د. قدور رحماني - جامعة المسيلة - الجزائر

نظام التوازي في شعر ابن عربي
(أنموذج الفتوحات المكية)

الملخص

يُعنى هذا البحث بفحص نظام التوازي في شعر الفتوحات المكية لابن عربي، والذي أقبلتُ - خلال درسه- على تحليل الطاقة الصوتية الكامنة في النسوج اللفظية، مركزًا على السياق الصوتي للوحدات الصوتيّة والجانب اللفظي الموحي والجوانب الصرفية والنحوية والبلاغية. وقد ربطتُ إفرازات هذه المسائل بتشكيل المعاني والدلالات الشعرية المنصهرة داخل الأنساق الأسلوبية، سعيا إلى استكناه ما تلتئم عليه تضاعيف الخطاب الشعري الصوفي من إمتاع صوتي ودلالي ومن أدبية وفن وجمال..

الكلمات المفتاحية

الشعر، التأويل، ابن عربي، الفتوحات المكية، نظام التوازي.

Résumé

Cette étude examine le système de parallélisme dans la poésie des conquêtes Makki d'Ibn Arabi, chez qui, nous avons analysé au cours de la présente étude, l'énergie sonore inhérente aux textes verbaux, en se concentrant sur le contexte vocal des unités vocales, les aspects verbal et phonologique, ainsi que les aspects syntaxique, grammatical et rhétorique. Les sécrétions de ces questions ont été liées à la formation de sens et de significations poétiques dans les stylistiques, afin de déduire la mise en entente de la poétique du discours soufi avec tout ce qui a trait à la sémantique, à la littérature à l'art et à la beauté.

Mots-clés

Poésie, interprétation, Ibn Arabi, conquêtes de la Mecque, système de parallélisme.

مقدمة

إن الإقبال على نصوص شعر الفتوحات المكية من خلال درس نظام التوازي فيها (parallelisme) سيضع أيدينا على حقائق جمالية وفنية ذات بعد عميق في تضاعيف تلك الخطابات وأنساقها التعبيرية المتباينة التي تكتنز في نسوجها مختلف الصور والمشاعر والإيحاءات المفصحة عن العالم المخبوء في حساسية الوجدان الصوفي وما ينوء به من هموم ومعاناة ذات حمولات مثقلة بشتى العواطف الصوفية والأفكار العرفانية التي نقرأ فيها علاقات وقيما وصورا لم نتعود عليها في موروث شعراء الأغراض.

وللإشارة فإن دراسة نظام التوازي يدخل في علاقة مباشرة مع الأسلوبية الصوتية (phonostylistique) التي تعد فرعا من فروع علم الأسلوب.. وعلم الأسلوب هذا جزء لا يتجزأ من اللسانيات(linguistique)..

وإذا كان التوازي أداة تعنى بتحليل الطاقة الصوتية الكامنة في النسوج اللفظية والتركيبية البانية لهيكل الخطاب، وتهتم بوحدة الصوت(الفونيم- phoneme) ووحدة البناء الصرفي (morpheme) وتهتم بدرس التشكيل اللغوي والبلاغي والعروضي ، فإن هذا الاهتمام يتصل مباشرة بتشكيل المعاني والصور والإيحاءات الشعرية المختلفة ، وفي هذا السياق يقول بعض الدارسين: " التوازي سبر غور النسيج اللفظي الشعري واستكناه جماله الصوتي الموظف لخدمة المعاني والأخيلة والصور الشعرية...فالتوازي وسيلة نقدية...تهتم بالتوزيع والتنسيق الصوتي واللفظي والإيقاعي في الصياغة الشعرية"(01).. وسأقبل - من خلال نصوص شعر الفتوحات - على درس خصائص الألفاظ وأصواتها وما ينطوي تحتها من أنغام وإيقاعات في ضوء تشكل المعاني والدلالات الشعرية. وتحسن الإشارة هاهنا إلى أنني سأركز في درسي على تناول عناصر البناء الصوتي المتمثلة في:

1. الوحدات الصوتية وسياقاتها النغمية
2. الجوانب الصرفية والنحوية ودلالات المنطوقات اللغوية

1. الوحدات الصوتية وسياقاتها النغمية

إن أي حدث كلامي يشترط وجود ثلاثة عناصر متفاعلة فيما بينها وهي: المتكلم والمستمع والموضوع. فأما الأول فيمثل مستوى إنتاج الكلام (التعبير)، وأما الثاني فيمثل مستوى قَبول المتلقي للنص المنتج واستهلاكه، وأما المستوى الثالث فيمثل مستوى التشكيل المهيكل في سياق صوتي(02). ومن المفيد أن أذكر في سياق هذا البسط أن العناصر المذكورة آنفا ومستوياتها الثلاثة، في صلتها بالمنطوق اللغوي العادي، تنطوي على طبيعة مخالفة للطبيعة التي تحوزها العناصر نفسها في حالة ارتباطها باللغة الشعرية... ففي الحالة الأولى

يكون المتكلم عاديا لأنه ينتج كلاما غايته الإخبار فقط، ويكون الموضوع عاديا لأنه يتضمن كلاما ينطوي على فكرة واضحة يراد لها أن تصل إلى المتلقي كما هي في ذهن المتكلم، ويكون المستمع عاديا كذلك لأنه يستهلك الخبر كما أرسل إليه دون تجاوز حرفية اللغة.. ولكن في الخطاب الشعري يصبح المتكلم ذا شان آخر نظرا لما يحوزه من سعة في الخيال ورهافة في الحس وقدرة فائقة على تأليف الكلام وتصريفه، وخلق آفاق الجمال.. ومن هنا يكون الكلام المنتج منطويا على فعالية خاصة ومميزات مؤثرة ذات أبعاد مجاوزة لحرفية اللغة ووضعها القاموسي. وإذا كان هذا المنطوق الشعري متخطيا لقواعد اللغة ودلالاتها الذاتية فإنه يتطلب مستهلكا نوعيا من أجل فهم الرسالة الشعرية المبثوثة داخل تلك الأنساق التعبيرية التي تلبس الوحدات الصوتية فيها وضعا يتصل اتصالا عميقا بتدفق المعاني وتشكيل أبعاد الفن والجمال. وبموجب هذه اللغة الشعرية " كثيرا ما تختفي العلاقة الاعتباطية بين الدال والمدلول (الصورة السمعية والمفهوم)، حيث ينصهر الشكل مع المضمون والصوت مع الدلالة. ويجب أن نفرق بين اللغة الفنية التي تهدف إلى الإمتاع الصوتي والدلالي، واللغة غير الفنية التي تهدف إلى الإيصال والإخبار"(03). ومن هذا المنطلق فإن تكسير الاعتباطية اللغوية التي قال بها سوسير مهمة ملقاة على عاتق الشعراء الذين يسعون - على الدوام - إلى التفتيش عن السبل والمسالك التي بموجبها يتمكنون من خلق علاقة بين ما تبوح به الأصوات الكامنة في اللغة الموظفة وبين الفضاء الدلالي. وهكذا فإن الذين يطورون اللغة ويحضرونها ويتجاوزون حرفيتها المعجمية:" هم الشعراء لا أهل اللغة والنحو"(04).

إنه لا توجد كلمات شعرية وأخرى غير شعرية، فألفاظ اللغة كلها شبيهة بأوجه الحياة المختلفة، وبذلك تكون كلها صالحة للكتابة الشعرية". فالكلمات الباهتة الخالية من الإشعاع والإيحاء خلوا تاما في السياقات العلمية المحضة ربما تكشف فجأة عن مصادر غير متوقعة من الإيحاء وقوة التعبير في المواقف الانفعالية والشاعرية"(05). إن قوة الإيحاء والإفصاح التي أشار إليها (أولمان) في سياق تحليله لدور الكلمة في اللغة تتصل اتصالا وثيقا بما تنطوي عليه النسوج التعبيرية والوحدات المفردة من طاقة صوتية تسهم إسهاما فعالا في إحداث الدلالة وتشكيل المعنى وتكثيفه وكشف أسراره الفنية والفكرية والجمالية. وهكذا فإن فحص منظومة الموازاة الشعرية ودرسها تحملنا إلى الكشف عن حقائق ذات قيمة كبيرة تتفاعل خلال التراكيب وخلال الصيغ وظلالها المتعددة...

وإذا كان رومان جاكوبسون "أول من أعطى أهمية كبرى موسعة لمفهوم التوازي من الناحية اللغوية الأسلوبية"(06)، فان البلاغيين العرب قد درسوا منظومة الموازاة الشعرية

تحت عناوين مختلفة أهمها الجانب البديعي وجانب عمود الشعر، وجانب الصناعة الشعرية ولكنهم ركزوا درسهم على التبويب والتصنيف وأغرقوا في ذكر المصطلحات...

إن الشعر نغم ووجه من وجوه المعرفة وبعد من أبعاد الوجود، يبدو فيه العالم أكثر ألقا وجاذبية وعمقا وإمتاعا وسحرا. هذا السر الغامض الذي يترقرق فيه جمال الصوت ورونق الصورة والإيحاء والدلالة هو ما نحاول تعريته بدراسة نظام التوازي فيه من خلال خطاب شعر الفتوحات المكية.

يقول ابن عربي (07):

تفجرت الأنهار من ذات أحجار وغاصت بأرضي في خزائن أسراري
فعشر من العلم الذي هو ظاهر وما قد كتمت منه تسعة أعشار
فلم يُر حصن مثله في ارتفاعه تحصنت فيه خلف سبعة أسوار
فأشهده علما وعينا وحالة بمشهد أنوار ومشهد أسرار
منوعة تلك المشاهد عندنا برؤية أفكار ورؤية أبصار

ينطوي هذا المنزل على علوم جمة تندرج ضمن ما يسميه الشيخ الأكبر علم اللوائح الذي يتفرع إلى فروع كثيرة ومتشعبة. واللوائح" ما تلوح للبصر إذا لم يتقيد بالجارحة من الأنوار الذاتية"(08). ويتضمن هذا العلم علم قرار الغيب، وعلم العقل ومرتبة صاحبه، وعلم الانتقال في الأحوال والمقامات وما إلى ذلك(09)...

ولما كان هذا المنزل ينطوي على حشد عظيم من الأسرار والعلوم رأينا الناص يحشد جملة غير قليلة من الإمكانات الصوتية ويصهر بعضها بالبعض الآخر في نسق تناغمي يسخره لخدمة الدلالة المنشودة، وللكشف عن الأبعاد التي ينطوي عليها الموضوع الذي ينبري لمعالجته ولتبيان خواصه. فعلى مستوى الوحدات الصوتية (الفونيمات) نرى الناص يوظف مجموعة من المفردات في تضاعيف الخطاب يتردد من خلالها حرف الراء، وهو حرف مكرر يوحي بالتداعي والمعاودة في بعض الألفاظ مثل (تفجر، الأنهار، أنوار، الأسرار، أفكار) كما أن انطواء كل فونيم من هذه الفونيمات على حرف الراء يوحي بالبعد الدلالي الذي يندرج فيه. وهكذا فإن حضور الراء في (تفجرت) مع تشديد ما قبلها قد خلقا معا - خلال انصهارهما - صوتا يوحي بحركية الماء وهي تتخلل سيرورة النبع. كما نلحظ أن مفهوم التداعي والنبض والتَكرار يجسد حضوره بشكل بيّن من خلال صوت الراء في باقي الفونيمات الأخرى (الأنهار، الأسرار، الأنوار، الأفكار)... ثم إن التشديد المشار إليه سابقا يقف شاهدا على قساوة الصخر وشدة صلابته. وإذا نحن رجعنا إلى الوحدات الصوتية مثل: (غاصت، أرضي، خزائن، أسراري) وجدنا أن كل فونيم من هذه الفونيمات يحتوي على حرف مد يوحي هاهنا بامتداد

علو ذلك المنزل المكنّى عنه بعبارة: (تفجرت الأنهار). وفي مقابلة الظاهر بالباطن نرى الناص يوظف :(تفجر، الأنهار، الأحجار، ظاهر) تعبيرا عن المنحى الأول، ويوظف (غاص، خزائن، أسرار) تعبيرا عن المنحى الثاني. وهكذا كانت الأصوات المنبعثة من وحدات المجموعة الأولى تدل على الواضح والملموس وعلى ما يقيده البصر، في حين كانت وحدات المجموعة الثانية معبرة عن الستر والكتم والإخفاء، وكانت أصوات فونيماتها رخوة لينة لتشير إلى السكون والغموض وغير المرئي. وقد عزز الناص الدلالة على الخفي باستخدام الفعل (رأى) مبينا للمجهول، وباستخدام الظرف(خلف) وعبارة (سبعة أسوار). ثم إننا نلاحظ في عبارة (خلف سبعة أسوار) قد توالت فيها الإضافات وفي ذلك إشارة إلى الغامض والمجهول، كما يحمل توالي الإضافات حركة صوتية توحي بصعوبة الوصول إلى ما يقبع من علوم غيبية خلف تلك الأسوار السبعة. ثم إن توالي الإضافات على مستوى الجملة يخلق صعوبة ما في نطق الجملة، وفي هذه الصعوبة التي يجسدها صوت ذلك المنطوق إشارة إلى صعوبة إدراك ما يخبر به وجدان العاشق الصوفي من أسرار وعلوم. ومن المفيد أن اذكر في سياق هذا التحليل للوحدات الصوتية أن بناء القافية على روي الراء، وترداد هذا الحرف كثيرا في النص قد خلق حركة صوتية لها صلة ما بتشكيل المشاهد الصوفية وبناء الصور الشعرية المعبرة عن هموم الحساسية الوجدانية المكثفة...

إن فحص السياق الصوتي للوحدات الصوتية في النص السابق يشير- كما أسلفت - إلى التركيز على حرف الراء الذي خلق إيقاعا يُعين على تجسيد حركية العواطف خاصة عند تواليه في البيت الواحد، وقد أدى هذا المسلك إلى خلق تتابع صوتي لا يخلو من إيحاء مثل قول المؤلف في البيت الأخير:

منوعة تلك المظاهر عندنا رؤية أفكار ورؤية أبصار

إن تنوع المشاهد التي كانت تدرك بالفكر والبصر قد قرّب الناص حيوية حركيتها بتتابع حرف الراء الذي شارك هاهنا في الدلالة على حركتي الباطن والظاهر معا.. وحرف الراء كما يقول ابن عربي : " من عالم الشهادة والجبروت"(10). وإذا كان خروجه من ظهر اللسان وفوق الثنايا فمعنى ذلك أنه يشير إلى الظاهر كما يشير إلى الباطن كذلك.

2. الجوانب الصرفية والنحوية ودلالات المنطوقات اللغوية

وإذا نحن أقدمنا على فحص بعض الجوانب الصرفية وجدناها تشارك بشكل ما في خلق توازن وتواز صوتيين في النص، ويتجلى هذا الأمر من خلال استخدام الفعل الثلاثي مثل: (غاص، كتم، طلب)، واستخدام غير الثلاثي مثل: (تفجر، طالب، تحصن). كما يتجلى هذا الأمر من خلال استعمال صيغة المفرد مثل: (علم، حصن، عين، حاله) واستخدام صيغة

الجمع مثل (أنهار، أسرار، أنوار، خزائن)، أضف إلى ذلك أن تنويع استعمال الأفعال بين ماض ومضارع، له علاقة مباشرة بخلق التوازي الصوتي داخل تضاعيف الخطاب الشعري. وفي جوار كل ذلك نلمس توظيف اللواصق الضميرية منوعة بين متكلم وغائب، وبين مذكر ومؤنث، وكذلك التركيز على استعمال جمع التكسير خاصة في كلمات القوافي مثل: (أسرار، أعشار، أسوار، أفكار).. أقول كل ذلك قد أسهم في بناء إيقاع صوتي ثري ومتوازن. وبالإضافة إلى إسهام الجانب الصرفي في خلق التوازي الصوتي نلحظ كذلك فعالية الأدوات النحوية التي كان لها شأن في تشكيل نظام التوازي داخل بنية النص السابق، ومثال ذلك التركيز أساسا على استخدام حروف الجر (من، في). فبقطع النظر عن اختلاف الصوت المنبعث من الحرف (من)، ومن الحرف (في)، نلاحظ - إضافة إلى ذلك - أن الحرف (من) كان ينطوي على دلالتين وهما بدء الغاية كقول المؤلف (تفجرت الأنهار من ذات أحجار)، والدلالة على البعضية كقوله: (فعشر من العلم... و ما قد كتمت منه) . وأما الحرف (في)، فكان يدل على الضمنية والظرفية مثل: (غاصت بأرضي في خزائن أسراري) و(فلم يُر حصن مثله في ارتفاعه). ثم إن تنوع الأدوات النحوية كأسماء الصلة وتتابع حروف العطف والإكثار من توظيف الضمائر المتصلة، وتنوع الجمل بين فعلية واسمية، وبين طول وقصر، كل تلك الوسائل النحوية المسخرة لخدمة الهاجس الشعري كانت تبث أصواتا متنوعة تسهم بوجه ما من الوجوه في خدمة الموازاة الشعرية...

واستكمالا لدرس نظام التوازي في خطاب ابن عربي الشعري نعرض النموذج الآتي للتحليل. يقول الشيخ(11):

أنظر إلى الكون في تفصيله عجبا ومرجع الكل في العقبى إلى الله
في الأصل متفق في الصورمختلف دنيا و آخرة فالحكم لله
في الله من كونه مجلى لعالمه ولا يرى الكون إلا الله بالله
فاعلم وجودك أن الجود موجده وكن بذاك على علم من الله

إن كل موجود في العالم قد استمد وجوده من نبض وجود الحق الذي أفاض عليه الوجود وأخرجه من الوجود العلمي إلى الوجود العيني. فالله هو المُبدئ والمعيد والأول والآخر والظاهر والباطن، وهو أساس الوجود ومصدره الوحيد. فلا وجود في الحقيقة إلا لوجود الله. وأما باقي المظاهر الوجودية فهي أشعة وجوده وظل من ظلاله..

ولما كان الخطاب السابق يسير في هذا الاتجاه الذي يشير إلى فكرة الوحدة الوجودية، ألفينا كلمة (الله) تتكرر فيه ست مرات. وغني عن البيان ما تتركه كلمة الله بين ترقيق وتفخيم من وقع صوتي في تضاعيف النص.. وهكذا فإن ذلك التأثير يكون أشدّ وقعا على النفس

وأذهبَ غورا في الإحساس عندما نتلفظ بلفظ الجلالة (الله) في خواتم الأبيات السابقة. ولما كان الوجود كله مؤسسا على الحق، مستمدا وجوده منه جاءت القوافي مؤسسة على كلمة (الله) التي كانت الكلمة المفصلية في النص المذكور. ويعد ابن عربي حرف الهاء الذي يخرج من أقصى الحلق، من حروف الغيب، وله من الأسماء الذاتية: الله والمهيمن(12). ثم إننا إذا تأملنا الوحدات الصوتية المفردة (الفونيمات) مثل (الكون، عجب، مرجع، الكل، العقبى، الله، الجود، وجود، الأصل، دنيا، آخرة، علم) وجدناها قد تنوعت بين النكرة والمعرفة.. وكادت تتساوى وحدات النوع الأول مع وحدات النوع الثاني، وفي ذلك ما يعزز منظومة الموازاة الصوتية داخل الخطاب الشعري، كما يعزز - من ناحية ثانية - بنية التوازي الدلالي. ويظهر ذلك جليا من خلال التقابل الحاصل بين المرئي وغير المرئي، وبين المعروف والمجهول، وبين الكون - وهو حاضر محسوس - وحقيقته المحجوبة فيه. تلك الحقيقة التي لا يراها إلا العاشق الصوفي ذوقا وكشفا. وبالإضافة إلى كل ذلك نرى الناص - على المستوى الصرفي - يغيّب صيغة الجمع ويركز على استعمال صيغة المفرد، وفي ذلك دلالة على فكرة الوجود الواحد والحقيقة المفردة التي لا تكثير فيها إلا بالإضافة والنسب.

وبجوار ذلك كله فإن للجانب النحوي أهمية في خدمة منظومة الموازاة الشعرية. فإذا نحن فحصنا الأدوات النحوية وجدنا الناص يركز على تنويع استعمال الحروف الجارة داخل بنية الخطاب السابق، وفي هذا الإطار نرى الناص يستخدم ستة أنواع من حروف الجر وهي: (إلى، في، من، اللام، على، الباء). وقد خلق هذا التنوع ثراء صوتيا وتنوعا إيقاعيا داخل النسيج النصي. وإذا أقبلنا على إحصاء ترداد الحروف وتكرارها تحصلنا على النتيجة الآتية:

- (إلى) استخدمت مرتين.
- (من) استخدمت مرتين.
- (اللام) استخدمت مرتين.
- (الباء) استخدمت مرتين.
- (في) استخدمت أربع مرات.
- (على) استخدمت مرة واحدة فقط.

ويمكن أن نقرأ في حصيلة تلك النتيجة الإحصائية ما يشير إلى التوازي الحاصل خلال استعمال تلك الأدوات النحوية التي كادت تتساوى جميعا في عدد مرات التوظيف. وإذا شذت الأداة (في)، لكونها تكررت أربع مرات، ففي ذلك إشارة نقرأ فيها شمولية الاحتواء والاستيعاب. فإذا كان الكون بتفاصيله وتنويعاته ينكفئ إلى الحق ذائبا في إيقاعات الواحد المهيمن على كل شيء، فإن تكرار الحرف (في) مرات عديدة جاء ليحمل تلك الدلالة المعبر عنها بما توحي به

تلك الأداة من معاني الضمنية والاحتواء والبطون. وغني عن البيان ما في هذه الدلالات من أبعاد تشير - بوجه ما من الوجوه - إلى العلاقة القائمة بين تلك المعاني المستفادة وبين الحقيقة المركزية التي تمحورت عليها سياقات الخطاب الشعري. وفي سياق الحديث عن استثمار الأدوات النحوية واستغلال ما تنطوي عليه من تدفقات صوتية وإيقاعات متنوعة تصب في مجرى التوازي، يمكن أن نشير في هذا المضمار إلى مسألة (التنوين) رفعا ونصبا وجرا، وقد أفاد الناص من هذا الجانب وسخره لتدعيم الموازاة الشعرية من خلال استخدام تنوين الرفع في (متفق، مختلف)، وتنوين الجر في (علم)، وتنوين الفتح في (عجبا، آخرة). هكذا يبدو أن حركة الصوت المتدفقة من خواتم تلك الفونيمات صعودا وانبساطا وانخفاضا، قد أشاعت إيقاعات متباينة داخل نسيج النص، وربما قرأنا في ذلك ما يوحي بحجم التوتر الكامن في سويداء الحساسية الصوفية ذلك التوتر الذي أذكته الحيرة وأهاجه الدوران المستمر حول محور المطلق الذي تستكن خلفه قيم وأسرار لا تعرف حدا أو نهاية.

لا يشك أحد في كون المحتوى الصوتي الذي تفرزه العناصر الصوتية من خلال الفونيمات والسياق الصوتي والمقومات اللفظية الموحية، ومن خلال الوحدات الصرفية والأدوات النحوية، أقول لا يشك أحد في كون هذه العناصر ترتبط ارتباطا وثيقا بالمحتوى الفني والجمالي المنتشر في تضاعيف الخطاب الشعري وفضائه العام.. ولكن تلك الجوانب المشار إليها لا تصنع التأثير الحقيقي في المتلقي ولا تحوز الإمكانات التي بموجبها تتحقق الغاية الجمالية المنشودة ما لم تتوافر على فعالية الانجذاب والتناغم فيما بينها والانصهار في نسق صوتي موحد يجمع بين أطرافها جميعا , ويذيب بعضها في البعض الآخر، ويسخرها جميعا لخدمة الهاجس الشعري وأبعاده المركزية.

وطمعا في الكشف عن هذه الجوانب البانية لهيكل الخطاب الشعري، من خلال تعرية البنية الصوتية نطرح النموذج الآتي للتحليل في ضوء الأسلوبية الصوتية . يقول ابن عربي(13):

ألم تر أن الله أسرى بعبده — من الحرم الأدنى إلى المسجد الأقصى
إلى أن علا السبع السماوات قاصدا — إلى بيته المعمور بالملأ الأعلى
إلى السدرة العليا وكرسيه الأحمى — إلى عرشه الأسنى إلى المستوى الأزهى
إلى سُبُحات الوجه حين تقشعت — سحاب العمى عن عين مقلته النجلا
وكانت عيون الكون عنه بمعزل — تلاحظ ما يسقيه بالمورد الأحلى
فخاطبه بالأنس صوت عتيقه — توقف فرب العرش سبحانه صلى
وشال حجاب العلم عن عين قلبه — وأوحى إليه في الغيوب الذي أوحى

وألفاه تواقا إلى وجته ربه فأكرمه الرحمان بالمنظر الأحلى

إن الفكرة المركزية التي يعرضها الخطاب - هاهنا - تتمحور حول مسألة الإسراء التي ذكرها الله في القرآن، فقال تعالى: "سبحان الذي أسرى بعبده ليلا من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى الذي باركنا حوله"(14). وإذا كان الإسراء بالنسبة إلى النبي رحلة جسمية وروحية، اخترق خلالها السماوات والأفلاك وقطع مسافات حقيقية محسوسة، فإن هذا الإسراء بالنسبة إلى الولي يكون روحيا برزخيا يشاهد من خلاله معاني متجسدة في صورة محسوسة للخيال. يقول ابن عربي: "فمعارج الأولياء معارج أرواح ورؤية قلوب وصور برزخيات ومعان متجسمات"(15).

إن هذا النص كما يشير منطوقه اللغوي، قد نشأ في ظل النص القرآني، وتكونت تراكيبه وأنساقه ومفرداته وصوره من خلال عملية امتصاصية، انتقل عبر قناتها عدد غير قليل من المفردات من النص القرآني إلى النص اللاحق الذي ننبري له بالتحليل. فإذا نحن أقبلنا على فحص الوحدات الصوتية الآتية:

(أسرى، الأدنى، الأقصى، السماوات، قاصدا، الأعلى، الأسنى، العليا...). وجدناها تنطوي على أصوات تتسق اتساقا مع موضوع النص، وتوحي بما يتوافر عليه من بعد دلالي. ذلك أن كل فونيم من تلك الفونيمات ينطوي على حرف مد أو أكثر، وفي ذلك دلالة على امتداد المسافة المحسوسة التي قطعها النبي - صلى الله عليه وسلم - خلال تلك الرحلة من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى، ومن المسجد الأقصى إلى السماوات العُلى، ومن سدرة المنتهى إلى العرش الأسنى والمستوى الأزهى.. ثم إن تتابع الأصوات المنبثقة من تلك الوحدات، وانصهار بعضها داخل البعض الآخر، وتكرارها خلال النسق الجملي، كل ذلك كان يلتئم على إيقاعات لا تخلو من دلالة على ما يخبئه أفق النص، كما أن الإكثار من الأدوات اللغوية التي تنطوي على حرف السين، وهو من الحروف المهموسة، قد قرب إلى الذهن ما تنطوي عليه تلك الحركية الصوتية التي تفرزها رحلة الإسراء وعملية العروج إلى السماوات العلا.

وفي سياق الحديث عن وجود مناسبة بين الألفاظ ومدلولاتها في بعض من الأحيان نشير إلى أن هذا الموضوع قد أشبعه بعض علماء العربية المتقدمين درسا وعلى رأسهم ابن جني وابن فارس والسيوطي، وكان أكثر العلماء توسعا في هذا المجال أبو الفتح بن جني الذي كان يرى بأن اللغة أصوات وهذا يطابق التعريف الحديث للغة الذي يقول بأنها نظام من الرموز الصوتية(16). ولكن ابن جني والذين ساروا على دربه يؤمنون بوجود صلة قوية بين اللفظ ومدلوله، في حين إن علماء اللغة المحدثين وعلى رأسهم سو سير يعدون العلاقة بين الدال والمدلول علاقة اعتباطية(arbitraire). وإذا كانت الصلة بين اللفظ ومدلوله اعتباطية

في معظم ألفاظ اللغة، فهذا لا يمنع من وجود مجموعة غير قليلة من مفردات اللغة تكسر هذه النظرية موحية بان ثمة مناسبة طبيعية بين الألفاظ ومعانيها(17).

وغير بعيد عن التشكيل الصوتي اللغوي المفرد والتشكيل الصوتي المتدفق خلال انصهار مجموع الوحدات الصوتية داخل التركيب الشعري، نلمس أن التقلبات الصوتية النابعة من الوحدات الصرفية قد كان لها حضورها في إثراء مبدأ الموازاة الشعرية. . وفي هذا السياق نلاحظ شيوع الأسماء المعرفة التي وردت تارة معرفة بـ (أل) وتارة أخرى معرفة بالإضافة ومثال ذلك: (الحرم، المسجد، السدرة، المستوى).. ثم (عبده، بيته، سبُحات الوجه، سحاب العمى، الخ). وقد أحدث شبه التساوي في استخدام الأسماء المعرفة مرة معرفة (بأل) ومرة معرفة بالإضافة، توازيا صوتيا داخل بنية الخطاب. كما يمكن أن نقرأ في حضور المعارف بقوة وغياب النواكر، دلالة رمزية مفادها أن الإسراء بالنبي - صلى الله عليه وسلم - والعروج به مسألة قد حدثت قطعا بالروح والجسد ولا سبيل إلى نكرانها أو إشاعة الجدل فيها. ولذلك كثف الناص حضور المعرفة التي تدل على معين، وغيب النكرة التي تدل على غير معين رغبة في خدمة الفكرة المركزية التي ينبني عليها موضوع الخطاب. كما أن استقصاء الجانب الصرفي في بنية هذا النص قد وضع أيدينا على ملاحظة أخرى مهمة لها علاقة وثيقة بنظام التوازي، وبتشكيل الإيحاء والدلالة، وهي استخدام اللواصق الضميرية التي ارتبطت كثيرا بالأسماء، وارتبطت قليلا بالأفعال، أما ارتباطها بالحروف فلم يرد إلا على سبيل الندرة. ولا شك في أن هذا التنوع قد أشاع نوعا من الثراء الصوتي وكسر رتابة النموذج الموسيقي وضعضع ثباته. كما خلق هذا التعامل مع اللواصق الضميرية نوعا من التقفية الداخلية في تضاعيف النسيج النصي. وكمثال على هذا الاستعمال نورد هذه المفردات (عبده، بيته، عرشه، مقلته، يسقيه، خاطبه، ألفاه، إليه، عنه). وكلها ضمائر تعود على الغائب. وفي ذلك دلالة رمزية توحي بما ينطوي عليه الإسراء والعروج من أسرار وغموض في عالم الغيب والملكوت...

وإذا فحصنا الأدوات النحوية وجدناها تسهم إسهاما قويا في نظام الموازاة الشعرية وفي خلق الدلالة، ومن أمثلة ذلك نرى الناص يوظف حروف الجر متنوعة بين (من و إلى وبين الباء وعن وعلى). وغني عن البيان ما في هذا التنوع من ثراء صوتي يدخل في علاقة عميقة مع نظام التوازي. وإذا نحن قمنا بعملية إحصاء وجدنا الحرف (إلى) كان أكثر الحروف ترددا بحيث تكرر تسع مرات في الخطاب السابق. ويبدو لي أن هذا الحضور المكثف لحرف الجر (إلى) يحمل دلالة تتصل مباشرة بالفكرة المركزية التي ينبني عليها النص. وأوضح ذلك أكثر فأقول إن الإسراء كان بين نقطتين، نقطة البداية ونقطة الانتهاء (المسجد الحرام، المسجد

الأقصى). وأما العروج فكان ممتدا كذلك بين بداية وهي (المسجد الأقصى) ونهاية وهي السماوات العلى، حيث سدرة المنتهى والبيت المعمور والعرش الأسنى والمستوى الأزهى. ومن هنا فإن كثرة ورود (إلى) التي تنطوي على معنى الانتهاء تشير إلى أهمية الغاية التي انتهت إليها تلك الرحلة مثل فرض الصلاة وتحديد عدد ركعاتها، ولقاء كوكبة من الأنبياء والحديث إليهم، والوصول إلى سدرة المنتهى والمثول بين يدي الحق في بيته المعمور. ومن هذا المنطلق فإن توظيف (إلى) بتلك الكثافة الظاهرة، له ما يبرره على مستوى مخبوء النص. ولما كانت نهاية تلك الرحلة التي انتهت إلى ما انتهت إليه من أمور عظام، أكثرَ أهمية من بدايتها، جاء استخدام حرف الجر (من) الذي يدل على بدء الغاية نادرا... ثم إن الولع الشديد باستخدام الصفة مثل (الحرم الأدنى، بيته المعمور، عرشه الأسنى، السدرة العليا، كرسيه الأحمى، المنظر الأجلى)... والتركيز على إيقاع وزني معين قد شحن النسيج النصي بكميات صوتية متجانسة، كان لها أثرُها الصريح في منظومة الموازاة الشعرية، و في تشكيل المشهد الكلي للخطاب من خلال صياغة تلك الصور الجزئية عن طريق استخدام النعوت والصفات.

وفي سياق بحث الجانب النحوي نذكر أن الناص قد أقبل على توظيف الماضي والمضارع خدمة لنظام التوازي، غير أنه كان يستعمل الماضي بشكل موسع، و لا يستعمل المضارع إلا بمقدار. ويبدو لي أن اللجوء إلى حشد مجموعة بكبيرة من الأفعال الماضية يحمل دلالة تشير إلى كثرة الأحداث العظيمة التي تحققت في عالم الغيب وأنجزت في عالم الملكوت. وبعد ذلك يأتي المضارع - بوصفه دالا على الحال - لإحياء ذلك الحدث العظيم وإخراجه من طي الماضي الغيبي، و بعثه في نفس المتلقي من جديد. كما تضمر رمزية استخدام المضارع الذي يدل من جملة ما يدل عليه - على الآن والحاضر - للإشارة إلى أن الأولياء "لهم إسراءات روحانية برزخية يشاهدون فيها معانيَ متجسدة في صور محسوسة للخيال يعطون العلم بما تتضمنه تلك الصورة من المعاني"(18).. ولا نغادر المبحث النحوي إلا بعد أن نذكر أن النحو، فضلا عن كونه مجموعة من القواعد التي تنتج الجمل السليمة، فهو يحتوي "على قاعدة فونولوجية تعطي شكلا صوتيا للسلاسل التي تنتجها ا لقاعدة التركيبة"(19).

خاتمة

ولقد بدا لنا من خلال النماذج الشعرية المدروسة أن عناصر البناء الصوتي فيها، والتي كانت تولد عبر استثمار الأدوات النحوية والصرفية والبلاغية، ومن خلال استغلال الوحدات الصوتية وما يفرزه السياق (contexte) التركيبي للغة من أنغام، مع التركيز على بعض الجوانب اللفظية الموحية والمحاكية. أقول إن كل ذلك كان يصب في مجرى التجربة الشعرية الصوفية متفاعلا تفاعلا عميقا مع أبعادها ودلالاتها رغبة في التواصل الحار مع

المتلقي والتأثير فيه، وربطه - وقتا طويلا - بمحتوى البلاغ الصوفي المبثوث في تضاعيف البنية النصية التي تتخذ من ذلك البريق الناشئ من خلال منظومة الموازاة الشعرية قنوات متوهجة تشارك في تفسيح المعاني وإضاءة الأفكار وترسيخ معالمها وآثارها المختلفة في الحساسيات الوجدانية.. وهكذا فإن الشعر يزداد "جمالا كلما استطاع الشاعر أن يوظف هذه القدرات الشاعرة الكامنة"(20)، والتي يضفي عليها دلالات وإيحاءات تفتح على عوالمَ شعرية جميلة تنصهر خلالها الذات مع الموضوع والشكل مع المضمون والصوت مع الدلالة.. وإذا كان خطاب ابن عربي الصوفي يحمل رسالة إنسانية عميقة البعد، تتكئ على حقيقة أو فلسفة، فإن هذا الخطاب لا يستثمر إمكانات نظام التوازي وما يجاوره من أدوات، إلا لتنوير البشر وتكسير الأطر الجامدة من أجل تحقيق التغيير وتأسيس عالم جديد...

الهوامش

01. الأسلوبية الصوتية، محمد الصالح الضالع، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2002، ص. 46.
02. نفسه، ص. 17.
03. نفسه، ص. .22
04. اللغة وبناء الشعر، عبد اللطيف حماسة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2001، ص. 212.
05. دور الكلمة في اللغة، ستيفن أولمان، ترجمة كمال بشر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، (دت)، ص. .94
06. الأسلوبية الصوتية، محمد صالح الضالع، ص. .47
07. الفتوحات المكية، ابن عربي، ج4، ضبطه ووضع فهارسه أحمد شمس لدين، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1 / 1999، ص. 453.
08. رسائل ابن عربي (اصطلاح الصوفية)، ابن عربي، وضع حواشيه محمد عبد الكريم النمري، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1421هـ/ 2001، ص. .412
09. الفتوحات المكية، ابن عربي، ج4، ص. .453
10. نفسه، ج1، ص. .111
11. نفسه، ج6، ص. 198.
12. نفسه، ج1، ص. .107
13. نفسه، ج6، ص. .73
14. سورة الإسراء، الآية 1.
15. الفتوحات المكية، ابن عربي، ج6، ص. .73
16. فقه اللغة في الكتب العربية، عبده الراجحي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت 1979، ص.ص. 66.-55
17. لتوضيح العلاقة بين الدال والمدلول في بعض مفردات اللغة نضرب الأمثلة الآتية:
أ. مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها مثل: قضم، قرض(للمأكول الصلب اليابس) كقولنا: قضم الحصان الشعير... خضم (للمأكول الرطب) كقولنا: خضم الولد البطيخ.
ب. المصادر التي تأتى على وزن (فعَلان) تدل على الاضطراب والحركة مثل: خفقان، جريان، سيلان، غليان.
ج. المصادر الرباعية المضعفة تجيء للدلالة على التكرير والحركة مثل: الزلزلة، الغرغرة، الصلصلة.
18. الفتوحات المكية، ابن عربي، ج6، ص. 73.
19. الصوتيات والفونولوجيا، مصطفى حركات، دار الآفاق، الجزائر، (د ت)، ص. 134.
20. الأسلوبية الصوتية، محمد الصالح الضالع، ص. 17.