

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الحاج لخضر - باتنة -
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

الأشكال الشعرية في ديوان الششتري -دراسة أسلوبية-

أطروحة مقدمة لنيل دكتوراه العلوم في الأدب المغربي

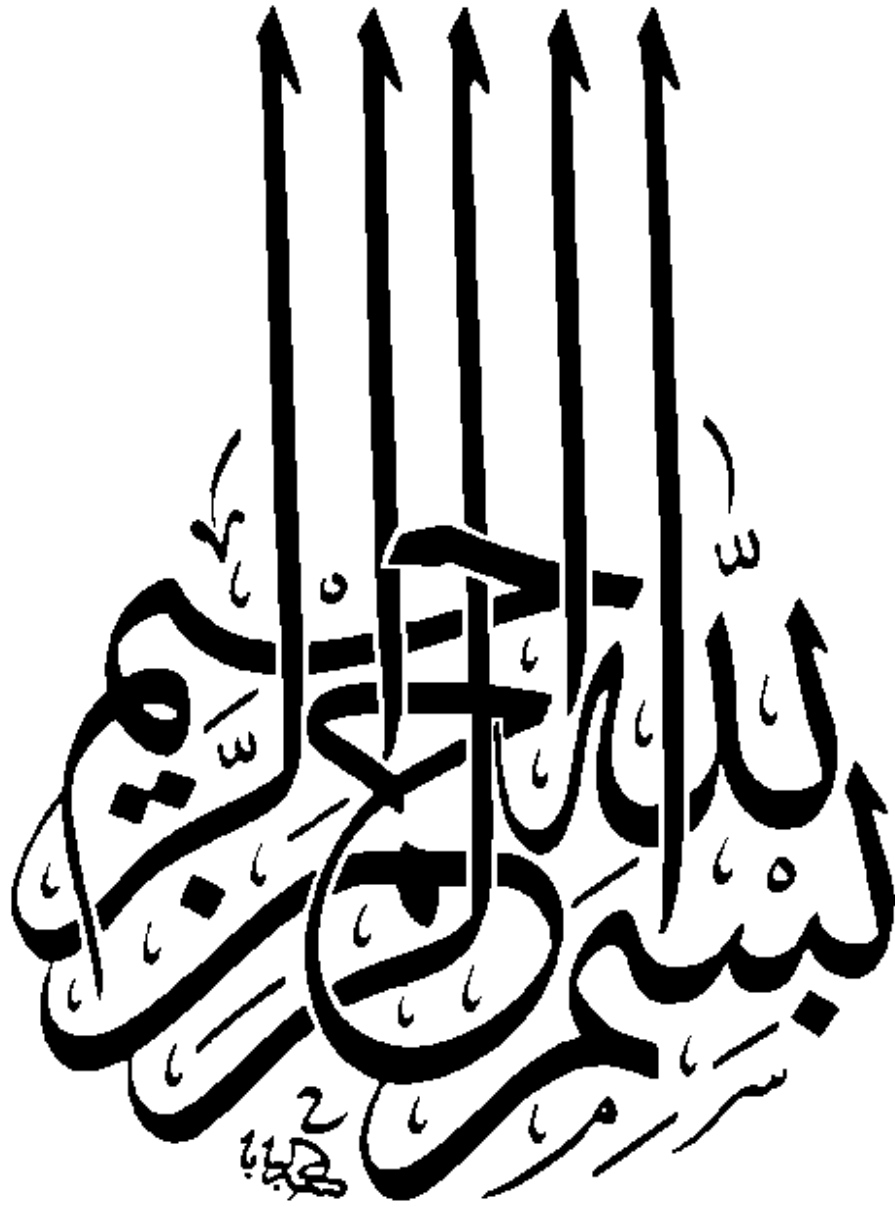
إشراف الدكتور:
أحمد جاب الله

إعداد الطالبة:
حياة معاش

أعضاء لجنة المناقشة

رئيسا	جامعة باتنة	أستاذ التعليم العالي	الطيب بودربالة
مشرفا ومقررا	جامعة باتنة	أستاذ محاضر (أ)	أحمد جاب الله
عضوا مناقشا	جامعة بسكرة	أستاذ التعليم العالي	امحمد فورار
عضوا مناقشا	جامعة ورقلة	أستاذ التعليم العالي	أحمد موساوي
عضوا مناقشا	جامعة ورقلة	أستاذ محاضر (أ)	العيد جلولي
عضوا مناقشا	جامعة المسيلة	أستاذ محاضر (أ)	عباس بن يحي

السنة الجامعية
1431-1432 هـ / 2010-2011م



شكر وعرفان

أخيراً وبعد أن استوي هذا الجهد مجتهداً مقروءاً أرى لزاماً أن أقدم بحالخص الشكر والامتنان، وفائق التقدير والعرفان إلى أساتذتي الأفاضل المحترفين بجميل فضلهم وأنصح بالذكر: الأستاذ الدكتور محمد زخينة - رحمه الله - وهذا وفاء وعرفان لما قدمه لي في بداية مسيرتي لهذا البحث، والذي علمني كيف يصير الحلم واقعاً والواقع إدراكاً. فأسأل الله أن يتغمده برحمته الواسعة ويسكنه فسيح جنانه.

الدكتور المشرف: أحمد جاب الله الذي كتبت استهدي برأيه السديد والذي كان حريصاً على أن يتعهد هذا الجهد بالرعاية، فكان حاملاً متجعجا، فكل الكثير من الصعاب التي اجترضت مسيرتي في هذا البحث فله مني جزيل الشكر وخالص الود والامتنان.

الأستاذ الدكتور الطيب بوجور بآلة لما قدمه لي من توجيهات، ولما منحني من وقته وعلمه حمي استقام هذا البحث.

فألله أسأل أن يغفر

لجميع بوالفر الجنداء

إهداء

إلى الوالدتين الكريمين - حفظهما الله -

إلى من شغلت بالبحث عنهم

زوجي وأولادي

إلى كل من سافرني من قريب أو بعيد

أهدي هذا العمل.

مقدمة

يعد الشعر الصوفي أحسن من عبر عن فكر، وجهد الشعراء المغاربة والأندلسيين الذين كرسوا حياتهم للتشبث بالجذور والتحليق بالفروع، وربط الإنسان المغربي الأندلسي بواقعه الروحي في ساعات العسرة، وليالي التيه، وفيافي العتمة تحصينا للنفس، وصيانة للأمة، ومقاومة للغزاة، ولقد صدق أبو حيان التوحيدي حين قال: "أغرب الغرباء من صار غريبا في وطنه وأغرب الغرباء من يستظل بشجرة تقلص ضلعها"؛ وهذا ما حدث لشعر متصوفة المغرب والأندلس، إذ يعد شعرهم أقل ألوان الأدب العربي حظا في اهتمام المعاصرين، فلم تنتشر دواوينهم على كثرتها، ولم توجد حولهم من الدراسات الأكاديمية الجادة إلا قليلا، على الرغم من أن تيار التصوف كان قد ابتدأ في وقت مبكر من تاريخ المغرب والأندلس الإسلاميين، وأن هذا الشعر أحد الأشكال التعبيرية لدى المتصوفة في تنوعه، وتعدد أطره، وتلون أشكاله، وفي هذا المضمار نجد الششتري؛ الشاعر الصوفي الرحب الأفق الذي انطلق في رؤاه من زاوية صوفية في مجملها إيمانا عقيديا يتقد عشقا في ذات عليا، مستخدما أشكال التعبير الشعري في عصره، إذ نجد عنده الأشكال الخليلية ذات البنية الفنية العامة، كما نجد الموشحات والأزجال ذات الهزات الجمالية المجددة لبنية الخطاب الشعري وأشكاله.

وسأحاول من خلال هذا البحث إبراز دور الششتري في تطور الخطاب الشعري الصوفي، ومدى تجاوزه للخطاب التناظري أو ما يسمى بالقصيدة العمودية وعدم التزامه بقوانين عمود الشعر العربي الذي أرسى قواعد المرزوقي. ويعد الششتري من الشعراء الصوفيين الذين آمنوا بوحدة الوجود، أو وحدة الأديان؛ الذي تمتزج فيه النظرة الفلسفية بالذوق الصوفي؛ إنه مذهب أستاذه ابن عربي الذي أرسى من خلاله دعائم أكبر مدرسة صوفية فلسفية في التاريخ العربي الإسلامي. كما ذكره تقي الدين ابن تيمية في "الرسائل والوسائل" وعدّه من اللذين أثروا أبلغ الأثر في إقامة المذهب ونشره، ولأنه التقى بسيدي بومدين الغوث، فقد أثرت المدينة عليه في بدء حياته الصوفية أثرا كبيرا و كان تلميذا لابن عربي كما قلنا، ملازما له ومن

تلاميذ عبد الحق ابن سبعين منذ التقائه سنة (648 هـ - 1248م) الذي أخذ بعظمته وافتتن به، وإن كان دونه في السن.

إن أهمية الششتري بصفته صوفيا من بين مؤرخي الفكر الإسلامي الأقدمين، جعل المستشرقين يهتمون به ويشعره، فقد جمع بعضهم ديوانه الذي توجد نسختان منه في لندن للمستشرقين "Shultene" و "Willmet"، كما نشر ماسنيون عنه مقالة في كتابه "Recemil"، وهذه المكانة عرفها الأقدمون عنه؛ لذا نجد بعض أشعاره وأخباره في مقدمة ابن خلدون، وفي رسائل ابن عباد الرندي، وعنوان الدراية للغبريني، ونفح الطيب للمقري، واللطائف الإيمانية لابن عجيبة، ومن المحدثين نجد كتاب " شعراء العرب (المغرب والأندلس)" ليوسف عطا الطريفي، و"الموشحات والأزجال الأندلسية في عصر الموحدين" لفوزي سعد عيسى، و"الموسوعة الصوفية" لعبد المنعم الحفني، و"شعر التصوف في الأندلس" لسالم عبد الرازق سليمان المصري.

كل ذلك لأنه صوفي أثر في العالم الإسلامي في مصر والأندلس والمغرب العربي وبخاصة عن طريق "الشاذلية"، بل امتد أثره إلى الشام وسومطرة واليمن، حيث تنشأ موشحاته وأزجاله وأشعاره في حلق الذكر، كما ذهب إلى ذلك علي سامي النشار محقق الديوان.

ويعبر ديوان الششتري عن حياته بمختلف مراحلها حيث كان في البداية سنيا وتحول إلى الباطنية ثم اعتنق البومديينية وتخيله في أخريات حياته لمذهب وحدة الوجود؛ هذه الحياة بكل تقلباتها أدت إلى إنتاج ديوان شعري تشكلت فيه أشكال شعرية تتمثل في: القصيدة العمودية الصوفية، الموشحات والأزجال باللغة المغربية، مما يستلزم منا الالتفات إليه، وقد اخترته بدوري كي يكون موضوع بحثي الموسوم بـ: الأشكال الشعرية في ديوان الششتري "دراسة أسلوبية".

ولم يكن اختياري لهذا الديوان نابعا من فراغ بل هو اختيار أملتته بواعث عدة منها: اعتقادي أن الوقوف على الأشكال الشعرية يقدم لنا خارطة وتضاريس جزء من الحركة الأدبية المغاربية الأندلسية، ورغبة مني في فك الرسائل الفنية لهذا التنوع

بالقراءة الخلفية والأمامية التي شكلت الخطاب الشعري الصوفي عند الششتري، سواء من حيث شكله الترميزي الصوفي، أم من حيث الأنساق التقاطعية لهذه الأشكال، وكذا مفهوما ومرجعياتها التاريخية، مما يكشف لنا عن اجترار الشاعر لها، أو فنيتها ونمو وسائل التواصل التي أبدعها الشاعر بقدر معين، ليتحرر من النظام الخليلي؛ أي إن التنوع على المستوى الشكلي هو لون من ألوان تنوع المادة المشكلة لقاموسه الشعري، وهذا ما سيكشفه لنا تفكيك ديوان الششتري الذي اشتهر كصوفي، وولي صالح، ولم يشتهر كشاعر له باعه في اللغة الصوفية، ومستعمل لرموزها التواصلية الافتراضية مثل: الخمرة والسكر والحب والتجلي والمقامات والأحوال، وما لهذه الرموز من دلالة ثابتة، إضافة إلى أنماط الاستخدام لإبراز المضمون، ومن البواعث أيضا عدم وجود دراسات أكاديمية تناولته كشاعر صوفي مبدع عاش عصره؛ فالدراسة لها ما يبررها وما يجعلها جديرة بالاهتمام.

وسنتطرق في هذه الدراسة إلى رصد أشكال التعبير الشعري في ديوان الششتري بصفتها ابتكارا لقوالب وأشكال وأنواع أدبية صغرى من خلال الأنواع الأدبية الكبرى، وما يفصل نمطا وشكلا تعبيريا عن آخر، أو ما يطلق عليه في الدراسات النقدية الحديثة "شعرية النص الأدبي" وما مدى تقاطع هذه الأشكال، أو تباعدها لغة وصورة وعروضا، وكيف تتخلق وتتشكل في نمط جديد، وما مدى فنية الأدوات والتقنيات المستعملة في التجاوز لما هو كائن، أو اجترار هذه التقنيات وتكرارها، حيث سينصب اهتمامنا على البنية الكلية والجزئية أكثر من البنية المضمونية، أو الخصائص العامة التي تلوي عنق الحدث الإبداعي أكثر مما تفسره.

وبذلك يأتي هذا البحث للإجابة عن الأسئلة الملحة من خلال استقراء أشكال التعبير في ديوان الششتري للوقوف عليها وتبيان شعريتها، وفق الدائرة التطبيقية التي جسدت الخطاب الشعري المغاربي الأندلسي في العصور الخوالي، والحكم على ما مدى أصالة التجربة الشعرية لدى الششتري، أو مدى تقليديتها، وفعالية تقنيات التعبير عنده، وأخيرا ما مدى أثر المكان والزمان في الإبداع.

ولقد فرض علينا الإمام العام الشامل والدقيق لإشكالية البحث الاستعانة بالمنهجين التاريخي والفني للإحاطة بالنصوص في سياقها التطوري، وللكشف عن بنيات التشكيل العروضي واللغوي الفنيين لهذه النصوص الشعرية، وبذلك يكون المنهج مرتبطاً بإشكالية البحث التي في نهاية الأمر محاولة لتفكيك ديوان الششتري؛ شعر عمودي، موشحات، أزجال، إضافة إلى المنهج الأسلوبي وفق بعض الأطر النظرية ومستويات التحليل اللغوي، وبخاصة تحليل الخطاب؛ لأن علم الأسلوب فرع يندرج تحت علم اللغة التطبيقي على الرغم من أن كلمة الأسلوب لها دلالات متنوعة؛ فإنني سأحاول أن أجتهد لأضع الديوان مكانه، وأقف وقفة متأنية على بعض الظواهر الأسلوبية في ديوان الششتري، قصد التعرف على الأبنية اللغوية على المستوى الإيقاعي وعلى مستوى جماليات التناص والبنية المعجمية، ثم على مستوى جمالية الصورة الشعرية، وقد عرضت هذه الدراسة في خطة اشتملت على أربعة فصول سبقها تمهيد .

ففي التمهيد تم التعريف بالأسلوبية كمنهج نقدي اعتمد في هذه الدراسة لما يتميز به من موضوعية وضوابط علمية قد تنزه الدراسة عن الانطباعية، لكن دون تجريدها من جانبها الفني والجمالي. ثم تم التعريف بالأسلوب من خلال المعاجم اللغوية العربية والأجنبية ومن خلال التعريفات الاصطلاحية للقمامى والمحدثين على حد سواء، عند العرب وعند الغرب وعلاقة الأسلوبية بالعلوم الأخرى (البلاغة، اللسانيات، النقد)، ثم تم الوقوف عند التعريفات المختلفة للتصوف واشتقاقاته.

أما في الفصل الأول: فقد جعلت الدراسة مختصة بالمستوى الإيقاعي، حيث كانت البداية بتمهيد، تم من خلاله إبراز ما لهذا المستوى من بالغ الأهمية في موروثنا النقدي قديماً، وفي محصلتنا النقدية حديثاً، حيث أجمع كلاهما على الخصوصية الموسيقية للشعر باعتباره كلاماً موزوناً ومقفى، وبسبب هذه الخصوصية وأهميتها كان لابد من قيام علم يختص بدراسة وضبط هذا الجانب من الشعر وهو علم العروض، وبعدها كانت الدراسة مختصة بموسيقى الإطار في القصيدة العمودية الصوفية، حيث تم تقديم دراسة إحصائية لنسبة تواتر البحور عند الششتري، ثم إبراز ما قد يعترى

تفعيلاتها من انزياحات وذلك بدخول العلل والزحافات عليها، ومحاولة إيجاد تفسير لتلك المعطيات الإحصائية انطلاقاً من الإيقاع السائد في عصر الشاعر، وانطلاقاً من الحالة النفسية للشاعر في حد ذاته، وهو المنطلق الذي تم اعتماده أيضاً في دراسة القافية من حيث الروي المعتمد، وحركة الروي الأكثر تواتراً، ومن حيث إطلاق القافية أو تقييدها.

وبعدها تم الانتقال إلى دراسة موسيقى الحشو وكانت البداية، التأكيد على علاقة التكامل التي تربطها بموسيقى الإطار، وذلك بالإشارة إلى أن الدراسات العروضية لا تستكمل توصيفها الجمالي إلا بدراسة المكونات الصوتية للخطاب الشعري، وهو ما تعنى به موسيقى الحشو التي كانت في الديوان منسجمة مع حالة الشاعر النفسية، حيث وظف التجنيس بأشكاله المختلفة، وكذا التصريح لإثراء الإيقاع، فجاء كله تناغماً جمالياً، أضفى نغماً موسيقياً رائعاً مبنوثة في طيات النصوص الشعرية.

وأما الموشحات والأزجال، فقد كانت مجالاً خصبا لبروز المكونات الصوتية المتنوعة التي تعزف الموسيقى الداخلية، والتي كيفها الشاعر بحسب ما يتناسب مع حالته النفسية، فوظف الجهر والهمس والمد، والتكرار بمسوغاته المختلفة، وفقاً لما يفرضه المنطق الشعري له، والتجربة الصوفية لديه.

أما الفصل الثاني: فقد اختص بدراسة جماليات التناص والبنية المعجمية، وكانت بداية هذه الدراسة تمهيداً، تم من خلاله إبراز أن الشاعر يستخدم اللغة استخداماً خاصاً، فتراه ينتقل بالكلمة من طبيعتها المعجمية المحددة إلى الفضاء الإبداعي الحر، حيث يصبح للكلمات معانٍ وظلال تتعدى بكثير المعنى المعجمي، حيث أوردنا التناصات المختلفة في القصيدة العمودية الصوفية من خلال التناص القرآني والتناص الشعري والتناص التاريخي، إضافة إلى الحضور المكثف لأسماء الشخوص التي استدعاها الشاعر في قصائده الصوفية، أما الموشحات والأزجال فقد تم إيراد معجم من الرموز الصوفية المكررة في الديوان مثل: ليلي، الخمرة، المقامات، الأحوال، الحب الإلهي، فلم يتم الاكتفاء بعرض هذه الظواهر فحسب، بل تم الكشف عن خصوصيتها الفنية التي تجعل من حضورها حضوراً ممتعاً ومتميزاً.

أما الفصل الثالث: جعلت الدراسة مختصة بالمستوى التركيبي، لأن دراسة التركيب وسيلة ضرورية لبحث الخصائص المميزة لأي مؤلف، وقد تم إبراز إمكانية الششتري في اختيار التراكيب اللغوية التي بمقدورها إبراز الطاقات الإيحائية لمفرداته وإمكانيته في تحوير بعضها، مما يخرجها عن المألوف في التراكيب اللغوية، ويصاحب هذا الخروج أو الانزياح خروج مواز له في المنظور الدلالي، حيث تم ربط السياق التركيبي بمدلوله الزمني، من خلال إحساس الشاعر بالوقت على أنه حركة الوجود في المكان، ثم اختصت الدراسة على الجملة الخبرية بنوعيتها المثبتة والمنفية ومحاولة إيجاد تفسير للتوظيف المكثف لهذين النوعين من الجملة الخبرية، وبعدها كانت دراسة الجملة الإنشائية الطلبية التي تنوعت صيغها وأغراضها، هذا في القصيدة العمودية الصوفية، أما الموشحات فقد اختصت الدراسة فيها بالوقوف عند أهم الظواهر اللغوية المميزة في اللغة العربية التي تدل على التمكن وحسن التصرف في الكلام، مثل التقديم والتأخير والحذف بأنواعه المختلفة وظاهرة الإسكان بالوقف، وفي الأزجال تم إبراز أهم الأساليب الإنشائية التي وظفها الششتري من استفهام وأمر ونداء، حيث تنوعت أغراضها وصيغها وفق ما تقتضيه التجربة الشعرية والصوفية له.

أما الفصل الرابع: فقد اختص بدراسة جماليات الصورة الشعرية، وكانت بداية هذه الدراسة تمهيد، تم من خلاله التعريف بالصورة في النقد العربي القديم، ثم في النقد العربي الحديث مع إبراز ما لها من قيمة جمالية تمكن النص من أداء وظيفة التأثير، وبعدها تم الانتقال إلى دراسة الصورة التشبيهية، حيث تم تحديد مفهوم التشبيه وما يتعلق به من أحكام، ثم تبيان الصور المختلفة التي يرد عليها التشبيه في كل من القصيدة العمودية الصوفية والموشحات والأزجال، وبعدها تم الانتقال إلى دراسة الصورة الاستعارية، فكانت البداية تحديد مفهوم الاستعارة عند القدامى والمحدثين، ثم دراستها في الأشكال الشعرية الثلاثة من الديوان، وأخيرا تناولت الصورة الرمزية عند الششتري كونها التعبير الأمثل والأقرب لدى الصوفي؛ لأنها تتعلق بعواطف وخواطر دقيقة، عميقة، تقصر اللغة العادية عن جلائها.

وختمت هذه الرسالة ببعض الملاحظات التي يمكن أن أعتبرها نتائج لهذا البحث، ثم ذيلت بحثي بثلاثة ملاحق ارتأيت أن يكون الأول منها خاص بالسيرة الذاتية للشاعر، والثاني خاص بشرح المصطلحات الصوفية الواردة في أشعاره، والثالث بالمصطلحات الأدبية الواردة في الدراسة، وقد اعترضتني بعض الصعوبات تتمثل في قلة الدراسات والمصادر التي تناولت هذه الشخصية الأندلسية الفذة وديوانها .

وقد حاولت الاتكاء على بعض المصادر والمراجع القديمة والحديثة منها مترسمة في ذلك خطى الباحثين علني أصل إلى مبتغاي، وما كان لي أن أصل إلى شاطئ الأمان لولا معينة الله - سبحانه وتعالى - لي ومساعدة أستاذي المشرف الدكتور: أحمد جاب الله الذي كان خير هاد لي في هذه الرحلة، وأتمنى أن أكون وفيه لكل توجيهاته.

وفي الختام لا يسعني إلا أن أقول مهما أوتي الإنسان من معرفة وعلم، فهو في حاجة إلى من يبلور معارفه، وأرجو أن يأتي من بعدي من يكمل هذا البحث لتكتمل رؤاه، ودلالته، لينتفع به رواد المعرفة ، وباحثوا الأدب وما ذلك على الله بعزيز.

تهييد

مصطلحات ومفاهيم

أولاً: الأسلوبية

ثانياً: الأسلوب

ثالثاً: التصوف

أولاً: الأسلوبية:

يتكون مصطلح الأسلوبية (Stylistique) من شقين وهما "أسلوب (Style) ولاحقه (Ique)، فالأسلوب ذو مدلول إنساني ذاتي نسبي، واللاحقة تختص فيما تختص - بالبعد العلماني العقلي، وبالتالي موضوعي ويمكن في كلتا الحالتين تفكيك الدال الاصطلاحي إلى مدلوليه بما يطابق عبارة: علم الأسلوب أو (science du style).⁽¹⁾

والأسلوبية ذات ارتباط بالأسلوب، ويمكن أن تعد علم دراسة الأسلوب أو منهج دراسة الأساليب، فهي تطلق على جملة المبادئ والمعايير الكبرى التي يحتكم إليها في تمييز الأسلوب وتحليله، فالأسلوبية هي الكل والأسلوب هو الجزء ومن جماع الأساليب تتكون الأسلوبية في تحديدها الختامي.⁽²⁾ ومصطلح الأسلوبية في المعجم الإنجليزي Oxford هي ذات ارتباط بالأسلوب تدرس الظاهرة الأدبية الفنية⁽³⁾.

والدراسات الأسلوبية الحديثة حولت الأسلوبية إلى علم خاص بدراسة الأساليب فهذا نور الدين السد يقول إن الأسلوبية "محدثة النشوء، ويراهها بعض الباحثين علما ويظنها بعضهم منهجا لدراسة الظاهرة الأدبية، ومنهم من يعتبرها حقلا معرفيا عاديا".⁽⁴⁾

أما منذر عياشي فيرى أن " الأسلوبية علم يدرس اللغة ضمن نظام الخطاب، وهي علم يدرس الخطاب موزعا على هوية الأجناس الأدبية"⁽⁵⁾، وهي عند عبد القادر عبد الجليل "علم التعبير (علم الإنشاء)، وعلم البناء، وعلم التركيب".⁽⁶⁾ بهذا فإن الأسلوبية تعد علما يجرى ويحلل الخطاب الأدبي كما تمتاز من اقتدار كبير على ملامسة ما يعرف بـ "أدبية الأدب" فالأسلوبية كما قيل عنها بحق: بحث عما

(1) - عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط2، تونس 1982م، ص 34.

(2) - ينظر: أماني سليمان داوود، الأسلوبية والصوفية، دراسة في شعر الحلاج، دار مجدلاوي، ط1، عمان، 2002، ص 27.

(3) - انظر: Dictionary of Oxford, Oxford university press, 2000, printed in china, New edition, P286.

(4) - نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة الجزائر، (د. ط)، ج1، 1997، ص 07.

(5) - منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1990، ص 35.

(6) - ينظر: يحي الأمير، جديد كتاب "الرياض" الانزياح من منظور أسلوب، جريدة الرياض الإلكترونية، العدد 12795

السنة 39، موقع إلكتروني:

<http://www.alriyadh.com/contents/03/07/2003/mainpage/thkafa6748.php>

يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولاً ومن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانياً. كما تعرف أحياناً بأنها علم الانزياحات، والانزياح* (Ecart, deviation) هو "استعمال المبدع للغة مفردات وتراكيب وصوراً استعمالاً يخرج بها عما هو معتاد ومألوف، بحيث يؤدي ما ينبغي له أن يتصف به من تفرد وإبداع وقوة جذب وأسر...، وبهذا يكون الانزياح هو فيصل ما بين الكلام الفني وغير الفني...، وليس من قبيل المبالغة أن يقال بأن الانزياح يشرب في مسارب الأدبية عامة والشعرية على نحو خاص تغلغلاً يصح معه القول أنه يقع منهما موقع القلب من الجسد، فإذا كان القلب هو ما يمد الجسم بالدم والغذاء فإن الانزياح هو وحده الذي يمنح الشعرية موضوعها الحقيقي كما يقول جون كوهين وعلى ذلك فالبحث في الانزياح هو بالضرورة بحث في الشعرية وبحث في الأدبية أيضاً"⁽¹⁾، والانزياح أيضاً "حدث لغوي جديد، يبتعد بنظام اللغة عن الاستعمال المألوف، وينحرف بأسلوب الخطاب عن السنن اللغوية الشائعة، فيحدث في الخطاب انزياحاً يمكنه أدبيته ويحقق للمتقي المتعة والفائدة"⁽²⁾.

والأسلوبية بالرغم من أنها فرع من اللسانيات لا يمكن لأي كان "أن ينكر فضل قيامها على أنقاض البلاغة بفروعها الثلاثة (المعاني، والبيان، والبديع)"⁽³⁾؛ لأن البلاغة "تجددت منذ بداية القرن التاسع عشر، فكانت عاملاً في وجود الأسلوبية (علم الأسلوب)، وهي علم للتعبير، وعلم للأدب في آن واحد، وهناك من عدها (أي الأسلوبية) بلاغة حديثة، إذ البلاغة في خطوطها العريضة تكون فناً للكتابة، وفناً

* إن التنظير الغربي قد أسهب في التعبير عن هذا المفهوم الأسلوبي بمصطلحات كثيرة، سبق للدكتور عبد السلام المسدي أن يستجمع كل ما أتيج له منها على هذا النحو: الانزياح (Ecart)، التجاوز (Abus) عند فاليري - الانحراف (Déviation) عند سيبتر - الاختلال (distorsion) عند رينيه ويلك وأوستن وإيرين. - الإطاحة (Subversion) عند بايتار - المخالفة (Infraction) عند تيري - الشناعة (Scandale) عند بارت - الانتهاك (Viol) عند كوهين. - فرق السنن (violation des normes) و اللحن (Incorrection) عند تودوروف - العصيان (Transgression) عند أرغون - التحريف (Altération) عند جماعة مو (G, mu). ينظر: عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 100-101.

(1) - ينظر: يحيى الأمير، جديد كتاب الرياض، الانزياح من منظور أسلوبي، ص 01.

(2) - ينظر: نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 186.

(3) - عبد المالك مرتاض، التحليل السميائي في الخطاب الشعري، دار الكتاب العربي الجزائر، (د. ط.)، 2001، ص 11.

للتأليف (فن لغوي، وفن أدبي)، وهما سمتان قائمتان في (الأسلوبية)، ومن هنا كانت المقولة المعروفة "البلاغة هي أسلوبية القدماء وهي علم الأسلوب آنذاك".⁽¹⁾

وهذا ما يؤكد البعد الفني للأسلوبية، إضافة إلى بعدها العلمي، فهي "تعتمد معطيات علم الأصوات الوظيفي، وعلم الدلالة، وعلم القواعد النحوية، وعلم الصرف، والثلاثية البلاغية، وعلم العروض، بأنها الدراسة التكوينية التي يكون عليها المنتج القولبي حيث تظهر صورتها على مستوى النص بعد أن حولت القيم اللسانية إلى قيم جمالية".⁽²⁾

وبما أن المبدع يعتمد على اللغة بوصفها المادة الأساس في عمله الإبداعي، فإن الأسلوبية تتأمل طريقة استخدام اللغة، لتجمع من الجزئيات والتفاصيل ما يمكن الخروج به من تعميمات تحليلية تدل على طبيعة أسلوب الكاتب أو الشاعر، ويمكن أن يتم هذا التحليل وفق مستويات التحليل الأسلوبي من الناحية العملية وهي المستوى الصوتي والمستوى التركيبي، والمستوى الدلالي.⁽³⁾

وقد ارتأيت أن أتناول ديوان أبي الحسن الششتري بالدراسة وفق المنهج الأسلوبي، باعتباره منهجا يعيننا على إبراز تفرد الشاعر، وله من الضوابط ما قد يجعل هذه الدراسة موضوعية علمية، دون أن تجرد النص الإبداعي من خصوصياته وأبعاده الفنية.

(1) - فرحان بدري الحربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، دراسة في تحليل الخطاب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت (لبنان)، ط1، 1424 هـ/2003م، ص 25.

(2) - عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء للنشر والتوزيع، ط1، 1422 هـ، 2000م، ص 122.

(3) - ينظر: أماني سليمان داوود، الصوفية والأسلوبية، ص 28.

ثانيا: الأسلوب

جاء في المعجم الوسيط أن الأسلوب "الطريق، ويقال سلكت أسلوب فلان في كذا: طريقته، ومذهبه والأسلوب طريقة الكاتب في كتابته، والأسلوب الفن، يقال: أخذنا في أساليب من القول: فنون متنوعة، والأسلوب الصف من النخيل ونحوه، والجمع أساليب".⁽¹⁾

ولا يخرج مفهوم الأسلوب عن هذه المعاني في لسان العرب إذ يقال: "اللسطر من النخيل أسلوب... وكل طريق ممتد هو أسلوب... والأسلوب الطريق والوجه، والمذهب، يقال أنتم في أسلوب سوء... والأسلوب بالضم، الفن، يقال أخذ فلان في أساليب من القول، أي أفانين منه، وإن أنفه لفي أسلوب إذا كان متكبرا".⁽²⁾

والأسلوب في تاج العروس هو أيضا: " كل طريق ممتد... والأسلوب الوجه والمذهب، قال هم في أسلوب سوء ويجمع على أساليب، وقد سلك أسلوبه، طريقته... وكلامه على أساليب حسنة، والأسلوب بالضم الفن، يقال أخذ فلان في أساليب من القول؛ أي أفانين منه".⁽³⁾ كما لا يخرج مفهوم الأسلوب عن هذه المعاني في المعجم الإنجليزي Oxford. فهو الطريق أو هو منهج معين في القيام بشيء معين⁽⁴⁾.

ومن خلال التعريفات اللغوية السابقة نخلص إلى أن الأسلوب هو المنهج أو الطريق كما يعني الامتداد والاستقامة في مفهومه المادي، ويعني التفرد والتميز في مفهومه المعنوي.

أما في الاصطلاح فقد تحدث النقاد القدامى عن الأسلوب حين عرضوا لقضايا كثيرة في الدراسات القرآنية والبلاغية والنقدية والشروح الشعرية مثل "تأويل مشكل القرآن" لابن قتيبة و"الكشاف" للزمخشري و"مفتاح العلوم" للسكاكي، وكذلك الرسائل الثلاث للرماني والخطابي والباقلاني وغيرها من الكتب، وكل ذلك لإثبات إعجاز

(1) - إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، دار العودة تركيا (د.ط)، 1989، ص 152.

(2) - أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، دار صادر بيروت، ط1، 1410 هـ، 1990م، ج1، مادة "س. ل. ب"، ص 473.

(3) - محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق عبد الكريم العزباوي ومراجعة السامرائي وعبد الستار أحمد فراج بإشراف لجنة فنية من وزارة الإرشاد والأنباء، مطبعة حكومة الكويت (د.ط) 1386 هـ، 1967م، ج3، مادة "س ل ب" ص 71.

(4) - ينظر: Dictionary of Oxford, Op.cit, P286.

القرآن في نظمه وتميزه في جنسه وانفراده في نسجه المستقل عن غيره من خلال تدقيق في المفردات من تقديم وتأخير، وتعريف وتكبير، وتكرار وغير ذلك، لأن الأسلوب في العربية مقترن الصلة بالقرآن الكريم، فهو يمثل الأسلوب الأمثل والنموذج الأعلى، فقد جاء إلى العرب في فترة كانت تفتخر أكثر ما تفتخر بلغتها وبيانها وفصاحتها، فوقفوا أمامه (القرآن الكريم) منبهرين، حائرين عاجزين لا يقدر على مجاراته بل لا عهد لهم بمثله من قبل، فكان يفعل في قلوبهم فعل السحر باعتراف أعداء القرآن من أهل الفصاحة والبيان.

فإذا كانت الحروف نفسها والألفاظ نفسها بل كثير منها مما تتداوله الألسن واللغة هي اللغة، فما هو إذن الجديد؟

الجديد يتمثل في النسيج والتركيب وطريقة النظم "الأسلوب". وسنعرض مجموعة من الآراء لبعض النقاد الذين حاولوا ضبط تعريف اصطلاحي للأسلوب والأسلوبية وعلاقتها بالعلوم الأخرى.

أ- عند العرب:

يعد ابن قتيبة من النقاد العرب القدامى الذين حاولوا ربط الأسلوب بالطرائق الفنية في التعبير عن المعاني، فقال: "وإنما يعرف فضل القرآن من كثر نظره، واتسع علمه، وفهم مذاهب العرب، وافتنانها في الأساليب... فالخطيب إذا ارتجل الكلام، لم يأت به من واد واحد، بل يفنن فيختصر تارة إرادة التخفيف، ويطيل تارة إرادة الإفهام ويكرر تارة إرادة التوكيد، ويخفي بعض معانيه حتى يغمض على أكثر السامعين ويكشف بعضها حتى يفهمه بعض الأعميين، ويشير إلى الشيء، ويكني عنه، وتكون عنايته بالكلام على حسب الحال وكثرة الحشد، وجلالة المقام".⁽¹⁾

بهذا المفهوم تظهر لنا ملامح الأسلوب التي لا تخرج عن التعريف المتداول للبلاغة بأنها "مطابقة الكلام لمقتضى الحال مع فصاحته"، فمقتضى الحال يدل على تعدد وتنوع في الأساليب المستخدمة بين المفنن والمتلقي، بمراعاة وضع المتلقي الثقافي

(1) - ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، نشر وتحقيق السيد أحمد صقر، القاهرة (د.ط)، 1984، ص 10، 11.

والاجتماعي وحالته الصحية والنفسية وغير ذلك، مع الأخذ بعين الاعتبار المناسبة التي يقال فيها؛ أي مراعاة أدق الجزئيات، فالعرب قالت "لكل مقام مقال".

أما حازم القرطاجني فيرى أن الأسلوب يختص بالمعنى في حين أن النظم يختص بالألفاظ⁽¹⁾.

وإذا كان حازم يرى أن الأسلوب هو تتالي المعاني وتتابعها، ويرى أن النظم هو تتابع الألفاظ والعبارات وفق نظام ما، فإن ابن رشيق يرى غير ذلك، فقد ربط الأسلوب باللفظ والمعنى معا إذ قال: "اللفظ جسم، وروحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم، يضعف بضعفه ويقوى بقوته، فإذا سلم المعنى واختل اللفظ كان نقصا للشعر وهجنة عليه، كما يعرض لبعض الأجسام من العرج والشلل والعمور، وما أشبه ذلك من غيره أن تذهب الروح، وكذلك إن ضعف المعنى واختل بعضه كان اللفظ من ذلك أوفر حظا، كالذي يعرض للأجسام من المرض بمرض الأرواح... ولا تجد معنى يختل إلا من جهة اللفظ وجريه فيه على غير الواجب... فإن اختل المعنى كله وفسد بقي اللفظ مواتا لا فائدة فيه"⁽²⁾.

ولعل هذا القول لابن رشيق يؤصل لبعض التعريفات التي أوردها بعض المتأخرين، ومن هؤلاء أحمد الشايب الذي رأى أن الأسلوب "هو الصورة اللفظية التي يعبر بها عن المعاني ونظم الكلام وتأليفه لأداء الأفكار وعرض الخيال، أو هو العبارات اللفظية المنسقة لأداء المعاني"⁽³⁾.

لقد حاول أحمد الشايب من خلال هذا التعريف أن يعيد صياغة البلاغة العربية انطلاقا من خصائصها الجوهرية التي جعلتها متميزة عن غيرها، فيعد كتابه "الأسلوب" الذي أصدره سنة 1939م محاولة منه لبعث القديم⁽⁴⁾، ليأتي من بعده أمين الخولي الذي أصدر كتابه "فن القول" سنة 1947م حيث حاول فيه أن يوازن بين البلاغة عند العرب

(1) - ينظر: أبو الحسن حازم بن محمد القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن خوجة، ط3 دار الغرب الإسلامي، 1986، ص363.

(2) - أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في نقد الشعر وتمحيصه، شرح وضبط عفيف نايف حاطوم، دار صادر بيروت، ط1، 1424 هـ، 2003م، ص 111.

(3) - أحمد الشايب، الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية القاهرة، ط6، 1966، ص 46.

(4) - ينظر: رابع بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات باجي مختار، عنابة، 2006، ص20.

والأسلوبية عند الأوربيين⁽¹⁾، وبعده جاء عبد السلام المسدي بمولود جديد سنة 1977م أسماء "الأسلوبية والأسلوب" وهو مشروع، حيث سار في هذا الاتجاه مصطفى ناصف الذي أصدر كتابه "اللغة بين البلاغة والأسلوبية"⁽²⁾.

كما نهج فايز الداية المسلك نفسه، فأصدر سنة 1990م كتابا عنانه "جماليات الأسلوب" وهو عبارة عن أبحاث انطلقت من الإشكالات النقدية المتعلقة بعدم تمييز بعض الدارسين في غمرة الحماسة للوافد من الغرب بين البلاغة ماهية أسلوبية، وتاريخ الدراسات البلاغية القديمة، ثم تأتي محاولات سعد مصلوح "الأسلوب" سنة 1992م وهي (دراسة لغوية إحصائية) لتعيد عند النقاد والدارسين ما آلت إليه اللسانيات والأسلوبيات⁽³⁾.

ونستطيع أن نورد في الأخير ملخصا لمفاهيم الأسلوب الاصطلاحية كما أجزها رجاء عيد في كتابه "البحث الأسلوبي (معاصرة وتراث)" في ثلاثة مفاهيم هي:⁽⁴⁾

- 1- اختيار من قبل الكاتب بين بديلين فأكثر من دلائل التعبير.
- 2- قوقعة مغلقة تضم لبا فكريا له وجود أسبق على الكاتب.
- 3- محصلة خواص ذاتية من الكاتب.

فهذه المفاهيم الثلاثة تبين لنا أن الأسلوب عبارة عن خاصية مميزة تدل على حالة ذاتية ترتبط بصاحبه (صاحب الأسلوب)، وهذا ما دعى إليه أحمد الشايب في ربط الأسلوب بصاحبه فهو ضرورة حتمية⁽⁵⁾ وهذه الفكرة أخذها من مقولة بيفون الشهيرة (الأسلوب هو الرجل نفسه).

و الأسلوب وإن تعددت تعريفاته وتتنوعت مقاصد الباحثين من إيراده إلا أننا نستطيع القول بأنه الكيفية التي يستخدم فيها المبدع أداة أو طريقة تعبيرية معينة من بين

(1) - ينظر: محمد شكري عياد، اللغة والإبداع (مبادئ علم الأسلوب العربي)، مطبعة براس أنترناشيونال، مصر، 1988م ص28.

(2) - نفسه، ص06.

(3) - ينظر: رابع بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، ص24 وما بعدها.

(4) - ينظر: رجاء عيد، البحث الأسلوبي (معاصرة وتراث)، منشأة المعارف، مصر، (د، ط)، 1993م، ص 14.

(5) - أحمد الشايب، الأسلوب، ص 51.

خيارات متعددة وضمن تأليف خاص، فكل باحث يحملة إلى مرجعيته، ويعرفه اعتمادا على الحقل الذي ينتمي إليه أو يعنى به.

ب- عند الغرب:

إن أول نظرية في الأسلوب ظهرت على يد "فون قابلنتر" سنة 1875م، وكانت تركز على مقولة "بيفون" الشهيرة (الأسلوب هو الرجل نفسه) حيث تنطلق من فكرة العدول عن المعيار اللغوي، وموضوعها دراسة الأسلوب من خلال الانزياحات اللغوية والبلاغية في الصناعة الأدبية، وهو طرح تعود جذوره إلى الدراسات اللغوية المسماة عند الغربيين بـ *Philologie* (1).

وتوالت جهود "شارل بالي" من خلال نشره لكتابه 'دو سوسير' "محاضرات في اللسانيات العامة" فابتكر بذلك اللسانيات التعبيرية حيث تحمس كثيرا إلى أسلوبيته التعبيرية؛ فأسس قواعدها العلمية وأهدافها في كتابين، الأول عنوانه: "محاولات في الأسلوبيات الفرنسية" أصدره عام 1902م والثاني عنوانه "المجمل في الأسلوبيات" نشره عام 1905م و بهما يتم ميلاد الأسلوبية التعبيرية بين سنتي (1902-1905م) (2). ثم يأتي من بعده "ليو سبيتزر" ليشرع منذ سنة 1911م في التمهيد للأسلوبيات الأدبية؛ إذ يقدم دراسة يسعى فيها إلى إبراز العلاقات القائمة بين العناصر الأسلوبية والعالم النفسي للكاتب (3). كما جاءت محاولات "جيل ماروزو" سنة 1931م الداعية إلى توجيه الدراسات الأسلوبية أن تهتم بالصناعة الأدبية والحدث الجمالي، فيقرر أن الأسلوبيات يجب أن تدرس المظهر والجودة الناتجين عن اختيار بين الوسائل التي توفرها اللغة للمتكلمين، وفي سنة 1941م أحسّ ماروزو بأزمة الدراسات الأسلوبية بسبب معالجتها الموضوعية اللسانية واستقراءاتها الجافة، فدافع عن شرعية الأسلوبيات في الوجود ضمن الدراسات الأسلوبية الحديثة، وكان هدفه من وراء هذا كله؛ هو إعادة الاعتبار

(1) - ينظر: رايح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، ص12.

(2) - ينظر: نفسه، ص15.

(3) - ينظر: سليمان العطار، الأسلوبية، علم التاريخ، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة، مج01، العدد02، 1981م ص135-136.

إلى الصناعة الأدبية واللغوية والحدث الجمالي في البحث الأسلوبي⁽¹⁾. فجاء بعده "بيار جيرو" سنة 1954م بإصداره كتابا بعنوان "الأسلوبيات" والذي ضمنه فكرة العلاقة بين البحث الأسلوبي والبلاغة والنقد، فانتهى إلى أن الأسلوبيات بلاغة حديثة ذات شكل مضاعف في التعبير⁽²⁾.

وأقيمت ندوة في الولايات المتحدة الأمريكية سنة 1960م والتي كان محور هذه الندوة "الأسلوب"، حيث ألقى جاكبسون محاضرة عنوانها "اللسانيات والشعريات" عالج فيها إمكانية قيام المصاهرة بين اللسانيات والصناعة الأدبية، فبشر يومها بسلامة بناء الجسر بين إقليمين (اللغة والأدب) وهو الاتجاه الذي وضع أسسه ودعا "ليو سيبترز" سنة 1948م في كتابه "اللسانيات وتاريخ الأدب" فاكتملت حلقات الأسلوبية بصنيع جاكبسون⁽³⁾.

وما فتئت الأسلوبية تُثرى بفضل الساهرين عليها حتى تطل سنة 1965م فينقل "تودوروف" أعمال الشكاليين الروس مترجمة إلى الفرنسية لتعزز بذلك الأسلوبيات وتستقر؛ لأن بعد هذا الفترة بسنتين أي سنة 1967م ينجح "تودوروف" في بلورة قواعد الشعريات في كتابه "الصناعة الأدبية والدلالة"⁽⁴⁾.

ففي سنة 1968م يصدر "جيل قرانجر" كتابه في فلسفة النظريات الاقتصادية "محاولة في فلسفة الأسلوب" يميزه المنحى السيميائي والدلالي ويغلب عليه التوجه اللساني⁽⁵⁾، وتتويجا لهذه الجهود كلها يصدر "استيفان أولمان" سنة 1969م كتابه "إشكاليات اللسانيات ومناهجها" فيبارك بذلك استقرار الأسلوبيات التي يعتبرها علما لسانيا نقديا؛ لأنها صارت من أكثر فروع اللسانيات صرامة وبالتالي سيكون لها فضل على النقد الأدبي واللسانيات⁽⁶⁾.

(1) - ينظر: رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، ص14-15.

(2) - جورج مونان، مفاتيح الألسنية، ترجمة: الطيب بكوش، منشورات الجديد، تونس، 1981م، ص135.

(3) - ينظر: بيار جيرو، الأسلوب والأسلوبية، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الاقتصادي، لبنان، ص59.

(4) - ينظر: رابح بوحوش: الأسلوبيات وتحليل الخطاب، ص18.

(5) - ينظر: عبد السلام المسدي، الأسلوبيات والأسلوب، ص34.

(6) - ينظر: رابح بوحوش: الأسلوبيات وتحليل الخطاب، ص18-19.

وفي هذه السياقات الإبداعية النقدية تنمو حلقات الأسلوبية وتتآزر لتحقيق الانتصار تلو الآخر، وقد كان "ميشال ريفاتير" حلقة من الحلقات الفاعلة في سيرورة الأسلوبيات؛ إذ يعد من الذين دفعوا هذا الحقل إلى التطور عبر سلسلة من المقالات التي كان يخصصها لتحليل معايير الأسلوبية⁽¹⁾. وهذا كان للأسلوبية تأثير كبير في المجالات اللسانية والنفسية والاجتماعية والأدبية، ولعل أبرز ما وصلت إليه في هذا الاختصاص مشروع "هنريش بليث" "البلاغة والأسلوبية"⁽²⁾.

وعلى العموم تعد الأسلوبيات بمثابة المنهج الذي يمكن للقارئ من انتظام خصائص الأسلوب وإيصاله إلى محاورة النص الشعري داخل مقولات فنية بعينها من خلال الدراسات الأسلوبية.

ج- الأسلوبية والبلاغة:

يرى "بيار جيرو" أن الأسلوبية بلاغة حديثة "إنها علم التعبير وهي نقد الأساليب الفردية، ومن ثم فالبلاغة فن للتعبير الأدبي وقاعدة في الوقت نفسه، وهي أيضا أداة نقدية تستخدم في تقويم فن كبار الكتاب"⁽³⁾. فالأسلوبية عنده تهتم بدراسة التغيرات اللسانية إزاء المعيار القاعدي والبلاغة تواجه هذه القواعد.

أما "جورج مونان" فيرى أن "كل الأسلوبيات تقضي إلى البلاغة وذلك لأن الأسلوبيات والبلاغة يقيمان منذ زمن علاقات وطيدة تتقلص الأسلوبيات أحيانا حتى لا تعدو أن تكون جزءا من أنموذج التواصل البلاغي، وتتفصل حيننا عن هذا الأنموذج وتتسع حتى تكاد تمثل البلاغة كلها باعتبارها مختزلة"⁽⁴⁾.

وبقيت الدراسات الأسلوبية المعاصرة تردد المقولة التي مفادها أن الأسلوبية وليدة البلاغة ووريثتها المباشرة، إذ نجد "فتح الله سليمان" يرى أن العلاقة بين الأسلوبيات والبلاغة تتمثل أساسا في أن محور البحث في كليهما هو (الأدب)، إلا أن النظرة إلى هذا الأدب تختلف في المنظار الأسلوبي عنها في المنظار البلاغي

(1)-ينظر: عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص38.

(2)-ينظر: رايح بوحوش: الأسلوبيات وتحليل الخطاب، ص20.

(3)-بيار جيرو، الأسلوب والأسلوبية، ص09.

(4)-ينظر: رايح بوحوش: الأسلوبيات وتحليل الخطاب، ص49.

فالأسلوبيات تتعامل مع النص بعد أن يولد وهي لا تتطرق في بحثها من قوانين سابقة وافتراضات جاهزة، كما أنه ليس من شأنها الحكم على قيمة العمل المنقود بالجودة أو الرداءة، أما البلاغة فتستند في حكمها على النص إلى معايير ومقاييس معينة، وهي من حيث النشأة موجودة قبل وجود العمل الأدبي في صورة مسلمات واشتراطات تهدف إلى تقويم الشكل الأدبي حتى يصل إلى غاياته المرجوة ويبلغ به المنشأ ما يسعى إليه من إيصال الفكرة أو المعنى، والتأثير والإبداع، وبث الجماليات في النص⁽¹⁾.

وعلاقة الأسلوبيات بالبلاغة عند صلاح فضل "هي علاقة الحياة بالموت أو الموت بالحياة، ذلك أن الأسلوبيات -كما يراها- عندما شبت أصبحت هي البلاغة الجديدة"⁽²⁾.

وعلى العموم فقد أدلى كل بدلوه في علم الأسلوب، فتنوعت الاتجاهات في الأسلوبية، وبالتالي تنوعت المناهج؛ فهناك من تحمس لاجتماعية اللغة وتعبيريتها، وتحمس آخرون للتكوين الأسلوبي وظروف تجربته وآخرون تحمسوا لبنية النص كما يقدمها المؤلف الواحد وغير ذلك، ولعل أهم وأكبر اتجاهات الأسلوبية: أسلوبية التعبير التي اشتهر بها "شارل بالي" و أسلوبية الكاتب "ليو سبتزر" والأسلوبية البنوية أو الوظيفية لجاكيسون.

د- الأسلوبية واللسانيات:

كان لجهود اللسانيين الذين درسوا اللغة لذاتها بدءاً من (شارل بالي) وبحوث (وليام جونس) و(فرانس بوب) و(ماكس مولر) أثر محمود في تكوين الانعطاف الحقيقي في الدراسات اللسانية التي قامت عند الغرب وجسدت الدراسات الأسلوبية كتنظيم متميز مستخلص من اللغة، إذ تعد محاضرات (دو سوسير) بمثابة مادة أولية للفكر الأسلوبي عند (شارل بالي)⁽³⁾؛ حيث أنجبت لسانيات "دو سوسير" أسلوبيات "شارل بالي" وولدت البنوية التي احتكت بالنقد الأدبي فأخصبا معاً شعريات "جاكيسون" و"تودوروف"، وأسلوبيات "ريفاتير" من خلال كتابه "محاولات في الأسلوبيات

(1)-ينظر: فتح الله سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، ص27.

(2)-ينظر: رابح بوحوش: الأسلوبيات وتحليل الخطاب، ص49-50.

(3)-ينظر: صالح بلعيد، نظرية النظم، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2001، ص158.

البنويية"⁽¹⁾. فاللسانيات السوسرية إذا قد فتحت الطريق لنشوء الأسلوبيات، بعد أن اكتمل نضجها وكيانها وتحددت حيثيات مقارباتها النقدية بفضل جهود الأسلوبيين؛ إذ استقلت عن اللسانيات من مجرد دراسة الجملة فقط وامتدت إلى دراسة وتحليل النص الأدبي بكامله.

هـ- الأسلوبية والنقد:

يرى الدكتور "عدنان علي الرضا النحوي" أن "كلا من الأسلوبية والنقد الأدبي يلتقيان في أن كليهما يهتم بالنص الأدبي، ولكن يختلفان في المنهج، والبعد النظري وكيفية معالجة النص وتحليله"⁽²⁾. أي أن الأسلوبية والنقد يلتقيان من حيث أن مجال دراستهما هو الأدب أو النص الأدبي، لكن الأسلوبية تدرس الأثر الأدبي بمعزل عما يحيط به من ظروف، فمجال عملها النص فحسب، أما النقد فلا يغفل في أثناء دراسة النص - تلك الأوضاع المحيطة به.

إضافة إلى أن الأسلوبية تُعنى أساساً بالكيان اللغوي للأثر الأدبي فعملها يبدأ من لغة النص وينتهي إليها، بينما يرى النقد أن العمل الأدبي وحدة متكاملة، وأنه ينبغي أن يدرس بكل عناصره الفنية، وما للغة إلا إحدى تلك العناصر، كما يشوب العملية النقدية في غالب الأحيان شيوع الذاتية والانطباعية؛ لذا يجب على الناقد أن يتجرد من ذاتيته حتى "يصبح النقد موضوعياً لا أثر فيه لشخصية الناقد ولا لأي إحساس آخر أو معرفة أخرى، ويرضى على أثر ويسخط على آخر"⁽³⁾.

بهذا تكون الأسلوبية قد تفرعت من النقد الأدبي الذي هو أقدم منها في مجال دراسة الأدب، إلا أنها قد انفصلت عنه في النهاية واستقلت بذاتها وعليه يمكن أن نعدّ الأسلوبية منهج نقدي، ولولا النقد لما قامت الأسلوبية، ولما وجدت، فهي الأصل منهج من مناهج النقد الأدبي.

(1)- ينظر: رابع بوحوش: الأسلوبيات وتحليل الخطاب، ص46-47.

(2)- عدنان علي الرضا النحوي، الأسلوب والأسلوبية بين العلمانية والأدب الملتزم بالإسلام، دار النحوي للنشر والتوزيع، 1999م، ص188-189.

(3)- فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية، مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص36.

ثالثا: التصوف:

أ- تعريفه: التصوف "علم تعرف به أحوال تزكية النفوس، وتصفية الأخلاق وتعمير الظاهر والباطن لنيل السعادة الأبدية".⁽¹⁾

والتصوف " استعمال كل خلق سني، وترك كل خلق دني".⁽²⁾

وهو أيضا: " التخلق بالأخلاق الإلهية، بالوقوف مع الآداب الشرعية ظاهرا فيرى حكمها من الظاهر في الباطن، وباطنا فيرى حكمها من الباطن في الظاهر فيحصل للتأدب بالحكمين كمال. وهو مذهب كله جد يقوم على عشرة أركان، أولها تجريد التوحيد، ثم فهم السماع وحسن العشرة، وإيثار الإيثار، وترك الاختيار وسرعة الوجد والكشف عن الخواطر، وكثرة الأسفار، وترك الاكتساب وتحريم الإدخار ومعنى تجريد التوحيد: أن لا يشوبه خاطر تشبيه أو تعطيل، وفهم السماع: أن يسمع بحاله لا بالعلم فقط، وإيثار الإيثار: أن يؤثر على نفسه غيره بالإيثار ليكون فضل الإيثار لغيره، وسرعة الوجد: أن لا يكون فارغ السر مما يثير الوجد، ولا ممتلئ السر مما يمنع من سماع زواجر الحق، والكشف عن الخواطر: أن يبحث عن كل ما يخطر على سره فيتابع ما للحق ويدع ما ليس له، وكثرة الأسفار: لشهود الاعتبار في الآفاق والأفكار، وترك الاكتساب: لمطالبة النفوس بالتوكل، وتحريم الإدخار: هي حالة لا في واجب العلم".⁽³⁾

لذلك كان الصوفي هو " الفاني بنفسه، الباقي بالله تعالى، المستخلص من الطبائع المتصل بحقيقة الحقائق".⁽⁴⁾

أما ابن خلدون فيرجع أصل الصوفية في الإسلام إلى: "العكوف على العبادة والانقطاع إلى الله تعالى والإعراض عن زخرف الدنيا وزينتها، والزهد فيما يقبل عليه الجمهور من لذة ومال وجاه، والانفراد عن الخلق في الخلوة للعبادة، وكان ذلك عاما

(1) - عبد القادر عيسى، حقائق عن التصوف، منشورات دار العرفان بجلب، ط 19 سوريا (حلب)، 1431 هـ / 2010 م ص 17.

(2) - نفسه، ص 17.

(3) - عبد المنعم الحفني، معجم مصطلحات الصوفية، دار المسيرة، ط2، بيروت، 1407 هـ / 1987 م، ص 45.

(4) - نفسه، ص 157.

في الصحابة والسلف، فلما نشأ الإقبال على الدنيا في القرن الثاني وما بعده، وجنح الناس إلى مخالفة الدنيا اختص المقبلون على العبادة باسم الصوفية والمتصوفة".⁽¹⁾

في حين نفى أبو العلا عفيفي أن يكون التصوف "أسلوباً من الأساليب يحيا الصوفي بمقتضاه وحسب، بل هو في الوقت نفسه وجهة نظر خاصة تحدد موقف العبد من ربه أولاً، ومن نفسه ثانياً، ومن العالم وكل ما فيه ومن فيه آخر الأمر فهو نوع من الفلسفة".⁽²⁾

ويضيف أيضاً أن: " للتصوف ناحيتين مختلفتين: الناحية العملية وهي الزهد وما ينطوي عليه من حياة العبادة والانقطاع إلى الله والعزوف عن الدنيا وشهواتها وكل ما هو مطمع للنفس والأخذ بأنواع المجاهدات والرياضات. والناحية الإشرافية التي هي التصوف بمعناه الدقيق وتنطوي على كل ما يلزم عن حياة الزهد من الأحوال، وما ينكشف للصوفي بعد تصفية النفس وتطهيرها من مواجد وأذواق ومعارف، وما يدركه من معاني القرب الإلهي أو ما يسميه الصوفية (الاتصال بالله)".⁽³⁾

وعلى الرغم من التعاريف المتعددة للتصوف إلا أنها تكاد تصب في مجرى واحد؛ لأن أصحابها وإن اختلفوا مكاناً وزماناً فإنهم كانوا يستضيئون من مشكاة واحدة فكان الاجتهاد وكانت محاولة التفرد ولكن السمة التي طبعت تعاريفهم هي سمة الوحدة والاتفاق.

ب- اشتقاقاته:

اختلف الباحثون في منشأ كلمة "تصوف" فبين مؤيد لخضوعها للقياس اللغوي ومعارض مقر بجماد المصطلح، والقول باشتقاقها يسوقنا إلى ما أورده ابن خلدون في مقدمته حيث قال: "والأظهر إن قيل بالاشتقاق أنه من الصوف وهم في الغالب مختصون بلبسه لما كانوا عليه من مخالفة الناس في لبس فاخر الثياب إلى لبس الصوف".⁽⁴⁾

(1) - عبد الرحمان بن خلدون، المقدمة، تحقيق حامد أحمد طاهر، دار الفجر للنشر، ط1، القاهرة، 2004م، ص 577.

(2) - أبو العلا عفيفي، التصوف: الثورة الروحية في الإسلام، دار المعارف، ط1، 1963م، ص 104.

(3) - نفسه، ص 105، 106.

(4) - ابن خلدون، المقدمة، ص 577.

وهذا ما ذهب إليه صاحب اللمع أن الصوفية نسبوا إلى ظاهر اللباس وهو الصوف؛ لأن الصوف كان دأب الأنبياء عليهم السلام والصدّيقين وشعار المساكين المتسكين. (1)

أما عبد القادر عيسى فيورد في كتابه "حقائق عن التصوف" مجموعة من الآراء المختلفة فيما بينها في أصل هذه الكلمة فيقول (2):
منهم من قال (إنه من الصفة، إذ جملته اتصاف بالمحاسن، وترك الأوصاف المذمومة).

ومنهم من قال: (من الصفاء، حتى قال أبو الفتح البستي -رحمه الله تعالى-
تنازع الناس في الصوفي واختلفوا وظنه البعض مشتقا من الصوف
ولست أمنح هذا الاسم غير فتى صفا فصوفي حتى سُمي الصوفي
ومنهم من قال: (من الصفة، لأن صاحبه تابع لأهلها فيما أثبت الله لهم من
الوصف) حيث قال تعالى: ﴿وَاصْبِرْ نَفْسَكَ مَعَ الَّذِينَ يَدْعُونَ رَبَّهُمْ﴾ (3).
وأهل الصفة هم الرعيل الأول من رجال التصوف، فقد كانت حياتهم التعبدية
الخالصة المثل الأعلى الذي استهدف به رجال التصوف في العصور الإسلامية المتتابعة.
وقيل (من الصفوة) كما قال الإمام القشيري وقيل (من الصف) فكأنهم في الصف
الأول بقلوبهم من حيث حضورهم مع الله تعالى، وتسابقهم في سائر الطاعات.
ومنهم من قال: (إن التصوف نسبة إلى الصوف الخشن، لأن الصوفية كانوا
يؤثرون لبسه للتشف والاختيشان). (4)

ويعلق عبد القادر عيسى -رحمه الله تعالى- على كل هذه الآراء ويخلص إلى قوله: "ومهما يكن من أمر، فإن التصوف أشهر من أن يحتاج في تعريفه إلى قياس لفظ، واحتياج اشتقاق، وإنكار بعض الناس على هذا اللفظ بأنه لم يسمع في عهد الصحابة والتابعين مردود، إذ كثير من الاصطلاحات أحدثت بعد زمان الصحابة

(1) - ينظر: أبو نصر عبد الله بن علي السراج الطوسي، اللمع في تاريخ التصوف الإسلامي، ضبطه وصححه كامل مصطفى الهنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1، 1421 هـ / 2001 م، ص 23، 24.

(2) - عبد القادر عيسى، حقائق عن التصوف، ص 20-21.

(3) - الكهف، الآية 28.

(4) - ينظر: عبد القادر عيسى، حقائق عن التصوف، ص 20، 21.

واستعملت ولم تتكرر كالنحو والفقهاء والمنطق، وعلى كل فإننا لا نهتم بالتعابير والألفاظ بقدر اهتمامنا بالحقائق والأسس ونحن إذ ندعو إلى التصوف إنما نقصد به تركية النفوس وصفاء القلوب، وإصلاح الأخلاق، والوصول إلى مرتبة الإحسان، نحن نسمة ذلك تصوفاً، وإن شئت فسمه الجانب الروحي في الإسلام، أو الجانب الإحساني أو الجانب الأخلاقي..... إلا أن علماء الأمة قد توارثوا اسم التصوف وحقيقته عن أسلافهم من المرشدين منذ صدر الإسلام حتى يومنا هذا فصار عرفاً فيهم⁽¹⁾.

ومنذ النصف الثاني من القرن السادس الهجري تبدأ شجرة التصوف الأندلسي تؤتي أطيب ثمارها ومن أبرز هؤلاء المتصوفة "أبو مدين شعيب بن الحسين المعروف بأبي مدين الغوث (ت 594 هـ)، وهو أستاذ محي الدين بن عربي المعروف بالشيخ الأكبر (ت 638 هـ)، والذي يعده باحثو التصوف أعظم شخصية صوفية في الغرب والشرق الإسلاميين، ثم يأتي عبد الحق ابن سبعين (ت 669 هـ)، وتلميذه أبو الحسن الششتري (ت 668 هـ)، وهو الشخصية الصوفية التي اخترتها كنموذج من بين هؤلاء المتصوفة الكبار للدراسة والتحليل وفق المنهج الأسلوبي لما للتحليل الأسلوبي من قدرة في إظهار رؤى الشاعر وأفكاره الصوفية وملامح تفكيره، كما يجلو لنا ما وراء الألفاظ والسياق من مغزى ومعانٍ تتطوي عليها نصوصه الشعرية بأشكالها وألوانها المختلفة، ويبرز القيم البلاغية والجمالية فيها.

(1) - المرجع السابق، ص 21.

الفصل الأول:

المستوى الإيقاعي

أولاً: في القصيدة العمودية الصوفية:

1- الموسيقى الخارجية

2- الموسيقى الداخلية

ثانياً: في الموشحات

1- تكرار الصوت الواحد

2- تكرار الأصوات المجتمعة

ثالثاً: في الأزجال

1- التجانس الحرفي

2- التجانس الصوتي

3- أصوات الصفير

4- حروف المد

5- تكرار الألفاظ

لقد نشأ الشعر مرتبطاً بالغناء، ومن ثم فإنهما يصدران من منبع واحد، وهو الشعور بالوزن أو الإيقاع؛ كما نجد الشعر في أغلب الأحوال يخاطب العاطفة ويتررب الآذان؛ "لأنه يجمع في ذاته بين التعبير وبراعة التصوير، واطراد الوزن الموسيقي الذي ينتهي بنغمة معينة"⁽¹⁾. لذلك كان علم العروض الذي يعنى بهذه الخاصية الموسيقية الموجودة في الشعر وضبط القواعد التي تحكمه؛ فهو "الميزان الذي يعرض عليه الشعر، أو يوزن به لمعرفة صحيحه من فاسده"⁽²⁾.

و نجد الشاعر دوما يسعى من خلال توظيف اللغة في بنية شعره على أنها ملتقى لمجموعة من الأنظمة؛ فيبرز مدى قدرته في التصرف فيها، والأثر الذي تتركه في هذه البنية، وكذا الخصائص التي تتميز بها في شعره، بحيث يتضافر المستوى الصوتي والتركيبى والدلالي في نسيج متكامل يعمل على تفجير طاقتها الإبداعية ويمثل النظام الصوتي المتعلق بالتشكيل الإيقاعي أوضح وجوه التمايز وأبرزها بين الشعر والنثر، وهذا ما أشار إليه الدارسون القدامى الذين جعلوا موسيقى الشعر مقتصرة على الوزن والقافية؛ فهذا قدامة بن جعفر يعرف الشعر بأنه "قول موزون مقفى يدل على معنى"⁽³⁾.

وهو ما ذهب إليه العديد من القدامى كابن خلدون وما أكده المحدثون أيضا كإبراهيم أنيس حيث يقول: "الشعر جميل في تخير ألفاظه، جميل في تركيب كلماته جميل في توالي مقاطعه وانسجامها بحيث يتردد ويتكرر بعضها فتسمعها الآذان موسيقى ونغما منتظما"⁽⁴⁾.

حقيقة إنه يثير فينا انتباها عجيبا؛ بل هو المسؤول عن عمق التفاعل بين القارئ والنص؛ لأن "الإنسان بفطرته ميال إلى الإيقاع الذي يساير حركاته الانفعالية وأحاسيسه ومشاعره"⁽⁵⁾. فالشعر إذا كلام موسيقي تتفعل لموسيقاه النفوس، وتتأثر به

(1) محمد علي الشوابكة وأنور أبو سويلم، معجم مصطلحات العروض والقافية، دار البشير للنشر والتوزيع، (د.ط)، جامعة مؤتة، مركز جوهره القدس التجاري، عمان، الأردن، 1412 هـ/1991م، ص 177.

(2) عبد اللطيف شريقي، زبير درافي، محاضرات في موسيقى الشعر العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، (د.ط)، الجزائر 1998، ص 01.

(3) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، ط1، مصر، 1980، ص 64.

(4) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مطبعة لجنة البيان العربي، ط3، 1965، ص 66.

(5) قاسم مومني، نقد الشعر في القرن الرابع الهجري، دار الثقافة للطباعة والنشر (د.ط)، القاهرة (مصر)، 1982، ص 202.

القلوب"⁽¹⁾، وفي هذا دلالة على ما ينبغي أن نتسم به نظرتنا إلى موسيقى الشعر من إيمان بحرية الشكل الموسيقي في انبثاقه عن الخوالج والأفكار"⁽²⁾.

وعلى العموم فإن الشعر يخاطب العاطفة والوجدان ويتررب الأسماع والآذان لذلك فقد حاولت بعض الدراسات الحديثة البحث عن العلاقة بين المكون الموسيقي اللفظي في الشعر من ناحية والتجربة النفسية والشعورية التي أنتجته من ناحية أخرى لذلك اتسعت دائرة العناصر العازفة للإيقاع، لتشمل مكونات أخرى غير عروضية تصنف مع ما يسمى بموسيقى الحشو، لذلك سأحاول في هذا الفصل أن أدرس موسيقى الإطار الخارجية وموسيقى الحشو في القصيدة العمودية الصوفية وموسيقى الأصوات في كل من الموشحات والأزجال من خلال ديوان الششتري.

(1) -إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 17.

(2) -محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، د.ط، (د.ت)، ص 185، 186.

أولاً: في القصيدة العمودية الصوفية:

1- الموسيقى الخارجية :

إن الشعر فن رفيع ينبع من ما يجيش في داخل النفس البشرية من عواطف وأحاسيس بأسلوب رقيق عذب، كما يعبر عما يدور في العقل البشري من أفكار وخواطر، لما فيه من سحر خلاب يأسر النفوس، ويستميل إليه القلوب والألباب والموسيقى من أهم عناصر هذا الفن الرفيع فلا شعر بلا موسيقى؛ بل إن الشعر موسيقى ذات أفكار⁽¹⁾.

وموسيقى الشعر العربي - كما نعلم- تقوم على الوزن والقافية باعتبارهما إطاراً خارجياً فهما اللذان يمنحان النص الشعري خصوصية الحضور إضافة إلى العلاقة بين الوزن والموضوع الذي من أجله نظم الشاعر قصيدته لذلك "تتغير نغمة الإنشاد تبعاً للحالة النفسية، فهي عند الفرح والسرور سريعة متلهفة مرتفعة وفي اليأس بطيئة"⁽²⁾.

كان من الطبيعي أن يختار الششتري من الأوزان والقوافي ما يناسب عواطفه ويعبر عن النص في شكله الدلالي العام.

أ- الوزن:

لقد اتبع شاعرنا نهج القدامى من حيث طبيعة البحور الأكثر تواتراً في مدونته كما سيأتي بيانه في هذا الجدول الإحصائي:

عدد القصائد	البحر
08	الطويل
07	الرملي
06	المنسرح
04	البسيط
04	الكامل
04	الخفيف
03	الوافر
02	السريع
01	المتقارب
01	المجتث

(1) - ينظر: محمود بندق، القطوف الدانية في العروض والقافية، مكتبة زهراء الشرق، ص 05.

(2) - إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، ص 175.

أي أن نسبة تواتر البحور كإطار خارجي لقصائد الششتري كانت على النحو الآتي:

البحر	نسبة تواتره
الطويل	20 %
الرمل	17.5 %
المنسرح	15 %
البسيط	10 %
الكامل	10 %
الخفيف	10 %
الوافر	7.5 %
السريع	5 %
المتقارب	2.5 %
المجتث	2.5 %

إن هذه النسب تؤكد أن شاعرنا اختار من البحور أطولها وأكثرها شيوعاً في الشعر العربي القديم؛ فهذا شكري عياد يشير في كتابه "موسيقى الشعر العربي" إلى أن أربعة أوزان قيل فيها أكثر من أربعة أخماس ما أحصي من الشعر هي: الطويل والكامل والوافر والبسيط⁽¹⁾.

كما نلاحظ أن بحر الطويل هو الذي يحتل الصدارة في البحور بالنسبة للقصيدة العمودية الصوفية في هذا الديوان؛ لأنه: "الوزن الذي كان القدماء يؤثرونه على غيره ويتخذونه ميزاناً لأشعارهم، ولا سيما الأغراض الجلييلة الشأن"⁽²⁾.

وبهذا فاختيار الشاعر لهذه الأوزان جاء ملائماً لتجربته الشعرية والشعرية وبخاصة المتن الصوفي، فهو غني بالمعاني الصوفية الفلسفية العميقة، والتي ترمز غالباً في الأوساط الصوفية بعلو المقامات والأحوال وتنوعها وثرائها المعرفي والإبداعي؛ وهذا من أجل أن يجعل من قراءة نصوصه قراءة تستحضر التأويل والاحتمال في مقابل اليقين والامتلاك؛ إنها لا تشكل موقفاً معرفياً فقط إنما موقفاً جماعياً أيضاً، وهذا ليس بغريب على الششتري؛ فهو الذي اتجه نحو التصوف الفلسفي واعتنق مذهب وحدة الوجود.

(1) -شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، مشروع دراسة علمية، دار المعرفة، ط1، جويلية 1967م، ص15.

(2) -إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، ص13.

ومجمل القول في هذا الصدد: إن شاعرنا نظم على البحور الأكثر شيوعاً في الشعر العربي حيث يأتي الرمل في المرتبة الثانية بعد الطويل ليليه المنسرح فالبسيط فالكامل، فالخفيف، فالوافر، فالسريع وأخيراً المتقارب، والمجتث، وعليه فالشاعر منسجم مع الإيقاع الشائع في عصره.

ولتوضيح هذه المسألة أكثر سأحاول الانتقال من سياق اختيار البحر كإطار عام لموسيقى النص، إلى محاولة رصد طول نفس الشاعر في النظم على كل بحر، وذلك بإحصاء عدد الأبيات المنظومة من كل بحر في القصيدة العمودية الصوفية من ديوان الششتري التي بلغت عدد أبياتها (453 بيت).

عدد الأبيات	البحر
192	الطويل
69	الرمل
41	المنسرح
28	البسيط
30	الكامل
41	الخفيف
22	الوافر
16	السريع
08	المتقارب
06	المجتث

أي أن نسبة تواتر البحور على مستوى أبيات القصيدة العمودية الصوفية في مدونة الششتري كانت على النحو الآتي:

نسبة تواتره	البحر
42.38 %	الطويل
15.23 %	الرمل
09.05 %	المنسرح
06.18 %	البسيط
06.62 %	الكامل
09.05 %	الخفيف
04.85 %	الوافر
03.53 %	السريع
01.76 %	المتقارب
01.32 %	المجتث

إن أول ملاحظة تلفت الانتباه هي ارتفاع نسبة تواتر الطويل على مستوى الأبيات حيث أصبحت 42.38 % بعد أن كانت نسبة تواتره على مستوى البحور 20% في حين أن الأمر يختلف تماما بالنسبة لبقية البحور (الرمل، المنسرح، البسيط، الكامل الخفيف، الوافر، السريع، المتقارب، المجتث) فقد تدنت نسبة تواترهم على مستوى الأبيات لتبلغ على الترتيب: 15.23 % ، 09.05 % ، 06.18 % ، 06.62 % 09.05 % ، 04.85 % ، 03.53 % ، 1.76 % ، 1.32 % ، بعد أن كانت على مستوى البحور بالترتيب (السابق كالاتي 17.5 % ، 15 % ، 10 % ، 10 % ، 7.5 % ، 5 % ، 2.5 % ، 2.5 %).

وعليه فإن الأحكام التي قد يصدرها الباحث في هذا المجال تبقى نسبية، خاصة إذا علمنا أن طول نفس الشاعر في النظم على بحر معين، يخضع أيضا لطول تجربته وامتدادها، والأكثر من ذلك أن شعر أبي الحسن الششتري، قد ورد في أشكال شعرية مختلفة من قصيدة عمودية إلى خروج عن هذا النموذج الأعلى إلى الموشحات ثم إلى الأزجال كما سنوضح فيما بعد، فهذه النسب إذن تبقى نسبية ولا تتقل تجربة الشاعر بكامل تداعياتها وتجلياتها، فشاعرنا مثلا نظم من بحر الطويل قصيدة مطولة تتكون من (69 بيتا) وهي من أهم القصائد في التاريخ الفكري للششتري يقول فيها⁽¹⁾:

أرى طالبا منا الزيادة لا الحسنى	بفكر* رمى سهما فعدى* به عدنا*
وطالبنا مطلوبنا من وجودنا	نغيب به عنا لدى الصعق* إذعنا
تركنا حظوظنا* من حضيض لحوظنا	مع المقصد الأقصى إلى المطلب الأسنى
.....
فمن كان يبغى السير للجانب الذي	تقدس فليأت فليأخذه عنا

كما نظم من البحر نفسه مقطوعة شعرية تتكون من ثلاثة أبيات فقط يقول فيها⁽²⁾:

(1) - أبو الحسن الششتري، الديوان، تحقيق وتعليق علي سامي النشاري، ط1، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1960، ص 72 ، 76.

* عدى: عدى عن الأمر: جازه إلى غيره وتركه، لسان العرب، ج15، ص34.
 * عدنا: عدنا وعدونا: أقام. وعدنت البلد: توطنته... وجنات عدن منه أي جنات إقامة لمكان الخلد وجنات عدن، وجنان عدن بطنانها وبطنانها وسطها. ج13، ص279.
 * فكر، الصعق، حظوظ، ينظر: (ملحق المصطلحات الصوفية)
 (2) - نفسه، ص57.

تجرد* عن الأغيار* بالقول والفعل
ولا تلتفت أهلا وقل لهم امكثوا
ونفق* شتات الفرع* بالجمع* للأصل
فشرط اقتباس النار تركك للأهل
وظهر بيوت الله من كل صورة*
فما البيت إلا القلب إن كنت ذا عقل

وبهذا فإن اختيار الشاعر للبحر يتوقف على مدى التوافق بين انفعالاته من جهة والإيحاءات التي يبعث بها إيقاع البحر من جهة أخرى، وعليه نستطيع أن نخرج بخلاصة حول ارتفاع نسبة تواتر الطويل على مستوى الأبيات إن صح اعتبار العلاقة ضرورية بين الوزن والموضوع، وهو طول تفعيلاته وأنفاسه وسعتها، وهو ما يناسب شاعرنا في مقام عرض فلسفته وفكره الصوفي؛ فهو بحر عريض الوحدات الصوتية مما يتيح له الفرصة كاملة للبوح عما يختلج بداخله من حب إلهي وصفاء روحي؛ فهو على اتصال دائم نحو الأعلى، مما ساعده على اجتياز أبعاد الواقع، ليكشف عن أسرار خفية، وهذا حال الصوفية عموماً، فهم لديهم أشواق روحية هاربة من عالم الطين والظلمة إلى عالم النور والضوء، فحبه للذات الإلهية تصعد تجربته الشعرية وتوسع دائرته الفكرية وتعمق الهاجس الإيماني المسيطر على التجربة الشعرية والشعورية لديه.

هذا عن نسبة تواتر البحور في ديوان الششتري في القصيدة العمودية الصوفية أما إذا انتقل بنا الحديث إلى ما قد يلحق تفعيلات تلك البحور من تغيرات وجوازات؛ فإنه يجب التسليم مسبقاً بكون الشكل النظري الذي وضعه الخليل، وحدد فيه بحور الشعر الخمسة عشر يعد نمطاً نادر التحقق في الواقع الشعري؛ فالشعراء لهم من الجوازات ما يجعلهم يتجاوزون هذه القواعد العروضية، باعتبار أن الزحافات لها دورها في تنويع الإيقاع وإبرازه، بالتأثير الذي يحدثه الإيقاع في أذن المتلقي، وذلك بحسب ما تقتضيه عملية تفاعل الأبنية اللغوية في مستوياتها الثلاثة: الإيقاعية والتركيبية والدلالية.

وشعر أبي الحسن الششتري لم يسلم من هذه الجوازات الشعرية التي سأحاول إيراد بعض النماذج منها، قصد الوقوف على ما لحق تفعيلات قصائده ومقطوعاته من زحافات وسأجعل الأمر مقتصرًا على نموذج شعري واحد عن كل بحر من البحور

* التجريد، الأغيار، ينظر: (ملحق المصطلحات الصوفية)
* لفق: لفتت الثوب الفقه لفقاً: هو أن تضم شقة إلى أخرى فتخطها. ولفق الشقتين يلفقهما لفقاً، ولفقهما: ضم إحداهما إلى الأخرى فخطبهما. ج10، ص330 لسان العرب.
* الفرع، الجمع، صورة، ينظر: (ملحق المصطلحات الصوفية)

الأكثر تواترا في قصائده الصوفية وهي: (الطويل، الرمل، المنسرح، البسيط) وسأعتمد إحصاء المواقع التي ترد فيها الزحافات، محاولة إبراز دور تلك الزحافات في تكثيف الإيقاع وفق ما يناسب البناء الدلالي للنص، والزحاف كما جاء تعريفه في معجم مصطلحات العروض والقافية "حدوث تغيير في ثواني الأسباب، وهو نقصان جائر في الجزء لا يخص موضعا في البيت ولا يكون إلا في الأسباب دون الأوتاد ويكون إما بحذف حرف أو حذف حركة"⁽¹⁾.

*-الطويل:

سأحاول رصد الزحافات التي لحقت تفعيلات هذا البحر من خلال قصيدة "سلوي" ومطلعها⁽²⁾:

سلوي* مكروه وحبك واجب وشوقي مقيم والتواصل غائب

إن عدد أبيات هذه القصيدة بلغ سبعا، وتفعيلات ضربها وعروضها وردت مقبوضة في مجملها أي حذف الساكن الخامس من (مفاعيلن) التي أصبحت (مفاعلن)⁽³⁾ ومع أن في هذا التغيير ما يعبر عن تجاوز الشاعر لنمطية الشكل النظري الذي حدده الخليل لهذا البحر لكنه وقع ربما في نمطية أخرى مادام القبض قد لازم تفعيلات العروض والضرب للأبيات السبع جميعها.

وعلى كل، فإن الزحاف تكرر في النص اثنتين وثلاثين مرة مقابل ستة وخمسين إمكانية تزييف كانت متاحة للشاعر وعليه فنسبة الزحاف الموجود واقعا هي 57.14% وهي نسبة تؤكد أن الطارئ قد تجاوز الثابت مما يدل على ميل شديد لدى الشاعر قصد إحداث وثبة إيقاعية قوية من حيث الخروج عن النمطية واطراد الإيقاع إلى تنوعه وتعدده، ودليل ذلك أن لا بيت من الأبيات السبع قد سلم من الزحاف.

(1) محمد علي الشوابكة وأنور أبو سويلم، معجم مصطلحات العروض والقافية، ص133 وينظر: أيضا علم العروض والقافية للدكتور عبد العزيز عتيق، ص140.

(2) -الديوان، ص 34، 35.

*السلو: قبل الذهل، السلو وطيب النفس عن الإلف وقد أذهله الأمر وأذهله عنه. وفي التنزيل العزيز: {يَوْمَ تَرَوْهَا تَنْهَلُ كُلُّ مُرْضِعَةٍ عَمَّا أَرْضَعَتْ} أي تسلو عن ولدها/لسان العرب، ج11، ص259.

(3) -ينظر: محمد علي الشوابكة وأنور أبو سويلم، معجم مصطلحات العروض والقافية، ص204

والملاحظة أيضا التي يمكن تسجيلها هي؛ أن الزحاف في حشو البيت لم يلازم تفعيلات بعينها بل كان موقعه وعدده يتغير من بيت لآخر، حيث توزع على النحو الآتي:

التفعيلة الأولى	_____	أربـع زحافات
التفعيلة الثانية	_____	لا توجد زحافات
التفعيلة الثالثة	_____	خمـس زحافات
التفعيلة الرابعة	_____	سبـع زحافات
التفعيلة الخامسة	_____	ثـلاث زحافات
التفعيلة السادسة	_____	لا توجد زحافات
التفعيلة السابعة	_____	سـت زحافات
التفعيلة الثامنة	_____	سبـع زحافات

والملفت للانتباه أن زحافات بحر الطويل في هذا النص اختصت بحذف الساكن الخامس فقط دون غيره من أشكال التزحيف الأخرى، لذلك بلغ عدد السواكن المحذوفة اثنتين وثلثين ساكنا نتج عن حذفها إيقاع سريع، كاد يكون مقتصرًا على الجمل الاسمية التي من خصوصيتها الثبات والاستقرار، وهي تدل على استقرار الحالة النفسية للشاعر فهدفه واحد لا يتغير، وهو الوصول إلى الذات العليا حيث الراحة والفناء والبقاء؛ إنها غاية الشاعر لذلك يقول⁽¹⁾:

سلوى مـكـروه وحبك واجب	وشوقي مقيم والتواصل غائب
وفي لوح* قلبي من وداك أسطر	ودمعي مداد مثل ما الحسن* كاتب
حديث سواك السمع عنه محرم	فكلي مسلوب وحسبك سائب

عدد التزحيفات في هذه الأبيات أربعة عشر وهو نفسه عدد السواكن المحذوفة كما توضحه تفعيلات هذه الأبيات:

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن	فعول مفاعيلن فعول مفاعلن
فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن	فعول مفاعيلن فعول مفاعلن
فعول مفاعيلن فعول مفاعلن	فعول مفاعيلن فعول مفاعلن

(1) -الديوان، ص 34، 35.
* لوح، الحسن، ينظر: (ملحق المصطلحات الصوفية)

فالإيقاع السريع في هذه الأبيات يحاكي نفسية الشاعر المشتاق المحب الولهان لهذه الحقيقة الثابتة ؛ حقيقة الرغبة الملحة التي يريد أن يرحل بها مسرعا إلى العالم العلوي أين يتجلى له وينكشف الحجاب، باحثا في ذلك عن ميلاد جديد، متخلصا من معاني النقص والترابية متشبثا بهذه الحقيقة العليا، سائحا في عالمه الروحي، وهذا حال المتصوفة عموما، وشاعرنا على وجه الخصوص، لأن "الصوفية لون من المعرفة الإلهية، لكن هذه المعرفة لا تتم مادام العارف واعيا أنه وأنيته بوصفها أو ظاهرا حياتيا مندرجا في الأنا اليومي ... فلا يدرك الوجود حقا إلا بتجاوز هذه الأنا... بالفناء، وبالفناء يفقد الوجود تعيناته وتحديداته وقيوده، فيتم التطابق بين الحالة الذاتية للعارف والحالة الموضوعية للعالم، ويتمزق حجاب الوهم فيكون الفناء سقوط الأوصاف المذمومة والبقاء هو قيام الأوصاف المحمودة"⁽¹⁾.

وربما يرجع اعتماده الإيقاع السريع أيضا إلى التخلص من هذا الإحساس والتعجيل برحيله لبلوغ الذات الإلهية حيث السكينة والاطمئنان، هذا ما نجده في قصيدة أخرى له والمتكونة من ثمانية أبيات والمختصة بحذف السواكن ومطلعها⁽²⁾:

لم يكن معنى حديثك لي يدرى	فلا مهجتي تشفى ولا كبدي تروى
نظرت فلم أنظر سواك أحبه	ولولاك ما طاب الهوى للذي يهوى
ولما اجتلاك الفكر في خلوة الرض	وغيبيت * قال الناس ضلت بيا الأهوا

عدد الترحيفات في هذه الأبيات بلغ خمسا، وهو نفسه عدد السواكن المحذوفة كما توضحه تفعيلات هذه الأبيات:

فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن	فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن
فعول مفاعيلن فعول مفاعلن	فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن
فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن	فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

* -الرمـل:

لقد ورد هذا البحر تماما في خمسة قصائد للششتري وورد "مجزوءا" في نص شعري واحد، أما زحافات هذا البحر ومتغيرات الإيقاع فيه، فأحاول متابعتها بالدراسة

(1) -علي أحمد سعيد، (أدو نيس)، الصوفية والسريالية، دار الباقي، ط1، بيروت، لبنان، 1992، ص 40، 41.

(2) - الديوان، ص 33، 34.

* الغيبة، ينظر: (ملحق المصطلحات الصوفية).

والإحصاء من خلال مقطوعته الشعرية "كشف المحبوب" وهي من الرمل التام ذات المطلع الآتي (1):

كشف المحبوب عن قلبي الغطا وتجلي* جهرة مني إلي

عدد أبيات هذه المقطوعة الشعرية بلغ خمسا، وتفعيلات عروضها جاءت محذوفة، أي حذف سبب خفيف من آخر تفعيلية (فاعلاتن) التي أصبحت (فاعلا) (2). وهذا التغيير الذي لحق تفعيلات العروض يدخل في باب علل النقص أما تفعيلات ضربها فقد جاءت مكفوفة، أي حذف السابع الساكن من التفعيلة ويسمى الكف، حيث تحولت (فاعلاتن) إلى (فاعلات) (3). أما تفعيلات الحشو فقد دخل على بعضها زحاف الخبن أي حذف الثاني الساكن من تفعيلية (فاعلاتن) التي أصبحت (فاعلاتن) (4). وأما الزحاف فقد تكرر ثمانية عشر مرة مقابل ثلاثين إمكانية تزييف كانت متاحة أمام الشاعر، وعليه فنسبة الزحافات الواردة فعلا في النص هي 60% وهي نسبة أكبر مما هي عليه في الطويل، وهي تؤكد الحكم السابق المتمثل في عدم التزام الشاعر الشكل النظري الذي حدده الخليل لهذا البحر، وسعيه الشديد إلى تنويع الإيقاع فالأبيات ككل تعرضت معظم تفعيلاتها للتزييف بأنواعه المختلفة، والذي تعددت مواقعها؛ مما حرر النص من رتابة الإيقاع كما سيتضح مما يأتي:

التفعيلة الأولى _____ ثلاث زحافات

التفعيلة الثانية _____ غياب الزحاف

التفعيلة الثالثة _____ خمس زحافات

التفعيلة الرابعة _____ زحافان اثنان

التفعيلة الخامسة _____ أربع زحافات

التفعيلة السادسة _____ خمس زحافات

والملفت للانتباه أن زحافات الرمل في هذا النص تنوعت بين حذف الساكن الثاني وحذف السبب الخفيف إلى حذف الساكن السابع، مما أنتج إيقاعا سريعا، كاد

(1) -الديوان، ص 80.

* تجلي: ينظر: (ملحق المصطلحات الصوفية)

(2) -ينظر: علي الشوابكة وأتور أبو سويلم صوفية، معجم مصطلحات العروض والقافية، ص 94.

(3) -نفسه، ص 228.

(4) -نفسه، ص 99.

يكون مقتصرًا على الجمل الفعلية التي من خصوصيتها الحركة، وكأن بالإيقاع يواكب - في عناد - حركية وحيوية تلك الجمل، ومثال ذلك قول الشاعر⁽¹⁾:

وتجلى جهرة مني إليى	كشف المحبوب عن قلبي الغطا
يبقى في الدير سوى المشهود فيى	لم يشاهد حسنه غيري ولم
وتلاشى الكون يا صاح لدى	وجلا عني حجاباً كنته
بل رأى الواحد وتراً* دون شى	ورأى الأشياء شيئاً واحدا

وعدد الزحافات الواقعة في هذه الأبيات أربعة عشر زحافاً كما توضحه التفعيلات الآتية:

فعلاتن فاعلاتن فاعلات	فعلاتن فاعلاتن فاعلا
فاعلاتن فاعلاتن فاعلات	فاعلاتن فاعلاتن فاعلا
فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن	فعلاتن فاعلاتن فاعلا
فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن	فعلاتن فاعلاتن فاعلا

فالإيقاع السريع في هذين البيتين يحاكي حركية الأفعال التي كثف الشاعر من توظيفها كما أنه يكشف عن سعادته وتسارع دقات قلبه، وإحساسه الذي يفيض حيوية ونشاطاً وفرحة عارمة - كيف لا - وهو في رحاب الله، هذه الحضرة القدسية، حيث تجلى له كل شيء، وانكشف عنه الحجاب وتلاشى الكون لديه⁽²⁾:

ورأى الأشياء شيئاً واحدا	بل رأى الواحد وتراً دون شى
--------------------------	----------------------------

إنها نشوة من القدسية يعيشها الشاعر بنشوة المحبة وميل الجميل إلى الجمال؛ إنها لوحة للعظمة والهيبة الإلهية بدلالة المشاهدة، وذلك لأن كل شيء ينجذب إلى أصله وجنسه وينتزع إلى إنسه ووصله، فانجذاب المحب إلى جمال المحبوب ليس إلا لجمال فيه، والجمال الحقيقي صفة أزلية لله تعالى، شاهدة في ذاته؛ فالجمال الحقيقي هو الله سبحانه وكل جميل في الكون مظهر جماله⁽³⁾.

(1) - الديوان، ص 80.

*حجاب، وتر، ينظر: (ملحق المصطلحات الصوفية).

(2) - نفسه، ص 80.

(3) - ينظر: محمد علي الفاروقي التهانوي، كشف اصطلاح الفنون، تحقيق لطفي عبد البديع، الهيئة المصرية العامة

للكتاب، ط1، 1973، ج1، ص370.

فبلغة فيها سمو التصوير يصلنا الشاعر بذلك العالم الإلهي أين يفيض علينا بنور إلهي صاف، وهذا ليس بغريب عن شاعرنا؛ فهو إمام المتصوفة، وأبرز المفكرين في مجال التصوف الذي يؤمن بوحدة الوجود.

* المنسرح : إن هذا البحر ورد مجزوءاً في خمسة نصوص شعرية للششتري، وورد تاماً في نص شعري واحد، مما يعكس تسارع حركية الإيقاع لدى الشاعر، ويمكننا رصد زحافات من خلال قصيدة (للفقر أهل) ذات المطلع الآتي⁽¹⁾:

للفقر * أهل فكن لهم تبعاً واعمل على حبههم وخدمتهم

لقد بلغ عدد الأبيات في القصيدة ثمانية، وبلغ فيه عدد الزحافات واحد وأربعون زحافاً مقابل ثمانية وأربعين إمكانيةً تزحيف كانت متاحة للشاعر، وعليه فإن نسبة الزحافات الواقعة فعلاً هي: 85.41% وهي نسبة أكبر من الطويل والرمل وتؤكد هي الأخرى سعي الشاعر إلى تجاوز نمطية الإيقاع. وقد اختصت زحافات المنسرح بحذف السواكن سواء الرابع الساكن أو الساكن الثاني دون غيرها من أشكال التزحيف الأخرى، لذلك بلغ عدد السواكن المحذوفة واحد وأربعين ساكناً نتج عن حذفهم إيقاع سريع، ورغبة ملحّة من الشاعر الذي أراد أن يسافر بعيداً في ملكوت الله، باحثاً عن سر القدرة والعظمة الإلهية. والأبيات ككل تعرضت معظم تفاعلاتها للتزحيف الذي تعددت مواقعه، مما حرّر النص من رتابة الإيقاع كما سيتضح:

التفعيلة الأولى _____ خمس زحافات

التفعيلة الثانية _____ ثماني زحافات

التفعيلة الثالثة _____ ثماني زحافات

التفعيلة الرابعة _____ خمس زحافات

التفعيلة الخامسة _____ ثماني زحافات

التفعيلة السادسة _____ ثماني زحافات

ولابد أن أشير إلى أن تساوي الزحافات من حيث العدد وتقابلها من حيث الموقع لا يعني النمطية والرتابة في الإيقاع؛ لأن ترتيب الزحاف في الموقع الواحد كان مختلفاً

(1) -الديوان، ص 64، 65.

*فقر، ينظر: (ملحق المصطلحات الصوفية).

في عجز البيت عما هو عليه في صدره، ولتوضيح هذه المسألة سأحاول رصد ترتيب التفعيلات المزحفة في الموقع الأول والرابع على اعتبار أنهما متقابلان من حيث ترتيب ورودهما في شطري البيت:

رقم بيتها	موقع التفعيلة المزحفة
6، 5، 4، 3، 2	التفعيلة الأولى
8، 7، 6، 4، 2	التفعيلة الرابعة

أما باقي التفعيلات فهي متساوية من حيث العدد، وكذا الموقع، إلا أن هذا لا يعني الرتبة أبدا وهذا ما سأوضحه من خلال ما يأتي:

رقم بيتها	موقع التفعيلة المزحفة
8، 7، 6، 5، 4، 3، 2، 1	التفعيلة الثانية
8، 7، 6، 5، 4، 3، 2، 1	التفعيلة الخامسة

رقم بيتها	موقع التفعيلة المزحفة
8، 7، 6، 5، 4، 3، 2، 1	التفعيلة الثالثة
8، 7، 6، 5، 4، 3، 2، 1	التفعيلة السادسة

وهذا الشكل الأخير يوضح تساوي عدد التفعيلات المزحفة عموديا بين صدر البيت وعجزه إلا أن هذا لا يعني تساويهما أفقيا في كل بيت على حد، هذا ما استنتجناه من خلال الجدول السابق في التفعيلة الأولى والرابعة، وهذا ما يؤكد على الحرص الشديد للشاعر في تنويع الإيقاع، وإضفاء نوع من الانسجام في إيقاعه من التساوي والمفارقات أحيانا، خاصة كون زحافات هذا البحر (المنسرح) اختصت بحذف السواكن، مما ولد إيقاعا سريعا يترجم اندفاع الدفقة الشعورية المصاحبة لحالات الشوق والولع والاهتياج؛ لأن الشاعر يعانق العالم الخفي من خلال الحب الإلهي؛ هذا الحب النابع من أعماق الروح، لأجل الوصول والارتقاء والعروج فكانت رؤية إيمانية

أعطت نصاً، تشابكت فيه العلاقات، وتراعت فيه نفحات نورانية، وهذا ما تؤكدُه الأبيات الآتية⁽¹⁾:

سقيت كأس الهوى قديماً	من غير أرضي ولا سمانى
أصبحت به فريد عصري	بين الورى حاملاً لوائى
لي مذهب، مذهب عجيب	في الحب قد فاق يا هنائى

* - البسيط:

زحافات هذا البحر سأتناولها من خلال مقطوعته الشعرية (أنظر للفظ أنا) ومطلعها⁽²⁾:

أنظر للفظ أنا يا مغرماً فيه	من حيث نظرنا لعل تدريه
خل ادخارك لا تفخر بعارية	لا يستعير فقير من مواليه
جسوم أحرفه* للسر حاملة	إن شئت تعرفه جرب معانيه

وقد اشتمل هذا النص على ثلاثة أبيات، وبلغ عدد الزحافات في تفعيلاته أربعة عشر زحافاً مقابل أربعة وعشرين إمكانيةً ترحيف كانت متاحة للشاعر، وعليه فنسبة الزحافات الواقعة 58.33 %، وهي نسبة تؤكد بدورها رغبة الشاعر في تكثيف الإيقاع بما يتناسب وحالته الشعرية والشعورية لما يقتضيه الإيقاع المفترض سلفاً في التنظير العروضي.

وقد توزعت الزحافات على مواقع مختلفة لتفعيلات البسيط في هذا النص على النحو الآتي:

التفعيلة الأولى	_____	زحاف واحد
التفعيلة الثانية	_____	ثلاث زحافات
التفعيلة الثالثة	_____	غياب الزحاف
التفعيلة الرابعة	_____	ثلاث زحافات
التفعيلة الخامسة	_____	غياب الزحاف
التفعيلة السادسة	_____	ثلاث زحافات
التفعيلة السابعة	_____	زحاف واحد

(1) - الديوان، ص 33.

* حروف، ينظر: (ملحق المصطلحات الصوفية).

(2) - نفسه، ص 80.

التفعيلة الثامنة _____ ثلاث زحافات

وقد اختصت الزحافات الواقعة على تفعيلات البسيط بحذف الثاني الساكن (الخبين)، وحذف الخامس الساكن، وإسكان ما قبله وهو ما يسمى (القطع) أي تحويل تفعيلة (فاعلن) إلى (فاعل) (1)، لذلك جاء الإيقاع سريعاً منسجماً مع التمجّجات الشعورية المنبعثة من عمق العاشق المغرم المتوهج العاطفة، فيتحسس منه المتلقي شغفا مسكوناً بالرهبة، لا يخبو من إيجاد بغية النفس المرجوة، والمتمثلة في صك المغفرة الربانية (2).

و شأن الششتري في ذلك شأن المتصوفة الذين تركوا الدنيا، وأخذوا بالاكتفاء منها بما يقيم الرمق، والإقبال بكنه الهمة على الله تعالى، والانقطاع إليه، والقناعة به والثقة بما عنده والمجاهدة في سبيل مرضاته. وبهذا فإن الششتري كان حريصاً على تنويع الإيقاع وتكييفه بحسب ما تقتضيه حالته النفسية، بعيداً عن الرتابة التي يقع فيها الشاعر، إذا ما فرض على نفسه الالتزام التام بالشكل النظري، أو النموذج الأعلى للبحور الخليلية.

ب/ القافية:

إذا علمنا أن للوزن أهمية في إثبات الجانب الموسيقي والدلالي لنص القصيدة، فإن بناءها لا يستقيم على كاهل الوزن الشعري بمعزل عن القوافي، ولقد حاول اللغويون القدامى والمحدثون تحديد عناصر القافية، وتوسعوا في آرائهم بين مؤيد ومخالف ولا يسعني في هذه العجالة التبسط في مختلف أوجه النظريات والآراء وتتبع مواطن الوفاق والخلاف بقدر ما يعينني تحديد الخطوات المنهجية التي نتمكن بمقتضاها اكتشاف خصائص استعمالها في ديوان الششتري وفي القصيدة العمودية الصوفية التي نحن بصدد دراستها. والقافية في اللغة من "قفا أثره، يقفوه، قفوا، ... أثر فلان إذا تبعه ... القافية آخر كلمة في البيت، سميت قوافي الشعر لأن بعضها تتبع أثر بعض" (3). قال تعالى: "تَمَّ قَفَيْنَا عَلَى آثَارِهِمْ بِرُسُلِنَا" (4).

(1) - ينظر: علي الشوابكة وأنور أبوسوليم، معجم مصطلحات الصوفية، ص 212.

(2) - ينظر: عبد الله حمادي، دراسات في الأدب المغربي القديم، دار البعث، ط 1، قسنطينة، 1986، ص 193.

(3) - ابن منظور، لسان العرب، ج 15، مادة قفا، ص 185.

(4) - الحديد، الآية 27.

أما في الاصطلاح فقد اختلف العلماء في تعريفها وتحديد حروفها فمنهم من جعلها تشمل آخر كلمة في البيت، ومنهم من جعلها مقتصرة على الروي... الخ⁽¹⁾. وذهب الخليل إلى أن: "القافية من آخر حرف ساكن في البيت إلى أول ساكن يليه مع الحركة التي قبل الساكن الأول"⁽²⁾. وقد علق ابن رشيق في العمدة على هذا التعريف فقال: والقافية على هذا المذهب وهو الصحيح تكون مرة بعض كلمة ومرة كلمة ومرة كلمتين⁽³⁾.

وليس ابن رشيق وحده من أقر سلامة مذهب الخليل؛ لأن القافية في تعريف المحدثين هي المقاطع الصوتية التي تتكرر لزوماً في أواخر أبيات القصيدة من بدايتها إلى نهايتها⁽⁴⁾.

ويبقى تحديد الخليل هو التحديد الصحيح الشائع، بل هناك من المعاصرين من انتابته الدهشة من فطنة الخليل، وعلمه الواسع فقال: "ولنا أن ندهش؛ لأن الخليل حيث صاغ هذا التعريف المعقد ولم يلتفت إلى فكرة المقطع، فلو التفت إليها لأصبح تعريف القافية عنده أنها المقطع الشديد الطول في آخر البيت"⁽⁵⁾.

وللقافية أهمية بالغة، لأنها "شريحة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعراً حتى يكون له وزن وقافية"⁽⁶⁾. وهذا ما أكدته قدامة بن جعفر في كتابه نقد الشعر حين عرفه "بأنه قول موزون ومقفى يدل على معنى"⁽⁷⁾.

ولعل أهم ما يميز القافية عن الوزن أنها تمثل مجالاً اختيارياً متاحاً للشاعر، فهي لا تقوم على نموذج يضبط سلفاً كما هو الحال في الوزن الذي لا بد للشاعر أن يلتزم به؛ فالشاعر إذ يختار في بداية النظم القافية التي يريد أن يبني عليها قصيدته بحرية مطلقة، إلا أن هذه الحرية لا تدوم إذ يجب أن يتقيد بها لاحقاً؛ لأن هذه التقفية ستصبح

(1) -ينظر: علي الشوابكة وأنور أبو سويلم، معجم مصطلحات الصوفية، ص193، 194، 195.

(2) -ابن منظور، لسان العرب، ج15، ص195.

(3) -ينظر: أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة، ص151.

(4) -ينظر: عبد اللطيف شريف، وزبير درافي، محاضرات في موسيقى الشعر العربي، ص100.

(5) -شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، ص99.

(6) -ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق طه الحاجري ومحمد زغول سلام، دار المعارف (د.ط)، (د.ت)، القاهرة،

مصر، ص05.

(7) -قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص64.

هي الأخرى نموذجاً سابقاً يفرضه الشاعر على نفسه وهذا ما دفع القدامى إلى نسبة القصائد إلى رويها .

وإذا أتينا إلى تتبع قوافي القصيدة العمودية الصوفية لوجدنا حروف الروي لقصائد الششتري ومقطوعاته تسير في كمها ونسبها على النحو الآتي :

حرف الروي	تواتره العددي في الأبيات	نسبة تواتره
الراء	127	% 28.28
النون	104	% 23.16
اللام	56	% 12.47
الميم	42	% 09.35
الياء	23	% 05.12
الحاء	17	% 03.78
القاف	17	% 03.78
الباء	13	% 02.89
الطاء	12	% 02.67
التاء	10	% 02.22
الواو	08	% 01.78
الهاء	08	% 01.78
السين	07	% 01.55
همزة القطع	05	% 01.11

لدراسة هذه المعطيات الإحصائية وتحليلها، سأعتمد على تقييم إبراهيم أنيس لأحرف الروي، وتصنيفها بحسب درجة شيوعها في الموروث الشعري العربي، وقد كان تقسيمه ذلك على النحو الآتي:

- أحرف شائعة وهي: (ل.ر.د.ن.ب.م.س.ع).
- أحرف متوسطة الشيوع وهي: (ف.ح.ك.ء.ج.ي.ق).
- أحرف قليلة الشيوع وهي: (ص.ض.ط.ه.ث.ت).
- أحرف نادرة الشيوع وهي: (غ.ذ.ظ.ز.خ.ش.و)⁽¹⁾.

(1) - إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 284.

المتأمل لهذا التقسيم بعد مقارنته بنسب تناوب الحروف على روي القصائد العمودية الصوفية من ديوان الششتري سيخلص إلى نتيجة مفادها، التطابق النسبي في تواتر روي الشعر لدى الششتري مع ما خرج به إبراهيم أنيس؛ حيث بلغت نسبة الأحرف الشائعة كروي في عرف الشعر العربي لدى الششتري 77.72% تحققت من خلال تواتر الحروف الآتية:

(ر.ن.ل.م.ب.س) وهي ستة أحرف من مجموعها البالغ ثمانية.

وأما الأحرف المتوسطة الشيوخ فقد كانت نسبتها 13.80% تحققت بأربعة أحرف هي (ح.ع.ي.ق) من مجموع قدره سبعة أحرف.

وأما الأحرف القليلة الشيوخ فقد كانت نسبتها 06.68% تحققت من خلال ثلاثة أحرف هي (ط.ت.هـ) من مجموعها البالغ ستا.

وأما الأحرف النادرة الشيوخ فقد كانت نسبتها 01.78% تحققت من خلال حرف واحد فقط هو (و) من مجموع قدره سبعة أحرف.

إن أول ما نلاحظه من خلال هذه النسب هو أن توظيف شاعرنا لحرف الروي كان موفقا تماما لمبدأ الشيوخ في درجته الأولى، وفي درجاته الأخرى التي تليها، مع ذلك لا بد من أن أشير إلى أن روي الشعر عند شاعرنا أو غيره من الشعراء لا يحتكم أبدا إلى المؤلف في العرف الشعري العربي، فالأمر يخضع أيضا لنفسية الشاعر وما يختلج بداخلها من أحاسيس ومشاعر؛ فاختيار الرء رويا مثلا؛ أن من معانيه ما ذكره حسن عباس في كتابه "خصائص الحروف العربية ومعانيها" أنه حرف مجهور متوسط الشدة والرخاوة شكله في السريانية يشبه الرأس... وأنه يدل على الملكة وشيوخ الوصف، كما يدل على الترجيع والتحرك والتكرار، ويفيد أيضا معنى الثبات والاستقرار، وكل هذه المعاني حاول أن يعبر بها الشاعر في وصفه للخمرة الإلهية؛ خمرة المعرفة والتجليات الربانية⁽¹⁾، لذلك عبر الشاعر عن كل هذه المعاني، رغبة منه في تذوق المحبة الإلهية، ومكاشفته للتجليات النورانية، ومعرفته بالحقائق الوهية، مما يؤدي غيبته عما سوى الحضرة كما يقول أحد المتصوفة العارفين: إن عند القوم

(1) -ينظر: حسن عباس، خصائص الحروف ومعانيها، دراسة منشورات اتحاد الكتاب العرب 1998، Document
Internet/houroufarabia، موقع إلكتروني.

المعرفة توجب غيبة العبد عن نفسه، لاستيلاء ذكر الحق سبحانه عليه، فلا يشهد غير (الله عزل وجل)،⁽¹⁾ كقوله في رأيته حين يصف الخمرة الإلهية والرغبة الملحة في الشرب من هذا المعين الذي لا ينضب⁽²⁾:

هل لكم في شرب صهبا* مزجت
ولها عرف إذا ما استنشقت
وإذا عاينتها في كأسها
فكان الشمس حلت قمرا
فهي ما بين اصفرار واحمرار
أطربت في دنها* قبل انتشار
ذهب العقل ولم يبق استتار*
وكان النور للنور قمرار

وظف الشاعر الخمرة المادية هنا كرمز من رموز الصوفية المعروفة لعلاقة المشابهة في الفعل الناتج عنهما لا في الماهية والتكوين، إذ أن فعل شرب الخمرة المادية عند الخمر يشابه فعل ذوق المحبة الإلهية عند الصوفي وحينئذ يرشح عن ذلك أن معاصر الخمرة المادية يسمى خمرًا أو ماجنا وأن ذائق المحبة الإلهية يسمى واصلا أو عارفا، وهذا بسبب مكاشفة التجليات النورانية الإلهية⁽³⁾.

وأما اختيار النون وهو صوت مجهور، ويسمى حرف النون المهتر تعبيراً عن حالات الخشوع والألم الدفين، ومن معانيه أيضاً أنه يدل على أصوات تحاكي في الغالب انبثاق صوت النون من الصميم بما يتوافق مع ما فيه من أنين أو رنين واهتزاز⁽⁴⁾. فيكشف بذلك عن رغبة الشاعر في طلب الزيادة والإلاح في الطلب لأجل الاستقاء من هذا المعين؛ معين المحبة الإلهية؛ فهو عاشق محب يتحرق شوقاً للوصول إلى الحبيب الأعلى لأن: "الصوفي يوقد مشاعل الحب في قلبه ووجدانه وروحه فيمتطي بذلك المعراج الأكبر الذي يصله بربه"⁽⁵⁾ ومن ذلك قوله في نونيته⁽⁶⁾:

وطالبنا مطلوبنا من وجودنا
وهمت بأنوار فهمنا أصولها
نغيب به عنا لدى الصعق إذ عنا
ومنبعها من أين كان فما همتنا

(1)-ينظر: مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني (الرؤيا والتشكيل)، منشورات اتحاد دار الكتاب العربي، دمشق 2000، ص 97.

(2)-الديوان، ص 44، 45.

*صهبا: صهب، صهبا، واصهب، واصهب، وهو أصهب، وقيل: الأصهب من الشعر الذي يخالط بياضه حمرة، لسان العرب، ج 1، ص 532.

*دنها، استتار، ينظر (ملحق المصطلحات الصوفية).

(3)-ينظر: مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني (الرؤيا والتشكيل)، ص 96.

(4)-ينظر حسن عباس، الحروف العربية ومعانيها، موقع إلكتروني.

(5)-طه عبد الباقي سرور، من أعلام التصوف الإسلامي، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، ص 65.

(6)-الديوان، ص 72، 73.

إلى قوله⁽¹⁾:

وعرشا وكرسيا وبرجا وكوكبا وحشوا لجسم الكل في بحره عمنا
هدانا لدين الحق ما قد تولّته* لعزته ألبابنا وله هدانا

فالنون صوت يوحي بموسيقى حزينة تتضمن معاني الألم والمعاناة جراء الضعف الذي يحس به الشاعر أثناء مخاطبته للذات العليا طلبا للقرب، إضافة إلى التتوين الذي يعطي صوت النون الساكنة (عرشا، كرسيا، برجا، كوكبا، حشوا) وهذه المعاني نجدها في قصيدة أخرى للشاعر ومطلعها⁽²⁾:

رضى المتيم في الهوى بجنونه خلوه يفنى عمره بفنونه

و اختيار اللام الذي هو صوت مجهور "يُوحى بمزيج من الليونة والمرونة والتماسك والالتصاق"⁽³⁾. كما قد يحمل دلالة الاستمرار والمكابدة الروحية لبلوغ ما يصبو إليه من التعبير عن الحب من خلال مشاعره السامية ليتخطى الواقع المادي المزيف، باحثا في ذلك عن النور الإلهي المنبثق من أعماقه، الذي يحقق له الراحة النفسية؛ لأن المحبة في اصطلاحات الصوفية هي آية الاختصاص، ونتيجة الاصطفاء وأصلها في الأحوال الابتهاج بشهود الحق، وتعلق القلب به معرضا عن الخلق⁽⁴⁾. فحبه دائم الاستمرار، ومن ذلك قوله في لاميته: ⁽⁵⁾

لأخلعن عذارى* في محبتكم بحولكم لا بحولي لا ولا حيلي
وأترك الكون حتى لا أراه ولا أرى اللحوظ لترك الترك من قبلي
الخلق خلقكم والأمر أمركم فأأي شيء أنا لا كنت من طلل
وقوله في قصيدة أخرى⁽⁶⁾:

سألت عن الخمار أين محله وهل لي سبيل للوصول به أم لا

(1) -الديوان، ص73.

*صهبا: صهب، صهبا، واصهب، واصهب، وهو أصهب، وقيل: الأصهب من الشعر الذي يخالط بياضه حمرة، لسان العرب، ج1، ص532.

* التولية: أن يفرق بين المرأة وولدها... والوله يكون بين الوالدة وولدها وبين الإخوة وبين الرجل وولده... وفي الحديث أنه نهي عن التولية والتبريج وماء وموله وموله: أرسل في الصحراء فذهب. لسان العرب، ج13، ص562.

(2) -الديوان، ص77.

(3) - حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، موقع إلكتروني .

(4) - ينظر يوسف زيدان، شعراء الصوفية المجهولون، دار الجيل، ط2، بيروت، 1996م، ص11.

(5) - الديوان، ص63، 64.

* خلع العذار: اصطلاح صوفي يتردد كثيرا في أشعار الششتري وهو أن يتجلى الحق على العبد تجليا يقتضي منه حقيقة ذلك التجلي، فتظهر منه شطحات. ينظر الديوان، ص37.

(6) -الديوان، ص61.

فقال لي القسيس ماذا تريده فقلت أريد الخمر من عنده أملا
هذا عن أحرف الروي ودرجة شيوعها في القصيدة العمودية الصوفية أما
حركاتها فقد وردت على النحو الآتي:

العلامة	عدد الأبيات	النسبة
الفتحة	213	% 47.33
الكسرة	116	% 25.77
السكون	64	% 14.22
الضمة	57	% 12.66

إن أول ما يمكن أن نستنتجه من هذا الإحصاء هو سيطرة عنصر الحركة على حرف الروي، حيث تأتي الكسرة في المرتبة الثانية بعد الفتحة، ليليها السكون فالضمة وعليه فالشاعر يؤكد أن قوافي النص الشعري في القصيدة العمودية الصوفية مطلقة في مجملها مما ينتج للشاعر إمكانية إنهاء البيت بمقطع طويل مفتوح، غير محدود، وهذا يعكس لنا طول نفس الشاعر، فيحقق بذلك إيقاعاً متناغماً منسجماً، منبعثاً من معظم الأبيات، وهذا يتجلى من خلال النصوص التي يكون فيها فؤاده معلقاً نحو الأعلى مشدوداً إلى التجليات النورانية حيث الحقيقة العليا، أين يتجلى له كل شيء.

وحتى يعضد الشاعر مسعاه الرامي إلى تجسيد المقاصد الوجدانية من خلال إيقاع القافية لجأ إلى (تكثيف) القوافي المردوفة^(*) التي بلغ عددها في القصيدة العمودية الصوفية خمسة وثلاثين ومائة (135) ردفاً تتوعت بين الألف والياء والواو، وبنسبة إجمالية قدرها 30.54% أما القوافي المؤسدة^(*) والتي تواترت ستة عشر (16) مرة وبنسبة قدرها 03.61%، أما القوافي المجردة من الردد ومن ألف التأسيس فبلغت مئتين وواحد وتسعين (291) ونسبتها 65.83%، وتفاوتت هذه النسب فيما بينها لا يعنى التضاد بقدر ما يعنى التنوع والثراء في درجة امتداد الإيقاع الصوتي للقافية

(*) الردد: هو حرف المد الواقع قبل الروي وقد يكون ألفاً أو ياءاً أو واواً
(*) التأسيس: ألف لازمة بينها وبين الروي حرف واحد متحرك يسمى الدخيل. ينظر محمد علي الشوابكة وأتور سويلم، معجم مصطلحات العروض والقافية، ص122

المطلقة، باعتبارها تمثل السياق المشترك الذي يتناوب فيه كل من الرفع والتأسييس وما تجرد منهما.

فالشاعر إذن يتفق واستخدام القدامى للقوافي "فالشعر العربي ينزع إلى القافية المطلقة أكثر من نزوعه إلى القافية المقيدة"⁽¹⁾ المناسبة للغناء وترجيع الصوت خاصة إذا علمنا أن الصوفية يهتمون بالغناء والإنشاد في أشعارهم؛ لأنه يدخل ضمن طرق التعليم في الزوايا والمجالس الصوفية؛ فشاعرنا إمام طريقته له مريدون وتلاميذ يعلمهم أساسيات الطرق الصوفية، مثل ما يراه ويدعوهم إلى اتباعه والانتهاج بمنهجه، كقوله في نونيته المشهورة⁽²⁾:

فمن كان يبغي السير للجانب الذي تقدر فليأخذ عينا

إضافة إلى كل هذا، هناك ظاهرة تلفت الانتباه ميّزت بعض القوافي للقوائد العمودية الصوفية وهي ظاهرة الإرصاء، ومعناه "أن يبني الشاعر البيت على قافية أرصدها له؛ أي أعدّها في نفسه فإذا أنشد صدر البيت عرف ما يأتي في قافيته، وذلك من محاسن التأليف؛ لأن خير الكلام ما دل بعضه على بعض"⁽³⁾. نذكر من ذلك قول الشاعر⁽⁴⁾:

وكم داهش قد حار في عظم موجه ولم يدر ما معناه في المد والجزر
وكذلك قوله⁽⁵⁾:

ولكن يبذل النفس والمال حقها مع الذل للخمار والحمد والشكر
وقوله أيضا⁽⁶⁾:

فما زال يسقينا بحسن لطافة ويشفع حتى جاء بالشفع في الوتر
فمجرد قراءة الألفاظ (المد، الحمد، الشفع) سيفرز حتما الألفاظ الآتية على الترتيب (الشكر، الوتر، الجزر).

(1) - سالم عبد الرازق سليمان المصري، شعر التصوف في الأندلس، دار المعرفة الجامعية، مصر، 2007، ص340.

(2) - الديوان، ص76.

(3) - يوسف حسين بكر، بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، دار الأندلس للطباعة (بيروت)، ط2،

(د.ت)، ص179.

(4) - الديوان، ص44.

(5) - نفسه، ص42.

(6) - نفسه، ص42.

وقوله أيضا⁽¹⁾:

أقر بأن الله لا رب غيره وأن رسول الله أفضلهم رسلا
إن ذكر الشاعر (أن رسول الله أفضلهم) سيفرز حتما دلالة (رسلا) فهو أفضل
خلق الله - صلى الله عليه وسلم - الذي أوتى جوامع الكلم وخص ببدايع الحكم وعلم
أسنة العرب.

وقوله⁽²⁾:

أو يجوز الطواف والسعي بها ويلبي ويرمي بالجمرات
أو يجوز القرآن والذكر بها أو يجوز التسبيح في الصلوات
فالشاعر هنا وكأنه بالبقاع المقدسة، فقد ذكر أهم شعائر الحج من الطواف
والسعي والتلبية وختمها برمي الجمرات، فكلمة (يرمي) في عجز البيت سيؤدي حتما
دلالة (الجمرات) التي وقعت قافية، وكذلك (التسبيح) الذي سيفرز حتما (الصلوات).
وعلى العموم فظاهرة الإحصاء تشرك المتلقي، وتنشط ذهنه، وتثير الفضول فيه
من منطلق الافتراض والتوقع مما يعمق تفاعله مع النص إلى درجة الإحساس بشراكة
النظم مع صاحبه الأصلي؛ الذي قد يعتمد أحيانا ظاهرة الإحصاء كي يستقطب
ال جماهير وإشاعة الشعر.

2/- الموسيقى الداخلية:

لا تنحصر موسيقى الشعر في الإيقاع الخارجي فحسب؛ بل تتعداه إلى إيقاع
خفي؛ هو ما يعرف بالإيقاع الداخلي بجميع مكوناته الصوتية والبلاغية؛ فالشاعر
يعزف بالألفاظ إيقاعا موسيقيا تتقاطع فيه قواعد النظم مع أحاسيسه وانفعالاته، لذلك
تراه يوظف ألفاظا؛ متجاوزة حروفها، متقاربة مخارج أصواتها حتى يتحقق ذلك
"الانسجام الصوتي الداخلي الذي ينبع من هذا التوافق الموسيقي بين الكلمات ودلالاتها
حينا أو بين الكلمات بعضها وبعض حينا آخر"⁽³⁾.

فالإيقاع الداخلي هو إيقاع يتبع فيه توزيع الحروف في القصيدة وما يحدثه من
دلالات مختلفة، إضافة إلى التكرار والمحسنات البديعية؛ فهي ترجمان الواقع بتحولاته

(1) -الديوان، ص63.

(2) -نفسه، ص36.

(3) -إبراهيم عبد الرحمن محمد، الشعر الجاهلي "قضاياها الفنية والموضوعية"، مكتبة الشباب، ط2، 1399 هـ، 1979م
ص263.

وتقلباته لذلك يتلون معها الإيقاع ويتعدد؛ لأن خصوصية الإيقاع هي وليدة تفرّد الشاعر في تجربته كما يعكس جانبا من نفسيته وذلك حين يؤثر إيقاع أصوات على أخرى بديلة وهذا ما سأليناه من خلال مايلي:

أ- تكرر الدال والمدلول في إطار الاشتقاق أو الاتفاق (الجناس أو التجنيس):

لقد توسع العرب كثيرا في دراسة هذا النوع من التكرار وأولوه عناية واهتماما كبيرين؛ فابن المعتز ألف كتابا سماه "البديع" أفرد فيه بابا كاملا للجناس خصّه بأمثلة كثيرة وهذا ما ذهب إليه ابن رشيق أيضا من خلال كتابه العمدة والذي أفرد فيه بابا أسماه التجنيس (*) وهذا النوع من التكرار تزخر به القصائد العمودية الصوفية للششتري.

إن المتتبع لظاهرة الجناس في قصائد شاعرنا يتتبعه إلى وجود إيقاع مميز يتغير بحسب اللفظتين في كل حالة من الحالات التي يكون عليها الجناس في البيت الشعري مما يقوي أو يضعف درجة إيقاع الجناس في النص، وسيوضح أكثر من خلال تتبعي لمواضع الجناس بين الصدر والعجز وذلك من أجل ملامسة الفوارق الإيقاعية في كل حالة من هذه الحالات في هذه النصوص فما هي درجات الإيقاع في الجناس؟

- التصدير:

وهو "أن يرد أعجاز الكلام على صدره، فيدل بعضه على بعض ويسهل استخراج قوافي الشعر إذا كان كذلك، وتقتضيها الصنعة ويكسب البيت الذي يكون فيه أبهة، ويكسوه رونقا وديباجة، ويزيده مائية وطلاوة"⁽¹⁾.

وينقسم التصدير إلى ثلاثة أقسام كما أوردها ابن المعتز:

- أحدهما: ما يوافق آخر كلمة من البيت (الصدر) آخر كلمة من النصف الآخر (العجز) نحو قول الششتري⁽²⁾:

(*)-التجنيس: الجناس والتجنيس والمجانسة والتجانس كلها ألفاظ مشتقة من الجنس، يقال تجانس الشيطان إذا دخل تحت جنس واحد ويقال كلمتان متجانستان أي شابهت إحداهما الأخرى... وللإطلاع أكثر ينظر: بسيوني عبد الفتاح قيود، علم البديع، دار المعالم الثقافية، ط2، القاهرة، 1425 هـ - 2004م، ص235، وكذا أبو علي بن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ص92

(1) - أبو علي الحسن بن رشيق، العمدة، ص8، وينظر: محمد علي الشوابكة وأنور سويلم، مصطلحات العروض والقافية ص66، 67.

(2) الديوان، ص74.

يلوح بها وهو الملوح والمثنى	ويلحقها بالشرك من مثنوية* وقوله (1):
أترى من ذا الذي فيه ترى	أيها الناظر في سطح المرى وقوله أيضا (2):
لأهيف كالغصن الناظر	لا تلتفت بالله يـا ناظري وقوله (3):
وتبدو ذوات الحسن من داخل الستر	وأن يد التجريد ترفع سترها
يعد هذا الضرب من الاستخدام للتصدير، من أشد المظاهر الموسيقية جذبا للسامع، لما فيه من نغم يوحي بالطمأنينة والسكون والراحة.	
ثانيهما: ما يوافق آخر كلمة من البيت أول كلمة منه.	
نحو قول الششتري (4):	
وليس بشيء ثابت هكذا ألفينا	ولم نلف كنه الكون إلا توهما وقوله (5):
ومنبعها من أين كان فما همنا	وهمت بأنوار فهمنا أصولها وقوله (6):
فكان كمثل الغير لكنه ثنا	ثنى* قضيب البان من شرب خمرة وقوله (7):
أو ما تراني قد خلعت عذاري	واخلع عذارك في هواهم دائما
ووقع هذا النوع من التصدير على الأذن أقل استئناسا من سابقه، فهو يعيد الكلمة نفسها بتغيير نسبة الفعل إلى الضمائر تارة وتغيير زمنه تارة أخرى.	
ثالثهما: ما وافق آخر كلمة من البيت بعض ما فيه.	

* مثنوية: التثنية: النخلة المستنثاة من المساومة. وحلقة غير ذات مثنوية أي غير محللة. يقال: فلان يمينا ليس فيها ثنيا ولا ثنوي ولا ثنية ولا مثنوية ولا استثناء كله واحد وأصل هذا كله من الثني والكف والرد. لسان العرب، ج14، ص124.

(1) - الديوان، ص50.

(2) - نفسه ص48.

(3) - نفسه، ص44.

(4) - نفسه، ص72.

(5) - نفسه، ص73.

(6) - نفسه، ص75.

* ثننى: تعاطف في مشيه: ثننى. يقال: فلان يتعاطف في مشيته يتهاوى، يتمايل من الخيلاء والتبخر، لسان العرب، ج9، ص250.

(7) - الديوان، ص34.

كقول الششتري⁽¹⁾:

أنزه طرفي في سماء جمالكم
وقوله⁽²⁾:

أيها الناظر في سطح المرى
وقوله⁽³⁾:

حديث سواك السمع عنه محرم
وقوله⁽⁴⁾:

وقل لمن جدّ في نصحي فديتك لا
وقوله⁽⁵⁾:

وغدا يقول لصحبه إن أنتموا
فإنتموا ما بي أتيتم منكرا
فهذه درجة أخرى للفظ المجانس، وهو شكل له إيقاع خاص وقيمة نغمية في النص التي لا يمكن أن ننكرها ونقل من موقعها.

ب/- التصريح:

وهو "أن يكون العروض كالضرب في وزنه ورويّه وإعرابه ويجوز في عروض البيت المصرّع ما يجوز في ضربه من الزحاف وإن لم يزاحف الضرب"⁽⁶⁾.
فالتصريح إذن أن تكون العروض تابعة للضرب تنقص بنقصه وتزيد بزيادته"⁽⁷⁾. في الحقيقة هي ميزة صوتية بلاغية لها أهمية كبيرة من خلال التجانس الوزني بين العروض والضرب مع مراعاة تردد صوت الروي في كليهما، والتصريح عند النقاد العرب القدامى: "دليل قدرة الشاعر وسعة فصاحته واقتداره في البلاغة"⁽⁸⁾. ومن التصريح الوارد في القصائد العمودية الصوفية للششتري قوله⁽⁹⁾:

سلوي مكروه وحبك واجب
وشوقي مقيم والتواصل غائب

(1) - الديوان، ص 39

(2) - نفسه، ص 50.

(3) - نفسه، ص 35

(4) - نفسه، ص 37.

(5) - نفسه، ص 41.

(6) - محمد علي الشوابكة، وأنور أبوسويلم، معجم مصطلحات العروض والقافية، ص 67.

(7) - ينظر: أبو علي الحسن بن رشيق، العمدة، ج 1، ص 156.

(8) - يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، ص 174.

(9) - الديوان، ص 34.

تمثل التصريح في عروض البيت (واجب) التابع لضربه (غائب) فكلاهما ينتهي بحرف الباء المتحركة بضم مما يحقق تجاوبا موسيقيا بين صدر البيت وعجزه. و قوله أيضا⁽¹⁾:

يا صاح هل هذه شمس
تلوح للحي أم كؤوس
وقوله⁽²⁾:

من لامي لو أنه قد أبصرا
ما ذفته أضحى به متحيرا
وقوله⁽³⁾:

طاب شرب المدام في الخلوات
أسقتي يا نديم بالآنيات
وكذلك قوله⁽⁴⁾:

إذا بريق الحمى استنارا
أو شمته فاخلع العذارا

وقد وظف الشاعر وظف في تسع وعشرين قصيدة من مجموع القصائد العمودية التي بلغت واحدا وأربعين قصيدة في الديوان، أي بنسبة 70.73% وهي نسبة عالية وإن هذا التوظيف المكثف للتصريح؛ لدليل على أن الشاعر لم يشذ عن بقية شعراء القصيدة القديمة؛ لأنها ظاهرة متصلة بالاستهلال الذي أولاه القدامى أهمية كبرى، فهو يُستدل به على نبوغ الشاعر، ومدى تحكمه في بلاغته وأساليبه، وهذا ما أكدته قدامة بن جعفر في قوله عن التصريح "كلما كان الشعر أكثر اشتمالا عليه، كان أدخل في باب الشعر وأخرج عن مذهب النثر"⁽⁵⁾.

و خلاصة القول إن الششتري قد اعتمد في الموسيقى الخارجية للقصيدة العمودية الصوفية أوزان الشعر العربي، ما ينسجم مع موضوعاته، وما يلائم حالته الشعرية والشعورية، كما وجدناه يحذو حذو الشعراء القدامى من حيث طبيعة البحور الأكثر تواترا في أشعاره؛ هذه البحور التي كانت الكثير من تفاعلاتها عرضة لجوازات الشعر، تعبيراً عن تجاوز شاعرنا للنمط المثالي المحدد سلفاً في التنظير العروضي وهذا لكي يعبر لنا عن حرصه وسعيه الشديدين لتلوين الإيقاع وتنويعه.

(1) -الديوان، ص51.

(2) -نفسه، ص41.

(3) -نفسه، ص25.

(4) -نفسه، ص45.

(5) -قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص90.

وأما القافية فقد انتقى لها شاعرنا من أحرف الروي أكثرها شيوعا في الشعر العربي⁽¹⁾، وقد جاءت مطلقة، مردوفة تارة ومؤسدة تارة أخرى، مما اكسبها تناغما لاعم تجربته الشعرية.

وأما الموسيقى الداخلية فقد تلونت بالمكونات الصوتية ذات الخصوصية المتنوعة؛ حيث وظف التجنيس بأشكاله المختلفة، ولإثراء الإيقاع وظف التصريع فجاء كله تناغما جماليا أضفى نغما موسيقيا رائعا مبنوثا وموزعا في طيات النصوص لأن "الشعر لا يحقق موسيقاه بالإيقاع العام الذي يحدده البحر بل أيضا بالإيقاع الخاص لكل كلمة"⁽²⁾.

(1) - ينظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص248.

(2) - القاضي النعمان، أبو فراس الحمداني، الموقف والتشكيل الجمالي، دار الثقافة للنشر، القاهرة، مصر، (د.ط)، (د.ت)، ص475.

ثانيا: في الموشحات:

لقد ظهر فن التوشيح كشكل جديد في الأندلس على غير ما هو معهود في نظام القصيدة العربية فقد عرفنا التزام الشاعر فيها بنظام محدد كوحدة الوزن والقافية مما يولد لحنا موسيقيا واحدا، لا يحدث فيه إلا تغيير بسيط في الإيقاع بسبب بعض العلل والزحافات في حين نجد أن الوشاح غير مقيد بعدد محدود من التفعيلات التي وجدنا الشاعر غير الوشاح يلتزم بها في البيت الواحد فكثرت التفعيلات عنده وأصبح المعنى لديه غير محصور في بيت واحد بل يتعداه إلى المقطع الذي يتكون من القفل والدور وغير ذلك من الأشياء التي استحدثها الوشاحون في موشحاتهم، فما هو إذن مفهوم الموشح؟

* - الموشح:

"كلام منظوم على وزن مخصوص يتألف في الأكثر من ستة أفعال وخمسة أبيات ويقال له التام وفي الأقل من خمسة أفعال وخمسة أبيات ويقال له الأفرع؛ فالتام ما ابتدئ فيه بالأفعال والأفرع ما ابتدئ فيه بالأبيات"⁽¹⁾.

كما أن الأبيات في الموشح تختلف عن الأبيات في القصيدة؛ فالبيت في الموشح هو الدور أو الدور مع القفل الذي يليه، في حين نجده في القصيدة العمودية متكونا من شطرين هما (العجز والصدر)، وأيضا أبيات القصيدة تتفق في وزنها وقافيتها من أول بيت إلى آخر بيت، في حين نجد الأمر يختلف تماما في الموشح؛ حيث نجد الدور مستقل بقافية لوحده وهذا يعطي الوشاح حرية في تنويع إيقاع القصيدة ويجعل السامع أو القارئ يستمتع بها، على عكس القصيدة التي يسبب ثبات إيقاعها - ربما - الملل ويطبعا بطابع الرتابة في بعض الأحيان، أما الأفعال فتتحد في القافية ليميز الموشح بنغمة خاصة، كما أن للموشح مطلقا يفتح به هو القفل الأول، وله خاتمة، وتسمى الخرجة⁽²⁾.

سأحاول بعد هذه التوطئة الوقوف عند طبيعة المكونات الصوتية للموشحات في مدونة الششتري من خلال التكرار الكمي للأصوات.

(1) - ابن سناء الملك، دار الطراز في عمل الموشحات، تحقيق جودة الركابي، دار الفكر، دمشق، ط3، 1980، ص32.

(2) - ينظر: محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، يناير 2001، ص217.

1- تكرار الصوت الواحد:

الصوت هو " آلة اللفظ والجوهر الذي يقوم به التقطيع، وبه يوجد التأليف"⁽¹⁾ وتعتبر الأصوات الوسيلة المباشرة لنقل اللغة وتلقيها، فهي الشكل والمضمون والدليل والمدلول والصوت والمعنى في اللغة الشعرية، لذا نجد أن تناسقا صوتيا معيناً وترتيب هذا التناسق يثير فينا معاني وأحاسيس متحيرة، حرص الشاعر على نقلها إلينا بمعان كبيرة لو نثرت لوجدناها تربو على أربعة أمثالها على الأقل⁽²⁾.

كما تخضع دراسة الأصوات في الخطاب الشعري لعنصر الذوق؛ لأنها لم تصل بعد إلى درجة الدقة والضبط العلميين، ولكن تراكم أصوات معينة أكثر من غيرها في البيت أو المقطوعة أو في القصيدة يعطي دلالة معينة. وبما أن أصوات الأبجدية متعددة المخارج مختلفة في توصيفها العلمي، فمنها المهموس والمجهور، والشديد والرخو والمطبق والمنفتح والمفخم والمرقق والمنحرف... وغيره، فإن الناقد في مرحلة الدراسة -غالبا- "ما يتوقف أمام اللافت من جرس الأصوات والتنغيم المصاحب لها وزمان حركاتها وسكناتها والمسافات الفاصلة بين هذه الحركات والسكنات على نحو يصنع وزنا إيقاعيا من نوع ما"⁽³⁾.

وقد تنبه الشعراء إلى ظاهرة التكرار الصوتي من خلال إعادة وحدات صوتية معينة تجعل النص الشعري يحفل بالإيقاعات المنوعة التي قد تغني الجانب الإيحائي والتعبيري فيه.

وما نلاحظه على موشحات الششتري استخدامه لحروف معينة بكثافة تفوق حروفا أخرى، فقد يعزز حرف القافية بتكثيف الحرف ذاته في حشو الأبيات، أو يكثف استخدام حروف معينة في حشو الأبيات مع اختلاف حرف القافية أو يقوم بتكثيف حرف معين في بعض الأسطر وتكثيف حروف أخرى في الأسطر المقابلة لها، وقد اقتصرت دراستنا لها على قسمين من الأصوات هما: الأصوات المجهورة والمهموسة.

(1) - أبو عثمان عمر بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، ج1، بيروت، ص 79.

(2) - ينظر: محمد صالح الضالع، لسانيات اللغة الشعرية (دراسة في شعر بشار بن برد)، منشورات ذات السلاسل، الكويت ط1، 1997، ص132، 133.

(3) - رابع بوحوش، اللسانيات وتطبيقها على الخطاب الشعري، دار العلوم، ص31.

أ- الأصوات المجهورة:

يبدو استخدام الششثري للأصوات المجهورة لافتا جدا وهي "حروف أشبع الاعتماد في موضعها، ومنع النفس أن يجري معها حتى ينقضي الاعتماد عليها ويجري الصوت" (1). والصوت المجهور أيضا هو الذي يهترمه الوترين الصوتيين (2). ومعنى هذا أن الأصوات المجهورة تمثل القوة والوضوح، وهذا ما أكده إبراهيم أنيس في كتابه "الأصوات اللغوية" من أنها أوضح من الأصوات المهموسة (3)، هي جميع الأصوات عدا المهموسة المجموعة في قولنا (حثة شخص فسكت قط)، وبيان ذلك قول الششثري في إحدى موشحاته التي تتألف من أربعة أبيات وخمسة أفعال (4):

إن حجت عن ذاتي بالطين	فالغنى غنى	الفقر يدنيني	إليا عندي
إن خلعت	يا طالب الفقر	مع عالم السر*	من المبدئي
عالم الجسوم	بذاك نعني	وترى امتداد الكاف والنون	من المبدئي
ينجلي لك الاسم*	في الحين	لا يفنني	من المبدئي
كافنا الإلهي	إنه إلى لفظكم	معنني	من المبدئي
كل من يهيم	ذوقه	بمنا	هو المهدي
ما لو احتياج لتبين	أن نموت	إلى كل مكنون	من البعد
فالفنا* هو غاية الدين	فموتي يحييني		

إن الششثري في هذا الموشح لجأ إلى تكرار حرف النون في سبعة وعشرين لفظة وهي [إن، عن، الطين، الغنى، غنى، يدنيني، من، عندي، ينجلي، الحين، النون كافنا، يفني، إنه، معني، همنا، لتبين، مكنون، فالفنا، الدين، أن، نموت، يحييني، أنظر يكن، دوني، مسنون]. وحرف النون أوضح الأصوات المجهورة التي شاعت في شعره، وأول ما يعرف من أمرها أنها تسمى الحرف النواح (5)؛ أي أنها عادة ما ترتبط بالألم والأسى

(1) - إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط6، 1984، ص123.

(2) - ينظر: نفسه، ص20.

(3) - نفسه، ص 119 وما بعدها.

(4) - نفسه، ص 129.

*سر، اسم، فناء، ينظر (ملحق المصطلحات الصوفية).

(5) - رجاء عيد، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة المعارف، الإسكندرية، ص10.

وبالكاء وما يسببه، مثلما أنها تتناسب من حيث قيمتها الإيقاعية مع التعبير عن هذا المعنى وأدائه⁽¹⁾. وما يكابد الشاعر من مشاعر الحزن، وهذا ما ينطبق تماما على شاعرنا؛ فهو في صراع دائم مع ذاته، يتحرق شوقا لبلوغ أعلى المراتب، والعروج إلى السموات العلى لرؤية حقيقة الحقائق، أين يفنى، وينكشف عنه الحجاب، فقد حققت بالفعل تواجدا قويا في هذا الموشح، لأن "النون صوت مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة ففي النطق به يندفع الهواء من الرئتين محركا الوترين الصوتيين ثم يتخذ مجراه في الحلق أولا، حتى إذا وصل إلى الحلق هبط أقصى الحنك الأعلى فيسد بهبوطه فتحة الفم ويتسرب الهواء من التجويف الأنفي محدثا في مروره نوعا من الحفيف لا يكاد يسمع."⁽²⁾

وقد تكرر هذا الصوت في الحشو مرارا، مما أوحى لنا بموسيقى حزينة وبمسحة أنين كقوله⁽³⁾:

فالفنا غاية الدين أن نموت فموتي يحييني من البعد

والشاعر على مدار أبياته يصف ذاته وما ستؤول إليه بعد الموت والحجب والطين والفناء، فالفناء عنده حياة وهو أعلى المراتب؛ فهو الاتحاد مع الذات العليا وهذه المعاني يفيض بها كل بيت، وينسجم معها صوت النون الذي هو أكثر الأصوات الساكنة وضوحا. إضافة إلى هذه الصفات الصوتية لهذا الحرف نجده يحمل صفات صوفية أخرى، أهله لأن يكون دالا على "العلم الجمالي في الحضرة الأحادية والقلم هو التفصيل فتكون المخلوقات على حسب ما جرى به القدر في لوح محفوظ الذي هو منظر الحضرة"⁽⁴⁾.

ودلالة هذا الحرف مأخوذة من قوله تعالى: "ن وَالْقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُونَ"⁽⁵⁾. وبهذا فإن رحلة النون من أقصى الحنك الأعلى وهي رحلة فيها مشقة هي ذاتها رحلة الانتقال التي سعى إليها الششتري من الموت إلى الحياة؛ لأن الحياة الحقيقية عنده مجاهدة ورياضة للنفس حتى يحقق له الوصول بالفناء.

(1) -ينظر: أماني سليمان، داوود، الأسلوبية والصوفية، ص85.

(2) -إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص66.

(3) - الديوان، ص130.

(4) - عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، مكتبة المبدولي للطباعة والنشر، ط1، القاهرة، 2003م، ص 988.

(5) -القلم، الآية01.

وفي الموشح نفسه تتبدى الكثافة الشديدة لصوت الألف، فقد تكرر في طيات الموشح بشكل لافت وهو من حروف اللين المجهورة، بحيث إن "مجرى الهواء معها لا تعترضه حوائل في مروره بل يندفع في الحلق والفم حرا طليقا"⁽¹⁾.

ويشكل هذا الحرف إمكانات إيقاعية مهمة في نصوص الششتري إذ يستمد قوته التعبيرية إضافة إلى الموسيقية داخل النص الشعري من معانيه المتميزة والتي اكتسبها في التجربة الصوفية؛ فهو الحرف الأول لا يوجد قبله شيء؛ إنه "إشارة إلى الذات الأحادية؛ أي الحق تعالى، من حيث كونه هو أول ما في أزل الأزل"⁽²⁾.

وهذه الميزات الصوتية والصوفية التي وجدت في الألف جعل منها قطبا لتكثيف دلالي عميق ويكفي أن نستشفه من قول الششتري⁽³⁾ في نونيته:

وافتق لأفلاك جواهره الذي يشكله سر الحروف بحرفينا

وقد فسر الحرفين بالألف والباء "لأن جل أسرار الحروف راجعة في المعنى إليها"⁽⁴⁾. وهذا ما يؤكد ابن عربي في لاميته⁽⁵⁾.

ألف* الذات تنزهت فهل قال لا غير التفاتي فأنا*
لك في الأكوان عين ومحل حرف تأييد تضمنت الأزل

ومن خلال هذا الموشح نستطيع أن نستعرض الكلمات التي اشتملت على الألف وذلك محاولة منا لإبراز حقيقة الطرح في قضية معاني الألف، ومن ثم فهو تبيان لجماليات وضعها هناك، فنجد مثلا [ذاتي، الطين، الغني، الفقر، إلبا، إن، يا، طالب عالم، الجسوم، السر، بذاك، الخلق، الأمر، الاسم، الحين، امتداد، المبدئي، كافنا، الإلهي لا، إنه، إلبا، بماهنا، احتياج، المهدي، المعارج، العلائق، الحق، فالفنا، الدين، أن أبعده، الحظ، المراتب، العلم، أصرف، اللحوظ، إلبا، الوهم، انظر، الذي، خاض، السيم إن، خائضا، لا، كذا].

فالملاحظ أن معظم الكلمات في هذا الموشح لا تكاد تخلو من حرف الألف وأغلبها مصطلحات صوفية منتشرة بكثرة في المعاجم الصوفية ولها دلالات متقاربة

(1) -إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 36.

(2) - عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، ص 644.

(3) -الديوان، ص 74.

(4) -ابن عربي، الفتوحات المكية، ضبط وتحقيق أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، لبنان، (د.ط)، (د.ت)، 106/1.

(5) -نفسه، ص 106.

* ألف، أنا، ينظر: (ملحق المصطلحات الصوفية).

في الحقيقة الصوفية، وبهذا الشكل يجعل الششثري من الألف بؤرة لا قرار لها تجمع فيها كل صفات ومتعلقات الذات من أوصاف وأعمال .

وهكذا جمع الششثري في هذا النص بين حرفين مجهورين متقاربين من حيث الدلالة، الأول يميل إلى مناجاة الذات العليا استعطافا وطلباً للوصول؛ فهو حرف مفخم يوحي بموسيقى حزينة وبمسحة أنين وقسوة أحياناً تناسب عادة دعوة الموت أو الفناء والثاني حرف مرقق يومئ بالجانب العاطفي الوجداني في علاقته مع الذات العليا. إضافة إلى هذين الحرفين نجد حرفاً آخر جاء في معظمه ملتصقا بحرف (الألف)، وهو حرف (اللام) ومن صفاته الصوتية أنه "حرف مجهور متوسط الشدة، شكله في السريالية يشبه اللّخام... وصوت هذا الحرف يوحي بمزيج من الليونة والمرونة والتماسك والالتصاق"⁽¹⁾.

ويمكن أن نجد عدة ألفاظ في هذا الموشح تحمل (دلالة الالتصاق والاتصال) منها [الطين، الفقر، الغنى، الجسم، السر، الخلق، الأمر، الاسم، الحين، الكاف، النون المبدى، الإلهي، إلى، المهدي، المعالج، العلائق، الحق، الفناء، الدين، البعد، الحظ، المراتب، العلم، اللحوظ، الوهم، الذي، اليم].

إنه التحام وترابط تامين بين هذين الحرفين الألف واللام، مما ولد تقارباً وانسجاماً وحالة اتصال دائمة بين المحب ومحبوبه.

وعلى العموم فقد جمع الششثري في هذا الموشح بين الحروف الثلاثة (النون الألف، اللام) هذه الأصوات التي تحمل حقيقة الألم والأنين المتولد عن حالة الوجد التي يعانيتها الشاعر المتصوف؛ لأن الحرف بالنسبة للصوفي: "عنصر المعاناة المخلصة ونغم في إبداع حقائق الكلمة وأسرارها (بطونها)"⁽²⁾.

وهذا التكرار الكمي لهذه الأصوات أوحى بموسيقى خاصة، وأضفى ضربات إيقاعية بارزة تشعر بحال الشاعر، وما ألمّ به، وهذه المعاني نجدها أيضاً في موشح آخر يقول فيه⁽³⁾:

(1) - حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، موقع إلكتروني .

(2) - ابن عربي، الفتوحات المكية، ج1، ص111.

(3) - الديوان، ص232

بلا ملام	معنى الوجود قد لاح
من الغرام	على الذي قد باح
معنى الهوى	بذا الغرام قد باح
من الجوى	ومن ملا الأقداح
وأفنى السوى	سكر بشرب الراح
بادي الغرام	قد لاح بالإصباح
محا الظلام	فجر سنا الإصباح

ب/- الأصوات المهموسة وأصوات المد:

لقد وظف الشاعر إلى جانب الأصوات المجهورة الأصوات المهموسة وأصوات اللين المعروفة (أ، و، ي) وذلك من أجل تعميق التجربة الشعرية والشعورية والإغراق لديه، وكان من الطبيعي أن يحرص على تقادي صخب الإيقاع واندفاعه؛ لأن ذلك سيفقده حتما عمق التركيز واتزان النفس ومن ثم يفقد نكهة التأمل كمتعة ذهنية لا تتحقق إلا في أجواء السكينة والسكون أين الفناء والاتحاد؛ لذلك كان شاعرنا حريصا على تكثيف أصوات الهمس واللين التي تكررت في أرجاء نصوصه الشعرية، وهي أصوات ما كان الشاعر ليكتف منها لو لم يكن لها ثقل الوزن في الإطار العام لتجربته الشعرية؛ إنها مكونات إيقاعية تساهم في بناء الدلالة من انصهارها في النص أثناء تفاعل الأنساق والأبنية اللغوية لتشكل بذلك إيقاعا هادئا إلى جانب أصوات اللين الطويلة التي تعبر عن الأمواج الشعورية الطويلة المنبعثة من الوجدان.

والصوت المهموس هو "الصوت الذي لا تتذبذب الأوتار الصوتية حال النطق به"⁽¹⁾؛ فالأصوات المهموسة إذا هي التي لا يهتز معها الوتران الصوتيان ولا يُسمع لها رنين حين النطق بها وهي إثنا عشر صوتا: (ت، ث، ح، خ، س، ش، ص، ط، ف، ق، ك، هـ) والتي جمعت في قولهم (حثة شخص فسكت قط). ومن ميزات أيضا أنها لا ينحبس معها الهواء كلية جراء انسداد قد يحدث في الجهاز النطقي مما يؤدي إلى خنق الدفقة الشعرية بدل تحريرها⁽²⁾.

(1) -كمال بشر، علم اللغة العام، الأصوات العربية، مكتبة الشباب، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ص 87.

(2) - ينظر إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 20، 21.

ومما يؤكد اعتماد الشاعر المد والهمس في لحظات التجليات الربانية قوله في هذا الموشح⁽¹⁾:

تسقينى خمري	قلبي هـ ليلى وليلى هـ المنى
ربة الخدر	كعبة الحسن هي الجذب* بنا
لذلي وجدي	أنا هـ معنى الوجود في الاصطباح
ولهي وحدي	انظروا تولهي مسا صباح
يا أولي الرشدر	قد فنيت في ذا الهوى وسباح
واحفظوا خمري	عرفوني وحدة الحق بنا
من سوى* وتري	لا أرى في حضرة الحق فنا
	إلى أن يقول ⁽²⁾ :

تسقينى خمري	قلبي هـ ليلى وليلى هـ المنى
ربة الخدر	كعبة الحسن هي الجذب بنا

لقد بلغ عدد أصوات اللين الطويلة في هذه الأبيات (262 صوتاً)، وقد فضل شاعرنا توظيف هذا النوع من الأصوات بدل الحروف الساكنة، على الرغم من وظيفتها العروضية الواحدة؛ فألف المد الذي يأتي بعد الحرف المتحرك في قولنا (ما) و(يا) (0/) مثلاً قيمته ووظيفته العروضية هي نفسها في النون الساكنة التي بعد الحرف المتحرك في قولنا (من، 0/) وكلاهما سبب خفيف (0/)، إلا أن شاعرنا أثار توظيف أصوات اللين الطويلة بدل الحروف الساكنة؛ لأن هذه الأخيرة لا تقوى على التعبير عن الأمواج الشعورية الطويلة المنبعثة من الوجدان الحزين؛ بل إن الأصوات القصيرة كثيراً ما تكون سبباً في حدوث انقباضات تحول دون انبعاث الدفقة الشعورية في شكلها الكمي الممتد طويلاً في عمق الوجدان.

كما قد بلغ عدد الأصوات المهموسة في الأبيات ذاتها (198 صوتاً) حققت بذلك إيقاعاً موسيقياً خافتاً، هادئاً يخلو من الصخب، ويشكل فيه حقيقة الألم والأنين المتولد عن حالة الوجد التي يعانها الشاعر؛ فهو يوحى بالجانب العاطفي الوجداني في علاقته

(1) - الديوان، ص 167.

* جذب، سوى، ينظر: (ملحق المصطلحات الصوفية).

(2) - نفسه، ص 168.

مع الذات الإلهية؛ كما يستدل أيضا بالهمس إلى طريقة الصوفية التي تميل إلى مناجاة الذات العليا استعطافا وطلبًا للوصول.

ولعل هذا ما جعل الششتري يستخدم رموزا كثيرة في هذا الموشح ومن ذلك (يللي، الخمرة، البقاء، الفناء، المقامات والأحوال...)، حيث إنه ما من سبيل إلى التعبير عن الصوفية إلا باستخدام لغة مرموزة، فليلي مثلا رمز صوفي مأخوذ من أشعار قيس بن الملوح لأن الشعر العذري كان مصدرا أساسيا في الحب الصوفي لما فيه من أبعاد إنسانية روحية وجمالية فنية.

وانطلاقا مما سبق بيانه نرى أن الإيقاع كان ممتدا بطيئا، تتبعث منه نغمة خافتة انسجمت مع حالة الشاعر النفسية، وهذا ما يعبر عن تكامل الأدوار بين الصوت الممدود والمهموس في أداء إيقاعي واحد ومن هذا المنطلق آثرت دراسة أصوات المد وأصوات الهمس معا، وما يؤكد ما ذهب إليه هذا المطلع من موشح آخر⁽¹⁾:

طابت أوقاتي وحياتي	مذ بقيت مجموع مع ذاتي
يا مدير الراح إسقيني	خمرة الأرواح تحيني
فيها الأفراح تأتيني	وتزل عني روعاتي

2- تكرار الأصوات مجتمعة :

تعد هذه المرحلة الثانية من مراحل دراسة المظاهر الموسيقية التي تميز ديوان الششتري في فن الموشحات وهي خطة جديدة في دراسة الأصوات التي تقوم في هذه المرحلة على ما يلي :

أ- التردد :

الترديد هو " أن يأتي الشاعر بلفظة متعلقة بمعنى ثم يردّها بعينها متعلقة بمعنى آخر في البيت نفسه أو قسم منه "⁽²⁾، هكذا عرفه ابن رشيق في كتابه (العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده)، حيث خصه بباب كامل، أما أبو هلال العسكري فقد أورد التردد بمعنى المجاورة حيث يقول " تردد لفظتين في البيت ووقوع كل واحدة منهما بجانب الأخرى أو قريبا منها من غير أن تكون إحداها لغوا لا يحتاج إليها "⁽³⁾

(1) -الديوان، ص111.

(2) - أبو علي الحسن بن رشيق، العمدة، ص03.

(3) -أبو هلال العسكري، الصناعتين، تحقيق مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، ج2، ط1، بيروت، 1981م، ص466.

وبهذا فإن التردد في السياق الشعري يعطي المعنى إحياءات جديدة ويفجر شحنات أخرى من المدلولات ويتمثل في استعمال اللفظ مرتين لكن باختلاف طفيف بين دلالة اللفظ الأول ودلالة اللفظ الثاني.

ومن الأمثلة التي ورد فيها التردد والتي أفادت المعاني الآتية :

- التقارب بين الحقيقة والمجاز :

نلمس هذا المعنى في القفل الأخير أو الخرجة من الموشح الآتي : (1)

جرر الذيل أيما جر وصل الشكر منك بالشكر

اللفظة الأولى (الشكر) في عجز البيت استعملت مجازاً، أما اللفظة الثانية فاستعمالها كان حقيقياً، والتي تعني العرفان .

والمعنى نفسه يبرز في هذا المطلع من موشح آخر، يقول الشاعر : (2)

قلبي هـ ليلى وليلى هـ المنى تسقيني خمري

فهنا أيضاً بالنسبة للفظ الأولى (ليلى) استعملت مجازاً، أما اللفظة الثانية (ليلى)، فهي تعني أمني وآمال الشاعر من أجل الوصول إلى حقيقة الحقائق ؛ إلى الذات العليا، حيث الراحة الأبدية .

- التقابل بين العام والخاص :

ونلمس هذا المعنى في قول الششتري: (3)

ثم صيرتني رقيب ذاتي كنت أنت الرقيب

فاللفظة الأولى (رقيب) تؤدي معنى خاص؛ أي إنه خص ذاته بمراقبتها من أجل العبادة وممارسة كل ما طلب منه من طرف الرقيب الأعلى .
وقوله أيضاً: (4)

يا صاحبي قف بكل نادي ناداي باسمه

فاللفظة الثانية في عجز البيت (نادي) تحمل معنى خاصاً حيث أراد الشاعر بها النداء إذ، افتتح هذا البيت بحرف نداء تمثل في "الياء" وذلك من أجل المناجاة والرغبة الملحة في الوصول.

(1) -الديوان، ص164.

(2) - نفسه، ص167.

(3) - نفسه، ص319.

(4) - نفسه، ص250.

ومما سبق يتبين لنا أن التردد كظاهرة صوتية يؤدي أيضا دورا موسيقيا هاما في السياق الشعري ؛ لأنه يعد " مظهرا من مظاهر التفجير الجديد للطاقات الدلالية"⁽¹⁾، فهو يساعد على إثراء المعنى العام للبيت .

وإلى جانب التردد نجد التكرار الذي يعد من المقاييس الأسلوبية التي لها دور واضح في إثراء البيت الشعري معنى ومعنى .

ب- التكرار :

إن ظاهرة التكرار من المكونات اللغوية والأسلوبية التي لها دلالاتها إذا ما تعلق الأمر بالنص الإبداعي؛ ويقصد به إعادة ذكر حرف أو كلمة أو عبارة بلفظها في موضع آخر أو أكثر من العبارة، وهو إلحاح على جهة هامة في العبارة يعنى بها الشعر أكثر من عنايته بسواها وهو خاضع لقوانين خفية تتحكم في العبارة؛ أحدها قانون التوازن ففي كل عبارة طبيعية نوع من التوازن الدقيق الخفي الذي ينبغي أن يحافظ عليه الشاعر في الحالات كلها⁽²⁾، فهو يكسب النص رونقا ويعزز من قيمته الجمالية لأن للتكرار مواضع يحسن فيها ومواضع يقبح فيها فأكثر ما يقع في الألفاظ دون المعاني⁽³⁾

وللتكرار قسمان؛ ما تكررت فيه المادة والصيغة الأولى على حالها، وما تكررت فيه المادة واستخدمت فيه صيغة أخرى دون الصيغة الأولى، بحيث لا نلمس إيقاعا موسيقيا إلا في النوع الأول، وسأحاول أن أركز على النوع الأول لقيمه الإيقاعية والموسيقية، إضافة إلى حضوره المكثف عبر الديوان وبخاصة في فن الموشحات، وهذا ما سأبينه من خلال المسوغات الآتية:

(1) - محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوبية في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، السلسلة السادسة، مج20، تونس، 1981م، ص62.

(2) - ينظر : حمدي الشيخ، قضايا أدبية ومذاهب نقدية، كلية الآداب، جامعة بنها، الإسكندرية، ط1، 2007، ص16.

(3) - ينظر : أبو علي الحسن بن رشيق، العمدة ، ج2، ص92.

* - التأكيد: حيث ورد في قوله (1):

عن لقائي مرارة الصبر

كم تجرعت مرارة الصبر

و قوله أيضا (2):

عين عين الفكر

أن عين النظر

و قوله (3):

وأنا إلي سبب تنكدي

وأنا إلي سبب تعذيبي

وأنا إلي سبب تبعيدي

و أنا إلي سبب تقريبي

وأنا إلي سبب إطلاقي

و أنا إلي سبب تقييدي

إلى أن يقول (4):

أنا في الأنا لم أبوح

أنا ما أنا خلونني

* - الضرورة الشعرية:

ومن التكرار ما تقتضيه الضرورة الشعرية مثل ما ورد ذكره من قول الششتري في إحدى موشحاته (5):

عروس قدرها في المهر غالي وأيسر مهرها مهج الرجال

ففي هذا البيت لو استغنى الشاعر عن استعمال لفظ (مهرها) في العجز واستبدالها بضمير يعود على (المهر) اختل وزن وبنية البيت، كما أن تكرار هذا اللفظ خلق توازنا وانسجاما بين شطري البيت الواحد. ونفس الشيء نفسه نجده في قوله (6):

أشكوك يا سيدي بحالي حالي كما ترى

* - الضرورة اللغوية:

استخدم الشاعر ألفاظا أخرى مكررة اقتضتها الضرورة اللغوية، بحيث لو تم حذف أحد اللفظين المكررين لاختلت بنية الجملة ومعناها وبالتالي يختل معنى البيت ككل ومن ذلك قول الششتري (7):

فأصبح شأنهم شانيه يقول هجرت فما شانيه

(1) الديوان، ص 163.

(2) -الديوان، ص 165.

(3) -نفسه، ص 271.

(4) -نفسه، ص 271.

(5) -نفسه، ص 328.

(6) -نفسه ص 251.

(7) -نفسه، ص 335.

و قوله أيضا⁽¹⁾ :

فقال له؛ اركب الجارية لتشرب من عينها الجارية

*جمالية الإيقاع الصوتي:

- يقول الششتري⁽²⁾:

شقا ثوب الوهم شقا

ترتفع عنك المشقا

إن منك إليك شقا

وعلى العموم فإن للتكرار دورا كبيرا في لفت النظر إلى المدلول، فقد يرد استجابة لمقتضيات اللغة أو الضرورة الشعرية أو جمالية الإيقاع الصوتي؛ لأنه يعد أحد الأساليب المؤثرة في الأداء الشعري كما يعد من أهم مصادر الثروة الموسيقية.

(1) - الديوان، ص336.

(2) - نفسه، ص201

ثالثاً: في الأزجال

يعدّ الزجل من أهم الفنون الشعرية الشعبية، وهو فن أندلسي النشأة، نمت وترعرع في الأندلس، ثم انتقل بعد ذلك إلى المشرق شأنه في ذلك شأن الموشحات ولا يزال مجالاً رحباً للنظم في موضوعات كثيرة، وينظم باللّهجات العامية وعمدته الغناء، وله تسميات عديدة منها العتابا: وهي أن ينادي الزجال في آخر كل مقطع منه (يا، يا، يا)؛ وهذا نتيجة لتضمنه كثيراً من عتاب الخلان والأحباب⁽¹⁾.

كما أن الأزجال لا تخضع لقواعد العروض؛ أي لا صلة لها بأوزان العروض المعروفة، فليس ثمة ضابط من وزن معين، غير أنها قد تأتي من بعض هذه الأوزان، والمقري يرى؛ أن أول من أبدع في هذه الطريقة الزجلية أبو بكر بن قزمان وإن كانت قيلت قبله بالأندلس، لكن لم تظهر حلاها إلا في زمانه⁽²⁾.

أما الزجل الصوفي، وهو ما يهمننا في هذه الدراسة، فقد اقترن اسمه بالششتري فكان كما يقول "ماسنيون"؛ الناقل الحقيقي للزجل من الموضوعات الدنيوية الحسية كالعشق الحسي والغزل في الصبيان إلى جو سام هو تمجيد الله والهيام في حبه⁽³⁾.

ويعد الششتري أستاذ الزجل الصوفي وإمامه المنفرد بالإبداع، فقد أخضعه لأرائه وأفكاره، وعبر به أدق تعبير عن أعماق المعاني الصوفية، وصور فيه مراحل تطوره الروحي، ونزل به إلى العامة في الأسواق والطرقات، فتداولوه فيما بينهم، وأنشدوه في حلقاتهم، كما تشغل أزجال التصوف مساحة واسعة في ديوان الششتري، فتكاد تصل إلى المائة مقطوعة زجلية، وهو عدد كبير إذا ما قورن بشعره الصوفي، كما يقدم في أزجاله الصوفية صورة إنسانية حية لحياة الصوفي الذي يعيش فقيراً متجرداً، حليق الرأس، يلبس الخرقة، ويحيا حياة فطرية بعيدة عن زخارف الدنيا ومباهجها⁽⁴⁾، ومن أزجاله التي تصور هذا الجانب من حياته هذا الزجل الذي يقول في مطلعها⁽⁵⁾:

(1) - ينظر: محمد علي الشوابكة وأتور أبو سويلم، معجم مصطلحات العروض والقافية، ص 132، 133.

(2) - نفسه، ص 133.

(3) - فوزي سعد عيسى، الموشحات والأزجال الأندلسية في عصر الموحدين، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1990، ص 168.

(4) - نفسه، ص 168. وينظر أيضاً: الديوان، ص 07.

(5) - الديوان، ص 272، 273.

شويخ* من أرض مكناس	وسط الأسواق يغني
أش عليا من الناس	وأش على الناس مني
أش عليا يا صاحب	من جميع الخلائق
إفعل الخير تنجو	واتبع أهل الحقائق*
لاتقل يا بني كلمه	إلا إن كنت صادق
أش عليا من الناس	وأش على الناس مني

ففي هذا الزجل يقدم لنا الششتري صورة واقعية للصوفي؛ الذي يسير في الأسواق بزيه الغريب الذي يلفت إليه أنظار الناس، وهو يتغنى بأشواقه ومواجهه. وبعد هذه التوطئة عن الزجل الصوفي، سأحاول أن أقف عند أهم المكونات الصوتية له من خلال ما يأتي:

1- التجانس الحرفي:

إنها ظاهرة ملفتة للانتباه في شعر الششتري، وهي "تكرار حرف أو أكثر في البيت الواحد أو في المقطوعة مما يثير انتباه القارئ، أو المتلقي، وهو ما يعبر عنه بالجرس الموسيقي"⁽¹⁾، ومن أمثلة ذلك قول الششتري⁽²⁾:

اتجمع* شملي بيا	واني معي مطبوع
ونظري إليا	ردني بيا مجموع
وانجمت بذاتي	وانبلج لي صباحي
و ثبت* لي ثباتي	وظهرلي صلاحي
ورأيت صفاتي	ودعاني فلاحي

فالوحدة الصوتية (الميم) تكررت أربع مرات في السطر الأول، وثمان مرات على مستوى المقطوعة، وحرف العين الذي تكرر ثلاث مرات في السطر الأول وعشر مرات على مستوى المقطوعة، إضافة إلى حرف الباء الذي توزع في أنحاء الزجل حيث تكرر في السطر الأول أربع مرات، وثلاثة وعشرين مرة على مستوى النص مما ولد إيقاعا جميلا حقق لحنا موسيقيا رائعا تستسيغه الأذن وترتاح له، بل يستميل النفوس إليه لأن الششتري أراد "أن ينفذ بأزجاله إلى وجدان الناس وأن يجذبهم إلى مذهبه

(1) - محمد علي الشوابكة وأنور أبو سويلم، مصطلحات العروض والقافية، ص 51. *مشيخة (ملحق المصطلحات الصوفية).

(2) - الديوان، ص 190، 191.

* أهل الحقيقة، جمع، اثبات، ينظر: (ملحق المصطلحات الصوفية).

وعقيدته في التصوف، وتشير الروايات إلى أنه كان يمشي في الأسواق، وينتقل من مكان إلى آخر وحيدا، أو مع فريق من الصوفية، ويبيده آلة الغناء (الششترية)، فيغني أزجاله وأشعاره، ووراءه فريق من الصوفية يرددون الغناء⁽¹⁾. وهذا ما أضفى على أزجاله طابعا خاصا يميزه عن الشعر.

2- التجانس الصوتي:

إضافة لظاهرة التجانس الحرفي هناك ظاهرة أخرى استدعت أن نقف عندها لحضورها المكثف في أزجال الششترية، وهي ظاهرة التجانس الصوتي، ونقصد بها "التشابه الجزئي الصوتي بين كلمتين داخل البيت الشعري، أو كلمتين في بيتين مختلفين مع اختلاف الدلالة (فونيم)؛ صوت يفرق بين الكلمة والأخرى"⁽²⁾.
و مثاله في أزجال الششترية قوله⁽³⁾:

من عول على صقلوا ولم يلتفت عقلوا
يتحذق إذ ينتلف فصلوا يتحقق

إلى أن يقول⁽⁴⁾:

ويطلع مع التركيب	على السلم العالي
ويرجع على الترتيب	إلى المركز التالي
ويرفق وبالتدريب	يرد الجديد بالي
وحين يبقى مع كلوا	يحصل لو الوجود كلوا
المطلق وحين يفنى	يظهر لو حق الحق.

إذا فالظاهرة تبدو جلية من خلال هذا المقطع من الزجل فهنا تشابه بين (صقلوا، عقلوا) في مطلع الزجل، فالصاد والعين هما فونيمان يفرقان الكلمتين مما يغير دلالة كل منهما؛ فالأولى تعني الصقل، وهو الخلق والصناعة المتقنة، والثانية تعني العقل والإدراك، إضافة إلى ما تحدثه من جرس موسيقي يثير اهتمام المتلقي أو القارئ، وهذا ما نجده أيضا في البيت الثاني من الزجل في كل من الفعلين (يتحذق، يتحقق) وكذلك في (التركيب، الترتيب) و(العالي، التالي، البالي)، وهذا التجانس الصوتي في

(1) - فوزي سعد عيسى، الموشحات والأزجال الأندلسية في عصر الموحدين، ص 171.

(2) - محمد علي الشوابكة وأتور أبو سويلم، مصطلحات العروض والقافية، ص 171.

(3) - الديوان، ص 225.

(4) - نفسه، ص 225، 226.

الكلمات أحدث تشابها صوتيا وتنافرا معنويا هذا من جهة، ومن جهة أخرى شكل إيقاعا متوازيا يترك أثره في المتلقي مما يحقق قيمة إيقاعية ودلالية في الوقت نفسه، وهذا ما نجده أيضا في قوله⁽¹⁾:

لا أحب النفسا
وأحب المعنى
إنها أمّاره
الذي عمّاره

وقوله⁽²⁾:

ليس يخرجني عنوا
كل شيء ظهر لي منوا
كل شيء صدر لي عنوا
إذ ليس ثمّ دار لغيروا
حتى شرّوا عاد وخيروا
حتى مسجدوا وديروا

3- أصوات الصفير:

لقد أولى الششتري عناية كبيرة بتكرار الأصوات الاحتكاكية التي تنتمي إلى مجموعة الأصوات الصفيرية كالثاء والسين والشين والصاد والفاء والتي تبدو كثافتها سمة مميزة في شعره مع اختلافها في نسبة صفيها فأعلاها صفيها هو الصاد والسين⁽³⁾، وهذه الأصوات تمتاز بوضوحها في السمع إذا ما قورنت بالأصوات الأخرى، إضافة إلى وظيفتها الفنية والصوتية التي تؤدي في كثير من الأحيان إلى تنوع النغمة الموسيقية للفظة أو الجملة، فتضفي موسيقى خاصة ذات تأثير يشبه ذلك التأثير الذي يحققه اللحن، ومما يمثل ما تقدم قول الششتري⁽⁴⁾:

شويخ من أرض مكناس
أش عليا من الناس
خذ كلامي في قرطاس
أش عليا من الناس
وسط الأسواق يغني
وأش على الناس مني
واكتبوا حرز عني
وأش على الناس مني

إن المتمعن في هذا الزجل يلاحظ أن أصوات الصفير قد توزعت على مستوى الأبيات بشكل لافت للانتباه مما يؤكد القيمة التعبيرية لها، فقد كرر الششتري في هذا

(1) - الديوان، ص152.

(2) - نفسه، ص157.

(3) - إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص74.

(4) - الديوان، ص272، 273.

النص المؤلف من اثنين وأربعين بيتا صوت السين أربعين مرة (مكناس، الأسواق الناس، قرطاس، فاس، أحسن، أساس، أجناس، سيظر، أنفاس، الأرجاس، سألتك الوسواس، سلامي،...)

إضافة إلى تكراره لصوت الصاد في الكلمات : (صاحب، أصادقه، العصا، نصب يصيب، الصلاة، وصف، خواص،..).

وهذان الحرفان يمتازان بصغيرهما العالي؛ لأن مجرى هذه الأصوات "يضيق جدا عند مخرجها، فتحدث عند النطق بها صفيرا عاليا لا يشركها في نسبة علو هذا الصغير غيرها من الأصوات" (1)، وعادة ما تدل مثل هذه الحروف على التأسي والتحسر، وهذا ما جسده لنا الششتري من خلال تحسره في هذا الزجل عما فاتته من فضل شيوخه؛ فهو يصف شيخه وهو يمشي ويغني في أسواق مكناس بالمغرب، فيتحسر على حاله وهو يتبع هذا الشيخ هو ومريديه؛ إذ يتحسر على هذه الأيام التي تذكره بواقع الصوفي، وبأسلوبه في الحياة، وهذا ما يضيء على أزجال الششتري طابعا خاصا يميزه عن الشعر.

والذي عزز معاني الحروف الصفيرية في هذا الزجل توارد أصوات أخرى: كصوت الشين والقاف والنون، وكلها حروف مهموسة تكررت بشكل يتواءم وينسجم مع موضوع المقطوعة ودلالاتها المتعلقة بكشف الأسرار الصوفية، وسترها، وموقف الشاعر منها؛ إضافة إلى تكراره المقطع (أش عليا من الناس، وأش على الناس مني) والذي كرره كثيرا على مستوى الزجل مضييفا به إيقاعا صوتيا ناتجا عن هذا التكرار مما أكسب النص حلاوة وطلاوة، ومما يعزز ما تقدم من المعاني قوله في هذا الزجل المتكون من ثمانية أفعال وثمانية أدوار (2):

اسمع يا نفسي كلام وهو كلامك فكرك وصوتك كما الأحروف نظامك

لس ثم غيرك، عن الوجود يترجم

صوره كله عندك، وفيك هو ما ثم

فاتبع لأقصى ما فيك، فهو أمامك

اسمع يا نفسي كلام وهو كلامك فكرك وصوتك كما الأحروف نظامك

(1) - إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 74.

(2) - الديوان، ص 237، 238.

وإلى جانب الأصوات الصفيرية نجد الهيمنة لحرف الكاف النابع من عمق الشاعر، ومن ميزته الشدة⁽¹⁾ التي شكلت إيقاعا كان صدى للذات الشاعرة التي مبعثها النفس التي أطلقت العنان للدفقة الوجدانية عنده، حتى يبلغ مرتبة يتحقق فيها الكشف والتجلي.

4 - حروف المد:

إن ما يميز أصوات المد وضوحها في السمع إذا ما قيست بالأصوات الساكنة⁽²⁾ كما أن لها وظيفة فنية صوتية تؤدي في كثير من الأحيان إلى تنوع الإيقاع بين اللفظة والجملة وهذا نتيجة لمرونتها العالية.

وهذا النوع من الحروف يكثر في شعر الششتري، ويشيع في سائر مقطوعاته وقصائده، وحروف المد أصوات يحتاج النطق بها إلى زمن طويل، عادة ما يتناسب دلاليا مع الصوت المصاحب للنداء أو المخاطبة عن بعد؛ لأن الشاعر في مناجاة دائمة للذات العليا، وفي نداء خفي متأجج يحرقه التطلع إلى معارج النور، حيث الصفاء الروحي والسكينة؛ حيث الفناء والاتحاد، وهذا ما سنبينه من خلال قوله⁽³⁾:

لا تسلم لمن صحا* من شراب المحققين

كل من ذاق ذا الشراب

و فهم مدلول الخطاب

من معاني فكان قاب

و يرى سر ميم وحا وألف لام* ويا وسين

لا تسلم لمن صحا من شراب المحققين

و هم هي رتبة الفنا

من شعر بها قال أنا

و الوصول والرجوع عنا

إن المتأمل لهذا المقطع من الزجل الصوفي يتبين له امتداد الصوت من المقاطع الطويلة في الألفاظ الآتية: (لا، صحا، شراب، المحققين، ذاق، ذا، الشراب، مدلول،

(1) - ينظر: مصطفى حركات، الصوتيات والفونولوجيا، دار الأفاق، الجزائر، (د ط)، (د ت) ص 89.

(2) - إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 30.

(3) - الديوان، ص 247.

*صحو، لام ألف، ينظر: (ملحق المصطلحات الصوفية).

الخطاب، معاني، فكان، قاب، يرى، ميم، حا، لام، يا، سين، الفناء، بها، قال، أنا
الوصول، الرجوع، عنا...).

إن هذا التناغم والانسجام الصوتي في هذه المقاطع يشكل تماثلاً صوتياً ينسجم مع دلالة المقطوعة التي يعبر فيها الشاعر عن كشف سر الأسرار، ولا يكون هذا إلا بالسكر والغيبة، وصولاً إلى الفناء، فضلاً عما تحتاجه المقاطع الطويلة من صوت مرن ممتد إذ يحتاج النطق بها إلى زمن أطول من نطق المقاطع القصيرة أو الأصوات الساكنة، مما يستدعي إيقاعاً مليئاً بالشوق والألم والحرقلة والمكابدة والمجاهدة في سبيل الوصول إلى الحبيب الأعلى، وهذا ما تؤكدُه المقطوعة الآتية⁽¹⁾:

الحبيب الذي هويت	لس لس لوثاني
هـ حـيـاتي	وهـ يحـرك لساني
معي محبوب	لس هـ بحال كل محبوب
أش ما نطلب	يقل لي خذ أش ما تطلب
أنا معك	أياك تقل عني محبوب
أنا أسـك	وأنت أس بياني
وأنا كـك	إياك ترى لي ثاني

ويتمثل الامتداد الصوتي في الألفاظ (الحبيب، الذي، لو، ثاني، حياتي، لساني معي، محبوب، بحال، أش، ما، نطلب، لي، تطلب، أنا، أيا، عني، محبوب، بياني إياك، ترى، لي، ثاني،...)، وينسجم هذا التماثل الصوتي في هذا الجزء من الزجل مع دلالاته، مما يضفي أصواتاً متوازية ومساوية إيقاعياً لصوت الأنا، ولصوت النداء .

5- تكرار الألفاظ:

إن ظاهرة تكرار الألفاظ لها قيمة إيقاعية ودلالية في آن معا، فتكرر لفظة معينة ينتج اهتزازات إيقاعية تترك أثرها في المتلقي، فهي ظاهرة صوتية لها دور كبير في إثراء النص الشعري؛ إذ يكسبه طاقة دلالية جديدة بل إنه " وسيلة من الوسائل السحرية التي تعتمد على تأثير الكلمة المكررة في إحداث نتيجة معينة في العمل السحري والشعائري"⁽²⁾ فهي الكلمة المفتاح، أو الكلمة السحرية التي يمكن أن تشكل

(1) -الديوان، ص260، 261.

(2) - مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية، دراسة في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1987، ص30.

مدخلا إلى عالم الشاعر ومميزا واضحا له. وفي أزجال الششتري جمل واسعة من الألفاظ المتكررة سواء في البيت الواحد أو في نص الزجل ككل، وهي عبر هذا التكرار تكسب النص رونقا وتعزز من قيمته الجمالية التي تثير التأمل، وتعد مدخلا لرصد معجمه الشعري ولدخول عالمه الدلالي.

ومما يوضح هذا المنحى الأسلوبى قوله في أحد أزجاله⁽¹⁾:

مطبوع مطبوع	مطبوع مطبوع
مطبوع مطبوع	مطبوع مطبوع
فقيـر مثلي	وفى عنقوا شرشوح
صـدرو مخلي	ومن الهم مشروح
وحبـب لو	أهل خفة الروح
كـذا المـطبـوع	يعجب كل مطبوع
مطبوع مطبوع	أى والله مطبوع

فلقد كرّر لفظة (مطبوع) بشكل لافت للانتباه على مستوى الزجل فكررهما سبعة وسبعين مرة، وتكرارها لم يأت عفويا، إنما جاءت عن دلالة وقصد؛ إما لغرض تأسيس اللفظة الأولى للثانية وإما لتأكيدهما؛ لأن "التكرار إلحاح على جهة هامة في العبارة، وهذا هو القانون الأول له، حيث يكشف عن مدى اهتمام المتكلم بهذه العبارة، مما يحيلنا إلى أنه ذو دلالة نفسية قيمة"⁽²⁾. فهو إصرار من الشاعر لإظهار الشئ الذي يرغب فيه، فمثلا في هذا الزجل أصّر الششتري على إظهار هذه الصورة الواقعية لحياته؛ حياة المتصوف الفقير الذي هجر أهله وضحى بأمواله وساح في الأرض هائما في حب الله، يفترش الأرض ويلتحف السماء وببده آتته الموسيقية التي يتغنى عليها بأزجاله.

ومما يمثل أيضا لما تقدم ذكره قول الشاعر في هذا الزجل⁽³⁾:

إفهمني قط	إفهمني قط	اسمع كلاما ملتقط
إيش قالى واحد عله		
ذا المعنى إفهم شرحه		

(1) - الديوان، ص 185، 186.

(2) - نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط11 بيروت لبنان، أكتوبر، 1997، ص 276.

(3) - الديوان، ص 177

إيش اسم حبك قلت هو

إفهمني قط

إفهمني قط

إسم المليح ما يختلط

محبوبي قد عم الوجود

وقد ظهر في بيض وسود

و ف نصارة مع يهود

إفهمني قط

إفهمني قط

و ف الحروف و ف النقط

فقد كرر الشاعر (إفهمني قط) في هذا الزجل المتكون من ستة عشر قفلا وخمسة عشر دورا، اثنين وثلاثين مرة، حيث كرره بهذا الشكل اللافت للانتباه لاهتمامه به؛ لأنه يقول في شعره ما لم يألفه الناس، وما هو بعيد عن التصديق؛ فهو يتحدث بلغة الرمز، لذلك نجده يلح على مخاطبيه ويحاول إقناعهم بما يقول.

و خلاصة القول إن هذه الرحلة المتنوعة في الشكل والإيقاع التي بدأها بالقصيدة العمودية الصوفية وصولا إلى الموشحات وختمناها بالأزجال، أن الشاعر اعتمد من أوزان الشعر العربي ما ينسجم مع موضوعاته، وما يجعله يحذو حذو الشعراء القدامى، وذلك من حيث طبيعة البحور الأكثر تواترا في أشعاره؛ هذه البحور التي كان الكثير من تفعيلاتها عرضة لجوازات الشعر تعبيرا عن تجاوز الشاعر للنمطية المثالية المحددة في التنظير العروضي، وتعبيرا عن رغبته في تنويع الإيقاع.

أما القافية فقد انتقى لها الشاعر من الأحرف الأكثر شيوعا في العرف الشعري كروي لقصائده وأكثرها تناعما وتنوعا، فجعلها مطلقة، مردوفة تارة ومؤسسة تارة أخرى، مما أتاح للدقة الشعورية الإحساس بالراحة والانسجام مع كل ما يحس به الشاعر من أحاسيس، ومشاعر جاءت مناسبة للحالة الشعورية والشعرية لديه، وما أكد هذا الإحساس تلك المكونات الصوتية ذات الخصوصية المتنوعة من الاشتقاقات المبنوثة عبر نصوصه، وهذا ما بيناه من خلال القصيدة العمودية الصوفية .

أما الموشحات والأزجال فقد كانت مجالا لبروز المكونات الصوتية التي كيفها الشاعر بحسب ما يتناسب وحالته النفسية حيث وظف الجهر والهمس في مقام التأمل والشوق للوصول إلى الذات العليا، كما وظف المد في مقام الحزن والشكوى والحروف الصفيرية في مقام التأسي والتحسر إلى جانب التكرار ومسوغاته المختلفة من أجل

التأكيد على حالته الشعورية؛ فهو دائم التعلق، مشدود نحو الأعلى إلى التجليات الربانية حيث الصفاء الروحي .

وهذا التلوين الإيقاعي في هذه الأشكال الشعرية يفرضه المنطق الشعري للشعري والتجربة الصوفية، والاتجاه الفلسفي لديه، مما ولد لنا صورا إيقاعية جمالية متميزة.

الفصل الثاني:

جماليات التناص والبنية المعجمية

أولاً: جماليات التناص في القصيدة العمودية الصوفية

1- التناص القرآني

2- التناص الشعري

3- التناص التاريخي

ثانياً: الحضور المكثف لأسماء الشخوص في القصيدة العمودية الصوفية

1- أعلام الفلسفة اليونانية

2- أعلام التصوف في العصر العباسي

3- أعلام التصوف في الأندلس

ثالثاً: معجم الرمز الصوفي في الموشحات والأزجال

1- ليلي

2- الخمرة الصوفية

3- المقامات والأحوال

4- الحب الإلهي

تعد اللغة العربية أكثر اللغات بحثاً وإنتاجاً؛ فهي كائن حي "تتمو ألفاظه، وتتشكل وتتغير مدلولاته تبعاً للتغيرات الثقافية والاجتماعية والحضارية التي يمر بها مستعملوها"⁽¹⁾، ومن ثم يتعذر حصر الدوال ومدلولاتها حصراً نهائياً، لأن "الكلمة لا محالة ترتبط بمحيطها اللغوي والثقافي والبيئي والزمني، والكلمات التي يتوهم بعض الباحثين أنها مستقلة الدلالة مثل المدينة المنورة، مكة، ليست ذات دلالة مستقلة؛ لأنها قد تفهم عند من لا يحيط بها علماً على نحو آخر...، فالمدينة المنورة مثلاً قد تفهم من خلال الوصف عند متعلمي العربية من الأجانب أنها مدينة مضاءة وكذلك اسم مكة وغيره من الأسماء المقدسة، فاسم مكة مجرد من دلالاته الروحية عند غير المسلمين ومن ثم يتعاملون معه مثل غيره، ولا يقيمون له اعتباراً إلا من خلال المعلومات المقدمة عنه، ونظير هذا كثير في الثقافات الأخرى التي لا نعلم كثيراً عن مدلول بعض الكلمات المشهورة داخلها"⁽²⁾.

بالإضافة إلى السياق الذي يسعى إلى إبراز قيمة هذه الكلمة، حيث يربطها بدلالات متعددة تتجاوز دلالاتها المعجمية المحددة وبخاصة، إذا كان هذا السياق متعلقاً بالشعر باعتبار فناً يستخدم اللغة استخداماً خاصاً؛ فالكلمات يقصد بها ما وراء مدلولها حيث لا يقف الشاعر أمام معانيها المعجمية مثل الناثر، وإنما يصبح للكلمات في الشعر معانٍ وظلال تتعدى بكثير المعنى المعجمي⁽³⁾ إلى حالة يشوبها الغموض، والتعقيد وعنف الانفعال؛ إلى لحظات الغيبوبة الهادئة في حضرة التأمل والتجليات، فتأتي اللغة مطاوعة لمثل هذه الحالات، فتخرج عن إطارها التقريري المباشر الصريح إلى أبنية لغوية متشابكة متفاعلة يتوارى خلفها المعنى، وهذا ما يستدعي التأويل وبخاصة في النص الصوفي، الذي يعتمد على الرمز الموضوعي، الذي استلهمه الشعراء المتصوفة من شعر العذريين أو شعر الحنين في الأدب العربي، أو شعر الخمريين؛ لذلك تجري الكلمة الوجدانية عند الشاعر الصوفي من معناها الاعتيادي وتزاح إلى معانٍ تأويلية خفية لاكتشاف المطلق، وهكذا تتعدد القراءات، وكل قراءة قد تشكل جزءاً من الدلالة،

(1) - تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة (مصر) 2، 1979، ص 311.

(2) - محمود عكاشة، التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة، دراسة في الدلالة الصوتية والصرفية والنحوية والمعجمية، دار النشر للجامعات مصر، 1426 هـ، 2005م، ص 157، 158.

(3) - ينظر: عبد الواحد علام، اتجاهات نقد الشعر، مكتبة الشباب القاهرة، (د . ط)، (د . ت)، ص 26.

لا الدلالة كلها، مما يبقي النص مفتوحا محفزا إلى قراءات أخرى لا حصر لها تتشد المعاني اللامتناهية.

وعلى العموم سأحاول من خلال هذا الفصل دراسة جماليات التناص والبنية المعجمية في شعر أبي الحسن الششتري، وهذا في القصيدة العمودية الصوفية، وكذا الموشحات والأزجال المكونة لديوانه الشعري الصوفي، والبحث عن مدى اعتماده لغة ذات خصوصية تعبيرية في معجمه الشعري، وعن بلوغه حد التفرد أو تمسكه والتزامه بالقوالب التعبيرية المألوفة في عرف الشعر العربي.

أولاً: جماليات التناص في القصيدة العمودية الصوفية:

النص الشعري ليس عالماً مغلقاً على نفسه، وإنما هو امتدادات عميقة داخل سياقاته الخارجية والمحيطية به، لهذا وفي الفترة الأخيرة ومع تهافت النقاد على الدراسات النقدية الحديثة، تحول النص الشعري إلى عالم منفتح على عوالم جديدة أدت به إلى التفاعل - التأثر والتأثير - لأنه وفي خضم هذا الزخم الصوتي المتعدد يجد الشاعر نفسه في صراع دائم مع أساليب الآخرين، ليختط في الأخير طريقه الخاص ويمتلك أسلوبه الخاص، وهذا التفاعل الخصب بين النصوص الحاصل عن استحضار التجارب الشعرية للآخرين ثم دمجها في التجارب الفنية الخاصة، هو ما نسميه التناص Intertexte.

والتناص في اللغة العربية: من نصّ، نصاً، الشيء: رفعه وأظهره، يقول: نصت الحديث أي رفعته إلى صاحبه⁽¹⁾ والنص مصدر، وأصله أقصى الشيء الدال على غايته أو الرفع والظهور، ونص كل شيء منتهاه⁽²⁾، فالنص إذن الرفع والظهور والمنتهى، والتناص: ازدحام القوم⁽³⁾. مضايقة بعضهم بعضاً في مكان ضيق وتدافعهم في حلقة تجمعية واحدة، ونصص المتاع، جعل بعضهم فوق بعض⁽⁴⁾.

أما في المعجم الفرنسي « Le petit Larousse compact » فالتناص هو "مجموعة العلاقات التي تربط نصاً أدبياً -بصفة خاصة- مع نص آخر أو نصوص أخرى في مستوى إبداعه، (من خلال الاقتباس، الانتحال، التلميح، المعارضة... الخ) وفي مستوى قراءته وفهمه، بفضل الربط الذي يقوم به القارئ"⁽⁵⁾.

أما في المعجم الإنجليزي « dictionary of literary terms and literary theory » فهو "تحويل النظام الإحالي أو الأنظمة الإحالية إلى نظام إحالي آخر أو أنظمة إحالية أخرى ولكن رغم ارتباط النصوص ببعضها ببعض إلا أنه لا ينفى تفرد النص الجديد"⁽⁶⁾.

(1) - أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، مؤسسة الرسالة، ط2، 1986، مادة [ن. ص]، ج3، ص843.

(2) - نفسه: ج3، ص843.

(3) - أحمد رضا، معجم متن اللغة، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، 1960، ص472.

(4) - إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، ج1، دار العودة، أسطبول، تركيا، 1989، ص926.

(5) - Le petit Larousse compact, Le premier du siècle, Canada, Juillet2000, P555.

(6) - J.A.Cuddon, dictionary of literary terms and literary theory, third edition, printed in England by clays, LTD, 1991, P454.

أما في الاصطلاح: فهو منهج نقدي أطلق حديثاً، وأريد به تقاطع النصوص وإقامة الحوار بينها، كما يقول عنه جيرار جنيت في كتابه "جامع النص" *architexte* "يهمني النص حالياً من حيث تعاليه النصي، أي أن أعرف كل ما يجعله في علاقة خفية أو جلية مع غيره من النصوص"⁽¹⁾.

إذن فمصادر التناص متعددة ومتباينة فيما بينها إلا أنها تصب في منبع واحد وهو النص نفسه؛ لأن النص "عبارة عن نسيج من المصقات والتطعيمات؛ إنه لعبة منفتحة ومغلقة في الوقت ذاته"⁽²⁾.

فتعاريف النقاد للتناص عديدة، إلا أنها تصب في كون واحد هو: أن التناص يمثل "حوارا، رباطا، اتحادا، تفاعلا بين نصين أو عدة نصوص"⁽³⁾.

وظاهرة التناص بدت واضحة جلية في المعجم الشعري لأبي الحسن الششتري وهذا ما سنبينه من خلال التناص القرآني والتناص الشعري والتاريخي، كما سيأتي:

1- التناص القرآني:

لقد شكل القرآن الكريم بفضل فصاحته وبلاغته التي تحدى بها الله تعالى فصحاء العرب، نصا مقدسا ومصدرا إعجازيا أحدث ثورة فنية على معظم التعبيرات التي ابتدعها العربي شعرا ونثرا، وقد سعى إليه الشاعر في هذه المدونة لترقية أبعاده اللغوية والفكرية؛ لأنه العروة الوثقى التي يتمسك بها، ونحن إذ نتأمل قصائده الصوفية "نحاول قراءتها واستنطاق حروفها وكلماتها، يتبين لنا بوضوح محاوره النص الغائب المتمثل في القرآن الكريم ومدى العلاقة المتشابكة بين النص الغائب ونصنا الحاضر.... فالإشارة القرآنية، تغني النص الشعري، وتكسبه كثافته التعبيرية وتعطيه تطابقا بين وظيفة الإشارة وسياق المعاني"⁽⁴⁾.

كما أن للقرآن الكريم مكانته في نسج قصيدة التصوف "عن طريق التآلف بين لغة القرآن ولغة الشعر، والانسجام بين الموضوع الشعري ومعادلة المضمون

(1) - جيرار جنيت، مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمان أيوب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، المغرب، 1986 ص90.

(2) - عبد العاطي كيوان، التناص القرآني في شعر أمل دنقل، مكتبة النهضة المصرية، المنصورة، 1998، ص 20.

(3) - عمر أوكان، لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارث، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1991، ص 29..

(4) - محمد بنعمارة، الصوفية في الشعر المغربي المعاصر، (المفهوم والتجليات) شركة النشر والتوزيع، ط1، المغرب، 2001، ص 10.

القرآني"⁽¹⁾، وسأحاول أن أحصر دراستي في إثبات النص الغائب في ثنايا القصيدة العمودية الصوفية من ديوان الششتري، وهذا سيستلزم مني استبطان النص الحاضر للعثور على إحياءات النص الغائب، مما يستدعي قراءةً تأويليةً لا تكثر كثيراً بظاهر النص الحاضر، لأن الشاعر يريد باستمرار الوصول إلى مبتغى معين من كل هذا حتى نقع معه في ذلك التناس مع آي القرآن الكريم التي يستحضرها ومثال ذلك قول الشاعر: (2)

وسر نحو أعلام اليمين فإنها سبيل بها يمن فلا تترك اليمين

إن أول ما يصادفنا في هذا البيت، هذا التناس التآلفي وبالآخرى تناس إشاري إلى الآيتين الكريمتين من سورة الواقعة في قوله تعالى: ﴿ فَأَصْحَابُ الْمَيْمَنَةِ مَا أَصْحَابُ الْمَيْمَنَةِ ﴾⁽³⁾ ، وقوله أيضاً: ﴿ وَأَصْحَابُ الْيَمِينِ مَا أَصْحَابُ الْيَمِينِ ﴾⁽⁴⁾ .

فالشاعر قد لجأ إلى استخدام الكلمات (اليمين، اليمن، اليمين) الدالة على النهج الصحيح، وهي دعوة منه لمريديه ومحبيه إلى السير في هذا الاتجاه، لأنه المقصد الأسمى، لما له من دلالات روحية سامية، ويقصد بها الشاعر هنا إتباع شيوخه وأساتذته الذين أخذ عنهم مذهب الصوفي وارتقى به إلى أعلى المراتب.

فهو إذاً استقى كل هذه المعاني الروحية السامية من القرآن الكريم لما لهذه الفئة من مكانة خاصة عند الله سبحانه وتعالى يوم لا ظل إلا ظله، يقول تعالى: ﴿ فَأَمَّا مَنْ أُوْتِيَ كِتَابَهُ بِيَمِينِهِ سَوْفَ يُحَاسَبُ حِسَابًا يَسِيرًا ﴾⁽⁵⁾ .

فدلالة اليمين والميمنة في القرآن الكريم هي الرفعة والسمو، والتعظيم بشأن أصحابها؛ لأنها الفئة المقربة عند الله - تعالى - والشاعر سعى نحو هذه الدلالة القرآنية؛ لأنه لم يجد سوى الملجأ القرآني، ليستل منه عبارات وألفاظ تشكل دلالات تحاورت مع الدلالة التي قبلها، ولكنه صهرها في ذاته؛ لأن القرآن الكريم "مصدر إلهام للذات الشاعرة، تنقياً لظلال لغته، وتتأمل في حضرة الكلام الإلهي، وتتهل من ينابيعه

(1) - محمد بنعمارة، الصوفية في الشعر المغربي المعاصر، (المفهوم والتجليات)، ص 155.

(2) - الديوان، ص 73.

(3) - الواقعة، الآية 08.

(4) - الواقعة، الآية 27.

(5) - الانشقاق، الأيتان 07، 08.

المختلفة، وتزود ما شاء الله لها من إعجازه، وتنوع أساليبه، واختلاف إشارات، ووفرة مخاطباته، وتستمد الذات المبدعة شاعريتها البشرية من شاعرية النص القرآني⁽¹⁾.

ولا يزال الشاعر يبدع لحظات إيمانية مضيئة بصفاء القرآن يقول:⁽²⁾
 ولوحا إذا لاحت سطور كياننا
 له فيه وهو اللوح والقلم الأدي
 إلى أن يقول:⁽³⁾

وعرشا وكرسيا وبرجا وكوكبا	وحشوا لجسم الكل في بحره عمنا
وفتق لأفلاك جواهره الذي	يشكله سر الحروف بحر فينا
وعدد شيئا لم يكن غير واحد	بألفاظ أسماء بها شئت المعنى
ويعرج والمعراج منه لذاته	لتطويره العلوي بالوهم أسرينا*

ففي هذه الأبيات يعانق الشاعر آيات القرآن الكريم، أين يتراءى له الصفاء والإشراق الرباني، فانعكس ذلك على الجانب اللغوي له، فكان معجما من المفردات القرآنية (اللوح، السطور، القلم، الأدي، القصوى، عرشا، كرسيا، برجا، كوكبا، فتق الأفلاك، أسماء، المعراج، أسرينا)، فقد وردت في هذه الأبيات ورود الرؤية التي جعلته مسافرا في ملكوت الأرض والسماء، يبحث عن حقيقته، فيعطيها بعض الدلالات القوية، ولكن لا تخرج عن سياقها المعروف حتى عند الشاعر، فعلى الرغم من التحوير والتغيير الذي أحدثه، إلا أن المعنى كان متألفا مع قوله تعالى: ﴿ بَلْ هُوَ قُرْآنٌ مَّجِيدٌ ، فِي لَوْحٍ مَّحْفُوظٍ ﴾⁽⁴⁾

وقوله تعالى: ﴿ ن وَالْقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُونَ ﴾⁽⁵⁾ وقوله: ﴿ هُوَ الَّذِي خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ فِي سِتَّةِ أَيَّامٍ ، ثُمَّ اسْتَوَى عَلَى الْعَرْشِ ﴾⁽⁶⁾ وقوله أيضا: ﴿ وَهُوَ الْغَفُورُ الْوَدُودُ ، ذُو الْعَرْشِ الْمَجِيدُ ، فَعَلَّ لَمَّا يُرِيدُ ﴾⁽⁷⁾

(1) - محمد بنعمارة، الصوفية في الشعر المغربي المعاصر، (المفهوم والتجليات)، ص 156.

(2) - الديوان، ص 74.

(3) - نفسه، ص 74.

*إسراء، ينظر: (ملحق المصطلحات الصوفية).

(4) - البروج، الأيتان 21، 22.

(5) - القلم، الآية 01.

(6) - الحديد، الآية 04.

(7) - البروج، الآيات 14 - 16.

وقوله تعالى: ﴿ وَسِعَ كُرْسِيُّهُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ ﴾ (1) وأيضاً قوله: ﴿ فَلَمَّا جَنَّ عَلَيْهِ اللَّيْلُ رَأَى كَوْكَبًا ﴾ وقوله: ﴿ أَوَلَمْ يَرِ الَّذِينَ كَفَرُوا أَنَّ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ كَانَتَا رَتْقًا فَفَتَقْنَاهُمَا ﴾ (2).

لقد لجأ الشاعر إلى استخدام كل هذه المفردات القرآنية ذات المعاني الروحية السامية، لانبهاره بعظمة الخالق؛ لأنه الله الذي لا إله إلا هو العظيم الحليم، رب السموات والأرض رب العرش العظيم، فأول ما خلقه الله هو العرش، ثم القلم وثالث شيء هو الرحمة، وعظمة القرآن من عظمة الخالق، فقد حفظه في اللوح، أما العرش فهو أعظم المخلوقات وأوسع من السموات السبع، إنه "مظهر العظمة ومكانة التجلي وخصوصية الذات، ويسمى جسم الحضرة ومكانها، لكنه المكان المنزه من الجهات الست، وهو بذلك يحيط بجميع الأفلاك المعنوية والصورية، وله باطن وظاهر، فباطنه عالم القدس، وهو عالم أسماء الحق سبحانه وصفاته حتى قيل العرش مطلقاً". (3)

وإذا كانت السموات والأرض من صفاته تعالى الفعلية فالكرسي هو "محل مظهر جميع الصفات الفعلية، فهو مظهر الاقتدار الإلهي" (4) كما وظف الشاعر لفظة "الفتق" لما لها من معنى روحي وإعجازي، مأخوذة من قوله تعالى: ﴿ أَوَلَمْ يَرِ الَّذِينَ كَفَرُوا أَنَّ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ كَانَتَا رَتْقًا فَفَتَقْنَاهُمَا ﴾ (5).

فإنه تعالى في هذه الآية الكريمة يخاطب الذين كفروا بآياته، والجاحدين لنعمه -سبحانه- ويذكرهم "أو لم يعلم هؤلاء الجاحدون أن السموات والأرض كانتا شيئاً واحداً، ملتصقتين، ففصل الله بينهما ورفع السماء إلى حيث هي، وأقر الأرض كما هي" (6)، هكذا جل جلاله في الكون، تعالى الله عن كل شيء، وله الأسماء الحسنى ﴿لِلَّهِ الْأَسْمَاءُ الْحُسْنَىٰ فَادْعُوهُ بِهَا وَذَرُوا الَّذِينَ يُلْحِدُونَ فِي أَسْمَائِهِ سَيُجْزَوْنَ مَا كَانُوا يَعْمَلُونَ﴾ (7).

بعد هذه الوقفة التأملية لعظمة الخالق، وما فيها من أسرار ربانية؛ حيث كان الشاعر سائحاً في ملكوت الله، باحثاً عن سر القدرة والعظمة الإلهية، والتي كان يطمح

(1) - البقرة ، الآية 55.

(2) - الأنبياء ، الآية 30.

(3) - عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، ص 971.

(4) - نفسه ، ص 924.

(5) - الأنبياء، الآية 30.

(6) - محمد علي الصابوني، صفوة التفسير، دار الضياء، قصر الكتاب، الجزائر، ط5، 2، 261/1990.

(7) - الأعراف ، الآية 180.

فيها للوصول، وذلك بالعروج والارتقاء من عالم الحس إلى عالم المعنى ومن شهود الملك إلى شهود الملكوت والجبروت، فالعروج والارتقاء منه لذاته. (1)

ويعرج والمعراج منه لذاته لتطويره العلوي بالوهم أسرينا

فالشاعر في هذا البيت يتناص مع النص القرآني عن طريق البنية اللفظية التي حافظ على هندستها وهي "حادثة الإسراء والمعراج" للرسول - عليه الصلاة والسلام - في قوله تعالى: ﴿سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْلًا مِّنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَى الْمَسْجِدِ الْأَقْصَى﴾ (2) وقوله: ﴿مَنْ لَّهِ ذِي الْمَعَارِجِ ، تَعْرُجُ الْمَلَائِكَةُ وَالرُّوحُ إِلَيْهِ فِي يَوْمٍ كَانَ مِقْدَارُهُ خَمْسِينَ أَلْفَ سَنَةٍ﴾ (3) وقوله أيضا: ﴿عَلَّمَ مَا يَلْجُ فِي الْأَرْضِ وَمَا يَخْرُجُ مِنْهَا وَمَا يَنْزِلُ مِنَ السَّمَاءِ وَمَا يَعْرُجُ فِيهَا وَهُوَ مَعَكُمْ أَيْنَ مَا كُنْتُمْ﴾ (4).

وقد ورد في التفسير لهذه الآية الأخيرة من سورة الحديد بأن الله سبحانه وتعالى يعلم ما يدخل في الأرض من مطر وأموات وما يخرج منها من معادن ، وغير ذلك وما ينزل من السماء من الأرزاق والملائكة والرحمة والعذاب وما يصعد إليها من الملائكة والأعمال الصالحة، حيث قرن مصطلح "الأرض" بلفظتي الولوج والخروج، أما السماء فهي النزول (من أعلى إلى أسفل) والعروج: الصعود نحو الأعلى. (5)

أما العروج عند الصوفية، فهو سلوك المقربين، وغايتهم الحق - سبحانه - دون سواه، وهذه هي غاية الشاعر الذي حاول أن يصور لنا سمو عن العالم المادي بالعروج السماوي الروحي الذي حاولت مغريات المادة أن تطمسه لأن "المادة ليست هي كل شيء في هذا الوجود، فهناك العواطف والإحساسات المبهمة الغامضة، وهناك الروح المجهولة التي هي من أمر ربي، وهناك كل الألوان اللانهائية من الشعور الإنساني والسبيل الوحيد إلى معرفتها إنما هو التخيل والتصور" (6).

كما أن هناك قصة مكررة عبر قصائد الششتري بل عبر الديوان ككل بشكل لافت للانتباه، وهي قصة موسى -عليه السلام- وخلق النعلين، وإلقائه العصا، واقتباسه

(1) - الديوان، ص 74

(2) - الإسراء ، الآية 01.

(3) - المعارج ، الآية 04.

(4) - الحديد ، الآية 04.

(5) - ينظر: محمد علي الصابوني، صفوة التفاسير، ج 3، ص 321.

(6) - أحمد أمين، النقد الأدبي، دار الكتاب اللبناني، ط4، بيروت، 1968، ص 329.

النار، وغير ذلك من الأحداث الموجودة في سورة طه والتي استقفاها الشاعر عبر تناسخاته المختلفة ومنها قوله: (1)

ومن يقتبس نار الكليم فشرطه
عوائدنا* الأهل الغليظ حجابيه
وفي الخلع للنعلين ما قد سمعته
ولا بد ترك الأهل بالطوع والجبر
وتمزيقه خرق العوائد بالقصر
مقام ولكن نيظ* بالخلق والأمر

وقوله: (2)

تأدب بيباب الدير واخلع به النعلا
وسلم على الرهبان واحطط بهم رحلا
وقوله أيضا: (3)

إذا بريق الحمى استنارا
و قل لمن شامه فإني
أوشمته فاخلع العذارا
آنست لما رأيت نارا

ففي هذه الأبيات تناسخ إشاري إلى قوله تعالى: ﴿وَهَلْ أَتَاكَ حَدِيثُ مُوسَى إِذْ رَأَى نَارًا فَقَالَ لِأَهْلِهِ امْكُثُوا إِنِّي آنستُ نَارًا لَعَلِّي آتِيكُمْ مِنْهَا بِقَبَسٍ أَوْ أَجْدٍ عَلَى النَّارِ هُدًى، لَمَّا أتَاهَا نُودِيَ يَا مُوسَى، إِنِّي أَنَا رَبُّكَ فَاخْلَعْ نَعْلَيْكَ إِنَّكَ بِالْوَادِ الْمُقَدَّسِ طُوًى﴾ (4)

فقد استلهم الششتري القصة الموسوية، لخدمة تجربته الشعرية والشعورية، وذلك من خلال التزامه، والتزام مريديه بشروط يراها إجبارية، للوصول إلى المقام الأعلى ومن تلك الشروط ترك الأهل اختيارا واضطرارا، وخلع النعلين ويقصد به عند الصوفية "ترك الجسم والنفس أو ترك الدنيا والآخرة، والاتجاه إلى الحق، اتجاهاً ينتهي إلى الفناء فيه، ثم البقاء به، وقد ألهمت القصة الموسوية القرآنية الصوفية معانٍ ومقامات متعددة أهمها {مقام خلع النعلين} و{مقام لن تراني} (5) يقول الشاعر: (6)

وعند دخولهم في الدير* ألقوا
عصاهم إذ ألموا بالجوار

(1) - الديوان، ص 43.

* عوائد: نسوة عوائد، وعود: وهن اللاتي يعدن المريض الواحدة عائدة، لسان العرب، ج3، ص319.
* نيظ: يقال: نيظ عليه الشيء علق عليه. لسان العرب، ج7، ص418.

(2) - نفسه، ص 59.

(3) - نفسه، ص 45.

(4) - طه، الآيات 9 - 12.

(5) - الديوان، ص 41، 42.

(6) - نفسه، ص40.

* كما يستخدم الشاعر خليفة الدير وهو الإنسان الكلي مظهر التجلي ومسرحه. ينظر: الديوان، ص40،

كما ألقى الكليم بها عصاه وولى بالمخافة للفرار

هنا حاور الشاعر القصة الموسوية في إلقاء العصا ، والتي ترمز عند الصوفية إلى التخلي عن كل ما يربط المرید بالحياة الدنيا^{4*}، هذه الدنيا الزائلة التي رأى فيها الششتري، أنها دار زوال وأنها بوتقة للمعاناة والألم النفسي الذي يعيشه، والتي رأى فيها أرقا زمنا يصاحب الإنسان بهومومه وآلامه التي لا تنتهي، إلا بالوصول، والارتقاء نحو الأعلى، ففي هاذين البيتين السابقين يستحضر قوله تعالى : ﴿ وَمَا تَلَكَ بِبَيْمِينِكَ يَا مُوسَى ، قَالَ هِيَ عَصَايَ أَتَوَكَّأُ عَلَيْهَا وَأَهُشُّ بِهَا عَلَى غَمِّي وَلِي فِيهَا مَآرِبٌ أُخْرَى ، قَالَ أَفَقَهَا يَا مُوسَى ، فَأَلْفَاهَا فَاذًا هِيَ حَيَّةٌ تَسْعَى ، قَالَ خُذْهَا وَلَا تَخَفْ سَنُعِيدُهَا سِيرَتَهَا الْأُولَى ﴾ (1) ، فالله سبحانه وتعالى قد اختار سيدنا موسى -عليه السلام- وألقى إليه كلماته ، فامتثل موسى لأوامره واتجه إلى جواره، والششتري سعى إلى هذا المعنى في قوله (دخولهم في الدير)، والدير رمز صوفي يعني به الكون، وقد تكرر هذا المصطلح عبر الديوان بشكل كبير .

إن التفاعل مع النصوص القرآنية وإعادة بعثها من جديد في القصائد العمودية الصوفية ، إنما هو بعث للقيم التي حاول الإنسان طمسها عبر سمرمية الزمن، فبعثها بعث لدلالات بعيدة ، واستمرارها تواصل للثقافة الدينية ولمذهب الشاعر، لأنه كان مشدودا إلى القرآن الكريم ومشاهده المؤثرة، فكان الجلال القرآني ينمو في نفسه ويلامس روحه مما جعله يستل منه ما يضيف على قصائده حركة وتدفاقا في الدلالة الجمالية؛ لأن استبطان القرآن الكريم واستدعاءه يجعل القصائد حية غنية بزخم داخلي فشطايه تفصح عما يحس به من لوعة الحب، الذي يقربه إلى اليقين.

2- التناص الشعري:

إن الدارس للقصائد العمودية الصوفية يلاحظ أن منتها مسكونا بذاكرة النصوص الشعرية العربية القديمة التي تفاعل معها الشاعر، ووظفها في نصوصه المقروءة، ومن ثم تولدت فاعلية الخلق الشعري؛ لأن الشعر العربي مدرسة إبداعية، عبرت عن الوجود الإنساني ، لذلك راح الشاعر ينهل من هذه المدرسة لما فيها من جمالية الصورة ، وأناقة اللغة وقوة الإيقاع، فعند قراءتنا لهذا البيت الشعري الذي يقول فيه:(2)

(1) - طه ، الآيات 17 - 21 .

(2) - الديوان ، ص 72 .

تَرَكْنَا حَظُوظًا مِنْ حَضِيضٍ لِحَوْظِنَا مَعَ الْمَقْصِدِ الْأَقْصَى إِلَى الْمَطْلَبِ الْأَسْنَى
عِنْدَ قِرَاءَتِنَا لِهَذَا الْبَيْتِ نَكْتَشِفُ الْمَخْزُونََ الشَّعْرِيَّ التَّرَاثِيَّ الصُّوفِيَّ
لِلشَّشْتَرِيِّ، وَهُوَ مَا يَظُنُّ عَنِ تَدَاخُلِ نَصِيٍّ وَوَاضِحٍ مَعَ نَصِّ ابْنِ الْفَارُضِ: (1)
وَإِسْمٌ خَلِيًّا مِنْ حَظُوظِكَ وَإِسْمٌ عَنِ حَضِيضِكَ وَإِنِّبْتَ بَعْدَ ذَلِكَ تَنَبَّتْ
فَالشَّاعِرُ يَتَنَاصُ مَعَ هَذَا الْبَيْتِ تَنَاصًا إِشَارِيًّا، وَيَحَاكِي لُغَتَهُ مِنْ حَيْثُ الْأَلْفَاظُ
وَدَلَالَتُهَا، فَقَدْ اسْتَحْضَرَ الْكَلِمَاتِ التَّالِيَةَ (حَظُوظًا، حَضِيضًا) وَالَّتِي تَقَابَلُ أَلْفَاظُ ابْنِ
الْفَارُضِ (حَظُوظِكَ وَحَضِيضِكَ)، فَالتَّدَاخُلُ النَّصِيَّ بَيْنَ الْبَيْتَيْنِ وَاضِحٌ جَدًّا، مِنْ خِلَالِ
هَاتَيْنِ اللَّفْظَتَيْنِ، إِضَافَةً إِلَى أَنَّ دَلَالَتَهُمَا وَاحِدَةٌ، فَكُلُّ مِنْهُمَا يَحْذِرُ الْمُرِيدَ مِنْ حَظُوظِ
النَّفْسِ، وَالِاتِّفَاتُ إِلَيْهَا يَحِيلُ إِلَى الْحَضِيضِ ﴿إِنَّ النَّفْسَ لَأَمَّارَةٌ بِالسُّوءِ﴾ (2)، لِأَنَّ اللَّحُوظَ
لِغَيْرِ اللَّهِ، وَالِانْتِشَالُ بِهِ لِهَوِّ التَّنَاسُقِ إِلَى الدَّرَكِ الْأَسْفَلِ، لِذَلِكَ عَبَّرَ عَنِ حَظُوظِ النَّفْسِ
بِالْحَضِيضِ، وَالْحَظُوظُ أَنْوَاعٌ فَقَدْ حَدَّدَهَا ابْنُ عَجِيْبَةَ فِي كِتَابِهِ اللَّطَائِفُ الْإِيمَانِيَّةُ وَقَالَ:
"الْحَظُوظُ ثَلَاثَةٌ: حَظُوظُ جِسْمَانِيَّةٍ تَتَمَتَّعُ النَّفْسُ بِلَذَّةِ الْمَطَاعِمِ وَالْمَشَارِبِ... وَحَظُوظُ قَلْبِيَّةٍ
كَحُبِّ الْمَالِ وَالرِّيَاسَةِ وَالجَاهِ... وَحُبِّ الْمَدْحِ وَالثَّنَاءِ وَالتَّعْظِيمِ... وَهَذِهِ أَقْبَحُ مِنَ الْأَوْلَى
وَأَصْعَبُ مِنْهَا عِلَاجًا، وَحَظُوظُ رُوحَانِيَّةٍ كَطَلْبِ الْكِرَامَاتِ وَالْوُقُوفِ مَعَ الْمَقَامَاتِ
وَحِلَاوَةِ الطَّاعَاتِ" (3).

إِنَّهُ لَتَفَاعُلٌ نَصِيٍّ سَاعِدٌ عَلَى نَسْجِ التَّجْرِبَةِ وَالتَّنَوُّعِ فِيهَا؛ فَالشَّاعِرُ وَلَوْعٌ بِاتِّبَاعِ
أَسَالِيْبِ الْمُتَّصِفَةِ الَّذِينَ سَبَقُوهُ فِي هَذَا الْمَجَالِ لِذَلِكَ رَاحَ يَنْهَلُ مِنْ أَشْعَارِهِمْ: (4)
وَكُلُّ مَقَامٍ لَا تَقُمُ فِيهِ إِلَّا هُوَ حِجَابٌ فَجَدَ السَّيْرَ وَاسْتَنْجَدَ الْعَوْنَا
فَبِمَجْرَدِ قِرَاءَةِ الْمَقْطَعِ الْأَوَّلِ مِنْ هَذَا الْبَيْتِ نَسْتَحْضِرُ قَوْلَ ابْنِ الْفَارُضِ: (5)
وَكُلُّ مَقَامٍ مِنْ سَلُوكِ قَطَعْتَهُ عِبُودِيَّةٌ حَقَّقْتَهَا بِعَبُودَةٍ

(1) - عبد الحق الكتاني، المحب المحبوب أو شرح تائية الحراق وابن الفارض في الحب الإلهي، دار الكتب العلمية، ط1، لبنان 2006، ص 66.
(2) - يوسف الآية 53.
(3) - أحمد بن عجيبة، اللطائف الإيمانية الملكوتية والحقائق الإحسانية الجبروتية، دار الكتب العلمية، ط1، لبنان، 2006م، ص 78.
(4) - الديوان، ص 73.
(5) - عبد الحق الكتاني، المحب المحبوب، ص 73.
* العبودية: أعلى من العبادة، محلها السر. أما عبادة: محلها البنن وهي إقامة الأمر، للاطلاع أكثر ينظر: الموسوعة الصوفية، ص 870.

فالتداخل النصي بين البيتين واضح جدا وخاصة في بداية الشطر الأول " وكل مقام" ويكفي للقارئ قراءة هذا المقطع ليكتشف خيوط هذا التداخل ؛ فغرض الشاعرين واحد هو الدعوة إلى هذه المقامات والأحوال التي يعيشها المتصوف، لكن الموضوع يختلف؛ فالششتري يخاطب مريديه ويحذرهم من الوقوف في المقامات التي تحجبهم عن الحق أو الوصول ، فيجب عليهم المجاهدة المستمرة للوصول إلى المبتغى. وأما ابن الفارض فيؤكد وقوفه في المقامات ، وقطعه لها، من خلال تجربته الطويلة وخبرته ، وبخاصة مقامات السلوك، وكل مقام قطعه عبودية تحققت بالعبودة. نواصل مع الشاعر رحلته التناصية، ليضعنا في رحاب شاعر آخر من رواد الشعر العربي القديم، شاعر الخمرة الحسية "أبو نواس"، يقول الششتري في وصفه للخمرة الإلهية: (1)

هل لكم في شرب صهبا مزجت	فهي ما بين اصفرار واحمرار
ولها عرف إذا ما استنشقت	أطربت في دنها قبل انتشار
وإذا عاينتها في كأسها	ذهب العقل ولم يبق استتار
نست تدري الكأس من خمرتها	قد صفا الكل صفاء إذ تدار
فكأن الشمس حلت قمرا	وكان النور للنور قرار

إلى أن يقول: (2)

أحرق أحشاؤه ثم اغتدى يكشف الأسرار مخلوع العذار

الشاعر في هذه الأبيات يصف الخمرة لونها وصفاءها، وما تتركه في شاربها وللخمرة ظاهر وباطن ولا يدرك الخلق إلا ظاهرها، فقديما كان الشعراء يقفون من الخمرة عند حدودها الظاهرة، فطفقوا يصفون لونها وشعاعها والكأس والنديم ومجالس الشراب، فهم قد ألموا بها كما ألموا بالمرأة، إذا استنفذوا القول في ملامحها وقسماتها جميعا حتى بدت كحمياء كثيرة الأصباغ. (3)

وما على الشعراء المتصوفة إلا استعارة أساليب الشعراء الغزليين والخمريين للتعبير عن مشاعرهم التي رأوها أنسب وسيلة لبلوغ غايتهم، فالمرأة والخمرة عندهم وسيلتان لا غايتان.

(1) - الديوان ص 44، 45.

(2) - نفسه، ص 45.

(3) - ينظر: إلبا الحاوي، فن الشعر الخمري وتطوره عند العرب، دار الثقافة، بيروت، 1981، ص 07.

وهذا ما حدى بالششتري إلى اتكائه على الخمرة الصوفية للتعبير عن خلجات نفسه فوظف الخمرة النواسية في قصيدة "مدعي الحب" : (1)

صفراء لا تنزل الأحزان ساحتها	لو مسها حجر مسته سراء
قامت بإبريقها والليل معتكر	فلاح من وجودها في البيت لألاء
فأرسلت من فم الأبريق صافية	كأنما أخذها بالعين إغفاء
رقت في الماء حتى ما يلائمها	لطافة وخف عن شكلها الماء
فلو مزجت بها نورا لمازجها	حتى تولد أنوار وأضواء

التناص هنا تألفي من حيث البنية اللفظية في وصف الخمرة، وتخالفي من ناحية البنية الدلالية؛ لأن الخمرة عند أبي نواس رمز للمتعة الكاملة والجمال والعظمة المثالية فغرضه الأسمى في الحياة هو إمتاع النفس بالخمرة، وهو لا يرجو نعيم الآخرة؛ لأن جنته في الدنيا، والسعادة الكبرى، وجنة النعيم عنده في الحياة الدنيا (2) أما الششتري فالخمرة عنده رمز للانتشاء الروحي، وإيماء لما يحسه الصوفية من أذواق عالية؛ فهي شراب المحبين العاشقين، وهذا لا يدرك إلا من ذاق حلاوة الحب الإلهي، ووصل إلى حال السكر الذي يكون فيه مع المحبوب يناجيه ويقتبس من نوره (3).

ولا يزال الشاعر يتعايش مع نصوص أبي نواس يقول : (4)

أيها اللائم رفقا	بالذي قد ذاب عشقا
لا يرد العتب صبا	بل يزيد الصب شوقا

فالمتمأمل لهاذين البيتين يتبادر إلى ذهنه مباشرة قول أبي نواس: (5)

دع عنك لومي فإن اللوم إغراء وداوني بالتي كانت هي الداء

إن طريقة التفاعل بين النصين تكمن في مدى قدرة الشاعر على استحضار هذه المفردات والأفكار وتحويلها وفق ما يلائم تجربته الخاصة مع إجراء بعض التغيير وكان تناصا تألفيا بتقنية التخالف؛ لأن كلا الشاعرين يعيش حالة صراع، فالششتري يعيش حياة صراع داخلي، صراع من أجل الوصول إلى الذات العليا، بعيدا عن كل ما هو أرضي، وتحقيق الاتصال الروحي، ويعيش أبو نواس هو الآخر صراعا ولكنه

(1)- الحسن بن هانئ (أبونواس) ، الديوان ، دار صادر بيروت ، ط1 ، بيروت لبنان 2001 ، ص7.

(2)- ينظر: موهوب مصطفى، المثالية في الشعر العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982، ص 430.

(3)- ينظر: سالم عبد الرازق سليمان المصري، شعر التصوف في الأندلس، ص126.

(4)- الديوان، ص 56.

(5)- الحسن بن هانئ (أبو نواس) ، الديوان، ص7.

صراع خارجي، فقد عاش في عصر الإباحية وأضطراب القيم الأخلاقية، لذلك حرص على ذكر لوم اللائمين، ليظهر بصورة غير مباشرة شدة تعلقه بالخمرة. وعلى العموم فإن نصوص الشاعر شكلت لنا أرضية معرفية أثبتت فيها ثقافة الشاعر الواسعة التي عادت بنا إلى مرجعياته الأصلية، مما يؤكد بعده الثقافي وتواصله مع مختلف النصوص العربية، لإعطاء قيمة لقصائده الصوفية.

3- التناص التاريخي:

استلهم الششتري في قصائده كثيرا من موارثه التاريخي العربي الإسلامي وأورد أسماء تاريخية مشهورة، تعطي دلالات تسند المعنى الذي يريد التعبير عنه واستلهامه لهذا التاريخ، إنما هو بعث وتدعيم لأفكاره وتأويلاته وتقوية لمعانيه، كما تعتبر دليلا وحجة لما ذهب إليه من آراء وتصورات.

وقد تنوعت أشكال التناص عند الششتري، فقد يكون من التاريخ الأدبي أو التاريخ الإسلامي أو الموروث الثقافي ومن أمثلة ذلك قوله: (1)

غير ليلى لم يرى في الحي حي سل متى ما ارتبت عنها كل شيء
كل شيء سرها فيه سرى فلذا يثنى عليها كل شيء

وقوله أيضا: (2)

يا قادما من ديار ليلى عطر من نشوك القدوم

وقوله: (3)

ظلمت تسأل عن نجد وأنت بها وعن تهامه هذا فعل متهم
في الحي حي سوى ليلى فتسأله عنها سؤالك وهم جر للعدم

ففي هذه الأبيات لجأ الشاعر إلى التناص من التاريخ الأدبي مستمدا تعابيره من قصص المحبين الذين اشتهروا بحبهم وهيامهم في مختلف القبائل العربية كنجذ وتهامة واستدعاء بعض الشخصيات العربية كليلي التي ترمز إلى الوجود المطلق الظاهر في كل شيء المتجلي في كل مظهر (4).

(1) - الديوان، ص 81.

(2) - نفسه، ص 67.

(3) - نفسه، ص 65.

(4) - نفسه، ص 81.

وقد يستمد الشاعر تناصه التاريخي عن طريق ذكر أسماء لأعلام التصوف المشهورين والمميزين ، وهذا ما نجده في نونيته المشهورة والمهمة في تاريخ التصوف للشاعر والتي تدل دلالة واضحة على عمق ثقافته وفلسفته، ومصادر هذه الفلسفة وتنوعها، حيث تشتمل القصيدة على أزيد من عشرين اسما من أسماء أعلام التصوف في المشرق والأندلس إضافة إلى ذكر أسماء لبعض الفلاسفة اليونانيين أمثال سقراط وأفلاطون وأرسطو ومن أمثلة ذلك : (1)

وبث الذي ألقى إليه وماضنا	وهام أرسطو حتى مشى من هيامه
فقال أنا من لا يحيط به معنى	و ذوق للحلاج طعم اتحاده
.....
أشار بها لما محاه عنده الكونا	وانطلق للشبلي بالوحدة التي
يخاطب بالتوحيد صيره خدنا	وكان لذات النفري مولها
	إلى أن يقول: (2)

وأظهر منه الغافقي لما خفى وكشف عن أطواره الغيم والدجنا

فالشاعر من خلال سرده لأسماء هؤلاء الأعلام يحاول الكشف عن جذور المدرسة الصوفية الأندلسية، وهي جذور فلسفية صوفية مشرقية. كما أنه يلجأ إلى ذكر مثل هذه الشخصيات التراثية والفلسفية تدعيما لمنزلته الفكرية والفلسفية، وترسيخا لنزعات هؤلاء الأشخاص الفلسفية والعلمية المتنوعة

(1) - الديوان، ص 75.

(2) - نفسه ، ص 76.

ثانياً: الحضور المكثف لأسماء الشخوص في القصيدة العمودية الصوفية:

1- أعلام الفلسفة اليونانية :

إن التكتيف من أسماء الشخوص والأعلام في القصيدة العمودية الصوفية من ديوان الششتري، يؤكد بشكل جلي أن أشعاره لم تقتصر على تصوير الوقائع العالقة بالذات أي "الأنا"، أنا الشاعر فحسب بل استحضرت الآخر استحضاراً يكشف إما عن موقعه من قلب الشاعر، وإما عن وزنه في بناء تصوره وضبط مواقفه اتجاه الكثير من الظواهر والقضايا التي يؤمن بها.

ولإثبات هذه الظاهرة في المعجم الشعري لأبي الحسن الششتري، لنا أن نستأنس ببعض الشواهد من أشعاره على سبيل المثال لا الحصر، ومنها هذه الأبيات المأخوذة من نونيته المشهورة، وهي من أهم قصائده في تاريخه الفكري ومن مطولاته أيضاً حيث يبلغ عدد أبياتها (69 بيتاً)، وذكر فيها حوالي خمسة وعشرين شخصية، يقول الششتري⁽¹⁾:

وتيم* الباب الهرامس كلهم	وحسبك من سقراط أسكنه الدنا*
وجرد أمثال العوالم كلها	وأبدأ* أفلاطون في أمثل الحسنى
وهام أرسطو حتى مشى من هيامه*	وبث الذي ألقى إليه وماضنا
وكان لذي القرنين عونا على الذي	تبدى له وهو الذي طلب العينا*
ويبحث عن أسباب ما قد سمعتهم	وبالبحث غطى العين إذ رده غينا*

إن هذه الأبيات الخمس استحضرت خمسة أسماء لشخوص هي (الهرامس سقراط، أفلاطون، أرسطو، ذو القرنين)، وهو استحضار لشخصيات تاريخية في الثقافة اليونانية، وكأن الشاعر قد اختزل الزمن، واختصره إلى الحد الذي يتعاقب فيه الماضي

(1) - الديوان، ص 74، 75.

* تيم: التتيم: هو التعبد.

* الدن: هي الأنية الكبيرة التي تغرس في الأرض، أسفلها ضيق وأعلىها واسع، ويقال لها (الراقود) ينظر: ابن عجيبة: اللطائف الإيمانية، ص 122.

* أبدأ: ورد في شرح ابن عجيبة "أبراً" يقول: وأبرأ أي أنشأ العقل أفلاطون في أمثل الحسنى أي جعله ناشئاً فيها وملازماً لها إذا كان موافقاً للحق، (اللطائف الإيمانية، ص 123).

* الهيام: نوع من القلق في طرب، فكان مشي أرسطو وهيامه طرباً من ما حصل وطالبا لما لم يحصل قوله (بث الذي ألقى وما ضنا) أي أن أرسطو بث ما ألقى إليه عقله من العلم والحكمة فعلمها للناس وما ضنا أي ما بخل بشيء منها.

* العين: مصطلح صوفي وعين البحث والطلب عند الصوفية هو الله تعالى وليس سواه.

* الغين: حجاب رقيق يزول بالتصفية ونور التجلي ببقاء الإيمان معه.

مع الحاضر، فيصبح الماضي بتجلياته وزخمه التاريخي صورة مجسدة في الراهن كي تزكي الواقع وتكشف عما فيه من تواصل وتجدد وامتداد للفلسفة اليونانية في عالم التصوف، عالم الشاعر الذي أراد أن يؤصل جذوره بالرجوع إلى الثقافة اليونانية من خلال هذه الأسماء.

الهرامس: وهي شخصيات وهمية عرفت في الكتب العربية نقلا عن مصدر يوناني، وأثرت هذه الشخصيات وكتبها في الفلسفة الإسلامية عامة، والتصوف الإسلامي خاصة، وقد أثبت البحث الحديث أن المجموعات الهرسية؛ إنما هي من وضع أمونيوس ساكاس أستاذ أفلاطون. (1)

سقراط: فيلسوف ومفكر يوناني عاش بين سنتي 469 ق.م و 399 ق.م. (2)

أفلاطون: فيلسوف يوناني عاش بين سنتي 428 ق.م و 348 ق.م تتلمذ على يد سقراط وهو مؤسس مدرسة بأثينا عرفت بالأكاديمية سنة 387 ق.م. (3)

أرسطو: فيلسوف يوناني عاش بين 384 ق.م و 322 ق.م وقد تتلمذ في الأكاديمية على يد أفلاطون. (4)

ذو القرنين: هو الاسكندر اليوناني ملك الشرق والغرب، فسمي ذا القرنين، وكان ملكا مؤمنا عادلا مكن له الله في الأرض فعدل في حكمه وأصلح، عاش في الفترة بين عيسى عليه السلام ومحمد صلى الله عليه وسلم، وقيل إن الذين ملكوا الأرض أربعة: مؤمنان (سليمان وذو القرنين) وكافران (النمرود وبختنصر). (5)

فاستحضر الشاعر لهذه الرموز الفلسفية في الثقافة اليونانية إنما هو بعث للتراث الإنساني الفلسفي الذي عانق التجربة الصوفية بكل تجلياتها، وكلها شخصيات عاشت في زمن متقارب تاريخيا وكان هدفهم واحدا تقريبا، فعين الطالب، والبحث عندهم هو الله تعالى وليس سواه.

(1) - الديوان، ص 70.

(2) - ينظر: محمد عبد الرحمان مرحبا، من الفلسفة اليونانية إلى الفلسفة الإسلامية الموسوعة الفلسفية الشاملة، عويدات للنشر والطباعة، بيروت لبنان، (د. ط)، 2000، مج1، ص 93، 94.

(3) - ينظر: سليم بابا عمر وباني عميري، اللسانيات العامة الميسرة، دار أنوار، الجزائر، 1990م، ص 139، 140.

(4) - ينظر: نفسه، ص 139.

(5) - ينظر: ابن كثير القرشي، تفسير القرآن العظيم، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، 1966، ط1، ج4، ص 418.

ولأن التجربة الصوفية تنفي كل ما هو أرضي، وتأبى أن تتشغل به، وتتصرف
لكليا إلى ما يساندها في البحث عن المجهول، عن حقيقة الحقائق، هكذا فعل أفلاطون
في جمهوريته حينما تحدث عن العالم المثالي أو عالم المثل، حيث الحقائق المطلقة
والأفكار الخالصة، والمفاهيم الصافية النقية، بعيدا عن هذا العالم الطبيعي المادي الذي
اعتبره ناقصا ومزيفا وزائلا، وما هو إلا صورة مشوهة ومزيفة لعالم المثل، وبتعبير
آخر ما هو إلا محاكاة لعالم المثل، والأفكار الخالصة.

وهذه النظرة إلى العالم أو الكون ربما قد سبقه إليها أستاذه سقراط - فكلنا نعلم -
أن أفلاطون تتلمذ على يده، إلا أنه لم تصلنا الكثير من أخباره، فهو لم يترك لنا أثرا
مكتوبا فقد عرفناه من خلال بعض المصادر التي تناولته كأرسطوفان وأفلاطون
وأرسطو⁽¹⁾، إذا وهم تلاميذه، ثم جاء من بعده أرسطو الذي لديه آراءه الخاصة أيضا.
ثم ينتقل الشاعر إلى الحديث عن ذي القرنين، فقد قيل بأن أرسطو كان وزيراً
له، يستعين به في أمور الحكمة وتدبير المملكة، وإن كان على غير دينه⁽²⁾، والشاعر
في هذه الأبيات تناول ذي القرنين بأنه كان يبحث عن عين الحياة يقول⁽³⁾:

وكان لذي القرنين عوناً على الذي تبتدى له وهو الذي طلب العينا

وعين الحياة كما ورد في الموسوعة الصوفية هو مظهر الحقيقة الثابتة من هذا
الوجود، وباطن الاسم (الحي) الذي من تحقق به، شرب من عين الحياة⁽⁴⁾، فعثر عليها
الخضر - عليه السلام - وحرماها ذو القرنين الذي مكن له الله في الأرض، يقول تعالى:
﴿إِنَّا مَكَّنَّا لَهُ فِي الْأَرْضِ وَآتَيْنَاهُ مِنْ كُلِّ شَيْءٍ سَبَبًا﴾⁽⁵⁾، فسببا الأولى هي العلم
والثانية منزلاً، وطريقاً ما بين المشرق والمغرب⁽⁶⁾ إلا أنه رد بحثه عنها غيباً، وهو
الذي كان يبحث عن أسباب ما قد سمعتم في القرآن الكريم: ﴿حَتَّىٰ إِذَا بَلَغَ مَغْرِبَ
الشَّمْسِ وَجَدَهَا تَغْرُبُ فِي عَيْنٍ حَمِئَةٍ وَوَجَدَ عِنْدَهَا قَوْمًا قُلْنَا يَا ذَا الْقُرْنَيْنِ

(1) - للاطلاع أكثر عن حياة سقراط، ينظر: محمد عبد الرحمن مرحبا، من الفلسفة اليونانية إلى الفلسفة الإسلامية، الموسوعة
الفلسفية الشاملة، ص 93، 94.

(2) - ابن عجيبة، اللطائف الإيمانية، ص 123.

(3) - الديوان، ص 74.

(4) - عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، ص 887.

(5) - الكهف، الأيتان 84، 85.

(6) - ينظر: محمد بن جرير الطبري، جامع البيان في تفسير القرآن، طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرعاية
الجزائر، 1989 ص 338.

إِمَّا أَنْ تُعَذِّبَ وَإِمَّا أَنْ تَتَّخِذَ فِيهِمْ حُسْنًا⁽¹⁾ وقوله أيضا: ﴿حَتَّىٰ إِذَا بَلَغَ مَطْنِعَ الشَّمْسِ وَجَدَهَا تَطَّلُعُ عَلَىٰ قَوْمٍ لَمْ يَجْعَلْ لَهُمْ مِّنْ دُونِهَا سِتْرًا﴾⁽²⁾ ، وغيرها من الآيات التي تحدثت عنه في سورة الكهف وكيف أنه صال وجال في مشارق الأرض ومغاربها، بحثا عن عين الحياة ، وعلى الرغم من حرصه الشديد عليها، حرمها وتغطت عنه⁽³⁾، وهذا ما يفسر قول الشاعر: (غطى العين إذ رده غينا) أي رد بحثه عنها غطاء وحجابا وسترا يقول:⁽⁴⁾

ويبحث عن أسباب ما قد سمعتم وبالبحث غطى العين إذ رده غينا

فهذا الترابط وهذه المحاورة التي عانق بها الشاعر الماضي وعادت بنا إلى هذه الشخصيات التاريخية، إنما هو استدعاء يحمل تداعيات معقدة ترتبط بقصص تاريخية وأسطورية ، وتشير قليلا أو كثيرا إلى أبطال وأماكن تنتمي في ذلك إلى ثقافات متباعدة في الزمان والمكان⁽⁵⁾، لذلك استدعى هذه الرموز التاريخية كمعادل موضوعي لتجربته الذاتية ، والتي لها الدور الفعال في هذا المنحى الصوفي الفلسفي، وليس ذلك بغريب على الششتري، فهو الذي اعتنق مذهب وحدة الوجود.

2- أعلام التصوف في العصر العباسي :

فإذا كان استحضار الشاعر لأسماء الشخوص في الأبيات السابقة قد ساعده على إقامة مقاربة بين الماضي والراهن، فإن استحضاره لأسماء شخوص آخرين في عصر معقد يعج بالفوضى والمشاحنات والغلاء الفاحش، في وقت كان فيه أصحاب السلطة لا يألون جهدا في استخدام أي وسيلة لضمان بقاء سلطانهم، وكذلك أصحاب الأموال الطائلة والخاسر في كل هذا فهو العامة من الناس الذين لم يملكوا حتى الرفض أو التمرد⁽⁶⁾ إنه العصر العباسي، حيث نجد التصوف بأنواعه، كتيار معاد لتيار اللهو والمجون يقول الششتري⁽⁷⁾:

(1) - الكهف ، الآية 86.

(2) - الكهف ، الآية 90.

(3) - ابن عجيبة، اللطائف الإيمانية ، ص 123.

(4) - الديوان، ص 75.

(5) - ينظر: محمد مفتاح، إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، بيروت ، ط1، 1985، ص 65.

(6) - ينظر: شوقي ضيف، في الحياة السياسية والاجتماعية، العصر العباسي الثاني، دار المعارف، القاهرة، ط2، ص 09 وما بعدها.

(7) - الديوان، ص 75.

وذوق للحلاج طعم اتحاده*
فقال أنا من لا يحيط به معنى
فقل له ارجع عن مقالك قال لا
شربت مداما كل من ذاقها غنى
وانطلق للشبلي* بالوحدة التي
أشار بها لما محاه عنده الكون
وكان لذات النفري مولها
يخاطب بالتوحيد صيره خدنا
وكان خطيبا بين ذاتين من يكن
فقيرا ير البحر الذي فيه قد غصنا
وأصمت للجني تجريد خلقه
مع الأمر إذ صارت فصاحته لكذا*

لقد ذكر الشاعر في هذه الأبيات مجموعة من الشخصيات المعروفة في التاريخ الصوفي، والتي كانت لها مواقف وأفعال خلدها لهم التاريخ ومنهم الحلاج (244هـ-309هـ)، فهو صاحب طريقة وفلسفة خاصة، بحث عن المعنى الرمزي الذي يرفع دعاء الروح إلى الله، وتذوق حقائق الإيمان، وأحيا في قلوب الكثيرين الرغبة في الإصلاح الأخلاقي الشامل للجماعة الإسلامية عبر طريقته التي مال فيها إلى الكشف والبعد عن الأسرار، وإعلان رؤيته وأفكاره بتجرد على المألخا لأسلوب الصوفية، ويبدو أنه دفع ثمن جرأته في دعوة من يأخذون بظاهر الشريعة إلى طريقته، ومحاولته ربط الحياة بالروح، والاختلاط بالعوام على اختلاف مذاهبهم وطرائقهم، وبت بذرة التمرد وإعلان الرأي بحرية، وقد روى عن صديقه الشبلي* أنه حين رأى الحلاج مصلوبا في إحدى المرات قال له: (ألم أنهك عن العالمين).⁽¹⁾

فالحلاج شخصية جدلية تباينت اتجاهها المواقف والآراء، وأثارت أبناء عصرها وأثرت في محيطها تأثيرا امتد إلى ما بعد رحيلها، وحتى إلى أيامنا الحاضرة، كما أثرت في الشاعر أيضا؛ الذي أفرد له بيتين بين من خلالهما كيف اهتدى الحلاج بعقله إلى الحق، حيث عقل حينما ذوق طعم اتحاده بالذات الإلهية، فأنشد حين غاب عن وجوده في شهود محبوه (أنا من لا يحيط به معنى) فقل له: ارجع عن مقالك، وإلا قتلك سيف الشريعة، فقال: لا، شربت مداما كل من ذاقها غنى.

* لكنا: لكن، اللكنة: عجمة في اللسان وعي، يقال: رجل ألكن بين اللكن. الألكن الذي لا يقيم العربية من عجمة في لسانه، لكن، لكنا وكنة ولكونة. ينظر: ابن منظور، لسان العرب، ج13، ص390
* اتحاد، ينظر: (ملحق المصطلحات الصوفية).

* الشبلي: هو محمد بن عبد الله الشبلي الدمشقي، أبو عبد الله، بدر الدين، ابن تقي الدين (ت769هـ-1367م) من فقهاء الحنفية من كتبه: محاسن الوسائل إلى معرفة الأوائل، وأداب الحمام، الينابيع في معرفة الأصول والنفاريع، وكلها مازالت مخطوطة، ينظر: الزركلي، الأعلام، 234/6 مع الحاشية.
(1) - ينظر: أماني سليمان داود، الأسلوبية والصوفية، ص 24.

واشتهر بذلك، وذاع صيته من خلال مقولته المشهورة (أنا الحق) التي يعلن بها صراحة مذهبه بالحلول، مما أدى إلى القبض عليه وسجنه وإعدامه.

هذا عن الحلاج، ثم ينتقل بنا الشاعر إلى الحديث عن صديقه الشبل*ي (248هـ، 334 هـ)، الذي عايش أحداثه كلها، وكيف اعتنق هو الآخر مذهب وحدة الوجود، وصولاً إلى شخصية أخرى، وهي النفري (ت 354 هـ) الذي كان مستغرقاً في التوحيد، وكان خطيباً بين ذاتين، بين عالم الأرواح وعالم الأشباح، وهذا بفضل تمكنه من مقام البقاء؛ وهو رؤية العبد قيام الله على كل شيء، والباقي هو العبد الذي تصير الأشياء كلها له شيئاً واحداً، وتكون حركاته في موافقات الحق دون مخالفته، فيكون فانياً عن المخالفات، وباقياً في الموافقات. (1)

ولا يستوعب كلام هذا الخطيب الفذ ويتذوقه إلا من كان فقيراً، (فيرى البحر الذي غصنا فيه)، ويفهم الأسرار كلها؛ لأن البحر عند الصوفية تعبير عن الحال التي خصه الله تعالى بالعبد، مكن التعظيم لله، وخالص الذكر له، والانقطاع إليه (2) بحيث لا نهاية لها، ولا انقطاع، يقول تعالى: ﴿قُلْ لَوْ كَانَ الْبَحْرُ مِدَادًا لَكَلِمَاتِ رَبِّي لَنَفَذَ الْبَحْرُ قَبْلَ أَنْ تَنْفَدَ كَلِمَاتُ رَبِّي وَلَوْ جِئْنَا بِمِثْلِهِ مَدَدًا﴾ (3)، فلم يجعل الله لكلماته نهاية لأن المتكلم بها ليست له نهاية.

وأخيراً يعرّج الشاعر على العالم النحوي ابن جنّي (ت 393 هـ)، وما يتميز به من فصاحة وبراعة في مجال النحو، فقد شهد له المتنبي بقوله: (ابن جنّي أعرف بشعري مني)، وهذا الدليل على مكانته الرفيعة وذوقه الفني الراقى كونه عالماً نحويًا فذاً. (4)

إذن فهذا الاستحضار لأسماء الشخص أو العلماء في هذه الأبيات، إنما هو تعبير عن مدى تفاعل الشاعر مع الآخر وعدم انطوائيته، فهو على صلة بغيره من الناس الذين كان لهم أثر واضح عبر التاريخ الصوفي، وهذا يرجع ربما إلى استئناس

(1) - ينظر: عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، ص 670.

(2) - ينظر: نفسه، ص 665.

(3) - الكهف، الآية 109.

(4) - ينظر: مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، كتاب البلغة في تاريخ أئمة اللغة، راجعه بركات يوسف عبود، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، ط1، لبنان، 2001، ص 115.

الشاعر بأقوالهم أو تعبيراً عن إعجابه بهم، وهذه قمة التواضع والاعتراف بنبوغ الآخر.

3- أعلام التصوف في الأندلس:

بعد محاوره الشاعر للشخصيات اليونانية والشخصيات في العصر العباسي يصل بنا إلى الحديث عن شخصيات بيئته الأندلسية يقول: (1)

رسالة يقظان أقضى فتحه الحينا	ولابن طفيل وابن رشد تيقظ
يجر على حساده الذيل والردنا	كسا لشعيب ثوب جمع لذاته
به سكرة* الخلاع* إذ أذهب الوهنا*	وعنه طوى الطائي بسط كيانه
ولم ير ندا في المقام ولا خدنا	تسمى بروح الروح جهرا فلم يبيل
.....

وكشف* عن أطواره الغيم والدجنا	وأظهر منه الغافقي لما خفى
عن أعرابها لم يرفعوا اللبس واللجنا	وبين أسرار العبودية التي
فأصبح ظهرا ما رأيتم له بظنا	كشفنا غطاء عن تداخل سرها
لعزته ألبابنا وله هدنا	هدانا لدين الحق ما قد تولهت
تقدس فليات فليأخذنا	فمن كان يبغى السير للجانب الذي

ففي هذه الأبيات أورد الشاعر أسماء لخمسة شخوص هم (ابن طفيل، ابن رشد شعيب، الطائي، الغافقي)، وبذكرة لهذه الأسماء يكون الشاعر قد ساهم في تحقيق ما يسمى بالتوثيق التاريخي لمرجعياته، في مجال التصوف، من خلال ربط الفكرة بصاحبها، وهذا من خلال الوقوف عند هذه الشخصيات والتي نبدأها:

بابن طفيل: هو أبو بكر محمد بن عبد الملك بن محمد بن أحمد بن طفيل القيسي الأندلسي والقرطبي والإشبيلي أيضا، فيلسوف عرف عند الفرنجة باسم (أبو باسر Abubacer)، تحريفا لأبي بكر صاحب قصة "حي بن يقظان" المشهورة والتي ترجمت إلى عدة لغات في العالم. (2)

(1) - الديوان، ص 76.
 * سكر، مكاشفة، ينظر: (ملحق المصطلحات الصوفية).
 * الخلاع: خلعة، والخيلع والخولع، كالخبل والجنون يصيب الإنسان وقيل: هو فزع يبقى في الفؤاد يكاد يعترى منه الوسواس وقيل: الضعف والفزع، لسان العرب، ج8، ص77.
 * الوهن: الضعف في العمل والأمر وكذلك في العظم ونحوه. لسان العرب، ج13، ص453.
 (2) - ينظر: عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، ص 369.

ابن رشد: هو الوليد بن محمد بن أحمد بن رشد، فيلسوف مسلم، عاش بين (551هـ - 595 هـ)، ولد بقرطبة وعاش بين اشبيلية ومراكش. (1)

أما شعيب: فهو أبو مدين شعيب بن الحسن الأنصاري الأندلسي عاش بين (520هـ - 594 هـ)، ولد باشبيلية، وكان محي الدين بن عربي يعده من ثمانية عشر نفسا ظاهرين بأمر الله من أمر الله لا يرون سوى الله في الكون. (2)

الطائي: هو محي الدين ابن عربي لقبه الكامل المشهور "الشيخ الأكبر" ولقبه الآخر "ابن أفلاطون" ولد في مرسية (جنوب شرقي الأندلس) عاش بين (560 هـ - 638هـ) وهو من أسرة غنية كثيرة التدين، وبذلك نشأ نشأة صوفية. (3)

وأما الغافقي: فهو عبد الحق ابن سبعين توفي سنة 669 هـ الموافق لـ1270م وهو شيخ الشاعر الششتري. (4)

لقد ذكر الشاعر في هذه الأبيات بعض الشخوص بأسمائهم، وذكر بعضهم الآخر بألقابهم، وإيرادهم بهذا الشكل المكثف له تأثيره على دلالة النص، وتشكيله، وله دوره أيضا في بناء موقف الشاعر، إضافة إلى أن "اللقب يمثل إشارة توصيف وتعيين في الوقت نفسه، حيث يمكن الاعتماد على هذا المرتكز الدلالي بوصفه خطوة أولى للترقية بين أسماء الأعلام" (5)، فاستدعاء اللقب هو دلالة على تلك القيم الدينية والتاريخية التي تحملها الشخصية، ومدى تفاعل الشاعر وتأثره بكل ما يرتبط بها، إضافة إلى كونها تلفت انتباه القارئ، ليكشف عن هذه الشخصية وليعيدها لأصلها الأول.

وعلى ضوء هذه المعطيات التاريخية المرتبطة بأسماء هذه الشخوص، نتأكد المنهل الذي استقى منه الشاعر نزعته الصوفية، وهو اعتراف أيضا بنبوغ الآخر فمثلا حينما ذكر ابن طفيل وابن رشد اللذين جمعهما موضوع واحد هو قصة "حي بن يقظان" هذه القصة المشهورة التي تروى كيف يهتدي الإنسان إلى الخالق عن طريق فلسفة العقل؛ فمذهب ابن رشد وأشياعه أقرب إلى مذهب الماديين والقائلين بالحلول، لذا

(1) - ينظر: أحمد حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي، دار المعرفة، بيروت، لبنان، 8، 2004، ص 286، 287.

(2) - ينظر: ترجمته في الملحق، ص 218.

(3) - ينظر ترجمته في الملحق، ص 218.

(4) - ينظر ترجمته في الملحق، ص 219.

(5) - أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، مطابع الهيئة العامة للكتاب، مصر، 1998 ص 28.

فقد حاربه الغزالي وفند آراءه في كتابه "تهافت الفلاسفة"⁽¹⁾، أما ابن طفيل فيقول: بقدره العقل على الوصول متحرر من كل سلطة إلى المعرفة التي تنتهي له بالشرعية، فالدين يعالج ما تعالجه الفلسفة، بالإضافة إلى متطلبات الروح، غير أن رجل الدين تعلقه بالظاهر، والصوفي تعلقه بالباطن، لذلك فإن مرتبته أعلى المراتب في الإنسانية.⁽²⁾

ولقد استطاع ابن طفيل على لسان حي بن يقظان* أن يخلص إلى أن الإنسان يستطيع بنفسه معرفة الوجود من أدنى دركات الأجسام المادية إلى أرقى الصور الروحانية، عن طريق العقل حتى طلب معرفة الله، ولقد أعياه ذلك، فانقلب متصوفا وعرف الله عن طريق الكشف والمشاهدة، بإشراق نور الله على القلب، وهذا ما قصد به الششتري حين قال: (أفضى فتحه الحينا)، أي أن الاعتماد الكلي على العقل للوصول إلى المعرفة، لهو الهلاك دون شك، ولعل هذا ما أدى إلى اتهامهما (ابن رشد وابن طفيل) بالاعتزال والميل لمذهب الفلاسفة.⁽³⁾

أما أبو مدين شعيب التلمساني الصوفي المشهور، فقد تأثر به الشاعر حينما حضر له حلقة المدينة في إحدى رحلاته إلى بجاية، وقد تنبه مؤرخو الششتري إلى أثر المدينة في حياته، فعبروا عنه بالمديني، وكان من المحتمل أن يبقى الششتري مدينا طيلة حياته لولا حادثة مقابله لشيخه وأستاذه ابن سبعين في مدينة بجاية -كما ذكرنا ذلك سابقا- .

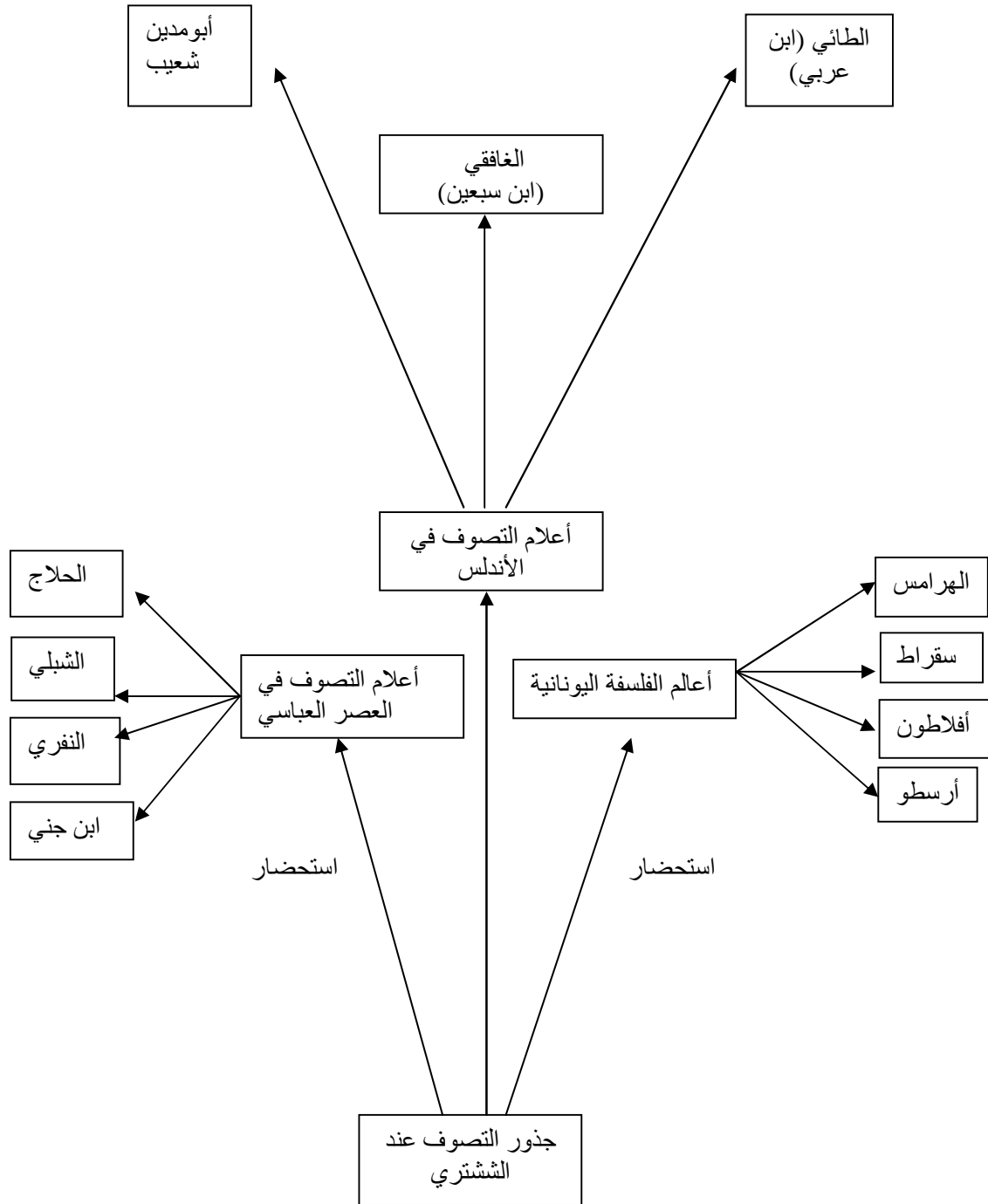
وهكذا لخص لنا الشاعر مذهبه وتصوره الصوفي من خلال العروج على هذه الشخصيات الصوفية والفلسفية عبر التاريخ الإنساني والتاريخ الصوفي، والتي بدأها بالشخصيات اليونانية وصولاً إلى أستاذه وشيخه ابن سبعين، الأب الروحي للشاعر وملخص استدعاء الشاعر لهذه الشخصيات يبينه المخطط الآتي :

(1) - ينظر: أحمد حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي، ص 287.

(2) - ينظر: عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، ص 370.

* إن عنوان هذه القصة ليس من ابتكار الفيلسوف الأندلسي ابن طفيل، وإنما هذا الاسم أوجده ابن سناء، إلا أن فحوى القصة وهدفها يختلف كل الاختلاف عند كل من الفيلسوفين، للاطلاع أكثر ينظر: مصطفى الشكعة، الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه، ص 699، 700.

(3) - ينظر: ابن عجيبة، اللطائف الإيمانية، ص 132.



شجرة التصوف عند الششتري

وهذا التوظيف لأسماء الشخوص نجده أيضا في قوله (1):

يهنيك يا سعد الوصول إليهم
فاضرب عن الأسفار* قد نلت المنى
من كان يدعي سبعينيا يرعوي*
وقوله (2):

أيا سعد قل للقس من داخل الدير
أذلك نبراس* أم الكأس بالخمير

وقد ضاق صدر الششتري بكتمه
فدعني أجر الذيل تيتها على الوري
ومن يقتبس نار الكليم فشرطه
ولا بد ترك الأهل بالطوع والجبير

وعلى ضوء هذه المعطيات التاريخية والقرآنية المرتبطة بأسماء هذه الشخوص (سعد، القس، سبعينيا، الششتري، أبي بكر، الكليم) يصوغ لنا الشاعر موقفه منها لصالح تجربته الشعرية وآرائه الصوفية والفلسفية.

(1) - الديوان، ص 39.

* السفر، محو، صحو، ينظر: (ملحق المصطلحات الصوفية).

* يرعوي: يقال: ارعوى فلان عن الجهل يرعوي ارعواء حسنا ورعوى حسنة وهو نزوعه وحسن رجوعه... وارعوى يرعوي أي كف عن الأمور، لسان العرب، ج 14، ص 328.

* نبراس: يقال للسنان نبراس وجمعه النبراس، لسان العرب، ج 6، ص 25.

(2) - الديوان، ص 42.

ثالثاً: معجم الرمز الصوفي في الموشحات والأزجال:

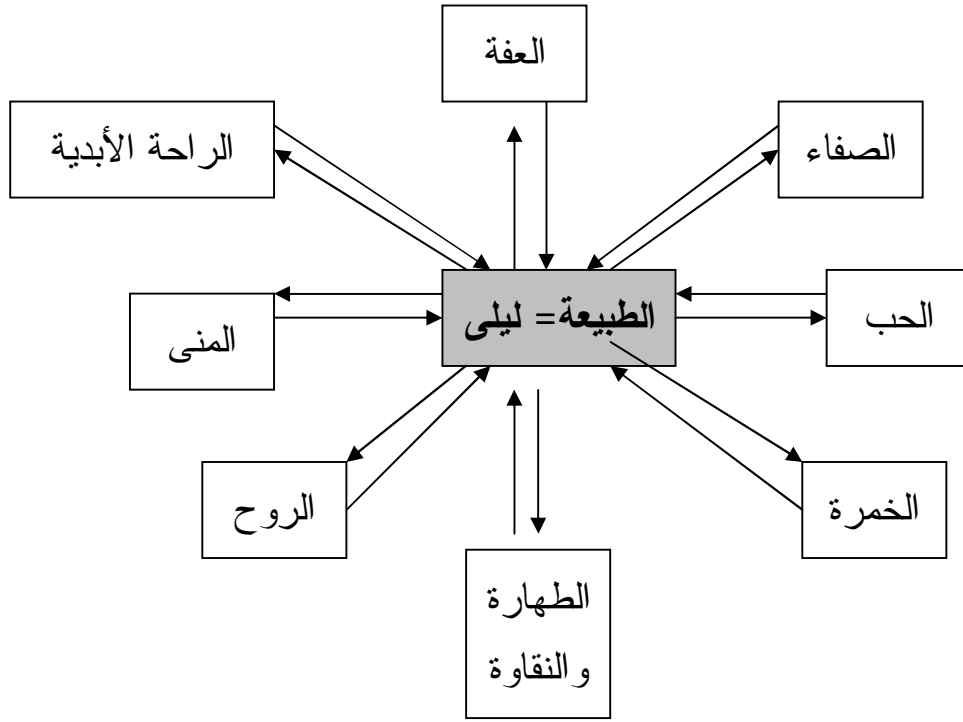
اعتمد الششتري حينما أراد التعبير عن تجربته الشعرية على معجم الرمز الموضوعي الذي استلهمه من شعر العذريين، أو شعر الحنين في الأدب العربي، أو شعر الخمريين، شأنه في ذلك شأن الكثيرين من المتصوفة الذين اعتمدوا الرمز، لأنه وافق هواهم، فهم لا يريدون البوح ببعض الأسرار الإلهية، والتي يتمنون أن تبقى حبيسة سرائرهم.

فالمتصوفة إذاً يميزون بين أسلوبين تعبيريين، أولهما الإشارة أو التلميح وثانيهما العبارة أو التصريح، فقد عمدوا إلى الأسلوب التلمحي المرموز في نقل لطائف أسرارهم، ودقائق معانيهم وأذواقهم، إذ لم تسعفهم اللغة في حدودها الوضعية ولم تف بمقصدهم في التعبير عن مواجدهم، لأن مضامينهم قائمة على الذوق والحدس لا العقل والمنطق، وتنزع إلى المطلق المجرد لا المحدود المجسد، ويبقى الرمز أفضل السبل، وأكثرها ملائمة لطبيعة المعاني الصوفية.

ولعل هذا ما جعل الشاعر يستخدم رموزاً كثيرة في ديوانه الشعري مثل (ليلي، الخمرة، الكأس، المقامات والأحوال، قيس، الراح....)، ولا يسعنا في هذا المجال إلا أن نحلل بعضاً من هذه الرموز نظراً لكثرتها ومنها:

1- ليلي: رمز العفة والطهارة والنقاوة، والبراءة في دروب المحبة الإلهية حيث الصفاء والهناء والراحة الأبدية، حيث الروح والريحان وملائكة الرحمان فليلي رمز صوفي مأخوذ من أشعار قيس بن الملوح، وهي إحدى عرائس الشعر العربي؛ إنها ليلي العامرية فالشعر العذري كان مصدراً أساسياً في الحب الصوفي لما فيه من أبعاد إنسانية روحية وجمالية فنية؛ لأنه شعر عف ترابية الإنسانية وهفا إلى روحانيته ﴿فَنَفَخْنَا فِيهَا مِنْ رُوحِنَا﴾⁽¹⁾ فالحب ليلي وليلي هي المنى، والمنى ليلي وليلي المنى تعددت الأسماء والكنه واحد فتبدو لنا ليلي في شعر الششتري كما يلي:

(1) - الأنبياء، الآية 91.



يقول الششتري في هذا المقطع من الموشح: (1)

فمن لها	ليلى المنا تجلى
ولها بها	نظر وقلبو أخلى
ينظر لها	حتى يرى ليلى
صارت غمام	لديها الأشباح
وفيه هام	قيس بها صرح

فالشاعر يستمد من قصة عشق قيس لليلى وهيامه بها رافدا مهما من روافد إثراء تجربته ولغته التي يعبر بها عن فكره ومواجهه وأشواقه؛ فليلى رمز للتعبير عن الوحدة المطلقة أو الوجود المطلق التي تبع فيها أستاذه ابن سبعين، فهو يتخذ من ليلى رمزا للحب الإلهي ووسيلة للتعبير عنه لأن ليلى هي "الأنثى الكلية أو الجوهر الأنثوي الذي يحمل الحكمة العرفانية". (2)

والحقيقة الإلهية أو الوجود المطلق يتجلى كيفما شاء وفي أي صورة، فهو موجود في كل موجود، حتى إن المحب صار محبا لذاته لعلمه بأن الذات الإلهية كنه

(1) - النديان، ص 232، 233.

(2) - سالم عبد الرزاق سليمان المصري، شعر التصوف في الأندلس، ص 155.

ذاته، وهنا يحدث الفناء والاتحاد والامتزاج فيصير المحب والمحبوب شخصا واحدا فالمحب يبحث عن ذاته (1) يقول: (2)

أنا هو المحبوب وأنا الحبيب والحب لي مني شيء عجيب
واحد أنا فافهم سرا غريب
فمن نظر سري رأني شيء وفي حلا ذاته طواني طي
صفاتي لا تخفى لمن نظر وذاتي معلومة تلك الصور
فافنى عن الإحساس ترى عبر

وليلي هي خمرة الذات الإلهية وعلت وسمت عن المعاني المعروفة لجميع أهل الأرض، فقد وجدنا الشاعر في إحدى موشحاته، يومئ إلى تفاوت الأنبياء والرسول -عليهم الصلاة والسلام- أمام التجليات الإلهية نتيجة لتفاوت صفاء مجالهم، وقد جعل في تعبيره عن ذلك الخمرة المادية معادلا موضوعيا عن التجليات الإلهية، فنوح -عليه السلام- مثلا ذاق منها رشفا في السفينة، فظل بذلك يئن وينوح عليها، ونادى إليها نجله. أما إبراهيم الخليل فعبّ منها حتى أضحى منادما، وأراد ابنه وأمه وأباه، في حين ظل ابن مريم عيسى -عليه السلام- متولعا بشرابها هائما في هواها سائحا، غير أن الذي اختاره العلى لشرابها، وكشف له الغطاء عنها كاملا كان محمد صلى الله عليه وسلم -لكماله في صفاء مجلاه، ولذلك فلا نبي بعده (3).

وفي كل ذلك يقول شاعرنا: (4)

بها ناح نوح ونادى إلى
حمى دبرها نجله المبتلا
فقال له اركب الجارية لتشرب من عينها الجارية
ولما تجوهر منها الخليل
فقال نروني فإني عليل
أقرب ابني وذاك قليل

ومن نورها كان نور الكليم

(1) - ينظر: المرجع السابق، ص 155.

(2) - الديوان، ص 287.

(3) - ينظر: مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، (الرؤية والتشكيل)، ص 92.

(4) - الديوان، ص 336.

وعيسى بها صار يبيري السقيم
وللمصطفى صرفها من قديم

إنها حقيقة الحقائق، كلام الله تنزيله ووحيه الذي يزيل عمايات البشر واختلافهم في تأويلها وإعطائهم أسماء لها حسب مقدرتهم العلمية والمعرفية، إنها سبيل الهداية لأن الكلمة لها مستوى معجمي، ومستوى انزياحي، ومستوى أرفع هو مستوى الحقائق العميقة مستوى الخلق والبدء، طلبا للمقام، يقول الشاعر في هذا الموشح: (1)

سلبت ليلى مني العقلا	قلت يا ليلى ارحمي القتلى
حبها مكنون	في الحشا مخزون
أيها المفتون	هم بها ذلا
إنني هائم	ولها خادم
أيها اللائم	خليني مهلا
.....
أيها العاشق	إن كنت صادق
للسوى فارق	تغتتم وصلا

إنها ليلى الأنثى الكلية؛ فالمرأة في نظر الصوفي وما ينتسب إليها من أوصاف حسية إنما هي تلميح إلى ذات المحبوب الأعظم .

والشاعر يترنم بهذه الأبيات في حماس داخلي بكل هذه المعاني إشارة إلى الوجود المطلق، وهذا ما ذهب إليه في معظم أزراله يقول: (2)

ضوء الصباح قد رفع حجابوا	وشرق نسيمو على البطاح
ودير يا ليلى ما أطيب شرابوا	إذا حضر سلطان لملاح
ما أطيب يا ليلى ذاك النسيم	الله يحيي ذاك الصباح
.....
كم لك يا ليلى من المعاني	لمن عرف معنك القديم
أملت من حسنك الأواني	وكل عاشق فيك يهيم
أنا الذي قد عمر جناني	بليلى والخمر والنديم

(1) - الديوان، ص 364، 365.

(2) - نفسه، ص 377، 378.

وكذلك قوله في زجل آخر: (1)

حبك قد سقاني أكواس أجلي نور ضياها الإحساس

ليلي قد رجع نهاري

شمسي مني والدراري

عرشي قد حوا قراري

يبين الشاعر من خلال هذه الأبيات أن جنته الكبرى التي يبحث عنها هي الوصول إلى ليلي، إلى المعية الإلهية؛ إنه نوع من التذكر والحنين أشبه بالوقوف على الطلل، واسترجاع الذكريات والشوق والحنين إلى تلك الأيام وقد استدعى هذا النوع من الطلل لما له من قدرة على الإثارة والاستغراق في عاطفة الاغتراب التي تبقى مصاحبة للإنسان لأنه يعيش لحظة تغريب آدم عن المعية الإلهية مما يجعل هذا الطلل هو الجنة الكبرى التي يبحث عنها الشاعر، فالحب يحقق له القرب والنشوة والانعطاف لذلك تجري الكلمة الوجدانية عند الشاعر الصوفي من معناها الاعتيادي وتزاح إلى معان تأويلية خفية لاكتشاف المطلق.

2 - الخمرة الصوفية:

الخمرة الصوفية مثقلة بالرموز الماورائية تبحث عن المطلق، عن الروحاني إلى أن تصبح "معادلا للتجربة الصوفية التي تستهدف الوصول إلى المطلق والاتصال به إنها تجربة تعيد للإنسان وحدته المفقودة - معرفيا - مع الأشياء والعالم والله". (2)

والخمرة الصوفية هي ذوق المحبة الإلهية على الإطلاق، ومكاشفة الصوفي للتجليات النورانية ومعرفته بالحقائق الوهبية يؤدي إلى غيبته عما سوى الحضرة (3) فهي نفي وإثبات، غيبة وحضور، بقاء وفناء، تريح الجسد وتهدئ الآلام، يقول الششتري في هذا المقطع من الموشح: (4)

وسمع بالوصال

وبلغت الآمال

من مدام حلال

زارني منيتي وزال الباس

وحضر حضرتي ودار الكاس

وشربنا وطابت الأنفاس

(1) - المصدر السابق، 170.

(2) - نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة والتأويل، المركز الثقافي العربي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية،

1984م، ص 243.

(3) - مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، ص 97.

(4) - الديوان، ص 90، 91.

نشربوا يا لبيب
معي حاضر قريب
وأى طرب وأي غنا
وأناارت لنا
تختطب بيننا
دون غناب دون زبيب
إن وقتي عجب

إملا كاسي ففيه مزاتي
وحبيبي أنسى* ومشكاتي*
أي مدامه وأي خمره وأي خمار
في رياض تفتحت أزهار
والطيور في مناير الأشجار
وزجاجاتي مالا وطاساتي
يا ندامى افهموا إشاراتي

ومحب المجون
وفنييت الفنون
لا تراه العيون

أنا في ذا الهوى إمام عصري
وفي عشق الملاح فنييت عمري
في دجى الليل زارني بدري

وسمح لي الحبيب
على غيظ الرقيب

زارني حبي وطابت أوقاتي
مدعفا عن جميع زلاتي

إن للخمرة ظاهر وباطن، ولا يدرك الخلق إلى ظاهرها، إنها خمرة الذات الإلهية التي تبقى في حلق من يحظى بها إلى يوم القيامة⁽¹⁾. وهكذا تكون الخمرة الصوفية رمزا؛ لحب الإلهي، لأن هذا الحب هو الباعث على أحوال الوجد والسكر المعنوي، ويفني كل ما في الكون ولا يبق سوى الله تعالى يقول الشاعر: (2)

بذا الغرام قد باح
و من ملأ الأقداح
سكر بشرب الراح
معنى الهوى
من الجوى
وأفنا السوى

وإذا كانت الخمرة المادية تعزى غالبا إلى أنها ابنة الكرم والعنب كما عبر عنها أبو نواس في قوله: (3)

عقار أبوها الماء والكرم أمها
فلأشربن بطارف وبتالد
وفي كأسها تحكي الماء المزعر
بنت الكروم برغم أنف الحسد

(1) - ينظر سالم عبد الرازق سليمان، شعر التصوف في الأندلس، ص 113.

* أنس، مشكاة، ينظر: (ملحق المصطلحات الصوفية).

(2) - الديوان ص 232

(3) - الحسن هانئ (أبو نواس)، الديوان، ص 24

حد عن رسم وعن كذب وله عنه بابنة العنب
 فإن الششتري ينفي عن الخمرة الصوفية أن يكون لها مصدر، فهي وجدت قبل
 أن يوجد الكرم والعنب، بل هي المصدر نفسه، يقول في هذا الموشح: (1)

ووجود السكر	قبل كون الزمان
الهوى والخمر	أسكرتني بـدان
وأنا الفكرة	قمر الرشد لاح
طاب منه نشرا	ونسيم الصباح
عاد شفعي وترا	وبروح وراح
وصفها بالحصر	لم يعبر لسان
قد حبي بالسر	من شر بها عيان
في زجاج القلب	أشرقت كالشموس
من خلوص الحب	مزجت في الكؤوس

وهذا ما يؤكد في قوله: (2)

ولا جنت قط من معرش	من ثمرة ما عصرها عاصر
لمثل هذا الشراب يعطش	كم أسكرت قلنا أكابر

إذاً فهذه الخمرة لم تعصر من كرم، ولم يمسها إنس ولا جان، فهي موجودة قبل وجود الزمان، إنها خمرة الذات الإلهية، وهذه الفكرة يؤكدتها معظم شعراء التصوف يقول ابن الفارض: (3)

سكرنا بها من قبل أن يخلق الكرم	شربنا على نكر الحبيب مدامة
--------------------------------	----------------------------

فالخمرة يتوسل بها الشاعر الصوفي حينما ينتقل من موقع الشعور بالحب إلى موقع التعبير عنه، فهي استجابة لنداء خفي متأجج في الأعماق بحثاً عن اللاواقع واللاحاضر واللاوعي يقول: (4)

ودار كأس الوصل ما بيننا	وطابت الخلوة عند اللقا
في حضرة القدس لذّ مؤنلي	
وسيدى منادي مواصلي	

(1) - الديوان، ص 145، 146.

(2) - نفسه، ص 175.

(3) - ابن الفارض، الديوان، دار صادر، بيروت، (د.ط.)، (د.ت.)، ص 140.

(4) - الديوان، ص 153.

يمزجه من خمرة للأول

حتى إذا أسكرني قال لي إشراب شراب الأئس من قربنا

قلت له مولاي من يعتدي

بهذه الخمرة لم يهتدي

فقال لي لا والهوى فابتدى

قلت من الساقى فقال الذي قال على الطور لموسى أنا

فالشاعر يمزج في براعة واضحة بين حبه الإلهي ووصفه للخمرة الإلهية وما تحدثه بشاربها وما يشعر به من نشوة وهيام، إنه الشاعر العاشق للذات العليا، وهو في سبيل هذا العشق يبذل روحه وما له: (1)

ببذلي في الهوى روعي ومالي عشقت فما لعذالي ومالي

طرقت أحن والأحن تتلى

وراح الأئس في الكاسات تجلا

وشاهدت الحبيب وقد تجلى

صرت في أحن والها فاتي حين ناداني

تمتع يا معنى بالوصل فقد رفع للحجاب عن الجمال

فحين يعمق الشاعر مثل هذا الرمز، فهو يبحث عن الاتصال والسمو بالتجربة الصوفية إلى منتهى المنتهى إلى معارج النور، فتكون بذلك الخمرة الوسيط الذي يتوسل به الشاعر، وإذا كانت الخمرة المادية توصف بأنها ممزوجة مقهورة بمائها، فإن الخمرة الصوفية عادة ما توصف بأنها مدامة خالصة لا تشوبها شائبة مزج، وكل المتصوفة يرغبون في المدامة الصرف، ومن شربها ممزوجة فقد أوقع نفسه في الظلم، وبالتالي لا يوصله إلى الشرب، لأن المزج دلالة على مزج الروحي الخالص بالمادي الخالص ولا يكون القرب والشرب من معين المعية الإلهية إلا بالروحي المحض الخالص (2). ويتضح ذلك في هذا المقطع من الموشح: (3)

مدامتنا تجل عن المزاج

إذا شربت جلت ظلم الدياجي

وراح الأئس تشرق في الزجاج

(1) - الديوان، ص 327، 329.

(2) - ينظر: مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، ص 103.

(3) - الديوان، ص 328.

يا معانيها صف معانيها فاز جانيها

وهذا ما ذهب إليه أبو مدين التلمساني في مطلع إحدى خمرياته قائلا: (1)

أدرها لنا صرفا ودع مزجها عنا فنحن أناس لا نرى المزج مذكنا

وكذلك ابن الفارض في قوله: (2)

صفاء ولا ماء، ولطف ولا هوا ونور ولا نار وروح ولا جسم

عنيك بها صرفا وإن شئت مزجها فعدلك عن ظلم الحبيب هو الظلم

ونجد كل هذه المعاني الصوفية ماثورة عبر ديوان الصوفي للششتري، وهذا ما يؤكد هذا المقطع من الزجل: (3)

سقاني حبي بكؤوس من خمرة لم تنعصر

منها شراب أهل الخلوص وكل شى فيها ظهر

شربت منها جرعتي وهمت فيك يا ذا الجلال

وانجلت لي خلوتي ولا رأيت إلا الكمال

واسكرتني سكرتي كما سكر منها الرجال

مدامة* تحيي النفوس ومن شرب منها سكر

قد انجلت لي كالعروس ورأيت شمسا وقمر

إنه السكر في الله، الغياب (الغيبية) تحت تأثير تلك الخمرة الإلهية، وهذا السكر لا يكون إلا لأهل الخلوص، المحبين المصطفين الأخيار، وهذه الخمرة الإلهية ترمز إلى المحبة والنور والتجليات الربانية، بها يتجلى المحبوب للمحب، فيدركه في قلبه وينعم بلاقئه، فيصل بذلك إلى المعرفة الصوفية الحقة، فالسكر والصحو حالتان شريفتان وهما لا يكونان إلا لمن زال عنه حجاب النفس فكوشف عن الجمال وبسر الوصال، فالصحو رجوع إلى الإحساس بعد غيبية، والسكر غيبية بوارد قوى، ولا يكون لأصحاب المواجيد، فإذا كوشف العبد بصفة الجمال حصل السكر، وطربت الروح، وهام القلب (4).

(1) - مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، ص 103.

(2) - ابن الفارض، الديوان، ص 142، 143.

(3) - الديوان، ص 139، 140.

*مدامة: المدامة: الخمر سميت مدامة، لأنه ليس شيء تستطع إدامة شربه إلا هي وقيل: لإدامتها في النَّ. فلا يجري: دائم. لسان العرب، ج 12، ص 214.

(4) - ينظر سالم عبد الرازق سليمان المصري، شعر التصوف في الأندلس، ص 112، 113.

يقول الشاعر: (1)

لا تسلم لمن صحا من شراب المحققين
كل من ذاق ذا الشراب
وفهم مدلول الخطاب
من معان فكان قاب
وثبت* بعدما امتحى* وتركب في كل حين
لا تسلم لمن صحا من شراب المحققين

فالشراب الحقيقي لدى المتصوفة هو شراب العارفين الباحثين دائماً عن الوصول إلى المعية الإلهية، ومن شرب هذا الشراب أصابه الفناء، فيكون قاب قوسين أو أدنى من الوصول إلى المقام الأعلى، لذلك لا بد له أن ينتقل من مقام الفناء إلى مقام البقاء لأن الفناء بقاء والموت حياة عند الصوفية، لذلك فهم يسعون دائماً إلى تلك الراحة الأبدية؛ فالخمرة لا تتركها العقول؛ لأنها ابنة اللاوعي، ابنة الوجدان، بها تتحقق المتعة والراحة، فهذا الرمز يسكر ويضيء ويحرق وينير، فتصطمم فيها الأضداد، ففي الخمرة الانبساط والانقباض وفيها السكون والحركة؛ فهي تطهير للنفس، وتنقية للقلب وتجلية للروح (2).

يقول الشاعر (3):

دارت عليك الأقداح بـروح وراح
فجع على الخمار نخلع العذار
تبصر سنا الأتوار إذا ما تدار
وعالم الأسرار يلح لك جهار
والـراح روح الأرواح ما فيها جناح
دارت عليك الأقداح بـروح وراح

إن براعة الششتري واضحة من خلال تنويعه للأساليب والصور التي يتوسل بها من أجل التعبير عن أفكاره، ومعانيه الصوفية، فقد توسل بالمرأة والخمرة، هما وسيلتان لا غايتان، فالمرأة في الشعر الصوفي وما ينسب إليها من أوصاف حسية، إنما هي

(1) - الديوان، ص 247، 248.

* اثبات، محو، ينظر: (ملحق المصطلحات الصوفية).

(2) - ينظر: أبو حيان التوحيدي، الإشارات الإلهية، تحقيق وداد القاضي، دار الثقافة، بيروت، 1972، ص 18.

(3) - الديوان، ص 130، 131.

تلميح إلى ذات المحبوب الأعلى وصفاته، والخمرة وأوصافها إنما هي رمز للانتشاء الروحي، وإيماء لما يحسه الصوفية من أذواق عالية.

بهذا يكون الرمز عبارة عن طاقة روحية، طاقة نورانية، توصل إلى المعية الإلهية، ولا يسعنا التأويل لكل ما هو صوفي، وإنما رؤية لهذا الرمز.

3- المقامات والأحوال:

أ- المقامات:

المقام في عرف الصوفيين هو "مقام العبد بين يدي الله -عزوجل- فيما يقام فيه من العبادات والمجاهدات والرياضات والانقطاع إلى الله عزوجل"⁽¹⁾. وهو (عبارة عن طريق الطالب وموضعه في محل الاجتهاد، وتكون درجته بمقدار اكتسابه في حطرة الحق تعالى)⁽²⁾. فالمقامات إذن تجمع بينها علاقة محورية واحدة هي الاكتساب والإرادة، أي إن إرادة الصوفي ومشيبته هي التي تدفعه إلى العمل على تجسيد مدلولات تلك المفردات واكتسابها والتي يأتي على رأسها التوبة، فالزهد فالتوكل فالصبر فالذكر فالصحبة فالأدب... الخ⁽³⁾. وصاحب المقام معناه "أن يكون مقيماً في مقام من مقامات القاصدين، مثل التوبة والورع والزهد والصبر وغير ذلك، فإذا عرف بالمقام في شيء من ذلك يقال له صاحب مقام"⁽⁴⁾.

ومن مقامات الششتري:

*مقام التوبة: يقول⁽⁵⁾:

ارتجع وتوب

كل عيب من نفسك

وقوله⁽⁶⁾:

أو اقتصر

فتوب عن نفسك

*مقام الزهد⁽⁷⁾:

وابقى منك سالي

ازهد في ما دون المحبوب

- (1) - أبو نصر عبد الله بن علي (السراج الطوسي)، اللمع في تاريخ التصوف الإسلامي، ص123
 (2) - رفيق العجم، موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي، مكتبة لبنان، ناشرون، ط1، 1999، ص918.
 (3) - ينظر: مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، ص209.
 (4) - عبد المنعم الحفني، معجم مصطلحات الصوفية، ص147.
 (5) - الديوان، ص203.
 (6) - نفسه، ص136
 (7) - نفسه، ص156

وقوله (1):

واقطع العلائق وأجود وأزهد
*مقام الصبر (2):

كم تجرعت مرارة الصبر عن لقائي مرارة الصبر
*مقام الفقر (3):

يا فقير مني اسمع أنت هـ معنى الشئ
وقوله (4):

يا فقير تجرد عن ثوب البطاله
وقوله (5):

اعرف يا فقير الله حق المعرفا
وقوله (6):

نمشي مطبوع على الفقر مطبوع
*مقام التخلي، الحظوظ، التجريد:

يقول الشاعر (7):

اترك الحظوظ واجرد واذهب للتخلي
*مقام الطريقة (8):

كلهم لو طريقه والتقوا عند مجمع

هذه المفردات تمثل مقاما من مقامات المجاهدات السلوكية والنفسية الإرادية والكسبية، وهي في مجموعها توجه السالك إلى اتباع طريقة واحدة؛ فدلالة الزهد كدلالة التوبة، وهي ترك الحظوظ، والتمسك بالحقوق؛ أي ترك راحة الدنيا طلبا لراحة الآخرة (9).

(1) - الديوان، ص 195.

(2) - نفسه، ص 163.

(3) - نفسه، ص 153.

(4) - نفسه، ص 195.

(5) - نفسه، ص 204.

(6) - نفسه، ص 187.

(7) - نفسه، ص 155.

(8) - نفسه، ص 183.

(9) - ينظر: مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، ص 209.

فالمقامات إذن إرادية تخضع لإرادة السالك ، وصدق عزيمته، للعمل على تغيير ما بنفسه من نقص.

ب-الأحوال:

الحال "عبارة عن فضل الله تعالى ولطفه إلى قلب العبد"⁽¹⁾. والأحوال أغلبها أفعال ، أو صفات تجمع بينها علاقة لا إرادية ؛أي علاقة وهبية ، بخلاف المقامات التي تجمع بينها -كما قلنا- علاقة كسبية وإرادية، وقد أطلق عليها الصوفية اصطلاح (الأحوال) باعتبارها نوازل تنزل على قلب الصوفي نزولا وهبيا لا كسبيا أو إراديا⁽²⁾. والأحوال هي "الغيبة والحضور والصحو والسكر والوجد والفناء والبقاء كلها من أحوال القلوب المتحققة بالذكر والتعظيم لله"⁽³⁾.

فالصوفي لا يحب حين يحب بإرادته، إذ المحبة في عرفهم لطيفة من لطائف الوهاب، ومننه يقذفها في قلب المتقرب إليه بالنوافل التي هي ها هنا المقامات، وذلك بناء على ما جاء في بداية الحديث القدسي الذي يردده الصوفية في هذا الشأن، وهو مازال عبدي يتقرب إليّ بالنوافل حتى أحبه، فقد تضمن النوافل أي المقامات التي هي مكاسب والمحبة أي حال من الأحوال بل أولها التي هي مواهب⁽⁴⁾، ومن الأحوال والمواهب عند الشاعر ما سيأتي ذكره:

*الحب، الهوى، الغيبة، الشرب، المعنى، القرب:

يقول الشاعر⁽⁵⁾:

ومعناه غريب	فسر الحب رباني
نناجيه من قريب	أنا نهواه ويهواني
نغيب عن الوجود	إذ نخلو بمحبوبي
وبه نجني الورود	وبه يحلالي مشروبي

(1) - رفيق العجم، موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي، ، ص918.

(2) - ينظر: مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، ، ص211، 212.

(3) - عبد المنعم الحفني، معجم مصطلحات الصوفية، ، ص11.

(4) - ينظر: مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، ، ص212.

(5) - الديوان، ص95

الحياة، الموت، الحضور، الفناء*، الغيبة*، الشهود*، النور:
يقول (1):

كف يرى ميت لحي	عن جهله لا تنزعه
ترفل في أثواب الجمال	إن كنت حيا لا تزال
مطلعا لكل شى	في حضرتي تعطي الكمال
ترى الفنا قد صار فى	فافنا بنا فى لا فنا

وقوله (2):

هل يستوي ميت أو حي	صرح به أو اکتمو
--------------------	-----------------

وقوله (3):

شاهد ببقائي	سر سري ونوري
ووجودي فنائي	وبمعنى حضوري

وقوله (4):

عسى تراني الصواب	عين الحضوره غيبتي
------------------	-------------------

علم الحقيقة: الولاية، الوصل، الورد، الرضى، الرتب

يقول الشاعر (5):

أنا أس الشريعة	قال علم الحقيقة
----------------	-----------------

وقوله (6):

نور وبالحق يصدع	إن علم الحقيقة
-----------------	----------------

وقوله (7):

لأهل الحقيقة	وتكون تتبع
--------------	------------

وقوله (8):

حال مصحح محكم	حال أهل الولاية
---------------	-----------------

(1) - المصدر السابق، ص 202.

*حضور، فناء، غيبة، مشاهدة، مرتبة، ينظر: (ملحق المصطلحات الصوفية).

(2) - نفسه، ص 201.

(3) - نفسه، ص 191.

(4) - نفسه، ص 148.

(5) - نفسه، ص 183.

(6) - نفسه، ص 184.

(7) - نفسه، ص 196.

(8) - نفسه، ص 183.

وقوله⁽¹⁾:

فحط قلبك للرجال تكن بحضرة الوصال

وقوله⁽²⁾:

واعمل على الإراده والمــــم وردك

وقوله⁽³⁾:

فانتثي فائزا بذاته وترقى لنيل مرضاته

وقوله⁽⁴⁾:

يا كلّ كلّ الكلّ جد لي برضاك

وقوله⁽⁵⁾:

واخرق الحجب تحظ باللقيا

وتفز بالمراتب العليا

والششتري بهذا يمر في شعره عبر مراحل ومنازل أو مقامات، فالمسمى واحد وإن اختلفت المسميات، انطلاقاً من مقام التوبة، سالكا طريقه إلى رب العالمين بنية خالصة، وعزم أكيد واضعاً في الاعتبار جهد المشقة، ومعاناة السير، ومكابدة العقبات فكان لأبد عليه من المجاهد حتى يقطع النفس عن العادات المألوفة؛ لأن مجاهدة النفس ضرورة للاحتجاب عن النار، مستعينا في رحلته بوسائل من أجل الوصول، وتحقيق القرب من الله -عزوجل- وتلقي الفيوضات والعطاء الإلهي.

4- الحب الإلهي:

المحبة هي أسمى درجات الحب والشوق، لا يبلغها إلا القليل من عباد الله الصالحين، فهي تفاني المحب في الوصول إلى الحبيب إنها " كل شيء في المنهج الصوفي، فالكون خلق بالحب ويدرك بالحب والله -جل جلاله- لا تتركه الأبصار، ولا تحيط به العقول ولكن الصوفي يوقد مشاعل الحب في قلبه ووجدانه وروحه، فيمتطي بذلك المعراج الأكبر الذي يصله بربه"⁽⁶⁾، فتكون بذلك النسيم الذي يتنفس، وغذاء

(1) - المصدر السابق، ص179.

(2) - نفسه، ص204.

(3) - نفسه، ص162.

(4) - نفسه، ص121.

(5) - نفسه، ص163.

(6) - طه عبد الباقي سرور، من أعلام التصوف، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، ص65.

الروح والحياة التي يحيا، والنور الذي به يبصر ويكون القلب هو الدليل في بحر الظلمات، فتكون بذلك الأحوال والمقامات التي متى حل بها العاشق الصوفي ازداد قربا وكان الوصول بعد الخروج من الحرف والمحروف كما يقول النفري⁽¹⁾. لذلك كانت هذه الأشعار ترقى في عالم تأويلي خاص لتجسيد علاقة المتصوف بمعشوقه ولذا كان وصف الحبيب ووصف معاناة المحب وتجسيدها أهم عنصر جمالي دلالي يثير المتعة والدهشة وهذا ما ذهب إليه الششتري في حديثه عن الحب ومعاناته يقول⁽²⁾

مقلتــــي تبدي	ما أخفيت من وجدي *
كيف بالكتــــمان	وقد نم بي دمعي
لنت للهجــــران	وما اللين من طبعي
سطوة الأجبــــان	يضيق بها ذرعي
وحدها يردي	فكيف مع الصد
ياغزالا حال	على الصب في العهد
بعدها قد مال	عن الوصل للصد
ذا الجفا قد طال	وقد جرت بالقصد
لم أرد بعدي	ولكنه سعدي
.....
بأبي أهيف	رجعت ككشجيه *
شادن * أوطف *	بدا ورد خدييه
خاف أن يقطف	حماه بعينييه
كالقنا الملذي *	يحوم على الورد
منيية القلب	عبيدكم هيمن
خل عن عتب	ودع عنك ما قد كان
بغية الصب	أن يكتب من الغلمان

(1) - ينظر: مصطفى محمود، رأيت الله، دار العودة، ط2، بيروت، 1979، ص151.

(2) - الديوان، ص128، 129.

* وجد، ينظر: (ملحق المصطلحات الصوفية).

* ككشجيه: نحيل الخصر

* شادن: غزال

* أوطف: جميل العين

* القنا الملذي: الرماح

بلغة سهلة بسيطة عبر الشاعر عن حبه وهيامه وشوقه للذات العليا، فالقارئ لهذه الأبيات للوهلة الأولى يحسب أنه يقرأ شعرا يتغزل فيه الشاعر بمحبوبته من بني البشر، ويصفها وصفا ماديا (سطوة الأجدان، لنت للهجران، يا غزالا، الصد، ورد خدي، شادن، ككشجيه، بعينيه، منية القلب....).

فكلها ألفاظ ومفردات موجودة في قواميس الغزليين (الغزل المادي)، لما تجسده من حب إنساني وقد استعارها الشاعر، ليجسد بها الحب الإلهي، وهي بذلك ألفاظ تظل محتفظة بدلالاتها الوضعية في الاستعمال اللغوي المعياري، وفي الوقت نفسه تدل دلالة ثانوية مصاحبة للدلالة الوضعية على سبيل الرمز والمجاز، وهكذا استطاع الشاعر أن يوظفها في نصوصه الشعرية، ليرمز بها إلى مفاهيم وجدانية على الرغم من الرداء المادي الذي تبدو فيه؛ فكان الوصف الحسي والخمرة الحسية عند الصوفية التي أرادوا بها معاني روحية (1).

والشاعر هنا لا يريد من هذه الألفاظ التي استقاها من معجم شعراء الغزل العفيف دلالتها الحسية القريبة، وإنما يرمي بها إلى دلالات مجردة بعيدة إنها ألفاظ وصور مرموزة تشير إلى الحقيقة دون أن تكون الحقيقة.

فنحن إذا أمام فيوضات روحية باطنة اتخذت أشكالا مادية ظاهرة ولعل هذا يعود إلى فلسفة ابن عربي الذي يقول: " فكن على أي مذهب شئت ؛ فإنك لن تجد إلا التأنيث يتقدم حتى عند أصحاب العلة الذين جعلوا الحق علة وجود العلم(2).

وعلى هذا النحو استطاع الششتري أن يطوع موشحاته وأزجاله الصوفية للتعبير عن مشاعره ومواجهه وأحواله، مع المحبوب وأشواقه الدائمة للوصول إلى المحبوب الأعلى يقول في هذا الموشح(3):

تنظفي نيران قلبي

كلما قلت : بقربي

هكذا حال المحب

زادني الوصل لهيبا

لا ولا بالهجر أنسى

لا بوصلي أتسلى

فاحتسب عقلا ونفسا

ليس للعشيق دواء

(1) - ينظر: علي الخطيب، اتجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج وابن عربي، دار المعارف، القاهرة، 1404هـ، ص11، 12

(2) - ابن عربي، فصوص الحكم، تحقيق: أبو العلا عفيفي، دار الكتاب العربي، ط2، بيروت، 1980م، ص224. وللاطلاع

أكثر على مسألة التأنيث والتذكير يراجع: عبد الله الغدامي، المرأة واللغة، المركز العربي الثقافي، ط1، بيروت، 1996.

(3) - الديوان، ص360، 362.

إنني أسلمت أمري في الهوى معنى وحسا
 مابقي إلا التفاني حبذا في الحب نحبي
 إنني بالموت راض هكذا حال المحب
 يا حبيبي بحياتك بحياتك يا حبيبي
 رق لي وأنظر لحالي أنت أدري بالذي بي
 أنت دائي ودوائي فتلطف يا طبيبي
 إن يكن يرضك قتلي فاجعل القتل بقربي
 إن بالوصل أفنى هكذا حال المحب
 قد سلبتكم ودادي ياملاح الحي نفسي
 إنما يسبي فؤادي غير تالفي وأنسى
 فبهذا زاد عشقا ورضي بالعشق صحبي
 وتفانينا جميعا هكذا حال المحب
 أنت في كل جميل وجمالي يا مطاع
 قد تجليت لقلبي مسفرا دون قناع
 وعلى عشق الجمال طبع الله طباع
 آه ياتمزيق قلبي آه ياقتلي وسلبي
 مت من لطف الشمائل هكذا حال المحب
 كل صب مات وجدا يشتكي حر الدلال
 وأنا بالعشق وحدي نشتكى برد الوصال
 ناسب اللطف وجودي فتفاني بالجمال
 عشت طول الدهر فاني مستهام العقل مسبي
 طيب العيش خليعا هكذا حال المحب

هكذا كان حال الششتري في جل موشحاته وأزجاله ، يقول في زجل آخر (1).

لذا الحب عندي مقام عظيم
 وأنه كلوا من لو صبر
 فمن بلي منكم بهذا الهوى
 يصبر ولا يجعل لداؤه دوا
 وصالو وهجروا هـ عندي سوا

(1) - المصدر السابق، ص234، 236.

بقلبك مقيم	أن كان حبيبيك
متى ما هجر	فلاش تشكو هجره
حبيبي أنا	لم قط هجرني
ولا قد جنى	ولا جار عليا
هـ عندي المنى	يعمل إيش ما يعمل
جعلتوا نعيم	وصالوا وهجروا
أنظر ذا النظر	وأنت يا عاقل

وتمضي أزجال الششتري على هذا النحو الذي رأيناه في موشحاته، فهو يبدي لنا أنه راض بكل ما يلاقيه من محبوبه ؛ لأن هذا الحب له قدر عظيم، وما على المحب الذي اختار هذا الطريق وارتضاه إلا أن يصبر، ولا يبحث عن دواء له، فالوصل الهجر عند الشاعر سواء؛ لأن الحبيب الأعظم مقيم في قلبه، ولا يغادره أبداً، هو الحبيب الحق، الحبيب الذي لا ينسى محبه، فهو الذي سخر لمحبه كل شيء، فقد أنعم عليه بالسمع والنطق والرزق كما يقول الششتري في هذا الزجل⁽¹⁾:

هـ الحبيب بعينوا	حبيب قلبي
وجعلني زينوا	هـ زيني
نعمتوا عليا	أجرى حبي
كلها المشيا	وسخرني
وشفق عليا	ونظر لي
إنما هـ منوا	وايش ما كان
وجعلني زينو	هـ زيني
بسمع ونطق	هـ حلالي
كل يوم برزق	وياأيني
الحبيب بحق	كذا يفعل

بهذه المعاني عبر الشاعر عن حبه للذات العليا ، بلغة بسيطة واضحة محلّقا في الأفق بعيدا عن كل ما هو أرضي يقول⁽²⁾:

لس لو ثاني	الحبيب الذي هويت
وهـ يحرك لساتي	هـ حياتي

(1) - المصدر السابق، ص258، 259.

(2) - نفسه، ص260، 261.

معى محبوب لس هـ بحال كل محبوب
 أش ما نطلب يقل لي خوذ آش ما تطلب
 أنا معك إياك تقل عني محجوب
 أنا أسـك وأنت أس بياني
 وأنا كـك إياك تـرى لي ثاني

بهذا يكون الاتصال، ويسعد المحب بمحبوبه، ويكون الفناء، إذا ما خلا المحب بمحبوبه، فيدرك الأشياء وتحلو به الحياة وما فيها⁽¹⁾:

أنا نهواه ويهـواني نناجيه من قريب

إذا نخلو بمحبوبي نغيب عن الوجود
 ونقرا سر مكتوبي في صورة العقود
 وبه يحلالي مشروبي وبه نجني الورود

إلى أن يقول⁽²⁾:

أيا ناظم هنيئا صول بمولاك وأفتخر
 وسمع من له مغفول مديحا كالدرر
 وقل لكل من يعذل ومن غاب أو حضر
 أنا عبد لسلطاني إلى يوم العصيب
 عسى مولاي يرحمني وقصدي لا يخيب

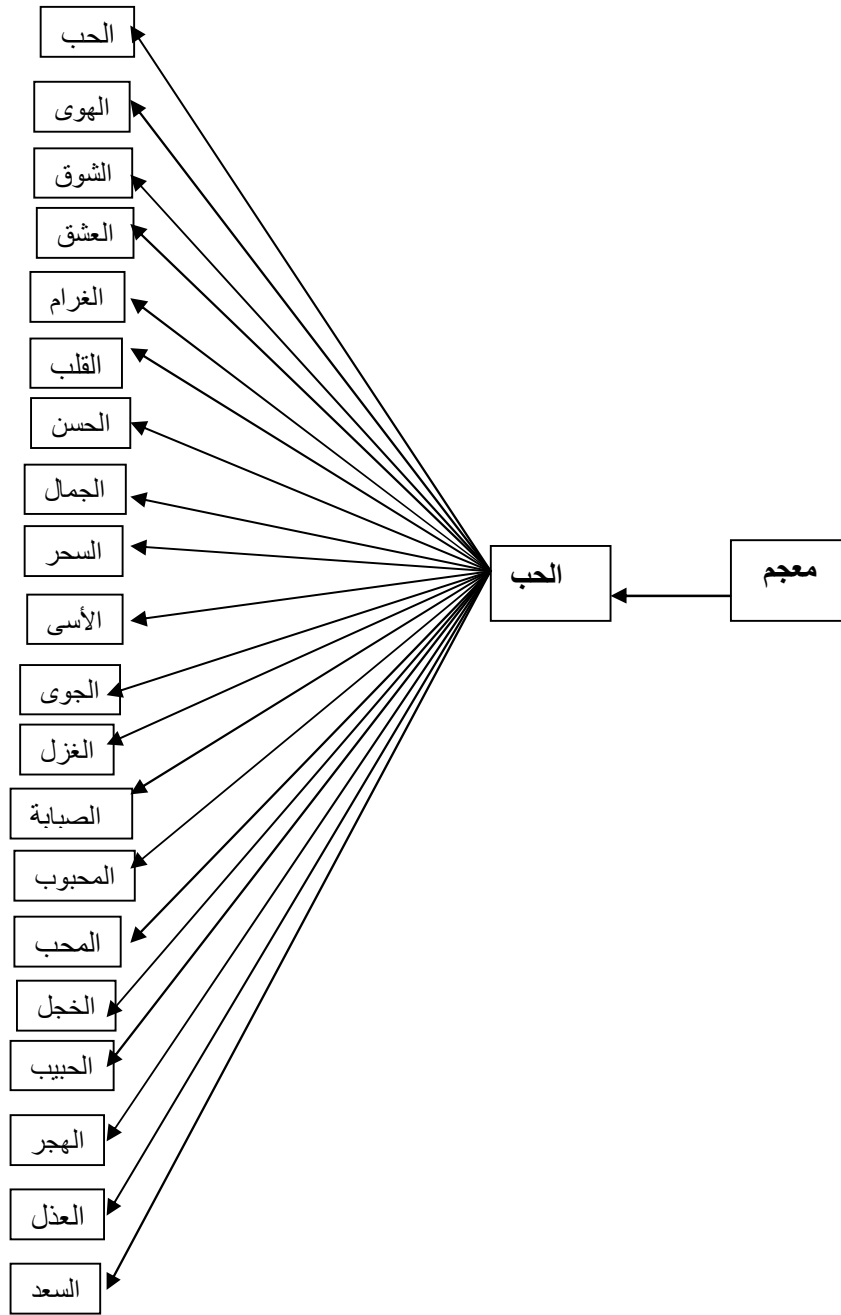
بهذه المعاني عبر الششتري عن حبه الإلهي في لغة سهلة رقيقة، قريبة إلى النفوس، وإن كانت لغته في كثير من أجزاله وموشحاته قريبة إلى الفصحى منها إلى العامية وأحيانا يمزج بينهما (الفصحى والعامية).

ولعل أول من أخرج التصوف عن تأثره بعامل الخوف، وأخضعه لعامل الحب رابعة العدوية العابدة العاشقة [ت185هـ]

وقد حاول الششتري أن ينقل معجم الحب الإنساني، ويطوره، ويوسع من دلالاته لتكتسب ألفاظه دلالات جديدة، غير مألوفة تعبر عن حبه الإلهي، موردا العديد من الألفاظ التي تتصل بالحب، وما يدخل في حكمه، لتشكل حقلا خاصا به، وهي كالاتي:

(1) - المصدر السابق، ص95.

(2) - نفسه، ص96.



الفصل الثالث:

المستوى التركيبي

أولاً: في القصيدة العمودية الصوفية

1- السياق التركيبي ومدلوله الزمني

2- تراكيب الجملة الاسمية

ثانياً: في الموشحات

1- التقديم والتأخير

2- الحذف

3- ظاهرة الإسكان بالوقف

ثالثاً: في الأزجال

1- الأساليب الإنشائية

2- ظاهرة التصغير

إن المدخل الأسلوبى لفهم أي نص أدبي هو اللغة، لذلك فالأسلوبية ترى في دراسة التركيب وسيلة ضرورية لبحث الخصائص المميزة لأي مؤلف، فالنظام التركيبي ذو فاعلية في خلق المعنى المتعدد؛ لأنه جزء أساسي من حيوية اللغة، وقد بذل المتقدمون ما بوسعهم من أجل توضيح هذه الفاعلية.

وانتظام الكلمات، ونوع الترابط والانفصال بين العبارات، والتفاوت الملحوظ بين صيغ الكلمات في العبارة كان مجالاً واسعاً يكشف إمكانيات غير قليلة⁽¹⁾.

وسأحاول في هذه الدراسة أن أبين إمكانية الششتري في اختيار التراكيب اللغوية التي بمقدورها إبراز الطاقات الإيحائية لمفرداته، وإمكانيته في تحوير بعضها مما يخرجها عن المؤلف في التراكيب اللغوية، ويصاحب هذا الخروج أو الانزياح، خروج مواز له في المنظور الدلالي، كما سأحاول الكشف عن أهم الظواهر التركيبية في شعره سواء في القصيدة العمودية الصوفية أو في موشحاته وأزجاله، إذا هذا ما سنتبينه من خلال التجربة الصوفية للشاعر.

(1) - ينظر: مصطفى قطب، دراسة لغوية لصور التماسك النصي، دار العلوم، 1417 هـ . 1996، ص 17.

أولاً: المستوى التركيبي في القصيدة العمودية الصوفية

1- السياق التركيبي ومدلوله الزمني:

إن الدلالة الزمنية تتحقق من أزمنة الفعل الثلاثة (الماضي، المضارع، المستقبل) بالإضافة إلى دلالة فعل الأمر، وهو مستقبل أبدأ، والزمن متعلق بالفعل، فحد الفعل ما دل على زمان والزمن أصل في الفعل، فرع في الاسم، فالفعل للزمن مطلقاً والاسم يدل عليه بمعناه الذي خصص له فقط. (1)

بما أن تخصص هذه الرسالة أدبي فإن دراستي للزمن لا يمكن حصرها في المجال النحوي فحسب، بل أرى من الضروري أن تتجاوزه إلى المجال الأدبي أي أن أدرس الزمن "بوصفه حركة الوجود في المكان" (2)؛ وما يترتب عن هذه الحركة من إحساس بالزمن، وتفاعل معه من خلال الاستنكار والتأمل والاستشراق؛ فللصوفية - كما نعلم - أشواق هاربة، لذلك كانت المقامات والأحوال عندهم تنتوع بين ثبات وحركة وتوقف وتجرد.

ولتوضيح ما سبق لنا أن نتأمل هذه الأبيات التي جاء فيها قول الشاعر: (3)

أيها اللائم رفقا	بالذي قد ذاب عشقا
لا يرد العتب صبا	بل يزيد الصب شوقا
إن في أدنيه وقرا	فاتئذ لأن لا تشقى
حبنا للشيء يعمى	ويصم قلت حقا
كلما تقول حل غربا	ففؤادي حل شرقا
لا ترى الهوى نزولا	فيه اللبيب يرقى
كم تحاكي يا قليبي	لبريق الغور خفقا
كل ما في الحب عذب	من عذاب فيه يلقي
فالفناء فيه حياة	فأفن إن ردت تبقى

(1) - محمود عكاشة، التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة، دراسة في الدلالة الصوتية والصرفية والنحوية والمعجمية، دار النشر للجامعات، ط1، مصر، القاهرة، 1426 هـ، 2005 م، ص 101، 102.

(2) - مالك المطليبي، الزمن النحوي، مجلة الفكر العربي المعاصر، مجلة العلوم الإنسانية والحضارية، العدد 40، بيروت، 1986، ص 82.

(3) - الديوان، ص 56، 57.

إن أول ما يلفت الانتباه في هذه الأبيات اشتغالها على مجموعة واسعة من الأفعال، منحتها مقدارا كبيرا من الحيوية والحركة، وأوحت بسياق من الأحداث المتحركة المتتالية كما سيبينه الجدول الآتي:

الأفعال	الماضية	المضارعة	الأمر	المجموع
عددها	05	11	02	18
النسبة المئوية	%27.77	%61.11	%11.11	%99.99

نلاحظ من خلال هذا الجدول الإحصائي أن الشاعر قد ركز على الزمن الحاضر، لأن الحدث الصوفي يتجدد باستمرار، حيث إن الفعل المضارع يفيد معنى الاستمرار والامتداد أيضا. وذلك من خلال فعل الأمر الذي يفيد طلب تحقيق الفعل في المستقبل، وبهذا ينفذ الشاعر للتعبير عن الزمن الإلهي الممتد خلافا للزمن البشري المحدود المتغير، فالأبيات إذا تكشف صراحة انفصال الشاعر، وتعقيد مشاعره وغموضها واستمرارها، أما الماضي فلم يلجأ إليه الشاعر هنا؛ إلا في مواطن محددة ليعبر من خلاله عن شوقه وحرقتة، وأنه قد ذاب عشقا وحباً لمحجوبه، ليس فقط في هذه اللحظة، وإنما كان ذلك منذ زمن بعيد.

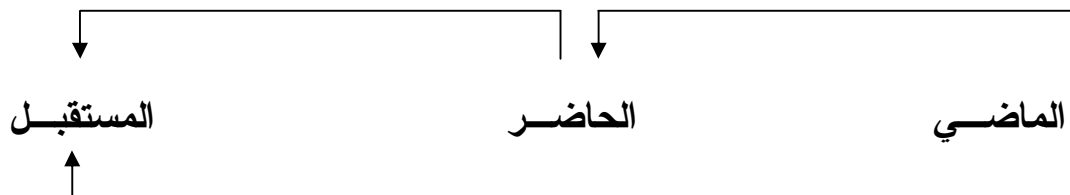
إلا أن الفعل الماضي يظل محدودا أمام اتساع المضارع وسطوته بدلالاته على زمن أزلي سرمدي، يرغب الشاعر أن يحل فيه؛ متخلصا بذلك من الزمن الأرضي، فهو دائم الاتصال نحو الأعلى، يريد الوصول والفناء؛ لأن الفناء عنده هو الحياة والتجدد، كما عبر عن ذلك في البيت الأخير من هذا النص: (1)

فالفناء فيه حياة فافن إن ردت تبقى

إنها ثنائية الفناء والبقاء عند الشاعر، كما يمكن توضيح ذلك من خلال هذه الترسيمية:

العشق والصبابة) دعوة إلى الفناء

(البقاء)



مركز محفز على الاستجابة للوصول

(1) - المصدر السابق، ص 57.

إذا فقد أبدى الشاعر حرصاً فائقاً على أن يوظف الزمن بالشكل الذي يعينه على بناء الدلالة، وتشكيلها، وجعلها مؤثرة كما هو الحال في هذه الأبيات: (1)

تجرد عن الأغيار بالقول و الفعل	ولفق شتات الفرع بالجمع للأصل
و لا تلتفت أهلاً و قل لهم أمكتوا	فشرط اقتباس النار تركك للأهل
و ظهر بيوت الله من كل صورة	فما البيت إلا القلب إن كنت ذا عقل

بالزمن المستقبل كان استهلال الشاعر لهذه المقطوعة الشعرية، وبالزمن ذاته كان الختام، فالبدائية كانت بفعل الأمر (تجرد، لفق) ونحن نعلم أن الأمر في حقيقته طلب ودعوة توجه إلى المخاطب الذي إن كانت له تلبية واستجابة فإنها لن تكون إلا في زمن الاستقبال.

وقد وجه الشاعر الأمر للمخاطب من منطلق افتراض غفلته، وسهوه، وأن استجابته لتلك الدعوة قد تكون في المستقبل العاجل أو الآجل يقول في قصيدة أخرى: (2)

ومن كان يبغى السير للجانب الذي تقدر فليأخذ عنا

إذا هي دعوة من الششتري لكل مريديه ومحبيه، لكي يتبعوه في طريقته، ولكي ينتزع هذه الاستجابة المجسدة لمضمون دعوته استعان بالزمن الماضي، يقول: (3)

قد كساني لباس* سقم و ذلة	حب غيداء بالجمال مدله*
سلبتني و غيبتني عني	وغدا العقل من هواها موله
سفتك في الهوى دمي ثم قالت	يا طفيلي عشقتني، أنت أبله
إن ترد و صلنا فموتك شرط	لا ينال الوصال من فيه فضله

والزمن الماضي هنا جاء ليؤكد أن الشاعر قد استند في دعوته إلى تأمل سابق وتجربة ماضية، قد يقنع بها المخاطب، ويحفزه على الاستجابة لدعوته تلك، هذه الاستجابة التي وإن تحققت، فإنها ستقضي إلى مشهد مستقبلي متوقع معبر عنه من خلال الفعلين المضارعين الأول مسبق بأداة الشرط "إن" في صدر البيت الأخير

(1) - المصدر السابق، ص 57.

(2) - نفسه، ص 76.

(3) - نفسه، ص 57.

* لباس، ينظر: (ملحق المصطلحات الصوفية).

* مدله: رجل مدله: إذا كان ساهي القلب ذاهب العقل وقال غير: رجل مثله ومدله بمعنى واحد، لسان العرب، ج 13.

والثاني مسبوق بأداة النفي "لا" في العجز من هذا البيت وهذان الفعلان هما "إن ترد" و"لا ينال".

فقد استعان الشاعر بالزمن الماضي، وما يختزنه من تجارب تحمل المخاطب على استشراف المستقبل، ثم استعان بالمستقبل وما يخبئه من آمال، للوصول، والفناء في المحبوب الأعلى، وذلك لحمل المخاطب على تقويم حاله في حاضره، تحقيقاً للمبتغى والبقاء في الزمن المقبل، وبذلك يكون الشاعر قد سخر كلا من الماضي والمستقبل لخدمة الحاضر والحال.

2- تراكيب الجملة الإسمية:

جاءت الجملة الإسمية في القصيدة العمودية الصوفية للششتري على أنماط متعددة ومن ذلك الجملة الخبرية المثبتة، والجملة الخبرية المنفية، والجملة الإنشائية الطلبية، ولأن الاسم "يخلو من الزمن، ويصلح للدلالة على عدم تجدد الحدث، وإعطائه لونا من الثبات"⁽¹⁾. فإن الشاعر يلجأ إليه في التعبير عن الحالات التي تحتاج إلى توصيف وتثبيت، ومن ذلك قوله في وصف الخمرة⁽²⁾:

هل لكم في شرب صهبا مزجت فهي ما بين اصفرار واحمرار
ولها عرف إذا ما استنشقت أطربت في دنها قبل انتشار
وقوله⁽³⁾:

يا صاح هل هذه شمس تلوح للحي أم كؤوس
مدامة كلما تجللت بأنوارها تسجد الشمس
قد زُوجت وهي للندامى تجلى كما تنجلي العروس
وعصرها كان في زمان لا كرم فيه ولا غروس
قيل لها الراح وهي روح تحيا بأنفاسها النفوس
سقاة كاساتها قيام فما لعشاقها جلوس

تتوالى سلسلة من الأسماء في هذه الأبيات (صهبا، اصفرار، احمرار، عرف الصفاء، شمس، كؤوس، العروس، الراح، الروح، جلوس) وهي في معظمها عبارة

(1) - أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب، القاهرة، 1998م، ص153.

(2) - الديوان، ص44، 45.

(3) - نفسه، ص 51، 52.

عن صفات أطلقها الشاعر على الموصوف وهي تكشف لنا عن أنماط مختلفة من الجمل، تعكس لنا رؤيته الخاصة التي تدفعه للاختيار العفوي لها.
أ- الجملة الخبرية المثبتة:

سأحرص في هذا المقام على إيراد الجمل الخبرية المثبتة التي عضدها الشاعر بمؤكدات متنوعة، حرصاً منه على تثبيت المعنى وتقريره في الذهن، وتلكم هي فائدة التوكيد؛ لأن الأصل في إيراده "يكون المخاطب متردداً في الخبر، طالبا الوصول لمعرفة فيستحسن تأكيد الكلام الملقى إليه، تقوية للحكم... أو أن يكون المخاطب منكراً للخبر الذي يراد إقائه إليه، معتقداً خلافه، فيجب تأكيد الكلام، بمؤكد أو أكثر؛ على حسب حالة الإنكار قوة وضعفاً".⁽¹⁾

والششثري يأتي بصور عديدة للتوكيد في قصائده الشعرية من هذا الديوان؛ لتشير من قريب أو من بعيد إلى ما يحيط بتجربته من إنكار ورفض؛ لأنه يذكر في شعره ما لم يألفه الناس وما هو بعيد عن التصديق، ومجانب للسائد، بين جمهور الناس كما يدل التوكيد على قلق الشاعر نفسه، ومحاولته الذاتية للوثوق مما يقوله أو يأتي به من باب مضاعفة المعنى، ليكون مقاربا لما يحس به أو يعيشه.⁽²⁾

ومن أبرز صور التوكيد عند الشاعر ما يأتي:

- الحروف المشبهة بالفعل "أكد" وهي إن، أن كأن.

- تكرار الألفاظ.

- القصر بتنوع طرقه.

- القسم.

- حرف التحقيق "قد" الذي يسبق الفعل الماضي.

- أما الشرطية المفتوحة الهمزة المضعفة الميم التي تفيد أيضا التفصيل والتوكيد.

- "ما" الزائدة التي تلي "إذا" دائما.

- لام الابتداء التي قد ترد أيضا مزحلقة بعد "إن".

- حرف السين المقترن بالفعل المضارع.

(1) - أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان و البديع، ضبط وتدقيق وتوثيق: يوسف الصميلي، المكتبة العصرية ط1، صيدا، بيروت، 1999م، ص 57، 58

(2) - ينظر: أماني سليمان داود، الأسلوبية والصوفية، ص 121

ولإثبات ما سبق لنا أن نستأنس بهذه الشواهد التي ضمنها شاعرنا مجموعة من المؤكدات لصفة الثبوت في الجمل الخبرية كقوله: (1)

لأخلعن عذارى في محبتكم	بحولكم لا بحولي ولا حيلي
و أترك الكون حتى لا أراه ولا	أرى اللحوظ لتترك الترك
الخلق خلقكم والأمر أمركم	فأي شيء أنا لا كنت من طلل
الحق قلت وما في الكون غيركم	أعوذ بالله من علمي ومن عملي
ما للحجاب مكان في وجودكم	إلا بسر حروف انظر إلى الجبل

إن هذه الأبيات في مجملها زاخرة بالمؤكدات حيث لا يكاد يخلو بيت من مؤكد أو اثنين، وقد تنوعت هذه المؤكدات بين لام التوكيد في صدر البيت الأول في لفظة (لأعذرنكم)، والتوكيد اللفظي في عجز البيت الأول (بحولكم، حولي)، وكذلك في البيت الثاني (أراه، أرى، لترك، الترك)، والبيت الثالث (الخلق، خلقكم، الأمر، أمركم)، إضافة إلى تكرار أداة النفي (لا)؛ بشكل لافت للانتباه في هذه الأبيات، وهو بذلك يريد تثبيت، وتأكيد حالته الوجدانية العميقة، والتي خصها من خلال أسلوب القصر في البيتين الرابع والخامس مستخدماً إياه استخداماً فنياً جيداً في التعبير عن مذهبه الصوفي، معتمداً على "ما النافية" و "غير الاستثنائية" في البيت الرابع، و"وما النافية" و "إلا الاستثنائية" في البيت الخامس، وكأن الشاعر يحاول بذلك التدايل على حالات مختلفة يستشعرها، ولا تدل عليها الصيغ الإخبارية الصريحة، لذلك يعمد إلى مضاعفتها من خلال التأكيد.

ومن الشواهد التي تضمنت أيضاً مؤكدات لصفة الثبوت في الجمل الخبرية قول شاعرنا معبراً عن مذهبه في وحدة الوجود: (2)

كشف المحبوب عن قلبي الغطا	وتجلى جهرة مني إلي
لم يشاهد حسنه غيري ولم	يبق في الدير سوى المشهود في
وجلا عني حجابا كنته	وتلاشى الكون يا صاح لدي
ورأى الأشياء شيئاً واحداً	بل رأى الواحد وترا دون شي

(1) - الديوان، ص 63، 64.

(2) - نفسه، ص 80.

فالششترى في هذه الأبيات يبين فكره وعقيدته في وحدة الوجود، وهي الوحدة المطلقة؛ فما ثمة إلا الله، الله فقط، وعبر عن ذلك بأسلوب القصر مستخدماً الأدوات الآتية:

"لم النافية" ← "غير الاستثنائية" في البيت الثاني.
 و"لم النافية" ← "سوى الاستثنائية" في البيت نفسه.
 و"ما النافية" ← "إلا الاستثنائية" في البيت الرابع، وأداة القصر "بل" في البيت الأخير.

فالشاعر بهذا أراد تثبيت وتأكيد الرؤية الحقيقية لهذا الكون، فبعد هذا الكشف الإلهي تجلى الكون واضحاً أمام الشاعر، فلم ير سوى الحسن الإلهي، ولم يجد في الكون سواه، ولا تكون هذه الرؤية إلا لمن ترك العقل واعتمد على القلب، فإذا ما تحقق له ذلك وجد الأشياء كلها تمثلت شيئاً واحداً بل رأى الواحد وترا دون شيء، إنه الله -جل جلاله-.

ومن الجمل الخبرية المثبتة المؤكدة أيضاً ما جاء في قول شاعرنا: (1)

أيها اللائم رفقا	بالذي قد ذاب عشقا
لا يرد العتب صبا	بل يزيد الصب شوقا
إن في أدنيه وقرا	فاتئذ لأن لا تشقى

فكل بيت من هذه الأبيات اشتمل على مؤكد أو أكثر، وتتمثل في ما يأتي:

- حرف التحقيق "قد" في عجز البيت الأول.
 - "لا" النافية و "بل" الاستثنائية في البيت الثاني كما تكررت فيه لفظة "الصب" مرتين.

- الحرفان المشبهان بالفعل "أكد" وهما "إن" في صدر البيت الثالث و "أن" في عجزه.
 - أشير في الأخير إلى أنني قد أوردت بعض الشواهد عن الجمل الخبرية المثبتة والمؤكدة على سبيل المثال لا الحصر.

(1) - المصدر السابق، ص 56.

ب - الجملة الخبرية المنفية:

بقدر الششتري ما كان حريصا على تثبيت حقائق قد آمن بها واقتنع من خلال توظيفه للأنساق اللغوية التي تترجم قوة الدلالة عنده، كان حريصا أيضا على نفي وتفنيد ما قد يحمله المخاطب من قناعات وتصورات وتوجهات قد ارتسمت في ذهنه -ربما- جراء قصور منه، أو جراء تصور آخر يراه هو صوابا كما هو الحال عندما نزل طرابلس، فأخذ عنه أهلها علوما، ثم عرضوا عليه منصب القضاء، فأبى فاستحقوقه، ونسبوه للجنون، وذهب إلى السوق يغني: (1)

رضي المتيم في الهوى بجنونه	خلوه يفنى عمره بفنونه
لا تغذوه فليس ينفع عدلكم	ليس السلو عن الهوى من دينه
قسما بمن ذكر العقيق من أجله	قسم المحب بحبه ويمينه
مالي سواكم غير أي تائب	عن فاترات الحب أو تلوينه
مالي إذا هتف الحمام بأيكاة	أبدا أحن لشجوه وشجونه
وإذا البكاء بغير دمع دأبه	والصب يجري دمه بعيونه

بلغ عدد الجمل المنفية في هذه الأبيات أربعا، أما أدوات النفي التي تحقق بها انتفاء الدلالة في تلك الجمل فهي: " ليس، ما "، فقد جاءت لنسخ وإزالة أي صورة عند غيره، فهو يرد على الذين لاموه واتهموه بالجنون حين عرض عليه منصب القضاء وأبى، موضحا لهم أنه عاشق محب راض بهذا الجنون، طالبا منهم تركه وشأنه، معلنا حبه وعشقه للمحبوب الأعلى، فهو ينفي عن نفسه أن يبتعد عنها، أو أن يشغله شيء غيرها، وهو بذلك لا يعشق، ولا يحب سوى الذات العليا، ومن أجل ذلك ينهى ناظره عن الالتفات لأي محبوب آخر غيره.

والامتناع إذن يحمل دلالة الانتفاء، فالشاعر عندما قال في البيت الأخير: (2)

وإذا البكاء بغير دمع دأبه	والصب يجري دمه بعيونه
---------------------------	-----------------------

يكون قد أكد عدم إمكانية توليه هذا المنصب وبذلك يجدد تأكيده لاحتمية العشق والصبابة، وتنمية الارتقاء، والوصول، وهذا ما نجده أيضا في قوله: (3)

ما قلت للقلب أين حبي	إلا وقال الضمير ها هو
----------------------	-----------------------

(1) - المصدر السابق، ص 77.

(2) - نفسه، ص 77.

(3) - نفسه، ص 79.

فالقلب هو السبيل الذي يصل بالعارف المحقق إلى الاتحاد والفناء، والعارف الحقيقي هو الذي يستعمل قلبه لا عقله، والجنة ليست غاية المتصوفة، ولا هي أملهم بل أملهم الأعظم هو الظفر بالنظر إلى وجهه الكريم، وهذا ما يؤكد الششتري في قوله: (1)

أرى طالبا منا الزيادة لا الحسنى	بفكر رمى سهما فعدى به عدنا
ولم نلف كنه الكون إلا توهما	وليس بشيء ثابت هكذا ألفينا
وقل ليس لي في غير ذاتك مطلب	فلا صورة تجلى ولا طرفة تجنى
وسر نحو أعلام اليمين فإنها	سبيل بها يمن فلا تترك اليمنى

هي دعوة من الششتري لكل مرديه للظفر بهذا الفوز العظيم، فليست الجنة مبتغاهم كشأن هؤلاء النساك الذين يسعون وراء التمتع بنعيم الجنة، ويريدون التلذذ بما أعد الله لهم جزاء على ما بذلوه من عبادات وطاعات في الدنيا، وهذا هو الفرق بين المتصوفة والنساك، فالشاعر في هذه الأبيات وظف أداة النفي "لا" في لفظة "الحسنى" التي تعني الجنة؛ فهو لا يطلب الجنة ولكنه يطلب رؤية وجه الله الكريم وهي الزيادة وهنا يستلهم الششتري هذه المعاني من القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿لَّذِينَ أَحْسَنُوا الْحُسْنَىٰ وَزِيَادَةٌ وَلَا يَرْهَقُ وُجُوهَهُمْ قَتَرٌ وَلَا ذِلَّةٌ أُولَٰئِكَ أَصْحَابُ الْجَنَّةِ هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ﴾ (2).

وقد فسر العلماء هذه الآية بأن أصحاب الجنة يفوزون بالنعيم المقيم الخالد في الجنة وهذا جزاء الإحسان، أما الزيادة فهي تجلي الله تعالى لهم في الجنة، فيرونه ويسعدون برؤية وجهه الكريم، وقد استقى الششتري هذا المعنى القرآني، ووظفه بما يلائم تجربته الصوفية حيث إن للصوفية مجاهدات وسلوكات يهدفون بها إلى رؤية الله تعالى، فهم لا يطمعون في جنة، ولا يخافون من نار وإنما هم يحبون الله تعالى من أجل أنه الله وغايتهم هو اللقاء بهذا المحبوب، والسعادة العظمى عندهم برؤيته حين يتجلى لهم. (3)

(1) - المصدر السابق، ص 72، 73.

(2) - يونس، الآية 26.

(3) - ينظر: سالم عبد الرازق سليمان المصري، شعر التصوف في الأندلس، ص 203.

ولا بأس أن نختتم هذا الجانب من الدراسة بإيراد هذه الأبيات التي نظمها الششتري في مناجاته، ومناداته للذات العليا، وقد حفلت بالجمال الخبرية المنفية: (1)

يا حاضرا في فؤادي	بالفكر فيكم أطيب
إن لم يزر شخص عيني	فالقلب عندي ينوب
ما غبت لكن جسمي	من النحول ينوب
فلم يجدني عذول	ولا رأني رقيب
ولو درى الدهر عني	جاءت إلي شعوب
لم يبق غير غرام	فسله عني يجيب

ونشير مع نهاية هذا العنصر أن عدد الجمل المنفية في قصائد الششتري هو عدد قليل قياسا مع الجمل المثبتة وهو أمر طبيعي، لا يستدعي التساؤل؛ لأن المثبت يمثل الحقيقة المتجذرة في كينونة الحياة، بينما المنفي يمثل الحقيقة الطارئة الوافدة التي تحيل بعض الحقائق المثبتة سلفا إلى حقائق ظرفية وهي تنتفي لاحقا.

ج- الجملة الإنشائية الطلبية:

الإشياء: هو ذلك الكلام الذي لا يحتمل صدقا ولا كذبا، وهو ما لا يحصل مضمونه، ولا يتحقق إلا إذا تلفظت به، وهو قسمان: الإنشاء الطلبي وغير الطلبي. الإنشاء الطلبي هو ما يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب، وأنواعه: التمني، والاستفهام، والأمر والنهي والنداء. (2)

وقد تنوع هذا القسم من الإنشاء في القصائد الصوفية للششتري؛ كما تنوعت أغراضه البلاغية وفق ما يقتضيه سياق الكلام، وقرائن الأحوال، وما تقتضيه أيضا خصوصية التجربة الشعرية، في منطلقاتها الوجدانية، وأبعادها الفنية، ومن الجمل الإنشائية الطلبية الواردة عند الشاعر:

(1) - الديوان، ص 35.

(2) - ينظر: يوسف أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية، مقدمات عامة، الأهلية للنشر والتوزيع، ط1، المملكة الأردنية الهاشمية، عمان، 1999، ص 57.

* جملة الأمر:

الأمر هو طلب حصول الفعل من المخاطب، وإذا كان حقيقياً؛ فإنه يكون على سبيل الاستعلاء والإلزام، أما إذا تخلف أحدهما أو كلاهما؛ فإن الأمر يخرج عن معناه الحقيقي، ويكون أمراً بلاغياً. (1)

والأمر في أصله كما يقول تمام حسان: هو طلب القيام بالفعل على وجه الاستعلاء، وهو نقيض النهي، ويدل على المستقبل، لأنه يطلب به الفعل فيما لم يقع وفعل الأمر عند القدامى المستقبل، إلا أنه عند بعض المحدثين الحال أو الاستقبال. (2)

و استخدم الششتري أسلوب الأمر في غير معناه الحقيقي، وخرج به إلى معان أخرى مجازية تفهم من سياق الكلام، وقرائن الأحوال ومن هذه المعاني: تقديم النصائح والإرشادات للمريدين، والراغبين في سلوك طريق التصوف عبر قصائده الشعرية كما هو الحال في هذه الأبيات: (3)

مل بنا يا سعد وانزل بالحجون	هذه الأعلام تبدو للعيون
والتفت غريبها كيما ترى	نار من تهواه بالشعب اليمين
قرب النفس ولا تبخل بها	إن أردت الشرب من عين اليقين
هم بحرف العين واعشق أهله	تعلم المعنى من السر المصون
جرر الذيل ولا تلو على	ذل هذا الكون واصبر للمجون

سيطرت بنية الأمر على تراكيب هذه الأبيات، فأصبحت هي الوحدة الأساسية فيها، دون وجود أية أبنية أخرى تنازعها الوجود، فالأمر لما تصدر البيت ارتكزت عليه بقية الدوال في البيت ذاته، و في بعض الأبيات التي تليه.

وبما أن الفعل "مل" هو فعل أمر، فلا بد أن تكون دلالاته الزمانية للاستقبال؛ لأنه يدعو كل مريديه إلى السير في هذا الطريق، طريق العارفين المحققين، الذي يوصلهم إلى الشرب من عين اليقين، أما "سعد" -ولعله- يرمز إلى كل من يريد السعادة الحقيقية التي تكمن في الوصول.

(1) - ينظر: المرجع السابق، ص 58.

(2) - ينظر: تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، ص 250

(3) - الديوان، ص 68.

والشاعر في هذه الأبيات قد رتب أفعال الأمر بحسب الغرض الذي يسعى من أجله، فبعد الميل والنزول، والالتفات، والسير نحو اليمين لرؤية المحبوب الأعلى، فلا بد من القرب والشرب من عين اليقين، وبالتالي يكون الهيام بعد الشرب ويتحقق الوصل، وهذا من خلال الأفعال التالية: (مل، انزل، التفت، قرب، هم، جرر).

إضافة إلى استخدامه في هذه الأبيات صيغة النهي، وهي الوجه الآخر للأمر من خلال الأفعال (لا تطفئ، لا تبخل، لا تلو)؛ فالشاعر بهذا راغب في الوصل، متشوق إليه، متعلق بمن أحب، دائم الاتصال نحو الأعلى يرقب المشاهدة والمكاشفة، وصيغة الأمر هنا تحمل معنى الدعوة إلى هذا الوصل.

لقد أجاد الششثري في استخدام الأمر بمعان متنوعة منها النصح والإرشاد والالتماس والرجاء - كما قلنا سابقا - ومن ذلك هذه القصيدة التي بناها بناء لغويا على أسلوب الأمر: (1)

أنخ الركائب في فناء الدار	وانزل بساحتها نزول الجار
يا صاح روحهن من نصب السرى	واعلم بأنك ما بقيت لسا
وانظر إلى المغنى الذي يبدو لنا	ب الرقمتين عن يمين النار
.....
فاضرب عن الأسفار قد نلت المنى	وبلغت دير القس بالأسفار
واشرب من الراح الذي يقرى به	للوارد الصادي على المزمار
واسع إلى الألحان واخلع عندها	تهتز من طرب إلى الأوتار
وادخل مع الندمان في آدابهم	واحفظ على الكتمان للأسرار
واخلع عذارك في هواهم دائما	أو ما تراني قد خلعت عذارى

فقد تكرر فعل الأمر في هذه الأبيات أحد عشرة مرة من خلال الأفعال الآتية (أنخ، انزل، روحهن، أعلم، انظر، اشرب، واسع، ادخل، احفظ، اخلع)، وكلها أفعال أمر دلالتها الزمانية الاستجابة في المستقبل.

فالخطاب موجه للسالكين الراغبين في شق طريق التصوف، مستخدما في ذلك الرموز كوسيلة للتعبير عن معانيه المختلفة، كالسفر، والسياحة في الأرض التي يلتزم

(1) - المصدر السابق، ص 39.

بها الصوفي عادة، والإشارة إلى نار موسى، القصة الموسوية، وقصة خلع النعلين التي نجدها مكررة في شعره كثيرا؛ حيث استلهمها من القرآن الكريم في سورة طه من قول الله تعالى: ﴿وَهَلْ أَتَاكَ حَدِيثُ مُوسَى ، إِذْ رَأَى نَارًا فَقَالَ لِأَهْلِهِ امْكُثُوا إِنِّي آنَسْتُ نَارًا لَعَلِّي آتِيكُم مِّنْهَا بِقَبَسٍ أَوْ أَجْدٍ عَلَى النَّارِ هُدًى ﴿1﴾ .

إضافة إلى الدير^(*) الذي هو الكون عند الششتري، والخمرة الصوفية التي على إثرها يحدث للمريد ما يرغب من تجليات إلهية، والذي أشار إليه بخلع العذار.

بهذا فالششتري يوضح الشروط التي يجب على المريد الالتزام بها كي يصل إلى المقام الأعلى والاتجاه إلى الحق اتجاهاً ينتهي إلى الفناء فيه ثم البقاء به. يقول الششتري في هذه القصيدة التي أثارت هجوما عنيفا عليه مما دعا النابلسي إلى التعليق عليها في رسالته "رد المفترى في الطعن على الششتري"^{*} ومطلعها⁽²⁾.

تأدب بباب الدير وأخلع به النعلا وسلم على الرهبان واحفظ بهم رحلا
وعظّم به القسيس إن شئت حظوة وكبرّ به الشماس إن شئت أن تعلا

* - جملة النداء:

النداء: "هو طلب المتكلم إقبال المخاطب عليه بحرف - من حروف النداء، يحل الفعل المضارع "أنادي" المنقول من الخبر إلى الإنشاء محله، وقد يحذف حرف النداء إذا فهم من الكلام.

وأدوات النداء ثمانية هي: الهمزة، أي، يا، آ، آي، أياء، هيا، وا، أما الهمزة و"أي" فينادى بهما للقريب، أما بقية حروف النداء فينادى بها البعيد.⁽³⁾

وجملة النداء من الجمل التي تكررت في قصائد الششتري، وقد وردت في حدود ثمانية وعشرين (28 موضعا)، واستخدم فيها الشاعر عددا من الأدوات التي يتوصل بها إلى النداء (يا، أيها، أياء، الهمزة) كما استخدم الأفعال الدالة على النداء مثل: دعا، نادى.

(1) - سورة طه ، الآيات 09، 10.

(*) الدير: أو وصف الأديرة، وصفها الشعراء قديما، وهي عند الششتري رمز صوفي يعنى به الكون، وخليفة الدير هو الإنسان الكلي؛ مظهر التجلي ومسرحه، ينظر الديوان، ص40

(*) مخطوط بمكتبة البلدية الإسكندرية، نمرة 503.

(2) - الديوان، ص 59.

(3) - ينظر: يوسف أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية، مقدمات عامة، ص66.

أما صاحب الخطاب في هذه المواطن كلها، فهو الششثري، وهذا يعكس لنا التجربة الذاتية التي يعبر عنها، إذ لا يبنى شخصيات أخرى في شعره، ليأتي الخطاب أو النداء على ألسنتها إذا فالصوت واحد، هو صوت ذاتي لشاعرنا في سائر الأنماط التركيبية التي يقوم عليها أسلوبه.

أما الطرف الثاني لتركيب النداء أو المنادى، فإما أن يكون الذات العليا، أو ذات الشاعر، وإما أن يكون موجها للراغبين في سلوك طريق العارفين المحققين.

هكذا استطاع الششثري أن يتخذ من الشعر سبيلا تعبيريا عن صلته بالذات العليا التي يعشقها ويتعلق بها من جهة، وبين أقرانه وأصحابه من مريديه الذين يدعوهم إلى إتباعه والكف عن لومه.

وأحيانا يكون حوارا مع ذاته وغالبا ما يخاطب قلبه، فحديث القلب له أهمية كبيرة عند الصوفي؛ لأنه يدل على مقدار ما يحتاجه من تأمل واستغراق داخلي يؤدي به إلى الانفصال عن الظواهر المحيطة به، مما يضيف على شعره الطبيعة الوجدانية والانفعالية على الرغم مما يحمله من جانب فكري متصل بالتجربة الصوفية لديه.

وغالبا ما يأتي النداء عند شاعرنا تعبيرا عن الضعف الإنساني وعن معاني الالتماس والرجاء والألم والتوجع، ودوام التشكي، وبث الحزن، فضلا عن إبراز العلاقة بين أطراف النداء، علاقة العشق الصوفي، في تعلقها بالذات العليا، ونشدانها الاقتراب من أسرارها المستحيلة، مستخدما الرمز كأحد أساليب الذكر الصوفي.

ومن شواهد ذلك قول الششثري: (1)

يا حاضرا في فؤادي
بالفكر فيكم أطيّب
وقوله: (2)

يا من همو للجميل أهل
إن لم يمنوا فيا شقائي
وقوله أيضا: (3)

يا ساقى القوم من شذاه
وصرحوا بالهوى وفاهوا
الكل لما سقيت تاهوا

(1) - الديوان ، ص 35

(2) - نفسه، ص 33.

(3) - نفسه، ص 79.

وقوله (1):

ركبت بسر الله في بحر عشقكم فيارب سلم أنت نعم المسلم

وقوله (2):

جرحتم فؤادي بالطبيعة والجفا فيا ليتكم داويتم ما قطعتم

وقوله (3):

صب على عهدكم مقيم يا من بكم مثله يهيم

لقد استخدم الشاعر النداء في هذه الأبيات، بالأداة "يا" والتي تفيد النداء للبعيد "وإذا كانت المسافة بين الخالق والمخلوق مسافة بعيدة؛ فإن النداء من العبد لخالقه نداء للبعيد، بعدا حقيقيا كما في علوه سبحانه؛ لكنه من ناحية أخرى تعبير عن القرب المنشود، عندما يحاول العبد اختصار المسافة، لذلك يتحول إلى وجه آخر، ليصبح نداء للقريب قريبا حقيقيا كما في رحمة الله بعباده"⁽⁴⁾؛ فالله حاضر ضمن الطبيعة الخاصة للتجربة الصوفية لدى الششتري حاضر في قلبه وفكره بل وكيانه كله.

هذا عن النداء الخاص بالذات العليا، أما النوع الثاني من النداء والمتمثل في خطابه لذاته، فمن شواهد قوله (5):

انظر للفظ أنا يا مغرما فيه من حيث نظرتنا لعل تدريه

وقوله أيضا: (6)

لا تلتفت بالله يا ناظري لأهيف كالغصن الناضر

ما السرب و البان وما لعلع ما الخيف ماظبي بني عامر

يا قلب واصرف عنك وهم النقا وخل عن سرب حمى حاجر

وقوله (7):

سفكت في الهوى دمي ثم قالت يا طفيلي عشقتني؟ أنت أبله

الشاعر في هذه الأبيات يتجه بالنداء للأناء، لا للآخر، كي يجعل من نفسه هو المنادي والمنادى في الآن ذاته، وهذا تأكيد، ورغبة منه في أن يستثني نفسه من زمرة

(1) - المصدر السابق، ص 66.

(2) - نفسه، ص 66.

(3) - نفسه، ص 67.

(4) - أماني سليمان داود، الصوفية والأسلوبية، ص 142.

(5) - الديوان، ص 80.

(6) - نفسه، ص 480.

(7) - نفسه، ص 57.

من يتجاهلون هذه الحقيقة، حقيقة العشق الرباني ويتغافلون عنها منغمسين، ومتشبثين بترابية الحياة، لذلك يبدو أن الشاعر حريص على تجديد التنبيه للذات من خلال النداء حتى يجعل من تلك الحقيقة دائمة المثول والحضور في ذهنه ووجدانه وسلوكه.

وجملة النداء عموماً لدى الشاعر تكاد تكون مقتصرة على مقاصد الوعظ والإرشاد الذي يستند على حقيقته للحب والعشق الرباني، سواء أكان النداء موجهاً للذات الصوفية للشاعر، أو موجهاً للآخر، المتمثل في مريديه، ما عدا النداء الذي خصه للذات العليا؛ حيث نلمس فيه الرجاء والالتماس والتوجع.

ومن شواهد جملة النداء الذي خصه لنداء الآخر قوله: (1)

يا صاح هل هذه شمس
تلوح للحي أم كؤوس

مدامة كلما تجلت
بأنوارها تسجد الشمس

وقوله: (2)

أيها اللائم رفقا
بالذي قد ذاب عشقا

وقوله: (3)

مل بنا يا سعد وانزل بالحجون
هذه الأعلام تبدو للعيون

وقوله أيضاً: (4)

أنا إن مت في هواكم قتيلا
بدموعي بحقكم غسلوني

ثم نادوا: الصلاة - هذا محب
مات بين نوعة وشجون

لقد نوع الشاعر أدوات النداء في هذه الأبيات (يا، أيها، نادوا)، والنداء في جميعها كان موجهاً إلى السالكين المريدين، بحيث نلمس فيه تحبباً وتلطفاً أوحى به المنادى الذي يريد الشاعر انتباهه، باعتباره عنصراً فعالاً في هذه الحياة ومن ثم له إمكانية استقبال، وتفهم محتوى النداء وعليه يمكننا القول:

إن النداء الذي وجهه الشاعر للمريدين كان يرمي إلى تقديم شاهد ملموس يؤكد حقيقة ما ألم به من حب ولوعة وشوق، للوصول إلى الذات العليا؛ إلى الفناء حيث البقاء، فالمنادى هنا لا يُنتظر منه تلقى النداء، إنما المراد أن يكون صدى لصوت

(1) - المصدر السابق، ص 51.

(2) - نفسه، ص 56.

(3) - نفسه، ص 68.

(4) - نفسه، ص 78.

الحقيقة التي أجهر بها الشاعر، وهو يتحرق حبا وعشقا للذات العليا، مقرا مذعنا بهذه الحقيقة.

وعلى العموم فإن الجمل الطليبة في قصائد الششتري الصوفية لم تقتصر على الأمر والنداء فحسب، بل تجاوزتها إلى الاستفهام والنهي والتمني، كما سيأتي بيانه في الجدول الآتي:

الأمر	النداء	الاستفهام	النهي	التمني
86	36	32	15	10

ثانياً: في الموشحات

1- التقديم والتأخير:

التقديم والتأخير أحد أساليب اللغة العربية، وهو دلالة على التمكن من الفصاحة وحسن التصرف في الكلام، ووضعه في الموضع الذي يقتضيه المعنى⁽¹⁾ ولهذا يعد التقديم والتأخير من أهم الوسائل التي يحطم المبدعون من خلالها الإطار النظري الثابت للغة لتحقيق أهدافها، كما يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالتجربة الشعرية والشعورية للشاعر؛ لأن أي تغيير في حركة الصياغة يتبعه حتماً تغيير في الرؤية والفكرة التي تجسده.

وللتقديم والتأخير في موشحات الششتري، صور متعددة منها تقديم المفعول به على الفعل والفاعل، أو تقديم الجار والمجرور على الفاعل، وقد يكون تقديم الخبر أعلى المبتدأ، أو الفصل بين الفعل وفاعله بتقديم الجار والمجرور، وأحياناً الفصل بين الفعل والمفعول به بتقديم الجار والمجرور، ومن أمثلة ذلك قوله في هذا الدور من الموشح:⁽²⁾

أنا مذ غاب رقيبى زال عني العنا
وتجلى حبيبى وبلغت المنى

فقد فصل الششتري في الشطر الأول من الدور بين المبتدأ (أنا) وخبره الجملة الفعلية (زال عني العنا) بالظرف (مذ غاب رقيبى)، أما الشطر الثاني فقد فصل بين الفعل والمفعول بتقديم شبه الجملة في قوله (زال عني العنا)، وذلك لإفادة التخصيص والتحديد والقصر أيضاً؛ لأن الشاعر يتحدث عن حاله وما أصابه من قرب ونشوة لتجلي المحبوب لديه، فقد زال عنه الحزن وبلغ المنى وانكشف عنه الحجاب بعد الغياب، والغياب عند الصوفية هو "بداية السلوك العملي الذي يجذب فيه المرید إرادياً أو المراد لا إرادياً، انجذاباً حتمياً نحو الحق"⁽³⁾؛ وهذا السلوك لا يتحقق لعامة الناس إنما يخص أشخاصاً دون غيرهم، وشاعرنا من خاصة هؤلاء الناس، وهذا ما نجده أيضاً في قوله⁽⁴⁾:

(1) - ينظر: يوسف أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية، ص 71.

(2) - الديوان، ص 103.

(3) - مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، ص 32.

(4) - الديوان، ص 139.

شربت منها جرعتي وهمت فيك يا ذا الجلال
وانجلت لي جلوتي ولا رأيت إلا الكمال

كما قدم شبه الجملة على الفعل والفاعل في هذا القفل من الموشح: (1)

في السوى فنيت في السوى فنيت
إن هربت من وهموا للوجود بقيت

فالشاعر بهذا التقديم والتأخير يريد توضيح حالته، وما ألم به من وصل وفناء في المحبوب الأعلى، وهنا تقديم عناية واهتمام لأن المقام يستدعي ذلك، فالشاعر يهمله الوصول إلى الذات العليا، والفناء فيها؛ لأن الفناء عند الصوفية هو بقاء، ومن تعريفات "الفناء" ما ورد في الرسالة القشيرية "سقوط الأوصاف المذمومة وبروز الأوصاف المحمودة، فمن فنى عن أوصافه الذميمة ظهرت عليه الصفات المحمودة" (2)؛ لذلك نجد أن الشاعر تحفه السعادة من كل الجوانب؛ لأن ما يصبو إليه قد تحقق بالفناء. ويقول في موضع آخر (3):

في طيها سر يسود في نوقها فهم الوجود
في خمرها بانث شهود ما في الوجود غيرك شى
في حضرتي تعطي الكمال مطلعاً لكل شى
في حضرتي اخترتوا لك إياك تعدى عنه شى
ويقول (4):

عن الحب صدرنا قبل بدء الباديات
وبالوجد خلعنا من الهوى ثوب الصفات
وبالزهد عرفنا في تصارييف الذوات

ومن الظواهر الأسلوبية أيضاً في موشحات الششتري تقديم الجار والمجرور الفعل والفاعل، وكذا الفعل و الفاعل كقوله في هذا القفل: (5)

وحين ألقى الألواح بالمكتوم باح
دارت عليك الأقداح بروح وراح

(1) - المصدر السابق، ص 107

(2) - أبو القاسم عبد الكريم بن هوازن، الرسالة القشيرية في علم التصوف، تحقيق وإعداد معروف زريق، وعلي عبد الحميد بلطه جي، دار الخير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1413 هـ، 1993 م، ص 67.

(3) - الديوان، ص 201.

(4) - نفسه، 321.

(5) - نفسه، ص 121.

حيث قدم الشاعر في البيت الأول الجار والمجرور (بالمكتوم) على الفعل والفاعل (باح) وفي البيت الثاني قدم الجار و المجرور (عليك) على الفاعل (الأقداح) وذلك طلبا للقافية التي أرصد لها (باح) فيجعلها مقطعا ينتهي به كل مقطع من هذا القفل، كما قدم الظرف (حين) على الفعل والفاعل في الشطر الأول من القفل والجار والمجرور (بالمكتوم)؛ لأن الشاعر لا يهمله من كل ذلك سوى تبيان صفات الخمرة والعناية الشديدة بمتعلقاتها من سكر، وانتشاء كما قلنا سابقا، فهي ترمز إلى التجليات الربانية كما ركز على فكرة كتمان الأسرار التي تكثر في شعر المتصوفة عموما وشاعرنا على وجه الخصوص، حيث يبرز أهمية السر الذي كان يحاول إخفاءه والذي كشف عنه، وباح به في هذا القفل .

وفي موضع آخر يستخدم الششثري التقديم والتأخير، يقول: (1)

للق صبح قد أسفر بمن تبصر
أبحث وكن ممن بعثر فأنت أكبر

حيث قدم الخبر (للحق) كونه جار ومجرور على المبتدأ (صبح) الذي جاء نكرة أيضا، وذلك لتأكيد المعنى الذي يريده الشاعر، فهو يعبر عن وحدة الوجود، الحق الواحد المطلق الذي الكل وجد به، فليتبصروا، ليروا هذه الحقيقة.

كما يستخدم الششثري التقديم والتأخير المتمثل في تقدم المفعول به على الفعل والفاعل في هذا الشاهد: (2)

ومع ذا كل المحب حاضر يخضع لذل الهوى وينعش
مستحضرا آيات السراير مستأنس السير وهو يوحش

حيث قدم الشاعر هنا المفعول به (لذل الهوى) على الفعل والفاعل (ينعش) المعطوف على الفعل المضارع (يخضع) وهذا تأكيد منه على ما ألم به من لوعة الحب والشوق للوصول إلى المحبوب الأعلى، وقد قهره هذا الحب وأذله الهوى، وبالرغم من هذه الوحشة إلا أنه يستأنس بهذه الأسرار الربانية، وينعش بهذا الجو النوراني، حيث

(1) - المصدر السابق، ص 137

(2) - نفسه، ص 176.

يستشعر كل آيات الحسن، والجمال الرباني، وهذا لا يتأتى إلا للعارفين المحبين، فالنور الإلهي يبدو ويلوح لمن أدرك هذه الحقيقة، وهذا ما نجده أيضا في قوله⁽¹⁾:

وبالوجد خلـعنا من الهوى ثوب الصفات

ومن التقديم والتأخير تقديم الصفة على الموصوف لإبرازها ولفت النظر إليها وتعيين الوجهة الحقيقية في النظرة إلى الأشياء وخاصة إذا ما تعلق الأمر بوصف الرسول صلى الله عليه وسلم - يقول⁽²⁾:

أفضل من مشى على الأرض سيدنا محمد

وقوله أيضا⁽³⁾:

هو الهداية يهتدى	و هـ شفيـعنا غـدا
بحبه نبقى كذا دايـم	سـكـران هايـم
بدر بدا سرا وإعلان	شمس المعاني
نبي كريم مكي وعدناتي	حسنوا سباني

ارم العدى كي تُفـدى وتكن عتيق لمحمـد

وعلى هذا النحو يكون استخدام الششـتري للتقديم والتأخير كظاهرة أسلوبية مؤثرة في دلالات معانيه ، كما تكشف عن قدرته وبراعته اللغوية أيضا.

2- الحذف:

الحذف ظاهرة لغوية مميزة في اللغة العربية، لا تكاد تخلو منه الجملة من الجمل، ويكثر استخدامه وتتنوع مظاهره من جملة إلى أخرى في النص الواحد، بقدر تقدم النص واتساح جوانب الموضوع المدروس، بسبب دلالة بعض المذكور على بعض المحذوف إلى حد يصبح معه الحذف عملية آلية⁽⁴⁾، وقد جاء في قول الجرجاني أن الحذف "باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى

(1) - المصدر السابق، ص 321.

(2) - نفسه، ص 356.

(3) - نفسه، ص 269، 270.

(4) - محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 302، 303.

به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجذك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم بيانا إذا لم تبين".⁽¹⁾

وإن الدارس ليستطيع أن يتبين بغير صعوبة أن الحذف أكثر ما يكون في مقام العطف أو الاستفهام الذي يقوم عادة على السؤال والجواب أو النداء أو الدعاء... إلخ. ويرى محمد الهادي الطرابلسي أن هناك نوعا ثانيا للحذف وهو الذي يقتضيه التدقيق المعنوي أو الذي يولده الخطأ النحوي إيفاء بحق الوزن في الشعر، وغير ذلك من المقتضيات الصوتية الجمالية، وهذا النوع إذا عوضه الذكر استقام الكلام نحويا أكثر وربما زال معه الخطأ، ولم يتغير به معنى.⁽²⁾ وسأحاول أن اعتمد هذا النوع من الحذف في دراستي لتراكيب الموشحات الصوفية عند الششتري.

والمحذوفات كما وردت عند الطرابلسي محركات أو وصلات، ونعني بمحركات الكلام الأسماء والأفعال سواء أقامت بوظيفة أساسية في الجملة أم بوظيفة ثانوية، ونعني بوصلات الكلام الحروف والأدوات.⁽³⁾

- حذف المحركات:

حذف المحركات متنوع في موشحات الششتري، ولكني سأحاول أن أقتصر في دراستي على أبرز مظاهره، وأكثرها تواترا، من حيث هي كلام شعري قبل كل شيء، وأبرزها حذف المسند إليه في الجملة الإسمية وحذف المسند والمسند إليه معا في الجملة الفعلية.

- حذف المسند إليه في الجملة الإسمية:

يعمد الششتري إلى حذف المسند إليه في الجملة الاسمية في مقام الاستئناف بكثرة بالغة وهذا ما يوضحه هذا المقطع من الموشح:⁽⁴⁾

(1) - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، علق عليه محمد رشيد رضا، دار المعارف، ط3، بيروت، لبنان، 1422هـ، 2001م، ص 149.

(2) - محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 303.

(3) - نفسه، ص 303، 304.

(4) - نفسه، 359.

خير من نشأ من أحمر وأبيض وأسود
البدر الإمام مصباح الظلام

فكل مطلع في هذه الأبيات وقع مسندا لمسند إليه محذوف يدل عليه السياق تقديره الضمير المنفصل (هو) الذي يعود على الرسول الأعظم - صلى الله عليه وسلم - الشيء نفسه نجده في مقطع آخر من موشح آخر يقول: (1)

قبر الحبيب مسك وطيب شهد يطيب
الهاشمي الحاتمي ذو المعجزات الواضحات البينات

فالحذف إذا من أساليب التأليف في الكلام دون التحليل يخرج الشاعر من مجرد التقرير والإخبار إلى التحريك والإيحاء، فيكون المسند إليه أظهر إذا لم يظهر والشاعر أنطق إذا لم ينطق.

كما نجد الحذف في مقام آخر اقتنضه طبيعة الكلام، كأسلوب الحوار، يقول: (2)

كلما قلت: بقربي تنظفي نيران قلبي

والمحذوف فيه مسند إليه من نوع (هذا) بقربي أو (هو) بقربي. وقوله أيضا: (3)

فقال له: اركب الجارية لتشرب من عينها الجارية

والمحذوف فيه (هذه) الجارية.

- حذف المسند والمسند إليه معا في الجملة الفعلية:

شاع في موشحات الششتري حذف المسند والمسند إليه معا في الجملة الفعلية ومن أمثلة ذلك قوله: (4)

حبا وشوقا للمليك العادل إلى الحبيب جعلوا مرامهم

فقوله "حبا" مفعول، مطلق عامله معاملة المفعول به المحذوف تقديره (أكن أو أتوق)، وكذلك بالنسبة للفظ "شوقا" والتقدير (أتشوق أو أحمل). وكذلك قوله: (5)

مولى الموالي هـ يعلم حالي

(1) - الديوان، ص 383.

(2) - نفسه، ص 360

(3) - نفسه، ص 336.

(4) - نفسه، ص 227.

(5) - نفسه، ص 366.

عظفا بحالي عطفاً بالوصال أوفى لي

والشاهد هنا (عظفا) والتقدير (أعطف عطفاً).

ومن الحذف أيضاً قول الششتري: (1)

خمرا صافي في زلال ليس هـ من سكر به غنى

والشاهد (خمرا) والتقدير (أشرب خمرا).

- حذف الواصلات:

حذف حرف الجر:

مما وجدته في موشحات الششتري حذف حرف الجر المتعدي به الفعل ومن أمثلة ذلك قوله في هذا المطلع من الموشح: (2)

طابت أوقاتي	وانجمع شملي بذاتي	وإني مطبوع
هات كاسي هات	طابت أوقاتي بلذاتي	وصل من نهوى
نغتتم ساعات	طابت أوقات المسرات	نمزج القهوه

فالشاعر هنا قد استغنى عن الجار والمجرور في قوله: (طابت لي أوقاتي) (هات لي كاسي)، (طابت لي أوقاتي بلذاتي)، (نغتتم لنا ساعات)، (طابت لنا أوقات المسرات)، (نمزج لنا القهوة) وهذا حفاظاً منه على الوزن وعلى جمالية القافية سوربما - تجنباً للثقل وهذا ما نجده أيضاً في قوله: (3)

دعني يا سالي	لو ذقت سلسالي
عرفت حالي	والذي في بالي
لو ذقت كاسي	في الهوى يا صاح
تلبس لباسي	وترى مصباح
.....
يريك عجائب	ويزين أشكالك
وترى المراتب	إن ردت تجلاك

والتقدير: (من سلسالي)، (من عجائب)، (لك أشكالك)، (من المراتب)، (من كاسي)، (من لباسي).

(1) - المصدر السابق، ص 368.

(2) - نفسه، ص 355، 356.

(3) - نفسه، ص 365.

* حذف حرف النداء:

إن حذف حرف النداء أسلوب شائع في موشحات الششتري، وهذا الحذف عادة ما يكون في مطلع الموشح: (1)

قلبي هـ ليلي وليلى هـ المنى	تسقينني خمري
كعبة الحسين هي الجذب بنا	ربة الخدر

وقوله: (2)

صاح هذى الأسرار	قد اشعلت في الحشا مني النار
-----------------	-----------------------------

وقوله: (3)

ليلى المنا تجلى	فمن لها
نظر وقلبوا أخلى	ولها بها

وقوله: (4)

مذهبي دني	لا نمي دعني	الهوى فني
-----------	-------------	-----------

وقوله: (5)

خير هادي	للرشاد	حضرة الفتاح
به أنادي	في العباد	من غدا أو راح

وقوله: (6)

شمس ذاتي	هـ تطلع	تحي كل الرفات
----------	---------	---------------

فقلب الشاعر معلق، مشدود نحو الأعلى، في مناجاة ومناداة دائمة للوصول فتراه يستعين برموز مختلفة، للتعبير عن خلجات نفسه، وما يكابده من حرقة البعد والشوق للحبيب الأعلى؛ فليلى هي المنى، والمنى ليلي، والقلب ليلي، وقد حذف حرف النداء؛ لأن نداءه خفي متأجج عميق ضماني.

(1) - المصدر السابق، ص 167.

(2) - نفسه، ص 133.

(3) - نفسه، ص 233.

(4) - نفسه، ص 327.

(5) - نفسه، ص 323.

(6) - نفسه، ص 116.

- حذف أدوات الاستفهام والنفي:

ومن محذوفات الشاعر أداة النفي بداعي الوزن أو في مقام العطف كقوله: (1)

لس لذاتي حد ولا ليها شبيها

ولا وجد وفقد ولا وقت وجيها

بينما المنتظر قوله (ولا وجد ولا فقد) لاسيما أن عطف تركيب منفي على آخر مثله كهذا يقتضي الحكم نفسه.

وقد يحذف الشاعر أداة الاستفهام والنفي في آن واحد في مثل هذا التركيب: (2)

حب رسول الله ديني لم لا وقد جلا

غياهب الشك باليقين

ومن المنتظر أن نقول (أليس حب رسول الله ديني).

ومما حذف فيه أداة النفي فقط قوله: (3)

اسمه في القديم من قبل أن يكون ماء ولا طين ولا كان إمام ولا كان إنس ولا شياطين

حيث يقتضي أن يقول (لا ماء).

وقد يحذف الشاعر أداة الاستفهام فقط كقوله: (4)

تطلب الفرد في الوجود وتتعدد ثم لس تجد

والفرد على التمييز ينبني حقيق

إلى أن يقول: (5)

تهدى من قصد إلى رؤية الباري الفرد الصمد

حيث يفتضي رفع الالتباس إعادة إظهار أداة الاستفهام "كيف" قبل الفعل (تطلب)

و(تهدى).

وعلى العموم فإن الحذف عملية عزل تهمنا فيها العناصر المحذوفة ذاتها أكثر من دواعي الحذف أو مواطنه، لذلك حاولت التركيز على أنواع المحذوفات، وقد سعى الشاعر وراء هذه الظاهرة لتجنب التكرار وتحري الإيجاز.

(1) - المصدر السابق، ص 116.

(2) - نفسه، ص 250.

(3) - نفسه، ص 360.

(4) - نفسه، ص 127.

(5) - نفسه، ص 127.

كما أن هناك ظاهرة لافتة للانتباه في موشحات الششتري الصوفية وهي ظاهرة الإسكان بالوقف والتي سأحاول توضيحها فيما يأتي.

3- ظاهرة الإسكان بالوقف:

إن ظاهرة "الإسكان بالوقف في التجزئات القصيرة واختيار الألفاظ التي لا تظهر حركات الإعراب في أواخرها، وهما أمران يجعلان العلاقات الإعرابية ضعيفة ويحيلان الموشح إلى مستوى قريب من مستوى الكلام الدارج".⁽¹⁾

فخروج الموشحة عن جادة التعقيد واقتراب لغتها من لغة النثر أصبح مطلباً من مطالب نقاد الموشحات، على عكس من يرى بأنه انحدار وانحطاط في اللغة.

فهذا الميل إلى البساطة، والابتعاد عن التكلف، والتعقيد، ارتبط ارتباطاً وثيقاً بالموشحات، منذ نشأتها؛ لأن الغاية الأولى لها هي الغناء، فكان من الطبيعي أن يختار لها الوشاحون لغة سهلة تناسب الغناء.

ونستطيع أن نلمس هذه الظاهرة في عدد غير قليل من موشحات الششتري ومن ذلك قوله:⁽²⁾

يا قلب يا قلب كم تصادر	هذا الهوى وتحر وتدهش
رميت روحك في بحر زاخر	بحر الهوى وتخف من الرش
كان غرامك وأياك لا تتدم	لأن رأيك رأي سديد
ومت بحبك تعش منعم	حتى تنل كل ما تريد
لا تشكي البعد وأنت تعلم	أن حبيبك لس ه بعيد
ومن ه محبوبوا معه حاضر	على الدوام قل لي كيف يوحش
يجني من الحسن بالنواظر	زهر المنى كل حين وينعش
إلى آخر الموشح: ⁽³⁾	
قد أثبتتها يد الضمائر	وترتسم في الحشا وتنعش
ونفز بها يوم تبلى السرائر	وفي قتيل الهوى وما غش
وقوله في موشح آخر: ⁽⁴⁾	
ألق عصاك أمسافر	بباب شيخ الحقائق

(1) - إحصان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي، عصر الطوائف والمرابطين، دار الثقافة، ط6، بيروت، لبنان، 1981، ص244.

(2) - الديوان، ص 174، 175.

(3) - نفسه، ص 176.

(4) - نفسه، ص199

إن كنت بالظفر فايق	تقبل منك الإراده
يطلب فنون الخلاعه	من جا لدير الأعبه
سر المكان والجماعه	يسقى بالكاس المحبه
لأهل تلك البضاعه	حتى يصير حالو نسبه
.....
يسقيك خمره رقيقه	اطلب لشيخك كويس
تصل بها للحقيقه	وكن في شربك كويس
	وقوله أيضا(1):

انظر في مراك	انظر في مراك
أنت هـ ذاك	والذي ترى فيها
ينكشف غطاك	ينكشف غطاك
ما ترى سواك	تبقى في الوجود وحدك
.....
تـرى ذاك وذاك	تـرى ذاك وذاك
تشكر من عطاك	تتفرح في علم الغيب

والملاحظ على هذه المقاطع الشعرية من الموشحات؛ اختفاء العلاقات الإعرابية فيها، وهي ظاهرة لغوية حاول بها الوشاحون الميل إلى البساطة حتى أصبحت لغة الموشحات أقرب من لغة النثر.

(1) - المصدر السابق، ص 203، 204.

ثالثا: في الأرجال

1- الأساليب الإنشائية:

أ- أسلوب الاستفهام:

أحد أنواع الأساليب الإنشائية ويقصد به طلب الإفهام، فيقال: "استفهمه، سأله أن يفهمه، وقد استفهمني الشيء فأفهمته وفهمته تفهما"⁽¹⁾ إذا فهو طلب العلم بشيء لم يكن معلوما، وأدواته كثيرة منها حرفان هما (هل، الهمزة) والباقي أسماء منها (من، ما متى، أين، كم، كيف)، وتوظيف هذه الأدوات هو على نمطين؛ حقيقي ومجازي، والذي يهمننا في هذه الدراسة هو النمط الثاني؛ لأنه من اهتمامات الدراسات الأسلوبية، لما يضيفه على النص من خيال وحركية.

ويعد أسلوب الاستفهام من أهم الأساليب التي استعان بها الششتري للتعبير عن معانيه وأفكاره الصوفية، لما يقوم به الاستفهام من دور مؤثر يحقق قيمة فنية وجمالية على مستوى الشكل والمضمون.

ولقد استخدم الششتري أسلوب الاستفهام في تعبيره عن مذهبه في وحدة الوجود يقول: (2)

من لو محبوب يرى عجاب
من يهم فيه عما سواه
ويقول: (3)

متى يا قرة العين
نجد وصلا بلا أين؟
وقوله أيضا: (4)

هو معك
قصر فهمك
كما يقول: (5)

آش حال نقول لو لاما
الأعادي وإنما نلزم السكوت

(1) - ابن منظور، لسان العرب، ج 12، مادة (ف. هـ. م)، ص 459.

(2) - الديوان، ص 344.

(3) - نفسه، ص 244.

(4) - نفسه، ص 257.

(5) - نفسه، ص 230.

ويقول: (1)

أي قلبك، أي قلبك قل لي وعينك وأي تجول
إيش تطلب تراني معاك ما نزول

ويقول: (2)

أنا واحد وهو واحد كيف نكون إحنا اثنين
وهو معبود وأنا عابد فيجي من هذا ضدين

وقوله: (3)

من لا يفهم إشارة كف يكون للإشارة مدعي

فقد وظف الششثري معظم حروف الاستفهام وأسمائه، كما وردت في هذه الشواهد (متى، أين، أينو، آش، أي، ايش، كيف، من، كف...).

فإذا تأملنا طبيعة الاستفهام من خلال هذه الأدوات وجدنا أن الشاعر لا يريد منه جواباً، لأنه أحياناً يجيب عليها، فهو يسأل ويحاول الإجابة في كل مرة، إذا فالاستفهام هنا مطلق يحمل معاني كثيرة منها الالتماس والرجاء المقرونين بالحيرة والسؤال.

ب- أسلوب الأمر:

أسلوب الأمر يعني طلباً محدداً يوجه إلى المخاطب، ويراد منه أن يقوم بأمر ما وإما أن يخرج عن هذا المعنى الحقيقي له ليؤدي معنى تعبيرياً بلاغياً يخرج فيه الأمر إلى دلالات شتى منها؛ الأمر والنهي والدعاء، والالتماس، والتمني، والنصح والإرشاد، والإهانة، والتعجيز، والتهديد... وغيرها من المعاني المجازية التي تفهم من سياق الكلام وقرائن الأحوال، وللأمر أربع صيغ وهي: (4)

- الأولى: فعل الأمر نحو: اذهب، اعمل.

- الثانية: المضارع المقترن بلام الأمر مثل: فليتنق.

- الثالثة: اسم فعل الأمر نحو: حي، هلم، إليك، أمامك، آمين، صه...

- الرابعة: المصدر النائب عن فعل الأمر كقوله تعالى: ﴿وَبِأَلْوَالِدَيْنِ إِحْسَانًا﴾ (5)

(1) - المصدر السابق، ص 213.

(2) - نفسه، ص 157، 158.

(3) - نفسه، ص 193.

(4) - ينظر: يوسف أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية، ص 58.

(5) - البقرة، الآية 83.

ومن خلال بحثي عن هذه الصيغ في أزجال الششتري الصوفية وجدت أن الصيغة الأولى هي التي تواترت بشكل لافت للانتباه كما يكثر الشاعر من استخدامها ويأتي منها بمعان متنوعة منها النصح والإرشاد والالتماس والرجاء، ونجد أحيانا زجلا كاملا يقوم ببناءه اللغوي على أسلوب الأمر، ومن ذلك قوله: (1)

أطلب كمالك يا فلان	إن كنت عاقل
لا تلتفت لقول كان	مطربك حاصل
وامح المكان مع الزمان	فالكل باطل
وإياك لا تنكر اصطلاح	ففيه معاني
تحتو مراتب ملاح	حسنوا سياني
اجمع و فرق واجتمع	وانفي واثبت
واحيا و مت خل الجزع	ستحيا إن مت
واخلع عذارك وانطبع	واشطح واسكت
وكن بحالي في اصطباح	كما تراني
واسكر وسلم للصحاح	فهم أواني

فهذا الزجل يرتكز على أسلوب الأمر الذي يستخدمه الششتري، متخذا من الرمز وسيلة للتعبير عن معانيه المختلفة، والتي منها المحو والإثبات، الجمع والفرق، النفي والإثبات، السكر، والخمرة الصوفية.

كما نجده يحرص على استخدام الأمر للتعبير عن المعاني السابقة، وهو بصدد تقديم النصائح للمريد الراغب في سلوك طريق العارفين المحققين، يقول: (2)

أترك الحظوظ واجرد	واذهب للتخلي
واقطع العلائق تكسى	حلة التجلي
واقصد الوجود المطلق	تظفر بالتجلي
وتسقى حميا الأسرار	خمرا دون عصاره
وتظهر عليك الأنوار	وتصفوا العبارة
إعرف الصنایع واطع	بالتركيب لبـدك
ثم اهبط إليك بالتحليل	وذاك هو حدك
وابقى در عليك واتبصر	كل الأشياء عندك

(1) - الديوان، ص 264، 265.

(2) - نفسه، ص 155.

إلى أن يقول: (1)

وابقى منك سالي	ازهد فيما دون المحبوب
وإياك لا تبالي	واجوهر يخمر التحقيق
في خمر الدوالي	بقول الذي قد أشد
في درب النصاره	قم دلوني دار الخمار
نعطي في البشاره	كويس ملا من مسطار

كما يقول في موضع آخر: (2)

واسكن إبي	سافر ولا تجزع
كي تبقى حي	ومت وعش واسمع

بهذه العبارات وبهذه الصيغ يقدم الششتري نصائح للمريد، مبينا له كيف يستطيع الوصول، وما يجب عليه من التزام وشروط وقواعد يتبعها كي يرتقي من كونه مريدا إلى شيخ حقيقي ومن هذه الشروط: ترك حظوظ الدنيا، وقطع العلائق بكل ما هو أرضي والزهد والسياسة والسفر، وكلها مقامات يجب أن يلتزم بها الصوفي. أما الصيغ الأخرى للأمر فتنفوت في أزجال الششتري، ولكن بنسب ضئيلة مقارنة بصيغة فعل الأمر ومن أمثلة الصيغة الثالثة (اسم فعل الأمر) قول الششتري (3)

أياك يغرك مثالك	احذر أينك
كان السبب في زواك	وظهورك
يلعب بصورة خيالك	نصب عينك

وقوله: (4)

خل العذول وافهم	إن كنت تصدقني
ذا العلم يتعلم	واصغى لتسمعي
من جهله يعلم	واحذر ولا تدني

وغرض الشاعر هنا طلب القيام بالفعل والحث عليه، وهو نوع من التهديد والتخويف والوعيد أيضا.

(1) - المصدر السابق، ص 156.

(2) - نفسه، ص 293.

(3) - نفسه، ص 262.

(4) - نفسه، ص 284.

ج- أسلوب النداء:

يستخدم الشششري إلى جانب الاستفهام والأمر أسلوب النداء كثيرا، لما له من دور فعال في بنية النص الشعري، ومن سمات وخصائص صوتية تساهم في بنية النص الداخلية، ومن خلال تتبعنا لظاهرة أسلوب النداء في الأزجال الصوفية وجدنا الشاعر قد وظفه بصورة مكثفة، واللافت للانتباه أنه ورد في معظمه بأداة واحدة تقريبا وهي (يا) النداء سواء أكانت ظاهرة أم خفية، مقدرة في سياق الكلام، إلا أن المنادى يتنوع على حسب مقتضى الحال، فهو إما أن يكون موجها إلى الذات العليا، وإما إلى ذات الشاعر نفسه، وإما إلى كل مرديه الذين يرغبون سلوك طريق التصوف.

أما النداء الموجه إلى الذات العليا التي يعشقها الشاعر ويتمنى الوصول إليها فمثاله قول الشاعر: (1)

يا من سرى سر في طباعي	أنت القريب مني البعيد
من اعجب الأشياء وأنت معي	وعشقي فيك كل يوم يزيد
وأنا بتهتكى و انطباعي	غرامي فيك دايم جديد
ويقول أيضا في نفس هذا الزجل: (2)	
يا كعبة الحسن يا عمادي	فنائي فيك غاية الثبوت
يا كنزي يا مذهب اعتقادي	ذكرك لقلبي أجل قوت
إلى أن يقول: (3)	

يا شمس يا بدري يا حياتي	حسادي فيك في الورى كثير
وكلهم يشتهوا مماتي	إنما لم يصير
واحي رسومي ومد ذاتي	واكتب لعبدك بذا ظهير
.....
يا وارث العلم والسياده	يا من هو للخير كل ذات
ظهرت في تخصيص الإراده	كالغيث والخلق كالنبات
فأنت هو كمية السعاده	وأنت هو أكسير الذوات

وبنفس هذه المعاني يعبر الشششري في زجل آخر قائلا: (4)

(1) - المصدر السابق، ص 229.

(2) - نفسه، ص 230.

(3) - نفسه، ص 230، 231.

(4) - نفسه، ص 303.

هب لي من رضاك يا ربي
حلة باش نلقاك نقيبا
يا كريم لبسها ليا

فالمنادى هنا هو الذات العليا، والشاعر دائم الرجاء والالتماس لرحمة الله -عز وجل- التي وسعت كل شيء، والنداء من العبد لخالقه نداء بعيد كامن في علوه سبحانه وتعالى، ولكنه يتحول إلى نداء قريب كامن في رحمة الله بعباده، فالعلاقة وطيدة جدا وعميقة الارتباط بين الطرفين؛ الشاعر المحب من جهة، والذات العليا التي يعشقها ويتعلق بها وينشد القرب إليها من جهة أخرى.

فأكثر ما ورد النداء في أزجال الششتري كما سلف وأن ذكرنا باستخدام الأداة (يا) باستثناء بعض الحالات التي قد تحذف فيها هذه الأداة، ومعلوم أن حذف الأداة يحمل معنى القرب، فكأن لا مسافة بين المنادي والمنادى فمن الشواهد على ذلك قوله: (1)

الله ربي	ماذا تقاسي القلوب
فكل حر	يقول ما لا يهون
له الأواخر	فير عوي للسكون
الله كم قد	مر لنا من زمان
عيش ممهد	ووقتنا في أمان
ويقول في موضع آخر: (2)	
حبيب قلبي	هو الحبيب بعينوا
ه زيني	وجعلني زينوا
ويقول في موضع آخر: (3)	
ربي الكريم بمدحوا بهاني	ورفع شانني
فضلوا عميم بالخير والآني	وأصبحت هاني
وقوله: (4)	
مولاي صل دائم	على خير البشر
المصطفى المطهر	من وجهه القمر

(1) - المصدر السابق، ص 242

(2) - نفسه، ص 258

(3) - نفسه، ص 269.

(4) - نفسه، ص 370.

فغرض النداء في هذه الشواهد لا يخرج عن معاني الرجاء والاستعطاف والكشف عن الضعف، فالشاعر هو المنادي الذي يسأل ويأمل، والمنادي من يملك في يديه كل جواب، وسياق الطلب والرجاء يتناسب مع حذف الأداة "يا"، وهو أيضا دليل على شدة التقرب والتعلق بالمحبيب الأعلى.

أما الأسلوب الثاني للنداء فهو موجه إلى مخاطب بشري والمتمثل في كل السالكين طريقه، وكل مردييه، يقول الششتري: (1)

يا خلي يا رفيقي	قرب ترى عجب
للمحفل الحقيقي	والدن و الطرب
واسلك على الطريق	تصل بلا تعب
وادنو يغير مهله	لحضرة الحبيب

ويقول في زجل آخر: (2)

يا من يلم خمرة المحبة	قولوا لو عني هي حلال
يا من يريد يسقي منها غبه	خلوا يضع لأقدام الرجال
ويؤكد ما ذهب إليه بقوله: (3)	

تعلم يا خلي أن خصالي	رشف المصالي*
قد جرى حبي	واسلب نصالي
واقطع وصالي	لا زال عشقي
على اتصال*	بلا انفصال
قد حلالي	خمير كاسي
والغصن كاسي	بين حضيرة بشرط باسي

ويمضي الششتري في تقديم النصائح قائلا: (4)

يا سائلا مني	كيف الوصول
إن كان تصدقي	فيما نقول
أدنو وخذ مني	بعض الأصول

(1) - المصدر السابق، ص 264، 265.

(2) - نفسه، ص 264، 265.

(3) - نفسه، ص 349.

* اتصال، ينظر: (ملحق المصطلحات الصوفية).

* المصالي: شبيهة بالشرك تنصب للطير. لسان العرب، ج4، ص468.

(4) - الديوان، ص 293.

بأسلوب النداء يدعو الشاعر كل الراغبين في سلوك طريقه عليه يجد جواباً واستحساناً عند غيره، وأحياناً يلجأ إلى الرمز للتعبير عن هذا السلوك كالخمر الصوفية التي هي خمرة إلهية، لم توضع في دنان بشرية، أو لم يتاجر بها أحد، فهي طيبة حلال، أصيلة، نابعة من الذات الإلهية، بدليل أن الله أوجدها من قبل آدم. (1)

لذلك فالمريد الجاد الراغب في الوصول إذا أخذ بهذه النصائح، وعمل بها واستوفى كل هذه الشروط، فإنه سيصبح شيخاً عارفاً، تتكشف له الأسرار الربانية والتجليات الإلهية، والحكم العرفانية، ويصبح له مريدون وأتباع، حتى يتضح لنا في الأخير أن المرید الذي يقدم له الششتري النصائح، ويستجيب لها، وينفذها إنما هو الشاعر نفسه، يقول: (2)

نعم كل ما قد -قلت لي- قد سمعته ولا أبتغي في ذاك ودا ولا ميلا

إنه إذن الإمام العارف الذي لم تلهه مغريات الحياة الدنيا التي قابلها في رحلة سلوكه ومجاهداته، لأنه عمل بالنصيحة والتزم بشروطها لذلك يتحول النداء إلى ذات الشاعر يقول: (3)

أعيني لازم السهر	طـوول الليالي
عشقي في محبوبتي اشتهر	رقـووالحالي
من نعشقوا ما لي سواه	ولا نملـوا
ولم نزل نتبع رضاه	الدهـر كلـو
ومن يلمني في هواه	نبـدأ نقولوا
يا لائمي ما تعتبر	لضعف حالي
عشقي في محبوبتي اشتهر	رقـووالحالي

فقد وظف الشاعر هنا "الهمزة" وهي كما نعلم تستخدم لنداء القريب، والشاعر هنا مروجع، مرهق أتعبه الهوى في عشق محبوبه، ولولا هذا المحبوب ما طاب له الهوى، فلا أحد سواه يستحق هذا الحب النابع من أعماقه؛ فهو يرد على اللائمين له وعلى الذين يتهمونه بالضلال، وبأن هواه قد أضله، وهذا خطأ منهم في الحكم عليه

(1) - ينظر: سالم عبد الرازق سليمان المصري، شعر التصوف في الأندلس، ص 120.

(2) - الديوان، ص 61.

(3) - نفسه، ص 393، 394.

لأنهم لم يشاهدوا ما شاهده من جمال المحبوب، فهم يعتمدون على العقل في إبداء آرائهم أما هو فقد رأى محبوبه بعين قلبه، لذا فهو لم يعد يتحفظ في غرامه، لأن من كان حاله على هذا النحو الذي آل إليه فلا بد له ألا يستحي وألا يخجل بل ويتهتك في غرامه، وهو في هذه المحبة تطيب له البلوى ولا يهمله لوم اللائمين. (1)

و نجده يوظف في موضع آخر "يا" النداء التي تدل على نداء البعيد؛ إلا أنها تعكس لنا غير ذلك، يقول الشاعر مخاطبا فؤاده: (2)

يا فؤادي لم تندب	قل لي واش تريد
الحبيب نراك تطلب	و ليس هو بعيد
حقا لو دريت اينه	كان يكون فريد
أنت، أنت أنت، الحبيب مع المحبوب، ووصاله أنت	
طيب وعش وهم	و افرح بين ذا الوجود
الذي انتظم شمائك	كنظم النقصود
واتبعت من نومك	والعوام رقصود
يا قد انتهيت، ووصلت للحضرة، وأنت ما مشيت	

فقد استخدم هنا "ياء المتكلم" في صيغة النداء، وهي تشير إلى ذاته؛ أي أنه يربط بين الذات العليا، وبين ذاته فيظل صوته واضحا، يشير إلى العلاقة الخاصة بين طرفي النداء، وكأنه لا ينادي بعيدا، ولا غريبا، وإنما ينادي مولاه الذي تعلق به تعلقا خالصا وهو تعبير منه على مذهبه في وحدة الوجود*؛ أو الوجود المطلق الذي أخذه عن شيخه ابن سبعين، والذي يقول إن "الوجود المطلق يتجلى كيفما شاء، وفي أي صورة فهو موجود في كل موجود، حتى إن المحب صار محبا؛ لذاته لعلمه بأن الذات الإلهية كنه ذاته، وهنا يحدث الاتحاد والامتزاج؛ فيصير المحب والمحبوب شخصا واحدا فالمحب يبحث عن ذاته في ذاته". (3)

هكذا إذا عبر الششتري في هذا المقطع من الزجل عن مذهبه وعقيدته في وحدة

الوجود.

(1) - ينظر: سالم عبد الرازق سليمان المصري، شعر التصوف في الأندلس، ص 79.

(2) - الديوان، ص 400.

(*) - وحدة الوجود: هي الوجود الحق وجود الله الذي لا وجود غيره، وإن بدا متكثرا أو ثنائيا للاطلاع أكثر ينظر: الدكتور

إبراهيم ياسين، حالة الفناء في التصوف الإسلامي، دار المعارف، 1999، ص 165.

(3) - سالم عبد الرازق سليمان المصري، شعر التصوف في الأندلس، ص 155.

بهذا التركيز على أدوات النداء؛ لإشارة واضحة إلى ذاتية التجربة الصوفية وتجربة الششتري على وجه الخصوص؛ إنها تجربة فرد منفصل عن المجموع في سبيل تحقيق ذاته من خلال الارتباط بالذات العليا، ومحاولة التودد إليها والتعلق بها إلى أبعد الحدود.

2- ظاهرة التصغير:

الزجل فن من فنون الشعر إلا أنه ينظم باللغة العامية، ولا يراعى فيه قواعد الإعراب لذلك يكثر استخدام ظاهرة التصغير في الأزجال عموماً، وأزجال الششتري على وجه الخصوص؛ بل إنها سمة بارزة في أزجاله وهذا ما يؤكد سليمان العطار بقوله إنها "استجابة للواقع اللغوي العامي الذي لازال يعيش في اللهجات الإسبانية العامية بشكل لا نظير له عند الأمم الأخرى، وأن السامع للهجة أهل الأندلس (الجنوب الإسباني) لم يندهش لشيوع التصغير في الأزجال".⁽¹⁾

ويمكن أن نلمس ظاهرة التصغير في أكثر من موضع من أزجال الششتري ومن ذلك قوله: (2)

وسط الأسواق يغني

شويخ من أرض مكناس

وقوله: (3)

منك قليبيتي

ونذكرك وتدهش

وقوله أيضاً: (4)

احذر أن تكون بوسخي

احتفظ يا أخي ورسيما لك

وقوله (5):

في درب النصاره

قم دلوني دار الخمار

نعطي في البشاره

كويس ملا من مسطار

(1) - سليمان العطار، الخيال والشعر، في تصوف الأندلس، دار المعارف ط 1، 1981، ص 364.

(2) - الديوان، مصدر، ص 314.

(3) - نفسه، ص 99.

(4) - نفسه، ص 292.

(5) - نفسه، ص 119.

لقد حرص الششتري كل الحرص على ظاهرة التصغير في أزجاله الصوفية، وذلك استجابة للواقع اللغوي العامي، وكذا استجابة لضرورة ملحة هي الغناء؛ لأن الغاية والهدف الأول لنسج مثل هذه الأزجال هو الغناء.

وخلاصة القول في هذا الفصل: إن المستوى التركيبي في القصائد الصوفية للششتري جاء تعبيراً عن حركة الزمن، وبشكل يؤكد إحساس الشاعر بالوقت، وتفاعله من خلال الاستذكار، والتأمل، والاستشراق، كما كثف الشاعر من توظيف المؤكدات في سياق الجمل الخبرية المثبتة سعياً منه لتقنيد ما قد يرتسم في ذهن المخاطب من صور ومعان إيجابية هي في حقيقتها سلبية والتي حاول أن يدعم وجهة نظره بتوظيف الجمل الخبرية المنفية، ومقابل ذلك وظف الشاعر الإنشاء الطلبي الذي تنوعت صيغته وفق ما تفرضه خصوصية التجربة الشعرية الصوفية عنده، أما في الموشحات، فقد تبينت لنا براعة الشاعر اللغوية وقدرته وإجادته من خلال التقديم والتأخير والحذف باعتبارها ظواهر أسلوبية مؤثرة في دلالات التجربة الشعرية لشاعرنا في منطلقاتها الوجدانية وأبعادها الجمالية.

أما الأزجال الصوفية للششتري فقد جاءت متميزة بالأساليب الإنشائية المتنوعة من استفهام وأمر ونداء، حيث تنوعت أغراضه وصيغته، وفق ما تقتضيه التجربة الشعرية والشعورية لديه.

الفصل الرابع

جماليات الصورة الشعرية

أولاً: الصورة الشعرية

1- في النقد العربي القديم

2- في النقد العربي الحديث

ثانياً: الصورة التشبيهية

1- في القصيدة العمودية الصوفية

2- في الموشحات

3- في الأزجال

ثالثاً: الصورة الاستعارية

1- في القصيدة العمودية الصوفية

2- في الموشحات

3- في الأزجال

رابعاً: في الصورة الرمزية

أولاً: الصورة الشعرية:

ترد الصورة في كلام العرب على ظاهرها، وعلى معنى حقيقة الشيء، وهيئته وعلى معنى صفته، كما جاء في لسان العرب لابن منظور أنها "حقيقة الشيء وهيئته وعلى معنى صفته، يقال صورة الفعل كذا وكذا أي هيئته، وصورة الأمر كذا وكذا أي صفته"⁽¹⁾.

وورد ذكر الصورة في القرآن الكريم، قوله تعالى: "فِي أَيِّ صُورَةٍ مَّا شَاءَ رَكَّبَكَ"⁽²⁾ أما في المعجم الفلسفي فهي تعني في جانبها المادي المحسوس ذلك "الشكل الهندسي المؤلف من الأبعاد التي تتحد بها نهايات الجسم، كصورة الشمع المفرغ في قالب، فهي شكله الهندسي... تدل على الأوضاع الملحوظة في هذه الأجسام كالاستدارة والاستقامة والاعوجاج"⁽³⁾، كما تعني في جانبها المعنوي المجرد "ذلك الإحساس الذي يبقى في النفس، بعد زوال المؤثر الخارجي، أو عودة الإحساس إلى الذهن بعد غياب الأشياء التي تثيرها"⁽⁴⁾.

هذا عن الصورة في مفهومها العام كشكل مادي ترتسم معالمه في حيز ما؛ أو كإحساس قد يمثل في الوجدان مع غياب مثيره، أما إذا أتينا إلى الصورة في مفهومها الفني الخاص، كنسق تعبيرى مشحون بالانفعال والخيال؛ فهي تمثل روح الشعر الذي تكون به حياته وحيويته، وهي قديمة قدم الشعر، وجدت مع وجوده "وليست الصورة شيئاً جديداً؛ فإن الشعر قائم على الصورة منذ أن وجد حتى اليوم"⁽⁵⁾

(1) - ابن منظور، لسان العرب، ج4، مادة (ص.و.ر.)، ص473

(2) - الانفطار، الآية08

(3) - جميل صليبا، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية، الفرنسية والإنجليزية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، (د،ط) 1978 م، مج1، ص741.

(4) - نفسه، مج1، ص744.

(5) - إحسان عباس، فن الشعر، دار الشروق، ط4، عمان، 1987، ص230.

1- الصورة في النقد العربي القديم:

تعرض النقد القديم لمضمون الصورة الفنية من خلال معالجته للقضايا النقدية التي كانت محل اهتمام الناقد العربي آنذاك، ولعل أهمها قضية اللفظ والمعنى، وهذا يعني أن مصطلح الصورة لم يكن معروفاً؛ " لكن المشاكل والقضايا التي يثيرها المصطلح الحديث، ويطرحها موجودة في التراث، وإن اختلفت طريقة العرض والتناول؛ أو تميزت جوانب التركيز والاهتمام"⁽¹⁾

وسيقنصر الحديث على أبرز النقاد الذين ورد عنهم لفظ الصورة؛ أو التصوير ولعل أولهم الجاحظ، وقد ورد التصوير عنده أثناء حديثه عن الألفاظ والمعاني، فقد أنكر على أبي عمر الشيباني استحسانه للمعاني، فقال: " وذهب الشيخ إلى استحسان المعاني والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك؛ فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج، وجنس من التصوير"⁽²⁾

وكما هو بين فإن التصوير عند الجاحظ أحد ثلاثة أشياء تميز الشعر وهي : الصناعة والنسج والتصوير؛ " ويبدو أنه يقصد بالتصوير صياغة الألفاظ صياغة حاذقة تهدف إلى تقديم المعنى تقديماً حسياً، وتشكيله على نحو صوري"⁽³⁾، ثم جاء بعده قدامة بن جعفر فنسج على منوال الجاحظ أو قريباً منه، وذلك في قوله: " المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعية، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة من أنه لا بد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها مثل الخشب للنجارة والفضة للصياغة"⁽⁴⁾.

ثم جاء بعده عبد القاهر الجرجاني، فمضى في هذا السبيل وقطع شوطاً هاماً، وذلك بقضائه على ثنائية اللفظ والمعنى التي شغلت النقاد قبله من خلال فكرة النظم؛ حيث جعل اللغة "مجموعة من العلاقات المتفاعلة والفاعلة التي تحمل نسيجا

(1) - جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، المركز الثقافي العربي، بيروت، دار البيضاء، ط3، 1992، ص07

(2) - أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجبل، (د ط)، ج3، 1416، 1996، ص 131، 132

(3) - صالح بشرى، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، دار البيضاء، ط3، 1994، ص21.

(4) -- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص19

متشعبا من المشاعر والأحاسيس، يظهر ذلك ويوضحه النظم الذي هو: صياغة الجمل ودلالاتها على الصورة، وهذه الصياغة هي محور الفضيلة والمزية في الكلام " (1) . وهو قد تبع الجاحظ في القول بالتصوير في الشعر، ولكنه بعد أن تجاوز ثنائية اللفظ والمعنى أعطى لفظ التصوير روحا جديدة أخرجته إلى الفضاء الفني؛ فهو يقول: " وليس العبارة عن ذلك بالصورة شيئا نحن ابتدأناه فينكره منكر بل هو مستعمل مشهور في كلام العرب ويكفيك قول الجاحظ " إنما الشعر صياغة وضرب من التصوير" (2) .

ثم جاء حازم القرطاجني فربط بين اللفظ وتعبيره عن الصورة الذهنية، وبذلك يتحقق للصورة الذهنية وجود آخر خارج الذهن قوامه اللغة؛ أو دلالة الألفاظ عليه وذلك بقوله: " إن المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان، فكل شيء له وجود خارج الذهن؛ فإنه إذ أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه، فإذا عبر عن تلك الصورة الذهنية في إفهام السامعين وأذهانهم فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ" (3) .

يتبين من خلال ما تقدم أن هؤلاء النقاد كانوا على قدر كبير من الإدراك لأهمية الصورة في الشعر، لكن معالجتهم لهذا الموضوع لم تتجاوز العلاقة بين المادة وطريقة تصويرها؛ أو المعنى وتصوره إلى معالجة العلاقة بين الصورة والشاعر وأنها السبيل الأمثل للتعبير عن المشاعر والانفعالات؛ وهذا يعني أن التراث النقدي والبلاغي لم ينظرا إلى الأدب من زاوية تؤكد دور المبدع، وتقدر الضرورة الداخلية الملحة التي تدفعه إلى التعبير بالصورة باعتبارها مظهرا من مظاهر الفاعلية الخلاقة بين اللغة والفكر، ووسيلة للتجديد والكشف" (4) .

هذا عن الصورة في النقد القديم، أما في النقد الحديث فسنوضحها كما

سيأتي:

(1) - أحمد علي دهمان، الصورة البلاغية عند عبد الظاهر الجرجاني منهاجا وتطبيقا، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط2، 2000، ص 101

(2) - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص508

(3) - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 18، 19 .

(4) - جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 329

2- الصورة في النقد العربي الحديث:

من المعلوم أن الصورة مصطلح نقدي حديث، فقد توجه كثير من النقاد ودارسي الأدب إلى دراسة الأدب منطلقين من الصورة؛ بوصفها جوهر الأدب، فإذا كانت الصورة في التراث النقدي من العوامل الأساسية في صناعة الشعر، فإنها في النقد المعاصر جوهر القصيدة كلها من حيث كونها تتعدى المحسوس إلى الحدس في ارتباط أشكال هذه الصورة بالأجواء النفسية الكامنة في ذات المبدع⁽¹⁾. وههنا يظهر تأثر النقاد العرب المحدثين بمعطيات الفكر النقدي الغربي، فقد أثرت فيهم الترجمات مما نأى بالمفهوم عن سياقه التراثي.

وللصورة عند هؤلاء النقاد تعريفات عديدة منها أن الصورة "هي التعبير باللغة المحسوسة عن المعاني والخواطر والأحاسيس، فاللغة التصويرية أو لنقل الفنية ليست سردا تقريريا للحقائق؛ أو ثبنا مباشرا للأفكار، ولكنها تجسيد، وتمثيل لتلك الأفكار والحقائق في صورة محسوسة يعاينها المتلقي، ويدركها إدراكا حسيا، فتكون لها فعاليتها في نفسه"⁽²⁾.

وهي أيضا "نسخة جمالية إبداعية تستحضر فيها لغة الإبداع الصيغة الحسية أو الشعورية للأجسام أو المعاني بصياغة هي المجاز والحقيقة دون أن يستبد طرف بآخر".

ويرى العشماوي "أن الصورة في الشعر ليست إلا تعبيرا عن حالة نفسية معينة يعاينها الشاعر إزاء موقف معين من مواقف الحياة"⁽³⁾.

أما عز الدين إسماعيل فيرى أن الصورة تركيبية وجدانية أكثر منها واقعية، وإن كانت منتزعة من الواقع؛ "لأن الصورة الفنية تركيبية عقلية تنتمي في جوهرها إلى عالم الفكرة، أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع"⁽⁴⁾، وعند مصطفى ناصف تستعمل

(1) - عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق (دط)، 1992م ص 366، 367

(2) - حسن طبل، الصورة البيانية في التراث البلاغي، مكتبة الزهراء، القاهرة، 1985م (دط)، ص 5، 4

(3) - محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1414هـ، 1994م ص 108

(4) - عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، (دط)، 1981، ص 66

الصورة عادة " للدلالة على كل ما له صلة بالتعبير الحسي، وتطلق أحيانا مرادفة للاستعمال الإستعاري للكلمات" (1).

يتضح مما تقدم أنه من الصعوبة بمكان إيجاد مفهوم محدد للصورة الفنية يمكن للنقاد أن يتفقوا عليه؛ بل إن الاختلاف هو الأمر المتوقع في ظل تعدد المناهج النقدية والاتجاهات الأدبية، نظرا لتفاوت المنطلقات الفكرية والفلسفية التي صدرت عنها هذه المناهج، ولذلك فإن تعدد هذه التعريفات واختلافها " توقع الدارس في حيرة، فضلا عن أنها ليست تعريفا للصورة وحدها؛ وإنما في بعضها إشارات إلى تأثيرها وأهميتها وتشكيلها" (2).

و كان لزاما على كل دارس يتعرض للصورة في دراسته أن يخصصها بدراسة مستقلة وأن يحدد هذا المفهوم؛ اقصداً بذلك أن يحدد ما يريده من مفهوم الصورة في دراسته مع الأخذ بعين الاعتبار أن يكون هذا المفهوم منسجما مع منهجه الذي يتوسل به في دراسته، وليتحقق له الوصول إلى الغاية المنشودة، بعيدا عن التناقض أو الازدواجية.

ومن هنا نستطيع أن نتخذ من تعريف العشماوي سالف الذكر؛ مفهوما نعتمده في دراسة الصورة الفنية في بحثنا، وهو مفهوم يتفق مع الشعر الصوفي الذي هو تعبير عن رؤية؛ أو موقف محدد تجاه الحياة أو الوجود، بصورتيه الظاهرة والباطنة، وينسجم مع المنهج الفني الذي أتوسل به في دراسة هذا الشعر، ولكن قبل ذلك أريد أن أبين أن ملكة التصوير غير مستقلة بذاتها؛ بل إنها محتاجة إلى باحث يثيرها والوسيلة في ذلك ملكة التخيل التي عرفها جميل صليبا على أنها " قوة مصورة أو قوة ممثلة شريك صور الأشياء الغائبة، فيتخيل لك أنها حاضرة، وتسمى هذه القوة بالمصورة" (3)، فالخيال إذن هو الذي يحدد مجال الصورة الشعرية ومن ثم فالصورة " هي أداة الخيال ووسيلته الهامة التي يمارس بها ومن خلالها فعاليته ونشاطه" (4)، وهي أيضا وسيلة من وسائل التعبير عن التجربة الشعرية والشعورية لصاحبها، ولأجل تحقيق هدفها يجب أن

(1) - مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 1401هـ، 1981م، ص3

(2) - أحمد مطلوب، الصورة الشعرية، مجلة المجتمع العراقي، ج1، مج 46، 1999، ص 29

(3) - جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ص 261

(4) - جابر عصفور، الصورة الفنية، ص 202

تتضافر " كل الحواس وكل الملكات، والشاعر المصور حين يربط بين الأشياء يثير العواطف الأخلاقية والمعاني الفكرية"⁽¹⁾ لأن المبدع يعيش موقفا وجدانيا استثنائيا يفرض عليه تعبيرا استثنائيا غير خاضع لقواعد الخطاب العادي الرامي إلى تحقيق التواصل فقط وإنما خاضع للخصائص الأسلوبية، وفي صدارتها خصيصة التصوير التي تفرض على المتلقي " نوعا من الانتباه واليقظة، ذلك أنها تبطئ إيقاع التقائه بالمعنى، وتتحرف به إلى إشارات فرعية، غير مباشرة، لا يمكن الوصول إلى المعنى دونها وهكذا ينتقل المتلقي من ظاهر المجاز إلى حقيقته، ومن مظاهر الإستعارة إلى أصلها، ومن المشبه به إلى المشبه ومن المضمون الحسي المباشر للكناية؛ إلى معناها الأصلي المجرد ، ويتم ذلك كله خلال نوع من الاستدلال، ينشط معه ذهن المتلقي ويشعر إزاءه بنوع من الفضول يدفعه إلى تأمل علاقات المشابهة أو التناسب التي تقوم عليها الصورة حتى يصل إلى معناها الأصلي وعلى قدر الجهد المبذول في هذه العملية، وعلى قدر قيمة المعنى الذي يتوصل إليه المتلقي، وتناسبه مع ما بذل فيه من جهد تتحدد المتعة الذهنية التي يستشعرها المتلقي، وتتحدد بالتالي - قيمة الصورة الفنية وأهميتها"⁽²⁾

تلكم لمحة عامة عن الصورة الفنية، وما تحققه من متعة ذهنية ترتقي بالنص إلى أداء وظيفة التأثير، بدل الاقتصار على وظيفة التوصيل؛ فالفن وسيلة من وسائل التبليغ القائم على عناصر جمالية لحمتها الخيال والإبداع.

وعليه نتساءل عن حظ الخطاب الشعري لدى المشتري من كل ما سبقت الإشارة إليه في هذا المدخل الذي أردته أن يكون مبسطا لمفهوم الصورة، وموضحا لوظيفتها الجمالية عسى أن يكون مرتكزا أستند عليه، في دراسة الصور الفنية والوقوف على منطلقاتها الوجدانية وأبعادها الجمالية.

أما الأشكال البلاغية التي سأعتمد عليها في دراستي للصورة الشعرية عند المشتري: فإنها تتمثل في الصورتين التشبيهية والإستعارية، باعتبارهما من الأجزاء الكبرى. المكونة للأشكال البلاغية في هيئتها الكلية؛ كما أنهما الأصل في بناء الصورة

(1) -مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص8

(2) - جابر عصفور الصورة الفنية ، ص328

الشعرية⁽¹⁾. أما الإضافة الثانية للأشكال البلاغية التي ساعتمدها فهي الصورة الرمزية باعتبارها " جانبا له تكوينه الخاص، ويؤثر في بنية العمل الفني من جهة، وفي نفس القارئ والمتلقي عامة من جهة أخرى، على نحو لا تؤديه القوالب البلاغية الأخرى" (2).

وهذا ما أكده علي البطل أثناء حديثه عن الصورة في الشعر العربي قائلا: " يتميز في تاريخ مصطلح الصورة الفنية مفهومان: قديم يقف عند حدود الصورة البلاغية في التشبيه والمجاز، وحديث يضم إلى الصورة البلاغية نوعين آخرين؛ هما: الصورة الذهنية والصورة باعتبارها رمزا حيث يمثل كل نوع من هذه الأنواع الثلاثة اتجاها قائما بذاته في دراسة الأدب...." (3)

وسأعمل من خلال هذا الفصل على إبراز كل من الصورة التشبيهية والإستعارية والرمزية في الأشكال الشعرية للششثري.

(1) - ينظر: فايز الداية، جماليات الأسلوب، الصورة الفنية في الأدب العربي دار الفكر المعاصر، ط2، بيروت، لبنان، دار الفكر، دمشق، سوريا، 1996، ص 19.

(2) - نفسه، ص 19.

(3) - علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس، ط3، 1981، ص 15.

ثانياً: الصورة التشبيهية:

1- في القصيدة العمودية الصوفية:

لقد حظي التشبيه بعناية النقاد والبلاغيين القدماء لما له من دور فعال في الشعرية العربية، إضافة إلى كونه وسيلة من وسائل تقريب المعنى وإيضاحه، لذلك يلجأ إليه الشاعر كشكل تعبيرى يعينه على رسم الصورة الجديدة التي هي جزء من عالمه الخاص المعبر عن خلاصة رؤاه، كما تتبدى مهارة الشاعر من خلال قدرته على إجادة توظيف التشبيه، وتكوينه للصورة وإيرازها وبث الحياة فيها، فالتشبيه يجسد لنا الأفكار المجردة في صورة حسية وكأنها موجودة أمامنا.

ولكن قبل البدء في دراسة الصورة التشبيهية لدى الششتري، لا بأس أن نقف عند مفهوم التشبيه، وتوضيح ما يتعلق به من أحكام.

التشبيه في اللغة: التمثيل والمماثلة يقال شبهت هذا بهذا تشبيهاً أي مثله به، والشبه والشبه والتشبيه: المثل والجمع أشباه، وأشبه الشيء الشيء مثله. (1)

وغير بعيد عن هذا التعريف اللغوي؛ يقول ابن رشيق "التشبيه صفة الشيء لما قاربه وشاكله من جهة واحدة أو جهات كثيرة لا من جميع جهاته؛ لأنه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إياه... ففوق التشبيه إنما هو أبداً على الأعراض لا على الجواهر" (2).

فالتشبيه إذا لا يلغي الحدود بين الأشياء؛ يقول قدامة بن جعفر "إن من الأمور المعلومة أن الشيء لا يشبه الشيء بنفسه ولا بغيره من كل الجهات، إذ كان الشيطان إذا تشابه من جميع الوجوه، ولم يقع بينهما تغاير البتة اتحداً فصار الاثنان واحداً" (3)؛ فهو صورة تقوم على تمثيل شيء (حسي أو مجرد) بشيء آخر (حسي أو مجرد) لا اشتراكهما في صفة (حسية أو مجردة) أو أكثر. (4)

وعليه فالتشبيه لا يحقق الاتحاد بقدر ما يحقق علاقة الائتلاف بين أشياء الأصل فيها الاختلاف لذلك يستعان - غالباً - بأدوات التشبيه مثل: "الكاف، كأن، مثل، شبه...". لنفي أي تداخل أو اتحاد بين أطراف التشبيه؛ بهذا فالتشبيه من حيث أهميته يوسع

(1) - ينظر: ابن منظور، لسان العرب، ج، مادة: (ش. ب. هـ)، ص

(2) - أبو علي الحسن بن رشيق، العمدة، ج2، ص 241، 242.

(3) - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 107.

(4) - ينظر: يوسف أبو العدوس، التشبيه والاستعارة، دار المسيرة للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 1427هـ، 2007م،

ص 15.

المعارف... ويسهل على الذاكرة عملها؛ فيغنيها عن اختزان جميع الخصائص المتعلقة بكل شيء على حده، بما يقوم عليه من اختيار الوجوه الدالة التي نستطيع بفضل القليل منها استحضار الكثير. (1)

ويبقى حسن توظيف التشبيه دليلاً على امتلاك ناصية الشعر، كما تبدوا شعرية التشبيه في أنه ينقل المتلقي من شيء إلى شيء طريف يشبهه، وكلما كان هذا الانتقال بعيداً عن البال، قليل الخطور بالخيال كان التشبيه أروع بالنفس وأدعى إلى إعجابها واهتزازها. (2)

وبعد هذه التوطئة أود أن أشير إلى أنني لن أدرس التشبيه في ديوان الششتري على أنه مجرد مقارنة بين شيئين فحسب؛ بل سأحاول أن أدرس التشبيه في مفهومه الجمالي باعتباره خلقاً جديداً ناتجاً عن تأملات الشاعر، وعن معاناته، وذلك للكشف عن حقيقة الموقف الشعوري الذي عاناه الشاعر في لحظة الإبداع، والكشف أيضاً عن جوهر الأشياء، وجعلها قادرة على نقل الحال الشعورية أو القيم الجمالية التي تملكت ذات الشاعر، وسيطرت على تصويره التشبيهي.

ولإبراز ما للتشبيه من جماليات يجب أن نتحرر من تلك الضوابط العقلية والقوانين الجافة التي يحددها التنظيم البلاغي بشكل قد يجفف للصورة منابع الحس والجمال فيها، وبذلك تخلو من الإثارة والاستفزاز.

ولأن الفائدة من التشبيه كما يقول ابن رشيق: "هي تقريب المشبه من فهم السامع وإيضاحه له، أن تشبه الأدون بالأعلى إذا أردت مدحه، وتشبه الأعلى بالأدون، إذا أردت ذمه فتقول في المدح، تراب كالمسك... فإذا أردت الذم قلت: ياقوت كالزجاج أو كالحصى" (3) لذلك يجب أن نكشف عما للتشبيه "من التحام بالعملية الإبداعية، التحاماً يخلصه من شبح التبعية التي ألصقتها به المباحث البلاغية المقتنة، فالتشبيه وهو يصعد من أغوار النفس، ليس عنصراً مستقلاً يضاف إلى الإبداع بل هو الإبداع" (4)، وانطلاقاً مما تقدم سأحاول الكشف عن جماليات التشبيه لدى الششتري، ولكن قبل ذلك أرى أن

(1) - ينظر: محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 142.

(2) - ينظر: رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، 1427هـ، 2006م، عنابة، ص 153.

(3) - أبو علي الحسن بن رشيق، العمدة، ج1، 244.

(4) - حبيب مونس، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، دار الغرب للنشر والتوزيع، (دط)، 2003م، ص 73.

من الضروري التذكير؛ بأني لا أستطيع أن أقدم بضبط نهائي نسبة ورود الصورة التشبيهية من بقية أنواع الصور الأخرى في ديوان الششتري، ولكنني أستطيع أن أقرر بكل اطمئنان؛ إذ اعتبرت أن الصورتين الغالبتان في الديوان هما التشبيه والاستعارة أن التشبيه يحتل المرتبة الثانية في وسائل تشكيل الصورة بعد الاستعارة، وبما أننا نحاول أن نتبين مكانة التشبيه أو الصورة التشبيهية في الشعر الصوفي -علما- بأن هذا الشعر يصدر عن شاعر صوفي ذي رؤية صوفية عرفانية تقوم على تقديم الباطن على الظاهر بوصف الأول حقيقة والثاني مجازاً؛ فإنه من المتوقع أن لا يُعتد الشاعر الصوفي بالتشبيه كثيراً؛ لأنه يتناقض مع رؤيته، وبخاصة عندما يريد أن يعبر عن علاقته بالحق سبحانه في أعماق حالاتها.

وبهذا يكون الششتري قد أفاد من التشبيه في التعبير عن مذهبه وعقيدته في الوحدة المطلقة، فيرمز لها بالأنثى الكلية التي جعل "ليلي" دالا عليها يقول: (1)

غير ليلي لم يرى في الحي حي	سل متى ما ارتبعت عنها كل شي
هي كالشمس تلالاً نورها	فمتى ما إن ترمه عاد في
هي كالمرآة تبدي صوراً	قابلتها وبها ما حل شيء
هي مثل العين لا لون لها	وبها الألوان تبدي كل زي
والهدى فيها كما أشقى بها	ولها الحجة في كشف الغطى

نلاحظ أن التشبيه في هذه الأبيات قد استوفى العناصر الأربعة للتشبيه (المشبه الأداة، المشبه به، وجه الشبه)، وهو ما يطلق عليه التشبيه المرسل، وهذا "النوع من التشبيه يقوم على تعويض مشهد بآخر تعويضا لا يؤثر فيه لا عدد العناصر التي يقوم عليها ولا ترتيبها، فهو يستوفي كل العناصر وينتظمها على ترتيب أصلي، فلا نجد في هذه الصور عنصراً متفوقاً على آخر، أو مؤدياً دوراً خاصاً غير الذي ينتظر منه عادة، بل القيمة كلها للصورة التشبيهية بكافة عناصرها" (2) وما يؤكد ذلك أن معظم حالات التشبيه المرسل التي وردت في الديوان جاءت على الترتيب الأصلي؛ أي (المشبه، أداة التشبيه، المشبه به، وجه الشبه)، وأداتها عادة هي "الكاف". وهي أداة مفرغة من كل دلالة خاصة، ولا معنى لوجودها إلا في سياق من هذا النوع.

(1) - الديوان، ص 81.

(2) - محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 144.

إضافة إلى أن معظم التشابيه الموجودة في هذا الديوان هي من المرسل، أما أداة التشبيه فقد تنوعت، من مثال إلى آخر، فكان لتنوعها دور كبير في تلوين بعض الدلالات غير أن عناصر التشبيه لم ترد دائماً في ترتيب موحد، بل خضعت لجملة من التقاليد نوعت أشكالها.

فالتشبيه الذي قدمناه من خلال الشاهد السابق ذكره ؛ لجأ إليه الششتري من أجل توضيح فكرة الصوفي، وإبراز المعاني السامية التي آمن بها، فالمشبه هنا واحد والمتمثل في الضمير الذي يعود على "ليلى" رمز الوحدة المطلقة، والمشبه به متعدد فهي أحيانا كالشمس في وضوحها؛ وعلوها؛ وأنوارها المتألئة؛ وهي أيضا كالمراة العاكسة المظهرة لقدرة الظاهر في كل المظاهر، فالوجود المطلق كمرآة للعدم المطلق وهي مثل العين التي لا لون لها لكون الماء لون إنائه، فالوجود المطلق لا يظهر إلا بما نحن عليه في الثبوت. (1)

كما يقول في موضع آخر (2):

لا تلتفت بالله يا ناظري	لأهيف كالغصن الناظر
جمال من سميته دائر	ما حاجة العاقل بالدائر
فالشعث والغبر وكمثلي أنا	أفنى من أجل الأول الآخر
أفاد للشمس السنا مثلما	أعاره للقمر الزاهر

فالشاعر عاشق متيم لا يلتفت نظره إلا لهذا المحبوب الذي أفنى حياته من أجله ولأجله؛ فهو كالغصن الناظر اللامع والنور المنبثق من جماله أفاد به الشمس كما أعار منه للقمر.

كما شبه دخولهم الدير؛ وهي من الرموز الصوفية التي لها معان عرفانية ترقى عن كل ما هو مادي (3). وإلقاءهم العصا بقصة سيدنا موسى -عليه السلام - وإلقاءه العصا حينما خاطبه الله -سبحانه وتعالى- فخرّ ساجدا صعقا من هول ما سمع (4):

وعند دخولهم في الدير ألقوا	عصاهم إذا ألموا بالجوار
كما ألقى الكليم بها عصاه	وولى بالمخافة للفرار

(1) - ينظر: سالم عبد الرازق سليمان المصري، شعر التصوف في الأندلس، ص 291، 292.

(2) - الديوان، ص 48، 49.

(3) - نفسه، ص 41.

(4) - نفسه، ص 40.

و يأتي الششتري بصورة تشبيهية أخرى استمدها من عالم الحشرات، وهي دودة القز؛ حيث شبه أعمالنا وأفعالنا في الحياة الدنيا بالكفن الذي ننسجه بأيدينا ثم يحصرنا ويسجننا؛ وسجن المعاصي هو الضيق والحزن الذي يعيشه المذنب؛ فنحن بذلك مثل دودة القز التي تتسج النسيج ليحصرها ويسجنها؛ يقول (1):

فنحن كدود القزّ يحصرنا الذي صنعنا بدفع الحصر سجننا لنا منّا
فكم واقف أردى وكم سائر هدى وكم حكمة أبدى وكم مملق أغنى

ويلى "الكاف" في الشيوخ أداة التشبيه كأن؛ التي تحمل " إلى جانب دورها المتمثل في الربط اللفظي بين المشبه والمشبه به معنى التخيل، فلها من القوة ما يكفيها ليجعل التشبيه بها أسمى درجة من التشبيه بالكاف" (2).

وقد أفاد منها الششتري في وصفه للخمرة الصوفية فقال: (3)

هل لكم في شرب صهباء مزجت فهي ما بين اصفرار واحمرار

لست تدري الكأس من خمرتها قد صفا الكل صفاء إذ تدار
فكأن الشمس حلت قمرا وكأن النور للنور قمرار

إنه تشبيه بديع أجاد فيه الششتري وصف الخمرة؛ التي هي رمز للذات الإلهية حيث يقوم بتشبيه تلك الخمر الصافية الشديدة الصفاء، وهي في كأسها بالشمس وقد حلت قمرا؛ أو كأنها النور الذي وضع لاحتواء نور آخر، فالمشبه واحد والمشبه به متعدد، تتوع بين المحسوس والمعقول، فالخمرة هي الشمس، هي القمر، هي النور؛ بل هي نجم بدا؛ بل بدر أشرق، كما يقول في هذا البيت (4):

كأنها نجم بدا بل بدر تمّ أشرقا

وكما استخدم الشاعر الأدوات "كأن والكاف" نجده يستخدم الأداة "مثل" كقوله (5):

فدعني أجر الذيل تيهها على الورى وأصبوا إلى مثل الفقيه أبي بكر
وقوله أيضا (6):

(1) - المصدر السابق، ص 74.

(2) - محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 147.

(3) - الديوان، ص 44، 45.

(4) - نفسه، ص 55.

(5) - نفسه، ص 43.

(6) - نفسه، ص 34.

وفي لوح قلبي من ودادك أسطر ودمعي مداد مثل ما الحسن كاتب

وعلى كل فإن إظهار أداة التشبيه يعني الإبقاء على تمايز طرفي التشبيه، بحيث "لا تتداخل حدودهما العملية والمنطقية؛ لأن نية وضع الأداة والفصل بين الطرفين لا تنفصل بحال عن جوهر المقارنة التي يقوم عليها مفهوم التشبيه".⁽¹⁾ هذا عن التشبيهات المظهرة الأداة، أما إذا أتينا إلى التشبيهات المضمرة الأداة فإنها تكاد تكون موافقة مع سابقتها في العدد، مما يكشف عن عدم تحمس الششتري لنسق ما على حساب نسق آخر، كما يكشف أيضا عن قدرته على تنويع أنماط التشبيه بحسب ما تقتضيه عملية بناء الدلالة، فإضمار الأداة في التشبيه يؤدي إلى قدر أكبر من التلاحم بين طرفي التشبيه، وكثيرا ما يكون مصحوبا بحذف وجه الشبه، وتلك هي أعلى درجات التشبيه لذلك أسماه البلاغيون تشبيها بليغا، وهو أن "تحذف فيه الأداة ووجه الشبه ويصير فيه المشبه والمشبه به كالشيء الواحد، وفي هذا زيادة للدلالة على اتحاد المشبه والمشبه به"⁽²⁾. ومن أمثلة ذلك قول الشاعر في وصفه للخمرة الصوفية:⁽³⁾

تنبه قد بدت شمس العقار	وقد غلب الشعاع على النهار
سلافا قد صفت قدما وراقت	أدرها بالصغار وبالكبار
فما عصرت وما جعلت بدن	وما سبكت زجاجتها بنار

فالشاعر هنا يصف الخمرة وشعاعها، ولكي يبرز هذه الصورة اعتمد على التشبيه المؤكد المفصل "الذي تحذف فيه الأداة ويذكر وجه الشبه"⁽⁴⁾. فقد شبه تلك الخمرة المشعة بالشمس أو بالسلافات في إشعاعها ونورها، لتتوالى بعدها صور الششتري في وصف تلك الخمرة، وهي صور أضيف عليها صفات روحانية قيمة فالمشبه واحد هو الخمرة، أما المشبه به فمتعدد؛ حيث شبه هذه الخمرة بالروح، والعقل، و النار.

(1) - جابر عصفور، الصورة الفنية، ص 174.

(2) - فضل حسن عباس، البلاغة فنونها وأفنانها، علم البديع والبيان، دار الفرقان للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ص 56.

(3) - الديوان، ص 40.

(4) - فضل حسن عباس، البلاغة فنونها وأفنانها، ص 56.

ويقول في موضع آخر: (1)

كم فراش واقع في خمرها
أحرق أحشاؤه ثم اغتدى
لم يكن يحسب أن الخمر نار
يكشف الأسرار مخلوع الغدار

كما وظف هذا النوع من التشبيه في التعبير عن الوحدة المطلقة، يقول: (2)

وإن فهم الأسماء كان خليفة*
وما شمت من بقرق الأناية التي
فأنت أنا بل أنت أنت هو الذي
و من لا يرى غيرا فكيف افتقاره
وعامله في الرفع يعمل في الجر
شعرت بها منظومة وسط الشعر
يقول أنا والوهم ما جر للغير
وقد حق للتسليم والنظم والنثر

على هذا النحو فإن التشبيه يسهم بما له من قدرة على التقريب، والتوضيح في إبراز الصورة التي أراد الشاعر تشكيلها، ورسمها، وهدف إليها للتعبير عن آرائه وأفكاره الصوفية، من خلال قصائده العمودية الصوفية في هذا الديوان، وإن كان الأسلوب مبسطا وواضحا إلا أنه لم يفقد قيمته الفنية؛ بل العكس حيث نجد التشبيه أكثر الذي يجري في كلام العرب، ولا تكاد تخلو منه الفقرة من الفقرات أو القطعة من الأبيات، فهو يوسع المعارف، ويسهل على الذاكرة عملها، بما يقوم به من اختيار الوجوه الدالة التي نستطيع بفضل القليل منها استحضار الكثير.

2- في الموشحات:

وكما اعتمد الششتري على التشبيه في بناء الصورة وتكوينها في القصائد العمودية الصوفية، فقد اعتمده في موشحاته الصوفية، وذلك من أجل نقل عاطفته وتجربته للآخرين.

إن الصورة الفنية عند شاعرنا تتبع من الخيال، فهو مصدرها لذلك كان اهتمامه كبيرا بالخيال في تشكيل صورته بل وأجاد في رسم الصورة وتكوينها وهو ما يبدو من خلال هذا المقطع من الموشح: (3)

عد من الوهم والخيال
ما الناس إلا كما الخيال
واستعمل الفكر والنظر
فانظر إلى ماسك الصور

(1) - الديوان، ص 45.

(2) - نفسه، ص 44

* الخليفة: وهو الإنسان الكلي، مظهر التجلي ومسرحه، ينظر: الديوان ص 40.

(3) - الديوان، ص 142.

الششتري يستحضر في هذه الأبيات نظرية الخيال التي جاءت عند ابن عربي موضحاً أن رؤيتنا إما وهم نشهده بالحواس، وإما خيال نشهده بالحس المشترك، وعلينا أن نتجاوز ذلك بالاعتبار والعبور، فيلجأ إلى تشبيه العالم بالخيال، والعالم خيال وليس بخيال، فعلينا عبور الأثر؛ أي الصورة الخيالية إلى العين التي أسماها ابن عربي العين الثالثة (1)؛ "حيث إن المتصوفة هم الذين منحوا الخيال أسمى ما يمكن أن ينال من قداسة في الفكر العربي، إن الخيال عندهم يساعد في الكشف عن نوع مهم من المعرفة وينير الطريق إلى إدراك طائفة من الحقائق المتعالية التي لا يصل إليها العقل الصارم للفيلسوف ولا ينصرف إليها ذهن الرجل العادي المنصرف إلى الظواهر والأعراض الزائلة والطارئة، فالصوفي على عكس الفيلسوف يعتمد على البصيرة والحس ويثق بالنشوة الروحية الغامرة، والخيال المحلق الذي يسمو حتى يدنو من الحقيقة الإلهية ويحوم حول حماها". (2)

فالخيال إذن عند الصوفية ملكة من ملكات الإدراك التي تعلو على الحواس وتضارع العقل، والمتصوفة هم أرباب الخيال النابض الحر المحلق على مستوى التنظير والتطبيق في التراث العربي، يقول الشاعر (3):

من يرق من سافل لعالي	يعاين العين في الأثر
ما الناس إلا كما الخيال	فاتظر إلى ماسك الصور
.....
شرابها لاح كالزلال	قد فاته الري وانحصر
ما الناس إلا كما الخيال	فاتظر إلى ماسك الصور

جاء شرح هذه الأبيات في الديوان بأن المظاهر الخارجية كالسراب تلوح كالزلال، لمن فاته الري (الارتواء)؛ أي لمن فاته الذوق الصوفي، ولم يسلك الطريق وأن الإنسان يستدل بالأثر على المؤثر، ثم ينظر إلى الأثر فيجده خيالاً، فينظر إلى ماسك الصور ويصعد إليه، فهذه هي أول السعادة، والصعود هنا ليس إلى خارج، وإنما إلى داخل، فيرى المؤثر فيه (العين)؛ أي الدار، فإذا نظر الإنسان إلى الآثار رأى

(1) - ينظر: سالم عبد الرازق سليمان المصري، شعر التصوف في الأندلس، ص 414.

(2) - جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 39.

(3) - الديوان، ص 143.

العين؛ أي الدار، والمثل العربي يقول: "أصبحت أثرا بعد عين"، والشاعر القديم يقول: "الدهر يفجع بعد العين بالأثر" والمعنى الصوفي هو أن ما ننظره فنحسبه آثرا هو الحقائق⁽¹⁾.

ومن الصور المعبرة عن كل هذه المعاني قول شاعرنا في هذا الموشح:⁽²⁾

صاح لاح الصباح للحبر بعد ليل دجاه كالحبر

أشرقت شمسه لمرآته

وتوارت حجاب ظلماته

فانثنى فائزا بلذاته

وترقى لنيل مرضاته

إن هذه الصورة فيها من سعة الخيال والدلالة وانتشارهما ما يجعلها تتجاوز نطاق البيت الواحد، فالشاعر يعبر عن إدراك العارف بالله - عز وجل - الذي رمز له بالحبر، وللنور الإلهي الذي رمز له بالصباح، بعد زوال الحجاب، والذي رمز له بالليل، ولجأ إلى هذه الصورة التشبيهية، فشبّه ذلك الليل بظلمته الشديدة، وحجابه الكثيف بالحبر في شدة سواده، وقتامة لونه، مستخدماً أداة التشبيه (الكاف) كرابط لفظي بين طرفي التشبيه.

فالشاعر محب يرى بقلبه ما لا يراه غيره، لذلك حينما رأى محبوبه شبه محياه بالهلال في نوره وضيائه. يقول في هذا الدور من الموشح⁽³⁾:

تجلا لي فأبصرتوا بقلبي ذو الجلال

وناداني فلبيتوا وقال ليا تعال

بمرآتي وعانيتوا محياه كالهلال

كما يدعو الشاعر السالكين طريقه إلى دعوة من هو غافل عن هذا الطريق بأن يسمعوهم أشعارهم المنظومة ومدائحهم التي يتغنون بها فهي كالدرر والجواهر يقول⁽⁴⁾:

أيا ناظم هنيئا صول بمولاك وأفتخر

وسمع من له مغفول مديحا كالدرر

(1) - المصدر السابق، ص 141.

(2) - نفسه، ص 162.

(3) - نفسه، ص 96.

(4) - نفسه، ص 96.

وقل لكل من يعذل ومن غاب أو حضر

ووظف الصورة التشبيهية في موشحاته أثناء حديثه عن الخمرة حين يصف
سحرها وشعاعها وإشراقاتها فهي تبدو كالشمس، يقول (1):

جاءت بأنس النفس والسحر الحلال
نزّهت عن كل جنس جلت عن المثل
وأشرقت كالشمس في أفق الجمال

وما دام الشاعر محبا متيما دائم الرجاء، يعشق في ذات عليا حتى أصبح مجنونا
بهيامه ما جعله يستخدم الرمز الموضوعي الذي أخذه من شعر العذريين؛ شعر مجنون
ليلي، يقول (2):

كمجنون ليلي على كل وادي ينوح ويبكي ألم البعاد

وعلى العموم فإن الششتري استخدم في معظم التشبيهات التي أوردها في
ديوانه، أدوات التشبيه المتنوعة مع غلبة أداة التشبيه "الكاف"، وهذا الضرب من التشبيه
هو أبسط مظاهر التشبيه، وأكثرها وضوحا، مما يفسر قوة طاقته الإخبارية، ولكن في
الوقت نفسه يعرب- ربما- عن ضعف طاقته الإيحائية، فهو أقل توغلا في التصوير
وهذا ما نجده أيضا في أزجاله من خلال ما سيأتي:

3- في الأرجال

اهتم الششتري بالتشبيه كوسيلة من وسائل تشكيل الصورة في أزجاله الصوفية
وقد استطاع الإفادة منه في قدرته على التوضيح؛ والتقريب على ما يناسب طبيعة
الزجل، الذي يحاول الشاعر من خلاله تقريب معانيه، وأفكاره، وآرائه إلى العامة من
الناس، والنفاد إلى قلوبهم، لذلك راح يتقن في استخدام اللغة العامية، ويطوعها للتعبير
عن مذهبه في وحدة الوجود، ويبث فيها من تجربته الروحية فيبعثها حية ناطقة.

ومن هذه الصور المعبرة عن الوحدة المطلقة في أبسط صورة قوله في هذا
المقطع من الزجل: (3)

انظر جمالي شاهدا في كل إنسان
كالماء يجري نافذا في أس الأغصان

(1)- المصدر السابق، ص 121.

(2)- نفسه، ص 132.

(3)- نفسه، ص 268.

يسقى بماء واحد والزهر ألوان

استطاع الشاعر أن يقرب هذا المعنى العميق المعبر عن الوحدة المطلقة بالاستعانة بالتشبيه الذي استمد عناصره من الطبيعة الأندلسية الرائعة، فالله -تعالى- موجود في كل الكائنات، على اختلاف ألوانها وأشكالها، فمثل هذا الأمر بالماء الذي يسري ويروي كل النباتات "وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ أَفَلَا يُؤْمِنُونَ"⁽¹⁾، وعلى الرغم من أن الماء واحد، إلا أننا نجد الزهر ألوان مختلفة الأشكال والأصباغ والطعم أيضا. ومن الصور التشبيهية أيضا قوله في هذا الزجل واصفا الخمرة الصوفية:⁽²⁾

مدامة تحي النفوس ومن شرب منها سكر
قد انجلت لي كالعروس ورأيت شمسا وقمر

يصف الشاعر هنا الخمرة الإلهية؛ خمرة المحبة والشوق واليهام؛ بأنها تجلت في أبهى زينة؛ فهي تشبه العروس في حلتها الجميلة الرائعة ليلة زفافها، ومن ثم رآها شمسا وقمرا، وهما (الشمس والقمر) رمزان تكرر كثيرا في شعره؛ حتى أصبح له قاموسه الخاص به، شأنه في ذلك شأن الكثيرين من الشعراء المتصوفة أمثال ابن عربي والحلاج؛ فالشعر الصوفي لا يفهم إلا على سبيل التأويل، فلكل شاعر قاموسه الخاص، الذي لو أدركناه لسهلت قراءة شعره، فما بالنا بالشاعر المتصوف الذي يوجهنا منذ مقدمة ديوانه إلى فهم ألفاظه بغير معانيها المباشرة.

إضافة إلى ما سبق نجد أن الششتري كثيرا ما يلجأ إلى التشبيه، كي يوضح معنى من معانيه الصوفية التي قد يصعب فهمها، كما في هذا المقطع من الزجل:⁽³⁾

ما كل من صور تحسبه حي
لس يشبه الفخار مطبوخ لني
تراب وما هـ الني كما عجن
وصوروا الفخار على يقين
إن انكسر في الحين يردوا طين
وإن انكسر مطبوخ أهنأ شوي
لس يشبه الفخار مطبوخ لني

(1) - سورة الأنبياء، الآية 30.

(2) - الديوان، ص 140.

(3) - نفسه، ص 289.

فمن طبخ يصعد	كما طبخ
والني في طينوا	إن عاد لطح
وهل ترى المطبوخ	يرجع سبخ

في حقيقة الأمر لم تكن هذه الصورة غاية في حد ذاتها بقدر ما كانت وسيلة يرمي من خلالها الشاعر إلى إبراز نظريته، وشرح ما يريد التعبير عنه؛ معتمدا على التشبيه كوسيلة موحها؛ أنه ليس كل من له صورة إنسانية في الظهور، وتم تصويره وخلقه هو حي مثل الفخار الذي لا يشبه بعضه بعضا، فالمطبوخ منه لا يشبه الني، لأن الني خليط من التراب والماء؛ فهو عجيب، إن انكسر عاد في الحين طينا أما المطبوخ فإنه يبقى فخارا؛ أي يمكن لحمه، وكذلك بالنسبة للبشر لا يشبهون بعضهم البعض في درجة اليقين والعلم والمعرفة⁽¹⁾.

ومن الصور التشبيهية في أزجال الششتري قوله⁽²⁾:

احضر يا من برًا	واعبر لديرنا
تسقى كوس مسرًا	من خمرة المنى
لس يبقى فيها ذرا	من وحشة الدنا
إلا كضوء شمس	تشرق لشاربي

إذا هي دعوة من الشاعر لكل من هو خارج الدير أن يلتحق به كي يسقى من كؤوس المسرة والسعادة، كؤوس الخمرة الإلهية حتى لا يبقى من به ذرة من وحشة وشرب من هذه الخمرة إلا وأشرق وأنار قلبه مثل ضوء الشمس؛ حيث شبه ما تفعله الخمرة بشاربها بما تنتشره الشمس من ضوء ونور على الكون.

تلکم هي بعض الصور التشبيهية التي أوردتها على سبيل المثال لا الحصر، من أجل الكشف عن بعض جماليات التشبيه في ديوان الششتري من خلال الأشكال الشعرية الثلاث (القصيدية العمودية الصوفية، الموشحات، الأزجال)، والتي فيها أيضا من الصور الإستعارية ما يعبر، ويؤكد قدرة الشاعر على إبداع الدلالات الخفية.

(1) - المصدر السابق، ص 288

(2) - نفسه، ص 97.

ثالثا: الصورة الاستعارية:

تبين من خلال الحديث عن التشبيه أنه قليل في الشعر الصوفي وهذا يرجع ربما إلى أن الشاعر الصوفي يجعل الباطن أصلا، والظاهر فرعا، فالباطن هو الحقيقة والظاهر هو المجاز، غير أن ذلك لا يعني أن الرؤية الصوفية تلغي الظاهر، وتنفيه في سبيل الباطن وإقراره، وإنما تؤمن بوجود علاقة سببية بين الظاهر والباطن، فهي تنظر إلى الظاهر بوصفه مظهرا لتجليات الباطن، وهو الله - سبحانه وتعالى - وبدائع صنعه فالعلاقة إذا بينهما لا تقوم على المقارنة الفاصلة، وإنما تقوم على التواصل، صلة الفرع بالأصل، والمسبب بالسبب.

وهذه الرؤية تتناقض مع التشبيه الذي يقوم على المقارنة بين شيئين، ولعله السبب في قلة التشبيه عند الشاعر الصوفي، والسؤال المطروح هنا؛ ما مدى توسل الششترى بالاستعارة في تصوير عوالمه الوجدانية، وما المساحة التي أفسحا لها في شعره الصوفي؟

هذا ما سنحاول الإجابة عنه في هذا العنصر، ولكن قبل ذلك نتوقف عند مفهوم الاستعارة عند النقاد؛ فالجاحظ مثلا يرى بأنها "تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه"⁽¹⁾.

وهي عند السكاكي "أن تذكر أحد طرفي التشبيه، وتريد له الآخر مدعيا دخول المشبه في جنس المشبه به دالا على ذلك، بإثبات للمشبه ما يخص المشبه به"⁽²⁾ وغير بعيد من ذلك يرى عبد القاهر الجرجاني على أنها "تشبيه الشيء بالشيء، فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهره، وتجيء إلى اسم المشبه به، فتعيره المشبه، وتعيره عليه، تريد أن تقول: رأيت أسدا"⁽³⁾، وما يبدو على تعريف الجرجاني للاستعارة أنه أكثر وضوحا وتفصيلا، وصولا إلى حد التفرد في بعض تعاريفه، مما قد يوصل للنظرة الحديثة، ومن ذلك قوله أيضا: "ومن سر هذا الباب أنك ترى اللفظة قد استعيرت في عدة مواضع، ثم ترى لها بعض ملاحظة لا تجدها في الباقي"⁽⁴⁾، وهو بهذا يقر بتعدد

(1) - أبو عثمان عمر بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص153.

(2) - أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر السكاكي، مفتاح العلوم، مكتبة الحلبي، ط2، القاهرة، 1940، ص 58.

(3) - عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 60، 61.

(4) - نفسه، ص 68.

وتنوع الدلالة الجمالية للفظة المعارة، كما يرى أن من بديع الاستعارة ونادرها خروجها عن المألوف إلى الغرابة. (1)

وإذا كان هذا رأي الجرجاني فإن الحاتمي يرى أن أحسن الاستعارة ما تتضح فيه العلاقة بين الأطراف، ولا يخل بمبدأ التناسب المنطقي بين الأشياء، بل يحفظ لها تمايزها واستقلالها وأقبحها هو ما يسميه بالاستعارة المستهجنة (2)، وهذا ما ذهب إليه ابن رشيق في قوله: "لو كان البعيد أحسن استعارة من القريب لما استهجنوا قول أبي نواس:

بح صوت المال مما منك يشكو ويصيح

فأي شيء أبعد استعارة من صوت المال؟ وكيف يح من الشكوى والصياح، مع ما أن له صوتا حين يوزن أو يوضح". (3)

فهذا الاختلاف بين القدامى في مفهومهم للاستعارة يجعلنا نخلص إلى أن من خصائص الاستعارة أنها تحدث تخلخلا واهتزازا في بنية الجملة، حتى تصبح العلاقة بين عناصرها المكونة لها غير قائمة على معايير الحقيقة والمنطق، كأن يسند الفعل إلى ما ليس له في الحقيقة، أو أن تضاف الكلمة إلى ما لا صلة له بها.. الخ، لذلك استهجن بعض القدامى قول أبي نواس الذي جعل فيه للمال صوتا أبح؛ أي جعل الصوت مضافا إلى المال، وهذا مخالف تماما للحقيقة، ومن خصائصها أيضا تحقيق الإيجاز، وتشكيل الدلالة المطلقة المبهمة التي تتيح لنا فرصة التأمل والتأويل.

وإذا ما تأملنا الاستعارة في ديوان الششتري، فإن أول ما نكشف عنه - كما سلف الذكر - كون الاستعارة أكثر تواترا في الديوان مقارنة مع نسبة تواتر التشبيه، وهذا ما يؤكد سعي شاعرنا خلف أمرين يتحققان ربما في الإستعارة أكثر منه في التشبيه.

الأول: السعي وراء القيمة الجمالية، حيث كلما زاد التشبيه خفاء وغموضا ازداد المعنى حسنا وجمالا، يقول الجرجاني في هذا الشأن "واعلم أن من شأن الاستعارة أنك كلما زدت إرادتك التشبيه خفاء، ازدادت الاستعارة حسنا، حتى إنك تراها أغرب ما

(1) - المرجع السابق، ص 66.

(2) - أبو علي الحاتمي، الرسالة الموضحة، تحقيق محمد يوسف نجم، (د ط) بيروت، 1965، ص 71.

(3) - أبو علي الحسن ابن رشيق، العمدة، ج، ص 226.

تكون إذا كان الكلام قد ألف تأليفاً، إن تفصح فيه بالتشبيه خرجت إلى شيء تعافه النفس ويلفظه السمع»⁽¹⁾.

الثاني: تحقيق الإيجاز على مستوى التركيب النحوي، فالفرق واضح جداً عندما نعبر عن المعنى الواحد بمجاز استعاري فنقول: رأيت أسداً أو أن نعبر عنه بمجاز تشبيهي فنقول: رأيت رجلاً مساوياً للأسد في البطش والشجاعة. وانطلاقاً مما سبق سأحاول تأمل الاستعارة في الديوان الصوفي للششتري من خلال ما سيأتي:

1- الصورة الاستعارية في القصيدة العمودية الصوفية

إذا كانت الاستعارة نمطاً من التشكيل الجديد للعلاقات بين الأشياء على مستوى الواقع، فإن الشيء نفسه قد تحدثه الاستعارة على مستوى اللغة من خلال تشكيل وشائج غير مألوفة بين عناصر الجملة الواحدة بحيث يستعصي على العقل أن يقبل اقترانها واقعا، ومن أمثلة ذلك أن يرتبط الفعل بفاعل لا يمكن في الأصل أن يقوم به، أو يرتبط بمفعول لا يمكن في الواقع أن يقع عليه، أو أن تضاف الكلمة إلى ما يستحيل أن تضاف إليه، أو أن توصف بما لا يمكن أن توصف به... الخ، وعليه يمكن أن نقسم الاستعارة تقسيماً نحويّاً دلاليّاً على النحو الآتي:⁽²⁾

- مركب استعاري فاعل مثل: أشرق الأمل، تغني الشمس.
 - مركب استعاري مفعولي مثل: زرعت أحلامي، دفنت ذكريات.
 - مركب استعاري إضافي مثل: زرعت شجر الحزن، شيدنا قصور الأمل.
 - مركب استعاري وصفي مثل: الأحلام الوردية، الحزن الأسود.
 - مركب استعاري اسمي مثل: الليل يطيل غضبه، الشمس تغرد، الربيع يبتسم
- ولعل أول ملاحظة من شأنها أن تلفت الانتباه في هذا الديوان هو غلبة المركب الاستعاري الإضافي ولعل ذلك يعود إلى ما نتيجته الإضافة من توليد معانٍ جديدة دقيقة من خلال الربط بين لفظين متجاوزين، وكذلك ما تهيئه من نفاذ إلى الجزئيات والمعاني الخفية التي قد لا تؤديها اللفظة المفردة، ولذلك يعمد الششتري إلى ما يبيحه هذا

(1) - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 287.

(2) - ينظر: سعد مصلوح، في النص الأدبي، دراسة إحصائية، النادي الأدبي (د ط) جدة (السعودية) 1990، ص 202.

التركيب من تداخل بين الألفاظ، بغية الوصول على معانيه البعيدة هذا من جهة، ومن جهة أخرى فهو في كثير من هذه التراكيب يولد استخدامات جديدة عندما يؤلف بين ألفاظ متباعدة، فينتج تعابير تتناسب مع تجربته، وتعبّر عن مراده، كما أن أكثرها يظل غامضاً عصياً على الفهم الصريح، لغرابته وجدته، ولارتباطه بتجربة خاصة هي تجربة الشاعر الصوفية في رحيلها وعروجها إلى ما لا يدرك أو يفهم.

ولتوضيح هذه المسألة أكثر لنا أن نستأنس ببعض الصور الاستعارية الواردة في قصائد الششتري الصوفية، محاولين كشف ما فيها من جمالية وللوقوف على ذلك لا بد لنا "من تذوق لغوي ومعايشة للمجالات الدلالية، ورموزها في كل جانب من جوانب الحياة المادية والفكرية والنفسية، ذلك أن إضافة الكلمة المستعارة وإشعاع دلالتها لا ينكشفان إلا لمن يعرف ويحس بأنها ليست من هذا المحيط الذي حلت به، وعند إدراك هذه الحالة الدلالية يتحقق عنصر المفاجأة والمباغطة، مما يكسر الألفة والتتابع العادي لسلسلة الدلالات في السياق"⁽¹⁾، وبالتالي يوقظ الشعورية، والموقف الشعري في آن واحد.

يقول الششتري: (2)

دجى غيهب* التفريق قد زال واشمطا	وأقبل صبح الجمع من بعد ما شطا*
و أدحض نور الأنس سدف* دجنتي	فأصبحت لا أشكو فراقا ولا شطحا
وولت جيوش الشفع عند لقاءه	كفعل خميس الزنج حين يرى القبطا
إلى أن يقول: (3)	

فسيان عندي البعد والقرب والنوى	وما هابني قبض ولا أبتغي بسطا
وهمت بذات (كان) بيني وبينها	من الوهم بحر وقد وجدت له شطا

فواضح من خلال هذه الأبيات اعتماد الششتري على مجموعة من الاستعارات التي تكاملت وتضافرت صورها الجزئية من أجل تكوين الصورة العامة، وذلك من خلال (دجى غيهب التفريق، أقبل صبح الجمع، أدحض نور الأنس، ولت جيوش الشفع

(1) - فايز الداية، جماليات الأسلوب، ص 119، 120.

(2) - الديوان، ص 53.

* غيهب: الغيب: شدة سواد الليل والحمل، يقال جمل غيهب: مظلم السواد. لسان العرب، ج1، ص653.

* شطا: شطت داره تشط وتشط وتسط سطا وشطوطا: بعدت. لسان العرب، ج7، ص333.

* سدف: السدف بالتحريك ظلمة الليل، لسان العرب، ج9، ص146.

(3) - الديوان، ص 53.

بحر الوهم...)، فكلها استعارات تضافرت صورها الجزئية من أجل تشكيل الصورة الكلية العامة التي تكشف عن تفاعل الشاعر، والحقيقة المطلقة التي يبحث عنها ويسعى لبلوغها.

فالششثري يحاول أن يقيم مقارنة في هذه الأبيات بين مقام الجمع والفرق موضحاً أن البعد غير المعبور بين الله والإنسان لا وجود له عند العارف الذي يشهد نفسه بأفعال الحق وأوصافه، وقيامه لا يكون إلا عند من يثبت الخلق، وتدور عليه أحوال البشرية، وهذه المقارنة تحيل إلى الأول، من حيث هو نور وهداية، اعتماداً على إظهار الثاني من حيث هو متاهة وضلال، ويكمل هذا المعنى البيت الذي يأتي بعد هذه الأبيات فيقول: (1)

وهمت بذات كان بيني وبينها من الوهم بحر قد وجدت له شطا
هنا يبدو واضحاً اقتران "دجى غيهب التفريق" بـ "بحر الوهم" وارتباط "صبح الجمع" بـ "الشاطئ"، وما تجاوز البحر إلى الشاطئ إلا تجاوز للأوصاف البشرية وصولاً إلى المطلق الذي يمنح الاستقرار والطمأنينة، وذلك ما يمنحه الشاطئ، ويجد الضوء والانكشاف والتحقق، وذلك ما يمنحه صبح الجمع، فتزول الحيرة، وتتبدد مظاهر الاضطراب. (2)

وفي تعبير آخر عما تملكه الهوى الذي لعب بقلبه وأسكره قوله: (3)
سقيت كأس الهوى قديماً من غير أرضي ولا سمائي
أصبحت به فريد عصري بين الوري حاملاً لوائي
فالشاعر في هذين البيتين يصور لنا صورة هذا العاشق المحب الذي سقاه الحب كأس الهوى، وهو رمز للخمر الصوفية، وهو العلم* الذي يعطي الابتهاج والسرور حتى أصبح فريد عصره؛ لأن هذا الشرب لا يكون إلا للعارف بالحقيقة الربانية.
كما اعتمد على الصورة الاستعارية في تعبيره عن الحب الإلهي، يقول: (4)
قد كساني لباس سقم وذلة حب غيداء بالجمال مدله

(1) - المصدر السابق، ص 53

(2) - ينظر: سالم عبد الرازق سليمان المصري، شعر التصوف في الأندلس، ص 300، 301.

(3) - الديوان، ص 33.

(*) ينظر: نفسه، ص 36

(4) - نفسه، ص 57، 58.

سلبتني وغيبتني عني وغدا العقل من هواها موله
سفكت في الهوى دمي ثم قالت يا طفيلي عشقتني أنت أبله
إن ترد وصلنا فموتك شرط لا ينال الوصال من فيه فضله
طهر العين بالمدامع سكباً من شهود السوى يزل كل عله

فالششترى كما هو واضح في هذه الأبيات يعتمد على الاستعارة في تكوين صورته وتشكيلها وتلوينها باللون الذي يريد، فهي تعبر عن مشاعره المتدفقة اتجاه الذات العليا، تعبر عن هيامه وعشقه لهذا المحبوب الأعلى، فغدا فيه العقل هائماً راغباً في الوصول واللقاء، ولكن لا ينال هذا اللقاء (الاتحاد) إلا من اجتاز الطريق والتزم الشروط ومن بين هذه الشروط، الفناء في المشاهدة (مقام الفناء في الذات العليا)، فهو تجرد عن الأغيار، وتجرد من كل ملذات الحياة الدنيا، وتطهير للنفس من كل الأمراض، وارتضى الفقر والانقطاع عن سوى الله تعالى، وهذه المعاني كلها جسدتها هذه الصور الجزئية التي ذكرها الششترى في هذه الأبيات، مثل "كساني لباس سقم وذله"، و"سلبني وغيبني عني" و"سفكت في الهوى دمي"، "طهر العين بالمدامع سكباً".

والمعاني نفسها نجدتها في قوله: (1)

طويت بساط الكون والطي نشره وما القصد إلا الترك للطي والنشر
غمضت عين القلب غير مطلق* فألفيتني ذاك الملقب بالغير

والملاحظ عند الششترى من خلال ما سبق ذكره أن هناك مستويين للاستعارة : الأول: متمثل في الظاهر لقارئ الديوان، وذلك في نسبة الألفاظ لغير ما وضعت له في اللغة.

والثاني: هو الجانب الدلالي الإيحائي الجديد في شرح النصوص الشعرية؛ حيث تنسجم في مستواها العميق مع التفكير العرفاني الذي يضيف على الكلمات تأويلاً صوفياً يعتمد في الوصول إليه على القلب والحدس، مما يكسب الصورة الاستعارية قيمتها الجمالية.

و سأحاول استقصاء البعد الجمالي الناشئ عن توظيف المكنى من الاستعارة بشكل غالب على التصريحي منها في القصائد الصوفية للششترى، وربما سعى الشاعر إلى

(1) - المصدر السابق، ص 51.

* مطلق: المقصود هنا الطلاق الشرعي أي أنه لم يستخلص من الكون الأرضي، ينظر الديوان ص

ذلك لخدمة التجربة الصوفية عنده لأن الاستعارة التصريحية تمنحنا الدلالة المحددة التي لا تحتاج إلى التأويل، فهي "وصف يلقاك من المستعار نفسه لا مما يضاف إليه؛ أي إن الشبه موجود في الشيء الذي استعرت له اسمه"⁽¹⁾، فقول الشاعر مثلاً: (2)

هل لكم في شرب صهبا مزجت
هل في ما بين اصفرار واحمرار
وقوله أيضا: (3)

يا صاح هل هذه شمس
تلوح للحي أم كؤوس

ضم صورتين استعارييتين؛ حيث استعار الشاعر في البيت الأول صورة "صهبا" ودقق المستعار له وهو "الخمرة" بقوله (ما بين اصفرار واحمرار).

أما البيت الثاني فقد استعار للخمرة صورة "شمس" ودقق المستعار له في عجز البيت بقوله (أم كؤوس)، فالاصفرار والاحمرار وكذا الكؤوس كلها من متعلقات الخمرة، وهذا ما يؤكد أن المشابهة بين طرفي الاستعارة واضحة جلية، لا يكتنفها الغموض الذي يدفعنا إلى التأويل.

أما الاستعارة المكنية فإنها تمنحنا التدقيق الدلالي الذي يصنع تعدد الدلالة واستمرارها من خلال قابليتها للتأويل؛ لأن التشبيه في هذا النوع من الاستعارة "وصف لا يلقاك من المستعار نفسه بل مما يضاف إليه، ولا يترأى لك إلا بعد أن تخرق إليه سترا، وتعمل تأملا وتفكرا"⁽⁴⁾.

ومن ذلك قول الششتري: (5)

سهرت غراما والخليون نوم
ونادمني بعد الحبيب ثلاثة
وكيف ينام المستهام المتيم
غرامي ووجدي والسقام المخيم

فتفسيرنا للاستعارة المكنية الواردة في البيت الثاني لا يمكن حصره في تجليها اللغوي عبر عناصر التركيب النحوي المستوعب لها، بل إننا نخرق هذا التركيب ونزيع أستاره بحثا عن الدلالات الماورائية، وكم هي متعددة ومتجددة، إلى حد تتعدد فيه القراءات، فتختلف من منلقي إلى آخر.

(1) - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق محمد شاكر، مكتبة الخانجي، (د ط)، القاهرة (مصر)، (د ت)، ص 42.

(2) - الديوان، ص 44.

(3) - نفسه، ص 51.

(4) - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 45.

(5) - الديوان، ص 66.

فالقراءة الأولى مثلاً: أن العارف بالله الذي يسعى للوصول إلى الذات العليا هو دائماً في حال يقظة وسهر، من فرط غرامه وعشقه، وندماؤه في سهره ثلاثة: غرامه ووجده وسقمه، ويقول في موضع آخر (1):

ومزقت أثواب الوقار تهتكاً عليك وطابت في محبتك البلى
فما في الهوى شكوى ولو مزق الحشا وعار على العشاق في حبك الشكوى

فالوقار شيء معنوي وليس له أثواب تمزق، ولكن الشاعر استعار هذه الألفاظ لكشف بعض الأسرار الصوفية التي آمن بها، للوصول إلى المقام الأعلى؛ مقام البقاء وقوله أيضاً (2):

مدامة كلما تجلت بأنوارها تسجد الشموس

فالشموس لا تجسد ولكن الشاعر استعار هذه الكلمة للدلالة على معان كثيرة منها: أن هذه الخمرة إنما هي خمرة المعرفة والتجليات النورانية تفعل بشاربها فعل السحر، كلما تجلت لديه؛ فالشموس التي يضرب بها المثل في النور والضياء تجسد هذه الخمرة؛ خمرة الذات الإلهية.

يقول الشاعر في سياق آخر: (3)

كشف المحبوب عن قلب الغطا وتجلي جهرة مني إلياً
أي حسن ما بدى إلا لمن قد طوى العقل مع الكون طيياً

فهذه الصور التي وظفها في هذه الأبيات تكسب المعنى روعة وسحراً، وتجذب إليه المتلقي، قصد كشف بعض الدلالات، والأسرار الخاصة.

وعلى العموم فإن الأمثلة السابقة المتعلقة بالاستعارة جاءت مكنية، بل إن المتصفح لديوان الششتري الصوفي يكتشف ذلك وعليه نستطيع أن نقول بأن سيطرة الاستعارة المكنية على حساب التصريح في هذا الديوان، يفسر قدرة شاعرنا على توظيف المعاني الخفية من خلال الأنساق التعبيرية القابلة للتأويل الذي يحدد نبض الحياة في أشعاره، ويمنحها خصوصية وحيوية دلالية تغري وتحفز على القراءة

(1) - المصدر السابق، ص34.

(2) - نفسه، ص51.

(3) - نفسه، ص80.

المستمرة والمتجددة، وهذا شأن الشعر الصوفي على العموم، فهو يستدعي القراءة تلو القراءة، كما يستدعي التأمل والتمحص والتأويل.

2- في الموشحات

لقد اعتمد الششتري على الصورة الاستعارية في موشحاته الصوفية وأجاد في رسمها وتكوينها، كما نوع في استعمالها بين التشخيص الذي يميل فيه إلى منح الصفة الإنسانية إلى ما ليس بإنساني كالجمادات و الأمور المعنوية الأخرى، فهو كما يقول محمد النويهي "قدرة الشاعر على الحياة في ما لا حياة فيه، وعلى إكساب الجمادات أو قوى الطبيعة أو المعاني شخصيات بمعنى أن يتخيلها أشخاصا أحياء قائمين بأنفسهم"⁽¹⁾.
ومن أمثلة ذلك قوله: (2)

مقلتي تبنى	ما أخفيت من وجدي
بأبي أهيف	رجعت ككشجيه*
شادن* أوظف*	بدا ورد خديه
كالقنا الملذى*	يحوم على الورد
منية القلب	عبيدكم هيمان

فلا يخفى ما في هذه الصور من تعبير عن شدة الصبابة، والوله بالمحبيب حيث راح الشاعر يتغزل بعيونه الساحرة التي استطاع أن يمنحها صفات إنسانية، وقد أبدع في ذلك حين جعلها عن طريق الاستعارة المكنية؛ فحذف المشبه به، وذكر المشبه، وأعطى لنا صورة لهذا العبد الضعيف الهائم بعشق المحبوب الذي يرمز إلى الذات العليا حيث يصور محبوبه بذلك الغزال جميل العينين، نحيل الخصر، يتمتع بحمرة خد واضحة، جليلة تشبه الورد، ومن شدة خوفه على هذه الورد من أن يقترب منها أحد ليقطفها، قام بحمايتها بعينيها، وكأنها تشبه الرماح التي تقوم بجولات حراسة لحماية ذلك الورد.

(1) - محمد النويهي، ثقافة النقاد، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط1، القاهرة، 1949م، ص249.

(2) - الديوان، ص 128، 129

*ككشجيه: معناها نحيل الخصر

*شادن: غزال

*أوظف: جميل العين

*القنا الملذى: الرماح

يتابع الشاعر رسم صور مختلفة لمحبوبه حين يشتد حنينه، وشوقه إلى الذكريات والأيام الخوالي، يقول⁽¹⁾:

يا مذكري أوطاني	وإفي وخلاني
هل مخبر عن حالي	وكأسي وندماني
ربة الحجال والخال	ودرة الجمال تجلالي
بدت ولم تخبي	وهي في الحجب

للعقول تسبي

حجابها أنوار	وكشفها أسرار
راحتها راحتني	وناري وجنتني
سكري بها طاعتي	وتكفير زلتي

فإن كان الاستهلال بالمقدمة الطللية نمطا فنيا دأب عليه الشعراء في العصر الجاهلي وفي صدر الإسلام، ثم تخففوا منه فيما بعد، فإنه يعود عند الششتري في شعره الذي سخره لنشر مذهبه الصوفي، وإن لمسنا بعض التداخل في شعره بين المقدمة الغزلية والخمرية والطللية، فلا تكاد تميز بينها لأول وهلة، وفي هذه الأبيات يستوقفنا الششتري بذكر الأوطان والأماكن التي أضحت أثرا بعد عين وقد تمكن من استنطاقها فهو يكلمها وتكلمه ويحاورها، وتحاوره عن طريق التصوير الإستعاري.

ومن الصور البديعة أيضا وصف الشاعر للخمر الصوفية (خمرة المعرفة)

يقول:⁽²⁾

أي مدامة وأي خمرة وأي خمار	وأي طرب وأي عنا
في رياض تفتحت أزهار	وأنارت لنا
والطيور في منابر الأشجار	تخطب بيننا

فالششتري في مقامه هذا يصف الخمرة ومجلسها وما يحيط بهذا المجلس من أزهار وأطياف ورياض، فهي خمرة ليست كالخمر العادية المادية التقليدية الدنيوية إنها خمرة المعرفة، خمرة الذات الإلهية، حيث تفتح الأزهار في مجلسها، وتثير الجالسين، والطيور، تقف خطيبا في منابر الأشجار، إنها من الصور الرائعة التي استقاها الشاعر من الطبيعة، معتمدا في ذلك التشخيص والتجسيد.

(1) - الديوان، 379.

(2) - نفسه، ص 90.

وعلى العموم فإن السهولة والبساطة وعدم التعقيد من السمات المميزة للتصوير عند الششتري في موشحاته الصوفية.

3- في الأزجال:

لقد تفنن الششتري في رسم الصورة الاستعارية عبر أزجاله الصوفية، معبرا في ذلك عن عواطفه، ومواجهه وأحواله، كما عبر عن مذهبه في الوحدة المطلقة، وجاء هذا التعبير في بساطة نادرة ولغة قريبة سهلة، حيث نزل بها إلى العامة في الأسواق والطرقات، مما سهل على الناس حفظها وترديدها.

ومن صورهِ البديعة في وصف الخمرة الصوفية في هذا الدور من الزجل قوله: (1)

مدام بسناها	مزقت ستر الظلام
ومن نور هداها	قد ظهر بدر التمام
ومن اختم أنها	سكر الصب فهم

فالششتري في هذا المقطع من الزجل الصوفي يصف لنا الخمرة الإلهية، بأنها ليست خمرا عادية، بل هي خمرة نورانية تشع نورا وسناها يمزق الظلام ويكشف الحجب حتى يستطيع العارف المحب المحقق الوصول ومعرفة الحقيقة، فهي هداية ومن نورها يظهر بدر التمام حيث الحقيقة؛ والكمال والبهاء، ومن وصل سكر وهام وارتقى في مقامات الصوفية.

هكذا تكون الخمرة الصوفية رمز للحب الإلهي؛ لأن هذا الحب هو الباعث على أحوال الوجد، والسكر المعنوي والغبية بالواردات القوية ويفنى كل ما في الكون ولا يبقى سوى الله تعالى.

ولا يزال الشاعر المحب المتيم بالجمال الأبدي، يعبر عما يشعر به من جوى وسهاد، نتيجة لما يكابده من عشق ووجد وهذه الرغبة الملحة في مداومة الوصال والقرب، يلجأ فيها الشاعر إلى استخدام الرمز للتعبير عن تلك المعاني السامية، كما يلجأ إلى توظيف الاستعارة في رسم هذه الصور، وتشكيلها، ومنها قوله في هذا الزجل: (2)

يا كعبة الحسن يا عمادي	فنائى فيك غاية الثبوت
------------------------	-----------------------

(1) - المصدر السابق، ص 322.

(2) - نفسه، ص 230.

يا كنزي يا مذهب اعتقادي
أش حال نقول لولا ما
وخوفي منك مسكني مسكة
وإن تعديت فيك حدي
يا شمس يا بدري يا حياتي
وكلهم يشتهوا مماتي
إحي رسومي ومد ذاتي
نصك لأهل الدعاوي صكه
وأنا بسيف الثنا بيدي

ذكرك لقلبي أجل قوت
الأعادي وإنما نلزم السكوت
فصرت كالمهر باللجام
تقتلني هيبتك دون حسام
حسادي فيك في الوري كثير
وإنما ذاك لم يصير
واكتب لعبدك بذًا ظهير
يكفوا عن جملة الملام
نضرب رقاب أهل الاتهام

وأظهرت معنى الألف بلام
من حسنها ما حوى الثمام

بلغ إلى قطبها السلام
ورد بعد السلام سلام

فككت رمز المعنى فكه
وجاءت سعاد أسعدت لتبدي
إلى أن يقول: (1)

بالله إن جيت أرض مكه
عاطر مجدد كما هو عندي

استعان الشاعر في هذه الأبيات بالتشخيص والتجسيد في تشكيل صورته المتنوعة فيبدو للقارئ أنه أمام شاعر عذري، من المحبين العاشقين المتيمين، وهذا ما يبدو لنا جليا من خلال هذه الصفات المتتالية التي راح الشاعر يخلعها على محبوبه، فهو كعبة الحسن، وهو كنزه ومذهب اعتقاده، بحيث ملكه هذا الحب، وملك عليه كيانه، فأصبح مثل المهر الممسوك باللجام، وصار المحب محافظا على صلته وعلاقته بمحبوبه فهيبتة تستطيع قتله في أي وقت، دون حاجة إلى سيف، وهذا المحبوب هو شمسه وبدره، وحياته، وهو لا يمل الثناء عليه، بحيث يستطيع بسيف هذا الثناء أن يضرب رقاب أهل الملام والاتهام (2).

وعلى العموم فصور الششثري تتميز في الجملة بالعمق مع ما ينجر عنه أحيانا من تعقيد في التركيب، أو إغراب في الدلالة، كما تتميز بالوضوح مع ما ينجر عنه

(1) - المصدر السابق، ص 231، 232.

(2) - ينظر سالم عبد الرازق سليمان المصري، التصوف في الأندلس، ص 242.

أحيانا من سطحية، وعليه نستطيع أن نقول بأن صورته يتوازن فيها مستوى الواقع ومستوى الخيال، فهي لا تتطلب من القارئ جهدا كبيرا في التحليل بقدر ما تترك له مجالا للذة الاكتشاف، فهو بذلك قد جمع فيها بين قلة الخفاء وقرب المأخذ وكثرة العمق وبعد المرمى.

رابعاً: الصورة الرمزية:

الرمز الشعري هو " جماع المتقابلات والدلالة الكلية المجردة بين النسق المثالي الذي يحققه النشاط التخيلي والإحالة إلى التجربة المادية بين المحدود واللامحدود والمتناهي واللامتناهي، بين الإنكشاف والإحتجاب بين ما هو صائر متحول، وبين ما هو ثابت دائم"⁽¹⁾، لذلك كانت " الصورة الرمزية ذاتية لا موضوعية... وهي تجريدية تنتقل من المحسوس إلى عالم العقل، والوعي الباطن، ثم هي مثالية نسبية؛ لأنها تتعلق بعواطف وخواطر دقيقة عميقة تقصد اللغة عن جلائها"⁽²⁾.

إن الحديث عن الرمز والإيحاء والإشارة هو حديث عن التعبير الصوفي في صميمه، وذلك لتحويل الصوفيين على الإشارة وتجنبهم العبارة في أغلب أحوالهم والإشارة ما يخفى عن المتكلم كشفه للطافة معناه"⁽³⁾.

و الرمز عندهم " معنى باطن مخزون تحت كلام ظاهر، لا يظفر به غير أهله"⁽⁴⁾ ، و في هذا ما يدل على وجوب اختراق الظاهر في النص الصوفي، إذا ما أريد الوصول إلى المعنى المخزون في باطنه، وهذا الأمر موجود في أغلب كلام الصوفيين سواء أكان نثراً أم شعراً، وهو في الشعر أؤكد لما يتطلبه الشعر من بعد عن المباشرة لكنه لا يكون فيه مجرد لفظة مفردة وإنما سيكون صورة رمزية.

و قبل الشروع في إيضاح الصور الرمزية عند شاعرنا ينبغي الإشارة إلى أن هناك من الباحثين من يرى أن الصوفيين يرفضون الرمز " فكلما ساقتهم العبارة إلى استعمال صفة حسية أو غير حسية تتعلق بالكائنات المحدثة سرعان ما يعلنون بعدها عن المراد، فهم ينفونها، ويظهرون بطلانها ويعلنون هكذا إلى نفي كل ما هو قائم ومتداول في عالم الظواهر وفي مجال الأحداث الإنسانية"⁽⁵⁾، وهذا كلام صحيح حيث إنهم يصدرن في فعلهم هذا من حرصهم على تنزيه الله - سبحانه وتعالى - غير أن هذا لا ينبغي أن تكون لهم رموز عبروا من خلالها عن أحوالهم الوجدانية في مأمن من

(1) - عاطف جودة نصر ، الرمز الشعري عند الصوفية ، المركز المصري لتوزيع المطبوعات، (د.ط)، القاهرة 1988 ص116.

(2) - محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر (د.ط). (د.ت) ، ص 395.

(3) - أبو نصر عبد الله بن علي السراج الطوسي، اللع في تاريخ التصوف الإسلامي، ص 414.

(4) - نفسه، ص414.

(5) - عبد الكريم اليافي، التعبير الصوفي ومشكلته، نشر جامعة دمشق (د. ط) ، 1402 هـ، 1982، ص 69.

هذا المحذور، ومما يؤيد ذلك ما نجده عند الششتري ففي شعره يميل كثيرا إلى تجريد صور رمزية منتزعة من الحقل الصوفي نفسه، وبخاصة في أجزاله، ومن ذلك قوله (1):

ألف قبل لامين وهاء قوة العين
 ألف هوت الاسم
 ولامين بلا جسم
 وهاء آية الرسم
 تهجى سر حرفين تجد اسما بلا أين
 حروف كلها تتلى
 ترى القلب بها يجلى
 ويسلا بعد ما يبلى
 و يدرج بين كفين برمزين رقيقين

إننا أمام نص شعري ذي خصوصية عرفانية، ينطلق الشاعر فيه من رؤية صوفية تحددت وفقا لها علاقته بالله سبحانه وتعالى، وهي كما تقدم، علاقة محبة وعبودية، لذلك ينبغي قراءة هذا النص في ضوء هذه الرؤية ومعطياتها، ولذلك كانت " رمزية الشعر الصوفي موسومة بطابع عرفاني، وهي من هذه الوجهة رمزية عرفانية لا يتأتى معها عزل التعبير الشعري عن مقومات التجربة الصوفية، لأنهما في نهاية الأمر يحيلان على تضايف بين الشعر في رمزيته العرفانية وبين التصوف باعتباره علاقة دينامية، بين الإلهي والإنساني" (2).

فالشاعر هنا يعبر عن علاقة المحبة التي تربطه بالله سبحانه وتعالى، ويصور هذا الحب الذي شغفه بصورة رمزية استفاد في رسمها من اشتقاق حروف لفظ الجلالة الذي هو اسم الذات العليا، مستلهما من ذلك معاني عرفانية أملت عليها حالته الوجدانية التي يعانيتها وهي حبه لله تعالى، ولذلك جاء اشتقاقه لحروف اسم الجلالة متسقا مع هذه الحالة، فالألف تشير إلى الألفة والألفة لا تكون إلا بتأليف الله سبحانه بدليل، قوله

(1) - النديان ، ص 243، 244

(2) - عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية ، ص 405

تعالى: " وَأَلْفَ بَيْنَ قُلُوبِهِمْ لَوْ أَنْفَقْتَ مَا فِي الْأَرْضِ جَمِيعًا مَا أَلْفَتَ بَيْنَ قُلُوبِهِمْ وَلَكِنَّ اللَّهَ أَلْفَ بَيْنَهُمْ " (1).

و الألف عند الصوفية أيضا إشارة إلى الذات الأحادية؛ أي الحق تعالى من حيث أنه أول الأشياء في أزل الأزال (2) ، لذلك قال الشاعر " ألف قبل لامين"، فاللام الأولى عبارة عن الجلال، ولهذا كان اللام ملاصقا للألف؛ لأن الجلال أعلى تجليات الذات وهو أسبق إليها من الجمال واللام الثانية هي عبارة عن الجمال المطلق الساري في مظاهر الحق -سبحانه وتعالى- أما الهاء الذي هو عين الإنسان (3)، فهي إشارة إلى العلم الإلهي وهذا ما يؤكد أحد الصوفية بقوله: "إذ الهاء من مكتوبات اسمه عبارة عن هويته المختصة بعلمه" (4).

فالأبيات واضحة الدلالة، حيث كانت علاقة الشاعر بهذه الأحرف علاقة حب وهيام، وليس ببعيد عن الفهم العام ما المحب لله أن يستلهمه عند سماعه أو التلطف به من معان عرفانية تفوق الوصف، لأنه لا يقف عند الألفاظ بل يغوص في أعماقها وذلك لأن الصوفي إنسان مولع بالحقيقة، والحقيقة باطنة وراء ظواهر الأشياء، فهو لا يقف عند الأسماء دون المسميات، ولا تحجبه الألفاظ عن المعاني، بل يتملأ لفظ الجلالة بوجودان المحب، فيكون له من كل حرف فيه معنى، وأبرز ما يتجلى له ذلك في أوقات الذكر، علما بأن الذكر بلفظ الجلالة مفردا لا يكون إلا للواصل الفاني لا للمريد المبتدئ، ولذلك قالوا: "أفضل صيغ الذكر للمريد قول: لا إله إلا الله مادام له هوى، فإن فنيت أهويته كلها كان ذكر الجلالة أنفع له" (5).

(1) - الأنفال، الآية 63.

(2) - ينظر عبد المنعم الحفني، معجم المصطلحات الصوفية، ص19.

(3) - نفسه، ص20، 22.

(4) - أحمد بن علوان، التوحيد الأعظم، تحقيق عبد العزيز سلطان، مطابع الفصل للأوفست، ط2، صنعاء، 2000م، ص114.

(5) - عبد الوهاب الشعراني، الأنوار القدسية في معرفة قواعد الصوفية، تحقيق طه عبد الباقي سرور والسيد محمد الشافعي، المكتبة العلمية، بيروت، ص100.

ويبدو أن الششتري من خلال هذا الزجل أنه قد رسم صورة كلية لحالة الذاكِر المحب الذي هام في المذكور، مع اعترافه بأن الفضل في ذلك عائد إلى الله - سبحانه وتعالى -، ولذلك فإن هيامه بلفظ الجلالة وما علمه أو دراه منه إنما كان مما علمه الله إياه وامتن به عليه وهذا ما أكده وسبقه إليه الحلاج في قوله⁽¹⁾:

أحرف أربع بها هام قلبي وتلاشت بها همومي وفكري
ألف يألف الخلاق بالصفح ولام على الملامة تجري
ثم لام زيادة في المعاني ثم هاء بها أهيم وأدري

كما يؤكد الشاعر في زجل آخر حيث يصور لنا تعلق الخلق بهذا الاسم الأعظم وتولهم فيه، وطمعهم في نيل بعض من معانيه العرفانية التي يؤتيها الله سبحانه وتعالى من يشاء من عبادته؛ لأنه علم لدنى يوهب ولا يكتسب يقول⁽²⁾:

الله لله هاموا الرجال في حب الحبيب
الله الله معي حاضر في قلبي قريب

ادلل يا قلبي وافرح حبيبك حضر
و اتنعم بذكر مولاك وقص الأثر
واتهنى وعش مدلل ما بين البشر

دعوني دعوني نذكر حبيبي بذكروا نطيب
الله الله معي حاضر في قلبي قريب

إلى أن يقول: ⁽³⁾

أناه معنى المعاني وسر الوجود
فاتنزه في لطف صني واحفظ الحدود
واخرج عن من سوائي تحظى بالشهود
تدخل حضرة صفائي جوار الحبيب
الله الله معي حاضر في قلبي قريب

إذا فالصورة هنا رمزية إيحائية وليست لغزا جامدا عما قد يتوهج، ولعلك تلاحظ ما فيها من إيقاع موسيقي من خلال تكرار الحروف، وتكرار الألفاظ، وتكرار المقاطع

(1) - الحسين بن منصور الحلاج، الديوان، صنعة وأصلحه كامل مصطفى الشبيبي، دار أفاق عربية، ط2، بغداد، 1404هـ، 1984م، ص:52.

(2) - الديوان، ص88.

(3) - عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص 405

أيضا بحيث تأتلف مع السياق العام للزجل لفظا ومعنى، حتى تتلاقى، لترسم صورة كلية ذات إحياء رمزي عرفاني عميق يوحي بالحالة الوجدانية للشاعر، وهذه خصيصة من خصائص الصورة الرمزية، تضي على الزجل الصوفي مزيدا من الجمال وتعمق من مستوى الإحياء فيه.

ولا يمكن فهم هذه الصورة الرمزية إلا في ضوء الرؤية الصوفية ولا يكون الاقتراب من فضائها العرفاني إلا بالتسلح بهذه الرؤية، ولعل هذا شرط في معرفة الصورة الرمزية، "إذ تتوقف علاقة القرب من الصورة الرمزية أو البعد عنها لدى القارئ على درجة من درجات التوافق بين القيمة المعرفية للرمز والإحياءات الانفعالية والجمالية والرصيد الثقافي الذي يحمله هذا المتلقي"⁽¹⁾.

وينطوي تحت الصورة الرمزية قوله أيضا: (2)

مطيتنا للمنزل الرحب صبرنا	على الضر إن النفع في ذلك الصبر
ومن يقتبس نار الكليم فشرطه	ولا بد ترك الأهل بالطوع والجبر
وفي الخلع للنعين ما قد سمعته	مقام ولكن نيظ بالخلق والأمر

فأنت أنا بل أنت أنت هو الذي يقول أنا والوهم ماجر للغير

تبدأ فاعلية الصورة الرمزية في هذه الأبيات من القصيدة الصوفية عند الوصول إلى الحل، ليصبح "اللغز رمزا عرفانيا"، يشير إلى حال الفناء الذي يستولي على العارف، فيفنيه عن نفسه وعن الوجود من حوله فيدخل في وحدة شهودية، لا يرى فيها التجلي الإلهي بنور بصيرته، وتتضح ملامح الصورة في رمزيتها بشدة من خلال استلهام الشاعر لقصة موسى - عليه السلام، ومقام "خلع النعلين" (مقام) والذي فسره الصوفية على أنه ترك الجسم والنفس، أو ترك الدنيا والآخرة، والاتجاه إلى الحق اتجاها ينتهي إلى الفناء فيه البقاء به⁽³⁾.

ليشير من خلالها إلى ما يتجلى له من الأنوار حال فنائه، فكان الشاعر آنذاك شبيها بحال موسى حين خر صعقا، على إثر تجلي الحق سبحانه وتعالى إلى الجبل،

(1) - فايز الداية، جماليات الأسلوب، ص 236.

(2) - الديوان، ص 43.

(3) - نفسه، ص 41، 42.

فجعله دكا، وخر موسى صعقا، فالتجلي لقلب العارف حال فنائه يغيبه عن الشعور بنفسه وبالآخرين، وبالوجود كله، ولا يكون له بقاء إلا بالله، وهذا ما أشار إليه الكلاباذي بقوله: "وفناء هو الغيبة عن الأشياء رأسا كما كان فناء موسى عليه السلام حين تجلى ربه للجبل فخر صعقا".⁽¹⁾

إذا فالقصة الموسوية القرآنية، ألهمت الصوفية معاني ومقامات متعددة أهمها مقام "خلع النعلين" ومقام "لن تراني".

أما قول الشاعر في البيت الأخير "فأنت أنابل أنت أنت" والمكرر كثيرا في أشعار الصوفية فيعني الإشارة إلى ما قصده الشبلي حين قال: يا قوم، هذا مجنون بني عامر كان إذا سئل عن ليلي يقول: أنا ليلي، فكان يغيب بليلى عن ليلي، حتى يبقى بمشهد ليلي، ويغيبه عن كل معنى سوى ليلي، ويشهد الأشياء، كلها بليلى⁽²⁾ والصورة الرمزية كثيرة في ديوان الششتري وقد اخترنا نماذج على سبيل المثال لا الحصر؛ لأن الشعر الصوفي يقوم على الرمز والإيحاء والتأويل، وقوة الإرادة.

فالتعبير بالصورة كالتصوير المرئي يعتمد على القوة الإدراكية، ولما كان الشاعر يدرك إما بالمحاكاة وإما بالرؤيا، فإن إظهار مدى براعة هذا الإدراك موكولة إلى الصورة بمختلف أنواعها، سواء أكانت كلاسيكية أساسها التشبيه والمجاز أم جديدة تضم إلى الصورة البلاغية نوعان آخران، صورة خيالية من المجاز أصلا، معبرة دالة على خيال خصب، وصورة باعتبارها رمزا⁽³⁾.

بهذا يكون الشعر الصوفي محكوما عليه بأن لا يستغني عن الصور، فحتى ما يبدو لنا فيه من تقرير لفكرة ما، فهو في الحقيقة تصوير أو مجاز لغوي؛ لأن الصوفي إزاء الحقيقة المطلقة، والكشف والتجليات، فكل مفردة أو جملة ينطقها الصوفي نابغة من العالم الحسي تؤدي إزاء المطلق أو العالم الغيبي وظيفة مجازية.

(1) - أبو بكر محمد بن إسحاق الكلاباذي، التعرف لمذهب أهل التصوف، طبع وتعليق أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، 2001، ص144.

(2) - ينظر: عبد المنعم الحفني، معجم مصطلحات الصوفية، ص25.

(3) - ينظر: قاسم الحسيني، الشعر الأندلسي في القرن التاسع عشر، موضوعاته وخصائصه، دار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، ط1، 1986، ص343، 344.

الخطوة

قام هذا البحث على إبراز ما بلغه شعر التصوف في الأندلس في القرن السادس للهجرة من نضج واكتمال، وقد اعتمدت الأسلوبية منهاجاً لهذه الدراسة قصد توخي القدر الكبير من التحليل العلمي والموضوعي دون إهمال للبعد الفني، وقصد الكشف أيضاً عن أكبر عدد ممكن من العناصر المميزة للخطاب الشعري عند الششتري باعتباره واحداً من الرواد الأوائل للتصوف في الأندلس، وأمل أن أكون قد ساهمت ولو بالنزر القليل في إبراز جانب من المشهد الشعري الصوفي الأندلسي عموماً وفي منح شاعرنا أبي الحسن الششتري على وجه الخصوص ما يستحقه من الاهتمام، في انتظار محاولات لاحقة تكمل ما عجزت عنه لكي يكتمل التصور النقدي بخصوص النتاج الإبداعي للششتري.

وقد خلص هذا البحث إلى مجموعة من النتائج والنقاط المهمة التي أوردها فيما سيأتي:

- 1- يعد أبو الحسن الششتري من أهم مفكري الصوفية في الأندلس، وهو من كبار صوفية وحدة الوجود في القرن السادس الهجري، وهذا ما شهد له به المتقدمون والمتأخرون، ويعتبر من الذين أثروا أبلغ الأثر في إقامة المذهب ونشره.
- 2- إن الأسلوب يكشف عن تفرد الشاعر، وخصوصيته في صوغ تجاربه، ونقلها بينما الأسلوبية تخضع ما للشاعر من خصوصية في التعبير للدراسة العلمية الموضوعية والفنية أيضاً.
- 3- اختار الشاعر من الأوزان ما ينسجم مع موضوعاته من جهة ومع إيقاع عصره من جهة ثانية مع تجاوزه للنمط المثالي المحدد سلفاً في التنظير العروضي وهذا ما وجدناه من خلال القصيدة العمودية الصوفية وذلك تعبيراً عن رغبته في التحرر من رتابة الإيقاع.
- 4- انتقى الشاعر لقوافيه أحرف الروي الأكثر شيوعاً في العرف الشعري العربي وأكثرها تناعماً مع مشاعره، بدليل جعلها مطلقة في مجملها.
- 5- كانت الموشحات والأزجال مجالاً رحباً لبروز المكونات الصوتية ذات الخصوصية المتنوعة بتنوع المواقف الوجدانية فوظف الشاعر الأصوات

المجھورة والمهموسة في مقام التأمل والشوق مثلاً، ووظف المد في مقام الحزن والشكوى، في حين وظف الأصوات الصفيرية في مقام التأسى والتحسر والتكرار ومسوغاته المتنوعة من أجل تأكيد الحالة الشعورية له.

6- إن المعجم الشعري لدى الششتري متميز ومتنوع بتنوع الأشكال الشعرية عنده ففي القصيدة العمودية الصوفية كثف الشاعر من توظيف أسماء الشخوص التي اختزنتها الذاكرة من الزمن السابق، للتأكيد على المنهل الذي استقى منه شاعرنا نزعتة الصوفية، والاعتراف أيضاً بنبوغ الآخر إضافة إلى محاولته الكشف عن جذور المدرسة الصوفية الأندلسية، وهي جذور فلسفية يونانية ومشرقية أيضاً.

7- وظف الشاعر التناص سواء التناص القرآني أم التناص الشعري أم التاريخي وهذا دليل على الخلفية الثقافية الواسعة لشاعرنا، مما يؤكد بعده الثقافي وتواصله مع مختلف النصوص، لإعطاء قيمة لقصائده العمودية الصوفية.

8- إن الرموز الصوفية سجلت حضوراً مكثفاً وقويا على مستوى المعجم، وقد تنوعت، وتعددت بشكل أكسبها المتعة بدل الرتابة، فقد توسل الشاعر بالمرأة والخمرة وهما وسيلتان لا غايتان، فالمرأة في الشعر الصوفي وما ينسب إليها من أوصاف حسية؛ إنما هي تلميح إلى ذات المحبوب الأعلى، والخمرة وأوصافها؛ إنما هي رمز للانتشاء الروحي، وإيماء لما يحسه الصوفية من أذواق عالية.

9- جاء المستوى التركيبي في القصائد العمودية الصوفية للششتري معبراً عن حركة الزمن وفق ما يتناسب وإحساس شاعرنا بالوقت، كما جاء مشحوناً بتوظيف المؤكدات في سياق الجمل الخبرية المثبتة، سعياً منه إلى تثبيت المعنى وتقريره في الذهن؛ لأنه يذكر في شعره ما لم يألفه الناس وما هو بعيد عن التصديق، ومجانب للسائد بين جمهور الناس، كما يدل على قلق الشاعر نفسه ومحاولته الذاتية للتوثق مما يقوله، ومقابل ذلك وظف جملاً خبرية منفية، سعياً

- منه إلى تفنيد ما قد يرتسم في ذهن المخاطب من صور ومعان قد يتوهمها إيجابية، وهي في حقيقة الأمر سلبية.
- 10- وظف الششثري على المستوى التركيبي في القصائد العمودية الصوفية الإنشاء الطلبي الذي تنوعت صيغه وأغراضه، وفق ما تفرضه خصوصية التجربة في منطلقاتها الوجدانية، وأبعادها الجمالية.
- 11- في الموشحات كثف الشاعر من استخدام الظواهر اللغوية المميزة، والدالة على تمكنه من اللغة والتلاعب بها وحسن التصرف في الكلام مثل التقديم والتأخير والحذف بأنواعه وظاهرة الإسكان بالوقف.
- 12- أما الأزجال فقد وظف فيها الأساليب الإنشائية من استفهام وأمر ونداء حيث تنوعت أغراضها وصيغها وفق ما تقتضيه الدفقة الشعورية للشاعر والتجربة الصوفية عنده.
- 13- لقد وفق الشاعر في تنويع أنماط التشبيه إلى حد ما وذلك بحسب ما تقتضيه عملية بناء الدلالة، وقد كان هذا التنويع منسجماً إلى حد كبير مع تموقع التشبيه في الشعر العربي بشكل عام، فقد ساهم في بناء الصورة وتكوينها سواء في القصائد الشعرية، أو في الموشحات، والأزجال بما له من قدرة على التقريب والتوضيح في إبراز الصورة التي أراد الشاعر تشكيلها، ورسمها، وهدف إليها للتعبير عن آرائه وأفكاره الصوفية، بما يقوم به من اختيار الوجوه الدالة التي نستطيع بفضل القليل منها استحضار الكثير.
- 14- كثف الششثري من استخدام التصوير الاستعاري خاصة المكنى منه وذلك لتحقيق الإيجاز على مستوى التركيب أولاً ثم تحقيقاً للحسن والجمال على مستوى الدلالة ثانياً، كما كان وراء الإنزياحات المختلفة ثالثاً.
- 15- يتميز التصوير الاستعاري في الأشكال الشعرية للشاعر بالعمق مع ما ينجر أحياناً من تعقيد في التركيب أو إغراب في الدلالة كما تتميز بالوضوح مع ما ينجر عنه أحياناً من سطحية وعليه نستطيع القول بأن صورته يتوازن فيها مستوى الواقع ومستوى الخيال.

16- إن توظيف الشاعر للصورة الرمزية كان وراء الانزياح الدلالي لعناصر الجملة في النص الصوفي؛ لأنها ذاتية لا موضوعية، وهي تجريدية تنتقل من المحسوس إلى عالم العقل، والوعي الباطن، وهذا ما يدل على وجوب اختراق الظاهر في النص الصوفي، إذا ما أريد الوصول إلى المعنى المخزون في باطنه وهذا الأمر موجود في أغلب كلام الصوفيين.

تلكم أهم النتائج التي أكون قد توصلت إليها من خلال هذا الجهد المتواضع ولا أدعي أنها نتائج نهائية، لأن أبا الحسن الششتري لم ينل حقه بعد بالدراسة والتحليل مادامت الدراسات حوله قليلة جداً، وغير كافية، وعليه أرى أن هذا الجهد الذي بذلته ليس إلا حلقة تضاف إلى سلسلة الجهود السابقة، آملة أن تليها جهود لاحقة، ترمي في مجموعها إلى التعريف بهذه الشخصية الصوفية المغربية الأندلسية، وتحريرها من العتمة التي ظلت قابضة فيها لظروف عديدة لا يتسع المجال لذكرها.

ختاماً، أرجو أن أكون قد وفقت - من خلال بحثي المتواضع هذا - في تقديم بعض ما رميت إليه، لأن ومهما حاولت وبذلت من جهود، يبقى العمل ناقصاً، بحاجة إلى استكمال. ونسأل الله التوفيق والسداد.

ملحق

أولاً: ملحق السيرة الذاتية للشاعر

ثانياً: ملحق المصطلحات الصوفية

ثالثاً: ملحق المصطلحات الواردة في الدراسة

أولاً: ملحق السيرة الذاتية للشاعر:

1- نسبه ومولده:

جاء في ديوان الششتري وفي نفع الطيب وكذا عنوان الدراية للغبريني أنه: "علي بن عبد الله النميري الششتري اللوشي، ويكنى أبا الحسن، والنميري نسبة إلى بني نمير، بطن من بطون هوازن والششتري نسبة إلى ششتر وهي قرية بوادي آش بالأندلس، وزقاق الششتري معلوم بها، واللوشي نسبة إلى لوشة قرية أيضا بالأندلس، ويبدو أن الششتري قضى فيها جانباً من طفولته." (1)

أما عن أسرته فلم يعرف عنها الكثير، ومن المرجح أنها كانت من حكام الأقاليم إذ يذكر ابن ليون: أنه من الأمراء وأولاد الأمراء، فصار من الفقراء وأولاد الفقراء. (2)

ولد الششتري سنة 610 هـ (1212م)، وقد حفظ القرآن منذ صغره، ثم سلك مسالك علماء المسلمين في دراستهم، فدرس الفقه، ثم انتقل منه إلى الحكمة، وانتهى به المطاف إلى دراسة طرق الصوفية علماً وعملاً⁽³⁾، ويشير الغبريني في كتابه عنوان الدراية إلى منهج دراسته هذه حين يقول: " الشيخ الفقيه الصوفي الصالح، العابد، الأديب المتجرد أبو الحسن علي النميري الششتري من الطلبة المحصلين ومن الفقراء المنقطعين، له معرفة بالحكمة، ومعرفة بطريق الصالحين الصوفية وله تقدم في علم النظم و النثر على طريقة التحقيق، وشعره في غاية الانطباع والملاحة وتواشيعه، ومقفياته ونظمه الهزلي الزجلي في غاية الحسن." (4)

(1) - ينظر حول ترجمة الشاعر:

- أبو الحسن الششتري، الديوان، ص6.
- أحمد بن محمد المقرئ التلمساني: نفع الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق إحسان عباس، دار صادر بيروت، مج2، بيروت 1388هـ/1968م، ص 185.
- أبو العباس أحمد بن أحمد الغبريني (ت 704 هـ - 1304م)، عنوان الدراية فيمن عرف من العلماء في المائة السابعة ببجاية، تحقيق راجح بونار، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط2، الجزائر، 1981، ص 209.
- يوسف عطا الطريقي، شعراء العرب، المغرب والأندلس، الأهلية للنشر والتوزيع، ط1، المملكة الأردنية، عمان 2007، ص 206.
- عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، ص 339.
- يوسف زيدان: شعراء الصوفية المجهولون، ص 62.
- أحمد بن عجيبة، اللطائف الإيمانية الملكوتية والحقائق الإحسانية الجبروتية، ص 70.

(2) - ينظر الديوان: ص 06، نقلاً عن ابن ليون، الرسالة العلمية (نسخة مخطوطة بالمكتبة الدرقاوية بطنجة) ص 03.

(3) - ينظر : نفسه، ص 06.

(4) - الغبريني، عنوان الدراية، ص 210.

أما المقري فيقول عنه: "عروس الفقهاء وأمير المتجردين وبركة لابسى الخرقه... كان مجودا للقرآن، قائما عليه، عارفا بمعانيه من أهل العلم والعمل، جال الآفاق، ولقي المشايخ وحج حجات، وأثر التجرد والعبادات".⁽¹⁾

وهذا العلم الواسع بالفقه والسنة قد أخذه من مشايخه وأساتذته فمن هم يا ترى؟

2- أساتذته:

أخذ عن القاضي محي الدين محمد بن إبراهيم بن الحسن بن سراقه الأنصاري الشاطبي^(*) وغيره من أصحاب السهروردي^(*) صاحب "عوارف المعارف" أخذ عنه التصوف، كما اجتمع بالنجم بن إسرائيل الدمشقي سنة 650 هـ.⁽²⁾

وقد أثرت المدينة^(*) على الششتري في بدئ حياته الصوفية أثرا كبيرا وعبر عن هذا في مواضع كثيرة من شعره.

ويتضح أثر المدينة في الششتري واحترامه العميق لهم فيما يقره ابن عجيبة من أن الششتري تبرأ من مذهب الحلول والاتحاد في أواخر حياته تحت تأثير المدينة وكان من المحتمل أن يبقى الششتري مدينا طيلة حياته لولا حادثا معيننا غير الاتجاه الروحي الباطني للرجل تمام التغيير وجعله يتجه بكلية نحو التصوف الفلسفي وأن يعتنق مذهب وحدة الوجود^(*) في صورته العارئة، وفي مذهب يفوق مذهب ابن عربي

(1) - المقري: نفع الطيب، ص 285.

(*) - الشاطبي: هو أبو عبد الله محمد بن علي الطائي الحاتمي المعروف بابن سراقه ويلقب بمحي الدين، ويعرف بابن العربي أصله من مرسية وسكن اشبيلية وله من التأليف ما هو أكثر من الكثير منها: "الفتوحات المكية" و "ترجمان الأشواق" ولد يوم الاثنين 17 رمضان سنة 560 هـ وتوفي سنة 638 هـ.

ينظر: ترجمته: الغبريني عنوان الدراية، ص 168، المقري، نفع الطيب، مج 7، ص 143، وكذلك طه عبد الباقي سرور محي الدين بن عربي، مكتبة الخانجي مصر، ص 13.

(*) - السهروردي: شهاب الدين السهروردي، الجامع بين الحقيقة والشريعة والورع والرياضة له تصانيف كثيرة منها: عوارف المعارف ما ت سنة 632 هـ ببغداد.

ينظر: عبد المنعم الحفني، معجم مصطلحات الصوفية، دار المسيرة، ط2، بيروت، 1407 هـ / 1987م، ص 135.

(2) - ينظر: المقري، نفع الطيب، مج 2، ص 185.

(*) - المدينة: من الطرق الصوفية نسبة إلى مؤسسها أبو مدين شعيب بن الحسين الأندلسي، ليس هناك تاريخ محدد لمولده إلا أنه توفي سنة 594 هـ، تفرغ لتربية المريدين، وصار يخرج على يديه الصوفية والأولياء وكان من بين هؤلاء التلاميذ محي الدين بن عربي الذي يقر بأستاذية شيخه أبي مدين عليه في أكثر من موضع في الفتوحات المكية.

ينظر: ترجمته: عنوان الدراية ص 55 وما بعدها وكذلك نفع الطيب، مج 7، ص 136 وما بعدها.

(*) - وحدة الوجود: مذهب صوفي، أخذه محي الدين ابن عربي عن الديانات الهندية، ويتحدث فيه عن وحدة الوجود ووحدة الأديان والحقيقة المحمدية بتعبير متمترج فيه النظرة الفلسفية بالذوق الصوفي، ويتركز المذهب بقول (ابن عربي سبحان من خلق الأشياء وهو عينها) فالوجود كله واحد ووجود المخلوقات عين وجود الخالق ووجود الله هو الوجود الحقيقي ووجود العالم هو الوجود الوهمي.. إلخ؟، ينظر: ممدوح الزوي، معجم الصوفية، دار الجيل، (د، ط) (د، ت)، ص 427.

غلوا في اعتبار الوجود واحدا وسواء أكان هذا الواحد هو الله أو الإنسان، فإنه واحد في مظهره، وفي جوهره، وليس ثمة سواه، وهذا هو مذهب الليسية، مذهب عبد الحق ابن سبعين (*) (1).

أما هذا الحادث فهو مقابلته لابن سبعين في بجاية سنة 648 هـ (1248م) حيث افتتن الشاعر به وكان ابن سبعين دونه في السن ولكن اشتهر بإتباعه وعول على ما لديه حتى صار يعبر عن نفسه في منظوماته وغيرها بعبد ابن سبعين، حيث قال له حين لقيه: "إن كنت تريد الجنة اذهب إلى أبي مدين، وإن كنت تريد رب الجنة فهلم إلي"، ولما مات أبو محمد انفرد بعده بالرئاسة والإمامة على الفقراء المتجردين، فكان يتبعه في أسفاره ما ينيف على أربعمائة فقير فيقسمهم الترتيب في وظائف خدمته. (2)

وقد أعطاه ابن سبعين علما وطلب منه أن يتجول في السوق مغنيا:

بديت بذكر الحبيب وعيشي يطيب

وقد أطاع الششتري شيخه ومضى يغني في الأسواق هذا البيت ولكن لم يستطع في اليومين الأولين أن يضيف شيئا إلى مصطلح الزجل الذي علمه إياه أستاذه، وفي اليوم الثالث فتح الله عليه وأكمّله:

لما دار الكاس ما بين الجلاس

عنهم زال الباس

سقاها بكاس الرضا عفا الله عما مضى

واستمر الششتري يتجول في الأسواق ينظم الموشحات والأزجال وبيده آلة موسيقية يعزف عليها. (3)

(*) - هو أبو محمد عبد الحق بن إبراهيم بن محمد بن سبعين المرسي من أهل مرسية له علم وحكمة ومعرفة ونباهة وبراعة وبلاغة وفصاحة ولد سنة 614 هـ على أغلب الرأي، توفي سنة 669 هـ، كان يمزج التصوف بالفلسفة وكانت الفلسفة أقرب عليه من التصوف وهو أستاذ أبو الحسن الششتري، ينظر ترجمته: عنوان الدراية، ص 209 وكذلك نفح الطيب، مج 2، ص 169 وما بعدها وكتاب لسان الدين بن الخطيب، الإحاطة، ج4، ص 31 وما بعدها.

(1) - ينظر: الديوان: ص 8-9.

(2) - المقري، نفح الطيب، مج2، ص 185.

(3) - ينظر: الديوان: ص 9-10.

عبد الله الصنهاجي: هو أبو عبد الله محمد بن عبد الله بن عثمان الصنهاجي من أهل مراكش، وبها توفي، وكان مسرفا على نفسه، ثم تاب إلى الله تعالى، وكان نادما على ما فات وسلف منه، كثير البكاء والحزن ومن أقواله: "إذا تفكرت في ذنوبي ضاقت على الأرض برحابها وليس للسرور في قلبي موضع" ينظر: ممدوح الروبي، معجم الصوفية، ص 252.

3- رحلاته:

صحب الششتري شيخه في رحلاته المتعددة، ثم قام برحلات خاصة مع جماعة من مريديه، والثابت كما جاء في مقدمة ديوانه أنه زار مكناس وفاس، كما زار قابس وعاش في رباطها مدة من الزمن ، وقابل هناك الصوفيين المشهورين أمثال أبا إسحاق الوراقاني، وعبد الله الصنهاجي* ، وقد أدهش الششتري أهل طرابلس بعلمه الواسع بالفقه والسنة، فعرضوا عليه قضاء البلدة فأبى فأستحقوه ونسبوه إلى الجنون، فمضى الرجل إلى السوق وهو ينشد: (1)

رضى المتيم في الهوى بجنونه خلوه يفنى عمره بفنونه

لا تعذوه فليس ينفع عذكم ليس السلو عن الهوى من دينه

ثم رحل الششتري إلى القاهرة ، حيث أقام معتكفا بالجامع الأزهر، وكانت مصر تزدهم إبان ذلك الوقت بعدد كبير من الصوفية وعلى رأسهم أبو الحسن الشاذلي وقد يكون الشاعر التقى به أو بأحد تلاميذه ؛لأنه حفظ لهم في نفسه احتراما عميقا، وقد تردد هذا في شعره:

شيوخى هم شاذلية*

وقد أدى الششتري فريضة الحج عدة مرات، كما زار قبر النبي - صلى الله عليه وسلم- كما هو ظاهر في شعره، وقابل في صحارى مصر والشام الكثير من الرهبان والشمامسة، وعرف الكثير من طقوسهم وعاداتهم وضمن هذا في شعره. (2)

4- مكانة الششتري الصوفية:

لقد ذكر محقق الديوان أن أول من تنبه إلى أهمية الششتري - كمفكر صوفي- من بين مؤرخي الفكر الإسلامي الأقدمين هو تقي الدين بن تيمية، فقد ذكر هذا العدو

(1)-الديوان: ص 77.

* الشاذلية: عرفت انتشارا كبيرا في مصر بزيادة أبي الحسن الشاذلي(656هـ)، وتؤكد العديد من المعطيات أن الششتري كان على علاقة طيبة معها أثناء مقامه بمصر،ومن المفترض أنه لقي أبا الحسن الشاذلي، وتلميذه أبا العباس المرسي(686هـ)،وقد عبر عن تلمذه لهم في أرجاله (شيوخى هم شاذلية)،وتبدو منزلة الششتري عند الشاذلية من خلال احتفالهم بأشعاره وترديدها في مجالس السماع ، وقد عبر ابن عباد الرندي عن إعجابها بها ودعا مريدي الشاذلية بقراءتها وحفظها؛ وهي من الطرق الصوفية، تقوم على الأخذ بعلم الله الذي تركه على رسوله والاعتداء بالخلفاء والصحابة والتابعين والأئمة والتمسك بالكتاب والسنة. ينظر: عبد المنعم الحنفي: الموسوعة الصوفية، ص 805.

(2)- ينظر: الديوان، ص 10-11

الممتاز للتصوف الفلسفي - الششتري - على أنه واحد من كبار صوفية وحدة الوجود الذين أثروا أبلغ الأثر في إقامة المذهب ونشره⁽¹⁾، وإشارة ابن تيمية إلى الششتري على أنه "صاحب الأزجال" يدل دلالة واضحة على ما كان يرى في شعره العامي من خطورة.

أما أهمية الششتري في الأندلس وشمال إفريقية فقد وضحها لنا ابن خلدون في مقدمته، وهو بصدد التحدث عن لسان الدين بن الخطيب رجل الأندلس الكبير، فقد ذكر أن ابن الخطيب كان ينظم الزجل في أغراض التصوف وينحو "منحى الششتري منهم".⁽²⁾

ولا يزال أثر الششتري الصوفي باقيا حتى اليوم في شمال إفريقيا، فقد أوصى السيد محمد الصديق شيخ الطريقة الدرقاوية السابق قبل وفاته ولده وخليفته في مشيخة الطريقة السيد أحمد الصديق بإنشاد قصائد الششتري في الحضرة، وفي الزوايا الصوفية بمدينة مراكش⁽³⁾.

والدليل أيضا على أهمية الششتري بهذه المنطقة المهرجان الذي أقيم بمدينة فاس المخصص للموسيقى العالمية العريقة، ولقاءات فاس التي أنشئت على التوالي عامي 1994 و 2001 في إطار التقاليد العلمية والفنية والروحية السائدة في المدينة.

ومن بين برامج هذه الاحتفالات، البرنامج الموسيقي الذي أقيم يوم الجمعة 9 يونيو 2006 على الساعة الرابعة والنصف بعد الزوال، واحتوى أناشيد صوفية خاصة لأبي الحسن الششتري تكريما وتخليدا لأعماله وأشعاره، وذلك بمتحف البطحاء⁽⁴⁾. وهذا دليل على مكانة وأهمية الششتري الشعرية والحضارية في بلاد المغرب (مراكش).

وقد أثر الششتري أيضا في مصر مما دعا ابن تيمية -كما قلنا- إلى محاربة شعره وإلى كتابة كثير من كتبه المناهضة للصوفية أثناء إقامته بمصر، وشعره

(1) - الديوان: ص 03 نقلا عن ابن تيمية، مجموعة الرسائل والمسائل، ج1، ص 67.

(2) - عبد الرحمان ابن خلدون، المقدمة، ص 550.

(3) - ينظر: الديوان، ص 04.

(4) - موقع منارة، بوابة العرب، مقال مهرجان 12 للموسيقى العلمية الراقية. www.arabe.Mehara

يتوارثه الشاذلية بدمياط حتى الآن وينشدونه في حلقاتهم الصوفية وكذا الشام وجاوة وسومطرة واليمن.

كما حظي الششتري بعناية المستشرقين منذ القرن الثامن عشر، إذ قام الهولنديان "Shultens" و "Willmet" بنسخ ديوانه بخطيهما وقد عثر محقق الديوان عليهما أثناء زيارته لمكتبة جامعة لندن، صيف عام 1949 وقد كتبا بعناية فائقة. (1)

ويعتبر الششتري أول من استخدم الزجل في التصوف كما كان محي الدين ابن عربي أول من استخدم الموشح فيه، وللرجلين فضل سبق في هذا المضمار. (2)

5- وفاته:

قضى الششتري الفترة الأخيرة من حياته منتقلا بين سواحل الشام ومصر وقد عاش فترة من الزمان في رباط القلندرية في دمشق، مرض الششتري في رحلته الأخيرة إلى مصر، واشتدت علة مرضه بالقرب من دمياط في مكان يقال له الطينة، وقد سأل الششتري أتباعه عن اسم المكان، فلما قيل له الطينة، لفظ عبارته المشهورة "حنت الطينة إلى الطينة"، ولما توفي حمله الفقراء على أعناقهم إلى دمياط حيث دفن فيها سنة 668 هـ، وقيل أن أسرته استقرت بدمياط بعد وفاته. (3)

6- مؤلفاته:

كتب الششتري نثرا ونظما.

- أما كتبه النثرية فهي:

أ- الرسالة العلمية: وهي مخطوط بخط عربي رديء، بدار الكتب المصرية، غير أن ابن ليون التجيبي اختصرها في كتاب أسماه " الإنالة العلمية في الانتظار للطائفة الصوفية" وتوجد صورة فوتوغرافية لهذا المختصر في الخزانة التيمورية لدار الكتب المصرية بخط مغربي.

(1) - ينظر : الديوان: ص 4، 5.

(2) - ينظر : الديوان: ص 07.

(3) - ينظر : الديوان: ص 12.

ب- المقاليد الوجودية في أسرار الصوفية: ولها أيضا صورة فوتوغرافية في الخزانة التيمورية.

ج- الرسالة البغدادية: وهي رسالة قصيرة ولها مخطوط في الأسكوريال. وللششتري كتب أخرى، إلا أنها مفقودة، وقد أشار إلى ذلك محقق الديوان وهي كالاتي:

1. العروة الوثقى في بيان السنن.

2. إحصاء العلوم.

3. ما يجب على المسلم أن يعتقد به إلى وفاته.

4. الرسالة القدسية في توحيد العامة والخاصة.

5. المراتب الإسلامية والإيمانية والإحسانية.

- كتاباته الشعرية:

ترك ثروة شعرية طائلة حيث جمعت لدى محقق الديوان 17 مخطوطا للششتري ستة منها للديوان الصغير، وإحدى عشر مخطوطا للديوان الكبير.

و الديوان الكبير للششتري يتضمن مذهبه الصوفي الفلسفي بينما الصغير هو في أكثره أورد، ومقطعات إنشادية لمبتدئي المريدين.

ويذكر محقق الديوان بأنه لم يفصل بين الديوانيين والسبب في ذلك أن كثيرا من مقطعات الديوان الصغير ترد أجزاء من موشحات الديوان الكبير وأزجاله إلا أنه أدرج في آخر الديوان المقطعات التي لم ترد في الديوان الكبير.

وقد وضع محقق الديوان خطة لتنظيم الديوان:

فقد أورد بعد المقدمة:

1- القصائد الكلاسيكية مرتبة حسب قافية القصائد.

2- أورد الأشعار الملحونة (الموشحات، الأزجال).

3- ثم أورد الأشعار التي ثمة سبب للشك فيها.

4- وأخيرا الموشحات والأزجال التي وردت في مخطوطات طنجة ثم بعض مقطعات الديوان الصغير.

وهذا الديوان من الحجم الكبير بلغت عدد صفحاته أربعمائة وخمسة وثمانين صفحة.

ثانياً: ملحق المصطلحات الصوفية الواردة في الديوان:

اتحاد: حال: هو تصيير ذاتين واحدة، وهو حال الصوفي الواصل وقيل هو شهود وجود واحد مطلق من حيث إن جميع الأشياء موجودة بوجود ذلك الواحد، معدومة في أنفسها لا من حيث إنه لما سوى الله تعالى وجوداً خاصاً به يصير متحداً بالحق. ينظر: ممدوح الزوبي، معجم الصوفية، ص 45.

اتحادية: مصطلح ويطلق على بعض أقطاب ومشايخ الصوفية مثل الحلاج، وابن الفارض، ومحي الدين بن عربي؛ لأنهم كما زعم البعض يقولون بالاتحاد والحلول ويعني اتحاد العبد مع ربه وحلول الله في العبد المؤمن... لكن هؤلاء نفوا صحة هذا الزعم. ينظر: ممدوح الزوبي، معجم الصوفية، ص 45.

اتصال: أن يرى العبد ذاته متصلة بالموجود الأحدي، وألا يتقيد بوجود نفسه، وأن يرى السالك اتصال الممد والجود من غير انقطاع حتى يبقى الموجود باقياً بالله. ينظر: عبد المنعم الحفني، معجم مصطلحات الصوفية، ص 10.

إثبات: ضد المحو، وهو إقامة أحكام العبادة. ينظر: عبد المنعم الحفني، معجم مصطلحات الصوفية، ص 10.

أثر: علامة لباقي شيء قد زال، قيل من منع النظر استأنس بالأثر. ينظر: عبد المنعم الحفني، معجم مصطلحات الصوفية، ص 10.

أحدية: مصطلح: وهو مجلى ذاتي ليس للأسماء ولا للصفات ولا لشيء من مؤثراتها فيها ظهور، فهي اسم لصرافة الذات عن الاعتبارات الحقية والخلقية وليس لتجلي الأحدية في الأكوان مظهر أتم من ذلك، ينظر: ممدوح الزوبي، معجم الصوفية ص 12. **استتار:** أن تكون البشرية حائلة بينك وبين شهود الغيب والاستتار الذي يعقب التجلي وهو أن تستتر الأشياء عنك فلا تشاهدها. ينظر: عبد المنعم الحفني، معجم مصطلحات الصوفية، ص 15.

الإسرا: كتاب (الإسرا إلى المقام الأسرى) يتحدث فيه المؤلف عن معرجه وسلوكه لحضرة القرب من ربه وما شاهد من أسرار وأذواق، وذكر بعض خواص الأسماء الإلهية، وما يعطيه من الذوق، ورتب فيه الرحلة من العالم الكوني إلى الموقف الآتي. للمؤلف: أبو عبد الله محمد بن علي الطائي الأندلسي المشهور بالشيخ الأكبر محي

الدين بن عربي المتوفي سنة 1240م. طبع الكتاب في مدينة حيدرآباد سنة 1377هـ—
كما طبع حديثا ببيروت. ينظر: ممدوح الزوبي، معجم الصوفية، ص36.

اسم: مصطلح: يطلق على حروف جُعلت لاستدلال المسمى بالتسمية على إثبات المسمى، فإذا سقطت الحروف فإن معناه لا ينفصل عن المسمى ويقول الشبلي: "ليس مع الخلق منه إلا اسمه" وتنقسم الأسماء الإلهية باعتبار الذات والصفات والأفعال إلى الذاتية كالله والصفاتية كالعليم والإفعالية كالخالق... والاسم الأعظم هو الاسم الجامع لجميع الأسماء وقيل هو الله لأنه اسم الذات الموصوفة بجميع الصفات أي المسماة بجميع الأسماء ويطلقون الحضرة الإلهية على حضرة الذات مع جميع الأسماء. ينظر: ممدوح الزوبي، معجم الصوفية، ص36.

اصطفاء: أن يجعل الله تعالى قلب العبد فارغا لمعرفة حتى تبسط معرفته الصفاء في قلبه، وتتساوى في هذه الدرجة خواص المؤمنين وعامتهم من عاص ومطيع وولي ونبي. ينظر: عبد المنعم الحفني، معجم مصطلحات الصوفية، ص17.

ألف: إشارة إلى الذات الأحدية، أي الحق تعالى، من حيث أنه هو أول الأشياء في أزل الأزمان. ينظر: عبد المنعم الحفني، معجم مصطلحات الصوفية، ص19.

إلهية: مصطلح يعني أحدية جمع جميع الحقائق الوجودية، كما أن آدم عليه السلام أحدية مجمع جميع الصور البشرية. ينظر: ممدوح الزوبي، معجم الصوفية، ص39.

أنا: مصطلح: يعني تخلي العبد عن أفعاله ومنها قولهم (أنا بلا أنا) و (نحن بلا نحن). وقد سئل أبو سعيد الخراز وهو من كبار الصوفية عن معنى قوله تعالى: "وما بكم من نعمة فمن الله" النحل الآية 53. قال: أخلاهم من أفعالهم في أقوالهم. وأما قول القائل: (أنا أنت، وأنت أنا) فمعناه معنى الإشارة إلى ما أشار إليه الشبلي حيث قال: يا قوم هذا مجنون بني عامر، كان إذا سئل عن ليلي يقول: أنا ليلي، ويغيبه عن كل معنى سوى ليلي، ويشهد الأشياء كلها بليلى، والأناثة: يعني قول أنا. ينظر: ممدوح الزوبي، معجم الصوفية، ص25.

أنس: حال: وهو التذاذ الروح بكمال الجمال. وهو أثر مشاهدة الحضرة الإلهية في القلب وهو جمال الجلال، وقيل الأنس ضد الهيبة وقيل مع الهيبة، إذن فهو أحد أحوال

أهل السلوك وهو أثر جمال الحق في قلب العبد. ينظر: ممدوح الزوبي، معجم الصوفية، ص25.

أهل الحقيقة: مصطلح: يطلق على المتصوفين المتحققين بالحقائق الإلهية الذين يشهدون الربوبية في مقابل أهل الشريعة الذين يلتزمون العبودية، وأهل الحق أي الأشاعرة وأهل السنة. ينظر: ممدوح الزوبي، معجم مصطلحات الصوفية، ص26.
باء: يشيرون به إلى أول الموجودات وهو في المرتبة الثانية من الوجود، وبه قامت السموات والأرض وما بينهما، وافتتح الحق جميع السور القرآنية بالباء في (بسم الله) حتى براءة، وقال الشيخ أبو مدين: "ما رأيت شيئاً إلا ورأيت الباء عليه مكتوبة" يعني بي قام كل شيء. ينظر: ممدوح الزوبي، معجم الصوفية، ص51.

تجريد: خلو قلب العبد وسره عما سوى الله، بمعنى أن يتجرد بظاهره عن الأعراض وبباطنه عن الأعراض، وهو ألا يأخذ من عرض الدنيا شيئاً، ولا يطلب عما ترك منها عوضاً من عاجل ولا آجل، بل يفعل ذلك لوجوب حق الله تعالى لا لعلّة غيره، ولا لسبب سواه، ويتجرد بسره عن ملاحظة المقامات التي يحلها، الأحوال التي ينازلها بمعنى السكون إليها والاعتناق لها. ينظر عبد المنعم الحفني، معجم مصطلحات الصوفية، ص41.

تجل: إشراق أنوار، إقبال الحق على قلوب المقبلين عليه، وقيل ما ينكشف للقلوب من أنوار الغيوب، وهو على ثلاثة أحوال: تجلي ذات، وتجلي صفات الذات، وتجلي حكم الذات. للاطلاع على الشرح أكثر ينظر: عبد المنعم الحفني، معجم مصطلحات الصوفية، ص12.

تدان: التداني معراج المقربين، ينتهي إلى حضرة قاب قوسين، وبحكم الوراثة المحمدية ينتهي إلى حضرة أو أدنى، وهذه الحضرة هي مبدأ رقيقة التداني، ينظر: عبد المنعم الحفني، معجم مصطلحات الصوفية، ص43.

جذب: عبارة عن جذب الله تعالى عبداً إلى حضرته.

جمع: إزالة الشعث والتفرقة بين القدم والحدث، لأنه لما انجذبت بصيرة الروح إلى مشاهدة جمال الذات، استنتر نور العقل الفارق بين الأشياء في غلبة نور الذات القديمة

وارتفع التمييز بين القدم والحدث لزهوق الباطل عند مجيء الحق وتسمى هذه الحالة جمعا. ينظر: عبد المنعم الحفني، معجم مصطلحات الصوفية، ص66.

حج: إشارة إلى استمرار القصد في طلب الله تعالى والإحرام إشارة إلى ترك شهود المخلوقات. ينظر: عبد المنعم الحفني، معجم مصطلحات الصوفية، ص73.

حجب: عند أهل الحق انطباع الصور الكونية في القلب المانعة لقبول تجلي الحق. ينظر: عبد المنعم الحفني، معجم مصطلحات الصوفية، ص75.

حرف: اللغة، وهو ما يخاطبك الحق به من العبارات،... ينظر: عبد المنعم الحفني معجم مصطلحات الصوفية، ص75.

حروف: هي الحقائق البسيطة من الأعيان. ينظر: عبد المنعم الحفني، معجم مصطلحات الصوفية، ص77.

حسن: جمعية الكمالات في ذات واحدة، وهذا لا يكون إلا في ذات الحق سبحانه. ينظر: عبد المنعم الحفني، معجم مصطلحات الصوفية، ص77.

حضور: حضور القلب لما غاب عن عيانه بصفاء اليقين، فهو كالحاضر عنده وإن كان غائبا عنه، قال النوري: إذا تغيبت بدا، وإن بدا غيبني. ينظر: عبد المنعم الحفني معجم مصطلحات الصوفية، ص78.

حظوظ: هي حظوظ النفس، وهي لا تجتمع مع الحقوق؛ لأنهما ضدان لا يجتمعان والحقوق هي الأحوال والمقامات والمعارف والإرادات والقصود والمعاملات والعبادات، قال الطيالسي الرازي: إذا ظهرت الحقوق غابت الحظوظ وإذا ظهرت الحظوظ غابت الحقوق. ينظر: عبد المنعم الحفني، معجم مصطلحات الصوفية، ص78.

حقيقة: هي إقامة العبد في محل الوصال إلى الله، ووقوف سره على محل التنزيه... والحقيقة هي الصفات، فالحق اسم الذات والحقيقة اسم الصفات، ذلك أن المرید إذا ترك الدنيا وتجاوز عن حدود النفس والهوى ودخل في عالم الإحسان، يقولون دخل في عالم الحقيقة ووصل إلى مقام الحقائق... فإذا وصل إلى نور الذات يقولون وصل إلى الحق وصار شيئا لا تقا للاقتداء به. **وحقيقة الحقائق:** هي المرتبة الأحادية الجامعة بجميع الحقائق وتسمى حضرة الجمع وحضرة الوجود، **والحقيقة المحمدية:** هي الذات مع

التعين الأول، وهو الاسم الأعظم، وسر الحقيقة: ما لا يفشى من حقيقة الحق في كل شيء. ينظر: عبد المنعم الحفني، معجم مصطلحات الصوفية، ص79.

سر: لطيفة مودعة في القلب كالروح في البدن، ونور روحاني هو آلة النفس، وهو محل المشاهدة، كما أن الروح محل المحبة والقلب محل المعرفة وبدون السر تعجز النفس عن العمل. ينظر: عبد المنعم الحفني، معجم مصطلحات الصوفية، ص129.

السفر: هو توجه القلب إلى الحق، والأسفار أربعة: الأول: هو السير إلى الله من منازل النفس إلى الوصول إلى الأفق المبين وهو نهاية مقام القلب ومبدأ التجليات الأسمائية والثاني: هو السير في الله بالاتصاف بصفاته والتحقق بأسمائه إلى الأفق الأعلى وهو نهاية مقام الروح والحضرة الواحدية. والثالث: هو الترقى إلى عين الجمع والحضرة الأحادية وهو قيام "قاب قوسين"، فما بقيت الإثنية، فإذا ارتفعت فهو مقام أو أدنى، وهو نهاية الولاية والرابع: هو السير بالله عن الله للتمكين وهو مقام البقاء بعد الفناء والفرق بعد الجمع.

ونهاية السفر الأول هي رفع حجب الكثرة عن وجه الوحدة، ونهاية السفر الثاني هو رفع حجاب الوحدة عن وجوه الكثرة العلمية الباطنية، ونهاية السفر الثالث هو زوال التقييد بالضدين الظاهر والباطن بالحصول في أحدية عين الجمع، ونهاية السفر الرابع عند الرجوع عن الحق إلى الخلق في مقام الاستقامة هو أحدية الجمع والفرق، بشهود اندراج الحق في الخلق، واضمحلال الخلق في الحق حتى ترى العين الواحدة في صور الكثرة، والصور الكثيرة في عين الوحدة. ينظر: عبد المنعم الحفني، معجم مصطلحات الصوفية ص130، 131 .

السكر: دهش يلحق سر المحب في مشاهدة جمال المحبوب فجأة للاطلاع أكثر ينظر: عبد المنعم الحفني، معجم مصطلحات الصوفية، ص131، 132.

سلوك: تهذيب الأخلاق ليستعد العبد للوصول بتطهير نفسه عن الأخلاق الذميمة، ينظر عبد المنعم الحفني، معجم مصطلحات الصوفية، ص133.

سواء: بطون الحق في الخلق، فإن التعينات الخلقية ستائر الحق تعالى. ينظر: عبد المنعم الحفني، معجم مصطلحات الصوفية، ص135.

صحو: هو رجوع العارف إلى الإحساس بعد غيبته، وزوال إحساسه وعكسه السكر ومعناه قريب من معنى الحضور والغيبة والفرق بين الحضور والصحو أن الصحو حادث والحضور على الدوام والصحو والسكر أقوى وأتم وأقهر من الحضور والغيبة ينظر : عبد المنعم الحفني، معجم مصطلحات الصوفية . ص149.

الصعق: الفناء في الحق عند التجلي الذاتي الوارد بسبحات يحترق ما سوى الله فيها. ينظر : عبد المنعم الحفني، معجم مصطلحات الصوفية ، ص151.

صفا: إشارة إلى التصفي من الصفات الخلقية.

صفاء: ما خلص من مازجة الطبع ورؤية الفعل من الحقائق في الحين، ينظر: عبد المنعم الحفني، معجم مصطلحات الصوفية، ص151.

صلاة: واحدية الحق تعالى للاطلاع أكثر ينظر: عبد المنعم الحفني، معجم مصطلحات الصوفية، ص154.

صور: مصطلح صوفي، ... والصور في طور التحقيق الكشفي علوية وسفلية والعلوية حقيقية وإضافية، والحقيقية هي صور الأسماء الربوبية والحقائق الوجودية، والحقيقة الفعالة لها أحد جمع ذات الألوهية، والإضافية هي حقائق الأرواح العقلية والمهيمنية والنفسية. وأما الصور السفلية، فهي صور الحقائق الإمكانية... والصورة المحمدية خلقها الله تعالى من نور اسمه البديع القادر، ومنها خلق الله صورة آدم عليه السلام -نسخة من تلك الصورة المحمدية، فلما نزل آدم- عليه السلام- من الجنة ذهب حياة صورته لمفارقتها عالم الأرواح، فكان آدم لا يتصور نفسه شيئاً في الجنة إلا يوجد الله في حسه، ولما نزل إلى دار الدنيا لم يبق له ذلك، لأن حياته المصورة في الجنة كانت بنفسها، وحياته في الدنيا بالروح، فهي ميتة لأهل الدنيا، إلا من أحياء الله تعالى بحياته الأبدية ونظر إليه بما نظر به إلى ذاته وحققه بأسمائه، وصفاته؛ فإنه يكون له في دار الدنيا ما كان لأهل الجنة، فلا يتصور شيئاً في نفسه إلا أوجده الله تعالى في حسه. ينظر : عبد المنعم الحفني، معجم مصطلحات الصوفية ، ص156، 157، وكذلك معجم الصوفية لممدوح الزوبي، ص253.

الغيبية: حال وهو غيبة القلب عن علم ما يجري من أحوال الخلق لاشتغال الحس بما ورد عليه. وقيل: أن يغيب عن حظوظ نفسه فلا يراها لأنه غائب عنها بشهود ما للحق. ينظر: ممدوح الزوبي، معجم الصوفية، ص309.

الغيرة: هي سقوط الاحتمال وضيق الصدر عن الصبر. ينظر: ممدوح الزوبي، معجم الصوفية، ص309.

فرع: يعني ما نبت وانقسم من الأصل، فإذا تزايد من الفرع زيادة تسمى الأصل فالأصل حجة للفروع والزيادات، والأصل هو الهداية والتوحيد والمعرفة والإيمان والصدق والإخلاص. زياداتها بزيادة الهداية والأحوال والمقامات والأعمال والطاعات زيادات هذه الأصول وفروعها. ينظر: ممدوح الزوبي، معجم الصوفية، ص315.

فرق: هو ما نسب إليك والجمع ما سلب عنك، وما يكون كسبا للعبد من إقامة العبودية وما يليق بأحوال البشرية فهو فرق. للاطلاع أكثر ينظر: ممدوح الزوبي معجم الصوفية، ص317.

فقر: مقام من مقامات الصوفية وقد سمي الصوفية فقراء لتخليهم عن الأملاك وحقيقة أن لا يستغني العبد إلا بالله. يقول إبراهيم بن الأدهم: "يقترن الفقر بثلاثة أشياء: فراغ القلب، وخفة الحساب، وراحة النفس، كما يلزم الأغنياء ثلاثة أشياء: تعب البدن، وانشغال القلب وصعوبة الحساب... ينظر: ممدوح الزوبي، معجم الصوفية، ص318.

فكر: أحد مفاتيح الغيب، ومفاتيح الغيوب نوعان: حقي وخالقي، فالحقي هو: حقيقة الأسماء والصفات. والخالقي: هو معرفة تركيب الجوهر الفرد من الذات، يعني ذات الإنسان المقابل بوجود الرحمان، والفكر تلك الوجوه، وهو بلا ريب مفتاح من مفاتيح الغيب وهو نور. ينظر: ممدوح الزوبي، معجم الصوفية، ص319.

فناء: هو الغيبة عن الأشياء، كما كان موسى عليه السلام حين تجلى ربه للجبل فجعله دكا وخرّ موسى صعقا، وقيل الفناء عن الخلق هو الانقطاع عنهم وعن التردد إليهم، واليأس مما لديهم. ينظر: ممدوح الزوبي، معجم الصوفية، ص319، 320.

لام ألف: ورد من أوراد صلاة الحروف في الطريقة القوقجية الشاذلية الصوفية. ينظر: ممدوح الزوبي، معجم الصوفية، ص350.

لباس: يعني الثياب التي يلبسها المتصوفة والفقراء وهي ثياب غير مؤنقة فإذا وجدوا الصوف لبسوه... والفقير الصادق لا يتكلف ولا يختار، ولبس الخشن من الثياب هو الأحب والأولى والأسلم للعبد والأبعد عن الآفات والغرور والتمسك بمتاع الدنيا. ينظر: ممدوح الزوبي، معجم الصوفية، ص351.

لوح: مصطلح: عبارة عن محل التدوين والتسطير الموجل إلى حد معلوم والألواح أربعة: لوح القضاء، لوح النفس الناطقة، ولوح النفس الجزئية، ولوح الهيولي، واللوح المحفوظ. ينظر: ممدوح الزوبي، معجم الصوفية، ص356.

محو: حال، وهو رفع أوصاف العادة بحيث يغيب العبد عندها عن عقله، ويحصل منه أفعال وأقوال لا دخل لعقله فيها. ينظر: ممدوح الزوبي، معجم الصوفية، ص372.

مرآة: مصطلح صوفي هي المرآة العاكسة التي تعكس لنا صور الأشياء، وفي الصوفية مرآة الكون هي الوجود المضاف الوجداني، لأن الأكوان وأوصافها وأحكامها لم تظهر إلا فيه وهو يخفي بظهورها كما يخفي وجه المرآة بظهور الصور فيه، ينظر: ممدوح الزوبي، معجم الصوفية، ص374.

مراد: مقام وهو الذي انتزعت منه الإرادة، وتهيأت له كل الأمور واجتاز الرسوم والمقامات بلا عسر؛ إنه العارف الذي لم تبق له إرادة وقد وصل إلى النهايات. ينظر: ممدوح الزوبي، معجم الصوفية، ص374.

مراقبة: هو عبارة عن يقين العبد بأن الله مطلع في جميع الأحوال على قلبه وضميره ومحيط بأسراره الباطنية، وقيل إن حقيقة المراقبة أن "تعبد الله كأنك تراه، فإن لم تكن تراه فإنه يراك" ينظر: ممدوح الزوبي، معجم الصوفية، ص374.

مرتبة: مصطلح صوفي، وجمعه مراتب، ويطلق على مراتب السالكين ودرجاتهم ومنها المرتبة الأحادية وهي المرتبة المستهلكة لجميع الأسماء والصفات فيها، وتسمى أيضا جمع الجمع، وحقيقة الحقائق. ينظر: ممدوح الزوبي، معجم الصوفية، ص375.

مشاهدة: مقام يطلق على رؤية الأشياء بدلائل التوحيد، ويطلق أحيانا على رؤية الحق تعالى في الأشياء والمشاهدة والمكاشفة متقاربتان في المعنى إلا أن المكاشفة أتم من المشاهدة. ينظر: ممدوح الزوبي، معجم الصوفية، ص379.

مشكاة: كتاب (مشكاة الأنوار فيما روي عن الله - سبحانه وتعالى - من الأخبار) جمعها المؤلف الشيخ محي الدين بن عربي بمكة. ينظر: ممدوح الزويبي، معجم مصطلحات الصوفية، ص379.

مشيخة: مقام: هي الدلالة في الطريق إلى الحق سبحانه، ويشترط لها أن يكون الصوفي موصوفاً بالكمال، ومعرضاً عن حب الدنيا والجاه وما أشبه ذلك، ويكون قد أخذ هذا الطريق النقي عن شيخ محقق، تسلسلت متابعته إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم - ينظر ممدوح الزويبي، معجم مصطلحات الصوفية، ص380.

مكاشفة: مقام هو الحضور الذي لا يدخل في التعبير، وهو عبارة عن حضور القلب في شواهد المشاهدات، وعلامة المكاشفة دوام التحير في كنه عظمة الله. ينظر: ممدوح الزويبي، معجم الصوفية، ص389.

واو: يدل على الوجه المطلق في الكل. ممدوح الزويبي، معجم الصوفية، ص424.
وتر: يعني الذات باعتبار سقوط جميع الاعتبارات، فإن الأحذية لا نسبة لها إلى شيء ولا نسبة لشيء إليها؛ إذ لا شيء في تلك الحضرة أصلاً بخلاف الشفع الذي باعتباره تعينت الأعيان وحقائق الأسماء. ينظر: ممدوح الزويبي، معجم الصوفية، ص425.
وجد: إنه عبارة عن بروق تلمع ثم تخدم سريعاً؛ إنه خشوع الروح عند مطالعة سر الحق. ينظر: ممدوح الزويبي، معجم الصوفية، ص425.

ورد: جمعه أوراد: ويطلقه السادة الصوفية على أذكار يأمر الشيخ تلميذه بذكرها صباحاً بعد صلاة الصبح. ومساءً بعد صلاة المغرب، ويعني أيضاً ما يتحفه الحق سبحانه قلوب أوليائه من النفحات الإلهية، فيكسبه قوة محرّكة، وربما يدهشه أو يغيبه عن حسه، ولا يكون إلا بغتة ولا يدوم على صاحبه. ينظر: ممدوح الزويبي، معجم الصوفية، ص429.

ثالثاً: ملحق المصطلحات الواردة في الدراسة:

المصطلح باللغة العربية	المصطلح باللغة الفرنسية
أسلوبية	Stylistique
أسلوبيات	Stylistiques
إيقاع	Cadence
تناص	Intertextualité
حوار	Dialogue
دال	Signifiant
مدلول	Signifie
مستوى تركيبى	Niveau syntaxique
مستوى دلالي	Niveau sémantique
مستوى صوتي	Niveau Phonétique
مستوى معجمي	Niveau lexical
علم الإشارة	Sémiologie
فقه اللغة	Philologie
أسلوب	Style
علم الأسلوب	Science de style
نص	Texte
أدبية الأدب	Littéralité de littérature
الانزياح	Ecart, Déviation
معيّار	Norme
السياق	Contexte
القارئ النموذجي	Architecteur
البعد التداولي	Pragmatique
التجاوز	Abus

Déviaton	الانحراف
Distorsion	الاختلال
Subversion	الإطاحة
Infraction	المخالفة
Scandale	الشناعة
Vol	الانتهاك
Violation des normes	خرق السنن
Incorrection	اللحن
Transgression	العصيان
Altération	التحريف
Figure	المجاز

قائمة المصادر والمراجع

أولاً - المصادر:

القرآن الكريم برواية حفص

1- أبو الحسن الششتري: الديوان، تحقيق وتعليق: علي سامي النشاري، منشأة المعارف، ط1، الإسكندرية، 1960م.

ثانياً - المراجع:

1. إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، دار فوزي للطباعة، ط6 1984م.

2. ———: موسيقى الشعر، مطبعة لجنة البيان العربي، ط3، 1965م.

3. إبراهيم عبد الرحمان محمد: الشعر الجاهلي "قضاياها الفنية والموضوعية"، مكتبة الشباب، ط2، 1399هـ، 1979م.

4. إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، دار العودة، (د.ط)، اسطنبول تركيا 1989م، ج1.

5. إبراهيم ياسين: حالة الفناء في التصوف الإسلامي، دار المعارف، (د.ط)، 1999م.

6. إحسان عباس: تاريخ الأدب الأندلسي، عصر الطوائف والمرابطين، دار الثقافة ط6 بيروت، لبنان، 1981م.

7. ———: فن الشعر، دار الشروق، ط4، عمان، 1987م.

8. أحمد أمين: النقد الأدبي، دار الكتاب اللبناني، ط4، بيروت، 1968م.

9. أحمد حسن الزيات: تاريخ الأدب العربي، دار المعرفة، ط8، بيروت، لبنان 2004م.

10. أحمد رضا: معجم متن اللغة، منشورات دار مكتبة الحياة، (د.ط)، بيروت 1960م.

11. أحمد الشايب: الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط6، 1966م.

12. أحمد بن عجيبة: اللطائف الإيمانية الملكوتية والحقاق الإحسانية الجبروتية، دار الكتب العلمية، ط1، لبنان، 2006م.
13. أحمد بن علوان: التوحيد الأعظم، تحقيق عبد العزيز سلطان المنصوب، مطابع الفصل للأوفست، ط2، صنعاء، 2000م.
14. أحمد بن فارس: معجم مقاييس اللغة، مؤسسة الرسالة، ط2، 1986م.
15. أحمد مجاهد: أشكال التناص الشعري "دراسة في توظيف الشخصيات التراثية" مطابع الهيئة العامة للكتاب، (د.ط)، مصر، 1998م.
16. أحمد بن محمد المقري التلمساني: نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، (د.ط)، بيروت، 1388هـ، 1968م، مج2.
17. أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبدیع، ضبط وتدقيق وتوثيق: يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، ط1، صيدا، بيروت، 1999م.
18. إيليا الحاوي: فن الشعر الخمري وتطوره عند العرب، دار الثقافة، (د.ط)، بيروت 1981م.
19. أماني سليمان داوود: الأسلوبية والصوفية "دراسة في شعر الحلاج"، دار مجدلاوي ط2، 2002م.
20. أبو بكر محمد بن إسحاق الكلاباذي: التعرف لمذهب أهل التصوف، طبع وتعليق أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية (د.ط) بيروت، 2001م.
21. بيار جيرو: الأسلوب والأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الاقتصادي (د.ط) لبنان، (د.ت).
22. تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2 القاهرة، مصر، 1979م.
23. جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، المركز الثقافي العربي ط3، بيروت، الدار البيضاء، 1992م.
24. جميل صليبا: المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية، الفرنسية والإنجليزية، دار الكتاب اللبناني، (د.ط)، بيروت، 1978م، مج1.

25. جورج موانان: مفاتيح الألسنية، ترجمة الطيب بكوش، منشورات الجديد، (د.ط) تونس، 1981م.
26. جيرار جينت: مدخل إلى جامع النص، ترجمة عبد الرحمان أيوب، دار توبقال للنشر الدر البيضاء، ط2، المغرب، 1986م.
27. حبيب مونسي: شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، دار الغرب للنشر والتوزيع، (د.ط) 2003م.
28. أبو الحسن حازم بن محمد القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط3، بيروت، 1986م.
29. حسن طبل: الصورة البيانية في التراث البلاغي، مكتبة الزهراء (د.ط)، القاهرة 1985م.
30. حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، دراسة منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د.ط)، 1998م.
31. الحسن بن هانئ (أبو نواس: الديوان)، دار صادر، ط1، بيروت، لبنان، 2001م.
32. الحسين بن منصور الحلاج: الديوان، صنعه وأصله كامل مصطفى الشيمي، دار آفاق عربية، ط2، بغداد، 1404هـ، 1984م.
33. حمدي الشيخ: قضايا أدبية ومذاهب نقدية، كلية الآداب، جامعة بنها، ط1 الإسكندرية 2007م.
34. أبو حيان التوحيدي: الإشارات الإلهية، تحقيق وداد القاضي، دار الثقافة، (د.ط) بيروت، 1972م.
35. دهمان أحمد علي: الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني "منهاجا وتطبيقا" منشورات وزارة الثقافة، ط2، دمشق، 2000م.
36. رابح بوحوش: الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات باجي مختار، (د.ط) عنابة 2006م.
37. ———: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، (د.ط)، عنابة، 1427هـ، 2006م.

38. رجاء عيد: البحث الأسلوبى "معاصرة وتراث"، منشأة المعارف (د.ط) مصر، 1993م.
39. — — —: التجديد الموسيقى فى الشعر العربى، منشأة المعارف، (د.ط) الإسكندرية (د.ت).
40. رفيق العجم: موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامى، مكتبة لبنان ناشرون، ط1 1994م.
41. سالم عبد الرازق المصرى: شعر التصوف فى الأندلس، دار المعرفة الجامعية، (د.ط) مصر، 2007م.
42. سعد مصلوح: فى النص الأدبى "دراسة إحصائية"، النادي الأدبى، (د.ط)، جدة السعودية، 1990م.
43. سليمان العطار: الخيال والشعر فى تصوف الأندلس، دار المعارف، ط1، 1981م.
44. سليم بابا عمر وبانى عميرى: اللسانيات العامة الميسرة، دار أنوار (د.ط) الجزائر 1990م.
45. ابن سناء الملك: دار الطراز فى عمل الموشحات، تحقيق جودة الركابى، دار الفكر ط3، دمشق، 1980م.
46. شكري عياد: موسيقى الشعر العربى "مشروع دراسة علمية"، دار المعرفة، ط1 جويلية 1967م.
47. شوقي ضيف: فى الحياة السياسية والاجتماعية، العصر العباسى الثانى، دار المعارف، ط2، القاهرة، (د.ت).
48. صالح بشرى: الصورة الشعرية فى النقد العربى الحديث، المركز الثقافى العربى، ط1، بيروت، الدار البيضاء، 1994م.
49. صالح بلعيد: نظرية النظم، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ط)، الجزائر 2001م.
50. ابن طباطبا العلوى: عيار الشعر، تحقيق طه الحاجرى ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، (د.ط)، القاهرة، مصر (د.ت).

51. طه عبد الباقي سرور: من أعلام التصوف الإسلامي، مطبعة نهضة مصر، (د.ط)، القاهرة، (د.ت).
52. عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، المركز المصري لتوزيع المطبوعات (د.ط)، القاهرة، 1988م.
53. ———: شعر عمر بن الفارض "دراسة في فن الشعر الصوفي" دار الأندلس، ط1، بيروت، 1986م.
54. أبو العباس أحمد بن أحمد الغبريني: عنوان الدراية فيمن عرف من العلماء في المائة السابعة ببحاية، تحقيق رابح بونار، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط2 الجزائر 1981م.
55. عبد الحق الكتاني: المحب والمحبوب أو شرح تائبة الحراق وابن الفارض في الحب الإلهي، دار الكتب العلمية، ط1، لبنان، 2006م.
56. عبد الرحمان بن خلدون: المقدمة، تحقيق حامد أحمد الطاهر، دار الفجر للتراث ط1 القاهرة، 2004م.
57. عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط2، تونس 1982م.
58. عبد العاطي كيوان: التناص القرآني في شعر أمل دنقل، مكتبة النهضة المصرية، (د.ط)، المنصورة، 1998م.
59. عبد العزيز عتيق: الأدب العربي في الأندلس، دار النهضة العربية، (د.ط) بيروت لبنان، (د.ت).
60. عبد القادر عبد الجليل: الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء للنشر والتوزيع ط1، 1422هـ، 2000م.
61. عبد القادر عيسى: حقائق عن التصوف، منشورات دار المعارف بحلب، ط19 حلب سوريا، 1431هـ، 2010م.
62. عبد القادر فيدوح: الإتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د.ط) دمشق، 1992م.

63. عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تحقيق محمد شاكر، مكتبة الخانجي، (د.ط.) القاهرة، مصر، (د.ت.).
64. _____: دلائل الإعجاز في علم المعاني، علق عليه محمد رشيد رضا دار المعارف، ط3، بيروت، لبنان، 1422هـ، 2001م.
65. عبد الكريم اليافي: التعبير الصوفي ومشكلته، نشر جامعة دمشق (د.ط.) 1402هـ - 1982م.
66. عبد الله حمادي: دراسات في الأدب المغربي القديم، دار البعث، ط1، قسنطينة 1986م.
67. عبد اللطيف شريفي، زبير دراقي: محاضرات في موسيقى الشعر العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، (د.ط.)، 1998م.
68. عبد المالك مرتاض: التحليل السيميائي في الخطاب الشعري، دار الكتاب العربي (د.ط.) الجزائر، 2001م.
69. عبد المنعم الحفني: الموسوعة الصوفية، مكتبة المدبولي للطباعة والنشر، ط1 القاهرة، 2003م.
70. _____: معجم مصطلحات الصوفية، دار المسيرة، ط2، بيروت 1407هـ - 1987م.
71. عبد الواحد علام: اتجاهات نقد الشعر، مكتبة الشباب، (د.ط.) القاهرة، (د.ت.).
72. عبد الوهاب الشعراني: الأنوار القدسية في معرفة قواعد الصوفية، تحقيق طه عبد الباقي سرور والسيد محمد الشافعي، المكتبة العلمية، (د.ط.)، بيروت، (د.ت.).
73. أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون دار الجيل، (د.ط.) بيروت، (د.ت.)، ج1.
74. _____: الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل (د.ط.) بيروت، 1416هـ، 1996م، ج3.
75. عدنان علي الرضا النحوي: الأسلوب والأسلوبية بين العلمانية و الأدب الملتزم بالإسلام، دار النحوي للنشر والتوزيع، (د.ط.)، (د.ت.)، 1999م.

76. ابن عربي: الفتوحات المكية، ضبط وتحقيق أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية (د.ط) لبنان، (د.ت).
77. _____: فصوص الحكم، تحقيق أبو العلا عفيف، دار الكتاب العربي، ط2 بيروت 1980م.
78. عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، دار العودة (د.ط) بيروت، 1981م.
79. أبو العلا العفيفي: التصوف "الثورة الروحية في الإسلام"، دار المعارف، ط1 1963م.
80. علي أحمد سعيد (أدونيس): الصوفية والسريالية، دار الباقي، ط1، بيروت، لبنان 1992م.
81. علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري "دراسة في أصولها وتطورها"، دار الأندلس، ط3، 1981م.
82. أبو علي الحاتمي: الرسالة الموضحة، تحقيق محمد يوسف نجم، (د.ط)، بيروت 1965م.
83. أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني: العمدة في نقد الشعر وتمحيصه، شرح وضبط عفيف نايف حاطوم، دار صادر، ط1، بيروت، 1424هـ، 2003م.
84. علي الخطيب: اتجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج وابن عربي، دار المعارف، (د.ط) القاهرة، 1404هـ.
85. عمر أوكان: لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارث، إفريقيا الشرق، (د.ط)، الدار البيضاء، 1991م.
86. ابن الفارض: الديوان، دار صادر، (د.ط)، بيروت، (د.ت).
87. فايز الداية: جماليات الأسلوب "الصورة الفنية في الأدب العربي"، دار الفكر المعاصر ط2، بيروت، لبنان، دار الفكر، دمشق، سوريا، 1996م.
88. فتح الله سليمان: الأسلوبية "مدخل نظري ودراسة تطبيقية"، مكتبة الآداب، (د.ط) القاهرة، (د.ت).

89. فرحان بدري الحربي: الأسلوبية في النقد العربي الحديث دراسة في تحليل الخطاب المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، لبنان 1424هـ - 2003م.
90. أبو الفضل جمال الدين بن منظور الإفريقي المصري: لسان العرب، دار صادر ط1 بيروت، 1410هـ، 1990م.
91. فضل حسن عباس: البلاغة فنونها وأفانها "علم البديع والبيان"، دار الفرقان للنشر والتوزيع، (د.ط.)، عمان، الأردن، (د.ت.).
92. فوزي سعد عيسى: الموشحات والأزجال الأندلسية في عصر الموحدين، دار المعرفة الجامعية، (د.ط.)، الإسكندرية، 1990م.
93. قاسم الحسيني: الشعر الأندلسي في القرن التاسع عشر "موضوعاته وخصائصه" الدار العالمية للكتاب، ط1، الدار البيضاء، 1986م.
94. أبو القاسم عبد الكريم بن هوازن: الرسالة القشيرية في علم التصوف، تحقيق وإعداد معروف رزيق وعلي عبد الحميد بلطه جي، دار الخير للطباعة والنشر، ط1 بيروت لبنان، 1413هـ، 1993م.
95. قاسم مومني: نقد الشعر في القرن الرابع الهجري، دار الثقافة للطباعة والنشر (د.ط.) القاهرة، مصر، 1982م.
96. القاضي النعمان: أبوفراس الحمداني "الموقف والتشكيل الجمالي"، دار الثقافة للنشر (د.ط.)، القاهرة، مصر، (د.ت.).
97. ابن قتيبة الدينوري: تأويل مشكل القرآن، نشر وتحقيق السيد أحمد صقر، (د.ط.) القاهرة، 1984م.
98. قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكلية الأزهرية ط1، مصر، 1980م.
99. ابن كثير القرشي: تفسير القرآن العظيم، دار الأندلس للطباعة والنشر، ط1 بيروت 1966م، ج4.
100. كمال بشر: علم اللغة العام، الأصوات العربية، مكتبة الشباب (د.ط.) القاهرة، (د.ت.).

101. مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي: كتاب البلغة في تاريخ أئمة اللغة راجعه بركات يوسف عبود، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، ط1، لبنان، 2001م.
102. محمد بن جرير الطبري: جامع البيان في تفسير القرآن، طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، (د.ط)، الجزائر، 1989م.
103. محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، (د.ط)، (د.ت).
104. محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار الشروق ط1 القاهرة، 1414هـ، 1994م.
105. محمد صالح الضالع: لسانيات اللغة الشعرية "دراسة في شعر بشار بن برد" منشورات ذات السلاسل، ط1، الكويت، 1997م.
106. محمد عبد الرحمان مرحبا: من الفلسفة اليونانية إلى الفلسفة الإسلامية "الموسوعة الفلسفية الشاملة"، عويدات للنشر والطباعة، (د.ط)، مج1، بيروت، لبنان 2000م.
107. محمد علي الشوابكة وأنور أبو سويلم: معجم مصطلحات العروض والقافية، دار البشير للنشر والتوزيع، (د.ط)، 1412هـ، 1991م.
108. محمد علي الصابوني: صفوة التفاسير، دار الضياء، قصر الكتاب، ط5، الجزائر 1990م.
109. محمد علي الفاروقي التهانوي: كشاف اصطلاح الفنون، تحقيق لطفي عبد البديع الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)، 1973م.
110. محمد بنعمارة: الصوفية في الشعر المغربي المعاصر، شركة النشر والتوزيع ط1 المغرب، 2001م.
111. محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ط) يناير 2001م.
112. _____: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر، (د.ط) (د.ت).

113. محمد مرتضى الحسيني الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق عبد الكريم العزباوي ومراجعة السامرائي عبد الستار أحمد فراج بإشراف لجنة فنية من وزارة الإرشاد والأنباء، مطبعة حكومة الكويت، (د.ط)، ج3، 1386هـ، 1967م.
114. محمد مفتاح: استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت 1985م.
115. محمد النويهي: ثقافة النقاد، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط1، القاهرة 1949م.
116. محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، السلسلة السادسة، تونس، 1981م، مج20.
117. محمود بندق: القطوف الدانية في العروض والقافية، مكتبة زهراء الشرق (د.ط)، (د.ت).
118. محمود عكاشة: التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة "دراسة في الدلالة الصوتية والصرفية والنحوية والمعجمية"، دار النشر للجامعات، (د.ط)، مصر، 1426هـ 2005م.
119. مختار حبار: شعر أبي مدين التلمساني "الرؤيا والتشكيل"، منشورات اتحاد دار الكتاب العربي، (د.ط)، دمشق، 2000م.
120. مصطفى حركات: الصوتيات والفونولوجيا، دار الآفاق، (د.ط)، الجزائر، (د.ت).
121. مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية "دراسة في لغة الشعر العربي الحديث" منشأة المعارف، (د.ط)، الإسكندرية، 1987م.
122. مصطفى قطب: دراسة لغوية لصور التماسك النصي، دار العلوم، (د.ط) 1417هـ 1996م.
123. مصطفى محمود: رأيت الله، دار العودة، ط2، بيروت، 1979م.
124. مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط2 1401هـ، 1981م.
125. منذر عياشي: مقالات في الأسلوبية، اتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق، 1990م.

126. موهوب مصطفى: المثالية في الشعر العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، (د.ط) الجزائر، 1982م.
127. نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط11، بيروت، لبنان أكتوبر 2000م.
128. أبو نصر عبد الله بن علي السراج الطوسي: اللمع في تاريخ التصوف الإسلامي ضبطه وصححه كامل مصطفى الهنداوي، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان 1421هـ، 2001م.
129. نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومه (د.ط) الجزائر، 1997م ج1.
130. أبو هلال العسكري: الصناعتين، تحقيق مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، ط1 بيروت 1981م، ج2.
131. أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر السكاكي: مفتاح العلوم، مكتبة الحلبي، ط2 القاهرة 1940م.
132. يوسف حسين بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، دار الأندلس للطباعة، ط2، بيروت، (د.ت).
133. يوسف زيدان: شعراء الصوفية المجهولين، دار الجيل، ط2، بيروت، 1996م.
134. يوسف أبو العدوس: البلاغة والأسلوبية "مقدمات عامة"، الأهلية للنشر والتوزيع ط1 عمان، المملكة الأردنية الهاشمية، 1999م.
135. _____: التشبيه والاستعارة، دار المسيرة للنشر والتوزيع، ط1 عمان الأردن، 1427هـ، 2007م.
136. يوسف عطا الطريقي: شعراء العرب، المغرب والأندلس، الأهلية للنشر والتوزيع ط1 المملكة الأردنية، عمان، 2007م.

ثالثاً- المجالات و الدوريات:

1. أحمد مطلوب: الصورة الشعرية، مجلة المجتمع العراقي، ج1، مج46، 1999م.
2. مالك المطليبي: الزمن النحوي، مجلة الفكر العربي المعاصر، مجلة العلوم الإنسانية والحضارة، العدد 40، بيروت، 1986.
3. سليمان العطار: الأسلوبية علم التاريخ، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة مج1، العدد1981، 2م
4. يحيى الأمير: جديد كتاب "الرياض" الإنزياح من منظور أسلوبى، جريدة الرياض الإلكترونية، العدد 12795، السنة39.
5. [Http://www.alriyadh.com/contents/03/07/2003/mainpage/thkafa6748.php](http://www.alriyadh.com/contents/03/07/2003/mainpage/thkafa6748.php)

رابعاً: المعاجم الأجنبية:

1. Dictionary of Oxford, Oxford university press,2000, printed in china, New edition
2. Dictionary: J.A.Cuddon, dictionary of literary terms and literary theory, third edition, printed in England by clays, LTD, 1991..
3. Dictionnaire : Le petit Larousse compact, Le premier du siècle, Canada, Juillet2000,

فهرس الموضوعات

الفصل الثاني: جماليات التناص والبنية المعجمية

- أولاً: جماليات التناص في القصيدة العمودية الصوفية 86
- 1- التناص القرآني 87
- 2- التناص الشعري 93
- 3- التناص التاريخي 97
- ثانياً: الحضور المكثف لأسماء الشخوص في القصيدة العمودية الصوفية 99
- 1- أعلام الفلسفة اليونانية 99
- 2- أعلام التصوف في العصر العباسي 102
- 3- أعلام التصوف في الأندلس 105
- ثالثاً: معجم الرمز الصوفي في الموشحات والأزجال 110
- 1- ليلي 110
- 2- الخمرة الصوفية 114
- 3- المقامات والأحوال 120
- 4- الحب الإلهي 124

الفصل الثالث: المستوى التركيبي

- أولاً: المستوى التركيبي في القصيدة العمودية الصوفية 133
- 1- السياق التركيبي ومدلوله الزمني 133
- 2- تراكيب الجملة الاسمية 136
- ثانياً: في الموشحات 150
- 1- التقديم والتأخير 150
- 2- الحذف 153
- 3- ظاهرة الإسكان بالوقف 159
- ثالثاً: في الأزجال 161
- 1- الأساليب الإنشائية 161
- 2- ظاهرة التصغير 170

الفصل الرابع: جماليات الصورة الشعرية

173	أولاً: الصورة الشعرية
174	1- الصورة في النقد العربي القديم
176	2- الصورة في النقد العربي الحديث
180	ثانياً: الصورة التشبيهية
180	1- في القصيدة العمودية الصوفية
186	2- في الموشحات
189	3- في الأزجال
192	ثالثاً: الصورة الاستعارية
194	1- الصورة الاستعارية في القصيدة العمودية الصوفية
200	2- في الموشحات
202	3- في الأزجال
205	رابعاً: في الصورة الرمزية
212	خاتمة
217	الملاحق
237	قائمة المصادر والمراجع
250	فهرس الموضوعات