الفصل الثاني: البناء الفنيّ والتّصويري في موشحات عبد الغني النّابلسي

والمقصود بالبناء هنا هيكل الموشحة من حيث الطّول والقصر وعدد الأبيات وأشكال نظمها، ومن الأهمية بمكان قبل الحديث عن البناء الفني في موشحات النّابلسي معرفة خصوصية البناء التي يتميز بها فن الموشح عموما؛ فالموشح كما هو معلوم ضرب مخصوص من النّظم ابتدعه أهل الأندلس، في القرن الثالث هجري وعرّفه ابن سناء الملك(ت608هـ) بقوله:" كلام منظوم على وزن مخصوص."[1] وأضاف الصّفدي إلى هذا التّعريف خصوصية تنوع القوافي، فقال: إنّه" كلام منظوم على قدر مخصوص، بقواف مختلفة"[2]، أما البناء فيتركب من مجموعة أقسام معينة تواضع عليها الوشّاحون، والتزموها في صنع موشحاتهم، واصطلح المشتغلون بفن الموشح عليها بمسميات متعددة تختلف عن تلك التي في القصيدة التقليدية.

وقد آثر البحث استعمال مصطلح الأقفال في مثل ما استعمل ابن سناء[3]، وعدل عن مصطلح الأبيات عنده إلى الأدوار، واستعمل مصطلح الأبيات في مثل ما استعمل ابن خلدون في القديم وبعض الدارسين في العصر الحديث، للدلالة على وحدتي الدّور والقفل معا[4]، باعتبار أن هاتين الوحدتين تمثلان معا النّمط الوزني للموشحة، كما هو الحال في البيت الواحد

1) ابن سناء الملك هبة الله بن جعفر، دار الطراز في عمل الموشحات، تحقيق: جودة الركابي، د ط، دمشق، 1368هـ/ 1949م، ص: 25.

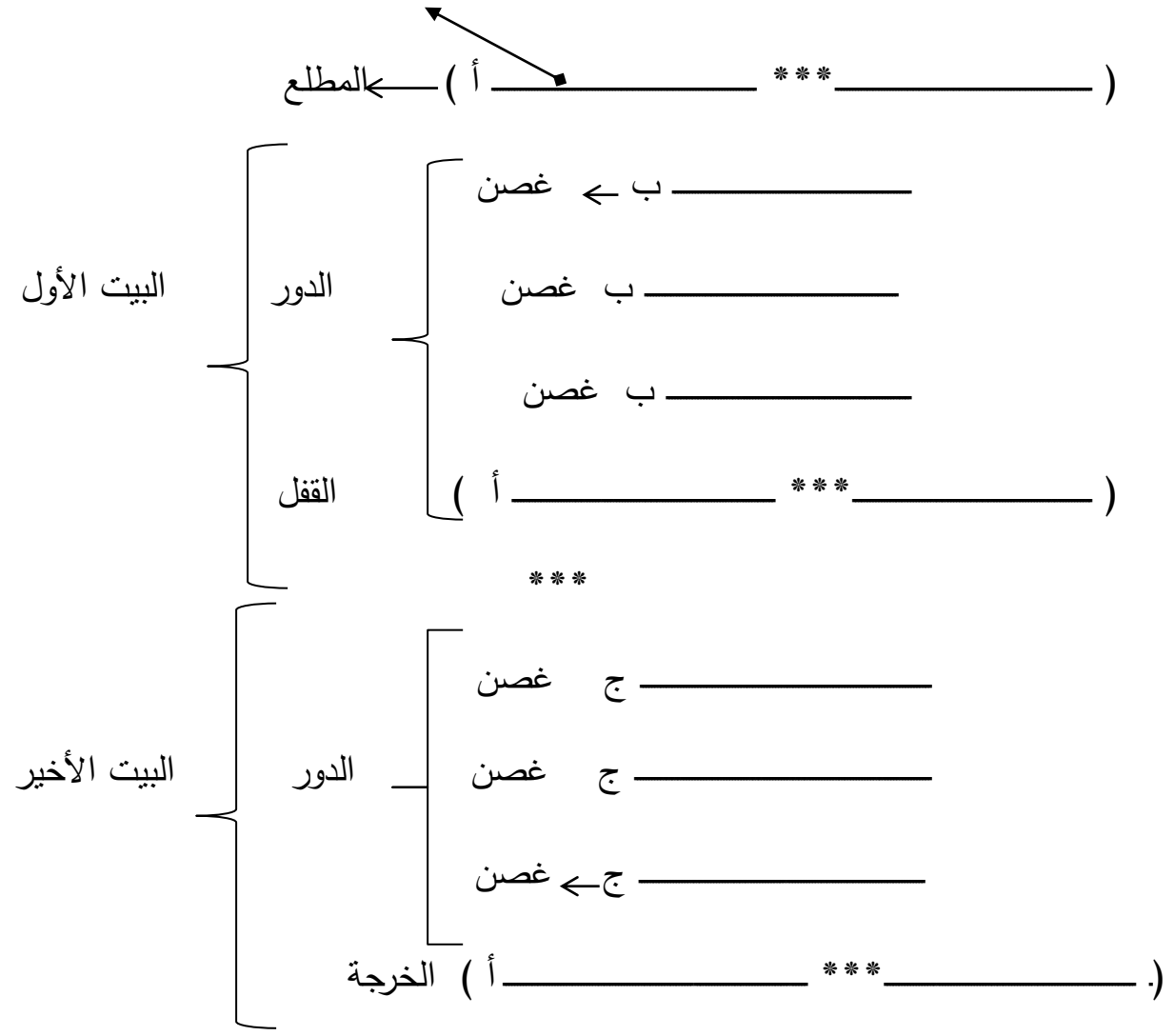
2) الصفدي صلاح الدين، توشيع التوشيح، تحقيق ألبير حبيب مطلق، د ط، دار الثقافة، ص: 25.

3) ابن سناء الملك، المصدر نفسه، ص: 26.

4) ينظر: ابن خلدون عبد الرحمن، المقدمة، تحقيق: عبد الله محمد الدرويش، ط1، 1425هـ/2004م،ج2، ص:425. الشكعة مصطفى، الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه، ط10، لبنان، دار العلم للملايين، 2000م، ص:377. وعتيق عبد العزيز، الأدب العربي في الأندلس، د ط، بيروت، دار النهضة العربية، د ت، ص: 356. فروخ عمر، تاريخ الأدب العربي، الأدب في المغرب والأندلس منذ الفتح الإسلامي إلى آخر عصر ملوك الطوائف(ق5هـ، 11م)، ط2، لبنان، دار العلم للملايين، 1984م، ص: 430هـ.

من القصيد. وفيما يخص أجزاء القفل أو الدور استعمل البحث مصطلح الأغصان لأجزاء الأدوار، والأسماط لأجزاء الأقفال كما جاء عند بعض الدارسين[1].

وعموما فبناء الموشح يبدأ بمطلع إذا كان تاماً، أو بالدّور إذا كان أقرع، و البيت في الموشحة يختلف عنه في القصيدة حيث يتألف من الدّور و القفل الذي يليه معا، ثم تتوالى الأبيات حتى يصل البناء إلى الخرجة في ختام الموشح الذي يتكون في الغالب من خمس أبيات. ويمكن توضيح ذلك من خلال هذا النموذج:



1) ينظر: عناني محمد زكريا، الموشحات الأندلسية، د ط، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، 1930م،ع 31، ، ص: 25. و مقداد رحيم، الموشحات في بلاد الشام منذ نشأتها حتى نهاية القرن الثاني عشر الهجري، ص: 51.

وتعد الخرجة هي الأساس الذي يبنى عليه الموشح لأنها هي التي يبتدئ فيها الوشاح عند بناء الموشح ولا يمكن الاستغناء عنها بعكس المطلع، وقد صرح ابن سناء بأنها تستحضر أولا حين أفاد بأنها السابقة؛ لأنها ـ كما قال ـ" التي ينبغي أن يسبق إليها الخاطر، ويعملها من ينظم الموشح في الأول وقبل أن يتقيد بوزن أو قافية."[1]

وقد تكون الخرجة (معربة، أو عامية، أو أعجمية[2])، ويرى إحسان عباس أن الخرجة تكون حسب المخاطَب بها؛ فإن كانت لأمير كانت فصيحة وإن كانت لمن رفعت الكلفة معه كانت عامية، وإن كانت لجارية كانت الخرجة أعجمية، أي أنها تناسب حال المخاطَب.[3]

1 – البناء الفنّي في موشحات عبد الغني النّابلسي:

1 – 1 – أنماط البنيّة في موشحات عبد الغنّي النّابلسي:

والمتأمل في موشحات عبد الغني النّابلسي يجدها تختلف في بنائها طولا وقصرا كما تختلف في أشكال نظم أبياتها، وبيان عدد الموشحات بالنسبة لعدد الأبيات يوضحه الجدول التالي:

عدد الأبيات	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	15	32
عدد الموشحات	3	9	11	26	4	10	1	1	4	1	1	1

فالنتائج كما يبينها الجدول توضح أن أقصر موشحة من موشحات عبد الغني النّابلسي مكونة من بيتين وجاء هذا في ثلاث موشحات وأطول موشحة من اثنين وثلاثين بيتا، ويلاحظ

1) ابن سناء الملك، مصدر سابق، ص: 32.

2) ينظر: ابن بسام الشنتريني أبي الحسن علي، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق: إحسان عباس، د ط، بيروت، دار الثقافة، 1417هـ/1997م، ق1، مج1، ص: 469.

3) ينظر: عباس إحسان، تاريخ الأدب الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين، ط1، عمان، دار الشروق، 1997م، ص: 188.

أن عدد الموشحات في تزايد بتزايد عدد الأبيات إلى أن وصل أكبر عدد من الموشحات عند خمس أبيات حيث بلغ عددها ست وعشرون موشحة و ما زاد عن خمس أبيات لم ينظم فيه غير موشحة واحدة من كل نوع باستثناء ذات الست أبيات وعشر أبيات فقد نظم عليهما أربع موشحات من كل نوع وكذلك موشحة ذات سبع أبيات نظم عليها عشر موشحات أما ما زاد عن أحد عشر بيتا فقد اقتصر على موشحتين إحداهما بخمسة عشر بيتا وثانيهما باثنين وثلاثين بيتا وهي أطول موشحات النّابلسي كما أُشير سابقا.

وبناء على ما سبق فإنَّ المعدل المتوسط لأبيات موشحات النّابلسي يتراوح بين ثلاث أبيات وسبع أبيات وهو ما يعطي ملمحا حول اعتدال طول نفس الشاعر في النّظم والتعبير عن مواجيده وأفكاره الصّوفية فلا هو بالقصير الذي يشعر المتلقي بانقطاعه وقصور إمكانات الشّاعر اللّغوية، ولا هو بالطويل الذي يشعر بالملل والرّتابة.

وما يمكن تسجيله من ملاحظات حول الموشحات التي زاد عدد أبياتها عن ست أبيات؛ أي أن القفل فيها يتكرر ست مرات وهي حسب وصف بن سناء الملك تعد من النّوع التّام، لكن هذا لا ينطبق على موشحات النّابلسي؛ فبالتتبع الدّقيق لهذه الموشحات من حيث ابتداؤها بالمطلع الذي هو القفل الأول من الموشحة مع مراعاة اتفاقه مع بقية الأقفال في الموشحة من حيث الوزن والقافية وعدد الأشطر فيه؛ يتبين أن الموشح التّام المبدوء بالمطلع لا يتحقق في موشحات النّابلسي إلا في أربع موشحات؛ اثنان منها مبنية على خمس أبيات وموشحة بأربع أبيات وأخرى بسبع أبيات ولعل مسوغ تخلي النّابلسي عن المطلع في أكثر موشحاته رغبته في عرض موضوعه مباشرة.

هذا عن البناء العام لموشحات النّابلسي أما عن الأشكال التي جاء بها في بنية أجزاء أبياته في الأغصان والأسماط، فقد يكون الجزء فيها مفردًا، أو مركبا كما يتضح فيما يأتي:

أ- **الدّور**: يتكون البيت من دور وقفل ومن الأشكال البنائية للدّور في موشحات النّابلسي:

- ما كانت أغصان الدّور مفردة كقوله:

حَيَّا الحَيا الوسميَّ سكانَ النقى
ليتَ بِهِم تعودُ أيامُ اللقا
أيامَ كُنَّا بالفَنا و بالبَقا[1]

يلاحظ أن هذا الدّور يتكون كل غصن فيه من شطر واحد فقط.

- ما كانت أغصان الدّور فيه مركبة من فقرتين، مثل قوله:

يا مَنْ ظَهَرَتْ بنورِهِ الأكوانُ	***	أنتَ الظاهرْ
حَتى كانوا مَعَ أَنَّهم مَا كانوا	***	أمرٌ باهرْ
في الغيبةِ و الحضورِ لا إنسانُ	***	غيرُ القاهرْ
هَذا شانٌ يبدو وَيخفى شانُ	***	غرٌّ ماهرْ[2]

فما يلاحظ في هذا المثال أن الفقرة الأولى تمثل شطرا هو: (يا مَنْ ظَهَرَتْ بنورِهِ الأكوانُ) ثمّ أضيف إليها فقرة ثانية أقصر منها هي: (أنتَ الظاهرْ)، وهي أقصر من الفقرة الأولى عروضيًّا، وقد جيء بها لتوضيح المعنى.

وقد يأتي بالفقرتين متفقتين من حيث الوزن كقوله:

صلاة ربّ الناسِ	***	على مديرِ الكاسِ
في حضرةِ الإيناسِ	***	طه مع الأصحابِ
أحبابي يا أحبابي	***	فلازموا في البابِ

1) الديوان، ص: 379.

2) المصدر نفسه، ص: 236.

و لا تقولوا مَنْ لَها *** فأنتمو كُفْوٌ لها[1]

يلاحظ في هذا الدّور أن النّابلسي قد جاء بكل غصن مكونا من فقرتين متساويتين.

- ما كانت أغصان الدّور مكونة من أربع فقر، ومثال ذلك:

يا صبا نجدِ * زدتَ في وجدي * ليتَ لو تجدي * عن شذَا الأحبابْ

لم أزلْ هائم * في هوى الدائم * و السِّوى نائم * سدّ عنهُ البابْ

يا بريق الغورْ * جرتَ أقوى جورْ * إنَّ فوقَ الطّورْ * هذه الأوصابْ

سارت الرّكبان * فانتفتْ أكوان * و الخفي قد بان * مذ رقيبي غابْ[2]

ب – القفــل:

و القفل يأتي تبعا لنظام المطلع من خلال الوزن والقافية، وقد جاء من أنماط بنيته في موشحات عبد الغني النّابلسي ما يلي:

- **القفل المركب من جزءين:** صدر وعجز، أو ما يطلق عليه بالمزدوج، كقول النّابلسي:

و القلبُ بالشوقِ ذائبْ *** و بالبُكَا و النحيبْ[3]

- **القفل المركب من أربعة أجزاء:** كقول النّابلسي في موشحته ذات المطلع:

يا سائقَ الأظعانْ *** بين البوادي

سِرْ بي مَعَ الركبانْ *** و احفظْ فؤادي[4]

وبالنظر في موشحات النّابلسي نجد أكثر أبياته مبنيةٌ على الشكل التّالي:

أنا حبيبي حاضرْ *** و هوَ لحلي ناظرْ

1) الديوان، ص: 67.

2) المصدر نفسه، ص: 81.

3) المصدر نفسه، ص: 76.

4) المصدر نفسه، ص: 180.

و أعمش النواظرْ *** فليسَ لي يجاري

***

سمعتُ صوتَ الحادي *** فلذَّ لي اتحادي

وطابتِ البوادي *** لِمَنْ يكونُ ساري

***

صلّى إلهُ الناسِ *** على النبيِّ الراسي

و النورُ في النبراسِ *** معنعنُ الأخبارِ[1]

للوهلة الأولى قد يلتبس على الملاحظ بناء هذه الأبيات فلا يميز الأقفال فيها من الأدوار ويظن أن كل بيت من الموشحة إنّما هو بيتين بشطرين كما في القصيدة العمودية، لكن مع تحري الملاحظة وفقا للمقاييس التي يبنى عليها بيت الموشحة وإسقاطها عليها يتبين أن كل بيت جاءت قوافي أشطره كتالي:(أ، أ، أ، ب) بحيث تتغير القوافي الثلاث الأولى في كل بيت بينما تبقى القافية الرابعة ثابته مما يعني أن الأجزاء الثلاث الأولى هي الأغصان من الدّور بينما الشطر الرابع هو القفل، وبما أن القفل لا يقل عن جزءين فإن كل قفل يمكن قسمته إلى جزءين فيكون:(فليسَ لي** يجاري) والقفل الثاني: (لمن يكو** نُ ساري) والقفل الثالث: (معنعنُ ** الأخبار) ويرد البيت إلى هذا الشكل:

أنا حبيبي حاضرْ

و هوَ لحلي ناظرْ

و أعمش النواظرْ

فليسَ لي *** يجاري

1) الديوان، ص: 228.

1 – 2 – المطالع والمقدمات:

ولمّا كان بناء الموشح على نوعين التّام والأقرع؛ فأما الأول هو الموشح الذي يبتدأ بالمطلع والثاني هو الخالي من المطلع، فإن دراسة طبيعة التقديم في موشحات عبد الغني النّابلسي ستشمل كلا النوعين باعتبار الأولى ذات مطالع والثانية ذات مقدمات.

1 – 2 – 1– المطالع:

يحرص الشّاعر عادة على حسن اختيار المطلع، فالمطلع فاتحة القصيدة أو الموشحة، وهو أول ما يواجه القارئ أو المستمع للنّص، ومن ثَّمَّ اشترط النّقاد أن تكون المطالع لطيفة جذّابة، قال بن عاشور عن المطالع:" أنّه أول ما يقرع فهم السّامع أو المطالع؛ فإذا كان حسنًا بديعا استجلبه للإقبال على بقيّته بالنّظر والإصغاء"[1].

وعلى الرّغم من خلو معظم موشحات النّابلسي من المطالع واعتماده لها في أربع موشحات فقط ولا يُرى لذلك سببا وجيها يمكن رده إليه إلا أن يكون رغبة الشّاعر في مباشرة الموضوع الأساسي للموشحة، لكنه لم يغفل جانب العناية بها، كاختيار الألفاظ السهلة؛ لتتناسب مع الإنشاد والترنّم الصّوفي، والتنويع في الصّيغ بين الخبر والإنشاء، رغبة في التأثير في المتلقي والتشويق إلى معرفة ما بعدها من شغف واستزادة، ولعله يمكن رد مطالعه الأربع إلى نوعين:

النّوع الأول: ما ابتدأه بمخاطبة الذات الإلهية: ومثل هذا النّوع من المطالع فيه حشد لاهتمام المتلقي، وإدخال له في جو الموشحة، وإقناع له بأنّ طابع الموضوع روحانيّ يستحق منه أن يعيره اهتمامه بل إنّه إشراك له في قناة التواصل التي فتحها الوشّاح مع ربه مناجيا متوددا له ألا يغيب عنه داعيًا متوسلا أن يجيبه سؤله وحاجته عنده، كقوله:

1) ابن عاشور محمد الطاهر، شرح المقدمة الأدبية للمرزوقي، ط2، ليبيا، الدار العربية للكتاب، 1398هـ/ 1978م، ص: 38.

يا مِنْ جلا عن ناظري *** غيمَ السّوى لا تحتجبْ

و إذا سألتُكَ حاجتي *** يا سيدي لي فاستجبْ[1]

ليس من بُدٍّ أن السّامع لهذا المطلع يجعله يستشعر معانيه ويدخله في حالة من الانكسار والتذلل بين يديّ ربه، مستشعرا المشاعر التي عايشها الوشّاح وأراد أن ينقلها لغيره من خلال هذا الموشح، بل وقد يبقى هذا النّظم اللغوي والنّغم الصّوتي والأثر الرّوحي الذي خلفه، عالقا في ذهن المتلقيّ ماثلا في نفسه، يحلو له ترديده والتلذذ بمعانيه، ويرجع كل هذا الأثر إلى عناية النّابلسي بسهولة اللفظ ووضوح العبارة واقتضابها لما ييسر حفظها في ذهن المتلقيّ و هذا مما يعتد به في جودة المطلع عند النّقاد.

أما المطلع الآخر الذي يخاطب به ربه أيضا، حيث يكني فيه النّابلسي عن الله تعالى أو الذّات الإلهيّة كما في السيّاق الصّوفي بـ (سائق الأضعان) سائلا إياه الأخذ بيده و الهداية إلى طريق الحق مع الرّكبان فهو الهادي جلّ في علاه لا هاديّ سواه، وأن يحفظ عليه فؤاده من الضلال، وذلك في قوله:

يا سائقَ الأظعانْ * بين البوادي * سِرْ بي مَعَ الركبانْ * و احفظْ فؤادي[2]

على ما يتبيّن في هذا المطلع من سهولة اللفظ واقتضاب العبارة التي انتهجها النّابلسي في مطالعه إلا أنها لا تخلف الأثر ذاته في نفس المتلقي، ولعله يمكن إرجاع ذلك إلى أن وضوح كون المنادى هو الله تعالى في المطلع الأول لا يتضح في هذا المطلع؛ وذلك لاعتماد النّابلسي على الكناية التي يكتنفها طابع الغموض بالنسبة للمتلقي العادي؛ لذى لا يحصل التأثير ولا التفاعل ذاته مقارنة مع المطلع الأول، ولكن مع ذلك يبقى للمطلع مكانته من حيث حسن الصّياغة وبعده عن حوشيّ الألفاظ.

1) الديوان، ص: 26

2) المصدر نفسه، ص: 180.

النّوع الثاني: تذكر المحبوب والشوق له:

والنّابلسي في هذه الحالة يحاول أن يوجد جسرا بينه وبين السامع أو القارئ منذ البداية من خلال رسم صورة تصف علاقته بالمحبوب وشوقه له تستثير أكثر من حاسة في ذهن المتلقي وذلك لاستثارة عاطفته نحوه؛ ومن ذلك قوله:

لما تجلَّى حبيبي *** لي كان مسكي وطيبي

والوجهُ منهُ سباني *** بكلِّ حُسن غريبِ[1]

وقوله في المطلع الآخر:

هَبَّتْ سحرًا فينا *** أنفاسُ رُبَا نجدِ

فالمهجةُ قَدْ ذابَتْ *** بالشوقِ و بالوجدِ[2]

فالشاعر في كلا المطلعين يحاول استغلال ما يثير حاستيّ الشّم والبصر معا في تشكيل صورة تعبر عن شوقه وحنينه للمحبوب، فمن خلال هذه الاستثارة قد أدخل الشاعر المتلقي معه في قناته التي يعبر عنها ونقل له الشّعور الذي يعبر عنه.

1 – 2 – 2 – المقدمات:

أما ما جاء من موشحات النّابلسي الخالية من المطالع فإن مقدماتها لا تختلف كثيرا عن ما جاء في مطالعه نظما ومضمونا؛ بحيث لا يمكن التمييز إذا كان الموشح تاما افتتح بمطلع أو أقرعا خاليا من المطلع إلا بعد النظر في خصوصية نظم البيت الأول من الموشحة الذي يتطلب توافق عدد أغصان الأدوار في كل بيت من حيث العدد واختلافها من حيث القافية، مع توافق الأقفال من حيث عدد الأسماط ومن حيث القوافي، في كل الأبيات. وهو ما يبين لنا

1) الديوان، ص: 79.

2) المصدر نفسه ، ص: 195.

وجود المطلع في الموشحة من عدمه، وفي هذه الحال فإن إضافة المطلع إضافة شكلية بنائية ولا يضيف لفنية الموشحة شيئا جديدا، وقد تنوعت مقدمات موشحات النّابلسي بحيث يمكن تصنيفها كما يلي:

1 – 2 – 2 – أ – مقدمة التّغزل بالذّات الإلهيّة:

عرفت موشحات النّابلسي عددا لا بأس به من مقدمات النّسيب، والافتتاح بالنّسيب له أهمية كبرى؛ " لما فيه عطف القلوب، واستدعاء القبول بحسب ما في الطّباع من حب الغزل"[1]، وقد تحقق في مقدمات النّابلسي ما قيل فيه" فإن أردت النسيب فاجعل اللفظ رقيقا، والمعنى رشيقا، وأكثر فيه من بيان الصَّبابة، وتوجع الكآبة، وقلق الأشواق، ولوعة الفراق"[2].

والموشح كما هو معلوم وضع ووجد بداية للغناء، والغناء يعتمد على الغزل وما الموشح الصّوفي عند عبد الغني النّابلسي عن هذا ببعيد؛ إذ وُجدَّ للتّغزل بجمال الذّات الإلهية و حسن تجليّها في الكون والتّغني بمحبتها؛ وتأتي هذه المقدّمة حلية فنية لجأ إليها الشاعر، ووسيلة لتحريك مشاعره ومشاعر المتلقين معاً، بيد أنها لا تُحلل من خلال دلالتها الظّاهرية في نص الموشح، وإنما من خلال تأويلها تأويلاً دينياً يتسق مع النسق الصّوفي في الموشحة، فقد اتّسمت هذه المقدمة التي نحت منحى الغزل بالحشمة والوقار، والتسامي بالصفات الحسيّة للجمال، فجرّدت للمعاني الصّوفية؛ إذ شكلت فكرة التّجلي الإلهي حضورا قويا في مقدمات موشحاته، فلا يُستغرب أن يكون أكثر مقدمات النّابلسي على هذا النّحو، ومن هذه المقدمات قوله:

حبيبي أنتَ لي ظاهرْ *** سَبَاني وجهُكَ الباهرْ

1) ابن رشيق القيرواني، أبي علي، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محي الدين، عبد الحميد، د ط، لبنان، دار الجيل، د ت، ج2: ص: 225.

2) المصدر نفسه، ص: 114.

وَطرفِي في الدُّجى ساهرْ *** و سلطانُ الهَوى قاهرْ [1]

وقوله في موشح آخر:

بِنُورِكَ أيُّها الوجهُ الجميلُ *** ظهرنَا كلُّنا جيلٌ فجيلُ

و بانَ الحقَّ و اتضحَ السبيلُ *** و إنَّكَ حسبُنا نعمَ الوكيلُ[2]

وقوله أيضا:

جَمَالُ وجهِ الحبيبِ أشرقْ *** سَاجِي الجفونْ

و المبسمُ العذبُ منهُ أبرقْ *** كاسُ المنونْ[3]

فهذه المقدّمات لا تختلف عن الغزل العفيف في المعاني والألفاظ، وإنما في تأويل المعاني الواردة فيها، وما توحي به مقاصدها، وما يدلُّ عليه سياقها، فقد نحا فيها منحى الغزل العذري، الممزوج بالمعاني الصّوفية، إذ إنَّ هذه المعاني تشير إلى محبة الشّاعر للذّات الإلهية وإعجابه بحسنها المتجلي في الكون و ما فيه.

والمتأمل لهذه النماذج التي استهل بها النّابلسي موشحاته يجد فيها روعة متناهية نسجها الجناس والتّصريع، فضلا عن رقة الألفاظ وعذوبتها، لا تختلف، عن جمالية المطالع.

1 – 2 – 2 – ب – مقدمة التشوق لديار نجد:

يلجأ النّابلسي لذكر (نجد) في مقدمات موشحاته وإبداء الشوق إليها، لأنها مكان مقدس عند المسلمين يهفو إليها فؤاده لارتباطها في مخيلته ببيت الله الحرام مكان قبر رسول الله صلى الله عليه وسلم وصحابته الأكرمين، فذكر هذا المكان يوصل إلى ذكر ساكنها عليه الصّلاة والسلام، فيقول:

---

1) الديوان، ص: 233.

2) المصدر نفسه، ص: 416.

3) المصدر نفسه، ص: 567.

لحيِّ سلمى شدُّوا الركائبْ *** قَدْ زادَ شوقي إلى الحبائبْ

أوّاه سهم البعادِ صائبْ *** و القَلبُ ذائبْ[1]

فهو يدعوا لشّد الرّحال لحي سلمى التي هي البقاع المقدسة متلهف للوصول لها، فقد أضناه الشوق لذلك.

1 – 2 – 2 – ج – مقدمة التّشوق لخمرته الصّوفية:

ولما كانت الخمرة لازمة من لوازم التعبير عن مواجيده وأفكاره الصّوفية فإنّه لا يغفل الابتداء بذكرها في بعض موشحاته لبيان أهميتها وحضورها؛ فيأتي بها مخاطبا السّاقي في مستهل إحدى موشحاته، فيقول:

روِّقِ الكاساتْ *** يا ساقي المُدامْ *** في هذا المقامْ

واسقِ للساداتْ *** في جنحِ الظلامْ *** خمرَ الاصطلامْ

واخرقِ العاداتْ *** ما بينَ الكرامْ *** أهل الاحترامْ

هاتِ كاسي هاتْ *** لا تخشَ المَلامْ *** أنتَ لي إمامْ[2]

ومثل هذا الأمر والطلب يأتي في استهلال موشحة أخرى ممتزجا ببعض الغزل الصّوفي، وذلك في قوله:

ساقي يا ساقي * اسقني مِنْ خمرِهِ الباقي * و اكشفْ لي عَنْ قيدِ إطلاقي

يا ساقي آهِ يا ساقي

محبوبي ظاهرْ * يتجلَّى بالوجهِ الباهرْ * للعشَّاقِ في حكمِه قاهرْ

يا ساقي آهِ يا ساقي

1) الديوان، ص: 59.

2) المصدر نفسه، ص: 478،

1 – 2 – 2 – د – مقدمة الإقرار بفضائل الرّسول صلى الله عليه وسلم:

و موشحة واحدة اختص بها مدح النّبي محمد عليه أفضل الصّلاة والسّلام، حيث عدد بعض فضائله في مقدمتها، وذلك في قوله:

أرسلَ اللهُ إلينا	***	بالكرماتِ العظامْ
أحمدَ المختارَ طهَ	***	سيِّدَ الرُّسلِ الكرامْ
فتهنُّوا يا رفاقي	***	نلتمُو كلَّ المرامْ
بالذي قَدْ جاءَكُمْ يَد	***	عو إلى دارِ السلامْ
يا حبيبَ اللهِ يا مَنْ	***	نورُه يملا الوجودْ
و الذي مِنْ كفِّهِ قَدْ	***	فاضَ فينا بحرُ جودْ
أنتَ سرُّ اللهِ حقًّا	***	جئتَ مِنْ خيرِ الجدودْ
لنجاةِ الخلقِ مِمَّا	***	ضرَّهم تَهدي الأنامْ
قالَت أقمارُ الدَّياجي	***	قُلْ لأربابِ الغرامْ
كلُّ مَنْ يعشقْ محمدْ	***	ينبغي أنْ لا ينامْ

1 – 3 – التّخلص:

عنى القدامى كثيرا بهذا الجزء المتمثل في التّخلص، ورأوا ضرورة أن يراعي الشّاعر الجيّد ما سمّوه حسن التّخلص، " فهو أن يأخذ المؤلف الكلام في معنى من المعاني، فبينا هو فيه إذ أخذ في معنى آخر غيره، وجعل الأول سببا إليه، فيكون بعضه آخذًا برقاب بعض، من غير أن يقطع كلامه ويستأنف كلاما آخر، ليكون جميع كلامه كأنما أفرغ إفراغا"[1]، بمعنى الأسلوب

1) ابن الأثير، ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج 3، ص: 121.

الحسن الجيّد في الانتقال من مقدمة القصيدة إلى موضوعها الأساسي الذي لا يشعر المتلقي بفجوة بين الجزءين ولا يوقع له انقطاعا فكريًّا.

ومثال هذا الانتقال ما نجده في موشحته يبدأ بتعداد فضائل الرسول صلى الله عليه وسلم في قوله:

يا حبيبَ اللهِ يا مَنْ *** نورُه يملا الوجودْ

و الذي مِنْ كفِّهِ قَدْ *** فاضَ فينا بحرُ جودْ

أنتَ سرُّ اللهِ حقًّا *** جئتَ مِنْ خيرِ الجدودْ

لنجاةِ الخلقِ مِمَّا *** ضرَّهم تَهدي الأنامْ[1]

ثم يتخلص من هذه المقدمة بذكر الحجاز والتشوق إليه، فيقول:

سارتِ الركبانُ ليلًا *** قصدُهم أرضَ الحجازْ

وَ المَطَايا تَتَرامى *** باضطرابٍ و اهتزازْ

كلَّما الحادي دعاهُم *** للسُّرى مَنْ جدَّ فازَ

و الهَوى في القلبِ يرمي *** كلَّ وقتٍ بالسهامْ

***

هذِهِ آرامُ رامَهْ *** ناظراتٌ بالعيونْ

يا لَقومي كُلُّ مَنْ ها *** مَ بها يلقَى المنونْ

سيَّما و النورُ يَبدو *** هَتَكَ السرَّ المصونْ

قَدْ عدِمْنا العقلَ لمَّا *** ظهرتْ تلكَ الخيامْ[2]

1) الديوان، ص: 482.

2) المصدر نفسه، ص: 482.

فبدأ بوصف الرحلة منذ بدايتها وهي متوجهة إلى أرض الحجاز من تحرك الإبل اهتزازا في مشيتها، وما رآه في طريق الرحلة من غزلان حتى بدأت تظهر الخيام في أرض الحجاز ثم يختم بالصّلاة والسلام على رسول الله فيقول:

وَ صَلاةُ اللهِ ربِّي *** مَعْ سلامٍ لا يزالْ
لنبيِّ اللهِ مَنْ حا *** زَ جمالًا و جلالْ
و الذي عبدُ الغني ير *** جُو بهِ نيل الكمالْ
و بآلِ و بصحبٍ *** يرتجي حسنَ الختامْ
قالَت اقمارُ الدَّياجي *** قُلْ لأربابِ الغرامْ
كلُّ مَنْ يعشقْ محمدْ *** ينبغي أنْ لا ينامْ[1]

ومن السبل التي يوظفها النّابلسي للانتقال من المقدمة أو الاستهلال الذي بواسطته تبدأ الموشحة مسيرتها؛ التّخلص الذي يتخذ شكلا خطابيا يفترض من خلاله الشّاعر وجود مخاطب حاضر أمامه، يتواصل معه؛ فيلجأ الشاعر إلى استعمال الأدوات والعلامات التي تجعل المتلقي المستقبل للرسالة الشّعرية حاضرا بعقله وعواطفه في عوالم الموشحة، مشدودا إلى مجالها. وفي هذا الجزء من الموشحة قد لا يهتم الشّاعر بوجود علقة بين الموضوع أو الجانب الذي طرحه في الاستهلال و بين ما ينوي الانطلاق في عرض موضوعه، بقدر ما يهتم بتنبيه المتلقي أنه جادّ في الانتقال في عرض موضوع قد لا تكون له علاقة بالمقدمة، كي يحشد هذا المتلقي فكره وعواطفه نحو هذا القسم الجديد في الموشحة، على نحو ما نجده في قوله في موشح مطلعه:

لما تجلَّى حبيبي *** لي كان مسكي وطيبي
والوجهُ منهُ سباني *** بكلِّ حُسن غريبِ[2]

1) الديوان، ص: 482.
2) المصدر نفسه، ص: 79.

وبعد هذا الافتتاح الذي يمثل تغزلا بجمال المحبوب المتجلي، جاء بالتخلص فيقول:

قُوموا اشهدُوا يا جماعهْ *** بدرًا يُريكم شعاعهْ

و لا تقولُوا غفلنَا *** عن القريبِ المجيبِ[1]

فالشاعر هنا يركز على علامات لغوية تنبيهية ممثلة في الأمر والنهي(قوموا، اشهدوا، لا تقولوا) تضمن أن يدرك المستمع أو المتلقي أن الشّاعر قد انعطف فعلا من المقدمة إلى التخلص، وأن المطلع يعد من طقوسيات الاستهلال التي يرى الشّاعر ضرورة الابتداء بواسطتها. ليأتي بعد ذلك الموضوع الأساسي لموشحته وهو الشوق والحنين لأرض نجد وساكنيها ويختم الموشحة بالصّلاة والسّلام على رسول الله فيقول:

حَيَّا الحَيا أرض نجدِ *** مثير شوقي ووجدي

يا طالما لي أفادت *** فرط البكا و النحيبِ

***

يا غصن بانٍ تَثَنَّى *** خلِّ الجفَا منكَ عنَّا

وجدْ علينَا برؤيَا *** هذا الجمال المهيبِ

***

صلاة ربي الرحيمِ *** على النبيّ الكريمِ

ما فاقَ عبد الغنيّ *** في المدحِ كل لبيبِ[2]

وعموما فإن موشحات النّابلسي لا يمكن الفصل فيها بين موضوع وآخر بقدر ما يلمس فيها استقلال كل بيت منها بفكرة لكن دون الخروج عن الإطار العام لموضوع الموشحة بحيث يكون القفل المتكرر مع كل بيت هو حلقة الوصل بينها، ومنعطفا للانتقال في الوقت ذاته، ولعل أكثر ما يمكن عده تخلصا للانتقال من فكرة إلى أخرى اعتماد النّابلسي على تحولات

1) الديوان، ص: 79.

2) المصدر نفسه، ص: 79.

ضمائر الخطاب مما يمكن رده إلى أسلوب الالتفات" وهو نقل الكلام من أسلوب إلى أسلوب آخر تطرية واستدرارا للسّامع وتجديدا لنشاطه، وصيانة لخاطره من الملل والضّجر دوام الأسلوب الواحد على سمعه كما قيل لا يصلح النّفس إن كانت إلا التنقل من حال إلى حال"[1]، وقد روى الزركشي عن حازم تعليقه على الالتفات فقال:" وهم يسأمون الاستمرار على ضمير المتكلم أو ضمير مخاطب فينتقلون من الخطاب إلى الغيبة وكذلك يتلاعب المتكلم ضميره فتارة يجعله تاء من جهلة الإخبار عن نفسه، وتارة يجعله كافا فيجعل نفسه مخاطبا، وتارة يجعله هاء فيقيم نفسه مقام الغائب فلذلك كان الكلام المتوالي فيه ضمير المتكلم والمخاطب لا يستطاب، وإنما يحسن الانتقال من بعضها إلى بعض وهو نقل معنوي لا لفظي وشرطه أن يكون الضمير المتنقل إليه عائد في نفس الأمر إلى الملتفت عنه ليخرج"[2]، غير أن النّابلسي لا يلتزم بهذا الشرط فكثيرا ما ينتقل إلى ضمير لا يعود إلى الضمير الملتفت عنه. فمن ذلك قوله بداية الموشح:

ألا أيُّها النورُ الحقيقي *** على لمعانهِ مزقتُ زيقي

و ملتُ به أُعربِدُ عَنْ طريقي *** فدعْ عنكَ الملامةَ يا رفيقي[3]

فالخطاب موجه هنا إلى ذّات الله العليا فكل نور متجلي عائد إلى ملكوته عز وجل، وفي آخر البيت ينعطف النّابلسي بالخطاب الموجه للائم من خلال فعل الزجر (دع)، ثم يأتي في الأبيات الموالية بالكلام عن ضمير الغائب مبديا شوقه وحنينه لديار نجد فيقول:

هو الحادي ترنَّم للمطايا *** و أظهرَ مِنْ جوانِحها خبايا

و ذكَّرَها المباسمَ و الثنايا *** و أسكرَها بكاساتِ الرحيقِ

***

سَقى اللهُ الشَّعابَ شِعابَ نَجْدِ *** و إنْ كانَ التعلُّلُ ليسَ يُجدي

1) الزركشي بدر الدين محمد بن عبد الله ، البرهان في علوم القرآن، تحقيق: أبي الفضل الدمياطي، د ط، القاهرة، دار الحديث، 1427م/ 2006م، ص: 820.

2) الديوان، ص: 820.

3) المصدر نفسه، 366.

فإنِّي ذبتُ مِنْ شوقي ووجدي *** إلى الأحبابِ في وادي العقيقِ

***

عسى النسمات بالأخبارِ تأتي *** و تحييني بهِم بعدَ المماتِ

و أحظى مِنْ شذاهُم بالهبات *** و أفرحُ في لقا ذاكَ الفريقِ

***

وصلَّى اللهُ ربِّي كلَّ حينِ *** على خيرِ الورى طَه الأمينِ

و مَنْ عبد الغَنيِّ على اليقينِ *** بنصرتِهِ لَهُ في كلِّ ضيقِ[1]

وخلاصة ما يمكن قوله أن التّخلص في موشحات عبد الغني النّابلسي لا يُلمس فيه الارتباط الوثيق بين المقدمة والتخلص كما لا يوجد بينهما انفصال، بحيث يفضي بعضه إلى بعض بطريقة غير مباشرة وذلك باعتماد النّابلسي النبرة الخطابية التنبيهية في الانتقال الممثلة في أكثرها بأفعال الأمر وتحولات الضمائر بين البيت والآخر مما ينبه المتلقي بانتقال الفكرة عما سبقها كما لا يمكن اغفال ما للقفل في آخر كل بيت من إيحاء بالانتقال إلى فكرة أخرى لا صلة لها بما سبقها ولا انفصال لها عن الإطار العام لموضوع الموشحة.

1 – 4 – الخرجة:

ولمّا كان الشّاعر يبدأ شعره غالبا بما ينّبه الحاضرين ويجعلهم يعيرون أسماعهم، فإنّ خاتمته لا تقل أهمّية عن مقدمة القصيدة أو الموشحة، لأنها آخر صوت للشّاعر يطرق آذان السّامعين، وكما قال صاحب العمدة:" وأما الانتهاء فهو قاعدة القصيدة، وآخر ما يبقى منها في الأسماع وسبيله أن يكون محكما: لا يمكن الزيادة عليه، ولا تأتي بعده أحسن منه، وإذا كان أول الشعر مفتاحا له وجب أن يكون الآخر قفلا عليه."[2]

1) الديوان، ص: 366.

2) ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج1، ص: 239.

ولا تقل الخرجة في الموشح أهميّة عن الخاتمة في القصيدة الشّعرية، فهي كما وصفها ابن سناء الملك بقوله:" أبزار الموشح وملحه وسكره ومسكه وعنبره"[1]،هذا وهي في موشحات النّابلسي من رقائق الكلمات ولطائف المعاني فيه، كقوله:

يا ظاهر في قلبي *** ارفق بي[2]

وقوله في موضع آخر:

و إذا سألتُكَ حاجتي *** يا سيدي لي فاستجبْ[3]

وقوله أيضا:

يا نفس هنا توبي *** مِنْ ذنبكِ أو ذوبي

كم غفلة محجوبِ *** تدنيهِ مِنَ الحوبِ[4]

فكلها خرجات ذات ألفاظ خفيفة، بما يتناسب و الاعتراف بالذنب ومناجاة الرّب، ومن شروط الخرجة – كما رأينا في الفصل الأول – إن كانت فصيحةً فإنّها تناسب المديح شريطة أن يذكر اسم الممدوح فيها أو أن تكون ألفاظها " غزلة هزازة ساحرة خلابة، بينها وبين الصبابة قرابة"[5]، ويعترف ابن سناء الملك أن هذا مُعوزٌ مُعجزٌ. وهي في موشحات النّابلسي تتناسب ومقام الممدوح؛ إذ جعل إحسان عباس الخرجة " حسب المخاطَب بها؛ فإن كانت لأمير كانت فصيحة" [6] ولله المثل الأعلى فالله هو المحبوب الممدوح المتغزل في ذاته الإلهيّة، باعتبار أن جلَّ موشحات النّابلسي في المدّح الإلهي ومنها ما كان مدّحا للنّبي المصطفى عليه أفضل الصّلاة والسّلام.

---

1) ابن سناء الملك، دار الطراز في عمل الموشحات، ص: 32.

2) الديوان، ص: 52.

3) المصدر نفسه، ص: 62.

4) المصدر نفسه، ص: 57.

5) ابن سناء، المصدر نفسه، ص: 31.

6) ينظر: عباس، إحسان، تاريخ الأدب الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين، ص: 188.

كما نجد في أكثر من موشح أن الخرجة هي ذاتها الأقفال التي تتكرر في الموشح، وفي المقابل نجد خرجات أخرى هي امتداد للبيت الذي سبقها، وإنّه من الأهمية بمكان أن نشير هنا أن الخاتمة في موشحات النّابلسي التي تُشعر المتلقيّن بانتهاء الموشحة وتوقف عملية الدفق الشعريّ، قد تقتصر على الخرجة وحدها و قد تشمل البيت الأخير أو البيتين؛ فجل موشحاته يختمها بالصّلاة والسّلام على النّبيّ صلى الله عليه وسلم طلبا للشفاعة، فهي بذلك حاضرة في ذهنه قبل نظم الموشحة وعليها تبنى الموشحة، وإذا كان ما يمهد للخرجة في الموشحات الأندلسية الأفعال (قال، غنى...)، فإنّ ما يمهد لخاتمة موشحات النّابلسي الفعل (صلِّ)، ومن ذلك قوله:

صلّ إلهي و سلّمْ *** على الشّفيعِ المشّفعْ

و مَن لنا الخير علمْ *** و كانَ للشرِّ يدفعْ

محمّد مَن تكلمْ *** بكلّ ما كانِ أنفعْ

عبد الغني منه إن لمْ *** يفز بوصلٍ يخيّبْ[1]

ويختم موشحة أخرى بقوله:

صَلّ يارب على الها *** دي بنور متلالي

أحمد المختار مَن أظ *** هر سرّ المتعالي

و به عبد الغني فا *** زَ بفضلٍ و كمالِ

ما ثنى في الرَّوضِ ريح *** معطف الغصنِ الرطيبِ[2]

فالنّابلسي في خاتمة موشحته يقرّ بفضل النبيّ عليّه، وكثيرا ما نجد التصّلية على رسول الله وعلى أصحابه وآل بيته، ومن ذلك قوله في الخرجة:

1) الديوان، ص: 76.

2) المصدر نفسه، ص: 56.

و صلاةُ الله ربي و السَّلامْ *** للنبيِّ المُصطفى خير الأنامْ

و لآلِ و لأصحابِ كرامْ *** مَن بهم عبد الغني الداعي يُجابْ[1]

وقوله في ختام موشحة أخرى:

صلِّ يا فتاحْ * مع سلامٍ فاحْ * للذي قد لاحْ * نورُه في الكونْ

أحمد المختارْ * كامل المقدارْ * جامع الأسرارْ * و هو نِعْمَ العونْ

ثمَّ بعد الآلْ * مجمع الأفضالْ * صحبة الأبطالْ * بالتّقى و الصونْ

للغنيّ العبدْ * حافظٌ للعهدْ * باذلٌ للجهدْ * يرتجي الوهابْ[2]

ومن خلال ما سبق يتبين لنا أن السّمة الصّوفية بارزة لدى الشّاعر من خلال صلاته على الرسول صلى الله عليه وسلم والتبرك به طلبا لغوثه وشفاعته وحسن خاتمته. ولعلها تدخل في سياق الخواتيم التراثية،" فقد عرف الشّعر في عصوره المتأخرّة (...) نمطا من الخواتيم لا يتغير مهما تغيّرت مضامين القصائد ومناسبتها، فقد درج الشعراء على أن يختموا قصائدهم بالصّلاة على النبيّ – صلى الله عليه وسلّم – وعلى آله وصحبه"[3].

بالإضافة إلى التزامه الصّلاة على رسول الله وآله وأصحابه في خواتيم وخرجات موشحاته فإننا نلاحظ حرص النّابلسي على تذييل آخر الموشحة بكتابة اسمه (عبد الغني) بطرق متنوعة، وعلى سبيل المثال لا الحصر قوله:

عبدُ الغني أغناهُ مولاهُ الغني

بفضلهِ و زادُهُ زادٌ هني

1) الديوان، ص: 79.

2) المصدر نفسه، ص: 81.

3) وهب رومية، الشعر والناقد، من التشكيل إلى الرؤيا، عالم المعرفة، د ط، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والأدب والفنون، والفنون، 2006م، ص: 35.

و بالصلاةِ و السلامِ يعتني

على النبيِّ المُصطفى الذي رَقى *** و كلُّ أمرٍ لَمْ يَزَلْ محقَّقَا[1]

فقد وشّح النّابلسي خاتمة هذا الموشح باسمه معترفا بفضل الله عليه وعنايته بالصّلاة والسّلام على رسول، وهذا الفصل بينه وبين ذاته الذي يلجأ إليه النّابلسي بإثبات اسمه كأنه إنسان آخر واستعماله ضمير الغائب للحديث عن نفسه يوحي بشدّة تعظيمه وتعلقه بحبِّ الرّسول صلى الله عليه وسلم وأصحابه ورغبته في نيل القرب منهم و حاجته الملِّحة لنيّل فضل الصَّلاة عليهم والشّفاعة؛ فينال غايته العظمى وهي رضى الله عنه والقرب منه.

كما أن الصّلاة على النّبي في الموشح تقتضي أن يردّ المتلقّي بالمثل أو المستمع للموشحة،- فينال أجر كلّ من صلَّى على رسول الله صلَّى الله عليه وسلم-؛ إذ يدرك الشّاعر سلفا أنّ موشحاته ستنتقل بين الآفاق في الأفواه، وفي مجالس الصّوفية والمناسبات الدينية كالمولد النّبوي الشريف. وفي ذلك دعم لوظيفة الاتّصال بين عنصري العملية الاتصاليّة وهما الشاعر والمتلقّي.

ومن جهة أخرى فقد يكون حرصه على تعمد ذكر اسمه في موشحاته لإثبات نسبتها إليه لتفادي ضياعها؛ لأن " الاسم ثقافة شخصية، شيفرة مؤثرة وهو كثيرا ما يلفت النّظر"[2]؛ فهو يوثق اسمه في البيت أو الخرجة بشكل يصعب معه حذف هذا الاسم أو تغييره أثناء تداول الموشحات على الألسنة.

وهكذا، بدى لدى الشّاعر الوشّاح الصّوفي عبد الغني النّابلسي حرصٌ كبيرٌ على تأطير موشحاته ببداية واضحة ونهاية كذلك، اهتماما منه بالسياق الخاص الذي تتم فيه عملية التّلقي،

1) الديوان، 397.

2) إبراهيم محمود، صدع النصّ و ارتحالات المعنى، حقيقة النص بين التواصل والتمايز، ط1، حلب، مركز الإنماء الحضاري، 2000م، ص: 50.

من خلال التركيز على الألفاظ والصّيغ التي تنبئ بالبداية أو النهاية أو الانعطاف نحو فكرة جديدة.

2 – الصّورة الشّعرية في موشحات عبد الغنّي النّابلسي :

2 – 1 – مفهوم الصّورة الشعرية قديما وحديثا:

تعد الصّورة الشّعرية مقوم أساسي في التّعبير الأدبي نثرًا وشعرًا؛ إذ تنقل رؤى المبدع، حسب موقفه الذَّاتي وطريقة تفاعله مع العالم الحسي والمعنوي، وإنها كما يرى محمد غنيمي هلال " جزء من التجربة "[1].

وقد عالج النقد القديم قضية الصّورة من مقولة الجاحظ " إنما الشّعر صناعة وضرب من النّسيج وجنس من التّصوير"[2]، و الجاحظ بهذا الكلام" يطرح لأول مرة في النّقد العربي القديم فكرة الجانب الحسي للشعر وقدرته على إثارة صور بصرية في ذهن المتلقي"[3] فالتّصوير عنده يعني التّقديم الحسي للمعنى.

وعلى هذا النّحو تحدد مفهوم الصّورة عند الكثير من النّقاد القدامى، غير أن مفهوم الصّورة اتخذ مسارًا أكثر تحديدًا عند عبد القاهر الجرجاني بقوله " واعلم أن قولنا (الصّورة) إنّما هو تمثيل قياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا، فلما رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصّورة، فكان تبيُّنُ إنسانٍ من إنسانٍ وفرسٍ من فرسٍ، بخصوصية تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذاك ... ، ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر

---

1) غنيمي هلال، محمد، النقد الأدبي الحديث، ط1، بيروت، دار العودة، 1982م، ص: 410.

2) الجاحظ أبي عثمان عمرو بن بحر، الحيوان، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ط2، مصر، مطبعة مصطفى البابلي الحلبي، 1385هـ/ 1965م، مج:3، ص: 132 .

3) عصفور جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، ط3، المركز الثقافي العربي، 1992م، ص: 260

بينونة في عقولنا وفرقا، عبرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بأن قلنا " للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك " ... "[1].

فقول الجرجاني عن الصورة بأنها (تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا) إشارة إلى مفهوم الصورة الذهنية عندما يتم تحويلها إلى مدرك حسي، كما ركز الجرجاني على المعنى موضحا أن التباين بين المعاني في أبيات الشعر المختلفة راجع إلى الاختلاف بين الصور، فمناط الفضيلة في الكلام عنده راجع إلى الصورة التي يرسمها النظم في الذهن.

و لحازم القرطاجني فهما جديدا يقترب من النّظرة الحديثة للبلاغة والتّصوير الفني، فهو يرى أن البلاغة " أمور ذهنية محصولها صور تقع في الكلام يتنوع طرق التأليف في المعاني والألفاظ الدالة عليها ... فإذا عبر الشاعر عن تلك الصور الذهنية الحاصلة من الإدراك أقام اللفظ المعبر به هيئة لتلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ "[2]، ومن خلال هذه النّظرة يقدم حازم القرطاجني إضافة متميزة في فهم الصّورة فوظيفة الشّاعر عنده ليست فقط إفهام السّامع، بل لا بد من تحقيق انفعال لديه يقول:" والتّخيل أن تتمثل للسّامع لفظ الشّاعر المتخيل أو معانيه، وأسلوبه ونظامه وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها، أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير رؤية إلى جهة الانبساط والانقباض"[3].

1) الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، ط3، جدة، دار المدني،1413هـ/ 1992م، ص: 508.

2) القرطاجني أبي الحسن حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: ابن الخوجة، محمد الحبيب، د ط، دار الغرب الإسلامي، د ت، ص: 69 .

3) عصفور جابر، مرجع سابق، ص: 298.

وعلى الرّغم من إدراك القدامى لأهمية عنصر التصوير في الشّعر لكن نظرة النّقاد القدامى ظلت قاصرة، بحيث لم تتعد كون الصّورة طريقة من طرق أداء المعاني بواسطة التّقديم الحسي للوصول إلى الإقناع والاستمالة، ثم التّأثير في القارئ.

أما في النقد الحديث فقد تعمقت وظيفة الصّورة الفنية وأصبح اهتمام النّاقد أن يصل الصّور بعملية الإبداع الفني، إذ" ظهر اهتمام شديد بالدّراسة الفنية والبنائية للشعر متجسدة بالصّورة، والنفاذ إلى السّمات الفنية التي منحت الإبداع شكله الخاص، والكشف عن المحتوى الفكري المتفاعل بالبناء الفني"[1].

و التّعاريف المصاغة للصورة كثيرة لا يمكن حصرها لذا أكتفي باستعراض بعضها، فيعرفها علي البطل بأنها " تشكيل لغوي، يكونها خيال الفنان مع معطيات متعددة، يقف العالم المحسوس في مقدمتها، فأغلب الصور مستمدة من الحواس، إلى جانب لا يمكن إغفاله من الصّور النفسية، والعقلية، وإن كانت لا تأتي بكثرة الصّورة الحسية أو يقدمها الشاعر أحيانا كثيرة في صور حسية"[2].

فالصّورة تمثل إعادة صياغة أو تشكيل لغوي للواقع بما يستحدثه المبدع من علاقات وإشارات جديدة بين الإنسان والموجودات.

ويرى عز الدين إسماعيل أن" الصورة تركيبة عقلية تنتمي في جوهرها إلى عالم الفكرة أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع"[3]، وانتماء الصورة لعالم الفكرة يعني به انتماء قد يتجاوز المنطق.

1) الغزالي خالد علي حسن، أنماط الصورة والدلالة النفسية في الشعر العربي الحديث في اليمن، مجلة جامعة دمشق، المجلد 27، العدد الأول والثاني 2011، ص: 266، 267.

2) البطل علي، الصّورة الفنية في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثالث، د ط، دار الأندلس، 1980م، ص: 30.

3) عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، د ط، بيروت، دار العودة، د ت، ص: 65، 66.

أما محمد غنيمي هلال فيقول:" إنّها وسيلة ينقل بها الكاتب أفكاره ويصبغ خياله فيما يسوق من عبارات وجمل، لأن الأسلوب هو مجال ظهور شخصية الكاتب وفيه يتجلى طابعه الخاص"[1]

ومما سبق من التّعريفات يلاحظ أن التّوجه النّقدي الحديث إزاء الصّورة ووظائفها يطرح مقولات تومئ إلى وجود علاقة بين الحالة النفسية والتّجربة والواقع الذي يعيشه المبدع؛ ذلك أن الشعر حالة إبداعية تباغت الإنسان إثر تجربة انفعالية تعرض له أو موقفا شعوريا، ولهذا تعد الصّورة أحد أبرز المقومات التي من شأنها أن تجمع بين الشعر هذا الجنس الأدبي الممتلئ كثافة انفعالية إيحائية، وبين التصوف ذلك السلوك الرّوحي المتقد حرارة ووجدانية، فهي الفضاء الذي يتماهى فيه الشّعر والتّصوف وهذا ما نلمسه في موشحات الصّوفي عبد الغني النابلسي.

يسعى عبد الغني النّابلسي في موشحاته إلى تقديم تجربته الصّوفية من خلال صور شعرية يجسدها ذهنيا في مخيلة المتلقي، يؤلف فيها بين العالم الخارجي والعالم المتخيل، معتمدا على التشبيه والاستعارة والكناية كما نجد له بعض الصّور الحسية، وهي تمثل صّور جزئية في موشحة التّصوف؛ إذ إننا لا نجد صورا كليّة أو صورا تمثل لوحة فنية متكاملة في موشحات النّابلسي بل هي صور جزئية.

2 – 2 – أنواع الصّورة البلاغية:

2 – 2 – 1 – الصّورة التشبيهية:

يعد التّشبيه من أقدم صور البيان ووسائل الخيال وأقربها إلى الفهم والأذهان، وهو من أكثر الفنون دورانًا في الشعر العربي القديم، ولذلك اهتم به النقاد والبلاغيون ووضعوا الدراسات لبيان أنواعه وتوضيح مقاصده، "فالحديث عنه بمثابة مقدمة ضرورية لا يمكن تأمل الاستعارة

1) غنيمي هلال، محمد، الأدب المقارن، د ط، القاهرة، دار النهضة، 1977م، ص: 279.

والمجاز دونها"[1]، و التشبيه هو" علاقة مقارنة تجمع بين طرفين لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة أو مجموعة من الصفات والأحوال، هذه العلاقة قد تستند إلى مشابهة حسية، وقد تستند إلى مشابهة في الحكم أو المقتضى الذهني"[2]. ولقد أدرك الشّاعر ـ الصّوفي ـ ما للتشبيه من فائدة عظمى في الخروج من الأغمض إلى الأوضح وتقريب البعيد[3]، فراح يتوسل به في بناء صوره الشعرية كشكل تعبيري يعكس تجربته الصّوفية التي هي جزء من عالمه الخاص المعبر عن خلاصة رؤاه، فالتشبيه يجسد لنا الأفكار المجردة في صورة حسية بحيث يشبه محسوسًا بمحسوس آخر مثله، ويلحق المجرد بالمحسوس أو العكس، ومن هذه الصور التشبيهية التي وردت في موشحات النابلسي قوله:

حبيبي كلّنا فانون *** و أنتَ الواحد الباقي

حبيبي إننا ذبنَا *** كملحٍ* ذابَ في الماءِ[4]

في هذا الدّور وظف النّابلسي الفناء بمعنييه اللغوي والصّوفي؛ فأما الأول قوله بصريح اللفظ (إننا فانون) بمعنى الزّوال والهلاك؛ إذ لا بقاء إلا لله وحده، ثم يتبع هذا المعنى بصورة تشبيهية تعكس المعنى الصّوفي للفناء؛ حيث يجسد فكرة مجردة وهي حالة الغياب عن الحس والوعي التي تعتريه بزهده في دنياه بقلبه، "وبقائه مع الله ولله وفي الله بروحانيته"[5]، فهو يشبهه يشبهه فكرة الفناء الصّوفي بذوبان الملح في الماء فلا يبقى منه شيء، وهذا مما يدخل في تشبيه المجرد بالمحسوس.

1) عصفور جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، ص: 171.

2) المرجع نفسه، ص: 172.

3) ينظر: ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج2، ص: 287.

* وردت في طبعة ديوان الحقائق ومجموع الرّقائق المعتمدة في الدراسة (كلمح)، وفي طبعة المطبعة الشرفية، 1306هـ، ط1، ص:16، وردت (كملح) وقد أخذنا بهذه الأخيرة في المتن لأنها على ما يبدو من السيّاق أصح من الأولى.

4) الديوان، ص : 25.

5) الشرقاوي حسن، معجم ألفاظ الصوفية، ط1، القاهرة، مؤسسة مختار، 1987م، ص: 228.

وعلى هذا النّحو اعتمد النابلسي على التشبيه في تشكيل صورته ورسمها وذلك لما للتشبيه من قدرة على التّوضيح والتّقريب وإبراز الصّورة التي أراد النابلسي التعبير عنها.

ومن هذا النوع أيضا نجد النّابلسي يقول:

و الوقت كمثلِ السيفْ	***	في حدّة حيسوبِ
يا نفس هنا توبي	***	مِنْ ذنبكِ أو ذوبي
كم غفلة محجوبِ	***	تدنيهِ مِنَ الحوبِ[1]

فهو يشبه الوقت وهو شيء مجرد بالسيف المحسوس، وهو تشبيه معروف في الفكر الصّوفي؛ فالوقت "عند أهل التّحقيق حادث متوهم علق حصوله على حادث متحقق، فالحادث المتحقق، وقت للحادث المتوهم. وقالوا : الوقت سيف؛ أي كما أن السيف قاطع فالوقت بما يمضيه الحق ويجريه غالب."[2]

ومن صوره الشّعرية التي شبه فيها المحسوس بالمجرد قوله:

يا مُنيتي زدتَ في مطالي	***	كَمْ ذَا الجَفا
فالجسمُ منِّي كما الخيالِ	***	كَذا يكونْ[3]

يصف النّابلسي في هذا البيت ما آل إليه حاله من شدة وجده لمحبوبه فقد اضمحل جسمه وذاب حتى صار بمنزلة العدم؛ فهو يلجأ إلى استخدام التشبيه لتوصيف الحال الذي وصل إليه؛ مشبها جسمه المادي المحسوس بالخيال الذي هو شيء مجرد.

1) الديوان، ص: 58.

2) القشيري أبي القاسم، الرسالة القشيرية، ص: 89، 90.

3) الديوان، ص: 567.

ومن الصورة المعبرة عن هذا المعنى يقول متذللا منكسرا مقرا بحقيقة وجوده:

هذهِ روحي و هذا جسدي *** ليسَ شيء منهمَا طَوْعُ يدي

و هُما عندكَ يا ذا المددِ *** من قبيلِ الظلِّ تحت الشجراتْ[1]

في هذه الصّورة يجمع النّابلسي بين جسمه المادي الثقيل بالظل الذي هو مدرك بالحس، يجعل التشابه بينهما في فكرة الانعكاس، باعتبار أن الظل انعكاس للشجرة ودليل على وجودها كذلك وجوده هو دليل على وجود الله تعالى.

ومن تشبيه المحسوس بالمحسوس ما جاء تشبيها ضمنيا في قوله:

عشقُ المليحِ الغالي *** أفنى وجودَ العاشقْ

ما عنهُ قلبي سالي *** لعرفِ حُسنهِ ناشقْ

هذا علينا والي *** بالسهمِ قلبي راشقْ

غُيِّبْتُ عَنْ أحوالي *** ما الصعوُ مثلُ الباشقْ[2]

يعبر النّابلسي عن فنائه في حب محبوبه الذات العليّا، وحسنه السّاحر الذي تيمه حتى لا يسلو القلب عنه، والهوى الذي يرشق قلبه سهامه، فيظهر لنا صورة المحب العاشق الذي هام في حبه، وقد اعتمد النابلسي على التشبيه الضمني بقوله: (ما الصعو مثل الباشق)؛ فالصّعو هو العصفور الصغير والباشق طير من فصيلة الصَّقريَّات من الجوارح، ،وفي حقيقة الأمر لم تكن هذه الصورة غاية في حد ذاتها بقدر ما كانت وسيلة يرمي من خلالها الشاعر إلى إبراز نظريته، وشرح ما يريد التعبير عنه؛ معتمدا على التشبيه الضمني كوسيلة موضحا حالة المريد المبتدئ السالك في هذا الطريق الصوفي وبين المتمرس الذي ترقّى في مقامات العرفان الإلهي؛ وذلك بإتيانه جملة ضمنها هذا المعنى وبهذا قد عقد مقارنة تشبيهية توضيحية بين الحالين.

1) الديوان، ص: 108.

2) المصدر نفسه، ص: 363.

ومن تشبيه المحسوس بالمحسوس أيضا ما جاء تشبيها بليغا ذلك في قوله:

خمرنَا خمر المعاني *** عتقت من قبلِ آدمْ

و لهَا نحنُ القناني *** من زمانِ قد تقادمْ[1]

في هذه الصورة اتخذ النابلسي من التشبيه البليغ وسيلته في الجمع بين محسوسين في قوله: (لها نحن القناني) فهو قد جعل المشبه والمشبه به شيء واحد بحذفه أداة التشبيه فقد شبه نفسه أو بعبارة أدق قلبه وقلوب العارفين بالقناني التي تملأ بالخمرة المادية غير أن خمرته خمرة المحبة الإلهية.

ليس بالإمكان الوقوف على كل الصّور التشبيهية التي وردت في موشحات النابلسي على قلتها مقارنة مع غيرها من الصّور، وعلى العموم فإنّ النابلسي استخدم معظم التشبيهات التي أوردها في موشحاته، أدوات التشبيه المتنوعة مع غلبة أداة التشبيه (الكاف)، وهذا الضرب من التشبيه هو أبسط مظاهر التشبيه، وأكثرها وضوحا، مما يفسر قوة طاقته الإخبارية، ولكن في الوقت نفسه يعرب – ربما – عن ضعف طاقته الإيحائية، فهو أقل توغلا في التصوير.

2 – 2 – 2 – الصّورة الاستعارية:

للاستعارة علاقة وطيدة بمفهوم الصّورة الشّعرية وهي مرتبطة تمام الارتباط بالدّراسات البلاغية القديمة والحديثة، ذلك أن الشّاعر عموما والشّاعر الصّوفي خصوصًا سباق إلى التّعبير عن العوالم الشعورية المجردة فيقوم بإعادة تشكيل مدركات العالم الخارجي وأشيائه الحسية وفق تصوره وخياله وبالتالي يحول المدّركات المجردة إلى مدركات محسوسة.

والاستعارة كما يوردها عبد القاهر الجرجاني في قوله " واعلم أن (الاستعارة) في الجملة أن يكون لفظ الأصل في الوضع اللغوي معروفا، تدل الشواهد على أنه اختص به حين

1) الديوان، ص: 43.

وضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل، وينقله إليه نقلا غير لازم، فيكون هناك كالعارية ".[1]

وتعرف بأنّها" استعمال اللفظ في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة بين المعنى المنقول عنه والمعنى المستعمل فيه، مع قرينة صارفة عن إرادة المعنى الأصلي"[2]، والاستعارة فرع من التشبيه أو كما يقول البلاغيون: " تشبيه حذف أحد طرفيه "[3] .

ولعل الصّورة الاستعارية تستمد قيمتها مما تتيحه من إمكانات جديدة للتّعبير عن طريق تجاوز المعنى الموضعي للفظ، وإكسابه دلالات جديدة تلبيّ حاجة المبدع إلى التّعبير عن تجاربه المختلفة، وبذلك يمكن اعتبار الاستعارة أكثر الأدوات الفنية ملاءمة للتصوير الشّعري، والأقدر على التّعبير عن خصوصية الشّاعر وتفرده.

وبالعودة إلى المتن المدروس – موشحات النّابلسي–، يلاحظ في استعارات النّابلسي غلبة الصّيغة الفعلية للاستعارة أو ما يسمّى في البلاغة الاستعارة المكنية هي ما حذف فيها المشبه به، ويكنى عنه بأحد لوازمه، وهذا النّوع يعتمد الفعلية بحيث نجد الشّاعر" يبث الحياة والحركة في المشبّه (المستعار له) الجامد – غير الإنساني – المجردّ بأن يسند له فعلا هو من أحوال الكائنات الحيّة وخواصّها، فيتحوّل – بذلك – إلى كائن حيّ له ما للأحياء من صفات وأفعال"[4]. وهذا التشخيص من شأنه أن يضفي حيوية وحركية ظاهرة في الصورة، ونجد في موشحات النابلسي الصورة الاستعارية التشخيصية بنوعيها؛ تشخيص المجردات و تشخيص المحسوسات.

---

1) الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة ، تعليق: عرفان مطرجي، ط1، بيروت، مؤسسة الكتب الثقافية،2006م،ص: 38 .

2) السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، تحقيق: يوسف الصميلي، ط1، بيروت، المكتبة العصرية، 1991م، ص: 184 .

3) الجارم علي و أمين مصطفى، البلاغة الواضحة، د ط، وهران، ديوان المطبوعات الجامعية، د ت، ص: 77 .

4) الطوانيسي شكري، مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبي سنّة، دراسة في بلاغة النصّ، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، 1998، ص: 379.

ومما جاء من النوّع الأول في ثنايا موشحات النّابلسي والمتمثل في تشخيص المجردات ، قوله:

هَبَّتْ سحرًا فينا *** أنفاسُ رُبَا نجدِ

فالمهجةُ قَدْ ذابَتْ *** بالشوقِ و بالوجدِ[1]

فالشّاعر هنا شخص ربا نجد؛ إذ جعل رياحها أنفاسًا وهي مما يتمتع بها الإنسان كما شخص الشّوق والوجد المجردان؛ إذ أوكل لهما مهمة إذابة مهجة الشّاعر وقلبه فهو يشبه فعلهما فيه بفعل شيء مادي كالنار، وحذف المشبه به وذكر لازمة من لوازمها هي صفة الذوبان على سبيل الاستعارة المكنية، ونجد النّابلسي في موضع آخر يستجمع قدراته الخاصة من أجل تجميع ملامح إنسانية في مجرداته وإبراز دقائق الشكل والمعنى والحركة لتأكيد التشخيص فيها، فيقول:

و الهَوى في القلبِ يرمي *** كلَّ وقتٍ بالسهامْ[2]

فجمالية هذه الصّورة اكتسبتها من تشخيص النّابلسي للمعنى المجرد (الهوى)؛ إذ جعله إنسانا يستهدف قلبه برماية سهامٍ تعذبه في كل وقت، وهي كناية عن شدّة شوقه وولهه بالمحبوب، فقد حذف المشبه به (الإنسان) وترك لازمة من لوازمه الفعل (يرمي) على سبيل الاستعارة المكنية أيضا، وكثيرا ما يلجأ النابلسي إلى الصّور الاستعارية التي يبدو في ظاهرها تشخيص لمحسوس والأصل فيها هو تشخيص للمجرد، قوله:

غَنَّتْ سُويجعة الهوى فوقَ الروابي *** فأهاجَ الذّكر ما بي

و سألتها عن أصلِ بعدي و اقترابي *** قالت الحقّ جوابي

إنَّ الفنَا هو للفتى كشف النقابِ *** وبه رفع الحجاب

1) الديوان، ص: 195.

2) المصدر نفسه، ص: 482.

مَنْ رامَ يشرب من صَفا هذا الشرابِ *** يتجرّد من ثيابِ[1]

ففي جو الانفعال الذي يعيشه النّابلسي واللهفة التي تنتابه من أثر هذه الحالة الشعورية التي يعيشها، يأنس للسّويجعة التي هي تصغير لاسم الفاعل الحمامة السّاجعة التي تردِّدُّ صوتها، ويقرنها بكلمة مختلفة ليستخرج دلالة جديدة؛ فهو يكني بـ (سويجعة الهوى) عن الرّوح التي تغني فرحا بحالة الاتحاد والفناء الذي يحقق لها القرب من المصدر النقي الذي يمثل الوطن الأصلي لها، فنجد النابلسي قد خلع عليها صفة إنسانية، ويجعل منها كائنا عاقلا يغني ويبادله الحوار؛ إذ يسألها وتجيبه، وهكذا نجد أفعال من قبيل: (غنت، سألتها، قالت...) التي تفقد دلالتها العادية التواصلية على مستوى أوّل كونها دالة على الإنسان، لتكتسب دلالات جديدة مرتبطة بالسّويجعة، ولهذا تحقق الاستعارات هنا شعريتها من هذا التنافر الدلالي القائم بين هذه الأفعال وما يسند إليها من فواعل وغيرها، ومثل هذا نجده في قوله:

عسى النّسمات بالأخبارِ تأتي *** و تحييني بهِم بعدَ المماتِ

و أحظى مِنْ شذاهُم بالهبات *** و أفرحُ في لقا ذاكَ الفريقِ[2]

إنّ النّابلسي في هذه الصّورة شخص النّسمات على أنّها إنسان يترقب منه أن يأتيه بأخبار تبشره بقرب وصال ولقاء المحبوب؛ فتحيي قلبه وروحه حبًا وعشقًا بعد أن طال انتظاره ومات الأمل في نفسه، هذا ظاهر الصورة لكن المعنى الصّوفي الذي قصده النّابلسي أمله في أن تُبَلغه همة روحه ومجاهداته الصّوفية إلى مقام العرفان الإلهي؛ لأن النّسمة هي الريح الخفيفة و هي عند المتصوفة " تعبير غير مباشر عن الرّوح؛ والرّياح يقصد بها تدفق التّجليات في الخلق الجديد كما أنها ترمز للهمة والسّفر وسفور الحقائق من خلف حجاب كسفور الأرّواح"[3]

1) الديوان، ص: 49.

2) المصدر نفسه، ص: 366.

3) المصري، عبد الرزاق سليمان، شعر التصوف في الأندلس، ص: 298.

أما النّوع الثاني المتمثل في تشخيص المحسوسات فمثال ذلك في موشحات النّابلسي قوله:

يا لائمي باللهِ دَعْ مِنْ لومي *** وافتحْ عيونَ القلبِ مِنْ ذَا النومِ

و احذرْ مِن الإغراقِ كُنْ في عومِ *** بحرُ الهوى يخشى مِنَ الإغراقِ[1]

الإغراقِ[1]

في هذا الدّور من الموشّحة يعاتب النّابلسي لائمه في الحب؛ إذ يدعوه للاستيقاظ من غفلته ويرى ببصيرة قلبه؛ فقد شخص القلب وجعله إنسانا يبصر، وخاصة أنّ القلب هو وسيلة الكشف والعرفان الإلهي لدى المتصوفة، فالمريد أو السّالك يحوز العرفان الإلهي أو التّجلي عبر مجاهدات نفسية، خلال ترقيه في المقامات والأحوال الرّوحية، وفي صورة استعارية أخرى نجد النابلسي يقول:

لا عالم يدري الذي أدريهِ *** و الجاهل المغرور بالتمويهِ

فاسمع بأُذْنِ القلب ما أبديهِ *** في الحبِّ أطيارُ المعاني ناحتْ[2]

وفي طرفي هذه الصورة الاستعارة مسحة إشارية تقوم على ثنائية الحضور والغياب فالمستعار له الحاضر هو القلب والمستعار منه أورد له قرينة(الأذن) ؛ فهو يدعو الغافل الجاهل عن أمره أن يكون واعيا بما حوله و يستشعر بقلبه النّفحات الرّوحانية التي تتبدى له ليدرك معاني الحب الأسمى ألا وهو الحب الإلهي.

فمن خلال هذه النّماذج من الصّور الاستعارية يلاحظ أن النّابلسي قد أكثر من استعمال الاستعارة المكنية بقدر كبير على حساب التصريحية؛ إذ لا نجد لهذه الأخيرة حضورا يذكر، ولكون الكنائية أعمق من التّصريحية، نظرا إلى حذف لفظ المشبه به أو المستعار منه، فهذه

1) الديوان، ص: 362.

2) المصدر نفسه، ص: 89.

الاستعارة تؤدي في النّص العديد من الأدوار البنائية والدلالية الجمالية وتكشف عن تجربة الوشّاح ومدى استجابته لعاطفته.

2 – 2 – 3 – الصّورة الكنائية:

الكناية – كما يعرفها الخطيب القزويني– " لفظ أريد به لازم معناه مع جواز إرادة معناه حينئذ، كقولك: فلان طويل النجاد؛ أي: طويل القامة"[1]. ويفهم من هذا أن الكناية هي أن يتلفظ يتلفظ بكلام يحتمل معنيين ظاهر وضمني، ولكنّ المقصود هو المعنى الضمني مع إمكانية إرادة المعنى الظاهري.

وفنيّة الكناية أو أدبيّتها تتمثل في " غموضها النّسبي؛ إذ تعدل من التّصريح إلى الإشارة المحمّلة بالإيحاء والدلالة، كما أنّها توفّر للعبارة جانبا من الاقتصاد والتكثيف اللغوي الذي ولع به العرب القدامى كثيرا ومالوا إليه، حين تغدو البنية اللفظية قصيرة موجزة لكنها محمّلة بدلالات كبيرة."[2]

وعلى اعتبار أن التّعويل في الكناية على لازم المعنى، فهي تتقاطع في ذلك مع المجاز، إلاّ أنها تفترق عنه في عدم وجود القرينة المانعة من إرادة المعنى الحقيقي، والمجاز – بالطبع– بخلاف ذلك؛ من حيث وجود قرينة فيه مانعة من إرادة المعنى الحقيقي أبدًا.[3]

ولدّى تتبع الكناية في نصوص موشحات النّابلسي، لمسنا حضورا مكثفا فيها، يحثُّ القارئ على البحث عن كنه معانيه، التي تتخفى وراء المعنى الظّاهر، والنّابلسي كثيرا ما يلجأ إلى الكناية لتبرير موقف أو بقصد إيضاح مقام أو حال توصّل إلى كنهه، أو يريد أن يدل على

1) القزويني الخطيب، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق: إبراهيم شمس الدين، ط1، بيروت، دار الكتب العلمية، 1424هـ/ 2003م، ص: 241.

2) قنشوبة أحمد، البناء الفني في القصيدة الشعبية الجزائرية، د ط، الجزائر، دار سنجاق الدين، 2009م، ص: 271.

3) ينظر: القزويني، الخطيب، المصدر نفسه، ص: 242.

قيمته، لأن" الكناية أبلغ من التصريح"[1]، وقد تفاوت توظيفه للكناية بحسب المقام والحال الذي يعتريه، باعتبار الطّابع الصّوفي الذي يميز توجهه المعرفي والشّعري، وقد اكتفيت ببعض الصّور الكنائية المعدودة لاستحالة الإلمام بها كلها، وهدفي هو تبيّن مدى استغلال الشّاعر لهذا النوع البلاغي والبياني في رسم صوره، ومن ذلك قوله:

خمرنَا خمر المعاني *** عتقت من قبلِ آدمْ

و لهَا نحنُ القناني *** من زمانٍ قد تقادمْ[2]

تظهر الكناية الأولى في قول النابلسي واصفا خمرته بخمرة المعاني؛ فهو بهذه الإضافة ينأى بها إلى الجانب الرّوحي وينفي عنها ما هو حسي، ويؤكد هذا المعنى بكناية ثانية في قوله:(عتقت من قبل آدم) حيث كنى بها عن القدم وطيب الرّائحة أو الجودة فهي خمرة موجودة منذ الأزل من قبل خلق آدم؛ هي خمر المحبة الإلهية التي لا يقيدها زمان ولا مكان، ولا يغيرها تقادم الزمان كما يفعل بالخمرة الحسية. وفي صورة كنائية أخرى نجد النّابلسي يقول:

سقاني الكأسَ مِنْ نفسي *** و فيهِ خمرةُ الأرواحْ

فسُكْري كانَ عَنْ حسِّي *** و عنْ عقلي و عَنْ ما لاحْ

و قدْ أخرجتُ مِنْ حبسي *** إلى إطلاقِ ساقي الراحْ

و صدقي بانَ مِنْ ميني *** و عودُ الحظِّ قَدْ أورقْ[3]

في هذه الصّورة الكنائية يذَّكر النّابلسي بصفة تمتاز بها الخمرة المادية التي يعرفها الجميع، فهو يدلل على حالة السكر التي تعتري الشّارب لها، الذي تتملكه حالة عدم الشعور بما حوله ولا بنفسه من ذهاب العقل وذهاب الاتزان، لحضور السكر في كل جسده وقلبه، وتفرده مع إحساس وحيد هو النّشوة، هذا في المعنى الظاهر للصّورة الكنائية، لكن عند ما نضعها في

1) الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص:..423

2) الديوان، ص: 43.

3) المصدر نفسه، ص: 360.

إطارها الصّوفي ومن خلال السّياق الذي يعرف به النّابلسي نجد أنه يقصد بخمرة الأرواح؛ الخمرة الصّوفية، والسّكر فيها سكر القلوب لا العقول عن كل ما يلهيها عن الانشغال بالذّات الإلهية، وهو ما يقصد إليه النّابلسي بمقامه الصّوفي، فسكر الخمرة هي مداومة التّفكر بالله والانشغال به، والانقطاع التام له. وكثيرا ما يفتخر ويدعوا لتعاطي هذه الخمرة بالكناية فيقول:

و اشرب الكأس المطفحْ *** نلت ملكًا متأبدْ

إنه الصّرف المطهّرْ *** عن قبيح و معيبِ[1]

فهو يكني بـ (الصّرف) عن الخمرة الخالصة غير الممزوجة؛ أي الصافية؛ فهي خمرة الوله الرّباني، وخمر الهيام في الذّات الإلهية، لا تشوبها شائبة، يجد فيها شاربها نشوة الرّوح وراحتها، ويقول أيضا:

هذهِ كاسُ الحميَّا *** تنجلي منها عليَّا

هَيَّا يا ندمانُ هيَّا *** فاشربُوا الصّرفَ المروّقْ[2]

وفي صورة كنائية عن جمال محبوبه يقول:

و ما أشواقي *** لمعاني حسن ليلى

ما لي واقي *** من سيوفِ اللَّحظاتِ[3]

فالنّابلسي في الدّور الآنف عبر عن فاعلية جمال عيون المحبوب بالكناية من خلال قوله:(سيوف اللحظات)، حيث جعل فاعليتها في قلبه تعادل فاعلية السّيف في حدته؛ إذ ليس له من واقٍ لاتقائها ببصره، أما المعنى الصّوفي فيراد باللحظ: ما يلاحظه المريد ببصيرته وما يلقى في قلبه من المعارف والتّجليات، والكشوفات، والمنن والعطايا التي لا يمكنه أن يصدها

1) الديوان، ص: 43.

2) المصدر نفسه، ص: 641.

3) المصدر نفسه، ص: 95.

بأي حال من الأحوال؛ إذ هي وهب رباني ومنة إلهية لا تؤتى إلا للمريد الصّادق فيزداد بها علما فوق علمه، وعرفانا علاوة عن عرفانه، ويقينا زائدًا على يقينه.[1]

كما يعبر عن جفاء المحبوب بصورة كنائية أيضا يقول فيها:

يا غصن بانٍ تَثَنَّى *** خلَّ الجفَا منكَ عنَّا

وجدْ علينَا برؤيَا *** هذا الجمال المهيبِ[2]

تظهر الكناية في قوله متغزلا مخاطبا محبوبته (يا غصن بان تثنى)، وهنا يتداخل التشبيه مع الكناية، فيصبح المشبه به (غصن بان تثنى) كناية تحتمل معنى ظاهريا هو دقة الخصر كون تثني قامة محبوبته حين تتمشى يشبه غصن شجرة البان حين ينثني ويتحرك فهو غصن معروف بالرخاوة؛ ومعنى باطنيا هو المقصود، يتمثّل في جفاء المحبوب وهو ما يؤكده السياق إذ يتوسل محبوبه بأن يمنَّ عليه برؤيا ونبذ الجفا عنه، وقد بدأ بصورة استعارية؛ إذ افتتح البيت بكلمة تنبيهية لجذب انتباه السّامع وهي حرف النداء (ياء)؛ فهو قد شخص الغصن وشبهه بالإنسان الذي يعقل ويسمع النّداء، ونجد هذا الجمع بين التشبيه والاستعارة والكناية أيضا في صورة أخرى، في قوله:

يا صبا نجدِ * زدتَ في وجدي ليتَ لو تجدي * عن شذَا الأحبابْ

لم أزلْ هائم * في هوى الدائم و السِّوى نائم * سدّ عنهُ البابْ[3]

وهذه الصّورة أيضا بدأها مخاطبا بخياله الذي تسيطر عليه الحسرة؛ فهو يخاطب (صبا نجد) و المعنى الظّاهر هنا هي الريح الخفيفة القادمة من الشرق، التي تحركت في مسراها من نجد فازداد الشّاعر أو الوشّاح بها حبا لها وشوقا؛ إذ أن النّابلسي أبان لنا بأنه يعيش حالة من

1) ينظر: الشرقاوي حسن، معجم ألفاظ الصوفية، ص: 243،244.

2) الديوان، ص: 79.

3) المصدر نفسه، ص: 81.

الحرمان من خلال قوله (زدت في وجدي)، وهو في هذا البيت شخص الرّيح فقد حذف (المشبه به) الإنسان لكنه وظف صفة من صفاته وهي الاستجابة لندائه الدّال على قرب تلك الرّيح من نفسه، ولعل المعنى الخفي المقصود (صبا) كناية عن التّجليات الربانية، وما يشهده النّابلسي من أسرار المعاني في لحظة الغيبة عن العالم الواقعي و(نجد) كناية عن مكان الحضرة الإلهية، و البيت يصور حالة من الشّوق والحنين للذات الإلهية. وفي موشح آخر يقول:

ألا يا حداةَ المطَايا قِفوا *** لقلبي بِذاكَ الحِمى موقفُ

و عشقي هوَ الخمرُ و القرقفُ *** لأهلِ القلوبِ بحور الكرمْ[1]

في هذه الصّورة الكنائية، ظاهر المعنى حنين الشاعر لذكرى ومنزل الحبيب لكن إذا وقفنا على المعنى الصّوفي فإن النّابلسي يقصد بالمطايا علومه ومعارفه الصّوفية والحمى هو مكان الحضرة الإلهية. وفي موضع آخر يقول:

يا سائقَ الأظعانْ * بين البوادي * سِرْ بي مَعَ الركبانْ * و احفظْ فؤادي[2]

فـ (السّائق) كناية عن الحق تعالى، و (الأضعان) هم الناس، والبوادي: كناية عن مقامات الترقي، الركبان: كناية عن سالكي هذا الطريق، فكأنه يلتمس منه تعالى أن يوصله لما يوصل جميع المؤمنين إليها. وصورة أخرى يقول:

يا حسرةَ المحبوبِ و المغرورِ *** قدْ سارَ في الظَّلماءِ لا في النورِ

مربوطٌ بالأغيارِ كالمأسورِ *** في ساحةِ الدّنيا حشاهُ ساحتْ[3]

فهو يتحسر على الغافل الذي تعلقت نفسه بالدّنيا عما سوى الله تعالى فهو كالأسير لها السائر في ظلمات الظلال؛ وقد كنى على ذلك بقوله (مربوط بالأغيار كالمأسور).

1) الديوان، ص: 461.

2) المصدر نفسه، ص: 180.

3) المصدر نفسه، ص: 89.

ويقول في سياق آخر:

لاحت الأنوارْ * زادت الأطوارْ * و الفتى المشتاق * صاحب الأسرارْ

و هو للعشاق * كلهم يعسوب * لوح نوراني بدا * بالورى مكتوبْ[1]

في هذه الصّورة الكنائية يصف النّابلسي المكانة التي يصل إليها الفتى المشتاق أو المريد – السالك في طريق التّصوف – بعد الترقي في أطوار المقامات؛ "ذلك أنّ من صحّت محبته تحقق بالحال الذي هو فيه وترقى به إلى مرتبة المقام، وهكذا من حال إلى مقام ومنه إلى حال أعلى، ينمو في سائر الأحوال من الفناء والبقاء والصّحو والمحو وغير ذلك،"[2] حتى إذا مر بكل المراتب الصّوفية أصبح صاحب أسرار وهي كناية عن مكانة الشيخ، بل وجعله رئيس العشاق كلهم وكبيرهم ومقدّمهم فكنى عن ذلك باليعسوب الذي هو ملكة النحل.

كما سبق الإشارة إلى أن في موشحات النابلسي مجموعة كبيرة من الصّور الكنائية من الصعب الوقوف عليها كلها أو حصرها، واستغلال النابلسي لها كأسلوب بلاغي وبياني يعبر عن مقدرة وسيطرة لغوية جيدة، لإيصال المعنى بكل الطّرق المتاحة، وإنه من الأهمية بمكان أن ننوه إلى خصوصية اللغة الصّوفية في المعنى وصعوبة الوصول إلى مقصدية الشاعر أو الوشّاح الصّوفي في الكثير منها، ومرد ذلك إلى أن" الكناية تبدو صعبة المنال عند تأمل جزئياتها – رغم ما يخيل إلينا من بساطتها الهينة – ذلك أنها تدغم في الكلام والتركيب اللغوي، ويظل السياق هو الكفيل بإضافتها بشكل أساسي"[3].

1) الديوان، ص: 48.

2) السهروردي عبد القاهر، عوارف المعارف، ط2، بيروت، دار الكتاب العربي 1403هـ/ 1983م، ص: 505.

3) ابن دعموش خليل، الصورة الشعرية في ديوان أبي الربيع عفيف الدين التلمساني، دراسة أسلوبية بلاغية، رسالة ماجستير، جامعة حاج لخضر باتنة، 2009م/ 2010م، ص: 102، **نقلا عن**: الداية، فايز، جماليات الأسلوب الصورة في الأدب العربي، ط2، بيروت، دار الفكر المعاصر، 1996م، ص: 153.

2 – 3 – أنواع الصّورة الحسية:

2 – 3 – 1 – الصّورة السّمعية:

تتمتع حاسة السمع بإمكانية عالية لحفظ التواصل المستمر بين الإنسان ومحيطه، وتبدو في موشحات النابلسي من خلال ذكر الأفعال الدالة على التكلم والاستماع مثل:(غنت، اسمع، سألتها، قالت...) أو الألفاظ الدالة على ذكر الصوت (ألحان، الرخيم، اللجب...).

وقد أفاد النّابلسي من الطاقة التعبيرية التي تمنحها الصّورة السّمعية للموشحات، ولعل أكثر ما يطالعنا بها أن غناء الحمام والطّيور في مقدمة الأصوات التي فرضت حضورها في تشكيل هذا النّوع من الصّور بدرجة ملفتة للنظر، ولعل أوسع حضور لها في الموشحات حين يعبر عن لحظات الكشف والتجلي والمناجاة، وحسبنا لإيضاح هذه الملحوظة الوقوف عند قوله:

غَنَّتْ سُويجعة الهوى فوقَ الروابي *** فأهاجَ الذّكر ما بي

و سألتها عن أصلِ بعدي و اقترابي *** قالت الحقّ جوابي[1]

النّابلسي هنا يصف حالة صوفية وردت عليه، جاءت نتيجة تكرار ذكر الله، و مما لا شك فيه أن العناصر الحسية والسمعية التي عبر بها في هذه الصورة قد جاءت منتقاة مختارة لصوت السويجعة؛ وهي الحمامة الساجعة التي تردد صوتها بعذوبة ورقة، وهذا ما دل عليه الفعل (غنت) وعزز مصدره قوله (الذّكر) فهو يكني بهذا عن اشتغاله بترديد ذكر الله، فكان للذكر أثر عظيم في قلبه؛ إذ أن كثرة ذكر الله يتبعه خشوع القلب وسكون الجوارح، وقد تذرف العين الدّمع رهبةً وخوفًا، أو رغبةً وطمعًا، قال الله تعالى:﴿ وَبَشِّرِ الْمُخْبِتِينَ (34) الَّذِينَ إِذَا ذُكِرَ اللَّهُ وَجِلَتْ قُلُوبُهُمْ﴾[2]؛ فالذِّكرُ صقال القلوب ومفتاح باب النّفحات، وسبيل كشف التّجليات على القلوب، وبه يحصل التّخلق، لا بغيره. حتى لا تخطر الدّنيا على قلب الفتى المريد، ولا تشغله

1) الديوان، ص: 49.

2) سورة الحج، الآية: (34، 35).

عن محبوبه؛ فينسى نفسه بمجالسة ربه عز وجل، ويفنى ويغيب عن كل شيء سواه. وفي موضع آخر نجد النّابلسي يقول:

غَنَّتْ حمامات اللّوى *** بالعشقِ من فوقِ الغصونْ

و الحبّ عندَ العارفينَ *** من كنْ إلى أقصى يكونْ[1]

أيضا في هذه الصورة يبدأ النابلسي البيت بالفعل (غنت) الذي هو مما يصدر عن الإنسان ولكنه ينسبه لحمامات اللوى التي يكني بها عن الرّوحانيات والتجليات الإلهية و هي فضل رباني يختص الله به قلوب العارفين المتحققين. فالفعل (غنت) تمثيل حسي لفكرة الطّرب والنّشوة التي يشترك فيها الغناء ومشاعر حبه الإلهي؛ وقد قصد بهذا التمثيل تقريب الصّورة المماثلة في ذهنه إلى المتلقي، فهو ينقل تجربة وجدانية يجاري فيها المتصوفة أمثاله الذين يتحدثون عن مقام السماع، من خلال تحسيسه بثبوت حقيقة المرتبة التي وصل إليها، فلجوء الشّاعر إلى التّصوير المادي لتجربته يؤكد ميله إلى المحسوس في تجسيد وإيضاح وتقريب أفكاره الصّوفية.

صلّي على طه الرّسول *** ربي وسلّم ذو الجلالْ

و الآل و الأصحاب مَن *** هُم خير أصحاب وآلْ

ما راقَ من عبد الغني *** نظم المدائح للرجالْ

و اهتاجهُ الصّوت الرخيم *** و هاجهُ الصّوت اللجبْ

و إذا سألتُكَ حاجتي *** يا سيدي لي فاستجبْ[2]

إنّ المختص بالسّلام في هذا البيت هو سيّد الخلق محمد صلى الله عليه وسلم و آله وصحبه، لذلك فإننا نجد هذه الصورة تحمل دلالات نفسية على رفعة الممدوح، وعظمته وشدة

1) الديوان، ص: 62.

2) المصدر نفسه، ص: 62.

التّعلق به؛ إذ جعل النّابلسي صلاته على رسول الله وصحبه مرتبطة بمدائحه وبكل حالاته النّفسية التي تهيّج وتأجج مشاعره سواء في الهدوء الذي يصاحبه الصّوت الرّخيم، أو الانفعال الذي يصاحبه الصّوت اللجب، ثمّ يختم البيت بمناجاة الله تعالى طلبا لقضاء حاجاته، فهو اتخذ من الصلاة على رسول الله تمهيدا لهذه المناجاة وتوسلا وتشفعا به عليه أفضل الصّلاة والسلام.

2 – 3 – 2 – الصّورة الشّميّة:

ليس لهذه الصّورة حضور كبير في موشحات النّابلسي، وتبدو في نصوص موشحاته من خلال ذكر الأفعال الدّالة على تفعيل حاسة الشم (شممنا، فاح...) أو ألفاظ المسميات التي من شأنها إثارة حاسة الشَّم كذكر الرّوائح والعطور، وعلى الرّغم من قلة توظيفها في موشحاته إلا أنها استوعبت الوظائف التي جاءت موشحات النّابلسي لتعبر عنها.

ولعل ما يمكن الوقوف عليه في الموضوعات التي عالجتها الصّورة الشمية، في موشحات النابلسي هو ما ارتبط بالصّلاة و السلام على الحبيب المصطفى صلى الله عليه وسلم، سواء أكان هو المرسل لهذا السلام العطر، ومن ذلك قوله:

و الصّلاةُ و السّلامُ فاحْ *** في الصّباحْ بالشَّذا العِطري[1]

فكما نرى قد جعل للصّلاة والسّلام على رسول الله – وهو فعل قولي – عطرا يفوح شذاه كل صباح بقدر ما ذكره الذّاكرون وغفل عن ذكره الغافلون، وبهذا يكون النّابلسي قد أحدث في هذه الصّورة الشمية تداخلا بين حاسة الشَّم وحاسة السَّمع التي تستجيب للفعل القولي وهو التّصليّة على رسول الله صلى الله عليه وسلم؛ وربما يرجع ذلك أساسا إلى طبيعة الصّورة الفنية التي تخاطب في المتلقي كل حواسه لتجعله يقف على أبعادها، ومن ذلك قوله أيضا:

صلِّ يا فتاحْ * مع سلامٍ فاحْ * للذي قد لاحْ * نورُه في الكونْ

1) الديوان، ص: 194.

أحمد المختارْ * كامل المقدارْ * جامع الأسرارْ * و هو نِعْمَ العونْ[1]
العونْ[1]

أو كان هو المتمتع بأريجها قوله:

و شممنَا عرف مسك من ربا نجدٍ و طيبِ
و صَبَتْ نفس عذولي وانمحتْ عين رقيبي[2]

وقوله أيضا:

يا صبا نجدِ زدتَ في وجدي ليتَ لو تجدي عن شذَا الأحبابْ[3]
الأحبابْ[3]

ولا يهم كون شاعرنا هو المرسل أو المستقبل لهذه الروائح الطّيبة بقدر ما يهم أن الشوق للحبيب و أراضيه كان هو الناقل الأمين لهذه الرّوائح من جهة وأن تنوع البوتقات التي شكلها تنوع أصناف المشموم بين عرف مسك وطيب وشذى – في الأمثلة السّابقة – ينم عن دلالات نفسية كثيرة نقلتها هذه الصّور فكأني به لجأ إلى هذا التّنويع في العناصر الشّمية ليوفيّ الحبيب حقه من هذا السّلام، وحتى تكون قوة هذه الرّوائح مضاهية لقوة الحب الذّي يكنه له.

3 – 3 – 3 – الصّورة البصرية:

تتصدر حاسة البصر حواس الإنسان من حيث الأهمية؛ إذ تمكن الرّائي من إدراك أدق تفاصيل محيطه الخارجي، وما يدور حوله، فهي من أوثق حلقات وصل الإنسان بما حوله وتعد من أكثر الحواس تعاملا مع الواقع إلى جانب حاسة السّمع.

1) الديوان، ص: 81.
2) المصدر نفسه، ص: 56.
3) المصدر نفسه، ص: 81.

ولعل الصّور التي يمكن إدراجها تحت لواء الصّورة البصرية هي التي تحتوي على مفردات وعناصر تعاينها العين، ولذلك نجد النّابلسي يعمد في موشحاته إلى توظيف الأفعال (رأيت، أشرقت، طلعت، بدى، تجلت،...) في رسم الصّور الحسية البصرية، لتساعده على وصف إحساسه، بما رأت عينه وما أثار به المشهد المرئي من مشاعر، بغية جذب المتلقي ودمجه في دائرة إحساسه.

جاء هذا النّوع من الصّور في موشحات النّابلسي على قلتها في وصفه لمكاشفاته القلبية التي هي من قبيل مواقف شعورية روحانية لا تُرى يحاول النّابلسي تجسيدها ذهنيا في مخيلة المتلقي بصور بصرية بحكم أنها حلقة الوصل الوحيدة التي يمكنه بها نقل تجاربه الصّوفية من خلال ربط عالمه الدّاخلي المتخيل بعالمه الخارجي الواقعي. ومن ذلك قوله:

رأيتُ الظبي في الحمى راتعاتْ *** فشاهدتُ أسماءَها و الصفاتْ

و لما تجلّت عدمنا الذواتْ *** و قلنا هي الغيبُ و الغيبُ فاتْ[1]

يقول عبد الغنّي النّابلسي في شرحه لديوان ابن الفارض:" ...كنى بالحمى عن قلب العارف أيضا، وكنى بالظّبي عن جناب الغيب المطلق الذي لا يزال نافرا عن الحصول لكمال تنزهه عن مدار العقول "[2]، لعل من هذا الشرح للفظتي (الحمى والظّبي) والذي يقدمه النّابلسي النّابلسي نفسه، نستشف المعنى الذي يجسده من خلال هذه الصورة فهو يصور مقام عرفانيا حظي به لا يحظى به إلا عباد الرحمان؛ إذ قُذِف في قلبه وكوشف له الغيب وهو ما ستره الله تعالى عن عباده من الحقائق والأسرار بما في ذلك الذات الإلهية في حسنها وتعيينها[3] فشاهد

1) الديوان، ص: 106.

2) النّابلسي عبد الغني و البوريني بدر الدين، شرح ديوان ابن الفارض، تحقيق: النميري، محمد عبد الكريم، ط4، بيروت، دار دار الكتب العلمية، 1143هـ/ 2003م، ص: 189.

3) ينظر: الشرقاوي حسن، مرجع سابق، ص: 219.

فشاهد ببصيرة قلبه تجليّ أسماءها وصفاتها في نفسه؛ فانعدمت ذاته،" وفنى عن بشريته، وبقي مع الله، ولله وفي الله بروحانيته"[1].

إذن هي تجربة صوفية قد نقلها في صورة مرئية بلغة لا تخلو من الرّمزية، حاول من خلالها تجسيد فكرة صوفيّة معينة أمام سامعيه ومتلقيه.

وربما يعمد الوشّاح إلى توظيف مثيرات الصورة البصرية أحيانا مثل الحركة واللون؛ إذ أن هذه المثيرات تسهم في إيقاد ذهن المتلقي وإذكاء خيالة، فأما ما كان من الصورة البصرية الحركية، قوله:

سارتِ الركبانُ ليلًا *** قصدُهم أرضَ الحجازْ

وَ المَطَايا تَتَرَامى *** باضطرابٍ و اهتزازْ

كلَّما الحادي دعاهُم *** للسُّرى مَنْ جدَّ فازَ

و الهَوى في القلبِ يرمي *** كلَّ وقتٍ بالسهامْ[2]

تشكلت الصّورة من خلال عنصر الحركة المتمثل في الفعلين (سارت، تترامى) اللذين جسدا حركة مسير الركبان باتجاه البقاع المقدسة، كما أن وصف حركة الإبل أو المطايا (الاضطراب والاهتزاز) وذكر التفاصيل الأخرى كالوقت الزماني ليلا والوجهة المكانية أرض الحجاز، والحادي المنادي فيهم، كل هذا ساهم من إيضاح الصورة في مخيلة المتلقي؛ ولعل قفل البيت (والهوى في القلب يرمي كلّ وقت بالسهام) يجعلنا نعتقد أن الشاعر قد تخلف عن هذا الركب فاكتفى بوصف مشهد رحيلهم و الهوى و الشوق يعتلج في صدره لزيارة المحبوب في البقاع المقدسة.

1) المرجع نفسه، ص: 228.

2) الديوان، ص: 482.

أما عن الصّورة البصرية اللونية فإننا نجدها في موشحات النّابلسي ترتكز على ثنائية النور والظلام؛ وهي ثنائية وثيقة الصّلة بالوجود الإنساني، وموغلة في القدم ومستمرة، ومن ذلك قوله:

طَلَعت في ظلمةِ الأكـ *** وان أنوارُ حبيبي

فاهتدى الساري إلى ذا *** كَ الحِمى النائي القريب[1]

فهذا التقابل بين (الظلمة و الأنوار) هيأ لفكرة هداية السّالك لطريق الحق قبل أن يصرح بها النّابلسي في السمط الموالي، ورسم فكرة الانتقال في مخيلة المتلقي، فطلعت الأنور انتفت بها ظلمة الكون، فكانت هداية السّاري أو السالك المريد، كما قال الله تعالى :﴿ اللهُ وليُّ الَّذين آمَنُوا يُخرجُهُمْ من الظُّلُمات إلى النُّور﴾[2] ؛ فالنّور هو الوارد الإلهي من الحقائق والمعارف التي تجلب اليقين في العقائد، والهدى، واطمئنان القلب بها، ويطرد عن النفس والقلب الظلمات التي يراد بها الشكوك والشبهات.[3]

وعلى الرغم من قلة الصّور البصريّة في موشحات النّابلسي؛ إلا أنّه قد أفاد من دورها في بعض الجوانب من الطّاقة الإيحائية التي فيها لنقل أفكاره وتجاربه الصّوفية.

2 – 3 – 4 – الصّورة الذّوقية:

تبدو في المتن المدروس – موشحات عبد الغني النّابلسي– من خلال ذكر اشتقاقات للأفعال التالية: (شربت، ارتشف، ذق، اسقني، نستديم)، التي كان يذكرها باسمها أو مكنيا عنها (الرّاح، المدام، القرقف، الجريّال) وارتبط ذكرها بذكر خمرته الصّوفية، طالبا شربها حينا وداعيا لشربها حينا.

1) الديوان، ص: 56.

2) سورة البقرة، الآية: 257.

3) ينظر: الشرقاوي حسن، مرجع سابق، ص: 276.

ولم يكن ذكر النّابلسي للخمرة بقصد احتسائها فحسب، بل بقصد بيّان حبه لها، وعمد إلى توظفيها للتعبير عن حاجته لها لأن بها لطف عيشه ومناه، فيها سعادته وراحة نفسه، كيف لا؟! وهي خمرة المحبة الإلهية. فهو يرسم مشهد مخاطبته لنديم ودعوته لتعاطي هذه الخمرة وبيان أثرها عليه في قوله:

قُمْ بنا يا نديمْ * إنَّ خمري قديمْ * كاسَهُ نستديمْ

لطفُ عيشي بذاكْ *** و منايَ هناكْ[1]

وبها يشهد العروس وهي التّجليات الواردة والحقائق والمعاني حين تنزل بقلبه[2]، فيقول مخاطبا مدير الكؤوس:

ألا فالتفتْ يا مديرَ الكؤوسْ

و لا تنسني قدْ أطلتُ الجلوسْ

أقمني لأشهد وجهَ العروسْ

وهات اسقني * فضلة الكأس هاتْ[3]

هاتْ[3]

ولعل السّاقي في هذا السياق هو الشيخ العارف الآخذ بأيدي المريدين في هذا الطريق الصوفي، فهو يجسد تلك المعارف والعلوم الإلهية التي يقدمها الشيخ تقرب العبد من المعبود،

وقد بلغ بالنّابلسي الحب قمته إذ وصل مرتبة عشقه للعشق وهو الإفراط في المحبة، أو المحبة المفرطة[4] لذاته العليّا المتجليّة في خلقه وكونه، حتى قام يدعوا القوم لتعاطيها كما

تشرب الخمرة إذ هي ظاهرة لهم إلا من أبى، فيقول:

1) الديوان، ص: 388.

2) ينظر: الحكيم سعاد، مرجع سابق، ص: 789.

3) الديوان، ص: 106.

4) ينظر: الحكيم سعاد، المرجع نفسه، ص: 303.

عشقنَا العشق المصفَّى من تصاويرِ الورى *** فاشربُوا يا قوم منهُ إنهُ في كلِّ كوبْ

يا ظاهر في قلبي *** ارفق بي[1]

وعلى العموم فإن الصّورة الذوقية لم يكن لها حضور من حيث النوع بقدر ما كان لها حضور من حيث الكم التي لا نكاد نجد فيها الشيء الجديد فغالبا ما طبع عليها تكرار للمعاني نفسها إما طلبا للشرب أو دعوة لذلك.

وتلخيصا لكل ما سبق، يمكن القول بأن الشّاعر والوشّاح الصّوفي عبد الغني النّابلسي قد استثمر التّشبيه والاستعارة والكناية في تكثيف لغته الصّوفية والارتفاع بها عن مستوى اللغة التّواصلية العادية، كما أنّنا نلاحظ غلبة ظاهرة للصّورة الكنائية عن باقي الأنواع، نظرا لطبيعة توجه فكره الصّوفي.

كما كان لأنواع الصّورة الحسيّة من صور سمعيّة وشمية وبصرية وذوقية حضور في موشحاته ولكنها لم تكن بالقدر الذي احتلته الصّور البلاغية، ومع ذلك كان لها دور في نقل أفكاره ومشاعره وتجاربه الصّوفية.

1) الديوان، ص: 52.