لمحة التقمر
في القصيدة العربية الأندلسية
في عصر الطوائف
٣٩٩ - ٥٠٢

رسالة تقدمت بها

بشرى محمد مطر البشير

إلى مجلس كلية الآداب بجامعة بغداد
وهي جزء من متطلبات درجة الدكتوراه

في اللغة العربية وآدابها

بإشراف

الأستاذ المساعد الدكتور

ماهر مهدي هلال

شوال ١٤١٠ هـ — أيار ١٩٩٠ م

اشهد بان اعداد هذه الرسالة جرى تحت اشرافي ، وهي جزء من متطلبات درجة الدكتوراه في آداب اللغة العربية .

التوقيع :

الاسم : الدكتور ماهر مهدي هلال

المشرف

بناء على التوصيات المتوفرة ، ارشح هذه الرسالة للمناقشة .

التوقيع :

الاسم : الدكتور حاتم صالح الضامن

رئيس قسم اللغة العربية

نشهد باننا اعضاء هيئة المناقشة اطلعنا على هذه الرسالة وقد ناقشنا الطالب في محتوياتها وفيما له علاقة بها ، ونعتقد بانها جديرة بالقبول لنيل درجة الدكتوراه في آداب اللغة العربية .

التوقيع :
الاسم : د. [illegible]

التوقيع :
الاسم : احمد مطلوب

التوقيع :
الاسم : د. [illegible]

التوقيع :
الاسم : د. [illegible]

التوقيع :
الاسم : د. محمد حسن [illegible]

صدقت من قبل مجلس الكلية .

التوقيع :
الاسم : الدكتور نوري حمودي القيسي
عميد كلية الاداب
التاريخ :

الإهداء

إلى روح أبي الطاهرة ...

إلى نبع الخير والحنان .. أمي الغالية ...

إلى رفيق الحياة .. زوجي

إلى أخواتي وأخوتي جميعاً

أهدي لهذا الجهد المتواضع .. إعترافاً بالجميل

بشرى البشير

شكـــر وتقديـــر

حينما يقابل الانسان بالاحسان فانه يجد نفسه ملزما بان يقابله بمثلـــه وحينما يغمر السائـر في سبيل العلم بأنوار قناديل تهديه السبيل في مهمتـــه العلمية فانه يحس بان كلمـة الشكر والتقدير قد تكون قاصرة عن الوفاء بحق هذه النخبة الكريمة من رجال العلم الذين لم يألوا في تقديم كل مايمكن تقديمه فـــي هذا المقـــام .

فالى استاذي الجليل الدكتور ماهر مهدي هلال الذي كان نعم الاستـاذ المشرف والموجـه المرشد ، فقد تابع قراءة صفحات الرسالـة مدونا التوجيهـــات السديدة والتعليقات القيمة ، فضلا عما أمدني به من المراجع العلمية التي لولاهـــا لما تهيأ لهذا العمل أن ينجز وفقا للشكل الذي جاء به . فله من الله جزيـــل الثواب ، ومني الشكر والامتنان . والى اساتذتي الافاضل من الذين تفضلوا بابداء النصيحـة القيمة والملاحظة البناءة مما كان له الفضل في اغناء الكثير من جوانـب الموضوع وانضاج افكاره اتقدم بالشكر والتقدير واخص بالذكر كل من : الاستلـــاذ الدكتور عناد غزوان الذي كان له دور أساس في اقتراح موضوع الرسالة والتشجيـــع على دراستـه وكذلك الاستاذين : الاستاذ الدكتور داود سلوم والاستـــــاذ الدكتور جلال الخيـــاط .

وأتقدم في هذا المقام أيضا بعبارات الشكر والامتنان الى كل من تقـــدم بيـد العون والمساعدة من زملاء الدراسة منهم : الاخ محمد الكواز ، والاخـوات

والاخـوة من العاملين في مكتبة الدراسات العليا والمكتبة المركزية ومكتبة كليـــة الاداب .

وفقنا الله جميعا الى مافيه خير امتنا وتراثها الخالد ،
والحمد لله رب العالمين أولا وآخرا .

الباحث

المحتويات المرحلة

الموضـــــــــوع	رقم الصفحـة
المقدمـــة	١
المدخـل النظرى	١٠
الفصل الاول : تعريف بماهية اللغة الشعرية	١١
الفصل الثاني : المكونات الخارجية للبنيـة الشعرية	٢٥
المبحث الاول : المكون الانساني	٢٦
أ ـ الشخصية المبدعة (المخاطب)	٢٦
ب ـ الشخصية المتلقية (المخاطب)	٣٥
المبحث الثاني : المكون المادى (النص الشعرى)	٤٥
المدخل التطبيقي	٥٢
توطئة : لمحة موجزة في الحياة الادبية لعصر الطوائف	٥٣
المستـوى النغمي	٥٨
الفصل الاول : البنية الصوتيـة الحرة	٦٤
المبحث الاول : الحكاية الصوتيه المفردة	٦٥

الموضـــــــــــــــوع	رقم الصفحة

المبحث الثاني : الانساق الصوتيه المتآلفة في اطـــــار
الالفاظ ٨٠

الفصـــل الثاني : البنية الايقاعية المقننة ١٠٧

المستوى الصورى ١٤٢

الفصل الثالث : في الصورة الشعرية ١٤٣

خلاصة في نتائج البحث ١٩٠

ثبت المصادر والمراجـــع ٢٠٠

خلاصة الرسالة باللغة الانكليزيـــة .....

المقدمـــــة

بسم الله الرحمن الرحيم . والحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على سيدنا محمد النبي وآله أجمعين .

فالحديث عن اللغة اى لغة كانت ، هو حديث متشعب المسالك شائكها متباين المواضيع معقدها ، يكاد ينطوى عند اتخاذ تلك اللغة موضوعا للدرس والبحث على الكثير من المفارقات الحادة . ومع ذلك فاللغة اذ هي نشاط الروح الانسانية وجهاز تكوين أفكارها ، توصف دوما بأنها العنصر الاول بل المفتاح الرئيس لفهم نتاج الانسانية الحضارى بشكله المتكامل وفي طليعة هذا النتاج الانساني يقف الادب واحدا من أهم المصادر التي تمكننا من قياس درجة الوعي الحضارى لدي أمة من الامم ، وما الادب سوى حياتنا التي نحيا ممثلة باللغة .

فاللغة هي مادة الموضوع الادبي وهي التي تكسبه شكله الخاص به وتفتح السبيل أمام متلقيه كي يستوعبوا حقيقة دلالاته ويتذوقوا جمالية تعبيره . الا ان هذه اللغة ذاتها سوف تترسم بعدا اكثر خطورة ، وتصبح أجدر بالاهتمام والاحترام معا حينما تمسي على يد مبدعها فنا شعريا يعبر تعبيرا جماليا صافيا نقيا عن مشاعره ووجدانه ، حتى اذا وردت على الذات المتلقيه ، مازجت الروح ولامست الفهم وكانت أنفذ من نفث السحر ، كما ذكر ناقدنا العربي ابن طباطبا (١) .

---

(١) انظر عيار الشعر ، ص ١٦ .

فالشعر مهما اختلفت أشكاله الفنية وتباينت دلالاته المعرفية وتنوعت ضروب أنغامه ، هو شكل للوعي الوجداني المتبادل بين اللغة والانسان شاعرا كان أم متلقيا فهي شريكهما الدائم الذى بمساعدته يؤديان رسالتهما الكاملة .

ومن هنا كان للكلمة الشاعرة بوصفها طاقة تعبيرية فعالة أن تتبوأ مكانة هامة في حركة الابداع الشعرى ، فكل علاقة مع النص الشعرى نظما كانت أم قراءة أم نقدا وجب ان تنطلق من لغته لانها غايته الاهم وهي نظامه الوحيد الذى يوحي بكل مضامينه .

ولعل قدماء العرب قد لحظوا ذلك فجعلوا (اللغة) هي كل شيء في الخلق الادبي ومنه الشعرى ، حتى باتت بيئة البلاغيين والنقاد والنحاة على حد سواء تعج بالحديث عن الالفاظ وطرائق نظمها والجمل وكيفية تنسيقها وتموج بالمصنفات والقوانين التي اعتمدت لغة النص طريقة لتقريبه من الافهام والاذواق .

ولاشك في أن هذا الذى قلناه حتى الان سيثير حتما عدة تساؤلات عن امكانية قيام لغة خاصة بالشعر دون النثر ! وعن ماهية أبرز مرتكزاتها التكوينية ومقوماتها التأسيسية . وللاجابة عن أمثال هذه التساؤلات ، وأخرى ذات علاقة حميمة بالشعر الاندلسي : كانت هذه الدراسة الموسومة ب (لغة الشعر في القصيدة العربية الاندلسية في عصر الطوائف) .

وفي ضوء أصول منهجية البحث العلمي ، وماتتطلبه طبيعة هذه الدراسة تحديدا فقد ارتأينا أن تكون في مدخلين أساسيين أولهما مدخل نظري يتخصص بتقديم ماتم تصوره نظريا عن مفهوم اللغة الشعرية وطبيعة الدعائم الاساسية في النشأة الوجودية لذلك الكائن الموسوم بـ (الشعر) . فقسم المدخل على فصلين : عمد الاول منهما الى عرض تعريف بماهية اللغة الشعرية وذلك بجعلها مقابلا نقيضا لما اقترح الفصل تسميته بـ (اللغة الباردة) ، ليصل من بعد الى تحديد أهم الخصائص النوعية التي يمكن ان توسم بها لغة الشعر .

أما الفصل الثاني فقد انطلق من فرضية تجذرت في تراث الفكر اللغوي والنقدي ومفادها ان الشعر ليس كيانا قائما في فراغ وانما يقوم على بناء خارجي ثلاثي الركائز هي : الشخصية المبدعة (المخاطب) والشخصية المتلقية (المخاطب) ، والنص الشعري نفسه ولذلك فقد توزع الفصل على مبحثين : تحاور الاول في المكونات الانسانية (المبدع والمتلقي) في حين اختص الثاني بمحاورة الجانب المادي (النص) من هذه المكونات الخارجية .

ولعل من الضروري أن نشير الى سعينا الدؤوب ابان عرض هذه المواد المعرفية التي ضمتها فصول ومباحث المدخل النظري ، الى البحث عن نقاط الالتقاء واقامة الجسور بين ماتم بحثه منها في تراثنا النقدي وماتوصلت اليه الدراسات النقدية الحديثة العربية منها والغربية .

أما المدخل الثاني من الدراسة ، فقد آثرنا أن يكون مدخلا ذا منحى تطبيقي صرف ، وذلك لان تقديم الدراسة موضوع البحث بطريقة المنهج التحليلي للنصوص الشعرية الاندلسية ، سيتيح في اعتقادنا للمتلقي الفرصة لادراك الفجوة الواسعة بين واقع هذا المنهج ونوعية طروحاته ، وبين واقع المناهج التقليدية السائدة في الدراسات الاندلسية وامتيازه عليها . فعندها سيكون هذا المتلقي في وضع يسمح له بالتعرف على أهم المقومات التكوينية ذات الطاقة الفنية والجمالية في الخطاب الشعري ، ومن ثم وعيه به وعيا أكثر عمقا وارهافا ، الامر الذي سيؤدي حتما الى تهيئة الاجواء لاعادة النظر في تقييم العصور الادبية الاندلسية ، وعصر الطوائف خاصة ، بعد أن أجمع الكثير من الباحثين على دفنها في صحراء التقليد والاتباع[1] .

ولما كان النغم والصورة ، هما العنصران الهامان في بنية النص الشعري فقد قمنا بتوزيع مدخلنا التطبيقي الى مستويين هما : المستوى النغمي والمستوى الصوري .

ففي المستوى الاول كان هنالك فصلان رئيسان حاولنا فيهما النفاذ في نسيج البنية النغمية للقصيدة الاندلسية ، سواء أكانت الحرة منها أم المقننة . وبمقارنة تحليلية لعدد من النماذج الشعرية لعصر الطوائف توصلنا الى الكشف عن طريقة هذه البنى المميزة في اثراء المتلقي واغناء وعيه بالتجربة

---

(١) انظر على سبيل المثال: الشعر الاندلسي ـ غرسيه غومس ، ص ٢٥ ، في الادب الاندلسي ـ جودت الركابي ، ص ٧٧ .

الشعرية ، وذلك بوصف هذه البنى بناء من العلاقات اللغوية ، يكشف تفاعلها الصوتي عن دلالات القصيدة وايحاءاتها .

وفي المستوى الثاني ، بحثنا في فصل واحد ماأسميناه بالتركيب ـ الصورة بحثا تجاوزنا فيه معطيات المنهج التقليدي في دراسة الصورة الشعرية الى مديات اكثر عمقا وخصوبة ، حيث درست الصورة بوصفها بنية لغوية تتفاعل فيها العلاقات التركيبية ـ لاسيما التي يكون قوامها فني التشبيه والاستعارة ـ لتنتج من بعد الاثر المطلوب ايصاله من المبدع الى المتلقي .

أما الان فيدو من الضروري أن نحدد الكيفية التي تم بها اختيار النصوص الشعرية . فلقد أردنا أن ترضي النصوص المختارة والمعدة للتحليل ثلاث قواعد رئيسة : اولا : ان تكون محصورة حصرا زمنيا كافيا فكان تحديدنا اياها بعصر الطوائف . وهذا مايؤكده عنوان الدراسة ، ولعل السبب عائد الى اجماع الدراسات الاندلسية على ان الشعر الاندلسي قد شهد في عصر الطوائف تطورا واسعا حتى ان سوره قد اكتملت أو كادت[1] .

ثانيا : ان تكون النصوص المختارة من جانب آخر واسعة بالقدر الذي يسمح باستقرائها نقديا ، ومعاينة عمليه خلقها معاينة فنية جمالية . وهذا يفرض بالضرورة اختيار الجيد بل المتميز من النماذج الشعرية سواء على صعيد

---

(١) تاريخ الادب الاندلسي ـ عصر الطوائف والمرابطين ـ احسان عباس ، ص ١٠٧ .

البنـــــاء الفنـي أم المضامين الفكريـــــة .

ثالثا : وبسبب من كل ماتقدم كان اختيارنا الشواهد معتمدا علـــى أعلام النخبة المشهورة من شعراء عصر الطوائف ، امثال : ابن زيـــدون ، والمعتمد بن عباد وابن عبدون ، وابن خفاجـــة .

ومع ان هذا الاختيار وان لم يكن متعارضا مع اختيارنا الشخصي فلقـــد بدا لنا ان الاتكاء على الذوق الجماعي أكثر دقة اذ هو المعيار الموضوعـــي في مجال التقويم ، والاختيار في جوهره ليس الا تقويم نقدي .

النوعيـة للمعادلة اللغوية في النص الشعرى الاندلسي ، فان الباب سيبقى مفتوحا أمام عدد آخر من العلامات البنائيـة ، هو اكثر مما تم ضبطه في دراستنـــا . بعبارة اخرى ان عددا قليـلا من العلامات التكوينيـة هو الذى سيناله التحليـل هنا ، اذ لامجال ، في واقع الحال ـ لدراسة كل هذه العلامات .

ولاريب في أن هذا سيقودنا الى ألا ندعي ان منهجنا التحليلي نمـوذج نهائي ، يقدم أجوبـة نهائية ، ولكنه عملية ، قابلة للتطوير والاستكمال من حيـث انه يرتبط بميدان يتحرك بسرعة وفي اتجاهات عدة . فعملنا هنا لايتعلق بحشـد الخصائص الشعرية كلها في هذه الصفحات ، بل قصارى جهدنا أن نضع المقدمات الضرورية لبناء محاولة علميـه من شأنها ان تسهل أبحاثا مستقبليـة .

ومن الصعوبات المنهجية نذكر أيضا ، ندرة الدراسات ذات التوجـه التطبيقـي ، فأغلب الدراسات النقدية تكاد تعاني من غياب النصوص الشعريـة المقاربـة مقاربـة تطبيقيـة . هذا فضلا عن أن تلك الندرة الموجودة في محيـط الفكر الثقافـي لاتكاد هي الاخرى تروى ظمأ الباحث الراغب في ولوج عوالم هـذا اللون من البحـث النقـدى .

واذا كان الشعر مسؤولية ابداعية تتطلب قدرا كبيرا من الموهبة والثقافـة والمهارة في التعامل مع اللغة وفنونها ، فان دراسة نظام ذلك التركيب اللغـوى دراسة تحليلية ، هي ممارسـة نقدية تحتاج بادئ ذى بدء الى معرفة الاسـس الموضوعيـة والخطوات العلمية التي تهتدى بها ، والذى يبدو أن السبيل الـى

مثل هذه المرحلة ليس بالهين الاهتداء اليه فهذا الاهتداء يتطلب هو الاخر قدرا وافيا من الموهبة والثقافة والصبر والاناة على الرغم من أن الاهتمام بالظاهرة اللغوية، وتعيين منهج بحثها ، قديم يعود الى عهود مبكرة من تاريخ الوعي الانساني بالنص الادبي ومنه الشعري . ولاريب في أن يشكل هذا الذي قلناه صعوبة اخرى تضاف الى ماسبق لنا الاشاره اليه .

مصادر

ننتقل الان الى حديث المصادر العلمية التي تم الرجوع اليها ، فقد اشتملت الدواوين والمختارات الشعرية للشعراء الاندلسيين الذين تم اختيارهم لانتقاء الشواهد والامثلة . ثم كانت هناك عدة قراءات في مجالات البحث اللغوي والنقدي التراثيين . نخص منها بالذكر : قراءة في مصنف الخصائص لابن جني . ونقد الشعر لقدامة ، والعمدة لابن رشيق . وأسرار البلاغة ودلائل الاعجاز لعبد القاهر الجرجاني ومنهاج البلغاء لحازم القرطاجني ومقدمة العلامة ابن خلدون . والى جانب كل ما وصلت اليه اليد من هذه المؤلفات التراثية ، كانت هنالك المصنفات الحديثة العربية منها ، ونخص بالذكر مؤلفي تحليل الخطاب الشعري لمحمد مفتاح ، وجدلية الخفاء والتجلي لكمال أبو ديب ، أو الغربية المترجمة الى العربية ، ونخص بالذكر مصنف : بنية اللغة الشعرية لجان كوهن . ومن الضروري أيضا أن ننوه بالمادة العلمية الغنية التي أمدتنا بها المجلات والدوريات الجامعيه امثال : مجلة المجمع العلمي العراقي والاقلام وفصول ومجلة كلية الاداب والعلوم الانسانية بالمغرب وحوليات الجامعة التونسية .

بالدراسة

وبعد ـ فعمل علمي منذي ، شئنا له ان يكون طريقه في الرؤيه ومحاولة منهجية طموحة في معاينة الخطاب الشعرى الاندلسي في عصر الطوائف ، يهدف الى اكتناه أسرار بنائه اللغوى ، ليطور بهذا منظورا تحليليا هو اكثر قدرة على الغور والاستقصاء من المنظورات التقليدية التي طغت ولازالت على الدراسات النقدية الاندلسية منظورا يستبدل الفكر المتقصي بالرؤية السريعة السطحية والجزئيه في معاينه اللغة الشعرية للخطاب الاندلسي عبر اعتمادها مقياسا تقويميا مهما في الموازنة بين قدرات الشاعرية الاندلسية خلقا وتوصيلا .

وانا لنرجو ان نكون قد وفقنا في اعطائها حقها من البحث والدراسة ، فذلك اثمار للجهد الذى انفقناه في اتمامها فكم من ساعة أحييناها بين زحام المصنفات ووحشة الوحدة وعناء المتابعة في الدرس والاستنتاج ثم الكتابة . وإن فاتنا شيء أو اكثر ، فاننا لم ندع تقديم اجوبة نهائية عن كل ماأثرناه أو قد يثيره الاخرون من تساؤلات نقدية حول البنية اللغوية في النص الاندلسي ولكنه خطوة لابد منها ، تمهد السبيل أمام غيرها من الخطوات المستقبلية التي قد تجعل الابواب مشرعة للاجابة عن كل الاسئلة وأخيرا فكلنا أمل في أن نحظى بفضل الله وكرمه وان يجعلنا ممن غرضه الصواب وماتقبله الالباب ، وأن يكون سبيلنا سبيل المجتهد في صوابه وخطئه ، فهو القائل ، وقوله مسك الختام "وما أوتيتم من العلم الا قليلا" .

المدخل النظري

الفصل الأول

تعريف بماهيّة اللغة الشعريّة

ان كل من كتب عن الشعر ، منذ تلك الايام المعفرة بغبار الماضي حتى هذه التي نحياها اليوم ، لابد أن يكون قد راوده شيء من التوجس عند محاولته القيام بتقديم تعريف عنه . فنحن جميعا نقرأ الشعر ونتحدث عنه قليلا او كثيرا ولكننا في كل مرة نجد أن أحاديثنا تلك لا يشاركنا فيها أحد سوانا ، فنحن كما يقول صمويل جونسون (١) : "نعرف ما الضوء ، ولكن ليس من السهل أن نقول ما هو" ، فكأننا والشعر نحيا عالما من النجوى تبثها النفس للنفس . ومع كل هذا فمحاولة التعريف هي الخطوة الاهم والاصعب في فصول الحوار الشعري وعبر قنوات واقعه النظري . فدارس الشعر أيا كانت مناهله الفكرية ومدارجه التقويمية واذ يستوقفه استكناه مكامن البراعة الفنية والابداع الجمالي في الهياكل الشعرية المختلفة يجد نفسه مدفوعا لتكوين مفهوم جلي للماهية الشعرية ، وان كان تكوينا موسوما بالذاتية البحتة .

فاستعصاء الشعر على التعريف لم يكن ليمنع — في أي وقت من الاوقات — جمهور النقاد والدارسين من اقامة العديد من التعريفات التي لم تكن — على شدة تباين وتنوع طرائق صياغتها — سوى حزم براقة تسقط الضياء اللازم على واقع وعينا الانساني بطبيعة التعبير الشعري . فأمثال هذه التعريفات سواء القديم منها أم الحديث مع نسبيتها التي لا تحمل صفة القطع تساهم مساهمة فاعلة في سبر حقيقة القوانين الداخلية التي تنتظم عناصر ذلك التعبير في نشاطها الحركي التفاعلي داخل فضائه المحدد بمكونه المادي / النص .

---

(١) في نقد الشعر ، محمود الربيعي ، ص ٩ .

ولنقف عند البعض من هذه التعريفات الشعرية التي نجدها مبثوثة هنا وهناك في العديد من المصنفات النقدية ، فنجد ان اول مايلفت الانتباه حقا هو ذلك الاجماع الغريب بين مثل هذه التعريفات على كينونة الشعر اللغوية تلك الكينونه التي ماكان ليتسنى لنا كشفها لولا فئة من بين ملايين الناس في كل العصور ، كانت تحس في أعماقها بأن يدا سماويه قد نفثت في لسانها سحرا حلالا يحيل مايعتمل في النفس من لحظات الحب والكره ، السمو والاحباط ، الشر والخير الى صياغة لغوية غريبه ومدهشة ، فاذا بتلك اللحظات قد غدت قصائد خالدة فالشعر اذن بناء على منظور هؤلاء العارفين بشؤونه هو خلق للكلمات وتفجير لهياكلها اللغوية . فهذا الناقد العربي القديم قد انطلق في تحديد مفهومه للشعر من خصائصه اللغوية فقال في نشأته انه "صياغة وضرب من النسيج وجنس من التصوير"(١) . وذا الشاعر والناقد الانكليزي الشهير اليوت راح يتغنى منشدا :

من طين الكلمات الموحل من المطر البارد
وصقيع الاضطراب اللفظي
ومن أفكار وعواطف ينقصها التحديد وألفاظ حلت
محل الافكار والعواطف
ينبثق التنسيق الكامل للكلام
وجمال اللفظ الساحر(٢)

---

(١) الحيوان ، الجاحظ ، ج٣ ، ص ١٣٢ .

(٢) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ـ اليزابيث دور ، ص ١٠٣ .

لقد أصبحنا كما يبدو ، نقدر الشعر لان الناس جميعهم ينظرون من خلاله الى الحياة فيصنعون فيه رؤاهم على نحو درامي وذلك عن طريق ملتهم النادرة بلغته المدهشة فقط ، غير ان مثل هذا الاتفاق على تعريف الشعر بانه (فن اللغة) يولد في الحقيقة اشكالية جديدة على بساط البحث ، فليس الشعر بالتعبير اللغوي الوحيد في رحاب الفن الادبي ، فهنالك أيضا الاشكال الادبية النثرية التي لاتسعدو في جوهرها أن تكون استعمالا خاصا للغة ، فكأن اللغة بهذا المعنى محور تتحلق في فلكه اضرب عدة من أنماط القول لايمثل القول الشعرى الا أحدها فاذا كان هذا هو واقع الحال ، فلقد أضحى لزاما علينا أن نقيم فرضية مبدئية تتجسد في القول بوجود مسلك خاص يسلكه الشاعر مع لغته ، فيكون ذا خصائص فنيه قارة نجدها قائمة في كل شكل من أشكال القول الشعرى مهما كان انتماؤه المكاني أو الزماني ، ويستطيع من خلاله نقل مرجعيته الذاتية باسلوب مغاير عما هو متبع في انماط الخطاب النثرى ، حتى يغدو كما أراد الفيلسوف الاندلسي الشهير (ابن رشد) هو " قول مخرج غير مخرج العادة "(١) وهنا ينبثق سؤال يسرع صوب السياق مؤكدا هويته في عبارة ما هي خاصية ذلك المسلك اللغوى الخاص الخارج عن العادة ؟ بعبارة أخرى كيف نقارب القول الشعرى في هويته الشعرية ؟ ، فهل الشعرية ياترى هي نتيجة لمسه شيطانية أم هي مس من الجنون أم ضربة عصا ، ساحر مقتدر اذ كان يعتقد يوما ما ؟ هل هي وليدة عمل فكرى

---

(١) أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث ـ توفيق الزيدى ، ص ٦٢ .

ارادي محض يلجأ اليه الشاعر ، فيبتدع خلاله هياكل فنيه من الموسيقى والقافيـــة والصور والرموز ليسلطها على كلماتـــه ؟ .

اذا أخذنا بالمفهوم التقليدي القديم للشعر المتمثل خلال التعريفـــات العربية التراثية التي تلح على الخاصية الموسيقية كمعيار مقبول من لدن مريديهـــا لشرح طبيعة الخصوصية الشعرية ، وتفسير ماهية الهويـة المميزة للشعر كجنـــس ابداعي مغاير لذلك النمط اللغوي السالب في تكوينه الايقاعي ، وأعني به النثر ، فهـــو كما تحده أشهر تعاريف الشعر في تراثنا النقدي "كلام موزون مقفى يدل على معنى" (١) وهو أيضا "يقوم بعـــد النية من أربعة أشياء وهي : اللفظ ، والوزن ، والمعنـــى والقافيـــة" (٢) . فهذا هو حد الشعر الذي لايتعدى في جوهره حدود عـــذه المعادلة الشعرية لغـــة + موسيقـى (٣) .

وفي هذا التقرير تغليب للتكوين الحسي السمعي وابرازه على ماعداه مـــن مكونات داخلية في بنية النص الشعري ، ومع ذلك فان مضمون ماتقدم لايكاد يثبـــت كمفهوم قطعي مانع في ميدان المعرفة الشعرية ، وتحديد خصوصيتها لدن المفكريـــن العرب أجمعهم . فالموروث النقدي يحكي لنا عن نخبة أخرى ممن ذهبوا الـــى كون الشعر لايبني في جملته على الخاصية الايقاعية ، والاعادة النغمية المنتظمـــة

---

(١) ينسب التعريف الى الناقد قدامه بن جعفر : نقد الشعر ، ص ١٥ .

(٢) أما صاحب هذا التعريف فهو ابن رشيق في مؤلفه العمدة ، ج ١ ، ص ١١٩ .

(٣) أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث نقلا عن حمادي صمود ، ص ٦٢ ، ٦٣ .

التي يحققها كل من الوزن والقافية . فالشعر لا يصير شعرا بتوافر هذين الاثنين فحسب ، حتى أن بعض الموزون المقفى من الكلام ليبتعد في جوهره بعدا كبيرا عن الشعر الحق .

فلقد هاجم الجاحظ استجادة أبي عمرو الشيباني بيتين من الشعر يقول فيهما صاحبهما :

لا تحسبن الموت موت البلى
وانما الموت سؤال الرجال
كلاهما موت ، ولكن ذا
أشد من ذاك على كل حال (١)

فذهب ناقدنا يقول "أنا أزعم أن صاحب هذين البيتين لا يقول شعرا أبدا" ان موقفا نقديا عنيفا كهذا لا يستغرب من ناقد عربي لا يرى الشعر الا ضربا من الصناعة وجنسا من التصوير .

وهنالك شخصية تراثية اخرى أورد لها الباحث محمد الاسعد قولا لا يكاد يخرج كثيرا في معناه عما سمعناه في عبارة الجاحظ ، حيث يقول فيها "ليس كل

---

(١) الحيوان ـ الجاحظ ، ج٣ ، ص ١٣١ .

من عقد وزنا بقافية فقد قال شعرا ، الشعر أبعد من ذلك مراما وأعز انتظاما "(١) .

ان هذين الشاهدين التراثيين على الرغم من حدتهما الواضحة ، اضافة الى ماتعرضه علينا كتب عدد من مريدى هذا التوجه من الفلاسفة المسلمين(٢) . وحازم القرطاجني الاندلسي في منهاجه(٣) وعبد القاهر الجرجاني في دلائله(٤) وابن خلدون في مقدمته(٥) ، ليقدم لنا هذا كله تصورا مفاده ان للشعر قالبا فنيا لايشكل فيه الوزن والقافية الشرط الاكثر أهمية في تأسيسه الابداعي . نعم ان مراعاة قوانين (الوزن والقافية) أمر ضرورى في هيكليه الشعر ، فهذا الجانب النغمي لايعطيه "الايقاع وحسب وانما يجعل كل نبرة فيه اعمق وأكثر اثارة وفتنة" (٦) .

فنحن عندما نصغي الى الشاعر وهو ينشد على أسماعنا تجربته شعراء وعندما نفتح مؤلفا ما فتطل علينا أسطره وقد قيدها ترتيبا طباعيا خاصا يجعل عيوننا تتوقف على الصفحة تلك الوقفات الالزامية ، عندما يحدث هذا وذاك نجد انفسنا بلا وعي منا وقد تهيأنا لتلقي تجربة انسانية مغايرة تماما عن تلك التي تطالعنا عند قراءة صفحة احتشدت بالالفاظ المدونة تدوينا نثريا(٧) .

---

(١) هذا القول منسوب الى يحيى بن المنجم . انظر مقالة في اللغة الشعرية محمد الاسعد ، ص ٣٠ .

(٢) اقرأ عرضا مفصلا عن موقفهم النقدى ازاء الشعر جملة في كتاب ألفت كمال الروبي الموسوم بـ (نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين) . انظر الفصل الخاص بالوزن والموسيقى منه ، ص ٢٣١ ومابعدها .

(٣) منهاج البلغاء ـ حازم القرطاجني ص ٧٢ .

(٤) دلائل الاعجاز ـ عبد القاهر الجرجاني ، ص ٢٤ .

(٥) مقدمة ابن خلدون ، ص ٧٥٠ ـ ٧٥٣ .

(٦) الصورة والبناء الفني ـ محمد حسن عبد الله ، ص ١٠ .

(٧) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ، ص ٤٢ ، النقد التطبيقي التحليلي ـ عدنان خالد عبد الله ، ص ٣٨ .

اننا ندرك كقارئين للتجربة الشعرية التراثية تحديدا ، ان من بين أبرز مايميزها كبناء فني ذى هوية مستقلة ، هو الناحيتين السمعية والمرئية ان هذا الذى ذكرعلى الصفحات السابقة لم يكن سوى مناقشة عارضة لن تغني عن طلب الاجابة الشافية عن ذلك السؤال الذى لما يزل قائما ، منذ ان سطرته ريشة القلم في الصفحة الرابعة .

فلقد كنا قد انتهينا الى اتفاق الباحثين على (كينونة الشعر اللغوية) ثم بادرنا من بعد ذلك الى استنتاج فرضية تؤشر قيام مسلك خاص ذى خصائص قارة يسلكه الشاعر مع لغة خطابه وبهذا نكون قد قطعنا منتصف الطريق بحسب الجواب المطلوب أما ماتبقى فيكمن في ادعائنا بان ذلك المسلك اللغوى الخاص مدلوله ببساطه "تغيير في اللغة وتكييف لها وتصرف في اشكالها" [١] وهكذا نكون قد دفعنا ذلك المسلك اللغوى الخاص . ولو شئنا عبارة أدق لقلنا (الاسلوب) شيئا فشيئا صوب الخروج عن الشيء المألوف [٢] .

ومع بروز هذا المفهوم على ساحة البحث ، أثيرت أمامنا (اشكالية) اخرى حتمت علينا تعين طبيعة ذلك الحد المنتهك . وسعيا منا لانجاز مبادرة ما في

---

(١) حوليات الجامعة التونسية ـ ع ٨ ـ تقديم كتاب البلاغة العامة ـ عبد القادر المهيرى ، ص ٢١٢ .

(٢) مجلة فصول م ع . "اللغة المعيارية واللغة الشعرية" يان موكاروفسكي ترجمة : ألفت كمال الروبي ، ص ٤٠ .

هذا الخصوص ، واحتراما لمقتضيات الطبيعة المنهجية للبحث ، وجدنا من المناسب الاخذ بما جرت عليه العادة المتبعة في أغلب المصنفات النقدية ، من اجراء مقارنة تقابلية بين الضربين اللغويين الشائعين اللذين يقتسمان انواع التعبير الانساني وهما : اللغة الشعرية " و "اللغة النثرية " ، وماذاك الا لكونهما من المدلولات الثنائية التي يدعو احدهما نقيضه ، فكما لا نتمثل (الخير) الا في تقابله مع (الشر) ، ولا نرى (الابيض) الا في تضاده مع (الاسود) ، فكذلك لا نتصور معالم (اللغة الشعرية) المتفردة في انحرافها المقصود عن النظام الا حينما تتعاكس مع (اللغة النثرية) المحرومة من أشكال الانتهاكات والعبث بالمقاييس . غير أن هذا الاجراء المقنن لنا من قبل الاخرين سوف لن يحرمنا من القيام بمحاولة اقتراح جريئة نصوغ خلالها تعبيرا جديدا ليتقابل سياقيا مع مصطلح (اللغة الشعرية) وهو (اللغة الباردة) ، مختارين في ذلك تسمية الشيء بغايته الجمالية التأثيرية .

اننا على الرغم من محاولتنا المتواضعة لضبط تسمية ماللحد الذي يعتدي عليه الشاعر اعتداء مشروعا بـ (اللغة الباردة) التي تتصف بدورها بقدر وافر من الانضباط والانصياع لقوانينها اللغوية التي تنتظم تراكيبها ، لابد لنا من الاعتراف بان عملا كهذا ليس هو بالعمل الهين . فهذا (الحد) في جوهره نسبي اختلف الفكر الثقافي النقدي في تعيينه فضلا عن تسميته ، فكل يوسمه انطلاقا من زاوية فكرية خاصة . فهو (اللغة المعيارية) اذ ان "انتهاك قانون اللغة المعيارية الانتهاك المنتظم هو الذي يجعل الاستخدام الشعري للغة ممكنا وبدون هذا

الامكان لن يوجد الشعر "[١] . وهو "النمط العادى في التعبير" [٢] والذى يحدده الاستعمال وان كان مفهوم الاستعمال نفسه نسبي . وهو الخطاب الشفاف الذى "نرى من خلاله معناه ولانكاد نراه هو في ذاته ،فهو منفذ بلورى لايقوم حاجزا أمام أشعة البصر" [٣] . وهو (اللغة العلمية) فكأن الاستعمال العلمي هو أقرب اشكال الاستعمال الى هذا الحد وان كان مستخدموه قد يحتاجون الى استخدام الصور والتعابير المجازيه [٤] وهو (الخطاب غير المشحون) [٥] الى غير ذلك من التسميات التي راح يتواصل تواترها مع تدفق ينابيع الفكر الانساني وسعيه الدؤوب في البحث عن أسرار (الفن الشعرى) . وقد قام الدكتور عبد السلام المسدى بمحاولة جرد عجلى لبعض أهم هذه الدوال المستعملة في هذا المجال مع نسبتها الى أول من بادر باستعمالها من الاسلوبين المعاصرين [٦] .

واذا كانت محاولة وسم ذلك الحد الذى يخترقه الشاعر متعمدا ليصل الى آفاق لغته الجديدة عملا ليس هينا فان تحديد القدر الادنى من الحد لبناء المعيار الذى به تقاس درجة الانحراف أو الخروج ، هو ذاته عملية ليست ميسورة

---

(١) م ن ،ص ٤٢ .

(٢) حوليات الجامعة التونسية ع ١٠/ ١٩٧٣ (محاولات في الاسلوبية الهيكلية) م . ريفاتار . تقديم : عبد السلام المسدى ،ص ٢٨٠ .

(٣) الاسلوبية والاسلوب ــ المسدى ،ص ١١٦ .

(٤) حوليات الجامعة التونسية ع ٨/ ١٩٧١ ص ٢١٤ .

(٥) النقد والحداثه ــ المسدى ،ص ٣٧ .

(٦) الاسلوبية والاسلوب ،ص ٩٩ ــ ١٠٠ .

بل تكاد تكون عسيرة . حتى عد هذا الامر أعم نقاط الضعف التي وجهت الى فكرة (الخروج) باعتباره مقياسا علميا (١) . ومع ذلك فان هذا الاجراء يعد بمثابة العملية التمهيدية (٢) . وينجم بعد هذه الصياغة لمفهوم (الخروج) صعوبة تمييزية أخرى مبعثها الاعتقاد بان ورود ذلك الخروج في النص لا "يؤكد بأنه يمثل الشرط الضروري والكافي للواقعة الشعرية " (٣) . وقد نقول بعبارة اخرى اننا لايمكن ان نتقبل كل خروج أو عبث بقاعدة لغوية ما ابتكارا اسلوبا يفضي بالنص الى الشعرية . وهذا يعني بالضرورة أن ليس كل تقديم أو تأخير أو تكرار نلحظه ، أو استعارة نصادفها ، هي انحرافات جمالية فهنالك حالات من هذا الخروج عن المألوف نشعر فيها انها لايمكن ان تكون سوى هياكل جوفاء ذات لمسات باردة . ومع هذا يبقى لنا حق الاعتراف بانه لاوجود لشعر يخلو من هذا الخروج حتى لو آمنا بوجود شخص يكون باستطاعته ان ينتج شعرا بدون قافية ولاوزن ولاتشبيه أو استعارة ، فذلك ضرب من المهارة لايمكن ان يسند باعثها الا الى ضربة من الحظ أو الصدفة كما يقول الفارابي في معرض حديثه عن المتخلف يأتي بالجيد الفائق الذى يعسر على العالم بالصناعة الشعرية فمثل هذا الايمان سيكفره لاريب واقع الحال . الا اننا وقد قدمنا هذا الاعتراف ينبغي الا نغفل الطرف عن حقيقة نقديه هامه وهي ان خرق القواعد لايكفي ابدا لكتابة قصيدة (٤)

---

(١) م . ن ، ص ١٠٤ .
(٢) بنية اللغة الشعرية ـ جان كوهن ، ص ١٥ .
(٣) م . ن ، ص ١٩١ .
(٤) م . ن ، ص ١٩٣ .

مالم يؤد هذا بدوره الى انبثاق منتوج فني صاف ، ونضوج ثمرة تسر الناظرين .

لقد قمنا بتأسيس ماتقدم لنا من مقال على وجود شكلين يتوزعان اللغة التعبيريه وهما (اللغة الشعرية) و (اللغة الباردة) . فاذا من شأن هذا أن يثير في بالنا سؤالا حول امكانية احساس الفكر النقدى التراثي بوجود مثل هذين الشكلين اللغويين على مستوى التعبير الكلامي ثم مدى نجاحه بعد ذلك في تحديد أبرز القسمات الجمالية المميزة للقول البليغ عما يقابله من مستوى لغوى اعتيادى ، لقد استطاع الباحث المعاصر د . عبد الحكيم راضي في مؤلفه الموسوم بـ (نظرية اللغة في النقد العربي) ، ان يعرض علينا عرضا وافيا شاملا تفاصيل العديد من الظواهر والاتجاهات الفكرية المندرجة في أطار هذا التوجه في مجرى الحياة اللغوية عند العرب ، كما خص د . المسدى ، هذا المحور الفكرى ممثلا في فكر الجاحظ النقدى خلال مدونته (البيان والتبيين) بمقالة تضمنها كتابه الموسوم بـ "قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون" [1] وقد أغنانا هذا كله عن مشقة التوديد الملل والتكرار الذى لاطائل وراءه ، بل سنكتفي عوضا عن ذلك بعرض هذه العبارة التراثية التي تفصح خير افصاح عن طبيعة الوعي والنقدى السليم بمظاهر الفعل اللغوى المولد لنبض الحياة الجمالية في التجربة التعبيرية الانسانية ، حيث تقول على لسان صاحبها عبد القاهر الجرجاني : "الكلام

---

(١) عنوان المقال "البيان والتبيين بين منهج التأليف ومقاييس الاسلوب" .

على ضربين اضرب أنت تصل منه الى الغرض بدلالة اللفظ وحده .. وضرب آخر أنت لاتصل منه الى الغرض بدلالة اللفظ وحده ، ولكن يدلك اللفظ على معناه الذى يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها الى الغرض (١)، فالمنشيء البليغ أو الشاعر المفلق يمتلك موهبة ذهنية غير عادية للتعبير عن افكاره تعبيرا غير مباشر كما تفعل الغالبية من الناس، وانما هو يعمد الى خلق معادلته التكافئية بين الايضاح والايحاء لنقل الحدث أو الفكرة أو الصراع بحيث لايستبد بالتعبير اى من طرفي هذه المعادلة لنعد الآن الى النقطة الرئيسه في بحثنا ونحاول ان نستخلص تعريفا مقنعا ولانقول قاطعا للغة الشعرية كما أحسسنا بها ولانقول أدركناها مما قيل من قبل فاللغة الشعرية اذن هي حدث اسلوبي في معناها العام (٢) وهي في هويتها التكوينه موت وانبعاث للغة في آن واحد معا فهي اللغة في أسمى منازلها وفي كامل قوتها (٣). وقد نتوسع كثيرا في مفهوم هذه الدلالة لنصير اللغة الشعرية نفسها دالا يستند الى نظام ابلاغي خاص به "فمجرد تعبير الانسان عن فكره شعرا بدل تعبيره عنها نثرا يعد تنبيها للمتقبل الى ان النص ، فضلا عما يحمله من دلالات أولية تكون بنيه رسالته ، قد استحال في صياغته دالا متصلا بنظام بلاغي آخر غير النظام اللساني البسيط" (٤).

---

(١) دلائل الاعجاز ، ص ٢٦٢ .

(٢) بنية اللغة الشعرية ، ص ١٥ .

(٣) قواعد النقد الادبي ـ آبر كرومبي ، ص ٤٥ .

(٤) الاسلوبية والاسلوب ، ص ٩٢ .

فاللغة الشعرية هي الطراز التعبيري الارقى من كل ما هو اكثر طبيعية بالنسبة للانسان في كل طور من أطوار حياته . وفي كل عصر من عصور حضارته وان هذا الطراز النسقي الجمالي الذي عرف عند جميع الباحثين قديما وحديثا بانه "الحيلة التي توقع الدلسة للنفس" (١) أو الشكل الغريب المعقد من اشكال اللغة ذو الطاقة التأثيرية الفاعلة التي ترينا أحداث الحياة الاكثر اعتيادية شيئا مدهشا ممتعا ، وروتين الحياة الاشد رتابه ، شيئا جميلا ذا مغزى أصل ماانقطع من مقال فأقول ان هذا الطراز اللغوي كما نعتقد لايكشف لدارسة عن مواطن أسراره الفنية الا بعد مناقشته عبر ثلاث قنوات هي خارجة عنه : (المبدع والمتلقي والنص) وهذا ماستتولى الصفحات القادمات من المباحث التالية تحديده تحديدا نتمنى ان يغدو دقيقا يخدم الغاية المعرفية التي تنشدها هذه الرسالة بكليتهـــا ان شاء الله .

---

(١) منهاج البلغاء ، ص ٧٢ .

الفصل الثاني

المكونات الخارجية للبنية الشعرية

المبحث الاول

المكـــــون الانسانـــــي

أ ـ الشخصيـة المبدعـة (المخاطـب) :

ليست هناك ظاهرة أكثر انسانية وتعقيدا وغرابة في بناءها التكوينية مـن الشعر . ومع ذلك فعبقرية الشعر تكاد تنحسر في لغته ، فهي أول عناصر الشعـر وهي المفتاح اللازم للاجابة عن اسئلته المغلقة ، وهو ما اقتضى منا ، اقامـة حوارنا السابق مع اللغة الشعريـة استكناها لما هيتها حيث وقفنا عند خضـوع عناصرها الى تفاعل عضوى تكاملـي تنزاح بسببه هذه العناصر من مدلولاتهـا الوضعية المألوفـة ، لتصبح بعد ذلك نسيجا دلاليا جديدا يثير العديد مـن المفارقات الجماليه والعاطفيـة .

ولاريب في ان مثل هذا الوصف سينتهي بنا حتما الى اثبات اللغة الشعرية ظاهرة مخلوقة واعتبار الشاعر مبدعا لها اذ ترجع عبقريته كلها الى ابداعه اللغـوى (١) وكأننا بهذا قد أصبحنا والنظرية الوجودية المزدوجة الرؤية القائلة بـ (المبـدع والابداع) وجها لوجه . وهنا يضحى امر تقدم المخاطب (الشاعر) على المكـون المادى في بنية الخطاب الشعرى امرا لازما فلكونه (مبدعا) فهو يتقدم عليه فـي النشأة الوجودية ، في حين يتخلف عنه ذلك المكون ممثلا بـ (لغـته الشعرية) بسبب نشأته التي تتطلب انبعاثا من قبل قوة مريدة بالفعل تبرزه للوجود .

---

(١) بنية اللغة الشعرية ، ص ٤٠ ، قضايا النقد الادبي والبلاغة ، محمد زكـي عشماوى ، ص ١٥ .

ان اعتماد مثل هذا التصور الوجودى في الدراسة النقدية للنصوص الشعرية فضلا عن النثرية ليس وليد الفكر الانساني الحديث بل انه على ما يبدو لم يكن غائبا عن ذهنية الناقد القديم بدءً بالنقد اليوناني ومن بعده العربي وفي هذا تفسير لذلك الالحاح المثير للانتباه في استعارة عبارات الصناعات المختلفة كالنجارة والصياغة والوشي والنقش والاصباغ لمفهوم البناء الفني ، كما يقول عبد القاهر الجرجاني (١) .

لقد أضحى من الجلي أننا أمام ادراك عميق بطبيعة المهمة المعقدة الملقاة على عاتق المخاطب (الشاعر) ، وهذا من شأنه ان يواجهنا بقضايا عدة لعل من اولها تمثل هذا المخلوق اللغوى المتميز مرأة صقيلة تعكس ما قد يسقط عليها من اشعاعات ملونة . ولاشك في ان تصورا كهذا عريق في القدم والحداثة في آن واحد اذ مافتأ يستهوى افئدة العديد من رواد الدراسات الادبية والسبب في ذلك عائد الى كون العلاقة الرابطة بين الاثر وصاحبه هي من العمق والمتانة ، حتى باتت كعلاقة الظل بصاحبه يستحيل الفصل بينهما .

وان مثل هذا التشبيه لماهية العلاقة المنعقدة بين المخاطب (الشاعر) ولغته الشعرية ، قد يبدو للوهلة الاولى مغلولا بربقة الانطباعية ، والحدسية ولذا كان لابد له من ان يتخذ ظاهره الخروج عن الحد التي سبق ان حققها المبحث السابق سمة مميز للغة الشعرية عما سواها من اشكال التعبير اللغوى ترجمانا يقربه من الموضوعية المطلوبة فالمخاطب (الشاعر) عندما ينحرف عن

---

(١) دلائل الاعجاز ، ٥٣ .

غير ان هذه الرؤيـة الشعرية قد تمسي مجرد تهويمات مشوشة أو أنفاث أحـلام مسالم تغذ عا قدرات كبرى تميز المخاطب (الشاعر) عن غيره من البشـر ، فنحن نطالب الشاعر ان تكون خبرته وتجاربه في الحياة واحداثها رحبة وعميقـة بالاضافة الى قابليته غير العادية على استرجاع هذه الخبرات لابزمانها أو مكانهـا أو كيفية حدوثها بل ببعث معاناته الذاتيه وحالته الشعورية اثناء تلك التجـارب وبقدر كبير من النظام واليقظـة[١] وكل هذا بالتأكيد مايفتقر اليه الانسـان العادى . لكـن المخاطب (الشاعر) لايمكن له ان يكتفي بالتقاط الرؤى الشعرية وكأنه طفل يلهو بجمع أصداف المحار . بل عليه وهو الاهم ان يحسن التعبير عـن هذه الاكتشافات العميقة ، فيجعلنا نشمها أو نسمعها أو نراها بل ونلمسها أيضا . أى ان عليه بتعبير آخر ان يفتش لها عن جسد لغوى مناسب ، وهنا يهرع صاحبنا المخاطب صوب عالم اللغة ، علـه يجد بين ظواهرها المتباينة مايشفي به غليلـه .

الرؤيـة الشعرية اذن كما تقول د . حكمت " هي المعبر نفسه بيـن القول والمتخيـل ... اى بين الشيء كما هو قبل الرؤية ، اذا مع التعبيـر وبينه في هذه الرؤية ..."[٢] انهـا بعبارة اكثر دقة ووضوحا نقديـا . اندماج فني بين نسقين ، الحسي الذى يتجلى ببراعـة الاستخدام المعمـارى البلاغـي ، والنسق الذهني ، الفكرى ، حيث تسمو الكلمات البسيطة الى مستـوى التأمل المعنوى العميق[٣] ليتجسد كل هذا من بعد في بنيه كليه متكاملة دالـه هي القصيـدة .

---

(١) م . ن ، ص ٥٧ . مبادىء النقد الادبي ـ أ . أ . رتشاردز ، ص ٢٣٩ ومابعدها .
(٢) في معرفة النص . حكمت صباغ الخطيب (يمنى العبد) ، ص ٧٩ .
(٣) التحليل النقدى والجمالي للادب ـ عناد غزوان ، ص ٨٩ .

بعد هذه العجالة مع (الرؤية الشعرية) لابد من الوقوف عند اعتماد ظاهرة (الخروج عن الحد المألوف) اداة لدى المخاطب يسخرها لابلاغ مضمون خطابه الى المتلقي باقصى مايمكن من النجاح ، وبذلك تغدو الخصائص الفنية القارة في اللغة الشعرية ناشئة عن حاجة انسانية ملحة يحس بها المخاطب (الشاعر) وترتبط ارتباطا وثيقا برغبته الابلاغية ، فكأنها والحال هذه تعوض بعدا فراغا نفسيا قابعا في أعماق الذات الشاعرة (١) .

ان المخاطب (الشاعر) مالم يكن مخلصا لروحه ، ومالم تكن لغته نابعة من أعماق هذه الروح فلن يستطيع ابدا ان يمارس اى تأثير يذكر على القراء . ونحن أيضا عند مانقوم هذا الشاعر فسوف نسبره "بالقدر الذى نحس فيه بصوت الشاعر الخاص وهو يخرج الالفاظ مخرجا يجعل اللغة معبرة عن حقيقة نفسه في اللحظة التي ينظم فيها" (٢) .

---

(١) حوليات الجامعة التونسية "محاولات في الاسلوبية الهيكلية" م . ريفاتر . ترجمة عبد السلام المسدى ، ص ٢٧٩ . وأجد من الضرورى ان نشير هنا الى تطعم هذا المفهوم بمصطلحات النظرية السلوكية المعروفة بـ (Behaviorisme) التي حاول المتأثرون بها من الالسنيين ان يفسروا الظواهر اللغوية تفسيرا نفسيا . انظر اينا : دراسة في لغة الشعر ـ رجاء عيد ، ص ٣٧ .

(٢) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ـ ص ٩١ .

لقد سبق لنا القول ان الاختيار اللغوى الذى يقدم عليه الشاعر ينبثق أولا : عن نفسه وعقله وعواطفه وخياله . أما ثانيا : فان مثل هذا الاختيار اللغوى هو عمل يتم عن وعي وقصد يقصد اليه المخاطب . وفي هذا ـ كما يرى بعض الباحثين الاسلوبيين ممن تأثر بالفكر الاسلوبي الغربي ـ نقض لتصورات الفكر المثالي ، التي ترى في الخلق الفني شكلا من اشكال العبقرية أو الالهام (١) . ان ففي صفة العفوية عن طبيعة الخلق الفني للغة الشعرية من قبل المخاطب (الشاعر) هو اشارة صريحة من لدن المعنيين بشؤونها الى رغبتهم في التخلص من أغلال التقديرات المزاجيه ، وأسر الاحكام الانطباعيه ، وتغليب المعطيات ذات الطابع الموضوعي التي تتلاءم وطبيعة المنهاجية العلميه .

هذا بالاضافة الى ان محاولة الكشف الموضوعي عن اسرار الانشاء الادبي والحديث عن دقة هذا العمل وصعوبته هي في الاساس وسيلة للرفع من مكانه الشاعر في المجتمع ، والاشاده بدوره الفاعل في حركة الثقافة الفردية والاجتماعية ، اننا قد نتفق مع هؤلاء الباحثين فيما ذهبوا اليه في الجزء الاخير من دعواهم ، ولكننا لا نتفق واياهم في جزئها الاول . فنحن لانجد أدنى تعارض بين القول بوعي عملية الاختيار لمقومات اللغة الشعرية ، والقول بعبقريتها أو صدورها عن الهام . فهذه الدوال وامثالها ماهي الا أوصاف تساق للمبالغة يراد بها مجرد الاعلاء من شأن الظاهرة الادبية وصاحبها على حد سواء . ولم يكن المقصود منها

---

(١) انظر الاسلوبيه والاسلوب ، ص ٦٩ ، ٧٠ . أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث ، ص ٨٣ . في مناهج الدراسة الادبية ، حسين الواد ، ص ٨٤ .

الدلالة الحقيقـه المتواضع عليها في معاجم اللغة العربية ، علما بان مدلـــول (العبقرية) الذى اعترض عليه الدكتور المسدى لايحمل في طياته (مالايحقـــل) كما أشار ، فشرحه في كل السياقات انما يشير الى كل مابولغ في وصفه ونسب اليـــه شيء رفيـــع (١) .

أما القضية الاخيرة التي يمكن ان يثيرها اعتمادنا المخاطب (الشاعـــر) مكونا اولا في حوارنا مع بنيـة الخطاب الشعرى ، فيجسد نا تساؤلنا حول امكانية قيام الوعي الكامل بالبعد الشخصي الصادر عن الشخصية المبدعة في لغة الادب عامه واللغة الشعرية خاصـــة في تراثنا النقدى العربي ، يجيبنا الدكتور عبـــد الحكيم راضي وعبر سلسلة من الشواهد التراثية المستقاة من جل الكتب النقديـــة العربية على اختلاف توجهات مؤلفيها الفكرية قائلا "جلى اننا أمام وعي كامـــل بالعمل الذهني الفردى الذى يستقل به الاديب بعيدا عن موانعات اللغـــة ، وهو عمل ــ او مقدرة ــ ليست متاحة لكل أحد ، وهو استنتاج يؤيده الاعتقـــاد بفروق ذهنية وقدرات خاصة يمتاز بها الاديب ــ خاصة الشاعر ــ عن ســـواه ، وانه بفضل هذه القدرات يستطيع ــ عن قصد ــ أن يحطم جدار الاصطلاح ... من أجل ان ينطلق الى ما هو فردى خاص ، ويمثل من عمليه (القصد) وما يتمتع بـــه البليغ من قدرات متميزة ... شروطا جوهريه في حد يثهم في تعريف الشعـــر والشاعر (٢) . أما نحن فسوف نكتفي من كل الشواهد ذات العلاقة بموضوع المبحث ،

---

(١) لسان العرب ــ ابن منظور ، جـ ٤ ، ص ٥٣٥ .

(٢) نظرية اللغة في النقد العربي ــ عبد الحكيم راضي ، ص ١٠٥

بذلك التحديد الرائع الذى تقدم به ومنذ القرن الثامن الهجرى، المفكر العربي ابن خلدون في مقدمته اثناء تعريفه لمفهوم الاسلوب عند العرب اذ قال: "... وانما يرجع الى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمه كليه باعتبار انطباقها على تركيب خاص وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ويصيرها في الخيال كالقالب أو المنوال ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب ... فيرصها رصا كما يفعله البناء في القالب أو النساج في المنوال ..."(١). يؤكد ابن خلدون في هذا النص الصلة الوثيقة بين التفكير والتعبير أى بين المخاطب وتعبيره، فالشاعر المجيد يحسن اختيار تراكيبه اللغويه فيبدع نسجها من خلال رؤيته الذهنية الذاتية للعالم من حوله، فيضيف عليها الكثير من ملامح روحه حيث يولد فنه الشعرى المعبر عن خصوصيته الانسانيه .

ومع مقولة ابن خلدون ينتهي مبحثنا هذا ولكنني لاأجد بأسا من ان أذكر بان اعتماد مكون الشخصية المبدعة (المخاطب) في محاورة بنية الخطاب الشعرى لما يزل من الضامين التي تحرص على مناقشتها الابحاث المعاصرة ولم تقف فيها عند نتيجة واحدة فقط، فهي ماتفتأ تمعن النظر في (المخاطب) ودوره الذى يضطلع به في الخلق الفني ولعل من الطريف ان نشير الى آخر ماتوصلت اليه هذه الابحاث حول هذا الخصوص، وهو ان (المخاطب) في الاثار الادبية جمله ليس هو ذلك المبدع المعروف تأريخيا(٢) . فقد يكون نوع من

---

(١) مقدمة ابن خلدون ، ص ٥٧١ .

(٢) في مناهج الدراسة الادبية ، ص ٩٢ .

(النحن) أو (الانا) أو ال (هم) وهو على كل حال شخصية قد تختلف تماما عن تلك التي يكون عليها المبدع الحقيقي . ان امثال هذه النتائج وان تكن حديثه نسبيا فهي على جانب من الاهمية كما انها تجعلنا نؤمن أيمانا قاطعا بان حوار الفكر الانساني مع بنيه الخطاب الشعرى ، لم ينته بعد وان أبوابه لما تزل مشرعة امام كل طموح جرىء .

ب — الشخصية المتلقية (المخاطب) :

ان الفكر النقدى الذى اجتهد منذ القديم حتى يومنا هذا في التطلع صوب ماتصنعه (الشخصيه المبدعة) . فالتأمل الثاقب في مكنونات هذا الذى صنعته لا ستكناه أسرارعناصره الابداعيه . ثم السعي المثابر في صياغة العديد من الاحكام التقويمية والنظريات الادبية ذات المشارب المنهجيه المتنوعة والسبل القياسية المختلفة ظنا منه انه قد يقع بين ظهرانيها على ضالته المنشودة في تفسير حقيقة الخلق الشعرى ومع كل حالات النجاح والاخفاق التي رافقت ذلك الجهد المضني والممتع معا للفكر النقدى الانساني ، فانه لم يكن بمقدوره ان يضع اليد على الحقيقة الشعرية كاملة . فبقيت أركان مهمة منها مخبأة تغلفها الاسرار . وظلت أسئلة حائرة عن الشيء المخبىء الذى يصير بعض اشكال ذلك الخلق الابداعي ، رائعا يتألق بالحياة على الرغم من موت الظروف الانسانية والفنية التي شكلته . وكذا يجعل أشعارا تتفوق في حلاوتها . وانعطاف النفس البشرية صوبها ، على اخرى قد تتقدمها صنعة وبناء[1] نقول ظلت كل هذه الحيرة المتساءلة تنتظر الجواب .

(١) انظر صيغة هذا التساؤل عند القاضي الجرجاني في وساطته ، ص ٣٣ .

لم يساورنا الشك في اى لحظه من لحظات عملنا الدؤوب لصياغة مفردات هذا المبحث ، في ان الاجابة المثلى عما تبقى سراً في عملية الخلق الشعرى انما تستقر في اعماق (الذات المتلقية) اذ نعتمد عا منطلقا للنظر في الاثر الشعرى .

لقد انتهى بنا الحديث في المبحثين السابقين الى تمثل اللغة الشعرية مخلوقا لغويا ذا معالم فردية يعبر عبره الشاعر تعبيرا جماليا عن فلسفته الذاتية ازاء الكون والاحداث من حوله . ولقد اجمعت جل المصنفات النقديه على صحة ماذهبنا اليه ، ومع ذلك فنحن نشعر بأن المعادلة الشعرية لما تزل ناقصة التكوين . وانه لابد لها كي تكتمل هيكلا فنيا اصيلا ، من وجود طرف آخر لايقل في أهميته وخطورة شأنه عن بقية الاطراف الاخرى المؤسسة لهيكل تلك المعادلة ، واعني به (تقبل أو توصيل هذا الشيء المعبرعنه)[1] .

فمن البديهيات في حضارتنا البشرية . ان الانسان كائن مدني بطبعه وهو بحاجب ذاكرة حافظة واعيه لكل مايصدرعنه أوعن الاخرين من تجارب وخبرات وهو لكي يؤكد مدنيته تلك أضحى لزاما عليه ان يحسن ممارسة ماسميناه بعملية (التوصيل) الى الطرف الاخر فنحن جميعا كما يقول رتشاردز " نكتسب معظم طرق تفكيرنا واحساسنا من آبائنا ومن الاخرين "[2] . غير أن الانسان لم يكن بامكانه بلوغ هذه المرحلة المتطورة من الاتصال البشرى ، وتحقيق هذه الرغبة المتأصلة في ذاته الانسانية ، الا بان يفتش في عالميه الداخلي والخارجي عله

---

(١) مبادىء النقد الادبي ـ ص ٦٧ .
(٢) م . ن ، ص ٦٤ .

يعثر بوسيلة ماتمكنه من ردم تلك الفجوة السحيقة بينه وبين الذات الاخر . ثم كانت تلك اللحظة التأريخية التي اكتسبت فيها تلك (العملية) طابعها الانساني الخالد . فكأن الزمن قد أذن بميلاد (عالم اللغة) الرائع . وهكذا صارت ، (اللغة) هي الوسيط المساعد على مد جسور متينة من التأثير بين الانا والانت . حتى ليغدو كل واحد منا . موجة صغيرة يحملها ثيار الحياة العظيم . ومع ذلك لانسير الا مع الاخرين ، ولانتقدم الامدفوعين معهم[١] .

لم تعد رغبة الانسان اذن في الاتصال بأبناء جنسه ، متحققة الا عبر وعيه اللغوى ، وان بدا مثل هذا الوعي احيانا عاجزا عن اللحاق بها وهذا ما استوعبته استيعابا شاملا كل المحاورات الانسانية مع عالم اللغة ، منذ القديم حتى اليوم . فقررت . استحالة قيام اى شكل من اشكال الخلق اللغوى ، دون اعتماد نوع من التفاعل اللغوى بين مقومات ثلاثة هي المخاطب والمخاطب والخطاب[٢] وقد تختلف مسميات هذه المقومات الثلاث . وقد تضاف اليها عناصر أخرى تساهم هي ايضا في عملية الخلق اللغوى كعناصر (السياق) و (الشفرة) و (قناة الاتصال)[٣] كما قد تتباين طبيعة العلائق الرابطه بين هذه المقومات ، بين

---

(١) قضايا النقد الادبي والبلاغة نقلا عن الناقد الفرنسي تين ، ص ٩ .
(٢) دور الكلمة في اللغة ، ستيفن أولمان ، ص ١٩ . مناهج البحث في اللغة ، تمام حسان ، ص ٣٧ـ٣٨ .
(٣) علم الاسلوب ، صلاح فضل ، ص ١١٧ ومابعدها ، نظرية البنائية ، صلاح فضل ، ص ٢٩٨ ومابعدها .

نظرية واخرى أو عند باحث وآخر ، ولكن الذى يعنينا نحن في هذا المقام هو اتفاق الجميع على كينونة اللغة أصلا ، ورسالة "مجعولة للتبليغ ، لانها موجهة للاخوين وبالتالي فانها لابد من ان تسمع"(١) .

واذا كان التوصيل قد حاز كل تلك الاهمية ، واحتل ذلك الموقع الخطير في عالم الانسان الساعي الى بناء مدنيته ، فان قيمته لتبدو اكثر ماتكون في ميدان الفن والشعر منه خاصة ، ففي الشعر يظهر التوصيل في أعمق صوره وأشدها تعقيدا (٢) . وهذا هو مصدر (تفوق الشعر على النثر) كما يرى بعض الباحثين فالشاعر انما يستعمل اللغة لانه يريد التواصل مع الاخرين ، ولكنه مع ذلك يريد ان يفهمه هؤلاء الاخرون بطريقة مغايرة عن فهمهم التقليدى لرسالة نثرية عادية (٣) . وهكذا يكون الشعر ظاهرة توصيلية أو تحريضيه كما يحلو للبعض ان ينعتها (٤) ويكون هنالك بالضرورة نمط خاص من التوصيل (الشعرى) ولعلنا بهذا المقال سنصبح على وجه التحديد معنيين بتحليل هذه الخصوصية التوصيلية فنعيدها الى سببين يتمركز أولها في طبيعة مايعرضه علينا الخطاب الشعرى من مضامين مختلفة ودلالات ذات قيم متباينة فكأننا نقيم حوارا بين الخطاب وواقعه الخارجي فتساءل لم ينظم هذا الخطاب ؟ . في حين يتمحور السبب الثاني حول الكيفية التي نظم فيها الخطاب الشعرى هذه الدلالات وتلك المضامين

---

(١) مشكلة البنية أو أضواء على البنوية ـ ابراهيم زكريا ، ص ١٨٥ .
(٢) مبادىء النقد الادبي ، ص ٢٣٦ .
(٣) بنية اللغة الشعرية ، ص ٩٥ .
(٤) مشكلة التوصيل (الشاعر والجمهور) عناد غزوان ، ص ١٠ .

فكأننا نعقد رابطة عضوية بين البنيات الخارجية والبنية الداخلية فنتساءل كيف ينظم هذا الخطاب ؟ فقد يكون الخطاب الشعري مرجعيا اى انه يتضمن حقيقة تاريخية ـ مثلا ـ أو معلومة سياسية أو رسالة أخلاقية ، أو صورة عاطفه انسانيه ما . غير أنه بامكان اى واحد منا ان يحصل على زاده من المعارف الحياتيه وبجهد أقل مشقة من وعاء غير وعاء الشعر . ومع ذلك فنحن نعود دوما الى النص الشعري لافرق بين سابق أو لاحق ، حتى بات الامر "سنة يقتدى بها واثارة يحتذى عليها" كما يدعي أبو حاتم الرازي (١) وكأن لسان حال الانسان أي انسان في الشرق كان موطنه أم في الغرب واذ تحتوره عزة الانفعال عقب كل قراءة للشعر ، يقول : "هذا هو ماكنت أشعر به ، وافكر فيه دائما ، ولكنني لم أكن قادرا على ان أصوغ هذا الاحساس في كلمات حتى ولا لنفسي" (٢) . فما العلة في كل مايحدث اذن ؟ الحق ان الشعر أيا كانت اشكاله أو بواعثه انما يهبنا معرفة بشيء ما ولكن هذه المعرفة ليست درسا أخلاقيا أو رسالة اصلاحية . بل هي ضرب من الاستشفاف الروحي والمشاركة الوجدانيه في دراما الخطاب الشعري عن طريق الكشف عن اسرار صياغته الشكلية . واعتمادا على المقصديه الشعريه سنحافظ على الخاصية الجوهرية للشعر ، واعني بها الخاصية التخيلية اذ القصد فيه كما يقول الشاعر الاندلسي ابن خفاجة (٣) "التخييل وليس القصد فيه الصدق ، ولا يعاب فيه الكذب" .

---

(١) انظر الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، جابر أحمد عصفور ، ص ٤٠٠ .
(٢) قضايا النقد الادبي والبلاغه ، ص ٥ .
(٣) انظر خطبه ديوان ابن خفاجة ، ص ١٠ .

فلا تعارض بين كون الشعر فعلا من افعال المعرفة ، وكونه موضوعا مباحا للخيال البشرى . هذا من جانب أما في الجانب الاخر فسنكون قد نبهنا الى خطورة تلك النظرة النقدية عند بعض النقاد ، الرامية الى نفي أهمية (المرجع) في الخطاب الشعرى فنحن لا يمكن ان نتصور القصيدة خالية من أى معنى الا من ايقاعات صوتية عديمة المعنى وأنساق لغوية بارعة الجمال يصفها الشاعر هنا وهناك داخل فضاء القصيدة بلا هدف أو غاية ومع ذلك فأن الذى يحدث داخل الخطاب الشعرى ، هو ان الغاية الجمالية تحتل موقعا أماميا يعمد الى أسر أبصار المتلقين واستقطاب انتباههم عند اللحظة الاولى لمباشرتهم عملية الاتصال الشعرى ، فكأنها تجذب الانتباه الى تركيبها الذاتي [1] في حين تتراجع المقصدية الى الخلف بعض الوقت حتى يرشدهم اليها النسق الجمالي المهيمن وذلك باستخدامه ، شحنة الخصائص الفنية التي عمد المبدع الى بثها عن قصد . هنا وهناك بين ثنايا لغته الشعرية .

ان اعتماد (الشخصيه المتلقيه) محركا مهما في حوار المكونات الخارجية للخطاب الشعرى ، يحتم علينا اثارة قضية ذات علاقة وثيقة بعملية (التوصيل الشعرى) ان لم تكن هي عمودها المؤسس ، واعني بها قضية (القراءة) التي يحوم حولها على ايامنا هذه جدل كبير . "فالقراءة" في نظر الباحثين المعاصرين ، ممن تصدوا للعناية بها العناية المطلوبة ، لم تعد فعلا يسيرا يتنقل به المتلقي ببصره بين

---

(١) مجلة فصول ـ (اللغة المعيارية واللغة الشعرية) يان موكاروفسكي ، ص ٣٨ ، ٣٩ ، ٤٠ .

السطور وهو يبحث عن وسيلة ناجعة لخنق نبضات الزمن الرتيبه ، كما انها لم تعد ايضا ذلك الفعل المنقاد بسهولة الذى يكتفي بتقبل مايعرضه عليه الخطاب الشعرى تقبلا سلبيا ، وكأنه قد آمن بأن ذلك الخطاب قد صيغ صياغة نهائية أزلية .

ان النوع المطلوب من (القراءة) اليوم هو ذلك النوع الخلاق الذى "يقرب الرمز الى الرمز ، وينهم العلامة الى العلامة"(١) ويسير في دروب الدلالات فيخلقها خلقا جديدا ، وبهذا لايعود المتلقي تلك الطاقة الاستهلاكيه السلبيه لمضمون جاهز سلفا من قبل المبدع ولم يبق أمامه الا البحث عنه والظفر به . فمع هذا النوع من (القراءة) الاشاريه الجديد كما يصفها صاحب الروى المقنعة(٢) لامكان لما نسميه بـ (المعنى الواحد) أو القراءة الواحدة بل ان الحصول على المتعة الشعرية وتلقيها من قبل المتلقي يتطلب جهدا مضنيا ومعاناة قاسية فتكون المحصلة النهائية خطابا شعريا مفتوحا "يستدعى التأويلات العديدة ويتقبل القراءات المتنوعة . كما تصبح الذات المتلقية ذاتها معيارا تقويميا رصينا للحكم على مقدار شاعرية المبدع وشعريه النص ، وليست مجرد قارئة عابرة خلقها ظرف انساني معين . وهذا ماسيصيرها بالتالي عنصرا فاعلا في بناء الواقع الثقافي لعصرها .

---

(١) في مناهج الدراسة الادبية ، ص ٨٦ .

(٢) الروى المقنعه ـ كمال أبو ديب ، ص ٦١٣ .

واذا كانت (القراءة) عملا ذهنيا على قدر كبير من التعقيد والخطورة معا فيا ترى هل يباشر المتلقي مهمته هذه بحرية تامة أم ان عليه ان يترسم خطى معينه كان المبدع قد ضمن اياها الخطاب ؟ . وهل ان الدعوة الى تعدد القراءات يدل على ان كل تلك القراءات صالحة في قيمتها الفنية ؟ ان التصور الموضوعي لواقع القراءة الشعرية جملة يفرض علينا أن نجيب بـ (كلا) . فالخطاب الشعري ، ايا كان باعثه ، ومهما كان زمنه أو موضوعه ، يحتوي على جملة من العلامات الدالة التي تقيد خطوات تأويلاته ، وتحدد سير مفاهيمه فأول هذه العلامات هي اللغة التي ينظم بها الخطاب ، فهي أصلا ، مجموعة من السنن والقواعد النحوية والصرفية والبلاغية ذات الدلالات التي تحيل الى عدد من القيم الحضارية والثقافية لذلك المجتمع الانساني الذي ينتمي اليه كل من المبدع والمتلقي . اما ثاني هذه العلامات فيمثله (البعد السياقي) الذي ينتظم عددا من المنظومات اللغويه انتظاما ابداعيا ضمن خصوصيته الصياغيه . وثالث العلامات فيتعلق بالذات القائلة او المبدعة ومدى تمتعها بشروط الاهلية للنجاح عند المتلقين . فقراءة قصيدة لشاعر كالمتنبي أو ابن زيدون مثلا ، هي انجاز فكري وعاطفي ، مغاير تماما لذلك الذي تفرزه قراءة نص شعري لشاعر مغمور ، اما العلامة الرابعة فحدود ما الشخصية المتلقيه ذاتها التي ينبغي أن تحوز على قدر وافر من التمرس الروحي والعقلي لقراءة الشعر ، فضلا عن التقاط لغته ذات الجوهر التخيلي . فالخطاب الشعري نسيج فني في غاية التعقيد "وعلى قارئه وان كان مضطرا اثناء لحظة من لحظات التواصل الشعري الى ترجمة لغته ترجمه نثريه ان يعتاد قراءة الشعر شعرا لانثرا . فالخطأ الحقيقي الذي قد يقع فيه القارئ هو ان يعادل النص الشعري

بخلاصته النثرية لان هذه "الخلاصه النثريه تهمل نواح جماليه متعددة" (١) تشكل قوام بنائه الفني . ومن هنا قيل بأن الترجمة قد تحتفظ بمادة المعنى ولكنها في الوقت ذاته تضيع شكله . ففي الشعر يحمل الشكل خصائص الذات الشعرية المميزة "فيمكن ان نصل بترجمة قصيدة الى النثر أقصى مانريد من الدقة دون الاحتفاظ رغم ذلك بشيء من الشعر" (٢) وبهذا لانعود نستغرب قيام من يعرف لنا الشعر بانه "ما يستعصي على الترجمة" (٣) .

ان امثال هذه الحدود التي ذكرنا ، واخرى قد تضاف اليها والتي تسعى الى تأسيس شكل من اشكال التقارب بين الشاعر والمتلقي . سوف لاتبقي الخطاب الشعري بابا مشرعا على الدوام ، فالعمل الفني ومنه الشعر خاصة لايولد من فوضى بل هو ابداع انساني مقنن ، تحميه القيود من الوقوع في هاوية العبث .

يبدو لنا مما تقدم من مقال ان عملية التواصل الشعري اى علاقة المتلقي بالخطاب وصاحبه ، ستقودنا خطوة فخطوة الى قضية (خلود الشعر) وهو ماحاولنا ان نسلط الضوء صوبه في الصفحة الاولى من مبحثنا هذا فالخلود الفني الذى ينفرد به هذا الشاعر أو ذاك لايعني في نظرنا الا ديمومة التوصيل ، والقابلية على اثارة اهتمام المتلقين وحيازة اعجابهم عبر سلسلة طويلة من الاجيال المتعاقبة . وهنا على وجه التحديد يأتي دور اللغة الشعرية لتشكل محورا رئيسا

---

(١) النقد التطبيقي التحليلي ، ص ٤٣ـ٤٤ـ٤٥ .

(٢) بنية اللغة الشعرية ، ص ٣٦ .

(٣) النقد التطبيقي التحليلي ، ص ٢٠ .

في عمليـــة استمراريه العلاقة بين الشخصية المبدعة والشخصية المتلقيه ، بغض النظر عن طبيعة تلك العلاقة سلبيه كانت أم ايجابيه . فاللغة الشعرية بكـــل مقوماتها الجمالية هي المنفـذ الوحيد الذى يمر من خلاله المتلقي عالـــم الشعر السحرى . فاذا ماعجزت عن ذلك عد الشعر جسدا مشوها وعدت هـــي كلمات جوفاء ميته ، أما سابها فلن يكون مصيره سوى سلة الاهمال والنسيان . ولهذا السبب ذاته عدت اللغة في بعدها الشعرى ، قديما وحديثا ، سواء في التـــراث العربي النقدى (١) أم في التأريخ النقدى الغربي (٢) نقول عدت مقياسا نقديـــا مهما في الموازنة بين قدرات الشاعريـــة على التوصيـل . (٣) .

---

(١) طالع عرضا لمفهوم التوصيل وعلاقة المتلقي بالنص الشعرى ومبدعة في تراثنا النقدى من خلال صفحات الكراس الموسوم (مشكلة التوصيل ـ الجمهور والشاعـر) ، د . عناد غزوان ص ٣ ومابعدها . انظر ايضا : البلاغة والاسلوبيـــة محمد عبد المطلب ص ١٧٥ ومابعدها .

(٢) اما مفهومها لدى الفكر الغربي الحديث فلك ان تقرأ الفصول النقديـــة القيمة التي خصصها الناقد الانكليزى المعاصر أ . أ رتشاردز في كتابـــه الشهير : مبادىء النقد الادبي لتحديد قيمتها النقدية ص ٤ ص ٢٣٢ ومابعدهـا .

(٣) مشكلة التوصيل (الجمهور والشاعر) ـ عناد غزوان ص ١١

المبحث الثاني

المكون المادي (النسيج الشعري)

لعل من بين أكثر المعضلات تعقيدا ، وخطورة في حياة الكائن ـ الناطق الانسان ـ تتصدى لنا معضلة (الاداء اللغوي) فمن اليسير على اي انسان ان تدفعه حاجاته البشرية الى قتل حيوان ما ليقتات به ، أو صنع جرة فخارية ليخزن بها غلاله أو بناء بيت ليأوى اليه أو ادارة ماكنه آليه ليحرث بها حقله او قيادة مركبة لتوصله الى عمله ، ولكن الامر لن يكون على مثل هذه السهولة اذا ما تعلق برغبة ذلك الانسان في البوح بما يعتمل في داخله من مشاعر وأحاسيس ويثور في ذهنه من افكار ، سواء لنفسه أم للاخرين من ابناء جنسه ، اذ سيكون عليه ان يلجأ الى مخزونه اللغوي لان اللغة احدى أعظم مخترعاته هي وسيلته الملائمة للتعبير عن حوائجه والتفاهم مع الاخرين وهي الوسيلة الايسر والاكثر طواعيه لكونها قد صادفت استعدادا طبيعيا فيه الامر الذي مكنه من استخدامها بشكل تلقائي ، ومع ذلك فان هذه التلقائية كانت تتطلب منه في كثير من الاحوال ، جهدا مضنيا ووعيا تاما بكل انماط مقدرته اللغوية وحدودها الوضعيه كي ينجح في تحقيق بعض مايصبو اليه من تعبير مناسب لمقتضى الحال والمقام ، فان اللغة وان أصبحت نشاط الروح الانسانية وجهاز تكوين أفكارها ، ووسيلتها لتنزيل المجهول الى منزلة المعلوم ، وسبيلها في اكتشاف اسرار الكون والكائنات فانها في الوقت ذاته هي ذلك القيد الصارم الذي يحد من طموح الانسان في المطلق ، فلا ينال الا ما تسمح هي به ، مما يجعله يحيا غربه لغويه لتلك القطيعه القائمة بين مايشعره

وماتمنحه اياه لغته من وسائل للتعبير ، حتى بات يكثر من ترديد مقولة ان "لغته قد عجزت أمام عظمه الموقف" .

بيد أن الانسان لما كان مطبوعا على حب الحرية وكره القيود ، ولما كانت اللغة ذاتها مثل التربة مهما بلغت بها الخصوبة ، فهي عرضة لفناء حيوتها ونضوب خصوبتها ، فقد سعى جاهدا ومنذ القديم الى توسيع جهازه اللغوى ، واستحداث صور جديده من العلاقات المؤلفة بين الكلمات والاشياء من حوله . لتغدو اللغة من بعد بديلا متقنا للتجربه نفسها . ولعل اصراره الدائم على القيام بمثل هذا الخرق المتعمد لانماط لغته الوضعيه ، لم يكن ليكتسب شكلا جلي المعالم وطابعا جماليا مهما الا في عالم الشعر ، ففي الشعر على وجه التحديد يكمن المصدر الرئيس للحفاظ على اللغة وتجديدها . وتأريخ الشعر عند كل الامم ، ماهو الا تاريخ متعاقب لادوار من ولادة الالفاظ والتراكيب فنضجها ثم فنائها (١) .

أما الشعراء انفسهم فقد أنزلوا منازل الانبياء والمعلمين فهم الذين يمدون البشرية بفيض من القيم الروحيه والفكرية الرائعه ، وهم الذين يدفعون لغتهم القومية الى امام . وبهذا لم يعد مستغربا ان يلخص أحد فقهاء تراثنا اللغوى العربي موقفه من قضية الشعر والشعراء ، بقوله "الشعر ديوان العرب ، وبه حفظت الانساب وعرفت المآثر ، ومنه تعلمت اللغة ..." (٢) .

---

(١) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ، ص ٨٤ .

(٢) الصاحبي في فقه اللغة ـ ابن فارس ، ص ٢٧٥ .

ان الذى يقرأ الادب ، ومنه الشعر يدرك بسهولة ان النص الشعرى انما هو (حدث لغوى ذو وظائف متعددة)(١) فاذا كنا قد انتهينا في المبحثين السابقين الذين أسسا على دعامه المرتكز الاتساني في البناء الشعرى مخلصتا الى اعتماد اللغة الشعرية في فرضية (الشخصية المبدعة) ، صحيفة استنباط تعكس لنا المبدع فكرا وذاتا ، واعتمادها في فرضية (الشخصية المتلقيه) رسالة لاتتكشف أسرارها الا على يد متلقيها ، وهو يتساءل عن مغزاها ومعناها ، فان اللغة الشعرية في هذا المبحث المقام على ركيزة (النص) هي العلامة الجماليه المميزة لنوعية النص الشعرى عن غيره من النصوص اللغوية الاخرى ، فمن خصائص انتظام النص لغويا ، تتكون البنية النوعية للنص ، اذ يصبح النص الشعرى بذلك وليد شبكة تقاطع الدوال بالمدلولات ، ومجموع العلاقات الداخلية المتبادلة بينهما ، وهنا يثار سؤال حول الخاصية النوعية لطبيعة ذلك البناء اللغوى ، فلقد أجمعت جل التيارات الادبية التي اعتمدت (النص) أساسا لمعطياتها النقدية سواء القديم منها ام الحديث ، على الجوهر المشترك بينها المتمثل في مفهوم (الخروج عن الحد) الذى تقرره اللغة الاعتيادية الباردة ، كما تقدم بنا الحديث في المبحث الاول ، ويكاد هذا المفهوم التقني يتصل تلقائيا بموضوع آخر في توجهات تلك التيارات هو (الاختيار أو الانتقاء) فهناك دوما نمطين لغويين أو أكثر تتقدم بها اللغة أملاه ليتخير منها المبدع ماشاء تخيرا مقصودا واعيا ، على ان هذا الاختيار لابد ان يكون

---

(١) تحليل الخطاب الشعرى (استراتيجية التناص) ، محمد مفتاح ، ص ١٢٠ .

مصحوبا بانجاز تقني آخر هو (النظم) حيث تتداخل البنى اللغوية المختارة في علائق تجاوريه تتوزع على امتداد السياق . وهو ماعبر عنه الناقد العربي القديم بعبارات كـ "تنضيد الكلام" و (جودة السبك)[١] و (حسن الائتلاف) وغير ذلك مما يوجب "اعتبار الاجزاء بعضها مع بعض حتى يكون لوضع كل حيث وضع عليه تقتضي كونه هناك . وحتى لو وضع في مكان غيره لم يصلح"[٢] . فيكون من شأن هذا كله ان يؤول النص الشعري في لغته الى اشكال متعددة من الدلالات حيث "لايراد من مظاهر الالفاظ ماوضعت له في اللغة ولكن يشار بمعانيها الى معان اخرى"[٣] . وهو ما اصطلحت الدراسات الاسلوبية الحديثه على تسميته بـ (الاتساع)[٤] غير أن الاخذ بمبدأ (طاقة الشحن) الذى يخرق أحد أصول النظرية اللغوية القائل بان لكل دال مدلوله ينبغي الا يسرف في حريته حتى يصل الى حدود الابهام أو الغموض . فاللغة اصلا تواصل ، ويستحيل ان نوصل شيئا ما لايفهمه الاخرون ، فكان هذا ايذانا بتقنين خاصيه (الخروج) اذ هو وحده لايكون نصا شعريا مالم يقيد بقانون يجعله متميزا عن غير المعقول على سبيل المثال ، وذلك بامكانية تصحيح الانزياح الشعرى بتأويل معنوى قابل للفهم والادراك من قبل المتلقي بعد اتمامه مباشرة فك رموز النص . فالصنعة الشعرية كما يقول صاحب كتاب بنيه

---

(١) أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث ، ص ٨٦ .

(٢) دلائل الاعجاز ، ص ٤٩ .

(٣) م . ن ، ص ٢٦٥ .

(٤) أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث ، ٨٦ .

اللغة الشعرية عدف واحد هو استبدال المعنى[١] وهو ذات ماعناه عبد القاهر الجرجاني في استشهاده السابق ،فعلى المتلقي اذن أن يتصف بقدر من الشجاعة فيقدم على تنحية المدلول الاول في اللحظة الاولى لكي "يأخذ المدلول الثاني مكانه في اللحظة الثانية"[٢] وان مثل هذا التحول الذهني الذى يستدعيه النص الشعرى يتطلب من متلقيه فضلا عن مبدعه عودة ذكية لكل مخزون ذاكرته الانسانية فالذاكرة تقوم بدور كبير في عمليتي الانتاج والتلقي معا ،ولكنها لاتستدعي الاحداث والتجارب السابقة كلها في تراكم وتتابع ،وانما تعيد بناءها وتنظيمها وابراز بعض عناصرها واخفاء أخرى تبعا لمقصديه كل من المبدع والمتلقي . ومع ذلك فان تلك العملية الشعرية الاستبدالية وهي مالانحمل عليه الا في أجواء المجاز ليست واقعا حاصلا دوما ،فهناك شعر يخلو تماما من المجاز في الوقت الذى يظهر فيه المجاز في الاقوال غير الشعرية هذا مايحدث في الانزياح الشعرى الجمالي ،في حين يبقى النسيج اللغوى ذو الانزياح المفرط ،مستعصيا على التأويل ،متعرضا لسوء الفهم اوعدمه ،وبذلك تسقط عنه سمته (التوصيليه) ، المطلوبة في لغة النص الشعرى ،وغيره من النصوص الادبيه ،ومن هنا فالنص الشعرى وفقا لكل ما قلناه لايغاير اللغة الاعتياديه ولايعمد الى تغيير أنماطها الا ليعيد بناءها ثانية ويمدها بنسغ الحياة الدائم . وبهذا يصير الشعر عامة كما يقول الفيلسوف الالماني مارتن هيدجر "هو الاساس الذى يقوم عليه التأريخ

---

(١) بنيه اللغة الشعريه ،ص ١١٠ .

(٢) م ن ،ص ١١٠ .

وليس زينة تصاحب الوجود الانساني ولامجرد تعبير عن روح الثقافة" (١) .

وبعد يبقى المنطلق الذى يستند اليه هذا التصور النقدى المعتمد (النص) ركيزة له . يتمثل في الاعتقاد بان كلا من الشاعر المبدع والقارىء المتلقي لايتسنى لهما ممارسة دورهما الفاعل في العملية الشعرية . الا انطلاقا من صياغة الادوات اللغوية صياغة معينه تفضي من بعد الى افراز الصورة المطلوبة من قبل المبدع ، وتحقيق التأثير المراد في نفس المتلقي . فاللغة الشعرية في النص الشعرى اذن تعرض علينا نفسها قبل ان تعرض علينا العالم والنص الشعرى بالتالي سوف يتصدى لنا بذاته المستقله من قبل أن يوجه أنظارنا الى الاشياء التي يتحدث عنها (٢) . فكأننا بهذا ننطلق من النص لنعود اليه ثانية . وهكذا اكتسب ذلك التصور المقيد بحدود (النص) بوصفه كيانا لغويا مستقلا مشروعيته المنهجيه في نظر بعض الاتجاهات النقديه المعاصرة . حيث هو حكم نقدى سليم مميز عن كل ماقد تفرزه التقديرات التقويمية الانطباعيه أو التأريخيه أو النفسيه أو الفكرية من شوائب أو نقائص .

اننا اذ نتفق مع ماعرضته هذه المقولة ، فنحن لانقر انكار وجود المرتكزين الانسانيين (المبدع والمتلقي) في اتمام العملية الشعرية ، فنتساءل عن للنص الشعرى من شرعية وجود ان لم يرتبط أصلا بفعل ابداعي وآخر تقبلي ؟ وكيف

---

(١) الشعر واللغة ـ لطفي عبد البديع ، ص ٣ .

(٢) حوليات الجامعة التونسيه ، العدد الثامن ، تقديم كتاب "البلاغة العامة" ، ص ٢١٢ .

يتسنى لنا بعد هذا وذاك ان ندعي مع كل المفكرين والباحثين ، جلال الـــدور المنسوب الى الشعر والشعراء عبر تاريخ البشرية ؟ وهو ما سعينا الى الاجابـة عنـه بشكل أو بآخر وعلى قدر استطاعتنا في المبحث الاول لنخلص من بعد الـــى ان الظاهرة الادبية ومنها الشعرية بحاجة الى نظرة شمولية تتطلبها طبيعة الفكـر الانساني النقدى الذى راح يعيد تأريخـــه بكسر حواجز التخصص الضيقـــة ، فيوسع معرفته بأسرار الكون لاسيما حال الانسان وهو يحاور ابداعه الشعرى حيـث يقرر عالما مثيرا للاستغراب والامتناع ، عالما نادر الصنعـه هو الدم والفكر والخيال تتدفـق معـــا .

المدخل التطبيقي

لمحـــة موجزة في الحياة الادبيـــة لعصر الطوائـــــف

هناك عند ذلك الطرف الاقصى القابع بعيدا عن جسد الامة العربيـــــة الاسلامية حيث امتدت جذور الاشياء مسترخية عند سواحل البحر الابيض المتوســـط والمحيط الاطلسي قام بناء حضارى شاءت له الاقدار أن يؤدى دورا بارزا فـــي مسيرة الحضارة العربيه والغربيـــه ابان القرون الوســـطى .

وعن الظواهر المتنوعـــة لاسيما الظاهرة الادبية ، دون الكثير من الباحثيـــن عربا كانوا أم مستشرقين ، العديد من المصنفات ، وسطروا العشرات من المباحـــث التي مابرحت تتطلع الى مزيد من الحظ الذى قد يصادف قسما من جهود البحـــث والتنقيب المستمرة عن المخطوطات المكتنزة لتراث الاندلس ، والضائعه هنا وهنـــاك بين رفوف المكتبات الخاصة في بلدان المغرب العربي أو قاعات الاديرة والكنائـــس في اسبانيا .

واذا ماشئنا ان نؤرخ هذا العصر من الناحية الادبية فاننا لابـــــد ان نؤرخ لوقوع الاندلس حينذاك بين قوتين ضاغطتين وان تباينتـا فيما بينهمـــا قوة وضعفا فقد وسمتا الادب الاندلسي لاسيما الشعر بميسمهما الذى لايخطئ فيه القارئ .

فلقد عرفت الحياة الاندلسية اذ انبسطت تحت سماء مكفهرة بغيوم الاحداث

الجسام التي اتصفت في الغالب بطابعها الصليبي المتعطش للانتقام من قبل الممالك المسيحية أو بمعلمها الانفصالي التجزيء القائم على التحرز والحذر من قبل الطوائف العربية ذاتها التي تفشت في جسد البلاد الاندلسية حتى اخفقت كل المحاولات التي بذلها المخلصون في اعادة الوحدة الى بناء بات مشتتا الى دويلات متعددة لكل دوله حاكمها وجيشها حتى حياتها الفكرية والادبية المستقلة .

لقد شهدت الاندلس ابان عصر الطوائف بعضا من الظواهر الانسانية التي امتدت جذورها غائرة في أعماق الشخصية الاندلسية لاسيما تلك الشاعرة بوصفها شخصيه متميزة ، ولعل في مقدمة هذه الظواهر بل من ابرزها ونموها في الموروث الادبي والشعرى خاصة هي ظاهرة (الانتماء الى الوطن) ، فمنذ عام ٤٥٦ هـ زمن سقوط مدينة (بربشتر) بأيدى النورمانيين ثم استيلاء الفونسو على طليطلة عام ٤٧٨ هـ ، عاتين الهزتين اللتين أمستا عنوانا للنهاية ، أخذ المصاب الجلل بضياع الوطن يخرس سورته الكالحة في كل الاذهان فكان ان ارسلته النفوس الشاعرة نفثات عشق وتعلق محموم بالطبيعة الاندلسية ومظاهرها ، أو نبضات حنين واشواق أو صرخات نجدة واستغاثة أو أنات ندب ورثاء على الانسان والوطن معا ، مما عد سورة فريدة من نوعها بين سور الشعر الوطني لدى اية امة من الامم (١) .

---

(١) الادب الاندلسي ـ موضوعاته وفنونه ـ مصطفى الشكعه ص ٥٠٥ .

وفي مجتمع قوامه الفوضى السياسيه حتى كان استقلاله في حقيقته تبعيه مقنعه أو كما وصفها احد المؤرخين الاندلسيين" وصاروا للفنش (ألفونس) عمالا يجبون له الاموال لايخالف أمره أحد ولا يتجاوز له الحد "(١)، كان لاريب في ان يترعرع ابناؤه تحت وطأة الظاهرة الثانية ظاهرة (القلق والاضطراب النفسيين) اللتين تركتا اثرا غائرا في الشخصية الاندلسية مما تردد صداه واضحا جليا بين جنبات الشعر الاندلسي على عهد الطوائف .

ان سياق الاحداث السياسية والاقتصادية والاجتماعيه لهذا العصر ، وان كان محيرا مقلقا لكل اندلسي ذى وعي متيقظ سواء أكان شاعرا أم فقيها أم مؤرخا ،فانه صورة ناقصة لانها تمثل وجها واحدا من وجوه عصر الطوائف، وهي لذلك تعجز ان تنقل لنا مدى النشاط الادبي لاسيما الشعرى الذى بات "مستقلا بقوة التطور في هذا العصر وفي ابعاده الحضاريه"(٢)، كما يقول الدكتور احسان عباس . ولعل هذه الصورة المضيئة في تمييز الحياة الادبية لهذا العصر عن سواها يمكن ان يحققها هنا اكثر من اثر اندلسي كمصنف (الذخيرة) الذى وقف فيه صاحبه ابن بسام الشنتريني موقف المدافع عن التراث الاندلسي عامة والشعرى خاصة حيث رام افهام الاندلسيين أن لديهم موروثا شعريا زاخرا يستحق منهم ان يعتزوا به ويفاخروا من سواهم من المشرقيين ومثل أثر أدبي آخر كرسالة أبي الوليد الشقندى في فضائل

---

(١) تاريخ الادب الاندلسي ص ١٧٠

(٢) م٠ن ص ٧٧٠

الاندلس واعلمها ، فلقد أسرف الشقندى في وصف علاقة امراء الطوائف بالشعر خاصة وتقديرهم لمبدعيه فأشار الى انه "ماكان اعظم مباهاتهم الا قول العالم الفلاني عند الملك الفلاني والشاعر الفلاني مختص بالملك الفلاني ... كل منهم قد خلد فيه من الامداح مالو مدح به الليل لمار أضوا من الصباح ولم تزل الشعراء تتهادى بينهم تهادى النواسم بين الرياض وتفتك في أموالهم فتكة البراض"(١) .

أما الفتح بن خاقان صاحب كتاب مطمح الانفس فيقول بلغته الادبية المتأنقة شارحا مادعاه الى وضع مصنفه هذا "انه كان بالاندلس أعلام فتنوا بسحر الكلام ولقوا منه كل تحية وسلام ، فشعشعوا البدائع وروقوها ، وقلدوها بمحاسنهم وطوقوها ، ثم هووا في مهاوى المنايا وانطووا بايدى الرزايا ، وبقيت مآثرهم غير مثبته في ديوان ... تجتلي فيه العيون وتجتني منه زهر الفنون الى أن اراد الله اظهار اعجازها ..."(٢) .

ان عبارات التقريظ والفاظ الثناء التي توج بها اصحاب تلك الاثار الاندلسية مختاراتهم الشعرية ، التي يعود قسم وافر منها الى عصر الطوائف ، ماهي في جوهرها سوى آراء نقديه قيلت بحق نتاج العصر الشعرى ، ودليل حيازته الابداع والنضج الفنيين .

---

(١) نفح الطيب من غصن الاندلس الرطيب ـ المقرى ، ج٤ ، ص ١٨٠ .

(٢) مطمح الانفس ـ الفتح بن خاقان ، انظر المقدمه .

ففي عصر كعصر الطوائف راى الناس فيه الرجل من علمائهم لا يكون فيه ادب غفلا مستثقلا[١] لاريب في ان يشهد الادب لاسيما الشعر تطورا واسعا من نواحيه المختلفة حتى ليمكننا القول بان صوره قد بلغت قدرا من التنوع ودرجة من التكامل الفني والثراء الجمالي لم يشهد له مثيل في بقية العصور الاندلسية ، فقد "اتسع النطاق المكاني لهذا الادب وتعددت اسماء الادباء الذين يستوقفون الدارس الادبي ، وبعد ان كانت قرطبة هي الدائرة الكبرى التي ينجذب اليها الادباء من شتى النواحي تكاثرت المراكز الادبية وكثر الممدوحون وحماة الادب ورعاته وكثرت دواوين الانشاء وتعدد الوزراء الكتاب والشعراء واصبحت المنافسة كاشد وأقوى ..."[٢] على أن هذا المقام قد يطرح سؤالا حذرا ، فتلك الزيادة المستفيضة في كمية الادب والشعر والشعراء خاصة هل لازمها اطراد متعادل في جودة النوع؟ لعل الصفحات القادمات من مدخلنا التطبيقي سوف تتولى تقديم الاجابة الشافية عن ذلك التساؤل المشروع ، باذنه تعالى .

---

(١) نفح الطيب ، جـ ١ ، ص ٢٠٦ .

(٢) تاريخ الادب الاندلسي ، ص ١٠٧ .

المستوى النفسي

يقول شاعرنا العربي الكبير المتنبي في واحدة من قصائده :

ان الكلام لفي الفؤاد وانما

جعل اللسان على الفؤاد دليلا

ومضى هذا البيت فجأة ليتقدم حوار (الصوت والشعر) وليوصلنا من ثم الى ان الطبيعة الانسانية لما كانت محتاجة الى التحاور والتخاطب ، ومضطرة الى المشاركة والمجاورة ، عمدت ، كما يرى الشيخ ابن سينا الى اختراع شيء تتحصل به الى ذلك كله[1] ، ويكون مصدره ماوعبها الخالق من آلة مصوته ، يكون فيها (اللسان) المذكور في بيت المتنبي ، أحد الاعضاء الرئيسه ، لانشاء مايسمى بـ (الصوت البشري) ، وعليه فاصطناع الانسان للصوت اذن هو الطريق الى الحوار ، والسبيل للدلالة به على مافي النفس من أثر . والصوت المحض بعد اقترانه بحشد من العواطف والتمثلات الروحية يغدو صوتا منطوقا ثم يغدو الكلام المنطوق من بعده وسيلة للتواصل الحضاري بين بني البشر . هكذا أضحت العملية اللغوية بشكلها الطبيعي عمليه مصوته ، أو فلنقل بعبارة اخرى منغمة في جميع اللغات الانسانيه وهذا ماوعته جيدا الذاكرة النقدية والبلاغية العربيه منذ نشأتها فكان أن ذهب الفكر العربي الجاحظ في مؤلفه البيان والتبيين الى تخصيص ملفوظات اللسان ، وتحديد هيئة الكلام ، الموزون منه والمنثور بالصوت فقال[2] "ولن تكون حركات اللسان لفظا ولاكلاما موزونا ولامنثورا الا بظهور الصوت" ،

---

(١) اللغة والحضارة ، مصطفى منذور نقلا عن كتاب الشفاء لابن سينا ، ص ٩٦ .
(٢) البيان والتبيين ، جـ ١ ، ص ٧٩ .

وتستقر هذه الخاصيه الصوتيه في بناء النسيج الكلامي سمة بارزة في مقالات العديد من علماء العربية ، من بعده لقرون عدة ، فيقرر ابن سنان صاحب (سر الفصاحة) على سبيل المثال ذلك الامر بقوله "ولما استحال أن توجد الاصوات المقطعة على وجه الخصوص ، ولا تكون كلاما ، أو الكلام من غير صوت مقطع دل على أنه الصوت بعينه "(١) .

ولما كانت الكلمات اللغوية داخله في حيز الاصوات ، كما يقول ابن الاثير ، فقد بنى المفكر العربي معياره النقدى والبلاغي لتقويم فصاحة عالم الكلمات العربية على أساس من "الحاسة السمعية" المدربه التي تتذوق أجزاء الكلمة حرفا حرفا فما استلذته فهو الحسن ، وما لفظته ، كان هو القبيح(٢) ولعلنا واجدون في ظل هذا المنظور الجاعل من صوت الكلمات مفردة كانت أم مركبة قيمة جمالية بالغة التأثير في نفس المتلقي ، تفسيرا نطمئن اليه عندما نعلل تلك العناية المبالغة من لدن العرب بألفاظهم فهم "يجانسون بين حروفها مجانسة يحدثون بها ضربا من الجرس أو النغم يؤثرون به على سامعيهم وقد لا يهمهم في سبيل هذا أن يتحور المعنى أو أن يضل ويهبط ويسف مادامو قد حافظوا على هذا الجرس ..."(٣) .

---

(١) سر الفصاحة ـ ابن سنان ، ص ٣٠ .

(٢) عيار الشعر ، ص ١٤ ، المثل السائر ، ابن الاثير ، ق ١ ، ص ٢١٩ .

(٣) مجلة المجمع العلمي العراقي ، م ١٩ / ١٩٧٠ "لغة الشعر" جميل سعيد ، ص ١١١ .

بيد أن مثل هذه العناية الفائقة والتشبث ، بهذا الجوهر الذى تتميز به الوحدات اللغوية في التأليف واعني به الصوت ، ليتخذا بعدا أرحب عندما يمتد المقام ليشمل انواع الكلام الادبية ، فكل عمل أدبي فني هو — قبل كل شيء — "سلسلة من الاصوات ينبعث عنها المعنى . ففي العديد من الاعمال الفنية بما فيها الشعر طبعا تلفت طبقة الصوت الانتباه وتؤلف بذلك جزءا لا يتجزأ من التأثير الجمالي "(١) . فالشعر بوصفه (فن الكلمه) كما يقول الفيلسوف الالماني هيجل ، فان جوهر حياكته البنائيه هي الالفاظ من حيث هي أنغام وأصوات(٢) . لان الالفاظ من حيث هي رموز دالة فحسب ، قد تكون مادة فن أدبي آخر غير الشعر . وهنا يصبح بمقدورنا أن نصف الشعر كل الشعر بانه تنظيم هندسي لنسق من الاصوات اللغوية ، يحقق النغم المطلوب فكرا وعاطفة .

ان هذا التنظيم المنسق تنسيقا جماليا لاصوات اللغة المختلفة هو مادن العديد من المصنفات النقدية والادبية المحدثة على نعته بـ (موسيقى الشعر) ، ذلك الاختراع الذى لايكاد يخرج في اصوله عن كونه حاله شعورية نفسية واحساس مركب قديم عرفته عهود الفطرة الانسانية عندما كان بمستطاع هذا المخلوق البشرى أن يتشوف بآذانه الصوت الجميل ، فيهتز له ويطرب والصوت القبيح ، فيتأذى منه وينفر ، كما أسلفنا . أليس الانسان كما يعرفه

---

(١) نظرية الادب ، ص ٢٠٥ .

(٢) النقد الادبي وقضايا الشكل الموسيقى في الشعر الجديد ، علي يونس نقلا عن د . زكي نجيب محمود ، ص ١٨٣ .

البعض بانه (حيوان ايقاعي) (١) . الا أنه سرعان ماعاد يحس بما امتلكته تلك الايقاعات الصوتيه المنغمه ان هي اجتمعت نسقا متآلفا ، من قدرات سحرية على اعادة النظام والترتيب الى أوتار قيثارة حياته المشوشة ، مما جعلها بالتالي حاجة ملحة في طبيعته البشرية ، فكان أن اتخذت الانسانية من اجل ذلك أنساق الشعر الصوتيه وسيلة عامة من وسائل التعبير عن عالمها الوجداني ، فضلا عما انطلقت به ايماءات التنغيم الشعري من اشاعة الاحساس بالطرب والاهتزاز لدن المتلقي التنغيم اذن هو جوهر الشعر ولبه وعماده الذى لاتقوم له قائمة بدونه (٢) هذا ماوعته العقليه العربية وهي تجادل العملية الابداعية الشعرية فكان ان انطلقت لتحديد مفهوم العملية الشعرية من جوهر سماتها الصوتيه ، حتى جعلت لمفاهيم مثل صحة الوزن وائتلاف القوافي والفصاحة والرونق والسلاسة وغيرها المحل المقدم في مصنفاتها النقدية ، كما شغفت بالبحث في الاوزان وما يطرأ عليها من زحافات وعلل والقوافي وما يصيبها من انهاكات ، اضافة الى الحديث عن الوان الجناس والتكرار والترصيع والتصريع والتشجيع والتوازن والطباق وغيرها من أنواع البديع اللفظي والمعنوى ، فهذه كلها ليست سوى وسائل فنيه جمالية تعكس لنا مدى الاهتمام المفرط بحلاوة الصوت وحسن الايقاع وروعة النغم . ان موسيقى الشعر بوصفها عمودا مهما من أعمدة اللغة الشعرية انما تشتمل على نواح صوتيه كثيرة ، فالشعر كما يرى الدكتور النويهي " لايحقق موسقيته بمحض

---

(١) أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث ، ص ٧٠ .

(٢) فصول في الشعر ونقده ، شوقي ضيف ، ص ٢٩ .

الايقاع العام الذى يحدده البحر بل يحققها أيضا ... الايقاع الخاص لكل كلمة أى كل وحدة لغويه لاتفصيلة عروضيه للبيت ... وبالجرس الخاص لكل حرف من الحروف الهجائيه المستعمله في البيت ، وتوالي هذه الحروف في كل كلمة من الكلمات المستعملة ، ثم الجرس المؤتلف الذى تصدره الكلمات في اجتماعها في البيت كله ، ثم في تتابعها في البيت بعد البيت في كل قصيدة ..."(١)

فنحن اذن ازاء نمطين نغميين احدهما خارجي مقنن قوامه البحور العربية وقوافيها ، والثاني داخلي حر ، منبعه تناغم الاصوات وتناسقها مع السياق اللفظي والمعنوى للالفاظ مفردة كانت أم مركبة . وبهذه الموسيقى الخفيه تحدد ايضا بتفاضل الشعراء ويبز بعضهم بعضا اذ هي الميدان الارحب لاظهار قدرات الشاعر الفنية والافصاح عن حاسته الجمالية ، ومهارته التقنيه(٢) ولهذا سنحاول في المباحث المقبلة ان شاء الله أن نستنطق نغمات هذا النمط الحر لنعقبه بذاك المقنن ، اذ هما يتظافران ، ولكن بمقادير متفاوته ، في خلق لغة القصيدة الاندلسيه

---

(١) الشعر الجاهلي ، منهج في دراسته وتقويمه ، محمد النويهي ، ج ١ ، ص ٣٩٠

(٢) الفن ومذاهبه في الشعر العربي ، شوقي ضيف ، ص ٧٩ ، قضايا الفن في قصيدة المدح العباسية ، عبد الله عبد الفتاح التطاوى ، ص ٥٣٩٠

الفصل الأول

البنية الصوتية الحرة

المبحث الاول

الحكايـة الصوتيـة للحـروف المفـــردة

لقد انتهت المقالة السابقة الى حقيقة ادركها ولا يزال يدركها من طـاف في اجواء الشعر قارئا كان أم ناقدا أم مبدعا ، وهي ان الشعر هو قبل كل شـيء "شكل صوتي "جميل . وان جزءا هاما مما يسميه الباحثون بـ "موسيقى الشعـر" انما ينبع من طبيعة ذلك النسيج الصوتي للفظة مفردة كانت أو مركبة اذا كانـت داخلة في حيز الاصوات ، ثم مايحمله هذا النسيج من تداعيات ملونه لمختلـف المشاعر والاحاسيس الانسانيـه .

الاصوات اللغوية الداخلة في هيكلية البنية الشعرية اذن هي رموز لغوية ذات دلالات ومعان تستند الى واقع محسوس ، قصده الشاعر المبدع اولا ، وتوقعـه المتلقي الذكي ثانيا ، وبغير هذا لاتعد تلك الاصوات سوى ايقاعات أو نبـرات غير مفهومه لا ضرورة لها . فالكلمة اى كلمة وأن لم تكن شعرية توقظ دائما فـي الذهن . كما يقول الباحث اللغوى الفرنسي فندريس صورة مابهيجـه أو حزينـه ، رضيـه أو كريهـه ، معجبه او مضحكه ، وهي تفعل ذلك مستقله عن المعنى الـذى تعبر عنه وقبل أن يعرف هذا المعنى في غالب الاحيان ... (١) يبدو من هـذه العبارات أن ادراكنا للاشياء قد يخضع في بعض الاحيان لانطباعات فجائيـه

---

(١) دلالة الالفاظ ، ابراهيم أنيس ، ص ٧٨ .

مبعثها مايمكن ان نسميه بـ (وحي الاصوات) ، وربما نستخدم عبارة أخرى فنقول (تداعي الحروف) فالحرف ليس هو ذلك الجرس نقرع به شفاهنا فتلتقطه آذان الاخرين فحسب وانما هو " ناموس حياتي يقوم عليه فهمنا للوجود "(١) وهو يفتن سرا لم يكتشف بعد ناشئا عن تأريخ نشأته ونموه ومديات تأثيره ايقاعا وشكلا في النفوس ، فللحرف صلة وثيقة بحياة الانسان ، تجعل هذا الاخير ، يستعذب صوتا وينفر من آخر ، ولعل للشعراء في هذا الصدد من الذوق السمعي قدرة أخرى تفوق تلك التي يتمتع بها الانسان العادي يستمدونها من ثنايا رؤاهم الشعرية ، فتهبهم ظلالا لاتنتهي من الايحاءات التي لاتكاد تخطر على أذهان غيرهم .

ففي دنيا الشعر والشعراء قد يتفوق الجرس على المنطق ، فلا يعود الشكل الصوتي يذوب في المضمون الفكري ، بل انه يحركه ويقويه ويدفعه حيث تجد الفكرة ، الصوت الذي يعبر عنها ، وهنا تكتسب تلك القاعدة الفنية الشهيرة التي صاغها الشاعر الغربي (بوب) على الصوت ان يبدو كما لوكان صدى للمعنى أبعادا وتطبيقات جماليه أعظم . فالشاعر قد يكرر حرفا بعينه او مجموعة من الحروف ، فيكون لهذا مغزى نفسي عميق يعكس شعورا مسيطرا عليه وهو بصدد مباشرته تجربته الشعريه .

ان مثل ذلك المغزى النفسي العميق المتفجر في أعماق الشخصيه الشاعرة ابان سعيها الدؤوب لاحداث التناغم المطلوب بين (الذات والحرف) ، لاريب في أنه يصدر ـ كما نعتقد ـ عن قيمتين جماليتين تختزنهما أبجدية الحروف

---

(١) في فلسفة اللغة ، كمال يوسف الحاج ، ص ١٩٢ .

اللغوية ، وهما الدلالة السمعيه الصوتيه المحضه للحرف والدلالة المعنويه اذ يأتلف أى حرف مع غيره من الاصوات لتأسيس مفردة ما . فالشاعر، اذ يعمد الى تجميع عدد من الاصوات المعينه بشكل اكثر كثافة من المعتاد ، قد يكون واقعا تحت تأثير سحرى ، مبعثه القيمة الصوتيه المحضة للحروف . ففي اللغة العربية مثلا ألفاظ كثيرة مما يسمى بـ (المترادفات) التي تتفق في التكوين الدلالي ، ومع ذلك فان الشاعر العربي عبر تأريخه الشعرى ، قد قصر استعماله على عدد من هذه المترادفات في حين أهمل أو تناسى البعض الاخر منها ، ولعل العلة في الذى يحدث تكمن في الخاصية الفيزيائيه لما تتشوفه الحاسة السمعيه لدن الشاعر من ايقاعات صوتيه تتمايز بين الشدة واللين تارة ، وبين الهمس والجهر آخرى ، وقد تتنوع في مخارجها تارة ثالثة ، فتكون حلقيه وشفويه ولهويه أو شجريه وذلقية . وهكذا دواليك ، فلكل حرف مصير ولكل حرف أعداء تسمها شخصيته الصوتيه بوسمها المتفرد ، ويبدو أن هذا هو مافطن اليه الذوق النقدى للقاضي الجرجاني وهو في معرض حديثه عن الشعراء المحدثين حيث قال واصفا اياهم بانهم يختارون من " الكلام ألينه وأسهله ، وعمدوا الى كل شيء ذى اسماء كثيرة . فاختاروا أحسنها سمعا وألطفها من القلب موقعا . . . كما رأيتهم يختصرون الفاظ الطويل ، فانهم وجدوا للعرب فيه نحوا من ستين لفظة أكثرها بشع شنع كالعشنط والعنطنط . . . ، واكتفوا بالطويل لخفته على اللسان وقلة نبو السمع عنه "(١) .

---

(١) الوساطه بين المتنبي وخصومه ، ص ١٨ ، وانظر ايضا ماأورده الدكتور ماهر مهدى هلال في مؤلفه الموسوم بـ " جرس الالفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدى " بهذا الخصوص ، نقلا عن العلوى صاحب كتاب الطراز ، ص ١٢٨ ومابعدها .

لقد استوقف جرس الحروف المستقلة بذواتها ، المفكر العربي منذ عهود مبكرة فأولاه عنايته . وصرف اليه اهتمامه ، فكان له فيه مجموعة من المباحث القيمة المئذنة بأولية الدراسات الصوتيه في تراثنا العربي .

واذا كان كل ماقدمناه يحدث ابان سعي الذات الشاعرة وحروف اللغة صوب غايتهما الشعرية ، فان هذه الذات قد تبدو في أحيان أخرى مأسورة بتلك المغامز الدلالية البعيدة لحروف الابجديه حين تتداخل في تراكيب لفظيه فهي مثلا قد تحس شيئا من السعة والانتشار والتفريق . اذ تنطق بصوت الحاء ، فهنالك باح السر ولاح القمر وفاح المسك ، وساح الماء . وهي تستشعر احساس الخفاء والظلمه والانحراف اذ تنطق بالخاء ، ففي معجمها غبش الليل وغاب النجم وغار في الارض وغرق في اليم (١) . وهي بعد هذا قد تجعل لبعض الحروف (مقابلها الاستبدالي) ، فتحل حرفا محل آخر لتحدث تغييرا دلاليا مطلوبا ، فتصير الحرف بذلك (بضعة) من المعنى الجديد ، فطاب مثلا تصبح شاب أو راب أو عاب (٢) وليس هذا الامر برمته الا غيض من فيض مما يستطيع ان يحققه للغة الشعرية ، حرفها المفرد ولعل من المثير للتقدير والاعجاب حقا ان نجد مفكرنا العربي ، بعد ئذ عرك العربية وعركته قد وعى تماما مابين الصوت والمعنى من صلات دلاليه خفيه قد تعجز نحن البشر

---

(١) انظر على سبيل المثال في : النقد الجمالي واثره في النقد العربي ـ روز غريب ص ١٣٢ ومابعدها . في فلسفة اللغة : ص ١٩٣ .

(٢) انظر على سبيل المثال في : اللغة العربية معناها ومبناها ، تمام حسان ، ص ١٧٦ ، الالسنيه (علم اللغة الحديث) المبادئ والاعلام . د . ميشال زكريا ، ص ١٩٩ .

العاديين عن استكناهها . ويكفينا في هذا المجال أن ندون نصا حرفيا لاحد رواد هذا المضمار من الدراسات الصوتيه وهو العالم اللغوى الفذ أبو الفتح عثمان بن جني اذ يقول في احدى صفحات مصنفه القيم الخصائص "فأما باب مقابلة الالفاظ بما يشاكل أصواتها من الاحداث فباب واسع، ونهج متلئب عند عارفيه مأموم ، وذلك انهم كثيرا مايجعلون أصوات الحروف على سمت الاحداث المعبر عنها فيعدلونها ، ويحتذونها عليها ، وذلك اكثر مما نقدره وأضعاف مانستشعره "(١) ومع ذلك فان تراث لغتنا العربية الثر لم يكن ليطمئن الى هذه النظرية الصوتيه اطمئنانا مطلقا فكان أن عرف ،عددا من رجالاته ممن رفض مثل هذه الدلالة المعنوية لصوت الحرف المفرد ، وفي طليعة هذا النفر يقف الناقد والنحوى الجليل عبد القاهر الجرجاني ،في مؤلفه الكبير(دلائل الاعجاز) مفرقا بين نظم الحروف ونظم الكلم فيقول : " ... أن نظم الحروف هو تواليها في النطق ،وليس نظمها بمقتضى عن معنى ولا الناظم لها بمقتف في ذلك رسما من العقل اقتضى أن يتحرى في نظمه لها ماتحراه "(٢)

ان موقفا حادا كهذا ليس بالمستغرب من مفكر وجه جل جهوده العلمية دفاعا عن نظريته المتميزة في نظم الاعجاز القرآني والادبي على حد سواء . ولعل من المدهش حقا أن نتسمع اصداء مثل هذا الموقف بعد حقب من الزمان الواصل بين الماضي والحاضر . وعلى وجه التحديد لدن عدد

---

(١) الخصائص ،ابن جني ،ج٢،ص١٥٧ .

(٢) دلائل الاعجاز ،ص ٤٩ .

من المفكرين الغربيين امثال العالم اللغوى دى سوسير[١] والناقد الانكليزى الشهير أ.أ رتشاردز الذى يقول في كتابه (مبادىء النقد الادبي : "... فلا توجد مقاطع أو حروف متحركه تتصف بطبيعتها بالحزن أو الفرح . وان ذلك العدد الكبير من النقاد الذين حاولوا تحليل آثار القطع الادبية الى ماتتألف منه من حروف ساكنه ومتحركه انما كانوا يقومون بعمليه مسليه فحسب"[٢] قد لانتفق والناقد الانكليزى في نعته جهود ذلك العدد الكبير من النقاد واللغويين قديما وحديثا بانها (عملية مسلية فحسب) . فالحرف المفرد بوصفه قيمة جمالية صوتيه كانت أم معنويه هو في معظم الاحوال ، ذلك المفتاح الذى لاغنى عنه لمن يريد أن يلج عالم الشعر ،وينفذ الى أجواء بنيته اللغويه المدهشه ،فالافكار التي يوحي بها هذا العالم المسحور ليست هي الهدف الاوحد أو الرئيس منه ، بل هي الوسائل التي تتحرك على قدم المساواة مع الاصوات فضلا عن الاوزان والقوافي وغيرها من الوسائل الفنيه الصوتيه الاخرى لتنشيء في داخلنا عالما أو شكلا من أشكال الوجود يفيض بالانغام فمبدأ الارتكاز الصوتي ،اذن هو مبدأ قاعدى رغم ماقد يبدو عليه من انطباعية وسفيه وعليه فلنبدأ الان بالتحليل مطبقين الذى قدمناه وهو ان أول ماتدركه الحاسة النقديه من لغه الشعر هو تلك التداخلات الصوتيه الناجمة عن ترديد حرف بعينه أو عدد من الحروف مما له قيمة تنغيميه ذات وظيفة عضويه في اداء الفكرة والعاطفه .

---

(١) مجلة آداب المستنصريه ع١٦/ ١٩٨٨ "منهج التحليل اللغوى في النقد الادبي ،سمير شريف ستيته ،ص ٢٥٤ .

(٢) مبادىء النقد الادبي ،ص ٢٩١ .

فمن نونيه شهيرة في تراث الشعر الاندلسي ، تغنى بها صاحبها الشاعر حنينه المعذب ، وحب قلبه الملتاع ، بعدئذ ضاع منه نعيم التداني وسقط في جحيم التنائي ، فلم يعد يسعد بصفو اللقاء ، بل أخذ يصطلي بنار الفراق ، نقول من جسد هذه التجربة الانسانية القاسيه نقتطع لحظات متفرقات لنشهد مدى براعة الصوت المفرد في بعث تلكم اللحظات شعورا ومعنى في نفوسنا نحن المتلقين ، وهذه هي الابيات المنتقاة :

١ ـ أضحى التنائي بديلا من تدانينا
وناب عن طيب لقيانا تجافينا

٢ ـ ألا وقد حان صبح البين صبحنا
حين فقام بنا للحين داعينا

٣ ـ من مبلغ الملبسينا بانتزاحهم
حزنا مع الدهر لا يبلى ويبلينا

٤ ـ اذ جانب العيش طلق من تألفنا
ومربع اللهو صاف من تصافينا

٥ ـ واذ هصرنا فنون الوصل دانية
قطافها فجنينا منه ما شينا

٦ ـ ياساري البرق غاد القصر واسق به
من كان صرف الهوى والود يسقينا

٧ ـ واسأل هنالك هل عنى تذكرنـــــا

الفـا تذكـره أمـس يعنينـــــا (١)

ففي الابيات (١) و (٢) و (٣) نلحظ أن الشاعر قد آثر التواتـــر الصوتي لحرفي (النون والحاء) حتى كادا يشكلان الركيزة النغميه لحياكتهـــا الصوتيه . فهل جاء هذا الامر اعتباطا ؟ لقد كان هم ابن زيدون هنـــــا أن يشكو التنائي والتجافي ويتمنى ان لو مات قبل ان يصيبه من البين ماأصابـــه ثم يتساءل عمن يمكن أن يبلغ الاحبة عنه حزنه . فالهم الانساني السائد فـــي هذه الابيات الثلاث تتوزعه مشاعر متضاربه بين الحنين الى الماضي والاحساس المحض بالالم لفقده . ولعل من أفضل الاصوات العربيه قدرة على حكاية هـذا النمط من الاحساس، هما حرفا (النون والحاء) . فهما على الرغم من شـدة التباين في صفاتهما الفيزيائيه اذ النون حرف صامت مجهور ذلقي أغن يصـدر رنينا خاصا ،والحاء حرف مهموس حلقي احتكاكي ،فانهما قد تعاضدا سويـه ليؤسسا في معجمنا العربي مفردة (الحنين) وكل مايشتق منها ،والتي لافرق بينها وبين (الانيـن) الا فرق مابين الحاء والهمزه ،وان كان كلاهمـــا حرفين حلقيين يخرجان من حيز واحد ثم يعود الحرفان ثانية ليشكلا وحـدة لغويه اخرى لاتخرج هي الاخرى في دلالتها عن الايحاء بالالم والانين وهي (النواح) ومايشتق عنها . بعد هذا لندع الايقاعات الصوتيه جانبا ولنتطلع صوب التركيب المقطعي لهذه الابيات الثلاث ،فسوف نجد ان ابن زيـــدون قد صاغ مايربو على العشرين مقطعا طويلا ممدودا . وقد ختمت كل هـــذه

---

(١) ديوان ابن زيدون ،ص ١٦٥ ـ ١٦٦ .

المقاطع بصوتي اللين (الالف والياء) فقط ولنستمع الى تتابعهما وكيف يسمحان للصوت بالامتداد والتموج مع العاطفة المتأسيه : حا ـ تا ـ لا ـ ني ـ سي ـ دا ـ .

فهكذا سمح ابن زيدون لصوته بترجيع النغم وتطريبه ، فبلغ في تمثيل شجنه واشتياقه أقصى حدود هما الممكنه [1] وهذا مالم يكن باستطاعة المقاطع القصيرة أو الطويلة المنتهيه بحرف ساكن ان يشيعه في القصيدة من أجواء صوتيه متجاوبه مع طبيعة الانفعال النفسي للشاعر ابان نظم تجربته شعرا .

فاذا انتقلنا الى الابيات (٤) و (٥) ، تشوفت آذاننا أنغاما ذات وقع صوتي مغاير لما ألفته في الابيات السابقه ، ومن شأن تغير ايقاعي مفاجيء كهذا أن يولد في نفوسنا المتلقيه أحساسا بانبعاث عاطفة جديدة أخذت طريقها الى ذات الشاعر ، فهندسة البيتين الصوتيه تستغرقها في الغالب حروف ذات وقع مجهور شديد على الاذان . فهنالك الهمزة التي شكلت مطلعا مكررا في البيتين وهي حرف حلقي شديد ، وهنالك الصاد والطاء ، وهما حرفان مطبقان فخمان ، وهنالك القاف والجيم والدال والباء وهي حروف متقلقلة ، فالحروف برمتها اذن هي حروف صلبه ذات ايقاعات مجلجلة عنيفة ، وبالتالي فهي لاتحسن الكشف الا عن العواطف الانسانيه القويه ، فهل كانت هذه العاطفه هي حقيقة ماسيطر على الشاعر ابان نظمه لهذين

---

(١) الشعر الجاهلي ، ص ٥٢ .

البيتين ؟ ومن ثم هل نجحت تلكم الاصوات في صياغة ذلك النمط من الحس العاطفي الجديد ؟ من السهل علينا أن نجيب عن هذين التساؤلين بالايجاب اذا ماأعدنا قراءة البيتين ، فنحن واجدون ابن زيدون وكأنه قد نفض فجأة وراءه غبار الحزن والانين على مافاته والذى اكتنفه طيلة الابيات الثلاث السالفة لينتصب أمامنا في هذين البيتين قويا جلدا ، وهو يسرى عن نفسه الحزينة بترجيع ذكرى أيام طلقه صافيه وليال دانيه قطوفها ، كانت حقيقه ساطعه عاشها مع محبوبته ولادة قبل أن تطحنه رحى الفراق ، فاستدعاء لحظات السعادة استدعاء ذهنيا هو للانسان مصدر قوة ، وطاقة دائمه تدفعه لمواجهة مصاعب الحياة .

أما في الابيات (٦) و (٧) و (٨) . فان الصوت المولد المحاكي الذى سيلتقطه المتلقي هو حرف السين الذى تردد في كل من : سارى ، اسق ، يسقينا ، اسأل ، أمس ، نسيم ، والسين حرف من حروف الصفير ، بل السين العربية كما يقول ابراهيم أنيس "عاليه الصفير اذا قيست بها السين في بعض اللغات الاوروبيه كالانجليزيه مثلا "(١) ، ومن هنا صلح السين لمحاكاة الاشياء المتحركة ومايصدر عنها من أصوات . وقد نجح الشاعر ابن زيدون في استغلال صوت السين جماليا عندما أراد أن يبعث لواعج شوقه الى المحبوبة فحملها كلا من سارى البرق ونسيم الصبا ، أما مفردة (اسأل) فالسؤال شأنه شأن انماط الكلام الاخرى ، هو مقاطع صوتيه يحدثها ارتطام

---

(١) م . ن ، ص ٨٥ .

الهواء المندفع باجزاء آلتنا الصوتيه . هذا بالاضافة الى ان حرف السين بجرسه الصفيري العالي قد يصلح كما يذهب الى ذلك النويهي ، للتعبير "عن افكار وانفعالات اخرى ، مثل الحزن القوى أو الحسرة اللاذعة ومن هنا ورود ه رويا لكثير من القصائد القديمه في الحزن و والتشاؤم"(١) . ويبدو لنا هذا موافقا لطبيعة الحس النفسي العام الذى اكتنف أجواء هذه النونية . ولكي يحقق ابن زيدون لمتلقيه مزيدا من التوافق النغمي وليشهد في الوقت ذاته على مدى مهارته الفنيه في وضع الاصوات موضعها المناسب من البناء الصوتي للغته الشعريه فقد خلق في البيت رقم (٦) تناظرا موسقا بين حرف السين ومقابله النغمي الشديد حرف الصاد .

ساري البرق : غاد القصر

اسق به : صوب الهوى

لقد برع الشاعر الاندلسي ابن زيدون حقا في استغلال هذه الوسيلة الصوتيه فحكى لنا عبر ماتحمله من قيم نغميه جماليه ، حكاية من حكايات الشوق والحنين الممتزجين باللوعة والالم ، فكانت هذه القصيدة الشهيرة التي شغف الناس بها منذ ميلادها حتى اليوم ، فعارضوا ايقاعها الرائع ، تخميسا وتسديسا ولكنها بقيت دوما فوق كل يحاوله الاخرون .

---

(١) م . ن ، ص ١٠١ .

تلكم التي خاض غمارها ابن زيدون ، فانها امتلكت معالم خصوصيتها النابعة عن تمايز الذاتين العاشقتين . فابن زيدون هو غير ابن الحداد صاحب تجربة العشق الثانيه ، والذى شغف قلبه بحب فتاة مسيحية اسمها (نويرة) ، وفي سبيل (نويرة) هذه التي ذهبت بلبه كل مذهب ، ركب مركب الشعر الصعب لينظم في عشقها ، ماتميز بصدقه وحرارة عاطفته على كثير من سائر الغزل الاندلسي ، كما يدعي الدكتور احسان عباس[1] . ومن نظمه هذا نصغي الى هذين البيتين :

ورأت جفوني من نويرة كاسمها
نارا تضل وكل نار ترشد
والماء أنت ومايصح لقابض
والنار أنت وفي الحشا تتوقد[2]

فالسامع المرهف لهذا ، البناء الصوتي للجملة الشعرية في هذين البيتين ، لا شك بانه سيجد ها مؤسسة على ترجيع صوتي لحروف النون والراء والتاء . فقد عمس بالاول منهما ثماني مرات متعاقبه في حين كرر صوت الراء ست مرات متتاليه اما حرف التاء فلقد تواتر في البيتين ثماني مرات . فهل من تقنيه فنيه مقصودة تكمن خلف مثل هذا اللون من الهندسة الايقاعيه ؟

---

(١) تأريخ الادب الاندلسي ، ص ١٦١ .
(٢) م . ن ، ص ١٦٠ ـ ١٦١ .

ان هذا النمط من التقنيه النغميه انما جاء بسبب من وقع الشاعر المحب تحت التأثير الصوتي المباشر لاسم محبوبته (نويرة) فكان ان جعل من اسمها الكلمة البؤرة / المحور التي استمد من حروفها الابجدية ، مابنى عليه لغته الشعرية من حروف وأصوات . ومع ذلك فلا ينبغي ان ينسينا مثل هذا الافتراض الشخصي ماذكرته المصادر الادبيه والنقديه بشأن حرفي النون والراء تحديدا . فالدكتور النويهي على سبيل المثال يقول بخصوص صوت النون حين يتردد في الفاظ متقاربه انه " يصدر رنينا موسيقيا واضحا ينسجم مع انفعال الشاعر ... كائنا ماكان هذا الانفعال من طرب أو ألم "(١) . وانفعال الالم الصادر عن زفرات ملتاع يشكو ويتشبث بالوصول الى قلب حبيبته هو مايحققه في الذات المتلقيه ، تتابع رنين النونات منغما في جملة ابن الحداد الشعريه . أما حرف الراء فان صفة التكرار التي اكتسبها من عملية قرع اللسان حافة الحنك فوق الاسنان الاماميـة العليا قرعا متكررا ، قد أوحت للقارئ برغبـة هذا المحب (الملحاحـة) في وصف شوقه وبث شكواه .

---

(١) الشعر الجاهلـي ، ص ١٠٠ .

المبحث الثاني

الانساق الصوتيه المتآلفة في اطار الالفاظ

ليست دراسة الصورة المنفرد بنفسه الا مرحلة من مراحل دراسة النظام الصوتي الحر للغة الشعرية ، ولذا فسوف ندرس في هذا المقام مظاهر ذلك النظام المتولدة عن ائتلاف الاصوات داخل اطار البنى اللغوية التي ينتظمها السياق الشعرى للبيت الواحد أو لمجموعة من الابيات .

التكرار :

لما كان الانسجام الموسيقي هو الغاية الجمالية المطلوب تحقيقها ، اساسا بين ثنايا كل نسيج شعرى مهما كانت حقيقة جذوره المولدة ، فقد عد التكرار واحدا من أبرز التقنيات الفنيه الموصوله الى قيام مثل ذلك الانسجام ، والتكرار اذ هو تناوب أو اعادة لصيغ لغوية بعينها في سياق التعبير ، يقصده الشاعر اضفاء لالوان من التناسق النغمي الاسر لمسامع المتلقين ، فقد بات سنة فنيه عرفها التراث الشعرى الانساني ، منذ القديم . ففي ديواننا العربي مثلا حفل الكثير من النماذج الشعرية بالمتنوع والمختلف من أشكال التكرار وفي مواقف مختلفة ، حتى بدت هذه الاحتفاليه وكأنها قد بلغت عند العرب حدا ، دفع واحدا من رجالات تراثهم اللغوى الى القول بان "من سنن العرب التكرار

والاعادة ارادة الابلاغ بحسب العناية بالامر ...»[١] فما زالوا على عنايتهم بالتكرار وانصرافهم نحوه فيما ينظمون من اشعار ويسطرون من منثور حتى جاء ماجاء في كتاب الله الكريم من انماط متعددة من التكرار تدليلا على مقدار مايختزنه من قيمه جماليه في التعبير البياني جملة . ومع ذلك فان ترجيع اصداء التكرار في لغة الشعر يظل باعثا لنكهة ايقاعيه ودلاليه خاصة الامر الذى حدا بالبعض من نقاد الشعر العربي قديما الى ان يفردوا له فصولا ، تحدثوا خلالها عن حدهم اياه ، وذكروا المواضع التي يحسن فيها والمواضع التي يقبح فيها . ولعل من أشمل هذه الفصول تحقيقا وبحثا هو ذلك الذى خصصه الناقد العربي ابن الاثير لموضوع التكرار في مؤلفه الكبير الموسوم بـ (المثل السائر)[٢] . ولاشك في ان المطلع الحاذق على أمثال تلك الفصول التي وان بدت للبعض من الباحثين المعاصرين كوقفات عابرة لم تول التكرار الاهتمام الذى يستحق ، فانه سيتوقف عند أجماع اولئك النقاد على استقباح اللفظ المكرر مالم يكن وراءه علة تسوغه وزيادة دلالية تجعله مقبولا ومفيدا[٣] ، فالشاعر اذ يكرر لايكرر اللفظ الا اذا قصد من تكراره معنى ، أو ايحاء بشعور خاص ، ولذا فان مثل ذلك الاجماع التراثي على تحديد القيمه الجماليه للتكرار باعتباره تقنيه ايقاعيه ، دلاليه معا ، لايكاد يخرج كثيرا عما انتهى اليه الذوق النقدى الحديث في هذا الخصوص . فالتكرار في نظر النقاد المحدثين لايعدو ان يكون تسليطا للضوء

---

(١) الصاحبي ، ص ٧٧ .
(٢) المثل السائر ، ق ٣ ، ص ٣ .
(٣) النقد اللغوى عند العرب ، نعمة رحيم ، ص ٢٦٦ ـ ٢٦٧ .

فقرر دخول المدينة على حين غفلة من أهلها وفي ذهنه أن يستشفع من بيده زمام قلبه فكان الشفيع قصيدة الزهراء الجميلة . التي يقول مطلعها :

انـي ذكرتـك بالزهـراء مشتاقـا

والافـق طلق ومرأى الارض قد راقـا

ان الاطار العام لهذه القصيدة التي عدت رائعة من روائع ابن زيدون هو لحظة تخيل سرقها الشاعر من لحظات واقعه المعاش فطار عبرها بعيدا بجناح من تداعي الذكريات . فبهاء الزهراء ، وهي ضاحيه من ضواحي قرطبه ، وقد أخذت زينتها وتوشحت بازهارها وانهارها ـ ذكره بأيامه الخوالي اذ هو وولادة والطبيعة وقد ألفت بين ثلاثتهم نشوة الحب ، فكان أن انطلقت روحه المتشوقه الى تلكم الايام تشدو :

١ ـ يوم كايام لذات لنـا انصرمـت

بتنالها حيـن نام الدهـر سراقـا

٢ ـ لو كان وفـى المنـى في جمعنا بكـم

لكان من أكـرم الايام أخلاقـا (١)

---

(١) الديوان ، ص ١٧٢ .

لقد بدا لنا هذان البيتان من القصيدة ألصق بالموضوع الذى سيقت القصيدة من أجله ، فكأنهما أشبه مايكونان بالنبع الام تروى منه بقية الجداول والانهار فهما . أى البيتان ـ أحد عاطفه ، وأقوى نبضا في تمثل ذلك الاحساس المختنق بلوعة الشوق لايام وداد قد انقضت ، وبقسوة الالم من ايام جفاء قد أتت . ان كل ماقلناه لم يكن بالمستطاع ادراكه لولا تلك اللمسة السحرية لتقنية التكرار التي أبدع ابن زيدون صياغتها فكأن المفردة (يوم) لم تستدع (ايام لذات) و (اكرم الايام) فحسب ، بل كأنها وقد أفاض عليها ابن زيدون بكل تلك الخصال الانسانيه قد دعت حياة الشاعر بأسرها فأجابتها أيامه آمينا .

وفي موقف نفسي آخر يقول ابن زيدون خلال نونيته الشهيرة :

١ ـ ياروضة طالما أجنت لواحظنا
وردا جلاه الصبا غضا ونسرينا

٢ ـ وياحياة تملينا بزهرتها
منى سروبا ولذات أفانينا

---

(١) الديوان ص ١٧٢ .

٣ ـ ويانعيما خطرنـا من غنارتـــــه

فيوشى نعمى سحبنا ذيله حينـــا

٤ ـ ياجنة الخلد أبدلنا بسدرتهـــا

والكوثر العذب زقوما وغسلينـــــا (١)

تظهر هذه الابيات وكأنها بؤرة التأثير العاطفي في القصيدة باسرها بمـــا احتوته من اسلوب انشائي وهو هنا النداء ، فعاطفة القارىء كما يقول الدكتور تمام حسان "انما تستدرها الاساليب الانشائية وان هذه الاساليب مسؤولة الى حد كبير عن توليد الاحساس بالصدق في الشعر"(٢) غير اننا لانعتقـــد بان ذلك الاثر العاطفي انما هو وليد اسلوب النداء فحسب ، بل هو جراء مزاوجة فنية ذكيه عرضها علينا ابن زيدون عندما نافر بين النداء والتكرار معا في نسيج شعري بسيط للغاية ، قوامه حرف نداء ومنادى ثم تكرار هذه الصيغة أربـــع مرات متتاليه في مطلع كل بيت من الابيات السابقة ، فضلا عن تكرار ضمير المتكلمين (نا) خمس مرات متعاقبة ولكن دون ارادة تعظيم النفس ان ارتكاز النفـــس الشعري على طبيعة الخاصيه النغميه والدلاليه للصيغة المعادة هو الـــذي زاد الحركة الانشائيه تدفقا واطرادا داخل تلك اللوحة الشعريه ، فضلا عمـــا

---

(١) الديوان ، ص ١٦٨ .

(٢) مجلة الكتاب ، عدد خاص ، ١٧ ـ ٢٢ تشرين ٢/ ١٩٧٥ ، ص ١٠٩ .

ان مايثير الانتباه حقا هو هذا التكرار المتصل في اول البيت ،والذى يعني اذا ماستغلينا خاصيته المكانيه والاشتقاقيه ،الحث على الابتعاد عن الشيء والنهي عن الاقتراب منه ولكن في حركة ايقاعيه سريعة ومجلجة مبعثها معاودة اصدار صوت كاف المخاطب المرة تلو الاخرى ،مما يحفز لدى المتلقي فعلي الانتباه والاندماج معا . ونقتطع لوحة شعريه اخرى من هذه الرائيه :

١ ــ من لي ومن لهم ان أطبقت محن

ولم يكن ورد ما يفضي الى صدر

٢ ــ من لي ومن لهم ان أظلمت نوب

ولم يكن ليلها يفضي الى سحر

٣ ــ من لي ومن لهم ان عطلت سنن

وأخفت ألسن الاثار والسير (١)

وهنا يقحم ابن عبدون متلقيه باسرار عجيب في عالم همه الوطني . فالارض الاندلسيه التي كانت للاندلسيين يوما بمثابة الجبال الراسخة والجنان الغناء لم تعد كذلك فسرعان ماانقلب الحال ،فتهدمت الجبال واغتصبت الجنان وامتلات النفوس أسى ولوعة ،فكيف أرسل الينا نحن ــ تلك التوجعات

---

(١) تحليل الخطاب الشعرى ــ ص ٣٣٣ .

والاهات حتى بلغت من نفوسنا مابلغت ؟ لقد صاغ الشاعر آلامه على وتـــــره المذبوح في وحدة بنيويه مكونه من أبيات ثلاث تواصلها الصيغ المكررة المتعادلة:

من لي ومن لهم ان = من لي ومن لهم ان = من لي ومن لهم ان ٠

لم يكن = لم يكـــن ٠ يفضي الى = يفضـــي الـــى ٠

فابن عبدون يتوجع ، وهو يرثي ذاته والاخرين من حوله ، وأولى مايتكرر فيـــــه الكلام كما يقول ابن رشيق هو "باب الرثاء ولمكان الفجيعه وشدة القرحة التـــي يجدها المتفجـــع" (١) ومن عند شاعر الطبيعه الاندلسيه ابن خفاجه أدون ، هذه الابيات ، فقد قال نادبا زمانا بمدينته (شقر) منـــى :

فاندب المسرح فالكنيسه فالشـــــــط

وقل آه يامعيـــد حوامـــــــا

آه من غربة ترقـــرق بشـــــــــا

آه من رحلة تطـــول نوامـــــــا

آه من فرقـــه لغير تـــــــــلاق

آه من دار لايجيـــب صداهـــــــا (٢)

---

(١) العمدة ، جـ٢ ، ص ٧٦ ٠
(٢) الديوان ، ص ٣٦٥ ٠

انها معان تتفجر من اعماق ابن خفاجه فيدا خل صدق الترجمه هذا الايقـــاع التكراري الجميل الذي يمس بمعاني الحنين في نفس المتلقي ،مما عذبـــا لطيفا . لقد حكى اسحاق الموصلي مرة فقال : قال لي المعتصم : اخبرني عـــن معرفه النغـــم ... فقلت : ان من الاشياء أشياء تحيط بها المعرفة ولا تؤديها الصفه[1] وفي تكرار ابن خفاجه نصيب مما قاله الموصلي فهذه التقنية الفنيـــه لم تكتف باحداث الانسجام النغمي المهيـــئ للاسماع في ابياته اعلاه ،اذ تقابلت تلك الاصوات الاربع مع ايقاع حرف الالف الصادر من أقصى الحلق والممتد امتدادا طوليا مكررا في ملفوظات : يا ــ نواحا ــ حواحا ــ تلاق ــ دار ــ لا ــ بدا حـــا لم تحدث هذا فحسب ،بل انها لتذهب مدا أبعد فتعطي الابيات الخفاجيـــه مدى انسانيا شكـــلا ومضمونـــــا .

---

(١) الموازنة للامدي ،ص ٣٧٤ .

الجنـــــاس:

ونبدأ هنا بحقيقـه معروفـه يدعى جوهرها : ان الشخصية الشاعـــرة انما تؤدى ماتؤديه من تجارب انسانيه منوعة باللغة التي تصهرها بتعبيريتهـا ودلالالتها الموحيه بما تمتلكه من المعاني . وعليه فطبيعة الشعر هي طبيعـــة جرسيه ودلاليه معا فالاصوات والدلالات فيه ، انما تتداعى وينامي بعضها بعضا ، ثم ان الشاعر اذ يوصف مفردات لغته الخاصة في نسق شعرى خاص فهو انمـــا ينشد الانسجام "سر الجمال" (١) الذى يمكن تعريفه بانه هو العنصر الجامـع بين التوازن والاختلاف حتى يصير البناء الفني نسيجا شعريا جماليا . فالشعـر لايشكله التوازن الخالص ، كما لا يؤديه الاختلاف الخالص . ولكنه موجود بينهمـا بنسب متفاوته الدرجات من تفاعل التوازن والاختلاف ، ففي بودقة انصهارهمـا يتولد المستوى الصوتي المطلوب في لغة الشعر ، ويبدو أن الناقد العربـــي القديم قد انتبه الى نتيجة مثل هذه المعالجه التفاعليه ، فأحس بان الايقـــاع الشعرى لاريب سيكون اكثر فاعلية وتأثيرا في الذات المتلقيه بدخول عنصـــر الدلالـة وهذا هو ما نعى عليه كلام الناقد ابن طباطبا الذى جاء فيه "وللشعـر الموزون ايقاع يطرب الفهم لصوابه ، ويرد عليه من حسن تركيبه واعتدال اجزائه .." ويتواصل كلامه بحق النمط المتفوق من الشعر حتى يقول : "مثال ذلك البنـاء

---

(١) المرشد الى فهم أشعار العرب وصناعتها ، عبد الله الطيب ، ج٢ ، ط٢ ، ص ٦٦٣ .

المطرب الذى يتضاعف له طرب مستمعه المتفهم لمعناه ولغناه مع طيب ألحانه ، فأما المقتصر على طيب اللحن منه دون سواه فناقص الطرب ، وهذه حال الفهم فيما يرد عليه من الشعر مفهوما أو مجهولا" (١) اننا هنا أمام معادلة تقنيه من معادلات البناء الشعرى ، وقد سبق لنا ان تطرقنا الى ضرب من ضروبها عندما تحدثنا عن التكرار ، فانتهينا فيه الى تصور التكرار الخالص أمرا غير ممكن اذ هناك دائما عليه تأويليه ترافق عملية التكرار . في حين سنخص بحثنا هذا بضرب آخر من ضروبها الفنيه واعني به (الجناس) . حيث نجد أنفسنا أزاء طرفين فاعلين ، فبينما يسعى احدهما الى تحقيق فاعلية التوازن الصوتي الصرف ، يعمد الثاني الى نهج طريق الاختلاف الدلالي . وهذا ماأدركته الحاسة النقديه العربيه اثناء دراستها لهذا النمط من الايقاع الشعرى ، فكان أن عرفت الجناس بانه "اتفاق اللفظ واختلاف المعنى" .

لقد كان الجناس واحدا من اهم الوسائل الفنيه التي حظيت بفائق العنايه وكبير الاهتمام لدى النقاد العرب ، فتوسعوا في دراسته على الرغم من الاختلافات الكثيرة التي قامت بينهم في شأن تحديد المصطلح وتعيين الانواع التي تندرج في صلبه ، ومع ذلك فان تلك الاختلافات لم تكن لتتوقف عند هذا الحد بل انها لتتعداه فتشمل منهج الدراسة ذاتها . فبينما دأبت

---

(١) عيار الشعر ، ص ١٥ .

أغلب الدراسات التراثية على المرور بظاهرة الجناس في شعر العرب فضلا عن آي القرآن الكريم واحاديث الرسول (ص) . فلم تتجاوز في دأبها ذاك سرد الامثله الكثيره المقرونه ـ أحيانا ـ بسطور من التعليقات المختصرات التي تكشف لنا عن توقف أصحاب تلك الدراسات عند حدود خاصيتها الموسيقيه واعتبارها زخرفا صوتيا يستعمل ليلتذ به السمع وتتشوفه الاذان ، توجهت واحدة من تلكم الدراسات(١) الى آفاق مميزه أصيله في منهاجيه البحث العلمي الرصين وذلك عندما أرست قاعدة بحثها في موضوع الجناس على أساس من جوهر العلاقة الجدليه القائمة بين الشخصيه المبدعه والشخصيه المتلقيه . فظاهرة الجناس وفقا لهذا المنطلق الجديد في البحث انما تتقرر قيمتها جماليا فترتفع أو تهبط ، بمقدار ما تحققه من عنصر الاثارة الذهنيه في الذات المتلقيه . فازاء تقنية الجناس يشعر المتلقي بأنه واقع تحت تأثير قوى من الاحساس الخادع بالتوهم أن الدالة الثانية الواردة عليه انما هي ذاتها التي مضت من قبل . وأن الشاعر قد أراد أن يجيء بها أو بما يشابهها ثانيه فكأن المتلقي وقد وقع للوهلة الاولى في شرك الاعتقاد بانه يجيس عوالم البيت الشعري عبر ظاهرة التكرار ، ولذا قيل ان الجناس ضرب من ضروب التكرار(٢) ولعل مبرر مايحدثه هو عنصر التوازن الصوتي القائم بين الدالتين والذي يجعل الذهن

---

(١) ونقصد بها ذلك المقال القيم في موضوع الجناس لعبد القاهر الجرجاني في كتابه اسرار البلاغه ص ٥ ومابعدها .

(٢) جرس الالفاظ ص ٢٧٠ .

عالقا بمثل هذا التخيل . ولكن لحظة الوهم هذه لن تدوم طويلا ، فسرعان ماتعقبها هزة يقظة حادة عندما يتمكن المتلقي من اتمام قراءة الدالة الثانية وادراك سمعه لها حتى آخرها فيعمد في هذه المرحلة الجديدة الى امعان النظر وقدح مخزون الذاكرة ، حتى يرشده ذكاؤه الانساني الى موطن الاختلاف الدلالي المعجمي بين الدالتين المتجانستين ، فيحمل المتلقي بهذا على الفائدة بعدئذ خالطه اليأس منها وينال الربح بعدئذ توهم نياعه كما يقول عبد القاهر الجرجاني(١) وهكذا يمكننا ان نرجع جمالية الجناس فنيا الى سببين رئيسين هما : التجاوب الموسيقي الصادر من تماثل الدوال تماثلا كاملا او ناقصا ، وهذا التلاعب الاخاذ الذى يلجأ اليه الشاعر لاختلاب الاذهان واختراع الافكار(٢) ، وبهذا لم يعد مستغربا أن ينعت الناقد العربي ابن الاثير فن الجناس بقوله انه "غرة شادخه في وجه الكلام . وقد تصرف العلماء من أرباب هذه الصناعه فيه فغربوا وشرقوا ...."(٣) .

---

(١) أسرار البلاغه ، ص ١٨ .

(٢) فن الجناس ، علي الجندى ، ص ٢٩ .

(٣) المثل السائر ، ق ١ ، ص ٣٤٢ .

بعد هذه الصفحات من حديثنا عن الجناس كوسيلة من وسائل التقنيه الصوتيه في لغة الشعر عموما ، تطلبت قدرا كبيرا من الدقة والمهارة في التعامل مع مفردات اللغة ومعجمها ، وقسطا وفيرا من مستوى الذكاء الذاتي للشخصيه الشاعرة ، ننتقل الان الى النموذج الاندلسي ، لنتبين كيفيه تعامله معها ، ولنطالع هذه الابيات لشاعر الاندلس الكبير ابن زيدون وهو يرسم لنا صورة نابضة بالحياة والحيويه لصاحبته سائرة مع لداتها ، حيث يقول :

١ ـ مشين يا حسن روض الربا
بيانع روض الصبا المقتبل

٢ ـ فمن قضب تتثنى بريـ
ـح ومن قضب تتثنى بـ
ـدل

٣ ـ ومن زهرات تندى بمسـ
ـك ومن زهرات تندى بطـ
ـل (١)

كل بيت من هذه الابيات الثلاثة يصور لنا لونا من الوان الانسجام الفني الذى نسجت لحمته بخيوط الجناس المطعمة بشيء من التكرار فالكلمات تتعانق نغما وتتداعى لحنا فـ : روض الربا = روض الصبا

---

(١) الديوان ص ٢١٤ .

ومن قضب تتثنى بريح = من قضب تتثنى بـــدل

ومن زهرات تندى بمسك = من زهرات تندى بباطـــل

حتى يخيل للمتلقي عند الوهلة الاولى وكأن الشاعر لايبغي من وراء نصه سوى هذا النسيج المتوازن من الايقاعات الصوتيه الموحده ، بيد ان واقع الحـــال يخالف هذا التوهم الاولي فالنص الشعري أيا كان لايسير على وتيرة واحـــدة وانما أساسه المفاجأة والايهام والتغريب وهذا مايظهر عندما يعود المتلقـــي بعد يقظته الى مخزون ذاكرته ليجد ان ماتوهمه مكررا متشابها انما هـــو يرجع الى مجالات دلالية مختلفة ، وأن عليه أن يعشرها ليتمكن من ادراك مـــا ورائيه هذه اللعبة التقنية المسماة بالجناس التام ، ويبدو ان الجهد المطلـوب انجازه من قبل المتلقي كي يمتلك ناصية الدلالة الجديدة في هذه الابيـــات نقول يبدو كبيرا مقارنة بابيات حيك ، هي الاخرى ، نسيجها الشعـــري بلون مغاير من الوان الجناس ، ولنقرأ الابيات التاليه من نونيه ابن زيـــدون الشهيـــرة :

اذ جانب العيش طلق من تالفنـــــا

ومورد اللهو صاف من تصافينـــــا

ليسق عهدكم عهد السرور فمـــــا

كنتم لارواحنا الا رياحينـــــا

ويانسيم الصبا بلغ تحيتنـــــــــا

من لوعلى البعد حيا كان يحيينـــــا (١)

فطبيعة التشاكل الصوتي الجزئي القائم بين عبارات هذه المقاطعه المتجانسة لايصل بقارئها الى حدود الاحساس بالاختزال التام للفروق المعجمية بين تلك المتجانسات ، ولاشك في ان هذا هو ماقصد اليه عبد القاهر عندما أشار الى ان التوهم في فن الجناس انما يكون "على ضربين ضرب يستحكم حتى يبلغ ان يصير اعتقادا وضرب لايبلغ ذلك المبلغ ولكنه شيء يجري في الخاطر، وأنت تعرف ذلك وتتصور وزنه اذا نظرت الى الفرق بين الشيئين يشتبهان الشبه التام والشيئين يشبه احدهما بالاخر على ضرب من التقريب" (٢) وبذلك نـدر استعمال الضرب الاول من ضروب الجناس لوعورة مسلكه وصعوبة مناله حتى أن ابن الاثير عندما أراد أن يمثل له بشاهد من آى القرآن الكريم لم يعثر الا على آية واحدة هي قوله تعالى : "ويوم تقوم الساعة يقسم المجرمون مالبثوا غيـر ساعة" . ومع ذلك فان معايشة المقطوعه الشعريه الاولى ، تقنعنا تماما بتفوق الذوق الشعرى لابن زيدون اذ اختار الشكل التام من اشكال الجنـــاس

---

(١) الديوان ، ص ١٦٦ .

(٢) أسرار البلاغة ، ص ١٩ .

للتعبير عن صورة صاحبته ولداتها وهن يتنزعن وسط الرياض الغناء ، فالحس الانساني المرهف للشاعر ، المشبع بهوى ولادة ، والمفعم بعشق الطبيعة الاندلسية ، لم يكن ليسمح له باقامة الحواجز اللغوية بين شخوص هذه الصورة الشعرية ، فلقد توحدت الكائنات في مخيلته ، ولم يعد هناك فرق بين مخلوق طبيعي وآخر انساني ، فتحت تأثير هذه النشوة الشعرية المخدرة راحت الالفاظ يناغي بعضها بعضا صوتا ودلالة ، فروض الربا والقضب التي تتثنى بريح ، والزهرات التي تندى بطل ، قد استدعت استدعاء شفافا عفويا مثيلاتها من الجنس البشري فكانت على التوالي روض الصبا ، والقضب التي تتثنى بدل والزهرات التي تتندى بمسك .

ننتقل الى نموذج اندلسي آخر ، فنقرأ للشاعر ابن عبدون هذا البيت :

وأتبعت أختها لمسا وعاد على

عاد وجرعم منها ناقص العمر (١)

لعل اول مايجذب انتباه القارىء المتأني لهذا البيت هو ماجاء في نصفيه اذ هناك جناس تام بين (عاد) و (عاد) . ان تشاكل هاتين اللفظتين

---

(١) الذخيرة ، ق ٢ ، م ٢ ، ص ٧٢١ .

تشاكلا صوتيا تاما يجعل المتلقي يعيش وسط دوامة من الاحساس بالاعادة التي لا تشبع نهمه للجديد ، وتزداد هذه الدوامة ضغطا مالم تصرف (عاد) الى حقل دلالي آخر ، فعند ما ستعزز شعور المتلقي بالطمأنينه والارتياح لادراكه مقصديه الشاعر ، وهكذا فسوف تلجأ (عاد) الى استدعاء (عاد) فالبنية الصوتية المتطابقة جاءت مطابقة لمقصاد الشاعر ، وأمست الاصوات أشباه المعاني . فكلمة (عاد) هو اسم قبيلة قوم هود عليه السلام ، تذكره المعاجم في مادة (عاد) بمعنى رجع وارتد هذا بالاضافة الى ماتحمله هذه المفردة من امتداد ايحائي يخرج بالمتلقي الى معنى الظلم والعدوان .

وقد تبلغ معادلة (التوازن والاختلاف) عند الشاعره درجه أقوى وذلك عندما يقوم بتعضيد ما بلعبه (الموقع) ونقصد بها ذلك النوع من التجنيس الملقب في كتب التراث بالمعكوس أو التبديل [1] حيث "مؤلف الكلام يأتي بما كان مقدما في جزء كلامه الاول مؤخرا عن الثاني ، وبما كان مؤخرا في الاول مقدما في الثاني" [2] . لنستمع الى شاعر الطبيعة الاندلسية ابن خفاجه يقول :

---

(١) المثل السائر ، ج١ ، ص ٣٥٦ — ٣٥٧ .

(٢) م . ن .

وعلى الاقداح والادواح مـــــــن

حبـب منثـور ونـور جوهـــــــــر

فكأن الدوح كأس أزبـــــــــدت

وكأن الكأس دوح يزهـــــــــر (١)

ففي أطار لعبة (الموقع) هذه ننصت الى اركان هذه اللعبة المتجانســـه، وهي تنجذب نحو عدة جهات ،وقد فصل بينها بـ (أزبدت) التي جعلـــت نهاية الشطر الاول ،في حين جعلت (كأن) المفردة المكررة بداية الشطـــر الثاني ،فاحتلت بهذا تلك الاركان وسط النسيج الذى توجد فيـه :

كـــأن الـدوح كـأس أزبـــــدت

كـــأن الكـاس دوح يزدهـــــر

وربما استطعنا ان نوزع هذه الاركان وفق الخطاطة التركيبيه التاليـه :

---

(١) الديوان ،ص ١٣٥ .

ونواصل مسيرتنا مع الشاعر ابن خفاجه فنستمع اليه وهو يقول في ابيات متفرقات منتقاة من ديوانه الشعري :

أجوب جيوب البيد والصبح صارم
له الليل غمد والمجر نجاد (١)

ويقول : نجمت تروق بها نجوم حسبها
بالايكه الخضراء من خضراء (٢)

وقال يصف يوم أنس:

سقيا ليوم قد أنخت بسرحة
ريا تلاعبها الرياح فتلعب

سكرى يغنيها الحمام فتنثني
طربا ويسقيها الغمام فتشرب (٣)

لقد أفصح ابن خفاجه عبر هذه الابيات المنتقاة عن مقدار مكانته الشعريه بين صناع القصيد الاندلسي وذلك عبر نجاحه الواضح في استغلال الملفوظات

---

(١) الديوان ص ١٣٢ .
(٢) م ن ص ٧١ .
(٣) م ن ص ٢٨٩ .

المتجانسات استغلالا جماليا حتى أصبحت النطق عن أحاسيسه انسانا يقف ازاء المظاهر الطبيعية الصماء .

فهذه المتجانسات المتقنات الصنعة قد جعلت من الطبيعة وجودا حيا ومأوى يأوى اليه شاعرنا ابان حبوره وسروره أوعند أحزانه وآلامه . وبهذا لم تعد أي الطبيعة ـ مجرد منظر ساحر يقف امامه ابن خفاجه فيسلب لبه ، بل انها لتضحى شكلا ومضمونا . مبني ومعنى ، انها عنصران متآزران من عناصر بناء النموذج الشعري عند ابن خفاجه .

الترصيع :

لقد سبق لنا أن انتهينا على صفحات من هذا الفصل الى ان الشعر فن مادته الكلمه الملفوظة من حيث هي (نغم موقع) لان الكلمة من حيث كونها رمزا دالا فحسب قد تكون المادة الاساسية في فن آخر غير الشعر ، ولهذا وجب أن تساق هذه الملفوظه سياقا شعريا خاصا يحقق ذلك النغم الموقع المطلوب ولكي تتحقق هذه البنية الايقاعيه اللازمة في النسيج الشعري ، فقد كان لزاما على العبقرية الشعرية أن تلجأ وفي لحظات من لحظات نشوتها الفنية الى ابتكار عدد من الوسائل الموسيقيه ذوات الغايات الجماليه ، مما لا تتوقف

وظيفته عند حدود الشخصية المبدعة فحسب بل تتجاوزها حتى تصل الى الذات المتلقيه ،فهي أى هذه الوسائل الموسيقيه ـ طرق تعبيريه ،توصيليه معا لهـا جانبها الفاعل في البنية العامة لهيكل القصيدة العربية الموروثة . ولقد سبـق لصفحات من هذا الفصل أن أنجزت حوارا مفصلا مع اشكال من هذه الطـرق أو فلنقل الاساليب الموسيقيه ،وهي تعمل متآلفة مع غيرها من الوحدات البنائية بغية ايصال التجربة الشعرية الاندلسية ايصالا فنيا الى نفوس متلقيها ،فـي حين ستتناول الصفحات القادمات طرفا من حديث (الترصيع) بوصفه وسيلـة اخرى من الوسائل الصوتيه المؤثرة التي أعطت القصيدة (أو الابيـات) العربية ايقاعا يمكن وصفه بانه جمالي ،بالرغم من ان البلاغة العربية قد نظـرت الى مثل هذه الصياغه الشعرية بوصفها نعتا من نعوت الوزن ذات السمـة الصوتيه فحسب(١) .

لقد عمد الشعراء وفي فترات من تأريخ ابداعهم الشعرى الى احـداث نمط من التوازن الموسيقي داخل الوحدة البنائية (البيت) وربما داخل عـدد من الوحدات البنائيه ،عن طريق شطر هذه الوحدة أو الوحدات الى اجـزاء متكافئة موحدة النهايات فكأنها السجعات النثرية أو القوافي الداخلية التـي تسبق القافية الخارجية أو الى قرائن صوتيه متماثلة الاوزان ،ابتغاء ان يتـردد

---

(١) انظر على سبيل المثال : نقد الشعر ـ ص ٣٨ ومابعدها .

في ذلك النسيج أصداء صوتين أو اكثر الى جانب ذلك الايقاع المكرر الصادر عن اتحاد الوزن والقافيه ان الشاعر اذ يختار أن يضفي على قصيدته شيئا من ذلك الطابع الجمالي الخاص الناتج عن (الترصيع) فهو لا يحاول اظهار براعته وفنه في مجال التقطيعات الصوتيه داخل قصيدته حتى يكون عبيرها الموسيقي اكثر نفوذا كما يقول شوقي ضيف[١] ليس هذا بالمقصود فحسب ، بل اننا لنظن أن مثل ذلك الاختيار الموسيقي هو راجع الى قدرة الترصيع على خلق سراع متأزم بين نمطين من الخطاب الشعري أو بعبارة أدق بين نوعين من الجمل الشعريه ، تنزع احداهما الى التسلسل والاستمرار ، في الوقت الذي تسعى فيه الجملة الثانية ، الى مشاكسة ذلك السير الخطي المتصل واعاقة تسلسله ، فتوازن الترصيع وهو يرصف توازنيه تجزيئيه على بنية استرساليه يوازم الخطاب ويترك احتمالات متعددة لقراءته وتأويله[٢] ومن هنا فان هذا كله ان يحقق لدن الذات المتلقيه مادرجنا على تسميته بعنصر المفاجأة أو اخلاف الظن ، يخروج الشاعر عن النسق المألوف وتحويله النسيج الصوتي الى تنغيم ايقاعي غير متوقع ، فغالبا مايكون لخيبة هذه التوقعات الايقاعيه أهمية اكثر من أهمية تحققها كما يرى (أ . أ . ريتشاردز)[٣] ، وذلك على مايبدو ، لامكانية

---

(١) فصول في الشعر ونقده ، ص ٣٨ .

(٢) مجلة كلية الاداب والعلوم الانسانيه ع ٩ ـ ١٩٨٧ "بنية التوازن والتقابل" محمد العمري ، ص ١٧٠ .

(٣) مبادئ النقد الادبي ، ص ١٩٢ ، ١٩٥ .

خروجها بالموسيقى الشعرية من رقة الصورة البسيطة الى فضاءات الصورة المركبة الفسيحة ، فالنظام الصوتي الذى لانجد فيه غير مانتوقع سماعه دائما هو نظام رتيب يبعث على الملل بدلا من أن يطور استجابتنا الذوقيه اتجاه مانطالع من أشعار . هذا بالاضافة الى أن تضافر التركيب الترصيعي القائم على محور التقابل والانشطار ، اذا ماحدث ، مع بقية المكونات الاخرى للنص الشعرى ، فان من شأنه ان يطيل في نفس البث الشعرى مما يخلق تناميا مطردا في البنيه الدلاليه لذلك النص . ولعلنا واجدون في ظل ماتقدم قوله تفسيرا لما قرره الناقد العربي القديم قدامه بشأن الترصيع ، اذ قال : "وأكثر الشعراء المصيبين من القدماء والمحدثين قد غزوا هذا المغزى ورموا في هذا المرمى ، وانما يحسن اذا اتفق له في البيت موضع يليق به ، فانه ليس في كل موضع يحسن ولاعلى كل حال يصلح ، ولاهو أينما اذا تواتر واتصل في الابيات كلها بمجمود ..."[1] . ونحن اذا ماحاولنا ان نلمس عن هذه الفاعلية الايقاعية من خلال الخطاب الشعرى الاندلسي . وجدنا ان شاعر هذه الاصقاع قد تحفظ من التزامها ورأى فيها اذا ماتكررت نوعا من التكلف الذى تمجه شاعريته المبدعة ، فلم يوسع استعمال أنواعها ، سواء الثنائي منها أم الرباعي ، الى اكثر من بيت أو بيتين في عموم القصيدة ، وربما حاول البعض

---

(١) نقد الشعر ، ص ٤٦ ـ ٤٧ .

أن يلون في هيكلية هذه البنية الايقاعية نيزاق في عمل شعري واحد بين الوان هيكلية كثيرة كمثل قول الشاعر ابن زيدون وهو يمدح المعتضد :

— ونهجك سبل الرشد في تصح من غوى

وعدلك في استئصال من جار واعتدى

— وأن بات من والاك في نشوة الغنى

وأصبح من عاداك في غمرة الردى

— فما آثر الاولى ولا قلد الحجا

ولا شكر النعمى ولا حفظ اليدا

— دعوت فقال النصر لبيك ماثلا

ولم تك كالداعي يجاوبه الصدى (١)

وكقول ابي بكر ابن اللبانة في آل عباد :

— ملك غدا معنى غريبا في العلا

وغدت به الايام لفظا معربا

---

(١) الديوان ص ٩٩ ، ١٠١ .

— أجلى من السيف المقيل المنتضى
صفحا ، وأمضى من غداة مضربا

— حاورته فلقطت منه جوهرا
ونظرته فرأيت منه كوكبا

— يهب الديار المستقرة ، والهضا
ب المستقلة ، والبسيط المعشبا

— والسابرى مضاعفا ، والسمهرى
مثقفا ، والمشرفي مشطبا (١)

ان ماتقدم ليس الا وجها من أوجه التفاعل بين المعطى الصوتي والمعطى الدلالي ففي (الترصيع) حيث يبني الايقاع النغمي على التوازن المتكافيء يعاكس هذا التوازن السير النمطي الممتد للدلالة ويعوق سيرها ، الامر الذي يؤدي بالتالي الى اعطاء الجملة الشعرية المرصعة قدرة على الايحاء والامتداد التأويلي ، فضلا عن حويتها الموسيقية ذات النكهة التوافقية العذبة ، فتخلق بذلك سمتها الجمالية المطلوبة .

---

(١) الذخيرة ، ق ٣ ، م ٢ ، ص ٦٧٤ — ٦٧٥ .

الفصل الثاني

البنية الايقاعية المتنة

لقد عبرت الطاقة الشعرية في تراثنا العربي عن ذاتها الانسانيه ونشاطها الحضاري عبر ايقاع موسيقي مقنن اتسم بالثراء والغنى المدهشين حقا . وقد تجلت أبهى صور هذا الواقع الشعري بما حفل به ذلك الايقاع من حيويه وتلون رائعين هما النقيض الجاهز بوزن نقيضة (الرتابة المملة) التي لايزال البعض من الباحثين المحدثين يسعون الى الصاقها باطراف الكيان الموسيقي للقصيدة العربية .

ان الشعر جمله ولما كان هو جسد الكلمات الصوتي ، والكلمه لاتوجد فيه الا بوصفها كائنا صوتيا ينتظم انتظاما مخصوصا تبعا لتعاقب الحركة والسكون فقد كان لابد فيه من نسق ذي نظام منغم خاص يستعمله الشاعر ويلتزمه في كل اجزاء عمله الشعري ، حيث يقوم بتقطيعه الى وحدات نغميه متآلفه تتتابع وفق ترتيب موحد ، يخلق بينها شكلا من اشكال العلاقة العضوية التي ستشكل بدورها بنيتة الصوتيه المميزة له عن سائر الاعمال الشعرية .

ولعل من المدهش حقا ان الوعي بقيمة هذه المفة الايقاعيه قد تنامى وازدهر مع انعدام اي تصور معرفي منظر لالوان الايقاعات التنغيميه باستثناء ذلك الحس الفطري بانسيابيه الحركات الايقاعيه لدن الانسان الشاعر ، حتى جاء زمن المعارف المنضبطة بالمناهج والمحددة بالاصول والقواعد فأتيح للذهنيه العربية ، سواء الممثلة في جهود العلامة الخليل بن احمد الفراهيدي

في مجال المعرفه العروضيه أم في جهود غيره من علماء البلاغه والنقد ، في حقل الوزن والقافيه تحديدا . أن تتصور نظاما متكاملا لوصف وتحليل مكونات ذلك البناء الايقاعي المقنن للشعر العربي ، حيث كان مصطلح التفعيله بوصفها الوحدة النغميه الاساس ، ثم تشكيل مجموعة من التفعيلات وفقا لهذا البحر أو ذاك ، ومايمكن أن يطرأ على مثل هذا التشكيل من تغييرات صوتيه ، وهو ماعرف بنظرية الزحافات والعلل ، ثم الالتزام بوحدة القافيه والاحتفال بها احتفالا كبيرا ، والانصراف الى دراسة كل حركة او صوت أو ساكن فيها فضلا عن عيوبها ، نقول كل هذا أو بعضه مما هو بمثابة أجزاء عامة في نسيج هذا البناء النغمي المنظم ، قد كون مادة غنيه لدراسات وافيه وعامة خلفتها لنا صفوة من المفكرين العرب . ومع ذلك الموروث الثقافي الموسيقي الذى استهدف امتلاك المعرفة بالقواعد التي تميز صحيح الشعر من فاسده ، فقد ظلت الذات الشاعرة مجسدة في أحد شخوص التراثيه تقول مامعناه بانها أكبر من العروض .

ان عنصر الحياة لايمكن أن يتأتى من بناء القصيدة الا من خلال اشاعة النغم المبني على النسب والمسافات في انساقها ، فهو ممثلا بصورتيه (الوزن والقافيه) ركن مهم من أركان القصيدة ، فكل من الوزن والقافيه هما العماد الذى يسمح باشاعة أجواء الوحدة والارتباط بين أجزاء التجربة الشعريه الواحدة . ولعل مثل هذا الاستنتاج يمكن أن يغدو تفسيرا لتعريف الناقد العربي القديم للشعر بانه "قول موزون مقفى يدل على معنى" مع نعته أى التعريف بالبلاغة

والايجاز وتمام الدلالة .

فالاوزان بدء قد عدت عنصرا هاما من عناصر الشعر ودعامة من دعائمه فهي "مما يتقوم به الشعر ويعد من جملة جوهره"(١) هذا فضلا عن اعتمادها الدلالة الفنية المميزة للشعر عن سواه من فنون القول الاخرى . فصاحب سر الفصاحة يقول "فالفرق بين الشعر والنثر بالوزن على كل حال ..."(٢) في حين ذهب الفلاسفة المسلمون ومن خلال هذا الحس النقدى ذاته الى نقطة أبعد عندما نظروا الى الوزن على أنه وسيلة من وسائل المحاكاة أو التخييل مثله كمثل التشبيه والاستعارة(٣) وان لم يكتب لهذا التصور أى امتداد أو مدى لتطور ونضوج في الدراسات الشعريه التراثيه .

واذا كان النقاد القدامى قد عدوا الوزن ركيزة الشعر وضرورة لازمة لكينونته الفنيه فانهم قد أولوا القافية هي الاخرى اهتماما كبيرا فجعلوها مقوما صوتيا لبنية الشعر . فكلما كان أكثر اشتمالا عليها كان أدخل في باب الشعر واخرج عن مذهب النثر(٤) كما عدوها شريكه للوزن بالشعر(٥) فهي لكونها

---

(١) منهاج البلغاء ص ٢٦٣ .

(٢) سر الفصاحة ص ٢٧٩ .

(٣) نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ص ٢٦٠ .

(٤) نقد الشعر ص ٦٠ .

(٥) العمده ج١ ص ١٥١ .

آخر كلمة في البيت الشعري ، فقد أربحت الدعامة التي يقوم عليها الوزن ، والمساعد الضروري له على احداث الانسجام والتناسق النغمي اى انها بعبارة أخرى نقطة الارتكاز الموسيقيه داخل التجربة الشعرية التراثيه ولذا أمكن اعتماد ما نابطه للايقاع أو حافزا للشعر كما أطلق عليها العرب "تتحكم في ايقاع الوزن وتضبطه ضبطا موسيقيا محكما ودقيقا ..."(١) .

ومن هنا كانت القافية في الشعر العمودى جملة شديدة الانضباط ، وكل خروج يسير على تقاليدها المقررة كان يعد عيبا خطيرا ، بل لعلها قد تتفوق في هذا الصدد على الوزن نفسه ، فاختيار قافيه لقصيدة ما كان لاريب عملا أبعد منالا من اختيار وزنها ، فكثيرا ما كان يرتج على الشاعر فلا يستطيع الوقوف عند القافية المطلوبة وان وقع عليها وصفها بانها ليست أرضية بل سماويه(٢) فهذا الحسين بن الحمام يقول :

وقافيه غير انسيه

قرنت من الشعر أمثالها

ولهذا احتفل العرب بقوافيهم احتفالا كبيرا ، وهذا ما يبينه ابن جني في قوله "الا ترى أن العناية في الشعر انما هو بالقوافي ..."(٣) كما كثرت نصائح

---

(١) في نظرية الادب من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي ـ عثمان موافي ص ٢٣٩ .

(٢) القافيه والاصوات اللغويه . محمد عوني عبد الرؤوف ص ٨٤ .

(٣) م . ن ص ٨٨ .

النقاد في كيفية تخير القافيه وتجنب القافيه النافرة التي لاتتلائم والموضع الذى اكرهها عليه الشاعر فيقول صاحب كتاب الصناعتين نقلا عن نصيحة بشر بن المعتمر في صناعة الشعر : "واذا أردت أن تعمل شعرا فأحضر المعاني ... واطلب لها وزنا يتأتى فيه ايرادها وقافية تحتملها ،فمن المعاني ماتتمكن من نظمه في قافيه ولاتتمكن منه في اخرى أو تكون في هذه اقرب طريقا وأيسر كلفة منه في ذلك ... "(١) ،ويقول ابن طباطبا العلوى في عياره : " ... وان اتفقت له قافيه قد شغلها في معنى من المعاني واتفق له معنى اخر مضاد للمعنى الاول ،وكانت تلك القافيه أوقع في المعنى الثاني منها في المعنى الاول ،نقلها الى المعنى المختار الذى هو أحسن ... وطلب لمعناه قافيه تشاكله ،ويكون كالنساج الحاذق الذى يفوف وشيه بأحسن التفويف ويسده وينيره ،ولا يهلهل شيئا منه فيشينه ..."(٢) .

فهولاء النقاد بنصائحهم هذه انما يحاولون مساعدة الشعراء في اصطياد قوافيهم ،بل ان علماء اللغة انفسهم عندما عمدوا الى وضع معاجمهم اللغوية جاعلين أواخر الكلام أبوابا وفصولا ،فانما يقدمون العون للشعراء للحصول على القافيه المناسبه . وعلى اية حال فان القافيه جزء لايتجزأ من الوزن ،فهي مرتبطة به أوثق الارتباط ولكليهما ذات الوظيفة ،انهما وظيفة ضمان

---

(١) الصناعتين ،ص ١٤٥ .

(٢) عيار الشعر ،ص ٥ .

عودة الصوت الواحد التي تمثل جوهر البنية الدورية للبيت الشعري[١] .

واذا كان كل من الوزن والقافيه قد يبدوان للبحث من قراءة الشعر بنية فوقيه ، يقف تأثيرها عند حدود المادة الصوتيه ، أي بعبارة اخرى ، انهما لون من الزخوف الصوتي الكفيل باضفاء الاثر الجمالي على التجربة الشعرية ، فان مثل هذا الاعتقاد ليس بالخاطيء كليه . فالبنية النغمية المقننة ، ليست محسنات صوتيه حسب ، بل ان في استطاعتها ايضا أن تجسد الوانا من العلاقات الدلالية فتتلون وفقا للحالة النفسية والفكرية للذات الشاعرة ، ومع ان النقد العربي القديم قد تعرض لامر هذه العلاقة الصوتية ، في أكثر من موضع ، كان من أبرزها وضوحا مانطالعه في كتاب الصناعتين لابي هلال العسكري[٢] فالموقف لم يتجاوز الاشارات المبهمة ، والنظرات النقديه ذات السمة الانطباعية .

ومع هذا كله فلابد من الاعتراف بان الشعر في جوهره فن من الفنون ، ولكل فن قواعده وأصوله ، وكذلك الشعر ، له قواعده وقوانينه ، ومن هنا فالعملية الاختياريه للوزن والقافيه لابد لها من صورة قصديه ، تصدر عن الجانب الواعي من الذات الشاعرة الخازن لقسط وافر من المعرفة الايقاعيه الدقيقه بكل المواصفات

---

(١) بنيه اللغة الشعرية ، ص ٢١٢ .

(٢) الصناعتين ، ص ١٤٥ ، وانظر أيضا جاء في البند الخامس من عمود الشعر العربي .

النغمية والجمالية المميزة لهذا الوزن أو تلك القافيه وقد يفسر لنا مثل هذا التصور السبب في شيوع بعض الاوزان كالطويل والبسيط والكامل مثلا أو تفضيل الشعراء لاشكال بعينها من القوافي الا ما جاء عرضا بسبب عارض موضوعي طارئ .

ومع ذلك فان هذا الامر قد لاينفي امكانية نزوع الشاعر الى أوزان بعينها أو قوافٍ بذاتها تحت تأثير الانفعالات الذاتيه التي تلح على نفسه فتجعلها تخير الشعر في الوزن أو القافيه المطلوبين دون ان يقصد هو ذلك الامر قصدا فكأن الطبيعة الشعرية هي التي تدفعه وهي لاتعلم .

ان كل هذا وذاك انما يحدث حقيقة ولكن دون ان يتحول مايحدث الى قانون عام أو سمة لازمة يلتزم بها الشاعر اتجاه ابداعه الخاص .

واذا كان الشاعر ابان عملية الخلق الشعرى يتجاوز حدود الحيـــاة اليوميـة ليحلق في عوالم اخرى سعيا صوب دلالات اكثر عمقا وأبعد غرابة، وبالتالي مضامين أقدر على الافصاح عن جوهر الانفعال الانساني الباعث للتجربة الشعريـه (١) فاننا سنحاول الان استنطاق نموذجين من النصوص الاندلسية ومن خلال النظـر في بنائهما النغمي المقنن ، فقد نعثر على شكل من أشكال الحوار الجمالـــي بين مكونات ذاك البناء وواقع البنيـة الدلالية لكلا النصين . وسوف يكـــون اختيارنا الاول قصيدة من ديوان الشاعر الوزير ابن زيدون وهي تونيته ذائعـــة الصيـــت :

١ ـ أضحى التنائي بديلا من تدانينـــا
ونابَ عن طيب لقيانا تجافينـــا

٢ ـ ألا وقد حان صبح البين صبحنـــا
حين نقام بنا للحين داعينـــا

٣ ـ من مبلغ الملبسينا بانتزاحهـــم
حزنـا مع الدهر لا يبلى ويبلينـــا

٤ ـ أن الزمـان الذى مازال يضحكنـــا
أنسـا بقربهـم قد عـاد يبكينـــا

---

(١) قضية الشعر الجديد ـ النويهي ص ١٨٠

٥ ـ غيظ العدى من تساقينا الهوى فدعوا

بأن نغص فقال الدهر آمينا

٦ ـ فانحل ماكان معقود بأنفسنا

وانبت ماكان موصولا بأيدينا

٧ ـ وقد نكون ومايخشى تفرقنا

فاليوم نحن ومايرجى تلاقينا

٨ ـ ياليت شعرى ولم نعتب أعاديكم

هل نال حظا من العتبى أعادينا

٩ ـ لم نعتقد بعدكم الا الوفاء لكم

رأيا ولم نتقلد غيره دينا

١٠ ـ فاحقنا أن تقروا عين ذى حسد

بناولا أن تسروا كاشحا فينا

١١ ـ كما نرى اليأس تسلينا عوارضه

وقد يئسنا فما لليأس يغرينا

١٢ ـ بنتم وبنا فما ابتلت جوانحنا

شوقا اليكم ولاجفت مآقينا

١٣ ـ تكاد حين تناجيكم ضمائرنـــــــا

يقضي علينـا الاسـى لولا تأسينـــــــا

١٤ ـ حالت لفقدكم أيامنـا فغـــــــدت

سودا وكانت بكم بيضـا لياليـنـــــــا

١٥ ـ اذ جانب العيش طلق من تألفنـــــــا

ومربـع اللهـو صاف من تصافينـــــــا

١٦ ـ واذ عصرنا غنـون الوصل دانيـــــة

قطافها فجنينـا منه ماشينـــــــا

١٧ ـ ليسق عهدكم عهـد السـرور فمـــــا

كنتم لارواحنـا الا رياحينـــــــا (١)

لقد قيل قديما في تراثنا العربي ان الاختيار قطعة من عقل الرجـــل فهو هنا يشكل خطوة اولى يدخل فيها الباحث الذى أقدم على عملية الاختيـار ، في علاقة تراء داخلـي مع النص ، وهي علاقة تعتمد في جوهرها على مقومـــات النص المختار ذاته ، فالقصيدة موضوع البحث ، قد وشت عبر نشاطنا الشعرى التراثي

---

(١) الديوان ، ص ١٦٥ ـ ١٦٦ .

والاندلسي تحديدا بالكثير من الامور الفنيه والجماليه ، مما جعلها قبلة شغف الناس بها استشهادا ومعارضة ولكنها ظلت دوما فوق مايحاولون قديما وحديثا . ومع ذلك فان علاقة التراثي المنعقدة بيننا وبين القصيدة لاتشكل في تصورنا انحيازا مقصودا لها ، يقابله موقف مناهض لسواها ، فما لا شك فيه ان ثمة قصائد اندلسيه اخرى تحمل في ايضا في طياتها من المقومات الفنية مايدعونا الى قراءتها وسبر غورها .

أما شأن صاحبها الشاعر فحسبنا أن نذكر بما نعته به الدكتور شوقي ضيف اذ يقول : "ولعلي لا أبالغ اذا ذهبت الى ان ابن زيدون كان شاعر القصيدة الاول في الاندلس ..."(١) .

نقرأ القصيدة فنرى خطابا شعريا ينهض أمامنا فنيا ، قد يوهمنا بنائه بالبساطة ، موقفا ولغة ، ولكنه يشعرنا في الوقت ذاته بعالمه الغني الواسع . فهو يدعونا بالحاح الى الولوج في بنائه الايقاعي وانتظامه ، فندخله كما ندخل اى خطاب شعرى آخر ، نقرأه ، فننتهي ولاننتهي ، تنتهي متعة القرأة ، لتبدأ متعة الوعي والاحساس بالفنيه والجماليه النابعة من اكتناه الدلالات العميقة التي تولدها البنية الموسيقية المقننه لهذا الخطاب .

---

(١) مجلة الكتاب ـ عدد خاص ١٥ ـ ٢٢ ت ٢ ١٩٧٥ ، ص ١٣ .

لعل أول مانلاحظه في قراءة الوعي لهذه القصيدة هو هذا الوزن الذي اختاره لها ابن زيدون فبحر البسيط بتتابع مقاطع تفعلتيه في ترتيبهما الخاص (مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن أو فعلن) ، انما يحقق لمتلقيه ترددا صوتيا يكاد ينسجم تماما مع لون خاص من الحالات الشعوريه او هو اللون ذو الطبيعة المتناقضة ، وأعني بالمتناقضة ، تلك التي تجمع في آن واحد بين البطء وبعض السرعة الاناة ومن ثم بعض الاضطراب . فالمدود التام تجسده لنا صوتيا التفعيلة الطويلة (مستفعلن) . في حين تمثل لنا التفعيلة القصيرة (فاعلن أو فعلن) واقع الانتفاضة الشعورية المفاجئة[١] ومن هنا كان ارتباط البسيط بالجانب الذاتي اكثر من أن يحصى فقلما نجد ضمور هذا الجانب في القصائد المبنية في هيكلها الموسيقي على البسيط كما يقول الدكتور عباس علوان[٢] وبذا يكون البسيط أحد أفضل البحور العربية ملائمة لغرض الغزل تحديدا ، ومن اقدرها على تصوير عاطفة الحب الموزعة بين مشاعر اللين والشدة ، والحنين والذكرى التمرد والطاعة . ففي احصائية من عمل طالب الدكتوراه جمال نجم العبيدي لدواوين عدد من شعراء القرنين الثاني والثالث الهجريين مثلا ، نقف عند تقدم ملحوظ لبحر البسيط في غرض الغزل على سواه من الاغراض الاخرى[٣] كما جاء في بحث

---

(١) الشعر الجاهلي ، ج ١ ، ص ١٣٢ .

(٢) تطور الشعر العربي الحديث في العراق ـ عباس علوان ، ص ٢٣٩ .

(٣) لغة الشعر في القرنين الثاني والثالث الهجريين ـ جمال نجم العبيدي رسالة دكتوراه مكتوبة على الالة الكاتبة مقدمة الى كلية الاداب في حزيران ١٩٨٢ ، انظر ص ٢٦٢ ، ٢٦٣ ، ٢٦٤ ، ٢٦٥ ، ٢٧٤ .

تناول الملامح الاسلوبيه لشاعرية الشاعر العربي الحديث أحمد شوقي أعده الباحث الطرابلسي ان اكثر أشعار الشاعر التي على البسيط غزليه[١] .

ان البسيط هو واحد من البحور الشعرية الطوال ، ذوات التفعيلة المزدوجه اذ تقوم بنيته الايقاعيه على (٢٨) مقطعا ٨ قصيرة و ٢٠ طويله ، وهذا مامنحه صفة الخطابية أي بعبارة اخرى القدرة على استيعاب القدر الوافر مما تبثه النفس من لواعج واحاسيس في أبعد ماتكون عما يصدر عن حالات الانفعال المتسرع والمفاجيء . وأقرب ماتكون عما يصدر عن حالات الهدوء والتروى المشوبين بلحظات من التوثب والاضطراب ولربما كان هذا هو مادعى احد الباحثين الى وصف القصيدة موضوع البحث بانها قصيدة جاءت في قالب رسالة محدودة المعالم مرتبة الافكار متزاوجة بين الاعتدال والتطرف ، فاذا أنصتنا الى هذا كله ان ابن زيدون كان كاتبا ديوانيا ناجحا[٢] أدركنا كم كان البسيط الذى تخيره ابن زيدون ، بحرا مناسبا تماما لطبيعة العاطفة والشخصية الانسانيتين اللتين صدرت عنهما التجربة الشعرية وثمة تناول آخر يسمح لنا ـ هو أيضا ـ باكتناه شيء من العلاقات الدلاليه لمكونات البنية الايقاعية التي تتوزع هذه القصيدة ، وذلك بالنظر الى البحر مقسما بطريقة الخليل ، وبتمثيل تفعيلات البسيط أرقاما

---

(١) خصائص الاسلوب في الشوقيات ـ محمد الهادى الطرابلسي ، ص ٢٣ .

(٢) تاريخ الادب الاندلسي ، ص ١٦٦ .

اذ مستفعلن = ١ ، وفاعلن = ٢ ، وفعلن = ٣ ، وفعلن = ٤ ومتفعلن = ٥ ، تحصل على المخططين رقم (١) و (٢) اللذين يظهران توالي هذه الارقام في عدد من الابيات المتخيرة من ابيات هذه القصيدة الطويلة طلبا للاختصار .

لقد تحورت قصيدة ابن زيدون حول نقطة اساسية هي صورة (التحول) التي تنامت من خلال سلسلة من الثنائيات المتضادة : الحاضر / الماضي ، الثنائي / التداني ، الاسى / الصبر ، الاعادى / الاحبة ، السواد / البياض ... وعبر خلق شبكة من العلاقات المتداخلة بين هذه الثنائيات الضديه ، يطور الشاعر قصيدته النزلية الى بنية شعرية لها معلم جلي هو (التداعي) فالرؤية الشعرية التي تبدأ في الزمن الحاضر لاتقف عند نقطة الختام لانها ليست رؤيه انقطاع بل استمرار وتدفق لفيض من ذكريات الزمن الماضي ، وبذا يتميز هذا الخطاب الشعرى بحركتين رئيسيتين هما : حركة الحاضر وحركة الماضي ، وسوف نختار البيتين الاول والخامس عشر كي يجسدا هما عبر تركيب وزني موحد هو:

١ — ٤ ١ ٢ ١ ٤ ١ ٢ ٥ .

١٥ — ٣ ١ ٢ ١ ٤ ١ ٢ ٥ . (١)

مخطط رقم (١)

الديوان ، ص ١٦٥ ، ١٦٦ .

وقد يعترض معترض بان تفعيلتي العروض مختلفتان ، فنقول لقد كان من حق تفعيلة البيت الاول ان تكون (٣) لولا تسكين عين (فعلن) بسبب تقنيه التصريع الذى تبدأ به الحركة الاولى حركة الحاضر (تدانينا / تجافينا) : في حين تبدأ حركة الماضي / البيت الخامس عشر ، بمؤشر لغوى واضح ، هو التقفية والذى يكاد يوهم البعض بكونه تصريعا (تألفنا / تصافينا) . وجلي ان حالتين الظاهرتين التصريع والتقفية ، تؤكدان ان الحركتين تمثلان بدايتين مستقلتين ولكنهما متلاحمتين في بنية دلالية متكاملة . كما ويلاحظ أيضا ان كلا من البيتين مرتبط بسياق خبرى يعكس مفهوم الثبات المطلق والاحالة الى تقرير واقع حاصل ، وان الذات الشاعرة تسعى الى تبليغه الى الذات الثانيه (المرأة / ولادة) لتعرفه هي الاخرى معرفه يقينيه . ولعل من الشيق حقا أن ينتهي كلاهما بهيكل صوتي موحد تجافينا / تصافينا ، باستثناء صوتي الجيم والصاد ، مما يخلق لدن المتلقي حسا عميقا بالتواشيح والتناغم وذوقا سمعيا مشتركا .

ثمة بيتان آخران لهما هوية وزينة موحدة وهما :

١٣ — ٥ ٣ ١ ٣ ١ ٢ ١ ٤

١٧ — ٥ ٣ ١ ٣ ١ ٢ ١ ٤ (١)

مخطط رقم (٢)

---

(١) الديوان ، ص ١٦٦ .

قد يبدو للوهلة الاولى ان البيتين متعارضان دلاليا ، اذ يجسد اولهما حالة اليأس والقنوط التي توشك ان تقضي على الشاعر ، في حين يتوجه ثانيهما من خلال عبارة تقليدية في تراثنا الشعري بالدعاء بالخير والبركة لايام الصفاء بيد أنهما يمثلان عالما واحدا هو عالم الذات الشاعرة التي وقعت في حالة بين الامل واليأس ، هي حسرة على ماضات وبكاء على عمود انقضت وأحلام حلوة تبددت ، أي هي حكاية قصة كاملة ذات طرفين . وجلي ان للبنية الوزنية التي وحدت بين بنيتي البيتين الايقاعيه دورا مدعما في عكس هذه البنية الدلالية .

ننتقل الان الى العنصر التالي من عناصر الموسيقى الشعرية المقننة في هذا الخطاب الشعري ، وهو البنية التقفوية . فهذه البنيه وان بدت للمتلقي منذ الوهلة الاولى بسيطة في مظهرها ، فانها شديدة الغنى ، عميقة الدلالة ، ولعل أول ما يلاحظ هو أن ابن زيدون لم يكتف بمتطلبات القافية في ابسط مظاهرها ، من حيث يكون الروي وحده ، هو عمادها الحركي ، ولكنه الزم نفسه بتكرار عدد من الاصوات الى جانب صوت الروي وهو (النون) هنا ، اذ التزم الالف الموصولة به وحرف المد الياء مع الحركة التي قبله ، فكان من شأن هذه التقنيه الفنيه الارتفاع بنصيب القيمه الجماليه لموسيقى قافيته المتحصل لدن المتلقي اذ "على قدر عدد الاصوات المكررة في أواخر الابيات يكون كمال الموسيقى في القافيه"(١) .

---

(١) موسيقى الشعر ـ ابراهيم أنيس ، ص ٢٧٤ .

نعيد الآن قراءة الابيات جهرا ، ملتفتين في كل منها الى ايقاع (النون) في الآذان ، متتبعين تعاقبه في البيت بعد البيت ومايمكن ان يحدثه هـذا التعاقب الصوتي من صدى مشوق يساهم في خلق الواقع العاطفي المؤسس لهذا الخطاب . لقد سبق لنا القول ان ابن زيدون قد عمد في بناء هيكلية قصيدته الى سلسلة من الثنائيات الضديه ، وقد نجح عبر خلق شبكة من العلاقات المتداخله بين هذه الثنائيات ان يطور خطابه الشعرى الى رؤية شعريه ذاتيه تحكي لنا قصة الحنيـن للماضي . وفي هذا (الحنين) فضلا عن (الانين) وهو النظير العاطفي للاحساس بالحنين يلاحظ ثمة تكرر حاصل في جرس (النـون) ، مما يعيد على أذهاننا قضيه الحكايه الانفعاليه للحروف ، والتي توكد لنـا ان حرف (النون) برنينه وخصائصه الصوتيه المعروفه [١] قد جاء عاكسا حالة ابن زيدون المشتتة بين الامل واليأس . في حين اكسبت هذه الالـف الممتدة عبر فضاء الانشاد القافيه صفة الاطلاق أى اطلاق صوت (النون) ممـا سمح للمتلقي ان يطيل من قراءة المقطع الاخير (نا) فيتأكد لديه عندئذ الاشبـاع النفسي بالصورة السمعية المقصودة من استعمال حرف النون هذا بالاضافـة الى أن (الاطلاق) خاصة يجعل القافية أوضح رنينا ، وأجمل وقعا [٢] فكأننـا بعد كل هذا بابن زيدون لايطالبنا بقراءة قصيدته قراءة رتيبـة بل ان نتغنـى بترديد أبياتهـا .

---

(١) الاصوات اللغويه ، ص ٢٧ ، ٦٣ ، ١٥٥ ، ١٦١ .

(٢) موسيقى الشعر ، ص ٢٨١ .

وأما اذا تطلعنا صوب البنيه التركيبيـة لقافيه القصيده المختارة فاننـا نلاحظ انها قد تمظهرت في نمطين أساسيين كل واحد منهما قد غلب عليه طابع معين من الصياغة اللغوية ففي حين تشكل النمط الاول في الصيغة الاسميـة (وهذه الاسماء مجموعة حينا ومفردة دالة على الجمع احيانا) بني النمط الثاني من القافيه وفقا للصيغـه الفعلية المضارعـة . فياترى هل بامكان مثل هـذا الوصف الموجز الذى قدمناه أن يؤدى دورا في البنيـه الدلاليه للخطاب الشعرى وتبعا لمقصدية الشاعر وحالته النفسيه ؟ فلو انتقينا على سبيل المثال عـددا من الابيات التي وردت في سياق وصفي للحبيبـة وهـي :

- ربيب ملك كأن اللـه أنشـأه

مسكا وقدر انشاء الـورى طينـا

- أو صاغـه ورقا محضـا وتوجـه

من ناصع التبـر ابداعـا وتحسينـا

- كانت له الشمس ظئرا في أكلتـه

بل ماتجلى لها الا أحايينـا

- كأنما أثبتت في صحـن وجنتـه

زهـر الكواكـب تعويذا وتزيينـا

ـ ماضر ان لم تكن أفياءه شرفا

وفي المودة كاف من تكافينا

ـ ياروضة طالما أجنت لواحظنا

وردا جلاه الصبا غضا ونسرينا

ـ وياحياة تملينا بزهرتها

منى تمرونا ولذات أفانينا

ـ ويا نعيما خطونا من غضارته

في وشي نعمى سحبنا ذيله حينا

ـ ياجنة الخلد أبدلنا بسدرتها

والكوثر العذب زقوما وغسلينا

ـ كأننا لم نبت والوصل ثالثنا

والسعد قد غض من أجفان واشينا (١)

---

(١) الديوان ص ١٦٧ ـ ١٦٨ .

لوجدنا غلبة القوافي ذات التركيب الاسمي ، هذا بالاضافة الى قيام جرس (النون) أصلا من أصول المفردة لاجزءا لاحقا بها ، كما هو حال البقية المتبقية من قوافي القصيدة . ولعل من شأن هذا الشكل من التركيب ان يتناغم وطبيعة العملية الوصفية الانطباعية لدى الشاعر التي تكاد تنحصر جل غايتها الدلالية في اثارة الاعجاب والمتعة ، لا العواطف والانفعالات التي لاريب في انها ستتطلب من لدن الشاعر اذا ما أراد اثارتها لونا اخر من التراكيب اللغوية على صعيد القافية .

أما اختيارنا الثاني فسيكون من ديوان المعتمد بن عباد ، حيث ننتقي قصيدة ثم نعمد الى انحائها من خلال النظر في بنائها النغمي المقنن ولتكن قصيدتنا هذه المرة واحدة مما نظمته شاعرية هذا الملك الشاعر ، عندما أُنحي في أغمات أسيرا تنوء روحه بآلام المحنة والمهانة ، وتتمزق يداه تحت وطأة أثقال اغلاله واذ يقبل عليه يوم العيد ، فتدخل عليه بناته وهن يلبسن ثيابا أخلاقا وفي ايديهن الغزل يغزلن للناس حتى لمن كان لهن بالامس خادما . فتنتفض شجونه وتثور خواطره متمزقة بين اليوم والامس فيقول :

١ ـ فيما مضى كنت بالاعياد مسرورا
فساءك العيد في أغمات مأسورا

٢ ـ ترى بناتك في الاطمار جائعة
يغزلن للناس لا يملكن قطميرا

٣ ـ برزن نحوك للتسليم خاشعة
أبصارهن حسيرات مكاسيرا

٤ ـ يطأن في الطين والاقدام حافية
كأنما لم تطأ مسكا وكافورا

٥ ـ لاخدّ الا ويشكو الجدب ظاهره
وليس الا مع الانفاس منهمرا

٦ ــ أفطرت في العيد لاعادت اساءتـــــه

فكان فطرك للاكباد تفطيـــــرا

٧ ــ قد كان دهرك ان تأمره ممتثـــــلا

فردك الدهر منهيـا ومأمـــــورا

٨ ــ من بات بعدك في ملك يسرّبـــــه

فانما بات بالاحـلام مغـــــرورا(١)

تتشكل ابيات المعتمد حول بنيـه دلاليـه أساسيه هي بنيه التغير والتحـــول التي تتنامى من خلال ثنائيه ضديه هي الامس الذى مضى / الحاضر الـــذى يعاش . وعبر شبكه من العلاقات اللغويه التي قامت بلملمة اطراف هذه الثنائيـه طور لنا المعتمد قصيدة الشكوى التقليديه الى بناء شعرى ذى رؤيه مميزه كشفت عن واقع الانسان الذى كان يوما ما ملكا ثم غدى محكوما عليه بالسقوط في اغـــلال سجنـه المقيـت .

لقد تبلور هذا البعد الدلالي في حدود بحر (البسيط) الذى اختـاره الشاعر نسقا ايقاعيا ينتظم تجربته الشعريه . فبحر البسيط ــ كما أسلفنا من قبـل

---

(١) ديوان المعتمد بن عباد ص ١٠٠ ــ ١٠١ .

بتتابع تفعيلاته في ترتيبها الخاص ، وتنويعها النغمي ، انما انسجم انسجاما رشيقا متناسقا مع هذا النوع من الحركة الانفعاليه (الشكوى) التي يسودها عدوء موقت ، يعقبه اضطراب مفاجيء ، فهي أي هذه الحركة ، مزيج عاطفي يتراوح بين الاناة التي يمكن ان تمثلها تفعيلة البسيط الطويله ، والعجلة المتوترة التي يمكن ان تمثلها لنا تفعيلته القصيرة . ولربما كان هذا عو مادفع أحد الباحثين المحدثين الى أن يتصور قلة نمور الجانب الذاتي في القصائد المبنية وفقا للهيكل النغمي للبسيط [١] . هذا من جانب ومن جانب آخر فان لاختلاف نوعية التفاعل في البحر البسيط ، دور جلي في اكسابه القدرة على استيعاب تجربة الشكوى ، تحديدا عنا ، استيعابا تفصيليا ، واحتواء كل ماقد تبثه النفس من لواعج وخواطر ، وهي تشكو وتأن . وفي هذا تفسير لما نحسه عند قراءتها ، فضلا عن قراءة سواها من قصائد البسيط ، من طغيان الصفة الخطابيه أو فلنقل الايقاع النثري عليها .

أن (البسيط) اذن لا يمس الناحيه الشكليه من القصيدة حسب ، ولكنه يمس كذلك جوهرها ولبها ويرتبط بمضمونها ، فكأنه جزء لا يتجزأ من الابداع الشعري للقصيدة ، وليس قالبا نغميا خارجيا صبت فيه التجربة .

---

(١) تطور الشعر العربي الحديث في العراق ، ص ٢٣٩ .

وثمة ظاهرة اخرى تسمح لنا هي اينا باكتناه العلاقة الجدليه القائمـــه بين البنيتيـن الدلاليـه والايقاعيه اللتين تتوزعان هذه القصيدة . فبالنظـر الى البحر مقسما بالطريقه الخليليه ، نحصل على المخططين رقم (١) و (٢) اللذين يظهران توحد الهويه التفعيله في عدد من ابيات القصيدة ، وباستقراء العلاقات التي تنشأ بين هذه الابيات نحصل على مايلـــي :

ثمة تكرار في الصورة الايقاعيه للابيات ١ ، ٤ ، حيث تتوزع تفعيـــلات البسيط وفقا للترتيـب التالـــي :

١ ـ	٤ ١ ٢ ١	٤ ١ ٢ ٥
٤ ـ	٤ ١ ٢ ٥	٤ ١ ٢ ٥

مخـــطط رقـم (١)

فاذا قلنا ان من حق التفعيلة الاولى في البيت رقم (٤) ان تكون (١) لـــولا هذا (الخبـن) الذي غدا على مايبدو واحدا من أحب الزحافات ، واكثرهـــا وقوعا في أوائل الابيات من قصائد البسيط ، لانه كما يقول ابراهيم أنيس "حسن جميل تميل اليه الاسماع ولاتنفر منه ."(١) ، فكان أن آثر الكثير من الشعـــراء

---

(١) موسيقى الشعر ، ص ٧٣ .

قديما وحديثا ، هذا الامر حين نظموا من هذا البحر . وبهذا يتوحد البيتان ايقاعا فضلا عن تناظر شطراهما تناظرا مطلقا ، مما يمنحهما انسجاما مدهشا ، وجلي ان هذا التناسق المطلق ما توالا تجسيد لبنيتهما الدلالية التي تؤكد المعرفة اليقينيه في القصيدة وتنقلها من الذات الشاعرة الى الذات المتلقيه ، فالبيتان ١ ، ٤ يؤشران حقيقتين معروفتين في التأريخ الاندلسي ابان عصر الطوائف ، اذ تشير اولهما الى أسر الملك الاشبيلي المعتمد بن عباد من قبل المرابطين ، وما لقي اثناءه من صنوف المحنة والمهانة والاذلال ، في حين تحكي ثانيهما قصه زوجته الرميكيه المشهورة عندما رأت الناس يعشون في الطين فاشتهت المشي فيه فأمر المعتمد بأشياء من الطيب وصب عليها ماء الورد وعجنت بالايدي حتى صارت كالطين ، فذرت في ساحة القصر ثم خاضتها مع جواريها .

ولاشك في أن من المثير حقا ، أن نلاحظ هذه اليقينية الثابته قد وجدت ذاتها في البنيه النحويه للبيتين أيضا . وذلك من خلال طغيان العلاقات اللغوية والتركيبيه التي تجسد خصيصه التأكيد والتقريريه .

فدراسة الصيغ الفعليه على صعيد الدلاله الزمانيه مثلا تبرز لنا بجلاء طغيان الافعال ذات الدلالة الساكنه التي تثير الحس بالثبات ففي البيت رقم (١) : فيما مضى

الزمن الماضي : السكون

كنت بالاعياد ـــ نهاية التشكيل ـ التأبيد

فساءك العيد

البيت رقم (٤) : يطـأن في الطيـن ← الزمن : حاضر ولكنه ورد فـي سياق يشع بالسكونيه واثـارة حس الثبات بدلا من الحركيه

لم تطـأ ← الزمن : حاضر ولكنه انقلب الى الدلالة النهائيه في حدثيتـه لدخول لم عليـه .

وهنالك بيتان آخران لهما ذات النسيج الوزني رد هما البيت رقم :

٧ ـ ١ ٣ ١ ٣ ٥ ٢ ١ ٤

٨ ـ ١ ٣ ١ ٣ ٥ ٢ ١ ٤

مخطط رقم (٢)

وواضح ان البيتين يترابطان بأكثر من عنصر ، فهما يمثلان على صعيد الدلالة كونا متكاملا ذا أبعاد متجذرة الى حد بعيد في موروث الشاعر النفسي والفكري . فباعتبارهما خاتمة القصيدة ، فقد جاء تجسيدا للرؤية الشعرية الجوهرية التي سعت الى توحيد نقيضين ، وتجذير حضور في غياب وغياب في حضور ، وهو ما نبعت منه ثم تمحورت حوله تجربة هذا الخطاب الشعري . ولكي ينفذ المعتمد الى أعماق هذا التصور الشعري فقد عمد الى بناء البيتين على محور التقابل والانشطار

فاللحظة الراهنة (حالة الاسر) وضعت نقيضا متقابلا مع اللحظة الماضية (حالة الملك والسيادة) . الامر الذى خلق ايقاعا خاصا جعل البيت الى التدوير أقرب حتى كأنه بكليته كتله متراصة . وبهذا تشكلت البنيه التركيبيه وفق هيكل قوامه التراكيب النحويه المتراصفه في هيئة متوازيه متكافئه الطرفين فنحن ازاء بنية ذات حركتين أو بعبارة أخرى ذات سمة شرطيه (الجمله / جوابها) .

الحركه الاولى	الحركة الثانيه
ففي البيت رقم (٧) ــ قد كان دهرك ان تأمره ...	فردك الدهر منهيا ومأمورا .
وفي البيت رقم (٨) ــ من بات بعدك في ملك	فانما بات بالاحلام مخرورا

ولعل من المدهش حقا ان نلاحظ بدء الحركة الاولى والثانيه في كلا البيتين بتراكيب هي تشخيص مطلق للثبات والتقريريه وانتهاء التشكل :

كان ← فردك بات ← فانما

كما ويتجسد التشاكل الدلالي بين البيتين على صعيد نحوى آخر هو صعيد المعين (ضمير الخطاب) الذى برز قاسما مشتركا بينهما ــ فقد استعمله الشاعر

بشكل جمع فيه بين ذاته ومخاطبه (المتكلم المخاطب) واذا كان الخطاب قد صدر عن الشاعر حقيقة فان مخاطبه حقيقي مجازي في آن واحد . فالشاعر قد بدأ بمخاطبة نفسه أولا تطبيقا لمبدأ الاقرب أولى ثم توجه بخطابه صوب متلقيه ،فهو لما كان صاحب المأساة الحقيقي ،قد أحس بامتياز على مخاطبه المجازي وانه قد تحمل مسؤولية تعليمه ،فعقد النيه على ان يؤرخ تجربته عظة واعتبارا ولكن بالطريقه الشعريه .

واخيرا فلابد من الاشارة الى أن اعتماد التركيب الثنائي / المتقابل هيكلا مختارا لتشكيل الابيات (١/ ٤ ، ٧/ ٨) التي أخيرت موضوعا للنقد قد عمل على اطالة نفس البث الشعرى ،وهذا يعني بالضرورة ان المعتمد قد كان موفقا تماما في انتقاء حقله النغمي الذى مثلته تفعيلات البحر البسيط .

ونحاول الان ان نضيء طرفا اخر من اطراف البناء الشعرى ،وهو مستوى البنية التقفويه ،التي وان تبدت لمتلقيها بسيطه في ظاهرها ،فانها في الواقع غنيه في موسيقاها ،عميقه في دلالاتها .

ولعل أول مايمكن ملاحظته هو أن المعتمد لم يتوقف فيها عند حدود القافية في أقصر أو أبسط صورها البنائيه ،بل انه ليتجاوز حرف الروى وهو (الراء) هنا عمادا صوتيا ،ليلزم نفسه بتكرار عدد آخر من الاصوات ،فكان هناك حرفا المد (الواو والياء) مع الحركة المناسبة قبلهما ،واخيرا الالف الممدودة وهذه كما هو واضح ـ هي رتبة موسيقيه تمثل أقصى مايطمح اليه الشاعر العربي

في صناعة موسيقى قافيته ، التي ستكون عندها في منزلة أقرب الى الكمال [١] .

نعيد قراءة الابيات ثانية منتبهين الى ايقاع (الراء) وهو يتعاقب في البيت بعد البيت ، ومايمكن ان يحدثه هذا التعاقب النغمي من اشاعة اصداء عاطفية تساهم في تأسيس دلالات هذا الخطاب . فلقد سبق لنا القول بان المعتمد سعى الى تطوير خطابه من نظم تقليدي تدور دلالته حول الشكوى من الزمان وتقلب صروفه بالانسان الى رؤيه شعرية ذات ملامح فنيه وفكريه ونفسيه خاصة تحكي لمتلقيها عن تجربة (الاسر) التي تعرض لها ومالقيه اثناءها من صنوف المهانة والعذاب . وفي هذا (الاسر) نلحظ تردد جرس (الراء) ، مما يعيد على اذهاننا قضية الحكاية الصوتية لحروف لغتنا العربية . ولكن هذا ليس كل شيء ، فان استخدام (الراء) رويا كان لامر أحسه الشاعر في ترجيع جرسه فحرف الراء حرف مكرر ومنشأ هذه الصفة ان طرف اللسان حين تنطق به يقرع حافة الحنك فوق الاسنان الاماميه العليا قرعا متكررا [٢] ومع تردد هذا الصوت في القافية بعد القافيه على طول القصيدة ينشأ تناغم صوتي يثير في ذاته ضربا من الالحاح المتزايد والولوع المتعمد في وصف حاله الاسى والحزن التي أريد بثها في حنايا التجربة أولا ومن ثم ايصالها الى الذات المتلقيه .

---

(١) موسيقى الشعر ، ص ٢٦٨ ، ٢٧٤ ، ٢٧٥ .

(٢) الخصائص ، ج ٢ ، ص ١٦٤ .

نرهف السمع لهذا البناء التقفوى ، مرة ثالثة ، فتلتقط أسماعنا الان موجتين نغميتين قوامهما حرفا مد يفصل بينهما صوت الروى الراء . وهذا يعني ان الشاعر قد تدرج في اخراج عاطفته المكبوته في موجتين ، تبدأ أولهما بصوت المد (الواو) حينا و (الياء) حينا آخر ، مضعفين بصوت الضمة أو الكسرة على الحرف السابق لهما ، وهذه بداية تبدو أشد عنفا ، وأوضح سمعا تشي بحدة الصراع المأساوى المتفجر داخل الذات الشاعرة .

ولعل من المفيد هنا أن نشير الى غلبة صوت المد (الواو) في نسيج هذه البنيه التقفويه وذلك بنسبة : ٥/٨ لصوت المد الواو و ٣/٨ لصوت المد الياء . والذى يبدو ان الشاعر قد أدرك ادراكا عميقا عظم الطاقة التعبيريه التي تملكها (الواو) في مجال الافصاح عن نفثات النفس وهي تشكو وتتوجع فكثيرا مما يرد في معاجم لغتنا العربيه من صيغ الشكايه والتألم ، تتردد بين حروفه أصداء (الواو) : أووه ، تأوه ـ أوها ... وغير ذلك من العبارات المتأوهه . وأما اذا تطلعنا صوب القيمه الصوتيه لهذه (الواو) فسنتبين بجلاء انها " أكثر المدات العربيه ضيقا أى أعظمها شدة وهي لذلك أصعبها في النطق . (٢) فهي تتطلب من ناطقها تكوير شفتيه ثم مطهما الى الامام ، محتاجة

---

(١) الشعر الجاهلي ، جـ١ ، ص ٩٩ .

(٢) الشعر الجاهلي ، جـ٢ ، ص ٦٨٢ .

الى جهد عضلي يفوق مايتطلبه نطق مده (الياء) مثلا . وهذا الاشتداد هو بالتأكيد ماينسجم وطبيعة الزفرة الانفعاليه الحادة .

وتأتي بعد ذلك الموجه الثانيه ، ممثلة بصوت الروى (الراء) منتهيا بالالف الممدودة ، وهنا يظهر لنا الشاعر وكأنه قد استنفذ كثيرا مما في جعبته من طاقة انفعاليه في بث زفرته الاولى . فصوت الراء ، مع مايحمله من دلالة الايغال والالحاح بسبب من خاصيته التكراريه ، فهو جرس ذو نغمه لينه سهلة حتى عد عند أصحاب الدراسات اللغوية واحدا من أشباه حروف اللين(١) ولاشك في ان هذا الجرس بمواصفاته الصوتيه لايصدر الا عن نفس تصارع في داخلها نقيضين : الثورة المتمردة على الواقع المأساوى ، المشوبة باحساس الذات بانها مقهورة مغلوبه على أمرها .

أما هذه الالف التي ختمت بها القافيه ، فهي وان كان شأنها صوتيا كشأن الحرف السابق لها اذ هي "أقل المدات العربيه شدة واسهلها نطقا"(٢) فانها قد أكسبت فضاء القصيدة الانشادى صفه الامتداد مما يسمح للمتلقي باطالة الفترة الزمنيه لقراءة هذه الموجه ، حتى يتأكد لديه الاشباع الروحي بتدفق نغمات التوجع في صدر الاسير ، هذا بالاضافة الى ما تمنحه صفه الاطلاق عموما للقافيه العربيه من وضوح في رنينها وجمال في ايقاعها(٣) .

---

(١) العين ، جـ١ ، ص أ . موسيقى الشعر ، ص ٢٨ .

(٢) الشعر الجاهلي ، جـ٢ ، ص ٦٨١ ـ ٦٨٢ .

(٣) موسيقى الشعر ، ص ٢٨١ .

ويبدو من المفيد قبل الانتقال الى محاورة جانب آخر من جوانب البنـــاء التقفـوى لهذا النص الشعرى . أن نشير الى ميل الحاسة السمعيه والذوق ، الموسيقي لدى الشاعر الاندلسي في عصر الطوائـف ـ على ما أظهره لنا التحليل النغمي للبنيـة التقفويـه سواء في هذا النص أم في النص الشعرى السابـق ـ الى التزام قدر من الاصوات ، يزيد أو ينقص ، مع التزام صوت الروى في كـــل الابيـات .

وهذا هو ما أصطلح عليه بـ (لزوم مالايلزم) ، وهو "قديم جاء بعضـه في الشعر الجاهلي والشعر الاسلامي . وقد اكثر منه الشعراء فيما بعد ..." (١) ولزوم ما لايلزم وان أعتبر قيدا ثقيلا للغاية وقل أن يتيسـر معه الاجادة كمـا يرى صاحب المرشد فانه لم يعد كذلك في الخطاب الشعرى الاندلسي ، فالـذى أظهره البحث التحليلي ان الشاعر الاندلسي لم يستوحه من قواعد أهل العـروض التي درسها دراسة تامة ، وأتقن قواعدها ، بقدر ما استوحاه من حاسته الموسيقيه المرهفه ، والواعيه في الوقت ذاته لطبيعة العلاقة الجدلية القائمـة بيـــن مكونـات البنيـه النغميـه والدلاليـه داخـل الجسـد الشعرى .

وثمة جانب آخر من جوانب البناء التقفوى لابد من أن نشير اليه وهو طبيعته التركيبيـه ، ولعل من أبرز مانلاحظه هو انها تجسدت في نمطين لغويـــن ،

---

(١) المرشد الى فهم أشعار العرب ، جـ١ ، ص ٤٢ . وانظر ايضا . موسيقـى الشعر ، ص ٢٧٤ ومابعدها .

النمط الاول : اسم مشتق منصوب :

- فسائل العيد في أغمات مأسورا
- ابصار عن حسيرات مكاسيرا
- وليس الا مع الانفاس مطورا
- فردك الدهر منهيا ومأمورا
- فانما بات بالاحلام مسرورا

والنمط الثاني : اسم جامد منصوب :

- يغزلن للناس لا يملكن قطميرا

كأنها لم تطأ مسكا وكافورا

وتشع هاتان الصيغتان التركيبيتان بالدلالات على مستوى الرؤية الجذريه للقصيدة ،فهما تعكسان : الاولى بطبيعتها التي تتوزع بين الفعليه الحركيه والاسميه الثابتة ،وان كانت الى الاسميه أشد ميلا ،والثانية بخاصيتها السكونيه ،واقع الذات الشاعرة في تحولها من الى ، من احداث ماضيه كانت بهيجه مفعمه بالحيويه الى عالم معاش من العلاقات المأساويه المتأبدة .

وأخيرا ، نجد من الضرورى الاعتراف بان دراسة تلك الانساق الايقاعية دراسة تحليليه ، وعبر منهج ذى طبيعة تطبيقيه ، هي محاولة يعترضها منذ البدء العديد من الصعوبات المنهجيه ، والسبب في ذلك انما يعود الى افتقار مكتبتنا العربيه الى امثال هذه الدراسات النغميه . فالنقد العربي الحديث خاصة لا يعير اهتماما كبيرا لهذا الفرع من الدراسة النقدية الا اذا استثنينا عددا من المحاولات القيمة التي لاتكاد تتجاوز أصابع اليد ويضاف الى ذلك ما يكتنف المنهج التطبيقي عامة من صعوبات عمليه جمة ، فاجراء الاختيار الدقيق للنصوص الشعريه ، فقراءتها قراءة واعيه عميقه ، ثم وضع اليد على أبرز البنى التركيبيه المساهمة في خلق شعريه النص ، وتحليلها بشكل يبرز ذلك التوافق القائم بينها وبين المستوى الدلالي . نقول هذه العمليات انما تتطلب قدرا وفيرا من الجهد المضني والاناة والثقافه النقديه الموسوعيه . ومع ذلك فان هذا الواقع الذى قد يبدو غير مشجع للعديد من الباحثين على اقتحام عوالمه ، سوف لن يغير من أهمية الدور الذى تلعبه البنى الايقاعيه ، الذى يكمن في كونها جزءا متميزا من اجزاء المستوى النغمي عامة في القصيدة العربية جزءا يتولد في حركة فتتمو فتولد الدلالة .

المستوى الصوري

الفصل الثالث

في الصورة الشعرية

عندما يكرس الانسان ـ الشاعر نفسه لعالمه الخاص لعالم أفراحه ومخاوفه ،آماله ويأسه وعندما يقف مراقبا العالم الكبير من حوله ، أناسا ومخلوقات ،فهو انما يعبر عن اعمق حاجاته الانسانيه هي ان يجعل لحياته وحياة الاخرين معنى ،

ولهذا كان الشعر ،منذ ان عرفته البشريه احد الطرق المتميزة في تفسير معنى الحياة بل من أشد هذه الطرق تأثيرا في بعض النواحي ، فالشعر اذن لحظة شعوريه متميزه ،ومن هنا جاءت حاجته الملحه الى بنيه لغويه متميزه ،

واذا كانت الخاصيه النغميه ـ وكما سبق لنا بحثه في الفصول المتقدمة ـ هي الظاهرة البنائيه ذات الاهميه الاولى ـ اذ الشعر يقوم أول مايقوم على حاسة السمع اذ هي أداته الى النفوس[1] ،فثمة ظاهره تكوينيه أخرى لاتقل عنها أهميه ، ولكن تتممها فلا تكاد تنفصل عنها ،تلك هي ظاهرة (التركيب ـ الصورة) ، فالشعر لايكون شعرا ـ كما نعتقد ـ من غير صوره ،فهو في جوهره نسيج صوري يترسم الشاعر ملامحه باللغة ،منها واليها معها وضدها ولذا فكل معنى شعري هو صوره لامحاله ،وكل صورة هي موقف من العالم

---

(١) الشعر الجاهلي ،ص ١٠٧ ،

يتضح ويتوضح من خلال اللغه وكيمياءها . ومن هنا فقد ارتأينا أن نخص هذا الفصل من الدراسة بالبنيه التصوريه لنتبين مقدار المدى الجمالي والابداعي معا ، الذى بلغه هذا التركيب لدن الشاعر الاندلسي ابان القرن الخامس الهجرى . ولما كان التركيب ـ الصورة ، مظهرا فنيا بارزا في بناء الرؤية الشعريه ، فقد استقطب اهتمام كل الدراسات البلاغيه سواء في التراثين العربي أم الاوروبي ، حتى غدا ذلك اللون من الثقافه الشعريه محورا خطيرا في جل المعارك النقديه بين أنصار القدم والحداثه في الماضي والحاضر .

ولعل من المفيد أن نشير في هذا الصدد اشارة وان كانت مختصرة الى ماقدمه العرب من معرفة نقديه ، تعود في اقدم اصولها ، كما يبدو الى ماحظته العصادر عن الجاحظ في القرن الثالث الهجرى من نعته الشعر بانه "جنس من التصوير" فمن حيث الطبيعه التكوينيه للصورة ، رأى الناقد العربي تأسيس هويتها تلك على حد مفهومي تمت صياغته في بندين من بنود عمود الشعر العربي وهما البند الرابع ، الذى يقول به "المقاربة في التشبيه" والبند السادس الذى يقول به (مناسبه المستعار منه للمستعار له) وسوف تتبوأ هاتان المقولتان صدارة المقاييس في جودة الصورة الشعرية عند جمهور نقاد العرب وان تبنى بعضهم شيئا من وجوه الخلاف والتصرف التي عجزت ـ مع تباين

طروحاتهـــا التفسيريـــه ، وشروحاتها ـ عن اقامة موقف نقدى ذى خصوصيـــة فرديـــه مستقله عما جاء بالبندين السابقين ، فبقيت تحوم حول ذات المبـــادئ والاصول العامـــه[١] .

ولعل مما يلاحظ هو تخصيص هؤلاء النقاد البنيـــه المجازيه للصـــورة بتقنيتـي التشبيـــه والاستعارة ، تحديدا . والذى يبدو ان منشأ اجراءهـــم هذا انما اعتقادهم المتواتر بان جل محاسن الكلام ان لم نقل كلها هـي متفرعة عنهما وراجعة اليهما ، بل انهم يغالون في اعتقادهم حتى تصوروا فيهما موطنـا لـ (الفطنـه والبراعـة) ومقياسـا يؤشر فضل الشاعر وسبقـه غيره . والحـق انه لاغرابـه في اعجابهم المتواتـر بمكانـه كل من التشبيه والاستعارة فهمـا ـ ولا أرانا مبالغين ، عماد الصورة الشعريه ، فضلا عن أن الشعر أيا كـانـــت أرضـه ، وأيا كان زمانه ، هو ذلك "الكلام البليغ المبني على الاستعارة الاوصاف ..."[٢] .

---

(١) انظر فيما جاء بصدد أوجه الخلاف بين النقاد والبلاغيين العرب فـــي موضوع الصوره وعلى سبيـل المثال لا الحصر : التفكير البلاغي عنـــد العرب ، ص ٥٥١ ـ ٥٥٣ .

(٢) مقدمة ابن خلدون ، ص ٥٧٣ .

وأما من ناحية الطبيعة المقصديه أو الا بلاغيه للتركيب ـ الصورة فقد أحتل مفهوم الوظيفه الافهاميه حجر الزاويه في مذهبهم النقدى ، ايمانا منهم بان الغايه التوضيحيه هي محرك التفاعل بين أطراف الخطاب ، أيا كانت مواصفاته ، وهي الهدف الذى تسعى هذه الاطراف الى تحقيقه ، يقول ابن خلدون في مقدمته : "اعلم ان الكلام الذى هو العبارة والخطاب انما سره وروحه في افادة المعنى "(١) . وقد لانعد مبالغين ان قلنا ان ابن خلدون قد وضع في عبارته تلك ، اليد على المرتكز الاساسي الذى تستند اليه نظرية العرب في وظيفة اللغة عامة ، ووظيفة الهياكل البلاغيه المؤسسة لبنى الصور التي يكتنفها الخطاب الشعرى والنثرى خاصة .

واستنادا الى ماذكرنا من لمحة موجزة في مقومات الصورة ، يمكننا القول ان شعريه الصورة في النظرة النقدية التراثية لم تتسم ـ وفقا لاجتهادات البعض من النقاد العرب المحدثين ـ بآفاق المعالجة الضيقه ، والبحث ـ انسجاما مع فلسفة العرب الجماليه ـ عن مصادر الجمال السهل الواضح التي يتجلى اقصى جهدها في تزيين الشيء الصور ، وتأكيد حقيقته بواسطة التمثيل الحسي لذلك المصور(٢) فيكون الامر كمن (قلب السمع بصرا)(٣) ، غير

---

(١) المقدمة ، تحقيق : د . علي عبد الواحد وافي ، ج٤ ، ط٢/ ١٩٦٨ ، ص ١٤٢٧ .

(٢) انظر مثلا : تمهيد في النقد الحديث ، ص ١٩٦ . قضايا الفن في قصيدة المدح العباسية ، ص ٣٧٠ ، جدلية الخفاء والتجلي ـ كمال أبو ديب ، ص ٣٢ . التفكير البلاغي عند العرب ، ص ٥٣٢ ، ٥٤٢ .

(٣) العمده ، ج٢ ، ص ٢٩٥ .

ان سياق المعالجه النقديه التي تعرضها أمامنا الدراسات التراثيه يطرح جملة من المعطيات المهمة التي تؤكد بعد تدقيق النظر بين سطورها امتداد واقع الصورة الشعرية الى مديات واسعة غنيه ، شملت الجانبين الجوهريين في وجوديه هذه البنيه ، واعني بهما الجانب التكويني ، والجانب الدلالي ، اذ ليس مصدر شاعريه (الصورة) أيا من هذين الجانبين كيانا فنيا مستقلا ، بل مصدرها هو كونها (صورة) أي طريقه لغويه مميزه للدلالة عن محتوى انفعالي هو نتيجة علاقه الاشياء التي لاعلاقه بينها ، محتوى لاتفهمه العقول وحدها بل العواطف أيضا ، ومع ذلك فقد كان بالامكان التعبير عن هذا المحتوى بلغه عقليه مباشرة دون أن يفقده ذلك شيئا من قيمته المعنويه .

ان الدراسة التراثيه اذن ـ لم تكتف بالوقوف عند حدود الذات الشاعرة التي يتم عندها الخلق وذلك باستقصاء الخصائص الفيزيائيه الحسيه (الالوان ـ الروائح ـ الحجوم ـ الاصوات ...) للمشاهد الحيه أو الجامدة المنتقاة لصنع المنظر الموصوف ، ولكن الاهتمام ليتجاوز هذه الحدود حتى يصل الى الطرف الثاني من اطراف الفاعليه الشعريه الذى تجسده الذات المتلقيه التي يتم عندها حدوث الاندهاش والمفاجأة وصولا الى الكشف والاضاءة . فلقد وعى المفكرون العرب من فلاسفة ونقاد وبلاغيين الاثر الحاصل في نفس المتلقي عند وقوعه تحت ضغط الفعل الجمالي للصورة الشعريه فهذا عبد القاهر الجرجاني يقول عند مناقشته تأثير تصوير الشبه بين المختلفين في

الجنس" ... وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان أشد كانت الى النفوس أعجب وكانت النفوس لها أطرب ، وكان مكانها الى أن تحدث الاريحيه أقرب ..."(١) .

ولعل من الشيق ان نسجل هنا ماتكشف لاعتقادنا من ان النظرة التراثية قد حاورت ـ وفقا لاسلوبها الخاص ـ مايمكن ان نسميه بالوجه العاطفي / الايحائي من غرض الصورة ، فضلا عن وجهها الدلالي / الافهامي ، وان كان أصحاب تلك المحاورة قد رأوا في اسراف المبدع في تغيير العلاقات الطبيعية بين الكائنات والذى يتطلبه رسم الوجه الانفعالي للصورة ، عليه خطيره ، فأجهدوا أنفسهم في البحث عن أنواع من العلاقات المنطقيه والعقليه لبلوغ درجة من المقاربة أو المناسبة بين أركان العملية التصويرية ، يتكئ عليها الشاعر في عمله الشعرى(٢) ، غير انهم مع صرامة ماقرروا من شروط ، قد حرصوا على ألا تكون صور الشاعر من النوع الذائع المبتذل ، ولكن من النوع المبتكر والنادر ، فالشاعر الحاذق وحده هو الذى يستطيع ان يدرك طبيعة العلاقة الدقيقه بين الاشياء ثم هو لا يصلها بيسر وسهولة بل انه ليكد نفسه ويضنيها حتى يصل الى صنعها فهو كما يقول عبد القاهر الجرجاني "لم يسبق الى مدى قريب بل احرز غاية

---

(١) أسرار البلاغة ، ص ١١٦ . انظر ايضا في هذا الخصوص التفكير البلاغي عند العرب ، ص ٥٦ ومابعدها .

(٢) البلاغة والاسلوبيه ، ص ٦٦ .

لاينالها غير الجواد ، وقرطس في هدف لايصاب الا بعد الاحتفال والاجتهاد (١) ولكن دون أن يصل أمر الاختراع لديه الى حدود قصوى من الغموض والالتباس في التأويل (٢) وهم في ذلك محقون تماما . فالاندفاع هنا سيشرف حتما على غير المعقول ، في حين ان الابداع المطلوب منه أن يكون جماليا وهو لن يكون كذلك مالم يؤد وظيفته التوصيليه التي هي مناط العمليه الشعريه ، فالشاعر اذ يستعمل المفردات اللغويه ليصنع صوره الشعريه فلانه يريد التواصل أى يريد ان يفهم بطريقه ما فاذا ماعجز متلقيه عن بلوغ مطلبه هذا . أفاض الامر بابداعه كله الى اللامعقوليه أى بعبارة أخرى الى الشعرية غير المثمرة (٣) .

ان تركيب مفردات اللغة لتوليد صورة ما وان كان لايتأتى الا باعمال الخيال حيث يضمحل الحاجز المنطقي الذى يفصل بين المحسوس المجرد ليخلى السبيل من بعد الى عالم واحد تتحرك فيه الرؤيه الشعريه الذاتيه بكل حريته ، ولكن الى أى مدى تبلغ هذه الحرية ؟ ان تكثيف الطاقه الايحائيه الانفعاليه للتركيب الصورة لابد أن يتم وفقا لنواميس وقواعد اللغة التي تحددها ظروف البيئه الاجتماعيه والثقافيه أى ظروف العصر بوجه عام ، التي تمنحه طرازا معينا من طرز النظم الشعرى والتقنيات التصويريه ، تحديدا متميز بشكل ماعن

---

(١) أسرار البلاغة ، ص ١٤٦ ، وانظر أيضا ، ص ١٣٦ . نظرية الشعر عند فلاسفة المسلمين ، ص ٢٢٥ .
(٢) أسرار البلاغة ، ص ١٣٠ ، الشعر عند فلاسفة المسلمين ، ص ٢٢٥ .
(٣) بنية اللغة الشعرية ، انظر الفصل الموسوم بـ (مستوى الدلالة) ، ص ١٠١ ومابعدها .

أخرى شاعت في عصر آخر[١] .

فالواقع ان كل مايمكن ان يبدعه المبدع لابد ان يكون موصول الصلة باطار العصر المعاش ، لان الذى يندفع بلا اعتبار لمقتضيات الواقع انما هو يهدم لاينتج والى هذا انتهت النظرية الادبيه المحافظة لدن الناقد العربي الذى اندفع قائلا "اذا اعتمد الشاعر الابداع فمن سبيله الا يخرج عن سنن القوم "[٢] فمما لاشك فيه أن هنالك طائفة كبيرة من الشعراء الفحول من هم ليسوا بصانعي تقنيات شعريه جديده ، بل هم في أغلب الاحيان مستهلكون ولكن أذكياء لما هو متوافر منها في الموروث الشعرى .

ان من شأن هذا التصور النقدى ، الانتهاء حيث انتهوا ، المهيمن على معطيات التفكير النقدى عند العرب ، أن يجعل بوسعنا تمييز نوعين من الصور الشعرية ، اصورة التقليديه أو الاستعماليه حيث المفردات والعلاقات مقررة سلفا وحينئذ يقتصر دور الشاعر على الانتقاء الذوقي من بين النماذج الموسومه حتما بالجماليه ، والصورة الابداعيه التي قوامها الخلق والابتكار الذاتيين حيث أعطيت المبادىء والاصول سلفا ، وبقي على الشاعر استخدامها بحذق ومهارة ، وهنا ستكون محصله الابداع أشكالا جديدة من الصور الشعرية .

---

(١) الابداع في الفن والعلم ، ص ١٥٨ .

(٢) الموازنة ، ص ٤٩٥ .

فياترى الى أى من هذين النوعين ستنتمي الصوره الشعريه لدن شاعرنا الاندلسي ؟ هذا مانرجو أن تجيب عليه الصفحات القادمة ان شاء الله .

ان مما لاريب فيه – هو أن يشكل ماقدمنا ذكره لتراثنا النقدى – سابقه تفوق بلغت ذروتها التطوريه – كما يظهر للمطالع المثابر في تصورات الناقد والبلاغي الفذ عبد القاهر الجرجاني ، لاسيما تلك الطروحات التي عرضها عبر جملة من الاسئلة والحوارات الفنيه في تحليل الصوره الشعريه تحليلا جماليا دقيقا يثير الاعجاب[1] ومع ذلك فان مما يؤاخذ عليه الفكر النقدى العربي جملة ، وعلى صعيد التركيب الصورة خاصة ، هو أن تتحول آفاقه المعرفيه الغنيه الى مجموعة من البنود والقواعد المقررة المفروض احترامها من قبل الذات المبدعة ، والذات المتلقيه تلك عند صياغتها الشعريه ، وهذه عند تأثرها وتقيمها النقدى ، وذلك حفاظا على مراسيم الشعر وشعائره المقدسة .

---

(١) انظر معالجته النقديه ذات القيمه الكبيرة والطاقة الجماليه لبيت النابغة المشهور :

فأنك كالليل الذى هو مدركي وان خلت أن المنتأى عنك واسع

وذلك في مصنفه الفذ "أسرار البلاغه" ، ص ٢٢٥ – ٢٣٧ .

ولننتقل الان الى التحليل ، مبتدئين بصورة شعريه للدهر خلقها الشاعر الاندلسي ابن عبدون ، مستلين اياها من مرثية مشهورة للشاعر في بني الافطس ، أصحاب مملكه بطليوس ، اذ يقول :

١ ـ الدهر يفجع بعد العين بالاثر فما البكاء على الاشباح والصور ؟

٢ ـ أنهاك أنهاك لا ألوك موعظة عن نومة بين ناب الليث والظفر

٣ ـ فالدهر حرب وان أبدى مسالمه فالبيض والسود مثل البيض والسمر

٤ ـ فلا يغرنك من دنياك نومتها فما سجية عينيها سوى السهر

٥ ـ ماالليالي ـ أقال الله عثرتنا من الليالي وخانتها يد الغير

٦ ـ تسر بالشيء لكن كي تغر به كالايم ثار الى الجاني من الزهر (١)

لعل أول مايبرز لقارئ الابيات هو ان جوهر السياق الكلي لهذه الصورة ، ثم الموقف الشعري للقصيدة برمتها ـ لمن أتم قراءتها ـ هو جوهر مأساوي قوامه الصراع الدرامي والتوتر الحاد بين الدهر والانسان ، بين الشاعر والمتلقي ، ولقد حدا هذا الامر بالشاعر الى استخدام نمط من الهندسة الصوريه التي تتفق ومقصديته (رغباته ومعتقداته) .

ان المحور الاساس الذي تدور حوله الابيات الستة هو : الدهر الذي

---

(١) الذخيرة ، ق ٢ م ٢ ، ص ٧٢١ .

ينبغي الحذر من خداعه وزخرفه اذ مآل الاشياء كلها ، حتى الانسان الى فناء . لقد كان بمقدور ابن عبدون ان يقول هذه الحقيقة كما تصورها ، بعبارة مثل : ان الدهر موءذ فلا يجوز الاستكانه الى ملذاته الموءقته . فيكون قوله هذا ـ مع تقبل الفرضية القائله بان الشاعر يريد أن ينقل معنى معينا وانه لهذا يصور أى يقارن شيئا بشيء آخر ـ نقول : يكون قول الشاعر قولا موجزا موفيا بالغرض المقصود على صعيد الدلالة المجردة . بيد ان الشاعر في شعره انما يهدف الى اثارة لون خاص من الوعي بل شكل خاص من التأثير لدن المتلقي يختلفان تماما عما يكمن ان يحدثه الفهم التقليدى الواضح ، والاثارة الباردة اللذان ينتجهما الخطاب العادى غير الشعرى .

هنا كان احتياج الشاعر / المبدع الى تعاطي نوع من التقنيه البلاغيه في بناء العلاقات اللغويه وربطها بمدلولاتها ، أى خلق ماأطلقنا عليه سلفا التركيب ـ الصورة ، وصولا لتنمية ذلك المفهوم ، فمال نحو التشبيه والاستعارة اذ انهما ـ يقومان بدور جوهرى في صياغه البنيه الصوريه وذلك بما يبثانه في الموجودات من حولنا من علاقات المشاركة الحميمة ، والدفء والالفه . وهكذا كان على الشاعر أن يحدث خرقا في قوانين المطابقه لما هو كائن في الواقعين اللغوى والحياتي ، وذلك بخلق تشويش خاص في ترتيب المفردات الشعريه يحتاج الى تأويل ، تنتقيه الذائقه الشعريه من المئات من التراكيب اللغويه التي توفرها له لغته العربيه ، وعليه فان تراكيب مثل :

الدهر يفجع ـ نومه بين ناب الليث والظفر ـ الدهر حرب ـ البيض والسود مثل البيض والسمر ـ تغرنك من دنياك نومتها ـ ما سجية عينيها سوى السمر يد الغير ـ كالأيم ثار الى الجاني من الدهر . نقول هذه تراكيب جاءت على غير الاصل المطابق لما هو قائم بالفعل ، اذ هدف الشاعر هو تقديم الدهر وهو كائن مجرد تقديما شعريا يمكن ادراكه وذلك بأحيائه وتشخيصه . فادى ذلك الى أن يشغل التركيب التشبيهي والاستعارى خاصة حيزا مكانيا طويلا في داخل السياق البنيوى لصورة الدهر .

ان النظر الى المفردات البنائيه في هذه الصورة التي تجلت أمامنا حسية جليه للعين واللمس ، قد يوهمنا بان هذه المفردات لاتجرى وفق خط دلالي مشترك ، فكأن الصلة تكاد تبدو منقطعة فيما بينها فنحن واجدون : الدهر ـ الانسان . الدهر ـ الليث ـ الدهر ـ الحرب ـ الدنيا ـ الامرأة ـ الليالي ـ الانسان ـ الليالي ـ الأيم . فكيف اذن تسنى لابن عبدون الشاعر ان يشاكل بينها ويقارب بين مقوماتها المتباينه ليصنع من بعد صورته الكبيرة . لاشك ان تساؤلا كهذا سوف يحدث لدن المتلقي احساسا بالمفاجأة والدهشة ويولد رغبة بالتحرى عما يمكن أن يقارب بين حقولها الدلالية المتنافرة ، ان تدقيق النظر اليها سيساعدنا على حصرها في حقلين رئيسين هما :

الغيب / القدرة	الطبيعة : الانسان ـ الحيوان ـ الزمن ـ أشياء اخرى
الالهيه	الرجل الليث الدهر الحرب الدنيا المرأة الاسم الليالي

أما اذا أخذنا بنظرية التحليل بالمقومات فقدنا بمراعاة المقومات الجوهريه لكل من تلك المفردات ، فاننا سوف نجدها قد اشتركت في مقوم موجود بالقوة ، متفق عليه من قبل الشاعر والمتلقي معا ، واقصد به الضرر المبطن . فالانسان والحيوان والزمن والحرب كلها أشياء منصوص على ضررها وهو أمر لامراء فيه . وفيما عدا هذا المقوم المشترك لاتكاد تتشاكل هذه المفرداته وهذا من شأنه ان يرتقي بصورة ابن عبدون نوعا [1] فلقد انتهت الدراسات النقدية بخصوص الصورة الشعرية الى انه كلما كثرت عناصر التوافق بين مقومات الصورة كلما اقتربت من الحقيقه الباردة ، وكلما كثرت عناصر الاختلاف كلما اقتربت من النوعية المبدعة ، وان لم يكن هذا المعطى الفكرى بالجديد على الفكر البلاغي العربي ، فللجرجاني في اسرار بلاغته نص صريح في هذا الامر يقول فيه

---

(١) قدم د . محمد مفتاح تحليلا علميا مفصلا لابيات هذه الرائيه في مؤلفه الموسوم بـ (تحليل الخطاب الشعرى) ، ص ١٧٥ ومابعدها .

" ... وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان أشد كانت الى النفوس أعجب وكانت النفوس لها أطرب ... انك ترى بها الشيئين مثلين متباينين ومؤتلفين مختلفين ، وترى الصورة الواحدة في السماء والارض ، وفي خلقة الانسان وخلال الروض ... "(١) .

---

(١) أسرار البلاغة ، ص ١١٦ .

قد يكون من الضروري الان ان نتساءل : ألا يمكن أن نناقش هذه الصورة من زاوية نظر أخرى بعيدة عن مدار الشكلية أو الابعاد الهندسيه للاشياء ؟ فعلى المستوى الانفعالي أو النفسي ، يظهر ان ثمة تفاعلا حيا يجرى داخل التركيب الصورة ، يجلو لنا دوافع أساسيه في انتقاء عناصر البناء تلك بعينها دون سواها ولن نضع أيدينا على هذا التفاعل مالم نتعرف على ابن عبدون في كينونته الانسانية المميزه . فهو قد عرف بورعه وتقاه اذ وصفته كتب السيره الاندلسيه بانه رجل دين وفقه "كان عالما بالخبر والاثر ومعاني الحديث أخذ الناس عنه" (١) كما يمكن ان نضيف الى هذا الجانب الذاتي من شخصية الشاعر ماحوته ذاكرته الفرديه من مخزون ثقافي موروث تقاسمه التراثان الديني والشعرى . حيث شاع في اولهما تحذير الانسان من الاستكانة الى الحياة ومغرياتها ، فكل شيء الى زوال ، ففي حين شاع في ثانيهما : وصف الزمان بالحيوانات المفترسة ومايمكن ان يتعلق بها ، تارة ، ونعته اخرى بالمرأة او الغانيه اللعوب أو رسم الايام باللونين الابيض والاسود . ومع كل هذا فابن عبدون لم يقف ازاء هذه الموروثات الزاخرة وثقافة الالة الصماء التي تردد ماتلقفته أسماعها ، بل انه ليعمد الى اعادة صياغتها والتصرف بمفرداتها وفقا لما فرضت عليه مخيلته الشعريه وموهبته الذاتيه .

أما كون الشاعر ـ انسانا يحيا في مجتمع ـ فقد خضع لظروف واقعه

---

(١) الصله ـ ابن بشكوال ، ق ٢ ، ص ٣٨٩ .

الاندلسي اذ ان من البديهيات لدى دارسي التاريخ الاندلسي جمله وعصر ملوك الطوائف خاصة ، هي ان المشكلة الكبرى التي كانت تلح دوما على كيان الفرد هي مشكلة الوضع الاندلسي القلق ، الواقع على حافة الانهيار أو التغييره انها مشكلة المصير الانساني وفي هذا المجال قدم الادب الاندلسي كبرى نماذجه من مراث متفلسفه وبكاء على مدن زائله أو عظماء مندثرين (١) .

من هنا يمكننا القول ان الصورة عند ابن عبدون قد جسدت ابعادا أعمق جذريه وأبعد أعمقه من مجرد القول بانها نسيجا شكليا مزخرفا قوامه انتقال الشاعر من نقطة ماتنتمي الى عالم الى اخرى تنتمي الى عالم ثان رغبه منه في نقل خبر ما يود أن يقرره أو يوضحه في الاذهان ، ولكنها بنيه لغويه جماليه أتقنت صياغتها فنيا حتى غدت عنصرا حيويا من عناصر التكوين الفكري والنفسي للتجربة الشعرية برمتها ، ولم تكن وجودا مسطحا زائدا عن الحاجة .

ان ماتقدم من حديث يضع اليد على خصوصيه هذا النسق الصورى الذى تشكل مطلعا لاقصيده (العبدونيه) ، اذ بدا ذا تقنيه فنيه محكمة ، مما سيمنح التجربة الشعرية برمتها خصوصيه مميزه عن سواها من تجارب الرثاء الاندلسيه (٢) كما سيدفع عنها عددا من الاحكام الجزئيه التي قيلت بشأنها والتي لم تجد

---

(١) تاريخ الادب الاندلسي ، ص ١٩٣ .

(٢) انظر ماقاله بشانها صاحب المعجب ، ص ٤٩ .

فيها سوى منظومة باردة لتواريخ واخبار وآثار موجودة في بطون الكتب المعروفة ، قد لاتطمع القصيدة في منزلة متقدمة بين مراثي ادبنا العربي ، ولكنها في ذاتها تستحق ان نقول بحقها ماقاله عنها المستشرق نيكل : "انها مزيج مدهش من الشعور العميق ، والمتانة التأريخية" .

ولننتقل الان الى نسيج صورى آخر ، يحكي لنا قصة الفناء ايضا ، ولكن عبر لغة شعريه اخرى ، وليكن انتقاءنا اياه من صناعة شاعر اندلسي أجمعت جل المصادر على اعتباره اول شاعر بالادب الاندلسي ، بله الادب العربي في الاعتناء بالطبيعة واستلهامها (١) ، ونقصد به الشاعر الاندلسي ابن خفاجه الذى أتحت الطبيعة لديه مصدر الهام يهديه الى الابداع الفني ، ومتكأ تستند اليه تجربته الشعريه عامة . فهو لم يقصر استعماله للطبيعه على الاغراض المخصصه لوصف الطبيعة المحضه بل انه ليستعملها في المديح وفي الحب وفي اللهو والطرب وفي الاشتياق وفي الرثاء والزهد أيضا .

واذا كانت قراءتنا لديوان ابن خفاجة تحتم علينا القول بان ابداعه الشعرى انما يكمن في الطبيعة فانها أى تلك القراءة ، تضعنا أمام مراتب فنيه متعددة لاستغلال تلك الطبيعه في شعره ، فهو لم يكتف بجعل المنظر الطبيعي بما فيه من كائنات حيه أو جامدة ، فاتحه لموضوع من الموضوعات التقليديه أو (أداة مساعدة) تعينه على التذكر حينما تتعثر ذاكرته في وصف مشاعره أو بث أحاسيسه ازاء قضيه معينه ، بل ان الصورة الجماليه للطبيعه

---

(١) تأريخ الادب الاندلسي ، ص ٢٠٤ ، حوليات الجامعه التونسيه ، ع ٢٣ ، س ١٩٨٤ ، "الفن في شعر ابن خفاجه" ، كمال عمران ، ص ٧٩ .

لتتكشف بين يديه فتبلغ ذروتها الفنيه ، وذلك عندما تتفجر عن اعماق الشاعر . وتنطق عن عواطفه ، فكأننا والشاعر والصورة الشعريه اذ هما الفنان لايفترقان ، ازاء خلجه من خلجات النفس الانسانيه لامجرد رسم لمنظر طبيعي أثار الاعجاب ، فأتقنت أجزاؤه تصويرا . وهكذا لاتعود الطبيعة كائنا ساكنا ، بل وجودا حيا ، ومصدرا مهما لاستجلاء كنه الحياة في لحظات افراحها وساعات أتراحها .

ونحن نميز في هذا المقام بائيته الشهيرة التي قال فيها يصور (الجبل) :

١ ـ وأرعن طماح الذؤابة باذخ يطاول أعنان السماء بغارب

٢ ـ يسد مهب الريح عن كل وجهه ويزحم ليلا شهبه بالمناكب

٣ ـ وقور على ظهر الفلاة كأنه طوال الليالي مطرق في العواقب

٤ ـ يلوث عليه الغيم سود عمائم لها من وميض البرق حمر ذوائب

٥ ـ أصخت اليه وهو أخرس صامت فحدثني ليل السرى بالعجائب

٦ ـ وقال ألا كم كنت ملجأ فاتك وموطن أواه تبتل تائب

٧ ـ وكم مر بي من مدلج وسؤوب وقال بظلي من مطى وراكب

٨ ــ ولاطم من نكب الرياح معاطفي وزاحم من خشر البحار جوانبي

٩ ــ فما كان الا أن طوتهم يد الردى وطارت بهم ريح النوى والنوائب

١٠ ــ فما خفق أيكي غير رجفه أضلع ولانوح ورقي غير صرخة نادب

١١ ــ فحتى متى أبقى ويظعن صاحب أودع منه راحلا غير آيب

١٢ ــ وحتى متى أرعى الكواكب ساهرا فمن طالع أخرى الليالي وغارب

١٣ ــ فرحماك يامولاى دعوة ضارع (١) يمد الى نعماك راحة راغب

تتحرك أبيات ابن خفاجه في فضاء من التصورات والانفعالات التي تتبلور في خط محورى أساس هو خط الحس المأساوى . فلقد زاد الشاعر عنا الرابطة العاطفيه بينه وبين الطبيعة ، فكان أن ربطها بموضوع الفناء والزهد في الحياة ، باعثا فيها المعاني الحزينه ، معاني العبرة والاعتبار فهو قد رأى " الطبيعه على اطار الفناء وضمن احساسه بالتغير وحسه الدقيق بالصراع بينه وبين الزمن "(٢) .

---

(١) الديوان ، ص ٢١٦ ــ ٢١٧ .

(٢) تاريخ الادب الاندلسي ، ص ٢٠٤ .

وينجلي هذا الخط المأساوى في سلسلة من الصور الجماليه ذات الطاقات الانفعاليه الغنيه وهي :

يسد مهب الريح عن كل وجهه

يلوث عليه الغيم سود عمائم

وقال ألا كم كنت ملجأ فاتك

ولاطم من نكب الرياح معاطفي

فما كان الا ان طوتهم يد الردى

فما خفق أيكي غير رجفة أضلع .....

فحتى متى أبقى ويظعن صاحب .....

وحتى متى أرعى الكواكب ساهرا

فرحماك يامولاى دعوة ضارع

والذى يلاحظ ان هذا المحور تنميه الصورة الشعرية لا باعتبارها كيانا جماليا مفردا بل الصورة الشعرية في تركيبها الوشائجي الذى يفيع من علاقة الصورة الواحدة بالاخرى أى من النسق الكلي الذى تشكله الصور الشعريه عبر الابيات بكليتها .

وفي تركيب صورى آخر للشاعر ابن خفاجه حيث يقول :

١ ـ لقد أصخت الى نجواك من قمر
وبت أدلج بين الوعي والنظر

٢ ـ لاأجتلي لمحا حتى أعي ملحا
عدلا من الحكم بين السمع والبصر

٣ ـ وقد ملأت سواد العين من وضح
فقرط السمع قرط الانس من سمر

٤ ـ فلو جمعت الى حسن محاوره
حزت الجماليين من خبر ومن خبر

٥ ـ وان صمت ففي مرآك لي عظة
قد أفصحت لي عنها ألسن العبر

٦ ـ تمر من ناقص حوزا ومكتمل
كورا ومن مرتق طورا ومنحدر

٧ ـ والناس من معرض يلهى وملتفت
يرعى ومن ذاهل ينسى ومدكر

٨ ـ تلهو بساحات اقوام تحدثنا

وقد مضوا نقضوا أنا على الاثر

٩ ـ فان بكيت وقد يبكي الجليد فعن

شجو يفجر عين الماء في الحجر (١)

نلحظ ان الابيات قد تشكلت من بؤرة فكريه أساسيه هي فكرة التحول والتغيير ، التي تنامت عبر سلسلة من الثنائيات الضديه أهمها : الزمن الماضي / الزمن الحاضر / الزمن المستقبل والنقصان / الكمال ، الاختفاء / الظهور ، السماء / الارض . وقد تحلقت هذه الثنائيات جميعا حول ثنائيه ضديه جوهريه في رؤية القصيدة هي الطبيعة ممثلة بالقمر / الانسان ممثلا بالذات الشاعرة .

واذا كانت مشكلة (الفناء) التي ألحت على نفسية الشاعر الاندلسي في عصر الطوائف ، وابن خفاجه تحديدا ، قد بلغت به حدا مخصبا من البراعة التصويريه ، فدفعته الى أن يرى من اللاحي حيا ، وذلك بأنسنته وتشخيصه وتمكينه من الخلجات النفسانيه والواقع الانسانيه عبر منحه قدرة

---

(١) الديوان ، ص ١٣٠ ـ ١٣١ .

النطق بها والافصاح عنها ، مثلما كان حال الجبل في خطابه الشعري السابق ، فان ابن خفاجه في نصه هذا ، قد سلب (القمر) وهو كائن جامد امكانية السرد والحديث لينوب هو منابه فيستحوذ على مسامع المتلقي فلا يصغي الا له ، أما مقصوده من كل هذا فهو تعميق المواجهة ذات الطابع التحذيري بين الشاعر ومتلقيه ، وفي اطار المواجهة الكبرى اللامتكافئة بين الطبيعة والانسان .

لقد قام بدور أساس في توليد هذه الدلالة في نسيج البنية الصورية معينات الضمائر (المتكلم المخاطب) مع اتحاد في هوية الضمير المستعمل وهو (تُ ـ تَ) . ولعل من الواضح ان الشاعر قد تدرج في استعمال المعين الضمير ، فقد بدأ بنفسه أولا :

- أصخت الى نجواك || البيت رقم (١)
- بت ادلج بين الوعي والنظر

- لا أجتلي لمحا || البيت رقم (٢)

ثم وجه خطابه الى الطرف الاخر :

- ملأت سوادالعين
- مقرط السمع

البيت رقم (٣)

- فلو جمعت الى حسن محاورة
- حزن الجماليـــن

البيت رقم (٤)

- ان صمت ففي مـــرآك — البيت رقم (٥)
- تمر من ناقص حـــورا — البت رقم (٦)
- تلهو بساحات أقوام تحدثنا — البيت رقم (٨)

ليعود الى مخاطبة ذاته ثانية في آخر النص:

- فان بكيت وقد يبكي الجليد — البيت رقم (٩)

فكأننا بالشاعر لم يجد نفسه مستثنـــا من ضرورة استشـــراف العظة والاعتبار . فالامر انما يشمل كل البشر على وجه المعمـــورة .

لقد ساهم في تشكيل اللحمة الدلالية للبناء الصوري في هـــذا النص ايضا الخاصية المرجعيه للافعال المستخدمة في الابيات (٣ــ٨) وهي

تحيل متلقيها الى مقومات انسانيه فلا يكاد يقف فيها على مقوم مشترك بين طرفي الصورة .

الانفعال
ملأت ـ حزت
جمعت ـ قرط
تمر ـ تلهو

المقوم
حي ـ مخلوق
انسان
بالغ
ذكر
المقدرة على فعل الخير
القدرة على فعل التغيير

ومن هنا فلا بد للمتلقي من أن يقوم بعملية (التداعي العقلي)[1] الذى هو معين الصورة الشعرية فهو سيدفع المتلقي الى البحث عن مقوم غير جوهرى أو أكثر قد يجتمع اليه كل من الانسان والقمر . وهذه عملية معقدة

---

(١) تحليل الخطاب الشعرى ص ٩٤ ـ ٩٥ .

يعتمد انجازها على ثقافة المتلقي وسعة معرفته وقابليته على الكشف .

وهكذا فاننا اذا ما اتبعنا ذا التحليل فاننا قد نحصل على مايلي :

القمر
جامد ـ مخلوق
ذكر
القدرة على فعل الخير
القدرة على التغيير

يتضح من هذا التحليل بالمقومات والذى سبقه انه ليس هناك اى مقوم جوهرى يجمع بين الانسان والقمر فعلا . وانما الجامع بينهما هي مجموعة مقومات موجودة بالقوة (قوة التداعي) متفق عليها من قبل الذات الشاعرة ومتلقيها . ومع ذلك فان هذه العملية التحليلية قد تعرض أمامنا مقوما موجودا بالفعل ونعني به مقوم (مخلوق) . فهل يستطيع هذا ان يقدم فرضية ما ؟ لاشك في أن هذا الحدس العقلي سيمكن المتلقي من ان يتوقع في هذه الصورة دلالة تشير الى لطفه صنعة الخالق الذى يحول الاشياء كلها من

حال الى حال ولايتحول سبحانه . ولان الشعر يتحلق حول مفهوم التحول يصبح لهذه الدلالة طاقة مدهشة على الاشعاع داخل البنية الدلالية للتركيب الصورة ،فهذا التحول هو دليل القدرة الالهية التي يحتفي بروعة انجازاتها وجمالية آثارها وخصبها وذلك عندما يطلع علينا القمر هلالا تارة وبدرا أخرى يفني مرة وأخرى ينطفيء في كسوفه يرتقي السماء حينا وينحدر وراء الافق حينا آخر . فالطبيعة لاتدوم على حال ووجوه ظواهرها لا تعمر الى الابد .

غير أن استمرار النظر الى التحول بوصفه عملية توالديه ذات منظر يثير الاحساس بالجمال والخير وحسن المآل ، سيصل عند بلوغه الى الطرف الاخر من الصورة الشعريه (الانسان) الى انشراخ حاد في دلالتها التي سبق لها ان أكدت عظمه التحول والتغيير وروعتهما فهي الان ترى في هذا التحول قدرا مأساويا لامخلص منه الا بالبكاء والندم ، اذ هما طريق الاياب الى حصن الله وحماه . وينجلي هذا الخط المأساوي حيث لاجمال ولاخير ، واضحا في تواتر الصور ذات الطاقة الانفعالية المستسلمه لقدرها ومصيرها المحتوم ، وذلك عبر البيت الثامن والتاسع :

- قد مضوا فقضوا انا على الاثر
- فان بكيت وقد يبكي الجليد

– عن شجو يفجر عين الماء

ونضيف الى ماتم رصده آنفا ان تلك الافعال ، وان كانت تدل بصيغتها على زمن محدد ، فانها في الحقيقة فارغة زمانيا اى انها لاتدل على زمن معين . ولاشك في ان تقنيه صوريه كهذه ستخلق لدى المتلقي احساسا بالتوتر أساسه التوهم بانها أى الافعال قد أدت وظيفتها على وجه الحقيقة ولكنها في واقع الحال قد خرجت بالافعال من الخاص الى العام أى من الحقيقة الى المجاز ان في هذا التركيب – الصورة الفه تبعث الامان في المتلقي فكأنه يجوب عالما يعرف أسراره جيدا ، وغربة تجعله يتوجس خيفة ، فكأنه يعيش مفاجأة مدهشة .

ان هذا التوتر الحاد المقصود من قبل الذات الشاعرة ، والذى رصدناه على مستوى البنيه الصوريه قد وفق تماما في ان يبلور رؤية شعريه جوهرها خلق قانون مطلق للطبيعة ثم نقض انطباقه على الانسان ، وصولا الى تحقيق ان فاعليه ، هذا القانون (التحول) في الظواهر الطبيعيه ، لكونه محدود في عبادة الله وطاعته ، هي أعظم واكثر دوامه وهي سر بقاء الطبيعة . ولكن النعراذ يقرر هذا يقع في مفارقة مثيرة ، لانه سيعود ثانية فيحقق ان فاعليه التحول في الكائنات البشرية موسومة دوما بالاستلاب ، لانها صادرة عن ذات منصوص على ميلها نحو الشر سواء في الموروث الديني (١) أم في

---

(١) قال تعالى في سورة الاسراء " ويدع الانسان بالشر دعاءه بالخير وكان الانسان عجولا " ، اية ١١ .

التأريخ الاندلسي لعصر الطوائف الذى عرف بالاضطراب والفوضى وترسيخ عوامل التجزئة والخوف والقلق تحت سطح بناه التكوينية .

وجلى ان هذه الرؤية العدمية التي لم ترني الانسان الا عالما منقطعا لاتنامي فيه ولاحيويه على الرغم مما يبدو عليه من حركة من ← الى ، قد هيمنت على التركيبة النفسيه للشاعر ابن خفاجه والشاعر الاندلسي لعصر الطوائف عامة ، اذ صار كلاهما لايريان في الانسان وعالمه الا الاذى والهلاك .

ان دراسة هذه البنيه الصوريه قد كشف لنا عن كنه الفاعليه الشعريه في خطاب ابن خفاجة التي نبعت من رؤية للوجود بوصفه شبكه من العلاقات الثنائيه المتناغمه، وقد جاءت هذه البنيه حصيلة حركتين جوهريتين :

الحركة الاولى (الابيات ٣ ــ ٦) : وقد أقامتها سلسلة الصور المتكاملة لتجسيد صورة الطبيعة / القمر .

الحركة الثانية (الابيات ٧ ــ ٩) : وقد تأسست من سلسلة الصور المجسدة لعلاقة التشابه والتضاد بين ذات الطبيعة / القمر من جهة والذات الانسانيه / الشاعر من جهة اخرى .

اذا كانت الصورة الخفاجيه ومن قبلها الصورة العبدونيه ، قد كشفتا عن قدرتيهما على الارتماص عبر سلسلة الوشائج المتينه بين البنى اللغويه الصوريه والبنى الدلاليه والنفسيه فان مثل هذه الحاله المثلى قد لاتتحقق دوما في نماذج الشعر الاندلسي لعصر الطوائف فكثيرا ماتجرى هذه الروابط في طرق مغايرة او مضادة ، فتنتج صورة أقل مايقال بشأنها انها بنية شعرية زائدة لاحاجة اليها سوى اضافة بعض اللمسات التزينية الى نسيج القصيدة ، مما يؤدى الى اخفاقها في اشعار متلقيها بتلك (الهزة) المطلوبة لبلوغ

٧ ـ سرى ينافحه نيلوفر عبق

وسنان نبه منه الصبح احداقا

٨ ـ كل يهيج لنا ذكرى تشوقنا

اليك لم يعد عنها الصدر ان خاقا (١)

تحكي لنا المصادر الاندلسية (٢) ان ابن زيدون قد فر من قرطبة ناجيا بنفسه من الوقوع بين براثن اعدائه . حتى اذا شط به البعاد زمانا ، دفعته أشواقه الملتاعة الى دخول المدينة في غفلة من اهلها . فكانت قصيدة الزهراء ترجمانا شعريا عن هذه التجربة ، وشفيعا سبقه الى أميرة حبة ولادة .

واذ نعي هذه الوقائع التأريخيه التي كانت باعثا لقصيدة ابن زيدون فان توقعاتنا تتجلى في أن يقصر الشاعر وبعد غيبه طويله ، جل فكره وخياله على آسرة قلبه فلا يحيد عنها الى سواها ، وان مال الى موضوعات كالطبيعة مثلا

---

(١) ديوان ابن زيدون ، ص ١٧١ ـ ١٧٢ .

(٢) انظر قلائد العقبان ، ص ٨٢ .

شأنه في هذا شأن الغالبية من شعراء الاندلس فلكي يصيره اداة فنيه، نفسيه يفصح لمتلقيه عن كنه تجربة الشوق التي شكلت العمود الفقري الذى تقوم به بنيه هذه القصيدة ، بيد أن قراءة هذه الابيات المختاره تقص علينا قضية اخرى تعاكس كل ماتوقعناه فتفاجأنا ، بحيازة الطبيعة كمنظر جمالي حسب ـ على النصيب الاوفر من اهتمام الشاعر فالشاعر على مايبدو ـ كان يود أن يجعل من صورة المنظر الطبيعي (لمحة) يطير بها على جناح من تداعي الذكريات وتوارد أيامها الخوالي حيث اللذه والجمال والبهجة " يوم كأيام لذات لنا انصرمت "(١) . وقد حاول ان يضيء هذه الفكرة لا بالكلمات الوصفية ، ولكن عن طريق الصورة الشعرية فخلق صورة استمد مفرداتها من معجم الطبيعة الزهراوية ابان حبورها وتألقها :

ـ الافق طلق ومرأى الارض قد راقا .

ـ الروض عن مائه الفضي مبتسم .

ـ جال الندى فيه حتى مال أعناقا .

ـ ورد تألق في مناحي منابته .

ـ سرى ينافحه نيلوفر عبق .

---

(١) تاريخ الادب الاندلسي ، ص ٢٠٢ .

ـ وسنـان نبـه منـه الصبـح احداقـــا ٠

تنجح الصورة على المستوى الدلالـي في رسـم الابعاد الحسية للمشهد الطبيعـي الذى حاكت اجزاءه يد حائك ماهـر ، فالجمال والاشراق والعبـــق اللذيـذ كلها تكاد تتجســد امامنا اشياء ندركهـا بابصارنا وأنوفنـــا ٠

الا ان الصورة الشعرية بوصفها جزءا حيويا في عملية الخلق الفنـــي ، لايكون لها أبعادها الجماليـة والفنيه الذاتيـه وانما هي نسيج متضامن مـــع بقيـة انسجـة العمل الشعرى ، ولاينبغي لنا ان نفهمـه الا في داخل اطـاره العام ٠ على هذا الصعيد من القول تبدو صورة ابن زيدون في حالة عـــــدم انسجام وشائجي مع طبيعة الواقع الانفعالي للتجربة التي بعثتها ميلادا ثـــم احتضنتهـا ٠ فتجربة العمل الشعرى كما أسلفنا ـ جوهرها حالة الاشتيـــاق وهي حالة يكتنفها عند البشر احساس ممض بالحزن والالم اتجاه من باعدتهـم صروف الحياة وأحكمت بينهم جدار النوى ٠ في حين تثير الصورة الشعرية حقـــلا من الارهاصات التي تعبق باللذة الجماليـة والترف الذوقـي ٠ عندا اذن حالتان متناقضتان فهذا اللاتوازى " بين منظر الطبيعة المشرق وحال الشاعر الحزيـــن قد زاد في عمق المفارقـة ، ولم ينجح ـ اى الشاعر ـ في اثارة الطبيعة للعطـف على حالـه حين ذكر اعتلال النسيم وتخيل بكاء الزهر بماء الندى اشفاقا ومشاركـه له ، لانه أمعن في تصوير الاستبشار والنمو والتفتح في جنبات الطبيعة "(١) وهكذا

---

(١) م ن

تغدو الصورة الزيدونية فاقدة لقدرتها الانفعالية في سياق اجواء القصيدة المأساوية[١] ومع امكانية قيام مثل هذا التوجه التحليلي ، قد نقترح تحليلا آخر ولكنه يصب في اتجاه مضاد . فاذا آمنا بمقولة ان الشعر عبارة عن تشاكل و تباين[٢] ، فان بامكان التناقض هنا ان يكتسب هو الاخر بعدا دلاليا يغني السياق الكلي للقصيدة ويثريه ، عوضا عن ان يكون واحدا من اسباب اخفاقه وفشله على صعيد التوصيل . وعليه يمكننا القول ـ في أبياتنا المختارة ـ ان ابن زيدون أمام عاطفة لم يشأ ان يوحد بينها وبين ماحوله من مظاهر الطبيعة وانما حاول ان يخلق البهجة والاشراق في الطبيعة وحدها ، في الوقت الذي تعاني فيه نفسه من قسوة الاشواق وعذابات ذكرياتها محاولا بذلك التغلب على مانسميه بالمشاركة الوجدانيه ، لتعميق جذور احساسه الذاتي بالمأساة ، فالمشاركة ، في اى لون من الوان الاحاسيس الانسانية تضعف على مايبدو ، من توتر هذه الاحاسيس ، وتقلل من شدة وقعها في نفس صاحبها وهذا مالم يقصده ابن زيدون الذى رأى لحظتها كل شيء باسما مشرقا الا .

ومن هنا فهو حينما عمد الى اثارة الطبيعة للعطف على حاله ، أى تمثيل حالة المشاركة ، لم يشأ أن يحطم الحواجز بينها وبين ذاته . فكان أن بنى نسيجه الصورى باستخدام تقنية التشبيه : البيت رقم (٢) ... كأنه رق لي

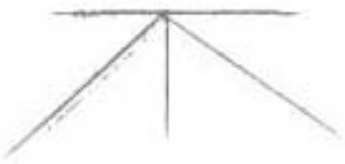
---

(١) مجلة الكتاب ، ص ١٠٦ .

(٢) تحليل الخطاب الشعرى ، ص ١٧٥ .

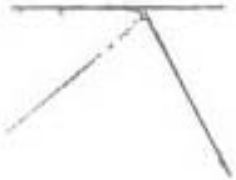
البيت رقم (٥)

الجملة الاولى



اداة الشبه	المشبه	جملة فعلية ماضية (اعتراضية)
كأن	أُعينه	عاينت أرقي

الجملة الثانيه



فعل ماض	فاعل ضمير مستتر
بكت	= = =

لعل احدى أهم المعطيات النقدية التي كمنت في تحليلنا المطـــروح في هذا الفصل من الرسالـة هي ابراز الدور العضوى للتركيب ـ الصورة داخل بنـاء الخطاب الشعرى الاندلسـي اذ أصبح اختيار موضوع بعينه دون ســـواه ووضعه موضع مقارنـه ازاء موضوع آخر ابراز لخصائص هذا الثاني ، ليس نوعا مـــن أنواع البذخ اللفظي الذى يمارسـه الشاعر كي يعثر على وجه شبه مناسب أو مقارب لمشـهدين أثارا أعجابـه ، وانما هو في كثير من النماذج الاندلسية ليغـدو عملية لغويـه ، افهاميـه ، انفعاليه مما تتحرك من ذات الشاعر " باتجاه العالم تجلو أبعاده ـ كما تحسها الذات ـ وتربط بينها في سياق نفسي ـ ثقافـي ـ حضارى محـدد ..."[1] الامر الذى جعل بعض نماذج الصورة الشعريـــة لدن صانعها الاندلسي صورة خلق وابتكار لا اتباع وتقليد أعمى ، فأصبحـــت بذلك وسيلة هامة أسهمت في تنظيم معارف الانسان الاندلسي ابان عصر الطوائف بمحيطه الذى يحياه ، كما امتدت الينا ـ نحن الباحثيـن ـ يد المساعدة التـي ستعيننا على كشف ماقد كان قائما بين أشياء ذلك العالم والذات الاندلسيـــه من لغـة ، وأفعال وتعاطف وأحقاد ، وقوة وضعـــف .

---

(١) جدليـة الخفاء والتجلـي ، ص ٤١ .

خلاصة في نتائج البحث

لم يكن هناك خيار من قطع هذه الرحلة النقدية ، الممتعة المتنية مما عبر الفصول والمباحث التي اشتملت عليها الرسالة ، وذلك في سبيل الكشف عما يسمى عادة بـ (النتائج) ، وان لم نكن ـ حقيقة ـ من هواة تعداد أمثالها ، ففي اعتقادنا ان الرسالة بكليتها ـ فقره فقرة ـ هي عملية استقرائية ، ابتدأت باستقصاء عدد من الجزئيات المعرفية لترتقي بعدها الى جملة من الاستنتاجات ، ومجموعة من الاجابات التي تحققت في كل صفحة من صفحاتها . ومع ذلك فلم نجد بدا من اتباع هذا التقليد البحثي حيث ان كل ماأمكننا قوله هو : ان القضية التي انتهينا الى تأكيدها في المدخل النظري يمكن تلخيصها في :

اولا : ان الشعر ، بوصفه احد اقدم الفنون الادبية واكثرها شيوعا في تأريخ الحضارات البشرية ، ليس الا صناعة لغوية قوامها تأليف الكلمات وربطها وتنظيمها . غير ان وصف الشعر بمثل هذا قد أدى الى خلق عدد من الصعوبات على صعيد العملية الشعرية ، سواء أكانت في حيز الابداع أم التقويم .

ولعل السبب في ذلك عائد الى مادة الشعر نفسها ، ونريد بها (اللغة) فاللغة هي في الوقت ذاته ـ مادة الفن النثري فضلا عن كونها مادة الاتصال اليومي بين جميع الناس ، وهذا ما سيجعل مهمة القائمين على الشعر (ابداعا وتلقيا) انجازا فرديا معقدا ، يعتمد كل الاعتماد على طريقة الذات الانسانية في محاورة لغتها والاحساس بها ، وتأسيس شكل من الوعي الجدلي الذي ينتهي الى تحقيق اللغة الشعرية مظهرا لغويا ابداعيا ، بل انها اللغة في أسمى منازلها ، وأقوى صورها أثارة وأشدها تأثيرا .

وفي ضوء هذا التصور تصبح طبيعة الفارق القائم بين الشعر وبقية المهارات اللغوية ، طبيعة لغوية ، فهي لاتكمن في المادة الصوتية أو الفكرية بل في ذلك النمط الخاص من العلاقات التكوينية التي ينظمها الشعر بين المفردة ومدلولها من جهة وبين هذه المدلولات جميعا من جهة أخرى .

ثانيا: ان اللغة الشعرية اذ ننطلق من مرتكز الشخصية المبدعة ، هي واقعة اسلوبية ، ومقياسا تقويميا لنتاج اللحظة الابداعية فالشاعر عندما يتحدث فكأنه لايتحدث بلغة جميع الناس ، وان كانت لغته هي لغة كل هؤلاء الناس . فلكل شاعر طرائقه التعبيرية . وهو لكي يجعلها

اكثر ندرة ، وأشد قوة وايحاء ، فان عليه ان يحوز نوعا من التميز النفسي والرؤيوى والثقافي ، تميزا له عن سائر البشر الذين يتحدث اليهم ، اذ بهذا سيغدو جديرا بتلك النعوت التي أُطلقت عليه ومستحقا لتلك الاجازة التي منحت له دون سواه في التصرف بالالفاظ والمعاني .

ثالثا : واذ ننطلق من مرتكز الشخصيه المتلقيه ، فان اللغة الشعريه التي يحاول الشاعر خلالها بوعيه وقدراته الابداعيه نقل مشاعره ، هي وسيلته الجماليه الى قرائه كي يشاركوه مشاعره تلك . فرسالة الشاعر في لغته الانفعالية المؤثرة اذن هي (التوصيل) . ولولا هذا التوصيل لعد الشاعر ونتاجه جسدين ميتين .

ان المتلقي في نمو علاقة التوصيل هذه لايكاد يقل ابداعا عن الذات المبدعة . فاذا كان الشاعر ـ حينما ينظم ـ هو مبدع بموهبته ومهارته وثقافته . فكذلك المتلقي ، هو مبدع أيضا بذوقه وثقافته وقدرته على استيعاب الجوانب الجماليه في الخطاب الشعرى . ولاشك في ان هذه الرؤيه الناقدة في رصد ظاهر التوصيل في القصيدة ستجعل من قراءتها كشفا جديدا ، يوصل الى مزيد متواتر من معرفة الانسان بذاته وبالشعر والشعراء فقراءة المتلقي لاينبغي لها ان تبقى اسيرة (المتعة) المؤقته ، بل لابد

ان تكون عملا عسيرا معادلا لعملية الخلق الشعري ذاتها ، بعبارة اخرى ان تغدو قراءة الشعر كل قراءة ممارسة نقدية رصينة غايتها اضاءة عوالم القصيدة ، عبر لغتها المميزة التي ستتبوأ محورا رئيسا في انجاز عمليه التوصيل هذه .

رابعا: وباعتماد المكون المادي / النص الشعري ، فان اللغة الشعريه تصبح نمطا لغويا خاصا يتسم بنوع من العلاقات التركيبيه المتشكله وفقا لمفهوم (الخروج عن المألوف) ، حتى تكون كما وصفتها عبارة الفيلسوف ابن رشد : "قول مخرج غير مخرج العادة" ، بل قد يذهب في شأنها مذهبا أبعد ، فتكون هي "الحيلة التي توقع الدلسة للنفس" كما يقول صاحب المنهاج . غير ان هذا الورود المتواتر لعبارة الخروج عما هو مألوف من أصول لغويه قد لا يشكل بالضرورة الشرط الكافي لحدوث ، الواقعة الشعرية . فكي يكون الخروج أو الاحتيال شعريا ، فعليه ان يكون محكوما بقاعدة (القابلية على الفهم) ، اذ بدونها يمسي الشعر غير معقول ، عصيا على التأويل ، ويصبح الخلق الشعري ، ممارسة فوضوية .

ان اللغة الشعريه لا تخرق المألوف والمعهود من اصول اللغة الا لتعيد بناءها في اللحظة التالية .

خامسا :ان الاحساس بوجود مستوى من اللغة ينتمي الى حيز الاستعمال الفني لاسيما الشعرى ،احساس قديم يعود بجذوره الى موروثنا النقدى واللغوى ،الذى بلغ درجة من الوعي بأهمية البحث في الظاهرة اللغويه والتعرف على طبيعة خصائصها النوعيه ،وذلك من خلال جولاته المتشعبة والمتشابكة سواء في أجواء الايات القرآنيه ،أم عوالم الخطاب الادبي ،ونحن في واقع الحال ، مدينون لهذا التراث بالكثير من الاصول المعرفيه في هذا الحقل من الدراسة اللغوية والنقديه .

وقبل ان نقدم أبرز ماتوصل اليه مدخلنا التطبيقي ، نجد من الضروري ان نشير الى ان بناء معيار نقدي يحد الخصائص النوعيه للغة الشعر تحديدا مطلقا هو أمر ليس ميسورا . بل ان صعوبة مثل هذا البناء لتزداد اذا ماتعلق الامر بشاعرية عصر اندلسي كعصر الطوائف ، يكاد يحتل مساحة زمانيه واسعة في تاريخ الحضارة الاندلسيه ، فضلا عن تعدد اسماء شعرائه من الذين يستوقفون الدارس الادبي . فما يمكن عده مقياسا لشاعرية البنية اللغويه عند شاعر ما قد لايكون كذلك عند شاعر آخر يعود الى العصر ذاته . ومع ذلك فان الذى نستطيع قوله هو ان ماتم رصده من نتائج عبر هذا المدخل التطبيقي يمكن تلخيص أهمه فيما يأتي :

اولا : لقد اتضح خلال البحث التحليلي للنماذج الاندلسيه جرأة الشاعر الاندلسي على حدس الامكانيات الصوتيه الحرة التي تقدمها الدوال العربيه ، حدسا فنيا عميقا . فكان أن عزا لوسائل صوتيه قائمه على تعديد الحرف المفرد أو تلك المؤتلفه في اطار الالفاظ ، وظائف دلاليه متعدده ، عكست لمتلقيها ، مواقف الذات المبدعه من علاقاته الانسانيه المتفاعلة . فوظيفة الاصوات الهندسيه واضحة كل الوضوح داخل البنيه الشعريه الاندلسيه . فالاصوات متماثلة كانت أم مختلفه ، جاءت متداعية متناغمه يأخذ بعضها برقاب بعض . حتى عدت هذه المهارة التقنيه في صناعة

البنى الصوتيه من بين أبرز السمات الفنيه للشعر الاندلسي ابان عصر الطوائف وخصوصا عند شاعر بارز من شعراء العصر مثل ابن زيدون .

ثانيا: لقد ساعدت الدراسة التطبيقيه التي اكتنهت البنى النغميه المقننة في عدد من نماذج عصر الطوائف على تأكيد بعد الحريه والتنوع في صناعتها . ففي مجال الاوزان الشعريه حاولت الدراسة اكتشاف اتجاهات هذا التنوع وطبيعته ، فألفتها مشروطة بانفتاح الذات المبدعة على مفهوم العلاقات النغميه المتعددة والاشكال الايقاعيه المتنوعه التي يمتلكها اى من الاوزان العربيه المألوفه . فبحر تقليدى مثل بحر البسيط ، موضوع الاستشهاد في العمل التحليلي ، قد استطاع بتتابع مقاطع تفعيلته في ترتيبهما الخاص فضلا عن وصفه واحدا من البحور العربيه الطويله ذوات التفعيلة المزدوجة ، أن يمنح الشاعر الاندلسي ترددا نغميا ثريا جاء عاكسا لبنية خطابه الدلاليه ومنسجما تماما مع طبيعة عواطفه التي تفاوتت بين مشاعر الحب في مقطوعة ابن زيدون مرة والاحساس المعبر بالشكوى في أبيات المعتمد بن عباد ثانية ومواقف العظة والاعتبار في نص وصفي للشاعر ابن خفاجة (١)

---

(١) طالع هذه المقطوعة التي نظمها ابن خفاجة في وصف القمر معتبرا في ص ١٣٠ من ديوانه ، ومطلعها :

لقد أصخت الى نجواك من قمر ... وبت أدلج بين الوعي والنظر

ولعل من شأن هذه النتيجة ان تقدم لنا صورة جديدة لامكانية الانتقال من نغم الى نغم ومن شكل ايقاعي الى آخر ، وبهذا لاتعود البحور الخليلية أصولا متوارثة تختزنها الذاكرة الشاعرة جيلا بعد جيل ، وانما تصبح صورا شعرية موسيقية تموج بخزين من الاشكال النغمية الغنية مما يساعد على طرح المفاهيم التقليدية حول رتابة البناء الايقاعي للقصيدة العربية .

وفي مجال القافية الشعرية ، فلم تعد هذه الخاصية النغمية عند المبدع الاندلسي اصواتا تتكرر برتابة في نهاية البيت ، بل عنصرا متعاونا مع الوزن لاغناء البنية النغمية للخطاب الشعري ، فقلد عمد شعراء هذا العصر الى الانتقال بقوافيهم من أبسط مظاهرها ، حيث يكون صوت الروي هو العماد الحركي الى أكملها موسيقى ، حيث البناء المعتمد على عدد من الاصوات الى جانب ايقاع الروي . بيد أن هذا الاجراء التقني لم يكن ليرى فيه تجل لبراعة موسيقية ، حسب ، بل انه لشاهد أيضا على مهارة الشاعر الاندلسي في استغلاله استغلالا تعبيريا يفصح عن مقصدية الشاعر ، ويكشف للذات المتلقية عن اشياء من اسرار خطابه ودلالاته .

ثالثا : واذا كان الشعر الابداعي صورة ، فان احدى النتائج التي كمنت في المنهج المعروض ، هي الاشارة الى ارتباط الصورة الشعرية الاندلسية بوصفها

بنيه تركيبيه بالسياق الكلي للعمل الشعرى ،وان كان هذا الدور العضوى قد يتباين ضعفا أو قوة تبعا لموهبة الشاعر ومهاراته الفنيه .

وفي ضوء ذلك ،قد نستطيع تحديد مستويين للصورة الشعرية الاندلسية :

١ ـ المستوى الاول : وفيه اقتصر انجاز الشاعر على العملية الوصفية ذات الاطار الحسي لما هو موجود من اشياء في العالم الخارجي ،فهي وان استخدمت كرموز جمالية وايحاءات فنيه ذات غايات تعبيريه ،الا انها تبدو وكأنها قد أقحمت عبر قنوات المخزون الثقافي ،فلم تنبع من دواخل التجربة وعالمها الخاص .

٢ ـ وفي المستوى الثاني : نلحظ ان الشاعر الاندلسي قد نجح في الكشف عن العلاقات الدقيقة التي تربط بين الاشياء وسبر أغوارها العميقة حتى باب التركيب ـ الصورة ،وكأنه خالق لادواته التعبيريه الخاصة به ولعل أحد أفضل الامثلة الصوريه في هذا الخصوص هو ماتطالعنا به بعض المقطوعات الوصفيه لشاعر الاندلس ابن خفاجه .

رابعا : لقد حقق الاجراء التحليلي وجود بنيه عميقه تحكمت في نمو الخطاب الشعرى الاندلسي في الغالب ،وصيرورته . وهي بنية ثنائيه جوهرها شكلان من اشكال الصراع او المواجهة ،احدهما أساسي والاخر فرعي . أما الاساسي فقد تمثل في صراع الدهر والانسان ،وهو صراع

غير متكافيء الغلبة فيه دوما للدهر . في حين انبرى الصراع الفرعي مجسدا في المواجهة القائمة بين الشاعر ومتلقيه المتكلم والمخاطب وفي كل من هذين الشكلين المتواجهين مواجهة حادة كانت البنيه اللغويه أنغاما وصورا ، بنيه نوويه جسدت التجربة الاندلسيه في عصر الطوائف سواء ماارتبط منها بتأريخ الشاعر الانسان الشخصي أم تاريخ الجماعه الاندلسيه التي هو فرد من افرادها ، أم تاريخ امته العربيه التي اليها ينتمي . الامر الذى خلق من بعد اجواء من الكشف والاضاءة الشعريين لفاعلية هذه التجربه وقدرتها على التوصيل الشعرى حتى ايامنا هذه .

ثبت المصادر والمراجع

- أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث ـ توفيق الزيدى ـ الـــدار العربية للكتاب ـ ١٩٨٤ ٠

- الادب الاندلسي ـ موضوعاته وفنونه ـ مصطفى الشكعه ـ دار العلـــم للملايين ـ بيروت ط٤ / ١٩٧٩ ٠

- أسرار البلاغـة ـ عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجانـــي ـ تحقيق : هـ ٠ ريتر ـ استانبول مطبعة وزارة المعارف ـ ١٩٥٤ ٠

- الاسلوب ـ دراسة لغوية احصائيه ـ سعد مصلوح ـ كلية دار العلـــوم جامعة القاهرة ط٢/ ١٩٨٤ ، دار الفكر العربي ٠

- الاسلوبيه والاسلوب ٠ عبد السلام المسدى ـ الدار العربية للكتـــاب ط٢ / ١٩٨٢ ٠

- أشغال ندوة اللسانيات واللغة العربيه ٠ مقال "في منهجية الدراســـة الاسلوبيه "عبد الهادى الطرابلسي ـ تونس ١٣ ـ ١٩ ديسمبر ١٩٧٨ ٠

- الالسنية (علم اللغة الحديث) المبادئ والاعلام ـ ميشال زكريا ـ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيـع ٠

- بغية الملتمس في تاريخ رجال أهل الاندلس ـ أحمد بن يحيى بن عميرة الضبي ـ مطبعة روخس مجريط ـ ١٨٨٤ .
- البلاغة والاسلوبية ـ محمد عبد المطلب ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب / ١٩٨٤ .
- بنية البلاغة الشعرية ـ جان كوهن ـ ترجمة محمد الولي ومحمد العمري دار توبقال للنشر ـ الدار البيضاء ـ المغرب ـ ط١/ ١٩٨٦ .
- البيان والتبيين ـ أبو عمرو عثمان بن بحر الجاحظ ـ تحقيق ـ عبد السلام هارون ـ مكتبة الخانجي ـ القاهرة / ١٩٦٨ .
- تاريخ الادب الاندلسي ـ عصر الطوائف والمرابطين ـ احسان عباس دار الثقافة ـ بيروت .
- تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ـ محمد مفتاح ـ دار التنوير للطباعة والنشر ط١/ ١٩٨٥ .
- التحليل النقدي والجمالي للادب ـ عناد غزوان ـ سلسلة كتب شهرية تصدر عن دار آفاق عربية للصحافة والنشر / ١٩٨٥ .
- تطور الشعر العربي الحديث في العراق ـ علي عباس علوان ـ منشورات وزارة الاعلام / ١٩٧٥ .

- التفكير البلاغي عند العرب ـ أسسه وتطوره الى القرن السادس ـ حمادي صمود ـ منشورات الجامعة التونسية / ١٩٨١ ٠
- تمهيد في النقد الحديث ـ رفقو غريب ـ دار المكشوف ـ بيروت ـ ط١ / ١٩٧١ ٠
- جدلية الخفاء والتجلي ـ كمال أبو ديب ـ دار العلم للملايين ـ بيروت ـ ط١ / ١٩٧٩ ٠
- جرس الالفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب ـ ماهر مهدي هلال ـ دار الرشيد للنشر / ١٩٨٠ ٠
- الحيوان ٠ أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ٠ تحقيق ـ عبد السلام هارون ـ دار الكتاب العربي ـ بيروت ـ ط٣/ ١٩٦٩ ٠
- الخصائص ـ أبو الفتح عثمان بن جني ـ حققه ـ محمد علي النجار ـ ط٢ ـ دار الهدى للطباعة والنشر ـ بيروت ٠
- خصائص الاسلوب في الشوقيات ـ محمد الهادي الطرابلسي ـ منشورات الجامعة التونسية / ١٩٨١ ٠
- دلائل الاعجاز ـ عبد القاهر الجرجاني ـ قرأه وعلق عليه ـ محمود محمد شاكر ـ مكتبة الخانجي ـ القاهرة ٠

- دلالة الالفاظ ـ ابراهيم أنيس ـ مكتبة الانجلو مصريه / ١٩٧٦ .
- دور الكلمة في اللغة ـ ستيفن أولمان ـ ترجمة ـ كمال محمد بشير ـ مكتبة الشباب ـ القاهرة ـ ط٣ / ١٩٧٢ .
- ديوان ابن خفاجة ـ تحقيق ـ السيد مصطفى غازى ـ منشأة المعارف .
- ديوان ابن زيدون ـ شرح وتحقيق ـ محمد سيد كيلاني ـ مطبعة مصطفى البابي الحلبي ـ مصر ـ ط٢/ ١٩٥٦ .
- ديوان المعتمد بن عباد ـ جمعه وحققه ـ أحمد أحمد بدوى ـ حامد عبد المجيد ـ المطبعة الاميريه / ١٩٥١ .
- الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ـ أبو الحسن علي بن بسام الشنتريني ق ٢ م ٢ ـ تحقيق ـ احسان عباس ـ دار الثقافة ـ بيروت / ١٩٧٨ .
- الرؤى المقنعة ـ نحو منهج بنيوى في دراسة الشعر الجاهلي ـ كمال أبو ديب ـ الهيئة المصريه العامه للكتاب / ١٩٨٦ .
- سر الفصاحة ـ أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي ـ شرح وتصحيح ـ عبد المتعال الصعيدى / ١٩٦٩ .
- الشعر الاندلسي ـ اميليو غرسيه غومس ـ ترجمة ـ حسين مؤنس ـ مكتبة النهضة المصرية .

- عيار الشعر ـ محمد بن أحمد بن طباطبا العلوى ـ تحقيق : طـــــــه الحاجـرى ومحمد زغلول سلام ـ القاهرة / ١٩٠٦ .
- العين . أبوعبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدى ـ تحقيق ـ مهـــدى المخزومي وابراهيم السامرائي ـ دار الرشيد للنشر ـ بغداد .
- فصول في الشعر ونقـــده ـ شوقي ضيف ـ دار المعارف بمصر / ١٩٧١ .
- فن الجناس ـ علي الجنـــدى ـ دار الفكـر العربـي .
- فن الشعر ـ هيغل ـ ترجمـة جورج طرابيشي ـ دار الطليعة ـ بيـروت ـ ط ١/ ١٩٨١ .
- الفن ومـذاهبه في الشعر العربي ـ شوقي ضيف ـ دار المعارف ـ مصـــر ط ١ .
- في الادب الاندلسي ـ جودت الركابي ـ مطبعة الجامعة السوريه / ١٩٥٥ .
- في فلسفة اللغة ـ كمال يوسف الحاج ـ دار النهار للنشر ـ بيروت/ ١٩٦٧ .
- في معرفة النص ـ حكمت صباغ الخطيب (يمنى العيد) ـ منشورات دار الافاق الجديدة ـ بيروت .
- في مناهج الدراسة الادبيه ـ حسين الواد ـ منشورات الجامعه السلسلـــة الادبيه (٢)/ ١٩٨٤ .

- لسان العرب ـ أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور ـ طبعة دار صادر ـ بيروت ٠

- لغة الشعر في القرنين الثاني والثالث الهجريين ـ جمال نجم العبيدى رسالة دكتوراه ـ مكتوبه بالاله الطابعة ـ مقدمة الى جامعة بغداد كلية الاداب / ١٩٨٢ ٠

- اللغة والحضارة ـ مصطفى مندور ـ منشأة المعارف / ١٩٧٤ ٠

- اللغة العربيه معناها ومبناها ـ تمام حسان ٠ الهيئة المصريه العامه للكتاب / ١٩٧٣ ٠

- مبادى النقد الادبي ٠أ ٠أ ـ رتشاردز ٠ ترجمة وتقديم مصطفى بدوى وزارة الثقافه والارشاد القومي ـ المؤسسة المصريه العامة للتأليف والترجمه ٠

- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ٠ أبو الفتح نصر الله بن محمد الملقب بضياء الدين بن الاثير ـ تحقيق أحمد الحوفي وبدوى طبانة ـ مكتبة النهضة ـ مصر ق ١ ط ١/ ١٩٥٩ ٠ ق ٣ ط ١ / ١٩٦٢ ٠

- المرشد الى فهم أشعار العرب وصناعتها ـ عبد الله الطيب المجذوب ـ دار الفكر ـ ط ٢ ـ بيروت / ١٩٧٠ ٠

- مشكلة البنية أو أضواء على البنويه ـ زكريا ابراهيم ـ مكتبة مصر ـ دار مصر للطباعه ٠

- مشكلة التوصيل (الشاعر والجمهور) عناد غزوان ـ مهرجان المربد الشعرى الثامن / ١٩٨٧ .
- مطمح الانفس ومسرح التأنس في ملح أهل الاندلس ـ أبو النصر الفتح ابن محمد بن خاقان ـ القسطنطينيه ـ مطبعة الجوائب / ١٣٠٢ .
- المعجب في اخبار المغرب ـ عبد الواحد بن علي المراكشي ـ مطبعة السعادة بمصر .
- مقالة في اللغة الشعرية ـ محمد الاسعد ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط١ / ١٩٨٠ .
- المقدمة ـ عبد الرحمن بن خلدون المغربي ـ دار احياء التراث العربي ـ لبنان . المقدمة : تحقيق ـ علي عبد الواحد وافي ، ط٢ ، لجنة البيان العربي .
- مناهج البحث في اللغة ـ تمام حسان ـ مكتبة الانجلو المصريه / ١٩٥٥ .
- منهاج البلغاء وسراج الادباء ـ أبو الحسن حازم القرطاجني ـ تحقيق ـ محمد الحبيب بن الخوجه ـ تونس / ١٩٦٦ .
- الموازنة بين شعر ابي تمام والبحترى ـ أبو القاسم الحسن بن بشر الامدى .

ثبت المجلات والحوليات

- حوليات الجامعة التونسيه "الفن في شعر ابن خفاجه "كمال عمران العدد ٢٣/ ١٩٨٤ تونس .
- حوليات الجامعة التونسيه ـ تقديم كتاب البلاغة العامة ـ عبد القادر المهيرى ـ العدد الثامن / ١٩٧١ .
- حوليات الجامعة التونسيه ـ محاولات في الاسلوبيه الهيكليه م . ريفاتار ، ترجمة ـ دولاس ، تقديم عبد السلام المسدى ـ العدد العاشر / ١٩٧٣ .
- مجلة الاداب "الشاعر واللغة "نازك الملائكة ، العدد العاشر ، السنة ١٩ تشرين الاول / ١٩٧١ .
- مجلة آداب المستنصرية "منهج التحليل اللغوى في النقد الادبي " ، سمير شريف ستيته ، العدد ١٦/ ١٩٨٨ .
- مجلة فصول ـ علم اللغة والنقد الادبي ـ عبده الراجحي ـ المجلد الاول ، العدد الثاني / ١٩٨١ .
- مجلة فصول ـ اللغة المعياريه واللغة الشعريه ـ تأليف يان موكاروفسكي ، تقديم وترجمة ـ ألفت كمال الروبى ـ المجلد الخامس ـ العدد الاول / ١٩٨٤ .

- مجلة الفكر العربي ـ الابلاغيه فرع من الالسنيه ينتمي الى علم اساليب اللغة ـ عفيف دمشقيه ـ العددان ٨ ـ ٩ ، كانون الثاني ـ آذار / ١٩٧٩ .
- مجلة الكتاب ـ عدد خاص ١٧ ـ ٢٢ تشرين الثاني / ١٩٧٥ .
- مجلة كلية الاداب والعلوم الانسانيه بفاس ـ بنية التوازن والتقابل ، قراءة في البلاغة العربية ـ محمد العمري ـ العدد ٩/ ١٩٨٧ .
- مجلة كلية الاداب والعلوم الانسانيه بفاس ـ آليات تناسل الخطاب الشعري ـ محمد مفتاح ـ العدد ٩ / ١٩٨٧ .
- مجلة المجمع العلمي العراقي ـ لغة الشعر ـ جميل سعيد ، المجلد ١٩/ ١٩٧٠ .

قائمة الخطأ والصواب

الصفحة	السطر	الخطأ	الصواب
شكر وتقدير	١٤	بالذكر من	بالذكر كلا من
شكر وتقدير (٢)	٤	الباحث	الباحثة
٢	٣	يؤديا	يؤديان
٢	٦	خامه	مهمة
٤	١١	الهامان	المهمان
٥	٣	ماأسميناه	أسميناه
٦	٧	تقويم نقدى	تقويما نقديا
١٤	١٤	خاصيه	خصيصة
١٥	٤	الخاصيه	الخصيصة
١٥	١٥	الخاصيه	الخصيصة
١٩	١٧	يوسمه	يسمه
٢٠	٢	نسبي	نسبيا
٢٠	٩	المسرى	المسدى
٢١	١٣	الصدفة	المصادفة
٢٢	١	نضوح	نضح
٢٣	١	أضرب	ضرب
٢٣	٦	التكافئية	التكافؤية
٢٤	٦	رتابة	رتوبا
٢٦	٩	وفقتا	وفقنا
٢٧	١١	مافتأ	مافتئ
٢٩	١٦	ينبأ	ينبئ
٢٩	١٧	وهو	هو
٣٠	الهامش(٢)	العبد	العيد

الصفحة	السطر	الخطأ	الصواب
٣٥	١٦	المخبيء	المخبأ
٣٦	٥	عبره	خلاله
٣٧	١٢	الثلاث	الثلاثة
٣٩	١	نتماثل	نتماثل
٣٩	٤	الحياتيه	الحيويه
٣٩	١٤	الخاصية	الخصيصة
٣٩	١٥	الخاصية	الخصيصة
٤٢	٢	أم	أو
٤٣	١	نواح	نواحيا
٤٤	٥	صاحبها	صاحبها
٤٥	١٦	لمقتنب	لمقتنى
٤٧	٣	مخلصتا	نخلصنا
٤٧	١١	الخاصية	الخصيصة
٤٧	١٧	نمطين لغويين	نمطان لغويان
٤٨	١٢	خاصية	خصيصة
٤٨	١٥	فالصنعة	فاللصنعة
٥٣	١٧	وسما	وسمتا
٥٤	١٢	ماتين الهمزتين اللتين	ماتان الهمزتان اللتان
٥٥	٢	عمالا	عمال
٥٦	الهامش(١)	عصن	غصن
٦٠	١	الخاصبه	الخصيصة
٦١	١٤	واحساس مركب قدم	واحساسا مركبا قديما

الصفحة	السطر	الخطأ	الصواب
٦٢	١	حيوان	مخلوق
٦٢	٥	تام	مهمة
٦٢	١٢	انهاكان	انتهاكان
٦٢	١٣	التشجيع	التسجيع
٦٨	٩	الخاء	الغين
٧٢	٨	الثلاث	الثلاثة
٧٢	١٨	الثلاث	الثلاثة
٧٢	١٩	يدبو	يدبي
٧٢	١٩	معدودا	مفتوحا
٧٣	الهامش	ص ٥٢	جـ ١ ص ٥٢
٧٤	١٠	(٨)	يحذف
٧٤	١٣	الصغير	الصفير
٧٦	٧	ألوك	آلوك
٧٦	٩	قاتلة	قاتله
٧٧	١٨	الثلاث	الثلاثة
٨٠	٥	الصورة	الصوت
٨٥	١٤	الخاصية	الخصيصة
٨٧	٢	استغلينا خاصيته	استغللنا خصيصته
٨٨	٢	ثلاث	ثلاثة
٨٩	٨	طوليا	عموديا
	٩	مدا	مدى
٩٠	٤	بتعبيريتها	بتعبيرها
٩٠	١٣	المعالة	المعادلة

الصفحة	السطر	الخطأ	الصواب
٩٢	١٤	يجيس	يجوس
٩٣	٦	بعدئذ	بعد اذ
		بعدئذ	بعد اذ
٩٥	٢	تند	تندى
٩٨	٥	لمقصاد	لمقاصد
١٠٠	٢	منتقات	منتقاة
١٠٩	٨	عامة	معمة
١٠٩	٩	عامة	معمة
١٠٩	١٣	من بناء	في بناء
١١٠	٢	عاما	معما
١١٠	٩	نضوج	نضج
١١٢	١	تتلائم	تتلام
١١٨	١٠	بنائه	بناؤه
١١٩	٤	الشعويه	الشعوريه
		الطبيعلا	الطبيعة
١٢٠	٨	دعى	دعا
١٢٠	١٢	مناسيا	مناسبا
١٢١	٤	تحورت	تمحورت
١٢١	٥	الثنائي	التنائي
١٢٢	١٣	وزينة	وزنية
١٢٩	١١	غدى	غدا
١٣٠	٨	دورجلي	دورا جليا
١٣٢	٦	اولهما	اولاهما
١٣٢	٨	ثانيهما	ثانيتهما

الصفحة	السطر	الخطأ	الصواب
١٣٣	٧	ردعما	وعما
١٣٣	٧	البيت	البيتان
١٣٣	١٣	جاء	جاءا
١٣٦	١٢	الاثنان	الاسنان
١٣٧	٨	٥	٦
		٨	٨
١٤٤	٩	الخاصية	الخصيصة
١٤٦	٥	اجراءهم	اجرائهم
١٥٠	٧	أفاثر	أفضى
١٥١	الهامش(٢)	ص ٤٩٥	جـ ١/ ٤٩٥
١٥٣	١	مبتدءين	مبتدئين
١٥٤	٨	يكمن	يمكن
١٥٤	١٦	الحياثي	الحيوى
١٥٥	٣	الدعر	الزعر
١٥٩	٧	بانها	بكونها
١٦٠	٢	ولكنها في	ولكنها في الوقت
١٦١	٢	انتقاءنا	انتقاؤنا
١٦٥	١٦	وحتى	وحتى متى
١٦٥	١٧	يامولى	يامولاى
١٦٩	١٤	خلال	خلاق
١٧٠	١٢	حوزا	حورا
١٧٣	٤	حزن	حزت
١٧٣	١٠	مستينا	مستثنى
١٧٣	١٣	الخاصية	الخصيصة

الصفحة	السطر	الخطأ	الصواب
٧٦	٥	كسوفه	خسوفه
١٧٧	١٤	معدود	معدودا
١٧٧	الهامش	يدع	يدعو
١٨٧	٤	ابراز	ابرازا
١٩١	١٥	مقياسا تقويميا	مقياس تقويمي

innovative character (the transmitter), the receiver and the poetic text itself. Hence, the chapter has two topics: the first topic deals with the human components, and the second topic deals with the text.

The second part is an applied entry. Since tune and picture are the two important elements in the construction of the poetic text. There are two levels: the tune and the picturiol levels. There are two chapters in the first level. We attempted to study the texture of the tune composition for the Andolesian poem. The second level contains one chapter which deal with the construction-image. The image is studied as linguistic structure where the compositional relations interact to produce the intended effect on the reader.

The conclusion contains the findings of the study.

Language of Poetry in the Arabic Andolesian Poem During Al-Tawa'if Period

Language, which is the activity of the human spiri and the system of formulating its ideas, is described always as the first element to understand the cultural product of humanity. In this respect, literature is one of the most significant sources which enable us in measuring the degree of cultural consciousness in nations. Literature is our life that is symbolized by language.

Language is the matter of the literary subject. Language gives the subject its particular form and enables its readers to comprehend its references and to appreciate its aesthetic expression.

This thesis is divided into two parts: Part one is a theoretical entry. It deals with the theoretical opinion towards the concept of poetic language. This part is divided into two chapters. Chapter one defines the poetic language in order to arrive at the most qual tative features that might characterize the language of poetry. Chapter two includes a hypothesis which states that poetry is not an entity in vacuum. It is based on three dimentional external structure. The