

شعرية الصورة الاستعارية في النص الصوفي

الدكتورة: حياة معاش
قسم الآداب واللغة العربية
كلية الآداب واللغات
جامعة بسكرة (الجزائر)

Résumé :

La métaphore est un procédé d'expression poétique par son aptitude à imiter les émotions, et son caractère vital, poétique et expressif.

Dans cet article, l'objet essentiel analysé du texte mystique du point de vue métaphorique, entant que source première de poétique.

ملخص:

تعد الاستعارة أهم وسائل التعبير الشعري لقدرتها على تصوير الأحاسيس وتجسيد المشاعر، وبما تضيفه على التعبير من شعرية وحيوية؛ وسأحاول في هذا المقال الكشف عن شعرية الاستعارة في النصوص الصوفية للششتري (*) من خلال الدور الباهر للاستعارة في لغة الإبداع الفني؛ كونها المنبع الرئيس للشعرية، وهي التي تجعل من الشعر شعرا له خصوصيته وطبيعته الفنية.

حظيت الاستعارة باهتمام الفلاسفة والمناطقية والبلاغيين والنقاد، فهي من بين أهم وسائل التعبير الشعري لقدرتها على تصوير الأحاسيس وتجسيد المشاعر، وبما تضيفه على التعبير من شعرية وحيوية ووضوح وعليه "يكشف الحجاز الاستعاري قيمته الجمالية من قدرته على نقل حالة شعورية يجباها الأديب، وهذا يتطلب خلق تصورات غير مألوفة في سياق القصيدة أو العمل النثري الفني"⁽¹⁾؛ فالاستعارة رهان نبوغ الشاعر لأنها تقوم "على درجة من درجات التقمص الوجداني تمتد فيه مشاعر الشاعر إلى كائنات الحياة من حوله، فيلتحم بها، ويتأملها كما لو كانت هي ذاته، ويلبغى الشائبة التقليدية بين الموضوع والذات"⁽²⁾، ولقد تبنى الجرجاني مصطلح الشعرية في بحوثه وذلك من خلال ((الدور الباهر للاستعارة في لغة الإبداع الفني لذلك فهي منبع رئيسي للشعرية، وهي التي تجعل من الشعر شعرا له خصوصيته وطبيعته الفنية⁽³⁾ فكيف تجلت شعرية الاستعارة في النص الصوفي؟ وكيف يستطيع الشاعر الصوفي الكشف عن حالة شعورية معينة يجباها بما يتطلب معه خلق تصورات غير مألوفة في سياق النص الشعري؟ وكيف تجسدت شعرية الاستعارة في الأشكال الشعرية الثلاث للششتري(القصيدة العمودية والموشحات والأزجال)؟

إن المتأمل في شعر الششتري، أول ما يكشف عنه أن الاستعارة أكثر تواترا في شعره مقارنة مع نسبة تواتر التشبيه، وهذا ما يؤكد سعي الشاعر الصوفي خلف أمرين يتحققان ربما بالاستعارة أكثر منه في التشبيه.

الأول: السعي وراء القيمة الجمالية وشعرية الكلمة؛ إذ كلما زاد التشبيه خفاء وعموضا ازداد المعنى حسنا وجمالا وإيحاء وشعرية، يقول الجرجاني في هذا الشأن "وأعلم أن من شأن الاستعارة أنك كلما زدت إرادتك التشبيه خفاء، ازدادت الاستعارة حسنا، حتى أنك تراها أغرب ما تكون إذا كان الكلام قد ألف تأليفا إن تفصح فيه بالتشبيه خرجت إلى شيء تعافه النفس ويلفظه السمع"⁽⁴⁾

الثاني: تحقيق شعرية الإيجاز على مستوى التركيب النحوي، فالفرق واضح جدا عندما نعبر عن المعنى الواحد بمجاز استعاري فنقول: رأيت أسدا أو أن نعبر عنه بمجاز تشبيهي فنقول: رأيت رجلا مساويا للأسد في البطش والشجاعة.

1- شعرية الصورة الاستعارية في القصيدة العمودية :

إذا كانت شعرية الاستعارة نطما من التشكيل الجيد للعلاقات بين الأشياء على مستوى الواقع، فإن الشيء نفسه قد تحدثه الاستعارة على مستوى اللغة من خلال تشكيل وشائج غير مألوفة بين عناصر الجملة الواحدة بحيث يستعصى على العقل أن يقبل اقترانها واقعا، ومن أمثلة ذلك أن يرتبط الفعل بفاعل لا يمكن في الأصل أن يقوم به، أو يرتبط بمفعول لا يمكن في الواقع أن يقع عليه أو

أن تضاف الكلمة إلى ما يستحيل أن تضاف إليه أو أن توصف بما لا يمكن أن توصف به...الخ، وعليه يمكن أن نقسم الاستعارة تقسيماً نحويًا دلاليًا على النحو الآتي:⁽⁵⁾

- مركب استعاري فاعل مثل: أشرق الأمل، تغني الشمس.
 - مركب استعاري مفعولي مثل: زرعت أحلامي، دفنت ذكرياتي.
 - مركب استعاري إضافي مثل: زرعت شجر الحزن، شيدنا قصور الأمل.
 - مركب استعاري وصفي مثل: الأحلام الوردية، الحزن الأسود.
 - مركب استعاري اسمي مثل: الليل يطيل غضبه، الشمس تغرد، الربيع يتسم.
- ولعل أول ملاحظة من شأنها أن تلفت الانتباه في شعر الششتري غلبة المركب الاستعاري الإضافي، ولعل ذلك يعود إلى ما تتيحه الإضافة من توليد معانٍ جديدة دقيقة من خلال الربط بين لفظين متجاورين، وكذلك ما تبيئه من نفاذ إلى الجزئيات والمعاني الخفية التي قد لا تؤديها اللفظة المفردة، ولذلك يعتمد الششتري إلى ما يبيحه هذا التركيب من تداخل بين الألفاظ، بغية الوصول إلى معانيه البعيدة هذا من جهة، ومن جهة أخرى فهو في كثير من هذه التراكيب يولد استخدامات جديدة عندما يؤلف بين ألفاظ متباعدة، فينتج تعابير تتناسب مع تجربته، وتعبّر عن مداده، كما أن أكثرها يظل غامضًا عصيًا على الفهم الصريح، لغرابته وجدته، ولارتباطه بتجربة خاصة هي تجربة الشاعر الصوفية في رحيلها وعروجها إلى ما لا يدرك أو يفهم.

ولتوضيح هذه المسألة أكثر لنا أن نستأنس ببعض الصور الاستعارية الواردة في قصائد الششتري الصوفية محاولين كشف ما فيها من شعرية وجمالية، وللوقوف على ذلك لابد لنا "من تذوق لغوي ومعايشة للمجالات الدلالية ورموزها في كل جانب من جوانب الحياة المادية والفكرية والنفسية، ذلك أن إضافة الكلمة المستعارة وإشعاع دلالتها لا ينكشفان إلا لمن يعرف ويحس بأنها ليست من هذا المحيط الذي حلت به، وعند إدراك هذه الحالة الدلالية يتحقق عنصر المفاجأة والمباغتة مما يكسر الألفة والتتابع العادي لسلسلة الدلالات في السياق"⁽⁶⁾ وبالتالي يوقظ الشعور والموقف الشعري في آن واحد.

يقول الششتري:⁽⁷⁾

دُجِي عَمِيهِ التَّقْرِيقِي قَد زَالَ وَاشْمَطًا * وَأَقْبَلَ صُبْحَ الْجَمْعِ مِنْ بَعْدِ مَا شَطَا
وَأدْحَضَ نَوْرَ الْأَنْبِيَسِ سِدْفَ دُجْنَتِي * فَأَصْبَحْتُ لَا أَشْكُو فَرَاقًا لَا شَطْحَا
وَوَلَّتْ جَبِيْشُ الشَّفْعِ عِنْدَ لِقَائِهِ * كَفَعَلَ حَمِيْسِ الزَّبْحِ حِينَ يَرَى الْقَبْطَا⁽⁸⁾
إلى أن يقول:

فسيان عندي البعد والقرب والتوى* وما هابتي قبض ولا أبغني بسطا
وهمت بذات (كان) بيني وبينها* من الوهم بحر وقد وجدت له شطا

اعتمد الشاعر في هذه الأبيات على مجموعة من الاستعارات التي تكاملت وتضافرت صورها الجزئية من اجل تكوين الصورة العامة، (دجى غيب التفريق، أقبل صبح الجمع، أدحض نور الأنس، ولت جيوش الشفع، بحر الوهم...)، فكلها استعارات تضافرت صورها الجزئية من أجل تشكيل الصورة الكلية العامة التي تكشف عن تفاعل الشاعر والحقيقة المطلقة التي يبحث عنها ويسعى لبلوغها.

يحاول الششتري أن يقيم مقارنة في هذه الأبيات بين مقام الجمع والفرق موضحاً أن البعد غير المعبور بين الله والإنسان لا وجود له عند العارف الذي يشهد نفسه بأفعال الحق وأوصافه، وقيامه لا يكون إلا عند من يثبت الخلق وتدور عليه أحوال البشرية، وهذه المقارنة تحيل إلى الأول من حيث هو متاهة وضلال ويكمل هذا المعنى البيت الذي يأتي بعد هذه الأبيات فيقول: (9)

وهمت بذات كان بيني وبينها* من الوهم بحرقه وجدت له شطا

فهنا يبدو واضحاً اقتران "دجى التفريق" بـ "بحر الوهم" وارتباط "صبح الجمع" بـ "الشاطئ" وما تجاوز البحر إلى الشاطئ إلا تجاوز للأوصاف البشرية، وصولاً إلى المطلق الذي يمنح الاستقرار والطمأنينة، وذلك ما يمنحه الشاطئ، ويجد الضوء والانكشاف والتحقق، وذلك ما يمنحه صبح الجمع فتزول الحيرة وتبتد مظاهر الاضطراب. (10)

وفي تعبير آخر عن ما تملكه الهوى الذي لعب بقلبه وأسكره قوله: (11)

سُيقت كأس الهوى قديماً* من غير أضي ولا سَمَائِي

أصبحت به فريد عصري* بين الورى حاملاً لوائِي

استخدم الشاعر في هذه الأبيات رمز الخمرة الروحية وهو عند الصوفية يعني العلم الذي يعطي الإبتهاج والسرور؛ فيصبح من تذوقه فريد عصره؛ لأن هذا الشرب لا يكون إلا للعارف بالحقيقة الربانية.

كما اعتمد على الصورة الاستعارية في تعبيره عن الحب الإلهي يقول: (12)

قَدْ كَسَانِي لِيَنَاسِ سَمُّ وَذَلَّةٌ * حُبٌ غِيْدًا بِالْجِبَالِ مُدْلِه

سَلَبْنِي وَعَيْبَتْنِي عَنِّي * وَغَدَا الْعَقْلُ مِنْ هَوَاهَا مُوْلِه

سَفَكْتُ فِي الْهَوَى دَمِي ثُمَّ قَالَتْ * يَا طِفْلِي عَشَقْتَنِي أَنْتَ أْبْلِه

إِنْ تُرِدْ وَضَلْنَا فَمَوْتِكَ شَرْطٌ * لَا يَنَالُ الْوَصَالَ مِنْ فِيهِ فَضْلِه

طَلَّه الْعَيْنُ بِالْمَدَامَعِ سَكْبًا * مِنْ شَهُودِ السَّوَى يَزِلُ كُلُّ عَلَه

اعتمد الششتري في هذه الأبيات على مجموعة من الاستعارات التي تلونت وتشكلت لتكون صورة كاملة تعبر عن مشاعره المتدفقة اتجاه الذات العليا، وعن هيامه وعشقه للمحسوب الأعلى، فغدا فيه العقل هائماً راغباً في الوصول واللقاء ولكن لا ينال هذا اللقاء (إلا من اجتاز الطريق والترم الشروط ومن بين هذه الشروط الفناء في المشاهدة (مقام الفناء في الذات العليا)، فهو تجرد عن الأعيار، وتجرد عن كل ملذات الحياة الدنيا وتطهير للنفس من كل الأدران، وارتضى الفقر والانتطاع عن سوى الله تعالى، وهذه المعاني كلها جسدتها هذه الصور الجزئية التي ذكرها الششتري مثل "كساني لباس سقم وذله"، و "سلبني وغيبني عني" و "سفكت في الهوى دمي"، "طهر العين بالمدامع سكباً".

المعاني نفسها نجدها في قوله: (13)

طَوَيْتُ بِسَاطِ الْكُونِ وَالطَّيِّ نَشْرَهُ * وَمَا الْقَصْدُ إِلَّا التَّرْكَ لِلطَّيِّ وَالنَّشْرِ

عَمَّضْتُ عَيْنَ الْقَلْبِ غَيْرَ مَطْلُوقٍ * فَأَلْقَيْتَنِي ذَاكَ الْمَلْبُوبِ بِالْغَيْرِ

التأمل لشعر الششتري يجد مستويين للاستعارة: الأول ممثل في الظاهر أو المستوى الأفقي لقارئ شعر الشاعر، وذلك في نسبة الألفاظ لغير ما وضعت له في اللغة. والثاني: هو الجانب الدلالي الإيحائي الجديد في شرح النصوص الشعرية، إذ تنسجم في مستواها العميق مع التفكير العرفاني الذي يضيف على الكلمات تأويلاً صوفياً يعتمد في الوصول إليه على القلب والحدس، مما يكسب الصورة الاستعارية شعرية وقيمتها الجمالية. وسأحاول استقصاء البعد الجمالي الناشئ عن توظيف المكنى من الاستعارة بشكل غالب على التصريحي منها في القوائد الصوفية للششتري، وربما سعى الشاعر إلى ذلك لخدمة تجربته الصوفية؛ لأن الاستعارة التصريحية تمنحنا الدلالة المحددة التي لا تحتاج إلى التأويل، فهي "وصف يلقاك من المستعار نفسه لا مما يضاف إليه أي أن الشبه موجود في الشيء الذي استعرت له اسمه" (14)، فيقول شاعر مثلاً: (15)

هَلْ لَكُمْ فِي شُرْبِ صَهْبَا مُزْجَتِ * فَهِيَ مَا بَيْنَ اصْفَرَارٍ وَاحْمَرَارٍ

وقوله أيضاً: (16)

يَا صَاحِ هَلْ هَذِهِ شَمُوسٌ * تَلُوحُ لِلْحَيِّ أُمَّ كُوُوسٍ

فقد استعار الشاعر في البيت الأول صورة "صهباء" ودقق المستعار له وهو "الخمرة" بقوله: (ما بين اصفرار واحمرار).

أما البيت الثاني فقد استعار للخمرة صورا "شموس" ودقق المستعار له في عجز البيت بقوله (أم كؤوس)، فالاصفرار والاحمرار وكذا الكؤوس كلها من متعلقات الخمرة، وهذا ما يؤكد أن المشابهة بين طرفي الاستعارة واضحة جلية، لا يكتنفها الغموض الذي يدفعنا إلى التأويل.

أما الاستعارة المكنية، فإنها تمنحنا التدقيق الدلالي الذي يصنع تعدد الدلالة واستمرارها من خلال قابليتها للتأويل، لأن التشبيه في هذا النوع من الاستعارة "وصف لا يلقاك من المستعار نفسه بل مما يضاف إليه، ولا يتراءى لك إلا بعد أن تحرق إليه سترا، وتعمل تأملا وتفكرا"⁽¹⁷⁾.

ومن ذلك قول الششتري:⁽¹⁸⁾

سَهْرَتْ غَرَامًا وَالْحَلِيُّونَ نَوْمٌ * وَكَيْفَ يَنَامُ الْمُسْتَهَامُ الْمَتِيمُ
وَنَادَمَنِي بَعْدَ الْحَبِيبِ ثَلَاثَةَ * غَرَامِي وَوَجْدِي وَالسَّقَامُ الْهَيِّمُ

فتفسرنا للاستعارة المكنية الواردة في البيت الثاني لا يمكن حصره في تجليها اللغوي عبر عناصر التركيب النحوي المستوعب لها، بل إننا نخترق هذا التركيب ونزج أستاذه بحثا عن الدلالات الماورائية وم هي متعددة ومتجددة إلى حد تتعدد فيه القراءات فتختلف منه متلقي إلى آخر.

فالقراءة الأولى مثلا: أن العارف بالله الذي يسعى للوصول إلى الذات العليا دائما هو في حال يقظة وسهر من فرط غرامه وعشقه، وندماؤه في سهرة ثلاثة: غرامه ووجده وسقمه. على العموم فإن معظم الأمثلة السابقة المتعلقة بالاستعارة جاءت مكنية؛ بل إن المتصفح لشعر الششتري يكتشف ذلك، وعليه نستطيع القول بأن سيطرة الاستعارة المكنية على حساب التصريح في ديوان الشاعر يفسر لنا عن قدرته على توظيف المعاني الخفية من خلال الأنساق التعبيرية القابلة للتأويل الذي يحدد نبض الحياة في أشعاره، ويمنحها خصوصية وشعرية، إضافة إلى حيوية الدلالة التي تغري وتحفز على القراءة المستمرة والمتجددة، وهذا شأن الشعر الصوفي عموما، فهو يستدعي القراءة تلو القراءة، كما يستدعي التأمل والتمحيص والتأويل.

2: شعرية الاستعارة في الأزجال والموشحات

تفنن الششتري في رسم الصورة الاستعارية عبر أزجاله وموشحاته الصوفية معبرا في ذلك عن عواطفه ومواجهه وأحواله، كما عبر عن مذهبه في الوحدة المطلقة، وجاء هذا التعبير في بساطة نادرة ولغة قريبة سهلة، حيث نزل بها إلى العامة في الأسواق والطرقات، مما سهل على الناس حفظها وترديدها.

ومن صورهِ البديعة في وصف الخمر الصوفية في هذا الزجل يقول:⁽¹⁹⁾

مُدَامِ بِسَنَاهَا * مَزَقَتْ سِتْرَ الظَّلَامِ
وَمِنْ نُورِ هَذَاهَا * قَدْ ظَهَرَ بَدْرُ النُّمَامِ

وَمِنْ أَحْتَمِ أَنْهَا * سَكِرَ الصَّبُّ فَهَامَ

فالششترتي في هذا المقطع من الزجل الصوفي يصف لنا الحمرة الإلهية، مستعينا بمجموعة من الاستعارات التي تظافت لتشكل لنا صورة كاملة لرمز الحمرة فأضفى على صورته الجمالية والإيحاء والشعرية فتجلت وكأنها خمر نورانية تشع نورا، وسناها يمزق الظلام، ويكشف الحجب حتى يستطيع العارف المحب المحقق الوصول ومعرفة الحقيقة، فهي هادئة، ومن نورها يظهر بدر التام حيث الحقيقة والكمال والجلال والجمال والبهاء، ومن وصل سكر وهام وارتقى في مقامات الصوفية؛ لا تدرکہا العقول؛ لأنها ابنة النور، ابنة اللاوعي، ابنة الوجدان، وحالات السرور، ولا تدرکہا الأبصار؛ فالأشعة تحجبها عن الأنظار، فهي بكر تبدي ظاهرها وتستر باطنها؛ فالحمرة لها ظاهر وباطن، ولا يدرك الخلق إلا ظاهرها؛ هكذا تكون الحمرة الصوفية رمزا للحب الإلهي؛ لأن هذا الحب هو الباعث على أحوال الوجد والسكر المعنوي والغيبية بالواردات القوية، ويفنى كل ما في الكون ولا يبقى سوى الله تعالى.

ولا يزال الشاعر المحب المتميم بالجمال الأبدي، يعبر عما يشعر به من حرقة وجوى، لما يكابده من عشق ووجد وهذه الرغبة الملحة في مداومة الوصال والقرب، يلجأ فيها الشاعر إلى استخدام الرمز للتعبير عن تلك المعاني السامية كما يلجأ إلى توظيف الاستعارة لما فيها من جالية وشعرية في رسم هذه الصور وتشكيلها؛ فتعينه على تجربته الشعرية والشعرية، يقول في هذا الزجل:⁽²⁰⁾

يَا كَعْبَةَ الْحُسْنِ يَا عِمَادِي	* فَنَآئِي فِيكَ غَايَةَ التُّبُوثِ
يَا كَثْرِي يَا مَذْهَبَ اعْتِقَادِي	* ذِكْرُكَ لِقَلْبِي أَجْلُ قَتَوْتُ
أَشْ حَالِ شَوْ لَوْلَا مَا	* الْأَعَادِي وَإِنَّمَا نَلَزَمُ السُّكُوتِ
وَحَوْفِي مِنْكَ مَسْكِنِي مَسْكَةَ	* فَصِرْتُ كَالْمُهْرِ بِاللَّجَامِ
وَأَنْ تَعْدِيثُ فِيكَ حَدْرِي	* تَقْتَلْنِي هَيْبَتِكَ دُونَ حُسَامِ
يَا شَمْسِ يَا بَدْرِي يَا حَيَاتِي	* حُسَادِي فِيكَ فِي الْوَرَى كَثِيرِ

إلى أن يقول:⁽²¹⁾

بِاللَّهِ إِنْ جِئْتَ أَرْضَ مَكَّةَ	* بَلِّغْ إِلَى قُطْبِهَا السَّلَامَ
عَاطِرُ مُجَدِّدِ كَمَا هُوَ عِنْدِي	* وَرَدَ بَعْدَ السَّلَامِ سَلَامَ

فالقارئ لهذا المقطع من الزجل يجده نفسه؛ أمام شاعر عذري وليس صوفي من خلال هذه الصفات الحسية المتتالية التي راح الشاعر يخلعها على محبوبه؛ فالشاعر يعانق العالم الخفي من خلال الحب الإلهي؛ هذا الحب النابع من أعماق الروح مستعينا بالماضي المحسوس في التصوير الروحي المجرد؛ لأن "الحب الإلهي لا يغزو القلوب إلا بعد أن تكون قد انطبعت عليه آثار اللغة الحسية"⁽²²⁾ فهو كعبة الحسن، وهو كثره ومذهب اعتقاده، بحيث ملكه هذا الحب وملك عليه كيانه، فأصبح مثل

المهر المسوك باللباس، وصار المحب محافظ على صلته وعلاقته بمحبوبه، فهيبته تستطيع قتله في أي وقت دون حاجة إلى سيف، وهذا المحبوب هو شمسه وبدره وحياته، وهو لا يمل من الشئ عليه، بحيث يستطيع بسيف هذا الشئ أن يضرب رقاب أهل الملام والاهتمام.
والمعاني نفسها نجدتها في موشحاته التي اعتمد الصورة الاستعارية وأجاد في رسمها وتكوينها ومن أمثلة ذلك قوله: (23)

مَقْلَتِي تُبَدِّدُ	*	مَا أَخْفَيْتُ مِنْ وَجْدِي
بِأَيِّ أَهْيَفٍ	*	رَجَعْتَ كَكَشْحِي
شَدْنَ أَوْطَفٍ	*	بَدَا وَزُدَّ حَدْيِهِ
كَالْقَنَّا الْمَلْدِي	*	يُحْمُومُ عَلَى الْوَرْدِ
مُتَيْبَةُ الْقَلْبِ	*	عَبِيدِكُمْ هَيْبَتَانِ

فالشعري في هذا المقطع من الموشح الصوفي أعطى لنا صورة لهذا العبد الهائم بعشقه لمحبوبه، فالحب عند الصوفي يحقق القرب والنشوة والانعطاف، ولذلك تجري الكلمة الوجدانية عند الشاعر الصوفي من معناها الاعتيادي، وتتراوح إلى معان تأويلية خفية لاكتشاف المطلق، ولأن الغزل في أبعد أبعاده رمز لميلاد حياة جديدة في الجنة الطهور بين آدم وحواء، وسيظل محور الحياة الإنسانية في تجدها الخلاق، فعالمه ولحمته العواطف النبيلة التي تسمو بالإنسان إلى غايات لا حدود لها، وليس الغزل كما عند البعض خطيئة ومرادفا لمعاني الانتقاص والتضليل وقضاء المآرب (24)، لذلك راح الشاعر يضيف هالة من الصفات الحسية لمحبوبه فهو كالغزال الجميل العينين، نحيل الخصر يتمتع بجمرة خد واضحة جليلة تشبه الورد ومن شدة خوفه على هذه الورد أن يقترب منها أحد ليقطفها قام بحمايتها بعينيه؛ وكأنها تشبه الراح التي تقوم بجولات حراسة عن ذلك الورد وتحميه.
ومن الصور البديعة أيضا وصف الشاعر للخمرة الصوفية (خمرة المعرفة) يقول: (25)

أَيُّ مَدَامَةٍ وَأَيُّ خَمْرَةٍ وَأَيُّ خَارٍ	*	وَأَيُّ طَرَبٍ وَأَيُّ عَنَا
فِي رِيَاضٍ تَفْتَحَتْ أَزْهَارًا	*	وَأَنَازَتْ لَنَا
وَالطُّيُورُ فِي مَنَابِرِ الْأَشْجَارِ	*	تُحْتَطَبُ بَيْنَنَا

فالشعري في وصفه لهذه الخمرة يستعين بجمالية الاستعارة في رسم صورته لما تكسبها من شعرية في الدلالة والتأويل، فجلسها وما يحيط به من أزهار وأطياف ورياض؛ تثير الجالسين والطيور تنقف خطيبا في منابر الأشجار، إنها من الصور الرائعة التي استقها الشاعر من الطبيعة معتمدا في ذلك التشخيص والتجسيد، فهي ليست كالخمرة العادية الدنيوية؛ خمرة أبي نواس، وإنما هي خمرة المعرفة؛ فالشعراء المتصوفة استعاروا أساليب الشعراء الغزليين والخمريين للتعبير عن مشاعرهم ومواجيدهم التي

رأوها أنسب وسيلة لبلوغ غايتهم؛ فالمرأة والخمرة عندهم وسيلتان لا غايتان؛ فالمرأة في الشعر الصوفي وما ينسب إليها من أوصاف حسية؛ إنما هي تلويح إلى ذات المحبوب الأعظم وصفاته، وأن الخمرة وأوصافها؛ إنما هي رمز للانتشاء الروحي، وإيماء لما يحسه الصوفية من أذواق عالية

وختلاصة القول:

إن التعبير بالصورة كالتصوير المرئي يعتمد على القوة الإدراكية؛ ولما كان الشاعر يدرك إما بالمحاكاة وإما بالرؤيا، فإن إظهار مدى براعة هذا الإدراك موكولة إلى الصورة بمختلف أنواعها و مكوناتها سواء أكانت كلاسيكية أساسها التشبيه والمجاز أو الجديدة التي تضم الخيال والرمز والششترى جمع بينهما لذلك تجلت الصورة الاستعارية عنده أكثر تألقاً وجمالاً وشعرية، وعليه نستطيع القول بأن صورته يتوازن فيها مستوى الواقع ومستوى الخيال، فهي لا تتطلب من القارئ مجهوداً كثيراً في التحليل بقدر ما ترك له مجالاً للذة الاكتشاف، فهو بذلك قد جمع فيها بين الشعرية والرمز وجمال الصورة وإيجازاتها المختلفة.

الهوامش والمراجع والمصادر :

- (*) هو أبو علي بن عبد الله التميمي الششتري اللوشي، ويكنى أبا الحسن، ولد سنة 610هـ/1212م، حفظ القرآن منذ صغره ثم سلك مسالك علماء المسلمين في دراستهم، وهو واحد من كبار صوفية وحدة الوجود في الأندلس وشمال إفريقيا له ديوان شعر ضخم جمع فيه القصائد والموشحات والأرجال... للاطلاع أكثر ينظر: ديوان أبو الحسن الششتري، تحقيق وتعليق علي سامي النشاري، ط1، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1960، ص6. ونفح الطيب للمقري، مج2، ص185. وعنوان الدراية للغبريني، ص209.
- (1)- فايز الداية، جاليات الأسلوب "الصورة الفنية في الأدب العربي"، دار الفكر المعاصر ط2، بيروت، لبنان، دار الفكر، دمشق، سوريا، 1996م. ص114.
- (2)- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، المركز الثقافي العربي ط3، بيروت، الدار البيضاء، 1992م. ص204، 205.
- (3)- ينظر: محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية دراسة في النقد العربي القديم، دار جرير، ط1، أريد-الأردن، 2010، ص26.
- (4)- الجرجاني، دلائل الإعجاز، في علم المعاني، تعليق محمد رشيد رضا، دار المعرفة، ط3، بيروت-لبنان، 1422 هـ، 2001م، ص287.
- (5)- ينظر: سعد مصلوح، في النص الأدبي، دراسة إحصائية، النادي الأدبي (د ط) جدة (السعودية) 1990، ص202.
- (6)- فايز الداية، جاليات الأسلوب، ص119، 120.
- (7)- الديوان، ص53.
- (8)- نفسه، ص53.
- (9)- نفسه، ص53.
- (10)- ينظر: سالم عبد الرازق سليمان المصري، شعر التصوف في الأندلس،، دار المعرفة الجامعية، (د.ط) مصر، 2007م، ص300، 301.
- (11)- الديوان، ص33.
- (12)- نفسه، ص57، 58.
- (13)- نفسه، ص51.
- (*)- مطلق: المقصود هنا الطلاق الشرعي أي أنه لم يستخلص من الكون الأرضي.

- (14)- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق محمد شاكر، مكتبة الخانجي، (د ط)، القاهرة (مصر)، (د ت)، ص42.
- (15)- الديوان، ص 44.
- (16)- نفسه، ص 51.
- (17)- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 45.
- (18)- الديوان، ص 66.
- (19)- نفسه، ص 322.
- (20)- نفسه، ص 230.
- (21)- نفسه، ص 203.
- (22)- علي الخطيب، اتجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج وابن عربي، دار المعارف، القاهرة، 1404 هـ، ص12.
- (23)- الديوان، ص.129، 128.
- (24)- ينظر: محمد أبو الأنوار، شعر الغزل وهموم الإنسان المعاصر، مجلة الهلال، س82، أول أكتوبر 1974، ص74، 75.
- (25)- الديوان، ص 90.
- قائمة المصادر والمراجع:**
1. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت، الدار البيضاء، 1992م.
 2. الجرجاني(عبد القاهر)، أسرار البلاغة، تحقيق محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، (د ط)، القاهرة (مصر)، (د ت).
 3. الجرجاني(عبد القاهر)، دلائل الإعجاز، في علم المعاني، تعليق محمد رشيد رضا، دار المعرفة، ط3، بيروت- لبنان، 1422هـ - 2001م.
 4. الششتري(أبو الحسن)، تحقيق وتعليق علي سامي النشاري، منشأة المعارف، ط1، الإسكندرية، 1960.
 5. سالم عبد الرازق سليمان المصري، شعر التصوف في الأندلس، دار المعرفة الجامعية، (د.ط)، مصر، 2007.
 6. سعد مصلوح، في النص الأدبي، دراسة إحصائية، النادي الأدبي، (د ط)، جدة (السعودية)، 1990.

7. علي الخطيب، اتجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج وابن عربي، دار المعارف، القاهرة، 1404 هـ.
8. الغبريني (أبو العباس أحمد بن أحمد بن عبد الله الجزائري)، عنوان الدراية فمين عرف من العلماء في المائة السابعة بجاية، تحقيق راجح بونار، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط2، الجزائر، 1981م.
9. فايز الداية، جاليات الأسلوب "الصورة الفنية في الأدب العربي"، دار الفكر المعاصر، ط2، بيروت- لبنان، دار الفكر، دمشق، سوريا، 1996م.
10. محمد أبو الأنوار، شعر الغزل وهموم الإنسان المعاصر، مجلة الهلال، س82، أول أكتوبر 1974.
11. محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية دراسة في النقد العربي القديم، دار جرير، ط1، أريد- الأردن، 2010.
12. المقرري (أحمد بم محمد التلمساني)، نفع الطيب من غصن الأندلس الرطيب، مج2، تحقيق إحسان عباس، در صادر، (د، ط)، بيروت، 1388هـ- 1968م.