الفصل الثالث: البناء اللغوي والأسلوبي في موشحات عبد الغنيّ النّابلسي

1- البناء اللّغوي في موشحات عبد الغني النّابلسي:

كثيرًا ما يتداخل الحديث عن لغة الشَّاعر مع الحديث عن عناصر أسلوبه الأخرى كالخيال والموسيقى؛ ذلك أنَّ اللُّغة هي المادة الأوليّة للعمل الشِّعري، والشَّاعر المبدِّع هو من يستطيع أن يستعمل إمكانات هذه المادة الأولية ويسخرها لبناء القطعة الشِّعرية قصيدةً كانت أو موشحةً مُحليًا إياها بالصّور والموسيقى من حيث استدعاء الألفاظ المختلفة والتّراكيب المتنوعة، بوصفها تمثل بناءً لغويًا للعمل الشَّعري، وتعتمد اللّغة على الألفاظ والتَّراكيب ليُحكم من خلالها على ارتفاع مستوى اللّغة أو ضُعفها.

1 - 1 – اللّغــة:

1 – 1 – 1 – السّمة النّثرية في موشحات النّابلسي:

1 – 1 – 1 – أ – الألفاظ:

الموشحات فن شِّعري خاص، له مميزات تميزه عن بقية الشَّعر، فالألفاظ بأنواعها تأتي في القصَّيد أو الموشَّح، لكن الموشَّح يميل – في أكثره– إلى الألفاظ السَّهلة وذلك لسببين الأول أنَّه فن يغنَّى، والغناء بطبيعة الحال أحوج ما يكون إلى لغةٍ رشيقةٍ سهلةٍ توافق الأنغام والتَّلحين، والآخر أنَّها فنٌّ مناسبٌ للعامَّة، والعامَّة ترغب في السُّهولة والسَّطحيَّة لتفهم وتستمتع، وموشَّح التَّصوف بصفته فنًا يرتكز على الإنشاد والسَّماع ويخاطب عامة النَّاس يتطلب لغةً بسيطةً واضحةً، وتراكيبَ مميزةً قريبةً من أفهام النَّاس، ويقول زكي مبارك في كتابه التَّصوف الإسلامي:" أن الصُّوفية يكتبون لعامة النَّاس، فهم لا يبالغون في تخيير الفصيح من الألفاظ ولا يدققون في صقل الأساليب، ومن أجل ذلك نرى في مصنفاتهم ألفاظ وتعابير لا نجدها عند من يعاصروهم من الكتاب والشُّعراء والخطباء، وقد يتفق في أحيان كثيرة أن ترى عندهم ألفاظًا يعسر الرّجوع إليها في

المعجمات، ويتفق أيضا أن تراهم يصوغون الجمل صياغة تنكرها قواعد النّحو القديم، ويحدث كذلك أن يغلب عليهم إغفال الإعراب، وكذلك مما يدل على أن البلاغة عندهم تقوم على أساس أصيل هو تبليغ الدّعوة الأخلاقية إلى سواد النّاس"[1].

ولعل هذا كان سببا من أسباب انتشار التَّصوف في بلاد الشَّام في ذلك العصر؛ ذلك أن ظهور فن الموشَّح بها كان عن طريق المتَّصوف محي الدِّين بن عربي، والموشحات غالبا ما تكون ألفاظها لا تحتاج إلى قواميس لغوية لفك رموزها. ولعل هذا الميل إلى البساطة والوضوح جعل بعض الباحثين يعيبون لغة الموشحات، فذهب أحدهم أنَّ:" الموشحات قربت من لغة العامة وصارت من كلامهم وأناشيدهم، وبذلك ابتعدت عن الفصحى، فغدا علامة من علامات انحلال وحدة اللغة العربية وضياعها"[2]، وذهب آخر إلى أن" لغة الموشحات يغلب عليها الضّعف والرّكاكة، وأنّها في لينها وحريتها وائتلافها مع روح العامة قادت اللّغة الشِّعرية إلى الرَّكاكة وأساءت من هذه النَّاحية إلى اللّغة العربية، فأصبح الشَّاعر الوشَّاح لا يجد حرجًا في التَّساهل اللّغوي طالما ينبغي إرضاء أذواق العامَّة"[3].

وقرر آخر إلى أنَّ في هذين الرأيين إسراف يرجع للخلط بين (البساطة والضعف) وعدم التّفريق بين (اللين) و(الرّكاكة) فيقول:" فمن الخطأ أن تفهم بساطة لغة الموشحات على أنّها ضعف وركاكة كما أنّه من غير المعقول أن ننظر إلى استعمال العامية في قفل الموشحة على أنّه علامة من علامات انحلال وحدة اللّغة العربية. لقد تمسك الوشّاحون باللّغة الفصحى في صلب موشحاتهم ولم يترخصوا فيها أو يحيدوا عنها، ومن الطّبيعي أن يقتربوا بلغتها من روح العصر"[4].

1) مبارك زكي، التّصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، د ط، مصر، دار كلمات، د ت، ج1، ص: 351.

2) ضيف أحمد، بلاغة العرب في الأندلس، ط2، تونس، دار المعارف، سوسة، 1998م، ص: 257.

3) المصري سالم عبد الرزاق سليمان، شعر التّصوف في الأندلس، ص: 392، **نقلا عن:** جودت الركابي، في الأدب الأندلسي، ط2، مصر، دار المعارف، 1966م، ص: 305، 306.

4) فوزي سعد عيسى، الموشحات والأزجال في عصر الموحدين، د ط، الاسكندرية، دار المعرفة، 1990م، ص: 127.

والمتأمل في موشحات النّابلسي يلمس في بساطة ألفاظها رقةً وعذوبةً، و إحساسًا وجدانيًا مرهفًا، فهو يعمد في كثيرٍ من موشحاته إلى أسلوب المنّاجاة الصّوفي الخالص فمن ذلك قوله:

قلبي يا ربُّ جاءَ بالتوحيدِ *** يَرجو منكَ القبولَ للأعمالِ

و النطقُ على التسبيحِ و التحميدِ *** قَدْ واظبَ في البكورِ و الآصالِ

فاغفرْ و ارحمْ آباءَنا و الأبنا *** مِنا دَعَتْ القلوبُ و الأفواهْ

الكلُّ إشارةٌ و أنتَ المَعنى *** يا مَنْ هو لا إلهَ إلاَّ اللهُ[1]

فالنّابلسي حين يناجي ربه ويتضرع إليه، فإنّه يميل إلى إيثار اللّغة البسيطة السَّهلة التي تقترب في نسجها اللّغوي من لغة الحديث اليومي، مع تعويله على انتخاب الألفاظ والتَّراكيب ذات الإيقاع الموسيقي الواضح.

سلك النَّابلسي في موشحاته سبيل الزَّهاد في بيان مجاهداتهم الرّوحية والبدنية، والاستغراق في التّأمل الرّوحي، فهو يدعوا لمناجاة الله في جوف اللّيل، حيث تصفو الأرّواح، وتتحقق استجابة التّضرعات، ملتمساً من الله العفو والمغفرة، مقتبساً من نور محبته قبس رشد وهداية لتتحقق له السّعادة الأبدية يقول مجردًا من نفسه شخوصًا آخرين يخاطبهم وهم أقطاب التّصوف:

يا سقاة الرَّاح قومُوا *** طلعَ الفجرُ علينَا

عن سِوى الخمرة صومُوا *** أين مَنْ يفهم أينَا

كأسها أبهى و أبهرْ *** عندنَا من نفحِ طيبِ

كلّ شيء عقد جوهرْ *** حلية الحُسن المهيبِ[2]

اتسم هذا البيت من الموشحة بالرّقة والعذوبة، فقد أدرك النّابلسي ما للفظة من قيمة تعبيرية وجمالية، فاختار من الألفاظ أكثرها رقةً وعذوبةً وبساطةً، وراح يؤلف بين الأصوات بطريقة تثير

1) الديوان، ص: 573.

2) المصدر نفسه، ص: 43.

في نفوس المتلقين طائفة من الأحاسيس والمعاني، فتنفعل بانفعاله، وتشاركه عواطفه. فقد عمد إلى تلوين الإيقاع ما بين صعود النّغمة وهبوطها وسرعتها وبطئها، ليعبر عن حلاوة تعاطي خمر المحبة الإلهية.

كما يمكن الشعور بروح الزهد تسري عند النّابلسي مع نفحات التّصوف إذ يجنح في الدّعاء والمناجاة إلى تمجيد الله وتنزيهه، مقرا بقدرته عز وجل، معلنا له الخضوع والاستسلام والطّاعة، يقول في هذا المعنى:

يا مَن هو الموجودُ عندَ السَّالكْ *** لا غيرهُ إذ كلّ شيء هالك

احكم بما قد شئتَ أنتَ المالكْ *** كلّ الورى بالعشقِ فيك ارتاحتْ[1]

صِيغَ هذا الدّعاء في ألفاظ بسيطة سهلة، وتراكيب واضحة تكاد تغدو في بساطتها أقرب إلى منثور الكلام، وقد قال ابن سناء الملك في وصف الموشحات" نظم تشهد العين أنّه نثر، ونثر يشهد الذّوق أنّه نظم"[2]، فالموشحات اتّسمت بهذه السّهولة التي يخيل إليك لأول وهلةٍ أنّها مقطوعة نثريّة لقربها من الفهم، ويرى سالم عبد الرزاق أن " خروج الموشحة عن جادة التعقيد واقتراب لغتها من لغة النّثر؛ أي أن تصبح مستوية السّياق كالأسلوب النثري، كان مطلبًا يحرص عليه الوشّاحون النّقاد، ويجعلونه معيارًا مهمًا من معايير نقد الموشحات أو الحكم عليها وسعى الوشّاحون إلى توفير هذه البساطة في موشحاتهم، وحاولوا تقريب المسافة بينها وبين النثر"[3]، ولم يكن النّابلسي شاذا عن هذا المطلب في موشحاته؛ كما لم يركن إليه؛ إذ جمع بين الأمرين بين المتداول من الألفاظ والجديد منها؛ فقد أكبَّ على معاجم اللّغة يغترف منها مفرداتها من السّهل أحيانا ومن العويص أحيانا أخرى وإنّ هذا النّوع الأخير قليل مقارنة بالنّوع الأول، وقد أخضع الألفاظ ليؤدي بها ما يريد من المعاني.

1) الديوان، ص: 89.

2) ابن سناء الملك، دار الطراز في عمل الموشحات، ص: 23.

3) المصري سالم عبد الرزاق سليمان، مرجع سابق، ص: 393.

فمن النّوع الأول ما كان متداولا في الموروث الشّعري:" غزالٌ، الظّبي، رشا، الرّكب، الحيّ، المنازل، المطايا، غصن البان، أهيفٌ، القدّ، نجدّ، النّقا، السّفح، وادي زرود، المنحنى، حمامات اللوى..." وغير ذلك مما نلمسه من الألفاظ البدّوية في موشحات النّابلسي، مما يعطينا انطباعا عن اطلاعه على الموروث العربي شعرًا ونثرًا.

ومن خلال البحث عن جديد الألفاظ التي أخذها من المعاجم واستعملها وأحياها بالاستعمال يلاحظ كمٌ لا بأس به؛ فمن ذلك:(ميني، شُجٍّ، الجريّال، القرقف، الصّعو، غرٌ، سويجعة، الجنك، الطّنبور، الحيف، الخيف، الحوب، اللّجب، الأغيد، ديجوري، الجور، غبوق، جنازير، سحت،...).

فالنّابلسي – على هذا – غزير الألفاظ والأفكار متنوع الموهبة الشّعرية التي تمكنه من التّعبير عن مراده.

هذه كانت وقفة موجزة مع بعض الألفاظ التي اعتمدها النّابلسي في تشكيله اللّغوي تعمدت فيها عدم الالتفات للمعجم الصّوفي الذي يمثل حصة الأسد من معجمه الشّعري تفاديا للتكرار فقد سبق وتعرضنا له في الفصل الأول من الدراسة.

1 – 1 – 1 – ب – ظاهرتا الإسكان بالوقف والتّرابط:

ومن المحاولات أيضا التي لجأ إليها الوشّاحون لتقريب المسافة بين الموشّح والنّثر سعيهم إلى إضعاف العلاقات الإعرابية باللّجوء إلى" الإسكان بالوقف في التجزئات القصيرة واختيار الألفاظ التي لا تظهر حركات الإعراب في أواخرها، وهما أمران يجعلان العلاقات الإعرابية ضعيفة ويحيلان الموشّح إلى مستوى قريب من مستوى الكلام الدّارج"[1].

ويمكن أن لمس هذه الظّاهرة في عدد غير قليل من موشحات عبد الغنيّ النّابلسي ومن ذلك قوله في هذا البيت الموشح:

1) إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي، ص: 196.

دَنا كلُّ المنى *** لمَّا دَنا بالمُنحنى

أوَّاه مِمَّنْ خلفَ الستور *** يا ليتَه لَو لَنا يزورْ

أنا لَه أنا *** ما هَهُنا إلا الْعَنا

مَنْ يجلِّيهِ امتَلا سرورْ *** عشقي لَهُ النارُ و هوَ النورْ[1]

فالوقف في نهاية كل جزء من الأجزاء، يضعف العلاقات الإعرابية حتى لتكاد تبدو مفقودة في تلك الأجزاء، وهذه الظّاهرة تبدو واضحة في موشحات النّابلسي والأمثلة الدّالة على ذلك كثيرة.

وهي ظاهرة لغوية حاول بها الوشّاحون عموما الميل إلى البساطة وتقريب المسافة بين لغة الموشحة ولغة النثر.

كما يُلمس في بعض موشحات النّابلسي وجود ظاهرة أخرى يعمد بها لتقريب المسافة بين الموشّح والنّثر وجعله أشبه بالعبارات المنثورة وتمثلت هذه الظّاهرة في " عدم استقلال الموشح بل تسلسلها وترابطها في اللفظ والمعنى رغم وجود الوقفات"[2]، ومن ذلك قوله:

قولُوا لِمَنْ قَدْ لامني *** في حبِّ سعدى و الرَّبابْ

لو ذقتَ طعمَ العِشْق ذبـ *** ـتَ و منكَ هذا الصَّخر ذابْ

لم تستطعْ حتى ترا *** هُ وعندكَ يأتيكَ الكتابْ

نورٌ تلألأَ ظاهر *** و هو الخفيّ المحتجبْ

و إذا سألتُكَ حاجتي *** يا سيدي لي فاستجبْ

***

لا يستوي حيّ ولا *** ميت و نورٌ مع ظلامْ

1) الديوان، ص: 240.

2) إحسان عباس، مرجع سابق، ص: 196.

إنَّا لنرجُو كلّنَا *** عَن و جهنَا كشف اللِّثَامْ

حتى يزول في الهَوى *** ما بينَنا هذا الملامْ

و العشق عندي للمليح *** بعد الفَنا شيء يجبْ

و إذا سألتُكَ حاجتي *** يا سيدي لي فاستجبْ[1]

أو كقوله:

اللهُ نورُ الأرضِ و السماءِ قُلْ

و الكلُّ ظلمةٌ عليهم قَدْ ثقلْ

إنْ قلتَ باطلٌ لَكَ الحقّ يَقُلْ

سعدت و الذي ادّعاهُ في شَقا *** و كلُّ أمرٍ لَمْ يَزَلْ محقَّقَا[2]

فيبدو مما سبق أن كل جزء من أجزاء الموشّح لا يكتمل معناه إلا إذا تبعه الجزء التّالي عليه مما يحقق التّرابط والانسجام بينها، ويجعلها أشبه بالكلام المنثور المترابط.

وعلى هذا النّحو تبدو هذه الظّاهرة واضحة في بعض موشحات عبد الغني النّابلسي.

1 – 1 – 1 – ج – التّقريرية و المباشرة:

ومن الأساليب التي تضفي على الموشحة السّمة النّثرية أيضا اعتماد اللغة التّقريرية المباشرة، ونلمس هذه اللّغة التقريرية المباشرة القريبة من النّثر في عدد قليل من موشحات النّابلسي وذلك حين يعمد إلى الحديث عن عبادة من العبادات التي جاء بها الإسلام، بحيث يلتجئ إلى مهارته في النّظم، فيعرض كل ما يبين ذلك الأمر، أو الأشخاص الذين أراد ذكرهم من الأنبياء والصّحابة، بالإشارة إلى ميزة كل واحد من هؤلاء، فنظن – ونحن نتابع ذلك النّظم – أنّنّا نقرأ موشحة أشبه ما تكون إلى قصيدة تعليمية. ويمكن أخذ نموذج لهذه اللغة، والتي نلمسها في

1) الديوان، ص: 62.

2) المصدر نفسه، ص: 379.

موشحة النّابلسي التي يدعوا فيها إلى التّمسك بسنة من سّنن الرّسول صلى الله عليه وسلة لمّا فيها من أجر عظيم ألا وهي سنّة التّراويح حين طُلب منه (النّابلسي) أن ينظم فيها فقال:

سُنَّةُ نبيِّ مختارْ *** فيها قيامُ الليلْ

طالتْ بِها الأعمارْ *** تعطي القِوى و الحيلْ

حوزوا بِها أنوارْ *** واحووا المُنى و النيلْ

صلُّوها يا أبرارْ *** عنكُم يـــزولُ الويلْ

قَد صدَقَ الصدّيقْ *** فيـــها أبـــو بكرِ

و اختصَّ بالتّحقيقْ *** حقًّـــــــا بلا نكرِ

عنهُ الرِّضى توفيقْ *** مِنْ أفضـــــلِ الذّكرِ

فارضوا بقلبِ شيقْ *** فيهِ إليـــــــه ميلْ

أحيَى لها الفاروقْ *** نجلُ الفتى الخطابْ

مِنْ قدرهِ العيُّوقْ *** في زمرةِ الأصحابْ

عنهُ الرِّضى منطوقْ *** للســـــادةِ الأحبابْ

فارضوا فعنهُ النوقْ *** ترضى و تمشي سيلْ

ثمَّ اعتنى عثمانْ *** فـــــــي هذهِ السنَّهْ

مِنْ عندهُ نورانْ *** مِنْ أعـــــظمِ المِنَّهْ

خصُّوه بالرضوانْ *** عـــــــنهُ تروا الجَّنةْ

و اللهُ بالإحسانْ *** يوفي لَكُم في الكيــلْ

وارضوا عَنِ الكرَّارْ *** و الصهرِ و ابنِ العمْ

مَنْ خُصَّ بالأسرارْ *** حاوي العطاءِ الجمْ

مَعْ جملةِ الأطهارْ *** آلٍ و صحبٍ ثَمْ

و الأوليا الأخيارْ *** فيهم يطول الذيلْ[1]

ولعله يبدو واضحا من خلال هذه الموشحة أن الكلمات والعبارات فيها لم تخرج من معناها المباشر وإطارها التّقريري الواضح إلى علم المجاز الذي يضفي عليها صورا مشعة تعطي معاني شتى. حيث بيّن من خلال هذه اللّغة التقريريّة المباشرة فضل هذه السّنة النّبوية ومثبتا بها حقيقة عناية الخلفاء الرّاشدين – رضيّ الله عنهم – بها، وذكر صفة تميز كل واحد منهم؛ (صدق الصّديق) وذلك لمبادرته إلى تصديق النّبي صلى الله عليه وسلم في كل ما جاء به وهو الخليفة الأول أبو بكر الصّديق، ثمَّ (الفاروق نجل الفتى الخطاب) وهو الخليفة الثّاني الّذي فرّق بين الحق والباطل عمر بن الخطاب، ثمّ (من عنده نُوران) ثالث الخلفاء الرّاشدين عثمان بن عفان المكنى بذي النّورين؛ لأنه تزوج من ابنتي الرّسول صلى الله عليه وسلم، حيث تزوج من السّيدة رقية بنت الرّسول علية الصّلاة والسّلام، ومن ثم بعد ما توفيت رقية تزوج بأختها السّيدة أم كلثوم بنت النّبي عليه الصّلاة والسّلام، ثمّ (وارضوا عن الكرّار واصهر وابن العم) في ذلك إشارة إلى الخليفة الرّابع ابن عم رسول الله وصهره زوج ابنته فاطمة الزهراء علي بن أبي طالب الملقب بالكرّار لأنه مقدام في المعارك.

1 – 1– 2 – اللّغة الرّمزية:

لا شك أنّ القارئ لموشحات النّابلسي يجد فيها من الألفاظ والتّراكيب المألوفة بحيث لا تحتاج إلى معجم يبيّن ما انغلق من المعاني، غير أنّها تحمل الجدّة والغرابة في كيفية الاستعمال لتلك المفردات والتّراكيب، يفرضه السّياق العام الذي وردت فيه الموشحات الصّوفية، مما يحتم على القارئ الأخذ في الحسبان المعجم الصّوفي والرّجوع إليه؛ فعبد الغنيّ النّابلسي على غرار غيره من شّعراء المتصوفة؛ فهم يلجؤون في لغتهم وخاصة الشّعرية منها إلى " تفجير اللغة من داخلها طمعا في انزياحها، وسريان المرونة في مكوناتها ومفاصلها للتّجاوب مع ما ينشدون

1) الديوان، ص: 418.

ويرومون."[1] ليعبروا عن تجاربهم الرّوحية؛ لأن" التّجربة الجمالية التي يعيشها الصّوفي لا تتعامل مع الحسن الظّاهر بصورته الفعليّة الحقيقية ولكن على أنّه عارية مستعارة من الجمال الإلهي، ومن ثمَّ فالصّوفية دائما يبحثون عن الباطن ولا يعولون – كثيرا – على المباشرة؛ لأنها لا تؤدي إلى معرفة حقيقية ولا إلى تعبير شعري يُرضي حاستهم"[2]، في نقل لطائف أسرارهم، ودقائق معانيهم وأذواقهم؛ إذ لم تسعفهم اللّغة في حدودها الوضّعية ولم تف بمقصدهم في التّعبير عن مواجدهم، لأن مضامينهم قائمة على الذّوق والحدس لا العقل والمنطق، وتنزع إلى المطلق المجرد لا المحدود المجسد، ويبقى الرّمز أفضل السّبل، وأكثرها ملاءمة لطبيعة المعاني الصّوفية.

" فاللغة الصّوفية لغة إشارية بالمقام الأول"[3] لذلك كانت لغتهم الشعرية مشحونة بالرّمزية " و رمزيتها تكمن في أن كل لفظة تكتسب محمولات جديدة بمجرد توظيفها في التّجربة الصّوفية، وهي بذلك تخلق عالمها الخاص"[4].

وعليه سأحاول الوقوف على دلالة أهم رموز الصّوفيّة التي وظفها النّابلسي وأكثرها تواترا وهي: المرأة، الخمرة، الغزال والظّبي، والحمام، الأماكن البدويّة والحجازية.

1 – 1 – 2– أ – رمز المرأة:

استخدام النّابلسي رمز المرأة في أكثر من موضع وذلك من خلال تردد اسم معشوقة العرب (سلمى) في موشحاته بوصفها مظهرا من مظاهر التّجلي، من ذلك قوله:

بدا بالجانبِ الغربي *** جمالُ الوجهِ مِنْ سلمى

1) كندي محمد علي، في لغة القصيدة الصوفيّة، ط1، ليبيا، دار الكتاب الجديد المتحدة، 2010م، ص: 84.

2) شعبان أحمد بدري، مقال: الرمز الشعري واغتراب اللغة في المنظور الصوفي1، صفحة معابر، الرابط:
http://www.maaber.org/issue_november09/spotlights1.htm

3) كندي محمد علي، المرجع نفسه، ص: 83.

4) هيمة عبد الحميد، الهاجس الإبداعي في الكتابة الصوفية عند ابن عربي، مجلة الأثر، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر، ع7، ماي،2008، ص: 226.

و زالَ البُعدُ بالقربِ *** و طابَ المبسمُ الألمى

و لاحَ السرُّ في قلبي *** و ربِّي زادَني علما

فيا بدري و يا زيني *** تجافيكَ الشجي أحرقْ[1]

فقد اتخذ النّابلسي الأنثى بتعدد مسمياتها (سلمى، سليمى، ليلى) رمزا لمحبة الذّات الإلهية، باعتبار أن الأنثى تمثل رمزا من رموز الجمال السّالب للعين والنفس، ومثيرة للعواطف والرّغائب، فتوظيفه للأنثى، وتعمده بث مشاعر مواجيده؛ إنّما يعبر عما ترمز إليه إلى الحق والجمال؛ ويقول جودة عاطف حول نشوء هذا الرّمز الصّوفي" لم ينشأ التّركيب الثيوصوفي لرمز الأنثى في شعر الصّوفية من فراغ خالص ذلك أننا نجد لهذا الرّمز الذي بدا ذا طابع غنوصي، جذورا بعيدة تتصل بأصول ميثيولوجية قديمة، وبإرهاصات الغزل العذري الذي نسجت حوله أخبار وحكايات وأشعار تناقلها الرّواة حتى ذاعت في بعض العوالم الإسلامية"[2].

1 – 1 – 2 – ب – رمز الخمرة:

إذا كان رمز المرأة قد استعمل عند النّابلسي للدّلالة على المحبوب، فإنّ الخمر استعمل رمزًا للدّلالة على الحبّ الإلهي نفسه؛" لأن هذا الحب هو الباعث على أحوال الوجد والسّكر المعنوي والغيبة بالواردات القوية عما يصرف عن الكينونة ويحول دون الغلو"[3]، وصوب هذه الرّمزية العرّفانية تتجه الخمرة التي يتحدث عنها النّابلسي، فكأنّما النّابلسي رأى – ومن قبله الصّوفية – في تلك الغيبة التي تحدثها الواردات القوية على نفسه أشبه ما تكون بتلك الغيبة التي تحدثها الخمرة الماديّة بشاربها، فاتخذوا من هذه الأخير مسمياتهم واصطلاحاتهم، لذلك نجد النّابلسي يوظف ألفاظ الخمرة الحقيقية، من(راح، وحُميا، وسكر وصحو) على سبيل الرّمز الصّوفي، وفي مقابل

1) الديوان، ص: 360.

2) نصر عاطف جودة، الرمز الشعري عند الصّوفية، ص: 138.

3) المرجع نفسه، ص: 363.

ذلك ينزع إلى تجريدها من معناها البشري المعروف، أو يبعدها عن صورتها الحسية، ويعطيها دلالتها المتعالية، فنجده يقول:

خمرنَا خمر المعاني *** عتقت من قبلِ آدمْ

و لهَا نحنُ القناني *** من زمانٍ قد تقادمْ[1]

فالنّابلسي ينزه معنى الخمرة عن أعراضها، ويبعدها عن صورتها الحسية، فيعطيها أبعادا رمزية من خلال سحبها إلى عالمه الباطني إذ جعل العنصر البشري وعاء لاحتوائها وربط وجودها بعنصر الزمن الأبدي من قبل الوجود البشري.

1 – 1 – 2 – ج – رمز الغزال والظّبي:

يوظّف الصّوفية من الطّبيعة رمز الغزال الذي تردد في الشّعر العربي إشارة إلى الجمال، ولكن مع النّفور وعدم الاستقرار، ونرى النّابلسي قد أحسن توظيف هذا الرمز بدلالتيه، فيقول:

عندي غرامٌ إلى غزالي *** بِلا حسابْ

و صارَ شوقي عليَّ والي *** صعبٌ يهونْ[2]

فالنّابلسي هنا يجعل من الغزال ملمحا للجمال ورمزا للذّات الإلهية التي أحبها وتعلق بها تعلقا شديدا، حتى صار الشّوق عنده بمنزلة عظيمة. ويرمز للذّات النّافرة عنه بالظّبي، فيقول:

رأيتُ الظبي في الحمى راتعاتْ *** فشاهدتُ أسماءَها و الصفاتْ

و لما تجلّت عدمنا الذواتْ *** و قلنا هي الغيبُ و الغيبُ فاتْ[3]

فالرّؤية الفنية للنّابلسي مختلطة بتجربته وأفكاره الصّوفية، التي لا يمكن تنحيها جانبا أثناء تحليلنا لما جاء به في موشحاته؛ فالظّبي عند النّابلسي يكنى به أو يرمز به للغيب المطلق الذي

1) الديوان، ص: 43.

2) المصدر نفسه، ص: 567.

3) المصدر نفسه، ص: 106.

لا يزال نافرًا عن الحصول لكمال تنزهه عن مدار العقول[1]، والمراد بالغيب المطلق عند الصّوفية هو الله[2]، ومن ثَمَّ فلفظ الظّبي يمثل الذّات الإلهية في حسنها وتعيينها.

وبهذا يكون توظيف النّابلسي لأسماء الغزال والظّبي كرموز مثالية للجمال الأنثوي، بما يشبه المجانسة الحسيّة في الشّكل والمعنى الجمالي، مع الجمال الإلهي الفلسفي المتخيل، كحقيقة عليا غير مدركة ومثالية، من خلال استحضار دلالة التّشابه في الجمال الذّي يميز الغزال بالرّشاقة وجمال العيون، مع الأخذ في الاعتبار دائما أن الجمال الإلهي محجب خلف أستار الأنّوار، فهو يجمع الذّات الإلهية كمحبوبة عليا حقيقية مغيبة، وبين الرّموز التّي ترمز إليها وللمعاني الرّوحانية التّي تتعلق بها" ولا يخفى أنّ رموز الطّبيعة حيها وجامدها، لم تكن في الشّعر الصّوفي بمعزل عن رمز الجوهر الأنّثوي"[3].

1 – 1 – 2 – د – رمز الطّير(الحمام):

ومن رموز الطّبيعة أيضا يورد النّابلسي رمز الحمام، فنجده يقول:

غَنَّتْ حمامات اللّوى *** بالعشقِ من فوقِ الغصونْ

و الحبّ عندَ العارفينَ *** من كنْ إلى أقصى يكونْ

و هو الذي في أهلهِ *** يبدُو به السرّ المصونْ

ما يفعل المشتاق إن *** ناداهُ مَن يَهوى أجبْ

و إذا سألتُكَ حاجتي *** يا سيدي لي فاستجبْ[4]

يلجأ إلى هذا النّوع من الرّموز باعتبار أن الصّوفية تعتقد في الطّير رؤية خاصة؛ لأنَّ " الحمامة رمز على وارد من واردات التّقديس، وقد تكون رمزا على الرّوح، فإذا ما بكت كافأ

1) ينظر: النّابلسي عبد الغني، البوريني بدر الدين، شرح ديوان ابن الفارض، ص: 189.

2) ينظر: الحكيم سعاد، مرجع سابق، ص: 853.

3) نصر عاطف جودة، مرجع سابق، ص: 306.

4) الديوان، ص: 62.

بكاؤها من قبيل الرمز الغنوصي، بكاء الأرواح الجزئية لحنين الرّوح الكلي إليها، لأنّه أبوها، فإنّها وإنّ حنت إليه بالتّولد فإن حنين الأبوة أعظم"[1]، فرمز الحمامة يتخطاه النّابلسي كمكون معروف محسوس عند العامة فينعطف به إلى اتجاه الرّمزية الباطنية فهو يشير به إلى الرّوح التي تحن إلى مصدرها النّقي، ولعل النّابلسي هنا وإن ذكر كلمة الغناء مع الحمام، فإنّه لا يريد بها الفرح والسّرور وإنّما يقصد بها الحزن والنّواح، فالحمام بهديله وسجعه سمير الحُزانى، وهديله بلسم لجراحاتِ المتألمين، وسجعه مؤنس الغرباء المبعدين، وفي هذا تعبير عن الحالة النّفسية للنّابلسي فهو في مقام المناجاة راغب في نيل روحه الاقتراب من أصل وجودها وهو الله فهو المشتاق الحائر الذي لا يعرف كيف يصل لمحبوبه إلا بالمناجاة مقرا بحقيقة أن الحب إنّما هو عطاء ربّاني يقذفه الله قلب من يشاء فهو القادر وبأمره (كن فيكون).

1 – 1 – 2 – هـ – رمز الأماكن البدويَّة والحجازيَّة:

" مثلت الأماكن البدويَّة والحجازيَّة رمزا صوفيًا ذا طبيعة غنوصيَّة لما ترمز به على القرب من الحضرة الإلهيَّة"[2]، وقد أورد النّابلسي بعض الأماكن البدويّة والحجازيَّة وما يحيط بها باعتبارها رمز إلى أماكن الحضرة الإلهيَّة و على سبيل المثال نذكر: (نجد، وادي العقيق، وادي زرود، النقا، وادي منى ...) و أكثر هذه الأماكن حضورا في موشحات النّابلسي (نجد) فنجده يقول:

لي بنجدٍ فالنّقا فالسَّفح من وادي منى *** جيرة وجدي بهم يجلو عن القلبِ الكروبْ[3]

1) نصر عاطف جودة، الرمز الشعري عند الصّوفية، ص: 302.

2) شعبان أحمد بدري، مقال: الرمز الشعري واغتراب اللغة في المنظور الصوفي2، صفحة معابر، الرابط:
http://www.maaber.org/issue_march10/spotlights2.htm

3) الديوان، ص: 52.

فهنا يذكر النّابلسي (نجد) وما يجاورها (النقا، السفح من وادي منى) مستحضرا معاني الوجد؛ فهي مهبط الوحي الإلهي والرّوح الأمين ومكان قبر الرّسول صلى الله عليه وسلم وصحابته الأكرمين، وهي مثير شوقه ووجده فيرسل لها سلامه قائلا:

حَيَّا الحَيا أرض نجدِ *** مثير شوقي ووجدي

يا طالما لي أفادت *** فرط البكا و النحيبِ[1]

أو يُحمِّل السّحاب أشواقه داعيا أن تسقى بها أرض نجد، لأن بها قبر الحبيب المصطفى عليه الصّلاة والسّلام، وذلك في قوله:

سقى اللهُ الحِمى النّجدي *** سحابَ الشوقِ و الوجدِ

ألا ليتَ الهوى يُجدي *** لقاءَ الطيِّبِ الطاهرْ[2]

ومثل هذه الأمثلة كثير فتوظيفه لها وفق ما يقتضيه الموقف النّفسي، بحيث تحمل دلالات وتلميحات تتفاعل مع غيرها في البناء الفني للصّورة الكلية.

1 – 1 – 3 – المحسنات المعنويّة:

اهتم النّابلسي باستخدام ألوان المحسنات المعنوية؛ وذلك للإفادة من قيمتها المعنوية واللفظية في التّعبير عن معانيه وأفكاره، وكذلك لإضفاء نوع من أنواع الصّنعة اللفظية والتّزيين على الموشحة.

وتكثر الأمثال الدّالة على استخدامه لهذه الفنون الثلاث:(الجناس والطّباق والمقابلة) ، فأما الجناس فإنّي أرجئ الحديث عنه إلى حين الكلام عن الموسيقا الداخلية وذلك لخدمته الجانب الإيقاعي للموشحة أكثر من ظهوره في جانبه المعنوي؛ لذى سنكتفى هنا بما يؤديه الطّباق والمقابلة، وما يفضيان به من توضيح لمعاني النّابلسي وأفكاره.

1) الديوان، ص: 76.

2) المصدر نفسه، ص: 233.

1 – 1 – 3 – أ – الطّباق:

"ويسمى بالمطابقة، وبالتّضاد، وبالتطبيق، وبالتكافؤ، وبالتّطابق، وهو الجمع بين الشيء وضده في الكلام."[1] والطّباق ضربان: أحدهما طباق الإيجاب كقولك: (صادق، كاذب)، وطباق السّلب كقولك: (يعلم ولا يعلم).

اعتنى النّابلسي بهذا المحسن لأنه يمثّل أداة للتعبير عن حالته النّفسية، وإظهار أحاسيسه الشّعورية الغامضة، والكشف عن رؤيته الشّعرية التي تتعانق فيها المشاعر المتضادة. حيث كان استخدامه له بكل وعي، فعندما يستحضر الكلمة في ثنايا التّركيب، فإنّ ما يضادها دلاليا من الكلمات يكون حاضرا في ذهنه، ليترجمها لبنةً لازمةً في صياغة التّركيب، لاسيما وأن خصوصية الموضوع الصّوفي تستحضر مجموعة من الثنائيات الضّدية التي يستدعي كل منهما الآخر، ومن هذه الثنائيات التي نجد لها حضورا في موشحات النّابلسي ثنائية (الظّاهر والباطن) ثنائية (الفناء والبقاء) وثنائية (النّور والظّلام) ثنائية (السّكر والصّحو) إلى جانب اعتماده ثنائيات ضدية أخرى بحسب ما يخدم المعنى المراد، فمما جاء من الطّباق قوله:

الظّاهرُ أفناني *** و الباطنُ أبقاني[2]

يطابق النّابلسي في هذا القول بين الثنائية الاسميّة (الظّاهر≠ والباطن) والثنائية الفعلية (أفناني ≠ أبقاني) حيث تتعلق الأولى بذات الله وتتعلق الثانية بذات الشّاعر من خلال هذا التّضاد يثبت النّابلسي حقيقة فنائه عن نفسه وعن ما حوله في محبة الله حين رأى الله بعين عقله فهو "الظّاهر بآياته وبراهين ودلالات توحيده"[3] في كل شيء، وبقائه مع الله و الله وفي الله بروحانيته

1) السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص: 303.

2) الديوان، ص: 525.

3) القشيري أبو القاسم عبد الكريم، شرح أسماء الله الحسنى، تحقيق: عبد المنعم أحمد، د ط، بيروت، دار أزال، 1406هـ/ 1986م، ص: 226.

حين رآه بعين قلبه فالله هو "الباطن العليم بخلقه المدّبر لأحوالهم."[1] وفي قول آخر يستدعي ثنائية (النّور≠ الظّلام) وذلك في قوله:

مولاي على نبيّك الحيّ صلاتي *** طه مَن أزالَ نوره ظُلمة ذاتي

و صارَ عُبَيْد الغني فيهِ مواتي *** في كلِّ شروقٍ ذا و في كلّ مغيبِ[2]

كلمة (نوره) بعد الفعل المتعدي (أزال) استدعت أن يكون المفعول به كلمة مضادة للفاعل هي (ظلمة) لتدخل ضمن الإطار التركيبي، حتى كلمة (شروق) استدعت كلمة (مغيب) مضادة لها، فمن خلال هذا التّضاد أبان النّابلسي عن فضل الرّسول صلى الله عليه وسلم مستحضرا مشاعر الامتنان والتّقدير والإجلال له، وفي استحضاره ثنائية (الصّحو≠ السكر) يقول:

إنَّ صحوي بعد سُكري هو صَحوي في الهوى * حيثُ شمس الذَّات مني ما لهَا عني غروبْ

يا ظاهر في قلبي * ارفق بي[3]

فالسّكر غيبة بوارد قوي، و الصّحو رجوع إلى الإحساس بعد غيبة،[4] وقد جاء النّابلسي بهذا التّضاد مؤكدا أن الصّحو والسكر عنده بفعل هوى وحب المحبوب وليس بالخمرة المادية المعروفة.

ومن الثنائيات الضدية الأخرى:

ألا يا مَنْ بدا فينَا *** بأوصاف و أسماءِ

فألهانَا به عنَّا *** دواءٌ كانَ للدَّاءِ[5]

1) الديوان، ص: 226.

2) المصدر نفسه، ص: 55.

3) المصدر نفسه، ص: 52.

4) ينظر: الوكيل عبد الرحمان، هذه هي الصوفية، ط4، لبنان، دار الكتب العلمية، 1984م، ص: 26.

5) الديوان، ص: 24.

ثنائية ضدية متمثلة في (داء≠ دواء) فالمحِبُّ النّابلسي قد رأى في محبوبه الله المتجلي بأسمائه وصفاته العلا الدواء لكل داء، كيف لا؟! وهو الذي بذكره تطمئن القلوب، وبحبه والتقرب إليه تفرج الكروب، ويشفى كل معطوب وينال العبد كلَّ مرغوب. وقوله أيضا:

فاسقني الكأسَ الطفاحْ *** في غبوقٍ و اصطباحْ[1]

حيث طابق بين (غبوق≠ اصطباح) متلهفا على شرب خمرته في كل وقت والغبوق هو ما يشرب في العَشيّ، خلاف الصباح. ويبين بالطّباق الحال الذي يصل إليه في حال سكره فيقول:

فسُكْري كانَ عَنْ حسِّي و عنْ عقلي و عَنْ ما لاحْ

و صدقي بانَ مِنْ ميني و عودُ الحظِّ قَدْ أورقْ[2]

ففي حال السكر يغيب العقل فلا يعي شارب هذه الخمرة ما يقول وتظهر النفس على حقيقتها، فيظهر صدق فعله وقوله من كذبه وزيفه، فالمطابقة هنا بين (صدقي≠ ميني).

وقد يجمع النّابلسي أكثر من ثنائية ضدية في بيت واحد، كقوله:

الحقُّ هوَ الباطنُ و هوَ الظاهرُ *** فاعرضْ عمَّنْ سِواهُ تحظى فيهِ

في الكونِ لَقَدْ بَدَا سناهُ باهرُ *** لَمْ يخفَ سِوى عَنِ الذي يخفيهِ

و الليلُ مَعَ النهارِ عنهُ أثنى *** و الأرضُ مَعَ السماءِ و الأمواهُ

الكلُّ إشارةٌ و أنتَ المَعنى *** يا مَنْ هو لا إلهَ إلاَّ اللهُ[3]

فالنّابلسي يؤطر هذا البيت بعدد من الثنائيات الضدية متمثلة في (الباطن≠ الظاهر) ثنائية (الليل≠النهار) وثنائية (الأرض≠ السماء) إلى جانب طباق السلب في قوله (يخفيه≠ لم يخفيه)،

1) الديوان، ص: 136.

2) المصدر نفسه، ص: 360.

3) المصدر نفسه، ص: 573.

وكل هذه الثنائيات استعان بها النّابلسي ليبين عظيم قدرة الله في خلقه. والذي يبدو أن النّابلسي يجنح كثيرا إلى استخدام الطباق الموجب على حساب طباق السّلب.

1 – 1 – 3 – ب – المقابلة:

" هي أن يؤتى بمعنيين متوافقين أو أكثر، ثمَّ يؤتى بما يقابل ذلك على التّرتيب"[1]

ونجد لهذا النوع من البديع حضورا في موشحات النّابلسي في أكثر من موضع، فقد يكون هذا التقابل مبني على التّضاد في كل أجزاء وهو قليل مقارنة بما يكون التقابل فيه مبنيا على التجديد في المعنى، فمن النوع الأول قوله:

أيُّها الطَّالع من مشرقِ أفلاك الغيوبْ *** أيّها النازل في خيماتِ أنوار القلوبْ[2]

يقابل النّابلسي بين جملتين من نفس النّوع تتركب كل جملة من (أداة نداء + منادى+ جار ومجرور+ مضاف إليه + مضاف إليه ثاني) حيث يناجي النّابلسي الذّات الإلهية مستعطفا راجيا الرفق بحاله مستعيضًا عن لفظتي (الظّاهر والباطن) بما يرادف المعنيين فالطّالع هو المتألق الظّاهر، والنّازل هو الهابط وفي سياق الجملة التي جاء فيها يحيل إلى معنى الباطن.

وقد كان هذا النّوع من المقابلة المبنية على التّضاد قليل مقارنة بما جاء منها من النّوع الثاني المتمثل في التقابل على تنوع المعنى. فنجده في قوله:

أنتَ الذي قامت بك الأشياءُ *** أنتَ الذي ضاءت بكَ الظّلماء

عن حكمكَ العدل الورى أفياءُ *** إنْ زالَ عنها الحكم يومًا طاحتْ[3]

وفي هذه مقابلة توازى الشطران؛ بحيث كل شطر يتركب من (ضمير مخاطب مفرد+ اسم موصول+ فعل ماض+ جار ومجرور+ مضاف إليه)؛ و كل كلمة من الشطر الأول لها ما يقابلها

1) السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص: 304.

2) الديوان، ص: 52.

3) المصدر نفسه، ص: 89.

في الشطر الثاني من النوع والوزن ذاته، وفضلا عن هذا التّوازي يلجأ النّابلسي إلى التّوكيد اللفظي بتكرار (أنت الّذي) مع بداية كل شطر، وهذا في سياق الثّناء على الله عز وجل والاعتراف بعظيم قدرته وجلال عظمته في خلقه إذ به وحده يكون ظهورها إلى الوجود و قيامها من العدم وبه وحده يكون نور الهداية في ظلماء الظلال.

ومثل هذا التقابل استهله بالنّداء في معرض المناجاة قوله:

يا بهجة أسراري يا مطلع أنواري[1]

توازي تام بين الشطرين (أداة الندا+ منادى+ مضاف إليه). وقوله:

منهُمْ مَنْ يطلب الشهودَ الصافي و الآخرُ يطلبُ الرّضابَ الشافي[2]

جاء النّابلسي في هذه المقابلة بجملتين اسميتين بحيث تختلف الثانية عن الأولى بتغيير بسيط لا يؤثر على المعنى المراد بهذا التقابل فالجملة الأولى مكونة من: (جار ومجرور+ اسم موصول+ فعل مضارع + فاعل ضمير مستتر(هو)+ مفعول به+ صفة) و الجملة الثانية مكونة من: (واو الابتداء+ مبتدأ+ فعل مضارع+ فاعل ضمير مستتر(هو)+ مفعول به+ صفة)، هذا من ناحية التركيب أما من ناحية الدّلالة التي يفيدها هذا التقابل فهو يقارن بين المقامات والأحوال التي وصل إليها سالكي طريق التّصوف فمنهم من قارب مرحلة الفناء إذ يرقب مقام المشاهدة والآخر مازال في أول الطريق في مقام المحبة إذ ينتظر شرب الرّضاب الشّافي وهو خمر المحبة الإلهية.

والأمثلة التي استعمل فيها النّابلسي الطّباق والمقابلة كثيرة لا يتأتى الوقوف عليها جميعها، وعموما من خلال ما سبق تبين قدرة النّابلسي على استغلال المحسنين المعنويين فيما يؤطر به أفكاره ومعانيه.

1) الديوان، ص: 57.

2) المصدر نفسه، ص: 597.

1 – 1 – 4 – التّـرادف:

"هو دلالة عدّة كلمات مختلفة ومنفردة على المسمى الواحد أو المعنى الواحد دلالة واحدة، نحو الشّمول والعقار والرّاح والمدامة والصهباء، فكل هذه الأسماء تدل على الخمر وحدها".[1]

يعتبر التّرادف من ظواهر ومميزات اللغة العربية ودليل ثرائها،" والعلماء قد أجازوا – منطقيا– أن تعرف الكلمة بذكر مرادفها"[2].

فالمرادف تعريف للكلمة ودال عليها، فإنّنا نعرف (الغضنفر) بأنّه (الأسد)،" أما الدّراسات الحديثة اللغوية فترى أن التّرادف تطور دلالي قد جرى على سبيل تعميم الدلالة"[3]، مثال ذلك إطلاق اسم (الورد) على كلّ أنواع الزّهر، وهو في اللغة خاص بالأحمر.[4]

ومهما اختلفت الآراء إلا أنّها اتفقت جميعا على أن الدّال يشير بطريقة أو بأخرى إلى المدلول من خلال دلالة ثابتة؛ (فالرّاح، الشّمول، المدامة، الصّهباء،...) جميعا دال لمدلول الخمر.

والألفاظ المترادفة لا تتشابه تماما في المعنى، فكلٌّ لفظة قد تضيف شيئا إلى المعنى الأصلي.

ويوشح عبد الغنّي النّابلسي بالترادف الكثير من موشحاته من باب الإيضاح والتأكيد على المعنى والتنويع اللغوي في الموشحة، يمكن إدراج بعض النّماذج على سبيل المثال لا الحصر، من ذلك قوله في إحدى موشحاته:

و اشرب الكأس المطفحْ *** نلت ملكًا متأبدْ

1) لعيبي حاكم مالك، التّرادف في اللغة، د ط، بغداد، دار الحرية، 1400هـ/ 1980م، ص: 32.

2) المرجع نفسه، ص: 61.

3) المرجع نفسه، ص: 87.

4) ابن منظور، لسان العرب، مج 15، مادة : ورد، ص: 267.

إنّه الصّرف المطهّرْ *** عن قبيح و معيبِ[1]

أورد (القبيح)، (المعيب) وهما مترادفان، ويقول في أخرى:

يا صفوة مشروبي *** بالكأسِ و بالكوبِ

ما القلبُ بمقلوبِ *** عن طلعةِ مرغوبي[2]

حيث رادف بين (الكأس) و (الكوب). ويقول:

إنَّا لنرجُو كلّنَا *** عَن و جهنَا كشف اللِّثَامْ

حتى يزول في الهَوى *** ما بينَنا هذا الملامْ

و العشق عندي للمليح *** بعد الفَنا شيء يجبْ[3]

حيث جاء بـ (الهوى)، (العشق) وهما مترادفان، ويقول في موضع آخر:

عاذلي باللهِ خَلِّ الالتباسْ *** و اخلعِ الأكوانِ و انزعْ ذَا اللباسْ

وتناولْ مِنْ يدِ المحبوبِ كاسْ *** خمرة الأرواحِ بَلْ برق لموعْ[4]

يورد الفعلين (اخلع) و (انزع) وهما يدلان على المعنى ذاته، ويقول أيضا:

تجلَّى الزّاهرُ الزّاهي *** لقلبِ السّاهرِ السّاهي

فَأفنى كلَّ موجودٍ *** سناهُ الباهرُ الباهي[5]

يلاحظ وجود أكثر من مترادفين نجد ذلك بين (الزّاهر) و(الزّاهي) كما يرادف بين (السّاهر) و (السّاهي) ثم بين (الباهر) و(الباهي)، و لا يخفى ما بين كل لفظتين من مقاربة

1) الديوان، ص: 43.

2) المصدر نفسه، ص: 57.

3) المصدر نفسه، ص: 62.

4) المصدر نفسه، ص: 325.

5) المصدر نفسه، ص: 580.

معنوية تكاد تكون الدّلالة ذاتها، وإنّما يورد النّابلسي المرادف الثّاني إيضاحًا للمعنى المراد وتأكيدا عليه. ونجده يقول في موضع آخر:

سقى اللهُ الحِمى النجدي *** سحابَ الشوقِ و الوجدِ

ألا ليتَ الهوى يُجدي *** لقاءَ الطيِّبِ الطاهرْ[1]

وفي هذا البيت أيضا يرادف بين (الشّوق) و(الوجد)، ويورد (الطّيب) و (الطّاهر) وهما لمدلول واحد هو النّبي محمد صلى الله عليه وسلم.

وقد يستطرد النّابلسي فيورد مجموعة من المرادفات لمدلول واحد، من ذلك ما ورد في قوله:

صلِّ يا ربِّ على طَه الرسولْ *** أحمد المختار محمود الأصولْ

ما احتسى عبدُ الغني خمرَ الوصولْ *** مِنْ كريمٍ ذي عطا و هو المنوعْ[2]

فإننا نلحظ وجود (طه)، (الرّسول)، (أحمد)، (المختار)، (محمود الأصول) كلها مرادفات تدل على مدلول واحد وهو محمد صلى الله عليه وسلم.

وعموما نكتفي بهذا القدر من الأمثلة التي مثلها الكثير في موشحات النّابلسي، مما يدل على اتساع ثقافته وثروته اللّغوية، والمهارة في استخدامها لتوصيل المعنى، مما يجعله غير ملتزم بتكرار اللفظة وهو ما يعطي ثراءً لغويا لنّص الموشحة ويزيد في توشيحها.

1 – 2 – التّراكيب:

إنَّ المراد بالتركيب هنا: ما يعرف بالتّراكيب التّعبيريَّة، أي الوحدات اللغوية المؤدية للمعنى في شكل جمل، وأشباه الجمل.[3]

1) الديوان، ص: 233.

2) المصدر نفسه، ص: 325.

3) وهبة مجدي، والمهندس كامل، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط2، بيروت، مكتبة لبنان، 1984م، ص: 96. 96.

وقد أولى النقد العربي عناية واهتماما بدراسة التّركيب وحسبنا هنا أن نشير إلى نظرية النّظم التي قال بها عبد القاهر الجرجاني، فهو يرى أن الألفاظ" لا تتفاضل من حيث هي ألفاظٌ مجردة، ولا من حيث هي كلِّم مفردة، وأن الفضيلة وخلاَفَها في ملائمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها أو ما شابه ذلك، مما لا تعلُّق له بصريح اللفظة."[1] فالألفاظ عنده الممدوحة هي التّراكيب لا الألفاظ المجردة، وهي السَّبك،[2] الّذي يتميّز به شعر من شعر وكلام من كلام.

و " ترى الأسلوبية في دراسة التّركيب وسيلة ضرورية لبحث الخصائص المميزة لمؤلف معين"[3] أو شاعر؛ لارتباطها بأحاسيسه؛ فهو حين يلجأ إلى تركيب لغوي ما فإنه لا يستعمله عبثا عبثا – غالبا – لغرض نفسي أو بلاغي خاص.

1 – 2 –1– طول الجمل و قصرها:

ما يلاحظ في موشحات النّابلسي أن القصر والتّوسط هما السمتان الغالبتان على الجمل، مقارنة مع الجمل الطويلة. ونعني بالجمل الطويلة التي استغرقت أكثر من سمطين أو غصنين في الموشّحة لإتمام المعنى، ومن ذلك قوله:

قولُوا لِمَنْ قَدْ لامني *** في حبِّ سعدى و الرَّبابْ

لو ذقتَ طعمَ العِشْق ذبـ *** ـتَ و منكَ هذا الصَّخر ذابْ[4]

فقد جعل النّابلسي جملة القول في غصن وجملة مقول القول في الغصن الثاني، ومن الجمل الطّويلة ما بُني على الذكرى والحنين لأيام وصل الحبيب؛ مما يجعل النّابلسي يسترسل في كلامه فيتلذذ بوصف ما حوله وما كان بينه وبين الحبيب، كقوله:

حيي زمان التَّصابي *** أيامَ وصلِ الحبيبْ

1) الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص: 46.

2) الجاحظ أبي عثمان، الحيوان، مج:3، ص: 132،131.

3) سليمان داوود أماني، الأسلوبية الصّوفية– دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج،ط1، الأردن، دار جدلاوي، 1423هـ/ 1423هـ/ 2002م، ص: 97.

4) الديوان، ص: 62.

و المشي بينَ الروابي *** في الروضِ ذاكَ الخصيبْ

و كنتُ أشكوهُ ما بي *** و كانَ نِعْمَ المجيبْ

و كنتُ ألقى ثوابي *** ذاكَ الجمال المهيبْ[1]

أما الجملة المتوسطة فهي تلك التي تقاسمت المعنى في جزءين من أغصان الدّور أو شطرين من أسماط المطلع أو القفل، ومن أمثلة ذلك قوله:

لا يستوي حيّ ولا *** ميت و نورٌ مع ظلامْ

إنَّا لنرجُو كلّنَا *** عَن و جهنَا كشف اللِّثَامْ

حتى يزول في الهَوى *** ما بينَنا هذا الملامْ

و العشق عندي للمليح *** بعد الفَنا شيء يجبْ[2]

أربع جمل كل جملةٍ امتدت لتشمل جزءين من أغصان الدّور.

أما إذا تكوّن الغصن أو السمط من جملة أو أكثر فهي جمل قصيرة، ومن ذلك قوله:

يا جمالَ الوجودْ

طاب فيك الشهودْ

والبرايا رقودْ[3]

وقد تكون الجمل القصيرة مستقلة يجمعها مع بعضها البعض معنى واحد، ومن ذلك قوله:

يا مَن تجلَّى *** حتى تملاَّ *** بهِ الفتى المشتاقْ

ما ثَمَّ إلاَّ *** وجهٌ تجلَّى *** بزائدِ الإشراقْ

1) الديوان، ص: 76.

2) المصدر نفسه، ص: 62.

3) المصدر نفسه، ص: 388.

كلِّي اضمحلاَّ *** فصرتُ ظلاَّ *** لقدرةِ الخلاَّقْ

ما ملتُ كلاَّ *** و الغيرُ ضلاً *** عَن حالةِ العشاقْ[1]

ومن ذلك قوله أيضا وهذا النّمط الأكثر ورودا في موشحات النّابلسي:

الظاهرُ أفناني *** و الباطنُ أبقاني

و العاذلُ يلحاني *** في الكأسِ و في الحانِ

***

يا صاحبَ أشواقي *** ها أنتَ هوَ الباقي

و الحقُّ هوَ ساقي *** مِنْ خمرةِ إنسانِ[2]

قد يكون لجوء النّابلسي إلى الجمل القصيرة رغبةً وحبا في المحسنات البديعية، كما يبدو في المثال السابق، فالجمل القصيرة تجمع بين الإيجاز والمحسن البديعي، حيث جمع النّابلسي بين الطّباق والسّجع (الظّاهر، الباطن، أفناني، أبقاني...)، مما يؤدي إلى تكثيف الأفكار واختصارها.

وعموما إن المتأمل لجلِّ موشحات النابلسي يلاحظ أن الجمل القصيرة هي الجمل السائدة، وقد يكون قصر الجمل ملائما لطبيعة الموشح حيث يتحكم النغم الموسيقي في طول الجملة وقصرها.

1 – 2 – 2 – الجملة الفعليّة والجملة الاسميّة:

تأتي الجملة إمّا اسّمية و إمّا فعليّة، و بعد النّظر في الموشحات النّابلسي تبين تظافر الجملة الاسميّة والجملة الفعلية معا في نسج موشحات النّابلسي بحيث لا يمكن التمييز أيّهما أكثر شيوعا من الأخرى؛ ولعله يمكن إرجاع ذلك إلى أن طبيعة الموضوع الصّوفي تقتضي التّعبير عنه تكاملا بين النوعين بحيث اعتمد النّابلسي على دلالة التّجدد والاستمرارية للجملة الفعلية في وصف تجدد

1) الديوان: 368.

2) المصدر نفسه، ص: 525.

حدث التجليّ للذّات الإلهية وما يصاحبه من استمرارية الشّوق والحنين إليها، كما وظف الجملة الاسمية في تثبيت وتوصيفه ذاك الجمال الإلهي المهاب.

1 – 2 – 2 – أ – الجملة الاسميّة:

هي التي تدل على ثبوت الخبر دون التعلق بزمان، وقد تفيد الدّوام والاستمرار الثّبوتي إذا كان خبرها اسما، وقد تفيد استمرارا تّجدديًا إذا كان خبرها جملة فعلية بفعل مضارع.[1]

والجملة الاسمية يلجأ إليها الشّاعر للتعبير عن حالات تحتاج إلى التوصيف والتثبيت؛ وذلك لأن الاسم" يخلو من الزمن ويصلح للدلالة على عدم تجدد الحدث وإعطائه لونًا من الثّبات"[2].

وقد جاءت الجملة الاسميّة في موشحات النّابلسي كثيرة ومتنوعة نذكر منها قوله:

إنَّ المولى في كلِّ حالٍ مَعنا *** لولاهُ لَما نِلنا الهُدى لولاهُ

ما الروحُ وما الجسمُ الذي في المغنى *** ما النفسُ و مَا الأشكالُ و الأشباهُ

ما القربُ و ما أهلُ المقامِ الأسنى *** ما البعدُ و مَنْ بالجهلِ فيهِ تاهوا

الكلُّ إشارةٌ و أنتَ المَعنى *** يا مَنْ هو لا إلهَ إلاَّ اللهُ[3]

استهل النّابلسي هذا البيت بجملة اسمية مثبتة مؤكدة ثم أتى بسلسلة من الأسماء المسبوقة بـ (ما النافية) واستمر هذا النمط قرابة تسعة أسماء وذلك باحتساب الأسماء المعطوفة على ما قبلها، مما يوسع من أفق الانتظار بسبب إرجاء الخبر، إذ لا يعرف المتلقي ماذا بعد هذه المتتالية حتى يصل إلى قفل البيت (الكلُّ إشارةٌ...) وهذا الإرجاء يسهم في التّركيز على الحالات التي نفاها بسبب عدم التّعجل في الكشف عن أمرها، مثلما يسهم في تأكيد الخبر بوصه إنهاءً لموقف التّوقع والانتظار. أي أن هذا النّمط في التّركيب يبرز أطراف الجملة جميعا، بسبب ما يتيح من تأمل يتكأ على المباعدة بين أجزاء الكلِّم، والمبالغة في استخدام أداة النّفي في ألفاظ متتابعة.

1) ينظر: السامرائي فاضل صالح، الجملة العربية أقسامها وتأليفها، د ط، الأردن، دار الفكر، 1427هـ/ 2007م، ص: 162.

2) درويش أحمد، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتّراث، د ط، القاهرة، دار غريب، د ت، ص: 153.

3) الديوان، ص: 573.

والجملة الاسمية لا يمكن للنّابلسي إلا أن يوظفها في المدّح الإلهي وذلك من خلال الإشادة بأسمائه الحسنى وصفاته العلا التي لا تتغير ولا تتبدل ولا مجال في ذلك للشك، من ذلك ما نجده في قوله:

محبوبي ظاهرْ *** يتجلَّى بالوجهِ الباهرْ *** للعشَّاقِ في حكمِه قاهرْ[1]

وقوله في موشح آخر:

الحقُّ هوَ الباطنُ و هوَ الظاهرُ *** فاعرضْ عمَّنْ سِواهُ تحظى فيهِ

في الكونِ لَقَدْ بَدَا سناهُ باهرُ *** لَمْ يخفَ سِوى عَنِ الذي يخفيهِ[2]

وقوله أيضا:

هَذا هوَ باطنٌ و هَذا ظاهرُ *** بالخلقِ هوَ اللطيفُ و هوَ القاهرُ

فردٌ أحدٌ لَهُ الجمالُ الباهرُ *** و الناسُ لكلِّ واحدٍ فيهِ هَوى[3]

فالملاحظ أنه كثيرا ما يردد صفة (الباهر) ويذكر أسماء الله الحسنى(الظّاهر، الباطن، القاهر، اللّطيف، أحد) فكل هذه أسماءه عز وجل ثابتة لا تقبل التّغيير والتبديل.

فاسم الله " الظّاهر الذي ليس فوقه شيء وأظهر الوجود فلم يحجب عن المؤمنين آيات وحدانيته والحركة والسكون بيده وفي كل شيء له آية تدل على أنه الواحد...و الباطن الذي ليس دونه شيء ويجب الإيمان بالغيب لا تدركه الأبصار ويدرك الأبصار وهو اللطيف الحبير احتجب عن أبصار الخلق رحمة بهم وأشرق نوره على التائبين المنيبين فصفت قلوبهم واهتدوا إلى ربهم"[4].

و" الأحد الذي لا أول له ولا آخر له فلا تعتريه صفات الحوادث من التّغيير والتحلل و الانقسام والحلول والمشاركة والإيجاد والاحتياج فهو واجب الوجود لذاته ولولاه لم تخلق الأكوان

1) الديوان، ص: 375.

2) المصدر نفسه، ص: 573.

3) المصدر نفسه، ص: 597.

4) القشيري أبو القاسم، شرح أسماء الله الحسنى، ص: 225.

سبحانه وتعالى تنزه في ذاته وصفاته"[1]، و " القاهر اسم من اسمائه تعالى. ورد به نص القرآن بأنه قاهر وأنّه قهّار قال الله تعالى:﴿ وَهُوَ اَلْقَاهِرُ فَوقَ عِبَادِهِۦ ﴾[2] وقال سبحانه وتعالى:﴿ هُوَ اَلوَحِدُ اَلقَهَّارُ ﴾[3] واختلف أهل الحق في معنى القهار هل هو من صفات الذّات أو من صفات الفعل فقال قوم إنّه من صفات الذّات وهو بمعنى المبالغة من القاهر ومنهم من قال إنّه من صفات الفعل ومعناه الجبار الذي يحصل مراده من خلقه شاءوا أو أبوا رضوا أم كرهوا وأما الإشارة فيه ... واعلم أن الله سبحانه قهر نفوس العابدين وقهر قلوب العارفين وقهر أرواح المحبين. فنفس العابد مقهورة بخوف عقوبته، وقلب العارف مقهور بسطوة قربته وروح المحب مقهورة بكشف حقيقته."[4]

فتوظيف النّابلسي للجمل الاسميّة كان تثبيتا لحقيقة قدرة الحق تعالى في نفوس وقلوب المتلقين وتثبيتا لأسمائه وصفاته التي لا تحتمل التّغيير والتّبديل.

1 – 2 – 2 – ب – الجملة الفعليّة:

الجملة الفعلية هي التي تدل على الاستمرار التّجددي شيئا فشيئا[5]، وذلك بما تتضمنه من أفعال تدل على خصوصية معينة مغايرة للجملة الاسمية وتتجلى هذه الخصوصية في "عنصر الزمن والحدث بخلاف الاسم الذي يخلو من الزمن، ولأن عنصر الزمن داخل في الفعل، فهو يبحث في الذّهن عن نطق بالفعل وليس يشبه ذلك الاسم الذي يعطي معنى جامدا ثابتا لا تتجدد خلاله الصّفة المراد إثباتها."[6]

وإذا ما عدنا إلى موشحات النّابلسي ألفينا الجمل الفعليّة ممتزجة ببعض الخيال الصّوفي ويعود ذلك لشوق النّابلسي وحنينه لرؤية الذّات الإلهية وهو ما جعله يذهب بنفسه وبنا إلى مدى

1) القشيري أبو القاسم، شرح أسماء الله الحسنى، ص: 215.
2) سورة سورة الأنعام، الآية:61.
3) سورة الرعد، الآية: 16.
4) القشيري أبو القاسم، المصدر نفسه، ص: 105.
5) ينظر: درويش أحمد، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتّراث، ص:151.
6) المرجع نفسه، ص: 151.

يبتغي أي أحد الوصول إليه ألا وهو رؤية الذّات الإلهية، فهنا يتجلى بعض التّخيل حيث يقوم بوصف تّجليّ الذات الإلهية معتمدا على الجملة الفعلية بقدر قد يسيطر على قوام البيت من الموشحة، ومثال ذلك قوله:

تجلَّى الزّاهرُ الزّاهي *** لقلبِ السّاهرِ السّاهي

فَأفنى كلَّ موجودٍ *** سناهُ الباهرُ الباهي[1]

وقوله في بيت آخر:

بدا بالجانبِ الغربي *** جمالُ الوجهِ مِنْ سلمى

و زالَ البُعدُ بالقربِ *** و طابَ المبسمُ الألمى

و لاحَ السرُّ في قلبي *** و ربِّي زادَني علما

فيا بدري و يا زيني *** تجافيكَ الشجي أحرقْ[2]

وقوله في موضع آخر:

طَلعت في ظلمةِ الأكـ *** وان أنوارُ حبيبي

فاهتدى الساري إلى ذا *** كَ الحِمى النائي القريب

و شممنَا عرف مسك *** من ربا نجدٍ و طيبِ

و صَبَتْ نفس عذولي *** وانمحتْ عين رقيبي[3]

ويلاحظ في كل نموذج مما سبق أن كل بيت قد ارتكز على جملتين فعليتين أو ثلاث على الأقل، مما يضفي على البيت طابع الحيوية في نص الموشحة، ويدفع بالمتلقي إلى التّجاوب مع هذا الأخير، واستعمال النّابلسي للجملة الفعليّة كان ضرورة لما يريد إيصاله لنا؛ ألا وهو نقل لقاءه

1) الديوان، ص: 580.

2) المصدر نفسه، ص: 360.

3) المصدر نفسه، ص: 56.

بالمحبوب ولاسيما أن الفعل جاء في زمن الماضي الذي يؤكد أن الشّاعر أو الوشّاح قد استند في دعوته إلى تأمل سابق وتجربة ماضية قد يقنع بها المتلقي ويحفزه على الاستجابة لدعوته تلك، والسّلوك مسلكه الصّوفي والثّبات على هذا الطريق بالنسبة للسّالك في أول الطريق حتى يتحقق له ما تحقق للشّاعر؛ ذلك أن موشحات التّصوف تلقى في محافل الذّكر والإنشاد الصّوفية بقصد التّذكير والتّأثير.

ولعل الاعتماد الكلي للنّابلسي على الأفعال الماضية في الأبيات السابقة لافت للانتباه و خاصة أنها قد خلت من بقية الأفعال مما يجعلنا نعتقد أنه الفعل الغالب في جل موشحات النّابلسي ولعل لذلك علاقة بالحالة النفسية للوشّاح، وللتّأكد من ذلك لجأت إلى الجدول الإحصائي للوقوف على الحقيقة والنّتائج، كما سيبينها الجدول الآتي:

الأفعال	الماضية	المضارعة	الأمر	المجموع
عددها	447	250	149	846
النسبة المئوية	%52.84	%29.55	%17.61	%100

يلاحظ من خلال هذا الجدول الإحصائي أن النّابلسي قد ركز على زمن الماضي، لأنه يعبر في الكثير من موشحاته عن تجارب عايشها، مما يدل على أن الشّاعر في حالة تذكر وشوق وحنين دائم للمحبوب بحيث يستمتع بذكر تجاربه الوجدانية السّابقة وتكرارها في كل موشحة، مع ذلك لا يمكن بأي حال من الأحوال أن نحكم عليه بانغلاقه وانكفائه على تجاربه السابقة؛ ذلك أن المتأمل في النّسبة المشتركة بين الأفعال المضارعة وأفعال الأمر يجدها (47.16%) وهي نسبة تقارب نصف نسبة الأفعال الواردة في الموشحة؛ أي أنها نسبة لا يمكن الاستهانة بها في مقابل ما كان منها من الفعل الماضي؛ باعتبار أن الفعل المضارع يفيد معنى التّجدد والاستمرار وفعل الأمر يفيد طلب تحقق الفعل في المستقبل مما يعني أن النّابلسي بالقدر الذي عبر فيه عن شوقه وحرقته، و أنه قد ذاب عشقا وحبا لمحبوبه، يرغب في تجدد لقاء ووصال المحبوب واستمرارية هذا الحدث الصّوفي. ولعل قول النّابلسي فيما يلي يوضح ذلك:

دَعْ جمال الوجه يظهرْ *** لا تغطي يا حبيبي

طول ليلي فيك أسهرْ *** زاد شوقي و نحيبي

هكذا المحبوب يقهرْ *** بالجفا قلب الكئيبِ[1]

اجتمع في هذا البيت الفعل الماضي (زاد) والمضارع (يظهر، أسهر، يقهر، تغطي) والأمر (دع)، فبالقدر الذي أفاده فعل الماضي عن شدة شوق المحبِ للمحبوب و دلالة فعل المضارع على تجدد قهر المحبوب بالجفاء وسهر المحِب بالشّوق والحنين، فإنّ النّابلسي يرغب و يطلب تجدد ظهور المحبوب له، ولن تكون استجابة المحبوب إلا في زمن الاستقبال بحكم أن استهلال البيت كان بزمن المستقبل من خلال فعل الأمر (دع) الذي هو في حقيقة الأمر طلب ودعوة وجهها الشّاعر للمحبوب، وبهذا يكون النّابلسي قد استغل أزمنة الفعل الثلاث في تصوير تجدد واستمرارية هذه العلاقة التّفاعلية بين المحب و المحبوب، ومما تجدر الإشارة إليه أن إحصاء الأفعال الواردة في هذه الموشحة كاملة يبين وجود (ثلاثة عشرَ فعلا مضارعا و أحد عشر فعل أمر وثمانية أفعال ماضية) مما يؤكد أن النّابلسي يزاوج بين الأنواع الثلاثة في التّعبير عن مواجيده والإفصاح عن تباريح حبه وشوقه ورغبته الملحة في تجدد لقائه ووصاله بمحبوبه. وإيغالا منه في تلك المحبة يلجأ إلى فعل الأمر لدعوة غيره لتعاطي خمر المحبة الإلهية كقوله:

ادْخُلِ الحانات واشطحْ *** و انْثَنِ سكرَا و عَرْبِدْ

و اشرب الكأس المطفحْ *** نلت ملكًا متأبدْ

إنه الصّرف المطهّرْ *** عن قبيح و معيبِ[2]

أو حتى يطلب تعاطيها لنفسه من السّاقي، وذلك في قوله:

ساقي يا ساقي *** اسقني مِنْ خمرِهِ الباقي *** و اكشفْ لي عَنْ قيدِ إطلاقي

1) الديوان، ص: 43.

2) المصدر نفسه، ص: 43.

يا ساقي آهِ يا ساقي[1]

وبهذا يكون النّابلسي قد استخدم أنماطا مختلفة من الجملة الفعلية، بما يناسب الدّلالات التي عبر عنها، من خلال المراوحة بين الأفعال الماضية تارة والمضارعة تارة والأمر تارة أخرى.

1 – 2 – 3 – التّقديم والتّأخير:

للجملة العربية نظام خاص في ترتيب عناصرها، ففي الاسّمية يقدم المبتدأ وفي الجملة الفعلية يأتي الفعل ثمَّ الفاعل، غير أن هذا النظام يسمح بإحداث تغيرات عليه كالتقديم والتأخير، وغالبا ما يكون هذا التغيير له ارتباط وثيق بالتجربة الشعرية والشعورية للشّاعر؛ لأن أي تغيير في حركة الصّياغة يتبعه حتما تغيير في الرّؤية والفكرة التي تجسده.

ويقول عبد القاهر الجرجاني عن جمالية هذه الظّاهرة وما تحققه من قيم فنية ودلالية:" وهو باب كثير الفوائد، جَمُّ المعاني، واسع التّصّرف، بعيد الغاية، لا يزال يفترُّ لك عن بديعيةٍ، ويفض بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف بك موقعهُ، ثمّ تنظر فتجد سبَبَ أنْ راقك ولطف عندك، أنْ قدِّم فيه شيء، وحوِّل اللَّفظ عن مكان إلى مكان."[2]

ولما كان التّقديم والتّأخير من أهم التّغيرات التي تصيب بناء الجملة وتؤدي في العادة إلى "إبراز الدّلالة بتقديم جزء على آخر أو تأخيره عنه"[3]. وقد مست عملية التّقديم والتّأخير في موشحات النّابلسي الجملة بنوعيها الاسمية، والفعلية.

1 – 2 – 3 – 1 – التّقديم والتّأخير في الجملة الفعليّة:

يقوم التّرتيب الافتراضي للجملة الفعليّة على وجود الفعل ويسمى المسند ثم الفاعل وهو المسند إليه ويليه المفعول به، ثم تأتي المتعلقات ولكن هذا الترتيب ليس ثابتا غالبا ما يتجاوزه

1) الديوان، ص: 375.

2) الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص: 106.

3) عبد المطلب محمد، البلاغة والأسلوبية، ص: 337.

الوشّاح لبناء تراكيب متميزة تعبر عن أحواله النفسية ومقاصده الدّلالية، ومن صور هذا التّقديم في الموشحات.

1 – 2 – 3 – 1 – أ – تقديم الجار والمجرور على الفاعل:

جاءت **إلينا** البشائرْ *** بهمزِ تلك العيونْ

و أفهمتنا الأشائرْ *** مِنْ كُنْ لأقصى يكونْ

و العقلُ قدْ كانَ حائرْ *** فيهم كثير الظنونْ

و منهُ دارتْ دوائرْ *** على البعيدِ القريبْ[1]

قدم النّابلسي في هذا الموضع الجار والمجرور (إلينا) على الفاعل (البشائر) والأصل في الكلام أن يقول: (جاءت البشائر إلينا) والغرض من ذلك بيان الحظوة التي نالها، وأنها حدث هام بالنسبة له حيث جاءت لتوضح له حقائق الكون وتجليَّ عنه الحيّرة التي شغلت عقله، وفي ذلك إشارة إلى معنى جليل وهو أن صدقه في التأمل والتّدبر في كون الله وحكمته في إدارة شؤون خلقه، كان نتيجته هذه البشائر التي خُصَّ بها والتي يبدو أنه يشير بها إلى التّجليات الإلهية، والهدف الذي يؤديه التّقديم والتأخير هنا هو تبيان المسرة التي تغمره بذكر المسند.

ومن تقديم الجار والمجرور على الفاعل ما ارتبط بالمفعول به، قوله:

يا مسمّى بالأسامي *** كلها و هو المنزهْ

أنت في الكل مرامي *** فيك عيني تتنزهْ[2]

وفي هذا البيت تجاوز النّابلسي التركيب النّمطي فقد قدم الجار والمجرور (فيك) على الفاعل والفعل معا وهما على التوالي (عيني تتنزه)، حيث يعود الضمير (الكاف) على المفعول

1) الديوان، ص: 76.

2) المصدر نفسه، ص: 43.

به، وقد دّل هذا التّرتيب على الاهتمام الخاص الذي يوليه النّابلسي للتأمل في تجلياتِ الذاتِ الإلهيّةِ في خلقه.

1 – 2 – 3 – 1 – ب – تقديم الجار والمجرور على المفعول به:

من هذا قوله:

هكذا المحبوب يقهرْ بالجفا قلب الكئيبِ

كل شيء عقد جوهرْ حلية الحُسن المهيبِ[1]

قدم الشّاعر شبه الجملة (بالجفا) على المفعول به (قلب الكئيب) وقصده بذلك إظهار شدة الوجد والشّوق الذي يعانيه في بعده عن المحبوب.

1 – 2 – 3 – 1 – ج – تقديم المفعول به على الفعل والفاعل:

كما يستخدم النّابلسي التّقديم و التّأخير المتمثل في تقدم المفعول به على الفعل والفاعل في هذا الشاهد:

يا سقاة الرَّاح قومُوا *** طلعَ الفجرُ علينَا

عن سِوى الخمرة صومُوا *** أين مَنْ يفهم أينَا[2]

يبرز النّابلسي أهمية الخمرة الصّوفية مستخدما بناءً أسلوبيا اعتمد على التّقديم والتّأخير، حيث قدم المفعول به (عن سوى الخمرة) كونه جار ومجرور على الفعل والفاعل (صوموا)، وهو إذ بدأ بهذا الاستثناء إنما تأكيدا منه على أهمية هذه الخمرة التي يجب الاكتفاء بها؛ إذ يؤدي هذا التّقديم لشبه الجملة التي في محل المفعول به معنى التّخصيص والتّحديد أن شرب الخمرة الصّوفية مباح وكل ما هو عداها يجب الصّوم عنه. ومثل هذا قوله:

1) الديوان، ص: 43.

2) المصدر نفسه، ص: 43.

علينَا الخمر قَدْ دارتْ *** بهَا ألبابنَا حارتْ[1]

قدم المفعول به (علينا) على الفاعل (الخمر) والفعل (دارت) ويؤدي التّقديم هنا معنى تخصيص النّابلسي ومن كانوا معه في ذلك المجلس بالخمرة، ومن صور تقديم المفعول به على الفعل والفاعل أيضا قوله:

عبدُ الغني أغناهُ مولاهُ الغني

بفضلهِ و زادُهُ زادٌ هني

و بالصّلاةِ و السلامِ يعتني

على النبيِّ المُصطفى الذي رَقى *** و كلُّ أمرٍ لَمْ يَزَلْ محقَّقَا[2]

قدم النّابلسي في هذا الموضع الجار والمجرور (بالصّلاة والسّلام) التي في محل مفعول به، على الفعل والفاعل (يعتني)، والأصل أن يقول: (يعتني بالصّلاة والسّلام على النّبي المصطفى..)، والغرض من ذلك بيان ما للصلاة والسلام على رسول الله صلى الله عليه من شأن وأهمية، وأنّها فعل له فضل عظيم ذلك لقوله صلى الله عليه وسلم:" من صلّى عليّ صلاةً صلّى الله عليها بها عشرا".[3] والأحاديث التي تبيّن فضل الصّلاة على رسول الله كثيرة، والهدف الذي يؤديه هذا التّقديم والتّأخير الحث على العناية بالصّلاة والسلام على رسول الله صلى الله عليه وسلم.

1 – 2 – 3 – 2 – د – تقديم الجار والمجرور على الجملة الفعليّة:

صلاةُ اللهِ مولانا *** على خيرِ الأنامْ

و منَّ الله أدنانَا *** على نهجِ الخليلْ[4]

1) الديوان، ص: 77.

2) المصدر نفسه، ص: 379.

3) مسلم بن الحجاج، الجامع الصحيح، مج 2، ج2، ص: 4.

4) الديوان، ص: 410.

انحرف الشّاعر إلى ترتيب آخر، فقدم الجار والمجرور (من الله) على كل عناصر الجملة الفعلية، والغرض من هذا التّرتيب هو بيان أنَّ القرب من الله كان بفضل هديّ الرّسالة التي جاء بها الرّسول صلى الله عليه وسلم. وقوله أيضا:

جَميع الكون في عيني *** تقادير الوجود الحقّ

و مِنْ طاقاتهِ يَبدو *** وجود الحقِّ للرائي[1]

وفي هذا البيت أيضا قدم الجار والمجرور (من طاقاته) على الفعل والفاعل لينبه أن ما في الكون هو دليل على وجود الحق تعالى.

1 – 2 – 3 – 2 – التّقديم والتّأخير في الجملة الاسميّة:

تقوم الجملة الاسميّة على الإسناد، المبتدأ مسند إليه والخبر هو الذي يكمل معنى الجملة مع المبتدأ، ويكون مفردا أو جملة أو شبه جملة، و خبر شبه الجملة يكون من ظرف أو من جار ومجرور.

وتقديم شبه الجملة الواقعة خبرا، والمشكلة من الجار والمجرور من الصّيغ التّعبيرية الوارفة في موشحات النّابلسي وقد وردت في نماذج متعددة ومتنوعة منها:

الصّورة الأولى: تقديم شبه الجملة الخبريّة المصدّرة بحرف الجر: اللام.

الصّورة الثانية: تقديم شبه الجملة الخبريّة المصدّرة بحرف الجر: الباء.

1 – 2 – 3 – 2 – أ – تقديم شبه الجملة الخبرية المصدّرة بحرف الجر اللام.

و صلّى ربنا الهادي *** على مَن شرَّفَ الوادي

لهُ عبد الغني الحادي *** بعشقٍ فيهِ منسوبِ[2]

1) الديوان، ص: 25.

2) المصدر نفسه، ص: 77.

تصدرت شبه الجملة (له)، وهي تتكون من (اللام) التي تدل على الاختصاص والاستحقاق، وضمير الغائب (الهاء) الذي يعود على النّبي صلى الله عليه وسلم، وتقديم شبه الجملة (له) يدل على ما خص به النّبي صلى الله عليه سلم بعشق عظيم من عبد الغني النّابلسي، وذلك تشريف له وإعلاء لشأنه بما يليق بمقامه. وقوله مثل هذا في موضع آخر:

لَهُ كَبِدٌ مِنَ الأشواقِ ذابتْ *** و فطنتُه غرامًا فيكَ غابتْ

و نفسٌ بعدَ ذلكَ منهُ خابتْ *** و هَذا مِنْ جنونِ العشقِ قسمُ[1]

قسمُ[1]

يدخل هذا التّقديم ضمن التّقديم الواجب لأن المبتدأ، جاء نكرة محضة لا مصوغ للابتداء بها و لأن الخبر لحق القارئ أو السامع. ومثل هذا قوله:

إنَّ مولانا كريمْ *** يعتني بالمتَّقينا

وَ لَهُ سرٌّ مقيمْ *** في قلوبِ العارفينا[2]

وقد تتصل بلام الجر ياء المتكلم، يجيء بها للتخصيص وبيان الحال، كقوله:

لي بنجدٍ فالنّقا فالسَّفح من وادي منى *** جيرة وجدي بهم يجلو عن القلبِ الكروبْ[3]

ويأتي التّقديم أيضا لبيان الحاجة وأنّه يتمنى أن يُخصَّ دون غيره، وجاء ذلك في قوله:

و إذا سألتُكَ حاجتي *** يا سيدي لي فاستجبْ[4]

والتّقديم هنا في سياق الدّعاء بأن يُخصَّ بالإجابة، ومن ذلك أيضا قوله:

يا مليح الوجه خلّصـ *** ـني من الهجرِ القبيحِ

1) الديوان، ص: 448.

2) المصدر نفسه، ص:544.

3) المصدر نفسه، ص: 52.

4) المصدر نفسه، ص: 62.

ثم حوّل لي إشارا *** ت المعاني بالصّريحِ[1]

قدم (لي) لبيان أنّه في أشدِّ الحاجة إلى فهم تلك الإشارات التي تصله بمحبوبه فقد أعياه الهجر الّذي يلقاه من محبوبه.

1 – 2 – 3 – 2 – ب – تقديم شبه الجملة الخبريّة المصدّرة بحرف الجر الباء:

بنورِكَ أيُّها الوجهُ الجميلُ *** ظهرنَا كلُّنا جيلٌ فجيلُ

و بانَ الحقَّ و اتضحَ السبيلُ *** و إنَّكَ حسبُنا نعمَ الوكيلُ[2]

وهنا اختصَّ نور الجمال الإلهي بظهور الأجيال، والكون وما فيه؛ إذ لا أحد سواه الخالق لذى قدم ما يدل عليه (بنورك) في سبيل التّخصيص. ويقول في موشح آخر:

علينَا الخمر قَدْ دارتْ *** بهَا ألبابنَا حارتْ[3]

تصدرت شبه الجملة (بها) الشطر الثاني، وهي تتكون من الباء التي تدل على السببية وضمير الغائب (الهاء) الذي يعود على الخمرة وتقديم شبه الجملة يدل على أهمية هذه الخمرة و ما تفردت به هذه الخمرة من تأثير وفاعلية على عقل وقلب الوشّاح الصّوفي عبد الغني النّابلسي ومن معه في مجلس الخمرة. ويقول في موشح آخر:

صَلّ يارب على الها *** دي بنور متلالي

أحمد المختار مَن أظـ *** ـهر سرّ المتعالي

و به عبد الغني فا *** زَ بفضلٍ و كمالِ

ما ثنى في الرَّوضِ ريح *** معطف الغصنِ الرطيبِ[4]

1) الديوان، ص: 56.

2) المصدر نفسه، ص: 416.

3) المصدر نفسه، ص: 77.

4) المصدر نفسه، ص: 56.

والأمر نفسه في هذا البيت غير أن هاء الضّمير هنا تعود على النّبي المصطفى صلى الله عليه وسلم وتقديم شبه الجملة (به) لبيان فضل النّبي صلى الله عليه وسلم على عبد الغني النّابلسي وعلى كل من اتبع هداه؛ فقد حظوا بفضل الهدايّة إلى طريق الحق.

سُنَّةُ نبيِّ مختارْ *** فيها قيامُ الليلْ

طالتْ بِها الأعمارْ *** تعطي القِوى و الحيلْ

حوزوا بِها أنوارْ *** واحووا المُنى و النيلْ

صلُّوها يا أبرارْ *** عنكُم يزولُ الويلْ[1]

أما في هذا البيت فقد قدم شبه الجملة (بها) لبيان التّخصيص الذي يفيد التّشريف؛ إذ بسنة قيام الليّل تطول الأعمار وبها يحوز الإنسان الأنوار والمبتغى وتفرج الكربات لذلك يحث النّابلسي على صلاتها.

صرف صفَتْ للشاربين بلا مزاج *** و بها ضاءَ سراجي[2]

وفي هذا التّقديم أيضا بيان خُصوصية خمر المحبة الإلهية؛ إذ بها وحدها تنور عقله وقلبه فهي الصّافية المصفاة الطّاهرة.

كانت هذه أكثر الأساليب التي اعتمدها النّابلسي في التّقديم والتأخير، وقد نجده في حالات قليلة جدا لا تكاد تذكر يفصل بين المبتدأ وخبره، ومن ذلك قوله:

لما تجلَّى حبيبي *** لي كان مسكي وطيبي

والوجهُ منهُ سباني *** بكلِّ حُسن غريبِ[3]

1) الديوان، ص: 418.

2) المصدر نفسه، ص: 49.

3) المصدر نفسه، ص: 79.

فقد فصل النّابلسي في الشطر الأول من الغصن الثاني بين المبتدأ (الوجه) وخبره الجملة الفعلية (سباني)، بالجار والمجرور (منه)؛ وذلك لإفادة التّخصيص والتّحديد والقصر أيضا؛ لأن النّابلسي يتحدث عن حاله وما أصابه من قرب ونشوة لتجلي المحبوب لديه، فقد أسره حسنه الظّاهر المتجلي فيما حوله.

2 – البناء الأسلوبي في موشحات عبد الغني النّابلسي:

2 – 1 – الأساليب الإنشائية:

تنوعت أساليب الإنشاء في موشحات النّابلسي، والإنشاء هو ذلك الكلام الذي لا يحتمل صدقا ولا كذبا، وهو ما لا يحصل مضمونه، ولا يتحقق إلا إذا تلفظت به، و هو قسمان: الإنشاء الطّلبي وغير الطلبي.

و ما يهمنا هنا هو الإنشاء الطّلبي الذّي يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطّلب، وأنواعه: التّمني، والاستفهام، والأمر والنّهي والنّداء.[1]

وقد اقتصر هذا القسم من الإنشاء في الموشحات الصّوفية لعبد الغني النّابلسي؛ على أسلوب الأمر والنّداء والنّهي وفق ما يقتضيه سياق الكلام، وقرائن الأحوال، وما تقتضيه أيضا خصوصية التّجربة الشّعرية، في منطلقاتها الوجدانيّة، وأبعادها الفنيّة، و من الجمل الإنشائية الطّلبية الواردة عند الشّاعر:

2 – 1 – أ – أسلوب الأمر:

الأمر هو طلب حصول الفعل من المخاطب على وجه الاستعلاء[2]، وهو أكثر الأساليب الإنشائية ورودا في موشحات النّابلسي، وقد استخدم النّابلسي أسلوب الأمر في غير معناه

1) ينظر: يوسف أبو السعود، البلاغة والأسلوبية، مقدمات عامة، ط1، عمان، المملكة الأردنية، الأهلية للنشر والتوزيع 1999م، 1999م، ص: 57.

2) السيّد أحمد الهاشمي، مرجع سابق، ص: 63.

الحقيقي، وخرج به إلى معان أخرى مجازية تفهم من سياق الكلام، وقرائن الأحوال، ومن هذه المعاني: ما يكون فيه خطاب النّابلسي موجها للذّات الإلهية؛ فهذا الخطاب من الأدّنى إلى الأعلى ينبغي ألا يكون الأمر بمعناه الحقيقي، مما يوسع آفاق التّعبير أمام النّابلسي، ويتخذ من هذه الصّيغة سبيلا أسلوبيا ليعرض حاله، أو يلتمس تحقيق غاية معينة ومن ذلك ما نجده في قوله:

يا جمالَ مَنْ أهوى * يا غيبْ * أثنى * ذَا الحجابَ صِلْ عبدكْ

متِّعني بما أروى * لا عيبْ * صِّلني * إن تشأ أكُنْ عبدكْ[1]

فقد وردت صيغة الأمر ثلاث مرات (صّلْ، متعني، صِّلني) كلها تحمل معنى الرّجاء والتّذلل في الدّعاء، ويتسع هذا المعنى ويتعمق بتكرار الصّيغة نفسها مرتين (صِّل، صِّلني)، فهو أمام الذّات الإلهية وفي مثل هذا السّياق ينكشف فيه ضعفه ولا يمكن له أن يستخدم الأمر على وجه الإلزام، وإنما هو الرّجاء والدّعاء من الأدّنى إلى الأعلى، يطلب فيه النّابلسي وصلاً بالمفهوم الصّوفي؛ والوصل أو الوصال عندهم هو" إذا اجتهد السالك، وحظي بالمنة الإلهية، والفتح الرباني، وبلغ ما يتمناه، يقال أنه وصل واتصل، أي تحقق مراده، وبلغ ما فاته"[2].

وقد نجد هذا الإلحاح في طلب الوصال عند النّابلسي، بفعل أمر آخر وبصيغة النّهي كذلك التي لا تبعد عن معنى الرّجاء والاسّتعطاف والتّوسل، ومن ذلك قوله:

دَعْ جمال الوجه يظهرْ *** لا تغطي يا حبيبي

طول ليلي فيك أسهرْ *** زاد شوقي و نحيبي[3]

يتضح فيها أن النّابلسي راغب في الوصل، متشوق له، وكأن النّابلسي يطلب أدّنى الوصال الذي يدرك بعين القلب؛ فهو يعبر عن رغبته برؤية المحبوب ووصاله، عبر صيغتي النّهي والأمر اللتين جاءتا للتّوسل والاسّتعطاف.

---

1) الديوان، ص: 390.

2) الشّرقاوي حسن، معجم ألفاظ الصوفية، ص: 286.

3) الديوان، ص: 43.

وفضلا عن صيغ الأمر التي تبينت من خلال مخاطبة الذّات الإلهية، فخرجت إلى دلالات الدّعاء والتّوسل، ترد عند النّابلسي بعض الصّيغ الأخرى التي يوجهها إلى نفسه، أو إلى مخاطب مطلق يصعب تحديده كقوله:

فاسمع بأُذْنِ القلب ما أبديهِ *** في الحبِّ أطيارُ المعاني ناحتْ[1]
ناحتْ[1]

فالخطاب هنا للذّات الصّوفية، سواء أكانت ذات النّابلسي، أم ذات السّالكين العارفين، ويلحظ أن معنى التّوجيه والإرشاد في هذه الصّيغة قد جاء في إطار تراسل الحواس، وما يحمله من قيمة أسلوبية مبنية على العدول من الأذن المرتبطة بالسمع، إلى القلب المرتبط بالإحساس والانفعال؛ إذ جعل للقلب أذنا خاصة به، مما يؤمئ إلى أهمية القلب عند الصّوفي، ومقدار ما يحتاجه من تأمل واستغراق داخلي، يؤدي به إلى الانّفصال عن الأصوات والظّواهر المحيطة به، لأنه يسمع بقلبه، في هيئة أصوات وجدانية داخلية، مما يضفي على موشحات النّابلسي الطّبيعة الوجدانية والانفعالية رغم ما يحمله من جانب فكري متصل بالتّجربة الصّوفية.

ومن المعاني كذلك التي يتوخاها النّابلسي من أسلوب الأمر النّصائح والإرشادات للمريدين، والرّاغبين في سلوك طريق التّصوف، فمن ذلك قوله:

أيّها القومُ اصعدُوا فوقَ المنارْ *** واتركُوا الأغيارَ فالأغيار نارْ
و امسحُوا عن وجهِكمْ هذا الغبارْ *** و انظرُوا الوجهَ الذي في الغيرِ غارْ[2]

وعلى هذا النّحو ينصح النّابلسي المريدين بسلوك الطّريق؛ إذ رمز له بالمنار وترك الأغيار؛ أي كل ما هو غير الله تعالى، من النّاس أو مغريات الدّنيا، وإزالة غشاوة أبصارهم والنّظر ببصيرة قلوبهم حقيقة وجود الأشياء، ويجيئ بعد ذلك باستفهام تقريعي مستنكرا عليهم استبطاء الوصول.

ويقترن الأمر بالنّهي، كما جاء في موشح أقرع في قوله:

1) الديوان، ص: 39.
2) المصدر نفسه، ص: 79.

ألا فالتفتْ يا مديرَ الكؤوسْ *** و لا تنسني قدْ أطلتُ الجلوسْ

أقمني لأشهد وجهَ العروسْ *** وهات اسقني فضلة الكأس هاتْ[1]
هاتْ[1]

نلحظ مجيء أربعة أفعال أمر هي:" التفت، أقمني، اسقني، هات" كل هذا يزيد انتباه المستمع، خاصة عندما استفتح الكلام بقوله:" ألا" الاستفتاحية. إضافة إلى استخدامه في هذا البيت صيغة النّهي، وهي الوجه الآخر للأمر من خلال الفعل (لا تنسني)؛ فالشّاعر بهذا راغب في شرب هذه الخمرة، متشوق إليها، متعلق بها، وصيغة الأمر هنا تحمل معنى الاصرار على انتظارها حتى يتسنى له تعاطيها والاستمتاع بها وقد أكد هذه الحقيقة بجملة مثبتة مؤكدة تلت صيغة النّهي؛ إذ قال : (قد أطلت الجلوس).

وأكثر استخدام أسلوب الأمر عند النّابلسي كان التماسا لشرب الخمرة الصّوفية فيقول:

روِّقِ الكاساتْ *** يا ساقي المُدامْ *** في هذا المقامْ

واسقِ للساداتْ *** في جنحِ الظلامْ *** خمرَ الاصطلامْ

واخرقِ العاداتْ *** ما بينَ الكرامْ *** أهل الاحترامْ

هاتِ كاسي هاتْ *** لا تخشَ المَلامْ *** أنتَ لي إمامْ[2]

والأمثلة على ذلك كثيرة نكتفي بهذا المثال ولقد بدى واضحا في ذلك توظيف النّابلسي أسلوب الأمر بما يناسب الدلالات التي عبر عنها خروجا به عن معناه الحقيقي في سبيل التّوسل والاستعطاف والتّضرع و الدّعاء لله تعالى، أو بمعنى التّوجيه وإرشاد سالكي طريق التّصوف أو حتى فيما كان يلتمس به تعاطي خمرته الصّوفية أو دعوته لشربها.

1) الديوان، ص: 106.

2) المصدر نفسه، ص: 487.

2 – 1 – ب – أسلوب النّداء:

يحتل أسلوب النّداء مكانةً ملحوظة في تراكيب النّابلسي في طوالع موشحاته[1] سواءً ما كان كان منها أقرعًا أو تامًا، فضلا عما جاء في بنيتها الدّاخلية، و إذا كان النّداء يعني " طلب المتكلم إقبال المخاطب عليه... "[2]، فإنّ ما جاءت به دلالة النّداء في موشحات النابلسي بشكل مطلق دون أن يكون لطلب الإقبال، كما قد تتعدى في بعض المواضع دلالة النّداء إلى دلالة التنبيه، يقول ابن جني:" ومن ذلك (يا) في النّداء؛ تكون تنبيها، ونداء، في نحو: (يا زيدُ) و(ياعبد الله) وقد تجردّها من النّداء للتنبيه البتة، نحو قول الله تعالى:(ألا يا اسجدوا)"[3] ، كما سيتبين ذلك لاحقا.

وقد ورد النّداء في حدود مئة وسبعة وعشرين موضعا في موشحات النّابلسي، حيث اكتفى بأداتين هما: (يا، أيُّها)، و إنْ كان استعماله للأولى أكثر من الثّانية، سواء أكانت ظاهرةً أم خفية، مقدرة في سياق الكلام، إلى أن المنادى يتنوع على حسب مقتضى الحال، فهو إما أن يكون موجها إلى الذّات الإلهية، وإما ذات الشّاعر، وإما إلى كل المريدين الذّين يرغبون سلوك طريق التّصوف، وإما أن يكون موجها لعاذليه في الحب.

أما النّداء الموجه إلى الذّات الإلهية التي يعشقها النّابلسي ويتمنى الوصول إليها غالبا ما يأتي تعبيرا عن الضعف الإنساني ومعاني الانطراح بين يديّ الله عز وجل التماسا للتقرب و التّملّي في جمال الذّات الإلهية توددًا ورجاء في التماس الوصال، و مثاله قول النابلسي:

يا مَنْ جمعَ الحُسْنَ جميعًا و حوى *** رفقًا بمتيَّم لَهُ فرطُ جَوى

1) ينظر على سبيل المثّال مقدمات موشحاته : (ص: 25، 52، 62، 81، 180، 236، 239، 366، 368، 388، 390، 390، 566، 597)

2) السيّد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص: 82.

3) ابن جني أبي الفتح عثمان، الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، د ط، المكتبة العلمية، د ت، ج2، ص: 196.

عشقي لكَ في الكمالِ داءٌ و دوا *** بالنّورِ طفَّى النارَ و بالنارِ كوى[1]

وقوله في موشح آخر:

أيّها الظّاهرُ بي خلفَ حجابْ *** كلّ مَن يدعوكَ بالأسما يُجابْ

أمركَ الحقّ هو الأمر العجابْ *** و هو كالبرقِ و نحنُ اللَّمعاتْ[2]

فالمنادى هنا هو الذات الإلهية والشّاعر دائم الرّجاء والتّودد لله – عز وجل –، والنّداء من العبد لخالقه نداءُ بعيد كامن في علوه سبحانه وتعالى، ولكنه يتحول إلى نداءٍ قريب كامن في رحمة الله بعباده، فالعلاقة وطيدة جدًا وعميقة الارتباط بين الطّرفين؛ الشّاعر المحب من جهة، والذّات الإلهية التي يعشقها ويتعلق به وينشد القرب إليها من جهة أخرى.

فأكثر ما ورد في موشحات النّابلسي كما سلف وأن ذكرنا باستخدام الأداة (يا) باستثناء بعض المواضع التي استغنى فيها النّابلسي عن الأداة، حيث اختار سبيل النّداء السّياقي، الّذي نلمس فيه المنادى وموضوع النّداء، دون أداة دالة صراحة على هذا الأسلوب، مما يجعل من تقديرها مسوغًا لعملية تفاعل المتلقي، وذلك في قوله:

حبيبي أنتَ لي ظاهرْ *** سباني وجهُكَ الباهرْ

وَطرفي في الدُّجى ساهرْ *** و سلطانُ الهوى قاهرْ[3]

وقوله أيضا:

مولاي على نبيّك الحيّ صلاتي *** طه مَن أزالَ نوره ظُلمة ذاتي

و صارَ عُبَيْد الغني فيهِ مواتي *** في كلِّ شروقٍ ذا و في كلّ مغيبِ[4]

1) الديوان، ص: 597.

2) المصدر نفسه، ص: 108.

3) المصدر نفسه، ص: 233.

4) المصدر نفسه، ص: 55.

فقد استغنى النّابلسي في هذين الشّاهدين عن الأداة بحذفها في قوله: (حبيبي...، مولاي...) ولعل في ذلك تعبيرا عن شعوره بقربه من حبيبه ومولاه عز وجل، فكأن لا مسافة بينهما، فالنّداء فيهما لا يخرج عن معاني الرّجاء والاستعطاف والكشف عن الضعف، فالشّاعر الّذي يسأل ويأمل، والمنادى من يملك في يديه كل جواب، وسياق الطّلب والرّجاء يتناسب مع حذف الأداة (يا) وهو دليل على شدة التّقرب والتّعلق بالمحبوب الأعلى.

هذا عن النّداء الخاص بالذات الإلهية، أما النّوع الثاني من النّداء والمتمثل في خطابه لذاته، وغالبا ما يخاطب قلبه، فحديث القلب له أهمية كبيرة عند الصّوفي؛ لأنه يدل على مقدار ما يحتاجه من تأمل واستغراق داخلي يؤدي به إلى الانفصال عن الظّواهر المحيطة به، مما يضفي على موشحاته الطّبيعة الوجدانية والانفعالية على الرّغم مما تحمله من جانب فكري متصل بالتّجربة الصّوفية لديه. فمن شواهده قوله:

فتهنّى يا فؤادي بالتي *** حُسنها الفتَّان قد راقَ و طابْ هذا فتح باب[1]
باب[1]

وقوله:

يا نفس هُنا توبي *** من ذنبكِ أو ذوبي
كم غفلة محجوبِ *** تدنيه مِنَ الحوبِ[2]

نجد النّداء في هذين القولين يتجه للأنا، لا للآخر، فالمنادَى والمنادِي هو النّابلسي في الآن ذاته، وهذا حرصًا منه على تجديد التّنبيه للذّات من خلال النّداء حتى يجعل من حقيقة الحب الإلهي فتح عظيم يتملّى به ويسعى له بردع النّفس عن ذنوبها فيكون شعورا دائم المثول والحضور في ذمة وجدانه وسلوكه. ومن شواهد جملة النّداء الّذي خصه لنداء الآخر قوله:

1) الديوان، ص: 57.

2) المصدر نفسه، ص: 57.

سبِّح اسمَ اللهِ يا مَنْ *** قَد رأى حُسنَ المليحْ

و الذي باللهِ آمَنْ *** يعشقُ الوجهَ الصبيحْ[1]

الصبيحْ[1]

وقد يكون المنادى العاذل أو اللائم كقوله:

يا لائمي باللهِ دَعْ مِنْ لومي *** وافتحْ عيونَ القلبِ مِنْ ذَا النومِ

و احذرْ مِن الإغراقِ كُنْ في عومِ *** بحرُ الهوى يخشى مِنَ الإغراقِ[2]

وقد يكون أيضا المنادى مشايخ وأقطاب التصوف، وذلك في قوله:

يا جملة الأقطابِ *** و السَّادة الأنجابِ

و يا أُولي الألبابِ *** أشكُو إليكم ما بي

أحبابي يا أحبابي *** فلازموا في البابِ

و لا تقولوا مَنْ لَها *** فأنتمو كُفْوٌ لها[3]

والمنادى أيضا من يدعوهم لسلوك طريق التّصوف:

أيّها القومُ اصعدُوا فوقَ المنارْ *** واتركُوا الأغيارَ فالأغيار نارْ

و امسحُوا عن وجهِكمْ هذا الغبارْ *** و انظرُوا الوجهَ الذي في الغيرِ غارْ[4]

النّداء في جميعها موجه لسالكيّ طريق التّصوف شيوخا ومريدين وعاذليه، وكأنه يرمي إلى تقديم شاهد ملموس يؤكد حقيقة ما يعانيه من لوعة الحب والشوق للوصول إلى الذّات الإلهية، إلى الفناء حيث البقاء، فالمُنادَى هنا لا يُنتظر منه أن يتلقى النّداء، إنّما المراد أن يكون صدى لصوت الحقيقة التي أجهر بها الشّاعر.

1) الديوان، ص: 493.

2) المصدر نفسه، ص: 362.

3) المصدر نفسه، ص: 67.

4) المصدر نفسه، ص: 79.

ويتجاوز النّابلسي استعمال ياء النّداء في وضعها الطّبيعي إلى استعمالها أداةً للتنبيه كما سبق وأن ذكرنا؛ وذلك بأن جعلها مسبوقة بـ (ألا)، ذلك أن " (ألا) فيها هنا شيئان: التّنبيه، وافتتاح الكلام؛ فإذا جاءت معها (يا) خلصت افتتاحا(لا غير)، وصار التنبيه الّذي كان فيها لـ (يا) دونها."[1] فقد أتى ذلك في قوله:

ألا يا حداةَ المطَايا قِفوا *** لقلبي بِذاكَ الحِمى موقفُ

و عشقي هوَ الخمرُ و القرقفُ *** لأهلِ القلوبِ بحور الكرمْ[2]

2 – 1 – ج –**أسلوب النّهي:**

النّهي وهو طلب الكفِّ عن الفعل على وجه الاستعلاء وله صيغة واحدة هي المضارع المقترن بلا الناهية الجازمة[3]، وقد كان لجوء النابلسي لأسلوب النهي في مرات قليلة على عكس عكس استخدامه لأسلوب الأمر الذي يكاد ينتظم موشحاته كلها، فقد جاء به في معناه الحقيقي في موضعين واحد فقط من ذلك قوله:

سبِّح اسمَ اللهِ يا مَنْ *** قَد رأى حُسنَ المليحْ

و الذي باللهِ آمَنْ *** يعشقُ الوجهَ الصبيحْ

لا تماري * صنعُ باري * حكمُ جاري * في الصّراطِ المستقيمْ[4]
المستقيمْ[4]

فهو ينهى السّالك أن يشك في قدرة الله وعظمته فيما بدى له من حسن خلقه التي تستوجب منه التسبيح. وفي موضع آخر ينهى العاذل أن يقف في طريقه قصد عذله حين تبدى له الجمال الإلهي، وذلك في قوله:

1) ابن جني أبي الفتح عثمان، الخصائص ، ص: 195.

2) الديوان، ص: 461.

3) ينظر: السيد أحمد الهاشمي، مرجع سابق، ص: 76.

4) المصدر نفسه، ص: 493.

بَدا الجمالُ الحقيقي *** عليهِ مزقتُ زيقي

فلا تَقِفْ في طريقي *** يا عاذلي قَصْدَ عذلي[1]

وأكثر استخدامه لأسلوب النّهي كان في غير معناه الحقيقي فمن ذلك نهي عاذليه عن لومه قوله :

باللهِ يا عذالي *** فَما لَكُمْ و ما لي

خلُّوا لقلبي حالي *** لا تَدخُلوا في عاري[2]

فالنّهي هنا جاء به النابلسي في معنى الالتماس؛ إذ يلتمس من عاذليه أن يتركوه وشأنه ولا يدخلوا في عاره إن كانوا يرونه كذلك. ومثل هذا قوله:

لا تلمني يا عذولي في هوى الغيد الحسانِ *** إنَّ ديني و اعتقادي بالذي خلفَ الجيوبْ[3]

وقد جاء به في معنى الإرشاد للسالك ناهيا إياه أن يغفل عن ملاحظة الإشارات الإلهية التي تطلع عليه:

لَمعتْ أنوارُ سلمى *** لكَ من خلفِ الستايرْ

لا يكنْ طرفك أعمى *** عن تناويعِ الأشايرْ[4]

ويعبر عن معنى آخر قريب الصّلة بهذا المعنى مستخدما أسلوب النهي بمعنى الإرشاد، وهذا في قوله:

فارتشِفْ راحي *** منه يا صاحِ *** لا تكُنْ صاحي *** و اتركِ اللاحي[5]

1) الديوان، ص:566.

2) المصدر نفسه، ص: 228.

3) المصدر نفسه، ص: 52.

4) المصدر نفسه، ص: 43.

5) المصدر نفسه، ص: 535.

فهو ينصح السّالك أن يرتشف خمرة المحبة الإلهية ولا يصحو من سكرته منها تارك لائميه وشأنهم. ويوظفه بمعنى الإئتناس وذلك في تشجيعه لسالكي التّصوف أي يواصلوا في الطريق حيث يقول:

أحبابي يا أحبابي *** فلازموا في البابِ

و لا تقولوا مَنْ لَها *** فأنتمو كُفْوٌ لها[1]

وينزاح بالنّهي عن طلب الكف على وجه الاستعلاء إلى معنى التذلل والاستعطاف باعتبار أن المخاطب هو الذّات الإلهية وذلك في قوله:

دَعْ جمال الوجه يظهرْ *** لا تغطي يا حبيبي

طول ليلي فيك أسهرْ *** زاد شوقي و نحيبي[2]

وقوله:

يا سعد قل للحبائبْ *** عيدوا ليالي الوصالْ

لا تجعلُوا الصّبُّ خائبْ *** منكم له البعد طالْ[3]

ويكني النّابلسي بالسعد عن روح الله، " فكأن روح الله الذي هو أول مخلوق هو السعد المحض الذي لا شقاء معه وهو روح أباب العصمة من الأنبياء عليهم السلام، وتنكير سعد للتعظيم "[4] والحبائب كناية عن التّجليات الإلهية من روح الله، فالنّابلسي يرتجي معاودة ليالي الوصال بتلك التجليات الرّبانية فيبتغي من النّهي سبيلا للتذلل والاستعطاف.

1) الديوان، ص: 67.

2) المصدر نفسه، ص: 43.

3) المصدر نفسه، ص: 76.

4) النّابلسي عبد الغني، البوريني بدر الدين، شرح ديوان ابن الفارض، ص: 311.

2 – 2 – التّوكيد والنّفي:

1 – 2 – 1 – أنّماط التّوكيد:

يلجأ النّابلسي في جانب من موشحاته إلى التّوكيد الّذي يسهم في تعميق دلالته وتأكيدها، والتّشديد على المعاني التي يعبّر عنها، حرصا منه على تثبيت المعنى وتقريره في الذّهن، وتلكم هي فائدة التّوكيد؛ لأن الأصل في إيراده عندما" يكون المخاطَب مترددًا في الخبر، طالبًا للوصول لمعرفته فيستحسن تأكيد الكلام الملقى إليه تقويةً للحكم..(أو) أن يكون المخاطب منكرًا للخبر الّذي يراد إلقاؤه إليه معتقدًا خلافه، فيجب تأكيد الكلام بمؤكد أو أكثر، على حسب حالة الإنكار قوةً وضعفًا"[1].

والنّابلسي يأتي بصور مختلفة للتوكيد في موشحاته؛ لتشير من قريب أو من بعيد إلى ما يحيط بتجربته من إنكار ورفض، لأنه يذكر في موشحاته ما لم يألفه النّاس،...كما يدل التّوكيد على قلق النّابلسي نفسه، ومحاولته الذاتية للتوثق مما يقوله أو يأتي به، من باب مضاعفة المعنى ليكون مقاربا لما يحس به أو يعيشه[2]. وقد جاء التّوكيد في موشحات النّابلسي كما يلي:

2 – 2 – 1 – أ – التّكرار التوكيدي:

تعد ظاهرة التّكرار من الظّواهر اللغوية التي لها دلالتها إذا ما تعلق الأمر بالنّص الشّعري؛ إذ تهدف إلى إضافة معنى أو معانٍ، أو إيقاع لا تحققه كلمة مفردة دون تكرار، فهو " من الوسائل اللغوية التي يمكن أن تؤدي في القصيدة أو الموشح دورا تعبيريا واضحا؛ فتكرار لفظة ما، أو عبارة ما، يوحيّ بشكل أولي بسيطرة هذا العنصر المكرر، وإلحاحه على فكرة الشّاعر، أو شعوره أو لا شعوره، ومن ثمَّ فهو لا يفتأ ينبثق من أفق رؤياه من لحظة لأخرى"[3].

---

1) السيّد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص: 57، 58.

2) ينظر: سليمان داوود، أماني، مرجع سابق، ص: 109.

3) زايد علي عشرى، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط4، مصر، مكتبة ابن سناء، 1423هـ/ 2002م، ص: 58.

وعندما نبحث في هذه الظّاهرة في موشحات النّابلسي نجد لها حضورا من حيث الكثرة، ومن حيث الإيحائية التي تحملها المفردة أو العبارة المكررة، ممثلة في التّكرار التوكيدي "وهو تكرار الكلمة أو العبارة للتّقوية أو التّوكيد".[1]، وكأنه لا يتوثق من كفاية لفظ واحد للتّعبير، ومن ذلك تكرار أداة الاستفهام في قوله:

يا سقاة الرَّاح قومُوا *** طلعَ الفجرُ علينَا

عن سِوى الخمرة صومُوا *** أين مَنْ يفهم أينَا[2]

وقوله أيضا:

أينَ مَنْ يراني أينْ * قد زالْ * عنِّي * يا رشا الحِمى صدّكْ[3]

وتكرار أداة الاستفهام في كلا المثالين يؤكدان المعنى الّذي أراد النّابلسي نقله للمتلقي وهو تعجبه من هذا الأمر وتهويله في نفوسهم.

وكثيرا ما يكرر النّابلسي الضّمير المنفصل (هو) مؤكدا بذلك على اتصافه عز وجل بأسمائه الحسنى؛ بحيث يقرن الضمير (هو) بالاسم الظّاهر للذّات الإلهية كما جيء به في القرآن الكريم، ذلك " لأن هذا الضّمير يقترن بقوة التّخيل، وسعة المدلول، فقد جاء كثيرا في التّعبير القرآني، مقترنا باسم ظاهر للدّلالة على الذّات العلية، لكي يدل ضمير الغيبة على عظيم تخيل الأمر وتصوره، ثمّ يأتي الاسم ظاهر محددا الصّفة الإلهية أو الاسم الإلهي الذي يراد ذكره في هذا المقام"[4]، وذلك في قوله مسبوقا بتكرار اسم الإشارة (هذا):

هَذا هوَ باطنٌ و هَذا ظاهرُ *** بالخلقِ هوَ اللطيفُ و هوَ القاهرُ

1) وهبة مجدي، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص: 118.

2) الديوان، ص: 43.

3) المصدر نفسه، ص: 390.

4) درويش أحمد، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتّراث، ص: 162.

فردٌ أحدٌ لَهُ الجمالُ الباهرُ *** و الناسُ لكلِّ واحدٍ فيهِ هَوى[1]

فوجود هذا الضّمير في مثل هذا الأسلوب سابق على الاسم الظّاهر ينظر إليه بأنّه" ممهد له ولافت للأبصار نحوه، "أولا ترى الشّوق، يحفز السّامع عندما يصغي إلى هذا الضّمير إلى أن يدرك ما يراد به، فإن أوردت الجملة ثبتت في النفس وقرت في القلب""[2]، كما يستعمل الضّمير الضّمير ذاته قاصدا به النّبي صلى الله عليه وسلم؛ فهو خير من علّم البشرية وهو مفتاح طريق الهداية و ذلك في قوله:

صلِّ يا ربي و سلِّمْ *** لي على طهَ الرسولْ

و هوَ للخيرِ معلِّمْ *** و هوَ مفتاحُ الوصولْ[3]

الوصولْ[3]

وقوله أيضا في تكرار الكلمة:

خمرنَا خمر المعاني *** عتقت من قبلِ آدمْ[4]

لقد وظف الشاعر التكرار ليؤكد أن خمرته معنوية، بخلاف مقابلتها الخمر الحسية، وقوله أيضا:

هذا المقامُ مقام ربات الخدورِ *** حضرات كالبدورِ[5]

فهو هنا يكرر لفظ المقام تأكيدا على عظمة المقام وجلاله؛ إذ لا يقصد به مقام المكان وإنما المقام الرّوحاني، فربات الخدور كناية عن التّجليات الإلهية المستترة و التي لا تظهر إلا لمن

1) الديوان، ص: 597.

2) درويش أحمد، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتّراث، ص: 162.

3) الديوان، ص: 493.

4) المصدر نفسه، ص: 43.

5) المصدر نفسه، ص: 49.

يمعن التّأمل والتّفكر في سرائر خلقه جلّ وعلا. يلجأ إليه لتخصيص شعاب نجد بدعاء سقاية المطر دون غيرها، في قوله:

سَقى اللهُ الشَّعابَ شِعابَ نَجْدِ *** و إنْ كانَ التعلُّلُ ليسَ يُجدي

فإنِّي ذبتُ مِنْ شوقي ووجدي *** إلى الأحبابِ في وادي العقيقِ[1]

ويقول مؤكدا على اختياره عين الوجود؛ لا عين الإنسان؛ كناية عن زهده في العالم المادي واختياره ولجوئه لأصل الوجود وهو الله خالق كل شيء موجود:

و اخترتُ عين العين لا *** ذات التّكحّل و الحورْ[2]

ومن ذلك أيضا تكرار القسم، فيقسم بلفظ الجلالة صريحا ثم يعيده مرة أخرى، و إن كان يبدو تكراراه لها إتماما للوزن العروضي فقط لأن لفظ الجلالة مرة واحدة كاف لتأكيد كلامه، ونجد هذا في موضع واحد فقط من موشحاته:

بَدا للعاشقِ المسكيـ *** ـنِ في صعبٍ و في تهوينْ

فَلَمْ يقدرْ على إنكا *** رِه واللهِ واللهِ[3]

ففي هذه الأمثلة وما يشبهها يلجأ النّابلسي إلى تكرار اللفظ للتشديد عليه، ومنحه دلالة أعمق وأقوى تمثل وقوف الشاعر عند اللفظ المؤكد، وتوثيقه في وجدان المتلقي.

2 – 2 – 1 – ب- أدوات التّوكيد:

1) الديوان، ص: 366.

2) المصدر نفسه، ص: 62.

3) المصدر نفسه، ص: 580.

كما استعان النّابلسي بالتّكرار التّوكيدي نجده يلجأ إلى بعض أدوات التّوكيد لتحقيق الغرض المنشود منها، وأكثر هذه الأدوات تواترا في موشحات النّابلسي (إنّ، قد)، ومن ذلك استهلاله لإحدى موشحاته بـ (إنّ) في أسلوب التّقرير و الإغراء في قوله:

إنَّ مولانا كريمْ *** يعتني بالمتَّقينا

وَ لَهُ سرٌّ مقيمْ *** في قلوبِ العارفينا[1]

العارفينا[1]

ثمّ يبتدأ البيت الموالي أيضا بـ (إنّ) لتأكيد أن لله عطايا ومزايا لا تحصى يمنحها لعباده رحمة منه لا بسعي منهم في قوله:

إنَّ للهِ عَطايا *** لا بسعيٍ و اكتسابْ

تمنحُ العبدَ مزايا *** ليسَ تُحصى بحسابْ

باهرات لِلبرايا *** فاتحات خيرَ بابْ

وَلَنا سرٌّ عظيمْ *** عند ربّ العالمينا[2]

ويأتي بها مؤكدا حقيقة فناء السالك في مدارج الصّوفية وذلك في قوله:

إنَّ الفنَا هو للفتى كشف النقابِ *** وبه رفع الحجاب

مَنْ رامَ يشرب من صَفا هذا الشرابِ *** يتجرّد من ثيابِ[3]

وقد يأتي بها مرتبطة بضمير المتكلم كقوله:

إليكَ يا غيرُ عني *** إني أُحبُّ المليحْ *** شوقًا لوجهِ صبيحْ[4]

وقوله أيضا:

1) الديوان، ص: 544.

2) المصدر نفسه، ص: 544.

3) المصدر نفسه، ص: 49.

4) المصدر نفسه، ص: 138.

أمانّا يا مُنى قلبي *** مِنَ الهجرانِ و السلبِ

و إنِّي حائرُ اللبِّ *** على عرفانِكَ الزاهرْ[1]

وقوله في موضع آخر:

ذا بدر سما الجمال في القلبِ يلوحُ *** ذا مسك ختام خمرتي فيَّ يفوحُ

إني أبدًا بسرّهِ لست أبوحُ *** لا أقدر أنْ أحولَ عن أمرِ رقيبي[2]

رقيبي[2]

وعموما فإن استعمال الضّمير من شأنه أن يزيد الأمر وضوحا وقوة، وما يترتب على هذا الوضوح والقوة في زيادة التّأثير، سواء عندما يؤكد الإنسان الحديث لنفسه أو لسامعه.[3]

وقد جاء التّوكيد في الأبيات الثلاث لزيادة التّأثير، ومضاعفة المعنى، سواء أكان اعترافا بحبه وإصراره عليه معرضا عن عاذله فيه، أم كان اعترافا بحيّرته ودهشته من جميل عرفان الله تعالى عليه، أو تأكيد على حفظ سر حبه لنفسه.

ومن الوجوه الأخرى في التّوكيد استخدام حروف التّحقيق (قد، لقد) عندما يأتي بها قبل الفعل الماضي، كقوله:

لَنا الألحانُ قَدْ رقَّتْ *** و راقَ الجنكُ والطنبورْ

و أسراري لَقد حقَّتْ *** و قلبي بالمُنى مسرورْ[4]

مسرورْ[4]

1) المصدر نفسه، ص: 233.

2) الديوان، ص: 55.

3) ينظر: درويش أحمد، مرجع سابق، ص: 159.

4) الديوان، ص: 360.

والتّأكيد هنا تعبير عن الحالة الوجدانية العميقة، فقد جاء بحرفيّ التّحقيق، ليؤدي معنًا مؤثرا يدل على وجدانه، فضلا عما يحمله الفعلان (رقّت، حقّت) من طاقة تأثيرية بسبب التّضعيف، وكأن الوشّاح يحاول التّدليل على حالة مختلفة يستشعرها ولا تدل عليها الصّيغ الإخبارية الصّريحة، ولذلك يعمل على مضاعفتها من خلال التّأكيد.

ومن كل ما سبق تبين كيف أن النّابلسي قد وظف التّوكيد تأكيدا على عواطفه حينا وتبيانا لبعض معارفه الصّوفية حينا آخر وذلك لإقناع كل من يشكك فيها.

2 – 2 – 2 – النّفـي:

يعتبر النّفي تركيب لغوي يقصد به النقض والإنكار، وإبعاد المثبت في ذهن المخاطب، وإثبات عكسه، وتستخدم أدوات النّفي منها: (لا ، ما، لم، ليس، غير....).

وعند تتبع الجملة المنفية في الموشحات نلحظ أن النّابلسي بقدر ما كان حريصًا على تثبيت بعض المعاني وتوكيدها، كان حريصا أيضا على نفي أخرى؛ لذى كان يأتي به في الكثير من المواضع ليعزز معنى ذكره في البيت، فيكون النّفي تأكيديا، كأن يقول:

لا يعرفُ أمري * إلاَّ مَنْ يشربُ مِنْ خمري * أحشاؤُه تُصلى في جمري

يا ساقي آهِ يا ساقي[1]

فهو في هذا البيت ينفي معرفة غيره لأمره وللحال الذي وصل إليه إلا بعد شرب خمرته الإلهية، فشدّة محبته تشتعل داخله كالجمر الذي يحترق ومثل هذا في قوله:

هذا حاني *** جمعَ القوم السّكارى

مَن يلحاني *** ليسَ يدري حُسن ذاتي[2]

1) الديوان، ص: 375.

2) المصدر نفسه، ص: 95.

فهو ينفي أيضا معرفة عاذله الحال الّذي لقيه الوشّاح من شرب هذه الخمرة.

كما ينفي أن يكون السّعي والعمل الذي يقوم به العبد هو سبب العطايا التي يمنحها الله لنا وإنما هي فضل ورحمة منه عليه، كما ينفي قدرة عدّ أو إحصاء تلك النعم التي منحها الله لعبده إذ هي لا تعد ولا تحصى:

إنَّ للهِ عَطايا *** لا بسعيٍ و اكتسابْ

تمنحُ العبدَ مزايا *** ليسَ تُحصى بحسابْ[1]

وفي نمط آخر يأتي بالنفي لتأكيد أن البقاء الله وحده إذ كل شيء هالك إلاه، في قوله:

يا مَن هو الموجودُ عندَ السَّالكْ *** لا غيرهُ إذ كلّ شيء هالك

احكم بما قد شئتَ أنتَ المالكْ *** كلّ الورى بالعشقِ فيك ارتاحتْ[2]

و يوظف النّفي لإثبات حقيقة فناء المحب في حب محبوبه إذ تسمو نفسه حتى لا يشعر بالروح ولا بالجسد حتى أن المحب لا يمكن أن يوجد له اسم في هذه الحال التي وصل إليها، وهذا في قوله:

هَوى أفنى الوجودَ فزالَ رسمُ *** و لا روحٌ و لا وأبيكَ جسمُ

و شخصٌ في المحبَّةِ ما لَهُ اسمُ *** و هذا مِنْ جنونِ العشقِ قسمُ[3]

وبالنّفي أيضا يصور مقارنة بطريقة غير مباشرة بين حال الإنسان العادي وبين السالك العارف الذي كُشِّفت له الحجب، المتنور بالنّور والحب الإلهي إذ يشَبِّه حالهما بالميت والحي وحال النور والظلام اللذان لا يستويان، فيقول:

لا يستوي حيّ ولا *** ميت و نورٌ مع ظلامْ

1) المصدر نفسه، ص: 544

2) الديوان، ص: 89.

3) المصدر نفسه، ص: 448.

إنَّا لنرجُو كلّنَا *** عَن و جهنَا كشف اللِّثَامْ[1]

وفي نمط آخر يلجأ النّابلسي إلى نفي معانٍ بشكل متوال متسارع، يقول:

إنَّ المولى في كلِّ حالٍ مَعنا *** لولاهُ لَما نِلنا الهُدى لولاهُ

ما الروحُ وما الجسمُ الذي في المغنى *** ما النفسُ و مَا الأشكالُ و الأشباهُ

ما القربُ و ما أهلُ المقامِ الأسنى *** ما البعدُ و مَنْ بالجهلِ فيهِ تاهوا

الكلُّ إشارةٌ و أنتَ المَعنى *** يا مَنْ هو لا إلهَ إلاَّ اللهُ[2]

ففي هذا النمط من النفي تتلاحق المعني المنفية، "وكأن الشّاعر يستدرك ما استشعر أن اللغة لا تحيط به، فيلجأ إلى النّفي ليؤدي هذا المعنى الفائض عن التحديد، فيأتي النفي هنا بديلا تعبيريا يعوض عن حالات مثبتة غائبة، لم يجد الشاعر الصوفي ما يستخدمه للتعبير عنها. فلجأ إلى النفي المكثف"[3]

2 – 3 – التّناص:

إنّ من المسلمات التي وصل إليها النّقاد والدّارسون للأدب في العصر الحديث؛ أن النّص الشّعري ليس عالما منغلقا على نفسه، وإنّما هو امتدادات عميقة داخل سياقاته الخارجية والمحيطة به؛ على اعتبار أن له تداخل بأعمال أخرى متزامنة معها، أو سابقة لها: يقوم الشّاعر بتضمينها بوعيّ أو بدون وعيّ في عمله الأدبي؛ " إذ لا يستطيع الأديب أو الشّاعر، مهما كانت قدراته على الإبداع، أن يدعي أنّه يمارس الكتابة من لا شيء، فالنّص (الغائب) على اختلاف نسب حضوره هو لا محالة جزء من النّص (الماثل) الذي ينشئه الأديب أو الشّاعر"[4].

1) المصدر نفسه، ص: 62.

2) الديوان، ص: 573.

3) سليمان داود أماني، مرجع سابق، ص: 107.

4) قنشوبة أحمد، البناء الفني في القصيدة الشعبية الجزائرية، ص: 369.

وقد اصّطُلِّحَ على هذه الظّاهرة اللّغوية المعقدة بالتّناص؛ حيث كان أول ظهور لهذا المصطلح مع جوليا كريستيفا؛ " فالنّص الشّعري بالنسبة إليها إنّما ينتج ضمن حركة معقدة ومركبة من إثبات النّصوص الأخرى ونفيها في آن؛ بل إنّه فوق ذلك عبارة عن إنّتاجية ومبادلة بين النّصوص، إذ أنّه داخل فضاء النّص الواحد نجد عددًا من الملفوظات إنّما أخذت من نصوص أخرى فتقاطعت معه وتفاعلت."[1].

فاستعانة الأديب في إبداعه بالتّناص له صوره ودرجاته كما أنّ له هدفه وأغراضه، فهو حين يستعين بالتّناص من البيان القرآني أو الشّعر أو من خلال الأمثال والحكم إنّما هو يلجأ لمؤثر لغوي يعطي دلالة تضيف إلى المعنى العام للنّص مع ما ينفرد به الموروث الدّيني من قداسة وامتياز، ومع التّسليم بقيمته الاحتجاجية التي لا تطاولها قيمة، لذلك " في العادة يكون المختار لتضمينه أو الاقتباس منه آية من آيات البلاغة، لما فيه من اختيار لفظ أو قوة معنى، وقد بلغ من النّفوس مبلغا من الإعجاب صلح معه أن يجري على ألسنتهم ويصبح مثلا سائرا جديرا بالإعادة والتّكرار، وفي هذا دليل واضح على مهارة الأديب وسعة ثقافته ووفرة اطلاعه"[2].

وبالنّظر في موشحات النّابلسي نجد لهذه الظاهرة اللغوية بروزا واضحًا، فلقد حرص عبد الغنّي النّابلسي على التّناص، وهذا التّناص كانت له صوره المتعددة منها:

2 – 3 – أ – التّناص القرآني:

كان القرآن الكريم ولايزال المنجم الغني بالألفاظ والأساليب، التي يستلهم منها حفظته وقارئوه ألفاظهم وأساليبهم، هذا فضلا عن فضل التّعبد به والعلوم التي يجنيها أهله منه، والقارئ العارف بالقرآن وما تعلق بالعلوم التّابعة له، يتبين بيسر أثر القرآن في كتاباته شعرا ونثرا.

وعبد الغنّي النّابلسي أحد هؤلاء الذين تأثروا بالثّقافة الدّينية فقد اشتغل بعلوم القرآن منذ صغره وحفظه في سنِّ التّاسعة، فكان التّناص القرآني في موشحاته على وجوه متعددة منها التّناص

1) بقشي عبد القادر، التّناص في الخطاب النّقدي البلاغي، دراسة نظرية وتطبيقية، د ط، المغرب، أفريقيا الشّرق، 2007م، ص: ص: 19.

2) طبانة بدوي، السّرقات الأدبية دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها، د ط، مصر، دار نهضة، د ت، ص: 169.

المباشر بأخذ آية كاملة أو جزءٍ من الآية أو التّناص غير المباشر ممثلا في ألفاظ تدل على الآية، والأمثلة كثيرة لا يسعُ الوقوف عليها كلها؛ لذى سنقتصر على بعض منها، فمن اقتباس الآية كاملة قوله:

تَعالى اللهُ ما أحلى *** طلوعَ القمرِ الأعلى

و كلُّ مَنْ عليها فانْ *** لا عِندَكْ و لا عِندي[1]

ففي قفل هذا البيت تضمين واضح لقوله تعالى: ﴿ كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا فَانٍ﴾[2]، والآية الكريمة فيها فيها إقرار بحقيقة كونية وهي أنّه كل شيء سينتهي إلى الزّوال والفناء فلا يبقى منه شيء، إلا الله جلّ في علاه؛ كما جاء واضحا في الآية التي تليها قوله عز وجل: ﴿وَيَبقى وَجْهُ رَبِّكَ ذُو الجَلَٰلِ وَالإِكْرَامِ ص﴾[3]، ويوظِّف المعنى ذاته من خلال آية أخرى، وذلك في قوله:

يا مَن هو الموجودُ عندَ السَّالكْ *** لا غيرهُ إذ كلّ شيء هالك[4]

حيث نجد في هذا الغصن من الموشحة استدعاءً لجزءٍ من الآية في قوله تعالى : ﴿ كُلُّ شَيْءٍ هَالِكٌ إِلَّا وَجْهَهُ ص﴾[5]، ومن اقتباسه لجزء من الآية أيضا قوله:

بنورِكَ أيُّها الوجهُ الجميلُ *** ظهرنَا كلُّنا جيلٌ فجيلُ

و بانَ الحقَّ و اتضحَ السبيلُ *** و إنَّكَ حسبُنا نعمَ الوكيلُ[6]

وهذا بعض مما في الآية الكريمة:﴿ الذِينَ قَالَ لَهُمُ النَّاسُ إِنَّ النَّاسَ قَدْ جَمَعُواْ لَكُمْ فَاخْشَوْهُمْ فَزَادَهُمْ إِيمَٰنًا ص وَقَالُواْ حَسْبُنَا اللَّهُ وَنِعْمَ الْوَكِيلُ ص﴾[7].

1) الديوان، ص: 202.

2) سورة الرّحمن، الآية: 27.

3) سورة الرحمن، الآية: 28.

4) الديوان، ص: 89.

5) سورة القصص، الآية: 88.

6) الديوان، ص: 416.

7) سورة آل عمران، الآية: 173.

ومن التّناص غير المباشر قوله :

اللهُ نورُ الأرضِ و السماءِ قُلْ[1]

و هذا من قوله تعالى في سورة النّور: ﴿ اللَّهُ نُورُ السَّمَوَاتِ وَالْاَرْضِ ﴾ [2]، حيث قام بتغيير بتغيير في ترتيب كلمات الآية لكن المعنى واحد ومثل هذا أيضا:

لا يستوي حيّ ولا *** ميت و نورٌ مع ظلامْ[3]

وفي هذا إشارة إلى قوله تعالى : ﴿ وَمَا يَسْتَوِى الاَحْيَآءُ وَلَا اَلاَمْوَٰتُ ص﴾ [4]، كذلك في قوله:

قوله:

و الحبّ عندَ العارفينَ *** من كنْ إلى أقصى يكونْ[5]

وفي هذا إشارة أيضا إلى قوله تعالى: ﴿ إِنَّمَآ أَمْرُهُۥٓ إِذَآ أَرَادَ شَيْـًٔا اَنْ يَّقُولَ لَهُۥ كُنْ ص فَيَكُونُ ص﴾ [6]؛ فالمعنى الذي أراده النّابلسي أن الحب الذي يقذفه الله في قلوب عباده العارفين إنما إنما هو بأمره وحده إذا أراد. وقوله أيضا:

الحقُّ هوَ الباطنُ و هوَ الظاهرُ *** فاعرضْ عمَّنْ سِواهُ تحظى فيهِ[7]

وهذا من قوله عز وجل:﴿ هُوَ الْاَوَّلُ وَالْاخِرُ وَالظَّٰهِرُ وَالْبَاطِنُ ص وَهُوَ بِكُلِّ شَىءٍ عَلِيمٌ ص﴾[8]

عَلِيمٌ ص﴾[8]

2 – 3 – ب – التّناص الشّعري:

1) الديوان، ص: 379.

2) سورة النّور، الآية: 35.

3) الديوان، ص: 62.

4) سورة فاطر، الآية: 22.

5) الديوان، ص: 62.

6) سورة يسن، الآية: 82.

7) الديوان، 573.

8) سورة الحديد، الآية: 3.

سبق وعرفنا في التمهيد أن احتكاك عبد الغني النّابلسي بالبعد الصّوفي بدأ منذ صغره؛ إذ أدمن مطالعة كتب المتصوفة واستمر معه ذلك طيلة حياته إلى أن أصبح يقدم شروحا لكتبهم و دواوينهم – كما تبين لنا ذلك في عناوين بعض مؤلفاته – فكان من الطّبيعي أن يظهر من خلال مطالعة كتب وأشعار القوم أو حتى من شعر شعراء آخرين قرأ لهم؛ أثر ذلك في شعره وموشحاته، ومن ذلك قوله:

ألا يا مَنْ بدا فينَا *** بأوصاف و أسماءِ[1]

قول عفيف الدّين التلمساني:

شهدتَ نفسكَ فينا وهي واحدةٌ *** كثيرةٌ ذاتُ أوصافٍ وأسْمَاءِ[2]

ويتناص النّابلسي كثيرا مع أبيات لابن الفارض فمن ذلك أخذه التّعبير بقوله (يا سائق الأضعان) والتّعريج على الأماكن كما يقول ابن الفارض:

سائِقَ الأظعانِ يطوي البيد *** طَيّ منْعمًا عرجْ على كُثبانِ طَيّ[3]

فيقول النّابلسي:

يا سائقَ الأظعانْ * بين البوادي * سِرْ بي مَعَ الركبانْ * و احفظْ فؤادي[4]

فؤادى[4]

وفي موشحة أخرى يقول النّابلسي:

يا مُنيتي زدتَ في مطالي *** كَمْ ذَا الجَفا

فالجسمُ منِّي كما الخيالِ *** كَذا يكونْ(5)

ونجد هذا المعنى في قول ابن الفارض:

---

1) الديوان، ص: 25.

2) التلمساني عفيف الدين، الديوان، تحقيق: يوسف زيدان، د ط، دار الشروق، د ت، ج 1، ص: 68.

3) النّابلسي عبد الغني و البوريني، بدر الدين، شرح ديوان ابن الفارض، ص:35.

4) الديوان، ص: 180.

5) المصدر نفسه، ص: 567.

فكلا القولين يحيلان إلى ما آل إليه جسم العاشق فقد اضمحل وذاب حتى صار بمنزلة العدم، كما قال ابن الفارض كالشّبح أو كما قال النّابلسي كالخيال، و واضح أن هذا الأخير قد اقتبس المعنى من ابن الفارض لكونه قد شرح ديوانه فما من شك أنه قد تأثر بمعانيه وأقواله.

وقول النّابلسي أيضا:

فأنا للحق مظهرْ *** بين أهلي كالغريبِ[1]

مأخوذ من قول ابن الفارض:

آه من حسرتي وشوقي إليه *** أنا لما نأى بأهلي غريب[2]

ويقول النّابلسي في شرحه لبيت ابن الفارض وهو المعنى ذاته الذي وظفه في الشطر الثاني من غصن موشحته؛ فيقول:" غربته بين أهله كناية عن تحققه في نفسه بالحيّ القيّوم، قال تعالى: ﴿ أَفَمَنْ هُوَ قَآئِمٌ عَلَى كُلِّ نَفْسٍ بِمَا كَسَبَتْ ﴾ (الرعد: الآية:33) فهو تعالى قيّوم على النّفوس كلها، فإذا تحقق بالقيّومية ارتحل عن عالم أهله وبَعُدَ عنهم فصار غريبًا وهو بينهم، ...، وحاصله أنه خرج من عالم أهله وأمثاله من البشر ولم يدخل في عالم الغيب على التمام لبقاء أثر البشرية عليه."[3]

ويقول النّابلسي في تقريعه للّذي لامه في الحب:

يا لائمي باللهِ دَعْ مِنْ لومي *** وافتحْ عيونَ القلبِ مِنْ ذَا النومِ[4]

---

1) الديوان، ص: 43.

2) المصدر نفسه، ص: 43.

3) النابلسي عبد الغني، والبوريني، بدر الدين، مرجع سابق، ص:44.

4) الديوان، ص: 362.

وقوله في موضع آخر:

قولُوا لِمَنْ قَدْ لامني *** في حبِّ سعدى و الرَّبابْ

لو ذقتَ طعمَ العِشْق ذبـ *** ـتَ و منكَ هذا الصَّخر ذابْ[1]

وغير بعيد عن هذين قول ابن الفارض:

قُلْ للعَذُولِ أطلت لؤمِي طامعا *** أن الملام عن الهوى مستوقفي

دعْ عنك تعنيفي وذقْ طعم الهوى *** فإذا عشقت فبعد ذلك عنفِ[2]

وكذلك قول البوصيري قبله في البردة :

يا لائمي في الهوى العذري معذرةً *** مني ولو أنصفت لم تلمِ[3]

و كلها تشترك في معنى واحد أنّه لا ينبغي للعاذل أن يلوم المحبَ في حب محبوبه مالم يذق طعم العشق ولا أن يتكلم عن حال إلا إذا ذاقها. وأيضا قول النّابلسي:

يا صبا نجدِ * زدتَ في وجدي * ليتَ لو تجدي * عن شذَا الأحبابْ[4]

الأحبابْ[4]

مأخوذ من عبد الله بن الدّمينة، وذلك في قوله:

ألا يا صبَا نجدٍ مَتى هِجتَ من نجدِ *** لقد زادني مسراك وجدًا على وجدي[5]

والملاحظ أن أكثر التّناص في موشحات النّابلسي مع شعر ابن الفارض والرّاجح أن ذلك يعود لتأثر النّابلسي به بعد شرحه لديوانه.

---

1) المصدر نفسه، ص: 62.

2) النّابلسي عبد الغني، البوريني بدر الدين، مرجع سابق، ص: 295.

3) البوصيري، البردة، شرح الباجوري إبراهيم، ضبط: عبد الرحمن حسن محمود، د ط، القاهرة، مكتبة الآداب، د ت، ص: 3.

4) الديوان، ص: 81.

5) ابن الدّمينة عبد الله، الديوان، صنعه: أبي العباس ثعلب ومحمد بن حبيب، تحقيق: راتب النّفاح أحمد، د ط، مصر، مكتبة دار العروبة، د ت، ص: 85.

2 – 3 – ج – التّناص التّاريخي:

استلهم النّابلسي في موشحاته الصّوفية من الموروث التّاريخي العربي الإسلامي، كالإشارة إلى أحداث وأسماء تاريخية مشهورة : كالأنبياء، والصّحابة، والعلماء، وغيرها، وهذه كلها تعطي دلالات تضيف إلى المعنى الذي يريد التّعبير عنه، لذا فالنّابلسي حين يلجأ إلى التّراث التّاريخي كمجلوب خارجي إنّما هو لتدعيم أفكاره وتأويلاته، وتقوية لمعانيه واستخدامه كدليل وحجة، مع أننا لا نجد لهذا النّوع من التّناص حضورا كبيرا في موشحاته، فمن ذلك قوله:

قَدْ أسفرَ محبوبي *** عن يوسف يعقوبِ

في أحسنِ أسلوبِ *** لي جاد بمطلوبي[1]

و التّناص التّاريخي هنا يتمثل في ذكر اسم النّبي يوسف بن يعقوب عليهما السّلام، لأن ذكر يوسف عليه السّلام يستدعي في ذهن المتلقي بديع الجمال والبهاء الذّي يميزه حتى أصبح يضرب به المثل في الجمال فكما قيل فقد أوتي شطر الحسن، وكأن النّابلسي بهذا التّوظيف يثبت حقيقة الحسن المتّجلي له ففي ذلك إشارة إلى قمة الجمال الذي أسفر عنه المحبوب فيكون النّابلسي قد وظف هذا التّناص لتقوية المعنى الذي يرمي إليه.

ومن الأعلام يستحضر النّابلسي في موشحة واحدة الخلفاء الراشدين بأسمائهم أو بما يشير إليهم وبالترتيب حسب توليهم الخلافة (أبو بكر الصّديق، والفاروق عمر بن الخطاب، وعثمان بن عفان، علي بن أبي طالب)، وذلك في معرض حديثه عن سنة التّراويح مبينا حرص الخلفاء على الحفاظ عليها، وهذا في الموشحة التي أولها قوله:

سُنَّةُ نبيِّ مختارْ *** فيها قيامُ الليلْ

***

قَد صدَقَ الصدّيقْ *** فيها أبو بكرِ

1) الديوان، ص: 57.

....

أحيَى لها الفاروقْ *** نجلُ الفتى الخطابْ

....

ثمَّ اعتنى عثمانْ *** في هذهِ السنَّهْ

....

وارضوا عَنِ الكرَّارْ *** و الصهرِ و ابنِ العمْ[1]

ومن التّاريخ الصّوفي يستحضر قصة موت الحسين بن منصور الحلاج الملقب بشهيد الحب الإلهي، والّذي يعد رمزا للفداء والتّضحية ومواجهة الظّلم، ونجد هذه الإشارة في قوله:

شهيدُ الحبِّ تقتلهُ العيونُ *** و قَدْ منَّتْ عليهِ بها المنونُ

و غيرُ قضاءِ ربِّي لا يكونُ *** و هَذا مِنْ جنونِ العشقِ قسمُ[2]

فهو يشير إلى العيون التي كانت تلاحقه بحثا عن منفذ للقضاء عليه، قد منّت عليه بالمنون وهو الموت، والنّابلسي وظف هنا الفعل (منّت) بمعنى وهبت؛ أي أن الموت كان بالنّسبة للحلاج مطلبا يرغب فيه فهو القائل:

اقتلوني يا ثقاتي *** إنّ في قتلي حياة[3]

فهو يرى في موته حياة له لأن في ذلك لقاء المحبوب، وهذا يعده النّابلسي من جنون العشق الذي أصاب المحبوب، ولكن لا يكون غير قضاء الله فيه.

1) الديوان، ص: 418.

2) المصدر نفسه، ص: 448.

3) الحلاج حسين بن منصور، ديوان الحلاج، تحقيق: الشيبي كامل مصطفى، د ط، بيروت، مكتبة النهضة، 1973، ص: 166.

ثمّ يتبع النّابلسي مشيرا في هذا البيت بتحقق رغبة الحلاج إذ انتقل إلى حبيبه الرفيق الأعلى، فيقول:

إذا اجتمعَ المحبُّ مَعَ الحبيبِ *** فَقَدْ وصلَ البعيدُ إلى القريب

و جاءَ الموتُ بالعجبِ العجيبِ *** و هَذا مِنْ جنونِ العشقِ قسمُ[1]

وأورد النّابلسي اسم القاضي الذي كان في عصره أنذاك أسعد أفندي البكري حيث ذيل موشحا على بيت قاله هذا القاضي و هو قوله على البديهة حال أخذه :

ولنا سرٌّ عظيم *** عند ربّ العالمينا

و صورة التذييل المذكور:

أسعدُ البكريّ سليمْ *** صدرُه زادَ يَقينا

قالَ و القولُ نظيمْ *** عندَما صارَ أمينا

وَلَنا سرٌّ عظيمْ *** عند ربّ العالمينا[2]

فالنّابلسي يشيد بقول أسعد البكري لما فيه من معنى جليل وجعله قفلا لموشحته التي يتكرر فيها نهاية كل بيت.

1) الديوان، ص: 448.

2) الديوان، ص: 544.