الصورة الشعرية ودلالتها في القصيدة الصوفية الأندلسية
خلال القرن الثامن هجري أنموذجا
The poetic image and its significance in the Andalusian Sufi poem During the eighth century Hijri model

لعياضي أحمد باحث دكتوراه
كلية الأداب واللغات - جامعة عبد الرحمان ميرة - بجاية - الجزائر-
البريد الإلكتروني: ahmed.layadi426@gmail.com

تاريخ الارسال:2020/09/28	تاريخ القبو ل:2020/10/14	تاريخ النشر :2020/10/31

ملخص :

سنحاول من خلال هذه الدراسة تناول التّصوّف كظاهرة طبعت الشّعر الأندلسي خلال القرن الثامن هجري، والكشف عن سمات صوَره الشعرية بتحليل نماذج من قصائد بعض الشعراء من تلك الفترة؛ حتى نلج داخل التّجربة الصّوفيّة فنتعرّف عليها، وننفذ إلى أعماقها فنصبر غورها ونكشف سرّها.

الكلمات المفتاحية: الأندلس، البيئة، التصوّف، الشعر، الصورة الشعرية.

Abstract:

Through this study, we will try to deal with Sufism as a phenomenon that characterized Andalusia poetry during the century the eighth Hijri, and revealing the features of his poetic images by analyzing samples of poems from some poets from that period. In order for us to enter the mystical experience, we get to know it, penetrate into its depths, be patient with its depth, and reveal its secret.

Keywords: Andalusia, environment, mysticism, poetry, poetic image.

مقدمة :

لقد ولد المجتمع الأندلسي في أحضان الفّكر الدّيني والشّريعة الإسلامية، فعاش محافظا متديّنا يهوى الالتّزام بالقيّم الأصّيلة، تغيب فيه كل مظاهر التّشتّت والتّعصب. وأخذ هذا النّزوع الدّيني يزداد قوّة وحرارة مع مجيء "ابن الأحمر" في القرن الثامن هجري، وانحصار الدّولة في مملكة غرناطة، وبالرغم من التغيّر المستمر في المشهد السّياسي، حيث تعاقب على غرناطة عدّة ملوك ذو نزعات سياسيّة مختلفة؛ فشهدت حركة فكريّة وثقافيّة واسعة النّطاق، حيث حفلت بعديد العلوم والمعارف، من هندسة ورياضيات وفلك وطب، فضلا عن الحركة الأدبيّة الّتي كانت من أبرز وجوه الحركة الفكريّة في المملكة، حيث حفل العصر بعديد الأسماء الأدبيّة والمصنّفات.

كلّ هذا الزّخم المعرفي والتطوّر الحضاري الّذي عرفته الأندلس، أفرز ظاهرة دينيّة عرفت بالتصوّف، ظهرت كنتيجة طبيعيّة للخلفيّة الدّينية الّتي تميّز بها المجتمع من جهة، والظروف الحياتية المختلفة من جهة أخرى، الأمر الّذي أدّى إلى انصراف جماعي إلى عالم التّعبد والتّنسك، فكان شعر التّصوّف الذي أبدع فيه الأندلسيون أيّما إبداع، بما وظّفوه فيه من المعاني الرّاقية والقوالب اللّغويّة المتميّزة، والمقاصد الشّريفة، مرآة لحياتهم بجوانبها المختلفة، وكل ذلك سوف نلحظه من خلال هذه الدّراسة الّتي تركز أساسا على التّصوّف كظاهرة طبعت الشّعر وتجليات صوره الشعرية وإبراز دلالاتها في عهد بني الأحمر خلال القرن الثامن هجري.

أولا: الصورة الشعرية:

1.المفهوم اللغوي: إن المطالع في المعاجم العربية يجد أن معنى الصورة والمصوّر من أسماء الله الحسنى،فالله سبحانه وتعالى هو الذي صور الموجودات جمعيا فأعطى كل شيء صورته وهيئته التي يتميز بها على اختلاف هذه الصور وتنوعها، ولاشك أنها دلائل وبراهين على قدرة الخالق وعظمته. ورد مفهوم الصورة لغة في "لسان العرب" لابن منظور: "الصورة في الشكل و الجمع صور وصور وقد صوره فتصور وتصورت الشيء توهمت صورته فتصور لي والتّصاوير التماثيل "[1]. أما في "المصباح المنير" فإن الصورة تعني التمثال و"التمثال جمعها صور مثل غرفة وغرف، وتصوّر الشيء مثلت صورته

[1] - ابن منظور، لسان العرب، ج4، ط1 ، دار صادر، بيروت، لبنان، 1997، ص: 85.

وشكله في الذهن فتصورته، وقد تطلق الصورة ويراد بها الصفة كقولهم صورة الشيء أي صفته وصورة المسألة كذا أي صفتها"[1]. وفي "القاموس المحيط" الصورة بالضم الشكل تستعمل بمعنى النوع والصفة "[2]. وفي "المعجم الوسيط" الصورة هي: " الشكل والتمثال الجسم والصورة المسألة أو الأمر، يقال هذا الأمر على ثلاث صور وصورة الشيء ماهيته المجردة وخياله في الذهن والعقل"[3].

2.المفهوم الاصطلاحي: شغل مفهوم الصورة الشعرية النقاد القدماء والمحدثتين على اعتبار أنها أداة التأثير التي يوظفها الشاعر لتأثير في متلقيه وشد انتباههم، فهي ركن رئيس في العمل الفني وبها يستطيع الشاعر نقل تجربته وأحاسيسه وعواطفه إلى الآخرين. فالصورة لبّ العمل الأدبي لذلك نالت هذا النصيب الوافر من البحث والدراسة، وهو ما ولد صعوبة للباحث في إيجاد مفهوم محدد للصورة الشعرية وذلك لكثرة التعريفات قديما وحديثا.

أ- في النقد القديم: لا يمكننا أن ننكر جهود القدماء في إيجاد تعريف للصورة الشعرية فهي ليست بالشيء الجديد فالشعر "قائم عليها منذ أن وجد وحتى اليوم، ولكن استخدام الصورة يختلف بين شاعر وآخر، كما أن الشعر الحديث يختلف عن الشعر القديم في استخدامه للصورة الشعرية"[4]. لقد تحدث الكثير من النقاد القدامى عن الصورة الشعرية، ونحن إذا ذهبنا نستقصي ما جاء في كتب النقد القديم عن مفهوم الصورة فإن المقام سيطول بنا، لذلك سنكتفي بعرض أراء أهم النقاد القدامى الذين كانت لهم جهود بارزة في هذا الشأن .

يعد الجاحظ في طليعة النقاد القدماء الذين تطرقوا إلى مفهوم الصورة، فهو أول من أشار إشارة واضحة وصريحة لمصطلح التصوير الشعري يقول: " ... المعاني مطروحة في

---

[1] - أحمد بن علي القيومي المقري، المصباح المنير، دط، المكتبة المصرية، بيروت، لبنان، 1996، ص: 182.

[2] - محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، ج2، ط6، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، 1998، ص: 73.

[3] - ابراهيم مصطفى، معجم الوسيط، ج1، دط ، دار الدعوة، اسطنبول، تركيا، 1989، ص: 525.

[4] - إحسان عباس، فن الشعر، ط5، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1992، ص: 230.

الطريق يعرفها الأعجمي والعربي والبدوي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخيير اللفظ وسهولة المخرج ... وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير"[1]. وعندما يرى الجاحظ أن الشعر جنس من التصوير فقد أعطى الشعر قيمة فنية جمالية، فهذا يعني امتلاك الشاعر قدرة بارعة على إثارة صورة بصرية في ذهن المتلقي. ويبدو أنه يقصد بالتصوير " الصياغة الحاذقة التي تهدف إلى تقديم المعنى تقديما حسيا وتشكيله على نحو تصويري، لذا يعد التصوير الجاحظي خطوة نحو التحديد الدلالي لمصطلح الصورة"[2]. فالجاحظ يركز على الألفاظ التي تمتاز بسهولة المخارج وتكون مناسبة، تؤدي معنى واضحا جليا للفكر وتعبر بصدق عن أحاسيس الشاعر، وبصياغة حسنة مؤثرة تستميل المتلقي.

أما عندما نتوقف عند عبد القاهر الجرجاني نجد أن له منهج متميز في دراسة الصورة وتحديد عناصرها ومفرداتها، يقول في حديثه عن الصورة: "واعلم أن قولنا الصورة إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا، فلما رأينا البينونة بين أحاد الأجناس تكون من جهة الصورة، فكان بين إنسان من إنسان، وفرس من فرس بخصوصية تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذاك ..."[3]. وبهذا فإن الجرجاني يرى بأن الصورة الشعرية هي الشكل الذي تتشكل فيه المعاني سواء أكانت حقيقية أم مجازية، وتصوير المعاني يعني أن يصوغها الأديب وينظمها ويشكلها على هيئات معينة هي أساس التفاضل والتمايز، ويطلق الجرجاني مصطلح الصورة الشعرية على الصياغة الدقيقة التي تؤدي المعنى وتحمله. أما حازم القرطاجني فقد تحدث عن الصورة الشعرية في معرض حديثه عن التخيل الشعري فيقول: "والتخيل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير رؤية إلى جهة من الانبساط أو

[1] - الجاحظ : الحيوان، ترجمة عبد السلام، ج3، ط3، المجمع العربي الاسلامي، بيروت، لبنان، 1969، ص: 13.

[2] - بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ط1،المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1994، ص: 21.

[3] - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، ط3، مطبعة المدني، القاهرة، مصر، 1992، ص: 508.

الانقباض"[1]. ومن ثم فإن وظيفة الخيال -التخيل الشعري- تتمثل في تشكيل صور وهيئات خيالية في مخيلة المتلقي، بقصد إثارة انفعالاته سلبا أو إيجابا. فالصورة عند حازم لم تعد مجرد شكل أو صياغة، بل تشتمل على كل ما يؤثر في السامع ويكون له وقع على المشاعر، كما يحرص على ضرورة تحقيق التناسق داخل الصورة ومراعاة التناسب بين عناصرها ومكوناتها.

ب- **في النقد الحديث:** لقد احتل مصطلح الصورة الشعرية مساحة واسعة في فلك الدراسات النقدية الحديثة، على اعتبار أن الصورة هي جوهر العمل الإبداعي و وسيلة أساسية في العمل الشعري، بها يفصح الشاعر عن عواطفه العميقة و أفكاره ومواقفه من الحياة، وقد تباين النقاد العرب المحدثون في نظرتهم إلى مفهوم الصورة الشعرية بين مثبت ومنكر لوجودها في نقدنا العربي القديم. ويعد كتاب الصورة الأدبية لمصطفى ناصف من الدراسات الأولى التي تناولت مصطلح الصورة الشعرية، وقد جاءت آراؤه النقدية متأثرة بآراء الغربيين، منكرا جهود القدماء ونفيا عنهم أية مزية أو فضل أو سبق في فهم الصورة، بحجة أن النقد القديم لم يعرف الاحتفال بالقوى النفسية ذات الشأن في إنتاج الشعر. وقد عرف ناصف الصورة بقوله: "هي منهج فوق المنطق لبيان حقيقة الأشياء"[2]. وقد ترك هذا التعريف جدلا واسعا بين النقاد، فقد علق عليه الكثير من الباحثين والدراسيين منهم محمد حسن كامل فيقول: "فهو يحاكي مرة رأي الآخرين ثم يصطفي لنفسه رأيا من وحي السرياليين و اللامعقولين الأوروبيين، ويقر أن الصورة الأدبية منهج فوق المنطق لبيان حقيقة الأشياء، و هذا القرار في تحديد الصورة الفنية أغرب من الغريب، إذ كيف لما فوق المنطق منهج، وكيف يتمكن هذا المنهج العائم فوق المنطق من بيان حقيقة الأشياء؟ أليست حقيقة الأشياء منطقية وأن الأشياء لا تعزز إلا ما هو منطقي"[3]، ومن خلال هذا التعليق نلحظ أن ناصف لم يقدم تعريفا واضحا

[1] - حازم القرطاجني، مناهج البلغاء و سراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دط، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966، ص: 21.

[2] - مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ط3، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1983، ص:189.

[3] - كامل محمد حسن البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، دط، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، العراق، 1987، ص: 170.

للصورة. وعلى عكس مصطفى ناصف هناك من النقاد من لم يبخص القديم حقه، ولم ينسب الفضل إلى الجديد وحده بل حولوا أن يوفقوا بين الاتجاهين، فأقروا بفضل القدماء ودورهم في رسم ملامح الصورة الشعرية و ما أضافه المحدثين . ومن هؤلاء جابر عصفور الذي يعرف الصورة بقوله: "إن الصورة الشعرية وجه من أوجه الدلالة، تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير. ولكن أيا كانت هذه الخصوصية أو ذاك التأثير فإن الصورة الشعرية لن تغير من طبيعة المعنى في ذاته، إنها لا تغير إلا من طريقة عرضه وكيفية تقديمه"[1]. فالصورة الشعرية عند جابر عصفور طريقة تهدف إلى التأثير في ذهن المتلقي بمختلف وجوه الدلالة التي يستقيها من النص في منهج تقديمه -المعنى- وكيفية تلقيه وما يحدثه ذلك من متعة ذهنية أو تصور تخيلي نتيجة العرض السليم، فالصورة عنده غايتها إيصال المعنى إلى المتلقي فهي أداة يعبر بها الشاعر عن تجربته الخفية وما يجول في نفسه من خواطر فالصورة "تعبير عن النفس وعن نفسية الشاعر ... وهي تعين على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهري للقصيدة"[2]. ويدعوا جابر عصفور إلى كشف الصورة من جوانب ثلاث هي: الخيال، وطبيعة الصورة والوظيفة التي تؤديها في العمل الأدبي وأهميتها للمبدع والمتلقي على السواء[3].أما أحمد حسن الزيات فنجده يعرف الصورة بقوله: "والمراد بالصورة إبراز المعنى العقلي أو الحسي في صورة محسوسة، وهي خلق المعاني والأفكار المجردة أو الواقع الخارجي -من خلال النفس- خلقا جديد"[4]. من خلال هذا التعريف يتجلى لنا بأن "حسن الزيات" متأثر بالمناهج التراثية للصورة، فقد اهتم بإبراز المعنى في صوره المحسوسة شريطة أن يتم ذلك -إبراز المعنى- من خلال المبدع ذاته بإعطاء وجهة نظره الخاصة وتجربته الذاتية. أما عبد الفتاح صالح نافع فيرى أن الصورة هي "الصيغة اللفظية التي يقدم فيها الأديب فكرته ويصور تجربته، ويتضمن اصطلاح الصورة الشعرية جميع الطرق الممكنة لصناعة نوع التعبير الذي يرى عليه الشيء مشابها أو متفقا مع آخر، ويمكن أن تتركز في

[1]- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، ط1، دار الكتاب المصري، مصر، 2003، ص: 170.

[2] - مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، ص: 217.

[3] - ينظر: جابر عصفور: الصورة الفنية، ص: 9 وما بعدها.

[4] - أحمد حسن الزّيات، الدفاع عن البلاغة، ط2، عالم الكتب، القاهرة، مصر، 1973، ص: 62.

ثلاثة أصناف هي التشبيه والمجاز والرمز"[1]. وبعد هذا الاستعراض للآراء النقدية المتباينة بين النقاد القدماء والمحدثين حول مفهوم الصورة الشعرية، يتبين لنا أن النقاد العرب القدماء فهموا الصورة في ضوء معطيات ذلك العصر، لذلك انحصرت صورهم في التشبيهات والاستعارات والكنايات مركزين على الدور البلاغي والبياني للصورة. أما في العصر الحديث فإن الآراء النقدية التي جاءت في مفهوم الصورة تراوحت بين متعصب للقديم مقر بجهدهم وفضلهم، وبين متحد لهم منكر مالهم من فضل في إيضاح ومعالجة مفهوم الصورة الشعرية. فبين القديم والحديث نجدها متجذرة في القدم، قديمة قدم الشعر، فالصورة الشعرية تركيب لغوي يمكن الشاعر من تصوير تجاربه في الحياة والتعبير عما يجول في نفسه من عواطف ومشاعر، مستخدما طاقات اللغة وإمكاناتها وإيحاءاتها مستعينا في ذلك بكل الوسائل الفنية المتاحة له، حتى يترك أثرا في المتلقي، بتقديم قيم فنية جمالية وأخرى معنوية تعجز اللغة العادية عن أدائها وإيصالها للمتلقي.

ثانيا: التّصوّف في الأندلس:

أخذ التّصوف طريقه إلى الأندلس مبكرا في القرن الثاني للهجرة، شأنه في ذلك شأن المشرق. وقد مزج الأندلسيون في تصوّفهم بين تعاليم الإسلام، وبين الأفكار الأفلاطونية الحديثة وتعاليم اليونان والرومان، وكذلك الينابيع الصوفيّة الفارسيّة والهنديّة، مخالفين بذلك المشارقة في مزجهم بين تعاليم الإسلام وتعاليم الفارسيّة والهنديّة. لأنّ الأندلسيّين جنحوا أكثر إلى تعاليم اليونان والرومان، وذلك لقرب هذه الثقافات من الأندلس، كون المجتمع الأندلسي خليط من البرابرة والمسيحيين... وغيرهم. ما يعطي هذا التمازج الثقافي والتأثير الفكـري المتبادل بين المسلمين والمسيحيّين، والّذي كان نتاج البقعة الجغرافية الواحدة والحريّة التي كفلها الإسـلام لأصحاب الدّيانات الأخرى. غير أنّ التجربة الصوفيّة في الأندلس لم تكن منفصلة عن نظيرتها المشرقيّة، وبالمقابل ليست صورة لها. لأنّ كل تجربة صوفيّة لها طابعها وشخصّيتها المتميّزة، رغم أنّ الأندلس والمشرق كانا على درجة كبيرة من التواصل والحميميّة حتى في أحرج لحظات التّاريخ،

[1] - عبد الفتاح صالح نافع، الصورة في شعر بشار بن برد، دط، دار الفكر للنشر، عمان، الأردن، 1983، ص: 47.

وذلك لتشابه المرجعية الثقافية لديهما، وهي الحضارة العربية الإسلامية. وهذا لا ينفي أبدا أصالة هذه الأخيرة، "فمعلوم أنّ الكثير من أهل الأندلس برابرة، والبعض منهم ذو نزعة صوفيّة بسبب اعتقادهم المغيبات"[1].

لقد حفلت الأندلس بشخصيات صوفيّة كان لها الأثر الكبير في رسم ملامح التصوّف الأندلسي، أمثال ابن مسرّة محمد بن عبد الله، والّذي يعتبره البعض الأب الرّوحي للنّزعة الصوفيّة في الأندلس ، وكذلك أبو بكر محمد الهاشمي الّذي كان أحد مشايخ ابن عربي، وأبو عبد الله الغزال تلميذ الوليّ الصالح العارف بالله ابن العريف ﴿ت536هـ﴾ الّذي قضى زمنا من حياته في المريّة، التي احتضنت مركزا هامّا للدراسات الصوفيّة. وقد ألّف ابن العريف كتاب سمّاه "محاسن المجالس"، فضلا على أنّ هذا الأخير كان من المفسّرين الأوائل لتصوّف أبو حامد الغزالي. ولم يقتصر التصوّف على فئة العلماء وأصحاب المقامات العالية والرّتب النبيهة علما وفقها، بل شارك فيه الرّجال والنّساء على اختلاف أعمارهم. وبلغ التصوّف قمة ازدهاره ونضجه مع مجيء ابن عربي وتلميذه عبد الحق بن سبعين[2]؛ حيث امتزج التّصوّف بالفلسفة مع مجيء ابن عربي، وراح ينهل من تجارب ثقافيّة متعدّدة الينابيع الفارسيّـة والرومانيّة واليونانيّة، مع بقائه موصولا بالثقافة الإسلاميّة، ممّا جعل هذا التمازج بين الفلسفة والتصوّف أبرز المميّزات التي ينفذ إليها الدّارس في التّجربة الصوفيّة في هذه الفترة، "فالتّصوّف والتّفلسف يتجاوران ويتزاوران"[3]. وقد عرف التّصوّف في المملكة النّصرية اتّجاهين أساسيّين هما: الاتّجاه الفلسفي المغالي، والاتّجاه السنّي الزّاهد، وكان لكلّ منها نظرته ونظريّاته ،ثمّ إنّه لما قامت مملكة غرناطة بالجنوب كانت الأندلس حينها قد شهدت الصّورة والنّمط والصيّاغة النّهائية المتعدّدة . ولم يعد في القرن الثامن أيّ مذهب جديد للتّصوّف، وهذا

[1] - قدور رحماني، ابن عربي وديوانه ترجمان الأشواق، دط، دار الكتاب العربي، الجزائر، 2005، ص: 16.

[2] - ابن سبعين: هو أبو محمد عبد الحق بن إبراهيم ابن محمد ابن سبعين(613هـ- ت669هـ) من أهل مرسيا، يمتاز بعلمه الغزير وحدّة الذّكاء. كان رجلا صوفيّا متفلسفا يجيد الكلام في العرفان ،له عدة تصانيف.

[3] - أبو حيان التوحيدي، البصائر والذخائر ، تحقيق إبراهيم الكيلاني، ج3، دط، دار المعارف ، مصر، دت، ص:277.

لا يعني بالضرورة خلوّ غرناطة من العلماء والمفكّرين، فقد امتلأت وطفحت بجمهرة من المفكّرين المتصوّفين أمثال ابن الجيّاب ﴿ت749هـ﴾ وابن صفوان ﴿ت763هـ﴾، وابن الخطيب ﴿ت776هـ﴾، وغيرهم كثير ممن تركوا شعرا صوفيّا يمثل خلاصة وعصارة تجربتهم الرّوحيّة ويثبت ما بينها وبين الفكر من وشائج. هذا وقد تعدّدت الطرق الصّوفيّة وكثرت وتنوّعت، واتّخذت لنفسها مسمّيات تعرف بها، حيث قال ابن الخطيب في حديثه عن هذه الفرق وتلك الطوائف: "وبيوت الفقراء متعدّدة يشقّ إحصائها كبيت الشاذليّة وبيت الرّفاعيّة وبيت السّعوديّة" [1].

ثالثا: شعر التصوّف في الأندلس (ق8هـ):

لقد عقد شعراء بني الأحمر صِلة وطيّدة مع الشّعر الدّيني، وعلى الأخصّ شعر التصوّف، لما حفل به هذا العصر من علماء وفقهاء، كانوا على درجة كبيرة من الوّعي الدّيني ومعرفة كبيرة بالأحكام الشّرعية. فضلا على أنّ فوضى الحياة السّياسية ساعدت على مثل هذا الاستغراق في هذا اللّون من الشّعر، فقد زادت في الحبّ الخالص لدى الفرد من غوائل الحياة، وشجّعته على طلب النّجاة لنفسه حين كان يرى الأوضاع تزداد سوءا. وقد استطاع الشّعراء أن يعكسوا ظاهرة التصوف بأمانة وصدق في أشعارهم، ما سمح بوجود كمّ هائل من القصائد والمقطوعات الّتي تفيض حرارة وشوقا وإبداعا، والّتي يتلمّس فيها القارئ كثير من المتعة والفائدة، ولذلك ذهب الدّكتور عبد العزيز عتيق إلى القول: "أنّ الشّعراء الأندلسيون قد فاقوا المشارقة في شعر التصوف من حيث غزارته وتوليد معانيه ورسم صوره القوّية المؤثّرة "[2]. فالتّفوق الأندلسي في هذا المجال لم يكن في النّوعية والفنّية وتوليد المعاني، بل كان أساسا في الكمّ والإكثار.أمّا فضل الإبداع فيرجع للمشارقة، لأنّ الأندلسيّين كانوا أقرب إلى التّقليد والتّصوير منهم إلى الإبداع، وقولنا هذا لا يعني خواء التّجربة الأندلسية في التصوف من عنصر الأصالة والتّفرّد، فلقد كان لشعر التصوف في بني الأحمر شخصيّته وملامحه الّتي تعبّر بصدق عن التّفكير الأندلسي وعن عمق النّزوع الدّيني. ولقد نما شعر التصوف في عصر بني

[1] - لسان الدين ابن الخطيب، روضة التعريف بالحب الشريف، تحقيق محمد الكتاني، دار الثقافة، ط1، بيروت، لبنان، دت، ص:269.

[2] - محمد رضوان الدّاية، في الأدب الأندلسي، ط3، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، 2009، ص :81.

الأحمر وتطوّر لأنّه وجد البيئة الخصبة لنموه، حيث بدأ يتّسع نور السّلام ليغطي أرجاء المملكة بكاملها، فحملوا أنفسهم على التصوف والوّرع واللّجوء إلى الله لأجل إلتماس عفوه ومغفرته ورضاه . والملاحظ أيضا أنّ نزعة التصوف لم تكن على صّلة بدوافع دينيّة فحسب، بل كانت لها دوافع سياسيّة واجتماعية واقتصادية، ساهمت في إذكائها وطفوها على السّطح. فهي ظاهرة لا يمكن فصلها عن حيثّيات وجزئيات الواقع ككّل، فالدّافع الدّيني الّذي كان نتاج نفسيّ، ظهر هو في حدّ ذاته قديما بفعل دوافع سياسيّة وبفعل الحياة الّتي ميّزها الاضطراب، حيث كان العدوّ الخارجيّ دائم التّربص بهم، يريد طمس هويّتهم وقبر دينهم، زيادة على الفتن الدّاخلية الّتي كانت تضرم نيرانها يوما بعد يوم. فتيار التصوف عندهم كان ردّا على الحياة السّياسية القلقة المضطّربة للملكة منذ القيّام، وحتّى السّقوط. ولطالما أحسّ هؤلاء النّاس أنّ حياة التّرف والمجون هي الّتي كانت سببا في صرف الأندلسيين السّابقين على التّفكير في أمور دينهم وبلادهم. الأمر الّذي حتّم اجتماع المسلمين في مملكة غرناطة، ومن أجل ذلك كلّه نرى تمسّك مسلمي بني الأحمر بدينهم و قيّمهم على تطبيق شرع ربّهم والجّهاد في سبيله. فلقد أدركوا منذ البداية بأنّ البقاء في الأندلس رهين ببقاء الإسلام والتزام أحكامه .

لقد كان التصوف في بني الأحمر عفويا بسيطا غير متكلّف، عبّروا فيه عن ميلهم الفطري إلى الله عزّ وجلّ والتماس عفوه والفوز برضاه، فكانت المعاني الّتي تناولها مألوفة تدور كلّها في ذمّ الحياة الدّنيا والدّعوة إلى الآخرة. كما ضمّنوه العبر والمواعظ من الموت وما بعده. كلّ هذا كان صادرا عن قلوب صادقة ظمأى إلى لقاء الله غايتها نيل رضاه.

وسنحاول الآن رصد بعض شعراء هذا العصر، وأهمّ المضامين الّتي ضمّنوها شعرهم مع الشّرح والتّحليل، فهذا الشّاعر الخطيب الصالح أبو إسحاق بن محمد بن إبراهيم التّنوخي يجعل من الدّنيا مجرّد جيفة عرضة الإنتهاب وأنّ الّذي يتحمّل آذاها ويصبر على نتنها وجفائها فهو والكلب سيّان، يقول :

دنــياك مهما اعتبرت فيها كجيفة عرضة إنـتهاب

إن شئــتها فاحتمل أذاها واصـبر عليها مع الكلاب

وأمّا الشّاعر ابن جزّي الكلبي، فيطرح نفسه أمام باب الله عزّ وجلّ خاشعا متضرّعا مشفقا على حاله نادما على كثرة ذنوبه وقلة حيلته. وفي ذالك يقول:

يا رب إنّ ذنوبي اليوم قد عظمت فما أطيق لها حصرا ولا عددا

وليس لي بعذاب النّار من قبـــل ولا أطيق لها صبرا ولا جلـدا
فانظر إلهي إلى ضعفي ومسكـنتي ولا تذيقينّي حرّ الجّحيم غدا [1]

فملمح التصوف باد في هذه الأبيات، حيث اعتّبر الشّاعر نفسه ضعيفا وعاجزا عن أداء الواجب على الوّجه الّذي ينبغي، أي أنّ التّقصير من العبد وارد لا محالة، فتراه يتذلّل حتّى يغفر له المولى. وأمّا الخطيب الحاج أبو عبد الله محمد بن علي بن يوسف السّكوني الّذي حجّ وشرف وتدرّج وتطوّف وازهر دوحه وأورق[2]، فإنّه يعجب ممن بلغه نذير الشّيب وهو في غيّه وغروره غافلا لاهيا، فيقول :

أمن بعد ما لاح المشيب بمفرقي أميل لزور بالغرور يصـــاغ
وأرتاح للّذات والشّيب منـــذر بـما ليس عنه للأنام مــراغ
ومن لم يمت قبل المشيب فإنّه يراع بهــول بعده ويـــراغ
فيا ربّ وفقني إلى ما يكون لي به للّذي أرجوه منك بــلاغ

فالشّاعر يدعو الله أن يوفقه لرضاه وعفوه، وهنا تكتمل الصّورة التصوفيّة لدى الشّاعر، ولسان حاله يقول كفى بالشّيب نذيرا.وهذا الشّاعر ابن الخطيب الّذي عاش مبتهجا منعما تراه يكثر في أشعاره من الدّعوات الحّارة إلى التّقــوى والتّفكر والإعتبار وهو يصوّر لنا حقيقة هذه الدّنيا الّتي يفني الإنسان عمره في الجري وراء ملذّاتها، لذلك تراه يطلب العفو والمغفرة فيقول:

لبسنا فلم نبل الزّمان وأبلانا يـــتابع أخرانا على الغـيّ أولانـا
ونغتّر بالآمال والعمر ينقضي فما كان بالرجـــعى إلى الله أولانا
جزينا صنيع الله شرّ جزائـه فلم نرع ما من سابق ا لفضل أولانا
فيا ربّ عاملنا بما أنت أهلـه من العفو وأجبر صدعنا أنت مولانا [3]

وهذا النّوع من التّلوم النّفسي قد ساد كثيرا لدى شعراء التصوف، حيث يقبل الإنسان على نفسه يلومها على تقصيرهـا، ويعاقبها على سوء فعالها، فينسب إليها كلّ قبيح، وهي

[1] - لسان الدين ابن الخطيب، الكتبية الكامنة في المئة الثامنة، تحقيق إحسان عباس، دط، دار الثقافة، بيروت، لبنان، دت ، ص:47.

[2] - المرجع نفسه، ص:61.

[3] أحمد بن المقري التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب ،تحقيق إحسان عباس، ج6، ط1، دار صادر ، بيروت، لبنان، 1968، ص:326.

أولى عمليات التّوبة، حيث يعترف الإنسان بذنبه، ثم يقبل على الله مقلعا عن الذّنوب، عسى الله أن يقبل توبته ويتولّاه. فهذا الشّاعر ابن الحاج البكري الغرناطي ينصح الإنسان الغافل، ويعاتبه على تجاهله للطّريق الصّحيح، ويذكّره بيوم تعرض فيه الصحائف، فإمّا الحسنات وإمّا الفضائح، وهي أبيات تنّم عن وعي ونزعة دينية أصيلة، يقترب محتواها من الحكمة الدّينية، يقول فيها صاحبها:

يا غاديا في غفلة ورائحـــا إلى متى تستحسن القبائحـا
وكم إلى كم لا تخاف موقفـا يستنطق الله به الجوارحـــا
يا عجبا منك وكنت مبهـــرا كيف تجنّبت الطّريق الواضحا
كيف تكون حين تقرأ في غـد صحيفة قد ملئت فضائحـا
أم كيف ترضى أن تكون خاسرا يوم يفوز من يكون رابحـــا[1]

هذا وقد استمرت دعوة الغرناطيين في الرّجوع إلى الله، فأكثروا من الوعظ والإرشاد، وهذا كردة فعل موازية للتّيار المنحرف آنذاك . وهذا ابن خاتمة نراه يدعو الإنسان إلى الإتعاظ بآيات الله، فيلجأ إلى أسلوب النّداء والتّعجب، والإستفهام الإنكاري في تقريع شديد يحمل المتلقي لهاته الآيات على عضّ أنامله غيضا وألما من شدّة قوة معاني هذه الأبيات،فيقول:

أما أبصرت عيناك للحقّ مرشـدا أما سمعت أذناك لله داعيـــا
أبعد مشيب تستجدّ شبـــيبـة وبعد هدى تبغي عمّا أو تعاميـــا
لقد صاح داعي الرّشد لو أنّ سامعا ولاح صباح الحقّ لو أنّ رائيـــا
تسامت لك الألوان تجلي عرائسا فلو كنت ذا عينين كنت المناجيا
أتحسب هاتي كلّها خلقت سـدى لغير اعتبار لا وربّك ماهيـّـــا[2]

هذا وقد اتّسع مجال التصوف فلم ينحصر في ذم الدنيا و الإعراض عنها، بل حمل دعوة إلى اللّجوء إلى الله وطلب عفوه ومغفرته، فهنا إحساس فطري يعتري الإنسان خاصة، بعد أن يتقدم به العمر، ويحسّ عظم ذنوبه وتراكمها أمام عينه فيحنّ إلى الرجوع إلى

[1] - المرجع نفسه، ج 5، ص :166.

[1]- لسان الدين ابن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة، تحقيق محمد عبد الله عنان، ج3، دط، دار المعارف، مصر، 1911، ص:221،220.

الله وإلى الفطرة الّتي فطره الله عليها. فالتّجربة التصوفية في الأندلس ساهمت في إذكائها عدّة عوامل، إنطلاقا من المرجعية الثّقافية المتمثلة في الإسلام والعربيّة، وصولا إلى الظروف السياسيّة القاسية الّتي مرت بها الأندلس، والّتي تمثلت في التّرف والمجون الّذي ساد القصر النّصري، والتكالب النصراني الّذي أخذ ينهش في جسد الدّولة النّصرية، فأصبح التصوف الخلاص من غوائل تلك الأزمات والنّكبات، وأصبح المظهر الدّيني ككل سمّة تميّز المجتمع الغرناطي.

رابعا: الصّورة الشّعرية في الشعر الصوفي الأندلسي خلال القرن الثامن هجري:

* الصّورة الشعرية طريقة خاصّة من طرق التعبير، أو وجه من أوجه الدّلالة، تنحصر أهمّيتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصيّة وتأثير[7]، وسنحاول في هذا العنصر أن نكتشف ملامح الصّورة الفنّية لدى ابن الزّيات وابن صفوان والنّفزي والغرناطي والونّالشي، بغرض الوقوف على خصائص الصّورة .

أ-التّشبيه: هو:"علاقة مقارنة تجمع بين طرفين لاتحادهما أو لاشتراكهما في صفة أو حالة أو مجموعة من الصّفات والأحوال"[8]. ولقد رصدنا بعض التّشبيهات الّتي أوردها ابن صفوان القيسي في قصيدته، ومنها التّشبيه الوارد في البيت الذي يقول فيه:

فالكون أجمعه وما يحويه من عال ومنخفض حجاب ظـلام

حيث شبّه الكون بحجاب الظلام، وهو مغزى صوفي حيث يصبح الكون وما فيه حجاب يدلّ على الكتم والسّر فلا داعي للاشتغال بما في الكون عن الله عزّ وجلّ. وهناك تشبيه آخر في قوله:

هجروك فانهم الطّريق إليهم وتشابه الأنجاد بالأتهام

حيث شبّه الشّاعر الأنجاد وهم الصّوفية بالاتهام وهم الجاهلين، وجعلها في مرتبة واحدة بعد هجرهم لطريق الله.

أمّا التّشبيه في قوله:

فظللت تندب للجهالة أربعا إفصاحها كمظلّل الأعجام

فقد شبّه الشّاعر جهالة هذا الضّال بفصاحة الأعجمي على سبيل السّخرية والاحتقار، فالأعجمي لا يكون أبدا فصيحا. تشبيه آخر أورده ابن صفوان في البيت:

إنّي وجدت لديك نفحة طيبهم كعبيق مسك عند فضّ ختام

حيث يخاطب ابن صفوان ذلك الرّجل الّذي كان له شرف لقاء القوم الّذين يخصّهم ابن صفوان بمحبّته وصبابته، فقد وجد فيه رائحة القوم وصلاحهم، فشبّه هذا الأثر الّذي تركه ذلك اللّقاء بأهل الحقائق بعبيق المسك. وعلى غرار ابن صفوان لا نجد شاعرا آخر وظّف التّشبيه، ذلك أنّهم أوجدوا طرقا أخرى لتقريب مفاهيمهم وصوّرهم مثل الكناية، والاستعارة ... .

ب- **الكناية:** هي"تأدية المعنى المراد بذكر لازم من لوازمه"[1]؛ وقد وردت الكناية في جلّ القصائد الموضوعة للتحليل، فعند ابن صفوان القيسي نجد الكناية في البيت :

فظللت تندب للجهالة أربعا إفصاحها كمظلّل الأعجـــام.

حيث تكنّى بها الشّاعر على استمرار حالة الجهل والحيرة والتّيه. وكناية أخرى في البيت:

كرّر على سمعي لذيذ حديثهم فحديثهم يروي غليــل أوامي

وهي كناية عن الحبّ فلصبابته بهم صار يتلذّذ بحديثهم .

أمّا ابن الزّيات فقد أورد الكناية في الأبيات التالية وهي على التوالي:

برق بآفاق المعارف لاحا حيّا الجسوم وجرّح الأرواحا

فالشّطر الثّاني عبارة عن كناية كنّى بها الشاعر عن تلك الحالة الوجدانيّة التي تعتري المتصوّف في بدايات الطريق، والّتي عبّر عنها بالبرق، وهو حالة من حالات التجلّي ويسمّى بالبرق لسرعة زواله، فعندما لاحت هذه التجلّيات أحيّت الجسوم وخالطت الأرواح، فبعثت فيها الشّوق وأشعرتها أنّها محتاجة لمقام أعلى من هذا، فهي إذن كناية عن حالة التّمتع الروح بلذّة التّجلى. وكناية أخرى في البيت:

ولوى عليها من سناه سرادقا أحيت مباسمه ندى وسماحا.

ففي الشّطر الثاني كناية عن أثر ذلك التّجلّى الّذي أثمر ندى وسماحا .

وبعث البشرى والطمأنينة على محيّا الصّوفي الّذي تعرض إلى هذه النّفحات، وكناية أخرى في البيت:

فالعقل في حكم الهوى ولذلك لم ينفض بميدان النفاذ جناحــا

[1] - جلال الدين القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق عبد المنعم خفاجي، ط3، دار الجيل، بيروت، لبنان،1993، ص:7.

تظهر لنا الكّناية في الشّطر الأول من البيت فهي كناية عن سيطرة الهوى وتمكنه من العقل، لأنّ الصّوفي مطالب بأن يروّض هواه لعقله، لا أن يروّض عقله لهواه. فهو متى أطلق عقله متدبرا في هذا الكون عاش تحت سنا الحقيقة الإلهيّة. أمّا الوّنالشي فقد وظّف الكناية في البيت:

بحشو الحّشا نار الصّبابة أودعو فمن حرّهـــا بين الضّلوع وقود

ففي الشطر الأول (نار الصّبابة) كناية عن شدّة الشّوق .

ج- الإستعارة: وهي"أن يكون للّفظ أصل في الوضع اللّغوي معروف تدلّ الشّواهد على أنّه إختصّ به حين وضع، ثمّ يستعمله الشّاعر أو غير الشّاعر في غير ذلك الأصل، وينقله إليه نقلا غير لازم. فيكون هناك كالعاريّة"[1]. والاستعارة أنواع أشهرها: التّصريحيّة والمكنّية.فقد أورد ابن صفوان الاستعارة التّصريحيّة في قوله:

جرّد حسام العّزم عن غمد الهوى واقطع علائق شاغل الأوهام

حيث صرح الشّاعر بالمشبّه به، وهو الحسام على سبيل الاستعارة التّصريحيّة.

وهذا الغرناطي يورد الإستعارة المكنيّة في قوله:

أقامت زمانا في حجاب فعندما تزحزح عنها رامت الخلوات

فالأصل في الإقامة أن تكون في المسكن، ولكن أتى بها هنا في حجاب؛ بمعنى أنّ النّفس الإنسانية تعيش في حجاب من الظّلام، يدعوا الصّوفي إلى إزالته. فحذف المشبه به وهو الدار، وترك قرينة لفظية تدلّ عليه هي أقامت على سبيل الاستعارة المكنّية.

وعند الونالشي حيث يورد الاستعارة في البيت:

وفي الحبّ من أنفاس نفسّي صعّدوا دموعا شكت من حرّهن خدود.

ففي الشّطر الثّاني استعارة حيث حذف الشّاعر المشبّه به،وهو الإنسان الّذي من طبيعته الشّكوى،وترك قرينة لفظية دالّة عليه، على سبيل الاستعارة المكنيّة. واستعارة أخرى في قوله:

أرى الحب يبلى إن تطاول عهده وحبّي وإن طـــال الزّمان جديد

[1] - مخبر الخطاب الصوفي في اللغة، مجلة الخطاب الصوفي، العدد1، مجلة محكمة ، نصف سنوية، جامعة الجزائر، سنة2007.

حيث شبّه الحبّ بشيء يبلى حذفه وترك ما يدلّ عليه، وهي صفة البلى على سبيل الاستعارة المكنيّة، فالشّاعر هنا أراد أن يعقد مقارنة بين حبّ دنيويّ فان، وبين حبّه الّذي قفز على عتبة الزّمن فكتب له الخلود لأنّه أحبّ المطلق.

***المحسّنات البديعية:** البديع علم يعرف به وجوه تحسين الكلام بعد رعاية تطبيقه على مقتضى الحال ووضوح الدلالة.

أ-الطباق: وهو "الجمع بين المتضادّين؛أي معنيين متقابين في الجملة،ويكون إمّا بلفظين من نوع واحد وإمّا بلفظين من نوعين مختلفين"[1]. وقد ورد الطّباق في جلّ القصائد المطروحة للتحليل.

فنجد عند ابن صفوان: عال ≠ منخفض ، نور ≠ ظلمة ، فقدت ≠ وجدت

وعند النّفزي: الترك ≠ الوصل، فاتك ≠ ناسك

وعند الونّالشي: قديم ≠ جديد ، غيب ≠ شهود، شاق ≠ سعيد

وعند الغرناطي: تفرّدت ≠ جمعت ، جمع ≠ شتات

وقد جاءت لتقويّة المعنى، ولأنّ مشاهدة الحقيقة الإلهيّة الحاضرة والقريبة والموجودة في كلّ شيء، تولّد لدى الصّوفي قبولا لفكرة الأضداد باعتبارها لحمة الوجود....، ففي المعرفة الصّوفية يتجلّى التّقابل بين الخالق والمخلوق، وبين الثّابت والزّائل، وبين الخالد والفاني[2].

***الأسلوب:** إنّ من طبيعة أيّ عمل أدبي أن يكون له أسلوب، ونقصد بالأسلوب هنا مقدار ما يوظّفه الشّاعر من خبر وإنشاء، ويكون ذلك تبعا لما تتطلبه طبيعة الموضوع، وتبعا للحالة النّفسيّة والشّعورية، فقد يغلب الخبر على الإنشاء، وقد يحدث العكس، وقد يتساويا حين آخر.

وقبل البحث عن الأساليب الخبريّة في القصائد، نقدم تعريفا للخبر وقد عرّفه القزويني بقوله: "القول المقتضى بصريحه نسبه معلوم إلى معلوم بالنفي أو بالإثبات"[3]. ومن المتعارف عليه أن الخبر يحتمل الصّدق والكذب، وقد اعتمد الشّعراء في هذه القصائد

---

[1]- ابن الخطيب : الكتيبة الكامنة، ص:44.

[2] - أبو القاسم بن هوازن،الرسالة القشرية، ط3، دار السلام للنشر، مصر، 2007، ص:49.

[3]- جلال الدين القزويني، التلخيص في علوم البلاغة، تحقيق: شيخ عبد الرحمان البرقوقي، ط1، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1994، ص:38.

مؤكّدات كثيرة لتثبيت أفكارهم وترسّيخها، تجلّت في تكرار اللّفظ مثل تكرار الضمير "أنت" عند صفوان القيسي[1] في البيتين:

أنت المهيّا بالطّهارة والصّفا لقبول سرِّ الوحي والإلهـام

يـا مسندا خبر الّذين أحبّهم وأخصُّهم بصبابتي وهيـامـي

أمّا الغرناطي[2] فقد استعمل الحرف "قد" في البيت:

فها أنا قد أصعدتها عن حضيضها إلى رتبة تقضي لها بثبـات

واستعمله الونالشي[3] في البيت:

فقد كان بالمعنى وجودي واحدا ووجدي وما للكون قبل وجود

والنّفزي[4] في البيت:

ولقد عُرفتُ بستر سرّي في الهوى فهجرتني فكسيتُ ثوب الهاتـك

وهو حرف يدلّ على الأسلوب الخبري، هذا إلى جانب الأفعال الثّابتة الّتي وردت في ثنايا القصائد كلّها، والأسلوب الخبري أسلوب متحرّر هادئ، ليس فيه تكلّف، يلجأ إليه الشّاعر لإثبات فكرة أو الإخبار عن شيء ما، بعيدا عن الأوامر والنّواهي وكلّ ما من شأنه أن يغيّر مزاج المتلقي، بين الحين والآخر، فهو أسلوب سردي حكائي إخباري.

وعلى غرار الأسلوب الخبري نجد الأسلوب الإنشائي، الّذي أوجد لنفسه حضورا مميّزا بين ثنايا القصائد، متنوعا بين الأمر والنفي والنداء والتعجب والاستفهام. فنجد ابن

---

[1] - "ابن صفوان": هو أبو الطاهر محمد بن أحمد بن حسين إبن صفوان القيسي، آخر المتشّوّفين لمقامات المتصوّفين والمتّصفين بأوصاف المنصفين، كان عاكفا على القرآن ينتجع روضه، ويرد كل آونة حوضه.

[2] - "الغرناطي": هو الشيخ الإمام أبو حيّان محمّد بن يوسف بن حيّان النّفزي الغرناطي، برع في علم اللّسان وفي أغراضه الحسان، وهو النّحوي المشهور المفسّر صاحب "البحر المحيط". ينظر: ابن الخطيب: الكتيبة الكامنة، ص:281.

[3] - "الونالشي": هو الخطيب الشيخ أبو يزيد خالد الونالشي، كان شيخ مليح الخطابة،جامعا بين الإطالة وإطابة، والنّغمة المستطابة. ينظر: ابن الخطيب: الكتيبة الكامنة، ص:57.

[4] -"النفزي": هو الصوفي المتألّه، أبو عمر محمد بن يحي بن إبراهيم بن محمد بن مالك بن عباد، المعروف بالنّفزي، صاحب الرسائل الكبرى الّتي طبعت بفاس عام1320هـ،والرسائل الصغرى التي طبعت ببيروت عام1957،توفي عام 792هـ ينظر: ابن الخطيب: الكتيبة الكامنة، ص:40.

صفوان القيسي يستهلّ القصيدة بفعل الأمر في بداية القصيدة حتى وسطها وإلى نهايتها كما ورد في الأبيات التالية:

هم بالرقيّ إلى المحلِّ السّامي ليس المقامُ لدى الثرى بمقـام
جرّد حسامَ العزم عن غمد الهوى واقطع علائق شاغِل الأوهـام
وانهض بجدّ لاقتباس النّور من برق الحمى بمثابة الإحـرام

وفي قوله:

ألمم بيمّ السرّ منك فغُص به وإذا غرقتَ فنـاد دون كـلام

وهذا يدلّ على عظم الأمر الّذي يدعو إليه ويهدف من خلاله إلى شدّ ولفت انتباه المخاطب بين الحين والآخر، ولا تكاد تخلو باقي القصائد من فعل الأمر، حيث وظّفه النّفزي في الأبيات:

هُلكى فأعفني منه وعـد بالوصل تُحي ذما محبّ هالـك
وأعد جميلا في الهوى عوّدتني إن لم تُعدهُ إليّ من للهالـك

وقوله:

ما الفصلُ إلا ما حكمت به فعد وأهتك وصُل إن شئت أو كن تاركي
ما لي سوى حبيك يا حبي فـدع تركي فهُلكُ الملك تركُ المالـك

وابن الزّيات[1] في الأبيات:

فانظر بعقلك هل ترى من كائـن إلّا ويُفصحُ بالهدى إفصاحـا
وارجع إلى النظر الصحيح ولا تدع سرّ العناية لا يفيد فلاحـا
واكسر زجاج الحسّ تعويلا على روحيّة المعقول أن تلتاحـا

والونالشي في الأبيات:

أعيدي صبـا نجد عليّ حديثهُم ففي عودها روحُ الحياة يعـود
وعد يا خليلي باجتماعي موعدا فيومُ اجتماعي ذاك عندي عيد

[1] -"ابن الزّيات": هو الخطيب الصالح أبو جعفر أحمد بن الحسن بن علي الكيلاعي، المعروف بابن الزيّات، من أهل "بلش" مالقة،كان صوفيا وقورا حسن الشّيمة، يعرب لفظه إذا تكلم خطيبا قديرا ، وله عدّة تصانيف،توفي ببلش عام 728هـينظر: ابن الخطيب: الكتيبة الكامنة، ص:34.

[2]- جابر عصفور، النقد الأدبي، ج2، ط1، دار الكتاب مصر مع دار الكتاب اللبناني، مصر، 2003، ص:323.

فلا تنكروا وجدي وفرط صبابتي إذا ما بدا منها عليّ شهود

وهو الفعل المناسب للمقام، لأنّ القصائد الصّوفيّة يغلب عليها طابع الوعظ والإرشاد والإصلاح والتأمّل والتّدبر، فلا غرو أن نرى الشّاعر يأمر ويدعو مخاطبه لتحصيل الاستجابة المباشرة.

وأمّا النّفي فقد وجد قليلا في ثنايا هذه القصائد الصّوفيّة، وممّا ورد منه عند ابن صفوان القيسي في البيتين:

هم بالرقيّ إلى المحلِّ السّامي ليس المقامُ لدى الثرى بمقام

يا أيّها الآوي إلى أضداده ليست خيامكَ هذه بخيام

والنّفزي في الأبيات:

ما السترُ إلا ما يحوك رضاك لا ما حاكه للسّتر كفّ الحائك

ما الفصلُ إلا ما حكمت به فعد وأهتك وصُل إن شئت أو كن تاركي

ما لي سوى حبيك يا حبي فدع تركي فهُلكُ الملك تركُ المالك

وابن الزّيات في البيت:

ما لم يُفدك العقل تبصرة بما أومى إليه ويورث استمناحا

والغرناطي في البيت:

فلم أر في الأكوان غيري لأنّني أزحت عن الأغيار روح حياتي

والونالشي في البيت:

همُ أسهروا جفني لنفيهمُ الكرى فما للكرى المنفيّ بعد وجود

ولا نقصد هنا نفي الأشياء نفيا مطلقا. وإنّما هو نفي توجيهي من مرحلة إلى مرحلة أخرى، ومن مقام إلى مقام، فقد أورد الشّعراء النّفي في هذه القصائد مناسبا لإرسالياتها في توجيه النّفس المخاطبة.

هذا وقد وظّف الشّعراء أسلوب النّداء بنسب متفاوتة، فنجد ابن صفوان القيسي يوظّف النّداء بكثرة وذلك في الأبيات:

يا أيّها الآوي إلى أضداده ليست خيامكَ هذه بخيام

يا درّة النّفس النّفيسة يمّمي سمط العلا تحظي بخيرِ نظام

[1] - المرجع نفسه، ص:170.

يا جوهرا حار الورى في كنهه وعتا تصوُّره علـى الأفهـام
يا مظهرا سرّ الوجود ومازجـا ماء النّدى رفقـا بلفح ضـرام

والونالشي في البيت:

وعد يا خليلي باجتماعي موعدا فيومُ اجتماعي ذاك عندي عيد

والنّفزي في البيتين:

يا مالكي ولي الفخارُ فإنّنـي لك في الهوى ملك وإنّك مالكي
يا مُنية القلب الذي بجمالـه فتن الورى من فاتك أو ناسـك

وابن الزّيات في البيت:

ولقد دعاك إليه مصطفُّ الهـدى وأراك من سبحاته مصباحا

ودلالة النّداء هنا مزيج بين الحيرة والدّعوة إلى الحضور العقلي والاستجابة، وهو أسلوب مميّز له قدرة في لفت انتباه المخاطب بين الحين والآخر، لذا عمد إليه الشّاعر الصّوفيّ ولو بنسب قليلة لإيقاظ المريد أو المخاطب من غفوته، ودعوته إلى الحضور العقلي والجسمي معا.

هذا وقد قلّ استعمال التعجّب والاستفهام في هذه القصائد الصّوفيّة ويرجع ذلك ربّما إلى عدم مناسبة المقام، لذلك أحرزنا أسلوب استفهاميا واحدا أورده الزّيات في قوله :

فانظر بعقلك هل ترى من كائن إلّا ويفصح بالهدى إفصاحـا

وهو استفهام لا ينتظر منه جواب، لأنّ السّائل نفسه قد أورد الجواب عليه.

إضافة إلى وجود تعجّب واحد على مستوى القصائد أورده النّفزي في قوله:

أأتيه دونك أو أحار وفي سنا ذاك الجمال جلا الظّلام الحّالك

فقد بدت واضحة حيرة الشاعر أمام عظمة الخالق.

خاتمة :

إنّ نزعة التصوّف في الأندلس خلال القرن الثامن هجري لم تكن على صلة بدوافع دينيّة فحسب، بل كانت لها دوافع سياسيّة، (حروب، الصراع على الحكم، الإحتجاج على السلطة القمعية التي كانت تحكم البلاد)، واجتماعية، حيث كان التصوّف رد فعل على التّفاوت الطبقي، وتوزيع الثّروات بشكل غير عادي، واقتصاديّة (سيادة البذخ والترف)، ودينية (التّصدي للفكر النّصي، ولفت الانتباه إلى الجانب الرّوحي في الدّين)،

فالفكر الصّوفي الأندلسي تجاوز كل الأشكال المطروحة أمامه من سلطويّة وفقهيّة. وكوّن لنفسه رؤية حياتيّة تفرده عن غيره، باعتباره تجربة فردية، تكتسي الطابع الغيّبي والإيماني وتراعي البعد الجمالي والأخلاقي، فتعدّدت موضوعاته، فكان الحديث عن المرأة، وعن الخمرة، وعن التّجربة الصوفيّة بحد ذاتها، وعن الحب الإلهي... . هذا على المستوى المضموني. أمّا على الصّعيد اللّغوي، فقد شكلت اللّغة المستعملة في القصائد الّتي طرحت للتّحليل خرقا دلاليا واضحا، ذلك أنّ المتصوّف كان يساير طبيعة تجربته الروحيّة الّتي عجزت ماديّة اللّغة الموجودة عن استيعابها، فأعطى لتلك الألفاظ البسيطة معاني جديدة من شأنها أن تعبّر بصدق عن تّجربته الرّوحية، كما أنّ الصّوفي في هذه القصائد شكّل معجمه اللّغوي انطلاقا مما يحيط به، وما يتناسب مع طبيعة تّجربته، كما أنّ الجانب التصويري كان حاضرا في تشكيل هذه التجربة. فقد اعتمد على التشبيه والكناية والاستعارة بنوعيها، وذلك أنها تجربة مغرقة في ميتافيزقيّتها تحتاج إلى تقريب المفاهيم وتبسيط الرؤى، في قالب شعري فني جمالي، يجمع بين اللغة والتصوّف بغية جلب المتلقي والتأثير فيه.

قائمة المصادر والمراجع:

1- جابر عصفور، النقد الأدبي، ج2، ط1، دار الكتاب مصر مع دار الكتاب اللبناني، مصر، 2003.

2- ابراهيم مصطفى، معجم الوسيط، ج1، دط، دار الدعوة، اسطنبول، تركيا، 1989.

3- ابن منظور، لسان العرب، ج4، ط1 ، دار صادر، بيروت، لبنان، 1997.

4- أبو القاسم بن هوازن، الرسالة القشرية، ط3، دار السلام للنشر، مصر، 2007.

5- أبو حيان التوحيدي، البصائر والذخائر، تحقيق إبراهيم الكيلاني، ج3، دط، دار المعارف، مصر، دت.

6- إحسان عباس، فن الشعر، ط5، دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان، الأردن، 1992.

7- أحمد بن المقري التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق إحسان عباس، ج6، ط1،دار صادر ، بيروت، لبنان، 1968.

8- أحمد بن علي القيومي المقري، المصباح المنير، دط، المكتبة المصرية، بيروت، لبنان، 1996.

9- أحمد حسن الزّيات، الدفاع عن البلاغة، ط2، عالم الكتب، القاهرة، مصر، 1973.

10- الجاحظ : الحيوان، ترجمة عبد السلام، ج3، ط3، المجمع العربي الاسلامي، بيروت، لبنان، 1969.

11- بشرى موسى صالح،الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1994.

12- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، ط1، دار الكتاب المصري، مصر، 2003.

13- جلال الدين القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق عبد المنعم خفاجي، ط3، دار الجيل، بيروت، لبنان،1993.

14- جلال الدين القزويني، التلخيص في علوم البلاغة، تحقيق: شيخ عبد الرحمان البرقوقي، ط1، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1994.

15- حازم القرطاجني، مناهج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دط، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966.
16- عبد الفتاح صالح نافع، الصورة في شعر بشار بن برد، دط، دار الفكر للنشر، عمان، الأردن، 1983.
17- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، ط3، مطبعة المدني، القاهرة، مصر، 1992.
18- قدور رحماني، ابن عربي وديوانه ترجمان الأشواق، دط، دار الكتاب العربي، الجزائر، 2005.
19- كامل محمد حسن البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، دط، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، العراق، 1987.
20- لسان الدين ابن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة، تحقيق محمد عبد الله عنان، ج3، دط، دار المعارف، مصر، 1911.
21- لسان الدين ابن الخطيب، الكتبية الكامنة في المئة الثامنة،تحقيق إحسان عباس، دط، دار الثقافة، بيروت، لبنان، دت.
22- لسان الدين ابن الخطيب، روضة التعريف بالحب الشريف، تحقيق محمد الكتاني، دار الثقافة، ط1، بيروت، لبنان، دت.
23- محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، ج2، ط6، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، 1998.
24- محمد رضوان الدّاية، في الأدب الأندلسي، ط3، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، 2009.
25- مخبر الخطاب الصوفي في اللغة، مجلة الخطاب الصوفي، العدد1، مجلة محكمة، نصف سنوية، جامعة الجزائر، 2007.
26- مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ط3، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1983.