مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية
مجلد ٤ – عدد ٢ (٢٠٢٤): ١٣-٢٧

Damascus University Journal of arts and humanities sciences Vol 4-No.2 (2024):13-27

التخميس في الشعر الصوفي
بين ابن سوار وعبد الغني النابلسي

د. ريان عبد المجيد جلول[1]

١-مدرّسة في قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة تشرين.
Rayan.jalloul@tishreen.edu.sy

الملخّص:

يعدّ التخميس ضرباً من فنون الصناعة الشعرية التي سادت أدب العصرين المملوكي والعثماني، ويسلّط هذا البحث الضوء على تجربتي شاعرَين صوفيّين؛ ابن سوار الدمشقي (٦٧٧هـ)، وعبد الغني النابلسي (1143هـ)، وهنا تتأتّى أهميّة البحث في تتبّع أشعار التخميس عند ذينكِ الشاعرين بغية الكشف عن جدلية العلاقة بين التخميس واللغة الصوفية في تحقيق التناغم والانسجام بين أصوات الصوفيين من جانب، وخصوصية اللغة الصوفية في الاستجابة للمضمون العقدي من جانب آخر.

وقد توصّل البحث إلى أنّ ثمّة علاقة جدلية بين المعرفة والفنّ في إطار التخميس الصوفي تتبدّى في سمة التجاوز. ولكن بالمقابل بقي هذا التجاوز محدوداً بدائرة الوزن والقافية السابقة، ومحافظاً على المضمون العقدي أيضاً. ومن ثمّ فإنّ التجاذب التراثي الفني والاستجابة المعرفية حقّقا تناغماً بين صوتَي ابن سوار والنابلسي في فنّ التخميس الذي جعل العلاقة بين نصّين حاضرين هي علاقة الأصل بالفرع، في إطار التلقي المنتِج.

الكلمات مفتاحية: التخميس، الشعر الصوفي، التجاوز، ابن سوار، النابلسي.

تاريخ الإيداع:٢٠٢٤/٠٢/٠٨
تاريخ القبول:٢٠٢٤/٠٤/٠٢

حقوق النشر: جامعة دمشق – سورية، يحتفظ المؤلفون بحقوق النشر بموجب الترخيص
CC BY-NC-SA 04

The Quincunx (Takhamis) in Sufi Poetry Between Ibn Siwar and Abd Al Ghani Al Nabulsi.

Dr. Rayan Abdulmajeed Jalloul[1]
1- Assistant professor, Department of Arabic Language in the Faculty of Arts and Humane Science, Tishreen University.
Rayan.jalloul@tishreen.edu.sy

Received: 08/02/2024
Accepted: 02/04/2024

Copyright: Damascus University- Syria, The authors retain the copyright under a
CC BY- NC-SA

Abstract:

AL TAKHMIS is a type of poetic art that dominated the literature of Mamluk and Ottoman eras. This research sheds a light on the experiences of the two SUFI Poets (IBN SIWAR AL DAMASHQI-667AH) and (ABD AL-GHANI NABULSI -1143AH). Hence, the importance of the research lies in tracing the quincunx poems of those two poets in order to reveal the dialectic of the relationship between quincunx and SUFI Language in achieving the harmony between the SUFI Voices in one hand, and the specialty of the SUFI Language in the response to the doctrinal content on the other hand.

The research concluded that there is a dialectical relationship between thought and art within the framework of Sufi mysticism (TAKHMIS)which manifests itself in quality of transcendence. However, this transgression remained limited in the frame of previous meter and rhythm, reserving the nodal content as well. Hence, the artistic heritage attraction and the intellectual response achieved harmony between the voices of IBN SIWAR and AL NABULSI in the art of Quincunx (AL TAKHAMIS),which made the relationship between two available texts like the relationship of the origin to branch within the framework of productive reception.

Keywords; Quincunx, Ibn Siwar, Al Nabulsi.

١. المقدمة:

يعدّ التخميس ضرباً من فنون الصناعة الشعرية التي سادت أدب العصرين المملوكي والعثماني، ويتسنّى نظمه بالاتّكاء على أشعار السابقين ومحاذاتها بطريقة يتبدّى خلالها التداخل النصي بين نصين حاضرين خلافاً لأنواع التداخل الأخرى التي تجمع بين نصّين أحدهما حاضر والآخر غائب. وتتجلّى طريقة التخميس "بأن يأخذ الناظم بيتاً لسواه فينظم ثلاثة أشطر ملائمة في الوزن والقافية صدْرَ ذلك البيت جاعلاً إيّاها قبله."(عبد النور، ١٩٨٤م، ٦١) وبذلك فإنّ كلّ بيت في التخميس يتألّف من خمسة أشطر، ليندغم صوت الشاعر اللاحق بصوت الشاعر السابق؛ إذ لابدّ للشاعر اللاحق من الحفاظ على الغرض الشعري ذاته كي يتسنّى له التخميس، وهنا تتأتّى براعته في تحقيق الانسجام بين نصّين، وعرضهما على أنّهما نصّ واحد.

يسلّط هذا البحث الضوء على تجربتي شاعرين صوفيّين؛ ابن سوار الدمشقي (ت٦٧٧هـ)، من أعلام الشعر الصوفي في العصر المملوكي، وهو محمّد بن سوار بن إسرائيل بن الخضر: أبو المعالي، نجم الدين الشيباني، شاعر غزل متصوف، ولد في دمشق وتوفّي فيها، له ديوان شعر، وقد حذا في بعض شعره حذو ابن الفارض.(ينظر: الزركلي، ١٩٩٨، ج٦: ١٥٣). وعبد الغني النابلسي(1143هـ) شاعر التصوف في العصر العثماني، وهو عبد الغني بن إسماعيل بن عبد الغني النابلسي؛ شاعر، عالم بالدين والأدب، مكثر من التصنيف، متصوّف، ولد في دمشق عام (١٠٥٠هـ) ونشأ فيها، وتنقّل بين عدد من الدول العربية منها بغداد، وفلسطين، ولبنان، ومصر، والحجاز، ولكنّه عاد إلى دمشق، واستقرّ فيها حتّى وفاته، وترك مصنفات كثيرة ومتنوعة في الفقه والتصوف والأدب. (يُنظر: السابق: ٣٢/٤) ومن ثمّ فإنّ العلاقة بين الشاعرَين، في هذا الإطار، علاقة فكرية وفنيّة معاً، وهنا تتأتّى أهميّة البحث في تتبّع أشعار التخميس عند ذينكِ الشاعرين بغية الكشف عن جدلية العلاقة بين التخميس واللغة الصوفية في تحقيق التناغم والانسجام بين أصوات الصوفيين من جانب، وخصوصية اللغة الصوفية في الاستجابة للمضمون العقدي من جانب آخر.

٢. موادّ البحث وطرائقه:

يعتمد البحث مصدرين أساسيّين في جمع المادّة، هما: (ديوان ابن سوار الدمشقي. (٢٠٠٩). تح: محمد أديب الجادر. مجمع اللغة العربية بدمشق)، وديوان عبد الغني النابلسي(٢٠٠١)، الموسوم (ديوان الحقائق ومجموع الرقائق. تح: محمّد عبد الخالق زناتي، ط:١، دار الكتب العلميّة، بيروت) وذلك بتتبّع فنّ التخميس في هذين المصدرَين من جانب، وما يتطلّب ذلك من محاولة إسناد الأبيات الأصلية إلى قائلها، إن عُرف، وتوثيقها من مصادرها من جانب آخر.

٣ـ النتائج والمناقشة:

يتسنّى رصد الأبعاد الإبداعية في شعر التخميس عند ابن سوار والنابلسي من خلال تتبّع البنية الإيقاعية أولاً، والبنية التركيبية وأساليبها ثانياً، ودلالات الرمز الصوفي ثالثاً، لتتبدّى، وفقاً لذلك، الخاصية الفردية للأديب وتميّزه في الأداء من جهة، في الوقت الذي تحقّق فيه اللغة، من خلال التخميس، تقارباً بين الشعراء الصوفيين، في التعبير عن تجربتهم الصوفية من جهة أخرى.

أولاً: البنية الإيقاعية في شعر التخميس:

تعدّ مصدر الحركة الموسيقية والحيوية الشعرية، ويمثّل الوزن الشعري جزءاً من الإيقاع بمعناه العام، ويتأتّى هذا الإيقاع "بالإفادة من جرس الألفاظ، وتناغم العبارات."(عبد النور،١٩٨٤م،٤٤) ووفقاً لذلك يتفرّع إلى نوعين: إيقاع خارجي، وإيقاع داخلي.

١. الإيقاع الخارجي:

يتأتّى الإيقاع الخارجي في شعر التخميس من الوزن الذي نظمت عليه الأبيات المتّبعة، وعلى أساسه يتمّ نظم الأشطر اللاحقة؛ فالأبيات المنظومة على الطويل يلتزم فيها الناظم تفعيلات البحر الطويل، والأبيات المنظومة على بحر مجزوءٍ، يلتزم فيها الناظم تفعيلات ذلك المجزوء أيضاً، محقّقاً بذلك نوعاً من الانسجام الموسيقي الذي يُفتقد في حال اختلاف الوزن.

وإذا كان التخميس يحافظ على الإيقاع التقليدي من ناحية الوزن، فإنّه يتجاوزه من ناحية القافية؛ إذ يتميز بقافيته المتعدّدة خلافاً للشعر القديم الذي يعتمد وحدة القافية على مسار القصيدة. ويتسنّى ذلك في التخميس من طريقة نظمه؛ إذ تنظم الأشطر الثلاثة اللاحقة على رويّ الشطر الأول من كلّ بيت، لتُنظم الأشطر الأربعة الأولى على رويّ متعدّد يختلف من بيت لآخر، على حين يحتفظ الشطر الخامس برويّه الذي يتعاقب نهاية كلّ بيت. ومن ذلك قول ابن سوار(٢٠٠٩):

عَقْدُ اصطبارِي في المَحَبّةِ قَدْ وهَى ومُعَذِّبِي عَمَّا أُكَابِدُ قَدْ لَهَا
والنّفْسُ تهْوَى فِي هَواهُ قَتْلَهَا يَا مَنْ إلَيهِ فِي الجَمَالِ المُنْتَهَى

كَمْ قَدْ نَهَوا عَنْكَ الفُؤادَ ومَا انتَهَى

يَا مَنْ يُشَرِّفُ كُلَّ قَلْبٍ حُبُّهُ طُوبَى لِصَبٍّ قَدْ أُحَبَّكَ قَلْبُهُ
أصبَحْتُ يا مَنْ كُلُّ سُؤلِي قُرْبُهُ مَالِي وَحَقِّكَ فِي الصَّبَابَةِ مُشْبِهُ

وَكَذاكَ لا أَلْقَى لِحُسْنِكَ مُشْبِهَا(٤١٦- ٤٤٦)

وتبدو هذه الطريقة أبلغ في عرض القافية المتعدّدة التي تتجدّد في الأشطر الأربعة الأولى وتتحوّل من بيت إلى آخر، على حين يحتفظ الشطر الخامس بقافيته التي تتعاقب إثر كلّ بيت محقّقة الترابط بين الأبيات، وقد كانت معتمدةً في ديوان ابن سوار، أمّا في الطريقة الثانية فيتمّ عزل الأشطر المبتدعة عن البيت الأصلي الذي يُكتب موصولاً، وقد تمّ اعتمادها في ديوان عبد الغني النابلسي، ومنه قوله(٢٠٠١):

لِحُسْنِكُمْ لا أَرَى بَيْنَ الوَرى شَبَهَا
والعَاذلُونَ لَقَدْ زادُوا بِكُمْ عَمَهَا
رِفْقَاً بِقَلْبي الّذي فِيكُم قَضَى وَلَهَا

أَرْخَصْتُمُ فِي هَواكُم مَدْمَعِي سَفَهَا وَهوَ العَزِيزُ الّذي عَهْدِي بِهِ غَالِي(٤١١)

يبقى الشاعر المخمّس مقيداً بقافية الشطر الأول للبيت المتَّبَع، وعلى أساسها ينظم الأشطر اللاحقة، ومن ثمّ يصبح الشطر الرابع جسر اتّصال بين الأشطر المبتدعة والبيت المتَّبَع؛ إذ تتدغم قافيته بقافية تلك الأشطر، ويتأتّى هذا التناغم من براعة الشاعر في الالتزام بالإيقاع الخارجي من جهة، والحفاظ على الجوّ الشعري ذاته من جهة أخرى. ويتبدّى التقارب في المضمون العقدي لكلا الشاعرين بالتعبير عن الحبّ السامي والإشارة إلى الجمال المطلق، ولاسيّما في عبارة النابلسي (لِحُسْنِكُمْ لا أَرَى بَيْنَ الوَرَى شَبَهَا) فهي تؤدّي الدلالة ذاتها في عبارة ابن سوار (وكذاك لا ألقى لحسنك مشبها). وبالمقابل يتأتّى التمايز بينهما بأنّ النابلسي خمّس أبياتاً لشعراء آخرين، على حين أنّ ابن سوار خمّس أبياتاً له من نص آخر.

ولعلّ تنوّع الروي في قافية التخميس له أثره في أذن المتلقي؛ إذ تبعده عن السأم والملل في الوقت الذي يتشوّق فيه لسماع المزيد لما في قافية التخميس من تحويل وتبديل، ووفقاً لذلك "فإنّ الوزن الخليلي لا يؤلّف الشكل الشعري العربي كلّه، وإنّما يؤلّف جزءاً منه."(أدونيس، ١٩٧٩، ١١٠) ويتناسب تنوّع الإيقاع مع الإنشاد الذي ساد مجالس الصوفيين في عصر النابلسي، وقد أُطلق على هذا النوع اسم "الشعر الغنائي."(أنيس، ١٩٥٩، ٢٧٨).

وبذلك يكون التخميس قد تجاوز نظام الشطرين ليُبنى البيت على خمسة أشطر، وتجاوز وحدة القافية إلى كثرتها وتنوّعها، وهذا يتناسب مع التجاوز العرفاني الذي يقصد به التطوير الحادث مقابل المظهر المحافظ. وقد اقتصر تخميس ابن سوار على أبيات معدودة، على حين تبدّت براعة النابلسي بدءاً من تخميسه بيتين فقط، وصولاً إلى تخميسه ثلاثة وأربعين بيتاً تقريباً، وقد يوقع هذا العددُ من الأبيات الشاعرَ المخمّس في التكلّف والتصنّع الذي يبعده عن الاحتفاظ بالإيقاع الشعري ذاته، ويظهر الفارق بين بيت وآخر، ولكنّ النابلسي بكفاءته اللغوية ومقدرته الشعرية استطاع الحفاظ على الإيقاع الشعري أوّل الأبيات وآخرها، ويتوضّح ذلك من خلال رصد الإيقاع الداخلي في التخميس.

٢. الإيقاع الداخلي:

يتأتّى من تقنيات البديع التي اعتُمدت في التخميس، ويقوم أغلبها على تقارب في المقاطع الصوتية للكلمات أو توافقها، ولاسيّما أنّ "الكلمات أصوات، ودلالة الأصوات موسيقية إيحائية قبل أن تكون تعبيرية وصفية."(هلال،٤٤٦،١٩٨٧) وفي مقدّمتها التصريع "وهو جعل العروض مقفاة تقفية الضرب.. وأكثر الشعر صُرِّعَ البيتُ الأوّل منه."(القزويني،٣٦٥،١٩٨٨) وقد أشار القرطاجني (١٩٨٦) إلى أهميته في المطالع فقال: "فإنّ للتصريع في أوائل القصائد طلاوةً وموقعاً من النّفس لاستدلالها به على قافية القصيدة قبل الانتهاء إليها."(٢٨٣) ولذلك كان ملتزَماً في مطلع القصيدة، وقلّما يتحقّق في بيت آخر، ولكن اكتسب التصريع دلالة جديدة مع التخميس؛ فإذا كان التصريع متحقّقاً بين شطرَي البيت الأصلي، فإنّه يمتدّ إلى تصريع خمسة أشطر في المطلع، يقول ابن سوار(٢٠٠٩):

ومعشَّقٍ حلْوِ التجنّي والجَنا تهوَى معاطفَ قدِّهِ سُمْرُ القَنا
جذلانَ يُلزمني الجنايةَ والجنا عَشِقَ القضيبُ قوامَه لمّا انثنى
والظبْي يعشَقُ ناظرَيه إذا رَنا(٢١٦ ـ ٢٠٠)

ولا يقتصر التصريع على البيت الأول في التخميس، بل يمتدّ ليتعاقب مجدّداً في الأشطر الأربعة الأولى من كلّ بيت، يقول النابلسي(٢٠٠١):

لِي بالحِمَى قَومٌ عُرِفْتُ بِصَبّهِمْ وإذا مَرِضْتُ فَصِحّتِي فِي طَبّهِمْ
قَومٌ كِرَامٌ هَائِمُونَ بِرَبّهِمْ عَلِمُوا بأَنّي صَادِقٌ فِي حُبّهِمْ
وتَحَقَّقُوا صَبْرِي الجَمِيلَ فَعَذَّبُوا
يَا سَعْدُ خُذْ عَنّي الهَوى ولَهُ فَعِي اعْلَمْ بأنَّ القَومَ أَهْلَ المَطْلَعِ
حَضَرَاتُ وَجْهٍ غَائِبٍ في البَرْقَعِ نَزَلُوا بِوادِي المُنْحَنَى مِنْ أَضْلُعِي
وتَمَنَّعُوا عَنْ مُقْلَتِي وتَحَجَّبُوا (٦٠)

وبذلك صار لزاماً على الشاعر أن يحقّق التصريع في أبيات التخميس، ليسهم بإيقاع موسيقي من خلال تكرار المقاطع الصوتية نهاية الأشطر الأربعة الأولى تكراراً متنوّعاً ومتجدّداً، ومن ثمّ يكون في التخميس، كما رأى أصلان(٢٠١٢) في التدوير، "أقصى استثمار لما تسمح به قوانين الشعرية القديمة."(٣٧).

ويندرج في هذا الإطار الجناس، ويعدّ من المحسنات اللفظية التي تؤدّي دورها في إكساب البيت نوعاً من الإيقاع الداخلي. وقد أكثر منه كلا الشاعرين: ابن سوار والنابلسي في فنّ التخميس، ولا شكّ أنّ الجناس التام يكون أقلّ توظيفاً، وذلك لدّقته وما يتطلّب من براعة وثقافة لغوية؛ إذ يكون الشاعر "قد أعاد عليك اللفظةَ كأنّه يخدعك عن الفائدة وقد أعطاها، ويوهمُكَ كأنّه لم يَزِدْك وقد أحسن الزيادة ووفّاها."(الجرجاني،١٩٩١،٧،٨) يقول ابن سوار(٢٠٠٩):

فأنتَ وإن أصبحتَ عنّي مُولّيا ورُحْتَ لأسقامي عليك مُولّيا
وأعرضْتَ عنّي قُوّةً وتَجنّيا وحقِّكَ لا أضمرتُ عنكَ تسلّيا

وغيري في هذا اليمينِ يمينُ(٢٢١)

يلاحظ تكرار لفظ (مولّيا) في الشطرين الأول والثاني، على الجناس التام بينهما؛ فالأولى من الإعراض، والثانية من الولاية؛ معبّراً بذلك عن إعراض المحبوب عنه، وما يتبع ذلك من أسقام سيطرت على الشاعر وتولّته بدلاً من المحبوب، ولكنْ على الرغم من هذا الإعراض، فإنّ الشاعر لا يزال وفيّاً تجاه المحبوب، بل يقسم أنّه لم ينسَه، وهنا يأتي الجناس التام بين (اليمين ــ يمين) في الشطر الخامس؛ فاليمين الأولى من القسم، والفعل (يمينُ) من المَين وهو الكذب، فإذا كان المحبوب قد أعرض، فهذا سيؤدّي إلى نسيانه من قبل المحبّ، وهنا تتأتّى المفارقة بين تجربة الشاعر والآخرين. يقول ابن سوار في أبيات أخرى (٢٠٠٩):

غَدَتْ مُهْجَتي باللَّحْظِ منكم مُصَابَة ولم تتركُوا مِن دمعِ عَيني صُبابة
وقَد خِلْتُ قَلْبي في هَواكم إصَابَة أَأَخْشَى إذا استشهدْتُ فيكم صَبَابة

ببدْرٍ ومثلي ليسَ يخفَى له فَضلُ؟(١٨٣)

يلاحظ قوّة الإيقاع في الأشطر الأربعة الأولى، من خلال التكرار الصوتي للمفردات (مُصابة ــ صُبابة ــ إصابة ــ صَبابة)[1] التي جمعت بين التصريع والجناس؛ وقد كان لها أثرها في التعبير عن تدرّج تأثير الحبّ في الشاعر؛ بدءاً من اللحظ إلى الدمع، ثمّ القلب، وصولاً إلى الاستشهاد، ومن ثَمّ فإنّ التناسب الصوتي بين تلك المفردات قد قاد إلى تناسب دلالي في الإبلاغ عن حال الشاعر بين الصبابة وما يتبعها من إصابة.

وقد أجاد عبد الغني النابلسي في فنّ الجناس بنوعيه أيضاً، ولكنّ براعته تبدّت في الجمع بينهما في بيت تخميس واحد، كما في قوله (٢٠٠١):

---

١. مهجتي مصابة: اسم مفعول من أصيبت، فهي معلولة ـ ولم تتركوا.. صُبابة: بضمّ الصاد بقيّة من الدمع ـ خِلْتُ قلبي.. إصابة: من أصاب السهم إصابة؛ أي: قصده، فقلبه مقصود ـ صَبابة: بفتح الصاد: من الشوق والعشق. ينظر: (ابن منظور، ٢٠٠٣، مادتا: صبب ـ صوب).

٢. العاني: العبد الأسير الخاضع ـ أعياني: من الأعيان، وعين كلّ شيء؛ أي: نفسه وشخصه. ينظر: (ابن منظور، ٢٠٠٣، مادتا: عني ـ عين).

قَلْبِي إلى وَجْهِ سَلْمَى مُغْرَمٌ عَانِي وحُبُّهَا مُعْدِمٌ آثارَ أَعْيانِي
فَيَا رَفِيقِي حَديثُ الغَيْرِ أَعْيَانِي رَوِّحْ فُؤادِي بِذِكْرِ النَّازِحِ الدَّانِي

فَذِكْرُهُ لَمْ يَزَلْ رُوحِي وَرَيْحَانِي

شَعْرُ الشُّعُورِ يُحَاكِي حَيَّةً لَسَعَتْ فَلَوْ دَعَا كَلَّ نَفْسٍ نَحْوَهُ لَسَعَتْ
لَكِنْ حَقِيقَتُنَا هَذا الّذي صَنَعَتْ مَنِيعَةُ الوَصْلِ إلّا عَنْ فَتى مَنعَتْ

في الحُبِّ مَعْنَاه أنْ يَصْبُو إلى ثَانِي(٥٣١ ـ٥٣٢)

تتّضح هنا براعة النابلسي في تحقيق الاندغام بصوت الشاعر الآخر، والانسجام معه، ولاسيّما أنّه ابن سوار، وقد عبّر في البيت الأول عن فناء العاشق أمام المعشوق وامّحائه فيه، وهذا هو البقاء بعينه، بل هو أصل لوجوده، وكما يقول الإمام القشيري (٢٠٠٣):"إنّه فني عن الخلق، وبقي بالحقّ."(١٤٧). وتبدّت تلك الدلالة بتحقيق الجناس الناقص بين (عاني – أعياني)[٢] فيرى الشاعر نفسه أسيراً فانياً بهذا الحبّ الروحي، ولذلك ثقل عليه حديث الغير أو السّوى، لأنّه يمثّل حجاباً له عن المحبوب الحقيقي، وهنا تتبدّى المفارقة الدلالية، بين تأثير المحبوب وتأثير الآخرين، بتكرار لفظ (أعياني) ليتحقّق الجناس المستوفى؛ فالأولى من الأعيان، والثانية من الإعياء؛ أي العجز.(ينظر: ابن منظور، ٢٠٠٣، مادة: عيي). ومن ثمّ فإنّ مواجهة هذا الإعياء تكون بالترويح عن النفس والتغنّي بذكْر المحبوب الذي ينعش الرّوح وهو ريحانها، فتتكاثف وفقاً لذلك مفردات هذا الحقل (روّح ــ الروح ـ الريحان) وتتآلف أصواتها وتترابط في إطار الجناس أيضاً.

وتتكاثف الأصوات في البيت الثاني استكمالاً لوصف المحبوبة وتأثيرها تارة، وعزّتها ومنعتها تارة أخرى؛ ففي قوله (شَعر الشعور) جناس ناقص، وقد جعله الشاعر مشابهاً الحيّةَ في سوادها ولسعها أيضاً، وثمّة جناس تامّ في لفظتي (لسعت)؛ فالأولى من اللسع، والثانية من السعي، وذلك للتعبير عن الخوف والرجاء، والرغبة والرهبة في تجربة الصوفيين. ويكثر ذلك في أبيات التخميس عند النابلسي حتّى لو بدا البيت مثقلاً بألوان البديع، ليتّضح أنّ "الألفاظ في الشعر غير منفصلة عن الوزن، لأنّ وزنها خاصية تتبع من كيفية إيقاع التناسب بين عناصرها الصوتية التي تتجاوب في النهاية مع تناسب المعنى."(عصفور، ٢٠٠٥، ٣٠٣) ومن ثمّ فإنّ التناسب الصوتي الذي حقّقه الجناس يقود إلى تناسب دلالي.

وبذلك يحقّق الإيقاع الداخلي من خلال البديع تناسباً مع الإيقاع الخارجي، وتتكرّر أصوات الحروف محقّقة التناغم والانسجام على مستوى المقطوعة، ويتبدّى هذا الانسجام من خلال تتبّع المستوى التركيبي على اختلاف أساليبه في شعر التخميس أيضاً.

ثانياً: البنية التركيبية في شعر التخميس:

تتأتّى من كيفية الصياغة التي تنتظم المفردات في نسق تركيبي معيّن، وهو ما تمثّله بنية الجملة التي تنتظمها الأساليب النحوية، ومن ثمّ فإنّ تتبّع أدائها الدلالي وكيفية توظيفها في التعبير الصوفي يدخلها في إطار البلاغة، ويحيل إلى علم المعاني الذي يُعنى بربط المقال بالمقام.

تتنوّع الأساليب الخبرية منها والإنشائية في شعر التخميس عند ابن سوار والنابلسي؛ ومن ثَمّ فإنّ رصد التعالقات بينهما في البنية الخبرية يتبدّى وفق أنساق التضاد التي تتجاوز المستوى الإفرادي بين العلاقة بين الكلمتين إلى المستوى التركيبي في العلاقة الإسنادية، وأثر ذلك في تحويل العلاقة الضدية إلى دلالة تناسب السياق. يقول ابن سوار(٢٠٠٩):

وحُبُّكُمُ مِنْ فَرْطِ شَوقِي وَشِدَّةِ وَجْدِي واحْتِراقِي عَلَيْكُمُ إلَيكُمُ

ومِنْ سُكْرِ عَقْلِي واخْتِلاطِي لدَيكمُ تَسَاوَى لَدَيَّ القُرْبُ والبُعْدُ فِيكُمُ

كما قد تَسَاوى عِنْدي الهَجْرُ والوَصْلُ

لَقَدْ مَلَكَتْ مِنْكُمْ فُؤادِي مَحَبَّةٌ فَمَا لِسِواكُمْ فِي وِدادي حَبَّةٌ

وَحَقِّ هَواكُم وَهوَ عِنْدي حِلْفَةٌ هَواكُم هَوانٌ وهوَ عِنْدي عِزَّةٌ

لَدَيَّ ومَحْضُ الجَورِ مِنْ حُكْمِكُم عَدْلُ(١٨٢)

إذا كانت الدلالة اللغوية (المعجمية) بين (القرب والبعد) و(الهجر والوصل) هي دلالة ضدية، فإنّها في هذا التخميس تتحوّل إلى تناسب دلالي، صرّح به ابن سوار في التعبير عن تجربته وحبّه السامي في سياق جملة خبرية إسنادية بين الفعل والفاعل والمعطوف عليه (تساوى لديّ القرب والبعد فيكم)، ولو قاده ذلك إلى تكرار الفعل (تساوى) لتعزيز الدلالة التناسبية بين (الهجر والوصل) في الشطر الخامس من البيت الأول أيضاً.

وتتحوّل العلاقة الإسنادية في البيت الثاني من الجملة الفعلية إلى الجملة الاسمية للتعبير عن التناسب الدلالي بين الأضداد، ولاسيّما في الشطرين الرابع والخامس؛ فإذا كانت (هواكم هوان) تشير إلى ذلّ الشاعر في هذا الحبّ الصوفي، فإنّه، لا يبرح أن يعبّر عن هذا الهوان بقوله (وهو عندي عزّة) ليصبح الهوان عزّاً في إسناد الخبر إلى المبتدأ من خلال ضمير الغائب العائد على الهوان. ولا يقتصر الأمر على ذلك بل يمتدّ إلى العلاقة بين (الجور والعدل) في قوله (ومحضُ الجَور من حكمكم عدْلُ) ليخبر عن محض الجور بأنّه عدل، وتتحوّل العلاقة الضدية في هذا السياق إلى تناسب دلالي، ليساوي في هذا البيت بين الهوان والعزّ، والجور والعدل، في علاقة إسنادية خبرية أغنته عن التصريح بالفعل (يساوي)، ولكنّها أدّت دلالته وعزّزتها في التعبير عن إخلاص الشاعر في هذا الحبّ ووفائه له وفاءً سيطر على قلبه وعقله، فشغله عن المحبوب، إلى درجة تساوت فيها الأضداد.

ولم يخلُ التخميس عند النابلسي من هذا النوع من الكثافة الضدية في جمل خبرية، لها دلالاتها الخاصة في الشعر الصوفي، وأكثر ما تجلّى ذلك في تخميسه أبياتاً للسهروردي يقول فيها(٢٠٠١):

أَحْـزَانُنَا بِلِقَائِكُمْ أَفْـرَاحُ وَ زَمَانُنَا قَدَحٌ وَ أَنْتُمْ رَاحُ

يا سَادةً مِنْ ذِكْرِهِمْ نَرْتَاحُ أَبَداً تَحُنُّ إِلَيْكُمُ الأَرْوَاحُ

وَوِصَالُكُم رَيْحَانُهَا والرَّاحُ

كَذَرُ الحَوادِثِ زَالَ عَن عَيْنِ الصَّفَا وبَدَا جَمَالُ أَحِبَّتِي بَعْدَ الخَفَا

فَبِحَقِّ ذَاكَ العَهْدِ يَا أَهْلَ الوَفَا عُودُوا بِنُورِ الوَصْلِ مِنْ غَسَقِ الجَفَا

فَالهَجْرُ لَيْلٌ والوِصَالُ صَبَاحُ(١٢٩ . ١٣٠)

فالتضاد بين (أحزاننا ــ أفراح)، و(كدر ـ الصفا)، و(بدا ــ الخفا) والتقابل الضدي بين (نور الوصل وغسق الجفا)، و(الهجر ليل والوصـال صـباح)، لها دلالاتها في التعبير عن الأحوال التي يشـهدها الصـوفي في معراجه. ويمكن مقابلة هذه الضـديات، وفقاً للتجربة الصوفية، على المستوى الكلّي؛ إذ يتقابل حقل الانفصال الذي يضمّ ألفاظ (الحزن، الكدر، الخفا، غسق، الجفا، الهجر) مع حقل الوصـال بألفاظه الآتية: (أفراح، الصـفا، بدا، نور الوصـل، صـباح). ومن ثمّ "يبقى هذا النوع من التقابل الضـدي ناجماً عن موقف شهودي ذوقي يتقلّب فيه الصوفي بين حال وآخر، ويرتقي من مقام إلى مقام، وتكون لحظة الوصال هي الفيصل في تحويل الحزن إلى فرح، والهجر إلى لقاء، والظلام إلى نور."(جلول،١٣٧،٢٠١٨) وفي هذا دليل على أنّ هذا النوع من "البنى البديعية تتّصـل اتّصـالاً عميقاً بإنتاج المعنى ليطابق مقتضـى الحال."(عبد المطلب،٣٤٤،١٩٩٧) يضـاف إلى ذلك أنّ بعض تلك الوحدات تعدّ تعبيراً عن مضـمون عقدي مثل (النور والظلام)، ولاسـيّما أنّ النابلسـي من أنصـار وحدة الوجود، وأسـاسـها في اصـطلاح الصـوفيّين وجود الحق ذاته بذاته، فالكلّ به موجود، وهو بذاته موجود، وما سواه أعيان معدومة، وهي موجودة به، ومعدومة بذاتها، وليس ثمّة مقارنة بينهما.(ينظر:الكاشاني،٧٤،١٩٩٢).

وقد كثرت الأساليب الإنشائية في شعر التخميس، وهو نوع من أنواع النظم، له دلالته في المؤدّى البلاغي أو الغرض المقصود، ومن ذلك أسلوب الاستفهام، يقول ابن سوار(٢٠٠٩):

إذا كان قَلْبُ الصَّبِّ أخْلَصَ حبَّكم وأصبَحَ يرجُو في المَحَبّة فَضـلَكُم
فكَيفَ تَسلّيكم أأنقُضُ عَهْدَكَم وأكْرهُ أنّ الحُبَّ أرخَصَني لَكُم

ولِي قَلْبُ صَبٍّ فِي ولائِكُمُ يَغْلُو(١٨٣)

يعبّر ابن سوار عن إخلاصه في الحبّ؛ فورد في الشطر الثالث أسلوبا استفهام (فكيف تسليكم؟ أأنقض عهدَكم؟) فإذا كان التركيب الاسـتفهامي الأول (فكيف تسـلّيكم) يؤدّي دلالة التعجب، وغايته اسـتبعاد النسـيان للدلالة على ما يقابله من ديمومة الحبّ، فإنّ التركيب الثاني(أأنقضُ عهدَكم) فيه دلالة إنكار نقض العهد، وفي ذلك تعزيز لديمومة الحبّ الواردة في الدلالة الأولى. ويقول النابلسي مخمّساً(٢٠٠١):

لِعَفْوِكَ أَرْجُو عَنْ ذُنُوبٍ تَضُرُّنَا ومَنْ أَنْتَ يَا مَولَى المَوالي ومَنْ أنَا
حَقِيرٌ ذَلِيلٌ كَمْ أُنَادِي لِمَنْ دَنَا أَزِلْ عَنْ فُؤادِي مَا أُلاقِي مِنَ العَنَا

فَإِنّي قَليلُ الصَّبْرِ عِنْدَ البَلِيَّةِ(١٠٦)

فالاسـتفهام الأول مع النداء(ومن أنتَ يا مولى الموالي؟) غرضـه التعظيم والتبجيل والتنزيه للذات الإلهية، على حين أنّ الاسـتفهام الثاني(ومن أنا؟) غرضـه التحقير والتعبير عن ذلّ الإنسـان وضـعفه وقلّة حيلته، وهنا تظهر المفارقة بين الخالق والمخلوق، وتثبت الإثنينية التي يقرّها أنصار وحدة الوجود. وتتنوّع الأساليب الإنشائية في التخميس وتتعدّد في البيت الواحد، يقول النابلسي (٢٠٠١):

إنَّ ذَاكَ الحِمَى وذَاكَ المَكَانَا خَطَفَتْنِي بُرُوقُهُ لَمَعَانَا
يَا رُعَاةَ الحِمَى أَمَانَاً أَمَانا جِئْتُ كَي أَصْطَلِي فَهَل لي إلى نَا ـ

ـ رِكُمُ هَذِهِ الغَداة سَبِيلُ؟(٤٣٢)

إنّ تأثير حمى الأحبّة في الشاعر، بمجرّد الاقتراب منه، تأثير قويّ يفقده السيطرة على نفسه، عبّر عنه بفعل الخطف، وما فيه من دلالة الخوف، ومن ثَمَّ يستنجد الشاعر باستخدام الأساليب الإنشائية؛ فيبدأ بأسلوب النداء والأمر (يا رعاة الحمى أماناً أمانا) وغرض النداء استعطاف أهل الحمى، وطلب الأمان منهم باستخدام المصدر النائب عن فعله وتكراره للتأكيد (أماناً أمانا) وهذا يعزّز دلالة الخوف التي كانت تعتريه، فما كان منه إلّا أن يستغيث بالأمان استغاثة ملهوف غايته النزول بالمكان للحصول على المودّة، وهنا يأتي أسلوب الاستفهام المجازي (فهل لي إلى ناركم سبيل؟) والغرض منه الترجّي؛ ترجّي الوصال والأنس بالأحبّة، ولاسيّما أنّ للنار هنا دلالتها الإيجابية؛ فذكْرها يستدعي قصة النبيّ موسى عليه السلام الواردة في قوله تعالى: ﴿وهل أتاكَ حديثُ موسى ۞ إذ رأى ناراً فقالَ لأهلِه امكُثوا إنّي آنسْتُ ناراً لعلّي آتيكُم منها بقبَسٍ أو أجدُ على النَّارِ هُدى۞ فلمّا أتاها نُوديَ يا موسى۞ إنّي أنا ربُّكَ فاخلعْ نعلَيكَ إنّكَ بالوادي المقدّسِ طُوَى﴾[سورة طه، الآية:٩، ١٢] وقد أفاد منها ابن سوار الدمشقي أيضاً فقال(٢٠٠٩):

شَمَمْتُ منْ نحْوِ جِيرانِ الحِمَى نفَسَا وقَدْ تَنَوّرتُ مِنْ أبياتِهم قَبَسَا
فلا تَخَفْ يا نديمِي منهُمُ حَرَسَا واحطُطْ رِحالي ببابِ الدَّيْرِ مُلْتَمِسَا
راحاً فَقَيُّومُ ذاكَ الدَّيرِ تَهْوانِي(٤٣١، ٤٣٢)

يبدو ابن سوار في حالة عرفانية يسمو بها على النابلسي الذي كان يرجو ويطلب الوصال، أمّا ابن سوار فقد وصل واتّصل، فعبّر بالجملة الخبرية (تنورت .. قبسا)، ومن ثمّ تجاوز مرحلة الخوف، كما بدا في أسلوب النهي (لا تخفْ.. حرسا) وسياق النهي عن الخوف يؤدّي الدلالة المقابلة له في إثبات الأمن والطمأنينة للطرف الآخر الذي لمّا يبلغ حالة ابن سوار في شهوده الصوفي، وقد خاطبه بأسلوب النداء(يا نديمي) التماساً منه، واستئناساً له، وتمهيداً لأسلوب الأمر(واحطط رحالي) وما فيه من دلالة الالتماس في توجيه الخطاب إلى النديم من جهة، وكناية عن الاستقرار في حطّ الرِّحال عند دير الأحبّة، لمشاركتهم الراح، من جهة أخرى.

وبذلك تتأتّى خصوصية التجربة الصوفية في البنية التركيبية من خلال ربط المقال بالمقام، وأثر ذلك في الاستجابة للمنحى الصوفي في إيصال المعنى الدلالي الذي تعلو بلاغته في الحديث عن الرمز والصور البلاغية.

ثالثاً: دلالات الرمز في شعر التخميس:

يعدّ الرمز السمة البارزة في اللغة الصوفية التي يتّصف ظاهرها بالغموض وباطنها بالانفتاح، وقد ارتبط بتجربة الصوفيين ارتباطاً وثيقاً، واصطلحوا على أنّه "معنى باطن مخزون تحت كلام ظاهر لا يظفر به إلّا أهله."(الطوسي،٤١٤،١٩٦٠) وتتأتّى خصوصيته في الشعر الصوفي من خصوصية الدلالة؛ إذ يتحوّل الرمز من دلالته الحسية والمقيدة إلى دلالته الروحية والمنفتحة في إطار التجربة الصوفية، ليكون "الرمز هو الأساس الذي يرتكز عليه الأدب الصوفي، وأقرب تعريف له هو الإغراق في الاستعارة."(شيخ أمين،٢٦٢،١٩٧٢). يقول ابن سوار(٢٠٠٩):

رُوحي بِراحِ رئيسِ الدّيرِ قَدْ سَكِرَتْ وصَبْوتِي بمَهَاةِ الدَّيرِ قَدْ شُهِرَتْ
والدَّيْرُ لِي مِنْه أنْفَاسُ الرِّضَا خَطَرَتْ وَلِي بِهَيكَلِهِ مَحْجُوبَةٌ ظَهَرَتْ
منْ بَعْدِ مَا حُجِبَتْ عنّي بجُثْمَاني
أنوارُ طلْعَتِها فِي القَلْبِ قَدْ طَلَعَتْ فَلَمْ أَحُلْ واصلَتْ في الحُبِّ أو قَطَعَتْ
قَد فَرّقَتْ غَيرَها عنّي ولي جَمَعَتْ مَنِيعَةُ الوصْلِ إلّا عَنْ فَتًى مَنَعَتْ
مَعْنَاهُ فِي الحُبِّ أن يَصْبُو إلى ثَانِي

بَدَتْ فَهَاجَتْ لأَرْواحِ الـوَرَى طَرَبَا فَكُلُّ مُرِّ عَـذابِـي عِـنْـدَهُم عَذُبَـا
لَكِنَّنِـي لَـمْ يَـذَرْ بِـي لُـطْـفُـهَـا أَدَبَـا وكَيفَ يُصْبحُ عَنْهَا الطَّرْفُ مُحْتَجِبا
وَحُسْنُها في جَميعِ الخَلْقِ يَلْقَانِي(٤٣٢، ٤٣٣)

يتضـامّ رمز الراح مع رمز الغزل في أبيات ابن سوار، ويتّحدان في التعبير عن تجربة الحبّ الصـوفي؛ فتصـبح "التجربة الروحية هي مصـدر التجربة الفنية"(أبو زيد،٢٠٠٢،٢٦) وتتقابل دلالات السكر والصـحو في سياق يصـرّح فيه بأحدهما ليشير إلى الآخر، والحجاب والظهور، والروح والجثمان، والوصل والمنع؛ فهذه الراح أسكرت الروح لا الجسد؛ ومن ثمّ فإنّ تأثيرها الروحاني دليل على أنّها راح صـوفية روحية لا حسيّة، بل إنّ هذه الراح كانت مَعيناً له في تحقّق الوصـال والشعور به؛ وقد عبّر عنه (بأنفاس الرضـا)، فأدّى ذلك إلى ظهور المحبوبة بعد احتجابها عن الشـاعر، ولاسـيّما أنّ في سـكرة الروح ارتقاءً عن الجسـد، الذي يمثّل عائقاً كثيفاً، بالوصـول إلى المطلق. وقد أشـار إليها بالأنوار التي أشـرقت في قلب الشـاعر، فارتقى بهذا النوع من الحب الإلهي الروحي أن يجنح إلى حبّ إنساني جسدي، وهذا في إطار التجربة الخصوصية عند ابن سوار، وذلك بعد وصفها بقوله (منيعة الوصل) فيعزّ وصلها إلّا بعد كثير من المجاهدات في المعراج الصوفي. ولكنّ الإشراق يتجاوز قلب الشاعر ليغدو إشراقاً كونياً، جعل الشاعر يلمس حسنها في جميع الخلق، وهذا تعبير عن حكمة صـــوفية وجودية قوامها أنّ تبدّيات الكون بتنوّعها واختلافها هي صـــور للتجلّيات الإلهية، وكلّ صـــورة هي مجلى من مجالي الجمال الإلهي.(ينظر: ابن عربي،١٩٤٦،١/٨١). ومن ثمّ فكلّ مظهر من مظاهر الكون وراءه معنى باطن، وقد قال الإمام الغزالي(د.ت): "فسبحان من احتجب بإشراق نوره، واختفى عن البصائر والأبصار بظهوره."(٤/ ٤٤٤) وتتقابل هنا دلالتا الظاهر والباطن تصديقاً لقوله تعالى: ﴿هوَ الأَوّلُ والآخِرُ والظّاهرُ والباطنُ﴾ [الحديد، الآية:٣].

ولا شكّ أنّ وحدة الرموز الصوفية كانت معيناً للنابلسي في تخميس أبيات السهروردي أيضاً، يقول (٢٠٠١):

سَلْمَى الَّتِي يَا وَيْحَ مُهْجَةِ صَبِّهَا جَرَحَتْ بِمُهْجَتِهَا وَأَسْهَمَ هَـدْبُهَا
للهِ دَرُّ عَـــصَـابَـــةٌ فِـي حُـبِّـهَـا سَمَحُوا بأَنْفُسِهِمْ ومَا بَخِلُوا بِهَا
لَمَّا رأَوا أَنَّ السَّمَاحَ رَبَاحُ
فِيهِمْ لَقَدْ دَارَتْ كُؤُوسُ سُقَاتِهِمْ حَتَّى بِهَا زَالَتْ عُقُولُ صُحَاتِهِمْ
وَحَبِيبُهُمْ لَـمَّا بَـدا بِصِفَاتِـهِمْ حَضَرُوا وَقَدْ غَابَتْ شَواهِدُ ذاتِهِمْ
فَتَهَتَّكُوا لَمَّا رَأَوهُ وَصَاحُوا
عُرِفَتْ أَهَالِيهَا بِحِفْظِ أَمَانَةٍ وَكَمَالِ عِرفَانٍ ورَفْعِ مَكَانَةٍ
بِكْرٌ أَجَلّ طَلا وَخَيرُ مُدامَةٍ مِنْ كَرْمِ إِكْرامٍ بِدنّ دِيَانَةٍ
لا خَمْرَةٌ قَدْ داسَهَا الفَلَّاحُ(١٣٢،١٣١)

واضـــح حضـــور رموز الحبّ والراح، وتأثير (سـلمى) الفعلي في محبّيها بالمراوحة بين الغياب والتجلّي، وتأثير الراح في عقول شاربيها وتقلّبهم بين الصحو والسكر. فتتعزّز دلالات الحبّ الصوفي؛ إذ رمز بسلمى لحضرة السلام، وقد دارت خمرة الحبّ بين العاشقين، وهي ترتقي عن المدامة الحسية (لا خمرة قد داسها الفلاح)، بل هي خير مدامة، ومؤدّى ذلك أنّ شعراء التصوّف جعلوا

الرمز يدلّ "على معانٍ إلهية وفيوضات ربّانية، ممّا يرقى به إلى مستوى رمزي له سِمْتُه الخاصّ المستمدّ من طبيعة الفكْر الصوفيّ نفسه."(عودة،١٩٥،٢٠٠٨).

ويلاحظ كثافة المصطلحات الصوفية في البيت الثاني على أساس التقابل بين الصفات والذات، والحضور والغياب، والصحو وما يقابله من سكر يؤدّي إلى فناء أيضاً. وإذا كان كلّ رمز (الغزل ــ الراح) يعبّر عن مرحلة معينة في تجربة الحبّ الصوفي، فإنّ في ذكْرهما معا اكتمال معالم تجربة الحبّ عند الشاعر في إطار محبّة إلهية كلّما تمكّنت من القلب، أبعدت صاحبها عن عالم العقل، وأدخلته عالم السكر، كما يتضح بقوله (حتى بها زالت عقول صحاتهم) وفي ذلك انتصار للصوفيين على العقل الذي يعدّونه عاجزاً عن المعرفة التي عُرف أهلها بحفظ سرّهم وكمال معرفتهم. وفي إطار جدلية الحضور والغياب تتعمّق فاعلية السكر الروحي في جعل الصوفي غائباً عن هذا العالم (عالم الشهادة)، وحاضراً في ذاك (عالم الغيب)، وغائباً عن أناه، وحاضراً في المطلق المقدّس، ولكنّها حالة برزخية مؤقّتة لا تؤدّي إلى نهاية الاغتراب، لتستمرّ تبعاً لذلك جدلية العلاقة بين هذه الثنائيات (الغيبة والحضور، والسكر والصحو، والفناء والبقاء) وصراعها داخل الأنا الصوفي، ما قبل السكر وما بعده.

وقد فرضت مفردات الغزل العذري، إلى جانب مفردات الخمر الحسية، حضورها في التخميس الصوفي عند ابن سوار (الراح ـــ مهاة الدير ـ محجوبة ـ حسنها) أو النابلسي (سلمى ـ مهجتها ـ هدبها ـ كؤوس ـ مدامة ـ سقاتهم) وغير ذلك من أدوات وطقوس لم يستطع الشاعر الصوفي الإفلات من شَرَكها في التعبير عن حبّه الروحاني وخمرته الروحية أيضاً. ولمّا ارتبطت تلك الرموز بدلالة عَقدية أدّى ذلك إلى اتّخاذها نمطية ثابتة في شعر الصوفيين، لكثرة تعاورها وتداولها بين الشعراء حتّى استقرّت استقراراً توقيفياً عامّاً.(ينظر: نصر،٢٤١،١٩٨٣) وإذا كانت مكوّنات الشعر القديم من غزل أو خمر بأبعادها الفنية تشدّ أواصر الاتّصال بين النصّ الصوفي والنصّ القديم، فإنّها تسمو بلغة الشعر الصوفي باتّخاذها دلالاتٍ إيحائيّةً من جانب، وتندغم مع المكوّنات الفكرية لتتكامل أبعاد التخميس الصوفي من جانب آخر.

٤. الاستنتاجات:

١- إذا كانت التجربة الصوفية تجاوزاً عرفانياً شاملاً، فإنّ في التخميس تجاوزاً فنيّاً، وبذلك تتجلّى جدلية العلاقة بين الجانبين العرفاني والفنّي؛ وهذا التجاوز الشامل أو الإبداع هو سمة الجماليّة العرفانيّة من ناحية المضمون المعرفي الذوقي أوّلاً، ومن ناحية القالب الفني المتناغم مع هذا المضمون ثانياً. ولكن بالمقابل بقي هذا التجاوز في إطار التخميس الصوفي محدوداً بدائرة الوزن ومؤطّراً بالقافية السابقة أو المتّبعة من جهة، ومحافظاً على المضمون العقدي الصوفي من جهة أخرى.

٢-إنّ التجاذب التراثي الفني والاستجابة المعرفية حقّقا تناغماً بين صوتي ابن سوار والنابلسي في فنّ التخميس، سواء على نحو مقيّد (في إطار شعرهما) أو على نحو مطلق (في انفتاح صوت أحدهما على شعراء آخرين)، وكأنّ صوت كلٍّ منهما حلقة شعرية زمنية تتعاضد في إطار دائرة صوفية، تعزّز وحدة التجربة على الرغم من اختلاف مساراتها وتنوّع رؤاها، ولاسيّما باشتمال ذلك الفنّ على أغراض الشعر الصوفي واصطلاحات الصوفيين، وقد كان لذلك أثره في تحقيق الانسجام والتناغم بين وصوت كلٍّ منهما وأصوات السابقين عليهما أيضاً.

٣- إنّ وقوف القارئ على أبيات التخميس يستدعي الأبيات الأصلية، لتصبح العلاقة بين النصين علاقة الأصل بالفرع، ويبقى الشاعر اللاحق بارعاً في عملية التلقي؛ فهو يستحضر الأبيات الأصلية، ولكنّه يعيد إرسالها بأسلوب آخر؛ إذ إنّ في التخميس إعادة إنتاج للنصّ السابق والزيادة عليه، ليكون هذا النوع من التلقّي هو التلقي المنتِج الذي يميّز الشاعر الصوفي في مجالس الإنشاد.

٤– تبدّت في شعر كلٍّ منهما سمات الأدب في العصرين المملوكي والعثماني، ولاسيّما كثافة المحسّنات البديعية التي كان لها أثرها الإيجابي في الدلالة الصـوفية، ومن ثَمَّ فإنّ تفاعل الأدب الصـوفي العرفاني مع المعطيات الفنّيّة الجديدة في ذينكِ العصـرين كان على نحوٍ مبتكر بعيداً عن ثقل الصياغة الفنّيّة المبالغ فيها في عموم النصوص الأدبيّة في العصرين المذكورين.

٥–لقد ظهرت براعة ابن سوار بأنّ صوته مثّل دورَي المرسِل والمتلقي، أو بقي هو الصوت السابق واللاحق معاً، بتخميس أبيات له وإعادة إنتاجها وتكثيف دلالتها، على حين أنّ عبد الغني النابلسـي جمع بين صـوته وأصـوات السـابقين عليه، فكان أكثر انفتاحاً وتنوّعاً وقدرة على تحقيق الانسجام والتداخل بين كثير من أصوات الشعراء، ولكنْ على الرغم من ذلك يبقى الجامع بين ابن سوار والنابلسـي في إطار التخميس هو البُعد الصـوفي من جانب، وتعميق الأثر الأدبي وفاعلية التأثير في جذب المتلقي وزيادة التأثير فيه من جانب آخر.

المراجع:

- القرآن الكريم.

١. أدونيس.(١٩٧٩). *مقدمة للشعر العربي*. ط: ٣، دار العودة. ١٤٣.

٢. أصلان، فيصل. ٢٠١٢. *التدوير والتضمين في شعر ابن النقيب الحسيني الدمشقي*. مجلة جامعة دمشق، ٢٨ (٢): ١١ـ ٤٠.

٣. أنيس، إبراهيم.(١٩٥٢). *موسيقى الشعر*، ط: ٢، مكتبة الأنجلو المصرية. ٣١٧.

٤. الجرجاني، عبد القاهر. (١٩٩١). *أسرار البلاغة*. تح: محمود شاكر، ط:١، مطبعة المدني بالقاهرة ودار المدني بجدّة. ٥٤٨.

٥. جلول، ريان. (٢٠١٨). *الشعر الصوفي بين العقيدة والفنّ*: ديوان الحقائق ومجموع الرقائق لعبد الغني النابلسي أنموذجاً. رسالة دكتوراه، قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة تشرين.

٦. أبو زيد، نصر حامد.(٢٠٠٢). *هكذا تكلّم ابن عربي*. الهيئة المصرية العامة للكتاب.٢٥١.

٧. ابن سوار.(٢٠٠٩). الديوان، تح: محمد أديب الجادر. مجمع اللغة العربية. ٨٠٧

٨. شيخ أمين، بكري.(١٩٧٢). *مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني*، ط:١، دار الشروق. ٣٤٢.

٩. الزركلي، خير الدين.(١٩٩٨م). *الأعلام*، ط: ١٣، دار العلم للملايين. ج٤: ٣٣٤، ج٦: ٣٣٥.

١٠. الطوسي، السراج.(١٩٦٠). اللمع. تح: عبد الحليم محمود، وطه سرور، دار الكتب الحديثة، ومكتبة المثنى. ٦٤٦.

١١. عبد المطلب، محمد.(١٩٩٧). *البلاغة العربية*: قراءة أخرى. ط:١، الشركة العالمية (لونجمان). ٤٢٦.

١٢. عبد النور، جبور.(١٩٨٤). *المعجم الأدبي*. ط:٢، دار العلم للملايين. ٦٦٤.

١٣. ابن عربي.(١٩٤٦). *فصوص الحكم*، تح: أبو العلا عفيفي، دار إحياء الكتب العربية. ٢٧٤

١٤. عصفور، جابر.(٢٠٠٥). *مفهوم الشعر*: دراسة في التراث النقدي. الهيئة المصرية العامة للكتاب. ٤٠٣.

١٥. عودة، أمين يوسف.(٢٠٠٨). *تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية*. ط:١، عالم الكتاب الحديث. ٢٧٤

١٦. الغزالي، أبو حامد. *إحياء علوم الدين*. تح: زين الدين العراقي. المكتبة التوفيقية. ج: ٤. ٥٠٣.

١٧. القرطاجني، حازم.(١٩٨٦). *منهاج البلغاء وسراج الأدباء*. تح: ابن الخوجة. ط:٣، دار الغرب الإسلامي. ٤٦٨.

١٨. القزويني، الخطيب.(١٩٨٨). *الإيضاح في علوم البلاغة*. تح: بهيج الغزاوي. ط:١، دار إحياء العلوم. ٣٩٨.

١٩. القشيري، أبو القاسم.(٢٠٠٣). *الرسالة القشيرية في علم التصوّف*. تح: عبد الحليم محمود. ط:١، دار الخير. ٥٩٨.

٢٠. الكاشاني، عبد الرزاق.(١٩٩٢). *معجم اصطلاحات الصوفية*. تح: عبد العال شاهين. ط:١، دار المنار. ٤٤٠.

٢١. ابن منظور.(٢٠٠٣). *لسان العرب*، تح: مجموعة من المتخصصين. دار الحديث. تسعة مجلّدات.

٢٢. النابلسي، عبد الغني.(٢٠٠١). *ديوان الحقائق ومجموع الرقائق*، تح: محمد زناتي، ط:١، دار الكتب العلمية. ٦٤٧.

٢٣. نصر، عاطف جودة.(١٩٨٣). *الرمز الشعري عند الصوفية*. ط:٣، دار الأندلس. ٥٢٨.

٢٤. هلال، محمد غنيمي.(١٩٩٧). *النقد الأدبي الحديث*، دار العودة. ٦٦٧.