مجلة التربية للعلوم الانسانية

مجلة علمية فصلية محكّمة، تصدر عن كلية التربية للعلوم الإنسانية / جامعة الموصل

التحوّلات الدّينية في الشّعر الأندلسي دراسة تحليلية في نماذج مختارة

هبة عيسى حسين

جامعة الموصل–كلية التربية للعلوم الإنسانية –قسم اللغة العربية / الموصل – العراق

معلومات الارشفة

تاريخ الاستلام : 2025/3/10

تاريخ المراجعة : 2025/3/25

تاريخ القبول : 2025/5/4

تاريخ النشر : 2025/9/1

الكلمات المفتاحية :

الشعر، الأندلسي، التحولات، الدين، التحليل

معلومات الاتصال

هبة عيسى حسين

hiba.essa@uomosul.edu.ig

الملخص

يمثّل هذا البحث إحدى المحاولات الجادّة المنطلقة من الشّعر الأندلسي لتدرس (التحوّلات الدّينية في الشّعر الأندلسي دراسة تحليلية في نماذج مختارة)، ويرجع اختيارنا لهذا البحث إلى أسباب، ومن تلكم الأسباب أنّ التحوّلات الدّينية تعدّ إحدى الظّواهر الإنسانية التي تستوعب جميع الأنشطة الانسانية عامة والدّينية خاصة، إذ يسهم في الارتقاء بالفكر واللغة، وبيان الحالات الانفعالية والصراعات النفسية التي تعتري الشّعراء في مسيرتهم الحياتية، مما انعكس ذلك على نتاجاتهم الشّعرية، وتبرز أهمية البحث في استشراف التحولات الدينية في الشعر الاندلسي، وأساليبها الإبداعية التي شملتها هذه التحوّلات.

واقتضت خطة البحث تقسيمه على تمهيد ومبحثين وخاتمة، تضمّن التمهيد خمسة مطالب تكون منطلقاً للدراسة، تناول المطلب الأول (التحوّل في المستوى اللغوي والاصطلاحي)، وناقش المطلب الثاني (تداخل المصطلح مع المصطلحات القريبة منه)، وسلط المطلب الثالث الضوء على (السمات الأدبية للتحوّلات في الشعر الأندلسي)، وأشار المطلب الرابع إلى (بواعث التحوّلات في الشّعر الأندلسي)، وختم التمهيد بالمطلب الخامس وهو (أنواع التّحولات الدّينية)، ثمّ جاء المبحث الأول ليدرس (التحوّل الدّيني في النصّ الشّعري الواحد) ثم أعقبه المبحث الثاني ليتناول (التحوّل الديني في أكثر من نص شعري) وانتهى بنتائج تمخض عنها البحث.

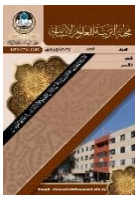
وقد اعترى البحث صعوبة تكمن باستشراف ظاهرة التحولات الدّينية من دواوين شعراء الأندلس، إذ ليس كلّ الشعراء أودعوا هذه الظاهرة في نتاجاتهم الشعرية، مما استدعى الرجوع إليهم وقراءتها بشكل فاحص وانتقاء ما يناسبها.

وقد سلك البحث المنهج التحليلي لتوضيح ما في الشّواهد الشعرية من أساليب بلاغية، ولغوية، وقيم جمالية، وتجليات دينية.

DOI: **********,, ©Authors, 2025, College of Education for Humanities University of Mosul.
This is an open access article under the CC BY 4.0 license (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Journal of Education for Humanities

A peer-reviewed quarterly scientific journal issued by College of Education for Humanities / University of Mosul



The technology of religious transformations in Andalusian poetry, an analytical study.

Hiba Essa Hussen

University of Mosul/College of Education for Human Sciences/Department of Arabic Language / Mosul - Iraq

Article information

Received : 10/3/2025
Revised 25/3/2025
Accepted : 4/5/2025
Published 1/9/2025

Keywords:

Poetry, Andalusian, Transformations, Religion,Analysis

Correspondence:
Hiba Essa Hussen
hiba.essa@uomosul.edu.ig

Abstract

This research represents one of the serious attempts based o n Andalusian poetry to study (religious transformations in A ndalusian poetry: an analytical study of selected models). O ur choice of this research is due to several reasons, including that religious transformations are considered one of the hum an phenomena that encompass all human activities in genera l and religious ones in particular. They contribute to the adv ancement of thought and language, and reveal the emotional states and psychological conflicts that afflict poets througho ut their lives, which are reflected in their poetic productions. The importance of this research is highlighted in its explorat ion of religious transformations in Andalusian poetry and th e creative methods encompassed by these transformations. T he research plan required dividing it into an introduction, tw o chapters, and a conclusion. The introduction included five sections that served as a starting point for the study. The firs t section addressed "transformation at the linguistic and term inological level." The second section discussed "the overlap of the term with similar terms." The third section highlighte d "the literary features of transformations in Andalusian poe try." The fourth section referred to "the motives for transfor mations in Andalusian poetry." The introduction concluded

with the fifth section, "Types of religious transformations." The first section then examined "religious transformation in a single poetic text," followed by the second section, which addressed "religious transformation in more than one poetic text." The research concluded with the results of the researc h. The research encountered difficulty in exploring the phen omenon of religious transformations in the poetry collection s of Andalusian poets. Not all poets incorporated this pheno menon into their poetic productions, which necessitated refe rring to them, examining them closely, and selecting approp riate texts. The research adopted an analytical approach to cl arify the rhetorical and linguistic styles, aesthetic values, an d religious manifestations mfound in the poetic examples

DOI: **********,, ©Authors, 2025, College of Education for Humanities University of Mosul.
This is an open access article under the CC BY 4.0 license (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

المقدمة

الحمد لله وليّ الصالحين، والصلاة والسلام على سيد المرسلين، وعلى آله وصحبه أجمعين ، وبعد:

فلقد أحدث الدّين تحولاً ملحوظاً في حياة الشّعراء الأندلسيين، فبينما هم يعيشون ردحاً من الزّمان متقلّبين بين ملذّات الدّنيا ومغرياتها وشهواتها صاروا نادمين منها ومقلعين عنها، ومشعرين بوطأة الذنوب والخطايا، مما جعلهم يلجأون إلى تعاليم الدين وواجباته؛ فجاء هذا البحث ليدرس (التحوّلات الدّينية في الشّعر الأندلسي دراسة تحليلية في نماذج مختارة)، ويرجع اختيارنا لهذا البحث إلى أسباب، ومن تلكم الأسباب أنّ التحوّلات تعدّ إحدى الظّواهر الإنسانية التي تستوعب جميع الأنشطة الانسانية عامة والدّينية خاصة، إذ تسهم في الارتقاء بالفكر واللغة، وبيان الحالات الانفعالية والصّراعات النّفسية التي تعتري الشّعراء في مسيرتهم الحياتية، مما انعكس ذلك على نتاجاتهم الشّعرية، وتبرز أهمية البحث في استشراف التحولات الدينية في الشعر الأندلسي، وأساليبها الإبداعية التي شملتها هذه التحوّلات.

واقتضت خطة البحث تقسيمه على تمهيد ومبحثين وخاتمة، تضمّن التمهيد خمسة مطالب تكون منطلقاً للدراسة، تناول المطلب الأول (التحوّل في المستوى اللغوي والاصطلاحي)، وناقش المطلب الثاني (تداخل المصطلح مع المصطلحات القريبة منه)، وسلط المطلب الثالث الضوء على (السمات الأدبية للتحوّلات في الشعر الأندلسي)، وأشار المطلب الرابع إلى (بواعث التحوّلات في الشّعر الأندلسي)، وختم التمهيد بالمطلب الخامس وهو

(أنواع التّحولات الدّينية)، ثمّ جاء المبحث الأول ليدرس (التحوّل الدّيني في النصّ الشّعري الواحد) ثم أعقبه المبحث الثاني ليتناول (التحوّل الديني في أكثر من نص شعري) وانتهى بنتائج تمخض عنها البحث.

وقد اعترى البحث صعوبة تكمن باستشراف ظاهرة التحولات الدّينية من دواوين شعراء الأندلس، إذ ليس كلّ الشعراء أودعوا هذه الظاهرة في نتاجاتهم الشعرية، مما استدعى الرجوع إليهم وقراءتها بشكل فاحص وانتقاء ما يناسبها.

وقد سلك البحث المنهج التحليلي لتوضيح ما في الشّواهد الشعرية من أساليب بلاغية، ولغوية، وقيم جمالية، وتجليات دينية.

واللهَ أسأل أنّ يجعل هذا العمل خالصاً لوجه الكريم إنّه وليّ ذلك والقادر عليه .

الباحثة

التحولات الدينية في الشّعر الأندلسي دراسة تحليلية في نماذج مختارة

التمهيد (مدخل وتأسيس)

توطئة :

يستند هذا البحث إلى ركنين رئيسين، الأول: ظاهرة التحوّلات الدّينية، والآخر: ميدان هذا البحث وهو تلّمس هذه الظاهرة في الشعر الأندلسي، لذا سوف نرسو إلى خمسة مطالب تكون مدخلاً لدراسة التحولات الدينية في الشعر الأندلسي وتأسيساً لها:

المطلب الأول: التحول في المستوى اللغوي والاصطلاحي:

أ. التحول في المستوى اللغوي:

التفت المعجميون إلى كلمة (حول) فوجدوا أنّ "حال الشيء واستحال: تغير، وحال لونه، وعظم حائل، ويقولون: والله لا يحور ولا يحول. وحالت القوس: انقلبت عن حالها التي غمزت عليها. وأحاله غيره فهو حائل ومحال ومستحيل، وشيء مستقيم ومحال، وأحال في كلامه، وقد أحلت فيما قلت. وتقول: هو قوي المحال، شديد المحال، كثير المحال. وحال عن مكانه: تحول. وحال في متن فرسه: وثب عليه، وحال عنه: سقط" (الزمخشري،1998م،224/1)، ويقال: "تَحَوَّلَ عَنِ الشَّيْءِ: زَالَ عَنْهُ إِلى غَيْرِهِ، وحَالَ الرجلُ يَحُولُ مِثْلَ تَحَوَّلَ مِنْ مَوْضِعٍ إِلى مَوْضِعٍ، وحَالَ الشيءُ نفسُه يَحُولُ حَوْلًا بِمَعْنَيَيْنِ: يَكُونُ تَغَيُّراً، وَيَكُونُ تَحَوُّلًا،... والحِوَل يَجْرِي مَجْرى التَّحْوِيل، يُقَالُ: حَوِّلُوا عَنْهَا تَحْوِيلًا وحِوَلًا، وَالتَّحْوِيلُ مَصْدَرٌ حَقِيقِيٌّ مِنْ حَوَّلْت، والحِوَل اسْمٌ يَقُومُ مَقَامَ الْمَصْدَرِ؛

قَالَ اللَّهُ عَزَّ وَجَلَّ: ((لَا يَبْغُونَ عَنْها حِوَلًا))(سورة الكهف: 108)؛ أَي تَحْوِيلًا... وحَالَ الشيءُ حَوْلًا وحُؤُولًا، كِلَاهُمَا: تَحَوَّل"(ابن منظور،1414،11/ 187)، ويقال: " أحالَ الشَّيْء: تَحوَّلَ مِن حالٍ إِلَى حالٍ. أَو أحالَ الرجُلُ: تَحوَّلَ من شَيْء إِلَى شيءٍ"(الزبيدي،28/ 366)، و "حوَّلتُ الشَّيْء فتحوَّل: غَيَّرتُه فتغيَّرَ، إمّا بِالذَّاتِ أَو بالحُكْم أَو بالقَول، وقولُك: حَوَّلتُ الكِتابَ: هُوَ أَن تَنقُلَ صُورةَ مَا فِيهِ إِلَى غَيره، مِن غيرِ إزالةٍ للصُّورةِ الأُولى"(الزبيدي،28/ 370)، وانعدامها .

وعند إرجاع النظرة كرة أخرى في تلكم المعاجم العربية نجد أن مادة (ح و ل) تكتنفها معاني عدّة تكمن في التغيير والانتقال والإزالة، والحركة وغيرها؛ فالماهية اللغوية للتحوّل تشمل كلّ تغيير سواء أكان التغيير ظاهراً أم غير ظاهر يحدث في بنية النصوص أو مضامينها أو مقاصدها، بمعنى أن عملية التحوّل تقوم على رصد النص السّابق بالنص اللاحق، وطبيعة التفاعل بينهما(صالح،2011م،14) ، ولإجراء العملية التحوّلية وإدراك مضامينها وحركتها التفاعلية يستلزم وجود عينتين أو أكثر في النّص.

ب. التحوّل في المستوى الاصطلاحي:

ذكر أهل الأدب ماهية التحوّل بأنّه "انعطاف مباغت ... من شأنه أن يغيّر مسار النص، فيفاجئ به المستمع أو المشاهد، وقد يكون التحول متوقّعاً أو محتملاً، كما يكون معاكساً لتصور المستمع أو القارئ"(التونجي،1999/1،233-234)، وعند النظر في التعريف نجد أنّه يشير إلى أمرين رئيسين يستلزم حضورهما في النّص لتتشكّل عملية التحوّل:

1. الانعطاف والمباغتة في النص مع القصد، إذ من شأنهما أن يجعلا التحوّل لدى المتلقي معاكساً أو متوقعاً أو محتملاً ليلفت نظره إلى الغرض الذي ينشده المبدع.
2. تحديد اتجاه فاعلية التحوّل، إذ تحدّد البوصلة اتّجاه التحول من النص الذي ينتجه المبدع إلى المستمع أو المشاهد؛ فتكون عملية التحوّل بذلك عملية فاعلية حركية تجاوبية مؤثرة.

وعند تلمس ظاهرة التحوّل الدّيني في الشّعر الأندلسي نلفي أنّ البوصلة قد أخذت منحى آخر، **فالتحوّل الديني يشير إلى انعطاف مقصود على مستوى البنية والمضمون يحدث في نصّ واحد أو أكثر في الشّعر الأندلسي لأمر ما يلجأ إليه الشّاعر.**

المطلب الثاني: تداخل المصطلح مع المصطلحات القريبة منه:

عند إمعان النظر في مصطلح التحوّل نلحظ أن ثمة مصطلحات تقترب منه وتصب في روافده ومن تلكم المصطلحات :

1. **الصيرورة** : "انتقال الشيء من حال إلى حال أو من لحظة إلى أخرى أي التغيير والحركة" (هارفي، 2005م ،419)؛ فالصيرورة هي مطلق التحول أو التغيير.
2. **التطور**: وهو " التحولات التي يخوضها أي مجتمع أو كائن أو نظام بصرف النظر عما إذا كانت هذه التحولات ذات طبيعة مواتية أو غير مواتية" (الساعدي،2019م: 192)، ولعل القاسم المشترك بين هذين المصطلحين وبين التحوّل الدّيني أن الجميع يشير إلى الانتقال من شيء إلى آخر، ويتضح أوجه الاختلاف بين (الصيرورة والتطور) وبين (التحوّل الديني) أنّ بينهما عموماً وخصوصاً مطلقاً؛ إذ إنّ كل تحوّل ديني صيرورة وتطور وليس العكس، فضلاً عن ذلك أن التحوّل الدّيني يشترط فيه القصد والتخطيط ولا يشترط في الصيرورة والتطور.

المطلب الثالث: السمات الأدبية للتحوّلات في الشعر الأندلسي:

1. **سمة مجتمعية:** "إذ يمكن بوساطته الكشف عن السياقات الثقافية التي تتجذّر داخل الأعمال... إذ تشكّل هذه الأعمال عوالم خاصة بها، ولها حركتها الاجتماعية والثقافية داخل النص" (المحفلي، 2018م،18–19)، فالتحولات تشير إلى الرابطة القوية بين الأدب والتغير الذي يطرأ على المجتمع
2. **سمة قصدية:** إنّ التحوّل ليس سمة اعتباطية هامشية جيء به في النص لأجل التغاير والتخالف وإنّما هو أمر مقصود و"نظام متغيّر في نسيجه حسب عناصر وأسس وعلاقات هذا النّسيج وبالتالي هو حركة فاعلة فيها مخاض وتؤسس بعمليات" (روزنتال،1980م، 117) مقصودة قبل الانتقال أو التغاير، بمعنى أنّ التحوّل هو إحدى العمليات المنطقية التي تحدث داخل الشعر الاندلسي على المستوى البنية العميقة والظاهرة " تنشئ سلسلة حلقتين أو مستويين في النص الواحد أو نصين مختلفين في الحلقات التي بداخلها" (برنس،2003م، 235)؛ فتكشف عن الأسرار التي تحتضنها البنية العميقة .
3. **سمة السعة والتنوّع والتأثير:** لم يأت التحوّل في النص على نمط واحد، واتجاه واحد، وإنما قد تكون التحولات "نصيّة تنطلق من عمق النص وتعود إليه، وقد تنطلق من خارج النص إذا ما غادرنا عالم النص الخالص لتتبعه أثراً وتأثيراً في النصوص الأخرى، أو التحولات التي قد تكون نتيجة المغايرة بين الزمان والمكان" (المحفلي، 2018م،18–19)، مما يومئ إلى قدرة التحولات على استيعاب الموضوعات التي تلبي حاجة المتلقين.

المطلب الرابع: بواعث التحولات في الشّعر الأندلسي:

1. **التأثر والتأثير:** لا ريب أنّ "المشارقة هم الذين أسسوا المدارس الأدبية في الأندلس، وفيها تعلّم الأندلسيون الأدب،... فكانوا يتباهون في محاكاة المشارقة في فنونهم ومدارسهم، وهذا يعني أن تأثرهم بالمدارس الشرقية كان واضحاً وفي الوقت نفسه كان طبيعياً لا غبار عليه، ومن جهة أخرى فإنهم وجدوا شعباً لم يطرد من أرضه على أيديهم وكان له ثقافته وآدابه، ولا شك أنهم تأثروا به كذلك، فكان على هذا الأساس الأدب الأندلسي حلقة الوصل بين الآداب الشرقية والغربية"(مصطفى، (د.ت)،140)، وهذه الثنائية (التّأثر والتّأثير) المتغايرة شكّلت الدّعامة الأولى في الشّعر الأندلسي باتجاه التغاير عن الأسس المشرقية التي يحتذى بها في بناء الشعر الأندلسي.
2. **التجديد:** ظهرت بوادر التحولات عند شعراء الأندلس مع بداية قصائدهم، فقد قاموا بإحداث موضوعات غير تقليدية (جديدة) وأبدعوا في الفنون؛ مما أدى إلى بروز التحولات في أشعارهم على الميادين كافّة؛ لأنّ" للأندلسيين وسائل مختلفة إلى هذا التجديد، بعضها يتعلق بالمضمون، وبعضها يتعلق بالشكل، وهذه السمة الفنية التي بدت في شعرهم منذ نشأته، كانت دائماً من أوضح خصائص الشعر الأندلسي في كل العصور" (هيكل،2010م،87) ويضاف إلى ذلك أنّ حركة الأدب الأندلسي الدائبة التي سرعان ما "اجتازت ثلاثة أطوار، قلد في الأول فكانت الأساليب والمعاني مشرقية،...وتردد بين المحاكاة والتجديد في الطور الثاني، فالشعراء يمثلون بيئتهم الأندلسية ونزاعاتهم الذاتية دون أن يتخلصوا من القديم أو يهملوه إهمالاً تاماً، ...ولم يلبث أن جدد في الطور الثالث فبلغت حركة التجديد ذروتها في القرن السادس الهجري"،(أبو زيد، 2016م،46)، وليس التجديد محصوراً في الموضوعات فحسب، وإنّما امتدّ على ظواهر جديدة استدعت حدوث تحولات في انتاجهم الشعري، ومن تلكم الظواهر ما يتعلق بالاتجاهات الشعرية وأفكارها، ومنها ما يتعلق باللغة الشعرية واتصالها بواقع الحياة التي يعيشها الشّاعر الأندلسي، ومنها ما يرتبط بروح الشعر بوصفه فنّاً ينسجم مع الحياة ومتعلقاتها ولغاتها (هيكل،2010م،194)، فالتجديد أتاح للشعراء أن يتجاوزوا الأساليب التقليدية وإحداث أشكال جديدة تتناغم مع البيئة الاندلسية .
3. **التنوّع في الأغراض:** النّاظر في القصيدة الأندلسية يجد تنوعاً في الأغراض، وتعدداً في الموضوعات، مما أفرز ذلك تحولات كبيرة في أشعارهم؛ فأحدثت نكهة في الأساليب، وبهجة في الوصف، وتذوقاً في التراكيب، وتميّزاً في قصائدهم، فجعلت الشّاعر الأندلسي ينهي تبعية المشارقة، ويثبت استقلاليته وتفرّده.

هذه البواعث والمسوغات أظهرت تحولات عدّة في الشعر الأندلسي، ومن تلكم التحولات التحول الديني الذي شكّل تأثيراً كبيراً في نفوس المتلقين، وحضوراً واضحاً في النتاج الأندلسي.

المطلب الخامس: أنواع التّحولات الدّينية:

من خلال تلمّس ظاهرة التحوّل الدّيني في الشعر الأندلسي نلفي نوعين من التحول على النحو الآتي:

1. **التحوّل الدّيني في النصّ الشّعري الواحد** : وهو أن يعمد الشّاعر إلى الانتقال من غرض إلى آخر ، ومن موضوع إلى آخر داخل النصّ الشعري الواحد كأن ينتقل من الغزل إلى الزّهد أو من موضوع ذكر المحبوب وما يعنيه من لوعة الفراق إلى الوعظ والإرشاد، فضلاً عن توحيد القافية والبحر التي نسج منه النص، وهذا النّوع من التحول قليل لدى شعراء الأندلس، ويمكن أن يمثّل له (الممحصات) لابن عبد ربّه (ت:382هـ).
2. **التحوّل الدّيني في أكثر من نصّ شعري:** وهو أن يعمد الشّاعر إلى الانتقال من غرض إلى آخر ، ومن موضوع إلى آخر من خلال نصين أو أكثر، كأن ينتقل من غزل إلى الشرب الخمر إلى الزّهد وغيرها، وقد تختلف القافية والبحر في النّصوص، ويعدّ هذا النّوع من أكثر الأنواع في الشعر الأندلسي، ويظهر هذا النوع في شعر ابن حمديس الصّقليّ (ت:527هـ) وأبو الربيع سليمان الموحّديّ (ت:604) وغيرهما .

وسنعمد إلى اختيار شواهد على ظاهرة التحوّل الديني متخذين من الشعر الأندلسي ميداناً للتحليل والدّراسة، مع بيان قدرة الشاعر على توظيف الأساليب واللغة واستعمال الكلمات وإظهار قوتها في سياقها؛ إذ "إن من أهم وظائف السياق... تفجير الطاقات الكامنة في الكلمات ، وهنا تبرز القدرة على الابداع ، فالكلمة نوع من العلاقة المعنوية التي تمثل امتداداً معنوياً، وذلك فيما توحيه من معان أخرى ترتبط معها في علاقة ما بالذاكرة" **(البياتي، 1989م،60)**

المبحث الأول

التحوّل الدّيني في النصّ الشّعري الواحد

عند تفحص النّتاج الشّعري في العصر الأندلسي يمكن أن نختار ابن عبد ربّه (ت:238هـ) شاهداً على هذا النّوع من التحوّل، ولا أخال أن شاعرنا هذا يحتاج إلى ترجمة وجيزة، ولكنّ النّاظر في أشعار ابن عبد ربّه الكثيرة ولا سيما في أيامه الأخيرة نجد فيها تحوّلاً دينيًّا ملحوظاً، وتغييراً مقصوداً يفاجئ به المتلقي، فيقول (ابن عبد ربه، 1979م،70):

هلا ابتكرتَ لبينٍ أَنْتَ مبتكـــــرُ ... هَيْهَاتَ يَأْبَى عَلَيْكَ اللهُ وَالْقــدرُ
ما زلتُ أبكي حذارَ البَينِ ملتهفَاً ... حتى رثى ليَ فيكَ الريحُ والمطرُ
يا بُرْدَه من حَيا مُزْنٍ على كبــدٍ ... نيرانُها بغليلِ الشوقِ تَستعِـــرُ
آليتُ ألّا أرى شَمساً ولا قَمـــــراً ... حتى أراك فأنتَ الشمسُ والقمرُ

ويقول أيضاً: (ابن عبد ربه، 1979م،71):

يا عاجزاً ليس يعفُو حينَ يَقتدرُ	**ولا يُقَضِّي له من عَيشه وطَـــرُ**
عَاينْ بقلبكَ إنّ العينَ غَافـــلةٌ	**عن الحقيقةِ واعلمْ أنَّها سَقَـــرُ**
سوداءُ تَزْفِرُ عن غيظٍ إذا سُعرت	**للظَّالمين فلا تُبقى ولا تَـــذَرُ**
إنّ الذينَ اشْتروا دُنيا بآخـــرةٍ	**وشِقْوةً بنعيمٍ ساءَ ما تَجَـــروا**
يا من تلهَّى وشيبُ الرأس ينذُبه	**ماذا الذي بعدَ شيبِ الرّأسِ تنتظرُ؟**
لو لم يكنْ لك غيرُ الموتِ موعظةً	**لكانَ فيه عن اللذَّاتِ مُزدَجَـــرُ**
أنت المقولُ له ما قلْتُ مبـــتدئاً	**هلا ابتكرتَ لبينٍ أنتَ مبتكـــرُ**

لغرض الكشف عن هذا التحوّل ينبغي تسليط الضوء على نتاجاته الشعرية وبيئته التي احتضنته، وعند إرجاع النّظر في أشعار ابن عبد ربّه نلحظ أغراضاً شعرية كثيرة، بيد أنّ هذه الأغراض لم تكن على درجة واحدة في أشعاره، ولم يلتزم غرضاً واحداً في قصائده، وإنّما كان منوعاً لأغراضه الشّعرية، منتقلاً من غرض إلى آخر، فالشّاعر "يستطرد للخروج من فن إلى فن، ومن مقصود إلى مقصود"،(ابن خلدون، 1982م،1098) والطالع في قصائده ولا سيما ممحصاته يلتمس جلياً تحولًا دينيًا من غرض الغزل إلى الزهد والمواعظ، فيقول في مطلع الغزل:

هلا ابتكرتَ لبينٍ أَنْتَ مبتكـــرُ	**هَيْهَاتَ يَأْبَى عَلَيْكَ اللهُ وَالْقــدرُ**
ما زلتُ أبكي حذارَ البَينِ ملتهفَاً	**حتى رثى ليَ فيكَ الريحُ والمطرُ**
يا بُرْدَه من حَيا مُزْنٍ على كبـدٍ	**نيرانُها بغليلِ الشوقِ تَستعِـــرُ**
آليتُ ألّا أرى شَمساً ولا قَمـــراً	**حتى أراك فأنتَ الشمسُ والقمرُ**

والغزل يحتل مساحة واسعة في البيئة الأندلسية، وكان شعراؤهم يستهلون قصائدهم به؛ ولعل ذلك يرجع إلى طبيعة الأندلس الخلابة، وجمال نسائها، والترف التي سيطر على أهل الأندلس، ويبدو من هذه الأبيات أنّ ابن عبد ربّه كان في بداية حياته قد اتّخذ من اللهو والغزل ميداناً له، أمره في ذلك أمر الشباب الذين غرّتهم الدّنيا بزخرفتها؛ فكان "في شبابه ماجناً لاهياً شارباً غَزِلاً" (أمين،1958م، 123/3)

وتنوع المخاطَب في شعره الغزلي، فيخاطب المحبوبة تارة، ويخاطب أصحابه القريبين منه والواقفين معه تارة أخرى، فضلاً عن ذلك أنّه يخاطب الذين يلومونه في حبّه، ويوشون به، ولعلّ هذا التنوع من الغزل يشير إلى قوّة غرض الغزل عنده، ولغرض إجلاء التحوّل الدّيني يلزم الرجوع إلى النّص الغزليّ ودراسة مضمونه وتحليله، فيقول:

هلا ابتكرتَ لبينٍ أَنْتَ مبتكـــرُ	**هَيْهَاتَ يَأْبَى عَلَيْكَ اللهُ وَالْقــدرُ**

فالنّص يخاطب صديقه الذي كان يتألّفه، وقد أزمع على الابتعاد، وهمّ بالرّحيل، ولكنّ الشّاعر قد انتابه الفرح والسرور؛ لأنّ المولى سبحانه قد منع ذلك فضلاً عن القدر، فابتدأ نصه بالأداة الدّالة على التحضيض (هلا)، ويبدو أنّه يعاتب صديقه على اتخاذ قرار البعد عنه، والعزم على البكور، إذ إنّ عزمه ثابت ومستقر وغير متغير يدل على ذلك بالجملة الاسمية **(أَنْتَ مبتكـــــرُ)**، ويشير اسم الفعل **(هيهات)** الدّال على تبعيد الشيء إلى أنّ همّه بالرّحيل محال، وعزمه على الابتعاد بعيد، وأنّ هذا الأمر لا يريده الله تعالى ولا يرضاه، ومن أجل ذلك عبّر بالفعل **(يَأْبَى)** الدّال على عدم الإرادة والإرضاء، وفي ذلك مبالغة في الامتناع، وإنّما قدّم الجار والمجرور **(عليك)** على الفاعل، للاهتمام والعناية، ومجيء أسلوب الوصل المتمثّل بـ **(اللهُ وَالْقـــدرُ)** للتأكيد على قدرة الحقّ سبحانه في أن يحول بين المرء وبين ما يريد ، فضلاً عن إيمانه بالقدّر، ثمّ يصوّر الشّاعر حالته خلال رحيل محبوبه بقوله:

ما زلتُ أبكي حذارَ البَينِ ملتهفَاً حتى رثى ليَ فيكَ الريحُ والمطرُ

والتعبير بالتركيب (ما زلت أبكي) للدّلالة على دوام البكاء في الزّمن الماضي الممتدّ إلى الحاضر حزيناً ومتحسراً، والأداة (حتى) للغاية، بمعنى أنّ بكاءه وحزنه يدوم إلى أن رثى له الرّيح والمطر، ومن الجمالية الملحوظة في النّظم الاستعارة المكنية **(رثى ليَ فيكَ الريحُ والمطرُ)**، إذ شبّه الرّيح والمطر بالإنسان، فحذف المشبّه به (الإنسان) ورمز له بشيء من لوازم وهو **(رثى)**، لزيادة الإيضاح، وإحداث تفاعل الرّيح والمطر مع الإنسان المتمثّل بذات الشّاعر، وإنّما "ذكر الرّيح والمطر؛ لأنّ السّماء أمطرت وهبت الريح، فحالت بين محبوبه وبين الرحيل" (عباس،1960: 146)

ثم يخاطب الشّاعر السّحابة الممطرة والباردة فيقول:

يا بُرْدَه من حَيا مُزْنٍ على كبــدٍ نيرانُها بغليلِ الشوقِ تَستعِـــرُ

والنّداء في البيت " لا يطلب لذاته، إنّما يطلب لتحقيق أغراض أخرى ... فهو ممهد لسائر الأعمال اللغوية"،(الشاوش،2001م: 689/2) فالنداء مملوء بعاطفة جيّاشة، وشوق متّقد، يفيض بها كبد الشّاعر، إذ يشبّه وصل المحبوب ببرد السّحابة المملوءة بالماء (المزن) والجامع بينهما فرح النّفس، وإسعاد الكبد، وشبّه أيضاً الشّوق إلى محبوبه (غليل الشّوق) بالحطب، فحذف المشبه به (الحطب)، ورمز له بشيء من لوازمه وهو (تستعر) على سبيل الاستعارة المكنية التي صوّرت الحالة النّفسية التي تعتري الشّاعر، لتنهي حالة الحزن والتلهّف التي تغزو كبده، ومجيء كلمة (تستعر) بالصّيغة المضارعية؛ دلالة على تجدّد عملية الاستعرار وديمومتها، فكأنّ النّار المستعرة لا يطفئها ماء المطر، ورحيل المحبوب لا يجعل حرارته باردة إلا بالرّؤية والوصال.

ويواصل الشاعر حديثه عن المحبوب فيقول:

آليتُ ألّا أرى شَمساً ولا قَمـــــراً حتى أراك فأنتَ الشمسُ والقمـرُ

إذ يقسم بـ (ألّا أرى شَمساً ولا قَمـــراً) ، فهو كناية عن اعتزال الشّاعر للنّاس، وأصحابه حتى تتحقّق رؤية محبوبه مرّة أخرى، وتتواشج الكناية مع التّشبيه البليغ المتمثّل بتشبيه المحبوب بالشمس والقمر، والجامع بينهما الإشراق الذي يرتسم في وجه محبوبه، ثم تأتي عملية التحوّل الديني لتمثل نقطة تحوّل محوريّ في حياة الشّاعر، فيقول:

يا عاجزاً ليس يعفُو حينَ يَقتدرُ ولا يُقَضَّى له من عَيشه وطَـــــرُ

استعمل الشاعر أسلوب النّداء عن طريق النّكرة غير المقصودة **(يا عاجزاً)**؛ لإظهار الضعف والانكسار؛ فهو يخاطب بني آدم بشكل عام من خلال نفسه، ويريد إيصاله إلى المتلقّين أنّ المرء يبقى عاجزاً ومقصّراً تجاه خالقه سبحانه، يلهث وراء مغريات الدّنيا وملذّاتها، ويصاب المرء بالعجز والضّعف في مرحلة الشّيخوخة، ومع هذه الإصابة فإنّه**(ليس يعفُو حينَ يَقتدرُ)** ويشير الفعل المضارع **(يعفو)** إلى استمرار نفي العفو والمسامحة وديمومتهما عند الاقتدار، فضلاً عن أنّ الإنسان يبقى يطلب الدّنيا فلا تقضى له حاجاته ونهمه فيها يدل على ذلك بالجملة الخبرية **(ولا يُقَضَّى له من عَيشه وطَـــــرُ)**؛ وجيء بالفعل **(يُقَضَّى)** على صيغة **(يفعّل)** لغرض المبالغة والتكثير، وفي ذلك إشارة إلى أنّ هناك كثيراً من الحاجات والنُّهم لم تقضَ له في الدّنيا، وإنّما حذف فاعل**(يُقَضَّى)** للعلم به، وجيء بالمفعول الذي لم يسمّ فاعله بالتنكير **(وطَـــــرُ)** لإفادة العموم، ويوجّه الشّاعر خطابه نحو بني آدم، إذ يقول:

عَاينْ بقلبكَ إنّ العينَ غَافـــــلةٌ عن الحقيقةِ واعلمْ أنَّها سَقَـــــرُ

وأفاد أسلوب الأمر في قوله: **(عَاينْ بقلبكَ)** النّصح والإرشاد، ثم حدّد نوعية المعاينة بالجار والمجرور **(بقلبكَ)** وليس بطريق العين يعضّد ذلك الخبر الطلبيّ **(إنّ العينَ غَافـــــلةٌ)** للدّلالة على تحقيق غفلة العين عن الحقيقة، ويتعاضد أسلوب الخبر مع الاستعارة المكنيّة؛ إذ شبّه العين بالإنسان، فحذف المشبه به (الإنسان) ورمز له بشيء من لوازمه وهي الغفلة، فمنحت الاستعارة السّمات الإنسانية للعين لغرض المبالغة، فضلاً عن تحقيق المزيد من البيان والإيضاح، ويواصل الشّاعر نصحه وإرشاده لبني آدم بأسلوب الأمر **(واعلمْ)** أنّ العين قد تودي بصاحبها إلى **(سقر)**، وإنّما عبّر عنها بالخبر الطلبي **(أنَّها سَقَـــــرُ)** لإزالة الشكّ والتردّد من قلب الغافل، وأن مآل العين الغافلة عن الحقّ سبحانه (سقر)، والمراد بها جهنم، وفي تنكيرها تهويل وتفظيع.

ثم أخذ الشّاعر يصف (سقر)؛ فيقول:

سوداءُ تَزْفِرُ عن غيظٍ إذا سُعرت للظَّالمين فلا تُبقى ولا تَـــــــــذَرُ

فيصفها بالمسند **(سوداءُ)** اللون، وإنّما حذف المسند إليه وهي (جهنم) لتحقيق المزيد من التفظيع والتّهويل، ولبثّ المهابة في قلوب الغافلين، وأنّها **(تَزْفِرُ عن غيظٍ)**، والزّفر: صوت من أصواتها(ابن فارس،1979م، 3/ 14) ؛ فهي تزفر عن شدّة الغضب عند إيقاد جهنم للظّالمين **(إذا سُعرت)**، وإيثار لفظ **(إذا)** على **(إنْ)** دلالة على تحقق وقوع التّسعير **(للظَّالمين)** على وجه اليقين، ثم يصفها وصفاً مهيباً من خلال الاقتباس **(فلا تُبقى ولا تَـــــــــذَرُ)**؛ إذ اقتبس الشّاعر كلامه من قوله تعالى: **(لَا تُبْقِي وَلَا تَذَرُ)**(سورة المدثر: 28) ، وذلك لبثّ الخوف والفرع في قلوب الظّالمين، إذ لا تبقي أحداً من الظّالمين فيها إلا أهلكته، ولا تذر أحداً منهم إلا أذاقته عذابها، ثم يلتف الشّاعر إلى (الظّالمين) فيصفهم بقوله:

إنّ الذينَ اشْتروا دُنيا بآخـــــــرةٍ وشِقْوةً بنعيمٍ ساءَ ما تَجَـــــــروا

بمعنى أنّهم اشتروا الحياة الدّنيا الفانية بحياة الآخرة الباقية، والشّقاوة بالنّعيم، بيد أنّ شراءهم هذه تجارة سيئة غير رابحة، ومن بديع النّظم أنّه شبّه الاختيار بالشّراء على سبيل الاستعارة التّصريحية التّرشيحية، فاختيارهم للحياة الدّنيوية وتفضيلهم على الحياة الآخروية بعملية البيع والشراء، وتتواشج الاستعارة مع الاقتباس؛ فالشّاعر قد اقتبس النّص من قوله تعالى: ((أُولَئِكَ الَّذِينَ اشْتَرَوُا الْحَيَاةَ الدُّنْيَا بِالْآخِرَةِ))(سورة البقرة: 86) ، ليزيد التعبير قوة ، والنّص إيحاءً وجاذبية، فهم آثروا الدّنيا بشقوتها على الآخرة بنعيمها، ثم يحدّد نتيجة الاختيار والمبادلة بأسلوب الذّم " **ساءَ ما تَجَـــــــروا**" للتعبير عن الصّفات السّيئة والأعمال القبيحة التي يتصّف بها هؤلاء الظّالمين، ثم يخاطب الشاعر الإنسان بقوله:

يا من تلهَّى وشيبُ الرأس ينذُبه ماذا الذي بعدَ شيبِ الرّأسِ تنتظرُ؟

في هذا البيت ينتقل الشّاعر من مخاطبة الجمع **(إنّ الذينَ اشْتروا)** إلى مخاطبة المفرد على طريقة ما يسمى بـ **(الالتفات)** والغرض منه التّحذير من الانغماس بالدّنيا، والالتهاء بها، فضلاً عن التّذكير بأهمية استغلال العمر قبل فوات الآوان، وإنّما استعمل أسلوب النّداء **(يا من تلهَّى)** لجذب انتباه الغافلين الذين يغفلون عن تقدّمهم في العمر، والتعبير عن (تلهّى) بصيغة **(تفعّل)** للمبالغة في الالتهاء، ويتألق النّظم بالاستعارة المكنية المتجسدة بـ **(وشيبُ الرأس ينذُبه)** ، إذ شبّه الشّيب بالانسان، فحذف المشبه به (الانسان) ورمز له بشيء من لوازمه وهو (الندب) لتذكير الإنسان بقرب انتهاء العمر؛ فالشيب يندب المرء ويحزن لوضعه من كثرة ما (تلهّى) بالدّنيا، وغفل

عن الآخرة، ثمّ يحذّر الشّاعر الإنسان مرة أخرى بأسلوب الاستفهام **(ماذا الذي بعدَ شيبِ الرّأسِ تنتظرُ؟)** إذ يحذّر الغافل ليسارع في الطاعات، والتزوّد بالحسنات، ومن بديع النظم توظيف التكرار في قوله: **(شيبِ الرّأسِ)** ليؤكّد على أنّه لا شيء يمكن انتظاره، أو الالتهاء به بعد بروز الشيب في الرأس، ثمّ يواصل الشّاعر خطابه للإنسان بأسلوب الشرط فيقول

لو لم يكنْ لك غيرُ الموتِ موعظةً لكانَ فيه عن اللذّاتِ مُزدَجَـــــــرُ

فمحور البيت ينطق بأنّه إذا لم يكن لدى الإنسان مواعظ غير الموت لكفى به موعظة، ولكان أكثر تذكيراً بأنّ الدّنيا زائلة، وأنّ الآخرة باقية، وفي تقديم الجار والمجرور (لك) على اسم (يكن) للاهتمام والعناية بالإنسان، ثم جواب الشرط المتمثّل بـ **(لكانَ فيه عن اللذّاتِ مُزدَجَـــــــرُ)**؛ فالموت يكفي لردع الإنسان عن الالتهاء بملذات الدّنيا، والانغماس فيها، وقدّم الشاعر المسند **(عن اللذّاتِ) على** المسند إليه **(مُزدَجَـــــــرُ)** لاهتمام الإنسان بها، وإيثارها على الطاعات، ثم ينهي الشاعر قصيدته بقوله:

أنت المقولُ له ما قلْتُ مبـــــتدئاً هلا ابتكرتَ لبينٍ أنتَ مبتكـــــــرُ

يشـير الشّـاعر في الختام إلى أنّ المخاطب هو المقصـود والأسـاس لما قاله الشّـاعر في البداية، من أنّه هذه الأفكار والمعاني هي انعكاس وصـــدى لما يتردد في ذهن المخاطب، أو أنّ الشـــاعر ينقض ما قاله في مرحلة الشباب وما فيها من غزل ولهو وعبث، ويرد على نفسه في البدء من قول **(هلا ابتكرتَ لبينٍ أنتَ مبتكـــــــرُ).**

فعند إجراء عملية التحول الديني من خلال النصين نجد أنّ نار (الشوق) التي سعرت في كبده لغرض الالتقاء بمحبوبه، تحولت إلى نار (سقر) سعرت للظالمين، ونرى أنّ (العيون) التي بكت على فراق محبوبه، وشاركها في البكاء المطر، تحوّلت إلى (عيون) غافلة عن إدراك حقيقة الدنيا،

ولهذا التحوّل الديني بواعث عدّة، منها ما اتفق الباحثون عليها ومنها ما لم يتفقوا عليها، ومن تلكم البواعث:

1. **الشعور بالندم، والرجوع إلى ما قاله من أشعار الغزل،** وفي ذلك يقول الحميدي (ت:488هـ): " ولأحمد بن محمد بن عبد ربه أشعار كثيرة جداً سماها الممحصات، وذلك أنه نقص كل قطعة قالها في الصبا والغزل، بقطعة في المواعظ والزهد، محصها بها، كالتوبة منها، والندم عليها"(الحميدي، 1966م: 102) ، فالزهد في أشعاره يشير إلى إظهار عاطفة الرجل الكبير النّادم الداعي إلى التوبة النصوح(الزهراني، 61،1336).
2. **التجربة العلمية والأدبية، وفقد أبنائه، والتقدّم في السّن، والصراع مع مرض الفالج ،(الحكيم، 35،2006)**أدى ذلك إلى تحوّل ديني في أشعاره، والتفكير في زوال الدنيا، والمصير المجهول، والتوبة والإنابة.

وأيّاً ما كانت تلك المسوغات، وصدق زهده وتوبته، نلمس في أشعاره انزياحاً دينياً ويقظة روحية في الأغراض، فـ "في أيام إقلاعه عن صبوته، وارتجاعه عن تلك الغفلة وأوبته، وإنشائه عن المجون إلى صفاء توبته، محص أشعاره في الغزل بما ينافيها، ونصل من قوادمها وخوافيها، بأشعار في الزهد على أعاريضها وقوافيها" (المقري،1900، 53/7)

فأراد ابن عبد ربّه أن يتحوّل من غرض الغزل والتّطهير من ذنوبه إلى غرض الزهد والتوبة ليمحو به مرحلة اللهو والمجون مع عدم اعتزال الشعر،، فقد "يتوصل بالألحان الحسان إلى خير الدنيا والآخرة؛ ذلك أنها تبعث على مكارم الأخلاق، من اصطناع المعروف، وصلة الرحم، والذبّ عن الأعراض، والتجاوز عن الذنوب؛ وقد يبكي الرجل بها على خطيئته، ويرق القلب من قسوته، ويتذكر نعيم الملكوت ويمثله في ضميره" (ابن عبد ربه،1404 هـ،5/7)

المبحث الثاني

التحوّل الديني في أكثر من نص شعري

تمّ انتخاب مجموعة من شعراء الأندلس كان لهم دور واضح في التحوّل الدّيني، وإنّما جمعوا في هذا المبحث لأن تحوّلهم لا يبرز مثلما برز عند ابن عبد ربّه من توحيد القافية والبحر والمقطوعة، وإنما تحولهم كان متنوع القافية والبحر فضلاً عن ذلك أنه ليس بالضرورة أن يكون التحوّل ضمن نص واحد، بل قد يكون ضمن نصين أو أكثر، وتمت مراعاة التسلسل الزمني عند الشعراء.

1. الشاعر ابن حمديس الصّقليّ (ت:527هـ)

إنّ ابن حمديس هو الآخر أضحى التحوّل الديني عنده مظهراً واضحاً، ومعلماً بارزاً من خلال أشعاره، فقد عاش حياة اللهو واللعب، لاهياً في لجج الدّنيا، مستمتعاً بزخارفها وملذّاتها، منشغلاً بأحبائه فيقول (ابن حمديس،د.ت،337):

من أين لي في الهوى نومٌ فيطرقني — خيالٌ مَنْ نومها يُغري بي الأرقا
وإنَّما الفكرُ في الأجـــــفان مثّلها — فما كذبتُ على جفني ولا صدقا

يشير النص إلى غرض التحسر الذي يعاني منه ابن حمديس؛ فاستهل حديثه بالجملة الاستفهامية (من أين لي في الهوى نومٌ) التي تعبّر عن الحالة النّفسية التي يعيشها الشّاعر وما تصحبها من حسرة ، إذ يتحسّر على النّوم، وذلك لسيطرة محبوبته على قلبه وفكره؛ فكيف يأتيه النّوم وهو يعيش حالة الهوى والاشتياق؟، ويتواشج الاستفهام مع الكناية؛ إذ كنّى بها عن يئسه من النّوم؛ وذلك لأنّ فكره منشغل بها، ومتشوّق لها. وقلبه معلّق بها، وعبّر عن

النّوم بالاستعارة المكنيّة، فشبّه النّوم بالإنسان، فحذف المشبه به (الانسان) ورمز له بشيء من لوازمه وهو (فيطرقني)، لبيان شدّة الحسرة التي اعترته، ويتابع الشّاعر حالته من خلال الخبر الابتدائي **(فيطرقني خيالٌ مَنْ نومها)**، لإظهار حالته التي يعانيها عند النّوم، إذ لو أراد النّوم أن يغلبه جاء خيالها وصورتها فأذهب النّوم عنه، وشبّه الشّاعر الخيال بالإنسان على سبيل الاستعارة المكنية، ورمز له شيء من لوازمه وهو الإغراء المتمثل بقوله: (يُغري بي الأرقا)، للتعبير عن حبّه الشّديد لمحبوبته، وشوقه العميق لها؛ فجعل من الخيال شخصاً نابضاً بالحياة، وصوّر الطباق بين (النّوم) و(الأرق) في المشهد تصويراً عميقاً، وتأثيراً بليغاً جسّد حالة الصراع النّفسي الذي يعانيه الشّاعر، إذ جعل خيالها يجافي نومه، ويعيش حالة الأرق.

وكما أنّ الشاعر يرى صورة محبوبته حينما يطرقه خيالها يراها أيضاً في عيونه، ويستدعيها في فكره، وحينئذٍ لا يمكن للأجفان أن تغفو، يصورها الشّاعر بأسلوب القصر **(وإنَّما الفكرُ في الأجفان مثّلها)** ليبين مدى سيطرة محبوبته على عيونه وفكره، فضلاً عن ذلك توكيد كلامه، ودفع ما يتردّد في ذهن المتلقي من شك.

ثم ينفي الشاعر عن نفسه الكذب فيقول: **(فما كذبتُ على جفني ولا صدقا)** بمعنى أنّه ما كذب على عيونه، ولا صدّق مشاعره؛ فالجملة المنفية تحمل حبّاً عميقاً، وتفكيراً صادقاً تجاه محبوبته، واستعمل أسلوب الطّباق بين **(كذبتُ) و (صدقا)** لتوكيد المعنى وتوضيحه للمخاطب. ولم يحصر الشّاعر استمتاعه بملذات الدّنيا بالتّغزّل بمحبوبته، وإنّما تعدّ ذلك إلى شرب الخمر والانتعاش بها، والشّعور بلذّتها؛ فيقول (ابن حمديس،د.ت،83):

فاسْقني عنْ إذْنِ سلطانِ الهوى ليسَ يَشفي الرّوحَ إلا كأسُ راح

فالشّاعر في البيت يخاطب نديمه بفعل الأمر **(فاسْقني)**، وتوحي حرف الفاء بسرعة السّقي، ومجيء **(سلطان الهوى)** على سبيل الاستعارة المكنية؛ إذ شبّه سلطان الهوى وهو (العواطف والشغف) بالإنسان، فحذف المشبّه به وهو (الانسان) ورمز له بشيء من لوازمه وهو **(الأذن)**، فأضفى على العواطف القوية ملامح شخصية تنبض بالحياة، فالعواطف والشغف وما فيها من قوة ومحبة ومتعة جعلها الشّاعر مثل الانسان ذي مكانة يستأذنها لكي يدخل إلى عالم شرب الخمر، ويكمل لذّته، وكأنّ لهوه لا يكتمل إلا بشرب رحيق الخمر، إذ فيه شفاء روحه، يؤكّد هذا المعنى أسلوب القصر **(ليسَ يَشفي الرّوحَ إلا كأسُ راح)** ، فقصر شفاء الرّوح على كأس الراح، وفي تقديم خبر ليس (الرّوحَ) على اسمها (كأس) عناية واهتمام.

ولم تكتمل نشوة شرب الخمر لدى الشاعر إلا مع نغمات الأوتار؛ لأنّها تزيد الجلسات فرحة وسروراً وأنساً، يصوّر ذلك قوله (ابن حمديس،د.ت،439)

وَاشْكُلِ الأوتارَ عن نَغَمَاتِها لا تسوغُ الخمرُ إلا بالنّغَم

يعقد الشّاعر في البيت مقارنة بين النّغمات والخمرة، فالنّغمات تمنح الحياة قوة وجمالية وعذوبة، تماثل لما يمنحه الخمر للشّارب حين يشرب على صوت نغمات جميلة، ولذلك يأمر صاحبه بفعل الأمر **(وَاشْكُلِ)** ويراد به الضّبط والشدّ (ابن منظور،11،1414/ 358)، أي: يضبط الأوتار ويشدّها بشكل محكم مجاوزاً بذلك إلى ضبط النّغمات، حتى تلفت عقل المخاطب وقلبه إلى روعتها وجمالها، إذ إنّ النّغمات ترمز إلى الجمالية الرّوحية والفنيّة، ويتألق الشّاعر إبداعاً باستعمال أسلوب القصر بقوله: **(لا تسوغُ الخمرُ إلا بالنّغَم)** لتوكيد عدم اكتمال جمالية الخمر إلا بعذوبة النّغمات، وجمال الإيقاع، و(السوغ) " يَدُلُّ عَلَى سُهُولَةِ الشَّيْءِ وَاسْتِمْرَارِهِ فِي الْحَلْقِ خَاصَّةً"، (ابن فارس،1979م، 116/3)، وعبّر بالفعل المضارع المنفي (لا تسوغ) إشارة إلى تجدّد عدم سوغ الخمر واستمراريته إلا مع صوت النّغم، وهكذا نجد ابن حمديس نسج نصّه بغرض التحسر، فيخوض في بحر النّشوة والمجون في ريعان شبابه دون الخوف من أمواجه المتلاطمة، لينتقل إلى غرض الزهد والوعظ ليستفيق بعدها مشعراً بوطأة الذّنب، وغفلة القلب، والحسرة والندامة، ولا سيما دخوله مرحلة الشيخوخة، لتمثّل بذلك نقطة تحوّله الدّيني، فينسج نصه بغرض الزهد فيقول:(ابن حمديس، د.ت، 281)

إلى كَمْ أَرَاني في هَوى النّفسِ خَائِضاً ولمْ أتّقِ الإغْراقَ مِنْها عَلى نَفْسِي

فالنص يشير إلى تحوّله الديني بالجملة الاستفهامية **(كَمْ أَرَاني)** الخارجة إلى معنى التعجب، فهو يتعجب من خوض نفسه في الهوى، والتّعبير بحرف الجرّ **(إلى)** يشير إلى مدى انتهاء هذا الخوض، و"أَصْل الخَوْض المشيُ فِي الْمَاءِ وتحريكُه ثُمَّ اسْتُعْمِلَ فِي التَّلَبُّسِ بالأَمر وَالتَّصَرُّفِ فِيهِ" (ابن منظور، 1414، 7/ 147)على سبيل الاستعارة المكنية، لبيان حالة الشاعر في مرحلة لهوه وخوضه في بحر الهوى العاتي، ومن بديع النّظم أنّه شبّه **(هَوى النّفسِ)** بالبحر بجامع الإغراق، على طريقة الاستعارة المكنية ليزيد التعبير قوة، والمعنى إيضاحاً، وعلى الرّغم من خوضه هذا فإنّه نفى عن نفسه اتقاء الإغراق بأداة النفي والجزم والقلب **(ولمْ أتّقِ)**؛ فدلالة الاتقاء قلبت الزّمن الحاضر إلى الزّمن الماضي، بمعنى أنّه لم يكن يتّقي الإغراق على نفسه في الماضي أبداً وأنّ قلبه لاهٍ، عقله غافل عمّا سيلاقه في صحائفه في الآخرة.

ثم يعترف الشّاعر على نفسه بالإسراف في المعاصي والخطايا من خلال الصورة البستانية المتمثّلة بالجملة الخبرية الابتدائية، فيقول(ابن حمديس، د.ت، 281).

غَرَسْتُ بكفيَّ المعاصيَ جاهداً وَلَا شَكَّ أَنّيْ أَجْنِي ثَمَرَ الغَرْسِ

وشبّه (المعاصي) بالبذور على ما يسمى بالاستعارة المكنية، فحذف المشبّه به (البذور) ورمز له بشيء من لوازمها وهو **(غَرَسْتُ)**؛ للتأكيد على حصاد ما اقترفته يداه من الذّنوب والمعاصي في دنياه، ويعضد ذلك الفعل الماضي **(غَرَسْتُ)** للدلالة على تحقيق وقوع غرس المعاصي بيده وحصوله، ويوحي لفظ **(بكفيَّ)** إلى القوّة التي يمتلكها الشاعر في مرحلة الشباب، فضلاً عن ذلك أنّ هذا اللفظ يوحي إلى العمل والجهد الذي يتكرّر بشكل يوميّ؛ فيعبّر

بذلك عن الذّنوب والخطايا التي يقترفها الشّاعر يومياً دون ملل أو كلل، وعبّر بلفظ **(جاهداً)** للإشارة إلى حالة الشّاعر خلال غرسه للمعاصي، وأنّه عمل ذلك بجهد واجتهاد، وتحدّ وإصرار، فهو يصوّر تجربته الحياتية في اقترافه الذّنوب، ثم نفى الشّك عن نفسه نفياً قاطعاً باللام النّافية للجنس **(وَلَا شَكَّ)** بأنّه أفاد من غرسه الذي بذله في حياته من خلال الجملة الخبرية الطلبية **(أَنِّيْ أَجْنِي ثَمَرَ الغَرْسِ)** للتأكيد على جني ثمار عمله وحصاد جهده، وحصول ما كان يريد تحقيقه في ريعان شبابه، ويقوّي ذلك أداة التّوكيد (إنّ)، ويتواشج الخبر الطّلبي مع الكناية قوله: **(أَجْنِي ثَمَرَ الغَرْسِ)** إذ كنّى بها عن تحقيق حصاد غرسه من المعاصي والذنّوب، وإنّما استعمل الشّاعر هذه الصّورة البستانية ليشبّه بذلك حياة الإنسان الذي هو عبارة عن عمل وحصاد، فما كان يغرسه في الدّنيا من السّيئات والخطايا والآثام فحصاده ما غرسه، فضلاً ذلك أنّ هذا الصّورة تشير إلى أنّ الانسان لا يغترّ بقوته وشبابه، فإنّ ذلك زائل لا محالة في مرحلة الشيب.

ويتضح جليّاً التحوّل الدّيني عند الشّاعر من خلال نصيّه، موظفاً تقاناته الفنية، وفنونه المتنوعة، وتراكيبه البديعة في ذلك؛ فينما كان يتحسّر على النّوم في حالة صباه نتيجة تفكيره وانشغال قلبه بذكر محبوبته والإغراق في حبّها، غدا يتحسّر على انشغاله باللهو والإغراق في بحر الخطايا والمعاصي في مرحلة شيخوخته، وبينما كان خيالها مسيطراً على تفكير الشّاعر، أضحت الذّنوب والآثام مسيطرة على عقله، وإذا كان الشّاعر في مرحلة شبابه يعترف بأنّه لا شفاء للرّوح إلا بشرب الخمر، وسماع النّغم الجميل؛ فصار يعترف بأنّ ما اقترفته كفّاه من المعاصي في زهرة شبابة سيجني ما عملته يداه عند كبره.

2.الشّاعر أبو الرّبيع سليمان الموحّديّ (ت:604هـ)

تعدّد اللهو والترف عند الشاعر في مرحلة صباه، وعند تصفح ديوانه نلحظ أنّ غرض الغزل قد أخذ مساحة واسعة في انتاجه من ذلك يقول (أبو الربيع، د.ت، 59)

أَلِفت جُفوني السّهد فيكَ أُلوف فَلَها عَلى رَعي النجوم عُكوف

تَعلمت كَيفَ البُكاء فَدَمـــــعها يربي عَلى قطر الحَيا وَينيف

فالشّاعر يخاطب محبوبته بالتّركيب الخبري **(أَلِفت جُفوني السهد)** لتصوير حالته عندما نأت عنه محبوبته، بأنّ عيونه قد اعتادت وألفت السّهر والاستيقاظ بسبب شوقه لها، والتّعبير بالفعل الماضي (ألفت) دلالة على تحقق وقوع الألفة وحصولها، وأنّ هذه الجفون تبقى ترعى النّجوم في السّماء من شدّة استيقاظ قلبه واشتياقه لمحبوبته المعبّر عنها بالمنادى **(ألوف)**، والمعنى يا ألوف، وإنّما حذفت أداة النّداء؛ لشدّة قربها منه وتعلّقه بها، وقدّم المسند المتمثّل بالجار والمجرور **(فلها)** على المسند إليه المتجسّد بـ (عكوف)، للاهتمام والعناية بها، ويتواشج التّقديم والتأخير مع الكناية **(فَلَها عَلى رَعي النجوم عُكوف)**؛ إذ كنّى بها على استيقاظ جفونه من شدّة حبّه واشتياقه لها، وإنّما جاء المسند إليه (عكوف) على صيغة (فُعول) للمبالغة في اعتكاف جفون الشّاعر على رعي النّجوم،

ويستأنف الشّاعر حديثه عن تعليمه كيفية ذرف الدّموع عنها بقوله: (**تَعلّمتُ كَيفَ البُكاء)** أي بالغ في تعليم البكاء كما توحيه صيغة (تفعّل)، وإنّما انصبت عملية التعليم على الجملة الاستفهامية **(كَيفَ البُكاء)** لتخفيف القلق والتّوتر اللذين أصابا الشّاعر، وللتعبير عن مشاعره العميقة، وأحاسيسه الشّديدة، ثم يصف دمع محبوبته المتمثل بالمسند إليه **(فَدَمـــــعها)** بأنّه **(يربي عَلى قطر الحَيا وَينيف)** بمعنى أنّ هذا الدّمع هو مصدر للحياة والنمو ، وعبر بالمسند بالفعل المضارع **(يربي)** للدلالة على تجدّد الإرباء ديمومتها، واستعمل أسلوب الوصل **(وينيف)** للتوكيد، فالشاعر في هذا النص الغزلي جمع بين الحبّ والألم، وأنّه غارق في بحر اللهو، سادر في لجج الغفلة لدرجة أنّ محبوبته هي مصدر سعادته، وحياته في دنياه.

ولم يكتف الشاعر في مرحلة صباه ولهوه بالغزل فحسب، بل امتدّ إلى شرب الخمر وعشقه لها فيقول: (أبو الربيع، د.ت، 68)

يا خَليلي اِشرَبا وَاِسقياني وَانفيا الهَم ببنت الدنان
أَنـــــــزلاها دُرة كَالآلي وَارفَعاها وَردة كَالدهان

وهنا ينادي الشّاعر على صاحبيه **(يا خَليليّ)** بأسلوب النّداء ليجذب انتباههما على أهمية الأمر الذي ينادى عليه، لأنّ النّداء "لا يستقل بنفسه وإنّما يأتي مقترناً بكلام آخر يتشكّل على صورة الأمر والنّهي والسؤال والإخبار؛ فيكون النّداء تمهيداً وتوطئة له" (الشاوش،2001م،682/2) ؛ فيطلب منهما أن يحتسيا الخمر بفعل الأمر الدّال على التّحبيب والتّعبير عن مشاعره؛ فضلاً عن ذلك يشير إلى قوّة المحبّة بين الشّاعر وخليليه **(اِشرَبا)** ثم يطلب منهما أن يسقياه بأسلوب الوصل **(وَاِسقياني)** دلالة على شدّة التواصل العاطفي بينهما، ثمّ يأمرهما أن يزيلا الهمّ والحزن من قلب الشاعر بفعل الأمر **(وَانفيا الهَم)** ثم أوضح الطريقة التي تمكنهما من إزالة الهم بالكناية **(ببنت الدنان)** إذ كنّى بها عن الخمر، لمكانتها العالية في نفس الشاعر، ويستأنف الشّاعر حديثه مع خليليه بفعل الأمر **(أَنـــــــزلاها)** ويراد بها الخمرة المعبّر عنها ببنت الدنان، فيشبهها بالدّرة على طريقة التشبيه البليغ، ثم يشبّه الدرّة بـ **(كَالآلي)** بالتشبيه المرسل، إذ شبّه الخمر بالجوهرة النفيسة، وذلك ليغري بها المخاطب، وللدلالة على أنّ الخمر شيء نفيس عنده، وليقرّب صورة الخمر بشكل واضح للمتلقين، فضلاً عن ذلك أنّه يقوي فهمهم ويجعلهم مستمتعين بهذا التّشبيه الجميل، ثم يأمرهما أن يرفعا الخمر ليصفها بأنّها **(وَردة كَالدهان)**؛ فشبّه الخمر أولاً بالوردة الجميلة المعطرة بأسلوب التشبيه البليغ، ثمّ شبه الوردة ثانياً بالدّهان أي باللون الأحمر، بالتشبيه المرسل؛ إشارة إلى عشقه الشديد للخمرة، واستمتاعه بها في الدّنيا مع أصحابه، لدرجة أنّ هذه الخمرة تذهب عنه كلّ همّ وغمّ يصيبه، وتجعله في تواصل مستمر معها، فضلاً عن ذلك يحقّق المزيد من الإيضاح والبيان، وتمكينها في النّفوس، وزاد المعنى إيضاحاً بالاقتباس من قوله تعالى : ((فَإِذَا انْشَقَّتِ السَّمَاءُ فَكَانَتْ وَرْدَةً كَالدِّهَانِ))(سورة الرحمن: 37)

لكن سرعان ما جاءت لحظة التحوّل الدّيني عند الشّاعر لينتقل من غرض الغزل المتمثل بمرحلة اللهو والغيّ إلى غرض الزّهد والتّوبة، ليصف كلّ ما غفل عن ذكر الله تعالى بالخذلان المبين، فيقول أبو الربيع، د.ت،151):

يا غافِلاً عَن ذكر مَولاه وَذاهِلاً عَن شُكر نعماه
وَراتِعاً في غَيه لاهيا قَد كحلت بِالنوم عَيناه
كَم تَصحب الغَفلة عَن ذكرِه وَكَم يراعيك وَتَنساه

ينادي الشاعر على كلّ غافل عن ذكر المولى تعالى ويدرج نفسه معهم من خلال أسلوب النّداء **(يا غافِلاً)** الدّال على التعجب والاستغراب؛ فهو يتعجّب ويستغرب من غافل لا يذكر مولاه ولا يتذكّره، والتّنكير في لفظ **(ذكر)** لإفادة العموم؛ فهو يشمل جميع أنواع الذّكر،**(وَذاهِلاً)** ويراد به النسيان والانشغال عن الشيء (ابن فارس،1979م،2/ 363) ؛ ثم حدّد موطن الذّهول بشبه الجملة **(عَن شُكر نعماه)**؛ فهو ينسى نعم مولاه، وينشغل عنها بالترف واللهو، وتكرار حرف الجر **(عن)** للتأكيد على شدّة مجاوزة هذا الغافل الذّاهل عن الذّكر والشّكر، ويواصل نداءه بأسلوب الوصل **(وَراتِعاً)**؛ لإظهار زيادة الغفلة التي توشّح بها الغافل عن الله تعالى، والمراد بلفظ **(وراتعاً)** التوسع في المأكل، (ابن فارس،1979م،2/ 486) ثم عيّن موطن الرّتع بقوله: **(في غَيه)**، فهو يتوسع في الخيبة والضلال، وجيء بلفظ **(لاهياً)** لبيان حال هذا الرّاتع، وأنّه منشغل بأمور الدّنيا ، ومستمتع بها، دون أن يفكّر بيوم المعاد، ومن بديع النّظم مجيء **(غافل)** و **(ذاهل)** و **(راتع)** على صيغة اسم الفاعل؛ إشارة إلى التّجدد والاستمرار، فهو مستمر بالغفلة عن ذكر الله تعالى، وتألق النّظم سمّواً بالخبر الطّلبي **(قَد كحلت بِالنوم عَيناه)** ليحثّ الإنسان عن الاستيقاظ من الغفلة عن ذكر المولى سبحانه، والتفكير بأمور الآخرة، وأفادت الأداة **(قد)** التّحقيق، وعبّر عن الكحل بالفعل الماضي **(كحلت)** لتحقيق وقوعه وحصوله، وقدّم الجار والمجرور **(بالنّوم)** عن الفاعل **(عيناه)** للاهتمام بالنّوم والعناية به، ويتعاضد الخبر الطّلبي مع الكناية، فكنى به عن الإنسان المنشغل بالنّوم والترف واللهو والمغمض عينينه عن ذكر الحقّ جل جلاله وعن شكر آلائه.

ويواصل الشاعر خطابه بالجملة الاستفهامية **(كَم تَصحب الغَفلة عَن ذكرِه)** الدالة على التعجّب، فهو يتعجب من اصطحاب الغافل الغفلة عن ذكر المولى، والتّعبير بالفعل المضارع **(تصحب)** دلالة على استمرارية صحبة الغفلة وديمومتها وتجدّدها، فهي تصحبه على الدّوام، وتشغله بالأمور الدنيوية، والتّفكر فيها، وتكرار أداة الاستفهام **(وَكَم يراعيك وَتَنساه)** لزيادة التّعجب؛ فهو يتعجّب من غافل يراعيه الله سبحانه، إلا أنّه ينسى ذكره وآلاءه؛ فهو يركّز على أمور دنياه وينشغل عن أمور أخراه، وعبّر عن **(يراعيك وَتَنساه)** بصيغة المضارع؛ دلالة على تجدّد المراعاة من الله تعالى، والنّسيان من العبد الغافل اللاهي.

وهكذا نرى الشّاعر من خلال نصيه عاش في مرحلة من حياته متقلباً بألوان الترف والملهيات، ثم يتحوّل إلى مرحلة أخرى من حياته يبدي فيها عاطفته الدّينية، وإيمانه الراسخ، وصدقه الحقيقي، مستعملاً أساليب متنوعة، وفنون متعدّدة، فبينما يصف عيناه في غرض التغزّل بأنّها قد تعوّدت على السّهد ترعى النّجوم شوقاً إلى محبوبته، أصبح يصفها في غرض الزهد بالخذلان وأنّها غفلت عن ذكر المولى تقدست أسماؤه، وبينما ينادي على الإنسان (يا خليليّ) في تغزله في مرحلة شرب الخمر بالتّحبيب وصدق المشاعر بأن يشربا الخمر ويسقيانه منها، غدا في زهده في مرحلة الشيخوخة ينادي على الإنسان بالغفلة والذّهول والرّتع لانشغاله بأمور الترف واللهو ونسيان الآخرة؛ فيظهر النّصان الذان نسجهما الشاعر بأساليبه الرقيقة، ومفرداته الدقيقة حالة التحول الديني التي طرأت على الشاعر.

3. أبو البركات ابن الحاج البَلَّفيقي (ت:771هـ) :

عاش هو الآخر مرحلة التحوّل الدّيني في حياته، ولا سيّما أنّ السّاحة الأندلسية بجمالها الخلاب، ومناظرها البهيجة، جعلت حضارتها تزدهر ازدهاراً باهراً انعكس على نتاجهم الشّعري، "ومن ثمّ لم يكن أمام القلوب الشّاعرة إلا أن تنقاد لعواطفها فأحبّت وتغزّلت ثمّ خلفت وراءها فيضاً من شعر الغزل"،(عتيق،1975م، 69) فعاش أبو البركات تجربة الحبّ والغزل، موشحاً نصه بغرض الغزل؛ فقال (البلفيقي،1996م، 34)

الحبُّ خمرُ العاشقينَ وقدْ قَضَـتْ حَتْماً عَلى مَنْ ذَاقَها أَنْ يَشْطَحَا

هَلْ يَستوي مَنْ لَمْ يَبِحْ بِحَبِيبــهِ مَـــعَ مَنْ بِذِكرِ حبيبــهِ قَدْ صَرَّحَا

يعبّر الشاعر في مستهلّ هذا البيت عن مدى قوّة الحبّ عنده لدرجة يمكن قياسه على خمر العاشقين على سبيل التّشبيه البليغ؛ فشبّه (الحبّ) بـ (الخمر)، لتوضيح صورة الحبّ للمتلقي، وجعله يستوعب المعنى ويستمتع به بشكل كبير، وإنّما قيّد الخمر بـ **(العاشقينَ)** إشارة إلى الحالة العاطفية التي يعيشها الشّاعر، وأنّه غارق في بحر الهوى، ونشوة العشاق، واستعمل الجملة الاسمية **(الحبُّ خمرُ العاشقينَ)** للدلالة على ثبوت حالة الشاعر واستقرارها، ثمّ أخذ الشاعر يبيّن وصف الخمر بالجملة الخبرية الطلبية **(وقدْ قَضَـتْ حَتْماً عَلى مَنْ ذَاقَها أَنْ يَشْطَحَا)** لإزالة التردّد والشّك من عقول المتلقّين بما تفعل الخمر في قلوب العاشقين، وأنّها تجعلهم ينشغلون بالأمور الدّنيوية والعاطفة بشكل مبالغ فيه، ومما يزيد الأمر قوة وتوكيداً التعبير بأداة التحقيق **(قد)**، والفعل الماضي **(قَضَتْ)** للدلالة على حصول القضاء وتحقيقه، فضلاً عن لفظ **(حَتْماً)** الدّال على أنّ الخمرة تقضي بشكل قاطع على كلّ **(مَنْ ذَاقَها)**، وأفاد اسم الموصول **(من)** العموم، ثمّ بيّن حالة من يذوق الخمر بالجملة الفعلية **(أَنْ يَشْطَحَا)** دلالة على تجدّد الشّطح وديمومته كلما أراد أن يذوق الخمر، وأنّه لا محالة يجانب طريق الهدى والاستقامة إلى اللهو والغفلة، ثم عمدَ الشاعر إلى التّفريق بين العاشق الذي يقوم بتصريح اسم محبوبته، والذي لا

يقوم بذلك، بأنّهما لا يستويان أبداً من خلال الاستفهام المجازي المتمثّل بقوله: **(هَلْ يَستوي مَنْ لَمْ يَبِحْ بِحَبِيبِــهِ)** إذ خرج الاستفهام إلى معنى النّفي، أي (لا يستوي) وصيغة المضارع **(هَلْ يَستوي)** دالة على استمرار نفي الاستواء وتجدّده، واسم الموصول **(مَنْ)** يشير إلى العموم، وقدّم الشّاعر عدم ذكر الحبيب **(لَمْ يَبِحْ بِحَبِيبِــهِ)** على ذكره **(مَـــعَ مَنْ بِذِكرِ حبيبِــهِ)** للاهتمام بعدم ذكر الحبيب، وفي ذلك إشارة إلى أنّ الشّاعر مرّ بتجربة عاطفية، وعلى الرغم من أنّه يعدّ نفسه فارس العشاق والغرام فإنّ غزله متعفّف غير فاحش ولا فاجر، فيقول: (البلفيقي،1996م، 68)

أنَا فارسُ العشّاقِ ما منهمْ فتىً يهتزُّ بينَ يديَّ يومَ سِبَاقِ

لم يكتفِ الشّاعر في مرحلة صباه بأن يصرّح بعاطفته وغرامه وما يفعله الحبّ بالمرء لدرجة أن ينغمس في بحر الهوى بل يقرّ صراحة بأنّه **(فارسُ العشّاقِ)** ولم ينكر ذلك، وقّدم الشاعر المسند إليه **(أنا)** على المسند **(فارس العشاق)** للفخر، فهو يفتخر بأنّه فارس هذا الميدان، ولا يجاريه أحد، وإنّما قيد لفظ **(الفارس)** بـ **(العشّاق)**، إشارة إلى أن يجاهد نفسه من أجل العشق، ولا ينافسه أحد في مدان الحبّ، لدرجة أنّه **(ما منهمْ فتىً)** والتنكير في لفظ **(فتى)** أفاد العموم لوقوعه في سياق النّفي، فضلاً عن ذلك أنّ الفتوة تدلّ على القوة والقدرة على المنافسة في مجال العشق، ثم وصف الفتى بالجملة الفعلية **(يهتزُّ بينَ يديَّ يومَ سِبَاقِ)** والاهتزاز كناية عن الارتعاش والترقّب، وأنّه لا منافس يمكن أن يقف أمامه يوم السباق، فالشّاعر يتمتع بثقة كبيرة وقدرة فائقة في ميدان العشق.

ثم ما إن يلبث الشّاعر ليتحول من نصه الذي زيّنه بغرض الغزل إلى غرض الزّهد والإنابة، محدثاً بذلك تحولاً دينياً، موظفاً الأساليب البديعة والصور الشعرية الرائعة ؛ فيرى أنّ ليالي العمر والعشق التي أمسى فارساً لها، لاهياً عن ذكر مولاه، ينبغي أن تقضى بالصّوم، والالتجاء إلى الحق سبحانه بفعل الطاعات واجتناب المحارم، وهذا العمل لا بدّ أن يؤدى طاعة لا تعسفاً فيقول: (البلفيقي،1996م، 55)

أَعُدُّ لياليَ العمرِ والفرضُ صومُها وحسبكَ منْ فرضِ المحالِ تعسّفُ

وتشير الجملة الخبرية الابتدائية **(أَعُدُّ لياليَ العمرِ)** إلى التأسّف والتحسّر، فهو يتأسف على الليالي التي قضاها الشاعر بالهوى والغرام، وقيّد الليالي بـ **(العمر)** إيحاءً إلى أهمية هذه الليالي، وأنّها ينبغي أن تستغل بالعبادات وليس بالملهيات، ومن بين تلكم العبادات التي صرّح بها الشّاعر وتؤدى على سبيل الوجوب الصوم **(والفرضُ صومُها)** وإنّما اختار هذه العبادة دون غيرها؛ إشارة إلى أنّ الصّوم هو الإمساك عن الشّيء، بمعنى أنّ الشّاعر كان لا يمسك نفسه عن الملهيات والمغريات في مطلع شبابه، أمّا في ختام حياته فلا بد من الإمساك عن تلكم المنهيّات، وكما أن الصوم يمنع المرء من الأكل والشّرب والجماع، كذلك لابد أن يمنع نفسه عن جميع المغريات التي تبعد المرء عن ربّه، ثمّ بيّن أنّ هذه الواجبات الدينية يستلزم أن يؤديها الانسان طوعاً **(وحسبكَ منْ فرضِ**

المحالِ تعسّفُ) من غير تعسّف وهو الظّلم (ابن منظور،9،1414/ 246) ، ثم تزداد روح التّوبة وتتصاعد عند الشّاعر، فيطلب من ربّه الجليل عمراً مديداً، وحياة جديدة؛ فيقول: (البلفيقي،1996م، 60)

وهَبْني أَعِيشُ هل إذا شابَ مَفرقِي ... وولّى شَبابِي هلْ يُباحُ التّسوّفُ

إذ عبّر الشاعر عن رغبته الشّديدة في العيش من خلال الجملة الانشائية **(وهَبْني أَعِيشُ)** والأمر هنا خارج إلى معنى الدّعاء، فهو يريد أن يهبه عمراً أطول ، واستمرارية في الحياة، ليستدرك ما فاته من فعل الخيرات، ويكفّر عن ذنوبه، ويأتي طلب هبة العيش بعد بلوغ مرحل الكبر وظهور الشّيب **(هل إذا شابَ مَفرقِي)** والتركيب الإنشائي يشير إلى تقدّم العمر من ظهور الشيب في الرأس، وانقطاع فترة الشباب، وانتهاء مرحلته، ويعضد ذلك التّعبير بأداة الشرط غير الجازمة **(إذا)** الدّالة على تحقيق وقوع الشيب، فضلاً عن الفعل الماضي **(شاب)** و **(ولّى)**، وازداد الأمر توكيداً عن طريق تكرار حرف (الياء) في قوله: (وهَبْني) و (مَفرقِي) و (شَبابِي)، ثم يتساءل الشاعر حول مشروعية التّسوف بالجمل الاستفهامية، **(هلْ يُباحُ التّسوّفُ)**، والاستفهام خرج إلى النّفي، بمعنى لا يباح التّسوف عند انقضاء فترة الشّباب، واشتعال الشّيب في الرّأس، وتكرار الاستفهام (هل) في النص دلالة على التأكيد؛ فيمنحه قوة في المعنى، ووقعاً وتأثيراً تجعل الشاعر قادراً على إيصال فكرته إلى المتلقي، ثمّ يقرّ الشّاعر بأنّه ليس له في الدّنيا إلا الاستسلام عند باب ربّه، وطلب اللطف والعطف منه فيقول: (البلفيقي،1996م، 60)

فليسَ لنَا إلا أنْ نَحَطَّ رقابَنَا ... بَأبوابِ الاستسلامِ واللهُ يلطفُ

فابتدأ إقراره في النّص بأسلوب القصر **(فليسَ لنَا إلا أنْ نَحَطَّ رقابَنَا)** لإظهار اعترافه بأنّه لا ملجأ له في الدّنيا إلا بطرق باب الحقّ سبحانه والتّضرع بين يديه، وإنّما استعمل في أسلوب القصر طريق النفي والاستثناء "الخبر بالنّفي والإثبات... يكون للأمر ينكره المخاطب ويشكّ فيه، فإذا قلت: (ما هو إلّا مصيب) أو (ما هو إلّا مخطئ)، قلته لمن يدفع أن يكون الأمر على ما قلت"،(الجرجاني،1992م، 332) أي لدفع الشّك والارتياب عن المخاطب بأنّه لا مفرّ للمرء في هذه الدّنيا إلا باللجوء إليه سبحانه، والابتعاد عن المحرّمات، وتقديم الجار والمجرور **(لنا)** على قوله: **(أنْ نَحَطَّ رقابَنَا)** لإفادة الاختصاص، ويتعاضد أسلوب القصر مع الاستعارة المكنية **(أنْ نَحَطَّ رقابَنَا)** إذ شبه **(الرقاب)** بالأحمال، فحذف المشبه به (الأحمال) ورمز له بشيء من لوازمه وهو (الحط)، لتصور ثقل المحرّمات والذنوب التي اقترفها الشّاعر في صباه، ولأجل التّخفيف الحمل والذّنوب عن كاهله استعمل الشّاعر حرف الباء **(بَأبوابِ الاستسلامِ)** الدّال على الوساطة، أي بوساطة الاستسلام، الذي هو كناية عن التضرع والإذعان له سبحانه، بمعنى أن تخفيف الذّنوب والخطايا يكون عن طريق قرع باب الانقياد والتسليم للمولى جل جلاله ، وختم البيت بالجملة الخبرية الابتدائية **(واللهُ يلطفُ)** لبث الأمل والتفاؤل برحمة الله تعالى، وأنّه لطيف بعبادة إذا تاب العبد وآب وأناب، ومجيء المسند بصيغة المضارع **(يلطف)** دلالة على تجدّد لطف الله سبحانه كلما تاب العبد ورجع إليه .

ويتضح إجراء عملية التحوّل الدّيني عند الشّاعر من خلال نتاجه الشّعري؛ إذ نجد أن سيطرة الحبّ والغرام على عقله وقلبه في فترة شبابه، في حين سيطرت الواجبات الدّينية على فكره في شيخوخته من أجل أن تمحى خطاياه وذنوبه، وبينما هو يخوض نشوة الغرام ويعيش ليالي اللهو والمغريات في شبابه، صار يتأسف على تلك الليالي، ويطلب من ربّه أن يهبه عيشاً جديداً وعمراً مديداً ليكفّر عن آثامه وذنوبه، وبينما هو يعترف بأنه فارس العشّاق، وأنه لا ينافسه أحد في ميدان الحبّ والعشق صار يعترف بأنّه لا ملجأ له في الحياة الدّنيا إلا بسلوك طريق الاستقامة والاذعان للمولى سبحانه؛ فالنصان الشعريان عند الشاعر بأدواتهما الفنية وصورهما البهيّة وأساليبهما الدقيقة يظهران حالة التحول التي عاشها الشاعر .

الخاتمة

الحمد لله الذي بنعمته تتمّ الصالحات، فقد توصل البحث إلى نتائج بمكنتنا أن نوجز أهمها :

1. بيّن البحث أن التحوّل الديني انعطاف مقصود على مستوى البنية والمضمون يحدث في نصّ واحد أو أكثر في الشّعر الأندلسي لأمر ما يلجأ إليه الشّاعر.
2. أظهر البحث نوعين التحوّل الديني، وهما (التحول الديني في النص الشعري الواحد) و (التحوّل الدّيني في أكثر من نصّ شعري).، ويعدّ هذا النّوع من أكثر الأنواع في الشعر الأندلسي
3. وظف شعراء الأندلس أساليب التشبيه والاستعارة فضلاً عن الأساليب الخبرية والانشائية ، واستعمالها الاستعمال الأمثل بحسب ما يقتضيه الحال ويستلزمه السياق، فلكلّ مرحلة التي عاشها الشعراء أسلوبها الخاص، وطريقتها المثلى في التعبير عن حالتهم النفسية.
4. كشف البحث أنّ من بواعث التحولات الدينية لدى الشعراء، الشعور بالندم، والتقدّم في العمر، والشعور بوطأة الذنوب والخطايا، وحب الدنيا والمجون وغيرها.
5. وجد البحث أن شعراء الأندلس أجادوا في التشخيص والتجسيد في إيصال المعاني الرشيقة والمقاصد الدقيقة ، والشعور العميق إلى المتلقين، كما أنهم استلهموا من صور الطبيعة كالصورة البستانية وغيرها في بيان حالاتهم النفسية.
6. لمس البحث استعمال شعراء الأندلس أسلوب التكرار في نتاجاتهم، ولا سيما في مرحلة الشّيب والغفلة عن ذكر المولى سبحانه، وعن شكر آلائه، مما يدلّ على تأكيدهم لهذه المعاني، وإحساسهم بالحسرة والندامة، فضلاً عن ذلك يمنح النص قوة في التعبير، وإيضاحاً في المعنى.
7. كشف البحث أنّه من خلال إجراء عملية التحوّل الدّيني عند الشعراء الأندلسيين نجد أنهم قد عقدوا مقارنة بين المعاني التي وظفوها في أشعارهم في الحالين التي مرّوا بهما، مثل تحويل نار الشوق التي سعرت في كبد الشّاعر من أجل الالتقاء بالمحبوبة إلى نار سقر أُعدّت للظالمين وغيرها .

قائمة المراجع :

- ابن حمديس، ديوان ابن حمديس، صححه وقدّم له د. إحسان عباس، دار صادر بيروت.
- ابن خلدون، (1982) المقدمة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان.
- ابن عبد ربه، العقد الفريد، (1404 هـ)، ط1،الكتب العلمية – بيروت.
- ابن عبد ربّه، ديوان ابن عبد ربّه(1979م)، تحقيق: د. محمد رضوان الدّاية، ط1، مؤسسة الرسالة، بيروت.
- ابن فارس، أبو الحسين أحمد بن فارس (1979)، معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، مصر.
- ابن منظور، لسان العرب، (1414هـ)، (ط3)، دار صادر– بيروت.
- أبو زيد، د. سامي يوسف،(2016م)، الأدب الأندلسي، ط2، دار المسيرة، عمان–الأردن,
- أمين، أحمد، ظهر الإسلام،(1958م)، ط2، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر.
- البلفيقي، شعر أبي البركات بن الحاج البلفيقي (1996م)، عناية : عبد الحميد عبد الله الهرامة، ط1، مطبوعات مركز جمعة الماجد للثقافة والتراث، دبي.
- البياتي، سناء حميد (1989م)، البناء الفني في شعر الحب العذري في العصر الأموي، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة بغداد،
- التونجي، محمد (1999م)، المعجم المفصّل في الأدب،ط2 ، دار الكتب العلمي، بيروت –لبنان.
- الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن(1992م)، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق: محمود محمد شاكر أبو فهر، ط3، مطبعة المدني بالقاهرة – دار المدني بجدة.
- الحكيم، د. مصطفى(2006م)، الرؤية الزهدية في شعر ابن عبد ربّه (246–328هـ)، ، مجلة المنهل، العدد (648).
- الحَمِيدي، أبو عبد الله بن أبي نصر محمد بن فتوح،(1966م)، جذوة المقتبس في ذكر ولاة الأندلس، بن الدار المصرية القاهرة.
- خزندار، جيرالد برنس،(2003م)، المصطلح السردي، ترجمة :عابد ، مراجعة وتقديم: محمد بربري، ط1، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.
- روزنتال، بودين(1980)، الموسوعة الفلسفية المعاصرة ،(د.ط)، دار الطليعة، بيروت.
- الزَّبيدي، أبو الفيض محمّد بن محمّد بن عبد الرزّاق، (د.ت) تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: مجموعة من المحققين، دار الهداية.
- الزمخشري، أبو القاسم محمود بن عمرو بن أحمد،(1998م)، أساس البلاغة، تحقيق: محمد باسل عيون السود، ط1،دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان.

- الزهراني، ، سعد الله بن صالح (1336) التشبيه في شعر ابن عبد ربه الأندلسي(246–328هـ) دراسة بلاغية ، رسالة ماجستير مقدمة إلى قسم الأدب والبلاغة، الجامعة الإسلامية، المدينة المنورة.
- الساعدي، د. كريم سالم،(2019م.) التحولات الفكرية والفنية في اللوحة الخطية، لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية، كلية الاداب، جامعة واسط، مجلد (3)، العدد (32).
- الشاوش، محمد أصول،(2001م)، تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية تأسيس "نحو النص" ،ط1 ، كلية الآداب ، المؤسسة العربية للتوزيع ، تونس.
- صالح، شريف، (2011م)، نجيب محفوظ وتحولات الحكاية، ط1،الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة.
- عباس، د. إحسان، (1960) تاريخ الأدب الأندلسي (عصر سيادة قرطبة)، ط1، دار الثقافة – بيروت.
- عتيق، عبد العزيز، (1975م)،الأدب العربي في الاندلس، ، دار النهضة العربية، بيروت.
- المحفلي، د. محمد، (2018م)، التحول النصي في الرواية العربية الحديثة، ط1، كنوز المعرفة، عمان–الأردن.
- مصطفى، د. قيصر، (د.ت).حول الأدب الأندلسي ، (د.ط)، مؤسسة الأشرف، بيروت–لبنان.
- المقري، (1900م)، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق : إحسان عباس، دار (د.ط)، صادر– بيروت – لبنان.
- الموحّد ، ديوان الأمير أبي الربيع سليمان بن عبد الله الموحّد، تحقيق: محمد بن تاويت الطنجي، محمد بن العباس القباج، وسعيد أعراب، محمد بن تاويت التطواني، منشورات كلية الآداب، جامعة محمد الخامس، مغرب .
- هارفي، ديفيد حالة ما بعد الحداثة،(2005م)، ترجمة محمد شبا، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت–لبنان.
- هيكل، د.أحمد (2010م)، الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، ط14،، دار المعارف، القاهرة.

Bibliography of Arabic References (Translated to English)

- Ibn Hamdis, Diwan Ibn Hamdis, edited and introduced by Dr. Ihsan Abbas, Dar Sadir, Beirut.
- Ibn Khaldun (1982), Introduction, Dar al-Kitab al-Lubnani, Beirut, Lebanon.
- Ibn Abd Rabbih, Al-Iqd al-Farid (1404AH), 1st ed., Al-Kutub al-Ilmiyyah, Beirut.
- Ibn Abd Rabbih, Diwan Ibn Abd Rabbih (1979), edited by Dr. Muhammad Radwan al-Dayah, 1st ed., Al-Risalah Foundation, Beirut.
- Ibn Faris, Abu al-Husayn Ahmad ibn Faris (1979), Dictionary of Language Standards, edited by Abd al-Salam Muhammad Harun, Dar al-Fikr, Egypt.
- Ibn Manzur, Lisan al-Arab (1414AH), 3rd ed., Dar Sadir, Beirut.
- Abu Zayd, Dr. Sami Yusuf, (2016), Andalusian Literature, 2nd ed., Dar al-Masirah, Amman, Jordan.
- Amin, Ahmad, Zahr al-Islam (1958), 2nd ed., Committee for Authorship, Translation, and Publication Press.
- Al-Balfiqi, The Poetry of Abu al-Barakat ibn al-Hajj al-Balfiqi (1996), Ed. Abdul Hamid Abdullah al-Harama, 1st ed., Publications of the Juma al-Majid Center for Culture and Heritage, Dubai.
- Al-Bayati, Sana Hamid (1989), Artistic Structure in Platonic Love Poetry in the Umayyad Era, PhD Thesis, College of Arts, University of Baghdad.
- Al-Tunji, Muhammad (1999), The Detailed Dictionary of Literature, 2nd ed., Dar al-Kutub al-Ilmiyyah, Beirut, Lebanon.
- Al-Jurjani, Abu Bakr Abdul-Qahir bin Abdul-Rahman (1992), Evidence of the Miracle of Semantics, edited by Mahmoud Muhammad Shaker Abu Faher, 3rd ed., Al-Madani Press, Cairo - Dar Al-Madani, Jeddah.
- Al-Hakim, Dr. Mustafa (2006), The Ascetic Vision in the Poetry of Ibn Abd Rabbih (328-246AH), Al-Manhal Magazine, Issue (648)
- Al-Hamidi, Abu Abdullah bin Abi Nasr Muhammad bin Futooh (1966), The Ember of the Excerpt in the Mention of the Governors of Andalusia, Al-Dar Al-Masryah, Cairo.
- Khazindar, Gerald Prince (2003), Narrative Terminology, translated by Abed, reviewed and introduced by Muhammad Barbari, 1st ed., National Translation Project, Supreme Council for Culture, Cairo.
- Rosenthal, Bodin (1980), Contemporary Philosophical Encyclopedia, (n.d.), Dar Al-Tali'ah, Beirut.

- Al-Zubaidi, Abu Al-Fayd Muhammad ibn Muhammad ibn Abd Al-Razzaq, (n.d.), The Bride's Crown from the Jewels of the Dictionary, edited by a group of editors, Dar Al-Hidayah.
- Al-Zamakhshari, Abu Al-Qasim Mahmud ibn Amr ibn Ahmad, (1998), The Basis of Rhetoric, edited by Muhammad Basil Ayoun Al-Sud, 1st ed., Dar Al-Kutub Al-Ilmiyyah, Beirut, Lebanon.
- Al-Zahrani, Sa'd Allah bin Saleh (1336AD) Similes in the Poetry of Ibn Abd Rabbih al-Andalusi (328-246AH) A Rhetorical Study, Master's Thesis submitted to the Department of Literature and Rhetoric, Islamic University, Medina.
- Al-Sa'idi, Dr. Karim Salem, (2019AD) Intellectual and Artistic Transformations in Calligraphic Painting, Lark for Philosophy, Linguistics and Social Sciences, College of Arts, University of Wasit, Volume (3), Issue (32) .
- Al-Shawish, Muhammad Asoul, (2001AD), Discourse Analysis in Arabic Grammatical Theory: Establishing "Nahw al-Nas", 1st ed., College of Arts, Arab Distribution Foundation, Tunis.
- Saleh, Sharif, (2011), Naguib Mahfouz and the Transformations of the Narrative, 1st ed., General Authority for Cultural Palaces, Cairo.
- Abbas, Dr. Ihsan, (1960), History of Andalusian Literature (The Era of Cordoba's Sovereignty), 1st ed., Dar Al-Thaqafa, Beirut.
- Atiq, Abdul Aziz, (1975), Arabic Literature in Andalusia, Dar Al-Nahda Al-Arabiya, Beirut.
- Al-Mahfali, Dr. Muhammad, (2018), Textual Transformation in the Modern Arabic Novel, 1st ed., Kunuz Al-Ma'rifa, Amman, Jordan.
- Mustafa, Dr. Qaysar, (n.d.). On Andalusian Literature, (n.d.), Al-Ashraf Foundation, Beirut-Lebanon.
- almuqri (1900), Nafh al-Tayyib min Ghusn al-Andalus al-Ratib, edited by Ihsan Abbas, Dar Sadir, Beirut, Lebanon
- Al-Muwahhid, Diwan of Prince Abu al-Rabi' Sulayman ibn Abdullah al-Muwahhid, edited by Muhammad ibn Tawit al-Tanji, Muhammad ibn al-Abbas al-Qabbaj, and Sa'id A'rab, Muhammad ibn Tawit al-Tetwani, Publications of the Faculty of Arts, Mohammed V University, Morocco.
- Harvey, David, The Postmodern Condition, (2005), translated by Muhammad Shaba, 1st ed., Center for Arab Unity Studies, Beirut-Lebanon.
- Heikal, Dr. Ahmad (2010), Andalusian Literature from the Conquest to the Fall of the Caliphate, 14th ed., Dar al-Ma'arif, Cairo.