# تماثل بنية قصيدة( الصوفي المعذب)

فيحاء ادم كرم الدين و محمد علي أحمد و مبارك حسين نجم الدين

[1.2.3] جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا – كلية اللغات – قسم اللغة العربية

**المستخلص:**

هذه الدراسة تستعرض مفهوم التماثل في بنية القصيدة العربية وذلك من خلال قصيدة الصوفي المعذب للشاعر التجاني يوسف بشير. تهدف إلى توضيح بنية القصيدة في التراث العربي، والوحدة العامة في بنية القصيدة ، والوقوف عند قصيدة الصوفي المعذب التي مثلت معنى البنية والتماثل الذي أضاف بعداً جمالياً. وقد اتبعت الدراسة المنهج الوصفي التحليلي ومن اهم النتائج التي توصل اليها البحث:

التماثل في بنية القصيدة يحقق الوحدة الفنية في أوسع معانيها.

التمسك بالنقد القديم يحقق أدواراً فعالة في تماثل القصيدة العربية وبنيتها ويؤصل لها.

***الكلمات المفاتحية:*** *الوحدة العامة – الانتخاب الفني – حسن التخلص.*

**ABSTRACT:**

This study examines what has been achieved in the structure of the poem, and the poem tormented model mystic poet Tijani Yusuf Bashir. It aims to clarify the structure of the Arab heritage, public unity in the structure of the poem, and stand at the Sufi poem tormented that represented the true meaning of structure and symmetry which added a beautiful dimension.

It is the findings of the research:

There are some concepts that lead to the technical structure of the court to achieve its goals in the hair, such as public unity. The old currency and its effective role in the Arab structure of the poem must be upheld and rooting for him.

**Key words:***Public Unit - Technical election - Hassan disposed.*

**المقدمة:**

إن قضية التماثل في بنية القصيدة تعتبر من أهم القضايا التي يثيرها النقاد، حيث إنها قضية تتصل بالأجناس الأدبية لذا اهتم بها النقاد قديماً وحديثاً ، كما اهتموا بالوحدة العامة في العمل الأدبي. ولا بد من الوقوف على أهم الأسس التي تقوم عليها البنية والتماثل ، وذلك لا يتأتى إلا من خلال الإلمام بالآراء النقدية للنقاد القدامى والمعاصرين الذين مثلت آراؤهم أهم تلك الأسس، وأثرت في توجيه النصوص الأدبية من حيث الموسيقي والصور الخيالية وربطها بين أجزاء القصيدة مما يزيد البنية حركة وتماسكاً ويؤدي إلى إحكام البناء والتماثل في الأغراض، وقصيدة الصوفي المعذب كانت في المقدمة لما حققته من أُنموذجٍ عالٍ ومثلٍ يُحتذى في موضوعاتها وأغراضها بل وفي بنيتها.

**أهمية البحث:**

تأتي أهمية البحث في أن التماثل في البنية هي دعامة مهمة في الحكم على النص فنياً والوقوف على الأسس المهمة التي تقوم عليها البنية التماثل في الوحدة. كذلك وجوب الالتحام بين أجزاء الأدب وتقديره على أساس النظرة الكلية واتجاه الصور الخيالية واهتمام النقاد بهذه القضية ولحياء الأفكار النقدية وبعثها من جديد.

**منهج البحث:**

اتبع البحث المنهج الوصفي التحليلي.

**أهداف البحث:**

1. معالجة موضوع التماثل.
2. معالجة موضوع البنية.
3. توضيح ما أنجزه النقاد القدامى والمعاصرون .
4. عرض تجربة الشاعر التجاني يوسف بشير والوقوف عند التماثل في بنية القصيدة من خلال ما جاء في قصيدة "الصوفي المعذب".

**مفهوم التماثل في بنية قصيدة العربية**

تماثل الشيئين تشابها ، وتماثل بين الصورتين تشابه ولا يكون التماثل إلا بين المتفقين تقول مثلاً نحوه كنحوه ، وفقهه كفقهه ، ولونه كلونه، وتماثل المريض دخوله في طور النقاهة.

فالتماثل في القصيدة العربية يعنى التشابه بين أجزائها ذات السمات الفنية والأُسلوبية والصور الشعرية التي تتوحد في كل فن، وذي وحدة ترابطية إنسيابية منطقية تحقق التماثل والمتعة في نفس المتلقي فهي تعني صفات وخصائص القصيدة من خلال مكوناتها وما يربط بينهما من وشائج قربى.

لقد اختلفت آراء النقاد المعاصرين حول تحقق الوحدة العامة في القصيدة الجاهلية فمنهم من رأى إمكان تحقق ذلك مثل د. طه حسين ومنهم من أنكر ذلك مثل مصطفى بدوي، على حين وقف أستاذنا الدكتور محمد ذكي العشماوي من هذين الرأيين موقفاً وسطاً فأكد تحققها في الشعر القديم "الجاهلي" ولكن في نطاق ضيق (محمد غنيمي هلال، 2010م، ص 36).

ومهما يكن من أمر فهذا تصور أسلافنا النقاد العرب لشكل القصيدة وبنيتها وما يترتب على ذلك من قواعد وأحكام نقدية. نجد الدكتور طه حسين يُسوِّي بين الشعر العربي القديم وغيره في هذه الوحدة، فقال لست أريد أُبعد في التدليل على أن الشعر القديم كغيره من الشعر قد استوفى حظه من الوحدة، وجاءت قصيدة من قصائده ملتئمة الأجزاء قد نُسقت أحسن نسق وأجمله، ويطبق هذه الوحدة التي ارتضاها على قصيدة لبيد التي مطلعها (لبيد بن ربيعة، 1934م، ص 64).

عَفَتِ الدِّيارُ مَحَلُّها فَمُقامُها بِمِنًى تَأَبَّدَ غَولُها فَرِجامُها

فمدافِعُ الرَّيّانِ عُرِّيَ رَسْمُها خَلَقاً كما ضَمِنَ الوَحِيُّ سَلامُها

دِمَنٌ تَجَرَّمَ بعد عهد أنيسها حِجَجٌ خَلَوْنَ حلالُها وحرامُها

تَ مرابيعُ ـّجومٍ وصَابَ ها وَدْقُ الرواعد جَوْدُها فَرِهامُها

والحق أن اللغة العربية لغة حية ما زالت فتية، ونحن لا نعلم على وجه التحقيق متى كانت أوليتها، ولعلها في أصلها الأدبي الناضج أقدم من العبرية أو معاصرة لها بدليل سفر أيوب الذي في أدائه واستعاراته مشابه كثيرة من الشعر الجاهلي.

ومهما يكن من شيء فالصورة الأخيرة التي بلغتها اللغة العربية من النضج وهي التي يمثلها القرآن الكريم والشعر الجاهلي من قبله، لا زالت هي الصورة المسيطرة على أساليب اللغة العربية الحية.

فطريقة الشاعر الجاهلي أن يكون واضحاً في تعبيره وضوحاً بدوياً صلتاً ثم يختزل العبارات ويحذف في أثناء هذا الوضوح ما يحذفه، ويتركك أنت تستنتج ما يرمي إليه على وجه الإجمال مثال ذلك قول النابغة: (النابغة الذبياني، 1945م، ص 107)

سقطَ النَّصيفُ ولم تُرِد إسقاطه لِتَنَالَهُ واتقَتْنا باليدِ

فعندما نحذف من هذا البيت قوله "ولم تُرِد إسقاطه "، نجد جملة الكلام خبراً محضاً لا يكاد يحوي من الشعور الضخم والعاطفةالمحتدمة إذا أثبتنا العبارة "ولم تُرِد إسقاطه ". والسبب هنا أن العبارة القصيرة تحتمل ألواناً من المعاني وتحرك في أنفسنا إيحاءبها جميعاً، وذلك أنه تحتمل إلينا معنى الفضيحة المستكن في سقوط النصيف وتحتمل أيضاً أن الفتاة ربما تكون بريئة ساذجة، ولما سقط النصيف من دون قصد منها اضطربت وحاولت ستر وجهها ونحرها بيديها، فأبدى اضطرابها وحركتها هذه ألواناً من الفتنة أبلغ تأثيراً من سقوط النصيف، ثم أنها اتقت بيدها نظر النظارة لتظهر أنها لم تتعمد شيئاً، وهذا ما فيه محاولة الإغراء وهلم جرا.

هذا الشعر الذي كان يتكلفه صاحبه تكلفاً بعد جهد ومشقة، لا يرتجله ارتجالاً ولا ينساب عن طبع وفي يسر وسماحة وإنما يقول البيت، أو الأبيات ثم يطويها إلى أن توافيه أبيات أخرى يضمها إلى سابقتها، فإذا ما اكتملت له القصيدة طولها كلها، وأخذ يعيد فيها نظره، يهذب ألفاظها كلما سنح له وجه من وجوهالتهذيب، ويُقوِّم بعض ما لم يكن قد استقام له من معانيها كلما سنحت له فرصة التقويم. ذلك هو الشعر الحولي المحكم أولئك الشعراء هم عبيد الشعر كما سماهم الرواة العلماء. (ابن قتيبة الدِّينوري، 1982م، ص 23).

قال الجاحظ: "ومن شعراء العرب من كان يدع القصيدة تمكث عنده كريتاً، وزمناً طويلاً يردد فيها نظره، ويجيل فيهاعقله ويقلب فيها رأيه ، إتهاماً لعقله ، وتتبعاً علي نفسه فيجعل عقله زماماً علي رأيه عياراً على شعره، إشفاقاً على أدبه وكانوا يسمون تلك القصائد بالحوليات والمقلدات والمنقحات ليصير قائلها فحلاً خنذيذاً أو شاعراً مغلقاً". (الجاحظ، 1945م، ص 9).

قال ابن جنى: "ليس جميع الشعر القديم مرتجلاً، بل قد كان يعرض لهم فيه من الصبر عليه، مع الملاحظة له، والتلوم على رياضته، ولحكام صنعته نحو مما يعرض لكثير من المولدين، ألا ترى إلى ما يروى عن زهير تُسمى حوليات زهير، لأنه كان يحوك القصيدة في سنة". (ابن جنى، 1913م، ص3).

وهذا شاعر جاهلي هو أمرؤ القيس بن بكر، ويقال له الزائد، يصف عملية الانتخاب الفني للألفاظ فيقول: (أمرؤ القيس، 1953م، ص 30).

أذودُ القوافي عني ذِيادا ذِيادَ غُلامٍ غَوِيٍّ جَوادَا

فلما كثُرْنَ وأعيَ ينني تَرْكُ منهُنَّ عَشراً جِيادا

فأعْزِلُ مَجازِها جازِباً وآخذُ مِن دُرِّها المُسْتَجادا

ويقول كعب بن زهير:

فمن للقوافي شَاذَ ها من يَحُكَها إذا ما ثوى كعبٌ وفَوَّزَ جَوْلُ

ويقولُ فلا يعيا بسيئ لِقولِه ، قائلها من يُسيئُ ويَعملُ

نقوِّمها حتى تقوم مُتونها يقصرِ عنها كل ما يتَمثلُ

يَتُكَ لا ذَلَقَى من الناسِ واحداً تَنخلَ منها مثل ما ذَتنَخلُ

ففي الأبيات الأولى يصف أمرؤ القيس عملية الانتخاب الفني وانتقاء الألفاظ وتخيرها ويكون اختيار الدرر منها لاستجادتها. أما كعب بن زهير في مضمون أبياته يقول إنه يحوك قصائده ويقوِّم متونها ويقبل أي نقدٍ بناءٍ تجاهها ويخرجها بلا شوائب نقية صافية ويتحدى بها أياً من الناس.

وتأسيساً على ما تقدم، أتساءل، كيف يستطيع هؤلاء الشعراء أن يقوموا بهذا العمل العقلي الذي يستغرق هذا الوقت الطويل دون أن يكون الشعر مقيداً أمامهم على صحيفة يرجعون إليها؟ وبين وقت وآخر يزيدون عليه أو ينقصون منه، ويستبدلون لفظة بلفظة، وقافية بقافية! هل يصح أن نذهب إلى أن هؤلاء الشعراء كانوا أميين ويستطيعون أن يقوموا بهذه العمليات المعقدة فطرة وطبعاً والشعر معلق في ذاكرتهم لا يَهْوُها؟

لا أظن ذلك ، وأحسب أن الأرجح أن هذا الضرب من الشعر المنقح كان يفرض عليهم أن يقيدوه على ما كانوا يملكون من قرطاس وقلم.

ومهما يكن في آراء النقاد من غلو أو تأثير فإن الشعر الجاهلي القديم نراه ينتقل من دائرة إلى أخرى في براعة، وجمال عرض، ونفاذ بصيرة، يمهد ويستخلص النتائج، ويتذوق ويحلل، ويوضح، ترفده ثقافة ضاربة بجذورها في التراث البعيد، ومُحلقة بجناحيها في صميم المعاصرة.

ومن أشهر الموضوعات التي يمكن أن أشير إليها في هذا المبحث هي قضية القدم والحداثة التي ظهرت في القرن الثاني الهجري وملخص هذه القضية أن صراعاً قد نشب بين العلماء من متعصبين للقديم وهم طبقتان :

(أ) إسلاميون (ب)جاهليون

وأهملت طبقتي المُحدثين والمخضرمين.

نتيجة لهذا الموقف المتعصب من ابن سلام وتقسيمه الشعراء إلى أربع طبقات بشرط التكافؤ والتساوي وترجيح عامل الزمن وتقسيمهم حسب الأديان والبلاد، إلا أن الناقد محمد مندور انتقد ابن سلام ولكن عمل ابن سلام غير مسبوق. (بن سلام، 1913م، ص 102).

هذا التعصب أدى إلى ظهور ناقد آخر هو عبد الله بن المعتز بالله، ألف كتاباً أسماه طبقات الشعراء المحدثين، أراد بذلك أن يخلد ذكراهم ويجمعهم وأن يتحدى ابن سلام في رأيه الذي يدور حول المحدثين. (بن المعتز ، 1942م، ص 68).

وبين تطرف ابن سلام ومغالاة عبد الله بن المعتز بالله ظهر تيار آخر بقيادة ابن قتيبة الذي وقف موقفاً وسطاً بين المحدث والقديم، ولا يخفى أنه عاش في بغداد معقل الشعر المحدث، فعبّر عن هذا الموقف بقوله: "ولا نظرت إلى القديم بعين الجلال لتقدمه ولا إلى الجديد بعين الاحتقار لتأخره، ولكن نظرت بعين العدل على الفريقين وأعطيت كلاً حقه ووفرت عليه حظه". وهذا الرأي مطلوب في كل ناقد وقارئ.

إلا أن الرأي الأخير عند ابن قتيبة حيث يرى أن مسألة القِدَم والحداثة في إطار التاريخ وطالب بالتجديد بألا يخالف مذاهب المتقدمين.

ومن هنا يتضح أن القصيدة القديمة بنقدها القديم حققت لنفسها معنى الكرم الذي ينفي عنها دنس اللؤم ومهانته، عزيزة في ديارها ووطنها منيع حصين، رسا أصلها في الأرض شامخاً إلى عنان السماء يقصر عنها باع من يحاولها، والحق أن الشعر الجاهلي نسيج محكم من حيث اعتماده على مذهب القصيدة، وهو مذهب يجمع ألواناً من كل فن عرفه الشعر، ولقد بقي أسلوبه بعيد الأثر عمِيقَهُ في طريقة نظم الشعر إلى يوم الناس هذا وتلمح تماثلاً واضحاً في الأغراض والبنية والوحدة العامة بمفهومها العميق لذا كان لزاماً عليَّ أن أُشير إلى المراحل التي مرّت بها القصيدة في الحقب الماضية وأن أُشير إلى نماذج من الأشعار حتى أتمكن من الربط بين القديم والحديث وحتى ندرك جميعاً الشأو البعيد بأن القديم هو أرضية صلبة بل خصبة لوقوف الحديث مع التجديد.

ومن ثم انتقلت القصيدة الشعرية من وحدة البيت كما كان سائداً عند أغلب الشعراء والنقاد العرب القدامى إلى وحدة القصيدة كلها، باعتبارها بنية حية وواحدة، وعملاً فنياً متكاملاً بحيث لم يكن في إمكان أحد أن يحذف أحد أجزاء القصيدة الحديثة ولا أن يقدم بعض أبياتها على نسقها الفني. على هذا النسق راج شعر التجاني يوسف بشير لأنه فهم وحدة القصيدة والبنية الفنية وينظر إلى قصائده نظرة فنية خالصة ويقُيِّمها على أساس متين من الوحدة.

**مفهوم البنية في القصيدة العربية**

البنية تطلق علي البناء والتشييد والطريقة: فقد جاء في لسان العرب أن البنية ما بنيته وهو المبني ويقال بنية وهي الهيئة التي بني عليها و بني بيتاً أحسن بناءه وهذا بنيان حسن بناءه وهذا بنيان حسن في القرآن الكريم وردت كلمة بنيان كَأَنَّهُم بُنيَانٌ مَّرْصُوصٌ) (سورة الصف الآية 4، ص551).

وتلتقى معظم النظريات النقدية في تحديد مصطلح البناء أو البنية أو الهيكل في العمل الشعري علي أنه تطور و نمو وحدة العمل الفني، و قد يتخذ مصطلح البناء دلالات مختلفة من أجل إثبات وجود الوحدة الداخلية في النص الشعري توكيداً لتحديد سماته وخصائصه الفنية ولعل أقرب الدلالات الأدبية إلي تحديد مصطلح البناء والجانب الشكلي في القصيدة ومن خلال هذا الشكل الفني يتميز البناء علي النسيج و إن كان كلاهما من

مظاهر الشكل العام للقصيدة أو النص الشعري، ويتجلى ذلك من خلال الترابط المنطقي بين أجزاء النص. ومن داخله يكون للغة الإنفعالية أو الرمزية المتمثلة بالأسلوب الشعري دورها الفاعل في فهم البناء الفني داخل القصيدة من مقدمتها حتى نهايتها أي من بدء التعبير عن التجربة الشعرية إلى انتهائها وحدة مترابطة في نسق منطقي يحقق ما يمكن تسميته بالوحدة الموضوعية في القصيدة ولعل خير ما يوضح هذا الكلام ويفصح عنه قول العقاد:

"إن القصيدة ينبغي أن تكون عملاً فنياً تاماً، يكمل فيه تصوير خاطر أو خواطر متجانسة، كما يكمل التمثال بأعضائه، والصورة بأجزائها، واللحن الموسيقي بأنغامه، بحيث إذا اختلف الوضع أو تغيرت الصورة أخلّ ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها، فالقصيدة الشعرية كالجسم الحي، يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته" وهذا يدل على اهتداء العقاد لبنية القصيدة ووحدتها العضوية ودعوته لها. (عباس محمود العقاد، 1937، ص 46).

ويقول ذكي مبارك: "إننا لا نستطيع أن ننكر فضل بعض نقادنا القدماء، الذين عرفوا الوحدة والبنية ودعوا إلى التماثل واحتفظوا بالوحدة العضوية". يقول الحاتمي: "مثل القصيدة مثل الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض" والحاتمي في ذلك يذكرنا لقول العقاد السابق من أن أعضاء جسم الإنسان تعمل في تناغم وتناسق وانسجام شأنها شأن بنية القصيدة بناءً تتناسب فيه أجزاؤها ومكوناتها وتمتزج فيه الفكرة باللغة والطريقة وتتنوع أجزاء الصورة علي أبياتها فلا تكتمل إلا بأكتمال بناء القصيدة. . (مبارك، 1934، ص 8).

ويتحدث ابن قتيبة كذلك عن بناء الشعر وتأليفه ووحدة أجزائه وتلاؤم كل بيت منه مع سابقه أو لاحقه والتأليف في كل بيت بين شطريه، ثم التآلف بين الألفاظ بعضها وبعض.

يقول "وينبغي للشاعر أن يتأمل تأليف الشعر وتنسيق أبياته ويقف على حسن تجاورها أو حسنه فيلائم بينها لتنظيم معانيها، ويصل كلامه فيها ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وضعه أو بين تمامه فضلاً من حشو ليس من جنس ما هو فيه فينسى السامع المعنى الذي يسوق القول إليه، كما أنه يحترز من ذلك في كل بيت، فلا يباعد كلمة عن أُختها". (زغلول سلام، 1964م، ص 210).

ومن النقاد المعاصرين محمد غنيمي هلال يركز على الوحدة العامة وتلاحم الأجزاء، وشبه القصيدة بجسم الإنسان.

وقد استند العقاد في نقده لأشعار أحمد شوقي، علي أن العمل الفني يجب أن تؤدي أجزاؤه المختلفة مهاماً تكتمل ببعضها دون خلل أو نشاز.

وفي العصر الحديث باتت القصيدة عند شوقي ومدرسته تفقد نسقها الفني لوقوع الشاعر في حالات نفسية متباعدة ومختلفة، فليس فيها بنية عضوية ولا ينظر فيها إلى البنية النفسية. (عز الدين إسماعيل، 1955م، ص 136 – 137).

ونجد أن النقاد المحدثين ألحوا على الدعوة إلى الوحدة العضوية للقصيدة إلحاحاً شديداً، وأصبح النقد ينظر إلى القصيدة جملة، وندر في النقد القديم ذلك، إلا ما نجده عند الباقلاني في نقده لمعلقة أمرؤ القيس وعند ابن الأثير الذي وازن فيه بين ثلاث قصائد لأبي تمام والبحتري والمتنبئ وإن كان ينظر إليها في نقده من زاوية تخالف نظرة بعض النقاد إلى القصائد من حيث توفر البنية فيها. (عبد المنعم خفاجي، 2003م، ص 149).

فالبنية قد لا تتحقق إلا في نطاق ضيق من شعرنا القديم، ولكن ليس معنى هذا أننا مفلسون تماماً كما أن الحماس للدفاع عن موضوع الوحدة العضوية لا ينبغي أن يكون على حساب تجريد الشعر القديم من كل مزية واتهامه بشعر الزخرفة والنقش، وأن بناءه يشبه بناء القلاع في العصور الوسطى، وأن للقصيدة التقليدية ألوان شتى يجمع فيها الشاعر كل ما يخطر بباله من شؤون الحب والحياة والموت والسياسة والحكمة والأخلاق والدين، كل هذا يعرضه الشاعر بخطوات متوازنة لا تلتقي أبداً. وأن القصيدة التقليدية مجموعة أحجار ملونة مرمية على بساط تستطيع أن تزحزح أي حجر منها إلى أي جهة تريد، ومع ذلك تبقى الأحجار أحجاراً والقصيدة قصيدة، وأن هندسة القصيدة التقليدية هندسة سطحية تعتمد على التقابل والتناظر والخطوط الأفقية. (محمد ذكي العشماوي، 2009م، ص 201).

ونحن مع اهتمامنا بالدراسات النقدية الحديثة، ومع إيماننا العميق بضرورة تغيير كثير من أساليبنا ومناهجنا القديمة في دراسة الشعر ونقده، ومع إدراكنا بأننا يجب ألا نقتصر في تجاربنا وثقافتنا على ما كُتب في لغتنا وحدها، إلاأن ذلك لا يصح أن يدفعنا إلى إهمال القديم والغض من شأنه، وإذا كنّا حريصين اليوم على إعادة تقويم التراث النقدي، فإن من حقّ هذا التراث علينا ألا يندثر حقاً. ومن واجبنا نحوه ألا نبالغ في تقديره أو التعصب له لأن التعصب جديرٌ بأن يُغلِق أسماعنا وأبصارنا عن كل جديد. وبالتالي يقف حجر عثرة في طريق نمّونا وتطورنا.

ومهما يكن في آراء النقاد من غُلو أو تأثر بالأهواء الشخصية، أو نقل مباشر لمذاهب الأدب الغربية ومقومات الشعر والنقد الأوروبّي الغربي، فإنها وراء كل ذلك تمثل إحساس طائفة من الناس بالمدى البعيد الذي كان قد انتهى إليه التطور الحضاري حينذاك، وبالحاجة إلى شعر جديد يمثل طبيعة ذلك التطور.

ويتحدث ابن طباطبا عن بناء الشعر وتأليفه ووحدة أجزائه وتلاؤم كل بيتٍ منه مع سابقِه أو لا حقِه والتآلف في كل بيت بين شطريه ثم التآلف بين الألفاظ ببعضها وبعض يقول: "ينبغي للشاعر أن يتأمل تأليف الشعر ونتسيق أبياته ويقف على حسن تجاور الأبيات أو قبحها، فيلائم بينها لتنتظم له معانيها، ويتصل كلامه فيها ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه أو بين تمامه فضلاً من حشو ليس من جنس ما هو فيه، فينسى السامع المعنى الذي يسوق القول إليه، كما أنه يحترز من ذلك في كل بيت فلا يباعد كلمة عن اختها، ولا يحجز بينها وبين تمامها بحشو يشينها ويتفقد كل مصراع ، هل يشاكل ما قبله؟ (بن طباطبا، 1956م، ص 210). ونلمح من قول ابن طباطبا الخيوط التي تشكلت منها مفهوم البنية في النقد الحديث، ويمهد لظهور طور جديد في مسيرة النقد الأدبي يولي بناء النص اهتماماً كبيراً.

ويتبلور هذا المفهوم في أن أحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاماً ينسق به أوله مع آخره على ما ينسقه قائله وربما اتفق للشاعر بيتان يضع مصراع كل منهما في موضع الآخر فلا يتنبه على ذلك إلا من دقّ نظره ولطف فهمه، فإن قدم بيت على بيت دخله الشلل والخلل، فإن القصيدة يجب أن تكون كلها كالكلمة الواحدة في اشتباه أولها بآخرها نسجاً وحسناً وفصاحةً، وجزالةُ ألفاظٍ ودقة معانٍ، وصواب تأليف ويكون خروج الشاعر من كل معنى يضعه إلى غيره من المعاني خروجاً لطيفاً، وبالتالي تكون في غاية الجودة والحسن والاستواء نظماً وتتوفر فيها معاني البنية الحية والوحدة الحقة وبالتالي فإن هذا النوع من الشعر يسبق السامع إلى قوافيه قبل أن ينتهي إليها راويه.

وقد انتقلت القصيدة في العصر الحديث من وحدة البيت كما كان سائداً عند أغلب الشعراء والنقاد العرب القدامى إلى وحدةالقصيدة كلها باعتبارها وحدة وبنية واحدة وعملاً فنياً متكاملاً، بحيث لم يكن في إمكان أحد أن يحذف بعض أجزاء القصيدة الحديثة أو يقدم بعض أبياتها على بعض، ولا أن يزيد فيها ولا أن يخرج أبياتها عن نسقها الفني. (محمد عبد المنعم خفاجي، 2003م، ص 148).

ومن ثم تكون في القصيدة وحدة نابعة من مصدر واحد وصبغة واحدة ولون واحد، فيؤدي كلٌ وظيفته مما يؤدي إلى إحداث الأثر الكلي الموحد، ويكون طابعها العام الوحدة والتماثل والبنية الحية في كل أجزائها.

**قصيدة الصوفي المعذب نموذجاً للشعر الحديث:**

إن قصيدة الصوفي المعذب خير أنموذج للشعر الحديث لما حققته من معاني العصرية والبنية الفنية والوحدة والتماثل والتي تبدو في قوله: (التجاني يوسف بشير، 1982م، ص 20).

هذه الذَّرَّةُ كَم تَحمِلُ في العالم سِرًّا

قِفْ لديها وامتَزِجْ في ذاتِها عُمْقاً وغَورا

وانطَلِقْ في جوِّها المَملوءِ إيماناً وبِرًّا

وتَنَقَّلْ بينَ كَونٍ في الذَّراريِّ وصُغرى

كُلُّ الكَونِ لا يَقْدُر تَسْبِيحاً وذِكرا

ومن هنا نجد أن الشاعر التجاني يوسف بشير، وصل إلى قمة التَّجلِّي الروحي وتعتبر هذه القصيدة من كنوز الشعر العربي بيد أنه ولد في بيئة ذات فضل وثقافة دينية محافظة وتعاليم وتقاليد صبغت شعره بهذه اللونية.

ففيالمفتتح وقف الشاعر عند الذرة متأملاً ، وأشار إلى صغر حجمها إلا أنها تحمل سراً عميقاً مطوياً بداخلها، وشخصها في صورة إنسان وأمرنا بأن نقف عندها ونتأمل ونغوص في أعماقها الخبيئة البعيدة بل ونمتزج بها بل وننطلق في جوها الممتلئ بالإيمان والتدين والبر وهي رغم صغر حجمها عندما تمتزج في ذاتها تسبح في كون فسيح وآفاق ممتدة متسعة ملأى بالخشوع والخضوع والإيمان والتسبيح والذكر عالم مستكين هادئ ساجد لله وذهب إلى أبعد من ذلك أمرنا بالتنقل بين أحجامها المختلفة من كبرى إلى صغرى لا نرى سوى التسبيح والذكر لله رب العالمين.

هنا استخدم الشاعر التشخيص والتجسيد وحشد في هذه الأبيات أساليب عالية من البلاغة حيث جعل الذَّرَّةُ في صورة إنسان وصرح في كل الأبيات السالفة الذكر بلفظ المشبه به على سبيل الاستعارة التصريحية.

وهنا نلمح تتابع الأبيات على أساس التناسب والتآلف بين المعاني واستخدام الصور والتشبيهات والتشخيص، مما أضفى لمسة واضحة تمثلت في تآلف أجزائها وإحكام بنيتها.

وفي القصيدة واصل الشاعر نظمه مصوراً ما بين حناياه من إيمان غامر حيث قال: متأملاً صنعة الله وابداعه في الزهور والطيور والورود (التجاني يوسف بشير، 1982م، ص 20).

وانتشِ الزَّهْرِ والزَّهَرةُ كَم تَحْمِلُ عِطْرا

نَدَّتْ واسْتَوثَقَتْ في الأرضِ أعْراقاً وجَذْرا وتَعَرَّتْ عن طَرِيرٍ خَضِلٍ يَقْرَأُ نَضِرا

لَمْ هَزارَ الحقْلِ من أنبَتَهُ طِيباً ونَشْرا

وسَلْ الوردةَ مَنْ أودَعها طِيباً ونَشْرا

تَنْظُرِ الرُّوحَ وتَسْمَعْ بينَ أعْماقِكَ أُمِرا

وهنا استخدم الشاعر لغة رامزة لا تعبر إلا عن أحواله مصوراً تلك الثورة التي بين حنايا صدره حيث لجأ إلى الطبيعة وتمثل بأجمل ما فيها وهو الورد وعطره الفواح وأنه في حالة غبطة وفرح وتملكه السرور والورد يفوح عبقاً يعطر الأجواء وانتشر الزهر وأصبح أكثر سخاءوكيف استوثقت هذه الورود عرى وتوطدت وامتدت أعراقاً وجذراً بعيدة الغور وكشفت عن تلك الأوراق والسيقان النضرة الغضة وهنا نلمح تأثر الشاعر بالصبا والشباب ونضارته وجماله. وهاهو الشاعر يوجهنا نحو أسئلة عميقة حين قال سل ذلك الطائر الجميل المغرد بصوته الصداسأله من أودع هذا الطِّيب والعطر ذو الرائحة الذكية الفواحة في هذا الورد ليَفُوح طِيباً يُعطِّر به الأجواء للبشر؟

وقف الشاعر في لحظة صفاء روحي وفي جلال وتعمق متأملاً صنع الخالق وسترى بنفسك تلك المعجزات وتدرك سِر هذا الوجود وهذا كان بمثابة اليقين الكامل لذلك الصوفي المعذب الذي غاص في لبّ الطبيعة وعرف مخلوقات الله حين مزج نفسه بها.

وهنا تتجلى لنا معاني البنية الحقة وبدت لنا أبيات الشاعر متجانسة ورسمت صورةً لعملٍ فنيٍّ تامٍ اكتمل فيه تصوير مشهد بكل أجزائه وتلك الموسيقا وذاك اللحن بأنغامه، بحيث إذا اختلف مكان الكلمات والعبارات تغير الوضع تماماً وأخلَّ بوحدة الصنعة وأفسدها. وهنا تبدو لنا الأبيات متماسكة تماسك الجسم الحي، وذلك الاستفهام الذي يقوِّي البنية ويدعمها.

رغم تلك الصعوبات التي لاقاها الشاعر إلا أنه لم يركن لها، بل ظلَّ يقوم ويُكابد المَشَاق عسى أن يجد منفذاً للخروج من القسوة والشدة التي عاشها، وظلَّ ممتطياً مأساته باحثاً عن عالمٍ آخرٍ بعيداً عن الماديات والهموم والكروب وامتطى المكابدة الروحية ليصل إلى الاطمئنان الروحي، قائلاً (التجاني يوسف بشير، 1982م، ص 21).

لوجودُ والحقُّ ما أوسعَ في النَّفسِ مداه

والسُّكونُ المَحْضُ ما أوثقَ بالرُّوحِ عُراه

كُلَّ ما في الكونِ يمشي في حناياه الإله

ذِه النَّملةُ في رِقَّتِها رَجْعُ صَداه

يَحيَا في حَواسِّهَا وتَحيَا في ذَراه

وهِيَ إنْ أَسلَمتِ الرُّوحَ تَلَقَّتها يداه

لَم تَمُتْ فيها حياةُ اللهِ إن كُنتَ تَراه

حينما تأكد الشاعر من وحدة الوجود "وجود الله" في نفسه التي تمثلت له في مدىً بعيد وواسع وذلك السكون والهدوء الذي يتجلى له أثناء العبادة الحقة سكون القلب الذي يقود إلى الإيمان والتضرع سكون ذو صلة وثيقة بعُرى الروح! حينها تجلى لذاك الصوفيّ المعذب التجاني يوسف بشير، إن كل مخلوق في هذا الكون يمشي بأمر الله عزَّ وجل وينقاد إليه وبمشيئته. حتى أن هذه النملة الصغيرة الحقيرة أصغر المخلوقات وأرقّها تعبد الله وأن الله خلقها وهي تحيا في هذه الأرض مسبحة له جل شأنه وعلا. ولم تمت فيها حياة الله على الرغم من ضعفها وهوانها وصغر حجمها إلا أنها تسبح لله فكان خير مثال ضربه الشاعر لأضعف المخلوقات تسبيحاً وتجلياً لعظمة وقدرة الخالق. وكيف صورها الشاعر وأثبت لها صفة الرقة. وصدق الحق حين قالَ في محكم تنزيله﴿إِنَّ اللَّهَ لَا يَسْتَحْيِي أَنْ يَضْرِبَ مَثَلًا مَا بَعُوضَةً فَمَا فَوْقَهَا فَأَمَّا الَّذِينَ آمَنُوا فَيَعْلَمُونَ أَنَّهُ الْحَقُّ مِنْ رَبِّهِمْ وَأَمَّا الَّذِينَ كَفَرُوا فَيَقُولُونَ مَاذَا أَرَادَ اللَّهُ بِهَذَا مَثَلًا يُضِلُّ بِهِ كَثِيرًا وَيَهْدِي بِهِ كَثِيرًا وَمَا يُضِلُّ بِهِ إِلَّا الْفَاسِقِينَ﴾(سورة البقرة الآية 26).

ففي هذه الأبيات اختار الشاعر عباراته فانتظم القول فيها انتظاماً أدى إلى التنسيق بين الأبيات مما جعلها تأتي مكتملة النسيج، حسناً في الفصاحة، جزالة في الألفاظ، دقة في المعاني وصوابٌ في التأليف وهذه السِّمات كلها تؤدي إلى البنية والتماثل والوحدة.

وما زال الوجع يواصل رحلته ويمتد داخل نفس الشاعر التجاني يوسف بشير حتى تمكن منه الوجع. إلا أنه تمكن أن ينقل صوته الباطني مفعماً بالحزن معبراً عن كنوز وقدرات ومواهب كبيرة وقوى كشفية خارقة، حيث مال إلى استخدام لغة شعرية مشحونة بتصريحاتٍ تُخفي وراءها لغة المتصوفة، هي رؤيةً ممتلئةً بنور المعرفة ممتزجة بالموهبة المتقدة، منداحة في سويداء الفؤاد، ذلك الاتقاد وتلك الحرارة الوجدانية جعلت طاقته مفعمة بالانقياد إلى الحقّ. وذلك جلياً في أبياته التي قال فيها: (التجاني يوسف بشير، 1982م، ص 21).

أنا وحْدِي كُنتُ أَسْتَجْلي مِنَ العالَمِ هَمْسَهْ

سَمعُ الخَطَرَةَ في الذَّرِّ وأَستَبْطِنُ حِسَّهْ

اِضْطِرابَ النُّورِ في خَفْقَتِهِ وَأَسمَعُ جَرْسَهْ

وأَرَى عِيدَ فَتَى الوَرْدِ واستقبل عُرْسِه

اِنْفِعالَ الكَرْمِ في فَقْعَتِهِ أَشْهَدُ غَرْسَه ۝

سُبحَانَكَ إن الكَونَ لا يَقْدُرُ نَفْسَه

صُغْتُ مِنَ نَارِكِ جِنِّيهِ ومِنَ نُورِكِ إِنْسَه

يقول الشاعر إنه كان يكتشف تلك الأسرار في سكون القلب وحين يمتلئ إيماناً وتضرعاً.

حيث نجد المقابلة بين (الاستجلاء – الهمس) وذهب إلى أبعد من ذلك نجده كان يسمع الخطرة في الثّرّ ويستبطن حسه كذلك نجد التقابل بين اللفظين (الخطرة – حسه) وهنا بيان لجمال الرؤيا. وذلك النور حين يسري ويدب في الحياة كأنه الجرس عندما يبدأ ذلك النور في البروز الأول يكون قوياً ساطعاً هذه الإطلالة لها صوت ورنين وهنا نلمح تشبيه تمثيل واضح بين بزوغ النور وصوت الجرس وذلك بجامع القوة في كل. والورد عندما يفتح كأنه في عُرسٍ يبدو زاهياً فتياً غضاً ملوناً بألوانٍ جميلة مثل ما يحدث في الأعراس تماماً وهنا كذلك نجد تشبيه التمثيل وبداية غرس الكرم "العنب" عندما تفتح الأرض وتُشق يبدأ الغرسُ وتتجلى الرؤية الحقة عبر نظرة الكون باعتباره مظهر من مظاهر الجمال المطلق. ولكن سبحان الله إن الكون لا يَقْدُر نفسه، وهنا نلمح تفاعل الذات في حلولها مع الطبيعة مثل "اضْطِرابَ النُّورِ، أَسمَعُ جَرْسَهْ استقبالُ فَتَى الوَرْدِ في غضه ونضارته، وتفتح الكرم الذي يشهد غرسه" وما إلى ذلك من الصور التي أوحت إليه بامتزاج عناصر الطبيعة، كل هذه الصور زرعت في نفس الشاعر شوقاً واحتراقاً ورغبة في طلب اليقين وتتجلى الرؤيا بنظره للكون باعتباره مظهراً من مظاهر الجمال المطلق. سبحانك إن الكون لا يَقْدُر نفسه.

وكذلك يُبدي حيرته من أمر صنيع إرادة الحق في قوله:

صُغْتُ مِنَ نَارِكِ جِنِّيهِ ومِنَ نُورِكِ إِنْسَهْ

كيف خلق الجن من نار والإنس من نور وهناك بلاغة عالية ومقابلة بين "نار و نور".

فالأبيات ثرة وممتلئة بالتشبيهات والصور البلاغية والبناء المحكم والانتخاب الفني للألفاظ وتخيرها وهذه إحدى أدوات البنية الفنية والوحدة المحكمة.

وفي هذا المقطع من القصيدة تحدث عن بداية الخلق وإشراقته الأولى وأشار إلى أن أول من خُلق على هذه البسيطة هو سيدنا آدم وبهذا يكون الشاعر قد أثبت حقيقة الحق لذات الحق في قوله: (التجاني يوسف بشير، 1982م، ص 21–22).

رَبِّ في الإشراقةِ الأولى على طينة آدم

أُمٌ تَزْخَرُ في الغَيبِ وفي الطِّينةِ عَالَم

ونُفوسٌ تَزحَم الماءَ وأَرواحٌ تَحاوم

سَبَّحَ الخَلقُ وسَبَّحتُ وأَمْتُ وأَمِنْ

وتَسَلَّلتُ مِنَ الغَيْبِ وآنْتُ وآذانْ

وَمَشَى الدَّهْرُ دِراكاً رَبْذُ الخَطوِ إلى مَنْ؟

فما زالت هنالك أمم تزخر في الغيب وهنا أطلق المجاز المرسل حيث أطلق كلمة أمم وأراد بها أرواح البشر وفي الطينة عالم أي البشر المخلوقين فالطينة هنا كناية عن موصوف وهو الإنسان الآدمي لأنه خلق من طين وهنالك نفوس تزحم الماء أي خلقت من ماء والدليل على ذلك قوله تعالى:

﴿. . . وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ﴾سورة الأنبياء، الآية 30. وهذا دليل العظمة والقدرة لله رب العالمين.

وأرواح لم تستقر في أجسادها تحلق في سماء الغيب لم يحن أجلها بعد. فسبح الخلق وسبحت أنا كذلك وازداد إيماني ويقيني ويزداد إيمان كل ما أدرك تلك الحقيقة الكبرى وتسللت بخطى خفية واستطلعت أموراً كانت غائبة عني ولكن سرعان ما آمنت تماماً وآمن من معي. ومشى الدهر دراكاً خطوة تلو الخطوة لحاقاً في خطوات سريعة خفيفة إلى الحقِّ جل وعلا وهذا البيت يدل على الخضوع التام والانقياد والمثول بين يدي الله إلا أنه سأل نفسه؟ ومشى الدهر دراكاً ربذ الخطو إلى من؟ وها هو يجيب نفسه بنفسه حيث قال في الأبيات السابقة في نفس القصيدة (التجاني يوسف بشير، 1982م، ص 21).

كُلَّ ما في الكونِ يمشي في حناياه الإله

هذه الأبيات التي ذكرها الشاعر تذخر بالأمور الباطنة الخفية التي لا يستطيع أن يدركها إلا من لطف حسه ورق ذوقه ووصل درجة من التأمل واليقين. فقف وتأمل.

وهنا نلمح في بنية هذه الأبيات ترتيب أجزاء الفكرة ودلالة هذا النمو على الحركة الشعورية في نظام منطقي دقيق وهذا بدوره يقود إلى إحكام البناء وسبكه.

ويواصل الشاعر رحلته عبر قصيدة الصوفّي المعذب مستخدماً لغة التبحر والشطح أى الخروج عن المالوف حين قال: (التجاني يوسف بشير، 1982م، ص 22).

تَجَلِّياتِك الكُبرى وفي مَظْهَرِ ذاتِكْ

والجَلالُ الزَّاخِرِ الفَيَّاضِ مِنْ بَعْضِ صِفاتِكْ

والحَنانُ المُشْرِقِ الوَضَّاحِ مِنْ فَيْضِ حَياتِكْ

والكَمالِ الأعْظَمِ الأعْلى وأَسْمى سُبْحَاتِكْ

تَعَبَّدْتُكَ زُلفَى زَائداً عَن حُرُماتِكْ

ذِبْتُ نَفْسِي وأفْرَغْتُ بِها بي صَلَواتِكْ

هنا استخدم الشاعر لغة الإشارة الذكية ذات الإيحاءات والدلالات والصور والاستعارات فأشار إلى تلك التجليات الكبرى التي تدل على وجود الله سبحانه وتعالى وهذا الحنان المشرق الوضيء البهي الذي يعم الكون هو دلالة على وجوده سبحانه وتعالي والكمال الذي لا مثيل له ولا نظير له. ألا أن الكمال لله وحده؟ بلى. وهذا تجلى لوجهه الكريم فها أنا قد عبدتك تقرباً إليك مبتعداً عن كل ما نهيت عنه "الحرمات" وذابت نفسي عميقاً في جلالك وكمالك وحنانك الوضيء وسبحات وجهك الكريم ولجأت إلى الصلاة لأعبر عن مكنون نفسي شكراً لله رب العالمين.

وقَلَّ ما نجد شاعر يتمثل ذلك إلا أن يكون متشبعاً باللغة الصوفية ذات الدلالات والإشراقات وهنا نجد حلول النفس في تجلياتها الكونية، حيث اتصلت بالطبيعة في عناقها لمجاهدة الشاعر. وسيطر على النص رقة الإحساس داخل العبارة الصوفية من خلال: تجلياتك – مظهر ذاتك – الجلال – الحنان – الكمال – نفسي – صلواتك. فهي كلها عبارات يقينية الإحساس بالمشاهدة.

فالاستشهاد بهذه النصوص قوى ودعم موقف الأديب، مما أدى إلى توضيح الغموض الذي كان في أول العبارة، والتسلسل المنطقي للأحداث وكذا التجارب الذاتية والنفسية وترتيبها مما أدى إلى الخروج برؤية مرتبة فاحصة من بداية ونهاية وحسن تخلص. وارتكاز الشاعر على عناصر التشبيه والاستعارة مما زاد البنية والوحدة العامة توضيحاً.

ويتقدم الشاعر الخطوة تلو الخطوة في رائعته تلك "الصوفّي المعذب" مبيناً كيف تمكن من رسم ما بداخله من أحاسيس وأفكار وآراء إلى أن وصل إلى: (التجاني يوسف بشير، 1982م، ص 22 – 23).

مَاذَا جَدَّ من بَعْدِ خُلُوصِي وصَفَائِي

أظْلَمَتْ رُوحِي ما عُدْتُ أَرى ما أنا رَائِي

يُهَا العُصْفُورُ الغائِمُ في صَحْوِ سَمَائِي

للمَنايا السُّودِ آمالِي ولِلْمَوتِ رَجَائِي

آهِ يا مَوْتَ جُذُونِي آهِ يا يَوْمَ قَضَائِي

قِفْ تَزَوَّدْ أيُّها الجَبَّارُ مِنْ زَادِي وَمائِي

اقْتَرِبْ إنَّ فُؤادِي مُثْقَلٌ بالبُرَحَاءِ

هنا أيضاً استخدم الشاعر عبارات حيَّة ليرسم إحساسه بالمشاهدة وذلك في قوله الخلوص – الصفاء – ما عُدْتُ أَرى ما أنا رَائِي – صحو سمائي – للموت رجائي – تزود – زادي ومائي – اقترب – إن فؤادي.

وكلها عبارات تدل على التعطش والظمأ والاشتياق وما إلى ذلك من معاني التقرب والحب فهنا لجأ إلى إحالة التعطش بالتفاني في عشقه بشرابه سر التوحد بحقائق ذات الحق الموجودة في كل شيء، قف واتخذ من الماء زاداً أستعن به تطهراً وتقرباً إلى الله.

وهنا تدور عدة تساؤلات؟ أليس من الجور أَن يعيش المرء مبعداً عن عالم يظن أنه سيُعطيه الحب؟ أليس من الطبيعي أن يغمره الحب وأن لا يعيش الانكسار والخوف والقلق وكل حالات الملل والرتابة تلك؟؟

ولكن ها هو يعيش سأماً تاماً في غياب فيء الحنان وها هو يبدو أن روحه قد عمها الظلام وأسدل ستاره عليها وهناك غمامات حجبت عنه الرؤية وأصبحت آماله في الحضيض سواداً كالليل. وأصبح طموحه إلى الموت أقرب ما يكون الطموح والرجاء. وبدأ في التأوهات مخاطباً الموت الذي يُجن به إلا أنه قضاء وقدر ولكن خاطبه كالإنسان وأمره بأن يقف ويتزود وهنا استعارة مكنية. بل وألبسه صفة "الجبار" كناية عن الموت وهو موصوف أمره بأن يتزود من زاده ومائه بل وأمره بأن يدنو منه ويقترب لأن فؤاده مُثقل بالهموم والمشاكل والبراحات والجراح عسى أن يكون في الموت سلواه وعزاءه.

ومن أهداف تحقق البنية أن يكون الوصف الجيد يستطيع أن يحكي الموصوف، حتى يمثله عياناً للسامع وأن يأتي الشاعر بأكثر المعاني وصفاً وصفاً وأولاها تمثلاً للحس بالإضافة إلى حسن التخلص والنقلة الهادئة بين أبيات القصيدة مما أدى إلى التلاحم الفني، وبدت القصيدة متعددة الألوان وبها ائتلاف ولا تباعد أو تنافر بينها يفرق أوصالها.

ورسا الشاعر عند مرحلة الأحوال حين قال: (التجاني يوسف بشير، 1982م، ص 23).

يا نَعِيماً مُشْرِقَ الصَّفْحَةِ يَسَّاقَطُ نُورِي

فَضَرَت في قُربِه نَفْسي وزَالَتْ غُضُونِي

مَثَتْ غائلَةُ الشَّكِّ إلى فَجْرِ يَقِيني

نَتِ اللَّذَّةُ فَامْتَزَجَها لُمْحُ ظُنُونِي

واسْتَرَدَّ النِّعمَةَ الكُبرى مِنْ الدَّهْرِ خَدِيني

تَرَى اسْتَأثَرَ باللذة واستْقَى جُنُونِي؟

فالتجاني مولع بابتهاج نفسه في نضارتها بعد توحده وذوبانه في الذات الإلهية، وهنا نلاحظ الالتحام والوحدة بينه وذلك الشغف الإلهي حيث صارا في صورة التئام ووحدة كنور يبزغ في فجر يقينه بعد أن ترنح ذلك اليقين وسرت غائلَةُ الشَّكِّ.

وهذه الأبيات تضج بالصور البلاغية فاستخدم في "نضرت" تشبيه التمثيل و "مشت" حذف المشبه به الإنسان ورمز إليه بشيء من لوازمه على سبيل الاستعارة المكنية. وكذا في "قضت اللذة" استعارة مكنية، و "استرد النعمة".

فالتجاني لم يبتعد كثيراً عن طبيعة الشعر القديم في معجمه وصيغه وتشبيهاته ومجازاته ولطاره العام. وتبع الصورة الواحدة بعد الأخرى والرغبة في إبراز الإحساس المسيطر عليه بأقصى ما يمكن من البيان. والبناء اللغوي الذي اعتمد على الاستفهام وكلها من عناصر الوحدة العامة.

وفي آخر الأبيات نظماً قال: (التجاني يوسف بشير، 1982م، ص 23).

أُنْدِي لا يُصَدِّقُ اليوم بِها غَوْرِ العَوِيلْ

ـرِي يَقْصُرُ عَنْ كُلِّ بَقِيقٍ وَجِيلْ

غابَ عَنْ نَفْسِي إشْراقُكَ والفَجْرُ الجَمِيلَ

واسْتَحالَ الماءُ فاسْتَحْجَرَ في كُلِّ سَيْلْ

ءَ اللَّحْنُ إلى أوتَارِهِ يَعُدْ قَلِيلْ

خْتَفَى يَبِينَ ظَلامِ المِزْهَرِ الكُلِّ الجَلِيلْ

واصفاً حاله بأنه لا يُصدق أُذنه، وتبلد حسه. أصبح لا يرى ما كان يراه جميلاً حتى عشقه وتفانيه ورؤيته للأشياء الوضيئة من الفجر والنور قد غاب وذاك الماء الذي كان يستعين به تطهراً وتقرباً قد جفَّ في منابعه الصافية. ولكن هناك بصيص من الأمل برجوع اللحن إلى أوتاره إلا أن الأمل سرعان ما خبأ لهيبه واختفى تواً وهناً استخدم الـ شاعر ألواناً من البيان في: واسْتَحالَ الماءُ فاسْتَحْجَرَ في كُلِّ سَيْلْ كناية عن "الصعوبة" في صفة العبادة. و "رجع اللحن" استعارة مكنية حيث شبَّه اللحن بإنسان، حذف المشبه به ورمز إليه بشيء من لوازمه على سـ بيل الاستعارة المكنية. و "اختفى" كذلك استعارة مكنية. و "المِزْهَرِ الكُلِّ الجَلِيلْ" وهنا تشبيه تمثيل حيث شبَّه آلة العزف بإنسان مرهق مريض متعب وأيضاً استعارة مكنية.

في هذه الأبيات استخدم الشاعر المعاني الجزلة وخرج الشاعر من كل معنًى يصنعه إلى غيره من المعاني خروجاً لطيفاً لذا توفرت فيها معاني الحسن والاستواء والنضج الجيد.

وبتحليل هذه القصيدة نجد أن الشاعر التجاني يوسف بشير حذا حذو الأقدمين في عرض "رائعته" "الصوفّي المعذب" فنراه ينتقل من دائرة إلى أخرى في براعة تأليف وجمال عرض، واستخدم الصور البيانية من تشبيهات واستعارات وكنايات واستخدم الاستفهام التقريري الذي يعتبر من أهم الأدوات التي تدعم البنية بالإضافة إلى التماثل الإيقاعي وتغيير القافية من وقت لآخر هذا التغيير يؤدي إلى وحدة نغمية عامة في النصِّ كله وهو سرّ إحساسنا بجمال موسيقا شعرنا العربي الذي بدوره يؤدي إلى الوحدة العامة في كل أجزائها والبنية السليمة. ومن ثم فإن القصيدة الجاهلية وحدة فنية نغمية تظهر في اتحاد الوزن والقافية والقصيدة العربية فيها بنية ووحدة مما يبعث على الإكبار والدهشة لو تذوقناها. ومن هنا تدار المعاني في الفكر وتلائم بين الألفاظ وتجري المعاني سلسة منقادة ومن ثم: سَلِبْ َتُ الشِّعْرِ أوزَانَ اً وقَافِيَ ةً وجِدَّةً وَسُمُوًّا فِي الضَامِينِ

**الخاتمة:**

هذه الدراسة تناولت تراث العرب القدامى والمحدثين في توضيح التماثل والبنية الفنية، وتعد توضيحاً لمعنى البنية في التراث عند القدامى والمعاصرين وخاصة عند النقاد، وكيف تمكن الشاعر التجاني يوسف بشير أن يحقق مواءمة بين رائعته "الصوفي المعذب" وآراء النقاد القدامى تجاه التماثل والبنية في وما حققته من معاني الوحدة في أسمى معانيها. وقد توصلت هذه الدراسة إلى عدة نتائج:

1. قضية التماثل والبنية الفنية هي من أهم القضايا التي تحقق معنى الوحدة العامة.
2. النقد الأدبي القديم بحاجة إلى اهتمام لأنه الأساس وبه آراء ثرة مفيدة ويخلق أرضية خصبة لوقوف الشعراء عنده.
3. الإبداع الأدبي مهم لإضافته أبعاداً جمالية في النصوص واستخراج ما بها من جماليات ومزايا ترغب في التأليف وسبك الشعر وقرضه لدى أصحاب المواهب الشعرية.

ومن اهم التوصيات التي توصلت اليها الدراسة :

1 .الاهتمام بموضوع البنية والتماثل

2.كتابة المذيد من البحوث في هذا المجال لاثراء الساحة الأدبية والنقدية

**المصادر والمراجع:**


- القرآن الكريم.

1. ابن جني أبو الفتح، عثمان ، 1913م، الخصائص، مطبعة الهلال، ج 1.
2. ابن قتيبة الدينوري، 1982م، الشعر والشعراء، طبعة دار المعارف، القاهرة.
3. أمرؤ القيس، 1953م، الديوان، دار المعارف، القاهرة،ط 1.
4. التجاني يوسف بشير، 1982م، ديوان إشراقة، دار الثقافة، بيروت، ط 1.
5. الجاحظ، 1945م، البيان والتبيين، الخانجي، مصر، القاهرة، ج 1.

6. ذكي مبارك، 1934م، زهر الآداب، القاهرة، ج 3.
7. عباس محمود العقاد، 1937م، الديوان، القاهرة.
8. عبد الله بن المعتز بالله، 1942م، طبقات الشعراء في مدح الخلفاء، دار المعارف، القاهرة.
9. عز الدين إسماعيل، 1955م، الأدب وفنونه، مطبعة المعارف، مصر.
10. لبيد بن ربيعة، 1934م، الديوان، الكويت، ط 1.
11. محمد بن سلام الجحمي، 1913م، طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود شاكر، دار المعارف.
12. محمد بن طباطبا العلوي، 1956م، عيار الشعر، تحقيق د. طه الحاجري، القاهرة.
13. محمد ذكي العشماوي، 2009م، قضايا النقد الأدبي، دار المعارف الجامعية.
14. محمد زغلول سلام، 1964م، تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري، منشأة المعارف، الإسكندرية.
15. محمد عبد المنعم خفاجي، 2003م، مدارس النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية اللبنانية، ط 2.
16. محمد غنيمي هلال، 2010م، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر، ط 9.
17. النابغة الذبياني، 1945م، الديوان، دار الكتاب العربي، بيروت، ط 1.