جامعة محمد خيضر بسكرة
كلية الآداب واللغات
قسم الآداب واللغة العربي

مذكرة ماستر

الميدان: لغة وأدب عربي
الفرع: دراسات أدبية
التخصص: أدب عربي قديم

رقم تسلسل المذكرة: : أ.ع.ق/67

إعداد الطالبتين:

سعاد بولالي- إيمان قري
يوم: 28 /2022/06

شعرية اللغة في ديوان أبي حيان الأندلسي

لجنة المناقشة

تومي لخضر	أ. مس أ	جامعة محمد خيضر بسكرة	رئيس
جودي عبد الحميد	أ. د	جامعة محمد خيضر بسكرة	مشرفا
إلياس مستيري	أ. د	جامعة محمد خيضر بسكرة	مناقش

السنة الجامعية:2021 /2022

جامعة محمد خيضر بسكرة
كلية الآداب واللغات
قسم الآداب واللغة العربي

مذكرة ماستر

الميدان: لغة وأدب عربي
الفرع: دراسات ادبية
التخصص: أدب عربي قديم

رقم تسلسل المذكرة: أ.ع.ق/67

إعداد الطالبتين:

سعاد بولالي- إيمان قري

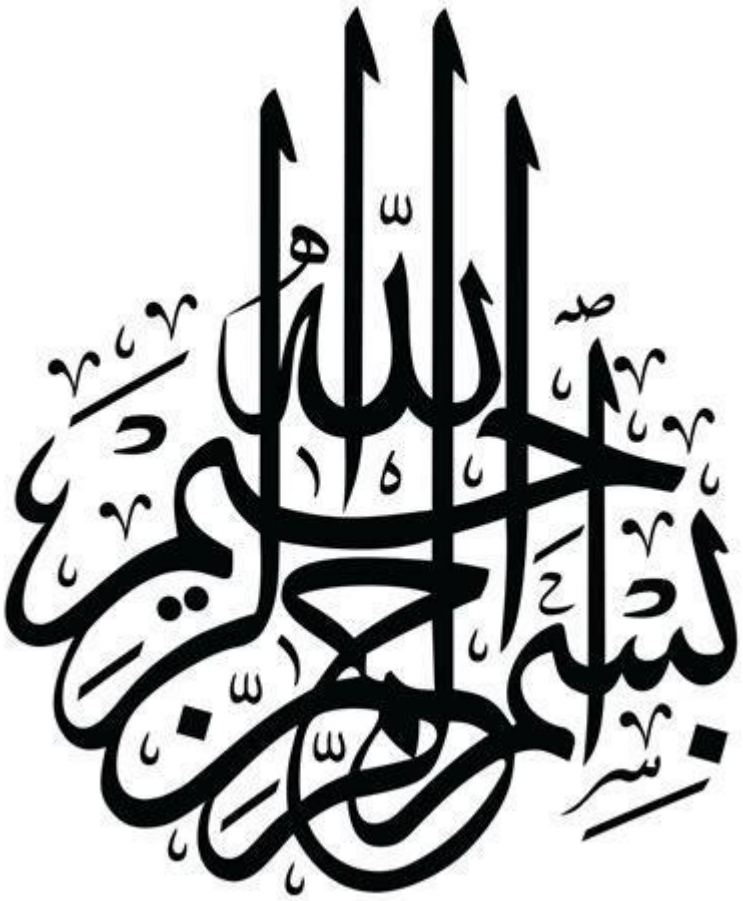
يوم: 2022/06/28

شعرية اللغة في ديوان أبي حيان الأندلسي

لجنة المناقشة

تومي لخضر	أ. مس أ	جامعة محمد خيضر بسكرة	رئيس
جودي عبد الحميد	أ. د	جامعة محمد خيضر بسكرة	مشرفا
إلياس مستيري	أ. د	جامعة محمد خيضر بسكرة	مناقش

السنة الجامعية:2022 /2021



يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِذَا تَنَاجَيْتُمْ فَلَا تَتَنَاجَوْا

بِالْإِثْمِ وَالْعُدْوَانِ وَمَعْصِيَتِ الرَّسُولِ

وَتَنَاجَوْا بِالْبِرِّ وَالتَّقْوَى

وَاتَّقُوا اللَّهَ الَّذِي إِلَيْهِ تُحْشَرُونَ

(صَدَقَ اللَّهُ الْعَظِيمْ)

(سورة المجادلة: الآية09)

شكر وعرفان

أولاً وقبل كل شيء الشكر لله عز وجلّ، الذي أنعم علينا بالعقل والعلم وأنار لنا الدرب ووفقنا في إنجاز هذا العمل.

الشكر موصول كذلك للأستاذ الفاضل

** جودي عبد الحميد **

الذي كان خير عون وسند لنا في رحلتنا البحثية هذه بتوجيهاته ومساعدته ونصائحه.

كما نتقدم بجزيل الشكر لأسرة كلية الآداب التي كانت عونا لنا.

ولا ننسى لجنة المناقشة الكريمة التي تفضلت بقبول مناقشة هذه المذكرة

مقدمة

اللغة وعاء فكري يحفظ للإنسان تاريخه وتراثه، تعبر عن الهوية ماضيا وحاضرا، وقد تطورت عبر التاريخ واكتسبت حللا جديدة وعديدة أبرزها الشعر باعتباره من الفنون الجامعة للثقافة والحضارة والعاطفة في تركيب واحد، وبناء على هذا كان اختيارنا لموضوع الدراسة "اللغة الشعرية في شعر أبو حيان الأندلسي".

ولأن الشعر هو تجسيد لاستجابة انسانية لرؤية العالم والشعر في العصر الأندلسي لم يكن بمنأى عن هذا التصور، فقد اخترنا ديوان أبو حيان الأندلسي، حقلا خصبا لدراسة اللغة الشعرية، رغبة منا في ابراز التميز في شعره، فقد تضمن هذا الديوان العديد من ميزات اللغة الشعرية التي تتطلب من المشتغلين باللغة والأدب دراستها.

كما هدفنا إلى وصف عناصر الابداع في اللغة الشعرية عند أبو حيان الأندلسي من خلال شعره.

فيما يخص الاشارة إلى الدراسات السابقة فلم يقع بينه أبدين أي دراسة اكاديمية سابقة يمكن الاعتماد عليها كمرجع تناولت شعر أبو حيان الأندلسي من حيث اللغة الشعرية " أو الابداع في الخطاب الشعري.

لقد عبّر شعر أبو حيان الأندلسي عن نظرته للحياة ومواقفه اتجاه بعض الأحداث، فقد أبدع وأفرغ فيه كل طاقاته الفنية والشعرية، وهذا ما يدفعنا للتساؤل عن المستوى الدلالي الذي ظهر في شعر أبو حيان الأندلسي، وكيف عبر عن أفكاره؟ وإلى أي مدى استطاعت شعرية المستوى الصوتي ايصال المغزى والدلالة لشعره؟ .

وبناء على ما سبق جاءت الدراسة معتمدة على مدخل وفصلين فالمدخل يبحث في مفهوم الشعرية من خلال التعرض لآراء النقاد الأجانب والعرب قديما وحديثا.

أما الفصل الأول الموسوم بـــ المستوى الدلالي، فقد مهدنا لهذا الفصل بالحديث عن المستوى الدلالي للغة الشعرية، وتطرقنا في المبحث الأول إلى شعرية الكتابة البصرية ، وفي الثاني تطرقنا إلى شعرية اللون، وفي المبحث الثالث إلى شعرية المفارقة.

أما الفصل الثاني الموسوم بـــ: "شعرية المستوى الصوتي" فلقد مهدنا له بالحديث عن بنية الايقاع ثم تطرقنا في المبحث الأول إلى شعرية البنية الايقاعية للتكرار، وفي الثاني إلى شعرية القافية، وأخيرا خاتمة تتضمن أهم النتائج المتوصل إليها.

أما المنهج المتبع في هذه الدراسة فهو المنهج الأسلوبي، وكذا الاحصائي في ابراز مميزات شعرية البنية الإيقاعية لديوان أبو حيان الأندلسي.

إضافة إلى هذا استعنا في بحثنا هذا على جملة من المصادر والمراجع أهمها ديوان أبو حيان الأندلسي، رومان جاكبسون قضايا الشعرية، صلاح فضل: أساليب الشعرية، حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، تمام حسان: مناهج البحث في اللغة.

ومن بين الصعوبات التي واجهتنا هـــي: صعوبة المنهج وصعوبة علم العروض.

وفي الأخير كل الامتنان والعرفان لأستاذنا المشرف " جودي عبد الحميد " حيث لم يدخر جهدا في نصحنا وارشادنا وتوجيهنا، فجزاه الله عنا كل الجزاء وجعلها في ميزان حسناته.

والله ولـــــــي التوفيق.

مدخل

مدخل:

تعتبر اللغة هي الوسيلة الأولى في الإبداع الفني، فاللغة موجودة عند كل الناس مخزونة، غير أن لغة الشعر تختلف عن اللغة العادية وهو ما يجعل كل شاعر يخلق لغة شعرية تخصه وهو ما يفي لغته الإبداعية.

1-مفهوم الشعرية عند النقاد القدامى:

لقد اهتم النقاد القدامى باللغة الشعرية منذ العهد اليوناني وقد ظهر ذلك مع أفلاطون وأرسطو في كتابه فن الشعر، إلى جانب الإلياذة وشعر الملاحم، فأفلاطون هو الذي أثار قضية الشعر والشعراء في المدينة الفاضلة التي أسسها وقام بتقسيمهم إلى صنفين منهم الأخيار والأشرار.[1]

أما تلميذه أرسطو قد حاول الجمع بين الشعر ووظيفته "فالفن يحاكي بواسطة اللغة وحدها نثرا أو شعرا، والشعر أما مركبا من أنواع أو نوعا واحدا، فليس له إسم حتى يومنا هذا"[2]، وهو هنا يقرب الشعر من النثر.

2-مفهوم اللغة الشعرية عند النقاد العرب القدامى:

لعل المطلع للنقد العربي القديم يجد أن لمفهوم الشعرية العربية القديمة جذور نقدية عند العديد من النقاد العرب منهم ابن رشد والفرابي وابن سينا وحازم القرطاجي الذي استخدمها بما يقارب معناها الاصطلاحي في القرن السابع الهجري، ولكن دون أن يقدموا تعريفا واضحا لها، ودون أن يفصلوا بينها وبين الشعر إذ جاءت بحوثهم عن الشعر تتناول بشكل عام قواعد الشعر العربي المتحكمة بالإبداع الشعري، والنظر إلى النص من الخارج خلال الحديث عن الحالة النفسية للشاعر عند كتابه النص والحالة النفسية للمتلقي والطبع.[3]

---

[1] ينظر: محمد المديوني: في كتاب أرسطو (فن الشعر وترجماته العربية الحديثة، الحياة الثقافية، ع229، مارس 2012، ص6.

[2] أرسطو: فن الشعر: ترجمة وتحقيق عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ص 05.

[3] ينظر: الشعرية تحولات: المصطلح والتاريخ، www.ahewar.org، أطلع عليه بتاريخ 14/02/2022.

يقوم الشعر عند الفرابي على المحاكاة لأنها أداة تميز الأقاويل المنطقية ومن ثم فإن الشعر عنده "قول محاكي"[1]، وهو في ذلك شبه الفنون الأخرى التي تقوم على المحاكاة، كالرسم والنحت.

يعرف ابن سينا الشعر بقوله: "إن الشعر كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة"[2]، وهنا بين أهمية الخيال بالإضافة إلى الوزن العربية عن قنواتها المألوفة".[3]

*إن اللغة البصرية أداة فعالة ودالة على الانزياح الكتابي فهي تعمل على كسر اللغة نظام الكتابة المألوفة، بهدف زيادة النص بنى عميقة من شأنها أن تساعد النص في الفعالية والحضور، وهذا ما يسمى في الدراسات المعاصرة بالأسلوبية فهي تدرس النص الشعري على أنه أسلوب مخالف للمعهود والخارج عن العادي، وقد تجلت مظاهرها في ديوان أبو حيان الأندلسي في أشكال متباينة نذكر منها ما يلي:

1-لغة نقاط الحذف :

إن لغة حذف النقاط وسيلة تعبيرية تفيض بالنص باتساع مطرد بالتأويل مما يؤدي بالضرورة إلى انفتاح النص بالدلالة وعدم محدوديته "لأنه يلعب دورا رئيسيا في عملية التنبيه والإيحاء.

يقوم الشعر عند الفرابي على المحاكاة لأنها أداة تميز الأقاويل الشعرية عن الأقاويل المنطقية ومن ثم فإن الشعر عنده "قول محاكي"[4] وهو على هذا النحو شبيه بالفنون الأخرى التي تقوم بدورها على المحاكاة (كالرسم والنحت...) على أساس وسائل التعبير عن المحاكاة[5]،

---

[1] ألفت محمد كمال عبد العزيز: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي إلى ابن رشد، د ط، النهضة المصرية العامة للكتاب، 1984، ص77.

[2] عثمان الموافي: في نظرية الأدب: من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم، ط3، دار المعرفة الجامعية، 2000، ج1، ص 145.

[3] سامح الرواشدة: إشكالية التلقي والتأويل "دراسة في الشعر العربي الحديث" منشورات أمانة عمان الكبرى، ط1، عمان، 2001م، ص92.

[4] ألفت محمد كمال عبد العزيز: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى إبن رشد، (د، ط) النهضة المصرية العامة للكتاب، 1984، ص 77.

[5] ينظر: المرجع نفسه، ص77، 78.

فإذا كان للرسام أدواته الفنية التعبيرية من أصباغ وألوان فإن للشاعر وسيلته الإبداعية الخاصة وهي اللغة.

يفرق الفارابي بين ضربين من المحاكاة، يقوم الأول على إيهام المتقبل بوجود شيء غير موجود في الأصل، أما الثاني فهو يصور للقارئ شبيه الشيء الموجود في الواقع، ويفضل الفارابي الضرب الثاني ويصف الأول "بالمغلط غير غرض المحاكي إذ المغلط هو الذي يغلط السامع إلى نقيض الشيء ...فأما المحاكي للشيء فليس يوهم النقيض بل التشبيه"[1]، وهنا يبدو مفهوم المحاكاة عنده مرادفا للتشبيه، وهو ما يبرر التقارب الذي أحدثه بين الرسم والشعر.

يعرف ابن سينا الشعر بقوله "إن الشعر كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة"[2] ويظهر هذا التعريف أهمية المكانة التي يمنحها للخيال في الكلام الشعري، إضافة إلى عنصر الوزن.

-يرى ابن طباطبا أن النظم في الشعر هو الذي يميزه عن النثر المتبادل بين الناس في كلام مضبوط بمقاييس معينة تميزه عن غيره من الكلام فيقول "الشعر كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خص من النظم"[3] فالشعر عند ابن طباطبا صناعة تتطلب الوزن.

-أما قدامة بن جعفر يعرف الشعر بأنه: "قول موزون مقفى يدل على معنى"[4]، فالشعر عنده مكون من أربعة عناصر وهي: قول ووزن وقافية ومعنى، وإذا تأملنا أية نظرية شعرية فإننا لا نجدها تحيد عن هذا الحد الذي وضعه قدامة.

---

[1] أرسطو طاليس: فن الشعر، ترجمة وشرح وتحقيق عبد الرحمان بدوي، دط، مكتبة النهضة المصرية، 1953، ص150.

[2] عثمان الموافي: في نظرية الأدب، من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم، ط3، دار المعرفة الجامعية، 2000، ج1، ص145.

[3] ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تح، طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، دط، مصر، شركة فن الطباعة 1965، ص03.

[4] قدامة بن جعفر البغدادي: نقد الشعر، تح كمال مصطفى، دط، القاهرة، مكتبة الخانجي، 1963، ص02.

وقد أسس الشعر عند ابن رشيق القيرواني على خمسة: "النية واللفظ والمعنى والوزن والقافية"[1]، أما الأسس الأربعة الأخيرة فهو يتفق مع سابقيه، والجدة عنده تكمن في اشتراط النية والقصد في المرتبة الأولى وذلك أنه يوجد كلام موزون ومقفى وبمعان جيدة، لكنه ليس شعرا، ولدينا أمثلة من ذلك في القرآن الكريم والحديث الشريف على سبيل المثال.

لم يعجب عبد القاهر الجرجاني بالرأي القائل بأفضلية اللفظ عن المعنى ولا الرأي القائل بالعكس، أي أفضلية المعنى عن اللفظ، فرفضه دعوى كلا الفريقين، وبين أن دعاة اللفظ ودعاة المعنى يرون وجود اللفظ والمعنى فقط مع تقديم أحدهما على الآخر ووضح إهمالهم لجانب التصوير في حين أن الصورة هي نتائج التفاعل الحاصل بين اللفظ والمعنى فيقول في ذلك: "إن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة، وإن سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه كالفضة والذهب يصاغ منها خاتم أو سوار"[2]، أي أن الكلام هو الذي يصيغ المعاني كما يصيغ الصائغ الفضة والذهب.

وقد عرف حازم القرطاجني الشعر بأنه "كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه لتحمل على طلبه أو الهروب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيأة تأليف كلام، أو قوة صادقة، أو قوة شهرته، أو بمجموع ذلك وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس، إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوى انفعالها وتأثيرها"[3]، فالشعرية عنده منهج نقدي متكامل إبداعي جمالي.

ومنه فإن الشعرية كمنهج نقدي لم يكن غائبا عن الفكر النقدي العربي القديم، فقد تناولوه في كتاباتهم تنظيرا وتطبيقا بوعي كامل وحقيقي، فاللغة الشعرية هي الأداة الأساسية التي

---

[1] ابن رشيق القيرواني: العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق النبوي عبد الواحد شعلان، ج1، ط1، القاهرة، مكتبة الخانجي، ص200.

[2] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، شرح محمد التونجي، ط3، دار الكتاب العربي بيروت، 1999، ص197.

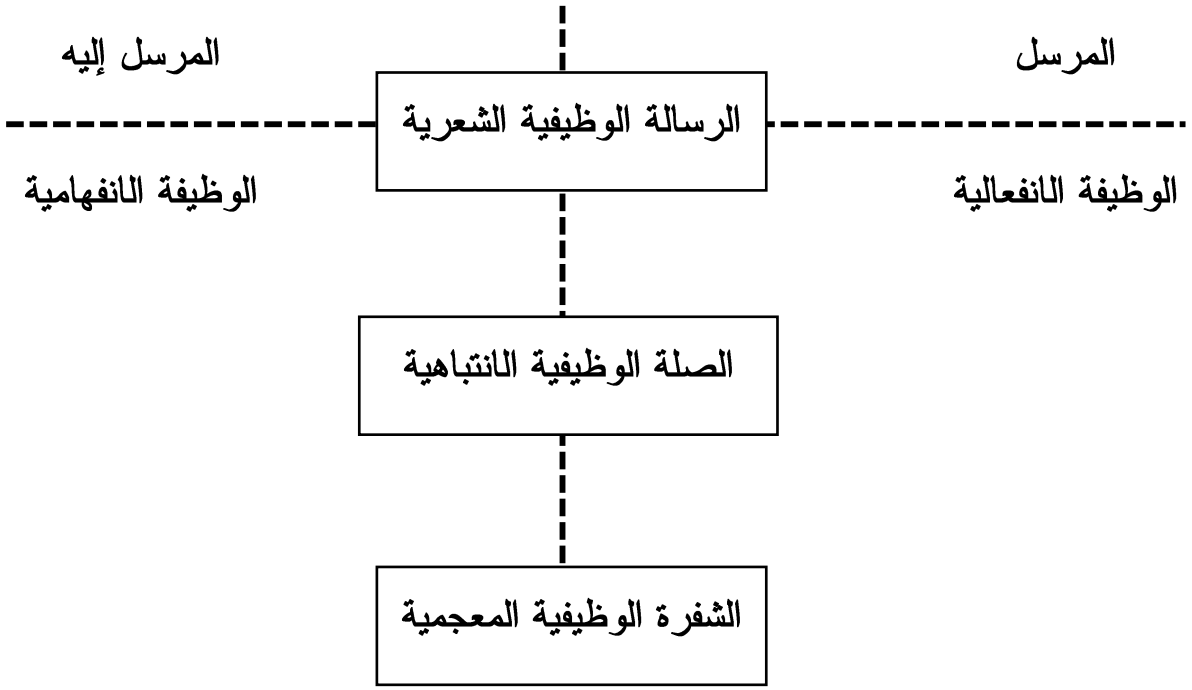
[3] حازم القرطاجي: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق على أبو رقية، دط المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، 1991، ص73.

يستخدمها الشاعر للتعبير عن فكرته ورؤيته الجمالية والفنية، فقد ارتبط الشعر باللغة ولم يرتبط بالموضوع.

2-الشعرية الغربية الحديثة:

إذا كانت البنيوية تهتم أولا وقبل كل شيء بدراسة البنية، أي دراسة نظام النص "والأسلوبية" تهتم بدراسة الأسلوب وتوليها البحث، عن أساليب القول بالتركيز على منحنى الإبداع من خلال المشيئة في بحثها عن الخصائص النوعية، لمادة الأدب التي تسوغ شعرية فيه، تحت عباءة الشعرية" و "السميائية" بدراسة العلامة فإن الشعرية تهتم بدراسة أدبية النص "ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي، الذي هو الخطاب الأدبي"[1].

السياق "Context" وسيلة الاتصال "Contact"، الشفرة "Code" كل عنصر من هذه العناصر تولد وظيفة لغوية على هذا النحو:



مخطط جاكسون[2]

[1] تزيفطان تودوروف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 1990.

[2] يوسف وغليسي: الشعريات والسرديات، قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، منشورات مخبر السرد العربي، أكتوبر 2006، ص19.

ويقصد بهذا قدرة المبدع على اختيار الألفاظ اللغوية من مجموعات مختلقة وبطرائق عدة ثم ضمها على بعضها، والتأليف فيما بينهما في صورة مثلى، لأن الأدب يستثمر الوقائع المتناثرة في المعجم اللغوي ليشكل من خلالها أشكالا أكثر إثارة، بسط "جاكبسون" مفهوم الوظيفة الشعرية وحصرها في إسقاط محور الاختيار "Selection" على محور التأليف.

مصطلحات "الأسلوبية"، "الأدبية"، "الشعرية"، كنظريات منفردة تختلف إلى حد كبير عن احتوائها ضمن إطار فكري واحد متصل"[1]، لكن "الأدبية" ما تزال على بعدها التنظيري غير متمثلة آلية التحقيق إلا على ما سبق طرحه في الأسلوبية، كان الطرح معنيا بالمبدع في المقام الأول.

لقد عرفت الشعرية منذ القرن العشرين باعتبارها نظرية أو تخصصا علميا مستقلا، تعني بخصائص الأجناس الأدبية من حيث المكونات والسمات، وتهتم بتحليل النصوص بنيويا وأسلوبيا، وتصف الخطاب توصيفا شكلانيا، وقد ظهر عن هذا أربع مدارس شعرية كبرى يمكن حصرها في الشكلانية الروسية ومدرسة النقد الجديد بالولايات المتحدة وإنجلترا، والمدرسة المورفولوجيا الألمانية ومدرسة التحليل البنيوي.

ويرى أصحاب الحركة الشكلانية بقيادة "رومان جاكبسون، "Roman Jakobson": "أن موضوع العلم الأدبي ليس الأدب بل هو الأدبية "Litteraturnost"، تنهض التبليغ عند جاكبسون على ستة عناصر تحدد وظائف اللغة، وتمثل الأطراف الأساسية في كل عملية تواصلية المرسل "Destinater"، الرسالة "Message".

كما أن الشعرية عند جاكبسون، خلاصة من الماهيات الجزئية المرتبطة بعالم الشعر، هي اتحاد بين "عناصر التواصل والغموض واللغة والصور والموسيقى وما إلى ذلك من العناصر الأخرى"[2].

[1] محمد عزت جاد: نظرية المصطلح النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2002، ص271.

[2] بشير تاوريريت: رحيق الشعرية الحداثية، في كتابات النقاد المحترفين والشعراء والنقاد المعاصرين، قسم الآداب والعلوم الإنسانية والإجتماعية، جامعة محمد خيضر بسكرة– الجزائر، ص62.

ويمكن أن تعرف الشعرية "بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية، في سياق الرسائل اللفظية عموما، وفي الشعر على الخصوص"[1]، إن النظرية لا تصلح إلا لمعالجة الشعر فقط من خلال هيمنة الوظيفة الشعرية، أــو تراجعها في الخطابات الأدبية، والنص الأدبي الذي تتجلى فيه صفة الأدبية.

1- مقومات شعرية القصيدة عند الشكلانيين الروس:

يمكن تلخيص مقومات شعرية القصيدة في الجوانب الآتية:

1-1-الإيقاع الشعري

الإيقاع يمثل بديلا عن الوزن في الشعر من المنظور الشكلاني في دراسته "أوسيب بريك"، (Ossi-Brik) التي حملت عنوان "الإيقاع والنظم" 1920، وقد أبرزت هذه الدراسة كما يقول "بوريس ايخنوبام"، (Boris Eikhenbaum): أن الشعر يتوفر على أبنية تركيبية قارة مرتبطة دون انفصام، إلى الإيقاع تبعا لذلك فإن مفهوم الإيقاع ذاته يفقد صفته المجردة ويصبح مرتبطا بالجوهر اللساني للشعر، أي الجملة، إن الوزن كان يتراجع إلى المرتبة الثانية مع احتفاظه بقيمة الحد الأدنى للاصطلاح الشعري، قيمته كأبجدية"[2]، وبهذه الرؤية لم يعد الإيقاع مجرد ملحق خارجي للنص، ولم يعد الوزن القيمة المهيمنة في النص الشعري، وإنما أصبح الإيقاع مؤسسا لنظرية الشعر الشكلانية، فالجوهر اللساني للجملة الشعرية هو الذي يصنع قيمتها الإيقاعية وما يتشكل حول هذا الإيقاع من قيم صوتية وتركيبية وتصويرية ودلالية.

إذن الإيقاع أصبح أساسيا بنائيا للشعر، يحدد مجمل عناصره السمعية أو غير السمعية"[3] والعناصر السمعية هي التي يمكن تلقيها بواسطة الأذن سواء صنفها الإيقاع الخارجي المبني على الوزن، أو صنفها الإيقاع الداخلي المبني على التنغيم والفواصل الموسيقية وغيرها من القيم الصوتية، أما العناصر غير السمعية فتتمثل في اللغة الشعرية وعواملها التصويرية

---

[1] رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الوالي، دار توبقال المغرب،ط1 1998، ص33.

[2] مجموعة من المؤلفين: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة، إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، المغرب، ومؤسسة الأبحاث العربية، ط1، بيروت لبنان، 1982، ص53، 52.

[3] المرجع نفسه: ص53.

والدلالية، وبذلك تم إبعاد الوزن من أعلى هرم البناء الشعري، ليصبح مجرد عنصر من عناصر البناء، وحل محله الإيقاع من منظور أوسيب بريك (Ossi brik) الشكلاني وعليه أصبح الإيقاع مكوننا أساسيا بنائيا للشعر يحدد عناصره السمعية أو غير السمعية.

إن التصور الخاص بالإيقاع من منظور شكلاني ينبع من المفهوم الذي أعطوه للشكل، حيث لا يصبح الشكل في مقابل المضمون، وإنما يصبح قابلا للإحساس به من خلال العديد من العناصر، ومن بينها العناصر الإيقاعية التي نحس بها نبرا وتنغيما وجرسا موسيقيا وغير ذلك.[1]

2- اللغة الشعرية:

تمثل اللغة بعدا جوهريا في القصيدة الشعرية، وأهم المبادئ التي كانت محل البحث في الشعرية اللغوية عند الشكلانيين يمكن حصرها في الآتي:

2-1-اللغة الشعرية ومبدأ كسر اللغة:

تشغل اللغة الشعرية في علاقتها مع اللغة اليومية حيزا كبيرا من الجهد التنظيري والتطبيقي للشكلانيين الروس، لأنهم ركزوا على الشعر فيما يحدث بينه وبين اللغة اليومية من قيم خلافية يمكن أن تحكم شعرية اللغة، "يرى بوريس ايخنوبام (Boris Ekhenbaum) أننا كثير ما نتلذذ بلغة شعرية ونتذوقها حتى عندما لا ندرك لها معنى، بينما تعد جماعة الأوبوياز أن الموتيفة الشعرية ليست على الدوام فضا لمكونات المادة اللغوية"[2]، فالمادة اللغوية مكون أساسي لا يلغي بقية العناصر الإيقاعية والتصويرية وغيرها، والشعرية ترتبط باللغة مثلما ترتبط بالإيقاع أو الدلالة.

---

[1] ينظر: فيكتور إيرليخ: الشكلانية الروسية، تر محمد الوالي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2000ـ ص14.

[2] بيتر ستاينز: المدرسة الشكلانية الروسية، ضمن موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي، من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، المجلد الثامن، تحرير رومان سلدن، تر مجموعة من المترجمين بإشراق جابر عصفور، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2006، ص34.

وضع "فيكتور شكلوفسكي"، (Victor.B.Chkloviski)، مفهوما خاصا يحكم شعرية اللغة وينقل الخطاب من الرتابة والألفة إلى التميز والتفرد وهو مفهوم "التغريب" الذي من خلاله نستطيع الإحساس من جديد بالأشياء، "فالتعود يفترس الأعمال، والأشياء والملابس ....ويوجد الفن لعل الانسان يسترد إحساس الحياة، ليجعل الإنسان يحس بالأشياء، ليجعل الحجر حجريا غاية الفن أن ينقل الإحساس بالأشياء عندما تدرك وليس عندما تعرف وتقنية الفن هي "جعل الأشياء غريبة، جعل الأشياء صعبة مضاعفة صعوبة الإدراك وطوله، لأن عملية الإدراك غاية جمالية بنفسها، وينبغي أن يطال أمدها، الفن سبيل لاختيار فنية الشيء أما الشيء نفسه ليس بذي قيمة"[1]، وبذلك فمن منطلق التغريب تمنح اللغة ولاءها للغة الشعر بقدر ما تستجيب للتغريب، فيه نتكلم الألفاظ وكأننا نقولها لأول مرة.

3- الصورة الشعرية.

إن استخدام الصور اللغوية (المجاز، الاستعارة) هو النقطة الأساسية التي تميز الخطاب الشعري عن الخطاب النثري، وذلك لم يقنع الشكلانيين وكان دافعهم للهجوم على التصويرية كما نجده مع "فيكتور ب شكولوفسكي"، (Victor.B.Chklovski) في مقاله "الفن باعتباره أداة"، إذ الخطابات المعتمدة على التصوير تتجاوز الشعر إلى أنواع أخرى من الخطابات التي يحظر فيها توظيف التصويرية وليست من الشعر مثل الخطابة والنثر الفني وغير ذلك[2].

أما رومان جاكبسون (Roman Jakobson) يذهب إلى أن الشعر يمكن أن يستغني عن الصور بمعناها المعهود دون أن يفقد شيئا من جاذبيته وتأثيره، وذلك بتوظيف التقنيات اللغوية مثل التعارضات النحوية وتنغيم الجملة.

يؤكد الشكلانيون الروس أنه توجد أشعار دون أن يحضر فيها التصوير، وتوجد أجناس إبداعية غير الشعر تحضر فيها التصويرية، ولكن حضور التصويرية في الشعر لا يمثل ملمحا

[1] ك.م نيوتن: نظرية الأدب في القرن العشرين، تر، عيسى علي العاكوب ص22.

[2] ينظر: عروس محمد: شعرية القصيدة عند الشكلانيين الروس بحث في المقومات والأسس، مجلة الدراسات والبحوث الإنسانية، مجلد 04 ع3، 2019، ص30، 31، 32.

تميزيا بقدر ما يتعلق بحسن التوظيف، إذ "ما يميز الشعر مائل في كيفية استخدام التصوير وليس في مجرد حضور التصوير"[1].

4- الدلالة الشعرية:

من المسائل المرتبطة باللغة الشعرية والتي أشار إليها "بوريس إيخنوبام"،(Boris Eikhenbaum) مسألة المعجم والدلالة الشعرية وقد ذهب إلى أن "الكلمة حيث توضع داخل البيت الشعري تكون كما لو استخرجت من الخطاب العادي وأحيطت بجو دلالي جديد، فندرك بالضبط في إطار علاقتها باللغة الشعرية وليس في علاقتها ب اللغة العامية"[2]، كما يذهب من جهة أخرى إلى أن "الخصوصية الرئيسية للدلالة الشعرية تكمن في تكوين معاني هامشية تغتصب التشاركات اللفظية المعتادة"[3].

5-الشعرية عند العرب الحداثيين:

يرى أدونيس أن الحداثة الشعرية العربية "تمثل البعد الإنساني الحضاري، الذي يتأسس في بغداد منذ بدايات القرن الثامن تمتثل وعي وحساسية في آن فاستخدام اللغة العربية شعريا، بطرق تحتضن هذا التمثل وتفصح عنه، وقد نشأت بنوع من التعارض مع القديم، أو تجاوز أشكاله، وفي الوقت نفسه بنوع من التفاعل مع روافد من خارج هذا القديم، أي غير عربية"[4].

ولا يجوز أن تقسم الشعرية وتفكك بخصائصها الأسلوبية والبنائية إلى شعرية جيدة وأخرى ساقطة، ويكون السياق مركوزا في صحة الأوزان وكثرة الماء وجودة السبك وهذا دفعه إلى اعتبار أن الشعرية "ليست في المعنى، وإنما في اللفظ، ومن هنا تتبع القيمة الشعرية مما هو مقصور وخاص: اللغة، إذ لا سبيل ‘إلى أن نعرف امتياز شعر ما وتفرده، إلا بمعرفة الشيء

[1] فيكتور إيرليخ: الشكلانية الروسية: تر، محمد الوالي، المركز الثقافي العربي ط1، الدار البيضاء المغرب، 2000، ص17.

[2] المرجع نفسه: ص21.

[3] المرجع نفسه: ص33.

[4] أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989، ص56.

الذي يفرده عن سواه، وهذا الشيء بالنسبة إلى الشعر العربي هو في رأي الجاحظ لفظه ووزنه"[1].

يرفض أدونيس لغة الموروث الشعري، ويدعو إلى ضرورة التخلص من اللغة القديمة، علما أن اللغة "ليست ملك الشاعر، ليست لغته إلا بمقدار ما يغسلها من آثار غيره، ويفرغها من ملك الذين امتلكوها في الماضي"[2].

إن الحداثة الشعرية العربية تتبع للحداثة الغربية لها مالها وعليها ما عليها، قبلها بعضهم ورفضها آخرون، منها المقبول والمرفوض، سواء على مستوى الرؤية والمضمون أو الخصائص الغنية تضخم الذات لدى قائليه، والشعور بالغربة الروحية، والغموض بنوعيه، الغموض المقبول والغموض المتقطع، والاتكاء على الرمز والأسطورة، والاهتمام بالصورة في التشكيل والتداخل مع الأجناس الأدبية الأخرى والحداثة الشعرية العربية ماهي إلا لون من التجريب، والتجريب المستمر، إنها حركة جامحة، تسعى دوما للخروج من الثابت والمستقر، وهذا التجريب أكثر بكم هائل من التعالي على مجموعة الأطر النقدية والإبداعية، لأنه يرى فيها محاصرة لقدراته، ولذلك فالحداثة يسعى إلى ولوج منطقة المحرمات الإبداعية، وهو ما ملأ أشعارهم بكم هائل من التصادم المتوتر الذي يصدم ذوق المتلقي وأفكاره ومعتقداته.

فاللغة الشعرية عند أدونيس هي علاقة ثقافية واجتماعية، ولا يتحقق الإبداع إلا بإيجاد علاقات جديدة بين مفردات اللغة.

تعبر اللغة الشعرية عن علاقة ذاتية لا علاقة موضوعية بالأشياء فعلاقة اللغة بالشاعر غير علاقة الإنسان العادي بها، فالأول مرتبط بتصور مخيل والثاني مرتبط بالشيء في الواقع أو بصورته في ذهنه، الأول ينطلق من الذات والثاني من الموضوع لهذا نجده يقول: "إن اللغة الشعرية إذا لا تعبر عن علاقة موضوعية بالأشياء، بل عن علاقة ذاتية، وهذه علاقة احتمال وتخيل، والأشياء فيها لا تنفذ إلى الوعي وإنما تنفذ إليه صورة احتمالية عنها، وهكذا تكون اللغة

[1] أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989، ص34.

[2] أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط3، 1983، ص78.

الشعرية جوهريا لغة مجاز لا حقيقة"[1]، فالشعرية هنا نتيجة تفاعل العناصر جميعها في تشكيل القصيدة.

فالشعرية عند أدونيس هي شعرية الحداثة والرؤيا، والفكر، التي أسس لها من خلال عدة مؤلفات، فالقصيدة الحديثة عنده تأبى أن "تسكن في أي شكل وهي جاهدة أبدا في الهروب من كل أنواع الانحباس، في أوزان أو إيقاعات محددة، بحيث يتاح لها أن توحي بشكل أشمل، الإحساس بجوهر متوهج لا يدرك إدراكا كليا ونهائيا جوهر عصرنا الحاضر، جوهر الإنسان"[2] وبذلك انكسر مفهوم صناعة الشعر، من داخله بفعل الرؤيا، التي أصبحت هاجس الشعرية العربية الحديثة والمعاصرة، ومن هذا الانكسار تأسست أشكال جديدة، تنهض بمعرفتها وبلغتها الخاصة.

لقد أسهمت جهود كمال أبو ديب في تأسيس نظرية عربية حديثة "في الشعرية، وذلك أــن فاعلية الفجوة تنطلق من داخل النص الشعري، ليمنح المتلقي القدرة على المشاركة في إنتاج النص الشعري وتخصيبه برؤى الحضور والغياب المتعددة"[3] فتحديد مفهوم الفجوة أو مسافة التوتر عند كمال أبو ديب يحيل على تحديد مفهوم الانزياح عند جون كوهين، إلا أن أبو ديب من خلال مفهومه يلغي قانون المعيارية عند كوهين، ومعها الامتياز الذي يحظى به الشعر من النثر لأن الشعر والنثر كلهما يقعان تحت مظلة الأدب.

ومن هنا عرف أبو ديب الشعرية "بأنها إحدى وظائف الفجوة أو مسافة التوتر، بأنها موحدة الهوية بها أو الوظيفة الوحيدة فيه في بنية النص اللغوية بالدرجة الأولى وتكون المميز الرئيسي لهذه البنية"[4].

---

[1] أدونيس: الثابت والمتحول، صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، لبنان ط4، 1983 ص 111.

[2] مصطفى خضر: الشعرية، الحداثة كسؤال هوية، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1996، ص117.

[3] عماد الضمور: ظاهرة الرثاء في القصيدة الأردنية ص 317.

[4] كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة للأبحاث العربية، ط1، بيروت، 1987، ص61.

وضمن الشعرية العربية توجد "علاقة بين الإبداع والتراث تفرزها علاقة الاستخدام الفردي المبدع للغة، بأصول هذه اللغة وأوضاعها الجماعية، ومن هنا يبدو أن الشاعر والشعر هو استمرار للاستخدام الجماعي للغة المتكونة الثانية المبنية"[1].

فمفهوم الشعرية عند كمال أبو ديب هي مجموع العلاقات المتشابكة القائمة في النص، لأن الشعرية "خصيصة علائقية أي أنها تجسد في النص لشبكة من العلاقات، التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كل منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا، لكنه في السياق التي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها"[2].

ويخلص كمال أبو ديب إلى أن "مسافة التوتر هي منبع الشعرية"[3]، فهو يؤكد المسافة أو الفجوة بين اللغة الشعرية واللغة اليومية إذ يظهر أن التشكيل اللغوي الخاص بالشعر يجب أن يخلق فجوة مسافة توتر، هذه المسافة أو الفجوة هو مفهوم لا تقتصر فاعليته على الشعرية بل إنه الأساس في التجربة الإنسانية بأكملها، فهذه المسافة أو الفجوة هي الفضاء الذي ينشأ من اقتحام مكونات للوجود وللغة ولأي عناصر تنتمي إلى ما يسميه جاكبسون نظام الترميز "Code" وبالتالي تميز التراكيب الشعرية من النثرية.

من خلال هذه المفاهيم والآراء النقدية نستنتج أن الشعر في النظرة الحديثة تجربة|، وفي النظرة القديمة صناعة.

[1] كمال أبو ديب: في الشعرية، ص38.

[2] ناظم حسن: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج، ص123.

[3] المرجع نفسه: ص136.

الفصل الأول

المستوى الدلالي

تمهيد

تمثل اللغة الأداة الأساسية التي يستخدمها الشاعر للتعبير عن فكرته ورؤيته الجمالية والفنية، فقد ارتبط الشعر باللغة ولم يرتبط لا بالموضوع أو بالنص، لذا وجب على الشاعر أن يكون قادر على إيصال ما يصبو إليه في نصه عبر لغته التي تمثل الغاية والوظيفة الجمالية التي تقوم على الجمع والتفعيل بين الفكرة وحدث الشعور بها، فهي لا تحمل معناها المعجمي فقط، بل هالة من المترادفات والمتجانسات، كما أن الكلمات لا تلتزم بمعنى واحد فقط بل تشير معاني أخرى قد توافقها وتتعارض معها، كل قصد إيصالها إلى القارئ/المتلقي[1].

[1] ينظر: حمدي عبد اللطيف: شعرية اللغة في القصة القصيرة www.search.emarefa.net ، اطلع عليه يوم 13-03-2022.

1/ مستوى الشعرية في بناء اللغة:

1-1-شعرية الكتابة البصرية:

تعد القصيدة شكل من أشكال التعبير الذاتي، ووسيلة يهرب الشاعر من خلالها من خضم الأحداث والتغيرات التي يعيشها إلى عالم آخر يشكله ويتخيله فملاذه الوحيد وسلاحه في ذلك الكلمة على حد القول عبد الله حمادي: "وما تتبع بؤر الشعر المضيئة في عالمنا اليوم سوى احتماء بالكلمة، وهذه الكلمة الشعرية الجميلة المثابرة والتي تحول بمثابة الملاذ الرحيم، من هول هذه القيامة التقنية المدمرة لذواتنا"[1]، فاللغة الشعرية وسيلة الشاعر للتخلص من واقعه، والدخول إلى عالم الخيال والحلم.

تغدو كل تجربة شعرية إبداعية محيلة على خصوصية شعرية تتأتى بنياتها ومكوناتها من صلب التجربة الذاتية، وهي التي تباغت القارئ بنسيجها الدلالي وتستفزه بتشكيلها البصري، فتشير أفق توقعه ولأن اللغة الشعرية في القصيدة "سمة من سمات التكوين الشعري لأنها أنشأت جدلا قائما على ضروب من التفاعل في تشكل فضاء القصيدة العام"[2].

إن اللغة البصرية تفرض على المبدع أن يمتلك القدرة على إدراك الروابط المفقودة بين الأشياء، واستكشاف العلاقات، ثم تفكيكها وإعادة صياغتها بروابط جديدة، لها العلاقة الأوثق بنفسيته وطريقته المتميزة في تناول الأمور، بحيث تبدو للآخرين وكأنها ترى لأول مرة"[3]، وعلى القارئ أن يتفاعل مع ما يقدمه النص من رؤى وفراغات وبياض وبذلك تتعدد القراءات للنص.

لقد مرت القصيدة العربية قديما بتغيرات يمكن أن تدخل في ظاهرة التشكيل البصري، ولا سيما تلك التغيرات التي طرأت على شكل القصيدة في العصر الأندلسي، من مثل

---

[1] عبد الله حمادي: الشعرية العربية بين الإتباع والابتداع، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، دط، الجزائر، 2001، ص186.

[2] لمياء خليفي باشا: المعجم الشعري الحديث، بين المقاربة النقدية والممارسة الفنية، مجلة عمان، العدد 117، عمان 2005، ص 28.

[3] كمال أحمد غنيم: عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر، مكتبة مدبولي، ط1، 1998، ص13.

الموشحات والتشجير، المسمطات، والتختيم[1] فهي صورة لاستغلال طاقات التشكيل البصري في وقت للخروج من سلطة نظام القصيدة ذات الشطرين لكنها "لم تنجح في تغيير مسار القصيدة العربية عن قنواتها المؤلوفة، ويثير ذهن المتلقي ويحمله البحث في عمق العبارات والتراكيب الأمر الذي يجعلها تتسع من الداخل، وتفرز شحنات دلالية كثيفة وثمة تكمل جمالية ومتعة القراءة التي تحدث عنها رولان بارت"[2]

فالحذف يدل على عبقرية الشاعر وخياله وقوة نصه وتماسكه لأن الحدث في "البنية اللسانية ليست فعل بريئا أو عملا محايدا أو شكل مفروضا على القصيدة من الخارج، وإنما هو عمل واع وسمة من سمات القصيدة الحديثة ومظهر من مظاهر الإبداع التي تعمل على استثمار الطاقات التعبيرية الهائلة التي تزخر بها اللغة"[3].

إن الشاعر من خلال هذه التقنية يشارك المتلقي في عملية التواصل بينهم، بل يساهم القارئ في إعادة تكوينه النص مع كل قراءة جديدة وهو ما يسمى بتعدد القراءات، وقد استعملها أبو حيان الأندلسي في مختلف قصائده، فهذه التقنية ربما تكون من أول وأشهر التقنيات البصرية التي وظفها وكنموذج على نقاط الحذف نذكر قوله[4]:

وَتعرف أَجناسَ المَبيعِ جَميعه ... وَأَثمانه مِن فَحمَةٍ للزُمُرُّذ

وَإِن جاءَ كَحّالٌ وَذو الطب نَحوَها ... تُباريهما فَأَذعنا للتّتلمُذِ

تَغيّر ذِهني بَعدَ جِسمي ... فَعَقليَ لَم يَقبل عَزائمَ عوّذ

---

[1] ينظر: الماكري محمد، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1م، ص127.

[2] كواكب محمود حسين: ظاهرة الحذف في الشعر الحديث وأثرها في تماسك النص "دراسة نحوية"، مجلة الأستاذ، كلية التربية، ابن رشد للعلوم الإنسانية، ع5، 2017، ص290، نقل عن د محمد ميلاني، جماليات الحذف ص42.

[3] المرجع نفسه: ص42.

[4] أبي حيان الأندلسي أثير الدين محمد بن يوسف الجياني: ديوان، تحقي وليد بن محمد السراقبي، كلية الآداب، دط، 2010، حماة، سوريا ص117.

وقد جاء في الأصل بياض قدر كلمة، وكذا في المطبوع، حسب ما جاء في الشرح

ففي هذا النص تشكلت عدة معان قفزت في ذهن وخيال المتلقي، بفضل إشارة نقط الحذف، وبالتالي أفسحت الطريق أمام المتلقي في استنطاق النص وسبر أغوار دلالاته المسكوت عنها فقد عبر عن تغير دهنه أي طريقة تفكيره وبعده تغير جسمه وهو ما يدل على أن التغير يبدأ بالفكر والذهنيات وينعكس على الجسد وترك للمتلقي أن يكمل النتيجة لهذا التعبير، ثم أجاب باستعمال الجملة الاستئنافية، فعقله لم يعد يقبل عزائم عود وهو ما يساهم في إعادة إنتاج النص لأن "المكان النصي بياضه الصمت متكلما ويحيل الفراغ إلى كتابة أخرى أساسها المحو الذي يكثف إيقاع كل من المكتوب المثبت والمكتوب الممحي"[1].

كما نجد الحذف في قوله[2]:

حلوٌ بَديعُ الحُسنِ مَع خلق رضي وَمَكارِمٍ دلّت عَلى أَعراقِهِ

عَيني وَقَلبي قُيِّدا بِجمالِهِ .....

فَالعينُ تَستجليه نوراً ساطِعا وَالعين تَستجليهِ في أَخلاقِهِ

حذف الشاعر في هذا النص عجز البيت كاملا، فقد ذكر في صدر البيت أن عينه وقلبه قيد إجمال هذا الموصوف وترك الباقي للمتلقي كي يكمل القراءة كأن الشعر عجز على اتمام الوصف لأنه مقيد بهذا الجمال، وهو ما يدفع للمشاركة في عملية الإبداع، ويمتلك حرية أكبر في التأويل.

1-2- شعرية اللون:

إن الألوان في حياتنا قضية هامة، جديرة بالوقوف والحديث عنها لأن اللون ليس مجرد مسحة أو صبغة تزين الأشياء، وإنما يعبر عن دلالة وقيمة في نفسه، لا يعرفها إلا متذوق،

[1] محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، الشعر المعاصر، ج3، دار توبقال للنشر، المغرب، ط3، 2001.

[2] أبي حيان الأندلسي: ديوان، ص270.

فهي تكتسي عدة دلالات وكل لون يرمز إلى دلالة، فالأحمر للخطر، والأسود للحزن والأبيض للصفاء والطهر وغير ذلك.

يعد "عنصر اللون أو الصورة اللونية أكثر الظواهر التعبيرية وضوحا في لغة الشاعر مما يجعلها أحد المفاتيح الهامة في فهم التجربة الشعرية ووصول الشاعر المغزى الكامل وراء النصوص"[1].

ويوظف الشاعر اللون حتى يبعث إيحاءات تتجاوز الإطار المعجمي وتنقلك من المحسوس إلى ما وراء الظاهر، والأمثلة كثيرة في الشعر قديمة وحديثة "ولدى شعرائنا العرب وجدنا خليل مطران يعتبر اللون (صورة الوجدان) في قصيدة له بهذا الاسم[2].

وقد تترابط الألوان وتتوائم كما قال أرسطو: "فإن الألوان تتوائم كما تتوائم الأنغام بسبب تنسيقها المبهج"[3]، ويعني هنا امتزاج اللون بالصوت، وكلاهما عنصر جمالي.

1-2-1- اللون الأبيض:

إن اللون الأبيض يعبر عن الجمال والطهر والعفة السمرة هو: "من اللطائف الشعرية التي لا تستقيم إلا لشاعر ذكي يدرك علاقات الأشياء بعضها لبعض... وفي لون السمرة توظيف سميائي لطيف يمكن تأويله بالحيز العربي، وقل إن شئت بالسحنة العربية السمراء"[4]، وقد جاء توظيف اللون الأبيض والأسمر في شعر أبي حيان الأندلسي في قوله[5]:

بِـــحَيث قُـــدودُ البيـــضِ سُمـــرٌ تَهـــزُّهـــا تهزهاُ الصِبا وَالدّلِّ لا شَمالُ الصِبا

استعار الشاعر أبو حيان الأندلسي اللون الأبيض من بيئته.

إن اللون الأبيض يقع نظيرا للون الأسود، حيث يعدان رفقة اللون الرمادي ألوانا حيادية فمن وجهة النظر العلمية الأبيض والأسود ليسا لونين حقيقين، فالسطح الأسود يمتص معظم

---

[1] فوزي عيسى: تجليات الشعرية "قراءة في الشعر العربي المعاصر" منشأة المعارف، دط، 1997، القاهرة، ص186.

[2] ينظر: يوسف حسن نوفل، الصورة الشعرية والرمز اللوني، دار المعارف، دط، القاهرة، ص32.

[3] أحمد عمر مختار: اللغة واللون، عالم الكتب، ط1، 1982، ص175.

[4] عبد المالك مرتاض: التحليل السيميائي للخطاب الشعري، دار الكتاب العربي، دط، 2001، الجزائر، ص70.

[5] أبي حيان الأندلسي: ديوان، ص64.

الضوء وربما كل الضوء الذي يسقط عليه، أما اللون الأبيض فيعكس كل الضوء الذي يسقط عليه، وتعد الألوان البيضاء والسوداء والمركب منها أي الرمادي هي ألوان لا لونية أو محايدة، ومن دون وجود أية خاصية تتعلق بالهوية اللونية المميزة لها"[1].

-فالبياض هنا في قول الشاعر "قدود البيض سمر تهزها" يدل على بياض البشرة، كما ذكر سمر في قوله "سمر تهزها" وهو نقيض البياض، كما أن اللون الأبيض يعبر عن معاني إيجابية عند ارتباطه بمظاهر الحسن في المرأة.

1-2-2- اللون الأحمر:

يعد اللون الأحمر من أوائل الألوان التي عرفها الإنسان في الطبيعة: "فهو من الألوان الساخنة المستمدة من وهج الشمس واشتعال النار والحرارة الشديدة وهو من أطول الموجات الضوئية"[2]، وأكثرها تضاربا فهو لون العنف ولون المرح والحزن، ومن أكثر سمات هذا اللون ارتباطه بالدم فهو لون مخيف نفسيا ومقدس دينيا، مثلما وجد في نصوص (أوغاريت)"[3]، وكذلك استخدام اليابانيون اللون الأحمر لطرد الكابوس، وفي مصر القديمة كان الجنود يرتدون الخواتم الحمراء حيث يقابلون أعدائهم وهذه تعاويذ لحماية الجنود من الجراح، كي لا ينزفوا إذا جرحوا.

لقد جاء توظيف اللون الأحمر عند أبو حيان الأندلسي في قوله[4]:

وَبَحرُ دِماءٍ زَورَقُ الشَمسِ غارِقٌ بِهِ وَنُجومٌ كَالحَبابِ بِحَمرةِ

فالأحمر هنا يرمز للحالة النفسية، إذ يدل على الزيادة والمبالغة في التعبير عن معنى القتال والشدة ولأنه لون يستعمل للغضب والقسوة والخطر.

---

[1] شاكر عبد الحميد: الفنون البصرية وعبقرية الإدراك، القاهرة، دار العين للنشر، ط1، 2007، ص124-125.

[2] عمر أحمد المختار: اللغة واللون، ص111.

[3] فريحة أنيس: أوغاريت ملاحم وأساطير في رأس شعراء، دار المنار، بيروت، 1980، ص191.

[4] أبي حيان الأندلسي: الديوان، ص78.

1-2-3-اللون الأصفر:

وظف الشاعر أبو حيان الأندلسي، اللون الأصفر في قوله[1].

أَرى بَصرِي قَد قلّ إِذ صِرتُ مُبتَلىً بِدائِرَةٍ مِنها لِوَجهي بَراقِع
ثَلاثَةُ أَلوانٍ فَأَبيضُ أَمهَقٌ وَأَسودُ غِربيبٌ وَأَصفَرُ فاقِعُ
وَكُنتُ أَرى الخَطّ الدَقيقَ إِذا بَدا ظَلامٌ وَلَحظي باهِرُ النورِ باقِعُ
فَصِرتُ أَرى مالا أَنيسَ لِمُقلَتي كَأَنّ الدِيارَ الآهلاتِ بلاقِعُ

يسهم اللون الأصفر من جهته في إنتاج المعاني الشعرية وللأصفر دلالات متنوعة ومتناقضة أحيانا فهو يرمز من جهة إلى "الخداع والغش"[2]، ويرمز أيضا لمعاني الخطر والدهاء والجبن والخسة والخيانة وعدم الأمانة والمرض والسقام الدائم"، كما يرمز إلى معاني أخرى هي "الإخلاص والشرف والأمل وصفاء السرية"[3].

إن اللون الأصفر له تأثير نفسي قوي في النظر كقوله تعالى: " صَفْرَاءُ فَاقِعٌ لّوْنُهَا تَسُرُّ النّاظِرِينَ"[4]، وهو ما أشار إليه الشاعر أبو حيان الأندلسي في قوله "أصفر فاقع" فهو ما يدل التأثير النفسي القوي للون الأصفر.

1-2-4-اللون الأسود:

يدل اللون الأسود في اللغة على أنه ضد الجمال، فهو لون التشاؤم، وكل ما هو سيء ووصفوا تدرجه "أسود وأسحم وفاحم وحالك وحانك ثم حلكوك وسحكوك"[5].

---

[1] أبي حيان الأندلسي: ديوان، ص207.

[2] المرجع نفسه ص136.

[3] فرج عيود: علم عناصر الفن، ميلانو، إيطاليا، ج1، دط، 1982، ص137.

[4] سورة البقرة، الآية 69.

[5] الثعالبي أبو منصور عبد الملك بن محمد: فقه اللغة، تحقيق جمال طلبة، دار الكتب العلمية، بيوت، دط، 2002، ص118.

وقد ظهرت دلالة الأسود في القرآن الكريم في غير موقع ووصف ومثل ذلك قوله تعالى " يَوْمَ تَبْيَضُّ وُجُوهٌ وَتَسْوَدُّ وُجُوهٌ فَأَمَّا الَّذِينَ اسْوَدَّتْ وُجُوهُهُمْ أَكَفَرْتُم بَعْدَ إِيمَانِكُمْ فَذُوقُوا الْعَذَابَ بِمَا كُنتُمْ تَكْفُرُونَ"[1].

كما أن اللون الأسود محببا للنفس حينا وبغيض أحيانا أخرى وذلك حسب موطنه وسياقه الذي يقع فيه، فهو محبب في الشعر والعين ومثل ذلك جاء قول أبو حيان الأندلسي[2]:

وَرِدفٌ حماهُ أَن يُنالَ بِنَظرَةٍ مِن الشعرِ المضفورِ أَسودُ سالِخُ

فالشاعر يصف سواد الشعر بالأسود السالخ، وهي صفة جمالية محببة لدى الشعراء هذا في المرأة، وكذلك هو محبب في الشعر عموما لدى الرجل أيضا، لأنه يذكره بالشباب والقوة والحيوية.

-لقد استطاعت الصور اللونية أن تؤدي دورا هاما وفعالا، في إثراء التجربة الشعرية بالدلالات النفسية والمجازية، والخروج بها من الإطار المحدود إلى الإطار اللامحدود "وأن نقيم بين اللون والكلمة علاقة وثيقة يتداخل فيها اللامرئي وبالمرئي، والرموز بالإشارات والتجريد بالزخرفة"[3]، فهذه ماهي إلا نماذج تنطق بمدى أهمية شعرية اللون في إثراء الدلالة واتساع مستوياتها ورسائل تعبيرها.

2/ شعرية الكتابة النصية:

إن شعرية الكتابة تنبعث من الرغبة في خلق عوالم شعرية متخيلة، أساسها مرجعيات وخلفيات إبداعية، فالعمل الشعري يخلق كينونة إبداعية من صلب هذه الكتابة المغامرة، ويشرع أسئلة مرتبطة بالكينونة في تجلياتها الوجودية، وبالإبداع كقلق سرمدي يصاحب

[1] آل عمران الآية 106.

[2] أبي حيان الأندلسي: الديوان، ص 97.

[3] عبد العزيز المقالح: ثلاثية نقدية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2000، ص184.

المبدع منذ توقد الشرارة الأولى للكتابة المنبثقة من وعي بأهمية الأثر الذي يخلقه الإنسان في الحياة[1].

- **مفهوم الكتابة:**

يختلف مفهوم الكتابة عند موريس بلانشو ودي سوسير، فالكتابة لم تعد وسيلة لتدوين المعلومات والكلام أي أنها عملية أصلية لا ثانوية كما يرى نيتشه وهيدجر[2]، ومفهوم الكتابة بدأ يتجاوز مفهوم اللغة وينطوي عليه ويفيض عنه[3]، فلم تعد الكتابة خادمة للكلام أو الفكر المثالي فهي ضرورة في ذاتها.

أما الأدب فقد أصبح ينظر إلى الشعر بوصفه فضاء متعاليا وقول الوجود وكلامه، وانتفت معه فكرة ارتباط الشعر بالصوت بصفته تغييرا عن الذات[4]، وبحسب مفهوم الشعر عند هيدجر في نقده للميتافيزيقيا والعلم الوضعي، قد فتح الباب أمام اللغة وخصوصا الشعر ليمدنا بما يكشف عن حقيقة الوجود، وقد بني دريدا هذا المنظور بيد أنه لم يعبأ بقضية كشف حقيقة الوجود بقدر ما توجه إلى نقض ومعارضة الميتافيزيقيا الغربية[5].

أما مالارمية (Stephane Mallarmé) طبق هذا المعتقد في بعض تصورات الرومانسية عن الصوت الشعري إذ يراه "اندمج بعناصر غير ذاتية هي ألصق الأن بتصور الكتابة، أي أن هناك روحا حارسة أو عنصر غير بشري في الشعر بخصوص الإلهام فالصوت مستعار وليس صوت أحد بل هو شيء مجهول يسري في الفن، وقد يتجلى في حال الجنون"[6]

---

[1] ينظر: صالح البريقي: شعرية الكتابة في ديوان عين نحات https://www.alquds.com

[2] ينظر: جاك دريدا: في علم الكتابة، ترجمة وتقديم أنور مغيث ومنى طلبة، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط2 2008، ص83.

[3] ينظر: جاك دريدا: الكتابة والإختلاف، ترجمة، كاظم جهاد، تقديم محمد علال، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 2000، ص68.

[4] ثيومي كلارك: المعتمد الأدبي في التفكيك هايدجر بلانشو، دريدا ترجمة حسام نايل، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط14، 2008، ص83.

[5] ينظر: جاك دريدا، في علم الكتابة، ص39.

[6] ثيومي كلارك: المعتمد الأدبي في التفكيك، ص140.

وبهذا تكون الكتابة قد تجاوزت حرفية النص، إذ أن التحول المتعالي في الأدب أصبح "مرتبطا بالرمزية، وأن الكتابة ليست مرآة أو تصور للواقع الحياتي الدنيوي، وأصبحت الكتابة الأدبية تأملا عميقا في قضايا الوجود والإنسان"[1]، فالأدب نظام يقيم نفسه بنفسه ولم يعد فضاء النص صوتا بل فضاء كتابة تتملص قوتها على الدوام من القيود التمثيلية المحدودة[2].

3/ شعرية المفارقة:

تعد المفارقة واحدة من أبرز تقنيات البناء والتعبير توظيفا من قبل الشاعر المعاصر لما لها من إمكانيات تجعلها مناسبة لأن تستثمر من طرف الشعراء فهي "من الناحية الأسلوبية ضرب من التأنق هدفها الأول إحداث أبلغ الأثر بأقل الوسائل تبذيرا"[3]، ويعود ارتباط الشعر بها أساسا "كونها وليدة موقف شعوري، فهي لا تحاك بمعزل عن النص... وإنما تبرز نتيجة لذلك الحس التهكمي لدى الشاعر مما يحيط به وفي عدم الثقة بما يراه... فتصبح المفارقة موقفا استراتيجيا مجاله إدراك الشاعر لمحيطه وباعثه اختلاف رؤية للأشياء عن غيره"[4].

تجدر الإشارة من قبل الخوض في تعريف المفارقة، إلى أن هناك صعوبة تكشف تعريف المفارقة وصلت إلى درجه أن قال عنها دي سي ميويك "لو اكتشف إمرؤ في نفسه دافعا لإيقاع إمرئ آخر في اضطراب فكري ولغوي، فلن يجد خيرا من أن يطلب منه أن يدون في الحال تعريفا للمفارقة، فالمفارقة ليست بالظاهرة البسيطة"، وذلك أنه يعتبر من المصطلحات الغامضة التي تثير الالتباس لكونه يمتلك تاريخا طويلا يصعب على وجه الدقة تحديده على نحو ما يرى "الفيلسوف الألماني نتشه أن مالا تاريخ له هو الذي يمكن تعريفه، أما ما يمتلك تاريخا طويلا فإن مسألة تعريفه تصبح مسألة صعبة جدا"[5].

---

[1] ثيومي كلارك: المعتمد الأدبي في التفكيك، ص145.

[2] ينظر: المرجع نفسه ص 141.

[3] فاضل ثامر: مدارات نقدية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، دط، 1987، ص 189.

[4] علي قاسم الزبيدي: درامية النص الشعري الحديث، دار الزمان للطباعة والنشر، دمشق، ط1، 2009، ص306، 307.

[5] خالد سليمان: المفارقة والأدب، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 1999، ص14.

ومفهوم المفارقة هي تتجادبه مجالات مختلفة، فالفيلسوف يرى فيها ذلك النموذج من نماذج الوعي، والاجتماعي يجده مظهرا من العلاقات الاجتماعية، وقد يعود السبب حسب رأي ميويك أن الناس يتحدثون عن المفارقة كأنها من مألوف ما يجري في العالم، أو كأنها خصائص تميز بعض الأشخاص، كأن تقول مثل، إن ذلك الشخص يمتلك نظره مفارقة نحو الحياة وهو ما دعاه إلى تشبيهها بالسفينة التي ألقت مراسيها عندما تكون الريح وحركة المد والتيار من القوة بحيث يستطيع كل منها أن يستدرج السفينة رويدا عن مرسيها[1]، ولذلك يمكننا القول إن المفارقة مفهوم ملاصقا لأي نشاط فكري إبداعي يصدر عن الإنسان فهذا الأخير ما إن أدرك أنه يعيش ضمن حقل من المفارقات حتى توالت تعريفاته لها.

3-1- شعرية اللفظ والمعنى:

ضمن الأدبيات الأجنبية فقد ورد مصطلح المفارقة تحت مسميات عدة منها: (Paradox, Iromy, Sarcasm)، ونجد صعوبة في تحديد الكلمة المناسبة للمصطلح Iromy، حيث ترجم إلى العربية لمعان عدة وهي: التهكم، السخرية وغيرها، وتتضافر في الدراسات الأجنبية تعريفات عديدة لهذا المصطلح، تدور حول معنى توازن الأضداد، أو وسيلة من وسائل التعبير يناقض بها المعنى، أو التعديل الذي يصيب العناصر المتنوعة في السياق وغيرها من المعاني[2]، ويعرف كلينث بروكس (Cleanth.Brooks) المفارقة على أنها اصطلاح واسع الدلالة يعني عنده إدراك التنافر والغموض والتوفيق بين المتناقضات، تلك الخصائص التي يجدها بروكس في كل شعر جيد، أي في الشعر الفني، فعلى الشعر أن يتصف على المفارقة من أجل أن يصمد أمام النظرة المفارقة، وبالإضافة إلى أن المفارقة

[1] ينظر: دي سي ميويك، موسوعة المصطلح النقدي "المفارقة"، تر، عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية بيروت ط1، 1993، ص32-39.

[2] ينظر: عاصم شحادة: المفارقة اللغوية، في معهود الخطاب العربي، مجلة الأثر ع10، الجامعة الإسلامية العالمية، ماليزيا، ص 02.

اصطلاح عام للدلالة على ما يجري على عناصر السياق المختلفة من تحوير بسبب وجودها في ذلك السياق[1].

أما أ.أ ريتشاردز (I.Arichards) فيرى أن المفارقة من الصفات المميزة للشعر الرفيع، من حيث إنها تتجاوز البعد الواحد والرؤية الأولية. من خلال هذه التصورات للمفارقة يتبين لنا أن نظرة ميويك وهاينز للمفارقة تتجسد في تعدد السياقات وتعدد القراء للمفارقة، وهو ما يستدعي بالضرورة تعدد الدلالات، فلا نحتكم إلى دلالة واحدة في وسط هذا الزحم من التفسيرات، لكن ما يمكننا قوله في هذا الصدد إن الحد الأدنى للمفارقة هو احتكامها إلى دلالتين أو تفسيرين لا ثالث لهما، حيث يتجسد من خلالهما معنى سطحي ومعنى عميق.

تصف سيزا قاسم المفارقة "بأنها استراتيجية قول نقدي ساخر، وهي في الواقع تعبير عن موقف عدواني، ولكنه تعبير غير مباشر يقوم على التورية، والمفارقة طريقة لخداع الرقابة، حيث أنها شكل من الأشكال البلاغية التي تشبه الاستعارة في ثنائية الدلالة[2]"، وهو تعريفا يربط المفارقة قصرا بالصور البلاغية في حين نجد أن مفهوم المفارقة قد توسع.

كما يعرفها محمد العبد "بأنها طريقة من طرائق استخدام اللغة في سياق نصي والسياق الخارجي عن النص، وتنعقد الدلالة في خطاب المفارقة على علاقة التضاد بين الدلالة الحرفية الأولية... وبين الدلالة المحولة التي يرشحها السياق بنوعية السابقين، وهي هذه الدلالة التي يمكن أن نطلق عليها هنا اسم الدلالة المفارقة"، وهنا إشارة إلى المرجعية في اعتماده على السياق الخارجي فضلا على السياق النصي وكلاهما يعين القارئ في الكشف عن دلالة المفارقة[3].

---

[1] ينظر: رينيه ويليك: مفاهيم نقدية، تر، محمد عصور، عالم المعرفة، 1987، ص52، 397، 398.

[2] سيزا قاسم: القص العربي المعاصر: مجلة فصول، مج 2، ع2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1982، ص 143.

[3] محمد العبد: المفارقة القرآنية، دار الفكر العربي، ط1، 1994، ص07

من خلال استعراضنا لمجموعه من التعريفات التي تناولت مصطلح المفارقة، يمكننا القول أن المفارقة هي اختيار أسلوبي أو صيغة بلاغية يتم استخدامها لكل تدل على معنين أحدهما ظاهر والآخر خفي.

3-2-الثنائيات الضدية:

الثنائيات الضدية آلية شعرية هامة تتجلى من خلالها رؤى الشاعر الفلسفية والإبداعية، وتكشف للمتلقي أفاقا متعددة في النص الشعري، وبذلك يتحقق الاختلاف وتباين الرؤى بين القراء في النص الواحد، إذ يرى بعض النقاد أنها قد شكلت عائقا في سبيل الإبداع الشعري حيث أصبح تفكير الشاعر الإبداعي مقيدا بتلك الثنائيات كأن يقسم البيت قسمين متساويين أي أنه يبني من جملة مركبة تربط بين جزئيها علاقة تماثل وتضاد"[1].

لقد عنيت الدراسات النقدية بموضوع الثنائيات الضدية في الخطاب الأدبي منذ القدم، حيث درس النقاد العرب القدماء الكثير من القضايا البلاغية والأدبية والنقدية في شكل مجموعات ثنائية مثل: اللفظ والمعنى، الطبع والصنعة، والكم والكيف، الصدق والكذب، الوضوح والغموض...، إلخ من القضايا التي أثبت النقاد من خلالها وجود طرفين متناقضين في العملية الفنية الإبداعية، كما وافق مصطلح الثنائيات الضدية في الشعر العربي القديم ما يعرف بالتضاد أو الطباق[2].

كما طرحت في النقد الحديث قضية الثنائيات الضدية، حيث نقز المدرسة البنيوية بوجود ذلك الطابع الثنائي، فقد أثبت رائدها فرديناند دي سوسير بأن النظم اللغوية تقوم على "مبدأ أساسي هو الرؤية الثنائية المزودة للظواهر ويدعو من ناحية أخرى إلى إدراج هذه الظواهر في سلسلة المقابلات الثنائية للكشف عن علاقتها، التي تحدد طبيعتها وتكوينها، وأهم هذه المقابلات ما يلي:

---

[1] ثامر العذاري: في تقنيات التشكيل الشعري واللغة الشعرية، رند للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2011، ص 42.

[2] ينظر: سمر الديوب: الثنائيات الضدية في الشعر العربي القديم، الهيئة السورية العامة للكتاب، دمشق، 2009، ص158.

ثنائية اللغة والكلام، ثنائية المحور التوقيتي الثابت والزمني المتطور، ثنائية النموذج القياسي والسياقي، ثنائية الصوت والمعنى"[1]، وهو ما يكشف عن الحقائق اللغوية ودلالاتها في إطار تلك الثنائية.

فوجود الثنائيات الضدية يسمح بتعدد الدلالات في النص الأدبي وهو ما يمنح صفة الشعرية، بل إنها تعتبر من مصادر الشعرية في النصوص، وكلما زادت درجة التضاد في النص كلما زاد منه حدة الشعرية كما يرى أبو ديب "فالثنائية عملية متجذرة في الإبداع الشعري، ذلك أنه يحمل في جوهره عنصر التضاد الذي يمكنه من خلق (التوتر) و(الفجوة)، حيث لا يجعله نصا إبداعيا سلبيا يقرر مجموعة أشياء وظواهر، بل نصا حركيا حديثا، نصا يحدث الهزة ويخلق عنفا وخلود رؤيويا ولعل هذا العنصر الأساسي هو صاحب الدور الفعال في بقاء وخلود كثير من النصوص الإبداعية[2].

3-2-1- ثنائية الحضور والغياب.

تشكل هذه الظاهرة في شعر أبو حيان الأندلسي مساحة واسعة، فلا تكاد قصيدة تخلو منها في قوله[3]:

وَرامَت مُهجَتي مِنهُ وَفاءً ... وَهَل خِلّ يَدوم أَخا وَفاء
وَكانَ شِفاءَ نَفسي أَن تَراه ... يَزور فَعزّ وُجدانُ الشفاء
وَلَو أَنّ الفلانَ عَراه خَطب ... لَكنت لما عَراه ذا اكتِفاءِ
أَرُدُّ عراه مَفلول شباة ... فَتُصبح نارهم ذاتَ انطِفاءِ
وأذكرُه وَأَنصرُهُ بِخَير ... وَأحفَظُه بِغَيبٍ وَاختِفاءِ
وَأعذِل ثُم أَعذِرُ مِنهُ صَبّا ... تَشاغَلَ بِالبَنين وَبِالرفاءِ

[1] صلاح فضل: النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، ط1، 1998، القاهرة ص09-10.
[2] سراتة بشير: الخطاب الشعري والثنائيات الضدية، www.diwanalarab.com .
[3] أبي حيان الأندلسي: ديوان، ص58.

إن اللغة التي تشكل حضورا عينيا تميل إلى تداخل كبير حتى تكاد تغيب الرؤية الشعرية الواضحة، ويعمل الشاعر بطريقة فنية على تبديد الحضور بتجاوز السطحية وقد طرح جاك دريدا سؤالا جوهريا، كيف نبدد الحضور؟

والقارئ معني بأن يبحث عن عناصر الغياب في تقصي مقصديه الشاعر التي تستعصي وتأبى عن الظهور المباشر، لذلك فإن معرفة المخاطب في هذه الأبيات الشعرية يحدد شكلا من الاختلاف بين جمهور القراء فنص الواجهة هو خطاب موجه لحبيبته، كما أن النص يعبر عن قدرات اللغة المشحونة بالمعنى عن طريق وسائل عديدة كالإنزياحات والتشبيهات والاستعارات المجازية.

وفي نص آخر يقول[1]:

مَنَحتُكَ أَشرفَ ما يُمنَعُ وَسَلَتُكَ أَيسرَ ما يُقنع
وَإِنّ الجَوابَ بلا مؤيسي وَلَفظ نَعَم فيهِ لي مَطمَعُ
فَانعِم بلا أَو نَعَم سيّدي لِيَسكُنَ صبٌّ لِما يَسمَعُ
فَإِما سُلُوٌّ مُريحٌ لَهُ وَإِما هَوىً مُؤلِمٌ مُوجِعُ
وَصَبرٌ إِلى أَن يَذوقَ الرَدى وَيُجزى الحَبيبُ بِما يَصنَعُ

يبلغ الشاعر في هذا النص حدا أقصى من العبثية، فقد منح ما يمنع حتى يعطي قراءة أخرى ونصا آخرا للمتلقي يظهر في عنصر الغياب والحضور.

3-2-2- ثنائية الموت والحياة:

وهي الثنائية التي كان عليها مدار الشعر منذ العهد اليوناني، أي غريزة الموت والحياة، وهو عنصر ظل يشغل الفلاسفة والشعراء إلى يومنا هذا وهو من أكبر القضايا التي كانت تؤرق أبو حيان الأندلسي وظهرت بكثافة في شعره ومن النصوص التي تكررت فيها هذه الثنائية قوله[2]:

[1] أبي حيان الأندلسي: ديوان، ص206.

[2] أبي حيان الأندلسي: ديوان، ص303.

ما لِدَمعي ساجِماً كَالغَمام وَلجسمي ناحِلاً بالسقام
صابَني مِن شادِنٍ سَهم لَحظٍ فَفُؤادي دائمُ القَرحِ دام
وَصَديقي لائِمي في هَواهُ لَستُ فيهِ سامِعاً للملام
قالَ: مَوتٌ عاجِلٌ لِمُحِبٍّ قُلتُ إِنّي راغِبٌ في الحِمام

مهما كانت آفاق الرؤية التي يراها القراء متعددة إلا أن الوسيلة المشتركة لاستكشاف تلك الرؤى المختلفة هي ثنائية الموت والحياة فبقدر ما تكون شاعرية بقدر ما يتكثف في مركز تفكيره هذا الإحساس، لذلك فإن أبو حيان الأندلسي بصفته شاعر وبصفته شخصا تعرض للشقاء في هذه الحياة فإن حضور هذا الإحساس كان يلازمه دائما وصرح برغبته فيه لأنه دائم الدمع وجسم نحيل مريض وقلبه دام.

كما يمكن رصد هذه الظاهرة أيضا في قوله[1]:

فَإِذا الحاجِزانِ راحا وصرنا مِن قَريب في أُنسِ وَصلٍ مَديدِ
أشهدُ الأنسَ مِن غَزالٍ رَبيبٍ وَأَرى المَوت في مَحاجرِ سودِ
أَلحظُ البدرَ وَهوَ نُصبُ عِياني وَأُناجيهِ آمِنا مِن صدود
فَإِذا الدُرُّ ما تَساقَط لَفظا لَو تجسّدنَ كُنّ عِقدَ الجيدِ

وهو يعيد القراءة يكشف أفقا مكثفا من الأحاسيس المتضادة المنسوجة من هذا الاستعمال الفني لظاهرة التضاد بين الموت والحياة، ويكمن وراء هذا التشكيل الفني مضامين تحمل الأحاسيس والانفعالات غير أن الناقد كروتشيه يرى "أن لا مضمون يتحدد في الأحاسيس الانفعالية قبل صقلها صقلا جماليا، أما الشكل فهو صقل تلك الأحاسيس وإبرازها في التعبير بواسطة النشاط الفكري"[2]، ولا شك أن هذه الأبيات تجسد هذه الظاهرة بوضوح، فمن خلال

[1] أبي حيان الأندلسي، ديوان، ص100، 101.

[2] محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، دط، 1996، ص287.

هذه الثنائية تفتح أمام القارئ صورة معينة لأحاسيس وانفعالات الشاعر المنبثقة من هذا الشعور الذي احتل مركز التفكير عنده.

3-2-3 ثنائية الفرح والحزن:

تكشف الثنائيات الضدية في هذا النص من خلال قول الشاعر أبو حيان الأندلسي[1]:

ما ظَنت النَفسُ أَن تَسخو الدُهورُ بِما ضَنّت بِهِ إِذ أَلانَت قَلبَها القاسي

عادَ المشيبُ شَباباً وَالأَسى فرحا فَقَلبيَ الأُمَوي وَالرَأس عَباسِي

لَما اِنتَمَيتُ لِنَجمِ الدينِ أنجم عَن قَلبي الأَسى وَغَدا لي مسقِمي آسي

وَمُذ تعرّف مَنكورِي إِلَيهِ نَأَت مَأتِمي وَدَنَت في الوَقتِ أَعراسي

فَثغرُ دَهرِيَ بَسّامٌ وَجانِبُهُ لَينٌ وَكانَ قَديماً عابِساً عاسِي

وظف الشاعر الألفاظ التي تدل على الفرح والحزن هي: (الأسى، فرحا، أعراسي، مأتمي، بسام، عابسا)، عبر من خلالها عن الأحداث في نفسه بأدق تصوير كيف تحولت من الحزن إلى الفرح وتحول الأسى إلى فرح وعودة الشباب، كما عبر عن انتمائه بالقلب إلى الأمويين وبالرأس والعقل إلى العباسيين.

ونجد الشاعر أبي حيان الأندلسي مازج أيضا بين الفرح والحزن والضحك والبكاء في قوله[2]:

وَناعورةٌ تَحكي بِطولِ بُكائها وَرَنّتِها صَبّاً كَثيرَ التَشَوُّقِ

لَئِن ضاقَ مِنها الجفنُ مِن عَبَراتها فَأَضلاعُها عَن دَمعِها لَم تُضَيِّقِ

بَكَت فَأَرَتنا الزهرَ يَضحكُ إِذ بَكَت وَناحَت فَأَزرَت بِالحَمامِ المطَوّقِ

[1] أبي حيان الأندلسي: ديوان، ص 175-176.

[2] أبي حيان الأندلسي: ديوان، ص249.

خلاصة الفصل الأول:

تجلت الثنائيات الضدية موضوعيا في هذه الأبيات وهي بين الضحك والبكاء، فقد وصف لنا أبو حيان الأندلسي متنزها خرج إليه مع ناس من أصحابه وتخلص فيها إلى مدح بعضهم وهنا وصف لنا بالتحديد الناعورة وشبه الماء المنبثق منها بالبكاء والدموع التي تسقي الزهر فيضحك.

بعد هذه الجولة في دراسة الثنائيات الضدية في ديوان أبو حيان الأندلسي، نجده تحرر من القيود والأساليب التقليدية القديمة التي تفوق الشاعر.

لقد كان ديوان أبو حيان الأندلسي المجال الرحب الذي امتدت الثنائيات الضدية على مساحته، وقد شهد توظيفه إياها أداء متميزا عكس حسه ووعيه العاليين، بالشكل الذي كفل له جانبا من جوانب التجديد.

الفصل الثاني
شعرية المستوى الصوتي

تمهـــــيد:

تعد دراسة البنية الايقاعية من صميم دراسة النص الشعري لأنها تمثل عنصرا جماليا و أساسيا في تكوينه ، فهي تساعد كثيرا في فهم طبيعة هذا النص ، لأنه عبارة عن تنظيم فني للنظام الصوتي في اللغة ، الذي يكشف عن الجوانب الجمالية فيها ، وهذا ما أشار إليه عز الدين اسماعيل في قوله : " إن جزءا كبيرا من قيمة الشعر الجمالية يعزى مرجعه إلى هذه الصورة الموسيقية " [1] معترفا بأهمية هذا الجانب ، كما أن البنية الايقاعية تكشف عن العواطف و الانفعالات النفسية التي تحكم صاحبها ،وهذا ما تطرقت له نازك الملائكة التي اعتبرت الشعر ليس عاطفة فحسب بل العاطفة ووزنها و موسيقاها [2] .

[1]) اسماعيل عز الدين: **الشعر العربي المعاصر لقضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، لبنان، ط 3، 1987، ص124.

[2]) ينظر: نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، بغداد، العراق**، ط2، 1965، ص 135.

1/ شعرية البنية الايقاعية للتكرار:

1-1- بنية التكرار:

يعد التكرار من ألوان الايقاع الداخلي ،وهو من أكثر العناصر المكونة للنقرة و النغمة في الموسيقى ، فهو من أبرز الظواهر الصوتية ذات القيمة البليغة في العمل الابداعي ، فالمبدع إنما يكرر ما يثير اهتمامه و يرغب في نقله إلى أذهان و نفوس المخاطبين ، فهو بذلك وسيلة من الوسائل اللغوية التي يمكن أن تؤدي دورا تعبيرا واضحا في القصيدة " و الايقاع ما هو إلا أصوات مكررة وهذه الأصوات المكررة تثير في النفس انفعالا هاما " [1] لأن التكرار يساهم في منح الشاعر القدرة على تنويع معانيه ، فهو يقوم باستخدامه في شعره بصورة متنوعة ،فقد يقوم الشاعر بتكرار الكلمة مرة يأتي بها على سبيل الحقيقة و أخرى على سبيل المجاز .

كما يجب أن يوظف التكرار في موضعه حتى لا يتحول إلى مجرد تكرارات لفظية مبتذلة لا قيمة لها[2]، وقد حصرت أنواع التكرار فيما يلي: {تكرار الحرف والعبارة والمقطع والكلمة}.

وبهذا فإن تكرار الصيغ والتراكيب في نص ما، يثبت أن: "هذا التكرار أسلوب فني بنيوي، مرتبط بتران شعري تنظمه أصول فنية ثابتة " [3]

فهو أهم خصائص الشعر العربي عامة والشعر الأندلسي بصفة خاصة؛ بحيث يمكن القول بأنه أصبح من بين الأساسيات الجمالية التي يعتمد عليها الشاعر في قصيدته.

1-2- أنواع التكـــــرار:

1-2-1- تكرار الحروف:

إن القصيدة بمثابة لوحة تضم العديد من التشكيلات والزخارف المتكررة فقد قالت نازك الملائكة: "

---

[1]) مقداد محمد شاكر قاسم: **البنية الايقاعية في شعر الجوهري**، دار دجلة، عمان، ط1،2010 ، ص23 .

[2]) ينظر: نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، ص 290.

[3]) المرجع نفسه ، ص 259 .

أن من أنواع التكرار نوع دقيق يكثر استعماله في شعرنا الحديث وهو تكرار الحرف"[1]، فقد قام أبو حيان الأندلسي بالتنويع بين تكرير الحروف، وفيما يلي سنطبق على نماذج مختارة.

ونجدها كثيرة هذه التكرارات في الديوان ومن أمثلة ذلك: حرف " الدال " في أبيات قصيدة قالها أبو حيان الأندلسي، وقد قام بنظمها من بحر " الطويل " يمدح فيها النحو والخليل وسبويه، ثم خرج إلى مدح صاحب غرناطة وغيره من أشياخه يقول[2]:

هُوَ العلم لا كَالعلم شَيءٌ تُراوِده ... لَقَــد فازَ باغيه وَانجح قــاصِدُه

وما فضل الإنســـــان إلا بعلمه ... وما امتاز إلا ثاقب الذهن وواقده

وقد قصرت أعمارنا وعلومنا ... يطول علينا حصرها وتكابده

وفي كلّها خير ولكن أصلها ... هو النحو فاحذر من جهول يعانده

به يعرف القرآن والسنة التي هما ... أصل دين الله ذو أنت عابده

وناهيك من علم عليّ مشيّد ... مبانيه أعزز بالذي هو شائده

فقد حاز في الدنيا فخارا وسؤددا ... أبو الأسود الديلي فللجر سانده

هو الذي استنبط العلم الذي حل قدره ... وطار به للعرب ذكر نعاوده

الشعر كرر حرف الدال في هذه الأبيات النموذجية عشرون مرة، وفي تكرار هذا الحرف دلالة في حالة الشاعر النفسية فحرف الدال صوت جهوري، وهو ما يحتاجه الغرض الشعري الذي نظم فيه الشاعر قصيدته وهو مدح العلم و أهل العلم فلا بد أن يكون هذا المدح بصوت عال مسموع، كما أضاف تكرار حرف الدال من جمال القصيدة، فحرف الدال "صوت اسناني لثوي شديد مجهور مرقق"[3]، وهو بذلك يدل على القوة و الرصانة .

[1]) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص273.

[2]) أبي حيان الأندلسي: ديوان، ص 354.

[3]) تمام حسان: مناهج البحث في اللغة، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، المغرب، د.ط ، 2010 ، ص 93 .

وفي موضع آخر نجد أيضا أبو حيان الأندلسي كرر حرف "السين" في قصيدة من بحر الطويل يقول[1]:

زمان يلبي القلب داعي صبوة ويسبي حجانا عاغش الطرف ناعسه

مِـــن التـــرك لَم يُـــربَـــع بِـــنَـــجـــدٍ وَإِنّمـــا رَبـــا فـــي عَرينِ اللَيثِ وَاللَيثُ حارِسُه

فلا وصل إلا من تلفت نظرة تجاهره حينا وحينا تخالسه

غرست بلحظي الورد في وجناته ولكنه لا يجني منه غارسه

جَـــمـــيـــلٌ كَـــأَنّ الحـــســـنَ خُـــيِّرَ فَـــاغـــتَـــدى خـــصـــيـــصـــاً بِهِ إِذ لا نَـــظـــيـــرَ يُـــنـــافِـــسُه

فَـــلِلشَـــمـــسِ مـــا تُـــبـــديـــه غُـــرّةُ وَجـــهِهِ وَلِلكـــثـــبِ مـــا تُـــخـــفـــيـــهِ مِـــنـــهُ مـــلابِسُه

جرحى، فما الضرغام في أحماته غدا وهو جهمِ الوجهِ أربد عابسه

في هذه الأبيات تكرر حرف السين إحدى عشر مرة، وحرف السين هو حرف مهموس ويساعد كثيرا في غرض الغزل، فالشاعر يتغزل بمحبوبته في هذه الأبيات ما يستدعي الهمس و الليونة، وعدم الجهر و القوة لأن حرف السين يتصف بـــــــالرهافة و الهمس و هما صفتان تبتغان على التأمل[2]، والشاعر هنا يتغزل و يتأمل.

أما تكرار حرف " القاف " فقد كان حاضرا بقوة في قول الشاعر أبو حيان الأندلسي[3]، من بحر المنسرح:

عَلِقتُهُ شادِناً أَخا صِغَرٍ بُنَيّ عِزٍّ مُدَلّلاً نَزِقا

غرا صغيرا إذا شكوت له احمر وجهي ورقد الحذقا

فأبصر الشمس كللت شفيقا وأنظر الظبي متلعا عنقا

[1]) أبي حيان الأندلسي: ديوان ، ص 354 .

[2]) مصطفى العدني: **البنيات الأسلوبية في الشعر العربي الحديث**، منشأة المعارف، الاسكندرية ، د.ط ، د.ت ،ص33.

[3]) أبي حيان الأندلسي: ديوان ، ص244 .

ظبي كناس ضباه قد فتكت وشمس ضحاء على قضيب نقا

لَقد رَماني بِسَهم أَعينهِ فَعُلِّقَ القَلبُ مِنهُ ما عَلِقا.

وجدا شديدا لو أن أيسره صادف صخرا أصم لانفلقا

أَظَلَّ طولَ الزَمانِ مفتكراً أَهكذا كُلُّ مُغرَمٍ عشقا

فمهجتي والأسى قد اجتمعا ومقلتي والكرى قد افترقا

يا ليت حُبِّي وهجره اختلفا وليت قلبي ووصله اتفقا

أنظر تشاهد ضدين قد جمعا قلبا حريقا ومدمعا غرقا

لا أثني الدهر عن محبته لو قطع القلب في الهوى فرقا

الشاعر في هذه الابيات يشكو لوع الهجر والفراق لذلك وظف حرف " القاف " بهذا التكرار لأنه حرف لهوي شديد يعبر عن بعض القيم التفخيمية لكنه لا يوصف بأنه فخم[1]، فقد تكرر ثمانية وعشرون [28] مرة، وفق الشاعر في توظيف هذا الصوت الذي عبر عن شعوره بألم الفراق والابتعاد عن المحبوب وحرقة قلبه ودموعه.

وظف أيضا الشاعر أبو حيان الأندلسي حرف " الراء" وقد كان من بين الحروف الأكثر تكرارا في شعره إذ يقول في مدح ابن تيمية في هذه الأبيات من بحر " البسيط"[2]:

لَما أَتينا تَقيّ الدين لاحَ لَنا داعٍ إِلى اللَهِ فَردٌ ما له وَزَرُ

على محياه من سيما الأُولى صحبوا خير البرية نورٌ دونه القمرُ

حبر تَسَربُل منه دهره حبرا بحر تفاذف من أمواجه الدرر

قَامَ ابْن تَيْمِية فى نصر شرعتنا مقَام سيد تيم إِذْ عَصَتْ مُضر

وَأَظهَــرَ الحَقّ إِذ آثــاره انــدَرَسَــت وَأَخمَــدَ الشرَ إِذ طارَت لَهُ شَــرَر

كنا نُحدّثُ عن حبر يجيء فها أنت الإمام الذي قد كان ينتظرُ

[1]) ينظر : تمام حسان: مناهج البحث في اللغة ، ص96.

[2]) أبي حيان الأندلسي ، الديوان ، ص 367.

لقد نقل لنا الشاعر بهذا التكرار موقفه من علم ابن تيمية رحمه الله إذ ذكر لنا كتبه وعلمه وفقه، كما أن تكرار حرف الراء الذي يدل في لغتنا على المرونة و الحيوية و القدرة على حركة هذه اللغة، أفقدته الكثير من رشاقتها و من مقومات ذوقها الأدبي [1] .

تكرر حرف " الراء " في هذه خمس وعشرون [25] مرة، وهذا التكرار بهذا الكم يولد ايقاعا اهتزازيا بين الانخفاض و الارتفاع داخل نفسية الشاعر استطاع من خلاله نقل مشاعره عن طريق شعره، فقد اختار الأسلوب الذي يوافق موقفه و ينسجم معه لنقل احساسه عبر مؤشرات تبني موقف محدد[2] و هو مدح الامام ابن تيمية رحمه الله .

ان تكرار الحروف من سمات اللغة الشعرية التي اختفى بها ديوان أبو حيان الأندلسي فكان لها دور كبير بالغ الأهمية في تعميق الدلالة لفظا و تركيبا .

1-2-2- تكرار الكلمة :

ويقصد بها تكرار الاسماء والافعال ، إذ يعمل تكرار الكلمة على ابراز الفكرة أو الافكار التي يلح الشاعر على حضروها ، وهو ما يساهم في تحقيق فاعلية الخطاب الشعري ، إذ يعد نقطة ارتكاز أساسية لتولد الصورة والأحداث وتنامي حركة النص " [3].

كما نجد هذا الشكل من التكرار وقد أخذ: " بعد ألسينا إذ يساهم بشكل فعال في إحداث الاتساق والتنظيم والتلاحم على مستوى النص" [4] .

فتكمن فاعلية تكرار الألفاظ في إنتاج الدلالة أحيانا وفي إنتاج الإيقاع أحيانا أخرى، ثم مزج الإيقاع بالدلالة أحيانا ثالثة [5].

---

[1]) ينظر : حسن عباس: **خصائص الحروف العربية ومعانيها** ، منشورات اتحاد الكتاب العربي ، سوريا ، د ط ، 1998 ، ص 84.

[2]) ينظر : عصام شريح: **ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل** ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا ، د . ط ، 2005 ، ص 72 .

[3]) حسن العوفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر ، إفريقيا الشرق ، المغرب ، د .ط ، 2001 ، ص48 .

[4]) نعيمة السعدية: الأسلوبية و النص الشعري (المرجعية الفكرية والآليات الإجرائية) ، دار الكلمة للنشر والتوزيع ، الجزائر ، ط1 ، 2016 ، ص102 .

[5]) ينظر: أماني سليمان داود: الأسلوبية و الصوفية في شعر الحسين بن منظور الحاج، دار مجد لاوي، عمان، ط 1 ، 2002 ، ص67 .

وديوان أبو حيان الأندلسي بهذه السمة التي تعبر عن اللغة الشعرية التي تكمن في تكرار الألفاظ سواء كان هذا التكرار في البيت أو السطر الشعري أو في مقطع بعينه أو في القصيدة كلها.

وانطلاقا من هنا ستسعى الدراسة إلى ابراز جماليات التكرار وفاعليته في الخطاب الشعري لأبو حيان الأندلسي.

1-2-3 تكرار الأسماء:

وردت في الديوان نماذج عديدة لتكرار الأسماء ومن أمثلة ذلك تكرار كلمة " الزهر " في بيتين من الشعر يمدح فيهما الشاعر أبو حيان الأندلسي تاج الدين السبكي وهو ابن ثلاثة سنين من بحر " الطويل " يقول[1]:

أَلا إِنّ تاجَ الدين تاجُ معارفٍ وَبَدرُ هُدىً تجلى بِها ظُلَمُ الدَه

سَليلُ إِمام قَلّ في الناس مثلُه فَضائِلُه تَربو عَلى الزَهر وَالزَهرِ

فهنا الشاعر بتكراره لكلمة "الزهر" بغرض التأكيد على فضائل تاج الدين السبكي، فقد كان من تلاميذه، ففي تكرار هذه الكلمة إيقاع يعكس روح العزة والفخر لدى الشاعر بهذا التلميذ.

وفي موضع آخر ورد تكرار الأسماء في قصيدة غرضها النسيب يقول الشاعر أبو حيان الأندلسي من بحر الكامل[2]:

خاف اقتطاف الورد من وجناته فأدار من آسي سياج عذار

وَتَسللت نَمل العِذارِ بِخدّه ليرِدنَ شَهدةَ ريقِهِ المعطارِ

و بخده ورد حمتها وردها فوقفت بين الورد والاصدار

فهنا كرر الشاعر لفظ الورد أربع مرات ، مرتين بصيغة " الورد " معرفة و مرة بصيغة " ورد " غير معرفة و مرة بإضافة ضمير الهاء " وردها " الذي يعود على محبوبته

[1]) أبي حيان الأندلسي: الديوان ، ص 364 .

[2]) المصدر نفسه، ص 265 .

، إن تكرار الشاعر لكلمة الورد يؤكد جمال المرأة التي كتب النسيب فيها فهذا التكرار أدى دوره ببراعة في التعبير عن مشاعر الشاعر والفكرة التي تجول بخاطره .

كما جاء في غرض النسيب أيضا تكرار الكلمة إذ يقول أبو حيان الأندلسي من بحر " الخفيف" [1]:

سالَ في الخَد للحَبيبِ عِذار وَهوَ لا شَكّ سائِلٌ مَرحوم

وسألت إلتمامه فتجنى فأنا اليوم سائل محروم

لقد تكررت لفظة "سائل" مرتين في هذين البيتين وهي تؤكد حرمان الشاعر وحيرته وسؤاله عن محبوبته.

وفي موضع آخر يمدح فيه الشاعر أبو حيان الأندلسي الشافعي رحمه الله من بحر "الطويل " يقول[2]:

غديت بعلم النحو إذ در لي ثديا فجسمي به ينمي وروحي به تحيا

وقد طال تضاربي لزيد وعمره وما اقترفا ذنبا ولا تبعا غيا

وَمَا نلْت من ضربيهما غير شهرة بغن مَا يجدي اشتهار بِهِ شيا

أَلا إِنَّ علمَ النَحو قَد بادَ أَهلُهُ فَما أَن تَرى في الحَي مِن بَعدهم حَيّا

سأتركه ترك الغزال لظله وأتبعه هجرا وأوسعه نأيا

وأسمو إلى الفقه المبارك أنه ليرضيك في الآخرة ويحضك في الدنيا

وَما الفِقهُ إِلا أَصلُ دينِ محمدٍ فَجَرِّد لَهُ عَزماً وَجَدِّد لَهُ سَعيا

لقد تكررت لفظة " الفقه " مرتين فالشاعر في هذه الأبيات يؤكد على فقه الامام الشافعي وعمله ويجب اتباعه لأن الفقه ما هو إلا أصل لدين محمد –صلى الله عليه وسلم– .

ونجد التكرار أيضا في قول الشاعر أبو حيان الأندلسي في أرجوزته المسماة " غاية الاعراب " في علمي التصريف والاعراب من بحر " الرجز " يقول[3]:

---

[1]) أبي حيان الأندلسي: الديوان، ص 388.

[2]) أبي حيان الأندلسي: ديوان، ص 392.

[3]) المصدر نفسه: ص 396.

ونَحْوَ داجي شعره قد وردا نثرا ونظما فاترك المبردا

ونصب شعره دليل الجر والنصب في النثر أتى والشعر

لقد تكررت كلمة " شعره " مرتين وكلمة الشعر مرة واحدة في هذين البيتين الشعريين بالإضافة إلى كلمة نصب مرة غير معرفة ومرة معرفة بـــ: الـــ "النصب" والشاعر يؤكد على أهمية علم النحو في نظم الشعر.

نجد الشاعر أبو حيان الأندلسي حزينا يرثي ابنته نضار في العديد من القصائد، فقد كان لهذا الاسم حضورا كبيرا وتكرارا على مدى صفحات الديوان إذ نجده يقول في قصيدة من بحر " الطويل"[1]:

وكانت نضار فيه شمسا منيرة فعوجل ذلك النور بالكسف والمجو

فتاة كأن الحسن أين من يحل بها فاختارها طالب البأو

جَرى الناس شَأواً للمعالي وَقَصَّروا وَجاءَت نُضارٌ فيهِ سابِقَة الشَأوِ

وما لنضار في البنات نظيرة لفاقت بنات الناس في الحصر والبدو

وفي نفس القصيدة يقول أيضا[2]:

أَبَعدَ نُضارٍ أَبتَغي صفوَ عِيشَةٍ وَقَد كُدِّرَت يا بُعدَ عَيشي مِن الصفوِ

ويقول أيضا[3]:

لئن كان غيري قدمها عن حبيبه فما أنا يوما عن نضار بذي سهو

وأيضا[4]:

سَقى رَوضَةً حَلّت نُضارُ قَرارَها مُغِبّ مِن الغُرِّ الغَوادِي بِلا صَحوِ

إن هذا التكرار لاسم " نضار" من قبل الشاعر يعبر به عن مدى آلامه وفقده لإبنته التي يرى بأنها أجمل وأحسن البنات و أكثرهن فطنة وعلم، و بفقدها فقد الحياة واللابتسامة معها

[1]) أبي حيان الأندلسي: الديوان، ص 329.

[2]) المصدر نفسه، ص 330.

[3]) المصدر نفسه، ص 330.

[4]) المصدر نفسه، ص 330.

فوصفها تارة بالشمس المنيرة وتارة بعلو الشأن والفخر ، وأكد عدم نسيانه لها وحياته بعدها كدرت ، ومع كل احساس و ألم يعيد ذكر اسمها تأكيدا على فقدانه لها .

1-2-4-تكرار الأفعال:

وقد تنوع زمن الأفعال المتكررة في قصائد الديوان بين الماضي والمضارع والأمر إذ لا يخلو هذا النوع من التأكيد على الحدث والزمن معا كما هو معروف في دلالة الفعل ومنه نماذج ذلك تكرار الفعل المضارع يقول في قصيدة نظمها في بحر" الكامل " يقول[1]:

كَم ذا أُواري في هَواه مَحَبتي وَلَقَد وَشى بي فيهِ فَرطُ أواري

لقد تكرر الفعل "أواري" مرتين في نفس البيت بصيغة الفعل المضارع، وهنا الشاعر يؤكد على شوقه ومحبته.

وكذلك ظهر تكرار الفعل المضارع في قصيدة يرثي فيها ابنته حيث يقول[2]:

ضَريح بِنتي جَعَلتُ بَيتي وَقُلتُ لَيتي أَموتُ لَيتي

قدوم حي يغيب يرجى وليس يرجى قدوم ميت

تكرر الفعل " يرجى " مرتين، الأولى بالإثبات والثانية بالنفي باستخدام أداة النفي" ليس "، فالشاعر يعبر عن حزنه وآساه عن إبنته وعلمها وفطنتها، وقد طلب من السلطان الناصر أن يسمح له بدفنها في بيته في منطقة {البرقية}، لذلك استخدم الفعل المضارع " يرجى " وقد أتى به الناصر إلى طلبه.

وقد كرر الشاعر الفعل " يرى " في أبيات من البحر " الطويل " يقول[3]:

وَمَنْ كَانَ ذَا حظ من النحو واللغى يرى أنه أنسى الفضائل مطلبا

ويزهى على هذا الأنام لأنه يرى همجا في الناس من ليس هربا

وَمَــن كــانَ بِــالمَعقول مُشتغلاً يَرى جَميعَ الوَرى صُمّاً عَــن الحَق غَيّبا

---

[1]) أبي حيان الأندلسي: الديوان، ص 365.

[2]) المصدر نفسه، ص 39.

[3]) المصدر نفسه، ص 64- 65

تكرر الفعل " يرى " ثلاث مرات [03] في هذه الأبيات، والشاعر يؤكد على مكانة علم النحو لأنه يوضح الرؤية فله أهمية كبيرة عند العرب إذ أنه وصف من كان له حظ في النحو واللغة يرى همجا في الناس إن لم يكونوا عربا .

ويقول أيضا مكررا الفعل " رأيت " مرتين في نفس البيت من قصيدة يرثي إبنته العالمة المعربة " نضار " من بحر"البسيط"[1]:

إلى سماء التي تسامت حتى رأيت الذي رأيت

كما نجد التكرار أيضا في الفعل "يزين" مرتين في نفس البيت قصيدة من بحر المتقارب يقول[2]:

ومن كان في العلم ذا شبع فإنني إلى فقده ذو غرث

يزين الفتى علمه مثلما يزين الفتاة الحلى والرغث

وإن كان قلبي قد يحافلي لسان بمحمد إلهي نفث

تكرر الفعل بصيغة الماضي في قصيدة من بحر "الطويل" يقول فيها الشاعر أبو حيان الأندلسي[3]:

وقالو لنا العلم اللدني وعلمكم قشور مع الأرباح قد صار رائحا

وما هو من تنبيهكم وقدوركم ولكن أتى فتحا من الكون سائحا

وقد كذبوا القرآن والسنة التي عن المصطفى جاءت بنقل صحائحا

وقالوا: رسول الله ما مات بل غدا يطوف على الأموات يغشى الضرائحا

تكرر الفعل الماضي " قالوا " مرتين بصيغة الماضي الجمع في المرة الأولى تحدث عن نفي الكفار لهذا العلم والتعالي عليه ، أما في المرة الثانية فكانت تخص نفي موت رسول الله صلى الله عليه وسلم وعدم اسقاب وتصديق الخبر .

---

[1]) أبي حيان الأندلسي: الديوان ، ص77

[2]) المصدر نفسه ، ص81 .

[3]) المصدر نفسه ، ص 91 .

كما تكرر الفعل الماضي في القصيدة نفسها من بحر" الطويل "يقول[1]:

وَقامَ بِنصرِ الدينِ دينِ مُحمدٍ وَأَخمَدَ شَراً كانَ كَالنارِ لافِحا

عَلى حين لَم يَنهَض إلى نَصرِهِ امرؤٌ سِواهُ فَأَضحى وافِرَ الأَجرِ رابِحا

لَقَد حاقَ بِاللبانِ سوءُ اِعتِقادِهِ وَقامَ مَقامَ الذُلِّ خَزيانَ كالِحا

تكرر الفعل " قام " مرتين، المرة الأولى " قام " لنصر الدين الاسلامي ومحمد صلى الله عليه وسلم و " قام " الثانية تدل الذل والخزيان للكفار.

وجاء تكرار الفعل الماضي أيضا في قول الشاعر من بحر "الطويل"[2]:

شَفَعتَ بِها إِحسانَها فَكَأَنّما شَفَعتَ الدَراري بِالشُموسِ الخَوالِدِ

خَوالِدُ لا تبلى عَلى الدَهرِ جِدَّةً إِذا تُلِيَت جاءَت لَكُم بِالمَحامِدِ.

إن تكرار لفظة " شفعت " تكرر مرتين ولكن هذه المرة صورة بيانية وهي تشبيه حيث شبه الشاعر شفاعة احسانها بشفاعة الدراري بالشموس الخوالد.

تكرر الفعل بصيغة الماضي أيضا في قول الشاعر من بحر" الطويل " [3]

ولم أنسه إذ قال يوما مجاوبا لمن قال: هذا الحسن مولا في فائق

إن الفعل الماضي "قال" تكرر مرتين الأولى بأسلوب الشرط والثانية بصيغة الاستفهام عن هذا الحسن الفائق.

أما تكرار الفعل بصيغة الأمر فهي قليلة جدا في ديوان.

1-2-5-تكرار الجملة:

إن تكرار الجملة في نص ما يثبت: " أن هذا التكرار أسلوب فني بنيوي مرتبط بتراث شعري تنظمه أصول فنية ثابتة "[4]، فنجد تكرار الجملة يختلف من موضع لآخر، فقد تكرر

---

[1]) أبي حيان الأندلسي: **الديوان**، ص 92.

[2]) أبي حيان الأندلسي: **الديوان**، ص 107.

[3]) المصدر نفسه، ص 246.

[4]) ريتا عوض: **بنية القصيدة الجاهلية**، دار الآداب، د.ط، 1992، ص 259.

كما هي، وقد يضاف وينقص منها جزء " هو أوسع من حيث وحدات السلسلة كما يشترط أن يحقق القافية المتواطئة، فقد يكون في البيت بكامله، وقد يبتدئ وينتهي به " [1] .

وتكرار الجملة بين ثنايا النص يكون بهدف " تذكير القارئ بأن الحديث مازال عن الشيء نفسه، وهذا النوع من التكرار مقبول، ولا يؤدي إلى ضعف أسلوبي في الكتابة بقدر ما يؤدي للاتساق" [2].

ومن هذا نقوم بتتبع الديوان واستخراج أمثلة من العبارات المكررة وتحديد نوع الترابط إذا كان مترابطا تاما أو غير تام.

من خلال تتبعنا لديوان أبو حيان الأندلسي وجدنا في قصيدة قال فيها من بحر "الطويل"[3]:

غديت بعلم النحو إذ در لي ثديا فجسمي به ينمي وروحي به تحيا

وقد طال تضاربي لزيد وعمره وما اقترفا ذنبا ولا تبعا غيا

وما نلت من ضربيهما غير شهرة بفن وما يجدي اشتهارا به شيئا

ألا إن علم النحو قد باد أهله فما إن ترى في الحي من بعدهم حيا

لقد تكررت عبارة علم النحو بصيغتين مختلفتين الأولى جاءت جار ومجرور حيث سبقت بحرف جر [الباء] وعلم: اسم مجرور وعلامة جره الكسرة الظاهرة على آخره وهو مضاف، النحو: مضاف إليه مجرورا.

أما الثانية فجاءت بعد إن فكانت العبارة منصوبة لأن علم: اسم ان منصوب وعلامة نصبه الفتحة الظاهرة على آخره وهو مضاف، والنحو: مضاف إليه، إن حرف توكيد وتشبيه لذلك استخدمه الشاعر في العبارة الثانية ليؤكد على فكرته وهي بأن أهل علم النحو إن بادوا ولم يبقى أحد بعدهم.

---

[1]) محمد بنيس: **الشعر العربي الحديث** ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط2 ، ج3 ، 1996 ، ص 154 .

[2]) موسى عمايرة و آخرون: **مقدمة في اللغويات المعاصرة** ، دار وائل للنشر و التوزيع ، عمان ، ط 1 ، 2000 ، ص 204 .

[3]) أبي حيان الأندلسي : **الديوان** ، ص392 .

2/ شعرية القافية :

تعد القافية من أهم العناصر البنائية للايقاع الخارجي ، فقد درسها الخليل بن أحمد الفراهيدي بعد أن حدد إطارها في تعريف جامع أصبح عمدة الدارسين للقافية إلى يومنا هذا فهي : " القافية منه آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن " [1] ، وقد كان العرب يسمون البيت الشعري بالقافية وكذلك القصيدة .

و القافية نسق من الأصوات يتكرر نهاية الأشطر أو الأبيات و سميت قافية لأن الشاعر يتبعها ويطلبها يقول ابراهيم أنيس : " ليست القافية إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة و تكرارها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية ، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها ، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الاذان في فتـــــــرات زمينة منتظمة، وبعد عدد معين من مقـــــاطع ذات نظام خـــــاص يسمى الوزن [2] .

لقد تعددت تعريفات العلماء للقافية، فمنهم القائل انها حرف الروي[3]، وهو مذهب قطب والفراء[4]، ومنهم القائل أنها آخر كلمة في البيت و ذلك رأي الأخفش و الشنتريني[5]، ومنهم من جعلها البيت المفرد من الشعر على رأي سحيم بن عبد الحساس[6]، و بعضهم جعلها القصيدة و هذا ما تعنيه الخنساء بقولها:

وَقَافِيَةٍ مثْل حَدِّ السِّنَانِ تَبْقَى وَيَذْهَبُ مَنْ قالَهَا [7]

---

[1]) ابن رشيق القيرواني: **العمدة في محاسن الشعر و فقده**، ج1، ص 243 .

[2]) ابراهيم أنيس: **موسيقى الشعر** ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، مصر ، ط 4 ، 1981 ، ص 426 .

[3]) ينظر : أبو على القاضي التنوفي: **كتاب القوافي** ، تح: عوني عبد الرؤوف ، مطبعة الخانجي ، القاهرة ، مصر ، د.ط ، 1970 ، ص 38 ، وينظر أيضا : ابن السراج الشتريني ، **المعيار في أوزان الأشعار** ، تح ، رضوان الداية ، بيروت ، د.ط ، د ت ، ص 89 .

[4]) ينظر : ابن السراج الشتريني : **المعيار في أوزان الأشعار** ، ص 89 .

[5]) ينظر : المصدر نفسه ، ص 89 .

[6]) ينظر : أبو على القاضي التنوفي: **كتاب القوافي** ، ص 32 .

[7]) ينظر : الخطيب التبريزي: **الوافي في العروض و القوافي** ، ص 99 .

ومن هنا نستخلص أن القافية هي التي تتوج الإيقاع الشعري، فهي عبارة عن تكرار يقع في آخر البيت، فهي تقوم بدور أساسي في الشعر العربي، ولها اقتران بالوزن باعتبارهما أظهر العناصر المكونة للشعر، و لكن وضوح القافية السمعي، وبروزها الصوتي جعل منها معلما دالا واضحا.

3/ أنواع القافية:

و تمثل القافية سواء المقيدة وهي التي يكون رويها ساكنا أو القافية المطلقة التي يكون رويها متحركا، والروي هو الذي تبنى عليه القصيدة " وينظم إليه ويجتمع إليه جميع حروف البيت، فلذلك سمي رويا "[1]، ويتكرر نهاية كل بيت وتنسب إليه القصيدة فيقال لامية الشفرى و رائية الخنساء، ودالية طرفة، وأكثر حروف المعجم تصلح أن تكون رويا .

ومنه تكون القافية مقيدة إذا كان حرف الروي ساكنا، ومثال ذلك قول الشاعر في قصيدة من بحر " الطويل"[2]:

أنا هاو لمستطيل أغن كلما اشتد صارت النفس رخوه

أهمس القول وهو يجهر سبي و إذا ما انخفضت أظهر علوه

فتح الوصل ثم أطبق هجرا بصفير والقلب قلقل شجوه

فالروي جاء في هذا البيت ساكنا .

و هذا الجدول يبين توزيع الأبيات حسب القوافي :

القوافـــي { حرف الروي}	المجموع	النسبة
الهمـــــزة	36	%10.25
الباء	122	%34.75
التاء	42	%11.09
الثاء	36	%10.25

[1]) الخطيب التبريزي: **الوافي في العروض والقوافي** ، ص 149 .

[2]) أبو حيان الأندلسي: **الديوان** ، ص 328 .

الجيم	29	%08.25
الحاء	86	%24.50
الخاء	11	%0.47
الدال	269	%11.68
الذال	47	%2.04
الراء	318	%13.80
الزي	19	%0.82
السين	268	%11.63
الشين	50	%2.17
الصاد	28	%1.21
الضاد	104	%4.51
الضاء	/	/
الطاء	14	%0.60
العين	135	%5.86
الغين	26	%1.12
الفاء	196	%8.51
القاف	285	%12.37
الكاف	41	%1.78
اللام	112	%4.86
الميم	134	%5.81
النون	88	%3.82
الهاء	09	%0.39
الواو	44	%1.91

الياء	105	%4.55
المجمـــــــــــوع	2303	

ومنه خلال تتبعنا لقصائد الشاعر أبو حيان الأندلسي قد نظم أشعاره على جميع القوافي، وتكون مطلقة إذا كان حرف الروي متحركا مثلما هو الحال في قصيدة لأبو حيان الأندلسي قال فيها: " الكامل"

جُبلَ النساءُ عَلى التَكَتُّمِ فَاحتَرز مِن كَيدِهِنّ فَإِنّهُ لَعَظيمُ

فالروي جاء في هذه القصيدة متحركا.

لقد بلغ عدد القوافي المطلقة في " أبو حيان الأندلسي " {96.7 %}، ومثال ذلك قول الشاعر الشاعر من بحر " الطويل " [1]

وَأَنثَر للزُهرِ اللآلي بَلاغةً وَأَنظمَ للزُهرِ الدَراري تَأَنُّقا

- وكذلك قال من بحر " البسيط "[2].

يا من يوالي علينا دائما ورقا هلا بعثت لنا في طيها ورقا.

- وقال أيضا من بحر " البسيط "[3]:

شَوقي لِذاكَ المُحَيّا الزاهرِ الزاهي شَوقٌ شَديدٌ وَجسمي الواهنُ الواهي

وبدراستنا لديوان " أبو حيان الأندلسي " سبب اعتماده على القافية المطلقة هو للتحرر من أحزانه وإطلاق العنان لمشاعره وأحاسيسه ومحاولة التواصل مع المتلقي والتأثير فيه مثاله في قصيدة قالها وهو يرثي ابنته العالمة المعربة نضار من بحر " الطويل ":

وقد كان معمورا بسنة أحمد فما هو ذا من بعد أنس بها مقوي [4]

وكانت نضار فيه شمسا منيرة فعوجل ذاك النور بالكشف والمحو

[1]) أبي حيان الأندلسي: الديوان، ص 265 .

[2]) المصدر نفسه، ص 261 .

[3]) المصدر نفسه ، ص 325 .

[4]) المصدر نفسه ، ص 329 .

هنا الشاعر أبو حيان الأندلسي يعبر عن مشاعر الحزن والاعجاب تجاه ابنته، ويحاول أن يوصف ذلك في شعره ويؤثر في المتلقي.

أما بالنسبة لاستعماله للقافية المقيدة فهو ينغلق على ذاته ويخفي مكبوتاته ومشاعره التي يجد صعوبة في الافصاح عنها ، و إخراجها لتصل المتلقي ، فتبقى مخزونه بداخله ، وهذا ما ساعده على إضفاء تنوع في بني القصائد الإيقاعية .

و من خـــــــلال دراستنـــــــا للشعر نلاحظ أن الشـــــــــــــاعر استخدم القـــــــــــــــافية المقيـــــــــــدة في قصـــــائده بنسبة {03.26 %} ، وكذلك لا حظنا أن أغلب شعره المقيد قافية على شكل مقطوعات أنشأها على حروف السين ، القاف ، الكاف ،التاء وغيرها .

فقد قال من بحر " الرمل"[1]:

عجباً منها ومنه قهقهت إذ حساها وهو منها قد عبس

وكذلك قوله من بحر" البسيط"[2]:

قَد فاحَ مِنها أَريجُ المِسكِ لِلناشِق وَفـوَّقَـت عَـيـنُـهـا سَهـمـاً لَنـا راشِق

وأيضا قوله من بحر " الخفيف"[3]:

شمس حسن قد أطلعت قمرا لاح في الفلك

ليست للأنس ينتمي بل له صورة الملك

ويقول منه بحر "المتقارب"[4]:

رَماني الزّمانُ بِأَحداثِهِ وَكُنتُ صَبوراً عَلى ما حَدَث

وَأَفنى الشَبابَ وَأَهلاً مَضَوا وَما كُنتُ مِمّن بِذاكَ اكتَرَث

[1]) أبي حيان الأندلسي: الديوان، ص 176.

[2]) المصدر نفسه، ص 271.

[3]) المصدر نفسه، ص 271.

[4]) المصدر نفسه، ص 274.

ومن هنا نلاحظ أن الأوزان نظمت في جميع الأبيات من بحر الرمل، البسيط، الخفيف، المتقارب.

وأيضا لاحظنا أن الشاعر قد قام باختيار القوافي التي استعملها الشعراء، كثيرا في نظمهم لشعرهم مثل السين والكاف.

خلاصة الفصل الثاني:

ومن هنا نستخلص أن أبو حيان الأندلسي كغيره من الشعراء، قد أحسن في نظم شعره وجعله متميزا منه خلال ابداعه وإلمامه جميع القوافي، وهذا إن دل فهو يدل على اتساع معرفته ومشاعره.

الخاتمة

مما سبق تناوله و ذكره توصلنا في دراستنا لشعر أبو حيان الأندلسي إلى عدة نتائج أهمها :

- وظف الشاعر أبو حيان الأندلسي الألوان خدمة لأفكاره و أيضا لمشاعره . فهذه الصور اللونية استطاعت أن تؤدي دورا هاما وفعالا في إثراء التجربة الشعرية بالدلالات النفسية والمجازية.
- كان ارتكاز الشاعر أبو حيان الأندلسي في مفارقاته التي عرضناها يتمثل بالتضادية التي ينسج حولها مفارقته وقد شهد توظيفه إياها أداء متميزا عكس حسه و وعيه العاليين.
- جاء شعر أبو حيان الأندلسي مفعما بالظواهر الإيقاعية التي انقسمت إلى موسيقى داخلية و خارجية .
- التكرار من أهم الأركان المشكلة للإيقاع الداخلي ، إذ أنه من خلال التكرار يحدث أثرا إيقاعيا في الشعر ، وهذا ما لمسناه في شعر أبو حيان الأندلسي .
- لقد ورد التكرار في قصائده بأنواع مختلفة للحروف والكلمات و العبارات ، وهذا شارك في إيصال المعنى للمتلقي ، وجعله متأثر بها .
- إن شعر أبو حيان الأندلسي مرآة عاكسة لحياته التي عبر عنها بأشعاره، فبقرائتنا لشعره عرفنا كيف كانت حياته ، وما هي أهم اللحظات التي مر بها .
- تبقى القافية من العناصر المركزية في البنية الإيقاعية لأية قصيدة مهما حاول الشاعر تخطيها، وأبو حيان الأندلسي كغيره من الشعراء كان ذكيا و قد أصاب في اختيار قوافي قصائده فقد نوع في شعره، وهذا إن دل فهو يدل على قدرته .
- نظم الشاعر قصائده على جميع الحروف ، كما وضع أشعاره على القافية المطلقة بنسبة أكثر من {96.73 % } ، أما القافية فقد استعملها بنسبة قليلة .
- نسج الشاعر أبو حيان الأندلسي قصائده على الأوزان الصافية والمركبة.

الملحق

أبوحيان الأندلسي

أثير الدين محمد بن يوسف، المعروف بأبو حيان الغرناطي (آخر شوال 654هـ = 19 من نوفمبر 1256م – 28 من صفر 745هـ = 11 من يوليو1344م) إمام عصره في النحو والتفسير والحديث، صاحب البحر المحيط في التفسير.

أتى من غرناطة إلى مصر واستقر بها فأشاع فيها من فهمه وفضله؛ وهوما جعل الدنيا تقر بإمامته وأستاذيته .

المولد والنشأة

في إحدى ضواحي مدينة غرناطة الأندلسية ولد "أثير الدين محمد بن يوسف"، المعروف بأبي حيان في (آخر شوال 654هـ = 19 من نوفمبر 1256م)، وبها نشأ وتفهم، فكان مترددا على حلقات الفهم المنتشرة في المساجد، وكانت غرناطة آنذاك كبرى حواضر الفهم الأندلسية، بعد حتى انحسرت دولة الإسلام وتقلصت أراضيها في الأندلس، فدرس الفقه والحديث، ومالت نفسه إلى النحو واللغة والقراءات، فأقبل على تفهمها بهمة عالية ورغبة شديدة.

أساتذته

تتلمذ على:

- أبي جعفر بن الزبير
- ابن أبي الأحوص
- أبي الحسن الأبذى

وأخذ القراءات عن أبي جعفر بن الطباع، ودرس الفقه والأصول والحديث والتفسير. ولم يكتفِ أبو حيان بما حصل، بل طوف في بلاد الأندلس يقابل الشيوخ الأعلام، ويتتلمذ عليهم، فرحل إلى مالقة والمرية، ثم بدأت رحلته الكبرى إلى بلاد المشرق .

الرحلة إلى الشرق

خرج أبو حيان من موطنه إلى المشرق شاباً في الخامسة والعشرين من عمره، سنة (679هـ = 1280م) فنزل بجاية وتونس والإسكندرية، ثم رحل إلى مكة، وأدى بها فريضة الحج، ثم عاد إلى مصر، فدخلها في سنة (695هـ = 1295م). وهذه الرحلة الطويلة قضاها في طلب الحديث واللغة والنحو القراءات، فلا يحل ببلدة إلا اتصل بشيوخها وتلقى عنهم، ولهذا كثرت شيوخه كثرة مفرطة. ولم يشتهر أحد من النحاة بكثرة الشيوخ مثلما اشتهر أبي حيان، ويشير هو إلى ذلك بقوله: "وجملة الذين سمعت منهم أربعمائة إنسان وخمسين، وأما الذين أجازوني فعالم كثير جداً من أهل غرناطة ومالقة وسبتة وديار إفريقيا وديار والحجاز والعراق والشام"، وقد ذكر المقري في "نفح الطيب" شيوخ أبي حيان والخط التي درسها عليهم .

الاستقرار في القاهرة

نزل أبو حيان القاهرة تسبقه شهرته في النحو وتمكنه من القراءات، وبراعته في اللغة، وكانت القاهرة تعيش فترة من أزهى فتراتها الفهمية، فاستقبلت الوافد الجديد استقبالاً حسناً، ولم تضن عليه بما يستحقه من تقدير وإكبار، فأسندت إليه تدريس الحديث في المدرسة النصورية، وفي الوقت الذي صار فيه شيخاً يُشار إليه بالبنان كان تلميذاً في حلقة العالم الكبير بهاء الدين ابن النحاس يتلقى عليه القراءات، فلما توفى ابن النحاس خلفه أبو حيان في حلقته، وجلس مكانه لإقراء الناس القرآن، وعهد إليه بتدريس النحو في جامع الحاكم بالقاهرة سنة (704هـ = 1304م).

وفي القاهرة طالت به الحياة، واتسعت شهرته، وتحلق حوله طلاب الفهم من جميع مكان، وكان ابن حيان يعجب بطلابه الأذكياء فيحنو عليهم ويساعدهم ويتودد إليهم، لا يمنعه جلال منصبه ولا عظم هيبته حتى يعمل ذلك معهم، فتألق بعضهم في حياته ونال منزلة كبيرة.

تلامذته

- تقي الدين السبكي الفقيه الشافعي المعروف

- جمال الدين الإسنوي الفقيه المؤرخ
- ابن أم قاسم
- ابن عقيل قاضي القضاة.
- برهان الدين أبو إسحاق السفاقصي.
- كمال الدين أبي الفضل الأدفوي، صاحب كتاب "الطالع الصعيد"، الذي ألفه امتثالاً لرغبة شيخه أبي حيان.
- صلاح الدين خليل ابن أيبك الصفدي الذي ترجم لشيخه ترجمه وافية في كتابيه "الوافي" و"أعيان العصر."

ولم يكن عند أبي حيان مطمع في منصب أوجاه مثلما كان يعمل بعض الفهماء، ولكنه استغنى عن ذلك بالانشغال في تحصيل الفهم وتدريسه، والإخلاص في نشره، ولم يجد في غيره لذة وسعادة كالتي يجدها حين يقرأ كتابا أو يطالع مسألة من الفهم.

وفي الوقت الذي أعرض فيه عن السعي وراء المناصب كان ذو الجاه والسلطان يرجون ودّه ويطلبون صداقته، فكانت علاقته مع نواب السلطنة والسلاطين أنفسهم جيدة، وكانت له صداقة خاصة مع الأمير سيف الدين أرغون كافل المملكة المصرية، وكان يتبسط معه في الحديث، وكان السلطان الناصر قلاوون يجله ويعظمه، وله في نفسه مكانة لا تدانى.

وبلغ من مكانته وتقدير الناس له أنه مدح كما يمدح الأمراء والسلاطين، لا رغبة في نوال ولا طمعاً في مال، وإنما مدح مديح المحب لمن يعهد قدر من يمدحه، فهو يمدح اختياراً لا اضطراراً، وممن مدحه من أهل الأدب محيي الدين بن عبد الظاهر صاحب ديوان الرسائل في مصر، وصدر الدين بن الوكيل، ونجم الدين الإسكندري، والقاضي ناصر الدين شافع، وخليل من أيبك الصفدي. وقد فطن إلى هذه الظاهرة صدر الدين بن الوكيل حين زاره ابن حيان في منزله فلم يجده.

مؤلفاته وخطه

أجمع المترجمون لأبي حيان على تبحره في علوم اللغة والنحو والقراءات والتفسير، ووصفه تلميذه النابغة خليل بن أيبك الصفدي بقوله: ولم أر في أشياخي أكثر اشتغالاً منه؛ لأني لم أره قط إلا يسمع أو يشتغل أو يخط، ولم أره غير ذلك؛ لذلك لم يكن من الغريب حتى تكثر مؤلفاته، وألا يدع فناً من فنون العربية إلا وضع فيه مؤلفاً، فصنف في التفسير وفي الفقه والنحو الصرف واللغة والقراءات، ومن تلك المؤلفات:

في اللغة والنحو

- التذييل والتكميل، وهو شرح على التسهيل لابن مالك في النحو، وقد طبع الكتاب بتحقيق حسن هنداوي في أربعة أجزاء ونشرته دار القلم السورية.
- ارتشاف الضرب من لسان العرب، في النحو أيضاً، والكتاب مطبوع أكثر من مرة في القاهرة.
- إتحاف الأريب بما في القرآن من الغريب، وقد طبع الكتاب سنة 1936م بتحقيق محمد سعيد بن مصطفى الوردي.

في القراءات

وله خط في القراءات، مثل:

- ❖ كتاب النافع في قراءات نافع
- ❖ كتاب الأثير في قراءة ابن كثير

- ❖ الروض الباسم في قراءة عاصم
- ❖ غاية المطلوب في قراءة يعقوب
- ❖ تقريب النائي في قراءة الكسائي.

بلغات غير العربية

وكان ابن حيان يجيد الفارسية والهجرية والحبشية إلى جانب اللغة العربية، وألف بهما، فيذكر الصفدي في ترجمته لشيخه أبي حيان عدة مؤلفات له بهذه اللغات، منها:

- ❖ ذهو الملك في نحو الهجر
- ❖ الإدراك في لسان الأتراك، وقد طبع هذا الكتاب بالقسطنطينية سنة 1309هـ.
- ❖ منطق الخرس في لسان الفرس.
- ❖ نور الغبش في لسان الحبش.

في تفسير القرآن الكريم

أشهر أعمال أبو حيان وأبقاها هو تفسيره المعروف بالبحر المحيط، الذي يعد قمة التفاسير التي عنيت بالنحو، وتوسعت في الإعراب ورواية القراءات وتوجيهها والاحتجاج لها والدفاع عنها، وهذا العمل الفذ هو خلاصة فهم أبي حيان ونتاج حياته الحافلة بالدرس والتحصيل، وضعه بعد حتى رسخت قدمه في العربية وعلومها، ونضجت خبرته، وساعده على إنجازه قيامه بالتفسير في قبة السلطان الملك المنصور سنة 710هـ وهوفي السابعة والخمسين من عمره.

وفاته

طالت الحياة بأبي حيان الغرناطي فتجاوز التسعين، قضاها متنقلاً من أرض إلى أرض، كما قاضها متنقلاً بين العلوم من فن إلى آخر، ولم تزل قدمه في أي موضع نزلت، وبارك الله في عمره؛ فوضع أكثر من ثلاثين مصنفًا، وذلك منكبًا على الدرس والتحصيل حتى لقي الله في (28 من صفر 745هـ = 11 من يوليو1344م) ودفن بمقبرة الصوفية خارجباب النصر، وصلى عليه بالجامع الأموي بدمشق صلاة الغائب

قائمة المراجع

القرآن الكريم برواية ورش

أولا: المصادر:

1-أبو حيان الأندلسي أثير الدين محمد بن يوسف الجياني: ديوان، تحقي وليد بن محمد السراقبي، كلية الآداب، دط، 2010، حماة، سوريا .

ثانيا المراجع:

أ-الكتب باللغة العربية:

2-ابراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ، مصر ، ط 4 ، 1981 .

3-ابن رشيق القيرواني: العمدة في صناعة الشعر ونقده، تح النيوي عبد الواحد شعلان، ج1، ط1، القاهرة، مكتبة الخانجي.

4-ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تح، طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، دط، مصر، شركة فن الطباعة 1965.

5-أبو على القاضي التنوفي: كتاب القوافي، تح: عوني عبد الرؤوف، مطبعة الخانجي، القاهرة، مصر، د.ط، 1970، ص 38، وينظر أيضا: ابن السراج الشتريني: المعيار في أوزان الأشعار، تح، رضوان الداية، بيروت، د.ط، د ت.

6-أحمد عمر مختار: اللغة واللون، عالم الكتب، ط1، 1982.

7-أدونيس: الثابت والمتحول، صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، لبنان ط4، 1983.

8-اسماعيل عز الدين: الشعر العربي المعاصر لقضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، لبنان، ط 3، 1987.

9-ألفت محمد كمال عبد العزيز: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي إلى ابن رشد، دط، النهضة المصرية العامة للكتاب، 1984.

10-أماني سليمان داود: الأسلوبية و الصوفية في شعر الحسين بن منظور الملاج، دار مجد لاوي ، عمان ، ط 1 ، 2002

11-تمام حسان: مناهج البحث في اللغة ، مطبعة النجاح ، الدار البيضاء ، المغرب ، د.ط ، 2010 .

12-ثائر العذاري: في تقنيات التشكيل الشعري واللغة الشعرية، رند للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2011.

13-الثعالبي أبو منصور عبد الملك بن محمد: فقه اللغة، تحقيق جمال طلبة، دار الكتب العلمية، بيوت، دط، 2002.

14-حازم القرطاجي: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق على أبو رقية، دط المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، 1991.

15-حسن العوفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، المغرب، د .ط ، 2001 .

16-حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد الكتاب العربي، سوريا، د ط، 1998.

17-خالد سليمان: المفارقة والأدب، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 1999.

18-ريتا عوض: بنية القصيدة الجاهلية، دار الآداب، د.ط ، 1992 .

19-سامح الرواشدة: إشكالية التلقي والتأويل "دراسة في الشعر العربي الحديث"، منشورات أمانة عمان الكبرى، ط1، عمان، 2001م.

20-سمر الديوب: الثنائيات الضدية في الشعر العربي القديم، الهيئة السورية العامة للكتاب، دمشق، 2009.

21-شاكر عبد الحميد: الفنون البصرية وعبقرية الإدراك، القاهرة، دار العين للنشر، ط1، 2007.

22-صلاح فضل: النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، ط1، 1998، القاهرة.

23-عبد العزيز المقالح: ثلاثية نقدية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2000.

24-عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، شرح محمد التونجي، ط3، دار الكتاب العربي، بيروت، 1999.

25-عبد الله حمادي: الشعرية العربية بين الإتباع والابتداع، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، دط، الجزائر، 2001.

26-عبد المالك مرتاض: التحليل السيميائي للخطاب الشعري، دار الكتاب العربي، دط، 2001، الجزائر.

27-عثمان الموافي: في نظرية الأدب، من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم، ط3، دار المعرفة الجامعية، 2000، ج1.

28-عصام شريح: ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا، د. ط، 2005.

29-علي قاسم الزبيدي: درامية النص الشعري الحديث، دار الزمان للطباعة والنشر، دمشق، ط1، 2009.

30-فاضل ثامر: مدارات نقدية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، دط، 1987.

31-فرج عيود: علم عناصر الفن، ميلانو، إيطاليا، ج1، دط، 1982.

32-فريحة أنيس: أوغاريت ملاحم وأساطير في رأس شعراء، دار المنار، بيروت، 1980.

33-فوزي عيسى: تجليات الشعرية "قراءة في الشعر العربي المعاصر" منشأة المعارف، دط، 1997، القاهرة.

34-قدامة بن جعفر البغدادي: نقد الشعر، تح كمال مصطفى، دط، القاهرة، مكتبة الخانجي، 1963.

35-كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، بيروت، .

36-كمان أحمد غنيم: عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر، مكتبة مدبولي، ط1، 1998.

37-الماكري محمد: الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1م.

38-محمد العبد: المفارقة القرآنية، دار الفكر العربي، ط1، 1994.

39-محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، الشعر المعاصر، ج3، دار توبقال للنشر، المغرب، ط3، 2001.

40-محمد عزت جاد: نظرية المصطلح النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2002.

41-محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، د.ط، 1996.

42-محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2، ج3، 1996.

43-مصطفى العدني: البنيات الأسلوبية في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الاسكندرية، د.ط، د.ت.

44-مصطفى خضر: الشعرية، الحداثة كسؤال هوية، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1996.

45-مقداد محمد شاكر قاسم: البنية الايقاعية في شعر الجوهري، دار دجلة، عمان، ط 1، 2010.

46-موسى عمايرة وآخرون: مقدمة في اللغويات المعاصرة، دار وائل للنشر والتوزيع، عمان، ط 1، 2000.

47-نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، بغداد، العراق، ط2، 1965.

48-هيمة السعدية: الأسلوبية والنص الشعري (المرجعية الفكرية والآليات الإجرائية)، دار العلمة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2016.

49-يوسف حسن نوفل: الصورة الشعرية والرمز اللوني، دار المعارف، د ط، القاهرة.

50-يوسف وغليسي: الشعريات والسرديات، قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، منشورات مخبر السرد العربي، أكتوبر 2006.

ب-الكتب المترجمة:

51-أرسطو طاليس: فن الشعر، ترجمة وشرح وتحقيق عبد الرحمان بدوي، د، ط، مكتبة النهضة المصرية، 1953.

52-بيتر ستاينز: المدرسة الشكلانية الروسية، ضمن موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي، من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، المجلد الثامن، تحرير رومان سلدن، تر مجموعة من المترجمين بإشراق جابر عصفور، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2006.

53-تزفيطان تودوروف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 1990.

54-ثيومي كلارك: المعتمد الأدبي في التفكيك هايدجر بلانشو، دريدا ترجمة حسام نايل، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط14، 2008.

55-جاك دريدا: الكتابة والإختلاف، ترجمة، كاظم جهاد، تقديم محمد علال، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 2000.

56-جاك دريدا: في علم الكتابة، ترجمة وتقديم أنور مغيث ومنى طلبة، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط2 2008.

57-رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الوالي، دار توبقال المغرب، ط1 1998.

58-رينيه ويليك: مفاهيم نقدية، تر، محمد عصور، عالم المعرفة، 1987.

59-عبد الرحمن بدوي: فن الشعر، ترجمة وتحقيق، دار الثقافة، بيروت.

60-فيكتور إيرليخ: الشكلانية الروسية، تر محمد الوالي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2000.

61-فيكتور إيرليخ: الشكلانية الروسية، تر، محمد الوالي، المركز الثقافي العربي ط1، الدار البيضاء المغرب، 2000.

62-ك.م نيوتن: نظرية الأدب في القرن العشرين، تر، عيسى علي العاكوب .

63-مجموعة من المؤلفين: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، تر، 64- إبراهيم الخطيب: الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، المغرب، ومؤسسة الأبحاث العربية، ط1، بيروت لبنان، 1982.

65-دي سي ميويك: موسوعة المصطلح النقدي "المفارقة"، تر، عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية بيروت ط1، 1993.

ج-المجلات:

66-بشير تاوريريت: رحيق الشعرية الحداثية، في كتابات النقاد المحترفين والشعراء والنقاد المعاصرين، قسم الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر بسكرة- الجزائر.

67-سيزا قاسم: القص العربي المعاصر، مجلة فصول، مج 2، ع2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1982.

68-عاصم شحادة: المفارقة اللغوية، في معهود الخطاب العربي، مجلة الأثر، ع10، الجامعة الإسلامية العالمية، ماليزيا.

69 عروس محمد: شعرية القصيدة عند الشكلانيين الروس، بحث في المقومات والاسس، مجلة الدراسات والبحوث الإنسانية، مجلد 04 ع3، 2019.

70-كواكب محمود حسين: ظاهرة الحذف في الشعر الحديث وأثرها في تماسك النص "دراسة نحوية"، مجلة الأستاذ، كلية التربية، ابن رشد للعلوم الإنسانية، ع5، 2017، نقل عن د. محمد ميلاني، جماليات الحذف.

71-لمياء خليفي باشا: المعجم الشعري الحديث، بين المقاربة النقدية والممارسة الفنية، مجلة عمان، العدد 117، عمان 2005.

72-محمد المديوني: في كتاب أرسطو (فن الشعر وترجماته العربية الحديثة، الحياة الثقافية، ع229، مارس 2012.

د-المواقع:

73-حمدي عبد اللطيف: شعرية اللغة في القصة القصيرة www.search.emarefa.net ، اطلع عليه يوم 13-03-2022.

74-صالح البريقي: شعرية الكتابة في ديوان عين نحات https://www.alquds.com

75-سراتة بشير: الخطاب الشعري والثنائيات الضدية www.diwanalarab.com .

76-الشعرية تحولات: المصطلح والتاريخ، www.ahewar.org، أطلع عليه بتاريخ 14/02/2022.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

العنوان	الصفحة
شكر وتقدير	/
الإهداء	/
مقدمة	أ-ب
مدخل	4-16
الفصل الأول: المستوى الدلالي	
تمهيد	18
1/ مستوى الشعرية في بناء اللغة	19
1-1-شعرية الكتابة البصرية	19
1-2- شعرية اللون	21
1-2-1- اللون الأبيض	22
1-2-2- اللون الأحمر	23
1-2-3-اللون الأصفر	24
1-2-4-اللون الأسود	24
2/ شعرية الكتابة النصية	25
3/شعرية المفارقة	27
3-1- شعرية اللفظ والمعنى	28
3-2-الثنائيات الضدية	30
3-2-1- ثنائية الحضور والغياب	31
3-2-2- ثنائية الموت والحياة	32
3-2-3 ثنائية الفرح والحزن	34
خلاصة الفصل الأول	35
الفصل الثاني: شعرية المستوى الصوتي	
تمهيد	37

1/شعرية البنية الايقاعية للتكرار	38
1-1- بنية التكرار	38
1-2-أنواع التكـــــرار	38
1-2-1-تكرار الحروف	38
1-2-2- تكرار الكلمة	42
1-2-3 تكرار الأسماء	43
1-2-4-تكرار الأفعال	46
1-2-5-تكرار الجملة	48
2/ شعرية القافية	50
3/ أنواع القافية	51
خلاص الفصل الثاني	56
الخاتمة	58
الملحق	60
قائمة المصادر والمراجع	66
فهرس المحتويات	73
الملخص	/

الملخص:

تهدف الدراسة المعنونة بـــ: «اللغة الشعرية في ديوان أبو حيان الأندلسي» إلى معرفة وإبراز شعرية اللغة في ديوان أبو حيان الأندلسي، وما الدور الذي تلعبه اللغة الشعرية في وصف عناصر الإبداع.

وتوصلنا من خلال هذه الدراسة إلى:

أن اللغة الشعرية هي ما يميز التجربة الشعرية لدى الشاعر أبو حيان الأندلسي فطريقة توظيفه لعناصر اللغة الشعرية المفارقة والألوان بالإضافة إلى الإيقاع الداخلي والخارجي يجعله يختلف عن السابقين شكلا ومضمونا، كما لاحظنا أن المتن الشعري للشاعر أبو حيان الأندلسي حافل بالكثير من الشعرية وبصورة غير عشوائية.

Abstract

The study entitled: “Poetic Language in the Diwan of Abu Hayyan Al-Andalusi” aims to know and highlight the poetic language in the Diwan of Abu Hayyan Al-Andalusi, and what is the role that poetic language plays in describing the elements of creativity.

Through this study, we found:

The poetic language is what distinguishes the poetic experience of the poet Abu Hayyan al-Andalusi. The way he employs the elements of poetic language, paradox and colors, in addition to the internal and external rhythm, makes it different from the previous ones in form and content.