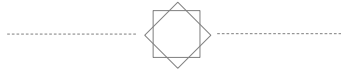


<https://www.doi.org/10.31918/twejer.2033.14>

(e-ISSN (2617-0752)

p-ISSN (2617-0744



هندسة الضمائر وخرق المعيار النحوي في النادرات العينية لعبد الكريم الجيلي

(٧٦٧- ٨٢٦ هـ)

(دراسة أسلوبية) - الباحثين

م. م. مهدي حسين محمد

م. د. هشيار زكي حسن

hishyar.zeki@koyauniversity.org

المخلص:

الدراسة متجهة صوب الشعر الصوفي والأسلوبية في أدواتها وسيلة في التحليل ؛ لقناعتنا بأن الشعر الصوفي يتناسب والمنهج الأسلوبي الذي يسعى إلى الكشف عن الجانب الإبداعي في لغة المنشئ من حيث التفرد والخصوصية والمعالجة؛ فإذا كانت الأسلوبية مولعة بالكشف عن مظاهر التميز والفرادة وخصوصية اللغة في نص ما . فإن اللغة الصوفية لها حظها العظيم من كل ذلك . فهي رؤية في التحليل تخضع في الاختيارات لذائقة المحلل . ومنهج نقدي له تقنياته التي تنهل من مساحة مترامية من عوالم اللغة في انحرافات والنحو ورؤيتها والدلالة وتوجيهاتها والبلاغة، وهذه المواضع جملة هو ما يتيح للباحث الأسلوبي أرضية خصبة للنفوذ إلى أعماق تجربة في الكتابة فريدة في لغتها وفكرها وبنياتها وأسلوبها .

أما أهمية البحث فهي متأتية من السبق فيه ، فلم نقع على دراسة أدبية وافية للقصيدة المشهورة في الفكر والأدبيات الصوفية مسماة بـ(النادر العينية في البادرات الغيبية)، وهي قصيدة صوفية مؤلفة من ٥٣٤ بيتاً لـ عبد الكريم بن إبراهيم بن عبد الكريم بن خليفة بن أحمد الجيلي (٧٦٧ - ٨٢٦ هـ).

لذا انعقد العزم ورسى مركب الاختيار على أن يكون الشعر الصوفي ميدانا، إذا ما استثنينا شرحاً صوفياً قديماً على تلك المدونة تعود إلى صوفي شهير يعرف بالنابلسي ، بيد أن شرح القصائد الصوفية مع أنها لا تغفل جانبه الفني والأسلوبي تماماً إلا أنها تحاوره في خجل تمام ؛ ذلك أن ما يشغل الشراح هو الجانب الفكري والفلسفي من القصيد لا غير ، وفي نهاية المطاف قد لا نقع على شيء ذي بال من وجهته الفنية والأسلوبية على وجه الخصوص . وهذا ما يرجحه قول النابلسي في وصف شرحه على النادر بقوله فهي " الدرة المكنونة والجوهر المصونة ، ولم أقف لها على شرح لأحدٍ من الناس يبين مشكلاتها".

كلمات افتتاحية: النادر العينية . عبد الكريم الجيلي ، قصيدة صوفية .
الاسلوبية . تحليل شعر،

هندسة الضمان وخرق المعيار النحوي في النادرات العينية لعبد الكريم الجيلي
(٧٦٧- ٨٢٦ هـ)

(دراسة أسلوبية)

مدخل نظري

اللغة والفكر صنوان قد لا يخلو منهما أسلوب ما ، فبعد المرامي وسعة الأفق وقوة الوجدان ورصانة الفكر سمات قد يعجز نص على إدراكها جملة إلا في نص الأديب الأريب ممن استوثق من نفسه، ورسخ فيه عقله، وتعالى به هممه، فكان الأدب الصوفي في شعره ونثره حاملاً لتلك السمات والخصائص مجتمعة، فقد تعاهدته أقلام أقطابه بالرعاية وخصته خواطر شعرائه بالدراية حتى استوى على سوقه. فغدى الأدب الصوفي لوناً من ألوان الأدب الرفيع، يحمل في ثنياته معالم طلعته وجمال غرته. فاللغة فيه تسمو على ما يقال، والتركيب ينحرف على ما قيل، والدلالة فيه ناهلة من منابع الخيال، والروح فيه تناعي الوجود، والقول فيه يحاكي الشجون والصورة فيه رمز لا يحضر ليدرك وإشارة لا تقرب لتفهم.

فأساليب الصوفية تقحم اللغة في تجربة جديدة تسير به في اتجاهات مغاير للمألوف، إلى ساحة من الرغبات الجامحة والطاقات الإيحائية الطافحة؛ لدرجة أنها تستهوي أهل الصنعة والدراية بأسرار اللغة - في تراكيبها وشدة أسرها وجودة طبعها وسعة وصفها - لدراسته، وعلى الجملة فهي تجربة لغوية مبتكرة وطريقة في التأليف مبتدعة، ولأجله كانت وجهة الدراسة هنا أسلوبية وغايتها هي الوقوف على سماتها وتشخيص عناصرها وتحديد فرائدها وتحليل مكوناتها من جهة فنية خالصة دون أن تغفل جانبها الفكري والفلسفي، فلولاها لعد عملنا سيرا في رمضاء ، وضرباً من الدهماء .

وقد انتهجت الدراسة الأسلوبية وسيلة في التحليل؛ لقناعتها بأن الشعر الصوفي يتناسب والمنهج الأسلوبي الذي يسعى إلى الكشف عن الجانب الإبداعي في لغة المنشئ من حيث التفرد والخصوصية والمعالجة، فإذا كانت الأسلوبية مولعة بالكشف عن مظاهر التميز والفردة وخصوصية اللغة في نص ما، فإن

اللغة الصوفية لها حظها العظيم من كل ذلك، فهي رؤية في التحليل تخضع في الاختيارات لذائقة المحلل، ومنهج نقدي له تقنياته التي تنهل من مساحة مترامية من عوالم اللغة في انحرافات والنحو ورؤيتها والدلالة وتوجيهاتها والبلاغة وتفسيراتها وهذه المواضع جملة هو ما يتيح للباحث الأسلوبية أرضية خصبة للنفوذ إلى أعماق التجربة في الكتابة الفريدة في لغتها وفكرها وبنياتها وأسلوبها .

وهذا المنهج في دراسته للنص الصوفي هنا ، يلجأ إلى التحليل بقصد الكشف عن الأنماط الأسلوبية للمنشئ فتتصب اهتمامه على الناحية الوصفية والتحليلية، وذلك من خلال التمعّن في مكونات النص الداخلية، مع الإلتفات إلى جانبه الفكري بما يستوجبه النص من خصوصية تتطلب العروج في مرجعياته ومراميه الفلسفية؛ فدونها ينقطع التواصل وتضعف والوشائج وتصبح المداليل صورا لألغاز لا تبيين وأحاجي لا تعين.

فالأسلوبية قد تتغافل عما في النصوص من مرجعيات تأريخية ونفسية وفلسفية ؛ لكنها لا تفعل ذلك بالكلية؛ إذ لا لغة دون فكر ولا فكر دون وعاء تؤدي مضامينه .

تأسيساً على ذلك، انعقد العزم ورسى مركب الاختيار، على أن يكون الشعر الصوفي ميدانا، حتى إذا جمعنا عيداننا ورمينا سهامنا وجدنا في (النادرات العينية في البادرات الغيبية) ضاللتنا ، وهي قصيدة صوفية مؤلفة من ٥٣٤ بيتا لـ عبد الكريم بن إبراهيم بن عبد الكريم بن خليفة بن أحمد الجيلي (٧٦٧ - ٨٢٦ هـ) بن محمود الربيعي نسبا القادري طريقة. وهو قطب الدين. ولقّب بـ "الجيلي أو الجيلاني، نسبة إلى جيلان في العراق بلدة أسرته. وُلد فيها قرب المدائن وهي موطن جده من أمه الشيخ عبد القادر الجيلاني ولقب الجيلي لشهرة أهل أمه وورد في المصادر أنه سبط الجيلاني فالنادرات العينية هي من عيون القصائد الصوفية التي تضمّنت جل النظريات الفلسفية، كتبها الجيلي تحت وحي أحوال التصوف، وضمّنها الكثير من المفاهيم التي آمن بها (ينظر: زيدان ١٩٩٩م ص ١٢-١٨).

إن أهمية البحث متأنية من السبق فيه، فلم نقع على دراسة أدبية وافية للقصيدة كلها على حدّ اطلاعنا المتواضع، إذا ما استثنينا شرحاً صوفياً قديماً على

تلك المدونة تعود إلى صوفي شهير يعرف بالنابلسي^(*)، بيد أن شرح القصائد الصوفية مع أنها لا تغفل جانبه الفني والأسلوبي تماماً إلا أنها تحاوره في خجل تمام؛ ذلك أن ما يشغل الشراح هو الجانب الفكري والفلسفي من القصيد لا غير، وفي نهاية المطاف قد لا نقع على شيء ذي بال من وجهته الفنية والأسلوبية على وجه الخصوص. وهذا ما يرجحه قول النابلسي في وصف شرحه على النادرَات بقوله فهي " الدرة المكنونة والجوهرة المصونة، ولم أقف لها على شرح لأحدٍ من الناس يبين مشكلاتها " (ينظر: زيدان ١٩٩٩م ص ١٦٢).

والقراءة العابرة لهذا الشرح- شرح النابلسي - كافية لفهم غاية الشارح من الشرح، والذي يتمثل في الوقوف وتوضيح الأماكن المُشكل عقائدياً، ذلك لكثرة ورود القضايا العقائدية الواردة فيها، والتي أثارت الكثير من الشبهات، وكانت كافية لإقصاء الجيلي من دائرة الإسلام، فكانت الغاية من الشرح هي الاهتمام بالفكر، ومحاولة التوفيق بين الحقيقة والشريعة، أما الناحية الأسلوبية (الفنية) في قصيدة الجيلي فلم يلق لها الشارح بالاً.

إنَّ الاهتمام بفعالية البنى التركيبية وتجلياتها الأسلوبية، لا بد أن يستند إلى التحليل النحوي الذي يقوم بتفسير صلة البنية النحوية للجملة وصلة البنية النحوية للنص كله بدلالاته، ويبحث عن سبب استعمال الشاعر بنية نحوية بعينها دون غيرها، وصلة ذلك بما يريد أن يحمله من دلالات (زاهر، ١٩٨١ ص ٢٢٧)، بمعنى أنَّ التحليل اللساني للتركييب اللغوية يقتضي مراعاة السياق وما يَكْمُن فيه من إحياءات.

فالسّياق له أثرٌ بوصفه المؤشر الأسلوبي المتولد بفعل الانحراف عن السّياق، ومجموع هذه الانحرافات على المستوى التركيبى تبرز أدبية النص، المتولدة من تركيبته اللغوية، أي وليدة ما ينشأ بين هذه العناصر من أنسجة متنوعة متميزة، فالطابع الشعري في كل حدث أدبي هو بمثابة تقجير الطاقات التعبيرية، المحدد بسياق معين، لأنها تحدد انطلاقاً من خصائص انتظام النص بنيوياً مما يجعل الطابع الفني علامة مميزة لنوعية مظهر الكلام في سياق الخطاب (المسدي ، ، ١٩٨٩م ص ٤٦).

إذن فدراسة التراكيب تؤدي الى الكشف عن الجانب الدلالي للنص، وما يَكُنْ في سياقاته الأسلوبية من ثراء دلالي وعمق في الرؤية الشعرية، بدءاً من الجملة بوصفها، سياقاً يستمد حضوره من وجوده الى جانب جمل وتراكيب أخرى (ريفاتير ، ١٩٩٣ ص ٥٤). بمعنى أن دراسة البنى التركيبية، لا بد أن تتخطى معطيات الجملة الضيقة إلى آفاق أرحب تفسح المجال أمام الباحث الأسلوبي ليقف على تحولاتها في سياق النصوص.

فالجملة هي مهام الباحث الألسني، الذي لا علاقة له بفنية التركيب بل أنه قد يرمي الجملة الأدبية بالخطأ والانحراف، كونه يقطعها من سياقها، أما الباحث الأسلوبي، فعليه دراسة تموضع الجملة في النص، فضلاً عن تشكيلها بصورة معينة، أي أنه يدرس النص في ضوء الجمل الواردة فيه، أو الجمل في ضوء النص بأكمله، بعد أن يحقق رصدًا للاكتساب المتبادل بين الجمل والسياق " (داود ، ٢٠٠٧م ص ١٢٧).

ومن الضروري النظر في الجملة الشعرية على وفق السياق الأسلوبي المتمثل بالظروف والايحاءات وتعدد المعنى فضلاً عن ارتباطه بعنصر غير متوقع والتضاد الناجم عن الاختلاف ، وهذا ما يشكل المثير الأسلوبي وبخاصة أن السياق ليس السياق اللغوي أو الايحائي فقط، بل هو السياق المرتبط بعنصر المفاجأة واللامنتظر (فضل ١٩٩٢م ص ١٦٦).

وتأسيساً لما سبق فإن تحليلنا للظواهر التركيبية للجمل سينصب على الجملة الشعرية أي " الجملة التي تخالف قاعدة أصلية من ذلك النحو وتكون أقل نحوية، ومن ثم أكثر انحرافاً " (عياد ١٩٨٨ ص ٨٣). لا سيما وأن النحو " هو الركيزة التي تستند إليها الدلالة ". فحيوية القيمة الأسلوبية للجملة تتضاعف في التراكيب المنزاحة عن الوضع المألوف وذلك لأن " التراكيب ليست مجرد تكوين كلمات أو مجرد تجاور ألفاظ بل أن أساس التراكيب يتمثل في مجموعة العلاقات المعقدة بين الكلمات حتى ولو لم تكن متجاورة بل أن هذه الأخيرة قد تأخذ الاهتمام أكثر من غيرها " (كوهين ١٩٨٦م ص ١٧٨).

بمعنى أن الجملة الشعرية تكتسب طابعها الحيوي داخل البنية التركيبية من خلال طبيعة التشكيل المميز ضمن السياقات النصية ، ونتيجة لتعدد إمكانات التشكيل والمعالجة في نظام اللغة ، فإن ذلك يتيح للشاعر أن يخلق لغته على وفق متطلبات التجربة الشعرية ، ويتمكن من ممارسة الإبداع الفردي وبما يميزه عن الإبداع الجماعي. وهو ما سيتم تناوله في محورين.

المحور الأول

هندسة الضمائر بين المعيار والخرق الأسلوبي

التعاطي مع هندسة الضمائر بشتى تشكيلاته ووظائفه، ومحل التبادلات والمرجعيات التي تحيل عليه ، قد يجلي الموقف الكلي للنص، وينبئ عن فاعلية تلك التبادلات من المنظور الشعري، ويجعل المتلقي مشاركاً إيجابياً بما يوازي حركة المنتج، ذلك أن عمل المتلقي لا يقتصر على رد الضمير إلى المرجع فحسب، بل بتقدير المرجع في حالات الإبهام (عبد المطلب ١٩٨٤م ص ٤٤).

لذا تكمن أهمية الضمير في إمكانيته على الخروج عن النظام الثابت في الإحالة إلى المرجع " الذي ينظم عملية تبادل الضمائر، فتجعل منه ليس مجرد مراوغة، أو لعبة لغوية، وإنما هو تحقيق إنعطافة أسلوبية واعية، تمنح النص دفقة دلالية مكثفة يستند عليها تتابعه السياقي" (داود ٢٠٠٧م ص ١٦٤) .

إذ يمارس أثره الفاعل في كسر أفق التوقع لدى المتلقي، بوصفه منبهاً أسلوبياً ينشأ " بين عنصرين متصادمين، بعد اجتماع هذين العنصرين في متوالية واحدة " (ريفاتير ١٩٩٣م ص ٥٦). بمعنى " أن العدول في استخدام الضمائر برنامج أسلوبى يخطط له المرسل، وليس مصادفة لغوية، لذلك ينبغي رصد كل التبدلات الطارئة على مسيرة الضمائر ومعرفة قدرتها على التوصل والتعبير، ومدى نجاحها أو إخفاقها في الوصول إلى الأهداف المرسومة لها " (خشفة ١٩٩٠م ص ٤٠).

وبناءً على ذلك يكون المتلقي ملزماً بربط الضمير بالمرجعية. لا سيما وأن " التبادل الضمائري ناجم عن الانتقالات المتنوعة ضمن السياقات النصية ، فالتبادل الضمائري يمثل البنية الأعم والأشمل؛ إذ تنطوي ضمنها فنون عديدة كالالتفات، والتجريد، والمناجاة، فضلاً عن تغاير سياق الضمائر بين غيبة، وحضور وخطاب من جهة، وتغاير ضمن السياق الواحد من جهة ثانية " فالتجريد : تحقيق تبادل داخلي ، من ضمير التكلم إلى الخطاب، عند مخاطبة الشاعر لنفسه. والالتفات : انصراف المتكلم عن مخاطبة إلى الإخبار، وعن الإخبار إلى مخاطبة وما يشبه ذلك، ومن الالتفات الانصراف عن معنى يكون فيه إلى معنى آخر " (داود ٢٠٠٧م ص ١٧٤).

غير أن التنوع في الفنون يتطلب حذاقة واعية لوظيفة الضمير المزدوجة " هذه الإزدواجية التي يحملها الضمير تسمح لنا أن نميز بين الضمير والشخص، فالضمير هو الملفوظ اللغوي في صيغته المعروفة (أنا – أنت – هو) والشخص هو المعنى الخارجي " (عبد الغني ٢٠٠م ص ١٠٤).

وهذا يخلق فجوة بين ذاتين هما (أنا الشاعر) " وهي ذات الشاعر التي توجد في العالم وتتفاعل معه، وتؤسس منظومة العلائق التي تربطها به " ((عبد الغني – رسالة ماجستير ٢٠٠م ص ٦٢)، و(أنا) الشعر وهي الذات الغنائية، التي تمتلك قدراً ثرياً من العلاقات بالفرد من ناحية، وبالنموذج الذي تسعى لتكوينه عنه من ناحية أخرى (فضل ١٩٩٩م ص ٨٣).

وهذا هو الذي يجعل الباحث ملزماً بالتعاطي مع النصوص التي تُحيل إليها هندسة الضمائر، وفق آلية الأنا الشعرية ثم بيان المواقف والأفكار التي يطرحها النص ويسعى إليها، وخصوصاً في المدونة الصوفية ومنها النادرَات العينية التي تكتظ بالاستخدام المفرط للهندسة الضمائرية.

فقد " أولع الصوفية بترديد الضمائر ورأوا فيها انطلاقاً من وظيفتها في الإضمار وسيلة لإخفاء حقائقهم وحرصاً عليها أن ينالها غيرهم تبعاً لطريقتهم في التعبير عن تلك الحقائق والمشاهدات، وقد عمدوا إلى طريقة

يستحضرون بها أكثر الضمائر؛ وذلك عن طريق حروف الجر، وبهذا أصبح البيت الشعري أشبه بتعويذة لا يستطيع فهمها " (بن عقيل، ١٩٩٩م ص ١٣١).

أضف إلى ذلك أن دراسة هندسة الضمائر يمكن أن تميط اللثام للمتلقي عن مراتب الفناء للشاعر الصوفي - الجيلي - وهو ما يسميه عاطف جودة نصر بـ(مدار الشعور) " إذ تشير الضمائر من ناحية الوضع اللغوي إلى (الهو) و(الأنث) و(الأنا) ولكنها تشير عند الصوفية إلى المدارج التي يتجاوزها الشعور وهو يقيم شهادته على الوحدة " (نصر ١٩٨٢م/١٨١).

واستنادا إلى هذه الفرضية فإن الضمير عند شعراء التصوف، وعلى رأسهم الجيلي " رمزية لا يمكن فهمها منقطعة من سياقها الفلسفي، وهي وسيلة المتصوفة إلى الإبهام، لامتزاج النفوس البشرية بالنفس الكلية، بما يتلاءم مع مفاهيمهم الروحية " (خشفة ١٩٩٠م ص ١٨).

ومن خلال التأمل والاستقراء لقصيدة النادر العينية، نستشف أساليب متنوعة لهندسة حركية الضمائر، التي امتد إلى توظيف خاص لاستثمار طاقته الإيحائية والبعد الرمزي المتمثل في إسقاط ضمائر الإحالة بين (الأنا الشاعر) والمحبوبة (الذات الإلهية) التي عكستها الأبيات الآتية (الجيلي ١٩٩٩م ص ١٤٨):

فَإِنِّي لَمَّا أَنْ تَبَدَّتْ هُوِيَّتِي

خَفِيتُ وَإِنْ تَغَرَّبْتُ فَإِنِّي طَالِعُ

وَلَيْسَتْ سِوَايَ لَا وَلَا كُنْتُ غَيْرَهَا

وَمِنْ بَيْنِنَا تَاءُ التَّكَلُّمِ ضَائِعُ

فَإِنِّي إِيَّاهَا بِغَيْرِ تَسْأُولٍ

كَمَا أَنَّهَا إِيَّايَ وَالْحَقُّ وَاسِعُ

تقوم قوة الضمائر التعبيرية في هذه الأبيات على أبعاد باطنية مرهونة بالمتذوق للتجربة المرموز إليها عند - الجيلي - بارتفاع تاء الخطاب بينه- أي الجيلي - وبين محبوبه - الذات الالهية.

" فالمراد برفع تاء المخاطب إزالتها. أي إذا أراد أحدهما صاحبه تكلم على نفسه، إذ كلاهما واحد، ولكن يحتمل أن يكون المراد بالرفع ضم تاء المخاطب أي انه يقول للمحبيب: فعلتُ بدلا من فعلتَ، وهو يقول فعلتُ بدلا من الفرق، ثم يقول وعلى هذا الفرق يزول بيني وبينها، وترتفع منزلتي بارتفاع ذلك الفرق الموجب للترقية ". (نيكلسون ١٩٥٦م ص ١٢٤).

إن هندسة الضمائر في النادرات العينية، تتمحور حول مرجعيات متعددة، وهذا يحتم على الباحث أن يتعامل مع النص معاملة أيديولوجية، بهدف تحقيق التواصل مع المتلقي حتى لا ينزلق الى الوقوع في فخ الخلط أثناء استقرائه لمرجعيات النصوص، فالوصول الى البعد الرمزي للضمير يعتمد على ذلك الارتباط الوشيج بين التتابع السياقي أو ما يسمى بـ (مدارج الشعور) ذلك أن العدول في استعمال الضمير من (أنا - هي) ليس إجراء أسلوبياً فحسب، بل لازمة معرفية داخلية في صلب التجربة الصوفية، تلك التجربة التي تبدأ من (الأنا) الصوفية وتتجاوز مع (الهو) بوصفها غيبوبة عن الشعور وتوحيداً في الهوية والحقيقة المطلقة، وفي هذا الحال يعاين الأنا الشاعرة الممكنات في صورة لا متناهية، حتى إذا حضر ضمير الفصل (الأنثى) تأسس الحضور المستمر المشعر بالفرق، لتنتهي بـ (الأنا) الذي يشعر الجمع والوحدة بين أنا الشاعر والأنا المخاطبة لا كغير مخاطب؛ إذ الخطاب لا يتأسس بمعزل عن الأنا الشاعرة.

وبذلك تختزن الضمائر طاقات تعبيرية تتجاوز العلاقة اللغوية بين الضمير وما يحيل إليه، إلى الإندراج في عوالم روحانية مشحونة برؤى وتصورات عرفانية لا متناهية، فأثر الضمير يتحدد من عملية تعظيم مقصودة، تهدف إلى خلق فراغ دلالي، وإغراق المتلقي في حلقة مفرغة من الإحالات يضعف تأثير المضمون، ويسمه بالإنبهام والتشتت. فالتجربة وحدها غالباً كفيلاً لتحسس حركتها في النص (احمد ٢٠٠٢م ص ١١٥-١١٦).

ونرى ذلك جلياً في الأبيات الآتية (الجيلي ١٩٩٩م ص ٧٥):

تَخَذْتُكَ وَجْهًا وَالْأَنَامَ بِطَانَةً

فَأَنْجَمُهُمْ غَابَتْ وَشَمْسُكَ طَالَعُ

فَدِينِي وَإِسْلَامِي وَتَقْوَايَ إِنَّنِي

بِحُسْنِكَ فَإِنْ لِثَمَارِكَ طَائِعُ

إِذَا قِيلَ: قُلْ: لَا، قُلْتُ غَيْرَ جَمَالِهَا

وَإِنْ قِيلَ: إِلَّا قُلْتُ حُسْنُكَ شَاسِعُ

فالطاقة التعبيرية للضمائر هنا لا تتأتى من التوظيف المكثف وتنوع السياقات بين ثنائية (التكلم والخطاب والغيبة) على نحو أسلوبى مميز فحسب، بل في آلية تعدد المرجع بين (أنا وأنت وهم)، إذ ينفتح النص بسياق التكلم (أنا) في (تخذتك)، ليعود إلى كسر السياق بالانتقال إلى صيغة الخطاب عن طريق كاف الخطاب في (تخذتك) ثم الانتقال إلى الغيبة في لفظة (أنجمهم)، في حين تحققت انعطافة أسلوبية جديدة بوساطة تعدد مرجعية الضمير بين (أنا وأنت وهم) ، أحدهما يتصل بالذات الشاعرة في سياق التكلم عبر (تخذتك)، والثانية تتصل بسياق الخطاب في (تخذتك وجها ، شمسك ساطع) والثالثة الغيبة في (فأنجمهم).

ومفاد القول هنا : أَنَّ الأنا الشاعرة في حال من الشعور بالغيوبة تشهد أن الحق من حيث الهوية حقيقة مطلقة، وأن الحق يشتمل على كل الحقائق كما يرمز إليه قوله (تَخَذْتُكَ وَجْهًا وَالْأَنَامَ بِطَانَةً) بمعنى أن الذات الإلهية هي في الحقيقة مرآة وجود الموجودات فيها .

أما وجود الأنام فهو مبطون تحت تلك الحقيقة، وأن معاينة الأنا الشاعرة لهذه الحقيقة معاينة غير موصوفة بالتناهي بدلالة قوله (فأنجمهم غابت وشمسك طالع)، وجلي أن لفظة (شمسك) رمز الذات الإلهية في لا تناهيها .

وتستمر عملية الخرق عبر الانتقال إلى سياق المبني للمجهول في (إذا قيل) لنرى تحولاً نوعياً جديداً على مستوى الإحالة المرجعية في (إذا قيل: قل لا قلت غير جمالها) عن طريق قيام النص بعملية مداورة عبر الإحالة إلى مرجع لا يكشف عنه السياق، ترجحه العودة إلى المضمون المعرفي لمقولة (وإن قيل : إلا : قُلْتُ) التي تحيل إلى العُذال ذلك أن (الأنا) الشاعرة لم تعد موضوع حب النفس، كما ورد في شعر الحلاج (أنا من أهوى ومن أهوى أنا)، بل أصبحت النفس بعد إتحادها بالعزة الإلهية هدف حب (الأنا)، حيث نرى الإنسان يتسامى بروحه ليكون مع الله عز وجل (غريب : ١٩٥ ص ٩١).

ففي هذا البيت - الثالث - نرى تشابكاً بين الضمائر في خط زمني داخل فعل القول، ولا يمكن إدراك هوية المرجع إلا بصعوبة بالغة، وبعد معاينة السياق الذي وردت فيه سمة التراكم الضمائية، وعلى الرغم من أن النص موغل في الإيجاز. إلا أن حركة الضمائر في السياق حركة داخلية محكمة الإغلاق؛ إذ يعتمد تشكيل الضمير في البيت على خلفية معرفية بأحوال السالك والعارف، فالشاعر الصوفي يشعر لحظة التجلي سمواً نحو الحضرة الإلهية والتوحد به.

فالبيت إشارة إلى ضرب من التوحيد يوافق شهادة التوحيد - أي - أشهد أن لا إله إلا الله- من حيث اشتمالها على (لا و إلا)، ولكن بمفهوم وجداني يختزله الشعور لحظة الغيبة بحضور الإرادة الإلهية بعد إنتفاء إرادة المحب في إرادة المحبوب، فيشهد فعل (قُلْتُ) بالمحبة إلى (ها) في (جمالها) رمز الذات الالهية.

ويشهد فعل (قيل) إلى العُذال الذين يريدون بث القلق وعدم الثبات وإرجاع السالك إلى النَّفْس الأولى قبل الإرتقاء والسمو، ذلك بعدما بلغت النفس منزلة الطمأنينة (النفس المطمئنة) عن طريق المكابدات والمجاهدة مع استحالة العودة كما أن وجود الأنفس عند المتصوفة نفسان الأولى تكونت حيث كانت النفوس في عالم الأرواح أو عالم الذر كما يسميه الجنيد البغدادي .

وفي هذا الطور كانت الأنفس غير موجودة إلا بوجود الحق ، فقد كانت موجودة بالحق، والثانية هي وجود الأنفس لذاتها ، أي وجود الخلق ، ويتم الخروج

من عالم الخلق تنفيذا للمشيئة الالهية إلى عالم الارواح (الذر) (حرب ١٩٨٥م ص ٢٧٧).

وتأسيساً على ما سبق يمكن القول : إنّ حركية الضمائر أسهمت في إبراز الأثر الأسلوبي المضاعف المتمخض من التصادمات الحادة في سياقات متنوعة في النسق الواحد لينتج الأثر الأسلوبي لتوالي تكسر الأنساق إذ " يتحقق عندما تغدو الضمائر المحتشدة ذات مرجعيات مختلفة ويكون هناك تراكم ، وتكثيف للأصوات " (علي ١٩٩٩م ص ١١١).

ولأن علاقة الجيلي بالذات الإلهية علاقة شهود للحقائق بعين البصيرة لا البصر، فإنّ تعبيره عنها يُخرج الضمائر عن مألوف اللغة في الإستعمال ، فالشاعر تراه حيناً يخاطب ذاتاً منفصلة عنه ، وتارةً أخرى يخاطب ذاتاً متحدة بذاته. وتراه أحياناً أخرى يجري مداورة في الخطاب فيدور في فلك (التكلم والخطاب والغيبة) ولكل حال منها مدارجها الشعورية. ويحاول فيه الكشف عن مواجده، وأسرار مكابذته، دون أن يصل إلى حال من الاستقرار أو الثبات، وفي ذلك من إشارة إلى هيمنة الذات الإلهية على وجدان الشاعر ووعيه كأن شعر الجيلي محاورة لا تخرج عن مشاهدات المحبوب في جماله وجلاله وكماله.

بيد أن الشعرية التي تنسم بها الأبيات في حال مدرج الشعور بالفرق تتضاءل قوتها وتخبو جذوتها في الأبيات التي تتحدث عن مدارج (الأنث) فالحوار تتضمن طلاسما لا تحمل بصمة معنوية دالة على محتواها . فالضمائر هنا عصاره لتجربة عرفانية تنسم بالانغلاق والإنبهام، ومثال ذلك الأبيات الآتية (الجيلي ١٩٩٩م ص ١٤٤):

فَكُنْتُ أَنَا هِيَ وَهِيَ كَانَتْ أَنَا وَمَا

لَهَا مِنْ وُجُودٍ مُفْرِدٍ مِنْ يُنَازِعُ

بَقِيْتُ بِهَا فِيهَا وَلَا تَاءَ بَيْنُنَا

وَحَالِي بِهَا مَاضٍ كَذَا وَمُضَارِعُ

واستخدام الجيلي لضمير الأنا مكثف، وهنا لا تتأسس (الأنا) بمعزل عن الصوفي. فهو- أي الصوفي - يوحد الشعور بـ (الأنث) الذات الإلهية، وقلمًا يخاطب الصوفي بمثل هذا التواتر (فَكُنْتُ أنا هي وَهي كَانَتْ أنا)، فهو لا يتوجه إلى متلقٍ خارجي أو وهمي؛ بل يتوجه من ذاته إليها وهو لا يغفل عنها قصدًا، فعلاقته مع الذات العليا علاقة جمع ووحدة، وبذلك تجاوز المعهود في خطاب الآخر إلى صياغة جديدة متجاوزة : أنا انت إلى أنت أنا ، وبهذا لا يتأسس الصوفي بمعزل عن هي (الذات الإلهية) ، فهي عنده أساس وجوده ، وسر شهوده.

ففي هذه الأبيات يرد ضمير الغيبة الدال على الذات العليا ست مرات، مرتين بالضمير البارز (هي)، وأربع مرات بالضمير المتصل في (كانت، لها، بها، فيها)، في إشارة إلى مقدار الصلة المتعاطمة بين الذات الشاعرة والذات الإلهية.

وأما الطرف الآخر وهي صيغة المتكلم ، فقد ورد ما يدل عليه بالضمير المتصل في (كنت ، بقيت، بيننا، حالي) أو ضمير المتكلم (أنا) في الشطر الأول من البيت الأول. والعلاقة بين الضمير البارز (هي) بما فيه من استقلال لفظي ووضوح صوتي تعبّر بصورة موازية عن المسافة التي تفصل الجيلي العاشق عن الذات العليا المعشوقة، فالذات العليا مستقلة على وضوحها وجلانها، أما الجيلي فظهوره متصل بظهور الذات، أو قليل ظهوره مقابل اتساع حضور المعشوق وغلبته على كل شيء. فالسياق الوجداني والروحي هو الذي رسم الهندسة الحركية للضمائر، وأسهم في إضفاء نوع من الحركة والحيوية في إبراز علاقة الحب، ومدى تعلق الشاعر بالذات العليا التي يخاطبها ويُنَجِّه إليها في مناجاته الروحية.

وقد تعمدت الأنا الشاعرة إلى أسلوب المداورة في الخطاب، عندما يتجرد الشاعر من ذاته الناسوتية ليتحدث على لسان الذات الملكوتية. وهو لا يلجأ إلى هذه المداورة إلا حين يعاين الشعور بـ (الأنث) فيتحدث بلسان الجمع.

وقد تلجأ الذات الشاعرة إلى ضمائر التكلم فيظن من لا دراية له بالشعر الصوفي . أنه يصف نفسه بصفات الحق، والحقيقة أنه يتحدث بلسان الذات الإلهية لا بلسانه هو، وهذا مقام الاتحاد بها، يقول فيه (الجيلي ١٩٩٩م ص ١٥٠-١٥١):

أَنَا الْحَقُّ وَالتَّحْقِيقُ جَامِعُ خَلْقِهِ
أَنَا الذَّاتُ وَالْوَصْفُ الَّذِي هُوَ تَابِعُ
فَأَحْوِي بِذَاتِي مَا عَلِمْتُ حَقِيقَةً
وَأُورِي فِيَمَا قَدْ أَضَاءَ قَلَامُغُ
وَيَسْمَعُ تَسْبِيحَ الصَّوَامِتِ مَسْمَعِي
وَأُنِّي لِأَسْرَارِ الصُّدُورِ أَطَالِغُ
وَأَعْلَمُ مَا قَدْ كَانَ فِي زَمَنِ مَضَى
وَحَالاً وَأُدرِي مَا أَرَاهُ مُضَارِعُ
وَلَوْ خَطَرْتُ فِي أَسْوَدِ اللَّيْلِ نَمْلَةً
عَلَى صَخْرَةٍ صَمًّا فَإِنِّي مُطَالِغُ

يستهل البيت الأول بضمير المتكلم (أنا) الذي يرمز إلى حقيقة الاتحاد، وهو ضمير بارز منفصل يستخدم عادة عند الشعراء " عندما يقدم الإنسان ذاته لمن يجهلها (أو).. عندما يؤكد الإنسان ذاته لمن يتجاهله " (درويش ١٩٩٨م ص ١٥٩). ومن يرى في نفسه ما يتجلى إليها من حقيقة الذات الحقة لا يعاين تغايراً في استعمال الضمير.

ويبدو أن استخدام هذا النمط غير المتناغم في استعمال الضمائر يرمز إلى حال الفناء عند الجيلي، وقد لا يطرد هذا الأسلوب في حركة الضمائر، فنشهد تحولاً إلى ضمير آخر هو ضمير الغائب الذي قد يدل على الشاعر وهو في حالة الفرق (خلقه ، يسمع).

فهذه الضمائر تدل على الذات الشاعرة نفسها ، أي أنها تدل على ضمير المتكلم (أنا) بعد فراقها، مما يعني الحديث بلسان المتكلم في صورته الناسوتية.

عموما فإن التجريد يبيّن شدة المعاناة المتولدة بين الفرق والجمع بوصفهما حاليين صوفيين، كما أن فلسفة (أنا الحق والتّحقيقُ جامع خَلقي) مثلاً أكثر دلالة على تحقق الكشف والفناء في الموجودات، وقد يصبح التحول من المتكلم إلى الغائب أوسع في الدلالة، وأعمق في التعبير، من جهة أن الانتقال من الاتحاد إلى حالة الفرق يكشف حقيقة قربه. فهو في الأولى غائب عن حسه وفي حال الفرق عائد إلى ناسوته مدرك للتغيرات الطارئة على ذاته ، بل حال الإتحاد لا تسمح له بالتعبير الغنائي عن ذاته بضمير المتكلم، فضلاً عما يشيعه التحول من حركة وتجدد وحياء في هذا التنوع الضمائري مع أن عودتها إلى ذاتين لتصبح ذاتا واحدة .

وهنا تكمن فريدة الأسلوب في الشعر الصوفي عموما والشعر الجيلي خصوصا. وربما يصح أن يُعدّ هذا التحول من ضمير المتكلم إلى الغائب، قيمة أسلوبية نسميها (الالتفات) إذا ما توسع مفهومها ليشمل سائر أنواع التحول في الكلام (عياد ١٩٨٨م ص ٦٩).

وفي ذلك يقول الزمخشري عن الالتفات " وتلك على عادة افتنانهم في الكلام وتصرفهم فيه، ولأن الكلام إذا نقل من أسلوب إلى أسلوب كان ذلك أحسن تطرية لنشاط السامع وإيقاظاً للإصغاء إليه من إجراءاته على أسلوب واحد، وقد تختص مواقعه بفوائد " (الزمخشري- د.ت- ١ ج ص ١٢٧).

ويرصد المؤشر الاسلوبي أبياتا أخرى نرى فيها تحولات من ضمير الغيبة إلى المتكلم ثم إلى الغيبة والرجوع إلى المتكلم ثم الانتقال إلى الخطاب (الجيلي ١٩٩٩م ص ٩٩).

وَمَا هُوَ سَمْعٌ بَلْ لِسَانٌ أَجَلٌ يَدٌ

لَنَا هَكَذَا بِالنَّقْلِ أَخْبَرَ شَارِعُ

فَعَمَّ قَوَانَا وَالْجَوَارِحُ كَوْنُهُ
لِسَانًا وَسَمْعًا ثُمَّ رَجُلًا تُسَارِعُ
وَلَسْنَا سِوَى هَذِي الْجَوَارِحِ وَالْقَوَى
هُوَ الْكُلُّ مِنَّا مَا لِقَوْلِي دَافِعُ
وَيَخْفِيكَ مَا قَدْ جَاءَ فِي الْخَلْقِ أَنَّهُ
عَلَى صُورَةِ الرَّحْمَنِ آدَمُ وَاقِعُ

فالالتفات من ضمير الغيبة في البيت الأول وذلك في قوله (ها هو) إلى المتكلم في قوله (لنا) ثم العودة إلى الغيبة في قوله (فعمّ) ثم إلى المتكلم (قوانا ، لسانا) ثم العودة مرة أخرى إلى الغيبة بقوله (هو الكل) ثم إلى المتكلم (منّا ، لقولي) ثم الانتقال إلى الخطاب في قوله (يكفيك). هذه الالتفاتات الكثيرة إشارة من الجيلي الى فكرة (الوحدة) التي تجعل العابد صيرورة جديدة يرى بنور الله فلا إرادة له إلا به، كما جاء في الحديث : ((لا يزال عبدي يتقرب إليّ بالنوافل حتى أحبه ، فإن أحببته كنت سمعه الذي يسمع به وبصره الذي يبصر به ويده التي يبطش بها ، ويصبح عبداً ربانياً ، يقول للشيء كن فيكون)) (البيهقي ٢٠٠٣م/ج٣/١٥٩٣).

فهو يتحدث به يسمع به ويمشي به، وما ذلك إلا إنعكاس إلى مرجع واحد ألا وهو الذات الأحدية التي ترجع إليها الأشياء جميعاً ؛ لأن الخلق إنما هو من انعكاس الأحدية " حينما يحلّ الخالق في مخلوقاته، فإنّه يتوحد معها وينوب فيها بحيث لا يصير له وجود دونها، ولا يصير لها وجود دونه، ويصبح العالم جوهرًا واحدًا". (المسيري ٢٠٠٢م ص ٢٢٥).

وبعد هذا كله نستشف أن النادرات العينية، مكتظة بالحركات التبادلية للضمائر متتابعة ومرهونة بحركة داخلية متغيرة مشحونة بالتوجهات الصوفية، خالفت القوالب الجاهزة إلى تراكيب جديدة متداخلة، عن طريق الإحالة إلى مرجعيات متعددة يصعب إدراك المرجع العائد اليه لدى القارئ غير المتمرس أو المبتدئ.

المحور الثاني

الانزياح النصي وخرق المعيار النحوي

من المتعارف عليه أن لغة الخطاب العادي تنهض على قاعدة الإسناد والمسند إليه، أي مألوف الإسناد في المعيار النحوي، لكن الخطاب الشعري في جوهره وسياقاته الأسلوبية تقوم على أمرين متلازمين هما: " اللعب اللغوي والتناص " (مفتاح ١٩٨٢م ص ١٢٠).

فالانزياح عن المعيار النحوي هو الفيصل لمعاينة الانزياحات النصية التي تنهض على وفق المعيار النحوي إلى "نحو ثانوي مكون من صور الانزياح، ويمكن أن تكون هذه الصورة من طبيعتين : فهي خرق للمعيار النحوي من جهة، وتقيداً لهذا المعيار بقواعد إضافية من جهة ثانية " (بليث ١٩٨٩م ص ٣٦٠).

غير أن تجاوز الدائرة المعيارية إلى دائرة أخرى يفرض الـ " تنقل من حالة الأداء اللغوي الآلي التي تعترئها في النصوص العادية لتقوم بلفت الإنتباه لتشكيلها الذي يغدو جمالياً. ويمكن للدلالة التي تناط بها حينئذ أن تتضمن بيانات جديدة تتصل ببقية العلاقات النصية " (فضل ١٩٩٧م ص ١٣٨).

فالأهمية الأسلوبية للانزياح تكمن في ضرورة الانتظام في سياق ما، فالانزياح المجرد غير كاف لتوليد الأثر الأسلوبي " إذ لو اتسق نظام العبارات دون فجوات نحوية وبلاغية، والتأم نسيجها دون قفزات لبلغت درجة مفرطة في التماسك المبثذل، وأضعف قدرتها على توليد الرؤيا " (فضل ١٩٩٧م ص ١١٧).

وبناءً على هذا تحدث الانحرافات التركيبية في الخطاب الشعري، من ذلك خلخلة نظام الرتبة، وذلك عبر تغيير مواقع الكلمات في ضوء المعنى توخياً للمقصد الذي تتعقد عليه التراكيب " (عنبر ١٩٩٨م ص ٤١) .

فالجملية العربية بوصفها آلية مهمة تسهم في استجلاء أبعاد التواصل النصي، التي تقتضي بيان تحولات الرتبة، وذلك عبر اكتناه النظام الذي تأتلف فيه العناصر بلوغاً لتجليات النص وخصوصاً النصوص الصوفية التي تعمل داخل غياب شبه مطلق لا تنحصر دلالاته ورموزه عند نهاية الجملة، إذ ثم جانباً مسكوناً عنه، يوجد بوصفه شفرة بين المرسل ومتلق واع يعي الدلالة المخصوصة التي يرمز إليها الشاعر الصوفي (ستار ١٩٩٩م ص ٨١) .

وهذا الذي يفرض على المتلقي فتح باب التأويل على مصراعيه لسبر أغوار المعترك، الذي لا بد أن تحوم حول " ذلك للامرئي باحثاً عن الطاقة الكامنة التي تشع وراء ظلاله ، وتنبثق من خيوط نسجه الدقيقة ، التي تشكل نظامه الداخلي ، مانحة إياه نسقه الحيوي ، ورصيده الذي يسمه بالحياة والتعدد " (البستاني ٢٠٠١م ص ٧٣) .

تأسيساً على ذلك تميل لغة الشعر عامةً ومنها النادر العينية إلى الانزياح في سياقاتها التركيبية عن مفهوم الإسناد لتتجه نحو صلب التراكيب تقديماً وتأخيراً، بغية تفعيل أثرها عبر الخروج عن هذا المألوف تحقيقاً للمعنى المراد، وبعد ذلك التحرك من دائرة الرقابة في الترتيب الى منهج قادر على اكتساب التحولات الدلالية بوصفها " بعداً إدراكياً لوعي هذا المبدع بالمكونات المتشابكة في الصياغة، وهو ليس إدراكاً آلياً ذهنياً، وإنما هو إدراك خلاق يكشف المستوى الجمالي للتعبير عن طريق خلق بنية تتداخل فيها العلاقات، وتتبادل فيها التفاعلات ببنية تستمد قيمتها من النحو الإبداعي " (بليث ١٩٨٩م ص ٢٥٠) .

والاستقراء في - النادر العينية - يطلعننا على شغف مفرط في توظيف هذا الملمح الأسلوبي في بناء تراكيبه، وأحياناً كثيرةً تبلغ درجة التعقيد مُمثلةً لقدرة فائقة في المراوغة والتلاعب بالتراكيب اللغوية قصد تمويه الدلالة، التي تبقى

غائبة على مستوى الملفوظ وعصية على الفهم على مستوى المضمون ، منها
الأبيات الآتية (الجيلي ١٩٩٩م ص ١٠٧):

وَدَعْ عَنْكَ آمَالاً فَكَمْ مِنْ مُؤَمِّلٍ

لِشُؤْمٍ هَوَىٰ آمَالِهِ الْعُمُرُ ضَائِعُ

وَحَاسِبُ عَلَى الْخَطَرَاتِ قَلْبَكَ حَافِظاً

لَهُ عَنْ حَدِيثِ النَّفْسِ فَهُوَ شَنَائِعُ

وَاضْطَبَّ لَهَا الْإِحْسَاسَ فِيهِ مُرَاقِباً

فَإِنَّ لِنَفْسِ الْحَسَنِ فِي النَّفْسِ مَرَابِغُ

الأبيات الثلاث تبدأ بخرق رتبة الجملة الفعلية عن طريق تقديم الجار
والمجرور (عنك - على الخطرات - لها)، وخرج عن المعيار الذي هو في
الأصل: (فعل + فاعل + مفعول به + جار ومجرور).

هذه الأبيات عبارة عن وصايا صوفية دقيقة، صادرة من فيلسوف سابّر
لأغوار المواجهات والمكابدات إلى سالك مبتدئ ، ومنبه أسلوبه له أثر فعال في
توجيه حركة الآمال الموهمة، وعدم التمسك بها، فثمة إذن ترتيب ما يقوم من أجل
تحقيق أهداف سلوكية تعترى نفس السالك وبغية تجاوزها (الآمال، الخطرات)
(نظرة ٢٠١٣م ص ١٦٠) لفداحة أمرها، وخطورة مثولها، وقد مثل ذلك السياق
في لفظتي (دع ، وحاسب) التي أفادت فوق الإخبار بـ(الترك) ضرباً من الإهتمام
بـ(العمر)، وليدل على أن النفس الصوفية الراغبة في القرب من الذات الإلهية،
عليها الإتصال بها ومشاهدتها ، وهذا الخرق في الرتبة إشارة منه إلى أنّ السالك
عليه مجاوزة الآمال والأهواء، التي طالما أغرت كثيراً من الذين سبقوه،
وأوقعتهم في الهلاك، وكم من الناس أفنوا عمراً ساعين وراء سراب هذه الآمال
والأوهام، من غير أن يظفروا بشيء.

والبيت الثاني يعاضد البيت الأول في عملية الترك واصفاً الآلية التي يجب اتباعها لعملية (الترك) وكيفية الظفر بها وذلك عبر الإتيان بالفعل (حاسب) الدال على الديمومة والتواصل في مقارعة النفس المنحازة إلى مغريات الحياة ومباهجها، إذ قدم الجار والمجور (على الخطرات)، التي تصيب قلب السالك واختصاص القلب بها دون غيرها، إشارة إلى دقة المعجم الصوفي عند الجيلي .

فالنفس محل الآمال والقلب منزل الخطرات. كما أن ورود الخطرات مضافة إشارة إلى رفضها الجملة وتقديم الخطرات دلالة على عدم إغفال الخطرات بكليتها، وعبر الإتيان بالدال (حافظاً)، الموصوفة بالحالية دلالة على التلازم وال مداومة لغايات يصفها بـ(الشناعة).

وتستمر في البيت الثالث عملية التقديم خدمة لبيان خطورة انفلات مسك زمام النفس الأمانة عند السالك، وذلك عبر تقديمه (لها) الجار والمجور العائد إلى (النفس)، وهذا التقديم يصب في خدمة النفس بوصفها محل الأغيار وموطن السوء وإمارتها التي تمثل بؤرة النص وتحوم حوله السياقات.

فعملية الترك المراد تحقيقها تنطلق من النفس التي تحتاج إلى الكثير من المجاهدات والمكابدات كي تمسك لجام النفس وتوجهها إلى مرضاة الذات الإلهية، وهذا الضبط الذي أشار إليه الجيلي بقوله (وأضبط) قد يتحقق عبر قوله (مراقباً) مدلاً بذلك على أن النفس تحتاج دوام المراقبة، وذلك أن الخلجات الداخلية للنفس الإنسانية في توارده مستمر، إذ لا بد وأن تُكَبَّتْ بمعنى أن هذه المراقبة تتحول إلى منظومة دفاعية تجابه هذه الخطرات والخلجات التي تريد أن تنفذ إلى القلب وتخترق شغافه وتشغله عن الذات الأحدية، والنفس قد تفقد صاحبها إلى التهلكة، ولفظ الإحساس المشار إليه في النص، إنما يراد منه تلك الخطرات والخلجات الواردة من النفس إلى القلب، فإذا تركها السالك وامتنل لها كان كالنقش في النفس وصار غلبتها صعبة المراس وهو المشار إليه في قوله (فإنَّ لنقش الحسِّ في النفس طابع) .

وأمثال ذلك عند الجيلي كثير منه قوله (الجيلي ١٩٩٩م ص ١٤٠):

وَأَيَّكَ فَاصْبِرْ لَا تَمَلَّ فَإِنَّمَا
بِصَبْرِ الْفَتَى جَاءَتْ إِلَيْهِ الْمَطَامِعُ
وَهَوْنٌ عَلَى النَّفْسِ ارْتِكَاباً لِهَوْلِهَا
فَغَيْرُ مُحِبٍّ مَنْ دَهَنَتْهُ الْفَجَائِعُ
وَرَدَّ كُلَّ حَوْضٍ لِلرَّدَى فِيهِ مَوْرِدًا
وَرَدَّ إِذَا مَا الْعَقْلُ جَاءَ يُدَافِعُ
وَشَمِرَ بِبَذْلِ النُّصْحِ سَاقٍ عَزِيمَةٍ
عَلَى قَدَمِ الْإِقْدَامِ فَالْعَجْزُ مَانِعُ
وَدَعْ عَنْكَ عِلَّ وَعَسَى وَرَبَّمَا
وَسَوْفَ إِذَا نُودِيتَ قُمْتَ تُسَارِعُ

احتضن مفتتح النص خرقاً لرتبة الجملة تمثل في عملية تقديم المفعول به (إيّاك) على الفعل (فاصبر)، فصورة التقديم مشبعة بطابع روحي وفلسفي عميقين، تمثل في حصر عملية الصبر بأهل السلوك، فقوله (إيّاك فاصبر) معناه خُصَّ نفسك بالصبر دون غيرك، فثمة مقتضى دلالي يستدعي هذا الإجراء التركيبي المتمثل في تقديم (إيّاك) التي أفادت خصيصة أسلوبية لتدل على أنّ (الصبر)، مقام من المقامات الرفيعة لأهل الله، والصبر لا يتم إلا بمعرفة سابقة.

فالصبر إذاً عند الصوفية نتاج المعرفة والحال والعمل ، والبلاء في الصبر أفضل....لأنّه أشقُّ على النفس وأفضل (الشرقاوي ، ١٩٨٧ص ١٨٧).

إذ أنّ هذا التقديم فيه اهتمام بالسالك بغية الظفر به ومنحه صفة البؤرة الدلالية التي تتمحور حولها التراكيب في البناء الشعري، عبر التكرار لأفعال الأمر (هَوْنٌ

، ورد ، وشمر ، ودع) ، وكلها أدوات لتنامي العزم والحزم في طريق السالك.
فالشاعر إذن يعتمد الى هذا الخرق لضرورة المقام وشدة أثره في السالك.

وفي عجز البيت خرق ثانٍ يتجلى من تقديم (إليه) الجار والمجرور على (المطامع) الذي هو الفاعل بياناً لثمرة الصبر، إذ أنّ الصبر تجرُّ المطامع وتجعل السالك قادراً على جني ثمار الصبر إذا ما وصل إليه أو نال منه حظاً، وذلك بعد المكابدة والمجاهدات، وهو ما يدعمه التكرار في أسلوب الحصر عبر الإتيان بـ (إنّما) أداة حصر، قاصداً بذلك حصر الحصول على الآمال بالوصول إلى مرتبة (الصبر).

فالمطامع المرجوة مرتبطة بالصبر، والعملية شرطية إذ لن يتم الأول إلا إذا تحقق الثاني، في حين ينهض البيت الثالث على خللة تركيبية طالت كل مفاصله، وشوش على الجملة الشرطية رُتّبَتها عبر خرق المعيار الذي هو في الأصل (إذا جاء العقل يُدافع رُدّ)، إذ عمد الشاعر إلى إحداث خرق في النظام القواعدي عبر تحريك التركيب النحوي عبر جملة من التحولات، كتقديم (رُدّ) الذي هو جواب الشرط والمجئ بـ(ما) الزائدة للإبهام والعموم (السامرائي ١٩٩٨م/ ج ٤ ص ٨١).

وإقحامه بين أداة الشرط وفعل الشرط، وتقديم (العقل) على الفعل (جاء) وهو الفاعل لفعل الشرط، هذا التقديم لفعل الشرط فيه تسليط للضوء على رفض العقل ونهيه وتدبيره، وعمد الشاعر في المجيء بـ (ما) الذي يفيد العموم كي ينفي الاقتصار على عقل السالك، وإنما المقصود هو جملة العقول التي يمكن أن يحتكم إليها السالك، إذ أن التجربة الصوفية تنهض على الاحتكام إلى القلب؛ لأن تجربتهم تقوم على حب الذات، وهذا يتم من خلال القلب الذي هو محل المعرفة، والإبهام في (ما) يخدم الصوفية لأن فلسفتهم تنهض على الإبهام والإستغلاق حفاظاً على طريقتهم أن تشيع في غير أهلها (زيدان ١٩٨٩م ص ٥١).

وفي البيت الرابع تتم العودة الى لعبة تقديم (الجار والمجرور+ المضاف والمضاف إليه) (ببذل النصح) على المفعول به (ساق).

وهذه التقديرات الكثيرة للجار والمجرور مردّها إحكام رؤية السالك في السيطرة على النفس ، ثم الوصول إلى مقام الصبر ، الذي قد حظيت باهتمام المرسل مُحدثاً بذلك منبهاً أسلوبياً أفرزته طبيعة التجربة الصوفية التي لا تبغي سوى الحق.

والبيت الخامس يسير على وتيرة واحدة في خلل الخرق والخروج على القواعد النحوية عبر تقديم الجار والمجرور (عنك) على المفاعيل (علّ ، عسى ، ربّ ، سوف) ، والعودة مرة أخرى إلى البؤرة الأساسية في هذه السياقات التي هي (الصبر).

فالشاعر يحث السالك على مجاوزة الأوهام وترك العلل بـ (لعلّ وعسى وربّما وسوف) ، فلا يقول لعلّي أفرغ من الاشتغال فاسلك فارغاً من الأغيار ، أو بقول عسى يشير إلى السلوك بمعونة الله تعالى فأنا منتظر ، أو بقول : ربما أجد قدرة على السلوك في الزمان المستقبل ، والآن لا أجد ذلك ، أو بقول: حتى تطاول بي العمر وتمنى على الله الأمانى ، فهذا من باب تعليل النفس بالمحال.

يضاف إلى ذلك أن الواو في بداية الأبيات قد استأثرت بأثر العطف الجملي في إتمام الحلقات المتسلسلة بين الأبيات التي تأخذ بعضها برقاب بعض في صورة متتابعة ، إذ تتضح القيمة الأسلوبية للسمة الوصلية هنا عبر تمثيل هذه الجمل للصبر الذي تسعى الذات الشاعرة بلوغ أعتابه واستشراف أنواره وصولاً إلى الممارسة الحضورية عبر (إيّاك ، على النفس ، ببذل النصح ، عنك) بوصفها وسائل تشكل بمجموعها أدوات لاستتهاز الهمم والعزائم ، وبتراكم هذه الإجراءات يبرز التضافر الأسلوبي بوصفه تراكماً لجملّة من الإجراءات الأسلوبية المستقلة في نقطة معينة من النص" (ريفياتير ١٩٩٣م ص ٥٠).

أهم النتائج

١. شكّلت حركية الضمائر سلسلة من التصادمات التي مارست أثرها الفاعل على المتلقي. محدثة بذلك هزّات كبيرة عن طريق التحول من سياق الحضور إلى الغيبة ، وبذلك تضافرت في تعميق الدلالة النصية الكلية ، بما يميّط اللثام عن جوانب روحية ونفسية للشاعر ، مباينةً تمام المباينة للأنواع الشائعة لتتفردها أسلوبياً.
٢. الضمائر هنا شفرات مخصوصة لدى الشاعر و وسيلة من وسائله للتعبير عن مراتب الإرتقاء ومدارج الشعور ، وتمويه الآخر وإقحامه في حلقة مفرغة من الإحالات . التي لاتدرك دلالاتها إلا عن طريق التجربة نفسها ، وهي الأداة المناسبة للتمويه والإنبهام ، التي يحتاجها المتصوفة كي لا تُعرف أسرار طريقتهم.
٣. حركة الضمائر عنصر إختزال وأداة معرفة. وبذلك لا تبقى الضمائر ضمائر لغوية حسب ، بل تتحول إلى نظام من العلامات الحبلية بحقول معرفية ، وقد تعتمد على مخزون أيديولوجي تتعدى الحدود المتعارف عليها لتصب في اطار معرفي جديد يشكل قاعدة مستحدثة في التواصل على المستوى الدلالي .
٤. التراكيب المنزاحة في تشكيل الدلالة تبرز آلية التعاطي مع التراكيب واستثمار القوة التعبيرية الكامنة وراء الإنزياح عن الرتبة الى أقصى حدوده ، فالتحول إمتد من مستوى الملفوظ الى تجسيد الدفقة الشعرية لدى المرسل ، بهدف الوصول إلى أماكن حساسة من التعبير عن طريق التحولات التي شملت بنية النص في صورة متراكمة .
٥. الإستخدام المفرط للجار والمجرور والإضافة بهدف إيصال تلك الدفقة الشعرية التي تجعل من النادرات العينية بنية مراوغة ، استطاعت أن تأتي ببدائلها النحوية و ثم تميزها في سياقات خاصة .

الهوامش:

*عبد الغني بن إسماعيل بن عبد الغني ، حنفي دمشقي نقشبدي قادري ، ولد ١٠٥٠ هـ ، وقيل بلغت مؤلفاته ١٨٨ مؤلفا ، وهو شارح فخم للطرق الصوفية في وقته ، وله المدافعات الجلييلة عن أبن عربي ومذهبه في وحدة الوجود ، ويعد من أقطاب شعراء الصوفية ، وله ديوان نحى فيه منحى الصوفية يُعرف بـ (الحقائق ومجموع الرقائق) وأشهر كتبه هو (تعطير الأنام في تفسير الأحلام) ؛ الذي ذهب فيه مذهب تأويل الرؤى بالأشراقات والمكاشفات وهو مشهور متداول إلى يومنا هذا : ينظر : الموسوعة الصوفية ، عبد المنعم الحفني: ٥٦٧-٥٦٩) وقد سمى شرحه هذا بـ (المعارف الغيبية في شرح العينية الجلييلة).

المصادر والمراجع

- بليث ١٩٨٩م. هنريش " البلاغة والاسلوبية ، ، ترجمة، محمد العمري، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء ، ط ١ .
- البيهقي ٢٠٠٣م . أبو بكر أحمد بن الحسين بن علي بن موسى الخُسْرَوُجَرْدِي الخراساني (ت ٤٥٨هـ) ، السنن الكبرى ، ، تحقيق ، محمد عبدالقادر عطا ، دار الكتب العلمية ، بيروت - لبنان ، ط ٣ ، ١٤٢٤هـ .
- الجبوري ٢٠١٣م. د. نظلة، معجم نصوص المصطلح الصوفي في الاسلام ، دار نينوى ، دمشق ، سورية ، ط ٢ .
- الجبلي ١٩٩١م عبد الكريم. النادرات العينية لعبد الكريم الجبلي مع شرح النابلسي ، تحقيق ، د. يوسف زيدان ، دار الأمين للنشر والتوزيع ، جمهورية مصر العربية ، ط ١ ، ١٤١٩هـ .
- حرب ١٩٨٥م. علي " التأويل والحقيقة ، قراءات تأويلية للثقافة العربية ، دار التنوير ، بيروت ، لبنان ، ط ١ .
- خليل ١٩٩٧. ابراهيم " الأسلوبية ونظرية النص ، المؤسسة العربية للتوزيع والنشر ، بيروت ، ط ١ .
- داود ٢٠٠٧م . د . عشتار " الأسلوبية الشعرية – قراءة في شعر محمود حسن اسماعيل ، دار مجدلاوي ، عمان - الاردن ، ط ١ .
- درويش ١٩٩٨م .د. أحمد ؛ دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث ، دار غريب ، القاهرة .
- ريفاتير ١٩٩٣م . ميكائيل ، معايير تحليل الاسلوب ، ترجمة وتقديم وتعليقات ، د. حميد لحميداني ، منشورات دار سال ، دار النجاح الجديدة ، الدار البيضاء ، ط ١ .

- الزمخشري دبت ، أبو القاسم جار الله (٥٣٨هـ)، الكشف عن حقائق التنزيل وعيون الاقاويل في وجوه التأويل ، ، طباعة انتشارات آفتاب ، طهران .
- زيدان ١٩٨٨م .د. يوسف ،عبد الكريم الجيلي فيلسوف الصوفية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر .
- السامرائي ١٩٨٩م . د.فاضل ابراهيم ، معاني النحو ، بيت الحكمة ، جامعة بغداد.
- الشرقاوي ١٩٨١ م .د. حسن ، معجم ألفاظ الصوفية ،مؤسسة مختار للنشر والتوزيع ،القاهرة ، ط١.
- عبد المطلب ١٩٨٤م .محمد " البلاغة والاسلوبية ، سلسلة الادبيات المصرية العامة للكتاب القاهرة ، ط١ .
- عبد المطلب ١٩٩٥م .د. محمد ، قراءات اسلوبية في الشعر الحديث ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١.
- علي ١٩٩٩م .ارشد محمد .أسلوبية البناء الشعري،دراسة اسلوبية لشعر سامي مهدي ،دار الشؤون الثقافية العامة، ط١ .
- عياد ١٩٨٨م.د. شكري ، اللغة والابداع ، مبادئ علم الاسلوب العربي ، انترناشيونال القاهرة ، ط١،.
- غريب ١٩٦٥م. ميشال فريد ، عمر بن الفارض من خلال شعره ، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت، ط١.
- فضل ١٩٩٥م . د. صلاح " اساليب الشعرية المعاصرة ، دار الاداب ، بيروت ط١ .

- فضل ١٩٩٩ م. د. صلاح، شفرات النص، دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيدة، دارالاداب، القاهرة ، ط ١ .
- فضل ١٩٩٢ م. د. صلاح ، علم الاسلوب مبادئه واجراءاته ، مؤسسة المختار ، القاهرة.
- كوهين ١٩٨٦ م. جان " بنية اللغة الشعرية ، ، ترجمة ، محمد ولي ومحمد العمري ، دار توبقال ، المغرب ، دار البيضاء ، ط ١ .
- المسدي ١٩٨٩ م. د. عبد السلام ، النقد والحداثة منشورات دار امية ، ط ٢ .
- المسيري ٢٠٠٢ م. عبد الوهاب ، اللغة والمجاز - بين التوحيد ووحدة الوجود ، دار الشروق ، ط ١ .
- مفتاح ١٩٨٢ م. د. محمد. تحليل الخطاب الشعري ، استراتيجيات التناس، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط ١ .
- النابلسي ١٩٩٩ م. عبدالغني، المعارف الغيبية في شرح العينية الجيلية ، ضمن كتاب النادر العينية ، للجيلي ، تحقيق ، د. يوسف زيدان ، دار الأمين للنشر والتوزيع ، جمهورية مصر العربية ، ط ١ ، ١٤١٩ هـ .
- نصر ١٩٨٢ م. عاطف جودة ، شعر عمر بن الفارض ، دراسة في فن الشعر الصوفي ، ، دار الاندلس ، دار الكندي للطباعة والنشر ، لبنان ، بيروت ، ط ١ .
- نيكولسون ١٩٥٦ م. رينولد . " التصوف الاسلامي وتاريخه ، ترجمة : أبو العلا عفيفي ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ١٣٧٥ هـ .

الرسائل الجامعية

- أحمد ٢٠٠٢م. هشيار زكي حسن ، الثانية الكبرى لابن الفارض (ت٦٣٢هـ) دراسة أسلوبية ، ، (رسالة ماجستير) ، بإشراف ، د . بشرى فتحي حمدي البستاني كلية الآداب ، جامعة الموصل ، ١٤٢٣هـ.
- بن عقيل ١٩٩٩م . زين سالم احمد ، الشعر الصوفي في حضرموت في القرنين التاسع والعاشر الهجريين ، دراسة موضوعية وفنية ، (رسالة ماجستير) ، بإشراف د . عبد الكريم توفيق عبود ، مقدمة إلى كلية الآداب ، جامعة المستنصرية ، بغداد ١٤٢٠هـ ،
- المختار ٢٠٠٠م. وسن عبد الغني مال الله ، سورة الكهف ، دراسة أسلوبية ، ، (رسالة ماجستير) ، بإشراف ، د . بشرى فتحي حمدي البستاني ، مقدمة إلى كلية الآداب - جامعة الموصل ١٤٢١ ، .

الدوريات

- البستاني ٢٠٠٠م ، د. بشرى ،جماليات الذاكرة و جدلية الحضور في عينية الصمة بن عبدالله القشيرى مجلة الف باء (البلاغة المقارنة) ، لندن، العدد ٢١.
- ، خشفة ١٩٩٠م محمد نديم.تبادل الضمائر وطاقته التعبيرية ، مجلة البيان ،الكويت ، العدد ٢٩٢ .
- زاهر ١٩٨١م عبد الهادي. بنية القصيدة ، ، مجلة كلية الاداب ، جامعة صنعاء ، العدد ٣ .
- ستار ١٩٩٩م ناهضة .المواقف والمخاطبات . قراءة في شعرية النثر الصوفي ، مجلة الموقف الثقافي ، العدد ٢٢.
- عنبر ١٩٩٨م . عبد ، علامة الاعراب ، مقارنة بنائية بين تحولات المعنى وتشكيل النص ، مجلة دراسات العلوم الانسانية والاجتماعية ، المجلد ٢٥ ، العدد ١.

پوخته:

تويژهر ږوو له تويژينه وهی قه سیدهی (النادرَات العينية في البادرَات الغيبية) وَاَتَا: (نمونه دهگم نه کان له دهسټپيشخه ره نادياريه کاندَا)، به پيی ميوډی شيوازگه ری. ئه وهش قه سیدهیه کی سؤفيگه رييه، که پيکها توه له ۵۳۴ ډيړی قه سیدهی عه بدولکه ريم ئه لجيلی. (نادرَات العينية) دهگم نه جوړيه کان، يه کيکه له چاوگه ی قه سیدهی سؤفيگه ری. که زوربه ی بيردوزه فله سه فييه کان و رهوشتيه کانی سؤفيگه ری له خوی دهگری. به ئامانجی ئاشکرا کردنی لايه نی داهينان له زمانی نووسه ر. له ريگای تاکه که سی تاييه تمه ندي و چاره سه رکردن. ئه گه ر شيوازگه ری تاييه تمه نديت به ده رخسټنی شيوه ی باش و تاکه که سی. تاييه تمه ندي زمان له وه ده قدا، ميوډی شيوازگه ری ږووبه ريکی فراوان له زانياريه کانی دهق و ه رده گريټ، به گه رانه وه بو راناوه کان و ئه ندازه کردنی و لادانی زمانه وانی و ته ئويل. ئه ویش به به سه ر دوو ته وه رده دا دابهش ده کريت:

۱- ئه ندازه ی راناوه کان له نيوان پيوانه و تيپه ږوونی شيوازی.

۲- لادانی زمانه وانی دهق و لادانی پيوانه ی ږيزمانی.

ئهو ميوډه ئاراسټه ده بيت به رهو شيکردنه وه به مه به سټی دوزينه وهی لادانه کانی شيوازی. ئه ویش له ريگای پيکها ته کانی دهق، بو وهستان له سه ر هيما بوکراوه کان که له پشت شيوه کانی لادانی زمانه وانی به ده رده که ون.

Abstract:

The implementation of pronouns and the Violation of the grammatical standard in Abdul Karim al-Jili's Alnnadirat Aleiniat fi Albadirat Alghibia

The paper provides a stylistic investigation of Abdul Karim al-Jili's poem Alnnadirat Aleiniat fi Albadirat Alghibia. The poem is a Sufi poem that consists of 534 lines. It is one of the most important Sufi texts; it contains almost all the Sufi philosophies and behavioral practices. The research aims to uncover the creative aspect of language in terms of exclusivity, privacy and treatment. The study will discuss two aspects only:

-^١The implementation of pronouns between the standard and stylistic violation

-^٢Text displacement and the Violation of the grammatical standard

This approach is used to reveal the text displacement through examining the internal components of the text in order to show its implications.