الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة أم البواقي

كلية الآداب واللغات

أطروحـــة

مقدمة لنيل شهادة

دكتوراه الطور الثالث

الشعبة : دراسات أدبية

التخصص : أدب عربي قديم

من طرف :

أمال زعامطة

عنوان الأطروحة:

جماليات اللغة الشعرية في الموشحات والأزجال عند أبي الحسن الششتري الأندلسي (ت 668هـ)

أطروحة مناقشة بتاريخ 2024/05/12م أمام لجنة المناقشة المشكلة من :

الرقم	اللقب والإسم	الرتبة	المؤسسة	الصفة
01	زيناي طارق	أستاذ	جامعة أم البواقي	رئيسا
02	قبايلي حميد	أستاذ	جامعة أم البواقي	مشرفا ومقررا
03	حمبلي زين العابدين	أستاذ محاضر "أ"	جامعة أم البواقي	مشرفا مساعدا
04	محوي رابح	أستاذ محاضر "أ"	جامعة أم البواقي	ممتحنا
05	نجعوم يوسف	أستاذ محاضر "أ"	جامعة أم البواقي	ممتحنا
06	حجازي كريمة	أستاذ محاضر "أ"	جامعة عباس لغرور خنشلة	ممتحنا
07	العايش سعدون	أستاذ محاضر "أ"	جامعة قالمة	ممتحنا

بسم الله الرحمن الرحيم

كلمة شكر

الحمد لله دائما وأبدا على عونه وتوفيقه لنا لإنجاز هذا البحث

وبعد الحمد نتقدم بجزيل الشكر والعرفان إلى الأستاذ المشرف الأستاذ الدكتور **"حميد قبايلي"** الذي كان نعم العون لنا طيلة مسيرة البحث فقد سهّل لنا طريق البحث بالنصح والإرشاد فجزاك الله عنا كل خير ولك منا كل التقدير والاحترام.

والشكر موصول إلى الأستاذ المشرف المساعد **"زين العابدين حمولي"** الذي كان عونا لنا في بحثنا.

هذا ولا ننسى فضل الأستاذ الدكتور **"طارق زيناي"** الذي لم يبخل علينا بعلمه ونصحه وإرشاده فلك جزيل الشكر والامتنان.

والشكر موصول إلى جميع الأساتذة الكرام في قسم اللغة العربية بجامعتي قسنطينة و أم البواقي.

إهداء

إلى الكتف الوحيد الذي لم يمل عندما مال العالم كله جيشي الوحيد ...

أبي

إلى الموجودة دائما إذا غاب الوجود من حولي سندي وفرحتي...

أمي

إلى الأشخاص الأكثر ثباتا في العالم إخوتي... رمزي، حمزة، ياسين

أخواتي... عقيلة، دليلة، زينب

إلى الأب والأخ معا.... جمال

إلى حلمي الكامن أمام عيني

إليّ

إلى كل من آمن بي وكان سندا لي طيلة مسيرة بحثي

إليكم جميعا أهدي عملي هذا.

أمال زعامطة

مقدّمة

مقدمة:

تعدّ الموشحات والأزجال من الفنون الشعرية المستحدثة في الأندلس، والتي جاءت استجابة لدواع ثقافية واجتماعية وبيئية، فرضت ابتكار أنواع جديدة تتماشى مع روح العصر والبيئة الأندلسية، وقد حققت الموشحات والأزجال ما أراد الأندلسيون، فكانت ثورة على النموذج التقليدي؛ حيث سجلت انزياحات فارقة عن الشعر القديم خاصة من الجانب اللغوي والموسيقي.

أما الجانب اللغوي فقد كانت للموشحات والأزجال لغة خاصة تميزت بالمزج بين مختلف اللهجات التي كانت سائدة في الأندلس، وهذا ما منحها التميز والتفرد عن غيرها، في حين شكل العدول عن القاعدة العروضية المعروفة في الشعر العربي القديم أكبر مفارقة، خاصة وأنها كانت بمثابة الركن الأساسي لنقد الشعر في القديم، فحاول الشعراء الأندلسيون الخروج عن وحدة الوزن والقافية في موشحاتهم وأزجالهم حتى تتماشى مع اللحن والغناء.

ورغم هذه الانزياحات إلا أن الموشحات والأزجال تعد حلقة تابعة للشعر العربي القديم فقد اتبع فيها الشعراء نفس الأغراض الشعرية الشائعة، إلا أن الغرض الذي برزت فيه هو الغزل ووصف مجالس الخمرة وهذا ما جعلها ترتبط ارتباطا وثيقا بالغناء.

وفي المقابل ظهر تيار مخالف لتيار المجون وهو التصوف؛ الذي حاول الشعراء من خلاله حث الناس على ترك الأمور الدنيوية والتوجه إلى طريق الله والتعلق به وحده لأنه طريق الصلاح والفلاح، فنظم العديد من الشعراء الأندلسيين في هذا الغرض ومن أبرزهم "أبو الحسن الششتري"؛ الذي يعد من الشعراء المتصوفة في القرن السابع الهجري فقد نظم جل موشحاته وأزجاله في غرض التصوف، حاول من خلالها نقل هذه الفنون من الأغراض الدنيوية إلى الأغراض الدينية، مستغلا بذلك أشعاره لنقل تجاربه الروحية وتفسير مذهبه الصوفي بلغة سهلة وأسلوب بسيط حتى يقتنع الناس بها.

ومن هنا جاء اختيارنا لموضوع الدراسة والذي كان موسوما بـ "**جماليات اللغة الشعرية في الموشحات والأزجال عند أبي الحسن الششتري الأندلسي (ت 668هـ)**"، الذي حاولنا

من خلاله تحليل اللغة الشعرية وتقصي جماليتها في الموشحات والأزجال التي أُكدت صحة نسبتها للششتري، أما الموشحات والأزجال المشكوك في نسبتها فقد تمّ تفاديها حتى لا يكون هناك خلط في نماذج الدراسة.

ويرجع سبب اختيارنا لهذا الموضوع إلى دواع في أغلبها موضوعية ومن ذلك أن الدراسات السابقة اهتمت بديوان الششتري ككل دون تخصيص دراسة مستقلة لموشحاته وأزجاله، وجاء تركيز أغلب الدراسات على توجهاته ومواضيعه الصوفية التي وردت في أشعاره، لهذا قررنا الوقوف على أهم الجوانب الشعرية والجمالية للغة الموشحات والأزجال عند الششتري والكشف عن خصوصيتها الشعرية.

ويعدّ أبو الحسن الششتري من الشعراء الصوفيين الأندلسيين الذين حظوا بعناية خاصة من قبل الباحثين، كما أن موضوع اللغة الشعرية في الموشحات والأزجال الأندلسية لطالما شغل بال الدارسين وهذا ما يفسر وجود العديد من الدراسات السابقة له، ومن بين الدراسات التي لها علاقة بموضوعنا نذكر:

1. "الأشكال الشعرية في ديوان الششتري دراسة أسلوبية"، حياة معاش، رسالة دكتوراه في الأدب المغربي، جامعة الحاج لخضر باتنة، (2011/2010م)، تناولت الرسالة في البداية دراسة للمستوى الإيقاعي في أشعار الششتري، فخصصت دراسة الأوزان والقوافي للقصائد العمودية، في حين جاءت ركزت في دراستها للموشحات والأزجال على ذكر بعض الظواهر الموسيقية الداخلية، أما على مستوى دراستها للتناص والصورة فقد ركزت على حضورهما الكبير في القصائد العمودية.
2. "الخصائص الشكلية لفن الزجل في الأندلس"، مزوري مومن، رسالة دكتوراه في الأدب الشعبي، جامعة أبي بكر القايد تلمسان، (2013/2012م)، ركزت الدراسة على البحث في طبيعة الزجل وأصوله ومواضيعه وأغراضه، كما اهتم الباحث بدراسة بناء الزجل وإيقاعه وتحدث عن مدى ارتباط موسيقى الزجل بالموسيقى العربية والغربية،

وقد ذكر أزجال الششتري في بعض المواطن التي تطرق فيها لزجالي القرن السابع الهجري في الأندلس.

3. "بنية الخطاب الصوفي في ديوان أبي الحسن الششتري"، حمزة حمادة، رسالة دكتوراه في الأدب العربي القديم، جامعة الحاج لخضر باتنة، (2015/2014م)، خصصت مختلف فصول الدراسة للحديث عن التوجه الصوفي للششتري وكيفية عكس رؤاه وتجابه الروحية في أشعاره، وقد جاء الحديث عن الموشحات والأزجال في الفصل الذي اهتم فيه بدراسة الخطاب الشعري عند الششتري، كما تطرق للحديث عن اللهجات في موشحات الششتري وأزجاله.
4. "أثر القرآن الكريم في الموشح الصوفي الأندلسي أبو الحسن الششتري أنموذجا"، البشير غريب، رسالة ماجستير في الأدب العربي القديم، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، (2016/2015م)، خصصت هذه الدراسة للبحث عن أثر القرآن الكريم في موشحات الششتري، من خلال ربط جميع فصول الدراسة بأثر القرآن الكريم، ومن ذلك أثره في الصور الفنية المستعملة وكذا أثره في إيقاع الموشحات.

والملاحظ من الدراسات السابقة أن أغلبها تطرقت للحديث عن الموشحات والأزجال بوصفها إحدى الأشكال الشعرية الموجودة في ديوان الششتري، ما عدا الرسالة الأخيرة التي اختصت بدراسة الموشحات ولكن يمكن أن نعدّها بعيدة عن موضوعنا لأنها جاءت للحديث عن ارتباط الموشحات الصوفية بالقرآن الكريم ومدى تأثرها به، في حين اختصت دراستنا بالبحث عن مواطن الشعرية والجمالية الكامنة في لغة الموشحات والأزجال من خلال تحليل مختلف التقنيات والأدوات التي استعملها الششتري في أشعاره ليصل بها إلى مستوى الجمالية.

وقد قام الموضوع على إشكالية مفادها:

- كيف تجلت خصوصية اللغة الشعرية في موشحات الششتري وأزجاله؟

وتفرعت عن هذه الإشكالية مجموعة من التساؤلات:

- ما مدى تقاطع الموشحات والأزجال الصوفية عند الششتري مع الموشحات والأزجال الصوفية الأخرى في اللغة والصورة والإيقاع والبناء؟
- إلى أي مدى ساهمت التقنيات اللغوية بمختلف أدواتها في زيادة جمالية النص الشعري عند الششتري؟

وبناء على هذه الإشكالية قسمنا الدراسة إلى مدخل وأربعة فصول تتقدمها مقدمة وتعقبها خاتمة تضم أهم نتائج البحث.

بدأنا البحث بمدخل تمهيدي وسمناه بـ "**مفاهيم وإضاءات**" قدمنا فيه تعريفا لأهم مصطلحات البحث وقد قسمناه إلى ثلاثة مباحث، جاء الأول للحديث عن الشعرية في النقد القديم ثم عند الغرب والعرب، ثمّ الحديث عن ارتباط الجمالية باللغة الشعرية، أما المبحث الثاني فخصصناه للحديث عن الموشحات والأزجال الأندلسية.

أما الفصل الأول "**شعرية اللغة في موشحات وأزجال الششتري**" الذي عرضنا فيه لثلاثة مباحث، خصصنا الأول منها لدراسة أسلوب الانزياح في موشحات الششتري وأزجاله فكان الاستهلال بالانزياح الدلالي الذي تطرقنا فيه لمختلف الرموز الصوفية التي استعملها الششتري في أشعاره، ثم الانزياح التركيبي الذي تناولنا فيه ظاهرتي التقديم والتأخير والتصغير، أما المبحث الثاني اهتم بدراسة التناص في الموشحات والأزجال عند الششتري، فعرضنا في البداية لنشأة التناص وامتداده، ثم ذكرنا مختلف الأنواع المستعملة عند الششتري انطلاقا من التناص الديني بشقيه (القرآن الكريم والحديث النبوي) والتناص الشعري وكذا التاريخي، أما المبحث الأخير فعني بالبحث في شعرية الجملة من خلال العرض للجمل الخبرية المنفية والمؤكدة وكذا الجمل الإنشائية الموجودة في موشحات الششتري وأزجاله، من خلال عرض مختلف الأساليب الإنشائية المستعملة وأهمها الأمر، الاستفهام، النداء وغيرها.

أما الفصل الثاني كان تحت عنوان "**شعرية الصورة الفنية في موشحات وأزجال الششتري**" الذي قسمناه إلى أربعة مباحث، تناولنا في المبحث الأول مفهوم الصورة الشعرية

في اللغة والاصطلاح، ثم عرجنا للحديث عن الصورة عند النقاد القدامى ثم الغربيين ثم عند العرب المحدثين؛ مبرزين التطور الذي طال مفهوم الصورة عبر مختلف العصور، أما المبحث الثاني فقد خصصناه لدراسة الصورة الحسية بأنواعها البصرية والسمعية والذوقية، والمبحث الثالث تناولنا فيه الصورة البيانية انطلاقا من الصورة التشبيهية والاستعارية، وفي المبحث الأخير تحدثنا عن الصورة الرمزية في موشحات الششتري وأزجاله.

وفي الفصل الثالث الذي وسمناه بـ "**شعرية الموسيقى في موشحات وأزجال الششتري**" حاولنا من خلاله التعرض لأهم البنى والأساليب الإيقاعية قسمناه لمبحثين، الأول خصصناه لدراسة جمالية الموسيقى الخارجية في الموشحات من خلال التطرق للحديث عن الأوزان الشعرية والقافية وحروف الروي، أما الثاني فخصصناه للحديث عن جمالية الموسيقى الداخلية في الأزجال من خلال التطرق لظاهرة التكرار بمختلف أنواعها، وعرض المحسنات البديعية المختلفة المذكورة في أزجال الششتري.

أما الفصل الرابع "**شعرية البناء في موشحات وأزجال الششتري**" قسمناه لثلاثة مباحث، كان الأول منها للحديث عن بنية المطلع في الموشحات والأزجال، أما الثاني خصصناه للبحث عن بينة البيت في الموشحات والأزجال، من خلال التطرق لبنية كل من الأدوار والأقفال، أما المبحث الثالث فقد خصصناه للحديث عن بنية الخرجة في كل من الموشحات والأزجال، وذلك بالتطرق لنوعها وكيفية التمهيد لها وكذا الحديث عن الخرجات التي استعارها الششتري في أشعاره.

وقد أنهينا الدراسة بخاتمة ضمت أهم النتائج التي توصلنا إليها خلال البحث، وقد أتبعناها بملحق ضم تقديما لأبي الحسن الششتري.

وقد اقتضت الدراسة الاعتماد على المنهج الأسلوبي الذي كان عونا لنا في تحليل المنحى الجمالي لموشحات الششتري وأزجاله، كما حاولنا الاستعانة بمجموعة من الآليات مثل آلية الإحصاء والوصف والتحليل في الجانب التطبيقي من الدراسة.

كما لكل بحث مكتبته التي يستقي منها أسسه، فكانت أهم المصادر والمراجع المعتمدة في الدراسة والتي كانت عونا لنا في فهم الموضوع والإحاطة بمختلف جوانبه، نذكر:

1. كتاب "دار الطراز في عمل الموشحات" لابن سناء الملك.
2. كتاب "الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه" لمصطفى الشكعة.
3. كتاب "أبو الحسن الششتري وفلسفته الصوفية" لمحمد العدلوني الإدريسي.
4. كتاب "الموشحات الأندلسية المصطلح والوزن والتأثير" ليونس شديفات.
5. كتاب "الموشحات الأندلسية" لمحمد زكريا عناني.
6. كتاب "في الأدب الأندلسي" لمحمد رضوان الداية.
7. كتابي "الموشحات والأزجال الأندلسية في عصر الموحدين" و "الشعر الأندلسي في عصر الموحدين" لفوزي عيسى.

ولا يخلو أي بحث من صعوبات وعراقيل قد تواجه الباحث أثناء دراسة موضوعه، من الصعوبات التي واجهتنا نذكر:

صعوبة الإلمام بكل تفاصيل الدراسة نظرا لاتساع مجال البحث من جهة وغزارة الكتب التي تخص الجوانب النظرية من جهة أخرى، فقد حاولنا قدر الإمكان أن لا يكون البحث مجرد استنساخ للدراسات السابقة، وذلك من خلال التركيز على الظواهر اللغوية والجوانب الجمالية الموجودة في الموشحات والأزجال.

ولم تكن هذه الصعوبات حاجزا لنا للتقدم في البحث فقد حاولنا تخطيها بفضل من الله ثم توجيهات الأستاذ المشرف الأستاذ الدكتور "**حميد قبايلي**" الذي كان عونا لنا طيلة فترة البحث، من خلال التوصيات والتوجيهات القيمة التي لها الأثر الكبير في تقديم بحثنا على هذه الصورة.

هذا ولا ننسى فضل الأستاذ المشرف المساعد "**زين العابدين حمبلي**" الذي لم يبخل علينا بتوجيهاته ونصائحه التي كانت عونا لنا، فجزاك الله عنا كل خير.

وفي الختام نرجو من الله العلي القدير أن نكون قد وفقنا في إخراج البحث في صورة مقبولة، ويكون إسهاما منا في إضافة لبنة نافعة في فهم الموشحات والأزجال الصوفية، وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين وصلى الله وبارك على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين، ونسأل الله أن يرزقنا السداد في القول والإخلاص في الفكر والعمل، هو حسبنا ونعم الوكيل.

مدخـــل

مفاهيم وإضاءات

أولا: اللغة الشعرية

ثانيا: الموشحات والأزجال الصوفية

- **تمهيد:**

ظهرت الشعرية في الدراسات النقدية القديمة والحديثة، فكان الهدف الأول منها هو كشف مواطن الجمالية في النص الشعري من خلال كشف مواطن الخروج عن القواعد المألوفة للغة وتوظيفها بطريقة إبداعية مخالفة للغة الكلام العادي، ولطالما تميز الشعر العربي بمختلف أنواعه بلغته الإيحائية التي منحته السلطة ليتربع على عرش الشعرية، وقد كانت الموشحات والأزجال من أكثر الألوان الشعرية التي تميّزت بلغتها وأساليبها الخاصة وبنيتها المختلفة عن باقي الأنواع.

أولا. اللغة الشعرية:

تعدّ اللغة جسر تواصلٍ بين المبدع والمتلقي في أي نص إبداعي بشكل عام والشعري بشكل خاص، فمن شأنها ترجمة أفكار المبدع ونقلها بطريقة فنية لها تأثيرها الكبير في نفسية المتلقي، ويكمن اعتبار أن هذا التأثير الذي ينتج عن اللغة في النص الشعري هو ما أكسبها أهمية كبيرة في النقد القديم والحديث على حد سواء.

1. الشعرية في النقد القديم:

تمتد أصول الشعرية إلى الفلسفة اليونانية التي كانت رائدة في توضيح الأسس التي تقوم عليها اللغة في النصوص الإبداعية، وتتميّز بها عن لغة التواصل العادي، ويعدّ موقف "أفلاطون" من المواقف التي تميزت بالصرامة اتجاه الشعر والشعراء، فيعدّ من الأوائل الذين دعوا إلى الفصل بين الشعر وعالم المثل والأخلاق، فهو يرى بأن الشعر هو إلهام ذو مصدر إلهي بعيد عن العقل، وكأن الإله هو الذي يتحدث، كما يقرن أفلاطون الفضيلة بالشعر ويعدّها هي الأخرى إلهاما إلهيا، ويركز أيضا على أن عمل الشاعر في النص الإبداعي هو عكس خيال الأشياء وليس نقلها بجوهرها، فالفن في الأصل هو الابتعاد عن

الحقيقة[1]، فالنظرة الأولية للشعرية عند أفلاطون كانت مرتبطة بالدرجة الأولى بالخيال وابتعاد الشاعر عن التصوير الحرفي للأشياء ونقلها كما هي في الواقع.

أما "أرسطو" فيرى في كتابه "فن الشعر" أن الشعر هو: "محاكاة تتم بوسائل ثلاث، قد تجتمع وقد تنفرد وهي: الإيقاع، والانسجام واللغة"[2]، والمحاكاة عند أرسطو لا تعني نقل الواقع كما يراه الشاعر وكأنه بصدد تصوير فوتوغرافي ولا أن يتقيد بالأحداث كما هي، بل عليه أن ينقلها بطريقة فنية ورؤية جمالية من شأنها أن تسمو بالعمل الأدبي.

كما عرفت الشعرية في بدايتها بألفاظ كثيرة من ذلك مصطلح "الصناعة" ويعدّ أرسطو أول من استعملها من خلال قوله: "إنا متكلمون في صناعة الشعر وأنواعها"[3]، فهو يرى بأن الشعر هو صناعة وعلى الشاعر فيها أن يملك قدرة التنبؤ بالمستقبل والاستشراف وهذا ينتج بتجاوز الواقع وابتكار الخيال.

كما استعملت لفظة الصناعة في النقد العربي القديم من ذلك قول "ابن سلام الجمحي" (ت 231هـ) في كتابه "طبقات الشعراء": "وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللسان، من ذلك اللؤلؤ والياقوت لا يعرف بصفة ولا وزن دون المعاينة ممن يبصره"[4]، فالشعر عند ابن سلام صناعة كسائر الصناعات وعلى الشاعر أن يلتزم بأسس وقواعد هذه الصناعة.

كما وردت لفظة الصناعة عند كثير من النقاد العرب من ذلك "الجاحظ" (ت 255هـ) في كتابه "البيان والتبيين"، وفي كتاب "نقد الشعر" لـ "قدامة بن جعفر" (ت 377هـ)، كما استعملها البعض الآخر في عناوين مؤلفاتهم مثل كتاب "الصناعتين" "لأبي هلال العسكري"

---

[1]- ينظر: أحمد الميناوي، جمهورية أفلاطون، دار الكتاب العربي، دمشق، سوريا، ط 1، 2010م، ص 174، 175.

[2]- أرسطوطاليس، فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، ، بيروت، لبنان، ط 2، 1973م، ص 40.

[3]- المرجع السابق، ص 85.

[4]- محمد بن سلام الجمحي، طبقات الشعراء، دار الكتاب العلمية، بيوت، لبنان، د ط، 2001م، ص 26.

(ت 395هـ)، فمصطلح الصناعة إذا عند النقاد القدامى ما هي إلا تعبير دال عن المهارة والقدرة في القول، ويكون ذلك بالالتزام بالعديد من القواعد المحكمة والتي يتحقق من خلالها ما يعرف في النقد الحديث بالشعرية.

تعددت إشارات النقاد القدامى للشعرية في مؤلفاتهم من ذلك "قدامة بن جعفر" الذي أشار إليها من خلال حديثه عن قضية التمييز بين جيد الشعر ورديئه، فيرى أن "علم جيد الشعر من رديئه فإن الناس يخبطون في ذلك منذ تفقهوا في العلم، فقليلا ما يصيبون ولما وجدت الأمر على ذلك وتبينت أن الكلام في هذا لأمر أخص بالشعر من سائر الأسباب الأخر، وأن الناس قد قصروا في وضع كتاب فيه رأيت أن أتكلم في ذلك بما يبلغه الوسع"[1]، وقد توصل من خلال مؤَلفه إلى تقديم تعريف للشعر على أنه "كلام موزون مقفى دال على معنى"[2]، ومن هذا المنطلق يمكن القول إن قدامة بن جعفر من النقاد الذين يرون بأن الشعر صناعة الغاية منها هو تحقيق الجودة والكمال، كما يرى أن نقد الشعر هو عبارة عن استقصاء وبحث في الشعر لتمييز الجيد من الرديء منه انطلاقا من العناصر الأساسية فيه؛ وهي الألفاظ الموجودة فيه والوزن والقافية والمعنى، وبالتالي يمكن القول إن قدامة قد لخص عناصر الشعرية في هذه العناصر الأربع.

كما وردت الشعرية عند القدماء أيضا بما عرف بعمود الشعر؛ وهي من كبرى القضايا النقدية التي وضعت مجموعة من القواعد والقوانين التي تعدّ معيارا للتمييز بين الشعراء، وقد حددها "الآمدي" (ت 370هـ) ووضحها بعده "الجرجاني" (ت 366هـ) ثم قدمها "المرزوقي" (ت 421هـ) في صيغتها النهائية في العناصر الآتية[3]:

1. شرف المعنى وصحته.
2. جزالة اللفظ واستقامته.

---

[1]– قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د. ط، د ت، ص 62.

[2]– المرجع نفسه، ص 64.

[3]– ينظر: إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط 4، 1983م، ص 405.

3. الإصابة في الوصف.

4. المقاربة في التشبيه.

5. التحام أجزاء النظم والتآمها على تخيير من لذيذ الوزن.

6. مناسبة المستعار منه للمستعار له.

7. مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما.

وبهذا تكون قضية عمود الشعر بمثابة الدعامة الأساسية لتفسير الإبداع الشعري من خلال وضع مجموعة من الأسس التي تحدد شعرية النص، والتي يمكن من خلالها التمييز بين الشعراء والمفاضلة بينهم.

ومع تطور النقد الأدبي ظهرت قضية النظم التي تعدّ هي الأخرى من أبرز ما أنتجه النقد القديم، فقد حاول "الجرجاني" (ت 471هـ) من خلالها تقنين الإبداع باستخراج أهم القواعد التي تساعد في تحقيقه كما تحدث عن الإعجاز القرآني فيها، وتعد مؤلفات "الجرجاني" وخاصة "دلائل الإعجاز" و "أسرار البلاغة" من أهم المؤلفات التي أثبتت لنا نظرته الدقيقة في تفسير الإعجاز القرآني من خلال الاستفادة من أراء النقاد السابقين له، فقد حاول من خلال مؤلفاته تبيان الأسرار التي تحقق شعرية النص الأدبي انطلاقا من ثنائية اللفظ والمعنى، ليصل في الأخير إلى نتيجة مفادها أن "الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة، ولا من حيث هي كلم مفردة، وأن الفضيلة وخلافها في ملائمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها وما أشبه ذلك مما تعلق له بصريح اللفظ"[1].

فالألفاظ عند "الجرجاني" هي عبارة عن دوال للمعاني وخادمة لها فلا يمكن لها أن تكتسب دلالات كاملة إلا إذا تعلقت مع غيرها من الألفاظ، حتى تكون لها علاقات تركيبية من شأنها أن تكسبها بلاغة وفصاحة.

[1]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر، دار المدني، القاهرة، مصر، ط 3، 1313هـ/1992م، ص 46.

كما أن نظرة "الجرجاني" لم تتوقف عند هذا الحدّ بل امتدت أيضا إلى إنكار فضل المعنى على اللفظ، فيرى بضرورة عدم الفصل بينهما فيقول: "واعلم أن ما ترى أنه لا بدّ منه من ترتب الألفاظ وتواليها على النظم الخاص، ليس هو الذي طلبته بالفكر ولكنه شيء يقع بسب الأول ضرورةً، من حيث إن الألفاظ إذا كانت أوعية للمعاني، فإنها لا محالة تتبع المعاني في مواقعها، فإذا وجب للمعنى أن يكون أولا في النفس، وجب للفظ الدال عليه أن يكون مثله أولا في النطق"[1]، فضرورة الملائمة بين اللفظ والمعنى تعد من أهم القضايا الجوهرية التي تقوم عليها نظرية النظم، ونجدها في المقابل بأن الوزن والقافية أساس لتحقيق شعرية النص الإبداعي بخلاف الألفاظ والمعاني التي تعد أساس الشعرية ومحورها.

ومع ظهور "حازم القرطاجني" اكتسبت الشعرية مفهوما خاصا ورؤية عميقة مزج فيها بين الفلسفة اليونانية والنقد القديم، فتوصل إلى تعريف جامع للشعر بأنه "كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو من صورة بحسن هيأة تأليف الكلام، أو قوة صدقه أو قوة شهرته، أو بمجموع ذلك. وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب. فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثرها"[2].

ومن خلال تعريف "القرطاجني" يمكن استخلاص مجموعة من الأسس التي تقوم عليها شعرية النص؛ وهي الوزن والقافية التي تمثل لنا الجانب الإيقاعي والشكلي من النص باعتبارهما أهم عنصر مميز بين الشعر وغيره من الكلام، والتخييل والإغراب الذي يمثل الجانب الإبداعي الذي على الشاعر إبراز قدراته فيه، وقد أضاف القرطاجني جانبا آخر وهو المتلقي من خلال حديثه عن قضية التأثير والانفعال الذي يحدثه التخييل في نفسه.

---

[1]– المرجع السابق، ص 52.

[2]– حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط 3، 1986م، ص 71.

ومما سبق نجد أن نظرة النقاد القدامى للشعرية كانت مرتبطة بالشعر دون سواه من الأنواع الأدبية، وقد أشاروا لها من خلال تعريف الشعر أو ما يعرف بقضية حدّ الشعر قديما، كما حاولوا من خلالها تقديم تعاريف شاملة له بذكر المميزات التي من شأنها تحقيق شعرية النص، وقد كانت أغلب التعاريف تؤكد على ضرورة الشكل والموسيقى للنص من وزن وقافية، إلا أنها اكتسبت نوعا من الشمولية والدقة مع ظهور قضية عمود الشعر التي لخصت أهم الأمور التي من شأنها السمو بالعمل الأدبي.

ومن خلال الطروحات السابقة يمكننا أن نؤكد فضل النقاد العرب القدامى في وضع الدعامات الأساسية للشعرية من خلال الإشارات التي ضمنوها في مؤلفاتهم، والتي اتخذت مجموعة من المصطلحات المختلفة التي تصب في مفهوم الشعرية، ومن ذلك مصطلح الصناعة، وعمود الشعر، والنظم، والتخييل وغيرها.

2. الشعرية في النقد الحديث:

شغل موضوع الشعرية بال النقاد القدامى وقد انتقل ذلك إلى النقد الحديث عند الغرب والعرب، فقد حاول نقاد العصر الحديث تحديد مفهوم مضبوط للشعرية مع تحديد أهم السمات التي من شأنها النهوض بالنصوص الإبداعية.

1.2. عند الغرب:

استمد النقاد الغربيون اهتمامهم بالشعرية انطلاقا من اللغة بوصفها أساسا لها، ويعد "تزفيطان طودوروف" (Tzvetan Todorov) من الأوائل الذين أشاروا لها وذلك من خلال كتابه "الشعرية"، الذي تحدّث فيه بداية عن أصول الشعرية في الفلسفة اليونانية لأنها اللبنة الأولى لهذه القضية فيقول: "إن مؤلف أرسطو في الشعرية الذي تقادم بنحو ألف وخمس مئة سنة، هو أول كتاب خصص بكامله لنظرية الأدب، وهو في الوقت نفسه أهم ما كتب في الموضوع، والتواجد المتلازم لهذين الخاصيتين لا يخلو من مفارقة: فهي تشبه إنسانا خرج

من بطن أمه بشوارب يتخللها المشيب"[1]، وفي هذا تصريح من طودوروف إلى أن الشعرية عند أرسطو قد اكتملت معالمها واكتسبت نضجا من خلال مؤلفه.

ويعرف "طودوروف" الشعرية على أنها "بخلاف تأويل الأعمال النوعية، لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل، ولكنها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النفس وعلم الاجتماع... إلخ، تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته، فالشعرية إذا مقاربة للأدب "مجردة" و "باطنية" في الآن نفسه"[2]، فالشعرية بمفهومه هي علم يختص بدراسة أدبية الأدب بعيدا عن العلوم الأخرى من خلال استنطاق النص واستخراج خصائصه الخارجية والداخلية.

ويؤكد "طودوروف" على تنوع التسمية وتطورها عبر التاريخ فيرى أنه "يجوز لنا استعمالها دونما خوف سواء اعتمدنا على سنة قديمة أو على أمثلة حديثة العهد، وإن كانت معزولة، وقد سماها فاليري الذي أكدّ على ضورة هذه الفاعلية بالاسم ذاته قائلا: "يبدو لنا اسم شعرية ينطبق عليه إذا فهمناه بالعودة إلى معناه الاشتقاقي، أي اسما لكل ما له صله بإبداع كتب أو تأليفها حيث تكون اللغة في آن واحد الجوهر والوسيلة، لا بالعودة إلى المعنى الضيق الذي يعني مجموعة من القواعد أو المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر""[3]، فالشعرية إذا هي مفهوم يتعلق بالأدب عامة سواء كان شعرا أم نثرا، وتهتم باللغة بالدرجة الأولى لأنها جوهر الأعمال الأدبية ووسيلة ليعبر بها المبدع عن أفكاره.

كما ساهمت المدراس النقدية في القرن العشرين على إرساء الدعائم الأساسية للشعرية ومن ذلك مدرسة الشكلانيين الروس، التي أخذت أسسها ومبادئها من الشعرية الأرسطية فقد حاولوا إقامة تقابل بين اللغة اليومية والشعرية لتحديد العلاقة بين اللغة الانفعالية واللغة الشعرية وكذا التركيب الصوتي للشعر، وقد توصلوا انطلاقا من الإيقاع والوزن الشعري إلى

[1]- تزفيطان طودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت، رجاء بن سلامة، دار توبقال، المغرب، ط 2، 1990م، ص 12.

[2]- المرجع السابق، ص 23.

[3]- تزفيطان طودوروف، الشعرية، ص 23، 24.

إدراك أن الشعر هو شكل متميز من الخطاب لتوفره على الخصائص اللسانية المتميزة كالصوت والمعجم والنظم والدلالة وغيرها، كما أنهم بحثوا في العلاقة بين الإيقاع والدلالة في الشعر ومنهجية الدراسة الأدبية[1].

ثم جاء "رومان ياكبسون" (Roman Jacobson) ليقدم تعريفا للشعرية بأنها "ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها مع الوظائف الأخرى للغة، وتهتم الشعرية، بالمعنى الواسع للكلمة، بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنّما تهتم بها أيضا خارج الشعر حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية"[2]. وبهذا التعريف حاول ياكبسون "أن يكسب الشعرية علمية من خلال ربطها باللسانيات حيث تكون اللسانيات منهجية للأشكال اللغوية كافة، والشعرية تستمد هذه المنهجية في معالجة الأشكال الشعرية فحسب"[3].

وقد ركز "ياكبسون" في دراسته للشعرية على نظرية الاتصال التي حمّلها ستة محاور أساسية ضرورية حتى تتحقق السيرورة اللسانية، نجد أن "**المرسل** يوجه **رسالة** إلى **المرسل إليه**. ولكي تكون الرسالة فاعلة، فإنها تقتضي بادئ ذي بدء، **سياقا** تحيل عليه، سياقا قابلا لأن يدركه المرسل إليه، وهو إما يكون لفظيا أو قابلا لأن يكون كذلك؛ وتقتضي الرسالة، بعد ذلك، **سننا** مشتركا، كليا أو جزئيا، بين المرسل والمرسل إليه؛ وتقتضي الرسالة، أخيرا، **اتصالا**، أي قناة فيزيقية، وربطا نفسيا بين المرسل والمرسل إليه، اتصالا يسمح لهما بإقامة

[1]– ينظر: نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسردي، دار هومة للنشر، الجزائر، د ط، 2010م، ص 14.

[2]– رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي، مبارك حنوز، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1988، ص 35.

[3]– حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 1994م، ص 90.

التواصل والحفاظ عليه"[1]، ولا يمكن الاستغناء أو استبعاد أي محور من هذه المحاور وإلا اختلت العملية التواصلية وتشوه الخطاب ككل.

وقد نتجت عن محاور العملية التواصلية ست وظائف أساسية هي: الوظيفة التعبيرية، الوظيفة الإفهامية، الوظيفة الانتباهية، وظيفة ما وراء اللغة والوظيفة الشعرية، وقد ركز ياكبسون على الوظيفة الشعرية لأهميتها الكبيرة في التفريق بين اللغة العادية واللغة الشعرية، ذلك لارتباطها المباشر بالسياق الجمالي في الخطاب الأدبي.

كما اهتم "ياكبسون" في كتابه بالحديث عن التصوير في الشعر باعتباره ملمحا من ملامح الشعرية، من خلال تركيزه على التشبيه والرمز والغموض وكذا الصور الشعرية التي لها التأثير الكبير في ذهنية المتلقي، كما تحدث عن القوافي والسجع وغيرها من الظواهر التي تخص الشعر وهذا لتأثيرها في الجانب الصوتي والإيقاعي في الخطاب.

أما "جون كوهن" (John Cohen) فيعرف الشعرية على أنها "علم موضوعه الشعر"[2] فهو يتخذ من اللغة الشعرية موضوعا له، كما أن نظرته للشعرية انطلقت من ظاهرة الانزياح أو ما سماه بالمجاوزة التي يرى بأنها أساس الشعر والصفة المشتركة والثابتة بين جميع الشعراء.

كما ركز "كوهن" على أن اللغة الشعرية تقبل التحليل في "مستويين: صوتي ودلالي. والشعر يختلف عن النثر بخصوصيات في المستويين معا"[3]، وبناء على هذين المستويين تناول جون كوهن مظاهر الانزياح الذي قسمه هو الآخر إلى: انزياح دلالي يختص بدراسة الصور الشعرية من تشبيهات واستعارات ومجازات، وانزياح تركيبي يهتم بالظواهر التركيبية كالتقديم والتأخير والحذف، أما الانزياح الصوتي فيشمل القافية والتجنيس وغيرهما.

---

[1]– رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ص 27.

[2]– جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي، محمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1986م، ص 10.

[3]– جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص 11.

من خلال التعريفات السابقة نلاحظ أن النقاد الغربيين قد حاولوا ربط الشعرية بعلم اللغة، وجعلوا منها علما يختص بدراسة اللغة الشعرية التي تتميز عن اللغة العادية في سياقها الجمالي التي يحملها الشاعر لها.

2.2. عند العرب:

تعددت المصطلحات التي استعملها العرب في تعريف الشعرية في مؤلفاتهم، فهناك من استعمل مصطلح الأدبية، الشاعرية، نظرية الشعر، بويطيقا، فن الشعر وغيرها، إلا أننا نجد عددا كبيرا من النقاد استعملوا المصطلح كما هو دون تغيير أو تحوير، ومن ذلك نجد كمال أبو ديب الذي يعرّف الشعرية على أنها "خصيصة علائقية أي أنها تجسد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر، دون أن يكون شعريا، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها، يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها"[1]؛ أي أن الشعرية هي بحث في العلاقات التي تنشأ وتنمو بين مكونات الخطاب الأدبي، لذلك نجده يؤكد بأنه من غير الممكن أن نحدد شعرية النص "على أساس الظاهرة المفردة كالوزن، أو القافية، أو الإيقاع الداخلي، أو الصورة، أو الرؤيا، أو الانفعال، أو الموقف الفكري أو العقائدي... إلخ، إذ أن أيّا من هذه العناصر في وجوده النظري المجرد عاجز عن منح اللغة طبيعة دون أخرى"[2]، بل إن الشعرية حسب نظره تحدد من خلال العلاقات التي تشكلها الظواهر المفردة لتشكيل بنية كلية من شأنها تحقيق الشعرية في النص الأدبي.

وقد أورد "عبد الله الغذامي" في كتابه "الخطيئة والتكفير" مختلف المصطلحات التي استعملها النقاد العرب القدامى في مؤلفاتهم في تعريفهم للشعرية، كما ونجد أنه استعمل مصطلح الشاعرية بدل الشعرية لأنه المصطلح الأكثر شمولية وتعبيرا عن اللغة الأدبية، وقد

[1]– كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط 1، 1987م، ص 14.

[2]– المرجع نفسه، ص 13.

حاول الغذامي من خلال نظرته التي كانت قائمة في الأصل على جهود المنظرين الغربيين كطودوروف وياكبسون في تقديم توجهات جديدة تخص مجال الشعرية، وقد خص بذلك حديثه عن القارئ ونظرية التلقي، لأن المتلقي قادر على استنطاق النص واستخراج عدد لا متناهي من القراءات له، فيرى بأن النص الأدبي يعتمد "في وجوده كنص أدبي على شاعريته على الرغم من أن النص يتضمن عناصر أخرى ولكن الشاعرية هي أبرز سماته وأخطرها، وقد توجد الشاعرية في نصوص غير أدبية فهي ليست حكرا على النص الأدبي ولكنها تستأثر به ويستأثر بها، لأنها سبب تلقيه كنص أدبي وبدونها لا يحظى النص بسمته الأدبية"[1]، وهذا يؤكد أهمية الشعرية وأنها سبب هام وأساسي في إحداث التأثر والتأثير بينها وبين النص.

ويرى "حسن ناظم" أنّ مصطلح الأدبية أيضا كان له حضور في النقد العربي، فقد اتسم هو الآخر بالعلمية فهو من الحقول الموازية للشعرية نظرا لأن كلا منهما يهتم بدراسة القواسم المشتركة بين الأعمال الأدبية كما وأنهما يشتركان في سمة العلمية[2]، إلا أن مصطلح الأدبية لم يلق رواجا في الأوساط النقدية ما جعل من مصطلح الشعرية يطغى عليه.

ومن خلال الطروحات السابقة نجد أن الشعرية في النقد العربي الحديث عانت من الاضطراب في تحديد مصطلح ومفهوم موحد لها، وهذا ما يوضح استعمال العديد من المصطلحات داخل مؤلفاتهم، إلا أن أغلبها ارتبطت ارتباطا وثيقا بالشعر عامة واللغة الشعرية خاصة، والمقصود باللغة الشعرية هنا ليس بالمفهوم المعجمي أو النحوي لها إنما هي "طاقة القصيدة الشعرية وإمكانياتها... فالكلمات لدى الشاعر ليست مجرد ألفاظ صوتية ذات دلالة صرفية أو نحوية أو معجمية، وإن كان الشاعر لا يغفل استخدامه للكلمات هذه

[1]– عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 1، 2006م، ص 24.

[2]– ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 36.

الدلالات، وإنما هي تجسيم حي للوجود. فاللغة الشعرية وجود له كيان وجسم"[1]، فشعرية النص الأدبي لا تتحقق إلا من خلال اللغة التي يستعملها المبدع ومن خلال الدلالات التي يحملها لمعانيه وألفاظه.

وكما أشار "كمال أبو ديب" إلى أن الشعرية تبحث في العلاقات التي تنشأ بين مكونات النص الأدبي، ذلك أن "لغة الشعر تمثل بنية وظيفية لا يمكن فهم عنصر منها خارج نظامها المتكامل. كما أنها لا يمكن وضعها في هياكل وجداول مسبقة ومعرفة وظائفها خارج سياقها، وبينما تقوم جميع عناصر اللغة النثرية العادية بوظيفتها التوصيلية، تكتسب في لغة الشعر، استقلالا خاصا وقيمة متميزة وتجنح إلى استبعاد عنصر الآلية والمراتب المسبقة كاشفة عن نوع خاص من الدلالة الشعرية"[2]، وهذا ما يفسر ربط النقاد والدارسين الشعرية بالشعر دون النثر في بدايتها، ثم مع تطور الأبحاث والدراسات والرؤى النقدية وجدوا أن الشعرية تعد من خصاص اللغة الشعرية والنثرية على حد سواء.

3. بين اللغة الشعرية والجمالية:

يتداخل مصطلح الجمالية مع العديد من المصطلحات التي لها علاقة بلغة النصوص الإبداعية ومن ذلك مصطلح الشعرية والأدبية وغيرهما، فنجد أن تعريفات اللغة الشعرية قد ارتبطت بالجمالية لأن للغة الفضل الكبير في إكساب النص الأدبي ذلك البعد الفني الذي يتميز به عن غيره، وقد استعمل مصطلح الجمالية لأول مرة عام 1735م في دراسات "بومجارتن" (Baumgarten) الذي وظف مصطلح علم الجمال في مؤلفاته دون أن يخرج به عن المعنى الحرفي للكلمة بحيث خصصه لدراسة المدركات الحسية[3].

---

[1]– السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها وطاقاتها الإبداعية، دار المعارف، ط 2، 1983م، ص 71، 72.

[2]– محمد رضا مبارك، اللغة الشعرية في الخطاب النقدي: تلازم التراث والمعاصرة، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشروق الثقافية، بغداد، العراق، د ط، 1993م، ص 15، 16.

[3]– ينظر: عبد المنعم شبلي، تذوق الجمال في الأدب، دراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط 1، 2002م، ص 15.

كما تعود الأصول الأولى لمصطلح الجمالية للفلسفة اليونانية مع أفلاطون الذي يعرف الجمال بأنه "ظاهرة موضوعية لها وجودها سواء شعر بها الإنسان أم لم يشعر بها، والجمال هو مجموعة الخصائص إذا تحققت في الشيء عدّ جميلا، وإذا امتنعت عن الشيء لا يعتبر جميلا وهكذا تتفاوت نسبة الجمال في الشيء بحسب مدى اشتراكه في مثاله الخالد"[1]، فالجمال عند أفلاطون هو من الظواهر التي تحمل العديد من الخصائص التي من شأنها التمييز بين الأشياء الحسنة والقبيحة.

ويعرفه "كروتشه" (Croce) بأنه الحدس المباشر أو الوجدان، أما جون ديكان فيرى بأن الجمال هو كل ما له صلة بالمشاعر الحاصة خلال التأمل[2]، فالجمال إذا علم يختص بدراسة الأشياء المحسوسة التي تحقق الجمالية كالاعتدال والانتظام كما يراها أفلاطون، كما قد يرتبط بالأشياء المعنوية المتعلقة بالذات الإنسانية والأحاسيس الناتجة عنها.

كما ربط "سعيد علوش" الجمالية بالأدب خصوصا؛ فهو يراها من المواضيع النسبية أي أن كل الحضارات والأجيال والإبداعات عامة والأدبية خاصة تساهم فيها، كما أنها نزعة مثالية تبحث في الخلفيات التي تشكل العمل الأدبي وتجمع كل عناصر النص الأدبي في جماليته، فيجب على الدارس أن يتناول المقاييس الجمالية للأعمال الأدبية بعيدا عن الجانب الأخلاقي؛ لأن مهمة النصوص الإبداعية هي محاولة تحقيق الجمالية وإيصالها للمتلقي[3]، ويكون هذا من خلال اللغة الشعرية التي يستعملها المبدع في نصوصه.

ونجد أن "كروتشه" يرى بأن هناك علاقة تربط بين اللغة والجمالية بحيث إنه كلما أردنا تحليل "قطاع من التعبير وجدنا أنفسنا أمام ظاهرة جمالية؛ فاللغة نفسها في جميع مظاهرها إنما هي تعبير خالص، ومن ثمّ فهي علم جمالي، وهي أصوات منتظمة مهيأة من

---

[1]– عز الدين اسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر، القاهرة، مصر، د ط، 2000م، ص 33.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 18، 19.

[3]– ينظر: سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، سوتو بريس، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1985م، ص 63.

أجل التعبير"[1]؛ فاللغة هي وسيلة المبدع لتحقيق الجمالية في النصوص الأدبية من خلال توظيف أصواتها المختلفة التي تساهم في جمالية الإيقاع الموسيقي داخل النص، كما تساهم معانيها وألفاظها في جمالية الأسلوب المستعمل، مع ضرورة وجود التوافق بين الأصوات والمعاني والألفاظ المستعملة وبين ما يتطلبه المقام التي وُظفت فيه حتى يحقق المبدع الجمالية المنشودة في عمله الفني.

ومن هذا نجد أن اللغة إذا هي لسان الكاتب وترجمانه لتحقيق الجمالية في النص الإبداعي لما لها من وظائف مهمة، وقد لخصلها منذر عياش فيما يلي[2]:

- للغة القدرة في إعطاء الأشياء أسماء ودلالات.
- ترسم موقف المتكلم من الأشياء التي يتكلم عنها.
- قدرة اللغة على خلق الأشياء التي لم تكن.
- إعطاء الأشياء معانيها ومعانٍ إضافية لمعانيها.
- قدرة اللغة على إعطاء المعاني معاني ليست من مسميات أشيائها.
- تتجلى في رسم موقف إنساني يدخل في دائرة معرفة الإنسان بنفسه ولكن اللغة تجعله خلقا آخر ليخبر به عن مكنونه في صورة جمالية.

فللغة الشعرية فضل كبير في تحقيق الجمالية نظرا للوظائف العديدة والقدرات التي تحمّلها للألفاظ والمعاني داخل النص الإبداعي، وهذا ما يفسر أيضا ارتباط كل من الشعرية بالجمالية التي حاول النقاد والدارسون تحليلها من خلال "تضافر الأفكار الجمالية المنبثقة عن التجربة الخصبة للمذاهب الأدبية، والمناهج البحثية الحديثة من ناحية أخرى، وبهذا يبدو سياق الحديث عن الشعرية وعلم الجمال موصولا لا يكاد ينقطع"[3]، إلا أننا نلاحظ أن

---

[1]– صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، مصر، د. ط، 1998م، ص 44.

[2]– ينظر: منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء العربي، سوريا، ط 1، 2002م، ص 60.

[3]– صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون، الكويت، ط 1، 1992م، ص 53.

الحديث عن هذه العلاقة لم يكن دقيقا فهو لم يتجاوز "الوصف المحض إلى تحديد جمالية النصوص الأدبية وإطلاق الأحكام القيمة عليها وقد أصبحت الشعرية مع بداية القرن الثامن عشر فرعا من علم الجمال الفلسفي"[1].

في حين يرى "حسن ناظم" أنه من الصعوبة "وضع مطابقة بين الجمالية والشعرية، فالشعرية قادرة على أن تبرهن على وجودها من خلال عناصر تحققها، بينما لا نستطيع كما وعى ياكبسون أن نحدد الجمالية من خلال عناصرها غير القارة. والحكم بالجمال عن نص معين هو حكم بدئي وحدسي، وإنّ الدراسة التي تكشف عن شعرية نص معين لا يمكن أن تكشف عن جماليته نظرا لاستحالة المطابقة بينهما، وإن كان الحكم المسبق عليه والذي يبقى بعد كشف شعريته صحيحا"[2]، وبسبب هذه الاختلافات في الآراء لايزال موضوع العلاقة بين الشعرية والجمالية من المواضيع الشائكة التي حاول فيها كل ناقد صياغة نظريات وفرضيات غير واضحة ومضبوطة لحد الآن.

[1]– حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 42.

[2]– حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 42.

ثانيا: الموشحات والأزجال الأندلسية:

يعدّ العصر الأندلسي من أكثر العصور التاريخية ازدهارا وإشراقا في تاريخ الدولة الإسلامية، فقد أنشأ فيها المسلمون الفاتحون أكبر الحضارات وأكثرها تنوعا نتيجة لاختلاط الأجناس ما أدى إلى اختلاف الثقافات وتنوعها، وقد كان لهذا الأمر التأثير الكبير في الأدب بوصفه مرآة المجتمع وصدى لصوته.

بدأ الأدب الأندلسي بعد الفتح الإسلامي تابعا للأدب في المشرق ومع تطور الحياة السياسية والاجتماعية والفكرية والبيئية في بلاد الأندلس قابلها تطور وازدهار في الجانب الأدبي؛ حيث أصبح يتسم الأدب الأندلسي بجملة من الخصائص التي تميزه عن نظيره المشرقي، وهذا بظهور أنواع شعرية جديدة ارتبطت بالمجتمع الأندلسي وبيئته التي تعد مغايرة للمشرق الإسلامي.

ومن أهم الأنواع الشعرية التي كان للأندلس السبق فيها فن الموشحات والأزجال، التي تعدّ من الفنون الشعرية الغنائية التي ارتبطت ارتباطا وثيقا بالبيئة الأندلسية التي ظهرت وترعرعت فيها ثم انتقلت فيما بعد للمشرق، وتعدّ الموشحات والأزجال بمثابة قفزة نوعية تجديدية في الشعر العربي وهذا راجع لمجوعة الخصائص الشكلية والموسيقية التي خرج الأندلسيون بها عن نظام النموذج التقليدي للقصيدة العربية القديمة من نظام الشطرين إلى وحدة الوزن والقافية إلى اللغة المستعملة.

وقد شكّل ظهور هذين النوعين في الساحة الأدبية تباينا في الآراء بين النقاد فهناك من رفض هذا التجديد لما له من تأثير سلبي على جودة الشعر العربي القديم بإدخال اللهجات العامية واللغات الأجنبية المختلفة فيها من جهة، ومخالفته للضوابط والقواعد التي سار عليها أغلب الشعراء من جهة أخرى، في حين رآها البعض نوعا شعريا جديدا يتماشى مع روح الحياة الاجتماعية والثقافية في الأندلس، خاصة مع انتشار مجالس اللهو والغناء فقد كانت القصائد التوشيحية والزجلية هي أنسب ما يتماشى مع هذه المجالس.

1. الموشحات:

1.1. تعريف الموشح:

يعود أصل لفظة الموشحات في اللغة إلى الفعل (وشح) والذي ارتبط بزينة النساء في أغلب المعاجم العربية، ومن ذلك قول ابن منظور في لسان العرب: "وشح: الوشاح والإشاح على البدل كما يقال وكاف وإكاف، والوِشَاح: كلّه حَلْي النّساء، كرسان من لؤلؤ وجوهر منظومان مخالف بينهما معطوف أحدهما على الآخر، تتوشح به المرأة، ومنه اشتق توشح الرجل بثوبه، والجمع أوشحة ووُشُحٌ ووشائح"[1].

أما "الموشّح بتشديد الشين المفتوحة والموشحة بزيادة تاء التأنيث في آخره هما اسما مفعول من وشحه إذا زيّنه بالوشاح، وجمعهما الموشحات أما التوشيح فأصله مصدر للفعل وشحه، ثمّ صار اسما لهذا الضرب من الشعر. ولهذا جاز جمعه على تواشيح، لاختلاف أنواعه"[2]، فالموشحات إذا في الأصل مرتبطة بالوشاح الذي يعد من زينة النساء التي تتميز بالزخرف والجمال، وقد سميت بالموشحات نسبة إليه نظرا لبنيتها التي تكون منظومة في جزأين مخالفين لبعضهما في الوزن القافية، بخلاف الشعر العربي القديم الذي كان ينظم على طريقة واحدة.

أما في الاصطلاح فقد اختلفت آراء النقاد والأدباء في تعريف هذا اللون الجديد من الشعر، فنجد ابن سناء الملك يعرّف الموشح على أنه "كلام منظوم على وزن مخصوص. وهو يتألف في الأكثر من ستة أقفال وخمسة أبيات ويقال له التام، وفي الأقل من خمسة أقفال وخمسة أبيات ويقال له الأقرع. فالتام ما ابتدئ فيه بالأقفال، والأقرع ما ابتدئ فيه بالأبيات"[3]، ومن خلال هذا التعريف نجد أن "ابن سناء" يرى بأن فن الموشحات نوع خاص

---

[1]– ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، مصر، د ط، د ت، ص 4841. مادة [و ش ح].

[2]– مصطفى السقا، المختار من الموشحات، الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، مصر، د ط، 1997م، ص 31.

[3]– ابن سناء الملك، دار الطراز في عمل الموشحات، تح: جودة الركابي، منتدى سور الأزبكية، دمشق، سوريا، د.ط، 1396ه/1949م، ص 25.

من الشعر العربي من ناحية الوزن الذي يتميز بالانزياح والتنوع عما عرف في القديم، وكذا من ناحية الشكل والبنية كما فسرها في بقية التعريف.

في حين نجد أن "الأبشيهي" جعل فن الموشحات من الفنون الشعرية المستحدثة كالموالي والدوبيت وكان كان والزجل والحماق والقومة[1].

وتعرّف الموشحات أيضا بأنها "ضرب من ضروب الشعر العربي لا يختلف عن القصيدة التقليدية إلا في تعدد قوافيه وتنوع أوزانه أحيانا، وفي الخرجة التي يخرج بها الوشاح من الفصيح إلى العامي تارة وتارة أخرى إلى العجمي كما يختلف عنها في تسمية أجزائه"[2]؛ أي أن الموشحات تشبه القصيدة الشعرية التقليدية في كثير من الخصائص، أما الاختلاف الواضح بينهما كان في البنية وتعدد الأوزان والقافية داخل الموشحة الواحدة.

وهناك من يرى بأن الموشح "يعتمد على أكثر من وزن وأكثر من قافية ويعمد الوشّاح فيه إلى ضرب من التنويع العروضي هو أقرب إلى التنويع الموسيقي بحيث تكون الموشحة أقرب إلى قطعة موسيقية منها إلى قصيدة شعرية"[3]، باعتبار أن الموشحات من الفنون الغنائية التي ارتبطت منذ البداية باللحن والغناء.

ومن التعاريف الاصطلاحية السابقة نجد أن هناك اختلافا بين آراء النقاد في تعريف فن الموشحات فمنهم من يرى بأنها نوع من أنواع الشعر الذي نُظم على شكل مخصوص، وهناك من يرى بأنها من الأنواع الشعرية المستحدثة التي استدعت الحاجة البيئية والاجتماعية لنظمها، في حين يرى البعض أن الموشحات ما هي إلا قصيدة تشبه القصائد الشعرية القديمة في بعض الجوانب وتخلف عنها في بعض، وهناك من ربط الموشحات بالغناء مباشرة نظرا للتنويع الموسيقي الموجود فيها من تنوع الأوزان والقافية.

---

[1]– ينظر: الأبشيهي، المستطرف في كل فن مستظرف، تح: محمد خير طعمه الحلبي، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط 5، 1429هـ/2008م، ص 585.

[2]– محمد عباسة، الموشحات والأزجال الأندلسية وأثرها في شعر التروبادور، دار أم الكتاب للنشر والتوزيع، مستغانم، الجزائر، ط 1، 1433هـ/2012م، 50، 51.

[3]– مصطفى الشكعة، الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 4، 1979م، ص 374.

2.1. أصل الموشحات:

ظهرت الموشحات في الأندلس في أواخر القرن الثالث الهجري وقد ارتبط ظهورها بثلاثة أسماء كان لها المساهمة الكبرى في نشأة الموشح، وأول اسم هو "مقدم بن معافى القَبِريّ الأندلسي" (ت 300هـ) الذي يعدّ الوشاح الأول الذي قفز بالنظم تلك القفزة النوعية الخاصة، فنتج عن مبادرته وتجديده هذا اللون من النظم الذي سمي بـ (الموشح)، ثم جاء بعد ذلك "يوسف بن هارون الرمادي" (ت 403هـ) وهو أول من أكثر في الموشحة من التضمين في المراكز أي هو أوّل من أحدث في الموشحة تعدد الأجزاء أو الأشطار في الأقفال، وبعدهما "عبادة بن ماء السماء" (ت 419هـ) الذي ساهم في تطوير صناعة الموشح من خلال إكثار التضمين في الأغصان ودقة التجزئة فيها لتصلنا بالصورة التي هي عليها الآن[1].

في حين نجد أن بعض النقاد العرب من أرجعوا أولوية النشأة إلى المشرق مستشهدين في ذلك بالنص الذي نسب إلى "ابن المعتز"، فهو من الدلائل التي لا تزال تغري "فريقا من الدارسين فيدفعهم إلى الجزم بأن الموشحات إنما ولدت بالمشرق وعلى يد ابن المعتز"[2]، وجاءت نظرة هذا الفريق انطلاقا من أن للمشرق العربي الصدارة والسبق في ابتداع فن الشعر والتجديد فيه.

وهذا ما خلّف العديد من الآراء المختلفة حول أصل الموشحات، إلا أن "الآراء حول النشأة الأندلسية للموشحات أكثر من أن تحصى، ولكن ليس معنى هذا أن الموشحات ظاهرة مستقلة لا علاقة لها بالشعر العربي، فمؤلفو الموشحات هم أولا وأخيرا عرب"[3]، فأغلب الآراء تدل على أن الأندلس هي البيئة التي نشأ فيها هذا الفن المستحدث، والتي عُرفت بجوها

---

[1]- ينظر: محمد رضوان الداية، في الأدب الأندلسي، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط 1، 1421هـ/2000م، ص 179-183.

[2]- محمد زكريا عناني، الموشحات الأندلسية، عالم المعرفة، الكويت، د ط، 1980م، ص 15.

[3]- المرجع نفسه، ص 18.

وطبيعتها البهيجة والغنائية ما شجع الشعراء إلى نظم شعر يتماشى وهذه الروح، وقد جاءت الموشحات مناسبة لها خاصة من الناحية الإيقاعية وكذا الموضوعية.

في حين نرى أن الفريق الثالث والذي شكله المستشرقون قد انقسم هو الآخر إلى قسمين، فنجد أن فريقا من الباحثين الأسبان اتخذوا من "موضوع اللهجات في الأندلس حجة لتغريب أصل الموشح خاصة بعد اكتشاف بعض الخرجات العجمية في الموشحات، ولا ندري كيف أغفل هؤلاء المستشرقون الخرجات المكتوبة بعامية أهل الأندلس. لقد ذهب هؤلاء الباحثون إلى أن الخرجات العجمية التي جاءت في بعض الموشحات ما هي إلا بقايا أغاني الرومانث الأسبانية"[1] ، فانطلاقا من رأي هذا الفريق نجد أنهم أرجعوا أصل الموشحات في بدايته إلى كونهم تأثروا بالأغاني الإسبانية معتمدين في رأيهم على الخرجات الأعجمية التي استعملها الوشاحون في أشعارهم، إلا أن هذه الخرجات كانت قليلة مقارنة بالخرجات الفصيحة والعامية.

في حين نجد أن هناك من المستشرقين من ربط الموشحات بالشعر العربي القديم، ومن ذلك "المستشرق الإسباني "إيميليو جارثيا جومث" فإنه يرى أن الموشحات تضمنت عناصر عربية أصيلة، وفي بنائها الفني تشابه كبير مع بناء المسمطات والمخمسات ولكنه يعتقد أن في الموشحات عناصر محلية إسبانية تتمثل في الجزء الأخير من الموشحة في الخرجات"[2]، إلا أن الموشحات تختلف عن المسمطات والمخمسات في أنها نظمت خصيصا للغناء والإنشاد، وقد ساعدتها في ذاك الأوزان المستحدثة وكذا المشطورة والمجزوءة التي قلما نجدها في الشعر العربي القديم.

ومن هنا يمكن القول إن الآراء حول أصل الموشحات ونشأتها كانت محط اختلاف وتباين بين النقاد العرب والمستشرقين على حدّ سواء، إلا أن فن الموشحات من الفنون المستحدثة التي ظهرت في بلاد الأندلس في نهايات القرن الثالث على يد مقدم بن معافى

[1]– محمد عباسة، الموشحات والأزجال الأندلسية وأثرها في شعر التروبادور، ص 53.

[2]– محمد زكريا عناني، الموشحات الأندلسية، ص 19.

القبري، وقد اكتملت صورة الموشحات وأخذت من بيئة الأندلس ومجتمعها ولهجاتها ولغاتها ما جعل بعض النقاد يربطون أصولها بالأغاني الإسبانية، وكل هذا لا ينفي وجود الإرهاصات الأولى للموشحات في المشرق العربي والنموذج الذي وصلنا على لسان ابن المعتز دليل على ذلك، إلا أن المشارقة لم يستطيعوا مجاراة الأندلسيين في هذا الفن.

3.1. أجزاء الموشحات:

شكّل البناء الخارجي للموشحات اختلافا كبيرا بين النقاد العرب القدامى والمحدثين؛ حيث نجد أن للجزء الواحد منها العديد من المصطلحات ما جعل من الصعوبة علينا تحديد مصطلح موحد ودقيق لكل جزء، وفي دراستنا سنتبع الاصطلاحات التي وضعها مصطفى الشكعة في كتابه، وحتى نبيّن البنية الشكلية للموشحة بطريقة واضحة سنأخذ جزءا من موشحة أبي الحسن الششتري مع الإشارة لكل جزء من أجزائها.

يقول أبو الحسن الششتري[1]:

نُــورُ الهُــدَى قَــدْ لَاحَ لِــي يَـــــــا عَـــــــاذِلِي

وَتُهْـــتُ فِـــي الأَسْـــرَارِ لَمَّـــــــا لَاحَ لِـــــــي

قَدْ لَاحَ نُور الحَقّ فِي سِرّ الجَلَال

وَأَشْـرِقتْ شَـمْس المَعَـانِي وِالكمَـال

وَدَار كَـأْسُ الأُنْـس مَـا بَـيْن الرّجَـال

وَهَـزَّهمْ هَـزّ القَضِـيب المَائِـل حُبّـا وَشـوْقًا للمَليـكِ العَـادِل

1.3.1. المطلع أو المذهب:

كلاهما اصطلاح يطلق على مطلع الموشحة الذي يتكوّن عادة من شطرين أو أربعة أشطر[2]، وجاء في موشحة الششتري مكونا من أربعة أشطر هي:

---

[1]– أبو الحسن الششتري: الديوان، تح: على سامي النشار، دار المعارف، الإسكندرية، مصر، ط 1، 1960م، ص 227.

[2]– ينظر: مصطفى الشكعة، الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه، ص 376.

نُــورُ الهُــدَى قَــدْ لَاحَ لِــي يَـــــــا عَـــــــاذِلِي

وَتُهْـــتُ فِـــي الأَسْـــرَارِ لَمَّـــــــا لَاحَ لِـــــــي

وقد تتفق قافية الأشطر وقد تختلف من موشحة لأخرى، ونجد من المطالع ما يتكون فقط من شطرين، من ذلك قول الششتري[1]:

قَـدْ ظَهَـرَت فِـي مِرْآتِـي عِنْــدَ رَمْــي للمَنْسَــاتِي

والمطلع في الموشحة ليس من الأجزاء الضرورية فيها، فالموشح الذي يبدأ بمطلع يسمى موشحا تاما، أما الموشح الذي يخلو من المطلع يسمى أقرع.

2.3.1. الدور:

وهو مجموعة الأبيات التي تلي المطلع، وإن كان الموشح أقرع فإن الدور يقع في مستهل الموشح، ويتكون الدور من مجموعة من الأقسمة لا تقل عن ثلاثة ولا مانع من أن تزيد عن ثلاثة بشرط أن تتكرر بنفس العدد في بقية الموشح وأن تكون من وزن المطلع ولكن بقافية مختلفة عن قافيته وتلتزم في أشطر الدور الواحد[2].

ومثال ذلك في موشحة الششتري قوله:

قَدْ لَاحَ نُورُ الحَقّ فِي سِرّ الجَلَال

وَأَشْـرقَتْ شَـمْسُ المَعَـانِي والكَمَـال

وَدَارَ كـأْسُ الأُنْـسِ مَـا بَـيْنَ الّرجَـال

جاء الدور في هذه الموشحة مكونا من ثلاثة أجزاء بقافية موحدة بين أشطره ومختلفة عن قافية المطلع.

---

[1]– الديوان، ص 117.

[2]– ينظر: مصطفى الشكعة، الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه، ص 376.

3.3.1. القفل:

هو ما يلي الدور مباشرة ويسمى أيضا مركزا، وهو شبيه بالمطلع في الموشح التام في جميع النواحي أي أنه شبيهه في القوافي وعدد الأغصان وليست الموشحة مشروطة بعدد ثابت من الأقفال، وإن كانت العادة قد جرت على أن يكون للموشحة خمسة أقفال[1].

والقفل الأول في موشحة الششتري هو:

وَهَـزّهَم هَـزَّ القَضِـيب المَائِـل حُبّـا وَشَـوْقًا للمَلِيـك العَـادِل

نلاحظ أن الششتري في هذا القفل حافظ على نفس قافية المطلع إلا أنه خالفه في عدد الأجزاء، وتعدّ هذه من الانزياحات التي يلجأ إليها الوشاح حتى يكسر رتابة الموشحات ويخالف توقعات المتلقي لها.

4.3.1. البيت:

وهو في الموشحة غيره في القصيدة، فالبيت في القصيدة معروف وأما الموشحة فيتكون البيت من الدور مضافا إليه القفل الذي يليه[2].

والبيت هنا في قول الششتري:

قَدْ لَاحَ نُور الحَقّ فِي سِرّ الجَلَال

وَأَشـرَقَت شَـمْسُ المَعَـانِي وَالكَمَـال

وَدارَ كَـأسُ الأُنْـس مَـا بَـينَ الرّجَـال

وَهَـزّهُم هَـزّ القَضِـيب المَائِـل حُبّـا وَشَـوقًا للمَليـكِ العَـادِل

5.3.1. الغصن:

هو كل شطر من أشطر المطلع أو القفل أو الخرجة وتتساوى الأغصان عددا وترتيبا وقافية في كل الموشحة وقلّما يشذّ الوشاح عن هذه القاعدة، وأقل عدد للأغصان في مطلع

[1]– ينظر المرجع السابق، 377.

[2]– ينظر: مصطفى الشكعة، الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه، ص 377.

أية موشحة –وبالتالي في الأقفال والخرجة– اثنان، وكما سبق القول يجوز أن تتفق قافية الغصنين ويجوز أن تختلف[1].

وفي هذا النموذج نلاحظ أن الششتري قد اعتمد في مطلع موشحته على أربعة أغصان، في حين جاءت الأقفال والخرجة مكونة من غصنين فقط متفقين في القافية والوزن.

6.3.1. السمط:

هو كل شطر من أشطر الدور، وقد يكون السمط مكونا من فقرة واحدة، وقد يتألف من فقرتين[2]، والنموذج الذي أخذناه يتكون من فقرة واحدة.

7.3.1. الخرجة:

هي آخر قفل في الموشحة، وهي قفل بكل شروطه، غير أنها تقع في آخر الموشحة، وهي وما يسبقها من أقفال، تشكل أجزاء أساسية في بناء الموشحة، وبدون الأقفال والخرجة لا يمكن تسمية المنظومة موشحا[3].

والخرجة عند الأندلسيين ثلاثة أنواع هي[4]:

- الخرجة المعربة: وهي التي جاءت بلغة عربية فصيحة.
- الخرجة العامية: هي التي جاءت بلهجة عربية محلية.
- الخرجة الأعجمية: هي التي جاءت بلغة رومانثية. على أن وشاحي المشرق فيما بعد استعملوا في الخرجة لغات أخرى كالفارسية والتركية.

وتعدّ الخرجة أهم جزء في بناء الموشحات فهي "الأساس الذي يبنى عليه الموشح لأنها هي التي يبتدئ بها الوشاح عند بناء الموشح"[5]، إضافة إلى هذا فالخرجة في الموشح هي

---

[1]– ينظر: المرجع السابق، ص 377.

[2]– ينظر: مصطفى الشكعة، الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه، ص 377.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص 378.

[4]– ينظر: محمد رضوان الداية، في الأدب الأندلسي، ص 188.

[5]– يونس شديفات، الموشحات الأندلسية، المصطلح والوزن والتأثير، دار جرسر للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 1429هـ/2008م، ص 27.

الجزء الوحيد الذي يجوز للوشاح أن يدخل فيها ألفاظا ملحونة، عكس أجزاء الموشح الأخرى التي يجب أن تكون بلغة فصيحة.

2. **الأزجال:**

تعدّ الأزجال من الفنون الشعرية الشعبية التي لقيت رواجا كبيرا في الوسط الأدبي في الأندلس بوصفها صوت الشعب والممثل الأول لأفكاره وانشغالاته، وقد ساعدها في ذلك اللغة الملحونة واللهجات العامية التي كانت تنظم بها، ما قربها من فكر العامة وسهل استيعابهم لها وسهل حفظها وتناقلها بين العامة.

1.1. تعريف الزجل:

يعرف الزجل في اللغة بأنه: "اللعب والجلبة ورفع الصوت، وخص به التطريب"[1]، كما يقال أيضا: "زجِل زَجَلا طرَّب وتغنّى ورفع صوته وأجلب، وزجل الجن عزيفها، والزُّجلة جمع زُجَل: الجماعة من الناس، والزَّجلة جمع زَجلات: صوت الناس وضجيجهم"[2].

فالزجل في اللغة مرتبط بالصوت المرتفع والغناء والتطريب ومن هنا جاء أصل التسمية؛ لأن الزجل من الفنون الشعرية الغنائية التي تُلقى في الأسواق وسط جمع من الناس، مع التزام الغناء والطرب فيها لأن مقاطعه وأوزانه لا تستقيم إلا بالغناء.

أما في الاصطلاح فيعرف الزجل على أنه "ضرب من ضروب النظم يختلف عن الموشح من حيث الإعراب والقافية كما يختلف عن الموشح من حيث الإعراب، ولا يختلف عنه من جانب القافية إلا نادرا. يعدّ الزجل بهذه الصورة موشحا ملحونا إلا أنه ليس من الشعر الملحون"[3]، فتعريف الزجل عند النقاد دائما ما يقرن بالموشح لارتباط هذين الفنين ببعضهما زمنيا وموضوعيا وشكليا، فالزجل إذا هو من الفنون التي تختلف عن القصيدة والموشح في الإعراب؛ لأنه يكتب بلغة ملحونة بعيدة عن الإعراب ولهذا سمي بـ "شعر

[1]– ابن منظور، لسان العرب، ص 1814.

[2]– لويس معلوف، المنجد في اللغة العربية، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط 33، 1992م، ص 294.

[3]– محمد عباسة، الموشحات والأزجال الأندلسية وأثرها في شعر التروبادور، ص 105، 106.

العامة"، ورغم لغة الزجل الملحونة إلا أنه ليس من الشعر الملحون لأن اللغة التي ينظم بها تكون مهذبة وقريبة من الفصحى في أغلبها، أما من الناحية الشكلية والعروضية فنجد أن الأزجال تتفق مع الموشحات في هذا الجانب من التجديد.

وقد قدّم ابراهيم أنيس تعريفا شاملا لفن الزجل فيقول: "شعر نظم بلغة العامة ولهجة كلامهم، لا يراعى فيه قواعد الإعراب، ولا الصيغ الصحيحة للكلمات، بل ينظمونه من الكلام الدارج وألفاظ الكلام العادي الذي يدور بينهم في الحديث، على نحو ما هو شائع حتى الآن في العربية. وقد نظمت الأزجال من البحور القديمة، ومن أوزان جديدة مشتقة من الأوزان القديمة. وتشترك معها في الروح الموسيقي العام الذي ينتظم كل كلام منظوم في اللغة العربية"[1]، من خلال هذا التعريف نجد أن أهم سمة في نظم الزجل هي العدول عن اللغة المعربة الفصحى والاعتماد على اللهجات الشائعة عند العامة، كما ركز ابراهيم أنيس على أهم مسألة شغلت بال النقاد والدارسين المحدثين وهي موسيقى الأزجال؛ فقد اختلفت الآراء حولها لعدم قدرتهم على ضبط الأوزان المحددة للأزجال بسبب اللهجة العامية المستعملة فيها، في حين يرى البعض أن عروض الأزجال تابع للبحور الخليلية مع وجود بعض التجديد فيها من خلال اشتقاق أوزان جديدة تابعة للعروض الخليلي حتى تتناسب مع روح الغناء والتلحين.

2.2. نشأة الزجل:

اختلفت آراء الباحثين حول نشأة الزجل ومخترعه الأول إلا أن أغلب التوجهات أكدت أن الزجل هو فن أندلسي مستحدث ظهر في أواخر القرن الرابع الهجري، وقد قيل "إن مخترعه ابن غرلة استخرجه من الموشح، لأن الموشح، مطالع وأغصان، وخرجات وكذلك الزجل، والفرق بينهما الإعراب في الموشح واللحن في الزجل، وقيل يخلف بن راشد وكان هو إمام الزجل قبل ابن قزمان، وقد كان ينظم الزجل الرقيق ومازال الناس إليه، وصار هو

[1]– ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط 2، 1952م، ص 231.

الإمام... فلما ظهر أبو بكر بن قزمان ونظم السهل الرقيق مال الناس إليه وصار هو الإمام بعده"[1]، كما قيل أيضا أن مخترعه هو مُدْغَلِّيس والصحيح أنه ليس بمخترعه لأن في ديوانه زجلا مديحا يذكر فيه أنه عارض فيه ابن قزمان، وهذا ما يدل على أنه إما معاصر لابن قزمان أو متأخر عنه[2].

فعدم تحديد المخترع الأول لفن الزجل وتباين الآراء فيه راجع إلى عدم تحديد العصر المضبوط الذي ظهر فيه، إلا أن الزجل في الأندلس ارتبط بابن قزمان لأنه منحه الصورة النهائية التي هو عليها الآن.

لم يكن مخترع الزجل فقط هو محط الاختلاف بين الدارسين بل نجد أيضا أن أصل الزجل وتطوره طاله هذا التباين في الآراء، فيرى مصطفى الشكعة أن الزجل يمثل المرحلة الثالثة من تطور الشعر في الأندلس، لأنه "ظهر متأخرا بعض الوقت عن التوشيح لأنه يشكل المرحلة الثالثة لتحول الشعر في الأندلس، المرحلة الأولى هي مرحلة الفصيح الذي استمر وسوف يظل كذلك... والمرحلة الثانية مرحلة إدخال العامية إلى الشعر مع تحوير في بناء القصيدة وتعدد الأوزان والقوافي، وهي مرحلة الموشحات، والمرحلة الثالثة هي مرحلة قول منظومات عامية تلتقي مع رغبات العامة ومن لا يجيدون العربية من أبناء البلاد وملوك البربر عرفت بالزجل"[3].

وارتباط الزجل بالموشح هو أمر طبيعي ومنطقي ذلك أن الموشحات "احتضنت بعض العبارات العامية أو الأعجمية في خرجتها وأحيانا في كيانها وبنائها، إنما كانت تشكل الحلقة الوسطى بين الشعر الفصيح والشعر العامي الذي اصطلح على تسمية الزجل"[4]، فهذه

---

[1]– ابن حجة الحموي، بلوغ الأمل في فن الزجل، تح: رضا محسن القريشي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، سوريا، د ط، 1974م، ص 52.

[2]– ينظر: صفي الدين الحلي، العاطل الحالي والمرخص الغالي، تح: حسين نصار، مطبعة دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، مصر، ط 2، 1424هـ/2003م، ص 13.

[3]– مصطفى الشكعة، الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه، ص 448.

[4]– المرجع نفسه، ص 447.

الوسطية التي اتخذها فن التوشيح هو ما جعل من الدارسين يرون أن الخرجات العامية التي وردت في الموشحات فتحت الباب أمام هذا النوع من الشعر الملحون.

وقد أكدّ "ابن خلدون" في مقدمته هذا الربط بين الموشح والزجل، فمع انتشار فن الموشحات في الأندلس "نسجت العامة من أهل الأمصار على منواله، ونظموا في طريقته بلغتهم الحضرية من غير أن يلتزموا فيه إعرابا واستحدثوا فنا سموه الزجل والتزموا النظم فيه على مناحيهم لهذا العهد، فجاءوا فيه بالغرائب واتسع فيه للبلاغة بحسب لغتهم المستعجمة"[1]، وهذا ما يفسر ارتباط الموشحات بالأزجال من ناحية الشكل والموضوعات.

كما مرّ تطور الزجل بمجموعة من المراحل فكان "في بدايته أغنية شعبية لم تبدأ إلا حين تم ازدواج اللغة العربية في الأندلس لانقسامها بين لهجة دارجة وأخرى مكتوبة. وقد بدأ هذا الازدواج في المدن الكبيرة، ولا أظنه تعدى نهاية القرن الثالث وبداية القرن الرابع، ثم تجاوز هذا الازدواج مجال المدن إلى البادية حتى لنرى أن هناك–في دور متأخر– أزجالا يتغنى بها البداة أنفسهم"[2]، وقد جاء هذا الربط بين الأغنية الشعبية والأزجال لأن كلا منهما كان يغنى في الأسواق بلغة عامية ملحونة.

في حين يرى "صفي الدين الحلي" أن "أول ما نظموا الأزجال جعلوها قصائد مقصدة أبياتا مجردة [في أبحر] عروض العرب، بقافية واحدة، كالقريض لا يغايره بغير اللحن واللفظ العامي وسموها القصائد الزجلية"[3]، وقد سميت هذه المرحلة بالزجل المعرب والذي حاول فيه الزجالون مجاراة الوشاحين ونهج طريقهم، إلا أن الزجالين المتقدمين وعلى رأسهم ابن قزمان قد عاب عليهم هذه الطريقة.

---

[1]– ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، تح: عبد الله محمد الدرويش، دمشق، سوريا، ط 1، 1425هـ/2004م، ج 2، ص 433.

[2]– إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين، دار الشروق، عمان، الأردن، ط 1، 1997م، ص 206.

[3]– صفي الدين الحلي، العاطل الحالي والمرخص الغالي، ص 14.

3.2. أجزاء الزجل:

يتشابه الزجل مع الموشح في البناء وقد لخص مصطفى الشكعة أجزاء الزجل وبنيته الشكلية فيرى أن الزجل يتكون من[1]:

المطلع: هو القفل الذي تستفتح به القصيدة الزجلية ويسمى حينئذ زجلا تاما، أما إذا لم يبدأ الزجل بالمطلع سمي أقرع، وعادة ما يتكوّن من أربعة أغصان.

الدور: هي الأبيات التي تلي المطلع ولكل دور منها قافيته الخاصة به، ويتكون الدور عادة من ثلاث قسيمات، تكون أحيانا قسيمات بسيطة، وأحيانا قسيمات مركبة، وفي هذه الحالة الأخيرة يكون الدور مكونا من ستة أسماط، ووحدة القافية أمر أساسي في الدور إن كان بسيطا، وفي أعجاز المصراعات إذا كان مركبا.

القفل: كل دور ينتهي بقفل يكون مكونا من غصنين اثنين وتكون قافية القفل متحدة مع قافية المطلع.

الخرجة: هي القفل الذي تنتهي به القصيدة الزجلية وتكون في الغالب متفقة مع المطلع في عدد الأغصان والقافية.

وتطابق بنية الزجل لبنية الموشح ما هو إلا تأكيد على أنه امتداد للموشحات ونشأ متأثرا بها، وهذا ما يجعل الدراسات في هذا المجال تتحدث عن التقاطعات الكبرى بين هذين الفنين، وهناك من يرى أن الفرق الوحيد بينهما هو أن الموشح شعر فصيح يخضع لقواعد اللغة والزجل شعر ملحون لا يهتم بالضوابط اللغوية الصحيحة.

3. الموشحات والأزجال الصوفية:

ظهرت الموشحات والأزجال استجابة للظروف الاجتماعية والثقافية التي كانت تعيشها الأندلس آنذاك، فانتشار مجالس اللهو والغناء في البيئة الأندلسية أدى إلى ابتكار أنواع

[1]– ينظر: مصطفى الشكعة، الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه، ص 462.

شعرية غنائية تتناسب وهذا الجو، فجاءت الموشحات والأزجال على مقاس ما كان يطمح الأندلسيون لأنها بنيتها وأوزانها ساعدت في سهولة تلحينها وغنائها في مجالسهم.

وبما أن مجال الموشحات والأزجال هو الطرب والغناء فقد كانت الأغراض الدنيوية مثل الغزل والخمريات والمديح هي الأنسب في النظم، لتناسب الألفاظ والمعاني والأوصاف مع ما يكون في مجالسهم، إلا أن الأندلسيين حاولوا تطويع الموشحات والأزجال لأغراض أخرى بعيدة عما كانت معروفة به.

ومع انتشار اللهو والغناء وسط البيئة الأندلسية ظهرت في مقابله تيارات مناهضة لهذا المجون المنتشر ومن ذلك تيار الزهد والتصوف، فلجأ بعض الشعراء الأندلسيين لكتابة موشحاتهم في مواضيع متعلقة بالزهد وتطهير النفس وإظهار الندم على كل فعل لا يرضي الله حتى يعارضوا بها تلك الأغراض الدنيوية، وقد تحدث "ابن سناء الملك" عن هذا النوع من الموشحات في قوله: "... وما كان منها من الزهد يقال له المكفر، والرسم في المكفر خاصة أن لا يعمل إلا على وزن موشح معروف وقوافي وأقفال ويختم بخرجة ذلك الموشح ليدل أنه مكفره ومستقيل ربه عن شاعره ومستغفره"[1]، ومن أشهر الوشاحين في هذا الغرض نجد ابن الصباغ الذي جعل من موشحاته مكانا رحبا للحديث عن الزهد.

لم يلق غرض الزهد رواجا كبيرا في الأوساط الشعرية عند الوشاحين الأندلسيين عكس التصوف الذي لقي انتشارا واسعا عند الوشاحين؛ وقد مثّل التصوف "الاتجاه الآخر حتى يحدث نوعا من التوازن في مسلك الحياة العامة، ومادام هناك إسراف في الملّاذ وغلو في الإقبال على الشهوات لا يكون غريبا أن يوجد بين الناس من يجانب الملاّذ ويخاصم الشهوات ويبتعد عن الدنيا ويقترب إل الآخرة، ابتعاد الطرف الآخر عن الآخرة وإقباله على الدنيا"[2]، فقد حاول الوشاحون النظم في هذا الغرض فنقلوا من خلاله توجهاتهم وآرائهم الصوفية بطريقة بسيطة لإقناع الناس لاتباع طريق الحق.

[1]– ابن سناء الملك، دار الطراز في عمل الموشحات، ص 38.

[2]– مصطفى الشكعة، الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه، ص 440.

وقد "كان التصوف ميدانا جديدا طرقته الموشحات لأول مرة في عصر الموحدين وقد توفر على النظم فيه اثنان من كبار المتصوفة هما؛ ابن عربي والششتري، وقد نجح كلاهما في تطويع هذا الفن الجديد لحمل أدق النظريات والآراء الصوفية والتعبير عن مجاهدات الصوفية وأشواقهم تعبيرا صادقا يذوب دقة وشفافية"[1]، وقد نجح كل من ابن عربي والششتري في تطويع هذا الفن الغنائي ليحمل أهم النظريات والتوجهات الصوفية، فقد حاول كل منها شرح رؤاه وتجاربه الروحية في موشحاتهم، وقد تميزت الموشحات الصوفية عند الششتري بالسهولة والبعد عن التعقيد والغموض عكس موشحات ابن عربي.

أما الأزجال فقد كانت شعر العامة الذي يمثل صورة الشعب وصوته وقد عمد الزجالون الأندلسيون إلى نظمها بلهجة عامية وإلقائها في الأسواق، وقد كتبت الأزجال في أغراض شعرية متعددة حال الموشحات؛ فقد بدأت بالغزل ووصف مجالس الخمرة واللهو والمديح وما لبثت أن توسعت دائرته لتشمل الأغراض الدينية كالزهد والتصوف.

وقد "غزا الزجل ميدان التصوف لأول مرة في عصر الموحدين، اقترن اسم الششتري بالزجل الصوفي، فكان كما يقول ماسينيون الناقل الحقيقي للزجل من الموضوعات الدنيوية الحسية كالعشق الحسي، والغزل في الصبيان إلى جو سامٍ، هو تمجيد الله والهيام في حبّه"[2]، وبهذا يكون الششتري هو الرائد الأول لإدخال التصوف لفن الزجل ونقل التجارب الروحية المختلفة في تجربته الصوفية بطريقة بسيطة حتى يستوعبها العامة.

وقد حاول الششتري من خلال أزجاله الصوفية نقل أفكاره وآرائه والتعبير "عن أعمق المعاني الصوفية وصوّر فيه مراحل تطوره الروحي، ونزل به إلى العامة في الأسواق

[1]– فوزي عيسى، الموشحات والأزجال الأندلسية، ص 91.

[2]– فوزي سعد عيسى، الموشحات والأزجال الأندلسية في عصر الموحدين، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، د ط، د ت، ص 168.

والطرقات، فتداولوه فيما بينهم وأنشدوه في حلقاتهم"[1]، ولا تزال أزجاله حتى الآن تنشد في المجالس خاصة في دول المغرب العربي.

وبهذا كانت الموشحات والأزجال الصوفية مجالا رحبا لنقل الأفكار والرؤى الصوفية عند الشعراء المتصوفة، وقد كان الششتري أحد أهم هؤلاء والرائد في هذا المجال حيث جعل من موشحاته وأزجاله ميدانا قادرا على إقناع الناس بهذا التوجه من خلال شرح مذهبه في التصوف بطريقة مخالفة عن سابقيه؛ فنجده اعتمد في أشعاره على نقل تجاربه الروحية بطريقة بسيطة ولغة واضحة بعيدة عن الغموض الذي اتسم به الشعر الصوفي، خاصة وأن الششتري كان ينظم أشعاره ويلقيها في الأسواق على مسامع الناس.

[1]– المرجع السابق، ص 168.

الفصل الأوّل

شعرية اللغة في موشحات وأزجال الششتري

- تمهيد

أولا: شعرية الانزياح

ثانيا: شعرية التناص

ثالثا: شعرية الجملة

تمهيد:

تعد اللغة الشعرية لغة خاصة تميز النص الشعري عن نظيره النثري، هذا ما جعلها تحظى بعناية فائقة من قبل النقاد العرب القدامى والمحدثين على حد سواء، فقد أولاها النقاد القدامى اهتماما خاصا من خلال جعلها أساسا للمفاضلة بين الشعراء وربطوا بينها وبين القيم الجمالية في النص الإبداعي فوجدوا أن التوظيف الصحيح للغة في النص دلالة على جماليته وعلى تميز وقدرة مبدعه.

وقد استمر هذا التعظيم من شأن اللغة الشعرية حتى العصر الحديث، فحاول ناقدوه وضع ضوابط وأسس من شأنها أن تحقق شعرية النص وبالتالي جماليته، فوجدوا أن ظاهرة الانزياح من أهم الظواهر اللغوية التي تسمو بالنص الإبداعي وتزيد من جودته، وذلك من خلال الخروج باللغة عن الاستعمال المعروف وكسر القواعد المألوفة فيها حتى يتميز النص بأسلوب خاص ومتفرد بيّن لنا قدرة الشاعر اللغوية.

ويعدّ التناص هو الآخر من الأساليب اللغوية التي يستعملها المبدع ليبين للمتلقي سعة ثقافته، من خلال توظيف موروثاته الثقافية والدينية والتاريخية توظيفا يتماشى مع موضوع قصيدته، مع تحميلها دلالات إيحائية من شأنها أن تعزز القيمة الدلالية لنصه الإبداعي فيحقق بذلك جماليته، كما أن للغة الشعرية طاقة إيحائية تكمن في الاستعمال البلاغي لمختلف الأساليب اللغوية التي يحملها الشاعر دلالات كثيرة لها التأثير الكبير في جمالية النص وذهنية المتلقي على حدّ سواء.

وقد حاول الششتري من خلال موشحاته وأزجاله توظيف مختلف الأساليب والظواهر اللغوية التي ساهمت في تحميل اللغة وشحنها بشحنات فكرية وعاطفية لها القدرة الكافية في تحقيق جمالية النص والتأثير على المتلقي.

أولا: شعرية الانزياح:

يعدّ الانزياح من الظواهر المميزة للغة الشعرية التي تخرج بها عن نطاق لغة التواصل العادية، بوصفها لغة بلاغية تسعى لخلق وظائف جمالية من خلال بناها الإسنادية والتركيبية والدلالية، فهو يمثل أحد أهم الوسائل التي يلجأ إليها الشاعر من أجل بلوغ لغته الشعرية مستوى الجمالية الفنية، ونظرا لهذا الدور البارز حظي باهتمام النقاد واللغوين لما له من صلة في تحقيق الشعرية بما يحمله من إمكانات جمالية وإيحائية ودلالية ترقى بالنص الإبداعي لمرتبة سامية، كما أنه يكشف قدرة الشاعر اللغوية ومدى تمكنه منها.

يُعرّف الانزياح في اللغة بأنه من "زاح الشيء يزيحه زَيحا وزُيوحا وزِيوحا وزَيَحانا، وانزاح ذهب وتباعد، وأزحته، وأزاحه غيره"[1]، فالتعريف اللغوي للمصطلح يحمل معنى الذهاب والابتعاد، أما في الاصطلاح فهو يعني "انحراف الكلام عن نسقه المألوف، وهو حدث لغوي يظهر في تشكيل الكلام وصياغته، ويمكن بواسطته التعرف إلى طبيعة الأسلوب الأدبي، بل ويمكن عدّ الانزياح هو الأسلوب الأدبي ذاته"[2]، فالانزياح إذا هو خروج المبدع عن الاستعمالات المعروفة للغة من ناحية الصياغة والتراكيب والدلالات من أجل بناء أسلوب جمالي يختلف عن الأسلوب العادي، وهذا ما يجعل منه ظاهرة تهدم القاعدة اللغوية وتولد مكانها الشعرية والجمالية.

وهذا ما جعل من الانزياح أهم الظواهر اللغوية والأسلوبية التي عُنيت بالدراسة والتحليل من قبل النقاد العرب والغربيين، فنجد أن النقاد العرب القدامى واللغوين قد تحدثوا عن قضية خروج الشاعر باللغة عن نطاقها المعروف وكسر القاعدة المألوفة في الاستعمال، وقد ظهر ذلك جليا في مؤلفاتهم التي تحدثت عن هذه الأساليب في استخدام اللغة، ويعد مصطلحي

[1]– ابن منظور، لسان العرب، ص 1897.

[2]– نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 198.

"التوسع أو الاتساع"[1] من أكثرها استعمالا في مصنفاتهم، "ومن أهم الأسماء الأخرى التي أطلقت على مثل هذا الإجراء في استخدام اللغة عند القدماء اسم "العدول"، فقد جاءت هذه الكلمة على صيغة الفعل وعلى صيغة الاسم لتشير إلى الخروج عما هو حقيقي ومألوف وعادي"[2]، وتعد هذه التسميات جذورا لمصطلح الانزياح الذي ظهر في الدراسات الحديثة، وهذه الإشارات الموجودة في النقد العربي القديم تدل على النظرة المتفطنة للنقاد واللغويين القدامى الذين تنبهوا لمثل هذه الظاهرة أثناء طرحهم للقضايا النقدية والبلاغية للغة الشعرية.

أما عند الغرب فقد ظهر اهتمامهم بظاهرة الانزياح بشكل واضح في كتبهم النقدية، وأكبر دليل على ذلك على هذا هو تعدد المصطلحات التي وُضعت لهذه الظاهرة عند كل ناقد وفي بعض الأحيان تعدد المصطلح عند الناقد الواحد، فنجد أن "فاليدي" اصطلح عليها "الانزياح والتجاوز"، أما "سيتزر" ذهب لمصطلح "الانحراف"، و "الاختلال" عند "والاك وفاران"، و "الإطاحة" عند "باتيار"، و"المخالفة" عند "تيري"، و "الشناعة" عند "بارت"، و"الانتهاك" عند "كوهن"، و "خرق السنن و اللحن" عند "تودوروف"، و "العصيان" عند "أراقون"، و "التحريف" عند جماعة مو[3]، وهذا التعدد في التسمية يدل على اضطراب المصطلح وعدم اختيار التسمية المناسبة بدقة ما جعله يتأرجح بين العديد من التسميات، والملاحظ أن بعض هذه الاصطلاحات يخرج بنا من النطاق النقدي إلى نطاق القيم الأخلاقية فتبتعد بذلك من المفهوم الأساسي للمصطلح من ذلك مصطلحي الشناعة والانتهاك وغيرهما.

وقد انتقلت فوضى المصطلح إلى الدراسات العربية النقدية التي حاولت هي الأخرى ضبط مصطلح لهذه الظاهرة اللغوية، فنجد أن عبد السلام المسدي يرى بأنه يمكن أن

---

[1]- ينظر: موسى ربابعة، الانحراف مصطلحا نقديا، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، مج 10، ع 4، الأردن، 1995م، ص 146.

[2]- المرجع نفسه، ص 167.

[3]- ينظر: عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، ط 3، د ت، ص 100، 101.

نصطلح على الانزياح "بعبارة التجاوز، أو أن نحيي له لفظة عربية استعملها البلاغيون في سياق محدد، وهي عبارة "العدول" عن طريقة التوليد المعنوي"[1]، فالانزياح من المصطلحات التي عسر ترجمتها ترجمة دقيقة ما أدى إلى ظهور العديد من المصطلحات داخل حقل مفاهيمي واحد، والملاحظ أن المصطلحات المستعملة في النقد العربي متقاربة وتصب في تعريف واحد وهو الخروج عن المألوف المستعمل لدى الجميع إلى أسلوب مخالف يحقق جمالية اللغة الشعرية ويميزها عن غيرها.

هذا ما جعل من الانزياح وجهة للشعراء في نظمهم للخروج من نطاق اللغة المعروفة التي أضحت مألوفة عند المتلقين إلى لغة أكثر تفردا ولفتا للانتباه، ونخص بالذكر الشعراء الصوفيين باعتبارهم يتخذون نمطا مختلفا من التواصل يختلف في كل جوانبه عن الخطابات الأدبية عامة، فهو خطاب ينتج من ذات عارفة وعاشقة، مواضيعه مختلفة بين المعرفة وتصفية الباطن والتحلي بالفضائل وترك الدنيا وملذاتها، وهذا ما جعل الشاعر الصوفي يتجه إلى ابتكار لغة تكون قادرة على حمل دلالات الخطاب وتوجيهها إلى المستقبل بصور متكاملة تحمل في طياتها كافة المشاعر والأحاسيس الموجودة في باطن العابد.

يعد الششتري أحد هؤلاء الشعراء المتصوفة الذين حاولوا وضع لغة تستطيع نقل المدلولات الصوفية للقارئ وتحقيق استيعابه لها مرتكزا في ذلك على الذوق ومعتمدا على قرينة السياق، فلجأ إلى استعمال ظاهرة الانزياح التي تعد حقلا مناسبا لهذا النوع من الشعر، فالمتصفح لموشحات الششتري وأزجاله يجد أنه عمد إلى توظيف الانزياح اللغوي أثناء نظمه، ومن أهم الانزياحات الموجودة عند أبي الحسن نجد:

1. الانزياح الدلالي:

يعتبر الانزياح انحرافا عن المعايير التي تميز اللغة الشعرية عن غيرها وتمنحها الخصوصية والتفرد، ومن أهم أنواع الانزياحات المستعملة في الشعر العربي نجد الانزياح

[1]– المرجع السابق، ص 162، 163.

الدلالي الذي وجد فيه المتصوفة خاصة ضالتهم لأنه يحقق تغييرا دلاليا قادرا على نقل ذهن المتلقي إلى الغوص في مسايرة النص وفهم بنيته، ومن ذلك الرمز الذي يشكل أهم مجال في الازياح الدلالي باعتبار أنه يجعل من اللغة مجالا واسعا؛ بحيث يحمل الدال الواحد دلالات مختلفة قد تكون مترابطة وقد تكون متباينة تماما.

يحمل مصطلح الرمز معنًى متقاربا بين اللغة والاصطلاح، فيُعرّف في اللغة على أنه "تصويت خفي باللسان كالهمس، ويكون تحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة بصوت، إنما هو إشارة بالشفتين... والرمز في اللغة كل ما أشرت إليه مما يبان بلفظ، بأي شيء أشرت إليه بيد أو بعين"[1].

ومن ذلك قوله تعالى: ﴿أَلاَّ تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلاَثَةَ أَيَّامٍ إِلاَّ رَمْزًا﴾[2]، فالرمز في اللغة إذا الكلام من غير تصويت مسموع ويحمل معنى الإشارة ولا يهم بأي وسيلة كانت سواء اليد أو العين أو غيرهما، ولا يبتعد تعريف الرمز في الاصطلاح عن التعريف اللغوي فيعرّفه ابن عربي بأنه "الكلام الذي يُعطى ظاهره ما لم يقصده قائله"[3]، فالرمز إذا ما خفي من الكلام بلفظ آخر لا يتصل معه مباشرة وإنما يكون بمثابة إشارة أو إيحاء يدل عليه.

والرمز الشعري من أبرز الطرق الفنية التي تبيّن قدرة الشاعر في التقاط الدلالات وربطها بمدلولات معينة وذلك بنقلها من الوضع المادي وتوظيفها بطريقة رمزية خاصة؛ فالشاعر يستمد مدلولاته من العالم الخارجي ويجعلها رموزا خاصة به في مجال إبداعه وهذا ما يجعل من النص مزيجا بين الواقع والخيال الشعري بخلق صور إبداعية نشأت من الواقع واحتضنها الشعر فاكتسب منها وأكسبها.

---

[1]– ابن منظور، لسان العرب، ص 1727، مادة [ر م ز].

[2]– سورة آل عمران، الآية 41.

[3]– محي الدين بن عربي، الفتوحات المكية، تح: عثمان يحيي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 2، 1405هـ/1985م،، ج 3 ص 120.

أما عند الشاعر الصوفي فنجد فرقا بينه وبين الشاعر العادي، ذلك أن هذا الأخير يحاول خلال تجربته الشعرية، محاكاة العالم الخارجي والتأثر به، في حين نجد أن الشاعر الصوفي يذهب إلى إخراج ذلك الإحساس العميق الموجود في نفسه، والذي يشعره بأنه غريب عن هذا العالم المادي الزائل، فيتوجه إلى عالم روحي خاص يجد فيه ضالته وهو طريق الحق والمعرفة، وهذا ما جعله يتجه إلى تصوير الشعور اللامحسوس بكل ما هو محسوس لعدم وجود لغة خاصة وكافية لتحمل كل المشاعر والأحاسيس التي تجتاحه في عالمه، فالرمز يحتل "مكانة خاصة في الخطاب الصوفي فهو من الأسس الجمالية في الأدب الصوفي وتكمن أهميته التعبيرية والتصويرية في أنه رمز فني يروم التعبير عن ذات الصوفي وتصوير أحاسيسه ورؤاه، وأشكال تفاعله مع الوجود والحياة من حوله، فهو المعبر عن خفايا التجربة الصوفية"[1]، فيكون الرمز عند الشاعر الصوفي بمثابة لغة خاصة قادرة على عكس حقيقة التجربة الصوفية وخصوصيتها.

والملاحظ أثناء قراءة موشحات الششتري وأزجاله، أنه لجأ لتوظيف الرمز بشكل مكثف في شعره ويعود هذا لعمق التجربة الصوفية التي يعيشها الشاعر، فنجد أنه وظّف "عددا وافرا من الألفاظ التي أفرغها من دلالتها الأصلية وشحنها بدلالات جديدة، فأصبحت رموزا دالة عنده على تجليات تجربته الصوفية"[2]، فقد استعار من شعراء الغزل وشعراء الخمريات ألفاظهم وأساليبهم وجعل منها مجالا ينهل منه ما يخدم موضوعاته وتوجهاته، وبهذا يكون الششتري قد وضع لنفسه لغة خاصة تستوعب دلالات تجربته، وتقدر على تصويرها تصويرا يفتح للقارئ مجالا لتأويلها.

[1]– آية عاشوري، الانزياح الدلالي في الخطاب الصوفي، مجلة مقاليد، ع 11، ديسمبر 2016م، ص 26.

[2]– كروم بومدين، أبو الحسن الششتري الصوفي الجوال، حياته وشعره، دار التوفيقية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 1، 1432هـ/2011م، ص 197.

1.1 رمز الخمرة:

استعمل الشعراء المتصوفة في البداية ألفاظا تدل على الخمرة مثل السكر والصحو والكأس، وابتعدوا عن ذكرها بلفظها الصريح وكان هذا للابتعاد لما تحمله اللفظة من انتهاك للحرمة الدينية، فحاول الشعراء تفسير هذه اللفظة في مذهبهم بأنها "العلم والمعرفة المؤثران في ذائقهما، وهي الحب أيضا"[1]، وبعد أن ألِف الناس المعنى الصوفي للمصطلح أصبح المتصوفة يستعملونها بلفظها الصريح وجعلوا منها أهم رموزهم.

يعدّ رمز الخمرة من أكثر الرموز استعمالا عند الشعراء الصوفيين بوصفها رمزا يحيل إلى "حالتي الحضور والغياب فهم في الحالة الأولى يحسون بأنهم في الحضرة ينعمون بأفضاله وكرامته، وفي الحالة الثانية يشتد بهم الوجد فيغيبون عن ذواتهم حتى الفناء. وعليه للخمر وضع متميز في تراث الصوفية إذ كانت لديهم رمزا من رموز الوجد الصوفي"[2]، وقد توجهوا نحو توظيف الخمرة الروحية لأنها مشابهة للخمرة الحسية، فالخمر عبارة عن شراب مسكر ومخدر للوعي يهيج النفس ويبعث فيها إحساسا بالنشوة، والحال نفسه في الخمرة الروحية فالعارف اختار هذا الرمز للتعبير عن ترك الوعي وغياب الذات والتوجه إلى الوجد والمحبة الإلهية.

استعمل الششتري رمز الخمرة في موشحاته للدلالة على حالة الوجد والانفصال عن العالم الخارجي والتغيب عنه في وجود الحضرة الإلهية، فيقول[3]:

زَارنِـي حُبّـي وَطَابَـت أَوْقَـاتِي وَسَـــمعَ لِـــي الحَبِيـــب

وَعَفَـا عَـنْ جمِيـع زَلّاتِـي عَلَـــى غَـــيْظ الرّقِيـــب

---

[1]– وضحى يونس، القضايا النقدية في النثر الصوفي، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، سوريا، د.ط ، 2006م، ص 118.

[2]– قويدر شعوفي، جمالية الرمز والخيال في الشعر الصوفي، دراسة تحليلية مقارنة بين الحلاج وابن عربي، رسالة دكتوراه، جامعة وهران 2، كلية العلوم الاجتماعية، 2018/2017م، ص 192.

[3]– الديوان، ص 89، 90.

زَارَنـــي مُنيتِـــي وَزَالَ البَـــاس وَســـمِع بِالوَصَـــال
وَحضَـرَ حَضْـرتِي وَدَارَ الكَـاس وَبلَغـــتُ الآمَـــال
وَشَـــربنَا وَطابَـــت الأَنفَـــاس مِـــنْ مُـــدَام حَـــلَال
إِمْـلا كَاسِـي فَفِيـهِ مِزاتِـي نشْـــرْبُوا يَـــا لَبِيـــب
وَحبِيبِـي أَنْسَـى وَمَشْـكَاتِي مَعِـــي حَاضِـــر قَرِيـــب
أَيّ مُدَامَة وَأيُّ خَمْرَه وَأَي خَمَّار وَأيّ طَـرَب وَأَيّ غِنَـا
فِـــي رِيَـــاض تَفَتّحَـــتْ أَزْهَـــار وَأَنَـــــارَت لَنَـــــا
وَالطّيُـورُ فِـي مَنَـابِر الأَشْـجَار تَخْتطِـــب بَيْنَنَـــا
وَزُجَاجَـاتِي مَـلَا وَطَاسَـاتي دُون عِنَـــب دُونَ زبِيـــب
يَـا نـدَامِي افْهَمُـوا إِشَـارَاتي إِنّ وَقْتِـــي عَجِيـــب
رَقَّ ذَا الخَمْـر رَاقَ ذَا المَشـرُوب فِـــي مَحَـــل سَـــعِيد
دَعْنِـي نشْرُب وَنَعْشَق المَحْبُوب كُـــلّ يَـــوْم جَدِيـــد

نلاحظ من خلال هذه الموشحة أن الششتري وظّف رمز الخمرة واستحضر كل الصور المرتبطة بالخمر وجلساته، حيث وظّف ألفاظ (الكاس، مدامة، خمرة، خمارة، طرب، غناء، زجاجات، طاسات، عنب، ندامى)، وهي نفس الألفاظ التي يستعملها شعراء الخمريات للتعبير عن الحالة الحسية التي هم بصدد وصفها، والفرق الوحيد أن الشاعر الصوفي يلجأ لهذه الألفاظ الحسيّة للدلالة على الحالة المعنوية والتجربة الصوفية.

وقد وظف الششتري في هذه القطعة الشعرية رمز الخمرة للدلالة على حالة الفناء الصوفي والذي يعني "سقوط الأوصاف المذمومة وبقاء الأوصاف المحمودة والفناء ذهاب الخلق وبقاء الحق"[1]، فالفناء عند الصوفية مرتبط بالبقاء فالأول يتعلق بالخلق والثاني يتعلق بالحق، فالششتري هنا استعمل رمز الخمرة، وما يتعلق بها من مصطلحات للدلالة على شدة محبته وكثرة صبابته حتى فنى في محبوبه وهو حضرة الحق، فغاب عن كل ما يدور حوله

[1]– ابراهيم ابراهيم محمد ياسين، دلالات المصطلح في التصوف الفلسفي، إشارات فلسفية في كلمات صوفية، دار المعارف، القاهرة، مصر، د.ط ، 1999م، ص 65.

في الدنيا ليعيش في نطاق المعشوق وهو الله؛ وهذا الفناء الذي ينقله لنا الشاعر هو فناء روحي تتدخل فيه الروح والقلب لكن الجسم يبقى قائما بما ينبغي عليه في الدنيا.

ويقول الششتري في موشح آخر[1]:

وَطَابَــت الخَلْــوَة عِنْــد الّلقَــا وَدَارَ كــأْسُ الوَصْــلِ مَــا بينَنَــا

فِــي حَضْـرَة القُـدْس لِـذَا مَـوئِلِي

وَسَــيّدِي منَــادِي مَوَاصِــلِي

يمْزِجُــه مِــنْ خَمْــرَه لــلأَوَّل

حَتّــى إِذَا أَسْــكَرَتنِي قَــالَ لِــي اشْـرُب شَـرَاب الأُنْـس مِـنْ قُرْبِنَـا

قُلْـت لَــهُ مَــوْلَاي مَــنْ يَغْتَــدِي

بِهَــذهِ الخَمْــرَة لَــمْ يَهْتَــد

فَقَــالَ لِــي لَا وَالهَــوَى فَابتَــد

يتحدث الشاعر في هذه القطعة عن اللقاء الذي جمعه بمحبوبه ووصاله به وجعل من الخمرة رمزا للتعبير عن شدة الحب الذي يجتاحه وهو في حضرة المحبوب، كما جاء الرمز للدلالة عن غياب ذهن الشاعر ووعيه عن الواقع وحضور روحه وقلبه مع الحضرة الإلهية.

كما استعمل الششتري رمز الخمرة في أزجاله، ومن ذلك قوله[2]:

سَـقَانِي حُبّــي بِكــؤُوس مِـن خَمْـرَة لَـمْ تنْعَصِـر

مِنهَــا شَــرَاب أَهْــل وَكـلُّ شَـيْء فِيهَـا ظَهَـر

شَــرَبْت مِنْهَــا جُرْعَتِــي وَهمْت فِيكَ يَـا ذَا الجَـلَال

وانْجَلَــت لِــي جَلــوَتِي وَلَا رَأَيْــت إِلّا الكَمَــال

وَأَسْــكَرَتْنِي سَــكْرتِي كَمَـا سَـكَر مِنْهَـا الرّجَـال

مدَامَــة تُحيِــي النّفُــوس وَمـنْ شَـرِب مِنْهَـا سَـكَر

قَدْ انجَلَت لِي كَـالعُرُوس وَرَأَيْــتُ شَمْسًــا وَقَمَــر

---

[1]- الديوان، ص 253.

[2]- الديوان، ص 139، 140.

يتحدث الششتري في هذه القطعة الزجلية عن الخمرة التي تذوقها من حبه لخالقه وهي نوع خاص ليست كالخمرة الحسية فقد ركز على هذا من خلال قوله (لم تنعصر) حتى يفرق بينهما وبين الخمرة العادية، وقد جاءت أيضا لترمز لمشاهدة الحضرة الإلهية (وهمت فيك يا ذا الجلال)، أما عن حالة السكر التي يصورها الشاعر فهي "حالة ذاتية عالية يصل إليها الصوفي بعد أن يمر بمقامات الذوق، والشرب... فالسكر غيبة تسببها رغبة عارمة في لقاء الله، ورهبة من هذا اللقاء، وذهول بعد تحققه في إحساس الصوفي"[1].

وقد لجأ الشعراء لاستعمال هذا المصطلح نظرا لغياب الألفاظ المناسبة التي تلائم تعبيراتهم عن مكنون حبهم لخالقهم فاستعانوا بالألفاظ الحسية التي يستوعبها الناس، بوصف الألفاظ المعنوية بعيدة عن إدراك الخلق فقربوا الحقيقة وأعطوها مصطلحات حسية محملة بمعنى معنوي وروحي، فالخمر الحسي يسكر الإنسان ويذهب عقله في حين أن العارف ما يسكره هو شيء معنوي بعيد عن الإدراك وهو الإقبال على حضرة الرحمن وإدراك نور جماله ورحيق وصاله.

وفي نفس السياق يقول الششتري[2]:

وَفِـي مِحْرَابِـي إِبْرِيـق فِيـهِ خَمْـرَة مَعْنَويّـا

وَجَعَلَـت السُّـكْر دَأْبِـي وَهَوَيـتُ العِشْـق غَيّـا

مَـنْ يَكُـن مِثْلِـي محَقَّـق ، وَيَـرَى جَمْـع الشّـهُود

يَنْظُر الكَاسَات وَالأَدْنَـان ، والشَّـرَاب وَالكُـلّ وَاحِـد

حاول الششتري في هذا المقطع الشعري الحديث عن الخمرة المعنوية وعن حالة السكر للدلالة عن شدة الحب والصبابة التي تجتاح روحه، ووصف حالة الغياب عن الواقع والوعي، وجعل من قلبه دليلا له لرؤية طريق الحق وتجلي النور الإلهي.

[1]– وضحى يونس، القضايا النقدية في النثر الصوفي، ص 118، 119.

[2]– الديوان، ص 314.

مما سبق نجد أن الششتري حمّل رمز الخمرة في موشحاته وأزجاله نفس الدلالات التي استعملها الشعراء الصوفيون من قبل؛ فهي رمز مرتبط بالحب والمعرفة الإلهية التي لا يصل إليها إلا سالك هذه الطريق، وقد كان لتوظيف هذا الرمز عند أبي الحسن دور مهم في التعبير عن تجربته الصوفية والكشف عن مشاعره وتعلقه بمحبوبه مستعملا في ذلك المعجم اللغوي الذي اشتهر به شعراء الخمرة حتى يقرب للمتلقي فهم وقدرة تأويل الحالة الروحية التي يمر بها في طريق الحق.

2.1 رمز المرأة (ليلى):

كانت ولازالت المرأة مصدر إلهام للشعراء القدماء والمحدثين فنجد أن الشاعر الجاهلي جعل لها مكانا خاصا في مقدمة قصيدته بالبكاء على أطلالها واسترجاع ذكراها، كما كان تعرضه للمرأة في أشعاره يمس الجانب الحسي منها بوصف كل جزء من جسمها وصفا حسيا دقيقا، ثمّ قفز الغزل في العصر الأموي قفزة نوعية بظهور تيارين جديدين الأول منهما كان غزلا صريحا ماجنا قريبا مما كان عليه في العصر الجاهلي والذي كان شائعا في المدينة، أما التيار الثاني العفيف والعذري فقد ظهر في البادية لتحفظها وكثرة قيودها، وقد ترفّع الغزل العذري عن وصف مفاتن المرأة وارتقى بها لمكانة راقية تتناسب مع بيئته، ومن أهم شعراء هذا التيار نجد "قيس بن ذريح" و "قيس بن الملوح" و "جميل بن معمر" الذين نقلوا لنا قصص حبهم الحزينة عبر أشعارهم.

اتخذّ الشعراء الصوفيون من الغزل العذري رمزا لهم للتعبير عن الحب الإلهي الذي يجتاحهم وعن معاناة البعد والرغبة في وصال محبوبهم، ويمكن عدّ قصة قيس مع ليلى من القصص التي كان لها حضور كبير في أشعارهم، ويعد رمز المرأة عند المتصوفة "معراجا لوصف شوقهم ووجدهم وهيامهم لا بالمرأة الكائن الجميل لذاته، وإنما شوقهم وحبهم لله عز وجل"[1]، فقد تطرقوا للمرأة في أشعارهم بنظرة صوفية لا بالنظرة المتعارف عليها عند الناس،

[1]– حمزة حمادة، الرمز بين الرؤية الصوفية والإبداع الفني،
Doukouz Eylül,Üniversiti, İlahiyat,Fakültesi Dergisi, Sayi 40, 2/214.

في حين جاءت شخصية قيس في أشعارهم "خلقا صوفيا خالصا ورمزا للمحب الذي فني عن أوصافه وذاته، وذهل عن مألوفه وأخذ عن عاداته.... ويدل على أن الصوفية أدخلوا في أخبار المجنون ما يدل على رهف حسه ورقة شعوره وشبوب عاطفته"[1]، وبهذا يكون للصوفية لمسة خاصة عرفانية في استعارتهم لهذا النوع من الغزل للتعبير عن الحب والكمال الإلهي وتلميحا للأسرار الموجودة في تجربتهم الصوفية.

فالمرأة في أشعار الصوفيين هي رمز لتجلي الكمال الإلهي في هذا الكون وتركيب رمزها يجمع بين "الشعور الذاتي الخالص والأوصاف الخارجية المحسوسة التي تغرق أحيانا في مزج جمال المعشوق بنزعة حسية شهوانية تزيد الرمز إبهاما وغموضا، وتكتفي أحيانا أخرى بوصف العواطف الشخصية في أسلوب يذكرنا بالشعراء العذريين وما تداولوه في قصائدهم"[2]، ويعود هذا التركيب إلى محاولة الصوفيين تقريب أحاسيسهم المعنوية وشدة محبتهم للحضرة الإلهية بألفاظ وأساليب لها خلفية في ذهنية المتلقي.

والمتصفح لأشعار الششتري يلاحظ أنه استعمل موضوع الغزل في موشحاته وأزجاله بتوظيف رمز المرأة توظيفا مباشرا من خلال التصريح باسمها، وقد وظف الشاعر اسم الشخصية (ليلى) بكثرة في أشعاره التي تعد أشهر المحبوبات التي تغنى بها الشعر العذري، فيقول في إحدى موشحاته[3]:

قَلبِـي هُ لَيْلَـى وَلْيلَـى هِ المُنَـى تَسْـــــــقِينِي خَمْـــــــرِي

كَعْبَـة الحُسيْن هِـي الجَـذْب بِنَـا رَبَّـــــــة الخِـــــــدْر

أَنَـا هُو مَعْنَـى الوُجُـود فِـي الاصْطِبَاح لِـــــــذلِى وَجْـــــــدِي

انْظُـــرُوا تـــوَلهِي مَسَـــا صَـــبَاح وَلهَـــــــى وَحْـــــــدِي

قَـدْ فَنَيْـت فِـي ذَا الهَـوَى وَسـرُّ بَـاح يَـــــا أُولَـــــى الرُّشْـــــد

---

[1]- عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس للطباعة والنشر ، بيروت، لبنان، د.ط ، 1978م، ص 134.

[2]- المرجع نفسه، ص 165.

[3]- الديوان، ص 167.

وظّف الششتري رمز الأنثى في هذه الموشحة وصرّح باسمها (ليلى) وهي إشارة للتعبير عن حبه للذات الإلهية ورمز لمعنى الوجود المطلق، كما جاء توظيفها في هذه القطعة الشعرية بوصفها مظهرا من مظاهر الجمال الإلهي، فالشاعر هنا يرى بأن ليلى هي الغاية والمنى وما غاية العارف والسالك إلا الظفر بوصال المحبوب والتجرد من كل المحسوسات والفناء فيه.

ويقول الششتري في موشح آخر[1]:

لَيلَــى المُنَــا تُجَلَــى فَمَــــــــنْ لَهَــــــــا
نَظَــر وَقَلْبُــوا أَخْلــى لَهَــــــــا بِهَــــــــا
حَتّــى يَــرَى لَيْلَــى يَنْظــــــــرُ لَهَــــــــا
لَــــدَيهَا وَالأَشْــــبَاح صَــــــارَت غَمَــــــام
قَــيْسُ بِهَــا صَــرَّح فِيهَــــــا هَــــــام

هنا استحضر الششتري شخصيتين من شخصيات الغزل العفيف وهما (قيس وليلى)، فـ(ليلى) هي رمز للوجود المطلق و(قيس) في الشعر الصوفي هو رمز للمحب الذي فني عن ذاته وأوصافه من أجل تحقيق الوصل بمحبوبه، ولعل توظيف الشاعر لهاتين الشخصيتين المعروفتين في الشعر العذري أن كلا من الششتري ومحبوبه وقيس وليلى هي قصص حب عذري بعيدة عن المشاعر المؤقتة، فهو حبّ عفيف خال من المصالح والغايات، فلا يطلب المحب من محبوبه سوى الظفر بلقاء ينقص من شدّة شوقه إليه.

في حين نجد أنّ الششتري استعمل رمز المرأة في أزجاله مواضع قليلة غير مبتعد فيها عن دلالة الرمز الأنثوي في أشعار الصوفيين، يقول في إحدى أزجاله[2]:

كَمَجْنونِ لَيْلَى عَلَى كُلّ وَادِي يَنُــوحُ وَيبْكِــي أَلَــم البِعَــاد

[1]– الديوان، ص 233.

[2]– الديوان، ص 132.

لَـــوْ تَرَانِـــي نَتِـــه عَلَيَّـــا وَنَزْهُـــو
حِـينَ أَخَـذَنِي بِالامْتِنَـان مِـــتّ منُّـــوا
وَلَاطَفَنِـــي عَنّـــي وَأَنَـــا بِـــهِ نَغنَـــى

لم يبتعد الششتري في أزجاله عن دلالة أن (ليلى) هي رمز المحبوب المطلق والوجود الكلي في حين أن (مجنون ليلى أو قيس) هو رمز المحب المتطلع لحقيقة الوجود الكلي، فالشاعر هنا يشبّه حاله بحالة قيس الذي يشكو فراق حبيبته في حين أن الشاعر يشكو ألم البعد عن محبوبه والرغبة في وصاله ووصوله للحقيقة التي هي منية كل عارف.

ومن النماذج السابقة نجد أن الششتري استعمل الرمز الأنثوي (ليلى) في موشحاته وأزجاله لأنها أجمل تجلٍ من تجليات الكمال الإلهي في هذا الكون، وتعبيرا عن حب العارف للذات الإلهية والوجود المطلق، ويمكن القول إن كل ما أورده من شخصيات الغزل العذري (قيس وليلى) وسياقات الحب والصبابة في موشحاته وأزجاله ما هي إلا رموز تدل على الجمال المطلق للحضرة الإلهية وإشارة منه لحبه العفيف لمحبوبه الخالي من أي مصلحة أو منفعة، والغاية منه هي الظفر بالوصال والفناء في حضرة الحق فقط، كما يدعو الشاعر المتصوفُ المتلقي من خلال توظيف هذه الرموز والسياقات إلى التعمق في فهم المعاني وترك الظاهر منها والانشغال بما تحمله من دلالات وهذه هي غاية اللغة الصوفية فهنا تكمن جمالية استخدام الانزياح عن المعنى الظاهر المتداول واستعمال المعاني الأكثر عمقا وإيحاء ودلالة.

3.1 رمز الحرف:

يعدّ علم الحروف من العلوم الموجودة منذ القدم وقد كان ارتباطه بعلم الفلك والتقويم ارتباطا وثيقا ما جعل الباحثين في هذا المجال يؤلفون كثيرا من الكتب في شرح الحروف فحددوا لها معالم جديدة بعيدة عن ما كانت معروفة به، وكانت هناك طائفة منهم مختصة بهذه التأويلات وهم أصحاب الطلاسم "وهؤلاء يتعاملون مع الحرف تعاملا معقدا، حيث

يتفاعل مع أسرار حركات الأفلاك ومجاميع الأعداد ونسبها"[1]، فكان استغلالهم للحرف من أجل مآرب شيطانية فابتعدوا بالعلم عن أصوله وحرّفوا في تأويلاته.

ولهذا العلم أيضا صلة بعلوم الدين والقرآن نظرا لوجود تسع وعشرين سورة قرآنية تبدأ بحروف متصلة أو منفصلة، وكان هناك اختلاف كبير بين العلماء والفقهاء حول معاني هذه الحروف وتأويلاتها، وقد فتح هذا المجال أمام المتصوفة لمحاولة تأويل هذه الحروف وعدّها مخزنا للعديد من الأسرار والتأويلات كما "ألهمتهم بتفسيرات مجازية مدهشة، كانت الخميرة الأولى للغة صوفية سرية ستروا بها أفكارهم على العامة بغية تحقيق فهم أعمق لمعاني القرآن"[2]، ومن هنا كانت بداية اهتمام الصوفيين بعلم الحرف وتأويل دلالته.

وقد ارتبط الحرف عند الصوفية بالشق العرفاني فتجاوز الحرف المعاني الظاهرة وانتقلوا به إلى معان أكثر عمقا، فتنطلق رؤيتهم له "كمكون بنيوي للكلمات على أنه مما علّمه الله آدم كما جاء في القرآن الكريم؛ وكل حرف له من الأسرار والنكت واللطائف ما يختلف عن حرف آخر، ولكن هذه الحروف تتكاتف جميعا لتدل على حقيقة واحدة هي الحق تعالى"[3]، فكل حرف من الحروف له دلالته وهو جزء يحمل الحقائق والخبايا.

ونظرا للإبهام الذي يشوب علم الحرف وتأويلاته رأى المتصوفة أن استعماله في أشعارهم يزيد اللغة الصوفية تسترا وعمقا، ويعد الششتري من الشعراء الذين استعملوا رمز الحرف في أشعاره وإن كان بصورة أقل من رمز الخمرة والمرأة، يقول في إحدى موشحاته[4]:

إن حَجَبَـت عَـنْ ذَاتِـي بِـالطِّين فَالغِنَى، غِنَى الفَقْر يُدْنِينِي إِلِيا عِنْدِي

---

[1]– طارق زيناي، الرمزية الحرفية في العرفان الصوفي، مجلة الآداب والحضارة الإسلامية، مج 10، ع 24، 2019م، ص 164.

[2]– أسماء خوالدية، الرمز الصوفي بين الإغراب بداهة والإغراب قصدا، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط 1، 1435هـ/ 2014م، ص 44.

[3]– طارق زيناي، الرمزية الحرفية في العرفان الصوفي، ص 163.

[4]– الديوان، ص 129، 130.

إِنْ خَلعَـــت يَـــا طَالِـــب الفَقْـــر

عَـــالِم الجُسُـــوم مَـــعَ عَـــالِم السِّـــر

بِـــذَاكَ نَعْنِـــي الخَلْـــق وَالأَمْـــر

يَنجِلِـى لَـكَ الاسْـم فِـي الحِـين وَتَـرَى امْتِـدَاد الكَـافَ والنُّـونِ، مِـنَ

كَافُنَـــــا الإِلهِـــــي لَا يَفنَـــــى

إِنّـــــهُ إِلَـــــى لَفْظِكُـــــم مَعْنَـــــى

كُـــلٌّ مَـــنْ يَهِـــيم بِهُمَـــا هَمُنـــا

استعمل الششتري هنا حرفي الكاف والنون وجمعهما يشكل كلمة "كن"، ويقول الشيخ الأكبر ابن عربي في هذا الباب "... ظهرت أعيان الحروف. فلما تألفت ظهرت الحياة الحسية في المعاني وهو أول ما ظهر في الحضرة الإلهية للعالم، ولم يكن للأعيان، في حال عدمها، شيء من النِسَب إلا السمع. فكانت الأعيان مستعدة في ذواتها، في حال عدمها، لقبول الأمر الإلهي، إذا ورد عليها بالوجود فلما أراد الوجود قال لها: ((كن!)) فتكونت وظهرت في أعيانها. فكان الكلام الإلهي أول شيء أدركته (الأعيان) من الله تعالى"[1]، فكلمة "كن" عند ابن عربي هي أصل الكون وبدايته، ومرادف هذه الكلمة عند الصوفية هي كلمتي الحضرة والتكوين وكن هي لفظة أمر وجودي، لا يكون عنها إلا الوجود- هي واحدة تتعدد بأشخاصه[2]، والششتري في هذه الموشحة يرى أن السالك عليه أن يتجرد من العالم الخارجي الزائل من أجل الاتصال بعالم السر الباقي الذي هو غاية العارف حتى تتجلى له الحضرة الإلهية ويرى امتداد تجلياتها في الكون.

كما يوظف الششتري الرمز في قطعه الزجلية، ويقول في أحداها[3]:

أَلِـــف قَبْـــلَ لاَمَـــيْن وَهَـــاء قُـــوَّة العَـــيْن

---

[1]- محي الدين بن عربي، الفتوحات المكية، ج 3، ص 89، 90.

[2]- ينظر: سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، الحكمة في حدود الكلمة، دندرة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 1401هـ/ 1981م، ص 989.

[3]- الديوان، ص 243.

أَلِــف هُــوتُ الاِسْــم

وَلاَمَــيْن بِــلَا جِسْــم

وَهَــاء آيَــةُ الرّسْــم

تَهجَــى سِــرُّ حَــرْفَيْن تَجِــد رَسْــمًا بِــلَا أَيْــن

حُــرُوف كُلّهَــا تُتلَــى

تَرَى القَلْب بِهَا يَجْلَى

وَيْسـلَا بَعْـد مَـا يَبلَـى

وظف الششتري في هذه القصيدة الزجلية مجموعة من الحروف التي تشكل اسم الجلالة (الله)، وهذا التوظيف معروف عن الشعراء الصوفيين لما لهذه اللفظة من مكانة كبيرة في شعرهم كيف لا وهي الغاية التي يبتغي كل عارف الوصول إليها والفناء فيها، ولكل حرف من حروف هذه الكلمة دلالة معينة؛ فالألف الأولى من هذا اللفظ رمز الأحدية وجاء منفردا غير متصل بالحروف التي بعده للدلالة على الأحدية المحضة، واللام الأولى عبارة عن الجلال ولهذا جاءت مجاورة للألف لأن الجلال أعلى تجليات الذات، واللام الثانية هي رمز الجمال المطلق الساري في مظاهر الحق، والهاء عند العرفانيين إشارة ورمز إلى هوية الحق الذي هو عين الإنسان[1].

ويقول الطوسي في هذا الباب "إن اسم الله الأعظم هو: الله؛ لأنه إذا ذهب الألف عنه يبقى لله وإن ذهل عنه اللام يبقى له، فلم تذهب الإشارة، وإن ذهب عنه اللام الآخر فيبقى هاء وجميع الأسرار في الهاء؛ لأن معناه: هو، وجميع أسماء الله تعالى إذا ذهب عنه حرف واحد يذهب المعنى ولم يبق فيه موضع الإشارة، ولا تحمل العبارة فمن أجل ذلك يسمى به

[1]– ينظر: عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، نقلا عن: عبد الكريم الجيلي، الإنسان الكامل، ص 414، 415.

غير الله تعالى"[1]، وقول الطوسي فيه شرح لاختلاف اسم الجلالة وأن كل حرف منه يعود عليه سواء كان متصلا مع غيره أم منفصلا.

من خلال شرح حروف لفظ الجلالة نلاحظ أن الششتري وظف هنا الرمز باستعمال مجموعة من الحروف التي تكوّن اسم الذات الإلهية من أجل أن ينقل لنا علاقته الخاصة بالحضرة الإلهية وأن كل حرف من هذه الكلمة يشكل تواصلا خاصا.

مما سبق يمكن القول إن الششتري حاول توظيف الرمز بمختلف أنواعه وتمظهراته من أجل نقل هيامه بمحبوبه ووصف محبته وشدة صبابته ورغبته في الاتصال به والفناء فيه، وهذا ما جعله يلجأ لتوظيف بعض الرموز الحسية للتعبير عن الألفاظ المعنوية البعيدة عن إدراك الخلق، من أجل تقريب المعاني للمتلقي وتحفيزه لتحليل النص واكتشاف هذه الرموز وفك شفراتها لفهم النص فهما صحيحا.

2. الانزياح التركيبي:

يعد المستوى التركيبي من أهم المستويات في عملية تحليل النص الإبداعي فهو يرمي لرصد الكيفية التي قام بها النص وتحليل البنى التركيبية داخله، وبناء النص يقوم على أساسين هما الاختيار والتركيب فالمبدع يختار ما يحتاجه من خلال الرجوع إلى رصيده اللغوي وما تحويه اللغة من ظواهر حسب ما تقتضيه التجربة الإبداعية، ثم يقوم بتوزيع هذه الاختيارات وتركيبها حسب ما يحتاجه وهذه هي القاعدة المتعارف عليها عند علماء الأسلوب.

وبما أن اللغة الشعرية لغة فنية غايتها الجمالية والتفرد والابتعاد عن المألوف فما كان على الشاعر إلا إدخال بعض الانزياحات اللغوية على مستوى التراكيب بكسر بعض القواعد أو التجديد فيها، وبهذا يحدث المبدع عدولا عن اللغة المعتادة ولكن "ليس بمعنى العدول عن الأفصح إلى الأقل فصاحة، بل هو عدول عن الأصل اللغوي فقط إلى لغة ثانوية فرعية

[1]– أبو النصر السّراج الطّوسي، اللمع، تح: عبد الحليم محمود، طه عبد الباقي سرور، دار الكتب الحديثة، مصر، د ط، 1380هـ/ 1960م، ص 125.

لكنها فنية شعرية"[1]، وبالتالي يكون هذا الخروج الناتج عن الشاعر لغاية تحقيق الشعرية والجمالية في نصه.

سعى الششتري لتوظيف هذا النوع من الانزياح في موشحاته وأزجاله من خلال الخروج عن محور التركيب، وذلك بتقديم بعض العناصر وتأخيرها وكذا تحويل بنية الكلمات إلى صيغ أخرى وغيرها، وقد حاولنا رصد أهم الانزياحات الموجودة في أشعاره.

1.2. ظاهرة التقديم والتأخير:

تقوم ظاهرة التقديم والتأخير في الشعر على أساس كسر نظام الرتب على محور التركيب، فيقوم الشاعر بالتلاعب بالأماكن الأصلية للكلمات فيقدم المتأخر ويؤخر المتقدم وتكون الغاية منه هو تحقيق الجمالية في نصه، ويعد التقديم والتأخير أسلوبا "تحقق به درجات من المعاني لا تتم إلا به، لقد شاع كثيرا في اللغة العربية تقديم ما حقه التقديم، فلا يكاد يخلو باب من أبواب النحو دون أن يتضمن بعض الأحكام للتقديم والتأخير فيه"[2]، فهي تعد من أهم الظواهر النحوية التي تبيّن قدرة الشاعر وتمكنه من اللغة.

يعد التقديم والتأخير من أهم الظواهر الانزياحية التركيبية التي اعتمد عليها الششتري في نظم موشحاته وأزجاله محاولا الاستفادة من تأثيراتها الجمالية والإيحائية، فكثيرا ما نجده استعملها في جمله سواء الاسمية أم الفعلية.

وقد اعتمد على هذه الظاهرة في جمله الفعلية من خلال التلاعب برتب الكلمات فيها فنجده قدم المفعول به في بعض المواطن، وفصل بين المسند والمسند إليه في مواطن أخرى.

يقول الششتري في زجله[3]:

يُبْصِـرُ الحَقَـائِق نُـورُ قَلْبِـك وَيَشْـهَد

---

[1]– بن الدين بخولة، الانزياح الدلالي وأثره في تطور اللغة، مجلة جسور المعرفة، جامعة حسيبة بن بو علي، مج 2، ع 7، سبتمبر 2016، ص 88.

[2]– مها بنت عبد العزيز الخضير، أسلوب التقديم والتأخير دراسة نحوية تطبيقية، مجلة الآداب واللغات، جامعة لونيسي علي، البليدة، الجزائر، مج 7، ع 2، 2018م، ص 44.

[3]– الديوان، ص 195.

وَيُوريــكَ حَبِيبَــكَ مِـنْ صُـنْع اللَّطَـائِف

في هذا المقطع نلاحظ أن الششتري قد فصل في الشطر الأول بين الفعل والفاعل بتقديم المفعول به (الحقائق) وتأخير الفاعل (نور) فأصل الكلام (يبصر نور قلبك الحقائق)، وقد جاء هذا التقديم لتخصيص وتحديد ما يبصره قلب العارف فمعرفة الحقيقة وإبصارها هي غاية كل سالك لطريق الحق وهذا سبب تقديم المفعول به على الفاعل، ونجد في هذا المقطع تقديما للمفعول به أيضا في قوله (يوريك حبيبك) فالشاعر هنا يخاطب العارف وقد خصصه وحدده دون غيره فقدمه على الفاعل فهو الوحيد الذي يحق له أن يبصر الحقيقة ويرى صنائع الله وألطافه.

ويقول في موشحه[1]:

اخْتَصّـــــهُ الله بِالمعَـــــالِي عَـــالِي عَلَـــى الـــوَرَى

جاء في هذا المقطع تقديم للمفعول به وهو الضمير المتصل (الهاء) وتأخير الفاعل (الله) وهذا للدلالة على التخصيص والتحديد، فالششتري هنا يتحدث عن تخصيص الله تعالى للرسول ﷺ بهذه المرتبة دون جميع خلقه.

كما نلاحظ في موشحات الششتري وأزجاله أنه عمد إلى ظاهرة تقديم الجار والمجرور وتصدير الكلام بها، يقول في موشحه [2]:

وَفِـي عِشْـق المِـلاَح فنِيـت وَفَنَيْـــت الفُنُـــون

عُمْري فِي دُجَى اللَّيْل زَارَنِي لاَ تَـــرَاه العُيُـــون

فِـــي دُجَـــى اللَّيْـــل كَـــادَ عَقْلِـــي يَغِيـــب

.....

فِـــي سُـــكُونِي سَـــكَن حَاضِـــر لَا يَغِيـــب

[1]- الديوان، ص 251.

[2]- الديوان، ص 91.

نلاحظ أن الششتري صدّر كلامه في هذا المقطع بشبه الجملة، فأخر الجملة الفعلية (فنيت عمري) وقدّم (في عشق الملاح) وقد جاء هذا التقديم على تعلق الفعل وهو (فنى) بعشق الملاح، ففناء الشاعر هنا جاء نتيجة عشقه لمحبوبه دون غيره، كما قدّم (دجى الليل) وأخّر الجملة الفعلية (زارني) لتخصيص الوقت الذي زاره فيه محبوبه وهو وقت يكون فيه الناس نيام، في حين أن العارف كان يفنى في العشق حتى لاذ بالوصال وزاره محبوبه، كما قدم الششتري (في سكوني) وأخر الجملة الفعلية (سكن) لإثبات أن محبوبه يكون حاضرا معه في حركته وفي سكونه ولا يغيب عنه أبدا.

ويقول الششتري في مطلع قصيدة زجلية[1]:

إِلَـى حَبِيبِـي نَتـرُك أَوْطَـانِي عَسَـــــــى يَزَانِـــــــي

قُطْب الهُدَى رُوحِي وَرَيْحَانِي سَـــــــكَن جنَـــــــابِي

قدّم الششتري في هذا المقطع شبه الجملة (إلى حبيبي) وأخر الجملة الفعلية (نترك أوطاني) وهذا للدلالة على أن الشاعر مستعد ودون شك أن يترك وطنه من أجل رؤية محبوبه، وجاء هذا التقديم للدلالة على أن الفعل هنا متعلق بالجار والمجرور دون غيره؛ أي أن ترك الأوطان والتغرب لا يكون إلا لغاية الوصال، وهنا يستحضر الششتري قضية السفر عند المتصوفة فهو لا يقصد السفر المعروف عند العامة بل هو سفر روحي يترك به العارف كل شهوات الدنيا وملذاتها والانتقال من مقام إلى لآخر لأجل إدراك الحقيقة الإلهية.

2.2. ظاهرة التصغير:

يعدّ التصغير من الظواهر اللغوية التي تدخل ضمن الانزياحات التركيبية ذلك أنها تخرج بالكلمة عن صيغتها الأصلية لصيغة فرعية، ولا يكون "تغيير البنية لإفادة التصغير فحسب، بل قد يخرج للدلالة على معان متعددة في العمل الإبداعي تحديدا، ومن ثم تكتسب

[1]– الديوان، ص 268، 269.

الكلمة المصغرة شعريتها بانتقال المادة اللغوية إلى واقعة أسلوبية لما تطرحه من إثارة لدى المتلقي الذي يغدو باحثا عن الوصف المحذوف"[1] وهذا لما يحدثه التصغير من انزياحات.

وقد استعمل الششتري ظاهرة التصغير في موشحاته قيقول[2]:

اطْلُـــب لِشـــيْخِك كـــوَيِّس يَسْـــقِيكَ خَمِيـــرَة رَقِيقَـــه

وقوله[3]:

فـــَإنْ صَـــفَا عَيـــشُـــك فَـــــطِـــب يـــَا أُخَـــــيْ

كما استعمل الششتري هذه الظاهرة بكثرة في أزجاله ومن ذلك قوله[4]:

اتْمَنّىَ عليَّا وَاطْلبْ مَا تُرِيد عُبيدِي اطْلب فَمَا عِنْدِي بَعِيد

وقوله[5]:

بِغَـــرَارِه فِـــي عُنْقُـــوا وعُكَيْكيـــــز وَأَقْـــــرَاق

شـــوَيِّخ مَبْنِـــي عَلَـــى كَمَـــا أَنْشَـــا الله مَبْنِـــي

كان استعمال الششتري لظاهرة التصغير لأهداف وأغراض متعددة أهمها هو أن شعر الموشحات والأزجال هو شعر غنائي يميل للسهولة والبساطة، فاستعمال التصغير عند أبي الحسن ليس الغرض منه هو تصغير الكلمة أو تحقيرها إنما انزاح عن هذا الغرض لغرض آخر وهو تسهيل الكلمة وجعلها مرنة مناسبة للغناء وهذا حسب ما تستدعيه تجربته الشعرية من جهة، وتعظيم الكلمة والتحبيب إليها من جهة أخرى.

---

[1]– وردة بويران، أحمد الشريف شطراح، الانزياح الصرفي في شعر الأمير عبد القادر الجزائري –مقاربة أسلوبية–، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، المركز الجامعي تامتغست، الجزائر، مج 9، ع 1، 2020م، ص 505.

[2]– الديوان، ص 199.

[3]– الديوان، ص 301.

[4]– الديوان، ص 215.

[5]– الديوان، ص 273.

مما سبق نستنتج أن الانزياح التركيبي من تقديم وتأخير وتصغير كان له الأثر الواضح في إثراء لغة الموشحات والأزجال عند الششتري، مما أضاف فضاء جماليا مفعما بالحركة نتيجة تفاعل التراكيب وانزياحيها فيما بينها.

يعدّ الانزياح من الأساليب اللغوية التي تحقق شعرية النص الإبداعي وتمنحه بعدا جماليا خاصا، وقد تعددت أضربه المستعملة عند الششتري في موشحاته وأزجاله ما أضفى عليها جمالية فنية خاصة.

فقد خرج الششتري في شعره عن العديد من القواعد المعروفة للغة العربية، وشكل في مقابل ذلك لمسة جمالية يتحسسها المتلقي في ثنايا شعره، وقد بيّنت لنا هذه الانزياحات المستعملة في أشعاره عن قدرته الكبيرة وتمكنه من العدول عن القواعد بطريقة جمالية أكسبت نصوصه الإبداعية بعدا جماليا لافتا.

ثانيا: شعرية التناص

يعدّ النص الأدبي مدار الدراسة لدى النقاد المحدثين كونه نسيجا من الكلمات المتناسقة والمتكاملة فيما بينها للتعبير على مدلول ما، كما يعد النص وليد ثقافة المؤلف وتوجهاته والمرآة العاكسة لمجتمعه وأفكاره، وهذا ما يفسر كثرة الدراسات التي اهتمت بتناول النص من جميع جوانبه الداخلية والخارجية للوصول إلى المدلولات التي تكمن في ثنايا النص الأدبي.

وبما أن النص الإبداعي هو عبارة عن توظيف لثقافة المؤلف وأفكاره فإذا لا يمكن لأي نص أن يحقق استقلاليته الذاتية دون التشابك والاتصال بنصوص أخرى سابقة له والتي تكون موجودة مسبقا في ذاكرة المؤلف، كون النص الأدبي لا يعد سوى تعبيرا عن نفسية المبدع وميوله وتوظيفا لخلفيته الاجتماعية والثقافية والمعرفية في قالب فكري وجمالي، وقد أدى هذا الترابط بين النصوص إلى توجه النقاد لدراسته وتحليله من أجل تبيان وظيفته ودواعي حضوره في أي نص إبداعي.

أقبل نقاد العصر الحديث على دراسة هذه الظاهرة والتعمق فيها منذ ستينيات القرن الماضي وأطلقوا عليها مصطلح "التناص"؛ وهو من المصطلحات النقدية الحديثة التي شهدت توسعا كبيرا في مجال النقد الحديث، حيث توجهت إليه الدراسات بالبحث والتحليل حتى أضحى من أهم القضايا النقدية في العصر الحديث، ويعدّ التناص من التقنيات الفنية التي يوظفها المبدع في نصه قصد رفع مستوى الجمالية فيه وإضفاء لمسة تمازج ثقافي فيه بين نصه الحالي والنصوص السابقة.

ونظرا لتعدد رؤى النقاد ومشاربهم الثقافية أدى هذا إلى تعدد المفاهيم والمصطلحات والتوجهات فيه، وهذا ما يعكس مقدار الاهتمام به لكشف تداخل العمل الأدبي مع آثار القدامى ونصوصهم السابقة.

ورد التناص في اللغة تحت مادة (نصص) فجاء في لسان العرب: "نصص: النص: رفعك الشيء. نصّ الحديث ينصه نصّا: رفعه. وكل ما أُظهِر. فقد نُصَّ. وقال عمرو بن

دينار: ما رأيت رجلا أنص للحديث من الزهري. أي أرفع له وأسند. يقال: نص الحديث إلى فلان، أي رفعه، وكذلك نصصته إليه. ونصّت الظبية جيدها: رفعته"[1]، فالمصطلح عند ابن منظور جاء من الأصل نصّ أو نصص أي بمعنى رفع.

وفي المعاجم اللغوية الحديثة ورد "النص: صيغة الكلام الأصلية التي وردت من المؤلف وما لا يحتمل إلا معنى واحد أو لا يحتمل التأويل، ومنهم قولهم: لا اجتهاد مع النص. والنص من الشيء: منتهاه ومبلغ أقصاه. يقال بلغ الشيء نصه وبلغنا من الأمر نصّه: شدّته"[2]، وجاء فيه أيضا: "تناص القوم: ازدحموا"[3]، ومن التعريفات اللغوية لأصل مصطلح التناص يمكن القول إن ما ورد في معجم الوسيط عن ازدحام القوم يمكن أن يكون قريبا من المعنى الاصطلاحي للكلمة.

أما في التعريف الاصطلاحي للتناص فالمقصود به هو "أن يتضمن نص أدبي ما نصوصا وأفكارا أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التضمين أو التلميح أو الإشارة أو ما شابه ذلك من المقروء الثقافي لدى الأديب، بحيث تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النّص الأصلي وتندغم فيه ليتشكل نص جديد واحد متكامل"[4]، فالتناص إذا هو تقاطع النصوص الجديدة وتداخلها مع النصوص السابقة لها فيقوم الكاتب باستحضار استشهادات وأقوال من رصيده الثقافي بوعي منه أو دون وعي أثناء تحريره للنص الإبداعي، وبهذه الإضافة التي تساهم فيها خلفية المؤلف الثقافية يصبح النص الواحد عبارة عن فضاء "تلتقي فيه نصوص عديدة بما تتضمنه من رؤى حضارية مختلفة، يحكم الكاتب مزجها بطريقته

[1]- ابن منظور، لسان العرب، ص 4441.

[2]- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط 4، 1425هـ/2004م، ص 926.

[3]- المرجع نفسه، ص 926.

[4]- أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 1420هـ/2000م، ص 11.

الخاصة فيشكل نصا منسجما متناسقا"[1]، فيغدو النص متعدد المشارب ومختلف الأفكار ما يجعل منه تربة خصبة للدراسة ومجالا تتعدد فيه التحليلات.

تكمن أهمية توظيف التناص في النصوص الإبداعية في "أنه يمثل عملية إثراء وإغناء للنصوص بعضها بعضا بقيم دلالية وشكلية متعددة ومتنوعة. كما يمثل تحررا وانعتاقا للمبدع نفسه من قيود الثقافة الواحدة، ومن قيد الزمان والمكان"[2]، فبالإضافة إلى أهمية التناص الجمالية والدلالية فهو يمنح الكاتب نوعا من الحرية التي تسمح له بإدخال عوالم أخرى لنصه والخروج من ضرورة الالتزام بثقافة مجتمعه وأفكاره بل يمكنه من مزج كل الثقافات وإدخالها بما يناسب موضوع النص ويخدمه.

1. النشأة والامتداد:

إن قضية التناص من القضايا النقدية التي كان لها وجود في النقد العربي القديم وإن اختلفت التسميات فيها إلا أنها تعد المحاولة الأولى في هذا المجال؛ حيث عدّ النقاد العرب القدامى أن "الأفكار مشتركة بين الشعراء جميعا فيتنازعونها دون أن يكون أحد منهم أولى بها من سواه، فتعزى إليه.. وأنها لا تعدو أن تكون مطروحة في الطريق، وأن الألفاظ متداولة بين الأدباء وأن الكتابة تأتي بعد نسيان النصوص الأدبية المحفوظة، وهلم جرّا مما يشكل الأسس الكبرى لنظرية التناص الغربية"[3]، وهذا ما أشار إليه كل من الجاحظ وابن رشيق وغيرهما، وكان المصطلح المعروف في النقد العربي القديم هو "السرقات الشعرية" التي وضع لها أغلبية النقاد فصولا لها في مؤلفاتهم واعتبروها من العيوب التي يقع فيها الشعراء العرب القدامى.

---

[1]– محمد الأخضر الصبيحي، مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، د ط، د ت، ص 101.

[2]– المرجع نفسه، ص 104.

[3]– عبد الملك مرتاض، نظرية النص، دار هومة للطباعة النشر والتوزيع، الجزائر، ط 2، 2010م، ص 196.

أما في النقد الغربي فقد اتفق الدارسون على أن الناقدة البلغارية "جوليا كريستيفا" (Julia Kristeva) هي أول من وضع مصطلح التناص وأخرجته للساحة النقدية، في حين تعدّ جهود "باختين" (Bakhtine) هي السبب في ظهور المصطلح وتطوره فيما بعد على يد كريستيفا؛ حيث طرح باختين في بداية الأمر ما يعرف بالنظرية "الحوارية" التي عُدّت المنطلق الأساس لمصطلح التناص، وجاءت الحوارية كرد فعل على الأسلوبية التي كانت ترى بأن الأسلوب هو الرجل نفسه في حين يرى باختين أن "الأسلوب هو رجلان، على الأقل، أو بدقة أكثر، الرجل ومجموعته الاجتماعية مجسدين عبر الممثل المفوض، المستمع، الذي يشارك بفعالية، في الكلام الداخلي والخارجي للأول"[1]، ومن هذا القول يمكن فهم مبدأ الحوارية التي ترى بأن الخطاب الأدبي لا يمكن أن يقوم على فاعل واحد بل يشترط فيه وجود حوار ينشأ عن فاعلين على الأقل.

بدأ النقاد الغربيون بعد "باختين" في مهمة تحوير جهوده وتحليلها وتطويرها حتى ظهر مصطلح التناص لأول مرة على يد جوليا كريستيفا في ستينيات القرن الماضي في مقالاتها "النص المحدود" و "الكلمة والحوار والرواية" التي طرحت فيها الناقدة البلغارية أعمال باختين، وفي كتابها "علم النص" رأت كريستيفا أن النص هو عبارة عن إنتاجية؛ أي ترحال للنصوص وتداخلها فيما بينها وأن النص الواحد توجد فيه تقاطعات عديدة مع نصوص أخرى[2] ، فالتناص هو المجال الذي يسمح بلقاء النصوص في مجال واحد دون قيود أو التزامات فحسب رأي كريستيفا أن النص الأدبي يكون موجودا مسبقا بصفة نصوص متفرقة في عقل المؤلف فيقوم بتجميعها مما يجعل النص عبارة عن "تعديل للنصوص الأخرى، أي تناص في فضاء نص معين تتقاطع فيه الأقوال المتعددة المأخوذة من نصوص أخرى وتحول دون

[1]– تزيفتان تودوروف، ميخائيل باختين المبدأ: الحواري، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط 2، 1996م، ص 124.

[2]– ينظر: جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1991م، ص 21.

تأثير بعضها في بعض"[1]، وفي هذا التأثير تكمن أهمية التناص وما يضيفه من جمالية فنية في النص الأدبي من خلال تشابك نصوص مختلفة مع بعضها البعض.

ويرى "رولان بارت" (Roland barthes) أن النص عبارة عن تناص يستحضره المبدع أثناء الكتابة، فيوظفه فيها وهناك تناص آخر "يستحضره القارئ. وهنا تتعقد المسألة وتتشعب وتزداد غموضا، فالكاتب يستحضر نصوصا من مخزونه الثقافي والذي يختلف عما لدى الكاتب في أثناء كتابته، ويصبح النص هنا تناصا في تناص وهكذا"[2]، فبارت هنا انتقل من مفهوم تقاطع النصوص فيما بينها بتدخل من المؤلف إلى إضافة ما يستحضره القارئ من أفكاره السابقة وثقافته أثناء القراءة ليكتشف تناصات أخرى داخل النص، وبالتالي يصبح النص الواحد عبارة عن تناصات مختلفة منها ما يكون بقصد من المؤلف ومنها ما يكون خارجا عن قصده.

أما "جيرار جينيت" (Gérard Genette) فيعرف التناص بأنه "علاقة حضور مشترك بين نصين أو أكثر، أي، عن طريق الاستحضار، وفي الأغلب، بالحضور الفعلي لنص ضمن نص آخر"[3]، وقد توجه جينيت بتعريفه للتناص إلى إبراز العلاقات النصية المتعالية.

أما "ريفاتير" (Riffaterre) فيربط مصطلح التناص بصفة مباشرة بعملية التلقي، فيرى أن التناص هو "التلقي عن طريق القارئ للعلاقة بين عمل وأعمال أخرى، التي سبقته أو تلته. هذه الأعمال تشكل مناص الأول"[4] يعني أن القارئ هو من يكشف العلاقة الموجودة بين النص الحالي والنصوص الأخرى.

---

[1]- جراهام ألان، نظرية التناص، تر: باسل المسالمة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط 1، 2011م، ص 55.

[2]- أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، ص 13.

[3]- ناتالي بيقي غروس، مدخل إلى التناص، تر: عبد الحميد ورايو، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، د ط، 1433هـ/2012م، ص 18.

[4]- المرجع نفسه، ص 21.

من الطروحات السابقة يمكن القول إن تعريفات النقاد تصب في معنى واحد، وهو أن التناص يعني تداخل النصوص السابقة والتقائها في رحاب النص الحالي لإنتاج عمل أدبي مشبع بالثقافات المختلفة والأفكار المتباينة الكامنة في عقل المبدع أثناء عملية الكتابة مما يضفي على النص الإبداعي بعدا جماليا وفنيا خاصا.

وفي النموذج الذي بين أيدينا للدراسة نجد أن ظاهرة التناص كانت حاضرة بشكل واضح في موشحات الششتري وأزجاله؛ حيث وظف ثقافته الدينية بوصفه عارفا بالدين والحديث منذ صغره، كما وظف ثقافته الشعرية والتاريخية توظيفا ساهم في رفع مستوى جمالية نصه الشعري.

2. التناص الديني:

تأثر الشعراء العرب بالقرآن الكريم وبخاتم النبيين محمد ﷺ منذ ظهور الإسلام، وقد انعكس ذلك على أشعارهم فمنهم "من لجأ إلى الاقتباس المباشر، ومنهم من راوغ وامتص معاني القرآن الكريم ووظفه في نصوصه، هذا من جهة ومن جهة أخرى اختلفوا في تشكيل الدلالات من خلال استحياء النص الديني"[1]، وذلك من خلال أخذ معاني القرآن الكريم ولغته وأساليبه التي تعد قمة البلاغة والفصاحة، وقد بقي هذا التأثير ساري المفعول حتى مع الشعراء المتقدمين بوصف القرآن المرجع الأول لهم كما تأثروا بالرسول الكريم محمد صلى الله عليه وسلم، فوظفوا أحاديثه وسيرته بما يخدم شعرهم، وهذا ما جذب انتباه الدارسين للبحث في هذا الجانب، وأدرجوه ضمن ما يسمى بالتناص الديني، والذي يعني "تداخل نصوص دينية مختارة عن طريق الاقتباس أو التضمين من القرآن الكريم أو الحديث الشريف أو الخطب الدينية... وتؤدي غرضا فكريا أو فنيا أو كليهما"[2]، فيكون هذا التوظيف متوافقا مع موضوع النص الإبداعي وهذا ما يضيف للنص جمالية فكرية وفنية.

[1]– صفوان مقبل الشواوره، ظاهرة التناص في روايات مؤنس الرزاز، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة مؤتة، الأردن، 2008م، ص 12.

[2]– أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، ص 37.

وكما ذكرنا سابقا أن أبا الحسن الششتري من حفظة القرآن الكريم منذ صغره كما درس الفقه واتبع طريق العلماء المسلمين، وقد ظهر هذا واضحا من خلال موشحاته وأزجاله فنجده لجأ لتوظيف التناص الديني بمختلف أشكاله، خاصة الاعتماد على التناص من القرآن والحديث.

1.2. التناص من القرآن الكريم:

ومن ذلك قوله في إحدى موشحاته[1]:

أَلــقِ عَصَــاك أَمُسَــافِر بِبَــابِ شَــيْخ الحَقَــائِق
تُقْبَــــل مِنْــــك الإِرَادَة إِنْ كُنْــت بِــالظّفَر فَــايَق
حَـلّ النّطَـاق المُنْطَـق وَاخْلَــع نِعالَــك وَاقْبَــل
بنَعْـت عَاشِـق مَعْشُـوق إِلَى الحَبِيب عَسَى يَقبَل

وأول ما يستحضرنا عند قراءة هذه القطعة الشعرية هو قصة سيدنا موسى عليه السلام عند لقائه بالله عزّ وجلّ، وهذا ما ذُكر في قوله تعالى: ﴿فَلَمَّا أَتَاهَا نُودِيَ يَا مُوسَى(11) إِنِّي أَنَا رَبُّكَ فَاخْلَعْ نَعْلَيْكَ إِنَّكَ بِالوَادِ المُقَدَّسِ طُوَى(12)﴾[2]، وقوله تعالى: ﴿وَمَا تِلْكَ بِيَمِينِكَ يَا مُوسَى(17) قَالَ هِيَ عَصَايَ أَتَوَكَّؤُا عَلَيْهَا وَأَهُشُّ بِهَا عَلَى غَنَمِي وَلِيَ فِيهَا مَآرِبُ أُخْرَى(18) قَالَ أَلْقِهَا يَا مُوسَى(19)﴾[3].

يبين هذا الموشح أهم شروط التحاق المريد بشيخه وذكر أن أول أمر عليه القيام به، هو إلقاء العصا ويدل هذا التعبير عند المتصوفة عن ترك أمور الدنيا وإلقائها بعيدا عن الطريق التي يريد سلكها، وأن ينشغل بتحقيق المعرفة والوصول إلى الحقيقة، واستعمل الششتري عبارة "اخلع نعالك" التي تدل على التجرد وهذا ما أشار إلى معناها في الرسالة الششترية بقوله: "فأما التجريد ويقال التجرد فقال تعالى لموسى عليه السلام: ﴿فَاخْلَعْ

[1]- الديوان، ص 199.
[2]- سورة طه، الآية: 11، 12.
[3]- سورة طه، الآية: 17-19.

نَعْلَيْكَ﴾، وفيه إشارة إلى التجرد من عالم الخلق وعالم الأمر"[1]، فالتجرد هنا هو تفريغ القلب من كل الأمور الدنيوية والالتفات إلى ما هو أعظم من ذلك ويكون ذلك باتباع المريد لشيخه والامتثال له. وقد ضمّن الششتري قصة سيدنا موسى عليه في هذا الموشح حتى يبين للمريد أن هذه الطريق هي طريق الله والسبيل للوصول إليه.

ويقول الششتري[2]:

اسْم الأَعْظَم مُحمَّد المُــخْتَــــــــار

وَهُو شَمْس تَلُــوح بيْنَ أقْمَــــــــار

وَهُــوَ نُــورٌ وَمِــشْــكَـاة الأنــْوَار

عند قراءة هذه القطعة يحيلنا هذا إلى قوله تعالى: ﴿اللَّهُ نُورُ السَّمَوَاتِ وَالأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ﴾[3]، وفي هذا حاول الششتري استحضار هذه الآية القرآنية من أجل وصف الرسول محمد صلى الله عليه وسلّم، والذي يراه بأنه هو الشمس الذي تلوح بين الأقمار، وهو نور الأمة الذي هداهم إلى الحقّ وبيّن لهم طريق الهداية وهو مشكاة الأنوار والمشكاة هي "ما يُحمل عليه أو يوضع فيه القنديل أو المصباح"[4]، وفي الآية الكريمة هو أن الله هو نور السموات والأرض ونوره كمشكاة، في حين أن الششتري قد وظّف هذه الآية للحديث عن الرسول الكريم الذي يملك نورا من نور الله، لأن المتصوفة ترى بأن الرسول عليه الصلاة والسلام هو عبارة عن الإنسان الكامل الذي يحمل نورا من أنوار الحضرة الإلهية بوصفه أعظم شخصية في الدين الإسلامي.

---

[1]– أبو الحسن الششتري، الرسالة الششترية أو الرسالة العلمية في التصوف، تح: محمد العدلوني الإدريسي، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2004م، ص 77.

[2]– الديوان، ص 161.

[3]– سورة النور، الآية: 35

[4]– مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ص 492.

كما نلاحظ حضور القرآن الكريم في أزجال الششتري، وإن كانت نسبته فيها أقل منها في الموشحات، ومن ذلك قول الششتري[1]:

الفَتقُ وَاقِع، مِنْ قَبل الأَسْمَا فَانْظُـــــــور

وَالرّتْـق يَحْـصُل إِذَا قَفَــرَت ذَا الـــصُّوَر

فَـخَل الأسْـمَا إِلَـى حُــرُوفِــها وَاعْبُـــــور

استعمل الششتري في هذه القطعة الزجلية مصطلحات من القرآن الكريم هما مصطلحي (الفتق والرتق) اللتين وردتا في سورة الأنبياء في قوله تعالى: ﴿أَوَلَمْ يَرَ الَّذِينَ كَفَرُوا أَنَّ السَّمَوَاتِ وَالأَرْضِ كَانَتَا رَتْقًا فَفَتَقْنَاهُمَا وَجَعَلْنَا مِنَ المَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ أَفَلَا يُؤْمِنُونَ(30)﴾[2]، والرتق في اللغة هو "ضدّ الفتق. ابن سيدة: الرتق إلحام الفتق وإصلاحه"[3]، والفتق هو "خلاف الرتق. فتقه يفتُقُه ويفتِقُهُ فتقا: شقّه"[4]، ويشير ابن منظور في شرحه لمصطلح الرتق إلى معنى الآية فيقول: "قال بعض المفسرين: كانت السموات والأرض رتقا ليس فيهما صدع، ففتقهما الله تعالى بالماء والنبات رزقا للعباد"[5]، فالله فتق السماء بإنزال الغيث على الأرض فأخرج منها النبات، وبثّ فيها الحياة، أما عند الششتري فالمعنى الصوفي لهذين المصطلحين يختلف عن المعنى الديني، فالفتق "عند الصوفية مقابل الرتق، وهو عبارة عن تفصيل المادة مطلقا بصورة المادة النوعية مع ظهور ما كان في حضرة الوحدانية من الشؤون الذاتية، كالحقائق بعد التعيُّن في الخارج يصير المجمل مفصلا، والمستور مكشوفا"[6]، أما الرتق هو "تجميد مادة الوحدانية التي يقال لها العنصر الأعظم المطلق الذي

---

[1]- الديوان، ص 239.

[2]- سورة الأنبياء الآية: 30.

[3]- ابن منظور، لسان العرب، ص 1577، مادة (فتق).

[4]- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ص 672.

[5]- ابن منظور، لسان العرب، ص 1577.

[6]- محمد علي التهانوي، موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، تح: علي دحروج، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، لبنان، ط 1، 1996م، ج 2، ص 1264.

كان مرتوقا قبل خلق السّموات والأرض، وصار مفتوقا بعد أو بالخلق"[1]، فالمعنى عند الششتري مرتبط بنظرية وحدة الوجود وكيفية انتقال الوجود بين عمليتي الفتق والرتق؛ أي الانتقال من الوجود الباطن إلى الوجود الظاهر.

ويقول الششتري في موضع آخر[2]:

اتْمَنَّـى عَلـى وَاطْلُـب مَـا تُرِيـد عُبَيْدي اطْلُب فَمَا عِنْدِي بَعِيد

أَنَـا لَـك أَقْربْ مِـن حَبْل الوَرِيـد فَـاطْلبْنِي فَـاطْلبْنِي تَجِـد رِضـايَا

تتحدث هذه القصيدة الزجلية على قضية القرب عند الصوفية وقد لجأ الششتري إلى توظيف الآية القرآنية التي تدل على قرب الله الشديد من عبده، يقول تعالى: ﴿وَلَقَدْ خَلَقْنَا الإِنْسَانَ وَنَعْلَمُ مَا تُوَسْوِسُ بِهِ نَفْسُهُ وَنَحْنُ أَقْرَبُ إِلَيْهِ مِنْ حَبْلِ الوَرِيدِ(16)﴾[3]، وفي هذه الآية الكريمة أراد الله عز وجل أن يبين للإنسان قربه منه باستعمال (حبل الوريد) وهو أقرب شيء للقلب. وقد وظف الششتري القرب في هذه القطعة بمعناه الروحي وجرّده من المعنى الذي يحمل دلالة المكان والزمان، ليبين تلك العلاقة السامية التي تجمع بين المحبوب والحبيب فيحدث اللقاء بينهما ويتجلى نور الحق في قلب محبوبه.

2. 2. التناص من الحديث النبوي:

لم يقتصر توظيف التناص عند الششتري على استحضار الآيات القرآنية فحسب، بل نجده وظّف أيضا ثقافته في الحديث، فضَمَّن موشحاته خاصة بعض الأحاديث النبوية والقدسية، ومن ذلك قوله في إحدى موشحاته[4]:

---

[1]– محمد علي التهانوي، موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، تح: علي دحروج، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط 1، 1996م، ج 1، ص 843.

[2]– الديوان، ص 215.

[3]– سورة ق، الآية: 16.

[4]– الديوان، ص 175.

يَـا غَايَـة الحُسْـن مَـا أَجَلّـك أَغْنَـاني حُسنَك عَنِ الصُّوَر
نفْنَــى بِحبَّــك وَلَــسْ نَمْلَــك يَا مَنْ هُو السَّمْـــع وَالَبصَر
جَعَلْـت كُـلَّ القلُـوبِ مَحلَّـك وَأَخْفَيـتُ حسنَكَ عَـنِ النّظَـر

وفي البيتين الأخيرين يشير الششتري إلى الحديث القدسي الذي يقول فيه الله عزّ وجلّ على لسان سيدنا محمد ﷺ: (إن الله قال: من عادى لي وليّا فقد آذنته بالحرب، وما تقّرب إليّ عبدي بشيء أحب مما افترضت عليه، وما يزال عبدي يتقرب إليّ بالنوافل حتى أحبه، فإذا أحببته كنت سمعه الذي يسمع به، وبصره الذي يبصر به، ويده التي يبطش بها، ورجله التي يمشي بها، وإن سألني لأعطيته، ولئن استعاذني لأعيذنّه، وما ترددت عن شيء أنا فاعله، ترددي عن نفس المؤمن، يكره الموت وأنا أكره مساءته)[1] .

واستحضار الششتري لهذا الحديث القدسي ليدل به على قربه الشديد من الله عز وجل، ولا يتحقق قرب العبد من الله الذي هو الحق إلا بترك الخلق والبعد عما يربطه بهم من ملذات وأمور دنيوية، كما ورد هذا الحديث في باب الولاية عند القشري في رسالته، وهي من الموضوعات التي نالت اهتماما كبيرا عند المتصوفة، وقد أورد القشري قولا للخراز تعليقا على هذا الحديث القدسي، فيقول: "إذا أراد الله تعالى أن يوالي عبدا من عبيده فتح عليه باب ذكره، فإذا استلذّ الذكر فتح عليه باب القرب، ثم رفعه إلى مجالس الأنس به"[2]، فأول مرحلة في طريق الولاية هي ذكر الله وبه يتم التقرب منه حتى يتم رفعه إلى مقام أعلى لتحقيق الفناء وهو ما تحدث عنه الششتري في هذين البيتين.

ويقول الششتري في موشح آخر[3]:

---

[1]– البخاري، صحيح البخاري، طبعة مصححة على النسخة السلطانية مع رفع الالتباس عن رموزها، مركز البحوث وتقنية المعلومات دار التأصيل، القاهرة، مصر، ط 1، 1433هـ/2012م، كتاب الرقاق، باب التواضع، رقم 6510، ج 8، ص 293.

[2]– أبو القاسم عبد الكريم بن هوازن القشري، الرسالة القشرية، تح: خليل المنصور، دار الكتب العلمية ، بيروت، لبنان، د ط ، 1422هـ/2001م، ص 295.

[3]– الديوان، ص 211.

أَمَّـــا السَّـفَـر فَـــالرسُـول نـــَـدَب إِلَـــى الـغُـــرْبَـــه
والـــكُـــل مِـــنّا يَجُـــول للـــعِـــلْـمِ عَـــنْ قُـــرْبِـــه
عِـلْـم القـلُوبَ هَـــو الأُصُـول يـــَـصْـــطَاد مِـــن الصُّـحْبَه

في هذه الأبيات يستحضر الشاعر قول رسول الله ﷺ في حديثه عن غربة الإسلام: (بدأ الإسلام غريبا وسيعود غريبا فطوبى للغرباء)[1]، فالإسلام كان غريبا في بدايته لأنه لم يلق أتباعه النصرة بل وجدوا العديد من الرافضين والأعداء الذين أخرجوهم من ديارهم فتركوها و وتغربوا عنها وصبروا واحتسبوا لحماية دينهم وأنفسهم.

تحدث الششتري في هذه الأبيات عن السفر الذي يعدّ غربة، وهي من المندوبات السنية التي قال بها رسول الله ﷺ، والتغرب عن الأوطان عند الصوفيين هو بداية الحقيقة، وذلك بترك المألوف والعادات والانقطاع عنها والتوجه لمعرفة الحقيقة، وهناك نوع آخر من التغرب والسفر وهو الذي يتجاوز السفر الجغرافي للسمو به إلى السفر الروحي العرفاني الذي ينقل المتصوف إلى مقامات نورانية تمكنه من فهم الحقيقة، ويعدّ هذا النوع من السفر هو المخلص من حالة الاغتراب المكاني ذلك أنه يكون مرتبطا بالقلب والجسد فيأخذ بالعبد إلى الطريق التي تحقق غايته الروحية وهي القرب من الله، وهذا ما أراد الششتري إيصاله فالسفر هنا أسمى من تغرب الأوطان المعروف الذي ينقل الشخص من مكان معلوم لآخر مجهول إنما هو سفر فلسفي روحي يحقق الوصل بين الحق والخلق.

وما نلاحظه هو غياب التناص من الأحاديث النبوية في أزجال الششتري وربما يكون هذا راجع لأن أغلب أزجاله تكون مكتوبة باللهجة العامية، ما جعله يبتعد عن الاقتباس من القرآن والحديث لأنهما جاءا باللغة الفصحى.

[1]– مسلم بن الحجاج القشيري النيسابوري، صحيح مسلم، تحقيق وتصحيح وتدقيق: محمد فؤاد عبد الباقي، ج 1، دار الكتب العلمية، ط 1، بيروت، لبنان، 1412هـ/1991م، كتاب الإيمان، باب بيان أن الإسلام بدأ غريبا ويعود غريبا، وإنه يأرز بين المسجدين، ج 1، رقم 145، ص 130.

ومن خلال العرض السابق يمكن القول إن موشحات الششتري وأزجاله كانت غنية بالتناص الديني الذي كان له البعد والأثر الفكري والفني في توظيفه، من خلال نقل الشاعر لتجربته الشعرية والصوفية بتوظيف آيات من الذكر الحكيم وأحاديث من سيرة النبي الكريم وتوزيعها في موشحاته وأزجاله توزيعا يتناسب وموضوعات شعره، ما أكسبها بعدا دلاليا وإيحائيا وجماليا باستعمال بيان القرآن وعظيم معانيه وصوره هذا من جهة، ومن جهة أخرى بيّن الششتري اتساع ثقافته الدينية وعمق فهمه لمعتقداته الصوفية.

3. التناص الشعري:

تعدّ ظاهر التناص الأدبي أو الشعري من الظواهر النقدية التي ظهرت في الشعر العربي القديم والتي اهتم بها النقاد العرب القدامى وعدّوها من العيوب التي يقع فيها الشاعر، فتوسعوا في الحديث عن القضية حتى وصلوا إلى أن هذا النوع من التضمين لا يمكن أن يسلم منه الشاعر لأسباب عديدة منها استحضار موروثه الشعري خلال كتابة نصه الإبداعي، والتناص الشعري يعني تداخل النصوص الأدبية القديمة أو الحديثة سواء كانت نثرا أم شعرا مع النص الإبداعي شريطة أن تكون منسجمة ومتوافقة مع الفكرة التي طرحها المؤلف في قصيدته ومناسبة للحالة التي يجسدها في نصه[1]، وهذا ما يولد داخل النص الحاضر فاعلية مع النصوص السابقة مما يزيد من جمالية الصور الشعرية ورفع مستوى اللغة وقوة الإيقاع.

والمتصفح لموشحات الششتري وأزجاله يلاحظ حضورا لأبيات شعرية لشعراء أندلسيين سابقين له من أمثال ابن قزمان وابن زيدون وغيرهم، ومن ذلك قوله في إحدى أزجاله[2]:

[1]- ينظر: أحمد الزعبي، نظرية التناص نظريا وتطبيقيا، ص 50.

[2]- الديوان، ص123، 124.

زَرْنِـــــــي لسَـــــــعْدِي مَنْ هُ شمِيمَه فِـي المِلاَح
فَـــــرّجْ لِـــــي هَمّـــــي وَصَـدْري دَأبَـا فِـي انْشِـرَاح

.....

لَكِـــــــن قَـــــــرْدِي رَاح وَوسَّـــــع المَـــــرَاح
هُ كَـــــان نَـــــدِيمِي نَـرَاه يَجِـي وَلـيْسَ يُصَـاح

عند قراءة هذه الأبيات التي أوردها الششتري في إحدى أزجاله نلاحظ أنه استحضر قصيدة ابن قزمان التي يقول فيها[1]:

يَـــا مُجِـــيء سَـــعْدِي يَضْـــــحَك وَيوَلْـــــوَل
ومُضِـــــي قَـــــرْدي قُـــــدَّامِي يَقْـــــزل

نلاحظ أن الشاعر في هذه الأبيات استحضر تناصا إشاريا يشابه من حيث الألفاظ ومعانيها ما ورد عند ابن قزمان، فضمّن في شعره جملتي (زرني لسعدي، قردي راح) والذي يقابله عند ابن قزمان (يا مجيء سعدي، مضي قردي) ما جعل التداخل بين الأبيات واضحا، إضافة إلى أن الششتري استعملها بالمعنى نفسه الذي ورد عند ابن قزمان؛ فالسعد جاء للدلالة على الفرح والسرور وقردي هنا هو كناية عن النحس، أي أن السعد زاره وذهب عنه النحس.

ويقول الششتري في موشحه[2]:

مَنْ يَرْقَى مَن سَافِل لِعالِي يُعـــايَن العَـــيْن فِـــي الأَثَـــر
مَـا النَّـاس إِلَّا كَمَـا الخَيَـال فَـانْظُر إِلَـــى مَاسِـــك الصُّـــوَر

[1]– ابن قزمان، ديوان ابن قزمان القرطبي، إصابة الأغراض في ذكر الأعراض، تح: فيديريكو كورينتي، تقديم: محمود علي مكي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، د ط، 1415هـ/1995م، ص 37.

[2]– الديوان، ص 143.

من خلال قراءتنا لهذا المقطع الشعري نلاحظ أن الششتري استحضر بيت الشاعر ابن عبدون* الذي يقول فيه[1]:

الدَّهْر يَفْجَعُ بَعْد العَيْن بِالأَثَر فَمَا البُكَاء عَلَى الأَشْبَاح

ظهر التناص الشعري في موشح الششتري عند تضمينه لبعض المفردات التي استعملها ابن عبدون في مطلع قصيدته؛ فنجده وظف (العين في الأثر، الخيال، الصور) وما يقابلها عند ابن عبدون (العين بالأثر، الأشباح، الصور)، فلجأ الششتري إلى توظيف العديد من المصطلحات ما جعل التناص واضحا بينه وبين الشاعر إلا أن المعنى مختلف، فبيت ابن عبدون يعد مطلعا لرائيته المشهورة التي كتبها لرثاء المتوكل ورثاء دولته بعد سقوطها على يد المرابطين، وهو هنا يتحدث عن فواجع الدهر وما يحدثه ومن ذلك فاجعة الموت فلم الحزن والبكاء على الموتى وهم سوى عبارة عن أشباح وصور. في حين أن الششتري استعمل هذه الألفاظ لتخدم توجهه الصوفي فالمعنى الذي أراده أن ما ننظر إليه ونحسبه آثارا هو الحقائق وأن مشاهدة المحسوسات كثائف تحجب الحق[2]، لذا يجب على العبد أن يتغاضى عن كل ما هو محسوس لأنه يشوش ويحجب الحقيقة بل يجب الالتفات إلى الحق.

ويقول الششتري في موضع آخر[3]:

* هو أبو محمد عبد المجيد بن عبد الله بن عبدون الفهري اليابري، من يابُرة غربي بيطلوس، كان وزيرا أندلسيا عالما بالخبر والأثر ومعاني الحديث، عرف بقربه وعلاقته الجيدة مع الأمير المتوكل عمر بن المظفر حيث اشتغل في مدحه طوال إمارته إلى أن مات هو وابنيه فرثاهم ورثى دولتهم في رائيته المشهورة، توفي سنة 529هـ. ينظر: شوقي ضيف، عصر الدول والإمارات الأندلس، شوقي ضيف، عصر الدول والإمارات الأندلس، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط 1، 1989م ، ص 344-347.

[1]- عبد الملك بن عبد الله بن بدرون الحضرمي البستي، شرح قصيدة ابن عبدون، مطبعة السعادة، بيروت، لبنان، ط 1، 1340هـ/1961م، ص 9.

[2]- ينظر: الديوان، ص 141.

[3]- الديوان، ص 149.

يَـا لَيْـل طُـلْ أَوْ لَا تَطُـل فَــرْضٌ عَلَيّــا سَــهَرك
لَـوْ بَـاتَ عِنـدِي قَمَـرِي مَــا بِــتّ أَرْعَــى قَمَـرَك

وخرجة هذا الموشح مأخوذة من أبيات لابن زيدون يقول فيها[1]:

يَـا لَيْـل طُـلْ لَا أَشْـتَهِي إلاَّ بِوصْــــل قِصَــــرَك
لــوْ بَـاتَ عِنْـدِي قَمَـرِي مَــا بِــتُّ أَرْعَــى قَمَـرَك

والملاحظ من قول الشاعرين أن هناك تناصا واضحا بين الأبيات الشعرية؛ حيث تكررت جملة (يا ليل طل) عند الشاعرين كما أخذ الششتري البيت الثاني لابن زيدون كما هو وضمنه في موشحه، إلا أن الغرض عند ابن زيدون هو غرض غزلي فالأبيات هنا تحمل معنى أن الليل يطول بدون وجود الحبيب ويقصر بحضوره ووصله ولو أن محبوبه (قمره) معه ما بات ساهرا يراقب قمر الليل، أما عند الششتري فقد كان الاستعمال لغرض صوفي وهو إبراز أهمية السهر عند المريد فهو ركن أساسي من أركان التصوف، فسواء كان الليل طويلا أم قصيرا وجب على السالك السهر من أجل الزهد في ملذات الدنيا وتحقق الخلوة الصوفية بين العبد ومولاه، والليل عند المتصوفة هو من الأوقات المباركة، وقد كان هذا النوع من الاستعارات مشهورا بين الوشاحين الأندلسيين.

كما ظهر نوع خاص من أنواع التناص في موشحات الششتري والذي كان يعرف قديما باسم بالتخميس؛ و "هو أن تعمد إلى بيت فتقدم عليه ثلاثة أشطر على قافية الشطر الأول كتخميس"[2]، وقد "جرت العادة عند المشارقة والمغاربة أن يعمدوا لشعر قد ولع أهل السماع

[1]– ابن زيدون، ديوان ان زيدون، دراسة وتهذيب: عبد الله شنرة، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط 1، 1426هـ/2005م، ص 68.

[2]– محمد عليّ السراج، اللباب في قواعد اللغة وآلات الأدب، النحو والصرف– البلاغة والعروض– اللغة والمثل، مراجعة: خير الدين شمسي باشا، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط 1، 1403هـ/1983م، ص 199.

بالغناء فيه فيخمسونه"[1]، وقد وظّف الششتري هذا النوع من التناص في إحدى موشحاته فقام بتقديم تخميسة لأبيات من شعر ابن عربي التي يقول فيها:

أَنَـا القُـرآنُ وَالسَّـبْعُ المَثَـانِي وَرُوحَ الـرّوحِ لاَ رُوحَ الأَوَانِـي
فُـؤَادِي عِنْـد مَعْلُـومِي مُقِـيم يُشَـاهِدُه وَعنْـدَكُم لِسَـانِي

يقول الششتري في تخميس هذا البيت[2]:

شَـهِدْت حَقِيقَتِي وَعَظِيم شَانِي مقَدسَـة عَـنِ إِدْرَاك العَيَـان
فَقَال مُتَرْجِما عَنْ لسَـانِي **"أَنَـا القُـرْآنُ وَالسَّـبْع المَثَـانِي**
وَرُوح الـرَّوحَ، لَا رُوحُ الأَوَانِـي"
أَنَـا فِـي مُستَوى عَرْشِـي قَدِيم لِـذَا أنيّتِـي العُظمَـى نَـدِيم
وَفِـي بَلْـوَى مَحَبَـتكم أَهِـيم **"فُـؤَادِي عِنْـد مَعْلُـومِي مُقِـيم**
يُنَاجِيـهِ، وَعنْـدَكُم لِسَـانِي"

أخذ الششتري أبيات ابن عربي وأضاف على كل بيت منها ثلاثة أشطر من نظمه على قافية البيت الذي أخذه وبهذا يكون الجزء الواحد من الشعر مخمسا، وقد عمد الششتري لتوظيف هذا النوع من الشعر لما له من خاصية في إضافة جمالية فنية للنص الأصلي إذا كان الشاعر متمكنا من هذا النوع مما يحقق انجذاب المتلقي إليه خاصة إذا كان البيت المخمس من الأبيات المشهورة في الشعر العربي، ومن ناحية أخرى يبين هذا التوظيف شدّة تأثر الششتري بشيخه ابن عربي وبأشعاره ما دفع لتخميس أبيات منها.

يمكن القول بأن التناص الشعري كان حاضرا في موشحات الششتري وأزجاله؛ حيث تبيّن لنا أن الشاعر واسع الثقافة متشرب للشعر العربي عامة والأندلسي خاصة، وظهر هذا في نصوصه الشعرية من خلال تضمينه للعديد من الأشعار لشعراء أندلسيين سابقين له،

[1]– ابن سعيد الأندلسي، المقتطف من أزهار الطرف، تح: سيد حنفي حسنين، شركة الأمل للطباعة والنشر ، القاهرة، مصر، د ط ، 2004، ص 236.
[2]– الديوان، ص 245.

كما أظهر تأثره الواضح بشيخه ابن عربي من خلال تخميس شعره، وكان للتناص الشعري بعدا جماليا في موشحات وأزجال أبي الحسن وذلك من خلال تضمينه للأشعار وتقديمها بصورة تتوافق مع مبادئه جعلها تتناسب وتجربته الصوفية.

4. التناص التاريخي:

تعدّ ظاهرة التناص التاريخي من أهم ظواهر استخدامات اللغة الشعرية من خلال احتضانها للنصوص التاريخية والدلالات التراثية، إذ نجد أن الشاعر يعمد إلى اختيار نصوص تاريخية مختارة تكون مناسبة ومنسجمة مع النص الإبداعي وتكون لها دلالات فكرية وفنية[1]، فيسعى الشاعر إلى توظيف الشخصيات أو الأحداث التاريخية بما تحمله من إيحاءات ودلالات بغية إثراء نصه الشعري وزيادة عمق البعد الإيحائي لقصيدته.

والمتصفح لموشحات وأزجال الششتري يلاحظ أنه استلهم من موروثه التاريخي العربي وضمنه لأشعاره خاصة الأزجال منه، وذلك من خلال عرض العديد من الشخصيات الأدبية والتاريخية، المحملة بدورها بكثير من الدلالات التي تخدم غرض قصيدته وتدعم أفكاره الصوفية وتقوي المعنى العام لنصه.

كان حضور التناص التاريخي عند الششتري حاضرا في أزجاله أكثر من موشحاته، ومن أهم الشخصيات التي قام باستحضارها في نصه هي الشخصيات الصوفية التي شكلت بداية توجهه في طريق التصوف، ومن ذلك قوله في قصديته زجلية[2]:

بَحْـــر فِكـــرِي عَمِيـــق مِسْـــك كُـــلّ يَعْبِـــق
مَـــنْ دَخَـــل لَـــوْ حَقِيـــق لَـــسْ يَخَـــاف أَن يَغْـــرَق
يَـــدْرُوا أَهْـــل الطّرِيـــق مَـــن كَـــلَام عَبْـــد الحَـــقّ

وقوله في موضع آخر من زجله[3]:

---

[1]- ينظر: أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، ص 29، 30.

[2]- الديوان، ص 165.

[3]- الديوان، ص 231.

أَنَـا غـلاَمُ عَبْـد بَـنْ سَـبْعِين مَـا دَامَـت السَّـبْع فِـي العَـدَد
مَعَ أَنْ لَسْ نَحتَج أَهُنَا تَبيِين يَـا قَـد فَهِـم عَنّـي كُـلّ أَحَـد

ويقول الششتري في زجله[1]:

وَقُولَـــوا كَيْـــف قَـــال شَـــيْخ هَـــذِه الطَّرِيقَـــة
سِـــيدِي أَبُـــو مَـــدْيَن لله يَرْضَـــى عَنُّـــوا
مَلَـــــك قَلْبِـــــي مَـــنَ أَنَـــا بعَيْنُـــوا

استحضر الششتري أهم شخصيتين صوفيتين كان لهما الأثر في بداية توجهه نحو طريق التصوف وهما: (أبو مدين شعيب، وعبد الحق بن سبعين)، فكان للطريقة المدينية أثرها الواضح على الششتري في بداية حياته الصوفية منذ أن التقى بأبي مدين في إحدى رحلاته ببجاية وهذا ما يفسر ذكره في أشعاره، وقد حافظ الششتري على هذا التوجه إلى غاية التقائه بشيخه عبد الحق بن سبعين الذي غيّر من توجهاته فسلك طريق التصوف الفلسفي واعتناق مذهب الوجود منذ أن خاطبه قائلا: "إن كنت تريد الجنة فسر إلى أبي مدين وإن كنت تريد ربّ الجنة فهلمّ إليّ"[2]، وما كان من الششتري إلا أن اختار طريق رب الجنة فتوجه إلى ابن سبعين واتبع طريقته، وقد ظهر تأثره الواضح به من خلال كتابة قصيدة زجلية بعثها لشيخه ابن سبعين في مكة المكرمة.

كما استحضر الششتري في زجله شخصيات أخرى كقوله[3]:

لاَ تَبقَـى لِقَصْـدك مَتْلُـوف لاَ تَطْلُـــــب لِـــــتَعلَم
قَـدْ قَامَـت برَاسَـك دَعْـوَى لَـــسْ هِ لابَـــنِ أَدْهَـــم

ذكر الششتري شخصية "ابن أدهم" وهو ابراهيم بن أدهم بن منصور بن يزيد بن جابر، القدوة الإمام العارف، سيّد الزهاد، ولد حوالي عام 100هـ، كان من الأشراف وكان أبوه كثير

[1]- الديوان، ص 258.
[2]-محمد الإدريسي العدلوني، أبو الحسن الششتري وفلسفته الصوفية، ص 87.
[3]- الديوان، ص 155.

المال والخدم، وقد ترك كل أملاكه وزهد فيها مغادرا إلى الشام، كان مشهورا بأدعيته المستجابة، ومن أقواله: "من أراد التوبة ، فليخرج من المظالم، وليدع مخالطة الناس، وإلا لم ينل ما يريد"، توفي سنة 162هـ[1]. وقد جاء هذا تضمين هذه الشخصية لأنها تتشابه مع حياة الششتري فكلاهما من الأشراف إلا أنهما تخليا عن المنزلة والمقام الفاني وزهدا في ملذات الدنيا وتوجها لطريق الحق، الذي يعدّ الطريق الدائم الأزلي.

كما استحضر الششتري شخصية تراثية في التاريخ العربي من خلال قوله في زجله[2]:

مَـنْ عُطيــه قَلْبُـو ذَاك جِحَـا يَبقَـى يَطلـبْ طُـول السّـنِين

لاَ تُســـلّم لِمَـــن صَـــحَا مِـــنْ شَـــرَاب المُحَقّقِـــين

وردت في البيت الأول شخصية عربية تراثية هي (جحا) وهي "الشخصية الحقيقية التي تستعمل ذكاءها وحيلها وتدعي التحامق لتنتقد وتسخر من أهل زمانها وحكامهم دون خوف"[3]، فجحا من الشخصيات البارزة في التراث العربي المعروف بذكائه حينا وبحماقته أحيانا أخرى، وقد استحضر الششتري هذه الشخصية للدلالة على أن "من أعطى لذة الشراب، يبقى يطلب طول حياته ولعل جحا اسم شحاذ. كان يطلب ويسأل عن الصدقة: والصدقة التي يطلبها الصوفي هي الفناء والبقاء"[4]، ويكون الشيء الذي يطلبه مختلفا عما يراه الناس فتتحقق شخصية جحا التي ظاهرها ليس كحقيقتها، وبهذا يكون الششتري قد حمّل شخصية جحا العديد من الدلالات التي تخدم توجهه وتحقق مقصد قصيدته.

---

[1]- ينظر: شمس الدين محمد بن أحمد بن عثمان الذهبي، سير أعلام النبلاء ، تح: على أبو زيد، مؤسسة الرسالة، سوريا، ط 2، 1402هـ/1982م، ج7، ص 387-396.

[2]- الديوان، ص 248.

[3]- سمير بوعناني، شخصية جحا من قناع الانتحال إلى صورة البطل في مسرحية "جحا والناس" لمحمد بن قطاف، مجلة النص، مج 4، ع 1، أفريل 2017م، ص 15.

[4]- الديوان، ص 247.

كما استحضر الششتري بعض الشخصيات التي تحدث عنها التاريخ العربي عامة والأدبي خاصة ويظهر ذلك في العديد من أشعاره كقوله[1]:

كَمَجْنُون لَيْلَى عَلَى كُلّ وَادِي يَنــوحُ وَيبْكِــي أَلَــمَ البِعَــاد

أما في الموشحات كان التناص التاريخي مقتصرا على ذكر الشخصيات المعروفة في الأدب العربي ومن ذلك قوله[2]:

لَيَلَـــــى المُنَـــا تَجَلّـــى فَمَـــــــن لَهَـــــــا
نَظَـــر وَقْلبُـــوا أَخْلَـــى وَلَهَـــــــا بهَـــــــا
حَتّـــى يَـــرَى لَيْلَـــى يَنظُـــــــر لَهَـــــــا
لَـــــدَيهَا وَالأَشْـــبَاح صَـــــــارَت غَمَـــــام
قَـــيْس بِهَـــا صَـــرَّح وَفِيهَـــــا هَـــــام

لجأ الششتري في هذا المقطع الشعري لتوظيف شخصيتين معروفتين في التاريخ الأدبي العربي هما (ليلى، قيس)، اللذان مثلا قطبي الحب العذري في عصرهما وكانت قصة حبهما من أشهر قصص الغرام عند العرب، وقد لجأ الششتري لتوظيف هاتين الشخصيتين لخدمة توجهه الصوفي فاستحضار شخصية ليلى هنا كان للدلالة على المحبوب المطلق والوجود الكلي، وجاء بشخصية قيس للدلالة على رمز المحب المتطلع إلى حقيقة الوجود الكلي، وبهذا يكون الششتري قد حوّل دلالات الشخصيتين وحملهما إيحاءات صوفية لخدمة أفكاره وتوجهاته الصوفية.

[1]- الديوان، ص 132.

[2]- الديوان، ص 233.

شكلت ظاهر التناص عنصرا مهما في كشف البنية اللغوية لموشحات الششتري وأزجاله، فعمد لربط نصوصه الشعرية الحاضرة بنصوص أخرى غائبة من أجل دفع المتلقي إلى استخراج مواطن هذا التشابك من خلال الإشارات التي ضمنها في أشعاره.

وقد بيّن لنا الششتري من خلال اختلاف مصادر التناص في أشعاره (ديني، شعري، وتاريخي) عن مدى توسع الخلفية الثقافية له وثرائها بمختلف المشارب، ومساهمتها في رفع القيمة الفنية والجمالية للموشحات والأزجال عنده مع إضفاء مختلف الدلالات والإيحاءات التي تخدم توجه الششتري وتدعم أفكاره الصوفية.

ثالثا: شعرية الجملة:

تعد الجملة أساس كل خطاب فلا وجود لخطابٍ بدون جملة، ونظرا لأهميتها القصوى تحصلت على الاهتمام الكبير من قبل النحاة واللغويين القدامى والمحدثين، وهذا ما أدى إلى تعدد مفاهيمها بتعدد المعايير والضوابط المتحكمة فيها، فنجد في التعاريف اللغوية "الجملة: واحدة الجُمل. وقد أجملت الحساب: إذا رددته إلى الجملة"[1]، "والجُملة بالضم: جماعة الشيء"[2]، ومن التعاريف اللغوية يمكن القول إن الجملة تحمل معنى الجمع بين الأشياء.

أما في الاصطلاح فتباينت مفاهيمها ومن التعاريف الشاملة لها هي أن الجملة عبارة عن "كلام تام يدل على معنى أقله نسبة شيء إلى شيء إثباتا أو نفيا، أو إنشاء ربط بين شيء وشيء آخر يكفي لإنشائه القول، مثل أمر التكوين أو الأمر بفعل ما"[3]، فالجملة إذا هي الكلام الدال على معنى مفيد ولا يتم "بأقل من مسند، ومسند إليه، وإسناد يلاحظ ذهنا بينهما"[4]، فهذان الركنان أساس الكلام ولا يمكن أن يتألف من غيرهما.

قسّم النحاة الجملة إلى أقسام كثيرة "بحسب الاعتبارات التي ينظر منها فبحسب الاسم والفعل تنقسم إلى اسمية وفعلية، وبحسب النفي والإثبات تنقسم إلى مثبتة ومنفية، وبحسب الخبر والإنشاء إلى خبرية وإنشائية"[5].

وهناك من يزيد في الأقسام من ناحية محل الجملة من الإعراب وغيرها، وفي هذا المبحث سنخصص الدراسة بتحليل الجملة من حيث نوعيها الخبري والإنشائي.

---

[1]– الجوهري، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تح: محمد محمد تامر وآخرون، دار الحديث، القاهرة، مصر، د ط، 1430هـ/2009م، ص 201.

[2]– الفيروآبادي، القاموس المحيط، تح: أنس محمد الشامي، زكرياء جابر أحمد، دار الحديث، القاهرة، مصر، د ط، 1429هـ/2008م، ص 295.

[3]– عبد الرحمن حسين الميداني، البلاغة العربية أسسها، وعلومها، وفنونها، وصور من تطبيقاتها، بهيكل جديد من طريف وتليد، ج1، دار القلم، دمشق، الدار الشامية، بيروت، ط 1، 1416هـ/1996م، ص 140.

[4]– المرجع نفسه، ص 141.

[5]– فاضل صالح السامرائي، الجملة العربية تأليفها وأقسامها، دار الفكر ناشرون وموزعون، عمان، الأردن، ط 2، 1427هـ/2007م، ص 157.

تعد الجملة الركن الأساسي في لغة الخطاب وهذا ما يجعل لها النصيب الأكبر في الدراسة لما تحتويه من سمات شعرية وجمالية تضيف التميز والتفرد للنص الشعري، والحال نفسه في موشحات وأزجال الششتري إذ نجد أن توظيف الجملة فيهما جاء بمختلف أنواعها ما جعل منها صورة بديعية وقطعة موسيقية أضافت العديد من الجوانب الجمالية للنص الشعري.

1. الجملة الخبرية:

الجملة الخبرية "هي الجملة التي اشتملت على خبر ما، فمضمونها إخبار عن أمر ما، إيجابا أو سلبا. والقصد منها الإعلام بأن الحكم الذي اشتملت عليه واقع خارج العبارة الكلامية مطابق له"[1]، والخبر هو الكلام الذي يحتمل الصدق والكذب سواء كان هذا الكلام بالإثبات أو النفي. تستعمل الجملة الخبرية لغرضين أساسين هما[2]:

- إما إفادة المخاط الحكم الذي تضمنته الجملة إذا كان جاهلا له ويسمى ذلك الحكم "فائدة الخبر".
- وإما إفادة المخاطب أن المتكلم عالم أيضا بالحكم الذي يعلمه المخاطب... ويسمى ذلك الحكم "لازم الفائدة".

وقد تخرج الجملة الخبرية عن أصل هذين الغرضين لتفيد أغراضا أخرى ثانوية نحو: الاستعطاف والاسترحام، التحسر، الفرح، التوبيخ وغيرها.

1.1. الجملة الخبرية المثبتة:

تنقسم الجملة الخبرية إلى قسمين من ناحية الإثبات والنفي؛ فالجملة المؤكدة أو المثبتة "هي الجملة التي خلت من أداة من أدوات النفي، فالإسناد فيها بين المسند والمسند إليه"[3]

---

[1]– عبد الرحمن الميداني، البلاغة العربية، ج 1، ص 166.

[2]– ينظر: أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات ، بيروت، لبنان، ط1، 1429هـ/2008م، ج 1، ص 41.

[3]– عبد الرحمن الميداني، البلاغة العربية، ج 1، ص 202.

وتحتوي في مقابل ذلك على إحدى أدوات تأكيد الخبر منها: (نونا التوكيد، لام القسم، لام الابتداء، قد، أنّ، إنّ، القسم، أما الشرطية).

وظف الششتري الجملة الخبرية المثبتة في موشحاته كثيرا باستعمال مختلف الأدوات خاصة الأداة "قد"، ومن أمثلة ذلك قوله[1]:

قَدْ ذَهَب البُؤْس وَزَالَ العَنَا وَوَاصَل الخِل وَنلْنَا المُنَى

استعمل الششتري أسلوب التأكيد هنا باستعمال الأداة "قد" لإثبات الحالة التي يعيشها الشاعر، فإذا نال الوصال حقق ما كان يصبو له وذهب عنه البؤس وزال عنه العناء.

وقوله في موضع آخر[2]:

وَتُهتُ فِي بِحَار وَفِي سُؤَال

وَقَدْ سَقَيت مَا لَهَا مَثِيل

جاء استعمال التوكيد في هذا المقطع الشعري لإثبات أن الششتري تذوق من الخمرة الإلهية نظرا لأنه حقق الخلوة بحبيبه ونال مراده الذي كان يريده.

كما استعمل الششتري أسلوب التوكيد في أزجاله ومن ذلك قوله[3]:

أَنْتَ هُ رَبّي قَدْ رَأَى قَلْبِي

وقوله في موضع آخر[4]:

لأَنّي هُو ذَاتِي وَرُوحِي حَقِيقَة

تَمْلا وَتَسْقِينِي خَمْرَة رَقِيقَة

استعمل الششتري التوكيد هنا باستخدام الأداة "قد" لإثبات أن الحق تعالى هو الوحيد الذي يستطيع رؤية قلب عابده، كما استعمل أداة التوكيد (أنّ) في المقطع الثاني

---

[1]- الديوان، ص 253.

[2]- الديوان، ص 182.

[3]- الديوان، ص 172.

[4]- الديوان، ص 173.

للدلالة تواري الشعور بالذات وغيابه حتى أصبح محبوبه هو ذاته، وهذا التأكيد جاء به الششتري ليبيّن اتجاه أصحاب نظرية وحدة الوجود لفكرة الفناء الصوفي.

جاءت الجمل الخبرية في الأمثلة السابقة مؤكدة بأدوات التوكيد المختلفة وقد تعددت أمثلة هذا الجانب في موشحات الششتري وأزجاله جاعلا منها وسيلة لتأكيد نظرته وإثبات توجهه الصوفي والحالات الروحية التي يمر بها.

2.1. الجملة الخبرية المنفية:

أما الجملة المنفية فهي "الجملة التي دخلت عليها أداة من أدوات النفي دلّت على نفي نسبة المسند إلى المسند إليه فيها، ولو كان مضمون الجملة يمكن أن تصاغ له جملة مثبتة"[1]، وقد استعمل الششتري هذا النوع من الجمل في موشحاته بشكل مكثف، ومن ذلك قوله[2]:

أَنَا سَكْرَان مِن هَوَاه لَيْس لِي رَاح سِوَاه

وقوله في موضع آخر[3]:

حَبِيبِـي مَـالُو ثَـانِي وَلَا عَلَيْـه رَقِيـب

دَنَـا مِنّـي وَأَدْنَـانِي حَاضِـر لَا يَغِيـب

استعمل الششتري أسلوب النفي بـ (ليس، مالو، لا) للدلالة على الوجود المطلق للذات الإلهية، وتبيان الحب الإلهي الذي يكون طريق الصوفي من أجل إدراك الحقيقة الإلهية والوصول إليها ونيلها، وهنا نفى الششتري وجود حبيب آخر غير محبوبه الذي يكون قريبا منه حاضرا دائما في قلبه ولا يغيب عنه أبدا.

كما استعمل الششتري أسلوب النفي في أزجاله ومن ذلك قوله[4]:

وَلَـم يَكُـنَ شَـرَابُك مِـنْ قَـرْضِ شَـارِبِي

---

[1]- عبد الرحمن الميداني، البلاغة العربية، ج 1، ص 202.

[2]- الديوان، ص 101.

[3]- الديوان، ص94.

[4]- الديوان، ص 99.

وقوله[1]:

مَـا كُـلّ مَـنْ صُـوّر تحْسَـــــبْه حَـــــيّ

لَـسْ يُشْـبِه الفَخّـار مَطْبُـــــوخ لنَـــــيّ

نلاحظ أن الششتري استعمل صيغة النفي في جمله بإدخال أدوات النفي المختلفة (ليس، مالو ولس بمعنى ليس، لا، لم، ما) وقد جاءت كل أداة للدلالة على نفي الكلام الذي أراده الشاعر لخدمة موضوع أشعاره.

2. الجملة الإنشائية:

الإنشاء في اللغة هو "الإيجاد، واصطلاحا ما لا يحتمل الصدق والكذب لذاته"[2]، أو هو "ما لا يحصل مضمونه ولا يتحقق إلا إذا تلفظت به"[3]، فطلب الفعل لا يكون إلا إذا تلفظت بالأمر والطلب بالكف لا يكون إلا بتلفظ النهي، وطلب الفهم لا يكون إلا عن طريق الاستفهام عن الشيء والإقبال لا يكون إلا بتلفظ النداء وهكذا. والإنشاء نوعان:

- **الإنشاء غير الطلبي:** "هو ما لا يستدعي مطلوبا، إلا أنه ينشئ أمرا مرغوبا في إنشائه، وله أنواع وصيغ تدل عليه"[4].
- **الإنشاء الطلبي:** "هو ما يستدعي مطلوبا غير حاصل في اعتقاد المتكلم وقت الطلب، ويكون الإنشاء الطلبي بأنواع الكلام: الأمر والنهي، التحذير والإغراء، النداء، التمني والترجي، الدعاء، الاستفهام"[5].

زخرت موشحات الششتري وأزجاله بالأساليب الإنشائية المختلفة خاصة الطلبية منها، وقد حاولنا اختيار أهم الأساليب الإنشائية الطلبية التي كان لها الحضور الكبير في الموشحات والأزجال ومن ذلك نذكر: الأمر، الاستفهام، النداء والتمني.

---

[1]- الديوان، ص 289.

[2]- أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ج 1، ص 53.

[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]- عبد الرحمن الميداني، البلاغة العربية، ج 1، ص 224.

[5]- المرجع نفسه، ص 228.

1.2. الأمر:

هو أحد الأنواع الإنشائية وهو نقيض النهي ويعني "طلب حصول الفعل من المخاطب على وجه الاستعلاء بأن يعد الأمر نفسه عاليا سواء كان عاليا في الواقع أم لا"[1]، فالأمر هو طلب تحقيق فعل ما يصدر من القائل إلى المخاطب على وجه الاستعلاء ولا يشترط أن يكون القائل ذا مقام عال في الحقيقة، وللأمر صيغ أربع هي: فعل الأمر، المضارع الذي دخلت عليه لام الأمر، اسم فعل الأمر، المصدر النائب عن فعل الأمر.

استخدم الششتري أسلوب الأمر في إحدى أزجاله فيقول[2]:

ادّلَـــلْ يَـــا قَلْبِـــي وَافـــرَحْ حَبِيبَـــك حَضَـــر

وَاتـــــنَعَّم بِـــــذِكرِ مـــــوْلَاك وَقـــــصّ الأَثَـــــر

وَاتْهَنّـــــى وَعِـــشْ مَـــدّلَل مَـــا بِـــين البَشَـــر

.....

أَنَـا هُ مَعْنَـى المعَـانِي وَسِـــــرّ الوُجُـــــود

فَاتْنَزَّه فِي لُطفِ صُنعِي وَاحْفَـــظْ الحُـــدُود

وَاخرُجْ عنْ مَنْ سِوَائِي تَحْظَـــى بِالشُّـــهُود

استعمل الششتري أسلوب الأمر في هذه القطعة الزجلية (ادلل، افرح، اتنعم، قص، اتهنى، اتنزه، احفظ، اخرج)، من أجل الحث على السعي في حب الله لبلوغ الرضى، كما طلب من مخاطبه أن يترك كل المشاغل الدنيوية وملذاتها والالتفات إلى سر الوجود ولطف صنع الخالق حتى يصل إلى إدراك الحقيقة.

ويقول الششتري في موشح له[3]:

[1]- أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ج 1، ص 54.

[2]- الديوان، ص 88، 89.

[3]- الديوان، ص 102.

بِـــــالله افْهَـــــم سُـــــؤَالِي وَانْتَبِـــــه يَـــــا حَبِيـــــب
وَقـــــمْ احْيِـــــي اللّيَـــــالِي فَجْـــــر وَصْـــــلِك قَرِيـــــب
وَاصْـــــغ وَاسْـــــمَع مَقَـــــالِي وَارْتجِـــــع مـــــنْ قَرِيـــــب
إِنْ بَـــدَا لَـــكَ عَرفـــتَ وَأَنَـــا لَـــك يَـــا أبنِـــي كُلّمَـــا مِـــتّ عِشْـــت
أَنْـــت انْ كُنْـــت تَفْهَـــم رَاقِـــب السِّـــر فِيـــك
وَاتْـــرُك الـــنّفْس تَســـلَم مَـــنْ عَـــدو بليـــك
وَاطْلُـــب العِلْـــمَ تَعْلَـــم مِنْـــه تَنْفِـــي الشّـــرِيك

وظف الششتري صيغة الأمر في هذا الموشح من أجل غاية النصح والإرشاد (أنا يا ابني لك ناصح)، وفيه دعوة لفهم المقصود وترك النفس وإنكارها والسعي في طلب العلم للوصول إلى معرفة الله والشعور بوحدة الوجود، وقد جاء توظيف الأمر هنا لخدمة الشاعر في شرح نظرته لقضية الفناء التام.

أما بالنسبة لصيغ الأمر الأخرى (المضارع الذي دخلت عليه لام الأمر، اسم فعل الأمر، المصدر النائب عن فعل الأمر) لم يستعملها الششتري إلا في مواطن قليلة جدا من ذلك قوله في إحدى أزجاله[1]:

هَيّـا يَـا مَحْبُـوب هَيّـا نَرْتَشِـف كَـأْس الحَمِيّـا

فهنا استعمل الششتري لفظة (هيا) وكررها مرتين وهي تقوم مقام فعل الأمر (قُمْ) واستعملها لمخاطبة محبوبه.

ربما يعود سبب استعمال الششتري لفعل الأمر بكثرة ليبين للمخاطب شدة إلحاحه عليه لتنفيذ الطلب والأخذ بالنصائح الموجهة له حتى يصل إلى الغاية التي يرجوها.

2.2. الاستفهام:

يوظف الشاعر في جمله العديد من الأساليب لأغراض كثيرة منها كسر رتابة النص وإضافة الحيوية فيه من أجل الخروج من حلقة المتحدث والمؤلف لحلقة المتلقي، فيسمح له

[1]– الديوان، ص 313.

بدخول النص والمشاركة في الحوار والتفاعل معه، فيضيف الشاعر بذلك وقعا جماليا وإيحائيا يزيد من حسن النص الشعري، وكل هذا لا يتحقق إلا في أسلوب الاستفهام.

يعد الاستفهام من الأساليب الإنشائية الطلبية ويعني "طلب الفهم، أي طلب العلم بشيء لم يكن معلوما، بواسطة أداة من أدواته"[1]، وأدوات الاستفهام هي: (الهمزة، هل، ما، من، متى، وأيّان، كيف، وأنى، كم وأيّ)، ويتم توظيف الاستفهام لغرضين إما غرض حقيقي أو آخر مجازي؛ فالحقيقي يتوجب وجود إجابة للسؤال المطروح في حين يكون المجازي استفهاما معروف إجابته لدى المخاطِب ولا يتوجب تقديم إجابة له ويكون الهدف منه غالبا التعجب والاستغراب. وينقسم الاستفهام حسب الطلب إلى ثلاثة أقسام[2]:

- ما يطلب بهه التصور تارة والتصديق تارة أخرى وهو: الهمزة.
- ما يطلب به التصديق فقط، وهو: هل.
- ما يطلب به التصور فقط، وهو: بقية ألفاظ الاستفهام.

كان لأسلوب الاستفهام الحضور المتميز في موشحات الششتري حيث نوع من استخدامه فيها بمختلف أدواته التي كان لكل منها الأثر الدلالي والجمالي، ومن ذلك قول[3]:

لاَ تَقُـــــلْ سَـــــلَوت لَا تَقُـــــل سَـــــلَوْت

أَنْـــتَ قَـــط مَحْبُـــوبِي عَنْـــه مَـــا خَلَـــوءت

كَيـــفَ أسْـــلُو عَـــن حُبّـــي إِن ذَا عَجِيـــــــــــــب

وظف الششتري أسلوب الاستفهام مستعملا الأداة (كيف) وهي من الأدوات التي يطلب بها التصور فقط، فالشاعر هنا قدم استفهامه دون انتظار إجابة له لأنها معلومة لديه فطرح تساؤله في صيغة تعجب وهذا ما أفصح عليه في قوله (إن ذا عجيب).

---

[1]- عبد السلام هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، مكتبة الخانجي، الاسكندرية، مصر، ط2، 1399هـ/1979م ، ص 18.

[2]- ينظر: أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ج 1، ص61.

[3]- الديوان، ص 104،103.

ويقول[1]:

قُــلْ لِــي مَــنِ الشَّــيْطَان أَو المَلِــــــــــــــــك

أَوْ أدَم أوْ حَــــــــــوَّا أو الفُلْــــــــــــــــك

أَو مَــــنِ نَجَــــا قُلّــــي أوْ مَــــــــنْ هَلَــــــك

أوْ مَــنْ سَــجَد للشّــمْس أَو القَمَــــــــــــــــر

أَوْ مَــــنِ عَبَــــد للنّــــار أوْ الحَجَــــــــــــــــر

يعد موضوع هذا الموشح من أهم القضايا عند المتصوفة؛ وهي قضية الظاهر والباطن وقد استعمل الششتري الاستفهام في هذا الموشح باستعمال الأداة (من) وهي من الأدوات الموضوعة للاستفهام "ويطلب بها تعيين العقلاء"[2]، والاستفهام هنا لا يجيب عنه إلا اثنان الله الذي يعرف حقيقة الظاهر والباطن والعارف الحقيقي الذي تعلم وفهم كيف يصل إلى هذه الحقيقة وينالها.

كما استعمل الششتري أسلوب الاستفهام بكثرة في أزجاله، فيقول[3]:

وَهــــــذَا هـ ظَنّــــــي وَقصْــــدِي لَا يَخِيــــب

متَــى تَــرى يَــا عَينِــي مَنَــــــازل الحَبِيــــــب

كما استعمل الششتري الاستفهام في الحديث عن قضية وحدة الوجود فيقول[4]:

مــنْ هُــو الــذِي انْــدَرَى أَنَّــــه بِــــالوُجودِ يَجُــــود

كيْــفَ يُقَــال لــوْ كَيــفَ وَالعــــــــوَّام رُقُــــــــود

الرُسَــوم فِــي ذَا المَوضِــع تَفْنَــــــــى الحــــــــدُود

ويقول[5]:

---

[1]- الديوان، ص 136.

[2]- أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ج1، ص 64.

[3]- الديوان، ص 94.

[4]- الديوان، ص 106.

[5]- الديوان، ص 272.

أَشْ عليّـا مِـن النَّـاس وَأشْ عَلَـى النَّـاس مِنّـي

أَشْ عليّـا يَـا صَـاحب مَـن جَمِيـع الخَلاَيـق

وقوله[1]:

قـلْ لِـي أَشْ مـاَ تَملِـك هَـذي هِـي عَـيْن الخيَانَـا

نـاقِض العَهْـد تُـدرِك أَيْـن حَمْـل الأَمَانَـة

هَـلْ تَـرَى غَيْـر فِعلِـي وَنفُـوذ المَشِـيّا

نلاحظ أن الششتري استعمل في أزجاله أسلوب الاستفهام بمختلف أدواته (من، كيف، أش، أين، هل)، والملاحظ في الأمثلة السابقة أن الاستفهام فيها جاء مجازيا غير حقيقي فالششتري هنا لا يطلب من المخاطب الإجابة عنها وإنما غايته هي التعجب تارة وعدم الاكتراث تارة أخرى. وهنا ظهرت بلاغة أسلوب الاستفهام وجماليته في موشحات وأزجال الششتري، فهو هنا خالف الأصل وهو طلب العلم بالشيء إلى أغراض أخرى مثل التعجب والاستنكار، وبهذا تظهر قدرة الشاعر وتمكنه الجيد من الأساليب اللغوية.

3.2. النداء:

يعدّ أسلوب النداء من الأساليب الإنشائية الطلبية الحاضرة بشكل كبير في الشعر العربي وذلك لخصائصه الإيقاعية والصوتية التي تساهم في بناء وجمالية النص الشعري وبلاغته، والنداء هو "طلب المتكلم إقبال المخاطب عليه بحرف نائب مناب "أنادي" المنقول من الخبر إلى الإنشاء"[2]، فوجود حرف النداء هو الذي يخرج صيغة الجملة من أسلوب الخبر إلى أسلوب الإنشاء، وحروف النداء ثمانية هي: الهمزة، أيّ، يا، آ، آي، أيا، هيّا، وا.

وظّف الششتري أسلوب النداء في موشحاته وأزجاله بشكل مكثف مستعملا بعض أدوات النداء المختلفة، إلا أن المتمعن في دراسة الديوان يجد أنه أكثر من استعمال أداة واحدة بشكر لافت وهي (يا) والتي كان المنادى فيها يختلف باختلاف غرض الوشح والزجل،

[1]- الديوان، ص 313.

[2]- أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ج1، ص 71.

فنجد المنادى في مواضع مختلفة يتمثل في أتباع الششتري، وفي موضع أخرى نجد النداء كان موجها إلى المحبوب وهو الذات الإلهية.

يقول الششتري في إحدى موشحاته[1]:

يَـا مَـن خَفَـى وَلَـمْ يَـزَل مَـا أَبيَنَـك مَـا أَظْهَـرَك

إنْ تَغيـبْ عَـن بَصَـري بِعـيْن قَلْبِـي

وجه الششتري نداءه إلى الذات الإلهية مستعملا أداة النداء (يا) التي في الراجح "أنها موضوعة لنداء البعيد حقيقة أو حكما"[2]، إلا أن الأداة هنا خرجت عن أصل استعمالها ليفيد بها الشاعر أن المنادى هو أقرب إليه من أي شيء آخر فهو يراه بعين القلب لا بعين البصر.

ويقول في نفس الموشح[3]:

يَـا مَـن يُريـدُ يَـرَى الإلَـه يَنظُـر جَمِيـع المَوْجـودَات

صَـامِت وَنَـاطِق وَجَمَـاد مِـنْ حَيَـوَان وَنَبَـات

فِـي كُـلّ شَـيْء يَـرَى الإلَـه مِـنْ غَيـرِ حُلـول وَلَا جِهَـات

جاء النداء هنا باستعمال الأداة "يا" موجها إلى كل مريد يرغب في رؤية الإله ومعرفة الحقيقة الإلهية، فيقدم له الششتري الطريقة التي يمكن له الوصول بها إلى غايته وينصحه بالنظر إلى جميع المخلوقات والموجودات لأنها تمثل تجليات الذات الإلهية.

وفي نفس السياق يقول الششتري في موشح آخر[4]:

يَـا مُرِيـدِين جـدّوا وأفْهَمُـوا ذِي الأَشَـايَر

مِـنْ غَـرسَ شِـي يجَـدّوا وَينَـال البَشَـايَر

وَالكسَـل يَبْقَـى وَحْـدُوا يَـومَ تبْلَـى السّـرَايَر

---

[1]- الديوان، ص 150.

[2]- عبد الرحمن الميداني، البلاغة العربية، ج 1، ص 240.

[3]- الديوان، ص 151.

[4]- الديوان، ص 184.

وجه الششتري نداءه هنا للمريدين من أجل حثهم على الجد في الفهم والتعلم حتى ينالوا مبتغاهم، والابتعاد عن الكسل الذي يصوره على أنه العدو الذي لا يستفاد منه شيء.

كما وظف الششتري أسلوب النداء بكثرة في أزجاله، ومن ذلك قوله[1]:

يَـــا أَخِـــي بِـــالله هـــمْ بحُـــبّ المَحبُـــوب
لا تَكُـــن شِـــي سَـــاهي مَـــع نَفسَـــك مَتعُـــوب
خَـــلّ قَـــوْل اللّاَهِـــي وَلَا تبْقَـــى مَحجُـــوب

ويقول في نفس الزجل[2]:

يَـــا فَقيـــر منِّـــي اسْـــمَع أَنْـــتَ هُ معْنَـــى الشّـــي
وَلِـــذاتِك إرْجَـــع وَتشَـــاهِد للحَـــي
يَـــا غَريبًـــا أَمسَـــى نَازحًـــا عَـــن دَارِه
ادْخـــلْ الحَـــي مَعنَـــا وَتَـــرَى أقمَـــارَه

وظّف الششتري النداء في الأمثلة السابقة مستعملا الأداة "يا"، وكان النداء فيها موجها إلى المريدين (أخي، فقير، غريبا) ومخاطبا إياه بأخذ الحذر من النفس البشرية الأمارة المنشغلة بالماديات والأمور الدنيوية الفانية، فيدعو الشاعر مخاطبه وينصحه بترك كل ما هو فاني والالتفات إلى الباقي الذي يتلخص في التوجه إلى حب الله والرجوع إلى الذات واتباع طريق الحق.

وقد تحذف أداة النداء "لاسيما في نداء الرب ودعائه، فتكون مقدرة ذهنا"[3]، ومن ذلك قول الششتري في إحدى أزجاله[4]:

الله رَبّـــــــــــــي مَـــاذَا تقَاسِـــي القُلُـــوب

---

[1]- الديوان، ص 153.

[2]- الديوان، ص 153.

[3]- عبد الرحمن الميداني، البلاغة العربية، ج 1، ص 242.

[4]- الديوان، ص 242.

أصل الكلام هنا هو (يا الله ربي)، جاء حذف أداة النداء عند مخاطبة الله عز وجل للدلالة على شدة قربه من الششتري ورحمته ومعرفته بعباده وهذا ما لا يليق إلا بمقام الله.

ومما سبق يمكن القول إن الششتري استعمل أسلوب النداء في موشحاته وأزجاله بشكل مكثف مما أضاف إلى النص الشعري بنية صوتية متميزة وسمة بلاغية جمالية، وقد عمد الشاعر لاستعمال النداء ليس لإقبال المنادى عليه وإنما خرج من غرض النداء الأصلي إلى أغراض أخرى، فنجده استعمله لمخاطبة محبوبه المتمثل في الذات الإلهية مستخدما أداة النداء (يا) التي خرجت هي الأخرى عن أصلها الدال على أن المنادى البعيد إلى الدلالة على المنادى القريب الحاضر في القلب وهو الله، كما استعمل الششتري النداء لغرض النصح والإرشاد عند مخاطبة المريدين، وهذا ما جعل لأسلوب النداء الأثر الواضح في تحقيق شعرية اللغة في الموشحات والأزجال عند الششتري.

4.2. التمني:

التمني من الأساليب البلاغية الإنشائية التي تجلّت في موشحات الششتري وأزجاله وكان لها الحضور الواضح فيها، والتمني في البلاغة "هو طلب حصول أمر محبوب مستحيل الوقوع أو بعيده، أو امتناع أمر مكروه كذلك، والأصل فيه أن يكون بلفظ (ليت)"[1]، ويكون استعمالها في الأصل في حالتين: "إما لكونه مستحيلا، وإمّا لكونه ممكنا غير مطموع في نيله"[2]، ويضاف مع ليت الأداة لو، أما "إذا كان الأمر المحبوب مما يرجى حصوله كان طلبه ترجيا ويعبّر فيه بعسى، ولعلّ"[3]، فالتمني إذا هو الرغبة الشديدة في حصول أمر ما سواء كان مستحيلا أم ممكنا، وقد تخرج الرغبة من غرض التمني إلى غرض الترجي حسب الأمر المطلوب وكذا حسب حالة الشخص المتمني.

---

[1]– عبد السلام هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، ص 17.

[2]– أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ج1، ص 69.

[3]– المرجع نفسه، ص 69.

استعمل الششتري أسلوب التمني بمختلف أدواته، لكن اللافت للنظر هو كثرة استعمال الأداة "لو" مقارنة بالأدوات الأخرى، يقول الششتري في بعض أزجاله مستعملا الأداة لو[1]:

لَـــوْ أَنّ بانْطِبـــاعِي واخْـــــرُج قَـــــوَالِبي

وإنْ صَـبتِ منـك خَلْـوَة تَنشَـــــب مَخَـــــالبَي

ويقول في موضع آخر[2]:

قُـــل لَـــوْ ارتَمَيـــت قـــلْ لـــوَ ارتمَيَـــت

فِـي الَبحـرِ وَرا الجَـوهَر بِـــــالهُبوطِ رقَيْـــــت

ويقول[3]:

تَرانِـــــــي مُغنّـــــــي فَقَال لِـي قَوم جَاك المَسِيح

لَـــــوْ كَـــــانَ بـــــوِدّي طـــرْت لَعَنـــدُو دُون جَنَـــاح

من خلال الأمثلة السابقة نلاحظ أن الششتري استعمل الأداة "لو" في تمنياته التي يريد تحقيقها مع محبوبه فهو تارة يتمنى خلوة معه ومرة الارتماء إليه ومرة الذهاب إليه، والملاحظ في استعمال هذه الأداة أن الششتري لم يخرج عن الغرض الأصلي لها وهو التمني.

كما استعمل مختلف أدوات التمني من ذلك قوله في موشح له[4]:

أَنَـــا عبْـــد لسُـــلطَاني إلَـــى يَـــوم العَصِـــيب

عَسَـى مَـولَاي يرْحَمنِـي وَصـــــدّي لَا يَخِيـــــب

استعمل الششتري الأداة "عسى" في هذا الموضع لغرض الترجي؛ فهو يريد من الله أن يرحمه وأن لا يخيب ظنه في ذلك.

ويقول في موضع آخر[5]:

---

[1]- الديوان، ص 99.

[2]- الديوان، ص 107.

[3]- الديوان، ص 124.

[4]- الديوان، ص 96.

[5]- الديوان، ص 169.

لاَ تنْظَـــر فِـــي الأَوَانِـــي وُخـضْ بَحـرَ المَعَـاني
لَعلَّـــــكَ أَن تَرَانِـــــي عَلَـــى أَيْـــدي الصُّـــوفيّا
فَهـــــمْ لَـــــكَ الأَدِلّا فَكـــــنْ لَهـــــمْ أَذِلّا

استعمل الششتري هنا الأداة "لعلّ" لدلالة على أن رؤية تجلي الذات الإلهية لا يكون باتباع الظاهر بل يجيب الغوص في المعاني الباطنية، وأنّ أهل التصوف هم الأعلم بهذه الطريق.

يقول (من الزجل) مستعملا نفس الأداة[1]:

يَـا مَـن أَخَـذ قَلبِـي مِنِّـي هَـــــواكَ هَيّمَنِـــــي
حَجَبتَنـــــي عَنّـــــي بيَـــا فَمَـــا أَظهَـــر
وَغبْـــت عَـــن عَيْنِـــي كَـــأنّي لَـــمْ أَظْهَـــر
فَصـــــرْت أَطْلُبنِـــــي لَعَـــلَّ بِـــي أَظفَـــر

استعمل الششتري الأداة "لعل" في الموضعين الساقبين للدلالة على أن الشيء المطلوب يمكن أن يتحقق، فقد شرط تحقق الرؤية في المثال الأول بفهم المعاني والغوص فيها أما في الثانية فشرطُ الظفر بمراده يقترن بالطلب.

ويقول (من الموشح)[2]:

يَـــا لَيْـــت شِـــعرِي إنْ خَـــالَف الله الظُّنُـــون
تَرَانِـــــي صَـــــابِر مَـــا قَـــدَّر الله يَكُـــون

كان للأداة "ليت" الحضور الضعيف جدا ضمن أدوات التمني وذلك لأن استخدامها في الأصل يكون لشيء مستحيل تحققه أو غير مطموع في نيله، في حين أن المتصوفة –ومن بينهم الششتري– يرون بأنه لا مستحيل مع الله إذا تحققت المعرفة وفهمت المعاني يصبح كل شيء قابلا للتحقق.

[1]– الديوان، ص 283.
[2]– الديوان، ص 242.

كما استعمل الششتري أسلوب التمني باستخدام الفعل "تمنى" والذي كرره في أقفال أحد قصائده الزجلية، يقول[1]:

هَبْ لِي منْ رضَاكَ يَا رَبّي حُلــه بَــاشْ نَلقَــاك نَقِيّــا

كَــمْ لِــي نَتمَنّــى لِبَاسْــها يَــا كَــرِيم لَبَّسْــها لِيّــا

استعمل الششتري أسلوب التمني في موشحاته وأزجاله لطلب الأمور الباقية لا الأمور الدنيوية الفانية، فكان ذكره للتمني إما لنيل الوصل أو تحقق المعرفة وفهم المعاني والتعمق فيها، وكل هذا قد خدم الششتري بوصفه شاعرا صوفيا أكد لنا من خلال استعماله لهذا الأسلوب أن كل ما يتمناه هو متعلق برضى محبوبه وبتمنياته كمتصوف يتمنى فقط قربه من محبوبه.

كان للجملة بمختلف أنواعها الحضور والأثر الكبيران في تحقيق الجمالية اللغوية في موشحات الششتري وأزجاله، فنجد أنّه استعمل الجمل الخبرية والإنشائية بمختلف أساليبهما، فجاء الخبر بجمله المنفية والمثبتة لإثراء دلالات النص "وهذا ما يعزز ربط التراكيب بالسياق الواردة فيه، ويكثف دلالات النص من خلال ربط التراكيب بالسياق الواردة فيه، ويكثف دلالات النص من خلال الانتقال من معنى أصلي إلى آخر مجازي"[2]، ففائدة الأسلوب الخبري تكمن في تعدد المعنى واختلاف الحركة التي يضفيها على النص الشعري وقد حقق الششتري هذا الهدف من خلال استعماله له ما أدى إلى ترك الأثر الفعال في إثراء الإيقاع البلاغي، وهذا ما يمتاز به كل من الخبر والإنشاء إلا أن الأساليب الإنشائية تكون ذات حركية واضحة في النص الشعري لأنها "تتطلب تفاعلا من المتلقي يرافقه عادة نشاط انفعالي يحتاج نفسا قصيرا أو نمطا حواريا متجاوبا بعبارات مختزلة، مما يعكس الحركة والنشاط على

[1]– الديوان، ص 303.

[2]– عبد الحميد بوفاس، إيقاع الخبر والإنشاء في شعر مفدي زكرياء، مجلة العلوم الإنسانية، مج ب، ع 45، جوان 2016، جامعة الإخوة منتوري، الجزائر، ص 76.

النّص"[1]، وهذا ما هدف إليه الششتري من خلال توظيف أساليب الأمر والنداء والاستفهام والتمني في موشحاته وأزجاله ما أضفى حركة ونشاط انفعالي وجمالي في النص الشعري.

من الطرح السابق يمكن القول إن الششتري قد حاول من خلال الظواهر والأساليب اللغوية المختلفة تحقيق الشعرية في موشحاته وأزجاله، فكان للانزياح بنوعيه التأثير الواضح على المتلقي من خلال الدلالات الإيحائية التي حملها له الششتري، ومن ناحية أخرى بيّن لنا قدراته اللغوية في تشكيل اللغة لخدمة موضوعه، كما وضح لنا التناص مدى سعة الشاعر من خلال توظيف مختلف موروثاته الثقافية خاصة الدينية منها، أما الجملة فقد جاء توظيف الأساليب فيها بتخطيط متقن من الشاعر حيث كان لكل أسلوب منها الأثر الدلالي والجمالي الواضح في نصوصه الشعرية.

[1]– ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، مراجعة وتدقيق: عبد الله فرهود، دار القلم العربي، حلب، سورية، ط 1، 1418هـ/1997م، ص 218.

الفصل الثّاني

شعرية الصورة الفنية في موشحات وأزجال الششتري

- تمهيد

أولا: مفهوم الصورة الشعرية

ثانيا: الصورة الحسية

ثالثا: الصورة البيانية

رابعا: الصورة الرمزية

- **تمهيد:**

تعدّ الصورة الشعرية من أهم مقومات القصيدة والتي تساعد الشاعر في تصوير المعاني وتمثيلها بطريقة جديدة تكون مناسبة لأحاسيسه ومحاولة تحويلها من صورة معنوية إلى صورة مادية محسوسة معبرة، فالتصوير في الشعر العربي جزء أساسي ومهم حيث يحيل على قدرة الشاعر وتمكنه من تمثيل المعاني ونقل التجارب بطريقة فنية جمالية، وإخراج اللغة من النطاق المألوف المتعارف إلى نطاق الشعرية وإكساب اللغة سمة الجمالية، فتصبح الألفاظ محملة بدلالات معجمية عميقة ما يمنح النص الإبداعي آفاقا جديدة وقراءات متعددة تختلف تأويلاتها من متلقٍ لآخر، ذلك أن مهمة الصورة الفنية في الشعر هي القدرة على نقل انفعالات المبدع في شكل مشهد أو صور قريبة من ذهن المتلقي حتى يستطيع تفكيك العمل وإعادة صياغته من جديد.

وبهذا تكون الصورة الشعرية هي القالب الذي يصب فيه الشاعر أفكاره وتجاربه وعواطفه وتتباين الصورة من شاعر لآخر حسب اختلاف التجربة الشعرية، حتى تتناسب مع الألفاظ والمعاني الدالة عن أفكار المبدع الخاصة، وهذا ما يجعل منها نتيجة التفاعل بين الواقع والنص الأدبي الذي يتفنن فيه الشاعر لإظهار أفكاره من خلال الصياغة الفنية واختيار التعابير المناسبة التي تحمل دلالات عميقة من شأنها تعزيز تجربته الشعرية.

وقد نال موضوع الصورة في النقد العربي حظا وافرا من التحليل والتمحيص والمعالجة من قبل النقاد والباحثين بوصفها أهم عنصر من العناصر التي تحقق الشعرية، وقد ظهر هذا جليا في الدراسات النقدية والبلاغية منذ القديم حيث كان التصوير جزءا مهما يجب توفره في الشعر فهو يعكس رؤية الشاعر وتجربته الفنية، وقد ارتبطت الصورة الشعرية بطابع الحسية واتصالها بجانب التخييل والمحاكاة هذا ما وسع نطاق الدراسات التي عالجت موضوع الصورة، فقد شملت نطاق الأدب والفلسفة والفن وعلم الجمال وغيرها، ما جعل تعريف الصورة يتباين من ميدان لآخر، فكل دارس يقدم تعريفا خاصا لها على حسب النطاق الذي ينتمي إليه.

ظهر اهتمام النقاد بموضوع الصورة الشعرية من خلال جعلها أهم المعايير المعتمدة التي يُحكّم بها العمل الأدبي قديما وحديثا، لأنها تعدّ تجسيدا للتجربة الشعرية ونقلا لأحاسيس الشاعر من النطاق الذهني المعنوي إلى النطاق الخارجي المحسوس وذلك بتشخيص المعاني الذهنية وتقديمها في صورة محسوسة، حتى يمهد للناقد أو القارئ إمكانية فهم جوهر التجربة الشعرية واكتشاف جمالية النص الإبداعي، كما تبين من جهة أخرى قدرة الشاعر في استخدام الخيال والعدول عن التعابير المألوفة بالتوجه إلى استخدام التصوير والخيال في شعره لتحقيق أغراض جمالية وفنية، كما أن استعمال الشاعر للصورة الشعرية في عمله الإبداعي بمختلف أنواعها تكسبه طابعا دلاليا وإيحائيا يفتح المجال أمام المتلقي لتقديم العديد من التحليلات والتفسيرات التي يحملها الشاعر لنصه.

أولا: مفهوم الصورة الشعرية:

1. الصورة في اللغة:

من خلال الرجوع إلى المعاجم اللغوية القديمة حاولنا أن نقف على العاني التي وردت ضمن مادة (ص، و، ر)، ومحاولة لأخذ المعاني التي تكون قريبة من التعريف الاصطلاحي، ومن ذلك نجد ما ورد عند ابن منظور في قوله: "صور: في أسماء الله تعالى: المصور وهو الذي صوّر جميع الموجودات ورتبها، فأعطى كل شيء منها صورة خاصة وهيئة مفردة يتميز بها، على اختلافها وكثرتها"[1].

كما نقل ابن منظور قول ابن الأثير: "الصورة ترد في كلام العرب على ظاهرها، وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته، وعلى معنى صفته. يقال: صورة الفعل كذا وكذا أي هيئته، وصورة الأمر كذا وكذا أي صفته"[2].

ووردت لفظة الصورة عند البطليوسي أنها شكل من كل شيء مُصَوَّر، وتستعمل الصورة أيضا بمعنى النوع، لأن النوع صورة في الجنس، كما أن الشكل صورة في الجسم، وتستعمل بمعنى الصفة[3].

من خلال التعاريف السابقة نجد أن الصورة في اللغة تحمل معنى الهيئة التي تمس الناحية الحسية من الشيء كما تحمل معنى الصفة التي تُعنى بالناحية المعنوية منه، وبهذا يمكن القول إن الصورة في اللغة يمكن أن تكون مادية أو معنوية.

كما وردت اللفظة في القرآن الكريم في قوله تعالى في سورة التغابن: ﴿خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضَ بِالحَقِّ وَصَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُوَرَكُمْ وَإِلَيْهِ المَصِيرُ(3)﴾[4]، يقول ابن كثير في تفسير

---

[1]– ابن منظور، لسان العرب، ص 2523. مادة [ص و ر].

[2]– المرجع نفسه، ص 2523.

[3]– ينظر: ابن السيد البطليوسي، المثلث، تح: صلاح مهدي علي الفرطوسي، وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر، العراق، 1981م، ص 288، مادة [ص و ر].

[4]– سورة التغابن، الآية 3.

هذه الآية الكريمة بأن الله صوّر الناس وأحسن صورهم أي أحسن أشكالهم[1]، فالمعنى الذي حملته الصورة في هذه الآية مرتبط بالشكل أو الهيئة.

ومن هذا المنطلق يمكن القول إن الصورة في معناها اللغوي تعني هيئة الشيء أو صفته، ولا يختلف معنى الكلمة اختلافا كبيرا بين ما ورد في المعاجم العربية أو ما جاء في القرآن الكريم فدلالة الكلمة تصبّ في معنى حقيقة الشيء وشكله أو صفته.

2. الصورة في الاصطلاح:

حظيت الصورة الشعرية بمكانة كبيرة عند النقاد القدامى والمحدثين فتشعبت التعريفات الخاصة بالمصطلح، كما تشعبت أيضا المسميات التي أطلقت عليه فنجد من النقاد من استعمل مصطلح "الصورة الشعرية" ومنهم من وظف مصطلح "الصورة الفنية" والبعض الآخر ذهب إلى مصطلح "الصورة الأدبية" وكل هذه المسميات السابقة تصب في مفهوم واحد، وقد رأى كثير من الباحثين في هذا المجال أن صعوبة تحديد مفهوم واحد للصورة في الأدب عامة والشعر خاصة أنها "من الموضوعات الشائكة التي يقف الدارس أمامها على حذر، وذلك لتعدد المفاهيم والمناهج التي تتصل بالصورة قديما وحديثا، وللكثرة التي يقود إليها البحث في مادة الشعر، باعتبارها مادة تخضع للوجدان والعاطفة أكثر مما تخضع للمنطق والعقل"[2]، فتعددُ التعريفات الخاصة بالصورة جاء من تعدد المناهج والبيئات التي اتبعها الباحثون في دراساتهم لهذا الموضوع.

وفي هذا الصدد يرى الناقد "جابر عصفور" أن هناك ثلاث بيئات أسهمت "في توضيح الأصول الأولى لمبحث الأنواع البلاغية للصورة الفنية: بيئة اللغويين، ثم بيئة المتكلمين، وأخيرا بيئة الفلاسفة من شراح أرسطو بوجه خاص. وهذه البيئات الثلاث حددت معا، مجرى البحث في الأنواع البلاغية للصورة، وصبغته منذ البداية بطوابع خاصة وسمات ثابتة، لم

[1]– ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، دار ابن حزم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 1، 1460هـ/2000م، ص 1880.

[2]– عبد العزيز نقبيل، الصورة الشعرية وتشكيلاتها البلاغية العربية القديمة، مجلة الآداب، جامعة قسنطينة 1، مج 21، ع 1، ديسمبر 2021م، ص 292.

تفارقه في أي مرحلة من تاريخه. بل إن هذه البيئات –فيما أرى– هي التي أرست الدعامات الأولى التي قام عليها التراث البلاغي والنقدي كله"[1]، فتعدد المذاهب التي تناولت الصورة بالدراسة والتحليل أدى بالضرورة إلى تشعب مجريات البحث فيها، وقد ظهر هذا جليا من خلال تعرض النقاد القدماء والمحدثين لموضوع الصورة.

3. مفهوم الصورة عند النقاد القدامى:

تعدّ الصورة الشعرية من أهم المواضيع التي أولاها النقاد العرب القدامى اهتماما خاصا بالبحث والتحليل نظرا لأهميتها في تحقيق الشعرية فأصبحت من أهم الضوابط التي يقوم عليها نقد الشعر وتمييز جيّده من رديئه، وقبل التعرض إلى أهم النقاد العرب القدامى الذين أرسوا دعائم هذه الظاهرة يجب التعرض إلى البوادر الأولى للصورة.

يعدّ أرسطو من الأوائل الذين تحدثوا عن الفن والجمال في مؤلفاته "فن الشعر" و "الخطابة"، وقد عرض فيهم مجموعة من القضايا النقدية والأدبية ومن ذلك موضوع الصورة الشعرية فأولاها مكانة خاصة في تحليلاته، فيرى "أنه لما كان الشاعر محاكيا، شأنه شأن الرسام، وكل فنان يصنع الصور فينبغي عليه بالضرورة أن يتخذ دائما إحدى طرق المحاكاة الثلاث: فهو يصور الأشياء إما كما كانت، أو كما هي في الواقع، أو كما يصفها الناس وتبدو عليه، أو كما يجب أن تكون، وهو إنما يصورها بالقول، ويشمل: الكلمة الغريبة، والمجاز، وكثيرا من التبديلات اللغوية التي أجزناها للشعراء"[2].

من خلال هذا القول نجد أن تشبيه "أرسطو" للشاعر بالرسام يكمن في أن كليهما يقوم بمهمة التصوير؛ فالرسام يقوم بنقل الصورة كما هي موجودة في الواقع، في حين أن الشاعر يصور تجربته الشعرية معتمدا على الانزياح والخيال، بالخروج عن المألوف باستعمال الكلمة الغريبة والمجاز وهذا هو الأساس الذي تقوم عليه الصورة الشعرية عند أرسطو.

---

[1]– جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط 3، 1992م، ص 99.

[2]– أرسطوطاليس، فن الشعر، ص 71.

أما عن النقاد العرب القدامى فقد بدأ موضوع الصورة الشعرية يظهر في منطلقهم لتعريف الشعر أو ما يرتبط به، ومن أوائل النقاد الذين تطرقوا لموضوع الصورة الشعرية نجد "الجاحظ" (ت 255هـ) الذي يرى أن "المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي، والمدني. وإنما الشأن في تخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسيج، وجنس من التصوير"[1].

من خلال هذا القول نجد أن الجاحظ أقرّ بمجموعة من العناصر التي تحقق جودة الشعر، منها ما هو متعلق بالإيقاع من خلال الاهتمام بالوزن والقافية ومنها ما يخص الجانب المعجمي بتخيّر اللفظ، والجانب التركيبي المتمثل في صحة الطبع وجودة السبك ومنها جانب يتعلق بالصورة الشعرية، وإن لم يكن حديث الجاحظ كثيرا في موضوع الصورة إلا أنه أشار إليها إشارة دقيقة فهو لا يرى بأنها جزء من الكل، إنما جعلها مسألة شاملة فرأى أن الشعر كله جنس من التصوير، وبالتالي جعل من الصورة معيارا للسبق والتنافس بين الشعراء.

كما تعرض "قدامة بن جعفر" (ت 337هـ) لمسألة الصورة الشعرية خلال تقديمه لقضية اللفظ والمعنى، ويرى أنه "مما يجب تقدمته وتوطيده قبل ما أريد أن أتكلم فيه أن المعاني كلها معرضة للشاعر، وله أن يتكلم منها في ما أحب وآثر، من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذا كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كلّ صناعة، من أنه لا بد من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها، مثل الخشب للنجارة"[2].

[1]– الجاحظ، الحيوان، تح: عبد السلام هارون، مطبعة مصطفى البابلي الحلبي وأولاده، مصر، ط 2، 1965م، ج 3، ص 131، 132.

[2]– قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 65.

من خلال هذا القول يرى قدامة أن الشعر هو صورة للمعاني والمعاني بدورها هي أساس الشعر وجوهره ومادته وللشاعر أن يتخير منها ما يحب، وبهذا تكون الصورة عبارة عن وسيلة لبناء المادة وتشكيلها، والشعر هو صناعة كغيره من الصناعات يجب أن تتوفر فيه المادة الأولية كما هو الحال في الخشب للنجارة.

أما "أبو هلال العسكري" (ت 395هـ) فقد تعرض لمسألة الصورة الشعرية من خلال حديثه عن البلاغة؛ فيقول: "البلاغة كلّ ما تُبَلّغُ به المعنى قلب السامع فتمكنه في نفسه كتمكنه في نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن. وإنما جعلنا حسن المعرض وقبول الصورة شرطا في البلاغة؛ لأن الكلام إذا كانت عبارته رثّة ومعرضه خلقا لم يسمّ بليغا، وإن كان مفهوم المعنى، مكشوف المغزى"[1].

ربط أبو هلال العسكري الصورة بالبلاغة للدلالة على المكانة التي تحتلها الصورة في الأدب عامة والشعر خاصة؛ فهي تمثل أهم شروط البلاغة فلها وظيفة جمالية من خلال تحسين جودة الصياغة الشعرية ووظيفة تأثيرية من خلال ترك الأثر الجميل في قلب المتلقي.

بلغ موضوع الصورة الشعرية الذروة في التحليل والدراسة مع نظرية النظم لعبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ)، الذي يرى بأن "سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة، وأن سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه، كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار فكما أن محالا إذا أنت أردت النظر في صوغ الخاتم وفي جودة العمل ورداءته أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة أو الذهب الذي وقع فيه العمل وتلك الصفة كذلك مال أن تعرف مكان الفضل والمزية في الكلام أن تنظر إلى مجرد معناه،

[1]– أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تح: محمد البجاوي، محمد أبو الفضل ابراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط 1، 1371هـ/1952م، ص 10.

وكما لو فضلنا خاتما على خاتم بأن تكون فضة هذا أجود أو فضه أنفس، لم يكن تفضيلا له من حيث هو شعر وكلام وهذا قاطع فأعرفه"[1].

يريد "الجرجاني" من هذا القول إن يبرز أنه ليس للمعنى مزية في إظهار جودة الأدب وقيمته ولا أن تكون للألفاظ مزية هي الأخرى، وإنما الجودة تكون في حسن النظم وجودة الصياغة والتصوير، وفي هذا إشارة واضحة لمكانة الصورة الشعرية التي ترفع من قيمة الكلام وتحسن من جودته.

ويضيف الجرجاني "واعلم أن قولنا: (الصورة)، إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراها بأبصارنا. فلما رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون في جهة الصورة، كان بين إنسان وأنسان، وفرس وفرس، بخصوصية تكون في صورة هذا ولا تكون في صورة ذلك، وكذلك كان الأمر في المصنوعات، فكان بين خاتم وخاتم، وسوار من سوار بذلك، ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين، وبينه في آخر وبينونة في عقولنا، وفرقا عبرنا عن ذلك الفرق، وتلك البينونة بأن قلنا: للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك، وليس العبارة عن ذلك بالصورة شيئا نحن ابتدأناه فينكره منكر، بل هو مستعمل مشهور في كلام العلماء، ويكفيك قول الجاحظ: إنما الشعر صناعة وضرب من التصوير"[2].

فالجرجاني هنا طرح فكرة الصورة برؤية جديدة عما سبقه من النقاد؛ فهو يرى بأن المعاني والمفاهيم والرؤى الموجودة في عقل الإنسان هي عبارة عن صور ليس هذا فحسب بل حتى الأشياء التي ترى بالعين هي الأخرى عبارة عن صور. وتسمية الصور الموجودة في العقل بالصورة ما هو إلا قياس على ما نراه بأعيننا فكل منهما يدل على رؤية تكون الأولى رؤية عقلية في حين تكون الثانية رؤية بصرية، والصورة في الشعر عند الجرجاني هي التي تميز العمل الأدبي وتجعله متفردا عن غيره كما تبرز قدرة الشاعر في تحويل الصورة الذهنية إلى صورة شعرية تفيض بالجمالية والأحاسيس.

[1]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، ص 254، 255..

[2]– المرجع نفسه، ص 508.

أما عند "ابن رشيق القيرواني" (ت 456هـ) فقد اكتسب معنى الصورة عنده اتجاها بلاغيا أدق فيرى أن "المجاز في كثير من الكلام أبلغ من الحقيقة، وأحسم موقعا في القلوب والأسماع، وما عدا الحقائق من جميع الألفاظ ثم لم يكن محالا محضا فهو مجاز، لاحتماله وجوه التأويل، فصار التشبيه والاستعارة وغيرهما من محاسن الكلام داخلة تحت المجاز"[1].

ركّز ابن رشيق في هذا القول على المجاز الذي عدّه أساس الصورة الشعرية لما له من تأثير في نفسية المتلقي، كما قارن بين توظيف المجاز في النص الإبداعي وبين نقل الحقيقة كما هي؛ حيث يرى أن للمجاز تأثير بلاغي بإضافة سمة جمالية على النص وكذا فتح مجال التحليل والتأويل من قبل القارئ، عكس الحقيقة التي تجعل من النص مجالا ضيقا لا يحتمل كثيرا من التفسيرات.

ويقول "ابن الأثير" (ت 630 هـ) في نفس السياق: "أن المجاز أولى بالاستعمال من الحقيقة في باب الفصاحة والبلاغة، لأنه لو لم يكن كذلك، لكانت الحقيقة التي هي الأصل أولى منه، حيث هو فرع عليها، وليس الأمر كذلك، لأنه قد ثبت وتحقق أن فائدة الكلام الخطابي هو إثبات الغرض المقصود في نفس السامع بالتخييل والتصوير حتى يكاد ينظر إليه عيانا"[2].

والأمر نفسه عند ابن الأثير الذي يرى أنه على المبدع أن بلجأ إلى استعمال التصوير والتخييل أثناء نقل تجربته الشعرية لما له من تأثير بلاغي في النص الإبداعي من جهة وتأثير في نفسية المتلقي من جهة أخرى.

أما "حازم القرطاجني" (ت 684هـ) فهو من النقاد العرب القدامى الذين تأثروا بالتراث الفلسفي اليوناني، وقد ظهر هذا واضحا في نقده القائم على المزاوجة بين المنهاج العربي والأسس الفلسفية فنجده استفاد من دراسات الجاحظ والجرجاني وغيرهما مع الاستفادة من

[1]– ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده ، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، سوريا، ط 5، 1401هـ/1981م، ج1، ص 266.

[2]– ابن الأثير، المثل السائر، تح: أحمد الحوفي، بدوي طبانة، النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط 1، 1995م، ص 410، 411.

الأسس الفلسفية لأرسطو وأفلاطون، ونجد هذا متمثلا في تعريفه الشامل للشعر فيرى أنه "كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو منصورة بحسن هيأة تأليف الكلام، أو قوة صدقه أو قوة شهرته، أو بمجموع ذلك. وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب. فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثرها"[1].

في هذا القول نجد أن حازما القرطاجني زاوج في تعريفه بين ما عُرف في تعريف العرب للشعر بأنه كلام موزون مقفى وبين عنصر المحاكاة الذي تأثر فيه بنظرية المحاكاة لأرسطو، مع إضافة عناصر أخرى مرتبطة ارتباطا وثيقا بالصورة الشعرية وهي الاستغراب والتعجب والخيال، بعدّه أساس الصورة الشعرية والتي تؤثر في نفس المتلقي وتزيد من تفاعله مع النص.

كما قدّم حازم القرطاجني تصورا جديدا للصورة الشعرية كان مخالفا فيه لسابقيه وذلك من خلال التركيز على طريقة انتاج الصورة وكيفية انتظامها؛ فخرج من نطاق كون الصورة الشعرية مجرد شكل للتعبير بل ذهب لأبعد من ذلك وجعلها عملية استرجاع المبدع للمدركات الموجودة في الذهن وإعادة صياغتها في شعره، ويرى القرطاجني أن "المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان؛ فكل شيء له وجود خارج الذهن، فإنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه، فإذا عبر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم"[2].

وبالتالي تصبح الصورة الشعرية عند القرطاجني عبارة عن استذكار واستدعاء للمعلومات والمدركات الحسية الموجودة في الذهن ومن ثمّ التعبير عنها بألفاظ مختارة تكون

[1]– حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 71.

[2]– المرجع السابق، ص 18، 19.

معبرة ومفهومة، وكلّما كانت واقعية وقريبة من ذهنية المتلقي كلما كان وقعها كبيرا في نفسيته.

مما سبق نلاحظ أنه كان للصورة الشعرية حضور بارز عند النقاد العرب القدامى خاصة في تعريفاتهم للشعر بتوظيف مصطلحات متعددة دالة عليها منها التخييل والمجاز والتصوير وغيرها، وكانت أغلبها مرتبطة بقضية حد الشعر باعتبار الصورة من أهم الخصائص النوعية التي تميزه عن غيره، كما ارتبطت الصورة الشعرية بقضية اللفظ والمعنى.

4. مفهوم الصورة عند النقاد الغربيين:

حظي موضوع الصورة الشعرية بالاهتمام الكبير من قبل النقاد الغربيين فتعددت فيه المفاهيم والتوجهات نظرا لاختلاف المذاهب الفكرية والمرجعيات الثقافية للمدارس النقدية عند الغرب، وقد ظهر هذا في نظرة النقاد لموضوع الصورة، فنجد "لويس داي سيسل" (Lewis Day Cecil) يعرفها بأنها "رسم قوامه الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة... والصورة مهما تكن جميلة فإنها لا تميز الشاعر، إنها تصبح فقط أدلة للنبوغ الأصيل حين تلطف بالعاطفة السائدة أو الصور التي توقظها العاطفة"[1]، وبهذا يقدم تعريفا قريبا من الدلالة الحرفية لمصطلح الصورة وفي الوقت نفسه يربط الصورة بالجانب العاطفي، فهو يضيف تعريفا آخر يؤكد فيه هذا الاتصال حيث يرى أن "الصورة الشعرية هي صورة حسية في الكلمات وإلى حد ما مجازية مع خط خفي من العاطفة الإنسانية في سياقها، ولكنها مشحونة بإحساس أو عاطفة شعرية خاصة تتناسب نحو القارئ"[2].

في حين تشكلت نظرة "بيتروف" (Petrov) للصورة الشعرية بناء على ما قامت عليه النظرة الماركسية التي ترى بأن العمل الإبداعي ما هو إلّا مرآة عاكسة لأوضاع المجتمع

[1]– سيسل دي لويس، الصورة الشعرية، تر: أحمد نصيف الجنابي وآخرون، دار الرشيد للنشر، بغداد، العراق، 1982م، ص 23.

[2]– المرجع السابق، ص 26.

والحياة، فطرح فيها فكرة الجمال في التصوير و يرى أن مكمنه يكون في المطابقة بين الصورة والشيء[1].

أما "جون كوهن" فقد عرض للصورة أثناء حديثه عن الشعرية فيقول: "الشعرية هي تكثيفية اللغة، والكلمة الشعرية لا تغير محتوى المعنى وإنما تغير شكله، وإنما تعبر من الحياد إلى التكثيف، ويكشف التحليل أن للصورة ملمحين اثنين: فهي من الناحية البنيوية شمولية، ومن الناحية الوظيفية تكثيفية، إنها إذا شمولية لكي تتكثف"[2]، من خلال هذا التعريف يمكن القول بأن الشعرية هي تكثيفية اللغة وبالتالي تكون الصورة تكثيفية الشعرية.

في حين يرى "عزرا باوند" (Ezra Pound) أن الصورة الشعرية هي "تلك التي تقدم عقدة فكرية وعاطفية في برهة من الزمن"[3]، وقد ربط عزرا تعريفه للصورة بالمتلقي وما تحدثه من تأثير فكري وعاطفي عليه، ويرى بأن هذا التأثير هو الأساس من توظيف الصورة في العمل الإبداعي.

ويعرّف "وليام فان" الصورة بقوله: "الصورة كلام مشحون شحنا قويا، يتألف عادة من عناصر محسوسة، خطوط، ألوان، حركة، ظلال، تحمل في تضاعيفها فكرة أو عاطفة أي أنها توحي بأكثر من المعنى الظاهر، وأكثر من انعكاس الواقع الخارجي، وتؤلف في مجموعها كلاما منسجما"[4] فالصورة عنده هي أكبر من نقل الواقع الخارجي إنما هي نتاج العاطفة والوجدان.

أما الشاعر الفرنسي "بيار ريفاردي" يرى أن الصورة هي "إبداع ذهني صرف. وهي لا يمكن أن تنبثق من المقارنة، وإنما تنبثق من الجمع بين حقيقتين واقعتين تتفاوتان في البعد

---

[1]– ينظر: بيتروف، الواقعية النقدية، تر: شوكت يوسف، منشورات وزارة الثقافة الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، 1983م، ص 43.

[2]– جون كوهن، اللغة العليا النظرية الشعرية، تر: أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 1995م، ص 145.

[3]– رنيه ويليك، واتسين وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1986م، ص 195.

[4]– روز غريب، تمهيد في النقد الحديث، دار المكشوف، لبنان، ط 1، 1971م، ص 192.

قلة وكثرة... إن الصورة لا تروعنا لأنها وحشية أو خيالية، بل لأن علاقة الأفكار فيها بعيدة وصحيحة.. يمكن إحداث صورة بالمقارنة (التي غالبا ما تكون قاصرة) بين حقيقتين واقعتين لا تناسب بينهما، وإنما يمكن –على العكس– إحداث الصورة الرائعة، تلك التي تبدو جديدة أمام العقل، بالربط، دون المقارنة، بين حقيقتين واقعتين بعيدتين، لم يدرك ما بينهما من علاقات سوى العقل"[1]، فالصورة عنده هي نتاج ذهني أساسه الخيال ولا يمكن إدراك هذه العلاقات إلا من خلال العقل فقط.

من خلال التعاريف السابقة يمكن القول إن تعدد التعاريف الخاصة بموضوع الصورة عند الغربيين جاء نتيجة لتعدد التوجهات وكذا اختلاف المذاهب الفكرية والمدارس النقدية الموجودة في الغرب.

5. الصورة عند العرب المحدثين:

تعدّ الصورة الشعرية من أهم العناصر البنائية للشعر العربي وهذا ما جعل النقاد العرب المحدثين يهتمون بدراستها، متجاوزين الدرس البلاغي لها الذي قدمها بتسميات متعددة غير ثابتة إلى تحليلات ودراسات أكثر تنوعا وتعقيدا.

ركز "جابر عصفور" في تعريفه للصورة الشعرية على جانبين، "يتوقف الجانب الأول عند الصورة باعتبارها أنواعا بلاغية، هي بمثابة انتقال أو تجاوز في الدلالة لعلاقة المشابهة –كما يحدث في التشبيه والاستعارة بأنواعها– أو لعلاقة تناسب متعددة الأركان كما يحدث في الكناية أو أضرب المجاز"[2]، يتمثل الجانب الأول من التعريف في جعل الصورة مقتصرة على الأنواع البلاغية التي وضعها النقاد العرب القدامى من تشبيه واستعارة وكناية ومجاز.

في حين "يعالج الجانب الثاني طبيعة الصورة باعتبارها تقديما حسيا للمعنى، ولقد لاحظ النقاد علاقة الصورة بمدركات الحس، وقدرتها المتميزة على مخاطبة إحساسات

[1]– عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، ط 3، د ت، ص 133، 134.

[2]– جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 10.

المتلقي، وإثارة "صورة ذهنية" في مخيلته"[1]، يركز الجانب الثاني على كون الصورة الشعرية عبارة عن تصوير المدركات الذهنية بطريقة حسية قادرة على تشكيل صورة ذهنية في عقل المتلقي.

أما "علي علي صبح" فيعرف الصورة الشعرية بأنها "التركيب القائم على الإصابة في التنسيق الحي لوسائل التعبير التي ينتقيها وجود الشاعر –أعني خواطره ومشاعره وعواطفه– المطلق من عالم المحسات؛ ليكشف عن حقيقة المشهد أو المعنى في إطار قوي تام محس مؤثر على نحو يوقظ الخواطر والمشاعر في الآخرين"[2]، فالصورة الشعرية هي نتيجة مجهودات المبدع في ترجمة عواطفه والكشف عنها لتشكل مشهدا شعريا ينقل للمتلقي مشاعر المبدع وأحاسيسه بغية التأثير فيه.

في حين يرى "علي البطل" أن مصطلح الصورة ارتبط بمفهومين "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"[3]، وهنا أضاف علي البطل نوعين إضافيين للأنواع البلاغية المعروفة قديما وهما الصورة الذهنية والصورة الرمزية، كما يرى أن الصورة تتشكل أساسا من اللغة وتكون مستمدة من الحواس.

كما يرى علي البطل أن مفهوم الصورة لم يعد مرتبطا بالصورة البلاغية فحسب بل "قد تخلو الصورة –بالمعنى الحديث– من المجاز أصلا، فتكون عبارات حقيقية الاستعمال ومع ذلك فهي تشكل صورة دالة على خيال خصب"[4]، وهذا من المفاهيم الحديثة التي تخص الصورة الشعرية.

---

[1]– المرجع نفسه، ص 10.

[2]– علي علي صبح، الصورة الأدبية تأريخ ونقد، دار إحياء الكتب العربية، مصر، ط 1، دت، ص 149.

[3]– علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط 2، 1401هـ/1981م، ص 15.

[4]– المرجع السابق، ص 25.

في حين يرى "محمد حسن عبد الله" أن "الصورة الشعرية في وضعها الأسمى ليست تعبيرا منتقى قصد به أن يدل على فكرة مجرّدة حدد الشاعر معالمها سلفا ثم راح يتأمل تفاصيل الطبيعة من حوله ليختار أكثرها مناسبة لتصوير فكرته، ولكنها انبثاق تلقائي حر يفرض نفسه على الشاعر كتعبير وحيد على لحظة نفسية انفعالية تريد أن تتجسد في حالة الانسجام مع الطبيعة من حيث هي مصدرها البعيد الأغوار"[1].

فالصورة الشعرية لا تتوقف عند الألفاظ المتخيرة وإنما هي حالة أعمق من هذا تتحدّ فيها نفسية الشاعر مع معالم الطبيعة لإنتاج صور مناسبة لفكرته.

و كانت نظرة "إحسان عباس" للصورة الشعرية تقوم على زاويتين: "الأولى: أن الصورة تعبير عن نفسية الشاعر وأنها تشبه الصور التي تتراءى في الأحلام. والثانية: أن دراسة الصور مجتمعة قد تعين على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهري للقصيدة"[2]. فالصورة الشعرية إذا قادرة على كشف جوهر الشعر وترجمة مكنونات ناظمه، كما لها القدرة أيضا في الكشف عن جماليات النص الإبداعي لتفتح أمامه مجالات التحليل لتجاوز القارئ المعنى الظاهري للنص.

ويكشف كمال أبو ديب أن للصورة مستويين من الفاعلية؛ مستوى نفسي مرتبط بنفسية المبدع ودوافعه أثناء نقل تجربته الشعرية، ومستوى دلالي متعلق بالخصائص الذوقية للنص الإبداعي، وبالتالي تكون للصورة الشعرية وظيفة نفسية ووظيفة معنوية[3].

من التعريفات السابقة يمكن القول إن الصورة هي أساس البناء الشعري ويلجأ الشاعر لتوظيفها من أجل ترجمة انفعالاته وأحاسيسه وطرحها للمتلقي بطريقة جمالية فنية.

تعدّ الصورة الشعرية ترجمانا يستعمله المبدع لنقل تجاربه الشعرية المختلفة بطريقة جمالية فنية، والحال نفسه عند الشعراء المتصوفة الذين وجدوا في استعمال الصورة مجالا

---

[1]– محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، مصر، ط 1، 1981م، ص 33.

[2]– إحسان عباس، فن الشعر، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1955م، ص 227.

[3]–ينظر: كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 4، 1995م، ص 22.

واسعا لعكس تجاربهم الصوفية، وإطلاق العنان لتوظيف خيالهم ذلك أنه "لم يقدر للخيال أن يستعيد احترامه إلا في رحاب الشعر الصوفي الذي ينبع من الذات، فهو إما في حالة كشف وفيض، أو في حالة توتر ووجد مشوق إلى هذا الكشف والفيض، وهذه هي حالة الشعر الحقيقية"[1]، فالخيال وجد في الشعر الصوفي المجال الخصب لإنتاج تصورات شعرية لم يستطع الشاعر العادي توظيفها، ذلك لأن توجه تجربة الشاعر العادي تكون "نحو إثراء الوجود الحسي، بينما تتجه تجربة الصوفي إلى تحقيق الفناء في المطلق"[2]، وهذا هو الفرق الجوهري بين التجربة الشعرية العادية والتجربة الصوفية.

[1]– علي البطل، الصورة في الشعر العربي، ص 20.

[2]– المرجع نفسه، ص 20.

ثانيا: الصورة الحسية:

إن الشعر هو المجال الذي يجمع بين مختلف الأحاسيس والعواطف بطريقة جمالية وتعد الصورة الشعرية أنسب وسيلة لنقل هذه التعابير، ولطالما ارتبطت الصورة عند المتلقي بكل ما هو محسوس أي التعبير عن الأفكار الحسية الموجودة في ذهن الشاعر بطريقة محسوسة قابلة للرؤية، والصورة الحسية هي جمع للحس والخيال معا في عملية إبداعية يعول عليها الشاعر لإيصال غايته التعبيرية مصورة مرئية ومحسوسة لدى المتلقي[1]، وهذا ما جعل الشعراء يتوجهون إلى استعمال الحواس كونها المادة الأولية التي تعتمد عليها الصورة الحسية ومنها ينتقل الشاعر بين العالمين الداخلي والخارجي لإنتاج صور حسية جمالية قادرة على التأثير في المتلقي.

وللصورة الحسية "امتدادات زمنية عميقة، غائرة في أطوار الزمن، وهي تحمل في تضاعيفها غاية واحدة تتركز في تقديم الأفكار مصورة عبر الحس بما يتوافق مع باعث القول ومقتضى حال المخاطب، فكانت الصورة الحسية قريبة من الذائقة الوجدانية للإنسان"[2]، فالتصوير الحسي للتجارب الشعرية لا يكون عبثيا بل يتطلب "نوعا من العلاقة الجدلية بين الذات المبدعة ومدركاتها الحسية، فتحذف منها أشياء، وتضيف أشياء أخرى، ويعاد تركيب تلك المدركات في صورة مغايرة لكل أشكالها المألوفة، فلا تعود تطابق أي شيء خارج التجربة"[3]، وبالتالي تتوافق العملية الإبداعية مع غاية التجربة من جهة وحال المتلقي من جهة أخرى.

وظّف أبو الحسن الششتري هذا النوع من الصور في موشحاته وأزجاله وقد أخذت حيزا كبيرا فيهما لخدمة تجربته الصوفية، ذلك لأن الصورة الحسية شكلت الوسيلة الجيدة لنقل

---

[1]– ينظر: صباح عباس عنوز، دلالة الصور الحسية في الشعر الحسيني، العتبة الحسينية المقدسة، كربلاء المقدسة، العراق، ط 1، 1434هـ/2013م، ص 18.

[2]– المرجع نفسه، ص 19.

[3]– محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث (السياب ونازك والبياتي)، دار الكتب المتحدة، بيروت، لبنان، د ط، 2003م، ص 29.

الأفكار والرؤى الصوفية وكذا الانفعالات النفسية والعاطفية الموجودة في ذهن الشاعر بطريقة حسية تكون قريبة من استيعاب المتلقي حتى يكون لها تأثير عليه.

1. الصورة البصرية:

إن الصورة البصرية من الصور الشعرية الحسية المنقولة بالاستناد على حاسة البصر، فيعتمد عليها الشاعر في تشكيل المعنى وتكثيف الدلالة بوصفها "أكثر الصور حضورا واستثارة بين الصور الحسية"[1]، ذلك أنها تساعد في الإدراك السريع والدقيق للأشياء كما تساعد الشاعر على نقل الصور في قالب بنائي مليء بالأحاسيس معتمدا فيه على عنصر الخيال.

ويأتي توظيف الصورة البصرية في الشعر لأنها "تدخل إلى شعور المتلقي وفكره، وتطلق طاقتها الإبداعية ليحلق خيال المتلقي فيتصور أنه يبصر تلك الصورة بكل جزئياتها، وهذا النوع من الصور الفنية في غاية الأهمية"[2]، وبهذا تتحقق غاية المبدع من جعل المتلقي يتأثر بتوظيف الصورة البصرية وتقريب المعنى من ذهنه.

وقد استعمل الششتري هذا النوع من الصور في موشحاته، فيقول في إحداها[3]:

لاَحَ لِـــي نـــورُ العِلْـــم لَاح

وَتجَلّـــى الضَـــيا صَـــرَاح

تِـهْ يَـا قلْبِـي عَلَـى المِـلَاح

وانْجَلِـــي جَلـــوَة المـــرَا وَادْر ذَا النّور مِنْ أيْنَ سَرَى

جمعت هذه الصورة البصرية في تشكيلاتها العديد من العناصر البصرية، مثل (لاح، نور، ضيا، تجلى)، وظف الششتري هنا أفعال الرؤية والأسماء التي لا تدرك إلا بالبصر والتي ترتبط مع تجربته الشعرية، فنجد توظيفه للفعل (لاح) للدلالة على ظهور نور

---

[1]– محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، ص 30.

[2]– فوزي خضر، عناصر الإبداع الفني في شعر ابن زيدون، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري الكويت، ط 1،، 2004م، ص 191.

[3]– الديوان، ص 126.

المعرفة وتشخصه أمام الشاعر وهذا ما يؤكده باستعمال لفظتي (نور، ضيا)، أما الفعل (تجلى) فهو يدل على الرؤية البصرية المثالية للعارف فالتجلي هنا لا يدرك بالبصر بل على العابد أن يعمل بصيرته حتى يصل لمقصده، ذلك أنها رؤية عظيمة يتحقق فيها التجلي وانكشاف الذات الإلهية وهي اللحظة التي يصبو لها كل سالك.

ويقول الششتري في موضع آخر[1]:

انْظُـــر فِـــي مِـــرآك انْظُـــر فِـــي مِـــرَاك
وَالـــذِي تَـــرَى فيهَـــا أَن هُ ذَاك
وَارفَـــع المِـــرَا وانْظـــرْ يَظْهَـــر كُـــلّ شَـــيْء
تـــرَى الخَـــالِي وَالمعْمـــور وَميّـــت وَحَـــي
مَـــا ينْظـــرْ لَـــك المَسْـــتُور إِلّا بِـــالمَرى
يَنكَشـــفْ غِطَـــاك يَنْكشِـــف غِطَـــاك
تبْقَـــى فِـــي الوُجـــود وَحـــدَك مَـــا تَـــرى ســـوَاك

استعمل الششتري في هذه القطعة الشعرية مجموعة من الألفاظ من مثل (انظر، ترى، يظهر، المرا، ينكشف)، وقد جاء بهذه الألفاظ للمساهمة في رسم صورة حسية بصرية تقرب المعنى للمتلقي، فالشاعر جعل من نفس المريد في بداياته كالمرآة التي تكون ملوثة فلا تعكس الحقائق الصحيحة له لانشغاله عن طريق الحق والتفاته للأمور الفانية، لذلك وجب على المريد أن يترك ما دون الله وينصرف له وحده حتى تنكشف له الحقائق ويصبح قادرا على رؤيتها.

ويقول في موضع آخر[2]:

يَـــا مَـــنْ بَـــدَا ظَـــاهِر حِـــين اسْـــتَتَر
وَاخْتفَـــى بَـــاطِن لَمّـــا ظَهَـــر

[1]- الديوان، ص 203.

[2]- الديوان، ص 135.

ظَهــرَت لَــم تَخَــف عَلـــــــى أَحَـــــــد

وغِبــتَ لَــم تَظهَــر لكُـــــــلّ حَـــــــد

فَأنـــتَ هـــوَ الوَاحِـــد بِـــــــلَا أَحَـــــــد

وظف الششتري الصورة البصرية باستعمال مختلف الأفعال والأدوات التي تدل على الرؤية (بدا، ظاهر، استتر، اختفى، ظهر، تخف، غبت) للدلالة على مدى ارتباط هذه الصورة بتجربته الصوفية، فكل هذه الألفاظ تدل على قضية مهمة من قضايا المتصوفة وهي قضية "الظاهر والباطن"، فاستعمل الششتري فيها مجموعة من المتقابلات من مثل: (ظاهر/باطن)، (بدا/استتر)، (ظهر/اختفى) التي تصب في معاني هذه القضية، فالظاهر هو الله والباطن هو الله؛ يكون ظاهرا من خلال تجليه في صورة الموجودات، ويكون باطنا من خلال حقيقته التي لا يعلمها إلا هو، وعلى المريد أن ينال علم الظاهر والباطن حتى يستطيع فهم الحقيقة.

كما كان للصورة البصرية حضور كبير في أزجال الششتري، ومن ذلك قوله[1]:

قَـــد لَاح لِيّـــا مِنّـــي سِـــرّ بَـــدَا عجِيـــب

حَتّـــى رَأَيـــت أَنّـــي عَن حضْرَتِي لَا نَغِيب

أَنَـــا مَـــا زلْـــت حَاضِـــر حَاضِـــر فِـــي كُـــلّ حَـــي

عَيْنِـــي إِلَيّـــا نَـــاظِر نَـــاظِر طُـــول السّـــنِين

وَالحَـــق فِيَـــا ظَـــاهر ظَـــاهِر لِـــذي يَقِـــين

استعمل الششتري في هذه القطعة الزجلية أسلوب التوظيف الحسي من أجل تقريب المعنى للمتلقي، فوظف ألفاظا حسية بصرية من مثل (لاح، رأيت، عيني، ناظر، ظاهر) للدلالة على رؤية الحقيقة الموجودة في ذاته وإدراكها، كما استخدم الشاعر في هذه الصورة الحسية مدركات البصر ومصدرها من خلال مفردات (العين والنظر) و (الحضور والرؤية)؛ وهي ألفاظ ظاهرها حسي لكن معناها إيحائي أراد الشاعر من خلالها تسخير حواسه وقدراته

[1]- الديوان، ص 92.

البصرية من أجل نقل الأبعاد النفسية والعاطفية لتجربته الصوفية بطريقة تقربها من ذهن المتلقي حتى يستطيع استيعابها.

حاول الششتري توظيف الخيال في بناء الصور الحسية البصرية بالاعتماد على المقومات المخزنة في ذهنه، ما جعله يبتكر لغته الخاصة في نقل العوالم الداخلية التي يعيشها في خلواته وعكسها في شكل صورة بصرية قادرة على ترجمة تجربته الصوفية، يقول الششتري[1]:

صَــحَّ عَنــدِي الخَبَــر وَســرَى فــي سِــرّي
أنْ عضــيْن النَّظَــر عَــين عَــيْن الفِكْــر
أَغمِــضْ الطَّــرفَ تَــرى وَتلُــــوح أَخْبَــــارك
وافِنَــا عَــنْ ذَا الــوَرَى تَبْــدُو لَــكَ أَســرَارَك
وَبصَــــقْل المِــــرَى بِــــه يَــزَل إنْكَــارَك
وَتلُــوح لَــكَ صــوَر مــنْ عيُــون تَســرِي
فَالتَفــتْ إَن ظَهَــر فِــي سَــمَاك الــدّرَى

جاءت أدوات الرؤية في هذه القطعة الشعرية كافية لرسم صورة بصرية تعكس تجربة الشاعر أو بعضا منها وهي (عين، النظر، أغمض الطرف، تلوح، المرى، الصور، ظهر)، لكن هذه العبارات البصرية لم ترسم في ذهن المتلقي صورة حسية واضحة في مخيلته، إنما بقيت عبارة عن صورة ذهنية تثير الدهشة والخيال لمعرفة الحالة التي يعيشها الشاعر لحظة إدراكه للحقيقة التي لا يكن نيلها إلا من خلال صقل المرآة (النفس) والابتعاد عن الماديات والانشغال بالله وحده.

ومن النماذج السابقة نجد أن الششتري حاول تشكيل صور حسية بصرية بالاعتماد على أدوات الرؤية المختلفة، وكانت شعرية هذه الصور ومكمن الجمالية فيها من خلال

[1]- الديوان، ص 165.

الجمع بين العناصر المتنافرة في تصوير حسي بليغ قادر على جعل الصورة الحسية متجانسة ومحملة بالعديد من الدلالات الإيحائية.

2. الصورة السمعية:

تستند الصورة الحسية السمعية على حاسة السمع التي تعد أقل الحواس "مادية وأقواها استخداما للرموز والإشارات العقلية"[1]، فهي لا تقل أهمية عن حاسة البصر بل يمكن أن تفوقها أهمية "لأنها تستغل ليلا ونهارا، وفي الظلام والنور، في حين أن المرئيات لا يمكن إدراكها إلا في النور"[2]، وهذا ما يمنحها الخصوصية عن غيرها من الحواس والمجال المطلق في الاستعمال.

وقد دخلت الصورة السمعية حيّز التشكيل الشعري منذ القديم فكان لها التأثير الإبداعي على المتلقي وإدخاله في جو القصيدة، وذلك من خلال إدراج الألفاظ السمعية لاستكمال "الصورة العامة في القصيدة فضلا عن منحنا القناعة بموجب استخدام الأصوات المختلفة التي تكوّن الصورة السمعية، ويشكل نسيجا من خلال مادة ذات دلالات مؤثرة"[3] ما يفرض على المتلقي أن يشارك بحواسه في العملية الإبداعية.

تحضر الصورة السمعية في موشحات الششتري وأزجاله بأبعادها الصوفية؛ حيث وظف مختلف الأفعال والأدوات التي تدل على عملية السمع لتشكيل صور سمعية تعكس التجربة الصوفية العميقة للشاعر والتي تكون غالبا مبنية على الحوار القائم بينه وبين الذات الإلهية، وفي هذا الصدد يقول الششتري[4]:

---

[1]– يوسف مراد، مبادئ علم النفس العام، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط 1، 1948م، ص 64.

[2]– ابراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، مصر، ط 4، 1950م، ص 14.

[3]– صاحب خليل ابراهيم، الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام، منشورات اتحاد الكتّاب العرب ، دمشق، سوريا، د ط ، 2000م، ص 228.

[4]– الديوان، ص 95، 96.

تَجَلَّالِـــي فَأبْصَـــرتُوا بقَلبِـــي ذُو الجَـــلال

ونَـــادَاني فَلبيتُـــوا وقَـــالَ ليّـــا تَعَـــال

بِمرآتِـــي وَعـــايَنتُوا محَيَّـــاه كَـــالهِلَال

وحيّـــانِي وَلبّـــانِي وَقـــالَ لَيـــا أَنِيـــب

وَانـزَل يَـا أخَـا شَـانِي بِمنْزِلِـــي الرَّحِيـــب

أَيَـا نَـاظِم هَنِيئـا صُـول بِمـــولَاك وَافتَخِـــر

وسْـمَع مَـن لَـه معْقُـول مَـــدِيحا كَالـــدّرَر

جاء تشكيل الصورة السمعية في هذا المقطع الشعري مكونا من مفردات لها علاقة بالصوت مثل: (ناداني، حياني، قال، سمع) ليعكس بها التجربة التي كان يعيشها من خلال اللقاء الذي جمع بين الصوفي ومحبوبه، وجاءت معظم الأفعال الكلامية مسندة إلى الذات الإلهية لأن الشاعر في حالة الوصال لا يكون قادرا على الحديث بل يكون منشغلا بالاستماع لصاحب الحضرة ومنتشيا بفرحة اللقاء الذي كان يصبو له.

ويقول الششتري في موشح آخر[1]:

حَتّـى إذا أَسـكَرَني قَـال لِـي اشْرب شَرَاب الأنْس من قرْبِنا

فقُلتُ لَـه مَولَاي مَن يَغتَدي

بهَـذِه الخَمْـرَة لَـم يَهتَـد

فَقَـال لِـي لَا والهَـوَى فابتَـد

قُلـت للسَّـاقِي فَقَـال الـذِي قَـال علَـى الطَّور لمُوَسـى أَنَـا

نجح الششتري في تقديم هذه الصورة السمعية في شكل حوار مرتكزا فيه على الفعل (قال، قلت)، حتى يحفز المتلقي لاستدعاء حاسة السمع لفهم هذه التجربة، وبالتالي تحريك ذهنه وجعله يتصور المشهد الذي يعيشه الشاعر وكأنه يراه ويسمعه.

كما حضرت الصورة السمعية في بعض الأزجال عند الششتري، ومن ذلك قوله[2]:

---

[1]- الديوان، ص 253.

[2]- الديوان، ص 125.

لـــــوْ كـــــانَ بِـــــودّي طــرْت لِعنْــدُو دُون جَنَــاح
لِكـــــــنْ يَـــــــاعمّي مَعــي رَقِيــب مِــن الوِقَــاح
يَمنَعنِـــــــي مِنْـــــك قَــول المُــؤدَّب وَالعــذُول
يَقُولُـــــــوا عنْـــــك غَريــب وَيطْلُــب الفُضُــول
أَش هُـــو فِـــي سِـــنّك عِتَــابي مَعَــك إيــشْ يَطُــول
ايـــشْ أَنـــتَ نَـــدى وَمـــن هُ يَطلُــب المُــزَاح
كَـــذَاك هِـــي أمّـــي تُوصــينِي فِــي كُــلّ صَــبَاح
لَمّـــا زَمـــر لِـــي وَدارْلُـــو ، فِـــي البُـــوق اللّعَـــاب
وَجـــانِي قَولُـــوا، حَـــرّا . يَعطِـــش كَالّصـــبَاب
قُلـــــت إنْ تقُولُـــــوا ، إنْ كَـــانَ للعَـــودَة إيَّـــاب

تشكلت الصورة السمعية في هذا المقطع الشعري من مفردات لها علاقة بالصوت وحاسة السمع مثل (قول، يقولوا، يطلب، عتابي، توصيني، زمر، البوق، قولوا، قلت)، التي نجح الشاعر من خلالها في تدوير هذه الصورة السمعية بينه وبين مرافقه، كما كان للأفعال المستعملة (يطلب، توصيني، زمر، يقولوا) تجسيد حسي لحاسة السمع كون هذه الأفعال تكون مستعملة ومجسدة بين الناس، ما جعل هذه الصورة تكسب طابعا حسيا ومعنويا في الوقت نفسه ما أكسب الصورة مجالات تعبيرية واسعة لها وقعها على المتلقي.

ويصور الششتري صورة سمعية بينه وبين نفسه في إحدى أزجاله التي يقول فيها[1]:

اسْـمَع يَـا نَفْسِـي كـلَام وَهـوَ كلاَمَـك فكْـرَك وَصـوْتَك كَمَـا الأَحـرُوف نِظَامَـك
يَـــا خَبيّـــةً الـــدّيرِ، اعْمَـــل مَعِـــي مَـــا يَلْـــزَم
اســـقِنِي بِالـــدّنِ، حتّـــى نفِيـــق وَنعْـــزَم
قَالَـــت يَـــا بَطَّـــال، مَعَـــك مَثَاقيـــل انظَـــم
انحَـــل يَنحَـــل مفْتَـــاحى مـــنْ حَزَامَـــك

[1]– الديوان، ص 240، 241.

اسَـمَع يَـا نَفْسـي كَـلَام وَهـوَ كَلَامَـك فكْـرَك وَصـوْتَك كَمـا الأَحـرُوف نظَامَـك

استعمل الششتري في هذا المقطع الشعري صورة سمعية تشكلت من خلال بعض المفردات مثل (اسمع، كلام، صوتك، يا خبية، قال)، دارت هذه الصورة السمعية بين الشاعر ونفسه التي تعد الأساس في الطريق الذي يسلكه، فهي أمارة بالسوء إذا ما ارتبطت بالدنيا وملذاتها وأهملت طريق الحق، وتصبح لوامة عاتبة على صاحبها إذا أدركت الطريق الصحيح، فالشاعر هنا يخاطب نفسه حتى تفعل ما يلزم من أجل الوصول إلى الحقيقة حتى ترد عليه بأن مفتاح هذه الطريق بيده هو، وقد نجح الششتري في هذا المقطع الشعري تصوير هذا المشهد الحواري بينه وبين نفسه في صورة مكثفة المعاني والدلالات تجعل من المتلقي لها جزءا منها.

ومن خلال ما سبق يمكن القول إن الششتري نجح من خلال موشحاته وأزجاله في رسم صور سمعية مرتكزا فيها على الأفعال والمفردات المرتبطة بالصوت، من أجل رسم صور ذهنية تتجاوز الإدراكات الحسية لفهم التجربة الصوفية التي يعيشها الشاعر، وحتى يتسنى للمتلقي المشاركة والتفاعل مع هذه التجارب والخبرات.

3. الصورة الذوقية:

لكل حاسة من الحواس التي أنعمها الله على عباده خاصية متعلقة بها دون غيرها، فحاسة الذوق من الحواس التي تعنى بإدراك "طعوم المواد المذاقة، واللسان أداته الخاصة به"[1]، والذوق من الحواس التي "لا تنفعل إلا إذا وضع الجسم على اللسان، فهي إذا حاسة قائمة على الالتماس المباشر"[2]، وهذا ما يجعل لها علاقة مباشرة بالإحساس. وتنعكس الصورة الذوقية في الشعر العربي بمختلف دلالاتها فالمذاقات الحسنة تدل على الأحاسيس الجميلة في حين تعدّ المذاقات السيئة تعبيرا عن المشاعر السيئة وهكذا.

---

[1]– محمد كشاش، اللغة والحواس، رؤية في التواصل والتعبير بالعلامات غير اللسانية، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط 1، 2001م، ص 41.

[2]– وحيد صبحي كبابة، الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس، دراسة، منشورات اتحاد العرب، 1999م، ص 131.

ظهرت الصورة الذوقية موشحات الششتري ومن ذلك قوله[1]:

ومَـن هُ مَحبُوبُـوا مَعَـه حَاضـر عَلَى الدّوَام قُل لِـي كَيْف يوحَش

يَجنِـى مـنَ الحُسْـن بِـالنّوَاظر زَهـر المُنَـى كـلّ حِـين وَيـنْعِش

أَفنَـاني ذَا الحُـبّ عَـن فَنَـائِي وَصـرْت بَعـدَ الفنَـا وجُـود

تَعجَـب النَّـاس مِـنْ بَقَـائِي مَـع حُـبّ مَـن نهْـوَاه نسُـود

وَصَـار مَشـرُوبي مِـن إِنـائِي لمنـــه مُســـتَعذِب الـــوُرُود

مـنْ خمْـرَة مَـا عصَـرهَا عَاصِـر وَلَا جَنَـت قَـط مـــنْ مَعـــرَش

كـــمْ أسْـــكَرَت قلْنـــا أَكَـــابِر لمِثْـــل هَـــذَا الشّـــرَاب يعْطَـــش

تشكلت الصورة الذوقية عند الششتري في هذا المقطع من مفردات (مشروبي، إنائي، مستعذب، خمرة، الشراب، يعطش، أسكرت) التي تبدو في ظاهرها ذات دلالة محسوسة وواقعية، لكن توظيف الششتري لها في هذا المقطع تجاوز المعنى الواقعي لها وجعل منها ضربا من التصوير المجازي، من أجل نقل تجربته الصوفية وتجسيد كل حيثياتها المعنوية في شكل مادي وحسي، هذا ما يحيل بالمتلقي لمحاولة فهم الدلالات والرموز التي تنطوي تحت هذه الصورة.

فالششتري في هذه الصورة الشعرية الحسية حاول تقديم بعض المفردات الدالة على معنى الذوق الحسي (الخمرة، مشروب، سكر)، لكن المفارقة هنا هي أن الخمرة المقصودة في هذا المقطع ليست هي الخمرة المعروفة، فالشاعر يقدم بعض خصائص هذه الخمرة فهي لم تعصر من كرم ولم يمسسها أحد، فهو يتحدث عن خمرة الذات الإلهية، فلجأ لتوظيف الخمرة الروحية كونها مشابهة للخمرة الحسية المعروفة؛ فهي تجعل من شاربها يغيب عن الواقع المرتبط بالماديات ويتوجه إلى الذات والمحبة الإلهية بقلب سليم بعيد عن الدنيا وما يرتبط بها من ماديات ومحسوسات.

[1]- الديوان، ص 174، 175.

ويقول الششتري في موشح آخر[1]:

بِـذَا الغَـرَام قَـد بَـاح مَعْنَـــــى الهَـــــوَى

وَمـــن مَـــلَا الأقْـــدَاح مـــــــنَ الجَـــــوَى

سَـــكرَ بشُـــرْب الـــرّاح وَأفنَـــــا السَّـــــوَى

وفي نفس السياق يعبر الشاعر عن تجربته الصوفية بصورة حسية ذوقية باستعمال المفردات (الأقداح، سكر، شرب)، للدلالة على أن السكر (الخمرة) المستعمل في هذا المقطع هو شراب معنوي يجعل من شاربه يفنى عن كل الماديات الموجودة في الكون ولا يبقى في مداره سوى الله.

كما ظهرت الصورة الذوقية في أزجال الششتري، فيقول[2]:

لاَ تُسلّم لمَنْ صَحَا مـنْ شَـرَاب المحَقّقِين

كُـــلّ مَـــن ذَاقَ ذَا الشّـــرَاب

وَفهِـــم مـــدْلُول الخِطَـــاب

مـــنْ مَعـــانِي فكَـــانَ قَـــاب

تجسدت الصورة الذوقية في هذا المقطع الشعري من المفردات (شراب، ذاق) التي لها دلالة واقعية حسية لكن الشاعر حاول إحداث المفارقة بهذه الألفاظ من خلال انزياح المعنى من الحسي إلى المعنوي، فالشراب هنا هو شراب روحي يجعل من العارف المتذوق له يعرف الحقيقة ويفهم معناها وهذا الفهم والمعرفة هما ما يقربانه من الله في طريق الحق.

ويقول الششتري في موضع آخر[3]:

تَرتَجِـــــي أنْ تَقـــــرِب وَتَـــــرى مَـــــا يَســـــرَك

وَمـــنْ الصّـــفوِ تكتُـــب وَبهـــمْ يبْـــدُو أَمـــرَك

مـــنْ شَـــرَابي اشْـــرُب وَتـــــــنْعَم بســـــــكْرِك

---

[1]- الديوان، ص 232.

[2]- الديوان، ص 247، 248.

[3]- الديوان، ص 310.

لاَ شَـــــرَاب الـــــدّوَالِي إِنّهَـــــــا أَرضِـــــــيا

خَمرُهـــا غيْـــرَ خَمْـــري خَمْـــــــري أَبَـــــــدِيّا

تعددت المفردات المستعملة في هذه الصورة الحسية فقد بدأ فيها الششتري باستعمال الصورة البصرية (ترى، يبدو)، ثم الصورة الذوقية باستعمال (شرابي، اشرب، سكرك، الدوالي، خمري)، والملاحظ هنا استعمال لفظة (الخمر) ثلاث مرات في موضع واحد فالظاهر أن هذه اللفظة تحمل معنى حسيا صريحا في مدلولها، لكن الشاعر حاول تبيان الفرق بين خمر الدوالي وهو الخمر الحسي المعروف في حين أن الخمرة التي يستعملها الشاعر هي خمرة معنوية روحية أبدية؛ لأنها مرتبطة بالذات الإلهية التي ينالها العارف لحظة حدوث الوصال.

حضرت الصورة الحسية الذوقية في موشحات الششتري وأزجاله بصورة مكثفة ، والملاحظ من النماذج السابقة أن جلّ الصور الذوقية كانت مرتبطة بالخمرة الروحية لما لها من أهمية في الشعر الصوفي، وقد حاول الششتري من خلالها الدلالة على القرب الحاصل بين العابد ومعبوده لأن حاسة الذوق لا تحصل إلا بالقرب والالتماس المباشر بين الجسم واللسان، والحال نفسه عند الصوفي الذي لا يتذوق الخمرة ولا يصل إلى حالة السكر إلا إذا حصل الوصال بين السالك وربه وتحقق القرب منه، وبهذا يكون الششتري قد جعل من المدركات الحسية الذوقية مجالا خصبا لنقل تجربته الصوفية أثناء وصاله بالحضرة الإلهية.

من النماذج السابقة الخاصة بالصور الحسية (البصرية، السمعية، الذوقية) الواردة في موشحات أبي الحسن الششتري وأزجاله، يمكن القول إن لهذه الصور الأثر الكبير في منح القصائد بعدا إيحائيا ظهر ذلك من خلال استعمال ألفاظ ومعان حسية كان الغرض منها تجسيد تجارب نورانية نابعة من التجارب الصوفية للشاعر، كما ساهمت هذه الصور في توضيح المعاني وتقريبها من ذهن المتلقي من خلال تقديم الششتري لتجربته الشعرية الصوفية في قالب حسي عكس فيه كل أحاسيسه ومشاعره.

ثالثا: الصورة البيانية:

البيان في اللغة من "بان الشيء: اتضح فهو بيّن، واستبان الشيء: ظهر، والبيان الفصاحة واللسان، كلام بيّن، فصيح. والبيان الإفصاح مع ذكاء والبيّن من الرجال: الفصيح السمع واللسان. وفلان أبين من فلان أي أفصح منه وأوضح كلاما، والبيان إظهار المقصود أبلغ لفظا، وهو من حسن الفهم، وذكاء القلب مع اللسان"[1]، فالبيان في اللغة يعني الفصاحة والبلاغة.

ويعرف السكاكي علم البيان بأنه "معرفة إيراد المعنى الواحد في طرق مختلفة بالزيادة في وضوح الدلالة عليه بالنقصان، ليحترز بالوقوف على ذلك من الخطأ في مطابقة الكلام لتمام المراد منه"[2]، والمقصود هنا من وضوح الدلالة هي أن السكاكي في كتابه "مفتاح العلوم" أفرد قسما منه للحديث عن علم البيان وعن الدلالات اللفظية والعقلية التي تندرج تحته، ويعد السكاكي من البلاغيين الأوائل الذين قسموا مباحث علم البيان إلى أنواع ثلاثة هي تشبيه ومجاز وكناية.

تشكل الصورة البيانية ركنا مهما من أركان النص الشعري كونها تعد جوهر الإبداع ومقياسا للشعرية فيه، فهي تعتمد على "صياغات علم البيان، كالتشبيه، والمجاز، والاستعارة، والكناية وسواها من الوسائط البيانية المأثورة التي يستطاع فيها أداء المعنى الواحد بأساليب عدّة، وطرائق مختلفة، بحسب مقتضى الحال، وذوق الكاتب"[3]، فهي العنصر المهم الذي يميز النص الإبداعي ويساعد في زيادة القيمة الفنية له.

وسنحاول من خلال هذه الدراسة استنباط أهم الصور البلاغية التي استعملها الششتري في موشحاته وأزجاله، ومحاولة استخراج مواطن الجمالية التي تركتها في النص الشعري،

---

[1]– أحمد بن فارس، مقاييس اللغة، تح: شهاب الدين أو عمرو، دار الفكر، ط 2، 1998، ص 16.

[2]– أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي السكاكي، مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 2، 1987م، ص 140.

[3]– إميل بديع يعقوب، موسوعة علم اللغة العربية، دار الكتب العلمية، لبنان، ط 1، 1427هـ/2006م، ج 6، ص 156.

وينبغي لنا أن نحلل الصورة انطلاقا من عصر المبدع ومذهبه ورؤاه حتى لا نفقد النص الإبداعي خصوصيته الزمانية ونحمله دلالات لا يستوعبها النص.

1. الصورة التشبيهية:

شغل التشبيه اهتمام البلاغيين والنقاد القدامى منهم والمحدثين كونه من أهم مباحث علم البيان فهو أساس التصوير والمنطلق الأول فيه، وقد بدأ ظهور هذا الاهتمام من خلال تناول التشبيه في الدرس البلاغي انطلاقا من أبسط صوره إلى الأكثر تعقيدا مع استخراج أهم خصائصه وصولا إلى أهميته، التي تجعل من توظيفه أساسا في النص الإبداعي لما له من أغراض فنية وجمالية لها الأثر البالغ في الخطاب الأدبي.

وينطلق مفهوم التشبيه في اللغة من التمثيل أو المماثلة، "والشِّبه والشَّبه والشَّبيه: المثل، والجمع أشباه، أشبه الشيء الشيء"[1]، ولا يختلف المعنى الاصطلاحي عن هذا التعريف فهو يعني "الدلالة على مشاركة شيء لشيء في معنى من المعاني أو أكثر على سبيل التطابق أو التقارب لغرض ما ولا يكون وجه الشبه فيه منتزعا من متعدد"[2]، فالمشاركة في الصفة أو المعنى أو المماثلة هي أساس التشبيه وهذا لإحداث تقارب وتواصل بين الشيئين بحسب ما يتطلبه مقتضى الحال.

يرتبط التشبيه بلغة التخاطب التي تكون غايتها الإفهام وتقريب المعنى للمتلقي، غير أن التشبيه يحدث بعض الانزياحات التي ترقى بلغة الصورة الشعرية من النطاق العادي إلى النطاق الجمالي الذي يحقق الشعرية في النص الإبداعي، وهذا ما جعل النقاد يرون بأن التشبيه من الآليات التي تقرب المعنى وتوضحه لدى القارئ شريطة أن تتوفر بعض الشروط في الصورة التشبيهية.

---

[1]– ابن منظور، لسان العرب، ص 2189، مادة (شبه).

[2]– الميداني، الباغة العربية أسسها، وعلومها، وفنونها، ج 2، دار القلم، دمشق، الدار الشامية، بيروت، دمشق، بيروت، ط 1، 1416هـ/1996م، ص 162.

وفي هذا السياق يرى ابن طباطبا أنه "إذا اتفق في الشيء المشبه بالشيء معنيان أو ثلاثة معان من هذه الأوصاف، قوى التشبيه وتأكد الصدق فيه وحسن الشعر به"[1]، فالمقصود هنا أنه على الشاعر أن يتفادى التشبيهات البعيدة وأن يستعمل المعاني التي تكون قريبة من الحقيقة ولا يبتعد عنها، لأن غاية المبدع من استعمال الصورة التشبيهية هي تقريب المعنى للمتلقي وإيضاحه له لا الابتعاد عنه.

وفي السياق نفسه يؤكد قدامة بن جعفر كلام سابقه أن "أحسن التشبيه هو ما وقع بين الشيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيها، حتى يدني بهما إلى حال الاتحاد"[2].

في حين قسّم أبو هلال العسكري من حيث الجودة والبلاغة إلى أربعة أوجه[3]:

1. إخراج ما لا تقع عليه الحاسة إلى ما يقع.
2. إخراج ما لم تجر به العادة إلى ما جرت به العادة.
3. إخراج ما لا يعرف بالبديهة إلى ما يعرف بها.
4. إخراج ما لا قوة له في الصفة على ما له قوة فيها.

في حين يرى ابن رشيق أن "سبيل التشبيه –إذا كانت فائدته إنما هي تقريب المشبه من فهم السامع، وإيضاحه له... لأن المراد من التشبيه ما قدمته من تقريب الصفة وإفهام السامع، وإن كان ما شابه الشيء من جهة فقد شابهه الآخر منها"[4].

ومما سبق ذكره يمكن القول إن الصورة التشبيهية تقوم أساسا على المماثلة بين الشيئين واشتراكهما في معان أو صافات حسية أو معنوية، وغاية المبدع من استعماله تقريب المعنى للمتلقي بصورة جمالية.

---

[1]– ابن طباطبا، عيار الشعر، تح: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، ط 3، الاسكندرية، مصر، 1984م، ص 56.

[2]– قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص 129.

[3]– ينظر: أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 240–242.

[4]– ابن رشيق، العمدة، ج 1، ص 290.

ويقوم التشبيه على أربعة أركان هي: طرفا التشبيه وهما المشبه والمشبه به، ووجه الشبه، وأداة التشبيه. وبناء على حضور الركنين الأخيرين وغيابهما تعددت ضروب التشبيه وهي[1]:

1. التشبيه المرسل: ما ذكرت فيه جميع الأركان.
2. التشبيه المؤكد: ما حذفت منه الأداة.
3. التشبيه المجمل: ما حذف منه وجه الشبه.
4. التشبيه المفصل: ما ذكر فيه وجه الشبه.
5. التشبيه البليغ: ما حذفت فيه الأداة ووجه الشبه

وتوجد ضروب أخرى للتشبيه وهي[2]:

- التشبيه التمثيلي: يسمى التشبيه تمثيلا إذا كان وجه الشبه فيه صورة منتزعة من متعدد، وغير تمثيل إذا لم يكن وجه الشبه كذلك.
- التشبيه الضمني: هو تشبيه لا يوضع فيه المشبه به في صور التشبيه المعروفة بل يلمحان في التركيب.
- التشبيه المقلوب: وهو جعل المشبه مشبها به بادعاء أن وجه الشبه فيه أقوى وأظهر.

وقد كانت هذه الضروب بمثابة الأسس التي يعتمدها الناقد في تقييم العمل الأدبي، كما كان يعد الشاعر المتمكن من هذه الضروب بارعا في صياغة الشعر ونظمه.

والمتصفح لموشحات الششتري وأزجاله يرى بأن حضور الصورة التشبيهية كان طاغيا في شعره لما لها من خفة ورشاقة في تبسيط مشاعر الششتري وانفعالاته، ومحاولة منه لتقريب تجاربه ورؤاه الصوفية لذهن المتلقي بتشبيهات تكون قريبة من أفكاره.

---

[1]- ينظر: مصطفى الصاوي الجويني، البلاغة العربية تأصيل وتجديد، منشأة المعارف، الاسكندرية، مصر، د ط، 1985م، ص 87.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 87-90.

1.1. الصورة التشبيهية في الموشحات:

حضرت الصورة التشبيهية بشكل لافت للنظر في موشحات الششتري، ومن ذلك قوله[1]:

تجَلّاِلِـــي فَأبصــرْتُوا بِقلبِـــي ذُو الجَـــلَال

وَنـــادَانِي فَلبيْتُـــوا وَقَـــال ليّـــا تَعَـــال

بمِرآتِـــي وَعَـــاينِتُوا مُحيَّـــاه كَـــالهِلَال

برزت الصورة التشبيهية في هذه المقطع الشعري في قوله (محياه كالهلال) وهو تشبيه مجمل ذكرت فيه أداة التشبيه (الكاف) وحذف منه وجه الشبه وهو (الضياء والرفعة)؛ حيث شبه الشاعر تجلي محبوبه ومحياه ورؤيته له كالهلال، وقد جاء توظيف هذا التشبيه لغرض بلاغي هو بيان مقدار حال المشبه[2] (الذات الإلهية)، فالمشبه هنا معروف بوجه الشبه (الضياء والرفعة) معرفة إجمالية وقطعية قبل توظيف هذه الصورة، وقد جاء التشبيه حتى يبيّن مقدار هذه الصفة فيه.

حاول الششتري من خلال توظيف هذه الصورة التشبيهية أن يقدّم تجسيدا حسيا للمشهد الذي يعيشه بتجلي محبوبه؛ وهي اللحظة التي يحلم كل سالك للظفر بها، ما جعل الشاعر يصف هذا المشهد بصورة قريبة من مخيلة المتلقي حتى يكون أكثر وضوحا وبيانا.

ويقول الششتري في موشح آخر[3]:

أَنَـــا سَـــكرَان مِـــن هَـــوَاه لَـــيسَ لِـــي رَاح سِـــوَاه

كُلّمَـــا نَادَيـــتُ يَـــا هـــوَ كَـــانَ لَبيْـــكَ جَـــوَابِي

يقدم الشاعر في هذين البيتين صورة تشبيهية بليغة تمثلت في قوله (أنا سكران من هواه)، فحذف أداة التشبيه في هذه الصورة للدلالة على تطابق الحال بينه وبين السكران، فأصل الصورة (أنا كالسكران من هواه)، كما حذف وجه الشبه وهو تغيب العقل في هذه

---

[1]- الديوان، ص 95، 96.

[2]- ينظر: مصطفى الصاوي الجويني، البلاغة العربية تأصيل وتجديد، ص 90.

[3]- الديوان، ص 101.

الحالة، فالشاعر هنا يكون مغيّب العقل نتيجة اتصاله بمحبوبه، فيما يكون تغييب العقل عند السكران نتيجة شرب الخمر.

وجاء الشاعر بلفظة "سكران" في هذه الصورة التشبيهية لتفسير المعنى وتقريبه من المتلقي، عن الحالة التي تجتاح النفس فتمتلئ بحبّ الله حتى يصبح العارف قريبا كل القرب من محبوبه، كما استعمل هذه اللفظة لتوضيح تغيب عقله عن كل المحسوسات والأشياء الخارجية إلا عن حضور الحبيب وعن قربه منه.

كما استعمل الششتري الصوة التشبيهية في وصف الخمرة فيقول[1]:

دَارَت عَليْـــك الأَقـــدَاح بِـــــــــــــرُوح وَرَاح

جَـــاءَت بِـــأنْس الـــنَّفْس وَالسّـــــــحرِ الحَـــــلَال

نَزّهَـــت عَـــن جِـــنْس جَلّـــت عَـــن مِثَـــال

وأشـــــرَقَت كَالشَّـــــمْس فِـــي أفْـــق الجَمَـــال

استعمل الشاعر التشبيه المرسل في هذه الصورة وهو أبسط الأنواع؛ حيث شبه الخمرة الروحية بالشمس في الإشراق والجمال، كما استعمل الأداة (الكاف) وهي من أكثر الأدوات استعمالا في موشحات الششتري، فالخمرة التي يتحدث عنها الشاعر في هذا المقطع الشعري ليست الخمرة المادية التي تذهب العقل وتحجب بصيرته، وإنما هي خمرة روحية نورانية تنتج عن فناء الصوفي في حضرة الحبيب، فتكشف له معان عميقة كالتجليات الربانية والمعرفة الإلهية والجمال الإلهي المطلق.

ويقول الششتري في موشحة له حول الحقيقة المحمدية[2]:

اسْـمُ الأَعظَـم محَمّـد المُخْتَـار

وَهوَ شَمسٌ تَلُوح بَيْن الأَقْمَار

وَهُـو نُـور وَمِشـكَاة الأَنـوَار

---

[1]– الديوان، ص 121.

[2]– الديوان، ص 161.

هو بحر من شامخ الفخر فنغوص فيه على عظيم

شبه الششتري الرسول ﷺ في هذا المقطع الشعري بعدة صور تشبيهية مؤكدة غابت فيها أدوات التشبيه؛ فهو (شمس، نور، بحر)، فالرسول عليه الصلاة والسلام هو الشمس التي أشرقت على المسلمين بعد فترة طويلة وكشفت لهم طريق الحق، وهو النور الذي سخّره الله سبحانه وتعالى ليهدي الناس ويرشدهم إلى الطريق الصواب الذي يقرّب العبد من ربه.

2.1. الصورة التشبيهية في الأزجال:

كما حضرت الصورة التشبيهية في أزجال الششتري في مواضع كثيرة، منها قوله[1]:

تسْـــقَى كَـــوس مَسَـــرّا مَـــن خَمْـــرة المُنَـــى

لـــسْ يَبْقَـــى فِيهَـــا ذَرّا مـــنْ وَحشَـــة الـــدّنَا

إلّا كَضَـــوْء شَـــمْس تَشْـــرق لِشَـــارِبي

فَـــاعزَم عَليَهَـــا وَاخْلَـــع ثَـــوْب الَنجَـــايبي

شبه الشاعر في هذه الصورة كؤوس الخمرة بضوء الشمس في الإشراق مع استعمال أداة التشبيه (الكاف) وهي الأكثر استعمالا عند الشاعر، وجاء هذا التشبيه المرسل من أجل وصف سحر الخمرة الروحانية ووصف شعاعها وتوهجها الذي يشبه ضوء الشمس.

وفي نفس السياق يقول الششتري[2]:

وَأسْـــكرَتْني سَـــكْرَتِي كَمَـا سَـكَر منْهَـا الرّجَـال

مدَامَـة تُحيِـي النّفُـوس وَمـنْ شَـربَ منْهـا سَـكَر

قَـدْ انجَلَـت كَـالعَرُوس وَرأَيـت شَمْسـا وَقَمَـر

وظف الششتري الصورة التشبيهية في هذا المقطع من خلال وصفه للخمرة الإلهية التي تحيي نفس شاربها وقد انجلت له كالعروس، وهو تشبيه مجمل حذف منه المشبه به وهو

[1]- الديوان، ص 97.

[2]- الديوان، ص 140.

الجمال، مستعينا في هذا التشبيه بالصورة الحسية البصرية (انجلت، رأيت) التي كانت عونا له في تقريب المعنى للمتلقي وتوضيح الفكرة.

ويقول الششتري في موضع آخر[1]:

انْظُر جَمَالي شاَهَدا فــي كُــلّ إِنْسَــان

كَالمَــاء يَجـرِي نَافِـذَا فَـي أسّ الأَغْصَـان

يَســقِى بِمَــاء وَاحِـد وَالزَّهْـــر أَلْـــوَان

جاء التشبيه في هذا المقطع الشعري للحديث عن الوحدة المطلقة وأن الله تعالى موجود في كل المخلوقات والكائنات على اختلافها، مثله كمثل الماء الذي يسقي ويحيي كل النباتات الموجودة على سطح الأرض، إلا أن أزهارها وثمارها تكون مختلفة ومتباينة الشكل واللون والطعم من نبات لآخر، ونلاحظ أن الششتري استمد هذا الصورة التشبيهية من الطبيعة الحية مستعينا كذلك بالصورة البصرية لما لها من أثر بليغ في تصور المتلقي وزيادة استيعابه لهذا المشهد الشعري الجمالي.

من خلال دراستنا لجمالية الصورة التشبيهية في موشحات الششتري وأزجاله نخلص إلى أن أبا الحسن الششتري استطاع رسم مشاهد وصور بيّنت قدراته الفنية في تطويع الأشياء المادية لتفسير الحالات المعنوية الناتجة عن تجربته الصوفية وخاصة تطويع عناصر الطبيعة لتكون مجالا خصبا لتقريب أفكاره ورؤاه؛ وبهذا رسم "لوحات تصويرية، اتخذت التشبيه سبيلا إلى بلوغ إحساس النفس بما حولها، وبما ترنو إليه ويثور في أعماقها"[2]، مستعينا في ذلك بالصور الحسية عامة والبصرية خاصة من أجل زيادة القيمة الفنية والجمالية لنصوصه الشعرية نتيجة هذه المزاوجة بين الصور الحسية والبلاغية من جهة، ولتقريب المعنى للمتلقي وتوضيح تجربته الشعرية من جهة أخرى.

---

[1]– الديوان، ص 268.

[2]– فايز الداية، جماليات الأسلوب "الصورة الفنية في الأدب العربي"، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط 2، 1996م، ص 80.

2. الصورة الاستعارية:

حظيت الاستعارة باهتمام الباحثين منذ القدم فقد وقعت على حضورها في جلّ الخطابات الأدبية باختلاف أنواعها، ذلك أنها تشكل أهم خاصية من خصائص اللغة الشعرية لما تحمله من قوة الامتاع والإقناع في طياتها، كما أن الاستعارة تعدّ من الظواهر الذهنية الجوهرية التي يتجلى فيها الأبداع اللغوي الأدبي عامة والشعري خاصة، وبذلك أولى الشعراء اهتمامهم نحوها وحاولوا توظيفها في أشعارهم وجعلوا منها العماد والقاعدة الأساسية لهم.

تعرف الاستعارة في اللغة على أنها "طلب شيء ما للانتفاع به زمنا دون مقابل، على أن يرده المستعير إلى المعير عند انتهاء المدّة الممنوحة له، أو عند الطلب"[1].

كما تعرّف على أنها "رفع الشيء من مكان لآخر، يقال استعار فلان سهما من كنانته أي رفع وحوله منها إلى يده، واستعار إنسان من آخر شيئا بمعنى أن الشيء المستعار قد انتقل من يد المعير إلى المستعير ومن هنا يفهم أن عمليّة الاستعارة لا تتم إلا بين متعارفين تجمع بينهما صلة"[2].

فالتعريف اللغوي للاستعارة يحمل معنى الاقتراض والاستلاف دون مقابل بين متعارفين على أن يرد الشخص المستعير الشيء الذي أعاره إلى المعير.

أما الاستعارة في اصطلاح البيانيين هي "من قبيل المجاز في الاستعمال اللغوي للكلام، وأصلها تشبيه حذف منه المشبه وأداة التشبيه ووجه الشبه، ولم يبق منه إلا ما يدل على المشبه به، بأسلوب استعارة اللفظ الدال على المشبه به، أو استعارة بعض مشتقاته، أو بعض لوازمه، واستعمالها في الكلام بدلا عن ذكر لفظ المشبه، ملاحظا في هذا الاستعمال ادّعاء أن المشبه به داخل في جنس أو نوع أو صنف المشبه به، بسبب مشاركته له في الصفة التي هي وجه الشبه بينهما، في رؤية صاحب التعبير"[3]، فالاستعارة هي وضع اللفظ

---

[1]– عبد الرحمن الميداني، البلاغة العربية، ص 229.

[2]– عبد العزيز عتيق، علم البيان، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، د ط، 1985م، ص 167.

[3]– عبد الرحمن الميداني، البلاغة العربية، ص 229.

في غير محله لعلاقة المشابهة مع وجود قرينة تدل الطرف المحذوف، والقرينة جزء مهم وركن أساسي في الاستعارة.

اهتم النقاد العرب القدامى بالاستعارة وجعلوها من الأركان الأساسية المعتمدة في نقد الشعر وتمييز جيّده من رديئه، عرفها ابو هلال العسكري بأنها "نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض، وذلك الغرض إما أن يكون شرح المعنى وفصل الإبانة عنه، أو تأكيده والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ، أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه"[1]، فالاستعارة في تعريف العسكري هي نقل الصفة من موقعها الأصلي لموقع آخر إما لغرض ما يريد الشاعر تحقيقه أو لتوضيح المعنى أو تأكيده.

وفي نفس السياق يقول عبد القاهر الجرجاني: "اعلم أن الاستعارة في الجملة أن يكون لفظ الأصل في الوضع اللغوي معروفا تدل الشواهد على أنه اختص به حين وُضع، ثم يستعمله الشاعر في غير ذلك الأصل وينقله إليه نقلا غير لازم"[2]، وهذا يعني أن ينقل الشاعر العبارة من موضعها الأصلي المتعارف عليه لدى الجميع إلى موضع آخر، لتحقيق غرض يريده الشاعر أو تستوجبه الضرورة الشعرية فيلجأ الشاعر إلى استعارة اللفظ من موضعه الأصلي ووضعه في مكانه الجديد شريطة أن يتناسب مع مقتضى الحال.

ومما سبق ذكره من التعريفات الاصطلاحية نجد أن الاستعارة هي تشبيه حذف أحد طرفيه مع وجود قرينة تدل على الطرف المحذوف، كما أنها تعني نقل اللفظ من موضع استعماله الأصلي إلى موضع آخر لغرض بلاغي أو جمالي أو دلالي يريد الشاعر تحقيقه.

وبما أن الاستعارة هي تشبيه حذف أحد طرفيه فقد تم تقسيمها حسب الطرف المذكور والطرف المحذوف إلى قسمين تصريحية ومكنية؛ أما الاستعارة التصريحية فهي "أن يذكر لفظ المشبه به ويراد المشبه"[3]، فهي التي يصرح فيها بلفظ المشبه به ويحذف منها المشبه.

---

[1]– أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 268.

[2]– عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، دار الكتب العلمية، لبنان، ط 1، 1988م، ص 22.

[3]– مصطفى الصاوي الجويني، البلاغة العربية تأصيل وتجديد، ص 104.

أما الاستعارة المكنية فهي "أن لا يذكر المشبه به بل يحذف ويكتفى عنه بذكر صفة من صفاته أو خاصة من خواصه"[1]، أي أنها من يذكر فيها لفظ المشبه ويحذف منها لفظ المشبه به شريطة أن تكون هناك قرينة تدل عليه.

وعلى هذا التقسيم يمكن القول إن للاستعارة أربعة أركان هي[2] :

- اللفظ المستعار.
- المعنى المستعار منه، وهو المشبه به.
- المعنى المستعار له، وهو المشبه.
- القرينة الصارفة عن إرادة ما وُضع له اللفظ في إصلاح به التخاطب.

1.2. الصورة الاستعارية في الموشحات:

استعمل الششتري الصورة الاستعارية في موشحاته بنوعيها، ومن ذلك قوله[3]:

وَالـــــرّاح رُوح الأَرْوَاح مَـــا فيهَـــا جنَـــاح

دَارَت عَليْـــك الأَقْـــدَاح بِـــــــــــــرُوح وَرَاح

جَمَالْهـــــا مَشْـــــهُور فِـــي الـــدّينِ القَـــدِيم

لَاحَـــــت وَلَاح النّـــــور فِـــي اللّيْـــل البَهِـــيم

وَدُكّ مِنْهَـــا الطّـــور لمُوسَـــــى الكَلِـــــيم

استعار الشاعر في هذا المقطع لفظة (النور) لأقداح الخمرة فذكر المستعار له ولم يذكر المستعار منه (القمر) وعمد إلى ذكر الصفة المشتركة بينهما وهي (النور) على سبيل الاستعارة المكنية.

استعمل الششتري في هذه الصورة الاستعارية أقداح الخمرة لتقريب الصورة من المتلقي وتحسيسه بأن الخمرة الصوفية ليست كغيرها؛ فهي خمرة روحية دالة على الحبّ الإلهي فتجعل من الصوفي يعيش حالة من النشوة والتأمل في الجمال المطلق للذات الإلهية العليا،

[1]- المرجع السابق، ص 104.

[2]- ينظر: عبد الرحمن الميداني، البلاغة العربية، ص 230.

[3]- الديوان، ص 120، 121.

وهذا الجمال يكون مثل النور الذي يحول الظلام الدامس إلى ضياء مشرق، وهي صورة لونية بصرية ضدية لما يمثله الظلام من سواد وما يمثله الضياء من إشراق وبياض، وقد استعان الششتري بالصورة البصرية من أجل تقريب الأحاسيس والرؤى والمشاعر التي يعيشها في حالة التجلي الروحي للمتلقي، والتي شبهها بتجلي الله لسيدنا موسى عليه السلام التي دك فيها الجبل، وقد ورد هذا في الذكر الحكيم في قوله تعالى: ﴿وَلَمَّا جَاءَ مُوسَى لِمِيقَاتِنَا وَكَلَّمَهُ رَبُّهُ قَالَ رَبِّ أَرِنِي أَنْظُرْ إِلَيْكَ قَالَ لَنْ تَرَانِي وَلَكِنْ انْظُرْ إِلَى الجَبَلِ فَإِنْ اسْتَقَرَّ مَكَانَهُ فَسَوْفَ تَرَانِي فَلَمَّا تَجَلَّى رَبُّهُ للجَبَلِ جَعَلَهُ دَكًّا وَخَرَّ مُوسَى صَعِقًا فَلَمَّا أَفَاقَ قَالَ سُبْحَانَكَ تُبْتُ إِلَيْكَ وَأَنَا أَوَّلُ المُؤْمِنِينَ(143)﴾[1].

وفي موضع آخر يبرز الششتري مكانة وحدة الحق في قلب العارف فيقول[2]:

ســـــرّهَا هُـــــو فَـــــرد دُون صِفَات حَلّ فِيهَا

الوجُـــودُ ليهَـــا يَركَـــع حيْـــثُ كانَـــت صَـــلاَتي

وَصـــلاَت الفـــرَق تَجْمَـــع فَـــــذة دُونَ شـــــتَاتِي

وظف الششتري في هذا المقطع صورة استعارية مكنية حيث استعار لفظة (يركع) – التي يختص بها العبد أثناء أدائه لفريضة الصلاة– للوجود، وجعل الجامع بينهما هو الولاء والطاعة والخضوع، وقد حذف الشاعر المستعار منه للدلالة على أن كل شيء يفنى أثناء تجلي الذات الإلهية، وقد استعمل هنا الأسلوب غير المباشر للتعبير عن مراده، وقد كان لهذا الأسلوب التأثير الكبير على المتلقي. ويقول الششتري في موضع آخر[3]:

قَمـــرُ الرّشْـــد لَاح وَأَنَـــــارَ الفكْـــــرَا

وَنسِـــيمَ الصّـــبَاح طَـــابَ منْـــه نَشْـــرَا

وَبـــــــــرُوح وَرَاح عـــادَ شـــفْعِي وَتـــرَا

---

[1]– سورة الأعراف، الآية 143.

[2]– الديوان، ص 116.

[3]– الديوان، ص 145.

استعار الشاعر لفظة (القمر) للذات الإلهية وهي استعارة تصريحية ذكر فيها المستعار منه (القمر) ولم يذكر المستعار له (الذات الإلهية)، وكان الجامع بينهما هو النور والضياء والرفعة، وقد أراد من خلالها إبراز جمال الذات العليا ونورها هذا في المستوى الظاهر للصورة، أما باطنها جاء وفق الرؤية الصوفية، فما هو إلا تعبير عن حالة تجلي النور الإلهي، وقد استعان الششتري فيها بصورة بصرية استمد فيها من المدركات الحسية (القمر) من أجل توضيح المعاني الصوفية بالاستعانة بالحواس حتى يسهل على المتلقي الوصول إليها وتفسيرها.

كما عمد الشاعر إلى الاستعارة التصريحية حيث استعار لفظة (نسيم الصباح) للذات العليا بجامع الطيب واللطف والرقة، وقد لجأ إلى هذا التعبير من أجل تقريب المشهد بطريقة حسية معروفة في ذهن المتلقي، كما ربط الششتري الصورة الاستعارية الأولى بالثانية بطريقة يبرز فيها جمال ورقة النور الإلهي لحظة تجليه.

ويقول الششتري في موضع آخر[1]:

نُورُ الهدَى قَدْ لَاح لِي يَـــــا عـــــاذِلِي

وَتهْـتُ فِـي الأَسـرْار لَمّـــا لَاح لِـــي

استعمل الششتري الصورة الاستعارية في هذا المقطع في (نور الهدى قد لاح)؛ حيث استعار لفظة (نور) للدلالة على ضياء الذات العليا، وهي استعارة تصريحية ذكر فيها المستعار منه وهو (نور) وحذف منها المستعار له وهو (الذات الإلهية) وكان الجامع بينهما هو الضياء، وقد استعمل الششتري هذه الاستعارة مستعينا بالمدركات الحسية (البصر) من أجل تأليف صورة قريبة من ذهن المتلقي حتى يقيس فكره عليها ويستوعب الغرض من توظيف الشاعر لها.

[1]– الديوان، ص227.

2.2. الصورة الاستعارية في الأزجال:

كان للصورة الاستعارية حضور أيضا في أزجال الششتري ومن ذلك نجد قوله[1]:

إنْ كنْـتَ ممَّـنْ تَحَقّـق فِـي الكَوْن قَوْل كُون

صَح فِـي الوُجُود مُطلَق خَفَـى عَـن العيُـون

نُـور الحَقِيقَـة يُشْـرِق وَســـرُّها مَصُـــون

استعار الشاعر لفظتي (نور، يشرق) للحقيقة وهي استعارة مكنية ذكر فيها المستعار له (الحقيقة)، ولم يذكر فيها المستعار منه (الشمس)، وكان الجامع بينهما هو الضياء والنور والإشراق، وقد استعمل لفظتي (نور، يشرق) كقرينة دالة على وجه الشبه بينهما وللدلالة على درجة إشراق الحقيقة في نفس العارف.

والحقيقة عند المتصوفة هي "الوصول إلى وحدة الوجود"[2] والشهود على هذه الحالة، والحقيقة هي الدالة على ظهور نور الحق في قلب العابد، وقد استعار الششتري هنا ألفاظا دالة على الشمس من أجل تحريك طاقات المتلقي وشحذ ذهنه من أجل التأمل والتفكر في هذه الصورة الاستعارية وإدراك مراد الشاعر منها.

وفي نفس السياق يقول الششتري[3]:

بقـرب مـن جمالـك تشـــرق كـــواكبي

فـــاغتنم وصـــالك مـــــع الحبايـــــب

استعار الششتري في هذا المقطع الشعري لفظة (تشرق) المرتبطة بالشمس، وقد ذكر هنا المستعار له وهو (جمال الذات الإلهية) وحذف المستعار منه وهو (الشمس) ولكنه ذكر لفظا يدل عليها (يشرق) للدلالة على الإشراق والضياء الذي يجمع بين جمال النور الإلهي والشمس، محاولة منه لاختيار الألفاظ الأكثر تأثيرا على ذهن المتلقي حتى يشعر بلذة

---

[1]- الديوان، ص 93.

[2]- سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ص 354.

[3]- الديوان، ص 97.

الإبداع والابتكار، فاختار عناصرا من الطبيعة (الشمس، الكواكب) وألف بينها بخياله حتى تخدم تجربته الصوفية.

ويقول[1]:

أَشْـعَلت قَلبْـي وَسَـاوِس وَابتَلتنِـــي فَـــابتَليتُوا

مَـولتِي لَعبَـت بِأجنَـاس مِـن قِـوى شِـي يَعصَـى

أعار الششتري في هذا المقطع الشعري صفة الاشتعال إلى الوساوس التي انتشرت في قلبه، فذكر في هذه الصورة الاستعارية المستعار له وحذف المستعار منه (النار)، وعمد إلى ذكر القرينة التي رأى بأنها تجمع بينهما وهي (الاشتعال)، وقد استعمل الشاعر هذه الاستعارة للدلالة على ضعفه وعجزه ورغبه الكبيرة في نيل وصال الذات الإلهية العليا وتجليها له فيحصل اللقاء الذي يتمناه، وقد استقى الششتري هذه الاستعارة من القرآن الكريم مشبها حالة ضعفه وشوقه بحالة زكرياء عليه السلام أثناء إخلاصه في الدعاء، يقول المولى عزّ وجلّ في كتابه الكريم: ﴿قَالَ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ العَظْمُ مِنِّي وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا وَلَمْ أَكُنْ بِدُعَائِكَ رَبِّ شَقِيًّا (4)﴾[2]، فاستعارة الششتري هنا لم تأت بالألفاظ فحسب بل استعار أيضا حالة زكرياء عليه السلام.

ويقول الششتري في موضع آخر[3]:

مُـذ طَلَـعَ شَمسْـي لَاح لِـــي أُنسِـــي

وَرأَتْ نَفسِـــــــي سِـــرّهَا المَكتُـــوم

استعار الششتري في هذه الصورة لفظة (الشمس) للذات الإلهية العليا وهي استعارة تصريحية، ذكر فيها المستعار منه (الشمس) وحذف منها المستعار له (الذات الإلهية) وقد

[1]- الديوان، ص 109.

[2]- سورة مريم، الآية 4.

[3]- الديوان، ص 172.

جعل الجامع بينهما في الضياء والنور والإشراق، جاءت هذه الصورة محملة بالرؤى الصوفية التي تدل على معنى تجلي النور الإلهي للعابد.

من خلال النماذج المذكورة سابقا يمكن القول إن الششتري استعمل في موشحاته وأزجاله الصورة الاستعارية بنوعيها التصريحية والمكنية والتي تأثر بالقرآن في بعض منها، وقد قرّب فيها الششتري بين المتباعدين ودمج المدركات الحسية مع مدركات التجربة الصوفية بطريقة فنية أضفت بعدا جماليا وإيحائيا في شعره، والملاحظ عند تصفح موشحات الششتري وأزجاله يجد أنه عمد إلى استعمال الاستعارة المكنية أكثر من التصريحية مستعينا في ذلك بخياله الذي يحكم تجربته الصوفية.

والملاحظ أيضا أثناء تحليل الصور الاستعارية المستعملة عند الششتري أنها تختلف عن الاستعارات الموجودة في الشعر العادي –غير الصوفي–، ذلك أنها "تحتاج إلى تأويل ينسجم والتفكير العرفاني"[1]؛ لأن الشاعر الصوفي يستعمل اللغة الصوفية التي تبتعد عن اللغة العادية من خلال نقل ألفاظ ومعان معروفة لتأدية معان جديدة تخدم التجربة الصوفية والتي تساعد الشاعر في نقل أحاسيسه ورؤاه الصوفية.

[1]– شيماء عدنان العقابي، الثنائيات المتضادة في شعر التصوف الأندلسي في القرنين السابع والثامن الهجريين، دراسة موضوعية فنية، دار المناهج للتوزيع والنشر، عمان، الأردن، ط 1، 1439هـ/2018م، ص 168.

رابعا: الصورة الرمزية:

يعد الرمز من أهم وسائل التشكيل الصوري الذي يميز اللغة الشعرية ويضفي عليها طابع الجمالية، وقد عُرِف في النقد القديم بمصطلح الإشارة التي "تدل على بعد المرمى وفرط المقدرة ، وليس يأتي بها إلا الشاعر المبرز، والحاذق الماهر، وهي في كل نوع من الكلام لمحة دالة، واختصار وتلويح يعرف مجملا ومعناه بعيد من ظاهر لفظه"[1]، فالرمز في النقد القديم يحمل معنى الإيحاء دون التصريح بالمعنى المقصود.

اعتمد الشعراء عامة والصوفية خاصة على الصورة الرمزية لأن تجاربهم الشعرية الخاصة بهم هي حالة "لا يتأتى التعبير عنها بالأسلوب المألوف، فلا يعود أمام المبدع – عندها– إلا سبيل الصورة الرمزية التي تثير في نفس المتلقي حالات مشتبهة، عند تفاعله مع تلك الصورة بشكل مناسب"[2]، لما يحمله هذا النوع من التشكيل الصوري من قوة إيحائية ودلالية لا نجدها في الصور الأخر، ولهذا يلجأ المبدع لاستعمال الصورة الرمزية لإضفاء الجمالية والبعد الدلالي على قصائده، في حين نجد أن الشاعر الصوفي يستعملها من أجل تصوير تجربته الروحية وإيصال أحوالها بألفاظ وصور قريبة من ذهن المتلقي.

وقد سبق لنا الحديث عن توظيف الششتري للرمز الصوفي في موشحاته وأزجاله لنقل تجربته الصوفية، والإيحاء عليها برموز متعددة (الخمرة، المرأة، الحرف)، أما في جانب الصورة الرمزية سنحاول دراسة الرموز الدينية التي استعملها في أشعاره، والتي بيّن من خلال استعمالها على قدرته الكبيرة في توظيف ثقافته الدينية في أشعاره وتحمليها معان جديدة تخدم تجربته الصوفية، ويستطيع من خلالها تقريب الصورة لذهن المتلقي بطريقة جمالية تساعد على التأثير في ذوق المتلقي.

---

[1]– ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 302.

[2]– محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 32.

1. الصورة الرمزية في الموشحات:

اعتمد الششتري في موشحاته على الصورة الرمزية في جانبها الديني للإشارة إلى العديد من الدلالات، ومنها ما يرتبط بالتوجهات الصوفية، ويقول في ذلك[1]:

فَتــوبْ عَــن نَفسَــك أَو اقْتصِـــــــــــــر

تَــرى بعَــينِ قَلبِــك مَعنَـــــى الخَبَـــــر

قلْ لِي مَن الشّيطَان أَو المَلـــــــــــك

أَو أَدَم أَو حَـــــــوّا أَو الفُلْـــــــــــك

أَو مَــن نَجــا قُلّــي أَو مَـــــن هَلَـــك

أوْ مَن سجَد للشّمْس أو للقَمَـــــــــــــر

أو مَــنْ عبَــدَ للنّــار أَو الحَجَـــــــــــــر

استعمل الششتري في هذا المقطع العديد من المصطلحات المرتبطة بالديانات المنتشرة، ولم يكن استعماله عبثيا في هذه الموشحة وإنما له دلالة رمزية إيحائية بما يعرف عند المتصوفين بـ "وحدة الأديان"، التي يرى دعاتها "أن الأديان كلها –التي أصلها سماوي أو ذات أصل وضعي بشري– سواء فلا فضل لدين على دين، ولا لملة على أخرى في الانفراد بالحق، فالكل مهتد سائر على الطريق المستقيم، وإن تعددت الطرق، واختلفت المسالك"[2]، وهذا يعني أن طريق الحق لا تقيده طريقة محددة للعبادة ولا يحدده أي عقل أو عقيدة، فكل عبد يرى معبوده بعين قلبه، فالمعروف عند أصحاب التوجه الصوفي أن قلب العارف هو دليله وبصيرته لطريق الحق وهو الوحيد الذي يريه تجليات الحق في كل معتقد يعتقده وفي كل عقيدة يتبعها.

وتعدّ هذه النظرة الصوفية خروجا صريحا وتناقضا تاما لما جاء في القرآن الكريم وسنة الرسول صلى الله عليه وسلم، بأن الدين عند الله هو الإسلام ولا يقبل من العباد دين غيره،

---

[1]– الديوان، ص 136.

[2]– محمد حسين معلوي، وحدة الأديان في عقائد الصوفية، مكتبة الرشد ناشرون، الرياض، السعودية، ط 1، 1432هـ/2001م، ج 1، ص 39.

وقد جاءت الكثير من الآيات الكريمة والأحاديث النبوية الشريفة التي تؤكد وحدة الدين وتنفي هذا التوجه الصوفي الكافر.

وفي هذا الصدد يقول ابن تيمية أنه: "معلوم بالاضطرار من دين المسلمين، باتفاق جميع المسلمين أن من سوغ اتباع غير دين الإسلام، أو اتباع شريعة غير شريعة محمد صلى الله عليه وسلم فهو كافر، وهو ككفر من آمن ببعض الكتاب وكفر ببعض الكتاب"[1]، ويعد هذا القول تكذيبا لما جاء به المتصوفة من دعوة لتوحيد الأديان السماوية وغير السماوية.

ومن هذا المنطلق كانت نظرة الصوفيين لقضية "وحدة الأديان" خروجا عن العقيدة الإسلامية وابتعادا عن كتاب الله وسنة نبيه، وتعدّ هذه القضية من أهم القضايا التي شكلت نزاعا بين الفقهاء والصوفيين، وقد حاول الششتري في بعض أشعاره الردّ على أقوال الفقهاء، ومن ذلك قوله[2]:

قولـــوا للفقيـــه عنّـــي عشـق ذا الملـيح فّنـي

كما استعمل الششتري الرمز من جانبه الديني في مواضع عديدة منها قوله[3]:

فَهـدَاها اسْـتَبَان للَحَميـد الصَّـبر
وَرآهَـا عَيـان يُـونَس فِـي البحْـر
فَهَواهَـا دَلِيـل وَسَـنَاها تَدلّـه
قَـد سَـقيت للخَلِيـل ولِنُـوح قَبلَـه
وهَـدَت للسّـبِيل وَأَنَـارَت سُـبلَه
لاَ تقُـل كَيْـف كَـان كَـونَ ذَاك الأَمـر
لَيْس يَحوِيـه مَكَان سِـرّ ذَاكَ السِّـر

[1]– ابن تيمية، مجموع فتاوى شيخ الإسلام، تح: عبد الرحمن بن محمد بن قاسم العاصمي، محمد بن عبد الرحمن، الرئاسة العامة لشؤون الحرمين الشريفين، مكة المكرمة، السعودية، ط 3، 1404هـ، 28، ص 524.

[2]– الديوان، ص 276.

[3]– الديوان، ص 146، 147.

ولموسَـــى الكَلِـــيم حينَ تَجلّـىَ للطّور

وَالنّبَـــي الكَـــرِيم بَاتَ منهَا مَسرُور

يظهر في هذا المقطع الشعري حضور أسماء العديد من الرسل والأنبياء (أيوب، يونس، الخليل، نوح، موسى، الرسول الكريم) عليهم الصلاة والسلام، وقد جاء الششتري بهذه الصورة الرمزية كإشارة عن قدم الحقيقة الإلهية التي تعد أبدية وأزلية عبر العصور، فالأنبياء والرسل قرروا اتباع طريق الحق وسلك طريق التوحيد وترك كل ما هو زائل في سبيل الوصول إلى هذه الحقيقة.

ويقول الششتري في الموشحة نفسها مستعملا صورة رمزية متكئا فيها على الرسول عليه الصلاة والسلام[1]:

للنّبِـــيّ الرّسُـــول زَادَ شَـــوقُ العبْـــد

رَبّ قُـرب وَصُـول مَـن شَـكَى بالبُعْـد

عَلـى رِيـح القُبُـول يُدْنيِنِي مِن قَصْدِي

كان لحضور الرسول ﷺ في الشعر الصوفي بعدا رمزيا إيحائيا متجاوزا بذلك البعد الديني والجمالي من أجل تحقيق غايات وتوصيل رؤى صوفية خالصة، وقد استعمل الششتري هنا رمز الحبيب عليه الصلاة والسلام لأنه ممن تجسدت فيهم الشخصية الإلهية، فهو الهادي لطريق الحق المبتعد عن الملذات الدنيوية والزاهد عنها، وقد جاء توظيفه هنا للدلالة على أنه السبيل لتحقيق القرب الإلهي والوصول إلى الحق.

2. الصورة الرمزية في الأزجال:

وظف الششتري الصورة الرمزية ببعدها الديني في أزجاله من أجل منح أشعاره بعدا جماليا خاصا وكذا التعبير عن تجاربه الصوفية بطريقة إيحائية، يقول[2]:

[1]– الديوان، ص 147.

[2]– الديوان، ص 191.

عنْد ذَبحِي لِنفْسِي انْقَشَع لِي عَمَائي

وبَدَت لِي شَمسِي وَظهَر لِي سَنَائي

عنْد قُربِي وَأنْسِي لَم نَرَ شَي سوَائِي

استعمل الششتري في هذا المقطع الشعري صورة رمزية في قوله (عند ذبحي لنفسي) متكئا فيها على القرآن الكريم في القصة التي وردت في سورة البقرة في قوله تعالى: ﴿إِذْ قَالَ مُوسَى لِقَوْمِهِ إِنَّ اللَّهَ يَأْمُرُكُمْ أَنْ تَذْبَحُوا بَقَرَةً﴾[1]، وقد استعان الششتري بهذه الصورة الرمزية للدلالة على أن ذبح العارف لنفسه دلالة على رغبته الكبيرة للسير في طريق الحق، من خلال قتل كل رغبات النفس وشهواتها وإبعادها عن حب الماديات والانشغال بالعالم الزائل، وتوجيهها إلى الحقيقة الدائمة الوجود والتي تحقق طمأنينة العبد وراحته وقربه من محبوبه.

ويقول الششتري في موضع آخر[2]:

هُـــو مَعَـــك وَانـتَ تَطلُـب أَينُـو

قَصّـــر فَهمَـــك أَينُـو أَينُـو أينُـو

يَـــا ذَا الجَاهِـــل بجَهلِـك مَـا تَعلَـم

مَعنَـــى عيسَـــى وَلدَتـــهُ مَـــريَم

وَإبـــــــــرَاهِيم وَموسَـــى المُكلِّـم

وَقـــــــــوْل الله لِمحَمّـــد إدْنُـــوا

ملَـــك قَلبِـــي مَـن أَنَـا بعَينُـوا

وفي هذا المقطع الزجلي تطرق الششتري إلى وحدة الأديان فاستعمل عيسى ومريم عليهما السلام للدلالة على الدين المسيحي، وابراهيم عليه السلام لمتبعي الملة الحنيفية، وموسى عليه السلام إشارة للديانة اليهودية، ومحمد ﷺ للتعبير عن الدين الإسلامي، وأصحاب هذا التوجه من الصوفيين يرون أن "اليهودية والنصرانية والإسلام، وغير ذلك من الأديان هي ألقاب مختلفة وأسماء متغايرة لحقيقة واحدة والمقصود منها لا يتغير. وهو مذهب يقوم في

[1]- سورة البقرة، الآية 67.

[2]- الديوان، ص 257.

جوهره على فكرة المزج والتلفيق بين مذاهب دينية مختلفة وآراء متباينة"[1]، فعبادة الله وسلك طريقه عند أصحاب هذا الاتجاه يكون باتباع القلب بغض النظر عن المعتقد الذي ينتمي إليه؛ فعقيدتهم تدعو إلى المساواة بين الأديان المختلفة كونها في النهاية تدعو إلى عبادة الخالق وضرورة تحقيق القرب منه.

وهذا من المغالطات الكبرى التي تميز التوجه الصوفي، فقد ورد في القرآن الكريم قوله تعالى: ﴿قُلْ آمَنَّا بِاللهِ وَمَا أُنْزِلَ عَلَيْنَا وَمَا أُنْزِلَ عَلَى إِبْرَاهِيمَ وَإِسْمَاعِيلَ وَإِسْحَاقَ وَيَعْقُوبَ وَالأَسْبَاطَ وَمَا أُوتِيَ مُوسَى وَعِيسَى وَالنَّبِيُّونَ مِنْ رَبِّهِمْ لَا نُفَرِّقُ بَيْنَ أَحَدٍ مِنْهُمْ وَنَحْنُ لَهُ مُسْلِمُونَ (84) ومَنْ يَبْتَغِ غَيْرَ الإِسْلَامِ دِينًا فَلَنْ يُقْبَلَ مِنْهُ وَهُوَ فِي الآخِرَةِ مِنَ الخَاسِرِينَ (85)﴾[2].

فمن خلال هذه الآية الكريمة سطر الله سبحانه وتعالى أصول الدين والعبادة، فأول الأمر هو الإيمان بالله تعالى ثم الإيمان بما أنزل على كل الأنبياء والرسل وعدم التفريق بينهم، ثم خصص الله تعالى الإسلام دينا وعقيدة لجميع البشر، وما دون ذلك هو مغالطة كبرى وخسران في الدنيا والآخرة.

كما استعمل الششتري رمز الرسول عليه الصلاة والسلام في أزجاله فيقول[3]:

إَلَـى حَبيبَـي نَتـرُك أَوطَـاني عسَـــــــى يَرانِـــــــي

قُطبُ الهُدى رُوحِي وَرِيْحَاني سَـــــــكن جَنـــــــابِي

مَجلِـي الصّـدَى عَـن قَلبِـي غَايَـــــة الأَمـــــانِي

هُـو الِهدَايــه يَهتَـدِي وَهُـــــ شَـــفيعْنَا غَـــد

بِحبّـــه نَبْقَـــى كَـــذا دَايَـــم سَـــــــكرَان هَـــــــايَم

يشير الششتري في هذه الصورة الرمزية إلى الرسول عليه الصلاة والسلام بوصفه الهادي إلى طريق الحق، وذلك الإنسان الكامل والشخصية الربانية العظيمة التي تهدي

[1]– محمد حسين معلوي، وحدة الأديان في عقائد الصوفية، ص 39.

[2]– سورة آل عمران، الآية 84، 85.

[3]– الديوان، 268، 269.

الخلق وتشفع لهم يوم القيامة، كما جعل منه الشاعر حلقة الوصل التي توصل العارف إلى حيث يتجلى معبوده، وبهذا يكون الششتري قد خرج بمدلول شخصية رسولنا الكريم من جانبه الديني إلى جانب صوفي يخدم تجربته الشعرية.

من النماذج الشعرية السابقة يمكن القول إن أبا الحسن الششتري استعان بالصورة الرمزية في جانبها الديني من أجل خدمة تجربته الصوفية، وإكساب هذه الرموز دلالات وإيحاءات تبتعد عن مدلولاتها الأصلية ومنحها جانبا عرفانيا يخدم مواضيع موشحاته وأزجاله، وطريقا مريحا لنقل أفكاره وتوجهاته الصوفية وإكساب نصوصه الشعرية جانبا إيحائيا دلاليا أضفى عليها بعدا جماليا خاصا.

ويعد أبو الحسن الششتري من أهم الشعراء الصوفيين الذين استطاعوا من خلال توظيفهم لأنواع الصور الشعرية المختلفة من عكس تجربته الصوفية ورسم المعالم النفسية والوجدانية لها، وكان توظيف الششتري قائما على أساس نقل الصورة الشعرية من كونها وسيلة تعبير وتبسيط للأفكار الذهنية إلى أداة إيحائية غرضها تجسيد رؤاه وتجاربه الشعرية والصوفية حتى تكون قريبة من ذهن المتلقي ويستطيع بذلك تحليل كلامه وفهم ما يريد الشاعر إيصاله.

الفصل الثّالث

شعرية الموسيقى في موشحات وأزجال الششتري

أولا: جمالية الموسيقى الخارجية في الموشحات

ثانيا: جمالية الموسيقى الداخلية في الأزجال

- **تمهيد:**

يعد الإيقاع من العناصر الخاصة بالنصوص الشعرية دون غيرها ومن المرتكزات الأساسية التي لا يمكن الاستغناء عنها، فالعلاقة بين الشعر والموسيقى هي علاقة عضوية لا يمكن أن ينفصل فيها أحد عن الآخر، وهذا ما تؤكده تعريفات النقاد القدامى للشعر فهو الكلام الموزون المقفى؛ فالوزن والقافية من الشروط الأساسية التي يجب أن تتوفر في النص حتى يقال عنه إنه شعر.

وقد حظي الإيقاع بمكانة كبيرة في الدرس النقدي عند القدامى وكانت القصيدة العربية القديمة بمثابة المركز والنموذج الذي يجب أن يحتذى به، وبقي هذا النظام قائما حتى عصور متقدمة، وسرعان ما بدأ التغيير نتيجة التطور الذي مس الدولة ثقافيا واجتماعيا بفضل الفتوحات الإسلامية واختلاط الأجناس، ما جعل من هذا التغيير يمثل قفزة نوعية كبيرة في الشعر العربي.

ويعدّ فتح بلاد الأندلس من الأسباب التي فتحت باب التغيير والتجديد في الشعر العربي من خلال استحداث مجموعة من الفنون والأغراض الشعرية التي لم تكن موجودة من قبل، ومن ذلك الموشحات والأزجال التي تعدّ من أهم الأنواع الأندلسية المستحدثة التي أحدثت ثورة على النموذج التقليدي للقصيدة العربية القديمة، من خلال الخروج عن القواعد والنظم الأساسية فيها خاصة من ناحية الشكل والنظام العروضي، فقد جددت في الشكل بالخروج عن نظام الشطرين وابتكار شكل يتناسب مع متطلبات التطور، أما من الناحية العروضية فقد جاء التجديد بالعدول عن الأوزان الخليلية المعروفة من خلال المزج بين البحور الشعرية أو ابتكار أوزان جديدة تتناسب مع الغناء واللحن.

كما اعتمد الأندلسيون في هذه الفنون المستحدثة على الانزياح عن نظام القافية الواحدة من خلال التعديد في القوافي داخل أجزاء الموشح أو الزجل، وفي أحيانا كثيرة داخل الجزء الواحد، وقد شكّل هذا الخروج شجاعة كبيرة من قبل الشعراء الأندلسيين الذين ابتعدوا

ابتعادا كليا عن الشكل الخارجي للقصيدة العربية القديمة وإن حافظوا جزئيا على مضمونها وبعض من أغراضها.

يعد الخروج عن نظام الوزن الواحد والقافية الموحدة من المميزات التي فتحت أمام هذه الفنون المستحدثة كثيرا من الهجوم وردود الفعل برفض هذا التجديد لأنه خرج تماما عن نظام القصيدة العربية القديمة فغيّر فيها شكلا وإيقاعا، لكن سرعان ما ضمنت الموشحات والأزجال مكانا خاصا لها في الشعر الأندلسي فأصبحت سمة خاصة به، وأضحت قضية الوزن والقافية فيهما من أهم القضايا التي شغلت الدارسين القدامى والمحدثين.

وقد حاولنا في هذا الفصل البحث في جمالية الإيقاع في موشحات الششتري وأزجاله، فجعلنا الموسيقى الخارجية خاصة بالموشحات والموسيقى الداخلية من نصيب الأزجال ذلك أن أوزان الأزجال وموسيقاها صعبة الضبط بسبب اللهجات العامية المتنوعة فيها ما يجعل من تحديد الوزن الشعري المضبوط لها صعبا.

أولا: جمالية الموسيقى الخارجية في الموشحات:

يعدّ فن التوشيح من الفنون المستحدثة التي ظهرت في الأندلس نتيجة لمتطلبات البيئة الاجتماعية والثقافية آنذاك، فقد شهدت بلاد الأندلس انتشارا واسعا للموسيقى والغناء خاصة في مجالس الأنس واللهو، ما جعل الأندلسيين يفكرون جديا في اختراع نوع يتناسب وبيئتهم ويكون صالحا للإنشاد في مجالسهم.

وقد جاءت الموشحات مناسبة شكلا ومضمونا لما كان يصبو إليه الأندلسيون خاصة وأنها كانت تقوم على نظام عروضي خاص يتناسب مع أجواء اللهو والغناء، وكانت موسيقى الموشحات من أهم الميزات التي جعلت الدارسين يتوجهون إلى تحليلها واكتشاف البعد الجمالي الذي تحمله في طياتها.

1. الأوزان الشعرية:

تميزت الموشحات الأندلسية بنظام إيقاعي خاص ميّزها عن الشعر العربي القديم وخرج بها عن النموذج التقليدي للقصيدة العربية، ما فتح أمام الناقدين والدارسين مجالا واسعا للبحث فيه، ويعدّ ابن بسام صاحب الذخيرة أول من تحدث عن أوزان الموشحات بصفة عامة فيقول: "هي أوزان كثر استعمال أهل الأندلس لها في الغزل والنسيب، تشق على سماعها مصونات الجيوب، بل القلوب (...) غير أن أكثرها على الأعاريض المهملة غير المستعملة، يأخذ اللفظ العامي والعجمي ويسميه المركز ويضع عليه الموشحة دون تضمين فيها ولا أغصان"[1]، كما يرى أن أوزان هذه الموشحات "أكثرها على غير أعاريض العرب"[2]، وبهذا يكون ابن بسام قد ربط بين أوزان الموشحات والغناء رغم أنه لم يتوسع في الحديث عن هذا الأوزان كونها من الأعاريض المهملة والخارجة عن أوزان العرب، وقد أرجع سبب

[1]– ابن بسام الشنتري، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، القسم الأول، 1361هـ/1942م، مج 2، ص 1.

[2]– المرجع نفسه، ص 2.

هذا النظم إلى الوشاح الأول الذي كان يصنعها، وبالتالي تكون نظرة ابن بسام لأوزان الموشحات نظرة مقتضبة خالية من أي توسع أو توضيح.

أمّا ابن سناء الملك فيعد من الأوائل الذين تحدثوا عن الأوزان الخاصة بالموشحات الأندلسية في كتابه "دار الطراز" الذي يعدّ من أهم الكتب التي تناولت الأوزان بشكل موسع، فقد قسم ابن سناء أوزان الموشحات إلى أقسام.

يرى أن القسم الأول منها ما جاء على أوزان أشعار العرب وفيه نوعين، الأول "ما لا يتخلل أقفاله وأبياته كلمة تخرج به عن تلك الفقرة التي جاءت فيها تلك الكلمة عن الوزن الشعري، وما كان على هذا النسج فهو المرذول والمخذول وهو بالمخمسات أشبه بالموشحات"[1]، ويعدّ هذا النوع من أضعف الأوزان ولا يلجأ له إلا الشاعر الضعيف، ونوع ثان هو "ما تخللت أقفاله وأبياته كلمة أو حركة ملتزمة كسرة كانت أو ضمة أو فتحة، تخرجه عن أن يكون شعرا صرفا وقريضا محضا"[2]، فتلك الزيادة هي من تخرج الموشحة عن الوزن الشعري المعروف.

أما القسم الثاني مالا يدخل في أوزان العرب ويرى ابن سناء أنه "الكثير، والجم الغفير، والعدد الذي لا ينحصر والشارد الذي لا يضبط"[3]، ذلك أن الوشاح الأندلسي استغنى "عن استعمال الأعاريض المهملة، وانتقل إلى الإبداع الخاص، وفق ذوقه، وما يختاره من إيقاع، ومن هنا يصعب ن نحصر الأوزان، أو الإيقاعات التي يستطيع الوشاح أن يخترعها لكل موشحة من موشحاته"[4]، وهذا ما جعل ضبط الوزن في الموشحات الأندلسية عملية صعبة نظرا للعدد الكبير لهذا القسم.

---

[1]- ابن سناء الملك، دار الطراز في عمل الموشحات، ص 33.

[2]- المرجع نفسه، ص 34.

[3]- المرجع نفسه، ص 35.

[4]- محمد رضوان الداية، في الأدب الأندلسي، ص 183، 184.

كما وأن أوزان الموشحات تنقسم من جهة أخرى إلى قسمين؛ قسم أقفاله وزن أبياته حتى كأن أجزاء الأبيات من أجزاء الأقفال، وقسم أقفاله مخالفة لأوزان أبياته مخالفة تتبين لكل سامع ويظهر طعمها لكل ذايق[1] وهذا الأخير يظهر عيبه في الغناء.

وقسم آخر من الموشحات ينقسم إلى قسمين الأول لأبياته وزن يدركه السمع ويعرفه الذوق كما تعرف أوزان الأشعار ولا يحتاج إلى وزنها بميزان العروض، وهو أكثرها وقسم مضطرب الوزن، مهلهل النسج، مفكك النظم، لا يحس الذوق صحته من سقمه ولا دخوله من خروجه[2].

وتنقسم الموشحات من ناحية أخرى إلى قسمين: "قسم يستقل التلحين به ولا يفتقر إلى ما يعينه عليه، وهو أكثرها، وقسم لا يحتمله التلحين ولا يمشي به، إلا بأن يتوكأ على لفظة لا معنى لها دعامة للتلحين وعكازا للمغني"[3].

وبهذه الأقسام يكون ابن سناء الملك قد توسع في قول ابن بسام بأن الموشحات في أكثرها على غير أعاريض العرب، وحاول تقسيم الموشحات إلى أقسام حتى يسهل للباحث تصنيفها، إلا أن هذين الرأيين قد وجدا كثيرا من التعليقات خاصة من النقاد المحدثين.

ومن ذلك إحسان عبّاس الذي علّق قائلا: "لا يجوز لنا أن نستنتج من ذلك أن الموشحات ليست جارية على التفعيلات العربية، إذ لا يمكن أن تكون إلا كذلك ما دامت معربة. فإذا كانت في نطاق الكلام المعرب فهي ذات تفعيلات متناسقة، سواء استعمل الوشاح عددا واحدا من التفعيلات أو أعدادا متباينة المقدار، فالإيقاع فيها عربي خالص"[4]، وبالتالي يرى إحسان عبّاس أن رأي الناقدين الكبيرين فيهما من الصواب ولكن لا يجدر القول بأن الموشحات خارجة عن أعاريض العرب في حين أنها مكتوبة بلغة عربية، هذا ما يجعل من المستحيل أن تكون تفعيلاتها على غير تفعيلات العرب، ثم يضيف في هذا الصدد قائلا

[1]- ينظر: ابن سناء الملك، دار الطراز في عمل الموشحات، ص 35-36.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 37.

[3]- المرجع نفسه، ص 37.

[4]- إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين، ص 181.

إن "هذه الأوزان المجزأة المستخرجة لم تجد (خليلا) آخر ليمنحها أسماءها، فظلت تستعمل دون أسماء وبين هذا وبين القول بأنها خارجة عن الوزن العربي فرق واسع كبير"[1]، فهذه التفعيلات المتفرقة والمتباينة ما هي إلا أوزان مجزوءة جاءت نتيجة للجمع بين العديد من البحور في الموشحة الواحدة.

كما يرى محمد عباسة أن "التهذيب الذي لجأ إليه الوشاحون الأندلسيون في ترتيب بعض التفاعيل وتركيبها واعتمادهم أحيانا على النظام المقطعي في بناء الموشحات، نتج عنه أوزان جديدة هي ذات إيقاع عربي، فالقول بأنها خارجة عن الأعاريض العربية جاء خطأ عند القدامى نتيجة إيمانهم المفرط بالتقليد"[2]، فإيمان النقاد القدامى بسلطة النموذج التقليدي للشعر العربي جعلهم يرون بأن هذا الانزياح الإيقاعي هو خروج تام عن أعاريض العرب، ويرى أن "هذه الأوزان المهملة عند ابن بسام والخارجة عن المألوف عند ابن سناء الملك كانت عند أهل الأندلس مألوفة بل شائعة. فالمهمل لا يعني الخروج عن الأوزان العربية ولا يعني أيضا أعاريض أعجمية، فإذا كانت بعض الموشحات قد خرجت عن ذوق بعض المؤرخين العرب فالبعض الآخر تبناها"[3]، فهذه الأعاريض والأوزان المهملة ظهرت نتيجة استعمال الوشاحين للعديد من البحور في الموشحة الواحدة وأحيانا أخرى في البيت الواحد وكذا التنويع في القوافي ما جعل للموشحات نظاما عروضيا خاصا.

وقد قسم محمد زكريا عناني أوزان الموشحات إلى[4]:

- موشحات تأتي فيها الأقفال في صورة البيت الشعري، وتأتي أبيات الموشحة على نسق الأشطار، وبمعنى آخر إن الموشحة التي من هذا النوع لا تتضمن خروجا على الأوزان التقليدية المعروفة.

---

[1]- المرجع السابق، ص 181.

[2]- محمد عباسة، الموشحات والأزجال الأندلسية وأثرها في شعر التروبادور، ص 82.

[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]- ينظر: محمد زكريا عناني، الموشحات الأندلسية، ص 35، 36.

- وهناك موشحات تأتي فيها الأوزان أقرب ما تكون للإيقاعات التي وضعها الخليل، لكن الوشاح يقسم القفل (والبيت) إلى عدة أقسام، وبمعنى آخر أن صورة الوزن العروضي الخليلي يطرأ عليها تغيير جزئي.
- وقسم ثالث لا يخضع بمجموعه لوزن ثابت لأن المعول عليه فيه يكون على أسلوب الأداء (itonation) وابن سناء الملك يقول إن هذا القسم منها هو الكثير والجم الغفير.

وبهذا التقسيم نجد أن أوزان الموشحات في أغلبها خاضعة للنظام العروضي الخليلي المعروف، إلا أن شكل الموشحة وأجزاءها هو من يحدد في الغالب التغيرات التي تطرأ على البحر، في حين يوجد نوع آخر من الموشحات وهي التي تضم العديد من الأوزان في النموذج الواحد منها، وهو النوع الذي أحدث تفرقا وتباينا بين آراء النقاد القدامى منهم والمحدثين على حد سواء.

مما سبق يمكننا القول إن أوزان الموشحات من المواضيع الشائكة ومتشعبة الآراء نظرا للاختلافات الموجودة فيها من قبل النقاد العرب القدامى والمحدثين، وقد جاء هذا الاختلاف نظرا لتنويع الوشاحين بين الأوزان في الموشحة الواحدة وكذا المخالفة بين القوافي، وقد سميت هذه الأوزان بالمهملة لأنها لم تجد من يدرسها ويصنفها كما فعل الخليل بن أحمد الفراهيدي مع بحور الشعر.

ومن خلال دراسة أوزان موشحات أبي الحسن الششتري نجد أن محقق الديوان "سامي النشار" قد حاول تقديم الأساس الذي تقوم عليه موشحات الششتري في أغلب الأحيان، وقد حاولنا حصرها في الجدول الآتي:

اسم البحر	عدد الموشحات
البسيط	14
الرمل	6
الرجز	6
الخفيف	5
الوافر	1
الكامل	2
الطويل	1
السريع	1
المديد	1
الهزج	1
الأساس غير واضح	7
10 بحور	45 موشحة

من خلال الجدول نلاحظ أن الششتري نوّع في استعمال البحور الخليلية المختلفة في موشحاته، فقد بلغ عدد البحور المستعملة عشرة (10) بحور توزعت فيها الموشحات بشكل متباين، وكان لبحر البسيط الحصة الأكبر من ذلك، في حين نلاحظ وجود سبعة (7) موشحات لم يحدد سامي النشار أساسها وقد ذكر أنها مخصصة للغناء لذلك من الصعوبة وضع وزن أو أساس يحددها.

من خلال دراستنا لموشحات الششتري نجد أنه سار في مسارين مختلفين من ناحية العروض:

المسار الأول: وكان يسير فيه على العروض الخليلي متبعا الأوزان المجزوءة والمشطورة منه، كما أنه حافظ –في أغلبها– على نظام الشطرين المعروف في القصيدة

القديمة مع مراعاة الشكل العام للموشحة (أقفال وأدوار)، ومن الجدول السابق نلاحظ أن الششتري استعمل بحر البسيط بكثرة في موشحاته بما يقارب أربع عشرة (14) مرة وذلك لسهولته ومناسبته للغناء، ومن الموشحات التي استعمل فيها هذا البحر قوله[1]:

عـدِّ عَـنِ الـوَهْمِ وَالخَيَـالِ	وَاسْـتَعْمِلِ الفِكْـرَ وَالنَّظَـرْ
0/0// 0/ /0/ 0 // /0/	/0/0// 0 /0/ /0 //0
مستعلن فاعلن فعولن	مستفعلن فاعلن فعو
مَـا النَّـاسُ إِلّا كَمَـا الخَيَـالِ	فَـانْظُرْ إِلَـى مَاسِـكِ الصُّـوَرْ
0/0// 0// 0/ 0/ /0/0/	/0/0 //0 /0// 0 //0
مستفعلن فاعلن فعولن	مستفعلن فاعلن فعو
مَـنْ يَعْتَبِـرْ يَجِـدِ اعْتِبَـارَه	وَيَشْـهَدِ الحَـقُّ فِـي الشُّـهود
0/0// 0 /// 0//0/ 0/	//0// 0 / /0 / 0 //00
مستفعلن فعلن فعولن	متفعلن فاعلن فعولْ
مَثِّـلْ هُـدِيْتَ الوُجُـودْ سِـتَارَهْ	وَانْظُـرْ لِمَـنْ أَطْلَـعَ الوُجُـودْ
0/0//00//0 / 0// 0/0/	/0/0 //0 /0/0 0 //00
مستفعلن فاعلان فعولن	مستفعلن فاعلان فعولْ
بَـــدَا لَـــهُ قَبْـــلَ أَنْ أَدَارَهْ	وَأَوَّلُ السَّـعْدِ فِـي الصُّـعُودْ
0// 0// 0/ /0/ /0 //0/0/	//0// 0 /0/ 0 //00
متفعلن فاعلن فعولن	متفعلن فاعلن فعولْ

اعتمد الششتري في هذه الموشحة على وزن مخلع البسيط وهو "مجزوء البسيط الذي دخل عروضه وضربه الخبن مع القطع، فتصير (مستفعلن) (متفعلْ) وتنقل إلى فعولن"[2]،

[1]- الديوان، ص 142-143.

[2]- محمد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 1425هـ/2004م، ص 58.

والملاحظ من التقطيع العروضي أن القفل الأول من الموشحة (المطلع) ودورها لم يسلما من الزحافات والعلل التي كان لها الأثر الكبير في التأثير على الإيقاع الموسيقي فيها.

ومن خلال التحليل العروضي نجد أن مطلع الموشحة قد طرأ عليه زحاف الطي، وهو حذف الرابع الساكن الذي حوّل التفعيلة من "مستفعلن إلى "مستعلن"، كما طرأت العلة على آخر تفعيلة من المطلع التي حولت "فعولن" إلى "فعو" وهي علة النقص حين أسقط السبب الخفيف منها.

أما الدور الأول من الموشحة فقد طرأ عليه زحاف الخبن الذي حوّل التفعيلة من "فاعلن" إلى فعلن" ومن "مستفعلن" إلى "متفعلن"، وعلتي التذييل التي طرأت على تفعيلة "فاعلن" لتصبح "فاعلان" وعلة القصر التي مست آخر تفعيلة في السمط فأصبحت "فعولْ" بدلا عن "فعولن" بحذف ساكن السبب الخفيف وإسكان ما قبله.

ينقل الششتري من خلال هذه الموشحة تجربة روحية خاصة تحمل تأثره الواضح بنظرية الخيال لشيخه ابن عربي، وهي من النظريات المؤسسة لوحدة الوجود، وهي من التجارب الروحية التي تعدّ مرحلة من مراحل المعراج الصوفي عند الششتري التي تعبر عن الصعود الداخلي الذي يمثل أول السعادة[1]، وبالتالي يعدّ تكرر الزحافات والعلل في أجزاء الموشحة دليلا على نفسية الششتري التي تعبر عن الانفعالات النفسية التي يعيشها خلال هذه التجربة، وهذا ما يجعل من "الصورة الموسيقية في تدفقاتها الانفعالية مرتبطة بمدى التحركات النفسية التي تمر بها الذات المبدعة، ومن ثمة يكون انتهاء الجملة الشعرية خاضعا لانفعالات الشاعر، والذي لا يمكن لأحد أن يحدده سواه، وذلك وفقا لنوع التدفقات والتموجات الموسيقية التي تموج بها نفسه في حالته الشعورية"[2]، وبالتالي يمكن القول إن وزن

[1]– ينظر: الديوان، ص 141.

[2]– عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي دراسة، دار صفاء للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، الأردن، د ط، د ت، ص 468.

القصيدة وإيقاعها لا يحدده الشاعر إنما تحدده نفسيته وطبيعة الحالة الانفعالية التي يعيشها أثناء نظمه لقصيدته.

كما يعدّ بحر الرجز من البحور التي استعملها الششتري بكثرة في موشحاته بمختلف أنواعه من ذلك قوله[1]:

نُــورُ الهُــدَى قَــدْ لَاحَ لِــي يَـــــــــا عَـــــــــاذِلِي

0// 0 / 0 / 0/ /0/ 0/ 0/ / 0/ 0/

مُسْــتَفْعِلُنْ مُسْـتَـفْعِلُنْ مُـــسْـــتَـــفْـعِـلُنْ

وَتُهْـــتُ فِـــي الأَسْـــرَارِ لَمَّـــــــا لَاح لِـــــــي

0/ /0/ 0/ /0/0/ 0/ //0/

مُتُفْعِلُنْ مُسْتَفْعِ لُنْ مستفعــلن

قَدْ لَاحَ نُورُ الحَقِّ مِنْ سِرِّ الجَلَالْ

00//0 /0/0/ /0/0 /0/ /0/ 0/

مستفعلن مستفعلن مستفعلان

وَأَشْرَقَتْ شَمْسُ المَعَانِي وَالكَمَالْ

00//0/0/ 0//0 /0/ 0//0//

متفعلن مستفعلن مستفعلان

وَدَارَ كَأْسُ الأُنْسِ مَا بَيْنَ الرِّجَالْ

00//0 /0/ 0/ /0/0/ 0/ //0/

متفعلن مستفعلن مستفعلان

وَهــزَّهُمْ هَــزَّ القَضِــيبِ المَائِــلِ

0//0/0 / 0//0/0/ 0//0//

[1]– الديوان، ص 227.

مـــتفعلن مســـتفعلن مســـتفعلن

حُبّـــا وَشَـــوْقًا للمَلِيـــكِ العَـــادِلِ

0//0/0/ 0//0/ 0/ 0//0/0/

مستفعلن مستفعلن مستفعلن

جاءت هذه الموشحة من مشطور الرجز "وهو ما كان على نصف تفعيلات البحر، أي ما كان كل بيت منه على ثلاث تفعيلات"[1]، فقد جاء كل جزء من الموشحة على ثلاث تفعيلات (مستفعلن، مستفعلن، مستفعلن)، وأول انزياح نلاحظه هو في مطلع الموشح حيث وزّع الششتري التفعيلات الثلاث بين الغصن الأول والثاني من المطلع وهذا ما نجده في ديوانه، في حين نجد أن سيد غازي قد جعل من الغصن الأول والثاني غصنا واحدا في كتابه، فأصبح مطلع الموشحة على الشكل الآتي[2]:

نُـــورُ الهُـــدَى قَـــدْ لَاحَ لِـــي يَـــا عَـــاذِلِي وَتُهْـــتُ فِـــي الأَسْـــرَارِ لَمَّـــا لَاح لِـــي

0//0 / 0 / 0/ /0/ 0/ 0/ / 0/ 0 / //0/ /0 /0/0/ /0 /0/ 0/

مُسْـــتَـــفْـــعلُنْ مُسْـــتَـــفْـــعِلُنْ مُسْـــتَفْعِلُـــنْ متفعلن مستفعلن مســـــتفعلـن

وبهذا التعديل تصبح الموشحة قائمة على مشطور الرجز وكل جزء منها جاء على ثلاث تفعيلات.

والملاحظ أن هذه القطعة الشعرية لم تسلم من الزحافات والعلل التي مست أجزاءها، فنجد أن زحاف الخبن قد مس بداية الغصن في القفل؛ وهو حذف الثاني الساكن فجاءت التفعيلة (متفعلن) بدل (مستفعلن)، وقد تكرر الخبن في السمط الثاني والثالث والرابع من الدور، في حين نجد أن العلة قد مست فقط السمط الأول والثاني والثالث من الدور وهي علة التذييل أي زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع، فأصبحت التفعيلة بذلك (مستفعلان) مكان (مستفعلن).

[1]– غازي يموت، بحور الشعر العربي عروض الخليل، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ط 2، 1996م، ص 125.

[2]– سيد غازي، ديوان الموشحات الأندلسية، منشأة المعارف، الاسكندرية، مصر، 1979م، مج 2، ص 359.

كما كان لبحر الرمل الحضور الكبير في موشحات الششتري فقد استعمله في العديد من المواضع، ومن ذلك قوله[1]:

جَـــلَّ مَـــنْ نَهْـــوَاهُ جَـــلاَّ وَلِقَلْبِـــــي قَـــــدْ تَجَلَّـــــى

/0/ /0/ 0/ 0/ /0/ 0/0/ /0/0/// /0 //0/0

فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن

قَـــدْ تَجَلَّـــى لِـــي مَجِيـــدِي

/0 //0/0 0/ /0 //0/0

فاعلاتن فاعلاتن

حَتَّـــى غِبْـــتْ عَـــنْ وُجُـــودِي

/00//0/ 0/0//0/

فاعلاتْ فاعلاتن

جاءت هذه القطعة الشعرية على وزن مجزوء الرمل (فاعلاتن، فاعلاتن) فقد حافظ فيها الششتري على هذا الوزن العروضي ما عدا الزحافات والعلل التي طرأت على أجزاء الموشحة، ومن ذلك زحاف الخبن الذي مس الغصن الثاني من المطلع فأصبحت التفعيلة الأولى منه (فعلاتن) بدل (فاعلاتن)، وأيضا علة القصر التي مست تفعيلة السمط فحوّلتها من (فاعلاتن) إلى (فاعلاتْ).

وتتعدّد النماذج الدالة على هذا المسار وذلك لكثرة استعمالها في الديوان وهذا ما يبين لنا قدرة الششتري وتفننه في موشحاته، التي تميزت بموسيقى نقية بعيدة عن التكلف والصنعة فقد حاول من خلال هذه النماذج أن يحافظ على النظام العروضي الخليلي مع دخول الزحافات والعلل التي تعود إلى اللهجة المستعملة في الموشحة من جهة وإلى نفسية الشاعر وانفعالاته خلال تجربته الشعرية من جهة أخرى، كما نلاحظ من النماذج المدروسة في هذا

[1]– الديوان، ص 220، 221.

المسار أن الششتري التزم نفس التفعيلات في أقفال الموشحة وأدوارها ما جعلها تتميز بموسيقى متوازنة ومعتدلة تطرب لها أذن السامع، كما أن الزحافات والعلل الواردة فيها قد أخرجت الإيقاع من طابع الرتابة إلى طابع التأثير والانفعال حتى يتبيّن للمتلقي نفسية الشاعر التي عكسها من خلال نقل تجاربه الروحية.

المسار الثاني: ويمثل هذا المسار نسبة قليلة من موشحات الششتري والتي بلغ عددها حوالي سبع (7) موشحات، وهي التي علق عليها سامي النشار في ديوان الششتري بأنها من الموشحات غير واضحة الأساس، التي يصعب تحديد أساس مضبوط لها ذلك أن الوزن فيها لا يستقيم إلا بالغناء، ومن نماذج هذا المسار قول الششتري[1]:

اسْـــمَعُوا ذِي الحَقَـــائِق إنَّ فِيهَـــا مَـــا يُسْـــمَعْ
كَيْـــفَ تَخْفَـــى الحَقِيقَـــهْ وَشَمْسُـــــهَا تُشَعْشَـــــعْ
أَشْـــرَقَتْ فِـــي سَـــنَاهَا لَـــمْ تُـــرَ قَـــطُّ تَغْـــرُبْ
وَبَـــدَتْ مِـــنْ عَلاَهَـــا للقُلُـــوبْ كُـــلَّ مَوْهُـــوبْ
لَـــيْسَ ُنْكَـــرُ سَـــنَاهَا إِلَّا جَاهِـــلْ وَمَحْجُـــوبْ

وقول الششتري في موضع آخر[2]:

اسْـــمَعُوا ذِي الحَقِيقَـــهْ يَـــا جَمِيـــعْ مَـــنْ يَسْـــمَعْ
إِنَّ عِلْـــمَ الحَقِيقَـــه نُـــورْ وبِـــالحَقِّ يَصْـــدَعْ
قَـــالَ عِلْـــمُ الحَقِيقَـــه أَنَـــا أَسُّ الشَّـــرِيعَهْ
مَـــنْ تَبِعَهَـــا سَـــيَلْقَى مِنِّـــي أَدْرَاجْ رَفِيعَـــهْ
وَالمُخَـــالِفْ سَيَشْـــقَى وَيَرْكَـــبْ أَهْـــوَال شَـــنِيعَه

وهذا النوع من الموشحات يضع صعوبة كبيرة على الدارس في استخراج الوزن المناسب للموشحة، ذلك أن هذا النوع لا يستقيم إلا بالغناء والتلحين فالوشاح يلجأ إلى حذف

[1]- الديوان، ص 181.

[2]- الديوان، ص 183.

حرف أو تحويله مثل ما فعل الششتري مع لفظة (الحقيقة) بحذف التاء وجعلها هاء ساكنة، وكذا تغيير حركات بعض الكلمات مثل (موهوب، يصدع) حتى تتناسب مع التلحين.

وهذا النوع من الموشحات يؤكد على الارتباط الكبير بين هذا الفن وبين الغناء، فالوشاح في هذا النوع يلجأ إلى تقويم الأقفال والأدوار بحسب ما تقتضيه الضرورة الغنائية واللحنية، إلا أننا لا نستطيع أن ننفي أن هذا النوع يخرج خروجا تاما عن الأعاريض العربية المعروفة طالما كتب بلغة معربة.

نلاحظ من كل ما سبق أن أغلب موشحات الششتري التي جاءت بلهجة فصحى أو قريبة من الفصحى كانت أوزانها على أوزان الشعر العربي خاصة المجزوء والمشطور منها لتتناسب مع الغناء، وكلّما ابتعدت عن الفصحى وجاءت باللهجة المغربية أو الأندلسية ابتعدت عن الأوزان الخليلية المعروفة ومالت نحو الأوزان المهملة أو الجديدة.

2. القافية وبنية حرف الروي:

يعدّ الإيقاع الركيزة الأساسية في الشعر العربي وركنا ضروريا في عمود الشعر ما جعل الشعراء القدامى يرونه من العقائد التي لا تُمس ولا تُغيّر، ولهذا السبب بقي النموذج التقليدي للقصيدة العربية القديمة قائما لعصور متقدمة.

ومع بداية التجديد في الشعر الأندلسي بظهور فن الموشحات التي كسرت القالب التقليدي من الناحية الشكلية والوزنية، فكان بذلك التجديد العروضي أحد أهم الميزات التي اختصت بها الموشحات الأندلسية، فخرجت عن النظام الخليلي المعروف في أكثرها وجددت في الأوزان، وبنَت لنفسها مكانا رحبا لاحتواء مختلف الإيقاعات التي جعلت منها لونا شعريا موسيقيا خاصا، فقد خرق الوشاحون نظام الوزن الواحد واعتمدوا في نظمهم على الأوزان المجزوءة والمشطورة حتى تتناسب والروح التجديدية لهذا الفن، وإضافة إلى هذا فقد ظهر الانزياح واضحا في نظام القافية الخاص الذي اعتمده الوشاحون الأندلسيون.

فقد كسروا رتابة القافية الموحدة وذهبوا إلى التعدد فيها من أجل منح الحيوية والحركية في موسيقى موشحاتهم، وكذا زيادة التأثير في المتلقي من خلال هذا التنويع في القافية داخل

الموشحة الواحدة، وقد اختلف العلماء في تعريفها فهي "آخر ساكن في البيت إلى أقرب ساكن يليه مع المتحرك الذي قبله، وهو قول الخليل. وقال الأخفش: إنها آخر كلمة في البيت، وقال قطرب والفرّاء: إنها حرف الروي"[1]، وهذا الاختلاف ولّد العديد من المصطلحات داخل مجال القافية.

وتعدّ القافية ذات أثر إيقاعي بالغ فهي "بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع تردده، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطوق الآذان في فترات زمنية منتظمة"[2] ما يمنحها التأثير القوي في المتلقي، وقد مال وشاحو الأندلس إلى نظام التنويع في القوافي لكسر الرتابة التي كانت سائدة في نظام القافية القديم، فلم "يبقى للأندلسيين في موشحاتهم سوى التجديد في القافية، وهو ضرب من الحرية في صناعة المقطوعة أوجدته ظروف إنشاد المغنيين مع جوقات الشعر"[3]، وسنخصص الحديث في هذا المجال عن القافية باعتبارها حرف الروي الذي يعدّ "أقل ما يمكن أن يراعى، وما يجب أن يشترك في كل قوافي القصيدة ذلك الصوت الذي تبنى عليه الأبيات"[4]، إلا أن الوشاحين خرجوا عن نظام الاشتراك فجعلوا لكل جزء من الموشحة حرف روي خاص به يمكن تكريره.

والملاحظ من خلال دراسة موشحات الششتري أنه قام بالتنويع في قوافي الأقفال والأدوار، واعتمد التعدد فيها حتى يثري إيقاع موشحاته ويؤثر في المتلقي، ويمكن تقسيم القوافي عند الششتري إلى:

1.2. قوافي الأقفال:

نوّع الششتري في استخدام قوافي الأقفال وحروف الروي وقد اختلفت حسب البنية التي جاء فيها القفل من ذلك وقوله[5]:

---

[1]– محمد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، ص 152.

[2]– ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 244.

[3]– شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط 11، 1987م، ص 450–451.

[4]– ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 245.

[5]– الديوان، ص 111.

طَابَـت أَوقَـاتِي وَحيَـاتِي مُذ بَقيتُ مجْمُوع مَـع ذَاتِـي

وقوله[1]:

قـد ظهـرت فـي مرآتـي عنـد رمـي للمنسـاتي

وقوله أيضا[2]:

خَلَاعتِي يَا صَحبِي منْ مِجونِي ودَع العَـواذِل يَعـذلُونِي

فهذه الأقفال مكونة من غصنين لهما حرف الروي نفسه، وبالتالي تكون الصيغة على النحو الآتي:

ـــــــــــــــــــــ(أ) ـــــــــــــــــــــ(أ)

كما نوّع الششتري في قوافي هذا النوع، ومن ذلك قوله[3]:

اقْـرَأ مَسـطُورَك يَظهَـر لَـك عَلَـم مِـن لَدُنْـه

فالقفل هنا يتكون من غصنين ولكل غصن حرف روي مختلف، فتكون الصيغة:

ـــــــــــــــــــــ(أ) ـــــــــــــــــــــ(ب)

وقد تكررت هذه البنية بشكل قليل عند الششتري والتي كانت في أغلبها تكون في مطالع الموشحات.

أما النوع الذي استعمله الششتري بكثرة في موشحاته هو القفل المركب، فنجد منه المركب من سطرين من ذلك قوله[4]:

حَبيبَـــي مَـــالُو ثَـــاني وَلا عَلَيـــــه رَقِيـــــب

دَنَـــا منِّـــي وَأدْنَـــانِي حَاضِـــــر لَا يغِيـــــب

فالقفل هنا مكون من سطرين وكل سطر يتكون من غصنين جاءت بنية القافية فيهما على النحو الآتي:

---

[1]- الديوان، ص 117.

[2]- الديوان، ص 281.

[3]- الديوان، ص 255.

[4]- الديوان، ص 94.

ـــــــــــــــــــــــــــ(أ) ـــــــــــــــــــــــــــ(ب)

ـــــــــــــــــــــــــــ(أ) ـــــــــــــــــــــــــــ(ب)

وقوله أيضا[1]:

لا تقـــــــل ســـــــــلوت لا تقـــــــل ســـــــــلوت

أنـــــا قـــــطّ محبـــــوبي عنـــــه مـــــا خلـــــوت

نوّع الششتري في قوافي هذا القفل فأصبحت البنية على هذا النحو:

ـــــــــــــــــــــــــــ(أ) ـــــــــــــــــــــــــــ(أ)

ـــــــــــــــــــــــــــ(ب) ـــــــــــــــــــــــــــ(ب)

وقد اختلفت الصيغة في هذا باب المركب والذي يأتي القفل فيه مكونا من جزأين وتختلف قافية الأغصان، ومن الصيغ الواردة في هذا النوع:

ـــــــــــــــــــــــــــ(أ) ـــــــــــــــــــــــــــ(أ)

ـــــــــــــــــــــــــــ(ب) ـــــــــــــــــــــــــــ(أ)

ومن ذلك قوله[2]:

يَـــا مَـــن بَـــدَا ظَـــاهِر حِـــــــين اسْـــــــتَتر

واخْتَفَـــــــى بَـــــاطن لَمّـــــــا ظَهَـــــــر

وهنا نوع خاص لم يذكر بكثرة في موشحات الششتري والذي تكون القافية فيه موحدة في جميع الأغصان، ومن ذلك قوله[3]:

للحَـقّ صُـبحٌ قـدْ أسْـفَر لِمـــــــنْ تَبصَّـــــــر

ابْحـثْ وكُـنْ مِمّـن بَعثَـر فَأنْـــــــتَ أَكبَـــــــر

فصيغة هذا القفل تكون على النحو الآتي:

---

[1]- الديوان، ص 103، 104.

[2]- الديوان، ص 135.

[3]- الديوان، ص 137.

ـــــــــــــــــــــــ(أ) ـــــــــــــــــــــــ(أ)

ـــــــــــــــــــــــ(أ) ـــــــــــــــــــــــ(أ)

ومن الأقفال التي استعملها الششتري معتمدا نظام التنويع نجد قوله[1]:

حـــبّ رســـول الله دينـــي لمـــــا لا وقـــــد جـــــلا

غياهـــــــب الشـــــــك بـــــــــــــــاليقين

فجاءت الصيغة هنا مختلفة عن سابقاتها:

ـــــــــــــــــــــــ(أ) ـــــــــــــــــــــــ(ب)

ـــــــــــــــــــــــ(ج) ـــــــــــــــــــــــ(أ)

كما نجد أن الششتري استعمل نوعا خاصا ضمه ابن سناء لفن الموشحات وهو المخمسات، وقد استعملها الششتري مرة واحدة في ديوانه، يقول فيها[2]:

شَـــهدْت حَقِيقتِـــي وَعظِـــيم شَـــانِي مَقدّسَـــــة عَـــــن إدْرَاك العَيَـــــان

فَقَـــالَ متَرجِمـــا عَنّـــي لسَـــانِي "أَنـــا القُـــرآنُ وَالسّـــبْع المَثَـــاني

وَروحُ الـــــرُّوح، لُا رُوح الأَوانِـــــي"

ويرى صاحب الطراز أن هذا النوع من الموشحات لا يفعله إلا الضعفاء من الشعراء[3]، غير أن ذهاب الششتري لهذا النوع حتى يبين شدّة تأثره بشيخه ابن عربي، فقد نظم ثلاثة أغصان واستعار اثنين من قصيدة لابن عربي ملتزما بذلك نظام تقفية موحد، فتكون صيغته على هذا النحو:

ـــــــــــــــــــــــ(أ) ـــــــــــــــــــــــ(أ)

ـــــــــــــــــــــــ(أ) ـــــــــــــــــــــــ(أ)

ـــــــــــــــــــــــ(أ)

[1]– الديوان، ص 250.

[2]– الديوان، ص 245.

[3]– ابن سناء الملك، دار الطراز، ص 33.

إضافة إلى هذا استعمل الششتري الأقفال التي تتكون من أكثر من سطرين، ومن ذلك قوله[1]:

مُقْلتْـــــي تُبـــــدِي مَـا أَخفَيتَ مـنْ وَجْـدي
كيْـــفَ بالكِتمَـــان وَقـدْ نَـمّ بِـي دمْعِـي
لِنـــــتَ للهِجـــــرَان وَمـا اللّـينُ مِـن طَبعِـي
سَـــطوَة الأَجفَـــان يَضِـيق بهَـا ذَرعـى

جاء هذا القفل متضمنا أربعة أجزاء وكل جزء فيه غصنين مختلفين في القافية، ما جعل الصيغة تكون على هذا النحو:

ـــــــــــــــ(أ) ـــــــــــــــ(أ)
ـــــــــــــــ(ب) ـــــــــــــــ(ج)
ـــــــــــــــ(ب) ـــــــــــــــ(ج)
ـــــــــــــــ(ب) ـــــــــــــــ(ج)

كما نلاحظ ظهورا خاصا للموشحات التي تكون أقفالها مكونة من ثلاثة أغصان، وجاءت عند الششتري على نوعين الأول ظهر في قوله[2]:

نشرب بكاس الحميا ومنـــي تقبـــل وليـا نعشـق بنيـا

جاء القفل في هذه الموشحة مكونا من ثلاثة أغصان موحدة القافية، وصيغة هذا النوع تكون:

ـــــــــــــــ(أ) ـــــــــــــــ(أ) ـــــــــــــــ(أ)

أما مثال النوع الثاني ورد في قوله[3]:

لَـــولَا أَنّـــي علمْـــت أَنّ مـنَ يَفْنـى يَبقَـى عَنّي مَا كنْتُ غبْت

[1]– الديوان، ص 128.
[2]– الديوان، ص 86.
[3]– الديوان، ص 102.

جاء القفل هنا على ثلاثة أجزاء اتفقت القافية في الغصن الأول والثالث واختلفت في الغصن الثاني، وبالتالي تكون صيغة هذا النوع كالتالي:

ـــــــــــــــ(أ) ـــــــــــــــ(ب) ـــــــــــــــ(أ)

عمد الششتري إلى استعمال نظام التنويع في قوافي الأقفال بل والتنويع داخل القفل الواحد من الموشحة ما أدى إلى إثراء الموسيقى الخارجية للموشحات بشكل لافت، وقد اعتمدنا في هذا التحليل على روي التفعيلة الأخيرة من كل قفل، ويمكن لنا حصر حروف الروي التي استعملها الششتري في موشحاته في الجدول الآتي:

حرف الروي	عدد الموشحات
الراء	9
اللام	7
النون	5
الدال	5
التاء	4
الكاف	3
الباء	3
الياء	3
العين	2
الميم	2
الحاء	2
القاف	1
الشين	1
الهاء	1

استعمل الششتري أربعة عشر(14) حرفا رويا لأقفال موشحاته، كما نجد في بعض الموشحات تعدد حروف روي الأقفال في الموشحة الواحدة، وكانت الأصوات المجهورة هي الأكثر استعمالا، وقد قسّم ابراهيم أنيس حروف الروي حسب شيوعها في الشعر العربي لأقسام هي[1]:

- حروف تجيء رويا بكثرة وإن اختلفت نسبة شيوعها في أشعار الشعراء وهي: الراء، اللام، الميم، النون، الباء، الدال.
- حروف متوسطة الشيوع وتلك هي: التاء، السين، القاف، الكاف، الهمزة، العين، الحاء، الفاء، الياء، الجيم.
- حروف قليلة الشيوع: الضاد، الطاء، الهاء.
- حروف نادرة في مجيئها رويا: الذال، الثاء، الغين، الخاء، الشين، الصاد، الزاي، الظاء، الواو.

نلاحظ من الجدول أن الششتري لم يخرج عن ذائقة العرب رغم الاختلافات الثقافية والاجتماعية والأغراض الشعرية، فنجده وظف الحروف الأكثر شيوعا كروي لأقفال موشحاته مثل (الراء، الدال، الميم والنون)، ثم استعمل بنسبة أقل الحروف متوسطة الشيوع مثل (التاء والكاف)، وبنسبة أقل للحروف قليلة ونادرة الشيوع مثل الهاء والسين، وهذا التنوع في توزيع الحروف يدل على قدرة الششتري في الإبداع الشعري وتمسكه بأساسيات الشعر العربي.

جاء استعمال (الراء واللام والنون) بنسبة أكبر من غيرها؛ وهي حروف قريبة المخرج من بعضها و "تشترك في نسبة وضوحها الصوتي، وأنها من أوضح الأصوات الساكنة في السمع. ولهذا أشبهت من هذه الناحية بأصوات اللين. فهي جميعا ليست شديدة أي لا يسمع معها انفجار، وليست رخوة فلا يكاد يسمع لها الحفيف الذي تتميز به الأصوات الرخوة. ولذلك عدّها القدماء من الأصوات المتوسطة بين الشدة والرخاوة"[2]، فهي بهذه المميزات تكون

[1]– ينظر: ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 246.

[2]– ابراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 55.

مناسبة للغرض الذي يكتب فيه الششتري فهي ملائمة للغناء بسبب وضوحها الصوتي، كما وأن لها جرسا موسيقيا خاصا يطرب له المتلقي.

أضفى تنوع استعمال حروف الروي عند الششتري في زيادة جمالية الموسيقى الخارجية لموشحاته، ما أدى إلى ترسيخ التأثير الدلالي والإيحائي في المتلقي نتيجة ترابط حروف الأقفال، كما بيّنت لنا قدرة الششتري وبراعته في اختيار حروف الروي لأقفاله التي كانت تتردد بعد كل دور من أدوار الموشحة.

استخدم الششتري القافية المقيدة في قوافي أقفاله ستا وعشرين (26) مرة، في حين استخدم القافية المطلقة اثنتين وعشرين (22) مرة، وهذا التباين يدل على مدى ارتباط التنويع في نظام القافية في الموشحات الأندلسية بالغناء، وسنوضح من خلال الجدول الآتي حركات حروف الروي التي استعملها الششتري في قوافي أقفاله:

حركة حرف الروي	عدد الموشحات
الكسرة	14
الضمة	1
الفتحة	7
السكون	26
العدد الإجمالي	48

من خلال الجدول نلاحظ أن القافية المقيدة هي الأكثر حضورا عند الششتري ذلك أن هذا النوع من القافية "قليل الشيوع في الشعر العربي، لا يكاد يجاوز 10%، وهو في شعر الجاهليين أقل منه في شعر العباسيين، وذلك لأن الغناء في العصر العباسي قد التأم مع هذا النوع وانسجم؛ بل لا يزال الملحن فينا يرى مثل هذه القافية أطوع وأيسر في تلحين

أبياتها"[1]، فالقافية المقيدة إذا هي الأنسب للشعر الغنائي وبهذا يكون الششتري قد سار على نهج سابقيه، واستعملها بكثرة في موشحاته حتى تكون سهلة للتلحين والغناء وتتناسب معه.

أما القافية المطلقة فقد كانت حاضرة بنسبة أقل، فحرف الروي المتحرك كان الأكثر شيوعا في الشعر العربي، لأن الشعراء يلتزمون هذه الحركة ولا يحيدون عنها[2]، وهذا ما يجعل من تلحين الموشحة فيه نوع من الصعوبة، ونلاحظ أن الكسرة كانت من أكثر الحركات استعمالا في الروي المتحرك وهي من الحركات التي تعبّر عن النفسية المضطربة التي يمر بها الششتري، ونجد أنه أكثر من استعمال الكسرة في الموشحات التي يتحدث فيها عن الحبّ الإلهي وشدّة شوقه ورغبته في نيل الوصال والقرب من الله تعالى، وللتعبير أيضا عن كل الآلام التي تجتاحه أثناء هذه التجارب الروحية، أما الفتحة والضمة فكانتا أقل حضورا في القافية المطلقة.

يعدّ هذا التنويع في القافية وحروفها من أهم الأساليب الإيقاعية التي زادت موشحات الششتري جمالا، وأضفت عليها موسيقى خاصة كان لها الأثر الواضع على أذن المتلقي الذي يحس بهذا الجرس الموسيقي المناسب للتلحين والغناء، فهذا التنوع كان مناسبا للحالات الروحية التي يعيشها الششتري أثناء تجربته الصوفية.

2.2. قوافي الأدوار:

حافظ الششتري في أغلب الأحيان على قوافي الأقفال في الموشحة الواحدة في حين خالف هذا النظام في أدوار موشحاته، فنجده نوّع في كل دور من أدوار موشحته ونادرا ما نجده اعتمد على نفس القافية في الموشحة الواحدة، ومن أكثر الصيغ المتكررة عند الششتري نجد:

[1]– ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 258.

[2]– المرجع نفسه، ص 258.

ـــــــــــــــــــ(أ)	ـــــــــــــــــــ(ب)
ـــــــــــــــــــ(أ)	ـــــــــــــــــــ(ب)
ـــــــــــــــــــ(أ)	ـــــــــــــــــــ(ب)

ومن أمثلة ذلك نجد قول الششتري[1]:

بِـــالله افْهَـــم سُـــؤَالي وَانتَبِـــه يَـــا حَبِيـــب
وُقـــمْ احيِـــي اللّيَـــالي فَجْـــر وَصـــلَك قَرِيـــب
وَاصـغ وَاسمَع مَقـالِي وارتَجِـع مِـن قَرِيـب

نجد أن الششتري استعمل حرف الروي نفسه في السمط الأول من كل دور وحرف رويّ آخر في السمط الثاني من كل دور، وهذا الاختلاف في الحروف قد أضفى تنوعا موسيقيا خاصا في موشحاته.

كما استعمل الششتري العديد من الصيغ التي يمكن أن نوردها في هذا الجدول على النحو الآتي:

ـــــــــــــــــــ(أ)	ـــــــــــــــــــ(أ)
ـــــــــــــــــــ(أ)	ـــــــــــــــــــ(أ)
كقول الششتري[2]:	
طـاب تقلـي وشـرابي	**وحبيبـي اعتنـا بـي**
فاعذروني يـا صحابي	**فـي سجودي واقترابـي**
ـــــــــــــــــــ(د)	ـــــــــــــــــــ(د)
ـــــــــــــــــــ(د)	ـــــــــــــــــــ(هـ)
كقوله[3]:	

[1]- الديوان، ص 102.
[2]- الديوان، ص 101.
[3]- الديوان، ص 111.

يا مدير الراح اسقيني	خمرة الأرواح تحييني
فيها الأفراح تأتيني	وتزل عني روعاتي
ـــــــــــ(ب)	ـــــــــــ(ب)
ـــــــــــ(ب)	ـــــــــــ(ب)
ـــــــــــ(ب)	ـــــــــــ(ب)
يقول الششتري[1]:	
فَعُجْ علَى الخَمّار	بخَلْع العَذَار
تَنصَبْر سَنَا الأَنوَار	إذَا مَا تَدَار
- وعالم الأسرار-	يلح لك جهار
ـــــــــــــــــــــــــــ(أ)	
ـــــــــــــــــــــــــــ(أ)	
ـــــــــــــــــــــــــــ(أ)	
مثل قوله[2]:	
لاَحَ لِي نُور العْلمِ لاَح	
وَتجَلّى الضّيَا صرَاح	
تَه يا قلبي على الملاح	
ـــــــــــ(ج)	ـــــــــــ(د)
ـــــــــــ(هـ)	ـــــــــــ(د)
ـــــــــــ(د)	ـــــــــــ(د)
وتظهر في قوله[3]:	

[1]- الديوان، ص 120.

[2]- الديوان، ص 126.

[3]- الديوان، ص 135.

ظَهـرَت لَـمْ تَخْـف	عَلَـــــى أَحَـــــد
وغبْـت لَـمْ تَظْهَـر	لِكـــــلّ حَـــــد
فأنـــت هـ الواحـــد	بـــــلا أحـــــد

من خلال هذا الجدول نلاحظ أن الششتري قد نوع في استعمال الأدوار فجاءت على النوع المفرد والمركب، مع التنويع في القوافي وحروف الروي داخل الدور الواحد وهذا ما أكسبها موسيقى خارجية مناسبة للغناء تطرب لها أذن المتلقي. أما قافية الأدوار فكانت في الأكثر قافية مقيدة حتى تتناسب مع هذا الفن الغنائي.

من خلال الطرح السابق نجد أن الششتري قد أثرى الموسيقى الخارجية لموشحاته من خلال التنويع العروضي، فنجد أنه سار في الغالب على الأوزان الخليلية المعروفة مستعملا المجزوءة والمشطورة منها في حين نجد بعضا من موشحاته جاءت على الأعاريض المهملة، أما في نظام القافية نلاحظ أن الششتري قد عمد إلى التنويع في قوافي الأقفال والأدوار كما حرص على التنويع في حروف الروي، ما يبعث حركية إيقاعية في قصائده حتى تتناسب مع جو الغناء والتلحين.

ثانيا: جمالية الموسيقى الداخلية في الأزجال:

يعدّ الزجل من الفنون الشعرية العامية التي ارتبطت بالغناء نظرا لأوزانه المختلفة والمناسبة للتلحين، ويعدّ عروض الأزجال من أهم القضايا التي شغلت بال الناقدين والدارسين نظرا لاختلاف الآراء فيها.

فنجد ابن حجة الحموي يرى أن أوزان فن الزجل لم تزل "إلى عصرنا هذا متجددة، ولكنها غير جائزة في الشعر لخروجها عن البحور المعهودة، ومخالفة كل شطر من البيت الآخر في القصر والطول والقافية، وبناء البيت الواحد على عدّة أوزان وقواف، وتقصير الأقفال إلى غاية من القصر، ولهم ملكة في تحرير الوزن وقوة أن يستخرجوا منه وزنا ثانيا"[1]، وهذا التحرير والعدول عن الأوزان العربية المعروفة جعل القصيدة الزجلية الواحدة تمزج بين الأوزان المتنوعة فلا يستقيم عروضها إلا من خلال الغناء والتلحين.

في حين يرى ابن خلدون أن هذا الفن المستحدث الذي انبثق من فن التوشيح هو "فنّ العامة بالأندلس من الشعر، حتى إنهم لينظمون بها في سائر البحور الخمسة عشر، لكن بلغتهم العامية"[2]، فهو يرى أن فن الأزجال يلتزم بالأوزان الخليلية المعروفة في الشعر العربي إلا أنّه يختلف في لغة النظم فقط لاعتماده على اللهجة العامية.

مما سبق يمكن القول إن اختلاف النقاد حول تحديد الأوزان راجع إلى أن الزجالين الأندلسيين أو غيرهم "قد نظموا على أوزان لا نجد لها مثيلا في العروض العربي الذي حدده العلامة الخليل بن أحمد الفراهيدي، والحقيقة أننا نجد في الزجلة مزجا بين أكثر من وزن، وهي ظاهرة تظهر معها بحور الزجل كثيرة، وجيدة، وبعيدة عن العروض العربي، ولكن مع هذا لا توجد لا نهائية لتلك البحور"[3]، فالتنويع بين البحور والأوزان الشعرية داخل القصيدة

---

[1]- ابن حجة الحموي، بلوغ الأمل في فن الزجل، ص 98.

[2]- ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، ج 2، ص 437.

[3]- محمد سيف الإسلام بوفلاقة، التمييز في النص الشعري الأندلسي –الزجل أنموذجا–، مجلة بحوث، ع 12، ج 1، 2018م، ص 100، 101.

الواحدة أدى إلى إنتاج أوزان مولدة وجديدة ومتعددة تجعل من الصعوبة على الدارسين تحديدها أو نسبتها إلى بحر معين.

وتميزت الأزجال الأندلسية أيضا بموسيقاها الداخلية التي شكلت ركنا أساسيا من جمالياتها الإيقاعية، من خلال إثراء موسيقى الأقفال والأدوار في القصائد الزجلية بحركات نغمية تحمل العديد من الدلالات وتضفي الحيوية عليها ما تجعلها مناسبة للغناء والتلحين.

والموسيقى الداخلية في الأزجال هي نوع من الإيقاع الذي يلجأ إليه الشاعر لنقل مشاعره وأحاسيسه بطريقة إيحائية، كما يحقق الاتساق والانسجام بين أجزاء القصيدة، وقد تعددت الأساليب التي تثري هذه الموسيقى ومن ذلك الأساليب التكرارية والمحسنات البديعية كالطباق والجناس والتطريز وغيرها. فالموسيقى الداخلية تؤثر في النص والمتلقي على حد سواء؛ فنجدها تسهم في اتصال النص الشعري وانسجامه إيقاعيا، كما أنها تؤثر في المتلقي من خلال تحريكها لمختلف الأحاسيس والانفعالات التي تحدثها جرّاء التقاطه لها.

1. التكرار:

التكرار من الظواهر الإيقاعية والبلاغية التي يكون توظيفها في النص الشعري قائما على إحداث جرس موسيقي يطرب له المتلقي من جهة، ويحدث تأثيرا بلاغيا ودلاليا في النص الإبداعي من جهة أخرى، وقد حظي باهتمام النقاد منذ القدم لما له من تأثير كبير في موسيقى القصيدة، فنجد أن ابن رشيق القيرواني قسّم التكرار في الشعر إلى أقسام حسب المواضع التي يحسن فيها أو يقبح، وهي[1]:

- تكرار الألفاظ دون المعاني.
- تكرار المعاني دون الألفاظ.
- تكرار اللفظ والمعنى معا.

[1]– ينظر: ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت، لبنان، د ط، د ت، ج 2، ص 73، 74.

يرى ابن رشيق أن التكرار في القسمين الأولين من المواضع التي يحسن استعمالها في الشعر، في حين يرى أن القسم الأخير هو الخذلان عينه، وهو من المواضع التي يقبح استعمالها من قبل الشاعر.

ويرى ابن الأثير (ت 637هـ) أن "المفيد من التكرار يأتي في الكلام تأكيدا له وتشييدا من أمره، وإنما يفعل ذلك للدلالة على العناية بالشيء الذي كررت فيه كلامك"[1]، فهو يرى أن تكرار الشاعر للفظ والمعنى معا له غرضه كأن يفيد المعنى وينبه المتلقي لفائدة اللفظة المكررة في القصيدة.

ومن النقاد المحدثين نجد نازك الملائكة التي ترى بأن تكرار اللفظ في النص الشعري لا بدّ "أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام، وإلا كان لفظية متكلفة لا سبيل إلى قبولها. كما أنه لا بدّ أن يخضع له الشعر عموما من قواعد ذوقية وجمالية وبيانية"[2]، فالشاعر لا يلجأ للتكرار بشكل عبثي بل له علاقة بغرض القصيدة ككل، ثم تضيف بأن التكرار "يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو، بهذا المعنى، ذو دلالة نفسية قيّمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه"[3]، فبالإضافة إلى الغرض الإيحائي لظاهرة التكرار فله دلالة نفسية تخص الكاتب فيحاول عكسها للمتلقي من خلال تجربته الشعرية.

ويبدأ التكرار من الحرف إلى الكلمة إلى الجملة إلى تكرار البيت بأكمله، وقد استعمل الششتري مختلف الأنواع في أزجاله حتى يضفي عليها جرسا إيقاعيا خاصا.

1.1. التكرار الحرفي:

يعد تكرار الحرف أكثر الأنواع شيوعا في ظاهرة التكرار ويلجأ الشاعر لاستعماله حتى يمنح قصيدته جرسا موسيقيا لافتا يطرب به المتلقي ويشد انتباهه، وهو يعني تكرار الحرف

[1]– ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: أحمد الحوفي، بدوي طبانة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، مصر، د ط، د ت، ج 3، ص 4.

[2]– نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، بغداد، العراق، ط 2، 1965م، ص 231.

[3]– المرجع نفسه، ص 242.

الواحد في البيت أو المقطع الشعري بشكل ظاهر مما يمنح الألفاظ حركة إيقاعية خاصة، تحمّل القصيدة دلالات إيحائية مرتبطة غالبا بنفسية الشاعر وانفعالاته أثناء نقل تجربته الشعرية.

استعمل الششتري تكرار الحروف في قصائده الزجلية بشكل كثيف حتى يمنحها بعدا إيقاعيا يتناسب مع اللحن والغناء، ومن ذلك قوله[1]:

جِيـت مِـن البَـدَايا حَتّـى رِيـت أَنّـي عُـدْت للنّهَايَـا
لَمّـا زَالَـت أَسـتَارِي رِيـت بِيّـا لِيّـا
وَارتَفـعَ حجَـاب قَلبِـي وشَـغفْت بِيّـا
وَأنَـا هُ مَحبُـوبِي وَالجَمَـال ليّـا
قُولُـوا لِـي هَنيّـا كَنـزِي بِـين عَينِيّـا
تنفْقُـوا عَليّـا

يتحدث الششتري في هذه القصيدة الزجلية عن تجربة روحية تعدّ من أهم التجارب التي يعيشها العارف؛ وهي التجلي فزوال الستر والحجاب عند الصوفية هو مقابل للتجلي فمتى زالت الحجب نال العارف مراده، ومن هذا المقطع نلاحظ أن الششتري قد كرر العديد من الحروف التي كانت تحمل العديد من الدلالات، ومن ذلك حرف الياء الذي ذكر عشرين (20) مرة في مواضع مختلفة، والياء "صوت غاري، انتقالي، صامت، نصف حركة، يخرج من وسط الحنك، مجهور؛ يتميز بطبيعته الازدواجية، وقابليته التحولية، من صائت طويل، إلى صامت، في تشكيل معالم الدلالة، وتبادل المواقع في الوحدة اللغوية"[2]، وقد ساعد حرف الياء بمنح المقطع نغما حركيا مفعما بالدلالات الإيحائية التي يعيشها الشاعر خلال تجربته الروحية.

[1]– الديوان، ص 85.

[2]– عبد القادر عبد الجليل، علم الصرف الصوتي، دار الأزمنة، عمّان، د ط، 1998م، ص 95.

كما تميزت هذه المقطوعة بحضور كثيف ولافت لحرف المد الألف بسبع عشرة (17) مرة، والذي تردد في أغلب كلمات المقطوعة ما صبغها بلون موسيقي يعبر عن انفعالات الشاعر المتصاعدة أثناء رفع الحجاب وتجلي محبوبه، فكان حرف المد مساعدا في نقل دلالات توحي بفرح الشاعر وتفاعله داخل هذه التجربة الروحية.

ويقول الششتري في موضع آخر[1]:

حَسْـــبُك السَّـــمْع تسْـــمَع وَاتـــــــرُك السّـــــــوَى

فَـــالوجُود فِـــي التَّحقِيـــق سِـــــــين وَوَاو وَيَـــــــا

فَخـــذْ اسْـــم مَـــن تَهـــوَى وَاتـــــــرُك العَيَـــــــا

من قراءة هذا المقطع الزجلي يشد انتباهنا جرس موسيقي لافت يتمثل في تكرار حرف السين الذي استعمله الششتري بشكل مكثف ما أثّر في الإيقاع والإحساس معا، وقد تكرر حرف السين ستّ(6) مرات خاصة في السمط الأول من الدور الأول، والسين من الأصوات الرخوة المهموسة عند النطق به يندفع الهواء فلا يحرك الوترين الصوتيين، ثم يأخذ مجراه في الحلق والفم حتى يصل إلى المخرج[2] وهذا ما يجعله من الأصوات الصفيرية، ولهذه الأصوات صفة دلالية إيحائية بحيث نجدها تعزز موسيقى القصيدة الداخلية وتعطيها طابعا خاصا[3]، فهي تؤثر في المتلقي وتعكس له البعد النفسي للشاعر.

وتكرار السين في أبيات الششتري لم يكن عبثيا بل جاء إصراره عليه مرتبطا بموضوع الأبيات الذي يتحدث فيها عن السوى والفناء وترك ما دون الله، فكان السين عاملا مساعدا في لفت انتباه القارئ إلى الموضوع الأساسي الذي يتحدث فيه، كما أضفى من ناحية أخرى على الأبيات إيقاعا موسيقيا داخليا يلفت المتلقي إلى إصرار الشاعر على موضوعه الذي أراد أن يوصله من خلال هذا المقطع.

---

[1]- الديوان، ص 106.

[2]- ينظر: ابراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 67، 68.

[3]- ينظر: يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط 1، 1427هـ/2007م، ص 267.

ويقول الششتري أيضا[1]:

مَـن لَـو وَهـمَ قَـد يَتبَقَـى فِـــي طَريقُـــوا سَـــاقَه

احْـذَر يَـا فُـلاَن لَـكَ تَبقَـى فِـــي المَحسُـــوس عَلاَقَـــة

وَاعمَـل أَن تَخلَـص نَفسَـك لَأو اســـــجَنهَا طَاقَـــــه

عمد الششتري في هذا المقطع إلى تكرار حرف القاف في سبعة (7) مواضع هي (قد، يتبقى، طريقوا، ساقه، تبقى، علاقة، طاقه)، ولهذا الحرف ميزة من القوة والشدة فهو صوت شديد مهموس عند النطق بها يندفع الهواء من الرئتين مارا بالحنجرة فلا يحرك الوترين الصوتيين، ثم يتخذ مجراه حتى يصل إلى أدنى الحلق والفم، وهناك ينحبس الهواء باتصال أدنى الحلق (بما فيه اللهاة) بأقصى اللسان ثم ينفصل العضوان انفصالا مفاجئا، فيحدث الهواء صوتا انفجاريا شديدا[2] وهذا ما يمنحه صفة الشدة.

وقد ارتبطت الدلالة الصوتية للحرف مع الدلالة الإيحائية التي تحملها الأبيات، فالششتري هنا يخاطب بشدة كل مريد وسالك لطريق الحق بأن يبتعد عن عالم المحسوسات وأن يتوجه إلى الحق مجردا من كل ارتباطات ومشاعر خارجية يمكن أن تعكر صفو هذه الطريق الروحية.

ويقول في قصيدة زجلية أخرى[3]:

أَنَـــا وَاحـــد وَهـــوَ وَاحَـــد كَيـفَ نكُـون إحْنَـا اثْنِـين

وَهـــوَ مَعبُـــود وَأَنَـــا عَابِـــد فَيجِـــي مـــنْ هَـــذا ضَـــدّين

وَهـــوَ مشْـــهُود وَأَنَـــا شَـــاهد مَـن هُ فينَـا صَـاحِب اثْنِـين

من خلال هذا المقطع نلاحظ أن الششتري كرر حرف النون اثنتي عشرة (12) مرة، وهو من الأصوات المجهورة المتوسطة "بين الشدة والرخاوة (انفجاري – احتكاكي) يتميّز بقوته الاسماعية العالية، وغنته الموسيقية، التي تساعد على اجتياز مراحل التأوه والأنين،

[1]– الديوان، ص 156.

[2]– ينظر: ابراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 72–73.

[3]– الديوان، ص 157.

وضروب التعبيرات الانفعالية"[1]، فقد عمد الشاعر لاستعمال حرف النون وتكراره نظرا لدلالته الصوتية فهو يؤكد علاقته الخاصة بمحبوبه وحاول التعبير بهذا الحرف عن الانفعالات التي تجتاحه، فإيراد حرف ما في القصيدة أكثر من غيره يعني أن له وظيفة تنسجم مع السياق العام للقصيدة[2]، فتكرار النون بكثرة في هذه القصيدة الزجلية لها ارتباط وثيق بين دلالتها الصوتية وموضوع القصيدة، فالششتري هنا يتحدث عن وحدة الوجود فقد ساعد حرف النون بقوته وغنته في زيادة التأثير على المتلقي ولفت انتباهه، كما أثرى الموسيقى الداخلية للقصيدة من خلال قوته الصوتية في تحقيق الاتصال والانسجام بين أجزاء القصيدة.

من خلال النماذج المطروحة سابقا نلاحظ أن الششتري عمد إلى تكرار مختلف الحروف المجهورة والمهموسة وحروف المدّ في أزجاله حتى يقدم للموسيقى الخارجية جرسا موسيقيا يتناسب مع الطبيعة الغنائية للقصائد الزجلية، كما نلاحظ أن تكرار الششتري لمختلف الحروف داخل المقطع الواحد يكون دائما مرتبطا بسياق القصيدة مما يعكس انفعالاته ومشاعره من خلالها.

2.1. تكرار الكلمة:

يعد هذا النوع من "أبسط ألوان التكرار وأكثرها شيوعا بين أشكاله المختلفة، وهذا التكرار هو ما وقف عليه القدماء كثيرا، وأفاضوا في الحديث عنه فيما أسموه التكرار اللفظي. ولعل القاعدة الأولية لمثل هذا التكرار أن يكون اللفظ المكرر وثيق الصلة بالمعنى العام للسياق الذي يرد فيه، وإلا كان لفظية متكلفة لا فائدة منها ولا سبيل إلى قبولها"[3]، فتكرار الكلمة في النص الشعري يجب أن تكون ذات صلة وثيقة بموضوع النص حتى تكثف المعنى وتزيد من دلالة النص وجماليته.

---

[1]– عبد القادر عبد الجليل، علم الصرف الصوتي، ص 87.

[2]– ينظر: موسى ربابعة، قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، دار جرير، الأردن، ط 1، 2010م، ص 21.

[3]– فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 2004م، ص 60.

أما النقاد المحدثون فقد أضافوا نظرة جديدة حيث "أصبحت اللفظة المكررة داخل النص أساسا ينظر أولا ارتباط غيرها بمعناها لا ارتباطها بمعنى آخر، وهذا لا يعني أن اللفظة المكررة لم يعد لها أي ارتباط بمعنى السياق، بل اكتسبت من الأهمية ما جعل معنى السياق يقوم في كثير من الأحيان عليها. إنها بهذا التصور عنصر مركزي في بناء النص الشعري"[1]، فهذه النظرة ركزّت على مدى ارتباط النص بالكلمة المكررة كونها أساسا في تشكيل المعنى العام للنص.

استعمل الششتري تكرار الكلمة بكثرة في أزجاله ومن ذلك قوله[2]:

مطبـــوع مطبـــوع إي والله مطبـــــوع

مطبـــوع مطبـــووع إي والله مطبـــــوع

ويقول في نفس القصيدة:

كَـــــذَا المَطبُـــــوع يَعجَـب كُـلّ مَطبُـوع

مطبُـــوع مَطبُـــوع إي وَالله مَطبُـــــوع

ويقول[3]:

نمْشِـــــي مَطبُـــوع عَلـى الفَقْـر مَطبُـوع

مطبُـــوع مَطبُـــوع إيْ وَالله مَطبُـــــوع

كرر الششتري لفظة "مطبوع" في أقفال القصيدة اثنتين وسبعين (72) مرة فنجدها وردت في المطلع والخرجة ستّ (6) مرات، وخمس (5) مرات في بقية الأقفال، وتكرار هذه الكلمة لم يكن عبثيا في القصيدة بل كانت مرتبطة بالموضوع العام للقصيدة، فالششتري يتحدث عن حياته الفطرية التي يعيشها مبتعدا بذلك عن مغريات الدنيا وزوائلها، كما تحدث عن الصفات التي طبع عليها ففي هذه القصيدة "نرى صورة واقعية لحياة الششتري

[1]- المرجع السابق، ص 60.

[2]- الديوان، ص 185، 186.

[3]- الديوان، ص 187.

المتصوف الفقير الذي هجر أهله وضحى بأمواله، وساح في الأرض هائما في حبّ الله"[1]، فالفقر وحب الله والتضحية كلها من الصفات التي طبع عليها الششتري.

أضفى تكرار كلمة "مطبوع" في القصيدة طابعا إقناعيا وتأكيديا عليها فقد كانت محور النص ومركزه، فاعتماد الششتري على تكرارها لعكس انفعالاته ونفسيته ساهم في ترسيخ المعنى للقارئ وتعميقه له هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى نلاحظ أن لهذا التكرار قيمة جمالية وفنية من خلال الإيقاع المتكرر للفظة في كل قفل من القصيدة، ما عزز الموسيقى الداخلية وأضاف لها جرسا موسيقيا عذبا.

ويقول الششتري في موضع آخر[2]:

أَنـــا وَاحِـــد لَـــيسَ اثْنِـــين وفِـــي هَـــذَا الأَمـــر حَـــارُوا
مـــنْ حجَـــر يَنبَـــع لَـــك المَـــا وَفِـــي حَجـــر المَـــاء نـــاَرُوا
أَنَـــا وَاحـــد وَهـــوَ واحَـــد كَيـــفَ نكُـــون إحْنَـــا اثْنِـــين
وَهـــوَ مَعبُـــود وَأَنَـــا عَابَـــد فَيجِـــي فِينَـــا ضـــدّين
وَهـــوَ مشْـــهُود وَأَنَـــا شَـــاهَد مَـــن هُ فينَـــا صَـــاحَب اثْنِـــين

كرر الششتري في هذا المقطع الزجلي مجموعة من الألفاظ من ذلك لفظة (اثنين) التي وردت في المقطع ثلاث (3) مرات ولفظة (واحد) التي تكررت في القصيدة ككل خمس (5) مرات والضميرين (أنا) و (هو) اللذين وردا أربع (4) مرات، والملاحظ أن هذه الكلمات المكررة تشكل لنا ثنائيات هي: (واحد/ اثنين) و (أنا/ هو) التي ترتبط بعلاقة الشاعر مع محبوبه.

تتحدث القصيدة –كما سبق الذكر– عن حقيقة الوجود المطلق فيؤكد الششتري من خلال الثنائية الأولى أنه ومحبوبه واحد؛ فالعابد يفنى في المعبود والمعبود يفنى في العابد ولا يبقى سوى المعبود (واحد) وهذا هو الحب الذي يجمع الصوفي بخالقه، وتكرار هذه اللفظة

[1]– فوزي سعد عيسى، الموشحات والأزجال الأندلسية في عصر الموحدين، ص 169.
[2]– الديوان، ص 156، 157.

في القصيدة جاء لتأكيد هذا المعنى ونفي الجزء الثاني من الثنائية أي أن يكون هو ومحبوبه اثنين، وقد استعمل الششتري النفي والاستفهام قبل هذه لفظة (اثنين) حتى يبيّن مدى استغرابه ودهشته ممن يظن أن هناك تفريق في هذه العلاقة الخاصة، كما نلاحظ أن تكرار الضميرين (أنا، هو) جاءت لتأكيد علاقة الشاعر بالله عز وجلّ فكل منهما واحد فالله هو الواحد والمعبود والمشهود، والششتري هو العابد والشاهد.

جاءت تكرار الششتري لهذه الألفاظ في القصيدة محملا بالعديد من الدلالات الإيحائية التي تعكس أفكاره ومعتقداته، كما جاءت متربطة بموضوع الوجود المطلق فكانت بمثابة البوابة التي يفهم منها القارئ النص، وكان لهذه التكرارات النغم الموسيقي اللافت الذي يؤثر على المتلقي ويجذب انتباهه.

ويقول الششتري في موضع آخر[1]:

وَرأَيــتَ وَجهِــي بِــوجْهِي وَانْجَلَــت مِنّــي عَلَيّــا
وَســقَيتَ ذَاتِــي بِــذَاتِي يضــا حَبِيــب اشْــرَب هَينــا
قَلبِــي قَــد عِشَــق لقَلبِــي وَهــوتُ ذَاتِــي بــذَاتِي
وَتجَلّــت لِــي الحَقيقَــه بِنعُــوتِي وَصــفَاتِي
كُلّمَــا نَاديْــت الأَكــوَان جَــاوَبتنِي بِلغَــاتِي

عمد الششتري لتكرار لفظتي (وجهي) و (قلبي) مرتين ولفظة (ذاتي) أربع مرات في هذا المقطع الزجلي، وجاءت كلها تأكيدا لموضوع القصيدة ونقلا للتجربة الروحية السامية التي يعيشها الششتري، وهي حالة تجلي الذات الإلهية وانكشاف الحقيقة مع ذاته وزوال الحجاب، وقد جاء تكرار لفظة "ذاتي" لتعزز فناء ذات الشاعر مع الذات الإلهية حتى أصبحت هي ذاته نتيجة لتجلي الحقيقة فيها.

وقد أضاف هذا التكرار قيمة بلاغية من خلال تأكيد المعنى وترسيخ الحالة التي يعيشها الششتري في هذه التجربة، فجذب انتباه المتلقي بتكرار هذه الألفاظ وجعل دلالاتها

[1]- الديوان، ص 315.

الصوتية عاملا مساعدا، كما ساهمت أيضا في اتساق وانسجام القفل مع الدور حتى لا يحس المتلقي بفجوة بينهما، إضافة إلى القيمة الجمالية التي حملها هذا التكرار بتعزيز الموسيقى الداخلية للقصيدة بإضافة إيقاع مكثف لها.

مما سبق يمكن القول إن هذا النوع من التكرار كان حاضرا وبقوة في أزجال الششتري لغاية بلاغية هي تأكيد المعاني التي يريد نقلها وترسيخها في ذهن المتلقي، وجذب انتباهه من خلال تكرار مجموعة من الألفاظ التي لها علاقة مباشرة بموضوع قصيدته، وغاية جمالية الهدف منها هو إثراء الموسيقى الداخلية التي تطرب لها أذن السامع.

3.1. تكرار الجملة:

يمتد أسلوب التكرار في الشعر العربي إلى تكرار جمل معيّنة داخل القصيدة، وقد وجد القدماء هذا النوع من الأساليب التي تبين قصور الشاعر مغفلين على ما تسهمه في "تحديد شكل القصيدة الخارجي، وفي رسم معالم التقسيمات الأولى لأفكارها، لا سيّما إن كانت ممتدة. وهو بذلك قد يشكل نقطة انتقال لدى الناقد عند توجهه للقصيدة بالتحليل"[1]، فهو يفتح للدارسين المجال الواسع لفهم النص، فالعبارة المكررة في العادة تعد من المرتكزات الأساسية التي تضيف القيم الإيحائية والدلالية الإيقاعية للنص الشعري.

يعدّ هذا النوع من التكرارات الأقل حضورا في أزجال الششتري، ومن المواضع التي استعمل فيها هذا النوع قصيدته الزجلية التي عمد فيها إلى تكرار مجموعة من الجمل على طول أقفالها، يقول فيها[2]:

لا تزدهـــا بيـــت لا تزدهـــا بيـــت

قد بلغت مقصودي الحبيـــب رأيـــت

وقوله[3]:

---

[1]- فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، ص 101.

[2]- الديوان، ص 106.

[3]- الديوان، ص 107.

فِــي السّــوَى فَنِيــت فِــي السّــوَى فَنِيــت

إِنْ هَربتَ مَن وَهمُوا للوُجُـــود بَقيـــت

وقوله[1]:

قُــلْ لَــو ارْتمَيْــت قُــل لَــو ارْتمَيــت

فِـــي البَحْـــر وَرَا بِـــالهُبُوط رَقِيـــت

عمد الششتري إلى تكرار الجمل (لا تزدها بيت، في السوى فنيت، قل لو ارتميت) مرتين في بداية كل قفل، والتي ترتبط أساسا بموضوع القصيدة وهي الحديث عن الوجود، فجاءت هذه الجمل حتى تضيف تأكيدا على المرحلة التي وصل إليها الشاعر ببلوغه لمقصده ورؤيته لمحبوبه والفناء فيه فهو لا يريد أي شيء بعد ذلك.

جاء التكرار في هذه القصيدة ليؤدي تأكيدا للمعنى ونقلا للمشاعر والأحاسيس التي يعيشها الششتري، كما كانت له وظيفة إيقاعية من خلال إضافة طابع موسيقي طربي من أجل استدعاء فكر المتلقي حتى يشاركه في هذه الانفعالات التي يعيشها.

ويقول الششتري في قصيدة زجلية أخرى[2]:

حبـك قـد سـقاني أكـواس أجلى نور ضياها الإحساس

ويقول[3]:

نَشرُب مَعَ ندِيمِي بِالكَاس حبَّـك قَـدِ سَـقانِي أَكـوَاس

ويقول[4]:

منْ وِصَالِه يَحْي الأَنفَاس حبَّـك قَـد سَـقانِي أَكـوَاس

يتحدث الششتري في هذه القصيدة عن الخمرة الإلهية التي نالها أثناء وصاله لمحبوبه وهي عند المتصوفة رمز من رموز المحبة الإلهية، والتي تكون مرتبطة بشغف المحب

[1]- الديوان، ص 107.

[2]- الديوان، ص 170.

[3]- الديوان، ص 171.

[4]- الديوان، ص 171.

بالمحبوب على مستوى الروح والقلب، وهنا نلاحظ أن الشاعر عمد إلى تكرار جملة (حبّك قد سقاني أكواس) التي تعد مدخلا لفهم السياق العام للنّص، فتكراره للشرب من هذه الخمرة يدل على شغفه بمحبوبه وعلى درجة القرب منه.

ولهذا التكرار أيضا وظيفة تأكيدية للحالة الروحية التي نالها الششتري خلال هذه التجربة للفت انتباه المتلقي لها، كما أن هذا الترديد جاء متجانسا مع الدلالة العامة للقصيدة مضيفا إليها طابعا إيحائيا وتأكيديا، وقد أضاف للبنية الإيقاعية كثافة وجرسا نغميا له أثره الفني والجمالي على الموسيقى الداخلية للقصيدة.

من النماذج السابقة نلاحظ أن الششتري لم يعمد لاستعمال هذا النوع من الأساليب التكرارية في قصائده الزجلية إلا في مواضع قليلة، ورغم قلتها إلا أننا لا يمكن أن نغفل على أثرها الجمالي والبلاغي الذي أضاف لقصائده طابعا دلاليا منسجما مع السياق العام للقصيدة، كما كان له الأثر الكبير في جذب انتباه المتلقي لهذه الترديدات التي كانت لها جرس موسيقي لافت له إضافة كبيرة للموسيقى الداخلية لقصائده.

4.1. التكرار المقطعي:

وهو أكثر التكرارات شيوعا في أزجال الششتري، ويعني "تكرار المقطع كاملا، وهو كتكرار البيت يقف المعنى، ويهيئ لمعنى جديد، وهو يحتاج – لطوله– إلى وعي كبير من الشاعر. ويرفع قيمته السيكولوجية إدخال تغيير طفيف على المقطع المكرر، ليمس برعشة من سرور المخاتلة نفس السامع"[1]، وبالتالي يعدّ من أكثر الأساليب تعقيدا والتي تبيّن قدرة الشاعر وتمكنه بحيث لا يمل المستمع من تكرار البيت أو المقطع عدة مرات خلال قراءته للقصيدة، لأن غاية الشاعر من هذا التكرار هو "الضغط على حالة لغوية واحدة، وتوكيدها عدّة مرات بصيغ متشابهة ومختلفة من أجل الوصول إلى وضع شعري معيّن قائم على

[1]– عز الدين علي السيد، التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب، بيروت، لبنان، ط 2، 1407هـ/1986م، ص 279.

مستويين رئيسيين: إيقاعي ودلالي"[1]، من أجل إثراء القصيدة وتعزيز تأثيرها لدى المتلقي بطريقة إيحائية من خلال ما يحمله التكرار من دلالات تأثيرات موسيقية لها وقع على الأذن.

استعمل الششتري هذا الأسلوب في العديد من قصائده التي اعتمد فيها دائما على تكرار مقطع من مطلع أزجاله على طول أقفال القصيدة، ومن ذلك قوله[2]:

لله لله هَـــــامُوا الرّجَـــــال فِـــــي حُـــــبّ الحَبِيـــــب

الله الله مَعِـــــي حَاضِـــــر فِـــــي قَلبِـــــي قَرِيـــــب

ادلّلَ يَا قَلبِي وافْرَح حَبيبَيك حَضَر

واثْـنّعَم بِـذكِر مَـولَاك وَقـصّ الأَثَـر

وَاتهَنَى وعِش مَدلَّل مَا بَين البَشَر

دَعونِي دَعونِي نَذكَر حَبِيبي بِـــــــذِكرُوا نطِيـــــــب

الله الله مَعِـــــي حَاضِـــــر فِـــــي قَلبِـــــي قَرِيـــــب

يكرر الششتري المقطع الثاني من المطلع في الأقفال الخمسة التالية للقصيدة، فقد جاء تكرار الغصن (الله الله معي حاضر) حتى يعظم ويجل بمحبوبه الذي هو حاضر معه في كل مكان وزمان، وتكرار (في قلبي قريب) للدلالة على رضا الله عليه وشدة قربه منه، هذا الحضور والقرب لا يُحَس إلا بعين القلب ولا ينالهما إلا العارف الذي تجرّد من كل المحسوسات حتى ينال الوصال والقرب.

ويسعى الششتري من تكرار هذا المقطع في كل قفل للمطابقة بين أجزاء القصيدة ومضمونها فقام بتوزيع المقطع بانتظام بعد كل دور من أدوارها، وحتى يفصح عن مدى القرب الذي ناله ويؤكده في ذهن المتلقي من خلال الوظائف الدلالية والإيحائية التي حملها الششتري لهذا التكرار، إضافة إلى التأثير الإيقاعي الكبير الذي يعكس لنا انفعالات الشاعر ومشاعره التي يعيشها.

---

[1]– محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد والستينيات، اتحاد الكتاب العرب، د ط، د ت، ص 196.

[2]– الديوان، ص 88.

ويقول الششتري في موضع آخر[1]:

الحَبِيــب عَرفْتُــو وأَنَــا مِنــهُ خَــايَف
مَــــا يَحبَّـــك إلَّا مَــن بِيــك عَــارَف
مُــذ عَرفْــت رَبّــي زَالَــت عَنّــي الأَغيَــار
وَانشَــرَح لِــي قَلبِــي وَبــدَت لِــي الأَســرَار
وَأَنَــا طُــول حَيَــاتي فِــي نُــور وَأَنْــوَار
طُول حَيَاتي نَبقَى فِي سِرّ الوَظَائِف
مَــــا يحَبّـــك إَلّا مَــن هُــو بِيــك

يتحدّث الششتري في هذه القصيدة عن تعلقه الكبير بمعرفة الحق وإدراك الحقيقة وحبه الكبير لسلك هذه الطريق، من خلال تهذيب النفس وإبعادها عن كل الماديات والمحسوسات التي تشغل بال العابد عن معبوده، ويأتي التكرار في هذه القصيدة ليخدم الموضوع العام لها ويؤكد به أن الوصول إلى الحب لا يتحقق إلا بنيل المعرفة.

جاء تكرار المقطع في هذه القصيدة الزجلية ليؤدي غرضا دلاليا يتمثل في تكثيف المعاني التي يحملها في كل مرة، فنلاحظ أن الششتري يغير من المقطع الأول من القفل في حين يكرر المقطع الثاني في كل أقفال القصيدة حتى يؤكد به الكلام الموجود في المقطع الأول، وحتى يرسخ فكرة أن الحب لا يتحقق إلا من خلال المعرفة الحقيقية في ذهن المتلقي، أما الغرض الإيقاعي فيتمثل في رسم هذا التكرار لجرس موسيقي خاص يتردد مع كل قفل دون أن يحس المتلقي بملل من إعادته، وهنا تكمن قدرة الششتري وتمكنه من هذا النوع من الأساليب التكرارية.

ويقول الششتري في قصيدته الزجلية المشهورة "شويخ من أرض مكناس"[2]:

[1]- الديوان، ص 194، 195.

[2]- الديوان، ص 272، 273.

شوَيّخ مِن أرْض مَكنَاس وَسْـــط الأَســـوَاق يغَنّـــي
أَش علِيّـــا مِـــن النَّـــاس وَأشْ عَلَـــى النّـــاَس مِنّـــي
أشْ علِيّا يَا صَاحَب مِـنْ جَمِيـع الخَلاَيَـق
إفْعَـل الخَيـر تنْجُـو وَاتبَّـع أَهْـل الحَقَـائق
لَا تَقُل يَا بُنـي كَلمَـه إلّا إَن كنْـت صَـادِق
خُـذ كَلَامِـي فِـي قَرطَـاس وَاكتَبُـوا حَـرز عَنّـي
أشْ عَليّـا مِـن النّـاس وَأشْ علَـى النَّـاس مِنـي

تعد هذه القصيدة من أهم الأشعار التي نظمها الششتري، والتي لقيت رواجا كبيرا في دول المغرب العربي ولا تزال إلا الآن تنشد في مجالسهم، والتي ينقل فيها أهم المراحل التي عاشها الششتري في حياته، وكيف تغيرت أوضاعه من أمير وتاجر مشهور في كل البقاع العربية إلى فقير متجرّد ترك كل ماله وجاهه ابتغاء نيل الرضا والمحبة، وهذا ما جعل الناس يستغربون من توجهه ومن تخليه عن المنصب والمكانة، ففي هذه القصيدة نجد أن الششتري لا يبالي بنظراتهم وكلامهم لأنه يرى في تخليه عن الحياة المادية الزائلة سبيلا لنيل الرضا والتقرب من محبوبه.

وجاء تكرار (أش عليا من الناس، وأش على الناس مني) حتى يؤكد الششتري أن كلام الناس لا يؤثر به وبقراره في اتباع طريق الحق؛ لأنه يرى في أن اختياره قائم على التفكير السليم الذي يفتح له أبواب المعرفة والحقيقة، فالتكرار هنا جاء حتى يرسخ في ذهن المتلقي فكرة عدم اكتراث الشاعر بكلام غيره، كما أثرى الموسيقى الداخلية للقصيدة من خلال إضافة جرس موسيقي حركي عليها.

من خلال ما سبق يمكننا القول إن الششتري استعمل أسلوب التكرار بمختلف أنواعه، والذي ساهم في تكثيف المعنى وإكسابه دلالات إيحائية مرتبطة بموضوع القصيدة التي زادتها عمقا وتأثيرا في المتلقي، كما ساهم في إثراء الموسيقى الداخلية لقصائده من خلال إضفاء طابع إيقاعي خاص تميّز به شعر الششتري.

2. المحسنات البديعية:

كان لأساليب البديع المختلفة الحضور الكبير في أزجال الششتري نظرا لقيمتها الجمالية والإيقاعية من خلال ما تضيفه من حركية وحيوية داخل القصائد، وقد استعمل الششتري مختلف المحسنات البديعية حتى تثري الموسيقى الداخلية لقصائده، ومن أهم المحسنات التي استعملها نجد:

1.2. الطباق والمقابلة:

أو ما يعرف بالتضاد وهو "الجمع بين الضدين أو بين الشيء وضدّه في كلام أو بيت شعر"[1]، ويكون هذا الجمع بين حرفين أو اسمين أو فعلين أو بين نوعين مختلفين من أنواع الكلمة، والطباق نوعان هما طباق الإيجاب الذي يكون فيه المعنيان المتضادان مثبتين، وطباق السلب الذي يكون فيه أحد طرفي الطباق مثبتا والآخر منفيا أي أن المعنى واحد فيستعمل مرة مثبتا وأخرى منفيا[2].

أما المقابلة فهي "أن يؤتى بمعنيين متوافقين أو معان متوافقة ثم يقابلهما أو يقابلها على الترتيب"[3]، فالطباق إذا يكون بين كلمتين في حين تكون المقابلة بين جملتين، ولا يتوجه الشاعر لاستعمال هذين الأسلوبين عبثا إنما تكون غايته إكساب نصه الشعري بعدا فنيا فلا "ريب في أن الجمع بين الأمور المتضادة يكسو الكلام جمالا ويزيده بهاء ورونقا. فالضد – كما قالوا– يظهر حسنة الضد"[4] وفي هذا تكمن الغاية الجمالية من توظيفه.

وقد استعمل الششتري أسلوب الطباق في أزجاله من ذلك قوله[5]:

---

[1]– عبد العزيز عتيق، علم البديع، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، د ط، د ت، ص 77.

[2]– ينظر: عبد الفتاح فيود بسيوني، علم البديع: دراسة تاريخية وفنية لأصول البلاغة ومسائل البديع، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط 4، 1436هـ/2015م، ص 146.

[3]– عبد العزيز عتيق، علم البديع، ص 86.

[4]– عبد الفتاح فيود بسيوني، علم البديع، ص 139.

[5]– الديوان، ص 107.

إن شـــعرت بـــك تشـــعر أنـــــت هـ الشـــــعور

أو لحظـت قـرب أو بعـد أو ظـــــلام أو نـــــور

أنـــت ذاك تطـــور بـــك وعليـــــــك تـــــــدور

جاء الطباق في هذا المقطع الشعري موجبا بين اسمين (قرب/ بعد) و (ظلام/ نور) ليجسد الحالات المختلفة التي يحس بها العارف أثناء طريقه لمعرفة الحقيقة التي تكمن في داخله، فإذا أحسّ بها وشعر بوجودها لا تصبح قيمة للقرب والبعد ولا للظلام والنور، والملاحظ أن الششتري جمع بين هذه المتضادات لغاية دلالية حتى يثبت أن قيمة هذه المعرفة تنفي كلّ الأحاسيس الخارجية، وغاية إيقاعية هدفها إثراء الموسيقى ومنحها جرسا تجذب له الأذن.

ويقول الششتري أيضا[1]:

لا أحـــــب النفســـــا إنهـــــا أمّـــــاره

وأحـــــب المعنـــــى الـــــذي عمّـــــاره

استعمل الششتري طباق السلب في هذا القفل بين فعلين (أحب/ لا أحب) حتى يبين أن على السالك لطريق الحق أن يهذب النفس الأمارة ولا يسير خلف طلباتها، وأن يبتعد عن كل الشهوات والملذات الدنيوية التي تؤدي به إلى طريق مغلق، وفي المقابل عليه أن يتبع المعنى وطريق الحقيقة التي ستكون طريق الفلاح بالنسبة له.

وقوله[2]:

إمْـــشِ ركّـــبْ وَحلّـــل وَانـــفِ وَاثبَـــت وَجـــي

وَادّ كلّـــــك وَبعَضَـــــك لمَـــــن تَلتَجِـــــي

وإذَا رَأيْـــــت ديـــــرَك يَنطَـــــرِب للمَجِـــــي

[1]- الديوان، ص 152.

[2]- الديوان، ص 292.

جاء طباق الإيجاب في هذا الدور بين فعلين (إمش/ جي)، (انف/ اثبت) واسمين (كلك/ بعضك)، فهو يخاطب المريد بوضع هذه المتضادات حتى يبين له الحالات الشعورية التي يمر بها في هذه الطريق.

أما المقابلة فقد كانت قليلة الحضور في أزجال الششتري، ومن ذلك قوله[1]:

جيت من البدايا حتى ريت أني عدت للنهايا

لما زالت أستاري ريت بيا ليّا

جاء توظيف المقابلة في هذا المقطع حتى يبين الششتري الحالة التي انطلق منها وكيف وصل إلى النهاية، وهذه النهاية لم يدركها إلا بزوال الحجب وتحقق التجلي وهي غاية كل سالك لهذه الطريق.

وقد تجتمع المقابلة مع الطباق في شعر الششتري حتى يحمّل شعره العديد من الدلالات والإيحاءات، التي تبيّن حقيقة رؤاه للتجارب التي يعيشها، ومن ذلك قضية الفناء والبقاء، يقول الششتري[2]:

بِي طلُوع وَبي نَزُول اخْتَلطَت لَك الغُزُول

وفَنَى وَمنْ لَم يَكُن وَبقَى مَن لَم يَزل

أَنا لَس نَشكُر خَلِيع إنْ ثَمل وَإن صَحَا

حتّى يَقطَع فِي القَطِيع وَيدُول بحَال رَحَا

يحتوي هذا المقطع الزجلي على طباق موجب بين لفظتي (طلوع/ نزول) و (ثمل/ صحا)، ومقابلة بين (فنى ومن لم يكن/ وبقى من لم يزل).

من النماذج الشعرية السابقة نجد أن الششتري قد عمد إلى استعمال الطباق والمقابلة في أزجاله بطريقة سلسة وعفوية بعيدة عن التكلف والمبالغة، والتي ساهمت في تكثيف

[1]- الديوان، ص 85.

[2]- الديوان، ص 216.

الموسيقى الداخلية، مما أضفى لقصائده الزجلية أبعادا جمالية وإيقاعية تطرب لها أذن السامع وتكون مقبولة لدى المتلقي.

2.2. الجناس:

يرد الجناس عند ابن رشيق في باب الاشتراك الذي فيه أنواع منها "أن يكون اللفظان راجعين إلى حد واحد ومأخوذين من حد واحد، فذلك اشتراك محمود، وهو التجنيس"[1]، فالجناس من الفنون البديعية و "يقال تجانس الشيئان إذا دخلا تحت جنس واحد، ويقال: كلمتان متجانستان أي شابهت إحداهما الأخرى، فكأنه قد وقع بينهما مجانسة وحكي عن الخليل: هذا يجانس هذا أي: يشاكله"[2]، وبالتالي يكون مخصصا بتكرار الحروف وعددها ومواضعها بين لفظتين مختلفتين.

وللجناس نوعان منه التام الذي تتوافق فيه اللفظتان في جميع الحروف عددا وترتيبا وهيئة وتختلف اختلافا كليا في المعنى، والنوع الثاني غير التام أو الناقص وفيه تختلف اللفظتان في واحد من الأمور سابقة الذكر.

استعمل الششتري أسلوب الجناس الناقص في مواضع كثيرة من شعره من أجل إثراء الموسيقى الداخلية لأزجاله، ومن ذلك قوله[3]:

تريـد أن تقـول لـك الحـق

أنـــا ه فقيـــر محقـــق

خليـــع ششـــتري محـــدق

جاء الجناس في هذا الدور بين لفظتي (محقق/ محدق) في حديث الششتري عن حالته وصفاته أثناء قراره باتباع طريق الحق، فجاءت اللفظتين لزيادة التناغم بين أجزاء الدور والتي شكلت لنا موسيقى تطرب لها أذن المستمع.

---

[1]- ابن رشيق، العمدة، ج 2، ص 96.

[2]- عبد الفتاح فيود بسيوني، علم البديع، ص 271.

[3]- الديوان، ص 171.

ويقول أيضا[1]:

يَـا قَاصَـد عَـين الخَبَـر غطَـــــاه غَينَـــــك

ارجَـع لـذَاتِك وَاعتَبِـر مَـــا ثُـــمّ غَيْـــرَك

فَـالخيْر منْـك وَالخَبَـر وَالسّـــــرّ عَنـــــدَك

فالجناس واضح هنا بين (غينك، غيرك) و (الخير، الخبر) الذي خلف اتساقا وانسجاما نغميا بين أجزاء الدور.

ومن النماذج التي استعمل فيها الششتري الجناس غير التام قوله[2]:

فَكيْـف هُـو غَيـر سـيف لَازمَـة أَمـر مَعنا فَدع نَكر حَيف

حمل الجناس الموجود في هذا القفل إيقاعا موسيقيا سلسا بعيدا عن التكلف بين الكلمات (كيف، سيف، حيف).

كما استعمل الششتري الجناس التام ولكن بصورة أقل من الجناس الناقص، ومن ذلك قوله في إحدى قصائده[3]:

صـح عنـدي الخبـر وســرى فـــي ســرى

أن عـــين النظـــر عـــين عـــين الفكـــر

جاء الجناس في هذا المقطع الزجلي تاما بين (عين) و (عين) و (عين)، فالأولى تعني حاسة البصر والرؤية، أما الثانية كقولنا الأمر عينه أي نفسه والثالثة تعني حقيقة الشيء، فأدّى هذا الجناس دورا فعالا في تحقيق النغم الموسيقي لأن الششتري لم يفصل بين هذا الكلمات ما جعل الإيقاع يكون متواصلا في مدته.

وقوله في موضع آخر[4]:

---

[1]- الديوان، ص 267.

[2]- الديوان، ص 286.

[3]- الديوان، ص 165.

[4]- الديوان، ص 266.

إعْمَـل عَلَـى فَـك الرّمُـوز فَالتُوبَـــــا سَـــــبعِين

فَـــإن فَهمَتَـــه سَـــتفُوز مَـــــن ذَرعَ سَـــــبعِين

وَاسْـأَل فِـي كُـلّ مَـا يَعـوز عبْـــد ابْـــن سَـــبعِين

ورد في هذا الدور جناس تام بين لفظتي (سبعين، سبعين)، جاءت الأولى بمعنى العدد سبعين (70) والتي تكررت مرتين والثانية استعملها للحديث عن شيخه عبد الحق بن سبعين، وقد قدّم التجنيس إيقاعا موحدا في نهاية كل سمط للتماثل الكلي بين الكلمات ما يجعل المتلقي يستمتع بتلقيه.

من النماذج السابقة نجد أن الششتري استعمل الجناس بنوعيه في قصائده الزجلية استعمالا بسيطا صادرا عن الطبع بعيدا عن التكلف، ما جعل منه أسلوبا مطاوعا لإنتاج إيقاع متماثل ومتواصل أو متقطع تطرب له أذن المتلقي فكان له الدور الفعال في إثراء الموسيقى الداخلية لقصائده.

3.2. الترديد والتصدير:

يعدّ الترديد نوعا من التكرار ويعرّفه ابن رشيق القيرواني: "هو أن يأتي الشاعر بلفظة متعلقة بمعنى، ثم يردها بعينها متعلقة بمعنى آخر في البيت نفسه، أو في قسيم منه"[1].

وقد كان حضوره كبيرا في أزجال الششتري ومن ذلك قوله[2]:

أنَـــا مَـــا زلْـــت حَاضَـــر حَاضَـــر فِـــي كُـــلّ حِـــين

عَينِـــــي إليّـــــا نـــــاَظِر نَـــاظَر طُـــول السّـــنِين

وَالحَـــقّ فيّـــا ظَـــاهِر ظَـــاهِر لـــذِي يَقِـــين

استعمل الششتري أسلوب الترديد في جميع أقسام الدور من خلال تكرار الكلمات (حاضر، ناظر، ظاهر) في كل سمط من الدور، وجاء هذا الاستعمال حتى يؤكد به فكرة قرب الله من عبده الذي يكون ظاهرا وحاضرا وناظرا له دائما، كما نلاحظ أن الجرس

[1]– ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج 1، ص 333.

[2]– الديوان، ص 92.

الموسيقي الذي أضافه الترديد في هذا الدور جاء متواصلا نظرا لعدم فصل الششتري بين هذه الكلمات ما يجعل المتلقي يستمتع به.

ويقول الششتري في موضع آخر[1]:

دَعونِي دَعونِي نَذْكر حَبيبِي بِـــــــذكْروا نطِيـــــــب

الله الله مَعِـــــي حَاضِـــــر فِـــــي قَلبِـــــي قرِيـــــب

جاء الترديد في القفل في لفظتي (الله، دعوني) ويرى ابن رشيق أن الترديد في بداية البيت نوع من أشعار المحدثين أكثر منه عند القدماء[2]، وقد أضاف الترديد المتواصل في بداية كل غصن من القفل جرسا موسيقيا لافتا غرضه تنبيه المتلقي لقوله.

ويقول الششتري أيضا[3]:

أنـــا واحـــد وهـــو واحـــد كيف نكون إحنا اثنين

جاء ترديد لفظة (واحد) في السمط الأول من الدور حالا لمعنى دلالي أراد به الششتري أن يؤكد علاقته بمحبوبه، كما حمل دلالة إيقاعية من خلال النغم الذي أضافه.

أما التصدير فهو "أن يرد أعجاز الكلام على صدوره، 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"[4].

وقسّم عبد الله بن المعتز (ت 296هـ) هذا الباب إلى ثلاثة أقسام هي[5]:

1) ما يوافق آخر كلمة فيه آخر كلمة في نصفه الأول، ومن ذلك قول الششتري[6]:

مَعِـــــي مَحبُـــــوب لسْ هـ بحَـال كُـلّ مَحبُوب

---

[1]- الديوان، ص 88.

[2]- ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج 1، ص 334.

[3]- الديوان، ص 131.

[4]- ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج 2، ص 3.

[5]- ينظر: ابن المعتز، البديع، تح: إغناطيوس كراتشقوفسكي، دار المسيرة، بيروت، لبنان، ط 3، 1402هـ/1982م، ص 47، 48.

[6]- الديوان، ص 260.

وقوله[1]:

أن ذاك البحـــــــــــر لـــس يقـــاس ببحـــري

ويستمر ليقول:

مَـــا بقَـــالِي أثَـــر غبْـــت أَنَـــا مَـــع أثَـــري

من خلال هذه الأمثلة نجد أن الششتري عمد إلى التصدير حتى يؤكد به ما كان يتحدث عنه في الغصن أو السمط الأول، وقد أضاف هذا الأسلوب حركية في الإيقاع الداخلي ما ولّد لنا موسيقى مؤثرة وواضحة تجذب المتلقي إليها.

2) ما يوافق آخر كلمة منه أول كلمة من نصفه الأول، ومن ذلك قول الششتري[2]:

وَصـــــــــــــفَاتِي أَثبـــت منْهَـــا صِـــفَاتَك

وَحيَـــــــــــــاتِي جَعلَـــت منْهَـــا حَياتَـــك

حَركَـــــــــــــاتِي بقـــــدْرَتِي لَا بِـــــذاتِك

أضاف هذا النوع من التصدير على دور القصيدة نغما موسيقيا داخليا معتدلا يحس به المتلقي فور قراءته لهذا القسم.

3) ما يوافق آخر كلمة فيه بعض ما فيه، مثل قول الششتري[3]:

إنْ فهِمْـت مَـا يقَـال لَـك

إهْنَـا لَـك، وإهنَـا لـيْسَ لَـك

أَنْـــت عَبـــدِي ممَلَـــك

وقوله[4]:

عـاطِر مَجـدد كَمَـا هُـوَ عنْـدِي وَردَّ بَعـــدَ السّـــلَام سَـــلاَم

---

[1]- الديوان، ص 166.

[2]- الديوان، ص 261.

[3]- الديوان، ص 193.

[4]- الديوان، ص 232.

أضاف أسلوب التصدير في هذه الأبيات جرسا موسيقيا واضحا تطرب به الأذن إضافة إلى تحميله العديد من الدلالات التي تخدم موضوع البيت الشعري.

من النماذج الشعرية السابقة نجد أن الششتري عمد إلى استعمال أسلوب الترديد والتصدير في قصائده لأغراض بلاغية؛ هي تأكيده للمعنى وجعل كلامه متسقا ومنسجما فيما بينه، وأغراض جمالية من ذلك ما تقدمه هذه الأساليب من حركية وتنوع في الإيقاع الداخلي للقصائد.

4.2. التطريز:

يعدّ التطريز من أكثر الأساليب البديعية التي كان لها حضور كبير في أزجال الششتري، وهو "أن يقع في أبيات متوالية من القصيدة كلمات متساوية في الوزن، فيكون التطريز فيها كالطراز في الثوب"[1]، وكان ظهوره عند الششتري في أدوار القصائد غالبا.

ومن القصائد التي استعمل فيها الششتري التطريق نجد قوله[2]:

سَـــــقيتَنِي عَبيبَـــــة مَـــن خِيـــرَك القَـــدِيم

وَكنـــتَ لِـــي مَـــوانسَ فِـــي السّـــكَر وَالنّـــدِيم

وَصـــرْت بِيـــك مَرفَـــه وَلـــمْ نَـــزَل عَـــدِيم

جاء التطريز في الكلمات (القديم، النديم، عديم) التي جاءت متماثلة إيقاعيا وصوتيا وعروضيا، ما جعل دورها فعالا في إثراء موسيقى الدور وزيادتها بهاء وحسنا.

وقوله[3]:

الهُرُوب هُو عَينُ الوَهم الـــــذِي اعتَـــــرَض

وُيَســـــمَى منجَـــــزَا أيْنمَـــــا انفَـــــرَض

مَـــن رَجـــعَ لإثبَاتِـــه بَعـــــدَمَا انقَـــــرَض

---

[1]– أبو هلال العسكري، الصناعتين الكتابة والشعر، ص 425.

[2]– الديوان، ص 99.

[3]– الديوان، ص 107.

ظهر التطريز في توظيف الكلمات (اعترض، انفرض، انقرض) وقد أضفى على قافية الدور إيقاعا موسيقيا ينسجم مع طبيعة الغناء والتلحين.

وقوله[1]:

فمَـــن طـــبَخ يَصـــعَد كَمـــــا طُـــــبِخ

وَالنَّـــيء فِـــي طِينُـــوا إن عَـــــاد لُطِـــــخ

وَهـــلْ تَـــرى المَطبُـــوخ يرجـــــع سُـــــبِخ

جاء التطريز في الكلمات (طبخ، لطخ، سبخ) المتماثلة في النطق والإيقاع ما أدى إلى إثراء الموسيقى الداخلية لدور القصيدة.

5.2. لزوم ما لا يلزم:

وهو "صناعة الكلام مذهبا أو أبعدها مسلكا وذلك لأن مؤلفه يلتزم فيه بما لا يلزمه... وقد عدّه ابن المعتز في كتاب البديع من محاسن الكلام وسماه: إعنات الشاعر نفسه في القوافي وتكلفه من ذلك ما ليس له"[2]، والقارئ لأزجال الششتري يلاحظ أنه اعتمد هذا الأسلوب كثيرا في قوافي قصائده الزجلية. ومن ذلك قوله[3]:

جـــل بأفكـــارك واتنـــزه

فـــالوجود كلـــوا منـــزه

وإذا لاح لـــك شـــي زهـــزه

جاء اللازم في هذه القافية في حرف الروي (الهاء) وحركته (السكون) كما التزم الششتري بإضافة حرف قبل حرف الروي (الزاي) وحركتها (الفتحة)، وقد أضاف هذا جرسا موسيقيا متوازنا نظرا لتشابه مخارج الكلمات .

وقوله[4]:

---

[1]- الديوان، ص 289.

[2]- عبد الفتاح فيود بسيوني، علم البديع، ص 306.

[3]- الديوان، ص 113.

[4]- الديوان، ص 243.

أَلِـــف هُـــوت الاسْـــم

وَلامَـــين بِـــلا جِسْـــم

وَهنَـــاء آيَـــة الرَّسْـــم

جاء التزام الششتري في هذا الدور بحرف الروي (الميم) وحركته (الكسرة) كما جاء اللازم أيضا في الحرف الذي قبل الروي (السين) وحركته (السكون) ما أثرى الموسيقى الداخلية للدور.

ويقول الششتري في موضع آخر[1]:

لَـــذّةض الوصَـــال إلّا أنْ تكُـــونَ حَبيبَـــك

وَعلَالَـــك إشْـــفيهَا أَنـــتَ هُ طَبيبَـــك

وبـــذاتَك أتْنَـــزّه أشْ يرِيـــد رَقيبَـــك

نلاحظ التزام الششتري في هذا الدور بحرف الروي (الكاف) وحركته (السكون) وهي قافية مقيدة، التزم فيها بالحرف الذي قبل الروي (الياء) وحركته (الكسرة) إضافة إلى التزامه بالمد الذي قبله ما زاد من حركية الإيقاع وحسنه.

استطاع الششتري بجدارة التنويع في الموسيقى الداخلية والخارجية لموشحاته وأزجاله، من خلال تنويعه لقوافي وأعاريض الموشحات حتى يؤكد لنا خروج هذا الفن عن القيود العروضية التي وضعتها القصيدة العربية القديمة، كما تفنن الششتري في إثراء الموسيقى الداخلية لأزجاله انطلاقا من التنويع بين الأساليب التكرارية والبديعية، التي كان لها الأثر الكبير في إضافة إيقاع نغمي حركي وحيوي يتناسب مع روح الغناء والتلحين.

[1]– الديوان، ص 307.

الفصل الرّابع

شعريّة البناء في موشحات وأزجال الششتري

- تمهيد

أولا: بنية المطلع

ثانيا: بنية البيت

ثالثا بنية الخرجة

- **تمهيد:**

مثلّت بلاد الأندلس حلقة اتصال بين المشرق العربي الإسلامي والغرب المسيحي بعد الفتوحات، هذا ما جعلها من أشهر البلدان العربية الإسلامية في القرون الماضية نظرا لمميزاتها الاجتماعية والثقافية التي جمعت الثقافة العربية مع البيئة الغربية لينتج عنها مزيج خاص من الثقافات والأعراق.

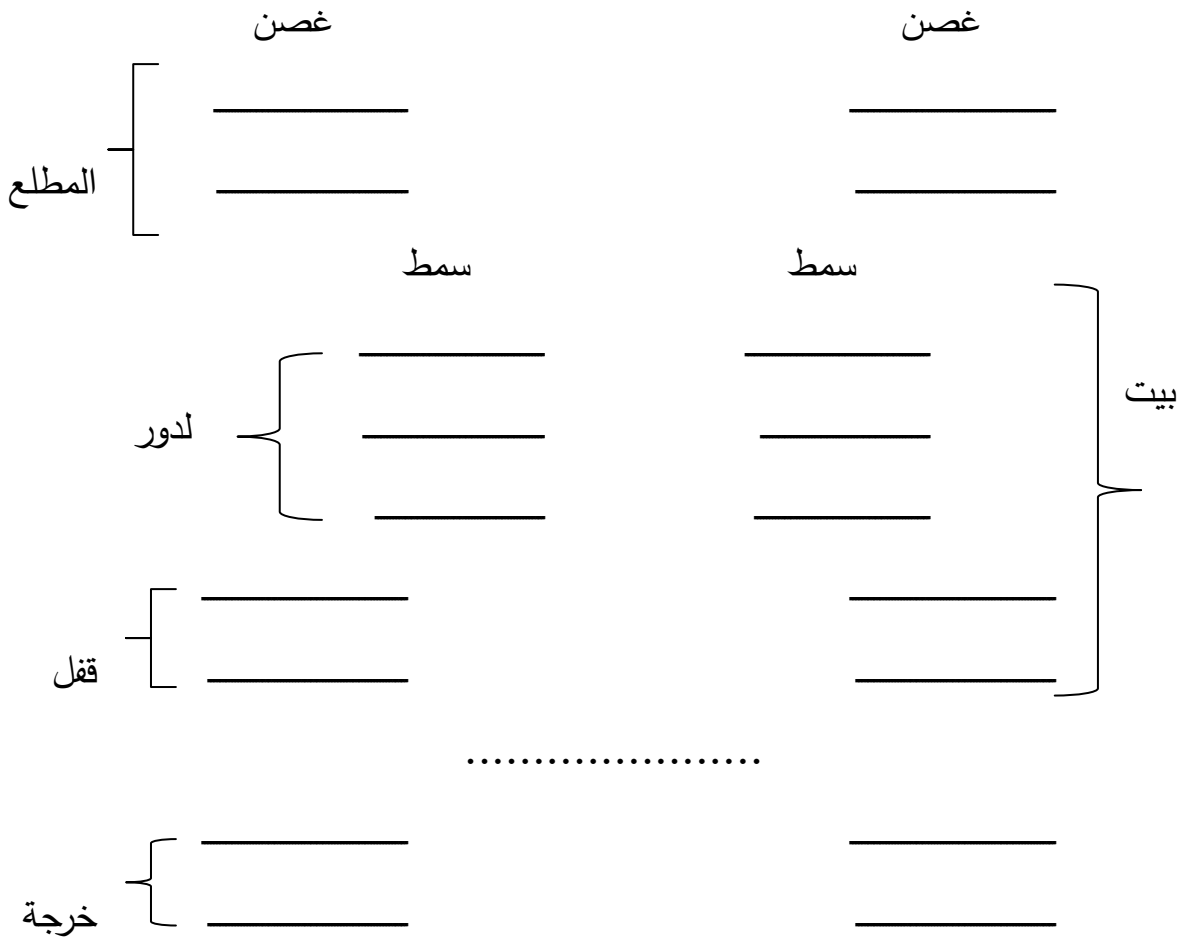
كانت الأندلس عقب الفتح الإسلامي صدى للمشرق العربي في جميع المجالات، وقد شكّل الاتجاه الأدبي أكثر الاتجاهات التي تأثر بها الأندلسيون فحاولوا مجاراة المشارقة في الأدب بشقيه، كما كان للأسفار العلمية ورحلات الحج التي كانت بين البلدين الأثر الكبير في نقل العلوم والفنون الشرقية إلى بلاد الأندلس.

وظلت هذه التبعية قائمة حتى عصر الإمارة التي قرر فيها الأندلسيون النهوض بالشعر العربي الأندلسي وابتكار أنواع وأغراض شعرية جديدة ومحلية خاصة، لمسايرة التطور الحاصل في البلاد ووضع اللمسة الأندلسية عليها، وبهذا ظهرت العديد من الأنواع الشعرية الجديدة التي تميّز بها الشعر الأندلسي عن نظيره المشرقي ومن ذلك الموشحات والأزجال التي كانت أكثر الأنواع تميزا واستحداثا في الأندلس.

فظهور الموشحات والأزجال كان استجابة لدواع ثقافية واجتماعية ما جعل منهما مجالا واسعا أبدع فيه الأندلسيون، وخرجوا به عن النظام التقليدي المعروف للقصيدة العربية خاصة في الهيكل العام والبناء الخارجي لها، وقد شكّل هذا الخروج من الخاصيات التي تميزت بها الموشحات والأزجال عن باقي فنون الشعر العربي.

ابتعدت الموشحات والأزجال في بنائها الخارجي ابتعادا كبيرا عن نظام الشطرين واختلفت أجزاؤها وتراكيب عناصرها عما كان سائدا في القصيدة العربية، فجاءت هذه الفنون المستحدثة بمسميات واصطلاحات جديدة لأجزائها وأصبحت فيما بعد من السمات الأساسية المميزة لها دون غيرها.

ويمكن القول إن مسألة ضبط مسميات هذه الأجزاء كان محط نقاش كبير بين النقاد نتيجة تعدد المصطلحات واختلاطها، وفي الرسم التخطيطي التالي سنوضح تسميات أجزاء كل من الموشح والزجل، لأن الهيكل الخارجي هو نفسه لكل منهما إلا في بعض الاختلافات الطفيفة التي سنعرضها لاحقا.



وسنعرض فيما يلي لبنية كل جزء من هذه الأجزاء في موشحات الششتري وأزجاله.

أولا: بنية المطلع:

قامت الموشحات والأزجال الأندلسية على التجديد والثورة ضد النموذج التقليدي للقصيدة العربية القديمة خاصة من الناحية الشكلية، وقد تنوعت بنيتها عند الأندلسيين انطلاقا من التنوع الحاصل في أجزائها فحضور بعض الأجزاء أو غيابها يغير من البنية العامة لها، وأصبح لكل وشاح وزجال الحرية في كسر القيود القديمة والتلاعب في هذه الأقسام بطريقة فنية وجمالية لإبراز القدرة الإبداعية التي أصبحت أساسا للمفاضلة بينهم.

ويعدّ المطلع أو المذهب من العناصر المشتركة بين فن الموشحات والأزجال؛ فهو القفل الأول والجزء الذي تفتتح به وتختلف عدد أجزائه من نموذج لآخر وهذا من الانزياحات الأولى التي خالفت بها القصيدة القديمة، كما يعدّ من الأجزاء التي يمكن أن يتخلى عنها الوشاح أو الزجال لأنه ليس من الأقسام الأساسية فيها بخلاف الأجزاء الأخرى. وقد تنوعت بنية المطالع في موشحات أبي الحسن الششتري وأزجاله والتي بيّنت لنا قدرته ومهارته في نظم هذين الفنين.

1. بنية المطلع في الموشحات:

يشكل المطلع القطعة الأولى من عناصر الموشحة ولا يشترط وجوده فيها فقد يتخلى الوشاح عنه، وعلى هذا الأساس ينقسم الموشح لقسمين هما[1]:

- الموشح التام: هو الموشح الذي يبدأ بقفل أو مطلع أو مذهب أو رأس.
- الموشح الأقرع: الموشح الذي يخلو من القفل الأول.

ونجد أن الأندلسيين لم ينظموا الموشح الأقرع إلا نادرا لذا جاءت أغلب موشحاتهم تامة[2]، وهذا ما نلحظه عند أبي الحسن الششتري الذي سار على نهج سابقيه فمن خلال استقراء موشحاته نجد:

[1]– ينظر: يونس شديفات، الموشحات الأندلسية، المصطلح والوزن والتأثير، ص 26.

[2]– ينظر: محمد عباسة، الموشحات والأزجال وأثرها في شعر التروبادور، ص 65.

النوع	عدد الموشحات
موشح تام	39
موشح أقرع	6

نلاحظ من الجدول أن الششتري عمد إلى نظم ستة(6) موشحات فقط دون مطلع من ذلك قوله[1]:

الحَمْـد لله عَلـى مَـا دنَـا

مـنْ السّـرُور وَالهَنـا وَالمُنَـى

فقُـل لـوَاش قَـدْ وشَـى بَينَنَـا

قَدْ ذَهبَ البُؤوس وَزاَل العَنـا وَواصَـل الخِـلّ وَنلْنَـا الُمنَـى

ابتدأت الموشحة في هذا النموذج بالدور مباشرة ويليه القفل الأول من الموشحة، وهذا ما يسمى بالموشح الأقرع لخلوه من المطلع الذي تفتح به الموشحة.

في حين نجد حضورا كبيرا للموشحات التامة بتسع وثلاثين (39) موشحة وهذا ما يدل على قدرة الششتري وتمكنه من هذا الفن ومحافظته على الشكل العام والمعروف للموشحات، واستيعابه لأهمية المطلع وتأثيره الكبير في جذب انتباه المتلقي، وقد اختلفت نماذج المطالع عند الششتري، ومن ذلك قوله:[2]

قَـدْ ظهَـرَت فِـي مِرآتِـي عِنْـد رَمِيـي للمَنسَـاتِي

لَـم أَجـدْ بـدًّا مِـن بُـدّي

قَـد أَتيْـت لِـي مـنِ عِنْـدي

فَـوقَ مَـتن وَهـم البُعْـد

جاء مطلع هذه الموشحة في سطر واحد يتألف من غصنين لهما نفس القافية، وفي هذا النموذج تتفق الموشحة مع النموذج التقليدي في كون البيت الأول هو مطلع القصيدة.

[1]- الديوان، ص 252، 253.

[2]- الديوان، ص 117.

وقد يأتي على شكل آخر من ذلك قوله[1]:

نشـرب بكـاس الحميـا ومنــي تقبـل وليـا نعشـق بنيـا

يعد هذا المطلع من الأنواع التي كان حضورها قليلا في موشحات الششتري والذي يأتي في سطر واحد مكونا من ثلاثة أغصان، ونلاحظ أن مقدمة المطلع هنا جاءت خمرية، غير أن الخمرة التي يتحدث عنها الشاعر هنا هي خمرة عرفانية وليست حسية؛ وتعد من الرموز الصوفية المشهورة التي يستعملها الشعراء ويحملونها العديد من الدلالات الإيحائية التي تخدم توجهاتهم.

كما قد يأتي المطلع مكونا من سطرين وأربعة أغصان وهو النموذج الأشهر عند الوشاحين، مثل قوله[2]:

بعْضِــي يَــا كلِّــي اسَــمَع إن رُوحِـــــي لِـــــذاتِي

مَــالِي وَهــم فِيــهِ نَرتَــع وَلــت طُــور الصّــفَات

وقد كان لهذا القسم من المطالع الحضور الأكبر في موشحات الششتري ما يؤكد أنه حاول الالتزام بالتقاليد المعروفة لفن التوشيح في الأندلس حتى يستسيغ الناس أشعاره ويستطيع نقل أفكاره وتوجهاته لهم، ونجد أن هذا النوع من المطالع لم تختلف ألفاظه عن ألفاظ المقدمات في القصيدة القديمة فجاءت في الغزل والحديث عن الشوق والحب، وقد جاء التغيير عند الششتري في جعل هذه الألفاظ الحسية عبارة عن دلالات رمزية تحمل معان بعيدة عما كان يستعمله الشعراء في النموذج القديم.

اعتمد الششتري في أغلب موشحاته على النوع التام وهذا يدل على حرصه لنظم الموشحات بشكل متكامل ليظهر براعته في كل جزء منها، وقد كان للمطلع نصيب من ذلك حيث نوّع في بنية مطالعه من خلال الأساليب المستعملة فيها والتي كانت ترتبط بالموضوع العام للقصيدة، ويمكن حصرها في الجدول الآتي:

[1]- الديوان، ص 86.

[2]- الديوان، ص 115.

بنية المطلع	عدد الموشحات
الخبر	26
الأمر	6
النداء	4
التمني	2
النهي	1

من خلال الجدول نلاحظ أن الششتري نوّع في بنية مطالع موشحاته بين الأسلوب الخبري والإنشائي، ليدل به على قدرته وإبداعه في حسن الاستهلال قصائده بحسب ما يقتضيه الموضوع العام للموشحة، وقد استعمل الأسلوب الخبري بكثرة في مطالعه ذلك أن غرض الششتري من نظم موشحاته هو نقل أفكاره ورؤاه الصوفية للناس حتى يفهموا هذا المذهب، ومن المطالع التي استعمل فيها الششتري الأسلوب الخبري قوله[1]:

جَــلّ مَــن أَهــواهُ جَــلّا وَلقلْبِــي قَــد تَجلَّــى

قَــد تَجلّــى لِــي مجِيــدِي

حَتّــى غِبــت عَــن وُجــودِي

وَفِــي غَيبَــاتِي شُــهودِي

وَأَنَــا يَــا قــوْم أَولَــى أَنْ نَهــيمَ فِــي حــبّ مَــولى

استعمل الششتري أسلوب الخبر في مطلع هذه الموشحة مستخدما التكرار في الفعل (جلّ) في الغصن الأول من المطلع حتي يؤكد به مكانة محبوبه وجلالته، كما كرر الششتري (قد تجلى) في غصن المطلع والسمط الأول من الدور حتى يرسخ للمتلقي لحظة تجلي محبوبه؛ والتجلي من التجارب الروحية التي يعيشها المتصوف ويدركها بالبصيرة لا بالبصر فعين القلب هنا هي طريق العارف لإدراكه.

[1]– الديوان، ص 220.

وقد جاء أسلوب الخبر في مطلع الموشحة حتى ينقل الششتري للمتلقي هذه التجربة كما هي في قالب تأكيدي حتى تترسخ الفكرة في ذهنه، ويدرك عظمة هذا التجلي في قلب الصوفي الذي يغيب عن عالم المحسوسات ويركز فقط في محبوبه ويوجه كل حواسه له.

كما استعمل الششتري أسلوب الخبر في موشحة أخرى له[1]:

لـولا أنــي علمــت أن من يفنـى يبقى عنّـي مـا كنـت غبـت

جاء مطلع هذه الموشحة مفروقا بثلاثة أغصان في سطر واحد، وقد استعمل فيه الششتري أسلوب الخبر بصيغة الشرط في حديثه عن مسألة الفناء والبقاء وهي من كبرى القضايا التي تحدث عنها المتصوفة في أشعارهم، فالفناء في الذات الإلهية هو بقاء وحياة أخرى، وهنا تأتي مخالفة المبادئ الصوفية لغيرهم فالموت عندهم حياة والفناء هو بقاء لأن في هذه المرحلة يجتمع العارف بمحبوبه ويطيب لقاؤهم فيها، وقد جاء أسلوب الخبر هنا حتى يقر الششتري بحسرته بعدم معرفة هذا السر فقد اقترنت أداة الشرط (لولا) بالفعل الماضي (علمت) حتى تدل على الندم والحسرة على تأخره لإدراك هذه الحقيقة.

كما اعتمد الششتري أسلوب الخبر في مطالعه وأتبعها بأسلوب إنشائي من ذلك قوله[2]:

نُــورُ الهُــدى قَــد لَاح لِــي يَـــــــا عَـــــــاذِلي

وَتهـــتُ فِـــي الأَســـرَار لَمّـــــــا لَاح لِـــــــي

جاء مطلع الموشحة مكونا من أربعة أغصان موزعة على سطرين نلاحظ أن الغصن الثاني والرابع أقصر من الغصنين الأول والثالث من ناحية البنية التركيبية، وقد اعتمد فيه الششتري على الأسلوب الخبري الذي لجأ فيه لأسلوب التقديم بتقديم الفاعل (نور) على الفعل (لاح) لغرض بلاغي هو إبراز قيمة محبوبه، وقد أتبعه الششتري باستحضاره للمخبَر له باستخدام أسلوب النداء (يا عاذلي)، وقد جاء كل من الأسلوبين منسجمين ما زاد الاستهلال جودة وحسنا.

---

[1]- الديوان، ص 102.

[2]- الديوان، ص 227.

كما نجد أن الششتري اعتمد في بناء مطالعه على الأسلوب الإنشائي خاصة أسلوب الأمر الذي جاء في الغالب لمخاطبة المريدين، ومن ذلك قوله[1]:

اسْمعُوا ذِي الحَقيقَه يَا جمِيع مَن يَسمَع

إنَّ عِلـــمَ الحَقيقَـــة نُور وَبالحَقّ يَصدَع

يعد الأمر من الأساليب الإنشائية الطلبية والذي استعمله الششتري في مطلع هذه الموشحة (اسمعوا) مخاطبا كل من يسمع شعره من مريدين وغيرهم، وجاء الأمر حتى ينبههم بضرورة سماع الحقيقة وفهمها باتباع طريق الحق، والحقيقة عند الصوفيين هي ثالث مرحلة في الطريقة الصوفية فالأولى هي الشريعة ثم الطريقة ثم الحقيقة فالمعرفة، وبالتالي تكون الحقيقة هي مفتاح المعرفة، فأسلوب الأمر هنا جاء مناسبا للموضوع الذي طرحه الشاعر نظرا لأهميته البالغة في طريق التصوف.

ويقول الششتري في موضع آخر في نفس السياق[2]:

اسمعوا ذي الحقائق إن فيهـا مـا يسـمع

كيف تخفى الحقيقه وشمســها تشعشــع

فالششتري استعمل نفس الصيغة بتقديم فعل الأمر في مستهل المطلع مخاطبا كل مستمع لشعره للبحث عن الحقيقة من أجل الوصول إلى المعرفة الإلهية.

مزج الششتري بين الأسلوب الخبري والإنشائي في مطالع موشحاته حسب ما يقتضيه الموضوع العام للموشحة، وقد أبرز قدرته وبراعته في الاستهلال الحسن الذي يسهم بشكل كبير في التأثير على المتلقي لأن المطلع هو أول جزء يسمعه، فجودته من شأنها أن تزيد من تشويق السامع حتى يكمل ما تبقى من أجزاء ليكتشف محطات الجمال فيها.

ويأتي الموشح التام غالبا مكونا من مطلع وخمسة أبيات وهذا أشهر النماذج انتشارا عند الأندلسيين، ونجد أن هذا النوع من أكثر الأنواع ظهورا في موشحات الششتري ما يعني

[1]- الديوان، ص 183.

[2]- الديوان، ص 181.

أنه حافظ على الشكل المعروف والمشهور عند الأندلسيين، وفي الجدول الآتي سنلخص أهم الأنواع التي ظهرت في موشحاته انطلاقا من وجود المطلع فيها:

بنية الموشح	عدد الموشحات
مطلع وثلاثة أبيات	5
مطلع وأربعة أبيات	10
مطلع وخمسة أبيات	18
مطلع وستة أبيات	3
مطلع وسبعة أبيات	3

حرص الششتري على وجود المطلع في أغلب موشحاته حتى تكون قائمة على الشكل المعروف أي مكونة من مطلع وخمسة أبيات، إلا أننا نجده نوّع في عدد الأبيات حسب ما يقتضيه الموضوع والضرورة الموسيقية، ونجد أن الموشحات التي جاء عدد الأبيات فيها كبيرا كانت موضوعاتها حول أهم القضايا والنظريات الصوفية ومن ذلك قضية الظاهر والباطن، الحب الإلهي ونظرية الخيال وغيرها.

وقد يأتي عدد أبيات الموشحة أقل من ثلاثة ولكن النماذج فيه نادرة، وقد ورد هذا النوع في موشح واحد أقرع عند الششتري والذي ورد في بنيته بيتين فقط وذلك في قوله[1]:

طَــابَ نقْلــي وَشــرَابي وحَبيبِــي اعتَنَــا بِــي
فَاعـذُرُونِي يَـا صـحَابي فِـي سُـجودِي وَاقتِرابِـي
خَمــــرةٌ راقَ شــــذَاهَا كُـل نُـور مِـن سَـنَاها
قَــام سَــاقيهَا سَــقاَهَا اجعَلوهَــا احتِسَــابِي
أَنَــا سَـكرَان مِـن هَـوَاه لَــيسَ لِــي رَاح سِــواه
كَلّمَا نَاديْت يَا هُو كَـان لَبَيْـك جَـوابِي

[1]– الديوان، ص 101.

من خلال التحليل السابق يمكن القول إن المطلع عند الششتري شكل ركيزة مهمة في بناء موشحاته وهذا ما يدل على الحضور الكبير للموشح التام مقابل الموشح الأقرع، فقد اعتمد عليه حتى يحسن استهلال قصائده باستعمال مختلف الأساليب التي من شأنها أن تؤثر في المتلقي وتجذب انتباهه لمعرفة الموضوع، إضافة إلى أن للمطلع أهمية كبيرة في تحديد بنية الموشح وزيادة جودته وحسنه، كما نلاحظ أن الششتري لم يبتعد ظاهريا عن مضامين المقدمات الغزلية والخمرية التي كانت سائدة في القصيدة القديمة، فقد استعمل الششتري نفس الحقول الدلالية مع تحميلها لمعان رمزية من شأنها أن تنقل للمتلقي أفكاره وعقائده الصوفية.

2. بنية المطلع في الأزجال:

يرى بعض الناقدين أن الزجل الأندلسي ما هو إلا تطور لفن الموشحات الذي كان خاصا بالشعراء والأدباء في حين كان الزجل خاصا بالعامة، وهذا ما يفسر استعمال نفس اصطلاحات الأجزاء في الموشح والزجل، وبالتالي يكون المطلع أول جزء تفتح به القصيدة الزجلية كحال الموشحة، وعلى أساس حضوره وغيابه ينقسم الزجل لقسمين؛ زجل تام هو ما ابتدئ بمطلع وزجل أقرع ما ابتدئ بدور، وقد نوّع الششتري في توظيفهما في أزجاله فنجد:

النوع	عدد الأزجال
زجل تام	46
زجل أقرع	5

استعمل الششتري الزجل التام بكثرة في ديوانه مقابل الزجل الأقرع الذي كان حضوره قليلا جدا في ديوانه، وهذا راجع إلى الأهمية التي يوليها للمطلع ومدى تأثيره في نفس المتلقي، ومن نماذج الزجل الأقرع قوله[1]:

[1]– الديوان، ص 268، 269.

إلــى حَبيبِــي نَتــرُك أَوطَــاني عَســــــــى يَرانِــــــــي
قُطبُ الهُدى رُوحِـي ورَيحَـاني سَــــــــكنَ جنَــــــــاني
مَجْلي الصَدَى عَن قَلبِي العَاني غَايَــــــــة أَمَــــــــانِي
هُــــو الهِدايَــــة يَهتَــــدي وَهــــ شَــــفيعُنا غَــــدا
بِحبِّــــه نَبقَــــى كَــــذا دَايَــــم سَــــــــكرَان هَــــــــايَم

تبدأ هذه القصيدة الزجلية بالدور مباشرة دون تقديم المطلع عليها، وهو واحد من النماذج الخمس التي استعمل فيها الششتري الزجل الأقرع.

في حين استعمل الششتري الزجل التام (46) مرة في أزجاله حتى يحافظ على الشكل العام للقصيدة والمعروف عند الأندلسيين، وقد اختلفت أنواع المطالع عند الششتري فنجد:

1. المطلع المكون من سطر واحد:

ونجد فيه نوعين في ديوان الششتري:

أ. مكون من سطر واحد وغصنين متفقين في القافية، من ذلك قوله[1]:

حبّــك قــد ســقاني أكــواس أجلى نـور ضياها الإحساس

وقد تختلف القافية وهي من النماذج القليلة في هذا النوع، ومن ذلك قوله[2]:

لا تســــلم لمــــن صــــحا مــــن شــــراب المحققــــين

لم يخالف الششتري سابقيه في توظيف هذا النوع من الأزجال بكثرة في ديوانه؛ حيث عمد لاستعماله في مواضع قليلة.

ب. مكون من سطر واحد وثلاثة أغصان متفقة في القافية، كقوله[3]:

إسمع كلاما ملتقط إفهمنــــي قــــط إفهمنــــي قــــط

وقد تختلف في القافية من ذلك قوله[4]:

---

[1]- الديوان، ص 170.

[2]- الديوان، ص 247.

[3]- الديوان، ص 177.

[4]- الديوان، ص 307.

تهـت بـين يـديا وبقيـت كـذا هـايم حتـى جئـت ليـا

فقد اتفق الغصن الأول والثالث في القافية في حين اختلف الغصن الثاني عنهما وقد اعتمد الششتري هذه الطريقة في أغلب الأزجال التي جاءت ضمن هذا النوع.

نلاحظ أن مضامين مطالع هذا النوع من أزجال الششتري لم تختلف عن مضامين الموشحات؛ حيث نجد أنه اعتمد على افتتاح قصائده الزجلية بألفاظ من الحقل الخمري والغزلي مع تحميلها إيحاءات رمزية تؤدي الوظيفة الدلالية للغة الصوفية.

2. المطلع المكون من سطرين:

وهو من أشهر المطالع التي استعملها الأندلسيون في أزجالهم، والحال نفسه عند الششتري فقد وظف هذا النوع بكثرة في أزجاله وينقسم إلى قسمين:

أ. مكون من سطرين وأربعة أغصان؛ وهو من أكثر الأنواع حضورا عند الششتري وقد نوّع فيه من ناحية القافية، فنجد الصنف الذي تكون فيه جميع الأغصان من قافية واحدة، ولم يتكرر هذا النوع إلا مرة واحدة عند الششتري وذلك في قوله[1]:

صَـحّ عِنـدِي الخَبَـر وَسـرَى فِـي سِـرّي

أَنّ عَـــينَ النّظَـــر عَـينَ عَـينَ الفِكْـر

وقد تختلف القافية في الجزء الأول عن الجزء الثاني وهو النوع السائد في أزجال الششتري، ومن ذلك قوله[2]:

الحَبِيب الذِي هوِيت لَـــس لُـــو ثَـــانِي

هـــــُ حَيَـــــاتِي وَهـ يحَـرّك لِسَـانِي

وقد تتفق القافية في كل غصنين بشكل متوازٍ والتي استعملها الششتري في أغلب موشحاته، كقول[3]:

---

[1]- الديوان، ص 165.

[2] - الديوان، ص 260.

[3]- الديوان، ص 267.

لَقدْ أَنا شَيء عَجِيب لمَـــــن رَآنِـــــي

أَنـاَ المُحبّ وَالحَبِيب لَـــس ثُـــم ثَـــانِي

كما قد تختلف قافية كل غصن عن الآخر مثل قوله[1]:

لــذَا الحُــبّ عِنــدِي مَقَـــــام عَظِـــــيم

وَأَنّـــــــهُ كُلّـــــــي لمَـــن لُـــو صَـــبَر

وقد جاءت كل المطالع متصلة بموضوع القصيدة الزجلية فلم يبتعد بها الششتري عن السياق العام كي لا يمل المتلقي منها وحتى يجعله من العوامل المؤثرة عليه، وقد استعان في ذلك ببنية المطالع المختلفة التي برهنت لنا قدرة الششتري في تنويع المطالع بإخراج أقسام متعددة داخلة النوع الواحد معتمدا في ذلك على تعدد القافية، وقد اعتمد عليه كنوع من التأثيرات السمعية لأنه يقوم بنظم أزجاله وهو يجول في الأسواق.

كما تعددت الأساليب التي بنيت عليها مطالع الششتري ونلاحظ أن هناك تقاربا بينها وبين مطالع الموشحات عنده، فنجد:

بنية المطلع	عدد الأزجال
خبري	32
أمر	8
نهي	2
نداء	2
تمني	1
دعاء	1

استعمل الششتري العديد من الأساليب في بنية مطالع أزجاله حتى يزيد القيمة البلاغية والتأثيرية لها، ونلاحظ أنه عمد لاستعمال الأسلوب الخبري بكثرة في مطالعه باثنتين وثلاثين (32) مرة وهذا راجع لأن غاية الششتري هو "أن ينفذ بأزجاله إلى وجدان الناس، وأن يجذبهم

[1]– الديوان، ص 234.

إلى مذهبه وعقيدته في التصوف... وقد خصص الششتري جانبا من أزجاله يدعو فيه الناس إلى التصوف ولبس الخرقة الانضمام إلى أهل الطريقة ليحظوا بالمعرفة الربانية"[1]، وقد ساعده الأسلوب الخبري في مطالعه لنقل هذه التوجهات بطريقة جمالية تجذب ذهن المتلقي.

وقد استخدم الششتري الخبر في مواضع عديدة من شعره، من ذلك قوله:[2]

حبيـــــب قلبـــــي هـ الحبيـب بعينـوا

هـــــــ زينـــــــي وجعلنـــــي زينـــوا

يتحدث الششتري في هذه القصيدة الزجلية عن الحب الإلهي والتي جاء مطلعها متصلا بهذا الموضوع، وقد استعمل فيه الأسلوب الخبري حتى يقدم للمتلقي نظرة عن العلاقة التي تجمعه بمحبوبه، وقد عزز هذا الأسلوب باستخدام التكرار اللفظي الذي ساعده في ترسيخ الفكرة العامة وتأكيدها، كما نلاحظ أن الششتري استخدم ألفاظ التغزل في هذا المطلع حتى جاء قريبا من المقدمة الغزلية للقصيدة القديمة غير أن الدلالات تختلف.

ومن المطالع التي اعتمد فيها الششتري على الأسلوب الخبري قوله[3]:

الحَبِيب الذِي هوِيت لَـــس لُـــو ثَـــانِي

هـــــُ حَيَـــــاتِي وَهـ يحَـرّك لِسَـانِي

مزج الششتري في هذا المطلع بين أنواع الجملة الخبرية؛ فاستعمل في السطر الأول الجملة المنفية حتى يبعد عن محبوبه التعدد، وأنه هو الوحيد الذي يهواه وليس له ثان، واستعمل الجملة التأكيدية من خلال التكرار في السطر الثاني من المطلع حتى يرسخ للمتلقي العلاقة القائمة بينه وبين محبوبه، وقد جاء كل من النوعين لنفس الغرض البلاغي وهو تأكيد مكانة المحبوب في قلب الشاعر وهذا ما زاد المطلع حسنا وبهاء.

---

[1]– فوزي سعد عيسى، الموشحات والأزجال الأندلسية في عصر الموحدين، ص 171.

[2]– الديوان، ص 257.

[3]– الديوان، ص 260.

ويقول الششتري في موضع آخر[1]:

تَركُـــك لِجسْـــمِك وَكشَـــف الغِطَـــى

فَـــافنَى وَدَع حُبّـــو وَتبْقَـــى حَـــي

زاوج الششتري في هذا المطلع بين الأسلوب الخبري والإنشائي فجاء القسم الأول منه خبريا، فجاء الحديث في بداية المطلع عن ترك الجسم لأنه من الأمور الزائلة والمادية، والتوجه إلى النفس وتهذيبها فهي مكمن الحقيقة، وحتى يتمكن من الوصول إليها عليه ترك كل ما له علاقة بالأمور الدنيوية انطلاقا من الجسد، ثم ينتقل الششتري إلى القسم الثاني من المطلع الذي استعان فيه بأسلوب الأمر حتى يبين للمريد أهمية الفناء في حب الله، ويرسخ في ذهنه أن هذا الفناء هو بقاء وحياة، وقد جاءت هذه المزاوجة بين الأسلوبين حتى تضيف قيمة بلاغية وجمالية على المطلع.

من النماذج السابقة نلاحظ أن الششتري استعمل الأسلوب الخبري في أغلب مطالعه من خلال توظيف الجمل المؤكدة والمنفية والتي جاءت كلها مرتبطة بتوجهاته ومواضيعه الصوفية، كما بيّن الششتري مهارته وقدرته من خلال الطرق التي طرح بها لمطالعه حتى تكون لها التأثير الكبير على المتلقي.

كما استعمل الششتري الأساليب الإنشائية في اثنتي عشرة (12) قصيدة زجلية ومن ذلك أسلوب الأمر الذي استعمله بكثرة مقارنة بالأساليب الأخرى، ومن المواطن التي وظف فيها الأسلوب قوله[2]:

اسمع يا نفسي كلام وهو كلامك فكرك وصوتك كما الأحرف نظامك

يأمر الششتري في هذا المقطع نفسه مستعينا في ذلك بأسلوب النداء حتى تسمع الحقيقة، وأن تبتعد عن كل ما سوى الله، والنفس عند الصوفية هي أساس الصلاح فإذا ما اطمأنت أصبحت قادرة على كشف الحقيقة ونيل المعرفة، فغاية الششتري من استعمال الأمر

[1]- الديوان، ص 297.

[2]- الديوان، ص 237.

في المطلع هو لفت انتباه المتلقي لأهمية الموضوع الذي سيطرحه في قصيدته وحتى تكون كإشارة للغرض الأساسي لها.

وقوله في موضع آخر[1]:

قُولُـــوا للفَقيـــهِ عَنّـــي عِشـقُ ذَا الملِـيح فَنّـي

يخاطب الششتري في هذا المطلع المريدين وكل من يسمع شعره ويأمرهم بأن ينقلوا للفقيه أن همه في الدنيا هو عشق محبوبه ونيل المحبة الإلهية، وفي هذا البيت إشارة للصراع الذي حدث بين الصوفية والفقهاء، فالششتري هنا يدافع عن مبادئ طريقته. وقد زاد الأمر من بلاغة البيت وجماليته من خلال تأدية المعنى ولفت انتباه المتلقي.

ويقول أيضا[2]:

سَـــافر وَلا تَجـــزَع وَاســـكُن إِلـــيّ

وَمت وَعشْ وَاسمَع كَـــي تَبقَـــى حَـــي

جاءت صيغة الأمر بكثرة في مختلف أجزاء هذا المطلع الزجلي لحديثه عن أهم القضايا التي تقوم عليها الطريقة الصوفية من ذلك السفر والفناء، فاستهل الششتري المطلع بالحديث عن السفر المكاني والروحي الذي يعد من أساسيات التوجه الصوفي؛ فالأول يعني ترك الوطن والأحبة والتوجه لله وهناك أما السفر الروحي فهو الانتقال بين المقامات والأحوال التي تحل على قلب العارف، ثم ينتقل للحديث عن مسألة الفناء والبقاء فموت الدنيا في قلب السالك والابتعاد عن كل ما يربطه بها والفناء في الذات الإلهية هي أساس الطريق.

ويحيل تكرار الأمر في هذا المطلع للمتلقي أهمية المسائل التي يتحدث عنها الششتري، وذلك من خلال تنبيه المخاطب باستعمال أسلوب الأمر والذي جاء هنا بغاية التوجيه والإرشاد، وقد أضاف هذا التكرار بعدا جماليا وبلاغيا للمطلع.

---

[1]- الديوان، ص 276.

[2]- الديوان، ص 293.

كما استعمل الششتري في أزجاله أسلوب النداء في موضعين مختلفين بنفس الصيغة، وذلك في قوله[1]:

يَــا مَــن يَــدعِي الأَسْــرَار لَاحَ لَـكَ شَـي امَـارَه

أَو عُمرَك مَضَى فِي الأَسفَار يَــا بَطّــال خَسَــارَه

استعمل الششتري أسلوب النداء مرتين في هذا المقطع مستعينا بأسلوب الاستفهام حتى يدخل المتلقي في هذا الحوار القائم في المطلع، وحتى يبعث في نفسه التشويق لأخذ الإجابة، وقد أضفى هذا المزج بين الأسلوبين لمسة جمالية على المطلع لها التأثير الواضح في نفس المتلقي.

وقوله[2]:

يــا مــن أخــذ قلبــي منــي هــــــــواك هيمنـــــــــي

جاء النداء هنا موجها للمحبوب الذي ملك قلب الششتري وليس الغرض منه استحضاره لأنه حاضر وقريب منه، بل جاء الغرض من استخدام النداء تخصيص الهوى والهيام له دون سواه، وقد استعمل الششتري النداء في بداية المطلع لما له بنية إيقاعية تنبيهية لها القدرة على لفت انتباه المتلقي لما سيقوله الشاعر في بقية أجزاء قصيدته.

من خلال النماذج السابقة نلاحظ أن الششتري نوّع في بنية مطالع قصائده الزجلية التامة، وذلك بالاستعانة بالتعدد في القافية التي أضافت جرسا موسيقيا مختلفا في كل مرة والتي تطرب له أذن المتلقي ولا يمل من سماعها، واستعان الششتري كذلك بالتنويع في الأساليب الخبرية والإنشائية كما مزج بينها في كثير من المواطن ما زاد المطالع قيمة بلاغية وفنية، أما من ناحية المضامين فقد جاءت أغلب المطالع قريبة من مضامين المقدمة الغزلية لأن الششتري عمد لاستعمال الألفاظ الغزلية مع تحميلها دلالات صوفية إيحائية تساعده على نقل أفكاره من خلال أشعاره وقد أضاف هذا الانزياح بلاغة وجمالا لمطالعه.

---

[1]- الديوان، ص 155.

[2]- الديوان، ص 283.

وبالإضافة إلى هذا نجد أن للمطلع أهمية كبيرة في تحديد شكل بنية القصيدة، وكان السائد عند الزجالين الأندلسيين الزجل الذي يتكون من ستة أقفال بما فيها المطلع وخمس أبيات كما كان الحال في الموشحات، وقد يقل هذا العدد أو يزيد عند كل وشاح حسب الموضوع العام والضرورة الشعرية، وأضحى التنويع في هذه الأعداد من الدلالات التي تبيّن مهارة الزجال وتمكنه، ومن خلال استقراء أزجال الششتري نجد:

الشكل	عدد الأزجال
مطلع و3 أبيات	6
مطلع و 4 أبيات	6
مطلع و 5 أبيات	21
مطلع و 6 أبيات	5
مطلع و 7 أبيات	3
مطلع و 8 أبيات	3
مطلع و 13 بيت	1
مطلع و 15 بيت	1

حرص الششتري على أن تكون أغلب قصائده الزجلية قائمة على النموذج السائد عند الأندلسيين، فجاءت إحدى وعشرين (21) قصيدة قائمة على مطلع وخمسة أبيات، في حين توزعت باقي القصائد بين أعداد مختلفة للأبيات وهذا ما يبيّن لنا قدرة الششتري في نظم هذا النوع من الأشعار، وبخلاف الموشحات نجد أن عدد الأبيات كان كبيرا جدا في قصيدين له جاء مطلع الأولى[1]:

مطبـــوع مطبـــوع إي والله مطبـــــوع

مطبـــوع مطبـــووع إي والله مطبـــــوع

[1]– الديوان، ص 185، 186.

والتي جاءت في مطلع و ثلاثة عشر بيتا تحدث فيها الششتري مطولا عن حياته بعد اختياره لطريق الحق، وعن أهم الصفات التي طبع عليها من ذلك صفة الفقر فهو تخلى عن جاهه وماله حتى ينال رضا الله، كما أكد الششتري فيها أن كل الأشياء التي تخلى عنها وكل الصفات التي تحلى بها هي أمور طبع عليها ولم يتصنعها، فموضوع القصيدة الزجلية هنا هو من فرض على الشاعر زيادة عدد الأبيات حتى يروي قصته في قالب شعري وموسيقي تطرب له الأذن فلم يترك مجالا للمتلقي أن يمل من سماع قصيدته.

أما الثانية فقد جاء مطلعها[1]:

إسمع كلاما ملتقط إفهمنـــــي قـــط إفهمنـــــي قـــط

جاءت هذه القصيدة الزجلية مكونة من مطلع وخمسة عشر بيتا تحدث فيها الششتري عن مواضيع مختلفة تخص أهم النظريات الصوفية، فمجمل القصيدة جاء للحديث عن نظرية حقيقة الوجود لشيخه عبد الحق بن سبعين فقد حاول تقديم أساسيات النظرية في قصيدته، كما تحدث في قسم آخر منها عن نظرية الخيال لشيخه محي الدين بن عربي وقد عارضه فيها في بعض الأساسيات، فالحديث عن هذه النظريات الصوفية يفسر سبب طول القصيدة الزجلية.

من العرض السابق لمطالع الموشحات والأزجال نلاحظ أنها جاءت على النسق نفسه تقريبا، فقد اعتمد فيهما الششتري على نفس البنية والتعدد في القافية وكذا التنويع في الأساليب، كما جاءت مضامين كل المطالع تصب في مجال التصوف مستعيرا في أكثر الأحيان بالألفاظ الغزلية والخمرية وتحميلها دلالات صوفية.

أما الاختلاف الواضح هو أن الششتري جعل من أزجاله مكانا رحبا لإبداعاته؛ حيث نجد أنها كانت الأكثر عددا في ديوانه ذلك أن الششتري هو أول من أدخل التصوف لفن الزجل، هذا ما أكسبه مساحة واسعة الثقة والقدرة في التنويع الكبير في البنية والأساليب والقافية بالشكل الذي يراه يناسب الفن والموضوع، كما حاول من خلالها نقل تجربته الصوفية

[1]– الديوان، ص 177.

الخاصة في قالب قصصي ومناقشة أهم القضايا الصوفية التي كان متأثرا بها، ولم يكن توظيف الششتري لهذه المسائل والقصص في أزجاله عبثيا، بل كان الغرض منها هو إيصال أفكاره ومذهبه الصوفي لعامة الناس، بوصف الزجل هو فن العامة، فلن يصعب على الناس استيعاب الغرض الذي يحمله الششتري لقصائده الزجلية، وقد ساعده في ذلك اللهجة المستعملة فيها التي كانت عامية وقريبة من المتلقي.

ثانيا: بنية البيت:

ليس البيت في الموشح والزجل كالبيت في القصيدة الذي ينقسم فيها إلى جزأين يسمى الأول صدرا والثاني عجزا، إنما هو من المصطلحات التي لم يتفق عليها النقاد القدامى والمحدثون، وإن تعددت التسمية فهو المصطلح الذي يضم جزأين من الموشح أو الزجل وهما الدور والقفل؛ كما يعد البيت الوحدة التي تحدّد الشّكل العام للقصيدة وتحدد طولها وبنيتها الخارجية، وسنحاول أن ندرس بنية البيت عند الششتري بدراسة موشحاته وأزجاله.

1. بنية البيت في الموشحات:

اصطلح بعض دارسي الأدب لفظة البيت في الموشحة على اجتماع الدور والقفل معا، في حين نجد أن هناك من اصطلح عليه لفظة الدور وعلى الدور لفظة البيت، وهناك العديد من الآراء فيما يخص مصطلحات فن الموشحات، وما يهمنا هو دراسة بنية البيت وتبيان تأثيرها في الموشحة ككل من خلال تحليل مكوناته.

1.1. بنية الدور:

يكون الدور الجزء الأول في الموشح إذا كان أقرع والجزء الثاني منه إذا كان تاما، وقد استهل الششتري موشحاته بالدور في ستة مواضع فقط، في حين جاء بعد المطالع في تسع وثلاثين مرة وهذا ما كان شائعا عند الوشاحين الأندلسيين، وقد تعددت بنية الدور في موشحات الششتري فقد استعمل بنيات مختلفة فنجد:

بنية الدور	عدد الموشحات
مفرد	10
مركب	35

من الجدول نلاحظ أن الششتري نوّع في استعمالاته للدور في موشحاته فنجده استعمل الدور المفرد عشر (10) مرات؛ والمقصود بالمفرد هو الدور الذي يكون كل سطر فيه مكونا من سمط واحد وهو من أكثر الأنواع شيوعا عند الأندلسيين لأنه يناسب جو الغناء، وقد ورد بشكلين عند الششتري فنجد:

أ. الدور المفرد المكون من ثلاثة أسماط من ذلك قوله[1]:

هُـــو كُـــلّ وَحرْفُـــه مَعنَـــى

ذَاكَ حُبّـــي وَلـــيسَ لَـــو مَثنَـــى

وَلـــهُ اسْـــم مُحمَـــد عَينَـــا

يتكون الدور هنا من ثلاثة أسطر وثلاثة أسماط التزم فيها الششتري بحرف روي واحد.

ب. الدور المفرد المكون من أربعة أسماط كقوله[2]:

أَشـــرَقَت شَمسُـــه لِمرْآتِـــه

وَتـــوَارَت حِجّـــاب ظُلمَاتِـــه

فَـــانثَنَى فـــائِزا بلَذَاتِـــه

وَترقَـــى لنَيْـــل مَرضَـــاتِه

جاء الدور مفردا مكونا من أربعة أسماط موحدة في حرف الروي، لم يذكر هذا النوع في مواضع كثيرة من موشحات الششتري.

أما الدور المركب فاستعمله الششتري بكثرة في ثلاثة وثلاثين (33) موضعا من موشحاته ببنيات مختلفة، ومن ذلك نذكر:

أ. الدور المركب من سطر واحد مكوّن من سمطين كقول الششتري[3]:

لقد أظهر لـي كنـزي وفـــوزي بفـــوزي

أتى الدور في هذه الموشحة مفردا يتكون من سطر واحد وسمطين التزم فيهما الششتري الترصيع (كنزي، فوزي)، وهذا النوع من الأدوار لم يذكر كثيرا في موشحات الششتري.

ب. الدور المركب المكون من سطرين وثلاثة أسماط كقوله[4]:

أنـا قـد فشـا سـري بـلا مقـال وقـد ظهـر عينـي بـذا المثـال

---

[1]- الديوان ، ص 160.

[2]- الديوان، ص 162.

[3]- الديوان، ص 169.

[4]- الديوان، ص 287.

نرى وجود غيري من المحال

يتكون هذا الدور من سطرين جاء السطر الأول من سمطين والسطر الثاني مفردا وقد استعمل الششتري الترصيع (مقال، المثال، المحال)، لم يذكر هذا النوع عند الششتري إلا في هذه الموشحة فقط.

جـ. الدور المركب من سطرين بأربعة أسماط، وقد تكرر في عدة مواضع عند الششتري من بينها قوله[1]:

أنَـــا إنسَـــانِي يَهـــوَاني لَـــم يَـــزل مَعِـــي يَرعَـــاني

وعـــنْ الفَـــانِي أَفنَـــاني وَبتخلِيقِـــــي أَوقَـــــاتِي

د. الدور المركب من ثلاثة أسطر وستة أسماط؛ من ذلك قوله[2]:

أنَا هـ مَعنَى الوُجود فِي الاصْطبَاح لَـــــذّ لِـــــي وَجْـــــدِي

انْظـــرُوا تَـــولُهي مَسَـــا صـــبَاح وَلهَـــــــى وَحـــــــدِي

قَد فَنيتُ فِي ذَا الهَوى وَسرّ بَاح يَـــــا أولَـــــي الرُّشْـــــد

ويعد هذا النوع من أكثر الأنواع استعمالا عند الششتري، ونلاحظ أن الششتري اعتمد فيه على الجمل الطويلة في القسم الأول من الأسماط مقابل الجمل القصيرة في القسم الثاني، في حين نجد أنه ساوى بين الأسماط في أمثلة أخرى من ذلك قوله[3]:

وأنَـــا إلـــيّ سَـــبَب تَعـــذِيبِي وَأنَـــا إلَـــيّ سَـــبَب تَنكِيـــدِي

وَأنَـــا إلـــيّ سَـــبَب تَقرِيبِـــي وَأنَـــا إلـــيّ ســـبَب تَبعِيـــدِي

وَأنَـــا إلَـــيّ سَـــبَب تَقيِيـــدِي وَأنَـــا إلَـــيّ ســـبَب إطلاَقِـــي

كما نجد أن الششتري مزج بين أنواع المركب في موشحين أقرعين له فزاوج بين المركب المكون من سمطين وستة أسماط في الموشح رقم تسعة (9)، والثاني بين سمطين وأربعة أسماط.

---

[1]- الديوان، ص 111.

[2]- الديوان، ص 167.

[3]- الديوان، ص 271.

يقول الششتري في الدور الأول[1]:

أهـديت لـك طريقـه فـي أصلها حقيقـه

وبعدها جاء الدور:

فمَـــن هُ مَيّـــت اذفعَـــه كَبـــر عَلَيْـــه أَربَعَـــه

إن كُنـــتَ حَيّـــا لَا تَـــزَال تَرفـل فِـي أَثـوَاب الجَمَـال

من النماذج السابقة نلاحظ أن الششتري قد أبدع في أدوار موشحاته من خلال التنويع في بنياتها من موشح لآخر وأحيانا داخل الموشح الواحد، وهذا ما يؤكد لنا قدرته من نظم هذا النوع من الشعر، كما نلاحظ أن هذا التنويع قد كسر رتابة الأشعار حتى لا يحس المتلقي بتشابه الموشحات من ناحية البنية والعرض، وهذا ما أضاف بعدا جماليا لبنية الأدوار في موشحات الششتري.

2.1. بنية القفل:

يعدّ القفل من الأجزاء التي تتكرر على طول الموشحة والتي يلتزم فيها الوشاح نفس بنية المطلع من خلال المحافظة على نفس الأجزاء والوزن والقافية، وقد التزم الششتري هذه القاعدة في كثير من موشحاته من ذلك قوله[2]:

للحَـقّ صُـبْح قَـد أَسـفَر لمَـــــــنِ تَبصَّـــــــر

ابْحـثْ وَكـنْ ممّـن بَعثَـر فَأنْـــــــتَ أكْبَـــــــر

يَـا طَالبًـا وَهـو المَطلُـوب إيَّـــــــاكَ أَعنَـــــــي

أَنـتَ المُنـى أنْـتَ المَرغُـوب فَخـــــــذْهَا عَنّـــــــي

وَاشـرُب فَمـا يَلقَـى مَشـرُوب مَـــــن غَيـــرِ دُنَـــى

وَلا تُعربِـــــد إذ تَســـكَر حَتّـــــى نَجـــــوهَر

ابْحَـث وَكـنْ مِمـن يَعثُـر فَأنْـــــــت أَكبَـــــــر

[1]- الديوان، ص 200، 201.

[2]- الديوان، ص 137.

فقفل هذا المقطع قد وافق المطلع في عدد الأسطر والأغصان والقافية وحرف الروي، وقد كان هذا النموذج حاضرا بكثرة في موشحات الششتري، وبهذا يكون قد حافظ على توظيف أكثر البنيات شهرة عند الأندلسيين.

إلا أن الششتري قد خالف هذا القاعدة في بعض من موشحاته، ومن ذلك قوله[1]:

دَارَت عَليـكَ الأقْـدَاح بِـــــــرُوح وَرَاح

فَعجْ علَـى الخَمـار بخَلـــعِ العِـــذَار

تنَصر سَنَا الأَنـوَار إِذا مَـــا تـــدَار

–وَعـالَم الأَسـرَار– يَلِــح لَــك جَهَــار

وَالـــرّاح رُوح الأَرْوَاح مَــا فيهَــا جنَــاح

دَارَت عَليْـك الأَقـدَاح بِـــــــرُوح وَرَاح

والملاحظ من هذا الموشح أن الششتري اعتمد في المطلع على قفل مكون من سطر واحد يتكون من غصنين، في حين جاءت أقفال الموشحة الأخرى مكونة من سطرين فيها أربعة أغصان، وبهذا التغيير يكون الششتري قد كسر الرتابة عن عناصر موشحته ما يجعل من المتلقي مستمتعا بهذه التغيرات.

كما خالف الششتري في بعض أقفاله النموذج السابق فيأتي المطلع في مكونا من أربعة أغصان في حين تأتي الأقفال من غصنين، كقوله[2]:

نُــور الهُـدى قَـد لَاح لِــي يَـــــــا عَـــــــاذِلي

وتُهـــتْ فِـــي الأَســـرَار لَمّـــــــا لَاح لِـــــــي

قَد لَاح نُور الحَقّ فِي سِر الجَلَال

وَأشـرَقَت شَـمس المَعَـانِي وَالكَمَـال

وَدارَ كَـأس الأُنـس مَـا بَـينَ الرّجَـال

وَهـزَّهم هَـزّ القَضـيبِ المَائِـل حبّـا وَشـوقًا للمَليـكِ العَـادِل

[1]– الديوان، ص 120.

[2] – الديوان، ص 227.

جاء مطلع هذه الموشحة مكونا من سطرين وأربعة أسماط في حين جاءت باقي الأقفال مكونة من سطر واحد وسمطين.

يمثل هذا العدول عن القواعد الأساسية لفن التوشيح قدرة الششتري وتمكنه منه، وأن هذه الانزياحات جاءت صادرة عن الطبعة بعيدة عن التكلف والصنعة، خاصة أنه كان ينظم موشحاته وهو يجول في الأسواق حاملا آلته الموسيقية، فكان يضيف ويحذف المقاطع ويعدّل منها حسب ما تقتضيه الضرورة الموسيقية.

نوّع الششتري في بنية الأدوار والأقفال ما منح موشحاته صورا كثيرة تتناسب مع جو الغناء، فقد كسر رتابة النماذج المعروفة والشائعة عند الأندلسيين ببعض التغيرات، التي لها كان الأثر الجمالي الكبير في أشعاره.

كما أنّ لعدد الأدوار والأقفال أهمية كبيرة في تحديد نوع الموشح عند الششتري فنجد:

نوع الموشح	عدد الموشحات
مثنى	1
مثلث	2
مربع	16
مخمس	25
مسدس	1

من خلال الجدول نلاحظ أن الششتري اعتمد بكثرة على المخمس في موشحاته وهو النوع الأكثر شهرة وتداولا عند الأندلسيين، ثم يليه المربع الذي كان له حضور كبير أيضا، في حين نجد أن المثنى والمثلث والمسدس كان لهم حضور قليل جدا عند الششتري، وهذا راجع إلى التزامه ببعض القواعد والأسس التي تخص فن الموشحات، واستعماله لهذه الأنواع يمكن أن تكون راجعة إلى موضوع القصيدة أو إلى الضرورة الموسيقية التي يجدها الشاعر مناسبة لها.

من الطرح السابق يمكن القول إن الششتري حاول التنويع في بنية البيت من خلال إبراز قدرته وتمكنه في نظم أقفال الموشحات وأدوارها، وقد حاول فيها موافقة بعض أسس هذا الفن في حين خالف بعضا منها بطريقة بسيطة غير متصنعة، بيّنت للمتلقي لها قدرة الششتري في نظم هذا النوع الشعري.

2. بنية البيت في الأزجال:

البيت في الأزجال كالبيت في الموشحات هو الجزء الذي يضم قفل الزجل ودوره، وقد نوّع الششتري فيهما وبيّن من خلالهما قدرته وتمكنه من هذا الفن.

1.2 بنية الدور:

بنية الدور	عدد الأزجال
مفرد	10
مركب	39
ممزوج	2

من الجدول نلاحظ أنّ الششتري قد نوّع في استعمال الأدوار داخل أزجاله فنجد عشرا (10) منها جاء مفردا، وقد تنوعت الصيغ عنده فنجد فيها ما جاء مفردا بثلاثة أسماط من ذلك قوله[1]:

ألـــــــف هـــــــوت الإســـــــم

ولامـــــــين بـــــــلا جســـــــم

وهـــــــاء آيـــــــة الـــــــذكر

جاء الدور في هذه القصيدة الزجلية مكونا من سمط واحد في كل سطر، وقد كان هذا الشكل من أكثر الأنواع شيوعا عند الزجالين الأندلسيين.

[1]– الديوان، ص 243.

ومن النماذج التي استعملها الششتري أيضا الدور المفرد المكون من أربعة أسماط، كقوله[1]:

تَطلبُـــوا منّـــكَ وَتلتَفِـــت لنَفسِـــك

فِـي بَحـرِ علْمِـك، إذَا تَركْـت جسَـمَك

لاَ تنْقسِـم شَـي أنْـت هُ ذَاك قَسـمَك

إخبَـارَك عنـكَ بـوَهم هُ انقِسَـامَك

زاوج الششتري بين هذين النوعين في أدوار أزجاله وقد جاء النوع الأول الأكثر انتشارا عنده في الدور المفرد، والملاحظ في ذلك أن الششتري التزم نفس حرف الروي فيهما.

أما الدور المركب فقد كان حاضرا وبكثرة عند الششتري بـ (39) مرة، وقد ورد ببنيتين مختلفتين هما:

أ. الدور المركب من سمطين كقوله[2]:

مـذ طلـع شمسـي لاح لـي أنسـي

يتكون دور هذا الزجل من سطر واحد مركب من سمطين، وورد هذا النوع مرة واحدة في زجل أقرع من أزجال الششتري.

ب. الدور المركب من ستة أسماط كقول الششتري[3]:

ثُـــمّ قَـــول مُبِـــين وَلا يَحتَـــاج عِبـــارَه

أَش عَلـــىَ حَـــد مَـــنْ حَـــدّ افهضـــمُوا ذِي الإشَـــارَه

وَانظُـــرُوا كِبَـــر سِـــنّي وَالعصَـــى والغَـــرارَه

يتكون الدور هنا من ثلاثة أسطر وستة أسماط وهو من النوع الأكثر حضورا عند الششتري، وقد التزم فيه الششتري بالتنويع في القافية في كل دور ما منح الأزجال طابعا موسيقيا متنوعا تطرب له أذن المتلقي، وقد استعمل الششتري هذا النوع بكثرة نظرا لأن أغلب

[1]- الديوان، ص 238.

[2]- الديوان، ص 172.

[3]- الديوان، ص 273.

أشعاره كانت ارتجالية يلقيها في الأسواق فوجب عليه التنويع في بنيات الأدوار وقوافيها حتى لا يملّ الناس من سماع أشعاره.

كما أضاف الششتري في أزجاله نوعا خاصا حيث زاوج بين الدور المفرد والمركب في القصيدة الواحدة من ذلك قوله[1]:

إدلـل يـا قلـي وافـرح حبيبـك حضـر

واتــنعم بــذكر مــولاك وقــص الأثــر

واتهنـى وعـش مـدلل مـا بـين البشـر

جاء الدور الأول من القصيدة الزجلية مفردا مكونا من ثلاثة أسماط، أما في الدور الذي بعده فجاء مركبا من ستة أسماط كقوله[2]:

أشْ نعْمَــل فِــي ذِي الَقضِــيّا وَأنَــــــــا عبْــــــــدكُم

تَرانِــــي نَخلَــــع عَــــذارِي عَلــــــــى حُــــــــبّكُم

وَروحِــــي وَأش مَــــا بقَــــالِي نُهبِــــــــــه لَكُــــــــم

وقد ذكر هذا النوع مرة واحدة في أزجال الششتري، والذي يبين لنا مدى قدرة الششتري في نظم هذا الفن ومحاولاته لكسر رتابة النظام المعروف له حتى لا يمل المستمع منه.

وقد ورد نوع خاص من الأدوار في أزجال الششتري حيث مزج بين المفرد والمركب في الدور الواحد من كل أدوار القصيدة، وقد جاء هذا في قوله[3]:

يَـا فَّقيـر اسْـمَع مَـا تعْمَـل

تِــه عَلــى الأَكــوِان وَادلَّــل

لَـيسَ ثُـمّ شَـي مِنـكَ أَجمَـل

وَاقطَــع الأَغيَــار وَافهَــم الأَســرَار

---

[1]– الديوان، ص 88.

[2]– الديوان، ص 88.

[3]– الديوان، ص 113.

نلاحظ أن الدور في هذه القصيدة الزجلية جاء مكونا من جزأين الأول جاء مفردا مكونا من سمط واحد في كل سطر، أما الثاني جاء مركبا يتكون من سمطين في سطر واحد، وبهذا التنويع يكون الششتري قد كسر البناء التقليدي الذي يقوم عليه فن الزجل.

من خلال النماذج المطروحة سابقا نلاحظ أن الششتري قد حاول من خلال نظم أزجاله إلى المحافظة على الشكل العام والترتيب المعروف لدى الزجالين الأندلسيين، في حين نجد أنه أضاف لمسة خاصة تدل على إبداعه وتمكنه من هذا المجال من خلال التنويع في بنية الأدوار في مختلف قصائده وكذا التنويع داخل الدور الواحد من القصيدة ما منحها بعدا جماليا وإيقاعيا تطرب له أذن المتلقي فلا يمل من الاستماع إليها.

2.2 بنية القفل:

حافظ الزجالون الأندلسيون في قصائدهم على بنية القفل حيث نجده يتكرر على طول القصيدة، ويعتمد فيه الشاعر على نفس عدد الأغصان والقافية وحرف الروي الواردة في المطلع وقد كان هذا النموذج السائد في الأندلس.

من خلال دراسة ديوان الششتري نجد أنّه سار على منهاج الأندلسيين فقد جاءت أغلب أقفال أزجاله متبعة عدد الأغصان نفسه والوزن والقافية، ومن ذلك قوله[1]:

حُبّــكَ قــدْ سَــقانِي أَكــوَاس أَجلَى نُور ضَيَاهَا الإِحْسَاس

لَيلِـــي قَـــد رَجَـــع نهَـــارِي

شَمسِـــي مِنـــي وَالـــدرَارِي

عَرشِـــي قَـــد حَـــوى قَـــرارِي

قَلبِـــي هُ الفلْـــك الأَطلَـــس حُبــك قَــد سَــقانِي أَكــوَاس

اعتمد الششتري في هذه القصيدة الزجلية على الأقفال التي جاءت متطابقة في عدد الأغصان والوزن وحرف الروي مع المطلع، فوردت كلها مكونة من غصنين ومتفقة في

[1]– الديوان، ص 170، 171.

حرف الروي (السين)، هذا ما أكسبها جرسا موسيقيا متوازنا يطرب له المستمع بعد كل دور ما أضاف جمالية للقصيدة.

ومن النماذج الواردة أيضا قوله[1]:

مَـا كُـلّ مَـن صَـوّر تَحسِـــبْه حَـــي
لَـس يُشـبِه الفَخّـاَر مَطبـــوخ لَنـــي
تُـرَاب وَمَـا هُ النَّـي كَمَـــا عَجَـــن
وَصـــورُوا الفَخّـــار عَلـــى يَقِـــين
إِن انْكسَر فِي الحِين يَـــردُّوا طِـــين
وإِنْ انْكَسَـر مَطبُـوخ أَهنَـــا شَـــوي
لَـسْ يُشـبِه الفَخَـار مَطبُـــوخ لنَـــي

أما في هذا النموذج فقد اعتمد الششتري على القفل المكون من سطرين وأربعة أغصان على طول القصيدة، وقد جاءت كلها متفقة في الوزن وحرف الروي (الياء) ما أكسب القصيدة بعدا جماليا موسيقيا ثابتا عقب كل دور فيها.

وقد سار الششتري في أغلب أزجاله على هذا النمط المعروف عند الزجالين الأندلسيين، فنجد أنه لم يخرج عن هذا البناء إلا نادرا، ومن ذلك قوله[2]:

أَطيَـــب مَـــا هـ أَوقَـــاتِي حِين تَكنْ مجْمُوع مَـعَ ذَاتِـي
حِـينَ تكُـن مَـع ذَاتِـي
شَمسُ أُنسِي مِنّي تَطلُوع
وَيجِينـــي فَقـرِي مَطبُـوع
وَالمَوجُود قدْ وَيَـــــرَى
جَمِيـــــع الأَكـــــوَان كُلّهـــا مِـــن جُزَيئَـــاتِي
أَطْيَـــب مَـــا هُ أَوقَـــاتِي حينَ نكُون مَجمُوع مَع ذَاتِي

[1]- الديوان، ص 289.

[2]- الديوان، ص 112.

في هذه القصيدة خالف الششتري بينة المطلع فجاءت الأقفال كلها مكونة من سطرين وأربعة أغصان في حين أتى المطلع مكونا من سطر واحد وغصنين، وتعد هذه من الحالات النادرة التي حاول فيها الششتري العدول عن القواعد المألوفة لدى الزجالين الأندلسيين حتى يمنح شعره بعض الخصوصية والجمالية.

وللأدوار والأقفال معا دور هام في تحديد البنية النوعية للأزجال وقد استعان بهما الدارسون بها لتسمية بنية الزجل، ومن خلال التنويع الذي أحدثه الششتري في بنية أدواره وأقفاله يمكن أن نستنتج الأنواع المختلفة الواردة في ديوانه:

نوع الزجل	عدد الأزجال
مثنى	1
مربع	11
مخمس	38
مسدس	1

من خلال الجدول نلاحظ أن أغلب أزجال الششتري قد جاءت على النظام المتعارف عليه عند الأندلسيين؛ وهو المخمس بثمان وثلاثين (38) قصيدة زجلية، ثم المربع بإحدى عشرة (11) قصيدة في حين نجد أن المثنى والمسدس لم يردا إلا مرة واحدة، وهذا ما يبين لنا محاولة الششتري التمسك بالتقاليد المتعارف عليها مع بعض الإضافات حتى لا يكون طابع قصائده رتيبا وخاليا من التنويع، فقد حاول الخروج في بعض الأحيان عن الأنواع المعروفة حتى يكسب أزجاله طابعا تجديديا وجماليا يستحسنه المتلقي فور سماعه.

من النماذج المطروحة سابقا نلاحظ أن الششتري قد حاول من خلال أزجاله تقديم العديد من البنى المختلفة في قصائده، من أجل إكسابها بعدا جماليا خاصا، وقد ساعده في ذلك قدرته الهائلة وتمكنه الواضح من هذا الفن.

ثالثا: بنية الخرجة:

تعدّ الخرجة أهم جزء في بناء الموشح أو الزجل عكس المطلع الذي قد يورد في القصيدة وقد يستغنى عنه، كما نجد أن الوشاح أو الزجال الأندلسي كان يعمد إلى نظم الخرجة وتنقيحها ثم ينتقل لنظم بقية أجزاء الموشح أو الزجل.

وتعرف الخرجة بأنها القفل الأخير من أقفال القصيدة التي تشترك معها في نفس عدد الأجزاء وحرف الروي، كما قد نختلف الخرجة عن بقية الأقفال من ناحية اللغة فقد تكون بلغة فصحى أو ملحونة.

والخرجة كما ذكرنا سابقا عند الشعراء الأندلسيين والنقاد ثلاث حسب اللغة واللهجة التي ترد بها[1]:

- الخرجة المعربة: هي التي جاءت بلغة عربية فصيحة.
- الخرجة العامية: هي التي جاءت بلهجة محلية.
- الخرجة الأعجمية: هي التي جاءت بلغة رمانثية.

وقد جاء هذا التنوع في اللهجات واللغات في الخرجة نظرا لاختلاط الأجناس في المجتمع الأندلسي من جهة، وتقاطع فن الموشح والزجل بالغناء من جهة أخرى، فتغيير اللغة أو اللهجة يعد بمثابة ضرورة لكسر رتابة القصيدة وعدولا نوعيا عن بقية أقفال الموشح أو الزجل.

وتتميز الخرجة عن بقية أقفال القصيدة بمجموعة من الخصائص هي[2]:

- الخرجة هي أهم جزء عند الأندلسيين ومقامها عندهم كمقام المطلع في القصيدة عند الشعراء.
- قد تكون الخرجة فصيحة، وعامية، وأجنبية.
- تسبق الخرجة عادة بكلمة مثل: غنى، وأنشد، ونادى.
- وقد تكون الخرجة مشتركة بين الموشح والزجل.

[1]- ينظر: محمد رضوان الداية، في الأدب الأندلسي، ص 188.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 188، 189.

وتعد الخرجة عند أبي الحسن الششتري من الأجزاء التي أولاها أهمية كبيرة في بناء موشحاته وأزجاله، والتي كان لها الأثر الكبير في منح القصائد بعدا جماليا خاصا من خلال التنويع في خرجاته.

1. الخرجة في الموشحات:

ويعرفها ابن سناء الملك بقوله: "والخرجة هي أبزار الموشح وملحه وسكره ومسكه وعنبره، وهي العاقبة وينبغي أن تكون حميدة والخاتمة بل السابقة وإن كانت الأخيرة، وقولي السابقة لأنها ينبغي أن يسبق الخاطر إليها ويعملها من ينظم الموشح في الأول، وقبل أن يتقيد بوزن أو قافية"[1]، ومن هذا القول نجد أن للخرجة مكانة كبيرة في الموشح ككل نظرا لأنها أول ما يبدأ الشاعر بنظمه.

وقد اختلفت بنية ونوع الخرجة في الموشحات الأندلسية عند الشاعر الواحد، ويعد أبو الحسن الششتري من الشعراء الذين أولوا عناية خاصة للخرجة من خلال التنويع في لهجاتها ومضامينها من موشح لآخر.

1.1. نوع الخرجة:

من خلال استقراء الخرجات التي استعملها الششتري في موشحاته تم التوصل لهذه النتائج التي تمّ في هذا الجدول:

نوع الخرجة	عدد الموشحات
فصحى	33
عامية	12
أعجمية	0

يوضح هذا الجدول توزع أنواع الخرجات في موشحات الششتري ونلاحظ أنه ركز على توظيف الخرجة الفصحى ثلاثة وثلاثين (33) مرة مقابل العامية التي استعملها اثنتي عشرة (12) مرة، مع غياب تام للخرجة الأعجمية في موشحاته.

1.1.1. الخرجة الفصحى:

استعمل الششتري الخرجة المعربة بنسبة كبيرة في موشحاته فجاءت في المرتبة الأولى بـأربع وثلاثين (34) مرة، وهو عدد كبير بالنسبة للعدد الإجمالي لموشحاته وهذا دليل واضح

[1]– ابن سناء الملك، دار الطراز في عمل الموشحات، ص 32.

على حرص الششتري لنظم أغلب الموشحات بلغة فصحى، بالرغم من أن الشائع عند الأندلسيين أن تأتي الخرجة بلهجة ملحونة قريبة من لغة العامة كونها الجزء الوحيد في بناء الموشحة الذي يجوز فيه اللحن، وهذا ما أشار إليه ابن سناء الملك في قوله: "والخرجة عبارة عن القفل الأخير من الموشح. والشرط فيها أن تكون حجاجية من قبل السخف، قزمانية من قبل اللحن، حارة محرقة، حادة منضجة، من ألفاظ العامة ولغات الداصة، فإن كانت معربة الألفاظ منسوجة على منوال ما تقدمها من الأبيات والأقفال، خرج الموشح من أن يكون موشحا اللهم إلا إن كان موشح مدح وذكر الممدوح في الخرجة فإنه يحسن أن تكون الخرجة معربة"[1]، ففي هذا القول يستثني ابن سناء الحالة التي يمكن أن تكون فيها الخرجة معربة وهي في حال توظيف غرض المدح مع ذكر الممدوح في الخرجة.

ومن خلال دراستنا للخرجات الفصحى التي استعملها الششتري في موشحاته التي كانت تصب كلها في مواضيع متفرقة تخص مذهبه الصوفي، والتي جاء أكثرها في ذكر محبوبه والحديث عن مدى حبه له وغيرها من الحالات التي حاول نقلها، والملاحظ أيضا أن الششتري استعمل الألفاظ الملحونة في أغلب موشحاته ما جعله يعكس الأمر من خلال وضع الخرجة معربة حتى تخالف لهجة الأبيات.

ومن الموشحات التي كانت في غرض المدح الموشحة التي خصصها الششتري للحديث عن الرسول صلى الله عليه وسلّم التي مطلعها[2]:

حُــبّ رَســولِ الله دِينِــي لِــم لَا وَقــدْ جــلَا
غيَاهِــــب الشَّــــك بِــــــــاليَقِين

وخرجتها على النحو الآتي[3]:

يَا سَيّدَ الخَلْق كُن مُعينِي إذْ لاَ حَــــولَ وَلَا
قُــــوّة للمُــــذنِب الُمهِــــــين

[1]- المرجع السابق، ص 30، 31.

[2]- الديوان، 250.

[3]- الديوان، ص 252.

وردت الخرجة في هذه الموشحة بلغة فصحى وألفاظ معربة عمد فيها الششتري لذكر ممدوحه وهو رسول الله عليه أفضل الصلوات والسلام (سيد الخلق)، وقد حمله دلالات تخدم توجه الصوفي، كما جاءت ألفاظ الخرجة سهلة ومعانيها واضحة.

وقد تكون الخرجة معربة بدون ذكر الممدوح فيها شريطة أن تكون "ألفاظها غزلة جدّا، هزازة سحارة خلابة، بينهما وبين الصبابة قرابة"[1]، وقد استعمل الششتري هذا النوع كثيرا في موشحاته عند حديثه عن محبوبه وذكر صفاته العظيمة والتي كانت أغلبها تصب في موضوع الحب الإلهي، ومن ذلك موشحته التي مطلعها[2]:

لَـــو كنْـــتَ ذَا اتصَـــال أَبصَـــــرْت للعُـــــلَا
نُـــــورًا بِـــــلا مِثَـــال وَإِنْ تَمَـــــــــــــثلا

وجاءت خرجتها معربة ويقول فيها[3]:

يَـــا مَنـــزِل الوِصَـــال حِيّيـــــتَ منـــــــزِلَا
فَمَـــا أَنَـــا بسَـــالِي عنْـــــهُ وإِنْ سَـــــلَا

اعتمد الششتري على بناء الخرجة في موشحته التي يتحدث فيها عن محبوبه على الفصحى دون التصريح باسمه، والملاحظ أنها جاءت بألفاظ ورقيقة غزلية قريبة من موضوع الصبابة كما ذكر ابن سناء، وتحمل تدفقا شعوريا كبيرا بأسلوب سلس وألفاظ ومعان سهلة.

فالخرجة إذا يجب أن تتناسب مع موضوع الموشحة والمقام التي قيلت فيه، وهذا يعني أن الموشحة التي تقال في غرض المدح يجب أن تكون خرجتها فصيحة حتى تتناسب مع حال الممدوح ومقامه سواء ذكر اسمه فيها أم لم يذكر، أما الموشحات التي جاءت بلغة غزلية من الشائع عند الأندلسيين أن تكون معربة فهذا ما يليق بها وهذا ما أكده ابن سناء الملك، ومن خلال استقراء موشحات الششتري نجد أن أغلب موشحاته التي تتحدث عن المحبة الإلهية جاءت بخرجات فصيحة وبألفاظ رقيقة تتناسب مع موضوع الموشحة.

---

[1]- ابن سناء الملك، دار الطراز في عمل الموشحات، ص 31.

[2]- الديوان، ص 222.

[3]- الديوان، ص 224.

2.1.1. الخرجة العامية:

تعد الخرجة العامية هي الأصل كما ذكرنا سابقا ذلك أن الموشحات تعتمد في بنائها على اللغة الفصحى، ما جعل الوشاحين الأندلسيين يلجؤون إلى بعض الانزياحات من أجل التأثير على المتلقي خاصة وأن للخرجة مكانة كبيرة عند المستمع، ومن ذلك محاولة العدول عن لغة الموشحة من خلال مخالفة اللغة أو اللهجة فيها فعمدوا إلى كتابة الخرجة بلهجة عامية أو لغة أعجمية حتى يميز بها خرجته عن باقي أقفال الموشحة.

والدارس لموشحات الششتري يلاحظ أن أغلب خرجاته كانت بلغة معربة في حين أن الخرجات العامية قليلة جدا تقدر باثنتي عشرة (12) مرة، وهذا راجع إلى أن موشحات الششتري في أغلبها هي من النوع الذي سماه ابن سناء الملك بالموشح العروس، والمقصود به هو "موشح ملحون واللحن لا يجوز في شيء من ألفاظ الموشح إلا في الخرجة خاصة"[1]، فالششتري عمد إلى استعمال الألفاظ الملحونة في موشحاته لهذا جاءت أغلب خرجاته معربة، في حين أن الموشحات التي جاءت بلغة فصحى أو قريبة من الفصحى بخرجات عامية.

ومن الخرجات التي جاءت خرجاتها ملحونة قول الششتري في موشحته التي مطلعها[2]:

اسْـــمعُوا ذِي الحَقيقَـــه يَـا جَمِيـع مَـن يَسـمَع
إنَّ عِلْـــم الحَقيقَـــه نُـور وَبـالحَقّ يَصـدَع

وتأتي خرجتها عامية فيقول:

وَدمُوعَـــوا طَليقَـــهْ عَلـىَ مـا كَـان ضـيّعْ
إنّ علْـــمَ الحَقيقَـــهْ نُـور وَبـالحَقّ يصْـدعْ

جاءت لغة هذه الموشحة –كما أوردها سامي النشار– بلغة قريبة من الفصحى، ووردت خرجتها بألفاظ ساكنة اعتمد فيها الششتري على عدم إظهار حركاتها الإعرابية الأمر الذي قربها من اللغة العامية من ذلك (طليقه، حقيقه، ضيع، يصدع)، في حين جاء اللحن واضحا في لفظة (دموعوا) التي أصلها (دموعه).

[1]– ابن سناء الملك، دار الطراز في عمل الموشحات، ص 27.

[2] الديوان، ص 183.

ويقول الششتري في موشحة أخرى التي مطلعها[1]:

فَسَـادِي عنْـدي صـلَاحِي فِـــــي العَـــــام الأَوّل
وأَش مَــا رؤي ثُــمّ عَــار هُـــو بِـــالفَقِير أَجمَـــل

ويقول في خرجتها:

عـلاشْ يـا مـولى المـلاحْ تحكـــــمْ ولا تعـــــدلْ
غَـــدا يهـــب العـــذارْ ونبصـــــركْ تغـــــزلْ

جاءت لهجة هذه الموشحة فصحى مع مظاهر أندلسية وقد ظهر هذا جليا في مطلع الموشحة، أما خرجة الموشحة فقد وردت بألفاظ بسيطة خرج فيها الششتري عن أصول اللغة الفصحى من خلال تسكين أواخر أغلب الكلمات فيها مع إدخال لفظة عامية مشهورة في الأندلس والمغرب العربي (علاش) التي تعني (لماذا).

والملاحظ من خرجات الششتري العامية أنها اعتمدت في أغلبها على إدخال عدد قليل جدا من الألفاظ العامية فيها، ولكن في المقابل أكثر من تسكين الألفاظ وعدم إظهار حركاتها الإعرابية ما منحها قربا من اللهجة العامية.

من النماذج السابقة نلاحظ أن طريقة الششتري في استعمال الخرجات كانت في أغلبها مبنية على مخالفة اللغة التي وردت بها الموشحة، وطغيان الخرجات الفصحى عنده راجع إلى استعمال الششتري للموشح العروس بكثرة في ديوانه، في حين جاء حضور الخرجات العامية أقل من الفصحى، مع غياب تام للخرجات الأعجمية والذي يمكن إرجاعه إلى أن الششتري ألقى أغلب موشحاته في الأسواق خلال رحلاته المختلفة لبلدان المغرب والمشرق، الذين كانوا بعيدين كل البعد عن اللغة الإسبانية، ما جعله يذهب إلى استعمال اللهجة التي يفهمها العامة والخاصة حتى يتمكن من إيصال أفكاره ورؤاه الصوفية. ومن جهة أخرى ربما يكون "للعامل الديني أثر في تجنب الوشاحين لهذه الخرجات إما بدافع الانتماء والتعصب الديني. وإما لأن ذلك خروج على قاعدة التناسب بين الموشحة وطبيعة المقام العام"[2]،

[1]– الديوان، ص 210، 211.

[2]– فوزي عيسى، الشعر الأندلسي في عصر الموحدين، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط 1، 2007م، ص 423.

فالحديث عن مواضيع دينية وروحية لا تتناسب مع الخرجات الأعجمية التي كانت في أغلبها تصب في طابع اللهو والغزل.

2.1. التمهيد للخرجة:

يرى ابن سناء الملك أنه من "المشروع بل المفروض في الخرجة أن يجعل الخروج إليها وثبا واستطرادا وقولا مستعارا على بعض الألسنة إما ألسنة الناطق أو الصامت، أو على الأغراض المختلفة الأجناس. وأكثر ما تجعل على ألسنة الصبيان والنسوان والسكرى والسكران. ولا بدّ في البيت الذي قبل الخرجة من: قال أو قلت أو قالت أو غنى أو غنيت أو غنّت"[1]، فمن شروط الخرجة عند الأندلسيين أن ترد على مختلف الألسنة ويجب أن يمهد فيها الوشاح في الدور الذي يأتي قبل الخرجة بألفاظ مختلفة تصرح بنهاية الموشحة.

وباستقراء موشحات الششتري نجد أن تمهيده للخرجة جاء على النحو الآتي:

التمهيد للخرجة	عدد الموشحات
على لسان الوشاح	42
على لسان المحبوب	2
على لسان الموشحة	1

من خلال الجدول يمكن أن نجد أن الششتري اعتمد في تمهيده للخرجة على الناطق وهو لسان الششتري نفسه، والصامت جاء مرة واحدة على لسان الموشحة، كما نلاحظ أهم الاختلافات بين الموشحات العادية والموشحات الصوفية ذلك أن أغلبها يأتي على لسان الوشاح (المتصوف) نفسه؛ لأنه بصدد شرح وتقديم التجارب الروحية التي حدثت معه في توجهه الصوفي حتى يمنح موشحاته طابعا من الصدق والعمق، وهذا ما يفسر غياب التمهيد للخرجة على لسان الصبيان والنسوة وغيرهما.

أما الألفاظ التي استعملها الششتري في التمهيد لخرجاته فجاءت على النحو الآتي:

أفعال التمهيد للخرجة	عدد الموشحات
خرجات دون تمهيد	22
قال	12

[1]– ابن سناء الملك، دار الطراز في عمل الموشحات، ص 31.

سمع	4
شدا	3
غنى	3
أنشد	1

من خلال الجدول نلاحظ أن الششتري اعتمد في المرتبة الأولى على الخرجات البسيطة التي تأتي دون تمهيد والتي بلغ عددها اثنين وعشرين(22)؛ وهذا النوع البسيط الخالي من أي مظاهر تمهيدية اعتمده الوشاح الأندلسي في موشحاته لتدل على قدرته الكبيرة في الاستحواذ على سامعيه من خلال ما يودعه من إيحاء في الدور السابق لها دون أن يمهد لها[1] فهو من الأنواع الشائعة عند الأندلسيين الأوائل.

ومن أمثلة الأدوار التي يمهد الششتري فيها للخرجة قوله[2]:

أنَــا مُــذ غَــاب رَقيبِــي زَالَ عنِّـــــي العَنَـــــا
وَتجَلّـــــى حَبيبِـــــي وَبلَغَـــــت المُنَـــــى
وَســـــقَانِي طَبيبِـــــي مـــنْ شَـــرَاب الهَنَـــا

وقوله في موضع آخر[3]:

منيـــــــة القلـــــــب عبيـــــدكم هيمـــــان
خـــــل عـــــن عتـــــب ودع عنـك مـا قـد كـان
بغيـــــــة الصـــــــب أن يكتـــب مـــن الغلمـــان

وقوله أيضا[4]:

أَنــتَ رَبّ الكَــونِ وحْــدَك
وَالكَــرم وَالجُــود عنْــدَك
مَــا تَشَــا افعَــل بِعبْــدِك

[1]- عبد الحليم حسين الهروط، موشحات لسان الدين بن الخطيب (دراسة وجمع)، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 2، 1433هـ/2012م، ص 53.

[2]- الديوان، ص 103.

[3]- الديوان، ص 182.

[4]- الديوان، ص 221.

والملاحظ من هذه الأدوار التي تسبق الخرجات أنها لا تحمل أي ألفاظ مما ذكرها ابن سناء الملك عن القول أو الغناء أو الإنشاد، بل نجد الششتري اعتمد فيها على أسلوب الإيحاء الذي يبين لنا براعة الششتري وتمكنه من هذا الفن.

في حين اعتمد الششتري في بعض موشحاته على الأفعال للتمهيد لخرجاته، من ذلك الفعل "قال" الذي ورد اثنتي عشرة (12) مرة و "سمع" أربع (4) مرات و والفعلين "شدا" و "غنى" ثلاث (3) مرات في حين استعمل الفعل أنشد مرة واحدة.

ومن أمثلة ذلك قوله[1]:

يَـا وَاحـدًا لَـس لُـو نَظِيـر وَلَا مَثِيـــل وَلَا شَـــبِيه
وَمـــنْ أَنِـــيس ذَكـــره نَقطَـع طَويـل اللّيـل بيـه
اغْفِـــر لِمنشِـــد يَقُـــول وَمـــنْ ذَا القَـــول إلَيْـــه

وقوله أيضا مستعملا الفعل "أنشد"[2]:

شـــعرت بيـــا والشـــعور منـــي إليـــا قـــد ظهـــر
كـل الأسـامي لـي قشـور وذاتـــي هـ عـين الخبـر
ممـا خفيـت مـن الظهـور أنشـدت لـيلا فـي القمـر

وقوله في موضع آخر مستعملا الفعل "غنى"[3]:

وَاتخَـذ شَـرعَة الهُـدَى حَصـنا
تَلـــقَ فِيـــه الَنجَـــاة وَالأمَنـــا
وأَطـع فِـي هـوَاك مَـن غَنّـى

من النماذج السابقة نجد أن الششتري مهد للخرجة من خلال استعمال الأفعال (قال، غنى، أنشد) في الدور السابق للخرجة، وهذا ما كان شائعا عند الوشاحين وهو ما تحدث عنه ابن سناء في كتابه.

[1]- الديوان، ص 151.
[2]- الديوان، ص 149.
[3]- الديوان، ص 164.

3.1. الخرجة المستعارة:

يرى ابن سناء الملك أن هذا النوع من الخرجات قد أوجده المتأخرون ممن "يعجز عن الخرجة فيستعير خرجة غيره وهو أصوب رأيا ممن لا يوفق في خرجته بأن يعربها ويتعاقل ولا يلحن فيتخافف بل يتثاقل"[1]، فاستعارة الخرجة عند ابن سناء أحسن من أن تكون الخرجة رديئة وثقيلة على أذن المستمع كونها أكثر الأجزاء تأثيرا عليه.

أما فوزي عيسى فيرى أن الخرجة لم تكن من ابتكار المتأخرين كما قال ابن سناء بل إن "الأصل في اقتباس الخرجات يعود للمشرق، فقد سبق لشعرائه منذ القرن الثاني أن عرفوا هذه الظاهرة، فكان أبو نواس يضمن خمرياته ما يشبه الخرجة"[2]، فقد كان يمهد لخرجاته بألفاظ من الغناء والإنشاد كما هو الحال في الموشحات، ولكن لا يمكننا أن نجحد فضل الوشاحين الأندلسيين في تهذيب الخرجة وإعطائها الصيغة النهائية المتكاملة التي هي عليها في الموشحات الأندلسية.

وقد كان من الشائع في الموشحات الدينية في عصر الموحدين اقتباس الخرجات من وشاحين وزجالين سابقين أو معاصرين، كما قد يستعير الوشاح مطلع الموشحة أو جزءا منه فيكون خرجة لها.

استعار الششتري عددا قليلا من خرجات موشحاته مستعملا مختلف الصيغ، فقد جعل بعضا من مطالع موشحاته خرجة لها على غرار الوشاحين الآخرين، ومن ذلك قوله في مطلع موشحته[3]:

زَارَني حُبّي وَطابَت أَوقَاتِي وسَـــمعَ لِـــي الحَبِيـــب
وَعفَـا عَـن جَمِيـع زلَّاتِـي عَلَـــى غَـــيظِ الرَّقِيـــب

وجاءت خرجة هذه الموشحة على النحو الآتي:

زارني حبي وطابت أوقاتي وســـمح لـــي الحبيـــب
وعفـا عـن جميـع زلاتـي علـــى غـــيظ الرقيـــب

[1]– ابن سناء الملك، دار الطراز في عمل الموشحات، ص 33.

[2]– فوزي عيسى، الشعر الأندلسي في عصر الموحدين، ص 427.

[3]– الديوان، ص 89، 90.

كما استعار في بعض خرجاته جزءا فقط من المطلع من ذلك قوله[1]:

عُـدّ عَـن الـوَهمِ والَخيَـال وَاسـتَعمِل الفِكْـر وَالنّظَـر
مَـا النّـاس إلّا كَمـا الخَيَـال فَـانظُر إِلـى مَاسِـك الصَّـوَر

وخرجتها:

دَع مَـا يُقَـال مِـن الُمحَـال مِمـا خَفَـى أَم مِمّـا ظَهَـر
مَـا النّـاس إِلّا كَمَـا الخَيَـال فَـانظُر إِلـى مَاسِـك الصُّـوَر

وهذا النوع من الاستعارة استعمله الششتري في ثمانية (8) موشحات، واعتمد في أكثرها على استعارة جزء من مطالعه في خرجات موشحاته، بطريقة لا تجعل القارئ يحس بهذا التكرار المقطعي، ما أكسب موشحاته بعدا جماليا وإيقاعيا شجيا.

كما استعار الششتري بعض خرجاته من أبيات شعراء آخرين من ذلك قوله[2]:

يَـا لَيْـل طُـل أَو لَا تَطُـل فَـــرضٌ عَليَّـــا سَـــهَرُك
لَـو بـاَتَ عنْـدِي قَمِـري مَـا بـــتّ أَرعَـــى قَمَـــرَك

وقد استعمل الششتري هذه الخرجة في موشحتين متتالتين وهي خرجة وخرجة هذا الموشح مأخوذة من أبيات لابن زيدون يقول فيها[3]:

يَـا لَيـلُ طُـل لاَ أَشـتَهِي إِلّا بِوصْـــــل قِصَـــــرَك
لَـو بَـاتَ عنْـدِي قَمَـري مَـا بِـتّ أَرعَـى قَمـرَك

ويقول الششتري في موشحة أخرى[4]:

جـرّر الـذيل أيمـا جـرّ وصل الشكر منك بالشكر

وهذه الخرجة مأخوذة كما هي دون تغيير من مطلع موشحة لابن باجة، وهذه الاستعارات لم تكن نقلا في اللفظ والمعنى، إنما استعارة الششتري لخرجات شعراء آخرين وتحميل ألفاظها معان ودلالات صوفية تخدم موضوع موشحاته.

---

[1]- الديوان، ص 142.

[2]- الديوان، ص 149.

[3]- ابن زيدون، ديوان ان زيدون، ص 68.

[4]- الديوان، ص 164.

ويرى ابن سناء الملك أن هذا النوع من الاستعارة لا يستعمله إلا "شجعان الوشاحين والطعانين في صدور الأوزان من يأخذ بيت شعر مشهورا فيجعله خرجة ويبني موشحته عليه"[1]، فجرأة الوشاح على توظيف هذه الاستعارة يكون دلالة على قدرته وتمكنه من هذا النوع.

من خلال ما سبق يمكن القول إن الخرجة في موشحات الششتري تميزت بالعديد من الخصائص التي سار الششتري في أغلبها على منوال سابقيه من الوشاحين، في حين نجد أنّ بعضا من خرجاته تميّزت بطابع خاص نتيجة الموضوع الذي يطرحه الششتري في موشحاته ما أكسبها بعدا فنيا خاصا.

2. الخرجة في الأزجال:

تتشابه الخرجة في الموشح مع الخرجة في الزجل في أغلب خصائصها، ومن أوجه الشبه "أن الخرجة في الزجل قد تأتي أحيانا على لسان امرأة أو فتاة صغيرة تشكو الغرام لأمها، وقد يمهد الزجال للخرجة بما يدل على صلتها بالغناء كما هو الحال في الموشح"[2]، وهذا ما يؤكد لنا أن فن الزجل جاء امتدادا لفن الموشحات لوجود تشابه كبير في بناء الخرجة بينهما.

1.2. نوع الخرجة:

أما فيما يخص لغة الخرجة في الأزجال غالبا ما تكون "بلغة فصيحة لأن الزجل ينظم بلغة غير معربة أو ما يشبهها، ولا بدّ من تمييز الخرجة منه، ولذلك يلجأ الزجال الأندلسي إلى نظمها باللغة الفصحى"[3]، في حين يرى بعض الدارسين أن أصل الخرجة في الزجل تكون ملحونة على خلاف الخرجة في الموشح التي قد تكون عامية أو فصحى أو أعجمية[4].

وظف الششتري في خرجات أزجاله مزيجا بين الفصحى والعامية فنجد:

---

[1]– ابن سناء الملك، دار الطراز في عمل الموشحات، ص 33.

[2]– فوزي عيسى، الشعر الأندلسي في عصر الموحدين، ص 475.

[3]– محمد عباسة، الموشحات والأزجال وأثرها في شعر التروبادور، ص 127.

[4]– فوزي عيسى، الشعر الأندلسي في عصر الموحدين، ص 475.

نوع الخرجة	عدد الأزجال
فصحى	23
عامية	28

من خلال الجدول نلاحظ أن الششتري اعتمد في أغلب أزجاله على الخرجات العامية بخلاف خرجات موشحاته بـثمان وعشرين (28) مرة، في حين جاءت الخرجات القريبة من الفصحى في المرتبة الثانية بـثلاث وعشرين (23) مرة، وغياب تام للخرجات الأعجمية.

ومن الخرجات العامية التي وظفها الششتري قوله في قصيدته الزجلية التي مطلعها[1]:

ذَا الـذِي يَـا قَـوم فَتنِـي يَـا تَـرَى عَـلاشْ عـوَّل
قَـد ظَهَـر عَـزوا عَليّـا وَكـذَا مَـن حَـب يَنـذَل

وخرجتها:

كـفْ نَجعْلُـوا إِمَـامِي إِنْ عـاَد السّـعدْ يقبـلْ
وإِنْ جَـرتْ عَليّـا خَـدعا لسْ مَعي فَي الحَالْ ما نعملْ

نلاحظ أن أغلب الألفاظ الموجودة في هذه الخرجة هي ألفاظ عامية (كف، نجعلوا، خدعا، لس)، في حين عمد الششتري إلى تسكين أغلب أواخر الكلمات مع عدم إظهار حركاتها ما منحها طابعا عاميا، كما نلاحظ أن ألفاظ الخرجة جاءت بسيطة ومفهومة حتى تكاد قريبة من الكلام الدارج.

ويقول في خرجة أخرى[2]:

أَحرَمنِـي المِلـيحْ وَصـلُوا حـينَ قَطَـع وَمَـا وَصـلُوا
وَاتخَلّـق مَـن تِيهُـوا وَمـنْ صـرْت أَحمَـق

اعتمد الششتري في هذه الخرجة أيضا على إدخال بعض الكلمات العامية مع اعتماده على أسلوب الإسكان بالوقف.

[1]- الديوان، ص 219.

[2]- الديوان، ص 227.

أما الخرجات القريبة الفصحى فقد وردت بنسبة أقل في أزجال الششتري ومن ذلك القصيدة الزجلية التي كتبها لشيخه ابن سبعين يمدحه فيها ويعدد صفاته ومحاسنه، ويقول في خرجتها[1]:

قبْــلَ هَــذا كنْــت كَنْــزا فِــي وُجــودِي مُختَفِيــا
فَتعرَفْــــت لِـــــذَاتِي وَتنَكـــــرْت عَليّـــــا

جاءت هذه الخرجة فصيحة حيث عمد الششتري لاستعمال ألفاظ سهلة وأسلوب واضح يبين براعته في صياغة خرجات أزجاله.

ويقول الششتري في موضع آخر مستعملا اللهجة الفصحى في خرجته[2]:

فاسْجُد لِهيبَة ذِي الجَلَال عِنْــــــد التَّـــــدَانِي
وَلتَقْــرَأ آيَــاتِ الكَمَــال سَــــــبعًا مَثَــــــانِي

من خلال النماذج السابقة نلاحظ أن الششتري اعتمد في خرجات أزجاله على استعمال اللهجة العامية، كون هذا الفن خرج من رحم العامة، وأنه كان يلقي بأزجاله في الأسواق ما جعله يعتمد فيها اعتمادا كليا على لهجتهم حتى يكون واضحا ومؤثرا على العام والخاص.

2.2. التمهيد للخرجة:

يعد التمهيد للخرجة في الأزجال مطابقا للتمهيد في الموشحات، فنجد أنها كانت تتصدر "بألفاظ أنشد، أغني أو غنى وغيرها، وذلك في البيت لأخير من الزجل حتى يتبين للسامع أن الزجل قد وشك على الانتهاء وستأتي الخرجة"[3]، وتكون الخرجة عند الزجالين الأندلسيين على لسان الناطق والجماد كما هو الحال في الموشح.

ومن خلال استقراء أزجال أبي الحسن الششتري نجد أن تمهيده للخرجة جاء على النحو الآتي:

---

[1]– الديوان، ص 231، 232.

[2]– الديوان، ص 268.

[3]– محمد عباسة، الموشحات والأزجال وأثرها في شعر التروبادور، ص 127.

التمهيد للخرجة	عدد الأزجال
على لسان الوشاح	48
على لسان المحبوب	2
على لسان المرأة	1

من خلال هذا الجدول نلاحظ أن تمهيد الششتري لخرجاته في الدور الأخير من القصيدة الزجلية كان على لسانه، كما جاءت قصيدتان على لسان محبوبه وجاءت واحدة فقط على لسان المرأة، ونلاحظ أن طريقة تمهيده للخرجة في الأزجال جاءت مشابهة للخرجة في الموشحات.

أما الألفاظ التي استعملها الششتري للتمهيد لخرجته فجاءت على النحو الآتي:

أفعال التمهيد للخرجة	عدد الموشحات
خرجات دون تمهيد	26
قال	10
أنشد	5
نادى ومشتقاته	5
سمع	4
غنى	3

اعتمد الششتري في أزجاله على الخرجات التي تأتي دون تمهيد في الدرجة الأولى ست وعشرين (26) مرة، ثم الفعل (قال) بعشرة (10) مرات، والفعل أنشد ونادى ومشتقاته بخمس (5) مرات، والفعل سمع أربع (4) مرات، والفعل غنى ثلاث (3) مرات.

من الخرجات البسيطة التي أوردها الششتري دون تمهيد قول[1]:

إن شـئت تفهـم ذا الكـلام
وترقــى عــن ذي المقــام
إقطــع خيــالات الأنــام

[1]– الديوان، ص 180.

وقوله في موضع آخر[1]:

انْظُــر جَمــالِي شَــاهِدا فِــــي كُـــلّ إنْسَـــان
كَالمَـــاء يَجــرِي نَافــذًا فِـــي أُس الأَغصَـــان
يُســـقَى بمَـــاء وَاحِـــد وَالزّهْـــــر أَلْـــــوَان

نلاحظ من خلال هذه النماذج أن الششتري اعتمد في أدواره الأخير على الخرجات البسيطة الخالية من الألفاظ التي تدل على الغناء أو الإنشاد، والتي اعتمد فيها فقط على الإيحاء باقتراب الخرجة.

أما الخرجات التي مهد لها الششتري بالألفاظ التي ذكر في الجدول نجد قوله[2]:

تَـــمّ وَصـــفُ الشـــوَيّخ فِـــي مَعَـــانِي نظَـــامِي
وَإنّـــي خـــوَاص وَنقْـــرَى لأَهـــلِ فَنّـــي سَـــلامِي
وَإذا جَـــــــــوزَونِي نَقـــــل أَوّل كَلامِـــــي

ويقول في موضع آخر يجمع العديد من الألفاظ التي تمهد للخرجة[3]:

أيْـــنَ الـــذِي يَفنَـــى فِـــــــي حُبّنَـــــا
ويَفهَـــــم المَعنَـــــى مِـــــن حَيّنَـــــا
يَقـــل لِمـــنْ غَنَـــى يُنشِـــــد لَنَـــــا

وقوله أيضا[4]:

قَلبِـي قَـد عَشَـق لقَلبِـي وَهـــوَت ذَاتِـــي لِـــذاتِي
وَتجَلّـــت لِـــي الحَقيقَـــه بِنعُـــــوتِي وصِـــــفَاتِي
كُلّمَـــا نَاديْـــت الأَكـــوَان جَـــــاوَبتِني بِلغَـــــاتِي

---

[1]- الديوان، ص 268.
[2]- الديوان، ص 275.
[3]- الديوان، 294.
[4]- الديوان، ص 315.

نلاحظ من خلال النماذج السابقة أن الششتري حاول التنويع في تمهيده لخرجاته من خلال المزج بين الخرجات البسيطة والخرجات التي تحمل ألفاظا تمهد للخرجة، كما أن الأسلوب الذي اعتمده الششتري في موشحاته هو نفسه تقريبا في أزجاله.

3.2. الخرجة المستعارة:

حاول الششتري التنويع في الخرجات المستعارة في أزجاله فنجد:

- **المطالع التي استعيرت خرجات:**

وهذا النوع تكون فيه الخرجة هي "القفل نفسه لفظا ووزنا المتكرر في جميع المقطوعات وهذه الطريقة تكثر في الزجل الصوفي عند أبي الحسن الششتري"[1]، ومن ذلك قوله في قصيدته الزجلية التي مطلعها هو نفسه خرجتها[2]:

مطبـــوع مطبـــوع إي والله مطبـــــوع

مطبـــوع مطبـــووع إي والله مطبـــــوع

ويقول في موضع آخر في قصيدة مطلعها[3]:

حَبيـــــب قَلبِـــــي هَ الحَبِيـب بعِينَـوا

هُ زِينِـــــــــــي وَجعلَنِـــي زِينُـــوا

وخرجتها:

فَـــــلاَش نَســـــأَل وَأنَـــا نَعلَـــم أَنّـــوا

هـ زَينِـــــــــــي وَجعَلنِـــي زِينُـــوا

اعتمد الششتري في هذا النوع على استعارة بعض المقاطع كما هي وجعلها خرجات لموشحاته، في حين اعتمد في البعض الآخر على استعارة جزء فقط من المطلع بطريقة فنية أضفت طابعا جماليا في بناء القصيدة.

---

[1]- محمد عباسة، الموشحات والأزجال وأثرها في شعر التروبادور، ص 128.

[2]- الديوان، ص 187.

[3]- الديوان، ص 258.

- **الخرجات التي استعارها الششتري من خرجات موشحاته:**

وردت هذه الاستعارة مرة واحدة في قوله[1]:

وَمَـــا دُونَـــك غِيـــر يَـــا محَـــل الفُقْـــر الـــذّاتِي
أَطيَـب مَـا هِـي أَوقَـاتِي حِين نكُون مَجمُوع مَـع ذاتِـي

وقد استعارها من خرجة الموشح الذي يقول فيها[2]:

طابــت أوقــاتي وحيــاتي حين نكون مجموع مع ذاتي

حاول الششتري في هذه الخرجة أن يستعير خرجة الموشح وجعلها جزءا من خرجة زجله مع محاولة التعديل فيها.

- **الخرجات التي استعارها الششتري من خرجات لأزجاله:**

استعمل الششتري في ديوانه خرجة واحدة في قصيدتين زجليتين، يقول في مطلع الأولى[3]:

سَـــــافر وَلَا تَجـــــزَع وَاســـــــكُنْ إِلَـــــــيّ
وَمـــتْ وَعـــشْ وَاســـمَع كَـــــيْ تَبقَـــــى حَـــــي

ويقول في مطلع القصيدة الثانية[4]:

تَركُـــــكَ لِجسْـــــمِك وَكشْـــــف الغَطَـــــى
فَـــــافْنَى وَدعْ حُبّـــــو وَتبقَـــــى حَـــــي

وخرجة القصيدتين جاءت على هذا النحو[5]:

عريـــان نريـــد نمشـــي أجمـــــل شـــــي
كمـــا مشـــى قبلـــي غـــــيلان مـــــي

---

[1]- الديوان، ص 114.
[2]- الديوان، ص 112.
[3]- الديوان، ص 293.
[4]- الديوان، ص 297.
[5]- الديوان، ص 295، 299.

من خلال الطرح السابق يمكن القول إن الششتري قد بذل جهدا كبيرا في صياغة خرجات موشحاته وأزجاله من خلال التنويع في أساليبها، ما جعل منها الركن البنائي الأهم التي تشكل جمالية وفنية خواتم قصائده، كما جعل من لغتها وألفاظها ومعانيها وأسلوب صياغتها مظهرا يعكس البيئة التي نشأت فيها والمقام الذي قيلت فيه.

ويمكن القول أيضا أن الششتري حافظ على نفس البناء في موشحاته وأزجاله، لأن "الزجل هو مجرد تطور للموشح. ولما كانت الموشحات تتضمن خرجات عامية، فمن غير شك أن تكون هذه الخرجات هي التي مهدت الطريق إلى فن الأزجال، وما اقتباس الأزجال للخرجة من الموشح إلا دليل على أن الزجل قد نشأ متطفلا على الموشح"[1]، وهذا ما يؤكد تقارب الموشحات والأزجال عند الششتري من ناحية البناء واللغة والموضوعات.

[1]– محمد عباسة، الموشحات والأزجال وأثرها في شعر التروبادور، ص 127.

خاتمة

قامت هذه الدراسة على البحث في جمالية اللغة الشعرية في الموشحات والأزجال الصوفية عند أشهر الشعراء والمفكرين الصوفيين في الأندلس، وقد حاولنا من خلالها الكشف عن مكنونات اللغة وخباياها التي ميزت الخطاب الشعري عند الششتري خاصة وأنه يعدّ من الرواد الذين أدخلوا غرض التصوف لفن الموشحات والأزجال، وقد بيّن لنا من خلال ديوانه هذا قدرته وتمكنه من هذين الفنين.

وقد خلصنا في نهاية هذا البحث إلى مجموعة من النتائج التي تعدّ حصيلة لدراستنا هذا اللموضوع، نلخصها فيما يأتي:

- تعدّ الموشحات والأزجال من الأنواع الشعرية المستحدثة في الأندلس والتي جاءت استجابة لدواع ثقافية واجتماعية، وقد خصصها الشعراء للنظم في الأغراض الدنيوية نظرا لارتباطها الوثيق بالغناء، وقد ظهرت في مقابل هذا أغراض دينية جاءت كرد فعل على المجون الذي انتشر في الأوساط الأندلسية، ومن ذلك غرض التصوف الذي يعد أبو الحسن الششتري رائدا فيه؛ حيث حاول من خلال موشحاته وأزجاله الصوفية دعوة الناس لاتباع طريق الحق بطرح أفكاره وتوجهاته الصوفة بلغة سهلة وأسلوب بسيط بعيد عن الغموض الذي طالما شاب الشعر الصوفي.
- قامت اللغة الشعرية عند الششتري على استعمال مختلف الأساليب اللغوية التي ساهمت في تميّز شعره، ومن ذلك ظاهرة الانزياح الذي يعدّ خروجا باللغة عن الاستعمال المألوف لها لاستعمالات أخرى لها دلالتها الإيحائية.
- تميّز الانزياح الدلالي المتمثل في الرمز في استعمال الششتري للرموز الصوفية (الخمرة، المرأة، الحرف)، ذلك من خلال تحويل التجارب الصوفي الروحية إلى صور ومشاعر مادية محسوسة، وقد أبدع الششتري في هذا النوع بحث أن توظيفه للرموز لم يكن عبثيا بل كان قائما على وجود علاقة بين الرموز الحاضرة في النص والتجارب التي ترمز لها، وقد ساهمت هذه الرموز في تحقيق الشعرية في موشحات الششتري وأزجاله كما أكدّت لنا

قدرته في تشكيل اللغة من أجل ابتكار أساليب مناسبة تتماشى مع تجاربه ورؤاه الصوفية.

- وجاء الانزياح التركيبي المتمثل في ظاهرتي التقديم والتأخير والتصغير التي تعدّ خرقا لقواعد اللغة المعروفة لتحقيق الجمالية في النصوص الشعرية، وقد شكلت هذه الظواهر دعامة لغوية أساسية اتكأ عليها الششتري في نظمه لموشحاته وأزجاله للاستفادة من طاقتها الحركية والتأثيرية في النصوص أولا وتحميلها دلالات إيحائية تخدم موضوع القصيدة ثانيا.
- استعمل الششتري مختلف الأساليب في أشعاره والتي كانت عاملا مساعدا لتوصيل رسائله، فنجد أن الجمل بنوعيها قد كان لها التأثير الكبير في توضيح أفكار الششتري من خلال الدلالات التي حملها لكل واحدة، فقد جاءت الجمل الخبرية بنوعيها عبارة عن مجال خصب لنقل رؤاه وأفكاره الصوفية، في حين جاءت الجمل الإنشائية بمختلف أساليبها نقلا لانفعالاته أثناء تجاربه.
- تعددت أنماط الصورة الفنية في شعر أبي الحسن الششتري بين صور حسية وبيانية ورمزية، فقد جاءت الصور الحسية بمثابة تجسيد لتجارب نورانية من خلال دعوة المتلقي لاستخدام حواسه حتى يتشارك مع الششتري في تجاربه.
- أما الصور التشبيهية فقد حاول الششتري من خلالها تقريب الصورة للمتلقي من خلال تطويع عناصر مادية (من الطبيعة) لتفسير حالات معنوية ناتجة عن التجارب الصوفية له، ونجده غالبا ما استعان في صوره التشبيهية بالصور الحسية حتى يزيد من القوة التأثيرية والجمالية لصوره.
- وردت الصور الاستعارية عند الششتري بكثرة خاصة المكنية منها والتي جاءت في أغلبها قائمة على تقريب المتباعدين ودمج المدركات الصوفية مع المدركات الحسية ما يضفي على النص الشعري بعدا جماليا وإيحائيا خاصا.

- جاءت الصورة الرمزية عند الششتري قائمة على البعد الديني الذي استطاع من خلالها نقل تجاربه الروحية، واكساب هذه الموروثات الدينية بعدا إيحائيا بعيدا عن دلالاتها الأصلية وهذا ما حقق الشعرية في موشحات الششتري وأزجاله.
- اعتمد الششتري في موشحاته على أكثر البحور الشعرية انتشارا في فن الغناء، والتي جاءت متناسبة مع مواضيعها، وقد عمد الششتري لاستعمال الأوزان المجزوءة والمشطورة حت تتناسب مع اللحن.
- نوّع الششتري في قوافي أدوار الموشحات وأقفالها ما منحها نغما موسيقيا خاصا، وقد جاءت أغلب قوافي الموشحات مطلقة للتناسب مع الغناء، أما حروف الروي فقد استعمل الششتري الحروف الأكثر شيوعا عند العرب فلم يخرج بذلك عن ذائقتهم، وقد ساهم هذا التنويع على مستوى الموسيقى الخارجية للموشحات في إضافة بعد جمالي وإيقاعي ساهم في تحقيق شعريتها.
- احتضنت الأزجال الصوفية مختلف المكونات الصوتية وقد كان التكرار أهمها؛ حيث ساهم بمختلف أنواعه في تكثيف دلالة الأشعار ومعانيها، من خلال إكسابها دلالات إيحائية وغالبا ما تكون المعاني أو الألفاظ المكررة عند الششتري مربوطة بالمعنى العام للقصائد، وقد كانت للمحسنات البديعية هي الأخرى الحضور الكبير في أزجال الششتري والتي ساهمت من خلال طاقتها الحركية والحيوية في زيادة القيمة الجمالية لنصوصه الشعري.
- حافظ الششتري في موشحاته وأزجاله على نفس البناء الخارجي الذي كان سائدا عند الشعراء الأندلسيين، كما نجد أن التشابه الكبير بين موشحات الششتري وأزجاله من ناحية البناء خاصة فيما يخص بنية أجزائهما، فقد تشابهت بنية المطالع والأبيات فيهما.
- شكلت الخرجة الجزء الأساس في بناء الموشحات والأزجال عند الششتري وقد ظهر ذلك في اختلاف أنواع الخرجة وكذا الأساليب التي استعملها للتمهيد لها، وقد جعل من لغتها وألفاظها مظهرا يعكس المقام الذي قيلت فيه القصيدة.

وفي ختام هذا الطرح نسأل الله التوفيق والسداد راجين من المولى عزّ وجلّ أن نكون قد وُفقنا ولو بالشيء القليل في إعداد هذا العمل وتقديمه، وإن كنّا قد أصبنا فمن الله وحده وإن أخطأنا فمن أنفسنا، وحسبنا أننا سعينا بجهد حتى يصل البحث لهذه الصورة.

ملحق

أولا: سيرة أبي الحسن الششتري:

أبو الحسن الشُّشْتَري شاعر الصوفية وأمير الفقراء هو "علي بن عبد الله النميري الششتري اللوشي يكنى أبا الحسن. والنميري نسبة إلى بني نمير، بطن من بطون هوازن. والششتري نسبة إلى ششتر وهي قرية بواد آش بالأندلس"[1]، وقد ذكر المقري في كتابه نفح الطيب أن "زقاق الششتري معلوم بها"[2]، وكنية اللوشي جاءت نسبة إلى لوشة وهي قرية بالأندلس أمضى فيها الششتري جانبا من طفولته[3].

1. مولده ونشأته:

ولد الششتري سنة (610هـ) الموافق لـ (1212م) بدأ حياته "بحفظ القرآن منذ صغره ثم سلك مسالك علماء المسلمين في دراستهم. فدرس الفقه، ثم انتقل إلى الحكمة، وانتهى به المطاف إلى دراسة طرق الصوفية علما وعملا"[4].

أما عن أسرة الششتري فلم تشر كتب التراجم والمؤلفات عنها ولكن نجد هناك بعض الكتب التي أشارت إلى أن أسرته أنها كانت ذات سلطة وجاه وغنى، فوالده كان من الأمراء حكام الأقاليم، إذ يذكر ابن ليون أنه كان من الأمراء وأولاد الأمراء، فصار من الفقراء وأولاد الفقراء[5]، فقد ترك المال والجاه وكل الملذات الدنيوية وسلك طريق الحق.

برزت قدرة الششتري واتساع ثقافته في جميع العلوم التي أقدم على دراستها كالحكمة والنظم والنثر، كما كان على دراية بجميع الطرق الصوفية فقد كان له في ذلك كثير من

---

[1]– أبو الحسن الششتري: الديوان، ص 6.

[2]– المقري: نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تح: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، د ط، 1408هـ/1988م، مج 2، ص 185.

[3]– ينظر: أبو الحسن الششتري: الديوان، ص 6.

[4]– المصدر نفسه، ص 6.

[5]– ينظر: محمد العدلوني الإدريسي: أبو الحسن الششتري وفلسفته الصوفية، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط 1، 2005م، ص 60.

الأشعار[1]، فقد "كان على درجة كبيرة من الثقافة والمعارف والعلوم، واسع الاطلاع على التيارات الفكرية التي تمثل العلم والثقافة في عصره"[2].

كما برز اهتمام الششتري "بالعلوم العقلية من علم الكلام والفلسفة الإسلامية، مشرقية ومغربية، واليونانية مشائية وأفلاطونية وحكمة الهرامسة وعلم الأسماء والحروف"[3]، إضافة إلى إحاطته الكبيرة بالقرآن الكريم والفقه والسنة، وهذا ما ساعده في توظيف القرآن والحديث النبوي الشريف بكثرة في أشعاره.

وإلى جانب هذا اهتم الششتري بالأدب وخاصة الثقافة الصوفية التي ظهرت في الساحة الأدبية الأندلسية، وقد كان الششتري على اطلاع كبير بالتيارات التي ظهرت في الأندلس آنذاك، فقد كان هناك تيار يسير وفق الشريعة الإسلامية، وآخر تيار متفلسف مخالف للعقيدة، أباح لنفسه ما لم يبحه الدّين[4]، وقد حاول الششتري عكس الصراعات التي نشأت بين هذين التيارين في أشعاره.

2. شيوخه وتلامذته:

أشار الششتري في أشعاره إلى بعض أساتذته الذين أخذ منهم وتأثر بهم، وأول هؤلاء الأساتذة المباشرين عبد الحق بن سبعين، الذي كان شيخ الششتري وكثيرا ما أشار إليه في مؤلفاته لأهميته وتأثيره البارز على حياته الفكرية والذوقية، ودوره الفعال في بناء صرح التصوف الفلسفي في الغرب الإسلامي، وهناك أيضا محي الدين بن سراقة (592هـ-662هـ) صاحب "عوارف المعارف"، الذي عرف الششتري على يده أول طريق صوفي[5].

---

[1]- بنظر: أبو العباس الغبريني: عنوان الدراية "فيمن عرف من العلماء في المائة السابعة ببجاية"، تح: عادل نويهض، منشورات دار الأفاق الجديدة، بيروت، ط 2، 1979م، ص 239.

[2]- أبو الحسن الششتري: الرسالة الششترية أو الرسالة العلمية في التصوف، ص 19.

[3]- محمد العدلوني الإدريسي: أبو الحسن الششتري وفلسفته الصوفية، ص 62.

[4]- ينظر: المرجع نفسه، ص 68.

[5]- المرجع نفسه، ص 71، 72.

ومن شيوخ الششتري أيضا أبو مدين الغوث (ت 594هـ) الذي التقاه الششتري في إحدى رحلاته إلى بجاية، كما تأثر أيضا بابن عربي وقد عكس الششتري تأثره به في أشعاره من خلال مناقشته للعديد من النظريات الفلسفية التي تخص تصوف ابن عربي ومن ذلك نظرية الخيال، كما نجد أن الششتري ضمّن ديوانه تخميسا لقصيدة شهيرة لابن عربي يبين فيها تأثره الواضح به.

أما تلاميذ الششتري وأتباعه من المريدين فهم كثر منهم المعاصرين له ومنهم المتأخرين عنه، ومن ذلك نذكر:

لسان الدين بن الخطيب (ت 776هـ)، الذي يعدّ من أهم تلامذة الششتري والمتأثرين به فقد اتبع منهج وطريقته الصوفية؛ حيث إنه أنشد الشعر على طريقة الصوفية، ونحا منحى الششتري منهم[1].

و "ابن عباد الرندي" (ت 790هـ) من المتصوفة المغاربة ذوي الاتجاه السني المعتدل، تأثر تأثرا شديدا بآراء الششتري، خاصة منها الصوفية الزهدية والصوفية السلوكية عامة، دون آرائه في وحدة الوجود، وأنشد على منوال قصائد الششتري الخمرية خاصة كثيرا من القصائد[2].

كما نجد "محمد الحراق" (ت1845م) الذي تأثر به ويعدّ تلميذا غير زمني له، وذلك للتشابه الكبير الحاصل بينهما من حيث أسلوب ومضمون توشيحاتهما وأزجالهما وخاصة في موضوع الحبّ الإلهي[3].

[1]– ينظر: كروم بومدين: أبو الحسن الششتري الصوفي الجوال حياته وشعره، ص 23.

[2]– ينظر: أبو الحسن الششتري: الرسالة الششترية أو الرسالة العلمية في التصوف، ص 22.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص 23.

كما نجد "ابن عجيبة الحسني" (ت 1311م) الذي يعدّ من أبرز المعجبين بالششتري وأشعاره، فقد قام بتحليل بعض نصوصه الشعرية الصوفية وعلق عليها، سواء في كتابه "إيقاظ الهمم" أو "الفتوحات الإلهية" أو "شرحه للقصيدة النونية الشهيرة"[1].

ومن أبرز تلامذة الششتري في المشرق الإسلامي "عبد الغني النابلسي" (ت 1143هـ) الذي سلك طريقته الصوفية والشعرية وألف رسالة في الدفاع عنه سماها "رد المفتري عن الطعن في الششتري"[2].

3. مكانة الششتري الصوفية:

مرّت حياة أبي الحسن الششتري بعدة محطات، كانت المحطة الأولى في بداية حياته حيث كان يعيش حياة مترفة على شاكلة أبناء الطبقة الحاكمة، وتلقى خلالها تربية وتعليما راقيا، واكتسب الأذواق الأدبية والأخلاقية الأكثر تهذيبا، كما حصّل علوم الحديث والفقه[3]، ومع بلوغ سن الثلاثين اتخذ الششتري من التجارة مهنة له فترك الأندلس وسافر للعديد من البلدان الشرقية والغربية، وبعد فترة من الترحال تخلى عن الجاه والمال وكل مظاهر الحياة من أجل هدف آخر وهو البحث عن الحقيقة، فهام على وجهه في بلاد الله بحثا عن الحقيقة، وكانت أولى رحلاته إلى المغرب الأقصى وبالضبط مدينتي مكناس وفاس بحثا عن علم يقربه من الحقيقة ويعلمه ترك الدنيا[4]، كما رحل إلى مدينة بجاية والتقى فيها بأبي مدين الغوث ليصبح من أتباعه.

أما المرحلة الثانية من توجه الششتري الصوفي بدأت بعد مقابلته لابن سبعين الذي خاطبه قائلا: "إن كنت تريد الجنة فسر إلى أبي مدين، وإن كنت تريد ربّ الجنة فهلمّ إليّ"[5]،

---

[1]– المرجع السابق، ص 23.

[2]– كروم بومدين: أبو الحسن الششتري الصوفي الجوال حياته وشعره، ص 24.

[3]– ينظر: أبو الحسن الششتري: الرسالة الششترية أو الرسالة العلمية في التصوف، ص 12.

[4]– ينظر: المرجع نفسه، ص 12.

[5]– أحمد محمد المقري التلمساني: نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، ص 185.

فبقي الششتري مع شيخه ابن سبعين ولازمه ملازمة تامة، وأخذ عنه العديد من العلوم الدينية والفلسفية.

وبعد ذلك رحل الششتري إلى مصر تعرّف فيها على الشيخ أبي الحسن الشاذلي وتلميذه أبي العباس المرسي فتأثر بهما تأثرا شديدا وحمل عنهما طريقتهما[1]، كما كانت هذه المحطة الأخيرة مجالا حتى تتبلور الطريقة الششترية حيث اكتسب الششتري مجموعة من المريدين، وتميزت فيها طريقته عن الطريقة السبعينية.

4. وفاته:

توفي الششتري يوم الثلاثاء 17 صفر 668هـ[2]، في رحلته الأخيرة إلى مصر حين شعر بالمرض واشتدت علّته بالقرب من دمياط، في مكان يقال له الطينة، وقد سأل الششتري مريديه عن اسم المكان، فلما قالوا له الطينة، قال حنّت الطينة إلى الطينة، وتوفي فحمله مريدوه إلى دمياط فدفن بها، ولا يزال الباحثون يبحثون عن قبره هناك[3].

6. آثار الششتري ومؤلفاته:

خلّف الششتري مجموعة من الكتب النثرية التي حملت خلاصة مذهبه وأهم أفكاره الصوفية، ومن ذلك نذكر:

- كتاب "العروة الوثقى في بيان السنن".
- كتاب "إحصاء العلوم".
- كتاب "ما يجب على المسلم أن يعلمه ويعتقده إلى وفاته".
- كتاب "المقاليد الوجودية في أسرار الصوفية".
- كتاب "الرسالة القدسية في توحيد العامة والخاصة".
- كتاب "المراتب الإيمانية والإسلامية والإحسانية".

---

[1]– ينظر: شوقي ضيف، عصر الدول والإمارات الأندلس، ص 367–368.

[2]– ينظر: يوسف زيدان: شعراء الصوفية المجهولون، دار الجيل، بيروت، لبنان، د ط، 1996م، ص 64.

[3]– ينظر: لسان الدين بن الخطيب: الإحاطة في أخبار غرناطة، ص 215، 216.

- كتاب "الرسالة العلمية"[1].
- كتاب "الرسالة البغدادية" التي ضمنها مبادئ الطريقة الششترية.

كما خلّف الششتري وراءه ثروة شعرية هائلة عرفت انتشارا كبيرا في العالم الإسلامي، وقد توزعت مخطوطات ديوانه على العديد من المكتبات العلمية، وهذا الديوان يضم بين دفتيه جلّ ما نظمه من شعر عمودي وموشحات وزجل[2].

يؤكد سامي النشار في مقدمة الديوان أن للششتري ديوانين؛ حيث يضم المذهب الكبير مذهبه الصوفي الفلسفي، بينما ديوانه الصغير هو في أكثره أوراد ومقطعات إنشادية لمبتدئي المريدين[3].

7. ديوانه:

"ديوان أبي الحسن الششتري شاعر الصوفية الكبير في الأندلس والمغرب"، قام بتحقيقه "علي سامي النشار"، صدرت الطبعة الأولى من الديوان عن منشأة المعارف في الإسكندرية بمصر عام 1960م.

ينقسم الديوان إلى خمسة أقسام؛ قسم أول يضم قصائد الششتري العمودية، وقسم ثان يضم الموشحات والأزجال، وقسم ثالث للموشحات والأزجال المشكوك في صحة نسبتها للششتري، وقسم ضم ملحقا لأزجال وموشحات وجدت في مخطوطتي طنجة ومخطوطات الديوان الصغير، وقسم أخير يضمّ مقطعات وردت في مخطوطات الديوان الصغير، وهذا التنوع الشكلي للشعر في ديوان الششتري جعله من الدواوين المهمة التي عنيت بالدراسة والتحليل من قبل الباحثين.

فقد لقي ديوان الششتري عناية كبيرة من قبل المستشرقين الغربيين منذ القرن الثامن عشر، فنجد المستشرقان الهولنديان "شولتنس Shultens" و "ويلمت Willmet" قاما بنسخ

---

[1]– المقري: نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، ص 185–186.

[2]– أبو الحسن الششتري: الرسالة الششترية أو الرسالة العلمية في التصوف، ص 23.

[3]– الديوان، ص 15.

ديوانه بخطيهما، وقد عثرت على هاتين المخطوطتين في مكتبة جامعة لندن وقد كتبتا بعناية فائقة[1]، كما نال ديوانه استحسان الصوفية والمؤرخين فقد قال الغبريني أن "شعره في غاية الانطباع والملاحة، وتواشيحه ومقفياته ونظمه الهزلي الزجلي في غاية الحسن"[2].

ومن هذا المنطلق حاولنا في هذه الدراسة استخراج أهم مواطن الجمالية في اللغة الشعرية التي استعملها الششتري في موشحاته وأزجاله، من خلال التوظيف الدقيق والمتقن لمختلف الأساليب اللغوية والإيقاعية والصور الفنية التي أضفت على أشعاره سمة الجمالية.

[1]– المصدر السابق، ص 5.

[2]– أبو العباس الغبريني: عنوان الدراية، ص 239.

فهرس
المصادر
والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش.

- **المصادر:**

1. أبو الحسن الششتري: الديوان، تح: على سامي النشار، دار المعارف، الإسكندرية، مصر، ط 1، 1960م.

- **المراجع:**

1. ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، مراجعة وتدقيق: عبد الله فرهود، دار القلم العربي، حلب، سورية، ط 1، 1418هـ/1997م.
2. ابراهيم ابراهيم محمد ياسين، دلالات المصطلح في التصوف الفلسفي، إشارات فلسفية في كلمات صوفية، دار المعارف، القاهرة، مصر، د.ط ، 1999م.
3. ابراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، مصر، ط 4، 1950م.
4. ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط 2، 1952م.
5. ابن الأثير المثل السائر، تح: أحمد الحوفي، بدوي طبانة، النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط 1، 1995م.
6. إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين، دار الشروق، عمان، الأردن، ط 1، 1997م.
7. إحسان عباس، فن الشعر، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1955م.
8. إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط 4، 1983م.
9. أحمد بن محمد المقري التلمساني: نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تح: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، د ط، 1408هـ/1988م.
10. أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 1420هـ/2000م.
11. أحمد الميناوي، جمهورية أفلاطون، دار الكتاب العربي، دمشق، سوريا، ط 1، 2010م.

12. أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات ، بيروت، لبنان، ط1، 1429هـ/2008م.
13. أرسطوطاليس، فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، ، بيروت، لبنان، ط 2، 1973م.
14. أسماء خوالدية، الرمز الصوفي بين الإغراب بداهة والإغراب قصدا، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط 1، 1435هـ/ 2014م.
15. أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر، دار المدني، القاهرة، مصر، ط 3، 1313هـ/1992م.
16. تزفيطان طودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت، رجاء بن سلامة، دار توبقال، المغرب، ط 2، 1990م.
17. تزيفتان تودوروف، ميخائيل باختين المبدأ: الحواري، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط 2، 1996م.
18. تقي الدين أبو بكر ابن حجة الحموي، بلوغ الأمل في فن الزجل، تح: رضا محسن القريشي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، سوريا، د ط، 1974م.
19. ابن تيمية، مجموع فتاوى شيخ الإسلام، تح: عبد الرحمن بن محمد بن قاسم العاصمي، محمد بن عبد الرحمن، الرئاسة العامة لشؤون الحرمين الشريفين، مكة المكرمة، السعودية، ط 3، 1404هـ.
20. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط 3.
21. جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي، محمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1986م.
22. جراهام ألان، نظرية التناص، تر: باسل المسالمة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط 1، 2011م.
23. جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1991م.

24. جون كوهن، اللغة العليا النظرية الشعرية، تر: أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 1995م.
25. أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط 3، 1986م.
26. أبو الحسن الششتري، الرسالة الششترية أو الرسالة العلمية في التصوف، تح: محمد العدلوني الإدريسي، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2004م.
27. أبو الحسن علي بن بسام الشنتري، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، القسم الأول، 1361هـ/1942م.
28. حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 1994م.
29. أبو الحسين مسلم بن الحجاج القشيري النيسابوري، صحيح مسلم، تحقيق وتصحيح وتدقيق: محمد فؤاد عبد الباقي، ج 1، دار الكتب العلمية، ط 1، بيروت، لبنان، 1412هـ/1991م.
30. عبد الحليم حسين الهروط، موشحات لسان الدين بن الخطيب (دراسة وجمع)، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 2، 1433هـ/2012م.
31. ديدور بيتروف، الواقعية النقدية، تر: شوكت يوسف، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1983م.
32. عبد الرحمن حسن حبنّكه الميداني، الباغة العربية أسسها، وعلومها، وفنونها، ج 2، دار القلم، دمشق، الدار الشامية، بيروت، دمشق، بيروت، ط 1، 1416هـ/1996م.
33. عبد الرحمن حسين الميداني، البلاغة العربية أسسها، وعلومها، وفنونها، وصور من تطبيقاتها، بهيكل جديد من طريف وتليد، دار القلم، دمشق، الدار الشامية، بيروت، ط 1، 1416هـ/1996م.

34. ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده ، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، سوريا، ط 5، 1401ه/1981م، ج1.

35. ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت، لبنان، د ط، د ت، ج2.

36. رنيه ويليك، واتسين وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1986م.

37. روز غريب، تمهيد في النقد الحديث، دار المكشوف، لبنان، ط 1، 1971م.

38. رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي، مبارك حنوز، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1988.

39. ابن زيدون، ديوان ان زيدون، دراسة وتهذيب: عبد الله شنرة، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط 1، 1426ه/2005م.

40. ابن سعيد الأندلسي، المقتطف من أزهار الطرف، تح: سيد حنفي حسنين، شركة الأمل للطباعة والنشر ، القاهرة، مصر، د ط ، 2004.

41. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، سوتو بريس، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1985م.

42. السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها وطاقاتها الإبداعية، دار المعارف، ط 2، 1983م.

43. عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، ط 3، د ت.

44. عبد السلام هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، مكتبة الخانجي، الاسكندرية، مصر، ط2، 1399ه/1979م .

45. ابن سناء الملك، دار الطراز في عمل الموشحات، تح: جودة الركابي، منتدى سور الأزبكية، دمشق، سوريا، د.ط، 1396ه/1949م.

46. ابن السيد البطليوسي، المثلث، تح: صلاح مهدي علي الفرطوسي، وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر، العراق، 1981م.
47. سيد غازي، ديوان الموشحات الأندلسية، منشأة المعارف، الاسكندرية، مصر، 1979م.
48. سيسل دي لويس، الصورة الشعرية، تر: أحمد نصيف الجنابي وآخرون، دار الرشيد للنشر، بغداد، العراق، 1982م.
49. شمس الدين محمد بن أحمد بن عثمان الذهبي، سير أعلام النبلاء ، تح: على أبو زيد، مؤسسة الرسالة، سوريا، ط 2، 1402هـ/1982م.
50. شهاب الدين محمد بن أحمد الأبشيهي، المستطرف في كل فن مستظرف، تح: محمد خير طعمه الحلبي، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط 5، 1429هـ/2008م.
51. شوقي ضيف، عصر الدول والإمارات الأندلس، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط 1، 1989م.
52. شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط 11، 1987م.
53. شيماء عدنان العقابي، الثنائيات المتضادة في شعر التصوف الأندلسي في القرنين السابع والثامن الهجريين، دراسة موضوعية فنية، دار المناهج للتوزيع والنشر، عمان، الأردن، ط 1، 1439هـ/2018م.
54. صاحب خليل ابراهيم، الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام، منشورات اتحاد الكتّاب العرب ، دمشق، سوريا، د ط ، 2000م.
55. صباح عباس عنوز، دلالة الصور الحسية في الشعر الحسيني، العتبة الحسينية المقدسة، كربلاء المقدسة، العراق، ط 1، 1434هـ/2013م.
56. صفوان مقبل الشواوره، ظاهرة التناص في روايات مؤنس الرزاز، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة مؤتة، الأردن، 2008م.

57. صفي الدين الحلي، العاطل الحالي والمرخص الغالي، تح: حسيت نصار، مطبعة دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، مصر، ط 2، 1424هـ/2003م.
58. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون، الكويت، ط 1، 1992م.
59. صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، مصر، د. ط، 1998م.
60. ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: أحمد الحوفي، بدوي طبانة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، مصر، د ط، د ت.
61. ابن طباطبا، عيار الشعر، تح: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، ط 3، الاسكندرية، مصر، 1984م.
62. طارق زيناي، الرمزية الحرفية في العرفان الصوفي، مجلة الآداب والحضارة الإسلامية، مج 10، ع 24، 2019م.
63. عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس للطباعة والنشر ، بيروت، لبنان، د.ط ، 1978م.
64. أبو العباس الغبريني: عنوان الدراية "فيمن عرف من العلماء في المائة السابعة ببجاية"، تح: عادل نويهض، منشورات دار الأفاق الجديدة، بيروت، ط 2، 1979م.
65. أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، تح: عبد السلام هارون، مطبعة مصطفى البابلي الحلبي وأولاده، مصر، ط 2، 1965م.
66. عز الدين اسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر، القاهرة، مصر، د ط، 2000م.
67. عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، ط 3، د ت.
68. عز الدين علي السيد، التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب، بيروت، لبنان، ط 2، 1407هـ/1986م.
69. عبد العزيز عتيق، علم البديع، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، د ط، د ت.

70. عبد العزيز عتيق، علم البيان، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، د ط، 1985م.
71. علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط 2، 1401هـ/1981م.
72. علي علي صبح، الصورة الأدبية تأريخ ونقد، دار إحياء الكتب العربية، مصر، ط 1، دت.
73. غازي يموت، بحور الشعر العربي عروض الخليل، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ط 2، 1996م.
74. فاضل صالح السامرائي، الجملة العربية تأليفها وأقسامها، دار الفكر ناشرون وموزعون، عمان، الأردن، ط 2، 1427هـ/2007م.
75. فايز الداية، جماليات الأسلوب "الصورة الفنية في الأدب العربي"، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط 2، 1996م.
76. عبد الفتاح فيود بسيوني، علم البديع: دراسة تاريخية وفنية لأصول البلاغة ومسائل البديع، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط 4، 1436هـ/2015م.
77. أبو الفداء اسماعيل بن عمر بن كثير القرشي الدمشقي، تفسير القرآن العظيم، دار ابن حزم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 1، 1460هـ/2000م.
78. أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجى، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د. ط، د ت.
79. فوزي خضر، عناصر الإبداع الفني في شعر ابن زيدون، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري الكويت، ط 1،، 2004م.
80. فوزي عيسى، الشعر الأندلسي في عصر الموحدين، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط 1، 2007م.
81. فوزي سعد عيسى، الموشحات والأزجال الأندلسية في عصر الموحدين، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، د ط، د ت.
82. فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 2004م.

83. عبد القادر عبد الجليل، علم الصرف الصوتي، دار الأزمنة، عمّان، د ط، 1998م. يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط 1، 1427هـ/2007م.
84. عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي دراسة، دار صفاء للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، الأردن، د ط، د ت.
85. أبو القاسم عبد الكريم بن هوازن القشري، الرسالة القشرية، تح: خليل المنصور، دار الكتب العلمية ، بيروت، لبنان، د ط ، 1422هـ/2001م.
86. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، دار الكتب العلمية، لبنان، ط 1، 1988م.
87. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د ط، د ت.
88. ابن قزمان، ديوان ابن قزمان القرطبي، إصابة الأغراض في ذكر الأعراض، تح: فيديريكو كورينتي، تقديم: محمود علي مكي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، د ط، 1415هـ/1995م.
89. كروم بومدين، أبو الحسن الششتري الصوفي الجوال، حياته وشعره، دار التوفيقية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 1، 1432هـ/2011م.
90. كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 4، 1995م.
91. كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط 1، 1987م.
92. عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 1، 2006م.
93. عبد الله بن المعتز، البديع، تح: إغناطيوس كراتشقوفسكي، دار المسيرة، بيروت، لبنان، ط 3، 1402هـ/1982م.

94. أبو عبد الله محمد بن اسماعيل بن ابراهيم بن المغيرة الجفي البخاري، صحيح البخاري، طبعة مصححة على النسخة السلطانية مع رفع الالتباس عن رموزها، مركز البحوث وتقنية المعلومات دار التأصيل، القاهرة، مصر، ط 1، 1433هـ/2012م.
95. لويس معلوف، المنجد في اللغة العربية، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط 33، 1992م.
96. محمد الأخضر الصبيحي، مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، د ط، د ت.
97. محمد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 1425هـ/2004م.
98. محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، مصر، ط 1، 1981م.
99. محمد حسين معلوي، وحدة الأديان في عقائد الصوفية، مكتبة الرشد ناشرون، الرياض، السعودية، ط 1، 1432هـ/2001م.
100. محمد بن سلام الجمحي، طبقات الشعراء، دار الكتاب العلمية، بيوت، لبنان، د ط، 2001م.
101. محمد علي التهانوي، موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، تح: علي دحروج، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط 1، 1996م، ج 1.
102. محمد علي التهانوي، موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، تح: علي دحروج، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط 1، 1996م، ج، 2.
103. محمد عليّ السراج، اللباب في قواعد اللغة وآلات الأدب، النحو والصرف- البلاغة والعروض- اللغة والمثل، مراجعة: خير الدين شمسي باشا، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط 1، 1403هـ/1983م.
104. محي الدين بن عربي، الفتوحات المكية، تح: عثمان يحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 2، 1405هـ/1985م.
105. عبد الملك مرتاض، نظرية النص، دار هومة للطباعة النشر والتوزيع، الجزائر، ط 2، 2010م.

106. محمد عباسة، الموشحات والأزجال الأندلسية وأثرها في شعر التروبادور، دار أم الكتاب للنشر والتوزيع، مستغانم، الجزائر، ط 1، 1433هـ/2012م.
107. محمد رضا مبارك، اللغة الشعرية في الخطاب النقدي: تلازم التراث والمعاصرة، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشروق الثقافية، بغداد، العراق، د ط، 1993م.
108. محمد رضوان الداية، في الأدب الأندلسي، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط 1، 1421هـ/2000م.
109. محمد زكريا عناني، الموشحات الأندلسية، عالم المعرفة، الكويت، د ط، 1980م.
110. يونس شديفات، الموشحات الأندلسية، المصطلح والوزن والتأثير، دار جرسر للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 1429هـ/2008م.
111. محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد والستينيات، اتحاد الكتاب العرب، د ط، د ت.
112. محمد العدلوني الإدريسي: أبو الحسن الششتري وفلسفته الصوفية، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط 1، 2005م.
113. محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث (السياب ونازك والبياتي)، دار الكتب المتحدة، بيروت، لبنان، د ط، 2003م.
114. محمد كشاش، اللغة والحواس، رؤية في التواصل والتعبير بالعلامات غير اللسانية، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط 1، 2001م.
115. مصطفى السقا، المختار من الموشحات، الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، مصر، د ط، 1997م.
116. مصطفى الشكعة، الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 4، 1979م.
117. مصطفى الصاوي الجويني، البلاغة العربية تأصيل وتجديد، منشأة المعارف، الاسكندرية، مصر، د ط، 1985م.

118. عبد الملك بن عبد الله بن بدرون الحضرمي البستي، شرح قصيدة ابن عبدون، مطبعة السعادة، بيروت، لبنان، ط 1، 1340هـ/1961م.

119. منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء العربي، سوريا، ط 1، 2002م.

120. عبد المنعم شبلي، تذوق الجمال في الأدب، دراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط 1، 2002م.

121. موسى ربابعة، قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، دار جرير، الأردن، ط 1، 2010م.

122. ناتالي بيقي غروس، مدخل إلى التناص، تر: عبد الحميد ورايو، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، د ط، 1433هـ/2012م.

123. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، بغداد، العراق، ط 2، 1965م.

124. نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسردي، دار هومة للنشر، الجزائر، د ط، 2010م.

125. أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تح: محمد البجاوي، محمد أبو الفضل ابراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط 1، 1371هـ/1952م.

126. وحيد صبحي كبابة، الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس، دراسة، منشورات اتحاد العرب، 1999م.

127. وضحى يونس، القضايا النقدية في النثر الصوفي، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، سوريا، د.ط ، 2006م.

128. ولي الدين عبد الرحمن بن محمد ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، تح: عبد الله محمد الدرويش، دمشق، سوريا، ط 1، 1425هـ/2004م.

129. أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي السكاكي، مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 2، 1987م.

130. يوسف زيدان: شعراء الصوفية المجهولون، دار الجيل، بيروت، لبنان، د ط، 1996م.

131. يوسف مراد، مبادئ علم النفس العام، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط 1، 1948م.

- **المعاجم:**

1. أحمد بن فارس، مقاييس اللغة، تح: شهاب الدين أو عمرو، دار الفكر، ط 2، 1998.

2. إميل بديع يعقوب، موسوعة علم اللغة العربية، دار الكتب العلمية، لبنان، ط 1، 1427هـ/2006م.

3. سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، الحكمة في حدود الكلمة، دندرة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 1401هـ/ 1981م.

4. مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروآبادي، القاموس المحيط، تح: أنس محمد الشامي، زكرياء جابر أحمد، دار الحديث، القاهرة، مصر، د ط، 1429هـ/2008م.

5. مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط 4، 1425هـ/2004م.

6. ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، مصر، د ط، د ت.

7. أبو نصر اسماعيل بن حماد الجوهري، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تح: محمد محمد تامر وآخرون، دار الحديث، القاهرة، مصر، د ط، 1430هـ/2009م.

8. أبو النصر السّراج الطّوسي، اللمع، تح: عبد الحليم محمود، طه عبد الباقي سرور، دار الكتب الحديثة، مصر، د ط، 1380هـ/ 1960م.

- **الدوريات والمجلات:**

1. آية عاشوري، الانزياح الدلالي في الخطاب الصوفي، مجلة مقاليد، ع 11، ديسمبر 2016م.

2. بن الدين بخولة، الانزياح الدلالي وأثره في تطور اللغة، مجلة جسور المعرفة، جامعة حسيبة بن بو علي، مج 2، ع 7، سبتمبر 2016.

حمزة حمادة، الرمز بين الرؤية الصوفية والإبداع الفني،

3. Doukouz Eylül,Üniversiti, İlahiyat,Fakültesi Dergisi, Sayi 40, 2/214.

4. عبد الحميد بوفاس، إيقاع الخبر والإنشاء في شعر مفدي زكرياء، مجلة العلوم الإنسانية، مج ب، ع 45، جوان 2016، جامعة الإخوة منتوري، الجزائر.

5. سمير بوعناني، شخصية جحا من قناع الانتحال إلى صورة البطل في مسرحية "جحا والناس" لمحمد بن قطاف، مجلة النص، مج 4، ع 1، أفريل 2017م.

6. عبد العزيز نقبيل، الصورة الشعرية وتشكيلاتها البلاغية العربية القديمة، مجلة الآداب، جامعة قسنطينة 1، مج 21، ع 1، ديسمبر 2021م.

7. محمد سيف الإسلام بوفلاقة، التمييز في النص الشعري الأندلسي –الزجل أنموذجا–، مجلة بحوث، ع 12، ج 1، 2018م.

8. مها بنت عبد العزيز الخضير، أسلوب التقديم والتأخير دراسة نحوية تطبيقية، مجلة الآداب واللغات، جامعة لونيسي علي، البليدة، الجزائر، مج 7، ع 2، 2018م.

9. موسى ربابعة، الانحراف مصطلحا نقديا، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، مج 10، ع 4، الأردن، 1995م.

10. وردة بويران، أحمد الشريف شطراح، الانزياح الصرفي في شعر الأمير عبد القادر الجزائري –مقاربة أسلوبية–، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، المركز الجامعي تامتغست، الجزائر، مج 9، ع 1، 2020م.

- **الرسائل الجامعية:**

1. قويدر شعوفي، جمالية الرمز والخيال في الشعر الصوفي، دراسة تحليلية مقارنة بين الحلاج وابن عربي، رسالة دكتوراه، جامعة وهران 2، كلية العلوم الاجتماعية، 2018/2017م.

فهرس
الموضوعات

العنوان	الصفحة
مقدمة.....	أ
مدخل: مفاهيم وإضاءات	
أولا: اللغة الشعرية.....	**9**
1. الشعرية في النقد القديم.....	**9**
2. الشعرية في النقد الحديث.....	**14**
3. بين اللغة الشعرية والجمالية.....	**20**
ثانيا: الموشحات والأزجال الأندلسية.....	**24**
1. الموشحات.....	**25**
2. الأزجال.....	**33**
3. الموشحات والأزجال الصوفية.....	**37**
الفصل الأول: شعريّة اللغة في موشحات وأزجال الششتري	
• **تمهيد**.....	**42**
أولا: شعرية الانزياح.....	**43**
1. الانزياح الدلالي.....	**45**
2. الانزياح التركيبي.....	**59**
ثانيا: شعرية التناص.....	**65**
1. النشأة والامتداد.....	**67**
2. التناص الديني.....	**70**
3. التناص الشعري.....	**77**
4.التناص التاريخي.....	**82**
ثالثا: شعرية الجملة.....	**87**
1. الجملة الخبرية.....	**88**

2. الجملة الإنشائية..... 91

الفصل الثاني: شعرية الصورة الفنية في موشحات وأزجال الششتري

- **تمهيد**..... 105

أولا: مفهوم الصورة الشعرية..... 107

1. الصورة في اللغة..... 107

2. الصورة في الاصطلاح..... 108

3. مفهوم الصورة عند النقاد القدامى..... 109

4. مفهوم الصورة عند النقاد الغربيين..... 115

5. الصورة عند العرب المحدثين..... 117

ثانيا: الصورة الحسية..... 121

1. الصورة البصرية..... 122

2. الصورة السمعية..... 126

3. الصورة الذوقية..... 129

رابعا: الصورة البيانية..... 133

1. الصورة التشبيهية..... 134

2. الصورة الاستعارية..... 141

رابعا: الصورة الرمزية..... 149

1. الصورة الرمزية في الموشحات..... 150

2. الصورة الرمزية في الأزجال..... 152

الفصل الثالث: شعرية الموسيقى في موشحات وأزجال الششتري

- **تمهيد**..... 157

أولا: جمالية الموسيقى الخارجية في الموشحات..... 159

1. الأوزان الشعرية..... 159

2. القافية وبنية حرف الروي..... 171

ثالثا: جمالية الموسيقى الداخلية في الأزجال..... 184

1. التكرار..... 185
2. المحسنات البديعية..... 200

الفصل الرابع: شعرية البناء في موشحات وأزجال الششتري

- **تمهيد**..... 213

أولا: بنية المطلع..... 215
1. بنية المطلع في الموشحات..... 215
2. بنية المطلع في الأزجال..... 222
ثانيا: بنية البيت..... 233
1. بنية البيت في الموشحات..... 233
2. بنية البيت في الأزجال..... 239
ثالثا: بنية الخرجة..... 245
1. بنية الخرجة في الموشحات..... 246
2. بنية الخرجة في الأزجال..... 256
خاتمة..... 265
ملحق.....
أولا: سيرة أبي الحسن الششتري..... 270
1. مولده ونشأته..... 270
2. شيوخه وتلامذته..... 271
3. مكانة الششتري الصوفية..... 273
4. وفاته..... 274
5. آثاره..... 274
6. ديوانه..... 275

فهرس المصادر والمراجع..... 279
فهرس الموضوعات..... 293
الملخص

ملخص:

يعدّ موضوع "جماليات اللغة الشعرية في الموشحات والأزجال عند أبي الحسن الششتري الأندلسي (ت 668هـ)" من المواضيع التي تهتم باللغة الشعرية بالدرجة الأولى، ذلك أن اللغة هي ركيزة العمل الإبداعي وأهم عنصر فيه، وقد جاء اختيارنا لهذا الموضوع لهدف الكشف عن مدى قدرة الششتري اللغوية في ترجمة أفكاره وتجاربه الصوفية وعكسها في أشعاره بأسلوب سهل ولغة بسيطة، إضافة إلى أن دراسة اللغة هي دراسة للبّ الشعر وإحاطة بجميع جوانبه. وقد حاولنا من خلال فصول البحث المختلفة الوقوف على مدى إمكانية الششتري في تطويع اللغة وتشكيلها للتعبير عن تجاربه الروحية، وقد بيّنا الأساليب والظواهر اللغوية التي ساعدته في ذلك، إضافة للصور الفنية والموسيقى والبناء التي منحت موشحاته وأزجاله أبعادا إيحائية ودلالية كان لها الأثر الكبير في تحقيق جماليتها.

الكلمات المفتاحية: الششتري، موشحات، أزجال، جمالية، لغة، تصوف.

Abstract :

The topic “The Aesthetics of Poetic Language in Muwashahat and Azjal by Abu Al-Hasan Al-Shushtari Al-Andalusi (d. 668 AH)” is one of the topics that is primarily concerned with the poetic language, because language is the foundation of creative work and the most important element in it. Our choice of this topic came with the aim of revealing the extent of Al-Shushtari’s ability Linguistics is in translating his ideas and Sufi experiences and reflecting them in his poetry in an easy style and simple language, in addition to the fact that the study of language is a study of the core of poetry and an understanding of all its aspects. Through the various research chapters, we have tried to determine the extent of Al-Shushtari’s ability to adapt and shape the language to express his spiritual experiences, and we have demonstrated the methods and linguistic phenomena that helped him in doing so, in addition to the artistic images, music, and construction that gave his muwashahat and zajals suggestive and semantic dimensions that had a great impact in achieving their aesthetics. .

Keywords: Al−Shushtari, Muwashahat , Azjal, aesthetics, language, Sufism.