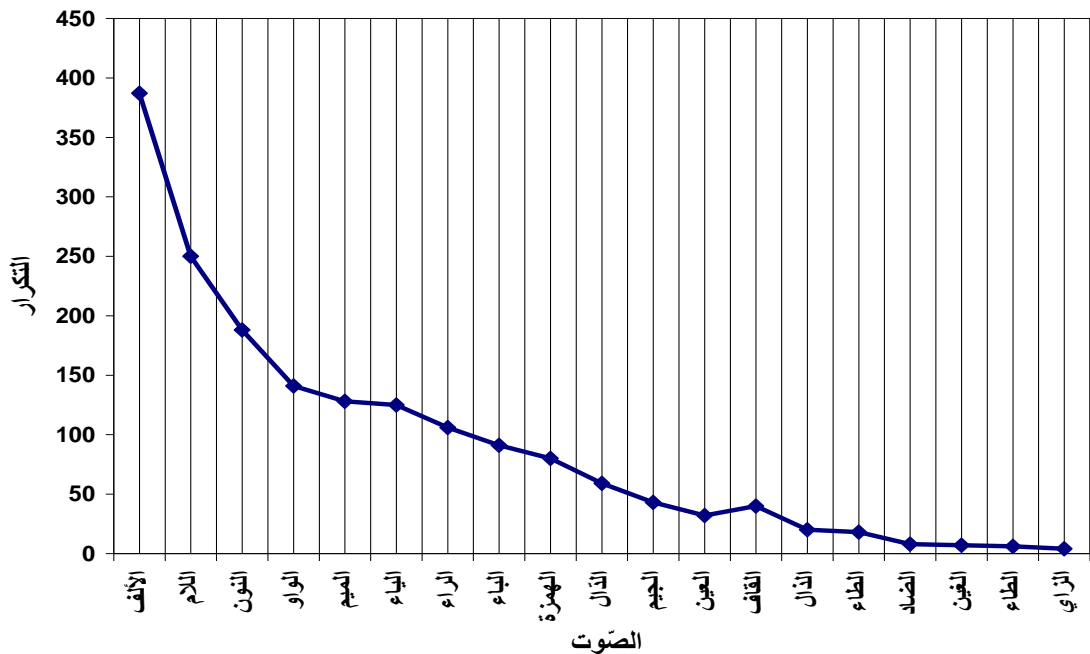
*الأمر الثاني الذي تبينه "إبراهيم أنيس" من تعريف "سيبويه" هو ما عبر عنه بقوله: «مع النفس أن يجري معه، حتى ينقضي الاعتماد عليه»، ومعنى هذا - في رأي "أنيس" - أن الحس المرهف ل"سيبويه" جعله يشعر، مع المجهور، باقتراب الوترين الصّوتيين أحدهما من الآخر، حتى ليكادان يسدان طريق النفس، مما يضطر هواء النفس إلى الاندفاع من بينهما، في قوة تحرك الوترين الصّوتيين. (أنيس، 1999، الصفحات 101-102)

نستنبط 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 ألف وسبع مائة وثلاثة وثلاثين (1733) مرة، أي ضعف الأصوات المجهورة تقريبا، والتي وردت تسع مائة واثنين وأربعين (942) مرة.

وفي الجدول الآتي توضيح لتواتر الحروف المجهورة كما يلي:

الصّوت	تكراره	الصّوت	تكراره
الألف	387	الجيم	43
اللام	250	العين	32
النون	188	القاف	40
الواو	141	الذال	20

18	الطاء	128	الميم
08	الضاد	125	الياء
07	الغين	106	الراء
06	الطاء	91	الباء
04	الزاي	80	الهمزة
1733	المجموع	59	الدال



أثبتت الحروف الجهرية تواجدها بقوة في النونية، مع ما تحمله هذه الحروف من صفات القوة والوضوح، الشيء الذي يبرره موضوع القصيدة وطريقة طرحها؛ ف"تتحول العلاقة بين الصوت والمعنى من علاقة خفية إلى علاقة جلية، وتتمظهر بالطريقة الملموسة جدا والأكثر قوة" (رومان، 1977، صفحة 540) لأن موضوع القصيدة فلسفي صوفي معقد، مرتبط أساساً بطريقة الصّوفية العارفين، من خلال تعيين الطالب والمطلوب (الحب والمحجوب)، وتوضيح آيات العقل محاسن ومساوئ، وهي كلها طريقة إقناع الآخر بانتهاج هذه الطريق، فلما كانت النونية قد جاءت لتوضيح وتبين منهج "الشششري" الصّوفي الفلسفي، وتعرض لمدرسته التي احتضنته في سبيل تعلم أجدياتها،

ومن ثم ركائز السلوك الصوفي القويم، فقد كان مناسباً- إن لم يكن لزاماً عليه- أن يعتمد الوضوح وقوة الإقناع، الذين تتميز بهما الأصوات المجهورة، فكان إذن هذا التزامح لهذه الحروف في القصيدة مبرراً جمالياً، ومنطقياً أيضاً.

لاتقف الرؤية المتحددة في تذوق الأبعاد المترامية في القصيدة الصوفية- كونها تعبيراً وجدانياً عن تضاريس محتواها التجربة الفذة- عند حدود مرسومة، بل تعيد إنتاجها نفسياً مع كل قراءة، الشيء الذي يبرر اهتمامنا بالحرف في هذا السياق؛ لأنه عند معشر الصوفية 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. (أنيس، 1999، صفحة 106)

أ- الألف:

تكرر هذا الحرف في القصيدة ثلاث مائة وسبعة وثمانين (387) مرة، وهو رقم قياسي موازاة مع بقية الحروف، مما جعله يشكل إمكانات إيقاعية مهمة، إذ يستمد هذا الحرف قوته التعبيرية-إضافة إلى الموسيقية-داخلاً البيت من معانيه المتميزة، والتي اكتسبها في التجربة الصوفية، ما خوله لأن يكون «إشارة إلى الذات الأحادية أي الحق تعالى، من حيث كونه هو أول ما في أزل الأزل» (الحفني، 2003، صفحة 644)، خصوصاً إذا علمنا أنه عند "ابن عربي": (ابن عربي، دت، صفحة 106)

أَلِفُ الذَاتِ تَنَزَّهَتْ فَهَلْ لَكَ فِي الْأَكْوَانِ عَيْنٌ وَمَحَلْ
قَالَ لَا غَيْرَ لَيْفَاتِي فَأَنَا حُرْفٌ تَأْيِيدٌ تَصَدَّقُ مَنْتُ الْأَزَلْ

وإذا كانت هذه هي ميزاته الصوفية، فإن ميزاته الصوتية تتحدد في كونه من حروف اللين المجهورة، بحيث إن «مجرى الهواء معها لا تعترضه حوائل في مروره، بل يندفع في الحلق والفم حرّاً طليقاً». (أنيس، 1999، صفحة 36)

كل هذه الميزات الصوفية والصوتية، والتي وجدت في الألف، جعل منها مركزاً لتكثيف دلالي عميق، أحس به "الششتري" حين قال: (الششتري، 1960، صفحة 74)

وَفَتَّقُوا لِأَفْلاكِ جَوَاهِرِ الدِّي يَشْكُلُهُ سِرُّ الحُرُوفِ بِحَرْفِيْنَ

إذ فسّر الحرفان بالألف والباء، «لأن جل أسرار الحروف راجعة في المعنى إليهما، ذلك أن الألف يشير إلى وحدة الذات.» (ابن عربي، دت، صفحة 106)

وإن كان المقام يضيق هنا لعرض كل الكلمات التي اشتملت ألفا- في النونية-فإني سأتناول بعضها، وفي ذلك محاولة لإبراز حقيقة الطرح في قضية معاني الألف، ومن ثم فهو تبيان لجماليات وضعها هناك: (الششتري، 1960، صفحة 72)

1/ أرى طالبًا منّا الزيادة لا الحسنى يفكر رمى سهمًا فعَدَى به عَدْنَا

لعل "الزيادة" هي المقصودة في البيت، من حيث اشتمالها على الألف في وسطها. ومن خلال استقصاء هذه الكلمة ومعانيها في القرآن الكريم، ومعناها الصوفي أيضا-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 الصوفي تحقيقه، منذ ابتدائه سلوك الطريق الصوفي الوعر. وهذا ما يجعل الصوفي "دائم التفكير في العثور على وسائل لغوية و فنية تمكنه من استكناه ما خفي في الذات و الوجود في آن واحد،وقد أفضى البحث الدائم إلى اكتشاف الرمز، و هو وسيط أساسه الإيحاء بالتجربة (كعوان، 2009 ، صفحة 9)

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

﴿ قُلْ لَوْ كَانَ الْبَحْرُ مِدَادًا لَكَلِمَاتِ رَبِّي لَنَفِدَ الْبَحْرُ قَبْلَ أَنْ تَنْفَدَ كَلِمَاتُ رَبِّي وَلَوْ جِئْنَا بِمِثْلِهِ مَدَدًا ﴾ (الكهف/109). وقول الشاعر: (الششتري، 1960، صفحة 72)

2/ وَكُلُّ مَقَامٍ لَا تُفْهِمُ فِيهِ إِنَّهُ حِجَابٌ فَجَدَّ السَّيْرَ وَاسْتَجَدَّ الْعَوْنَ

يعني المقام-وهو المشتغل على حرف الألف كذلك في الوسط- «مقام العبد بين يدي الله عز وجل، بما يقوم به من مجاهدات ورياضيات وعبادات». (الحفني، 2003، صفحة 963) إذن فالمقام سلوك متعلق بالذات الأحادية، وهو ما يقصده المتصوفة بعيدا عن المقام المعتمد في لغة الخطاب العادية، مما قد يشتمل معناه على عدّة أنواع من المقامات، التي تتعلق بأمور تفارق بشكل أو بآخر هذا المعنى الصوفي.

3/ وَعَدَّدَ شَيْئًا لَمْ يَكُنْ غَيْرَ وَاحِدٍ بِالْأَلْفِ أَسْمَاءٍ بِهَا شَتَّتَ الْمَعْنَى

(الششتري، 1960، صفحة 74)

لفظ(الواحد) عند الصوفية: «اسم الذات، والوحدانية اعتبار الذات من حيث انتشاء الأسماء منها، وواحديتها بما مع تكررها بالصفات،» (الحفني، 2003، صفحة 995) فكل الأشياء هي في الحقيقة الصوفية شيء واحد أو ذات واحدة؛ باعتبار اتحاد الأسماء والأشياء فيها، فسميت الذات واحداً عندئذ بالاعتبار الذي صار به الكل متوحداً في الدلالة عليها.

وفي قوله: (الششتري، 1960، صفحة 73)

4/ ولو كان سِرُّ الله يُدرِكُ هكذا لقال لنا الجمهورُ هَا نُحْنُ مَا حِينَا
فلا تَلْتَفِتْ في السِّرِ غيرًا وكُلُّ ما سِوَى اللهِ غيرٌ فَاتَّخِذْ ذِكْرَهُ حِصْنًا

تكرر 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 الأحادية التي هلكت فيها الكثرة، ولم يبق لها وجود بوجه من الوجوه، لذلك كان من أول هذا الاسم وانفراده، بحيث لا يتعلق به شيء من الحروف تنبئها على الأحادية، 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 (الحفني، 2003، الصفحات 645-646).

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 للعارفين المحققين.

ب- اللّام:

تكرر هذا الصّوت بمقدار مائتين وخمسين(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 والاتصاق» (عباس، 1998، صفحة 53).

هذا من ناحية طبيعة حرف اللّام الصّوتية 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 السّاري في مظاهر الحق سبحانه، وجميع أوصاف الجمال ترجع إلى وصفين هما: العلم واللفظ، وأوصاف الجلال ترجع إلى وصفين هما: العظمة والاقتدار». (الحفني، 2003، صفحة 645)

وهذا "ابن عربي" يناجي حرف اللّام فيقول: (ابن عربي، دت، صفحة 111)

اللّامُ لِأَزَلِ السُّبْحِيِّ الْأَقْدَسِ وَمَقَامِهِ الْأَعْلَى الْبَهِِّيِّ الْأَنْفَسِ

مَهْمَا يُثْمُ تَبْدِي الْمَكُونِ ذَاتَهُ وَالْعَالَمِ الْكَوْنِيَّ مَهْمَا يَجْلِسُ

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؟

ب-1- دلالة الالتصاق: تتحقق دلالة الالتصاق لحرف اللّام في عدّة مواضع في القصيدة، لعل أبرزها في قوله: (الششتري، 1960، الصفحات 73-74)

وَأَيُّ وَصَالٍ فِي الْقَضِيَّةِ يُدْعَى وَأَكْمَلُ مَنْ فِي النَّاسِ لَمْ يَدْعِ الْأَمَّا

يُقَدَّرُ وَصَالًا بَعْدَ فَصْلِ لِدَاتِهِ وَقَرُضَ مَسَافَاتٍ يَجِدُّ لَهَا السَّدَّهَا

يمكن أن ندرج لفظتي (الوصال) و(الوصل) ضمن هذه الدلالة الالتصاقية، لأنهما يحملان معنى التقارب، فالوصال هو ربط الصلّة بين المتحابين بعد المهجران، 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 التوهم في حقه تعالى كفر... وأدنى الوصال مشاهدة العبد ربّه بعين القلب.» (الحفني، 2003، صفحة 645)

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، وابتازوا المزالق المخيفة، حتى تنتهي بهم الخطوات اللاهثة إلى أقصى ما رسموا لأنفسهم من آمال، وأسمى ما طمحووا إليه من غايات، إنهما فيما يصورون، الرحاب المقدسة العليا التي يقع لهم فيها من التحليات 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 التحليات، يتحقق به شرف الصّوفي وكماله.

و في قوله: (الششتري، 1960، صفحة 72، 74)

تَقِيدَتْ بِالْأَوْهَامِ لِمَا تَدَاخَلَتْ عَلَيْكَ وَنُورُ الْعَقْلِ أَوْرَثَكَ السَّجْنًا

يُفَرِّقُ جَمْعَ الْقَضِيَّةِ ظَاهِرًا وَتُجَمِّعُ فَرْقًا مَنِ تَدَاخَلَهُ فُرْنَا

لا 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.

وفي قوله: (الششتري، 1960، صفحة 76)

وَبَيِّنَ أَسْرَارَ الْعُبُودِيَّةِ الَّتِي عَنْ إِعْرَافِهَا لَمْ يَرْفَعُوا اللَّبْسَ وَاللَّجْنَ

فالبس هو اختلاط الظلام، واللجن هو الخلط (ابن منظور، 1992، صفحة 299)، وفي كل من الشبهة، والخلط تداخل وعدم وضوح، ومن ثم التصاق الأشياء بعضها ببعض مما يحيلها إلى معنى الترابط والاتصاق مرة أخرى.

ب-2- دلالة القوة والجلال: قلنا إن حرف اللام يحمل دلالات الجلال والقوة، وذلك حين إسقاط ارتباطه بلفظ الجلالة(الله) على كل معاني هذه الكلمة، بما يضيق به عقل أي بشر على إدراكها جميعا، غير أننا نركز على معنى الجبروت والقوة، ونتبعها في الألفاظ المعتمدة في القصيدة. (الحفني، 2003، صفحة 642)

وَهَمَّتْ بِأَنْوَارٍ فَهَمَّنَا أُصُولَهَا وَمَنْبَعَهَا مِنْ أَيْنَ كَانَ فَمَا هَمَّنَا (الششتري، 1960، صفحة 73)

الأصول جمع أصل: «وهو الشيء يكون له تزايد، فاصل الأصول هو الهداية، والفرع ما تزايد عن الأصل...وهي مسماة كذلك لتزايدها وزيادة فروعها،» (الحفني، 2003، صفحة 642) فلا تنتج الفروع والزوائد عن الأصل إذن، إلا إذا كان هذا الأصل قويا جليلا.

أَمَامَكَ هَوْلٌ فَاسْتَمِعْ لَوْصِيَّتِي عِقَالٌ مِنَ الْعُقُلِ الَّذِي مِنْهُ قَدْ تُبْنَا (الششتري، 1960، صفحة 73)

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

أَقَامَ دُؤُبِينَ الدَّهْرِ سِدْرَةَ ذَاتِهِ وَنَحْنُ وَوَصْفُ الْكَلِّ فِي وَصْفِهِ جَزْنَا (الششتري، 1960، صفحة 74)

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». (القشاني، 2004، صفحة 372)

وبالتالي 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.

ج- النون:

إضافة إلى كونها قد حققت الوظيفة الموسيقية والدلالية للروي، فقد حققت أيضا تواجدا قويا في القصيدة، فتكررت بمقدار مائة وثمانية وثمانين (188) مرة، ويتكون حرف النون صوتيا «بأن يلتقي طرف اللسان بأصول الثنايا التقاءً محكما، ويلزم الناطق بما هذا الوضع، غير أنه في نفس الوقت يهبط أقصى الحنك، فينتج طريق الأنف لتسرب الهواء منه». (أنيس، 1999، صفحة 101)

ومن النتائج التي حققها المحدثون أن النون أكثر الأصوات الساكنة وضوحًا، وأقربها إلى الطبيعة أصوات اللين. (أنيس، 1999، صفحة 27)

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». (الحفني، 2003، صفحة 988)

ولعل هذا الاستخلاص الدلالي لحرف النون قد أخذ من قوله تعالى: ﴿ن وَالْقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُونَ﴾ (القلم/01). والنون عند ابن عربي من عالم الملك والجنوت، قال فيه: (ابن عربي، دت، صفحة 112)

ب/ نُونُ الْوُجُودِ تَدُلُّ نَقْطَةً ذَاتَهَا فِي عَيْنِهَا عَيْنًا عَلَى مَعْبُودِهَا
فَوُجُودُهَا مِنْ جُودِهِ وَيَمِينُهُ وَجَمِيعُ أَكْوَانِ الْعَالَمِ مِنْ جُودِهَا
فَانظُرْ بَعَيْنِكَ نِصْفَ عَيْنِ وَجُودِهَا مِنْ جُودِهَا تَعْتَرِزُ عَلَى مَقْجُودِهَا

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 جني	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 معًا، نتبيّن الإطار العرفاني والعلمي (بالمعنى الصّوفي) لهذا الحرف (النون)، ومحاولة الشاعر صنع كلمات النونية-إن صحت التسمية-ضمن المضمّار الذي سنّه الصّوفيون لهذا الحرف، ومدى ارتباطه بالعلم الذي يخص الحضرة الإلهية، على أيّ لا أزعّم أن هذه المعاني قد توجد بشكل مطلق في كلمات أخرى، في نصوص أخرى، إنما هي قراءة خاصة، بشكل خاص، لقصيدة خاصة.

حدد الصّوفي علاقته بالحرف، باعتباره «عنصر المعاناة المخلصة، ونعما في إبداع حقائق الكلمة وأسرارها(بطونها)». (الجنابي، دت، صفحة 02)

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 الصّوفي والصّرفي للحروف.

II- تكرر الدال والمدلول في إطار الاشتقاق أو الاتفاق:

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

وهذا النوع من التكرار تزخر به القصيدة الصّوفية 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). فهو "وسيلة إيقاعية مثمرة لما تجتمع فيه من قوى التأثير المختلفة على الوزن من طريق الجرس من طريق الإبهام والتورية التي تشابه الحروف، و على الخط من طريق رسم العلامات على أن التفاعل بين هذه الجهات لا يلغي الفرق بين طرف وطرف في الجناس" (بن إدريس، دت، صفحة 102)

وقد أفرد القدماء أبواباً كثيرة لهذه الأنواع من علم البديع وغيرها، ومن بينهم "ابن رشيق" الذي خصّ له باباً أسماه "التجنيس". (القيرواني، دت، صفحة 283)

من خلال تتبع ظاهرة الجناس في القصيدة، ندهش للفارق الإيقاعي الذي يحدثه في كل حالة من الحالات، أو الأشكال التي يكون عليها الجناس، وذلك راجع إلى موقع 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 الصدر والعجز لملامسة الفوارق الإيقاعية أولا، ثم محاولة تبيّن وظائف الجناس، في هذا النص، من خلال تلك المواضع والحالات ثانيا.

1-درجات الإيقاع في الجناس:

1-1- ما كان لفظه في نهاية الصدر 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 المرة الثانية كحد ينتهي عنده البيت أو العجز، وفي مثل هذا قول الشاعر: (الششتري، 1960، صفحة 74)

وَيُلْحَقَهَا بِالشُّرْكَ مِنْ مَثْنَوِيَّةٍ يَلْوُحُ بِهَا وَهُوَ الْمَلْوُوحُ وَالْمَثْنَوِيَّةُ
شَدَّ هذا الاستخدام في القصيدة، فورد فقط في هذا البيت، مع أنه يشكل أكثر المظاهر الموسيقية جذبا للأذن.

1-2- ما كان لفظه في بداية الصدر ونهاية العجز: ورد في قوله: (الششتري، 1960، صفحة 72، 73، 74)

وَلَمْ تُلَفِ كُنَّةَ الْكَوْنِ إِلَّا تَوْهُمًا وَلَيْسَ بِشَيْءٍ ثَابِتٍ هَكَذَا أَلْفَيْتَنَا
وَهَمَّتْ بِأَنْوَارٍ فَهَمَّنَا أَصْوَلَهَا وَمَنْبَعَهَا مِنْ أَيْنَ كَانَ فَمَا هَمَّنَا
تَنَّى قَضِيبَ الْبَانِ مِنْ شُرْبِ حَمْرِهِ فَكَانَ كَمِثْلِ الْعَيْرِ لَكِنَّهُ نَنَّا
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.

1-3- ما كان لفظه في بداية الصدر وبداية العجز: وذلك في قوله: (الششتري، 1960، صفحة 73، 75)

مَحَجَّتْنَا فَطَعُ الْحَجَا وَهُوَ حَجُّنَا وَحَجَّتْنَا تَلَوُّهُ بَاءً بِهَا تُهَّنَا

وَيَحِثُّ عَنْ أَسْبَابِ مَا قَدْ سَمِعْتُمْ وَبِالْبَحْثِ عَطَى الْعَيْنِ إِذْ رَدَّهُ عَيْنًا
وَأَصْبَحَ فِيهِ السَّهْرُ وَرِدْيٌ حَائِرًا يَصِيحُ فَمَا يُلْقِي الْوُجُودَ لَهُ أَدْنَا

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.

4-1- ما كان لفظه نهاية الصدر وبداية العجز: كقوله: (الششتري، 1960، صفحة 72، 73)

وَلَكِنَّهُ كَيْفَ السَّبِيلِ لِرَفْضِهِ وَرَافِضُهُ الْمَرْفُوضُ نَحْنُ وَمَا كُنَّا
مَحْجَتْنَا قَطْعُ الْحَجَا وَهُوَ حَجْنَا وَحَجَّتْنَا تَلَوُهُ بَاءٌ بِهَا نُهْنَا

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.

5-1- ما كان لفظه نهاية الصدر وحشو العجز: كقوله: (الششتري، 1960، صفحة 73، 74، 76)

وَأَيُّ وَصَالٍ فِي الْقَضِيَّةِ يُدْعَى وَأَكْمَلُ مَنْ فِي النَّاسِ لَمْ يَدَّعِ الْأَمَّا
فَكَمِّمْ وَأَقِفْ أَرْدَى وَكَمِّمْ سَائِرِ هَدَى وَكَمِّمْ حِكْمَةَ أُنْدَى وَكَمِّمْ مُمْلِقِ أَعْنَى
وَلابن طُقَيْلٍ وابن رُشْدٍ تَيَقُظْ رساله يُقْظَانِ أَقْضَى فَتَحَهُ الْحَيَا

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

6-1- ما كان لفظه حشو الصدر وبداية العجز: كقوله: (الششتري، 1960، صفحة 75، 74)

وَيَجْعَلُ سُفْلِيَّهَا وَيُوهِمُ أَنَّهُ لِسُفْلِيَّهِ الْجَمْعُ بِالذَّاتِ أَهْبَطْنَا
يُجَلِّى لَنَا طَوْرَ الْمَعِيَّةِ شَكُّهُ وَإِنْ لَمَعَتْ مِنْهُ فَلْتَلْحَقِ الْمَيْنَا

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

7-1- ما كان اللفظ المجانس يحتل جل البيت: كقوله: (الششتري، 1960، صفحة 72، 73، 74، 75)

ولكنَّهُ كَيْفَ السَّبِيلُ لِرَفْضِهِ وَرَافِضُهُ الْمَرْفُوضُ نَحْنُ وَمَا كُنَّا
تَرَكْنَا حُطُوطًا مِنْ خَضِيضٍ مُحُوظَاتَا مَعَ الْمُقْصِدِ الْأَقْصَى إِلَى الْمَطْلَبِ الْأَسْنَى
وَسِرُّ نَحْوِ أَعْلَامِ الْيَمِينِ فَإِنَّهَا سَبِيلٌ بِهَا يُؤْمَنُ فَلَا تَتَّشْرِكُ الْيَمِينَا
مَحَجَّتْنَا قَطْعُ الْحَجَا وَهُوَ حَجُّنَا وَحَجَّتْنَا تَتْلُوهُ بَاءٌ بِهَا تُهْتَا
وَلَوْحَا إِذَا لَأَحْتَّ سَطُورَ كَيْانِنَا لَهُ فِيهِ وَهُوَ اللَّوْحُ وَالْقَلَمُ الْأَدْنَى
فَقِيلَ لَهُ ارْجِعْ عَنِ مَقَالِكَ قَالَا شَرِبْتُ مُدَامًا كُلُّ مَنْ دَاقَهَا عَنِّي

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.

III-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 ألا 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: التوكيد من الوظائف الجمالية التي حققها الجناس في القصيدة، إذ إن الشاعر وهو يورد فكرة ما، يتوجس من أن يتحير المتلقي وهو يقرأ نصه، الشيء الذي يجعله يبحث باستمرار، عن طرق إزالة تلك الحيرة عن قلوب المتلقين الذين يشكلون المرئيين 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 الصوفي والفلسفي العميق، والذي لا يتسنى ولوجه وفك رموزه من شفرة واحدة مبهمة، ودون أن يخوض الشاعر الفيلسوف في ابتدالية اللغة وبساطتها، نجده يداعب أسرار اللغة، بأتا إياها تعابيره وأساليبه المتنوعة، لتصل إلينا الفكرة عبر هذه المنافذ المميزة، فما التعبير الصوفي بمروحة للكسالى النائمين، ولا حتى للقراء العاديين.

1-1-لقد احتذى الشاعر التوكيد بطريق الجناس ليحذرنا - مثلا- من الوقوف مع المقامات فيقول:

(الششترى، 1960، صفحة 73)

وَكُلُّ مَقَامٍ لَا تُفْهِمُ فِيهِ إِتْنُهُ حِجَابٌ فَجَدَّ السَّيْرَ وَاسْتَنْجَدَ الْعَوْنَ

إذ يجب على المرید أن يرتقي من مقام إلى آخر، ولا يتوقف عند أحدها، فيكون حجاباً يسد طريقه إلى الذات العليا، فيؤكد مرة ثانية بأن يُجَدَّ في السَّيْر، والعزم وطلب العون من الله تعالى، ولعل ما يؤكد إلحاح الشاعر على هذه الفكرة تكراره للأصوات الواردة في كلمتي (جَدَّ) و(استنجد)، حينما يكون "الجَد" هو الاجتهاد والمثابرة، و"الاستنجد" هو الإلحاح في الطلب.

2-1- وغير بعيد عن الفكرة نفسها يقول: (الششتري، 1960، صفحة 73)

وَسِرُّ نَحْوِ أَعْلَامِ الْيَمِينِ فَأَهْمَا سَبِيلٌ بِهَا يُنْفَعُ فَلَا تَتْرِكِ الْيَمِينَا

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

2- وظيفة التضاد: قد كان بالإمكان إفراد عنصر "التضاد" ضمن البحث عن المتضادات في القصيدة، ومقابلة

المعاني المتقابلة بعضها ببعض، "فهو نوع من الألوان البديعية، يعتمد على تضاد المعاني ولا يشترط فيه مطابقة الأصوات بين الألفاظ." (أبو السعود، 2002، صفحة 203)

غير أن البحث استهدف أن يكون التضاد وظيفة ضمن وظائف الجناس؛ ليحقق بذلك وظيفتين بدلا عن واحدة، هما: الوظيفة الصَّوْتِيَة الموسيقية، والوظيفة الدلالية المعنوية، "باعتباره من الوسائل الأسلوبية الفاعلة في الخطاب الشعري، وتتجلى فاعليته في اعتماد عنصر المفاجأة، حيث يتوقع المتلقي أن يؤدي التماثل الشكلي إلى تماثل دلالي، وهذا يحدث بشكل غير متوقع، أو يقود التماثل إلى التخالف". (عبد المطلب، 1997، صفحة 33) وبذلك يكون عنصرا مزدوج الأهمية والجمالية.

و يعود التصور النفسي لمفهوم التضاد « إلى تأثيرات متضادة متزامنة، ولكن هذا يعود إلى شعورين غريزيين مختلفين يوظفان الإحساس، وواحد من هذين الشعوريين فقط هو الذي يستثمر نظام الإدراك في الوعي، والثاني يظل في اللاوعي». (كوهين، 2000، صفحة 416)

و التضاد الذي نعنيه هنا، هو التطابق في عدد معيّن من الحروف بين كلمتين، إلا أن هذا التطابق الذي يحقق جمالية إيقاعية، لا يمنع من أن يقوم بوظيفة دلالية أخرى، إذ بعد هذا التطابق الموسيقي، نرى تضادا معنويا تحقّقه نفس الكلمات، وهو ليس بالأمر اليسير، لأن الألف والمحقق للغاية الجمالية أن يكون هذا التضاد مرفقا بتطابق صوتي، وهذا ما يحقق البراعة الفنية للشاعر.

ومن أمثلة هذا ما يقول "الششتري": (الششتري، 1960، صفحة 73)

يُبْطِئُنَا عِنْدَ الصُّعُودِ لِأَنَّه يَوَدُّ لَوْ أَنَّ لِلصَّعِيدِ قَدْ أَخْلَدْنَا

فمع ما يحقق اللفظان (الصعيد، الصعود) من تطابق صوتي في معظم الحروف، نصطدم بتقابل دلالي بينهما، لأنه غير خافٍ، كون الصعود يعني الارتفاع والعلو والسمو، في حين يكون الصَّعِيد دلالة النزول والدونية والهبوط، فمسافة لغة التضاد هنا تخلق نوعًا من الفجوة التي تولد طاقة أكبر من الشعرية.

ويفاجئنا الشاعر بتضاد آخر يقع في قوله: (الششتري، 1960، صفحة 74)

فَكَمْ وَاقِفٍ أَرْدَى وَكَمْ سَائِرٍ هَدَى وَكَمْ حِكْمَةٍ أَبْدَى وَكَمْ مُمْلِقٍ أَعْنَى

اللفظان المقصودان هما الفعلان: أردى، وهدى، فاشترك 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 صوتا وحرفا، وهي القطيعة الدلالية فيقول:

(الششتري، 1960، صفحة 76)

وَبَيَّحْتُ عَنْ أَسْبَابِ مَا قَدْ سَمِعْتُمْ وَبِالْبَحْثِ غَطَّيَ الْعَيْنَ إِذْ رَدَّةٌ غَيْنَا

العين عند معاصر الصوفية: «ذات الشيء الذي يبدو منه الأشياء» (الحفني، 2003، صفحة 886)، فهي حقيقة المعلوم الثابت، فقد فسروا الغين بأنه: «حجاب عن الحق لكن مع صحة اعتقاد وإيمان» (القاشاني، 2004، صفحة 342)، فشتان بين العلم الحق، وبين حجاب يحول دون الوصول إلى هذا الحق.

وبالتالي تقف هذه الكلمات جميعا متقابلة مع بعضها أحيانا ومتضادة أحيانا أخرى، لتشكل في الأخير حضورا جماليا فنيا ترق له الأذن ويأنس له الذوق معًا في آن واحد.

3-وظيفة الاشتقاق: لقد لجأ الشاعر في بعض المواضع من القصيدة إلى اشتقاق الفعل من الاسم، ليرسم صورة إيقاعية جمالية، مثل قوله: (الششتري، 1960، صفحة 75)

وَقَدْ شَدَّ بِالشُّوْذِيِّ عَنْ نَوْعِهِ فَلَمْ يَمْلُ نُحْوَ أَحْدَانٍ وَلَا سَاكِنِ مُدْنَا

وعنه طَوَى الطَّائِيَّ بِسَطِّ كِيَانِهِ بِهِ سَكَّرَهُ الخَالِعِ إِذْ أَذْهَبَ الوَهْنََا

فاشتق فعل (شد) من اسم العلم "الشوذوي"، 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.

هذه الألوان من التكرار لا يسيء إلى جمالية هذا النوع من الشعر، ولا إلى قيمته الفنية، ولكنه يضفي عليه جمالا مشرقا ويعطيه بهاء، وقوة تتجلى في التأثير به من قبل الصوّبي المتلقي، ويتضح أن هناك شعراء أدركوا أهمية التكرار، وعملوا على استثمار إمكاناته الجمالية والإيقاعية في تشكيل منحزهم الشعري بناء وصورة وموسيقا، وهذا ما جعل التكرار سمة مهمة في قصائدهم، ولا سيما أن هذه الظاهرة الأسلوبية كثيرا ما ترتبط بالحالة النفسية للشاعر (مصطفى، 2010، صفحة 19) كما أن التكرار في الشعر مسلم به عند معظم النقاد، «فإذا كان في الخطاب العلمي وفي أنواع الخطاب الأخرى يعتبر حشوا لا قيمة له، فإنه في الخطاب الشعري ليس كذلك، لأن الشعر عبارة عن إطناب معنوي ناتج عنه، ويقصد الشاعر إلى ذلك قصدا». (مفتاح، 1982، صفحة 27)

الخاتمة:

بعد هذه الجولة في خبايا القصيدة، تبين أن تجربة الصوفي لا تسير في خط مستقيم متواصل بل تنتقل بالحياة الصوفية عبر وثبات ونقلات، متقطعة بحثا عن تفسير وتحليل لهذه الذات المعقدة التركيب، وما يحيط بها من هيولات وأكوان. فيختار الصوفي إذن أن ييوح بكل تلك الهواجس بطقوسه الخاصة والتي تشكل الكتابة أحد مظاهرها. والنونية - باعتبارها كتابة صوفية من الدرجة الأولى - جاءت لتصوغ كل تلك الهواجس الصوفية في قالب فني شعري. وأسلوب التكرار من الأساليب التعبيرية المقوية للمعاني والمعقدة للدلالات، تسمو بقيمة النصوص الفنية لما تضيفه عليها من أبعاد دلالية وموسيقية مميزة، ذلك أن الصورة المكررة لا تحمل الدلالة النمطية، بل تحمل دلالات جديدة منذحضورها لقوة التكرار، الذي يقوم بوظيفة دلالية مستترة عبر التكاثر الفني للحرف والكلمة وللجملة.

قائمة المراجع:

1. إبراهيم أنيس. (1999). الأصوات اللغوية. مصر: مكتبة الأنجلومصرية.
2. ابن رشيق أبو علي الحسن القيرواني. (دت). العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده (الإصدار 1). (تح: عبد الحميد هندراوي، المحرر) لبنان: المكتبة العصرية.

3. ابن عربي. (دت). الفتوحات المكية. (ضبط وتحقيق: أحمد شمس الدين، المحرر) لبنان: دار الكتب العلمية.
4. أبو الحسن عبد الله النميري الششتري. (1960). *الديوان* (المجلد 1). (تح: علي سامي النشار، المحرر) الاسكندرية، مصر: دار المعارف.
5. أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور. (1992). *لسان العرب* (الإصدار 5). بيروت، لبنان: دار صادر.
6. الملائكة نازك. (1967). *قضايا الشعر المعاصر*. القاهرة: منشورات مكتبة النهضة.
7. تامر فاضل. (1987). *مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع*. بغداد: وزارة الثقافة والإعلام.
8. جون كوهين. (2000). *النظرية الشعرية، بناء لغو الشعر، اللغة العليا*. (ترجمة: أحمد درويش، المترجمون) القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر.
9. حسن عباس. (1998). *خصائص الحروف العربية ومعانيه*. دمشق، سوريا: منشورات اتحاد الكتاب العرب.
10. سلامة أبو السعود. (2002). *الإيقاع في الشعر العربي*. القاهرة: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر.
11. صالح علي مصطفى. (2010). *أسلوب التكرار في شعر نزار*. العراق: مجلة الأنبار للغات والآداب.
12. عبد الرزاق القشاني. (2004). *لطائف الإعلام في إشارات أهل الإلهام*. (ضبط وتصحيح عاصم الدرقاوي، المحرر) لبنان: دار الكتب العلمية.
13. عبد المنعم الحفني. (2003). *الموسوعة الصوفية* (المجلد 1). القاهرة، مصر: مكتبة مدبولي للطباعة والنشر.
14. عمر خليفة بن إدريس. (دت). *البنية الإيقاعية في شعر البحثري*.
15. كمال بشر. (1970). *علم اللغة العام*. القاهرة: دار المعارف.
16. محمد عبد المطلب. (1997). *البلاغة العربية قراءة أخرى*. الشركة المصرية العالمية للنشر لوتمان.
17. محمد كعوان. (2009). *تأويل وخطاب الرمز قراءة في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر*. دار بهاء الدين الجزائري.
18. محمد مفتاح. (1982). *في سيمياء الشعر القاسم*. الدار البيضاء: مطبعة النجاح.
19. محمود سليمان ياقوت. (دت). *علم الجمال اللغوي*. مصر: دار المعرفة الجامعية.
20. هشام الجنابي. (دت). *تضاريس الإبداع الحرفي التجربة الصوفية*. مجلة نزوى، 1 (26).
21. ياكسون رومان. (1977). *قضايا الشعرية*. (محمد الولي، و مبارك حنو، المترجمون) الدار البيضاء: دار توبقال.

