PDF-TOOLS
Click to buy NOW!
www.docu-track.com

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et P
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

جامعة وهران
Université d'Oran
www.univ-oran.dz

كلية الآداب اللغات والفنون
قسم اللغة العربية وآدابها

بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير

الموسوم بـ

الصورة الفنية في شعر ابن خفاجة الأندلسي

"مقاربة أسلوبية"

إعداد الطالبة:
عبد ربي نوال

تحت إشراف:
د. حسن بن مالك

أعضاء لجنة المناقشة

أ.د حبّار مختار	جامعة وهران	رئيسا
د. بن مالك حسن	جامعة وهران	مشرفا ومقررا
د.بوعزة عبد القادر	جامعة وهران	عضوا مناقشا
د.برونة محمد	جامعة وهران	عضوا مناقشا

السنة الجامعية:2011-2010

PDF-TOOLS
Click to buy NOW!
www.docu-track.com

بسم الله الرحمن الرحيم

قال العماد الأصفهاني

إني رأيت أنه لا يكتب إنسان كتابا يومه إلا قال في غده: لو غير هذا لكان أحسن، ولو زيد هذا لكان يستحسن، ولو قدم هذا لكان أفضل، ولو ترك هذا لكان أجمل، وهذا من أعظم العبر، وهو دليل على استيلاء النقص على كافة البشر.

PDF-TOOLS
Click to buy NOW!
www.docu-track.com
PDF-TOOLS
Click to buy NOW!
www.docu-track.com

إهـــــــداء

إلى والدي العزيز الذي ساندني حتى أواصل مسيرتي

العلمية، وأضاء دربي بمشاعر الأمل ،الأستاذ الدكتور

عبدربي خثير

إلى من غمرتني بعطفها وحمتني بدعواتها والدتي العزيزة

إلى إخوتي حفظهم الله أجمعين ويسر لهم مشوارهم العلمي

والعملي.

PDF-TOOLS
Click to buy NOW!
www.docu-track.com

إلى النور الذي أضاء حياتي، وأنارها، إلى أبنتي الحبيبة

والغاليةمنـــــال.

الشـــــكر

اللهم لك الحمد والشكر أولا على ما أعطيت ويسرت وسهلت

وباركت، ولك الحمد والشكر أخيرا، فأنت الوهاب الرزاق القدير.

أتقدم بالشكر الجزيل إلى:

أستاذي المشرف **الأستاذ الدكتور حسن بن مالك**، عرفانا له

بالجميل، مع فائق التقدير والاحترام لما بذله من جهد في رعاية هذا البحث

والإشراف على مراحل تكوينه منذ أن كان مجرد فكرة إلى أن أصبح

على ما هو عليه اليوم

PDF-TOOLS
Click to buy NOW!
www.docu-track.com
PDF-TOOLS
Click to buy NOW!
www.docu-track.com

و إلى **الأستاذ الدكتور بوعزةعبد القادر** الذي مدّ لي يد العون و

لم يبخل عني بالكتب والمراجع، مني له كل الشكر والتقدير والاحترام

والى كل أساتذة معهد الأدب العربي

إلى كل من ساعدني في إنجاز هذا البحث من بعيد أو من قريب،

لهم مني كل الشكر.

PDF-TOOLS
Click to buy NOW!
www.docu-track.com

المقدمة

PDF-TOOLS
Click to buy NOW!
www.docu-track.com

المقدمة:

يمثل الوصف الشعري فنا بارزا في الشعر الأندلسي، فقد تفنن شعراء الأندلس في شتى الأوصاف، كوصف الطبيعة الناعمة، والمدن العامرة ورثاء الممالك البائدة. ويعرف عن الفرد الأندلسي بأنه أشد الناس شغفا بالطبيعة لا ينقطع عن ذكرها، ولا يمل من حبه لها، فقد استحثت الأندلس قرائح الشعراء بوحي طبيعتها وحبتها بخيال جميل ومناظر رائعة، ولذلك تزاحم الشعراء على وصف طبيعة الأندلس وما تمتاز به من جمال رائع ومناظر فتانة .

ومن أبرز هؤلاء الشعراء الذين تغنوا بجمال الأندلس الشاعر ابن خفاجة الأندلسي، وهو موضوع البحث الذي استقر عليه اختياري لتحضير شهادة الماجستير، تحت عنوان " الصورة الفنية في شعر ابن خفاجة الأندلسي – مقاربة أسلوبية–" وقد شجعني على هذا الاختيار ما يتمتع به ابن خفاجة من مكانة شعرية عالية في الأب الأندلسي.

وحصر البحث في مستوى الصورة كان مؤسسا على اعتبار فني يتمثل فيما يتميز به الشاعر ابن خفاجة من خصائص فنية تتجلى بوضوح في التصوير الفني الذي طبع موضوعاته بصفة عامة ووصفه للطبيعة بصفة خاصة.

PDF-TOOLS
Click to buy NOW!
www.docu-track.com
PDF-TOOLS
Click to buy NOW!
www.docu-track.com

فقد شغف ابن خفاجة بطبيعة الأندلس الساحرة حتى فتنته واستبدت بوجدانه وفكره، فوهب نفسه لجمالها وأصغى لمناجاتها، وترجم عنها أسرارها وتغنى بجمالها ووصفه في صور مختلفة.

وكانت الفكرة أن أتناول نصا قديما بمنهج نقدي حديث لأعيده إلى النقد والتحليل بشكل جديد فكان المنهج الفني الذي يقوم على التحليل الأسلوبي للعمل الشعري ليس بعيدا عن مفهوم الصورة باعتبارها بناء فنيا أسلوبيا يكون جزء عضويا من الصياغة الفنية للعمل الشعري، ومعنى هذا أن الصورة الشعرية وسيلة منهجية لدراسة الشعر باعتبارها الوعاء الذي يخزن المكنون الشعري والتعبيري للشعر، ولكونها أيضا الوسيط الأساسي الذي يربط بين التجربة الشعرية والكلمات المعبرة، كما تعتبر الصورة في الشعر إحدى مقاييسه النقدية الهامة لتقييم الصياغة الشعرية وبيان مستواها الفني في صفّ الأصالة والإبداع مما يمكن الناقد من الحكم على أصالة التجربة الشعرية.

والمنهج الأسلوبي يستفيد من الدرس اللساني الحديث بمستوياته التحليلية المختلفة الصوتية والصرفية والتركيبية والدلالية والبيانية، ويتعامل مع النص الشعري باعتباره بنية متكاملة تتآلف فيها عناصر النص وبناه الجزئية ويتجه البحث الأسلوبي إلى كشف العلاقات الجديدة التي يؤسسها الشاعر بين عناصر

PDF-TOOLS
Click to buy NOW!
www.docu-track.com

البنية لإنشاء قيم دلالية وإيحائية وجمالية مبتكرة يتجاوز بها السائد والمألوف، إذ تشكل المعايير اللغوية العامة الخلفية اللغوية للنص، وهي الخلفية التي ينزاح عنها الشاعر في مواضع مختلفة انزياحا مقصودا يفضي إلى أساليب رمزية ومجازية واستعارية متنوعة يحقق بها دلالات وقيما فنية جمالية جديدة، فالدراسة الأسلوبية إبحار في النص للوقوف على تميز مبدعه وتفرده في الأداء عن وعي واختيار.

وبما أن موضوع الصورة الشعرية ينطوي على تصور منهجي هو أن الإجراء التحليلي يؤدي إلى استقراء المفهوم أو- بعبارة أخرى- يؤدي إلى استنطاق الديوان ومحاورته للكشف عن مفهوم للصورة الشعرية دقيق، ولا سيما أن الصورة الشعرية لها مفاهيم عديدة تختلف من شاعر إلى آخر، ومن حقبة زمنية إلى أخرى، ولذلك اخترت مقاربة شعر ابن خفاجة في ضوء هذا المنهج وارتكزت على رصد بعض الخصائص الأسلوبية وعلى التحليل والاستنتاج، وأفضى هذا المنهج إلى الخروج من حين إلى آخر إلى الجانب الدلالي المتصل بالبعد النفسي، وهكذا يكون المنهج الذي اخترته غير منغلق على ذاته، وإنما ينفتح على منهج آخر كالمنهج النفسي، ليكفل لنفسه الوصول إلى نتائج هامة وتحقيق أهدافه وهي استقراء مفهوم الصورة الفنية والتعرف على مكوناتها ووظائفها في شعر ابن خفاجة.

PDF-TOOLS
Click to buy NOW!
www.docu-track.com
PDF-TOOLS
Click to buy NOW!
www.docu-track.com

ومن المهم عند دراسة الصورة أن نأخذ بعين الاعتبار طبيعتها ووظيفتها وبواعث تأثيرها، ومن المهم أيضا أن نأخذ بعين الاعتبار الموضوعات التي تدور حولها في عمل أدبي ما، من حيث الرواسب التراثية وأثرها في تكوين ظاهرة أسلوبية مستحدثة، مما يحتم علينا تناول المنابع التي يستوحي منها الشاعر صوره الفنية.

ولقد واجهتني بعض الصعوبات في بداية البحث، أهمها عدم تمكني من الحصول على بعض المصادر والمراجع التي بدت لي مهمة في دراستي.

ولتحقيق كل هذه الأهداف اقتضى البحث أن أقسمه إلى مقدمة ومدخل وثلاثة فصول وخاتمة.

فالمدخل تناولت فيه الأسلوبية ونشأتها ومفهومها وكيفية تعاملها مع النص وعلاقتها باللغة، وذكرت آليات التحليل الأسلوبي، باختصار لتكون المعلومات موجزة مفيدة، تحاول قدر الإمكان تقديم مفهوم الأسلوبية بشكل قريب.

وجاء الفصل الأول بعنوان "حياة ابن خفاجة وشعره" تناولت فيه هذا الجانب بالقدر الذي يخدم موضوع الدراسة من حيث مراحل حياته والعوامل التي أثرت في بناء شخصيته ومميزاته الشخصية. كما تطرقت فيه لأهم المصادر التي استقى منها ابن خفاجة صوره الفنية مرورا بالموروث الشعري الأندلسي الذي

PDF-TOOLS
Click to buy NOW!
www.docu-track.com

خلقة الشعراء السابقون بكل ما يحويه من غنى وثراء، وصولا إلى الموروث الشعري المشرقي الذي كان بمثابة الرافد الذي استفاد منه شاعرنا.

ثم يأتي الفصل الثاني وهو جانب نظري تناولت فيه مفهوم الصورة لغة واصطلاحا، ثم مفهومها عند العرب القدامى وكيف نظروا إليها وتعاملوا معها، وتعرضت لمفهومها عند المحدثين وبينت كيف تطور هذا المفهوم وتعدد الآراء حوله واختلافاته بين القدامى والمحدثين.

أما الجانب التطبيقي من الدراسة فكان من نصيب الفصل الثالث، وقد اعتمدت فيه على المنهج الأسلوبي الذي يتخذ من اللغة أساسا للدراسة الفنية على اعتبار اللغة هي الأداة التي يستخدمها المبدع في تشكيل مادته الفنية فتتبعت الظواهر اللغوية المميزة التي ألح عليها ابن خفاجة في تشكيل صوره الشعرية، وتناولت أشعاره بالتحليل على مستويات اللغة: مستوى الصورة، مستوى التركيب، مستوى الموسيقى.

- **على مستوى الصورة:** تناولت فيه مستويات الصورة ومدى انحراف الدلالة في توظيفها للتشبيه والاستعارة والكناية في ديوان ابن خفاجة، والعناصر التي تشكلت منها صوره من لون ومظاهر درامية ومدى تكرارها وتقليديتها وتجددها

PDF-TOOLS Click to buy NOW! www.docu-track.com

- **أما مستوى التركيب:** فتعرضت فيه للتحليل التركيبي واخترت أهم الظواهر التركيبية التي ميزت شعره وشكلت عدولات أسلوبية تمرّ بها.

- **مستوى الموسيقى:** حاولت أن ألقي فيه الضوء على الموسيقى بشقيها الخارجي والداخلي وفرقت بينهما وبينت دورهما المتكامل في خلق الأجواء المناسبة لنفسية الشاعر وواقعه الداخلي لتشكيل صوره من خلال تحليل نماذج فنية. فحاولت توظيف التحليل الصوتي وسيلة من وسائل توضيح التشكيل الموسيقي، حيث تناولت فيه جملة من الظواهر الصوتية والإيقاعية التي تميز بها ابن خفاجة من خلال دراسة الأوزان والبحور وكيفية استخدامه لها في شعره، وكذلك الطبيعة الخاصة لأسلوب التقفية والبناء الصوتي للصورة من تردد الأصوات والألفاظ، وانسجام هذه الموسيقى مع معاني الصورة وتجسيدها لها.

وتأتي في الأخير الخاتمة لتكون محصلة لأهم نتائج البحث والدراسة.

وأخيرا إني أشكر الله سبحانه وتعالى أن وفقني لإتمام هذا البحث وإخراجه على صورته هذه.

وأرجو أن يكون لهذا البحث بعض النفع عند الباحثين في الدراسات العربية وأملي أن يكون منطلقا لأبحاث أخرى وإضاءة جديدة في ميدان النقد والأدب.

PDF-TOOLS
Click to buy NOW!
www.docu-track.com
PDF-TOOLS
Click to buy NOW!
www.docu-track.com

PDF-TOOLS
Click to buy NOW!
www.docu-track.com
PDF-TOOLS
Click to buy NOW!
www.docu-track.com

المدخل

الأسلـــــوبيــة

المفاهيـــــــم والاتجاهـــــــات

يعد مصطلح الأسلوبية من المصطلحات النقدية الوافدة التي تدور كثيرا في الدرس النقدي العربي ويعتمدها النقاد كثيرا في تحليل النص الأدبي، وقد نشأ علم الأسلوب والأسلوبية مستندا إلى نشأة علم اللغة الحديث وتطوره، ولم تكن الأسلوبية في أول الأمر سوى منهج من المناهج اللغوية المستخدمة في دراسة النصوص ولا يزال هناك الكثير من الباحثين ينظرون إلى الأسلوبية " باعتبارها منهجا مستوحى من المناهج اللغوية كما لو كان مجرد وصف لغوي للنصوص الأدبية ولهذا السبب، يعدها بعض هؤلاء الباحثين فرعا من فروع علم اللغة العام"[1].

الأسلوبية:

تعريفها وتحديد مجالها واتجاهاتها.

إن الباحث في الأسلوبية أو في البحث الأسلوبي سيجد نفسه أمام أراء عدة وإشكاليات كثيرة، ذلك لأن الأسلوبية لم تنطلق من فراغ، وإنما اعتمدت وتداخلت مع العلوم القديمة والحديثة مما يجعلها ذات حدود واسعة.

الأسلوب le style والأسلوبية la stylistique مصطلحان يكثر ترددهما في الدراسات الأدبية واللغوية الحديثة وعلى نحو خاص في علوم البلاغة انتماء وفي النقد الأدبي تطبيقا، ودائرة الأسلوب هي أكثر اتساعا من دائرة الأسلوبية، وقد عرف مصطلح الأسلوب قديما عند العرب، كما عرف عند غيرهم، وهو في المعجم العربي"السطر من النخيل وكل طريق ممتد، والأسلوب هو الطريق والمذهب والجمع أساليب"[2].

وللأسلوب مفهومين اثنين، مفهوم أدبي ومفهوم بلاغي، فهو بمفهومه الأدبي، إبداع أدبي يعكس طريقة الأديب في الإحساس والتعبير، ويعد خطابا أدبيا

---

[1]– عياد محمود، الأسلوبية الحديثة، مجلة فصول، مجلد1، عدد2، 1981، ص 124.

[2]– ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، مادة (سلب)، ص 225.

يتضمن رسالته إلى المتلقين. أما بمفهومه البلاغي، فإنه من الأساليب البلاغية التي تكون مباحث الدرس البلاغي الذي يهدف إلى تزويد المتعلم بالقواعد والفنون التي تمكنه من فهم أسرار البلاغة، فيسلم ذوقه ويرهف إحساسه بالجمال، وتنمو طاقته التعبيرية وترقى إلى مستوى الإبداع.

ودراسة الأساليب الأدبية هي من صميم الناقد، لأنها عمل أدبي، والعمل الأدبي هو موضوع النقد، ففيه يعمل وعليه يقوم، فالنقد هو الذي يكشف عن جوانب النضج الفني في العمل الأدبي ويبرز خصائص الأساليب الأدبية ويميز بينها[1].

أما الأسلوب في العصر الحديث فإنه يعرف بعدة تعريفات نظرا لتعدد الاعتبارات وهي على النحو الأتي:[2]

1. باعتبار المرسل أو المخاطب: هو التعبير الكاشف لنمط التفكير عند صاحبه، ولذلك قالوا الأسلوب هو الرجل.

2. باعتبار المتلقي والمخاطب: هو سيمات النص التي تترك أثرها على المتلقي أيا كان هذا الأثر.

3. باعتبار الخطاب: هو مجموعة الظواهر اللغوية المختارة الموظفة المشكلة عدولا، وما يتصل به من إيحاءات ودلالات.

أما الأسلوب عند **جون ديبو** فهو " سمة الأصالة الفردية للذات الفاعلة في الخطاب"[3].

---

[1]– **سعد أبو الرضا، في البنية والدلالة، منشاة المعارف، الإسكندرية، مصر، ص 21.**

[2]– **ينظر، أ. د أبو رضا، النقد الأدبي الحديث، أسسه الجمالية ومناهجه المعاصرة، رؤية إسلامية، ط2، 1423، ص 117.**

[3] -Georges Mounin ; Dictionnaire de linguistique ; Paris, p 456.

PDF-TOOLS Click to buy NOW! www.docu-track.com

هذا الاتساع في دلالة معنى الأسلوب يقابله مجال أكثر تحديدا في دلالة معنى الأسلوبية، التي ترجع بداياتها إلى العالم السويسري **فرديناند دي سوسير** Ferdinand de Saussure(1857–1913م)*، الذي أسس علم اللغة الحديث وفتح المجال أمام أحد تلاميذه ليؤسس هذا المنهج وهو **شارل بالي** Charles Bally (1865–1947م)**، فوضع علم الأسلوبية كجزء من المدرسة الألسنية وعكف على دراسة الأسلوب فأصبحت الأسلوبية هي الأداة الجامعة بين علم اللغة والأدب[1]، وبذلك ارتبطت نشأة الأسلوبية من الناحية التاريخية ارتباطا واضحا بنشأة علوم اللغة الحديثة. وفي سنة 1965 ازداد الألسنيون اطمئنانا إلى ثراء البحوث الألسنية واقتناعا بمستقبلها عندما أصدر ت. **تودوروف** Tzvetan todorov * أعمال الشكليين الروس مترجمة إلى الفرنسية.

يعرف **شارل بالي** الأسلوبية على أنها :" علم يعنى بدراسة وقائع التعبير في اللغة المشحونة بالعاطفة المعبرة عن الحساسية"[2] ويعرفها **عبد السلام المسدي** بأنها " علم لساني يعنى بدراسة مجال التصرف في حدود القواعد البنيوية لانتظام

***- سويسري درس في جينيف ثم في ليبزغ ثم استقر بباريس سنة 1880 ودرس بمدرسة الدراسات العليا النحو المقارن، ثم عاد إلى جينيف ودرس اللغة السنسكريتية ثم الألسنية (عبد السلام المسدي، الأسلوب الأسلوبية، ص 248.)**

****- هو ألسني سويسري ولد بجينيف ومات بها، تتلمذ على دي سوسير وبرع في الألسنية وعكف على دراسة الأسلوب فأرسى قواعد الأسلوبية في العصر الحديث ومن مؤلفاته: مصنف الأسلوبية الفرنسية (ينظر الأسلوب والأسلوبية المسدي، ص 241).**

[1]– ينظر يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة الأردن، ط1، 2007، ص 38

***- بلغاري ولد سنة 1939م درس الأدب البلغاري ثم هاجر إلى فرنسا سنة 1963 من أهم أعماله نظرية الأدب، وتأليفه بالاشتراك مع ديكرو للقاموس الموسوعي في علوم اللسان(ينظر عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ص 244).**

[2]– محمد اللويمي، في الأسلوب والأسلوبية، مطابع الحميضي، ط 1، ص 42.

جهاز اللغة"[1]. وفي تعريف آخر " البحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب"[2]

وعرفها (جاكوبسون roman Jakobson [*]) بأنها تبحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولا وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا"[3].ويرى **بيار جيروأنها** " بلاغة حديثة تحت شكلها المزدوج: علم للتعبير، ونقد للأساليب الفردية"[4]

بينما يرى نور الدين السد أن الأسلوبية هي الوجه الجمالي للألسنية، إنها تبحث في الخصائص التعبيرية والشعرية التي يتوسلها الخطاب وترتدي طابعا تقريريا في وصفها للواقع بشكل موضوعي ومنهجي[5]. ومن هنا يتضح لنا الفرق بين الأسلوب والأسلوبية من حيث أن الأسلوب وصف للكلام والأسلوبية علم له أسس وقواعد ومجال. الأسلوب إنزال للقيمة التأثيرية منزلة خاصة في السياق. أما الأسلوبية فهي الكشف عن هذه القيمة التأثيرية من ناحية جمالية وتقنية وعاطفية وأخيرا الأسلوب هو التعبير اللساني والأسلوبية دراسة التعبير اللساني.

فالأسلوب يعتبر مهدا طبيعيا للأسلوبية، وهو يقوم على مبدأ الانتقاء والاختيار للمادة الأدائية التي تقوم في الخطوة التالية الدراسات الأسلوبية بمهمة

---

[1]– **ينظر عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ص56**

[2]- المرجع نفسه، ص 34.

*-**ولد بموسكو 1896م، أطلع على أعمال دي سوسير وأسس النادي الألسني بموسكو وعنه تولدت مدرسة الشكليين الروس، تنقل بين عدد من الدول واستقر بأمريكا وهناك رسخت قدمه في التنظير للألسنية (عبد السلام المسدي الأسلوب والأسلوبية، ص 245).**

[3]– **المرجع نفسه، ص 33.**

[4]- pierre guiraud ; la stylistique ; 5eme ed ; paris ; 1967 ; p 05.

[5]– **نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر،ج1، د ت، د ط ص 16.**

تحليلها من الناحية الأسلوبية، ومن ثم إن مصطلح الأسلوبية يتجاوز مصطلح الأسلوب وإن كان مجالها في دائرته التي تفتح لها مجالات أرحب وأفسح نحو دراسة الإمكانات اللغوية التي تولد تأثيرات جمالية.

ومن الطبيعي أن يكون حقلها هو التعبير الأدبي الذي يتجاوز الأداء اللغوي المكتفي بإيصال إشارة أو إشارات تبادلية بين المرسل والمتلقي لتحقيق التواصل، فمن هنا كانت حاجة الأسلوبية إلى الأسلوب، فمبدأ الاختيار والانتقاء إنما يحدده الأسلوب ومن ثم يعود المصطلح "أسلوب" مساندا ومقدما خدماته للأسلوبية فهو الذي يقدم المادة المدروسة.

تنوعت الدراسات الأسلوبية وتفرعت، وأصبح من الصعب أن نرصد دراسة واحدة لفروع متشعبة، ولكن يمكن اللجوء إلى أشهر الخيوط العامة، وأشهر الاتجاهات التي يمكن أن يندرج تحتها الكثير من التفاصيل الدقيقة، فيمكن رصد اتجاهين كبيرين في دراسة الأسلوب الحديث هما:

- الاتجاه الجماعي الوصفي أو أسلوبية التعبير
- الاتجاه الفردي، أو الأسلوبية التأصيلية

اتجاهات الأسلوبية ومناهجها.

إنه لمن الصعوبة الإلمام بكل الاتجاهات المنضوية تحت الأسلوبية لكثرتها واختلافها من جهة، ولتباين وجهات نظر الدارسين من جهة أخرى، وعليه يمكن اللجوء إلى أشهر الخيوط العامة، وأشهر الاتجاهات التي يمكن أن يندرج تحتها الكثير من التفاصيل، فيمكن رصد اتجاهين كبيرين في دراسة الأسلوب الحديث هما:

أولا: الأسلوبية التعبيرية:

يرتبط مصطلح الأسلوبية التعبيرية stylistique de expression وكذلك مصطلح الأسلوبية الوصفية stylistique descriptive بعالم اللغة السويسري شارل بالي، فهو مؤسس الأسلوبية التعبيرية[1]، وكان **دي سوسير** من قبل قد رفض تصور المدرسة التاريخية التقليدية للغة الذي يقوم على أن "اللغة تصور مثالي" يقف وراء تجميع الكلمات، كما يرى أن اللغة خلق إنسان وأنها اتصال ونظام ورموز تحمل الأفكار، ومن ثم فإن الفرد والجماعة يسهمون في إعطاء قيمة تعبيرية متجددة للأسلوب، ولا يكتفيان بتلقي القيم الجمالية عن السابقين، وهذا النقطة الأخيرة هي التي حاول بالي التركيز عليها، " وتقوم نظريته على دراسة ما أسماه بالمحتوى العاطفي للغة، وهي تهدف إلى دراسة القيم التعبيرية الكامنة أو المثارة في الكلام"[2]، وهو يقف أمام اللغة المنطوقة ليلاحظ العلاقة التي يمكن قياسها بين المحتوى العاطفي، والصيغة التي يصب فيها، ويقصد بهذا طاقة الكلام الذي يحمل عواطف المتكلم وأحاسيسه حيث أن المتكلم يحاول أن يشحن كلماته بكم كبير من الدلالات التي يظهر أثرها على المتلقي وهي ظاهرة تكثيف الدوال خدمة للمدلولات كما يسميها البعض[3]. ولقد أحدثت كتابات شارل بالي في هذا المجال، والتي بدأت منذ 1905 تأثيرا واسعا في المدارس الأسلوبية التي جاءت بعده، وعلى نحو خاص تلك التي تأثرت بالنزعة الوصفية في منهجه، ومن هؤلاء أصحاب الاتجاه الشكلي مثل رومان جاكوبسون، وتدوروف على شكل خاص. وأهم امتداد لمذهب بالي في الأسلوبية الوصفية هو ظهور الأسلوبية البنائية

- الأسلوبية البنائية

---

[1]- **ينظر أحمد درويش، الأسلوب والأسلوبية، مجلة فصول، الأسلوبية، مجلد5، ع1، ديسمبر 1984.ص52**

[2]- **المرجع نفسه، ص 56/54.**

[3]- **ينظر محمد اللويمي، في الأسلوب والأسلوبية، م س، ص 44 .**

هي أكثر المذاهب الأسلوبية شيوعا، وعلى نحو خاص فيما يترجم إلى العربية أو يكتب فيها، وهي تعد امتدادا متطورا لمذهب بالي في الأسلوبية الوصفية، كما تعد أيضا امتدادا لأراء دي سوسير الشهيرة التي قامت على التفرقة بين ما يسمى اللغة La langue والكلام parole ، وقيمة هذه التفرقة تكمن في التنبيه إلى وجود فرق بين دراسة الأسلوب بوصفه طاقة كامنة في اللغة بالقوة، يستطيع المؤلف استخراجها لتوجيهها إلى هدف معين، ودراسة الأسلوب الفعلي في ذاته، أي أن هناك فرقا بين مستوى اللغة ومستوى النص[1] .

لقد طرحت المدرسة الأسلوبية البنائية مبادئها في صور تطبيقية على كثير من الأعمال الأدبية، غير أن إذا كان البنائيون قد تابعوا الخيط العام للأسلوبية التعبيرية عند بالي، وتابعوا أيضا المنهج الوصفي عنده، فإنهم تلافوا نقصا وقعت فيه مدرسة بالي، حين قصرت اهتمامها على اللغة المنطوقة من ناحية، وحين أحجمت عن وضع تصوراتها اللغوية موضع التطبيق من ناحية ثانية.والمدرسة البنائية غمست نفسها في قلب الحركة الأدبية وزاوجت بين الدراسات اللغوية والنقدية وأخصبت الفرعين في آن واحد[2].

ثانيا: الأسلوبية التأصيلية: stylistique genetique

يمكننا ن نقف أمام اتجاهين من اتجاهات المدرسة التأصيلية وهما:

- الأسلوبية النفسية الاجتماعية:

في سنة 1959، كتب الباحث الفرنسي **هنري موريير** كتابا عن سيكولوجية الأسلوب طرح فيه نظريته التي حاول من خلالها استكشاف ما أسماه "رؤية

---

[1]- **ينظر، أحمد درويش، الأسلوب والأسلوبية، مجلة فصول، م س، ص 65.**

[2]- **ينظر المرجع نفسه فصول، م س، ص 65.**

المؤلف الخاصة للعالم"، من خلال أسلوبه، واكتشاف هذه الرؤية يقوم على أن هناك خمسة تيارات كبرى تتحرك داخل "الأنا العميقة" وأن هذه التيارات ذات أنماط مختلفة وهي: القوة، الإيقاع، الرغبة، الحكم، التلاحم، وهي الأنماط التي تشكل نظام الذات الداخلية[1].

ويحاول موريير أن يربط بين هذه الخواص والألوان التعبيرية التي تلتقي معها كالأفعال والصور واستخدام علامات الترقيم على نحو معين، واللجوء إلى ألوان من حروف الصوامت، أو الإكثار من استخدام حروف ذات مخارج متقاربة ودلالات، ذلك كله على ما يسود "الأنا العميقة"

- الأسلوبية الأدبية:

تعد أخصب ما تفرع عن فكرة الأسلوبية التأصيلية، وأكثرها تأثيرا في تاريخ التعبير في القرن العشرين، والذي نمى بهذا الاتجاه وحوله إلى نظرية متكاملة في النقد اللغوي أو الأسلوبية الأدبية، وهو العالم النمساوي leo spitzer [2]، وقد كتب مؤلفا مهما عن علم اللغة والتاريخ الأدبي، وفي مقدمة هذا الكتاب عرض سبيتزر المنهج الذي اتبعه في دراسة (سيرفانتاس، وفيدر وديدور)، وتتلخص بعض خطوات المنهج عنده كما يلي:[3]

- المنهج ينبع من الإنتاج وليس من مبادئ مسبقة، وكل عمل أدبي مستقل بذاته
- الدراسة الأسلوبية ينبغي أن تكون نقطة البدء فيها لغوية

---

[1]- **أحمد درويش، الأسلوب والأسلوبية، مجلة فصول، م س ، ص 66.**

[2]- **المرجع نفسه، ص 67.**

[3]- **ينظر المرجع نفسه ، ص 67.**

- الملامح الخاصة للعمل الفني هي مجاورة أسلوبية فردية، وهي وسيلة للكلام الخاص، وابتعاد عن الكلام العام.

ولقد كان لمنهج سبيتزر الذي أورده في مقدمة كتابه 'علم اللغة وتاريخ الأدب) أثر كبير في إخصاب النقد الأدبي وتخليصه من بعض الآثار السلبية للاتجاه الوضعي الذي كان في بدايات القرن العشرين.

وهكذا تمتد الأسلوبية " على رقعة اللغة كلها، فجميع الظواهر اللغوية ابتداء من الأصوات حتى أبنية الجمل الأكثر تركيبا يمكن أن تكشف عن خصيصة أساسية في اللغة المدروسة، وجميع الوقائع اللغوية مهما تكن يمكن أن تشف عن لمحة من حياة الفكر بأكملها منظورا إليها من زاوية خاصة "[1].

وبما أن المبدع يعتمد على اللغة بوصفها المادة الأساس في عمله الإبداعي فإن الأسلوبية تتأمل طريقة استخدام اللغة لتجمع من الجزئيات والتفاصيل ما يمكن الخروج به من تعميمات تحليلية تدل على طبيعة أسلوب الشاعر، ويتم هذا التحليل وفق مستويات التحليل الأسلوبي من الناحية العملية والتي هي المستوى الصوتي والمستوى التركيبي والمستوى الدلالي، وأهم المعايير التي تعتمد عليها الدراسة الأسلوبية في هذه المستويات يمكن إجمالها فيما يلي:

- **المنظور الإحصائي:**

ويطبق من خلال الاهتمام بمعدل التكرار لبعض العناصر اللغوية، فالعنصر الذي يتكرر أكثر من غيره أولى بالدراسة لأن تكراره يعني أنه سمة أسلوبية في

---

[1]– **شارل بالي، علم الأسلوب وعلم اللغة العام من كتاب اتجاهات البحث الأسلوبي، اختيار وترجمة وإضافة شكري عياد، ط1، دار العلوم، 1985، ص 21.**

النص، وأن المبدع يعول عليه أكثر من غيره ولكن الإحصاء وحده لا يكفي، فهو مؤشر محض تكتمل دلالته بالنفاذ إلى تفسيره وتحليله والنفاذ إلى ما ورائه.

كما أن المبالغة فيه قد تؤدي إلى قتل الدراسة الأدبية بتحويلها إلى جداول صماء تخنق روح النص وتكتم أنفاسه، وهذا ما تعاني منه بعض الدراسات الأسلوبية المعاصرة، التي تجاوزت حدود المعقول في الإفادة من هذا المنظور، بحيث نظرت إليه وكأنه غاية الدراسة الأسلوبية ومنتهاها.

مبدأ الانزياح:

يشكل الانزياح Ecart- Déviation قاعدة أسلوبية متينة ومرتكزا محوريا لكم وافر من الكتابات الأسلوبية التي اتخذت من أسلوبية الانزياح تسمية لها، موازية للأسلوبية الأدبية.

ويشكل الانزياح في الخطاب الشعري مجالا واسعا للتفاعل والتواصل، إذ يؤجج شعور المتلقي وإحساسه بما يسمى اللحظة الفجائية أو لحظة المفاجأة، التي يسببها لدى القارئ من خلال مجالات مختلفة في خرق قوانين اللغة ليصبح الخطاب عاملا مؤثرا وممتعا متجاوزا بذلك القاعدة والمعيار والخطاب العقلاني[1].

ويشير قاموس غريماس وكورتاس، إلى أن هذا المفهوم الذي يشكل أحد التصورات الأساسية للأسلوبية – الانزياح– إنما يعود إلى دي سوسير في تمييزه بين اللغة والكلام باعتبار الكلام" مجموع الانزياحات الفردية التي يضعها مستعملي اللغة"[2]

[1]- **أ.د برونة محمد، الخصائص الأسلوبية في شعر ذي الرمة، أطروحة دكتوراه مخطوطة بكلية الآداب، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، 2008، ص 186.**

[2] -sémiotique Dictionnaire raisonne de la théorie de langage, hachette livre 1993, p 113 'Ecart

PDF-TOOLS Click to buy NOW! www.docu-track.com

ويوضح **منذر عياشي** مفهوم الانزياح بأنه:" إما خروج على استعمال المألوف للغة، وإما خروج عن النظام اللغوي نفسه، أي خروج على جملة القواعد التي يصير بها الأداء إلى وجوده. وهو يبدو في كلا الحالتين كما يمكن أن نلاحظ وكأنه كسر للمعيار، غير أنه لا يتم إلا بقصد من الكاتب أو المتكلم، وهذا ما يعطي لوقوعه قيمة لغوية وجمالية ترقى به إلى رتبة الحدث الأسلوبي"[1]

وتنطلق الأسلوبية بفكرة العدول عن المعيار فيتحدد موضوعها حينئذ بدراسة الأسلوب من خلال الانزياحات اللغوية والأسلوبية في الصناعة الأدبية، فالانزياح ليس له حد إلا أن يؤدي إلى تحطيم العلاقات بين المكونات اللغوية لتصل إلى الإبهام، وذلك بمخالفة قوانين اللغة مخالفة صريحة[2]، كما لا يعد كل انحراف أسلوبا، غذ لا بد أن تصاحبه وظيفة جمالية وتعبيرية فيمكن أن نبدأ الخطوات في التحليل الأسلوبي ب: مراقبة الانحرافات كتكرار الصوت، أو قلب نظام الكلمات، أو بناء تسلسلات متشابكة من الجمل، فكل ذلك بما يخدم وظيفة جمالية كالتأكيد أو الوضوح[3].

ويطالعنا الأسلوبيون بتسميات مختلفة ومصطلحات متعددة للانزياح، وهذا الاختلاف ناتج عن اختلاف في مفهوم المصطلح نفسه، فهو الانزياح Ecart أو التجاوز Abus عند **فاليري** Valery والانحراف Déviation عند **سبيتزر**

---

[1]- **منذر عياشي، مقالات أسلوبية، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1990، ص 85.**

[2]- **أ. د بن مالك حسان، تجليات الاتجاه النسقي في النقد الروائي العربي، أطروحة دكتوراه دولة مخطوطة، بكلية الآداب، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، ص 337.**

[3]– **المرجع نفسه، ص 369، نقلا عن أوستن وارين ورينى ويليك، نظرية الأدب، تر محي الدين صبحي، دمشق، 1972، ص 131–132.**

spitzer والانتهاك Viol عند **كوهن** Cohen واللحن incorrection وخرق السنن violation des normes عند تودوروف

ولا شك أن كثرة الحدود الاصطلاحية الغربية الدالة على هذا المفهوم الأسلوبي قد انعكست بأضعافها على النقد العربي الجديد، والذي صار يحفل بالحديث النظري والتطبيقي في هذا المجال، وربما كان عبد السلام المسدي أول من نقل هذا المصطلح بمرجعيته المنهجية الغربية إلى اللغة العربية، وقد رأى حينها "أن مصطلح l'cart عسير الترجمة لأنه غير مستقر في متصوره (...)، وعبارة الانزياح ترجمة حرفية للفظة (...) على أن المفهوم ذاته قد يمكن أن يصطلح عليه بعبارة (التجاوز) أو نحيي له لفظة عربية استعملها البلاغيون في سياق محدد وهي عبارة العدول"[1]، ويرى **عدنان بن ذريل** أن هذه التسميات المختلفة هي في الحقيقة لمسمى واحد وأطلق عليها عائلة الانزياح، وما الاختلاف في التسمية إلا نتيجة للاختلاف في النظرة إلى تطبيقاتها وتحليلاتها[2].

مبدأ الاختيار:

يذهب علماء الأسلوب إلى عملية الخلق الأسلوبي إنما تستوي في الاختيار أولا وفي التركيب ثانيا، فشأن المبدع أن يختار من الرصيد اللغوي الواسع مظاهر بمن اللغة محدودة ثم يوزعها بصورة خاصة، فيكون بها خطابا، ويعتبر الاختيار من أهم مبادئ علم الأسلوب، لأنه يقوم عليه تحليل الأسلوب عند المبدع، ويقصد به العملية التي يقوم بها المبدع عندما يستخدم لفظته من بين العديد من البدائل

[1]- عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، م س، ص 162.

[2]- ينظر عدنان بن ذريل، النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق،إتحاد الكتاب العرب، دمشق،1989،ص 26.

الموجودة في معجمه؛ فاستخدام هذه اللفظة من بين سائر الألفاظ هو ما يسمى "اختيار" وقد يسمى " استبدال" أي أنه استبدال الكلمة بغيرها لمناسبتها للمقام والموقف. ويتصل بهذا المبدأ شيء آخر يسمى بـــ" محور التوزيع" أو " العلاقات الركنية" ويقصد بها تنظيم وتوزيع الألفاظ المختارة وفق قوانين اللغة وما تسمح به من تصرف، وهذه العملية هي التي يسميها جاكبسون " إسقاط محور الاختيار على محور التوزيع"[1].

وتتجلى أهمية الاختيار في الدراسات الأسلوبية بوضوح عند جاكوبسون عندما عرف الوظيفة الشعرية بأنها إسقاط مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف، فالاختيار ناتج على أساس قاعدة التماثل والمشابهة والمغايرة والترادف والطباق، بينما يعتمد التأليف وبناء المتوالية على المجاورة[2]، أو ما أصبح يعرف بمحور الاستبدال ومحور التركيب.

ومهما يكن فإن تحديد الأسلوب على أنه اختيار محور أساسي من محاور الدراسات الأسلوبية التي قدمت الأسلوب على أنه متصل بوعي المبدع وذاتيته التي تميزه عن الذوات الأخرى، فتفاوت الأسلوب ربما يكون قائما على طبيعة الاختيار الذي يعد عنصرا أساسيا من عناصر عملية الإبداع.

- مبدأ التركيب:

يقوم مبدأ التركيب في المنظور الأسلوبي على ظاهرة إبداعية سابقة عليه، وهي ظاهرة الاختيار التي لا تكون ذات جدوى إلا إذا احكم تركيب الكلمات المختارة في الخطاب الأدبي، وظاهرة التركيب هي تنضيد الكلام ونظمه لتشكيل سياق الخطاب الأدبي، وهو عنصر أساسي في الظاهرة اللغوية، فباختيار المتكلم أو

---

[1]- ينظر عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، م س، ص 135.

[2]- يوسف أبو العدوس، الأسلوبية بين الرؤية والتطبيق، م س، ص 169

PDF-TOOLS Click to buy NOW! www.docu-track.com

الكاتب لأدواته التعبيرية من الرصيد المعجمي للغة ثم تركيبه لها تركيبا تقتضي بعضه قوانين النحو وتسمح ببعضه الآخر سبل التصرف عند الاستعمال، أي عرضه مبدأ التعادل في محور الاختيار على محور التركيب تتحد بأدبية النص أو وظيفته الشعرية[1].

وكل تركيب أسلوبي يتضمن أبعادا دلالية تخصه، وأن أي تغيير في بنية التركيب بتقديم أو تأخير في بعض وحداته اللغوية أو تعريف أو تنكير أو إضمار، كل ذلك يكون بهدف ويتقصده المبدع عن وعي وإدراك. ولا يمكن أن تظهر خاصية أسلوبية في التركيب دون قصد، فمهما كان التغيير طفيفا في التركيب فإنه يأتي استجابة لنسق ويتطلبه السياق، وكل ذلك يعطي صورة تركيبية مختلفة تترتب عنها معان مختلفة، لأن طريقة التركيب اللغوي هي التي تمنحه كيانه وتحدد خصوصيته.

يعتمد تحليل النص على الأسلوبية وما تقدمه من نتائج تبرز من خلالها صورة واضحة عن علاقة النص بالمبدع وما يضمر في داخله من أفكار، وذلك من خلال دراسة الألفاظ واستخلاص الدلالات الواضحة التي تعكس علاقة المبدع بالنص وتشكيلات اللغة فيه " بوسائل نقدية تسهم في إبراز الكاتب ورؤاه، وذلك من خلال دراستها لسياقات الألفاظ وما تنطوي عليه هذه السياقات من دلالات مختلفة وكذلك من خلال دراسة جرس الألفاظ في النص الأدبي"[2].

إن الدراسة الأسلوبية تتعامل مع لغة النص تعاملا فنيا من خلال إبراز الظواهر اللغوية المميزة، ومحاولة إيجاد الصلة بينها وبين الدلالات التي عن

---

[1]– **ينظر عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، دار الطليعة بيروت، ط1، 1982، ص 52.**

[2]– **أبو العدوس يوسف، البلاغة والأسلوبية، م س، ص 186/185.**

طريقها يمكن الوصول إلى المعنى الغائب في النص، وبذلك تشكل القيمة الفنية للغة التي يتشكل منها النص والتي يمكن بالمنهج الأسلوبي التعرف إليها من خلال وضع الكلمات في أنساق تعبيرية، ثم انتظام هذه الكلمات في جمل وانتظام الجمل في فقرات، وتضافر هذه الأنساق مع المعنى. وبذلك تركز الدراسة الأسلوبية أصلا على دراسة الجزئيات اللغوية في النص للوصول إلى دراسة شاملة؛ أي أنها تبدأ من الجزء وتنتهي إلى الكل " ومن المهم الإشارة إلى أن التناول الأسلوبي إنما ينصب على اللغة الأدبية، لأنها تمثل التنوع الفردي المتميز في الأداء، بما فيه من وعي واختيار وبما فيه من انحراف وعدول عن المستوى العادي المألوف، بخلاف اللغة العادية التي تتميز بالتلقائية والتي يتبادلها الأفراد بشكل دائم وغير متميز"[1].

وعلى الناقد عند تحليل النصوص أن يضبط مشاعره الذاتية لكي يتوصل إلى النتائج الموضوعية التي يعكسها النص؛ فيقف الناقد في منطقة حيادية بين المرسل والمتلقي متخذا من النص وسيلة اتصال تعكس مجموعة التقاليد الموروثة أو المستحدثة، وذلك من خلال متابعة الظواهر الأسلوبية المتكررة لأنها "تمثل الملمح الأسلوبي الصحيح، فمن خلالها يمكن تحويل المضمر إلى الظاهر وهو ما يحتاج إلى نوع من الحدس المرافق للنظر العميق والمزامن للقدرة على التحرك بين التحليل والتركيب"[2].

[1]– عبد المطلب محمد، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان للنشر، ط1، 1994، ص 168.

[2]– عبد المطلب محمد، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ص 24.

PDF-TOOLS
Click to buy NOW!
www.docu-track.com
PDF-TOOLS
Click to buy NOW!
www.docu-track.com

الفصل الأول

ابن خـــــفاجة
حياته شعره ومصادر صوره

إن تاريخ الأدب العربي حافل بالصفحات المشرقة مما يجعل منه أحد الآداب الكبرى في العالم وهو أدب ولد ناضجا أو بمعنى أدق إن أقدم ما وصل إلينا منه يحمل سمات الشخصية الأدبية الحية الأصيلة الجديرة بأن تعيش على مر العصور، وينفرد الأدب الأندلسي من بين المراحل المختلفة بأنه يجمع مزايا كثيرة في حلقة (نقطة) التقاء بين الشرق والغرب، ففيه رصافة الأدب العربي القديم، وفيه الجدة التي تتحرك في الموشحات والأزجال، وفيه رومانسية ابن زيدون وخفة روح أبي الحكم الغزال، وفيه باختصار شديد أروع ما يمكن أن يوجد في أدب أمة من الأمم، ولذا وجد شعراء العصر الأندلسي كل تقدير وعناية من العلماء والأدباء والمؤرخين قديما وحديثا، ومن أبرز الشعراء الأندلسيين – "ابن خفاجة الأندلسي"– من أعلام الشعر الأندلسي في القرنين الخامس والسادس الهجريين.

حيـــــــاته:

ابن خفاجة هو أبو إسحاق إبراهيم بن أبي الفتح بن عبد الله الهواري الأندلسي شاعر شرق الأندلس، ولد سنة 450هـ/1058م بمدينة شُقْر* [1]، وذكره الظبي في بغية الملتمس أنه " إبراهيم بن الفتح بن عبد الله بن خفاجة، أبو إسحاق الخفاجي، شاعر مشهور متقدم، مبرز حسن الشعر خبيث الهجاء وشعره كثير مجموع، وكانت له همة رفيعة"[2].

كان ابن خفاجة مقيما في شرقي الأندلس، عاش زمن ملوك الطوائف وإبان دولة المرابطين، وهذه العصور أزهى عصور الأندلس، فيها قامت دولة الأدب والشعر وغصت مجالس الأمراء بالشعراء.

***– شُـــقْـــر بضم الشين وسكون القاف والراء المهملة، وإنما قيل لها جزيرة لأن الماء محيط بها، فهي من أعمال بلنسيه إحدى عواصم الأندلس**

[1]– محمد نور الدين ،ابن خفاجة شاعر شرق الأندلس ، دار الكتاب العلمية، لبنان، ط1، 1990، ص 23.

[2]– أحمد بن يحي الظبي، بغية الملتمس في تاريخ رجال الأندلس، دار الكتاب العربي، 1967، ص 217/216.

كانت أسرته على جانب من اليسر والاهتمام بالعلم مما جعل موهبته في نظم الشعر والكتابة تظهر في وقت مبكر، وكان والده من أعيان المدينة فعاش في سعة من العيش، فعرف بالتأنق في مظهره ومطعمه ولم يشتغل بعمل ولم يتزوج.

كان ابن خفاجة إنسانا متميزا وذا شخصية فريدة في عصره من حيث طباعه وسلوكه وملامح شخصيته ونظرته إلى الحياة، وهو على الرغم من ماله وجاهه وحبه للحياة لم يتزوج قط ومع أنه عاش عصر ملوك الطوائف فقد أعرض ولم يجعل شعره في خدمتهم وقد قال ابن بسام في ترجمة الشاعر في الذخيرة :" لا أعلمه تعرض لملوك الطوائف بوقتها على أنه نشأ في أيامهم ونظر إلى تهافتهم في الأدب وازدحامهم..."[1]. ووصفه ابن الآبار في التكملة بأنه كان نزيه النفس لا يتكسب بالشعر ولا يمتدح رجاء الرفد"[2].

لقد أقبل ابن خفاجة على حياة اللهو والطرب، وهو في مقتبل العمر، كما يقبل عليها غيره من أبناء النعمة في مثل تلك السن، فهيأت له الأندلس في ظلالها أجمل مجلس، وعصرت له من كرومها أطيب خمر، فكان له حظ كبير في مناجاة الطبيعة وجمالها، لأن بلدته التي عاش فيها كانت من أجمل البلاد وأحسنها بهاء وكان كثير التأمل في المشاهدات وكثير النظر والتأمل في الألوان وتناسق الأشياء، فحملته دقة النظر على دقة التعبير، فهو لا يحب إلا الجمال، ولا يميز من الأشياء التي يراها إلا ما يتفق مع صفاته النفسية، فكان فرحا مسرورا لا تكاد تجده يصف منظرا محزنا أو شيئا قبيحا، فشعره صورة لحياته النفسية المملوءة بالسرور والإعجاب بالجمال. وكانت نفسه مطمئنة هادئة ميالة إلى اللهو والمجون، فجاء شعره أيضا بهذا الاطمئنان النفسي والهدوء الفكري والمجانة الخلقية فلا نرى في كلامه شيئا يدل على الشك أو الحيرة، أو الخروج

[1]– **محمد رضوان الداية، ابن خفاجة، الذخائر، دار قتيبة ط1، 1982، ص 26.**

[2]– **المرجع نفسه، ص 27.**

من عالم الخيال إلى عالم الحقيقة، أو ما يدل على تفكيره في الحياة وأهوالها، فهو لم يكن يميل إلى ذلك لأنه كان يريد أن يعيش في نوع من الأحلام اللذيذة.

لذلك كان أثر هذه الحياة عظيما في نفسه، فولدت فيها كثيرا من المعاني الشعرية واندفع إلى تصويرها وإلى التعبير عنها بما فطر عليه من دقة الإدراك، فكان الجمال مثار شعره ومبعث خياله وافتتانه.غير أن ابن خفاجة لم يطل وقوفه عند مرحلة الشباب هذه فانقضت سريعا، وربما قبل أوانها، إذ أفاق صباح يوم وهو يعاف ما كان عليه من سرور ويمل ما عاود القول فيه، من شعر الملذات وهو يفكر في شيء عميق يبكيه لأنه لا يعرفه ويشجيه وهو الخلي الفؤاد"

فَإِنْ بَكَيتُ وقد يَبْكِي الخَلِيلُ فَعنْ شَجْوٍ يُفَجَّرُ عَينَ المَاءِ فِي الحَجَرِ[1].

لم يبك ابن خفاجة هذا البكاء على شيء فقده، إذ هو لا زال محاطا إلى آخر عمره بالملذات، فهو لم يفقد السرور ولكنه فقد الإحساس بالسرور، فبدا له أن هذا من خداع الأيام ونكدها، واستغرب كيف كان يأنس اللذة والآن يفوته مسها المرعش.

فَيَا عَجَبًا لي ! كَيف آنسُ بِالمُنَى وَغَايَةُ مَا أَدْرَكتُ مِنْهَا إلى الفَوْتِ[2].

فقد بلغ درجة من اللذة المؤلمة، فعاد يكره أهون اللذات ويزري على الضاحكين، وينصح لهم بالبكاء.

يَا ضَاحِكًا مِلءَ فِيهِ جَهْلاً أَحْسنُ من ضَحِكِكَ الْبُكَاءُ[3]

عاش ابن خفاجة ما عاش ونال من اللذة ما نال، ومر كل ذلك به كالرؤى البهيجة، ولكنها للأسف سريعة كأيام السرور.

---

[1]– **ديوان ابن خفاجة، ص** 140.

[2]– **الديوان، ص** 70.

[3]– **ديوان ابن خفاجة، ص** 25.

أَلاَ رُبَ يَومٍ حَثَّتِ الكَأْسُ خَطْوَةٌ فَطارَ وَأَيَامُ السُرُورِ قِصَارُ[1].

ولما بلغ ابن خفاجة سن الستين غير مجرى حياته كما أخبر عن نفسه، وأدخل تعديلا على مسلكه، وذلك بتأثير الدين الذي هو من أهله ورغبة منه في التغيير عساه أن يجد عزاء، فاعتكف وهجر الخمر، ونسك نسك ابن أذينة، كما وصفه "ابن خلقان"، وغض عن إرسال نظره في أعقاب الهوى، ووصفه في الحالتين فقال:" وكان في سن الشبيبة مخلوع الرسن*، في ميدان مجونه، كثير الوسن بين صفا الانتهاك وحجونه ** لا يبالي بمن التبس ولا أي نار اقتبس ! إلا أنه نسك يوم نسك ابن أذينة[2]، وغض عن إرسال نظره في أعقاب الهوى عينه"[3].

عمر الشاعر أكثر من 82 عاما، وعاش في أثناء هذا العمر الطويل إلى أن مات عنه أصحابه واحدا بعد الآخر، وظل وحيدا يراقب رحلته الأخيرة في قلق وترقب، وكان إلفه لمرابع الصبا يذكره دائما بمن رحل من أصحابه ومن بقي، وقد يشط به هذا الإحساس إلى أن يزور المقابر ويندب أصحابه فيه.

فَطَالَ وُقُوفِي بَينَ وَجْدةٍ وزَفْــرةٍ أُنَــادِي رُسُومًا لا تَحِيرُ جَوابَا

وقَدْ دُرِسَتْ أَجْسادُهــُمْ ودِيَارُهــم فَلَــمْ أَرَى إلا أَقْبُرًا ويَبَابــَا[4].

كان شديد الإحساس بالوحشة، مفرط الشعور بالغربة، غربة الحياة بعد فقدان الشباب، وبعد فقدان الخلان وذلك بسبب عدم وجود أسرة له وولد يشغله عن بعض

---

[1]– ديوان ابن خفاجة ، ص 129.

*– خلع الرسن : كناية عن الاندفاع والاسترسال

**– الصفا والحجون: اسمان لموضعين.

[2]– عروة بن أذينة: (نحو 130هـ) من شعراء الغزل المشهورين في العصر الأموي، ويعد أيضا من الفقهاء والمحدثين واشتهر بنكته وورعه.

[3]– د محمد رضوان الداية ، الذخائر، ابن خفاجة، م س، ص 28.

[4]– ديوان ابن خفاجة ص60

التفكير فصار عنده خوفا من الموت ذاته الآتي لا محالة، فقال عنه الظبي في بغية الملتمس:"اخبرني بعض أشياخي أن ابن خفاجة كان يخرج من جزيرة شقر وهي كانت وطنه في أكثر الأوقات إلى بعض تلك الجبال التي تقرب من الجزيرة وحده، فكان إذا صار بين جبلين نادى بأعلى صوته يا (إبراهيم) تموت !- يعني نفسه، فيجيبه الصوت ولا يزال كذلك حتى يخر مغشيا عليه !"[1].

بقي الشاعر على هذا الحال من الوحدة والتفرد ومن الزهد والانصراف إلى العبادة والأنس بالطبيعة من حوله، فكرهه للموت وعدم تقبله لفكرة الفناء وترك ذلك النعيم الذي طالما عاش فيه، وتخليه عن مختلف أنواع الشهوات والملذات، كل ذلك جعله يتحد أكثر بالطبيعة متجاهلا الموت، وكل هذا جعل من ابن خفاجة شاعر الطبيعة من الطراز الأول وهو القائل:[2]

إنَّ للجنَّةِ فـــي الأَنْدلُسِ مُجْتلَـــى حُســـــنٍ وريَّـــا نَفْسٍ

فَسَنَا صُبْحَتِهَا من شَنَبٍ وَدُجَـــى ظُلْـــمتِهَا مِـــــن لَعسِ

فَإذَا ما هَبَّتِ الرِّيحُ صَبًا صِحْتُ: وأَشْواقِي إلى الأَنْدَلُسِ.

من الملفت للانتباه في حياة ابن خفاجة أنه توقف مدة طويلة عن قول الشعر توقفا تاما، وعند ما عاد لنظمه من جديد خص بعض أمراء المرابطين ورجالهم المرموقين بمدائحه الطويلة التي كانت قوية السبك محكمة البناء.

قال ابن خفاجة عن هذه المرحلة من حياته:" ولما انصدع ليل الشباب عن فجره، ورغب المشيب بنا هجره نزلت عنه (أي الشعر) مركبا وتبدلت به مذهبا، فأضربت

[1]- محمد رضوان الداية ذخائر ابن خفاجة، م س، ص 28.

[2]- ابن خفاجة الديوان، ص 178.

عنه برهة من الزمان طويلة، إضراب راغب عنه زاهد فيه، حتى كأني ما سامرته جليسا، يشافهني أنيسا، ولا سايرته أليفا يفاوهني لطيفا"[1].

توفي ابن خفاجة سنة 533هـ في 26 شوال، وقد بلغ من العمر82 سنة[2] أو تزيد وقد أدركه الهرم وأنهكته الأيام حتى قال لمن سأله عن حاله:

أَيُّ عَيْشٍ أو غِذَاءٍ أو سِنَـــهْ لابْـــنِ إِحْـــدَى وَثَمَانِيْنَ سَنَهْ

قَلَّصَ الشَّيْبُ به ظِلَّ إمْرِئٍ طَـــــالَمَا جَـــرَّ صِبَاهُ رَسَنَهْ

تَـــارَةً تَسْطُـــو بِـــه سيِّئَـــةٌ تُسْخِنُ العَيْنَ وَأُخْرَى حَسَنَه[3]

يمكننا تقسيم شعر ابن خفاجة إلى قسمين:

الأول: يمثل مرحلة شبابه أيام ملوك الطوائف حين كان مضربا عنهم مستغرقا في الطبيعة يميل شعره فيها إلى المقطوعات أكثر من القصائد.

الثاني: يمثل مرحلة عودته إلى قول الشعر وكان قد تقدم في السن وابتعد عن المجون أيام المرابطين.

وقد انطلقت شاعريته من جديد فخصهم بمديحه ومال شعره إلى القوة والجزالة والطول والتأمل، يقول الدكتور إحسان عباس عن عودته إلى الشعر: " هناك شعراء آخرون مثل ابن خفاجة كانوا قد صمتوا في عصر الطوائف وانطلقت شاعريتهم ثانية في عصر المرابطين"[4].

---

[1]- ينظر إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي، عصر الطوائف والمرابطين، دار الثقافة بيروت، ط7، 1985، ص 206.

[2]- محمد عبد المنعم خفاجي الأدب الأندلسي، التطور والتجديد، دار الجيل بيروت، ط1، ص 503.

[3]- ديوان ابن خفاجة، ص 321/ 322.

4- إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين، م س، ص 80.

PDF-TOOLS Click to buy NOW! www.docu-track.com

فنونه الشعرية:

ابن خفاجة شاعر غنى ألمه وآماله، فكان طروبا سعيدا حينا، حزينا حينا آخر، صور حياته الخاصة، وطرح مواجده الذاتية وجعل الشعر متنفسا لهمومه وأحزانه، وهو أيضا شاعر التزم بدعوة المرابطين، فتح لها قلبه وسخر شعره وأعطى من نفسه المحبة فيهم والدعوة لهم، بل إن محبته لهم وسروره بتخليصهم بلاده وقناعته المطلقة بأثرهم، قد دعته للعودة للشعر بعد انقطاع وحركت فيه الشاعرية،وبقي مدة حياته يمدح أمراءهم ويحسن العلاقة بهم ويحترمهم ويحترموه.

وتغلب على شعر ابن خفاجة نوازع تطبعه بطوابعها، وتلونه بألوانها، منها سيطرة موضوع الطبيعة على شعره، وهي سيطرة تعطي الشعر رونقا خاصا وبهاء، وتعطيه نفحة خاصة رقيقة جميلة، فقال عنه المقري* (ت 1041هـ-1631م):" وكان صنوبري الأندلس أبو إسحاق بن خفاجة، وهو من رجال الذخيرة والقلائد والمشهب والمطرب والمغرب، وشهرته تغني عن الإطناب فيه مغرى بوصف الأنهار والأزهار وما يتعلق بهما، وأهل الأندلس يسمونه الجنان، ومن أكثر من شيء عرف به"[1]. فتعلق ابن خفاجة بالطبيعة تعلقا مدهشا لم يشهد الأندلسيون مثله لذا وصفوه بالجنان وبصنوبري الأندلس.

يشتمل شعر ابن خفاجة على الوصف والمدح والرثاء والغزل والحكمة والمتفرقات ولكن أكثر شعره كان في الوصف، فالخيال هو كل شيء في شعره وهو خيال يدعو إلى حب الجمال ورقة الشعور يهذب الذوق ويملأ القلب بهجة

***هو الفقيه الشيخ أبو العباس أحمد بن محمد بن العباس بن أحمد بن يحي بن عبد الرحمن بن أبي العيش بن محمد المشهور بالمقري ويلقب بشهاب الدين أصله من سلفة من مقرة وهي إحدى قرى مسيلة الجزائرية ولد سنة 922هـ، على أن هناك تضاربا حل تاريخ ميلاده بين المؤرخين رحل إلى فاس ثم إلى المشرق واشتغل بالقبوة ثم القضاء والخطابة أشهر آثاره " أزهار الرياض" " نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب وذكر وزيرها لسان الدين ابن الخطيب"**

[1]– المقري، نفح الطيب،تحقيق يوسف الشيخ محمد اليفاعي، دار الفكر بيروت، ط1،ج4،1998، ص 271.

وسرورا، لأن ابن خفاجة مصورا ماهرا، ووصافا مبدعا للمشاهدات وأكثر معانيه مأخوذة من مشاهداته وقد امتلأت نفسه بذلك حتى في المدح والرثاء.

1. المدح:

كانت نية ابن خفاجة في قصائده المدحية أن يكون شاعرا كلاسيكيا، بأتم معنى الكلمة، فتناول كل الأغراض المدحية مثل كرامة الأصل والفضيلة والشجاعة والكرم والرأفة والحلم.

وحل ابن خفاجة من أمراء المرابطين محلا مرموقا فصار يمدح أمراء الدولة ووزرائها وقضاتها وكبار شخصياتها، وكان مدحه لهم مودة فيهم وإعجابا حقيقيا ومحبة وولاء، والممدوحون في شعره ثلاثة، الأمراء من المرابطين والوزراء الذين تولوا الوزارة في بلاد الأندلس والقضاة، وتدور قصائد المديح فيهم حول التهنئة بالولاية أو شكر عن صنيع قدم له، أو توسل لقبول شفاعة أو بمناسبة انتصار في معركة من المعارك.

وله قصيدتين في الأميرين تميم وإبراهيم في موضوع المديح المشبوب بالعتاب، وقصيدته في مديح "مريم" زوجة الأمير تميم طراز فريد في ديوانه، تدل على المكانة التي وصلت إليها المرأة المرابطة، وعلى ثقافة القوم العربية وقد وصفها الشاعر في مقدمة القصيدة بمعرفة الشعر وحفظه وهو يتشفع بالأميرة إلى زوجها تميم.

يقول ابن خفاجة:[1]

وَكَفَى احْتِمَاءَ مَكَانَةٍ وصِيانَــةٍ أني عَــلِقْتُ بِذِمَــةٍ مِــنْ مَرْيَــمِ

[1] – **ديوان ابن خفاجة، ص**291.

ذَاتِ الأَمَانَةِ والدِيَانَةِ والتــقَى والخُلُق الأَشْرَفِ وَالطَّرِيق الأَقْوَمِ

مِنْ أُسْرَةٍ يَتَلَثَمُونَ إلى الــوَغَى يَومَ الحَفِيظَةِ بِالعَجَــاجِ الأَقْتَــمِ.

وقد مدح ابن خفاجة الممدوحين من الأمراء بالمعاني التي نألفها في الشعر العربي في المديح، كالإشارة إلى الشجاعة والكرم والنسب وركز على ما يتميز به الممدوح من صفات شخصية ونوه بالمقومات الخلقية والدينية من ورع وتقوى وإغاثة...فيظهر لقارئ شعر ابن خفاجة في هذا الباب صدقه في الانفعال وارتباطه الوثيق بالكلام الذي يقوله ونظرته الجديدة إلى الموضوع. وصارت القصيدة في هذا الباب أشبه بالبطاقة تؤدي غرضها في إطار فني جميل[1].

إن مديح ابن خفاجة باب واسع من أهم أبواب شعره، فكان شعره وليد انفعالات المحبة والمودة وأحيانا وليد العتاب الرقيق الذي سرعان ما يستجيب له المعاتب بالمودة، ولقد كانت عند ابن خفاجة القدرة على حسن التأتي والتلطف في المعالجة حين مدح الأمراء وحين مدح السيدة مريم. وكان ينتقل بين المعاني التقليدية وما يستمده من الشخصيات الممدوحة في أخلاقهم وأعمالهم وطبائعهم بحيث يلائم الحديث الشخص المتحدث عنه ويناسب مقامه ويتصل بهذا الحديث ما يخص الجوانب الفنية والأسلوبية.

وتستقل بعض قصائده بوضوح الطابع الإخواني المنفصل عن المديح، حيث تكون المخاطبات بينه وبين بعض الأصدقاء من الشعراء والكتاب وغيرهم، فقد كان على ارتباط وثيق بنفر منهم يصلونه بالمجتمع ويشعرونه بالألفة، ويرتبط حديثه إلى أولئك الأصحاب بمجالس الأنس واللهو والشراب والصداقة الخالصة وغير ذلك مما

[1]– محمد رضوان الداية ، الذخائر ابن خفاجة، م س، ص 42.

يكون بين الأصدقاء، فهو يبعث بقصيدة إلى ابن عائشة الأديب " يستدعيه للأنس والراحة معه فيقول:[1]

ووَصَـلْتُ مَـا بَيْنِـي وبَيْـنَ محـمدٍ حتَـى كَـأَنَا مُـعْصَـمٌ وذِرَاعُ

فَظَفِرْتُ مِنهُ علـى المَشِيبِ بصـاحِبٍ خَـلَفِ الشبَـابِ فَلِي إلَيه نِزَاعُ

فقد كُنتُ أُغْلِـــي في ابْتِيَـاعِ وِدَادِهِ لَـو أن أَعْـلاَقَ الوِدَادِ تُبَـاعُ.

2. الرثاء:

يتناول ابن خفاجة في موضوع الرثاء أشخاصا مختلفين ونستطيع أن نقسم الرثاء في شعره إلى أربعة أقسام، رثاء العامة من الأصدقاء والوزراء ومن يتعلق بهم، رثاء الأقرباء، ورثاء الشاعر نفسه، ورثاء المدن والديار بعد خراب أو آثار حرب، كرثائه لمدينة بلنسية بعد أن خربوها الإسبان عند احتلالها والخروج منها فقال:[2]

عَاثَتْ بِسَـاحَتِـكِ العِدَا يـَادَارُ ومَحَـا مَحَـاسِنَكِ البِـلَى والنَّـارُ

وإذا تَرَدَدَ فـي جَنَـابِكِ نَاظِـرٌ طَـالَ اعْتِبَـارُ فِيـكِ واسْتِـعْبَـارُ

أَرضٌ تَقَـاذَفَتِ الخُطُوبُ بأَهْلِـهَا وتَـمَـحَضَتْ بخَـرَابِـهَـا الأَقْـدَارُ

كَتَبَتْ يَـدُ الحَدَثَانِ في عَرَصَاتِهَا "لا أنـتِ أنـتِ، ولا الـدِيـَارُ دِيـَارُ.

يلون ابن خفاجة حديثه في الرثاء بحسب الشخص المرثي وصلته به ومكانته عنده، فهو في رثاء الأمير أبي بكر قصر القول فذكر فضائله، وفي رثاء والدة القاضي أبي أمية تفجع لوفاتها وبين الأثر الذي خلفته بوفاتها، فذهب إلى عزاء

[1]– ديوان ابن خفاجة، ص201/200.

2- ديوان ابن خفاجة، ص.151.

ابنها والثناء عليه وظهر ابن خفاجة متفجعا متألما في رثاء أبي محمد بن ربيعة صديق عمره ورفيق صباه فذهب في رثائه إلى رثاء شبابه الذي مضى وقد بالغ حين رثى ابن أخته في إظهار الحزن والأسى وتصوير مآثره.

فقال في رثائه:[1]

تَرَانِـــي إذا أَعْوَلْتُ حُزنًا حَمَامَةً تُـــرِنُ وطَوْرًا أَيْكَـــةً تَتَرَنَـــــحُ
غَرِيقًا بِبَحْرِ الدَّمْعِ والهَمِّ والدُّجَى ولو كان بَحْراً وَاحِداً كُنْتُ أَسْبَحُ

وتبقى قصائده في الوزير ابن ربيعة الأكثر حرارة ونبضا بالمشاعر الحزينة والألم في شعر رثائه فكان ابن خفاجة يبكي صديقه ويبكي نفسه أيضا ومن قوله فيه:[2]

وأَنِّـــي إذا يَمَّمْتُ قَبْـــرَكَ زَائِـــــــراً وَقَفْتُ وَدُونِـــي للتُـــرَابِ حِجَـــابُ
فَأَظْلَـــمَ قَـــرْنُ الشَّمْسِ وهـــي مُنِيرَةٌ وضَـــاقَتْ بِـــلاَدُ اللهِ وهي رِحَابُ

ورَقْرَقْتُ بين الحُـــزْنِ والصَّبْرِ عَبْـــرةً لهـــا جِيئَةٌ فـــي مُقْلَتِي وذَهَابُ
ولـــو أنَّ حَيـــاً كـــان حَـــاوَرَ مَـــيِّتـــا لَـــطَالَ كَـــلاَمٌ بَينَنَـــا وخِطَـــابُ.

ينظم ابن خفاجة قصائده في الرثاء على نحو ثلاثة مراحل فيبدأ بذكر الألم وظواهره، ثم يمدح المتوفى وأخيرا ينتهي بما نسميه "فلسفة الحياة" حيث تمتزج والأغراض الزهدية بالحكم، وابن خفاجة في رثائه كما هو في جميع فنون القول التي عالجها لم ينس الطبيعة فشبه لها واستعار منها وجانس وطابق، فأمدته الطبيعة بعض الأحيان بصور توحي بكآبة المحزون.

نحو قوله:[1]

---

[1]– ديوان ابن خفاجة، ص 85.

[2]– الديوان ، ص 64د.

فإذا مَـــــــررْتُ بمَعْـهَدٍ لشَبِيــبَةٍ أو رَسْــمِ دَارٍ للصَدِيق خَــلاَءِ

جَــالَتْ بطَــرْفِــي للصَّبَــابَةِ عَبْرَةٌ كَــالغَيْمِ رَقَّ فَحَــالَ دُونَ سَمَاءِ

3. الوصف:

لقد وصف ابن خفاجة أشياء كثيرة مما يقع تحت نظر الإنسان في دائرة اهتمامه، وخصص للوصف قصائد ومقطوعات متفرقات في الديوان، كما بثه في القصائد الأخرى بحسب المناسبات والدواعي، وتجلى وصف الطبيعة في شعر ابن خفاجة على وجوه عدة واتخذ اهتمامه بها واتكاءه عليها أشكالا مختلفة فكان ابن خفاجة شاعر الطبيعة يصدقها ويناجيها ويحملها شيئا كثيرا من هواجسه، وما يعتلج في نفسه.

وقد جاء وصفه للطبيعة في قصائد منفردة تستقل بهذا الغرض، كما كان يعمد إلى المقطوعات القصيرة لوصف مشهد قصير أو صورة زهرة...مما يكتفي فيه الفنان بلمسة عارضة دون تطويل. واحتل موضوع وصف الطبيعة في شعر ابن خفاجة محل المقدمة التقليدية للقصيدة، وأكثر مطولاته تبدأ بالطبيعة منفردة أو متصلة بموضوعات أخرى مناسبة، كالغزل أو الشكوى أو الحنين أو الخمرة، ولكن الطبيعة تظل الأصل الذي تركب عليه الجوانب الأخرى

وقد أغرت الطبيعة ابن خفاجة فتهيأ لها بما يضمن الاستمتاع بها متعة متعددة الجوانب وجعل ذلك في مجالس الأنس التي كان يدعو إليها أصدقاءه وخلانه ومن قصيدته يعرض فيها لوصف مجلس الأنس يقول:[2]

أُحسُ المُدَامَةَ والنَسِيمُ عَلِيلُ والظِّلُ خَفَاقُ الرِوَاق ظَلِيلُ

---

[1]– الديوان، ص 19.

[2]– ديوان ابن خفاجة، ص 244.

والنَّورُ طَرْفٌ قد تَنَبَهَ دَامِعٌ والمَاءُ مُبْتَسَمٌ يَرُوقُ صَقِيلُ

وتطول هذه المجالس حتى تكون قصائد طويلة بتوفر الشاعر على جزئياتها ويكثر في الحديث عنها والوصف لما فيها ولما كان فيها، وقد تقتصر حتى تكون إشارة عابرة أو تسجيلا سريعا.

والطبيعة التي يقف عندها ابن خفاجة هي طبيعة ضاحكة، يصور منها الجانب المشرق الجميل، وقليلا ما يلتفت إلى غير هذا الوجه، فكان ابن خفاجة بفطرته ميالا إلى الجمال في الحياة، فالروض ضاحك والأفق طلق والحمام يغني والأزهار والأوراد في أبهى حلة نحو قوله:

يا هِزَةَ الغُصنِ الوَرِيــق وبَشَاشَةَ الرَّوضِ الأَنِيــقْ[1]
أَأَتَتْكُمَا بُشْــرَى بِسُقــ ـيا أَمْ ســـلَامٌ من صَدِيــقْ

وارتباط وصف الطبيعة عند ابن خفاجة بالجمال ووصفه لها ضاحكة باسمة قاده بصفة طبيعية إلى أن تشارك " المرأة" حديثه في هذا الموضوع بشكل مباشر أو غير مباشر، فقد وجد في الطبيعة مجالات كثيرة تذكره بالمرأة بصورة إجمالية، كما ذكرته معالم جميلة من الطبيعة بمظاهر جمالية في المرأة، وبذلك استطاع أن يشكل علاقة وثيقة بين الطبيعة والمرأة ضمن معطيات قصائده الغزلية وحافزه إلى ذلك رصد الجمال والتداعي بين الإيحاءات المتماثلة للموصوفات المتغايرة.

ولم يكتف ابن خفاجة بأن أقام علاقة متبادلة واضحة الاتصال بين المرأة والطبيعة، ولكنه نقل استعمال معطيات الطبيعة إلى موضوعات أخرى سواء كان ذلك في التعبير المباشر أم كان ذلك في الاستفادة من معطيات الطبيعة عند التصوير خاصة، كالاستناد إليها في التشبيهات والاستعارات وغيرها من آلات العمل الفني

[1]– **ديوان ابن خفاجة، ص**228.

PDF-TOOLS Click to buy NOW! www.docu-track.com

4. الغزل:

مال ابن خفاجة إلى اللهو والمجون ولم يحرم نفسه من أن يتذوق كرم كل ما أهدته إياه الحياة لذة، وشعره رغم ما فيه من مجون خال من السفاهة، لأن ابن خفاجة لا يرضى لنفسه بما لا تسمح به كرامة الإنسان، فيتجلى لنا رقيق الحواس لطيف الذوق مغرما بالجمال إلى حد بعيد.

وموضوع الغزل لا يشغل حيزا كبيرا في شعر ابن خفاجة، ولا نجد في ديوانه شخصية غزلية بارزة، فهو يحدثنا في إحدى قصائده عن أمة صغيرة له تسمى " عفراء" وهو في الحادية والخمسين من عمره وتتردد أسماء أخرى في ديوانه، لكن أسماء شعرية ورمزية، وقد يمر ببعض المتغزل بهن دون ذكر اسم ظاهر، فإعجابه لم يقف عند واحدة ولم تتملكه امرأة كما تملكت (وَلاَّدَة) ابن زيدون.

ويعتمد الغزل في ديوان ابن خفاجة على تصوير المرأة، وإبراز محاسنها والإكثار من التشبيهات والأوصاف في معاني تتصل بالمعاني الغزلية المألوفة في الشعر العربي، كما يعتمد على إظهار ما في النفس من خلجات مما يلاقي المحب من صد المحبوب أو يعاني من بعده وهجره أو يعالج من أشواقه وهيامه.

ونستطيع أن نميز بين أنواع من الغزل، قسم يعبر فيه ابن خفاجة عن مواقف ذاتية كانت وليدة لتجربة شعورية، وقسم جارى فيه شعراء آخرين مقلدا أسلوبهم وطريقتهم، وقسم صنعه هو لمناسبة طارئة نستطيع أن نسميه الغزل التقليدي. لقد وجد الغزل في ديوان ابن خفاجة مكانا مستقلا في قصائده كما شارك موضوعات أخرى كالحماسة ووصف الطبيعة وخاصة مجالس الأنس.

وسيطول الحديث لو تتبعنا أغراض ابن خفاجة المختلفة وبينا كيف استغلها في معطياتها، لأن هذا ما سوف أتعرض له في الفصل الثالث في محاولة تحليل صوره وإقامة بنائه الشعري واستمداد صوره وأخيلته.

مصادر الصورة في شعر ابن خفاجة.

_ الطبيعة:

وهب الله الأندلس طبيعة ساحرة ووافرة الجمال، بجبالها الخضراء وسهولها الجميلة وتغريد طيورها على أفنان الأشجار، حباها الله بسحر خلب عقول الشعراء ووجدانهم فجعلها معبودتهم المقدسة، لا أحد يمكنه أن يشك في رونقها وصفاء جوها وكثرة مياهها التي جعلت منها جنة حقيقية تمنى الكثيرون دخولها ولو لبرهة من الزمن. فكل هذا له أثره في جمال الأندلس التي شغفت بها القلوب وهامت بها النفوس.

لقد "منح الله الأندلس طبيعة فاتنة، فكانت أغنى بقاع المسلمين منظرا وأوفرها جمالا، ترتفع فيها الجبال الخضراء وتمتد في بطاحها السهول الواسعة وتجري فيها الجداول والأنهار وتغرد على أفنان أشجارها العنادل والأطيار...وقد تحدث عن جمالها كل من حل بها"[1]

وقد عاش سكانها وسط هذه الحقول والسهول التي كانت تزركشها الخضرة والحمرة والصفرة وسائر ألوان الأزهار والأنوار، فعاشوا في ظلال هذه الطبيعة الرائعة الخلابة التي عبرت فيها الأرض عن نفسها أجمل تعبير بما أطلعته على سطحها ونثرته في شتى أرجائها من طيب التربة وخصب الجنان، ومن الأنهار الغزار والعيون العذاب، ومن البر والبحر والسهل والوعر، ومن الحقول والبساتين

[1]– جودة الركابي، الطبيعة في الشعر الأندلسي، مكتبة الأطلس، دمشق، 1970، ص22.

والحدائق والرياحين، ومن الاعتدال الغالب فيها على الهواء والجو والنسيم وعلى الربيع والخريف والمشتى والمصيف، ومن المدن الحصينة والقلاع المنيعة والمصانع الجليلة واستبحار التمدن والعمران.

وساهمت يد الإنسان فيها على زيادة جمالها الطبيعي بأن راحت تبدع في التعمير وتتفنن في التشييد، فأصبحت بذلك كالعروس ليلة زفافها تسحر الأنظار وتفتنها، فنخلص إلى أن " أساس الحضارة الأدبية في الأندلس تلك الطبيعة التي كانت ترسل النسمات أنفاسا موسيقية تؤخذ شعرا وتلفظ ألحانا وبذلك حبب إلى أهلها الأدب، وطبعوا على هذه الشيمة"[1]. ولقد كان لها (أي الطبيعة) أثر حميد في نفوس الناس وطباعهم، ثم في قولهم وآدابهم، ذلك أن الأندلسيين كما ذكرنا عاشوا أكثر ما عاشوا في تلك السهول الخصبة ذات الجمال الطبيعي الفاتن، وقد انعكس هذا على الناس خصوبة في خيالهم وجمالا في طباعهم ورقة في أحاسيسهم، وأخرج منهم أناس يغلب عليهم طابع المحبين للجمال مشاهدة وتمثلا، ثم محاكاة وتصويرا"[2].

فكل هذه المحاسن التي حبت الطبيعة بها بلاد الأندلس هي المرجع أو المصدر الأول الذي استلهم منه الشعراء الأندلسيين واستمدوا منه الفيض الزاخر من أغاني الطبيعة التي نظموها تمجيدا لجمال طبيعة بلادهم وهذه المحاسن هي التي جعلت ابن خفاجة شاعر الطبيعة الأكبر يهتف بجمالها قائلا:[3]

يـــا أَهْـــلَ الأَنْـــدَلُـــسِ لله دَرُكُـــمُ مَـــاءٌ وظِـــلٌ وأَنْهَارٌ وأَشْجَـــارُ

مَـــاجَنَّةُ الخُـــلْدِ إلا فـــي دِيَارُكُـــمُ ولـــو تَخَيَرْتُ هَذَا كُنْتُ أَخْتَـــارُ

لا تَخْتَشُوا بَعْدَ ذَا أن تَدْخُلُـــوا سَقَرا فَلَيس تُدْخَـــلُ بَعْدَ الجَنَّةِ النَّـــارُ

1- مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1974م، ج3، ص 269.

2- أحمد هيكل، الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، دار المعارف القاهرة، ط7، 1979، ص 51.

3- ديوان ابن خفاجة، ص 133.

PDF-TOOLS Click to buy NOW! www.docu-track.com

فابن خفاجة فتن بوطنه الأندلس وبلدته بلنسية وجزيرته شقر

"وبلنسية على بحيرة يصب فيها نهر يمر على شمالي بلنسية وهي من شرق الأندلس، وبلنسية في أحسن مكان وقد حفت بالأنهار والجنان فلا ترى إلا مياهها تتفرع ولا تسمع إلا أطيارا تسجع، ولها بحيرة حسنة وهي على القرب من بحر الزقاق، وحيث خرجت منها لا تلقى إلا منارة، وهي شرقي مرسية وغربي طرطوشة، ومن مشاهر منازهها الرصافة ومنسية ابن عامر، ومن أعمالها مدينة شاطبة وهي حصينة، قال ابن سعيد* ويقال إن ضوء مدينة بلنسية يزيد على ضوء بلاد الأندلس وجوها صقيل أبدا لا يرى فيه ما يكدره أبدا"[1].

وكما كانت الأندلس وبلنسية جميلتين كانت جزيرة شقر مسقط رأس ابن خفاجة تنعم بجمال لا يقل أبدا عن جمالهما وهو ما أثر في شاعرنا وجعله يتغنى بمباهج طبيعتها، قال ابن سعيد عن جزيرة شقر نقلا عن المسهب:"عروس الأندلس المقلدة من نهرها بسلك، المتلقعة من جنانها بسندس روض بسام ونهر كالحسام، وبلبل وحمام، ومنظر يحث على حسو المدام، كما قال في حسناتها أبو إسحاق:

سَقْياً لها من بِطَاحِ أُنْسِ ودَوْحِ حُسْنٍ بها مُـطِلِ

فما تَرَى غَيرَ وَجهِ نَهْـرٍ أطَـلَ فيه عِذَارُ ظِلِ[2].

إن هذه الطبيعة بكل ما تنطوي عليه من سحر ورونق مصدرا مهما إن لم نقل المصدر الأول لصور ابن خفاجة الفنية بل أكثر من ذلك، كانت ملهمه ومحفزه

---

* – هو علي بن موسى بن سعيد الغرناطي المغربي العنسي العماري نسبة إلى عمار بن ياسر الذي ينتهي نسبه إليه، كان ابن سعيد من الجغرافيين والمؤرخين وكان أديبا شاعرا وناثرا، من مصنفاته " الفتح المعلى في التاريخ المحلى" " المقتطف من أزهار الطرف" " ملوك الشعراء"، وغير ذلك كثير، توفي في دمشق عن عمر يقارب الثمانين.

[1] – لويس شيخو اليسوعي، مجاني الأدب في حدائق العرب، دار المشرق، بيروت 1957، ج1، ص 222.

[2] – ابن سعيد، المغرب في حلى المغرب، تحقيق شوقي ضيف، دار المعارف مصر، 1964، ج2، ص 363.

على قرض الشعر طوال حياته، يقول حسن عبد الله :" إن الطبيعة بكل ما تنطوي عليه من أشياء وجزئيات وظواهر هي المصدر الأساسي لإمداد الشاعر بمكونات الصورة، ولكن لا ينقلها إلينا في تكوينها وعلاقتها الموضوعية، إنه يدخل معها في جدل فيرى منها أو تريه من نفسها جانبا يتوحد معه بإدراك حقيقة كونية وشخصية معا"[1].

تعلق ابن خفاجة بطبيعة بلاده تعلقا واضحا وكان يدرك شدة إلحاحه على الطبيعة واستغلاله لها في شعره، وكان هو نفسه حائرا في تفسير هذه النزعة المتمكنة، فهو يقول عن نفسه مستعملا ضمير الغائب:" إكثار هذا الرجل في شعره من وصف زهرة ونعت شجرة وجرية ماء ورنة طائر ما هو إلا لأنه كان جانحا إلى هذه الموصوفات بطبيعة فطر عليها وجبلة وإما لأن الجزيرة كانت داره ومنشأه وقراره...حتى غلب عليه حب ذلك الأمر، فصار قوله عن كلف لا تكلف مع اقتناع قام مقام اتساع، فأغناه عن تبدل وانتجاع"[2].

وهو بهذا يرجع سبب ولوعه بطبيعة بلاده إلى أمرين، إما لأنه فطر على تلك الطبيعة وجبل عليها، وإما لأن داره ومقامه كان بتلك الجزيرة الجميلة فتأثر بجمالها وسحر به حتى صار يقول فيها شعرا عن كلف لا تكلف، فالطبيعة عنده هي كل شيء وهذا طبيعي، فلطالما كانت الطبيعة " الأم الرؤوم، والمعلم الأول للإنسان، نشأ في كنفها تمده بخيراتها وتوفر له سبيل العيش ويتلقى عنها في كل آونة درسا في المحافظة عن حياته، وهي تكشف له في كل وقت عن سر من أسرارها.

ولقد وصف الشعراء الطبيعة وصفا يدل على تأثر بالجمال والقوة والعظمة وإدراكا لأسرار الوجود، ونفاذ إلى حقائق الأشياء، وتباين الشعراء في مقدار تأثرهم بالطبيعة المحيطة بهم وفي ملكتهم المعبرة عما يجيش في صدورهم، فمنهم من يقف

---

[1]– ينظر إبراهيم ،أمين الزرزموني،الصورة الفنية في شعر على الجارم،دار قباء القاهرة، 200، ص 224.

[2]– إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي، عصر الطوائف والمرابطين، م س، ص 207.

PDF-TOOLS Click to buy NOW! www.docu-track.com

عند حد المرئيات والسمعيات، ينقل إليك ما في الطبيعة ملونا تلوينا خفيفا بشعوره، ومنهم من يخلع عليها الحياة والحركة وينفذ ببصيرته الملهمة إلى سرها المغلق"[1].

وقد كان ابن خفاجة يجمع النوعين معا، فأحيانا يصف الطبيعة وصفا عابرا يعتمد على السليقة والطبع، وأحيانا أخرى يفاجئنا بتأملاته وتعاد بصيرته إلى كوامن الأشياء وجواهرها، فيأتي تصويره لها في غاية الروعة والإيحاء، وهذا دليل على أن " الفنان كلما دنا من الطبيعة كان أنقى وأصدق"[2].

إنها تساعده على صقل مواهبه وصفاء خاطره وخلو باله من كل ما يشوش أفكاره، وحين يكون كذلك يستطيع أن يبدع شيئا جديدا لا وجود له في الواقع ولكن هذا لا يعني أنه ينطلق من العدم، بل ينطلق من هذا الواقع ومما هو موجود في الطبيعة، مازجا إياه بعاطفته وخياله ليعطينا واقعا آخر في شكل جديد إن "الشاعر يخلق علاقات بين عناصر موجودة، وينشئ صورا يجترها من ذهنه يستوي في هذا أن يكون خلقه ناقصا أو كاملا، فهو إذا لا يخلق من العدم، ولكنه يستثمر ما لديه من تهويمات وانفعالات، وما اختص به من فطنة واعية واستبصار بالعلاقات الخفية، فيوجدها في تركيبته مبتدعة كأننا نراها أول مرة"[3].

ولعل هذا هو الفرق بين الخلق الكوني الذي ينطلق من العدم، وبين الخلق الفني الذي ينطلق مما هو موجود، ولطالما كانت " الطبيعة مصدرا مهما من مصادر الصورة الشعرية، فليس ثمة شاعر يستلهم من الطبيعة بعض صوره"[4]، فلا يمكن للإنسان العادي أن يتخلى عن الطبيعة المحيطة به ولا أن ينسلخ عنها انسلاخا مطلقا فما بالنا إذا كان هذا الإنسان شاعرا رقيقا وفنانا حساسا. مثل ابن خفاجة الذي

---

[1]– خالد محمد الزاوي، الصورة الفنية عند النابغة الذبياني، الشركة المصرية العالمية للنشر ومكتبة لبنان، القاهرة بيروت، ط1، 1992، ص 06.

[2]– أحمد حسن الزيات، دفاع عن البلاغة، عالم الكتب القاهرة، ط2، 1967، ص 59.

[3]– محمد طه عصر، مفهوم الإبداع في الفكر النقدي عند العرب،عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2000، ص 22.

[4]– سناء حميد البياتي، نحو منهج جديد في البلاغة والنقد، دراسة، تطبيق، ص 248.

عاش في الطبيعة وارتمى بين أحضانها طوال حياته فكانت هدفه ومسعاه، لقد كانت الطبيعة ملاذا للشاعر من الواقع عندما يشتد تأزمه وهي في هذه الحالة تصبح عالما مثاليا يسوده الهدوء ، تسحب عليه الدعة، ليس فيه إلا الضوء والصفا والحب، ترى فيه شفافية الروح باعتبارها معادلا مثاليا لما يفتقده الشاعر عندما تنقل قلبه المرارة، ويسيطر عليه شعور بالكآبة نتيجة الصور المشوهة في المجتمع الذي يعيش فيه "[1].

والأزمات التي مر بها ابن خفاجة كبقائه وحيدا لعدم زواجه وخوفه من الموت وحبه للحياة، كل هذا جعله يلجأ للطبيعة ليتخذ منها زوجا وولدا وصديقا واستطاعت هذه الطبيعة وبجدارة بكل ما تنطوي عليه من صدق وجمال أن تلبي رغباته وتحقق له الإشباع العاطفي الذي لم يحظ به مع البشر، ومن ثمة كانت مصدر إلهامه ومنبع عبقريته في الرسم والتصوير بجميل الكلمات أكثرها رقة وعذوبة، ولو تأملنا معجمه الشعري لوجدنا أكبر قسط منه مستوحى من الطبيعة بمختلف مظاهرها وأشكالها، وكذا الحال بالنسبة لتشبيهاته واستعاراته أو صوره الفنية بصفة عامة، من ذلك قوله مثلا:[2]

يـــا أَهْـــلَ الأَنْـــدَلُـــسِ لله دَرُكُـــمُ مَـــاءٌ وظِـــلٌ وأَنْهَارٌ وأَشْجَـــارُ

مَـــاجَنَّةُ الخُـــلْدِ إلا فـــي دِيَارِكُـــمُ ولـــو تَخَيَرْتُ هَذَا كُنْتُ أَخْتَـــارُ

لا تَخْتَشُوا بَعْدَ ذَا أن تَدْخُلُـــوا سَقَرا فَلَيس تُدْخَـــلُ بَعْدَ الجَنَّةِ النَّـــارُ

يقول الدكتور صلاح فضل في قراءته لهذه الأبيات:" إن أرض الأندلس تمتاز بالماء والظل، فعندما يفيض الماء يصبح أنهارا جارية وعندما يفيء الظل يمتد أشجارا كاسية، ولذلك يقتصر الشاعر على عناصر الطبيعة الأولى الأساسية ويقبلها في صيغتين متوازيتين في بساطة آسرة، ماء وظل وأنهار وأشجار.

[1]– ينظر سناء حميد البياتي، نحو منهج جديد في البلاغة والنقد، دراسة، تطبيق، ص 251/250.

[2]– ديوان ابن خفاجة، ص 133.

فيستحضر بهذا صورة مضادة غائبة للصحراء التي يختفي منها الماء والظل ويمتد فيها عناء الإنسان ويزداد شظف العيش، وكأن الأندلس قد أصبحت الإجابة الملموسة الواقعية لما يصوره خيال الإنسان في الصحراء، إنها أرض الحلم العربي..."[1].

والناقد مصيب إلى حد بعيد، فعلى الرغم من بساطة هذه الأبيات ووضوحها إلا أنها تعكس وبصدق حب الأندلسيين لبلادهم وتعلقهم الشديد بها، وهي تعبير عن شعورهم الوطني تجاهها.كان ابن خفاجة مغرما برصد تفاصيل المظاهر الطبيعية وبدقة، وتقديمها للمتلقي في أحلى حلة وأجمل شكل ممكن، مستعينا في ذلك بما في الطبيعة من سحر يبعث على الإلهام والعبقرية، وقد كانت هذه الطبيعة المصدر الأول الذي استقى منه شاعرنا صوره الفنية النابضة بالحياة والحركة لذلك يمكن القول :" إن الصور التي تتخذ من الطبيعة مصدرا لها فتمتاح من مظاهرها المتعددة تستمر في فاعليتها وحيويتها وما ذلك إلا لاستمرار الطبيعة ذاتها"[2].

ومن هنا نخلص إلى أن الطبيعة هي المعنى الذي تنفجر منه شاعرية ابن خفاجة وفي أرجائه يطوف خياله، إنها كائن حي يحبها وتحبه، يناجيها وتناجيه وقد ساعدته على نضوج فكره وخصوبة خياله، وثراء معجمه الشعري وتنويع موسيقاه وغنى إيقاعاته وحيوية صوره الفنية وحلاوة شعره وعذوبة ألفاظه ورقة مشاعره التي عكست وبصدق عشقه للأندلس.

الموروث الشعري:

أ- الشعر الأندلسي:

[1]- صلاح فضل، قراءة الصورة وصور القراءة، دار المشرق، القاهرة، ط1، 1997، ص 127.

[2]- سناء حميد البياتي، نحو منهج جديد في البلاغة والنقد، دراسة، تطبيق، ص 253.

يعد ابن خفاجة أشهر شعراء الأندلس في وصف الطبيعة، فشعره يفيض بالمزايا التي تجعله في مقدمة الشعراء العرب القدامى في هذا الصدد، فقد أكثر من وصف الطبيعة الأندلسية التي فتن بجمالها طوال حياته ووصل بينها وبين معظم أغراض الشعر الأخرى، لكن هذا لا يعني أنها تشكل المصدر الوحيد الذي استقى منه صوره، فابن خفاجة شاعر انكب على الشعر العربي قديمه ومحدثه إنكبابا شديدا فقد كان مطلعا على كل ما سبقه من موروث شعري أندلسي الذي يعتبر منبعا آخر استفاد منه شاعرنا من حيث الأخيلة والصور وطريقة التناول.

وللأندلس شعراء كثيرون حملوا لواء الشعر الأندلسي بجميع أغراضه ومختلف موضوعاته، ولعل أكثر ما شغلهم هو تصوير الجمال الخارق الذي أنعم به الله على بلادهم، وهذا ما عبر عنه الشاعر ابن سفر المريني وهو يقول:[1]

فـــي أَرْضِ الأَنْدَلُـــسِ تَلْتَـــذُّ نَعْمَاءُ ولا يُفَـــارِقُ فيـــها القَلبُ سَرَّاءُ

ولـــيس في غيرها بالعَيْشِ مُنْتَفِعٌ ولا تَقُـــومُ بحَـــق الأُنْسِ صَهْبَاءُ.

وأيـــن يَعْـــدِلُ عن أَرضٍ تَحُضُ بها عَـــلى المُـــدَامَةِ أَمْـــوَاهٌ و أَفيَاءُ

وكَيفَ لا يُبـــهِجُ الأَبصَارَ رُؤيَتُهـــا وكُلُ رَوضٍ بها في الوَشي صَنْعَاءُ

أَنهَارُهَـــا فِضَّةٌ والمِســـكُ تُـــربَتُهَا والخَزُّ رَوضَتُهَا والـــدُرُّ حَصبَاءُ

للـــهَوَاءِ بها لُـــطفٌ يَـــرِقُّ بـــه من لا يَـــرِقُّ، وتَبـــدُو منه أَهوَاءُ

لَيـــسَ النَسِيـــمُ الذي يَهفُو بها سَحراً ولا انتِشَـــارُ للآلِي الطَّلِ أندَاءُ

[1]– عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، دار النهضة بيروت، ط2، 1972، ص 296، و ينظر المقري، نفح الطيب، ج1، ص 174/173.

وإنمـــا أَرَجُ النَّـــدِ إستَثَـــارَ بـــــها في مَـــاءِ وَردٍ فَطَابَت منه أَرجَاءُ

وأَينَ يَبلُغُ منـــها مَـــا أُصنِّفُـــــــه وكَيفَ يَحوِي الذي حَازَتهُ إِحصَاءُ

قد مَيَّزتُ من جِهاتِ الأرضِ حينَ بَدت فَريـــــدَةً وتَـــولَى مَيزُهَا المـــاءُ

دَارتْ عليها نِطَاقاً أبحـــر خَفَقَـــــت وَجداً بها إذ تَبَدَت و هـــي حَسناءُ

لِذاكَ يَبسمُ فيها الزَّهرُ من طَـــــربٍ والطَيرُ يَشدُو و للأَغصَانِ إِصغاءُ

فيها خَلعتُ عِذارِي ما بهـــا عِوضٌ فهي الرِّياضُ، وكل الأرضِ صَحراءُ

تجمع هذه القصيدة كل ما احتوت عليه الأندلس من جمال وما حازته من كمال، ولعل هذا النص بالذات قد أثر في ابن خفاجة حين نظم الأبيات الثلاثة التي اعتبر فيها الأندلس جنة الخلد التي لا يضاهيها فيها مكان آخر

يـــا أَهْـــلَ الأَنْـــدَلُـــسِ لله دَرُكُـــمُ مَـــاءٌ وظِـــلٌ وأَنْهَارٌ وأَشْجَـــارُ

مَـــاجَنَّةُ الخُـــلْدِ إلا فـــي دِيَارِكُـــمُ ولـــو تَخَيَرْتُ هَذَا كُنْتُ أَخْتَـــارُ

لا تَخْتَشُوا بَعْدَ ذَا أن تَدْخُلُـــوا سَقَرا فَلَيس تُدْخَـــلُ بَعْدَ الجَنَّةِ النَّـــارُ[1]

فقد تمكن شاعرنا من استحضار أبيات سفر المريني في ذاكرته عندما هم في قرض أبياته السابقة والتي نالت من الشهرة ما لم تنله قصيدة ابن سفر المريني رغم ما تميزت به من جودة السبك والصياغة.

ومن أوائل شعراء الأندلس وكتابها الفقيه ابن عبد ربه* (ت 328هـــ) صاحب العقد الفريد، له وقفات طريفة مع الطبيعة على الرغم من كونه شاعر مدح بالدرجة الأولى، ومن ذلك قوله في وصف الحمام:[1]

[1]– ديوان ابن خفاجة 133.

ونَائِحٌ في غُصونِ الأَيــكِ أَرَّقَنـــــي ومَـــــا عُنَيتُ بشَيءٍ ظَلَّ يَعنِيهِ
مُطَــوقٌ بِخِضابِ مـــَـا يُزَوالَـــــهُ حتـــــى تُفَارِقَهُ إِحــدَى تَرَاقِيهِ
قد بَـــاتَ يَشكُو بِشَجوِ مَا دَرِيتُ به وبتُّ أَشكُو بشَجوٍ ليس يَدرِيــهِ

ويقول أيضا:[2]

لقد سَجَعَت في جُنحِ لَيــلٍ حَمامَــةٌ فَأُي أَسَى هَــاجَت على الهَائِمِ الصَبِّ
لَكِ الوَيلُ كَم هَيَّجتِ شَجواً بلا جَوى وشَكوَى بلا شَكوَى وكَــرباً بلا كَربِ
وأَسكَبتِ دَمعاً من جُفُونِ مُسهَّـــدٍ وما رَقرَقَت مِنكِ المَدَامــعُ بالسكبِ

نلمس من خلال هاتين المقطوعتين نوع من المزج بين الطبيعة والمشاعر فلنا أن نتصور ما أثاره سجع الحمام وهديله من حزن وشجن داخل الشاعر الذي تذكر محبوبته التي ولت وراحت دون أن تفكر فيما سيلحق به من ألم ووجع، لقد تمكن ابن عبد ربه وبجدارة من أن يزاوج بين الذاتي أي العواطف والموضوعي أي أي الطبيعة. وأن يجعلنا نعيش التجربة ونشعر بحزنه الذي هيج ذكراه نواح الحمام فوق الشجر.

وإذا انتقلنا إلى شاعر آخر وهو يوسف بن هارون الرمادي*(ت 403 هـ/1012 م) وجدنا له من الصور والأخيلة ما يجعل ابن خفاجة يخصص لها مكانا

* هو أديب الأندلس وشاعرها أبو عمر أحمد بن محمد بن عبد ربه القرطبي، ولد سنة 246هـ، ونشا بقرطبة، درس علوم العربية فنبغ في جميعها وحفظ منها ما لم يحفظه أحد من علماء زمانه. أودع زبدة ذلك في كتابه العقد الفريد، توفي بقرطبة

[1]– ابن عبد ربه، العقد الفريد، تحقيق محمد سعيد العريان، دار الفكر بيروت، (د ت)، ج6، ص 226.

[2]– المرجع نفسه، ص 227.

*– هو أبو عمر يوسف بن هارون الرمادي الكندي، الشاعر البارع الذي عاش أكثر أيامه في قرطبة التي قصدها للدراسة حتى أصبح مدرسا فيها، تتلمذ على يد ابن هذيل الذي كان حلقة وصل بينه وبين ابن عبد ربه، شعره كثير متعدد الفنون، كسب له شهرة هامة في عصره، ألف كتابا في الطيور وذكر خصائصها.

في ذاكرته. يمثل الرمادي مرحلة جديدة في الشعر الأندلسي، وقد كان للطبيعة نصيب لا بأس به في شعره، ومن ذلك قوله يصف سحابة:[1]

وسَارِيةٍ كاللَّيلِ لكن نُجومَـــهَا ... على إِثْـــرِ ما يَطلَعنَّ فيها غَوائِرُ

فَلما استَدارَت في الهَوَاءِ كأَنَها ... عُقَابٌ متى مَا يَخفِقُ البَرقُ كَاسِرُ

وشَمَّت دَوانِيهَا الرُّبى بِأُنُوفِـــهَا ... كَما شَم أَكْفَـــالَ العَذَارَى الضَفَائِرُ

هَوَت مِثلَمَا تَهوِي العُقَابُ كَأَنَها ... تَخَـــافُ فَواتَ المحل فَهِي تُبَـــادِرُ

كَأَنَّ انتِثَارَ القَطرِ فيه ضَوَابِـــطٌ ... تُـــدَارُ عَلى الغُدرَانِ مِنـــهُ دَوائِـــرُ

وبين لنا بوضوح اعتماد الرمادي المطلق على التشبيه بأنواعه في بناء صورته الفنية في هذه الأبيات، لما لهذا النوع البياني من قدرة على تقريب المعنى وتوضيحه وجعل الصورة الحية قريبة من حواس المتلقي، فهي بذلك صورة بصرية بالدرجة الأولى.

ويقول في تفضيل الورد على سائر الأنوار:[2]

لـــلآسِ والسَوسَنِ واليَـــاسَمِيـــنِ ... الغَضِّ والخيرِيِّ فَضـــلٌ شَدِيـــدْ

سَـــادَت به الرَوضُ ومـــن بَينِها ... وبَيـــنَ فَضلِ الـــوَردِ بَونٌ بَعِيـــدْ

هَـــل لَكَ في الآسِ سِـــوَى شَمَّةٍ ... تَطرَحُـــه مِـــن بَعدِها فِـــي الوُقُودْ

والـــوَردُ إن يَذبلَ فَفِـــي مَائِـــه ... نَسيم ضَمَّ الأُلـــفِ بِـــعد الصُّـــدُودْ

[1]– ابن الكتاني، كتاب التشبيهات، من أشعار أهل الأندلس، تحقيق إحسان عباس، دار الشروق، بيروت، ط2، 1981، ص 46/45.

[2]– المرجع نفسه، ص 57.

والسُّوء في السَّوْسن عــامٌ وفي ســـاعَــة سُــوءٍ قد تُزَارُ اللُّــحُودْ
واليــاسمينُ اليَاسُ فِــي بَدْئِــه فَــهــو لِــمن يَطمــعُ هَــمٌّ عَتِيــدْ
أَخـــلَّ بالْــخَيري خُلــقٌ كَخُلُــق اللِّــص يَستيقظُ بَعــد الجُهُـــودْ
فَالــوردُ مَولَى الــرَّوضِ لكنَّــه فــي قَــدْرِهِ عــبــدٌ لِــوردِ الخُــدودْ

على الرغم من قلة الصور البيانية في القصيدة إلا أنها اتسمت بكثير من الروعة التي يرجع سببها إلى الموضوع أولا، وإلى طريقة التناول ثانيا، فموضوع حرب الأزهار وقضية تفضيل نور على نور ذات مصدر مشرقي يرجع أصلها إلى ابن الرومي الذي أثار هذا النوع من المواضيع الشعرية والذي تطور كثيرا على يد الشاعر الشامي الكبير الصنوبري وبعض من الشعراء الأندلسيين، فكل منهم حبذ نوعا معينا من الأزهار وجعله سلطان الرياض والبساتين ذمًّا باقي الأزهار والأنوار، ثم إن طريقة التناول توحي بعمق تأمل الشاعر لعناصر الطبيعة ومعرفته الواسعة بأحوالها، والتي جعلته يقيم وببساطة الحجج التي تخول له تفضيل الورد على سائر الأنوار، فلا الآس ولا السوسن ولا الياسمين ولا الخيري يضاهون الورد في سحره وكمال خلقه، لكنه (أي الورد) يقف عبدا أمام ورد الخدود الذي خص الله به المرأة.

ومما ليس فيه شك أن ابن خفاجة تأثر بهذا الموضوع إلا أنه لم يحذو حذو الرمادي في تفضيل الورد، وإنما فضل هو الخيري والريحان وذم الورد سالكا مسلك ابن الرومي، والملاحظ على هذه القصيدة خلوها من العواطف العميقة وهذا الأمر ينطبق على معظم الشعراء الأندلسيين الذين طرقوا هذا الموضوع بالذات، فقد "قادهم الترف الوصفي إلى أن أقاموا بين الأزهار وغيرها مجالس مناظرات ومنافسات

تحفل بالبلاغة المركبة المترفة والموسيقى العذبة وإن خلت من العمق والتحليق في عوالم الانطلاق الفسيحة الأرجاء"[1].

ومن الأعلام أيضا والذين لهم وقفات عديدة مع الطبيعة الساحرة للأندلس الشاعر والكاتب أحمد بن فرج الجياني* (ت 366 هـ/ 976 م) صاحب كتاب الحدائق، وقد تغنى هذا الشاعر بفتنة بلاده وسحرها الخلاب فيقول:[2]

ورُبَّتَ ريــحٍ امتــزجتْ بنــفســي مَزَاجَ الماءِ بالــرَّاحِ الــزُّلالِ

وَجــدتُ لَهَــا وَبِي للشَّوق مَا بِي كَــمَا وُجِــد المَهْجِرُ بالظَّلالِ

وبــَات ثَــرى العَقيق يَنُــمُّ عنــها إِلَــيَّ بِمِثلِ أَنفَاسي الغَــوَالِي

فَــقُلْ فــي نَشوَةٍ من نَفــحِ رِيــحٍ سَقَيتُ بها الشُمولَ من الشِمالِ

سِــرتُ في نَــارِ أَشوَاقي سُرَاهــا إِلــى جَدبِ الثُرَى بِحَيَا العَــزالي

حين يصف الشاعر هبوب الريح الذي أثار أشواقه وأحزانه نلاحظ ذلك التداخل بين الذات والموضوع، كأن الريح قد امتزجت بنفسه امتزاج الماء بالراح حينها راح يأمل بلقاء من يحب كذلك الذي يأمل في الظل وهو تحت شمسه الهجيرة يحترق.

ولقد استطاع ابن فرج الجياني من خلال كتابه أن يجمع درر الشعر الأندلسي الذي جعل من الطبيعة ومظاهرها موضوعا له، عدا ما قاله هو من شعر

---

[1]– مجموعة من الباحثين، الموجز في الأدب العربي، الأدب في الأندلس والمغرب، دار المعارف، لبنان، د ت، ص 16.

*– هو أحمد بن محمد بن فرج الجياني، من أهل جيان سكن قرطبة وأصبح من شعراء الحكم المستنصر فقر به وله ألف كتاب "الحدائق" وفيه عارض كتاب الزهرة لابن داوود الأصفهاني غضب عليه الحكم المستنصر فألقي به في سجن وفيه توفي.

[2]– ابن الكتاني، كتاب التشبيهات، م س، ص 38/37.

في وصف الطبيعة وهو بذلك قد أثر في الكثيرين ممن جاؤوا بعده، وحتى وإن لم يؤثر فقد مهد الطريق أمامهم حين ألف كتابه " الحدائق" الذي عنى فيه عناية كبرى بجمع روائع التراث الشعري الأندلسي الخاص بوصف الطبيعة.

وقد تغنى الشاعر ابن هذيل*(**ت 389هـ/998م**)، كثيرا بالطبيعة وفتن بسحرها الدائم والمتجدد وهو يقول في وصف الريح:[1]

ودَنَت في هُبُوبِها مَشيَّةِ النَشَوانِ حَيرَانَ بِالمُدَامِ الشَّمُولِ

لَصقَت بالثُّرَى كَما يَخضَعُ العَاشِقُ ذُلاً إلى الحَبِيبِ المَطُولِ

ولَقَد خِـلْتُ أنَّ بَينَهُمَـا عِشقـاً فَصَارَ للـضَّمِ والتَقبِيـلِ

واخْتَفَتْ عـن فَواطِـمَ الخَلق حتى شَبَهُوهَا ضَآلة بِنُحُولِ

على الرغم من ميل **ابن هذيل** للمدح إلا أن وصفه رقيق عذب الكلمات سلس العبارات، يكثر من التشبيه في بناء صوره الفنية حتى يجعل منها صورا حسية بصرية قريبة من الفهم، ومما زاد معانيه جمالا إضفاؤه لمسات غزلية على أبياته فكانت إذ ذاك أقرب إلى القلب من العقل. وهذه الصفة بالذات نلمس وجودها بكثرة في شعر ابن خفاجة الذي جاءت قصائده الوصفية مزيجا بين الطبيعة والغزل ومجالس الأنس. وإذا ما اتجهنا إلى قرطبة الغراء صادفنا شاعرها الكبير **ابن**

---

* – شاعر تميمي النسب قرطبي يكنى بأبا بكر ولد سنة 305هـ وتتلمذ على بن الأيمن وأحمد بن خالد، ثم غلب عليه الشعر وكان الذي لفته إلى الإمعان في الوجهة الأدبية حضوره جنازة ابن عبد ربه، وهو يومئذ شاب وقد طال عمره وكف بصره، وبقي على هذه الحال إلى أن مات.

[1] – ابن الكتاني، كتاب التشبيهات، م س، ص 36.

زيدون* (ت 463هـ/ 1070م) الذي عشق قرطبة وكامل بلاد الأندلس، وهو يقول في قصيدته التي يذكر فيها **(ولادة)** يتشوق إليها:[1]

إنِـــي ذَكَرتُكِ بالـــزَهرَاءِ مُشتَـــاقـــاً والأُفْقُ طَلــقٌ ومَرأَى الأَرضِ قَد رَاقَـــا

وللنَسِيـــمِ اعْتِـــلاَلٌ فـــي أَصَائِلـــهِ كـــأنه رُقَّ لـــي فَـــاعْتَـــلَّ إِشفَـــاقَـــا

والرَّوضُ، عن مَائِهِ الفِضي، مُبـــتَسِمٌ كـــــما شَـــقَقتِ، عـــن اللُبَابِ أَطوَاقَـــا

يَومٍ، كأَيَـــامِ لَـــذاتٍ لنـــا انْصَرمَـــت بِتْنَـــا لهـــا حين نَـــامَ الـــدَّهرُ سُـــرَّاقَا

كلٌّ يَهيـــجُ لنا ذِكـــــرَى تَشَوّقُنَـــا إليـــكِ، لـــم يَعْدُ عَنها الصَّدرَ أن ضَاقَـــا

لا سَكَّن اللهُ قَلباً عَـــــقَّ ذِكركُـــم فَلـــم يَطِـــر بِجَنَـــاحِ الشَّـــوقِ، خَفَاقَـــا

لو شَاءَ حَمْلِي نَسِيمُ الصُّبحِ حِينَ سَرَى وأفـــاكُـــمُ بفَتَى أَضنَـــاهُ مَـــــا لاَقَـــى

يا عَلْقِي الأَخطَرَ، الأَسْنَى، الحَبيبَ إلـــى نَفسي، إذا ما اقْتَنَى أَحبَابَ أَعلاَقَـــا

تعد هذه القصيدة الدرة الثمينة التي حفل بها ديوان ابن زيدون الشعري، بل إنها من روائع الشعر الأندلسي على الإطلاق، وهي صورة حية لذلك المزج البارع ما بين الغزل والطبيعة، واستطاع الشاعر من خلالها " جعل الطبيعة تشركه حبه

*– هو الكاتب الشاعر ذو الوزارتين أبو الوليد أحمد بن عبد الله المشهور بابن زيدون المخزومي الأندلسي، ولد سنة 354هـ، نشأ بقرطبة، اتصل بأبي الوليد بن جهور أحد ملوك الطوائف فحضي عنده ومدحه حتى أصبح لسان دولته وحسامها المسلول، فأفسد حساده ما بينه وما بين جهور، فاعتقله مدة من الزمن، أحب ابن زيدون ولادة بنت المستكفي حبا شديدا مات باشبيلية مخلفا ديوان شعر ومجموعة من الرسائل النثرية.

[1]– ابن زيدون، الديوان، تحقيق كرم البستاني، دار بيروت 1979م، ص 47/46.

ووجده وأشواقه وتتأثر وتشفق عليه وهذا من أجمل ما نعرف من الشعر الذي يعتمد على المشاركة الوجدانية"[1].

وقد أثارت هذه القصيدة بالذات قرائح العديد من الكتاب والشعراء القدامى والمحدثين، فراحوا يعلقون عليها، مبدين إعجابهم الشديد بها وتأثيرها العميق في مشاعرهم ووجدانهم، وهذا شوقي ضيف يقول عنها:" وواضح ما تموج به هذه المناجاة من مختلف المشاعر ومتنوع الخواطر، فهو محب قلق بين اليأس والرجاء وهو ينظر في الطبيعة حوله ومباهج الربيع فيشعر كأن كل شيء يشاركه في همومه على قلة ما نجد من ذلك في شعرنا العربي، فالشاعر يعطينا نفسه من خلال الطبيعة التي يصفها، يعطينا ألمه وحزنه واضطرابه وحنينه المشتعل الذي لا يسكن ولا يهدأ، فقد تحول كل ما فيه إلى جذوة للحب تتقد وتستعر ولم يعد يملك من دنياه إلا دموعه وزفراته وإنها لتكاد تحرق ضلوعه"[2].

حقق ابن زيدون نقلة نوعية بهذه القصيدة في تاريخ الشعر الأندلسي مقارنة بما سبق، فجل الشعراء الذين تطرق إليهم البحث من قبل أمثال ابن عبد ربه والرمادي وغيرهما تغلب على شعرهم صفة التقليد لشعر المشارقة في المحافظة على أسلوبهم وبعض من صورهم وأخيلتهم وحتى معانيهم، أما ابن زيدون فقد أظهر نوعا من التجديد الذي بدا جليا في مزاوجته بين عواطفه والعالم الخارجي وفي ذلك التشخيص الذي أضفاه على عناصر الطبيعة حتى تكون له عونا وسندا في تخطي ألمه العميق، من هنا امتاز ابن زيدون " بوصف الطبيعة في رحاب الحب"[3] وهذا الأمر أثر في ابن خفاجة بشكل أو بآخر من حيث الموضوع واتخاذ الطبيعة إطار لتصوير المشاعر وترجمة صدقها ورهافتها ومن حيث الأسلوب ورقة الألفاظ وسلاسة العبارات.

---

[1]– **محمد رضوان الداية، ابن زيدون سلسلة نوابغ الفكر العربي،دار المعارف، القاهرة، ط1، 1981، ص42.**

[2]– **شوقي ضيف، ابن زيدون، سلسلة نوابغ الفكر العربي، دار المعارف القاهرة، ط1، 1981، ص 42.**

[3]– **ينظر جودت الركابي، الطبيعة في الشعر الأندلسي، مكتبة الأطلس دمشق، 1970، ص 33.**

وقد كان لابن خفاجة مناظرات شعرية مع نظرائه من الشعراء المعاصرين له والذين كانوا قريبين منه بحكم علاقة الصداقة التي طالما جمعته بهم، من ذلك ما ينقله لنا المقري حين يقول:

" واجتمع في بستان واحد ثلاثة من شعراء الأندلس وهم ابن خفاجة، وابن عائشة* وابن زقاق** فقال ابن خفاجة يصف الحال هناك:

"الله نُــوريَــةُ المُــحَيَّا تَــحمِــلُ نَــارِيَةُ الحُمَيَّــا

دُرنَا بها تَحتَ ظِّلِ دَوح قد رَاقَ مَرأَى وطَابضَ رَيــَّا

تَجَسَــمَ النُّورُ فيه نَوراً فكــل غُصنٍ بــه ثَريــَا

وقال ابن عائشة:

وَدوحَةٍ قد عَلت سَمــَاءً تَطلَعُ أزهَارُهَا نُجُوماَ

هَفَا نَسِيمُ الصبَــا عَلينَا فَخِلتُهُا أَرسَلَت رُجُومَا

كَأنَما الأُفُقُ غَارَ لَمــــاَّ بَدت فَأغرَى بها النَسيمَا

وقال ابن الزقاق:

ورِيَاضٍ مــن الشَقَائِق أضْحَــــت يَتَهــَادَى بِــهَــا نَسِيــمُ الرِيــاحِ

*- هو عبد اله بن عائشة شاعر الأندلس الكبير كان له أدب واسع المدى كان في زمان عطلته كثيرا ما ينشرح بجزيرة شقر ويستريح ويستطيب هبوب تلك الرياح ويلازم شاعرها ابن خفاجة يتبادلان الأشعار

**- هو أبو الحسن على ابن إبراهيم بن عطية بن المطرف بن سلمه اللخمي، يعرف بابن الزقاق وبابن الحاج، أصل أسرته من اشبيلية وفي بلنسية تزوج والده أخت الشاعر ابن خفاجة فولد ابن الزقاق في بلنسية سنة 390 هـ، كان شاعرا وجدانيا حسن التصرف في معاني الشعر يحتال للمعنى القديم حتى يبدو أنه مخترع جديد كثير الوصف توفي سنة 529ه/ 1135م.

زُرتُـــهاَ والغَـــمَـــامُ يَجـــلِدُ منهَا زَهَـــرَاتٍ تَـــفُـــوقُ لَـــونَ الـــرَّاحِ

قُلتُ ما ذَنبُهـــاَ؟ فَقَـــالَ مُجِيبـــًا سَـــرِقَت حُمـــرَةَ الخُدودِ المِـــلاَحِ"[1]

ولن نبرح أرض الأندلس دون أن نعرج على شاعرها المجيد ابن سارة الشنتريني* (ت 517ه/ 1123م) المعاصر الأكبر لابن خفاجة، وقد كان له الأثر الكبير في شاعرنا كما أنه قد شكل مصدرا من المصادر التي استقى منها بعض صوره ومما يؤكد تأثر ابن خفاجة بابن سارة ما أورده **علي بن ضافر****في كتابه "بدائع البدائه" ونقله عنه المقري فقال:" وقال صاحب "البدائع" ركب الأستاذ أبو محمد بن سارة مع أصحاب له في نهر اشبيلية في عشية سال أصيلها على لجين الماء عقيانا وطارت زوارقها في سماء النهر عقبانا، وأبدى نسيمها من الأمواج والداريات سررا وأعكانا، في زورق يجول جولان الطرف ويسود اسوداد الطرف فقال بديها: (الوافر)

تَأَمَّلْ حَالنَا الجَوُ طَلَـــقُ مُحَيَّـــاهُ وَقَدْ طَفَلَ المَساءُ

وقد جَالت بنا عَذرَاءٌ حُبلَى تُجَاذِبُ مِرطَهَا رِيحٌ رُخَاءٌ

بِنَهرٍ كالسَجَنْجَلِ كَوثَـــرِي تَعبِسُ وَجهَهَا فِيهِ السَمَاءُ.

---

[1]– المقري، نفح الطيب، ج4، م س، ص 387.

*– هو عبد الله بن محمد بن عبد البر بن سارة الشنتريني من أهل شترين يجول بلاد الأندلس واستقر ببطليوس وعاش في بلاد بني الأفطس ولما استولى المرابطون على بطليوس انتقل إلى اشبيلية وعاش فيها عيشة البؤس اعتزل الحياة العامة وكانت وفاته بالمرية، كان شاعرا بارعا وكاتبا مبدعا صحيح اللغة متين الأسلوب تكثر الشكوى في شعره وله حكمة وزهد مع غزل ونسيب.

**– هو علي بن أبي منصور ظافر بن حسين الأزدي الخزرجي أبو منصور ولد ونشأ في القاهرة وتعلم بها مدح الملوك الأيوبيين وأمرائهم كان ملما بالحديث والفقه واللغة والأدب والتاريخ غير أن براعته كانت في الأدب تولى شؤون بيت المال وكان محبا لأهل الدين والصلاح صنّف كتبا في التاريخ والأدب والبلاغة والنقد والاجتماع منها الدول المنقطعة، أخبار الشجعان، أساس البلاغة، نفائس الذخيرة، بدائع البدائه، غرائب التشبيهات على عجائب التشبيهات، توفي في مصر.

واتفق أن وقف أبو إسحاق بن خفاجة على القطعة واستظرفها واستلطفها فقال يعارضها على وزنها ورويها وطريقتها: (الوافر)

أَلاَ يَا حبَّذَا ضَحِكَ الحُمَيَّا بِحــانَتِهَا وقَــدْ عَبَسَ المَســـاءُ

وَأَدْهَمَ مِنْ جِيادِ الماءِ مُهرٍ تَنَــازَحَ جُلُّــهُ رِيـــحٌ رُخَــاءُ

إذا بَدَتِ الكَواكِبُ فِيهِ غَرقَى رَأيتَ الأَرضَ تَحسُدُهَا السَمَاءُ[1]

أصبح المنظر الطبيعي كالقاعدة في القصيدة الأندلسية، فهو فاتحة القصيدة أو أساس يبنى عليه موضوع الخمرة وموضوع الحب، وتأثر ابن خفاجة بهذا تأثرا واضحا إذ احتل موضوع وصف الطبيعة محل المقدمة التقليدية، وأكثر مطولاته تبدأ بالطبيعة، واستطاع ابن خفاجة تكثيف كل تلك المظاهر التي رأيناها موزعة عند الشعراء الأندلسيين وجعلها مصدرا من مصادر صوره الفنية ومنبعا هاما يستخرج منه ما يحتاج إليه من معان وعبارات وأخيلة وموسيقى.

ب-الشعر المشرقي:

لا يمكننا الولوج إلى عالم ابن خفاجة الشعري دون الكشف عن المصادر المشرقية التي استمد منها بعض صوره ومعانيه وأخيلته، فقد كان شاعرنا ابن خفاجة مولعا بالإطلاع على دواوين أعلام الشعر المشرقي خاصة العباسي منه ملما بأشعارهم حافظا لها، فعلى الشاعر أن ينوع من مصادره وأن يكون ذا ثقافة فنية تخول له قول الشعر بسهولة وبراعة.

وهذه الثقافة الفنية التي يتزود بها الشاعر عمادها الأول هو رواية الشعر وحفظه، ولا شك أن حفظ الشعر يترك أثارا في ذاكرة الإنسان من تجارب الآخرين

[1] – المقري، نفح الطيب، ج4، م س، ص 133/132.

وأساليبهم في الاستجابة والأداء، هذا إذا كان الشعر المحفوظ متوسط المنزلة أو جيدها، فإذا كان ممتازا بعيد المرمى رفيع الخيال والأداء فلا بد به، فيرددونه أكثر من غيره، ويهتمون به ويتحررون مواطن الجمال ويتذوقون إبداعه فتتوق نفوسهم واعية أو غير واعية إلى مجاراته ومحاكاته"[1].

وقد اعتمد ابن خفاجة على قوة ذاكرته في استلهام الشعر المشرقي والإطلاع على روائعه وظلت راسخة في ذهنه محاولا محاكاتها أو النسج على منوالها، فحافظ على الطريقة المشرقية في نظم الشعر متبعا في ذلك طريقة أبي نواس*(ت198هـ/813م)والبحتري**(ت284هـ/897م)أبي تمام***(231هـ85م) وابن الرومي**** (ت 283ه/896م) وغيرهم من أعلام العصر العباسي.

وقد كان لأبي نواس بما استحدثه في الشعر الأثر الجلي في أهل الأندلس عامة وابن خفاجة خاصة، والقارئ لديوان ابن خفاجة يلمس ذلك بوضوح في خمرياته التي تشبه إلى حد بعيد خمريات أبي نواس، خاصة تلك التي تتخذ من الطبيعة إطارا لها، وأبو نواس من أوائل الشعراء المحدثين الذين قدموا لنا صورا رائعة لمجالس اللهو والشراب والمقامة وسط الرياض والبساتين، وهذا ما جعله ذا شهرة واسعة في المشرق والأندلس على السواء.

---

[1]– فخر الدين قبارة، الأخطل الكبير، حياته وشخصيته وقيمته الفنية، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط2، 1979، ص 335/334.

* – هو علي الحسن ابن هانئ، فارسي الأصل، ولد 145هـ، نشأ يتيما، وهو شاعر المتفننين، والجاد الماجن، اشتهر بالخمريات، والمجونيات، والطرديات، مات ببغداد.

** – أبو عبادة الوليد بن عبيد الطائي، ولد سنة 206هـ، بناحية منبج في قبائل طيء، لازم أبا تمام، وعليه تخرج بشعره كله بديع المعنى حسن الديباجة سلس الأسلوب، اعتبره أبا تمام حكيما.

***– أبو تمام، هو حبيب بن أوس الطائي، ولد سنة 190هـ، بقرية جاسم بدمشق، أجاد في كل فن من فنون الشعر ، ضمن شعره الفلسفة والحكم والأمثال.

****– ابن الرومي: هو صريع الغواني، أبو الوليد مسلم بن الوليد الأنصاري، أول من تكلف البديع في شعره، ومزج كلام البدويين بكلام الحضريين

ومما أورده أبو نواس من شعره قوله:[1]

لاَ تَبكِ هِنداً ولاَ تَطرَبْ إلى دَعــدِ واشرَب على الوَردِ من حَمرَاءٍ كَالوَردِ.

كَأساً إذا انْحَدَرَت في حَلق شَارِبِهاَ أَجَدَتــهُ حُمرَتُهــَا فــي العَيــنِ والخَدِّ.

تُسقِيكَ من يَدِهَا خَمراً ومن فَمِهَا خَمــراً فَمــالَكَ من سُكــرَينِ من بُــدِّ

وتعكس هذه الأبيات شغف أبي نواس بالتجديد الذي يظهر في تخليه عن مقدمة الأطلال واستبدالها بمقدمة خمرية جاعلا للطبيعة والغزل نصيبا فيها.

وكذلك يلتقي ابن خفاجة بالبحتري وابن الرومي في وصف الربيع والطبيعة، ويحاول أن يحاكيهما في هذا الباب، وأن تكون له الغلبة عليهما وذلك بالاستكثار من وصف الطبيعة والتفرد في هذا الباب، وأكثر المعاني التي أوردها البحتري هي في قصيدته في وصف الربيع إذ يقول فيها:[2]

أَتَاكَ الرَبيعُ الطَلقُ يَختَالُ ضَاحِكاً من الحُســنِ حتى كَــادَ أن يَتكَلمــَا

وقد نَبَّه النَّورُوزُ في غَلسِ الدُّجَى أَوائــلَ وَردٍ كُــنَّ بالأَمــسِ نُوَّمــَا

يَفتِقُهَا بَردُ النَــــــــدى فَكَأنَــهُ يَــبُثُّ حَــدِيثاً كَــانَ أَمــسٌ مُكتَمــَا

ومن شَجَرٍ رَدَّ الــرَبيعُ لِبَــاسَهُ عَليــهِ كَمَــا نَشَرَتْ وَشيًا مُنَمنَمــَا

أَحَلَّ، فأَبدَى للعُيــونِ بَشَاشَــةً وكَــان قَدى للــعَينِ إذ كَان مُحْرَمــَا

---

[1]– أبو نواس، الديوان، تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالي، دار الكتاب العربي، بيروت، 1953، ج3، ص 67.

[2]– البحتري، الديوان، تقديم حنا الفاخوري، دار الجيل بيروت، ط1، 1995، ج2، ص 42.

ورَقَّ نَسيمُ الريحِ حتى حَسِبتَــهُ يَجِــيءُ بأَنــفَــاسِ الأَحِــبةِ نُعَــمــَا

فَمَا يَحبِسُ الرَّاحَ التي أَنتَ خِلُّهَا ومــا يَمنَــعُ الأَوتــَارَ أن تَترَنمــــَا؟

تعج القصيدة بالصور الجميلة، حيث شخص الشاعر فيها الربيع، فجعله إنسانا يختال ضاحكا يكاد من فرحته أن يتكلم، ونجد الكثير من النقاد والباحثين قد أعجبوا بهذا المقطع في وصف الربيع، لما فيه من بساطة واعتدال وابتعاد عن الغلو والغموض، يقول د. طه أحمد إبراهيم:" أن هذا التصوير الذي من عند الكاتب لا بد أن يكون ملائما للحياة متماشيا معها، لا بد أن يكون معتدلا اعتدال الحياة، مستويا استواءها، لا غلو فيه ولا إفراط فيقول البحتري:

أَتَاكَ الرَبيعُ الطَلقُ يَختَالُ ضَاحِكاً من الحُسنِ حتى كَادَ أن يَتكلَمَا

فليس الربيع كذلك في الوجود، وإنما الشاعر هو الذي خلع عليه تلك الصور وهي سائغة مقبولة، بينها وبين الواقع تناسب وتشابه وانسجام، وقد أتى الشاعر بفعل المقاربة ليتجنب الغلو"[1].

وحتى تكون صورة البحتري الفنية كلية كاملة الأجزاء، نجده قد استعان ببعض الصور الفنية الجزئية، صور فيها ما حصل لمظاهر الطبيعة نتيجة قدوم فصل الربيع، فجعل الورود تستيقظ بعدما كانت نائمة، وكيف أن الشجر قد استعاد حلته وزينته، بعد أن كانت قد سلبت منه فصار عاريا، وكأن الشاعر بهذه الصورة وغيرها يريد التعبير عن فرحته بالحرية التي منحت للورد بعد طول بقائها مقيدة محبوسة لا ترى إلا الظلام داخل أكمامها وللشجر الذي استعاد حقه باستعادة لباسه

[1]– طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى ق 4 هـ، دار الكتب العلمية، بيروت، ط5، 1985، ص 154.

الذي أسعد عيون الناظرين وسرها، ثم يواصل تصويره لنسيم الريح الذي من شدة رقته كأنه يحمل أنفاس الأحبة الغادين.

هذه هي الصورة التي جعل منها البحتري صورة فنية بكل ما في الكلمة من دلالات ومعان، معتمدا في ذلك على التشخيص ومخاطبة الحواس، فخالط بين الصورة البصرية والسمعية، واللمسية والحركية وغيرها مما يوحي بقدرته التخيلية الأصيلة.

وبقصيدة الربيع هذه وغيرها من روائع الشعر البحتري قد أثبت أنه من الرواد الأوائل لشعر الطبيعة، خاصة حين جمع ببراعة بين الوصف البدوي والحضري في بعض قصائده، في رقة وتدفق وانسياب قد أثروا في ابن خفاجة أشد التأثير وفي غيره من الشعراء والمبدعين.

وإذا ما عدنا إلى ابن الرومي وجدناه هو الآخر مثالا يحتذى به، لأنه يشكل اتجاها جديدا في وصف الطبيعة، وكان له مذهب خاص به وهو توليد المعاني والاستغراق في التفاصيل مع سهولة وتدفق واضحين.

قال ابن الرومي في وصف روضة:[1]

وريـــاضُ تَخَايلَ الأرضُ فِيـــها خَيــلاءَ الفَتــاةِ فــي الأبْــرَادِ

ذَاتَ وَشيٍّ تَنــاسَــجتــهُ سِـــوَارٌ لَبــقَـــاتٌ بحَــوكِــهِ وغَــوَادِ

شَكرَتُ نِعمةَ الوَلِــّي علــى الوســ مِي ثــم العِهــادُ بعــد العِــهــادِ

فهــي تَثنِي علــى السَمــاءِ ثَنــاءً طَيبَ النَّشــرِ شَــائِعاً في البِــلادِ

من نَسيمٍ كــأن مَســرَاهُ فــي الأَر وَاحِ مَسرَى الأرواحِ في الأجْسامِ

[1] – ابن الرومي، الديوان، تحقيق عبد الأمير علي مهنا، دار ومكتبة الهلال، بيروت، 1998،ج2، ص 195.

حَملتْ شُكـــرَهَـــا الريـــاَحُ فـــأَدَّتْ مـــا تُـــؤَدِيـــهِ ألـــسُـــنُ العِـــوادِ
مَنـــظَـــرٌ مُعجَـــبٌ تَحيـــةُ أُنْـــفٍ رِيحُـــهاَ رِيـــــحٌ طَـــيـــبَ الأَولاَدِ
مَسمَـــعٌ مُطـــرِبٌ إذا شِئتَ مُلـــهٍ لـــك عـــن كـــــل طـــاَرفٍ وتِـــلادِ
تَتَداعَـــى بهـــا حَمائِـــمٌ شَتـــى كـــالبَـــواكِـــي وكـــاَلقِيانِ الشَـــوادِي
مـــن مَثَـــانٍ مُـــمتِعـــاَتٍ قِـــران وفِـــــرَادٍ مُـــفْـــــجِـــعَـــاتِ وحَـــــادِ
تَتَغَـــنَـــى القِـــرانُ فـــي الأَيْـــــ ـكِ وتَبكِـــي الفِـــرادُ شَجْـــوَى الفِـــرادِ

والقصيدة على بساطتها تعج بالصور الفنية الرفيعة والجديدة في الوقت ذاته، وقد اعتمد ابن الرومي على التشبيه بمختلف أنواعه، في بناء صوره الفنية التي تتآزر فيما بينها لتشكل صورة كلية تظهر بقراءة القصيدة كلها، وبداية من البيت الأول الذي شبه فيه الشاعر تخايل الرياض وزهوها بتخايل الحسناء في مشيتها، يظهر الابتكار والإبداع، فالمعتاد عند الشعراء تمثيل الحسناء بالروضة لكن ابن الرومي عكس التشبيه هنا، ولهذا صارت صورته جديدة.

ويستمر الشاعر في توليد المعاني والصور إلى أن يصل إلى البيت الخامس موظفا فيه تشبيها ضمنيا، فالنسيم يسري في الأرواح كما تسري الأرواح في الأجساد، وهذا ما زاد المعنى عمقا وإيحاء، إضافة إلى ذلك فقد شخص الشاعر موجودات الطبيعة وجسدها جاعلا إياها حية نابضة تعج بالنشاط والحركة، وكثرة تشخيص ابن الرومي للطبيعة كان بسبب شغفه بها ولجوئه إليها مرتميا بين أحضانها، باحثا عن الهدوء الداخلي والسلام الروحي، وبهذا " يكاد ابن الرومي يتميز عن سائر شعراء العرب القدامى باندماج الطبيعة الفريد، وقد يكون هذا الاندماج وليد الفشل في المجتمع والنكبات التي توالت عليه في الحياة، كأن به هرب

من واقعه بالتجائه إلى الطبيعة ينسى في أكنافها ألمه، فإذا بها كائن حي يبادله الأنس والطمأنينة"[1].

ومن هذه القصيدة وغيرها يعتبر ابن الرومي شاعرا وجدانيا إلى حد بعيد فهو ينطلق دائما من تجاربه النفسية المؤلمة المتمثلة في فقدانه لعائلته، وظلم المجتمع له وبقائه وحيدا يعاني الوحشة، فينطلق من هذه التجارب ليجد لنفسه في الطبيعة ما يعزيه ويؤنس وحدته ويمنحه سلاما أبديا يشعر به. " فلم تكن عينه وأذنه وجميع حواسه إلا أدوات تنقل الواقع الحسي إلى قوى داخلية مرهفة الإحساس سريعة التجاوب، قوى تتناول الواقع بشغف وتدفعه إلى خيال خصب وثاب يعيده إلى حيز الوجود بلباس من الروعة والحيوية"[2]، وكل هذا ينطبق تماما على ابن خفاجة سواء من الجانب النفسي أو الجانب الشعري فإذا كان ابن الرومي وصاف عصره فإن ابن خفاجة وصاف كل العصور.

ويبدو أن تأثير ابن الرومي في ابن خفاجة كان من جهة المعاني والصور أكثر منه من جهة الأساليب والصيغ، فتوليد المعاني وتقصي تفاصيل الموصوف وبساطة التركيب وتشخيص الطبيعة، كل هذا قد استفاد منه ابن خفاجة كما استفاد من قبل بطريقة أبي نواس في مزج الخمرة بالطبيعة، وبمذهب أبي تمام في الإكثار من البديع والاستعارات والتعقيد والغموض، فأبو تمام كان موطن إعجاب ابن خفاجة وتعظيمه، وهذا ليس حكرا على شاعرنا وحده، وإنما كان محببا لدى الأندلسيين كلهم،" وقد طغى تأثير أبي تمام في الذوق الأندلسي، فانبرى لمعارضته عدد من الشعراء، ومن أغرب الأمور أن يكون شعره مؤثرا في وصف الطبيعة

[1]– جورج غريب، ابن الرومي، دراسة عامة، دار الثقافة بيروت، ط4، 1980، ص 68.

[2]– جورج عبدو معتوق، ابن الرومي الشاعر المغبون، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1975، ص 23.

الأندلسية، لكن هذا التأثير لا يعدو أن يكون أثرا من آثار الاستجابة التأثيرية السريعة للمتذوق"[1].

إن قصائد أبي تمام قليلة في تصوير الطبيعة مقارنة مع قصائده في المدح أو الغزل أو غيرهما من الأغراض، ولكن على الرغم من ذلك كانت عميقة في معانيها، جميلة في ألفاظها، خفيفة في إيقاعاتها، بارعة في صورها الفنية، بما استحدثه أبو تمام من بديع الاستعارات والتشبيهات، ولعل أشهر قصائده تلك التي يصور فيها فعل الربيع على الطبيعة بعد معاناتها قساوة الخريف والشتاء فيقول:[2]

يَـا صَاحِبَـيَّ تَقَصيَا نَظَرِيكُمَـا تَرِيَا وُجُـوهَ الأرضِ كيـف تُصَـوَرُ
تَريـَا نَهـَاراً مُشمِسَا قد شَـابَهَ زَهْـرَ الرُبَا فكأنمـا هـو مُقمِـرُ
دُنيَا مَعَـاشٌ للـوَرَى حتـى إذا جَلَـيَ الرَبيـعُ فإنَمـَا هـي مَنظَـرُ
أضْحَت تَصُوغُ بُطُونَهَا لـظُهُورِهِ نُـوراً تكـاد لـه القُـلُـوبُ تَنُـورُ
من كل زَاهِرةٍ تُـرقْرِقُ بـالنَدَى فكـأنمـا عـَيـنٌ علـيـه تُحَـدِرُ
تَبـدُو ويَحْجُبُهَا الجَميـمُ كأنها عَـذرَاءٌ تَبـدُو تَـارةً وتَخـفِـرُ
حتى غَدتْ وهَدَاتُهَـا ونِجَادُهـَا فِئتَيـنِ فـي خَلـعِ الرَبيـعِ تُبَخْتَـرُ
مُصفرَّةٌ مُحمـرَّةٌ فكـأنهـا عَصبٌ تَيَمَـنَ فـي الوَغـَى وتَمَضَّـرُ
من فَـاقِعٍ غَـضَ النَبَاتَ كأنـه دُرٌّ يـشـقـق قبـل ثـم يـزعـفـرُ

---

[1]– مصطفى عليان عبد الرحيم، تيارات النقد الأدبي في الأندلس، في ق 5هـ، مؤسسة الرسالة بيروت، ط2، ص 16.

[2]– الخطيب التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، تقديم راجي الأسمر، دار الكتاب، بيروت، ط3، ج1، 1998، ص 334/333.

وهذه الأبيات جزء من قصيدة مدح فيها أبو تمام المعتصم* وهي من أحلى الأبيات تصويرا للربيع ولنشوة الطبيعة بقدومه، يدعو فيها الشاعر صاحبيه للتأمل بصرا وبصيرة في حال الأرض التي تزينت بالزهور والنور، فأصبحت تضاهي نور الشمس الهادئة الضياء، فبعد أن ولى الشتاء، فصل العمل والجد في طلب الرزق جاء الربيع يبهر الإنسان بجماله ويكون بذلك راحة له بعد شقائه وتعبه طوال الفصلين السابقين- الخريف والشتاء-.

وفي تشبيه الشاعر قطرات الندى التي تزين بها الشجرة الزاهرة بالعين التي يتحدر معها الصافي المتلألئ نلمس رقة الشاعر وإحساسه المرهف، خاصة حين يولد من هذه الصور بصورة أخرى يماثل فيها بين هذه الشجرة الزاهرة، التي يخفيها الجميم أي النبات الكثيف وبين العذراء التي تبدو وتختفي ولا تظهر إلا لزوجها الذي يغار عليها، وفي ثنائية الخفاء والتجلي تظهر براعة الشاعر وعمق تأمله في كوامن الأشياء، لقد " كان نجاح الشاعر في إحداث مشابهة بين الزاهرة والعذراء مبنيا على أساس أن كلا من العنصر الطبيعي والعنصر البشري يمثل قمة الجمال في جنسه"[1].

ويواصل أبو تمام توليد صوره فينتقل إلى وصف ألوان الأزهار والأنوار وبمهارة شديدة وذوق رفيع تمكن من تصوير ذلك التناسق والانسجام بين مختلف الألوان، " لقد اختصر الشاعر الزمن بالبنية اللغوية التي جمعت اللونين متزامنين

---

* - هو محمد بن هارون الرشيد بن المهدي بن أبي جعفر المنصور ثامن خلفاء بني العباس، أبو إسحاق المعتصم بالله، ولاه أخوه المأمون على مصر وأرسله على رأس جيش لقمع الثورات فيها فقمعها بشدة وأعاد الأمن والاستقرار إليها، حارب الروم وانتصر عليهم، مات بسمراء وكانت مدة خلافته 8 سنوات و8 أشهر.

[1] - عبد القادر الرباعي، جماليات المعنى الشعري، التشكيل والتأويل، المؤسسة العربية للدراسات والنشرر، ط1 ، 1999، ص 156.

فكان في هذا الاختصار تكثيف للمشاعر الإنسانية، وما يتعلق بها من غنى عاطفي لأن النفوس تسر بكل منهما مسرة خاصة ومختلفة"[1].

والواضح من كل ما سبق أن الأبيات تعج بالرموز؛ فالشتاء رمز المعتصم والربيع رمز للحياة الهنيئة التي صار ينعم بها الناس، فلولا وجود الشتاء (المعتصم) لما ولد الربيع (السلام) بخيراته يتمتع بها الناس، فقيرهم وغنيهم على السواء.

والقصيدة طويلة فيها الكثير من الصور الفنية المستحدثة والتي أثارت إعجاب الشعراء والنقاد على مر العصور، ومن بينهم شاعرنا ابن خفاجة. ولعل ما أضافه أبو تمام لشعر الطبيعة هو استبدال المقدمات الطللية بمقدمات في وصف الطبيعة مما جعل ابن خفاجة يحذو حذوه في ذلك، ويقول د. نور الدين السد:" إنه الشاعر العربي الوحيد الذي أصلها – أي مقدمة الطبيعة– وأعطاها أبعادها الفنية والجمالية، وحملها صورا شعرية تنبئ عن طاقة لغوية وفنية كبيرة"[2]، كل هذا جعله قدوة ومثلا أعلى، على الأقل في المرحلة الأولى للشعر الأندلسي وبدايات ابن خفاجة الشعرية.

ومن أكثر الشعراء تأثيرا في ابن خفاجة، الصنوبري وهو من أشهر وصافي الطبيعة الشامية وأكبرهم. وهو أول من ابتدع الروضيات من شدة ما أفرط في وصفها ورسم جمالها" والذي لا شك فيه أن وقوف الأندلسيين على شعر الصنوبري وتأثرهم به كان من أسباب نضج شعر الطبيعة الأندلسي وازدهاره في تلك الفترة (أي فترة الحجابة) وقد دخل شعر هذا الشاعر المشرقي إلى الأندلس في أواخر فترة الخلافة مع محمد بن العباس، وهو عالم من أهل حلب وقد تلقى علمه بالمشرق، وروى شعر الصنوبري عنه ثم نقله إلى الأندلس حين وفد عليها في أيام

---

[1]– المرجع نفسه، ص 163.

[2]– نور الدين السد، الشعرية العربية، دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص 352/351.

حكم المستنصر*... فكان لوقوف الأندلسيين على شعره أثر في نضج شعرهم في الطبيعة"[1].

ومن الصور الفنية البارعة التي تأثر ابن خفاجة بها تلك التي يقول فيها الصنوبري:[2]

فَلمَا تَعالَى البَــدرُ واشتَدَّ ضَــوؤُهُ بدَجْلَــةٍ في تَشرِينَ بالطُــولِ والعَرضِ

وقد قَابلَ المــاءَ المفَضَضُ نُــورَهُ وبعض نُجُومِ اللَّيلِ يُطــفِي سَنَــا بَعضِ

تَوهَــمَ ذو العَيــنِ البَصِيــرَةِ أنــه يَرى ظــَاهِرَ الأَفلاَكِ في بَاطــنِ الأرضِ.

وقد أعجب ابن خفاجة بهذه الصورة وأراد معارضة قائلها عاكسا إياها فقال:[3]

إذا بَدتِ الكَواكِبُ فيه غَرقَى رَأيتَ الأَرضَ تَحسِدهاَ السَماءُ

فبوصف الصنوبري للطبيعة بجميع مظاهرها ونواحيها على تعددها واختلافها وبعذوبة ألفاظه ورقة معانيه وخفة موسيقاه، أثر في ابن خفاجة أثرا جليا واضحا مما جعله يصبو إلى تجاوزه والتفوق عليه، فإذا كان الصنوبري قد اشتهر بالروضيات والثلجيات، فإن ابن خفاجة وصف كل ما تحتويه الطبيعة من سحر وجمال، وفق منهجية خاصة وأسلوب تفوق به على أساليب السابقين.

---

* – هو الحكم المستنصر ابن الخليفة الناصر لدين الله (350 هـ)، كان حسن السيرة، مكرما للقادمين عليه، دعا الناس لبيعته، قام بأعباء الملك أتم قيام، جمع من الكتب ما لا يعد ولا يوصف كثرة ونفاسة وكان عالما نبيها، توفي بقصر قرطبة سنة 366هـ/976م

[1] – أحمد هيكل، الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، م س، ص 278.

[2] – ينظر مصطفى الشكعة،الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه،دار العلم للملايين،بيروت،ط4،1979،ص 318.

[3] – ديوان ابن خفاجة، ص 24.

لقد قدم البحث بعض الأمثلة عن الشعراء الذين تأثر بهم ابن خفاجة وبروائعهم في وصف الطبيعة، وهذا لا يعني إحصاءهم كلهم، لأن المجال لا يسمح بذكرهم جميعا.

والحقيقة أن ابن خفاجة لم يكن يوما أحادي النظرة ولا أحادي المصدر، فقد تمكن بذكائه وفطنته أن يأخذ من كل بستان زهرة، فأخذ عن البحتري رقته وخياله وعن ابن الرومي رومانسيته، وعن أبي تمام بديعه، وعن الصنوبري التفاته للطبيعة وحسن تصويره لها، وأخذ عن غير هؤلاء ممن لم نذكرهم أشياء كثيرة، ليؤسس في الأخير مدرسة خاصة به سماها النقاد بالمدرسة الخفاجية.

بين الأصالة والتقليد:

يصدر ابن خفاجة في معانيه من رصيد ثقافي ضخم، وعن ذهن وقاد متألق، وهو يستند على كل من الموروث الشعري الأندلسي ونظيره المشرقي في استقصاء بعض معانيه وصوره وأخيلته، إضافة إلى ما أخذه من بيئته ذات الطبيعة الخلابة؛ فالشاعر بصفة عامة دائم الأخذ من غيره.

والحق أن الشاعر لا يكون مبدعا إلا إذا جعل من تراث أسلافه أرضية صلبة يرتكز عليها، فكثيرون أولئك الذين يتهمون ابن خفاجة بالتقليد وتكرار المعاني نفسها التي تناولها المشارقة والأندلسيون في وصفهم للطبيعة، متناسين أن تكرار المعنى بلفظ جديد وصياغة جديدة ليس عيبا، بل هو نجاح وتفوق إن لم يكن إبداعا وابتكارا. فكل الشعراء تطرقوا للطبيعة وصوروها، غير أن ابن خفاجة أخذ بعض المعاني وكساها أثوابا جديدة، فظهرت في حلل جميلة كأنها من إبداعه وابتكاره، فلا يحس القارئ بأنه قد سمعها من قبل، وهذا النوع من التقليد محمود لأن " الإبداع إنما يكون في الصياغة، وأنه يقوم على الفطنة والذكاء والمهارة في

PDF-TOOLS Click to buy NOW! www.docu-track.com

الإلمام بالمعنى وإعادة صياغته، وأن الجدة فيه حيث الغرابة والطرافة، لا من حيث الابتكار التام أو الخلق من العدم"[1].

وكثيرا ما كان ابن خفاجة يأخذ بعض المعاني والصور عن غيره من الشعراء، فيبرز هذا الآخر تارة، ويختفي تارة أخرى، لأنه يعيد الصياغة والتركيب فيبدو جديدا، ولكن بعض النقاد ذوي كثرة الإطلاع على الشعر قد تفطنوا لبعض مواضع التقليد عند ابن خفاجة، من هؤلاء المقري، الذي أورد بيتين لشاعرنا وكان قد أخذ معناهما من مهيار والمتنبي وهما:

قال ابن خفاجة:

وعَسَى اللَّيالِي أن تَمُنَّ بَنَظمها عِقداً كما كُنَا عليه وأَكْمَلاَ

فلَربمَا نُثِرَ الجُمَانُ تَعَمُداً ليُعَادَ أحْسنَ في النِّظامِ وأجْمَلاَ.

وهو من قول مهيار:

عَسَى اللهُ يَجعَلَنَا فُرقَةً تَعودُ بأَكمَلِ مستَجمَعِ

وقول المتنبي:

سَألتُ اللهَ يَجعلُهُ رَحِيلاً يُعينُ على الإقَامةِ في ذِكْراكَا"[2].

تقليد ابن خفاجة لهؤلاء الشعراء لا يعني أن شعره مجرد تقليد ومحاكاة لأشعار الآخرين، وإنما نلمس لديه أصالة لم تتوفر عند الكثيرين من القدماء والمحدثين. والأصالة يعرفها أحمد حسن الزيات فيقول:" يراد بالأصالة في الأسلوب بناؤه على ركنين أساسيين من خصوصية اللفظ وطرفة العبارة، وتلك هي

[1]– محمد طه عصر، مفهوم الإبداع في الفكر النقدي عند العرب، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2000.ص27.

[2]– المقري، نفح الطيب، ج5، ص 50/49.

الصفة الجوهرية للأسلوب البليغ والسمة المميزة للكاتب الحق، وملاك الأصالة أن لا تكتب كما يكتب الناس، ملاكها أن تصير أصيلا في نظرتك وكلمتك وصورتك ولهجتك"[1].

فما يجعل الأسلوب فريدا ومميزا هو طريقة العرض والصياغة، فهي التي ترينا الشيء المعلوم كأنه مجهول نكتشفه لأول مرة. قال القاضي الجرجاني (ت 366هـ/976م)*:"وقد يتفاضل متنازعوا هذه المعاني بحسب مراتبهم من العلم بصنعة الشعر، فتشترك الجماعة في الشيء المتداول، وينفرد أحدهم بلفظة تستعذب، أو ترتيب يستحسن، أو تأكيد يوضع موضعة أو زيادة اهتدى لها دون غيره، فيريك المشترك المبتذل في صورة المبتدع المخترع"[2].

وتظهر أصالة ابن خفاجة في كثير من المواضع، فقد استطاع أن يستلهم التراث الشعري المشرقي والأندلسي قبله، وأن يحذو حذوه في بداياته الشعرية، ثم انفرد بطريقته الخاصة والتي كانت بدورها محل محاكاة وتقليد من قبل الشعراء اللاحقين له أمثال ابن زمرك، وابن الزقاق وغيرهما؛ فابن خفاجة قد حافظ على عمود الشعر في قصائده ولم يتمرد على قواعده وضوابطه القديمة، لكنه أدخل من التجديد على شعره ما يجعله أقرب في تصويره لحضارته الأندلسية من بيئة المشارقة وحياتهم، فاستلهام ابن خفاجة للتراث واحتذاؤه حذو شعراء المشارقة أمثال المتنبي والصنوبري. لم يحل بينه وبين تقديمه للجديد، فوضع لمساته الأندلسية الخاصة به على شعره.

---

[1]- أحمد حسن الزيات، دفاع عن البلاغة، ص 95.

*- هو علي بن عبد العزيز الحسن الجرجاني، أبو الحسن ولد في جرجان وإليها نسبه، رحل في طلب العلم إلى العراق والشام واقتبس من أنواع العلوم والآداب حتى أصبح من أعلام عصره في الأدب والعلم والشعر أحسن فنون شعره الحكمة والغزل، من مؤلفاته " الوساطة بين المتنبي وخصومه" "تفسير القرآن المجيد" "تهذيب التاريخ" " ديوان شعره".

[2]- القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح، أبو الفضل إبراهيم، على محمد البحاوي، ص 186.

لقد حضرت الطبيعة عنده في كل ما قاله من شعر، في غزله ومديحه ورثائه وحكمه وهجائه، ولا نجد غرضا عنده قد خلا من ملامحها، فهي دائمة المشاركة في قصائده ومقطوعاته، وبهذا تفوق ابن خفاجة على سابقيه في وصف الطبيعة الأندلسية كما وكيفا، لأن له من الصور ما لا نجده عند غيره، صور من إبداعه وولاة خياله.

ويؤكد مصطفى الشكعة على التفوق والتجديد اللذين أحرزهما الأندلسيون بصفة عامة بقوله:" وبرغم أن شعراء الطبيعة الأندلسيين بدأوا تلامذة لأساتذتهم المشارقة في أول أمرهم، بل ربما ظل بعضهم أمينا لهذه التلمذة، فإن ذلك لم يمنعهم من أن يجودوا في فنهم ويحسنوا في أعمالهم، بحيث يمكن أن نقرر أنهم أتوا بشيء جديد في موضوعات شعر الطبيعة"[1]. ويعد ابن خفاجة أوضح مثال على ذلك فقد بدأ حياته الشعرية تلميذا لأعلام شعراء العصر العباسي، ثم تطور بتطور قدراته الفنية إلى حد فاق فيه أساتذته وصار هو بدوره أستاذا ومعلما يتتلمذ على يده الشعراء والمبدعين، وأصبح مثلا يحتذى من حيث أسلوبه ونهجه وطريقته التي سميت فيما بعد بالطريقة الخفاجية.

إنه لمن الصعب على الدارس لصور ابن خفاجة الفنية أن يكشف عن مدى أصالته فيها، لأنه من أكثر الشعراء فطنة وذكاء، فإن أخذ صورة من أحد ما فإنه يضيف عليها لمساته الخاصة بفضل خياله الخصب وعاطفته المرهفة؛ فيطبعها بطابعه؛ فتبدو لنا جديدة مبتكرة ولا نحس بتقليده أو محاكاته لها." وبهذا يمكن تمييز الفن الحقيقي، إنه الذي لا يكتفي بالنقل، وإنما يتميز بطاقة الخلق لأن النقل يعني التكرار أما الخلق فيعني التجاوز والاختراق"[2].

---

[1]– مصطفى الشكعة، الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه، م س، ص 256.

[2]– عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 1999م، ص 128.

وأعتقد أن ابن خفاجة قد برهن على أصالة فنه الشعري بتجاوزه القديم واستلهامه للتراث وإبداعه للجديد الذي عكس شخصيته الدائمة البحث عن الجمال الكامن في الإنسان والطبيعة.

PDF-TOOLS
Click to buy NOW!
www.docu-track.com

الفصل الثاني

مفهوم الصورة الفنية

الصورة الفنية من المصطلحات النقدية البلاغية التي لم يتم الاتفاق عليها تمام الاتفاق وذلك لأسباب كثيرة تكتنفها وتحيط بها، فعلماء اللغة تناولوها من جانب والنقاد على اختلاف اتجاهاتهم ومنطلقاتهم تناولوهامن زوايا مختلفة في التفاصيل متفقة في المفهوم العام وفي أثر الصورة الفنية في الأعمال الأدبية. ويظهر الاختلاف أيضا بين القدماء والمحدثين في فهمهم للصورة.

فالصورة لغة تعني: تخيل الهيئة أو الشكل الذي تتميز به الموجودات على اختلافها وكثرتها ولأن لكل شيء صورة خاصة وهيئة مفردة يتميز بها[1]، وعند النقاد الصورة الفنية "هي كل ضرب من ضروب المجاز يتجاوز معناها الظاهر ولو جاء منقولا عن الواقع"[2]، فهي إمّا مادية حسية وإما معنوية تدرك بالعقل والتمثيل الخيالي ويميل الأديب إلى التعبير بالصورة في الأغلب عندما لا تفي الألفاظ المفردة بالإحاطة بالمعاني العامة أو نقل مشاعر في نفسه،"فيفزع إلى فن التصوير في اللغة التي تقدّم صورا متعددة للتعبير عن المعنى الواحد فيختار منها صورة يتخذها قالبا يحسب فيه ما في نفسه وينقله إلى السامع على شكل يرضاه"[3].

كما عرفها **ابن الأثير*** قائلا:" الصورة ترد في لسان العرب على ظاهرها وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته، وعلى معنى صفته، يقال صورة الفعل كذا وكذا، أي هيئته وصورة الأمر كذا وكذا أي صفته"[4].

وفي الاصطلاح عرفت بأنها تشكيل لغوي مكون من الألفاظ والمعاني العقلية والعاطفة والخيال[5]، وأنها مظهر خارجي جلبه الشاعر أو الكاتب ليعبر به عن دوافعه

[1]- ابن منظور: لسان العرب، المجلد الرابع، دار صادر بيروت، ط1، 1997، مادة (صَوّرَ).
[2]- عساف ياسين: الصورة الشعرية ط1 لبنان، بيروت، المؤسسة الجامعية. للدراسات والنشر والتوزيع (1402-1982) ص32.
[3]- عبد الفتاح لاشين: البيان في ضوء القرآن ط1 مصر دار المعارف 1984، ص18.
***هو أبو الفتح نصر الدين بن أبي الكرم، محمد بن محمد بن عبد الكريم بن عبد الواحد الشيباني، المعروف بابن الأثير الجزري الملقب بضياء الدين، كان مولده ببغداد، سنة 611هـ، انتقل إلى الموصل وبها اشتغل وحصّل العلوم، بالملك الناصر صلاح الدين، توفي سنة 637هـ/1239 م، أشهر كتبه "المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر.**
[4]- ابن منظور: لسان العرب، م س، ص 86.
[5]- ينظر،علي البطل، الصورة الفنية في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني هجري، دار الأندلس بيروت، 1983، ط3، ص30.

وانفعالاته[1]، وأنها استرجاع ذهني لمُحَسٍ، بحسبان أن الأديب يستحضر ما أدركته الحواس إبان الحاجة إليه.

وهذه التعاريف تتفق جميعها على أن الصورة هي الشكل أو القالب الذي يصب فيه الأديب أفكاره ومعانيه وعواطفه، غير أن هذا القالب يختلف بين شاعر وآخر.

ومصطلح الصورة الفنية حديث، صيغ تحت وطأة التأثر بمصطلحات النقد الغربي والاجتهاد في ترجمتها، والصورة في مجال العمل الأدبي تأتي منعوتة بألفاظ (الفنية، الشعرية والأدبية) وكل هذه النعوت يراد بها أداء معاني متطابقة.

يقومالشعر منذ بدايته على الصورة الفنية، يقول د. جابر عصفور:" قد لا نجد المصطلح بهذه الصياغة الحديثة في التراث البلاغي والنقدي عند العرب، ولكن المشاكل والقضايا التي يثيرها المصطلح الحديث ويطرحها موجودة في التراث وإن اختلفت طريقة العرض والتناول أو تميّزت جوانب التركيز ودرجات الاهتمام"[2].

فالجذور العربية لدراسة الصورة متوافرة وإن اختلفت وتفاوتت درجة الاهتمام بين إشارات ولمحات بسيطة وعابرة، وبين إدراك ووعي عميق لطبيعة الصورة وأثرها في النص الأدبي مع الاهتمام بالنواحي النفسية والجمالية فيها.

مفهوم الصورة عند النقاد العرب القدامى:

قدّم النقد العربي القديم عبر قرونه المتعدّدة مفاهيمه المتميّزة التي تكشف عن تصوّره الخاص لطبيعة الصورة وأهميتها ووظيفتها.

[1]- ينظر،عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، جامعة اليرموك الأربد، 1984، ص14.
[2]-جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار الثقافة، القاهرة، 1984. ص 07.

ومفهوم الصورة درس قديم اهتمبهالنقاد العرب القدامىومنهم الجاحظ الذي يقول:"المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخيير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفي صحّة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير"[1]، فقد كان يطرح بعض الأفكار الهامة التي سيطرت على أجيال طويلة من البلاغيين والنقاد من بعده .

يظهر من خلال مقولة الجاحظ فصل بين اللفظ والمعنى، فالشأن – في تصوّره– في الصياغة لأن المعنى قد يكون واحدا ولكنّه في صوّر مختلفة، وليس المعول في الشعر على نظم الحكم والأفكار المجرّدة، بل المعول فيه على القدرة على صياغة هذه الأفكار صياغة جديدة مؤثرة تعتمد على التصوير[2]. وتقدم لنا العبارة–" فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير"– مصطلحا هاما وهو التصوير، رغم أن المصطلح كان يستخدم من قبل الجاحظ إلاّ أنّه هنا يكتسب دلالة خاصة متمثلة في ثلاثة مبادئ هي:

- مبدأ صياغة الأفكار التي تعمل على التأثر واستمالة المتلقي نحو سلوك معين.
- التقديم الحسي للمعنى أو كما يسمى في وقتنا الحاضر مبدأ التجسيم.
- مبدأ التأثير والاستمالة والإشارة، إذ التقديم الحسي للمعنى يجعل الشعر مماثلا لفن الرسم ومشابها له في طريقة التشكيل والصياغة والتأثير والتلقي، وإن اختلفنا في المادة التي ينبني عليها كل واحد منهما[3].

هذه المبادئ الثلاثة التي يقوم عليها مصطلح التصوير والتي تدعمها الدلالات العامة للكلمة لدى الجاحظ، ليست منفصلة تماما، بل كل منها يمكن أن يفضي إلى الآخر ويتداخل معه، فمبدأ الصياغة المؤثرة التي تستميل المتلقي، لا يمكن أن يقوم بدون عملية التجسيم. أو التقديم الحسي. وهي بدورها يمكن أن تؤدي إلى الإستمالة والإثارة.

---

[1]- الجاحظ الحيوان، تحقيق هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت ص 131، 132.
[2]- د. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، م س، ص31.
[3]- ينظر د. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، م س ، ص311.

وربط الشعر بالرسم أمر ناتج عن أنّ إدراك التقديم الحسي للمعنى عنصر مشترك بين الشعر والرسم، على أساس أن كلامها يقدّم المعنى بطريقة بصرية[1].

إنّ الجاحظ عندما طرح فكرة التصوير- على هذا النحو- كان يريد أن يطرح فكرة التقديم الحسي للمعنى وقدرته على إثارة صوّر بصرية في ذهن المتلقي.وعليه فإنّ مفهوم التصوير عند الجاحظ يعد مرحلة أوّلية للتحديد الدلالي لمصطلح "الصورة"لأنهلم يربط المصطلح بنصوص وشواهد تنمي هذه الفكرة وتطوّرها.

غير أن مجرد طرح هذه الفكرة على هذا النحو أثار الانتباه إلى طبيعة الدور الذي تلعبه الإحساسات البصرية في عملية تشكيل الشعر وفي عملية تلقيه في الوقت نفسه، فبدأ البلاغيون والنقاد بعد الجاحظ يلتفتون إلى التصوير الأدبي ويهتمون بتأمل خصائص الحسيّة وطريقته في تمثيل المعنى للحواس، ممّا جعلهم يتوقفون كثيرا أمام النص القرآني والنصوص الشعرية.

طرح الجاحظ فكرة التصوير على بساط البحث فحاول **(الرماني)** أن يعمّقها ويطوّرها فقام بتحليل آيات القرآن الكريم. إنّ الرماني لم يكن ملحا على استخدام مصطلح التصوير، لكن تحليله للآيات القرآنية الكريمة وطريقته في التفسير تشعر بأنّه كان يدور في إطار جاحظي[2]. فوقف أما مشكلة الإعجاز، وحاول أن يربط جانبا منها ببلاغة النص القرآني وطريقته في تقديم المعنى إلى المتلقي. قام بدراسته للتشبيه والاستعارة وتأمّل قدرة كل منهما على التأثير فيمن يتلقى النص القرآني فهو يرى:" أن جانبا كبيرا من قدرة الاستعارات والتشبيهات القرآنية على التأثير يرتد إلى تقديم المعنى للحواس، ولقد لاحظ أن النقلة في الاستعارة القرآنية تبدأ من المعنوي العقلي وتنتهي إلى الحسي العيني، الذي يعرض المعنوي من خلاله"[3].

[1]- ينظر المرجع نفسه، ص314، 315.
[2]- ينظر المرجع نفسه316.
[3]- ينظر المرجع نفسه، ص317.

يرى الرماني أن استعارات القرآن وتشبيهاته تتناول معنى أصليا مجرّدا وتقدّمه تقديما محسوسا وذلك عن طريق ربطها للمعنوي المجرد بالحسي العيني، أو ربطها للصورة الحسية بأخرى أشدّ منها تمكنا في الصفات الحسية.

وانطلاقا من فكرة اقتران الصورة بالواقع الحسي أرجع الرماني قدرة التأثير وبلاغة التعبير في التشبيهات والاستعارات القرآنية إلى تقديم المعنى إلى حواس المتلقي.

تكمنفكرة الرماني الأساسية،في قدرة التشبيه والاستعارة على تصوير المعنى وتقديمه من خلال معطيات الحس، وهذا ما يجعله قريبا من مجال الإدراك الإنساني، ومن ثمة يصبح أكثر قدرة على التأثير والإثارة.

أما عندما نتوقف عند **(عبد القاهر الجرجاني)**، نجد منهجه في دراسة الصورة منهجا متميّزا عما سبقه من العلماء العرب، على الرغم من إفادته الكبيرة من جهودهم فقد أفاض في حديثه عن الصورة في كتابيه "أسرار البلاغة" و "دلائل الإعجاز".

ومفهوم الصورة عند عبد القاهر الجرجاني لا يبتعد عن المفاهيم التي سبقته في التراث البلاغي وإن كانت تفاصيله تتخذ صياغة جديدة تمتاز بالدّقة والوضوح، وفي سياق تعريفه لمعنى النظم يقول: "ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة وإن سبيل المعنى الذي يعبّر عنه الشيء، الذي يقع التصوير والصوغ فيه كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار"[1].

حاول الجرجاني أن يقطع الشك باليقين حينما أكد أن البحث النقدي والبلاغي العربي لم يفصل بين مضمون النص الأدبي وشكله متحدين متمازجين في الصورة الفنية[2] فهو يقرّر بهذا الصدد قائلا:"كما أنّ محالا إذا أنت أردت النظر في صوّغ الخاتم وفي جودة العمل ورداءته، أن تنظم إلى الفضّة الحاملة لتلك الصورة أو الذهب الذي وقع فيه

[1]- عبد القاهر الجرحاني ، دلائل الإعجاز، تحقيق السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، 19881، ص196.
[2]- ينظر د.كامل حسن البصيري، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، موازنة وتطبيق، المجمع العالمي العراقي، 1987، ص 39.

العمل وتلك الصنعة. كذلك محال إذ أردت أن تعرف مكان الفضل والمزيّة في الكلام أن تنظر في مجرّد معناه وكما أنّ لو فضلنا خاتما على خاتم بأن تكون فضة هذا أجود أو فضّة أنفس، لم يكن ذلك تفضيلا له، من حيث هو خاتم، كذلك ينبغي إذا فضلنا بيتا على بيت من أجل معناه أن لا يكون تفضيلا له من حيث هو شعر وكلام"[1].

يذهب الجرجاني في نصّه إلى أنّ الجودة في العمل الفنّي تقوم على حسن النظم وتجسيد المعاني في شكل صور، والفضل والمزيّة للنص الأدبي ليس في معناه وحده ولا في ألفاظه وحدها، وإنّما في بنية الألفاظ والمعاني متحدين متمازجين، " فهو يرمي إلى ربط الألفاظ المختلفة بدلالتها المعنوية والمجازية والإيحائية في السياق كي يتم بكل ذلك تأليف الكلام المدلول عليه بهذه الصياغة، لأن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة"[2].

تقوم بنية الأدب على ثلاثة عناصر متحدّة، عنصر الألفاظ وعنصر المعاني وعنصر الصورة والمفاضلة، تقع في صياغة الصورة ومدى تأثير هذه الصياغة في المتلقي، وفي قدرة الصورة على نقل المعنى، فاللفظ والمعنى متلازمان، والعملية الفكرية الإبداعية تتجلى فيها الصورة الأدبية.

يبلغ الجرجاني ذروة إبداعه الفنّي والنقدي في دراسته للصورة حينما ينظر إليها نظرة متكاملة لا تقوم على اللفظ وحده أو المعنى وحده، بل على أنهّما عنصران مكمّلان لبعضهما.وقد أرسى مفهوم الصورة في ضوء العملية العقلية التي تنتجها وقال:" وأعلم أن قولنا الصورة إنّما هو تمثيل وقياس لما نعلمه على الذي نراه بأبصارنا فلما رأينا البينونة بين أحاد الأجناس من جهة الصورة]...[وكذلك كان أمر المصنوعات فكان بين خاتم من خاتم وسوار من سوار بذلك، ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا، وفرقا، عبّرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بأن قلنا: للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك"[3].

---

[1]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، م س، ص 196-197.
[2]- د. علي أحمد دهمان، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني منهجا وتطبيقا، دار طلاس، ط1، ج1، 1986، ص389، 390.
[3]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، م س، ص 389.

الصورةلا تشيرهنا إلى مفهوم التقديم الحسي للمعنى الذي يعتبر أحد وظائفها الأساسية بقدر ما تشير إلى أنّها الشكل الذي تتشكل المادّة فيه، بمعنى أنّ الصورة هي طريقة النظم أو طريقة الصياغة للمعنى عن طريق العقل والإحساس. وإذا كان هذا المعنى واحد فإنّ طريقة نظمه أو صياغته هي التي تجعله في صوّر شعرية مختلفة وهذا راجع إلى الفروق الكائنة بين وسائل الصياغة.

وقيمة هذه الصور الشعرية تتحددّ تبعا لهذا التفاوت والفروق التي ندركها بعقلنا وإحساسنا وذوقنا، وهنا تكمن خصوصية الصورة الشعرية، ومدى تأثيرها في المتلقي.

وهذا التفاوت في الصياغة هو المقوّم الأساسي لطبيعة الصورة الفنية. فالصورة عند عبد القاهر الجرجاني هي الصياغة الفنية للمعنى أي نظم الكلمات داخل سياق لغوي متفاعل وتقدّمه تقديما حسّيا، كما أنّه يرى أنّ المحاسن التي هي سبب في النظم وهي الاستعارة والتمثيل والكناية وأضرب المجاز المختلفة تشكل العناصر التصويرية للمعنى، وهذه المحاسن التي ينشأ عنها النظم تشكل علاقات أسلوبية بين الألفاظ وهي موطن البلاغة وهو ما عبّر عنه بالنظم، وما عبّر عنه النقاد بالصورة[1].

ومفهوم الصورة عند عبد القاهر الجرجاني قد استقر على ثلاثة أركان:[2]

1- تناول الصورة والتصوير في خضم البحث البلاغي.
2- نظم معاني الصورة لغة واصطلاحا من شتى مصادرها الأصلية وربطها بالنظرية الأدبية العربية التي ترى أن القول صناعة في عملية خلقها وفي غايتها.
3- يلتمس مصادر الصورة الأدبية ووسيلة خلقها ومعيار تقويمها من الواقع بأبعاده الموروثة ومقوماته الحيّوية.

فدراسة الصورة عند القاهر الجرجاني هي دراسة متميّزة ونظرته نظرة تغاير المفاهيم التي سبقت دراسته.

[1]- ينظر د. علي أحمد دهمان ، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، م س، ص 407.
[2]- ينظر د. كامل حسن البصري، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، ص 42.

وإذا انتقلنا إلى **(حازم القرطاجني)** نجده يتجاوز قاعدة القدماء في هذا الموضوع، إذ انصب اهتمامه على كيفية خلق الصورة وطريقة انتظامها، فكان يستخدم مصطلح (الصورة) بمفهوم مخالف لم يكن يعلم من قبل؛ فلم تعد الصورةعنده تشير إلى مجرد الشكل أو الصياغة فحسب، ولم تعد تحوم حول مفهوم التقديم الحسي، وإنّما أصبحت محدّدة في دلالة سيكولوجية خاصة تترادف مع الاستعادة الذهنية لمدرك حسّي في الشعر بمعنى أن ما يحصل في الأذهان من صوّر ما هي إلا مشاهدات الأعيان لما حولها ويوّضح ذلك في قوله: "إنّ المعاني هي الصوّر الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان؛ فكل شيء له وجود خارج الذهن، فإنّه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه، فإذا عبّر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك أقام اللفظ المعبّر به هيئة تلك الصوّر الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم"[1].

ومن ثمّة تصبح الصورة عنده ذلك الاسترجاع الذهني والتذكر للخبرات الحسيّة البعيدة عن الإدراك المباشر الذي يثار في مخيّلة المتلقي، ثم يترجمها إلى معان نقرّ بها إلى الفهم عن طريق تخيّير اللفظ المعبر. وكلمّا عكست الصورة الواقع كان لها وقعها الأكبر في النفس[2].

ولا تستقيم الصورة إلاّ لمن وهبته الطبيعة "قوّة حافظة وقوّة مائزة وقوّة صانعة"[3] فالقوة الحافظة أن تكون خيالات الفكر منتظمة والقوة المائزة هي التي يميّز بها الإنسان ما يلائم الموضع والنظم والأسلوب،والقوّة الصانعة هي القوى التي تتولى العمل في ضم بعض أجزاء المعاني والألفاظ والتركيبات النظمية والمذاهب الأسلوبية إلى بعض[4].

---

[1]-حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب الخوجة، بيروت، دار الغرب الإسلامي، ط2، 1981، ص 18-19.

[2]- ينظر المصدر نفسه، ص17.

[3]- المصدر نفسه، ص42.

[4]- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، م س، ص43.

كما أن الجانب الفنّي للمصطلح لا ينفصل على الجانب السيكولوجي الذي يدّعمه ويحدّده بـــ " محصول الأقاويل الشعرية" أي تصوير الأشياء الحاصلة في الوجود وتمثيلها في الأذهان على ما هي عليه خارج الأذهان من حسن وقبح"[1].

وما نلحظه من هذا الرأي أن حازم القرطاجني يقصد من وراء التصوير الفني للأفكار المدركة وقوع أثر من الاستحسان أو الاستهجان ناتج عن انفعال المتلقي، وعبّر عنه بالانبساط والانقباض فيقول: " والتخيل أن تتمثّل للسامع من لفظ الشاعر المخيّل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه وتقوم في خياله صورة أو صوّر ينفعل لتخيّلها وتصوّرها أو تصوّر شيء آخر بها، انفعالا من غير رويّة إلى جهة من الانبساط أو الانقباض"[2].

وهذه، هي نقطة التحوّل التي امتاز بها القرطاجني حين مس أحد أهم عناصر الصورة الفنية وهو الخيال، وإن كان يقتصر عنده على الممارسة العملية للتجارب بعيدا عن الخيال التأملي لأن الخيال كما قال مصطفى ناصف: " ليس مجرد تصوّر أشياء غائبة عن الحس وإنّما هو حدث معقد ذو عناصر كثيرة، يضيف تجارب جديدة ... يبتكر عالما جديدا أخفقنا في تدبيره من قبل"[3].

ومن هنا نخلص إلى أن حازم القرطاجني في معالجته لموضوع الصورة، لم يتعدى مجرد الإيماءات إلى عناصرها أحيانا وإلى أهميتها وتصوّرها في العمل الأدبي وعليه فإنا لا نقف على مفهوم دقيق ومتكامل للصورة عنده شأنه شأن غيره من النقاد العرب القدامى.

لقد عالج النقد العربي قضية الصورة معالجة تتناسب مع ظروفه التاريخية والحضارية، فاهتم كل الاهتمام بالتحليل البلاغي للصوّر القرآنية وتميّز أنواعها وأنماطها

---

[1]- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، م س، ص 120.
[2]-المصدر نفسه، ص120.
[3]-مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس بيروت، 1984، ص20.

المجازية، وركّز على دراسة الصورة الشعرية عند الشعراء الكبار أمثال أبي تمام والبحتري وابن المعتز.

وانتبه إلى الإثارة اللافتة التي تحدثها الصورة في المتلقي وقرن هذه الإثارة بنوع متميّز من اللّذة، والتفت نوعا ما إلى الصّلة الوثيقة بين الصورة والشعر باعتبارها إحدى خصائصه النوعية التي تميزه عن غيره، فضلا عن أنّ الصورة كانت تفرض نفسها على وعي الناقد القديم أثناء بحثه القضايا الأساسية التي شغلته مثل قضية الموازنة بين صوّر بعض الشعراء وقضية السرقات التي أخذت حيزا واسعا في تاريخ النقد العربي وانتباه العرب إلى الآثار التي تحدثها الصورة في المتلقي خلال بحوثهم البلاغية المتعددة، على الرغم من ذلك كله فإن فكرة التصوير عند العرب لم ترد كما هو مفهوم الصورة اليوم وذلك طبقا للظروف التاريخية والحضارية والعلمية.

فلقد قدم النقد العربي القديم مفاهيمه المتميّزة لتي تكشف عن تصوّره الخاص لطبيعة الصورة الفنية وأهميتها وظيفتها.

الصورة الفنية عند الأندلسيين:

واستطاعت الأندلس بما وكب الله لها في طبيعتها من فنون السحر والجمالأن تثير ملكات الشعراء وتزودهم بالأخيلة الرائعة ولذلك فإنّ الكثير من صوّرهم الفنية غنيّة بعناصر التخيل مميّزة بقدر كبير من الطرافة والابتكار.

ولقد برع الأندلسيون في التصوير، وظهرت براعتهم مند عهد الإمارة وكانت أكثر ظهورا وتكوّنا عندما انتقل الاتجاه المحدث من المشرق إلى الأندلس واستقبله كبار عصر الإمارة وصبغوه بطابعهم فأكثروا من التشبيه وألوان الاستعارات والكنايات وجاءت تشبيهاتهم تتراءى في مظاهر مختلفة، فهي تارة مفردة، وتارة مركبّة، وحينا يعرضون التشبيه قضية بسيطة وحينا يعرضونه برهانا على قضية سابقة، وهذه الأمور نقلت الصورة من عرض مبسط إلى عرض جديد، ولم يقفوا عند الصورة البصرية فحسب، بل

انتقلوا بالمعنوي إلى الحسي وبالحسي إلى المعنوي فلهم أخيلة تكاد تكون خاصة بهم وقد يفوقون فيها المشارقة.

ينتقل الشاعر الأندلسي بذهنه انتقالات شعرية يلمّ فيها بالمتباعدات، وقد حاول ابن الكتاني في كتاب التشبيهات أن يعرض المجالات التي اتصلت بها ملكة التصوير عند الأندلسيين، فأطلعنا من خلال مختاراته على ما بذله الأندلسيون من عناية بالصورة في دور مبكر من تاريخهم حتى أصبح طلب الصورة غاية كبرى، ويعتبر كتاب التشبيهات وثيقة فنيّة لدراسة التصوير في عصر الخلافة والحجابة والإمارة.

أما في عصر الطوائف والمرابطين والموّحدين ظهر تنافس الأمراء والأدباء وظهرت العبقرية فتوسعت الأصول الفنية وبدأت ظاهرة التحسين والتجميل في الشعر فتميّز الشعر الأندلسي في هذه الفترة بازدحام الصوّر واكتظاظها مثلما هو الحال عند شاعرنا الأندلسي ابن خفاجة ومن سار على طريقة.

وهناك عدد من الصوّر المتجاوزة غير المتداخلة أو المتلاحقة جاءت من عنايتهم بالبيت الواحد في القصيدة كما اعتمدوا على المبالغة أحيانا والتجسيم والتشخيص ولم تكن الصور منسقة منسجمة دائما بل أحيانا مضطربة عند بعضهم.

ومن الدارسين المحققين (إحسان عباس)الذي وقف على بعض الأصول الفنية للشعراء، يرى أن شعر الوصف عند (ابن حمديس) مبني على إتقان الصورة أو درجة الصنعة الفنية[1]، أمّا (الرصافي البلنسي) فهو الوريث الشرعي للمذهب الذي اختاره ابن الزقاق وخاله ابن خفاجة في الشعر[2]، وهو إقامة الشعر على المقطوعة التي تتقارب أجزاؤها وتقوم على طلب الصورة وتهدف إلى إيجاد التعليل.

إن الغاية عند ابن خفاجة هيكثرة الخيال، والغاية عند ابن الزقاق هي توليد المعنى أو تعليل ظاهرة، والرصافي مضى على نهج الشاعرين حتى شبهه بعض النقاد بابن الرومي، لأنّه حاول استخدام صوّر جديدة واعتمد التوليد والاختراع وميّزوه ببراعة

[1]- ديوان ابن حمديس، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، ط 1، ص19.
[2]- ديوان الرصافي البلنسي، تحقيق إحسان عباس، دار الشروق، ط2، ص22.

التشبيه والاستعارة، إن الصورة الفنية في الأدب الأندلسي لا تخرج عن صياغات البيان اللغوي.

ومن خلال هذه النظرة الوجيزة للصورة عند هؤلاء الشعراء يمكن أن نرى توليد المعاني الجديدة وحسن التعليل وإبراز الصورة المبتكرة، ونذهب إلى أن الصورة في الأدب الأندلسي هي بصفة عامة لا تخرج عن صياغات البيان اللغوي وبديعه؛ فكانت مأخوذة من مصادر الطبيعة المحيطة بالشاعر، بالإضافة إلى كثافة الاستخدام الأسلوبي للصوّر البلاغية المستقاة من الشعر القديم ومعاني القرآن، وأساطير التاريخ، فهي نتيجة طبيعية لتشرب ثقافة الشاعر الأندلسي بالموروث الثقافي. وهذا مكنّه من استيحاء الصوّر والمعاني، ومن ثمّ إعادة تركيبها اللغوي في صياغة جديدة ملائمة لمدركات بيئته وموافقة لذوق عصره.

والصورة الفنية في الشعر الأندلسي تعتمد على عنصر التشبيه بالذات اعتمادا كبيرا وقد أكثر الشعراء منه، وهم يستخدمون التشبيهات المفردة والمركبّة ويشبهون المحسوس بالمعقول، وإخراج مالا تقع عليه الحواس إلى ما تقع عليه حواس السامع في صوّر قريبة من بيئته الأندلسية، وإخراج مالم يكن مألوفا أو معقولا إلى حيز المألوف العقلي.

وقد استعملها الشعراء كذلك في التنفيس عن ذواتهم، والتعبير عن استجابة النفس لرغباتها بجمال الطبيعة ومظاهرها؛ فكشفت صوّرهم التشبيهية عن كثير من نوازع النفس الإنسانية ومدى استجابتها وانفعالها لما تقع تحت تأثيره.وكانت البيئة الأندلسيين مصدرا مهما للصورة العشرية؛ فكان لها الفضل في إرفاد الشعراء بالأخيلة والصوّر والتشبيهات الغزيرة.

والتصوير في الشعر الأندلسي جاء معتمدا على الخيال أكثر من غيره، لذا برزت فيه ظواهر التشخيص والتجسيم، وهي من أهم لوازم التعبير الشعري والتجويد في التصوير، وقد اعتمد الشعراء الأندلسيون على هذين العنصرين في الكثير من صوّرهم وذلك بإلباس المعاني صوّرا حية، وبث روح الحركة والحياة فيها، وغالبا ما جاءت خفيفة الظّل ممتعة للمتلقي.

مفهوم الصورة في النقد الحديث:

شغلت دراسة الصورة حيزا واسعا ومهما من اهتمامات النقد الحديث واختلفت الاتجاهات بين ناقد متأثر بالتراث الغربي وبين آخر حاول الإفادة ممّا درسه وتوّصل إليه النقاد الغربيون بشأن الصورة وأهمّيتها وعناصر تكوينها،وبين هذا وذاك حاول نقاد آخرون أن يوفقوا في دراستهم وبحوثهم في موضوع الصورة بين تراثنا النقدي والبلاغي على جانب كبير من الأهمية وبين الدراسة الجديدة والموضوعية عند الغرب ووقوفهم على مسائل مهمّة.

أ- عند المحدثين الغرب:

لم يكن مصطلح «الصورة Image » « Imagery » من مفردات الخطاب النقدي المتعارف بين النقاد والدارسين في العصور الماضية[1] وإنما شاع تداولها على ألسنة نقاد الرومانتكية مند أوائل القرن 19 وزاد الاهتمام بها بعد ذلك لدى شعراء الحركة الرمزية في فرنسا.

وخلال النصف الأول من القرن العشرين، أصبح للصورة قوّة خفية، فالاتجاهات الشعرية تأتي وتذهب والموضوعات الشعرية تتغيّر والمعجم يختلف، ومع ذلك تظل

[1]- د. شفيع السيد، قراءة الشعر وبناء الدلالة، دار غريب للطباعة والنشر القاهرة، 1999، ص 235.

الصورة عنصرا ثابتا في الشعر كله، بل إنها تبقى كما يقول سي–دي– لويس " مبدأ الحياة في الشعر والمعيار الرئيسي للشاعر وموضع اعتزازه وفخره"[1].

والتغيير الحقيقي الذي طرأ على الصورة ووظيفتها كان على أيدي نقاد الحركة الرومانتكية مع بدايات القرن 19 وخاصا بظهور نظرية الخيال للشاعر والناقد الإنجليزي **(كولردج)** في كتابه(سيرة أدبية) عام 1971، الذي يعدّ من أهم الكتب النقدية في فلسفة الصورة، ويرجع تحوّل مفهوم الشعر عند شعراء هذه الحركة إلى المفهوم العاطفي "الشعر فيض تلقائي للمشاعر القوّية" وفي هذا الإطار ظهر الاهتمام بالصورة الفنية حتى عدّها **(كولردج)** عنصرا جوهريا في بنية القصيدة، بل اعتبر القصيدة برّمتها صورة كلية والصورة الشعرية عنده نتاج خيال، والخيال عنده إمّا أوّلي أو ثانوي؟ أوّلي هو الطاقة الحيّة والعامل الرئيسي في كل إدراك إنساني، والثانوي صدى للأوّلي يتحقق معه من حيث نوع عمله، ولا يختلف عنه إلاّ في الدّرجة وطريقة العمل." إنّه يحلل وينشر ويجزئ لكي يخلق من جديد"[2].

فبالنسبة إلى كولردج العالم الخارجي بمثابة المادة الخام، وذلك الخيال هو الذي يحطم الارتباطات القائمة في أذهان الناس حول موضوع معيّن والعلاقات المألوفة بين الأشياء ويعيد تشكليها وبناؤها " فيضع الأشياء المألوفة في نظام جديد وفي علاقة لم توجد من قبل"[3].وبهذه النظرية تحددت الممهدات لمفهوم الصورة الفنية ومكانتها في الدرس النقدي الحديث الذي أفاض في الربط بين الصورة والخيال[4]

لم يستقر مصطلح الصورة الفنية على مفهوم واحد، بل كان له استعمالات متعدّدة تنطوي على أكثر من مدلول، وإذا نظرنا إلى مصطلح الصورة الفنية على أنه مصطلح

---

[1]- c.day louis the poétic image London 1968. P 17. نقلا عن،د. شفيع السيد قراءة الشعر وبناء الدلالة ص 35.
[2]- كولردج، سيرة أدبية، النظرية الرومانتكية في الشعر، ترجمة حسان، مصر، 1971، ص 240.
[3]- محمد مصطفى بدوي "كولردج": سلسلة نوابغ الفكر الغربي، دار المعارف القاهرة، مصر، 1958، ص 19.
[4]- ينظر: عبد المطلب جبير، المصطلح والأداة في الصورة الفنية، مجلة علامات ج64 مجلد 16.

حديث فلا بدّ من الإشارة إلى بعض الدراسات التي رسخت هذا المفهوم في النقد الغربي الحديث.

جون مدلتون مريJ.Middlton Murry:

يرى مري أن كلمة "صورة" « Image » يمكن أن تتصل من قريب بالكلمة التي استقت منها وهي « Imagination » أي ملكة التصوّر والتخيل بصفة عامة، وبالتالي تخلصت من اقتصارها على الدلالة البصرية المحدودة وتوسعت أفاق دلالتها وأصبحت كما يقول "أقوى وأعظم آلة في يد ملكة التصوّر"[1].

ونجد مري في مذهبه هذا يفكر في الصورة الفنية بعقلية فلسفية،فيحكم على حاسة البصر بأنها محدودة ويرى ملكة التصور والخيال أرحب مدى من هذه الحاسة غير ملتفت إلىأن الحواس كلها هي الوسائل التي تغدي ملكة التصور والخيال، وتنقل إليها مجتمعة أو منفردة الصورة بشتى مصادرها وطبائعها.وأيا كان فالرأي السائد في مواجهة مذهب جون مدلتون مري يميل إلىتأكيد ظاهرة التجسيم والتمثيل الحسي في الشعر وينفر من التجريدوإطلاق العقال للأفكار المجردة، والعواطف التي لا تمثلها التجربة الحسية[2].

ويشير "مري" إلى خطورة ما توحي به كلمة "صورة" إلا أنها ضرورية لنا " لأنّ الاستعارات والتشبيه يدخلان بنادنيا التصنيف الرسمي للصوّرة البلاغية، أما كلمة "صورة" فتشمل الاثنين، ويمكننا أن نستخدمهما لنعني بهما اشتراكهما في الصفات الأساسية"[3].

ريتشاردز:

يرى ريتشاردز أن أوّل ما يهم الفنان هو أن يجسد في نتاجه التجربة المعينة التي تتوقف عليها قيمة هذا النتاج فيجعل نتاجه على قدر التجربة ويمثلها أصدق تمثيل[4].إذا كان همّه أن يجسّد إحساسه فلن يكون هذا التجسيد إلاّ في صورة فنية يعتبرها ريتشاردز "أثر

---

[1]-عناني: النقد التحليلي ص 59/58. نقلا عن أحمد دهمان الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني،م س ص 278
[2]- المرجع نفسه، ص 278 .
[3]-عبد المطلب جبير، مجلة علامات ج64 مجلد 16 صفر 1429هـ فبراير 2008.
[4]-ينظر أحمد علي دهمان الصورة البلاغية. م س، ص 280.

خلفه الإحساس على نحو ما يمكن تفسيره حتى الآن، ولكننا نعلم أن استجابتنا العقلية والانفعالية إزاء الصورة تعتمد على كونها تمثل الإحساس أكثر مما تعتمد على الشبه الحسي بينهما وبين الإحساس"[1].

وينظر ريتشاردز إلى الغموض والوضوح في الصوّر على أساس أنّه: "لو صحت الفكرة الشائعة التي تقول بأنّ وضوح الصوّر هو أهم جزء في التجربة الفنية لعجز هؤلاء الناس عن معاناة التجارب النفسية"[2].

إنّ ما تفعله هذه الفكرة هو أن هناك شيئا ما يحل محلّ الصورة الواضحة عند هؤلاء الناس، وأن غياب الصور التمثيلية – التي تحاكي الموضوعات– لا أهمية لها طالما كان الشيء الذي يحلّ محل هذه الصور معا لا يفي بالغرض، وكلما زادت الصورة دقّة ووضوحا لدى أولئك اللذين تمكنهم طباعهم من توليد الصور زادت دقة الأثر الذي توّلده هذه الصورة في النفس.

فالصورة عند ريتشاردز أثر خلّفه الإحساس، وما يوّفر لها القدرة ليس هو الوضوح وإنّما هو طبيعتها كحدث فكري مرتبط أو متعلق بالإحساس " بمعنى أن الكنايات هي تلك الأحداث العقلية التي تتعلق بشكل دقيق بالكلمات المرئية، كما تتعلق لها صورها المترابطة، أي الأفكار فمجرد رؤية أي كلمة مألوفة لنا، يتبعها بشكل عادي نوع من التفكير لما تدل عليه هذه الكلمة، أي المعنى.والمهم في مسالة التفكير أنه يتجه إلى التعرف على الأشياء أو يشير إليها، وكل هذا يشير إلى أن طبيعة الصورة حدث فكري مرتبط بالإحساس.

بليس بري:

[1]-ينظر أحمد علي دهمان الصورة البلاغية. م س، ص280.
[2]-المرجع نفسه. ص 281.

الشعر عند "بليس بري" هو التصوير الفني للتجربة الحسيّة، وما التصوير الفني إلا أن تمرّ التجربة بالذهن فينقيها ويعدّل من بنائها ويحوّلها إلى صورة فنيّة قويّة الأثر تهب الشعر عمقه وأثره الفعال"[1] ويقول بوضوح " إن وظيفة الشعر هي أن ينقل إلينا الإحساس بالأشياء لا المعرفة بها"[2] ويبالغ "بليس بري" في أهمية الصورة فيوصي القارئ أن يركز انتباهه على تمثيل الصور تمثلا حيا نابضا قدر الإمكان؛ كأنما لم تضع الصورة من الكلمات على الإطلاق وإنّما من المنبه الذي أثار الحاسة أوّلا.

فالشعر عند "بليس بري" إنتاج ذهني لا يقدّم المعنى العام للتجارب العاطفية،وإنّما يقدّم التجارب العاطفية نفسها في كلمات تمثل الحواس الخمس، فالصورة الشعرية هي التعبير عن التجربة في شكل صور ذهنية.وهو بهذا يجعل من الصورة الفنية ثمرة إحساس ذاتي يتملك الشاعر ويثير عواطفه.

سي- دي-لويسC.Day Louis:

أمّا س يدي لويس فقد جاء كتابه "الصورة الشعرية" خلاصة للجهود المبذولة في تقديم المصطلح، فالصورة عنده في أبسط معانيها "رسم قوامه الكلمات" وهي إلى حدّ ما مجازية وحسيّة وهذا لا يكفي إذا خلت من العاطفة والإحساس، لهذا "الصورة الشعرية" رسم قوامه الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة"[3].

ولا يخفي لويس طموح الناقد الحديث فيما تتطلب الصورة وهي الجدّة والإيجاز وقوّة الإيحاء مظهرا الارتباط بين العنصر الحسي في الصورة وقوّة إيحاءاتها وما تثير من مشاعر[4].

ب-الصورة عند المحدثين العرب:

[1]- عناني النقد التحليلي ص 59/58. نقلا عن د. أحمد علي دهمان ، الصور البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، ص278.
[2]-المرجع نفسه، ص278.
[3]-سي دي لويس: الصورة الشعرية: ترجمة أحمد نصيف الجنابي بغداد 1982/ ص21-22.
[4]-المرجع نفسه، ص 46.

كان للانفتاح على الثقافة الغربية دور مهم في تطوّر النقد الأدبي العربي ودخول نظريات نقدية جديدة نقلت كل من النقد والأدب العربي نقلة نوعية نحو نظريات جديدة أخذت تلقي بثقلها المباشر على المنتوج الأدبي والنقدي.فتلقف النقد العربي الحديث هذه الدراسات وكانت من أهم مصادره في دراسة الصورة بالرغم من الدراسات الرائدة للنقاد.

ويمكننا حصر اتجاهات النقاد العرب المحدثين حول مفهومهم للصورة في ثلاثة اتجاهات هي:

- اتجاه تبني طموحات النقاد الأوروبيين الغربيين ونفى عن العرب معرفتهم للصورة الفنيّة، إذ التفت بعضهم إلى النقد الغربي واقتبس منه الكثير من الدراسات وراح يطبقها على نصوص شعرية قديمة مثل مصطفى ناصفوعلي البطل.

إنّ أول دراسة تحمل مصطلح الصورة عنوانا لها هي دراسة (مصطفى ناصف)، والتي ظهرت عام 1958م عن دار مصر للطباعة، والمتأمل في موقف ناصف يجده دائما ينكر جهود القدماء، وينفي المزيّة والفضل عنهم، فهو ينكر أن يكون العرب قد عرفوا الصورة الفنّية " بحجة أن النقد العربي القديم لم يعرف الاحتفال بالقوى النفسية ذات الشأن في إنتاج الشعر"[1].

يعرّف **مصطفى ناصف** الصورة بأنّها منهج فوق منطق لبيان حقيقة الأشياء"[2] ويعلق كامل البصيري على هذا التعريف بقوله:"فهو يحاكي مرة رأي الآخرين، ثم يصطفي لنفسه رأيا من وحي السرياليين واللامعقوليين الأوربيين، ويقرر أن الصورة الأدبية منهج فوق المنطق لبيان حقيقة الأشياء، واليقين أن هذا القرار في تحديد طبيعة الصورة الفنية أغرب من الغريب، إذ كيف يكون لما فوق المنطق منهج؟ وكيف يتمكن هذا

[1]-مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، م س، ص9.
[2]-المرجع نفسه، ص8.

المنهج العائم فوق المنطق من بيان حقيقة الأشياء، أليست حقيقة الأشياء منطقية وأن الأشياء لا تعزّز إلا بما هو منطقي"[1].

يرى ناصف أنّ مصطلح الاستعارة أهدى من مصطلح الصورة وأنّ كلمة "صورة" تستعمل عادة للدلالة على "كل ماله صلة بالتعبير الحسي، وتطلق أحيانا مرادفة للاستعمال الإستعاري للكلمات، وقد يظن أن ربط الصورة بالاستعمال الإستعاري الحسي أكثر صبابا لأنّه أوفى تحددا ولكن المشكلة العويصة هي السؤال عن هذا الاستعمال"[2].

مفهوم **مصطفى ناصف** للصورة يتصف ببعض الغموض، من حيث أنه يقصر الدلالة على الاستعمال المجازي، غير أن الكثير من الصوّر لا نصيب للمجاز فيها، وهي مع ذلك صوّر رائعة خصبة الخيال وتدّل على قدرة الأديب على الخلق أيضا.ويعلق جابر عصفور على دراسة مصطفى ناصف للصورة الأدبية على أنها دراسة لم تبذل جهدا في تأمل المفاهيم القديمة للصورة ومناقشتها[3].

اتخذ **علي البطل** في دراسته للصورة المنهج الأسطوري وطبقهعلى الشعر العربي منذ الجاهلية وحتى آخر القرن الثاني الهجري، "يحاول هذا البحث أن يكشف عن وجه للشعر العربي كان محتجبا طيلة هذه الفترة الطويلة من عمره، هو موجه ارتباطه الوثيق بالحياة الدينية والأساطير القديمة"[4].

رفض علي البطل في دراسته هذه أن ترتكز الصورة على البلاغة، فرفض بعض الدراسات التي أنجزت حديثا عن الصورة لأنها تسعى "نحو التقنين النظري للصورة من وجهة النظرة البلاغية القديمة"[5]، ثم يعود ليؤكد رفضه لدراسات صورية أخرى، لأنّ تناول الصورة فيها يقف عند حدود الصوّر البلاغية في التشبيه والمجاز.

---

[1]-كامل حسن البصيري بناء الصورة الفنية في البيان العربي، م س، ص 170.
[2]-علي دهمان الصورة الأدبية عند عبد القاهر الجرجاني، م س، ص287-289.
[3]-ينظر جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، م س، ص9.
[4]-علي البطل الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس، ط2، 1981.ص8.
[5]-المر جع نفسه ص9.

ولقد عالج علي البطل دراسة الصورة في ثلاثة محاور:

- صورة المرأة بين المثال والواقع.
- صورة الحيوان بين العقيدة الدينية والتقليد الفني.
- صورة الإنسان بين شؤون الحياة والموت والطبيعة.

ويستمد منهجه في دراسته للصورة من النزعات الأوربية المعاصرة، فهو يرى أن الدراسات الأدبية في تكوين المفهوم الحديث لمصطلح الصورة الفنية، قد تأثرت بالدراسات النفسية التي فتح (فرويد) أفاقها بمباحثه عن العقل الباطن، ذلك المنبع الذي جعله السرياليون مصدر فيض صورهم الشعرية. وهو يرى أن الصورة الشعرية رمز مصدره اللاشعور.

وفي ضوء هذه المفهوم بين لنا علي البطل أن هناك اتجاهين للكشف عن طبيعة الصورة الفنية وتحديد وظيفتها في النص الأدبي.

- يتجه اتجاها سلوكياهتم بالصورة الذهنية من حيث هي نتيجة لعمل الذهن الإنساني في تأثيره بالعمل الفني وفهمه له، ويصنّف هذا الاتجاه الصورة على أساس أنها تشكيلات مستمدة من عمل الحواس الخمس، وقد تشترك أكثر من حاسة في تكوين صورة أخرى ممّا يسمى بالصورة المتكاملة.
- ويتجه ثانيا اتجاها رمزيا، ويرى الصورة باعتبارها تجسد رؤية رمزية، ويهتم هنا بالأنماط المكرّرة التي سميت بعناقيد الصوّر مع ملاحظته كيفية ارتباطها بالنماذج العليا في الشعائر والأساطير، ثم يختار هذا المنهج أساسا لدراسته[1].

ويرد على هذه الدراسة كامل حسن البصير فيقول: "أخذ يستمد من المدرسة السريالية ومدرسة اللامعقول شطحاتها في فهم اللغة، ويبدو أن صاحبنا فيما ظنّه مفهوما جديدا للصورة يجهل التراث البلاغي"[2].

[1]-ينظر كامل حسن البصير بناء الصورة الفنية في البيان العربي، م س، ص 220/219.
[2]-المرجع نفسه، ص15.

ويضيف إلى ذلك أنّ الدكتور علي البطل- إلى جانب مذهبه هذا ونتائجه هذه، يبقى منكفئا على نفسه في زاوية الفرضيات والافتقار إلى الاستقراء[1]، في حين تعلق (ريتا عوض) على منهج علي البطل فتقول: "وبهذا قضى تماما على فنيّة الصورة الشعرية ونفى حقيقة الإبداع"[2].

ويعلق ناقد آخر على دراستي (نصرت عبد الرحمن وعلي البطل) قائلا:"وأضرار هاتين الدارستين أكبر من نفعهما"[3].

يتناول **(نصرت عبد الرحمن)** دراسة الصورة الفنية في الشعر الجاهلي من وجهة نظر النقد الحديث وهو يرى أنّ قضية الصورة من أشد القضايا خطورة في النقد الحديث، ثم يعترف قائلا: "أعترف أن مصطلح الصورة من المصطلحات النقدية الوافدة التي ليس لها جذور في النقد العربي"[4].

ويحدد مضمون دراسته في دلالات ثلاثة " فالبحث بهذا يدرس الصورة الجاهلية في دلالتها الثلاث: الموضوعية والرمزية والشكلية أو الخارجية والباطنية والتحام الدلالة الخارجية بالباطنية الذي يتجلى في شك الشعر ويدرس الصورة كصورة منفردة وكخيط في نسيج القصيدة كلها"[5].

ويفضل نصرت عبد الرحمن الصورة عن البلاغة "فالصورة تحمل في خباياها حقائق شعرية تنأى بها عن الزخرف الشعري وعن صندوق الأصباغ وعن البلاغة"[6].

لم يقدّم لنا عبد الرحمن نصرت أي تعريف للصورة في دراسته وقد "أخضع الشعر العربي قبل الإسلام لمشرحة النظرية الأوربية وانهالعليها جزا وتقطيعا عسى أن

---

[1]-المرجع نفسه، ص 235.
[2]-ريتا عوض، بنية الشعر الجاهلي، ص 23.
[3]-محمد إبراهيم شادي، الصورة بين القدماء والمحدثين، مطبعة السعادة القاهرة، ط1، 1991، ص6.
[4]-نصرت عبد الرحمن،الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، مكتبة الأقصى عمان، 1976، ص8، وينظر كذلك كامل حسن البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي م س، ص 177.
[5]-كمال حسن البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، م س، ص 175-176.
[6]- نصرت عبد الرحمن: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث ص 8.

يستجيب لهذه النظرية ويتبرأ من أصالته معنى ومبنى"[1].ومصطلحاته النقدية وتوّجهاته الفكرية ومنهج بحثه وغاية دراسته ينبض جمعاء بما هو أجنبي وبما هو بريء من العربية، فلقد أنكر على التراث البلاغي والنقدي العربي تملكّه لمصطلح الصورة الفنية وزعزع مصطلحات هذا التراث مثل التشبيه والكناية والرمز عن مدلولاتها، وأفهم الاستعارة العربية على أنها أضرب من التفكير البدائي، واصطنع أنواعا من الصوّر تدور في معظمها على مصطلح الأيقون وأفرط في إرجاع موضوعات الشعر الجاهلي وشكل بنائها إلى ما هو دخيل[2].

وعليه أرصد كامل حسن البصير حكمه النهائي على دراسة نصرت عبد الرحمن بعد اقتباسات عديدة ومناقشات كثيرة فيقول: "إن نصرت عبد الرحمن لم يدرس الصور الفنيّة في الشعر الجاهلي كما تقتضي طبيعة هذا الشعر، تراث أمة لها خصوصيتها في مضمار الأدب فنا وفي مضمار دراسته تطبيقا.وإنّما التمس للدراسات النقدية الأوربية بشأن الصورة الفنية شواهد من أقدم نصوص الشعر العربي ففرض على هذه النصوص ما ليس منها فنا وفكرا فضاعت دراسته بين وادين لا يلتقيان"[3].

- اتجاهثان على قلته تشبث بالقديم وأعلى من شأنه فلم يلتفت إلاّ لما أفرزه الفكر العربي القديم من أفكار ونظريات ويمثله د. كامل حسن البصير و د. جابر أحمد عصفور.

يعرض الدكتور **(كامل حسن البصير)** في كتابه (بناء الصورة الفنية في البيان العربي) مفهوم الصورة الفنية بين التراث العربي والمدارس النقدية الأوربية على وفق منهج تاريخي تحليلي موازن يحاول من خلاله رسم الخطوط العامة المميّزة لثراتنا النقدي عن تلك المدارس فيما يتعلق بالصورة مصطلحا ومدلولا ومصدرا وسيلة وخصائص وأهداف.

[1]- كامل حسن البصير: بناء الصورة الفنية في البيان العربي، م س، ص 175.
[2]- المرجع نفسه، ص200.
[3]-المرجع نفسه، ص200.

وبعد دراسته لمصطلح الصورة لغة ومدلولا على أساس منهجه الموازن بين الدراسات البلاغية والنقدية العربية والنقد الأوربي يقيّم مفهومه للصورة على أنّها " ما يتماثل بواسطة الكلام للمتلقي من مدركات حسا ومعقولات فهما ومتخيّلات تصوّرا وموهومات تخمينا وأحاسيس وجدانا وما إلى ذلك من الأشياء والأمور التي تفضي إليها هذه القوة أو تلك من القوى المركبة في الإنسان وعيا ومن غير وعي"[1].

والكلام الذي يمثل الصورة على هذا النحو قد يكون كلمة مفردة وقد يكون جملة مركبة وقد يكون فقرة ممتدة أو نصا مؤتلفا، وهكذا تتسع الصورة وتتلون وتشكل لها ظلال بإيماءات كلما انضافت كلمة إلى تلك الجملة لها مخزون من المدلولات في ذاكرة المتلقي بشتى قواها التي حدّدتها العلوم الإنسانية والعلوم النظرية والتطبيقية تحقيقا وافتراضا[2].

إن مفهوم كامل حسن البصير للصورة يشكل قاعدتها العامة لأنّ وساطة بنائها مجازي في المخاطبات اليومية،أما إذ كانت هذه الوساطة كلاما متفننا فإن الصورة تكون عندئذ فنية والصورة عند كامل حسن ضربين:

- صورة تقريرية: وهي التيتتقرر هيئاتها لدى المتلقي بواسطة مدلول كلمات التعابير التي نهضت برسمها من غير اللجوء إلى أساليب البيان التي تقربها إلى الآخرين.
- صورة فنية: وهي التي تشتمل على الأساليب البيانية والفنية نسبة إلى مصطلح الفن الذي تنازع الباحثون المعاصرون في حدّه وتباينت آراؤهم بشأن مصدره[3].

وفي هذا الخضم يعود كامل حسن إلى المعجمات العربية والدراسات البلاغية والنقدية بشأن الأدب ليؤكدّ بأن اللغة العربية لم تجعل مادة الفن، ولم تفتقر إلى صيغته فكلمة "فن" ومادتها قد جرت بها اللغة العربية، ومدلولها في هذا الاستعمال و قد حمل إلينا معاني البراعة والمهارة والتنوع.

---

[1]- [1]كامل حسن البصير: بناء الصورة الفنية في البيان العربي، م س، 267.
[2]- ينظر المرجع نفسه، ص 268.
[3]-ينظر المرجع نفسهص 270.

والأدب لم يبرأ في نظر علمائنا الأسلاف من هدف مقصود يحققه الوعي وتسعى إليه الإرادة، فلنا أن نعرف الفن بأنه نتاج الوعي في مهارة وإتقان، وعليه فإننا حين ننسبه ونجعله صفة للصورة نقول الصورة الفنية تريد منها الضرب من الصور ما يمتاز بالمهارة في البناء والدّقة في الصياغة عن وعي متيقظ وإرادة هادفة.

وفي الأخير يرى كامل حسن أن الكلمة العربية منبع فائض وصدى شفاف يرسم صوّرا فنية بطبيعتها وتستّوي أداة لتجسيد الأمور المعنوية، وقد أدرك الأدباء هذه الخاصية في اللغة العربية، فبنو أساليب فنية درسها البلاغيون واللغويون والنقاد وتركوا لنا ذخيرة ينبغي أن نعود إليها ونعيد قراءتها مستنبطين منها قواعد وضوابط نقيم عليها مذاهبنا المتجدّدة، مبتعدين عن العجمة والاضطراب والفوضى وغيرها من المظاهر السلبية التي تسلك إلى كيان العربية عن قصد أو غير قصد[1].

يعرض **(جابر عصفور)** مفاهيم النقاد العرب عن الصورة في كتاب(الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي)، ويستخلص تعريفا للصورة الفنية يطمئن إليه فيقول: "إن الصورة طريقة خاصة من طرق التعبير أو وجه من أوجه الدلالة تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير، ولكن أيا كانت هذه الخصوصية أو ذلك التأثير، فإن الصورة لن تغير من طبيعة المعنى في ذاته، إنما تتغير إلا من طريقة عرضه وكيفية تقديمه[2].

فجابر عصفور يرى أن الصورة هي أداة مميزة للتعبير عن المعاني؛ فهي تخدم المعنى الذي يحكم ويوّجه عمل الشاعر وغايتها إيصاله إلى المتلقي بأيّة طريقة، وهي مهما اكتسبت من خصوصية فلن تغير من طبيعة المعنى، غير أنه في تعريفه هذا أغفل أهمية الشكل الذي يتمثل في المظهر الخارجي الذي يحيل على المعنى.

ويؤكد جابر عصفور وجود الصورة في ثراتنا العربي القديم فيقول:" قد لا نجد المصطلح بهذه الصياغة الحديثة في الموروث البلاغي والنقدي عند العرب، ولكن

---

[1]-ينظر المرجع نفسه، ص 272.
[2]-جابر عصفور الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، م س، ص 392.

المشاكل والقضايا التي يثيرها المصطلح الحديث ويطرحها موجودة في الموروث وإن اختلفت طريقة العرض والتناول أو تميّزت جوانب التركيز ودرجات الاهتمام"[1].

إنّ الصورة الفنية عند جابر عصفور الجوهر الثابت والدائم في الشعر، فقد تتغير مفاهيم الشعر ونظرياته فتتغير بالتالي مفاهيم الصورة الفنية ونظرياتها،ولكن الاهتمام بها يظّل قائما ما دام هناك شعراء يبدعون ونقاد يحاولون تحليل ما أبدعوه وإدراكه والحكم عليه.

- واتجاه أخير معتدل قرأ بعين الناقد البصير فأقر فضل القديم وبين ميزة الجديد الملائم ومن هؤلاء:
-

عبد الإله الصائغ الذي له عدّة دراسات تحمل عنوان الصورة تعالج قضاياها في أصالة وعمق، وقد تناول في دراساته معرفة العرب للصورة الفنية واهتمامهم بها وسرد موقف قدامى نقاد العرب بها وتعرض لجهود النقاد المحدثين. ثم تناول الصورة الفنية في شعر الأعشى من خلال الموضوع ثم الزمان والمكان والذات والأسلوب والحقيقة والمجاز ثم تعرض للحواس وتأثيرها على الصورة، ثم تناول النغم الشعري عند الأعشى.

وبعد أن تعرّض **(عبد الإله الصائغ)** لجهود القدامى والمحدثين من النقاد، وأبرز إسهام كل منهم في موضوع الصورة فإنّه يقول:"وقد تهيئلنا بعد البحث في دلالة التصوير الفني وثمرته –الصورة– أن التصوير الفنّي الشعري، يسعى إلى تقديم نسخة جزئية أو كلية للواقع الحسي أو الشعوري، كما تهيأ للشاعر، وبأسلوب أدبي مؤثر، أما الصورة الفنية – الأدبية أو الشعرية– فهي نسخة جمالية تستحضر فيها لغة الإبداع الهيئة الحسية أو الشعورية للأجسام أو المعاني بصياغة جديدة تمليها قدرة الشاعر وتجربته وفق تعادلية فنية بين طرفين هما المجاز والحقيقة دون أن يستبد طرف آخر.[2]

---

[1]-المرجع نفسه، ص 7.

[2]- عبد الإله الصائغ الصورة الفنية معيارا نقديا ، دار الشؤون الثقافية، بغداد العراق، 1987، ص 137.

ويرى عبد الإله الصائغ أن دراسة العرب للصورة أمر أصيل ولم يكن "ردّ فعل لجهود اليونان القدماء في دراسة الصورة، إذ لا يمكن تصوّر شعر خال من الصورة ... والقبول بتلك الفرضيات يعني إلغاء للطبيعة الابتكارية في العقل العربي"[1].

أما مصطلح الصورة عند **(د. حسين جمعة)**فيسعى إلى الإفادة ممّا لدى الباحثين قديما وحديثا وإن كان منطلقه الأصيل مبنيا على ما قدّمه لنا الناقد عبد القاهر الجرجاني (-471هـ) في كتابيه(دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة) فقد درس الصورة بشفافية مبدعة فأضافت إضافات شهدت بتقدّمه على كثير من معاصريه.

ويعطى د.حسين جمعة مفهوما للصورة ويوّضحه فيقول:"هي تلك الألفاظ التي ينظمها العقل الممزوج بالعواطف والخيالفي كلزمان ومكان"[2].

هذا التعريف يوافق العناصر الأساسية التي يقوم عليها مفهوم الشعرية -الذات التجربة والثقافة والبيئة- ثم ما عرف لها من مفاهيم أخرى باعتبار الشعرية هي تاريخ الشعر وتقنياته المتعدّدة على مدى العصور[3].

وبهذا فالصورة هيئة سياقية متعدّدة الإيحاءات في ذاتها لما تحمله من دوافع ونزعات ذاتية وموضوعية هيجت مشاعر مبدعها ومخيّلته، أي أن حواس الشاعر تتلقف ما تشعر به وتعبّر عنه بصيغة جمالية موازية للوسط المحيط، وفي الوقت نفسه تعبر عن الواقع التاريخي والثقافي والاجتماعي للعصر الذي تعيش فيه؛ فالصورة الشعرية تؤكد إحساس المبدع ووعيه في آن معا وتثبت أنها صيغة جمالية موازية للواقع وليس محاكية له.

---

[1]-المرجع نفسه، ص85.
[2]-د.حسين جمعة الرثاء في الجاهلية والإسلام. دار معد دمشق، 1991.
[3]-ينظر د. حسين جمعة المسار في النقد الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص 79.

ويخلص في الأخير حسن جمعة بمفهومه للصورة فيقول: " الصورة دلالة فنّية في سياقها الزماني والمكاني أوّلا وفي إطارها الذاتي والثقافي ثانيا، فهي تنطلق معبّرة عن شيء ما في النفس أو الواقع أيا كانت طبيعتها من الجودة أو الرداءة أو الصدق أو الكذب والشعر الجيّد يأسر العواطف ويأخذ الألباب دون مقدّمات أو استئذان أو عواطف... وبهذا كله لم يعد الإيغال حشوا ولا إغراقا في الوهم وإنّما هو أسلوب بلاغي فنّي يقدّم فيه الشاعر معنى إضافيا لوزادت ألفاظه عن الحاجة"[1].

ويبقى أمر تحديد مفهوم الصورة الفنية من الأمور الصعبة جدا لا من حيث التسمية "الصورة الأدبية" "الفنية" "الشعرية" "البيانية" "البلاغية" ولا من حيث التعاريف التي وضعها لها الغربيون أو المهتمون من العرب بشعرية النص نقادا كانوا أو بلاغيين قدماء أو معاصرين، وحتى لا نتيه وراء عملية حصر هذه التعاريف المعطاة للصورة نعتبر مع عبد القاهر الجرجاني بأن "الصورة أساس الشعر بل الشعر نفسه"[2].

لقد رصدتُ هذه المفاهيم للاقتراب من تحديد مصطلح الصورة وهي ممهدات أحاول من خلالها تأصيل مفهوم الصورة وتحديده، وذلك بتأكيد أهم العناصر والسمات التي يمكن أن نصطلح عليها في تحديد مكوّنات الصورة ومفهومها.

إنّ النظرة الحديثة للصورة تجاوزت حدود البلاغة، وصارت تعبر عن الحالة النفسية للفنان بشتى الطرق التعبيرية الممكنة، وباتت تعني " الصيغة اللفظية التي يقدّم فيها الأديب فكرته ويصوّر تجربته"[3]، فهي ركن رئيسي من أركان الأدب لما تمثله من ترجمة للعواطف والمشاعر والأحاسيس، وهي الأداة التي بها يتميز الأدب وتتحقق وظيفته المتمثلة في " إثارة الانفعالات الوجدانية وإشاعة اللذة الفنيّة بهذه الإثارة وإجاشة الحياة

---

[1]- د. حسين جمعة المسار في النقد الأدبي،م س، ص 76.
[2]- عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، م س، ص 55.
[3]- د. عبد الفتاح صالح نافع الصورة في شعر بشار بن برد، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، 1983، ص 78.

الكامنة بهذه الانفعالات وتغذية الخيال بالصورة ... وكل ذلك تكفله طريقة التصوير والتشخيص للفن الجميل"[1].

ويرى النقد الحديث أنه يحسن للصورة الشعرية أن تكون موحية لما يتوفر لها من قوة التصوير والقدرة على النفاذ إلى القارئ، ومن ثم يكون وقعها في النفس أكبر، إذ هي "التي يسعى الشاعر لأن يكون فيها دمه ونبضه وبصماته. وبذلك تكون كشفا نفسيا لشيء جديد وليس مزيدا من معرفة المعروف"[2]، فيستطيع الأديب أن يجعل من الجملة القصيرة أو اللفظة في موقعها معاني عدة وهذا الإيحاء لا يتحقق إلا إذا كان الشاعر واسع الخيال مستوعبا كثيرا من الصور الشعرية عند سابقيه ليأتينا بالمبتدع والجديد من الصور.

وبهذا فالخيال يعتبر أحد الأسس التي تنهض عليها الصورة، وقد يكون أهمها لدوره الفعال في بنائها، من حيث انه يمثل"وسيلة حيوية من وسائل التقنية المفضية لابتداع الصورة الفنية"[3].

وهو يقدم للقارئ صورا فيها متعة نفسية وعقلية، تبعث فيه روح النشاط ولذة الفكرة،وتجعل ذهنه دائب الحركة والنشاط ويدرك في الصورة جديدا كلما قرأها، لهذا عد الخيال "عنصرا أصيلا في الصورة واليه يرجع تحقيق الاندماج بين الشعور وغير الشعور عند الشاعر، وبه يتحقق التوافق بين الوحدة والتنوع، وبهذه العناصر يتولد العمل الفني".[4]

وقبل أن تصبح الصورة أدبية أو فنية على الفنان أن يمر بمرحلة الإدراك الحسي الذي يقصد به "الأثر النفسي الذي ينشأ مباشرة من انفعال حاسة أو عضو حاس... وهو

---

[1]- سيد قطب التصوير الفني في القرآن، دار الشروق بيروت، ط1، 1982، ص 242.
2- د- محمد ناصر الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه وفنونه، ص 432.
[3]- د. حسين، جمعة ، قضايا الإبداع الفني، ص 36.
[4]- د. عبد الفتاح صالح نافع ، الصورة في شعر بشار، م س، ص 61.

يعني الفهم أو التعقل بواسطة الحواس وذلك كإدراك ألوان الأشياء وأشكالها أو أحجامها وأبعادها بواسطة البصر"[1].

وعند الإدراك الحسي ينشأ التصور الذي هو "استحضار صور المدركات الحسية عند غيبتها عن الحواس من غير تصرف فيها بزيادة أو نقص أو تغيير أو تبديل"[2]والتصوير يخرج هذه الصور في ثوب فني؛ فالتصور إذن هو العلاقة بين الصورة والتصوير وأداته الفكر فقط، وأما التصوير فأداته الفكر واللسان واللغة.[3]

ولما كان لكل صورة جمال ظاهر وخفي، كان لزاما على كل فنان أن يصنع تميزه في تصور الجمال الخفي وإدراكه، حتى يتسنى له التميز والإبداع في التصوير[4].

تتأثر الصورة الفنية بعوامل ثلاث تساهم في تقدير قيمتها الفنية:

1- المرسل:(الفنان) وما يمثله من إبداع فني يصوغ فيه صورته الفنية من خلال العوامل السابقة التي تحدثنا عنها.

2- المتلقي : وينقسم إلى قسمين:

أ- المتلقي العام: وهو القارئ صاحب الثقافة العامة، تدخل الصورة ضمن وعيه الذاتي فتتشكل بصورة خاصة به، قد تتوافق مع صورة المرسل كما يريدها أو تتغير بحسب الثقافة الباطنية في وعي المتلقي مع اختلاف العوامل التي تؤثر في قدرته على تحليل الصورة المرسلة إليه.

ب- الناقد: إن طبيعة الأدوات النقدية التي يحملها الناقد والتي يقتنع بها كمفاتيح نقدية، يصدر من خلالها حكمه النقدي على العمل الفني، كل ذلك يكون مهيئا له لتلقي تلك الصور سلبيا وايجابيا.

---

[1]- عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، دار النهضة بيروت، ط2، 1972، ص 68.
[2]- المرجع نفسه، ص 69.
[3]- ينظر، صلاح عبد الفتاح الخالدي، نظرية التصوير الفني عند السيد قطب، شركة الشهاب الجزائر، 1988، ص 74
[4]- ينظر، المرجع نفسه، ص 75.

3- الصورة: تفرض نفسها عندما لا يكون تسجيلا للواقع، بل روح متحركة تصنع نسيجا من المحسوس والمدرك والذاتي والموضوعي، يوصله المرسل إلى وعي المتلقين بطريقة تصل إلى جميع المستويات الثقافية والإدراكية، لتوصل في النهاية الرسالة التي يؤدها المرسل رغم تباينات المتلقين.

الصورة في النقد الحديث لا تعتبر ناجحة إلا إذا تضمنت شحنة عاطفية تعكس بصدق ما في وجدان المبدع، ومن ثم يتحقق أثرها في نفس المتلقي بما ينبئ بأن الصورة قد بلغت هدفها لأن الصورة والعاطفة متلازمتان" وإذا كانت الصورة لا قيمة لها بدون عاطفة، فالعاطفة أيضا لا معنى لها بدون صورة"[1]، وحتى تنجح الصورة في إيصال التأثير العاطفي لا بد أن يحسن الأديب استخدام اللفظ بأن يتجنب الألفاظ التي تنفر القارئ، أو التي تكون غريبة فينشغل بحل مشكلها عن التمتع بالصورة.

وبالعبارة الصوتية يكتمل تأثير الصورة في الوجدان، مما تحدثه من روعة الإيقاع والجرس بجانب ما يحدثه التخيل في النفس، ولا يشك أحد في أن الموسيقى هي لغة العواطف والوجدان ولنغماتها درجات من الشدة أو الضعف والسرعة والبطء والحزن أو السرور إلى غير ذلك من أنواع اليقظة النفسية التي تجيء عن طريق حاسة السمع[2].

إن الإيقاع الموسيقي ينشط النفس ويبعث الإحساس بالسمو والفخار والقوة، وبذلك يصبح الأثر شاملا، ليس نابعا من الأذن بل قوة حافزة تنفذ إلى النفس لأن الإيقاع الموسيقي يحدث رنينا في جهازنا كله، وقد يستولي هذا الأثر على مشاعرنا وينسينا إحساسنا بمن حولنا وقد يرهف الإحساس وينشط الانفعال ويصبح المتلقي مستعدا للتأثر الإيحائي.

[1]- د. عبد الفتاح صالح نافع ، الصورة في شعر بشار، م س، ص 80

[2]- د صلاح الدين عبد الثواب الصورة الأدبية في القرآن-الشركة المصرية العالمية لونجمان،ص26.

فالوزن يتخذ في كثير من الأحيان من صورته الإيقاعية وإيحائه الصوتي طابعا تصويريا، إذ أن أهم عنصر جمالي تطلب الصورة مساندته الإيقاع " إن الوزن طريقة لفرض الصورة صوتيا على الانتباه فنحن حين نسمع النغم الصوتي تمتد تجربتنا إلى أكثر من مجرد السمع إنها تمتد لنتخيل أشكالا بصرية وعناصر حية أخرى"[1]، ولهذا تجسد الصورة والإيحاء الصوتي القيمة الجمالية في كل الشعر" فالوزن والإيقاع يلدا الصورة أحيانا"[2]

ومن هنا ندرك أنه إذا اكتملت عناصر الصورة الأساسية، باشتمالها عن النظم الدقيق، والتأليف المحكم واشتمالها على الخيال الرحب الطليق بشتى ألوانه وصوره والعاطفة التي تعكس ما في وجدان المبدع، والعبارة الموسيقية الممتعة الموحية فليس بعد ذلك كله إلا أن تؤثر الصورة تأثيرها الأكمل في النفوس، وهذا التأثير الكامل الذي يأخذ بمجامع النفوس هو الهدف من وراء هذا التصوير المكتمل العناصر المتماسك الأركان.

هناك أربع مجموعات هامة من الصور تنشأ في نفس السامع أو القارئ كلها أو بعضها.[3]

المجموعة الأولى: مجموعة الصور اللفظية التي تنشأ من الإدراك الحسي السمعي أو البصري المباشر عن السماع أو القراءة ؟ فإننا حين نستمع إلى القطعة الأدبية أو نقرأها قد يتجه الذهن إلى الألفاظ والعبارات نفسها، فندرك ما فيها من جمال لفظي إدراكا حسيا سمعيا، ينشأ عن جرس الكلم وموسيقى الألفاظ وانسجام العبارات وتآلفها.

ندرك هذا الجمال فتتكون في نفوسنا تلك الصورة السمعية فنتلذذها ونطرب لها ونعجب بها، وخاصة إذا كان الإلقاء جيدا قائما على ضبط نبرات الصوت وحسن الوقف وحسن والابتداء إلى غير ذلك من مقومات الإلقاء.

---

[1]- ينظر عبد القادر الرباعي الصورة الفنية في النقد الشعري الرياض 1984-ص87.
[2]- عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، أربد، الأردن، ط1، 1980 ، ص 223.
[3]- د- صلاح الدين عبد التواب – الصورة الأدبية في القرآن الكريم الشركة المصرية العالمية لنشر لونجمان، ص28.

المجموعة الثانية: هي الصورة الذهنية التي تبعثها في النفس معاني الألفاظ والعبارة التي نسمعها أو نقرؤها؛ كصورة حديقة توصف أو صورة المنظر الطبيعي الذي يصور، وتسمى هذه الصور المعنوية بالصور الصريحة، وهي وسيلة للتأثير في الفكر والوجدان على السواء.

المجموعة الثالثة: وهي مجموعة أخرى من الصور الذهنية غير التي يصورها المؤلف تصويرا صريحا، ولكنها تستنبط منها استنباطا وتسمى هذه الصورة المعنوية بالصورة الضمنية، وتتوقف الدقة في استحضار الصورة الذهنية المعنوية الصريحة أو الضمنية على مقدرة السامع أو القارئ التصويرية من جهة وعلى براعة المؤلف وقدرته على التصوير من جهة أخرى.

المجموعة الرابعة: وهي مجموعة من الصور غير المجموعتين السابقتين، فلا هي صريحة ولا هي ضمنية، ولكنها ترتبط بها فتتوارد على الذهن وتسلك سبيلها من منطقة شبه الشعور إلى منطقة الشعور تبعا لقانون تداعى المعاني، وتسمى هذه المجموعات الصور المعنوية الترابطية، وتتوقف غزارتها أو قلتها على تجارب السامع أو القارئ فقط؛ فلا علاقة لها بما يقصد المؤلف تصويره من الصور والتجارب. فإذن هناك صور لفظية، صورة معنوية صريحة، صورة معنوية ضمنية، صور معنوية ترابطية[1].

استطاع النقد الحديث تطوير النقد الأدبي كما وكيفا، ولعل الصور الفنية أو الصورة الأدبية أكبر دليل على ذلك، فبينما كانت دراستها مجزأة قديما أضحت في النقد الحديث بحكم استفادته من وريثه النقد القديم،وتفاعل الثقافات مع بعضها البعض قادرة على تناول النص الأدبي من زواياه جميعها، فلقد جمعت الصورة في مفهومها الحديث المفاهيم القديمة وأضافت إليها جوانب جمالية، إذ لا يمكننا إلغاء المفهوم القديم ولكننانتناول الصورة القديمة بطريقة حديثة توسع من مفهومنا وإدراكنا لعالم الخيال والجمال والإبداع .

[1]- حامد عبد القادر – دراسات في علم النفس الأدبي / القاهرة 1949 ص168- 169 / عن الصورة الأدبية في القرآن الكريم – د. صلح الدين عبد التواب – الشركة المصرية العالمية لنشر لونجمان / ص 28-29.

وإذا تحدثنا عن الصورة الكلية فلا يعني هذا إلغاء الصورة الجزئية من التشبيهات والاستعارات والمجاز، فكلها أضواء منثورة في الصورة تسهم في تشكيل النسيج الكلي للصورة الفنية، ومن الأمور التي تفقد الصورة الكلية من قيمتها، تناقض الصور الجزئية في داخل القصيدة لذلك يعتبر من الإبداع المميز قدرة الأديب على تكوين صورة جزئية تساهم بشكل فعال في تكوين تشكيلات ولقطات تعطي النسيج العام مزيدا من الحيوية والجمال.

إن دراسة الصور الأدبية تلتزم وعيا لإدراك ماهيتها واكتشاف أهميتها في ضوء معطيات النقد وعلم اللغة والبلاغة، الذين يشكلون المحاور الأساسية في الدراسة الأسلوبية، فلم يعد ينظر إلى الصورة في فهم الحديث على أنها مجرد زخرف أو مجرد حلى ترصع العمل الأدبي، إنما ينظر إليها على أنها جزء من صميم الشعر.

والصورة الفنية متعددة الأشكال والمصادر التي تعتمد عليها في بنائها، مابين التشبيه بأنواعه، والمجاز، والكناية، والتصوير بالحقيقة، ويجمع كل ذلك الخيال الذي يعد المرجع الأساس والخلاق في الصور الفنية.

يلتقي الدرس البلاغي في كثير من جوانبه مع الأسس العامة التي اعتمدتها الأسلوبية الحديثة، ولا يقف الأمر في ذلك عند قضايا علم المعاني وإنما يتجاوزها إلى تشكيلات الصورة الفنية في داخل النص من تشبيه واستعارة وكناية .

فمثل هذه الصورهي في الأساس تشكيلات لغوية يتألف منها النص وتساهم بشكل خاص في تقديم المعني وخصوصيته، وهي بذلك أكثر وضوحا في إقامة علاقة فنية متبادلة بين النص والمتلقي وعلى أساسها يمكن فهم كثير من رموزه وإيحاءاته الدالة "فالصورة البيانية والأشكال البلاغية من المنظور الأسلوبي ليست سوى *أدوات* لغوية يستطيع المؤلف باستخدامها أن يحقق ملامح التضاد والتناسب في النص مستثيرا عالما

خياليا جديدا، ويمكن تصنيفها على هذا الأساس،على أن يؤخذ في الاعتبار دائما دور السياق الحاس عند كل تحقيق متعين[1].

أهمية الصورة:

تكمن أهمية الصورة الفنية في سرذلك التأثر والاهتزاز الذي يحدث في نفس المتلقي وهو يواجه عملا إبداعيا دون الاهتزاز لغيره.من خلال الطريقة التي تفرض بها علينا نوعا من الانتباه للمعنى الذي تعرضه وفي الطريقة التي تجعلنا نتفاعل مع ذلك المعنى ونتأثر به.فهناك معنى مجرد تأتي الصورة فتحتويه أو تدل عليه فتحدث فيه تأثيرا متميزا وخصوصية لافتة، ذلك لأنهالا تعرضه كما هو في عزلة واكتفاء ذاتيين وإنما تعرضه بواسطة سلسلة من الإشاراتإلى عناصر أخرى متميزة عن ذلك المعنى . لكنها يمكن ان تربط به على نحو من الإيحاء، وبهذه الطريقة تفرض الصورة على المتلقي نوعا من الانتباه واليقظة، ذلك أنها تبطئ إيقاع التقائه بالمعنى وتنحرف به إلى إشارات فرعية غير مباشرة لا يمكن الوصول إلى المعنى دونها.

وهكذا ينتقل المتلقي من ظاهر المجاز إلى حقيقته ومن ظاهر الاستعارة إلى أصلها ومن المشبه به إلى المشبه ، ويتم ذلك كله خلال نوع من الاستدلال ينشط معه ذهن المتلقي، ويشعر إزاءه بنوع من الفضول يدفعه إلى تأمل علاقات المشابهة أو التناسب التي تقوم عليها الصورة حتى يصل إلى معناه الأصلي السابق في وجوده عليها.

وعلى قدر الجهد المبذول في هذه العملية، وعلى قدر قيمة المعنى الذي يتوصل إليه المتلقي، وتناسبه مع ما بدل فيه من جهد تتحدد المتعة الذهنية التي يستشعرها المتلقي وتتحدد قيمة الصورة الفنية وأهميتها. تبدو أهمية الصورة الفنية في طريقتها التي تفرض

[1]- صلاح فضل : علم الأسلوب ، مبادئه ، وإجراءاته ط6 مؤسسته مختار للنشر والتوزيع القاهرة 1992 ص209-210 .

لها نوع من تسليط الضوء في المعنى المراد عرضه ، وفي الطريقة التي تحقق تفاعلنا مع المعنى الذي تعرضه .

PDF-TOOLS
Click to buy NOW!
www.docu-track.com

الفصل الثالث

مستويات التحليل الأسلوبي للصورة الفنية

أولا: مستوى الصورة:

الصورة وانحراف الدلالة:

يعتمد العمل الفني الصورة أساسا في تقديم المعاني والانتقال بها من مرحلة المباشرة إلى مرحلة التأثير الذي يعتمد على مقومات الجمال في توظيف اللغة فالصورة الفنية هي أساس البناء الشعري والأدبي وعماده الذي يقوم عليه، والخيال هو المنبع الذي يستمد منه الشاعر صوره بكل أبعادها، وهو الذي يهب الشاعر القدرة على الانتقال من تصوير المألوف إلى تصوير فني يعتمد على التأمل والتفكير والوصول إلى معان جديدة فيها من القوة وإثارة الانتباه ما يميزها عن غيرها من المعاني التي لا دور للخيال فيها.

ومن خلال اللغة يصوغ الشاعر صوره ويشكلها، وعلى هذا الأساس تأتي الصورة انعكاسا لذات الشاعر وأحاسيسه وتجاربه، فالصورة "تشكيل لغوي يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة يقف العالم المحسوس في مقدمتها"[1]

وتعد دراسة الصورة في المقاربات الأسلوبية ذات أهمية خاصة إذ إن دراسة الصورة بشكل من الأشكال هي دراسة للأسلوب، لأنها تطرح كيفية تعبير الشاعر عن عالمه الداخلي وتجسيده عبر تشكيلات لغوية متنوعة، يلعب الانحراف دورا أساسيا في بنائها وتشكيلها وشحنها بالطاقة الإيحائية الجمالية.

والانحراف في دلالة اللفظة أو الألفاظ يمثل محورا تلتف حوله كثير من ألوان الصورة الفنية، وتستمد منه قيمتها الفنية. فهذا الانحراف هو الخصيصة الجوهرية التي يتميز بها التعبير الفني في الصورة المجازية عما يقابله من

[1]- علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني هجري، طبعة دار الأندلس، ط1، 1980، ص30.

تعبير حرفي أو لغة مجردة، فإذا كانت الألفاظ في اللغة المجردة تستخدم استخداما مألوفا تقتصر فيه على دلالتها المعجمية فإنها في لغة المجاز تنحرف عن تلك الدلالة إلى دلالة أخرى تخرج بها عن مسايرة المألوف، وتخترق حواجز العرف التي تتشكل في إطاره لغة الحقيقة المجردة، وبهذا التجاوز تكتسب الصورة قيمتها الفنية وقدرتها على التأثير.

فالصورة إذن وإن كانت تخرق قانون اللغة العادية، إلا أنها تخرقه كي تعيد بناء اللغة من جديد بشكل جمالي موح، وهكذا تصبح دراسة الصورة دراسة لكيفية استعمال الشاعر للغته استعمالا خاصا يستوقف المتلقي ويحثه على كشف خصوصية هذا الاستعمال وكشف التصورات المتكتمة في هذه الخصوصية أيضا

والقارئ لديوان ابن خفاجة لا ينتقل من صفحة إلى صفحة وإنما ينتقل من حديقة إلى روضة ومن ربوة إلى بستان. فالطبيعة هي المعنى الذي تنفجر منه شاعريته، وفي أرجائه يطوف خياله، وإننا حين نراقب نصه الشعري من خلال توالي الصور نلحظ حركة ذات شأن في تقرير أثر الصورة، إنها تبرز في وسط الدفق الشعري دفعة واحدة تتعرض ناتئة وتنعطف بالدلالة، تنشعب بها إلى مسارات متشعبة تجدد من خلالها الطاقة النصية ثم تتراجع وقد هيأت المجال لصورة أخرى تليها تؤدي وظيفة أخرى غير التي أنجزت، إنها في النص حركة ارتفاع وانخفاض حركة نبض توحي بحياة النص وقد تعددت فيه وسائل التعبير بألوان مختلفة من التصوير منها، التشبيه، الاستعارة، الكناية، تخلق في النهاية صور جديدة ذات صفات خاصة ومميزة.

الصور التشبيهية:

إن الصورة التشبيهية في مفهومها الجمالي تصوير لِكُنْه الموقف الشعوري والفني الذي يعانيه الشاعر أثناء عملية الإبداع، وهي " وسيلة كشف مباشر تدل على معرفة جوانب خفية من الأشياء بالنسبة للشاعر الذي يدرك والقارئ الذي يتلقى وبهذا الفهم يكون التشبيه عملا خلاقا حقا"[1].

ويعتبر التشبيه الأساس الذي تقوم عليه جميع الصور، وتظهر من خلاله القدرة الفنية والإبداعية لأي مبدع، فتقنية التشبيه يمكن اعتبارها خلقا جديدا، ناجما عن غوص المبدع في أعماق ماهيات الأشياء ليستبصر من خلالها بوشائج جديدة بين المدركات التي لم يكن يعهدها من قبل. وكلما زادت درجة الانحراف بين طرفي الصورة التشبيهية وتناءت المسافة بينهما، كلما ازدادت فاعلية التشبيه وقدرته على خلق المفاجأة والدهشة والحيوية داخل الصورة.

ولو تأملنا ديوان ابن خفاجة وأمعنا النظر فيه لوجدنا الشاعر يفرط في الاعتماد على التشبيه بوصفه عنصرا من عناصر صوره الفنية في معظم الموضوعات التي عالجها، وعلى وجه الخصوص الغزل ووصف الطبيعة وغيرها من الأغراض الشعرية، وقد أظهر استقراء ديوانه فيضا من هذه الصور البيانية التي نهضت على التشبيهات المختلفة والتي يبلغ عددها 940 تشبيها"[2]. فمنها تشبيهات مكتملة الأركان وتشبيهات بليغة أو تمثيلية.

---

[1]- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، م س، ص 202.

[2]- حمدان الحجاجي، حياة وآثار الشاعر الأندلسي ابن خفاجة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982، ط2، ص 300.

PDF-TOOLS Click to buy NOW! www.docu-track.com

يقول ابن خفاجة مصورا زهرة الخيري:[1]

وخِيريّــةٍ، بين النّسيمِ وبَينَهــا حَديثٌ، إذا جَنَّ الظّلامُ، يَطِيبُ

لها نَفَسٌ يَسرِي، معَ اللّيلِ عاطرٌ كَــأنَّ له سِرًّا، هناكَ، يَرِيبُ

يَدِبُّ، معَ الإمساءِ، حتى كأنّمَــا يَظَــلُّ علَيهِ للصّبَــاحِ رَقِيبُ

تقوم هذه الصورة التشبيهية على تباعد أجزائها (المشبه والمشبه به) في كل من البيت الثاني والثالث، حيث جمع بينهما الشاعر في تركيبة لغوية توحد بينهما، عبر التصريح بأداة التشبيه "كأن، كأنما" ليترك المجال مفتوحا أمام المتلقي لتثوير طاقته التخيلية، فيرى ما لا يرى ويدرك ما لا يدرك، عبر هذا الانحراف المجسد لنفس وعطر زهرة الخيري على أنه سر مهيب لا ينبغي للآخرين معرفته وكذا الأمر بالنسبة للصباح عندما يحيله الانحراف إلى هيئة رقيب يخشاه ويخافه عطر زهرة الخيري.

فابن خفاجة من خلال هاتين الصورتين يسمو خياله ليخلق هذه الصورة التشبيهية بإضفاء صفة إنسانية على زهرة الخيري ويسقط عليها إحساسه الذي لم يفصح عنه مباشرة وإنما مزجه بوصف مادي للطبيعة، فيدخل تقنية التشبيه متجاوزا العلاقات المنطقية بين المفردات.

وخصوصية الحديث بين الخيرية والنسيم أشار وأفصح عن شوقه إلى المرأة وتوقه إلى العلاقة بينهما، فالحديث لا يطيب إلا في الليل (إذ جن الظلام يطيب) وسريته تحمل دلالة تلك العلاقة وخصوصيتها (كأن له سر هناك يريب) أي عبقها

[1]- ديوان ابن خفاجة، ص 30

العاطر يسري ليلا بالسر وكأنه سر حبيبين لا ينبغي للآخرين معرفته. وهذه الصورة التشبيهية تكشف لنا رغبة ابن خفاجة في المرأة التي تتجلى من خلال مشاعره والتي تمتزج بصور الطبيعة وتتجسد في عناصرها.

ولقد اتخذ ابن خفاجة من التشبيه منطلقا لتجسيد صوره الفنية وذلك بتمكنه من جعل عناصره الموصوفة تتآزر لتكشف عن صورة ذات وحدة شعورية مترابطة على الرغم من تنوع أغراضها الموصوفة، وما يعزز عمق هذه الصور التشبيهية وحيويتها تمكنه من الخلط بين الألوان ومزجها كخضرة الرياض وزرقة ماء نهر شقر نحو قوله:

للهِ نَهــرٌ ســالَ فــي بَطحــاءِ أشْهَى ورُوداً مِن لمَى الحَسناءِ

مُتَعَطِّفٌ مِثــــلَ السِّوارِ كــأنَّــهُ والــزَّهرُ يَكنُفُــهُ مَجَــرٌ سَماءِ

قَد رَقَّ حتى ظُنَّ قُرصًا مُفرَغــًا مــن فضَّةٍ في بُــردَةٍ خَضراءِ

وغَدَتْ تَحُفُّ بهِ الغُصونُ كأنّــها هُدبٌ يَحُفُّ يمنقُلَــــةٍ زَرقــاءِ

ولَطالَــما عاطَيتُ فيــهِ مُدامَــةً صَفراءَ تَخضِبُ أيــديَ النُّدَمــاءِ

والرِّيحُ تَعبَثُ بالغصُونِ وقد جَرَى ذهَبُ الأصيلِ على لُجَينِ الماءِ[1].

[1]- ديوان ابن خفاجة، ص 13.

لقد خص ابن خفاجة بهذه الأبيات نهر بلدته شقر، وهو نهر لطالما سحره بجماله وفتنه بشكل مجراه، فهو يصفه عبر صور تشبيهية تحاول أن تتجاوز علاقات الواقع المألوفة بإنشاء علاقات جديدة بين المكان والكائن تهب المشبه أبعادا جديدة تعمل على تنامي الصورة الكلية، فالشاعر شبه نهر شقر بسوار معصم الحسناء، ثم شبه الزهرة والأنوار على ضفته بالمجرة التي تحف بها النجوم في السماء، فتفضي ببريقها حسنا وجمالا، وشبه صفاء مياهه بقرص من الفضة، ثم عمد إلى تشبيه الغصون التي تحف به بالأهداب التي تحف بالعيون الزرقاء، ليترك المجال مفتوحا أمام المتلقي لتنوير طاقاته التخيلية، ويدرك أن ابن خفاجة يجمع في خياله أشياء لا تجمع في الواقع، ويقرب بين أشياء متباعدة، ليخلق منها صورة جديدة.

فنهر ابن خفاجة هو نهر الشهوة وقد غدا شهيا رائقا وانسال ليشرك مع لمى الحسناء في الرقة والعذوبة، غير أن فعل التفضيل (أشهى) جعله أكثر إثارة للشهوة من اللمى، وتشبيهه للسوار كان مظهرا من المظاهر الدالة على تشويق الرغبة إلى المرأة المتزينة بالحلي والنظر إليها على أنها أرقى جمالا من الطبيعة، لذا نراه ينطلق من النهر ليعود إلى المرأة من خلال مقتنياتها من فضة وذهب.

ويمضي ابن خفاجة في صوره التشبيهية حتى تستوقفنا هذه الصورة المتخذة من التشبيه البليغ محورا لها ليكمل محاور صوره الجزئية المتعاقبة في القصيدة فيقول:

نَهـرٌ كمـــا ســـالَ اللَّمَـــى سلســـالُ وصَبَاً بَلِيـــلٌ ذَيلُهـــا مِكسالُ

ومَهَـبُّ نَفـــحَةِ رَوضَـــةٍ مَـطلُولَـــةٍ في جَلهَتَيها للنَّسيمِ مَجـــالُ

غــازَلَتُــهُ والأقحـــوانَــةُ مَبسِـــمٌ والآسُ صُدغٌ والبَنَفْسَجُ خالُ

ألقى العَصا في حيثُ يعثرُ بالحــَصَى نهر وتَعبثُ بالغُصونِ شَمالُ

وكأنّ مـــا بَينَ الغصونِ تَنـــازُعٌ فيهِ ومـــا بَينَ المِياهِ جِدالُ

مـــا بَيـــنَ رَوضَةِ جَدوَلَينِ كأنّمـــا بُسِطَتْ يَمينٌ منهما وشِمـــالُ

مثـــلُ الحُبـــابِ بمُنحَنَاهُ ذُؤابَـــةٌ خَفَّـــاقَةٌ حَيثُ الـــرّبَى أكفالُ

وانسابَ ثانـــي مَعـــطِفَيهِ كـــأنَّـــهُ هَيـــمـــانُ نشـــوانٌ هناكَ مُذالُ

أو ظِّـــلُ أسْمَرَ باللَّوَى متأطِّـــــرٌ عَطَـــفَتْ جَنـــوبٌ مَتنَهُ وشَمالُ[1]

إن هذه الأبيات تعتمد التشبيه أساسا في بنائها تنمو وتمتد من خلاله، فالتشبيه هنا يشكل عاملا بنائيا ودلاليا وإيحائيا في الوقت نفسه، فتتآزر الصورة التشبيهية لتكون في مجمعها الصورة الكلية للقصيدة.

والشاعر في هذه الأبيات يصف لنا حركة النهر، فشبه الجدولين كأنهما يد يمين قابلتها يد شمال، وهما في التواء مجراهما مثل الحية أو خصلة شعر خفاقة، حيث الربى أكفال، وهذا تشبيه بليغ شبه فيه الربى بالأرداف، ليخلق مساحة انزياح كبيرة بين طرفي التشبيه ويكسر بنية توقع القارئ ويخلق لديه الدهشة ويفتح أمامه باب التخيل.

[1]- ديوان ابن خفاجة، ص 235.

فتشكلت في هذه الأبيات صورة المرأة من النهر، وانبثقت منه حتى إننا لا ندري أي الصورتين كانت أسبق إلى التصور والخيال في ذهن ابن خفاجة، فحركة النهر كانت تحاكي حركتي الحية والأنثى في آن معا، لتفصح عن رغبته التي تحركت، وتحيط صورته بنشوة ظاهرة من خلال الحركة الهادئة (صبا بليل ذيلها مكسال) للريح الباردة التي تبعت النشوة والتي لم يفصح عنها صراحة، وإنما أشار إليها من خلال اللمى السلسال، والذيل المكسال، وغدا النهر امرأة مبسمها أقحوان وصدغها آس وخالها بنفسج ذات الربى أكفال.

وهكذا استغل ابن خفاجة النهر في صورة تشبهية لكي يعبر من خلالها عن لواعج الذات وأعماقها المظلمة، وبدت صورة المرأة عاكسة لهذا الصراع القائم في اللاشعور.

الصورة الاستعارية:

تعد الصورة الاستعارية ضربا آخر من ضروب الانحراف الأسلوبي، لما تمارسه من انتهاك منظم لنسق العلائق السياقية التجاورية، وتهديمها والتأسيس لنوع آخر من العلائق الطارئة على النسق السياقي العام لتركيب الجملة[1].

والصورة الاستعارية تقوم على "انتهاك حرمة العلاقات السياقية والإجهاز على التوقعات المألوفة والإحاطة بالكلمات التي يجر بعضها بعضا، بسبب العادات الاستعمالية"[2]. مما يخلق في النص بروزات منبهة لوعي المتلقي وزيادة حساسيته

[1]- ينظر يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، ط1، عمان، 1997، ص99.
[2]- صبري حافظ، جماليات الحساسية والتغيير الثقافي، مجلة فصول، ع4، 1986، ص 87.

تجاه النص، وهذا يسهم في جذب انتباهه إلى درجة قد يقع فيها تحت سلطة التأثير الناتجة عن هذه المنبهات التي تحدثها الصورة الاستعارية بشكل عام.

والاستعارة من أهم أدوات رسم الصورة الشعرية، لأنها قادرة على تصوير الأحاسيس وتجسيدها تجسيدا يكشف عن ماهيتها وكنهها بشكل يجعلنا ننفعل انفعالا عميقا بما تنضوي عليه، فالاستعارة أسلوب فني يتوسل به الشاعر لتشكيل أفكاره ومشاعره ورؤاه وتجسيدها بشكل جمالي مؤثر يند عن التقرير الصريح ويعانق التلميح والإيحاء.

ولهذه الأهمية الكبيرة للاستعارة ولجماليات الأسلوب الاستعاري، نجد ابن خفاجة وشى قصائده بعدد كبير من الاستعارات المتنوعة، مابين المكنية والتصريحية، حيث بلغ عددها 1866 استعارة وهو ضعف ما يحتويه من التشبيه[1].

تلعب الاستعارة المكنية في شعر ابن خفاجة دورا بارزا وتشكل سمة أسلوبية لافتة، وهي تقوم على حذف المشبه به والاحتفاظ بالمشبه، ولهذا عدها البلاغيون أبلغ من الاستعارة التصريحية "وعدها الجرجاني أرقى أنواع الاستعارات"[2].

والاستعارة المكنية تقوم على ظاهرة الانحراف الأسلوبي، وانتهاك حرية العلاقات السياقية والتوقعات المألوفة، بحثا عن نمط جديد من العلاقات بين الأشياء وتوظيف اللغة توظيفا يفاجئ توقعات المتلقي؛ حيث تعمل الاستعارة على زيادة حساسية المتلقي وقلقه تجاه النص، حتى يتمكن من اكتشاف التصورات التي تتكتم عليها الاستعارة أو حل رمزيتها.

[1]- حمدان الحجاجي، حياة وآثار الشاعر الأندلسي ابن خفاجة، م س، ص 317.
[2]- يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، م س، ص 152.

ويقول ابن خفاجة في قصيدة "الجبل":[1]

وأرعَنَ طَمَّــاحِ الذّؤابَــةِ بــاذخٍ يُطاوِلُ أعنَــانَ السّمــاءِ بِغَــارِبِ

يَسُدُّ مَهَبَّ الرِّيــحِ عن كلِّ وجهَةٍ ويَزحَــمُ لَيــلاً شُهبَــــهُ بالمَنــاكِبِ

وقــورٍ على ظَــهرِ الفلاةِ كــأنَّهُ طِوالَ اللّيــالي مُفكرٌ في العَــــواقِبِ

يَلُوثُ علَيهِ الغَيمُ سـودَ عَمــائمٍ لها مــن وَميــضِ البرقِحُمرُ ذَوائِبِ

أصَختُ إليهِ وهوَ أخــرَسُ صامتٌ فحَــدّثَني لَيــلُ السُّــرَى بالعَجــائبِ

هذه المقطوعة تعتمد الانحراف الأسلوبي بصفة واضحة في بنائها وشحنها بالطاقة الجمالية والإيحائية، فهي تعكس نفسية الشاعر في حزنها وقلقها وسأمها من تكاليف الحياة، فاختار ابن خفاجة فيها أن يكون الجبل معادلا دلاليا لشخصه ومن ثم فالشاعر يلغي علاقات الواقع المألوفة، ويعيد تشكيل الواقع بعلاقات نفسية جديدة قد تدهش المتلقي، بقدر ما تكون قادرة على تجسيد العالم الداخلي للشاعر، عبر تشكيلات لغوية فياضة بالإيحاءات.

ولجأ ابن خفاجة إلى التشخيص الذي يعتبر مظهر من مظاهر الأسلوبية في تشكيل استعاراته المكنية، فقد عمد إلى تشخيص المعاني المجردة إلى صور حية نابضة بالحياة، فقام بتشخيص حالته النفسية القلقة المتأزمة، فلم يترك صفة إنسانية إلا وخلعها على هذا الجبل الذي يقاسمه قلقه الوجودي؛ فجعل منه شيخا حكيما

[1]- ديوان ابن خفاجة، ص 48.

وقورا يفكر يتحدث ويلف عمامة سوداء على رأسه والتي تدل على غيوم الأسئلة الداكنة المكتظة في ذهن الجبل الشيخ/ الشاعر.

والاستعارة المكنية لا يمكن فهمها " إلا بتقدير تفاعل الذات مع العالم الخارجي، وقدرتها على تعديل علاقات هذا العالم وإعادة تشكيلها"[1]، وتبدو الصورة الاستعارية في هذه الأبيات ناطقة بهذا التفاعل بين الذات والموضوع، وقد ارتكزت على الخيال والعاطفة، مما أضفى عليها العمق والإيحاء والصدق الفني، وكل استعارة في هذه القصيدة تولد أخرى، فهناك تدفقا عاطفيا أدى إلى تدفق على مستوى الصورة، مما منحها الوحدة والتماسك.

ويبدو جليا اعتماد ابن خفاجة في شعره على الاستعارات المكنية أكثر من غيرها، لما لها من قدرات على بث الحياة والحركة في الأشياء وإظهارها قريبة من الحس والإدراك. وتجسيد هذه الانعكاسات النفسية والإيحاءات لكنهها بشكل فني جميل، وتلعب الاستعارة المكنية في قصيدة الجبل دورا بارزا في رسم ملامح الصورة الفنية في هذا النص؛ حيث شبه الشاعر الجبل بالإنسان، على تخيل أن الجبل تمثل في صورة إنسان (متعمم، وقور، يتحدث)، ثم حذف المشبه به (الإنسان)، ورمز له بشيء من لوازمه، هو التعمم بعمامة سوداء، الحديث، الوقار والتفكير في العواقب، ويتمثل جمال الاستعارة في حذف المشبه به والصدام اللغوي بين الدوال، فالجبل لا يتصاحب مع العمامة السوداء، ومع صفات الوقار، والتفكير في العواقب، لكن ابن خفاجة عمد إلى كسر بنية توقع القارئ، فجمع بين الجبل وارتداء العمامة السوداء، وصفة الوقار والتفكير، فثمة انزياح كبير بين الجبل والصفات المستعارة له، يعمل على شحن المتلقي وزيادة درجة التأزم والتحفيز

[1]- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث البلاغي والنقدي عند العرب، م س، ص 205.

PDF-TOOLS Click to buy NOW! www.docu-track.com

عنده، فالجبل عنصر من عناصر الطبيعة، والصفات المستعارة أوصاف للإنسان ولخصوصياته.

يطرح لنا ابن خفاجة تجربته مع الحياة التي تعكس نفسيته الحزينة القلقة والتي سأمت تكاليف الحياة فيتجه إلى الجبل يناجيه ويتحدث إليه، فيجد أنه يتفق سمعه في سمات مشتركة كعلو الهمة وتعدد التجارب ومهابة الوقار، ومن ثم يجرده من المادية المحضة وينفخ فيه الروح التي تتألم وتتكلم، فيسقط عليه حالته النفسية ليجعل منه كائنا يقاسمه الحياة ويعاني من حمل أثقالها ويستعير له صفات الإنسان وهكذا لمح الشاعر إلى أوجه الشبه بين الجبل وصفات الوقار والتفكير وارتداء العمامة، وبذلك أضفى على الجبل صفات الإنسان وجسدها عبر سبيكة لغوية متآلفة وإذا ما أدرك المتلقي هذا التصور وصورة الجبل مجسدة في سبيكة لغوية موحية فإنه عندئذ يكتشف سر الصورة ويصل إلى التصورات التي تتكتم عنها الاستعارة.

ولئن كان حب ابن خفاجة للاستعارة المكنية واضحا، فإن هذا لا يمنع من وجود بعض الاستعارات التصريحية في شعره نحو قوله:[1]

بحَديقَــةٍ ظَلَّ اللَّــمى ظِـــلاًّ بــها وتَطَلَّعَتْ شَنَبــًا بها الأنـــــوارُ

رَقصَ القضيبُ بها وقد شرِبَ الثَّرَى وشَدا الحَمامُ وصَفَّقَ التّيـــَّـــارُ

[1]- ديوان ابن خفاجة، ص 130

وتلعب الاستعارة التصريحية دورا بارزا في رسم ملامح الصورة الفنية فتشكل سمة أسلوبية، وفي هذه الأبيات صرح الشاعر بالمشبه به (القضيب، التيار) وحذف المشبه (المرأة)، وأبقى شيئا من لوازمه (الرقص، الشرب، التصفيق).

والاستعارة التصريحية تتجسد في هذه الأبيات من خلال مفردات (القضيب، الرياح)، وهي موظفة توظيفا مجازيا خاصا يقوم على تأسيس علاقات جديدة بين الألفاظ.

فالقضيب لا يرقص ولا يشرب الخمر، والرياح لا تصفق، وهذا انحراف أسلوبي يقوم على تفريغ الدوال من محتوياتها القاموسية المألوفة ويحيلها إلى إشارات لغوية حرة عائمة في أفق المعنى بانتظار متلق متوقد لاقتناص إيحاءاتها وتصيد لحظاتها الجمالية، عبر فك رمزيتها واكتشاف التصورات المتكتمة فيها فالقضيب لا يتماشى نحويا ومنطقيا مع الفعلين (يرقص، يشرب) والرياح لا تتصاحب منطقيا مع الفعل (صفق)، وبالتالي فهذا تخريب لعلاقات التجاور السياقية بين الدوال واستبدالها بعلاقات جديدة طارئة، تقف عائقا أمام عملية التواصل الاعتيادية، لأن هذا التغيير في السياق الشعري، يربك العلائق داخل النص بين الدوال أنفسها وفي خارج النص بين الدوال ومدلولاتها عندما تفرغ الدوال من مدلولاتها القاموسية وتكتسب مدلولات طارئة فيصبح القضيب علامة لغوية مؤثرة على المرأة، والتيار علامة عن الأشخاص الحاضرين.

وهكذا يتراءى للشاعر وهو في حفل أو في مجلس من مجالس اللهو في حضن الطبيعة الأندلسية، وكأن الطبيعة في الحفل، فيرى المرأة كالقضيب في حالة سكر وقد بدأت ترقص بعد شرب الخمر الذي يرمي في النفس الفرح والمتعة، وفي الفكر نسيان الواقع المزعج، وهنا نسي القضيب واقع الجماد بعد شربه الثرى ثم

يضيف الحمام جو الفرح إلى الطبيعة بغنائه الجميل، وكل حفل ينتهي بالتصفيق، وقد صفقت أوراق الأشجار التي هزها التيار عربون تهنئة.

وهكذا تظل الصورة الاستعارية بشكل عام انحرافا عن اللغة التقريرية وتظل ضربا من الأسلوب الجمالي الذي لجأ إليه ابن خفاجة للتعبير عن تجربته الشعرية، وهي حيلة لغوية جمالية تعمل على جذب المتلقي وإمتاعه، وكلما اتسعت مسافة الانحراف بين أطرافها كلما ازدادت شفافية الصورة وازدادت قدرتها على البث والإيحاء وتوليد الكثافة الشعرية الجمالية.

الصـــور الكنائيـــة:

للصورة الكنائية أهمية لا تخفى بوصفها وسيلة تعبيرية موحية بأوسع المعاني وأدقها في ألفاظ موجزة، غير أنها لا تتحقق فنيتها ما لم تتعاضد معها عناصر البيان الأخرى كالاستعارة والتشبيه، وثمة ارتباط بين التعبير الكنائي والبيئة

الاجتماعية المحيطة بالشاعر، خلافا للاستعارة التي تقوم على تصورات الشاعر الخالصة وأخيلته الفردية.

والكناية هي "أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيومئ به إليه ويجعله دليلا عليه"[1].

وتعتبر الكناية ملمحا من ملامح الإشارة إذ يتكئ عليها المبدع للتعبير عما يريده بشكل غير مباشر، فهي تتميز "بنوع من الدلالة المزدوجة، لها ظاهر ولها باطن، أي بارزة وخفية، وبينما يراعي في الأولى وجوب إرادة المعنى الحقيقي مع لازمة، فإنه يراعي في الثانية وجوب موافقة لازم المعنى لمقتضى الحال"[2].

وبهذا فالاستعارة والكناية تشكلان أسلوبين متباينين من حيث السيرورة التي تنتج كلاهما، فالكناية وظيفتها " إحالية قبل كل شيء، إنها تسمح باستعمال كيان معين مقام كيان آخر، إلا أنها ليست أداة إحالية فحسب بل وظيفتها تيسر الفهم أيضا"[3].

ولا يمكن أن نكتشف فنية الصورة الكنائية الموحية إلا من خلال التأمل الواعي المستبطن للأسرار النفسية المسلطة على الشاعر المبدع، وفي ديوان ابن خفاجة نلمس حضورا واضحا للكناية، إذ شكلت بالنسبة له وسيلة ملائمة يعبر من خلالها عن مشاعره، ومن ذلك قوله:[4]

---

[1]- عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز، م س، ص 105.
[2]- الأخضر عيكوس، الصورة الكنائية في القصيدة الجاهلية، مجلة الآداب، جامعة قسنطينة، العدد، 04، 1997، ص 100.
[3]- جورج لايكوف ومارك جونسن، الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة: عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2009، ص 56.
[4]- ديوان ابن خفاجة، ص 48.

يَسُدُّ مَهَبَّ الرِّيــحِ عن كلِّ وجهَةٍ ويَزحَــمُ لَيــلاً شُهبَـــــهُ بالمَنــاكِبِ

ففي هذا البيت عدل ابن خفاجة عن التعبير المباشر، فلم يقل في وصفه للجبل أنه طويل فارع الطول وعريض ممتد على الأرض، لكنه كنى عن هذه الحقيقة وانحرف إلى استعمال كيان آخر للإحالة على التعبير الحقيقي، بما يدل عليه، فالشاعر لم يتناول وصف جبل معين بعينه، وإنما يصف جبلا قائما في مخيلته، بحيث ينطبق على كل جبل توفرت فيه هذه الخصوصيات، كالطول الفارع الذي يطاول عنان السماء والضخامة الباسلة التي بلغ بها الأمر إلى حد أن سدت مهاب الريح من كل جهاته وجعلته يزاحم النجوم بمناكبه.

وما أكثر ما يستعين ابن خفاجة بعناصر الطبيعة حاملا منها صورا كنائية ذات قيمة جمالية متساوية مع قصائده، ومن ذلك قوله:[1]

ونَدِيٍّ أُنسٍ هَزَنّـــــــي هَـــــزَّ الشّرابِ من الشّبابْ

واللَّيلُ وَضّـــــاحُ الجبيــ ن قَصيرُ أذيـــــالِ الثِّيـــــابْ

والنَّـــــــورُ مُبتَسِمٌ وخــ دُّ الوَردِ مَحطُوطُ النِّقـــــــابْ

يرسم ابن خفاجة في هذه الأبيات صورة لمجلس شراب، كان فيه يحسو المدام والليل قصير أذيال الثياب، وهي كناية عن خفة ظلمته وقلة سواده، لأنه ليل مقمر، حيث الزهر مبتسم والورد محطوط النقاب، كناية عن تفتق أكمامه وتفتحه وقد تمكن ابن خفاجة من التعبير عن الليل ذي الظلمة الخفيفة، وعن الورد الذي

[1]- ديوان ابن خفاجة ، ص 30.

PDF-TOOLS Click to buy NOW! www.docu-track.com

تفتقت أكمامه تعبيرا غير مباشر، إذ لا يحيل القارئ إلى المعنى المقصود مباشرة وإنما يكتشفه من خلال اكتشاف ملامح الصورة الكنائية مستعملا في ذلك ما يعرف بالكناية عن صفة " الكناية التي يطلب بها صفة هي ما كان المكنى عنه فيها صفة ملازمة لموصوف مذكور في الكلام"[1]

وهذا النوع من الكناية اعتمده ابن خفاجة بكثرة في رسم صوره الكنائية ومن ذلك قوله:[2]

وأراكَــةٍ ضرَبَتْ سَمَــاءً فَوقَنا تَندَى وأفلاكُ الكُؤوسِ تُدارُ

زفّ الزّجاجُ بها عَرُوسَ مُدَامَةٍ تُجلَى ونُوّارُ الغُصُونِ نِثارُ

في رَوضَةٍ جِنْحُ الدّجَى ظِلٌّ بها وتَجَسَّمَتْ نَوْراً بها الأنْوار

قامَ الغِناءُ بها وقد نَضَحَ النّدَى وَجْهَ الثّرَى واستَيقَظَ النُّوّارُ

في هذه الأبيات مجموعة من الكنايات تشكل في مجمعها صورة كنائية شديدة الإيحاء والتكثيف، فأفلاك الكؤوس تدار، كناية عن بريق هذه الكؤوس التي صبت فيها الخمرة، وزف الزجاج بها عروس مدامة، كناية ثانية عن حب هذه الخمرة غير ممزوجة بالماء، فهي تشبه العروس العذراء، واستيقظ النوار، كناية ثالثة عن تفتح الأزهار في هذه الروضة التي أقيم بها مجلس اللهو والشراب.

[1]- الهاشمي السيد أحمد، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، دار الفكر، بيروت، 2000، ص 297.
[2]- ديوان ابن خفاجة، ص 136.

وتبدو الكناية صعبة المنال عند تأمل جزئياتها، رغم ما يخيل إلينا أحيانا من بساطتها، ذلك أنها تندغم في الكلام والتركيب اللغوي ويظل السياق هو الكفيل بإضاءتها بشكل أساسي.

ولا يمكننا إغفال تقنية بعض الصور الكنائية بوصفها كاشفة عن الانفعالات والمؤثرات النفسية المسلطة على الشاعر ولا سيما إذا كان التعبير الكنائي متساوقا مع وحدة الشاعر وسياق دلالات القصيدة مثل ما أورده ابن خفاجة في صوره الغزلية يصف فيها فتاة، عامدا إلى عدد من الصور الجزئية التي تقوم على عناصر بيانية مختلفة نحو قوله:[1]

كلّما مَـرَّ قاصراً من خُطاهُ يتَهـــادَى كَما يَمُـرُّ الغَمامُ

سَلَّمَ الغُصنُ والكَثيبُ علَينا فعَلى الغُصنِ والكَثيبِ السَّلاَمُ

صورة كنائية كنى فيها الشاعر محبوبته التي تمر عليه مقصرة خطاها تتهادى وتتمهل في سيرها كما يتمهل الغمام، وفي مرورها تبثه سلامها، وقد استعمل الغصن والكثيب ليكني بهما عن هذه الحبيبة التي يبلغها سلامه، والصورة هنا لم تقم على كناية وحدها، بل هناك تقاطع بينها وبين التشبيه مما زادها عمقا في التصوير وإيحاء في التعبير.

ونلتقي بالصورة الكنائية في أبيات أخرى لابن خفاجة في الغزل قائلا:[2]

[1]- ديوان ابن خفاجة ، ص 264/265.
[2]- ديوان ابن خفاجة ، ص 37.

بَيضاءُ فــاضَ الحسنُ ماءً فَوقَها وطَفا بهِ الدّرُّ النَّفيسُ حَبَــابــَا

بَينَ النّحُورِ قِلادَةٌ تحتَ الظـــلا مِ غَمـــامَةٌ دونَ الصّباحِ نِقَابــَا

يصف الشاعر محبوبته التي فاض الحسن ماء فوقها، فموضع القلادة منها جميل، وشعرها كثيف كنى عنه بالظلام ووجهها مضيء ومشرق، وقد كنى عن ذلك بالصباح، وهذه الصورة في مجملها مألوفة، كثيرة الورود عند الشعراء السابقين لابن خفاجة والمعاصرين له.

وقد نعثر على مثل هذه الصور الكنائية التقليدية في العديد من المواضع في شعره ومن ذلك في قوله:[1]

والشّمسُ تَجنحُ للغروبِ مريضَةً والرّعدُ يَرقي والغَمَامَةُ تَنفُثُ

فوسم الشاعر الشمس بالمريضة، كناية على لونها الشاحب المصفر وقت المغيب، وهي سمة ألزمها الشعراء حتى صارت تؤخذ من باب المعروف بالتداول لكثرة ورودها.

وهذا لا يمنع من وجود بعض الصور الكنائية التي تتسم بنوع من الجدة والطرافة نحو قوله:[2]

وأعرَضَ في حُسنِ المَليحَةِ أملَحٌ يُلاعِبُ رَبَّـــاتِ الحِجالِ رَبِيبُ

[1]- ديوان ابن خفاجة ، ص 71.
[2]- الديوان، ص 68.

فقوله: ربات الحجال كناية عن النساء، ولكنه لا يقصدهم، وإنما يقصد النعاج وهذا يستشف من سياق البيت، فالأملح هو الكبش ذو اللون الأملح، أي فيه سواد وبياض، والمليحة هي تلك النعجة التي يلاعبها هذا الكبش الأملح.

وتتراوح صور ابن خفاجة ما بين التقليد والابتكار فمنها ما كان معروفا وضع بالطريقة نفسها ومنها ما هو أصيل بالشاعر، وهذا حال كل الشعراء تقريبا فيستحيل أن نجد أحدهم أصيلا في جميع صوره بصفة مطلقة، فابن خفاجة يتأرجح بين التقليد والأصالة محاولا قدر الإمكان تقديم القديم في ثوب جديد إن لم يستطع تقديم الجديد دائما.

كما أن صوره القائمة على أسلوب الكناية لا تكاد تتجاوز البيت أو البيتين فهي تأتي مستندة على أسلوبي التشبيه والاستعارة لتخرج في صورة كلية لا يمكن تصنيفها ضمن لون بياني واحد.

الصورة اللونية:

اتخذ ابن خفاجة من اللون وسيلة جمالية ينقل من خلالها ما يجيش في ذاته من عواطف متباينة من خلال أغراضه الشعرية إذ لم يخل غرض من أغراضه إلا وكان اللون فيه قيمة فنية ونفسية تتغلغل في عروق أغراض قصائده الشعرية في كثرة تفوق الوصف، حتى إننا نشعر أحيانا أن اللون يكاد يمتلك القصيدة كلها أو جل أبياتها. فقد ملكت الألوان ابن خفاجة ببهجتها كتشكيل داخل اللوحة الشعرية التي يرسمها بوحي من طبيعة بلاده وحسه وروحه، فهو عاشق للألوان. فمن هنا جاءت

صوره اللونية والتي يدخل اللون عمادا في تشكيلها مدعما بوسائل تشكيل أخرى تقوي جوانب الصورة وتزيدها إشعاعا حتى تؤدي وظيفتها الجمالية وأثرها النفسي.

وتعد الصورة اللونية ضربا آخر من ضروب الانحراف الأسلوبي واللافت في شعر ابن خفاجة لما تمارسه من انحراف وتغيير في دلالة اللون. فتنتقل دلالة اللون في الصورة في إطارها المألوف أي دلالتها اللونية النمطية إلى إطار أو دلالة أخرى تحمل معاني جديدة " ويمثل أسلوب الانزياح الذي يعني البعد عن مطابقة الدال لمدلوله أهم أساليب هذا النمط، فالدوال اللونية إسنادا إلى هذا الأسلوب لا ينبغي أن تكون تعبيرا أمينا أو صادقا لمدلولات غير عادية، بل هي غير العادي لكون عادي"[1].

يعد التشخيص أحد الوسائل المهمة التي يركن إليها ابن خفاجة لبناء صوره الفنية وكثيرا ما ارتبط اللون المشكل الرئيسي لكثير من صوره بالتشخيص للارتقاء بالصورة حتى تؤدي وظيفتها الجمالية إيحاء يند عن المباشرة. وحين نقف مع اللون مشخصا نجد ابن خفاجة – امتدادا لعادات العرب في المشرق– يقف أمام أعظم نار عرفتها العرب ألا وهي نار القرى* التي كانت دليل كرم العربي، خاصة عندما يربطها بالليل، حيث هداية مضيف ضال.

قال ابن خفاجة:[2]

---

[1]- د. حافظ دياب، جماليات اللون في القصيدة العربية، دراسة منشورة بمجلة فصول، مج5، يناير/فبراير/مارس، 1985، ص 43.

*- نار القرى كانت من أعظم مفاخر العرب، إذ كانت ترفع للسفر ولمن يلتمس القرى، فكلما كان موضعها أرفع كانت أفخر (ينظر د. عبد القادر الرباعي، معنى المعنى، تجليات في الشعر المعاصر، دراسة منشورة بمجلة فصول، مج5، خريف 1996، ص 98.

[2]- ديوان ابن خفاجة، ص 27.

تَهفُو بهِ نَـــارُ القِــرَى كَأَنّهـــا مَهما عَشا ضَيفٌ لســانُ المُعرِبِ
حَمراءُ نَازَعَتِ الرِّيــاحَ رِداءَهــا وَهنــاً وزاحَــمَتِ السّمــاءَ بمنكِبِ
تَذكُــو وراءَ رَمــادِها فكأنّـــها شَقــراءُ تَمــرَحُ في عَجاجٍ أكهبِ

وقد ارتبطت حمرة النار طرديا بشدتها، لذلك رأينا الشاعر الذي أراد أن يسمو بناره إلى مصاف نار القرى، يقف أمام حمرتها متغزلا مفتخرا فهي حمراء شديدة الأوار تنازع في حركتها وعظمتها أردية الرياح حتى لتهينها وهي سامية مرتفعة تنطق بكرم صاحبها، حتى إنها تزاحم السماء بنمكبها، وهي تزيد اشتعالا وراء رمادها في بهجة من يفرح بضيفه، وكأنها في شقرتها " حمرتها الرائعة" فتاة شقراء تمرح، طفلة في تراب أكهب، وكأن ابن خفاجة هنا يربط بين حمرة النار التي تحمر إلا عند ذروة الوهج، وبين القرى وهو إكرام الضيوف، لتدل حمرتها على الكرم والبهجة والسمو.

ويأتي ابن خفاجة باللون في مستوى آخر داعما للتشخيص داخل صورة كلية ليصبح اللون والتشخيص معا دعامتين لاستقراء الصورة فيقول:[1]

الآنَ سَــحَّ غَمــامُ النّصرِ فانــهَمَلا وقامَ صَغوُ عَمــودِ الدّينِ فاعتَدَلا
من عَسكَــرٍ رَجفَتْ أرضُ العَدّو بــه حتى كــأنّ بهــا من وَطئِهِ وَهَلا
مــا بينَ رِيحِ طِــرادٍ سُمّيَتْ فَــرَسًا جَوراً ولَيثِ شرًى يَدعونَهُ بطَلا
من أَدهَمٍ أخضَرِ الجِلبــــابِ تَحسِبُه قدِ استَعــارَ رِداءَ اللّيلِ واشتَمَلا
وأشهَبٍ ناصعِ القِرطاسِ مُؤتَلِــــقٍ كأنّما خاضَ ماءَ الصّبحِ فاغتَسَلا

[1]- ديوان ابن خفاجة ، ص 259.

ترَى بهِ مـــاءَ نَصلِ السّيفِ مُنسكِباً يَجري وجاحِمَ نارِ البأسِ مُشتعِلا
فَغادَرَ الطّعنُ أجفـــانَ الجِـــراحِ بـــهِ رَمْدى وصَيَّرَ أطرافَ القَنا فُتُلا
وأشرَقَ الدّمُ في خَـــدِّ الثّرَى خَـــجَلاً وأظلَمَ النّقعُ في جَفنِ الوغَى كَحَلا
وأقشَعَ الكُـــفرُ قَسراً عـــن بلَنسِيَةٍ فانجابَ عَنها حِجابٌ كانَ مُنسَدِلا

يعبر لنا ابن خفاجة في أبياته عن دور الخيل واستبشارا بالنصر وكيف كانت الخيول تقود الفرسان إلى نصر مؤزر انقشع به الكفر عن بلنسية، إنها في حسه ريح طراد من الجور أن تسمى خيلا، وفرسانها الذين يمتطون صهوتها ليوث أبطال، ثم يسترسل في اختيار أفضل ألوانها عنصرا لتحقيق النصر خالعا على ألوانها من حسه وبيئته، فالأدهم خضرته الضاربة إلى سواد استعارت رداء الليل واشتملت به .

وقد أحسن ابن خفاجة في الابتداء بوصف الفرس الأدهم الذي تقدم خيله، وكأن ذلك أدعى للتكتم والتعمية وعيا منه بخدع الحرب، يليه الأشقر الذي كان دوره إشعال نار الحرب، والشاعر الفنان دائما يربط بين درجات اللون سخونة وبرودة وبين رسم صوره، فلأنه مشعل نار الحرب بلهيبها وقسوتها جعله أشقر بين الحمرة، حتى إنه جعل جلده سربالا ملتهبا ولم يجعل الحمرة في شعره فقط ثم يليه الأشهب، يمثل لمسة استعراض وجمال لا تنقص الأبطال الفرسان زهوا، إن شهبته تأتي صفاء وبياضا وطهرا في لون ضوء الصباح الذي غدا ماء طهورا يسبغه الشاعر على فرسه واسترسالا منه في معايشة الإشراق جعل سيفه يحاكي بياض شهبة فرسه، حتى غدا الأشهب والسيف يشعلان جاحم نار البأس ويالها من روعة النصر حين يلجأ ابن خفاجة إلى تشخيص الجراح أجفانا رمدى من حمرة

كالدم، ويشخص الحرب جفنا كحلة سواد التراب، ليجني الفرسان والجياد ثمن جهادهم نصرا.

وهكذا يلعب كل لون فرس دوره الجمالي والمنسجم مع البيئة لدعم صور ابن خفاجة اللونية التي يصعب أن نجدها عند شعراء المشارقة، وهذا كما يقول د. نوفل:" ديدن الشاعر في أوصافه الحية، يتناول الموضوع القديم في الشعر العربي، ثم لا يتبع طريق من سبقوه، أولا يلزمه وإنما يعني بتجلية الطبيعة وتصوير أشكالها وألوانها، قبل أي شيء آخر"[1]

ويعد التجسيد من أرقى وسائل تشكيل الصورة الشعرية، لما له من قدرة على تلك الحركة بين المعاني الذهنية التي مجالها المعاني والأفكار والأشياء الحسية التي تحيط بها الأبصار، من خلال الصور اللونية، والتجسيد كما يراه النقاد المحدثون هو تقديم المعنى في تجسيد شيء أو نقل المعنى من نطاق المفاهيم إلى المادية والحدسية"[2]. وعند بعضهم الآخر " إخراج المعاني والمجردات في صور أشياء مجسدة جامدة فيجعلها بادية جلية"[3]، فالعلاقة بين المعاني المجردة والشيء المجسد الماثل أمام الحواس علاقة قوية في تشكيل الصور البصرية كالصورة اللونية.

[1]- سيد نوفل، شعر الطبيعة في الأدب العربي، دار المعارف، ط2، 1978، ص 283/284.
[2]- د. عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، الأردن، ط 1، 1980، ص 168.
[3]- عبد الحفيظ محمد حسن، الشاعر الرومانسي أبو القاسم الشابي، دار الوفاء المنصورة، مصر، ط1، 1986، ص 214.

ونجد ابن خفاجة في مجال مدح يجسد المشكلات سوادا يجلوه ممدوحه، حين تعن فكرا بخاطره وفكرة الثاقب الذي تركب من نور ونار يقدح زناد الفكر جلاء له:[1]

وتَجلُو سَوادَ المُشكِلاتِ بخاطِرٍ تَرَكَّبَ من نارٍ تُشَبّ ونُورِ

إن اللون المجسد للمعاني التي تتخذ من الفكر مجالا لها، تلعب دور المؤثر الخارجي أو المثير الذهني في نفس القارئ الذي يفترض أن يكون مبدعا أخر للنص، يكشف به ذهنيا وعاطفيا الأثر النفسي لذلك اللون وما أضافه وأضفاه من مشاعر، وبذلك تتحقق الصورة اللونية من خلال تجسيد الدور الأمثل للصورة كما يراها علماء النفس، وبذلك تعني الصورة " بقاء أثر الإحساس، لأنها في الغالب نسخة منه وهي ظاهرة بسيطة إلا أنها ليست كالإحساس أولية، وقد قيل الإحساس صورة أولى، والصورة إحساس ثان"[2].

وعند اجتماع السواد ماديا ومعنويا كقول ابن خفاجة في الهجاء يصف أسود ظلوما حسودا:[3]

يا جامِعاً بِمَساويهِ وطَلعَتِهِ بينَ السّوادين: من ظُلْمٍ ومن ظُلَـمِ
أمِثْلُهُ جَسداً في مِثلِهِ حَسَداً لقد تألّـفَ بَينَ النَّـارِ والفَحَـمِ

[1]- ديوان ابن خفاجة، ص 169.
[2]- د. جميل صليبا، علم النفس، دار الكتاب اللبناني، لبنان، ص 342.
[3]- ديوان ابن خفاجة، ، ص 266.

يجمع ابن خفاجة بالسواد في مهجوه كل مخذول، فسواد وجهه – ماديا– تحمله طلعة كئيبة مظلمة معتمة، ويحمل باطنه رؤية معتمة مبعثها ظلمه للعباد، ثم يجسد مهجوه في البيت الثاني حسدا مجسدا متآلفا في سواده ظاهرا من فحم محترق، وباطنا من نار حقد وحسد، وسر روعة التصوير أنه جعل الظاهر هنا دليلا ونتيجة للباطن، فالفحم هو الناتج من عملية الاحتراق، ولأن داخله يحترق حسدا وحقدا؛ كان نتيجته أن ظهر سوادا في صورة فحم على جسده، ليحمل الأسود في مقام هجاء دلالات –العتامة– الحسد– الحقد– القبح– الظلم...

ويعد تراسل الحواس من الوسائل التي اعتمد عليها ابن خفاجة في تشكيل صوره اللونية التي يمثل اللون فيها إحساسا بصريا، وتراسل الحواس في عبارة بسيطة هو" وصف مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى، فتعطي المسموعات ألوانا وتصير المشمومات أنغاما وتصبح المرئيات عاطرة... وذلك أن اللغة في أصلها، أصطلح عليها لتثير في النفس معاني وعواطف خاصة"[1].

إن هذه الوسيلة الجمالية في تشكيلها للصورة الشعرية، تحقق لها نوعا من تكامل الأثر الفني والنفسي ذهنيا وحسيا، فهي لا تقف عند الحواس وقفة مادية بل تتجاوزها إلى الإحساس العاطفي أو الوجداني بما يستثار في الذهن لذلك كان"من الطبيعي أن يستعير الشاعر من مجال إحدى الحواس ما يخلعه على معطيات حاسة أخرى إذا كان في هذه الاستعارة ما يعين على الإيحاء بما يستعصي على التعبير الدلالي من دقائق النفس وأسرارها الكامنة، فالنفس الإنسانية في جوهرها وحدة ترتد إليها وسائل الإدراك على تعددها"[2].

[1]- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر، ص 390.
[2]- د. محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، ط3، 1984، ص331.

فاللون داخل الصورة الشعرية مدرك بصري، سوف يتراسل بهذا الإدراك مع مدركات أخرى، ومن إدراك اللون، إبصارا إلى إدراكه همسا نجد ابن خفاجة يقول متغزلا:[1]

وجَنيتُ روضاً في قناعك أزهَرا وقَضيبَ بانٍ في وِشاحِك أَثمَرَا
ثمّ انثَنَيتُ وقــد لَبِستُ مُصنَدَلاً وطوَيتُ من خِلَعِ الظّلامِ مُعَنبَرا

يجعل ابن خفاجة الصبح بلونه الأبيض الذي يشبه الصندل، ويجعل الليل بلون أسود الذي يشبه العنبر وهما من مدركات البصر والشم معا محالين إلى مدركات حاسة اللمس، فبياض الصبح المصندل يغدو مدركا ملبوسا يلمس الجسد وسواد الليل المعنبر مدركا مخلوعا (ملموسا أيضا)، بما يوحي – حركة سريعة– بحب الشاعر لمحبوبته وتلهفه للقائها يرفل لها في أكرم ملبوس وملموس ويخلع عنه كآبة الظلام فإحساسه بالملموس والمشوم والملون إحساس يحكمه التقارب والمودة.

ويقول ابن خفاجة في وصف نهر:[2]

لله نهــرٌ ســالَ فــي بَطحــاءِ أشهَى وُروداً مِــن لمَــى الحَسنــاءِ
مُتَعَــطِّفٌ مثلَ السِّوارِ كــأنّــهُ والزّهــرُ يَكــنُــفُــهُ مَجَــرٌ سَمــاءِ
قَد رَقَّ حتى ظُنَّ قُرصًا مُفرَغــًا مــن فضَّةٍ في بُــردَةٍ خَضــــراءِ

[1]- ديوان ابن خفاجة، ص 135.
[2]- ديوان ابن خفاجة ، ص، 13.

وغَدَتْ تَحُفَّ بهِ الغُصونُ كأنّــها هُدبٌ يَحُــــفُّ يمنقُلَــــةٍ زَرقــاءِ
ولَطالَــما عاطَيتُ فيــهِ مُدامَــةٌ صَفراءَ تَخضِبُ أيــديَ النُّدَمــاءِ
والرِّيحُ تَعبَثُ بالغصُونِ وقد جَرَى ذهَبُ الأصيلِ على لُجَينِ المــاءِ

نهر ابن خفاجة مركز من مراكز جمال الطبيعة في ألوانها، لا يصفه بمعزل عنها، فهو في حركة تخطب العيون تعود من الطبيعة إليها، إن الإحساس اللوني به- في تراسل حواس- أشهى ورودا من تقبيل شفاه لمياء اللون مستحسنة ثم في مشهد آخر ينقلنا خياله لتراه العيون محفوفا بالنواوير البيضاء، نجوم المجرة تكنفها زرقة السماء التي تنعكس على صفاء النهر، وفي مشهد ثالث يرق حتى ليظن شكلا ولونا وصفاء وقوسا مفرغا، وقد توسط خضرة الرياض التي أحاطته من كل جانب، ثم في مشهد من خلق ابن خفاجة اللوني وقد أحاطته الغصون بخضرتها الضاربة إلى سواد تغدو رموشا وأهدابا أحاطت بمقلة زرقاء هي لون مائه، ولم يكن ابن خفاجة لينهي المنظر الرائع دون أن يشرب خمرا اختارها صفراء تخضب أيدي ندمائه حتى لا تتجاوب معها صفرة الأصيل فوق صفراء الماء، ليخلق في مزج عجيب توحدا روحيا بين صفراء صفرة الخمر في بياض الكؤوس وصفاء صفرة الشمس الأصيل على صفحة ماء صاف كلون فضة، فابن خفاجة يوحد ألوانه جماليا بين عناصر الطبيعة من خلال نهر صاغته لنفسه، وعين عاشق للجمال.

وتعد الحركة من أحفل وسائل التشكيل للصورة في الشعر الأندلسي عامة وشعر ابن خفاجة خاصة، سواء أكانت حركة مادية تقاس بالخطوات والمسافات أم

PDF-TOOLS Click to buy NOW! www.docu-track.com

كانت حركات درامية نفسية تسري في مسارب الصورة، وقد اتخذت الحركة مع اللون في تجاوب بينهما داخل الصورة التي يمثل اللون عمادها في الشعر بعدا مهما في إنطاق الصورة جماليا ونفسيا، ويقول ابن خفاجة:[1]

والخَيلُ تفري جيوبَ النّقعِ من حَرَبٍ تحتَ الكُمــاةِ وتُذرِي أدمُعَ الفَــرَق
من أشهَبٍ شَقَّ عَنهُ النّقــعُ هَبوتَهُ كــمَــا تَفَرّى أديــمُ اللّيلِ عن فَلَــق
وأدهَــمٍ فَضّضَ التَحجيــلُ أكــرُعَهُ كــمــا تَعَلَّقَ بَدءُ الصُبــحِ بالغَسَــق
وأشقَرٍ سائــلٍ في وَجهِــهِ وَضَــحٌ كمــا تَصَوّبَ نَجمُ الرَّجمِ في الشَّفَــق

يقف ابن خفاجة عند دور خيله في تحقيق النصر من خلال إبراز ألوان الخيل والإشارة إلى صلتها بتحقيق النصر على الأعداء، حتى أنه جعل كل بيت من أبياته الثلاثة الأخيرة، خاصا بلون معين من ألوان الجياد واختار الألوان المشهورة والمعروفة ذات الدلالة الواضحة على كرم الأصل وجمال المظهر، فيصف لنا الخيل التي تقطع جيوب غبار الحرب وهي تحت فرسانها، الأشهب بياضه الذي يصدعه سواد، يبدو لونه في حركة كونية بطيئة كأديم الليل يقطعه بياض الصبح تناسبا مع الشهبة، والأدهم بسواده الذي يصدعه بياض، وقد وصل البياض لأكرعه يشبه في صورة كونية رائعة تعلق بدء بياض الصبح "بياضه أقل من سواده" سواد الغسق "سواده أكثر من بياضه"، أما الأشقر الذي صدعه الوضح " البياض" في وجهه فيبدو في حركة أسرع كما صوب نجم رجم وسط حمرة الشفق، ما يتوافق مع الشقرة (حمرة في بياض).

[1]- ديوان ابن خفاجة، ص 213.

إن ابن خفاجة فنان لا يكتفي بتوزيع درجات اللون في دقة فنان تشكيلي في لوحته الشعرية، ولكنه أيضا يزاوج بين الألوان الباردة والمعتمة، وبين حركة الخيل والطبيعة، فالأشهب في نورانية يثير الغبار كفلق الصبح في حركة سريعة"شق- ركض- تفري، والأدهم تبطؤ معه الحركة، فهي كحركة تعلق بدء الصبح بالغسق، ومع الشقرة يصدعها بياض تعنف مرة أخرى " تصوب- الرجم"، فإذا كانت الألوان الساخنة توحي بالاندفاع والتقدم، فإن " الألوان الباردة لها القدرة على الارتداد والإيحاء بالمسافة والبعد"[1].

المظاهر الدرامية في صور ابن خفاجة:

من الظواهر الأسلوبية اللافتة التي تتجلى في صور ابن خفاجة، تلك المظاهر الدرامية، حيث "يعتمد التصوير من خلال البناء الدرامي على عناصر التعبير الدرامي من حوار خارجي وحوار داخلي وحدث درامي وبطل وجوقة، وقد يعتمد هذا البناء على السرد القصصي الذي يمثل الصراع والحركة"[2]. ويغلب على القصيدة الدرامية الطول، حين تتشكل كل عناصر الدراما أو جلها، من صراع وحركة وتقابل وحوار داخلي وخارجي.

والتفكير الدرامي هو ذلك اللون من الفكر الذي لا يسير في اتجاه واحد وإنما يأخذ دائما في الاعتبار كل فكرة تقابلها فكرة، وأن كل ظاهرة تختفي وراء باطن التناقضات وإن كانت سلبية في ذاتها فإن تبادل الحركة بينهما يخلق الشيء الموجب ومن ثم كانت الحياة نفسها إيجابا يستفيد من هذه الحركة المتبادلة بين المتناقضات[3]. ومن أبرز سمات التفكير الدرامي أنه تفكير موضوعي إلى حد بعيد، حتى عندما يكون المعبر عنه موقفا أو شعورا ذاتيا صرفا، ففي إطار التفكير الدرامي يدرك

[1]- شكري عبد الوهاب، الإضاءة المسرحية، الهيئة المصرية للكتاب، 1985، ص 281.
[2]- غنيم كمال أحمد، عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر، ص 22.
[3]- ينظر إسماعيل عز الدين الشعر العربي المعاصر، ص 279.

الإنسان أن ذاته لا تقف وحدها معزولة عن بقية الذاوت الأخرى، وعن العالم الموضوعي بعامة، وإنما هي دائما ومهما كان لها استقلالها، ليست إلا ذاتا مستمدة من ذوات تعيش في عالم موضوعي تتفاعل فيه مع ذوات أخرى[1].

استطاع ابن خفاجة في عدد كبير من قصائده أن يجعل من عينه الباصرة لمظاهر الطبيعة عينا شعرية بصيرة تحرف المظهر الخارجي عن معانيه الواضحة المألوفة إلى معان إنسانية عميقة، عبر تبادل الرؤى والمشاعر والحالة النفسية الواحدة بينه وبين الظاهرة الطبيعية في دينامية حدسية قائمة على تشوف الدلالات البعيدة، وقصيدة الجبل نموذج رفيع لمثل هذا النوع من القصائد التي توسلت إلى الطبيعة لا لتصفها بل لتوظفها في تعبير فني عن حالة نفسية إنسانية.

ويضع ابن خفاجة في قصائده هذه ذاته محورا تدور حولها الأحداث والشخصيات التي يستقيها من الطبيعة، وبهذا يخلق جوا يكون مجالا له للتصوير والتعبير عما يجول بخاطره وما يعتمل في نفسه، إذ تتجلى بعض المظاهر الدرامية من خلال قصائده، سيتطرق البحث إلى أهم هذه العناصر المكونة للبناء الدرامي من خلال قصيدة (الجبل) لابن خفاجة.

قصيدة الجبل

بعَيشِكَ هل تَدري أهُوجُ الجنـــــائبِ تَخُبُّ برَحلـــــي أم ظُهورُ النّجـــائبِ
فما لُحتُ في أُولـــى المَشارِقِ كَوكَـــباً فـــأشرَقتُ حتـــى جئتُ أُخرَى المَغـــارِبِ
وَحيداً تَهاداني الفَيَـــافـــي فاجتَـــلي وجوهَ المَنايـــا فـــي قِنـــاعِ الغَيـــاهِبِ

[1]- ينظر المرجع نفسه ، ص 280.

ولاَ جارَ إلاَّ مِـــن حُســامٍ مُصَمَّـمٍ ولا دارَ إلَّا فـــي قُتُـــودِ الرّكـــائِـــبِ
ولا أُنسَ إلَّا أنْ أُضاحِكَ ســـاعَـــةً ثُغُورَ الأمـــانـي في وُجُوهِ المَطـــالِبِ
ولَيلٍ إذا ما قلتُ قد بـــادَ فـانقضَى تكَشَّفَ عـن وَعـدٍ من الظّـنِّ كـاذِبِ
سحَبتُ الدّيـاجي فيهِ سُـودَ ذوائـبٍ لأعتَـنِـقَ الآمَـــالَ بيـضَ تَـرائِبِ
فمزّقتُ جَيبَ اللّيل عن شخصِ أطلسٍ تَطَلَّـعَ وَضّـاحَ المَضَـاحِـكِ قـاطِبِ
رأيتُ بهِ قِطْعـًا من الفَجْـرِ أغبَـشاً تأَمَّـلَ عن نَجْـمٍ تَـوَقَّـدَ ثـاقِبِ
وأرعَـــنَ طَمَّـاحِ الذّؤابَـةِ بـاذخٍ يُطـــاوِلُ أعنَـانَ السّمـاءِ بِغَـارِبِ
يَسُدُّ مَهَبَّ الرِّيـحِ عـــن كلِّ وجهَةٍ ويَزحَـمُ لَيـلاً شُهبَـــهُ بالمَنـاكِـــبِ
وقـورٍ على ظَـهرِ الفـلاةِ كـأنَّـهُ طِـوالَ اللّيـالي مُفكـرٌ في العَـــواقِبِ
يَلُوثُ علَيهِ الغَيـــمُ سـودَ عَمـائمٍ لـــها مـن وَميـضِ البرقِ حُمرُ ذَوائِبِ
أصَختُ إليهِ وهـــوَ أخـرَسُ صامتٌ فحَـدّثَنِي لَيـلُ السُّـرَى بالعَـــجـائِبِ
وقـالَ: ألا كَـم كنتُ مَلجـأ قاتـلٍ ومَـوطِـــنَ أوّاهٍ تَـبَـتَّـلَ تَـائِـبِ
وكـم مَرَّ بي مـن مُدلِـجٍ ومـؤوِّبٍ وقَـالَ بِـظِلِّي مـن مَطـيٍّ وراكِـــبِ
ولاطَـمَ مـن نُكـبِ الرّيـاحِ مَعاطفي وزَاحَـمَ من خُضـرِ البِحـارِ غَوارِبـي
فما كـانَ إلَّا أن طَـوَتهُم يَـدُ الـرّدى وطـارَتْ بهم ريـحُ النّوى والنّـوائِبِ
فَما خَفقُ أيكي غَيرَ رَجـفَةِ أضلُـــعٍ ولا نَـوْحُ وُرْقـي غَيرَ صَرخَةِ نـادِبِ
وما غَيَّضَ السُّلـوانُ دَمـعي وإنّمـا نَـزَفْتُ دُمُوعي في فـراقِ الصّواحِـبِ
فحتى متى أبـقَى ويَظـعَنُ صاحِـبٌ أُوَدِّعُ مـنـهُ راحـلاً غَـيـرَ آيِبِ
وحتى متى أرعَى الكَواكِبَ سَـاهِـراً فـمن طالعٍ أخرى اللّيالي وغـارِبِ
فرُحمـاكَ يـا مَـولايَ دِعـوَةَ ضـارعٍ يَمُـدُ إلـى نُعماكَ راحَـةَ راغِـبِ
فـأسمِعَنِي مـن وَعـظِهِ كُـلَ عِبـرَةٍ يترجمُـهَا عَنـهُ لِسـانُ التّجارِبِ
فسَلّى بما أبـكَى وسـرّى بمـا شَجـا وكان على عهد السُّرى خيرَ صاحبِ

وقُلــتُ وقــد نكّـــبتُ عَنــهُ لــطِيـــةٍ سَلامٌ فإنّـــا مِــنْ مُقيــمٍ وذاهِــبِ[1]

- **الفكرة: أو (المقدمة المنطقية).**

من المعروف أن لكل عمل درامي فكرة أو مقدمة منطقية صغرى، وهي بلا شك نقطة انطلاق تبدأ منها الحبكة وتجعلنا منذ البداية على علم بالوضع، بل ونتعرف من خلالها على الأشخاص التي تدخل في صراع مع بعضها، إذ تحدد الفكرة الإطار العام للعمل الدرامي[2]، مما يساعد المتلقي على المتابعة والتشويق.

قصيدة الجبل قصيدة متميزة قلّ مثيلاها في الشعر العربي، تدور فكرتها عن مغزى سامي يتمثل في البحث عن إجابة مقنعة لسؤال الحياة، سؤال قلق الإنسان وحيرته وإحساسه بالغربة الروحية وبعدم جدوى العيش ومكابدة طبائع الزمن الوجودي الخادع، لكأن ابن خفاجة فيلسوف وجودي دفعته تجاربه الحياتية الطويلة وتأملاته العميقة بأسرار الوجود إلى تشخيص صراعه النفسي شعرا، محاولا استشراف طمأنينة ما، من جدلية الحياة والموت.

فقد اختار ابن خفاجة الجبل ليكون معادلا دلاليا لشخصه ولنفسه، من هنا يبدأ الصراع النفسي عند الشاعر فيلجأ إلى الجبل مسقطا فيه ذاته فيبعث فيه الحركة والحياة ويحاوره ويتحدث إليه، فالجبل يمثل الشخصية الرئيسية أما الشخصيات الثانوية فتتمثل في من ذكرهم الجبل من لاجئين ومارين ومن غمام ونجوم وليل.

- **الحبكة:**

[1]- ديوان ابن خفاجة، ص 47إلى 49.
[2]- ينظر شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، ط2، 2001، ص 46/47.

الحبكة هي أهم عناصر البناء الدرامي، فهي التي تنظم وتربط أجزاء العمل ككل، وهي بمثابة الروح من الجسد، وتتمثل الحبكة في ترتيب وتسلسل الأحداث وهي تنطلق من الأفعال أو الدوافع المحركة[1]

تكشف لنا القصيدة من بدايتها عن الحبكة التي تكشف عن ذات البطل وهي ذات قلقة مضطربة غير مستقرة تبدو في حالة ارتحال، وتظهر وهي غير متماسكة، وقد اختلطت الرؤية أمامها وفقدت القدرة على التحكم، فيبدأ ابن خفاجة قصيدته بالقسم الاستفهامي الموجه إليه أو إلى الإنسان عامة؛ فكاف الخطاب في " يعيشك" مألوفة في الشعر العربي، إذ يجرد الشاعر من نفسه شخص آخر يخاطبه ويستعين به على الإجابة.

فالشاعر يعاني أزمة نفسية في محاولة بحثه عن سبب مقنع لطول عمره وتعدد تجاربه وكثرة أسفاره، وصبره على المشقات وحيدا، وليست هذه الرياح الهوجاء وهوج "الجنائب" إلا رمزا لما يواجه الذات من مخاطر تكاد تعصف بها ويأتي استخدام كلمة "هوج" بإيقاعها الصوتي المستمد من إيقاع الرياح العاصفة فيبدو كمؤثر صوتي قوي يوحي بجو العواصف الخارجية والداخلية التي تعصف بالذات.

وتشير دالة "رحلي" إلى اقتران الحياة بالارتحال والرحيل، فالحياة في جوهرها رحلة ولكن الإنسان لا يملك زمامها ولا يعلم هل هو مسير أم مخير؟ فتختلط أمامه الرؤية ويتضاعف إحساسه بالحيرة، فيتوجه بالسؤال إلى الخارج عساه يجد جوابا شافيا يخرجه من ضباب الحيرة والقلق.

[1]- ينظر أرسطو، فن الشعر، ترجمة الدكتور إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو مصرية، ص 98

ويأتي البيت الثاني ليبرر مغزى طرح سؤال الذات من ناحية ويصور واقعها المتقلب من ناحية أخرى، حيث لا يقر لها قرار، فما إن تشرق وتغرب، وتنفتح الدوال فتسمح بالتأويل وتجاوز المعنى المباشر بحيث تمس مسألة وجود الإنسان ذاته، وتجسد ثنائية الميلاد والموت أو الظهور والأفول، فما إن يسطع نجم الإنسان ويظن أنه اقترب من أحلامه الكبرى حتى يخبو ويتوقف كل شيء أمام سطوة الموت الذي يترصده ويهدد وجوده، ويقضي على طموحاته وهنا تكون المطابقة بين "المشارق" و" المغارب" مطابقة بين الميلاد والموت أو بين شروق الحياة وغروبها.

ولعل في مجيء طرفي الطباق بصيغة الجمع ما يشير إلى اتساع مساحة الفضاء الزمني وامتداد رحلة الميلاد والموت منذ بدء الخليقة، كما أن إضافة كلمة "أولى" إلى "المشارق" دلالة على بدء رحلة الإنسان مع الحياة، وإن كان البناء التركيبي للبيت الثاني يشير إلى قصر تلك المرحلة (فمالحت....فأشرقت)، كما يعكس تشبيه الشاعر نفسه (بالكواكب) إحساس الذات بتعاليها وقيمتها ودورها الفعال أو المضي في رحلة الحيا

- الفعل والصراع الدرامي:

هو ما تقوم به الشخصيات من أفعال موحية ويمثل أحد العناصر الأساسية في البناء الدرامي، وجوهر الحياة هو الصراع لأنها مبنية على مجموعة من المتناقضات التي تخلق الصراع وتعمل على تطويره، وباعتبار الدراما تقوم على مبدأ الفعل والموقف الدرامي فإن هذا الأخير هو الذي يكشف عن الصراع من خلال تطوره وفق حبكة المسرحية[1]

[1]- ينظر شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، م س، ص 90

PDF-TOOLS Click to buy NOW! www.docu-track.com

والصراع الدرامي دائما يكون بين إرادتين متكافئتين متضادتين كل قوة منها تسعى في سبيل تحقيق مصالحها، ويرى فيه البعض جوهر الدراما، أو العنصر الأساسي فيها، وهو الذي يمد الأحداث أو الفعل الدرامي بحركية تجعله يتطور، كما يمثل الصراع أحد أجزاء الحبكة الدرامية[1].

وقد بدأ الصراع في قصيدة الجبل من البيت الثالث فبدأت تتكشف معاناة الشخصية البطلة في رحلة الحياة، فهي تبدو محاصرة بالوحدة تتقاذفها الفيافي وتلوح لها وجوه الموت في خضم الظلام، وتضطلع أساليب النفي بدور واضح في تكريس واقع الوحدة والفراغ، فلا جار، ولا دار، ولا أنيس، وإن كان في دالة (الحسام المصمم) ما يشير إلى شجاعة الذات وحرصها على مواجهة أخطار الموت والفناء كما تشير الصورة الاستعارية بما تتضمنه من تشخيص إلى طموح الذات وتطلعاتها وإن كان استخدام دالة الزمن (ساعة) يشير من ناحية أخرى إلى قناعة الذات بصعوبة خروج هذه الأماني إلى حيز التحقيق. وتأتي صورة الليل بدلالتها النفسية لتضيف أبعادا أخرى إلى أزمة الذات ومعاناتها ليصل الصراع إلى ذروته:

ولَيلٍ إذا ما قلتُ قد بـــادَ فـانقضَى تكَشَّفَ عـن وَعـدٍ من الظّـنِّ كـاذِبِ
سحَبتُ الدّيـاجي فيهِ سُـودَ ذوائـبٍ لأعتَـنِـقَ الآمَـــالَ بِيـضَ تَـرائِبِ
فمزّقتُ جَيبَ اللّيل عن شخصِ أطلسٍ تَطَلَّـعَ وَضّـاحَ المَضَـاحِـكِ قـاطِبِ
رأيتُ بهِ قِطْعـاً من الفَجْـرِ أغبَـشاً تأَمَّـلَ عن نَجْـمٍ تَـوَقَّـدَ ثـاقِبِ

[1]- شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، م س ، ص 93.

إن الذات تبدو في هذه اللوحة التصويرية محاصرة بالظلام والوحشة وقد اشتبكت في صراع حاد بين واقعها، وكلما توهمت أنها خرجت من هذا الحصار الليلي تكشف لها الواقعة عن وعود وظنون كاذبة، وتأتي صورة المقابلة لتكشف عن الصراع المحتدم بين الذات الطامعة إلى الآمال وواقع الظلام الكثيف فتتحدد المواجهة بين طرفين متضادين هما "سود الذوائب" و" بيض الترائب" وقد تشخص طرفا الصراع فاتخذت الدياجي السود شكل الذوائب في طولها وكثافتها وامتدادها، بينما اتخذت الآمال شكل النحور للآلئها فضلا عن وضعية أحد الطرفين (الذوائب) في الخلف، والآخر (النحور) في الأمام؛ مما يضيف أبعادا أخرى إلى الصراع والمواجهة.

وتشير دلالة الفعلين (سحبت، مزقت) إلى فاعلية الذات في مقاومة الحصار وعدم استسلامها للواقع واستمرارها في المقاومة حتى انجلى الأمر عن انكشاف جانب من الليل، إشارة دالة على اقتراب تكثيف الحقائق أمامها حيث بدأ بياض الصبح يخالط ظلام الليل كما تعبر عنه الصورة التشخيصية "وضاح المضاحك قاطب" وهي صورة تعكس تجدد الأمل في مواصلة رحلة الحياة أيا كانت العقبات والمصاعب.

- **الشخصيات:**

يجمع أغلب النقاد على أن الشخصية هي التي تخلق العقدة أو الحبكة أو الموضوع، وهي المقوم الذي يقوم عليه البناء الدرامي، فهي المحرك الأساسي للفعل والأداة الكاشفة عن الصراع، والشخصيات هي التي تقوم بالفعل، فيجب أن يكون لكل شخصية سماتها المحددة لها[1].

[1]- ينظر أرسطو، فن الشعر، ترجمة شكري عياد، دار الكتاب العربي لطباعة والنشر، القاهرة، 1967،ص 70.

وأرعَـــنَ طَمَّـــاحِ الذّؤابَـــةِ بـــاذخٍ يُطـــاولُ أعنَـــانَ السّمـــاءِ بِغَـــارِبِ
يَسُدُّ مَهَبَّ الرِّيـــحِ عـــن كلِّ وجهَةٍ ويَزحَـــمُ لَيـــلاً شُهبَـــهُ بالمَنـــاكِـــبِ
وقـــورٍ على ظَـــهرِ الفـــلاةِ كـــأنَّـــهُ طِـــوالَ اللّيـــالي مُفكـــرٌ في العَـــواقِبِ
يَلُوثُ علَيهِ الغَيـــمُ ســـودَ عَمـــائمٍ لـــــها مـــن وَميـــضِ البرقِحُمرُ ذَوائِبِ

لقد أثار الجبل كوامن ابن خفاجة فرأى فيه صورة من ذاته فاتخذه صديقا يؤنس وحدته، ولم يكتف بذلك، بل خلع عليه أحاسيسه وعواطفه وامتزج به امتزاجا تاما، فجعله الشخصية الرئيسية في قصيدته، فمنحه صفاته الخلقية والخلقية، فهو شيخ جليل حكيم ذو عمامة ضخمة لها علاقة بوميض البروق أي بالفكر الثاقب اللامع، وأفرغ عليه روحه وجعله يقوم مقامه، فانعكست عليه نفسيته القلقة التي دبت إلى الشيخوخة، حيث أغشت السنين البصر، وقوصت الظهر واستولى على صاحبها الملل والضجر والاكتئاب من الوحدة؛ فالجبل يمثل الشخصية الرئيسية، وأما الشخصيات الثانوية فتتمثل فيمن ذكرهم الجبل من لاجئين ومارين، ومن غمام ونجوم وليل.

- الحوار:

هو ما يميز الدراما عن باقي الأجناس ويقول هيجل:" يعتبر الفن الدرامي أرقى أشكال التعبير الإنساني، لأن أداته الحوار، وهو أقدر الوسائل الفنية قدرة على نقل المضمون الروحي"[1]، فالحوار هو تجسيد الآني الناطق المسموع لشخصين متشابكين في حدث ما، بمعنى أنه الصورة الصوتية للشخصيات، وهي تشكل النصف الهام في العمل الأدبي الدرامي، بينما تشكل الصورة المرئية النصف الآخر، ويشكلان معا الصورة المسرحية.

وقــالَ: ألا كَــم كنتُ مَلجــأ قاتــــلٍ ومَــوطِـــــنَ أوّاهٍ تَــبَــتَّــلَ تَــائِــبِ
وكــم مَرَّ بي مــن مُدلِــجٍ ومــؤوِّبٍ وقَــالَ بِــظِلِّي مــن مَطــيٍّ وراكِـــبِ
ولاطَــمَ مــن نُكــبِ الرّيــاحِ مَعاطفي وزَاحَــمَ من خُضــرِ البِحــارِ غَوارِبــي
فما كــانَ إلَّا أن طَــوَتهُم يَــدُ الــرّدى وطــارَتْ بهم ريــحُ النّوى والنّــوائِبِ
فَما خَفقُ أيكي غَيرَ رَجــفَةِ أضلُـــعٍ ولا نَــوْحُ وُرْقــي غَيرَ صَرخَةِ نــادِبِ
وما غَيَّضَ السُّلــوانُ دَمــعي وإنّمــا نَــزَفْتُ دُمُوعي في فــراقِ الصّواحــبِ

جلس الشاعر إلى هذا الجبل يستمع إلى حديثه الأخرس عن تجاربه وموقفه من الدنيا والناس وظروف الدهر وحقيقة الحياة والموت والمصير. ويتجسد هذا الحوار من خلال ثنائية الضمائر المتراوحة بين المتكلم الحاضر والمتحدث الغائب نحو "أصخت إليه، فحدثني، قال، لي، ترفت" فمن خلال ثنائية الحوار يتضح لنا أن النص يتجاذبه طرفان يشتركان في المعاناة الطرف الأول هي ذات الشاعر الفاعلة

[1]- أنيكست، تاريخ دراسة الدراما، نظرية الدراما من هيجل إلى ماركس، ترجمة ضيف الله مراد، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، سورية، 2000، ص 110.

المرسلة للخطاب، والطرف الثاني هو الذات المستقبلة المنفعلة وهي الذات الثنائية للشاعر التي يرمز لها بالجبل.

وعلى الرغم من أن ابن خفاجة وصف الجبل بالصمت والخرس لكنه جعله يتكلم في الآن ذاته وعلق به ثلاثة أفعال تفيد الكلام والتبليغ (حدثني, وقال, أسمعني) ونقل كلامه في أسلوب مباشر بضمير المتكلم (كنت , مربي , يامولاي) ثم ما لبث أن توحد هذا الحوار بتوحد ذات الشاعر مع ذات المتكلم الحاضر يروي قصته مع التاريخ نحو(كنت , مربي , ترفت دموعي....) بحيث يصبح حديث الجبل هو حديث الذات أو صوتها الداخلي فبعد أن كان الحوار خارجي أصبح حوار داخلي.

يقوم هنا الشاعر باستغلال وسائل الدراما استغلالا ناجحا فالحوار بنوعيه وخاصة الداخلي منه يقوم بدور فعال في بيان تطور الموقف وقطع الحدث الحاضر باستدعاء حدث في الماضي أو صورة قديمة من الذاكرة، أو ما يسمى بالمناجاة، فيعود الجبل / الشاعر إلى ذاكرته ليستوحي منها الذكريات الغابرة لتعيش الماضي من خلال الحاضر، حيث فسح المجال أمام الذاكرة لاستعراض صور من الماضي قائمة على ثنائية التناقض.

يشف حديث الجبل/ الإنسان عن كثير من صور التناقض البشري ويقوم عنصر التضاد والمقابلة ليكشف هذا التناقض حيث يجتمع في رحابه الفتك الفاسق والعبد المتبتر ويمر به المدلج والمؤوب ويستروح بظله المطي والراكب، ولكن يد الردى طوتهم جميعا وبقي هو وحيدا يندبهم ويبكيهم ، وهنا يبدو التوحد بين الجبل والإنسان في أكمل صوره، وتتحقق المشاكلة بين الذات والموضوع فيتلاشى كلاهما في الأخر فابن خفاجة هو هذا الجبل الذي سئم الحياة ومل البقاء بعد أن رأى

أصحابه ورفاقه يرحلون بلا عودة، وهو محاصر بالوحدة والظلام ينزف دموعه في فراق الأحباب ، وهنا يطرح الجبل الإنسان سؤاله المصيري

فحتى متـــى أبـــقَى ويَظـــعَنُ صاحِـــــبٌ أُوَدعُ منـــهُ راحلاً غـــَـــيـــرَ آيـــبِ
وحتى متى أرعَى الكَواكِبَ سَـــــاهِـــــراً فـــمن طالعٍ أخرى اللّيالي وغـــارِبِ
فرُحمـــاكَ يـــا مَـــولايَ دِعـــوَةَ ضـــارعٍ يَمُـــدُ إلـــى نُعماكَ راحَـــةَ راغِـــبِ
فـــأسمَعَني مـــن وَعـــظِهِ كُـــــلَ عِبـــرَةٍ يتَرجِمُـــهَا عَنـــهُ لِســـانُ التّجارِبِ

وهذا الشعور بالضغط النفسي المتصاعد إزاء تلك الظروف الجاثمة بكللها على صدره توشك أن تخنق أنفاسه فلم يجد لنفسه مخرجا سوى الالتجاء إلى الله ضارعا مستغيثا أن يمنحه رحمة من عنده " فرحماك يا مولاي دعوة ضارع" ولقد أفتتح هذا البيت جملة الدعاء المصدرة بالمصدر النائب عن فعله "رحماك" للدلالة على أهمية المقصود والاهتمام به، فتقديم هذا اللفظ في جملة الدعاء " رحماك يا مولاي" يوحي بشدة الافتقار إلى الرحمة وإلحاقه بحرف النداء المخصص للبعيد يوحي بشدة الإلحاح في الدعاء، ومما يزيد هذا الإلحاح قوة وتأكيدا إلحاق النداء بالدعوة والضراعة وبسط الكف، والثناء على المنعم بكثرة النعم، وقد حاول قبل ذلك أن يبرهن على استحقاقه لذلك الفيض الإلهي من الرحمة حين أضاف الرحمة إلى الله وأضاف نفسه إلى المولى وكأنه يقول: أنت مالك الرحمة وأنا عبدك، فمن حق عبدك أن ينال من رحمتك وقد مد يده إليك ضارعا متذللا

فـــأسمَعَني مـــن وَعـــظِهِ كُـــــلَ عِبـــرَةٍ يتَرجِمُـــهَا عَنـــهُ لِســـانُ التّجارِبِ

فسَلّى بما أبــكَى وســرّى بمــا شَجَـــا وكان على عهد السُّرى خيرَ صاحب
وقُلــتُ وقــد نكّـــبتُ عَنــهُ لــطِيـــةٍ سَلامٌ فإنّـــا مِــنْ مُقيــمٍ وذاهِــبِ[1]

ويأتي هذا المقطع الأخير من القصيدة ليحسم الصراع بعد أن يصل الذروة حيث تحل العقدة وتكتمل الدراما فيصل الحدث إلى نهايته، إذ يعود الشاعر إلى حالة السكون والاستقرار الطبيعي بعد أن عرف حالة عدم الاستقرار نتيجة الضجر والقذف التي كان يعاني منها بفعل ما تلقى من صدمات الدهر حيث أفجعه في خلانه وأصدقائه وتركه وحيدا يعاني ألام الفراق وقد عاد إليه استقراره النفسي بفضل المواعظ والعبر المسداة إليه من الجبل الذي ألبسه ملة الواعظ الحكيم والمجرب الخبير وأكسبه القدرة على التأثير، فلم يبقى للشاعر حينئذ إلا أن يلقي التحية على الجبل مودعا إياه ليواصل سيره في طريق الحياة بعد أن تقبل الواقع وأدرك في نهاية الأمر أن لا مفر من التسليم بحقيقة أن الأحياء منذورون للموت وأنهم بين "مقيم وذاهب" وهذه هي الحقيقة التي توصل إليها الشاعر بعد طول عناء وهي حقيقة أبدية وبديهية ما دامت سنة الحياة وقانونها الأزلي يقتضيان أن يسير الناس على هذا المنوال، منهم المرتحل حالا ومنهم المقيم إلى حين، دون أن يدري أحد منهم ساعة ارتحاله.

[1]- ديوان ابن خفاجة، ص 47إلى 49.

PDF-TOOLS Click to buy NOW! www.docu-track.com

ثانيا: المستوى التركيبي:

ترى الأسلوبية في هذا المستوى عنصرا هاما في مجال البحث الأسلوبي، إذ يعتبر هذا المستوى من أهم الملامح التي تميز أسلوب مبدع ما عن غيره من المبدعين، ويتخذ الدارس الأسلوبي في تحليله التركيبي جملة من المسائل تنطلق من النص نفسه " فالمدخل الأسلوبي لفهم أي قصيدة هو لغتها"[1].

ومن هذه المسائل دراسة الجمل الاسمية والفعلية ودراسة أركان التركيب من مبتدأ وخبر، وفعل وفاعل، بالإضافة إلى دراسة أنماط التوكيد وأساليب النداء والأمر والاستفهام ومبادئ الاختيار فيها ودلالة كل ذلك على خصائص الأسلوب.

وتنطلق الأسلوبية في التحليل التركيبي من دراسة جزء من الجملة أو الجملة كاملة إلى دراسة الفقرة ومن ثم النص بأكمله، " فنقطة البدئ ترتكز على الجزئيات وصولا إلى كلية العمل الأدبي"[2]، ولا بد أن يكون تكرار الظاهرة المدروسة باديا في جزء من النص أو فيه كله، أو أن تشتمل على انزياح عن مألوف التراكيب في تلك الظاهرة أو أن تكون أحد خيارات التعبير.

ويلاحظ عند دراسة قصائد ابن خفاجة أنه يعبر عن تجربة لها من الخصوصية ما يدفع به إلى اختيار التراكيب اللغوية التي بمقدورها إبراز الطاقات

[1]- شكري عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، القاهرة، 1982، ص 138.
[2]- محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، 1994، ص 207.

الإيحائية لمفرداته، بل يجوز في بعضها ما يخرجها عن المألوف في التراكيب اللغوية ويصاحب هذا الخروج خروج موازي له في المنظور الدلالي، وهذا مقصد ابن خفاجة الذي يحاول أن يعبر عن المعنى الكلي أو الأفق الأخير الذي تنتهي إليه الدلالات اللغوية في السياق.

نظام الجملة:

جاءت الجملة الاسمية في شعر ابن خفاجة على أنماط متعددة، إذ كثيرا ما انتقل المبتدأ والخبر من شكلهما البسيط إلى أنماط متعددة من التحوير والتغيير، كما كان استخدامه للجملة الفعلية متنوع بما يناسب الدلالات التي عبر عنها، ومن خلال المراوحة بين الأفعال المضارعة تارة والماضية تارة أخرى، لكون الفعل دعامة أساسية من دعائم الجملة، ويمكن التمثيل على استخدام الشاعر للجملة الاسمية والفعلية بالأبيات التالية:

بعَيشِكَ هل تَدري أهُوجُ الجنـــــائب تَخُبُّ برَحلـــــي أم ظُهورُ النّجـــائبِ
فما لُحتُ في أُولـــى المَشارِقِ كَوكَـباً فـــأشرَقتُ حتـــى جئتُ أُخرَى المَغـــاربِ
وَحيداً تَهاداني الفَيَـــافـــي فاجتَـــلي وجوهَ المَنايـــا فـــي قِنـــاعِ الغَيـــاهِبِ
ولاَ جارَ إلاَّ مِـــن حُســـامٍ مُصَمَّـمٍ ولا دارَ إلَّا فـــي قُتُـــودِ الرّكـــائـــبِ
ولا أُنسَ إلَّا أنْ أُضاحِكَ ســـاعَـــةً ثُغُورَ الأمـــاني في وُجُوهِ المَطـــالِبِ
ولَيلٍ إذا ما قلتُ قد بـــادَ فـــانقضَى تكَشَّفَ عـــن وَعـــدٍ من الظّـــنِّ كـــاذِبِ
سحَبتُ الدّيـــاجي فيهِ سُـــودَ ذوائـــبٍ لأعتَـــنِـــقَ الآمَـــــالَ بِيـــضَ تَـــرائِبِ
فمزّقتُ جَيبَ اللّيل عن شخصِ أطلسٍ تَطَلَّـــعَ وَضّـــاحَ المَضَـــاحِـــكِ قـــاطِبِ

رأيتُ بهِ قِطْعـًا من الفَجْـرِ أغبَـشاً تأَمَّـلَ عن نَجْـمٍ تَـوقَّـدَ ثـاقِبِ
وأرعَـنَ طَمَّـاحِ الذّؤابَـةِ بـاذخٍ يُطـاولُ أعنَـانَ السّمـاءِ بِغَـارِبِ
يَسُدُّ مَهَبَّ الرِّيـحِ عـن كلِّ وجهَةٍ ويَزحَـمُ لَيـلاً شُهبَـهُ بالمَنـاكِـبِ
وقـورٍ على ظَـهرِ الفـلاةِ كـأنَّـهُ طِـوالَ اللّيـالي مُفكـرٌ في العَـواقِبِ
يَلُوثُ علَيهِ الغَيـمُ سـودَ عَمـائمٍ لـها مـن وَميـضِ البرقِ حُمرُ ذَوائِبِ
أصَختُ إليهِ وهـوَ أخـرَسُ صامتٌ فحَـدّثَنِي لَيـلُ السُّـرَى بالعَـجـائبِ
وقـالَ: ألا كَـم كنتُ مَلجـأ قاتـلٍ ومَـوطِـنَ أوّاهٍ تَـبَـتَّـلَ تَـائِـبِ
وكـم مَرَّ بي مـن مُدلِـجٍ ومـؤوِّبٍ وقَـالَ بِـظِلِّي مـن مَطـيٍّ وراكِـبِ
ولاطَـمَ مـن نُكـبِ الرّيـاحِ مَعاطفي وزَاحَـمَ من خُضـرِ البِحـارِ غَواربـي
فما كـانَ إلّا أن طَـوَتهُم يَـدُ الـرّدى وطـارَتْ بهم ريـحُ النّوى والنّـوائِبِ
فَما خَفقُ أيكي غَيرَ رَجـفَةِ أضلُـعٍ ولا نَـوْحُ وُرْقـي غَيرَ صَرخَةِ نـادِبِ
وما غَيَّضَ السُّلـوانُ دَمـعي وإنّمـا نَـزَفْتُ دُمُوعي في فـراقِ الصّواحـبِ
فحتى متى أبـقَى ويَظـعَنُ صاحِـبٌ أُوَدعُ مـنـهُ راحـلاً غَـيـرَ آيـبِ
وحتى متى أرعَى الكَواكِبَ سَـاهِراً فـمن طالـعٍ أخرى اللّيالي وغـارِبِ
فرُحمـاكَ يـا مَـولايَ دِعوَةَ ضارعٍ يَمُـدُ إلـى نُعمـاكَ راحَـةَ راغِـبِ
فـأسمَعَني مـن وَعـظِهِ كُـلَ عِبـرَةٍ يترجمُـهَا عَنـهُ لِسـانُ التّجارِبِ
فسَلّى بما أبـكَى وسـرّى بمـا شَجـا وكان على عهد السُّرى خيرَ صاحبِ
وقُلـتُ وقـد نكّـبتُ عَنـهُ لـطِيـةٍ سَلامٌ فإنّـا مِـنْ مُقيـمٍ وذاهِـبِ[1]

يقوم نص القصيدة على نوعين أساسيين من الجمل هي الجملة الاسمية وما تمثله من ثبات واستقرار، ولأن الاسم "يخلو من الزمن ويصلح على الدلالة على

[1]- ديوان ابن خفاجة، ص 47إلى 49.

عدم تجدد الحدث وإعطائه لونا من الثبات"[1]، فإن الشاعر يلجأ إليه في التعبير عن الحاجات التي تحتاج إلى توصيف وتثبيت. بالإضافة إلى الجملة الفعلية وما تمثله من أزمنة وحركة حديثة، ذلك أن " القيمة المعنوية تنبعث من كونه كلمة يدخل فيها عنصر الزمن، والحدث بخلاف الاسم الذي يخلو من عنصر الزمن، ولأن (هذا العنصر) داخل في الفعل، فهو ينبعث في الذهن عند النطق بالفعل، وليس كذلك الاسم الذي يعطي معنى جامدا ثابتا، لا تتحدد خلاله الصيغة المراد إثباتها"[2]، وقد افتتح الشاعر قصيدته بجملة اسمية ثم أتبعها بجمل فعلية هي عبارة عن صفات لها،والسمة الاسمية الثبوتية تبدو طاغية على مستوى المقطع الأول من القصيدة، ولعل الشاعر أراد أن يؤكد ثبات الصفات لموصوفه، غير أن هذا الاستقرار والثبات سرعان ما تحول إلى حركة فعلية تطغى على ذلك السكون والثبات والاستقرار.

وقد تجلى هذا الطغيان في كثرة الجمل الفعلية وتفوقها في النص حتى بدا ذلك الثبات والاستقرار ضعيفا أمام الحركة الفعلية المزدحمة التي توحي بتحول الشاعر وانصرافه من حالة سكونية إلى حالة اضطرابية استدعاها الموقف الشعوري إزاء الذات، فاشتملت القصيدة على جملة واسعة من الأفعال منحتها مقدارا كبيرا من الحيوية والحركة، وأوحت بسياق بمن الأحداث والحركة، وواضح أن للزمن دورا رئيسيا في تشكيل نص القصيدة، وتركيبها فتراوح الأفعال بين الأزمنة الثلاثة:

زمن الماضي نحو: أصخت، حدث، جلا، قال، كنت

زمن الحاضر نحو: يطال، يسد، يزحم، يلوث

زمن المستقبل نحو: حتى متى أبقى، حتى متى أرعى؟

[1]- احمد درويش دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، م س، ص 153.
[2]- المرجع نفسه، ص 151.

PDF-TOOLS Click to buy NOW! www.docu-track.com

ولعل تنوع الأزمنة إيحاء بأن الذات منشطرة على ذلك؛ فالماضي يكرس الإخبار والحكي للذكريات السالفة مع الزمن، والحاضر تشخيص للحالة النفسية، استقرار نفسي (يطاول، يزحم)، اضطراب وتألم (أودع، يمد) أما المستقبل فيمثل تطلع إلى المرغوب والتخلص من المعاناة (حتى متى أبقى، يضعن راحل).

وليس غريبا أن البنية التركيبية للقصيدة قد اعتمدت على الجملة الفعلية كأداة لإبراز التصوير، إذ يميل ابن خفاجة كثيرا إلى استعمال الملة الفعلية عن الجملة الاسمية، لكونها أكثر قدرة على الإثارة والتصوير، ولأنها مبنية على الحدث المقترن بالزمن.

أنماط التوكيد:

يلجأ ابن خفاجة في جانب من شعره إلى أنماط التوكيد التي تسهم في تعميق دلالته وتأكيدها والتشديد على المعاني التي يعبر عنها، والأصل استخدام التوكيد عندما " يكون المخاطب مترددا في الخبر طالبا الوصول لمعرفته فيستحسن تأكيد الكلام الملقى إليه تقوية للحكم أو أن يكون المخاطب منكرا للخبر الذي يراد إلقاؤه إليه، معتقدا خلافه، فيجب تأكيد الكلام بمؤكد أو أكثر على حسب حالة الإنكار قوة وضعفا"[1].وفي مواقف أخرى قد يؤكد الخبر لشرف الحكم وتقويته مع أنه ليس فيه تردد ولا إنكار"[2]، وذلك نحو قوله:

قَسَماً بَرَّاً ويَشفَعُهُ قَسَمٌ أرعاهُ من قَسَمِ[3]

[1]- أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط2، ص 59.
[2]- المرجع نفسه، ص 63.
[3]- ديوان ابن خفاجة، ص 296.

وتكرار لأداة الاستفهام (أي) في قوله:

أيُّ شَمل غيرُ مُنصدِعٍ أيَّ حَبلٍ غيرُ مُنصَرِمِ[1].

وتكرار النفي وكم الخبرية الدالة على الكثرة في قوله:

وقــالَ: ألا كَــم كنتُ مَلجــأ قاتــــلٍ ومَــوطِـــــنَ أوّاهٍ تَــبَــتَّــلَ تَــائِــبِ
وكــم مَرَّ بي مــن مُدلِــجٍ ومــؤوِّبٍ وقَــالَ بِــظِلِّي مــن مَطــيٍّ وراكِــبِ[2].

وتكرار النفي مع الحصر في قوله:

- فما كــانَ إلَّا أن طَــوَتهُم يَــدُ الرّدى وطــارَتْ بهم ريــحُ النّوى والنّوائِبِ

- فَما خَفقُ أيكي غَيرَ رَجــفَةِ أضلُــــعٍ ولا نَــوْحُ وُرْقــي غَيرَ صَرخَةِ نادِبِ

- وما غَيَّضَ السُّلــوانُ دَمــعي وإنّما نَــزَفْتُ دُمُوعي في فــراق الصّواحــبِ[3]

فظاهرة التكرار هي أيضا ضرب من التوكيد فيلجأ ابن خفاجة إلى تكرار اللفظ للتشديد عليه ومنحه دلالة أعمق وأقوى يثبت من خلالها حقيقة ما يتصوره وتوثيقه في وجدان المتلقي.

ويأتي ابن خفاجة بـــ(إن) لتأكيد كثير بمن الجمل كما في الأبيات التالية[4]:

---

[1]- ديوان ابن خفاجة، ص 296.
[2]- الديوان، ص 48.
[3]- ديوان ابن خفاجة ص 49.
[4]- ديوان ابن خفاجة ، ص 48/49.

وقــورٍ على ظَــهرِ الفــلاةِ كــأنَّهُ طِــوالَ اللّيــالي مُفكــرٌ في العَــــواقِبِ

وقُلــتُ وقــد نكّــــبتُ عَنــهُ لطِيةٍ سَلامٌ فإنّـــا مِــنْ مُقيــمٍ وذاهِــبِ[1]

وقد تضمنا البيتين جملتين مؤكدتين بـــ " إن" وجاءت الأولى بكاف التشبيه "كأنه طوال الليالي مطرق" واستخدم في الثانية ضمير المتكلم مرتبطا بأداة التوكيد (فإنا من مقيم وذاهب)، وعندما يؤكد الإنسان الحديث سواء كان هذا التأكيد لسماعه أو لنفسه، فإن استعمال ضمير المتكلم في كلتا الحالتين من شأنه أن يزيد الأمر وضوحا وقوة وما يترتب على هذا الوضوح والقوة من زيادة التأثير"[2].

وقد جاء التوكيد في الجملتين لزيادة التأثير ومضاعفة المعنى سواء أكان معنى الركون إلى الخلوة بالنفس والخلوة مبعث على التفكير العميق الخالص، فجاء التوكيد لمضاعفة هذا المعنى، أم كان المعنى في البيت الثاني تلك الحقيقة الأبدية التي توصل إليها الشاعر وهي أن المخلوقات جميعا هي بين الإقامة والذهاب بين الخلود والفناء.

ومن الوجوه الأخرى في التوكيد استخدام ابن خفاجة حروف التحقيق (قد، لقد) عندما يأتي بها قبل الفعل الماضي كقوله:

وقُلــتُ وقــد نكّــــبتُ عَنــهُ لطِيةٍ سَلامٌ فإنّـــا مِــنْ مُقيــمٍ وذاهِــبِ [3]

لقَد ضَحِكَ الصّبــــاحُ بمُجــــــتَلاهُ وراءَ اللّيــــلِ عَــن ثَغــــرِ شَنيبِ[1]

[1]- ديوان ابن خفاجة، ص 47إلى 49.
[2]- أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب، القاهرة، 1998، ص 159.
[3]- ديوان ابن خفاجة، ص 49

والتأكيد هنا تعبير عن حالة مختلفة يستشعرها الشاعر ولا تدل على الصيغ الإخبارية الصريحة ولذلك يعمد إلى مضاعفتها من خلال التأكيد.

الأمر:

يأتي الأمر عادة بمعناه الأصلي الذي يعني طلبا محددا يوجه إلى المخاطب ويراد منه أن يقوم بأمر ما، أو يؤدي مهمة معينة، وإما أن يتحول من أصل وظيفته هذه إلى معنى تعبيري بلاغي يخرج فيه الأمر إلى دلالات شتى يمكن التماسها في السياق الذي يرد فيه.

وفي شعر ابن خفاجة ترد جملة من الصيغ والتراكيب التي تتخذ من الأمر ظاهرا، لكنها في جوهرها الأسلوبي تخرج عن هذا النمط الظاهر إلى دلالات ومعان أخرى، فيتخذ من صيغة الأمر سبيلا أسلوبيا ليحقق غاية معينة كما يتضح من الأمثلة.

يقول ابن خفاجة:

وقد ملأتُ سوادَ العَينِ من وَضَحٍ فقَرّطِ السَّمعَ قُرطَ الأُنسِ من سَمَرِ[2]

خرجت صيغة الأمر في هذا البيت من معناها الأصلي إلى دلالة بلاغية تمنحها صفة الخاصية الأسلوبية، ففعل قرط خرج عن معناه الأصلي " أطرب السمع" إلى معنى الترجي وعتاب من يحب.

ويقول ابن خفاجة:

---

[1]- **ديوان ابن خفاجة، ص 51.**
[2]- **ديوان ابن خفاجة، ص 139.**

فقُلْ في أتيٍّ قد تَهادَى كَأنهُ إذا مَا ثَنَى أعطافَهُ حَيَّةٌ تَسعَى[1].

جاء فعل الأمر في هذا البيت بعدما انتقل من دائرة الذات بأفعال جاءت أغلبها في الماضي تدل على حالة ثابتة وصفة صار إليها. لينزاح إلى صيغة الأمر بفعل "فقل" وكأنه بهذا الالتفات أراد أن يشرك الآخرين بانفعاله ويقرر لهم شيئا حاصلا، لذا حمل فعل الأمر معنى التقرير.

وفي نموذج آخر يقول ابن خفاجة:

فرُحماكَ يا مَولايَ دِعوَةَ ضارعٍ يَمُدُ إلى نُعماكَ راحَةَ راغِبِ [2].

جاءت صيغة الأمر بجملة الدعاء المصدرة بالمصدر النائب عن فعل الأمر للدلالة على أهمية المقصود والاهتمام به، فجاءت صيغة الأمر لتدل على الطلب والرجاء والتوسل إلى الله.

ويقول ابن خفاجة:

ودَعْ عَنكَ من جَاهلٍ ذَاهلٍ كَأنك حَيَّيتَ منه صَنَمْ[3].

[1]- ديوان ابن خفاجة ، ص 189.
[2]- ديوان ابن خفاجة ، ص 49.
[3]- ديوان ابن خفاجة ، ص 287.

جاء الشطر الأول من البيت بصيغة الأمر "دع" للطلب بالبعد عن التعامل مع الجاهل، وفي الشطر الثاني للتعليل بأداة "الكاف"، ومن خلال سياق المعنى تخرج صيغة الأمر من معناها الأصلي، إلى معنى النصح والتوجيه.

وفي نفس السياق نجد ابن خفاجة يستعمل صيغة الأمر للتعجب فيقول:

وعِشْ تتثنَّى انثِنَاءَ القَضيبِ سُروراً وتَسجعُ سَجعَ الحَمامْ[1]

وتكمن مناحي التعجب في هذا البيت في استحضار ابن خفاجة للطبيعة الساحرة التي كانت نبراسا لشعره الفياض، وما أشار إليه بصيغة الأمر يمثل بؤرة التعجب، فدعا إلى التأمل والاستمتاع بها.

الاستفهام:

الاستفهام هو وجه آخر من وجوه أسلوب الإنشاء، وهو عند البلاغيين طلب معرفة حقيقة الشيء. أي طلب حصول "في الذهن" لغير حاصل ممكن الحصول يهم المستفهم[2].

وقد يحصل من المتكلم/ المستفهم أن يوظف أداة من أدوات الاستفهام، مع إحداث عدول في الأسلوب الاستفهامي، وذلك بخروج أداة الاستفهام من دلالتها الصريحة/ السؤال، إلى دلالة أخرى يستلزمها المقام.

---

[1]- **ديوان ابن خفاجة ، ص 312.**

[2]- **ينظر احمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة والبيان والمعاني والبديع، راجعه وأشرف على تصحيحه أبو الوفا مصطفى المراغي، المكتبة المحمودية التجارية، ط5، د. ت، ص 67.**

إن العدول الناتج عن الاستفهام بالشيء مع العلم به هو الذي يولد ما يمكن أن نسميه بأسلوبية الاستفهام، وبالتالي نفهم من سياق الكلام ودلالته، أن ألفاظ الاستفهام تعبر عن معاني أخرى مثل الأمر أو النهي. وقد حرص ابن خفاجة على استخدام أدوات الاستفهام بما فيها " هل، من، حتى متى، ألف الاستفهام". وذلك لما تمده به نص إبداعه من تلونات في التعبير عن انفعالاته وموقفه تجاه ذاته وتجاه الواقع وتكسير ابن خفاجة لحد الاستفهام جعله يشكل ظاهرة أسلوبية لها خصوصيتها في ديوانه.

يقول ابن خفاجة:[1]

وهل يَتَثَنَّى ذلكَ الغُصنُ نَظـــــــرَةً بجزِعي وهل ألوي مَعَاطِفَهُ ضَمّا؟

ومَن لي بذاكَ الخِشفِ من مُتَقنِّصٍ فآكُـــــــلُهُ عضّا وأشرَبَهُ شَمّا؟

وأَقرِئْ عُفَيرَاءَ السَّلامَ وقُلْ لَـــها: ألاَ هلْ أَرَى ذَاكَ السُّها قَمَراً تَمَّا؟

فالاستفهام في هل ومن في هذه الأبيات يتضح من خلال السياق المستعمل فيه في البيت، كما في القصيدة، إذ الشاعر يقف عاجزا عن الاتصال بحبيبته، فيبحث عمن يزورها آملا في أن يأتيه بأخبارها، فوظف الاستفهام لغرض إظهار الشكوى والألم من صدود الحبيب وهجرانه، وفي مقام آخر نجد ابن خفاجة يستخدم الاستفهام في سياق آخر نحو قوله[2]:

[1]- ديوان ابن خفاجة: ص 267.
[2]- ديوان ابن خفاجة: ص 47.

فحتى متى أبــقَى ويَظــعَنُ صاحِــبٌ أُوَدعُ مــنــــهُ راحــلاً غــَــيــرَ آيبِ؟
وحتى متى أرعَى الكَواكِبَ سَـــــاهِراً فــمن طالـــــعٍ أخرى اللّيالي وغارِبِ؟

وهذه التركيبة الاستفهامية " فحتى متى" لم ترد على دلالتها المباشرة في النص، فحتى تفيد النهاية في الزمن، ولكنها وردت في سياق الاستفهام الذي يفيد بطء النهاية. و"حتى" ظرف يدل على الزمن المجهول، وهو موضوع الاستفهام، فجاء البيت الأول باستفهام إنكاري، يفيد الضجر من طول البقاء مع غياب الأصحاب، أما البيت الثاني فجاء الاستفهام إنكاري، يفيد حدة الشعور بالملل من طول الزمن وامتداده. و نجد ابن خفاجة في نفس السياق يوظف الاستفهام نحو قوله[1]:

فَحَتَّى مَتَى تَبرِي اللَّيالِي سِهَامَهَا وحتى متى أُرمَى بها فأُصَابُ؟

وحتَّى متى أَلقَى الرَّزَايَا مُمِضَّةً كما كَرعَتْ بين الضُّلوعِ حِرابُ

كما نجد ابن خفاجة يغير من استعمال أدوات الاستفهام ونجده يستخدم أدوات استفهامية توافق الانفعال أو الموقف المعبر عنه في النص نحو قوله:[2]

بعَيشِكَ هل تَدري أهُوجُ الجنـــــائبِ تَخُبُّ برَحلـــــي أم ظُهورُ النّجـــائبِ

[1]- الديوان: ص 62.
[2]- الديوان: ص 47.

يبدأ ابن خفاجة قصيدته بالقسم الاستفهامي، ثم يتبعه بـــ:"هل" الموجهة إليه أو إلى الإنسان عامة، فكاف الخطاب بعيشك مألوفة في الشعر العربي، إذ يجرد الشاعر من نفسه شخصا يخاطبه ويستعين به على الإجابة، جاء الاستفهام في بداية القصيدة ليدل على حاجة الذات إلى من يشاركها همومها. ولذلك يتجه بالاستفهام دون أن يحدد شخصا بعينه مما يخرج بالخطاب إلى دائرة أوسع.

يستخدم ابن خفاجة الاستفهام بالهمزة في قوله[1]:

أمَقَامُ وَصلٍ أم مَقامَ فِراق فالقُضْبُ بين تَصافُحٍ وعِناق

فجاء الاستفهام ليشير إلى مكان يراود ابن خفاجة، من القلق والخوف، فهو دائم التوجس من فراق الحياة، لذا نراه ينزع إلى الطبيعة يسألها، لعله يجد ما يتوق إليه من الوصال.

وهكذا نلاحظ أن الاستفهام باستعماله الانزياحي في شعر ابن خفاجة قد ترجم لنا العديد من ملامح نفسيته، وكذا مواقفه تجاه العديد من القضايا.

ثالثا: مستوى الموسيقى:

تعتبر الموسيقى من أبرز المظاهر التي تميز الشعر عن سائر الفنون الإبداعية، وللموسيقى دورها المميز والحساس في تشكيل جو النص الشعري، بما تشعه من ألحان ونغمات تنسجم مع المعنى العام والفكرة الأساسية للنص، إذ تتلون الموسيقى الشعرية تبعا لتنوع الموضوعات الشعرية واختلافها، مما ينعكس على

[1]- ديوان ابن خفاجة ص 214.

PDF-TOOLS Click to buy NOW! www.docu-track.com

مشاعر الناس وأحاسيسهم؛ فتنقلهم إلى جو النص الشعري ليعيشوا معانيه من خلال الموسيقى العذبة التي تنساب لتوقظ إحساس المتلقي.

ويعد الجانب الموسيقي من أهم الجوانب التي تميز الإبداع الشعري، وتلفت انتباه القارئ فتجعله يقترب من هذه الموسيقى أو تلك فتشده دون غيرها من القصائد، فهي المغناطيس الذي يجذب المتلقي للتفاعل مع القصيدة بالبعد الأول المتصل بتقبله للعمل والإنشاد صوبه، ذلك أن النفس بطبيعتها تعشق النغم والإيقاع وحاجة هذه النفس في بعض الأحيان إلى الموسيقى تشكل أساسا للهدوء والاستقرار والشعور بالارتياح."والموسيقى من الشعر كنبضات القلب من الجسم، يتغير إيقاعها وفقا للحالة النفسية التي تتأثر بها"[1].

وتعد الموسيقى في الشعر الوجه الآخر للكيان الشعري كالتصوير، فهي المثير الصوتي الآثر الذي يمتلك إحساس قارئ الشعر نغما يعايش المعاني الذهنية والبصرية والحسية داخل نسيج الصورة.

وإذا كانت الصورة البصرية كاللون تعتمد على المعاينة التي تضمن للعين اختزان ألاف الصور بما يشتمل عليه من أحاسيس ومشاعر فإن حاسة السمع التي تقبل إيقاعات موسيقى الشعر"هي عماد كل نمو عقلي، وإحساس كل ثقافة ذهنية"[2].

ولا يكتسب الشعر شعريته بالصور فقط وإلا تساوى بالنثر، وهنا جاء دور الموسيقى وزنا وإيقاعا وقافية، فالموسيقى كما ذكرت مثير يستدعي تنظيم الفكر والمعاني والعواطف في قالب منغوم، يتخذ للقارئ نوعا من التحليق المنظم شعورا وفكرا، لما يحتفظ للتجربة الشعرية نوعا من المعايشة الحسية والروحية معا.

[1]- مصطفى محمود الحلوة، موسيقى الشعر، إربد الأردن، 1995م، ص 45.
[2]- د. حافظ المغربي، صورة اللون في الشعر الأندلسي، م س ص 367 .

والدكتور غنيمي هلال يرى أن:" الموسيقى جوهر الشعر وأقوى عناصر الإيحاء فيه، والموسيقى تنبعث من وحدة الدفاع في الجملة على حسب الشعور الذي تعبر عنه وتطابق الشعور مع الموسيقى المعبرة عنه هو ما يؤلف وحدة القصيدة كلها"[1].

وكثيرا ما كانت الموسيقى المنضبطة مع الشاعر عند المتلقي الذواق الذي ربى أذنه على أن تلتقط المعنى مصاحبا للإيقاع، ضابطة للمعنى، وإذا اختل الإيقاع تختل اللغة نحوا وبينيةً صرفية، فكثيرا ما يكون الإحساس الموسيقي مقوما للبنى والمعنى معا." فالوزن طريقة تفرض الصورة صوتيا على الانتباه الذي قد ينهمك دون الوزن في معاني الألفاظ نفسها"[2]. والموسيقى وزنا وإيقاعا وقافية " سلسلة من الأصوات ينبعث عنها المعنى في الشعر الذي هو تنظيم لنسق من أصوات اللغة"[3].

والشعر " حياة موسيقية لأن الفن في جميع صوره وألوانه إنما هو مجموعة نسب موسيقية يوازن الفنان بينها موازنة حكيمة ملهمة، يحس بها في قرارة نفسه ويأتيها وربما لا يفهمها كل الفهم أو بعضه"[4]. الموسيقى إذن هي القالب الذي يحفظ التجربة والتصوير الشعري نوعا من حفظ الكيان الحقيقي، الذي يستحق به اسم الشعر فكرا وحسا وتصويرا " فالشاعر العظيم هو الذي يوفق في فنه إلى المعادلة بين نسب العاطفة والفكر والخيال والوزن؛ بحيث يجعل بينهما التجاوب الموسيقي الذي ينسجم في القصيدة انسجام النور والعطر والهواء في الزهرة الجميلة اليانعة"[5].

---

[1]- غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 445/446.
[2]- الأديب وصناعة داودن، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، بيروت، 1962.
[3]- رينيه ويللك وأوستن وارن، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، دمشق، 1972م.
[4]- الأستاذ الدكتور حافظ المغربي، صورة اللون في الشعر الأندلسي، ص 368.
[5]- المرجع نفسه، ص 369.

ولموسيقى الشعر عند الأندلسيين دور مهم في بناء صورهم اللونية؛ حيث تتعانق في الصورة المعطيات السمعية الإيقاعية مع المعطيات البصرية؛ بحيث تلعب الأولى دور المثير السمعي، لمعايشة ما تخلقه الصور البصرية اللونية وتتوحد الموسيقى واللون في الاستقرار ما في ضمير الصورة الشعرية من مشاعر وأحاسيس متباينة على نحو ما سيتضح من استقراء موسيقى الألوان من الصورة خارجيا ممثلة في الوزن داخليا ممثلة في الإيقاع بمكوناته المختلفة كحسن التقسيم والتكرار والجناس والقيمة الإيحائية للأصوات إنشادا.

ويعطي **رجاء عيد** لعلم الصوتيات أهمية بالغة في دراسة الأسلوب، حيث يرى أن " هناك بعض أنواع هذا الأدب لها إمكانية صوتية قوية، فالدراما والشعر يكتبان بكلمات مسموعة، والسمات اللغوية الخاصة التي تعرفها لا يمكن توضيحها إلا بألفاظ صوتية مصقولة، ولا بد أن يكون هذا اللفظ الصوتي قادرا على إلقاء الضوء على مثل هذه المظاهر، كالجناس، والسجع، والقافية، واستخدام الكلمات التي تدل ألفاظها على معانيها والوزن والإيقاعات النغمية ومعرفة الطريقة التي تتباين فيها الحروف اللينة وتتجمع الحروف الساكنة طبقا للموقع الذي ترد فيه وكيفية النطق بها، فالحروف الساكنة تتجمع والأماكن تتبدل في الوحدات الصوتية في تركيب المقاطع المتتالية، وكلها تمتزج وتتطابق لكي تعطي التأثير الشامل في النهاية "[1].

ويتميز الشعر العربي بثنائية تشكيله الموسيقي، إذ يقوم على الموسيقى الخارجية التي يحكمها العروض وتتمثل في الأوزان الشعرية والقوافي والتفعيلات وعددها وأثرها الموسيقي، وجوانب أخرى. أما الموسيقى الداخلية فهي الموسيقى

[1]- رجاء العيد، التجديد الموسيقي في الشعر العربي.م س ص 160

"التي تنبعث من الحرف والكلمة والجملة"[1]، وتعنى بدراسة موسيقى النفس التي تنبعث من صوت الحرف والكلمة والعلل والزحافات وهي موسيقى عميقة لا ضابط لها تتفاعل مع الحرف في حركاته وجهره وصمته ومده، وتنبعث وفق حالة الشاعر النفسية فتتأثر بها"[2].

البنية العروضية:

قدمت التجربة الشعرية لابن خفاجة الوزن عنصرا ملتزما بشدة، فقد عمد في كل قصائده إلى المحافظة على الوزن الخليلي وعلى الموسيقى العربية التقليدية فجاءت قصائده عمودية تعتمد على عمود الشعر في تخريجها وإلقائها على المتلقي ولم تشكل البحور العروضية أي قيد أو حاجز أمامه بل على العكس تماما، فقد نوع ابن خفاجة في بحوره بتنوع مواضيعه وعواطفه.

ونجد في شعر ابن خفاجة جميع البحور ما عدا أربعة وهي : الهزج، المضارع والمقتضب والمتدارك، أما البحور الباقية واعتمادا على دراسة إحصائية قام بها حمدان الحجاجي هي كالتالي:[3]

1. الطويل: 1302 بيت. أي 39.4%
2. الكامل: 1032 بيت أي 31.33%

مجزوء الكامل: 76 بيت أي 2.3%

[1]- المرجع السابق، ص 261.
[2]- المرجع السابق ، ص 262.
[3]- حمدان الحجاجي، حياة وآثار الشاعر الأندلسي ابن خفاجة، ص 328/329.

3. المتقارب: 272 بيت أي 8.23%

4. السريع: 151 بيت أي 4.54%

5. الوافر: 131 بيت أي 3.96%

6. البسيط: 110 بيت أي 3.32%

مخلع: 70 بيت أي 2.14%

مجزوء 4 أبيات أي 0.12%

7. المديد: 68 بيت أي 2.05%

8. الخفيف: 48 بيت أي 1.44%

9. المحثث: 23 بيت أي 0.95%

10. المنسرح: 28 بيت أي 0.84%

11. الرمل: 9 أبيات أي 0.27%

مجزوء الرمل: 11 بيت أي 0.35%

12. الرجز: 8 أبيات أي 0.24%

مجزوء الرجز: 4 أبيات أي 0.12%

واعتمادا على الإحصائية التي أشرت إليها نستطيع القول أن أكثر ما نظمه ابن خفاجة كان في بحر الطويل، فالكامل فالمتقارب فالسريع فالوافر فالبسيط.

ومن خلال هذه الإحصائية نستطيع أن نخرج بنتائج ميزت أسلوب ابن خفاجة فيما يخص علاقة المواضيع بالأوزان في شعره ومن أهمها استخدام الوزن الشعري الواحد في العديد من الموضوعات.

وقد كان بحر الطويل أكثر البحور استخداما في مختلف مواضع شعره فنجده مثلا ينظم أبيات قصيدته التي يصف فيها الجبل وهي في الاعتبار على تفعيلات بحر الطويل.

قال ابن خفاجة:[1]

وأرعَـــنَ طَمَّـــاحِ الذّؤابَـــةِ بـــاذخٍ يُطـــاوِلُ أعنَـــانَ السّمـــاءِ بِغَـــارِبِ

يَسُدُّ مَهَبَّ الرِّيـــحِ عـــن كلِّ وجهَةٍ ويَزحَـــمُ لَيـــلاً شُهبَـــهُ بالمَنـــاكِـــبِ

لقد فضل الشاعر بناء قصيدته على إيقاع البحر الطويل أحد بحور الخليل الشائعة الاستعمال في الشعر العربي وأقواها توقيعا وأشدها تنغيما فهو رئيس الدائرة الأولى من دوائر الخليل الخمس(الطويل فالبسيط فالمديد)*

وهو أيضا من البحور الممتزجة الأجزاء إذ يتكون من ثلاثة أجزاء مختلفة البحور هي:

- فعولن: وتنتمي أصلا إلى المتقارب
- مفاعيلن: وتنتمي أصلا إلى الهزج وقد ينقلب إليها الوافر
- مفاعلن: وتنتمي أصلا إلى الرجز.

أرعـــن طمماح ذ ذءابـــة باذجن*يطاول أعنان سسماء يغـــارب**

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

فعول مفاعيلن فعول مفاعلن فعول مفاعيلن فعول مفاعلن

[1]- ديوان ابن خفاجة، ص48

*- الدائرة الأولى تتكون من (الطويل – البسيط- المديد).

يسدد مهيب رريـــح عن كلـــل وجهتن

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

فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن

ويزحـــم ليلن شهـــيهو بلمناكب

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

فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن

لقد اختار الشاعر أن يكون العروض والضرب كلاهما مقبوضين، أما فعولن في بداية ووسط الأبيات فقد تزاوجت بين القبض وعدمه، ولعل الشاعر عمد إلى هذا التوزيع والمزاوجة في أجزاء التفعيلة الواحدة لتكوين بناء متنوع الدرجات ومن ثم طرد الرتابة والملل عن جو القصيدة، أما القدرة على طول هذا النفس المتوازن فهي ميزة المطبوع من الشعراء كما يقول ابن قتيبة: " والمطبوع من الشعراء من سمح بالشعر واقتدر على القوافي وأدرك في صدر بيته عجزه وفاتحته قافيته"[1].

ونلمس بوضوح ميل شاعرنا ابن خفاجة للبحور الطويلة أكثر من ميله للبحور القصيرة، كما نلمس توسله بالزحافات والعلل من أجل إثراء صوره الموسيقية، فالموسيقى عند ابن خفاجة وسيلة من أقوى وسائل الإيحاء وأقدرها على التعبير عن كل ما هو عميق وخفي في النفس الذي يذهب إلى الاعتماد على

[1]- الطاهر التميامي، ص 77، نقلا عن ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج1، ص 34.

الزحافات والعلل، الأمر الذي يوسع أمامه مجال الإبداع ويعطيه مجالا رحبا يحلق فيه خياله.

قال ابن خفاجة:[1]

يَــارُبَّ مَائسَةِ المَعاطِفِ تَزدَهِي من كُــلِّ غُصنٍ خَافــقِ بِوِشَاح

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

مستفعلن متفاعلن متفاعلن مستفعلن مستفعلن متفاعل

فعلاتن

البيت على وزن بحر الكامل وقد طرأ على تفعيلته الأولى من الصدر إضمار وهو تسكين الثاني المتحرك، أي تحولت التفعيلة من متفاعلن الأصلية إلى متْفاعلن، وبالتالي قلبت إلى مستفعلن، وكذا الأمر بالنسبة إلى أول وثاني التفعيلة في العجز. كما طرأت على ضرب البيت علة بالنقص وهي القطع أي " حذف آخر الوتد المجموع وإسكان ما قبله، (متفاعلن) تصبح (متفاعل) وتنقل إلى فعلاتن"[2].

[1]- ، ديوان ابن خفاجة، ، ص 79.

[2]- الدوكالي محمد نصر، جامع الدروس العروضية، منشورات جامعة ناصر الخمس ليبيا، ط1، 1997م ص 34.

كما استعمل ابن خفاجة البحور الناقصة كمجزوء الكامل الذي تفعيلاته الأصلية هي:

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

كقوله مثلا:

ونَــدِيٌّ أنْسٍ هَــزَّنِي هَــزَّ الشَّرابَ منَ الشَبَاب

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

متفاعلن مستفعلن متفعلن متفاعلتن

لقد طرأت تغييرات متعددة على تفعيلاته الأصلية فأصاب زحاف الإضمار (تسكين الثاني المتحرك) بعض تفعيلاته، وأصابت ضربه علة بالزيادة وهي الترفيل أي " زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع"[1]. فانتقلت التفعيلة من متفاعلن إلى متفاعلاتن، ولا شك أن هذه التغييرات تؤثر في الإيقاع الداخلي والخارجي للبيت مما يعطيه غنى وخصوبة وموسيقى أكبر وأعمق.

وكما ذكرت في فصل سابق أن التشكيل باللون من خلال الصورة في الشعر الأندلسي جاء مفجرا لما تعتمل في النفس الأندلسية من مشاعر متباينة فرحا وحزنا وإقبالا على الحياة أو نفورا منها قلقا واغترابا، فقد كان للموسيقى العون

[1]- موسى بن محمد المليانى الأحمدي، المتوسط الكافي في علم العروض والقوافي، بيروت، ط2، 1969م، ص 34.

على إبراز الدور المعنوي الذي يلعبه اللون عند أولئك الأندلسيين ويعد **ابن عبد ربه** شاعرهم وناقدهم الكبير أول من أشار في كلمات جامعة إلى الدور الذي تلعبه الموسيقى إيحائيا وإيقاعيا على المستمعين حين قال:" زعم الفلاسفة أن النغم فضل بقي من المنطق لم يقدر اللسان على استخراجه فاستخرجته الطبيعة بالألحان على الترجيع لا على التقطيع، فلما ظهر عشقته النفس وحنت إليه الروح"[1].

وعلى البحر الكامل يعبر ابن خفاجة عن معاني غزله عن طيف ألم قد ذكره على جنح الخيال بمحبوبته ليراها في مظاهر الطبيعة وألوانها.

فيقول:[2]

وردَاءِ لَيلٍ بَاتَ فيهِ مُــعَانقِي طَيــفٌ ألَمَّ كظَــبيَةِ الوَعْسَــاءِ
فَجَمعتُ بينَ رُضَابِهِ وشَرابِــهِ وشَربْتُ من ريقٍ ومن صَهبَــاءِ
ولَثمتُ في ظَلمَاءِ لَيلَــةِ وَفرَةٍ شَــفقــًا هنَــاكَ لوَجنَةٍ حَمرَاءِ
والفَجرُ ينظُرُ من وَراءِ غَمامةٍ عن مُقلَــــةٍ كُحِلَت بها زَرقَــاءِ
فَرغِبتُ عن نُورِ الصَّباحِ لنَورَةٍ أُغرَى لَهــــا ببَنَفسَجِ الظَّلمَــاءِ

إن الشاعر ابن خفاجة يستغل طاقات الزحاف والعلل وحروف المد من خلال صوره اللونية للتعبير عن مشاعره الفرحة بطيفه الذي ذكره بمحبوبته، إن

[1]- أحمد بن عبد ربه الأندلسي ، العقد الفريد، المطبعة المشرقية، القاهرة، 1305هـ، ص 177.
[2]- ديوان ابن خفاجة، ص 11.

ألوانه معبرا عنها من خلال تفعيلات البحر الكامل تستبطئ ذكريات ألم بها الطيف– مع سرعته– فلو تأملنا الألوان لوجدناها قد جاءت ضمن تفعيلات القوافي " الأضرب" على صورة من بحر الكامل "حذاء مضمرة" والحذ حذف الوتد المجموع من آخر التفعيلة والإضمار تسكين الثاني المتحرك من " متفاعلن" لتصير في آخر الأمر كالتالي " متفاعل"، وتظم الألوان "صهباء، حمراء، زرقاء" بما يوحي بالبطء، فهو يستملي لون الخمر الصهباء ويشربها على مكث ويلثم الخمرة في تلذذ وعلى مهل، ويرنو إلى ليل ذكره بعيون محبوبته في تؤدة " إن السواكن تبطئ الحركة، ويزداد البطء إذا كان الحرف الساكن صائتا"[1].

وعلى البحر الكامل نفسه نجد ابن خفاجة يعبر عن مشاعر الحزن تعبيرا لونيا من خلال رثائه لوالدة الفقيه قاضي قضاة بني أمية:[2]

فِي مِثلِهِ من طـــارِقِ الأَرزَاءِ جَـــادَ الــجَمادُ بِعبرَةٍ حَمــرَاءِ[3]
من كُلِّ قَانِيةٍ تَسيلُ كَـــأنَـــها شُهُـــبٌ تَصَوَّبُ من فُروجِ سَمَاءِ[4]
مَحتِ الكَرَى بين الجُفونِ وربُّمَا غَسَلَتْ ســـــوَادَ المُقلَةِ الكَحلاَءِ
فَاسْمَح بِأعلاَقِ الدُّمــوعِ فَإنَّمَا تَقَنَى دُمُــوعُ العَيـــنِ للبُرَحــاءِ[5]
واقرَع لها بَابَ السَّماءِ بدَعــوَةٍ تَستَـــمْطِــرُ الخَضرَاء للغُبَــراء[6]

كلمات الألوان التي شكلت الصور الحزينة هي على التوالي: " حمراء قانية، شهب، الكحلاء، الخضراء، للغبراء"، ولأن الدموع تسيل حمراء بلون الدم

[1]- الدكتور رشيد البحراوي، موسيقى الشعر عند شعراء أبولو، دار المعارف، ط2، 1991م، ص 17.
[2]- ديوان ابن خفاجة، ص 21/ 22.
[3]- الأرزاء واحدها رزء: مصيبة/ عبرة: دمعة، أي لفقده يبكي الجماد دما
[4]- قانية: حمراء، كناية عن العين التي احمرت من البكاء.
[5]- أعلاق الدموع: الدموع النفيسة التي لا تذرف بسهولة/ البرحاء: الشدة.
[6]- الخضراء: السماء / الغبراء: الأرض، وفي البيت استسقاء الخير على ثرى الفقيد.

فقد جعل الشاعر لفظة في تفعيلة حذاء المضمرة، مستخدما الزحاف والعلل والمد لتأتي حمراء على وزن " متفاعل" لتنزل الدموع دامية على مهل عرفان بموقف رثاء لهذه الفاضلة، وكذلك جعل " كحلاء" في تفعيلة مثلها، ليبدو الإيلام لفقدها أفجع حتى إن كحل العين يزول رويدا من كثرة البكاء، وحين يطلب الدعوة الصادقة في البيت الأخير استمطارا للسماء، يجعل اللونين الأخضر والأغبر ضمن تفعيلتين تبطئهما الزحافات والعلل، " خضراء لل/ غبرائي" = " متفاعلن/ متفاعل" مستخدما الخبن في التفعيلة الأولى (تسكين المتحرك الثاني والحذ والإضمار مع التفعيلة الثانية، وكأنه يستبطئ السماء بنزول المطر مع كل قطرة رحمة، ويستبطئ الأرض التي سجت جسمانها لتتشربه في رحمة ريا بجسدها الطاهر.

وعلى غرار ما ذهب إليه بعض النقاد في ارتباط المشاعر والأحاسيس التي يعبر عنها الشعراء ببحر أو مجموعة أبحر شعرية معينة يتخذ بعضها قالبا للتعبير عن مشاعر الحزن والآخر عن مشاعر الفرح. نجد شاعرنا ابن خفاجة يذهب إلى غير ذلك، فليس هناك ارتباط بين الموضوع والوزن في شعره، فقد نظم في جميع موضوعات الشعر وعلى مختلف الأوزان الشعرية. أما الرباط الحقيقي فهو بين الموضوع والإيقاع الذي يمثل حركة النفس وحالاتها ومناسبة الإيقاع بقدر المشاعر التي تعتلج في شعور الشاعر لدى تصديه لبناء قصيدته.

فالموضوع عند ابن خفاجة هو الذي يختار إيقاعه ودرجة تدفق نغماته، ليستكمل بذلك تشكيله الذي تنهض به اللغة وحدها في التأثير على متلقيه، فتأثير الإيقاع الموسيقي للشعر إذن لا يرد في النهاية إلى إدراكنا نغمات خارجية تؤثر في أجسادنا تأثيرا ماديا، وإنما يرد إلى نفوسنا هي التي يحدث فيها هذا التنغيم،

PDF-TOOLS Click to buy NOW! www.docu-track.com

فكل نغمة في تجربة ما تؤثر في إدراكنا وترتفع معها نغمات عاطفية في قلوبنا سالكة نفس الطريق الذي صدرت خلاله عن نفس الشاعر.

القافية

تشكل القافية الشكل الثاني من أشكال الموسيقى الخارجية في شعر ابن خفاجة وهي الوجه الآخر الذي لا يقل أهمية عن الوزن الذي تبنى عليه الموسيقى الخارجية للقصيدة العمودية .

والقافية هي " تلك الأصوات التي تتكرر في نهاية الأبيات من القصائد وسميت القافية لكونها في آخر البيت "[1] ويقول د-إبراهيم أنيس " ليست القافية إلا عدة أصوات تكرر في أواخر الأشطر أو الأصوات من القصيدة وتكرارها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها ويستمع لمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من المقاطع ذات نظام يسمى الوزن "[2].

ولا يقف دور القافية على الجانب الصوتي الإيقاعي فقط دون أن يكون لذلك مردود ايجابي على المعنى ، وإلا كانت عبارة عن مجموعة من الأصوات بالإضافة إلي أنها تساهم في حل الصورة كما يراها **د- محمد حماسة** إذا أن

[1]- د.حسني عبد الجليل يوسف، موسقى الشعر العربي الدراسة الفنية والعروضية/ج1 الهيئة المصرية العامة للكتاب 1989م ص 139

[2]- ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر م س ص426

"القافية الموحدة للقصيدة تقوم بدور كبير في اختيار الصور التي تشكل منها القصيدة وكلما كانت الكلمات المشكلة على روي القصيدة متباعدة في مجالاتها الدلالية، كان ذلك أدعى إلى ضم المتباعدات والتماس أوجه المتشابهة والتأليف التي تسوغ جمع هذه الصور جنبا إلى جنب في قصيدة واحدة ، مما يقيم توازنا بين عناصرها المختلفة من صور وتعبير موسيقي ".[1]

نظام التقفية

حرف الروي:

الروي هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وتنسب عليه، وهو ذلك الصوت الذي لا بد أن تشترك فيه كل قوافي القصيدة ، " فلا يكون الشعر مقفى إلا بأن يشتمل على ذلك الصوت المكرر في أواخر الأبيات، وإذا تكرر وحده ولم يشترك معه غيره من الأصوات عدت القافية حينئذ أصغر صورة ممكنة للقافية الشعرية[2].

[1]- د.محمد حماسة عبد اللطيف،اللغة وبناء الشعر ط1 القاهرة 1992 ص216
[2]- ابراهيم أنيس موسيقى الشعر، م س، ص 247

ويحقق الروي القيمة الإيقاعية من خلال تكراره على مسافات ثابتة هي الحركات التي يكونها البيت، فكأن المتلقي ينتظر ضربة إيقاعية بعد العدد نفسه من التفعيلات في كل بيت.

استخدم ابن خفاجة واحد وعشرون صوتا في روي شعره وهي الهمزة، والباء ،والتاء ، والجيم والحاء ، والدال والراء والسين والصاد ،والضاد والعين ،الفاء ،القاف ،الكاف ، اللام ،النون،الهاء ،والواو والياء ،وتعد " معظم حروف الهجاء مما يمكن أن يقع رويا "[1] ولكنها تختلف في نسبية شيوعها، وحضي روي الراء بعدد كبير من الأبيات بلغت أربعا وسبعون وستة مئة (674) بيت وهو من الحروف " المتوسطة شيوعا عند العرب "[2] بينما جاء روي النون في سبعة وستين بيت وهو من الحروف التي " تجيء رويا بكثرة وان اختلفت نسبة شيوعها في أشعارا العرب"[3]

أما باقي الأصوات فجاءت على النحو التالي :

جاءت الميم في (461) بيت والباء في (420) بيت واللام في (266) بيت والقاف في (216) بيت ، والدال في (200) بيت والهمزة في(145) بيت ،والعين في (137) بيت والحاء في(125) بيت والياء في (81) بيت والسين في(76)بيت والفاء في (44) بيت والكاف (15) بيت والصاد في (12) بيت والضاد 8 أبيات والهاء 7 أبيات والثاء في 6 أبيات والتاء 3 أبيات والواو 3 أبيات .

[1]- المرجع نفسه ص247
[2]- المرجع نفسه 248
[3]- المرجع نفسه، ص 248

لم يستخدم ابن خفاجة الأصوات التالية : الخاء، الذال ،الزاي، والضاد، والغين، وهو يسير في هذا على ما سار عليه الشعراء العرب إذ يتوسط شيوع الجيم في الشعر العربي ، كما يندر مجيء الخاء والدال والزاي ، والضاء ، والغين رويا كذلك ، أما الصاد فهو قليل الشيوع عادة.[1]

القوافي المردوفة: الردف حرف مد أو لين ساكن يأتي قبل الروي مباشرة وقد كثرت القوافي المردوفة عند ابن خفاجة بشكل لافت وفي أشكال عديدة فمنها من تجيء ألفا يلتزم بها الشاعر على مدار القصيدة كقوله.[2]

وَقوْرَاءَ بَيضَاءَ المَحاسِنِ طَلقَةٍ لَبسْتُ بها اللَّيلَ البَهيمَ نَهارَا
يَزُرَّ عَليهَا الصُبحَ نُوراً قَميصَهُ وقد لَبسَ الجَوُّ الظَّلامَ صِدَارَا

جاءت القصيدة على روي الراء وهو حرف مجهور معتدل بين الشدة والرخاوة وهو " صوت مكرر يضرب اللسان معه اللثة ضربات متتالية "[3] وهو أنسب الحروف للشعر الرقيق كالغزل والتثبيت والوصف الرومانسي، وجاءت قافية القصيدة مردوفة إذ الألف جاءت قبل روي الراء هي الردف. كما راوح ابن خفاجة في القوافي المردوفة بين حرفي المدد والواو والياء في القصيدة مؤلفة من واحد وثلاثين بيت، مدح فيها أبا الحسن بن نعيم، ومنها يقول [4]:

---

[1]- ابراهيم أنيس موسيقى الشعر، م س ص248
د-عوني عبد الرؤوف ط2مكتبة الخانجي، مصر.1978م ص 114 وما بعدها -احمد هاشمي ميزان الذهب ص 168-170
[2] -ديوان ابن خفاجة 125-126
[3]-احمد مختار عمر،دراسة الصوت اللغوي عالم الكتب القاهرة ط3/ 1985 ص 340
[4]-ديوان ابن خفاجة ص167/-168

تَشَــفَّعْ بعِلـــــقٍ للشبَــابِ خَــطِيــرِ وبتْ تَحــتَ ليلٍ للوِصالِ قَصيرِ

ونَلْ نَظرةً من نُضرَةِ الحُسنِ وانْتَعِش بغُرَّةِ رَقْرَاقِ الشّبَابِ غَرِيـــــرِ

فَما الأُنسُ إلاّ في مُجــاجِ زُجاجـــةٍ ولا العَيشُ إلاّ في صَرِيرِ سَرِيرِ

وإنـــّي وإن جئتُ المَشِيبَ لَمُولَـــعٌ بطُــرَّةِ ظِلٍ فَوقَ وَجهِ غَديـــرِ

وتَصفَـــحُ لا عن ذِلَّــةٍ صَفْحَ رَحمَةٍ فَتُرسِلُ دونَ الذَّنبِ سِترَ غَفُورِ

وتَجــلُو سَوادَ المُشكِـــلاتِ بخَــاطِرٍ تَرَكَّبَ مــن نَارٍ تُشَــبُ ونُورِ

إذا قِستُ ما بَين الحُســَامِ وبَينـــــهُ تَبَسمَ واهتَزَّ اهتزَازَ سُـــرورِ

على الرغم من ابن خفاجة لا يختلف في استخدامه للقوافي المردوفة عن شكل استخدامها في الشعر العربي، إلا أنها تسهم في تعزيز المستوى الإيقاعي لديه، وتصب في السياق الصوتي الخاص بشعره، وهو سياق الأصوات التي يحتاج النطق بها إلى زمن أطول من غيرها (الحركات الطويلة) ولا تخرج عن كونها أصواتا فيها قدر من المد (ألف ،الواو،الياء)

القوافي المؤسسة:

أورد ابن خفاجة في ديوانه عشر قصائد مطولة جاءت قوافيها مؤسسة، والتأسيس في القافية هو أن تأتي ألف بينها وبين الروي حرف متحرك ،وجاءت القصائد المؤسسة عند ابن خفاجة ذات تماثل صوتي واضح أكسبها عمقا دلاليا نحو قوله [1]:

[1]- ديوان ابن خفاجة 47

بعَيشِكَ هل تَدري أهُوجُ الجنـــــائب تَخُبُّ برَحلـــــي أم ظُهورُ النّجـــائبِ
فما لُحتُ في أُولـــى المَشارِق كَوكَـــباً فـــأشرَقتُ حتـــى جئتُ أُخرَى المَغـــاربِ
ولاَ جارَ إلاَّ مِـــن حُســـامٍ مُصَمَّـــمٍ ولا دارَ إلَّا فـــي قُتُـــودِ الرّكـــائِـــبِ

الباء هي روي هذه المقطوعة، وقد تحقق فيها التأسيس بمجيء ألف بينها وبين الروي "الباء" حرف متحرك وهذا الحرف المتحرك في لفظة " النجائب" هو الهمزة ، وفي لفظة " المغارب " هو الراء وفي لفظة " الركائب" هو الهمزة وقد أضفت القافية المؤسسة إيقاعا فيه امتداد للصوت يتواءم مع دلالة المقطوعة التي يعيش فيه الشاعر عن حزنه وألمه .

والتأسيس في المواضع الأخرى من شعره يؤدي غاية مقاربة، إذ الألف المتكررة تشكل نمطا إيقاعيا يضاعف من قيمة الإيقاع ووضوحه إلى جانب الروي المتكرر على مسافة عروضية ثابتة

توافق العروض والضرب:

ويتم بتحقيق التوافق الصوتي بين صورتي العروض والضرب باشتراكهما في قافية واحدة وهذا نوع من التوافقات يذكر بظاهرة التصريع* التي تعد من ظواهر الإيقاع في الشعر العربي ويقصد بها الشعراء التأسيس لقافية القصيدة في ذهن المتلقي وحسه الموسيقي، لذا كثر عندهم في مطالع القصائد وخصوصا في القصائد الطويلة.

*ينظر في تعريف التصريع ، القاضي التنوخي، كتاب القوفي ص76

وقد حاول ابن خفاجة في كثير من مقطوعاته تحقيق التوافق الصوتي بين صورتي العروض والضرب باشتراكهما في قافية واحدة ومن أمثلة ذلك قوله [1]:

إنَّمَا العَيشُ مُـــدامٌ أحمَـرُ قَـــامَ يَسقِيهِ غُلامٌ أَحوَرُ

وعَـلى الأَقدَاحِ والأَدوَاحِ من حَـبَبٍ نُـــورٌ وتِبرٌ أَصفَرُ

يحاول ابن خفاجة في هذه المقطوعة أن يجعل صورة اللون في انسجام إيقاعي لوني عروضا وضربا ، لاجئا بذوقه إلى تجنيس وتصريع موسيقي

إن اللونين " أحمر ، أحور" يأتيان ممثلين لتفعيلتي العروض والضرب في البيت الأول مصرعين على وزن إيقاع الرمل على النحو التالي " أحور،أحمر = فاعلا "والتصريع يحقق " لصوت الشاعر مركزين يتوقف عندهما استهلال النشيد وحتى تصفوا الآذان لقرار النغم المكرر في قافية القصيدة "[2]

وقد نجح ابن خفاجة في أن يوقفنا عند إيقاعين منسجمين تصريعا وتجنيسا وسجعا ، في محاكاة الانسجام المعنوي بين النونين المصرعين . فإذا كانت الحمرة كلون ساخن باهر ينساب الابتهاج بالخمر ، فإن هذا الإحساس الجمالي بلون الخمر لا بد وأن يقابله إحساس جمالي بلون ساقيها، وأجمل ما في الساقي عيونه وأجمل ما في لون عيونه حورها، وهنا يلتقي الإحساس الفني والتقني باللون جماليا وإيقاعيا ومعنويا، يضاف إلى ذلك التناسب الأفقي إيقاعيا وجماليا بين قافيتي البيتين

[1]- ديوان ابن خفاجة ص117.
* ينظر في تعريف التصريع: القاضي التنوخي ، كتاب القوافي ص76
[2]- د. شكري محمد عياد، موسقى الشعر العربي دار المعرفة القاهرة ط1/1968 ص102

الأول والثاني "أحور –أصفر " مع ملاحظة تكرار رويا بينهما وبين "أحمر"وما قد يوحي به من ترديد نغمي ممتع.

تمكن ابن خفاجة من الحفاظ على وحدة القافية كما حافظ من قبل على وحدة الوزن في قصائده ،فقد أثرى موسيقاه بتنويع أوزانه وقوافيه التي جعل منها ضرورة من ضرورات الشعر لديه، واستطاع أن يمنحها دورا حيويا وعضويا يقوم عليه التشكيل الموسيقى الذي يتلاحم مع التشكيل التصويري من أجل الرقي بالفن الشعري لديه، وهنا تكمن العلاقة المتينة التي تربط الوزن والقافية بالصورة الفنية في شعر ابن خفاجة .

الموسيقى الداخلية:

على الرغم من أهمية الموسيقى الخارجية في صياغة موسيقى الشعر لا يمكننا أن نهمل دور الموسيقى الداخلية في تشكيل موسيقى القصيدة وإعطائها طابعها المميز. والموسيقى الداخلية هي موسيقى خفية لا تدرك للوهلة الأولى ولكن نحس أثرها فيما يشع في النص من جو يلائم حالة الشاعر النفسية ويتواءم مع تجربته.

وتقوم الموسيقى الداخلية على عدة أشياء منها اختيار الشاعر لألفاظه، وتفاعل الألفاظ مع بعضها وتآلفها في صورة صوتية معينة فنحس حين قراءة فنه أن الشاعر يرجع نغما داخليا في أعماق وجدانه ما ينتج عنه اتساق الصور الفنية في النص وتناسب الأساليب المستخدمة وتكاملها. وترجع الموسيقى الداخلية إجمالا

إلى عدة أسباب، كالملكة الشعرية للشاعر نضجها واستغراق الشاعر تجربته الشعورية من عدمه وصدقه الفني ومدى تمكنه من أدوات الشعر الفنية.

وينشأ الإيقاع الداخلي، ذلك الإيقاع الخفي الذي نشعر بوجوده من خلال ما يحركه فينا من مشاعر وأحاسيس؛ وذلك بانسجام النغم عن طريق عدة مصادر من أهمها استخدام المد أو استخدام الحروف المجهورة والمهموسة أحيانا أخرى، التكرار، الجناس، رد العجز على الصدر، التصريع، وغير ذلك من عناصر الانسجام النغمي التي تشكل الموسيقى.

التكرار :

يعتبر التكرار خاصية أسلوبية يعمل إلى جانب الوزن والقافية في منح النص الشعري توازنا خاصا، وإعطائه إيقاعا متميزا، وهو يعمل في اتجاهين متكاملين : موسيقي ومعنوي، فهو يباعد المعنى من جهة ويتضامن معه ليؤدي دوره التطريبي من جهة أخرى.

ويعد التكرار من الوسائل ذات البعد المزدوج في بناء الصورة الفنية، فهو وسيلة لغوية يلجأ إليها الشاعر شعوريا ولا شعوريا لرسم ما يحتمل في نفسه من أحاسيس مختلفة، يريد أبرازها لإلحاحها على فكره ووجدانه، ومن ثم قد تستحيل أيضا إلى وسيلة أخرى تدعم مبتغاها الأول فتتحول إلى إيقاعات صوتية

منغمة يترنم بها الشاعر ويوقع عليها – نغما– مشاعره، بما يجعل قارئه متابعا بوجدانه وفكره لأحاسيسه في شكل دفقات شعورية تتحول إلى أنغام إيقاعية ، وبهذا يحقق الإيقاع بعدا موسيقيا معنويا مزدوجا للإحساس والتفكر في الصور الشعرية .

والتكرار يضفي على القصيدة ، بعدا نغميا ويولد انسجاما صوتيا " ولغة التكرار في الشعر تظل باعثا نفسيا يهيئه الشاعر بنغمة تأخذ السامعين بموسيقاها وتعلق الشعراء وبهذا الضرب من فنون الكلام لأمر يحسه الشاعر في ترجيع ذات اللفظ، وما يؤديه هذا الترجيع من تناغم الجرس، وتقويته، تثير في ذاته تشوقا واستعذابا أو ضربا من الحنين والتأسي "[1].

التكرار في شعر ابن خفاجة ظاهرة أسلوبية لافتة أدت دورا أساسيا وبالغ الأهمية على المستوى الموسيقي الذي ساهم في إثراء المعنى من جهة وفي مساندته له ليؤدي دوره التطريبي من جهة أخرى " بغية الوصول بالصياغة إلى درجة عالية من الوجد الموسيقي والنشوة اللغوية عندما تتصاعد البنية الموسيقية لتسيطر على المستوى التصويري وتصبح رمزا تتكثف حوله دلالة الشعر ويتمركز معناه وتصبح الصياغة هي محور القوة التعبيرية ونقطة التفجير الشعري" [2].

ويأتي التكرار في ديوان ابن خفاجة على عدة أشكال منها :

- ***التكرار على مستوى الحرف:***

[1]- هلال ماهر مهدي،حرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب،طبعة وزارة الثقافة و الإعلام العراف 1980/ ص239

[2]- صلاح فضل : ظواهر اسلوبية في شعر شوقي مجلة فصل 1981 العدد (43)ص211

PDF-TOOLS Click to buy NOW! www.docu-track.com

ويدخل في إطار ما يسمى عند العديد من الباحثين بالتراكم الصوتي الذي يرتبط بمستوى الرمزية الصوتية [1] وهو أسلوب اعتمده ابن خفاجة ويبغي من ورائه خدمة الدلالة الجوهرية التي تقوم عليها قصيدته الشعرية ونجده يقول في قصيدته وقد طلع عليه القمر في بعض ليالي أسفاره فذهب يطرق في معنى كسوفه وإقماره وانتقال مداره فقال :[2]

لقَد أصَخـتُ إلـــى نَجواكَ مــن قَمَــرٍ وبِتّ أُدلِـــجُ بَينَ الوَعــيِ والنّظَـرِ
لا أجتَلـــــي مُلْحَةً حتى أعــي مُلَحــاً عَدلاً من الحكــمِ بينَ السّمعِ والبَصَرِ
وقد مــلأتُ سَوادَ العَيـــنِ مِــن وَضَحٍ فقَرّطِ السّمعَ قُرطَ الأنسِ من سَمَــرِ
فلَــو جَمَـــعتَ إلــى حُسنٍ مُحَـــاوَرَةً حُزتَ الجَمالَينِ من خُبرٍ ومن خَبَــرِ
وإن صَمَمــتَ ففــي مــرآكَ لــي عِظَــةٌ قد أفصَحَتْ لــيَ عَنها ألسُنُ العِبَــرِ
تَمُــرّ مــن نــاقِصٍ حَــوراً ومكتَــمِلٍ كَوراً، ومــن مُرتَقٍ طَوراً، ومُنحَدِرِ
والنّــاسُ مــن مُعــرِضٍ يَلهُو، وملتفتٍ يَــرعَى، ومــن ذاهلٍ يَنسَى ومُدّكِرِ
يَلــهُــو بساحــاتِ أقــوامٍ تُحَــدِّثُنــا وقــد قَضَوا فَمَضَوا أنـــّا على الأَثَرِ
فــإن بَكَيتُ وقــد يَبــكي الخَلــيلُ فعــن شَـــجوٍ يُفَجِّرُ عينَ الماءِ في الحجَرِ

جاءت هذه القصيدة على إيقاع البحر البسيط بغزارة موسيقاه وباختيار القافية، فحرف الراء هو الروي وهو من الحروف الانفجارية التي سماها القدماء ب" الشديدة" ووضحها ابن الجني بالقوة بما تحتاجه من جهد عضلي لساني ولذلك فهو أكثر وضوحا في السمع[3] وقد حرك حرف الروي بالكسر مما يجعل الإحساس بحرف الراء أكثر قوة وأطول ترددا في الأذن، وقد سبق حرف الروي بحركة

[1]- محمد مفتاح، دينامية النص، المركزة الثقافي العربي بيروت ط1- 1987 ص 62
[2]- ديوان ابن خفاجة ص 139/140
[3]- ينظر ابراهيم انس، موسيقى الشعر م س ص30

الفتح التي التزم بها الشاعر عدا موضعين هما "مذكر" و"منحدر" وإذ كان تعاقب الكسر في كلمة "منحدر" ساهم في تحقيق التجانس معنويا وصوتيا. إذ يتوافق تعاقب حركتي الكسر في الدال والراء مع حركة الانحدار أو السقوط.

ويعد حرف الراء من أكثر الأصوات دورانا في القصيدة، إذ يتردد ثلاثا وعشرين مرة [23] ويأتي في المرتبة الثالثة بعد حرف اللام الذي يتردد إثنتين وتلاثين مرة [32] وحرف الميم الذي يتردد أربعا وعشرين مرة ويأتي بعد ذلك التاء ثمانية عشرة مرة [18] فالهمزة ستة عشر [16] فالعين أربعة عشر [14] فالحاء ثلاثة عشر [13] فالنون والباء إثنا عشر مرة [12] فالواو إحدى عشر مرة [11] فالسين والقاف عشر مرات فالميم تسع مراة فالباء ثمانية مرات فالدال والكاف سبعة مرات فالصاد خمس مرات فالضاد أربع مرات فالضاء والثاء مرتين والشين مرة واحدة.

تشير الإحصائية إلى أن الأصوات المجهورة كاللام والميم والراء والعين تتردد بنسب عالية، وتحمل موقع الصدارة قياسا بغيرها من الأصوات المهموسة كالحاء والسين، وقد يساهم ذلك في ارتفاع الإيقاع الصوتي هذا بالإضافة إلى ما تمتاز به هذه الحروف من قيم صوتية، خاصة الأحرف الثلاثة "الراء واللام والميم" حيث يسهل مجاورتها لأي حرف من حروف الهجاء دون أن يتغير بها النطق، فضلا عن تشابههما بأحرف المد ممّا يجعلها أكثر وضوحا والتصاقا بالسمع.

وثمة ظواهر صوتية أخرى تؤدي دورها في تعميق الإيقاع الصوتي، كتكرار حرف أو صوت واحد غير مرة في البيت الواحد مكوّنا بذلك ما يشبه

PDF-TOOLS Click to buy NOW! www.docu-track.com

"الصفيرة الصوتية" ويكثر ذلك بصفة خاصة في الأصوات المهموسة كتردد حرف "الحاف" أربع مرات في قوله.

لا أجتَلي مُلْحَةً حتى أعــي مُلَحاً عَدلاً من الحكمِ بينَ السّمعِ والبَصَرِ [1]

فالحاء حلقي مهموس صامت تصاحبه بحة خاصة، وهو بإمكاناته الصوتية يناسب تجربة المناجاة بما يصاحبها من صمت وسكون وبوح مكتوم.

ويعتمد كذلك ابن خفاجة في إحداث التأثير السمعي على تكرار حرف السين الذي يتردّد أربع مرات في قوله:

وقد مــلأتُ سَوادَ العَيــــنِ مِــن وَضَحٍ فقَرّطِ السّمعَ قُرطَ الأنسِ من سمَــرِ

وقد تجمع عند ابن خفاجة أكثر من وسيلة في البيت الواحد لإحداث مزيد من التأثير كأن تتجاور الألفاظ ذات الحروف المتعاقبة هجائيا كالجيم والخاء والحاء أو يجتمع صوتان مهموسان كالحاء والسين في لفظة واحدة أو يتجاور الحرف المهموس مع أحد حروف الصفير كالحاء والزاي في كلمة "حزت" بالإضافة إلى استخدام الجناس اللفظي مما يمنح الإيقاع جرسا مميزا كقوله:

فلَــو جَمَــــعتَ إلــى حُسنٍ مُحَــاوَرَةً حُزتَ الجَمالَينِ من خُبرٍ ومن خَبَــرِ [2]

أما البيت الأخير للقصيدة:

---

[1] - أجتلي: أنظر، الملح، جمع (ملحه) : البياض والسواد.

[2] - الخبر : العلم، الخبر: مفرد الأخبار، ومن جمع حسن المنطق إلى حسن الظاهر فقد حاز على هاتين الخصلتين العظيمتين.

فــإن بَكَيتُ وقــد يَبــكي الخَليلُ فعــن شَـــــجوٍ يُفَجِّرُ عينَ الماءِ في الحجَرِ

وقد جاء حافلا بالأصوات المجهورة التي تتردد أكثر من مرة في كثافة عالية فيما يشبه أن يكون احتفالية صوتية خاصة إذ يشيع جوّا صوتيا جهوريا يناسب حالة البكاء المتفجّر الذي اندمجت فيه الذات.

لقد جاءت البنية الإيقاعية لهذه القصيدة بمفارقة صوتية تتمثل في كون القصيدة تمتاز بإيقاعها الصاخب وموسيقاها العالية خلافا لما هو منتظر، إذ يخيّل إلينا للوهلة الأولى عند قراءة القصيدة أن جوّ الصمت أو السكون يتطلب نوعا من الموسيقى الخافتة أو الهادئة التي تتوافق معه غير أن ثمة مبرّرات تجعلنا نرى في حدوث هذه المفارقة أمرا طبيعيا، فالشاعر وهو محاصر بالوحدة القاتلة والسكون المخيف، يحتاج إلى صوت مسموع يؤنسه ويهدئ من روعه، وقد حاول استنطاق القمر فلم يفلح، وانتظر أن يقرط سمعه بأشهى أحاديث الأنس في مسامرته فخاب ظنّه، ومن هنا كان علوّ الإيقاع وصخبه تعويضا عن ذلك الجوّ المحاصر بالسكون وتعبيرا عن حاجة الشاعر إلى ما يؤنسه ويشعره بإيقاع الحياة وصخبها بعد أن انقطع عن الناس وخلا بنفسه واستشعر الخوف والوحشة.

وفي ضوء هذا يمكن أن نفهم السر الكامن وراء هذه الجلبة الموسيقية التي تشتبك في علاقة تضاد أو مفارقة مع إيقاع الصمت السائد.

كما يبدو استخدام ابن خفاجة للأصوات المهموسة لافتا جدا، والصوت المهموس هو "الصوت الذي تتذبذب الأوتار الصوتية حال النطق به"[1].

[1] - كمال بشر، علم اللغة العام ، الأصوات العربية مكتبة الشباب القاهرة. ص 87

وبيان ذلك قول ابن خفاجة في رثائه لابن أخته محمد: [1]

أَرِقْتُ أَكُفُّ الدَّمعّ، طَّوراً، وأسفحُ وأَنضحُ خدِّي، تَــارةً، ثمّ أمســَحُ

ودُونكَ طَمّاحُ، من المَاءِ، مَائــجٌ يَعُبُّ، ومُغبَرٌّ، من التُــربِ، أفيَــحُ

وأُتبِعُ طِيبَ الذِّكرِ أنّةَ مُوجَــــعٍ، فَيَنفَــحُ هذا حيث هَاتِيــكَ تَلفَــــحُ

وألقَى بَياضَ الصّبحِ يَسودُّ وَحشَةً، فأُحسِبُنِي أُمسِي على حِينَ أُصبــِحُ

تَراني، إذا أعوَلتُ حُزناً، حَمَامَةً تــُرِنّ، وطَوراً، أيكَــــةً تَتَرَنّــــحُ

أُحَمِّلُ أنفَــاسَ الشَّمَــالِ تَحيّــةً يَنُــوءُ بها من مَاءِ جَفنِي، فَيَــرزَحُ

فلي نَظرَةٌ، نحو السّماء، ولَوعةٌ تَلدّدُ بي، نَحوَ الجَنوبِ، فَأجنَــــحُ

فَيا عَارِضاً، يَستَقبلُ اللّيل وَاِكفــاً ويَسرِي، فَيطْوِي الأطْوَلَيّنِ، ويَمسَحُ

تحَمّل إلى قَبرِ الغَريبِ مَــــزَادَةً من الدّمع، تَندَى حَيثُ سِرتَ، وتَنضحُ

وأَحفَى سَلامٍ يعبرُ البَحــرَ دُونــهُ فَيَندى، وأزهارَ البِطــاحِ، فتَنفَــــحُ

وعَرِّج، على مَثوَى الحَبيبِ، بنَظرَةٍ تَراهُ بها عَينِي، هنــــاك، وتلّمــــحُ

[1] - ديوان ابن خفاجة ص 83-84-85-86 .

وقال ابن خفاجة هذه الأبيات في رثاء ابن أخته محمد، وجاءت أبياته على وزن بحر الطويل فكان ملائما للموضوع بإيقاعه البطيء الهادئ الباعث على التأمل وجاء حرف الحاء رويا في قصدته وهو "من الأصوات الحلقية والمهموسة"[1] فعند النطق بالحاء يندفع الهواء مارا بالحنجرة فيحرك الوترين الصوتين، حتى إذا ما وصل إلى الحلق ضاق المجرى"[2] فالحاء صوت حلقي مهموس صامت تصاحبه بحة خاصة وهو بإمكاناته الصوتية يناسب موقف الرثاء بما يصاحبه من حزن عميق وصمت وضعف أمام الموت.

وقد أكثر ابن خفاجة من الأصوات المهموسة نحو (س، ك، ت، ف، ح، ث، هـ، ش، خ، ص) لملائمتها حالة الحزن والشجن، التي يعاني منها جزاء فقدانه ابن أخته وقد قابل بينهما وبين الأصوات المجهورة تقابلا رائعا يظهر من خلال أبيات القصيدة وحتى في الكلمات الواحدة ومثل ذلك: (أمسح، تترنح، أمسي، حزنا، أنفاس، وحشة ...).

كما استعان ابن خفاجة بصوت العين لما يعبر عنه من وجع وألم في عدّة ألفاظ تعبر بدورها عن هذا الإحساس، نحو قوله: (الدمع، لوعة، موجع...) وذلك لأن العين أنصع الحروف جرسا وألدها سماعا"[3]. وبفضل صوت العين المعبّر عن الوجع وصوت الحاء المعبر عن حدّة هذا الوجع، استطاع ابن خفاجة أن يرسخ في ذهن وقلب المتلقي صورة هذا الجوّ النفسي الحزين الذي أحاط به.

[1] - إبراهيم أنيس الأصوات اللغوية، م س ص88.
[2] - المرجع نفسه ص 88.
[3] - يحي بن حمزة العلوي كتاب الطراز ج1 106

وقد أضفت هذه الحروف المهموسة إيقاعا داخليا حزينا على الأبيات، فضلا عمّا أضفاه الإيقاع الخارجي (وزن وقافية) من نغم شجي.

تكثر في شعر ابن خفاجة المقاطع الصوتية الطويلة المؤلفة من صامت وصائت طويل، سواء أكان الصائت الطويل ألفا أم واوا أم ياء، وهي ظاهرة شديدة الجلاء في شعره، نجدها في الكثير من مقطوعاته وقصائده. ولحروف المد والحركات وظيفة فنية صوتية، تؤدي في كثير من الأحيان إلى تنوع النغمة الموسيقية لفظة أو جملة، فهي ذات مرونة عالية وذات سعة في إمكانياتها الصوتية، فتضفي موسيقى خاصة ذات تأثير نفسي يشبه ذلك التأثير الذي يحققه اللحن الموسيقى.

وتمتاز أصوات المدّ بوضوحها في السمع إذا قيست بالأصوات الساكنة[1] فهي أصوات يحتاج النطق بها إلى زمن طويل يتناسب دلاليا مع الصوت المصاحب للنداء أو المخاطبة عن بعد، فكثير منها يوحي بنداء ضمني يتمثل في مناجاة الشاعر للذات العليا والتي يخاطبها طلبا للوصل أو شرحا لحالة يعاني فيها الألم والحزن والحسرة أو البث والشكوى وطلب المواساة.

وما يمثل ذلك قول ابن خفاجة[2].

وأرعَـــنَ طَمَّـــاحِ الذّؤابَـــةِ بـــاذخٍ يُطـــاولُ أعنَـــانَ السّمـــاءِ بِغَـــارِبِ
يَسُدُّ مَهَبَّ الرِّيـــحِ عـــن كلِّ وجهَةٍ ويَزحَـــمُ لَيـــلاً شُهبَـــهُ بالمَنـــاكِـــبِ

[1] - إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، م س ص 30.
[2] - ديوان ابن خفاجة ص 47

وقــورٍ على ظَــهرِ الفــلاةِ كــأنَّــهُ طِــوالَ اللّيــالي مُفكــرٌ في العَــواقِبِ
يَلُوثُ علَيهِ الغَيــمُ ســودَ عَمــائمٍ لــــها مــن وَميــضِ البرق حُمرُ ذَوائبِ
أصَختُ إليهِ وهــوَ أخــرَسُ صامتٌ فحَــدّثَني لَيــلُ السُّــرَى بالعَــجــائبِ
وقــالَ: ألا كَــم كنتُ مَلجــأ قاتــلٍ ومَــوطِــنَ أوّاهٍ تَــبــتَّــلَ تَــائــبِ

يمثل امتداد الصوت في هذه القصيدة في المدّ الوارد في جلّ ألفاظ البيت على نحو طماح الذوائبة باذخ يطاول، أعنان، السماء، بغارب...) وهو إيقاع يتلاءم والشعور بامتداد الزمن وثقله تلاؤما يبلغ به التفجع أقصاه في معنى من معانيه هو الشعور بملل البقاء وضيق ما النفس، وهو شعور إذا ما اشتد بالمرء أفناه وأورده موارد الانتحار، ولكن الجبل في قصيدة ابن خفاجة مؤمن- مثله وثيق الإيمان بخالقه فلم تؤل تجربته إلى المأساة، وخلص إلى رجاء تمثل في طلب الرحمة من الحالق والتضرع له "فرحماك".

ويقول ابن خفاجة في قصيدة أخرى[1].

ألا لَيتَ أنْفَاسَ الرّياحِ النَّواسِــــمِ يَحَيّينَ عنّي الوَاضِحَاتِ المَبَاسِمِ
ويَرمِينَ أكنَافَ العَقِيقِ بنَظــــرَةٍ، تَردّدُ في تلك الرُّبَى والمَعَــــالِمِ
ويَلثُمنَ، مابين الكَثيبِ إلى الحِمَى، مَواطئَ أخْفَافِ المَطِيِّ الرَّواسِمِ.

إن إيقاع هذه الأبيات يعتمد على حروف المد واللين ونجده في جل ألفاظ المقطوعة تقريبا على نحو:(ألا، أنفاس، الرياح، النواسم، يحيين، عني، الواضحات، المباسم، يرمين، أكناف، العقيق، الربي، المعالم، الكثيف، إلى، الحمى، مواطئ،

[1] - ديوان ابن خفاجة ص 301، 302

أخفاف، الرواسم). ويشعرنا هذا المدّ بامتداد الزمن، وبطء الحركة، فقد اعتمد ابن خفاجة في هذه الأبيات على المقاطع الطويلة التي تشغل حيزا أكبر من الزمن عند التلفظ بها مقارنة بالمقاطع القصيرة.

التماثل الصوتي الداخلي.

وهذا النوع يضع الجناس بأنواعه داخل البيت، والجناس وسيلة إيقاعية موسيقية. احتفى بها علماء البلاغة في دراستهم للبديع، وطوّعها الشعراء لإيقاعاتهم الموسيقية بما يرقى به النغم إلى الأسماع والفكر عذوبة و" التجنيس نسق موسيقي يشف عن اختيار لغوي، تتوازن فيه الكلمات وتتوافق أكثر فروعها وكذلك بعض المقاطع المنغمة لتوحي بإلحاح الشاعر على معنى محدد في الصورة الفنّية[1]."

يقول ابن خفاجة يصف ريحانة: [2]

ومَعشُوقَةِ الحُسنِ مَمشُوقَةٍ يَهيمُ بها الطَرّف والمَعطِسُ

لها نُضرَةٌ سِمتُها نَظـرةً وتَكلَفُ بالأَنفـسِ الأَنفُـسُ

ولقد جانس الشاعر معشوقة وممشوقة وبين نُضرة ونَظرة جناسا ناقصا أعطى الصورة جرسا موسيقيا جميلا فضلا عن تكرار لكلمة الأنفس ممّا دعم هذا الجرس.

ويأتي الجناس اللفظي بدور بارز في إثراء الإيقاع النغمي في شعر ابن خفاجة ومن أمثلته تجانسه بين الفعلين (مضوا فقضوا) في قوله: [1]

[1] - **حافظ المغربي، صور اللون في الشعر الأندلسي م س 406.**
[2] - **ديوان ابن خفاجة ص 176**

يَلهُو بسَاحاتِ أَقوامٍ تُحدّثنَا وقَد قَضوا فَمَضَوا إنَّا على الأَثَرِ

وقد يجتمع الجناس مع حسن التقديم في شعر ابن خفاجة ما يزيد النغم ثراء كقوله: [2]

لا أَجتَلى ملحَةً حتى أعيِ مُلَحاً عدلاً من الحِكَمِ بين السَّمع والبَصَرِ

فالجناس يتحقق بين لفظتي (لمح، ملح) ولكن الأداء النغمي يزداد ارتفاعا حين يتحقق التماثل الإيقاعي التام بين المقطعين.

- لا أجتلي لمحا /0//0/0 ///0
- حتى أعي ملحا /0//0/0 ///0

فثمة تماثل نغمي تام بين (لا أجتلى) و (حتى أعى) حيث تتساوى كل منهما بالتفعيلة السباعية مستفعلن دون حدوث أيه زحافات، كما تتماثل الكلمتان الأخيرتان (لمح، ملح) مع التفعيلة الثانية فعلن ويخضعان معا لزحاف الخبن فضلا عما يحدثه التنوين من تطريب لغوي تستريح له الأذن.

ومثل هذا الأداء النغمي يتحقق بصورة أوسع في بيتين كاملين متعاقبين:

يقول ابن خفاجة:[3]

تَمُــرّ مــن نــاقِصٍ حَــوراً ومكتَــمــلٍ كَوراً، ومــن مُرتَقٍ طَوراً، ومُنحَدِرِ

[1] - ديوان ابن خفاجة ص 140.
[2] - ديوان ابن خفاجة ص 139.
[3] - ديوان ابن خفاجة ص 140.

والنّـــاسُ مـــن مُعـــرِضٍ يَلهُو، وملتفتٍ يَـــرعَى، ومـــن ذاهلٍ يَنسَى ومُدّكِرِ

الجناس هنا يؤدي دوره بكثافة فهو يتحقق في البيت الأوّل بين الظروف الثلاثة (حورا، كورا، طورا) مع التماثل النغمي المنبعث من التنوين الظاهر الذي يسمح بنوع من الترجيع النغمي أو الوقفات السريعة ممّا يكسب الإيقاع جرسا خاصا ونغمات إضافية، كما يتحقق الجناس في البيت الثاني بين الأفعال الثلاثة (يلهى، يرعى، ينسى) حيث تتشابه في بنائها الصرفي بما يولّده من نغم مميّز.

وبالإضافة إلى ذلك فإن حسن التقديم أو التماثل الإيقاعي يتحقق في البيتين بدرجه عالية الكثافة بحيث يمكن أن نقرأهما أكثر من قراءة موسيقية فتكون القراءة الأولى على هذه الصورة:

تمرّ من ناقص / حورا ومكتمل

كورا ومن مرتق / طورا ومنحدر

والناس من معرض / يلهى وملتفت

يرعى ومن ذاهل / ينسى ومدّكر

فثمة تماثل تام بين الإيقاع العروضي حيث تتساوى المقاطع العروضية في صورة (مستفعلن فاعلن) ولا يخضع أي منها للزحاف باستثناء التفعيلة الأولى (تمرّ من) التي جاءت مخبونة.

ويمكن قراءة البيتين قراءة إيقاعية أخرى يتحقق فيهما التماثل على هذه الصورة:

- تمرّ من / ناقص/ حورا/ ومكتمّل
- والناس من/ معرض/ يلهى/ وملتفت

فالتماثل النغمي واضح بين كل جزء من الأجزاء الأربعة وهو يتحقق بالصورة ذاتها في الشطرين الأخيرين.

- كورا ومن / مرتق/ طورا/ ومنحدر
- يرعى ومن/ ذاهل/ ينسى/ ومذكر

وعلى هذا النحو تجلت هذه الأبيات بإمكاناتها الإيقاعية والصوتية الثرية التي تحقق التأثير السمعي المنشود وهذا ما ينطبق على معظم قصائد ابن خفاجة.

ويلجأ ابن خفاجة إلى وسائل أخرى تكشف لنا عما وراء صوره من معاني وأحاسيس منها الطباق والمقابلة.

الطباق هو الجمع بين لفظين متقابلين في المعنى، وقد يكونا اسمين أو فعلين أو حرفين مختلفين، فيكون تقابل المعنيين مما يزيد الكلام حسنا وطرفة[1].

والمقابلة هي أن يؤتى بمعنيين متوافقين أو معان متوافقة أو يؤتى بما يقابل ذلك على الترتيب.

[1]- ينظر الهاشمي أحمد، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، م س ، ص 366. 267.

والطباق في ديوان ابن خفاجة لم يكن طباقا زخرفيا متكلفا، ولكنه كان طباقا فكريا فلسفيا يجمع بين الأضداد لذلك كان عنصرا أساسيا في تشكيل صوره وبنائها، واللافت في صوره أنه كان يقيمها على الطباق ليستخلص من تناقض عناصرها فلسفته الخاصة وأفكاره المتعمقة في الحياة والكون، وقد توسل ابن خفاجة بهذا النوع من البديع لإبراز المعنى وتعميقه وإعطاء صور شعرية معبرة، ومن ذلك قوله:[1]

وقد لاَحَ صُبحُ الشَيبِ وانسلَخَ الصِّبَا فيَاصبُحُ ما أَجلَى ويَالَيلُ مَا أَسرَى

ويقول كذلك ابن خفاجة[2]

ولَيلٍ إذا ما قلتُ قد بـــادَ فـانقضَى تكَشَّفَ عــن وَعــدٍ من الظّــنِّ كــاذِبِ
سحَبتُ الدّيــاجي فيهِ سُــودَ ذوائــبٍ لأعتَــنِــقَ الآمَــــــالَ بِيــضَ تَــرائِبِ
فمزّقتُ جَيبَ اللّيل عن شخصِ أطلسٍ تَطَلَّــعَ وَضّــاحَ المَضَــاحِــكِ قــاطِبِ
رأيتُ بهِ قِطْعــاً من الفَجْــرِ أغبَــشاً تأَمَّــلَ عن نَجْــمٍ تَــوَقَّــدَ ثــاقِبِ

تركز هذه الأبيات الأربعة على عنصر المقابلة لتكشف عن الصراع المحتدم بين الذات الطامحة إلى الأمال وواقع الظلام الكثيف، فتتحدّد المواجهة بين طرفين متضادين هو "سود الذوائب" و"بيض الترائب" وقد تشخص طرفا الصراع فاتخذت الدياجي السود شكل الذوائب وطولها وكثافتها وامتدادها بينما اتخذت الأمال شكل النحور في حين يبدو بياض الصبح يخالط ظلام الليل كما تعبّر عنه

[1]- ديوان ابن خفاجة، ص 141.
[2]- ديوان ابن خفاجة ص 47-48.

الصورة التشخيصية" وضاح المضاحك قاطب"، فالتضاد القائم على التشخيص يكشف عن صورة الليل وقد بدا متجهم الملامح، يلفّه السواد عدا ما تظهره أسنانه من بياض (وضاح المضاحك) في إشارة إلى بدأ طلوع الصبح فيه، وهو (قاضب) لأنّ بقية من الظلام لم تزل فيه.

استخدم ابن خفاجة في صورته هذه التضاد اللوني الذي أتاح للذات أن ترى بصيصا من الضوء برغم هيمنة السواد. فهي صورة قطع الفجر الغشاء التي رأى فيها ابن خفاجة تجدد للأمل في مواصلة رحلة الحياة أيا كانت العقبات والمصاعب.

ويقول ابن خفاجة[1]:

تَمُــرّ مــن نــاقِصٍ حَــوراً ومكتَــمــلٍ كَوراً، ومــن مُرتَقٍ طَوراً، ومُنحَدِرِ
والنّــاسُ مــن مُعــرِضٍ يَلهُو، وملتفتٍ يَــرعَى، ومــن ذاهلٍ يَنسَى ومُدّكِرِ

يرسم لنا ابن خفاجة صورة فنية معبرة، يصور لنا فيها دورة القمر وهو ما بين ناقص حورا ومكتمل كورا، ومرتق مرة ومنحدر والناس يمرون عليه فمنهم المعرض اللاهي ومنهم الملتفت الراعي، ومنهم الذاهل الناسي والمذكر، فنلاحظ أن الشاعر قد مازج بين الطباق والمقابلة مزجا بارعا يتمكن بواسطته من تقديم الصورة بطريقة أكثر عمقا وإيحاء.

إن صور ابن خفاجة المقابلة والطباق أفرزت الحكمة التي تميز بها الشاعر وأفرزت كذلك فلسفته اتجاه الحياة والأشياء، إذ تكشف هذه الصور الطباقية

[1]- [1]- **ديوان ابن خفاجة ص** 140.

PDF-TOOLS Click to buy NOW! www.docu-track.com

المنتشرة في شعره عن ثقافة عميقة للحياة واشتمالها النقائض، وعلى امتزاج هذه النقائض وإفضاء بعضها إلى البعض الآخر.

وفي دائرة التكرار المرتبط بالموسيقى تلفتنا ظاهرة ألح عليها ابن خفاجة وهي رد العجز على الصدر أو التصدير. وهذا التصدير الذي يرد العجز على الصدر، يخلق نوعا من التوازن الصوتي الذي يزيد من تقوية البناء الموسيقى في القصيدة، وقد أدرجه بعض الباحثين ضمن التجنيس الموقعي[1] بين الألفاظ، داخل البيت الشعري، الشيء الذي يخلق تراكما وتوازنا صوتيا داخله، ورد العجز على الصدر "هو أن يكون أحدهما في آخر البيت والآخر يكون: إمّا في صدر المصراع الأوّل أو في حشوه أو في آخره، وإما في صدر المصراع الثاني"[2].

فمن القسم الأوّل يقول ابن خفاجة[3]:

سَلّمَ الغُصنُ والكَثِيبُ عَلينَا فعَلى الغُصنِ والكَثِيب السّلام

وقوله: [4]

سَجَعتُ، وقد غَنّى الحَمامَ فرجَّعَا وما كُنتُ لولا يُغَنّي لأَسجَعَا

وقوله كذلك:[5]

أَتَتنِي به النَّارُ في صُورَةٍ أرى للجِنَانِ عَليهَا صُورُ

[1] - محمد عمري، تحليل الخطاب الشعري للبنية الصوتية في الشعر ص 172.
[2] - السيد أحمد الهاشمي جواهر البلاغة م س ص354.
[3] - ديوان ابن خفاجة ص 265
[4] - ديوان ابن خفاجة ص 190.
[5] - ديوان ابن خفاجة ص 149

ومن القسم الثاني قوله:

فَهَا أنا والظَّلمَاءُ والعَيسُ صُحبةً تَرامى بنا أيدي النَّوى كُل مُرتَمَى

ومن هذه الأمثلة يبدو لنا أن ابن خفاجة قد وفق في الرّبط بين الكلمات المكررة في الأبيات وبين المعنى العام لها، ولم يكن تكراره لها عبثا، إنما خدمة للمعنى، وترسيخا له في ذهن المتلقي كما يتضح لنا جليا إحساسه المرهف بالإيقاعات الموحية يدرك بالفطرة ما يوحي به الاختلاف الصوتي، فجاءت صوره الفنية بارعة يرجع له الفضل في الإتيان لها والسبق إليها، بفضل اهتمامه الشديد بجلب المتلقي إلى النص الشعري وذلك من خلال تنويعه لصوره الفنية والموسيقية، مع محافظته الدائمة على وحدة الوزن والقافية في القصيدة الواحدة.

وبهذا فقد برهن ابن خفاجة على أنّه شاعر الأندلس وطائرها الصيت الذي لم يترك أنشودة من أناشيد الطبيعة إلا وغناها بل وتفنّن في التغنّي بها في موسيقى عذبة وألحان شجية وأنغام تطرب السمع وتأسره.

PDF-TOOLS
Click to buy NOW!
www.docu-track.com
PDF-TOOLS
Click to buy NOW!
www.docu-track.com

الخاتمة

الخـــاتمة

من خلال درا ستنا للصورة الفنية عند ابن خفاجة ومدى انعكاس شخصيته على سمات شعره الأسلوبية، نستطيع القول بأن ابن خفاجة كان شاعرا متميزا في عصره، صادقا فيما يصدر عنه، ولقد أسفرت هذه الدراسة على بعض النتائج أهمها:

– لقد انتهت متابعة البحث النظري إلى أن الصورة الفنية مصطلح نقدي حديث برز بشكل واضح وجلي مع المدرسة الرومانتيكية الغربية. وبالأخص مع نظرية (كوليردج) في الخيال، ولكن مضمون هذا المصطلح وما يرمي إليه قد كان موجودا في تراثنا النقدي، فإذا كان هناك اختلاف يذكر فإنه يستقر عموما في حدود الوظيفة، فالنظرة النقدية القديمة قد حددت وظيفة الصورة في حدود الكشف أو الإقناع الذهني، أي في عرض المواقف والعواطف والمعاني والمشاعر في قالب فني يتأسس على الصورة المجسدة والتمثل الحسي، في حين نجد النظرة النقدية المعاصرة للصورة الشعرية، ينظر إلى هذه الوظيفة على أساس أنها تعبير عن ذات الشاعر وأحاسيس المبدع.

PDF-TOOLS
Click to buy NOW!
www.docu-track.com

– لم يكن ابن خفاجة فريد عصره وزمانه، إنما يمكن القول أنه كان مفخرة بلاده لأنه أثبت تميزا لم يشهد له مثيل، ليس هذا فحسب، إنما هناك أمر يتعجب منه القارئ المتأمل لشعره، وهو قدرة هذا الشاعر العجيبة على استلهام أشعار السابقين والمعاصرين له، وتمكنه من تضمين شعره بعضا منها دون أن يحس القارئ أو السامع أنها ليست له، أو أنها مقتبسة من دواوين الآخرين لأن الشاعر قد لونها بلونه ووضعها ضمن إطار خاص به يصعب حين قراءتهامعرفة أنها ليست أصيلة به.

– لقد تمكن ابن خفاجة من التأسيس لطريقة جديدة في الشعر سميت بالطريقة أو بالمدرسة الخفاجية والتي سرى على ضوئها الكثير من الشعراء أمثال ابن الزقاق البلنسي وغيره من الشعراء

– قصائد ابن خفاجة تتأسس على توالج الصور وترابطها وتعانقها فتتآلف الصورة الجزئية لتكون الصورة الكلية للقصيدة، وقوام الصورة الفنية عند ابن خفاجة مرتكزة في قسم كبير منه على أساليب البيان والبديع المختلفة، إذ توظيف المجاز عند هذا الشاعر يكاد يكون ضرورة من ضرورات الصناعة الشعرية عنده، لا يمكن التخلي عنها، أو تجاوزها بأي شكل من الأشكال، ولعل هذا ما

PDF-TOOLS
Click to buy NOW!
www.docu-track.com

جعل فنه الشعري يرقى إلى درجة عالية من درجات سلم التصوير الشعري، ويتجلى خالدا رغم موت صاحبه ومرور زمن ليس بالقصير على ذلك.

– تحليل الصورة أفضى إلى نتيجة هامة متصلة بالصورة الشعرية وهي ارتباط ابن خفاجة بالبعد الرومانسي والبعد الدرامي، فأفضت الرومانسية إلى إخراج العواطف والمشاعر من نفس الشاعر بإضفائها على العالم الخارجي وخاصة على عناصر الطبيعة وأما البعد الدرامي فأفضى إلى بروز صراعات نفسية مختلفة نعتبر بعضها عن هموم الإنسان الأندلسي وتطلعاته ومشاكله من خلال الصور الشعرية، إضافة إلى ذلك قام الفعل بدور هام في الصور الشعرية، وتتشكل أهميته في حضوره الكمي بعدد كبير بوظائفه المتعددة التي تراوحت بين التعبير عن الثبات والسكون مع صيغة الماضي، والتعبير عن واقع الناس بالاستعمال المضارع والأمر كذلك.

– تبدو صور ابن خفاجة مرآة واضحة جلية تظهر فيها معالم حياته النفسية التي امتزجت بظواهر الطبيعة، فعدت صوره تعبيرا عن مشاعره الخفية في أعماقه وكشفا عن ظروفه النفسية الكامنة وراء صلته بالطبيعة التي كانت في العالم الأول الذي استأثر باهتمامه واستحوذ على خياله فأدرك تمام الإدراك أنه مفطور على حبها ومسحور بجمالها

– وجد ابن خفاجة في الطبيعة مجالات كثيرة وتذكره بالمرأة في كل حين أو بمظاهر جمالية فيها، فأنشأ علاقة وثيقة بين المرأة والطبيعة، غير أن تأثير المرأة في هذه العلاقة هو الأقوى لأنها المحور الأساسي الذي يعود إليه ابن خفاجة في تشخيصه للطبيعة، فتعددت رموز المرأة واختلفت في صوره الشعرية، وظهرت ظهورا رمزيا، إذ ابتعدت عن العقل واقتربت من الشعور، فغدت تدوينا لإحساساته اللاشعورية ودلالة على تجربته المؤلمة، التي تجلت من خلال مواقفه المختلفة، فلا يمكن الفصل بين المرأة والطبيعة، إذ المرأة تتجسد له في كل جزء من الطبيعة والطبيعة وسيلة لإبراز حالته النفسية التي يريد أن يعبر عنها، لذا كان شعره في وصف الطبيعة إفصاحا عما رسخ في أعماقه وتعويضا عن حرمانه بصور استقاها منها

– انعكست انفعالات ابن خفاجة على لغته الشعرية بشكل واضح إذ ليس هناك انفصال بين شخصية المبدع وما يقدمه من إنتاج إبداعي، فلا بد أن تنعكس شخصيته بتجاربها وانفعالاتها على إبداعه بشكل مباشر، ومن هنا كان إلحاحه على ظواهر لغوية بعينها كمميزات أسلوبية ميزت أسلوبه كانعكاس طبيعي لعاطفته.

PDF-TOOLS
Click to buy NOW!
www.docu-track.com

– لقد كان التكرار هو الظاهرة الأسلوبية الأبرز في ديوانه، إذ وظفه للتعبير عن أفكاره ومشاعره فقد ألح عليه بشكل لافت وقد ترجم التكرار حالة الشاعر النفسية المتأزمة والتي انعكست على لغته الشعرية، من خلال التكرار.

– لقد جاء إلحاح الشاعر على الأساليب الإنشائية واضحا في مواقع التأثر والانفعال، كما شكلت عناصر أساسية أقام عليها الشاعر بناء قصائده.

– لقد توسل ابن خفاجة في تشكيل موسيقى إبداعه بظواهر إيقاعية مختلفة من تجنيس وترديد وتصريع ووزن وقافية، يحاول أن يكون مناسبا لطبيعة شعره وقد لاحظنا غلبة البحور الطويلة.

– أكثر من استخدامه للمقاطع الطويلة التي تمنح للصوت امتدادا يتناسب مع رغبته الدائمة في مخاطبة الطبيعة أو مناجاتها، وتمثل ذلك في كثرة استخدامه للقوافي المردوفة والمؤسسة والقافية المطلقة وحروف اللين.

وفي الأخير يبقى أن نؤكد على أن هذه الدراسة ما هي إلا بداية لبحوث أخرى في مجال الأدب العربي القديم، ويبقى ابن خفاجة مدرسة تخرج عنها كبار الشعراء، وسيظل هذا الشاعر دائما الطائر الصيت الذي غنى الأندلس بكل فخر واعتزاز وإخلاص. مات ورحل وكله شوق وحنين إلى بلوغ الجمال الكامل في

PDF-TOOLS
Click to buy NOW!
www.docu-track.com
PDF-TOOLS
Click to buy NOW!
www.docu-track.com

الطبيعة والإنسان، وظلت أشعاره دائمة الذكر كأنها أناشيد مقدسة من عصر ولى ومضى.

PDF-TOOLS
Click to buy NOW!
www.docu-track.com

قائمة المصادر والمراجع

PDF-TOOLS
Click to buy NOW!
www.docu-track.com

قائمة المصادر والمراجع

المصادر:

- ابن منظور لسان العرب، المجلد الرابع، دار صادر بيروت، ط1، سنة 1997.
- الجاحظ، الحيوان، تحقيق هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت
- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق السيد رشيد رضا، دار المعرفة بيروت لبنان،1402ه-1981م
- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة تحقيق د محمد الاسكندراني، د م مسعود، دار المعرفة ،بيروت لبنان، 1426ه-2005م
- أحمد بن يحي الظبي، بغية المتلمس في تاريخ رجال الأندلس، دار الكتاب 1967.
- ابن سعيد، المغرب في حلى المغرب، تحقيق شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ج2، 1964.
- المقري، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطب وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب يوسف الشيخ، محمد البقاعي، دار الفكر بيروت، ط1، 1998.
- القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركائه، ط 4،1966م

PDF-TOOLS
Click to buy NOW!
www.docu-track.com

- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب الخوجة، بيروت، دار الغرب الإسلامي، ط2، 1981.

الدواوين

- ابن خفاجة، الديوان، تحقيق سندة عبد الإله، دار المعرفة بيروت لبنان، 2006.
- ابن زيدون، الديوان، تحقيق كرم البستاني، دار بيروت، 1979.
- أبو نواس، الديوان،تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالي، دار الكتاب العربي، ج3، بيروت، 1953.
- ابن الرومي، الديوان،تحقيق عبد الأمير علي مهنا، دار مكتبة الهلال، بيروت، ج2، 1998.
- ابن حمديس، الديوان، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، ط1.
- البحتري، الديوان، تقديم حنا الفاخوري، دار الجيل، بيروت، ط1، ج2، 1995.
- الرصافي البلنسي، الديوان، تحقيق إحسان عباس، دار الشروق،ط2.

PDF-TOOLS
Click to buy NOW!
www.docu-track.com

المـــراجع:

المراجع باللغة العربية:

- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ط5، القاهرة، 1981.
- إبراهيم طه أحمد، تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع هجري، دار الكتب العلمية، بيروت،ط5، 1985.
- إبراهيم محمد شادي، الصورة بين القدماء والمحدثين، مطبعة السعادة القاهرة، ط1، 1991.
- أبو الرضا، النقد الأدبي الحديث، أسسه الجمالية ومناهجه المعاصرة، رؤية إسلامية، ط2، 1428هـ.
- أبو العدوس يوسف، الاستعارة في النقد الحديث، ط1، عمان، 1997.
- أبو العدوس يوسف، الأسلوبية بين الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، ط1، عمان، 2007.
- إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي، عصر الطوائف والمرابطين، دار الثقافة بيروت، ط7، 1985.
- أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب، القاهرة، 1998،
- أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب ، القاهرة، ط3، 1985.

PDF-TOOLS
Click to buy NOW!
www.docu-track.com

- إسماعيل عز الدين، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ط3، 1981.
- البحراوي رشيد، موسيقى الشعر عند شعراء أبولو، دار المعارف ط2، 1991.
- بدوي محمد مصطفى، كوليردج، سلسلة نوابغ الفكر العربي، دار المعارف، القاهرة، مصر 1958.
- البشر كامل، علم اللغة العام، الأصوات العربية، مكتبة شباب القاهرة.
- البياتي سناء حميد، نحو منهج جديد في البلاغة والنقد، دراسة وتطبيق، ط1، 1998.
- جبير عبد الرحمن، ابن خفاجة الأندلسي، دار الآفاق الجديدة،ط2، 1981.
- جمعة حسين، الرثاء في الجاهلية والإسلام، دار معد، دمشق، 1991.
- جمعة حسين، المسبار في النقد الأدبي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003.
- جميل صليبا، علم النفس، دار الكتاب اللبناني، لبنان
- جورج عبدو معتوق، ابن الرومي الشاعر المغبون، دار الكتاب اللبناني، لبنان بيروت، ط1، 1975.
- جورج غريب، ابن الرومي، دراسة عامة، دار الثقافة بيروت، ط4، 1980.
- حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، الدراسة الفنية والعروضية، ج1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989.
- حماسة محمد عبد اللطيف، اللغة وبناء الشعر، ط1، القاهرة، 1992.

PDF-TOOLS Click to buy NOW! www.docu-track.com

- حمدان الحجاجي، حياة وآثار الشاعر الأندلسي ابن خفاجة ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، ط2، 1982م.

- الخالدي صلاح عبد الفتاح، نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، شركة الشهاب، الجزائر، 1988.

- الداية محمد رضوان، ابن خفاجة – الذخائر1- دار قتيبة، ط1، 1982.

- الداية محمد رضوان، ابن زيدون، سلسلة نوابغ الفكر العربي، دار المعارف القاهرة، ط1، 1981.

- الدهمان علي أحمد، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، منهجا وتطبيقا، دار طلاس، ط1، 1986.

- الرافعي صادق، تاريخ آداب العرب، دار الكتاب العربي، بيروت،ط2، ج3، 1974.

- رجاء عيد ، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، دراسة تأصيلية تطبيقية بين القديم والجديد لموسيقى الشعر العربي، منشأة المعارف الإسكندرية.

- الركابي جودت، الطبيعة في الشعر الأندلسي، مكتبة الأطلسي، دمشق، 1970.

- الزاوي خالد محمد، الصورة الفنية عند النابغة الذبياني، الشركة المصرية العالمية للنشر ومكتبة لبنان، القاهرة بيروت، ط1، 1992.

- الزرزموني إبراهيم أمين، الصورة الفنية في شعر علي الجارم، دار قباء، القاهرة 2000.

- الزيات أحمد حسن، دفاع عن البلاغة، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1967.

PDF-TOOLS
Click to buy NOW!
www.docu-track.com

- السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، دار إحياء التراث العربي، بيروت.
- شفيع السيد ، الاتجاه الأسلوبي في النقد، دار الفكر العربي، القاهرة، 1986.
- شفيع السيد ، قراءة النص وبناء الدلالة، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، 1999.
- الشكعة مصطفى، الأدب الأندلسي، موضوعاته وفنونه، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1979.
- الصائغ عبد الإله، الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية، المركز الثقافي العربي، ط1، 1999.
- الصائغ عبد الإله، الصورة الفنية معيارا نقديا، ط1، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، 1987.
- صبحي البستاني ، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، الأصول والفروع، دار الفكر اللبناني.
- عبد التواب، الصورة الأدبية في القرآن الكريم، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان.
- عبد الحفيظ محمد حسن، الشاعر الرومانسي أبو القاسم الشابي، دار الوفاء، مصر، ط1، 1986.
- عبد الرحمن نصرت، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، مكتبة الأقصى عمان، 1976.

PDF-TOOLS Click to buy NOW! www.docu-track.com

- عبد السلام المسدي ، الأسلوب والأسلوبية، دار العربية للكتاب، ليبيا تونس، 1977.

- عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، دار النهضة بيروت، ط2، 1972.

- عبد الفتاح صالح نافع، الصورة في شعر بشار بن برد، دار الفكر، عمان 1983.

- عبد الفتاح لاشين، البيان في ضوء القرآن، ط1، مصر، دار المعارف، 1984.

- عبد القادر الرباعي ، الصورة الفنية في النقد الشعري، الرياض 1984.

- عبد القادر الرباعي ، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، الأربد، الأردن، ط1، 1980.

- عبد القادر الرباعي ، جماليات المعنى الشعري، التشكيل والتأويل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1999.

- عبد القادر حامد، دراسات في علم النفس الأدبي، القاهرة، 1949.

- عبد المطلب محمد، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان للنشر، ط1، 1994.

- عبد الوهاب شكري، الإضاءة المسرحية، الهيئة المصرية للكتاب، 1985.

- عبد الوهاب شكري، النص المسرحي، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية،ط2، 2001.

- عساف ياسين، الصورة الشعرية، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان بيروت، 1982.

- عصر محمد طه، مفهوم الإبداع في الفكر النقدي عند العرب، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2000.

PDF-TOOLS Click to buy NOW! www.docu-track.com

- عصفور جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار الثقافة، القاهرة، 1984.

- علي البطل، الصورة الشعرية في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني هجري، دار الأندلس، ط2، 1981.

- عليان عبد الرحيم مصطفى، تيارات النقد الأدبي في الأندلس في القرن الخامس هجري، مؤسسة الرسالة بيروت، ط2، 1986.

- عمري محمد، تحليل الخطاب الشعري للبنية الصوتية في الشعر، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، الدار العلمية للكتاب، ط1، 1990.

- عياد شكري محمد، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، ط1، 1968.

- عياد شكري، اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب، ط1، أنترناشيونال بورس، القاهرة، 1988.

- عيد رجاء، البحث الأسلوبي، معاصرة وتراث، منشأ المعارف، الإسكندرية، 1993.

- فتوح محمد أحمد، الرمز والرمزية، في الشعر المعاصر، دار المعارف، ط3، 1984.

- فضل صلاح، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، ط1، مؤسسة مختار للنشر، القاهرة،1992.

- فضل صلاح، قراءة الصورة وصورة القراءة، دار المشرق، القاهرة، ط1، 1997.

- قبارة فخر الدين، الأخطل الكبير، حياته وشخصيته وقيمته الفنية، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط2، 1979.

PDF-TOOLS Click to buy NOW! www.docu-track.com

- قطب سيد، التصوير الفني في القرآن الكريم، دار الشروق بيروت، ط7، 1982.
- كامل حسن البصيري ، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، موازنة وتطبيق، مطبعة المجمع العالمي العراقي، 1987.
- لومي محمد، في الأسلوب والأسلوبية، مطابع الحميضي،ط1.
- محمد الحلو مصطفى، موسيقى الشعر، الأردن، 1995.
- محمد نصر الدوكالي ، جامع الدروس العروضية، منشورات جامعة ناصر، ليبيا،ط1، 1997.
- مغربي حافظ، صورة اللون في الشعر الأندلسي، دار التأهل بيروت، لبنان، ط1، 2009.
- مفتاح محمد، دينامية النص، المركز الثقافي العربي بيروت، ط1، 1987.
- ملياني الأحمدي موسى بن محمد، المتوسط الكافي في علم العروض والقوافي، ط2، 1969.
- منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1990
- ناصف مصطفى، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، 1984.
- نور الدين السد ، الأسلوبية وتكوين الخطاب، ج1، دار هومة، الجزائر، 1997.
- نور الدين السد ، الشعرية العربية دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.

PDF-TOOLS Click to buy NOW! www.docu-track.com

- نور الدين حسن محمد، ابن خفاجة شاعر شرق الأندلس، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 1990.

- هلال ماهر مهدي، جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، طبعة وزارة الثقافة والإعلام، العراق، 1980.

- هلال محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، دار العودة بيروت، ط1، 1982.

- هيكل أحمد، الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، دار المعارف القاهرة، ط7، 1979.

- هيمة عبد الحميد، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 1999.

المراجع الأجنبية:

- Georges Mounin ; Dictionnaire de linguistique ; Paris

- pierre guiraud ; la stylistique ; 5eme ed ; paris

- sémiotique Dictionnaire raisonne de la théorie de langage, hachette livre 1993

PDF-TOOLS
Click to buy NOW!
www.docu-track.com

المراجع المترجمة:

- رينيه ويلك وأوستن وارن، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، دمشق، 1972.
- كوليردج، سيرة أدبية، النظرية الرومانتيكية في الشعر، ترجمة حسان، مصر، 1971.
- سي-دي- لويس، الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف الجنابي، بغداد، 1982.
- بييرجيرو، الأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، مركز الانتماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، 1994.
- جورج لايكوف، ومارك جونس، الاستعارات التي نحيا بها، تر عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، الدرا البيضاء المغرب، ط2، 2009.
- أنيكست، تاريخ دراسة الدراما من هيجل إلى ماركس، تر ضيف الله مراد، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالمي للفنون المسرحية، دمشق سوريا، 2000
- أرسطو فن الشعر، تر شكري عياد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهر، 1967.

المجلات:

PDF-TOOLS
Click to buy NOW!
www.docu-track.com

- الأخضر عيكوس، الصورة الكنائية في القصيدة الجاهلية، مجلة الآداب، قسنطينة، الجزائر، عدد 4، 1997.

- صبري حافظ، جماليات الحساسية والتغيير الثقافي، مجلة فصول، عدد 4، 1986،الصادرة عن الهيئة العامة للكتاب ،القاهرة مصر.

- حافظ دياب، جماليات اللون في القصيدة العربية، مجلة فصول، ج5 1985،الصادرة عن الهيئة العامة للكتاب ،القاهرة مصر.

- عبد القادر الرباعي، معنى المعنى، تجليات في الشعر المعاصر، مجلة فصول، مجلد1، خريف، 1996،الصادرة عن الهيئة العامة للكتاب ،القاهرة مصر.

- عباد محمود، الأسلوبية الحديثة، مجلة فصول، مجلد 1، عدد2، 1981،الصادرة عن الهيئة العامة للكتاب ،القاهرة مصر

- أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، مجلة فصول، مجلد 5، عدد1، 1984،الصادرة عن الهيئة العامة للكتاب ،القاهرة مصر.

الرسائل الجامعية:

- بن مالك حسن، تجليات الاتجاه النسقي في النقد الروائي العربي، أطروحة دكتوراه دولة، مخطوطة بكلية الآداب، قسم اللغة العربية، جامعة وهران،

- برونة محمد، الخصائص الأسلوبية في شعر ذي الرمة أطروحة دكتوراه دولة، مخطوطة بكلية الآداب، قسم اللغة العربية، جامعة وهران، 2008.

PDF-TOOLS
Click to buy NOW!
www.docu-track.com
PDF-TOOLS
Click to buy NOW!
www.docu-track.com

PDF-TOOLS
Click to buy NOW!
www.docu-track.com
PDF-TOOLS
Click to buy NOW!
www.docu-track.com

الفهرست

PDF-TOOLS
Click to buy NOW!
www.docu-track.com

الفهرست

البسملة

شكر

إهداء

مقدمة ..... أ

مدخل

الأسلوبية: المفاهيم والاتجاهات

الأسلوبية: تعريفها 02

اتجاهات الأسلوبية ومناهجها 05

- الأسلوبية التعبيرية 05
- الأسلوبية البنائية 06
- الأسلوبية التأصيلية 06

PDF-TOOLS Click to buy NOW! www.docu-track.com

الأسلوبية النفسية الاجتماعية 06

الأسلوبية الأدبية 07

- مبدأ الانزياح 08

- مبدأ الاختيار 10

- مبدأ التركيب 10

الفصل الأول

ابن خفاجة حياته شعره ومصادر صوره

حياة ابن خفاجة 14

فنونه الشعرية 18

مصادر الصورة في شعر ابن خفاجة 24

- الطبيعة 24

- الموروث الشعري الأندلسي 28

PDF-TOOLS Click to buy NOW! www.docu-track.com

- الموروث الشعري المشرقي 37

بين الأصالة والتقليد 44

الفصل الثاني

مفهوم الصورة الفنية

الصورة لغة واصطلاحا 49

مفهوم الصورة عند النقاد العرب القدامى 50

الصورة الفنية عند الأندلسيين 56

مفهوم الصورة في النقد الحديث 58

- عند المحدثين الغرب 58

- عند المحدثين العرب 61

- أهمية الصورة 73

الفصل الثالث

PDF-TOOLS Click to buy NOW! www.docu-track.com

مستويات التحليل الأسلوبي للصورة الفنية

مستوى الصورة 75

الصورة وانحراف الدلالة 75

- الصورة التشبيهية 76

- الصورة الاستعارية 80

- الصورة الكنائية 85

- الصورة اللونية 89

المظاهر الدرامية في صور ابن خفاجة 96

المستوى التركيبي 105

- نظام الجملة 105

- أنماط التوكيد 108

الأمر 110

PDF-TOOLS
Click to buy NOW!
www.docu-track.com

الاستفهام 112

مستوى الموسيقى 114

الموسيقى الخارجية 114

- البنية العروضية 116

- القافية 123

- نظام التقفية 124

- حرف الروي 124

- القوافي المردوفة 125

- القوافي المؤسسة 126

- توافق العروض والضرب 127

الموسيقى الداخلية 128

- التكرار 129

PDF-TOOLS Click to buy NOW! www.docu-track.com
PDF-TOOLS Click to buy NOW! www.docu-track.com

- التكرار على مستوى الحرف 130
- التماثل الصوتي الداخلي 136
- الجناس 136
- حسن التقسيم 138
- الطباق والمقابلة 139

الخاتمة 142

قائمة المصادر والمراجع 148

الفهرست 159

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

الملخص

يرتكز موضوع البحث حول دراسة الصورة الفنية في شعر ابن خفاجة، وينحصر في مستوى الصورة باعتبارها أساسا فنيا، لما يتميز به ابن خفاجة من خصائص فنية تتجلى بوضوح في التصوير الفني، الذي طبع موضوعاته بصفة عامة ووصفه للطبيعة بصفة خاصة. وفكرة البحث تتناول نصا قديما بمنهج نقدي حديث لتعيده إلى النقد والتحليل بشكل جديد، فكان المنهج الفني الذي يقوم على التحليل الأسلوبي للعمل الشعري ليس بعيدا عن مفهوم الصورة باعتبارها بناء فنيا أسلوبيا، يكون جزءا عضويا من الصياغة الفنية للعمل الشعري، وقد قسم البحث إلى مدخل وثلاثة فصول وخاتمة.

تناول المدخل الأسلوبية ونشأتها ومفهومها وكيفية تعاملها مع النص وعلاقتها باللغة، مع ذكر آليات التحليل الأسلوبي، والفصل الأول جاء بعنوان "حياة ابن خفاجة وشعره" فتناول مراحل حياته والعوامل التي أثرت في بناء شخصيته ومميزاته الشخصية. أما الفصل الثاني اهتم بمفهوم الصورة لغة واصطلاحا، ثم مفهومها عند العرب القدامى والمحدثين العرب والغربيين، وكيف نظروا إليها وتعاملوا معها.

والجانب التطبيقي من الدراسة كان من نصيب الفصل الثالث، وقد اعتمد على المنهج الأسلوبي الذي يتخذ من اللغة أساسا للدراسة الفنية، على اعتبار اللغة هي الأداة التي يستخدمها المبدع في تشكيل مادته الفنية فتتبع الظواهر اللغوية المميزة التي ألح عليها ابن خفاجة في تشكيل صوره الشعرية، وتناول أشعاره بالتحليل على مستويات اللغة:مستوى الصورة، مستوى التركيب، مستوى الموسيقى.

وتأتي في الأخير الخاتمة لتكون محصلة لأهم نتائج البحث والدراسة.

الكلمات المفتاحية:

الصورة الفنية؛ ابن خفاجة؛ الأندلس؛ الطبيعة؛ الشعر؛ النقد؛ الأسلوب والأسلوبية؛ الصورة اللونية؛ المظاهر الدرامية؛ المناهج الحديثة.