IUGJEPS
Vol 28, No1, 2020, pp 316-348

ISSN 2410-3179

مجلة الجامعة الإسلامية للدراسات الانسانية

تاريخ الإرسال (2018-10-11)، تاريخ قبول النشر (2018-12-15)

الصورة الشعرية في ديوان عبد القادر الجيلاني: دراسة أسلوبيّة بلاغيّة

اسم الباحث:1*: أ. خالد عبد العزيز حسان

1اسم الجامعة والبلد: قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة آل البيت، الأردن .

* البريد الالكتروني للباحث المرسل:

E-mail address: Khaled_hassan_1980@hotmail.com

الملخص:

تناولت هذه الدراسة الظواهر البلاغيّة في ديوان عبد القادر الجيلاني: دراسة أسلوبيّة، تربط النسيج اللغويّ بقيمه التعبيريّة، هادفة إلى تحليل نتاجه الشعريّ في ضوء تضافر المناهج؛ ذلك أن الدراسة الشاملة للديوان لا يمكنها إلا أن تفيد من غير منهج.

ورأت الدراسة أن الجيلانيّ - شاعرًا - استطاع أن يرقى في توظيف معطيات النظام اللغويّ بمستوياته المتعددة؛ ليخدم النص الشعريّ من الناحية التعبيريّة والتأثيريّة والجماليّة؛ ذلك أنه قد جمع في النص الواحد تقنيات متعددة.

مال الجيلاني في صوره الشعريّة- مع قلتها- نحو البساطة والوضوح وعدم التعقيد. وهي- في الوقت نفسه- تتردد بين التصريح والتلميح والترميز.

وجاءت عواطفه متنوعة؛ وذلك لتعدد أحواله وأذواقه الروحيّة؛ تبعا لتنوع الأغراض الشّعريّة .

أكثر الجيلاني من توظيف ظاهرة المحسنات البديعيّة، وعني بها عناية زائدة، وعلى نحو شكّلت فيه سمة أسلوبيّة بارزة، ولعل تفسيرها يكمن في محاولة إيجاد التناسب بين مقتضيات الكثرة الوجوديّة، بما فيها من تضاد وتخالف من جهة، وتشابه واتساق من جهة أخرى، وبين مظاهر اللغة الممثلة في المحسنات البديعيّة كالطباق والمقابلة والجناس.

كلمات مفتاحية: الجيلانيّ، الصّوفيّة، الأسلوبيّة، البلاغة، الصّورة الشّعريّة .

The poetic image in Diwan AbdulQadir Al-Jilani : a Stylistic rhetorical Study

Abstract:

This study has dealt with Abdelqader Al-Jeelany Poetry: stylistic study which connects the linguistic structure with its expressive value or significance in order to analyze his poetry in the light of method solidarity because the comprehensive study of the collection –diwan must be useful even without method.

The study viewed Al-jeelany as a poet who was able to highly employ the elements of the linguistic system with its various levels to serve his poetic purposes in the expressive, emotive, impressionistic, and aesthetic aspects, so he has combined varied techniques in the same text.

Al-jeelany tends to simplicity in his poetic image so his emotions were varied and he extensively employed rhetoric expressions in his poetry.

His emotions were varied, in order to multiply his moods and spiritual tastes, depending on the variety of poetic purposes.

He intensively used employing the phenomenon of improvised enhance, and in a manner that constituted a prominent stylistic feature, probably, its explanation lies in trying to find proportionality between the demands of existential abundance, including on the one hand, and the similarity and consistency on the other, and between the phenomenon of language that states in the elements of improvised enhance as (The dish, the interview, the antithesis)

Keywords: Al-Jilani, Stylistic, Rhetoric, The poetic image.

مقدّمة:

من البدهيّات في التحليل الأسلوبي اختلاف توصيف الدلالة في التعبير الشعري، عن توصيفها في الخطاب النفعي، فإذا كانت الدلالة هي العلاقة بين الدال والمدلول داخل البنية اللغوية، ومن مقتضياتها كمال الاتصال عقلياً بين الطرفين، بحيث يقتضي أحدهما الآخر، فإن "الأمر غير ذلك في التعبير والدلالة الشعريين، إذ إن العلاقة بين التعبير الشعري والواقع تختلف عن العلاقة بين لغة (المذكرات)، وبين الواقع، وهما يمثلان مستويات دلالية مختلفة"[1].

إن علاقة المتكلم مع اللغة غير علاقة المبدع معها، فالشاعر في عمله الإبداعي يعمد إلى تحطيم الحقيقة الواقعية المعيشة و"يقيم بدلاً منها حقيقة شعرية أعلى منها، وأكمل، فيسمي الأشياء بغير اسمها"[2].

واللغة ظاهرة اجتماعية، وهي في هذا المستوى لا تصلح إلا للوصف العام، والشاعر لا يبحث عن الوصف العام، وإنما يريد (التعبير)، ولكي يبلغ هذا المستوى من الأداء، فإنه يلجأ إلى المستوى غير المتعارف عليه من أنماط اللغة؛ ليكون أقدر على احتواء دلالته الشعرية، وبناء أنماط لغوية جديدة تشع بالمعاني الجمالية، ولذلك يضطر اضطراراً إلى الصورة الشعرية بوصفها معبرة عن الدلالات الشعرية، والانفعالات الوجدانية [3].

وما يميز الدلالة الشعرية من غيرها، وصفها بأنها "وهم يخلقه النص في ذهن القارئ، وهذا الوهم ليس بالطبع خيالاً خالصاً، ولا وهماً مجانياً، بل مشروط ببنيات النص، وبميثيولوجيّة الجيل والطبقة الاجتماعية للقارئ، أو إيديولوجيتهما"[4]. كما يمكن وصف الدلالات الشعرية بكونها جمالية محضة، وتتجسد في الصور والاستعارات، وليس الشعر في وجه من وجوهه إلا تصويرا قائما على الصور البصرية والسمعيّة والشميّة واللمسيّة والذوقيّة، ويستمد قوّته من التصوير المحسوس في جميع أشكاله، وينفر من المجردات المحضة، ويسكن إلى التشبيه والاستعارة والتمثيل والحركة، وما يوافق ذلك من تخطيط وتلوين، ومادته المعاني المحسة التي تنبض بالحياة[5].

وعلى المحلل الأسلوبي عند تعامله مع المعاني الشعرية أن يبرز جماليات تلك المعاني، وأثرها في المتلقي، ويقوم بتفسيرها، وعلى المحلل الأسلوبي كذلك أن يدرك خصوصيات اللغة الشعرية والمعاني التي تحتويها، تلك الخصوصيات التي جعلت الشعرية بدلالتها توصف بكونها لغة داخل لغة، وهذا يعني اختلاف لغة الشعر في أسلوبها ومحتواها عن لغة الخطاب النفعي العادي، بما تتصف به، وبما تتركه من أثر في المتلقي[6].

إن الدلالة الشعرية، إذاً، ترتبط بالصور الشعرية، ولكي تكون الصورة مؤثرة ومتسعة دلاليا ينبغي أن تكون متصفة بشيء من الغموض، قد يكون عميقا، وقد يقترب من سطح الوضوح، لذا فإن الصورة الشعرية ستبدو ذات معالم ودلالات متشعبة، وفي الغالب، يسودها الفوضى والتضارب بالمفهوم المنطقي، وهي في تشكيلها لا تعتمد على المنطق في الإقناع والتأثير، بل على ما تثيره من إحساس، وانفعال، وخيال[7].

وقضية التعدد الدلالي الذي تنتجه الصورة الشعرية، قديمة في التراث البلاغي والنقدي. قال عبد القاهر: "الكلام على ضربين: ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده... وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية، تصل بها إلى الغرض، ومدار هذا

(1) ياكبسون، قضايا الشعرية(ص ص13– 14).
(2) المسدّي، الأسلوبية والأسلوب: نحو بديل ألسني في نقد الأدب (ص115).
(3) عصفور، نظريات معاصرة (ص43).
(4) ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب (ص45).
(5) غريب، النقد الجمالي وأثره في النقد العربي (ص95).
(6) خليل، الأسلوبية ونظرية النص – دراسات وبحوث (ص96).
(7) الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية (ص71).

الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل.. وإذا قد عرفت هذه الجملة، فهنا عبارة مختصرة، وهي أن تقول المعنى، ومعنى المعنى، أن تعقل من اللفظ معنى، ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر"[1].

وما يعني المحلل الأسلوبي هو (معنى المعنى) المتصل بـــأساليب (الاستعارة)، و(الكناية)، ونضيف إليهما التشبيه والرمز، إذ إن الدارس يروم من خلالهما معاني أخرى تتستر وراء الصورة التشبيهيّة، ووراء التركيب الرمزي، ولا يتوصل إلى تلك الدلالات إلا بعد أعمال فكر، وكدّ الخاطر، ولا سيّما في الصورة الشعرية، ومع ذلك نجد بعض الصور التشبيهيّة قد تبدو واضحة المعاني والدلالات.

- **فرضيّات الدّراسة:**

تنطلق هذه الدراسة من جملة من الفرضيات، نذكر منها:

- أنّ الدواوين الشعرية نصوص منفردة ومتميزة – نخص بالذكر الدواوين الشعرية القديمة – وتعد أنموذجا ثقافيا يحتذى لوصولها – إن جاز التعبير– إلى درجة الجمال اللغوي.
- أنّ ديوان الشيخ عبد القادر الجيلاني كغيره من الدواوين القديمة، ينماز بخصائص وسمات فنية أسلوبية على نحو تصبح معه نصا متفردا. بالغم من اختلاف تلك الخصائص والسمات عن الدواوين الشعرية السابقة له، فانه لا يقل أهمية في القيمة الفنية والتراثية عن غيره.
- أنّ الشيخ عبد القادر الجيلاني ينتمي إلى عالم التصوف، بل يعد رمزا كبيرا في الصوفية، ومن المؤكد تأثيره هذا العلم على إنتاجه الأدبي (الشعر) من خلال ظهور سمات أسلوبية خاصة به .

- **منهجيّة الدّراسة والإجراءات:**

اعتمدت هذه الدراسة المنهج الأسلوب التحليلي الحديث من حيث الوصف والإحصاء والتفسير، ولعله الأصلح والأقرب والأمثل في هذه الدراسة.

إنّ المنهج الأسلوبي– فيما يرى النقاد – هو العكوف على العمل الأدبي لمعرفة كيفية تشكيه لغويا وبلاغياً. وستعتمد هذه الدراسة إلى جملة من الخطوات الإجرائية التي تضمن صحة التحليل؛ للخلوص في النهاية إلى تأويل النتائج وتفسيرها، وللوصول إلى نتائج أكثر دقة وعلمية، محددة منها:

- دراسة الحياة الاجتماعية والبيئة اللغوية التي أحاطت بالشيخ عبد القادر الجيلاني، وأثرها في تكوين نتاجه الأدبي، لاسيّما الشعر.
- الوقوف على الخصائص الأسلوبية البلاغية ،ورفض الأبعاد والإيحاءات والدلالات المرتبطة بها، ومن خلال استقراء النص الشعري وتحليله وتأويله واستنباط خصائصه في ضوء المنهج الأسلوبي.
- الكشف عن العلاقات الرابطة بين الإنتاج الشعري وثقافة الشيخ عبد القادر الجيلاني الدينية واللغوية منها، وذلك بالاستقراء والوصف والتحليل.

- **الدّراسات السّابقة والموازية:**

جاءت هذه الدراسة محاولة قراءة شعر الجيلاني قراءة أسلوبيّة، تعنى بتحليل الظواهر البلاغيّة للصورة الشعرية، سعيا إلى استكمال الجوانب الناقصة في دراسات سابقة عنيت بشخصية الجيلاني، والمؤثرات المختلفة في حياته وعصره، سواء أكانت دينية أم اجتماعية أم تربوية، ولم تعط لجانب الأسلوب الشعري أهمية أو أولوية.

ومن هذه الدراسات:

(1) الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني (ص ص258– 259).

- دراسة: الدرادكة، منى محمد فالح.(2000م). **الإمام عبد القادر الجيلاني، وأثره في الفكر التربوي.** (رسالة ماجستير).جامعة اليرموك – إربد، الأردن.
- دراسة: المنلا، محمد بن أحمد.(2007م). **قصائد للقطب الجيلاني، وأمداح قيلت فيه.** (علّق ووضع حواشيها: عبد الجليل عبد السلام).ط2. دار الكتب العلمية: بيروت.
- دراسة: مفتاح، عبد الباقي.(2010م). **أضواء على الشيخ عبد القادر الجيلاني وانتشار طريقته.** ط1. دار الكتب العلمية: بيروت.

كما تشابه هذه الدراسة غيرها من الدراسات الموازية السابقة موضوعا ومنهجا، إلا أنها تختلف عنها في الأنموذج المدروس، فالمنهج في مثل هذه الدراسات يركز على الجانب التحليلي، من خلال تحليل النص وعناصره وفق المنهج الأسلوبي، فيمل يكون النموذج الأدبي متباينا حتى يخرج الباحث بجديد، وهذه بعض الدراسات الموازية التي أفاد منها الباحث في دراسته:

- داود، أماني سليمان.(2001م). **شعر الحسين بن منصور الحلاج: دراسة أسلوبية.** (رسالة ماجستير). الجامعة الأردنية– عمّان، الأردن.
- نصر، عاطف جودة.(1982م). **شعر عمر بن الفارض: دراسة في فن الشعر الصوفي.** ط1. دار الأندلس: بيروت.
- **حدود الدراسة:**

- اتخذت هذه الدراسة من ديوان عبد القادر الجيلاني مادة تطبيقيّة في دراسة الظواهر الأسلوبية البلاغية للصورة الشعرية. وتم الاعتماد في تخريج الأبيات من ديوانه: الجيلاني، عبد القادر. (1998م). **ديوان عبد القادر الجيلاني.** (دراسة وتحقيق: يوسف زيدان). ط1. دار الجيل: بيروت.

وسيتناول هذا البحث الصّورة الشّعريّة البلاغيّة في خمسة مباحث:

- مفهوم الصّورة الشّعريّة.
- مصادر الصّورة الشّعريّة (الطّبيعة الصّامتة، الطّبيعة الحيوانيّة، الحياة الإنسانيّة).
- عناصر تشكيل الصّورة الشّعريّة (العاطفة، الخيال).
- أنماط الصّورة الشّعريّة (الصّورة التشّبيهيّة، الصّورة الاستعاريّة).
- المحسّنات البديعيّة للصّورة الشّعريّة (الجناس، الطّباق، المقابلة).

أولاً: مفهوم الصّورة الشعرية:

يعد الخيال ملكة إنسانية هامة ترتبط أشد الارتباط بملكة التفكير، وتعد الصورة أداة الخيال، ووسيلته ومادته التي يمارس من خلالها نشاطه وفعاليته. وتتمتع الصورة بأهمية كبرى في الأعمال الأدبية، ومن مظاهر هذه الأهمية، أن الصورة جوهرة العمل الأدبي الثابت، والخاصية النوعية للأدب؛ ذلك أن الأدب يسعى إلى الكشف، وإيصال التجربة الإنسانية، وهذه المهمة للأدب تتحقق من خلال الصورة؛ فالصورة وسيلة الأديب لفهم تجربته، ووسيلته لنقل هذه التجربة إلى الآخرين، يقول عصفور: "إن الصورة هي الوسيط الأساسي الذي يستكشف به الشاعر تجربته ويتفهمها، كي يمنحها المعنى والنظام، وليس ثمة ثنائية بين معنى وصورة، أو مجاز وحقيقة، أو رغبة في إقناع منطقي أو إمتاع شكلي؛ فالشاعر الأصيل يتوسل بالصورة ليعبر بها عن حالات لا يمكن له أن يتفهمها أو يجسدها بدون الصورة"[1].

(1) عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب (ص423).

والصورة تبرز المعاني، ولا سيّما المعاني المتوارية والخلفية. يقول محمد عبد الله: "على أن الصورة كانت أفسح ميادين الحوار حول المعنى في الشعر، وكيفية اكتشافه، باعتبار أن ذات الشاعر تتحقق موضوعياً في الصورة أكثر مما تتحقق في عنصر آخر"[1].

إن الصورة تعبير عن نفسية الشاعر، وهي تشبه الصور التي تتراءى في الأحلام، وإن دراسة الصورة مجتمعة قد تعين على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهري للقصيدة، ذلك لأن الصورة كما يراها إحسان عباس: "إنما تكون من عمل القوة الخالقة، فالاتجاه إلى دراستها يعني الاتجاه إلى روح الشعر"[2].

وتشمل دراسة الصورة في شعر الجيلاني مصادر الصورة، والصورة التشبيهيّة، والصورة الاستعاريّة.

ثانيًا: مصادر الصّورة الشّعريّة:

تعد مصادر الصورة من أبرز عناصرها؛ ذلك أن مصادر الصورة هي نفسها المواد المكوِّنة لها، وبالتالي يكون للصورة الشعرية مصادر عدة تغترف من معينها، وتتبلور من خلال جزئياتها، وتتفاعل هذه المصادر فيما بينها تفاعلاً يعتمد في الأغلب، على قدرة الشاعر وخبراته الحياتية المختزنة، وصياغتها بعبارات شعرية تفصح عن التوترات النفسية المتباينة من يأس وحزن وفرح إلى تصورات يحلم بها، ورغبات يرجو تحقيقها.

ومن الصعب غالباً أن تنسب الصورة الشعرية إلى موقف محدد، أو تجربة بعينها، وإنما تستمد أركانها من رؤية الشاعر كاملة، ففي كثير من الأحيان نجد التجارب التراثية والمعاصرة تتفاعل مع بيئة الشاعر وظروفه الذاتية، لتنتج الصورة الشعرية؛ ولعل هذه الصورة تحمل عدة معان يعود كل منها إلى مصدره، وهذا ما أكده سي دي لويس بإشارته إلى أن بيتاً واحداً من الشعر "يتطلب من المرء أن يرى مدناً عديدة وأناساً وأشياء كثيرة، ويتعرف على الطبيعة والحيوانات والطيور والأنهار، ويعود إلى أيام الطفولة، ويستعرض ذكرياتها، وتتحول هذه الذكريات إلى دم يداخلنا لنرى من خلالها، آنذاك فقط، وفي ساعة نادرة جداً تشرق الكلمة من القصيدة، وتنطلق منها"[3].

وكثيراً ما ركز النقاد على الواقع الذي يعيشه الشاعر بوصفه مصدراً يغذي خيال الشاعر بعناصر تساهم في رسم الصورة الفنية، فالصورة "حوار ذاتي بين المبدع والواقع، يكشف عن طبيعة المواقف التي تثيرها التجربة في حياة المبدعين، تعبيراً عن ذواتهم التي تتحقق موضوعياً في الصورة"[4].

وترتد مصادر الصورة في شعر الجيلاني إلى ثلاثة مجالات رئيسية، هي:

– الطبيعة الصامتة. – الطبيعة الحيوانية. – الحياة الإنسانية.

أ) الطّبيعة الصّامتة:

تشمل موضوعات الصورة في شعر الجيلاني الطبيعة الصامتة: بسمائها، من شمس ونجوم وكواكب وغيرها، وبأرضها من رمال وجبال ووديان وغيرها، وبمائها من بحار وأنهار وغيرها.

وقد وصف الجيلاني نفسه بصفات الجمال من خلال توظيف المظاهر الطبيعية الصامتة المختلفة، كما في قوله[5]:

أَفَلتْ شُمُوسُ الأَوَّلِينَ وَشَمْسُنَا أَبَداً عَلَى فَلَكِ الْعُلَـــى لاَ تَغْـــرُبُ

وقوله أيضاً[1]:

(1) عبد الله، الصورة والبناء الشعري (ص44).
(2) عباس، فن الشعر (ص238).
(3) لويس، الصورة الشعرية (ص ص97– 98).
(4) صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث (ص59).
(5) الجيلاني، ديوان عبد القادر الجيلاني (ص81).

أَنَا البَدْرُ فِى الدُّنْيَا وَغَيْرِى كَوَاكِبٌ وَكُلُّ فَتىً يَهْوَى فَذَلِكُمُ عَبْدِى

وَبَحْرِى مُحِيطٌ بِالبِحَارِ بِأَسْرِهَا وَعِلْمِى حَوَى مَا كَانَ قَبْلِى وَمَا بَعْدِى

فالجيلاني يرى نفسه شمساً دائمة الإشراق، قد غطت بنورها أنوار الشموس الأخرى، ويشبه نفسه بالبدر الكامل المشع بالنور، ويشبه سائر الشيوخ بالكواكب بالنسبة إلى البدر، وشتّان ما بين البدر والكواكب. وهو إلى ذلك يستعير المحيط ليعبِّر به عن مدى اتساع معارفه، ويقارن بينها وبين معارف غيره التي هي بمنزلة البحر من المحيط.

واتخذ الجيلاني من الماء والنهر والنار، مادة لتصوير ما حباه الله من أسرار وكرامات يستطيع بها أن يطفئ نار جهنم، وأن يجفف بها مياه دجلة. وهو بذلك يفصح عن مقامه العالي الذي وهبه الله إياه. وليس من شك في أنه لا يقول مثل هذا الكلام إلا ليظهر فضل الله عليه، يقول [2]:

فَلَوْ أَنِّى أَلْقَيْتُ سِرِّى بِدَجْلَةٍ لَغَارَتْ وَرَاحَ الْمَاءُ مِنْ سِرِّ بُرْهَانِى

وَلَوْ أَنِّى أَلْقَيْتُ سِرِّى إِلَى لَظَىً لأُخْمِدَتِ النِّيرَانُ مِنْ عُظْمِ سُلْطَانِى

ونجده في وصف صورة شعرية أخرى، قد جعل العلوم والمعارف، وما فيها من أحوال ومقامات، وكأنها بحار عميقة مليئة بالخيرات والبركات، ومن يسلكها ويدخلها، يحوز الخير الوفير. وقد استعار للمعارف التبر والياقوت والدّر والمرجان. وفي ذلك يقول[3]:

فَيَا مَعْشَرَ الأَقْطَابِ لُمُّوا بِحَضْرَتِى وَطُوفُوا بِحَانَاتِى وَاسْعُوا لأَرْكَانِى

وَغُوصُوا بِحَارِى تَظْفَرُوا بِجَوَاهِرِى وَتِبْرِى وَيَاقُوتِى وَدُرِّى وَمُرْجَانِى

فالجيلاني اتخذ البحر مادة أولية لصورته الشعرية، وقد زاد تلك الصورة جمالاً ورونقاً بزيادة ذكر المكونات للبحر من ياقوت وذهب ودرر ومرجان.

بل نجده –أيضاً– قد اتخذ ما هو أكبر من البحر مادة لصورته الشعرية، فذكر لنا المحيط، وفي ذلك يقول[4]:

وَبَحْرِى مُحِيطٌ بِالبِحَارِ بِأَسْرِهَا وَعِلْمِى حَوَى مَا كَانَ قَبْلِى وَمَا بَعْدِى

فذكر الجيلاني (بحري محيط بالبحار) وهو استعارة لعلمه، أي أن بحره أكبر من البحار الأخرى، بل يحيط بها، وما يحيط بالبحار هو المحيطات.

كما اتخذ من الجبال أيضا مادة للتصوير، فالجبال كائنات حية تهاب سره، وتهاب الوقوف أمامه، وفي ذلك يقول[5]:

وَشَاهَدْتُ مَعْنىً لَوْ بَدَا كَشْفُ سِرِّهِ لِصُمِّ الْجِبَالِ الرّاسِيَاتِ لَدُكَّتِ

(1) المصدر نفسه، ص ص 122– 123 .
(2) المصدر نفسه: ص 174 .
(3) المصدر نفسه: ص 175 .
(4) الجيلاني، ديوان عبد القادر الجيلاني (ص 123).
(5) المصدر نفسه، ص 115 .

ونجده في صورة أخرى يذكر الرمال مع الجبال، يشكل بهما صورة لمعنى العدد الذي لا يتناهى في مسلك الصلاة على النبي – صلى الله عليه وسلم– حيث يقول[1]:

عَلَيْهِ صَلاَةُ رَبِّى كُلَّ وَقْتٍ كَتَعْدَادِ الرِّمَالِ مَعَ الْجِبَالِ

وهكذا نجد الجيلاني قد استعمل في صوره الشعرية المستمدة من الطبيعة الصامتة، وبنسبة مرتفعة في غرضي الفخر والمديح اللذين خص بهما نفسه، وبأهل طريقته من المريدين والمحبين، مقارنة مع أغراض شعره الأخرى.

وعلى النقيض من ذلك نجد الجيلاني لم يستعمل صورة شعرية واحدة مستمدة من الطبيعة في قصيدة (الأسماء الحسنى)، والمكونة من ثلاثة وستين بيتاً، ولعل الغرض الشعري الذي تنتمي إليه القصيدة، وهو الغرض الديني المباشر ذو الصلة بالابتهال والدعاء، لم يسعف الجيلاني في توظيف عناصر الطبيعة لتشكيل صوره الشعرية.

ب) الطّبيعة الحيوانيّة:

وظّف الجيلاني الحيوانات المختلفة، مادة للتصوير في شعره، فرسم صوراً من الحيوانات البرية، والحيوانات الأليفة، والطيور. أُعجب الجيلاني من الحيوانات البرية بالليث، واستعمله في سياق الصورة التشبيهية، مادحا فيها أصحابه ومريديه من طريقته، وفي ذلك يقول[2]:

رِجَالٌ فِى النَّهارِ لُيُوثٌ غَابٍ وَرُهْبَانٌ إِذَا جَنَّ اللَّيَالِى

فنجد الصورة الشعرية موضحة للمعنى على صورة المطابقة، ففي الشطر الأول صور رجاله من طريقته بالأسود في نهار الغابة، كما صورهم بالرهبان المتعبدين في الليل المظلم، فجاءت صورة الليث معبرة عن دلالة القوة والشجاعة التي يمتاز بها رجال الجيلاني، في مقابل صورة الخضوع والتذلل والتعبد لله تعالى.

كما اهتم الجيلاني من الحيوانات الأليفة بالخيل، التي وظفها عنصرا من عناصر تشكيل الصورة الشعرية في ديوانه. فرسم الخيول في سرعتها وقوتها وجمالها، مشبّها بها طريقته في سرعة انتشارها في الأرض، وقوة تأثيرها، وفي ذلك يقول[3]:

وَجَالَتْ خُيُولِى فِى الأَرَاضِى جَمِيعِهَا وَزُفَّتْ لِىَ الْكَاسَاتُ مِنْ كُلِّ وِجْهَةِ

كما نجد الجيلاني قد خصص نوعاً من الخيل، فذكر الفرس، وهي أنثى الحصان، حيث شبه العز بها، من باب التشبيه البليغ الذي يكون فيه المشبه به مضافاً إلى المشبه. ومن ذلك قوله[4]:

فَرسُ العِزِّ تَحْتَ سَرْجِ جَوَادِى وَرِكَابِى عَالٍ وَعَزْمِى لِجَامِى

فصور الجيلاني الفرس، وقد نعتها بالعز، وبالركوبة الصالحة التي يعتمد عليها عند المشي والمسير، بما تملكه من قوة وعزيمة، ولعل تخصيصه لصورة الفرس، جاء مناسباً؛ إذ أن الفرس يمتاز بالهدوء والانصياع لصاحبه عند القيام بمهمته، بكل نشاط وقبول.

ومما يمتاز به الجيلاني في تشكيله للصورة الشعرية من مادة الحيوانات الأليفة، عدم ذكره للناقة، ولو في صورة واحدة، وكأن الأمر متعمد، وقلما نجد هذا الأمر عند الشعراء القدامى في تهميشهم لصورة الناقة في شعرهم، ولعل صورة الخيل والفرس في نظر الجيلاني قد سدت مسد الناقة، بما يمتاز به الخيل من القوة والشجاعة والسرعة والجمال.

(1) المصدر نفسه، ص 155 .
(2) المصدر نفسه، ص 152 .
(3) المصدر نفسه، ص 87 .
(4) المصدر نفسه، ص161.

كما اتخذ الجيلاني من الطيور مادة للتصوير في شعره، فذكر منها، فرخ الحمام، والبلبل، والباز. وقد جاء استعمال الطائر في صورته الشعرية داعما ومعززاً للمعنى المراد توضيحه في الصورة، ومن ذلك قوله[1]:

سَائِرُ الأَرْضِ كُلِّهَا تَحْتَ حُكْمِي وَهْيَ فِي قَبْضَتِي كَفَرْخِ الحَمَامِ

حيث صوَّر الجيلاني مدى سهولة سيطرته على الأرض، وكيفية وقوعها تحت حكمه من خلال طريقته القادرية، كصورة السيطرة والقبض على فرخ الحمام، وما يمتاز به من ضعف وانكسار.

وقد صور نفسه بالبلبل والباز، وأما البلبل فيمثل عنده صورة المنشد ذي الصوت الحسن، وفي هذا إشارة إلى أن ما يصدر عن الجيلاني من أقوال وما تحمله من معارف، يلذ للسامع أن يصغي إليها. وأما الباز فهو يصور المقام العالي الذي يطير إليه الجيلاني كالباز. ومن البين أن هذه الصورة جمعت بين الجمال والحسن، ممثَّلين بالبلبل، والجلال والقوة ممثَّلين بالباز. وفي ذلك يقول[2]:

أَنَا بُلْبُلُ الأَفْرَاحِ أَمْلأُ دَوْحَهَا طَرَباً وَفِي الْعَلْيَاءِ بَازٌ أَشْهَبُ

وأُعجب الجيلاني من الطيور بالباز، وذكره في شعره أكثر من مرة، بل إنه لقَّب نفسه بالباز في سياق الفخر بنفسه. وفي ذلك يقول[3]:

أَنَا الْبَازِيُّ أَشْهَبُ كُلِّ شَيْخٍ وَمَنْ ذَا فِي المَلاَ أُعْطَى مِثَالِي

ج) الحياة الإنسانيّة:

اهتم الجيلاني ببعض معطيات الحياة الإنسانية ومظاهرها، واتخذ منها مادة للتصوير، وأول ما اهتم به من مظاهر الحياة الإنسانية هو الحرب، فذكر منها الجيش والجنود وأدواتهم الحربية المختلفة. فهو يذكر السيف في قوله[4]:

فَأَغِثْهُ لَوْ كَانَ فَوْقَ هَوَاءٍ أَنَا سَيْفُ الْقَضَا لِكُلِّ خِصَامِ

فالجيلاني يستعمل السيف للتعبير به عن نفسه في سياق القضاء بين الخصوم بالعدل الصارم، وإحقاق الحق، وذلك من خلال ارتباط القوة بالسيف.

كما استعمل القوس والسهم في قوله[5]:

وَإِذَا مَا جَذَبْتُ قَوْسَ مَرَامِي كَانَ نَارُ الْجَحِيمِ مِنْهَا سِهَامِي

كما استعمل النبال في قوله أيضاً[6]:

أَلاَ يَا لِلْرِجَالِ قُتِلْتُ ظُلْماً بِلَحْظٍ قَدْ حَكَى رَشْقَ النِّبَالِ

فقد صور إصابته التي أدت إلى قتله المعنوي، بمجموعة من النبال رشقاً، فالنبل يستعمل للإصابة في الأماكن الدقيقة وقت الحروب، فجاءت الصورة باستعماله واضحة جلية مفسرة المعنى الدقيق للإصابة.

(1) الجيلاني، ديوان عبد القادر الجيلاني (ص 161).
(2) المصدر نفسه، ص 78 .
(3) المصدر نفسه، ص 148 .
(4) المصدر نفسه، ص 162 .
(5) المصدر نفسه، ص 162 .
(6) المصدر نفسه، ص 153 .

ومن الصور الشعرية التي صاغها الجيلاني، مزجه بين موقف الحب وموقف الحرب، كما في قوله[1]:

أَنَا مِنْ رِجَالٍ لاَ يَخَافُ جَلِيسُهُمْ رَيْبَ الزَّمَانِ وَلاَ يَرَى مَا يَرْهَبُ

قَوْمٌ لَهُمْ فِى كُلِّ مَجْدٍ رُتْبَةٌ عُلْوِيَّةٌ وَبِكُلِّ جَيْشٍ مَوْكِبُ

أَضْحَتْ جُيُوشُ الْحُبِّ تَحْتَ مَشِيئَتِى طَوْعاً وَمَهْمَا رُمْتُهُ لاَ يَعْزُبُ

فصور الجيلاني رجاله ومحبيه ومتبعيه من طريقته القادرية بالجيش العظيم، بما يمتلك من الرتب العالية، والأمجاد الخالدة، وبعدها جاءت الصورة الثانية التي تصور الجيش تحت إمرة الجيلاني وقيادته؛ ولكنه في هذه المرّة جيش الحب، بل جيوش الحب التي لا تعرف العصيان والتمرّد، فالحبيب لا يعصي حبيبه، بل ينقاد ويستسلم إلى قائده، أملاً في إرضائه وإسعاده.

ويؤكد هذا المعنى في صورة شعرية أخرى، حيث يقول[2]:

وَهِيمُوا وَاشْرَبُوا أَنْتُمْ جُنُودِى فَسَاقِى الْقَوْمِ بِالْوَافِى مَلاَلِى

– ومن موضوعات الحياة الأخرى التي استمد الجيلاني منها مادة صوره، اللباس، والتيجان، ومن الأمثلة على ذلك قوله[3]:

دَرَسْتُ الْعِلْمَ حَتَّى صِرْتُ قُطْباً وَنِلْتُ السَّعْدَ مِنْ مَوْلَى الْمَوَالِى

كَسَانِى خِلْعَةً بِطِرَازِ عِزٍّ وَتَوَّجَنِى بِتِيجَانِ الْكَمَالِ

فالجيلاني يصور نفسه يلبس خلعة مطرزة، ويضع فوق رأسه تاجا، وكأنه ملك قد تفرد بهذا الزي الخاص به، فجاء اللباس بهيئته من الخلعة المطرزة والتاج مناسباً للبيت الذي قبله، وما يحمله من معان، وقد صف الجيلاني نفسه بالقطب، والقطب واحد في الطريقة الصوفية، فكان الوصف للباس بتلك الهيئة مرتبطاً بالقطب، وما يحمله من تفرد وخصوصية، معبراً فيها عن دلالة الجمال، والشعور بالفخر والإدلال.

ويؤكد هذا المعنى في صورة شعرية أخرى، حيث يقول[4]:

وكَسَانِى بِتَاجِ تَشْرِيفِ عِزٍّ وَطِرَازٍ وَخِلْعَةٍ بِاخْتِتَامِ

واتخذ الجيلاني من بعض الكتب السماوية، كالإنجيل والتوارة، وبعض وسائل الكتابة، مادة للتصوير؛ ليظهر من خلالها قدرته على فهم أسرار السابقين من أهل الكتاب. يقول[5]:

وَقَفْتُ عَلَى الإِنْجِيلِ حَتَّى شَرَحْتُهُ وَفَكَّكْتُ فِى التَّوْرَاةِ رَمْزَةَ عِبْرانى

وَحَلَّلْتُ رَمْزاً كَانَ عِيسَى يَحُلُّهُ بِهِ كَانَ يُحْيِى الْمَوْتَى وَالرَّمْزُ سُرْيَانِى

(1) الجيلاني، ديوان عبد القادر الجيلاني (ص ص 78 – 79).
(2) المصدر نفسه، ص 147 .
(3) المصدر نفسه، ص ص 148 – 149 .
(4) المصدر نفسه، ص 161 .
(5) المصدر نفسه، ص ص 175 – 176 .

ولم نجد الجيلاني ميالاً إلى اتخاذ المنازل أو القصور مادة للتصوير في شعره، فلم ترد سوى الخيام مرتين في صوره، ويفسر ذلك بنفسية الجيلاني الزاهدة في الحياة التي ترجو من ربها المنازل والقصور العالية، والجيلاني رجل متنقل في حياته، وحياة التنقل والارتحال لا يصلح لها قصر أو منزل كبير، فجاءت الخيام مؤدية للغرض، كما في قوله [1]:

رِجَالٌ خَيَّمُوا فِي حَيِّ لَيْلَى وَنَالُوا فِي الْهَوَى أَقْصَى مَنَالِ

وقوله أيضاً[2]:

ضَرَبَتْ طُبُولُ العِزِّ فِي سَاحَاتِنَا وَعَلَى السُّهَى شَرَفاً نَصَبْنَ خِيَامَنَا

وتشمل الحياة الإنسانية في شعر الجيلاني صورة الإنسان ببعض مواقفه وأحواله، وما يرافقها من علاقات إنسانية، فقد اهتم بنشاط الإنسان وحيويته، وبث الحياة في مواد صوره المختلفة، حيث يقول[3]:

وَلأَجْلِنَا وُجِدَ الزَّمَانُ وَكَوْنُهُ فَالدَّهْرُ عَبْدٌ وَالزَّمَانُ غُلاَمُنَا

فقد صور الدهر بإنسان يتصف بالعبودية، كما صور الزمان بغلام صغير ينصاع له ولأوامره. ويذهب الجيلاني في صوره الشعرية إلى فضاء أوسع من الإنسان، فيصف الملوك وجميع الكائنات خادمة له، وكأنها لا تملك من أمرها إلا الخضوع والوقوف أمام مقاماته وأحواله بكل تواضع وافتقار، ومن ذلك قوله[4]:

نَحْنُ المُلُوكُ عَلَى سَلاَطِينِ المَلا وَالكَائِنَاتُ وَمَنْ بِهَا خُدَّامُنَا

كما رسم الجيلاني صوراً من أعضاء الإنسان، وعلاقتها مع المحبوبة، وتصوير الحالة التي وصل إليها في الوجد والغرام، فقد أكثر من استعمال العين في صوره الشعرية، للتعبير عن تلك الدلالات الجمالية والرمزية فيها، ومن ذلك قوله[5]:

نَظَرْتُ بِعَيْنِ الْفِكْرِ فِي حَانِ حَضْرَتِي حَبِيباً تَجَلَّى لِلْقُلُوبِ فَحَنَّتِ

يُنَادِمُنِي فِي كُلِّ يَوْمٍ وَلَيْلَةٍ وَمَا زَالَ يَرْعَانِي بِعَيْنِ الْمَوَدَّةِ

فصوَّر الفكر والمودة بإنسانين، وقد استعار لهما العين؛ لتوضيح الدلالة التقاربية بينهما.

واتخذ الجيلاني من المرأة مادة للتصوير، حيث عبر عنها بدلالات مختلفة؛ أبرزها المرأة المطيعة، فصور خمرته في مجلس شرابه بامرأة لا تعرف العناد، حيث يقول[6]:

سَقَانِي الْحُبُّ كَاسَاتِ الْوِصَالِ فَقُلْتُ لِخَمْرَتِي نَحْوِي تَعَالِي

وكذلك المرأة المخطوبة، فقد صور الجيلاني نفسه مخطوبا لكل امرأة تتصف بالأخلاق الكريمة، وفي هذه الصورة الشعرية يشير الجيلاني فيها إلى تخلقه بالصفات الربانية التي أوصلته إلى القطبية، وكأن نفسه تغدو مخطوبة إلى هذه الأخلاق الطيبة التي شبهها بامرأة صالحة ذات خلق ودين، وذلك في قوله[1]:

(1) المصدر نفسه، ص 152 .
(2) الجيلاني، ديوان عبدالقادر الجيلاني (ص 167) .
(3) المصدر نفسه، ص 168.
(4) المصدر نفسه، ص 167.
(5) المصدر نفسه، ص ص 105–106.
(6) المصدر نفسه، ص 147.

وَغَدَوْتُ مَخْطُوباً لِكُلِّ كَرِيمَةٍ لاَ يَهْتَدْى فِيهَا اللَّبِيبُ فَيَخْطُبُ

ومن الملاحظ أن الجيلاني لم يذكر لفظ المرأة صريحاً في شعره، بل ذكرها في كل حالاتها مجازاً، واتخذت – في أغلب حالاتها– طابعاً إيجابياً بوصفها مادة للتصوير في شعره.

ثالثًا: عناصر تشكيل الصّورة الشّعريّة (العاطفة، الخيال).

أ) العاطفة:

يتميز النص الأدبي بعناصر لا نجدها في النصوص التي تنقل حقائق علمية إلى المتلقي، فالنص العلمي ينقل إلينا عبر اللغة حقائق معينة بموضوعية وحياد، ويمثل العقل وسيلة الوصول إلى هذه الحقائق، إذ لا يظهر فيها الكاتب التعاطف مع شخصية أو فئة معينة، بينما تعد العاطفة التي تستعين بالعقل مكوناً أساسياً للنص الأدبي الذي يعيد إبداع العالم من جديد.

وبهذا تكون "الأحاسيس والمشاعر هي أهم العناصر في القصيدة، أو في التجربة الشعرية؛ إذ هي المفتاح الذي يسقط منه النغم، ولا بد أن يكون النغم له صفة الدوام، حتى يبقى ويخلد"[2]، وعليه فإن العاطفة هي التي تكسب العمل الأدبي صفة الخلود والبقاء[3]، وهي "عنصر هام في الأدب، بل هي أهم عنصر فيه، وهي التي تطبع الأدب بطابعه الفني"[4]، وقد عرف بعضهم العاطفة في العمل الفني بأنها: "تجسيد للحظة شعورية، يسيطر عليها الفنان"[5]، وبذلك تكون العاطفة دافعاً للأديب في كتابة أدبه، إذ تترافق هذه العاطفة مع النص الأدبي، فتطبع أفكاره وصوره بطابعها؛ لتثير في ما بعد عواطف المتلقين تجاه تلك الموضوعات التي أثارها الأديب.

ومن أهم مقاييس العاطفة: القوة، وكلما كانت العاطفة قوية كانت صادقة، وبالتالي تكون العاطفة إما صادقة، وإما مفتعلة[6]، ويقول آخر: العاطفة إما صحيحة سليمة، وإما سقيمة مريضة[7]، ولا تتحقق قوة العاطفة إلا عندما تنبعث عن سبب صحيح غير زائف، ولا مصطنع حتى تكون عميقة تهب للأدب قيمة خالدة[8]، وهكذا كلما شعر المتلقي أن الأديب صادق في عواطفه، لا يحاول التلاعب في عواطف المتلقين، كانت قوة العدوى بينهما أكبر.

ولا شك في أن هناك بعض الأمور التي تؤدي إلى قوة العاطفة، منها: قوة اللغة والأسلوب[9]، ويرجع بعض النقاد الضعف إلى طول القصيدة التي قد يؤدي إلى انحسار العاطفة وضعفها في بعض أجزاء القصيدة[10]، فالعلاقة وثيقة قوية بين قوة العاطفة ونسج القصيدة، فكلما كانت العاطفة قوية كان النسج قوياً[11]، فعلى الشاعر أن يكون قوي الشعور عميق العاطفة، والناس يتفاوتون في نوع العاطفة ودرجتها قوة وضعفاً[12].

(1) المصدر نفسه، ص 77 .
(2) ضيف، في النقد الأدبي (ص146).
(3) أمين، النقد الأدبي (ص38).
(4) الشايب، أصول النقد الأدبي (ص31).
(5) العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث (ص104).
(6) أمين، النقد الأدبي (ص47).
(7) الشايب، أصول النقد الأدبي (ص190).
(8) المرجع نفسه، ص190.
(9) المرجع نفسه، ص195.
(10) بدوي، أسس النقد الأدبي عند العرب (ص506).
(11) أمين، النقد الأدبي (ص48).
(12) الشايب، أصول النقد الأدبي (ص24).

وقد تعرض النقاد العرب القدماء للحديث عن العاطفة، فقد عرفوا العاطفة لكنهم لم يستعملوها بهذا الاسم[1]، فهذا ابن رشيق يتحدث عن قواعد الشعر، فيرى أن "قواعد الشعر أربع: الرغبة، والرهبة، والطرب، والغضب، فمع الرغبة يكون المدح والشكر، ومع الرهبة يكون الاعتذار والاستعطاف، ومع الطرب يكون الشوق ورقة النسيب، ومع الغضب يكون الهجاء والوعيد والعقاب"[2].

فنجد من خلال النص السابق، أنه لم يذكر كلمة العاطفة، ولكنه ذكر الأسس التي يصدر عنها الشعر، فالشاعر يحتاج إلى انفعال، ومشاعر وأحاسيس إلى جانب الموهبة والطبع، وهو ما عبر عنه النقد الحديث باسم العاطفة.

أما العاطفة في الشعر الصوفي، فتجد أن الشاعر يصدر عن عاطفة عميقة، دافعها الحب الإلهي الذي يملأ قلب الشاعر، ويغمر وجدانه، وما يتعلق بهذا الحب من المقامات والأحوال، التي تزخر بالمشاعر والأحاسيس، والتي ينازلها في طريقه إلى المعرفة الإلهية[3]، وليكون ذلك "دليلاً على رغبتهم الأكيدة في استبطان وجداناتهم الداخلية، حيث وجدوا غايتهم المنشودة في الأنموذج العذري الذي يميل إلى السمو بالعاطفة، وتغليب الروحي على الجسدي، ويهدف إلى تصوير المشاعر النبيلة، دون أن يُعن بالزخارف الشكلية أو يقصدها"[4].

والشعر الذي ينتج عن المقامات والأحوال هو شعر عاطفة وذوق، ولعل السبب في ذلك، أن الشاعر يصدر فيه عن تجارب حيوية صادقة لدى المتصوفة الحقيقيين الذين لم يكونوا في مذهبهم أدعياء... وفي هذا يفترق الأدب الصوفي عن أدب الصناعة والتكلف، وعن أدب التكسب والربح الذي مُني به بعض الشعر الغنائي العربي[5].

العاطفة عند الجيلاني:

لقد جعل العرب تعدد أغراض الشعر عند الشاعر أساس المفاضلة بين الشعراء، ومعنى هذا أن الشاعر المتنوع العاطفة، تبعًا لتنوع الأغراض الشعرية، متقدّم على غيره ممن انحسر قوله في أغراض قليلة، لأن هذه الأغراض تنبع من عواطف مختلفة، وتنوعها ينبئ عن تنوع هذه العواطف، أما الشاعر ذو المنحى الواحد، أو قليل مناحي الشعر فلا يوضع بين طبقات الفحول من الشعراء[6].

والجيلاني واحد من الشعراء الذين تعددت أغراضهم، وتنوعت. ومعنى هذا أن عاطفته جاءت متنوعة على النحو الآتي:

1) عاطفة الاعتزاز والفخر بالنفس:

لقد حظيت هذه العاطفة بالجزء الأكبر في ديوان الجيلاني، فهو يفتخر كثيراً بنفسه، ويعتز بطريقته الصوفية التي زادها شرفاً ونبلاً، بأن كان مؤسسها.

ومن الأمثلة الشعرية على ذلك، قوله[7]:

أَنَا مِنْ رِجَالٍ لا يخَافُ جَلِيسُهُمْ ... رَيْبَ الزَّمَان وَلا يَرَى مَا يَرْهَبُ

أَنَا بُلْبُلُ الأَفْرَاحِ أَمْلأُ دَوْحَها ... طَرَباً وَفِي العَلْيَاءِ بَازٌ أَشْهَبُ

(1) بدوي، أسس النقد الأدبي عند العرب (ص508).
(2) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده (مج1/ ص78).
(3) عثمان، الشعر الصوفي في العصر العباسي: دراسة في الرؤية والفن (ص219).
(4) عودة، تجليات الشعر الصوفي: قراءة في الأحوال والمقامات (ص357).
(5) هلال، دراسات في مذاهب الشعر ونقده، ونماذجه (ص147).
(6) بدوي، أسس النقد الأدبي عند العرب (ص507).
(7) الجيلاني، ديوان عبد القادر الجيلاني (ص78).

فالجيلاني في البيتين السابقين يفتخر بنفسه ويعتز بها، فهي لا تعرف إلا الأمان والطمأنينة، وكذلك كل من يجالسها وينتمي إليها.

ومن الملاحظ أن هذه العاطفة، قد امتازت بالقوة والثبات، من خلال استعمال ضمير المتكلم (أنا)، فقد أورده الجيلاني في ديوانه خمسا وثلاثين مرة، وبنسبة (10.5%)، فهي نسبة تدل على ذيوع تلك العاطفة في شعره، وانتشارها على نحو ملحوظ. وقد وصل الشعور عند الجيلاني بالاعتزاز بالنفس إلى درجة جعلته يرى نفسه لا مثيل له، فيقول[1]:

أَنَا البَدْرُ فِى الدُّنْيا وَغَيْرِى كَوَاكِبٌ وكُلُّ فَتىً يَهْوَى فَذَلِكُمُ عَبْدِى

وقوله[2]:

أَنَا الْعَاشِقُ الْمَعْشُوقُ فِى كُلِّ مُضْمَرٍ أَنَا السَّامِعُ الْمَسْمُوعُ فِى كُلِّ نَغْمَةِ

أَنَا الْوَاحِدُ الْفَرْدُ الْكَبِيرُ بِذَاتِهِ أَنَا الْوَاصِفُ الْمَوْصُوفُ عِلْمَ الطَّرِيقَةِ

فإذا وقف المتلقي على هذا النمط من الفخر بالنفس، ولم يتعدَّ سطحه الظاهر، ومعناه المباشر، قد يرفضه، ولا يقبل به، ولكن عندما يدرك أن الجيلاني هنا لا يتحدث عن أناه المباشرة، وإنما يتحدث عن مقام العبودية الذي أهَّله لخلافة الحقِّ في الأرض، عندئذ يدرك أن معنى العاشق والمعشوق، والسامع والمسموع، والواصف الموصوف، والواحد الفرد الكبير، هي تعبيرات مستمدة من أثر تحقُّق الجيلاني بما أمره الله به من فعل الخيرات، والتقرّب إليه. وترك المنكرات، والبعد عنها.

والجيلاني –أيضاً– لا يفتخر بنفسه مميزاً إياها عن البشر فقط، بل يميزها عن المشايخ وأصحاب الطرق الصوفية الأخرى، وكما أن نفسه تمتاز بالتفرد، كذلك طريقته –أيضا– تمتاز بالتفرد، لعل الإحساس الصادق الذي يحس به الجيلاني مستمد من تلك الطريقة الصوفية التي أحالت إليه الشعور بالقوة، والسمو بالنفس عن غيرها، وفي ذلك يقول[3]:

أَنَا شَيْخُ الْمَشَايِخِ حُزْتُ عِلْماً بآدابٍ وَحِلْمٍ وَاتِّصالِ

فَمَنْ فِى أَوْلِيَاءِ اللهِ مِثْلِى وَمَنْ فِى الْحُكْمِ وَالتَّصْرِيفِ خَالِى

وأرى أن الجيلاني يستحق أن يباهي بعبوديته وأن يفتخر بها، فهي ليست كأي عبودية، فقد حوت من الصفات والمزايا التي جعلت من أصحاب السير والعقول النيرة تصفه قائلة: "الزاهد، شيخ العصر، وقدوة العارفين، وسلطان المشايخ، وسيد أهل الطريق في وقته، محيي الدين صاحب الكرامات والمقامات والعلوم والمعارف والأحوال المشهورة"[4].

2) عاطفة الشوق والحنين:

وقد تمثلت هذه العاطفة بالشوق والحنين إلى المحبوب سواء أكانت الذات العليا (الغاية المرجوة)، أم الأصحاب والأحباب (المريدين)، وفي ذلك يقول[5]:

أَنَا كُنْتُ فِى الْعُلْيَا بِنُورِ مُحَمَّدٍ وَفِى قَابَ قَوْسَيْنِ اجْتِمَاعُ الأَحِبَّةِ

(1) المصدر نفسه، ص122.
(2) المصدر نفسه، ص95.
(3) المصدر نفسه، ص153.
(4) ابن رجب، الذيل على طبقات الحنابلة (مج1/ ص290).
(5) الجيلاني، ديوان عبد القادر الجيلاني (ص89).

فنفس الجيلاني تتوق وتشتاق إلى الباقي الذي لا يزول، فلقاء الحبيب الأول (الذات العليا) يحتاج إلى عاطفة شوق صادقة وعميقة ومستعرة، حتى تكون دافعا إلى السير والسلوك إلى ملك الملوك، وتحظى باللقاء والوصال الروحي، وتستغرق في السكون والرضى، والشعور بالمحبة، والارتقاء بها.

ومن المعلوم أن الاشتياق يكون إلى غائب، فإذا تم القرب، ثم اللقاء، انتفى الشوق. ومع ذلك فقد قال بعض الصوفية: إن الشوق يزداد بالقرب والوصول، ولا يزول؛ لأنه كان قبل ذلك محمولاً على الخبر والعلم، ثم صار محمولاً على المشاهدة[1].

أما الشوق والحنين للمريدين وطالبي العلم ومتبعي طريقته، فكان لهم نصيب كبير من بثِّ عاطفة الاشتياق، وقد أظهر تلك العاطفة بأن جعل الاشتياق مخصصاً لهم دون غيرهم، وفي ذلك يقول[2]:

سَادَتِى سَادَتِى بِحَقِّى عَلَيْكُمْ إِنَّنِى عِنْدَكُمْ عَزِيزٌ وَغَالِ

مَا بَقِى لِى حَبِيبُ قَلْبٍ سِوَاكُمْ مَاتَ وَهْمِى بِكُمْ وَبَانَ خَيَالِى

ونجد الجيلاني قد أوصله الشوق والحنين لمريديه بأن يقدم لهم الغوث والمعونة، مهما كانت المسافة بعيدة بينهما، إذ إن درجة الاشتياق الكبيرة لهم جعلته يصلهم، ويمدّهم بكل ما يملكه من عطاء وقوة، وفي ذلك يقول[3]:

أَنَا لِمُرِيدِى حَافِظٌ مَا يَخَافُهُ وَأَحْرُسُهُ مِنْ كُلِّ شَرٍّ وَفِتْنَةِ

مُرِيدِى إِذ مَا كَانَ شَرقاً وَمَغْرِباً أُغِثْهُ إِذا مَا سَارَ فِى أَىِّ بَلْدَةِ

3) العاطفة الدينيّة:

وتأتي العاطفة الدينية على رأس العواطف التي ظهرت في قصيدة طويلة من قصائد الجيلاني في ديوانه، إذ تعد هذه العاطفة دافعاً أصيلاً من الدوافع الباعثة على قول الشعر عند الجيلاني، يقول الشايب: "وكلما كان هناك داع أصيل طبيعي هاج انفعالات أصيلة صحيحة، تجعل الأدب مؤثراً، وباعثاً في نفوس القراء عواطف كالتي في نفوس الأدباء"[4].

ومن الطبيعي جداً أن تصدر هذه العاطفة عن شاعر حفظ القرآن الكريم منذ نعومة طفولته، وحفظ الكثير من الأحاديث النبوية، وحضر من الحلقات الدينية المتعددة العلوم كالسيرة والتفسير والفقه والتصوف، فجاءت أشعاره قوية صادقة تعبر عن هذه العاطفة وما تحمله من معان، وفي ذلك يقول ابن العماد: "وأخذ رضي الله عنه العلوم الشرعية من أعيان شيوخ الزمان، وكان دائب الأخذ عنهم، وتلقى الفنون الدينية منهم، حتى فاق أهل زمانه، وتميز بين أقرانه"[5].

وفي قصيدة (الأَسْمَاءُ الْحُسْنَى) ظهرت فيها العاطفة الدينية واضحة جلية؛ حيث استمد الجيلاني موضوعها العام من خلال الاعتماد على ذكر الأسماء الحسنى التسع والتسعين، وجعل منها المحور الرئيسي في قصيدته، إذ ذكر فيها الأسماء كلها مع شرح بسيط لكل اسم منها، وفي ذلك، يقول[6]:

فَيَا طَالِباً عِزّاً وَكَنْزاً وَرِفْعَةً مِنَ اللهِ فَادْعُهُ بِأَسْمَائِهِ الْعُلاَ

(1) ابن قيم الجوزية، روضة المحبّين ونزهة المشتاقين (ص34).
(2) الجيلاني، ديوان عبد القادر الجيلاني (ص144).
(3) المصدر نفسه، ص116.
(4) الشايب، أصول النقد الأدبي (ص191).
(5) ابن العماد الحنبلي، شذرات الذهب في أخبار من ذهب (مج4/ ص 379) .
(6) الجيلاني، ديوان عبدالقادر الجيلاني (ص128).

ونجد كذلك ظهور العاطفة الدينية في أغلب قصائد الجيلاني، وخاصة النهايات منها، إذ كان يختم قصائده بالصلاة والسلام على النبي (ﷺ) وآله، فالجيلاني يحمل في قلبه مشاعر صادقة تجاه الرسول الكريم، فهو ممتلئ بالمحبة والشوق له، فيختم قصيدته بالدعاء والتبتل إلى الله، ليصل السلام إلى الرسول الحبيب وآله، وفي ذلك، يقول[1]:

أَنَا عَبْدٌ لقَادِرٍ طَابَ وَقْتِي وَجَدِّي الْمُصْطَفَى شَفِيعُ الأَنَامِ

فَعَلَيْهِ الصَّلاَةُ فِي كُلِّ وَقْتٍ وَعَلَى آلِهِ بِطُولِ الدَّوَامِ

وهكذا يتبين لنا أن العواطف التي يحملها الجيلاني عواطف تتميز بالصدق والقوة والثبات والسمو، فجاءت انفعالاته وأحاسيسه ومشاعره ممثلة في لغة الشعر، وطرائق التصوير والتعبير فيه، وقد تمحور أكثرها حول ضمير (الأنا) الذي تصدر عنه هذه العواطف، متوجهة إلى الذات العليا تارة، وإلى مريديه تاره ثانية، وإلى متلقيه تارة ثالثة.

ب) الخيال:

لعل أهم عنصر من عناصر الصورة الشعرية هو الخيال، وهو عنصر مهم من العناصر التي يقوم عليها الشعر، فمن خلاله ينقل الشاعر صوراً من أفكاره إلى المتلقي معتمداً على اللغة والعاطفة؛ لتبعث في المتلقي قوة وروعة، وهو حريص دائماً على أن تكون العاطفة غايته الأولى، ويعمل على أن تصل إلى متلقيه، ولكي يوصلها إلى المتلقي لا بد له من عرض بواعثها[2]، كما أنه عنصر مهم في رسم الصورة، وهو "الملكة التي يستطيع بها الأدباء أن يؤلفوا صورهم، وهم لا يؤلفونها من الفراغ، وإنما يؤلفونها من إحساسات سابقة لا حصر لها، تختزنها عقولهم، وتظل كامنة في مخيلتهم، حتى يحين الوقت، فيؤلفوا منها الصورة التي يريدونها، صورة تصبح لهم؛ لأنها من عملهم وخلقهم"[3].

وبذلك يكون للخيال دور هام في الإبداع الشعري، فهو ليس مجرد تصور أشياء غائبة عن الحس، إنما هو معقد ذو عناصر كثيرة، يضيف تجارب جديدة، ومن ثَمَّ يعد الخيال جوهرًا غامضاً يصعب تفسيره، وإن كان يعرف بآثاره. ويوضح أحد النقاد أن "عملية هذا الخيال تخضع لقانون التناسق الذي يحقق أثرها في الوجدان، وتتداعى عناصرها المخزونة في الذاكرة، لتتعاون على إسعاف المؤلف الأديب بما ينبغي"[4].

والشاعر "يعتمد اعتماداً كلياً على الخيال الذي هو اللغة الطبيعية؛ لأداء انفعاله ما دامت اللغة العادية بمدلولها اللغوي عاجزة عن ذلك، وموضوعه في الأصل لأداء الحقائق والأفكار"[5]. فالخيال إذاً هو "العامل الأساسي، والدعامة الأولى التي يعتمد عليها الشاعر، فهو الذي يبتكر المعاني، وبه يعيش تجارب الآخرين، ويتصور كل ما يجري فيها، ويتخير منها ما يتناسب ويصلح لبناء فنه، وبه يؤلف بين الحقائق فيجعل منها شيئاً جديداً يحمل طابع إبداعه الفني"[6].

أما تعريف الخيال، كمصطلح، فقد اختلف النقاد في تعريفهم له، فهذا عصفور يرى أن الخيال هو "القدرة على تكوين صور ذهنية غابت عن متناول الحس"[7]، ويرى العشماوي – نقلاً عن كولردج– أنه: "هو القوة التي بواسطتها تستطيع صورة معينة، أو إحساس واحد أن يهيمن على عدة صور أو أحاسيس في القصيدة؛ فيحقق الوحدة فيما بينهما بطريقة أشبه بالصهر"[8]، ويرى

(1) المصدر نفسه، ص164.
(2) الشايب، اصول النقد الادبي (ص ص 242–243).
(3) ضيف، في النقد الأدبي (ص167).
(4) عبد الرحمن، اتجاهات النقد الأدبي في القرن الخامس الهجري (ص412).
(5) المرجع نفسه، ص412.
(6) المرجع نفسه، ص413.
(7) عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب (ص13).
(8) نقلاً عن العشماوي، قضايا النقد الأدبي (ص99).

ويرى شوقي ضيف – كما أسلفنا – بأنه الملكة التي يستطيع بها الأدباء أن يؤلفوا صورهم، وهذا الرباعي أيضاً، يرى أن الخيال: "نشاط فعال يعمل على استنفار كينونة الأشياء؛ ليبني منها عملا فنيا متحد الأجزاء منسجماً، فيه هزه للقلب ومتعة النفس"[1].

ومع هذا التنوع في تعريف الخيال، فإن الكل يجمع على أهميته "فأياً كان الخيال، وأياً كان الاختلاف في مفهومه، فهو ملكة مهمة للأديب، لا بد من توافرها، والإفادة منها"[2]، وذلك لأنها "تعيد تشكيل المدركات، وتبني منها عالماً متميزاً في جدته، وتركيبه، وتجمع بين الأشياء المتنافرة، والعناصر المتباعدة في علاقات فريدة، تذيب التنافر والتباعد، وتخلق الانسجام والوحدة"[3].

ويبدو الاتفاق واضحاً في التعريفات السابقة على أن مصدر الصورة الأساسي هو الخيال الشعري، الذي يضفي معنى جديداً لا يستهدف أن يكون انعكاساً للواقع أو نقلاً منه على نحو مباشر، بقدر ما يهدف إلى دفع المتلقي إلى إعادة التأمل في واقعه من خلال رؤية شعرية، هي رؤية الشاعر المبدع القادر على تحريك الإحساس وإذكائه، وتعميق الوعي، وسبر أعماق النفس[4].

لقد قسم الأدباء والباحثون والنقاد الخيال أقساما، فمنهم من جعله قسمين: "قسم اتخذه الإنسان ليتفهم به مظاهر الكون وتعابير الحياة، وقسم اتخذه لإظهار ما في نفسه من معنى لا يفصح عنه الكلام المألوف، ومن هذا القسم الثاني: المجاز والاستعارة والتشبيه، وغيرها من فنون الصناعة، وصياغة الكلام"[5]. وبعبارة أخرى، كأن الأديب يعتمد في إيصال الخيال إلى الناس بإحدى وسيلتين، هما: "التعبير المجرد المباشر، أو إحدى وسائل علم البيان من تشبيه أو مجاز أو كناية، وللخيال دور مؤثر وبارز في الوسيلة الأخيرة"[6].

وقد رأى كثير من نقاد العرب أن الخيال أروع وأشد تأثيراً في النفس من الكلام الذي يكون كله حقيقة. يقول ابن رشيق: "المجاز أبلغ من الحقيقة، وأحسن وقعاً في القلوب والإسماع" [7].

فلسفة الخيال عند الجيلاني:

الخيال ملكة لا غنى عنها للشاعر، ومن خلالها يستطيع إعادة تشكيل المحسوسات والمدركات، وبناء عالمه الشعري الخاص، بما يتمكن به من إذابة الحواجز بين الأشياء وربطها في علاقات فريدة ومتميزة، تتقارب فيها المتباعدات وتأتلف المتنافرات، وتتناغم جميعها في وحدة وانسجام، تكشف عن علاقة الإنسان بالعالم ورؤيته له، وهي، عند الجيلاني، رؤية صوفية في جوهرها، ونذكر مثالاً على ذلك، كقول الجيلاني[8]:

عَلَى الدُّرَّةِ الْبَيْضَاءِ كَانَ اجْتِمَاعُنَا ... وفِي قَابَ قَوْسَيْنِ اجْتِمَاعُ الأَحِبَّةِ

وَعَايَنْتُ إِسْرَافِيلَ وَاللَّوْحَ وَالرِّضَا ... وَشَاهَدْتُ أَنْوَارَ الجَلَالِ بِنَظْرَتِي

وَكُلُّ بِلاَدِ اللهِ مُلْكِي حَقِيقَةً ... وَأَقْطَابُهَا مِنْ تَحْتِ حُكْمِي وَطَاعَتِي

(1) الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري (ص69).
(2) الحديدي، عضوية الخيال في العمل الشعري (ص14).
(3) عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب (ص13).
(4) السبتي، علي الفزاع شاعراً: دراسة نقدية (ص150).
(5) الشابي، الخيال الشعري عند العرب (ص220).
(6) الحديدي، عضوية الخيال في العمل الشعري (ص15).
(7) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده (مج1/ ص266).
(8) الجيلاني، ديوان عبد القادر الجيلاني (ص ص 109 – 110).

وَجُودِى سَرَى فِى سِرِّ سِرِّ الحَقِيقَةِ وَمَرْتَبَتِى فَاقَتْ عَلَى كُلِّ رُتْبَةِ

إذ يلاحظ دور الخيال في تشكيل الصورة في قوله: (وفي قاب قوسين اجتماع الأحبة)، وقوله: (وعاينت إسرافيل واللوح والرضا)، وقوله: (وكل بلاد الله ملكي حقيقة).

فالصورة هنا اعتمدت اعتماداً مباشراً على المجاز والاستعارة، فالجيلاني يريد أن يبدع علاقة جديدة على سبيل التصور والتخييل بعوالم الغيب التي يسعى إلى التواصل معها. وهو يريد أن يعبر عن حالته الوجدانية التي تشي باتصاله بعوالم الغيب، فكان خيال البصيرة أو القلب هو الوسيلة التي يصل الجيلاني من خلالها، وليست العيون الحقيقية.

فهو يصوِّر اجتماعه بالنور المحمدي على الدرة البيضاء، كما أنه يعاين بعين بصيرته لا ببصيرة إسرافيل واللوح، ويشخص حال الرضا ويعاينه وكأنه شخص، كما أنه يعبر عن ملكه الأرض ملكاً مجازيا لا حقيقيا؛ لأن الملك الحقيقي لله تعالى وحده.

ويقول الجيلاني في بيت آخر يذكر فيه الخيال[1]:

مَا بَقَى لِى حَبِيبُ قَلْبِ سِوَاكُمْ مَاتَ وَهْمِى بِكُمْ وَبَانَ خَيَالِى

فمع أن الجيلاني شاعر ذو خيال واسع، فإنه لا يستطيع بخياله هذا أن يتوهَّم صورة الحق تعالى الذي هو موضوع محبته وشوقه.

ولعالم الخيال عند الصوفية شأن جليل، وهذا ما يؤكده ابن عربي باعتباره من أبرز من اهتم بالخيال وتحليله، ليوضح المكانة التي يحظى بها من بين عوالم الوجود، إذ يقول: "فليس للقدرة الإلهية فيما أوجدته أعظم وجوداً من الخيال به، وإذا ظهرت القدرة الإلهية، والاقتدار الإلهي. فهو أعظم شعائر الله على الله"[2].

وهذا ما يؤكد أهمية الخيال عند الصوفيين، وحضوره في تجاربهم العرفانية والشعرية، وهذا أمر لا غرابة فيه، ويقره كثير من الدارسين، يقول عصفور: "إن المتصوفة هم الذين منحوا الخيال ما يمكن أن يناله من قداسة وتقدير طوال عصور الفكر العربي، إن الخيال عندهم يساعد في الكشف عن نوع مهم من المعرفة، وينير الطريق لإدراك طائفة من الحقائق المتعالية... إذ يعتمد كل الاعتماد على البصيرة والحدس، ويثق بالنشوة الروحية الغامرة، وبالخيال المحلق الذي يسمو حتى يدنو من الحقيقة الزاهية"[3].

لعل فلسفة الخيال التي يمكن استنتاجها من خلال أساليب التضاد في شعر الجيلاني، قد ساعدت في حل كثير من المشكلات التي واجهها، وأهمها: وحدة الشهود، التي تبقى فيها الذات العليا غنية عن العالمين، مفارقة للخلق، وفي نفس الوقت منكشفة وحاضرة مع كل صغيرة وكبيرة في الكون، وما يعنينا هنا مشكلة الكثرة الصادرة عن الوحدة، ومشكلة الجمع بين الضدين في آن واحد[4].

فالجيلاني يرى أن جميع الموجودات التي خلقها الله سبحانه، ليست إلا تجليات للذات العليا تظهر في أسمائه وصفاته وأفعاله، ومن المعتقدات التي يؤمن أنه "لا تشبيه ولا تعطيل ولا تجسيم"[5] الممثَّل في قوله تعالى: ﴿لَيْسَ كَمِثْلِهِ شَيْءٌ وَهُوَ السَّمِيعُ البَصِيرُ﴾[6].

(1) الجيلاني، ديوان عبد القادر الجيلاني (ص 144).
(2) الحكيم، المعجم الصوفي (ص 448).
(3) عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب (ص 48).
(4) عودة، تجليات الشعر الصوفي(ص302).
(5) مفتاح، أضواء على الشيخ عبد القادر الجيلاني، وانتشار طريقته (ص 62).
(6) [الشورى: 11].

وجاء القرآن الكريم مثبتاً الصفات للذات العليا بوصف يجمع بين الضدين في نفس الأمر، كقوله تعالى: ﴿هُوَ الأَوَّلُ وَالآخِرُ وَالظَّاهِرُ وَالْبَاطِنُ وَهُوَ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ﴾[1]، ولعله من هذه الآية الكريمة انطلقت فلسفة الخيال عند الجيلاني؛ إذ نراه يجمع بين الضدين كثيراً من أجل إثبات فكرة الوجود الإلهية الجامعة بين الأضداد.

يقول[2]:

وَأَسْبِقْ لَنَا الْخَيْرَاتِ أَوَّلَ أَوَّلاَ وَيَا آخِرُ اخْتِمْ لِى أَمُوتُ مُهَلِّلاَ

وَيَا ظَاهِرُ أَظْهِرْ لِى مَعَارِفَكَ الَّتى بِبَاطِنِ غَيْبِ الْغَيْبِ يا بَاطِنٌ وَلاَ

فجمع بين الضدين: الأول والآخر، والضدين: الظاهر والباطن، ومثل هذا الجمع من مقتضيات الخيال، سواء أكان الخيال خيالا شعريا أم خيالا وجوديا بالمعنى الصوفي.

وهذا ما يؤكده الجيلاني أيضاً في كتاباته النثرية من الجمع بين الضدين، لإثبات فكرة الوجود الإلهية، وكثيراً ما نجده يوصى تلامذته بذلك، فيقول "الحق عز وجل أهل أن يخاف ويرجى، ولو لم يخلق جنة ولا نارا... يا غلام لازم الخوف، ولا تأمن حتى تلقى ربك عزوجل، ويستقر قدما قلبك وبنيتك بين يديه"[3].

أما قضية المشاهدة والغيبية عند الجيلاني، وهو يؤمن بوجود حضرتين يتولد منها العالم، حضرة غيب، ويقال لها عالم الغيب، وحضرة حس ومشاهدة، ويقال لها عالم الحس والظهور، فتأتي فلسفة الخيال هنا، مرتبة وسيطة بين تلك الحضرتين، لا مرتبة مستقلة بذاتها، بل لكونها متولدة عنها، وجامعة لهما في الوقت نفسه؛ لأنها بطبيعته تقبل الجمع بين الضدين من كونه خيالاً[4].

ومن الأمثلة الشعرية على ذلك، قوله[5]:

حَضَرْتُ مَعَ الأَقْطَابِ فِى حَضْرَةِ اللِّقَا فَغِبْتُ بِهِ عَنْهُمْ وَشَاهَدْتُهُ وَحْدِى

وهكذا يمكن القول: إن فلسفة الخيال الكامنة في صوره الشعرية، تتضمَّن حقائق إلهية بعيدة الغور، ولا يمكن أن يعبَّر عنها تعبيرا مباشرا، وإنما تحتاج إلى وسيط خيالي أو برزخي، يكون قادرا على الجمع بين المتنافرات والأضداد. وتتجلى تلك الحقائق الخيالية بوضوح في الاستعمال المجازي باختلاف صوره البيانية، من مجازات واستعارات، والمجاز يبقى تركيبة خيالية، مهما كانت درجة قربه أو بعده عن الحقيقة؛ لأن الأصل فيه هو الانحراف عن الحقيقة، ولذلك فإن المتولد عنه يغدو ذا طبيعة رمزية أو شبه رمزية، مكوِّناً تركيباً خيالياً على شكل صورة شعرية[6].

رابعًا: أنماط الصّورة الشّعريّة:

أ) الصّورة التّشبيهيّة:

يعد التشبيه أحد روافد التصوير البياني في التعبير، ويمثل إحدى وسائل الأدب في أداء الوظيفة البلاغية والإبلاغية، وهو وسيلة تعبيرية لتوضيح المعاني، وتقريبها إلى المتلقي، فضلاً عن كونه أسلوبا جماليا يرقى بالنص، ويخرجه من حيز الخطاب النفعي أو التداولي المباشرين.

(1) [الحديد: 3] .
(2) الجيلاني، ديوان عبد القادر الجيلاني (ص 135)
(3) الجيلاني، الفتح الرباني والفيض الرحماني (ص 86) .
(4) عودة، تجليات الشعر الصوفي (ص 303).
(5) الجيلاني، ديوان عبد القادر الجيلاني (ص 121).
(6) عودة، تجليات الشعر الصوفي (ص 305).

وهو "أسلوب من الأساليب البيانية... وميدان واسع تتبارى فيه قرائح الشعراء البلغاء... ويدل فيما يدل على خصب الخيال وسموه وسعته وعمقه، كما يظهر –كذلك– مدى القدرة على تمثيل المعاني والتعبير عنها في صور رائعة خلابة" (1).

يقوم التشبيه على عقد مقارنة بين شيئين يشتركان "في صفة، أو حالة، أو مجموعة من الصفات والأحوال، هذه العلاقة قد تستند إلى مشابهة حسية، وقد تستند إلى مشابهة في الحكم أو المقتضى الذهني، الذي يربط بين الطرفين المقارنين، دون أن يكون من الضروري أن يشترك الطرفان في الهيئة العادية أو في كثير من الصفات المحسوسة"(2)، إذ لا بد أن يكون بينهما تشابه في بعض الوجوه، وتغاير في بعضها الآخر، ولذلك فإن التشبيه "يفيد الغيرية... ولا يفيد العينية، ويوقع الائتلاف بين المختلفات، ولا يوقع الاتحاد، وهذا هو أهم ما يميزه عن الاستعارة التي تتعدى على جوانب الواقع، وتلغي الحدود العملية بين الأشياء"(3).

وللتشبيه أغراض كثيرة في الصورة الشعرية، أهمها: "إبراز الفكرة وتجليتها جلاء تاماً كي تؤثر في نفس قارئها وسامعها أقوى تأثير وأشده. ولهذا يؤثرون من التشبيه ما كان دقيقاً في تصويره ناقلاً شعور الشاعر في وضوح وقوة"(4)، وهذا ما أكده ابن الأثير قديما بقوله: "وأما فائدة التشبيه من الكلام، فهي إنك إذا مثلت الشيء بالشيء، فإنما تقصد به إثبات الخيال في النفس بصورة المشبه به، أو بمعناه، وذلك أوكد طرفي الترغيب فيه، أو التنفير منه"(5).

للصورة التشبيهية أساليب كثيرة، ولكن الأساليب التي كانت أكثر شيوعا عند الجيلاني أسلوبان(6): **الأول**: أن يكون كل من المشبه والمشبه به حسيَّين، **الثاني**: أن يكون المشبه عقلياً، والمشبه به حسياً.

وقد استعمل الجيلاني في ديوانه الأسلوبين في الصورة التشبيهية على النحو الآتي:

(1) عتيق، علم البيان (ص 114).

(2) عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب (ص 172).

(3) المرجع نفسه، ص 176 .

(4) بدوي، أسس النقد الأدبي عند العرب (ص 520).

(5) ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر (مج2/ ص 124).

(6) عباس، البلاغة فنونها وأفنانها: علم البيان والبديع (ص 34).

أولاً: تشبيه محسوس بآخر محسوس، كما في قوله[1]:

أَنَا البَدْرُ فِى الدُّنْيَا وَغَيْرِى كَوَاكِبٌ وَكُلُّ فَتىً يَهْوَى فَذَلِكُمُ عَبْدِى

فقد ذهب خيال الشاعر إلى تشبيه نفسه، وما تملكه من أسرار، بالبدر بجماله ورونقه، تشبيها بليغا، وفي هذه الصورة التشبيهية مفاضلة بين قسمين من البشر، وقسمين من الموجودات، فكما فُضّل البدر على سائر الكواكب الأخرى من تفرد وجمال وصفاء، كذلك الجيلاني مُيّز عن باقي البشر من تفرد وكرامات وصفاء قلب. كما أن المعنى الذي يرمي إليه الجيلاني من هذا التشبيه هو الهداية، فكما أن نور البدر يكشف الظلمة ويهدي السائرين في ظلمات الليل، كذلك الجيلاني الذي يهدي الناس، ويخرجهم من ظلمات المعصية، إلى أنوار الطاعة والإيمان. وهكذا جاءت الصورة بالمشبه المحسوس ويمثله الجيلاني، والمشبه به المحسوس أيضاً، ويمثله البدر.

ومن أمثلة هذا النوع، قوله[2]:

أَنَا الْبَازِىُّ أَشْهَبُ كُلِّ شَيْخٍ وَمَنْ ذَا فِى المَلاَ أُعْطَى مِثَالِى

يكثر الجيلاني من تشبيه نفسه بالباز الأشهب. ولعل المراد من هذا التشبيه البليغ هو إظهار علو مقامه الصوفي من جهة، وإظهار قدرته على اصطياد الأناس الضالين عن الصراط المستقيم، وهدايتهم إليها من جهة ثانية، ذلك أن الباز الأشهب يحلق عاليا في السماء، ولديه حدّة إبصار وقدرة سريعة وخاطفة على الإمساك بطرائده. فإذا كانت طرائد الباز هي الطيور الأخرى، فإن طرائد الجيلاني هم الأناس الحائرون الضالون.

ويقول[3]

تَرَى الدُّنْيَا جَمِيعًا وَسْطَ كَفِّى كَخَرْدَلَةٍ علَى حُكْمِ النَّوَالِ

يشبه الجيلاني الدنيا التي صارت –من خلال وصوله إلى مرتبة الخلافة– تحت حكمه وتصرُّفه، بحبة الخردل المستقرة في كفِّه. ولعل هذا التصوير التشبيهي يشي بدلالة لها علاقة بنظرة الجيلاني إلى الدنيا، وهي لا شكّ نظرة استصغار واستحقار، حتى صارت بين يدية كحبة الخردل. كما أن هذا يذكِّر بالأثر الذي يقول إن الدنيا لا تعدل عند الله جناح بعوضة.

ومن الأمثلة التي مضت في مبحث الخيال، قوله[4]:

أَنَا بُلْبُلُ الأَفْرَاحِ أَمْلأُ دَوْحَها طَرَباً وَفِى الْعَلْيَاءِ بَازٌ أَشْهَبُ

وقوله كذلك[5]:

أَنَا شَيْخُ الْمَشَايِخِ حُزْتُ عِلْماً بِآدَابٍ وَحِلْمٍ وَاتِّصَالِ

(1) الجيلاني، ديوان عبد القادر الجيلاني (ص 122).
(2) المصدر نفسه، ص 148 .
(3) المصدر نفسه، ص154.
(4) المصدر نفسه، ص 78 .
(5) المصدر نفسه، ص 153 .

ثانياً: تشبيه المعقول في صورة المحسوس:

ومن هذه التشبيهات، تشبيهه الزمان الذي يعيش به، والذي انتشرت فيه طريقته الصوفية بالحلة المرقومة، فقد أراد الجيلاني أن يعبر عن عز هذا الزمان ووضوح رؤيته، فلم يستقر خياله على شيء أكثر لمعاناً وإشراقاً من الحلة المزركشة اللامعة، حيث يقول[1]:

أَضْحَى الزَّمَانُ كَحُلَّةٍ مَرْقُومَةٍ تَزْهُو وَنَحْنُ لَهَا الطِّرَازُ المُذْهَبُ

فذكر المشبه الذي هو الزمان –وهو ما يدركه العقل ولا يحس به– وذكر المشبه به، وهو الحلة المرقومة، وقد جاءت محسوسة. ويبدو الغرض من هذا التشبيه هو توضيح معنى أن الجيلاني يملأ زمانه بما يحتاج إليه الناس من موعظة وهداية، فصار الزمان حلّة تزهو بلابسها الجيلاني.

ومن الأمثلة الأخرى لهذا الأسلوب التشبيهي، قوله[2]:

وَسِرِّى لَهُ الأَسْرَارُ تُزْجَرُ فِى الدُّجَا كَزَجْرِ سَحَابِ الأُفْقِ مِنْ مَلَكِ الرَّعْدِ

وهو من باب التشبيه التمثيلي الذي يشبه فيه صورة معنوية بصورة حسية، حيث جعل سرَّه حاكما على أسرار المشائخ الأخرين، ويأتمرون بأمر هذا السِّرّ، كما تأتمر السحب في السماء بأمر ملك الرعد الذي يقودها حيث يشاء مولاها.

ب) الصّورة الاستعاريّة:

لم تحقق الصورة التشبيهية في ديوان الجيلاني سمة أسلوبية بارزة في ديوانه، وبخاصة عندما تقف عند الظواهر الحسية منها، ذلك أن الشاعر الصوفي يجعل الباطن أصلاً، والظاهر فرعاً، والباطن عنده هو الحقيقة، والظاهر مجاز، غير إنه ينبغي أن لا يفهم من ذلك أن الرؤية الصوفية تلغي الظاهرة أو تنفيه في سبيل تأكيد الباطن وإقراره، وإنما تؤمن بوجود علاقة تشبيهية بين الظاهر والباطن، وهي تنظر إلى الظاهر بوصفه مظهراً لتجليات الباطن، وهو الله سبحانه، وإبداع صنعه، وهذا يؤذن بأن الصلة بينهما غير منبتّة، فالعلاقة بينهما لا تقوم على المقارنة الفاصلة، بل تقوم على الاتصال والترابط العضويين، وهذه الرؤية تختلف عن بنية التشبيه الذي يقوم على المقارنة بين شيئين منفصلين أصلا.

ولعل هذا السبب هو الذي يفسر قلة الصور التشبيهيّة والاستعاريّة في شعر الجيلاني، وليس كما يراه أحد النقاد الذي ذهب فيه إلى أن الشعراء الصوفيين بسبب اقتصارهم على مصطلحات خاصة بهم، قد "حرموا شعرهم من ثراء اللغة ووفرة معانيها، وخصب موسيقاها، كما حرموا من ذلك التنوع الغزير في طرائق التعبير وأساليب الصياغة التي حفل بها الشعر العربي حتى لقد خلا شعرهم – أو كاد– من أي تصوير مجازي، وغاية ما بلغه هو اعتماده على مقابلات لفظية ساذجة أو تشبيهات تقليدية بعيدة عن التخيل والتأثير"، لعل الأمر يرجع فيه إلى النظرة للنص الشعري الصوفي، فهو يحتاج على أن تكون النظرة فيه نظرة تأويليّة، يكون القصد منها ما يؤول إليه النص من الحقيقة العرفانية الوجدانية لا العقلية.

أما الصورة الاستعاريّة، فهي ترتقي بعلاقة التشابه إلى حد التطابق بين المشبه والمشبه به. يقول عبد القاهر الجرجاني: "قد تبين من غير وجه أن الاستعارة إنما هي ادعاء معنى الاسم للشيء، لا نقل الاسم عن الشيء، وإذا ثبت أنها ادعاء معنى الاسم للشيء... علمت أن الذي قالوه من أنها تعليق للعبارة على غير ما وضعت اللغة، ونَقْل لها عما وضعت له، كلام قد تسامحوا فيه؛ لأنه إذا كانت الاستعارة ادعاء معنى الاسم، لم يكن الاسم مزالاً عما وضع له، بل مُقِراً عليه"[3].

(1) الجيلاني، ديوان عبدالقادر الجيلاني (ص 81).

(2) المصدر نفسه، ص 123 .

(3) العوادي، الشعر الصوفي حتى أفول مدرسة بغداد وظهور الغزالي (ص 241).

وكون الاستعارة في أصلها قائمة على مبدأ الادعاء، فيه ملحظ نفسي ودلالي، فأما النفسي، فيعني أن المعنى الجديد المتحصل ومن وراء التركيب الاستعاري، لا حقيقة له واقعية، إنما شعريّة نفسيّة تعود إلى الشاعر. وأما الدلالي، فيقتضي من الشاعر إلغاء الدلالة الحقيقية وهدمها، ومن ثم تحويلها إلى دلالة شعريّة خياليّة تنسجم مع رغبة الشاعر أو المبدع.

أما تعريف الاستعارة اصطلاحاً: فهذا الجاحظ يرى بأنها: "تسمية الشيء باسم غيره، وإذا قام مقامه"[1]، وهي عند ثعلب "أن يستعار للشيء اسم غيره، أو معنى سواه"[2]، ويرى العسكري أن "الاستعارة نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض"[3]، والمعنى الذي تشترك فيه التعاريف السابقة هو أن الاستعارة نقل اللفظ من معناه الذي عرف به، ووضع له إلى معنى آخر لم يعرف به من قبل.

أما علاقة الجيلاني بالصورة الاستعارية؛ فإنها توصف بالضعيفة، فلم نجد للجيلاني صوراً استعارية كثيرة في ديوانه، وحظها في الشعر كحظ التشبيهات من قبل.

ومن الأمثلة الدالة على الاستعارة في شعره، قوله[4]:

لَوْحُ الوُجُودِ بِصَدْرِنَا مَحْفُوظَةٌ وَبِسَعْدِنَا فِيهِ جَرَتْ أَقْلَامُنَا

يستعمل الجيلاني استعارة تصريحية في قوله (جرت أقلامنا)، فقد استعار للأعمال الطيبة التي يقوم بها المريدون نتيجة اتباعهم الطريقة الصوفية، صورة (الأقلام)، وأضاف للأقلام وصف الجري؛ ليجعل من الصورة الاستعارية أكثر وضوحاً وتثبيتاً للمعنى، فصور الأقلام تجري؛ ليوحي بكثرة مزاولة المريدين للأعمال الصالحة المكتوبة في اللوح المحفوظ، حتى أصبحت الأقلام طيعة لينة له يسيرة عليه، فلا يلاقي في عملها عناء ولا مشقة، وكذلك يكون العمل عندما يصدر عن قلب ملئ بالمحبة، وهكذا جاءت الاستعارة محسوسًا لمحسوس؛ لأن الطرفين محسوسان والجامع بينهما محسوس كذلك.

ومن الاستعارات التصريحية، قوله مفتخراً بذاته وطريقته[5]:

أَفَلَتْ شُمُوسُ الأَوّلِينَ وَشَمْسُنَا أَبَداً عَلَى فَلَكِ الْعُلَى لاَ تَغْرُبُ

فالجيلاني يقدم صورتين استعاريتين، **الأولى**: استعارة (شموس) للطرق الصوفية السابقة. **الثانية**: استعارة (شمسنا) للطريقة القادرية، وصاحبها الجيلاني، فجاءت صورته الاستعارية محسوس لمحسوس –أيضاً– والجامع بينهما عقلي.

ومن الاستعارات الأخرى، قوله[6]:

وَجَالَتْ خُيُولِي فِي الأَرَاضِي جَمِيعِهَا وَزُفَّتْ لِيَ الْكَاسَاتُ مِنْ كُلِّ وِجْهَةِ

فالجيلاني ينشئ استعارة تصريحية في قوله (جالت خيولي)، فقد استعار لطريقته ومحبيه ومتتبعيه صورة (الخيول)، والخيول تمتاز بالقوة والسرعة والجمال والهيبة ما مكنها أن تدخل نفوس المحبين لها، وكذلك المريدون والمحبون للطريقة الصوفية، ينشرون طريقته في جميع أنحاء الأرض، مسرعين غير آبهين بما حولهم، فهم يشعرون بحماية الله ورعايته لهم، وهكذا جاءت الاستعارة محسوس لمحسوس والجامع بينهما عقلي.

ومن الاستعارات التي ذكرها الجيلاني كذلك، قوله[1]:

(1) الجاحظ، البيان والتبيين (مج1/ ص 130).
(2) ثعلب، قواعد الشعر (ص 46).
(3) العسكري، الصناعتين: الكتابة والشعر (ص 274).
(4) الجيلاني، ديوان عبد القادر الجيلاني (ص 169).
(5) المصدر نفسه، ص 81.
(6) المصدر نفسه، ص 87.

وَقَدْ كَشَفَ الأَسْتَارَ عَنْ نُورِ وَجْهِهِ وَمِنْ خَمْرَةِ التَّوْحِيدِ بِالْكَاسِ أَسْقَانِي

ففي قوله (خمرة التوحيد) استعارة تصريحية، وفي هذه الاستعارة يشبه ذوق المعنى الخاص بكلمة التوحيد، بالخمرة، حيث حذف المعنى الذي هو المشبه، وصرّح بالمشبه به الذي هو الخمرة. والجامع بينهما هو اللذة، فلذة معنى التوحيد الذي يدرك بالذوق والوجدان، يشخصه الجيلاني بأمر محسوس هو لذة الإسكار.

ومن الاستعارات التي توصف عند الجيلاني بالاستعارات الكلية، قوله[2]:

سَقَانِي الْحُبُّ كَاسَاتِ الْوِصَالِ فَقُلْتُ لِخَمْرَتِي نَحْوِي تَعَالِي

فاستعمل الجيلاني أكثر من (استعارة) تضافرت في رسم استعارة كلية، منها (سقاني الحب)، وهو أسلوب استعاري يعرض الشاعر فيه استغراقه الكبير في المحبة الإلهية، فهو بمثابة الرجل الظمآن شديد العطش، فلما شرب وارتوى من كاسات الوصال المحمودة، أحس بالطمأنينة ورُدّت الحياة إليه من جديد، ولكي يعمق هذه الدلالة الاستعارية جعل ما في كاسات الوصال من الخمرة (النشوة والسكر) الصوفية، بمثابة المرأة الرزينة التي تشرح الصدر وتريح النفس، طالباً إياها المجيء والسير إليه، وفي ذلك مبالغة في تصوير معاني السكر الإلهي التي كانت تستغرق الشاعر.

أما الاستعارة المكنية، وهي من الاستعارات التي لم يستعملها الجيلاني في شعره، بل اكتفى بالاستعارة التصريحية، فكأن الجيلاني يريد إخراج صورة الشعرية في أشكال قريبة للمتلقين، "والاستعارة المكنية تتميز بدرجة أوغل في العمق، مما يفرض على المتقبل تخطي مرحلة إضافية في العملية الذهنية التي يكتشف أثرها حقيقة الصورة"[3]، وهذا ما لا يريده الجيلاني مع استيعاب فكرة دراسة النص تأويلياً.

خامسًا: المحسّنات البديعيّة للصّورة الشّعريّة:

ليس البديع بجديد في شعر الجيلاني، فقد سبق استعماله في الشعر العربي القديم، ولكنه لم يكن يقصد لذاته، بل كان يأتي عفو الخاطر، وتطور ذلك في العصر العباسي على يد بشار ومسلم وكلثوم بن عمرو العتّابي وأبي تمام، وأصبح البديع يقصد لذاته، وانتشر انتشاراً كبيراً بحيث أخذ الشاعر يلوّن في معانيه تلويناً واسعاً بفضل ثقافته، وما تتيح له من قدرة على توليد المعاني، والغوص على الأفكار والأحاسيس الدقيقة[4].

وكان الشعراء يتنافسون، ويجهدون أنفسهم في صناعتهم، ولا سيما في انتقاء الألفاظ وصياغتها. وقد ارتقى الشعراء بصنعة الشعر من وجوه كثيرة من حيث المعاني، وما أثاروا من غرائبها، ومن حيث الأحاسيس، وما بعثوا من طرائفها، ومن حيث الصياغات، وما نسقوا من فرائدها[5].

لقد كان للخلاف بين القدماء في تفضيلهم للفظ أو المعنى، الأثر الكبير في إقصاء أثر المحسنات البديعية في المعنى، والسبب في ذلك هو الفصل الحاد الذي كانوا يقيمونه أحيانا بين اللفظ والمعنى، ذلك أنهم كانوا ينظرون إلى الظواهر البديعية على أنها إضافة خارجية لا دور لها في تشكيل المعنى[6]، والصواب أنه لا يمكن إدراك المعنى إلا من خلال ما يقدم إلينا من ألفاظ، فهناك قليل من القدماء كانت لهم نظرة خاصة في الإعلاء من شأن المعنى، والتقليل من قدر اللفظ أو الشكل.

(1) المصدر نفسه، ص 173 .
(2) الجيلاني، ديوان عبد القادر الجيلاني (ص 147).
(3) الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات (ص 166).
(4) ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي (ص143).
(5) المرجع نفسه، ص148.
(6) صادق، شعر عمر بن الفارض: دراسة أسلوبية (ص51).

أما علم البديع، فقد عرَّفه بعضهم بأنه: "العلم الذي يوشّى به الكلام بأوجه الحسن، وقد يكون ذلك الحسن من جهة اللفظ، وقد يكون من جهة المعنى"[1]. ومن هنا قسم البلاغيون المحسنات البديعية إلى محسنات لفظية، أي يرجع الجمال فيها إلى اللفظ، مثل: الجناس، والسجع، والتصريع، وغيره، ومحسنات معنوية، أي يرجع الجمال فيها إلى المعنى، مثل: الطباق، المقابلة، والتوريه. على أن كثيرا من الأدباء يرون" أنه لا توجد في الحقيقة ظاهرة لغوية: إلا وهي لفظية ومعنوية في آن واحد"[2].

أما علاقة الجيلاني بالمحسنات البديعية، فيمكن وصفها بالولع. لقد أكثر الجيلاني من استعمالها في ديوانه، بل قصد إلى التكثيف والعناية الزائدة في أشكال البديع في شعره. ويمكن القول: إنها تشكل ظاهرة أسلوبية شعرية بارزة غاية البروز، وقد نجد لها تفسيراً يرشدنا إلى طبيعة المقاييس الجمالية المنتشرة في عصر الجيلاني، أو إلى طبيعة التجربة الصوفية الذوقية، أو إلى الأمرين معاً.

– محور التوافق (الجناس):

يعدّ الجناس من المحسنات اللفظية، ولعله زينتها وأشهرها، ولذا خصه الشيخ عبد القاهر بالذكر، ويسمى المجانسة والتجانس[3]، وهو أن "يورد المتكلم كلمتين تجانس كل واحدة منها صاحبتها في تأليف حروفها، ولكنهما تختلفان في المعنى"[4]. ومعنى هذا أنك تذكر الكلمة في موضعين، فيكون لها في كل موضع معنى يختلف عن الآخر، وقد تكون الكلمات اسمين أو فعلين، أو تكون إحداهما اسماً والأخرى فعلاً.

وقد قسم البلاغيون الجناس قسمين: جناس تام، ويكون باتفاق اللفظين في أنواع الأحرف وأعدادها وهيآتها وترتيبها، وله أنواع. والجناس الناقص، وهو أن تزيد الحروف وتنقص، أي تختلف الكلمات في تأليف حروفها ومعانيها[5].

استعمل الجيلاني الجناس في ديوانه مئة وإحدى عشرة مرة، أي بلغت نسبة وروده إلى عدد الأبيات الكلي ثمانية وتسعين بيتاً بنسبة (35.5%)، وهي نسبة مرتفعة جداً، تؤكد الطابع الجمالي الذي أداه الجناس في شعر الجيلاني.

ولعل تلك النسب المرتفعة لا تستغرب إذا علمنا أن الجيلاني ينتمي إلى طائفة تحب الإيقاع والنغم. ومن المعروف أن الصوفية لديهم مقام يسمى مقام السماع، وهو مسلك يُمارس في أثناء أداء طقوس الذكر، ويتمثَّل في إنشاد الأشعار الملحَّنة في الثناء على الله عز وجل، وفي المدائح النبوية. ولا شك في أن وفرة الجناس في الشعر الصوفي، تضفي على إيقاعه الداخلي جرسا موسيقيا، يساعد على الإنشاد والتطريب. فالجناس "يجلب إيقاعاً موسيقياً تطرب له الأذان، وتستمع به الأسماع، وذلك لما يحدثه من تردد الأصوات في الكلام"[6]، وأرى أن استعماله لتلك النسبة للجناس في ديوانه سمة فنية بارزة تحسب للجيلاني، وفي ذلك ذلك دلالة على "مهارة في نظم الكلمات، وبراعة في ترتيبها، وتنسيقها، ومهما اختلفت أصنافه وتعددت طرقه، يجمعها جميعاً أمر واحد، وهو العناية بحسن الجرس، ووقع الألفاظ في الأسماع"[7].

وعلى الرغم من إن الجيلاني كان مغرماً بالجناس، فأن أغلبه جاء عفو الخاطر، دون قصد أو تعمد، وقد أكثر الجيلاني من الجناس الناقص الممثل أكثره في جناس الاشتقاق. وكان الجناس الثنائي من أكثر تشكلات الجناس بروزاً في شعره، وقد تفنن الجيلاني في الإتيان بأنواع متباينة من الجناس.

(1) عباس، البلاغة فنونها وأفنانها (ص273).
(2) صادق، شعر عمر بن الفارض (ص52).
(3) عباس، البلاغة فنونها وأفنانها (ص297).
(4) العسكري، الصناعتين: الكتابة والشعر (ص321).
(5) الخطيب القزويني، جلال الدين، شرح التلخيص في علوم البلاغة (ص ص184–185).
(6) أنيس، موسيقى الشعر العربي (ص45).
(7) المرجع نفسه، ص45.

ومنه قوله[1]:

نَظَرْتُ بِعَيْنِ الْفِكْرِ فِى حَانِ حَضْرَتِى حَبِيباً تَجَلَّى لِلْقُلُوبِ فَحَنَّتِ

.....(.....)..... .....(.....)

فجانس بين كلمة (حان) وكلمة (حنت)، وجاءت صورته موزعة على الشطر الأول والشطر الثاني من البيت.

وفي قوله أيضاً[2]:

دَعَوْتُكَ يَا مَوْلَى مُجِيباً لِمَنْ دَعَا قَدِيمَ الْعَطَايَا وَاسِعَ الْجُودِ فِى الْمَلاَ

.....(....)..... .....(....)

فقد جانس بين كلمة (مولى) وكلمة (الملا)، وجاءت صورته كما في البيت السابق.

وأحياناً يأتي بجناس الاشتقاق مرتين في بيت واحد، ومن ذلك قوله[3]:

مَجِيدٌ فَهَبْ لِى الْمَجْدَ وَالسَّعْدَ وَالْوِلا وَيَا بَاعِثُ ابْعَثْ جَيْشَ نَصْرِى مُهَرْوِلا

(.....).....(.....)..... ....(....).(...).....

فقد جانس بين كلمة (مجيد)، وكلمة (المجد)، كما جانس بين كلمة (باعث) وكلمة (ابعث)، إذ جاء الجيلاني في الشطر الأول بجناس ناقص، كما جاء بعدها بجناس آخر في الشطر الثاني. ومنه قوله أيضاً[4]:

وَيَا وَارِثُ اجْعَلْنِي لِعِلْمِكَ وَارِثاً وَرُشْداً نِلْنِي يَا رَشِيدُ تَجَمُّلا

.....(.....)..... (....). .....(.....)..... .....(.....)

فقد جانس بين كلمة (وارث)، وكلمة (وارثا)، وكما جانس بين كلمة (رشداً) وكلمة (رشيد)، وكلاهما جاءا في البيت نفسه.

استعمل الجيلاني كذلك جناس الاشتقاق الثلاثي، إلا أنه لم يكثر منه، ومن ذلك قوله[5]:

بِحَقِّكَ يَا رَحْمَنُ بِالرَّحْمَةِ الَّتِى أَحَاطَتْ فَكُنْ لِى يَا رَحِيمُ مُجَمِّلا

.....(.....).(.....)..... .....(.....)

فقد جانس بين الكلمات (رحمان)، و(الرحمة) و(رحيم)، وجاءت كلها في بيت واحد.

ومن ذلك قوله أيضاً[6]:

وَمَا قُلْتُ حَتَّى قِيلَ لِى قُلْ وَلا تَخَفْ فَأَنْتَ وَلِيِّى فِى مَقَامِ الْوِلايَةِ

(1) الجيلاني، ديوان عبد القادر الجيلاني (ص105).
(2) المصدر نفسه، ص133.
(3) الجيلاني، ديوان عبدالقادر الجيلاني (ص133).
(4) المصدر نفسه، ص137.
(5) المصدر نفسه، ص129.
(6) المصدر نفسه، ص92.

(.....).....(...)..... .....(....)..(....).....(.....)...

فجانس جناسا اشتقاقيا بين الكلمات (قلت) و(قيل) و(قل)، وجاءت كلها –أيضاً– في الشطر الأول من البيت نفسه، وكذلك فعل في الشطر الثاني بين الكلمتين (وليي) و (الولاية).

واستعمل الجيلاني جناس الاشتقاق الثنائي ثلاث مرات في بيت واحد، ومن الأمثلة على ذلك، قوله[1]:

وَيَا ظَاهِرُ أَظْهِرْ لِي مَعَارِفَكَ الَّتِي بِبَاطِنِ غَيْبِ الْغَيْبِ يَا بَاطِنٌ وَلاَ

.....(.....)(....)..... .(.....)(....)(.....).....

فقد جانس بين كلمة (ظاهر) و(أظهر)، كما جانس بين كلمة (باطن) و(باطنٌ)، وجانس كذلك بين كلمة (غيب) و(الغيب)، وجاء ذلك كله في بيت واحد، ولم يكن الجناس فيه مقصوداً معيباً، بل جاء مناسباً للمعنى المراد الذي سيُشار إليه لاحقا.

وقد يرى الدارس للجناس في شعر الجيلاني خروجاً عن المألوف، ومن الأمثلة على ذلك، قوله[2]:

أَنَا الذَّاكِرُ المَذْكُورُ ذِكْراً لِذَاكِرٍ أَنَا الشَّاكِرُ المَشْكُورُ شُكْراً بِنِعْمَتِي

....(.....)(.....)(.....) .....(....)(.....)(.....)

فقد جانس الجيلاني في الشطر الأول من البيت بين الكلمات (الذاكر) و(المذكور) و(ذكرا) و(ذاكر)، كما جانس في الشطر الثاني من البيت نفسه بين الكلمات (الشاكر) و(المشكور) و(شكراً)، وقد يُرى في هذا النمط من الجناس مبالغة، ولكن في ضوء المقولة التي ترى أن الجناس "ممارسة نصية من جهة كتابته وقراءته معاً، إنتاج المعنى متواصل، وليس منتوجاً جاهزاً ومجرد زينة كما يراه القدماء، فهو يسهم مع المعنى في بناء القصيدة"[3]، يمكن القول إن دلالة الجناس هنا، ولا سيما جناس الاشتقاق، تعكس أذواق الشاعر الصوفي في رؤيته إلى أن الوحدة والتجانس، هما حقيقة الوجود بكل مظاهره المتباينة والمختلفة، بمعنى أن باطن الوجود ينطوي على وحدة واتساق وتجانس، وأن ظاهرة يشتمل على التنوع والتخالف، وهذا ما تُبديه ظاهرة جناس الاشتقاق، فهي ظاهرة تنطلق من وحدة جذر الكلمة، وتتنوع في مظاهر اشتقاقها. "إن تكثيف الجناس في حقيقته ولع بتحقيق التماثل على مستوى اللغة، وميل نحو تحقيق الانسجام والتآلف بين ما هو متباعد ومتنافر، ولا تخلو التجربة الصوفية من نزوع صوب ذلك التماثل والتلاحم"[4].

– محور التخالف (الطباق):

يعد الطباق من المحسنات البديعية المعنوية، ويعده بعض البلاغيين سيد الأجناس البديعية على الإطلاق، وبخاصة إذا كان طباقاً فكرياً يأتلف في معناه ما يتبناه في فحواه، ويجمع بين الأضداد[5]، وعلى هذا النحو يكون الطباق "أبعد أن يكون حلية أو زينة شكلية، ولكنه عنصر أساسي في تكوين الصورة، وتجلية لغموضها، وإضفاء الجمال عليها"[6].

(1) المصدر نفسه، ص135.

(2) المصدر نفسه، ص94.

(3) صولة، ديناميكية الدال في الشعر – مثال الجناسات الشوقية (ص66).

(4) صادق، شعر عمر بن الفارض: دراسة أسلوبية (ص66).

(5) الخطيب القزويني، أبو عبد الله، الإيضاح في علوم البلاغة: المعاني، البيان، البديع، ص192.

(6) الدميسي، ابن حيّوس "شاعر الشام"، عصره– حياته – شعره (ص278).

والطباق يقال له "التطبيق والتضاد، والتكافؤ والمقابلة، وحال الإتيان بالنقيضين والضدين"[1]، فالطباق –اصطلاحاً– هو: "الجمع بين الشيء ومقابله أو الشيء وضده، وقد يكون الشيئان المجموع بينهما اسمين أو فعلين أو حرفين"[2].

أما صلة الجيلاني بالطباق، فهي صلة وثيقة قوية؛ حيث استعمل الطباق في ديوانه سبعين مرة، أي بلغت نسبة وروده إلى عدد الأبيات الكلي سبعة وخمسين بيتاً، بنسبة (20,7%)، وهي نسبة مرتفعة تؤكد الطابع الجمالي والدلالي الذي أداه الطباق في شعر الجيلاني.

ويمكن تفسير تلك النسبة المرتفعة عند الجيلاني، أن أساس الوجود والأصل الأول الذي يستقطب الموجودات كافة هو الحركة والتغير والصيرورة، وبهذا التغير يكتسب الوجود رسوخه، وثباته، وما دام التغير جوهر الوجود الظاهر، فالتناقض كذلك من أصله وأسسه، لأن التناقض في أعماقه لا يعدو أن يكون ضرباً من أضراب التغيير، فالوجود الظاهر دائماً في مشاقّةٍ مع ذاته، التناقض جوهره، والتغير قانونه الذي يجري عليه في تحققه[3].

وكذلك الشعر العربي عامة، يخضع لهذا القانون التغييري في الموجودات، ولعل الشعر الصوفي خاصة، هو أولى بهذا الخضوع، والذي تكثر فيه التقابلات، ويشيع فيه التضاد، وإن كان لذلك ما يبرره على صعيد التجربة الصوفية ذاتها، ذلك أنه "إذا كان التوحد والتقارب غرضاً من أغراض الصوفية، وإدراك روح الموجود في كل جزئيات الوجود.. فإن الأحوال التي تعتري الصوفي متناقضة بعض التناقض، فهو دائماً بين سكر وصحو، أو بين قبض وبسط، وهو كذلك مع محبوبه بين وصل وقطع"[4].

ولهذا لم يكن غريباً أن نجد تكثيفاً للطباق في شعر الجيلاني، مستعملاً ألواناً متعددة منه، دفعته إليه طبيعة التجربة الصوفية الخاصة به.

ومن الأمثلة الشعرية الدالة على الطباق الإيجابي، قوله[5]:

مَلَكْتُ بِلادَ اللهِ شَرْقاً وَمَغْرِباً وَإِنْ شِئْتُ أَفْنَيْتُ الأَنَامَ بِلَحْظَةِ

.....(.....).(.....)..... .....

فقد طابق بين كلمة (شرقاً) و(مغرباً)، وجاءت المطابقة في الشطر الأول من البيت، ومن الأمثلة قوله أيضاً[6]:

إِنْ أَرَادُوا الصَّدُودَ يَفْنَ وُجُودِي رَحَمُونِي فَأَنْعَمُوا بِالْوِصَالِ

.....(.....)..... .....(.....)

فطابق الجيلاني بين كلمة (الصدود) وكلمة (الوصال)، وجاءت المطابقة ممزوجة بين صدر البيت وعجزه، ومن الأمثلة، قوله كذلك [7]:

حَفِيظٌ فَلا شَيءٌ يَفُوتُ لِعِلْمِهِ مُقِيتٌ يُقِيتُ الْخَلْقَ أَعْلَى وَأَسْفَلا

(1) العلوي، يحيي بن حمزة (ت745هـ)، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم الإعجاز(مج3/ ص356).
(2) عباس، البلاغة فنونها وأفنانها (ص275).
(3) نصر، البديع في تراثنا الشعري (ص85).
(4) صادق، شعر عمر بن الفارض: دراسة أسلوبية (ص ص67– 68).
(5) الجيلاني، ديوان عبد القادر الجيلاني (ص95).
(6) المصدر نفسه، ص144.
(7) الجيلاني، ديوان عبد القادر الجيلاني (ص132).

.....(.....)(.....).....

فقد طابق بين كلمة (أعلى) و(أسفلا)، وجاءت المطابقة في الشطر الثاني من البيت.

ومن الأمور اللافتة في الطباق عند الجيلاني، أنه يورده –أحيانا– مكرّرا في البيت الشعري الواحد، ومن ذلك قوله [1]:

وَدَقَّتْ لِيَ الرَّايَاتُ فِي الأَرْضِ وَالسَّمَا وَأَهْلُ السَّمَا وَالأَرْضِ تَعْلَمُ سَطْوَتِي

.....(.....).(.....).....(.....).(.....).....

فقد طابق في الشطر الأول من البيت بين كلمة (الأرض) و(السما)، كما طابق في الشطر الثاني من البيت نفسه بين كلمة (السما) و(الأرض) مرة أخرى.

ويقول أيضاً [2]:

سَلُوا عَنِّي العَلْيَا سَلُوا عَنِّي الثَّرَى وَمَا كَانَ تَحْتَ التَّخْتِ وَالإِنْسِ وَالجَانِ

.....(....).....(....).....(.....).(.....)

فقد طابق في الشطر الأول بين كلمة (العليا) و(الثرى)، كما طابق في الشطر الثاني بين كلمة (الإنس) و(الجان).

كما استعمل الجيلاني الطباق في شعره، في أبيات متتالية، ومن ذلك وقوله[3]:

إِنْ أَرَادُوا الصَّدُودَ يَفْنَ وُجُودِي رَحَمُونِي فَأَنْعَمُوا بِالوِصَالِ

.....(.....).....(.....)

وَإِذَا مَا ضَلَلْتُ عَنْهُمَ هَدُونِي هَكَذَا هَكَذَا تَكُونُ المَوَالِي

.....(.....).....(....).....

فطابق في البيت الأول بين كلمة (الصدود) و(الوصال)، ثم أتبع البيت بطباق آخر من البيت الذي يليه مباشرة، فطابق بين كلمة (ضللت) و(هدوني).

ومن ذلك، قوله أيضاً[4]:

وَلَوْ أَلْقَيْتُ سِرِّي وَسْطَ نَارٍ لَذَابَتْ وَانْطَفَتْ مِنْ سِرِّ حَالِي

.....(.....).....(...).

فَلَوْ أَلْقَيْتُ سِرِّي فَوْقَ مَيْتٍ لَقَامَ بِقُدْرَةِ الْمَوْلَى سَعَى لِي

.....(.....).....(...).

(1) المصدر نفسه، ص87.

(2) المصدر نفسه، ص175.

(3) المصدر نفسه، ص144.

(4) المصدر نفسه، ص 149.

جاء الطباق خفيًّا في البيت الأول بين كلمة (نار) و(ذابت) التي تستضمر معنى غائبا وهو الثلج، وطابق في البيت الثاني بين كلمة (ميت) و(قام) وهو فعل يحيل إلى معنى الحياة. وكأن الجيلاني أراد أن يوصل للمتلقي من المريدين والمحبين المعنى بطريقة متصلة غير مفككة، فربط بين المعاني وأشركها بالفن البديعي (الطباق)، ليزيد من قوة المعنى ثبوتاً ورسوخا واتصالا.

ومن خلال ما تقدم عرضه من أمثلة شعرية دالة على الطباق في ديوان الجيلاني، يمكن القول: إن الجيلاني قد استعمل الطباق مبتعداً عن الإغراب والتعقيد والغموض، بل لجأ فيه إلى البساطة والوضوح في التعبير، مع البعد عن الركاكة. ولعل بروز هذه الظاهرة الأسلوبية تكشف عن رؤية صوفية عميقة للوجود القائم على التضاد والتخالف في مستواه الظاهري، وهو أمر لا بد من وجوده في هذا المستوى، من أجل حصول الإمكان المعرفي، الذي لا يمكن أن يتحقق إلا بوجود مثل هذا التمايز والتخالف والتضاد.

وكذلك يقال عن فن بديعي آخر، وهو المقابلة، فقد وظفها الجيلاني في ديوانه، ولكن لم تكن نسبتها عالية، كما في الجناس والطباق. والمقابلة: "إيراد الكلام ثم مقابلته بمثله في المعنى واللفظ على جهة الموافقة أو المخالفة"[1]، والفرق بينه وبين الطباق أن "الطباق يكون في معنيين، أما المقابلة فيشترط لها أكثر من ذلك"[2].

ومن الأمثلة الشعرية الدالة على المقابلة، قوله[3]:

وَيَا قَابِضُ اقْبِضْ قَلْبَ كُلِّ مُعَانِدٍ ... وَيَا بَاسِطُ ابْسِطْنِي بِأَسْرَارِكَ الْعُلا

.....(.....)(.....)..... ....(.....)(.....).....

فقد قابل مقابلة ثنائية بين كلمة (قابض) و(باسط)، وبين كلمة (اقبض) و(أبسطني).

وقد تلا الجيلاني البيت السابق مباشرة بمقابلة أخرى، وذلك قوله[4]:

وَيَا خَافِضُ اخْفِضْ قَدْرَ كُلِّ مُنَافِقٍ ... وَيَا رَافِعُ ارْفَعْنِي بِرُوحِكَ أَسْأَلا

.....(....)(.....)..... ....(.....)(.....).....

فقابل بين كلمة (خافض) و(رافع)، وبين كلمة (اخفض) و(أرفعني)، وكانت المقابلة أيضاً من المقابلة الثنائية، ومن الأمثلة الشعرية على المقابلة الثلاثية، قوله[5]:

سَأَلْتُكَ يَا مُحْيِي حَيَاةً هَنِيئَةً ... مُمِيتُ أَمِتْ أَعْدَاءَ دِينِي مُعَجِّلا

.....(.....)(.....)(.....) (.....)(.....)(.....).....

فقد قابل الجيلاني بين (محيي) و(مميت)، وبين كلمة (حياة) و(أمت)، وبين كلمة (هنيئة) و(أعداء)، ولم نجد في ديوانه التقابل فيما فوق الثلاثة، وعلى هذا يكون المستعمل عنده من المقبول بديعياً، إذ جاء فيه مطابقاً لمقتضى الحال، وكان خالياً من التعقيد، خالياً من الصنعة المتكلفة أيضاً.

(1) العسكري، الصناعتين – الكتابة والشعر (ص257).
(2) عباس، البلاغة فنونها وأفنانها (ص278).
(3) الجيلاني، ديوان عبد القادر الجيلاني (ص ص130 – 131).
(4) المصدر نفسه، ص131.
(5) المصدر نفسه، ص134.

وهكذا جاء البديع في ديوان الجيلاني، مشكلاً إيقاعاً ذا قيمة جماليّة ودلاليّة، انبثق عن تجربة ذوقيّة وشعريّة وصوفيّة، اتسق مبناها مع معناها على نحو عضوي.

أمّا أبرز النتائج التي توصلت الدراسة إليها، فهي:

- أثبت تحليل النسيج اللغوي تــأثر الصورة الشعريّة عند الجيلاني بحياته الشخصيّة والاجتماعيّة، حيث جاءت مصادر الصورة في شعره معبرة عن الوقائع الروحيّة التي عاشها، وعن تجربته الشخصيّة في الطريقة الصوفيّة. كما حفلت الصورة بألوان من حياة مجتمعه، ولا سيّما المريدون، بما يمثلونه من امتداد للتجربة صوفيّة. وهذا فضلا عن ارتباط الصورة ارتباطا أسلوبيّا بالمعاني الوجدانيّة والذوقيّة، وعلى رأسها معاني الحب الإلهيّ وما يتصل بها من معاني الخمرة والسّكر.
- الصورة الشعريّة عند الجيلاني تميل نحو البساطة وعدم التعقيد. وهي –في الوقت نفسه– تتردد بين التصريح والتلميح والترميز. وهذه خصّيصة شائعة في الشعر الصوفي عموماً، نظراً لصعوبة التصوير العميق بالكلمات المحددة عن الأذواق والمواجيد.
- عواطف الجيلاني جاءت متنوعة؛ وذلك لتعدد أحواله وأذواقه الروحيّة، ومع ذلك فقد حقَّقت عاطفة الحب، وعاطفة الفرح، الصادرة عن معاني الفخر والإدلال، انتشارا أوسع من سائر العواطف التي تمثلت في الشوق والحنين والعاطفة الدينيّة.
- أكثر الجيلاني من توظيف ظاهرة المحسنات البديعيّة، وعني بها عناية زائدة، وعلى نحو شكّلت فيه سمة أسلوبيّة بارزة، ولعل تفسيرها يكمن في محاولة إيجاد التناسب بين مقتضيات الكثرة الوجوديّة، بما فيها من تضاد وتخالف من جهة، وتشابه واتساق من جهة أخرى، وبين مظاهر اللغة الممثلة في المحسنات البديعيّة كالطباق والمقابلة والجناس.

المصادر والمرجع:

- **المراجع العربية**
- **القرآن الكريم .**
- ابن الأثير، ضياء الدين. (1962م). **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر.** (تحقيق: أحمد الحوفي، وبدوى بطانة). ط1. مكتبة نهضة مصر: القاهرة.
- أمين، أحمد. (1967م). **النقد الأدبي.** ط4. دار الكتاب العربي: بيروت.
- أنيس، إبراهيم. (1988م). **موسيقى الشعر العربي**، ط6. مكتبة الأنجلو المصرية: القاهرة.
- بدوي، أحمد أحمد.(1964م). **أسس النقد الأدبي عند العرب**، ط3. دار نهضة مصر للطباعة والنشر: القاهرة.
- التاذفي، الشيخ محمد بن يحيى. (2007م). **قلائد الجواهر في مناقب تاج الأولياء ومعدات الأصفياء، وسلطان الأولياء الشيخ محيي الدين عبد القادر الجيلاني.** (تحقيق: أحمد فريد المزيدي). ط2. دار الكتب العلمية: بيروت.
- ابن تيمية، تقي الدين أبو العباس الحرّاني. (1999م). **الفتاوي الكبرى: مجموعة فتاوي.** (تحقيق: أحمد كنعان). د.ط. ج10. دار الأرقم بن أبي الأرقم: بيروت.
- ثعلب، أبو العباس أحمد. (1996م): **قواعد الشعر**، (شرح وتعليق: محمد عبدالمنعم خفاجي). ط1. الدار المصرية اللبنانية: القاهرة.
- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر. (2003م). **البيان والتبيين.** (تحقيق: درويش جويدي). د.ط . ج1. المكتبة العصريّة: بيروت.
- الجرجاني، عبد القاهر. (**2000م**). **دلائل الإعجاز في علم المعاني.** (تحقيق: ياسين الأيوبي). ط1. المكتبة العصرية: بيروت.
- الجيلاني، عبد القادر. (1998م). **ديوان عبد القادر الجيلاني.** (دراسة وتحقيق: يوسف زيدان). ط1. دار الجيل: بيروت.
- الجيلاني، عبد القادر. (2006). **الفتح الرباني والفيض الرحماني.** (تحقيق: أنس مهرة). ط3. دار الكتب العلمية: بيروت.
- الحديدي، عبد اللطيف محمد. (1997م). **عضوية الخيال في العمل الشعري.** ط1. د.م.
- الحكيم، سعاد. (1981م). **المعجم الصوفي.** ط1. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع: بيروت.
- الخطيب القزويني. جلال الدين أبو المعالي محمد. (1982م). **شرح التلخيص في علوم البلاغة.** (شرحه وخرج شواهده: محمد هاشم دويدري). ط2. دار الجليل: بيروت.
- الخطيب القزويني، أبو عبدالله جلال الدين محمد (1985م). **الإيضاح في علوم البلاغة. المعاني، البيان، البديع**، ط1. دار الكتب العلمية: بيروت.
- خليل، إبراهيم. (1997م). **الأسلوبية ونظرية النص – دراسات وبحوث.** ط1. المؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت.
- عبد الحافظ إبراهيم. (1993م). **ابن حيّوس "شاعر الشام"، عصره– حياته – شعره.** ط1. د.م.
- داود، أماني سليمان.(2001م). **شعر الحسين بن منصور الحلاج: دراسة أسلوبية.** (رسالة ماجستير). الجامعة الأردنية– عمّان، الأردن.
- الدرادكة، منى محمد فالح.(2000م). **الإمام عبد القادر الجيلاني، وأثره في الفكر التربوي.** (رسالة ماجستير).جامعة اليرموك – إربد، الأردن.

- الرباعي، عبد القادر. (1995م). **الصورة الفنية في النقد الشعري**. ط2. مكتبة الكتاني: إربد.
- ابن رجب، أبو الفرج زين الدين. (2005م). **الذيل على طبقات الحنابلة**. (تحقيق: عبد الرحمن سليمان العثيمين). ط1. ج1. مكتبة العبيكان: مكة المكرمة.
- عبد الرحمن. منصور. (1997م). **اتجاهات النقد الأدبي في القرن الخامس الهجري**. د.ط. مكتبة الأنجلو المصرية: القاهرة.
- ابن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن.(2001م). **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**. (تحقيق: محمد عبد القادر أحمد عطا). ط1. ج1. دار الكتب العلمية: بيروت.
- ريفاتير، ميكائيل. **معايير تحليل الأسلوب**. (1993م). (ترجمة وتقديم: حميد الحمداني). ط1. دار النجاح الجديدة. الدار البيضاء.
- السبتي، خالد هدي. (2006م). **علي الفزاع شاعراً. دراسة نقدية**. د.ط. مطابع المؤسسة الصحيفة الأردنية: عمان.
- الشابي، أبو القاسم. (1996م). **الخيال الشعري عند العرب**. ط1. مطبعة العرب: تونس.
- الشايب، أحمد. (1973م). **أصول النقد الأدبي**. ط8. مكتبة النهضة: القاهرة.
- صالح، بشرى موسى. (1994م). **الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث**. د.ط. المركز الثقافي العربي: بيروت.
- صولة، عبد الله(1995م). **ديناميكية الدال في الشعر – مثال الجناسات الشوقية**، مجلة حوليات الجامعة التونسية، ع (38)، 47–66.
- ضيف، شوقي. (د.ت). **الفن ومذاهبه في الشعر العربي**. ط10. دار المعارف: القاهرة.
- ضيف، شوقي. (د.ت). **في النقد الأدبي**. ط9. دار المعارف: القاهرة.
- الطرابلسي، محمد الهادي. (1996م). **خصائص الأسلوب في الشوقيات**. د.ط. المجلس الأعلى للثقافة: تونس.
- عباس، إحسان. (1959م). **فن الشعر**. ط2. دار بيروت للطباعة والنشر: لبنان.
- عباس، فضل حسن. (2000م). **البلاغة فنونها وأفنانها. علم البيان والبديع**. ط7. دار الفرقان: عمان.
- عتيق، عبد العزيز. (1985م). **علم البيان**. د.ط. دار النهضة العربية: بيروت.
- عثمان، جميل سلطان محمد. (2006م). **الشعر الصوفي في العصر العباسي: دراسة في الرؤية والفن**. (أطروحة دكتوراه). جامعة دمشق– دمشق، سوريا.
- العسكري، أبو هلال. (2009م). **الصناعتين: الكتابة والشعر**. (علّق حواشيه: مفيد قميحة). ط1. دار الكتب العلمية: بيروت.
- العشماوي، محمد زكي. (1994م). **قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث**. ط1. دار الشروق: القاهرة.
- عصفور، جابر. (1992م). **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**. ط3. المركز الثقافي العربي: بيروت.
- عصفور، جابر. (1988م). **نظريات معاصرة**. ط1. دار المدى للثقافة والنشر: دمشق.
- العلوي، يحيي بن حمزة. (2010م). **الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم الإعجاز**. (تحقيق: شريدة الشربيني). د.ط. ج3. دار الحديث: القاهرة.
- ابن العماد الحنبلي، أبو الفلاح شهاب الدين. (1997م). **شذرات الذهب في أخبار من ذهب**. (تحقيق: مصطفى عبد القادر عطا). د.ط. ج4. دار الكتب العلمية: بيروت.
- العوادي، عدنان حسين. (د.ت). **الشعر الصوفي حتى أفول مدرسة بغداد وظهور الغزالي**. د.ط. دار الشؤون الثقافية: العراق.

- عودة، أمين يوسف. (2001م). **تجليات الشعر الصوفي. قراءة في الأحوال والمقامات**. ط1. المؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت.
- غريب، روز. (1952م). **النقد الجمالي وأثره في النقد العربي**. ط1. دار العلم للملايين: بيروت.
- ابن قيم الجوزية، أبو عبدالله محمد بن أبي بكر. (2006م). **روضة المحبّين ونزهة المشتاقين**. (تحقيق: شعيب الأرناؤوط). ط1. مؤسسة الرسالة ناشرون: سوريا.
- الكيلاني، ماجد عرسان ربّاع.(1974م). **نشأة الطريقة القادرية**. (رسالة درجة أستاذ في الآداب). الجامعة الأمريكية– بيروت، لبنان.
- عبد الله، محمد حسن. (1981م). **الصورة والبناء الشعري**. ط2. دار المعارف: القاهرة.
- لويس، سي دي. (1982م). **الصورة الشعرية**. (ترجمة: أحمد ناصف وآخرون). د.ط. منشورات وزارة الإعلام: بغداد.
- المسدّي، عبدالسلام. (1997م). **الأسلوبية والأسلوب: نحو بديل ألسني في نقد الأدب**. ط2. دار العربية للكتاب: تونس.
- مفتاح، عبد الباقي. (2009م). **أضواء على الشيخ عبد القادر الجيلاني، وانتشار طريقته**. ط1. دار الكتب العلمية: بيروت.
- المناوي، زين الدين محمد عبدالرؤوف. (2008م). **الكواكب الدّرّيّة في تراجم السّادة الصوفيّة**. (تحقيق أحمد فريد المزيدي). ط1. ج2. دار الكتب العلمية: بيروت.
- ياكبسون، رومان. (1988م). **قضايا الشعرية**. (ترجمة محمد الولي ومبارك حنوز). ط1. دار توبقال للنشر: دار البيضاء.