جمهوريّة العراق
وزارة التعليم العالي والبحث العلميّ
جامعة ديالى
كُلّيّة التربية للعلوم الإنسانيّة
قسم اللغة العربيّة
الدراسات العليا

الأنساقُ البديعيّةُ وأثرُها البلاغيُّ في ديوانِ ابنِ بنتِ المَيْلَقِ (ت ٧٩٧ هـ)

رسالة مُقدّمة

إلى مَجلِسِ كُلّيّةِ التَّربيةِ للعُلومِ الإنسانيّةِ/ جامعةِ ديالى وهيَ جُزءٌ مِنْ مُتَطلَّباتِ نَيلِ درجة الماجستيرِ في اللُّغة العربيةِ وآدابِها (تخصص الأدب) .

من الطالب

بهاء جاسم محمد كرنفل

بإشراف

أ. د. إياد عبد الودود عثمان الحمداني

مُحرّم/١٤٤٧هـ تموز/ ٢٠٢٥م

بِسْمِ اللهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

سَبِّحِ اسْمَ رَبِّكَ الْأَعْلَى ﴿١﴾ الَّذِى خَلَقَ فَسَوَّى ﴿٢﴾ وَالَّذِى قَدَّرَ فَهَدَى ﴿٣﴾ وَالَّذِى أَخْرَجَ الْمَرْعَى ﴿٤﴾ فَجَعَلَهُ غُثَاءً أَحْوَى ﴿٥﴾ سَنُقْرِئُكَ فَلَا تَنسَى ﴿٦﴾ إِلَّا مَا شَاءَ اللَّهُ إِنَّهُ يَعْلَمُ الْجَهْرَ وَمَا يَخْفَى ﴿٧﴾ وَنُيَسِّرُكَ لِلْيُسْرَى ﴿٨﴾ فَذَكِّرْ إِن نَّفَعَتِ الذِّكْرَى ﴿٩﴾ سَيَذَّكَّرُ مَن يَخْشَى ﴿١٠﴾ وَيَتَجَنَّبُهَا الْأَشْقَى ﴿١١﴾ الَّذِى يَصْلَى النَّارَ الْكُبْرَى ﴿١٢﴾ ثُمَّ لَا يَمُوتُ فِيهَا وَلَا يَحْيَى ﴿١٣﴾ قَدْ أَفْلَحَ مَن تَزَكَّى ﴿١٤﴾ وَذَكَرَ اسْمَ رَبِّهِ فَصَلَّى ﴿١٥﴾ بَلْ تُؤْثِرُونَ الْحَيَاةَ الدُّنْيَا ﴿١٦﴾ وَالْآخِرَةُ خَيْرٌ وَأَبْقَى ﴿١٧﴾ إِنَّ هَذَا لَفِى الصُّحُفِ الْأُولَى ﴿١٨﴾ صُحُفِ إِبْرَاهِيمَ وَمُوسَى ﴿١٩﴾

صَدَقَ الله العَظِيم

سورة الأعلى ١-١٩

الفصل الأول:

أنساق العتبات

بادئة: في العتبات ومآلاتها.

المبحث الأول: حسن الابتداء والتصريع

أولًا: حسن الابتداء

ثانيًا: التّصريع

المبحث الثاني: حسن التخلّص

المبحث الثالث: حسن الانتهاء

_بادئة في العتبات ومآلاتها

يرجع مصطلح العتبات إلى العَتَبَةُ، التي هي في اللغة ((أَسْكُفَّةُ البابِ الَّتِي تُوطأُ؛[...] وَالْجَمْعُ: عَتَبٌ وعَتَباتٌ. والعَتَبُ: الدَّرَج)) [١]. وهذا يعني العتبة بوابة الدخول إلى البيت، والممهد للصعود إليه، فبدونها قد لا نستطيع الدخول بسهولة، وانطلاقًا من هذا المعنى اللغوي يمكن فهم لماذا انتقل هذا المفهوم إلى حقول أدبية وفنية ووجه المقاربة بين المفهوم اللغوي السابق والمفهوم الأدبي؛ هو كون العتبة الممهدة والموطئة للدخول، فهي تعد بوابة الدخول للنص الأدبي، كونها المصاحبة له؛ إذن: هي بمنزلة المفاتيح التي تفتح مغاليقه، وتضيء المعتم منها [٢]، وهذا يفسر لنا أهمية العتبة بالنسبة للنص الأدبي؛ إذ تعد العتبات النصية عند جينيت بمثابة نصوص موازية للنص الأصلي، تحمل فكره ومضامينه [٣]، النصوص الموازية، التي لها دور مهم في قراءة المتن، هذه القراءة التي ((تصير مشروطة بقراءة هذه النصوص، فكما أننا لا نلج فناء الدار قبل المرور بعتباتها، فكذلك لا يمكننا الدخول عالم المتن قبل المرور بعتباته)) [٤].

---

[١] لسان العرب، ٥٧٦/١، (مادة: عتب) .

[٢] ينظر: العتبات النصية في رواية البكاءة الجيلالي، (رسالة ماجستير)، جعيجع زهية، جامعة محمد بو ضياف، بالمسيلة، كلية اللغات، ٢٠٢٤م، ٩-١٠.

[٣] ينظر: عتبات النص (البنية والدلالة)، عبد الفتاح الحجمري، منشورات الرابطة، شركة الرابطة الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٦م، ٢٩.

[٤] مدخل إلى عتبات النص: دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، عبد الرزاق بلال، إفريقيا الشرق، ط١، ٢٠٠٠م، ٢٣.

المبحث الأول: حسن الابتداء والتصريع

أولًا: حسن الابتداء:

تُعدَّ البدايات عنوانًا لكل شيء، ولاسيما في موضوعات الأدب، فتميز النصوص الأدبية يبدأ من مقدماتها سواء أكان في الشعر أم في النثر؛ ولذا يحرص الأديب على أن تكون بداية نصه تثير إعجاب المتلقي وتجذب انتباهه، فحسن الابتداء يعد تهيئة لبقية أجزاء النص، إذ تعطي المقدمة للنص صيغة تُسهم في تقبل النص واستساغته، كما تعد وسيلة للخلوص إلى الغرض الأساسي، فيخلص الأديب بها إلى التيمة الأساسية بطريقة مؤثرة ومقنعة[١]، وهو علامة دالة للنص؛ إذ يحمل الابتداء الفكرة الأولى والشرارة التي تنطلق منها فكرة النص، سواء أكان نصًا نثريًا أم قصيدة قد تصل لعشرات الأبيات[٢].

وحديثًا شكّل مفهوم العتبة الوجه الجديد لنسق البدايات، فالعتبة تحقق نوعًا من التّجاور والتّحاور بينها وبين بقية مكونات النص [٣]، ولعل الابتداء يكون أوسع من العتبة، فالعتبة تكمن في مدخلات النص بعيدًا عن متنه، أي العناوين الرئيسية والفرعية، أما حسن الابتداء فيشمل مدخلات النص ومقدمة المتن أيضًا، ولكن القرب بينهما يجعلهما بذات الخصائص تقريباً؛ فكلاهما يمهّدان للنص.

الابتداء ليس مجرّد لحظة زمنية، بل هو لحظة ولادة لفكرة، وسبق جزء من الخطاب على غيره، مقدمة النص، وانطلاقه، فالابتداء هو لحظة بدء الإنجاز، ولا رحلة دون ابتداء وانطلاق. أي: البدء أول الأمر، ومن هذا يظهر أن حسن الابتداء ما تقدم على غيره وما زاد عن غيره جمالاً وأعجب المتلقي.

---

[١] ينظر: آليات الحجاج البلاغي في خطاب المدح عند البحتري (اطروحة دكتوراه)، زهرة عزّ الدين، ٧٧.

[٢] ينظر: براعة الاستهلال في فواتح القصائد والسور، د. محمد بدري عبد الجليل (استاذ البلاغة العربية المساعد بجامعتي الاسكندرية وبيروت العربية) ، المكتب الإسلامي زهير الشاويش، ط٢، بيروت، ١٩٨٤م، ٢٤، و تنظر ايضًا: ٣٥-٣٦.

[٣] عتبات النص (البنية والدلالة)، عبد الفتاح الحجمري، ١٠-١١.

وفي بيان الاصطلاح يظهر أن حسن الابتداء – الذي يطلق عليه أيضًا براعة المطلع– هو: ((أن يتأنق المتكلم في أول كلامه، ويأتي بأعذب الألفاظ، وأجزلها وأرقها وأسلسها وأحسنها، نظمًا وسبكًا، وأصحتها مبنيٌ، وأوضحها معنىً وأخلاها من الحشو، والركة والتعقيد، والتقديم والتأخير الملبس والذي لا يناسب)) [١]. وهنا يظهر التوافق والانسجام بين الاطلاق اللغوي، وما اصطلح عليه علماء البديع. ويفهم من براعة الاستهلال أنها المعادل الموضوعي لحسن الابتداء، الذي يتردد فهو مصطلح اجتَرحَهُ المتأخرون، إلى جنب حسن الابتداء في مصنفات البديع[٢].

ومن مرادفات حسن الابتداء براعة الاستهلال، ويقصد بها في الأصل اللغوي الإفاقة في أمر ما، وعلوه عن غيره، وزيادة شيء على شيء بطريقةٍ يتميّز فيها على غيره، ((أَيْ: فَاقَ أَصْحَابَهُ فِي العِلْمِ وَغَيْرِهِ، فَهُوَ بَارِعٌ)) [٣]، فالبراعة والحسن يلتقيان في نقطة ما تمثل الزيادة والإفاقة. أما الاستهلال فمن مادة (هلل): ((الهِلَالُ: أَوَّلُ لَيْلَةٍ، وَالثَّانِيَةُ، وَالثَّالِثَةُ، ثُمَّ هُوَ قَمَرٌ [...]، وَتَهَلَّلَ السَّحَابُ بِبَرْقِهِ، تَلَالُؤًا، وَتَهَلَّلَ وَجْهُ الرَّجُلِ مِنْ فَرَحِهِ، وَاسْتَهَلَّ، وَتَهَلَّلَتْ دُمُوعُهُ، أَيْ: سَالَتْ)) [٤]، ويقصد به مقدمة الشيء، وإضافة براعة له كأنك عندما تقول استهليت الأمر بكذا، أشرت إلى استهلاله بأمر معجب للمتلقي[٥]. وبراعة الاستهلال، ((خصوا بها ابتداء المتكلم [...]

---

[١] أنوار الربيع في أنواع البديع، علي صدر الدين بن معصوم المدني، (ت١١١٩هـ)، تح: شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، ط١، ١٩٦٨م، ٣٤/١.

[٢] ينظر: تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، عبد العظيم بن الواحد بن ظافر ابن أبي الإصبع العدواني، البغدادي المصري (ت٦٥٤هـ)، تح: د. حفني محمد شرف، الجمهورية العربية المتحدة، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية – لجنة إحياء التراث الإسلامي، ١٦٨.

[٣] الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري الفارابي (ت٣٩٣هـ)، تح: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط٤، ١٩٨٧م، ١٨٤/٣.

[٤] الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري الفارابي، ٨٥١/٥. (مادة : هلل) .

[٥] الشعراء الحنفاء، د. أحمد جمال العمري، (أستاذ مساعد، كلية الآداب جامعة الزقازيق)، القاهرة، دار المعارف، (طبعة الأمارات)، ٢٠١٦م، ٣٠.

ولقد وقع في أثناء القصيدة)) [١]، أي: أن هذه البراعة وهذا الحسن جوهره أن يعرض في مقدمة القصيدة ما جاء في ثناياها، وبذلك يكون من أخذ بهذا الفن في قصيدته قد هيّأ نفس متلقيه الى ما يلقيه عليه، واعطاه المضمون ملخصًا مختصرًا في أول إنشائه، وعلم المتلقي غرض القصيد ومرماه فأصغى وتأثر وتفاعل، من كل ذلك اصطلح براعة الاستهلال، أو المطلع أو حُسْن الابتداء؛ على الحالة التي فيها ((يقدّم المتحدث أو الكاتب في ديباجة حديثه أو في أول موضوعه جملةً من الألفاظ والعبارات، يمهّد بها الموضوعة الأساسي)) [٢].

_ تطور هذا النسق

قد تحدث ابن قتيبة (٢٧٦هـ) عن الشعر وسبب أخذه هذا المنوال شبه الثابت في الابتداء بالأطلال، ونقل الأخير كلام (أبو عبيدة معمر بن المثنّى) الذي يصف امرأ القيس بأنه:((أوّل من فتح الشعر واستوقف، وبكى في الدمن، ووصف ما فيها)) [٣]، ويبدو أنه ثمة مقاربة موضوعية بين الابتداء والاستهلال بذكر الأطلال، فأهمية الوقوف على الطلل جاءت من كونها أول ما يأخذ فيه في القصيدة، وهذه الأهمية التي أولاها النقاد والأدباء والبلاغيون لمقدمة الطلل تعكس أهمية الابتداء بشكل غير مباشر، فمقدمة الطلل اكتسبت أهميتها في كونها أول ما يطرق آذان السامع، والغرض منها استقطاب المتلقي.

ويرى أبو هلال العسكري (٣٩٥هـ) أن العرب كانت ((في أكثر شعرها تبتدئ بذكر الديار والبكاء عليها، والوجد بفراق ساكنيها)) [٤]، وهذا يعني أن البدء بذكر الديار والبكاء عليها ليس مجرّد تقليد شكلي؛ بل هو تعبير عن رؤية متجذّرة في

---

[١] تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، ابن أبي الإصبع المصري، ١٦٨.

[٢] معجم اللغة العربية المعاصرة، د. أحمد مختار عبد الحميد عمر، عالم الكتب، ط١، ٢٠٠٨م، ١٩٠/١.

[٣] الشعر والشعراء، أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري (ت٢٧٦هـ)، دار الحديث، القاهرة، ٢٠٠٢م، ١٢٨.

[٤] المصدر نفسه، ٤٥٢.

البيئة العربية، ويرى أبو هلال عن طريق القول السابق أن المتلقي يُدخل منذ الابتداء في حالة وجدانية عاطفية، مما يجعله أكثر استعدادًا للتلقي، وخير سبيل لذلك هو أسلوب الوقوف على الأطلال، للتعبير عن مشاعر الشوق واللوعة لفراق الأحبة.

ويبدو للباحث أن آراء أبي هلال العسكري النقدية في هذا النسق شكلت أساسًا صلبًا لآراء النقاد من بعده، ومن ذلك تعليله بأن ابتداء الخطب بالتحميد لأن((النفوس تتشوف للثناء على الله فهو داعية إلى الاستماع)) [١]، وتنطبق هذه الآراء على الشعر أيضًا كما سيتضح في التحليل.

أما ابن المعتز(٢٩٦هـ) فقد ذكر اصطلاح هذا الفن في الشعر، وأورد عليه عدة أمثلة لمختلف الأغراض من مختلف شعراء الجاهلية والإسلام[٢] ما مهد السبيل لشهرة هذا اللون، وتناوله من بقية النقاد والبلاغيين خاصة أن جميع الأمثلة التي أوردها تعد من أرقى مطالع القصائد وأفضلها، وتتميز بثرائها البلاغي الذي يضفي تأثيرًا منذ اللحظة الأولى وجاذبية، فهي تبدأ وتستهل بصور شعرية بديعة تسترعي الانتباه.

_فاعلية حسن الابتداء:

يُعدُّ تحسين المطالع ذا أهمية في أي قول ولاسيما الصناعة الشعرية، وفي البلاغة والبديع، ويعد هذا النسق من أفضل محاسن الكلام كما وصفه حازم القرطاجني(٦٨٤هـ)، في قوله: ((تحسين الاستهلالات والمطالع من أحسن شيء في هذه الصناعة)) [٣]، وللبراعة فيه أهمية بحسب رأي (القرطاجني)؛ لأنه ((الطليعة الدالة على ما بعدها المتنزلة من القصيدة منزلة الوجه والغرة، تزيد النفس بحسنها ابتهاجا ونشاطا لتلقي ما بعدها إن كان بنسبة من ذلك، وربما غطت بحسنها على

---

[١] كتاب الصناعتين، ٤٣٧.
[٢] البديع في البديع، عبد الله ابن المعتز، ١٧٦.
[٣] منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ٢٧٨.

كثير من التخون الواقع بعدها إذا لم يتناصر الحسن فيما وليها)) [١]، وليست هذه الأهمية اعتباطية، فالاستهلال نسق مرتبط بكل عنصر من عناصر القول بناء ومعنى، ومعنى المعنى، وابتداء وانتهاء، ظاهر وغير ظاهر، وتأثير وتلقٍ، واستقطاب، وشد انتباه وإصغاء، وضرب في الأساسيات البنائية للقصيدة العربية منذ جذورها الأولى، وذلك؛ لأن((الاستهلال في مجمله مرتبط بقيم وضرورات موضوعية وبنائية، فالموضوعية يمكن اختبارها على الاشتياق للأطلال، والبنائية ربما تعني المعنى داخل القصيدة تارة، والغرض – بتعبير القدماء – تارة أخرى)) [٢]، وللتعبير عن الوقوف على الأطلال أهمية فاض النقاد في شرحها، وليس من الصدفة أن موضعها وحيّزها الابتداء والاستهلال، وللأخير أهمية في تحديد الجمهور المستهدف، فمتذوق الشعر يُقبل على القصيدة من ابتدائها، ويعرف غرضها ومنوالها فيقبل أو يعرض عنها تبعاً لذلك، فالابتداء يتيح للشاعر اختيار جمهوره، ومتذوق الشعر منه يتاح له اختيار ما يُسْمَعُ ويُقرأ[٣]. وهذا ظاهر في شعر ابن بنت الميلق:

(البسيط)

يَا سَاعَةَ الوَصْلِ هَلْ أَحْظَى بِلُقّيَاكِ أَوْ هَلْ أَرَى الرُّومَ مِنْ إِشْمَامِ رَيَّاكِ

آهَاً عَلَيَّ وَهَلْ يُغْنِي التَّأَوُّهُ مَنْ قَدْ صُدَّ فَهُوَ بَعِيدٌ مُسْقَمٌ بَاكِ

أَجِدُّ فِي السَّيْرِ أَبْغِي القُرْبَ ثَمَّ أَرَى ذَاكَ التَّقَرُّبَ بُعْدَاً حِيْنَ أَرْعَاكِ

كَأَنّنِي مُشْيِمٌ وَالقَصْدُ نَحوَ قَبَى وَلَيْسَ فِي الشَّامِ مَنْ يُصْغِي إِلَى الشَّاكِي[٤]

يبدأ النص بتوظيف حرف النداء (يا)، وهو من الحروف الأساسية، ويستخدم للدلالة على قرب المنادى من المنادي وتكريمه والتحبب إليه[١]، ولكن المنادى هنا

---

[١] منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ٢٧٨.

[٢] براعة الاستهلال عند أحمد شوقي، (دراسة في علاقة الاستهلال بفاعلية التلقي)، (بحث)، علامات في النقد، علاء الدين فتحي محمد الجابري. (٢٠١٤م) مج ٢٠، ع٧٩، ٢٥٠.

[٣] ينظر: عتبات (ج. جينيت من النص إلى المناص) عبد الحق بلعابد تقديم، د. سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ٢٠٠٨م، ١٢١.

[٤] الديوان: ٦٨-٦٩، الأبيات ١-٤.

(ساعة الوصل) وهي غير عاقل، ليفهم منها أن النداء ليس على حقيقته، وإنَّمَا خرج إلى الغرض البلاغي التّمني، تمني الوصال، أي: جعل من ساعة الوصل وكأنها إنسان يعقل ويناديه متمنيا قربه؛ لاستحالة تحقق هذا القرب، ثم أتبع النداء باسم الاستفهام (هل) وكرر مرتين؛ لتأكيد هذا التّمني، فالاستفهام أيضًا على غير حقيقته، فإذا كان الاستفهام الأول يحمل معنى التّمني والرجاء، فإن الاستفهام الثاني يحمل معنى الاستحالة، ويتأكد هذا المعنى في البيت الثاني الذي يبدأ بالتأوه (آهـا)؛ ليدلّ على الحسرة التي نتجت من يأسه من الوصل، ثم يؤكد هذا التألم بكلمات مثل(التأوه–مسقم– باك). كلها اجتمعت لتصنع ابتداء مؤثرًا يلفت انتباه المتلقي، مما يعطي انطباعًا بأن هناك وعيًا بأهمية الابتداء، بوصفه طريقًا للسيطرة على قارئ النص[٢]، هذه البداية التي تشكل بفعل ألفاظها عتبة عاطفية: (يَا سَاعَةَ الوَصْلِ هَلْ أَحْظَى بِلُقْيَاكِ)، مما يُثير تساؤلات حول إمكانية تحقيق هذا اللقاء في الأبيات القادمة بطريقة الإرصاد [٣]، وهنا تظهر براعة الاستهلال، فقد وَظَّفَ خيوطًا فكرية يستقطب بها متلقيه ليستمر معه، ويعزز هذا الاستقطاب التساؤل حول مصير (اللقاء)، وهل سيَتحقَّق أو سيظل البعد والاشتياق المُعذَّب، ثم ينطلق في بث شكواه وصراعه النفسي.

أضاف هذا الابتداء معنى ضمنيًا وهو التمني لأبيات ظاهرها الغزل، يدلل على فهم لما يراد له أن يقرع السمع من اللحظة الأولى وجوده هذا الموضع ووجوب مراعاته

---

[١] شذرات الذهب دراسة في البلاغة القرآنية، محمود توفيق محمد سعد، ٣٧.

[٢] ينظر: براعة، الاستهلال عند أحمد شوقي، دراسة في علاقة الاستهلال بفاعلية التلقي، (بحث)، علاء الدين فتحي محمد الجابري، ٢٣٠.

[٣] ((الإرصاد: هو أن يجعل قبل العجز من الفقرة أو البيت ما يدلّ على العجز إذا عرف الرويّ. و يسمّى (التسهيم)، و هو مأخوذ من الثوب المسهم، و هو الذي يدل أحد سهامه على الآخر الذي قبله لكون لونه يقتضي أن يليه لون مخصوص به لمجاورة اللون الذي قبله)) معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، د. أحمد مطلوب، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ٢٠٠٧م، ٥٧/١–٥٨.

((فإن كان كما ذكر أقبل السامع على الكلام فوعى جميعه وإن كان بخلاف ذلك أعرض عنه ورفضه وإن كان في غاية الحسن)) [١].

_مقدمة الهوى

في الحقيقة لا فرق بين أن يقال مقدمة الهوى أو الودّ أو الحب أو العشق، فالصوفية يوحدون هذه المصطلحات تقريبًا، ولكن في أجزاء أثناء التعبير يكون لكل مصطلح خصوصية ما، والهوى ظهور المحبوب من الغيب إلى الشهادة في القلب[٢]، فمن الطبيعي أن تبدأ معظم قصائد الديوان بمصطلحات صوفية عميقة جدًا، كما في القصيدة التي بدأت بمطلع مضمونه المحبة ومقامها، يقول:

(البسيط)

لاَشَكَّ أَنَّ الهَوى مَا لَيْسَ يَنْحَصِرُ وَلَيْسَ فِي الحُبِّ مَا يَأْتِي بِهِ القَدَرُ

إنَّ المَحَبَّةَ سِرٌّ لا يُحَاطُ بِهِ مُغَيَّبٌ فِي غُيُوبِ السِّرِّ مُسْتَتِرُ

تَسْرِي لَطَائِفُهُ فِي الذَّاتِ إِنْ لَطُفَتْ وَلَيْسَ ذَلِكَ إِلاَّ إِنْ وَفَا القَدَرُ

مَا الحُبُّ مُكْتَسَبٌ وَلاَ السُّلُوُّ وَلاَ مَا يَطْرُقُ القَلْبُ كَلاَّ لِيْسَ يُقْتَدَرُ[٣]

استُهلّ البيتُ بجملةٍ حاسمة: (لَا شَكَّ)، ما يعطي انطباعًا للوهلة الأولى بالثقة واليقين بالفكرة التي ستطرح، فينعكس ذلك على المتلقي، وكأنه أراد من هذا تشكيل عتبة مؤثرة تساعد على أن يجذب القارئ إلى الموضوع الأساسي(الهَوَى)، وبذلك يكون قد حدد الموضوع الرئيسي (الحب وقدره)، و يُرسي إيقاع القصيدة ونسقها على هذا المنوال منذ الابتداء وهذه وظيفة مهمة من وظائفه.

---

[١] براعة الاستهلال وحسن الخاتمة في شعر زهير بن أبي سلمى (بحث)، د. راجحة عبد السادة سلمان، د. أكرم عبد الله محمد ،الجامعة المستنصرية، كلية التربية الأساسية، مجلة كلية التربية الأساسية ع٧٠، ٢٠١١م، ٦٤.

[٢] ينظر: المعجم الصوفي(الحكمة في حدود الكلمة)، د. سعاد الحكيم (أستاذه التصوف في الجامعة اللبنانية)، دندرة للطباعة والنشر، ١٩٨١م، ٣٠٢.

[٣] الديوان: ٧٣-٧٤، الأبيات ١-٤.

يحمل النص معنى التوكيد بـــ(أن)، ومن ثم تبعه التعميم في (مَا لَيْسَ يَنْحَصِـــرُ)، و(لَيْسَ فِي الحُبِّ مَا يَأْتِي بِهِ القَدَرُ)، فيظهر أن التوكيد وظف ليضفي الثقة، والتعميم وليصنع إحساسًا بالاتساع، مما يدفع القارئ للاستمرار في القراءة، وكذلك يلاحـــظ الجمع بين التأكيد بقول:(لا شك)، والنفي بلفظ (ليس)، فيُحدث توازنًا بلاغيًـــا يُبـــرز مقدرة النص على جمع المتفارقات السابقة؛ لكي يصنع معاني كلّهـــا تـــدور حـــول العلاقة بين الإرادة الإنسانية والقدر، هذه الاخيرة لا تقال بالظاهر، وإنَّمَـــا تُـــوارى بغير الظاهر، مستعملاً (الهوى) الذي يشكل (العاطفة البشرية) و (القدر) الذي يشكل (قوة خارجية مسيطرة)، لكي يوصل أنه متحكم به مستسلم، والهوى غيـــر مســـيطرٍ عليه، وإنَّمَا هو مغروس فيه غرسًا.

جاء الابتداء مدبرّ بعناية لستقطاب المتلقي، وهذه الشبكة الواسعة من العلاقـــات بين عناصر بنائية مختلفة شكلت نسقًا يتيح بقاء المتلقي وإصغائه، وهذا لا يعنـــي أن هذه المعاني المبتكرة لا تتكرر في القصيدة مجدداً؛ بل يعمد إلى صبّها فـــي قالـــب لفظي مختلف، ما يشعر المتلقي بأنه تحرّر من المعنى الأول والحقيقة عكس ذلـــك، فهو أعاد ابتكاره، فيبدو أنه قد شكل عبر الابتداء بداية نسق متصل بسلسلة أخـــرى في نسق أكبر متعلقة باستراتيجيات مختلفة منها التّخلّص والانتهاء، وهذا على سبيل المثال لا الحصر، ما يؤكد ذلك هو اعتماد النص على التدرج ببـــدء الحـــديث عـــن الحب كفكرة مُطلقة (مَا لَيْسَ يَنْحَصِرُ)، ثم ينتقل إلى تفاصيله (سِرٌّ لَـــا يُحَـــاطُ بِـــهِ)، فيبرز تدرج في الأفكار ومن ثم في أثناء القصيدة يتخلص أو ينتقـــل إلـــى (طلـــب الرضا) يقول: (البسيط)

إِذَا رَضُوكَ لَهُمْ أَحْبَبْتَهُمْ فَبِهِمْ تُحِبُّهُمْ وَبِهِمْ تَدْنُو وَتَأْتَمِرُ [1]

ثم ينتهي بالصلاة على النبي وهذا معتاد كما سيأتي يقول: (البسيط)

يَا رَبِّ صَلِّ وَسَلِّمْ دَائِمَاً أَبَدَاً عَلَيْهِ وَالصَّحْبِ أَيْضًا كُلَّمَا ذُكِرُوا [1]

---

[1] الديوان: ٧٥، رقم البيت، ١٧.

_مقدمة الحريّة:

من المألوف في الديوان الانزياح اللغوي الصوفي الذي يخلط بين الجرأة الظاهرية اللفظية كاستعمال لفظ (التهتّك) والمعنى الروحي العميق (الفناء في المحبوب)، والحرية التي تسموا بالعبد التي يكون باطنها عبودية مطلقة للحق وتحرر عن كل ما سوى ذلك((إتمام العبودية لله والتحرّر عمّا سواه)) [٢]، يوظف ذلك مع إبراز هذا التناقض الذي يُحيط به الصوفية عادةً في تعبيرهم عن التجارب الروحية. هذا الانزياح في الابتداء لفظيًا يجذب القارئ يقول: (الخفيف)

لاَ تَلُمْنِي فَقَدْ عَصَيْتُ اللّوَاحِي وَحَلاَ لِي تَهَتُّكِي وَافْتَضَاحي

أَنَاْ قَدْ حَالَفَ الغَرَامُ فُؤَادِي فِي مَقَامِي وَغُدْوَتِي وَرَوَاحِي

وَدَعَانِي إِلَى الخَلَاعَةِ عِشقٌ لاَزِمٌ لِي يَقُولُ : مَا مِنْ بَرَاحِ

قَدْ تَلَطّفْتُ بِالتَّعَشقِ حَتَّى صِرْتُ مِثْلَ النّسيْم بَيْنَ الرِّيَاحِ[٣]

تظهر قوةً البدء عبر توظيف الأسلوب المباشر، والألفاظ الأكثر جرأة، والمفعمة بالعاطفة التي تحمل مضمون التحرر من آراء الآخرين، إذ يبدأ النص بمعنى الرفض في قوله:(لا تَلُمْنِي فَقَدْ عَصَيْتُ اللواحي)، ويحمل النقد واللومَ، ويُعلن التمرُّد على المُنتقدين بأسلوب يخاطب الآخر مبتدأ بأداة النفي، ويجذب هذا الأسلوب القارئ؛ لأنه يشكل فضول التساؤل عن ماذا بعد هذا الرفض؟ فهل يستمر منوال طلب التحرر من قيود الآخر الذي يفرض بشكل غير مرغوب، ويعكس هذا الرفض الظاهر على المستوى غير الظاهر شجاعة، وكأنه رفض للقيود وعدم تفضيل الراحة مع الأوهام التي أعطيت؛ بل إن الطريق مختلفة، وإن كان اللفظ مختلفًا (التهتك) فهي إشارة إلى

---

[١] الديوان:٧٦، رقم البيت، ٢٤.

[٢] المعجم الصوفي (الأصول القرآنية للمصطلح الصوفي)، د. محمد عبد الرزاق، دار ماجد عسيري جدة، المملكة العربية السعودية، ٢٠٠٤م، ٥٦٧/٢، (مادة: الحرية).

[٣] الديوان: ١٤٨-١٤٩، الأبيات ١-٤.

مواجهة الحقائق الصعبة التي تتطلب التهتك، وترك كل تحكيم لا يحكم الشرع، واتّباع نهج الرسول الكريم، ويرى أن الحقيقة موجودة خلف هذا النسق حصرًا.

ويأتي هذا النص معبرًا عن حالة الصراع مما يجعله بداية مُؤثّرة، باستعمال عبارات بلهجة متصاعدة (عصيت- تهتكي- افتضاحي- الخلاعة) غير معهودة في الديوان، وكثيرًا ما يجعل القصيدة تكسر أفق التوقع المعتاد في الابتداء، وقد يقول قائل إن: ((محاشاة مطالع الأبيات من كل ما يكره من جهتي المسموعات والمفهومات مستحبة لأنها أول ما يقرع السمع، فهي رائد ما بعدها إلى القلب، فإذا قبلتها النفس تحركت لقبول ما بعدها، وإن لم تقبلها كانت خليقة أن تنقبض عما بعدها)) [1]. وقد وُظِّفَ الصراع في كثير من الابتدائات، ولكنه هنا أريد كسر أفق متلقيه من أول بيت من خلال توظيف مفردات من معجم متصاعد، ليستمر في قراءة القصيدة، ويبدو أن هذه الألفاظ إنما جاءت مناسبة تمامًا للسياق؛ لأنه يتحدث في نسق من التبرير العاطفي؛ لتمرّده وتبنّيه الألفاظ مناسبة ترسي أساسًا لموضوع العشق مع التمرد، فوظفت هذه الألفاظ ليشارك المتلقي عبر كلام موجّه لضمير المخاطَب في(لا تُلمني) وأيضًا يُحوِّل المتلقي إلى شاهدٍ على حوارٍ، ويُدخل فورًا إلى صميم الصراع، فيصبح (الغَرَام) قوةً فاعلةً تسوغ القول، هو يقول: إن اللاشعور أساس الفعل فقد (حالف فؤادي) حين سيطر العشق وهيمن عليه.

_مقدمة الخمرة

قد أعطى الصوفية المعجم الخمري دلالات جديدة خرجت به إلى دائرة الرمز الصوفي، ويوظّف الصوفية الألفاظ ذاتها التي نجدها في شعر الخمر الحسية كالندمان والحواني والدنان، وإلا أنهم يشيرون بهذه الألفاظ إلى معاني الحبّ والفناء

---

[1] [لم يجد الباحث هذا النص في النسخة المعتمدة لديه من كتاب (منهاج البلغاء وسراج الأدباء) في القسم الثالث في النظم وما تعرف به أحواله من حيث يكون ملائما للنفوس أو منافرا – المنهج الثالث في الإبانة عما يجب في تقدير الفصول وترتيبها ووصل بعضها ببعض وتحسين، ٢٩٥، غير أنه موجود في نسخة الشاملة_٩٢]

والاتحاد[١]، و الابتداء بمثل هذه الألفاظ يدعو الذهن للتفكر فيما تخفيه من رمـــوز، وما تحمله من دلالات، كما يظهر في هذه الأبيات: (الرّمل)

قَدْ صَفَى الْمَشْرُوبُ هُبُّوا وَاشْرَبُوا وَوَفَى الْمَحْبُوبُ طِيْبُوا وَاَطْرَبُوا

وَعَفَا عَنْ كُلِّ صَدٍّ وَجَفَا وَاصْطَفَى عَبْدَ هَوَاهُ فَارْغَبُواَ

بَادِرُوا فَالوَقْتُ قَدْ طَابَ لَكُمْ وَاغْنَمُوا الرَّاحَ فَنِعْمَ الْمَشْرَبُ

إكْرَعُوا بِكْرَاً سُلاَفاً عَرْفَهَا منْهَا أَضْحَى اَلْكَوْنُ يُدْعَى اَلطّيِّبُ [٢]

يبدأ النص بثنائية الخمرة والحب بدعوة حماسية للشرب والفرح (هُبُوا وَاشْرَبُوا، طِيبُوا وَأَطْرَبُوا)، وهذا يحقق جوًّا يعززه الإنشاد لجَذب القارئ، كما تضفي إضـــافة (قد) إلى الفعل الماضي (صَفَى) طابعًا مـــن اليقـــين والاكتمـــال، ويتبعـــه بفعلـــي الأمر(هبوا واشْرَبُوا)؛ ليُحقّز على فعل الشرب بعد الصفاء، مما يُوَازِنُ بين الإخبـــار والحثّ على الفعل، والمعنى الذي يدعو له النص لا يقصد بالمشروب (مادته)، وإنَّمَا تأثيره، فكما تؤثر مادة الخمر على عقل الإنسان كذلك أثر العشـــق الإلهـــي علـــى الصوفي، فالسكر الصوفي الذي يقصده النص النشوة المرتبطـــة بالإيمـــان فالســـكر الصوفي يرتبط بـــ((النشوة العارمة التي تفيض بها نفس الصوفي، وقد امتلأت بحب الله حتى غدت قريبة منه كل القرب)) [٣]، فتعبير الصوفية بألفاظ متقابلة عن حالات هذه النشوة ودرجاتها، مثل الغيبة والحضور، والصحو والسكر، والذوق والشرب[٤]، ولذلك ينبغي على المتلقي فهم مدلولات المعاني الصـــوفية التـــي يحملهـــا الـــنص الصوفي، لتأويله حسب رؤيتهم، واعتقادهم، ((إن شعراء الصوفية قد يتعمقون حتـــى

---

[١] ينظر: شعر عمر بن الفارض دراسة في فن الشعر الصوفي، الدكتور عاطف جودة نصـــر، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٢م، ١٣١.

[٢] الديوان: ٢٠٥، الأبيات١-٤.

[٣] الشعر الصوفي حتى أفول مدرسة بغداد وظهور الغزالي، عـــدنان حســـين العَـــوادي، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٦٧م، ١٩٩.

[٤] ينظر: المكان نفسه.

ليتوهم السامع أن عشقهم بشري وأن خمرتهم نواسية، ولكنها مشكلة سامعهم وقارئهم)) [١].

يبدأ البيت بالرّبط بين نقاء الشّراب (صَفَى الْمَشْرُوبُ) ووفاء المحبوب (وَفَى الْمَحْبُوبُ)، فيصنع تكاملاً بين حالتين كلاهما نتيجة للعشق الإلهي، ويضاف للنص جو من الإيقاع الإنشادي الذي يوظف لأجل تحقيق إيقاع إنشادي وكأنها صيحات (ارْغَبُوا، بَادِرُوا) تشكل دعوة للمتلقي للانسجام مع هذه العتبة التي تشجع على نزع الهموم والانتقال إلى فضاء العشق الإلهي، ويلاحظ المتلقي أيضًا أنه عمل على جعل هذا الابتداء متكاملًا بتوظيف التوازن بين الشطرين، يقول:

(صَفَى الْمَشْرُوبُ)، (وَفَى الْمَحْبُوبُ) – (هُبُوا وَاشْرَبُوا)، (طِيبُوا وَاطْرَبُوا).

يمكن تبيينه أكثر بالجدول الآتي:

الشطر الأول	الشطر الثاني	نوع التوازن
قَدْ صَفَى الْمَشْرُوبُ	وَوَفَى الْمَحْبُوبُ	توازن في البناء النحوي والمعنوي
هُبُّوا وَاشْرَبُوا	طِيبُوا وَأَطْرَبُوا	توازن لفظي وأمر فعلي مزدوج

وهو بذلك يُنْشِئُ تناغمًا لفظيًّا يعزز الابتداء، ويوظف في هذا لابتداء جميع الحواس تقريباً فقد وظف تراسل الحواس بشكل فعال لصنع صور حسية بصرية وسمعية وذوقية مؤثرة ففي البصرية يعبّر بـ (صَفَى الْمَشْرُوبُ) ما يبرز نقاء الشّراب وصفائه، وكأن ذلك متخيل في ذهن المتلقي، وفي الصورة السمعية يوظف (اطْرَبُوا) لأجل تحفيز المستمعين لإثارة الطرب أو يوهم المتلقي بأن القصيدة فيها صدى سمعي، وحركي كما في (بَادِرُوا، اغْنَمُوا) فيحثُّ على حركة محفّزة فعالة في لفت الانتباه.

---

[١] الحب و الخمر من الشعر الدنيوي إلى الشعر الصوفي دراسة نقدية تحليلية، د. محمود غرب، هلا للنشر والتوزيع، مصر، الجيزة، ط١، ٢٠٠٥م، ١٠٩.

هذا التوظيف الإيقاعي الذي يسير بخطٍّ متوازٍ مع الصور الحسية، لعكس معاني مشكلة من خلال معجم الخمرة ليشكل مثلث مثالي جاذب مشكل من (الإيقاع الجذاب، والصور الحية، والمضمون العميق)، يعمق النص ويستقطب ذهن القارئ ويدخله في جو القصيدة، أذن المؤلف الصوفي صحيح أنّه جدّد في المقدمة كما مؤلفي كل المذاهب الشعرية تقريبًا، لكنه لم يقصد بها الخمرة الحقيقية وإنَّمَا جعل منها نسقين: ظاهر وغير ظاهر.

فالنص ببادئته الخمرية، ومعانيه الصوفية شكل نسقًا من الألفاظ المستعارة يختلف ظاهرها عن باطنها، فبفضل التأثير الصوفي طعّمت المفردات والصور الشعرية بمعان أعمق وأوسع، فصنع بذلك إطاراً لغويًا جديدًا، أضيف به كثير إلى حس العربية وشعورها، وعمق أبعادها[1]، مما يمكن تسميتهُ تلاعبًا، فعندما يوظف ألفاظًا لا تعنى معانيها الأصلية فذلك وكأنه تلاعب بذهن المتلقي، ففي لحظه من عدم انتباهه يدخل في جو القصيدة الرئيسي دون أي وعي منه.

في هذا الابتداء دعوة للقارئ إلى أن يثق بحدسه، وليس بعينيه فقط، وأن يستعين مع ذلك بالذاكرة والتوقعات؛ لتشكيل صورة عن القصيدة؛ لأن الابتداء يحمل مضمون النص وأعطى الانطباع عنه منذ البداية.

مقدمة الغزل

لقد تأثر الصوفيون بنسق معاني القرآن في التعبير عن الحب بوصفه الجمالي المثالي، كما في قوله تعالى:((وَمِنَ النَّاسِ مَن يَتَّخِذُ مِن دُونِ اللَّهِ أَندَادًا يُحِبُّونَهُمْ كَحُبِّ اللَّهِ وَالَّذِينَ آمَنُوا أَشَدُّ حُبًّا لِّلَّهِ وَلَوْ يَرَى الَّذِينَ ظَلَمُوا إِذْ يَرَوْنَ الْعَذَابَ أَنَّ الْقُوَّةَ لِلَّهِ جَمِيعًا وَأَنَّ اللَّهَ شَدِيدُ الْعَذَابِ))، (البقرة:١٦٥) وقوله:((قُلْ إِن كُنتُمْ تُحِبُّونَ اللَّهَ فَاتَّبِعُونِي

[1] ينظر: الحب و الخمر من الشعر الدنيوي إلى الشعر الصوفي دراسة نقدية تحليلية، د. محمود غرب، هلا للنشر والتوزيع، مصر الجيزة، ط١، ٢٠٠٥م، ١٠٨.

يُحْبِبْكُمُ اللَّهُ وَيَغْفِرْ لَكُمْ ذُنُوبَكُمْ وَاللَّهُ غَفُورٌ رَّحِيمٌ)) (آل عمران:٣١). وقال ((يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا مَن يَرْتَدَّ مِنكُمْ عَن دِينِهِ فَسَوْفَ يَأْتِي اللَّهُ بِقَوْمٍ يُحِبُّهُمْ وَيُحِبُّونَهُ أَذِلَّةٍ عَلَى الْمُؤْمِنِينَ أَعِزَّةٍ عَلَى الْكَافِرِينَ يُجَاهِدُونَ فِي سَبِيلِ اللَّهِ وَلَا يَخَافُونَ لَوْمَةَ لَائِمٍ ذَلِكَ فَضْلُ اللَّهِ يُؤْتِيهِ مَن يَشَاءُ وَاللَّهُ وَاسِعٌ عَلِيمٌ)) (المائدة:٥٤)، ولكن كانوا بحاجة إلى الرمز لكي يستطيعوا التعبير بكل طاقتهم، فكان أمامهم توظيف (المرأة) رمزاً للجمال المطلق، وبرعوا بذلك في توظيف اسم المرأة في التعبير؛ ليبثّوا حبهم وأشواقهم، وليعبّروا من خلالها عن الجمال المطلق((فالجمال المقيد بالمحسوس باب مفتوح على الجمال المطلق؛ يعبّر منه من لا يقف على الرمز)) [١]، وهذا يتضح في ابتداء إحدى قصائده موظفًا، ليلى وابتسامتها يقول: (الطّويل)

لَوِ ابْتَسَمَتْ فِي اللّيْلِ لَيْلَى لَأَذْهَبَتْ غياهِبَهُ نُورًا بِبَرْقِ ابْتِسَامِهَا

وَلَوْ نَفَحَتْ أَنْفَاسُهَا نَفْحَةَ الصَّبَا لَأَهْدَتْ إِلَيْنَا عَبْقَ مِسْكِ خِتَامِهَا

وَلَوْ لَحِظَتِ نَفْساً بَرَاهَا اكْتِئَابُهَا بِلَحْظِ رِضَاهَا زَالَ كُلَّ سَقَامِهَا

وَلَوْ رَفَعَتْ يَوْماً مُرُوطَ جَمَالِهَا لَأَنْعَشَتِ الأَشْبَاحَ بَعْدَ انْعِدَامِهَا[٢]

ابتداء النصوص بمعاني الحب، والميل للنساء، والتغزل بهن، شكل نسقًا شائعًا عرف بالمقدمة الغزلية، والشعراء غالبًا ما يسرفون في شرح أشواقهم وعشقهم، ويصورون ما كان بينهم وبين محبوباتهم من وصال[٣]، فللشعراء((مذاهب في افتتاح القصائد بالنسيب؛ لما فيه من عطف القلوب، واستدعاء القبول بحسب ما في الطباع من حبّ الغزل، والميل إلى اللهو والنساء، وإن ذلك استدراج إلى ما بعده)) [٤]، فقد

---

[١] المعجم الصوفي، د. سعاد الحكيم، ٣٠٥.
[٢] الديوان: ١٥٣-١٥٤، الأبيات ١-٤.
[٣] ينظر: مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الأول، د. حسين عطوان، ٢٦.
[٤] العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ٢٢٥/١.

أظهر شعر ابن بنت الميلق ذلك بوصفه أسلوبًا لاستقطاب المتلقي، ولأنه شاعر صوفي وشعره متعلق غالبًا بالثناء الإلهي أو المديح النبوي فنجده يوظّف الألفاظ الغزلية في هذين الموضوعين؛ ((لأن الغزل يستميل القلوب، وتهواه الأسماع، وكان الشعراء يوردونه في بداية قصائدهم ليسترعوا انتباه سامعيهم إلى غرضهم ومقصدهم من الشعر)) [١].

يبدأ القول الشعري بمبالغة شعرية حول جمال ابتسامة ليلى، وتأثير هذه الابتسامة على الكون، ففي ابتسامتها تتحول غياهب الليل نورًا، وكأنها تُضيء ظلام الليل كالبرق، فهذا الافتتاح بالحديث عن (ابتسامة ليلى) يمثل حدثًا خارقًا يمحو ظلام الليل، ويشد انتباه القارئ بصورته المضيئة والمفاجئة، وقد أفيد من تشكيل صورة بصرية، ثم يشكلّ بذات المبالغة الشعرية في البيت الثاني صورة شمية بتوظيف لفظة (مسك)، وفي الثالث يبالغ كذلك في كونها لو لحظت بعينيها المرض لبرئ وشفي ويوظف في ذلك اللفاظ صافية مثل (النظرة)، التي تشفي الأمراض بنظرة رضا، كناية عن قوة تأثيرها الروحي، علم أن المقصود بليلى غير الظاهر، وأنما يقصد من خلال هذا الاسم الثناء الإلهي بلفظة شكلت مدار القول ومحيطها تشكيل متنوع من الكلمات العاطفية الأخرى، والسؤال لم ليلى تحديداً؟ يعلل د. طه حسين ذلك بأن هذه الأسماء ((إنَّمَا هي أسماء نساء اتخذها الشعراء لهذا المثل الأعلى الذي كانوا يلتمسونه ويطمحون إليه حين كانوا يتغنّون الحبّ)) [٢].

وقد وظف شعراء التَصوّف هذا المثل الأعلى في النسق الظاهر وحوله إلى نسق غير ظاهر يريدون منه العشق الإلهي، وقد تحدثوا عن ((ظاهرة التعبير عن مثل هذا

---

[١] المدائح النبوية حتى نهاية العصر المملوكي، د محمود سالم محمد، دار الفكر، دمشق ط١، ١٤١٧هـ، ٣٢٠.

[٢] حديث الأربعاء، د. طه حسين، مؤسسة هنداوي، ٢٠١٧م، الفصل ٢٣٠/٢٠. وينظر: براعة الاستهلال في فواتح القصائد والسور، الدكتور محمد بدري عبد الجليل، ٢٥.

بليلي وسلمى مفسرين، وأما قولهم ليلى وسلمى تلميحاً إلى الذات العلية فهو اعتصام بالإشارة من شدّة احترام العبارة)) [١] .

وهذا تمامًا مدار القول في استعمال لفظ ليلى لُيعبَّر فيه عن حبّ للذات العليا وقد جمع من خلال ذلك في ابتدائه براعة وحسن الاستهلال لرقه اللفظ فقد ضمن إنصات المتلقي للعبارات الرقيقة و استقطاب المتلقي من خلال البناء في مستويين ظاهر وغير ظاهر ما يدفع المتلقي للتفكر والانجذاب، يرى ابن رشيق أن ((للشعراء أسماء تخف على ألسنتهم ، وتحلو في أفواههم فهم كثيراً ما يأتون بها زورًا نحو ليلى وهند وسلمى ودعد ولبنى وعفراء وأروى وريّا وفاطمة وميّة و علوة وعائشة والربّاب وجمل وزينب ونعم وأشباههنّ، [...] وربما أتى الشعراء بالأسماء الكثيرة في القصيدة الواحدة إقامة للوزن وتحلية للنسيب)) [٢]، ليس هذا كل الأمر، ولم يقتصر على الاسم فحسب بل إن ما يجذب الانتباه أيضًا هو الصور المُبتَكَرة حيث الربّط بين الابتسامة والبرق، والنفس والمسك، ويجدد في الصور التقليدية، ويُظهر البراعة، ودمج الغرض العاطفي (الغزل) مع الصور بصرية (الليل، النور)، وهذا يحقق (مدح المحبوبة) التي أرُيد من خلالها التعبير عن العشق الإلهي، و توظيف أفعال الشرط (لوِ ابْتَسَمَتْ، وَلَوْ نَفَحَتْ، وَلَوْ لَحِظَتْ) يحقق إيقاعًا متكررًا يجعل الفواتح متناغمة ومؤثرة، وبذلك يظهر مجدداً أنه قد صنع ابتداء القصائد واستهلالاتها من خلال مثلث المضمون في النسق غير الظاهر، والإيقاع المعتمد على التكرار المتناغم، والصور الحسية فشكل من خلال ما سبق نسقًا بلاغي له أثر لافت.

---

[١] براعة الاستهلال في فواتح القصائد والسور، د. محمد بدري عبد الجليل، ٤٠.

[٢] العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ١٢٢/٢. وينظر: براعة الاستهلال في فواتح القصائد والسور، الدكتور محمد بدري عبد الجليل، ٢٤-٢٥.

_الابتداء بوصف مشهد الوداع

يُعدُّ الابتداء بمشهد الوداع في الشعر هو بداية مفعمة بالعواطف الإنسانية، عندما يستوقف الزمن لتصوير لحظة تتوسط بين الفقد والبقاء، في محاولة للغوص منذ اللحظة الأولى في عمق المعاني لجذب المتلقي، واستحضار أصداء الفراق في ذاكرته؛ ليصنع من حزن الوداع فاتحة مؤثرة تخطف الألباب، وتفتح أبواب التأويل أمام القارئ، ولم يكن ذلك غريبًا، فهذه ديدن الشعراء وعادتهم فقد أخذوا الابتداء بمشهد الوقوف على لحظة الوداع من طقوسهم الشعرية، وأكثروا منها على حساب غيرها كمشهد الارتحال، ((فهم إنما يعنون بالمعاني التي يثيرها الفراق والوداع في نفوسهم، ويهملون رسم مشاهد التحمل والارتحال)) [١]، ويفهم من هذا النص أن بعض الابتداءات انزاحت عن الارتحال والوقوف على الأطلال إلى مشهد الوداع، ما يدلّ على قوة الارتباط الوجداني للمكان الذي تعلقت به الروح، مما أظهر وثاقًا روحيًا عن طريق المواقف، لينتج التألم عند فراقها [٢]، والوثاق الروحي هو ما يهمنا هنا تحديدًا، ويمكن القول: إن مشهد الوداع: ((هو الصورة المنظورة والصورة النفسية للحظة التي يُوَدِّعُ فيها المرء المكان الذي ارتبط به وأهله وأصحابه ومحبوبته وغيرهم)) [٣]، كما يظهر في قول ابن بنت الميلق الذي آلف مكة، وكان المكان المقدس الذي يرتبط بحالته الروحية والدينية، واحتياجه النفسي (الكامل)

فَارَقْتُ مَكَّةَ وَالعُيُونُ ذَوَارِفُ وَالقَلْبُ فِي تِلْكَ الأَمَاكِنِ عَاكِفُ

وَحَشَاشَتِي تَشْكُو الجَوىَ وَأَضَالِعِي فِيْهَا مَوَاجِيْدُ الهَوَى تَتَرَادَفُ

وَمَسِيْلُ عَيْنِي لَمْ يَزَلْ يَجْرِي بِهِ ذَوْبُ الحَشَا وَدَمُ الجَوَانِحِ نَازِفُ

---

[١] مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الأول، د. حسين عطوان، ٣٣.

[٢] ينظر: مشهدُ الوداع شعرًا ونقدًا، (بحث)، د. محمد موسى البلولة الزين، المجلة العلمية لجامعة الإمام المهدي، ع٧، ٧/ ٢٠١٦م، ٢٣٢.

[٣] المكان نفسه.

لاَ الدَّمْعُ يُطْفِي لاَعِجِي كَلاَّ وَلاَ نَارُ الغَرَامِ يَخِفُّ مِنْهَا الوَاكِفُ[١]

يُفتتح مطلع النص بالحديث عن فراق مكة، راسمًا مشهدًا واضح بعيدًا عن التعقيد، مصحوبًا بالدموع الجارية (العيون ذوارف)، وعلى الرغم من الفراق فإن القلب متعلق وعاكف في تلك الديار، ثم ينتقل إلى أثر ذلك الفراق عليه فيصف أن حشاشته تشكو من أثر الهوى وحزنه، وأضلعه تشكو الشغف والشوق، وعينيه غارقة بالدمع، ودم الجوانح والأعضاء منهمر نازف، ويبدو أن ذلك معنوي، ولا تقصده العبارات صراحة وإنَّمَا يعبّر بالحسي عن المعنوي مما يظهر الحالة نفسها التي تشكو الفراق.

ويلاحظ الباحث أن حُسْنَ الابتداء المنزاح عن المعهود هو على عكس تقاليد (الوقوف على الطلل)، إذ يستبدل الطلل بـ(مكة)، متحوِّلًا الحنين من غرامٍ إلى اشتياقٍ، واستبدال العشق البشري بالعشق الإلهي، وإن ظهر هذا الانزياح جديدًا على مستوى الابتداء الشعري التقليدي، لكنه بالنسبة الشعر الصوفي ليس كذلك، على أن كلاهما يحافظان على البنية العاطفية، في التعبير عن أماكن غالية تركت في الروح أثرا عظيما، وتعلقت بها، وإن فارقتها الأجساد غير أن الأرواح مازالت تعيش فيها، ومن هنا يظهر التشابه مع الوقوف على الطلل، فعاطفة الحنين إلى المكان المُفتَرَق يشبه الحنين إلى الأطلال، لكنّ مع شعر ابن بنت الميلق الأمر يُحمل ببعد روحي. كما يتميز البيت الأول بإيقاع موسيقي، صنع به ابتداء مؤثرًا بحر الكامل، ويعزز ذلك التصريع بين ذوارف (الدموع المتدفقة) وعاكف (الإصرارّ على البقاء)، مما يُضفي جمالاً لفظيًّا، ويدلّ على الوعي بالتقليد الشعري العربي من حيث البدء بالتصّريع [٢].

---

[١] الديوان: ١٧٩-١٨٠، الأبيات ١-٤.

[٢] فن الإلقاء، طه عبد الفتاح مقلد، مكتبة الفيصلية، ٢٠٨.

ثانيًا: التّصريع

التصريع من الظواهر الأسلوبية اللافتة في مطالع القصائد في الديوان، ما يجعله عتبة بديعية مهمة اضافة لكونه يسهم في إرساء إيقاع موسيقي ناتج عن التمثال الإيقاعي بين قافية الشطر الأول مع قافية الشطر الثاني، ما يمنح المطلع طابعًا ابتدائيًا مميزًا.

يُعدُّ التّصريع محسنًا بديعيًا يخص اللفظ، وهو من سمات الشعراء المجيدين، ((إن الفحول المجيدين من الشعراء القدماء والمحدثين يتوخون ذلك [...] وذلك يكون من اقتدار الشاعر وسعة بحره)) [١]، وهو علامة قوة في الابتداء، حيث يظهر منذ اللحظة الأولى التمكن من القوافي بجعل عجز البيت مشابهاً لصدره في الوزن والقافية. ((والمطبوع من الشعراء [هو من] أراك في صدر بيته عجزه، وفى فاتحته قافيته)) [٢].

ومْن ثمّ التّصريع يدخل في صناعة الشعر دون النثر لأنه يخص الوزن والقافية[٣]، فقد سلكه الشعراء القدامى والمحدثين، وانفرد بفضل السبق في إيراده قدامة بن جعفر(٢٥٨هـ)؛ إذ لم يذكره قبله ابن المعتز(٢٩٦هـ) في كتابه البديع ضمن المحسنات التي ذكرها[٤]، وعرفه قدامة بأنه((تصيير مقطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها، فإن[...] القدماء والمحدثين يتوخون ذلك ولا يكادون يعدلون عنه، وربما صرعوا أبياتاً أخر)) [٥]. وتبعه في ذلك الخفاجي، ولم يخرج عما قرره، في قوله:((وأما التّصريع فيجرى مجرى القافية وليس الفرق بينهما إلا أنه في آخر النصف الأول من البيت والقافية في آخر النصف الثاني منه، وإنّما

---

[١] نقد الشعر، قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧هـ)، ١٤، [نعت القوافي].
[٢] الشعر والشعراء، أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري (ت٢٧٦هـ)، دار الحديث، القاهرة، ٢٠٠٢م، ٩١/١.
[٣] العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ١٧٤/١. وينظر: التّصريع في وسط القصيدة نماذج من الشعر الجاهلي، (بحث)، حوليات آداب عين الشمس، مج٤٢، ٣، ٢٠١٤م، ٨.
[٤] البديع في البديع، ابن المعتز، ٤٤.
[٥] نقد الشعر، قدامة بن جعفر، ١٤.

شبه مع القافية بمصراعي الباب وقد استعمله المتقدمون والمحدثون)) [١]، وأما القيرواني فقد عرفه بأنَّهُ:((ما كانت عروض البيت فيه تابعه لضربه، تنقص بنقصانه وتزيد بزيادته)) [٢]، وقد شبه ابن الأثير التّصريع بالسّجَعْ ، إذ ذكر:((أن التّصريع في الشعر بمنزلة السّجَعْ في الفصلين من الكلام المنثور، وفائدته في الشعر أنه يفهم منه قبل كمال البيت الأول من القصيدة قافيتها)) [٣]،، وقد ألحق السّبكي التّصريع بالعروض في قوله: ((يلحق العروض بالضرب)) [٤].

مما سبق يمكن القول: إن التعريفات اتفقت على أن التّصريع هو اتفاق ضرب المصرع الأول مع قافية البيت (عروضه)، أي: جعل عروضه تابعة لضربه في البيت الأول، وقد يتكرر ذلك في الأبيات الأخرى من القصيدة، وهو يدخل في الموسيقى الخارجية الوزن والقافية، والسؤال الذي يثير ذهن القارئ هو: هل للتصريع علاقة بالموسيقى الداخلية أو الإيقاع؟ وكيف ذلك؟، ولبيان ذلك سينتقل البحث إلى محور الإيقاع.

_ثانيا: أثر التّصريع في الإيقاع:

إنَّ توظيف التّصريع في النص الشعري يحدث وجوده تفاعلًا صوتيًا، ويكون بمنزلة عينة اختبار، تكشف مدى فاعلية عناصر العملية التوصيلة، والقدرة على إثارة المتلقي وجذب انتباهه [٥] لأنه يدخل في تشكل موسيقى النص الكلية.

فالتّصريع بهذه الإمكانيات يحدث في النص الشعري موسيقى، يتميز بها مصراعي القصيدة، بفعل ما يحدثه التكرار من توازن، إضافة للتوازن في أجزاء

---

[١] سرّ الفصاحة، أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي الحلبي (ت٤٦٦هـ)، دار الكتب العلمية، ط١٩٨٢،١م، ١٨٨.

[٢] العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ١/ ١٧٣.

[٣] الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور، أبو الفتح نصر الله بن محمد بن محمد بن عبد الكريم الشيباني، الجزري، ضياء الدين المعروف بابن الأثير الكاتب (ت٦٣٧هـ)، تح: مصطفى جواد، مطبعة المجمع العلمي، ١٩٥٦م، ٢٥٤.

[٤] عروس الأفراح في شرح تلخيص، أحمد بن علي بن عبد الكافي، أبو حامد، بهاء الدين السّبكي، ١/٧٧.

[٥] ينظر: الطراز [المتضمّن] لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، ٣/١٩.

أخرى في إطار نسق التّصريع، مما أسهم في نشأة أنغام متسلسلة، وهي تشبه الجرس الموسيقي المنبه على معنى مهم في بداية القصيدة، وكأنه وضع عتبة تلفت انتباه الداخل للنص، قبل أن تبدأ رحلته للغوص في أعماق التجربة الشعرية.

والقارئ المتمعن عند وقوفه على الديوان يرى أن هذا النسق يشكل نسقًا بديعيًا أسلوبيًا، يعطي دلالة على أن مؤلف النص كان علمه حاضرًا بلزوم هذا اللون البديعي وضرورته، والتّصريع جاء على نوعين بالزيادة، وبالنقص، وسيتم التمثيل لكل منهما بالشرح والتحليل، من خلال نصوص متفرقة وقصيدة كاملة ليبين أثره في بنيتها.

النوع الأول: التّصريع بالزيادة كما في القصيدة التي مطلعها: (الطَّويل)

وُجُودِي كَمِرْآةٍ لِمَا مِنْكُمُ يَجْلاَ وَكُلُّ تَصَاوِيرِي بَدَتْ مِنْكُمُ فِعْلاَ

تُمَثِّلُ أَقْدَار المشبَّهِ مِنْكُمُ تَمَاثِيْلَ أَوصَافي وَمَا مُثِّلَتْ مِثْلاَ[1]

يدل التّصريع على التمكن من أدوات البناء الشعري، وتوظيفها في المكان المناسب، إذ استخدم التّصريع في البيت الأول في هذا النص، الذي نسج على البحر الطويل، ويعد التّصريع بالزيادة؛ لمجيء العروض على وزن (مفاعيلن) تماشيًا مع الضرب، بينما بقية عروض القصيدة مقبوضة على وزن (مفاعلن) والضرب صحيحة مفاعيلن.

استُهلت القصيدة بإحداث توازن؛ عبر توظيف التّصريع لحمل المعنى، فكل مصرع منهما يصدر صوتًا يجذب المتلقي، إذ يحدث تماثلًا في نهاية الشطر المرصع رنينًا، يشبه الصدى المتردد في النفس، فالتّصريع ميز البيت عن بقية الأبيات صوتيًا، ليعطي إحساسًا يتطابق مع ترتيب العبارة، يدعو المتلقي للتفكير في العلاقة بين الفعلين (يَجْلاَ- فِعْلاَ) وعلاقة الفعلين بالمحبوب، فقد أضاف هذا النوع من التقارب الإيقاعي تماسكًا دلاليًا بين اللفظين، وكأن القول قد نُسج نسجًا، مع تكرار اللفظة

[1] الديوان: ١٦٥، رقم البيت ١.

ذاتها في موضعين مختلفين في الدلالة. والمتمعن في النظر يرى أن كل شطر منهما تام المعنى دون الآخر، ولو قرر النظر إليهما بوصف كل منهما جزءًا موحدًا سيرى أنهما يشكلان معنى أوسع، مما يدعو إلى السؤال هنا: هل أريد بتكرار اللفظة توكيد المعنى؟ إذ يحمل البيت معنى قضية صوفية فلسفية طالما تكرر ترددها في الديوان. تمثل عمق ارتباط المحبوب بمحبوبه واشتياقه له، أو العبد بربه، واعتماده الكامل عليه: أي: بالعشق الإلهي، فهو يعبّر عن رغبة نفسية في جعل وجوده انعكاسًا لكل ما يصدر عن المحبوب. وفي كل ما يظهره ويخفيه سرًا وعلانية، وفي كل مظاهر وجوده، والمعبر عنها بعروض البيت بـ(مِنْكُمُ يَجْلاَ)، و فعله المعبر عنه بـ(مِنْكُمُ فِعْلاَ)، والعبارتين على وزن (مفاعيلن). إذ جعل ظهوره و فعله متقابلين، فكل عبارة منهما مؤثره في الأخرى، في تناسق مع إرادة الخالق بقوله معظمًا: (مِنْكُمُ)، فهو يشبه نفسه بمرآة عاكسة لصفات الخالق ورحمته، وعطفه، فيتمثله في حياته ظهورًا و قولًا وفعلًا، لا يحيد عن توجيهاته متقربًا بالطاعات، ومزكيًا نفسه عن الاتصال بالأغيار. راسمًا صورة العبد العاشق الواثق الذي لا يظهر، أي: رغبات أو طلبات لنفسه، ولا يُظهر منه شيئا دون ما يحبّ خالقه، وتظهر فيه صفاته ((فالتصوف في جوهره الصلة الدائمة اليقظة الحية بالله، محاولة تجريبية لعودة الإنسان بكل جزئية في كيانه الروحي، إلى مبدعه ومولاه)) [١]، وأن تصويره وهيئته ورزقه مصدرها الخالق، معترفًا مقرًا بفضله عليه، طائعًا دون قيد أو شروط، وبهذه الطاعة يبين حبّه الذي رفعه لمرحلة تشبه الاتحاد الروحي، حتى صارت أوصافه تماثل أوصاف المحبوب، وهذا يذكرنا بقصيدة الحلاج[٢].

النوع الثاني: التّصريع بالنقص، جعل من التّصريع مثيرًا للحواس العقلية، مفعلًا الخيال، مشكلًا لذة في اللاوعي للمتلقي، موظفًا ما يشبه الغزل لخدمة معنى إشاري،

---

[١] الحسين بن منصور الحلاج، شهيد التصوف الإسلامي (٢٤٤- ٢٠٩هـ)، طه عبد الباقي سرور، مؤسسة هنداوي، ٢٠١٤م، ١٣٩.

[٢] أنا مَنْ أهْوَى ، ومَنْ أهْوَى أنا نَحْنُ روحان حللنا بدنا

ينظر: ديوان الحلاج،(٢٤٤- ٢٠٩هـ)، ومعه أخبار الحلاج وَكِتَابِ الطَّوَاسِينُ للشاملة، محمد باسل عيون السود، (ملف pdf)، ١٥٨.

مفعمًا بعاطفة الاشتياق لمكة المكرمة، مقحمًا المتلقي في جو القصيدة من بيتها الأول، ويظهر دعم الإيقاع للمعنى بتوظيف مهم للتصريع، يقول: (المتقارب)

تُرَى هَلْ أَرَاكَ بِوَادِي الْأَرَاكَ وَأَحْظَى لَدَيْهِ بِقَطْعِي سِوَاكَ[١]

يشعر المتلقي مع سماع المصراعين بالنغم الذي يلامس وجدانه، والرنين المكرر في العروض، والضرب المحدث للتماثل الصوتي، الذي يأخذ المتلقي برحلة ذهنية تتضح ببطء في مخيلته، وإن وضع المعنى الحامل لهذه الصور في أول البيت دليل على عنايته به، ورغبته في أن يوصل للمتلقي بغرض إدخاله في جو التّمني، إذ يتمنى قطعة سواك من هذا الوادي، وكأن النص عزف على وتر الذاكرة، يحاكي تجربة زيارة هذه الأماكن، والسواك هنا يأخذ الذهن إلى التطهير القلبي، قبل التطهير المادي، وهي طريقة لاستباق المخيّلة بتخيلات ورغبات مقصودة، ففي عروض هذا البيت يذكر (وادي الآراك)[٢] أشهر وأكبر أودية مكة، والمميز بشجر الآراك، ويعرف أيضًا بوادي النعمان، ويقع جنوب عرفة، وقريب من منى[٣]، وقد ذكره كثير من الشعراء بفعل القرب من مكة أو جزء منها، فذكره فيه تعبير صريح عن الحب لهذه الديار المقدسة، والوَلَه والوجد، والشجن والعشق غير المتناهي؛ لأنها أرض شرفت بآخر الأنبياء (ﷺ) وشرفت بالبيت الحرام، فلا تجد مؤمنًا إلا وقد ملأت قلبه شوقًا ولبهُ تفكيرًا، ورغبة ملحة في زيارتها، ويرجو متمنيًا زيارة هذه الديار؛ ليحظى ببركتها، وبركة كلّ ما فيها، ومن بينها قطعة سواك، التي تعد جزءًا من نبات هذه الأرض العطرة المقدسة، ورمزًا لهويتها، والتّصريع في هذا البيت جاء في

---

(١) الديوان: ١٩٧، رقم البيت ١.

(٢) ((أرَاكٌ: بالفتح وآخره كاف: وهو وادي الأراك، قرب مكة، يتصل بغيقة، قال نصر: أراك فرع من دون ثافل قرب مكة، وقال الأصمعي: أراك جبل لهذيل، [...]، وقيل: هو موضع من نمرة، في موضع من عرفة، يقال لذلك الموضع نمرة. وقد ذكر في موضعه، وقيل: هو من مواقف عرفة، بعضه من جهة الشام، وبعضه من جهة اليمن. والأراك في الأصل، شجر معروف، وهو أيضًا شجر مجتمع يستظل به))، ينظر: معجم البلدان، شهاب الدين أبو عبد الله ياقوت بن عبد الله الرومي الحموي (ت٦٢٦هـ)، دار صادر، بيروت، ط٢، ١٩٩٥م، ١٣٥/١.

(٣) وادي نعمان: وادي الأراك وادي الأدب والحبَ، (مقال)، د. تنضيب الفايدي، موقع الجزيرة، ٢٠٢٣\٣\٢٣م، (https://www.al-jazirah.com).

كلمتين (الآراك – سواك)، وهما بؤرة مادية لتركيز مشاعر الشوق على صورة مكانية، وهو وادي الآراك، وأخرى حسيّة ذوقية يرمزان إلى حبّه لهذه الديار، وهذا يؤكد أن توظيف التّصريع في مواضع يراد لفت انتباه المتلقي لها، ونقل التجربة له، ويؤكد ذلك تكرار (وادي الآراكِ) في آخر بيت من القصيدة يقول: (المتقارب)

وما يصنع الصبُّ بالرّوح أنْ رأى وجه ليلى بوادي الْأَرَاكْ [1]

جعل المكان (وادي الأراك) وسيلة للتعبير عن الشوق عبر إضفاء هالة روحية عليه بالتشويق، والحديث عن قدسيته، ومكانته في القلب ووصفه، ووصف ما يتعلق به (سواك)، والعديد من الشعراء ذكروا وادي الأراك مضيفين عليه ذات الهالة الروحية. يقول البحتري:

ذاك وادي الأراكِ فاحبس قليلًا مقصِرًا من صبابةٍ أو مُطيلا

قِفْ مشوقًا، أو مُسْعدًا، أو حزينًا أو معينًا، أو عاذرًا، أو عذولا[2]

وفي نص آخر ورد التّصريع بشكل مميز بإحداث توازيًا في الحركات والسكنات؛ للتعبير عن قضية مؤثرة شغلت الذهن الصوفي لعقود، في قوله: (مجوء الرَّجز)

لِيْ فِي الحِجَابِ مَشْهَدُ وَفِي الشُّهُودِ مَعْهَدُ

وَكُلُّ حَالٍ فِيْكُمُ لِلعَبْدِ فِيْهِ مَعْبَدُ[3]

قد وُفِقَ بين عجز الشطر الأول وعجز الشطر الثاني في الوزن والقافية بين لفظتي (مشهد، ومعهد)، فكلاهما على وزن متفعلن، والروي واحد وهو الدال، وأن هذا البيت من مجزوء الرّجز الذي فيه تصريع بالنقص، يتميز بسهولة إنشاده؛ لأن أغلب حروف الشطرين متقاربة المخارج، وقد تكرر في البيت صوت الياء والهاء والدال

---

[1] الديوان: ١٩٨، رقم البيت ١٢.

[2] ديوان البحتري، تح: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، مصر، القاهرة، سلسلة ذخائر العرب (٣٤)، ط٣، مج١، ١٧٦٦ [رقم القصيدة: ٦٧٧].

[3] الديوان: ١٦٨، الأبيات ١-٢.

ثلاث مرات، والشين والفاء مرتين مما حققّ خفّة إنشاد تجذب انتباه المتلقي، فالتّصريع يحدث موسيقى بفعل التوازن الذي أحدثه تكرار الحروف، مما أسهم في نشأة حالة تنبيهية على معنى مهم في بداية القصيدة، قبل أن تبدأ رحلته للغوص في أعماق تجربة الحجب أو الإشهاد. تعد عملية تدفق المشاعر بتأثير الصوت علامة واضحة في الاداء الشعري، ففي حال حجبه لا يترك قلبه دون تمعن في صفات الخالق، فـ((التَّصَوُّفَ الْبُرُوزُ مِنَ الْحِجَابِ إلى رَفْعِ الْحِجَابِ)) [١]، والمشهد يكشف عن بروز الحقيقة الربانية التي لا تكون إلا بعد إزالة الحجب، وفي كلتا الحالتين الطاعة والاستسلام للخالق، ويظهر ذلك فيقول : (مجوء الرّجز)

وَكُلُّ حَالٍ فِيْكُمُ لِلعَبْدِ فِيهِ مَعْبَدُ

فَأَشْهِدُوا أَوْ فَاحْجِبُوا أَوْ قَرِّبُوا أَوْ ابْعِدُوا

أَفْعَالُكُم مَشَاهِدِي فِيهَا الكَمَالُ أَشْهَدُ[٢]

يتضح المعنى مع تمام الأبيات، تُعبر التجربة عن إدراك لحالة الحجاب، التي تتجلى عبر تحسسها في الحياة من خلال ما يُرى وما يُتعرض له. والحجب غاية زيادة اشتياق المعبود لربه، وهو درس يتعلم، فضلًا عن كونها حالة يمرّ بها، ويؤمن أنها الطريق الصوفي الذي يتطلب الصبر، وإطالة التأمل بالنفس، وما يحيط بها. فمن رضي الله عنه شهده، وتجلى له في قلبه. فبالتزام العهد والطاعة يتحقق القرب والاتصال بالله، ويبلغ التحقق الروحي المؤدي إلى علاقة وثيقة بالحق.

_ أثر التّصريع على بنية القصيدة كاملة: يستثمر هذا النسق البديعي مع الجناس مع تقسيم إيقاعي يشكل توازيًا في كامل ضرب القصيدة، إذ تظهر البراعة في توظيف بداية مكثفة نسقيًا في قصيدة كاملة، مع أساليب إيقاعية أخرى ليكوِّن قطعة موسيقية

---

[١] حلية الأولياء وطبقات الأصفياء، أبو نعيم أحمد بن عبد الله الأصبهاني (ت٤٣٠هـ)، مطبعة السعادة، بجوار محافظة مصر، ١٩٧٤م، ٧٢/١.

[٢] الديوان: ١٦٨، الأبيات ٢-٤.

سمعية، ممتعة في الإنشاد، وجاذبه للأسماع، ولا سيما في النص الصوفي، كما في القول: (الطّويل)

تُرَى رَضِيَتْنِي عَبْدهَاَ وَتَرَاهَا تُبِيْحُ لِعَيْنِي نَظْرَةً فَتَرَاهَا

وَإِنْ لَمْ تَبِحْ لِيْ نَظْرَةً فَلَعَلّهَا تَمُنَّ عَلَى اَلمُضْنَى بِلَثْمِ ثَرَاهَا

وَإِلاّ فَحَسَبِي أَنْ أَسَمَّى عُبَيْدها عَلَى أَنّنِي عَبْدٌ لِعَبْدِ هَوَاهَا

لَقَدْ تَمَّ عزّي أَنْ دُعِيْتُ عُبَيْدها وَنِلْتُ فَخَارَاً عِنْدَ ذَاكَ وَجَاهَا[1]

وُظِفَ التّصريع مع الجناس في أول بيت، مع تقسيم إيقاعي في الضرب والقافية التي هي جزء منه، في جميع أبيات القصيدة، مع تكرار حرفي الهاء والألف، في عروض وضرب كامل القصيدة (ثمان مرات)، مما أحدث نسقًا إيقاعيًا منسجمًا؛ إذ إن أول بيت يحتوي على علة حذف في الوتد المجموع، فجعل من (مفاعيلن) (مفاعي) في البيت الأول فقط، في حين أن باقي الأبيات سليمة، ولكن يميزها انسجام العروض على التوالي: (لعلها– عبيدها – عبيدها)، والضرب أيضًا في قوله: (فتراها– مِ ثراها– دِ هواها– كَـ وجاها).

وتكرار كلمة عبد ومشتقاتها على شكلها الآتي:(عبدها –عبيدها–عبد–لعبد–عبيدها)، كل ذلك عمل على زيادة تماسك أجزاء القصيدة، كما أضفي الإيقاع الذي أحدثه التكرار حقلًا تعزيزيًا أدى إلى ترسيخ المعنى بتكرار النهاية الممدودة للكلمات، وكأنها نداء مستمر من اللاشعور بفعل الرغبات الملحة على النفس ، فهي ليست مجرد إيقاع يحدثه تكرار الكلمة؛ بل هي توحي برغبة في الخضوع، وهذا الخضوع هو الحياة الحقيقية، وهنا تكمن جمالية الشعر الصوفي في أخذ ذهن المتلقي إلى منطقة الغزل، وإغراقه بكلمات الحبّ والخضوع، ثم سحبه عبر الوعي إلى المنطقة الآمنة في نهاية المطاف، إذ يعي أن القصيدة تعبير عن الحبّ للديار المقدسة، وهذا يعني أن القصيدة وجهان لعملة واحدة، فمرة تقوم على الغزل وأخرى تقوم على

---

[1] الديوان: ١٩٤، الأبيات١–٤.

القداسة الدينية، ولعل هذا يعد تورية ذكية لإشباع رغبات نفسية في التعبير بألفاظ غزلية، يوحي ظاهره بمعاني تختلف عن مكنونها، وعند التفحص تظهر الجوانب الروحية في المعنى.

كل هذا تم عبر قصيدة تنبض بحركة موسيقية، إذ يلاحظ فيها تكرار (الألف والهاء) في نهاية تسع كلمات، ثمانية منها عروض وضرب، وواحدة في الحشو، واثنين يشكلان التّصريع والجناس، كل ذلك عمل على تكوين موسيقى داخلية، برزت فيها بشكل واضح نهاية الكلمات، معبرة، وتشير إلى أثر اللاوعي والذخيرة في ربط الموسيقى بالمعنى،(الحيرة، والرجاء، والتّمني، والتوسّل)، وهذا يدل على التوظيف الملائم لخصائص هذين الحرفين الهاء المهموس، والألف المجهور، في إحداث صدى، وترديد حسّن بنية النص.

إن استثمار التّصريع مع الجناس غير التام في أول بيت أعطى انطباعًا عن اهتمام مقصود لهذه العتبة، إذ تعد ركنًا مهمًا في(براعة الاستهلال) [1]، ومن اهتمامات المتلقي، والمعنى في البيت الأول كأنه في منطقة آمنه، أي: إن المعنى محمول بإطار موسيقي إيقاعي محكم قادر على حمل المعنى وتوصيله، فالقارئ ينسجم مع القصيدة منذ أول رنين يحدثه تكرار الألف في ثلاثة مواضع في شطر البيت الأول، وبنفس الكم حرف التاء (ترى رضيتني عبدها وتراهَا)، وكأنها حروف موزونة في ميزان متخير مواضعها بدقة، والمعنى غير الظاهر الذي يحمله النص هو التعبير عن الحبّ الشديد لمكة المكرمة، والاستعداد للفناء في سبيلها، والأخير هو الحياة الحقيقية، فالقصيدة تمثيل للرغبة الداخلية في أن تمن عليه الديار المقدسة بتحقيق حلمة بالوصل، فيرى أن ذلك السبيل الوحيد لشفائه من مرضه؛ لأنه (مضنى) بحبّها، وفي حال تحقق حلمه بالاتصال فلن يشفى فحسب؛ بل سينال (فخارًا عندَ ذاكَ وَجاهَا).

---

[1] الأساليب البيانية والبديعية في شعر الطَّرد، في العصر العباسي حتى نهاية القرن الرابع الهجري، د. ساهرة عدنان وهيب العنبكي، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١٧م، ١٥٨.

إن استعمال التصريع، سواء جاء لوحده أم مع ألوان بديعية أخرى شكل به نسقًا إيقاعيًا في ديوانه، يحمل دلالة على العناية المتقنة بالنص، ومراعاةٍ لمتلقيه، وكأنه إيحاء للمتلقين: بأنّ هذه العتبات هي بمنزلة التهيئة النفسية للمتلقي، وكأنه يقول: ها هي عتبة نصي تتزين لقارئيها، لتفتح أمامهم الآفاق للخوض في غمار تجربتي.

و يبدو أنّ استعمال هذا النسق البديعي يراد منه شرعنة و وإثبات النص للمتلقي، إذ يعد التّصريع من الطقوس الشعرية عند العرب في قصائدهم، لذلك بدأت معظم القصائد بالتصريع، كأنه أحياء بأن المنهج المتبع هنا هو ما يجعل النص مقبولًا. بالإضافة إلى كل ما سبق إن نشأة هذه النصوص كانت في زمن البديعيات، مما كان له أثر في حضور هذا النوع في أغلب النصوص، كما له أثر في إضفاء نسق بديعي عليها، وبما أن معظم قصائد الديوان تبدأ بالتّصريع سيرًا على العرف العربي، يمكن القول: إن هذا اللون ظهر في الديوان بوصفه نسقًا، ولم يكن لمجرد التحسين؛ بل إن فاعليته تتعدى ذلك؛ ليسهم في كلّ المحاور: الشكل، والمعنى، والرّبط، والإيقاع، فكل جزء من النص شكل عضوًا فعالًا، له وظيفته، الفاعلة.

المبحث الثاني: حسن التّخَلّص:

يشكل هذا اللون البديعي البلاغي منعطفًا مهمًا في كل قصيدة، حيث التحول بين الأفكار والانتقال من غرض (شرع فيه مبكرًا) إلى آخر عن طريق توظيف (التعليق والتحول)، أي: التعليق بفكرة أُخذ بها، والتحول إلى أخرى مع مراعاة الانسيابية والانسجام بين المعاني، بحيث لا يشعر المتلقي بالانتقال، بينما هو انتقل بالفعل، وقد سبق الدكتور لؤي صيهود فواز التميمي إلى ذلك بقوله: ((فحين كان الشاعر يعلق الفكرة لصالح أخرى، ويواصل تلك اللعبة البنائية ملاحقًا تمثلاتها في نفسه وآفاقها الشعورية، كان يمد أصابع هذا الأسلوب إلى بنية القصيدة الفنية فينتزعها من تداولية رمز معين ليعلقه ويخرج بها إلى رمز آخر، ومن تبني شخصية ما إلى تمثل أخرى، أو ينتقل من تشكل إيقاعي لوزن شعري إلى وزن آخر، أو ينتزع القصيدة من هيمنة قافية إلى أخرى، أنه صورة أدائية تحققت تمثلاتها في كثير من صيغ الأداء الشعري قديمة وحديثة)) [١]، ومن هنا جاءت أهمية نسق حسن التّخَلّص ، فالتعليق والتحول بين العناصر يشكل تحولات داخل القصيدة لا يخرج عن حدودها، وإنَّمَا يتشكل عبرها المعنى الأوسع، مع دخول البنية بعناصرها ومعانيها وأغراضها الذي أخذ فيها أولًا قبل ومع التعليق، ضمنها (البنية) الذي أخذ فيها بعد التحوّل، وهذا التداخل يشكل اتحادًا ولا يلغي الحدود، وإنَّمَا يغني البنية، مما يشكل نسقًا أوسع [٢]، وذلك أن كل نص يحتوي على نشاط داخلي يجعل من عناصره قائمة ببناء ذاتها، ومساعده في بناء عناصر أخرى داخل النص، مع وجود نظام مرن يسمح بالتحولات التي يبزغ من خلالها، وإنتاج أفكار جديدة، ضمن نظام يسمح بالحفاظ عليها وفهمها وضبطها بحيث لا تسير عشوائياً[٣]، وسيظهر هذا في حسن التّخَلّص عندما يتولد

---

[١] مظاهر الانزياح في الشعر الأندلسي (اطروحة دكتوراه)، لؤي صيهود فواز، جامعة ديالى كلية التربية للعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية، ٢٠١٥م، ١٧٠.

[٢] البنيوية، جان بياجيه (أستاذ في كليه العلوم في جنيف)، ترجمة: عارف منيمنه، أوبري، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط٤، ١٩٨٥م، ١٣-١٤.

[٣] النقد الأدبي الحديث، من المحاكاة إلى التفكيك، د. ابراهيم محمود خليل، (قسم اللغة العربية وآدابها الجامعة الأردنية)، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ٢٠٠٣م، ٩٦.

المدح من قلب النسيب بواسطة عنصر الرحلة – أو معادلها الموضوعي– التي توهم بأنها مشقة مطلوبة لرضا الممدوح، وهي الوسيط الذي تشكل بين التعليق والتحول، وأفاد من ما سبقه ومن ما يليه، وهذا المعنى ورد عند السيوطي في قوله:((حسن التّخَلّص وهو أن ينتقل مما ابتدئ به الكلام إلى المقصود على وجه سهل يختلسه اختلاسًا دقيق المعنى بحيث لا يشعر السامع بالانتقال من المعنى الأول إلا وقد وقع عليه الثاني لشدّة الالتحام بينهما)) [١]، والتعليق والتحول وحسن التّخَلّص كل منهما يستفيدان من لحظة اختلساها من المتلقي اختلاسًا، ولا يشعر المتلقي بها بفعل الالْتِئَام.

_ التّخَلّص في اللغة

تحيل مادة (خلص) في لسان العرب إلى الآتي: ((خلص: خَلَص الشَّيْءُ، بِالْفَتْحِ، يَخْلُص خُلُوصاً وخلاصاً إذا كَانَ قَدْ نَشِبَ ثُمَّ نَجا وَسَلِمَ)) [٢]، و التّخَلّص بهذا المعنى يشير إلى عمل حسن في لحظة حساسة، وهذا العمل في تلك اللحظة الحاسمة المتوترة يدل على فطنة وذكاء.

أن مفهوم التّخَلّص لغة يتناسب مع مفهومه اصطلاحًا، ليؤديا معنى التّخَلّص والانتقال، ويشكلان عنده منعطفًا لافتًا للانتباه مؤثرًا في القصيدة، وتقبلها ومعناها ومتلقيها، فيعد من البراعة ويوصف بالحسن.

_ جذور التّخَلّص الثقافية

ولاشك في أن فهم هذا المصطلح اللغوي من الناحية الاجتماعية والثقافية يوضح مدى تأثيره، فمن الفطنة أنه عندما يتعرض شخص ما لموقف أثناء الحوار أو في محاضرة يَضطر فيه إلى ابتكار حوار مرتجل، مما يحول اللحظة إلى جزء مميز لا ينسى من العرض، فالتّخَلّص في أي أمر هو الشيء الأكثر لفتًا للانتباه، وينبه إلى

---

[١] الإتقان في علوم القرآن، جلال الدين السيوطي الرحمن بن أبي بكر، (ت٩١١هـ)، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم (ت١٤٠١هـ) الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٤م، ٣٧٣/٣.
[٢] لسان العرب، ٢٦/٧ (مادة: خلص).

لحظة الإمساك بزمام الأمور، وقد أورد الجاحظ بهذا الخصوص أنه خطب أحدهم في يوم فرح فقال:((لقنوا موتاكم قول لا إله إلا الله فقالت أم الجارية عجل الله موتك ألهذا دعوناك؟!))[١]، مما يثير التساؤل الآتي: بالفعل ألم يكن بإمكانه أن يجد طريقة أفضل للتخلص في هذا الموقف؟. في المقابل ثمة من يحسن تخليص نفسه، فقد ذكر الجاحظ أنه صعد أحدهم المنبر:((فلما رآهم قد شفنوا أبصارهم وفتحوا أسماعهم نحوه، قال: نكسوا رؤوسكم، وغضوا أبصاركم، فإن المنبر مركب صعب، وإذا يسر الله فتح قفل تيسر)) [٢]. ما يدلّ على دهاء المتحدث وسرعة البديهة عنده، فالتّخَلّص لا يقتصر على حدود الانتقال بين الأغراض في الشعر؛ بل فيه جانب ثقافي منغرس في الجذور العربية، يدل على الفطنة والذكاء، والمثالان الأخيران يعطيان ملمحًا بارعًا على القدرة على التّخَلّص وإنقاذ الموقف، في ارتجال لافت ونباهه عالية، وفي كتابي البيان والتبيين والعقد الفريد كثير من مثل هذه المواقف التي تتطلب سرعة البديهة، والفطنة والثبات النفسي[٣]، التي تشير إلى تخلص موقف من موقف أو التّخَلّص من موقف بفكرة، أو الخروج ببراعة من موقف محرج.

أما في الشعر فهناك لحظة أكثر انضباطًا، وفيها قاعدة، ونسق، وجانب فني وجمالي، فتلك اللحظة التي ينعطف فيها من موضوع إلى آخر، ومن فكرة إلى أخرى، بشرط عدم إشعار المتلقي بالتوقف المفاجئ والانطلاق بعده، وينبغي أن تكون هناك انسيابية، وتسلسل فكري.

مما سبق يمكن القول: إن للتخلص نوعين، أولًا تخلص مرتجل، أي: في لحظة ارتجال، وهو أسير لحظته، وهذا لا يعطي فرصة للتفكير ولا المراجعة، أما النوع الثاني: فهو تخلص ليس مرتجلًا، أي: تخلص مع طول تفكير، فالشاعر لديه فرصة لمراجعة شعره وتنقيحه، فيرى الخلل ويتجنبه، ويبحث عن مواطن القوة فيعتمدها، وهذا النوع هو الذي يهم البحث، وهو الذي يعتمد على البراعة والنباهة.

---

[١] البيان والتبيين، ٢/٢٥٠ .
[٢] البيان والتبيين، ٢/٢٤٩.
[٣] ينظر: البيان والتبيين، ٢٤٩-٢٥٢. وينظر: العقد الفريد، ٤/١٢٥-١٣٥.

أن هذا النسق البديعي مخصص لتفهم براعة الانتقال من غرض إلى غرض، وغالبًا من النسيب ومقدمة القصيدة الغزلية إلى الغرض الرئيس وعادة المديح، وقبل اشتهار علم البديع لم تكن الشعراء تلتفت لذلك كثيرًا، ولكن المحدثين و المولدين طاب وحسن هذا النسق لهم[١]، أما قبل ظهور مصطلح حسن التّخَلّص: فقد كانت العرب لا تستخدمه في خروجها إلى المدح، وقد أشار إلى ذلك القيرواني في قوله: ((كانت العرب لا تذهب هذا المذهب في الخروج إلى المدح، بل يقولون عند فراغهم من نعت الإبل وذكر القفار وما هم بسبيله : دع ذا وعد عن ذا ويأخذون فيما يريدون أو يأتون بأن المشددة ابتداء للكلام الذي يقصدونه، فإذا لم يكن خروج الشاعر إلى المدح متصلًا بما قبله ولا منفصلًا بقوله: دع ذا وعد عن ذا ونحو ذلك، سمي طفرًا وانقطاعًا)) [٢].

تتبع تاريخي لحسن التخلص

يعد هذا اللون من أسس اللغة العربية، فقد ورد في كتابها المعجز الذي يحتج به، والذي يعد الأساس في كل علوم العربية (القرآن الكريم)، وقد أشار إلى ذلك الزركشي حين وجد أن القرآن الكريم مشتمل عَلَى هذا النّوع المسمّى بِالتّخَلّص[٣]،

وكما أُثبت أن هذا اللون شائع وأصيل في كتاب الله، هو أيضًا مثبت وموجود في كتب البلاغيين والنقاد، والمتتبع يرصد وجود ملامح لمفهوم حسن التّخَلّص وفاعليتِهِ.

قد أطلق ابن المعتز على هذا المحسن ((حسن الخروج من معنى إلى معنى)) [٤]، وقد تقارب في هذا الاطلاق مع العسكري غير أن الفرق في الإشارة لها، إذ جاء

---

[١] معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ٢٢٩، (مادة : ب را). .

[٢] العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ٢٣٩/١.

[٣] البرهان في علوم القرآن، أبو عبد الله بدر الدين محمد بن عبد الله بن بهادر الزركشي (ت٧٩٤هـ)، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط١، ١٩٥٧م، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ٤٣/١.

[٤] البديع في البديع، عبد الله بن المعتز، ١٥٥.

عند ابن المعتز مباشرة بوصفه لونًا بديعيًا، ومصطلحًا خاصًا بفاعلية معينة لها حضور في النص الأدبي.

وقد وضح ابن رشيق التشابه بين الخروج (التّخَلّص) والاستطراد من حيث الفاعلية، ولكن هناك فرق بيّنه بقوله: ((وأما الخروج فهو عندهم شبيه بالاستطراد، وليس به؛ لأن الخروج إنما هو أن تخرج من نسيب إلى مدح أو غيره بلطف تحيل)) [١]،

_ نسق حسن التخلص في الديوان

الانتقال من الثناء الإلهي إلى الخمرة

من الأشياء التي تعرف عن الصوفية أن الخمرة عندهم إنَّمَا هي رمز عرفاني يشير إلى صراعات في القلب مع الوجد الباطن[٢]، أما إذا جاءت في سياق المدح الإلهي فنجدها تعبر عن تعلق الشاعر بالممدوح[٣]، فألفاظ الخمرة تكاد تكون أساسية في شعر الثناء الإلهي، فقد تغلغلت كرمز للتعبير في مختلف الأغراض[٤]، وهذا نجده في الديوان حين ينتقل من الثناء الإلهي إلى الخمرة: (الخفيف)

قَدْ تَلَطّفْتُ بِالتَّعَشُقِ حَتَّى صِرْتُ مِثْلَ النّسِيمِ بَيْنَ الرّيَاحِ

قَادَنِي الحُبُّ نَحْوَ حَانَةِ خَمْرٍ خَامَرَتْنِي وَلَا تُقَاسُ بِرَاحِ

هِيَ خَمْرٌ قَدِيمَة بِصَفَاءِ مِنْهُ إِشْرَاقُ ضَوْءِ كُلِّ صَبَاحِ

مَا حَوَاهَا سِوَى دِنَانِ التَّدَانِي وَهَيَ تُجْلَى فِي أَكْؤُسِ الأَرْوَحِ[٥]

---

[١] العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ٢٣٤/١.

[٢] ينظر: الرمز الشعري عند الصوفية، د. عاطف جودة نصر، دار الأندلس، دار الكندي، للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، مكتبة الاسكندرية، ٣٤٠ .

[٣] ينظر: صورة الخمرة في قصيدة المديح النبوي في فجر الدولة العلوية (مقال)، سعاد الفحصي، دنيا الوطن : ٢٠٠٥-١١-٢١، (https://pulpit.alwatanvoice.com)

[٤] ينظر: المكان نفسه.

[٥] الديوان: ١٤٩: الأبيات ٤-٧.

يحمل النص معنى غير ظاهر وهو معنى العشق الإلهي بفعل تكرار (خمر– حانة خمر– خامرتني)، ولكن قبل أن يتخلص لهذا المعنى يبدأ بوصف مرحلة أولية من العشق الإلهي تتسم بالرقة واللطافة، كـ(النَّسِيمِ بَيْنَ الرِّيَاحِ)، وقد يكون أورد ذلك تعبيرًا يشير إلى هدوء وطمأنينة النفس والروح. وصفائها في بداية المسار الصوفي الآخذ لنمط حياة روحية بعيدًا عن متاعب الدّنيا [١]. فالعشق هو حالة من الشوق الخفي الذي يسبق الانهماك الكلي، وهذا يشبه تأثير الخمرة. ثم ينتقل من مرحلة (التلطُّف) إلى مرحلة أعمق، إذ يقوده الحبّ إلى (حَانَةِ خَمْرٍ)، وهي رمز للقلب أو المكان الذي يعرف من خلاله من يحب أكثر. والخمرة هنا ليست مادية؛ بل تشير إلى (المعرفة الذوقية) [٢]، التي تُسكر الروح بحقيقة الوجود الإلهي، فيقول: (قَادَنِي الحُبُّ نَحْوَ حَانَةِ خَمْرٍ)، مما يدلّ على براعته في حسن التّخلّص، بالتدرج يظهر مهارته في الانتقال الرمزي من النسيم إلى الرياح، ثم إلى الحانة، ثم إلى الخمرة، ومن الهدوء إلى الثورة، ومن المعرفة إلى الوجد، ومن بدايات العشق الرقيق إلى الخمرة حيث الوجد الكلي والانغماس، وهذه الملاءمة بين المعاني التي جعلت الأبيات متصلة في كتلة واحدة، بوصفها نسقًا عضويًا تظهر براعته في التّخلّص، والانتقال الأسلوبي بين الأغراض.

جاء توظيف الألفاظ على نحو يُظْهِر شيء ويعكس معنى دلاليًا أعمق، وهذا التوظيف دليل براعة خاصة في معاني الثناء الإلهي والنبوي؛ لأن من سنن الشعر أن ((يُبنى الجديد على القديم، ويضيف إليه معاني جديدة)) [٣]، فلا ضير في أن توظف الألفاظ من أغراض مختلفة؛ لينتج معنى جديدًا.

---

[١] طمأنينة النفس(طريق المتصوّفين إلى الله)، (مقال)، عمر صوفي (كاتب صحفي)، ٢٠٢٤/٤/٤، (https://sites.aub.edu.lb/outlook)

[٢] موسوعة المفاهيم الإسلامية العامة، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، مصر، إعداد عويسيان التميمي البصري و الكتاب مرقم آليا)، ٢٩٨.

[٣] المدائح النبوية حتى نهاية العصر المملوكي، د محمود سالم محمد، ٣٠١.

_ الانتقال من الثناء الإلهي إلى المديح النبوي

إن من سمات الشعر الصوفي أن يقترن الثناء على الله وشكره، والثناء عليه مع مدح رسوله الكريم (ﷺ)[١]، ويقترن الحبّ الإلهي بالحبّ النبوي، وقد أجاد الصوفية في الانتقال بين الغرضين، وغالبًا ما يأتي الانتقال بذكر أن النبيّ هو الوسيلة للقرب من الذات العليا، في القول: (الكامل)

مَنْ مَاتَ فِيكَ لَهُ الهَنَا بِبَقَائِهِ وبِرِزْقِ مَا لاَ يَنْقَضِي بِتَصَرُّفِ

مِنْ حَضْرَةِ البَرِّ الرَّحِيمِ عَلَى يَدِ الـ ـهَادِي النَّبِيِّ القَاسِمِ الأَزْكَى الوَفِي

هُوَ سَيِّدُ الحَضَرَاتِ أَكْمَلُ شَافِعٍ وَمُشَفَّعٍ وَمُمَكَّنٍ وَمُصَرَّفِ [٢]

انتقل من معاني الثناء الإلهي (الموت بالعشق الإلهي)، والتوكل على الله ووصف رزقه الذي لا ينتهي إلى المديح النبوي، ووصف صفاته الكريمة بطريقة سلسة عبر نسق حسن التّخلّص، وقد انتقل من غرضٍ إلى آخر دون انقطاع في فكرة أحدهما، وقد التزم بنسق فكري، وذلك عبر جعل المديح النبوي جزءًا لا يتجّزأ عن الثناء الإلهي، فالنبي (ﷺ) هو الوجه الإنساني لرحمة الله، والجسر الذي يُوصِل إلى نعيمه، فـ((محبة الرسول جزءًا من محبة الذات الإلهية؛ بل إن محبتهما واحدة، وحقيقتهما واحدة فلا فرق بين الحقيقة المحمدية والحقيقة الإلهية التي تمثلت في الأنبياء)) [٣]، والانتقال لم يكن قطيعةً، وإنَّمَا هو مشعر باستمرار الثناء الإلهي، في حين قد دخل في المديح النبوي، وبهذا يكون قد شكّل نسقًا مستمرًا، يُظهر العلاقة الوثيقة بين التكريم الإلهي والتجليل النبوي[٤].

---

[١] ينظر: المدائح النبوية في الأدب العربي، زكي مبارك، مؤسسة هنداوي، ٢٠٢٢م، ٤٠.
[٢] الديوان: ٥٤، الأبيات ٣٥-٣٧.
[٣] فصول في الشعر ونقده، شوقي ضيف، ٢٣٢.
[٤] الشفا بتعريف حقوق المصطفى، مذيلًا بالحاشية المسمّاة مزيل الخفاء عن ألفاظ الشفاء، أبو الفضل القاضي عياض بن موسى اليحصبي (ت٥٤٤هـ)، أحمد بن محمد بن محمد الشمنى (ت٨٧٣هـ)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٩٧٩م، ١/١١-١٢.

ربط النص السعادة والرزق بالوجود في الله، وذلك عبر الحديث عن نعيم البقاء في الله ورزقه الدائم الذي لا ينفد، مؤكداً أن الموت في سبيله هو الحياةُ الحقيقية، وفي البيت الذي يليه يظهر حسن التّخَلّص، ويجعل منه واسطة ينتقل بها من الثناء الإلهي إلى المديح النبوي عبر الرّبط بين رحمة الله وسلطة النبي (ﷺ)، ويُذكر بصفات الله (البرّ الرحيم) بوصفه مصدرًا للنعم، وفي القول: (عَلَى يَدِ الهَادِي النَّبيِّ)، وهنا يكمن حسن التّخَلّص، ويُنسب الفضل إلى النبي بوصفه وسيطًا لنشر رحمه الله[١]، فالنبي هو القناة التي تتدفق منها نعم الله، والانتقال تمَّ عبر ربط النعمة الإلهية (التي تُمدح) بالوسيط النبوي (الذي يُمدح)، والنبي هو مظهرٌ من مظاهر فضله؛ بل هنا ليس منفصلاً عن الله، وفيما بعد يأخذ في إظهار دور النبيِّ في توزيع الرحمة (القاسم)، وصفاته النبيلة (الأزكى الوفي)، مما يربط فعله بفعل الله دون انفصال، وبعد ذلك يتم التتويج بالمديح النبوي، ويبدأ النص بالمديح ويُكمِل بتمجيد النبي بقوله: (سَيِّدُ الحَضَرَاتِ)؛ إذ يُعلي من شأن النبي (ﷺ) كسيدٍ للوجودات، ومن ثم (أَكْمَلُ شَافِعٍ وَمُشَفَّع) إذ يربط شفاعة النبي بإذن الله، مؤكداً أن مكانته هي بتكريم إلهي، في قوله: (وَمُمَكَّنٍ وَمُصَرَّفِ) إذ تظهر سلطته النبي، فقوته مستمدةٌ من الإرادة الإلهية، وهكذا يبدو حسن التّخَلّص الأداة الأفضل التي توظف المعاني السابقة، بطريقة منسجمة.

_ الانتقال من الدعاء إلى المديح النبوي

إن المديح النبوي كان سببًا في تطور فنون البديع[٢]، وذلك لأنه (المديح النبوي) يحمل تلك الأساليب والألوان التي تجعل النص مؤثرًا، فالتّخَلّص بالنسبة للمديح النبوي أشبه باللبنة الأساسية للبناء، والمديح النبوي تعبير عن عواطف الحب

---

[١] الشفا بتعريف حقوق المصطفى، عياض بن موسى اليحصبي (ت٥٤٤هـ)، ١٦/١.

[٢] ينظر: تطور البديعيات في مدح الرسول، حامد حنفي داود الجرجاوي، مجلة الرسالة، الزيات، مصر، ع٩٦٩، ٢٦.

الصادرة من قلوب مفعمة بالإيمان[١]، فليس من الغريب أن يسبقها دعاء أو يليها، ومع ذلك ثمة حدٌّ شفاف بين الغرضين، فأحدهما ثناء والآخر طلب، وفي الديوان يحسن التّخلّص بينهما؛ ليكون أحدهما سببًا لذكر الآخر: (البسيط)

إلاّ المَحَبَّة وَالتَّوْحِيدَ أنّهُمَا ذَخِيرَتِي وَعَلَى الرَّحْمَنِ اعْتَمِدُ

يَا رَبِّ لاَ تُشْقِنِي يَا رَبِّ لَا تَرْمِنِي مِنْ قَوْسِ سُخْطِكَ يَا ذَا العَفْو يَا أَحَدُ

وَسِيْلَتِي خَاتَمِ الرُّسُلِ الْكِرَامِ وَمَنْ لَهُ الشَّفَاعَةَ يَوْمَ الحَشْرِ إِذْ وَفْدُوا

سِرُّ الوُجُودِ، مُمِدَّ الكَوْنِ، قَاسِمُهُ مُعرِّفَ الحَقِّ هَادِي الخَلْقِ إِذْ جَحِدُوا[٢]

يلاحظ القارئ أن الانتقال من الدعاء إلى المديح النبوي في الأبيات السابقة تم عبر نسق حسن التّخلّص، بانتقالٌ لطيفٌ يُحافظ على النسق اللفظي والدلالي دون انقطاع، تحقق ذلك الانتقال من الدعاء إلى مديحٍ نبوي بملائمة ودون قطيعة، فجُعلَ النبي (ﷺ) وسيلةً لتحقيق مطلوب الدعاء (وسيلتي)، ثم انتقل لمدحه. والانتقال تمَّ بتقديمه بوصفه حلقة وصل بين العبد وربه، مما يعكس العقيدة الإسلامية في التوسّل بالنبي[٣]، وهكذا أصبح المديح النبوي امتدادًا للدعاء، وليس غرضًا منفصلًا، فيبدأ التّخلّص بأن يُعلن اعتماده على الله متشفعًا بما يملك من (المَحَبَّة وَالتَّوْحِيدَ)، ويُؤكد توكله بقوله: ذَخِيرَتِي، وَعَلَى الرَّحْمَنِ اعْتَمِد، ما يُظهر التوكل المطلق على الله، ويُهيئ القارئ لسياق الدعاء، ومن ثم يتوجه بالدعاء المباشر إلى الله بلسان التضرّع (يَا رَبِّ لَا تُشْقِنِي يَا ذَا العَفْوِ يَا أَحَد) يستخدم أسماء الله الحسنى (العفو، الأحد)؛ لتعزيز جو الاستغاثة والهفة، التي تسبق الدعاء. مع إبراز حاجة العبد إلى رحمة ربه، وهنا يظهر التركيز على العلاقة المباشرة بين العبد وربه، مع إظهار الضعف

---

[١] ينظر: العمدة في إعراب البردة قصيدة البوصيري، مؤلف مجهول، تح: عبد الله أحمد جاجة، تقديم: محمد علي سلطاني، دار اليمامة للطباعة والنشر، دمشق، ط١، ٢٠١١م، ٢٨.

[٢] الديوان: ٥٨، الأبيات ٢٢-٢٥.

[٣] ينظر: إتحاف الأذكياء بجواز التوسّل بالأنبياء والأولياء، عبد الله بن محمد بن الصديق الغمارى الحسنى (من علماء الأزهر)، نشر وتوزيع مكتبة القاهرة(لصاحبها علي يوسف)، ط٣، ٢٨-٢٩، وينظر [جميع الأدلة في الكتاب نفسه ٤-١٨.]

البشري والاحتياج إلى العفو الإلهي، وبعدها يأتي بالجسر بين الدعاء والمديح النبوي (حسن التّخلّص)، إذ يُنتقل من الدعاء إلى المديح النبوي عبر الرّبط بين التوسّل إلى الله والوسيلة النبوية، وذلك بقوله: وَسِيلَتِي خَاتَمِ الرُّسُلِ الْكِرَامِ؛ ويتحول مسار الكلام من التوجه إلى الله إلى التوجه بمدح النبي (ﷺ)، مع الإبقاء على الصلة بينهما، تُبنى الملاءمة بشكل أدق على لفظ وَسِيلَتِي وهو العقدة التي تربط الدعاء بالمديح؛ فهنا يعلن أن النبي هو الوسيلة إلى الله، فيجمع بين التضرّع إلى الخالق والتشرف بذكر الرسول، وشكل حسن التّخلّص نسقًا يجمع العناصر في وحدة موضوعية، فالدعاء والوسيلة النبوية كلاهما يُعبِّران عن طلب العبد للرحمة، فالنبي جزءٌ من نظام إجابة الدعاء.

_ الانتقال من التوسّل إلى المديح النبوي

يعد التوسّل بالرسول اعتقادًا راسخًا لدى كثير من الصوفيين؛ لأنه من المشروعات ومن ذلك بذوات الأنبياء والصالحين، وجعلهم وسيلة لاستجابة الدعاء، والتنويه بما لهم من المقام والمنزلة عند الله سبحانه[١]، والأمر مشابه للتوسل بدعاء الرسول ذاته؛ لأجل أنه ((دعاء روح طاهرة، ونفس كريمة، وشخصية مثالية وأفضل الخلائق)) [٢]، ويرافق هذا التوسّل مديح النبي الكريم وأفعاله وصفاته، بحسن انتقال لافت يأتي: (الطّويل)

إِذَا لَمْ أَكُنْ أَهْلاً فَمَا زِلْتَ سَيْدِي ... تُؤْهِلُ مَنْ تَخْتَارُهُ وَتُمِيرُهُ

تَوَسَّلْتُ فِيمَا أَرْتَجِي بِمُحَمَّدٍ ... رَسُولِكَ بَابِ الخَيْرِ وَهُوَ نَمِيْرُهُ

نَبِيٍّ لَهُ الْأَنْصَارُ طُرَّاً تَوَاثَقُوا ... عَلَى نَصْرِهِ لِمَ لَا وَأَنْتَ نَصِيرُهُ ؟

---

[١] ينظر: التوسّل مَفْهُومُهُ وَأَقْسَامُهُ وَحُكْمُهُ في الشريعة الإسلامية الغراء، جعفر السبحاني، منشورات مؤسسة الثقلين الثقافية، ط١، ١٩٩٧م، ٦٧.

[٢] المكان نفسه.

لَهُ شَرَفٌ يَعْلُو عَلَى كُلِّ مَنْصِبٍ وَكُلّ عَلَيَّ الجَاهِ فَهُوَ أَمِيرُهُ [١]

تم الانتقال من التوسّل إلى المديح النبوي في هذا النص عبر انتقالٍ لطيفٍ، يُحافظ على التماسك بين الغرضين؛ إذ تحقق حسن التّخَلّص عند جعل المديح النبوي تفسيرًا منطقيًّا للتوسّل، فالنبي (ﷺ) ليس مجرد وسيلةٍ؛ بل هو السببُ والمسببُ، وهذا الانتقال لم يكن قفزةً عشوائية، بل كان تحويلًا للعلاقة من طلب إلى ثناءٍ، فبدأ التأسيس للتوسل والاعتراف بالضعف والعجز عن طريق الاستحقاق والاعتراف بفضل الله، ويؤكد أن النبي هو الذي يُؤهل من يشاء.

والتعالق بين التوسّل والمديح (حسن التّخَلّص)، مظهرًا اسلوبي يحقق ربطًا بين التوسّل بالنبي وصفاته العليا، ويحول التركيز من فعل التوسّل إلى تمجيد النبي (ﷺ) بوصفه باب الخير، ومن ثم التمهيد للذروة في تمجيد النبي، ثم تُتَوج القصيدة بذكر الشرف الأعلى للنبي:(لَهُ شَرَفٌ يَعْلُو عَلَى كُلِّ مَنْصِبٍ)، ويُجسِّد فيه تفرده ﷺ، فيظهر بشكل واضح براعة التّخَلّص بين الأغراض والموضوعات في الديوان، وتعليق غرض ما والانتقال لغيره، بشكل يؤكد أن سبب ذلك كله هو السير على الأساليب والأنساق العربية الأصيلة في النظم، مع التجديد في المعاني.

_الانتقالات المتعدّدة في نصوص محدّدة

يرى الباحث ضرورة الوقوف على انتقالات ابن بنت الميلق في نصوص محددة؛ لكي يتضح أسلوبه في الانتقال و التّخَلّص ، بحيث يبرز أسلوبه في التّخَلّص، وانتقاله ممّا ابتدأ به بطريقة لا يشعر السامع بانتقال الغرض في أكثر من موضوع؛ إذ الانتقال من موضوع العزلة إلى المدح الإلهي والتأدّب في العبادات، ثم الوصف والمدح أهل الصفة، ومن ثم مدح الرسول الكريم، فيظهر البراعة في حسن الانتقال، وقد انتقل في القصائد التي تحث على العزلة والخلوة والزهد بالدنيا والاكتفاء بالله عن من سواه، كما في النص التي مطلعها: (مجزوء الرَّجز)

[١] الديوان: ٦٦، الأبيات ٢٨-٣١.

هَذَا زَمَانُ اِلعزْلَةِ وَغَلْقُ بَابِ الخَلْوَةِ [١]

يُقدِّم النص الرؤية الصوفية التي تركز على أهمية الانعزال عن العالم المادي، الذي يفتن الإنسان ويبعده عن خالقه؛ لتحقيق نقاء داخلي، وتوظيف الوقت لاتصال أعمق بالله. وذلك ليس هروبًا من المجتمع؛ بل وسيلة لإبعاد المشتتات الدنيوية مثل الاهتمامات المادية؛ لتكريس الوقت للعبادة، كما بين هذا النص أهمية الخلوة والعزلة عن ما سوى الله، ثم ينتقل إلى وصف القدرة الإلهية المتمثلة بالكون، بانتقال فيه سلاسة ومخاطبة، وتفاعل مع القارئ، وكأنه حاضر يستمع، يقول: (مجزء الرَّجز)

فَاحْرِصْ عَلَى مَا قُلْتُهُ فَهَذِهِ نَصِيحَتِي

وَإِنْ تُرِدْ زِيَادَةً فَاصْغِ إِلَى وَصِيَّتِي

عَدِّ عَنِ الكَوْنِ بِمَا لَهُ مِنَ الكَوْنِيَّةِ [٢]

ينتقل من الحديث عن الخلوة والعزلة بوصفها منهجًا للتأدب مع الخالق في العبادات، ومن ثم يظهر انتقالًا آخر، إلى وصف أهل الصفة بتخلصٍ يجمع بين النصح بالتأدب مع الله في العبادات، والتشبه بأهل الصفة في ذلك، ويتخذ هذا المنعطف سبيلًا لوصف أهل الصفة وصفاتهم وقربهم من النبي (ﷺ) ومدحهم، ويقول: (مجزء الرَّجز)

وَاحْفَظْ لَهُ آدَابَهُ وَارْعَ حُقُوقَ الحَضْرَةِ

لعَلّ أنْ تَشْهَدَهُ شُهُودَ أَهْلِ الصّفْوةِ

وَتُحْسِنُ الوُقُوفَ فِي صُفُوفِ أَهْلِ الصَّفَةِ

أوقَفَهُمْ مَعْبُودُهُمْ عِنْدَ حُدُودِ الحُرْمَةِ [٣]

---

[١] الديوان: ١٦٠، رقم البيت ١.
[٢] الديوان: ١٦١، الأبيات ٥-٧.
[٣] الديوان: ١٦١، الأبيات ١٠-١٣.

يظهر حسن التخلص إذ ينتقل في هذه الأبيات إلى مراعاة آداب العبادة (مثل الخشوع، والخضوع، والتذلل، والسكينة، والاحترام، والإجلال) في ثنّيات الوقوف بين يدي الله، كي يصل إلى مرتبة أهل الصفة، ويظهر الرّبط بين التزام حدود الحرمة الإلهية (التوقُّف عند أوامر الله ونواهيه)، وبين نيل شرف الانتساب إلى هذه الصفوة، فالمحافظة على الأدب مع الله في العبادة هي طريق الوصول إلى مقام الشهود القلبي، كما يختبره العارفون. ويظهر مدح أهل الصفة على اعتبارهم ((فريق من نساك الصحابة وعبادهم، وأقوال جماعة من أئمّة الصحابة وأعلامهم مِنَ المشتهرين بالمعبود وذكره، المشغوفين بالفرد وودّه، الذين جعلوا للعارفين والعاملين قدوة، وعلى المفتونين بالدنيا والمقبلين عليها حجّة)) [١].

وبعد العديد من الأبيات ينتقل بحسن تخلص آخر يشكل في القصيدة منعطفًا سلس الانتقال إلى مدح الرسول الكريم في قوله: (مجزء الرَّجز)

يُعْطِيْهُمُ مَأْمُولَهُم مُضَاعَفَاً بِالقِسْمَةِ

عَلَى يَدَي قَاسِمِهِم وَهُوَ نَبِيُّ الرَّحْمَةِ

سَيِّدُ كُلُّ سَيِّدِ مِنَ الوَرَى بِصِحَّةِ

أَعْظَمُهُم قَدْرَاً، لهُ الـ ـعُلُوَّ فِي المنْزِلَةِ

يَعْجَزُ مَنْ يَمْدَحُهُ بِمُقْتَضَى التَّو فِيَةِ

خِلّتُ صِفَاتُ مَدْحِهِ عَنْ حَصْرِهَا بِالجُمْلَةِ [٢]

يظهر من ما سبق أن حسن الانتقال بين المواضيع، وجعل بعضها سبيلاً للعبور إلى بعضها الآخر ما يظهر دقة في توظيف حسن التّخلّص، وانتقال بين الموضوعات فيما يشبه رسم لوحه فسيفسائية فكرية، إذ يُلمح كل جزء إلى الآخر دون أن يفقد

---

[١] حلية الأولياء وطبقات الأصفياء، أبو نعيم أحمد بن عبد الله الأصبهاني (ت٤٣٠هـ)، مطبعة السعادة، مصر، ١٩٧٤م، ٣٣٧/١.

[٢] الديوان: ١٦٣، الأبيات ٣٩-٤٤.

تماسك الصورة الكلية. وليست هذه البراعة في حُسن التّخَلّص مجرّد مهارة تقنيـــة؛ بل هي انعكاس للقدرة على الانتقال بين الأفكار، وتحويل المفـــردات إلـــى هيكـــل بوجهين: وجه يعبّر عن دلالته ومعناه وموضوعه، ووجه يحمل تمهيدات لموضـــوع آخر، والموضوع الآخر كذلك يتصل بما سبقه، وبما يليه، فيتشكل بذلك صورة كلية شاملة مؤثرة.

المبحث الثالث: حسن الانتهاء

يعد حسن الانتهاء لونًا بديعيًا ذا اهمية، كونه أحد جانبي الإطـــار المحـــدد لأي نص، ويرى رولان بارت أن تصور مفهوم النهاية وموقعها وشكلها:((اعتباطي تمامًا مثل البداية، ولذا فلا بد من علامة على النهاية [...] بالمقابل أنه مـــن المـــنغص ألا نستشعر شيئاً، وأن لا نرى نهاية لأي شيء)) [١]،ويجد رولان بارت نـــوعين مـــن النهاية أو التتويج، أحدهما عاطفي انفعالي؛ إذ تأتي النهاية خلاصة دامعة، والآخـــر تقليدي بمختلف أنواع النهايات الأخرى[٢].

تمثل الخاتمة الجيدة دورًا محوريًا في إضفاء الحيوية علـــى الـــنص، إذ يُختـــتم الكلام بعبارات تتميز بجودة الصياغة وانسجام التراكيب، مما يُشعر القارئ بالاكتمال أو يترك في ذهنه أثرًا مستمرًا للفكرة، وقد تكون الخاتمة إيـــذانًا بانتهـــاء الحـــديث، بحيث تعطي التمام، فلا يشعر المتلقي بحاجة إلى المزيد بعدها، ولا يجـــيء حســـن الانتهاء بشكل اعتباطي؛ بل يجب أن يُختم بختام متناسب[٣]، وفي ذلك غايـــة يرنـــو

---

[١] البلاغة القديمة، رولان بارت، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي، نشر الفنك للغة العربية، مطبعة النجاح الجديدة، ١٩٩٤م، ١٤٤.

[٢] ينظر: المصدر نفسه، ١٤٤-١٤٥.

[٣] ينظر: الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، ٣٢٦.

إليها المتلقي، أن ((تبقى لذته في الأسماع)) [١]، وهذا لا يقتصر على الفني الشعري فحسب وإنّما اعتنى الساردون ايضًا بالنهايات فالخاتمة الفنية المعروفة بالقفلة هي النظير أو المعادل الموضوعي المعاصر لحسن الانتهاء البديعي [٢]، وأهميتها لا تقل عن الأهمية التي تعطى لجملة الابتداء أو الاستهلال، وهذا ذاته سيتضح لدى النقاد والبلغاء العرب فيما يخص حسن الانتهاء، ومقابلته لحسن الابتداء في الأهمية، وأهمية حسن الانتهاء تتمحور حول إدهاش المتلقي أو على تشكيل محطة تأملية تُعيد التلخيص أو التركيز إلى لبّ العمل دون حاجة إلى إسهاب بعد اكتمال الدلالة، ولا تكون الخاتمة عشوائية؛ بل تتشكّل عبر نَسَقٍ مكوّن من مجموعة عناصر تتناغم معًا لتشكيل بنية النهاية، وتُوائم بين المضمونين الفكري والعاطفي، وتعاضد ابتداء النص وانتهائه بمتنه، وهي بذات أهمية الابتداء؛ لأنها ((آخِرُ مَا يَقْرَعُ الْأَسْمَاعَ فَلِهَذَا جَاءَتْ مُتَضَمِّنَةً لِلْمَعَانِي الْبَدِيعَةِ مَعَ إِيذَانِ السَّامِعِ بِانْتِهَاءِ الْكَلَامِ حَتَّى يَرْتَفِعَ مَعَهُ تَشَوُّفُ النَّفْسِ إِلَى مَا يُذْكَرُ بَعْدُ)) [٣].

ويمكننا هنا أن نجد رابطًا بين حسن الانتهاء البديعي والعتبات والقفلة في النقد الحديث؛ لبيان ارتباط هذا المطلب وموضوعه بالأصالة التاريخية البلاغية البديعية النقدية، وبالحداثة والجدة والمعاصرة.

_تتبع تاريخي

لقد شغلت النهاية الذهن النقدي كما البداية تمامًا، فهذا أرسطو يرى في معرض حديثه عن الكامل، أن ((البداية هي التي لا تعقب بذاتها أي شيء بالضرورة، ولكن

---

[١] نهاية الإرب في فنون الأدب، أحمد بن عبد الوهاب بن محمد بن عبد الدائم القرشي التيمي البكري، شهاب الدين النويري (ت٧٣٣هـ)، دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، ط١، ٢٠٠٢م، ١٣٥/٧.

[٢] فـ((لكل نص بداية وقفلة[...] تساهم القفلة مساهمة أكيدة في تحقيق الإدهاش الناتج عن إتمام المفارقة أو المفاجأة))، ينظر: القصة القصيرة جدا، أحمد جاسم الحسين، دمشق، سوريا، ط١، دار عكرمة، ١٩٩٧م، ٤٨.

[٣] البرهان في علوم القرآن، أبو عبد الله بدر الدين محمد بن عبد الله بن بهادر الزركشي (ت٧٩٤هـ)، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم (ت١٤٠١هـ)، ط١١، ١٩٥٧ م، دار إحياء الكتب العربية عيسى البابي الحلبي وشركائه، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ١٨٢/١.

يعقبها بالضرورة شيء آخر، أو ينتج عنها. و النهاية على النقيض من ذلك: فهي التي تعقب بذاتها – وبالضرورة – شيئا آخر، إما بالحتميّة، وإما بالاحتمال، ولكن لا شيء آخر يعقبها)) [١]، ويُسهم التتبع التاريخي لأي لون بلاغي في فهم جذوره وتطوره، وكيف شكل نسقًا في الشعر، وهذا التتبع يُعمّق الوعي بأصالته وجدته في البلاغة، كما يُساعد على فهم أدق ما له؛ لكي يتوصل الباحث إلى طريقة للتعامل معه، وكيفية تطبيقه.

لقد وعى القدماء منذ وقت مبكر وجوب تحسين نهاية الكلام، إذ نقل الجاحظ في بيانه أن((للكلام غاية، ولنشاط السامعين نهاية)) [٢]، فهو هنا يقر أن للكلام نهاية وغاية، وينبغي إنهاء الكلام ما دام أن ذهن المتلقي قادر على استيعاب القول دون الشعور بالملل، وقد بين المؤيد العلوي ضرورة أن تحتوي الخاتمة على ما يشعر بالانتهاء، بقوله: ((و ينبغي تضمينها معنى تاما يؤذن السّامع بأنّه الغاية والمقصد والنهاية)) [٣] وعلّل ذلك بأن ((الخاتمة إذ قرعت سمع السامع عرف بها أن لا مطمع وراءها، ولا غاية بعدها، وهي الغاية المقصودة، والبغية المطلوبة، وبها يعلم انتهاء الكلام وقطعه)) [٤] وقد نبّه العلوي إلى منزلة هذا اللون البديعي، فرأى أنّ له أهميةً وتقدمًا، بقوله: ((وإن الاختتام لفنٌ من البديع بمكان، وإنه لحقيق من بينها بالإحراز والإتقان)) [٥] مؤكدًا وجوب إعطائه أهمية من حيث الفهم والعناية والاتقان.

_أثر حسن الانتهاء في المتلقي

تبين مما سبق أنّ النهاياتِ في الأدبِ محطاتٍ فارقةً تتركُ أثرًا عميقًا في النفوس، فكما أنَّ البداياتِ تستحوذُ على الانتباه الأول، فإنَّ الخواتيمَ تُشكّلُ الذاكرةَ الأخيرةَ التي تَرسُخُ في الأذهان، وفي سياقِ القصيدة، يبرزُ حُسنُ الانتهاء بوصف فنّا

---

[١] فن الشعر، أرسطو، ترجمة: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ١٠٨.
[٢] البيان والتبيين، ٩٩/١.
[٣] الطراز[المتضمن] الأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، ١٠٤/٣.
[٤] المصدر نفسه، ١٠٥/٣.
[٥] المصدر نفسه، ١٠٦/٣.

يحتم إتقانه، ليكونَ الختام مسكًا يذكر بمضمونِ الرسالة ويعزز تأثيرَها، وفي هذا الصددِ، يقول أحد الأدباءِ مستشهدًا بتشبيهٍ لطيفٍ: ((ما ختم به الكلام كالطعام الذي يتناول في الآخر بعد غيره من الأطعمة، فإن كان حلوا لذيذًا أنسى مرارة أو ملوحة ما قبله، وإن كان مرًا أو مالحًا أنسى حلاوة ما قبله)) [١] وهذا التشبيهُ يُجسِّدُ حقيقةً تُبرزُ دورَ الخاتمةِ في ترسيخ الانطباع النهائيِّ، سواءٌ أكانَ إيجابيًا أم سلبيًا، الخاتمة هي ذاكرةُ النص الأخيرةُ ولا تقلُّ أهميةً عن المقدمةِ أو صلبِ الموضوع، بل قد تتفوَّقُ عليهما في بعض السياقاتِ، فهي بمنزلة التوقيع الأخير الذي يَمنحُ النص أو الخطابَ هويتَه الكاملة، وكما أنَّ الطعامَ الحلوَ في نهايةِ المائدةِ يُخفِّفُ من مرارةِ ما سبقَهُ، فإنَّ الكلماتِ الفاعلة في سياق القول في آخر القصيد قادرة على تليين مواقفَ صعبةٍ أو تعزيزِ رسالةٍ، وهذا يُفسِّرُ لماذا أولى نقاد الأدب باللحظات الختاميةِ، كالختام بالدعاءِ في الخطاباتِ الدينيةِ، أو اختتام الأعمالِ الفنيةِ بمشاهدَ مُفعمةٍ بالرمزيةِ، وقد مر أن القرآنُ الكريمُ، شاهدًا فريدًا للخواتيم المُتقَنة، حيثُ تتميَّزُ خواتيمُ سُوَرِهِ بالجمالِ اللغويِّ والعُمقِ المعنويِّ، مما يجعلها تَرسَخُ في القلبِ قبلَ العقلِ يقول أبو الأصبع المصري، أنّ: ((جميع خواتم السور الفرقانية في غاية الحسن ونهاية الكمال، لأنها بين أدعية ووصايا وفرائض، وتحميد وتهليل، إلى غير ذلك من الخواتم التي لا يبقى في النفوس بعدها تطلع ولا تشوف إلى ما يقال)) [٢]

من هنا تظهر أصالة هذا اللون البديعي وجدته، يُمكنُ القولُ إنَّ هذا النسق ليسَ ترفًا أدبيًا، بل ضرورةٌ استراتيجيةٌ تُكرِّسُ الرسالة الشعرية، لذلكَ حرص على أن تكونَ الخاتمةُ مُلخَّصًا مُبتكرًا للفكرةِ، أو دعوةً للتفكُّر، أو بصمة عاطفية، وهذا سيظهر جليًا في بشكل لافت.

---

[١] حاشية الدسوقي على مختصر المعاني لسعد الدين التفتازاني، ٣٠٠/٤.

[٢] تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، أبي الإصبع المصري، ٦٢٠.

_خاتمة تعبّر عن العشق:

لقد تبين أن القصائد التي تعبر عن العشق الصوفي تشغل جل الديوان، وهذا يشير إلى مسلك في التعبير عن التعلق الشديد بالله، ومن ذلك أحسن انتهاء هذه القصائد بذات التعابير، مثل القول المعبّر عن السعادة المتأتية من المعاني الإلهية: (الرَّمَل)

يَا رَعَى اللهُ حِمَىً حَلَّ بِهِ كَمْ حَمَىً مِنْ حَائِمٍ حَوْلَ رُبَاهُ !

وَمَحَا الذَّنْبَ، وَكَمْ أَهْدَى إِلَي مُدْرِكُ الأَرْوَاحِ رُوحًا مِنْ شَذَاهُ !

وَلَكَمْ قَدْ سَعِدَتْ مِنْ أَنْفُسٍ فِيْ مَعَانِيهِ! فَآهٌ! ثَمَّ آهُ! [1]

يُعد البيتان مثالاً لحُسْنِ الِانْتِهَاءِ في العشق الإلهي، إذ يترك في نفس المتلقي أثرًا عميقًا، لأنه نابع من النفس، وهو يحمل معاني تُذكر القارئ بجوهر القصيدة وروحها، وهنا تبرُزُ ملامح هذا الحُسْن من خلال ألفاظ تتسم بالرقة مثل: (رُوحاً مِنْ شَذَاهُ)، فالنص يوصل إلى المتلقي حالة من الانفعال في عبارة (فَآهٍ! ثُمَّ آه!) في خاتمة توحي بأنه لا يريد التعبير بأي شيءٍ آخر بعده، وكأنه يعلن أن المشاعر فاقت طاقة اللغة، فاختار التعبير بالآهات، واختار الانهاء في هذه اللحظة، ويظهر عبر التساؤل البلاغي: (كَمْ حَمَى مِنْ حَائِمٍ حَوْلَ رُبَاهُ)، يضفي هذا السؤال طابعًا يُعمِّقُ التفاعل؛ إذ يسمح لذهن المتلقي بالمشاركة بإنتاج القصيدة، وترك الباب مواربًا أمام التفكر بهذا الكم من المشاعر والأحاسيس الجياشة.

ويظهر أن في هذا العشق الإلهي غالبًا ما تكون النهايات مرتكزة على أنساق البديع الأخرى مثل **التكرار** في قوله: (الطّويل)

إِنِّي أَعُوذُ بِعِزِّكُمْ مِنْ حَجْبَتِي وَوَبَالِهَا

يَا عُدَّتِي يَا عُمْدَتِي يَا قِصَّتِي يَا أَهْلَهَا [2]

---

[1] الديوان: ١٦٠، البيت ١٦– ١٨ .

[2] الديوان: ١٢٦ الأبيات ٣١–٣٢.

وتكرار النداء (يا) في الثناء الإلهي يُضفي على النص إحساسًا إيقاعيًا وعاطفيًا واضحًا، إذ يوظّف تكرار (يا) بوصفها أداةً فنية تعزّز من وقع الكلام بأسلوب يظهر الإلحاح، ويسهم التكرار في تحقيق لحن متوازن مؤثر، يُحفّز الانتباه ويزيد من وقع الكلمات، مما يجعل السطور الأخيرة تتردّد في النفس كأنها نشيد، ويظهر تكرار حرف آخر (ياء المتكلم) في عبارات التقارب الإلهي مثل (عُدَّتِي)، (عُمْدَتِي)، و (قِصَّتِي)، يُعبّر عن مدى ارتباطه بالله، والاعتماد الكامل على قواه.

والتكرار لا يعمل فقط على تحقيق إيقاع، بل يُعمّق المشاعر الروحية والعاطفية، مما يُحسّن من تجربة الاستماع والتأمل في النص، ويظهر ارتكاز إحدى نهايات قصيدته على ألوان أخرى مثل التقسيم الإيقاعي؛ وذلك لتحقيق موسيقى إنشاديه تناسب النهاية في القصائد الصوفية مثل قوله: (مجزوء الكامل)

فَوَاصِلٌ، مُقَرَّبٌ مُسَارَرٌ بِمَا يَعِي

مُسْتَخْلَفٌ، مُصَرَّفٌ عَطَاؤُهُ لَمْ يُقْطَعِ [1]

والمتتبع لنصوصه يرى أنه اتبع فيها هندسة مرتكزة على أنساق بديعية أخرى، تناغمت وشكلت نسقا متكاملًا مما يُحدث ترديدًا موسيقيًا إيقاعًا منتظمًا.

_الاختتام بالصلاة على النبي(ﷺ):

لقد ورد في القرآن الكريم قوله تعالى: ((إِنَّ اللَّه وَمَلَائِكَتَهُ يُصَلُّونَ عَلَى النَّبِيِّ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا صَلُّوا عَلَيْهِ وَسَلِّمُوا تَسْلِيمًا)) (الأحزاب: ٥٦)، فهذه الآية الكريمة التي تخبر عن أن الله (عزَّ وجلَّ) وملائكته يصلون على النبي تقديراً لفضله وعلوا مكانته ثم الأمر بالصلاة والتسليم عليه، وذلك ليجتمع له الثناء والتكريم والتعظيم[2]، وقد انعكست هذه المعاني في الشعر عامة، وفي الشعر الصوفي خاصة، فالصلاة على

---

[1] الديوان :٢١٢، الأبيات ١٠-١١.

[2] ينظر: الصلاة على النبي (ﷺ)، أحكامها فضائلها فوائدها، عبد الله سراج الدين الحسيني، مؤسسة الشام للطباعة والتجليد ، مكتبة الفلاح حلب، ط١، ١٩٩٠م، ٧ .

النبي في الشعر ليست مجرد كلمات تُنظم، وإنَّمَا هي سبيل يعكس صدق العاطفة، ولا تصدر إلا من قلوب مفعمة بالصدق والإخلاص[١]، كما تظهر عمق العلاقة بين المسلم ورسوله، وتُحيي سنته في القلوب عبر العصور، وتشكل الصلاة على النبي ملمحًا بارزًا، تميز خواتيم قصائد ديوان ابن بنت الميلق[٢]، فجعل هذا الختام لون بديعي مميز ونسق بارز في الديوان وأن اختتام القصائد بالصلاة على النبي أريد منه أن يجعل المتلقي أكثر تأثرًا وتذكرًا؛ لأن هذه الخواتيم تكون الانطباع الأخير في القصيدة، وأن الصلاة على النبي في هذه الخواتيم يضفي جوًا روحيًا، وطابعًا إيمانيًا غالباً ما تتزامن هذه الصلوات مع الدعاء والرجاء، يقول: (البسيط)

يَا سَيِّدَ الرُّسْلِ يَا ذَا الْجَاهِ أَنْتَ مَلا ذَ الخَلْقِ مِنّا وَمِنْ جِنّ وَأَمْلاكِ

كُنْ مُنْجِدِي يَوْمَ حَشْرِي يَوْمَ لاَ أَحَدٌ يُفْدَى وَلاَ سَامِعٌ إِلاَّكَ لِلشَّاكِي

دَامَتْ عَلَيْكَ صَلاةُ اللهِ يَتْبَعُهَا سَلاَمُهُ أَبَداً يَا رَاحِمَ البَاكِي[٣]

يظهر التوسّل الاعتقاد الراسخ بأن النبي (ﷺ) وسيلة (كُنْ مُنْجِدِي يَوْمَ حَشْرِي)، إذ يتوسل بالنبي شفيعًا، وهذا التداخل المقصود الذي يأتي بين التوسّل والمديح النبوي، يظهر في نهايات القصائد بوصفها، رسالة تحمل جو العبادة وسماتها، و طلب الرضا الإلهي. ويأتي في قصيدة أخرى: (الخفيف)

يَعْجَزُ الخَلْقُ عَنْ مَدِيْحٍ عُلاَهُ قَدْ كَفَتْهُ مَدَائِحُ القُرْآنِ

حَاشَ لله أَنْ أَخَيْبَ وَهَذَا شَافِعِي عِنْدَ رَبِّيَ المَنّانِ

صَلِّ يَا رَبِّ فِي الدَّوَامِ عَلَيْهِ ثُمَّ سَلِّمْ بِمُقْتَضَى الرُّضْوَانِ [١]

---

[١] اتجاهات الأدب الصوفي، بين الحلاج وابن عربي، د. على الخطيب (مدرس الأدب والنقد بكلية اللغة العربية جامعة الأزهر الشريف)، دار المعارف، ١٨٨٤م، ٦٧.

[٢] فقد ختمت العديد من القصائد بالصلاة على النبي ينظر:
الديوان: ٥٥. ٥٩. ٦٣، ٦٨. ٧٣. ٧٦. ٨١. ٨٨. ٩٣. ١٠٢. ١٠٥. ١٠٧. ١١٣. ١١٧. ١٢٣. ١٦٤. ١٧١. ١٧٩. ١٩١. ٢٤٤.

[٣] الديوان: ٧٣، الأبيات ٣٥-٣٧.

يتجلى في خاتمة النص السابق ختام القصيدة بالصلاة على النبي(ﷺ)، وهذه التقنية البلاغية هي التي تعطي للنص انتهاء رائق و حُسن انتهاء بانطباع مُشرقٍ، ومقدس؛ إذ تُغلّق القصيدة بذكرٍ نبويٍّ، يُذكّر المتلقي بالارتباط الروحي والأدبي الدائم بالنبي (ﷺ)، ولا يُضفي هذا الأسلوب جمالًا فنيًّا فحسب؛ بل يُحقق أبعادًا عاطفية وروحية تُرسخ ارتباط القصيدة بالمتلقين و بذاكرتهم الجمعية، فالختام بالصلاة على النبي يُحوّل القصيدة إلى عوالم دينية وإلى مناجاة روحية، تُذكّر المتلقي بهويته الدينية وتُبقي ذاكرته معلقةً بآخر كلماتها، ويضمن من ذلك تفاعلًا مستمرًّا مع جمهور واسع في سياق ثقافةٍ صوفية إسلامية تُقدّس الذكر النبوي.

_خاتمة في الديار المقدسة

يحتل موضوع الديار المقدسة في ديوان ابن بنت الميلق مساحة كبيرة لا يستهان بها، وكذلك النهايات التي تتزامن مع هذا الموضوع، وتعبر عن الوداع، فهي تعد من النهايات الرائعة التي تتشكل لفظيًا ودلاليًا، ويقول: (الطوَّيل)

سَلاَمٌ عَلَى رُوْحِي بُعَيْد فِرَاقِكُمْ وَيَا كَبَدِي ذُوبِي إِذَا بَعُدَ المَغْنَى

وَيَا جَسَدِي لاَ تَبْقَ؛ فالقَلْبُ رَاحِلٌ وَيَا أَدمُعِي سِيْلِي بِمُقلَتِيَ الوَسْنَى

حَرَامٌ عَلَى مِثْلِي الحَيَاةُ إِذَا سَرَى بِهِ الرَّكْبُ عَنْكُم، بَلْ أَرَى المَوْتَ لِي أَدْنَى[٢]

يظهر هنا الاختتام باستباق لرثاء النفس في الحياة وقبل الموت. في إعلان ان لا قيمة للجسد دام ان القلب راحل عن هذه الديار المقدسة وبعد ذلك يختتم القصيدة بتضحية كبرى، إذ يجعل الموت ذروة الوفاء، وهو تعبيرٌ وإعلانٌ على أن الروح ستظل تشتاق حتى في غياب الجسد، مع تأطيرها برؤيةٍ عميقةٍ تبين الحزن على الفراق والأمل في العودة، ويظهر توظيف الطباق بين الموت والحياة ليؤكد هنا عمد هندسة النصوص بحرفية لتكن فيها الألوان بديعية.

---

[١] الديوان: ٨١، الأبيات ٣٦-٣٨.

[٢] الديوان: ١٤٨، الأبيات ٧-٩ .

_خاتمة انفعالية

قد يذهب إلى إظهار النفعال بطريقة معبرة في الخاتمة، ويعلم أنه عندها يتصل الانفعال بالشعر، فالصورة الشعرية التي تصل إلى المتلقي غالبًا ما تعكس انفعال وتجربته شعورية، متقصد إيصالها إلى المتلقي؛ لتشكيل صورة شعرية عبر استعمال اللغة وتشكيلها النسقي وإيقاعها[١]، وبما أن خاتمة القصيدة هي آخر ما يلقى على مسامع المتلقي، فهي اللحظة الأنسب لقول كلّ ما بقي من معانٍ، وانفعال، فتلقى في لحظة انفعالية شكل بها انتهاء، مثل: (الوافر)

وَمَنْ أَضْحَى [مُعافَى [٢]] لاَ يُبَالِي إِذَا الْجُهَلاَءُ قَالُوا: ذَا عَلِيْلُ [٣]

يأتي في البيت التعبير بظاهر القول أنَّ الشخص السليم لا يهتم بتهم الجهلاء بأنه مسقم مريض، معبرًا بغير الظاهر عن من ينتقدوه لمسلكه الطريق الصوفي واتباعه النهج النبوي، ويظهر توظيفه للطباق بين معافًا وعليل ليؤكد من خلال هذه الثنائية الضدية فكرته، وفي بيت آخر يقول : (البسيط)

مَنْ رَامَ قَهْرِيَ فَإِنَّ اللهَ قَاهِرُهُ وَكُلُّ بَاغٍ بِعَدْلِ اللهِ مَقْهُورُ [٤]

يفصح البيت عن عقيدة قائله، فكل من يحاول ظلمه سيقهره الله، فكل ظالم يُدمر بعدله، ما يعكس إيمانه السليم بعقيده صافية، أن الله يحمي المظلومين ويقهر الظالمين بقدرته وعدله، فلا يُخشى من طغيان الباغين.

ويوظف البيت التناسب اللفظي الصوتي في ثلاثة ألفاظ (قهري- قاهره- مقهور) تعكس من جهة التوافق الصوتي في الدلالة، وتدلل على الألم العاطفي بفعل ظلم المجتمع، أو قد يكون الانفعال مختلفًا؛ إذ يوظف التعبير الدال على التفاؤل لغرض إضفاء جو إيجابي، وذلك يظهر من طريقة توظيف العبارة في قوله: (الكامل)

يَا طَالِبَ الرَّتبِ الرَّفِيْعَةِ، مَهْرُهَا مُهَجُ الرِّجَالِ فَعِنْدَ ذَاكَ تُنَالُ

إِبْذَلْ وُجُوْدَكَ لاَ تَكُنْ بِكَ بَاخِلاً وَاشْهِدْ حَبِيْبَكَ، فَالحِجَابُ مُزَالُ

وَ اسْجُدْ بِكُلِّكَ عِنْدَمَا يَبْدُو وَقُلْ: اللهُ أَكْبَرُ، صَحَّتِ الأَقْوَالُ[٥]

---

[١] الأدب وفنونه – دراسة ونقد، عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، ٧٩.
[٢] في الأصل (معافًا).
[٣] الديوان: ١٧٦، رقم البيت ٣٧.
[٤] الديوان: ٢٣١، رقم البيت ٥.
[٥] الديوان: ١٢٠- ١٢١، الأبيات ٢٥-٢٦.

فالختام في هذين البيتين يُعدُّ مثالاً واضحًا لحُسْنِ الانتهاء الذي يدمج بين الإيقاع الإنشادي، والمعنى المعبرّ عن اليقين، فقد عمد في هذين البيتين إلى تشكيل إيقاعٍ مُنتظمٍ موحٍ يُشبه الترتيل أو الدعاء، إذ تتناسب التفعيلات مع نغمة الصعود نحو الذروة، في قوله الله أكبر صحّت الأقوال، فالمقام يُحاكي دَقّةً انفعالية تَحُثُّ على البذل والتجرد من ما عدا الله، وإنه إعلان بأن كلَّ ما سبق من تمنياتٍ وتأملاتٍ في القصيدة قد تحقق بانتصار، فقد (صَحَّتِ الأقْوَالُ) على حد تعبيره، ما يعني أن الأقوال السابقة (في القصيدة) قد تَحقَّقَت صحتها فجاء التكبير، ليُشعر المتلقي بأن القصيدةَ قد خُتِمَتْ.

Abstract:

This study, entitled "Rhetorical Patterns and Their Aesthetic Impact in the Poetry of Ibn Bint al-Milq (d. 797 AH)", aims to uncover the rhetorical patterns (al-ansaq al-badi'iyya) in the poetry of Ibn Bint al-Milq, a Sufi poet from the later Islamic centuries. These patterns operate within an integrated system that guides readers toward a deeper understanding of the overall meanings embedded in the poet's texts. The study specifically measures how effectively these patterns convey the mystical meanings related to divine and prophetic love, while also capturing the audience's attention and engaging their minds.

The research adopts a rhetorical-analytical approach based on normative principles to reveal both the verbal and semantic rhetorical arts, examining their functionality and aesthetic power. The findings demonstrate that Ibn Bint al-Milq skillfully employed these rhetorical devices to express ideas central to his Sufi orientation and its spiritual dimensions.The thesis opens with a prelude that clarifies the interpretive framework for reading Ibn Bint al-Milq's Dīwān and introduces the concept of rhetorical patterns through two explanatory sections. The main body consists of three chapters, followed by a conclusion. The first chapter examines verbal patterns, focusing on repetition, paronomasia (jināس), and related devices. The second chapter analyzes semantic patterns, highlighting effective techniques such as antithesis and contrast. The third chapter addresses threshold elements ('atabāt) as rhetorical patterns, discussing topics such as openings, transitions between themes, and effective closures. The study concludes with key results and critical observations summarizing the main.

Ministry of Higher Education

University of Diyala

College of Education for Humanities

Department of Arabic Language

Graduate Studies

The Rhetorical Patterns and Their Aesthetic Impact in the Poetry of Ibn Bint al-Milq (d. 797 AH)

A Thesis Submitted to the Council of the College of Education for Humanities University of Diyala, in Partial Fulfillment of the Requirements of the Degree of Master of Arts in Arabic Language and Literature.

By

Bahaa Jasim Mohammed Krunful

Supervised by

Prof. Ayad Abdulwadood Al Hamdani (Ph.D)

July / 2025 A.D Muharram / 1447 A.H