

أثر البنية الصوتية في دلالة القصيدة الصوفية الأندلسية

(نماذج مختارة من شعر بني الأحمر)

The Impact of Phonemic Structure on the Significance of the Andalusian Sufi Poem (Selected Models of Bani Al-Ahmar Poetry)

أحمد لعباضي

جامعة عبد الرحمان ميرة، بجاية- الجزائر

Layadi.ahmed426@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2021-09-20 تاريخ القبول: 2021-04-03 تاريخ النشر: 2021-04-10

المخلص:

شهد شعر التصوّف الأندلسي في عصر بني الأحمر تطورا مسّ مختلف جوانبه، وحفل بموضوعات متعدّدة، وضروبا متنوعة، التي رسمت ملامح هذا النوع من الشّعْر. ومن خلال هذه الدراسة سنحاول تبيان أثر المستوى الصوتي الذي يعدّ أهم سمة فنية في عملية الإبداع الشعري، مبرزين دلالاته وجمالياته في القصيدة الصوفية الأندلسية على المتلقي من خلال تحليل نماذج لقصائد لبعض الشعراء الأندلسيين من عصر بني الأحمر. الكلمات المفتاحية: الأندلس، التصوف، القصيدة الصوفية، البنية الصوتية، المتلقي.

Abstract:

The poetry of Andalusian mysticism in the era of Bani al-Ahmar witnessed a development that touched its various aspects, and a celebration of multiple themes, and various forms, which drew the features of this type of poetry. Through this study, we will try to show the effect of the phonemic level, which is the most important artistic feature in the process of poetic creativity, highlighting its connotations and aesthetics in the Andalusian Sufi poem on the recipient by analyzing samples of poems of some Andalusian poets from the era of Beni al-Ahmar.

Keywords: Al-Andalus, Sufism, Sufi Poem, Phonemic Structure, Receiver.

ولد المجتمع الأندلسي في أحضان الفكر الديني والشريعة الإسلامية، فعاش محافظاً متديناً، يهوى الالتزام بالقيم الأصيلة تغيب فيه كل مظاهر التشتت والتعصب، وينأى عن التحزبات والتّمذهبات. وأخذ هذا النزوع الديني يزداد قوة وحرارة مع مجيء "ابن الأحمر"، وانحصار الدولة في مملكة غرناطة، ونتيجة للظروف السياسية التي مرّت بها المملكة من تكالب نصراني، وفساد في البلاط النصراني.

لقد عقد شعراء بني الأحمر صلة وطيدة مع الشعر الديني، وعلى الأخص شعر التصوف، لما حفل به هذا العصر من علماء وفقهاء، كانوا على درجة كبيرة من الوعي الديني ومعرفة كبيرة بالأحكام الشرعية. فضلاً على أنّ فوضى الحياة السياسية ساعدت على مثل هذا الاستغراق في هذا اللون من الشعر، فقد زادت في الحب الخالص لدى الفرد من غوائل الحياة، وشجّعته على طلب النجاة لنفسه حين كان يرى الأوضاع تزداد سوءاً. الأمر الذي أدّى إلى انصراف جماعي إلى عالم التّعبد والتّمسك. فكان التّصوّف الذين أبدع فيه بنوا الأحمر أيّما إبداع، بما وظّفوه فيه من المعاني الزاقية والقوالب اللغوية المتميّزة، والمقاصد الشريفة. فكان شعرهم مرآة لحياتهم الاجتماعية والدينية، وكل ذلك سوف نلاحظه من خلال هذه الدراسة التي تركز أساساً على التّصوّف كظاهرة طبعت الشعر في عهد بني الأحمر، وأثر المستوى الصوتي على القصيدة الصوفية الأندلسية ودلالاته من خلال تحليل بعض النماذج من قصائد بعض الشعراء (الغرناطي، الونالشي، ابن صفوان، ابن الزيات، النّفزي) من عصر بني الأحمر. وقد استطاعوا أن يعكسوا ظاهرة الزهد بأمانة وصدق في أشعارهم، ما سمح بوجود كمّ هائل من القصائد والمقطوعات التي تفيض حرارة وشوقاً وإبداعاً، والتي يتلمّس فيها القارئ كثير من المتعة والفائدة.

1- التّصوّف في الأندلس وبواعثه:

أخذ التّصوف طريقه إلى الأندلس مبكراً في القرن الثاني للهجرة، شأنه في ذلك شأن المشرق. وقد مزج الأندلسيون في تصوّفهم بين تعاليم الإسلام، وبين الأفكار الأفلاطونية الحديثة وتعاليم اليونان والرومان، وكذلك البناييع الصوفية الفارسية والهنديّة، مخالفين بذلك المشاركة في مزجهم بين تعاليم الإسلام وتعاليم الفارسية والهنديّة. لأنّ الأندلسيين جنحوا أكثر إلى تعاليم اليونان والرومان، وذلك لقرب هذه الثقافات من الأندلس، كون المجتمع الأندلسي

خليط من البرابرة والمسيحيين... وغيرهم. ما يعطي هذا التمازج الثقافي والتأثير الفكري المتبادل بين المسلمين والمسيحيين، والذي كان نتاج البقعة الجغرافية الواحدة والحرية التي كفلها الإسلام لأصحاب الديانات الأخرى.

غير أنّ التجربة الصوفية في الأندلس لم تكن منفصلة عن نظيرتها المشرقية، وبالمقابل ليست صورة لها. لأنّ كل تجربة صوفية لها طابعها وشخصيتها المتميزة، رغم أنّ الأندلس والمشرق كانا على درجة كبيرة من التواصل والحميمية حتى في أرح لحظات التاريخ، وذلك لتشابه المرجعية الثقافية لديهما، وهي الحضارة العربية الإسلامية. وهذا لا ينفي أبدا أصالة هذه الأخيرة، "فمعلوم أنّ الكثير من أهل الأندلس برابرة، والبعض منهم ذو نزعة صوفية بسبب اعتقادهم المغيبات"¹. ولقد حفلت الأندلس بشخصيات صوفية كان لها الأثر الكبير في رسم ملامح التصوف الأندلسي، أمثال ابن مسرة محمد بن عبد الله، والذي يعتبره البعض الأب الروحي للنزعة الصوفية في الأندلس، وكذلك أبو بكر محمد الهاشمي الذي كان أحد مشايخ ابن عربي، وأبو عبد الله الغزال تلميذ الولي الصالح العارف بالله ابن العريف (ت536هـ) الذي قضى زمنا من حياته في المريّة، التي احتضنت مركزا هامًا للدراسات الصوفية. وقد ألق ابن العريف كتاب سمّاه "محاسن المجالس"، فضلا على أنّ هذا الأخير كان من المفسرين الأوائل للتصوف أبو حامد الغزالي. ولم يقتصر التصوف على فئة العلماء وأصحاب المقامات العالية والرّتب النبوية علما وفقها، بل شارك فيه الرجال والنساء على اختلاف أعمارهم. وبلغ التصوف قمة ازدهاره ونضجه مع مجيء ابن عربي وتلميذه عبد الحق بن سبعين². حيث امتزج التصوف بالفلسفة مع مجيء ابن عربي، وراح ينهل من تجارب ثقافية متعدّدة الينابيع الفارسية والرومانية واليونانية، مع بقاءه موصولا بالثقافة الإسلامية، ممّا جعل هذا التمازج بين الفلسفة والتصوف أبرز المميزات التي ينفذ إليها الدّارس في التجربة الصوفية في هذه الفترة، "فالتصوف والتّلف يتجاوران ويتزاوران"³. وقد عرف التصوف في المملكة النّصرية اتّجاهين أساسيين هما:

الاتّجاه الفلسفي المغالي، والاتّجاه السنّي الزّاهد، وكان لكلّ منها نظريته ونظرياته، ثمّ إنّّه لما قامت مملكة غرناطة بالجنوب كانت الأندلس حينها قد شهدت الصّورة والنّمط والصيّابة النّهائية المتعدّدة .

ولم يعد في القرن الثامن أيّ مذهب جديد للتصوف، وهذا لا يعني بالضرورة خلوّ غرناطة من العلماء والمفكرين، فقد امتلأت وطفحت بجمهرة من المفكرين المتصوفين أمثال ابن الجيّاب

﴿ت 749هـ﴾ وابن صفوان ﴿ت 763هـ﴾، وابن الخطيب ﴿ت 776هـ﴾، وغيرهم كثير ممن تركوا شعرا صوفيا يمثل خلاصة وعصارة تجربتهم الروحية ويثبت ما بينها وبين الفكر من وشائج. هذا وقد تعددت الطرق الصوفية وكثرت وتنوعت، واتخذت لنفسها مسميات تعرف بها، حيث قال ابن الخطيب في حديثه عن هذه الفرق وتلك الطوائف: "وبيوت الفقراء متعدّدة يشقّ إحصائها كبيت الشاذليّة وبيت الرّفاعيّة وبيت السّعوديّة"⁴. لا بدّ لنا من أن نشير إلى العوامل التي أدت إلى ميلاد التّصوّف، وبروز هذا النوع من التّزوّج الإنساني إلى الله عزّ وجلّ واللّجوء إليه. هذه العوامل التي أوردها محمّد راشد في كتابه "نظريّة الحبّ والإتحاد في التّصوّف الإسلامي" قائلا:

* الإحتجاج على السّلطات القمعيّة التي كانت تحكم البلاد، وتدّعي تطبيق شريعة الله في أرضه، وبذلك أصبح التّصوّف نتيجة حتميّة لسيادة آليّة القمع السّلطوي .

* التّصوّف ردّ فعل على التّفاوت الطبّقي، وتوزيع الثّروات بشكل ينافي ما جاء في الشّريعة من ضرورة إقامة العدل بين الرّعيّة.

* ولادة التّقى والورع لدرجة التّشدّد، والغلوّ لشعورهم بضرورة الالتجاء إلى الله، كنتيجة للفساد الإجماليّ وسيادة البذخ والتّرف، فيقدر ما كان الفساد كان الرّهد، في محاولة لتّحقيق انتصار على العقليّة الفاسدة.

* التّصدي بشكل أو بآخر للفكر النّصيّ الذي كان يمسك بزمامه الفقهاء، وهذا ليس على سبيل الرّفوض والإنكار عليهم، وإنّما للفت الانتباه إلى ميزة مهمّة من ميزات الشّرع، وهي الجانب الرّوحي الباطني في مقابل الجانب الظّاهري.

* الإحتجاج على العقلائيّة البرهانيّة التي إنتهجها الفلاسفة والمتكلّمون، وتأكيدهم على العقل البرهاني، وإهمالهم لدور القلب، والوجدان إهمالا تامّا. ممّا حرّز في نفوس أهل الطّريقة الذين تمسكوا بالكشف واعتمدوا الحدس بدل المنطق، مع أنّنا نشير إلى أنّ أهل الحقائق، والمواجيد لم يهملوا العقل إهمالا كاملا، وذلك ما نلاحظه في تكوينهم الدّيني. فالكثير منهم يشترط أن يكون المرید متمكّنا في العلوم الشّرعية والفقهية، حتّى يستقيم له تصوّفه، وينبني على أساس متين⁵. من خلال هذه العوامل نصل إلى نتيجة مفادها أنّ الفكر الصّوفي تجاوز كلّ

الأشكال المطروحة أمامه من سلطويّة وفقهيّة... ليحقّق هؤلاء الصّوفيّة لأنفسهم ارتباطا مباشرا بالله عن طريق العرفان والحبّ الإلهي، فقد منحت التّجربة الرّوحيّة أولويّة مطلقة على الأدوات المعرفيّة كلّها، من عقل وحواس و تجارب.

2- المستوى الصوتي: إن الموسيقى من أرقى وسائل الإيحاء وأقدرها على التعبير عما يجول في النفس، فالموسيقى إذن ليست حلقة خارجية تضاف إلى الشعر، بل هي جزء من بنيته، لأنها تعدّ عنصرا من عناصر بناء القصيدة، وذلك لما تحتويه من إيقاع وطرب يستحسنه المستمع، ويتذوق ما يسمعه من الشعر، وشعراؤنا لم يفتهم هذا الجانب البالغ الأهمية، وقد جاء نظمهم حافلا يحوّ من الطرب والنغم الناجم عن انسجام الألفاظ وتوافقها. وأول شكل موسيقي نتطرق إليه هو:

2-1- الموسيقى الخارجية:

أ-البحر: هو مجموع التفعيلات التي تكوّن وزنا من الأوزان الخليلية الستة عشر. وبعد تقطيعنا لأبيات هذه القصائد المطروحة للتحليل حصلنا على البحور التالية:
بحر الطويل عند كل من الغرناطي والونالشي، والبحر الكامل عند كل من ابن صفوان وابن الزيات والتفزي.

*البحر الطويل: سمّي هذا البحر طويلا كما يقول الخطيب التبريزي لمعنيين: أحدهما أنه أطول بحور الشعر، وليس في الشعر ما يبلغ عدد حروفه 48 حرفا غيره، والثاني أن الطويل يقع في أوائل أبياته الأوتاد والأسباب بعد ذلك، والوّد أطول من السبب فسمّي لذلك طويلا⁶.

وللطويل عروض واحدة مقبوضة (فعولن) وثلاثة أضرب:

الأول: تام = مفاعيلن الثاني: مقبوض = مفاعلن الثالث: محذوف = مفاعي فتقلب فعولن. وتلتزم في القصيدة⁷.

الوزن: يعرفه قدامة بن جعفر "الوزن شيء واقع على جميع لفظ الشعر الدال على معنى"

* مفتاح الطويل:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

طويل له دون البحور فضائل

التقطيع:

*تقطيع بيت في قصيدة الغرناطي:

وأسكنت لما أن بدت حركاتي

تفرّدت لما أن جمعت بذاتي

وأسكنت لما أن بدت حركاتي

تفرّدت لما أن جمعت بذاتي

0/0// /0// 0/0/0// 0/0//

0/0// /0// 0/0/0// 0/0//

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعي

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعي

فعولن

فعولن

الزحافات والعلل التي دخلت عليه:

* الزحاف: "هو تغيّر يلحق بثواني أسباب الأجزاء للبيت⁸ والزحاف قسمين:

زحاف مفرد: هو الذي يدخل في سبب واحد من الأجزاء الثمانية.

زحاف مركب: هو الذي يلحق سببين من الأجزاء الأربعة.

* العلة: تغيّر غير مختص بثواني الأسباب واقع في العروض والضرب، لازم لها⁹.

وقد دخل على هذه القصيدة زحاف مفرد، وهو القبض على تفعيله فاعولن فأصبحت فاعول.

والقبض هو: حذف الخامس الساكن). وعلّة النقص (وهي حذف السبب الأخير من آخر

التفعيله) على تفعيله فاعولين فأصبحت مفاعي (فاعولن).

ب-القافية :

لغة: مؤخر العنق، وآخر كل شيء.

إصطلاحاً: آخر البيت كما يقول الأخفش¹⁰.

وعرّفها الخليل بقوله: "القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله، مع حركة

الحرف الذي قبل الساكن".

وقافية هذه القصيدة (0/0) فاعل وهي بعض كلمة، وهي قافية مطلقة مردوفة موصولة بليين.

ج- الزوي: وهو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وتنسب إليه وتسمّى به¹¹.

وحرف الزوي في قصيدة الغرناطي هو التاء.

* تقطيع بيت من قصيدة الونالشي:

غرامي قديم بالحمى وجديد

غرامي قديم بلحمى وجديدو

0/0// /0// 0/0/0// 0/0//

فاعولن مفاعيلن فاعول مفاعي

فاعولن

وشوقي إلى من حلّ فيه شديد

وشوقي إلى من حلّ فيه شديدو

0/0// /0// 0/0/0// 0/0//

فاعولن مفاعيلن فاعول مفاعي

فاعولن

الزحافات والعلل التي دخلت عليه:

دخل على هذه القصيدة زحاف مفرد وهو القبض: فاعولن = فاعول

وعلّة النقص على تفعيله: مفاعيلن فأصبحت : مفاعي (فاعولن)

قافية هذه القصيدة (0/0) وهي بعض كلمة وهي قافية مطلقة مردوفة موصولة بمد.

وحرف الرّوي في قصيدة الوئالي هو الدال.

* دلالة استخدام البحر الطويل:

لجأ كل من الغرناطي والونالشي إلى البحر الطويل، لأنّ هذا البحر يتسع لإحتواء هذه التجربة الصّوفية بإعتبارها تجربة تتشعب فيها التفاصيل، وتتعدد فيها الفروع، هذا ما جعل الشاعران يلجآن إلى هذا البحر الذي يتجاوب مع طول نفس الشاعر .

* البحر الكامل: سمّي هذا البحر بالكامل لتكامل حركاته وهي ثلاثون حركة وليس في الشعر شيء له ثلاثون حركة غيره¹²... والوحدة التي تردّد في البحر الكامل (متفاعلن) تتكرر ستّة مرات، وهذا البحر يستعمل تاما ومجزؤا وله ثلاثة أعاريض وتسعة أضرب.

* مفتاحه: كمل الجمال من البحور الكامل متفاعلن متفاعلن متفاعلن

التقطيع: تقطيع بيت من قصيدة ابن صفوان القيسي:

ليس المقام لدى الثرى بمقام	هم بالزقي إلى المحلّ السامي
ليس لمقام لد نثرى بمقامي	هم برريقي للمحلل سسامي
0/0/// 0//0/// 0//0/0/	0/0/0/ 0//0/// 0//0/0/
متفاعلن متفاعلن متفاعل	متفاعلن متفاعلن متفاعل
مستعلن	مستعلن

الزحافات والعلل التي دخلت عليه:

دخل على هذه القصيدة زحاف مفرد وهو الإضمار (تسكين المتحرّك الثاني) فتنحول متفاعلن = متفاعلن فتقلب مستعلن.

كما دخلت علة (إضمار +قطع) على عروض البيت فتصبح متفاعلن = متفاعلن. قافية هذه القصيدة (0/0/) فاعل وهي قافية مطلقة مردوفة موصولة بمد. وحرف روي القصيدة هو الميم.

تقطيع بيت من قصيدة ابن الزيات:

حيّا الجسوم وجرح الأرواح	برق بأفاق المعارف لاحا
حيي لجسوم وجرح لأرواح	برقن بأفاق لمعارف لاحا
0/0/0/ 0//0/// 0//0/0/	0/0/// 0//0/0/ 0//0/0/
متفاعلن متفاعلن متفاعل	متفاعلن متفاعلن متفاعل

الزحافات والعلل التي دخلت عليه:

دخل على هذه القصيدة زحاف مفرد وهو الإضمار فتتحول متفاعلن = متفاعلن، وزحاف

القطع في عروض البيت فتصبح متفاعلن = متفاعل.

أما ضرب البيت فدخلت عليه علة، فتصبح متفاعلن = متفاعل

قافية هذه القصيدة (0/0/) فاعل وهي قافية مردوفة موصولة بـلين.

وروي هذه القصيدة حرف الحاء .

تقطيع بيت من قصيدة النَّفزي:

نفسى فداك للطفك المتدارك

سرى يسرّ إليك أنك تاركي

نفسى فداك للطفك لمتداركي

سررى يسرر إليك أنك تاركي

0//0/// 0//0/// 0//0/0/

0//0/// 0//0/// 0//0/0/

متفاعلن متفاعلن متفاعلن

متفاعلن متفاعلن متفاعلن

الزحافات والعلل التي دخلت عليه:

دخل على هذه القصيدة زحاف الإضمار على التفعيلة الأولى و الرابعة متفاعلن = متفاعلن.

قافية هذه القصيدة (0//0/) فاعلن وهي قافية مطلقة مؤسّسة موصولة بمد.

وحرف روي هذه القصيدة هو الكاف .

* دلالة استخدام بحر الكامل:

البحر الكامل ذا إيقاعية ثابتة ونغمة موسيقية واحدة، تتكرر على مستوى البيت والمتمثلة في

تفعيلة: متفاعلن متفاعلن متفاعلن، ولأنّ كلّ من النَّفري وابن صفوان وابن الزيات، يتحدّثون

عن تجربة صوفيّة بغرض التّأصيل لها، وذلك عن طريق الحديث عنها وسرد بعض تفاصيلها

من جهة، وإعطاء بعض التوجيهات من جهة أخرى، كما فعل ابن صفوان حين بدأ قصيدته

بفعل الأمر وعليه فالبحر الكامل خلق جوّاً موسيقياً فريداً استطاع أن يحتوي النغمة الروحية

التي أراد كلّ من صفوان وابن الزيات والنَّفزي تمريرها إلى أذان كلّ من أراد أن يحقّق لنفسه

التسامي الروحي. كما أنّه بحر يتّسع لسرد التفاصيل والخوض في الجزئيات، واستطاع توحيد

إيقاعيّة الكلمات نحو رنة موسيقية واحدة هي متفاعلن.

2-2- الموسيقى الداخليّة: ونقصد بها ذلك التموّج الموسيقى للكلمة داخل النسيج الشعري حيث تصب تلك النغمة المفردة داخل ذلك العزف العام الذي ينتج من اتحاد الداخل بالخارج ويساهم في إنتاجها التكرار والمد والجناس...

2-2-1- التكرار:

أ- تكرار الكلمات: بعد تحليلنا لهذه القصائد لاحظنا تكرار بعض الكلمات وقد جاء ترتيبها كما يلي: تكرار لفظة الهوى في المرتبة الأولى بإحدى عشر مرة لما تعنيه هذه اللفظة بالنسبة للصوفي؛ فتأتي مرّة بمعنى يناقض الحقيقة ويغلف العقل بحجاب من الخرافات والنتائج الخاطئة، ويقوده إلى مصارف سوء، ولذلك نرى ابن صفوان يحذّر منه قائلاً :

جَرَدَ حسام العزم عن غمد الهوى واقطع علائق شاغل الأوهام

فالهوى إذن أن تعدم الطريق للوصول إلى الحقيقة. ويوظفها مرّة أخرى بمعنى الحبّ الذي هو مطلب صوفيّ محض، يسعى فيه المتصوّف إلى الوصول إلى تلك الحميميّة بينه وبين الله، أو عندما يريد الصوفي أن يتحدث عن محبّته لأهل الحقائق. ومن ذلك ما ورد على لسان ابن صفوان حين قال:

إني ختمت على الضمير بحبهم فغدا هواهم فيه زهر كمام

كما أنّ لفظة الحبّ تكررت ثمانية مرات داخل النسيج الشعري للقصائد، مشكلة ظاهرة تستدعي الوقوف عندها. فالحبّ شعار يرفعه الصوفي ليحدث من خلاله سلميّة التعايش مع نفسه ومع الآخر، فهو في الكثير من المرات يطرح نفسه أمام عتبات المولى مناجيا ربّه متوسّلا إليه بتلك العاطفة، ومن ذلك قول النّفري:

مالي سوى حبيك يا حبي فدع تركي فهلك الملك ترك المالك

وهذا الحبّ ينأى على أن يكون حبّا متغيّرا عبر الأزمنة، بل هو حبّ يزيد الزّمن جدّة.

أرى الحبّ يبلى إن تناول عهده وحبّي وإن طال الزّمان جديد

ذلك أنّ هذا الحبّ تعلق بمن لا يغيّر فيه الزّمن شيئا، وهو المولى عزّ وجلّ.

هذا وقد تكررت لفظة النفس خمس مرّات لما لها من أهميّة في فكر الصوفيّ، فهي المقصودة بالتأديب والترويض كونها مصدر الشّرور والآثام، وتمثّل النّفس جوهر هذه التجربة الروحية لذلك نجد الصوفيّ يتوسل بها إلى المولى عسى تتاله فيوضات الرّحمة، ومنه قول النّفزي:

سري يسرّ إليك أنك تاركي نفسي فداك لطفك المتدارك

أما لفظة العقل فقد تكررت أربعة مرّات ذلك أنّ العقل مناط التكليف، ومركز الإدراك فللعقل نورانية التميّز بين الحقّ والباطل، وله السيادة في توجيه السلوك البشري، ولذلك حذر الصوفيّة من وقوع العقل فريسة للهوى فيصبح تابعا لا متبوعا .

فالعقل في حكم الهوى ولذلك ينفض بميدان النّفاذ جناحا

ولأنّ العقل وسيلة إدراكية للعالم الخارجي، وتحليل الظواهر دعا ابن الرّيات إلى إعماله، بالنظر إلى هذا الكون والتدبر فيه للوصول إلى الحقيقة. ولذلك قال:

فانظر بعقلك هل ترى من كائن إلا ويفصح بالهدى إفصاحا

كما أنّ لفظة النور هي الأخرى تكررت ثلاث مرّات ذلك أنّ النور يمثّل مظهرا من مظاهر التجلّي ورمزية تحقق الوصل بين الصوفيّ وربّه، وهي تمثّل مرحلة الخروج من النّيه والتّخبط في الظلمات إلى مرحلة الحقيقة والطمأنينة النّفسية، ولذلك دعا ابن صفوان إلى الجدية في ترويض النفس، وحملها على الطاعات حتّى تقبس من هذا النور، وذلك حين قال:

وانهض بجد لإقتباس النور من برق الحمى بمثابة الإحرام

كما أنّ الكلمات المكرّرت تأخذ بعدا موسيقيا في الموسيقى العامة للنّص، ذلك أنّها تمثّل نغمة مفردة تتكرّر بنظاميّة معيّنة، ينحرف وراءها إيقاع منتظم وتألّف بديع يساهم في إنتاج الموسيقى الداخليّة. فلفظة الهوى بتكررها إحدى عشر مرّة مع حروفها الخافتة، أعطى نوعا من الموسيقى الهادئة التي تتواءم مع عزف البيت بأكمله. فالشّعر "يطبق مجموعة من أنظمة التّشابه الصوتي"¹³، والتكرار إحدى هذه الأنظمة.

ب- تكرار الحروف :

ونقصد به ذلك التواجد القوي لبعض الحروف في القصائد، بحيث أصبحت تشكل ظاهرة صوتية تستدعي الوقوف عندها ، فقد تكررت حروف: السين والكاف وألف المد، ولهذا التكرار دلالة واضحة في القصائد، وهو أنّ هذه الحروف مهموسة تتناسب مع طبيعة التجربة الروحية التي تستدعي نوعا من الهمس والليونة أثناء الطرح. ذلك أنّك تتعامل مع طرف يناجي طرف آخر (الله)، فالمقام يستدعي أن تهمس أدبا منك وتواضعا.

كما أنّ حرف السين من حروف الصغير، نتيجة انحصار الصوت في المخرج لعدم وجود مجرى متسع لخروجه. فيحدث احتكاكا يشبه الصغير، محدثا نغمة موسيقية فريدة تساهم في بناء الموسيقى الداخلية للقصيدة.

أما حرف الكاف فوظف في عملية التخاطب مع الآخر، نظير (حبوبك ذاتك ...) ومثاله كثير. فالكاف إذن إستحضار للآخر من أجل إقامة الحجة عليه وتبصيره بعواقب الأمور. ومن ذلك قول الشاعر:

فحروف ذاتك تقتضي قدم الذي أضفى عليك ملابس الإنعام

وقد ساهم حرف الكاف هو الآخر في البناء الموسيقي للقصائد، بحيث أصبح يمثل نغمة مفردة تستدعي التوقف عندها، ما يسمح للشاعر أن يرتب النغمات الموسيقية من جديد. فعندما تنطق بكلمة "فصلوك" يجبرك حرف الكاف على التوقف لتتطرق من جديد بنغمة موسيقية جديدة. إذن حرف الكاف يمثل محطة نغمية استراحية .

وعلى غرار حرف الكاف، نجد حرف القاف وهو من حروف القلقة، ويحدث هذا الصوت عند إشباع الحرف وضعفه بعد السكون بآخر يصحبه هذا الصوت نبر خاص عند سكونه. وحرف القاف حرف انفجاري ذا نغمة إقاعية عالية التوتر، وهو ما يعطي له ميزة خاصة داخل النموذج الشعري حيث أنّ تمازجه مع الحروف ذات الإيقاع المنخفض يعطي نظم إيقاع بديع، نظير قول الشاعر:

برق بأفاق المعارف لاحا حيا الجسم وجرح الأرواحا

2-2-2- السجع: "وهو توافق الفاصلتين في الحرف الأخير"¹⁴. والسجع في هذه القصائد

نادر الوجود اللهم إلا ما أورده ابن صفوان في البيت (28) في قوله:

وقد جاء عفويا لا تكلف فيه، اقتضاه الطابع الموسيقي للقصيدة.

خاتمة:

لقد كان الزهد الأندلسي في عصر بني الأحمر عفويا بسيطا غير متكلف، عبّروا فيه عن ميلهم الفطري إلى الله عزّ وجلّ والتماس عفوه والفوز برضاه، فكانت المعاني التي تناولها مألوفة تدور كلها في نَمّ الحياة الدنيا والدعوة إلى الآخرة. كما ضمّنوه العبر والمواظ من الموت وما بعده. كلّ هذا كان صادرا عن قلوب صادقة ظمأى إلى لقاء الله غايتها نيل رضاه. وقد استطاع الشعر الصوفي الأندلسي أن يتجاوز كل الأشكال المطروحة أمامه من سلطوية وفقهية. وكوّن لنفسه رؤية حياتية تفرّده عن غيره، باعتباره تجربة فردية، تكتسي الطابع الغيبي والإيماني وتراعي البعد الجمالي والأخلاقي، فتعددت موضوعاته، فكان الحديث عن المرأة، وعن الخمرة، وعن التجربة الصوفية بحد ذاتها، وعن الحب الإلهي... هذا على المستوى المضمون. أمّا على الصعيد اللغوي، فقد شكلت اللغة المستعملة في القصائد التي طرحت للتّحليل خرقا دلاليا واضحا، ذلك أنّ المتصوّف كان يساير طبيعة تجربته الروحية التي عجزت مادية اللغة الموجودة عن استيعابها، فأعطى لتلك الألفاظ البسيطة معاني جديدة من شأنها أن تعبر بصدق عن تجربته الروحية، كما أنّ الصوفي في هذه القصائد شكّل معجمه اللغوي انطلاقا مما يحيط به، وما يتناسب مع طبيعة تجربته، فكان المعجم الطبيعي والجسمي والعاطفي والديني، كما أنّ الجانب التصويري كان حاضرا في تشكيل هذه التجربة. كلّ ذلك انصبّ في قالب موسيقي متميّز، شكل نغماته وفق البحر الطويل والكامل، اللذان يتّسّعان لإستعاب أفكار الصوفي، كما أنّ إيقاع هذين البحرين تناسب مع الإيقاع العام للقصائد. لقد استطاعت هذه النماذج الشعريّة الصوفية أن تخلق لنفسها نغمية خاصّة، زاوجت فيها بين الموسيقى الداخليّة والخارجيّة، فاستطاعت أن تشدّ الأسماع، وتستهوّي الأتباع، لتمرّر تلك النغمة الروحية المتمثّلة في التجربة الصوفية عبر أرقّ الكلمات والأوزان والحروف؛ لتترك صداها وأثرها على نفسية المتلقي.

الإحالات والهوامش:

- 1 - قدور رحمانى، ابن عربي وديوانه ترجمان الأشواق، دار الكتاب العربي، د ط، الجزائر، سنة 2005، ص:16.
- 2 - ابن سبعين: هو أبو محمد عبد الحق بن إبراهيم ابن محمد ابن سبعين(613هـ-ت669هـ) من أهل مرسيا، يمتاز بعلمه الغزير وحدة الذكاء. كان رجلا صوفيًا متفلسفا يجيد الكلام في العرفان، له عدة تصانيف.
- 3 - أبو حيان التوحيدى، البصائر والذخائر، تحقيق إبراهيم الكيلانى، ج3، دار المعارف، د ط، مصر، د ت، ص:277.
- 4 - ابن الخطيب، روضة التعريف بالحب الشريف، تحقيق محمد الكتاني، دار الثقافة، ط1، بيروت، لبنان، د ت، ص:269.
- 5 - محمد راشد، نظرية الحب والإتحاد في التصوف الإسلامي، صفحات للدراسات والنشر، ط4، سوريا، سنة 2010، ص:36.
- 6 - محمد حماسة عبد اللطيف، البناء العروض للقصيدة العربية، دار الشروق، ط 1، القاهرة، مصر، سنة 1999، ص:100.
- 7 - محمد ضياء الدين الصابوني، الموجز في البلاغة والعروض، رابطة العالم الإسلامي، ط 3، مكة، سنة 1989، ص:107.
- 8 - محمد ضياء الدين الصابوني، الموجز في البلاغة والعروض، ص:127.
- 9 - المرجع نفسه، ص:127.
- 10 - محمد ضياء الدين الصابوني، الموجز في البلاغة والعروض، ص: 129.
- 11 - المرجع نفسه، ص: 129.
- 12 - محمد حماسة عبد اللطيف، البناء العروضي للقصيدة العربية، ص:42.
- 13 - المرجع نفسه، ص:266.
- 14 - محمد ضياء الدين الصابوني، الموجز في البلاغة والعروض، ص: 74.