الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبيـة

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد خيضر –بسكرة-

كلية الآداب واللغات

قسم: الأدب العربي

شعر عبد الله بن الحداد

-دراسة أسلوبية-

رسالـــــة مقدمـــــة لنيل درجـــة دكتوراه العلوم في الأدب المغربـــــي و الأندلســـــي

إعداد الطالبة: إشراف الأستاذ الدكتور:

قط نسيمة **امحمد بن لخضر فورار**

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
01	بشير تاوريريت	أستاذ	جامعة بسكرة	رئـــــيسا
02	امحمد بن لخضر فورار	أستاذ	جامعة بسكرة	مشرفا ومقررا
03	أحمد موساوي	أستاذ	جامعة ورقلة	عضوا مناقشا
04	العيد جلولي	أستاذ	جامعة ورقلة	عضوا مناقشا
05	عبد الرزاق بن السبع	أستاذ محاضر أ	جامعة باتنة	عضوا مناقشا
06	حياة معاش	أستاذة محاضرة أ	جامعة بسكرة	عضوا مناقشا

السنة الدراسية: 1435-1436ه/2014-2015

شكـــــــر وعرفـــــــان

في هذا المقام لابد من رد بعض الجميل والفضل لأصحابه، لذلك أتقدم بجزيل الشكر وعظيم الامتنان إلى أستاذي المشرف على هذه الدراسة **شيخ الأدب الأندلسي أ .د أحمد بن لخضر فورار** والذي تعهد هذه الدراسة منذ أن كانت ومضة حتى خرجت على شكر مؤلف يرى النور، كما أتقدم بجزيل الشكر وعميق العرفان للأستاذ سويفي عمار والذي كان له أكبر الأثر في إغناء هذه الدراسة بملاحظاته ومناقشاته ولكل من ساعدني من قريب أو من بعيد، وأخص بالذكر أساتذتي الكرام فلهم مني فائق الشكر والتقدير.

مقدمة

مقدمة:

لا يختلف اثنان في عشق الأندلس للشعر وهيامهم به قاطعين بهذا الفن أشواطا بعيدة، فقد عرفت الأندلس حركة أدبية كبيرة سيما من جانبها الشعري، وذلك بغض الطرف عن الظروف السياسية المزرية التي عرفتها الأندلس عبر كامل المراحل التاريخية سيما عصر الطوائف والمرابطين، حيث تميز هذا العصر ببروز شعراء كبار في ساحة الأدب الأندلسي، ويعتبر شاعرنا عبد الله بن الحداد الأندلسي واحد منهم، حيث يتضمن رصيد الشاعر الأدبي ديوانا ضخما يضم عددا من الأغراض والموضوعات التي تتوفر على قسط وافر وقدر كبير من الظواهر والأفكار التي كانت لابن الحداد فيهما طريقته الفنية المتميزة وأسلوبه الأدبي الفذ أين وفق إلى حد بعيد في تحقيق النموذج الراقي بتميزه في استعمال أدواته اللغوية والفنية مما دفع بنا إلى ضرورة الوقوف على مظاهر الابداع والعبقرية في محاولة لاستبانة أسباب الجدة والتميز في شعره، ومن هذه القناعة وسمت بحثي بـ: عبد الله بن الحداد –دراسة أسلوبية–.

أين سيتم فهم ما غمض من أمر شعره وكشف ماخفي فيه من رؤى وأفكار ومبادئ، وذلك من خلال الاهتمام بزوايا النظر وأنماط الرؤى التي يظطلع بها شعره، عبر التركيز على تتبع أهم المكامن الأسلوبية والتي يختلف في كثير منها مع شعراء غيره، وميزت طرائق تعبيره الشعري على مستوى الموسيقى والتركيب واللغة.

وفي هذه الدراسة قمنا ببيان أهم الظواهر الأسلوبية التي تميزت عند "ابن الحداد"، حيث أخذنا على عاتقنا تحليل بعض النماذج تحليلا وصفيا وذلك في إطار السياق العام للنص والذات المرسلة، وأثر تلك المعطيات على المتلقي الذي يلعب دورا أساسيا في إبراز قيمة الظاهرة الأسلوبية، وبذلك فقد إتبعت الدراسة ما يقتضيه الخطاب في التعامل معه من الأخذ بمعطياته الثلاثة، وهي المرسل والنص والمتلقي.

ويقف خلف هذا الإختيار عوامل عديدة من شأنها أن تختصر وتختزل البرنامج الشعري الحدادي في معادلات نظرية يمكن إدراجها في الأسئلة الآتية:

-من هو عبد الله بن الحداد؟ وما هي مميزات عصره؟

-ما هي أهم تجليات الأسلوبية في شعر "ابن الحداد"؟ وبمعنى آخر ما هي أهم سمات الأسلوب وخصائص الجمال التي ميزت شعره.

-وهل كانت لهذه السمات والخصائص أثرها الفاعل في تمييز شعر "ابن الحداد" عن غيره.

وقد أدت هذه الأسئلة وغيرها دور رائد في مقاربة هذه المدونة الشعرية، كما تقبع خلف ذلك جملة من الدوافع والاعتبارات تتوزع بين ذاتية وأخرى موضوعية، تأتي في مقدمتها أن "ابن الحداد" واحد من شعراء الأندلس الكبار، حيث سطع نجم هذا الشاعر في قرن أقل ما يعرف عنه أنه هائج بروح المنافسة االشعرية ومائج بفحول كبار الشعراء وفي مقدمتهم الشاعر الكبير "ابن زيدون"، هذا ويعتبر "ابن الحداد" أنموذج الشاعر الرقيق حيث نحا بشعره نحوا خاصا في دقة المعنى ورقة الأسلوب في آن، بالإضافة إلى ازدهار المادة وغزارتها ووفرتها، فشعر "ابن الحداد" يعتبر مرتعا خصبا وميدانا ثريا، إذ يشكل مادة صالحة لدراسة عديد الظواهر الأسلوبية القابعة خلف شعره، هذا فضلا عن ندرة الدراسات التي أتت على تناول الشاعر من حيث الجانب الذي يعنى بالظروف المحيطة بعصره، وكذا سيرته الذاتية، كما تخلو دراسة متخصصة في تناول شعر "ابن الحداد" بدراسة تطبيقية تحليلية موسعة، فجل الباحثين الذين تناولوا هذا الشاعر أدبا وسيرة وفكرا. وذلك في مقتطفات تحتل صفحات معدودة، وبذلك ظل نتاج "ابن الحداد" الشعري في حاجة إلى التحرر من أسر الظلمة وذلك بتسليط الضوء عليه والخروج به إلى دائرة الضوء ونور الوجود، لذا يعتبر شعر "عبد الله بن الحداد" الأولى بالاهتمام والأحق بالتأمل والأدعى للدراسة.

وقد استوت هذه الدراسة على خطة منهجية إحتوت على مقدمة وأربعة فصول: فصل نظري وثلاثة فصول تطبيقية بالإضافة إلى خاتمة.

فأما الفصل الأول فقد جمع بين جزئين إثنين وسمنا الأول منهما بـ "عبد الله بن الحداد وعصره"، وحمل الثاني عنوان "الأسلوبية والأسلوب"، فأما الجزء الأول فقد عني بأهم الظروف المحيطة بعصر "ابن الحداد" وذلك من النواحي الإجتماعية والسياسية والثقافية، وصولا عند حياة "ابن الحداد" أين وقفنا عند أهم المحطات التي وسمت بها سيرته الذاتية، فيما تعلق الجزء الثاني من هذا الفصل بمبحث الأسلوبية والأسلوب، وهو بمثابة المدخل التأسيسي الذي تبنى عليه الدراسة التطبيقية، ذلك أنه لا يمكن إجراء أي دراسة من هذا النوع دون الولوج إلى أساس نظري تنهض عليه،حيث تناول هذا المبحث التعريف بأهم الاتجاهات الأسلوبية ونظريات الأسلوب، وكذا أهم الفروق بين علم الأسلوب والعلوم الأخرى....

أما الفصل الثاني فقد عنوناه بـ "المستوى الصوتي"، حيث تضمن جزئين إثنين الإيقاع الخارجي والإيقاع الداخلي حيث اهتم أولهما بالسمات الأسلوبية في الموسيقى الخارجية متمثلة في الوزن والقافية والروي، أما ثانيهما فقد خصص لدراسة السمات الأسلوبية في الموسيقى الداخلية متمثلة في التكرار، حيث تضمن تكرار الصوت مفردا وتكرار الصوت مركبا، والتجمعات الصوتية ويشمل الجناس بكل أنواعه وكذا التصدير، أما المناسبة الإيقاعية فتشمل ظاهرتي التصريع والترصيع، وصولا عند التماثل الصوتي أين اهتم بأصوات اللين ودورها الموسيقي والدلالي الرائد في شعر "ابن الحداد".

أما الفصل الثالث فقد وسم بـ "المستوى التركيبي"، وقد تناول جملة من الظواهر الأسلوبية أهمها ظاهرة الإنزياح وتضم كلا من التقديم والتأخير وكذا الالتفات، تراكم الأفعال، نسقي الشرط والنفي وأسلوبي النداء والاستفهام.

وحمل رابع فصول البحث عنوان "المستوى الدلالي"، وقد اشتمل على لمحة موجزة حول علم الدلالة مرفدا بجملة من الحقول الدلالية أهمها: الحقل العاطفي، الحقل العقائدي، حقل الحزن، حقل العلوم والمعارف، الحقل الحربي.....

أما من بين أهم المناهج التي اعتمدنا عليها في إنجاز هذا البحث نذكر المنهج التاريخي بوصفه المنهج الأنسب لعرض السيرة الذاتية للشاعر وكذا عصره، والمنهج الوصفي وذلك بالتركيز على التحليل، فضلا عن الاعتماد على آلية الاحصاء التي تعد من بين أهم اتجاهات الأسلوبية على اعتبار أن هذا الإجراء الأسلوبي يسهم كثيرا في الكشف عن السمات الأسلوبية في النص.

وقد توزعت المصادر والمراجع في هذا البحث بتنوع العناصر المدروسة، حيث تراوحت بين المصادر التاريخية والدراسات القديمة والحديثة، فإلى جانب ديوان "عبد الله بن الحداد" لمحققه محمد علي طويل نذكر كتاب الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة لصاحبه ابن بسام الشنتريني، وخريدة القصر وجريدة العصر للعماد الأصفهاني، ونفح الطيب في غصن الأندلس الرطيب للمقري التلمساني، ومن كتب التراجم نذكر المغرب في حلى المغرب لابن سعيد،كما استفدنا من بعض الكتب الحديثة ونذكر من بينها الأسلوبية والأسلوب لصاحبه عبد السلام المسدي، وكتاب الأسلوبية: مفاهيمها وتجلياتها لصاحبه موسى سامح ربابعة، وقد كان كتاب موسيقى الشعر لابراهيم أنيس في خدمة المستوى الصوتي بالإضافة إلى كتاب الأصوات اللغوية لمؤلفه عبد القادر عبد الجليل، كما ساهمت جملة من الكتب في خدمة المستوى التركيبي نذكر من بينها كتاب التقديم والتأخير ومباحث التركيب بين البلاغة والأسلوبية لصاحبه مختار عطية وكتاب الإلتفات نحويا في القراءات القرآنية لمؤلفه عبد الرحمان درويش شوكت، وقد اعتمد آخر فصول البحث المعنون بالمستوى الدلالي على جملة من الكتب القيمة نذكر من بينها: التطور الدلالي في لغة الشعر للباحث ضرغام الدرة وكذا كتاب الحب في الأندلس لمؤلفه جودت مدلج وكتاب القيم الخلقية في الشعر الأندلسي

لصاحبته سلمى سلمان علي، وكذا كتاب في الأدب الأندلسي للمؤرخ الكبير جودت الركابي... وغيرها كثير ليس هذا مقام ذكرها كاملة.

وأثناء إنجازنا لهذا البحث إعترضتنا بعض الصعوبات أبرزها ندرة المصادر التاريخية المعتمدة في دراسة الجانب النظري، حيث أخذنا على عاتقنا زيارة بعض الجامعات الجزائرية بغرض الحصول عليها، حيث دعانا الفضول المعرفي إلى تجاوز هذه العقبات، وفي الأخير أرجو أن يكون هذا البحث قد ساهم ولو بالنزر اليسير في الكشف عن أهم الجوانب الأسلوبية في شعر ابن الحداد. في انتظار أعمال أخرى تكمل هذه المسيرة.

وفي هذا المقام لا يفوتني أن أجدد شكري وعرفاني بعد الله سبحانه وتعالى لأستاذي المشرف امحمد بن لخضر فورار على كل جهوده خلال هذه المسيرة العلمية فجزاه الله عني خير الجزاء.

الفصل الأول:

عبد الله بن الحداد

وعصره

(1) سيرة عبد الله بن الحداد:

1. اسمه و كنيته و لقبه:

هو " محمد بن أحمد بن عثمان أبو عبد الله القيسي"، [1] و قبيلة قيس هذه من مضر من العدنانية و هم بنو قيس عيلان، [2]و قد كانت مدينة اشبيلية مركز استقرار قبيلة قيس عيلان بالأندلس [3],و لابن الحداد شعر يشير فيه إلى هذه القبيلة العربية العريقة فيقول في باب الغزل: [4]

خَلِيلَيَّ مِنْ قَيْسِ بنِ عَيلاَن خَلّيا ❋ رِكَابِي تُعَرّجْ نَحْوَ مُنْعَرَجَاتِها

و يقول أيضا[5]

وَ قَدْ هَوَتْ بهوَى نَفْسِي مَهَا سَبَإٍ ❋ فَهَلْ دَرَتْ مُضَرٌ مَنْ تَيَمَتَ سَبَأُ

([1]) محمد بن شاكر الكتبي: فوات الوفيات و الذيل عليها, المجلد الثالث, تح الدكتور إحسان عباس, دار صادر, بيروت, ط 1, 1974, ص283.

([2]) ينظر: أبو العباس أحمد القلقشندي، نهاية الأرب في معرفة أنساب العرب, تح الأستاذ ابراهيم الأبياري, دار الكتاب المصري, القاهرة, دار الكتاب اللبناني,بيروت, ط3, 1991, ص403,404.

([3]) أنظر: السيد عبد العزيز سالم، تاريخ المسلمين و آثارهم في الاندلس من الفتح العربي حتى سقوط الخلافة بقرطبة, دار النهضة العربية, بيروت, 1981, ص121.

([4]) محمد ابن الحداد: الديوان ,تح الدكتور يوسف علي طويل, دار الكتب العلمية,بيروت, لبنان,ط1, 1990, ص161.

([5])المصدر نفسه, ص109.

كما يعرف بالنميري نسبة إلى نمير بن عامر بن صعصعة بن معاوية بن بكر بن هوزان بن منصور بن عكرمة بن خصفة بن قيس عيلان بن مضر [6]وقيل إنه كان يلقب بمازن [7]والمعروف بابن الحداد. [8]

2. ولادته و موطنه:

تسكت جل كتب التراجم التي ترجمت للشاعر بشأن تاريخ ولادته الذي لم تأت على ذكره البتة,فاعتور هذا الجانب من أخباره غير قليل من الغموض والإبهام فيما تتفق أغلب هذه المصادر على أنه ولد في وادي آش [9] التي أصبح ينسب إليها بعد ذلك,فيقال له الوادي آشي [10]ذلك أن الأديب الشاعر غالبا ما ينسب إلى الإقليم الذي ولد فيه [11], ورغم ما يتمتع

([6])علي بن أحمد بن حزم: جمهرة انساب العرب, تح الاستاذ عبد السلام محمد هارون, دار المعارف, مصر, 1962, ص272 ,279.

([7]) ينظر:إميل بديع يعقوب، موسوعة الأدب و الأدباء العرب في روائعهم,(العصر الأندلسي الأول),الجزء التاسع, دار نوبليس, بيروت, ط1, 2006, ص59.

([8]) ينظر: أحمد بن محمد المقري التلمساني، نفح الطيب من غصن الاندلس الرطيب, المجلد الرابع, تحقيق احسان عباس, دار صادر , بيروت, ط1, 1988, ص48.

([9]) حظي (وادي آش) بشهرة واسعة، وهو من أعمال غرناطة، ويطلق عليه (وادي الأشات)، وهي مدينة جليلة أحدقت بها البساتين والأنهار، وخص الله أهلها بالأدب وحب الشعر. أنظر: فوزي عيسى، في الأدب الأندلسي، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، مصر، 2009، ص 71.

([10]) ينظر: المقري التلمساني، نفح الطيب, (المجلد الثالث, ص502).

([11]) ينظر: محمد عويد محمد ساير الطربولي، المكان في الشعر الاندلسي من عصر الطوائف حتى نهاية الحكم العربي, مكتبة الثقافة الدينية, القاهرة, ط1, 2005, ص447.

به هذا الإقليم من جمال طبيعي فاتن [12] إلا أن الظروف قد حالت دون أن يتسنى للشاعر ان يترعرع في أحضانه فاستوطن المرية [13] التي قضى فيها أكثر عمره, [14] و هناك لازم بني صمادح. [15]

([12]) ينظر: محمد صبحي أبو حسين، صورة المرأة في الأدب الأندلسي في عصر الطوائف و المرابطين, عالم الكتب الحديث, عمان, الأردن ط2, 2005, ص210.

([13]) المرية: مدينة سياحية مستطيلة الشكل , تربض على البحر المتوسط, و تقع جنوب مدينة مدريد, و بالنظر لوقوعها بمحاذاة الجبال العالية من جهة البحر المتوسط, لذا فإنها تعد من اجمل الثغور و المدن في اسبانيا, و هي مرسى هام من مراسي البحر المتوسط, و اسم المرية مشتق من وظيفتها اذ كانت تتخذ في الاصل مرأى و محرسا بحريا لمدينة بجانة القريبة منها. انظر: توفيق محمد علي الحجاج، صفحات من تاريخ المدن الأندلسية، دار الضياء، الأردن، ط1، 2005، ص112. و السيد عبد العزيز سالم: تاريخ مدينة المرية الإسلامية، قاعدة أسطول الأندلس، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1969، ص19.

([14]) ينظر: أبو الحسن علي بن بسام الشنتريني، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة, القسم الأول, المجلد الثاني, تحقيق أذرتاش أذرنوش, نقحه و زاد عليه محمد المرزوقي, محمد العروسي المطوي, الجيلاني بن الحاج يحي, الدار التونسية للنشر , تونس, ط1, 1971,ص271.

([15]) المعتصم بن صمادح: هو محمد بن أبي الأحوص معن بن أبي يحي محمد بن صمادح بن أحمد بن محمد بن عبد الرحمان بن صمادح بن يعرب بن قحطان, من بيت شرف وأدب, كان حسن السيرة في رعيته, فانتظمت أيامه, و اتصلت دولته و استقامت أموره, توفي سنة 484 هـ, بعد حكم دام أربعين سنة 484 هـ, و صمادح بضم الصاد المهملة وفتح الميم و دال مكسورة, و تعني في اللغة الشديد, انظر ترجمته في الحلة السيراء، لإبن الأبار، حققه وعلق حواشيه د حسين مؤنس، دار المعارف، القاهرة، ط2، (ج2, ص78). خريدة القصر و جريدة العصر, لعماد الدين الأصفهاني. (قسم شعراء المغرب و الاندلس), الجزء الثاني, تحقيق آذرتاش آذرنوش , نفحة و زاد عليه محمد المرزوقي, محمد العروسي المطوي, الجيلاني بن الحاج يحي, الدار التونسية للنشر , تونس , ط 1, 1971, ص271. و كان جده أبو يحي محمد بن صمادح واليا على مدينة وشقة و أعمالها في أيام الخليفة= =المؤيد هشام بن الحكم الأموي, و كان والده

و اشتهر بمدح رؤسائهم [16]، و يذكر ابن الحداد في واحدة من رسائله مشيرا إلى سبب فرار أسلافه من وادي الآشات إلى المرية فيقول : "...و مَطْلَعُنَا مِنْ أُفُقْ وَ مَرْجِعَنا إلى تَحَقُّقْ وإِنْ كَانَتْ أَيْدي الفِتَنْ قد أَزْعَجَتْ أَسْلاَفَنَا عن الوَطَنْ, واغْتَصَبَتْ أَمْلاَكَنا أَسْمَاءَ واسْتَلَبَتْ جَمَاهِيرَنا إلاَّ اللِّفَاءَ, فقد أَعْذَرَتْ أَنْ أَبْقَتْ مَا أَبْقَى مِيَاهَ الصَّوْنِ بِزُرْقَتِها وجِمَامِها...". [17]

3. تحصيله العلم و مكانته الأدبية:

إن المتأمل في النتاج الادبي المتميز للشاعر يعتقد أن مثل هذه السعة في العلم إنما هي نابعة من اختلاف المشارب و تعدد المناهل التي أخذ منها العلم من أساتذة وعلماء...إلا أن العكس تماما ما جرى مع شاعرنا, فقد قضى ابن الحداد شبابه غير مستقر في كنف عائلة تحقق له الوسط العلمي المحفز لتحصيل العلم فتتيح له الحلقات العلمية التي تهيئ له سبل الإطلاع, و تيسر له الطريق نحو عالم العلم و الأدب, والواقع أن مثل تلك الظروف كانت أضعف من أن تحطم صرحه المشيد, بحيث لم تقف عقبة في وجه الخط الذي رسمه شاعرنا لنفسه في سبيل تحقيق هدفه المنشود, فهي رغبة جامحة في العلم لم يكن خلفها ما يحفز تدفقها و ينشط انثيالها غير عزيمته القوية التي كانت تعزز سعيه الحثيث –في كل مرة– لمواجهة هذه الصعاب بالاعتماد على نفسه في تكوين ثقافته الخاصة التي استعان في سبيل تكوينها بما تيسر لديه من كتب, و قد تميز ابن الحداد من هذه الزاوية عن كثير من

أبو الأحوص بن معن وزيرا في كنف عبد العزيز ببلنسية, و توفي سنة 443 هـ. انظر: الذخيرة (ق1, م2, ص663 و ما بعدها), انظر:ابن الابّار: الحلة السيراء, (ج2, ص81), الوافي بالوفيات (ج5, ص45), وعلي بن سعيد: المغرب في حلى المغرب، الجزء الثاني، حققه وعلق عليه، شكري ضيف، دار المعارف، مصر، ط2، (د.ت)، ص195.

([16]) ينظر: الذخيرة (القسم الأول' المجلد الثاني), ص692, المجلد السابع ص26, و السيد عبد العزيز سالم، تاريخ مدينة المرية الإسلامية, ص177.

([17]) ابن بسام الشنتريني: الذخيرة , (القسم الأول, المجلد الثاني), ص 696, 697.

أدباء عصره, و هو ما يؤكده في هذه الرسالة قائلا:"إِنّي لَمْ أَرِمْ دَرَايْ [18]ولاَ بَرَحْتُ مَثْوَايْ, ولا أُعْمِلَتْ لي رِحْلَةٌ لِلْعُلَمَاءُ و لا هِجْرَةٌ لِلْفُهَمَاءُ" [19] , لترتسم في أذهاننا جزءاً من شخصية هذا الشاعر التي تتميز بحبه للعلم وإلحاحه الصارم و طموحه الجامح للنهل من مختلف المعارف, فقد استطاع أن يأخذ بأسباب العلم و الرقي ما ساعده على بلوغ مأربه حتى عند مليكه المعتصم بن صمادح الذي بلغ عنده شأوًا عظيما من الرفعة و التبجيل, فلم يلزمه شاعر مثلما كان عليه ابن الحداد, فيقول ابن بسام "و لزمه (أي لزم المعتصم) جملة من فحول شعراء الوقت كأبي عبد الله بن الحداد" [20].

و أكثر من ذلك فحب ابن الحداد للعلم وولعه الشديدين به جعلاه يكون مشاركا في علوم كثيرة منها الفلسفة و الرياضيات و الفلك و الهندسة و علوم الفقه و علم العروض, هذه المعارف التي لا ريب أنها انعكست على نتاجه الأدبي الشعري منه و النثري على حد سواء, مما يلزم لقارئه أن يكون على صلة بها , كما هيأت له ثقافته الواسعة وشاعريته الفذة ان يثري شعره بابتكار معان جديدة لم تطرق قبله و لم يسبق إليها [21].

هذا و للشاعر مصنفات عديدة تدل على إلمامه بآثار العلوم و المعارف [22] ,و إن لم يتسنى لشاعرنا أن يستقي مكنون علمه من أساتذة و علماء الأندلس, فقد كان هو منهلا

([18]) داري.

([19]) ابن بسام الشنتريني, الذخيرة, (القسم الأول, المجلد الثاني, ص698.)

([20]) ابن بسام الشنتريني: الذخيرة , (القسم الأول, المجلد الثاني, ص733)

([21]) انظر ديوان ابن الحداد، الصفحات: 122, 252, 256....

([22]) سوف نضع هذه المصنفات في مواضعها من هذا الفصل.

غزيرا لكثير ممن خاضوا في ميدانه و جالوا في حلبته, فقد أخذ منه جملة من أعلام العصر الذين توجوا بشرف التتلمذ على يديه, و أكثرهم شهرة ابن الصفار. [23]

و لعل ذلك ما جعل "ابن الحداد" يكون محط إعجاب و تقدير المؤلفين الذين حاز على جانب كبير من اهتمامهم, و يمكن الإستنامة إلى شهادات بعضهم في ذلك, فها هو ابن بسام يقدمه في ذخيرته فيقول: "و كَانَ أَبُو عبدُ الله هَذَا شَمْسُ ظَهِيرَةٍ, و بَحْرَ خَبَرٍ وسيرَة, ودِيوانَ تَعاليمَ مَشهورَة, وَضَحَ في طَريقِ المَعارِفِ وُضُوحَ الصُّبحِ المُتَهَلِّلِ و ضَرَبَ فيها بِقِدْحِ ابنْ مُقبِل إلى جَلاَلَةِ مَقْطَع و أَصَالَة مَنْزِعْ,تَرى العِلمَ ينمُّ على أَشْعَارِهِ و يَتَبَيَّنُ في مَنَازِعِهِ و آثَارِهِ...". [24]

و مما يبرز مكانته الأدبية عند المقري قوله: "هو شاعر مادح, و على أيك الندى صادح, لم ينطقه إلا معن أو صمادح , فلم يرم مثواهما و لم ينتجع سواهما, و اقتصر على المرية و اختصر قطع الهمامة و خوض البرية, فعكف فيها ينثر درره في ذلك المنتدى و يرشف أبدا ثغور ذلك الندى, مع تميزه بالعلم و تحيزه إلى فئة الوقار والحلم, وانتمائه إلى آية سلف, و مذ هبه مذاهب أهل الشرف, و كان له لسن ورواء يشهدان له بالنباهة و يقلدان كاهله ما شاء من الوجاهة". [25]

و يقول العماد الأصفهاني في حقه: "من شعراء المغرب المتأخرين, سألت القاضي, الفضل عنه و قوله حجة فقال: كان في الصمادحية [26] و هو أديب فاضل, و ليس في

([23])هو أبو عبد الله محمد بن أحمد بن سليمان بن عبد الله التجيبي الأورويولي المعروف بابن الصفار, انظر ترجمته في نفح الطيب (ج4, ص306).

([24]) ابن بسام الشنتريني: الذخيرة (القسم الأول, المجلد الثاني, ص691, 692).

([25]) المقري التلمساني: نفح الطيب, (المجلد الرابع, ص49)

([26]) هي قصور المعتصم بن صمادح.

العرب أشعر منه" [27]ويفتخر به ابن سعيد المغربي فيقول: "من السمط [28] المستولي على الآماد المجلي في حلبات الأفذاذ و الأفراد ". [29]

و قد تمكن ابن الحداد بفضل هذه المنزلة من تبوؤ مكانة المستحق بين الشعراء الفحول و مصاف المشاهير في الأندلس يقول ابن الخطيب "شاعر مفلق و أديب مشهور, مشار إليه في التعاليم, منقطع القرين منها في الموسيقى " [30] ويقول فيه صاحب النفح أيضا: "الشاعر المشهور أبو عبد الله محمد بن الحداد". [31]

([27]) الأصفهاني, العماد, خريدة القصر وجريدة العصر,(قسم شعراء المغرب و الاندلس), الجزء الثاني, ص271.

([28]) هو سمط الجمان و سميط المرجان لأبي عمرو بن الإمام الأندلسي, انظر البغدادي, ايضاح المكنون في الذيل على كشف الظنون عن أسامي الكتب و الفنون, استانبول,1947, الجزء الثاني, ص27.

([29]) علي بن سعيد: المُغرب في حلى المَغرب, الجزء الثاني, ص143.

([30]) لسان الدين محمد بن الخطيب: الاحاطة في اخبار غرناطة, الجزء الثاني, تحقيق عبد الله عنان, الشركة المصرية للطباعة والنشر , القاهرة, ص333.

([31]) المقري التلمساني: نفح الطيب, (المجلد الرابع, ص48.)

4. علاقته بشعراء عصره و بمن حوله من الناس:

نتوضح من خلال شعر" ابن الحداد" سوء العلاقة التي كانت تربطه باثنين من شعراء عصره و هما : السميسر [32] و ابن اللبانة([33]) , حيث كان هذا الأخير ينافس "ابن الحداد" بقوة في مدح المعتصم بن صمادح و من قوله فيه [34] :

ألا يا ابن معن, ما لمجدك غاية ❋ و لا لمكان أنت فيه مرام

قد اتفقت فيك المذاهب كلها ❋ فلم يبق في شرع الكرام خصام

و قد وقعت حادثة [35] تؤكد سوء العلاقة التي كانت بين الشاعرين, و ذلك حين اغار ابن اللبانة على قصيد ابن الحداد الذي يقول فيه: عج بالحمى حيث الغياض العين[36].

([32]) هو أبو القاسم خلف بن فرج الألبيري المعروف بالسميسر, كان باقعة عصره و أعجوبة دهره... له طبع حسن, وتصرف مستحسن في مقطوعات الأبيات و خاصة إذا هجا و قدح, أما إذا طول و مدح فقلما رأيته أفلح, وله مذهب استفرغ فيه مجهود شعره, كان من شعراء إلبيرة غرناطة, ثم غادرها ولجأ إلى بلاط المعتصم بن صمادح. انظر ترجمة في الذخيرة (ق 1م2, ص 282), المغرب ,(ج 2, ص 100), الخريدة(ج 2, ص 167), نفح الطيب (ج 3, ص 112, 127, 291), أخبار وتراجم أندلسية, مستخرجة من معجم السفر للسلفي, أعدها و حققها إحسان عباس, دار الثقافة, بيروت, لبنان, ص28, 83.

) هو أبو بكر محمد بن عيسى بن محمد اللخمي الداني، المعروف بابن اللبانة، نسبة إلى أمه لاشتغالها ببيع اللبن، توفي بميورقة. أنظر ترجمته في الذخيرة (ق3 م 2 ، ص 666، 702)، والمغرب (ج2 ص 409)، و الخريدة (ج2 ص 107) فوات ([33]الوفيات (ج4، ص27، 31)، و نفح الطيب (ج4، ص222).

([34]) ابن بسام الشنتريني: الذخيرة, (القسم الثالث, المجلد الثاني, ص699).

([35])انظر هذه الحادثة في نفح الطيب (ج4, ص49, 50).

([36])انظر ديوان ابن الحداد , ص265.

و قد ساهم أوار الخصومة –بين الشاعرين– في خصوبة خيال "ابن الحداد", حيث ارتجل أبياتا يطلب فيها من المعتصم أن يحكم بقطع لسان "ابن اللبانة" الذي سرق قريضه,لأن يده اليمنى في هذا المقام لم تقم بهذه المهمة إنما لسانه من فعل ذلك و فيها يقول: [37]

حاشا لعدلك يا ابن معن أن يرى ❋ في سلك غيري دري المكنون

و إليكها تشكو استلاب مطيها: ❋ عج بالحمى حيث الخماص العين

فاحكم لها و اقطع لسانا لا يداً ❋ فلسان من سرق القريض يمين

و من جانب آخر تقيم هذه الحادثة دليلا واضحا على تمكن "ابن الحداد" من ملكة الشعر, لأن من أهم بواعث الارتجال في الشعر "الملكة اللسانية و الاقتدار اللغوي المتأتي من الحفظ الغزير لدواوين الشعر العربي, مع وجود المحفزات التي تنشط تدفق الشعر وانثياله,كاهتمام الأمراء في مجالسهم بالشعر,وإقامة المنافسة والإمتحان المقصود للشعراء, إختبارا لقدراتهم, و استمتاعا و تأنسا بأدبهم " [38] , كما هو الشأن مع المعتصم بن صمادح و شعراء بلاطه.

و إذا كانت تلك فحوى علاقته مع "ابن اللبانة", فإن علاقته مع السميسر تذهب إلى أبعد من ذلك, بحيث توضح لنا هذه العلاقة شدة العداء, و مدى استفحال الخصومة التي

([37]) المصدر السابق, ص263.

([38]) حميدة صالح البلداوي: قراءات أندلسية– في الجهود النقدية والظواهر الفنية والتجربة الشعرية – دار الضياء للنشر و التوزيع, عمان, الأردن, ط1, 2009, ص55.

كانت بين الشاعرين, و قد كان الهجاء –هذه المرة– وسيلتهم في ذلك كونه فن خالص للتعبير عن معاني الإزدراء و البغض. [39]

وقد عرف السميسر هجاء الأندلس[40] بهذا الفن الذي ضرب فيه بسهم كبير من القدح و الشتم و السباب و القذف, و ذلك بشهادة مترجميه. [41]

وقد ورد عنه أنه هجا "ابن الحداد" بهجاء فيه الكثير من الإمتهان لشخصه والإسراف في احتقاره, و فيه يقول: [42]

قالوا ابن حداد فتى شاعر ❋ قلت و ما شعر ابن حداد؟

أشعاره مثل فراخ الزنى ❋ فتش تجد أخبث أولاد.

و قد أثار هذا الهجاء حفيظة "ابن الحداد" و غضبه, فرد عليه ببيت واحد من الهجاء, يحمل كل معاني السخرية و التهكم بخصمه السميسر, فيه من الفحش و الإبتذال ما يجعل أنفسنا تربأ عن تسجيله كاملا, و هي سمة خاصة بشعراء الاندلس الذين إذا ما هجوا

([39]) ينظر: أحمد الشايب, الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية مكتبة النهضة المصرية, ط 13, 1999, ص88.

([40]) انظر: فوزي عيسى:الهجاء في الأدب الأندلسي, دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، مصر، ط 1، 2007، ص

وإحسان عباس: تاريخ الأدب الأندلسي, عصر الطوائف والمرابطين, دار الثقافة , بيروت , لبنان, ط5, 1979, ص139.

([41]) انظر مثلا الذخيرة (ق1, م2, ص282, 289).

([42]) ابن بسام الشنتريني: الذخيرة, (القسم الأول, المجلد الثاني, ص894).

أفحشوا، [43] ما ينزل بشعرهم إلى الدرك و يهبط به إلى المنحدر, و في هذا البيت يقول معربا عن عدم مبالاته به: [44]

..... ❋ ففي رميلينا عنه لنا شغل.

إلا أن ما تجدر الاشارة اليه في هذا الصدد, هو أن مثل هذا اللون من الشعر عند شارعنا لم يكن يعبر عن حقيقة أخلاقية ماثلة في سجيته, و لا عن نزعة متأصلة في داخله, إنما نجد أن كل ما ورد له فيه لم يكن إلا من قبيل ردات فعل كانت بموجب استفزاز من قبل خصمه السميسر, و آية ذلك ان الشاعر ليس له في فن الهجاء –على مستوى ديوانه كله– سوى هذا البيت الذي قاله في السميسر, و ثلاثة ابيات أخرى قالها في مليكه المعتصم بن صمادح بعد ما ساءت الأحوال بينهما.

أما عن علاقة "ابن الحداد" بمن حوله من الناس, فإن المتأمل في شعره يلحظ أن له موقفا خاصا إزاءهم, ويبدوا أن عمق ما كان يعاينه من قسوة في الحياة, قاده إلى عدم اقتناعه بجدوى مخالطتهم أو مصافاتهم, فها هو الشاعر يؤثر الكتاب عن الناس, فخير جليس في الزمان هو الكتاب الذي يحمي صاحبه من مخالطة غيره و يعود عليه بالنفع والفائدة و في ذلك يقول: [45]

ذهب الناس فانفرادي أنيسي ❋ و كتابي محدثي و جليسي

([43])ينظر: مصطفى الشكعة: الأدب الأندلسي موضوعاته و فنونه, دار العلم للملايين, بيروت, لبنان, ط 5, 1983, ص55.

([44])ديوان ابن الحداد, ص243.

([45])المصدر السابق, ص228, 229

صاحب قد أمنت منه ملالا ❋ و احتلالا و كل خلق بئيس

ليس في نوعه بحي و لكن ❋ يلتقي الحي منه

بالمرموس[46]

و يقول في بيت آخر و قد قطع الرجاء في ثقة الناس و مصافاتهم, فيجمع بين استحالة اتصافهم بالوفاء و الصفاء و بين استحالة وجود غراب ابيض فيقول: [47]

و الناس أغربة إذا قايستهم ❋ وأخو المصافاة الغراب الأبيض.

5. خروجه من المرية ثم عودته اليها:

كان "عبد الله بن الحداد" قريبا جدا من ملك المرية "المعتصم بن صمادح", مواليا له,مؤيدا لمذهبه وسياسيته, ويبدوا أن حميمية هذه العلاقة قد حملت الضغينة في نفوس خصومه و حاقديه الذين أصبحوا لا يفتئون يمدون له أسباب الكيد و الوقيعة[48] محاولة منهم منافسته مدح المعتصم بن صمادح, لعوامل تباينت بواعثها وأسبابها واختلفت وسائلها و

([46])المرموس: الميت,يقال: رمسه يرمسه اذا دفنه و سوى عليه الأرض, لسان العرب (رمس), وقد علق الدكتور إحسان عباس على هذه الأبيات بقوله: وهو صاحب قصيدة سماها "حديقة الحقيقة", ويبدو أنه عرض فيها لفلسفته الزهدية. انظر إحسان عباس , تاريخ الدب الأندلسي, عصر الطوائف و المرابطين, ص132.

([47]) ابن الحداد، الديوان: ص231.

([48]) فقد كانت لشاعرنا صلات مضطربة ببعض شعراء عصره, وذلك على النحو الذي فصلنا فيه القول في العنصر السابق.

غاياتها, إلا أن أبرزها كان الظفر بأعلى المناصب كون " الشعر كان من العناصر التي تقدم المرء في الحياة السياسية و ترقى به إلى المناصب الرفيعة". [49]

و قد كان غرض المدح مطيتهم في ذلك, و فيه لابن الحداد قصيدتان مهموزتان من أشهر ما قال في المعتصم بن صمادح، [50] و قد تهيأت الأسباب لخصومه بخصوص هذا النظم حيث ذهبوا –بدواعي الضغينة و التشفي– إلى التقليل من شأن هذه القصائد التي أخذوا عليه أنه همز في إحداهما ما لا يهمز. [51]

و قد حملت هذه المآخذة "ابن الحداد" أيما محمل, فرد عليهم بأدبه – شعرا و نثرا– متحديا كل من حوله من خصوم و أعداء, معتمدا في ذلك على أسلوب السخرية والإستهزاء وكذا الفخر بشعره طريقا لأداء غرضه, و للشاعر رسالتان في هذا الشأن يكرر مصطلح الحسد في كليهما يقول في أولاها يدفع التهمة عن نفسه: "و لم أمتدح المعتصم طالب جدى, ولا راغب ندى, على أن جميعنا رائد في رياض إنعامه, ووارد في حياض إكرامه, و لكني منيت بقردة حسدة أعجزتهم محاكاتي و أعوزتهم محاذاتي..." [52]

و في رسالة أخرى يحث فيها المعتصم بن صمادح على عدم الإكتراث بأقوال حساده فيقول: "و هذه نزغات الحاسدين, و نتغات [53] المنافسين, فاعرض عن فندهم, و لا تحفل

([49]) إحسان عباس: تاريخ الأدب الأندلسي – عصر سيادة قرطبة– دار الشروق للنشر و التوزيع, عمان, الأردن, ط 1, 1991, ص82.

([50]) يقول فيهما صاحب الخريدة :"و له القصيدتان المهموزتان, وكل واحدة أكثر من مائة بيت, وليست في العرب أشعر منه" .انظر الخريدة (ج2, ص271).

([51])انظر: الذخيرة (ق 1, م2, ص711),و النفح (ج5, ص503).

([52]) ابن بسام الشنتريني: الذخيرة, (القسم الأول, المجلد الثاني, ص697).

([53]) النتغ: العيب.

بعندهم (...) فلا تسمع ممن يقصد إسماعك ويعتمد إيجاعك, فلولا فحصت لما انتقصت,و لو تحققت لما تدفقت... ".[54]

أما من ناحية الشعر فقد رد عليهم بشعر أعرب لهم فيه عن آيات فهمه وشعره يقول: [55]

عجبت لغمازين علمي بجهلهم ❋ وإن قناتي لا تلين على الغمز

تجلت لهم آيات فهمي و منطقي ❋ مبينة الإعجاز ملزمة العجز

و لاحت لهم همزية أوحدية ❋ وويل بها ويل لذي الهمز و اللمز

رموها بنقص بينت فيه نقصهم ❋ و من لمس الأفعى شكا ألم النكز

و إن انكرت افهامهم بعض همزها ❋ فقد عرفت أكبادهم صحة الهمز

و يقول يفخر بهذه القصيدة الهمزية: [56]

ففي أنفس الحساد منها هزاهز ❋ و في ألسن النقاد منها زهازه. [57]

([54]) ابن بسام الشنتريني: الذخيرة , (القسم الأول, المجلد الثاني, ص701).

([55])لديوان ابن الحداد , ص223, 224.

([56])ابن الحداد، الديوان: ص304

([57]) الهزاهز والهزهزة: تحريك البلايا والحروب على الناس, و زهازه: كلمة غير عربية استعملها الشاعر بصيغة جمع "زِهْ" و "زِهْ", و هي كلمة تقولها الفرس عند استحسان شيء.

ومع ذلك فقد تحققت مآرب حاسدي "ابن الحداد" بخروجه من موطنه المرية,و لكن – هذه المرة–بسبب مطالبة نالته أخفى نفسه لأجلها فترة,فلم يجد الشاعر مفرا من فراق وطنه و ما أصعبه على نفسه,حيث «فر عنه إلى ابن هود[58] صاحب سرقسطة [59]»[60]

خوفا من المعتصم و حقناً لدمائه منه.

و قد شرح ابن عبد الملك هذه المطالبة بقوله: " و ذلك أن أخا "لابن الحداد" قتل رجلا فقبض, و نالت الشاعر بسببه مطالبة أخفى نفسه من أجلها حينا, ففصل إلى مرسية [61] و نفذ منها إلى سرقسطة سنة 461 هـ "[62] و في بلاط بني هود لقي "ابن الحداد" من الاستقبال ما لم يتيسر لغيره من الوافدين, حيث حضي بحضوة و جاها كبيرين فقد " أكرمه

([58]) هو المقتدر أحمد بن المستعين سليمان بن احمد بن هود,عميد بني هود وعظيمهم,ولي سرقسطة سنة 438هـ, بعد موت أبيه سليمان, و كان له الغزوات المشهورة, و الوقائع المذكورة, إلا انه ضرب رعيته ضريبة مال للروم..., استمر في الحكم إلى أن توفي سنة 475 هـ. انظر نفح الطيب, (ج2, ص441)

([59]) سرقسطة: تقع سرقسطة في الشمال الشرقي من اسبانيا ويخترقها نهر ايبرو(ابره)عند نهايتها,وتمتاز سرقسطة بالشوارع و ميادين أحياء كبيرة جدا ومباني عالية ضخمة لكونها مدينة كبيرة يجدها الزائر اليوم أنها مدينة أوربية حديثة, قد تخلت من طابعها الأندلسي,وترتبط بمواصلات حديدية مع مدريد وبلنسية وبرشلونة,وتعتبر سرقسطة أكبر مركز تجاري وصناعي ومن منتجاتها المصنوعات الحديدية والآلات و الزجاج. انظر صفحات من تاريخ المدن الأندلسية, ص85.

([60]) ابن سعيد المغربي: المغرب, الجزء الثاني, 144, وانظر الإحاطة (ج2, ص337).

([61]) تقع مدينة مرسية في وادي شقورة يشقها نهر شقورة من الوسط, وتقع قنطرة كبيرة على ضفتي نهر شقورة و على الضفة الأخرى من النهر , وتعتبر مرسية من المدن الصناعية والتجارية والزراعية في اسبانيا. انظر صفحات من تاريخ المدن الأندلسية , ص106.

([62]) ابن بسام الشنتريني: الذخيرة (القسم الأول, المجلد الثاني, ص692).

صاحبها المقتدر بن هود و ابنه المؤتمن من بعده و مكث عندهما 461-464 هـ و له فيهما غير قصيد." [63]

و رغم كرم الضيافة و حفاوة الإستقبال اللذين حظيا بهما إلا أن المقام في سرقسطة لم يهنأ "لابن الحداد" الذي كان شديد التعلق بوطنه المرية, هذه المدينة التي لا طاقة له بالإبتعاد عنها, ما جعله يواجه صعوبة في التكيف والإندماج في الوسط الجديد الذي وضع فيه قسرا, و قد ترك كل ذلك ألماً و حزناً و مرارة في مكنون الشاعر الذي لم يكن يتصور أن يصل به الأمر إلى هذا النحو من الألم و المعاناة النفسيين و هو خارج وطنه المرية, وللشاعر رسالة بعث بها إلى صديقه الفقيه الحديدي [64] يصور له فيها ما ألم به وهو بعيدا عن موطنه المرية, يقول:"....وما زلت قد تسنمت أوج ذكراك, وتوسمت نهج علياك,أصبو إليك صبو الهائم, وأضمأ نحوك ضمأ الحائم...والزمن يأبى إلا اللي, فينهد العوائق إلي, إلى أن دهمني من ضروب خطوبه بعجائب, و استقبلني من صنوف صروفه بغرائب, قذفتني من سمائي, و سقتني غير مائي, فأيدي التغرب تتعاطاني, وأقدام النوب لا تتخطاني, والله يحسن العقبى ويعقب الحسنى بمنه..."[65]

و في شعر "ابن الحداد" تصوير لهذا الموقف الذي انسجم مع عاطفة الحزن والألم,فها هو يثني على المقتدر بن هود الذي قدر مجيئه إليه, و كافئ متجهه نحوه بالعطايا, و مع

([63]) ايميل بديع يعقوب: موسوعة الأدب والأدباء في روائعهم (العصر الاندلسي الأول), الجزء التاسع, ص59.

([64]) هو أبو بكر يحي بن الحديدي, توفي مقتولا من قبل القادر بالله يحي بن إسماعيل بن المأمون بن ذي النون الذي كان سيء الرأي... انظر ترجمته في الذخيرة (ق4، م1, ص151, 156), و المغرب (ج2, ص13).

([65]) ابن بسام الشنتريني: الذخيرة,(القسم الأول, المجلد الثاني), ص702, 703.

ذلك بقي الشاعر عاتبا على الزمن الذي أبعده عن موطنه المرية ملقيا باللائمة على عاتقه واصفا هذا الفرار بالأفدح يقول: [66]

كافأت متجهي بوجهي نحوكم ❋ و نواظر الأملاك نحوي طمح

أيام روعني الزمان بريبه ❋ و أجد بي خطب الفرار الأفدح

وهنا نلحظ أن بحبوحة الحياة و ترف المعيشة التي يحياها "ابن الحداد" في كنف بني هود في سرقسطة لم تثن رغبته في إبداء تأسفه على فراق وطنه الذي لا يبغي بديلا عنه, و ان توفرت له كافة أسباب العيش بعيدا عنه, و لا يصدر ذلك إلا عن حب جارف متأصل في نفس الشاعر, و انتماء عميق لبلده, و الواقع أن نموذج ابن الحداد هذا يعكس صفة أندلسية عامة تؤكد مدى تعلق الأندلسي بأرضه و تكرس شدة انتماءه للوطن , فقد ظل الأندلسي "متعلقا بوطنه مهما قست ظروفه عليه, و مهما أحس باختلال الأمن فيه, وضياع الإستقرار وجور الحكام و تفشي الفتن و الفوضى في أرجائه, و لا بديل له عنه حتى لو تهيأت له فرص المجد و الشهرة في بلاد أخرى". [67]

فها هو الشاعر يفضل المرية موطن نشأته ليس على سرقسطة فحسب, و إنما حتى على مصر ونيلها و العراق و فراتها يقول: [68]

و كم خطبتني مصر في نيل نيلها ❋ و رامت بنا بغداد ورد فراتها

([66]) ابن الحداد، الديوان، ص180.

([67]) محمد سعيد محمد: دراسات في الأدب الأندلسي, منشورات جامعة سبها,ليبيا, ط1, 2001, ص109.

([68])ابن الحداد، الديوان، ص 167,168

و لم أرض أرضا غير مبدإ نشاتي ❋ و لو لحت شمسا في سماء ولاتها

و في موطن آخر يصف الشاعر إحدى حالات تملك الشوق و الحنين منه يتخللهما حس حزين لا يلبث أن يهز الشاعر هزا, و هو يذكر المرية التي لم تعد به طاقة على احتمال فراقها, و هو إن أخفى اشتياقه إليها و أسفه عليها أنفاسه تفضحه و في هذا المقام يقول: [69]

أخفي اشتياقي و ما أطويه من أسف على المرية و الأنفاس تظهره.

و هكذا ظلت صورة هذه المدينة الجميلة الهادئة تراوده و هو في سرقسطة, فبعده عنها بث في نفسه دواعي الحنين اليها و الشغف بها و الرغبة في العودة إليها, فكانت هذه النزعة تتأجج في نفسه كلما تذكر موطنه المرية, و ما يحويه هذا الوطن من أحبة "فالحنين تعبير عن رغبة ذاتية صادقة في رؤية الموطن الذي نشأ فيه الشاعر, و ما فيه من أهل و أصحاب مشوبة بخلجات وجدانية و أحاسيس مرهفة تثير الاسى و الندم لفراقه." [70] "ونزعة الحنين ضاربة بجذورها في المجتمع الأندلسي مستولية على أعماقهم, فتلاحظ أن الإحساس بالغربة, يستبد بالشاعر الأندلسي حتى حين يرحل من مدينة إلى بالغربة , يستبد بالشاعر الأندلسي, حتى حين يرحل من مدينة الى أخرى داخل الاندلس نفسها" [71]

([69])المصدر نفسه, ص210

([70]) محمد عويد محمد ساير الطربولي: المكان في الشعر الأندلسي من عصر المرابطين حتى نهاية الحكم العربي, ص294.

([71]) فاطمة طحطح: الغربة والحنين في الشعر الأندلسي,منشورات كلية الأدب,الرباط, الدار البيضاء, ط 1, 1993, ص50.

هذه الظروف و غيرها دفعت "ابن الحداد" إلى أن يكون أكثر تحاملا على ممدوحه بعد أن نفض يديه من حكام المرية الذين لم يعد يثق بهم البتة, ملزما نفسه القناعة و ترك مهمة مدحهم يقول في ذلك: [72]

لزمت قناعتي و قعدت عنهم ❋ فلست أرى الوزير و لا الأميرا

و كنت سمير أشعاري سفاها فعدت لفلسفياتي سميرا

و يبدو الصراع أظهر ما يكون بعدما ارتفعت نبرة الخطاب إلى الهجاء –هذه المرة– و فيه يشير الشاعر إلى قلة جود المعتصم و بخله بالعطايا على شعراء بلاطه، [73] يقول:[74]

يا طالب المعروف دونك فاتركن دار المرية و ارفض ابن صمادح

رجل إذا أعطاك حبة خردل ألقاك في قيد الأسير الطائح

لو قد مضى لك عمر نوح عنده لا فرق بينك و البعيد النازح

و قد ساهمت هذه الأبيات في تصعيد غضب المعتصم و اغتياظه من شاعره, ليأخذ قراره بنفيه من المرية تماما, و لحسن حظ شاعرنا لم تتوقف نهاية المطاف عند هذه المحطة, فمحنته لم تدم طويلا على هذه الحال, فسرعان ما رق قلب ممدوحه لحاله بعدما سمع نظمه فيه بكلمات تحمل من رقيق المعاني ما وجدت طريقها الميسر إلى قلبه, يعتذر له فيها ابن الحداد عما بدر منه و يصف نوائب الدهر و صروفه و هو بعيدا عن موطنه المرية, فأطلق

([72])ابن الحداد، الديوان، ص 220

([73]) و قد أشار ابن الابّار في حلته إلى بخل المعتصم بقوله: ورغم اتصافه بقلة الجود وعلى ذلك قصده العلماء والأدباء. انظر الحلة السيراء (ج2, ص83).

([74])ابن الحداد، الديوان، ص184

المعتصم سراح أخي "ابن الحداد" و أمر بلحاقه به خارج المرية, و ذلك في قصيدة طويلة يقول ابن الحداد في بعضها: [75]

الدهر لا ينفك من حدثانه و المرء منقاد لحكم زمانه

....

و سما إلى الملك الرضي ابن صمادح فأدالني بالسخط من رضوانه

و هوى بنجمي من سماء سنائه و قضى بحطي من ذرى سلطانه

و هكذا و بعد رحلة طويلة إلى سرقسطة لم تستغرق طويلا : "عاد ابن الحداد إلى المرية, و حسن بعد بها مثواه, و أكرمه المعتصم و أجزل قراه". [76]

6. جانب من شخصية و مذهبه:

نجد في بعض المصادر التاريخية ما يفيد أن "ابن الحداد" كان على قدر وافر من الظرف و الفكاهة و الدعابة, و في شعره ما يوضح لنا هذا الجانب من حياته يقول: [77]

فهلا خسفت و كان الخسوف حدادا لبست على فقده؟ [78]

([75])ابن الحداد، الديوان, ص301, 302.

([76])ابن بسام الشنتريني: الذخيرة, (القسم الأول, المجلد الثاني, ص728).

([77])ابن الحداد، الديوان، ص207.

([78])خسوف القمر و كسوفه: ذهاب ضوئه.

و حول هذين البيتين جاء على لسان "ابن الخطيب" قوله: "حدث بعض المؤرخين, مما يدل على ظرفه (أي ظرف ابن الحداد), أنه فقد سكنا [79] عزيزا عليه, و أحوجت الحال إلى تكلف سلوة, فلما حضر الندماء, و كان قد رصد الخسوف بالقمر, فلما حقق أنه قد ابتدأ أخذ العود وغنى [80] و ذكر البيتين, و جعل يرددها و يخاطب البدر, فلم يتم ذلك إلا و اعترضه الخسوف, و عظم من الحاضرين التعجب. [81]

أما فيما يتعلق بالمذهب الذي ينتمي اليه ابن الحداد , فهو المذهب المالكي, و ذلك على غرار أهل الأندلس , حيث يحرص أهل هذه البلاد على السير وفق مبادئه التي هي القرآن والسنة, على أن من"أهم العوامل التي حملت الأندلسيين على الإعجاب بالمذهب المالكي,والتمسك به و التعصب له, موافقته لطبيعتهم العقلية, فهو مذهب يعتمد على النص, ولا يفسح المجال كثيرا للعقل, وهو مذهب يكره التفريع والتفلسف و المنطق, و ما أشبه ذلك مما شاع في المذهب الحنفي مثلا, و من هنا وافق المذهب المالكي طبيعة الأندلسيين النافرين من التفريع,المبغضين للتفلسف,الكارهين للمنطق. "[82]

7. آثاره ووفاته:

يعتبر "ابن الحدا"د من أشهر شعراء الفترة ممن تركوا أثرا واضحا في الحياة الأدبية, خاصة في جانبها الشعري, حيث خلف الشاعر ديوانا شعريا ضخما يضم مختلف الأغراض التي تبرهن على تشبعه بملكة شعرية فريدة غذتها الملاحظة الدقيقة والنظرات الحاذقة ما يدل

([79])السكن: المرأة لأنها يسكن إليها, لسان العرب (سكن).

([80]) وكونه موسيقارا مغنيا فإن ذلك ينبئنا عن جانب آخر من شخصيته يدل على أنه كان متعدد المواهب, كما أن له أبياتا أخبر المقري أنها من أشهر ما كان يتغنى به بالأندلس فأنظرها ديوان ابن الحداد, ص248, 249.

([81])انظر: الإحاطة, (ج2,ص 334). و انظر نفح الطيب (ج7, ص26).

([82])أحمد هيكل: الأدب الأندلسي من الفتح حتى سقوط الخلافة, دار المعارف, الإسكندرية, ط14, (د.ت), ص80.

على عميق خبرة باللغة والشعر,وهو معجم شعري فيه من القيم الفنية والفكرية والحضارية ما استقطب أسماع المتذوقين واستدعى اهتمام المعنيين من النقاد والمؤلفين القدماء أمثال "ابن بسام الشنتريني" الذي أخذ على عاتقه تدوين أكبر جزء منه في مصنفه الذخيرة, فها هو يقول: "و قد كتبت في هذا الفصل بعض ما قال فيها (أي في نوبرة) من ملحه, و رائق أوصافه و مدحه, وسائر شعره, بعد تقديم فصول من نثره, و ما يقر بتفضيله, و يشهد له بجملة الإحسان و تفصيله" [83] ويقول ابن سعيد "و ديوان شعره كبير جليل" [84] و يقول ابن شاكر الكتبي: "له ديوان كبير"[85] اما المقري فيقول: "ديوان مرتب على حروف المعجم" .[86]

و نتاج الشاعر النثري – و إن كان يسيرا– لا يقل مكانة عن نتاجه الشعري نبلا وإفادة, حيث يذكر صاحب النفح أن " له في العروض تصنيف مشهور مزج فيه بين الأنحاء الموسيقية و الآراء الخليلية [87] " [88].

و يضيف "ابن بسام" على ما ذكره المقري فيما يتعلق بكتابه في العروض يقول:"وله في العروض تأليف وتصنيف مشهور معروف, مزج فيه بين الأنحاء الموسيقية والآراء الخليلية, و رد فيه على السرقسطي [89] ونقض كلامه فيما تكلم عليه من الأشطار" [90] ,وإذا

([83]) ابن بسام الشنتريني: الذخيرة (القسم الأول, المجلد الثاني, ص693).

([84]) ابن سعيد المغربي: المغرب (الجزء الثاني, ص143, 144).

([85]) ابن شاكر الكتبي: فوات الوفيات, (المجلد الثالث, ص283).

([86]) المقري التلمساني: نفح الطيب, (المجلد السابع, ص26).

([87]) الآراء الخليلية : تأليفه في العروض, و هو مستنبط في علم الأعاريض المهملة عند العرب.

([88]) المقري التلمساني: نفح الطيب, (الجزء السابع, ص26).

([89]) هو سعيد بن فتحون أبو عثمان السرقسطي, نسبة إلى مدينة سرقسطة كان إماما في النحو و اللغة, و له أدب و علم و 65 تصرف في حدود المنطق,الملقب بالحمار, وهو مشهور...انظر ترجمته عند: أبو محمد بن أبي نصر = فتوح بن عبد الله الأزدي

كانت كل المصنفات التي ترجمت للشاعر–كما اشرنا فيما سبق– لم تشر إلى زمن ولادته, فإنها تعرضت لزمن وفاته,حيث تتفق معظمها على أنها كانت سنة ثمانين وأربع مائة هجرية 480هـ.[91]

II. عصر عبد الله بن الحداد:

ينتمي "عبد الله بن الحداد" إلى القرن الخامس هجري, الحادي عشر مسيحي, و هو عصر امتد إثنتين و ستين سنة, من سقوط الدولة الأموية سنة 422هـ, و ينتهي باستيلا ء المرابطين [92]على الأندلس بقيادة يوسف بن تاشفين [93] سنة 484 هـ..

و يعرف هذا العصر بعصر ملوك الطوائف أو دويلات الطوائف [94]و هو عصر ظل يعاني حالة من الإضطراب و عدم الإستقرار ما دفع بعض الباحثين إلى نعته بعصر التناقضات. [95]

الحميدي الأندلسي, جذوة المقتبس في ذكر ولاة الأندلس, تح الدكتورة روحية عبد الرحمان السويفي, دار الكتب العلمية, بيروت , لبنان, ط1, 1997,ص205.

([90]) ابن بسام الشنتريني: الذخيرة ,(القسم الأول, المجلد الثاني, ص692).

([91]) انظر مثلا: فوات الوفيات (ج3, ص283).

([92]) نشأت دولة المرابطين بالمغرب, و يوسف بن تاشفين هو أول سلطان لها.

([93])هو طارق بن عمرو, ويقال ابن زياد, أول من غزا الأندلس سنة اثنتين وتسعين من الهجرة , وكان مولى موسى بن نصير, تولى حكم الأندلس من سنة 92هـ, 711م/93 هـ, 712م, وهو بربري الأصل.انظر ترجمته في الجذوة, ص217.

([94]) بعد سقوط الخلافة الأموية قامت عدة ممالك مستقلة تقسمت الأندلس معها إلى طوائف على رأس كل طائفة مُليك.

([95]) ينظر: عدنان المقراني، نقد الأديان عند ابن حزم الأندلسي, المعهد العالمي للفكر الإسلامي, هوندن, فرجينيا, الولايات المتحدة الأمريكية, ط1, 2008, ص27.

و في هذا الصدد يمكننا عرض أهم الظروف التي أحاطت بهذا العصر في أبرز مستوياته لنتوضح فيما إذا كان لهذه التسمية من مسوغ يبرر إطلاقها, و إلى أي مدى يمكنها الوفاء بالغرض المنشود لها, و لنبدأ بالمستوى الأول.

أ. المستوى الاجتماعي:

تزخر الأندلس بعطاء حضاري و فكري و ثقافي لم يكن إلا وجها من أوجه تنوع عناصر مجتمعها العرقي , حيث تعرف هذه البلاد تنوعا عرقيا كبيرا لم يكن وليد فترة معينة من تاريخها, انما نجده منذ القديم الغابر من عهودها, حيث تجمع مختلف المصادر و المراجع على أن أول من سكن الأندلس مزيج من الكلت و الإيبيريي ن [96], و ما لبث هذا الاسم أن أطلق على الجزيرة كلها نسبة إليهم, و في القرن العاشر قبل الميلاد احتلها الفينيقيون الذين أسسوا عدة مستعمرات على سواحلها, ثم خضعت شبه الجزيرة للقرطاجيين منذ القرن الخامس قبل الميلاد و أسسوا مدينة قرطاجنة التي ازدهرت في عهدهم, وفي القرن الثالث قبل الميلاد اجتاحها الرومان الذين قضوا على نفوذ القرطاجنيين, و أسسوا مدينة طالقة Italica , و جعلوها من أهم مراكزهم العمرانية في جنوب إبارية, واستطاعوا أن يهيمنوا على الأندلس لمدة طويلة إلى أن اجتاحت البلاد قبائل الفندال الجرمانية في أوائل القرن الخامس الميلادي, ثم اجتاحتها قبائل أخرى من الجرمان يطلق عليهم اسم القوط , فاستقروا بها و اتسع ملكهم فيها, ثم دخلها العرب المسلمون الفاتحون سنة 92هـ/711م [97]

([96]) و قد وقع الخلاف حول أصلهم وقيل , و من هذا الإسم اشتق اسم "هباريا" الذي كان الإسم الأول لتلك البلاد, ثم صار اسبانيا بعد ذلك.انظر مصطفى صادق الرافعي: تاريخ آداب العرب (ج 2), الصحوة للنشر والتوزيع, القاهرة, ط1, 2008, ص225.

([97]) ينظر: السيد عبد العزيز سالم, تاريخ المسلمين وآثارهم في الأندلس, ص51, و ما بعدها.

و قد أضاف الفتح الاسلامي –بدخوله الأندلس– عناصر جديدة تنقسم إلى قسمين أحدهما مسلم و الآخر غير مسلم, فأما العنصر المسلم فيشمل: العرب, البربر, المولدين, المسالمة,الموالي, فيما يشمل العنصر غير المسلم العجم أو المستعربين من النصارى واليهود.

- **العرب:**[98]

ماجت الأندلس بالعرب الذين وفدوا إليها مع جيوش الفتح الاسلامي على شكل طوالع, وكل طالعة كانت تسمى باسم قوادها, فكانت طالعة موسى بن نصير,ثم طالعة الحر بن عبد الرحمان الثقفي, و كان أغلب عرب هاتين الطائفتين من اليمنيين, وسموا بالبلديين أو أهل البلد, لأنهم استقروا في بلاد الأندلس ,واعتبروا أنفسهم من أهلها وأصحابها، [99] و بعد فترة ليست بقصيرة وفدت طالعة بلج بن بشر، [100] وأغلبهم من العرب القيسيين, و قد سمي عرب هذه الطالعة بالشاميين تمييزا لهم عن البلديين, و لقد بدأ النزاع ينشب بين البلدين والشاميين منذ أن أتم الشاميون مهمتهم في الأندلس, و أرادوا الاستقرار فيها, ثم تحول هذا النزاع إلى

([98]) العرب أحد الشعوب السامية, نسبة إلى سام بن نوح, وهي الأمم التي ذكرت التوراة أنها من نسله, و تسمى لغاتها باللغات السامية أيضا,كالعربية والعبرانية,والسريانية والحبشية, والآرامية وغيرها وهي تسمية استحدثها بعض المتأخرين من علماء اللغات. انظر :مصطفى صادق الرافعي: تاريخ آداب العرب (ج1), ص46 و ما بعدها.

([99]) يذكر ابن الابّار أن العرب البلديون من الجند الأول, بقي على ما بأيديهم من أموالهم لم يعرض لهم في شيء منها, فلما رأوا بلادا شبه بلادهم خصبا و توسعة سكنوا واغتبطوا وتمولوا. انظر: الحلة السيراء, (ج1), ص63.

([100]) هو بلج بن بشر بن عياض القشيري, كان واليا على طنجة وما والاها,قتل في الأندلس على يد الأمير عبد الملك بن قطن,الذي مات هو الآخر بعده بشهر أو نحوه في سنة خمس وعشرين ومائة.انظر ترجمته في جذوة المقتبس,ص159.

صراع بين العصبية اليمنية و العصبية القيسية، [101] ثم وفدت الطالعة الثالثة: و هي من الشاميين –أيضا– في صحبة أبي الخطار حسام بن ضرار الكلبي. [102]

فتوزعت قبائل العرب على أمر هذا الوالي في نواحي الأندلس, فنزلت قبائل دمشق في قرطبة و قبائل فلسطين في شذونة والجزيرة الخضراء، و قبائل حمص لبلة واشبيلية, وقبائل قنسرين في جيان, و قبائل الأردن في رية و مالقة, وقبائل اليمن في طليطلة, وقبائل مصر في ماردة و لشبونة، [103] و هذه "المنازل" التي نزلها العرب في سائر أنحاء الأندلس كانت تتميز بأنها أخصب مناطق البلاد و أطيبها "[104]

و كان العرب يعيشون كالسادة الرومان و القوط, إذ كانوا يمتلكون إقطاعيات كبيرة يكلون أمر زراعتها ورعايتها الى الفلاحين الإسبان أو المولدين من العامة,بينما يقيمون في ضيعاتهم أو مجاشرهم أو منياتهم بالقرب من المدن, فكانوا بذلك يتمتعون بحياة الترف و

([101]) ينظر, السيد عبد العزيز سالم, تاريخ المسلمين وآثارهم في الأندلس, ص 120 و طالعتا موسى بن نصير و بلج بن بشر تعرفان بالأندلس بالجنديين. انظر الحلة السيراء, (ج1, ص64).

([102]) أبو الخطار الكلبي, هو الحسام بن ضرار بن سلامان بن خيثم بن جعول بن ربيعة بن حصن بن ضمضم بن عدي بن جناب, ولي إمارة الأندلس سنة خمسين و عشرين و مائة, من قِبل حنظلة بن صفوان بن نوفل الكلبي والي إفريقيا لهام بن عبد الملك ثن للوليد بن يزيد بن عبد الملك,و كان من أشراف قبيلته, و قد حضر القتال في أيام فتح المسلمين لأفريقية و كان فارس الناس بها وهو الذي يقول:

أَفَأُتُمُ بني مروان قيسًا دماءنا و في الله, ان لم تنصفوا, حَكَمٌ عَدْلُ

انظر ترجمة في الحلة السيراء, (ج1, ص61, و ما بعدها) و جذوة المقتبس, (ص177).

([103]) ينظر: محمد بن الأبَّار، الحلة السيراء, (ج2, ص61, 62).

([104]) السيد عبد العزيز سالم: تاريخ المسلمين و آثارهم في الأندلس, ص05.

النعيم [105] لذلك كانوا يحسون إحساسا قويا بنوع من الأرستقراطية نابع من غلبتهم على الإسبان و البربر,وإدخالهم في الإسلام, و أيضا من لغتهم التي تفوق غيرها من العناصر.[106]

-البربر:

يعتبر البربر في مقدمة العناصر التي دخلت الأندلس ضمن حملة طارق بن زياد, فكان لهم دوراً خطير الشأن في فتح الأندلس, وما كادت أنباء النصر الذي أحرزه طارق على القوط تصل إلى المغرب حتى امتلأت شبه الجزيرة بهؤلاء المهاجرين,بغية التماس الغنائم أو الاستقرار في هذه البلاد الغنية. [107]

فاستقر البربر في الأماكن التي توزعت على طول الطريق التي سلكها كل من طارق و موسى, و قد تميز البربر باختيار أماكن تلائم طبيعتهم, حيث سكن غالبيتهم في مناطق البلاد الجبلية التي تشابه أماكن سكناهم الأصلية في شمال إفريقيا. [108]

أما من الناحية العقلية كان البربري يجتهد في التعرب, يتعلم العربية, و يقبل على دراسة الإسلام و التفقه فيه, و من الناحية المعاشية ارتبطو ا بجيرانهم من أهل البلاد عن طريق المصاهرة, فاختلطوا بأهل البلاد اختلاطا وثيقا, و منهم من اتخذ له اسما عربيا زيادة

([105]) ينظر: المرجع نفسه, ص122.

([106]) ينظر: عبد العزيز عتيق، الأدب العربي في الأندلس,دار النهضة العربية للطباعة والنشر,بيروت, (د.ت), ص132.

([107]) ينظر، حسين مؤنس، فجر الأندلس – دراسة في تاريخ الأندلس من الفتح الإسلامي إلى قيام الدول الأموية– الشركة العربية للطباعة والنشر, القاهرة, ط1 ,1959, ص378.

([108]) ينظر: عبد الواحد ذنون طه، دراسات أندلسية , دار المدار الإسلامي, بيروت, لبنان, 2004, ص77, 78, وانظر حسين مونس: فجر الأندلس, ص388.

في التعرب,كما كانوا أسرع اندماجا في البيئة الجديدة, ومع الزمن أصبحت غالبيتهم في جملة العرب الأندلسيين كما كان لهم أعظم الأثر في بناء الأندلس الإسلامي, حيث لعبوا دورا هاما في تاريخ الأندلس, إذ يرجع إليهم الفضل الأعظم في نشر الإسلام, والجهاد في سبيله, فقد كانوا للعرب أعواناً في تغلغل الاسلام في سائر أنحاء البلاد,الأمر الذي يجعل الطابع البربري ظاهرة واضحة في جنوب الأندلس حتى الوقت الحاضر. [109]

- الموالي:

ينحدر الموالي في الأندلس من أصول متعددة [110]، و دخل الأندلس عدد كبير منهم يصل إلى ألفان في طالعة بلج بن بشر [111],وبدخول هذا الأخير زاد عددهم, وذلك بانضمام من كان في الأندلس من موالي بني أمية إليهم, وبذلك دخلوا في ولاء البيت الأموي من أهل البلاد, فكان لهم دور خطير الشأن في إقامة دولة عبد الرحمان الداخل الأموية, وهكذا لعب الموالي دورا هاما في تاريخ الأندلس في العصر الإسلامي, فقد اعتمد عليهم بنو أمية, و

([109]) انظر: السيد عبد العزيز سالم ، تاريخ المسلمين وأثارهم في الأندلس, ص 125, وعبد العزيز عتيق, الأدب العربي في الأندلس, ص134. و حسين مونس: فجر الأندلس, ص396.

([110]) يرجع أصل الموالي في الأندلس إلى عدة أصول, الأول بيزنطي وإليه يرجع أصل الموالي الذين اعتنقوا الإسلام في المشرق, و رافقوا الشاميين الذين جاءوا إلى الأندلس بقيادة بلج بن بشر القشيري, أما الأصل الثاني والثالث للموالي فيرجع إلى شمال إفريقيا, حيث كان بعضهم من الأفارقة والبعض الآخر من البربر المواليين للعرب الذين اعتنقوا الإسلام و رافقوا العرب إلى الأندلس. انظر:عبد الواحد ذنون طه: دراسات أندلسية, ص78, 79.

([111]) ينظر: السيد عبد العزيز سالم: تاريخ المسلمين و آثارهم في الأندلس, ص19.

قلدوهم أهم مناصب الدولة لتفانيهم في الإخلاص لها, فكان منهم الوزراء والكتاب و القواد و القضاة [112].

فكانت حالة هؤلاء الموالي, بأصولهم المتعددة جيدة جدا, حيث تملكوا الأراضي والممتلكات و كان لهم نفوذ عظيم بين بقية المستقرين في الأندلس, و يرجع السبب في ذلك إلى طبيعة الظروف التي مرت على العرب في الأندلس خلال عصر الولاة, وانشغالهم بالنزاع فيما بينهم, مما سمح للموالي بتكوين مركز اجتماعي ممتاز,والتوحد في كتلة واحدة يسعى إلى كسب تأييدها كل الأطراف في الأندلس. [113]

- **المسالمة:**

يعتبر المسالمة العنصر المسلم الرابع الذي ينظم إلى جانب العناصر الإسلامية السابقة من عرب و بربر و موالي, و هم الاسبان الذين اعتنقوا الإسلام عقب الفتح, و ما لبث أن أصبح هذا العنصر يشكل السواد الأعظم من مجمل سكان الأندلس المسلم نتيجة السياسة السمحة التي انتهجها المسلمين إزاءهم, فالفاتحين لم يتعرضوا لأهل الذمة بضر, و لم يفرضوا عليهم الدين الاسلامي قهرا,جريا على سياسة لا إكراه في الدين, ثم إنهم كانوا يعتبرونهم من أهل الكتاب , و قد دخل كثير من هؤلاء إلى الاسلام بمحض إرادتهم [114]، و على هذا النحو دخل كثير من أهل الأندلس الإسلام, و أصبحوا في عداد المجموعة الإسلامية و تلاشى كل شيء يتصل بأصلهم. [115]

([112])انظر: حسين مؤنس، فجر الأندلس, ص 397, والسيد عبد العزيز سالم: تاريخ المسلمين وآثارهم في الأندلس, ص126.

([113]) ينظر: عبد الواحد ذنون طه، دراسات أندلسية , ص80.

([114]) ينظر: السيد عبد العزيز سالم، تاريخ المسلمين و آثارهم في الأندلس: ص 127.

([115]) ينظر: حسين مونس، فجر الأندلس, ص423.

و قد كانت أحوال هؤلاء في العهد القوطي على درجة كبيرة من السوء والشقاء, بحيث بدا الإسلام في نظرهم كمخرج من المتاعب التي كانوا يئنون تحت ثقلها, و منقذا من الظروف القاسية التي يعيشون في ظلها [116] ,وقد كان لهذه المعاملة أثر عميق في قيام روابط وثيقة بين المسلمين والمسيحيين الإسبان أساسها المصاهرة, فنشأ بذلك جيل جديد يعرف بالمولدين.

المولدين:

وهو العنصر الناشئ من عملية التزاوج بين المسلمين عقب الفتح الاسلامي وأهل البلاد الأصليين, مع احتفاظ كثير منهم بأسمائهم القديمة أمثال: بنو انجلين, و بنو الجريج, و بنو القبطرنة, و بنو مردنيش و بنو غرسية و بنو ردلف. [117]

و ظل اسم المولدين يطلق على هذا العنصر من الناس حتى نهاية القرن الثالث الهجري, ثم تلاشت هذه التسمية و ذلك بسبب اختلاط الناس و تحول أهل الدولة الإسلامية في الأندلس إلى أندلسيين دون تمييز, مما أكسب الحياة الإسبانية طابعا أكثر إسلامية.

-العجم أو المستعربون:

كان لفظ العجم أو عجم الأندلس يطلق على نصارى الإسبان الذين آثروا البقاء على دينهم المسيحي دون الإسلام, كما كانوا يسمون أيضا بعجم الذمة و أهل الذمة "و كان عدد

([116])انظر: حسين مؤنس، فجر الأندلس, ص430.

([117]) ينظر: السيد عبد العزيز سالم، تاريخ المسلمين و آثارهم في الأندلس, ص128, 129.

أهل الذمة أكثر بكثير من المسالمة والمولدين أول الأمر, ثم لم يزل هؤلاء الأخيرين يزيد حتى أصبحوا معظم سكان الأندلس". [118]

و قد تعلم أهل الذمة اللغة العربية, و استخدموها إلى جانب لغتهم الأعجمية الدارجة المعروفة بالرومانسية [119]و لهذا فهم يسمون أيضا "بالمستعربين", و قد عومل هذا العنصر معاملة جيدة من قبل المسلمين سيما فيما يتعلق بالجانب الديني, حيث تمتعوا بكامل حرياتهم في إقامة شعائرهم و طقوسهم الدينية, و يعتبر شعر عبد الله بن الحداد في محبوبته النصرانية (نويرة) نموذج فذ لهذه المعاملة.

-اليهود:

يشكل العنصر اليهودي نسبة معتبرة في الأندلس, وتعد المراكز الحضارية المتقدمة مكان تمركزهم مثل طليطلة [120]و غرناطة[121]التي كانت تزخر بأكبر جالية يهودية سميت

([118]) حسين مؤنس: فجر الأندلس, ص429.

([119]) الرومانسية لهجة عامية مشتقة من اللغة اللاتينية, وقد تكونت منها اللغة الاسبانية فيما بعد.انظر عبد الواحد ذنون طه: دراسات أندلسية, ص81.

([120]) تقع مدينة طليطلة جنوبي مدينة مدريد,وتبعد عنها خمسة وسبعون كيلو متر,وتشمل عدة قرى منها(وادي الحجارة,اقليش, طلبيرة, ترجالة, قونية...), وتمتاز مدينة طليطلة بأهمية موقفها الحربي الإستراتيجي حيث تطل على مشارف المدن الأندلسية الشمالية الوسطى,وتعرف الآن بالثغر الأوسط بالنسبة لاسبانيا وتمتاز بوعرة أراضيها و جبالها و حصونها العتيدة. انظر صفحات من تاريخ المدن الأندلسية, ص69.

([121]) تقع غرناطة على البحر المتوسط التي تمتد من قمم الجبال (سبيرانيفادا), جبل شيلر حتى شواطئ كوستاديل سول, وتحتل مساحة خمسة آلاف ميل مربع,وتحدها من الشمال قرطبة و جيان ومن الجنوب البحر ومدينتي المرية ومرسية من الشرق ومالقة من الغرب يرويها نهر الوادي الكبير و فروعه نهرتسيل ونهر ديوجرنادي الصغير, وتمتاز غرناطة بسحر مناظرها الطبيعية الجميلة,..... انظر صفحات من تاريخ المدن الأندلسية, ص50.

لذلك بغرناطة اليهود, و لقد عومل اليهود قبل الفتح بقسوة شديدة, حيث أسرف القوط في سياسة الإضطهاد, و اعتبروا اليهود جميعا أرقاء يجب توزيعهم على المسيحيين, وعملوا على فصل أولادهم عنهم و تنصيرهم, كما حرموهم من إقامة شعائرهم الدينية، [122]ولهذا وقف اليهود موقف إيجابيا مع الفتح العربي الإسلامي للأندلس, واشتركوا مع المسلمين في حماية المدن التي سيطروا عليها بعد الفتح, فلقي اليهود بذلك معاملة جيدة من قبل المسلمين, كان ذلك حتى سقوط الخلافة الأموية في الأندلس.

وهكذا كان المجتمع الأندلسي مزيجا من عناصر وأجناس كثيرة,امتزجت بعضها ببعض امتزاجا تسرب في عقولهم, كما تسرب في دمائهم, فكانت لهم نزعة عقلية جديدة ساهم في تكوينها بيئة طبيعية غنية حافلة بشتى المناظر وصور الجمال, و كان من أثر ذلك كله أن أصبحت لهم مميزات عقلية خاصة, و صفات لم تكن لغيرهم. [123] و قد توزعت ما بين صفات خِلْقِيَة و خُلُقِية:

فأما الجانب الخِلقي: فمن أهم خصائصه بياض البشرة المشرب بحمرة, و يمتزجان فيصيران سمرة في الجنوب, ثم القوام المعتدل و الشعر الذي يغلب عليه السواد, كل ذلك مع الوسامة في الملامح و الجمال في التكوين [124]، و هي صفات أكثر ما كانت تميز العنصر المولد الذي كان ثمرة تزاوج العناصر المسلمة مع أهل البلاد الأصليين من الإسبان الذين

([122]) ينظر: السيد عبد العزيز سالم, تاريخ المسلمين وآثارهم في الأندلس, ص133.

([123]) انظر: عبد العزيز عتيق، الأدب العربي في الأندلس: ص 136,و أحمد هيكل، الأدب الأندلسي, ص 51. وينفرد الدكتور يوسف شريف برأي خاص حول هذا الشأن مفاده أن هذا التمازج و الإختلاط في العناصر كان وبالا على المجتمع الأندلسي سيما من الناحية السياسية , حيث كان سببا في انقسام الأندلس وانهيار الحكم العربي فيها,. انظر يوسف شديفات: الموشحات الأندلسية, دار جرير, عمان , الأردن, 2008, ص174.

([124]) ينظر: أحمد هيكل، الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط قرطبة, ص51.

كانوا قد دخلوا الإسلام, أما الشعر الأشقر و العيون الزرق و الخضر فهي صفات الإسبانيين المستعربين الذين لم تختلط دماءهم بدماء المسلمين , وقد كان لهذه المواصفات عند مسلمي الأندلس أثرا كبيرا في نفوسهم , حيث غيرت أذواق و نظرة أغلبهم للجمال, و قد انعكس ذلك على الجانب الأدبي في البلاد مما أذكى في نفوس الشعراء التغني بشقرة شعورهن وزرقة عيونهن و عجمة ألسنتهن، وهو ما يقرره جودت الركابي في قوله: "شاع عندهم التشبه بالشعر الأشقر والعيون الزرق لكثرة ما كانوا يصيبون من سبي فرنجة الشمال وهو شقر في الغالب" [125]

ففي تفضيل الشقرة والشعر الأشقر يقول ابن حزم الأندلسي: دعني أخبرك إنني أحببت في صباي جارية لي شقراء الشعر, فما استحسنت من ذلك الوقت سوداء الشعر, و لو أنه على الشمس أو على صورة الحسن نفسه, ثم أنشد شعرا في تفضيل الشعر الأشقر قائلا: [126]

يعيبونها عندي بشقرة شعرها فقلت لهم هذا الذي زانها عندي

يعيبون لون النور و التبر ضلة لرأي جهول في الغواية ممتد

و هل عاب لون النرجس الغض عائب و لون النجوم الزاهرات على البعد

أما عن صفاتهم الخلقية فتنقسم إلى قسمين, قسم يتعلق بالعادات, و قسم آخر يخص صفاتهم العقلية و النفسية, فأما القسم الخاص بالعادات الاجتماعية الخاصة بالمجتمع الأندلسي نذكر:

([125]) جودت الركابي: في الأدب الأندلسي, دار المعارف, مصر, ط4, 1975,ص122.

([126]) علي بن محمد بن حزم: رسائل ابن حزم الأندلسي , المجلد الأول, الجزء الأول, تحقيق إحسان عباس, المؤسسة العربية للدراسات والنشر, بيروت, لبنان, دار الفارس للنشر والتوزيع, عمان,الأردن, ص130, 132.

(1)حب النظافة:

فقد كان كلف الأندلسيين شديدا بالنظافة, مع حب شديد للتأنق, و ميل واضح إلى الزينة, و عن هذه الصفة ينبئنا المقرى بقوله: "و أهل الأندلس أشد خلق الله اعتناءً بنظافة ما يلبسون و ما يفرشون و غير ذلك مما يتعلق بهم, وفيهم من لا يكون عنده إلا ما يقوته يومه, فيطويه صائما، [127] و يبتاع صابونا يغسل به ثيابه, ولا يظهر فيها ساعة على حاله تنبو العين عنها ". [128]

(2)الميل إلى التأنق:

يميل الأندلسيين ميلا واضحا إلى التأنق و الزينة, و يظهر ذلك من خلال انفرادهم بتقاليد في الزي تخالف ما كان عليه أهل الأقاليم الاسلامية الأخرى, فالغالب عليهم ترك العمائم, أما المعممون بحكم مناصبهم كالفقهاء والقضاة يتخذون عمائم مغايرة تماما لما كان عليه المشارقة, وهم لا يعرفون أشكال العمائم المشرقية, وان رأوا على رأس مشرقي داخل إلى بلادهم شكلا منها أظهروا العجب و الاستظراف دون أن يحاكوه, لأنهم لم يعتادوا ولم يستحسنوا غير أوضاعهم، كما كانت ملابسهم تتخذ تفاصيل وهيئات خاصة بهم لا يكاد يعرفها إخوانهم في المشرق, فكثيرا ما يتزيا سلاطينهم و جنودهم بزي النصارى المجاورين لهم, وكان معظم عوامهم يستعملون الطيلسان [129] ولا يضعه على رأسه منهم غير عظماء

([127]) يطويه صائما, يقضيه صائما.

([128]) المقرى التلمساني: نفح الطيب, (ج1, ص208).

([129]) الطيلسان: ثوب موصول به غطاء الرأس.

الشيوخ, وكثيرا ما يلبسون غفائر [130] الصوف الحمر والخضر, أما الصفر فهي مخصوصة لليهود,أما الذؤابة [131] ,لا يرخيها إلا العلماء, ولا يصرفونها بين الأكتاف, وإنما يسدلونها من تحت الأذن اليسرى. [132]

أما الأندلسيات فيغلب على زيهن الأناقة والبذخ, والتفنن في الزينة وأشكال الحلي,حيث سعت المرأة الأندلسية جاهدة للإستعانة بوسائل الزينة المختلفة من الملابس وتسريحة الشعر,واستعمال الخضاب والتطيب ولبس الحلي لترضي غرور الرجل, وتفوز بقلبه, فاهتمت المرأة الأندلسية بشعرها, فعمدت إلى تمشيطه,و تسريحه و صبغة وتخضيبه و تزيينه بالأمشاط و الأحجار الكريمة و التيجان المرصعة بالجواهر, وازداد تفننهن بتسريحة شعورهن عندما دخل زرياب [133] إلى الأندلس. [134]

([130]) غفائر: جمع غفيرة و هي لباس يغطي العنق و القفا.

([131]) الذؤابة: هي الشعر المضفور من شعر الرأس.

([132]) انظر: نفح الطيب (ج 1, ص222, 223),و أحمد هيكل :الأدب الأندلسي, ص 52, وعبد العزيز عتيق: الأدب العربي في الأندلس, ص141, 142.

([133]) زرياب: هو أبو الحسن, علي بن نافع , وهو صبي أسود اللون ولد سنة 160هـ –177 م , و كلمة زرياب تعني بالفارسية الذهب الخالص, أصبحت فيما بعد لقبا لذلك الموسيقي البارع الذي ترددت ألحانه في جنبات بغداد, عاصمة الفن والحضارة والعلم, ثم طارت هذه الألحان محلقة في الآفاق,حتى كان لها صدى رقيق يلامس أسماع أهل الأندلس, و قد وفد عليها في ولاية عبد الرحمان بن الحكم سنة 206هـ, و أسس مدرسة موسيقية مستعينا بأبنائه وجواريه, وهو تلميذ إبراهيم الموصلي, توفي سنة 230هـ. انظر ترجمة عن حياته بالتفصيل عند محمد كمال, زرياب, دار ربيع للنشر و التوزيع, سوريا, (د.ت).

([134]) ينظر: محمد صبحي أبو حسن، صورة المرأة في الأدب الأندلسي في عصر الطوائف والمرابطين, ص 81, 82. وللمزيد من الإطلاع على صنوف الأزياء عند المرأة في هذا القرن انظر المرجع نفسه, ص82 وما بعدها.

و قد أشار لسان الدين بن الخطيب أن المرأة في الأندلس قد بلغت من التفنن في الزينة في عصر الطوائف وصل إلى حد من التماجن يقول: "و قد بلغن من التفنن في الزينة لهذا العهد و المظاهرة بين المصبغات, والتنفيس بالذهبيات و الديباجات, والتماجن في أشكال الحلي إلى غاية نسأل الله أن يغض عنهن فيها عين الدهر...". [135]

وكان من أهم ظواهر مخالفة الأندلسيين للمشارقة في تقاليد الزي اتخاذهم البياض لونا يرمز للحداد بدل اللون الأسود, و حول هذا المضمار يقول: [136]

و يقول شاعر آخر مشبها النرجس في بياضه المشرب بصفرة بالعاشق الحزين يقول: [137]

و نرجس تظرف اجفانه كمقلة قد دب فيها الوسن

كأنه من صفرة عاشق يلبس للبين ثياب الحزن

أما فيما يتعلق بصفات المجتمع الأندلسي العقلية والنفسية, فإن أهم ما يميز المجتمع الأندلسي عن غيره بخصوص هذا الشأن هو انجذابهم نحو التحرر والإنطلاق, وهي صفة أندلسية خُص بها مجتمع عصر الطوائف أكثر من غيره, و فيه يتمتع الأندلسي بقدر من الحرية غير قليل بلغ به مبلغا بعيدا من التطرف, حيث برزت إلى الوجود أشكال من السلوك

([135]) لسان الدين بن الخطيب: الإحاطة (ج1, ص139).

([136]) أبو الحسن الحصري: الديوان،

([137]) فوزي عيسى: في الأدب الأندلسي, دار المعرفة الجامعية, الإسكندرية, ط1,2009, ص44.

و ألوان من المعاملات لم تكن لتعرف مثل هذا التوسع على هذا النحو من الإفراط إلا بموجب هذا التحرر الزائد الذي شهدته البلاد, فنراه في أحايين كثيرة يسير مع ما هو مناف للعادات والتقاليد الاجتماعية السائدة, ولعل ذلك كان احدى إفرازات الظروف السياسية العصيبة والأوضاع الاقتصادية المزرية التي عاشها الأندلسي, حيث فرض عليه – ذلك– ظروفا اجتماعية ولدت لديه ميلا شديدا إلى المتعة, و تعطشا عميقا للذة, فانساق المجتمع في تيار جارف من العبث و المجون, وألوان من التساهل و الابتذال, ومن هنا يمكن أن ترتسم في أذهاننا صورة واضحة عن "الشخصية الأندلسية التي عاشت في ظلال هذه الظروف, شخصية قد عانت نوعا من القلق جعلها تسعى إلى ما يشعر بالأمن أو إلى ما يسكن على الأقل بعض هذا القلق, و ربما كان ذلك من أسباب ما يعرف من ميل الأندلسيين إلى ألوان من المتعة و صنوف من اللهو."[138][139]

و من بين مظاهر هذا التحرر المفرط عندهم الإدمان الشديد على معاقرة الخمرة, والواقع أن مثل هذه الظاهرة لم تكن خاصة بفئة دون أخرى, أو طبقة دون غيرها,انما هي عادة أحاطت بواقع هذا المجتمع فمست كل طبقات الشعب, و كامل شرائح المجتمع,فتوسطت بذلك حلقات الأدباء و الشعراء, وتبوأت مجالس الملوك والأمراء الذين رضخوا لهذه الحياة اللاهية فساد الفساد و عم المجون, فالخمرة –كما لا يخفى على أحد– "تترك علامات بارزة في طباع الإنسان وتصرفاته, وبالتالي في مجرى حياته الاجتماعية,اذ من المعروف أن الخمرة تسري في الجسم, فتسلب القلب والعقل و تلجم الإرادة, و تضعضع الوعي و الإدراك و مع الوقت تصبح من العادات الملزمة, بل من المتطلبات الحياتية الضرورية, وهنا لابد أن تنعكس على المجتمع كعامل ظاهر في تقويض المبادئ والقيم

([138]) و هو ما سنأتي على تفصيله لاحقا في الجانب الخاص بالمستوى السياسي.

([139]) أحمد هيكل: الأدب الأندلسي, ص50.

الاجتماعية, فينحرف الإنسان في سلوكه, ويضيع عن نهج الصواب, وغالبا ما يندفع عشوائيا إلى الخوض في أمور تافهة و أحيانا إلى ارتكاب الجرائم." [140]

و لعل ذلك تماما ما كان من ملوك الطوائف –و هم القدوة– هؤلاء الملوك الذين طالما حفل سجلهم بالمجون والحب والغزل, فرضخوا لهذه الحياة اللاهية منعتقين في ذلك تمام الإنعتاق من القيود الاجتماعية بجرأة كاملة واندفاع مطلق دون أي وازع ديني أو رادع اجتماعي, فقد عرف مثلا عن "ملوك بني عباد أنهم كانوا بعد تصريف أمور الحكم يعكفون على اللذات, فيرشفون كؤوس الخمرة, و يعبون منها حتى تلعب برؤوسهم, وتذهب بعقولهم, وكم من رؤوس لعبت بها وعقول أذهبتها و أضاعتها." [141]

يقول [142] المعتمد بن عباد [143]

درا بعثت مفصلا بجمان أو روضة مسكية الريحان

لا بل عروسا قد زففت تولدت ما بين فكر ناقد و بنان !

سمعا لأمرك إذ دعوت إلى التي تدع القلوب قليلة الأحزان

([140]) جودت مدلج: الحب في الأندلس – ظاهرة اجتماعية بجذور مشرقية ,دار لسان العرب, بيروت, لبنان, ط1, 1985, ص123, 124.

([141]) المرجع نفسه, ص122.

([142]) المعتمد بن عباد: الديوان, تح, الأستاذ رضا الحبيب السويسي, الدار التونسية للنشر, تونس, 1975, ص63, 64.

([143]) هو المعتمد على الله أبو القاسم محمد بن المعتضد بن القاضي أبي القاسم بن عباد من قبيلة لخم, خلف أباه على اشبيلية بعد وفاته سنة 461, و كان راعيا للأدب و مستكثرا حوله من الشعراء, ولد سنة 431 هـ, و= خلع من الحكم من قبل المرابطين سنة 484 هـ. انظر ترجمته في: الحلة السيراء (ج2, ص52 و ما بعدها), ومقدمة ديوان المعتمد بن عباد.

أما الكؤوس فقد جرت ما بيننا بيدي غزال ساحر الأجفان

خنث يسقيني المدام بطرفه و بكفه و متى أشأ غناني

فعلا, لعمرك, لم أكن لأضيعه و لا تحسبنا من بني سهوان

و ها هو ملك المرية "المعتصم بن صمادح" يحن إلى الخمرة التي أعرض عنها فترة في أبيات ترسم لنا صوره ذلك المجون الذي كان منغمسا فيه حتى النخاع يقول: [144] :

عسى دهرنا أن يكف الخطوبا و يجعل منك لكأس نصيبا

وشت حادثات الليالي بها فأعرضت عنها و كانت حبيبا

و يقول أيضا: [145]

هجر المدام و كان يألف وصلها ملك جليل في الملوك عظيم

فاصفرت الأقداح من جزع و لو يسطعن لم يأرج لهن نسيم

و لم تقتصر معاقرة الخمرة على الحكام والأمراء و القادة حسب, إنما كانت عادة أظهر ما تكون عند الشعراء الذين أقبلوا عليها إقبال أبو نواس والأخطل في المشرق فاتخذوها مذهبا خاصا اعتنقوه في حياتهم اللاهية.

([144]) ابن بسام الشنتريني: الذخيرة (القسم الأول: المجلد الثاني, ص687).

([145]) ابن بسام الشنتريني: الذخيرة (القسم الأول, المجلد الثاني, ص687).

و يعد الغناء من أهم مظاهر التحرر البارزة التي عرفتها الأندلس, حيث نشطت حركته في البلاد فعم فيها وشاع, و قد تغلغل هذا الفن في أعماق الأندلسيين, فكان له في نفوسهم مكانة عالية فتعلقوا به و انغمسوا في أجوائه, فحاز بذلك على قدر كبير من إعجابهم, فها هو ابن عبد ربه يقول في شأنه:"مراد السمع, ومرتع النفس, وربيع القلب, ومجال الهوى, و مسلاة الكئيب, و أنس الوحيد, و زاد الراكب, لعظم موقع الصوت الحسن من القلب, و أخذه بمجامع النفس" [146]

و لقد شهد هذا الفن نشاطا كبيرا سيما مع قدوم زرياب فبوصوله إلى الأندلس عفى على آثار من سبقه بتجديداته, و بدعه في الغناء و الآداب العامة, و أقام معهدا في قرطبة يتدرب فيه الفتيان و الفتيات على الغناء, واشتهر بأنه جدد في الموسيقى بزيادة وتر خامس في عوده, واخترع له مضراباً اتخذه من قوادم النسر معتاضا به من مرهف الخشب,وابتكر وسائل عدة لاختيار الأصوات وتدريبها وتعليمها. [147]

وقد أشاد جملة من المستشرقين بفضل عرب الأندلس بالكثير من الآلات الموسيقية في أوربا،[148] و قد كان هذا الفن في القرن الخامس الهجري أكثر وجها و أشد إشراقا من كل العصور التي سبقته، في أجواء كانت من الناحية السياسية قليلة الإستقرار كثيرة الهزات حيث

([146]) أحمد بن عبد ربه: العقد الفريد ,الجزء السادس,شرح الأساتذة: أحمد أمين, وأحمد الزين, وإبراهيم الأبياري, مطبعة لجنة التأليف والترجمة و النشر, القاهرة,(د.ت), ص03.

([147]) ينظر:عيسى خليل محسن، أمراء الشعر الأندلسي,دار جرير للنشر والتوزيع,عمان,الأردن, ط 1, 2007, ص81. ومصطفى صادق الرافعي, تاريخ آداب العرب, ج2, ص223.

([148]) انظر على سبيل المثال لا الحصر: زيغريد هونكه: شمس العرب تسطع على الغرب, ترجمة فاروق بيضون, وكمال دسوقي, دار الأفاق الجديدة, بيروت, ط6, 1981, وليفي بروفينسال: حضارة العرب في الأندلس, ترجمة ذوقان قرقوط, منشورات دار مكتبة الحياة , بيروت,لبنان, (د.ت), ص54 و ما بعدها.

"راح هؤلاء يبحثون عن وسيلة تنسيهم ما يحدث على الأرض من مشاكل, لا بل عن مسكن يبدد همومهم, فكانت ضالتهم المنشودة في مجلس غناء أو حلقة سماع أو جماعة ندماء, فشغفوا بالموسيقى, و تعلقوا بالغناء حتى اصبح ذلك من عادتهم الحياتية." [149] فكانت مثل هذه الأجواء اللاهية مرتعا تخبط فيه المجتمع الاندلسي –في تلك الآونة– خبط عشواء.

وفي ظل ذلك التحرر الذي بلغ حد الإنفلات, إلى جانب الإنحراف الخلقي وآثاره المأساوية على المجتمع الأندلسي, برزت المرأة الأندلسية للعيان مستغلة هذا الانحراف الذي أضعف شخصية الرجل الحاكم والقاضي والقائد والجندي والتاجر والإنسان العادي.[150]

لذلك فإن صنوف التحرر وأشكال الإنطلاق الذي عرفته المرأة في الأندلس عز أن يكون له نظير في أي مجتمع آخر, هذا ما تؤكده الأبحاث والدراسات التي تناولت هذا الجانب من حياة المرأة الأندلسية، [151] و كلها تجمع على أنها كانت "تتمتع بوضعية أكثر

([149]) جودت مدلج: الحب في الأندلس – ظاهرة اجتماعية بجذور مشرقية– ص127.

([150]) ينظر المرجع نفسه: الحب في الأندلس – ظاهرة اجتماعية بجذور مشرقية–, ص177.

([151]) انظر على سبيل المثال لا الحصر: جودت مدلج:الحب في الأندلس ص 117، سعد بوفلاقة، الشعر النسوي الأندلسي، أغراضه وخصائصه الفنية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،ط 1، 1995، ص 64، إحسان= =عباس: تاريخ الأدب الأندلسي، عصر الطوائف والمرابطين، ص 119–120، محمد صبحي أبو حسين: صورة المرأة في الأدب الأندلسي في عصر الطوائف والمرابطين، ص33.

- جودت مدلج: الحب في الأندلس, ص117.
- سعد بوفلاقة: الشعر النسوي الأندلسي, أغراضه و خصائصه الفنية, ص64.
- إحسان عباس: تاريخ الأدب الأندلسي , عصر الطوائف و المرابطين, ص119, 120.
- محمد صبحي أبو حسين: صورة المرأة في الأدب الأندلسي في عصر الطوائف و المرابطين, ص33.

ليبرالية من وضعية أخواتها في المشرق " [152] حيث "تمتعت بحريتها في ظل بيئة جديدة لم ترتبط تقاليدها بأثقال وقيود ارتبطت بها بيئة المشرق, واستطاعت أن تتجاوز الحدود الخانقة التي أحاطت بالمرأة العربية, والتي جعلت المجتمع يحاسبها على قولها وفعلها, ويقف لها بالمرصاد ليمنعها عن التحرك والتحرر بالرغم مما تخلله من تبدل وانحلال في فترات معينة "[153]، فقد كان المجتمع الأندلسي يسمح للمرأة أن تمارس عددا من الأنشطة الإجتماعية و الدينية و الثقافية بكل حرية, جعلها تكون أكثر تحررا من مثيلاتها في المشرق, وسائر البلدان الإسلامية الأخرى. [154]

و من مظاهر ذلك أن المرأة الأندلسية تلتقي الرجال في ساحات الدرس و في السمر الأسري, فلم تكن النساء الأندلسيات سجينات القواعد أو حبيسات البيوت, بل شاركن الرجال في مناحي الحياة المختلفة [155] إلا أن الملفت في هذا الصدد هو أن طائفة كبيرة من نساء الأندلس قد ذهبن بهذه الحرية إلى حدود متطرفة سيما في الجانب الأدبي [156]، ولم يكن ذلك إلا وجها من أوجه ذلك التساهل الإجتماعي الذي عرفته البلاد سيما في هذه الفترة.

([152]) سلمى الخضراء الجيوسي: الحضارة العربية الإسلامية في الأندلس, مركز دراسات الوحدة العربية, ط 1, 1998, ص980.

([153]) جودت مدلج: الحب في الأندلس – ظاهرة اجتماعية بجذور مشرقية– ص117 .

([154]) ينظر: محمد صبحي ابو حسين، صوره المرأة في الأدب الأندلسي في عصر الطوائف والمرابطين, ص31.

([155]) لمزيد من الإطلاع على مظاهر التحرر النسوي في المجتمع الأندلسي, انظر محمد صبحي أبو حسين, صورة المرأة في الأدب الأندلسي في عصر الطوائف و المرابطين, ص32 و ما بعدها.

([156]) سوف نعرض لقبس من ذلك في المستوى الثقافي.

ب.المستوى السياسي:

بعد سقوط دعائم الخلافة الأموية و انفراط عقدها بالأندلس سنة 422 هـ, و ذلك بانهيار الدولة العامرية بعد قيام المروانيين بالثورة التي أطاحت بعبد الرحمان شنجول بن المنصور آخر العامريين, كان من نتائج ذلك أن اضطرمت لظى فتنة دارسة بين أبناء البلد

الواحد، [157] كانت مؤشرا ينبئ ببداية النهاية لزوال سلطان المسلمين لا عن قرطبة فحسب

([157]) بانتهاء حكم الاسرة العامرية سنة 399 هـ, بدأت فترة قصيرة,تعتبر الفترة الباقية من العصر الأموي بالأندلس, وهي فترة مليئة بالفتن والإضطرابات تصارعت فيها العناصر المختلفة من الدولة,كالبربر والصقالبة و أهل قرطبة,ولم تستمر هذه الفترة أكثر من اثنين وعشرين سنة,تمكن في مطلعها بنو أمية من استعادة نفوذهم طيلة سبع سنوات (399–407 هـ) مع إثنين من الخلفاء هما :محمد الثاني المهدي سنة 399 هـ, وسليمان المستعين سنة 400هـ ,وذلك بمحاولة محمد بن هشام بن عبد الجبار الأموي الملقب بالمهدي أن يتخلص من الدولة العامرية,ونجح المهدي نجاحا موقتا, وقتل عبد الرحمان بن أبي عامر,وتسلم السلطة التي لم يمهله فيها أموي آخر وهو سليمان المستعين الذي قصد أن ينتزع الخلافة من المهدي,مستعينا في ذلك بالبرابرة, فكانت هذه الثورة شراً وبيلا على الأندلس,فقد حركت جميع طبقات المجتمع الأندلسي وسرعان ما تحولت هذه الثورة إلى حرب أهلية عاتية, وكان انتصار البربر وهم القوة التي اعتمد عليها سليمان المستعين في التغلب على غريمه محمد بن هشام, وأنصاره من أهل الأندلس في سنة 403 هـ بداية للفتنة و سببا في تفريق البلاد وتملك أصحاب الطوائف,وبعد بني أمية استقر الحكم في أسرة حمود الأدارسة (الشيعية)طيلة سبع سنوات أيضا(407–414 هـ),حيث تحالف علي بن حمود مع خيران العامري فأنزل الهزيمة بسليمان المستعين, ودخل منتصرا إلى قصر قرطبة, وبويع بالخلافة واستمر حكمه سنتين انتهت بقتله, وتولى الخلافة بعده أخوه القاسم بن حمود,وبعد ثلاث سنوات ثار يحي بن حمود في سبتة ضد عمه القاسم بن حمود الذي ما لبث أن فر إلى اشبيلية,فدخل يحي قرطبة وبويع بالخلافة,وسرعان ما خلعه البربر وأعادوا القاسم بن حمود ليتولى الخلافة ثانية,ولكن خلافته لم تستمر أكثر من ثمانية أشهر,حيث ضجر اهل قرطبة من تسلط البربر وسوء إدارة القاسم بن حمود,فأعلنوا الثورة,واجمعوا على رد الخلافة إلى بني أمية,ثم عاد بعدها بنو أمية طيلة ثماني سنوات (414–422 هـ), فتولى الخلافة ثلاثة منهم وهم: عبد الرحمان الخامس= =المستظهر بالله سنة (418 هـ)وهذا الاخير هو آخر خلفاء بني امية في الاندلس الذين سقطت دولتهم سنة(422 هـ),حيث بويع عبد الرحمان بن هشام بن عبد الجبار بالخلافة,(وهو أخو الخليفة السابق محمد الثاني 414هـ)ولقب بالمستظهر ,و سرعان ما ثار عليه اهل قرطبة,وبايعوا اموي آخر بالخلافة وهو هشام الثالث بن محمد بن عبد الملك, و تلقب بالمعتد بالله, و ما ان دخل الاندلس حتى عاد البربر إلى التسلط, فانقلب عليه اهل قرطبة وحاصروه داخل قصر الخلافة, و بخلع هشام الثالث (المعتد بالله) سنة (422 هـ) سقطت الخلافة الاموية في الأندلس, وهي الخلافة التي اسسها عبد الرحمان الأول (الداخل) سنة (138 هـ) أي قبل مائتين واربع و ثمانين سنة هجرية مائتين و خمس و سبعين سنة ميلادية, و تحولت الاندلس إلى دويلات مستقلة حيث استقل كل زعيم بناحية, و اطلق على نفسه اسم الملك, فعرفت تلك الفترة بعصر ملوك الطوائف (422–478هـ). لمزيد من التفاصيل حول خبر هذه الأحداث انظر:

إنما عن الأندلس قاطبة, فكان من الطبيعي تحت وطأة هذه الفرقة التي لم تجد القيادة الحاسمة التي تجمع شملها و تلم شعثها، [158] أن ينتهي الأمر بالتشتت بعد الجماعة والإندثار بعد التوحد, حيث انقسمت البلاد إلى دويلات صغيرة مستقلة تعرف بدويلات الطوائف ويعرف حكامها بملوك الطوائف "و قد استغل هؤلاء حالة البلاد السياسية, فبسطوا نفوذهم على المناطق التي تواليهم, و عملوا جميعا على تأسيس هذه الكيانات والحفاظ عليهم في أسرهم, و انقسمت الأندلس من الناحية الإقليمية إلى عدة مناطق قامت فيها أهم دويلات الطوائف في البلاد " [159] وقد وصل عدد الملوك و الأمراء في رأي بعض المؤرخين إلى ثلاثة و عشرين[160] ,كان أشهرهم بنو عباد في اشبيلية, بنو الأفطس في بطلموس, بنو زيري

- السيد عبد العزيز سالم: تاريخ المسلمين و آثارهم في الأندلس ص 347 و ما بعدها.
- *عصام محمد شبارو: الأندلس من الفتح العربي المرصود إلى الفردوس المفقود, ص203 و ما بعدها.

*أحمد مختار العبادي: في تاريخ المغرب و الأندلس, دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، (دت)، ص195 وما بعدها.

- ليفي بروفينسال: حضارة العرب في الأندلس, ص23.

([158]) يرى عبد العزيز عتيق أن السلطة العليا في مختلف العهود التي تعاقبت على حكم الأندلس بيد الأمير أو الخليفة, و قد اعتاد الاندلسيون و المشرقيون ألا يعتمدوا على أنفسهم في النظام وتدبير الشؤون , وإنما اعتادوا الاعتماد على رجل قوي حازم يحكمهم و يقودهم, و لذلك ترى الأمور تستقيم ما دام على رأس الدولة رجل قوي حازم,فإذا زال كان الإضطراب والفوضى,وكان هذا في الأندلس أقوى, لأن سكانها ذوي عناصر مختلفة. انظر, عبد العزيز عتيق: الأدب العربي في الأندلس, ص137.

([159]) خليل إبراهيم السامرائي وآخرون:تاريخ العرب و حضارتهم في الأندلس,دار المدار الإسلامي,بيروت ,لبنان, 2004, ص224, 225. وانظر أحمد أمين,: ظهر الإسلام, الجزء الثالث, دار الكتاب العربي, بيروت, لبنان, ط 1, 2005, ص387.

([160]) انظر: عصام محمد شبارو، الأندلس من الفتح العربي المرصود إلى الفردوس المفقود, ص212.

في غرناطة, و بنو ذي النون في طليطلة, وبنو هود في سرقسطة, والعامريون (أعقاب المنصور بن أبي عامر), في دانية [161] و بلنسية و المرية.

و هكذا نجد أن الخلافة في الأندلس قد تعددت بتعدد ملوك الطوائف, و اصطدمت مصالحها لقرب المسافات بينها, وهذا يعتبر مظهراً من مظاهر الفوضى و عاملا من عوامل الفتنة في تلك الفترة, وعلى الرغم من أن أئمة المسلمين كانوا قد أجازوا تعدد الخلافة للضرورة و المصلحة, و هي اتساع رقعة الإسلام و تباعد أطرافه و صعوبة المواصلات فيه, إلا أنهم اشترطوا في ذلك وجود مسافة كبيرة بين الخليفة و الآخر منعا للتصادم والتشاحن, و لحماية المسلمين من شرور الفتنة, إلا أن الأندلس في هذه الفترة قد خرجت عن هذا الأصل الشرعي لأنها أجازت العقد لخلفاء عديدين في صقع متضايق الأقطار فتكبدت بذلك وزر هذا العمل من فتنة و اضطراب. [162]

و في رسائل "ابن حزم الأندلسي" تصويرا لهذا الواقع المرير يقول: "فضيحة لم يقع في العالم إلى يومنا مثلها,أربعة[163]رجال في مسافة ثلاثة أيام في مثلها ,كلهم يتسمى بامرأة أمير المؤمنين, و يخطب لهم بها في زمن واحد..." [164]

([161]) تقع دانية في جهة بعيدة من شاطئ البحر المتوسط, تحدها الجبال من جميع النواحي, ويرجع أصل دانية إلى أيام الرومان حيث كانت بلدة قديمة باسم (دانيم), سقطت على أيدي الأسبان سنة (646 هـ). انظر صفحات من تاريخ المدن الأندلسية, ص108, 109.

([162]) ينظر: أحمد مختار العبادي: تاريخ المغرب و الأندلس, دار النهضة العربية, بيروت, لبنان, (د.ت), ص259.

([163]) شهد المثلث الصغير في جنوب الأندلس الذي يطل على مضيق جبل طارق, قيام أربعة خلفاء, كل منهم يتسمى بأمير المؤمنين, أحدهم خلف الحصري في اشبيلية, وقد أقامه بنو عباد خليفة على أنه الخليفة الأموي هشام الثاني المؤيد , علما أن هذا الأخير توفي قبل اثنين و عشرين سنة, و ثلاثة خلفاء من آل حمود هم: محمد بن القاسم في الجزيرة الخضراء, ومحمد بن إدريس في مالقة و إدريس بن يحي بن علي بن بشتر... انظر: عصام محمد شبارو: الأندلس من الفتح العربي المرصود إلى الفردوس المفقود, ص 213, 214.

و إن من مثار الهزء و دواعي السخرية أن يلقب كل واحد من ملوك الطوائف. باسم كان يتداول عند الخلفاء العباسيين في بغداد والخلفاء الفاطميين في القاهرة مثل:المنتصر,المستعين, المعتصم, المتوكل, المظفر, المقتدر, المؤتمن, المعتد,المنصور, الظافر, المأمون...

و في هذا الصدد يقول ابن رشيق القيرواني [165] متهكما:

مما يزهدني في أرض أندلس سماع مقتدر فيها و معتضد

ألقاب مملكة في غير موضعها كالهر يحكي انتفاخا صولة الأسد[166]

و قد عرفت الأندلس في ظل اضمحلال عرى الوحدة والإنقسام, فترة قاسية من فترات تاريخها المشؤوم, عان فيه أبناءها فترة بائسة عكرت صفوه –على مداها– جملة من المنغصات شملت جل الميادين و الأصعدة كالضعف السياسي و التفكك الإجتماعي و التدهور الاقتصادي. [167]

([164]) ابن حزم الأندلسي: رسائل ابن حزم الأندلسي, المجلد الأول, الجزء الثاني,ص97.

([165])هو أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي, شاعر وناقد, مصنف, وأديب فاضل, ولد سنة 390 هـ بالمسيلة, من أشهر مصنفاته كتاب العمدة في محاسن الشعر وآدابه و نقده....انظر مقدمة ديوان ابن رشيق القيرواني, شرح صلاح الدين الهواري و هدى عودة, دار الجيل, ط1, بيروت, 1996.

([166]) ابن رشيق القيرواني: الديوان, ص66.

([167]) تدهورت البلاد في هذا القرن في أغلب الأصعدة ما عدا الصعيد الثقافي الذي شهد حركة و نشاطا كبيرين, فمن السنن المطردة في حياة الدول وتطورها أن الدولة المتقدمة في بعض جوانب الحياة, تكون في الغالب متقدمة, في كل

فقد شهدت هذه الفترة اضطرابات وهزات سياسية لم يسبق للأندلس أن شهدتها من قبل, وذلك طيلة الوجود الإسلامي فيها,فقد كان العصر محفوفا بالأهوال,تكتنفه الصعوبات و تحدق به الأخطار من كل حدب وصوب, وقد دبت هذه الأوضاع أوصال العامة من الشعب, بعدما بدأ الصراع يحتدم بين ملوك الطوائف الذين أصبح شغلهم الشاغل و همهم الوحيد تسلق مقاليد الحكم والظفر بالملك و الإستئثار بالسلطة على حساب السواد الأعظم من الشعب, هذا الحكم الذي لم يكن لروح تحمل عبئ المسؤولية لهم فيه أدنى نصيب, حيث ذهبوا في التعامل مع أموره مذاهب شتى من صور الإستهتار والتخاذل والتآمر.

لذلك فان المتأمل في الصعيد السياسي لهذا القرن, يجد انه يصور طرفا مهما وجانبا خطيرا من أخلاق الملوك و سلوك الأمراء القادة الذين طالما فطروا على الخديعة والجبن والتخاذل والكبرياء و العناد, فكان ذلك من أظهر صفاتهم و ألصقها بهم.

فقد تهتك الملوك و الأمراء بالأوضاع غير مبالين بما يجري على مسرح الأحداث, منغمسين في ذلك خلف أهواءهم الشخصية و ميولهم الخاصة, آخذين بأسباب التحرر والرخاء والسعة في العيش, فتعددت أصناف اللهو وأشكال المجون عندهم بين الحب المفرط والشرب الأكثر إفراطا, وألوانا من البذخ و الإسراف قل أن يكون لها نظير.

فقد كان الحب مثلا من أبرز المظاهر التي أحاطها الملوك بقدر كبير من الرعاية والإهتمام, و يعتبر المعتمد بن عباد من أكثرهم حبا لزوجته الروميكية اعتماد [168], هذا

جانب و لا تنطبق هذه السنة على عصر ملوك الطوائف, إذ نشهد فيه الضعف السياسي و التفكك الاجتماعي في الوقت الذي نشهد فيه الإزدهار الحضاري والثقافي. انظر :محمد صبحي أبو حسين: صورة المرأة في الأدب الأندلسي في عصر الطوائف و المرابطين, ص02.

([168]) هي زوجة المعتمد بن عباد, توفيت بإغمات قبل المعتمد بأيام. انظر ترجمتها في الاحاطة (ج2, ص109, 119)

الحب المفرط الذي أكثر ما قاده إلى المزالق و الأوهام، [169] فكان "من أبرز المظاهر لتلك النعمة التي كان ملوك بني عباد يرفلون بها و يباهون الملوك من حولهم, و هو بالتالي من أبرز المظاهر لتلك الحياة المترفة التي ألهت الملوك و القادة عن أمور الدولة وقضاياها المصيرية, إذ كانوا في حبهم يلهون غير آبهين بخطورة الحال و تأزم الموقف, ففيما كانت الدولة مهددة بالإنهيار والضياع, كنا نجد الملك القائد في مجلس لهوه بين كأس وقينة , أو مهتما بأمور صغيرة منصرفا إلى استرضاء حبيبه أو منادمة خليله." [170] وهكذا لم يجد الملوك حرجا في العبث بممتلكات الأمة, فكثر البذخ و الإسراف في الأمور التي لا طائل منها كاقتناء الجواري وتشييد القصور [171]والحدائق ارضاءً لنزواتهم الخاصة ومصالحهم الشخصية تارة, ولمحبوباتهم تارة أخراة وهكذا "أخذوا يتطلعون في حياة الترف و البذخ التي عرفت بها بغداد, و تحولت عواصم الأندلس إلى بغدادات صغيرة كثيرة, وسمت همهم إلى التأنق والتشبه بالملوك, فاستغرقوا في الترف و الرفاهية تظاهرا بالعظمة و الملك " [172]

([169]) هناك حادثة تقول بأن اعتماد زوجة المعتمد كانت سببا في مقتل أبو بكر بن عمار, حين هجاها بأبيات يخاطب فيها "ابن عباد", حيث أوغلت صدر المعتمد بن عباد على وزيره المقرب ابن عمار فقتله. انظر حادثة قتل ابن عمار في الحلة السيراء ج 2, ص157, 158.

([170]) جودت مدلج: الحب في الأندلس, ص170.

([171]) و قد تعرض شاعرنا "ابن الحداد" لوصف قصر ممدوحه المعتصم بن صمادح فمنحنا صورة رائعة عنه. انظر ديوان "ابن الحداد", ص 270 و ما بعدها.

([172]) السيد عبد العزيز سالم: تاريخ مدينة المرية الإسلامية, ص174. وانظر إحسان عباس: تاريخ الادب العربي, عصر الطوائف والمرابطين, ص39 و ما بعدها.

وكتب الأندلس التاريخية تكتظ بتلك الأخبار التي تسرد صور هذا البذخ الذي كان لغير الضروري في الأعم الأغلب من أحواله, و يعتبر يوم الثلج [173] و حادثة الطين [174] صورة واضحة لذلك.

و في شعر المعتمد بن عباد إشارة إلى حادثة الطين وهو في أسره بأغمات عندما رأى بناته و قد غير الفقر والجوع صورهن, و أقدامهن حافية و آثار نعيمهن عافية حيث يقول: [175]

فيما مضى كنت بالأعياد مسرورا فساءك العيد في أغمات مأسورا

ترى بناتك في الأطمار جائعة يغزلن للناس ما يملكن قطميرا

يطأن في الطين و الأقدام حافية كأنها لم تطأ مسكا و كافورا

والملفت أن مثل هذه الظروف التي أحاطت بالمعتمد ملك اشبيلية لا تختلف عن الظروف و العوامل التي أحاطت بمعظم ملوك الأندلس و حاكميها.

([173]) تخبر كتب التاريخ أن اعتماد زوجة المعتمد, فتنت بمنظر الثلج يسقط في قرطبة, فأرادت أن ترى مثل ذلك في اشبيلية حيث لا يقع الثلج أبدا, فغرس لها المعتمد بساتين من اللوز التي إذا أزهرت كان لأوراق زهرها الناصع البياض منظر الثلج. انظر النفح (ج1, ص440).

([174]) و تروي كتب التاريخ أيضا أن اعتماد رأت ذات يوم باشبيلية نساء البادية يبعن اللبن في القرب, وهن رافعات عن سوقهن في الطين, فقالت للمعتمد: أشتهي أن أفعل أنا و جواري مثل هؤلاء النساء, ولكن المعتمد أبى أن تمشي سيدة القصر في الوحل, فأمر بالعنبر و المسك والكافور و ماء الورد, وصب الكل طينا في القصر, وجعل لها قرابا و حبالا من ابرسيم و خرجتا هي و جواريها تخوض في ذلك الطين, .انظر النفح (ج4, ص272).

([175]) انظر المعتمد بن عباد، الديوان، جمع وتحقيق رضا الحبيب السويسي، الدار التونسية للنشر، تونس، ط1، (دت)، ص 169.

وإذا كان جانب كبير من حياة الملوك والأمراء قد انقضى في هكذا عبث و استهتار, فإن هناك جانب أكبر قد انقضى في الحروب والمنازعات والمؤامرات السياسية الخسيسة فيما بينهم, ولعل طموحهم للظفر والإمتلاك من أجل تثبيت أقدامهم في ممالكهم, وكذا إظهار الغلبة و التفوق من جملة ما وقف خلف تحامل هؤلاء الملوك على بعضهم, وتشجيع أطماع بعضهم ضد بعض, وذلك للحصول على أكبر قدر من المدن والحصون والقلاع لذلك فلا ضير –في سبيل الوصول إلى ما يصبون إليه– أن يسلك كل واحد منهم طريقا يضمر فيه للآخر شتى أنواع التآمر ومختلف أسباب التكايد متى وجد لذلك فرصة سانحة , وقد تحول ذلك إلى صور من الحقد والكراهية على أعظم جانب من الجلاء والوضوح.

ولعل من أبرز صور التربص و أشكال الترقب ما كان بين المعتمد بن عباد ملك اشبيلية و المعتصم بن صمادح أمير المرية من عداء مستفحل كان من أهم دواعي تعجيل القضاء عليهم.

و من الصور التي توضح العداء المستفحل بين المليكين تهكم المعتمد بن عباد من زي المعتصم بن صمادح, هذا الأخير الذي كان يتزيا بحمل العمامة و لبس البرنس, يقول معرضا به: [176]

ولقد ذكرت فزاد عيني قرة هون السبال و خزي رب البرنس

وتعتبر مخططات هؤلاء الملوك الرامية إلى سياسة التوسع (توسع طائفة على حساب أخرى), من أبلغ المعالم التي توضح صور الغدر والخيانة ومظاهر الخديعة والمكر التي انتهجها هؤلاء الملوك, باعتبارها وسيلتهم المثلى في تحقيق أهدافهم التي تضمن لهم الشرعية

([176])انظر: الحلة السيراء (ج2, ص87), و المعتمد بن عباد: الديوان, ص75.

و الملك, و من صور ذلك طمع المعتصم بن صمادح في ضم مدينة غرناطة و الإطاحة بمليكها باديس, بتطرف مع وزير غرناطة اليهودي يوسف بن نغراة[177]

إلا أن باديس سرعان ما اكتشف عمل وزيره اليهودي, فقتله و صلبه على باب المدينة و في هذه الحادثة قتل الآلاف من العنصر اليهودي. [178]

كما عمد المعتمد بن عباد إلى الإستيلاء على مدينة قرطبة بنية ضمها إلى اشبيلية سنة 462 هـ, يقول بن عباد بعد ما تم له ذلك: [179]

من للملوك بشأو الأصيد البطل هيهات إذ جاءتكم مهدية الدول

خطبت قرطبة الحسناء إذ منعت من جاء يخطبها بالبيض و الأسل

و كم غدت عاطلا حتى عرضت لها فأصبحت في سرى الحلي و الحلل

و قد كانت لشعراء الأندلس المشهورين مشاركات حول تشجيع سياسة التوسع هذه التي انتهجها هؤلاء الملوك, إذ لم يكن شعرهم بمنأى عن هذا التأثير السياسي, فانعكست هذه الأوضاع على أشعارهم لضمان أكبر قدر من الأعطيات. [180]

([177]) انظر مثلا: السيد عبد العزيز سالم، تاريخ المسلمين وآثارهم في الأندلس، ص 133.

([178]) انظر: الذخيرة (ق 1, م2), ص766, 769 و اميليو غرسية غومث: مع شعراء الأندلس و المتنبي, ترجمة د: الطاهر أحمد مكي, دار الفكر العربي, القاهرة,ط7, 2004, ص97.

([179])المعتمد بن عباد: الديوان, ص105.

([180]) انظر مثلا: ابن زيدون، الديوان، حققه وبوبه وشرحه وضبط بالشكل أبياته حنا الفاخوري، دار الجيل، (دت)، ص 326 وما بعدها.

و لعل من صور الخزي والهوان التي سجلها التاريخ على هؤلاء الملوك أنهم كانوا يدفعون الجزية لملوك النصارى, لقاء الحفاظ على مدنهم و ممالكهم, أو توسيع رقعتها, وهو أمر أنهك ملوك الطوائف كثيرا سيما على المستوى الإقتصادي, كان كل ذلك على حساب كواهل الرعية التي أثقلوها بالضرائب, ضاربين بمصالح البلاد و مقدرات الأمة عرض الحائط دون أدنى حرج أو غضاضة, و الأسوأ من ذلك كله أنهم لم يتورعوا حتى في التحالف مع الفرنج النصارى عدوهم المشترك, ضد بعضهم البعض "و أصبحت تلك المحالفات جزءًا من السياسة الخارجية لدويلات الطوائف(...), حتى باتت المحالفات تشكل خطرا كبيرا على معظم الدويلات ماديا نتيجة دفع الأموال الكبيرة لتلك الدويلات مقابل مساعدات معينة...,ومعنويا لتدخلها في سياسة الدويلات القائمة في الأندلس, حتى فقدت الدويلات استقلالها الذاتي, بل أصبح رؤسائها يرسمون سياساتهم العدائية للنيل من الدويلات الأخرى,وكان ذلك هدف سعت إليه الممالك الإسبانية الشمالية, و منذ البداية لإضعاف كل طرف من الطرفين المتنازعين" [181]حربيا واقتصاديا، على نحو ما فعل المعتمد بن عباد عندما أرسل وزيره أبا بكر بن عمار [182] إلى ألفونسو يطلب منه المساندة لقاء مبالغ مالية باهضة, ويمنيه باقتحام غرناطة واقتسامها, بحيث تكون قصبة المدينة من نصيب المعتمد بن عباد, و لألفونسو القلعة الحمراء بكل ما تمويه من ذخائر وكنائس...

وقد شهدت الأندلس جراء هذه المحالفات صراعات ومآسي بحيث لا تكاد حرب تضع أوزارها حتى تضطرم أخرى أكبر منها وأفدح, أباح الملوك من خلالها دم الرعية, وكبدتهم

([181]) خليل إبراهيم السامرائي و آخرون: تاريخ العرب و حضارتهم في الأندلس, ص249, 250.

([182]) هو محمد بن عمار بن الحسين الفهري يكنى أبا بكر ذو الوزارتين, وزير المعتمد بن عباد, ثم سفيرا له لدى الفرنج, ثم ما لبثت ان ساءت العلاقة بينه و بين المعتمد فقتله المعتمد بيديه سنة 479 هـ. انظر ترجمته في الحلة السيراء (ج2, ص131, 165). و انظر: مقدمة ديوان محمد بن عمار الأندلسي: تح مصطفى الغديري , منشورات كلية الآداب و العلوم الإنسانية , المغرب, 2001.

خسائر فادحة لم يكن فيها لهم أدنى طائل، كان ذلك في مقابل نهضة عارمة لدول المسيح في اسبانيا بمساندة فرنسا والبابوية, حيث أفاد من ذلك الوضع المضطرب أمير قشتالي إسمه ألفونسو السادس برباطة جأش وصلابة لا نظير لهما [183] حيث كان يلح في نفس هذا الملك القشتالي حافز قوي, وهو الطموح إلى إعادة الملك إلى اسبانيا, و قد أخذ هذا الحافز يتعاظم في نفسه إلى أن أتيحت له الفرصة المواتية أخيرا في طبق من ذهب, حتى إن المعتمد بن عباد ملك اشبيلية "جاءته رسالة من الملك ألفونسو السادس, وعليها لقب (امبراطور جميع اسبانيا) أو ذو الملتين (الإسلام والمسيحية),فقام المعتمد بشطب هذا اللقب للملك, و قال للرسول غاضبا (المسلمون أحق بهذا الإسم), و لكن احتجاج المعتمد لم يكن له قيمة على أرض الواقع, لأن الأحوال في الأندلس بلغت في ذلك الوقت أقصى درجات الضعف و الفساد حتى خيل لبعض الأندلسيين أن العالم على وشك الزوال وأن الزمان على آخره،" [184] وهكذا أصبحت الأندلس عرضة لاقتحام قوات هذا الملك و محوراً لهجماته المدمرة, و كانت بربشتر أول مدينة تسقط في يده سنة 456 هـ, و لم نجد من بين حكام دويلات الطوائف من سارع إلى إنجادها, و كأنهم لا يعنون بأمر من هذا القبيل, بل "إن المقتدر بن هود لم يحرك ساكنا عندما سقطت بربشتر في يد النورمانديين,لكونها من أملاك أخيه يوسف, وكان بينهما نزاع شخصي, حتى أجبر أخيراً أمام غضبة و ثورة الشعب إلى إرسال قواته, وتطهير المدينة من دنس هؤلاء, حيث افلتت بربشتر من الخطر الذي أحاط بها, بعد أن رضخت تحت الإحتلال ما يقارب السنة" [185] وليس في ذلك أبلغ من رسالة (ابن عبد البر) [186] التي كتبها

([183])ينظر: ليفي بروفينسال، حضارة العرب في الأندلس, ص23.

([184]) وديع أبو زيد: تاريخ الأندلس من الفتح الإسلامي حتى سقوط الخلافة في قرطبة,الأهلية للنشر والتوزيع,عمان, الأردن, ط1, 2005, ص 318.

([185]) ينظر: خليل إبراهيم السامرائي و آخرون، تاريخ العرب و حضارتهم في الأندلس, ص249.

على لسان أهل مدينة بربشتر يصور فيها حالة التمزق التي حالت دون تحقيق الوحدة في صورة تثير الألم والحزن والأسى في النفوس, يقول "... و لو كان شملنا منتظما, و شعبنا ملتئما, و كنا كالجوارح في الجسد اشتباكا, و كالأنامل في اليد اشتراكا, لما طاش لنا سهم, ولا سقط لنا نجم, و لا ذل لنا حزب, و لا فل لنا غرب, و لا روع لنا سرب..." [187]

و حول سقوط المدينة (بربتشر) يقول ابن العسال, و قد امتلأت نفسه بالحقد والضغينة و التمرد على هذه الأوضاع السائدة , وهو يرى النساء وقد انتهكت حرماتهن, وانكشف حجاب الستر عليهن بعد أن كن مصونات محجبات يقول: [188]

و لقد رمانا المشركون بأسهم لم تخط لكن شأنها الإصماء

هتكوا بخيلهم قصور حريمها لم يبق لا جبل و لا بطحاء

ومصونة في خدرها محجوبة قد أبرزوها ما لها استخفاء

و لعمري لإن مثل هذه المواقف المعتمدة من قبل الحكام, لتدعو إلى الأسف وتبعث على الخجل سيما إذا ما قورنت بتلك المواقف المشرفة التي أحرزها حكام الأندلس في صراعهم مع الأعداء على مدى العصور السياسية السابقة "فالخلافة الأموية في الأندلس كانت طوال عهدها بمثابة المغناطيس الذي يسد أبواب جبال(البرتات Purineos)في وجه أي تدخل أوروبي يأتيها من هذه النواحي الشمالية, فلما زالت الدولة الاموية زال هذا

([186]) هو أبو محمد عبد الله بن يوسف بن عبد الله بن عبد البر النمري القرطبي, توفي سنة 458هـ. انظر ترجمته في الذخيرة (ق3, م1, ص125), و المغرب (ج2, ص402).

([187])ابن بسام الشنتريني: القسم الثالث, المجلد الأول, ص76.

([188])انظر ترجمة ابن العسال و أبياته في المغرب (ج2, ص21).

المغناطيس, و أخذ النفوذ الفرنسي بشتى صوره و أشكاله السياسية و الثقافية و الدينية يتغلغل في شمال اسبانيا باعثا فيها روحاً صليبية جديدة ضد المسلمين".[189]

و يتطور خطر الأوضاع السياسة في الأندلس بتطور روح التخاذل و التمزق والإستسلام التي ميزت جل ملوكها, حيث لم تلبث هذه الأوضاع المهينة و المواقف المشينة أن فتحت شهية الخطر المسيحي إلى إسقاط أكبر قدر من المدن الأندلسية , فكانت وجهتهم الموالية مدينة طليطلة, "قلب الأندلس".

و فعلا سقطت عاصمة القوط الغربيين –أخيراً– في يد ألفونسو السادس, وغدت من جديد مسيحية, ولكن هذه المرة إلى الأبد, وهي التي كانت فيما مضى, مركزا من أكثر مراكز الحضارة العربية اشعاعاً. [190]

و سقوط هذه المدينة الكبيرة في يد النصارى, شكل لديهم مكسبا كبيراً, حفزهم للإستيلاء على عدد من المدن الأخرى, حيث اتخذها ألفونسو السادس منذ ذلك الحين عاصمة لدولته ومركزاً يغير من خلاله على مدن الأندلس المجاورة, لذلك كان سقوط طليطلة في يد النصارى كارثة و نكبة كبيرين للإسلام في الأندلس, كون هذه المدينة تحتل موقعا استراتيجيا هاما حيث تقع في قلب الأندلس [191]والإستحواذ عليها يعني تمزيق المسلمين إلى قسمين, وبالتالي تفريق شملهم, وقد عبر الشاعر الطيطلي "ابن العسال" عن

([189])أحمد مختار العبادي: في تاريخ المغرب و الأندلس, ص200 ,201.

([190]) ينظر: ليفي بروفينسال: حضارة العرب في الأندلس, ص23.

([191]) لطليطلة موقع جغرافي سياسي هام تمتاز به عن طركونة عاصمة اسبانيا الرومانية و قرطبة عاصمة اسبانيا الإسلامية, فهي على هضبة مرتفعة في وسط شبه الجزيرة تقريبا, يستطيع الحاكم منها مراقبة البلد كله و الإتصال بأطرافه على سبيل أسهل مما يستطيعه الحاكم المقيم بقرطبة, وهي تقع على صخرة عند منحنى من منحنيات نهر تاجة, ولا يصل إليها العدو المهاجم إلا مجهدا, وقد أطلق الإسبان على هذه المنطقة الجديدة المحتلة إسم قشتالة

ذلك أصدق تعبير يقول: [192]

شدوا رواحلكم يا أهل أندلس ❋ فما المقام بها إلا من الغلط

الثوب ينسل من أطرافه و أرى ❋ ثوب الجزيرة منسولا من الوسط

و ما أصاب بلدان الأندلس على أيدي الأعداء سيما سقوط المدينة العظيمة طليطلة جعل ملوك الطوائف يشعرون بجسامة الموقف و حجم المصيبة و عمق الخطر الذي بات يحدق بهم, و هكذا بدأ الخوف يدب في أوصالهم, بعدما بدأت دولهم تسقط الواحدة تلو الأخرى في يد هذا الملك القشتالي الذي لم يستثني في ذلك عدوا مناهضا و لا صديقا مواليا لأن الهدف الذي كان يصبوا إليه أكبر من ذلك بكثير, لذلك نجد أن خبر سقوط مدينة طليطلة قد نزل على هؤلاء الملوك نزول الصاعقة على حد قول ليفي بروفينسال الذي يصفه بقوله: "وقد هبط سقوط طليطلة على أكاديميات الأمراء هذه هبوط الصاعقة, إذ هوى بالأمراء المسلمين إلى الأرض, أولئك الأمراء الذين بددوا قواهم بعضهم ضد بعض في مشاحنات دامية, و أفرغوا رصيدهم المخصص للحرب,..." [193]

و قد أحدث هذا الحدث هزة عنيفة في الحياة الإجتماعية الأندلسية تزعزعت لها قلوب الأحرار و صقلت على إثرها قرائح الشعراء الذين حز في نفوسهم هذا الواقع السياسي المتردي, فكان الشعر السياسي –آنذاك– مرآة تعكس أحداث العصر و البيئة والواقع , فلم

الجديدة Castilla la Nueva. انظر :حسين مؤنس:فجر الأندلس,ص 07,و أحمد مختار عبادي: في تاريخ المغرب والأندلس, ص201.

([192]) المقري التلمساني: نفح الطيب (الجزء الرابع, ص352).

([193]) ليفي بروفينسال: حضارة العرب في الأندلس, ص24.

يكن هذا النوع من الشعر بمنأى عن تأثير هذه الأوضاع السياسية, حيث نجده في كل مرة يعكف على ايقاظ الضمير القومي للمسلمين باستصراخ الملوك و الحث على الجهاد في أوضح صورة من صور الهجاء [194] , و من بين هؤلاء الشعراء "السميسر" الذي يعد أكثر شعراء عصر الطوائف جرأة و جسارة, حيث عبر بحق عن ضمير الأمة, و كان صوته الغاضب صوت الشعب بأسره. [195]

فها هو صوته يرتفع بما فاضت به نفسه من غضب و حقد على هؤلاء الملوك الذين خذلوا الإسلام بخطاب فيه من الترهيب الضمني للعدو بقدر ما فيه من الترغيب الظاهر للثورة على هؤلاء الملوك يقول: [196]

ناد الملوك و قل لهم ماذا الذي أحدثتم

أسلمتم الاسلام في أسر العدى و قعدتم

وجب القيام عليكم إذ بالنصارى فمتم

([194]) لقد كان اختلال الأحوال السياسية في الأندلس,من أكبر العوامل التي وجهت الشعراء إلى هجاء ملوك الطوائف, فقد غضب الشعراء لما أصاب الاندلس من تمزق, و لما رأوه من تنازع الحكام و انصرافهم عن مصالح الرعية, وانشغالهم بإرضاء أهوائهم و إشباع غرائزهم و نزواتهم, فكان الشعر لهم بالمرصاد, يفضح تصرفاتهم ويكشف زيفهم وخداعهم, و مما يدل على رواج الهجاء السياسي في عصر الطوائف أن أحداً من الحكام لم يسلم من هجاء الشعراء حتى بني عباد, حكام اشبيلية الذين عرفوا بالفضل و تشجيع الأدب حيث قيل في ذمهم شعر كثير. انظر: فوزي عيسى, الهجاء في الأدب الأندلسي, ص39.

([195]) ينظر: فوزي عيسى، الهجاء في االأدب الأندلسي, ص49.

([196])ابن بسام الشنتريني: الذخيرة في محاسن اهل الجزيرة, القسم الأول, المجلد الثاني, ص885.

لا تتكروا شق العصا فعصا النبي شققتم

و يستمر السميسر في توجيه انتقاداته إلى هؤلاء الملوك مشيرا الى المصير المؤلم الذي هو بانتظارهم معتمدا على أسلوب التهديد و الوعيد يقول: [197]

رجوناكم فما أنصفتمونا و أملناكم فخذلتمونا

سنصبر و الزمان له انقلاب و أنتم بالإشارة تفهمونا

و كان من نتائج هذه الظروف السياسية أن أفرزت لونا جديدا من ألوان الشعر العربي, و هو ما يسمى برثاء المدن , ولم يكن ظهور هذا اللون من الرثاء إلا إحدى إفرازات إحساسهم القاهر بتأزم الحال و فداحة الموقف و سوء الوضع, و تأثر عميق بالأحداث, حيث ركز "شعراء رثاء المدن على إظهار المأساة الدينية, والتفجع على الحالة البائسة التي حلت بالإسلام,وهم بذلك يلهبون مشاعر المستنجد بهم أولا, و عموم المسلمين الذين يسمعون أصواتهم, و ركزوا على الجانب الديني ليدفعوا هؤلاء للإسراع للنجدة غيرة على دينهم الذي يتعرض للخطر, فلا مجال للتقاعس و اللامبالاة " [198] و من بين الذين أبدوا استياءهم لسقوط طليطلة شاعر مجهول يقول في رثائها: [199]

لثكلك كيف تبسم الثغور سروراً بعدما بئست ثغور

([197]) الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة, القسم الأول, المجلد الأول, ص378.

([198]) محمد سعيد محمد: دراسات في الأدب الأندلسي, ص95.

([199]) المقرى التلمساني: نفح الطيب, (ج06, ص240).

و يعزو الشاعر ما حل بطليطلة إلى تجاوز حدود الله من إرتكاب للمعاصي واقتراف للذنوب, و انغماس في الملذات و انتشار للظلم و الفساد, و شواهد ذلك كثيرة في الشعر الأندلسي السياسي. [200]

و يقول أبا اسحاق الألبيري يرثي ألبيرة: [201]

يضيع مفروض و يغفل واجب و إني على أهل الزمان لعاتب

أتندب أطلال البلاد و لا يرى لألبيرة منهم على الأرض نادب

لعهدي بها مبيضة الليل فاغتدت و أيامها قد سودتها النوائب

و ما كان فيها غير بشرى و أنعم فلم يبق فيها الآن إلا المصائب

و غير هذه الشواهد كثير ليس هذا موضع بسطها, و لكن يمكن أن نشير إلى أن رثاء المدن لم يكن وقفا على العصر الذي تغطيه الدراسة (عصر الطوائف),إنما امتد هذا اللون من الشعر امتداد حرب الإسترداد كما كان يسميها الإسبان آنذاك (La Reconquista)، و عند ذلك فقط توجهت الأنظار –بعدما تيقن ملوك الطوائف استحالة مقاومة العدو بسبب تخاذلهم و تناحرهم– إلى يوسف بن تاشفين ([202]), قائد الدولة المرابطية بالمغرب, "فإلى هذا الأمير اضطرت الأندلس أن تتوجه طوعا أو كرها, وإن كان عملها لم يخل في الحقيقة من

([200]) انظر مثلا نفح الطيب (ج4, ص484), والمغرب (ج2, ص21)...

([201])أبو إسحاق الألبيري: الديوان, مؤسسة الرسالة, تح: محمد رضوان الداية, بيروت, ط1, 1976, ص73, 74.

([202]) يوسف بن تاشفين بن ابراهيم بن تومرت أمير المسلمين، ولد في الصحراء المغربية، كان رجلا عادلا مقداما حسن السيرة والسلوك، توفي سنة 500ه، انظر ترجمته في الإحاطة (ج4، ص 347).

بعض التأفف, لتتوسل من أجل دفع الخطر المسيحي الداهم أكثر من أي وقت مضى " [203] , حيث قرر ملوك الطوائف و في مقدمتهم المعتمد بن عباد ملك اشبيلية الاستنجاد بالمرابطين في محاولة لوضع حد لسياسة ألفونسو التوسعية على حساب الأراضي الأندلسية, و لم يأل يوسف بن تاشفين جهدا في مسعى الجهاد في سبيل الله لنصرة الإسلام,و الذود عنه إعداداً لاسترجاع طليطلة من أيدي النصارى من جديد , حيث عبر بقواته إلى الأندلس في ربيع الأول من عام 479هـ/1086 م, و بتوحيد الجهود بينه و بين ملوك الطوائف, اتجهت القوات المشتركة وجهة سهل الزلاقة شمال بطليوس [204] بحماس جهادي كبير يمني النفس بالنصر أو الاستشهاد في سبيل الله, كان ذلك في ظروف كانت فيها سرقسطة تحت وطأة الحصار و تضييق الخناق الذي ما لبث أن رفع عنها بمجرد وصول أنباء لألفونسو السادس تفيده بهذه الإستعدادات العسكرية التي يشنها المسلمين ضده, حيث سارع إلى إرسال صريخه إلى دول أوربا التي هبت بإرساله بالإمدادات, ووقعت معركة الزلاقة [205] عام 479هـ 1086م, أي بعد سقوط طليطلة في يد ألفونسو السادس بعام واحد, و في هذه المعركة سجل المسلمين نصرا باهرا خلده التاريخ على الرغم من عدم استرجاع طليطلة من سيطرة الإسبان, و بعد هذه المعركة ازداد عبث الإسبان الموجودين في حصن لييط، [206]

([203]) ليفي بروفينسال: حضارة العرب في الأندلس, ص25.

([204]) تقع مدينة بطليوس جنوب مدينة اشبيلية في منحنى وادي ديانة على مقربة من الحدود البرتغالية و يرجع تأسيس مدينة بطليوس إلى العصر الروماني, سقطت في أيدي القشتاليين سنة 620هـ,و لا تزال هذه المدينة تحتفظ بطابعها الأثري العربي الاسلامي.

([205]) انظر أخبار هذه المعركة مثلا في ظهر الاسلام (ج3, ص491)

([206]) كان قائد هذا الحصن غرسية خيمنث, وفرقته التي يبلغ عددها 12 الفا من القشتاليين يغيرون يوميا على منطقة مرسية والمرية,فيخربون العمران, وينتسفون المزارع, ويقتلون من يقابلونه من المسلمين,وبسبب هذه الغارات المتواصلة أصبحت مرسية ولورقة مهددتين بغزو وشيك. انظر: عبد العزيز سالم، تاريخ مدينة المرية الإسلامية, ص82, 83.

"حيث قام غرسية خيمنث قائد حصن لييط بشن غاراته المدمرة على إمارات المرية و مرسية و لورقة , فنشر الخراب في هذه المنطقة وحول أراضيها إلى صحراوات, و نتج عن هذه الغارات المتواصلة أن أصبحت إمارتا مرسية و لورقة مهددتين بغزو قشتالي محتوم , وافتقد أهالي الأندلس الأمن و السلام"[207]

و قد بات من الضرورة بمكان الاستنجاد بأمير المرابطين يوسف بن تاشفين مرة أخرى, و لم يجد يوسف بداً من الإستجابة إلى النداء الصارخ من أبناء الإسلام فعبر إلى الأندلس ثانية في ربيع الأول من عام 481هـ /1088م, متجها صوب حصن الييط بعد أن توافدت إليه جيوش ملوك الطوائف, و قد أحكمت القوات الاسلامية الحصار على هذا الحصن, و مع ذلك انتهى بالفشل. [208]

و رجع يوسف بن تاشفين إلى المغرب بعد أن ترك حاميات مرابطية بالأندلس تتصدى لهجمات الإسبان و خاصة في الشرق, و بعد حصار لييط كانت ليوسف عودة اخرى الى الاندلس لدواعي كانت له فيها أسبابه [209], حيث جاز إلى الأندلس للمرة الثالثة في سنة 483هـ, و هو ينوي هذه المرة القضاء على دويلات الطوائف و توحيد كلمة الأندلس, وتأليف جبهة أندلسية مغربية متحدة لمواجهة خطر النصارى المتزايد [210], و بدأ يوسف بنكبة عبد

([207]) السيد عبد العزيز سالم: تاريخ مدينة المرية الإسلامية, ص83, 84.

([208]) انظر: الذخيرة , (ق1, م1, ص733, 734), و السيد عبد العزيز سالم: مدينة المرية الاسلامية , ص84.

([209]) كان من أهم نتائج العبور الذي قام به يوسف بن تاشفين (حصار الييط)إلى الأندلس اكتشاف اختلاف كلمة المسلمين ,حيث أظهر الملوك ما كانوا يخفونه عن ابن تاشفين من منازعات وخلافات, حيث كانوا يتراشقون التهم أمامه,و يحكمونه في خلافاتهم, ووقعت بين المعتمد بن عباد و المعتصم بن صمادح مشاجرات بشأن بعض الحصون وانصرفا دون اتفاق بينهما... انظر السيد عبد العزيز سالم: تاريخ مدينة المرية الإسلامية, ص82 و ما بعدها.

([210]) ليفي بروفينسال: حضارة العرب في الأندلس, ص25.

الله صاحب غرناطة فعزله عن عرشه و نفاه إلى مكناسة, ثم أردفه بأخيه تميم صاحب مالقة, وفي سنة 484 هـ أرسل أربعة جيوش مرابطية إلى الأندلس لمنازلة ملوك الطوائف وحصارهم في بلادهم, حيث أمر بمحاصرة اشبيلية و دخولها والقبض على المعتمد بن عباد الذي سيق أسيرا إلى أغمات و توفي فيها سنة 488 [211], ثم الإستيلاء على بطليوس و إسقاط دولة المتوكل على الله عمر بن المظفر بن الأفطس الذي كان مصيره أسوأ من المعتمد ملك إشبيلية, إذ قتل هو و إبناه في أواخر سنة 488 هـ, وبعد بطليوس عهد يوسف بن تاشفين إلى فتح كل من رندة و مرسية و قرطبة والمرية... [212]

ومما يؤثر عن المعتصم بن صمادح أنه لما حاصر المرابطون بلده, و هو يعالج سكرات الموت قال: لا اله إلا الله, نغص علينا كل شيء حتى الموت., فدمعت عين حظية له فأنشدها بصوت خافت و هو يحتضر. [213]

ترفق بدمعك لا تفنه فبين يديك بكاء طويل

و بهذه الصورة ضم يوسف بن تاشفين هذه الدويلات تحت حكمه لتعرف الأندلس بعد ذلك فترة جديدة من فترات تاريخها تسمى بفترة المرابطين, استطاع هذا الحاكم في غضونها أن يعيد –إلى حد ما– للأندلس مجدها ورهبتها وقوتها, بكل ما قدمه للإسلام من مواقف بطولية و تضحيات جسام تدعوا للفخر و الإعتزاز و الإكبار.

([211]) انظر مثلا: ليفي بروفينسال، حضارة العرب في الأندلس, ص25.

([212]) ينظر: السيد عبد العزيز سالم، تاريخ مدينة المرية الإسلامية, ص82 و ما بعدها.

([213])انظر: الذخيرة (ق1, م2, ص734), المغرب (ج2, ص196), الحلة السيراء (ج2, ص83, 84).

و هكذا أفل نجم ملوك الطوائف بالأندلس بدخول يوسف بن تاشفين إليها, و تسجل تلك الصورة التي انتهوا إليها صفحة مهينة في تاريخ الإسلام و المسلمين, فقد هدم ملوك الطوائف الجهد الذي عكف من كان قبلهم على بناءه عبر سلسلة جهود مضنية استغرقت سنين طويلة ظل فيها مشعل النصر و الجهاد في حوزة مسلمي الأندلس ردحا طويلا من الزمن.

- **المستوى الثقافي:**

شهدت الأندلس في القرن الخامس هجري ظروف سيئة للغاية, مست جميع الأصعدة باستثناء الجانب الثقافي الذي بلغ أوجه في هذه الحقبة, فقد كان هذا الإزدهار الثقافي و الأدبي في ضوء عدد من المتغيرات السياسية والإجتماعية وخضم مائج من الوقائع والأحداث ففي مقابل ذلك الهدم الإقتصادي و السياسي...كان البناء العلمي والثقافي , وهو أمر يحمل على التساؤل : و هو كيف تهيأ للأندلسيين من الوقت ما ينفقوه في بناء الثقافة وازدهار العلم في ظل كل تلك المآزق السياسة والمزالق الاجتماعية والإقتصادية, فمن المعلوم أن "الرقي في مجال العلوم والفنون والآداب وثيق الصلة بأحوال الأمم السياسية والإجتماعية والإقتصادية"، [214] " فمن السنن المطردة في حياة الدول وتطورها أن الدولة المتقدمة في بعض جوانب الحياة تكون في الغالب متقدمة في كل جانب, ولا تنطبق هذه

[214]) صلاح الدين محمد عبد التواب: مدارس الشعر العربي في العصر الحديث، دار الكتاب الحديث، القاهرة، مصر، ط1، 2005، ص 11.

السنة على عصر ملوك الطوائف, إذ نشهد فيه الضعف السياسي و التفكك الإجتماعي, في الوقت الذي نشهد فيه الإزدهار الحضاري و الثقافي "[215]

فعكسا لكل التوقعات لم تكن الثقافة الأندلسية بلا ريب في يوم من الأيام أكثر ازدهارا و خصبا منها خلال هذا القرن المترع بالإضطرابات السياسية التي هزت أعماقه المنازعات الداخلية, فكان عصر انحطاط سياسي لازمه تجدد في نتاج الفكر لا مثيل له[216] ,هذا النتاج الفكري و الأدبي المتميز الذي "لم يقل في كمه و كيفه عما نتجته بلاد المشرق الإسلامي و علمائه الذين قامت على مؤلفاتهم هياكل المدنية في ميادين العلوم والمعارف و الثقافات المختلفة "[217], لذلك فإن أكثر ما عثر عليه في التراث الأندلسي من الكتب والأخبار يرجع تأليفه إلى عهد ملوك الطوائف [218], وقد بلغت الحركة الأدبية ذروة نضوجها وازدهارها سيما من جانبها الشعري, فقد كان قرض الشعر صفة أندلسية مشتركة, تنسحب على جميع طبقات الشعب من غير استثناء, فالشعر عندهم يحظى باهتمام كبير من قبل هذه الأوساط بحيث يشكل ضرورة لا يمكن الإستغناء عنها بحال, وهكذا تميز "المجتمع الأندلسي عن غيره أنه مجتمع يكاد يكون كله شعراء, و كان الحس الشعري سمة مشتركة بين أفراده " [219] ,حتى أن شعر البديهة و الإرتجال نجده قد كثر في هذا العصر, و قد دلت كثرة الشواهد عليه على أثر الشعر و مكانته لدى أهل الأندلس, حيث جاءت ملائمة لتفتح القرائح و الإبداع الشعري, فكانت لقاءاتهم و مجالسهم لا تكاد تكتمل إلا برياضة الشعر محاورة و مساجلة عبروا من

([215]) محمد صبحي أبو حسين: صورة المرأة في الأدب الأندلسي في عصر الطوائف و المرابطين , ص02.

([216]) ينظر :ليفي بروفينسال، حضارة العرب في الأندلس, ص24.

([217]) مصطفى محمد السيوفي: تاريخ الادب الأندلسي,الدار الدولية للإستثمارات الثقافية,القاهرة,مصر, ط 1, 2008, ص30, 31.

([218]) ينظر: محمد رجب البيومي، الأدب الأندلسي بين التأثر والتأثير, مكتبة الدار العربية للكتاب, ط1, 2008, ص43

([219]) محمد صبحي أبو حسين: صورة المرأة في الأدب الأندلسي في عصر الطوائف و المرابطين, ص07.

خلاله عن خلجاتهم وتأملاتهم [220],وقد كانت الطبيعة الأندلسية الفاتنة إحدى عوامل استنطاق هذه الملكة وصقل هذا الحس, فهذه البيئة تعد " للشعر تربة خصبة فنما فيها زرعه, و أينع ثمره, وفاح عطره في كل أنحاء الأندلس, و بين مختلف طبقات الشعب" [221] و على ذلك فإن "القرن الخامس الهجري أي الحادي عشر المسيحي كان العهد الذهبي بالنسبة للشعر من حيث النوعية والكمية" [222] ,و بالتالي فإن هذا القرن يمثل الصدى الأول لتكوين الشخصية الأندلسية, كما يمثل أوج النمو الحضاري و الثقافي لهذه البلاد, فقد كانت القرون الثلاثة السابقة مرحلة انصهار للعناصر المكونة للمجتمع الأندلسي, و امتزج بعضها ببعض, أما القرون التي تلت القرن الخامس فقد تدخلت عناصر خارجية لاسيما في أيام المرابطين و الموحدين في حياة هذا المجتمع السياسية و الإجتماعية و الثقافية.[223]

و الواقع أن الإزدهار العلمي و الثقافي الذي شهدته الأندلس في هذا القرن لم يكن وليد هذه الفترة, إنما نجد أن الظروف قد تهيأت له منذ عصور الأندلس المتعاقبة بفضل جملة من العوامل أهمها الرحلات المتبادلة بين المشرق و المغرب [224] ,أما في هذه الحقبة –

([220]) ينظر: حميدة صالح البلداوي، قراءات أندلسية في الجهود النقدية, ص55.

([221]) يوسف محمد عيد: الحواسية في الأشعار الأندلسية, المؤسسة الحديثة للكتاب, طرابلس, لبنان, ط1, 2003, ص173.

([222]) حمدان حجاجي: محاضرات في الشعر الأندلسي في عصر الطوائف, منشورات زرياب, ط1 , 1993, ص29.

([223]) ينظر: مصطفي محمد السيوفي, تاريخ الأدب الأندلسي, ص33.

([224]) كانت الرحلات بين المشرق و المغرب قبل هذه الفترة من بين أهم العوامل التي أسهمت في بلوغ العلم ذروته في النضج و الإزدهار, حيث عرفت الأندلس بفضل هذه الرحلات حركة و نشاطا لم يدب إليهما الخمول, و ذلك منذ دخول نخبة من الأعلام إليها, و من بينهم زرياب المغني الذي أحدث ضجة فنية كبيرة في الأندلس, و العالم الكبير أبو علي القالي الذي بلغ منزلة عظيمة عمقت تعلق الأندلسيين بما جاء به من علم وأدب, وأكثر كتبه شهرة في الأندلس كتابه الأماني و نوادره. للمزيد من الإطلاع على الحياة الثقافية في الاندلس قبل هذا العصر , انظر: أحمد أمين: ظهر الإسلام, (ج3, ص366 و ما بعدها, ص433 و ما بعدها)

تحديداً– نجد أن تشجيع أمراء الطوائف للعلم و الأدب قد أدى دوراً جوهريا في نمو الحياة الفكرية و العلمية في البلاد, فقد حظي الأدب –مثلا– و سيما الشعر بجانب كبير من "تقدير حكام الدولة له, لا لأنه يتغنى بأمجادهم و حسب , بل لأن أكثرهم شعراء يعرفون مواقع الجمال في صور التعبير, و يستمتعون بها و يحاولون الإستزادة منها "[225]

و قد رفع موقفهم هذا من شأن الأدب و العلم في أعين الناس, و شجع منهم ذوي الطموح و المواهب على الإشتغال بهما و التنافس في الإبداع و الإبتكار إنشاءً أو تأليفا [226]، فقد كانت قصور هؤلاء الملوك منتديات زاهرة لمختلف العلوم و الآداب و الفنون, فقد ضمت بلاطاتهم من الكتاب و الشعراء و أقطاب العلم ما لم تعرف الأندلس له مثيل من قبل و من أكثر المدن شهرة في هذا المضمار كانت مدينة اشبيلية, حيث شهدت في عهد المعتضد و ابنه المعتمد استقرارا ثقافيا و أدبيا كبيرين, فهذا "المعتضد يجعل يوما من أيام الأسبوع – الإثنين– للشعراء يفدون به عليه, فيطارحهم الشعر و يستمع إليهم, و يجيز السابق بينهم ويشحذ همهم للنظم "، [227] و كان ابنه المعتمد شاعراً من طبقة عالية يدعو الشعراء و العلماء و الفلاسفة إلى بلاطه, و اجتمع في بلاطه من الأدباء ما لم يجتمع مثلهم في بلاد أمير من الأمراء أو ملك من الملوك. [228]

و لم تكن المرية أقل شأنا من اشبيلية في هذا المضمار, حيث كانت تنافسها في الثقافة و العلم في أمنع معاقلها الحصينة, فقد كان ابن صمادح و ذويه [229] من أهل الأدب

([225])إحسان عباس: تاريخ الأدب الأندلسي, عصر سيادة قرطبة, ص 80.

([226]) ينظر: عبد العزيز عتيق، الأدب العربي في الأندلس, ص156.

([227]) جودت الركابي: في الأدب الأندلسي, ص92.

([228]) ينظر: العسلي بسام، المعتمد و ابن تاشفين, دار النفائس, بيروت, ط1, 1981, ص126 و ما بعدها.

([229]) انظر: حول شاعرية أبناء المعتصم بن صمادح, الحلة السيراء, (ج2, ص88, و ما بعدها)

والمعارف, و مما يؤثر عنه أنه كان يعقد المجالس بقصره للمذاكرة, و يجلس يوما في كل جمعة للفقهاء و الخواص, فيتناظرون بين يديه في كتب التفسير و الحديث، [230] ,وإذا ما تفحصنا كتب التراجم الأندلسية القديمة نجد إقرار غير واحد منهم بملكته الشعرية وشاعريته الفذة, و من بين هؤلاء نذكر مثلا: ابن بسام, ابن سعيد, ابن الأثير، [231] و بذلك رفع المعتصم للشعر رايته و عزز له مكانته في عالم الأدب, فكان للشعراء و الكتاب عنده سوق نافقة, فقصده فحول الشعراء في هذا العصر, و ضم بلاطه زمرة من مشاهير علماء و أدباء عصره, وعلى رأسهم شاعرنا المشهور عبد الله بن الحداد الذي استفرغ فيه جل أمداحه [232]و كان هؤلاء الشعراء يؤثرون بلاطه على بلاط المعتمد بن عباد نفسه, من أمثلة ذلك أنه أرسل وزيره أبا الأصبغ بن الأرقم إلى المعتمد بن عباد, فأعجبت المعتمد محاولته, ووقع في قلبه, فأراد إفساده على صاحبه, و أغراه بالإقامة عنده, فأبى أبو الأصبغ و قال: ما رأيت من صاحبي ما أكره فأوثر عند غيره ما أحب, ولو رأيت ما أكره لما كان من الوفاء تركي له في حين فوض إلي أمره, وحملني أعباء دولته, فاستحسن ذلك ابن عباد، [233] و تميز المظفر [234] صاحب بطليوس بعلمه الواسع, واهتماماته الأدبية, حيث كان يميل إلى الأدب و يتذوق روائع الشعر وقد اشتهر من خلال مصنفه الشهير (المظفر) الذي يقع في نحو مائة مجلد تعد موسوعة ادبية وتاريخية عظيمة و لم تشغله الحروب و لا المملكة عن همة الأدب

([230]) انظر: الحلة السيراء (ج2, ص82), و المغرب (ج2, ص196).

([231]) انظر: الذخيرة (ق1, م2, ص732, 733), المغرب (ج2, ص196), الحلة السيراء, (ج2, ص84).

([232])ابن الابّار: الحلة السيراء, (الجزء الثاني, ص82, 83).

([233]) ينظر: السيد عبد العزيز سالم، تاريخ مدينة المرية الإسلامية, ص176.

([234]) هو محمد بن عبد الله بن محمد بن مسلمة التجيبي بن الأفطس, الملقب بالمظفر, توفي سنة 460 هـ.انظر الحلة السيراء, (ج2, ص96, 97).

[235], و لم يكن ابنه عمر الملقب بالمتوكل على الله، [236] أقل عناية بالأدب و الشعر من والده المظفر [237] ,أما المقتدر بن هود صاحب سرقسطة , فقد كان آية في علم النجوم و الهندسة و الفلسفة. [238]

و اهتم أمراء الطوائف في مدن مختلفة [239] بالثقافة بصفة عامة و بالأدب بصفة خاصة, و لكن بنسب متفاوتة أفاد كل منهم فيه على نحو مخالف للآخر.

و إن كان ازدهار الثقافة على هذا النحو من التطور سيما الأدبي –في هذه الآونة– يرتبط ارتباطا وشيجا بمختلف الظروف و الأحداث السياسية التي أخذت بيده نحو الصقل الأمثل و الأكمل, مما كان له أثره الايجابي في الميدان الثقافي للبلاد, جعل أدب هذا العصر يتميز بنوع من التفرد و الخصوصية لم تكن سائدة عبر عصور الأندلس المتعاقبة من قبل [240] , ذلك أن "أدب كل عصر إنما يؤلف وحدة لها خصائصها و كيانها المستقل"[241]

([235]) ينظر: احمد أمين، ظهر الإسلام (الجزء الثالث, ص389).

([236]) هو عمر بن محمد بن عبد الله بن الأفطس, قتل هو و ابناه الفضل و العباس ذبحا من قبل جنود يوسف بن تاشفين سنة 487 هـ على مقربة من بطليوس. انظر الحلة السيراء (ج2, ص96, 102).

([237]) انظر: أخبار المتوكل الأدبية في الحلة السيراء (ج2, ص103 و ما بعدها).

([238]) مصطفى صادق الرافعي: تاريخ آداب العرب, (الجزء الثاني, ص228).

([239]) مثل دانية, قرطبة و ألبونت, و طليطلة و مرسية, و غرناطة...

([240]) لطالما كانت الظروف سيما السياسية عاملا هاما من عوامل ازدهار الثقافة و الأدب, كما هو حال الفتنة التي حدثت قبل هذا العصر, فكان أن نتج عنها ظهور مادة غزيرة في تصوير غربة الشعراء وحنينهم إلى مدنهم التي رحلوا عنها اكتواءً بنار هذه الفتنة وأهوالها, وتصوير أزماتهم التي خلت في ظل الأمن والاستقرار و اجتماع شمل الأحباب,

ويعد تنافس أمراء الطوائف على الشعراء أهم عامل سياسي ساهم في تقدم عجلة هذا المجال نحو الأمام, فقد كان تنافس الملوك في اجتذاب الشعراء اليهم للمباهاة بمدائحهم لهم, و الفخر بأن كل واحد منهم تضم مجالسه أكبر عدد من العلماء و الأدباء, و بالتالي تثبيت أركان دولتهم و إضفاء الهيبة والسلطان عليها من خلال شعر هؤلاء الشعراء, ولبث الأفكار السياسية التي كان يتبناها الملوك باعتبار الشعر من الوسائل الإعلامية المهمة في تلك الآونة, وقد أخذ الشعراء عندما إشتد عليهم الطلب يقطعون الأندلس طولا و عرضا, ينتجعون قصور الأمراء للظفر بصلاتهم و الفوز بأعطياتهم، [242] والظفر بأعلى المراتب, فكان الشعر طريقا لنيل الحظوة عند ملوكهم كون الشعر من العناصر التي تقدم المرء في الحياة السياسية و ترقى به إلى أعلى المناصب في تلك الآونة [243], وبذلك ارتقت منزلة الشعراء الذين وجدوا من رعاية الملوك و الأمراء ما بعث فيهم الرضا والاستقرار فقد كان لهم من "ملوكهم وجاهة ورواتب جارية, و المجيدون منهم ينشدون في مجالس عظماء ملوكهم المختلفة, و يوقع لهم الصلات على أقدارهم" [244] حتى أنهم يساهمون في صنع قرارات الحكم, بحيث يشغلون المناصب الرفيعة كالوزير ابن عمار, و ابن زيدون, و ابن عبدون,...فقد لقي ابن زيدون مثلا "حفاوة بالغة حين نزل اشبيلية, و غمره المعتضد بن عباد بعطاياه, و جعله من المقربين

فظهر ما يعرف بشعر الغربة و الحنين عند كثير من الشعراء منهم: ابن دراج, ابن زيدون, ابن شهيد, ابن حزم,...انظر: فاطمة طحطح، الغربة والحنين في الشعر الأندلسي, ص44.

([241]) محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث, دار النهضة العربية للطباعة والنشر, بيروت, ط 1, (د.ت), ص59.

([242]) انظر: محمد سعيد محمد، دراسات في الأدب الأندلسي, ص 25, و السيد عبد العزيز سالم: تاريخ مدينة المرية الإسلامية, ص174.

([243]) ينظر: إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي, عصر سيادة قرطبة, ص80.

([244]) عبد العزيز عتيق: الأدب العربي في الأندلس, ص148.

إليه,ثم عامله معاملة الصديق, فصار يهدي إليه, و يتقبل هداياه, و قرب الشعر بينهما أكثر, إذ كل منهما شاعراً" [245] فأصبحت المدائح –على ذلك – تجارة رائجة نتيجة هذه "الأوضاع السياسية التي كانت تتطلب نظم القصائد لمدح الملوك, وتمجيد تلك الأحداث وخاصة الإنتصارات على الأعداء، والتنافس السياسي, وتوسع بعضهم على حساب بعض, وإظهار القوة أمام الأعداء, وذلك من أجل تزيين الممالك, وإضفاء طابع الكيانات المستقلة على كل مملكة, فكان لابد للمديح من الإزدهار, و خاصة المديح السياسي الذي يلازم الحكام،" [246] و في مقابل المدح و الحماسة ازدهر الهجاء و الرثاء..., فقد كان موقف الشعر أثناء ردات فعله إزاء هذه الأوضاع السياسية, من أبرز و أجلى بواعث ازدهار الأدب في تلك الفترة,فقد كانت هذه الظروف مرتعا للشر أعان الأدباء و الشعراء على إضرام أوار القرائح و نيران الشعر, كما ظهر في هذا القرن لون شعري جديد يعرف برثاء المدن. [247]

أما العنصر النسوي في الأندلس فلم يكن بمنأى عن هذا التأثير الثقافي والأدبي الذي شهدته البلاد,إذ أكثر ما يميز هذا القرن عن غيره –سيما في هذا الميدان– مساهمة فاعلة للمرأة التي اقتحمت هذا الباب وأدلفت ساحته, على نحو ملحوظ لم تعرف الأندلس له مثيل من قبل, فقد نالت المرأة الأندلسية نصيبا وافرا من التعلم, حيث كان "تعليم المرأة في الأندلس أمرا مألوفا, إذ كان الأندلسيون يبعثون بالفتيات إلى المدارس الأولية منذ الصغر, لكي يتعلمن نفس المواد التي تدرس للصبيان عادة, وبعضهن فيما بعد كن يواصلن التعليم العالي, ويحصلن على الإجازات التي يحصل عليها الرجال عادة, وبعضهن كن يدرسن الفقه و علوم الدين, و أخريات يدرسن الأدب ومواد أخرى, ولم يقف نشاطهن عند حد الدراسة في اسبانيا

([245]) فوزي خضر:ابن زيدون – شاعر الحب المعذب–, الدار المصرية اللبنانية, القاهرة, ط1, 2002, ص53.

([246]) محمد شهاب العاني: الشعر السياسي الأندلسي في عصر ملوك الطوائف, دار دجلة, عمان, الأردن, ط 1, 2008, ص165.

([247]) انظر: العنصر الخاص بالمستوى السياسي من هذا الفصل, ص .

فحسب, وإنما رحلت بعضهن إلى الخارج للدراسة كالرجال سواء بسواء" [248] و كان بعض الأمراء و الأعيان يعينون معلمات لأولادهم لتلقي مختلف العلوم, فهذا "ابن حزم" كان قد تلقى ثقافته الأولى على يد نساء قصر أبيه حيث يقول: "... وهن علمنني القرآن, و روينني كثيرا من الأشعار, و دربنني في الخط" [249]

و قد ارتبط بهذا العصر أسماء كثير من نساء الأندلس لمعن في آفاق العلوم و

الفنون, فكان لهن مساهمات فاعلة في علوم الطب والصيدلة و الفلك والحساب والتاريخ وعلم الكلام و الغناء [250] وأكثر ما كان اهتمام المرأة منصب على المجال الأدبي, و من صور ذلك ظاهرة تحول بيوت بعض النساء إلى أندية تجمع رجال العلم والأدب والسياسة, فالمرأة العربية الحرة في الأندلس استطاعت أن تلعب دوراً هاما في الأدب العربي يشبه دور المرأة الفرنسية في الأدب الفرنسي إبان القرنين السابع و الثامن عشر, و هذا دليل على أن النساء العربيات سبقن الغربيات في جعل منازلهن أندية أدبية ويعتبر هذا السبق من الخطوات الهامة في مجال تحرر المرأة العربية. [251]

و يرى احمد أمين أن للنساء الأندلسيات أثرا كبيرا في الأدب من ناحيتين الأولى: ما لهن من جمال و فتنة حركا في نفوس الأدباء الغزل والنسيب, و الثانية: كان منهن الأديبات اللائي ساهمن في الحركة الأدبية بما أنتجن من أدب [252] و قد كان الشعر الشق الأكثر غزارة من إنتاجهن و قد لقيت هذه الظاهرة سبيلها الميسر مع "ظهور ملوك الطوائف, ففي

([248]) سعيد بوفلاقة: الشعر النسوي الأندلسي, أغراضه و خصائصه الفنية, ص27.

([249])ابن حزم الأندلسي: رسائل ابن حزم الأندلسي, (ج1, ص166).

([250]) ينظر: محمد صبحي أبو حسين، صورة المرأة في الأدب الأندلسي في عصر الطوائف و المرابطين, ص30.

([251]) انظر: جودت مدلج، الحب في الأندلس, ص119, و سعد بوفلاقة, الشعر النسوي الأندلسي, ص28.

([252]) ينظر: أحمد أمين، ظهر الإسلام, (الجزء الثالث, ص525).

زمنهم اخذ الشعر يتسرب إلى دور الحريم في القصور , و قد أخذت النساء من بنات الملوك والأمراء و الجواري على اختلاف طبقاتهن يفقهن هذا اللون من الأدب و يحسن نظمه " [253] , بعد أن حاولت الإنسانية كبح جماح عبقريتها و نبوغها فيه منذ أمد بعيد, حيث " تعرضت المرأة الشاعرة لعوائق صعبت اقتحامها مملكة الشعر التي يتسيدها الفحول, فأسهمت هذه العوائق في منع الأنثى من قول الشعر كما أسهمت في تغييب الشعر النسوي و عدم الاحتفاء به, و أفضى ذلك أيضا إلى محدودية الأغراض الشعرية التي طرقتها المرأة " [254] ,و هكذا لم يكن الشعر وفقا على الرجل فحسب, إنما نجد للمرأة فيه –أيضا– نصيب كبير, حيث أبدت مشاركة قوية ارتقت بها إلى مصاف فحول الشعراء في أحايين كثيرة, إلا أن ما يؤخذ عنها فيه أنها ذهبت به إلى حد بعيد يتناقض تماما مع طبيعتها الأنثوية حتى أصبح ضربا من التطرف و جنسا من التمحل, سيما في باب الغزل الذي بلغ في "زمن ملوك الطوائف حالة مزرية في انحطاط ألفاظه و معانيه, و عبر بذلك عن حياة العصر المتهتك " [255] , حيث كان عدد غير قليل منهن "شاعرات جزئيات لا يكتفين بالتلميح دون التصريح, و لا بالإشارة دون الإعلان عندما يتغزلن, و قد تغزل عدد كبير منهن بالرجال تماما كما يتعزل الرجال فيهن [256] ومن بينهن ام الكرام بنت المعتصم بن صمادح "[257] ,و كانت قد

([253]) جودت الركابي: في الأدب الأندلسي, ص97.

([254]) عمر بن عبد العزيز السيف: الرجل في شعر المرأة, دراسة تحليلية للشعر النسوي القديم, وتمثلات الحضور الذكوري فيه, مؤسسة الانتشار العربي, بيروت, لبنان, ط1, 2008, ص111.

([255]) جودت الركابي: في الأدب الأندلسي, ص121.

([256]) محمد صبحي أبو حسين: صورة المرأة في الأدب الأندلسي في عصر الطوائف و المرابطين, ص34.

([257]) ابنة ملك المرية المعتصم بن صمادح, من بيت أدب, و كانت تنظم الشعر...انظر ترجمتها في المغرب (ج 2, ص202, 203).

عشقت فتى مشهور بالجمال من دانية يعرف بالسمار, و قالت فيه شعراً, و لما بلغ المعتصم خبره خفى أمره من ذلك الحين, و فيه تقول: [258]

يا معشر الناس ألا فأعجبوا مما جنته لوعة الحب

لولاه لم ينزل ببدر الدجى من أفقه العلوي للترب

حسبي بمن أهواه لو أنـــــه فارقني تـابعه قلبي

كما ظهر عدد من الشاعرات الأندلسيات الرجلات اللائي نظمن شعراً مكشوفا مليئا بأسباب البذاءة والترخص, وألفاظ السوقة, وأسماء عورات الجنسين, وتجاوزن التحرر إلى ما يعرف بالثورة على الأعراف والتقاليد [259], و نذكر من ذلك نزهون بنت القلاعي الغرناطية[260], و هي شاعرة متحررة ماجنة, لا تكترث لما يخدش شرفها, ولا تعرف حداً لحريتها و أكثر ما يتجلى ذلك في هجائها المفحش و خروجها عن المألوف, و هي بذلك تمنح صورة واضحة عن المجتمع الأندلسي في تلك الفترة حيث المجون والابتذال، [261] ومن بين الشاعرات المتهتكات ولادة بنت المستكفي [262] و لها شعر يقف أكثره على نقيض العفة

([258]) انظر: المغرب (ج2, ص202), و نفح الطيب, (ج4, ص170.)

([259]) محمد صبحي أبو حسين: صورة المرأة في الأدب الأندلسي في عصر الطوائف و المرابطين, ص36.

([260]) نزهون بنت أبي بكر محمد بن أحمد بن خلف بن عبد الملك بن غالب الغساني, كان والدها محمد بن خلف القليعي قاضيا. انظر ترجمتها في المغرب (ج2, ص120).

([261])ينظر: سعد بوفلاقة, الشعر النسوي الأندلسي, ص123.

([262]) ولادة بنت محمد بن عبد الرحمان الناصر الملقب بالمستكفي, شاعرة متهتكة مجاهرة بملذاتها, توفيت سنة 484 هـ, انظر ترجمتها في الذخيرة (ق1, م1, ص429)

و الصون[263] ,و ما ذلك إلا انعكاسا لما كان عليه المجتمع الأندلسي –في تلك الآونة– من تحرر زائد دفع بهن إلى هذا النوع من التصريح و التوضيح اللذين طالما كانا وقفا على الرجل دون غيره في فترات سابقة.

كذلك كانت الحركة اللغوية والنحوية في هذه الفترة مواكبة للنشاط الأدبي, حيث لمع في هذا المضمار زمرة من علماء اللغة والنحو أشهرهم أبو عبيد عبد الله بن أبي مصعب عبد العزيز بن محمد بن أيوب بن عمرو البكري, و قد كان إماما لغويا, امتاز على أهل عصره بثقافته اللغوية العالية حتى عد من مفخرة الأندلس و آخر علماءها في عصره, من مصنفاته "اللآلي في شرح أمالي القالي" "وفصل المقال في شرح كتاب الأمثال لابن سلام" و "اشتقاق الأسماء" و غيرها كثير. [264]

و كذلك أبو الحسين سليمان بن محمد بن عبد الله السبائي المعروف بابن الطراوة, من أفذاذ النحو في الأندلس قاطبة, بحيث لم يكن بها أحفظ لكتاب سبويه منه, من مصنفاته كتاب الترشيح في النحو [265]و من تلامذته الذين أخذوا عليه النحو علي بن إسماعيل بن سعيد بن أحمد بن لب بن حزم الخزرجي، [266] , وأبو بكر محمد بن أغلب بن أبي الدوس,

---

([263]) انظر مثلا: الذخيرة (ق1, م1, ص430)

([264]) انظر ترجمته و أخباره في : الذخيرة (ق 2, م1, ص232, 238), والمغرب (ج1, ص347, 348), الحلة السيراء (ج2, ص180, 187).

([265]) انظر ترجمته و أخباره في المغرب (ج 2, ص208), و نفح الطيب (ج 2, ص142) و (ج3, ص384)و (ج4, ص332).

([266]) انظر ترجمته في أخبار و تراجم أندلسية, ص81.

وهو من أهل مرسية, وكان عالما بالعربية والآداب، [267] ,كما لمع نجم أبو الطاهر يوسف بن محمد الأشكركي الذي كان مفخرة أهل الأندلس و إمامها في اللغة. [268]

وقد سطع نجم أسماء علماء كثر في كل مجال من مجالات العلوم, ففي علم الفقه برز أبو عبد الله محمد بن خلف بن سعيد بن وهب المعروف بابن المرابط, وقد ألف كتابا كبيرا في شرح البخاري ،[269] , و في علم الحديث ظهر القاضي الشهير أبو علي حسين بن محمد بن حيون الصدفي, المعروف بابن سكرة, كان عالما بالحديث وطرقه, عارفاً بعلله وأسماء رجاله و نقلته حافظا لمصنفات الحديث, و ذاكراً لمتونها و أسانيدها ورواتها. [270]

و أبو عبد الله محمد بن أحمد بن موسى بن وضاح القيسي المرسي, و قد كان من أظرف الناس و أحسنهم أدبا, قدم المشرق طالبا للعلم, و رجع إلى الأندلس و انتفع به وبما رواه[271],و في علم الجغرافيا نبغ أبو العباس أحمد بن عمر بن أنس بن دلهاث الزغبي العذري، [272] وأبو عبيد البكري, و يعد من أقدر جغرافيي الأندلس على الإطلاق, و له مصنفين مشهورين في هذا العلم و هما: "المسالك و الممالك", و "معجم ما استعجم من البقاع و الأماكن".[273]

([267]) انظر ترجمته و أخباره في المغرب (ج2, ص72), و نفح الطيب, (ج4, ص30, 31).

([268]) انظر ترجمته و أخباره في المغرب (ج2, ص447)و في الذخيرة (ق3, م2, ص909, 912).

([269])انظر: ترجمته و أخباره في نفح الطيب (ج2, ص90).

([270]) انظر ترجمته و أخباره في نفح الطيب (ج2, ص90, 92).

([271]) انظر ترجمته و أخباره في أخبار و تراجم أندلسية, ص115, 116, و نفح الطيب (ج2, ص219).

([272]) انظر ترجمته و أخباره في جذوة المقتبس, ص120.

([273]) ينظر: المقري التلمساني: نفح الطيب, (الجزء الثالث, ص184, 185).

و في علم العروض سطع نجم "عبد الله بن الحداد", و فيه أدرك شاعرنا بلوغ الغاية و كمال المراد, و بخصوصه صنف كتبا قيمة و ذات إفادة. [274]

([274]) تقدم الحديث عن هذه الكتب من هذا الفصل, ص .

غزيرة تلك –هي– الدراسات التي أتت على تناول القضية الأسلوبية سيما ما تعلق منها بتتبع جذور هذا العمل من الناحية التاريخية، [275] و قد شغل هذا الجانب حيزا غير يسير من إسهامات المنظرين و جهود علماء الأسلوب الذين أخذوا على عاتقهم نفض الغبار و إماطة اللثام عن تلك القضايا التي شكلت المرحلة الأولى و الطور التمهيدي لعلم الأسلوب, و هي مسائل بات من الضروري –الآن– تجاوزها إلى محاولة تقصي بعض المفاهيم الأساسية التي تشكل محور الدراسة الأسلوبية, و هي تعنى أساسا برصد موضوع الأسلوبية و أهم اتجاهاتها, ثم محددات الأسلوب و نظرياته...

بداية لا بد لنا من إحاطة شاملة حول "علم الأسلوب" نقف من خلاله على تحديد مفهوم خاص ننطلق منه في هذه الدراسة ليكون قاعدة لما سيقام عليه من قضايا و مسائل تستحق البحث و المناقشة.

[1] الأسلوبية مصطلحا ومفهوما:

إن كلمة أسلوبية دال مركب من جذره (أسلوب) Style, ولاحقته (ية) (ique) [276] والأسلوب مشتق أصلا من الكلمة اليونانية (Stilus),وهو المثقب الذي يستخدم في الكتابة[277],

---

([275]) وصلت المؤلفات الأسلوبية في رأي يوسف أبو العدوس إلى أكثر من ستة آلاف مؤلف. انظر: أحمد درويش: الأسلوب و الأسلوبية, مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه, مجلة فصول, الهيئة المصرية العامة للكتاب,القاهرة,المجلد 5, العدد 1,أكتوبر/نوفمبر/ديسمبر 1984, ص 63, انظر: يوسف أبو العدوس: الأسلوبية –الرؤية والتطبيق–, دار المسيرة للنشر و التوزيع و الطباعة, عمان, الأردن, ط1, 2007, ص07.

([276]) عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب (نحو بديل ألسني في نقد الأدب), الدار العربية للكتاب, ليبيا, تونس, 1977, ص39.

"و تظهر صورتها المصغرة في الكلمة الايطالية (Stilleto)" [278].

و قد كان "فون درجابلنتش" أول من أطلق هذا المصطلح سنة 1875 "على دراسة الأسلوب عبر الإنزياحات اللغوية و البلاغية في الكتابة الأدبية ,أو هي ما يختاره الكاتب من الكلمات و التراكيب, و ما يؤثره في كلامه عما سواه لأنه يجده أكثر تعبيرا عن أفكاره و رؤاه "[279] , فيما يرجع فضل شيوع هذا المصطلح في أوساط الدراسات الأسلوبية العربية –نقلا وترجمة– إلى الدكتور عبد السلام المسدِّي, حيث يستعمل مصطلح "علم الأسلوب" كذلك مرادفا للأسلوبية. [280]

أما الباحث الأسلوبي سعد مصلوح فيؤثر مصطلح "الأسلوبيات" على"علم الأسلوب والأسلوبية" , وإيثاره إياه على الأول (علم الأسلوب), فلأنه أخصر و أطوع في التصريف, وأما وجه ايثاره على الثاني (الأسلوبية) فلأنه جاء على سنة السلف في سك المصطلحات الشبيهة كالرياضيات, والطبيعيات...,ولأنه يتسق بهذا المبنى مع مصطلح اللسانيات والصوتيات. [281]

([277]) ينظر: جورج مولينيه: الأسلوبية, ترجمة بسام بركة, المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع, بيروت, ط 2, 2006, ص07.

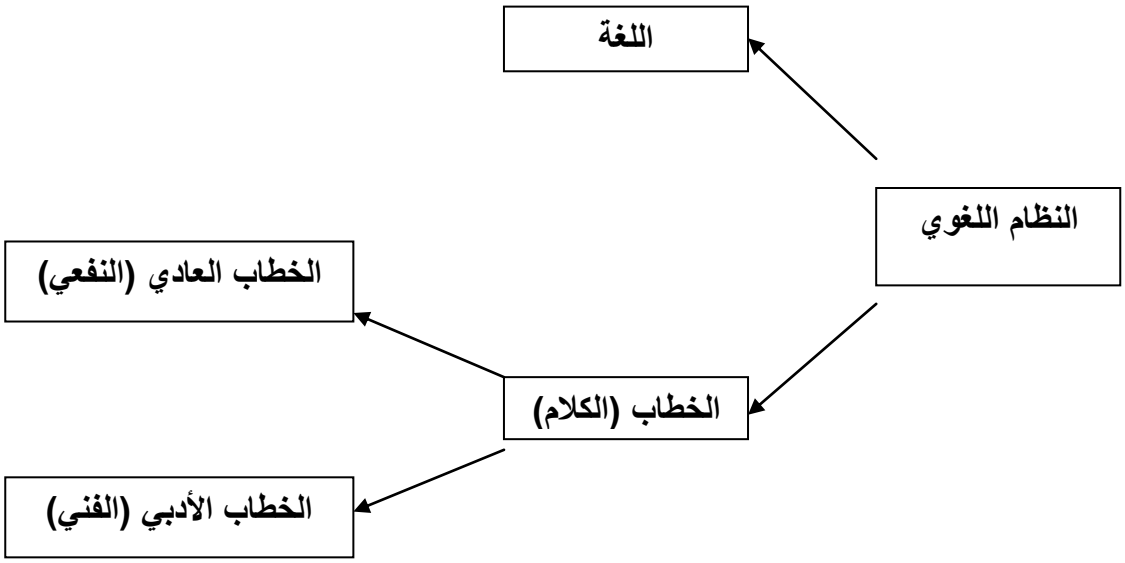
([278]) ستيفن أولمان: دور الكلمة, ترجمة كمال بشر, دار غريب, القاهرة, ط12, (د.ت), ص191.

([279]) نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب–دراسة في النقد العربي الحديث–, الجزء الأول, دار هومة للطباعة والنشر و التوزيع, الجزائر, 2010, ص11.

([280]) ينظر: المرجع نفسه, ص11.

([281]) ينظر: سعد عبد العزيز مصلوح، في البلاغة العربية و الأسلوبيات اللسانية –آفاق جديدة–, عالم الكتب الحديث, ط1, 2006, ص21.

والأسلوبية ترتبط ارتباطا وثيقا بعلم اللسانيات, وهي ترتكز على الكلام الذي يعتبر القسم الثاني من ثنائية (دي سوسير 1857– 1913) (اللغة والكلام /Langue.Parole) [282] ويشتمل هذا الوجه (الكلام) على مستويين من الأستخدام أولهما: الإستخدام العادي أو النفعي, و ثانيهما: الإستخدام الأدبي أو الفني, و يعني ذلك أنه في داخل ثنائية النظام اللغوي التي أوردها دي سوسير توجد ثنائية أخرى متفرعة عنها[283].



و قد ركز(شارل بالي Charles Bally 1865– 1947) على الوجه الثاني من ثنائية أستاذه سوسير, فكان بذلك المؤسس الحقيقي لعلم الأسلوب, واعتبرت أبحاثه –من ثم– فاتحة الدراسات الأسلوبية حيث "بحث في علاقة اللغة بالفكر و الجوانب العاطفية في لغة الشخص

([282]) فرق سوسير بين اللغة والكلام, فاللغة عنده مجموعة من العلامات المختزنة في حقل الجماعة المعينة, أما الكلام فهو وجه من أوجه النشاط الإنساني, وهو تحقيق فعلي حي لتلك الصورة المختزنة في ذهن الجماعة, حيث يقوم به فرد من أفراد الجماعة محققا من خلاله نشاطا إنسانيا بالإمكان رصده, والبحث فيه بما يكشف عن سمات نفسية و اجتماعية وثقافية وحضارية أما اللغة فهي وعاء هذا النشاط وأداته .انظر: أحمد كشك: اللغة والكلام–أبحاث في التداخل والتقريب– ,دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع, القاهرة, 2004, ص10, و انظر: ستيفن أولمن، دور الكلمة في اللغة , ص36.

([283]) فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية –مدخل نظري و دراسة تطبيقية–, مكتبة الآداب, القاهرة, 2004, ص16– 17.

العادي, فمثل اتجاهه ما عرف بالأسلوبية التعبيرية, وقد أقام بالي دراسته الأسلوبية على أساس لغوي رصين ورثه عن أستاذه"[284] واهتمام بالي بالمحتوى العاطفي للغة جعله لا يهتم بالجوانب الجمالية , و من ثم ركز على اللغة المنطوقة, و هو ما صرفه عن العناية باللغة الأدبية, و تصنيفه للإمكانات الكامنة أو المثارة في اللغة شده إلى دراسة القوة التعبيرية في اللغة الجماعية دون اهتمام بالتطبيقات الفردية لها, و عليه رفض بالي احتواء الأعمال الأدبية ضمن درسه الأسلوبي فقصر نظريات الأسلوبية على اللغة العادية المستعملة دون اللغة الشعرية. [285]

و من خلال ما تقدم نخلص إلى تحديد أولي للأسلوبية مفاده أنه "فرع من اللسانيات الحديثة مخصص للتحليلات التفصيلية للأساليب الأدبية أو للاختيارات اللغوية التي يقوم بها المتحدثون و الكتاب في السياقات –البيئات– الأدبية و غير الأدبية"[286].

فكيف يمكن أن يُحدَّد المنهج أو العلم, و ميدان دراسته ما زال يعاني غموضا وضبابية , فالأسلوب –كما نعلم– مصطلح تجاذبته وتحلقت بدائرته مفاهيم كثيرة تفاوتت فيما بينها تفاوتا كبيرا و هي كثرة تدلل في وجه من وجوهها على ترسيخ المصطلح و أهميته مثلما هي تعبير عن لبسه و نسبيته [287],حيث بات وضع مفهوم محدد للأسلوب من الصعوبة بمكان, وبالتالي فإن "أي بحث في الأسلوبية يكون بإزاء ساحة نظرية صعبة الولوج, لاتساع مدلول

([284]) سامي محمد عبابنة:التفكير الأسلوبي– رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث–, عالم الكتب الحديث, عمان, الأردن, 2007, ص11– 12.

([285]) ينظر: يوسف أبو العدوس، الأسلوبية –الرؤية و التطبيق–, ص45.

([286]) المرجع نفسه, ص35.

([287]) جمع ويلي ساندرز (Willy Senders) مثلا في كتابه نظرية الأسلوب اللسانية ثمانية و عشرين تعريفا للأسلوب. انظر: موسى سامح ربابعة، الأسلوبية – مفاهيمها و تجلياتها–, دار الكندي, الأردن, ط1, 2003, ص22.

الأسلوب, لأنه عائم و يصعب تحديده" [288], وهو اتساع فيه من المبالغة و الغلو ما دفع بعض الدارسين إلى إنكار وجوده أصلا فالأسلوب بالنسبة لـ: ب كري مثلا B.Gray (1969) ليس إلا اختلاقا من اختلافات العلماء, الاختلاق الذي لا يقابله شيء في الواقع [289], و لا ريب أن طمس المفهوم على هذا النحو من الإنكار يفيد بموت الأسلوب, و بالتالي موت الأسلوبية التي هي في الواقع علم دراسة هذا الأسلوب.

و إطلالة شاملة حول مجمل المفاهيم التي أتت على تحديد الأسلوب توضح مدى غموضه و تعدد زوايا النظر إليه, و لاحتواء مختلف القضايا التي أثيرت بشأنه يمكننا أن نستند إلى اتجاهات ثلاثة تمثل أهم الأبعاد وأبرزها في نظرية الأدب نحاول أن نستجمع من خلالها خلاصة ذلك الجدل في أهم جوانبه اتصالاً و أكثره إضاءة, و هو ما سنأتي على تفصيله في العنصر الآتي:

(2) نظريات الأسلوب:

رغم اختلاف زوايا النظر إلى الأسلوب إلا أنها تؤمن جميعا بثلاثية عملية الاتصال "فليس من نظرية في تحديد الأسلوب إلا اعتمدت أصوليا إحدى هذه الركائز الثلاث(المخاطِب, و المخَاطَب و الخطاب) أو ثلاثتها متعاضدة متفاعلة" [290] , و يمكن أن نبدأ بالاتجاه الأول:

(1) نظرية الأسلوب من زاوية المنشئ:

([288]) علي شناوة آل وادي: الأبعاد الأسلوبية و التقنية في رسوم التعبيرية التجريدية, دار صفاء للنشر و التوزيع, عمان, الأردن, ط1, 2011, ص13.

([289]) هنريش بليت: البلاغة و الأسلوبية –نحو نموذج سيميائي لتحليل النص–, ترجمة د: محمد العمري, إفريقيا الشرق, المغرب, إفريقيا الشرق, بيروت, لبنان,1999, ص51.

([290]) عبد السلام المسدي: الأسلوبية و الأسلوب, ص57.

ركز فريق كبير من علماء الأسلوب على الأسلوب من جانب مؤلفه, فأولوه عناية خاصة تفيد بأنه مرآة عاكسة لتصورات صاحبه و أفكاره و نظرته للوجود, و هي نظرة انبثقت من تعريف بوفون الشهير حين قارن بين الأسلوب و المعارف الأخرى بقوله: "إن المعارف و الوقائع و المكتشفات تنتزع بسهولة , و تتحول ...هذه الأشياء إنما تكون خارج الإنسان, و أما الأسلوب فهو الإنسان نفسه, و لذا لا يمكن أن ينتزع, أو يحمل, أو يتهدم" [291] ,و يصبح الأسلوب من هذه الزاوية بمثابة "لوحة الإسقاط الكاشفة لمخبآت شخصية الإنسان, ما ظهر منها في الخطاب و ما بطن, ما صرح به وما ضُمِنْ فالأسلوب جسر إلى مقاصد صاحبه" (292)

و قد أثار النظر إلى الأسلوب من جهة المنشئ (الباث) خلافا كبيرا شاغلا بذلك حيزا واسعا من القضايا, و لعل أهمها تناولا وأبرزها ترددا يرجع أساسا إلى مصدر الأسلوب وما إذا كان صادرا عن حالة وعي أم عن الخيال واللاوعي,فتعريف الأسلوب على "أنه اختيار واع يسلطه المؤلف على ما توفره اللغة من سعة و طاقات"، [293] يقول بصدور الأسلوب عن حالة وعي كاملة و "وفقا لقصد أو نية مسبقة" [294] و هي نظرة تتناقض مع ما قيل بشأن الإبداع الصادر عن اللاوعي, و تحديد الأسلوب بأنه عملية اختيار مقصودة يعني بالضرورة أن "العملية تتم في حالة من الوعي بكامل الظروف المحيطة, و بالتالي فإن الحيل التي سيقدمها المؤلف ستكون مقصودة لغرض ما, فيكون الأسلوب حينئذ قادرا على كشف

([291]) انظر: عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب, ص 63, و بيير جيرو: الأسلوب و الأسلوبية , الأسلوب والأسلوبية، ترجمة، منذر عياش، مركز الانتماء القومي، بيروت ، لبنان، (دت)، ص22.

([292]) المرجع نفسه, ص63– 64.

([293]) المرجع نفسه, ص74.

([294]) فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية –مدخل نظري و دراسة تطبيقية–, ص54.

شخصية صاحبه و نظرته للوجود" [295] و هي آراء يذهب إليها من يقول أن: "الأسلوب هو فلسفة الذات في الوجود" [296], أو من ينظر إليه على أنه "قناة العبور إلى مقومات شخصيته لا الفنية فحسب بل الوجودية مطلقا" [297] ,و هي فكرة نقف على مثلها عند موريه حيث يقول: "الأسلوب بالنسبة لنا هو موقف من الوجود و شكل من أشكال الكينونة"[298].

و قد سجلت على هذه النظرة في تحديد الأسلوب جملة من الإنتقادات, ظلت تصب كلها في رافد واحد مفاده أنه ليس من الممكن الجزم بأن كل مل يكتشف من سمات في النص كان قد أدركها المنشئ لحظة الكتابة,فثمة سمات تكتشف بعد كتابة النص أي عند القراءة, إذ أن القراءات تتعدد و في كل قراءة اكتشاف لسمات أسلوبية جديدة, وليس بالضرورة بل من الاستحالة بمكان أن تتطابق مع ما سطره المنشئ لحظة إنتاج الإبداع, فلا توجد قراءتان متشابهتان تماما لأن كل قراءة تمثل صاحبها, فالقارئ يتلمس ظروفه الخاصة فيما يقرأ, لذلك على المحلل الأسلوبي ألا يتمادى في الإعتقاد أن كل ما يعثر عليه في النص كان المبدع واعيا له في تلك اللحظة الحرجة, فالمنشئ فيفاجئ بتلك القراءة تمام كما يفاجئ به غيره[299],كما تطرح هذه النظرة قضية أخرى غاية في الأهمية, وهي أن هذا الوعي يعني الإقرار بالاختيار على إطلاقه,ما يحيل إلى فصل بين اللغة والفكر,وهما في مجال الأدب خاصة شيء واحد لا انفصام فيه,ولابد من أن يؤدي أيضا إلى الإعتقاد بأن ثمة فكرا مجردا يقع في الذهن أولا من قبل أن يظهر في كلام, ومثل هذا أن صح في المسائل العلمية بعض الأحيان,فإنه لا يصح في الأدب إطلاقا,لأن ما في الأدب من لغة و فكر متداخلان

([295]) سامي محمد عبابنة: التفكير الأسلوبي, ص13– 14.

([296]) عبد السلام المسدي: الأسلوبية و الأسلوب, ص66.

([297]) المرجع السابق, ص68.

([298])سامي محمد عبابنة: التفكير الأسلوبي, ص14.

([299]) ينظر: عشتار داود، الأسلوبية الشعرية, دار مجدلاوي للنشر و التوزيع, عمان, الأردن, ط1, 2007, ص20.

بلا انفصام كاللحمة على أن يكون هذا النسيج من الدقة بحيث يصعب التمييز بين طرفيه,وهكذا فلا مناص من الإقرار بوحدة عضوية بين اللغة والفكر، [300] غير أن ذلك لا يعني بأي حال من الأحوال أننا نؤيد الجانب المعاكس الذي يرى أن الأسلوب ناتج اختيارات اللاوعي وأنه ينظر إليه كصيغة خيالية فريدة [301],فرولان بارت–مثلا–يقول عن الأسلوب:"إنه الجانب الخصوصي في الطقوسي , ينبثق من الأعمال الميثولوجية للكاتب , وينتشر خارج مسؤوليته"[302],وهو رأي فيه غير قليل من الإجحاف في حق المنشئ وإمكاناته الإبداعية, لأن النص الإبداعي وفق هذا المنظور لا يعدو أن يكون "كتلة من العقد النفسية"[303]، و يمكن أن نشير إلى أن تعليل الإختيار واعيا كان أو غير واع على أهميته فهو ليس بالأمر الميسور دائما,إذ لا يمكن تفسير اختيارات المنشئ, ولِمَ لَمْ يختر أي عنصر لغوي مما هو في سلمه, لذلك يرى سعد مصلوح بأن "التنبؤ بهذه الاختيارات يقع خارج متناول الباحث الأسلوبي, بعد أن يكون النص قد مثل أمامه في صورته الأخيرة ". [304]

ولعل أهم نقد يوجه إلى هذه النظرية–عموما– (الأسلوب من زاوية المنشئ),يتمثل أساسا في أن التحليل الأسلوبي قد ينطلق من خلفيات عن المنشئ وذلك بإسقاط ظروف حياته على النص أولا وعلى المنشئ ثانيا ذلك المنشئ الذي كان تحت وطأة ظرف خاص

([300]) ينظر :أحمد محمد ويس، الإنزياح من منظور الدراسات الأسلوبية,مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع, بيروت, لبنان, ط1, 2005, ص75– 76.

([301])ينظر: سامي محمد عبابنة، التفكير الأسلوبي, ص14.

([302])رولان بارت:الدرجة الصفر للكتابة,ترجمة محمد برادة,دار الطليعة للطباعة والنشر,بيروت,لبنان, والشركة المغربية للناشرين المتحدين, الرباط, المغرب, ط2, 1982, ص34.

([303])عشتار داود: الأسلوبية الشعرية, ص20.

([304]) سعد عبد العزيز مصلوح: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية, ص41.

عند كتابته النص لا يعلمه إلا هو [305] ,هذا فضلا عن أن هذا التصور للأسلوب قد لا يكون ترجمة صادقة لسيكولوجية صاحبه, بحيث يقف عاجزا بإزاء بعض الأساليب كالتي يلجأ فيها المنشئ إلى "إخفاء مشاعره وأفكاره المذهبية خوفا أو هروبا أو رياءً" [306] لأن الذات المعرفية تتغلب أحيانا على ذات المبدع الحقيقية إذ أنا الشاعر ليست دائما الأنا الشعرية ,فقد يبدو المنشئ حاملا لمبادئ وأفكار على العكس تماما مما هي عليه مبادئه وأفكاره في واقع الحال, الأمر الذي يتطلب من المحلل الأسلوبي الانطلاق من معيار فني بحت. [307]

(1) الأسلوب من زاوية المتلقي (القارئ):

ينظر إلى الأسلوب من هذه الزاوية بوصفه مجموعة من الإستجابات تتولد لدى القارئ على أساس أن الأسلوب "قوة ضاغطة تتسلط على حساسية القارئ بواسطة إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام وحمل القارئ على الإنتباه إليها,بحيث إن غفل عنها تشوه النص, وإذا حللها وجد لها دلالات تتميز به" [308],وهو تصور قائم على مبدأ التفاعل بين النص والمتلقي"فليس ثمة إحساس بقيمة النص إلا بمتلقيه, فالنص والقارئ عنصران مؤثران كل في الآخر, الأول يؤثر من حيث أنه أداة للإقناع و التأثير,وهما غاية كل شكل فني, وتأثير الثاني يتمثل في أنه يبعث الحياة في النص ويبث فيه الروح" [309], وهو أمر يؤكد أن رد فعل القارئ عنصرا أساسيا في تجديد الأسلوب الذي ينهض–هنا بوظيفة التأثير على المتلقي,وهي عملية تقتضي اعتماد تقنيات خاصة يعتمدها المنشئ حتى يتمكن من تحقيق غايته, و وفقا لهذا المنظور يصبح الأسلوب في مرتبة تالية لأفكار مجردة, ولذلك حدد الأسلوب عند بيار

([305])ينظر:عشتار داود، الأسلوبية الشعرية, ص22.

([306])فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية –مدخل نظري و دراسة تطبيقية–, ص15.

([307])ينظر: عشتار داود، الأسلوبية الشعرية, ص22– 23.

([308])ينظر: يوسف أبو العدوس، الأسلوبية –الرؤية و التطبيق–, ص37.

([309])فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية –مدخل نظري و دراسة تطبيقية–, ص23.

جيرو بأنه"مجموعة ألوان يصطبع بها الخطاب ليصل بفضلها إلى إقناع القارئ وإمتاعه وشد انتباهه وإثارة خياله" [310], أو كما جاء عند فلوبير حيث يعرف الأسلوب بأنه "سهم يرافق الفكرة ويخز متقبلها" [311], وبالتالي"ليست للعمل الأدبي أية أهمية في ذاته, وتبدأ أهميته من اللحظة التي يلتقي فيها بالجمهور, فهو منشغل عن النص في ذاته برسم خط بياني يمثل استجابات القارئ"[312], كما يؤكد هذا الاتجاه في تحديد مفهوم الأسلوب أن مهمة الأسلوب يجب أن تتجاوز الإمتاع والتأثير على القارئ إلى إقناعه الذي غالبا ما ينتهي بعملية استفزاز ينجم عنها ردة فعل تتمثل بسلوكيات تظهر على المتلقي [313] , و إن كان عنصر الإقناع– هنا– يطرح قضية هي من الأهمية بمكان على صعيد مهمة العمل الأدبي الذي يركز –وفقا لهذه النظرة– على جانب التوصيل و الإخبار, و هي غاية تخرج عن نطاق مهمة العمل الأدبي الذي أكثر ما يعنى بالجانب الجمالي للنص, و بناءً على ذلك فالمعنى الأدبي لا يتمركز في البنية فحسب كما جاء في الطرح الذي قدمه جاكسون, و إنما في فهم القارئ لهذه البنية عن طريق العلاقة التي تنشأ بين الرسالة و المخاطب [314] , و الواقع أن النظر إلى الأسلوب من هذه الزاوية تكرس وظيفة النص الإفهامية الإدراكية على حساب الوظيفة الشعرية الكامنة في النص, و عليه فإن أهمية القارئ لابد أن لا تكون على هذا النحو من التركيز, وإن كان ذلك–أيضا– لا يعني إغفال قيمة هذا الضلع الفاعل (القارئ) في عملية الاتصال,لذلك كان أولى "الإستعانة به للعودة من خلاله إلى النص, لأن ارتباط العمل

([310])عبد السلام المسدي: الأسلوبية و الأسلوب, ص79.

([311]) المرجع نفسه, ص82.

([312])عشتار داود: الأسلوبية الشعرية, ص41.

([313]) ينظر: سامي محمد عبابنة، التفكير الأسلوبي, ص 16, و فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية –مدخل نظري و دراسة تطبيقية–, ص22.

([314]) ينظر: موسى سامح ربابعة، الأسلوبية –مفاهيمها و تجلياتها–, ص16– 17.

الإبداعي بالقارئ يجعل منه عملية متجددة بتجدد القراءات, فيبدو أكثر ثراءً بتعدد تلك القراءات و اختلافها من قارئ إلى آخر, إلا أن هذه القراءات المتعددة لا تعني إغفال سلطة النص, لأن الدلالة تتحرك في الحدود التي يفرضها النص عليها, من أجل أن يحفظ هذه الأشكال من الغموض والتشويش"[315].

(2) الأسلوب من زاوية النص:

هناك اتجاه ثالث ينظر إلى الأسلوب من جهة النص, و يرى أصحاب هذه النظرة أن الأسلوب "مسألة تقنية في بناء الكلمات ووضعها" [316], وعلى هذا الأساس يكون الأسلوب نظاما "لنص مخصوص لا يقبل القياس عليه, و لا يولد نتيجة لقياسه على نظام سابق عليه وجوداً"[317] , لذلك فالأسلوب عند ريفاتير معلق بالنص حيث يرى أنه "ليس ثمة أسلوب أدبي إلا في النص" [318] , و لا يخرج الأسلوب عن نطاق النص عند هيل, فهو عنده "الرسالة التي تحملها العلاقات الموجودة بين العناصر اللغوية لا في مستوى الجملة و إنما في إطار أوسع منها كالنص أو الكلام" [319],وهو عند ستارو بنسكي "مسبار القانون المنظم للعالم الداخلي في النص" [320] , بينما نجد هيمسلف يفتح أفقا أرحب لمفهوم الأسلوب في إطار النص, حيث يجعل النص بنية دالة " فبمجرد تعبير الإنسان عن فكرة ما شعرا بدل التعبير عنها نثرا يعد تنبيها للمتقبل إلى أن النص –فضلا عما يحمله من دلالات أولية تكون بنية

([315])عشتار داود: الأسلوبية الشعرية, ص44.

([316]) سامي محمد عبابنة: التفكير الأسلوبي, ص18.

([317]) منذر عياشي: مقالات في الأسلوبية, منشورات اتحاد الكتاب العرب, ط1, 1990, ص104.

([318])انظر: موسى سامح ربابعة، الأسلوبية –مفاهيمها و تجلياتها–, ص 15, و عبد السلام المسدي: الأسلوبية و الأسلوب, ص79.

([319])عبد السلام المسدي: الأسلوبية و الأسلوب, ص87.

([320]) المرجع نفسه, ص186.

رسالته–قد استحال في صياغته دالا متصلا بنظام إبلاغي آخر غير النظام الألسني البسيط"[321] ,ومختلف هذه الآراء التي يتبناه البنيويون تؤكد على أهمية التركيب البنيوي حيث تتحد في اعتقادها أن "الأسلوب هو كتلة متكاملة بمعنى أنه هو الكل الشامل للسمات التي تتخلل العمل, و التي تشكل الأسلوب, و تلك السمات تتميز بأنها يؤثر بعضها على بعض, و بأنها تضع الوحدة المتكاملة وأن علاقاتها بعضها ببعض أكبر من علاقة تجاور بين عناصر متفرقة منعزلة"[322] , و هي نظرة انبثقت من رؤية جاكبسون للوظيفة الشعرية التي تقوم على مبدأ الاختيار والتوزيع, حيث يرتبط التوزيع عنده بصورة مباشرة بالصياغة [323] , وذلك ما دعى مارتيني للقول "أن ثمة أسلوبا بمجرد توفر الصياغة"[324] ,والأسلوب بذلك يقوم بإعطاء خصوصية و فرادة للعمل الأدبي دون غيره نتيجة ما يشيعه من نظام يظهر على شكل نسيج للعمل الأدبي بنوعيه الصوتي و الدلالي, و هما لا يحتاجان عادة إلى التطابق سوى في الأدب على حد رأي بيردسلي [325], و هكذا غدا كل من الأسلوب و النص متلازمين في عرف البنيويين, فالأسلوب عندهم ليس شيئا خارجا عن النص, بل هو عنصر من عناصره, فالنص هو الميدان الوحيد الذي يبنى فيه الأسلوب و لا أسلوب إلا في النص[326] .

و يمكن الولوج في تشعبات الأسلوب على وفق هذا المنظور في الآتي:

([321]) المرجع نفسه, ص88.

([322]) سامي محمد عبابنة: التفكير الأسلوبي, ص18.

([323]) ينظر: المرجع نفسه, ص18.

([324]) جورج مونان: مفاتيح الألسنية, ترجمة الطيب البكوش, مؤسسة سعيدان للطباعة و النشر, سوسة., 1984, ص37.

([325]) سامي محمد عبابنة: التفكير الأسلوبي, ص19.

([326]) ينظر: محمد بن يحي، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري, ص34.

3. الأسلوب انحراف: [327]

الإنحراف مما كثر الكلام بشأنه في الدراسات الأسلوبية, حيث حظي بكثير من العناية و الإهتمام, حتى أن من تعريفات الأسلوب المعتمدة و التي لها من الشيوع نصيب واف بأنه انحراف[328] , و من هؤلاء: ماروزو, سبيتزر, و بييرجيرو [329] ,وعليه عد "علم الأسلوب" أو "الأسلوبية" عند نفرٍ من أهل الاختصاص بأنه علم الإنزياحات [330], فالأسلوب عند رولان بارت هو كل خارج عن القانون [331] ,و هو عند تودوروف "لحن مبرر ما كان يوجد لو أن اللغة كانت تطبيقا كليا للأشكال النحوية الأولى" [332], و يعرفه ريفاتير "بكونه انزياحا عن النمط التعبيري المتواضع عليه" [333], أما عند جاكبسون فهو "الانتظار الخائب" [334], و

([327]) هي الترجمة التي يبدو أنها شاعت أكثر من غيرها للمصطلح (Diviation) الموجود في اللغتين الأنجليزية والفرنسية, و لكنه في الانجليزية أكثر دورانا, و ترجمته بالانحراف هي فيما يبدو أصح ترجمه له, و يقع مصطلح الإنزياح في مرتبة ثانية بعد الإنحراف من حيث شيوع استعماله لدى الأسلوبيين والنقاد جميعا و لقد كثرت المصطلحات المرادفة له كثرة واسعة بحيث جاوزت الأربعين مصطلحا منها : التجاوز,الاختلال, الإطاحة, المخالفة, الشناعة, الانتهاك, خرق السنن, اللحن, العصيان, التحريف, الإزاحة, الكسر, الأصالة, المفارقة...انظر: أحمد محمد ويس: الإنزياح من منظور الدراسات الأسلوبية, ص08 و ما بعدها, و لمزيد من الإطلاع على تفاصيل كل مصطلح انظر المرجع نفسه , ص34 و ما بعدها.

([328]) انظر: موسى سامح ربابعة، الأسلوبية –مفاهيمها و تجلياتها–, ص 35, و عبد السلام المسدي: الأسلوبية و الأسلوب, ص93.

([329]) ينظر: عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب, ص102.

([330]) ينظر:أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية, ص07.

([331]) ينظر: سامي محمد عبابنة، التفكير الأسلوبي, ص19.

([332]) عبد السلام المسدي: الأسلوبية و الأسلوب, ص98– 99.

([333]) المرجع نفسه, ص103.

يهدف هذا الإنحراف إلى إحداث المفاجأة "التي تصدم متقبل الرسالة, و تحدث تشويشا له, فكلما كانت السمة الأسلوبية متضمنة للمفاجأة, فإنها تحدث خلخلة و هزة في إدراك القارئ ووعيه, لذلك فإن قيمة كل ظاهرة أسلوبية تتناسب مع حدة المفاجأة التي تحدثها تناسبا طرديا"[335],وهي مفاجأة تكون نتيجة "تولد اللاَّمنتظر من خلال المنتظر"[336], و يرى ريفاتير أنها "كلما كانت غير منتظرة كان وقعها على نفس المتقبل أعمق" [337], "إذا إن الأسلوب يشكل تأثيره في القارئ من خلال ما يحدثه من مفاجأة و عدم تحقيق التوقع, و بذلك يسود الانتظار الخائب, لان الفجوات التي تتخلق في النص تكون فجوات لا ينتظرها القارئ, و كلما كانت الأشياء غير منتظرة و غير متوقعة فإنها تشكل تأثيرا كبيرا في القارئ, مما يحدث التواصل بينه و بين النص الأدبي" [338] , و لذلك فإن "مَنْ لَمْ يُرزق متعة الدهشة يكون في حكم من هو غير موجود, لأن الوجود قرين الدهشة, و الإحساس بالدهشة هو البرهان على الوجود"[339], وإن كان مصطلح الإنحراف يتداخل إلى حد بعيد مع مصطلح الإختيار عند

([334]) جورج مونان: مفاتيح الألسنية, ص135.

([335]) موسى سامح ربابعة: الأسلوبية –مفاهيمها و تجلياتها–, ص17.

([336]) عبد السلام المسدي: الأسلوبية و الأسلوب, ص86.

([337]) المرجع نفسه, ص89.

([338]) موسى سامح ربابعة: جماليات الأسلوب و التلقي– دراسة تطبيقية–, دار جرير للنشر و التوزيع, غمان, الأردن, ط1, 2008, ص182– 183.

([339]) أحمد محمد ويس: الإنزياح من منظور الدراسات الأسلوبية, ص160.

بعض أهل الاختصاص, ولا يختلف عنه إلا في قبس ضئيل يسير [340], حيث تتجلى أبرز مظاهر الإختيار من خلال الإنزياحات المختلفة, سيما عند جاكبسون , و هو ما سنقف عليه في حينه, علما أن جاكبسون لم يستعمل قط كلمة الأسلوبية و قلما استعمل كلمة الأسلوب, إنما استعمل مصطلح الوظيفة الشعرية بديلا عن الأسلوبية[341].

وقد عرف مفهوم الإنحراف تقدما ملحوظا باستخدام هذين المحورين(الإختيار والتأليف), فالإختيار هو "الإنتقاء من بدائل متعددة" [342] ,و الانحرافات التي تحدث على هذا المحور تتمثل في الإنزياح الإستبدالي, و تمثل الاستعارة عماد هذا النوع من الإنزياح, و تعني هنا الاستعارة المفردة حصراً, تلك التي تقوم على كلمة واحدة, تستعمل بمعنى مشابه لمعناها الأصلي و مختلف عنه[343], غير أن هذا المحور مقرون بمحور ملازم له هو محور التأليف إذ إن "الشاعر يمكن أن يختار و يؤلف ما يختار ضمن بنية يرى أنها المناسبة أو الأكثر ملائمة مع هدفه و رؤيته, و هذا أمر عائد إلى قدرة الشاعر و كفاءته اللغوية" [344] , أما

([340]) من أهم الفروق بين الإختيار و الإنحراف أن الإختيار يوجد في اللغة الجارية و إن لم يكن سمة مميزة لها كما هو في اللغة الفنية, في حين أن الانحراف يخص اللغة الفنية, فالخروج على الطرق المتعارفة في التعبير معيب اجتماعيا ولكنه مقبول إذا كان له غرض فني, كذلك الإختيار مرتبط بالقائل أو المبدع و قلما يشعر به المتلقي إلا انه يرتاح له, فإذا أراد أن يعيد الكلام أو يأتي بمثله لم تسعفه قريحته, ولهذا سمي الكلام الذي غلبت عليه خاصية الاختيار–السهل الممتنع– ,أما الإنحراف على العكس فهو يصدر عن المبدع بصورة عفوية إذا انطلق من التعبير ولكن المتلقي يشعر به شعورا قويا في جميع الأحوال...انظر: شكري محمد عياد، اللغة والإبداع, –مبادئ علم الأسلوب العربي– انترناشيونال, ط1, 1988, ص78.

([341]) بيير جيرو: الأسلوب و الأسلوبية , ص05.

([342])موسى سامح ربابعة: الأسلوبية –مفاهيمها و تجلياتها–, ص14.

([343])ينظر: أحمد محمد ويس، الإنزياح من منظور الدراسات الأسلوبية, ص111– 112.

([344])موسى سامح ربابعة: الأسلوبية –مفاهيمها و تجلياتها–, ص15.

الانحرافات التي تحدث على هذا المحور فهي الإنحرافات التركيبية "و يحدث مثل هذا الإنزياح من خلال طريقة في الربط بين الدوال بعضها ببعض في العبارة الواحدة أو في التركيب و الفقرة, و من المقرر أن تركيب العبارة الأدبية عامة و الشعرية منها على نحو خاص يختلف عن تركيبها في الكلام العادي أو في النثر العلمي, فعلى حين تكاد تخلو كلمات هذين الأخيرين إفرادا و تركيبا من كل ميزة أو قيمة جمالية فان العبارة الأدبية أو التركيب الأدبي قابل لأن يحمل في كل علاقة من علاقاته قيمة أو قيما جمالية, فالمبدع الحق هو من يمتلك القدرة على تشكيل اللغة جماليا بما يتجاوز إطار المألوفات, و بما يجعل التنبؤ بالذي سيسلكه أمراً غير ممكن, و من شأن هذا إذن أن يجعل متلقي الشعر في انتظار دائم لتشكيل جديد"[345].

ولذلك نجد "الإنزياح خاصية ملازمة للشعر الذي يسعى باستمرار إلى اكتشاف ما تختزنه اللغة من طاقات بديلة تشرع الرؤيا على حدود الممكن والمحتمل" [346], لأن الجنس الشعري غالبا ما يميل إلى استخدام المفارقة واللبس وتغيير المعنى،والترابط غير العقلاني في المقولات النحوية...[347],ومن شأن ذلك –أيضا–توليد الانطباع الجمالي لدى المتلقي، ولذلك عرفت الأسلوبية فيما عرفت به أنها "علم يعنى بدراسة الخصائص اللغوية التي تنتقل بالكلام من مجرد وسيلة إبلاغ عادي إلى أداة تأثير فني"[348],ما مؤداه أن "البعد الجمالي أساسي في المباحث الأسلوبية،إذ الصلة بين التأثير الفني للكلام و السمة الجمالية وثيقة" [349] ,و لذلك

([345])أحمد محمد ويس: الإنزياح من منظور الدراسات الأسلوبية, ص120.

([346]) محمد العياشي كنوني: شعرية القصيدة المعاصرة –دراسة أسلوبية– عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، ط1، 2010، ص 55.

([347])ينظر: أوستين وارين ورينيه ويليك، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي,المجلس الأعلى الرعاية الفنون، سوريا، 1972، ص25.

([348]) عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص 156.

([349]) مسعود بودوخة: الأسلوبية و خصائص اللغة الشعرية، عالم الكتب الحديث، عمان الأردن، ط 1، 2011، ص 08.

فإن الأسلوبية عند كاري فوسلر هي جزء لا يتجزأ من الجمالية أو علم الجمال (الأُستطيقا، L'esthetique)[350],ويمكن للأسلوب في ضوء ما تقدم أن" يولد أشكالا لا متناهية من اللغة، وعند هذا الحد يصبح الأسلوب هو الاستعمال الخارج عن الإستعمال في مقابل ثنائية سوسير اللغة/ الكلام، و الإنجاز/ القدرة، كما جاء عند تشومسكي"[351],و هو ما يجعلنا نفرق بين لغة فنية تقوم بأداء وظيفة جمالية تهدف إلى الامتناع، ولغة أخرى غير فنية تقتصر وظيفتها على النقل والتوصيل والإبلاغ، بمعنى الإستعمال الخاص للغة عن الإستعمال الشائع أو المألوف، ولذلك فالأسلوب عند جان كوهن"هو كل ما ليس شائعا و لا عاديا و لا مطابقا للمعيار العام المألوف" [352],و قد اعتبره ليو سبيتزر"انحرافا فرديا بالقياس إلى قاعدة ما"[353],ولا شك أن تحديد الأسلوب بوصفه انحرافا يعني بالضرورة وجود معيار يقاس عليه مدى الانحراف، أي التي تمثل القاعدة، و هذا بالضبط، ما دعى جيرو إلى عد الأسلوبية "دراسة للمتغيرات اللسانية إزاء المعيار القاعدي" [354] , كما لاحظ جاكبسون أن "المرسلة الشعرية تجاذب مستمر بين المحافظة على المعايير وخرقها"[355].

وهنا تكمن مشكلة هذا المفهوم للأسلوب، إذ ليس ثمة معيار دقيق يمكن أن نقيس عليه مختلف هذه الانحرافات، ولعل ذلك ما جعل تودوروف –مثلا– يكشف عن ثلاثة أشكال للإنحرافات:الإنحراف الكمي من خلال تكرار حدوث السمة الأسلوبية, الانحراف النوعي عن

(**350**) ينظر: صابر محمود الحباشة، الأسلوبية و التداولية، _مداخل لتحليل الخطاب–، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، ط 1، 2011، ص 31.

([351]) سامي محمد عبابنة: التفكير الأسلوبي، ص 20.

([352]) جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي و محمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1986، ص15.

([353]) المرجع نفسه، ص 15.

([354]) بيير جيرو: الأسلوب و الأسلوبية، ص 08.

([355]) فاطمة طبال: النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، ص 78.

القاعدة، و الإنحراف عن نموذج ما في النص [356] , لذلك نجد أن المعايير قد تعددت بشكل كبير، و لعل أبرزها:

(1) المعيار اللغوي:

حيث يرى معظم الأسلوبين أن المعيار الذي يمكن الاستناد إليه في تحديد الانزياح هو المستوى العادي للغة، أي ما ارتضاه علماء النحو والتصريف و ما أقره اللغويون [357], و من البين أنه معيار غير ثابت، وذلك بفعل الزمن الذي يطرأ عليه، فإذا كان لنا أن نعرف اللغة الشائعة في هذا العصر فإن معرفتنا لها في ما مضى من أعصر أمر يكاد يكون متعذرا؛ فلا يمكن أن نقيس الإنزياحات القديمة على ما نستعمله الآن من لغة مكتوبة كانت أو منطوقة، فما كان يعد انزياحا في الماضي ربما لم يكن كذلك الآن، والعكس صحيح أيضا[358], فضلا عن كونه معيارا يقصر قراءة الأدب على نخبة مميزة من القراء ذوي الثقافة العالية باللغة وبتاريخها، كما أنه معيار يركز جل اهتمامه على القيمة الذاتية للإستخدام اللغوي، و يغفل تماما قيمته المكتسبة من النص[359].

(2) معيار لغة النثر في الأجناس الأدبية:

و يبدو أن فكرة الانزياح عن هذا النوع من المعيار،كانت متأصلة في كتابات فاليري النقدية، فهو في معرض مقارنته بين الشعر والنثر يرى في تشبيه النثر بالمشي والشعر بالرقص، فإن كان المشي وسيلة تقود إلى غاية فإن الرقص هو الوسيلة والغاية معا، وإذا كان الرقص يستخدم نفس الأرجل والأعضاء التي يستخدمها المشي فإن الخلاف بينهما هو

([356]) ينظر: سامي محمد عبابنة، التفكير الأسلوبي، ص 21.

([357]) ينظر: فتح الله أحمد سليمان، مدخل نظري و دراسة تطبيقية، ص 21.

([358]) ينظر: أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 132، 133.

([359]) ينظر: عشتار داود، الأسلوبية الشعرية، ص 28.

في الطريقة التي يتم كل واحد منها بها، وكذلك الشأن في الشعر، فهو إذ يستعمل نفس الكلمات التي يستعملها النثر، فإنما يمتاز من النثر بأنه يتناول الألفاظ على نحو من التركيب والتوجيه يخالف ما يتناوله النثر،ثم إن المشي كالنثر في أن صاحبه يسلك أقصر الطرق و أقومها و أقلها عوجا و منعطفات ليصل إلى بغيته التي يرجوها دون تريث و لا تذبذب، و لكن الرقص بخلاف ذلك، لا يحلو إلا إذا أكثر القائم به من الروحات و الغدوات، وأفرط في اللف والدوران،وأمعن في الجيئة والذهاب،حتى يصح القول بأن الخط المستقيم هو سبيل الماشي و الناثر، والخط المنحرف هو سبيل الراقص والشاعر [360] ,و قد خلص كوهن إلى اعتقاد راسخ بأن الشعر إنما هو نقيض النثر[361].

غير أن الإعتماد على هذه الوجهة في تحديد المعيار، أمر لا يخلو من مبالغة، لأن أي شعر لا بد له من أن يتضمن عناصر تقترب من النثر إن لم تكن نثرية حقا [362] ,و بالتالي فهو معيار يقف عاجزا بإزاء بعض الظواهر الأدبية، كالعمل الروائي، والقصصي، أو الشعر المسرحي، الذي قد تتجلى فيه مظاهر الإنحراف من استعارة ومجاز وكناية و تخييل، وغيرها، بشكل يوحي بأن الحد الفاصل بين ما هو شعري و غير شعري عنصر غير مستقر[363].

(3) المعيار السياقي:

قد يؤدي بنا الحديث عن النثر بما هو معيار خارجي للإنزياح إلى معيار آخر هام وقوي يمتاز عن سابقه بأنه معيار داخلي وذلك هو السياق contexte ، أي أن الإنزياح

([360])أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 87.

([361])ينظر: جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص 49 و92، و انظر 187

([362])أحمد محمد ويس: الإنزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص136.

([363]) موسى سامح ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها، ص 53.

ينماز ويتضح من خلال سياقه الذي يرد فيه، فعند مدرسة لندن اللغوية –مثلا– الكلمة لا معنى لها خارج السياق الذي تظهر فيه، واستعمالها ضمن غيرها من الوحدات اللغوية هو الذي يمنحها معنى ما [364],ويرجع المعيار عند ريفاتير إلى النص نفسه حيث يرى أن "السياق هو المعيار فبدلا من أن يبحث عن المعيار في أشياء خارج السياق وجد أن السياق نفسه يمكن أن يكون هو المعيار" [365],لذلك فهو يعرف السياق الأسلوبي بقوله: "السياق الأسلوبي هو نسق لغوي يقطعه عنصر غير متوقع، والتقابل الذي ينتج عن هذا الاقتحام هو المثير الأسلوبي."[366]

وهو معيار أكثر اعتدالا من سواه كونه لا يسقط على النص ما هو خارج عن نطاقه، فيبدو مقحما لا يحقق متطلبات الأسلوبية، إذ لا بد وفق منظور هذا المعيار أن تطفو انحرافات سياقية على سطح النص الأدبي حتى إن كان الأسلوب غاية في النمطية، [367] ونحن إذ نتحدث عن هذا النمط المعياري لا بد أن يطالعنا ميكائيل ريفاتير بآرائه القيمة في هذا الميدان، حيث عمد إلى تجنب رد المعيار الذي يحدث عنه الإنحراف إلى شيء واقع خارج النص، وإنما جعله في النص نفسه، وميز في ذلك بين نوعين من السياق هما: السياق الأصغر والسياق الأكبر.

[1] السياق الأصغر:

([364])أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 137.

([365]) موسى سامح ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها، ص 37.

([366])سامي محمد عبابنة، التفكير الأسلوبي، ص 20–21.

([367])عشتار داود: الأسلوبية الشعرية، ص 31.

هو مع الإنحراف أو المخالفة يكونان معا مسلكا أسلوبيا، والمسلك الأسلوبي عند ريفاتير هو ثنائية بنيوية، تعتمد على التضاد، وطرفاها السياق والمخالفة؛ ويمثل ريفاتير هذه الوحدة بالمعادلة التالية:

*نسق أصغر + مخالفة = مسلك أسلوبي.

(2) السياق الأكبر:

وفيه يتجاوز التأثير الأسلوبي حدود القطبين (سياق + مخالفة)، ليشغل سلسلة لغوية ممتدة يكون السياق الأصغر جزءا منها، ولا تنحصر داخل حدود الجملة النحوية أو عدد معين من الجمل, إنما تتحدد نهايتها شعور القارئ كما تتحدد بدايتها بقدرته على التذكر، ويعين ريفاتير شكلين أساسيين لهذا السياق الأكبر:

*سياق + مسلك أسلوبي + سياق.

*أو: سياق + مسلك أسلوبي يبتدئ سياقا جديدا + مسلك أسلوبي.[368]

وارتكاز هذا المعيار السياقي على مسألة قطع السياق بعنصر غير متوقع يقوم على تشكيل المفاجأة التي أولاها ريفاتير أهمية كبيرة، لأنها تغدو منبها أسلوبيا لا بد له أن يحدث استجابة ما لدى المتقبل[369] , وقد أرجع عبد السلام المسدي قيمة الإنزياح في الأسلوب إلى الصراع القائم بين اللغة و الانسان فهو عاجز عن الإلمام بكل طرائقها ونواميسها... وهي

([368]) ينظر: شكرى محمد عياد، اللغة والإبداع، ص 92.

([369]) ينظر: موسى سامح ربابعة، الأسلوبية، مفاهيمها وتجلياتها، ص 18.

كذلك عاجزة عن الإستجابة لكل حاجته في نقل ما يريد نقله... وما الانزياح عندئذ سوى احتيال الإنسان على اللغة وعلى نفسه لسد قصورها وقصوره معا [370] , ذلك أن اللغة قد تضيق، غير أن ذلك ليس بقاعدة لا تتخلف، فاللغة إذ تضيق بالمستعمل العادي [371] ,فإنها لا تقف بالفنان،لأنه ينبغي أن يكون قد عرف مسالكها وخفاياها، وهو بفنه يفتح هذه المسالك والخفايا، إذ من شأن الفن أن ينتصر على المضايق بأن يتوهم مرة و أن يتقول أخرى، وبأن ينشئ علاقات جديدة مرات أخر [372] , ومما يؤكد قيمة هذا الإجراء أن اتجاهات ومدارس عديدة قد شاركت في تبنيه، فهو موجود عند السريالية و الشكلانية الروسية و مدرسة براغ, و في البنيوية، و مدرسة النحو التوليدي التحويلي.[373]

غير أن ذلك لم يشفع لهذا العنصر خلوه من النقد سيما في ظل الدراسات الأسلوبية، فقد شن بعض الباحثين هجوما عنيفا عليها،إذ يرون أنها عاجزة عن كشف القيمة الأسلوبية يقول جورج مولينيه: "إذا عزل الإنزياح، وحتى – في نهاية الأمر– إذا حددت هويته، فلن يكون لنا الحق في الإعتقاد بأننا كشفنا عن انزياح ذي دلالة أدبية على كل حال، هذا هو اللوم الأساسي الذي يجب أن نوجهه إلى أسلوبية الانزياح،حتى لو وصلت إلى المقاصد النهائية التي يطلبها هذا البحث، فإنها تظل بعيدة عن القيمة الأسلوبية لأنها لا تطلبها

([370]) ينظر: عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 102.

([371]) و ربما كان سبب ذلك عدم خبرته بها أو ربما كان السبب عدم وضوح الرؤيا في الذهن، وفي هذا يقول كروتشه: "ليس صحيحا ما نسمعه ممن يزعمون أن لديهم أفكار كثيرة هامة و لكنهم لا يصلون إلى التعبير عنها, ففي الحقيقة لو كانت لديهم هذه الأفكار لصاغوها في كلمات جميلة عذبة المسامع فدلوا بذلك عليها, فإذا بدت الأفكار مستعصية هزيلة حين يريدون التعبير عنها، فذلك لأنها واهنة هزيلة في وضوحها في أذهانهم" .انظر محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة ودار العودة، بيروت، 1973، ص 287.

([372]) ينظر: أحمد محمد ويس، الإنزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 77.

([373]) ينظر: المرجع نفسه، ص 90.

البتة."[374] , ذلك أنه "ليس كل انحراف يظهر قيمة فنية تكشف عن قدرة على الإبداع والخلق، فهناك انحرافات ليس لها قيمة كبيرة من الناحية الفنية (...) وعلى الأساس فليس كل انحراف يعزز شعرية النص ويسمو به فوق ما هو عادي ومألوف، إذ إن بعض الانحرافات لا تتعدى كونها أخاديع أسلوبية دون أي دور شعري."[375]

و رغم جل المآخذ التي أخذت على الإنحراف، إلا أنه لا ينبغي أن نقلل من قيمة هذا العنصر و دوره الفاعل في دراسة النص الأدبي والشعري على وجه أخص حيث "يجسد الإنحراف قدرة المبدع في استخدام اللغة و تفجير طاقاتها وتوسيع دلالاتها وتوليد أساليب وتراكيب جديدة لم تكن دارجة أو شائعة في الإستعمال، فالمبدع يشكل اللغة حسبما تقتضي حاجته غير آبه بالحدود والأنظمة والدلالات الوضعية، فهو يعمد إلى الإنتقال مما هو ممكن إلى ما هو غير ممكن من خلال استخدامه الخاص للغة."[376]

4. الأسلوب إضافة :

ثمة اتجاه أسلوبي آخر يذهب إلى تعريف الأسلوب بأنه إضافة جملة من الخصائص الأسلوبية ينتقل الكلام على إثرها من التعبير المحايد غير المتأسلب الى التعبير المتأسلب، و الإضافة – هنا– تعني:" التحسين والزخرفة والتجميل للتعبيرات المحايدة البريئة من أية أسلبة ممكنة". [377] ,لذلك فإن " كل أشكال التحسينات والزخارف في الأسلوب، والفوائد الدلالية الناتجة عنه التي تكسب النص الشعري ميزته وفرادته ستؤدي حتما إلى إنتاج أثر من نوع ما في نفس القارئ المتلقي، وهذا الأثر يكمن خلفه مقصد للشاعر يريد إبلاغه

([374]) جورج مولينيه، الأسلوبية، ص 167.

([375]) موسى سامح ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص 57.

([376]) المرجع السابق، ص 58.

([377]) سامح موسى سامح ربابعة: الأسلوبية –مفاهيمها وتجلياتها–، ص 22.

للمتلقي"[378] , وبالتالي فإن الغاية التي يقصدها المنشئ يسعى من خلالها إلى أن " يكون تعبيره على هذا النحو، وليس على نحو آخر، وبخاصة إذا كان الأسلوب المعاين هو الأسلوب الأدبي، فإن ذلك يعني أن هناك فرقا شاسعا بين اللغة المقصودة عبر أسلوبها و إضافتها واللغة المجردة من الإضافة " [379] , ووفقا لهذا المنظور لا تعدو مهمة الباحث الأسلوبي أن تتجسد في "تعرية التعبير من القشور التي تغلفه للوصول إلى لبه، أو إلى المعنى المجرد، فمهمته معاكسة لمهمة المنشئ" [380] , وإن كانت مهمة هي من الصعوبة بمكان لأن " القارئ يتعامل مع الإضافة على أنها حقيقة أسلوبية أو واقعة أسلوبية منتهية ومتحققة، ولا يجوز المساس بها وإنما يجب السعي إلى تأويلها وتعليلها".[381]

5. الأسلوب اختيار:

كنا قد أثرنا في عنصر سابق – الأسلوب من زاوية المنشئ – قضية من الأهمية بمكان، تم بناءً عليها استقصاء مصدر الأسلوب فيما كان ينبع عن قصد ووعي من قبل المنشئ أو عن غير وعي، ولكن إذا كان الأسلوب بغض النظر عن مصدره، هو عملية اختيار، فما الذي يشمله هذا الاختيار في نظر أصحاب هذا الاتجاه ؟.

ينقسم الإختيار عند غراهام هوف إلى قسمين، أوّلي وثانوي، فأما الأوّلي في نظره فهو "اختيار الموضوع بالمعنى الواسع "، [382] وهو يرتبط بدوره بالجانب المعجمي، فثمة علاقة

([378]) سامي محمد عبابنة، التفكير الأسلوبي، ص 249.

([379]) سامح موسى سامح ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص 23.

([380]) عشتار داود: الأسلوبية الشعرية ، ص 34.

([381])موسى سامح سامح ربابعة: الأسلوبية– مفاهيمها وتجلياتها–، ص 23

([382]) غراهام هوف: الأسلوب والأسلوبية ، ترجمة كاظم سعد الدين، دار آفاق عربية ، العراق، بغداد، 1985،ص 24.

وثيقة تربط هذين النوعين من الإختيار، إذ أن اختيار المنشئ لموضوع معين سيحصر بدائله المعجمية في نطاق ذلك الموضوع، فكلمات كالزهور والأشجار والطيور مثلا .... نجدها تتداعى دوما في نص يتحدث عن الطبيعة، فالخيارات الإستبدالية هي رهينة اختيار أوّلي هو اختيار الموضوع [383] , ثم الإختيار الذي يتم "بين المصادر المعجمية المتنوعة, و بناء الجمل في لغة معينة, و هذا الاختيار ثانوي" [384], والأسلوب من هذه الزاوية هو "الوظيفة المركزية المنظمة للخطاب، وهو يتولد من توافق عمليتين متواليتين في الزمن، متطابقتين في الوظيفة هما:اختيار المتكلم لأدواته التعبيرية من الرصيد المعجمي الذي للغة ،ثم تركيبها تركيبا تقتضي بعضه قواعد النحو، كما يسمح ببعضه الآخر التصرف في الإستعمال " [385] , واجتياز خط المضايق هذا يعني بالضرورة دخولا في دائرة الإنزياح ما يعني أن هناك علاقة وثقى بين الإختيار والإنزياح، فالثاني نتاج الأول ، والمنشئ حين يلجأ إلى الإنزياح يكون– غالبا – ذا مبررات فنية وغايات جمالية [386] ,لأن" ما يختاره المبدع لابد أن يسهم في إثارة انتباه القارئ ودهشته".[387]

–اتجاهات الأسلوبية:

([383]) عشتار داود: الأسلوبية الشعرية ، ص 17–18.

([384])غراهام هوف: الأسلوب والأسلوبية ،ص 24.

([385]) يوسف محمد الكوفحي: اللغة الإبداعية – دراسة أسلوبية لعمال جبران خليل جبران، العربية– عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، ط1، 2011، ص 46.

([386]) ينظر : فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية –مدخل نظري ودراسة تطبيقية– ، ص 21.

([387]) موسى سامح ربابعة: جماليات الأسلوب والتلقي، ص 182.

-**الأسلوبية التعبيرية الوصفية:** [388]

يعتبر شارل بالي"الأب المؤسس لعلم الأسلوب, بناءً على طروحات أستاذه سوسير، فقد "كانت البداية الحقيقية مرتبطة بعلم اللغة، وهذا الارتباط لا يحتاج إلى شرح وتوضيح فما زالت الأسلوبية تعتمد حتى الآن على معطيات الألسنية " [389] , ولكن بالي " تجاوز ما قال به أستاذه، وذلك من خلال تركيزه الجوهري والأساسي على العناصر الوجدانية للغة" [390] , فالأسلوبية عنده تدرس تعابير اللغة من زاوية محتواها العاطفي، أي تعبير الأقوال عن الحساسية عبر اللغة ،وعمل الأقوال في الحساسية ،فأسلوبية بالي تدرس اللسان المتحدث به، فلذلك تكون اللهجات المحكية مدونة ملائمة بل ومثالية لتطبيق الأسلوبية التعبيرية نظرا إلى حرارة التعابير فيها وعفويتها وقيمتها العاطفية العالية، [391] وهذه القيم العاطفية لا ينبغي أن تكون محصورة في الصور المحدودة التي اهتمت بها البلاغة التقليدية ،فليس جمال التعبير مقصورا على المجاز وحده، فقد تكون الصور الحقيقية والبسيطة في بعض المواقف ذات محتوى عاطفي كبير. [392]

وقد وضح بالي الكيفية التي يتم بها تحديد الجانب العاطفي أو الشحن الوجداني في اللغة،فبين أن هناك طريقتين مختلفتين لتمييز الخصائص المعبرة للغة ما، فإما أن نقارن وسائل التعبير فيها بوسائل التعبير في لغة أخرى، وإما أن نقارن بين الأنماط التعبيرية

([388]) تسمى بالأسلوبية الوصفية لأنها تتبع المنهج الوصفي القائم على جمع العينات حول الظاهرة المدروسة ، وتحليلها وإخضاعها لمنهج إحصائي قبل الوصول منها إلى نتائج علمية وهو من خلال هذا منهج كان يقترب من روح العلم.

أنظر أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث،دار غريب، للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة،(د ت)، ص 32.

([389]) سامي محمد عبابنة: التفكير الأسلوبي، ص 12.

([390]) موسى سامح ربابعة: الأسلوبية ، –مفاهيمها وتجلياتها–، ص 10.

([391]) ينظر: صابر محمود الحباشة، الأسلوبية والتداولية، ص 31.

([392]) ينظر : أحمد درويش ، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ص 31.

الأساسية في اللغة نفسها [393],وتركيز الاهتمام عند بالي بالمحتوى العاطفي للغة جعله يصرف العناية بالجوانب الجمالية والأدبية، لذلك لم يكن للعقل الأدبي موقعا في أسلوبيته، ويرجع ذلك في نظره إلى "كون الأدب يتم بصورة مختلفة، إذ تتم فيه عملية اختيار واعية بالإضافة إلى قيمته الجمالية المتميزة ".[394]

وبذلك ظلت أسلوبية بالي هي أسلوبية اللغة ولاسيما أسلوبية الأدب، حيث جعل الجانب التأثيري ليس في اللغة من حيث هي استعمال، وإنما من حيث هي ظاهرة قائمة في اللغة بشكلها العام[395], يقول غراهام هوف:" إن بالي هو المبدع الحقيقي لمصطلح علم الأسلوب ولكنه لم يقصد به دراسة الأسلوب الأدبي" [396], ولذلك تلقت جهود بالي نقدا عنيفا من قبل أتباعه اللذين تجاوزوا الأطر التي حددها بالي في أسلوبيته، يقول مارسيل كريسو : " لقد كنّا على اتفاق مع بالي حتى اليوم ولكننا سننفصل عنه الآن ، فالعمل الأدبي بالنسبة إلينا هو وسيلة اتصال بكل بساطة، وإن كل الجماليات التي يضيفها الكاتب على العمل الأدبي ليست أكثر من وسيلة لضمان اهتمام القارئ بصورة أتم"[397],ومع ذلك فقد أضاف هذا المنهج نقاط إيجابية كثيرة إلى حقل الدراسات الأسلوبية أهمها: [398]

- توسيع مجال البحث عن القيمة الأسلوبية وعدم اقتصارها على الصور البلاغية التقليدية.

([393]) ينظر : موسى سامح ربابعة، الأسلوبية،–مفاهيمها وتجلياتها–، ص 11.

([394]) سامي محمد عبابنة: التفكير الأسلوبي، ص 12.

([395]) ينظر : موسى سامح ربابعة، الأسلوبية –مفاهيمها وتجلياتها– ، ص 11.

([396]) غراهام هوف: الأسلوب والأسلوبية، ص 37.

([397]) المرجع السابق، ص 39.

([398]) ينظر: أحمد درويش ، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ص 32.

- توسيع دائرة البحث في المستويات اللغوية والإهتمام باللغة المنطوقة من الناحية الأسلوبية .

- الإعتماد على المنهج الوصفي العلمي في مجال الدراسات النظرية،لكن هذه الاهتمامات بدورها تركت في منهجه بعض الثغرات.

(3) تركيزه على "المحتوى العاطفي" في الأسلوب صرفه عن الاهتمام بالقيمة الجمالية في كثير من الأحيان.

(4) الإهتمام باللغة المنطوقة، ابتعد به عن اللغة المكتوبة ،وهي في الواقع مجال الدراسات الأدبية.

(5) اهتمامه بالتنظير شغله عن التطبيق على أعمال المعاصرة.

- **الأسلوبية البنيوية الوظيفية:**

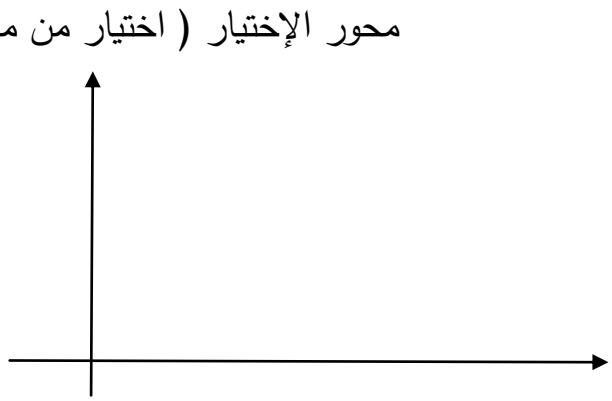
وهي أكثر الإتجاهات الأسلوبية شيوعا حتى الآن، وهي مقاربة تنطلق أساسا من النص باعتباره كيانا لغويا قائما بذاته ومنغلقا على نفسه،وقد كان لجهود جاكبسون – الذي انطلق من مقولات الشكلانيين الروس – دورا بارزا في إرساء دعائم هذه الأسلوبية الجديدة، حيث يصف النص الأدبي بأنه: " خطاب تركب في ذاته ولذاته "، [399]وذلك انطلاقا من تركيزه على الوظيفة الشعرية [400]التي تتحدد من خلال عمليتي الإختيار والتركيب اللذين يعتمدان على مبدأ التعادل، ولذلك يقول " إن الوظيفة الشعرية تكمن في إسقاط مبدأ التعادل من مبدأ الاختيار على مبدأ التركيب" [401],حيث يقوم الإختيار والتركيب –هنا–بوظيفة أساسية تقوم

([399]) عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص88–89.

([400]) وهي إحدى وظائف اللغة الست التي حددها جاكبسون من خلال معالجته لقضية اللغة والإيصال، للإطلاع على هذه الوظائف وشرحها عند جاكبسون، أنظر : فاطمة طبال بركة : النظرية الألسنية عند جاكبسون ، ص 181 وما بعدها

([401]) فاطمة طبال بركة:النظرية الألسنية عند جاكبسون ، ص 188، وموسى سامح ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص 13.

على الانتقاء أو الانتخاب من بدائل متعددة،وتتخذ التراكيب أشكالا واحتمالات كثيرة. [402]



الجدول : فئة التعادل

وبناءً على ذلك لا يمكن تعريف الأسلوب خارجا عن الخطاب اللغوي كرسالة أي كنص يقوم بوظائف إبلاغية في الإتصال بالناس،وحمل المقاصد إليهم،ما يعني أن الرسالة هي التي تخلق أسلوبها ،وبالتالي فإن التحليل البنيوي للخطاب يدل على أن كل نص يؤلف بنية وحيدة يستمد منها الخطاب مردوده الأسلوبي ، والذي هو خاص به دون غيره [403] , واللغة التي تحمل كلمات أي مرسلة شعرية تتوقف عن التصريح والإفصاح عن مغزاها وهذا التوقف يفقد متلقي المرسلة قدرته على الكشف عن مضمونها، فيلعب دور المعاين الذي يحاول أن يستخلص من المرسلة ذاتها السنن المستعملة في كتابتها ولذلك يتحول الأسلوب إلى صياغة لا تعبر عن نفسها بسهولة متناهية [404], ولعل ذلك يرجع – أيضا – إلى نظرة الأسلوبية البنيوية إلى الكلمة نفسها، فالكلمة في منظورها ليس كمجرد بديل عن الشيء

([402]) ينظر : موسى سامح ربابعة، الأسلوبية –مفاهيمها وتجلياتها–، ص 14.

([403]) ينظر:عدنان بن ذريل، اللغة والأسلوب ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، دمشق، ط2، 2006 ،ص 140–141.

([404]) ينظر: موسى سامح ربابعة، الأسلوبية – مفاهيمها وتجلياتها–، ص 15.

المسمى,ولا كتفجير عاطفة، إنها تتجلى في كون الكلمات ونحوها ومعناها، وشكلها الخارجي والداخلي ليست علامات غير مبالية للواقع، بل علامات تملك وزنها الخاص وقيمتها الذاتية. (405)

وإلى جانب جاكبسون يعتبر ميشال ريفاتير –أيضا –من المهتمين بالأسلوبية البنيوية ومن أبرز , فمنذ أن أصدر كتابه محاولات في "الأسلوبية البنيوية سنة 1971،" اعتبر قطعا زعيم الأسلوبية البنيوية، حيث كان له الفضل في الكشف عن أبعادها ودلالاتها [406],ولعل الإسهام الكبير الذي قدمه هذا الرجل يتمثل في توجيه الأسلوبية البنيوية نحو العلاقة بين الخطاب والمتلقي، بعد أن كانت تنصب أساسا على الخطاب دون أن يحظى الطرف الثاني(المخاطب) في العملية التواصلية بالاهتمام الكافي [407], فإذا كان الأسلوب عند جاكبسون هو تكافئ أو تعادل في المزج بين جدولي الإختيار والتوزيع ، فالأسلوب عند ريفاتير يتكون من تأسيس نمط معين من الإنتظام اللغوي الذي يؤدي إلى إثارة توقعات لدى القارئ، وبالتالي فهو مصدرا مهما من مصادر التأثير الأدبي [408], وبهذا التحديد يكون ريفاتير قد تجاوز طرح جاكبسون، فمن منظور هذه الرؤية " لم يعد الأسلوب مجرد تحديد الظواهر الأسلوبية وتعيينها، وإنما انصب الإهتمام على دور القارئ وما يمارسه الأسلوب عليه من سلطة وتأثير، إذ لا يشكل الأسلوب حضوره الفاعل إلا من خلال القارئ الذي

([405]) ينظر : فاطمة طبال بركة ، النظرية الألسنية عند جاكبسون ، ص 252.

([406]) موسى سامح ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص 15.

([407]) ينظر : محمد بن يحي، سمات الأسلوب في الخطاب الشعري ،عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011، ص19.

([408]) ينظر:عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق، 2000،ص 89.

أصبح ركنا فاعلا وأساسيا في الدراسات الأسلوبية" [409], ويتوقف ذلك على غاية الباث في عملية الإبلاغ الأدبي، حيث تتمثل في توجيه المتقبل توجها يقوده إلى تفكيك الرسالة اللغوية على نحو معين مخصوص ،فيعمد الباث عندئذ إلى شحن تعبيره بخصائص أسلوبية تضمن له هذا الضرب من الرقابة المستمرة على المتقبل في تفكيكه للمضمون اللغوي [410],حتى لإن البحث الموضوعي – في منظوره– يقتضي أن لا ينطلق المحلل الأسلوبي من النص مباشرة، وإنما ينطلق من الأحكام التي يبديها القارئ عليه [411], لتبقى فك شيفرة النص مهمة تستند إلى المتلقي دون سواه، " فالمنشئ يعبر عن ذاته ولا يكتب لها, فإنشاؤه نابع من نفسه وليس موجها لها"[412].

أما الملاحظات التي وجهت إلى الأسلوبية البنيوية،بوجه عام، فهي إفراطها في الإعتناء بالشكل دون المعنى، أي الإهتمام بالبنية دون الدلالة، وهي مسألة مهمة في الأبحاث اللغوية خاصة، كما أخرجت فضاء الخطاب من دائرة اهتماماتها, فحرمت الفعل الأدبي واللغوي من جانب مهم من حياته، والمقصود هنا بفضاء الخطاب كل العوامل والمؤثرات والظروف التي تساعد على فهم الخطاب الأدبي، والولوج إلى أسراره والكشف عن عمقه وجمالياته. [413]

- **الأسلوبية النفسية: (ليوسبتزر léospitzer 1887–1960):**

([409]) موسى سامح ربابعة: جماليات الأسلوب و التلقي – دراسات تطبيقية ، ص 177.

([410]) ينظر: موسى سامح ربابعة، الأسلوبية ومفاهيمها وتجلياتها، ص 19.

([411]) ينظر : محمد بن يحي ، سمات الأسلوب في الخطاب الشعري ، ص20.

([412]) فتح الله أحمد سليمان:الأسلوبية ، مدخل نظري، ودراسة تطبيقة، ص 22.

([413]) ينظر:رابح بوحوش ، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار،عنابة،(د ت)،ص 41.

يقوم مشروع أسلوبية سبيتزر على الذاتية أو الإنطباعية "فكل قواعده العملية منها والنظرية قد أغرقت في ذاتية التحليل، وقالت بنسبية التحليل بعلمانية البحث الأسلوبي.[414]

وينطلق سبيتزر من مقولة بوفون الشهيرة (الأسلوب هو الرجل) " ليحدد من خلال الأسلوب نفسية الكاتب وميوله ونزعاته، والتركيبة النفسية التي جعلت من أدواته اللغوية تتشكل بهذه الطريقة أو تلك، فروح الكاتب تمثل النواة المركزية التي يدور حولها نظام الأثر كله، وهي النظام الشمسي المتحكم في عناصر النص جميعها". [415], وطريقته في ذلك "تتمثل في الذهاب من المحيط إلى المركز، والمحيط هو الدقائق اللغوية والمركز هو روح الأثر أي الذهاب من سطح النص(الناحية اللغوية) إلى عمقه (التجربة) التي أودعها الكاتب"[416], " وقد تجلى مثل هذا الأمر في بناء صلة وثيقة بين عالم اللغة والأدب من خلال العناصر النفسية التي تتمثل انعكاساتها في عمل الأديب" [417] ,وهناك خمس مرتكزات بني عليها سبيتزر أسلوبيته النفسية وهي: [418]

I. وجوب انطلاق الدراسة الأسلوبية من العمل الأدبي ذاته (النص).

II. أن العمل الأدبي لا يمكن الوصول إليه إلا من خلال الحدس والموهبة.

([414]) ينظر:عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 17.

([415]) يوسف أبو العدوس : الأسلوبية، الرؤية والتطبيق, ص118.

([416]) المرجع نفسه، ص 120.

([417]) موسى سامح ربابعة: الأسلوبية ،مفاهيمها وتجلياتها، ص 11–12.

([418]) انظر : أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ص 38 ,وموسى سامح ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص 12.

III. إن اللغة تعكس شخصية المؤلف، وتظل غير منفصلة عن بقية الوسائل الفنية الأخرى التي يملكها.

IV. ضرورة التعاطف مع العمل الأدبي وأطرافه الأخرى.

V. إقامة التحليل الأسلوبي على تحليل أحد ملامح اللغة في النص الأدبي

و تأخذ على هذه الأسلوبية مآخذ مؤداها أن مثل هذه التحليلات الأسلوبية تتوجه غالبا نحو ترجمة الكاتب وروح العصر أو الطابع الوطني لشعب من الشعوب أكثر مما تتوجه إلى النصوص نفسها[419] , لذلك فإن من أخطاء أسلوبية سبيتزر عند (جوييل تامين) أنها ذاتية تعلقت في معظم الأحيان بالبحث فيما يرمي إليه المؤلف، ولما كانت مغرقة في الأبعاد النفسية بطل أن يكون لها قانون كاختصاص علمي صارم. [420]

6. الأسلوبية الإحصائية:

تركز الأسلوبية الإحصائية على الإحصاء الرياضي أثناء عملية التحليل الأسلوبي لغرض "قياس معدلات تكرار المثيرات أو العناصر اللغوية الأسلوبية، ويسعى التحليل الأسلوبي في النهاية إلى تحديد السمات الأسلوبية للنص الأدبي أو النصوص المدروسة، وتتميز هذه السمات بمعدلات تكرار عالية نسبيا،ولها أهمية خاصة في تشخيص الإستخدام اللغوي عند المبدع ،وليس التحليل الإحصائي للنص الأدبي بعيدا عن وصف التأثيرات الإخبارية الدلالية و الجمالية لتلك الجوانب اللغوية في النصوص " [421], ويذهب أصحابها

([419]) ينظر : هنريش بليت، البلاغة والأسلوبية–نحو نموذج سيميائي لتحليل النص– ترجمة محمد العمري، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، 1999، ص53.

([420]) رابح بوحوش: الأسلوبيات وتحليل الخطاب، ص 36.

([421]) نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب(ج 1) ، ص 114، وسعد عبد العزيز :في النص دراسات أسلوبية إحصائية، ص 53.

إلى أن الإحصاء وسيلة موضوعية ترقى بالظاهرة إلى نتائجها المنطقية, ومن الذين اقترحوا نماذج للإحصاء الأسلوبي " زمب، zemb " الذي أطلق مصطلح القياس الأسلوبي ويقوم على إحصاء كلمات النص وتصنيفها حسب نوع الكلمة ووضع متوسط هذه الكلمات على شكل نجمة، وهكذا تنتج أشكال ونماذج متنوعة يمكن مقارنة بعضها ببعض [422],وقد اعتمد"أ.بوزيمان"« A.Busemann »في الإحصاء على معادلة التعبير بالحدث والتعبير بالوصف، ويقوم هذا النموذج على إحصاء عدد الكلمات التي تنتمي إلى النوع الأول وعدد كلمات النوع الثاني، ثم إيجاد خارج قسمة المجموعة الأولى، على المجموعة الثانية، ومن خلال ذلك يحكم على أدبية النص ، فارتفاع حاصل القسمة يعد مؤشرا على أدبيته، وانخفاضه يقربه من العلمية[423].

وهنا تبرز فاعلية هذا النموذج في " قياس مدى انفعالية وعقلانية اللغة المستخدمة في النصوص ، ثم كمقياس لتشخيص الأسلوب الأدبي، [424] هذا وقد سجلت بعض الآراء حول هذا المنظور توزعت بين السلب والإيجاب فمنهم من يرى بأن له جوانب "تبتعد عن أدبية الصياغة وشعرية النص، ولا تقدم للقارئ أهم خصائص النص وهي التأثير والإمتاع"[425],وذلك بأنها أسلوبية " تسلم النص إلى ضغط مسلط من إجراءات إرتكازية جامدة و جافة تتصف بالعجز والقصور عن الكشف المعمق لفضاءات النص الجمالية، التي تثمر من خلال التلاحم الداخلي لجزيئاته، والألوان التي تفرزها حركة أواصره البنائية". [426]

([422]) ينظر: المرجع نفسه، ص 103–104.

([423]) ينظر: سعد عبد العزيز مصلوح، الأسلوب– دراسة لغوية إحصائية–، ص74.

([424]) عبد القادر عبد الجليل: الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2002، ص127.

([425]) يوسف أبو العدوس: الأسلوبية – الرؤية والتطبيق – ، ص 152.

([426]) عبد القادر عبد الجليل : الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية ، ص 128.

بينما نجد فريقا آخر يخالف هذه النظرة ، بحيث ينتصر للمنهج الإحصائي شريطة أن تظل الإفادة منه في حدود المعقول فهي في نظرهم" تعمل على تخليص ظاهرة الأسلوب من الحدس الخالص لتوكل أمرها إلى حدس منهجي موجه، ومن هذه الزاوية يمكن للإحصاء أحيانا أن يكمل مناهج أسلوبية أخرى بشكل فعال"[427].

كما سجلت الأسلوبية الإحصائية نتائج علمية هامة على مستوى تحليل النصوص يقول برلند شبلنر :لقد حققت المناهج الإحصائية الرياضية في التحليل الأسلوبي نجاحا كبيرا في مجال التحقق من شخصية المؤلف، وهذا يعني بيان صاحب العمل الأدبي في النصوص مجهولة المؤلف، كذلك النصوص التي يثار خلاف حول مؤلفها، كما يمكن للباحث الأسلوبي المعتمد على الإحصاء تصنيف جملة من النصوص ضمن مدرسة أدبية معينة[428], ويؤكد سعد مصلوح أهمية المنظور الإحصائي بعد أن طبق معادلة " بوزيمان" على مجموعة من نصوص الأدب العربي:" وإننا لعلى يقين من أنه مقياس دقيق إلى حد بعيد و أننا بذلك قد أثبتنا أن صدقه على الأدب العربي لا يقل عن صدقة على غيره من الآداب، كما أنه مقياس واعد متعدد الوظائف وبسيط في آن معا".[429]

ويبقى أن نشير إلى أن الأسلوبية الإحصائية من بين أهم وأنجح الاتجاهات الأسلوبية لان"استمارة الإحصاء في تحليل الخطاب مهما كان جنسه يمكن من دراسة الظواهر دراسة

([427]) هنريش بليت: البلاغة والأسلوبية، ترجمة محمد العمري، ص 60.

([428]) ينظر: نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب(ج 1) ، ص105.

([429]) سعد عبد العزيز مصلوح: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ص 140.

موضوعية، ذلك أنه لا يخرج عن إطار الخطاب المدروس، ولا يقدم قوالب جاهزة يمكن صبها أو إطلاقها على أي خطاب آخر".[430]

7. الأسلوبية الصوتية : (phonostylistique) .

ويقابل هذا الإصطلاح في العربية (علم الجمال الصوتي)، وهو علم " يهتم بالجانب الصوتي والفونولوجي في النصوص الجميلة ،حيث يساعد في كشف التوظيف الصوتي لتجسيد الخيال وتحقيق الصورة، شارحا أبعاد التكرار والتقابل والتوازي في مستوى الأصوات المفردة ومستوى السياق" [431], ولأن الأدب كباقي الفنون لا يتم فهمه إلا من خلال تعاليم لغته الفنية، ووسائله الجمالية، فإن أي تحليل جمالي مشروع للأدب،لا يتحقق إلا من خلال مادته (الأصوات والألفاظ)، أي عن طريق تحليل القالب اللغوي و الصوتي للعمل الأدبي[432],وموضوع الأسلوبية الصوتية يتحدد في مجالين :الصوتية الإنطباعية التي تهدف إلى إحداث أثر على السامع ، والأسلوبية في صوتية التعبير، وتعنى بالربط بين الرمز ومدلوله، فاللغة تقبل التحليل في مستويين(المستوى الصوتي والدلالي)، والشعر يمتلك خصوصية المستويين معا، فهو بنية صوتية دلالية [433] , لأن "الجانبين الصوتي والدلالي يتساندان معا في الشعر بحيث لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر، وهذا هو السبب الذي

([430]) نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب(ج 1) ، ص 126.

([431]) محمد صالح الضالع: الأسلوبية الصوتية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ، 2002، ص15.

([432]) ينظر : المرجع نفسه ، ص 20.

([433]) ينظر : ماهر مهدي هلال، رؤى بلاغية في النقد والأسلوبية ، المكتب الجامعي الحديث، مصر، 2006، ص 139–140.

يجعل مهمة ترجمة الشعر مهمة مستحيلة"[434],و تدور الأسلوبية الصوتية في فلك جملة من المتغيرات يمكن رصد أكثرها سيرورة في البحث الأسلوبي في الآتي: [435]

- **1.2** – الفونيمات (الوحدات الصوتية).
- **2.2** – الصيغ الصوتية الموحية.
- **3.2** – الوزن العروضي.
- **4.2** – القافية (قافية الصدارة، نظم التقفية).
- **5.2** – السياق الصوتي للوحدات الصوتية.
- **6.2** – الجانب الصرفي والوحدات الصرفية.
- **7.2** – الجانب النحوي.
- **8.2** – الجانب البلاغي.

ويمكن للشاعر أن يختار من هذه المتغيرات ما يخدم غرضه الفني ويشكل أسلوبه الخاص،على أن لا تلتقي كلها في أثر أدبي واحد، وإلا تحولت القصيدة إلى صنعة صوتية كثيرة الزخارف اللفظية دون توظيف جميل للغرض. [436]

1. الفرق بين الأسلوبية والعلوم الأخرى:

([434]) مسعود بودوخة: الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، ص 28.

([435]) انظر: سعد عبد العزيز مصلوح : في النص الأدبي – دراسات أسلوبية إحصائية– عالم الكتب للنشر والتوزيع ، ط 3، 2002، ص 29–30 ، ومحمد صالح الضالع: الأسلوبية الصوتية، ص 28 و ما بعدها.

([436]) ينظر : محمد صالح الضالع، الأسلوبية الصوتية، ص 28.

إن الأسلوبية اليوم تريد أن تكون علمية تقريرية، تصف الوقائع وتصنفها بشكل موضوعي منهجي [437],والواقع أن مثل هذه الإعتبارات المنهجية ميزت البحث الأسلوبي، فجعلته مفارقا لبعض العلوم سيما التي تشترك معه في موضوعه الذي يعنى أساسا بالخطاب الأدبي، ومن بين هذه العلوم نذكر:

2.2 الفرق بين الأسلوبية واللسانيات:

تعد الأسلوبية إحدى إفرازات اللسانيات التي تمخضت من رحمها، حيث أشعل سوسير شرارة ضجة لسانية كبرى قلب المعادلة على إثرها، فتكمن من تغيير النظرة إلى هذه اللغة التي تم لها الولوج إلى إلى حقل العلم الموضوعي ،يقول استيفان أولمان في هذا الصدد " إن الأسلوبيات اليوم هي من أكثر فروع اللسانيات صرامة(...) ولنا أن نتنبأ بما سيكون للبحوث الأسلوبية من فضل على النقد الأدبي واللسانيات معا"[438],وفي نفس السياق يقول برند شبلنر أن "الأسلوبية فرع من علم اللغة النظري، حيث تحتل مكانها بجانب النظرية النحوية، فالذي يناظر النظرية الأسلوبية في داخل علم اللغة التطبيقي إنما هو البحث الأسلوبي" [439],والواقع أن مثل هذا التداخل بين العلمين كان قد أدى إلى نوع من الخلط بينهما، وهو أمر شغل حيزا غير قليل من جهود الباحثين اللذين عكفوا على التفرقة بين مجالي العلمين وتوجهاتهما، ومن أهم الفروق التي خرجوا بها نذكر:

أ. أن الدراسات اللسانية تعنى أساسا بالجملة، أما الأسلوبية فهي تعنى بالإنتاج الكلي للكلام.

([437]) ينظر : عدنان بن ذريل، اللغة والأسلوب، ص 131.

([438]) رابح بوحوش: الأسلوبيات وتحليل الخطاب، ص 47.

([439]) يوسف أبو العدوس، الأسلوبية – الرؤية والتطبيق–، ص 40.

ب. أن اللسانيات تعنى بتنظير إلى اللغة كشكل من أشكال الحدوث المفترضة أما الأسلوبية تتجه إلى المحدث فعلا. [440]

ج. أن علم اللغة علم يدرس ما يقال، في حين أن الأسلوبية تدرس كيفية ما يقال.

د. أن اللسانيات تقتصر على تأمين المادة التي يعمد إليها المتكلم أو الكاتب ليفصح بها عن فكرته، أما علم الأسلوب فهو يرشد إلى اختيار ما يجب أخذه من هذه المادة للتوصل إلى نوع معين من التأثير في السامع أو القارئ. [441]

أما الفرق بين المحلل اللغوي والأسلوبي في كلّ، فهو يتعلق بالغاية أو الهدف من كلا العملين " فالذي نظر إلى النص الذي يعمل فيه على أنه نص لغوي المراد منه معرفة أساليب الكاتب للخروج بقواعد لغوية علمية قابلة للتعميم فهو باحث لغوي، والذي نظر إلى النص على أنه نص لغوي المراد منه معرفة أساليب الكاتب وتمايزه عن غيره من الكتاب، وتحديد طريقته الخاصة في المنهج والمعالجة من خلال التحليل الصوتي أو الصرفي أو النحوي أو الدلالي ، فهو محلل أسلوبي".[442]

3.2 الفرق بين الأسلوبية والنقد الأدبي:

إن من بين أهم الاتجاهات التي ناد بها البحث الأسلوبي هي أن" الأسلوبية بمثابة القنطرة التي تربط نظام العلاقات بين علم اللغة والنقد الأدبي " [443] ,وتعد الدراسة الأسلوبية

([440]) ينظر: موسى سامح ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص 09.

([441]) ينظر : يوسف أبو العدوس، الأسلوبية والبلاغة – مقدمات عامة – ، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 1999، ص 162.

([442]) يوسف أبو العدوس : الأسلوبية – الرؤية والتطبيق – ، ص 50.

([443]) عدنان بن ذريل: اللغة والأسلوب، ص 184.

– بناء على ذلك – عملية نقدية ترتكز أساسا على الظاهرة اللغوية، وتبحث في أسس الجمال المحتمل قيام الكلام عليه، لذلك فالصلة بين العلمين وثيقة، فكل منهما يصف ويحلل ويركب ويفسر [444]، ومع ذلك لا نعدم بعض نقاط الفرق بين العلمين، وهو ما يمكن تحديده فيما يأتي:

- أن النقد علم لا يغفل مختلف الأوضاع السياسية أو التاريخية أو الاجتماعية المحيطة بالنص، أما الأسلوبية تدرس الأثر الأدبي بمعزل عن هذه الظروف. [445]
- أن اللغة في النقد هي أحد العناصر المكونة للنص الأدبي فحسب، فيما ينصب اهتمام الأسلوبية على لغة النص ولا يتجاوزها. [446]
- أن نظرة الناقد إلى النص الأدبي تكون نظرة فاحصة تعتمد على ثقافة الناقد النفسية... وعلى خبراته المكتسبة ليستطيع بالتالي إصدار حكم معين على نص وتقييمه، أما نظرة الأسلوبية للنص جمالية تأتي من خلال الصياغة، ومهمتها فحص النص الأدبي في تركيباته اللغوية للكشف عن هذه القيمة الجمالية. [447]

4.2 – الفرق بين البلاغة والأسلوبية:

تعتبر البلاغة من بين أكثر العلوم تقاطعا مع علم الأسلوب، كونها ترتكز على أهم المبادئ والمقومات التي كثيرا ما تقوم الأسلوبية اليوم عليها، فالتجربة التاريخية دلت على أن الأسلوبية لا تتعارض مع البلاغة، وإنما على العكس هي تتسع لها وتعتمد عليها، الأمر

([444]) ينظر: يوسف أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية، ص 184.

([445]) ينظر: فتح الله أحمد سليمان، الأسلوب – مدخل نظري ودراسة تطبيقية–،ص 36.

([446]) ينظر: يوسف أبو العدوس، الأسلوبية– الرؤية والتطبيق– ، ص 53.

([447]) ينظر: المرجع نفسه، ص 53.

الذي يظل يكسب الإتجاه البلاغي في الأسلوبية مشروعيته ويحفظ له قوته ورونقه [448]، فالأسلوبية والبلاغة يقيمان منذ زمن علاقات وطيدة تتقلص الأسلوبية أحيانا حتى لا تعدو أن تكون جزءا من أنموذج التواصل البلاغي، وتنفصل حينا عن هذا الأنموذج، وتتسع حتى تكاد تمثل البلاغة كلها باعتبارها مختزلة [449]، ولذلك يقر جيرو بأن الأسلوبية بلاغة حديثة ذات شكل مضاعف، إنها علم التعبير، وهي نقد الأساليب الفردية، ومن ثم فالبلاغة فن للتعبير الأدبي، وقاعدة في الوقت نفسه، وهي أيضا أداة نقدية تستخدم في تقويم فن كبار الكتاب[450] ,وهذه العلاقة بين الأسلوبية والبلاغة تتمثل أساسا في أن محور البحث في كليهما هو الأدب، إلا أن النظرة إلى هذا الأدب، تختلف في المنظور البلاغي عنه في المنظور الأسلوبي وذلك من خلال:

1.3 – أن البلاغة موجودة قبل وجود النص في صورة مسلمات واشتراطات، أما الأسلوبية فتتعامل مع النص بعد أن يولد، فوجودها تال لوجود الأثر الأدبي.

2.3 – أن البلاغة علم معياري ينطلق من قوانين مسبقة مطلقة،ويعتبر الخروج عليها خروج عن الحرمة البلاغية،أما الأسلوبية لا تنطلق من افتراضات جاهزة(وصفية) [451], وتعتبر مسألة المعيارية من أهم المسائل التي شغلت بال المنظرين الأسلوبيين الذين انقسموا سبيلها إلى فريقين: فريق أعرض كليا عن البلاغة وقواعدها وتحليلاتها، وفريق

([448]) ينظر: عدنان بن ذريل، اللغة والأسلوب، ص 151.

([449]) ينظر: رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، ص 49.

([450]) ينظر: بيار جيرو، الأسلوب والأسلوبية ،ص 05.

([451]) ينظر: فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية – مدخل نظري دراسة تطبيقية– ، ص30.

ظل يصطنع تحليلاتها ويستلهمها أسرار الأسلوب معتبرا أن الأسلوبية لا تستغني على البلاغة والنقد الأدبي. [452]

3.3 – تهدف البلاغة إلى تقويم العمل الأدبي حتى يصل إلى غايته المرجوة، ويبلغ به المنشئ ما يسعى إليه من إيصال الفكرة أو المعنى والتأثير والإقناع وبث الجماليات في النص الأدبي، وبعد خروج النص إلى الواقع تقوم بتقييمه لتحكم بمدى مطابقته لما قعدته وقننته، وإلى أي مدى راعى صاحبه القواعد البلاغية وقوانينها، أما الأسلوبية فليس من شأنها الحكم على قيمة العمل المنقول بالجودة أو الرداءة. [453]

4.3 – يغلب الطابع التفكيكي على البلاغة أي تجزيء الظاهرة، حيث ظلت علوم البلاغة الثلاثة(المعاني، البيان، البديع) منفصلة، ولم يتح لها مجال التلاقي في إطار واحد مخصب يفيد في تحليل شمولي يتناول بنية النص عامة، وكان ذلك بمثابة تمهيد لحلول الأسلوبية في مجال الإبداع كبديل يحاول تجاوز الدراسة الجزئية القديمة، وإقامة بناء علمي يبتعد عن الشكلية البلاغية التي أرهقتها مصطلحات البلاغيين بتفريعات كادت تغطي على كل قيمها الجمالية، فيما تغلب تصورات البنية والمنظومة في الدراسات الأسلوبية .[454]

5.3 – أن البلاغة تنظر إلى اللغة على أنها شيء ثابت في حين أن الأسلوبية تسجل ما يطرأ عليها من تغير وتطور فيما يسمى بالأسلوبيات السكونية والأسلوبيات الحركية، حيث يدرس الظواهر اللغوية بطريقتين:طريقة أفقية تصور علاقة هذه الظواهر بعضها

([452]) ينظر: عدنان بن ذريل، اللغة والأسلوب، ص 140.

([453]) ينظر: يوسف أبو العدوس، الأسلوبية– الرؤيا والتطبيق–، ص 73.

([454]) ينظر: المرجع نفسه، ص 70.

ببعض في زمن واحد، وطريقة رأسية تمثل تطور كل ظاهرة لغوية على مر العصور.[455]

6.3 – تقوم البلاغة على ثنائية الأثر الأدبي، بمعنى فصل الشكل عن المضمون، فعندما درست الشكل تناولت الألفاظ والجملة والبيت من الشعر، وعندما تناولت المعنى نظرت إليه نظرة ضيقة وهي مدى ارتباط ذلك المعنى باللفظ الذي وضع فيه، دون نظر إلى السياق والنص ومدى التغير الذي يصيب الألفاظ عندما توضع في نص أو سياق معين، فيما تنظر الأسلوبية للنص على أنه كيان لغوي واحد بدواله ومدلولاته، ولا مجال للفصل بينهما أو لبحث أحد الجانبين دون الآخر.[456]

– إن المتلقي عند البلاغة لا يشكل إلا جانبا من جوانب مقتضى الحال، أما المتلقي في الأسلوبية يسهم بتلقيه وتذوقه في بعث الحياة في النص.

3. السمة الأسلوبية وعمل المحلل الأسلوبي :

إن لكل نص أسلوبا والميزة الخاصة التي يتميز بها كل عمل إبداعي تشكل أسلوبا خاصا يعرف صاحبه فكرا وعاطفة ووجدانا من خلال تلك اللغة التي نسجت بها تلك الخصوصيات اللغوية [457] وتندرج هذه الخصوصيات في إطار ما يسمى بالمتغيرات الأسلوبية التي تعني" مجموعة السمات اللغوية التي يعمل فيها المنشئ بالإختيار أو الإستبعاد، وبالتكثيف أوالخلخلة وبإتباع طرق مختلفة في التوزيع ليشكل بها النص، وحين إذن تصبح المتغيرات الأسلوبية سمات مميزة أو موائز" [458]، ولذلك فإن من أهم أهداف

([455]) ينظر: المرجع نفسه، ص77.

([456]) ينظر: فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية– مدخل نظري ودراسة تطبيقية – ، ص 32.

([457]) ينظر: يوسف محمد الكوفحي، اللغة الإبداعية– دراسة اسلوبية لأعمال جبران خليل جبران العربية– ,ص09.

([458]) سعد عبد العزيز مصلوح : في النص الأدبي – دراسات أسلوبية إحصائية– ، ص27.

المحلل الأسلوبي محاولة استجلاء هذه السمات من خلال" التركيز على الوحدات الأسلوبية في النص، لتمييز الوحدات اللغوية التي لا تقع ضمن المعطيات الأسلوبية،لأن النص يحتوي على بعض الظواهر التي يمكن أن تعد أسلوبا ويحتوي على وحدات لغوية، لا يمكن أن تحتوي على سمات أسلوبية " [459] ,ومسألة التمييز هذه ليست من السهولة بمكان، وإنما تقتضي التركيز لأن عملية التشكيل الأسلوبي عملية معقدة تقابله صعوبة مماثلة من جانب الباحث عند محاولته فك تداخلات النسيج، وتشخيص الخصائص المائزة واستكناه دلالاتها[460] وهنا يكمن الفرق بين التشكيل الأسلوبي والتشخيص الأسلوبي " فالأول عمل تركيبي يقوم به المنشئ، أما الثاني فنشاط تحليلي يقوم به الباحث، وهدف الأول إنتاج النص ، أما هدف الثاني فهو الكشف عن الهوية الأسلوبية للنص، ومادة الأول هي المتغيرات الأسلوبية، أما مادة الثاني فالتصورات والإجراءات المنهجية" [461], وفي هذه الحالة فإن التحليل الأسلوبي يطرح الأسئلة الآتية:

1.3 – ما السمات الفردية التي تميز النص ؟.

2.3 – ماهي الرسالة التي يود المؤلف إرسالها، ووفق أية صيغة؟.

3.3 – ما الوسائل التعبيرية التي يعتمدها الكاتب في رسالته الأدبية...؟.

وللإجابة على هذه الأسئلة يجب أن تكون " دراسة الأسلوب دراسة تعددية تتسع للمناهج التي تقوى على كشف هذا الإنتظام اللغوي، جوانبه، حركاته، مميزاته، إيقاعيته،

([459]) موسى سامح ربابعة: الأسلوبية – مفاهيمها وتجلياتها– ، ص 16.

([460]) ينظر: سعد عبد العزيز مصلوح، في النص الشعري – دراسات أسلوبية إحصائية، ص 35.

([461]) المرجع السابق، ص 44.

وعلى الخصوص ملاءمته مقتضى الحال والمواقف وشاعريتها". [462], ويعتمد التحليل الأسلوبي على مناهج متعددة أهمها: [463]

أ. منهج التحليل النصي الإحصائي.

ب. منهج الكلمات المفاتيح .

ج. منهج التكرار النمطي.

د. منهج الانزياح أو العدول.

هـ. منهج الاختيار النحوي....إلخ.

وعلى الدارس الأسلوبي وفق هذه المعطيات أن يبلغ الصفاء الذي للجهد الخالق عند الأديب، فيلاشي التقاليد وما تتحكم بها من معيارية فنية وجمالية، ويظل مع الإبداع والأصالة مع معاصرته الحية لتجربة الحياة والفكر والفن كافة. [464]

([462]) عدنان بن ذريل، اللغة والأسلوب، ص 176.

([463]) ينظر: يوسف أبو العدوس ، الأسلوبية – الرؤية والتطبيق – ص 72.

([464]) ينظر: عدنان بن ذريل: اللغة والأسلوب ، ص 176.

الفصل الثاني:

المستوى الصوتي

*** تمهيد:**

يرتبط الإيقاع بحياتنا الإنسانية وحاجاتها؛ إذ يمتلك صفة كونية، ويظهر في الطّبيعة بأشكال مُتعدّدة فسقوط حبّات المطر يترك إيقاعًا مُعيّنا، ودوران الأفلاك عبر أنظمة مُحدّدة يشير إلى إيقاع خاص أيضًا، فالصّوت والحركة إذا ما تناسبا مع الزّمن فإنّهما يحقّقان الإيقاع [465]، ويأخذ الإيقاع وجها أعمق ليكون جذرًا في كلّ الفنون على الإطلاق ممّا يجعله عُنصرًا أساسيًّا في كلّ منها، كونه قاسما مشتركاً بين جميع الفنون؛ قادرًا على تفجير خصائصها أو خصائص عددٍ منها في إطار الفنّ الإبداعي الواحد، نظرًا لانبثاق كلّ فن من واحدة أو أكثر من الحواس الخمس؛ في حين ينبثقُ عنصر الإيقاع منها مجتمعة [466]، وإذا كان الإيقاع متجذّرًا في النّفس الإنسانيّة على نحو لا يخلو منه نشاط عادي، فكيف بالشّعر الّذي هو أحد الفنون الجميلة، وأشدّها حاجة إلى الإفادة من كافّة إمكانات الفنّ الجميل [467]، ومن هُنا ارتبط الإيقاع بكافّة عناصر الشّعر حيث " تخلّل اللّغة والموسيقى والصّور والأخيلة والكلمات والحروف بما يمكن الحديث عن إيقاع لغوي في النّصّ الشّعري، وإيقاع موسيقي وزني، وإيقاع صوري، وإيقاع لوني، وإيقاع صوتي، وإيقاع معماري، وإيقاع محسوس، وإيقاع مجرّد، وإيقاع جزئي وإيقاع كلّي..." [468]، لذلك يعتبر الإيقاع من أهم عناصر الشّعر، حيث تنتظم فيه الأصوات وفقًا لأنساق إيقاعيّة مطّردة مالقيم الزّمنية وهو ما يميّزهُ عن الكلام النّثري [469]، فهو عامل يهب الكلام مظهرا من مظاهر العظمة والجلال، ويجعله مصقولاً مهذّبا تصل معانيه إلى القلب بمجرّد سماعه، وكلّ هذا يثير منّا الرّغبة إلى قراءته وإنشاده، وترديد هذا الإنشاد

([465]) ينظر: أماني سليمان داود، الأسلوبيّة والصوفيّ، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة ، مصر، 2002، ص

([466])ينظر: علوي الهاشمي: فلسفة الإيقاع في الشّعر العربي، دار الفارس للنّشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006، ص22.

([467])مقداد محمّد شكر قاسم: البنية الإيقاعيّة في شعر الجواهري، دار دجلة، عمان، الأردن، ط 1، 2010، ص12.

([468])علوي الهاشمي: فلسفة الإيقاع في الشّعر العربي، ص21.

([469])ينظر: أماني سليمان داود، الأسلوبية والصّوفية، ص35.

مرارًا وتكرارًا [470] ، ويعتبر السّمع هو المنفذ الوحيد إلى القلب، إذ لاسبيل إلى استثارة خفايا القُلوب إلاّ بقوادح السّماع، ولا منفذ إليها إلاّ من دهليز الإسماع، فالنّغمات الموزونة تخرج ما فيها، وتظهر محاسنها أو مساويها، فلا يظهر من القلب عند التّحريك إلاّ ما يحويه، كما لا يرشح الإناء إلاّ بما فيه [471]، لذلك فإنّ الّذي لا تُحرّكه الإيقاعات والنّغمات الموزونة إنسان غير سليم في غلظ الطّبع وجفاء النّفس [472]، " لما في الموسيقى من قدرة على السّمو بالأرواح والتّعبير عمّا يُعجز التّعبير عنه [473]، وتعتمد الموسيقى في الشّعر من بين ما تعتمد عليه على الموسيقى الخارجيّة أو موسيقى الإطار، والموسيقى الدّاخليّة أو موسيقى النّسيج.

I- الإيقاع الخارجي:

ويقصد به الموسيقى الصّادرة من نسق الوزن العروضي والقوافي؛ الّذي يُمثّل قواعد أساسيّة عامّة يلتزم بها كلّ الشّعراء في نظم قصائدهم، فهي قاعدة موحّدة يُبنى النّصّ الشّعري القديم في إطارها ، وأوّل محطّة يمكن أن نقف عندها هي الوزن:

1- الوزن:

الوزن هو المعيار الّذي نميّز بوساطته بين الجنس الشّعري والنّثري؛ وهو أحد مظاهر الإيقاع وجزء من قاعدته العامّة، إنّه صورته الخاصّة والقالب الّذي ينتظم في إطاره؛ وهو بذلك "نقطة ارتكاز واضحة لتلك الحركة الواسعة الخفيّة ومظهر غنيّ من مظاهر تجلّيها وتجسّدها" [474]، ولا يختلف عنه سوى من حيث أنّ الوزن

([470])ينظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشّعر، مكتبة الأنجلومصرية، القاهرة، ط1، 1965، ص16.

([471])ينظر: أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدّين، الجزء الثاني، المكتبة التّجاريّة، مصر، (د.ت)، ص268.

([472])ينظر: مقداد محمّد شكر قاسم، البنية الإيقاعيّة في شعر الجواهري، ص12.

([473])مصطفى السّعدني: التّصوير الفنّي في شعر محمود حسن إسماعيل، منشأة المعارف، الإسكندرية، (د.ت)، ص 181.

([474])علوي الهاشمي: فلسفة الإيقاع في الشّعر العربي، ص 34.

يتألّف من وحدات إيقاعيّة [475] منتظمة ومتساوية تحدّده من الجانب الكمّي الّذي يجعل حُمولة التّوقع تكون محدودة "عن طريق إحداث تهيّؤ في نفس المتلقي ذي الحساسيّة المرهفة لاستقبال تتابعات جديدة مشابهة"، [476] وهذه الوحدات تُعرف بالتّفعيلات تتردّد على نحو خاص ومنتظم تتكرّر وفق شكل خاص يُصاغ البيت على هيكله دون زيادة أو نقصان ضمن قالب مُحدّد تكتسبُ القصيدة في إطاره معين موسيقي لا ينضب؛ حيث يعمل على تنبيه الذّهن وجلب الإنتباه ممّا يسمح للأذن الشّعرية من تذوّقه والاستجابة له [477]لذلك "فإنّ من أوتي أذنا مرهفة مرنت على حُسن الإصغاء للشّعر تدرك أنّ البيت الشّعري يتكوّن من عدّة وحدات نغميّة تتكرّر فيه كما يتكرّر الإيقاع في الجملة الموسيقيّة"[478].

وهذا القالب وإن كان محدودًا إلاّ أنّه لا يُعيق الذّات الشّاعرة عن التّعبير بانطلاق وعفويّة، إنّما هو المدخل الموسيقي الّذي ننفذ من خلاله إلى التّجربة الشّعريّة، إذ يتّسع لاستيعاب المعاني المتدفّقة في وعي الشّاعر وخاطره وصبّ تجربته في إطاره، حيث يمنحه قدرًا من الحركة لبثّ كافّة الأحاسيس وتسجيل مُختلف المواقف والأحداث، " فيزيد الصّور حِدّة ويُعمّق المشاعر ويُلهب الأخيّلة، لا بل إنّه يُعطي الشّاعر نفسه خلال عمليّة الإبداع نشوة تجعله يتدفّق بالصّور الحادّة و التّعابير المبتكرة الملهمة" [479]، ذلك أنّ تعدّد الوحدات الّتي يتألّف منها كلّ وزن، تمكّن الشّاعر من اختيار القالب الّذي تتوافق الوحدات العروضيّة فيه مع لغته فهذه "المقاييس العروضيّة ليست هي الّتي تتبادل مواضعها تقديما وتأخيرًا، بل إنّ

([475])هذه الوحدات الإيقاعية تسمّى التّفعيلات منها ما هو خماسي (فعولن) ومنها ما هو سباعي (مفاعيلن) أربعة منها أصول لإبداءِهَا بأوتاد والسّتة البواقي فروع عنها، كما أنّ كلّ تفعيلة تنتظم في وحدات أصغر منها (الأسباب، الأوتاد، الفواصل، ومن ثُمّ تتساوق كلّ الوحدات من متواليات إيقاعيّة متناسبة زمنيًّا ومحكومة بقانون تتوالى فيه الحركات والسّكنات في البيت الشعري أوّلاً وفي النّصّ الشّعري ثانيا. أنظر محمّد عبد الحميد: في إيقاع شعرنا العربي وبيئته، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2005، ص 41.

([476])مقداد محمّد شكر قاسم: البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، دار دجلة، عمان، الأردن، ط1، 2010، ص50.

([477])عبد العليم إبراهيم: صفوة العروض، دار غريب للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط1، ص 19.

([478])محمّد بوزواوي: تاريخ العروض العربي من التّأسيس إلى الاستدراك، دار هومة، الجزائر، ط1، 2002، ص 24.

([479])حسن عبد الجليل يوسف: موسيقى الشّعر العربي (الأوزان والقوافي والفنون)، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2009، ص 22.

المنشئ هو الّذي يختار من الكلام الوحدات الّتي تنتظم مع الإيقاع، بحيث ترد على هيئة إمّا متحرّك يليه ساكن أو متحرّكان يليهما ساكن أو ثلاثة متحرّكات يليها ساكن، ثمّ اتّجاه الوحدات السّابقة لتأليف البيت الشّعري" [480] ، ويتوقّف ذلك على مدى قُدرة الشّاعر في التّصرّف في لغته الشّعريّة وتمكّنه من ناصيتها، وعلى هذا الأساس " يأخذ الوزن أسلوبيّته من ارتباطه بفنيّة اللّغة وطاقاتها اللاّمحدودة، وقدرته في التّعبير عن متطلّبات الحالة الشّعوريّة"[481].

الفئة	البحر	عدد الأبيات	نسبة النّفس
الأولى	الكامل	191	%29،50
	الطويل	166	%25،60
	البسيط	119	%18،36
الثانية	المتقارب	33	%05،09
	السّريع	28	%04،32
	الوافر	25	%03،85
الثالثة	الخفيف	09	%01،38
	الرّمل	02	%0،30
	المجتث	02	%0،30

–جدول نسب نفس شعر "ابن الحدّاد" في البحور الشّعريّة –

البحر	عدد الأبيات	عدد التام	نسبته	عدد المجزوء	نسبته
الوافر	25	11	%01،69	14	%02،16
الكامل	191	188	%29،01	01	%0،15

([480])ممدوح عبد الرّحمن الرّمالي: العربيّة والتّطبيقات العروضيّة، دار المعرفة، الإسكندرية، ط1، 1996، ص 34.

([481])جاسم محمد الصّميدعي: شعر الخوارج – دراسة أسلوبية – دار دجلة ناشرون وموزّعون، عمان، الأردن، ط1، 2010، ص 150.

الرّمل	02	0	0	02	%0،30

– جدول نسب نفس شعر "ابن الحدّاد" إلى الجزء والتّمام في استخدام البحور–

من خلال هذين الجدولين نلحظ أنّ " ابن الحدّاد "، قد وظّف تسعة أبحر شعريّة تضمّ – حسب ترتيب توظيف البحور – ثلاث فئات، زاوج فيها بين الأبحر البسيطة والمركّبة [482]، ضمّ النّوع الأوّل عنده، الكامل، الرّمل، المتقارب، أمّا النّوع الثّاني، فيشمل: الطّويل، البسيط، السّريع، الوافر، الخفيف، المجتث، ومن خلال استعماله لهذه الأوزان نلحظ سيطرة المجموعة الوزنية التّقليديّة (الفئة الأولى)، (الكامل، الطويل، البسيط)، حيث حافظت هذه البحور على مكانتها الرّفيعة بين بحور الشّعر العربي عنده، كما قلّت نسبة ظهور (المتقارب، السّريع، الوافر)، وتضاءلت نسبة (الرّمل، والمجتثّ) بشكل لافت، وبذلك لم يتحرّر " ابن الحدّاد " من قيود الأوزان الخليليّة، بل ظلّ مُلتزمًا بقيودها وشروطها، ويؤكّد ذلك اتّجاه "ابن الحدّاد" الجارف إلى استعمال الأوزان الطّويلة والإيقاعات التّامّة، بنسب تفوق البحور المجزوءة كما هو موضّح في الجدولين السّابقين.

على أنّ اللاّفت للنّظر كثرة دوران الشّاعر في بحر الكامل، حيث احتلّ مكانة متقدّمة عن غيره من البحور الشّعريّة مُسجّلاً بذلك ارتفاعًا ملحوظًا، حيث اكتسح معظم الدّيوان مُحرزًا المرتبة الأولى في شعره، وهُنا يُمكن أن نتساءل، ما الّذي دفع "ابن الحدّاد" إلى إيثار هذا البحر الّذي ضارع به حتّى الطّويل، وهو البحر الأكثر شيوعًا واستعمالاً في الشّعر العربي؟، وما يحمل على التّساؤل أكثر هو هذه الدّرجة العالية في نسبة استخدامه في أكثر الغرضين شيوعًا وأهميّة في الشّعر العربي، والأكثر ورودًا في شعر"ابن الحدّاد"، وهما المدح والغزل، سيما وأنّهما يُشكّلان من الأهميّة جانبًا شديد الحساسية في حياة الشّاعر، فالمدح عنده وسيلة إلى بلوغ المجد

([482])البحر البسيط أو الصّافي: هو الّذي يُبنى على تفعيلة واحدة متكرّرة، أما البحر المركّب: فهو يتكوّن من تكرار تفعيلتين مختلفتين، أنظر مثلا: نور الدّين السّد ، الشّعريّة العربية – دراسة في التّطوّر الفنّي للقصيدة العربيّة – ديوان المطبوعات الجامعية، ابن عكنون، الجزائر، ط1، 1995، ص 92.

والمعالي والآمال، وينطوي الغزل عنده على فيضٍ من المشاعر الصّادقة والأحاسيس الشّفافة والعاطفة الرّقيقة.

أليس مثل هذه الأسباب كفيلة بأن تدفع شاعرنا إلى أن يكون حريصًا في اختيار أوزانه الّتي يصبّ في إطارها كلّ هذا الدّفق من الأحداث والخواطر والمشاعر، سيما وأنّه على معرفة كبيرة بعلم العروض الّذي له فيه مؤلّفات كثيرة تنمّ على خبرة واسعة ومعرفة عميقة بهذا العلم[483].

فما هي – إذن – الخصائص الإيقاعية والمميّزات الموسيقيّة الّتي من شأنها أن تحمل شاعرًا بارعًا "كابن الحدّاد" لتسنّم هذا البحر في أغلب مرويّاته وأهمّها.

الكامل أحد البحور الخليليّة الستّة عشر، وقد سمّاه الخليل كاملا " لأنّه يشتمل على ثلاثين حركة لم تجتمع في غيره من الشّعر" [484]، وقريب من هذا قول التبريزي: "سمّي كاملاً لتكامل حركاته، وهي ثلاثون حركة، ليس في الشّعر شيء له ثلاثون حركة غيره، والحركات وإن كانت في أصل الوافر مثل ما هي في الكامل، فإنّ في الكامل زيادة ليست في الوافر، وذلك أنّه توفّرت حركاته ولم يجئ على أصله، والكامل توفّرت حركاته وجاء على أصله، فهو أكمل من الوافر، فسُمّي لذلك كاملاً "[485] " وقيل إنّ سبب التّسمية هو أنّ أضربه أكثر من أضرب سائر البحور، فليس بين البحور بحر له تسعة أضرب كالكامل" [486] ، ومثل هذه المواصفات جعلته يقف في مواجهة دائمة ومنافسة مستمرة مع البحور الطّويلة الأخرى كالبسيط والطّويل حول استحقاق مركز الصّدارة " فللكامل مكانة مغايرة، إذ إنّه في الشّعر القديم حُضور مكثّف، وفي الشّعرية القديمة التّبجيل والتّقديم، فهو من

([483])أنظر هذه الرسالة.

([484])أبو علي الحسن بن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، (ج1)، تح/ محمّد محي الدّين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط5، 1981، ص 122.

([485])الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، شرح وتعليق/ محمد أحمد قاسم، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، 2004، ص 46.

([486])لوحيشي ناصر: الميسر في العروض والقافية، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، ط1، 2007، ص 88.

بحور الفئة الأولى، بل يبدو أنّ تاريخ الشّعر العربي قادم دومًا على صراع من أجل التّصدّر بين الكامل والبسيط والطّويل"[487].

والكامل من البحور الصّافية الموحّدة البسيطة الّتي تعتمد تكرار تفعيلة واحدة، ووحدة التّفعيلة فيه تجعله يحتفظ بنفس الوتيرة الصّوتية الّتي تشيع في الوزن نغمًا رقيقًا وموسيقى خاصّة محبّبة للنّفس " فمن المشهور أنّ البحور الصّافية ذات التّفعيلات المتشابهة غالبًا ما تكون أكثر موسيقيّة من البحور الممزوجة أو الّتي لا تتشابه تفعيلاتها" [488] ، وتنشأ هذه الموسيقى عن توالي سببي التّفعيلة في بدايتها (سبب ثقيل + سبب خفيف)، بحيث يحفظ للوزن نوعًا من الإنسياب يُسهّل عمليّة التّعبير ويدفع الشّاعر إلى أن يكون أكثر استرسالاً في خطابه ما يجعله قالب غني لاستيعاب مختلف المشاعر الإنسانيّة والتّجارب الشّعريّة "فقد نظم الشّعراء على الكامل في أغراض شتّى كالحماسة والفخر والمديح والغزل ممّا يجعل القول بملاءمته لأغراض متعدّدة ومختلفة قولاً لا يجانب الحقيقة"[489].

أمّا بحر الطّويل فهو من البحور المركّبة المزدوجة، حيث يتشكّل من تفعيلتين إحداهما خماسيّة (فعولن) والأخرى سباعيّة (مفاعيلن) تتكرّر مرّتين في كلّ شطر، وهوَ بذلك ينفرد عن البحور الأخرى ثلاثية الأجزاء عدا البسيط منها "وهذه التّشكيلات الإيقاعيّة لها طاقات عالية قادرة على استيعاب التّنوّع الأسلوبي، ولها من المرونة في توظيف أغراض الشّعر المختلفة"[490].

ما جعله يكون من أطول بحور الشّعر العربي، وحول سبب تسميته طويلا نجد الخطيب التّبريزي يقول: "سمّي طويلاً لمعنيين، أحدهما أنّه أطول الشّعر، لأنّه ليس في الشّعر ما يبلغ عدد حروفه ثمانية وأربعين حرفاً غيره، والثّاني أنّ الطّويل يقع في أوائل أبياته

([487])خميس الورتاني: الإيقاع في الشّعر العربي الحديث، – خليل حاوي نموذجا – ، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، سورية، ط1، 2005، ص 251.

([488])عبد القادر أبو شريفة وآخرون: مدخل إلى تحليل النّص الأدبي، دار الفكر ناشرون وموزعون، عمان، الأردن، ط4، 2008، ص 84.

([489])إبراهيم خليل: عروض الشّعر العربي، دار المسيرة للنّشر والتّوزيع والطباعة، عمان، الأردن، ط2، 2009، ص 175.

([490])جاسم محمد الصّميدعي: شعر الخوارج – دراسة أسلوبية – ، ص 151.

الأوتاد والأسباب بعد ذلك، والوتد أطول من السّبب فسمّي لذلك طويلاً" [491] ، كما ينسب العُمدة إلى الخليل قوله "لأنّه طال بتمام أجزائه" [492] ، وقد استقطبت مواصفات هذا الإيقاع إعجاب الشّعراء وأذواقهم ما جعله يكون من أشهر الإيقاعات الشّعريّة ورودًا في الشّعر العربي القديم [493]محتلاّ المرتبة الأولى في أوزانهم [494]، فهو من "أغناها موسيقى وأجملها نغما وأقدرها على تناول أكبر قدر من الأفكار وتصوير أكبر قدر من العواطف"[495] ، ومنبع هذه القيم الموسيقيّة الّتي أشار إليها – عبد الملك – هو ذلك التّواتر الإيقاعي بين تفعيلتين مختلفتين إحداهما خماسي والآخر سباعي يتمّ فيهما "تمديد الصّوت مرّتين اثنين، حيث يبتدئ الصّوت الممتد مضموما أي نصف مفتوح (فعو)، ومدّ الصّوت بالضّم أهون وأيسر من مدّه بالفتح الّذي لو استمرّ النّاطق في مدّه لأصيبت الحنجرة باليبس والكلل والإنقطاع، ومن أجل ذلك ألفينا هذا الإيقاع العربي الفخم يقوم على المراوحة الإيقاعيّة بين مدّ بالضّم ومدّ بالفتح، فعو، مفا"[496] ، وفي التّقطيع العروضي يمثّل هذين المقطعين الوتد المجموع في بداية كلّ تفعيلة، ومن المعروف عن هذا الوتد أنّه " يتّصفُ بشيء من الصّلادة والقسوة، ويجنح من ثمّ إلى أن يتحكمّ في الكلمة الّتي يرد فيها، ويرفض أن يسمح للشّاعر بتخطّيه"[497] لما فيه من حركات تحفظ للنّظم تماسكه وتسعف الشّاعر ليكون أكثر تصرّفًا بالتّراكيب والألفاظ.

وإذا ما تجاوزنا الكامل والطّويل إلى بحر البسيط نجده يحتل المرتبة الثالثة بعدهما، فهو" من أطول البحور في الشّعر العربي، وأعظمها أبهة وجلالة وإليه يعمد أهل الرّصانة"[498] وهو من هذه الزّاوية يشترك مع بحر الطّويل ولا يختلف عنه إلاّ من حيث أنّه

([491])الخطيب التّبريزي: الكافي في العروض والقوافي، ص17.

([492])ابن رشيق: العمدة، ص 122.

([493])ينظر: إبراهيم أمين، موسيقى الشّعر، ص59.

([494])ينظر: المرجع نفسه، ص 196.

([495])عبد الملك مرتاض: الأدب الجزائري القديم، . دراسة في الجذور، دار هومة، الجزائر، 1995، ص 215.

([496]) رشيد بن قسمية: الأسلوب في لامية العرب للشنفرى –دراسة في البنية اللغوية–، مذكرة ماجستير في علوم اللسان العربي، كلية الآداب واللغات قسم الأدب العربي، 2008–2009، ص 32.

([497])نازك الملائكة: قضايا الشّعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط11، 2000، ص 101.

([498])ميرفت دهان: نزار قباني والقضيّة الفلسطينيّة، بيسان للنّشر والتّوزيع والإعلام، بيروت، لبنان، ط 1، 2002، ص 169.

يتكوّن من تفعيلتين فرعيّتين، وهما مستفعلن السبّاعيّة وفاعلن الخماسيّة المستنبطتين من تفعيلتي بحر الطّويل الأصليّتين (فعولن مفاعيلن) [499]،وذلك ما جعل عدد أصواته ومقاطعه تكون في تطابق تام مع بحر الطّويل، وهو ما جعل الخليل يُسمّيه بسيطا "لأنّه انبسط على مدى الطّويل وجاء وسطه فعلن وآخره فعلن" [500] ، وقيل أيضًا "سُمّي بسيطًا لأنّ الأسباب انبسطت في أجزائه السّباعيّة فحصل في أوّل كلّ جزء من أجزائه السّباعية سببان، فسمّي لذلك بسيطًا، وقيل سمّي بسيطًا لانبساط الحركات في عروضه وضربه" [501]، ورغم نقاط التّقاطع الّتي يشترك فيها البحرين إلاّ أنّ هناك جملة من الخصائص الموسيقية الّتي تحدّد بعض الفوارق بينهما، وتكمن فيما يأتي من النّقاط.

أوّلهما: أنّ التّفعيلة الخماسيّة في الطّويل مُقدّمة على التّفعيلة السّباعيّة، ونلحظ النّقيض من ذلك في البسيط إذ يتقدّم الجزء السّباعي على الجزء الخُماسي، والتّقديم في هذا الأخير لا شكّ له تأثير في الإيقاع يوحي بنوع من الثّقل على مُستوى الوزن أثناء عمليّة التّواتر بين التّفعيلتين.

ثانيهما: أنّ العمليّة العكسيّة في تغيّر موقع الأسباب والأوتاد بين البحرين جعل البسيط يفقد نوعًا من الموسيقى الّتي يتوفّر عليها الطّويل عن طريق المراوحة الإيقاعية بين الوتدين فعو، مفا، كما من شأن هذا التّغير الموقعي أيضا أن يُؤدّي إلى تغيّر في نظام المقاطع الصّوتية بين البحرين.

ولعلّ هذه الفوارق الموسيقية بين البحرين كان لها دورها في تحديد مسار الشّعراء الّذين كانوا أكثر ميلا لبحر الطّويل، إلاّ أنّ ذلك لا يمكن أن يُقلّل من شأن وقيمة بحر البسيط الّذي ظلّ يُنافس الطّويل والكامل في ريادة البحور العربيّة عند القُدماء، ردحًا طويلاً من الزّمن فهو "من الأوزان المفضلة لدى الشّعراء لما في تفاعيله من قُدرة فائقة على استيعاب

([499])لايخفى أنّ تفعيلتي بحر البسيط (مستفعلن، فاعلن) متفرعتين عن تفعيلتي الطّويل الأصليّتين (فعولن، مفاعيلن) وعملية التفريع تكون بتقديم الأسباب على الأوتاد كالآتي:

* فعولن ← لن فعو ←0/ 0// = (فاعلن).

* مفاعيلن ← عيلن مفا←0/0/ 0// = (مستفعلن).

([500])ابن رشيق: العمدة، ص 122.

([501])الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، ص 31.

المعاني والأفكار والصّور، ومن ثُمَّ التّعبير عن شتّى الانفعالات والعواطف، وما يميّزه أيضًا أنّ "نغمه يتطلّب عاطفة قويّة أنّى كان نوعها يُعبّر عنها الشّاعر تعبيرًا خطابيًّا جهيرًا".[502]

أمّا بحور الفئة الثانية عند "ابن الحدّاد" فتتكوّن من بحر (المتقارب، السّريع، الوافر)، ويأتي بحر المتقارب على رأس قائمة بحور هذه الفئة، حيث كثر النّظم عليه في الشعر القديم كثرة لا تُقارن ببحور الفئة الأولى (كالكامل، الطويل، البسيط) و"سُمِّي متقاربًا لتقارب أوتاده بعضها من بعض لأنّه يصل بين كلّ وتدين سبب واحد فتتقارب الأوتاد" [503] ؛ وهو من البحور الشّعريّة الصّافية الّتي تتألف من تفعيلة واحدة متكرّرة (فعولن)، حيث يفرز مثل هذا التّكرار موسيقى واضحة ونبرة صوتية عالية، يشترك فيها مع بحر الكامل، مع أنّ فيه إيقاعًا أكثر جمالاً وسلاسة من الكامل لا تخلو من النّغمة الموسيقيّة الغنائية الواضحة، إلاّ أنّه – مع ذلك – لا يلين للنّاظم كالكامل ما يجعله "من أيسر البحور لمن يُريد النّظم وأعصاها لمن يُحاول الإحسان والإتقان لما يتطلّبه من سلامة الطبع وامتداد النّفس" [504] نظرا لتوزّعه وفق أربعة أجزاء في كلّ شطر من شطريه.

أمّا السّريع فهو من البحور الشّعريّة المزدوجة المركّبة من التّفعيلتين مستفعلن مرّتيّن وفاعلن مرّة واحدة في كلّ شطر من شطريه و"سُمّي سريعًا لسرعته في الذّوق والتّقطيع، لأنّه يحصل في كلّ ثلاثة أجزاء منه ما هو على لفظ سبعة أسباب، لأنّ الوتد المفروق أوّل لفظه سبب؛ والسّبب أسرع في اللّفظ من الوتد" [505]، ويشترك إيقاع هذا البحر مع الرّجز الّذي يقترب من النّمط النّثري لسهولة النّظم عليه، وذلك في تكرار الوحدة (مستفعلن) في الحشو؛ وما يمنع اختلاطهما هو أنّ السّريع لا مجزوء له، لذلك نجد أنّ نسبة شيوع هذا البحر في الأشعار القديمة ضلّت ضئيلة جدًّا، ما جعل إيقاعه يكاد يكون غريبًا على الآذان، فحين "ننشد شعرًا من هذا البحر نشعر باضطراب في الموسيقى لا تستريح إليه الآذان، إلاّ بعد مِران طويل، وذلك لقلّة ما نُظم منه، والآذان تعتاد النّغمات الكثيرة التّردّد وتميل إلى ما

([502])جاسم محمد الصّميدعي: شعر الخوارج – دراسة أسلوبية–، ص 158.

([503])الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، ص 100.

([504])إبراهيم عبد الجواد: العروض بين الأصالة والحداثة؛ دار الشّروق للنّشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2002، ص 91.

([505])الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، ص 73.

ألفته"[506] ، أمّا الوافر فهو من بحور الشعر الصّافية حسب الدّائرة العروضية، وتفعيلته الرّئيسية هي "مفاعلتن" التي تتكرّر ستّة مرّات على مستوى الصّدر والعجز، غير أنّ عادة الشّعراء في هذا الوزن قد جرت على غير ما وُضع له في الأصل، حيث تحوّلت تفعيلة العروض والضّرب إلى فعولن نتيجة خضوعها لعلّة القطف الّتي تجمع بين زحاف العصب[507]وعلّة الحذف [508]، ما جعل الوافر يكون من البُحور المزدوجة، وهُنا تظهر فاعلية العلّة الّتي بمكنتها تحويل البحر من صافٍ إلى مزدوج؛ و"سمّي الوافر وافرًا لتوفّر حركاته، لأنّه ليس في الأجزاء أكثر حركات من مفاعلتن (...)، فقيل سُمِّيَ وافرا لوفور أجزائه"[509]؛ "والوافر من بحور الشّعر الرّقيقة المتناغمة الّتي تصلح لأغراض شتّى "[510] ، إلاّ أنّ نظم "ابن الحدّاد" منه كان على قلّة حيث ورد في ديوانه من هذا الوزن مقطوعات قصيرة توزّعت بين غرضي الغزل والحكمة.

في ضوء ما تقدّم نلحظ أن هناك تقارب شديد بين بحور الفئة الأولى فرغم الكثافة العالية الّتي شهدها توظيف بحر الكامل عند "ابن الحدّاد" إلاّ أنّ درجة التفاوت بينه وبين الطّويل لا تكاد تذكر، رغم تباين كلّ منهما في خصائص موسيقيّة كثيرة أبرزها أنّ أحدهما صافي التّفعيلة والآخر مزدوج التّفعيلة،- كما وضحنا سابقا- إلاّ أنّ نظمه في إطارهما يُعطي انطباعًا أنّه قد نظم على منوال بحر واحد، حيث كان أداءه فيهما على درجة عالية من الجودة والإتقان مُحتفظًا في كلّ منهما بطول النّفس، حتّى أنّ بعضها يتجاوز المائة بيت[511]، وهو مهما أطال فيهما فإنّ نسجه بقي على متانته وقوّة سبكه ممّا يُقيم دليلاً على أنّه من فحول الشّعراء الّذين بمكنتهم تطويع لغتهم وصبّ أحاسيسهم في أيّ نوع كان من الأوزان.

([506])إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص 90.

([507])زحاف العصب: وهو ما سُكّن خامسه؛ وسمّي معصوبًا لأنّ حركته أُخذت فمُنع من أن يتحرّك. أنظر الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي؛ ص 41.

([508])الحذف: هو ما سقط من آخره سبب خفيف. أنظر الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي؛ ص 18.

([509])الخطيب التّبريزي: الكافي في العروض والقوافي، ص 40.

([510])إبراهيم خليل: عروض الشّعر العربي، ص 82.

([511])أنظر: دّيوان ابن الحداد، الصّفحات 108 إلى 138 و140 إلى 152.

كما نلحظ من خلال ما تقدم أيضًا إحجام "ابن الحدّاد" على النّظم في منوال فنّ الموشحات، وذلك على غرار كبار شعراء عصره، مع أنّه مظهر حضاري جديد يعكس السّمة العامّة للشّعر الأندلسي كان قد قطع أشواطًا بعيدة في زمن الشّاعر"فحين نستعرض الإنتاج الأدبي الّذي رُوِيَ لنا عن مشهوري الشّعراء الأندلسيّين في القرن الخامس هجري، وما قبله أمثال ابن هانئ وابن درّاج القسطلي وابن برد الأصغر وابن زيدون والوزير ابن عمّار، وابن الحدّاد، لا نكاد نظفر لواحد منهم بأثر في الموشحات (...)، وقد رأى كلّ من هؤلاء الشّعراء نفسه أسمى من أن ينظم فيها أو يشتهر بها، ولعلّهم قد حاولوها في النّادر من الأحيان ثُمَّ طغت آثارهم الأدبيّة الأخرى على ما نظموه من موشّحات" [512]، وإن كان أكثر من يُحدّد هذه الوجهة عندهم – في رأينا– هو أنّهم يصدرون عن أصل واحد، ويرتوون من معين أدبي واحد يتمثّل في انجرافهم الشّديد للموروث القديم الّذي لا يكادون يحيدون عنه قيد أنملة، ومع ذلك فقد كان لهذا الفن الأندلسي الجديد تأثيره غير المباشر في نفوسهم، وإذا ما سُقنا شعر "ابن الحدّاد" كنموذج سوف يتأكدّ لنا ذلك بشكل واضح، حيث آثر شاعرنا النّظم على بحر الكامل في معظم شعره، ولا يخفى أنّ الكامل من البُحور الصّافية الّتي تعتمد على وحدة التّفعيلة، وشاعرنا – هُنا– يُساير روح العصر من خلال التّطوّر الموسيقي الّذي شهدته الأندلس في ظلّ هذا الفن الّذي يُؤْثِرُ أصحابه النّظم على الأبحر الصّافية دون الممزوجة، لأنّه نمطٌ من شأنه أن هّل عملية التّلحين للتّغني بالأشعار المنسوجة على منواله، وهو أمر إن دلّ على شيء إنّما يدل على تأثّر الأندلسيّين العميق بالظّروف الحضاريّة الجديدة الّتي طرأت على المجتمع الأندلسي، حيث فرضت عليه بعض التّغيير حتّى على المستوى الأدبي استطاعت فيها أن تحرّك حتّى شاعرًا شديد التعلّق بموروثه القديم "كابن الحدّاد"، كما أنّ ورود الطّويل في المرتبة الثّانية، وبدرجة تفاوت بسيطة جدًّا مع الكامل لدليل واضح على أنّ "ابن الحدّاد" في صراع شديد بين القديم الّذي ظلّ يشدّه والجديد الّذي يستهويه.

([512])إبراهيم أنيس: موسيقى الشّعر، ص، 226، 227.

وبعد هذا الوصف للأوزان في شعر "ابن الحدّاد" يمكن أن نلج إلى أوّل سمة أسلوبيّة يمكن ملاحظتها في عنصر الوزن وهي ظاهرة الزّحافات والعلل[513]، فقد برزت هذه الظّاهرة في أوزان شعره حتّى أصبحت ظاهرة أسلوبيّة لها أهميّتها، فمن خلالها تظهر قُدرة الشّاعر الأسلوبيّة في تناول معظم أغراضه الشّعريّة، ولعلّ هذا الإجراء من بين المفاتيح الّتي تفكّ شفرات المعنى وتفتح مغاليقه، ونحن في إطاره لسنا في سياق تتبّع الدّرس العروضي عند العرب، ولا تتبّع الخلافات بين الدّارسين؛ وإنّما لإبراز ما تنبئ عنه هذه التّقنية من قيم جماليّة وإيحائية على حدّ سواء، فهو إجراء يبرز الجانب الجمالي من خلاله في أبرز تجليّاته فهناك "ألوان من التّغيير يلحق الأسباب والأوتاد بوصفها وحدات صوتيّة صُغرى ذلك لأنّ هذا التّغيير سواء ألحق بالأسباب أم بالأوتاد فإنّه لا شكّ يُحدث إيقاعات جديدة أو تنويعات موسيقيّة نسبيّة على هامش البحر النّغمي" [514] ، فمثل هذا التّغيير الّذي يحدث في نسق الوزن البنائي –إذن– يعمل على تحريك بنية النّصّ من خلال العُدول بها عن المسار الأصلي ومن شأن ذلك كلّه أن "يُخفّف من سطوة النّغمات ذاتها الّتي تتردّد في إطار الوزن الواحد من أوّل القصيدة إلى آخرها" [515] ، ذلك أنّ "الأداء الموسيقي الجيّد يأتي من خلال التّنويع داخل الدّوائر العروضيّة وأنّ تنويع هذه الموسيقى واختلاف طبقاتها وتلوّن أوتارها وأنهارها النّغميّة يتيح للشّاعر إثراء تجربته مهما تتنوّع بواسطة هذه القُدرات الموسيقيّة المتوفّرة"[516] ، ولذلك فإنّ خروج الشّاعر عن أصول تفاعيل الدّائرة العروضيّة لايعني أنّه كسر النّظام أو شذّ عن القاعدة، سيما وأنّ في ذلك إعمال للطّبع وإشراك للحسّ أثناء صياغة العمل الشّعري بحيث "ترد طبيعيّه لا يد لأكثر الشّعراء فيها" [517] ، ويقرّر (ابن رشيق) ذلك

([513])الزّحاف هو تغيير يلحق ثواني الأسباب فقط، سواء كان السبب خفيفا أو ثقيلاً، أمّا العلّة فهي تغيير لا يلحق ثواني الأسباب فقط، بل يلحق الأوتاد والأسباب أو كليهما. أنظر: موسى بن محمّد الملياني الأحمدي نويوات: المتوسط الكافي في العروض والقوافي، المؤسّسة الوطنية للكتاب، ط3، 1983، ص 24، 33.

([514])محمّد عبد الحميد: في إيقاع شعرنا العربي وبيئته، ص 41.

([515])يوسف حسين بكار: بناء القصيدة في النّقد العربي القديم (في ضوء النّقد الحديث، دار الأندلس، بيروت، ط2، 1983، ص 172.

([516])محمّد عبد الحميد: في إيقاع شعرنا العربي وبيئته، ص، 31، 32.

([517])يوسف حسين بكار: بناء القصيدة في النّقد العربي القديم، ص 172.

إذ يقول:"لأنّني وجدتُ تكلّف العمل بالعلم في كلّ أمر من أمور الدّين أوفق إلاّ في الشّعر خاصّة، فإنّ عمله بالطّبع دون العروض أجود.

هذا ونلحظ أنّ القُدماء أيضًا قد تنبّهوا إلى الوظيفة الجماليّة الّتي من شأن هذه التّقنية أن تؤدّيها، وقد حدّد النّقّاد القدماء في ذلك شرائط على الشاعر التّقيّد بها والإنصياع لضوابطها فكانت بمثابة الأساس الّذي استندوا إليه، وهي أن يكون وروده بعيدًا عن صُور المغالاة والإفراط فها هو أبو الحسن العروضي يقول:"والكلام المنظوم أحوج، وهم إلى ما خفّ وزنه وعذب ذوقه وحسن مسموعه أميل، وأحسن الشّعر ما تعادل فيه الزّحاف ولم يكثر، فيكون الطّبع عنه نابيًا، وقد جاء في الشّعر أوزان مزاحفتها أحسن في السّمع من تامّها، فإذا جاء منها شيء على التّمام نبا عنه الطّبع، ولم تكن له عذوبة في السّمع حتى يظنّ مَنْ لا معرفة له بالأوزان أنّه مكسور"[518] ، ويقرّر الخطيب التبريزي ذلك قائلا " وربّما كان الزّحاف في الذّوق أطيب من الأصل" [519]، ولا يقف هذا الإجراء عند هذه الحدود، ففضلا عن مساهمته في خِدمة الجانب الجمالي من خلال تنويع النّصّ يثبت أيضًا أنّ الإيقاع ليس منفكّ العُرى مقطوع الأوصال بالدّلالة بحيث يُؤدّي دوره في كثير من الأحيان في تعزيز الجانب الإيحائي الّذي يُعبّر إلى حدّ بعيد عن نفسيّة الشّاعر ويسمح بالولوج أكثر إلى عالمه الدّاخلي ذلك أنّ "علم العروض يدرس قواعد الإيقاع وتقنياته وضوابطه دون أن يُمعن النّظر في جماليّاته وما قد يكون لهذه الجماليّات من وظائف وتأثير" [520] وتكمن هذه الوظائف وذاك التّأثير في مدى استنباط مختلف الجوانب الإيحائيّة الّتي تتمخّض عن عمليّة تغيير بعض المكوّنات الّتي يتألّف منها الوزن [521]، بحيث تُعين دارس الشّعر على الكشف عن مختلف الأبعاد الدّلالية الكامنة في طيّات النّسيج الشّعري ما من شأنه أن يوحي بملامح

([518])أبو الحسن أحمد بن محمّد العروفي، الجامع في العروض والقوافي، حقّقه وقدّم وله زهير غازي زاهد، هلال ناجي، عصمى للنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط2، 1999، ص 198.

([519])الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، ص 15.

([520])عبد الملك مرتاض: دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي، ديوان المطبوعات الجامعية، ابن عكنون، الجزائر، ط1، 1988، ص 158.

([521])ينظر: ممدوح عبد الرّحمن، المؤثرات الإيقاعيّة في لغة الشّعر، دار المعرفة الجامعيّة، الإسكندريّة، مصر، ط1، 1994، ص17.

أسلوبيّة كونها "ظاهرة أسلوبيّة تمنح النّصّ أبعادًا مُتجدّدة" [522]، "فتلك البدائل الصّوتية تقوم على تسريع الزّمن الصّوتي للتّفاعيل، كما أنّها تمنح النّصّ بُعدًا إيحائيًّا ودلاليًّا، يجَسِّد الموقف الشّعري الّذي يتطلّب من السّرعة على وفق سياقاته الأسلوبيّة" [523] ، فمن شأن هذه التّشكيلات أن تمكّن الشّاعر من التّسلّل من إكراهات العروض الّتي قد تعيقه عن التّعبير بعفويّة، بحيث تتيح له إمكانية واسعة للتّحرّك في القصيدة لعرض مختلف تجاربه الشّعريّة، كما تتيح له حرية التعبير عن مكامن نفسه "وفي الشّعر القديم نفسه ظهرت مثل هذه الزّحافات والعلل ولم يكن لها من مُبرّر إلاّ أن يوفّق الشّاعر بين حركة نفسه والإطار الخارجي" [524]، لذلك فإنّ ممعن النّظر في هذا الإجراء عند "ابن الحدّاد" يجد أنّه لا يبتعد عن الدّلالة العميقة الّتي يؤول إليها النّصّ، وذلك بدافع ما يوفّره من الانسياب والطّواعية لذلك الدّفق الكبير من الانفعالات الّتي تعجّ في كيانه ليُسهم بذلك في خِدمة غرض الشّاعر من الناحية الدلالية سيما وأن تجاربه في أغلب موضوعاته تحمل قدرا كبيرا من الأسى والحسرة والألم، فمثل هذه المشاعر والأحاسيس يكابدها الشّاعر في حياته الخاصّة قبل أن يكابدها في ميدان الإبداع، لذلك لم يقتصر "ابن الحدّاد" في إبداء انفعاله على صعيد الكلمات فحسب إنّما لجأ إلى صعيد البناء الشّكلي للقصائد، ذلك أنّ "النّصّ يرقى إلى تناول قضيّة في شكله بصرف الطّرف عمّا قد يكون في مضمونه من تناول لذلك أيضًا" [525] ، حيث يُسهم هذا البناء أو الشّكل في إنتاج دلالة النّصّ لذلك "ينبغي مراعاة بُنية الصّوائت الّتي تجعل من النّقص الكمّي فاعليّة تمارس أثرها على صعيد الأداء اللّغوي المقترن بالسّياق الدّلالي" [526]، وعلى هذا الأساس ستكون دراستنا للأوزان الشّعريّة لشعر "ابن الحدّاد" وفقا لحركة الوزن الشّعري، ومدى الإفادة منها في التّعبير عن حالة الشّاعر وتجربته الذّاتية.

([522])جاسم محمّد الصّميدعي: شعر الخوارج – دراسة أسلوبية –، ص 153.

([523])المرجع نفسه، ص 151.

([524])عز الدّين إسماعيل: التّفسير النّفسي للأدب، مكتبة غريب، ط4، (د.ت)، ص72، وأنظر أيضًا: ممدوح عبد الرّحمن الرّمالي: العربيّة والتّطبيقات العروضية، ص 31.

([525])عبد الملك مرتاض: دراسة سيميائية تفكيكيّة لقصيدة أين ليلاي، ص 158.

([526])محمد العيّاشي كنوني: شعريّة القصيدة العربيّة المعاصرة – دراسة أسلوبيّة– عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، ط1، (د.ت)، ص 84.

ولعلّ ذلك ما سوف نتوضّحه في شعر "ابن الحدّاد"؛ فبعد التّقطيع العروضي لكافّة الأبحر الّتي اشتمل عليها ديوانه نلحظ أنّه قد أخذ عنده أشكالا مُتعدّدة وصُورا مختلفة، وسنقتصر على الأبحر الّتي طغت على ديوانه لذلك فإنّ التّحليل سيطول أبحر الفئة الأولى (الكامل، الطويل، البسيط)، لتكون بعض نماذجه قيد المناقشة، ولنبدأ ببحر الكامل:

لقد عمد "ابن الحدّاد" في هذا البحر إلى جُملة من التّرخيصات العروضيّة التي تطّرد ما بين زحاف وعلّة، وبما أنّ الكامل من البحور الصّافية فإنّ التّغيير الّذي لحق هذا البحر مسّ التّفعيلة الوحيدة (متفاعلن) المكرّرة ستّ مرّات على مستوى البيت الشّعري، وقد وردت هذه التّفعيلة في ديوان "ابن الحدّاد" *في(سبع عشرة وألف* مرّة)، جاءت سالمة في (ثلاث وأربعين وأربع مائة مرّة) أي بنسبة(43،55%)، خضع منها للزّحاف نوع واحد وهو زحاف الإضمار[527]، وذلك في (*ست وثمانين وأربعمائة* تفعيلة) وبنسبة (56،44%)، ولنوعين من العلل أحدهما من علل النّقص وتتمثّل في علّة القطع[528] في (*خمس وثمانين مرة(85)* مرّة)، وبنسبة(08،35%)، الأخرى من علل الزّيادة وتتعلّق بعلّة التّرفيل[529]في (*ثلاث مواضع فقط (3)*) وبنسبة(0،29%)، وهو ما يمكن تلخيصه في الجدول الآتي:

التّفعيلة	العدد	السّالمة	المضمرة	النسبة	علّة القطع	النسبة	علّة الترفيل	النّسبة
متفاعلن	1017	443	486	%56.44	85	%08.35	03	0.29

تأسيسًا على ما ورد في هذا الجدول نلحظ أنّ استعمال "ابن الحدّاد" لهذا البحر قد جاء في شكلين أساسيّين استقلّ الشّكل الأوّل منه بزحاف الإضمار، أمّا الشّكل الثاني فقد جمع فيه بين زحاف الإضمار وعلّة القطع، فوزن الكامل في شعر "ابن الحدّاد" يخضع لـ"الكثير من الزّحاف والعلل ممّا يجعله ذا حيويّة وقُدرة على التّعبير عن جميع الحالات، وأن تفعيلة (مُتَفَاعِلُنْ) بالنّسبة إلى المتحرّكات والسّواكن تفعيلة بطيئة الحركة تتطلّب موضوعًا هادئًا لتجسيد الانفعال الهادئ الصّادر عن نفس حزينة، وحين يستثمر الشّاعر التّرخيصات العروضيّة فإنّه يجعل من الزّمن الصّوتي أقصر مسافة وأسرع في تقديم أكبر زخم من

([527])الإضمار: هو ما سكن ثَانِيَهُ، أنظر: الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص 48.

([528])علة القطع: وهي حذف السّابع السّاكن وتسكين ما قبله المتحرّك، أنظر: موسى الأحمدي نويوات: المتوسط الكافي في العروض والقوافي، ص 33.

([529])المرفّل: مازيد على اعتداله سبب خفيف، أنظر: الخطيب التّبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص 48.

الشّحنات العاطفيّة الّتي تجسّد الإحساس"[530] ، ويمكن أن نتحسّس ذلك في نماذج من شعر "ابن الحدّاد" ولنبدأ بالشّكل الأوّل حيث يقول في فنّ المدح[531]:

مُتَلَأْلِئٌ يَثْنِي العيونَ نَواكِسًـــا كالشَّمسِ تَعْكِسُ لَحْظَ مَنْ يَتَأَمَّـلِ
لَا يَتَّقِي رَمَدَ النَّوَائِبَ نَاظِـــرٌ يُجْلَى بِمرْوَدِ صَفْحَتَيْهِ ويُكْحَـــلُ
وكأنَّ راحَتَهُ الذِّرَاعُ إفاضَـــةً وكأنَّما الأَنْوَاءُ منها الأَنْمُـــــلُ
تَتَصَوَّرُ الأكوانُ في حَوْبَائِـــهِ كأنَّ خاطِرَهُ الصَّقِيلَ سَجَنْجَـــلُ
وإذا رَأَتْكَ الشُّهْبُ مُزْمِعَ غَزْوَةٍ وَدَّتْ جَمِيعًا أَنَّهَا لَكَ جَحْفـــلُ
ولوِ الأمورُ جَرَتْ على مِقْدَارِهَا حَمَلَ السِّلاح لَكَ السَّماكُ الأَعْزَلُ.

وتقطيعه العروضي:

متفاعلن ***مستفعلن*** متفاعلن ***مستفعلن*** متفاعلن متفاعلن
مستفعلن متفاعلن متفاعلن ***مستفعلن*** متفاعلن متفاعلن
متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن ***مستفعلن مستفعلن***
متفاعلن ***مستفعلن مستفعلن*** متفاعلن متفاعلن متفاعلـن
متفاعلن ***مستفعلن*** متفاعلن ***مستفعلن مستفعلن*** متفاعلن
متفاعلن متفاعلن ***مستفعلن*** متفاعلن متفاعلن ***مستفعلن***

تكرّر زحاف الإضمار في هذا النّصّ عبر ثلاث عشرة موضعًا، وقد كان الشّاعر في توزيعه على درجة عالية من التّوازن، حيث ورد هذا الزّحاف مرّتين اثنتين في كلّ بيت ما عدا البيت الخامس الّذي جاء فيه في ثلاثة مواضع، وهو أمر يُنبيءُ عن قدرة الشّاعر الفائقة على هندسة موسيقى شعره سيما في مواضيعه الّتي تقل فيها درجة الانفعال، وقد أحدثت هذه الانزياحات مراوحة إيقاعية على مُستوى الوزن دفعت عنه الرّتابة، وشاركت في زيادة سرعة الإيقاع، حيث لعبت هذه الوتيرة دورها في أداء الغرض الّذي سيقت من أجله، وذلك في تجسيد مقاصد الشّاعر الّذي حاول في هذا السّياق إ براز جُملة من القيم الماديّة والمعنويّة لممدوحه مثل (الجمال، الكرم، طيب النّفس، الشّجاعة، والإقدام...)، وقد أورد مجموع هذه

([530])جاسم محمّد الصّميدعي: شعر الخوارج – دراسة أسلوبية –، ص 161.
([531])ابن الحداد، الدّيوان، ص 245، 246.

الصّفات والخصال بأسلوب مُسترسل تطلّب نوعًا من الحركة الّتي وردت مُجسّدة في التّفعيلة (مستفعلن) حيث" يستثمر الشّعراء تلك التّرخيصات العروضية في إضفاء طابع الحيويّة فضلاً عن استيعاب المضمون المطروح أمام الشّاعر".[532]

كما توافق هذا النّسق مع لغة الشّاعر الّتي شُحنت بنوع من المبالغة الشّعريّة الّتي استعان في إيرادها بجملة من الأساليب كفنّ المجاز في البيت الأوّل والثّاني والثّالث والرّابع، وأسلوب الشّرط في البيتين الخامس والسّادس، وهو ما زاد هذا الإجراء إثارة وإيحاءًا بالمعنى، وهُنا تبرز مقدرة الشّاعر في تطويعه للتّفاعيل الّتي عملت على إبراز أسلوب ولغة الشّاعر الشّعرية.

ومن نماذج الشّكل الأوّل أيضا باب الشّكوى الّذي أكثر ما يتّصل بفن المدح، هذا النّوع من الشّعر الّذي رسخته ظروف حياته القاسية وأوضاع معيشته الأكثر قسوة، فها هو يشكو الدّهر والممدوح معًا فيقول: [533]

الدَّهْـــــرُ لا يَنْفَكُ مِنْ حَدَثَانِـــهِ والمَرْءُ مُنْقَادٌ لِحُكْمِ زَمَانِـــــهِ
فَدَعِ الزَّمَـــانَ فَإِنَّهُ لـــم يَعْتَمِـــدْ بِجَلَالِهِ أَحدًا ولا بِهَوَانِـــــهِ
كالمُزْنِ لم يَخْصُصْ بنافِعِ صَوْبِـــهِ أُفْقًا ولم يَخْتَرْ أَذَى طُوفَانِـــه
لكـــنْ لِبَاريـــــهِ بَوَاطِـنُ حِكْمَـــةٍ في ظاهِرِ الأضدادِ من أَكْوَانِـهِ
وَعَلِمْتُ أنَّ السَّعْيَ ليـــس بِمُنْجِـــحٍ مالا يكونُ السَّعْدُ من أَعْوَانـــهِ
والجِـــدُّ دُونَ الجَـــدِّ ليس بنافـــعٍ والرُّمْحُ لا يمضي بغير سِنَانِـــهِ
وسَمَا إلى المُلْكِ الرِّضَى ابنُ صُمَادِحٍ فَأَدَالَنِي بالسُّخْطِ من رِضْوَانِـــهِ
وهَوَى بِنَجْمِـــي من سماءِ سَنَائِـــهِ وقَضَى بِحَطِّي من ذُرَى سُلْطَانِـهِ.

وتقطيعه العروضي:

مستفعلن مستفعلن متفاعلن ***مستفعلن مستفعلن*** متفاعلن
متفاعلن متفاعلن ***مستفعلن*** متفاعلن متفاعلن متفاعلـــن
مستفعلن مستفعلن متفاعلن ***مستفعلن مستفعلن مستفعلن***
مستفعلن مستفعلن متفاعلن ***مستفعلن مستفعلن مستفعلن***

([532]) جاسم محمد الصميدعي: شعر الخوارج –دراسة أسلوبية–، ص 156.
([533]) ابن الحداد، الديوان، ص 301، 302.

متفاعلن ***مستفعلن*** متفاعلن ***مستفعلن مستفعلن مستفعلن***

مستفعلن مستفعلن متفاعلن ***مستفعلن مستفعلن*** متفاعلن

متفاعلن ***مستفعلن*** متفاعلن متفاعلن ***مستفعلن مستفعلـن***

متفاعلن ***مستفعلن*** متفاعلن متفاعلن ***مستفعلن مستفعلـن***

يكشف الشّاعر في هذا النّصّ عن عظيم ألمه وعميق معاناته، ولعلّ تصاعد سرعة مؤشّر الزّحاف الّذي يتكرّر نحو تسعة وعشرين مرّة (29)، يعكس هذه الحال النّفسيّة ويترجم تقلّباتها فهذا التّشكيل أعطى للذّات الشّاعرة قدرًا من الحركة ساهمت في رسم المشهد الحزين الّذي استثمره الشّاعر في التّعبير عن لواعج نفسه القلقة المضطربة ذلك أنّه "كلّما اشتدّ الانفعال إلاّ وكثر الزّحاف" [534] ، ووروده بهذه الكثافة العالية جعله يكون أكثر جلاءً وأقوى فاعليّة لدرجة كاد فيها أن يتداخل مع بحر الرّجز ذو التّفعيلة (مستفعلن)، وهي تفعيلة تساوي تفعيلة الكامل المضمرة؛ وهو ما نلمحه بشكل واضح في القصيدة سيما في عجز كلّ من البيت الثّالث والرّابع والخامس على التّوالي، وهو تشكيل مرتبط بالوفاء للمعنى الكُلّي للقصيدة، حيث يكشف "ابن الحدّاد" من خلاله عن عمق التّوتّر ودرجة الإنفعال اللّذين سيطرا على نفسه، بحيث لم يعد بمكنته كبح جماح عذاباته فارتفعت شكواهُ الّتي نبعت من وحي وجدانه المتألّم بعد أن مسّ الحزن شقاق قلبه فانطلق وراء مشاعره واندفع نحوها بعفويّة واضحة، وهو يصف حاله الّتي تعجّ بمشاعر العتاب والألم والحرقة والحسرة لما آل إليه من ذلّ الدّهر وهوان الزّمان نتيجة سخط ممدوحه عليه وضمن هذا النّسق الإيقاعي كرّس "ابن الحدّاد" جهدًا بيّنًا لترويض أفكاره وتأكيد معاينه، وقد كان النّفي أسلوبه الأمثل في ذلك، فقد سخّره الشّاعر لخدمة تجربته الشّعرية حيث مكّنه من الإلمام بالمعنى الّذي يطمح إلى إيصاله، حيث تمّ شحنه ضمن أنساق وزنيّة جديدة تحمل طاقات دلاليّة ذات عطاء لا يَنْضَبْ انسجم مع تعبير الشّاعر وساهم بشكل واسع في نقل الحالة الشعوريّة سعيا وراء إحراز الدّلالة المطلوبة.

ولعلّنا بحاجة إلى شاهد آخر يغوص بنا في مكامن نفس الشّاعر المتألّمة أين سنحطّ الرّحال هذه المرّة في نظمه الغزلي يقول: [535]

([534])حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشّعر المعاصر، إفريقيا الشّرق، بيروت، لبنان، 2001، ص 94.

([535])ابن الحداد، الدّيوان، ص 190.

وَارَتْ جُفُونِي مِنْ نُوَيْرَةَ كَاسْمِهَا نارًا تُضِلُّ وكُلُّ نَارٍ تُرْشِدُ

والماءُ أَنْتِ وما يَصِّحُ لِقَابِضٍ والنار أَنْتِ وفي الحَشَا تَتَوَقَّدُ.

وتقطيعه العروضي:

مستفعلن مستفعلن متفاعلن ***مستفعلن*** متفاعلن ***مستفعلن***

مستفعلن متفاعلن متفاعلن ***مستفعلن*** متفاعلن متفاعلن.

في هذين البيتين يبثّ الشّاعر حزنه وألمه تجاه محبوبة أورثتْ قلبه الألم وخطت في نفسه قسمات حزن عميق، وهُنا يصف حبّها وقد تملّكه شعور بالمرارة والإحباط، ذلك الحب الّذي اشتعل بين جوانحه فلم تخبُ نيرانه (والنّار أنت وفي الحشا تتوقّد)، رغم أنّ الشّاعر على يقين تام وعلم مُسبق بأنّ ما يُريد الحصول عليه وجهًا من المستحيل وضربًا من الأوهام، وقد كان زحاف الإضمار في خدمة غرض الشّاعر من هذه النّاحية، ذلك أنّ المندوحة الّتي تميّز هذا الزّحاف عن غيره أنّه يُصبغ البحر بلون عاطفة الشّاعر، ففي إطار الكامل قد يمثّل هذا الزّحاف سكون إحدى الصّوامت، وهو أداء من شأنه أن يُعطي دفعًا للإيقاع يتسنّى للشّاعر من خلاله التّعبير بطريقة تكون أكثر سُرعة واسترسالاً، ومن جهة ثانية قد يتوافق مع حرف المدّ الّذي عبّر في هذه المرويّة الشّعرية عن صرخات مدويّة عكست مرارة التّجربة ولوعة المعاناة ما جعله ينزع ذلك المنزع الحزين الّذي لاءم حاله ونفسيّته تمام الملاءمة، وكأنّ الشّاعر يجد في ذلك تعويضًا نفسيًّا لما يعانيه من حالات البؤس والحرمان والمعاناة، وهُنا يظهر جيّدا أثر هذا النّوع من الزّحاف الّذي ورد موافقًا لصوت المدّ الّذي منح مسافة واسعة للمعنى، الّذي تحمله الألفاظ الأكثر استدعاءًا لمثل هذه المشاعر المريرة في مثل (وارت، جفوني، نارًا...) في البيت الأوّل، وهو ما يؤكّد أنّ "للزّحاف أهميّة خاصّة، لأنّه يرتبط بالحالة النّفسيّة للشّاعر الّذي يعمد إلى توصيل ذلك عبر فاعليّة الزّحاف" [536]، ولتعزيز هذا الإجراء اعتمد الشّاعر على أسلوب الطّباق وذلك بين تضلّ وترشدُ في البيت الأوّل لتوضيح الفرق بين نار محبوبته الّتي تضلّ وبين حقيقة النّار الأصليّة الّتي تهدي صاحبها فترشده إلى مبتغاه (وكل نار ترشد)، ومثل هذا الشّعور تسوقه

([536]) حسن الغرفي:حركية الإيقاع في الشّعر المعاصر، ص 94.

عاطفة دبّ اليأس والقنوط في أعماقها لما لاقته من حُرقة الجوى وبُعد المنال، لذلك كان البيت الموالي إيذانًا بإعلان الحقيقة الّتي طالما سعى الشّاعر إلى التّوقّف عندها، وهو ما يظهر جليًّا في سياق البيت الثّاني في قوله (وما يصحّ لقابض)، وهو معنى قد استقرّ في ذهن الشّاعر وترسّخ في كيانه ما جعله يكون دقيقًا في أدائه بما يستقيم مع التّجربة الذّاتية الّتي يُعبّرُ عنها، ففي هذا التّشكيل مضمون جدّي يعمل على تعميق الحالة الوجدانية الّتي يعانيها الشّاعر ويتكبّد آلامها، كما يشفّ عن أبعاد جماليّة وفنّيّة حيث احتفظ هذا البيت بموسيقاه الموقّعة ونغمه المؤثّر وجماله الفنّي الجذّاب، وذلك من خلال مراعاة كلّ من التّوازن التّركيبي والصّوتي في البيت الأوّل بين عناصر الشّطرين الأوّل والثّاني، حيث نلحظ نوعًا من التّفاعل بين النّسق الصّوتي والأداء اللّغوي في إطار هذا البحر ما يؤكّد على جانب كبير من اهتمام الشّاعر بموسيقاه ودليل أيضا لأثر الفعل الموسيقي في نفسه.

أمّا الشّكل الثّاني لهذا البحر فقد جمع الشّاعر فيه بين زحاف الإضمار وعلّة القطع، وفيه يقول من الغزل: [537]

فَذَرِ العقِيقَ مُجَانِبًا لِعُقُوقـــــهِ وَذَرِ العُذَيْبَ عُذَيْبَ ذاتِ الضَّالِ

أُفُقٌ مُحَلًّى بالقَوَاضِبِ والقَنـــــا لِلْأَغْيَدِ الْمِعْطَارِ لا المِعْـــطَالِ[538]

حَجَبُوكَ إلاَّ مِنْ تَوَّهُمِ خَاطِــرِي وَ حمَوْكَ إلاَّ مِنْ تَبَوُّءِ بَالِـــــي

والقارضَانِ جَمِيلٌ صَبْرِي والكَرَى فمتى أُرَجِّي منكَ طَيـــفَ خَيَالِ؟ [539]

وتقطيعه العروضي:

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن ***مُتْفاعِلْ***

متفاعلن ***مستفعلن*** متفاعلن ***مستفعلن مستفعلن مُتْفاعلْ***

([537]) ابن الحداد، الدّيوان، ص 248، 249.

([538]) العقيق: هو أحد الأعقة الموجودة في بلاد العرب، وهي أودية عادية شقتها السيول. *العذيب: ماء بين القادسية والمغيثة.

([539]) * المعطال: التي لم يكن عليها حلي.

متفاعلن ***مستفعلن*** متفاعلن متفاعلن ***مستفعلن متَفاعـلْ***

مستفعلن متفاعلن ***مستفعلن*** متفاعلن ***مستفعلن متَفاعلْ.***

في هذه الوحدات الإيقاعيّة نلحظ تصاعد وتيرة زحاف الإضمار الّذي تكرّر عشرة مرّات في مواضع مختلفة من النّصّ، أمّا تفعيلة الضّرب فقد أصابها علّة القطع، حيث شاركت هذه العلّة في إثارة سُرعة الإيقاع وتخفيف ثقَل الوزن وتقليص الزّمن الصّوتي باختزال بعض القيم الصّوتية لهذه الوحدات، لأنّ هذا النّوع من العلل يجمع بين الحذف والإسكان معًا، حذف ساكن الوتد المجموع ثُمّ إسكان ما قبله المتحرّك، هذا فضلاً عن زحاف الإضمار المتموقع في ضربي البيتين الأوّل والثاني، وقد دلّ هذا التّكثيف في الأداء على انفعال الشّاعر وقدرته الفائقة على إثارة الانفعال لدى المتلقّي، ولعّل مصدر هذا الإحساس سيما في نظم الشّاعر الغزلي يرجع إلى أنّه ينبثق من نفس مُحترقة متألّمة تُعاني الشّوق وظمأ الحِرمان ممّا يتطلّب إيقاعًا يتلاءم مع تلك الأجواء النّفسيّة الّتي انعكست على ذبذبات هذا الإيقاع ووتيرته، فقد فتح له مثل هذا التّشكيل آفاقًا حَلّق من خلالها في فضاء واسع، رفع من خلاله السّتار عن فيضٍ عاطفي عارم، بعدما بلغ به العشق درجة عالية من الدّرجات العاطفية الحادّة في ظلّ غياب هذه المحبوبة الّتي قطف من أجلها ثمار اللّوعة والمعاناة بسبب صدّها له وإعراضها عنه، وهو شعور لا يملك لنفسه تغييرا له أو تحوّلاً عنه، ولخدمة المعنى وتجسيد الموقف جاء توظيف الشّاعر لألفاظه توظيفًا واعيًا يحمل دلالات خاصّة تدعّم المعنى الّذي يقصده حيث استعان بإحدى مضارب المثل، وهو ما تدلّ عليه لفظة (القارضان) بكلّ ما تحمله هذه اللّفظة من إيحاءات سلبيّة توحي باليأس والقنوط في الوصل، ولعلّ ذلك ما يوحي به ذلك "الفيض المتواتر في التّفعيلة الأخيرة من العجز (متفاعل) بدل (متفاعلن)، وفي تلك إشارة إلى تحوّل طفيف في الشّعور أو هو إشارة إلى خلل وقع في حياة الشّاعر"[(540)].

أمّا بالنّسبة لبحر الطّويل فقد تراوح شاعرنا بين الزّحاف والعلّة – أيضاً – ويُمكن توضيح نسبة ورودهما في هذين الجدولين:

([540]) محمّد بن منّوفي: دراسة تحليليّة في شعر ابن سهل الأندلسي، دار هومة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط1، 2002، ص 237.

التّفعيلة	العدد	السّالمة	المقبوضة	نسبة القبض
فعولن	744	403	341	%45.83
مفاعيلن	738	457	281	%37.76
المجموع	1482	860	622	%83.59

التّفعيلة	العدد	المحذوفة	نسبة الحذف
مفاعيلن	738	06	% 0.81

الملاحظ من خلال هذين الجدولين أنّ التّفعيلات المزاحفة شَغلت حيّزًا هامًّا قاربت به نصف التّفعيلات الإجمالي، حيث دخل زحَاف القبض [541]على التفعيلة فعُولن في واحد وأربعين وثلاثمائة موضعًا (341)، وبنسبة وصلت إلى (45،83%)، والتّفعيلة مفاعيلن وذلك في سبعة وثمانين ومائتين موضعًا (287)، وبنسبة بلغت (37،76%)، أمّا التّفعيلات المعلولة فتبقى ضئيلة جدًّا بالمقارنة مع التّفاعيل المزحوفة حيث أصابت علّة الحذف هذا البحر في ستّة مواضع فقط (06)، وذلك في قصيدة واحدة فقط، وعلى هذا الأساس فإنّ نظرة سريعة لجملة هذه التّغيرات كفيلة بأن تمنحنا انطباعًا أوليًّا بأنّ الشّاعر قد وظّف بحر الطّويل بِصُور مختلفة لأنّ "نظم الشّعراء حوالي نصف شعرهم على هذا البحر لم يكن يجري على وتيرة واحدة، بل أن الشّعراء لجأوا إلى التّرخيصات العروضية المتمثّلة بالزّحافات والعلل، فتلك البدائل الصّوتيّة تقوم على تسريع الزّمن الصّوتي للتّفاعيل كما أنّها تمنح النّصّ بُعدًا إيحائيًّا ودلاليًّا ويُجسّد الموقف الشّعري الذّي يتطلّب من السّرعة على وفق سياقاته الأسلوبيّة"[542] ، ولعلّ ذلك ما نلحظه من خلال السيّاق الوزني لهذا البحر الذّي انحصر عند شاعرنا في صُوره الثّلاث المعروفة، يتمثّل الشّكل الأوّل منها في العروض المقبوضة مع

([541]) القبض: ما سقط خامسه السّاكن، انظر : الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، ص17.

([542]) جاسم محمد الصّميدعي: شعر الخوارج – دراسة أسلوبية –، ص 151.

الضّرب الصّحيح، فيما تمثّل العروض المقبوضة والضّرب المقبوض نمط الشّكل الثّاني، أمّا الشّكل الأخير فيحدّد في صورة العروض المقبوضة والضّرب المحذوف.

وقد استثمر "ابن الحدّاد" كافّة الوسائل الصّوتيّة التّي يقدّمها هذا البحر لتجسيد مختلف تجاربه الشّعريّة، ويمكن فيما يلي أن نقف عند بعضٍ من نماذج هذه الأشكال لرصد بعض الملامح الأسلوبيّة الخاصّة بكلّ شكل، ولنبدأ بالشّكل الأوّل ونأخذ فيه قوله من المدح[543]:

مَفِيضُ الأَيادِي فوقَ أَدْنَى وأَرْفَـعٍ وصَوْبَ الغَوَادِي شَامِلٌ الغَوْرِ والنَّجْدِ

فَمِنْ جُودِهِ ما في الغَمَامَةِ منْ حَيًا ومِنْ نُورِهِ ما في الغَزَالَةِ مِنْ وقْـــدِ

تَلَأْلَأَ كَالإِفْرِنْدِ في صَارِمِ النُّهــَى وكُرِّرَ كَالإِبْرِيز في جَاحِمِ الوَقْـــدَ[544]

وإِنْ وَلَهَتْ فيه أُذَيْهَانُ مَعْشـــرٍ فلا فَضْـلَ للأنوار في مُقْلَةِ الخُلْدِ

ومِنْكَ أَخَذْنَا القَوْلَ فيكَ جَلاَلَـــةً وما طابَ ماءُ الوِرْدِ إلاَّ مـــن الوِرْدِ.

وتقطيعه العروضي:

فعولن مفاعيلن فعولن ***مفاعلن*** فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلـن

فعولن مفاعيلن فعول ***مفاعلن*** فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن

فعول مفاعيلن فعولن ***مفاعلن*** فعول مفاعيلن فعولن مفاعيلن

فعول مفاعيلن فعولن ***مفاعلن*** فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

فعول مفاعيلن فعول ***مفاعلن*** فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن.

تضمّ هذه الأبيات أربعين تفعيلة، ورد زحاف القبض فيها سبع مرّات (7مرّات) في التّفعيلة (فعولن) من أصل عشرين (20 تفعيلة)، والزّحاف ذاته أصاب التفعيلة مفاعيلن، وذلك في خمسة (05 مواضع) فقط من أصل عشرين (20 تفعيلة) أخرى، والمتأمّل في هذا

([543]) ابن الحداد، الدّيوان، ص 200، 202.

([544]) الإبريز: الذّهب الخالص الصّافي.

النّسق الإيقاعي يلحظ مدى إفادة الشّاعر من طاقات هذا البحر في تجسيد تجاربه الشّعريّة، ففضلاً عن الوظيفة الجماليّة الّتي نهض بها هذا التّلوين الإيقاعي في تحقيق التّنّوع الصّوتي فقد منح أيضًا فضاءات صوتية رصدت لنا حالة الشّاعر الّتي توحي بنوع من الخفوت في درجة الإنفعال نتيجة انخفاض مؤشّر الزّحاف، والإيحاء بهذا الشّكل يؤكّد التّعالق مع مضمون النّصّ الشّعري، فهذه الأبيات تأتي في سياق ذكر بعض فضائل ممدوحه الماديّة ومحاسنه المعنويّة، فهو ملك جواد في عطائه، خالص في نوره، وقد أبدى الشّاعر تفاعلاً كبيرًا في طرح هذه المعاني الّتي وفّق في أدائها من النّاحيتين الإيقاعيّة والمجازيّة أيضًا، وهو ما نرصده في البيتين الثّاني والثّالث، حيث اعتمد شاعرنا على الأداء المجازي الّذي كسى معانيه نوعًا من المبالغة الشّعريّة أين جعل الغمامة تمتلئ مطرًا من جوده، فيما جعل الشّمس تستمدُّ نورها من إشراقة وجهه، ولعلّ مثل هذا الأداء ما زاد في تصعيد وتأثيث وتيرة الزّحاف في هذين البيتين لا نجده في غيرهما من أبيات هذه المقطوعة، حيث تكرّر الزّحاف أربع مرات وقد مسّ التّفعيلة (فعولن)، كما حرص الشّاعر على أن يكون الإيقاع وسيلته الفنّيّة إلى مثل هذا الوصف، حيث كرّر النّسق نفسه في كلّ من هذين البيتين، ومثل هذا التّكافؤ والتّوازن يوحي بنوع من الهدوء والاستقرار اللّذين تجسّمت معالمهما ضمن هذا الشّكل الإيقاعي.

كما يظهر من خلال بحر الطّويل اعتماد الشّاعر على نمط موسيقي آخر، وهو العروض المقبوضة مع الضّرب المقبوض مثله، وهو تشكيل له من المرونة الموسيقية والطّاقة التّعبيريّة ما جعل هذا الشّكل يكون أكثر صُور البحر الطّويل شيوعًا وأحبّها إلى النّفوس وأقبلها في الآذان[545]، ومن أمثلة ذلك قوله[546]:

وما الدَّهْرُ إلاَّ لَيْلَـــةً مُدْلَهِمّـــَةٌ وكَوْنُ ابنِ مَعْنٍ صُبْحُهَا الْمُتَبَـالِجُ

كَأَنَّكَ في الأَمْلاَكِ نُقْطَةُ دائـــرٍ وأَمْلاَكُهَا منها خطوطٌ خَـــوَارِجُ

سَمَاحٌ وإقدامٌ وحِلـــمٌ وعِفّـــةٌ مُزِجْنَ فأَبْدَى مُهْجَةَ الفَضْـلِ مَازِجُ

([545]) ينظر: إبراهيم أنيس: موسيقى الشّعر، ص 62.

([546]) ابن الحداد، الدّيوان، ص 175، 176.

فقد صَاكَ مِنْ فَضْلِ العَوَالِمِ طِيبُهُ وهل يَكْتُمُ المِسْكَ الذَّكِيَّ لَوَافـــحُ؟

مَسَاعٍ أَحَلَّتْـــكَ العُلاَ فكأَنهـا مَرَاقٍ حيْثُ السُّها ومَعـــــَارِجُ.

وتقطيعه العروضي:

فعولن مفاعيلن فعولن ***مفاعلن*** فعولن مفاعيلن فعول **مفاعلن**

فعول مفاعيلن فعول ***مفاعلن*** فعولن مفاعيلن فعولن **مفاعلن**

فعولن مفاعيلن فعولن ***مفاعلن*** فعول مفاعيلن فعولن **مفاعلن**

فعولن مفاعيلن فعول ***مفاعلن*** فعولن مفاعيلن فعول **مفاعلن**

فعولن مفاعيلن فعول ***مفاعلن*** فعولن مفاعيلن فعول **مفاعلن.**

في هذا النّصّ نلحظ تصاعدًا ملحوظًا، ففي هذا النّمط لا يقتصر الزّحاف على تفاعيل العروض فحسب إنّما يشمل حتّى تفاعيل الضّرب، حيث تحوّلت التّفعيلة (مفاعيلن) في كليهما إلى (مفاعلن) والواضح أنّ حذف الوحدة الخامسة في موضعين من كلّ بيت يسهم في اختصار الزّمن الصّوتي ويعمل على تسارع النّبضات الإيقاعيّة، هذا فضلاً عن التّفعيلة (فعولن) الّتي تختصّ بمنطقة الحشو، حيث تعرّضت لزحاف الحشو في ثمانية (08) مواضع، ويبدو أنّ هذه الحركة الإيقاعيّة قد رافقت البعد الدّلالي حيث جاءت استجابة لأسلوب هذا المضمون الشّعري الّذي احتفظ الشّاعر فيه بأسلوب الاسترسال في عرض صفات مليكه المعتصم بن صمادح الأخلاقية وقد برزت هذه الصّفات في أوضح تجليّاتها في البيت الثّالث، حيث يُعطي انطباعًا من السّرعة تضمّنها التّشكيل ذلك أنّ "تشكيل القصيدة الموسيقي يخضع خضوعًا مباشرًا لحالة الشّاعر النّفسية." [547]

وفي سياق آخر يقول: [548]

([547]) رمضان الصّبّاغ: في نقد الشعر العربي المعاصر – دراسة جماليّة – دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، الإسكندرية، 2002، ص 172.

([548]) ابن الحداد، الدّيوان، ص 215.

فَيَا عَجَبًا أَنْ ظَلَّ قَلْبِيَ مُؤْمِنًا بِشَرْعِ غَرَامٍ ظَلَّ بِالوَصْلِ كافِرَا.

أُرَجِّي لِسُلْوَانِي نُشُورًا وحُسْنُهَا يَرَى رَأْيَ ذي الإلحادِ أن ليس ناشِرَا.

فأنتِ ضَمِيرٌ ليس يُعْرَفُ كُنْهُهُ فَلِم صَيَّرُوا في اَلْمَعْرِفَاتِ الضَّمَائِرَا؟

وليس على حُكْمِ الزَّمَانِ تَحَكُّمٌ على حَسَبِ الأفعال يُجْرِي مصادِرَا.

وتقطيعه العروضي:

فعول مفاعيلن فعول ***مفاعلن*** فعول مفاعيلن فعولن **مفاعلن**

فعولن مفاعيلن فعولن ***مفاعلن*** فعولن مفاعيلن فعولن **مفاعلـن**

فعول مفاعيلن فعول ***مفاعلن*** فعولن مفاعيلن فعولن **مفاعلن**

فعول مفاعيلن فعول ***مفاعلن*** فعول مفاعيلن فعولن **مفاعـلن**.

الملاحظ في هذا النّصّ إركامًا واضحا لزحاف القبض، حيث غطّى ست عشرة (16) تفعيلة من أصل اثنين وثلاثين (32) تفعيلة، حيث مسّ الوحدة العروضية (فعولن) ثماني (08) مرّات والتّفعيلة (مفاعيلن) ثماني (08) مرّات أخرى ولو نظرنا إلى التّفعيلات الصّحيحة (فعولن مفاعيلن) لوجدنا أنّها تكرّرت بشكل متعادل أيضًا مع التّفاعيل المزحوفة، وهنا نلحظ أنّ درجة التّوازن فيما بين التفاعيل المزحوفة من جهة، ثُمَّ درجة التّوازن فيما بين التفاعيل الصحيحة والمزحوفة من جهة أخرى ينسجم كلّ منهما مع درجة التّوازن الدّلالي في هذا السيّاق الّذي تعادلت فيه الأحاسيس في نفس الشّاعر بين الوصل والهجر وبين الإيمان والكفر، وبين النّشور والإلحاد، وبين الضّمائر والمعرفات.

أمّا بحر البسيط فهو لا يختلف عن الطّويل؛ حيث استطاع الشّاعر من خلاله تجسيد بعض تجاربه الشّعريّة، مستثمرًا بعض التّرخيصات العروضيّة الّتي راوح فيها بين الزّحاف والعلّة، ويمكن توضيح نسبة ورود كلّ منهما في هذين الجدولين:

التّفعيلة	العدد	السّالمة	المخبونة	نسبة الخبن
مستفعلن	428	290	138	%32.24
فاعلن	416	95	321	%77.16
المجموع	844	385	459	%109.40

التّفعيلة	العدد	المقطوعة	نسبة القطع
فاعلن	416	12	%2.88

من خلال هذين الجدولين نلحظ أنّ التّفعيلات المزحوفة قد شغلت حيّزًا هامًّا، حيث دخل زحاف الخبن [549]على التّفعيلة (مستفعلن) في ثمانٍ وثلاثين ومائة بيت (138)، وبنسبة (32،24%)، كما دخلت على التّفعيلة فاعلن بشكل لافت في واحد وعشرين وثلاثمائة (321) موضعًا، وبنسبة بلغت (77،16%)، أمّا التّفعيلات المعلولة فقد تمّ توظيفها بنسبة ضئيلة، حيث أصابت علّة القطع تفاعيل هذا البحر في اثني عشرة موضعًا فقط (12)، وبنسبة(01،42%)، وقد ورد في شكلين اثنين، الأوّل وقد شمل الخبن فيه العروض والضّرب معًا، أمّا الثّاني فقد اجتمع فيه العروض المخبون والضّرب المقطوع، ولعلّ اجتماع الزّحاف والعلّة معًا في الشّكل الثّاني يترجم حدّة الإنفعال وشدّة الإضطراب الّتي تُسيطر على الشّاعر،

([549])الخبن: هو حذف ثاني الجزء السّاكن، أنظر موسى الأحمدي نويوات، المتوسّط الكافي في العروض والقوافي، ص 25.

إذ لا يخفى أنّ "حذف بعض أحرف التّفعيلة يقصر النّغمات ممّا يخلق رنينًا مغايرًا للمألوف في البحر الواحد ممّا يعادل أدقّ مخالج الشّاعر النّفسية"[550].

ومن أمثلة الشّكل الأوّل قوله: [551]

تَكَادُ تَغْنَى إِذَا شاهَدْتَ مُعْتَرَكَـــًا عَنْ أَنْ يُسَلَّ حُسَامٌ أو يُسـالُ دَمُ

بِلَحْظَةٍ مِنْكَ يُثْنَى القِرْنُ مُنْعَفِـرًا كأنَّ لَحْظَكَ فيــه صارِمٌ خَـــذمُ

أَقْدَمْتَ حَيْثُ الكُمَاةُ الشُّوسُ مُحْجِمَةٌ وَجُذْت حيثُ المَنَايَا السُّودُ تَزْدَحِمُ [552]

وما احتَدَى الموتُ نَفْسًا من نُفُوسِهِمُ إلاَّ وسَيْفُكَ كَعْبُ الجُودِ أو هــرِمُ.

وتقطيعه العروضي:

متفعلن فاعلن مستفعلن ***فَـعِلُـنْ*** مستفعلن فعلن مستفعلن ***فَعِلُنْ***

مستفعلن فاعلن مستفعلن ***فَعِلُنْ*** متفعلن فاعلن مستفعلن ***فَعِلُــنْ***

متفعلن فاعلن متفعلن ***فَـعِلُنْ*** متفعلن فعلن متفعلن ***فَعِلِــــُنْ***

متفعلن فاعلن مستفعلن ***فَـعِلُـن*** مستفعلن فعلن مستفعلن ***فَـعِلُنْ.***

يتّضح من خلال الوحدات الإيقاعيّة لهذا النّصّ شيوع زحاف الخبن الّذي أصاب كُلاًّ من تفعيلتي العروض والضّرب، وفيهما تحوّلت التّفعيلة (فاعلن) إلى (فَعِلُنْ)، بالإضافة إلى تعرّض تفاعيل الحشو أيضًا إلى نفس الزّحاف، حيث مسّ التّفعيلة (مُستفعلن) الّتي تحوّلت إلى (متفعلن)، فيما تحوّلت تفعيلة الحشو (فاعلن) إلى (فَعِلُنْ)، ولهذه التّفعيلة دور بالغ الأهميّة على مستوى الحركة الإيقاعية لبحر البسيط قد لا تتوفّر في الأوزان الطّويلة الأخرى

([550])أبو السّعود سلامة أبو السّعود،: الإيقاع في الشّعر العربي، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، الإسكندريّة، مصر، ط2، 2003، ص 07.

([551])ابن الحداد، الدّيوان، ص 250، 251.

([552])* القرن: الكفء والنّظير في الشّجاعة والحرب. * منعفرا: أي منعفرًا في التّراب، يُقال عَفَرَهُ في التّراب يعفره عفرًا إذا مرّغه فيه أو دسّه.

كالطّويل – مثلاً – ذلك أنّه من النّادر جدًّا أن يدخل زحاف القبض على تفعيلة حشو الطّويل (مفاعيلن)؛ فيما يمكن لزحاف الخبن أن يدخل على تفعيلة حشو البسيط (فاعلن)، وهذه المندوحة تسهم في زيادة تصاعد وتيرة البسيط وحيويّته، وهوما نلحظه في سياق هذه الأبيات الّتي تساوق فيها هذا التّشكيل مع المضمون الحماسي الّذي ورد في إطاره؛ وهنا نلحظ أنّ الترخيصْ العروضي لهذا الشكل قد ساهم في تشكيل مجال صوتي متعدّد الألوان لاستيعاب مثل هذه التّجربة، وذلك من خلال تجسيد فضاءات صوتية قادرة على احتواء ذات الشّاعر والتعبير عن مختلف مواقفه، فتخلق بؤر شعريّة بإمكانها إحداث أثر في نفس المتلقي ووعيه.

أمّا الشّكل الثّاني فيمكن أن نمثل له بقوله[553]:

والنَّفسُ فيكَ ثِبَارَ الحُبِّ طالبةٌ إِنْ كانتِ العَيْنُ تَجْنِي منكَ أَنْـوَارَا

أُخْفِي هَوَاكَ وَأَكْنِي عنه تَوْرِيَـةً وهل يُلاَمُ عَمِيدُ القَلْبِ إِنْ وَارَى؟

يا مُشْبِهَ المَلِكِ الجَعْدِيِّ تَسْمِيَةً ومُخْجِلَ القَمَرِ البَدْرِيِّ أَنْــوَارَا. [554]

وتقطيعه العروضي:

مستفعلن فعلن مستفعلن ***فَعِلُنْ*** مستفعلن فاعلن مستفعلن ***فَعْـلُنْ***

مستفعلن فعلن مستفعلن ***فَعِلُنْ*** متفعلن فعلن مستفعلن ***فَعْلُـــنْ***

مستفعلن فعلن مستفعلن ***فَعِلُنْ*** مستفعلن فعلن مستفعلن ***فَعْلُـــنْ.***

الملاحظ على تفاعيل هذه الأبيات تعرّضها للزّحاف والعِلّة معًا، حيث أصاب زحاف الخبن عروض الأبيات فتحوّلت التّفعيلة (فاعلن) إلى (فَعِلُنْ)، وتمركزت علّة القطع في خواتيم الأبيات مُستولية على منطقة الضّرب، وفيه تحوّلت التّفعيلة (فاعلن) إلى(فَعْلُنْ)، فيما تعرّضت تفعيلتي الحشو (مستفعلن) و(فاعلن) إلى نفس الزّحاف الّذي مسّ العروض، وهو

([553])ابن الحداد، الدّيوان، ص 218.

([554])* الملك الجعديّ: الملك البخيل.

الخبن، ولا شكّ أنّ هذا النّسق الوزني المتصاعد يُعطي انطباعًا يعكس درجة إنفعال الشّاعر إزاء هذا المشهد العاطفي، حيث جاء هذا التّشكيل صدى للحالة النّفسيّة الّتي تترجم اضطراب وانفعال الشّاعر أمام جمال محبوبته ما جعله يلجأ إلى أسلوب المبالغة في الوصف فحسن وجه هذه المرأة يُمثّل عنده مبدأ الجمال ومصدره الأصلي، لأنّ الوجه يشكّل الموضوع الأساسي للاهتمام الجمالي [555]، ففي مثال البيت الثّالث يُحاول البدر أن يسمو إلى جمال وجه محبوبته وضياءه غير أنّه يرتدّ ذميمًا يُلملم نفسه في خجل (يا مخجل القمر البدريّ أنوارا)، ونجد هذا الاضطراب قد امتد إلى المستوى الأفقي، وهُنا يتوضّح مدى انصهار الأداء اللّغوي والصّوتي عند الشّاعر، حيث توافقت تفاعيل هذه الأضرب مع هذه الدّوال بكلّ ما تحمله من تجانس صوتي كان له أثره في إغناء التّجربة الشّعريّة (أنوار، إن وارى، أنوارَا) [556]سيما وأنّ في هذه الدّوال علّة القطع؛ ويبدو أنّ هذا الجمال قد شغل حيزًا كبيرًا من لا وعيه ولا شعوره، لذا ظلّت هذه الأحاسيس المنفعلة تلحّ عليه داخل هذا المنجز الشّعري، فتوضّحت معالمها على مستوى الوزن من بدايته وصولاً إلى نقطة النّهاية (القافية).

يتّضح في ضوء ما تقدم من نماذج في شعر "ابن الحدّاد" أنّ نقص الوحدات الزّمنيّة نتيجة للزّحافات والعلل يُنشئ نوعاً من الإسراع، فالمعروف أنّ موضع السّكون يتيحُ راحة للنّفس لدى المتكلّم، فعند اختزال هذا الشّاعر لتفعيلات متتالية ينعكسُ ذلك على المادّة اللّغويّة المنظومة، ومن ثُمَّ يُحدثُ تأثيراً في الدّلالة قد تفسّر بالإسراع والإضطراب، [557] ذلك أنّ "المرء وإن كان يستطيع في النّفس الواحد أن ينطق بمقاطع كثيرة إلاّ أنّ قدرته في هذا محدودة يُسيطر عليها ما هو فيه من حالة نفسيّة، وحين يكون هادئاً وادعاً أقدر على النّطق بمقاطعه الكثيرة دون أن يشوبها إبهام في لفظها، وهو أقلّ قدرة على هذا حين يكون متلهّفاً

([555])ينظر: حسن البنّا عزّ الدّين، الشّعريّة والثقافة – مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشّعر العربي القديم – المركز الثّقافي العربي – بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص 230.

([556])لا نعتقد أنّ تكرار القافية في البيتين الأوّل والثّالث يدخل في صميم عيب الإيطاء، إنّما يبدو في هذا السّياق أنه أحد تمظهرات الجانب الدّلالي.

([557])ينظر: ممدوح عبد الرّحمن، المؤثرات الايقاعية في لغة الشّعر، ص 72.

سريع التّنَفّس كما هو الحال في الإنفعالات"[558]، ما يؤكّد أنّ "المعنى وعناصر الشّكل ليس بمعزولين عن بعضهما البعض، بل تكاد تكون لحظة ميلادهما واحدة"[559].

وينبغي أن ننوّه في هذا المقام إلى قضية تعدّ من أكثر القضايا الّتي أثارت جدلاً كَبيراً في الوسط الأدبي، حيث شغلت هذه القضيّة حيّزا واسعًا في السّاحة الأدبيّة، فانصبّ كثير من اهتمام النّقاد والدّارسين حولها فظلّ الاختلاف في شأنها قائما منذ القديم [560]، حيث سقطوا في دوّامة من الجدل حول ما إذا كان هُناك علاقة وثيقة تربط بشكل أو بآخر بين بحر بذاته وبين غرض أو فكرة بعينها، وقد كان للآراء القديمة في هذا الشّأن أثرها في الرّؤية الحديثة الّتي مفادها الانتصار للقديم، ونجد أحمد الشايب من بين هؤلاء؛ فها هو يُوجّه دارس الأسلوب قائلا: "إنّ على دارس الأسلوب أن يتوجّه بالدّراسة والتّحليل إلى هذا العُنصر الموسيقي الظّاهر، وهما الوزن والقافية، ليرى هل وفق الشاعر في اختيار هذا أو ذاك لقصيدته؟ وهل وافق البحر الغرض الّذي احتوى القصيدة؟" [561] ، وكثير من الدّارسين من ذهب هذا المذهب وسار على هذا الدّرب أبرزهم إبراهيم أنيس [562]، ومحمّد شكري عيّاد[563]، وفي المقابل نجد نفرا كبيراً من كبار الباحثين قد تصدّوا لمعارضة الآراء المعتنقة من قِبل هذه الفئة، فحاولوا أن ينقضوا وجهات كثيرة من أنظارهم، حيث أنكروا عليهم هذه الفكرة إنكاراً تامًّا، فها هو محمّد حماسة يدحض دعاوى هؤلاء بشأن هذه القضية فيقول: "كلّ ما قاله هؤلاء لا يعدو أن يكون آراء ذاتيّة تقوم على الذّوق الخاص والحسّ المدرّب، لأنّ

([558])إبراهيم أنيس: موسيقى الشّعر، ص 175.

([559])كاميليا عبد الفتّاح: الشّعر العربي القديم – دراسة نقدية تحليلية لظاهرة الاغتراب – ، دار المطبوعات الجامعية، الاسكندرية، مصر، ط1، 2008، ص 440.

([560])من بين النّقاد القدماء الّذين تبنّوا هذه الآراء نذكر مثلاً: ابن طباطبا العلوي: عيار الشّعر، تحقيق الدّكتور عبد العزيز بن ناصر المانع، مكتبة الخانجي، القاهرة، (د.ت)، ص 07، 08.

([561])أحمد الشايب: الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبيّة، مكتبة النّهضة المصرية، القاهرة، ط3، 1999، ص 12.

([562])أنظر إبراهيم أنيس، موسيقى الشّعر، ص 175.

([563])أنظر: شكري محمّد عيّاد، موسيقى الشعر العربي، (مشروع دراسة علمية)، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1978، ص16.

أسرار الجمال في الفنّ لا يمكن أن تخضع لمقاييس علميّة صارمة" [564] ، وفي معرض التّعليق على الموقف نفسه تقول كاميليا عبد الفتّاح : إنّ"الأوزان الشّعرية لا يُستطاع تحديد المناسب منها للأغراض الشّعرية أو موضوع القصيدة، فالوزن الواحد يتّسق مع أكثر من غرض أو موضوع" [565] ، كما أنّ الغرض الواحد أيضاً ينظم على أكثر من بحر "فهناك أغراض شعريّة واحدة كالغزل نظم فيها الشّعراء على أغلب أبحر الشّعر العربي" [566] ، فقد "أثبتت الدّراسات الإحصائية أنه لا يوجد ارتباط مطرد بين نوع البحر، ومن ثمّ نوع التّفعيلة ومعانٍ معيّنة أو أفكار بذاتها" [567]، ونتيجة الدّراسة الّتي وصلنا إليها في شعر "ابن الحدّاد" تؤكّد صحّة استقراء نتائج الفئة الثانية؛ وتسهم في ذات الوقت في تعزيز تفنيد مزاعم الفئة الأولى، فقد تمكن شاعرنا من توظيف تسعة أبحر كاملة موّزعة في أغراض مختلفة؛ وإذا ما أخذنا بحراً كالكامل، وهو الأكثر توظيفاً في شعره نجد أنّ شاعرنا قد اتّخذه وزنا لطائفة كبيرة من الأغراض[568]، فكان يجد له في كلّ غرض نشوة في التّعبير وطواعية في الأداء وتفاعلا في ترجمة الأحاسيس، وهو أمر يُؤكّد أنّ "الشّاعر المطبوع هو الّذي ينظم الأشعار في بحورها المتعدّدة ومن غير حاجة إلى علم يدرسه غير سليقته الفنيّة"[569].

وبناء على ذلك لا يمكن أن نجزم بصحّة ما تذهب إليه تلك الآراء، بل تبقى نتائج عامّة مازالت تبحث عن مزيد من الإثبات والتدّقيق، فهي آراء لا تقوم على أسس ثابتة وصحيحة إذ ليس لها من العلمية الثابتة ما يمكّنها من الإستقرار على دلالات بعينها، وبالتّالي تبقى مجرّد تخمينات لا تنهض على ثابت ولا تقوم على برهان بحيث لم ترق بعد إلى مرتبة اليقين، إنمّا تظلّ تفتقر إلى أدلّة تعمّقها وبراهين تثبتها ولا أدق في هذا الصّدد من رأي حسن عبد الجليل يوسف الّذي يقول:"ليس هناك بحر أليق لنظم الرّثاء أو المدح أو

([564])محمّد حماسة عبد اللّطيف: لغة الشّعر – دراسة في الضّرورة الشّعرية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006، ص644.

([565])كاميليا عبد الفتّاح: الشّعر العربي القديم – دراسة نقدية تحليلية لظاهرة الاغتراب – ص 441.

([566])ممدوح عبد الرّحمن: المؤثرات الايقاعية في لغة الشّعر، دار المعرفة الجامعيّة، الإسكندرية، مصر، ط1، 1994، ص 45.

([567])محمّد صالح الضّالع: الأسلوبيّة الصّوتية، ص 49.

([568])وهذه الأغراض هي: المدح، الغزل، الشكوى، الهجاء، الوصف، الحكمة، الرثاء، ...

([569])محمّد بن منوفي: دراسة تحليلية في شعر ابن سهل الأندلسي، ص 106.

الفخر، ولكن نظم الموضوع الواحد في بحور مختلفة يجعل لكلّ تجربة شكلها وإيقاعها المتميّز "[570].

2 القافية:

تعتبر القافية من أهمّ خصائص الشّعر العربي القديم؛ فهي بمثابة الأساس الّذي تبنى عليه ركائز البيت الشّعري، وهي وإن كانت كلمة واحدة إلاّ أنّها عنصر أساسي وجزء مُهمّ في تكوين البناء الموسيقي العام للنّصّ الشّعري؛ لذلك فهي تُسهم في تحريك القصيدة وضبط إيقاع الوزن فتساعده على "إحداث التّناسب الصّوتي والتّناسب النّغمي في القصيدة"[571]، عن طريق ما يخلّفه تكرارها من نغمة موسيقيّة جليّة "تكوّن جزءاً هامًّا من الموسيقى الشعريّة"[572] ، فالقافية في النّصّ الشّعري – إذن– تكتسبُ وظيفة جماليّة بحتة من خلال نسقها الصّوتي الموحّد والمتجانس، والّذي يقوم أساساً على ضابط إيقاعي مُنظّم تتعاظم من خِلاله درجة الفاعليّة الفنّيّة لِتبلغ قمّة هرم الشّعريّة في العمل الشّعري، ذلك أنّ القافية عبارة عن لازمة صوتيّة تتجسّد عبر جملة من الوقفات الإيقاعية تتشابك وتتعانق لتشارك في تكوين سلسلة موسيقيّة بمثابة حقول مغناطيسيّة تشدّ أذن السّامع وتأسر إحساسه بعد وحدات كلاميّة معيّنة وتمثّل هذه السّلسلة الشريان الّذي تتدفّق عبر ذبذباته هذه الأنغام الّتي تطرب لها النّفوس وتترنّم لها الأسماع، وتعمل إلى حدّ كبير على تكثيف درجة التّوقّع لدى المتلقّي الّذي "يستمتع بهذا التّردّد الّذي يطرق الآذان في فترات زمنيّة منتظمة" [573] ، وهُنا تتوضّح لنا الوظيفة الثانية الّتي تضطلع بها القافية، وهي الوظيفة التّرابطيّة، فالقافية تعدّ نقطة التقاء وهمزة وصل بين الأبيات، بحيث "تشكّل ثابتاً إيقاعياً يشدّ مفاصل القصيدة بنهايات موسيقيّة مزيجة، فلا يجوز بحال من الأحوال فصل إيقاع القافية عن الوحدة الإيقاعيّة للقصيدة لأنّها مؤسّسة على تكرار الصّوت تكراراً مُنظبطاً، وهي بذلك تُمارسُ دوراً توحّدياً واضحاً" [574]،

([570])حسن عبد الجليل يوسف: موسيقى الشّعر العربي (الأوزان والقوافي والفنون)، ص 23.

([571])زين كامل الخويسكي وآخرون: في اللّغة والأدب، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، الإسكندريّة، ط1، 2004، ص 11.

([572])إبراهيم أنيس: موسيقى الشّعر، ص 246.

([573])المرجع نفسه، ص 246.

([574])مقداد محمّد شكر قاسم: البنية الإيقاعيّة في شعر الجواهري، ص 129.

ومن شأن هذه الوظيفة أن تضمن إستمراريّة النّغم وتصعيد الوتيرة النّغمية من أوّل القصيدة حتّى آخرها، كما تعتبر القافية محطّة موسيقيّة يتوخّى الشّاعر من خلالها التقاط أنفاسه وتجديد طاقته قبل استئناف سلسلة شعريّة جديدة، لذلك نجد أن هذا العنصر الموسيقي قد حظي بجانب كبير من اهتمام القدماء وعنايتهم، حيث تتبوّأ القافية عندهم مكانة خاصّة ومنزلة عالية، فها هو الجاحظ يحدّد أهميّتها بقوله: "فحظّ جودة القافية وإن كانت كلمة واحدة أرفع من حظّ سائر البيت"[575]، وهي عند "ابن رشيق" مع الوزن في رتبة واحدة، فهي جزء لا يتجزّأ منه بحيث يُكمّل كلّ منهما الآخر فلا وجود للأوّل بدون الثّاني؛ إذ هي شريكة الوزن في الاختصاص بالشّعر يقول: "القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشّعر، ولا يُسمَّى شعراً حتّى يكون له وزن وقافية"[576] ،أما عند الخليل فهي "من آخر حرف ساكن في البيت إلى أول ساكن يليه في الحركة التي قبل الساكن الأول"[577]

ولا يحيد المحدثون عن القُدماء من حيث الاحتفاء بالقافية سيما من حيث قيمتها الموسيقيّة، ولعلّ جميعهم يتّفقون على ما انتهى إليه إبراهيم أنيس في تعريفه للقافية، وذلك بأنّها: "عدّة أصوات تتكرّر في أواخر الأسطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرارها هذا يُكوّن جزءاً هامًّا من الموسيقى الشّعريّة، فهي بمثابة الفواصل الموسيقيّة يتوقّع السّامع تردّدها ويستمتع بهذا التردّد الّذي يطرق الآذان في فترات زمنيّة مُنتظمة، وبعد عددٍ مُعيّن من مقاطع ذات نظام خاص يُسمى الوزن" [578] ، ويُلخّصُ سميح أبو مغلي مآثرها الموسيقية في قوله: "تحافظُ على نغمة مُوحدة للقصيدة أو المقطوعة، وتحافظ على انتهاءة واحدة للأبيات، وتضبط الإيقاع والموسيقى ضمن وِحدة موسيقيّة كاملة، وتزيد القوّة الموسيقيّة في التّعبير"[579] ، ويتجاوز هذا الجانب الموسيقي حدود الأثر النّغمي والجمالي ليقف عند حدود الجانب الإيحائي والدّلالي؛ والقافية من هذه الزّاوية ليست حلية أو زينة فحسب إنّما هي القلب النّابض لجسد النّصّ الشّعري، لذلك على الشّاعر أن يلتمس الحذر في انتخاب قوافيه

([575])ميرفت دهان: نزار قبانيوالقضية الفلسطينية، بيسان للنشر والتوزيع والاعلام، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص 54.

([576])ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ص 132.

([577])ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ج15، ط1، 1990، ص 195.

([578])إبراهيم أنيس: موسيقى الشّعر، ص 246.

([579])سميح أبو مغلي: العروض والقوافي، دار البداية ودار المستقبل، عمان، الأردن، ط1، ص 55.

بما يخدم معانيه الشّعريّة ومقاصده النّظميّة، فلا يأتي بها لمجرّد الإلزام بالقافية [580]، إنّما يجب أن تدخل في صميم العمل الشّعري، فتكون عُنصُراً أساسيًّا في الجُملة وجُزءًا مُتمّمًا لمعنى القصيدة. "فتقع الكلمة موقعها من القافية، كأنّها الشيء الموعود المنتظر" [581] ، "بحيث لا يشعر المرء أنّ البيت مجلوب من أجل القافية، بل يكون البيت مبنيًّا عليها، ولا يُمكن الاستغناء عنها فيه، وتكون كذلك نهاية طبيعيّة للبيت لا يسدّ غيرها مسدّها في كلمات البيت قبلها" [582] ، وإن كانت مثل هذه الفكرة تلوح بجذورها منذ العصر العبّاسي تحت ما يُسمَى بترشيح المعنى للقافية[583].

يتّضح ممّا تقدّم أنّ "للقافية فاعلية أسلوبيّة واضحة المعالم في تكوين التّركيب الشّعري وصياغة الجمل الشّعرية"[584] ، وفي شعر "ابن الحداد" يمكن أن نحصر قوافي الشعر عنده على أساس أسلوبي خالص ضمن ثلاثة عناصر جُزئيّة وهي: القوافي باعتبار الحروف، القوافي باعتبار الختام، القوافي باعتبار عدد الحركات، ولكن قبل ذلك نورد هذا الجدول بأشكال القافية عند "ابن الحدّاد"، ويمكن أن نعتمد على الرّموز الآتية لعناصرها:

الرّوي: ر * الرّدف: د * التّأسيس: س * الدّخيل: خ.

([580])بمعنى أن تكون خالية من الإيغال.

([581])محمّد غنيمي أبو هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر، القاهرة، ط1، 1997، ص 163.

([582])إيليا فرنسيس: الشّعر العربي المغنّى – دراسة نقدية –، قدمس للنّشر والتّوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2000، ص 193.

([583])يعتبر العبّاسيون أوّل من استعمل عبارة "ترشيح المعنى للقافية"، أنظر مثلا لوحيشي ناصر: الميسّر في العروض والقوافي، ديوان المطبوعات الجامعيّة، ، الجزائر، ط1، 2007، ص 150.

([584])جاسم محمّد الصّميدعي، شعر الخوارج – دراسة أسلوبية – ص 176.

* الوصل: و * هاء الوصل: هـ * الخروج: ج.

الرّقم	الشّكل	عدد الأبيات	نسبة النّفس
01	(د+ ر+ و)	257	%40،92
02	(ر+ و)	214	%34،07
03	(س+ خ + ر+ و)	88	%14،01
04	(د+ ر+ هـ + ج)	34	%05،41
05	(ر+ هـ + ج)	17	%02،70
06	(ر+ هـ)	02	%0،31
07	(د+ ر+ هـ)	02	%0،31
08	(ر)	04	%0،63
09	(د+ ر)	03	%0،47

* - جدول أشكال القافية ونسب النّفس فيها -

نوع المجرى		المقيّد		المفتوح		المضموم		المكسور	
شكل القافية	عدد الأبيات	العدد	النّسبة	العدد	النّسبة	العدد	النّسبة	العدد	النّسبة
(د+ ر+ و)	257			16	%02،54	94	%14،96	104	%16،56
(ر+ و)	214			64	%10،19	152	%24،20	41	%06،52
(س+خ+ر+و)	88			26	%04،14	56	%08،91	06	%0،95
(د+ر+هـ+ج)	34			34	%05،41	/		34	%05،41
(ر+هـ+ج)	17			17	%02،70	07	%01،11	10	%01،59
(ر+هـ)	02			02	%0،31	/		/	
(د+ر+هـ)	02			02	%0،31	/		/	
(ر)	04	04	%0،61						
(د+ ر)	03	03	%0،46						

- جدول أشكال القافية موزّعة على مجاري الرّوي ونسب النّفس فيها -

يتّضح من خلال هذا الجدول أنّ القافية عند "ابن الحدّاد" تتّخذ لها تسعة أشكال حافظت على ثرَاءها الإيقاعي باحتواءها على إمكانات موسيقيّة كبيرة، وهو أمر يُنبئ عن الحسّ الموسيقي العالي الّذي يتميّز به الشّاعر، إلاّ أنّ ما يُلفتُ الإنتباه إلى قوافي الشعر عند "ابن الحدّاد" هو شيوع بعض الظّواهر الموسيقيّة الّتي أخذت مجراها التّعبيري وملمحها الأسلوبي الّذي ميّز نظام "ابن الحدّاد" التّقفوي، وهو ما يُمكن معاينته في الآتي:

1.2-القافية باعتبار الحروف:

نلحظ من خلال الجدول السّابق ارتفاع ملحوظ في نسبة حروف المدّ في قوافي "ابن الحدّاد"، وهو ما يمثل في عُنصري الرّدف والتّأسيس، حيث تبلغ هذه الأصوات وحدها أكثر من نصف قوافي الدّيوان، وذلك في ثمانية وثلاثين وثلاثمائة بيت (338)، وبنسبة (53،82%)، ولنبدأ بالعنصر الأوّل:

1.1.2.- القوافي المؤسسة:

التّأسيس هو أن تأتي ألف ساكنة قبل حرف الرّوي بحرف مُتحرّك [585]، "وإنّما سُمّي تأسيسًا لأنّ الألف ههنا للمحافظة عليها كأنّها أسٌّ للقافية" [586]، والقوافي المؤسّسة عند "ابن الحدّاد" سلمت من سناد التّأسيس [587]، وقد شمل هذا النّوع من القوافي عند "ابن الحدّاد"، ثمانية وثمانين (88) بيتاً، أي بنسبة (14،01%) من مجموع القوافي، وتكرار القوافي المؤسّسة في شعر "ابن الحدّاد" استدعى تماثلا صوتيًّا ساهم إلى حدّ كبير في ابراز الجانب الدّلالي وتعميقه ممّا يشكّل ملمحاً أسلوبيًّا، ومنها قوله[588]:

أفاتكةَ الألحاظ ناسكةَ الهـــوى وَرِعْتِ ولكنْ لَحْظُ عَيْنَيْكِ خاطـئ

وآلُ الهوى جَرْحَى ولكـنْ دماؤُهُمْ دُمُـــوعٌ هَوامٍ والجُـــروحُ مآقـئ

فكيف أُرَقّي كَلْمَ طَرْفِكَ في الحَشـا ولـيس لتمزيق المُهَنـــَّد رافـئُ؟[589]

ومن أين أرجو بُرْءَ نَفْسِي من الجَوَى وما كلُّ ذي سُقْمٍ من السُّقْمِ بارئ؟

يسجّل التّشكيل التّقفوي في هذه المقطوعة نغماً موسيقيًّا جميلاً منبعه الطّبيعة النّمطيّة الّتي يقتضيها هذا النّوع من القوافي الّتي تضرب الآذان بعد مسافات عروضية ثابتة تحددّها جملة من المقاطع يسعى الشّاعر من خلالها إلى إبراز الدّلالة المرادة، حيث تمثّل هذه

([585])أنظر مثلا: أبو الحسن أحمد بن محمّد العروضي، الجامع في العروض والقوافي، ص 275، والخطيب التّبريزي: كتاب الكافي في العروض والقوافي، ص 121.

([586])الخطيب التبريزي : كتاب الكافي في العروض والقوافي، ص 122.

([587])سناد التّأسيس وهو أن يأتي الشاعر ببيت مؤسس وآخر غير مؤسس. أنظر: عبد القادر عبد الجليل، هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1998، ص 383.

([588])ابن الحداد، الدّيوان، ص 145، 146.

([589])* أرقي: يُقال : رقّأه ترقيئاً أي قال له: بالرّقاء والبنين، أي بالتئام الشّمل واستيلاد البنين، * الكلم: الجرح.

الأصوات ثمرة حالة نفسيّة محصّلها شدّة الوجد وألم الفراق وفرط الصّبابة، أين أطلق الشّاعر العنان لهذا الصّوت بكلّ ما يحمله من مدّ وطاقة بعدما لم يعد يملك لنفسه قدرة التّحكّم في قلبه والسّيطرة على مشاعره وقد أصابته المحبوبة بلحاظها ورمته بسهامها، حيث تناسب هذا الصّوت مع الدّلالات الّتي تضمّنتها كلمات القوافي في مثل (خاطئ، مآقئ، رافئ ...)، فهي ترتبط بمفهوم الخطأ تارة، ودمع العيون أخرى، واستحالة إلتآم الجروح مرّات أخر، ... وأسلوب الإستفهام يُعمّق هذه الدّلالة بكلّ ما يحمله من معانٍ تفيد النّفي.

ويقول أيضاً[590]:

نَوَى أَجْرَتِ الأَفلاكَ وَهْيَ النَّوَاعِجُ وأَطْلَعَتِ الأبراجَ وَهْيَ الهـوادجُ[591]

طَوَاوِيسُ حُسنٍ رَوَّعتْنِي بِبَيْنِـهَا غَرَابِيبُ حُزْنٍ بالفِرَاقِ شَوَاحِـجُ

مَوَائِسُ قُضْبٍ فوق كُثْبٍ كأنَّـما تَحَمَّلَ نَعْمَانٌ بِهِنَّ وعالِـــجُ[592]

وما حَزَنِي ألاَّ تَعوجَ حُدُوجُهُـــمْ لَوِ الهَوْدَجُ المَزْرُورُ منهنَّ عائجُ

مُضَرَّجُ بُرْدَ الوَجْنَتَيْنِ كأنَّـــما له مِنْ ظُبَاتِ المُقْلَتَيْنِ ضـوارجُ.

أحدث تواتر التّأسيس في هذه المقطوعة تَماثلا صوتيًّا شارك في مضاعفة الإيقاع وإبراز رغبة الشّاعر في الضّرب على نغمة موسيقيّة مُعيّنة ألقت بظلالها على المعنى، حيث احتفظت ألفاظ القوافي بايقاع ممدود ساهم في تخفيف سرعة الإيقاع في آخر كلّ بيت، لينسجم مع تسلسل الجوّ العاطفي الّذي يكشف الشّاعر فيه عن مقدار حاجته للوصال وشدّة ما يقاسيه من الصّدود، كما أنّ تكرار الواو ثلاث مرات مؤسّساً [593]من أصل خمسة أبيات

([590])ابن الحداد، الدّيوان: ص 173، 175.

([591])– * النّوى: الوجه الّذي ينويه المسافر من قرب أو بُعد، أي يريده ويقصده.

([592])– *النّعمان: هو نعمان السّحاب، وهو جبل بقرب عَرفة يركد فوق السّحاب لعلوّه.

([593])– المؤسّس: هو الحرف الّذي قبل ألف التّأسيس، وقد أطلق عليه الدّكتور: محمّد بن يحي اسم "المؤسّس"، ولهذا الحرف في رأيه – ونحن نميل إلى رأيه – تأثيراً كبيراً في تلوين صوت ألف التّأسيس. أنظر: محمّد بن يحي: سمات الأسلوب في الخطاب الشّعري، ص 92.

يعزّز هذه الدّلالة؛ فهي مع ألف التأسيس تكوّن المَقطع (وا) الّتي تشبه واو النّدبة حيث توحي في هذا السيّاق بالنّداء والتّفجّع على رحيل المحبوبة.

ويقول في باب الشكوى: [594]

ومالـيَ لا أسمو مُرادًا وهِمَّـةً وقد كَرُمَتْ نَفْسٌ وطابتْ ضآضـئُ [595]

وما أَخَّرَتْنِي عن تَنَاهٍ مبادئُ ولا قصَّرَتْ بِي عن تَبَاهٍ مناشـئُ

ولكنَّه الدّهرُ المُناقضُ فِعلُهُ فذو الفضل مُنْحَطٌّ وذو النَّقص نامئُ.

أضفى التّجانس الموسيقي لأصوات التّأسيس توافقاً وتآلفاً على النّسيج الشّعري لهذه الأبيات بكلّ ما يتضمنه المدّ من مساحة صوتيّة عالية برزت فيه دلالة الصّوت ومؤّداه المعنوي، فقد جاء جرسها مُتناسباً مع ما تتضمنه الأبيات من دلالات، أين يبدو الشّاعر من خلالها إزاء آهات متواصلة وصرخات عالية شاركت في تصعيد المعاناة النّفسية الّتي ألمّت به وهو يشكو الدّهر الخؤون في سوء عدله وقلّة إنصافه

2.1.2-القوافي المردوفة:

الرّدف هو ألفٌ أو ياءٌ أو واوٌ سواكن قبل حروف الرّوي ولا يجوز سقوطها البتة [596]، "وإنّما سُمّي ردفا لأنّه ملحقٌ في إلتزامه، وتحمّل مراعاته بالرّوي، فجرى مجرى الرّدف للرّاكب، لأنّه يليه وملحق به" [597]، واتّخذ هذا النّوع من القوافي عند الشّاعر ثلاثة أشكال، منها القافية الّتي تلتزم ردف الألف، وأخرى تلتزم ردف الياء، أمّا الشّكل الثّالث فقد زاوج فيه الشّاعر بين ردفي (الواو والياء)، حيث يتبادل الرّدف بالواو مع الرّدف بالياء، ذلك أنّه يجوز في نظم الشّعر العربي أن يعاقب الشّاعر بين الواو والياء إذا كانتا ردفين في تقفية القصيدة الواحدة [598]، وهذا جدول يشير إلى الدّراسة الإحصائية لهذه الأصوات.

([594])- ابن الحداد، الدّيوان، ص 146.

([595])- *الضآضئ: ج ضُؤضؤ وضُؤضوء وضِئضئ، وهو الأصل والمعدن.

([596])ينظر: أبو الحسن أحمد بن محمّد العروفي، الجامع في العروض والقوافي، ص 273.

([597])الخطيب التبريزي: كتاب الكافي في العروض والقوافي، ص 120.

([598])ينظر: المصدر السابق، ص 120.

نوع القافية	العدد	النسبة
القافية المردوفة بالألف	163	%25،95
القافية المردوفة بالواو والياء	76	%12،10
القافية المردوفة بالياء	10	%01،59
القافية المردوفة بالواو	06	%0،95

إنّ ما نلحظهُ من خلال هذا الجدول أنّ القافية المردوفة بالألف هي أكثر ما يشيع في شعره، والألف تخرج من أقصى الحلق[599]، وهي حرف مدّ ولين اتّسع مخرجها عن أختيها: الواو والياء[600]، وصفة اللّين فيها تجعلها أكثر الأصوات وضوحاً في السّمع [601]، لذلك فقد احتلّت القافية المردوفة في شعر "ابن الحدّاد" مساحة صوتيّة كبيرة تناسبت مع الدّلالات الّتي أوحت بها مضامينه الشّعريّة، وللتمثيل على ذلك نأخذ له ابيات من الحكمة تحمل معاني الاستجداء، وذلك من قصيدة مدح طويلة تضم أربعة وثلاثين بيتاً يقول في بعضها[602]:

هُنَّ الأَمَانِي مُذْمِنَاتُ حِـــــرَانِ فَصِلِ اعتِزَامًا لاَتَ حِينَ تَوان[603]

وَ إِذا انْقَضَى زَمَنُ الفَتَاءِ عن الفَتَى فَبَقَـــاؤُهُ وَفَنَاؤُهُ سِيّـــــان

لا تُخْدَعَنَّ فما لِإِحْسَـــــانِ الصِّبَا عِوَضٌ ولا لِرُوَائِهِ الحُسَّـــان

وزيادَةُ الأَقْمـــــــارِ بَدْءُ شُهُورِهَا وتَعَقُّبُ الأَعقَابِ بالنُّقْصَـــان

([599])– ينظر: أبو البركات عبد الرّحمن بن الأنباري، أسرار العربيّة، تحقيق، فخر صالح قدارة، دار الجيل، بيروت، ط1، 1995، ص 359.

([600])– أنظر: أبو البركات ابن الأنباري، أسرار العربيّة، ص 362، ومحمود بن عمر الزّمخشري، المفصّل في صنعة الإعراب، تحقيق، علي بو ملحم، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط1، 1999، ص 548.

([601])– إبراهيم أنيس: الأصوات اللّغويّة، مكتبة الأنجلومصرية، مصر، 1999، ص 27.

([602])– ابن الحداد، الدّيوان، ص 285، 286.

([603])لات: أي ليس الوقت وقت إعياء وكلال. *التواني والونا: الضعف والفتور.

والشَّمْسُ في الحَمَلِ الّذي هـو أَوَّلٌ تَسْمُو كما تَنْحَطُّ في المِيـزَان

ليس الصِّبَا زَمَنُ الصِّبَا لكنـــــَّهُ قَمْعُ العِدَى ورِعَايَةُ الخـــلاَّن

في هذه الأبيات أضفت القافية المردوفة إيقاعاً يتضمّن موجاتٍ صوتيّة مُمتدّة حيث منحت الأبيات لإيقاعاً متواصلاً بما يتناسب مع دلالة المقطوعة الّتي عبّر "ابن الحدّاد" فيها عن قضيّة غاية في الأهميّة تتعلّق بفترة الشّباب الّتي دعا الشّاعر في هذا السّياق إلى ضرورة اقتناصها قبل أن تتوّلى، وقد مثّل الرّدف هُنا تجسيداً صوتياً لمساحة زمنية ونفسيّة تحملها هذه الألفاظ في مثل (توانٍ، سيّان، الحُسّان، النّقصان، الميزان، الخُلاّن...)حيث جاء المدّ الّذي يرتفع في أوقات زمنيّة مُحدّدة ترسيخاً لذلك الإيقاع الممدود الّذي غطّى معظم الأبيات، ما يجعل الرّدف فيها مفتاحاً صوتيًّا، سيما وأنّه تكرّر في الحشو مراراً في أكثر من خمس وعشرين (25) محطّة إيقاعيّة مُنسجماً في ذلك مع بناء نظم الكلام، ومع الوُجود الدّاخلي للشّاعر، ممّا جعل أبياته تحتفظ بموسيقاها المؤثرة ونغمها الموقّع وجمالها الفنّي الأخّاذ.

ويقول في باب الغزل: [604]

والشّمسُ شمسُ الحُسْن من بينهم تحت غمامات اللّثامـاتِ

وناظِري مُخْتَلِـــــسٌ لَمْحَـــهَا وَلَمْحُهَا يُضْرِمُ لَوْعاتـي

وفي الحَشَـــا نَارٌ نُوَيْرِيـــــَةٌ عُلِّقْتُه ـــا مُنْـذُ سُنَيَّاتِ

ولا تنطفي وقتاً وكم رُمْتُهَا بل تلتظي في كلِّ أَوْقَاتِي

فَحَيِّ عنِّي رَشَاَ المُنْحَنَى وإِنْ أَبَى رَجْعَ تَحِيَّاتـــي.

اعتمد الشّاعر في قوافي هذه الأبيات على صوت الرّدف، وهو مجال إيقاعي يمتدّ الصّوت به بما يُحيل إلى أبعاد دلاليّة عميقة، حيث أسهم بناءها الصّوتي على تشكيل الصّورة الّتي يودّ الشّاعر إيصالها إلى متلقّيه، سيما وأنّه في وضع نفسي طاغٍ بالألم

([604])ابن الحداد، الدّيوان، ص 160.

والحسرة، وهي مشاعر تنسجم مع موضوع هذه الأبيات الّتي عمل الرّدف فيها على الضّرب على وتر واحد كرّس من خلاله ما يشيع في النّص من حالة توحي بالإحباط ، حيث تناسبت مع رغبة الشّاعر الدّائمة في نداء المحبوبة واستعطافها ورجائها، كما أنّ وتيرة حرف الرّدف المدّية فرضت على الشّاعر إطالة نطق حرف الرّوي وفي مدّه، فبدا صوته عالياً ممّا أسهم في تعزيز المعنى(لوعاتي، أوقاتي، تحيّاتي...)

ولم يتوقّف "ابن الحدّاد" في القوافي المردوفة على هذا النّمط فحسب، إنّما نجد له نماذج أخرى راوح فيها بين حرفي المد (الواو والياء)، والمعاقبة بين الصّوتين بهذا الشّكل ممّا يُعطي ترتيباً نغميًّا ملموسًا، جاء تساوقاً وتوازيًا مع ما يشيع في شعره من معان يقول: [605]

ذَهَبَ النّاسُ فانفرادِي أَنِيسِي وكِتَابِي مُحَدِّثِي وَجَلِيسِـي

صاحِبٌ قد أَمِنْتُ مِنْهُ مَلاَلاً واختلالاً وَكلَّ خُلْقٍ بئِيـس

ليس في نَوْعِه بِحَيٍّ ولكـنْ يَلْتَقِي الحَيُّ منه بالمَرْمُوس. [606]

ساهمت أصوات الرّدف في هذه الأبيات في تحريك المشهد الشّعري بفعل تلك المراوحة الصّوتيّة الّتي أدّت إلى إفراز التّوجّه الفلسفي والتّناقض الفكري الّذي خيّم على الأبيات وهو ما يوضّحه الطّباق الّذي يقوم عليه البيت الثّالث بين الحيّ والمرموس.

ويقول في باب الغزل: [607]

رُوَيْدَكَ أَيُّهَا الدَّمْعُ الهَتُونُ فَدُونَ عِيَانِ مَنْ أَهْوَى عُيُونُ

يُظَنُّ بظاهرِي حِلْمٌ وفَهْمٌ ودِخْلَةُ باطِني فيه جُنُـــونُ

إلى كم ذا أُسَتِّرُ ما أُلاَقِي وما أُخْفِيهِ مِنْ شَوْقِي يَبيـنُ

نويرةُ بي نويرةُ لا سواها ولا شَكَّ فقد وَضَح اليَقيـــنُ.

([605])– المصدر السابق، ص 228، 229.

([606])– * المرموس: الميّت، وقد علّق الدّكتور إحسان عباس على هذه الأبيات فقال: يبدو أنّه عرض فيها لفلسفته الزّهديّة، أنظر تاريخ الأدب الأندلسي – عصر الطّوائف والمرابطين، ص 132.

([607])– ابن الحداد، الدّيوان، ص 264.

نلحظ تحوّلات صوتيّة في قوافي هذه الأبيات تراوحت بين ردفي (الواو، الياء)، والمراوحة الإيقاعيّة لهذا الشّكل من القوافي في هذا المثال يمنح المقطوعة إيقاعاً متنوّعاً نابعاً من الضّربة الإيقاعيّة الآتية بين الفينة والأخرى، حيث تواءمت مع تحوّلات الشّاعر النّفسيّة الّتي يمتزج فيها التّصريح بالتّلميح والعقل بالوهم والبوح بالكتمان، وهي معانٍ تطفح في سطح الأبيات وتطفو في فضائها.

نلحظ من خلال ما تقدّم أنّه على الرّغم من أنّ "ابن الحدّاد" لا يختلف في استخدامه للقوافي المؤسّسة والمردوفة على شكل استخدامها في الشّعر العربي كون "الشّعراء القدماء كثيراً ما عمدوا إلى كلمات طويلة فخمة متجاوبة الأطراف في القافية" [608] إلاَّ أنّ توظيفها في شعره بهذه الكثافة العالية جعلها تطوي مقصداً أسلوبيًّا وغاية جماليّة، من خلال القيمة الصّوتيّة الّتي تؤدّيها هذه الأصوات، حيث أضفى التّجانس الموسيقي عليها تآلفا وانسجاما مع نسيج "ابن الحدّاد" الشّعري، امتدّت خيوطه لتلتحم بتجربته الشّعريّة شكلا ومضموناً، وهنا نتوضّح قيمة هذه الأصوات في استثمار البعد الدّلالي، حيث تعتمد كلمات القوافي في هذه النّماذج على المدّ في بناءها اللّفظي أداة للتّعبير والإيحاء يبدو الشّاعر من خلالها إزاء آهات مُتواصلة وصرخات عالية ترتفع في أوقات منتظمة تمنح السّامع نغمة ثابتة تترسّخ في ذهنه ترجع أساساً إلى طبيعة هذا النّوع من القوافي يصعّد الشّاعر من خلالهما حالة الألم والمعاناة الّتي تحتبسُ في كيانه، بكلّ ما يتوفّر عليه المدّ من وضوح سمعي ارتبط في أغلب الأحوال بمواقف الشّاعر النّفسيّة، فكانت لاستعطاف المحبوبة تارة، ولاستجداء الممدوح طوراً وشكوى الدّهر أطواراً أخرى، ممّا يوضّح القيمة الصّوتيّة الّتي تؤدّيها حروف هذا النّوع من القوافي (الرّدف والتّأسيس) ومن ثمّ القيمة الإيحائية الّتي تحقّقها للقصيدة أو للتّجربة الشّعريّة برمّتها، ومن شأن ذلك كلّه أن "يُعمّق التّواصل بين المعنى والمبنى؛ والإيقاع النّغمي الّذي يتناغم مع الأحاسيس والمشاعر"[609] ، وهو ما بدا واضحاً في هذا النّوع من القوافي عند "ابن الحدّاد".

2.2-القافية باعتبار الختام:

([608])- محمّد العمري: الموازنات الصّوتية – في الرّؤية البلاغية والممارسة الشعريّة – بيروت، لبنان، 2001، ص 155.

([609])- أبو السّعود سلامة أبو السّعود: الإيقاع في الشّعر العربي، دار الوفاء، ص 100.

لقد أولى الشّعراء اهتماما كبيراً بختام القوافي، نظراً لما يخلّفه الختام في الشّعر من أثر موسيقي يُسهم في إنتاج رنين من نوع خاص ممّا "يعلق بوعي المتلقّي وسمعه" [610]، كما يكسبُ النّصّ الشّعري أبعاداً جماليّة ودلاليّة جمّة، وهو عند "ابن الحدّاد" كما يتّضح من خلال الجدول السّابق [611]يضمّ كلّ من القافية المطلقة ذات الوصل المفتوح، والوصل المضموم، والوصل المكسور، وكذلك القافية المقيّدة.

1.2.2-الوصل المضموم:

يطغى الضّم (الوصل المضموم) على نهايات قوافي "ابن الحدّاد"، حيث ورد الرّوي عنده مضموماً في نصف أشعاره تقريباً، حيث بلغت نسبة استخدامه له تسعة وثلاثمائة بيت (309)، أي ما نسبت(49،20%)، وهي نسبة عالية جدًّا تعدّ بمثابة مؤشّر أسلوبي، حاد به "ابن الحدّاد" عن الذّوق الموسيقي العام في الشّعر العربي فلطالما "اتّجه الشّعر العربي في أزهى عصوره إلى المجرى المكسور أكثر من غيره من أنواع أخرى" [612] ، ولعلّ الشّاعر يودّ أن يثبت مقدرته الإيقاعيّة وكذا النّحويّة من خلال هذا الاستعمال، سيما وأنّ الضّمة أقوى الحركات وأثقلها في النّطق، فقد إختيرت للعُمدة في الكلام، وهي ثلاث: الفاعل، المبتدأ، الخبر، ويرجع سبب هذا الاختيار إلى قلّة المرفوعات في العربيّة[613].

وما تتمتّع به هذه الحركة من ثقل أكسبها قوّة جعلت "الضّم يناسب الفخامة والعواطف القويّة"[614]، لذلك فهو أكثر ما يجسّد "الفخر والاعتزاز والشموخ والتّعالي"، وهو أمر نستشعره في كثير من شعر "ابن الحدّاد"، حيث يقول يفخر بقوة شعره: [615]

وتلك عَنْقَاؤنا وَافَتْكَ مغربة بِحُسْنها فاستوى العِقْبَانُ والحِدَأُ[616]

([610])-أماني سليمان داود: الأسلوبيّة والصّوفية، ص 68.

([611])- أنظر الجدول: ص،من هذا الفصل.

([612])- أبو السّعود سلامة أبو السّعود: الإيقاع في الشّعر العربي، ص 274، 275.

([613])- ينظر: كوليزار كاكل عبد العزيز، دلالات أصوات اللين في اللغة العربية، دار دجلة، عمان، الأردن، ط1، 2009، ص186.

([614])- عبد القادر أبو شريفة وآخرون: مدخل إلى تحليل النّصّ الأدبي، دار الفكر، ناشرون وموزّعون، ، عمان، الأردن، ط4، 2008، ص 82.

([615])-ابن الحداد، الدّيوان، ص 136.

بدْعٌ من النَّظِم مَوْشِيُّ الحُلَى عَجَبٌ تُنْسِي الفحولَ وما حاكوا وما حَكَأُوا

وكُـــلُّ مُخْتَرِعٍ للنَّفْـسِ مُبْتَدَعٍ فمنه للرُّوحِ رَوْحٌ والحِجَى حَجَـأُ

أَنْشَأْتُهَا للعقول الزُّهْرِ مُصْبِيَـــةٌ كأنَّها للنُّفُوسِ الخُـرَّدُ النَّشَـــأُ

لم يأتِ قبلي ولن يأتي بها بَشَـرٌ وحُقَّ أن يَخْبَأُوا عنها كما خَبـأُوا

قَبَضْتُ منها لُيُوثَ النَّظْمِ مُجْتَرِئًا وغيرُ بِدْعٍ من الضِّرْغام مُجْتَرَأُ[617]

وفي القريض كما في الغِيل مَأْسَاةٌ والقوم حَوْزٌ بمرعى البَهْمِ قد جَزَأُوا

وجَمْعُ بعضِ قوافيها يَؤُودُهُـــــمُ ولو مُنُوا بمنانيهـــــا إذًا وَدَأُوا

أَشْجَى مسامِعَهُمْ تِيهاً بما سَمعُـوا ولا تَقَرُّ لهمْ عَيْـــنٌ إذا قرأوا.

ويقول أيضا: [618]

لآلئُ إلاَّ أَنَّ فِكْرِيَ غائِـــصٌ وعِلْمِيَ دأماءٌ ونُطْقِيَ شَاطِـئُ

تجاوزَ حَدَّ الوَهْمِ واللَّحْظِ والمُنَى وأَعْشَى الحِجَى لألاؤه المُتلالِئُ

فَتَتْبَعُهُ الأنصارُ وهي خواسِـرٌ وتنقلبُ الأبصارُ وهي خواسِـئ

ولولاه كانت كالنّسيء وخاطري لهـــا كَفُقَيْمٍ للمُحَرَّمِ ناســـيء

هو الحُبُّ لم أُخْرِجْهُ إلاّ لمجدِهِ ومثْلِي لأَعْلاَقِ النَّفَاسةِ خابـئ.

أمّا في باب الحماسة نجده يقول في المقتدر بن هود[619]:

([616])– * العنقاء: طائر عظيم معروف الإسم مجهول الجسم. *الحدأ: ج حِدأة وهي طائر من أصيد الجوارح كان يصيد على عهد سليمان عليه السّلام.

([617])– *الضرغام: الأسد.

([618])– ابن الحداد، الديوان، ص 148.

([619])–المصدر نفسه، ص 178.

مَضَاؤُكَ مَضْمُونٌ له النَّصْرُ والفَتْحُ وسَعْيُكَ مَقْرُونٌ به اليُمْنُ والنُّجْـــحُ

إذا كان سَعْيُ المرْءِ لله وَحْـــــدَهُ تَدَانَتْ أقاصِي ما نَحَاهُ وما يَنْحُــو

بكَ اقْتَدَحَ الإسلامُ زَنْدَ انْتِصَـــارِهِ وبِيضُكَ نَارٌ شُبِّهَـــا ذلك القَـــدْحُ

وجَلى ظلامَ الكُفْرِ مِنْكَ بِغـــــرَّةٍ هي الشَّمْسُ والهِنْدِيُّ يَقْدُمُهَا الصُّبْحُ

فلا مُهْجةٌ إلاَّ إليكَ نِزَاعُهـــــــا وما زَالَ يُطْوَى عن سِوَاكَ لَهَا كَشْحُ.

ويقول في نفس الباب وذات الممدوح[620]:

مَسَاعِيكَ في نَحْرِ العَدُوِّ سِهَـــامُ ورَأْيُكَ في هَامِ الضَّلالِ حُسَامُ

ولَمْحُكَ يُرْدِي القِرْنَ وَهْوُ مُدَجَّــجٌ وذِكْرُكَ يُثْنِي الجَيْشَ وَهْوَ لُهَـامُ

كَأَنَّكَ لاَ تَرْضَى البَسِيطَةَ مَنْـــزِلاً إذا لم يُطَنِّبْهُ عليــكَ قَتَـــامُ

كأَنَّك خِلْتَ الشَّمْسَ خَوْداً فلم يَزَلْ يُقَنِّعُهَا بالنَّقْعِ منــكَ لِثَـــامُ

وقد يَحْسَبُونَ السِّلْمَ منك سَلاَمَةً ورُبَّ مَنَامٍ دَبَّ فِيهِ حِمـــــامُ.

2.2.2-الوصل المكسور:

يأتي الوصل المكسور في المرتبة الثانية بعد الوصل المضموم عند" ابن الحدَّاد"؛ ليبلغ خمسة وتسعين ومائة بيتا(195) أي بنسبة(31،05%)، وهذه النسبة تشكّل ما يقارب ربع الدّيوان، ما يدلّ على أنَّ هذا الوصل لا يقلّ أهمّية عن سابقه (الوصل المضموم)، بحيث يمكن أن يكون مؤشّرا على هيمنة المشاعر السّلبية الّتي تنتظم الشاعر بما يتناسب مع مضمون تجاربه الشّعرية، فحركة الكسر بما تمتاز به من طواعية تسهّل على الشّاعر مهمَّة

(620)-المصدر نفسه، ص 253.

التّعبير عمَّا تجيش به نفسه من معاناة وانفعالات [621]بما "يعكس لنا جوانب الإنكسار والهدم والتّمزّق في ذات الشّاعر تلك الممزوجة باليأس و التّغراب"[622] ومن أمثلة ذلك قوله[623]:

وقد جَرَحَتْ عَيْنَايَ صَفْحَةَ خَدِّهِ على خَطَإٍ فاختار قَتْلِي على عَمـــْدِ

وآمُلُ من دَمْعِي إلاَنَةَ قَلْبِـــــهِ ولاَ أَثَرٌ للْغَيْثِ في الحَجَرِ الصَّلْـــــدِ

وإِنّي بذاتِ الأيْك أُسْعِدُ وُرْقـــَهُ فهل عند ذاتِ الطَّوْقِ ما لِلْهَوَى عِنْدِي[624]

أضفى الصوت المكسور في قوافي هذه الأبيات (عمد، الصّلد، عندي ...)جرسًا موسيقيًّا متجانسا أكسب النّص تناسقا وجمالاً أفرزته رتابة هذه الحركة عبر مساحة صوتيّة مُعيّنة من نهاية كلّ بيت، ممّا أحال إلى تماثل صوتي جميل، تناسب مع إيقاع الحشو الّذي تكرّر الكسر فيه مرارًا، وذلك في (خدّه، خطإ، قتلي، دمعي، قلبه، الغيثِ، الحجر، الأيك، ذات الطّوق ...)، وكون الكسر يدلّ على "الإنهيار والبثّ والحزن والحرقة" [625] ، فقد تلاءم ذلك مع دلالة المقطوعة الّتي يُعبّر فيها الشّاعر عن شدَّة حزنه ومبلغ ألمه من جفاء هذه المحبوبة الّتي قرَّرت أن تقتله بهجرها له عمدًا ما جعل الشَّاعر يختارُ دموعه شفيعا بينهما دون جدوى.

ويقول أيضاً[626]:

عَجِبْتُ لِغَمَّازِينَ عِلْمِي بِجَهْلِهِمْ وَإِنَّ قَنَاتِي لا تَلِينُ على الغَمْـــزِ

تَجَلَّتْ لهم آياتُ فَهْمِي ومَنْطِقي مُبَيِّنَةَ الإِعْجَازِ مَلْزِمَةَ العَجْـــزِ

ولاحَتْ لَهُمْ هَمْزِيَّةٌ أَوْ حَدِيَّـــةٌ وَوَيْلٌ بها وَيْلٌ لِذِي الهَمْزِ واللَّمــْزِ

([621])- ينظر: كوليزار كامل عبد العزيز، دلالات أصوات اللّين في العربية، ص182.

([622])- عبد القادر عبد الجليل: هندسة المقاطع الصّوتية وموسيقى الشّعر العربي، ص213.

([623])- ابن الحداد، الدّيوان: ص 199،198.

([624])-* الأيك: الشّجر الكثيف الملتفّ.

([625])- أماني سليمان داود: الأسلوبية والصّوفية، ص69.

([626])-ابن الحداد، الدّيوان، ص223، 224.

رَمَوْهَا بِنَقْصٍ بَيَّنَتْ فيه نَقْصَهُمْ وَمَنْ لَمَسَ الأَفْعَى شَكَا أَلَمَ النَّكْــزِ

وَإِنْ أَنْكَرَتْ أفهامُهُمْ بعضَ هَمْزِهَا فقد عَرَفَتْ أكبادُهُمْ صِحَّةَ الهَمْــزِ.

يظهر الشَّاعر في هذا المقام الرَّجل الصَّلب ذي الهمة العالية والإرادة القوية (إن قناتي لا تلين على الغمز) ممَّن يفضي بمن يقرأ النَّصَّ في عجالة من أمره إلى ترجيح هذه الدَّلالة الإيجابيَّة على وجهها الإيجابي، غير أنَّ واقع الحال يعكس أنَّه يبطن واقعاً متأزّماً وحالة نفسيَّة مُزرية، بلغت به مبلغاً بعيداً من الحزن ودرجة عالية من الإستياء وهو يردّ على منافسيه الذّين عابوا عليه شعره؛ وهو شعور تؤثّثه الكسرة الّتي لازمت صوت الرَّوي، (الغمز، العجز، اللَّمز، النكز، الهمز...) فكانت بمثابة المعادل الموضوعي لمعنى الإنكسار والتّمزّق النَّفسي الّلذين يعانيهما "إبن الحدّاد"، وهو ما يوضحه أسلوبي التَّهديد والوعيد الَّلذين لجأ الشَّاعر إليه (ويل بها ويل).

ويتوضح من خلال ما سبق من أمثلة أنّ للكسرة دوراً شديد الأهميّة في الإيحاء بالمعنى، ما يؤكّد أنّها ليست مجرّد ظاهرة صوتيّة تزيينية أو إيقاعيّة، وإنّما تتضّمن دلالة في اللّفظ ذاته والبيت كلّه والقصيدة برمّتها[627]

3.2.2.-الوصل المفتوح:

بلغت الأبيات الّتي ورد الوصل فيها مفتوحاً عند "ابن الحدّاد" عشرة ومائة بيت (110بيت)، أي ما نسبته (17،51%)، من مجموع قوافي الدّيوان، وهي نسبة تعدّ منخفضة مقارنة مع الوصل المضموم والمكسور، وما يميّز هذه الحركة عن غيرها من حيث النّطق "اهتزاز الوترين دون حدوث انسداد في أي جزء من أجزاء الجهاز الصوتي" [628] ما يجعلها أوضح من أختيها الضّمّة والكسرة، بحيث تسمع بوضوح من مسافة أبعد كثيراً ممّا يُسمع غيرها من

([627])محمد بن منوفي: دراسة تحليلية في شعر ابن سهل الأندلسي، ص 118.

([628])- صالح سليم عبد القادر الفاخري: الدّلالة الصّوتيّة في اللّغة العربيّة، مؤسّسة الثّقافة الجامعيّة، الإسكندرية، ط1، 2007، ص 141

الأصوات[629]، ولعلّ ذلك ما جعل الفتح أكثر ما "ينسجم مع الوضوح والكشف" [630] ، وهي معاني تشيع في شعر "ابن الحدّاد"، ومن أمثلتها قوله[631]:

لَزِمتُ قَنَاعَتِي وَقَعَدْتُ عَنْهُمْ فلسْتُ أَرَى الوزيرَ ولا الأميرَا

وكنتُ سَميرَ أَشْعَارِي سَفَاهاً فَعُدْتُ لِفَلْسَفِيَّاتِي سَمِيـــــرَا.

ويقول أيضاً[632]:

حَيْثُمَا كُنْتَ ظَاعِناً أو مُقِيمَا دُمْ رَفِيعاً وعِشْ مَنِيعاً سَلِيمَا.

ارتبط صوت الفتحة فيما تقدم بدلالة الأبيات في كلا النّموذجين، حيث يُحاول الشّاعر فيهما أن يوصل رسالة مُعيّنة توضّح المبدأ الّذي اختار الشّاعر السّير في منواله؛ حيث لجأ إلى الفتح المتمثّل في وصل الأبيات، وهو ما يتناسب مع المعنى الصّريح الّذي قصد إليه الشّاعر في نظرته إلى الملوك والأمراء، حيث عبّر بوضوح لم يقم فيه أدنى حساب للخوف أو الوجل عن حقيقة ما يكنّه لهم بعد أن نفض يديه من مهمّة مدحهم، ثمّ في المثال الثاني يؤكّد أنّ على الإنسان أن يكون عزيز النّفس كريمها، أين ما حلّ وحيثما ارتحل، ما يوضح في هذا المقام قوّة نفس الشّاعر وعزّتها وكبريائها.

4.2.2-القافية المقيدة:

أمّا القوافي ذات الرّوي السّاكن، فقد وردت في سبعة أبيات فقط من مجموع الدّيوان في شعر "ابن الحدّاد"، أي بنسبة (01،11%)، وهي نسبة ضئيلة جدّا، حيث خصّ باب الغزل في خمسة أبيات والوصف في بيتين فقط، "ويتّفق هذا النّمط من القوافي مع حالات شتّى للتّجربة الشّعريّة ويميّزها، ولكنّها على كلّ حال تكون بمثابة نهاية حادّة للبيت تعمّق من الإحساس بحدّة التّجربة." [633]

([629])- ينظر: إبراهيم أنيس، الأصوات اللّغوية، ص 86، 87.

([630])- أماني سليمان داود: الأسلوبية والصّوفية، ص 72.

([631])-ابن الحداد، الدّيوان، ص 220.

([632])- المصدر نفسه، ص 255.

([633])- حسن عبد الجليل يوسف: التّمثيل الصّوتي للمعاني، الدّار الثّقافية للنّشر، القاهرة، مصر، ط1، 1998، ص 88.

ومن أمثلتها قوله[634]:

إنَّ المدامعَ والزَّفيـــــرْ قد أَعْلَنَا ما في الضَّمِيرْ

فَعَلاَمَ أُخْفِي ظَاهِـــــراً سَقَمِي عَلَيَّ به ظَهِيرْ؟

هَبْ لِي الرِّضَا من سَاخِطٍ قَلْبِي بساحَتِهِ الأَسِيرْ.

ويقول أيضا[635]:

مَنْ لِي بِأَنْ أَشْكُو إِلَيْكَ مَدَامِعاً تَهْمِي عَلَيْكَ وأَضْلُعاً بِكَ تَحْتَرِقْ

فَتَرِقَّ لِي يا مَنْ غَدَا قَلْبُ اسْمِهِ مُتَصَحِّفاً مَا ضِدُّهُ ما فِي يَرِقْ[636]

ويقول في وصف مهد[637]:

مَهْدٌ جديرٌ أن يُسَمَّى أُفُقْ فإنَّ فيها كَوْكَباً يأتلقْ

كأنه إنسانُ عَيْنٍ به شاخصةُ الأجصارِ لا تنطبِقْ.

يبدو من خلال هذه الأمثلة أنّ القافية المقيّدة في شعر "ابن الحدّاد" وردت لتمثّل معادل السّكون النّفسي والجمود المعنوي، بكلّ ما تحمله القافية المقيّدة من قيمة صوتيّة تجسّد معنى الحصر والمحدوديّة والضّيق والسّكون والثّبات، حيث عكست الإحساس بالألم والحزن والمعاناة، وهي معان تتّفق مع ما يشيع في الأبيات من مشاعر وأحاسيس تعبّر عن حالة الحزن والأسى معاً " ليُعمّق من الإحساس بالعجز والحصر والأسر النّفسي والأسى الّذي وقع فيه الشّاعر بسبب فتنة المحبوبة الّتي تمثّل إحدى الفتن الّتي يتعرّض لها الإنسان، وعجزه عن مواصلة المرأة الفاتنة"[638] ومثال ذلك قوله في المقطوعة الأولى (إنّ المدامع والزّفير) ، (قلبي بساحته الأسير)، ومثل قوله (أشكو إليك مدامعا) (أضلعاً بك تحترق) في المقطوعة

([634])–ابن الحداد، الدّيوان، ص 222.

([635])– المصدر نفسه، ص 239.

([636])– *التّصحيف: هو أن يقرأ الشّيء على خلاف ما أراد كاتبه.

([637])–ابن الحداد، الدّيوان، ص 240.

([638])– حسن عبد الجليل يوسف: التّمثيل الصّوتي للمعاني، ص 91.

الثّانية، وهي معانٍ طالما حاول الشّاعر الانفلات والانطلاق منها عبر القوافي المطلقة بكلّ ما يشيع فيها من حركة ساهمت في تأكيد معاني الصّمود والتّحدّي والمقاومة الّتي يتّصف بها الشّاعر، كما تشيع بعض ملامح الأسر والمحدوديّة في مثال المقطوعة الثّالثة؛ أين لجأ الشّاعر فيها إلى وصف مهد في بيتين مُكتفياً فيهما بفعلين فقط، يتضمن كلّ منهما معنى الحركة؛ غير أنّ الشّاعر سرعان ما ينفي هذه الصّفة في إحداهما وذلك في قوله (لا تنطبق).

نلحظ في ضوء ما تقدّم أنّ "ابن الحدّاد" يميل ميلا واضحاً يتماشى مع الذّوق الموسيقي العام في الشّعر العربي إلى اختيار القوافي ذات الوصل المطلق دون المقيّد (المضموم، المكسور، المفتوح)، حيث يصل عدد مختاراته منها إلى (أربع عشرة وستمائة (614) بيتا شعريًّا، بين قصيدة ومقطوعة، وبنسبة (97،77%)، ولعلّ ذلك يرجع إلى قيمة الحركة ودورها في الكلام، فالحركات "لها أثر واضح في إضفاء الصّفة الموسيقية في الكلام، فأصوات اللّين القصيرة تدخل ضمن جزئيّات قيمة اللّفظة ضمن السيّاق" [639] ، فكيف إذا كانت هذه الحركات ضمن نصّ شعري وفي خاتمته تحديداً، بحيث تؤدي فيه "وظيفة أشبه بوظيفة الآلات الموسيقيّة في النّتاجات الكلاسيكيّة والّتي تُسمّى بالتّناغم الهرموني"[640].

3.2-القافية باعتبار عدد الحركات:

من خلال تناول القافية باعتبار عدد الحركات يتوضّح الجانب الأسلوبي لنظام شعر ابن الحداد التقفوي، حيث تشتمل في شعره القافية المتواترة والمتداركة والمتراكبة، وهي ثلاثة أنواع من أصل خمسة [641]، يبرز من خلالها البناء الصّوتي للقافية بحسب الصّوائت وما

([639])- كوليزار كاكل عبد العزيز: دلالات أصوات اللّين في العربيّة، ص 188.

([640])- المرجع السابق، ص 188.

([641])- القافية باعتبار عدد الحركات خمسة أنواع هي: قافية المتكاوس، قافية المتراكب، قافية المتدارك، قافية المتواتر، قافية المترادف. أنظر أبو الحسن أحمد بن محمّد العروفي: الجامع في العروض والقوافي، ص 114، 115.

وقد اختار الشّاعر الإيقاع المتوسط بين الخفيف والثّقيل، حيث وظّف في شعره القافية المترادفة (/ 00) في ثلاثة أبيات فقط، فيما لم ترد عنده القافية المتكاوسة إطلاقا (/0////0).

يركبها من الصّوامت، وما يترتّب على هذا البناء من أثر موسيقي يوحي بتجربة الشّاعر[642]، وقد سجّلت القافية المتواترة في شعره أعلى نسبة ورود.

1.3.2-القافية المتواترة:

المتواتر هو القافية الّتي يتوالى فيها ساكنان مفصول بينهما بحركة، وسمّي متواتراً لأنّ المتحرّك يليه السّاكن، وليس هُناك من تتابع الحركات ما في المتدارك وما فوقه [643]، وقد سجّل هذا النّوع من القوافي في شعر "ابن الحدّاد" نسبة عالية في عدد تواترها، وذلك في سبعة وسبعين ومائتي (277) بيتاً وبنسبة (36،14%)، وتوظيف هذا النّوع من القوافي بهذه النّسبة اللاّفتة إنّما يرجع إلى البناء الّذي يقوم عليه هذا النّوع من القوافي عند "ابن الحدّاد"، ذلك أنّ هذه البنية البسيطة (/0/) أداة طيّعة في يد الشّاعر الّذي تمكّن من خلالها من تفريغ مختلف شحنات تجاربه الشّعريّة، وذلك بأسلوب مسترسل نابع من صميم تصاعد الإنفعال[644]، ما يدلّل على أنّ الشّاعر لم يزل في وضع نفسي يهيّئُ له سرد معظم أحداث تجاربه الشّعريّة على اختلاف أبعادها وتعدّد جوانبها، حتّى الأكثر مرارة منها وعنتاً، وفيما يلي نستحضر بعض التجارب الشّعريّة الّتي تضمّنها هذا النّوع من القوافي، ففي باب الغزل يقول[645]:

والقارضان جميل صبري والكرى فمتى أرّجي منك طيف خيال؟

ويقول أيضاً وهو في طريق فقدان الصّبر[646]:

أيّها الواصل هجري أنا في هجران صبري

ليت شعري أيّ نفع لك في إدمان ضرّي.

([642])- ينظر: قط نسيمة، جماليات القصيدة الغزلية في شعر عبد الله بن الحداد، رسالة ماجستير، كلية اللغات والآداب، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2009،

([643])- ينظر: أبو الحسن أحمد العروضي، الجامع في العروض والقوافي، ص 115.

([644])- ينظر: قط نسيمة، جماليات القصيدة الغزلية في شعر عبد الله بن الحداد، ص 155.

([645])-ابن الحداد، الدّيوان، ص 249.

([646])- المصدر نفسه، ص 221.

2.3.2-القافية المتداركة:

المتدارك هو القافية الّتي يتوالى فيها متحرّكان (/ 0//0) بين ساكنين، وسُمّي متداركا لتوالي حرفين متحرّكين بين ساكنين، والتّدارك دون التّراكب، لأنّ الخيل وغيرها إذا جاءت متداركة، كان أحسن من أن يركب بعضها بعضاً [(647)]، ومن البيّن أنّ تصاعد البنية القافويّة للأبيات في القافية المتداركة قد أدّى إلى تراجع عدد الأبيات المشتملة على هذا النّوع من القوافي، حيث وردت في شعر "ابن الحدّاد" في اثنين وثلاثين ومائتي (232) بيتاً ما نسبته (36،94%)، وهو ما يفسّر أيضًا بداية تراجع ذلك الزّخم المعنوي وقوّة التّحمّل النّفسي اللّذين طالما تمتّع بهما في القافية المتواترة، فها هو الشّاعر – في باب الغزل – قد بات قلبه عاجزاً على تحمّل الصّبر بعد أن كان يصفه بالجميل في القافية المتواترة، فاسمع إليه وقد أخذ الملل ينحت في صخرة صبره الكبير

يقول[(648)]:

وقلبي من حلي التّجلّد عاطل هوى في غزال ذي نفار مرعّث[(649)]

3.3.2-القافية المتراكبة:

المتراكب وصف يلحق القافية متى توالت فيها ثلاث متحركات (/ 0///0) بين ساكنين وإنّما سمّي متراكباً لأنّ الحركات توالت فركب بعضها بعضاً، وهذا دون المتكاوس، لأنّ مجيء الشّئ بعضِه على إثر بعضٍ دون الإضطراب [(650)]، وقد بلغ هذا النّوع عند "ابن الحدّاد"، عشرين ومائة (120) بيتاً، ما نسبته (19،01%)، وورود بقلّة على هذا النّحو إنّما يدُلّل على أنّ الشّاعر قد استهلك ما به من طاقة في القافيتين المتواترة والمتداركة، أين جاءت القافية المتراكبة لتوضّح حالة شدّة الوهن وقمّة الإنهاك الّتي استفحلت بالشّاعر، وهو

([647])- ينظر: أبو الحسن أحمد العروضي، الجامع في العروض والقوافي، ص 115.

([648])-ابن الحداد، الدّيوان، ص 171.

([649])- * المرعث: المقرّط، يُقال: ترعثت المرأة إذا تقرّطت.

([650]) ينظر: أبو الحسن أحمد العروضي، الجامع في العروض والقوافي، ص 115.

أمر يبدو من خلال التّركيب الصّوتي لها حيث تتوالى فيها ثلاث متحرّكات كاملة تعكس إحساساً بالمجاهدة والمقاومة والكدّ والإرهاق، فهي بنية تكاد تتطابق مع نفسيّة "ابن الحدّاد" المتمّوجة المرهقة، بفعل آثار ترسّبات مختلف التّجارب الشّعريّة المريرة الّتي خاضها الشّاعر سابقاً، سيما على المستويين العاطفي والإجتماعي، ليكون الشّاعر بذلك قد انتقل إلى مرحلة أشد خطرا وصعوبة من سابقاتها [651]، وهي مرحلة لم يعد يقوى الشّاعر فيها على مقاومة الصّبر وتحمّله وهو معنى يتضح في هذه الأبيات من الغزل يقول[652]:

يا غائبا خطرات القلب محضره الصّبر بعدك شيء لستُ أقدره

تركت قلبي وأشواقي تفطـــــرهُ ودمع عيني وأحداقي تحـــــدّرهُ

و كنت تبصر في تدمير حالتنا إذن لأشفقت ممّا كنت تبصـره.

الملاحظ في ضوء كلّ ما تقدم أنّ هذا النّمط من القوافي عند "ابن الحدّاد" يشكّل ملمحاً أسلوبيًّا، ويرتبط ارتباطاً وثيقا بالحالة النّفسيّة للشّاعر، فكلّما تصاعدت البنية التّقفوية للأبيات كلّما انحصرت في أغراض بعينها، بحيث يكاد يتواءم فيها كل غرض مع طبيعة التّركيب الصّوتي للقافية [653]، حيث نلحظ أنّ القافية المتواترة قد شملت أكبر قدر من الموضوعات الشّعريّة الّتي طرقها الشّاعر [654]، أمّا القافية المتداركة فقد شهدت انخفاضاً محسوساً في معدّل تردّد الموضوعات المشتملة على هذا النّوع من القوافي [655]فيما تقلّص معدّل هذا التّردّد تماما في القافية المتراكبة الّتي انحصرت في ثلاث موضوعات فقط[656]، ولعلّ ذلك ما

([651]) قط نسيمة: جماليات القصيدة الغزلية في شعر عبد الله بن الحداد، ص 156.

([652]) ابن الحداد، الديوان، ص 209.

([653])– ما عدا شعر المدح الّذي حافظ على نفس الوتيرة في أنواع القوافي الثلاثة، ولعلّ ذلك يرجع إلى أنّه وسيلة للتّكسّب، وهو بذلك بعيد عن المشاعر الإنسانية المتأصّلة في نفس الشّاعر.

([654])– حيث شملت شعر الغزل في ثماني عشر مرويّة وشعر المدح في اثني عشر مرويّة، وشعر الوصف في خمس مرويّات، والحكمة في أربع مرويّات، والشّكوى في ثلاث مرويّات، والفخر في مرويّتين، والهجاء والتهنئة في مرويّة واحدة في كلٍّ.

([655])– وقد شمل: شعر الغزل في خمسة عشرة مرويّة، والمدح في إحدى عشر مرويّة، والفخر في ست مرويّات، والشّكوى في أربع مرويّات، والحكمة في ثلاث مرويّات، والوصف في مرويّتين، والهجاء في مرويّة واحدة.

([656])– وذلك في مرويتيّن في شعر الغزل، ومرويّتين في شعر المدح، ومرويّة واحدة في الفخر.

يؤكدّ أهميّة القافية في تجسيد المعنى بحيث "تعبّر عن الحالة العضويّة والنّفسيّة الّتي يكون عليها الشّاعر"[657].

3-الروي[658]:

من أبرز حروف القافية على الإطلاق، فهو الحجر الأساس الّذي تقوم عليه القافية وبمثابة اللاّزمة الموسيقيّة الّتي تتكرّر من آخر كلّ بيت من أبيات القصيدة، وبه تسمّى وإليه تُنسب، فيُقال دالية المعرّي وسينيّة البحتري ولاميّة الشّنفرى إذا كان الحرف الأخير دالاً في القصيدة الأولى وسيناً في الثّانية ولاماً في الثّالثة، لذلك ما فتئت قصيدة من قصائد العرب قديماً إلاَّ احتوته "فلا يكون الشّعر مقفّى إلاَّ بأن يشتمل على ذلك الصّوت المكرّر في أواخر الأبيات، وإذا تكرّر وحده ولم يشترك معه غيره من الأصوات عُدّت القافية حينئذٍ أصغر صورة مُمكنة للقافية الشّعريّة" [659] ، فتكراره عبر مساحات إيقاعة مُعيّنة – إذن – يُؤدّي وظيفة إيقاعيّة خاصّة تُسهم في ضبط إيقاع الشّعر ممّا يخلق عذوبة موسيقيّة رائعة ونغما إيقاعيًّا جميلاً يقع في النّفس موقعا لطيفاً بحيث "يشكّلُ مع وحدة الوزن وحدة نغميّة تأسر المتلقّي وتشدّ انتباهه" [660] كما أنّ "لحرف الرّوي طاقته الفاعلة في اهتزاز البيت الشّعري وارتجاجه أو استقراره وهدوئه إذ لكلّ رويّ موقعه وأثره في تأكيد المعاني المراد الإفصاح عنها من قِبل الشّاعر المبدع" [661] ، وقد منحت هذه الخصائص حرف الرّوي ميزة خاصّة جعلته يكون "محطّ الغناية الأوّل بين عناصر القافية عند الشّعراء والنّقّاد جميعاً"[662].

وقد استخدم "ابن الحدّاد" في شعره واحد وعشرين صوتاً كروي، وهي على التّوالي:

([657])- عبده بدوي: دراسات في النّصّ الشّعري – عصر صدر الإسلام وبني أميّة – دار قباء للطّباعة والنّشر، القاهرة، ط1، 2000، ص 182.

([658])- سمّي الرّوي رويًّا لأنّ أصل روى في كلام العرب للجمع والاتّصال والضّمّ، ومنه الرّواء: الحبل الّذي يُشدُّ على الأحمال والمتاع. أنظر مثلا: الخطيب التبريزي: كتاب الكافي في العروض والقوافي، ص 117.

([659])- إبراهيم أنيس: موسيقى الشّعر، ص 247.

([660])- زين كامل الخويسكي وآخرون: في اللّغة و الأدب، ص 54.

([661])- فاضل عواد الجنابي: المنقذ في علم العروض والقافية، دار قنديل، عمان، الأردن، ط1، 2009، ص 469، 470.

([662])- محمّد مصطفى أبو شوارب: جماليّات النّصّ الشّعري، ص 158.

الهمزة، الباء، التّاء، الثّاء، الجيم، الحاء، الدّال، الرّاء، الزّاي، السّين، الضّاد، الطّاء، العين، القاف، اللاّم، الميم، النّون، الهاء، الواو، الياء.

ر	م	الرّوي	عدد الأبيات	نسبة النّفس
1	1	النّون	177	%28،18
	2	الهمزة	126	%20،06
2	3	الدّال	65	%10،35
	4	التاء	50	%07،96
	5	الرّاء	45	%07،16
3	6	الباء	28	%04،45
	7	اللاّم	15	%02،38
	8	الكاف	14	%02،22
	9	الياء	14	%02،22
	10	الميم	14	%02،22
	11	الثّاء	10	%01،59
	12	الجيم	10	%01،59
4	13	الطّاء	09	%01،43
	14	القاف	09	%01،43
	15	السّين	07	%01،11
	16	الضّاد	06	%0،95
	17	الهاء	06	%0،95
	18	الزّاي	05	%0،79
	19	العين	05	%0،79
5	20	الواو	03	%0،47
	21	الياء	03	%0،47

يتّضح من خلال هذا الجدول أنّ حرف النّون أكثر حروف الرّوي شيوعاً في شعر "ابن الحدّاد" حيث بلغ سبعة وسبعين ومائة بيت (177بيت)، وبنسبة (28،18%)، وهو من الحروف الّتي "تجيء رويًّا بكثرة، وإن اختلفت نسبة شيوعها في أشعار العرب" [663] بينما جاء روي الواو في ثلاث أبيات فقط، وهو من الحروف النّادرة في مجيئها رويًّا [664]، ولم يستخدم الشّاعر الأصوات التّالية رويًّا: الخاء، الذّال، الظّاء، الغين، الصّاد، وهو ما يتّفق مع الإطار العام لحروف الرّوي في الشّعر العربي عند إبراهيم أنيس؛ إذ عادة ما يندر مجيء

([663])- إبراهيم أنيس: موسيقى الشّعر، ص 248.

([664])- ينظر: المرجع نفسه، ص 248.

هذه الأصوات رويًّا[665]، ولم يُخالف الشّاعر إلاّ في أحوال ضيّقة تمثّلت في استخدامه حرف الباء بنسبة محدودة جدًّا، لم تتجاوز ثلاثة أبيات، مع أنّه من الحروف الّتي تجيء رويًّا بكثرة[666]كما استخدم أصوات الثّاء والزّاي بنسب متقاربة مع أنّها من الحروف النّادرة في مجيئها رويًّا [667]، ومع ذلك ظلّ استخدامه لهما محدودًا في الرّوي قد لا يبعد عن حدود استخدامها في الشعر العربي.

غير أنّ الملحظ الّذي تجدر الإشارة إليه هو ورود حرف الهمزة كروي في المرتبة الثانية بعد النّون مباشرة، في ستّة وعشرين ومائة بيت (126بيت)، رغم قلّة شيوعها رويًّا في الشّعر العربي، وذلك بنسبة (20،06%) من شعره، ممّا يعدّ ملمحاُ أسلوبيًّا يميّز شعر "ابن الحدّاد" لا يمكن تجاوزه بحال.

فقد وردت الهمزة رويًّا عند "ابن الحدّاد" في قصيدتين اثنتين كان نفسه فيهما طويلاً، حيث جاءت الأولى في تسعة وثمانين بيتاً (89 بيتاً)، وبلغت الثّانية خمسة وثلاثين بيتا (35 بيت) [668]، وهما قصيدتان ممّا اشتهر بهما "ابن الحدّاد" حيث يقول الأصفهاني فيهما:"وله القصيدتان المهموزتان" [669]، ولعلّ شهرة هتين القصيدتين ترجع إلى أنّ الشّاعر وظّف فيهما صوتاً من أعسر أصوات العربيّة نطقاً، فالهمزة من أصوات أقصى الحلق عند القدماء [670]، ومن فتحة المزمارْ عند المحدثين [671]ولذلك فإنّ النّاطق بها يحتاج إلى جهد عضلي كبير لنُطقها "ففضلاً عن بُعد مخرجها فإنّ النّاطق بالهمزة يحسّ وكأنّه يختنق، وقد أدرك القدماء صفة الهمزة هذا، ولذا فقد حاولوا التّخلّص منها بجعلها حرف لين حيناً،

([665])– ينظر: المرجع نفسه، ص 248.

([666])– ينظر: المرجع نفسه، ص 248.

([667])– ينظر: المرجع نفسه، ص 248.

([668])– وهما قصيدتان من أرقى النّصوص الأدبيّة وأجملها صياغة وأبلغها فصاحة وأقواها نسجاً وآنقها أسلوباً، وتعتبران من أجود ما قيل في عرب الأندلس قاطبة.

([669])– عماد الدين الأصفهاني: خريدة القصر وجريدة العصر، (ج2)، ص 271.

([670])– أنظر مثلاً: أبو البركات ابن الأنباري، أسرار العربيّة، ص 359.

([671])– أنظر مثلاً: إبراهيم أنيس، موسيقى الشّعر، ص 28، وكوليزار كاكل عبد العزيز، دلالات أصوات اللّين في العربيّة، ص 117.

واسقاطها وحذفها من الكلام حيناً آخر" [672] ، وقد تعمل مثل هذه المواصفات – الّتي تميّز هذا الصّوت – على تراجع الجانب الموسيقي وخفوته في الشّعر؛ ذلك أنّ الحروف الّتي تتطلّب جُهداً عَضليًّا أكثر من الحروف الأخرى تعدّ "حروفاً رديئة الموسيقى، تأباها الآذان ولا تستسيغها؛ فالحروف السّهلة النّطق تمتاز بالموسيقيّة في حين تفقد هذه الصِّفة الحروف الصّعبة النّطق" [673] ، ولذلك فإنّ شيوع روي مُعيّن في الشّعر ليس إلاّ نتيجة لشيوع هذا الرّوي في أواخر كلمات اللّغة لسهولته وحُسن إيقاعه، وندرة روي مُعيّن في الشّعر ليس إلاّ نتيجة لندرة هذا الرّوي في أواخر كلمات اللّغة لكزازته ونبوه الإيقاعي[674].

فإذا كان اختيار حرف الرّوي يتمّ بناءً على هذا الأساس فما الّذي حَملَ شاعرا منهكًا "كابن الحدّاد" إلى أن يوظّف من الأصوات ما يُجهد نفسه ويجعلها تميل إلى الاختناق زيادة على ضيقها، في قصيدتين مِنْ أطول ما قال وأجود ما نظم؟ ، ولعلّ الأكثر من ذلك كلّه أنّه لجأ في إحداهما إلى همز ما لا يُهمز إغراقاً منه وإفراطا في الهمز [675]، وإن كان ذلك يعدّ ملمحاً أسلوبيًّا آخر يؤكّد علوّ "ابن الحدّاد" على اللّغة علوّ الشّعراء الّذين لا تأسرهم القواعد والقوانين، وهو أمر يحقّق الجانب الفنّي المنشود من عمليّة الخروج عن النّسق اللّغوي المعروف من حيث يحقّق الوزن من جهة، ويعمّق التّجربة من جهة ثانية، ما جعل روي الهمزة يكون بمثابة المفتاح الصّوتي لشعره. لذلك فإنّ الإجابة على التّساءل السّابق يكون كالآتي:

*إنّ السّبب الرّئيس – حسب تقديرنا – يرجع إلى المكانة العالية الّتي يحتلّها ممدوحه المعتصم في نفسه، حيث آثر أن يخصّه بأبيات تعدّ من النّوادر الّتي يعجز غيره من الشّعراء على الخوض فيها، ثمّ إنّه يثبت لمنافسيه من جهة أخرى ملكته الشّعريّة الفـــذّة واقتداره على إقتحام أكثر الأصوات صعوبة، وهو ما يؤكّده في قوله[676]:

ولولا أبو يَحْيَ ابنُ مَعْنٍ مُحَمَّدٌ لَمَا كانتِ الأَيّامُ عِنْدِي ذَخَائِرَا

([672])– كوليزار كاكل عبد العزيز، دلالات أصوات اللّين في العربيّة، ص 117.

([673])– المرجع نفسه، ص 117.

([674])– ينظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشّعر، ص 248.

([675])– حيث همز "ابن الحدّاد" ثلاثة أبيات ممّا لا يصّح فيها الهمز.

([676])– ابن الحداد، الدّيوان، ص 216.

فلا تُنْكِرُوامِنّي بَدِيعاً فَمَجــدُهُ نوادِرُ قد أَوْحَتْ إليَّ النّـوَادِرَا.

ويقول أيضا[677]:

لآلئُ إلاَّ أنَّ فِكْرِيَ غائـــصٌ وعِلْمِيَ دأماءٌ ونُطْقِيَ شاطـئ[678]

هو الحُبُّ لم أُخرِجْهُ إلاّ لمجدِهِ ومِثلي لأَعْلاَقِ النَّفَاسَة خَابئ.

ويقول أيضا[679]:

ففِي أَنْفُسِ الحُسَّادِ منها هَزَاهِزٌ وفي أَلْسُنِ النُّقَّادِ منها زَهَازِهُر[680]

*أمّا السّبب الثّاني فيرجع إلى أنّ هناك مواضيع أخرى كالغزل والشكوى... قد أخذت نصيباً وافرا من هتين القصيدتين، وهي مضامين شعريّة تحمل مشاعر إنسانيّة تتّصل إتّصالاً وثيقاً بمعاناة الشّاعر النّفسيّة، ويبدو أنّ هذه الأحاسيس قد دفعته لا شعورياً إلى اختيار هذا الحرف الّذي تلاءم خصائصه الصّوتيّة مثل هذه الأحاسيس فلمّا كانت "الهمزة حرف حلق مخرجه أقصى الحلق، فهي قريبة في مخرجها من أنفاس الشّاعر الّتي تخرج من صدره مُعبّرة عن إحساسه بالألم والمرارة"[681]. لذلك نجد أنّ هذين الغرضين من بين أكثر الأغراض الّتي لجأ الشّاعر فيها إلى همز ما لا يُهمز، بحيث تتوضّح أقصى حالات الهمّ وأبلغ درجات الأسى الّذين يعانيهما الشّاعر، ففي باب الغزل أخذ عليه همز ما لا يهمـــز.

وفيه يقول[682]:

وآلُ الهوى جَرْحَى ولكنْ دماؤهُمْ دُمُوعُ هَوامٍ والجُرُوحُ مآقِـــئ[683]

([677])– المصدر نفسه، ص 148، 150.

([678])– * الدّأماء: البحر.

([679])– ابن الحداد، الدّيوان، 304.

([680])– * الهزاهز والهزهزة: تحريك البلايا والحروب للنّاس. * زهازه: كلمة غير عربيّة استعملها الشّاعر بصيغة جمع "زِهْ" و "زه" كلمة تقولها الفرس عند استحسان شئ، وكان يستعملها كثيراً كسرى أبو شروان.

([681])– عثمان موافي: في التّذوّق الأدبي – النّصّ الشّعري تحليل وتقويم – دار المعرفة الجامعيّة، الإسكندريّة، ط 1، 2008، ص 113.

([682])–ابن الحداد، الدّيوان، ص 145.

كما أخذ عليه ذلك أيضا في شكوى الدّهر حيث يقول[684]:

ولكنَّه الدّهرُ المُناقَضُ فِعْلُهُ فذو الفضل مُنْحَطٌّ وذو النَّقْصِ نَامِئُ[685]

* أمّا السبب الثّالث فيعود إلى موقع الرّوي من البيت، ذلك أنّ وروده في موضع الختام سمح للشّاعر من التقاط بعض أنفاسه قبل أن يلج بيتا آخر، ولذلك قلّما نجد هذا الحرف في مواقع أخرى من حشو الأبيات.

الإيقاع الداخلي:

يعد الإيقاع الداخلي جزءا مسهما و عاملا مهما في تفاعل النصوص الشعرية وإثارتها، و ذلك على النحو الذي تفعله موسيقى الإطار أو أبعد تأثيرا منها في أثناء كثيرة، فهي تحمل من الخصوصية الإيقاعية ما يجعلها تتجاوز الوزن و القافية، بحيث تقوم على نظام صوتي متعدد الروافد متنوع الأنماط يبرز فعالية هذا الجانب من الناحيتين الموسيقية و الدلالية،كالجناس و الترصيع و التصدير..الخ وغيرها، وهي أنماط تقوم أساسا على وجه اختياري يتحقق بموجبه عنصر المفاجأة الذي يعين على خلق عامل التشويق و الإثارة لدى المتلقي،وهو ما تكاد تفتقده الموسيقى الخارجية التي تنهض إجمالا على نحو يكاد يكون حتميا إلزاميا.

و الإيقاع الداخلي– بناءا على ما تقدم– يعتبر فضاء موسيقيا تبرز من خلاله بصمة الشاعر الخاصة التي تعد بمثابة الفيصل الأسلوبي الذي نفرق من خلاله بين قصائد الشعراء

([683])– مآقئ أصلها مآقٍ، وليس الهمزة لأنّها اسم منقوص منوّن في حالة الرّفع على أنّه خبر المبتدأ (الجروح)، والمنقوص المنوّن إذا لم يُعرّف بأل التّعريف حُذفت ياؤه في الرّفع والجرّ، وبقيت في حالة النّصب، مفردها مَأقٌ، ومأقُ العين مجرى الدّمع منها.

([684])–ابن الحداد، الدّيوان، ص 146.

([685])– نامئ أصلها نامٍ لأنّها اسم منقوص منوّن مرفوع، وهو اسم فاعل بمعنى مرتفع، مشتق من فعل نَمَى، يُنَمِّي، يُقال: نمَى السعرُ إذا ارتفع وغلا.

التي تشترك في الوزن و القافية معا،ذلك أن "الشاعر صاحب قضية، ولكنه يختلف عن أصحاب كل قضية في أنه يمتلك أدوات فنية يستطيع بها وصف ما لا يوصف بالطرق العادية من الشاعر، فيبسط أمامنا نفسه الداخلية و كأننا نراها،

ونعاني ما تعاني ، و هنا يكمن فارق أساسي بين الشعراء"[686]

فهذا الإطار– إذن – إحدى أهم الفضاءات الموسيقية التي تتيح للشاعر فرص التعبير عن تجاربه الشعرية، فهي بمثابة أصداء تلقي بظلالها على المعنى، بحيث تسهم في فتح شهية الإيحاء الموسيقي في اقتحام دلالات أكثر تشعبا و أبلغ عمقا، وبالتالي فهي لغة الشاعر الخاصة التي غالبا ما يؤثرها حتى على اللغة المباشرة، لأنها أكثر ما تكون ملبية للإحساس الداخلي الذي يبرز من خلاله الشعور الباطني الذي يهيمن على الذات الشاعرة،و تفسير ذلك بأن "إيقاع القصيدة يكون بسيطًا و ساذجًا و ُمِملاً حين يكون مجرد إيقاع مقصود لذاته، ولا يُعبَّر حقيقة انفعال متوقد في الذات .

المبدعة و لذا سرعان ما تمحه النفس و تمل منه،أما الإيقاع المتأثر بالانفعال والمتخلّق في ضوء معطياته، بأنه سيكون له تأثير واضح تتجلى ملامحه في عمق تأثيره في المتلقي، ومدى غناه و ثرائه،ولأنه يُعبّر عن وحدة الانفعال التي تؤثر في وحدة القصيدة"[687]

و عليه يعتبر الإيقاع الداخلي إحدى المداخل التي ننفذ من خلالها إلى استكناه عالم الشعراء الشعري، و"ابن الحداد" نجده قد أجاد في الموسيقى الداخلية على نحو صنيعه في موسيقى الشعر الخارجية، فشعره يدلنا إلى أي مدى كان يعتمد على هذا الجانب في التعبير عن معانيه، و لتوضيحها وتأكيدها نجده يعمد إلى غير واحد من الوسائل الإيقاعية التي

([686])كاميليا عبد الفتاح: الشعر العربي القديم–دراسة نقدية تحليلية لظاهرة الاغتراب، ص261.

([687])عبد الحميد محمد: في إيقاع شعرنا العربي و بيئته، دار الوفاء، ط1، الإسكندرية، 2005، ص77.

تدلل على قدرته الفذة في هذا المضمار،لذلك سوف نضع أيدينا على أهم الوسائل الموسيقية التي توسّل بها الشاعر في إنشاء قصائده لإبراز مختلف مقوماتها الجمالية و أبرز عناصر صناعته الفنية التي نستخلص من خلالها مختلف الخصائص الأسلوبية التي يتميز بها النص الحدادي، لذلك فإن اهتمامنا سيتركز على النظم الإيقاعية التي شكلت ملامح أسلوبية مشحونة بالبعد الدلالي في سياق النص الشعري، و أبرز تلك الظواهر الإيقاعية في شعره نذكر:

- التكرار.

- التجمعات الصوتية.

- والمناسبة الإيقاعية.

- التماثل الصوتي

1-التكرار:

إن التكرار أسلوب شائع منذ القدم، حيث نجد هذا الأسلوب الأصيل في غير قليل من كلام العرب و أشعارهم، و مع ذلك نجد أن درجة الاهتمام به و مقدار العناية به منِ قبل علماء البلاغة في القديم محسوما يقوم على أساس اعتقاد راسخ بأن التكرار مجرد ظاهرة عرضية بسيطة لا تسهم بشكل فاعل في بناء العمل الشعري ما حدا بهم إلى ترك الخوض فيه و عدم الالتفات إليه إلا عرضا، و إن كان ذلك لم يصدر عن إهمال مقصود عندهم، إنما يدخل في صميم نظرة نقدية معينة و فهم خاص للشعر أملته الظروف الأدبية الخاصة بكل عصر، فقد "كان أسلوب التكرار ثانويا في اللغة إذ ذاك،فلم تقم حاجة إلى التوسع في تقويم عناصره و تفعيل دلالاته" [688] و هو إن وجد فإن محور الاهتمام فيه أغلب ما يكون

([688])نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط11، بيروت، لبنان،2000، ص275.

حول ما يؤديه هذا الأسلوب من فوائد معنوية،و فحوى الرأي في ذلك عند الزمخشري قوله: "و فائدته العظمى التقرير، وقد قيل: الكلام إذا تكرر تقرر."[689]

كما نجده قد ميز بين فوائد التكرير و التقرير في قوله:"و اعلم أن التكرير أبلغ من التأكيد،لأن التأكيد يقرره إرادة معنى الأول، و عدم التجوز"[690]

غير أن لعملية الإبداع الفني لهذا الأسلوب عند المحدثين وجها آخر غير الذي ذهب إليه القدماء فهو عندهم مظهرا لا يقتصر على تكرار الكلمة و العبارة فحسب، إنما ينطلق من الصوت نفسه، وذلك خلافا للقدماء الذين كان محط التركيز عندهم بهذا العنصر ينصب على الناحية الوصفية... دون الوظيفية.[691]

فقد أجمع معظم الدارسين أن تكرار صوتا بعينه عند شاعر ما إنما ينزع تحت دلالة ما تعكس شعورا داخليا لدى الشاعر، فقد يتفوّق الجرس الصوتي على منطق اللغة، فيخرج عن قيد الصوت المحض إلى دلالة تحرك المعنى و تقويه [692]و يعد التكرار بذلك ملمحا بارزا و مظهرا من أبرز مظاهر الأسلوبية الحديثة،حيث يحظى بفوائد جمة و مكاسب لا حصر لها، إذ يؤدي دورا فاعلا في بناء موسيقى القصيدة كما يبرز قدرة الشاعر على الصياغة و إحكام البناء، ذلك أن "الصوت يحمل في طياته إيقاعا و جرسا موسيقيا معينا، و إذا تكرر وفق نسق معين أعطى لونا أخر من ألوان الإيقاع و النسق بدوره ظاهرة تتضح من

([689])الزركشي: البرهان في علوم القرآن، تح:أبي الفضل الدمياطي، دار الحديث، القاهرة، (دط)،2006، ص627.

([690])المصدر السابق، ص 628.

([691])للعرب القدماء جهود مشكورة في الدرس الصوتي تذكر لهم و لا تنكر عليهم،حيث نالت الدراسات الصوتية نصيبا وافرا من إهتمام الدارسين العرب تنم عن فهم مبكر دقيق لطبيعة الصوت اللغوي بكل ظواهره المتعددة،كما تدل على معرفة تامة بالجهاز النطقي و أعضائه.

([692])ينظر، ماهر مهدي هلال: رؤى بلاغية في النقد و الأسلوبية، المكتب الجامعي الحديث، مصر، 2006، ص155، و أنظر مثلا: مراد عبد الرحمان مبروك: من الصوت إلى النص- نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري- ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، مصر، ط 1، 2002. ص275 و عدنان حسين قاسم:الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي،الدار العربية للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2001، ص 170.

خلال التميز و التكرار، فالتشكل و التكرار أساس الوجود النسقي" [693] الذي يمنح النص نوعا من الموسيقى العذبة المتساوقة مع انفعالات الشاعر و عواطفه إذ "لا يكفي لتحول الانفعال إلى عاطفة أن يحدث مرة واحدة ،ولكن لا بد لحصول ذلك أن يتكرر حدوثه" [694] مما يؤدي إلى ظاهرة أسلوبية تشكل لبنة أساسية من لبنات العمل الأدبي و بالتالي فإن "السمة الأسلوبية لهذا النظام الإيقاعي ذو وظيفة مزدوجة صوتية و دلالية مهمة ،إذ أنها تتجاوز الوظيفة التكوينية والجمالية لتتصل بجملة من الوظائف التي ترتبط بأهمية الدور الفاعل في إنتاج النص و في صيرورة الإيقاع أيضا [695]و لذلك نجد جورج مولينيه يحدد أهمية التكرار بقوله: أنه "الوسيلة الوحيدة التي لا خلاف حولها لاكتشاف واقعة لغوية و تحديدها في البرغماتية الأدبية[696]

وقد كان عالم الأصوات في شعر ابن الحداد بما يشيعه من قيم موسيقية وإيقاعات خاصة متنوعة من بين أدوات الشاعر التي بنى من خلالها عالمه الشعري، بما يشكل أسلوبه الخاص الذي نرصده من خلال ظاهرة التكرار، وقد شمل عنده :

أ - تكرار الصوت مفردا.

ب -تكرار الصوت مركبا.

([693])فضيلة مسعودي: التكرارية الصوتية في القراءات القرآنية، قراءة نافع أنموذجا، دار الحامد للنشر والتوزيع ، عمان، الأردن، ط1، 2007، ص45 ،46.

([694])يوسف محمد الكوفحي: اللغة الإبداعية– دراسة أسلوبية لأعمال جبران خليل جبران العربية، ص 15.

([695])جاسم محمد الصميدعي: شعر الخوارج– دراسة أسلوبية– دار دجلة ناشرون و موزعون، ط1، عمان الأردن، 2010، ص187.

([696])جورج مولينيه: الأسلوبية، ص183.

1.1-التكرار الصوت مفردا:

يعتبر الصوت [697] مقوم أساسي في بناء العمل الفني، إذ ليس بإمكان المبدع الولوج إلى عالم النص دون الاعتماد على هذا العنصر الفاعل في تكوين بنيته الكلية، حيث يحظى هذا المقوم اللغوي بمهمة إنتاج المقاطع الصوتية [698]التي تؤدي بدورها إلى إنشاء الكلمة و ثم الجملة ومن الجمل يولد النص.ولعل ذلك ما يمكن أن نرصده في شعر"ابن الحداد"، و يمكن أن ننوه قبل أن نلج إلى سمات الصوت مفردا عند الشاعر،إلى أن الصوت بمفرده لا يحمل في ذاته أية قيمة دلالية أو أسلوبية إلا في نطاق السياق الذي من شأنه أن يحدد المعنى الذي يوحي به ،حيث تلعب فيه الأصوات بأنواعها و صفاتها و ترتيبها دورا خطيرا في تجسيد الصورة و رسم الموقف الشعوري المنبعث من صميم هذا السياق، و بالتالي فالصوت-معزولا-يبقى رهين السياق الذي يرد فيه، حيث تتعدد دلالات الأصوات بتعدد السياقات النصية [699]"فلا يمكن بأي حال من الأحوال أن تكون للأصوات المفردة معاني بذاتها، و لكنها تكتسب تلك المعاني من وجودها في السياق الذي يصبغها بلونه".[700]

([697])الصوت نشاط عضوي حركي، تنشا عنه قيم صوتية، و الحرف هو تلك الوحدة اللغوية المعينة التي توجد عند موقع معين يقف عنده الصوت يطلق عليه اسم المخرج،انظر:عبد الغفار حامد هلال: الصوتيات اللغوية، دراسة تطبيقية على أصوات اللغة العربية، دار الكتاب الحديث، ط 1، القاهرة، 2009، ص80، وانظر احمد مختار عمر: دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، ط4، القاهرة، 2006، ص203.

([698])ينظر: علي السيد يونس: جماليات الصوت اللغوي، دار غريب، القاهرة، ط1، 2002، ص68.

([699])تضاربت الآراء حول هذه القضية،فهناك من الدارسين من يؤمن على غرار بعض النقاد القدماء أمثال ابن جني بأن هناك علاقة بين بعض مظاهر الدوال معزولة و إطار الدلالة، ومن بين هؤلاء نذكر:صالح سليم عبد القادر ألفاخري: الدلالة الصوتية في اللغة العربية،مؤسسة الثقافة الجامعية، ط 1، الإسكندرية، 2007، ص 152،و انظر في نقد هذه النظرية:عدنان بن ذريل: اللغة والأسلوب، ص 115، والسعيد هادف: دلالة اللفظ على المعنى في اللغة العربية ، مجلة الدراسات اللغوية، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، العدد 01، 2002، ص23،إلى ص33، وإبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص158. ورابح بوحوش: اللسانيات و تطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر و التوزيع، عنابة، الجزائر، 2006، ص44.

([700])محمد صالح الضالع: الأسلوبية الصوتية، ص 30.

ذلك أن "القيمة الأسلوبية للصوت المتكرر ليست ثابتة، بل هي تنشأ من وضع الصوت موضعه من الجملة الشعرية،ومن تردده في كلمات متجاورة أو متقاربة منسجما مع الحالة العاطفية المسيطرة على الشاعر" [701] و معنى ذلك أن الصوت المفرد " يدخل في علاقات تركيبية مع غيره من الأصوات ليشكل نسقا دلاليا جديدا يكتنفه اللفظ الذي يكتنز الطاقة التعبيرية التي تتوافق مع التوترات النفسية التي تتوثب من الصنيع الفني في إطار الدلالة الكبرى التي يحملها النص"[702] بحيث تنتقل "الأصوات من دلالتها الأولية إلى ما تشيعه في صلب النص من معان،قد لا يحملها النص أصالة و إنما يقوم الصوت بشحنها في اللفظ و العبارة و التركيب عن طريق التوتر الحاصل من المعاودة و التكرار و الهيمنة" [703] و يبقى ذلك كله وقفا على الشاعر الذي"بمقدوره أن يستخدم الأصوات ذاتها للتعبير عن أجواء الحزن و الفرح، و هو في هذا قريب من الرسام الذي يستخدم الألوان الواحدة للتعبير عن الفقر و الغنى"[704]

الصوت	تكراره
الباء (ب)	801
الجيم (ج)	324
الدال (د)	742
الذال (ذ)	141

([701])نجوى محمود صابر: دراسات أسلوبية وبلاغية، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر،الإسكندرية، مصر،2008، ص 05.

([702])حبيب مونسي: توترات الإبداع الشعري، ديوان المطبوعات الجامعية، ط1، الجزائر،2009، ص15.

([703])المرجع نفسه، ص31.

([704])جوزيف ميشال شريم: دليل الدراسات الاسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1984، ص111.

الراء (ر)	1025
الزاي (ز)	165
الضاد (ض)	188
الظاء (ظ)	91
العين (ع)	627
الغين (غ)	130
اللام (ل)	1372
الميم (م)	1609
النون (ن)	1714
المجموع	8929

-الأصوات المجهورة-

الصوت	تكراره
التاء (ت)	1016
الثاء (ث)	113
الحاء (ح)	526
الخاء (خ)	156
السين (س)	588
الشين (ش)	212
الصاد (ص)	218
الطاء (ط)	198
الفاء (ف)	686
القاف (ق)	461
الكاف (ك)	562
الهاء (ه)	965
المجموع	5701

-الأصوات المهموسة-

نلحظ من خلال الجدولين السابقين غلبة ساحقة للأصوات المجهورة التي شكلت مجموع ما قدره 8929 صوتا، والصوت المجهور هو الذي "يهتز معه الوتران الصوتيان نتيجة انقباض فتحة المزمار وضيق مجرى الهواء، واقتراب الوترين الصوتيين اقترابا يسمح للهواء بالتأثير فيهما بالاهتزاز "[705]، ولذلك سميت مجهورة لمنع النفس أن يجري معها لقوتها وقوة الاعتماد عند خروجها[706]وبالتالي نجد أن "الجهر صفة صوتية توحي بالقوة أو الرفض والتحدي، والجهر يتناغم مع ارتفاع الصوت"[707] ، بحيث يرتبط بخصوصية الوضوح السمعي، ولعل ذلك ما يجعله " يتوافق مع المعاني التي يجهر بها الشاعر ويريد توصيلها"[708] كما نجد استخدام الشاعر لأصوات الهمس بنسبة لا تقل كثيرا عن أصوات الجهر حيث شكلت ما مجموعه 5701 صوتا، ومن صفات الهمس أن الصوت "لا يهتز معه الوتران الصوتيان نتيجة انبساط فتحة المزمار، واتساع مجرى الهواء، وابتعاد الوترين الصوتيين، بحيث لا يؤثر الهواء فيهما بالاهتزاز "[709]، ولعل استخدامها عند "ابن الحداد" بنسبة أقل من الأصوات المجهورة يرجع إلى أنها أصوات تتطلب كمية أكبر من هواء الرئتين مما يتطلبه الصوت المجهور، فهي مجهدة للتنفس[710]، ما يجعل الهمس يتناغم مع

([705])عبد الغفار حامد هلال: الصوتيات اللغوية، ص 185، وانظر عبد القادر عبد الجليل: الأصوات اللغوية، ص 118. وانظر صالح سليم عبد القادر الفاخري: الدلالة الصوتية في اللغة العربية، 141.

([706])ينظر: ميرفت يوسف كاظم المحياوي، الدرس الصوتي عند أحمد بن محمد الجزري، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2010، ص113.

([707])يوسف أبو العدوس: الأسلوبية، ص 262.

([708])عبد الرحمان مبروك: من الصوت إلى النص، ص[708]15.

([709])عبد الغفار حامد هلال: الصوتيات اللغوية، ص 185. وانظر: عبد القادر عبد الجليل: الأصوات اللغوية ص 118، وانظر صالح سليم عبد القادر الفاخري: الدلالة الصوتية، ص 141

([710])ينظر: ابراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 32.

انخفاض الصوت وهدوئه،[711] ولعل ذلك ما جعل الأحرف المهموسة قليلة الشيوع في الكلام، فخمس الكلام يتكون من أحرف مهموسة وباقي الكلام أحرف مجهورة.[712]

الملاحظ من خلال شعر "ابن الحداد"استخدامه لبعض الأصوات استخداما خاصا يؤكد على قدرته في التلاعب بالأصوات، وذلك بصرف الطرف عن نسبة شيوع هذه الأصوات الموضحة في الجدول السابق،حيث ساهم هذا الاستخدام في الكشف عن إستغلال الشاعر لطاقات الحروف الصوتية لإحداث الفاعلية الموضوعية في صياغته الشعرية، وفق أنماط تؤكد على أنها ملمحا أسلوبيا لدى الشاعر، وذلك باستخدامه لحروف معينة وردت تساوقا مع الجو الانفعالي و نسق الأحداث المعبر عنها، بحيث ساهمت في الإفصاح عن مجمل المواقف و مختلف العواطف، فنجده يعزز حرف القافية في حشو الأبيات بترديد الحرف ذاته– حينا–أو يكثف إستخدام حروف معينة في حشو الأبيات مع إختلاف حرف القافية أو يقوم بتكثيف حرف معين في بعض الأشطر، و تكثيف حروف أخرى في الأشطر المقابلة لها.

و لنبدأ بصوت النون، وهو من الأصوات المجهورة التي أدت دورا كبيرا في تكوين الموسيقى الداخلية لشعر " ابن الحداد"، ويمكن أن نشير إلى أنه قد احتل الرتبة الأولى في ترتيب الأصوات الصامتة في شعر " ابن الحداد"، حيث تكرر...و النون " صوت مجهور متوسط بين الشدة و الرخاوة، ففي النطق به يندفع الهواء من الرئتين محركا الوترين الصوتيين، ثم يتخذ مجراه في الحلق أولا، حتى إذا وصل إلى الحلق هبط من التجويف الأنفي محدثا في مروره نوعا من الحفيف لا يكاد يسمع"[713] و مثل هذه المواصفات جعلت صوت النون يكون مرتبطا بالبكاء أو ما

([711])ينظر: يوسف أبو العدوس، الأسلوبية ، ص 262.

([712])أنظر: كوليزار كاكل عبد العزيز، دلالات أصوات اللين، ص 117، 118. ورابح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري ص 21.

([713])إبراهيم أنيس الأصوات اللغوية، ص66.

يسبب البكاء، مثلما أنه يتناسب من حيث قيمته الإيقاعية مع التعبير عن هذا المعنى و أدائه[714]ومن شواهد تكرار هذا الصوت في شعر " ابن الحداد" قوله: [715]

دُوَيْنَ الكَثيبِ الفَرْدِ قُضْبٌ و كُثْبَـانُ عليها لِوُرْقِ الوَجْدِ سَجْعٌ وَ إِ رْنَـانُ

وفي ظُلَلِ الأَقْنَانِ خُوطٌ علـى نَقًـا مَنِيعُ الجَنَـى لَدْنُ التـأَوُّدِ فِينَـانُ [716]

وفـي مَكْنِسِ الرَّقْمَ المُنَمْنَـمِ أَحْـوَرُ كَأَنَّ مَصَالِيتَ الظُّبَى مِنْهُ أَجْفَـانُ

ومـا بَالُ طَرْفِي لاَ يُوَافِيكَ شَاكِيًـا وطَرْفُكَ في كُلِّ الأحايِينِ وَسْنَـانُ؟

إلتقط الشاعر عبر هذه الأبيات لوحة نفسية معبرة تمثل إحدى حالات تفريغ مشاعر الكبت و القهر اللذين يعانيهما الشاعر، حيث يصف حاله التي تعج بمشاعر الشكوى و العتاب و الألم و الحرقة لما يتعرض له من صدود منِ قبل هذه المحبوبة لنرى فيه الحبيب الضعيف الذي بدأت وطأة الجمال تفعل فيه فعلها فكرا و جسدا وهي معان ينطق بها كل بيت، و ينسجم فيها مع صوت النون الذي ساهم في أداء جو موسيقي مشبع بالحزن، موزعا عبر واحد و عشرين محطة استطاع الشاعر من خلاله أن يخلع إحساسه الحزين على متلقيه و نلمس هذا التوجه من خلال علاقة هذا الصوت(النون) بالألفاظ التي سيقت في إطاره حيث نجد أن الشاعر قد ربطه بأكثر الألفاظ دلالة على الحزن مجسدا في إحدى أكثر الأصوات حزنا على وجه الأرض قاطبة وهو صوت الحمام(إرنان)، و هي لفظة تحمل رنين يتضمن معنى الأنين."إذ من المسلم به لدى الشعراء و غير الشعراء أن تغريد هذا الطائر

([714])ينظر: أماني سليمان داود:الأسلوبية و الصوفية، ص85.

([715])ابن الحداد، الديوان، ص260 ،261.

([716])*الخوط:الغصن الناعم،*النقا:القطعة من الرمل تنقاد محدودبة.

رمز الكآبة و الحزن والبكاء [717]مما أسهم في " الكشف عن العلاقة القائمة بين نوح الحمام و بين المحتوى اللاشعوري المكبوت"[718].

ويوظف "ابن الحداد" صوت النون في رثاء والدة المعتصم بن صمادح في قصيدة تتكون من إثنين و ثلاثين بيتا(32) يقول: [719]

هَيْهَـاتِ مَـا تُغْنِي القَنَابِلُ و القَنَـا والمَشْرِفِيّـَةُ فـــي مُلاَقَـاةِ المَنَـى

فَعَــلاَمَ تُسْتَاقُ العِتَاقُ وإِنْ جَـــرَى وَجَرَيْنَ جَاهِدَةً وَ نَيْنَ وَ مَا وَنَـــى؟ [720]

وَعَلاَمَ تُجْتَـــابُ الـدِّلاَصُ فَإِنَّهَـــا لَيْسَـــتْ مَوَانِعَ سُمْـوِهِ أَنْ تَطْعَنَـا؟

إِنَّ المَنِيَّـــةَ ليس يُـــدْرَكُ كُنْهُهـــا فَنَوَافِـذُ الأَفْهَامِ قَـــدْ وَقَفَتْ هُنـــا

وفِـــيْ كُـلِّ شَيْءٍ لِلْأَنَامِ مُحـــذِّرٌ مَـا كَانَ حَـذَّرَهُ شُعَيْـــبٌ مَدْيَنـــا

وَحَيَاتُنـــا سَفَرٌ وَ مَوْطِنُنَـــا الـرَّدَى لَكِـــنْ كَرِهْنَا أَنْ نُحِـلَّ المَوْطِـنـــا

يشارك "ابن الحداد"في هذه الأبيات ممدوحه أحزانه و يشاطره آلامه و يقاسمه أتراحه، و هو في مواساته ينطلق من قضية أساسية ترتكز على حتمية الفناء، فالحياة رحلة قصيرة و الإنسان ذائق حتفه لا محالة،يسوق ذلك كله في جو من الإيمان والحكمة اللذين ملكا عليه منطقه و حزنه، و قد تناسب حرف النون في هذه القصيدة مع الحدث الجلل الذي يعمق فيه الشاعر مشاعر الحزن و الألم،مكررا في تسع وعشرين مرة، يقطر النون في كل موضع منها

([717])حمدان حجاجي: محاضرات في الشعر الأندلسي في عصر الطوائف، ص95.

([718])يوسف اليوسف: دراسة الغزل العذري–دراسة في الحب المقموع– ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1981، ص51.

([719])ابن الحداد، الديوان، ص279، 280.

([720])العتاق: ج العتيق و هو الفرس الرّائع * وَنَى: كلّض و أَعْيَا.

ألما و وفاء و صدقا، ما وسم القصيدة "بموسيقى حزينة و بمسحة أنين"، [721] حيث استأثر بالقافية و تكرر في الحشو مرارا مما جعل القافية صدى لأصوات النون المكررة في باقي القصيدة ،حيث امتاز بفاعليته الأسلوبية، و كأنه متولد من سياق الأبيات، وقد اتسع هذا الترديد و امتد بصوت المد(الألف) من آخر كل بيت،وهو تشكيل لم يكن مقصودا لذاته، إنما هو صدى إنعكاس لإحساس الشاعر المرهف، فتكرار النون على مثل هذه الشاكلة ساهم في محاكاة الحالة النفسية التي تشف عن عمق الأسى و هول الفجيعة بما يتوافق صوتيا مع تجربة الفقد و الكمد و الضيق.

و الشاعر على مدار هذه الأبيات يصف (الموت)الذي وقف العقل البشري حائرا أمامه متسائلا حول حقيقته و جوهره،وقد شكلت البؤرة الشعرية لتساؤلات الشاعر سيما في البيتين الثاني و الثالث فضاء صوتيا نابعا من باطنية الإيقاع، ومن خواصه الدلالية المرتبطة بالموت الذي لا راد له و لا منجد منه، و قد أدى فيه صوت النون دور بارز في تعميق المعنى و أداء الدلالة في مثل (إن جرى، وجرين، و نين وما ونى، ليس موانع، أن تطعنا...).

هذا و يعتبر صوت الهاء من الأصوات المهموسة ،التي شاع دورانها في شعر "ابن الحداد" وهو "صوت رخو مهموس ،عند النطق به يظل المزمار منبسطا دون أن يتحرك الوتران الصوتيان، ولكن اندفاع الهواء يحدث نوعا من الحفيف يسمع في أقصى الحلق أو داخل المزمار"،[722] و قد ساهم الهاء بشكل فاعل في نقل تجارب الشاعر سيما العاطفية منها،حيث ورد في هيئة ضمير يعود على شخص المحبوبـــة

([721])أماني سليمان داود: الأسلوبية و الصوفية، ص86.

([722])إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص88.

يقول: [723]

يَـا غَائِبًا خَطَرَاتُ القَلْبِ مُحْضَـــرُهُ الصَّبْرُ بَعْدَكَ شَـيْءٌ لَسْتُ أَقْـــدِرُهُ

تَرَكْتَ قَلْبِـــي وَأَشْوَاقِـــي تُقْطِـــرُهُ وَدَمْعَ عَيْنِـــي وَأَحْدَاقِـــي تُحَـــدِّرُهُ

لـــو كُنْتَ تُبْصُرِ فِي تَدْمِيرَ حَالَتَنَـــا إذن لَأَشْفَقْـتَ مِمَّـــا كُنْتَ تُبْصِـــرُهُ

فالعَيْـنُ دُونَـــكَ لا تَحْلَـى بِلَذَّتِهَـــا وَالدَّهْـرُ بَعْدَكَ لاَ يَصْفُـــو تَكَـــدُّرُهُ

يلجأ "ابن الحداد" في هذه الأبيات إلى تكرار حرف الهاء في ثمانية مواضع،متمركزا في منطقة القافية حيث شارك في تحقيق التوافق الصوتي بين صورتي العروض و الضرب في بيتين متتاليين مجسدا من خلال أسلوب التصريع في البيت الأول و أسلوب الترصيع في البيت الثاني، [724] ففي البيت الأول جاءت قافية الصدر (محضره) موافقة لصورة قافية العجز(أقدره)، وفي البيت الثاني جاءت قافية الصدر (تفطره) موافقة لصورة قافية العجز(تحدره)، وقد أضفت هذه التوافقات ضربات إيقاعية

أفرزت بدورها بعدا إيحائيا"لم يكن إلا عكسا لحال الشخصية الشعرية التي كان الفزع يمضها، و الألم يمزقها، و الشقاء يطحنها طحنا ،فصوت الهاء ليس مجرد صوت طائر، وإنما هو دلالة قوية على حال"،[725] سيما و أن الشاعر في موقف لم يعد يقوى فيه على الصبر،و لم تعد به طاقة على تحمله فهي إذن "أصوات تعكس هاءات ومعانيها آهات و أسرارها آيات من الشعر الباكي بدونما دمع و الشاكي بدونما شكوى، و المصور للحال بواسطة

([723])ابن الحداد، الديوان، ص 209، 210.

([724])سوف نأتي على تفصيل هذين الأسلوبين الإيقاعيين في صفحات لاحقة.

([725])عبد المالك مرتاض: دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي، ص168.

الحال"،[726] كما جاء أسلوب النفي في هذا السياق معززا لمثل هذه المعاني التي تجسدها ألفاظ تتضمن صوت الهاء في مثل:(لست أقدره،لا تحلى بلذتها،لا يصفو تكدره...).

و في سياق آخر يقول: [727]

فكم صَافَحَتْنِي فِي مِنَاهَا يَدُ المُنَـــى وكم هَبَّ عَرْفُ اللَّهْوِ مِنْ عَرَفَاتِهَا

عَهِدْتُ بهـا أَصْنَامَ حُسْنٍ عَهِدْنَنِـي هَوَى عَبْدَ عُزَّاهَـا وعَبْـدَ مَنَاتِهَـا

أُهِـلُّ بِأَشْوَاقِـي إِلَيْهَـا وَأَتَّقِـي شَرَائِعَهَا فِي الحُبِّ حَـقَّ تُقَاتِهَـا

يكرر الشاعر صوت الهاء في هذه المقطوعة المؤلفة من ثلاثة أبيات أربع عشرة مرة، تتوفر سبعة مرات منها على تناسب صوتي قادم من اتصالها بالألف كما في(مناها، عرفاتها، بها، عزاها، مناتها، شرائعها، تقاتها)، و سبعة مرات دون اتصال بالألف كما في(هب، اللهو، عهدت، عهدنني، هوى، أهل، إليها)، و قد وردت الهاء في أغلب الألفاظ ضميرا يعود على غائب هي المحبوبة و تكرارها بهذه الكثافة إنما يعزز دلالة غياب المحبوبة و بعدها لا يوحي بشيء من الإرهاق و التعب اللذين نالا الشاعر، يدلل عليهما ما يشيع في الأبيات من نبرة توحي بمبلغ مشاعر الضعف والخضوع و الاستكانة لهوى هذه المحبوبة بلغ به مبلغا بعيدا من التذلل و العبودية، وقد ساهم الهاء في تعميق هذه الدلالة، فهو"حرف حلقي عميق يكاد يخرج من أعماق الجهاز الصوتي، و هو نتيجة لذلك يحمل في طياته دلالة هي التعبير عما يكمن في النفس من حزن و ألم وشقاء"، [728] و يعزز هذه الدلالة

([726])المرجع نفسه، ص168.

([727])ابن الحداد، الديوان، ص164.

([728])عبد الملك مرتاض: دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي، ص162.

تكرار صوت الألف التي تتلو الهاء في معظم الألفاظ بحيث ترتبط بنفس عميق يوحي بالتأوه[729].

و من الأصوات التي اعتمد الشاعر على تكرارها بعناية تشكل ملمحها الأسلوبي الخاص بشعره صوت الراء، و هو صوت منحرف يخرج من طرف اللسان" ويتم حدوثه باندفاع الهواء حتى موضع اللسان فوق اللثة باتجاه الحنك ،و يتردد مرات عدة، و عندها يسمع صوت الراء"، [730] وهو صوت معدود من الصوامت الأقوى من حيث الوضوح السمعي،و يدل على التكرار في أكثر أحواله كيفما كان موقعه في الكلمة، [731] "وهذا التكرار يعطيه ميزة موسيقية خاصة،و فيه إيماءات تتضمن التمسك وعدم التسارع في الانتهاء"، [732] "و كأنه لا يكتفي بحركة واثقة، و إنما هو في حاجة إلى المعاودة المستمرة حتى يتأكد من فعله"[733].

ونجد المواصفات الصوتية لهذا الحرف قد خدمت غرض الشاعر من الناحيتين الموسيقية و الدلالية، وهو ما يتوضح في هذا الصنيع الشعري الذي يقول فيه و الحرقة تنساب في شراييه ألما و حسرة: [734]

أَيَـــامَ رَوَّعَـــنِي الزَّمَـــانُ بِرَيْبِـــهِ وَأَجَدَّ بِـــي خَطْـــبُ الفِرَارِ الأَفْـــدَحُ

وَلَئِـــنْ أَتَانِـــي صَرْفُهُ من مَأْمَنِـــي فالدَّهْرُ يُجْمِـــلُ تَـــارَةً ويُجْلِّـــحُ

([729])ينظر أماني سليمان داود: الأسلوبية و الصوفية، ص84.

([730])فهد خليل زايد: الحروف– معانيها، مخارجها، وأصواتها في لغتنا العربية، دار يافا العلمية، ط1، عمان، الأردن، 2008، ص15.

([731])ينظر: صالح سليم عبد القادر الفاخري: الدلالة الصوتية في اللغة العربية، ص150.

([732])يوسف أبو العدوس: الأسلوبية– الرؤية و التطبيق– ، ص262.

([733])حبيب مونسي: توترات الإبداع الشعري، ديوان المطبوعات الجامعية، ط1، الجزائر، 2009، ص14.

([734])ابن الحداد، الديوان، ص180.

توزع حرف الراء في معظم الدوال المكونة للأبيات، على نحو مرتين في كل شطر عدا الشطر الأول من البيت الثاني، و فيه ورد مرة واحدة، و قد ساهم الراء من خلال هذه الأنساق في رسم الصورة النفسية للشاعر إلى حد كبير و هو ما نستشفه من خلال علاقة هذا الصوت بدالات البنية اللغوية الوارد فيها، فالمستمع لصوت هذه الراءات لا يملك إلا أن يربط بين صوتها و بين المعاني التي وردت فيها، حيث توحي كلها بعمق الألم النفسي و المعاناة الروحية التي تمزق نفس الشاعر و تمضّها مضّا، وهو يشكو صروف الدهر و جوره بعيدا عن موطنه المرية، وهنا نلحظ أن جرس هذا الصوت و النغم المصاحب له منح البيتين مذاقا موسيقيا جميلا انسجم مع ما تضمنه النص من دلالات، وذلك في مثل (روعني، بريبه، الفرار، صرفه، الدهر، تارة...).

و في موضع آخر يقول: [735]

فَــلاَ تُنْكِـرُوا مِنِّــي بَدِيعًا، فَمَجْــدُهُ نَوَادِرُ قَــدْ أَوْحَتْ إِلَــيَّ النــوَّادِرَا

يَحُــجُّ ذَرَاهُ الدَّهْرَ عَافٍ وَ خَائِــفٌ جُمُوعًا كما وافَى الحجِيجُ المشاعِرَا

فــزُرْ مَكَّــةً مَهْمَــا اِقْتَرَفْتَ مَآثِمًــا وَزُرْ أُفْقَــهُ مَهْمَـا شَكَوْتَ مَفَاقــرَا

تَهِيــمُ بِمــرْآَهُ العصــورُ جَلاَلَــةً وتَحْسُدُ أَوْلاَهَــا عليــه الأَوَاخِــرَا

في هذه الأبيات بث الشاعر صوت الراء في ثلاث عشرة موضعا، حيث انتشرت أصداءه موائمة حرف الروي الذي زاده المد اتساعا و عمقا، وتكراره على هذا النحو يشير إلى أن فكرة تسيطر على الشاعر يريد من خلالها تأكيد كرم ممدوحه وجوده على رعية، و هنا لا يجد أمامه خيرا من حرف الراء كصوت يفي بهذا الغرض بكل ما يحمله من صفات صوتية تفيد التكرار و الاستمرار، لذلك فإن تكراره لم يكن في مجمله على نحو مطرد، إنما حرص الشاعر على أن يأتي به ضمن كلمات مكررة مراعيا انتظام حركة الصوت وفق كيفية

([735])المصدر السابق، ص 216، 217.

معينة، وهو ما يظهر في البيت الثالث في الدال(زُرْ) في بداية كل شطر، حيث يحمل في ذاته دلالة تفيد معنى التردد، مؤكدا من خلاله أن زيارة ممدوحه المعتصم تخفف الفقر و تقضي عليه، كما تخفف مكة المآثم.

على المؤمن و تمحها، معتمدا في ذلك على وحدة التركيب بين الشطرين، وهو تشكيل كان له وقع متميز في نفس الشاعر يبدو أكثر تفاعلا مع الموقف و أكثر تأثرا بالحالة مما لو استعملها في تشكيل غير هذا التشكيل.

و جاء صوت الراء في سياق الغزل مشحونا بمعاني التعرض و الإعراض وذلك في قوله: [736]

فَيَـــا عَجْبًـا أنْ ظَلَّ قَلْبِي مُؤْمِنًـــا بِشَرْعِ غَرَامٍ ظَـلَّ بِالوَصْـلِ كَافـــرًا

أُرَجِّـــي لِسِلْوَانِـــي نُشُورًا، وحُسْنُـهَـا يَرَى رَأْيَ ذِي الإِلْحَادِ أَنْ لَيْسَ نَاشِرَا

فَأَنْـــتِ ضَمِيرٌ لَيْسَ يُعْـرَفُ كُنْهُـــهُ فَلِمْ صَيَّرُوا في المَعْرِفَاتِ الضَّمَائِـرَا؟

تكرر صوت الراء في هذه الأبيات ثلاث عشر مرة، و تكراره على هذا النحو كان له دوره البارز في تعميق الفكرة و إبراز الشعور نو لو نظرنا إلى الشطر الثاني من كل بيت نجده قد تكرر تسع مرات، ثلاثا في كل شطر، وهذا التكثيف المتصعد إنما يدور حول نقطة مركزية جوهرية يسعى الشاعر إلى تأكيدها، حيث نجده يصر عليها و يصمم على إبرازها في كل مرة ،حتى كأنه لا يرغب بالانتقال عنها، استطاع الشاعر من خلالها أن يحيل على جملة من الأجواء النفسية التي تصور الصراع النفسي العاطفي المرير الذي يرتبط في هذا السياق بالصراع بين الوصل و الهجر، ولعل هذا ما عبر عنه في مستهل هذه الأبيات بقوله(فيا عجبا)، حيث يعجب من قلبه الذي ما زال يؤمن بمحبوبة شريعة الحب و الغرام عندها لا تقر بالوصل و لا تعد له أدني اعتبار، و قد تناسب الراء–هنا– مع موضوع

([736])المصدر السابق، ص215.

الأبيات التي يصور الشاعر عبرها عناد المحبوبة، أين تواءم النغم المكرر مع دلالات تأكيد الصد والتصدي، سيما وأنه"حرف قلق يتعثر فيه اللسان لما فيه من حركة التكرير عند النطق به، و هذا القلق من صميم تجربة الشاعر" [737]و يأتي المد بعد صوت الروي(الراء)–هنا– ليمد هذه المعاناة و يحققها في النطق"ليضخم الشعور بالمرارة و الحزن و الألم" [738] سيما وأن "أطول زمن يستغرقه الراء إذا كان في موقع النهاية"[739].

هذا و يعتبر صوت الميم من بين أهم الأصوات التي شاركت في تشكيل الموسيقى الداخلية للشاعر على نحو تتوضح من خلاله قيمة هذا الصوت من الناحية الأسلوبية، و الميم من الحروف التي تخرج من بين الشفتين في سهولة و يسر، ولا يتطلب النطق بها أي جهد عضلي حيث يتم حدوثه"باندفاع الهواء بطريق النفس من الحلق و الشفتان منطبقتان و الحنك اللين منخفض ليمر الهواء بطريق النفس نحو فراغ الخيشوم، و اللسان في موضعه دون تغيير، و الوتران يتذبذبان، و يسمع الصوت مع خروج الهواء من الأنف" [740] وذلك ما يجعل "طريقة النطق به تتراوح بين انضمام الشفتين و انفجارهما،و كأنه يوحي بعملية الكتمان و البوح"،[741] ومن أمثلته في شعر"ابن الحداد" قوله: [742]

مَلِكٌ له العِزُّ من ذاتٍ و من سَلَـفٍ فَحَسْبُ كُلِّ الملوكِ الهُونُ و الجَــزَأُ

نَمَتْهُ بَدْرًا نجـومُ السَّرْوِ من يَمَـــنٍ وما كَمِثْلِ النُّجــُومِ النَّقْعُ والحَيَــأُ

تَكَسَّبَــا عَصـْــرُهُ فَخـْرًا وعُنْصُــرُهُ فقد عَلاَ الفَلَكَ الأَعْلَى بِهِ سَبَــــأُ

([737])عبده بدوي: دراسات في النص الشعري،–العصر الحديث–، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع القاهرة، (دت)، ص76.

([738])حسن الغرفي: حركية القصيدة في الشعر العربي المعاصر، ص43.

([739])محمود فتح الله الصغير:الخصائص النطقية و الفيزيائية للصوامت الرنينية في العربية، عالم الكتب الحديث، ط1، عمان، الأردن، 2008، ص143.

([740])فهد خليل زايد:الحروف–معانيها، مخارجها و أصواتها في لغتنا العربية، ص19.

([741])عبده بدوي: دراسات في النص الشعري، عصر صدر الإسلام و بني أمية، ص72.

([742])ابن الحداد، الديوان، ص128.

إذَا صُمَـــا دِمُهُ أَبْـــدَى وعَامـــِرَهُ فَلِلْمُبِيـرِينَ مُسْتَخْفًـى ومُنْضَنـــَـأُ

مـِنَ الأُلَى مَلَكُوا الدُّنْيَا و مَا بَرَحُـوا يَبْنُونَ أَسْمِيَـةَ العُلْيَا ومَا فَتـَـــأُوا

فَالحُسْنُ في سِيَرٍ منهمْ و في صُـوَرٍ إنْ مُوجِدُوا مَجَدُوا أو رُوضِنُوا رَضَأُوا

و أبدعوا في صَنِيعِ الجُود وابتدعُوا فَكُلَّمَا سُئِلُوا مـــن مُعْوَزٍ ســـَـلَأُوا

لولاهُمْ مـَـا يَصُوبُ المُزْنُ مُسْتَهِمـًـا متـــى رَوَى سُيَّبًا من وَبْلِـهِ مَتـَـأُوا

أَقْمَـــارُ مُلْتَئِـمٍ، آســَـادُ مُلْتَحِـــمٍ يَرُوعُنَـا مُجْتَلَى منهمْ ومُخْتـــَـلَأُ

ومـِـنْ مُنـَـاهُمْ منایاهم إِذَا حَمَلُـــوا وليس بِالجَالـِـهِ الهَيَّابـَـةِ الخُبـَـأُ

لاَ يَعْبـــَأُونَ بِمَكْرٍ فـِـي مُقَاوِمِهـِـمْ وليس للأَسَـــدِ بِالسَّيـِّذَانِ مُعْتـَبـَـأُ

إذا خَطُوا وَتَرَوُا فِي الأَرْضِ شَانِئِـهِمْ وللخطوب بهـــا مَسْرًى ومُنْسَـــرَأُ

تكرر صوت الميم في هذه القصيدة و احد و خمسين مرة [51]، وهو ما منح القصيدة قيمتها الأسلوبية، و الميم–كما مر بنا– من الحروف السائلة أو المائعة، وهو وفقا لمخرجه يتضح فيه الصوت فيساعد على إبراز نغمة القصيدة و الإفصاح عن مختلف الأحاسيس و المواقف، وهو ما يتوضح في سياق هذه الرؤية الشعرية التي قامت على تكرار حرف الميم على نحو بارز مما شكل كثافة صوتية أدت إلى رفد الإيقاع الداخلي بثراء إيقاعي ساهم في جلب انتباه المتلقي بمثل هذه القيم التي أسبغها الشاعر على ممدوحه آل صمادح،حيث تتعلق في معظمها ببعض المواصفات الحسية و المعنوية مثل(الحسن و الجمال، العزة و المجد،الرفعة و السمو ،الجود و الكرم ،الجرأة و الشجاعة...) كما حرص الشاعر على توظيف هذا الصوت وفق تنسيقات صوتية ضمن ألفاظ متجانسة في معظمها أدت دورا بارزا في تعزيز موسيقى الأبيات كأن يأتي به في بداية كل كلمتين من كل شطر

في مثل:(مستخفى، منضنأ)،(موجدوا، مجدوا)، (ملتئم، ملتحم)، (مجتلى، مختبأوا)، (مناهم، مناياهم)، (مسرى، منسرأ).

و في سياق مماثل يقول: [743]

و مـــا الدَّهْـرُ إلاَّ لَيْلَةٌ مُدْلَهِمَّـــةٌ وكَوْنُ ابْنِ مَعْنٍ صُبْحُها المُتَبَالِـــجُ

كَأَنّكَ فِـــي الأَمْلاَكِ نُقْطَـــةُ دائـــرٍ وأَمْلاَكُهَا منهـا خطوطٌ خَـــوَارِجُ

سَمَـــاحٌ وَإِقْـــدَامٌ وَ حِلـْمٌ وَعِفـــَّةٌ مُزِجْنَ فَأَبْدَى مُهْجَةَ الفَضْلِ مَـازِجُ

فَقَدْ صَاكَ مِنْ فَضْلِ العَوَالِمِ طَيِّبـــُهُ وهل يَكْتُمُ المِسْكَ الذَّكِيُّ نَوَافِـــحُ؟

مَسَـاعٍ أَحَلَّتْـــكَ العُـلاَ فَكَأَنَّهَـــا مَرَاقٍ إِلَى حَيْثُ السُّهَا و مَعَـــارِجُ

إن البنية الصوتية للمقطوعة الشعرية تقوم على تكرار صوت الميم في عشرين موضعا، و قد صدر هذا التكرار الصوتي عن نفس هادئة انعكست على لغة الشاعر، فجاءت صورة لحركة نفسه التي أودعها في نسيجه الموسيقي، حيث بث هذا الصوت جوا موسيقيا متميزا ساهم في شحن ألفاظ الأبيات بثراء إيقاعي تمثل في تشكيل أنساق صوتية تراكمت على المستوى الدلالي لتوحي بمدى إعجاب الشاعر بفضائل ممدوحه محور الإهتمام، و هي مآثر ورد حرف الميم في معظمها في مثل(سماح، إقدام، حلم،...).

و الملاحظ في هذين النموذجين–وغيرهما كثير –أن "ابن الحداد" أكثر ما يوظف هذا الصوت في الموضوعات التي يحاول فيها مدح مليكه ببعض الصفات المعنوية وفي مقدمتها الجود و الكرم، وهو موضوع يرتبط ارتباطا وثيقا بمشاعر الاستجداء التي نميزها ضمنيا في مثل هذه الموضوعات، ما يؤكد انسجام حرف الميم مع مثل هذه المواضيع، التي غالبا ما يميل الشاعر فيها إلى حالة من الاستعطاف بطريقة توحي بنوع من الانكسار و الحزن و

([743])المصدر السابق، ص175.

الألم، سيما و أن صوت الميم يأتي من انطباق الشفتين و يخرج من الأنف،وهي صفات جعلته من الأصوات الشجية التي توحي بالألم[744]

كما اعتنى "ابن الحداد "بتكرار كثير الأصوات الاحتكاكية التي تنتمي إلى مجموع الأصوات الصفيرية ،إذ تبدو كثافة استخدامه بعض الأصوات الصفيرية كالثاء و الصاد و السين و الشين سمة في شعره،مع اختلاف هذه الأصوات في نسبة وضوح صفيرها،فأعلاها صفيرا السين و الصادر [745]إذ إن مجرى هذين الصوتين يضيق جدا عند مخرجها، فتحدث عند النطق بها صفيرا عاليا ،و يشركها في نسبة علو هذا الصفير غيرها من الأصوات،[746]و في شعر "ابن الحداد" أكثر ما ترتبط أصوات الصفير بمعاني الإستسرار في مثل قوله: [747]

ولـــي أَمَلٌ إِنْ يُسْعِدِ السَّعْدُ نِلْتُـــــهُ ويُفْهَمُ سِـــرُّ النَّفْسِ في رَمَزَاتـِهَـــــا

وأَسْنَى المُنَى مَا نيل فِي مَيْعَةِ الصِّبَا وهــل تَحْسُنُ الأشياءُ بعد فَوَاتـِهَـــا

في هذين البيتين تشيع أصوات الصفير في عشرة مواضع (يسعد، السعد، يفهم، سر، النفس، أسنى، الصبا، تحسن، الأشياء، فواتها...) وهي أصوات ترتبط في هذا المقام بمعنى الإستسرار، وذلك في قوله(سر النفس)، ولعل ما يعزز هذا المعنى قوله (رمزاتها)، إذ غالبا ما يرتبط معنى السر بالرمز و الإشارة و الإيماء، حيث يؤكد الشاعر بأنه ليس بحاجة إلى الإفصاح عن معاناة نفسه، لأن ما يرتسم حاله الخارجي من تأوه و دموع و أسقام و نحول إنما هي صورة تعكس حالة نفسه الداخلية و ترمز إلى معاناتها، و عسى أن يكون وعي محبوبته بذلك في مستوى تطلعاته فتجود بوصلها و قربها، وهو ما عبر عنه في الشطر

([744])ينظر: محمد جاسم الصميدعي: شعر الخوارج–دراسة أسلوبية– ، ص174.

([745])ينظر: إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص74.

([746])انظر: إبراهيم أنيس الأصوات اللغوية، ص74، و فهد خليل زايد: الحروف معانيها، مخارجها و أصواتها في لغتنا العربية، ص17، 18.

([747])ابن الحداد، الديوان، ص 168.

الأول من البيت الأول كما يحرص الشاعر على بلوغ هذا المرام قبل فوات الأوان و تولي الشباب"فكأن الصفير خارج من الشاعر ليدل على تأزم حالته النفسية بشكل يتناسب مع دلالة الحزن و التجربة المأساوية العميقة"[748]

و في سياق آخر يقول: [749]

حَدِيثُكِ مَـا أَحْلَى فَزِّيدِي و حَدِّثِـــي عَنِ الرَّشَإِ الفَرْدِ الجَمَـالِ المُثَلّـِثِ

ولا تَسْـأَمِي ذِكْرَاهُ فَالذِّكْرُ مُؤْنِسِـــي وإِنْ بَعَثَ الأشواقَ مِنْ كُلِّ مَبْعَثِ

وباللهِ فَارِقِـــي خَبْلَ نَفْسِي بقَولـــه وفي عَقْدِ وَجْدِي بالإِعَادَة فَانُفِثِـــي

وقَلْبِـــيَ مِنْ حَلْيِ التَجَلُّدِ عَاطِـــلٌ هَوىً فـي غزالٍ ذِي نِفَارٍ مُرَعَّـــثِ

سيصبـــح سري كالصبـاح مشهـرا ويمسي حديثي عرضة المتحـدث

وَيَغْرَى بذكرِي بين كأسٍ و روضـــةٍ ويُنْشِدُ شِعْرِي بينَ مَثْنًى و مِثْلـَثِ

في هذه الأبيات يكرر "ابن الحداد" أصوات الصفير تسعا و عشرين مرة[29]، ترددت فيها أصوات عالية الصفير تحملها صوتي السين والصاد ،(لاتسأمي، مؤنسي، نفسي، سيصبح، سري، الصباح، يمسي، كأس...).

كما يكرر الشاعر أصوات صفيرية أخرى أقل علوا و حدة مثل صوت الثاء الذي تكرر في المقطوعة ثلاث عشرة مرة[13]، ما بين روي و حشو في(حديثك، حدثي، المثلث، مبعث، فانفثي، مرعث، حديثي، المتحدث، مثنى، مثلث...) فيما كرر صوت الفاء ذات الصفير المنخفض أيضا في ثمانية مواضع[8]، كما كرر صوت الشين في خمسة محطات[5] و لعل تباين درجات هذه الأصوات بين نبرة إيقاعية عالية و أخرى منخفضة

([748])يوسف أبو العدوس: الأسلوبية- الرؤية و التطبيق- ، ص262 ،263.

([749])ابن الحداد، الديوان، ص169.

تثير الإحساس بحدة الموقف الشعوري و قوته، حيث أصبحت هذه المقطوعة أشبه بسيمفونية حزينة متفاوتة الأنغام متنوعة الألحان، فما إن تعلو حدة الصفير في حشو الأبيات حتى تنخفض في نهاية كل بيت، على نحو ينسجم مع المعنى الذي تحمله الأبيات و درجة العاطفة و التصوير ،حيث تتفق مع سياق هذه الأبيات التي يعاني الشاعر فيها حرارة الوجد و ألم الشوق و لوعة الفراق، وهي مشاعر لم تعد به طاقة على تحمل إخفائها و التستر عليها ،فكما مر بنا حول أصوات الصفير سابقا أنها "تنسل هاربة من بين الأسنان، و الفم لا يكاد يكون مغلقا، وهذا يحدث في كثير من الأحيان لمن يعانون من إعياء نفسي أو جسمي"[750]

و لعل ذلك ما جعل الشاعر يتنبأ بأن حبه لهذه المرأة سيفتضح ليكون أحدوثة المتحدثين و أنشودة المغنين في الأندلس،وقد وردت السين في هذا السياق الوجداني لتحمل معنى التخفي و الإستسرار(سري) التي سرعان ما ترتبط بمعنى يفيد التشهير والتصريح و هو ما عبر عنه صوت الشين بكل ما يحمله من قيم صوتية تفيد التفشي في قوله(مشهرا ،فينشد شعري، الأشواق...)، و الشين بهذه الخصوصية يتميز عن غيره من أصوات الصفير، حيث "يتم حدوثه باندفاع الهواء حتى موضعه من المخرج و طرف اللسان قريب من اللثة و سطحه محدب في انبساط يقابل سقف الحنك، والنفس ينفذ من جانبي اللسان في صوت خاص به يتميز عن غيره"[751]

هذا فضلا عن بعض الألفاظ الأخرى التي تسيطر على الشاعر تحمل معنى التشهير في مثل:(حديثك، حدثني) في البيت الأول و(حديثي، المتحدث) في البيت الرابع و(ذكراه، الذكر) في البيت الثاني و(يغرى بذكري) في البيت السادس،فيكرر هذه الألفاظ مضيفا بها إيقاعا صوتيا ناتجا عن تكرار أصوات الهمس(الحاء، التاء، الكاف) هذا فضلا عما بينها من

([750])عثمان موافي: في التذوق الأدبي–النص الشعري تحليل و تقويم– ، دار المعرفة الجامعية، ط1، الإسكندرية، 2008، ص85.

([751])فهد خليل زايد:الحروف،معانيها، مخارجها و أصواتها في لغتنا العربية،ص14.

تجانس صوتي أضفى نغما إيقاعيا زاد في إثراء الدلالة وتأكيدها، فإذا أضيف إلى ما تقدم تكراره للقاف في المقطوعة ذاتها في (الأشواق، قوله، عقد، قلبي، فارقي...) بما يحمله القاف و هو الصوت اللهوي المهموس الصلب المفخم من دلالات تكمل المعنى الذي يوحي به النص، و كأن "ابن الحداد"يحاول أن يعلو بصوته حتى يكشف ما يكنه من أسرار تعد بضلوعه طاقة على طيها.

كما استخدمت بعض أصوات القلقلة في شعر "ابن الحداد" بطريقة فنية طريفة وإيقاع متميز نحو القاف في قوله: [752]

بِخَافِقَــةِ القُرْطَيْــنِ قَلْبُكَ خَافِـــــقُ وعن خَرَسِ القُلْبَيْنِ دَمْعُـكَ نَاطِــقُ

وفي مَشْرِقِ الصَّدْغَيْنِ لِلْبَدْرِ مَغْـرِبٌ وللْفِكْــرِ حَالاَتٌ و للعَيْنِ شـــارِقُ

وبين حَصَى اليَاقُوتِ مَــاءُ و سَامَــةٍ مُحَلَّأَةٌ عَنْـهُ الظِّبَــاءُ السَّوَابِـــقُ

وحَشْـوُ قِباب الرَّقْم أَحْـوَى مُقَرْطَــقٌ كمـا آسُ رَوْضٍ عِطْفُهُ القَرَاطِــقِ

لقد كان لصوت القاف في هذه المقطوعة و هو يتردد ست عشرة مرة[16]، في أربعة أبيات أمرا ملفتا مسجلا حضورا بارزا و هيمنة واضحة و كأنه يريد أن يتميز عن باقي الأصوات بما له من حضور طاغ تحكم في حركيته نظام تعبيري و بنائي دقيق ومحكم عكس بعض تمظهرات الجانب الأسلوبي.

فهذه الأصوات بتتابعها السريع اللاهث سيما في البيتين الأول و الأخير كان لها وظيفة هامة في الإيحاء بالمعنى، إذ يجسد انطباعا يعكس ولوع الشاعر بجمال محبوبته، حيث يصور قمة الانفعال و شدة التوتر الذين سجلهما حسن هذه المرأة وجمالها في نفس الشاعر الذي وقف موقف المذهول، و هذا الشعور إنما هو صدى للحالة النفسية التي

([752])ابن الحداد، الديوان، ص237، 238.

تكتنف الشاعر من اضطراب و انفعال اتجاه هذا الجمال الخارق، وقد حقق هذا التشكيل الصوتي إيقاعا منسجما مع المعنى العام للمقطوعة، ليجسد هذا التناسق بين البناء الصوتي و المستوى الدلالي الذي سلك في سبيل توكيده مسلك التسامي في الانسجام بين الصوت و الدلالة،و أكثر ما يتوضح ذلك في البيت الأول الذي يؤلف نظاما هندسيا منتظما أسهم في إظهار شعرية النص ، وذلك عبر الثنائيات (القرطين، القلبين) و(خافق، ناطق)، وهذا التفاعل بين الجانبين الصوتي و الموقعي في البيت نجم عنه تفاعل دلالي كان له دور شديد الوضوح في توفير فرص نجاح حقيقية في الكشف عن هذا المشهد.

كما أحدث تكرار هذا الصوت نغما تعاضد مع تقنية الترصيع المتوازي في كل من الثنائيتين، فضلا عن تكرار النسق الذي خلف موسيقى رائعة مما أدى إلى إثراء النسق الموسيقي المرافق لجزيئات التجربة الشعرية، ومثل هذه الهندسة المعمارية الإيقاعية التي تحكمت في البيت تجعلنا نؤكد على أن "الشعراء مهندسون لكل منهم طريقته في بناء الحروف"[753].

كما حرص الشاعر على أن يأتي به ضمن كلمات متجانسة بعثت جمالا موسيقيا مؤثرا و جميلا ناتجا عن تكرار هذا الصوت المهموس(القاف) في مواضع متقاربة في مثل:(مشرق، شارق)، (مقرطق، القراطق)، فأضاف هذا النغم إيقاعا موسيقيا تستسيغه الأذان و تتقبله الأذواق، وفيه تأكيد واضح على المعنى المطروح، وبهذا يكون الشاعر قد حقق موسيقى عالية في هذه الأبيات ساهمت في إبراز الجانب الأسلوبي الذي "يكشف فيه الشاعر عن قدراته الخاصة في إحداث أصوات بعينها تتكرر في كل بيت على حدة ،فتخلق في داخله تجانسا صوتيا"[754] و يقول في سياق مغاير: [755]

([753])حسن عبد الجليل يوسف: عالم المرأة في الشعر الجاهلي، دار الثقافة للنشر و التوزيع، القاهرة، ط1، 1989، ص100.

([754])موسى سامح ربابعة: قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، دار الكندي، الأردن، ط1،2001، ص23.

وهَامَهُمْ فِـي الجُذُوعِ الشُّمّ ضاحِيَـــةٌ كأنَّهَـــا بَقَـــعُ الغِرْبَـــانِ والرَّخَـــمُ

مَوَاثِـلاً فـي سبيل الرَّكْبِ تَحْسِبـُهَـــا تُسَاءِلُ الرَّكْبَ عن أَجْسَادِهَا القِمَـمُ

وقـــد تُلِمُّ بهـــا الغِرْبَـــانُ وَاقِعَـــةً كأنَّهـــا فـــوق مَحْلُوقَاتِهَـــا لِمَـــمُ

صَوَامِـــتُ نُطُـــقُ الهَيْنَاتِ قائلـــةٌ عُقْبَـــى عُصَاةِ ابِن مَعْنٍ هذه النِّقَـمُ

يكرر الشاعر صوت القاف في هذه المقطوعة عشر مرات[10]، و قد أدى ترديده في هذا السياق إلى شحن الإيقاع بمعاني القوة و تفخيم الموقف ، حيث ساهمت هذه الأصوات في رسم هذه الصورة الحربية الرائعة التي يصف فيها الشاعر أعداء ممدوحه وهم يخسرون الرهان في معمعة الحرب ضد ممدوحه المعتصم مشبها رؤوسهم المحلوقة– مصلوبة– و الغربان مجتمعة فوقها بخصلات من الشعر ،حيث نلحظ أن أغلب الكلمات التي ساهمت في تصوير هذا المشهد تتضمن صوت القاف الذي بث نوعا من القوة و الحدة و الصلابة التي ساهمت في إشاعة هذا الجو الذي انسجم مع ما يسعى الشاعر إليه حيث نقل بوضوح ضراوة المعركة و كذا الهزيمة التي ألحقها جيش المعتصم بأعدائه.

2.1–تكرار الصوت في إطار اللفظ:

أما تكرار الصوت في إطار اللفظ فيقع عند "ابن الحداد" تحت مظلة تكرار الألفاظ أو الكلمات و يعتبر المظهر الثاني من مظاهر التكرار، و يجسد هذا النوع من التكرار أبرز مظاهر إلتحام اللفظ و معناه ،حيث يتحد فيه الدال و المدلول في أبرز معالم النمطية و

([755])ابن الحداد، الديوان، ص251، 252.

الوضوح، والتكرار النمطي أو المحض"أسلوب يقوم على إعادة استخدام كلمة أو عبارة بلفظها و معناها، في موضع آخر أو مواضع أخرى في سياق .

نص أدبي واحد"، [756] و يجسد تكرار الألفاظ في شعر "ابن الحداد" محطات إيقاعية تشكل له أسلوبه الخاص من حيث الجانب البنائي الذي تمظهر عنده في شكل واحد فقط يحتل المستوى الأفقي، و هذا النوع من التكرار هو عبارة عن" تكرار كلمة واحدة أو أكثر في بيت واحد"،[757] ومن أهم دلالات هذا النمط الإيقاعي أنه يسهم في إفادة معنى التوكيد، و تعد هذه الدلالة من أشهر دلالات التكرار، وأكثرها شيوعا و انتشارا بين أنواعه المختلفة، ذلك أن "التأكيد من أهم دلالات الإيقاع في التكرار الأفقي، وهو شريك أساسي في الدلالة المتخلقة عن جميع نماذج و أشكال أسلوب التكرار بصفة عامة"، [758] و لا يقتصر هذا النوع من التكرار على تركيز المعنى و توكيده حسب،إنما أيضا يمنح الأبيات نوعا من الموسيقى التي تنم عن عميق الصلة بين القيم الجمالية لهذه الأصوات المكررة و بين الأثر الدلالي للسياق، ومع ذلك فإن توظيفه في الاستخدام الشعري لا بد أن يكون محدودا لا يبعد عن حدود الإستعمال المعقول، لأن المبالغة فيه تجعل النتاج الشعري سقيما عقيما يطالعه القارئ متحاملا على نفسه ومتشوقا أن يفرغ منه في عجل لكثرة النمطية فيه و شدة الوضوح ذلك أن "التكرار المحض دون أدنى تغيير في الدلالة الجزئية يوقع النص الشعري في الحشو الذي نرصده في اللغة الدارجة" [759] لذلك فإن " التكرار كأسلوب شعري يجب أن يرد في مكانه من البيت حيث يستدعيه السياق النفسي و الجمالي و الهندسي معا، و إلا أضر بالقصيدة".[760]

([756])محمد مصطفى أبو شوارب: جماليات النص الشعري، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، ط1، 2005، ص163.

([757])المرجع نفسه، ص 165.

([758])المرجع نفسه، ص 165.

([759])عشتار داود: الأسلوبية الشعرية، ص 65.

([760])نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص284.

و الشاعر حين يكرر كلمة ما في سياق النص الشعري إنما يسعى إلى أن يؤكد حقيقة ما تلح عليه أكثر من غيرها بحيث "يضع في أيدينا مفتاحا للفكرة المتسلطة على الشاعر، وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها بحيث نطلع عليها"[761].

و بالتالي "فللتكرار جانبان من الأهمية، فهو أولا يركز المعنى و يؤكده، و هو ثانيا يمنح النص نوعا من الموسيقى العذبة المنسجمة مع انفعالات الشاعر في هدوئه أو غضبه أو فرحه أو حزنه"، [762] "مما يؤدي إلى حدوث ترابط بين اللفظة المكررة وسياقها النفسي و الأسلوبي مما يخدم وحدة الموضوع و القضية المنعاة إلى القارئ"، [763] فهذه "السمة الأسلوبية ذات وظيفة دلالية مهمة تتجاوز مجرد الدور اللغوي المباشر الذي يؤديه الدال و المدلول لتتصل بجملة من الوظائف الشعرية التي أصبحت محصلة للبنية الموسيقية و الميكانيزم التصويري معا"، [764] لذلك فإن استخدامه لدى "ابن الحداد"جاء على الوجه الذي يحدده الذوق و بالقدر الذي يتطلبه المعنى، وذلك في (إثنين و أربعين حدثا شعريا) أي بنسبة(06،68%) من الديوان، و سنقوم بتحليل بعض النماذج الشعرية لدى "ابن الحداد" نرصد من خلالها أهمية هذا النوع من التكرار كظاهرة أسلوبية في بناء الإيقاع الشعري العام.

يقول في باب الغزل: [765]

وَارَتْ جُفُــونِي مِنْ نُوَيْرَةَ كَإِسْـمِهَــا نارًا تُضِــلُّ و كلُّ نــارٍ تُرْشــِدُ [766]

والماءُ أَنْــتِ و ما يَصِحُّ لِقَابِــضٍ والنَّــارُ أنتِ و فــي الحشَا تَتَوَقَّدُ.

([761])المرجع السابق، ص276 ،277.

([762])يوسف أبو العدوس: الأسلوبية- الرؤية و التطبيق- ، ص259.

([763])جاسم محمد الصميدعي: شعر الخوارج-دراسة أسلوبية-، ص188.

([764])المرجع نفسه، ص194.

([765])ابن الحداد، الديوان، ص190.

([766])*وارت:أخفت

في هذين البيتين يكرر الشاعر لفظة(النار)التي تعد في هذا السياق اللفظ المحوري و بؤرة النص ككل، حيث تكرر ثلاث مرات بدت رغبة الشاعر من خلاله واضحة في بث معان مخصوصة تتعلق بخصوصية علاقته بالمحبوبة، فهذا الدال المكرر يحمل طاقة انفعالية ذات درجة عالية من التأثير و الانفعال، حيث يبعث تكراره شعورا بوطأة معاناة الشاعر الذي استطاع من خلاله أن يعبر عن رؤيته لحقيقة الحرمان الذي يعيشه، فتجده يدرج هذه الرؤية العاطفية على نحو تصاعدي معتمدا في ذلك على التكرار كنقطة تتجمع فيها المعاني و تتكثف تدريجيا بشكل متتال، فإذا كان الشاعر قد استغل دال النار في البيت الأول ليشبه به إسم حبيبته(نويرة) التي تضل من اهتدى إليها، فإن مؤشر دلالة الكلمة نجده قد تصاعد في البيت الثاني أين جعل الشاعر هذه النار مجسدة في شخص المحبوبة ذاتها حيث حذف أداة التشبيه معتمدا على التشبيه البليغ في قوله(النار، أنت)، ثم إن تكرار النار بما فيه من تشديد النون تقوية للنغم و تركيز للمعنى و ضغط على الدلالة، دلالة الحب المستحيل الذي نفخ الشاعر في ناره(ما يصح لقابض)، (في الحشا تتوقد).

وفي سياق آخر يقول: [767]

تُغْنِي أَيَادِيــهِ مــا تُغْنِي صَوارِمُــهُ وِلِلْغَنَاءِ هــو الإقــلالُ و الفَنَــأُ؟ [768]

إن التكرار في هذا التشكيل يوحي بأن الشاعر يدور في فلك فكرة ما لا يريد أن يخرج عليها، بل يعززها كلما أتيح له ذلك حيث كرر دال(الغنى) ثلاث مرات بشكل يتواءم و ينسجم مع فكرة البيت و دلالته، حيث نقل عن طريق تلاعبه باللفظ المجسد من خلال التكرار مبلغ إعجابه بسخاء ممدوحه و شجاعته، فبينما تكثر أياديه عطاءا على المحتاجين تكثر سيوفه في قتل الأعداء، ثم يأخذ من هذا الدال(تغني)المصدر (الغناء)فجعل أمر

([767])ابن الحداد، الديوان، ص118

([768])*الإقلال: القلة،*الفنأ: الكثرة.[4]

الغنى و الفقر من خلاله بيده، فهو إن أراد أغنى الناس أو أفقرهم، وهو تشكيل يحمل قيمة موسيقية تقع أنغامها على الآذان ما يجعل كثيرا منها يعلق في أذهاننا.

و يقول أيضا: [769]

و يـا حَبَّذَا مـن آلِ لُبْنَى مَوَاطِـنٌ ويَا حَبَّذَا من أرض لُبْنَى مَوَاطِـئُ

ورد التكرار اللفظي عند "ابن الحداد" في هذا السياق مستلطفا ذا أهمية في تعزيز المعنى، وتعميق دلالته و تأكيدها، فقد كرر لفظة "يا حبذا"في كلا الشطرين، وهو تكرير أفاد تنبيه ذهن القارئ على أهمية إيحاءات اللفظة فيما تؤديه من معان تفيد في هذا السياق إعجاب الشاعر بمواطن محبوبته و مواطئها التي كررها في هذا السياق باسم(لبنى)، فجل ألفاظ هذا البيت لا تعدو أن تخرج عن حدود التكرار الذي أبدى الشاعر من خلاله جانبا كبيرا من الاهتمام بالموقع البنائي للدوال المكررة، وما أوصله إلى المتلقي في هذا المنجز لم يكن ليتم بهذه الصورة لو لم يعمد إلى هذا النوع من التكرار ما جعله يكون جزءا من المعنى و طرفا من الدلالة.

وفي سياق آخر يقول: [770]

صَدْعُ الزَّمَانِ جَمِيعُ شَمْلِي جَائِـرًا إِنَّ الزَّمَـانَ مَمْلَكٌ لا يُسْجِـحُ [771]

ويقول أيضا: [772]

قَلْبُ الزَّمَـانِ عَيَانِهِـمْ وَ عَيَالَهُـمْ وَ كَذَا الزَّمَـانَ مُغَيِّـرُ الأَعْيَـانِ

([769])ابن الحداد، الديوان، ص142.

([770])المصدر السابق، ص181.

([771])*لا يسجح: لا يحسن العفو.

([772])ابن الحداد، الديوان، ص287.

وهنا نلحظ أن الشاعر قد عمد إلى تكرار لفظة"الزمان"في كل من البيتين، و هو تكرار يتضمن نوعا من الانسجام بين المعنى السياقي و دقة اللفظ و قد آثر الشاعر تكرار هذا الدال دون غيره من الدوال لأنه أقوى في تجسيد المعنى المنشود، وأدق في إشاعة نغم مؤثر في النفس متناسب مع موقف الشاعر و حاله،فلطالما ارتبط لفظ (الزمان)بمفهوم الغدر و الجور و التقلب و عدم الاستقرار على حال، وفي هذه السياقات الشعرية عمل الصوت الناجم عن هذا التكرار في إثارة عاطفة ممتلئة بالحزن ناجمة أيضا عن دقة اختياره للكلمات الدالة الموحية التي عضدت هذا اللفظ المكرر، ففي مثال البيت الأول نجده قد سبق دال(الزمان) بفعل (صدع)، و في أصوات هذه الكلمة قيمة معينة تساعد على التشكيل الصوتي للصورة السمعية ،أما في البيت الثاني فقد سبقه بفعل(قلب) بكل ما يحمله من أصوات قوية ساهمت إلى حد واسع في تصوير الصورة السلبية الضخمة التي يطمح إلى أن يحملها إلى المتلقي، فيما فعله الزمان المتقلب بحساده، وهو ما يؤكده في الشطر الثاني بقوله (الزمان مغير الأعيان)، والتكرار في مثال هذين البيتين يحمل قيمة عضوية تخدم المعنى و الإحساس معا، لما يتضمنه من قيمة موسيقية و ما يشيعه من مناخ صوتي مؤثر.

2-التّجمعات الصّوتية:

ظاهرة أسلوبيّة تحقّقت في شعر "ابن الحدّاد" بوسائل عديدة أبرزها الجناس الصّوتي والتّصدير، ومن خصائص هذين الشّكلين أنّهما يلتقيان على مُستوى واحد من حيث إعادة الدّال ومعناه المعجمي مع اختلاف في الدّلالة، كما تتباين من حيث التشكيل البنائي من خلال اختلاف الوحدات الصّوتيّة في المواقع البنائية، فمن المعروف أنّ "ردّ الأعجاز على الصّدور تجنيساً موقعيًّا"[773] و "الفرق بين التّصدير والتّجنيس هو فرق موقعي فقط، إذ أنّ الكلمة المكرّرة في التّصدير تلتزم دائما وضع القافية، أمّا الكلمة المكرّرة في التّجنيس فترد

([773])- محمّد العمري: الموازنات الصّوتية في الرّؤية البلاغية والممارسة الشّعرية – نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة والشّعر، ص 66.

في كلّ المواقع" [774] ، واختلاف الشّكلين من زاوية الموقع يجعل كلّ شكل إيقاعي منهما يرصد حركة تشكيليّة لدالات التكرار مختلفة عن الأخرى، ممّا يؤول بكلّ ظاهرة منهما إلى إنتاج دلالات جديدة خاصّة بكلّ شكل، ذلك أنّ "النّظر إلى الموقع البنائي لدالات هذه الظّاهرة يظلّ قاصرا إن لم يكشف عن علاقاتها السيّاقية بدالات البنية اللّغوية الواردة فيها"، [775] ومن خلال ذلك يمكن تحديد فرقا آخر بين الشكلين بحيث يسمح الأول (الجناس) للسّياق الوارد بعد تكراره بالامتداد ممّا يجعله بنية مفتوحة، مهيّأة لإنتاج دلالات جديدة قد تمتدّ إلى أكثر من بيت واحد، أمّا الثاني (التّصدير) فإنّ اختصاص اللّفظة المكرّرة بموضع القافية فيه له دوره البارز في تحديد المعنى في إطار البيت الواحد، ممّا يفسح المجال لأنماط تصديريّة أخرى بإنتاج معانٍ مُختلفة في مواضع أخرى من القصيدة، ولذا نجده يُسهم في إثراء الصّريح الشّعري بدلالات متعدّدة، وذلك بتعدّد أشكاله وأنماطه ومدلولاته، واختلاف خصائص هذه الوسائل الإيقاعية بهذا الشّكل له دوره في رصد أهميّة الإيقاع في الكشف عن التّجمّع الصّوتي المتولّد بفعل قيمها الصّوتية، فهي تعمل على تصعيد الجانب الإيقاعي بطاقة موسيقيّة عالية تكوّن إيقاعاً داخليًّا يبرز تفاعل الصّوت مع الدّلالة، بحيث تعمل على إثراء دلالات النّصّ الشّعري بما يُسهم في تفعيل المعنى وتأكيد الحالة الشّعوريّة، فالتّكوين اللّفظي والمعنوي لهذه الصّور الأسلوبيّة – إذن – يقوم على أنساق إيقاعية تكشف عن مدى استثمار الشّاعر لطاقة أصوات الدّوال لإحداث الفاعلية الموضوعيّة في الصّياغة الشّعرية فهي تعدّ "بمنزلة محطات لغويّة متميّزة بما تحدثه من إيقاع خاص يعتمد على التّشاكل الدّالي أي التّماثل في الصّوت ضمن نسيج السّياق الّذي يشبعها بعلاقاته الموضوعيّة، ممّا يجعلها نقطة انطلاق لحركة المعنى في أعماق البنية اللّغوية"[776] ، إذ كثيراً ما يلجأ الشّاعر إلى "خلق بؤر دلاليّة قادرة على إدهاش المتلقّي من خلال الابتعاد عن التّكرار النّمطي الّذي يُفقد الصّيغة المكرّرة كثيراً من قوّة تأثيرها، لأنّ المتلقي يكون قد وصل إلى حال التّشبّع لهذه الخاصيّة بُغية تحقيق إمكانات إيقاعيّة من

([774])– محمّد عبد الله القاسمي: التكرارات الصّوتية في لغة الشّعر، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، ط1، 2010، ص 94.

([775])– فايز القرعان: بلاغة الضّمير والتكرار، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، ط1، 2010، ص 129.

([776])–المرجع السابق، ص 126.

شأنها أن توسّع حقل الرّؤية الدّلالية، وتفسح المجال للجانب الدّلالي للتّعبير" [777] ، وبالتّالي فإنّ هذه الظّاهرة "تعمل على رصد الدّلالة من خلال التّداعي الموسيقي الّذي يتجسّد عبر تقنية التّراكم، فضلا على ذلك فإنّ الكثافة الصّوتيّة والدّلالية في نصّ ما تحمل حقيقة معيّنة يريد الشّاعر إيصالها، وهي تؤكد على حقيقة داخلية تتّصل بتكوين تجربته الشّعريّة وحركته الذّاتية الّتي يعانيها"[778] ، ولتوضيح ذلك يمكن أن نبدأ بالعنصر الأوّل.

1.2-الجناس:

وقبل أن نلج إلى دور الجناس وقيمته الأسلوبيّة في شعر "ابن الحدّاد" يمكن أن نشير إلى قيمة هذا الشّكل البديعي عند القدماء، إذ يحتل الجناس عندهم موقعًا متميّزًا حيث شغل حيّزًا واسعا في المؤلّفات النّقدية القديمة، غير أن ذلك الإهتمام الواسع والعناية البالغة في دراسته سيما من حيث المبالغة في التّصنيف والتّقسيم قد قادهم إلى حدود متطرّفة في تناوله متناسين بذلك "أنّهم أمام ظواهر أسلوبيّة في الأداء الفنّي يستخرجون قيمها الجمالية، فانساقوا إلى تنويعات تقوم على الفرض والتوهّم أحياناً ممّا أفسد عليهم هذا المبحث وعطّل فائدته" [779] ، ورغم انسياب معظم البلاغيين القدامى وانسياقهم خلف هذه التّقسيمات والتّصنيفات نجد منهم من تفطّن إلى نقطة جوهرية تتعلّق بعلاقة الجناس بالمعنى، وهو ما يؤكّده الشّيخ عبد القاهر الجرجاني بقوله: "ما يعطي التّجنيس من الفضيلة أمر لا يتمّ إلاّ بنُصرة المعنى إذ لو كان باللّفظ وحده لما كان فيه مُستحسن، ولما وُجد فيه إلاّ معيبٌ مُستهجن"[780] فالجرجاني يؤكد على أنّ الجناس ما هو إلاّ استجابة لنداء المعنى، فإن لم يكن كذلك يفقد النّصّ مضمونه المعنوي وفحواه الدّلالي ليصير اللّفظ مُجّرداً وكأنّه جسد بلا روح يقول في ذلك: "لاتجد جناسا مقبولاً ولا سجعا حسناً حتّى يكون المعنى هو الّذي طلبه واستدعاه وساقه نحوه، وحتّى تجده لا تبتغي به بدلاً ولا تجد عنه حِولاً"[781] .

([777])- جاسم محمّد الصّميدعي: شعر الخوارج – دراسة أسلوبية – ، ص 203.

([778])- المرجع نفسه، ص 194، 195.

([779])- محمّد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبيّة، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، 1984، ص 226.

([780])عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة في علم البيان، تحقيق سعيد محمّد اللّحّام، دار الفكر العربي، بيروت، ط1، 1999، ص 9، 10.

([781])- المصدر نفسه، ص 11.

وقد تأثّثت النّظرة إلى التّجنيس وعلاقته بالمعنى عند المحدثين، وكلّما ارتفع عدد الحروف المتجانسة – في نظرهم – زاد مؤشّر المستوى الإيقاعي والدّلالي معاً، وكلّما كان التّجانس مرتبطاً بالمستوى الدّلالي كان أكثر اتّصالاً بالنّسيج الشّعري؛ فهو فضلاً عن قيمته الصّوتية يأتي ملبيًّا لمعطيات النّصّ وما يريده من معنى بحيث يُوَضّح شدّة الصِّلة بين القيم الجماليّة للتّجانس الصّوتي وبين الأثر الدّلالي للسيّاق، فبالإضافة إلى "دوره في إحداث الإيقاع المتميّز يقوم بربط الدّال بالمدلول، وتوطيد اللّحمة بينهما قصد إثارة وتحريك انفعالات المتلقي" [782] ، بحيث "يعمل على إيصال المعنى إلى الوعي، ولا سيما في الإنشاد، لأنّ تموّجات الصّوت هُنا التي مصدرها الجناس ترخي بظلالها على فهم المستوى الفكري والعاطفي للقصيدة" [783] ، ويعتبر التّجنيس بذلك نمطاً إيقاعيًّا يسهم في تحريك المعنى ممّا يُحيل إلى أبعاد دلاليّة، فتنظيماته الإيقاعية تضفي على النّصّ تشابهاً فونيميًّا تشكّل تجمّعاً صوتيًّا يُعطي إيقاعاً متميّزاً يُنبئ عن المعنى ويُسهم في التّعبير عن الحالة الشعوريّة والنفسيّة للشّاعر، فدوران الشّاعر حول حروف بعينها من خلال تكرار المادّة الصّوتية نفسها يُنبئ بحالة نفسيّة قابعة في كيان الشّاعر حيث "يضع في أيدينا الفكرة المسيطرة على الشّاعر، فضلاً عن الإنسجام الإيقاعي وقيامه بوظيفة دلاليّة ثريّة ضمن سياقات النّصّ الّتي يرد فيها" [784] ، وتتخذ هذه الظّاهرة عند "ابن الحدّاد" ثلاثة أشكال: الجناس التّام، الجناس النّاقص، جناس الإشتقاق وشبه الإشتقاق، وقد وردت بأنواعها الثّلاثة في أربعٍ وستّين ومائة موضعاً (164) ما نسبته (26،11%).

لتشكّل هذه التقنيّة الإيقاعية ظاهرة أسلوبيّة غاية في الأهمية في شعر "ابن الحدّاد"، وهذا جدول يشير إلى الدّراسة الإحصائية لهذه التّقنية.

([782])رابح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص 67.

([783])– أحمد مبارك الخطيب: الانزياح الشّعري عند المتنبّي، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، سورية، ط1، 2009، ص 152.

([784])– جاسم محمّد الصّميدعي: شعر الخوارج – دراسة أسلوبية – ، ص 198.

جناس الإشتقاق	جناس شبه الإشتقاق	الجناس التّام	الجناس النّاقص	المجموع
63	39	22	42	164

نلحظ من خلال هذا الجدول أنّ جناس الإشتقاق وشبه الإشتقاق يشكّل نسبة ورود عالية في شعر "ابن الحدّاد" على ما عداه من أنواع التجنيس الأخرى، فأمّا النّوع الأوّل فهو نوع من "المجانسة بين كلمات ترجع إلى أصل معجمي واحد" [785] ، وممّا "يميّز هذا النّوع من الجناس تعدّد أشكال تحقّقه في النّصّ، إذ يمكن أن يشتق من المادة الواحدة أكثر من كلمة، ومن ثمّ يكون التّجانس بين عدّة ألفاظ وليس بين اللّفظتين فقط" [786] وكلّما تنوعت الصّيغ الصّرفية للمشتقات تنوّع الإيقاع، وهو تنوّع تزداد معه وتيرة الإيقاع وشدّته، ما يجعلها "تمثّل مأتى للإيقاع ثرًّا؛ بل إنّ المشتقّات بمرتبة الرّحم الإيقاعي، في حضورها يكون حضور الإيقاع جليًّا وفي غيابها يكون خافتاً" [787] ، أمّا النّوع الثّاني فهو متفرع عن جناس الاشتقاق ويُعرف بجناس شبه الاشتقاق [788]؛ وهذا النّوع "يتعلّق بالمجانسة بين كلمتين من أصلين معجميّين مختلفين، غير أنّ تجانسهما الصّوتي التّام وهيئة اشتقاقهما توهم أنّهما من أصل واحد"[789].

1.1.2-جناس الإشتقاق:

وهي تقنية صوتيّة لها وقع جميل ونبرة متميّزة تسهم بشكل واسع في زيادة تصاعد الإيقاع، بفعل الإرتداد الصّوتي والترجيع الموسيقي للأصوات قواسم المشتركة، لذلك يتميّز هذا النّوع من الجناس بأنّه "ذات قوّة إقناعيّة وليست مجرّد

([785])- محمّد العمري: الموازنات الصّوتية – في الرّؤية البلاغية والممارسة الشّعرية – ص 205.

([786])- محمد عبد الله القاسمي: التكرارات الصوتية في لغة الشّعر، ص 71.

([787])- خميس الورتاني: الإيقاع في الشّعر العربي الحديث، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، سورية، ط1، 2005، ص122.

([788])- ينظر: محمّد العمري، الموازنات الصّوتية، ص 205.

([789])- المرجع نفسه، ص 215.

حلية لفظيّة" [790] ويمكن فيما يلي أن نتبيّن الدّور الأسلوبي لهذه الأنساق الإيقاعيّة في تشكيل تجربة الشّاعر من خلال بعض النّماذج الشّعريّة وذلك في قوله[791]:

حليمٌ وقد خَفَّتْ حُلُومٌ، فلو سَـرَى بِعُنْصُرِ نارٍ حِلْمُهُ ما تَصَعَّــدَا

جَوَادٌ لَوَ أَنَّ الجُودَ بارَى يَمِينَهُ لَكَانَ قَرَارُ الحَرْبِ في النّاسِ سَرْمَدَا

ذَكِيٌّ لو أنَّ الشَّمْسَ تَحْوِي ذَكَاءَهُ لَمَا وَجَدَ الضَّمْآنُ للماءِ مَــوْرِدَا

ولو في الحِدَادِ البِيضِ حِدَّةُ ذِهْنِهِ لَمَا صَاغَ داودُ الدِّلاَصَ المُسَرَّدَا[792]

تشتمل هذه الأبيات على ملامح إيقاعيّة متنوعة تتمثّل في الجناس الاشتقاقي عبر مشتقات كلّ كلمة كما في (حليم/ حلوم/ حلمه) في البيت الأوّل، و(جواد/ الجود) في البيت الثّاني، (ذكيّ/ ذكاءه) في البيت الثّالث، (الحداد/ حدّة) في البيت الرّابع، ممّا يؤدّي إلى نغمات موسيقية متناغمة ناتجة عما في الكلمات من تقارب في الأصوات، فهي مشتقات يتكوّن من تجمّعها على النّحو الّذي رتّبت عليه نسق جميل يوحي بالدّلالة ويرسّخها في السّمع، فقد جاءت الصّياغة الشّعريّة في هذه الأبيات موجّهة للمبالغة في المدح وتعظيم شأن الممدوح، وقد أدى جناس الاشتقاق في هذا المقام دوره في تأدية هذا الغرض، حيث تعرّض "ابن الحدّاد" لوصف ممدوحه في سياق شحنت المبالغة في التّعظيم معانيه، وهو إجراء قصده الشّاعر للفت انتباه المتلقّي إلى ممدوحه الّذي انفرد بحلمه ورجاحة عقله، كما انفرد بجوده وعطاءه حتّى إنّ الجود لا يلحق به، فيكون تاليا له، وهو في ذكاءه وحدّة ذهنه أسطع من نور الشّمس وأحدّ من حدّ السّيف، وقد تطلّب هذا التنوّع في الخصال نوعاً من الأصوات تتلاءم مع الجوّ العام للأبيات، وفضلا عن المبالغة ساهم جناس الاشتقاق في ترسيخ وتأكيد المعاني الّتي أسبغها الشّاعر على ممدوحه كون هذا النّوع من الجناس يتميّز بأنّ له "نغم موسيقي مُطرب، قريبٌ من النّغم المنبعث

([790])– محمّد العمري: الموازنات الصّوتية – في الرّؤية البلاغية والممارسة الشّعرية – ص 217.

([791])–ابن الحداد، الدّيوان، ص 191، 192.

([792])– المسرّد: المثقوب من طرفه.

من تكرار كلمة بعينها، ويبدو أنّ القيمة الأساسيّة لهذا اللّون من الإيقاع تكمن في إلحاح الشّاعر على المادّة الّتي اشتقّ منها اللّفظان المتجانسان." [793]

وفي سياق آخر يقول[794]:

والعَيْشُ أَضْنَكُ إن تَعَذَّرَ مَطْلَبٌ كم مِنْ ضِنَاكٍ في مَطَالِبِهِ ضَنَى

نرصد من خلال سياق البيت حضورا للجناس الإشتقاقي من خلال تكرار الدّال (الضّنَك) في هذا البيت مرّتين، والتّجمعات الصّوتية لهذا النّسق تعود إلى جذر لغويّ واحد، وقد تجانست أصوات هذه الألفاظ مع كلمة القافية (ضنى) الّتي تشترك معها في معظم الحروف، ممّا زاد في تفعيل المعنى، ذلك أنّ تتابع الأصوات المتجانسة بهذا الشّكل حقّق حركة إيقاعيّة تسير بوتيرة تصاعديّة تمثّل توقيعا لحالة من أحوال التّجربة الشّعريّة تتعلّق في هذا المقام بالفقر والحاجة، ولو نظرنا إلى أصوات الألفاظ الّتي تحويها الكلمات المتجانسة لوجدنا أنّها شديدة الصّلة بهذه الدّلالة (الفقر)، سواءً من حيث الجرس والنّغمة أو من حيث الوقع والإيحاء، فالضّاد بشدّته وصعوبته في النّطق أوحى بمدلول الكلمة الّتي ورد فيها من حيث تدلّ كلمة الضّنك على الضّيق والشّدة والإجهاد، وبالتّالي فإنّ هذا الحشد الفونيمي للأحرف منح البيت قُدرة إيحائيّة في التّعبير عن هذه التّجربة كما ساهم في تعميق الإحساس بالمعاناة حيث أوحى في هذا السّياق بشدّة الحياة إن هي تعذّرت مطالب العيش فيها، فكم من معسور شقي وجهد وتعب سعيا لتحقيق مطالب عيشه، وإلتحام الصّوت بالمدلول في هذا السّياق أثرى الدّلالة الشّعرية وأضفى عليها طابع الإثارة

([793])– محمّد مصطفى أبو الشوارب: جماليات النّص الشعري، ص 175.

([794])– ابن الحداد، الدّيوان، ص 280.

والإستجابة "إذ لا يخفى ما لهذا النّوع من الإيقاع من تكثيف للنّظام الصّوتي الّذي يفضي إلى نظام دلالي يستجيب لجوهر الفاعليّة الشّعريّة"[795].

ويقول أيضا[796]:

شَقِيقُكَ غُيِّبَ في لَحْـــــدِهِ وتُشْرِقُ يا بَدْرَ مِنْ بَعْدِهِ؟

فَهَلاَّ خَسَفْتَ وكان الخُسُوفُ حِدَاداً لَبِسْتَ على فَقْدِهِ؟

يتجسّد التّجانس في هذا السّياق في البيت الثّاني، بين كلمتين من مادّة واحدة (خ سـ ف)، حيث وردت الأولى فعلاً، أمّا الثّانية فقد وردت إسماً، وجناس الإشتقاق في هذا البيت جاء استجابة لنداء المعنى حيث أورده الشّاعر في سياق تخيم عليه ملامح الحزن والأسى، أين لجأ إلى البدر يطلب منه أن يشاركه حالة الحزن الّتي ألمت به، وقد كان تكرار مادة (خسف) في خدمة غرض الشّاعر من هذه النّاحية، كان ذلك في جوّ مجازي مشحون بمعاني اللّوم والتّوبيخ الّتي خرج إليها الاستفهام ذلك أنّ "ترديد الأصوات يُوازيه ترديد للإنفعال المصاحب لها والمتجانس معها" [797] ، فالطّاقات الصّوتية الّتي تحملها هذه الألفاظ (خسفت/ الخسوف) وما تقوم به من دور دلالي بالغ الخطورة، تعمّق في نفس المتلقّي إحساس الشّاعر بمصيبته في فقد من يحب، إذ لا يخفى ما للخسوف من ارتباط بالمعاني الّتي تدور حول العتمة والظّلمة والأفول الّتي تدلّ على الحزن في الأعمّ الأغلب من أحوالها.

وفي سياق آخر يقول[798]:

أَسْتَوْدِعُ الرَّحْمَنَ مُسْتَوْدَعِي شَوْقاً كَمِثْلِ النّارِ في أَضْلُعِي.

([795])– جاسم محمّد الصّميدعي: شعر الخوارج – دراسة أسلوبية – ، ص 200.

([796])–ابن الحداد، الدّيوان، ص 207.

([797])– كاميليا عبد الفتّاح: الشّعر العربي القديم – دراسة نقدية تحليلية لظاهرة الاغتراب – ، ص 467.

([798]) ابن الحداد، الديوان، ص 236.

ويقول أيضاً[799]:

مَالَتْ مَعَاطِفُهُنَّ مِنْ سُكْرِ الصِّبَا مَيْلاً يُخِيفُ قُدُودَهَا أَنْ تَسْقُطَا[800]

إنّ أبرز الوحدات الصّوتيّة الّتي شكلّت نظام الّتجنيس في مثال هذين البيتين هي (أستودع/ مستودعي) و(مالت/ ميلا)، حيث يقوم التّجانس في الثّنائيّة الأولى على تكرار حرف العين، الّذي ورد هُنا قاسما مشتركاً مع كلمة القافية، وقد شكّل ذلك تراكما صوتيا ساهم في تقوية فاعليّة التّجانس ممّا زاد في شدّة وقعه على المتلقي، وتأكيد الحالة الشّعورية الّتي يبدو الشّاعر فيها في حالة من الضعف والإستكانة حيال هذا الحب ما جعله يلجأ إلى الله سبحانه مُستودعاً إليه أمره، أمّا التّجانس بين الثّنائيّة (مالت/ ميلا) في مثال البيت الثّاني فقد كان التّجمّع الصّوتي فيه على درجة عالية من الإيحاء، حيث يُنبئ بأقصى حالات الميلان والتّأرجح الّتي وسمت هذه القدود الجميلة حتى كادت أن تسقط من شدّة لينه نتيجة ذلك السكر الّذي عبّر عنه الشّاعر بأنّه سكر الفتوّة والصّبا.

كما يرتبط جناس الإشتقاق في شعر "ابن الحدّاد" بمعانٍ خاصّة ومدلولات مُعيّنة ومثال ذلك قوله[801]:

فهل هاجَها ما هاجَني؟ أو لعلّها إلى الوَخْدِ من نيران وَجْدِي لواجئُ[802]

وقوله في سياق آخر[803]:

هَاجُوا سُكُونِي فاستَدَمْتُ هِياجَهُمْ إنَّ الحَـــــرَاكَ دَلاَلَةُ الحَيَوَانِ.

يقوم جناس الإشتقاق في مثال هذين البيتين على الجذر (هاج)، ويرتبط هذا الجذر بجملة من الضّمائر تعود في البيت الأوّل (هاجها) على ركاب الشّاعر، أمّا

([799])– المصدر نفسه، ص 232.

([800])– جمع معطف والرّداء، والمراد أجسادهنّ.

([801])– ابن الحداد، الدّيوان، ص 141.

([802])– الوخد: السّرعة.

([803]) ابن الحداد، الديوان، ص 289.

الثّانية (هاجني) فتعود عل الذّات الشّاعرة نفسها، فيما يعود الضّمير (هم) في مثال البيت الثّاني على أعداء الشّاعر ومنافسيه، وقد أضفت هذه التّقنية في مثال كلا البيتين تشابها فونيميًّا يعتمد على التّرديد الصّوتي القائم على المشابهة الصّوتية بين المتجانسات، وقد أسهم ذلك في التّعبير عن الحال الوجداني والموقف النّفسي الّذي يدور في كيان الشّاعر وخاطره، فهذا التّجانس الصّوتي له من الأهميّة في إبراز الدّلالة المتوخّاة، سيما وأن الشّاعر قد زاوج بين المتجانسات بين فعل وفعل، وقد ساهم ذلك في إعطاء دلالة الحركة كون الفعل يدلّ على الحركة والاستمرار والتّجدّد، يدعّمها مادّة (هاج) بكلّ ما تحمله من إيحاءات تستحضر معاني الحركة، وهو ما يوحي به السّياق الّذي يدلّ في مثال البيت الأوّل على السّرعة أين لجأت ركاب الشّاعر مُسرعة نحو مرابع المحبوبة خوفاً على الشّاعر من اضطرام نيران وجده وشوقه، ولا يبعد هذا المدلول عن سياق البيت الثاني، وفيه يؤكّد الشّاعر على أنّ الحركة دلالة على الحياة، وقد أثار الأعداء قريحته على نظم الشّعر الّذي يعتبره شكلا من أشكال الحركة (هاجوا سكوني) مطابقاً في ذلك بين السّكون والحراك.

ويستخدم مشتقات الفعل (أرى) للإيحاء بدلالات معيّنة يقول[804]:

وكَمْ قَدْ رَأَتْ رَأْيَ الخوارِجِ فِرْقَةٌ فَكُنْتَ عَلِيًّا في حُرُوبِ شُرَاتِها.

وقوله أيضاً[805]:

إذا خِيفَ أنْ تَشْتَدَّ شَوْكَةُ مَارِقٍ فلا رَأْيَ إلاَّ ما رَأَى السَّيْفُ والرُّمْحُ.

إنّ التّأثير الموسيقي في مثال هذين البيتين واضح جدًّا، وهو ناجم عن أسلوب التّجنيس الإشتقاقي (رأت/ رأي) في المثال الأوّل، و (رأي/ رأى) في النموذج الثّاني حيث يتّكئ الشّاعر فيهما على النّواة (رأى) في تجسيد تجربة شعريّة مُعيّنة تتّصل بالحرب، بحيث تتناسب وطبيعة الحدث في كلّ من البيتين، ذلك أنّ الرّؤية في مثال البيت الأوّل تتعلّق بملوك الطّوائف المناهضين لممدوحه المعتصم، وهُنا شبه

([804]) المصدر السابق، ص 166.

([805])– المصدر نفسه، ص 179.

الشّاعر ممدوحه بالصحابي الجليل علي بن أبي طالب رضي الله عنه، وهو يخوض الحرب مع هؤلاء الشّراة الّذين إرتأوا الخروج عليه، فيما تتعلّق الرّؤية في مثال البيت الثّاني بالحرب نفسها، وهو ما عبّر عنه الشّاعر بالسّيف والرّمح، فإذا ما اشتدّت شوكة أعداء الممدوح فلا مناص عندئذٍ من قتالهم بالسّيوف والرّماح، كما ساهم الجناس الإشتقاقي في مثال هذين البيتين في تشكيل هندسة إيقاعيّة متصاعدة بتكرار حرف الرّاء ستّ مرّات في مثال البيت الأوّل وأربع مرات في مثال البيت الثّاني، وقد أدّى الترجيع الموسيقي لحرف الرّاء دور كبير في تشكيل موسيقى داخلية ساهمت في إثراء البيتين من النّاحية الصّوتيّة، فقد إختاره الشّاعر في هذه المواضع مستثمراً صفة التّكرار فيه ليكون أكثر دلالة على المعنى وأبلغ في تصوير الصّورة المقصودة.

ومن الدّلالات الّتي ساهم جناس الإشتقاق في تشكيلها قوله[806]:

وَمِنَ الخَطِّ في يَدَيْ كُلِّ ذِمْرٍ أَلِفٌ خَطَّهَا على البحر صادُ[807]

وقوله أيضا[808]:

فكأنَّ بَيْنَ الصَّومِ خَطَّطَ نَحْوَهُ خَطًّا خَفِيًّا بَانَ منه النُّونُ.

يتميّز هذه البيتين بالتَّكثيف الصّوتي لبعض الحروف من الثّنائيتين (الخطّ/ خطّها)، و(خطّط/ خطًّا)، والملاحظ في هذه المتجانسات الصّوتية هي أنّ الشّاعر يقرن الجذر (خطّ) برسم بعض الحروف وذلك في كلا البيتين، حيث وردت الثّنائية الأولى في سياق حربي أشار فيه الشّاعر إلى حرف الألف الّذي جعله كناية عن طول متن الرّمح (الخطّ) الّذي إذا ما استعمله رماة المعتصم تقوّس فخطّوا به حرفاً أشبه بحرف الصّاد، فيما وردت متجانسات البيت الثاني في سياق ديني أشار فيه

([806])– المصدر السابق، ص 189.

([807])– الذِّمر: الشّجاع.

([808])–ابن الحداد، الدّيوان، ص 278.

الشّاعر إلى شهر رمضان المعظّم الّذي إذا ما بدأ في التّلاشي لم يعد سوى خطّ خفي يبيّن منه حرف النّون، ممّا يُبشّر بقدوم عيد الفطر.

وكما ذكرنا سابقا، يتفرّع عن جناس الاشتقاق نوعاً آخر يُعرف بجناس شبه الاشتقاق.

2.1.2-جناس شبه الإشتقاق:

ومن أوجهه في شعر "ابن الحدّاد" قوله[809]:

خليليَّ مِنْ قَيْسٍ بْنِ عَيْلاَنَ خَلِّيَا رِكَابِي تُعَرِّجْ نَحْوَ مُنْعَرَجَاتِهـــا

بِعَيْشِكُمَا ذَاتِ اليَمِينِ فَإِنَّنِـــــي أَرَاحُ لِشَمِّ الرَّوْحِ مِنْ عَقَدَاتِهـــا

ذَرَانِي، وإِذرَاءُ الدُّمُوعِ لَعَلَّـــــهُ يُسَكِّنُ ما قد هاجَ مِنْ ذُكُرَاتِها

فَقَدْ عَبِقَتْ رِيحُ النُّعَامَى كَأَنَّمـــا سَلاَمُ سُلَيْمَى رَاحَ في نَفَحَاتِهَا

وتَيْمَاءُ لِلْقَلْبِ المُتَيَّمِ مَنْـــــزِلٌ فَعُوجَا بتسليمٍ على سَلَمَاتِهَا[810]

هنالك خُوطٌ في مَنَابِتِ عَـــزَّةٍ تَخَالُ القَنَا الخَطِّيّ بَعْضَ بَنَاتِهَا[811].

في هذا السّياق يُغطّي جناس شبه الإشتقاق كلّ أبيات المقطوعة ما عدا البيت الأوّل، حيث وظّف الشّاعر سبعة تجنيسات موهمة الإشتقاق من أصول معجميّة متباينة، حيث تختلف معنى الألفاظ في الزّوجين (أراح/ الرّوح) في البيت الثاني من حيث تعني الأولى الرّاحة والأريحيّة، وتعني الثّانية نسيم الرّيح، كما يختلف المعنى في الزّوجين (ذراني، إذراء) في البيت الثّالث، فوردت ذراني بمعنى أتركاني، وإذراء بمعنى إذراف الدّموع وسيلانها، وقد عملت الدّلالات الشعرية والنّفسية فيهما على تجسيد أكثر الحالات الوجدانية تقلبا عند الشّاعر، بصورة تحمل معاني الهدوء

([809])- المصدر السابق، ص 161، 163.

([810])- التيماء : الفلاة، وأرض تيماء: أرض قفرة مُهلِكة مُضِلّة.

([811])- الخوط: الغصن النّاعم.

والإستقرار، حيث تأخذ الشّاعر خفة وأريحية بمجردّ شمّ منازل المحبوبة وهو ما جسّده البيت الثاني، كما تحمل معاني الحزن والتشاءم كما هو مجسد في البيت الثّالث، وهو تنوع في المشاعر يتطلّب نوعا من الأصوات تتناسب مع هذه الأجواء الوجدانية المتقلبة الّتي كان جناس شبه الإشتقاق في خدمتها ثم يلجأ الشّاعر في البيتين الرّابع والخامس إلى تكثيف هذا النّوع من الجناس، والملاحظ أنّه كلّما تصاعدت عمليّة المجانسة ازداد المعنى تفاعلاً وتأثيثاُ، أين يجمع الشّاعر في كلّ بيت منهما بين نواتين مختلفين (ريح/ راح) و(سلام/ سليمى) في البيت الرّابع، و(تيماء/ المتيم) (تسليم/ سلماتها) في البيت الخامس، وممّا يزيد في تقوية التّجانس الصّوتي تدعيم البيت الرّابع بتجانس مماثل له في البيت الخامس، فقدْ تمّ تكرير لفظ (السّلام) في كلا البيتين، حيث اختلفت الكلمات المجانسة لها في كلّ بيت، ففي البيت الرّابع وردت لفظة (سلام) مجانسة للفظة (سليمى)، أمّا في البيت الخامس فقد وردت (تسليم) مجانسة للفظة (سلماتها)، وهذا التّكرار شكّل تجمّعا صوتيًّا زاد في تثبيت المعنى وتأكيد الحالة الشعوريّة، حيث تعمّق فكرة وُجدانية تدور في فلك الشّاعر تؤكّد توقه إلى إلقاء تحيّة السّلام على محبوبته "نويرة"، بما يعكس شدّة شوقه لهذه المرأة الغائبة، ذلك أنّ اختيار كلمات (سليمى/ سلماتها) ضمن كلمات أخرى ممكنة مثل (نويرة، لبينى...) في البيت الرّابع مثلا يثير الإحساس بقيمة الموقف الّذي أضفاه جرس هذه الألفاظ على معنى البيت، كما أدّى الزّوجين (راح، ريح)، و(تيماء، المتيّم) في كلا البيتين دورهما في تعزيز هذا الموقف العاطفي، فما كان للرّيح أن تعبق لولا أن راح سلام سُليمي في نفحاته، وما كان لسلامه أن يصل محبوبته لولا هذه التّيماء (أراضي المحبوبة) الّتي تسكن ذلك القلب المتيّم، أمّا في البيت السّادس، فيُسجّل تراجعاً ملحوظاً لتلك الوتيرة الموسيقيّة الّتي سبقت هذا البيت، وذلك عبر الزّوجين (خوط، الخطّي)، حيث يتعرّض فيه الشّاعر لوصف محاسن محبوبته نويرة فيشبّه قدّها النّحيف (الخوط) وقد استوى في ذلك الجسد الجميل بالقضبان والرّماح الخطّيّة (القنا الخطّيّ).

ويقول أيضاً[812]:

مَرَادُ هَوًى حَفَّت به مُرُدُ العِدَى ودُونَ جِنَانِ الخُلْدِ تُلْقَى المَكَارِهُ

وما خُيَلاَءُ الخَيْلِ فيها سَجِيَّةً ولكنَّـــــا لمَّا امْتَطَوْهَا تَوَائِـهُ.

يكمن جناس شبه الإشتقاق في هذين البيتين بين الزّوجين (مراد/ مُرُدُ) وبين (خيلاء/الخيل)، حيث دلّت المراد على الموضع ودلّت مُرُدُ على العتاة الطّغاة، كما دلّت الخُيلاء في البيت الثّاني على الكبر والعجب، فيما دلّت الخيل على الفرس، وهُنا نلحظ أنّه رغم اتّفاق كلمات التّجانس في المادّة الصّوتيّة فإنّ اختلافها في المعنى المعجمي قد ساهم في تقوية الإختلاف الدّلالي بينها، ذلك أنّ كلّ كلمة منها تحمل معنى جديداً يواكب الدّلالة المسوقة ويتجاوب معها، وهُنا يتوضّح من خلال زوجي البيت الأوّل بأنّ طريق (مراد) الوصول إلى محبوبته نويرة محفوف بمخاطر الأعداء والوُشاة (مُرُد) كما هي جنان الخُلد محفوفة بالمكاره، أمّا الزّوجين (خيلاء/ الخيل)، في البيت الثّاني فيؤكّد من خلالها أنّ الخُيلاء ليست من صفة الخُيول في شيء؛ إنّما هي سوء قيادة الفوارس – في طريقها إلى هذه الجنان – من جعلها تضلّ طريقها المرسوم وتحملها على أن تبدو على هذه الهيئة المقيتة.

ويقول في بيت آخر من الغزل[813]:

فَيَا شَجَرَاتٍ أَثْمَرَتْ كُلَّ لَذَّةٍ جَنَاكِ لَذِيذٌ لَوْ جَنَيْتِ على الغَادِي[814]

أمّا في باب المدح فيسوق هذه الأبيات قائلاً[815]:

([812]) ابن الحداد، الديوان، ص 303، 304.

([813])– المصدر نفسه، ص 205.

([814])– الغادي، الرّقيب الّذي يغتدي بكرة لمراقبة المحبّين.

([815])– ابن الحداد، الدّيوان، ص 250.

تَكادُ تَغْنَى إذا شاهَدْتَ مُعْتَرَكًا عَنْ أَنْ يُسَلَّ حُسَامٌ أو يُسَالُ دَمُ

بِلَحْظَةٍ مِنْكَ يُثْنَى القِرْنُ مُنْعَفِراً كأنَّ لَحْظَكَ فيه صارِمٌ خَذِمُ[816]

في هذين المثالين تتميز الأبيات بالتّكثيف الصّوتي لبعض الحروف من خلال تكرار نواتين مُختلفتين في كلّ بيت عن طريق المجانسة شبه الإشتقاقيّة، وذلك بين (جناك/ جنيت)، (يُسلّ/ يُسال)، ورغم اختلاف كلّ نواة منها معنًى وموقعاً إلاّ أنّها عملت على خلق نوعاً من التّوازن الإيقاعي عن طريق ما بينهما من مُجانسة صوتيّة جسّدت أغلب الأصوات فيها قواسم مشتركة بين كلّ لفظين متجانسين، وقد عمل هذا التّوافق الصّوتي والتّباين الدّلالي على خدمة المعنى، ففي مثال البيت الأوّل يخاطب الشّاعر تلك الشّجرات الّتي أثمرت كلّ لذّة يوم تمّ اللّقاء بين الحبيبين، متمنّيًا عليها أن تجني على الرّقيب الّذي لولاه لكان جناها أكثر لذّة وطيبة، أمّا في مثال البيت الثّاني فقد ورد جناس شبه الإشتقاق في سياق يمدح فيه الشّاعر جمال لحاظ ممدوحه القاتلة إلى حدٍّ يُحجم وهو في أرض المعترك أن يسلّ سيفه من غمده لأنّ لحظه يقوم مقام هذا السّيف خير قيام فيردي بذلك دماء أعداءه مهدراً، وهو معنى يوضّحه البيت الموالي له.

والملاحظ في ضوء ما تقدّم أنّ التّجانس الصّوتي والإختلاف المعجمي الّذي يقوم عليه جناس شبه الإشتقاق في هذه النّماذج قد ساهم في تقوية الجانب الدّلالي في غير قليل من العمق والإحساس بقُدرة هذا النّوع من التّجنيس على الإيحاء عن طريق ذلك التّجمّع الصّوتي الّذي كان في خدمة المعنى وتصوير الحال الشّعوريّة.

وفضلاً عن هذين النّوعين من الجناس اتّكئ "ابن الحدّاد" على الجناس التّام وغير التّام، حيث عرف هذين النّوعين من الجناس نسبة توظيف معتبرة مقارنة بالجناس الإشتقاقي وشبه الإشتقاقي ممّا يجعله ملمحاً أسلوبيًّا شديد الوُضوح كان له دوره في استنطاق الجانبين الصّوتي والدّلالي معاً.

3.1.2-الجناس التام:

([816]) المصدر السابق، ص 250.

ومن أمثلة هذا النّوع قوله[817]:

والخَلْقُ من مَلَكَاتِ الظُّلْمِ في ظُلَمٍ وقد مَضَتْ هِنَأٌ مِنْ بَعْدِهَا هِنَأُ[818]

مِنْ كُلِّ أَحْوَسَ نَثْرُ النَّثْرِ دَيْدَنُهُ إذا يِهـرَى لُدْنَهُ مُسْتَلْئِماً يِهـرَأُ[819]

يتميّز هذين البيتين بالتّكثيف الصّوتي للكلمات المتجانسة، وقد جاء التّماثل الصّوتي متمركزاً في الشّطر الأوّل من كلّ بيت، موزّعا بين جناس تام مماثل في البيت الأوّل (الظّلم/ ظلم) وآخر مُستوفى في البيت الثّاني (نثر / النّثر)، والثّنائيّين كما هو واضح يتشاكلان في الصّوت والنّطق معاً، وهذا التّماثل السّطحي من حيث الصّوت نتج عنه إختلافاً عميقاً في الدّلالة السّياقيّة للأبيات، وقد نجم ذلك عن الاستعمال المجازي، وهو "نوع من الجناس يقوم على الاختلاف الدّلالي بين كلمتين متجانستين إحداهما حقيقيّة وثانيهما مجازيّة" [820] إذ " كثيراً ما يلجأ الشّاعر إلى استعمال الجناس المجازي لتقوية الصّراع بين طرفي العمليّة التّجنيسيّة" [821] ، وهنا نلحظ أن كلمة التّجنيس الأولى من كلّ بيت استعملت استعمالاً حقيقيًّا، فيما استعملت كلمة التجنيس الثّانية استعمالاً مجازيًّا، حيث تعني لفظة (الظّلم) الأولى من البيت الأوّل الحيف والجور، فيما تعني الثّانية العتمة والدّجنة، كما وردت لفظة (نثر) الأولى من البيت الثّاني بمعنى التّوزع والإنتشار وجاءت الثّانية (النّثر) بمعنى الأسد، ورغم الاختلاف الدّلالي بين المتجانسات إلاّ أنّ قوّة علاقة المشابهة بينها ولّدت جناساً معنويًّا تعاضد مع الجناس اللّفظي في البيتين معاً، فالعلاقة تبدو واضحة بين (الظّلم ←الجور) و(الظُّلم ←الضّلال)، حيث ينبىء السيّاق بكثرة الظّلم وشدّة الضّلال اللّذين كانا سائدين قبل أن ينتصر بنو صمادح على أعدائهم، كما تبدو العلاقة بيت (نثر ←الهجوم والاندفاع) و(النّثر ←الأسد) منطقيّة جدًّا في

([817])- المصدر السابق، ص 133، 134.

([818])- * الهِنأُ: أصل الكلام هِنْءٌ، وهي الطّائفة من اللّيل، قد يقصد بها الضّلالة.

([819])- * الأحوس: الجرئ الّذي لا يردّه شيء، * الدّيدن: الدّأب والعادة، * المستلئم: اللاّبس الدّرع، * يرأ: يدفع.

([820])- عبد الله محمّد القاسمي: التكرارات الصّوتية في لغة الشّعر، ص 64.

([821])- المرجع نفسه، ص 66.

البيت الثّاني، حيث شبه جنود مليكه المعتصم بالأسد في شجاعتهم وإقدامهم نحو خصومهم، وهُنا تتوضّح قيمة التّجمع الصّوتي في الإيحاء بالمعنى وتوضيح الفكرة.

وفي سياق آخر يقول[822]:

والجِدُّ دُونَ الجَدِّ ليس بنافعٍ والرُّمْحُ لا يمضي بغير سِنَانِهِ.

في هذا البيت تمت عملية المجانسة بتكرار المادّة الصّوتية نفسها، بحيث يتبادر إلى ذهن القارئ أنّ هذا النّوع من التّكرار اللّفظي يعانقه تكرار معنوي، غير أنّ العودة إلى المفهوم المعجمي والسّياقي لهذه الألفاظ المتجانسة يبرز الفرق الشّديد بينهما من النّاحية المعنويّة، ذلك أنّ لفظة التّجنيس الأولى (الجِدُّ) وردت دالّة على الإجتهاد في الأمر، فيما وردت لفظة التّجنيس الثّانية (الجَدُّ)، دالّة على الحظّ؛ والبنية اللّغوية – هُنا – تخرج التّماثل الصّوتي لبنية التّجنيس إلى علاقة تكاملية لا تتحقّق فيها الأولى إلاّ بوجود الثّانية، وهو ما سعى الشّاعر إلى تدعيمه في الشّطر الثّاني عن طريق العلاقة الّتي أقامها بين الرّمح والسّنان، حيث جعل الرّمح بمنزلة (الجِدّ) وسنانه بمنزلة (الجَدّ)؛ فاجتهاد الإنسان إذا لم يقترن بحظّ كان كالرّمح الّذي لا سِنان له، وقد ساهم ذلك في تلوين جانب آخر من اللّوحة الّتي يتكامل بها تصوير الحال الشّعوريّة الّتي فرضت هيمنتها عليه، فبالإضافة إلى دور هذا النّوع من التّجنيس في "إحداث الإيقاع المتميّز يقوم بربط الدّال بالمدلول، وتوطيد اللّحمة بينهما قصد الإثارة وتحريك انفعالات المتلقي"[823].

وفي سياق آخر يقول: [824]

فراح نحو دَمِ الأبطال تَحْسِبُهُ راحاً لها بالقَنَا العَسَّالِ مُسْتَبَأُ[825]

([822])–ابن الحداد، الدّيوان، ص 302.

([823])– رابح بوحوش: اللّسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشّعري، ص 67.

([824])– ابن الحداد، الدّيوان، ص 135.

([825])– * الراح: الخمر، * مستبأ: من استبأ الخمر إذا سبأها أي شراها ليشربها.

يقوم هذا البيت على الجناس التّام المستوفى، وذلك بين الفعل (راح) في بداية الشّطر الأوّل، والاسم راحاً في بداية الشّطر الثّاني؛ وقد ساهم هذا التماثل الموقعي في إحداث نوع من التّوازن الصّوتي، وعملية المجانسة واضحة في قوله (راح)، وقد كان بمكنة الشّاعر وهو في مقام الحرب أن يُعوّض لفظة (راح) بألفاظ أخرى قد تكون أكثر دلالة على هذا المقام مثل (ثار، هاج...) دون أن يختلّ وزن البيت، غير أنّ الشّاعر عمد إلى توظيف هذا الفعل لتحقيق التجانس الصوتي الذي أفرز تجمعا صوتيا ساهم بدوره في تقريب المعنى وتوضيح الفكرة، حيث خلع على البيت نوعاً من الإثارة الصّوتية والمعنويّة معاً، فالفعل(راح) يدلّ أكثر من غيره على تحديد الوجهة وتعيين المسلك، وهو ما حدّده الشّاعر في هذا السّياق بقوله (نحو دم الأبطال) ليقيم بذلك علاقة منطقيّة بين هذا المتّجه (دم البطال) الّذي دلّ عليه الفعل (راح)، وبين كلمة التّجنيس الثّانية (راحاً) بجامع الحُمرة في كلِّ (الدّم/ الرّاح)، حيث يشبّه الشّاعر ممدوحه وقد جعل دم أعدائه ينصبّ من أجسادهم بسمر رماحه الذّوابل، كأنّها خمراً ابتاعها وأدارها كؤوسا عليه وعلى ندمائه، وهُنا نلحظ كيف أنّ الشّاعر كان دقيقاً في اختيار ألفاظ هذا النّوع من التّجانس الصّوتي ما يدلّ على أنّ المعنى هو الّذي طلب هذه المتجانسات الّتي كانت في خدمة الجانبين الصّوتي والدّلالي معاً.

ويعتمد الشّاعر على نفس الوحدات الصّوتيّة في سياق يفخر فيه بشعره يقول[826]:

وكلُّ مُخْتَرَعٍ للنَّفْسِ مُبْتَدَعٍ فمنه للرُّوحِ رَوْحٌ والحِجَى حَجَأُ[827]

إنّ الوحدات الصّوتية الّتي شكّلت نظام التّجنيس التّام في هذا البيت هي (الرّوح/ رَوْحٌ)، والكلمتان متّفقتان في نوع الوحدات الصّوتية المميّزة مختلفتان في الدّلالة، ذلك أنّ الرّوح الأولى وردت دالّة على النّفس، ووردت روح الثّانية دالة على الرّاحة، ثُمّ يلجأ الشّاعر إلى تدعيم هذه الوسيلة الصّوتية بتقنية التّصدير، وذلك

([826])–ابن الحداد، الدّيوان، ص136.

([827])– *الحِجَى: العقل، الحجأُ: الفرح.

بين الثّنائيّين (الحِجى، الحَجَأ)، وقد عملت هذه التّجمعات الصّوتية على تكوين هندسة إيقاعيّة متصاعدة تقوم على تكرار حروف بعينها سيما حرف الحاء الّذي يمثّل قاسماً مشتركاً بين التّقنيتين مُتكرّرا في أربعة مواضع، ما إن تختم به كلمات التّجنيس حتّى تبدأ به كلمات التّصدير، غير أنّ اللاّفت للنظر في هذا السّياق أنّ الشّاعر قد كرّر الإيقاع بتكرير كلمتي كلّ من التّجنيس والتّصدير دون فاصل بين كلّ ثنائية، بصورة تعكس دور التّقنيتين في التّأكيد على المعنى المُراد وذلك بما يثيره جميل نظم الشّاعر وبديع شعره من راحة ونشوة وإلتذاذ للنّفس والعقل معاً، وهُنا نلحظ كيف أنّ هذا التّلوين الصّوتي قد أدّى دوره في تجسيد المعنى، بحيث يجعل المتلقّي أكثر تفاعلاً و استجابة لمثل هذا التّشكيل .

4.1.2-الجناس الناقص:

أمّا الجناس غير التّام فينقسم حسب مخرج الوحدة الصّوتية إلى ضربين، جناس لاحق [828]، وجناس مضارع [829]، وفي شعر "ابن الحدّاد" تنوّعت رتبة الوحدة الصّوتية المميّزة في كلا النّوعين، فوردت في بداية الكلمة مرّة، والوسط أخرى، ثمّ في نهاية الكلمة مرّات أخر، ولنبدأ بالنّوع الأوّل.

1.4.1.2-الجناس اللاّحق:

أ- اختلاف الوحدات الصّوتية في بداية الكلمة:

ومن أمثلة هذا النّوع من الجناس في شعر "ابن الحدّاد" قوله[830]:

قَلْبِي في ذاتِ الأَثَيْلاَتِ رَهِينُ لَوْعَاتِ وَرَوْعَاتِ.

وقوله[831]:

([828])الأزواج الدنيا في هذا النوع من التجنيس تتباين في الدلالة وتختلف في الوحدات الصوتية من حيث النوع، وتتباعد في المخرج. أنظر مثلا: رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص 72.

([829])-ابن الحداد، الديوان، ص 156.

([830])المصدر السابق، ص 256.

([831])-المصدر نفسه، ص 205.

أيا شَجَرَاتِ الحَيِّ من شَاطِئِ الوَادِي سَقَاكِ الحَيَا سُقْيَاكِ للدَّنَفِ الصَّادِي.

وقوله أيضاً[832]:

فلوِ المَجُوسُ تَجُوسُ بَيْنَ دِيَارِنَا أَمَّتْ لَدَيْكَ عِبَادَةِ النِّيرَانِ.

إنّ ما يميّز النّسيج الشّعري في هذه الأبيات براعة استخدام فنّ التّجنيس بين (لوعات/ روعات)، (الوادي/ الصّادي)، و(المجوس/ تجوس)، وهي ثنائيات تباينت فيها الوحدات الصّوتية في المخرج واختلفت في الدّلالة، حيث تختلف لوعات عن روعات في مثال البيت الأوّل، أين وردت الأولى دالة على الحرقة، حُرقة القلب، ووردت روعات دالّة على الخوف، أمّا في ثنائية البيت الثاني، فقد وردت الوادي دالة على المكان وهو إحدى أودية المريّة، ودلّت كلمة التّجنيس الثّانية على معنى العطش والضّمأ، كما دّلت لفظة المجوس في مثال البيت الثّالث على واحدة من الأمم القديمة، فيما وردت الثّانية دالة على معنى التّردّد للحرب، ولعلّ اللاّفت للخاطر في هذه الأبيات هي اللّحمة الشّعرية الطّريفة الّتي تجلّت في البيت الثّالث من خلال الدّور الّذي قام به الجناس، حيث ساهمت هذه الوسيلة الصّوتيّة في استثمار بعض الجوانب التّاريخية في تجسيد كرم ممدوح الشّاعر وجوده، وذلك في قوله (المجوس تجوس)، فالمجوس واحدة من الأمم الّتي كانت تعبد النّار وتميل إلى الحرب والعدوان، غير أنّها إذا ما جاست بين ديار المعتصم فإنّها تفعل ذلك لا من أجل إلحاق الضّرر والأذى ببلاده، وإنّما لتعبد ناره الّتي تستعر بصفة دائمة في أرجاء المرية.

ب - اختلاف الوحدات الصّوتيّة في وسط الكلمة:

ومن أمثلة هذا الشّكل عند "ابن الحدّاد" قوله[833]:

أقمارُ مُلْتَثِمٍ، آسادُ مُلْتَحِمٍ يَرُوعُنَا مُجْتَلًى منهم ومُخْتَلَأُ.

([832])–المصدر نفسه، ص 295.

([833])– ابن الحداد، الدّيوان، ص 131.

وقوله[834]:

فَتَتْبَعُهُ الأنصارُ وهي خواسِرُ وتنقلبُ الأبصارُ وهي خواسئُ.

وقوله أيضاً[835]:

وَاصِلْ أَخَاكَ وإنْ أَتَاكَ بِمُنكَرٍ فَخلوص شَيءٍ قَلَّمَا يُتَمَكَّنُ.

في هذه الأمثلة تغيرت رتبة الوحدة، فانتقلت من الصّدارة إلى وسط الكلمة، و"سواء تغيّرت أم لم تتغيّر تبقى الوِحدة الصّوتية هي النّواة الشّعريّة الحيويّة الّتي تولّد الدّلالات وتُحدث الإيقاع المثير" [836] حيث أدّت دوراً حيويًّا مهمّا في هذه السّياقات الشّعريّة، لأنّ اختلافها في المخرج الصّوتي بين الأزواج (الأنصار/ الأبصار)، (أخاك/ أتاك)، (ملتئم/ ملتحمٍ)، قد ساهم في زيادة حدّة التّباين الدّلالي بين الأزواج، فدلّت الأنصار على النّصرة، والأبصار على الرّؤية، أمّا أخاك في مثال البيت الثّاني فقد دلّت على معنى الأخوّة وأتاك على المجيء أو الحضور، أمّا ملتئم في مثال البيت الثّالث فقد دلّت على المكان، مكان الاجتماع، ودلّت مُلتحم على مكان الإلتحام، وهي أرض المعترك، وقد أدّت هذه التّجمعات الصّوتية الّتي أفرزتها أصوات ألفاظ التّجنيس دورها في الإيحاء بالمعنى في هذه الأمثلة، وإذا ما أخذنا نموذج البيت الأخير نجد أنّ الشّاعر قد زاوج فيه بين الجِناس اللاّحق (ملتئم/ ملتحم) في الشّطر الأوّل، والجناس المصحّف [837]في الشّطر الثاني بين (مجتلئ/ مختلأ) اللّتين وردتا بمعنى الجلاء والخفاء، فالشّاعر إذ يجمع بين إلتئام السِّلم وإلتحام الحرب فلإستحداث اللّذة والمتعة لدى المتلقي، حيث يبوّئ آل المعتصم أكمل الخصال وأجمل الصّفات، فهم في السِّلم أكثر مكانة وعُلُوًّا عَن غيرهم من

([834])– المصدر نفسه، ص 149.

([835]) المصدر نفسه، ص 259.

([836])– رابح بوحوش: اللّسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشّعري، ص 73.

([837])– هو شكل تتفق كلماته في نوع الصوامت وتختلف في النقط والدلالة. أنظر: رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص 77.

الملوك، وهُم في الحرب فرسانٌ مُهابي الجانب يُنزلون الذّعر والخوف في أوساط أعدائهم سواء كانوا ظاهرين أو مُتستّرين.

جـ – اختلاف الوحدات الصّوتية في نهاية الكلمة:

وهنا تنتقل الوِحدة الصّوتيّة المميّزة من البداية إلى الوسط، فنهاية الكلمة، لتؤدّي وظيفتها الصّوتيّة والبنيويّة والدّلاليّة، ومن أمثلة هذا النّمط في شعر "ابن الحدّاد" قوله[838]:

وعَلِمْتُ أنَّ السَّعْيَ ليس بِمُنْجِحٍ مالا يَكُونُ السَّعْدُ من أَعْوَانِهِ.

وقوله[839]:

فَوَيْحَهُمْ يومَ للأعلامِ مُلْتَطَمُ عليهِمُ وبِهِمْ للجُرْدِ مُلْتَطَأُ.

وقوله أيضاً[840]:

وشُهْبُ القَنَا كالنُّقْب والنَّقْعُ ساطِعٌ هِناءً، وأيدي المُقْرَبَاتِ هَوَارِئُ.

نجد في ثنائيات (السّعي/ السّعد)، وفي (ملتطم/ ملتطأ) و(النّقب/ النّقع)، الوحدات الصّوتيّة المميّزة في آخر الكلمات، وقد تباينت في المخرج والمعنى الدّلالي معاً وتشكّل هذه الثّنائيات تجمعّات صوتيّة اختلفت ايحاءاتها باختلاف السّياق، ففي مثال البيت الأوّل أدّى الجناس دوراً وظيفيًّا هامًّا حيث ربط الفعل بالنّتيجة، فلمّا كان اجتهاد الإنسان يتوقّف على الحظّ فقد اتّضح أنّ الجناس هُنا قد قام بربط الفعل (السّعي) في الشّطر الأوّل بالنّتيجة وهي (السّعد واليُمن والحظّ) في الشّطر الثّاني، فيما تفرز دلالة المقابلة في الزّوج (ملتطم/ ملتطأ) حيث تبرز من خلالها شجاعة ممدوحه المعتصم وبطولته وهو في خضم الحرب الّتي يخوض

([838])–ابن الحداد، الدّيوان، ص 300.

([839])– المصدر نفسه، ص 121.

([840])– المصدر السابق، ص 151.

غمارها ضدّ الأعداء، فرماحه المتتالية تطعنهم، وخيوله القويّة ترفسهم بحوافر أقدامها؛ وهُنا نلحظ كيف أنّ الشّاعر قد نجح في خلع صفة اللّطم من الإنسان إلى الرّماح.

أمّا في مثال البيت الثّالث فقد كان للتّجمع الصّوتي في الثّنائيّة (النّقب/ النّقع) دوره الكبير في الإيحاء بالمعنى، وذلك في صورة حربيّة أجاد الشّاعر تقديمها في نغمات حماسيّة رائعة عن طريق هذا النّوع من التّجنيس؛ فقد وردت كلمة التّجنيس الأولى بمعنى القِطع المتفرقة من الجرب الّذي يخرق جلد الإبل، أمّا كلمة التّجنيس الثالنية (النّقب) فقد وردت بمعنى الغبار السّاطع، والملاحظ أنّ النّقب في هذا السّياق وردت مشحونة بالمجاز حيث شبّه الشّاعر من خلالها بريق أسنّة القنا، وذلك بجامع الاحمرار في كلّ، وفي هذا السّياق يبدو أنّ أوزار الحرب قد بلغت أشدّها، وهو ما عبّرت عنه كلمة التّجنيس الثّانية (النّقع) الّتي ساهمت في إثارة المعنى الّذي يريده الشّاعر، وقد أدّى صوت القاف بتكراره أربع مرّات في سياق هذا البيت دوره في تجسيد معالم الحرب بكلّ ما يتّصف به هذا الصّوت من قوّة وشدّة تجود في مثل هذه المواقف.

أمّا النّوع الثاني من أنواع الجناس النّاقص الّتي تمّ توظيفها في شعر "ابن الحدّاد" فسُمّي بالجناس المضارع:

2.4.1.2-الجناس المضارع:

أ- **اختلاف الوحدات الصّوتية في أوّل الكلمة:**

ومن أوجه الوحدات الصّوتيّة المتّحدة في المخرج لهذا النّمط في شعر "ابن الحدّاد" هذه الأمثلة، يقول في باب المدح[841]:

وصالَ مُطَّعِنٌ فيهمْ ومُمْتَصِعٌ فسال مُنْهَزِمٌ منهمْ ومُنْهَزأُ.

وقوله يفخر بشعره[842]:

([841])-المصدر السابق، ص 123.

ولازمْتُ سَمْتَ الصَّمْتِ لا عن فَدَامَةٍ فَلِي منطقٌ للسَّمْعِ والقلب مالئ[843]

وقوله أيضاً[844]:

ذاتُ هُدْبٍ من المَجَادِيفِ حاكٍ هُدْبَ باكٍ لِدَمْعِهِ اِسْعَادُ[845]

يتشكّل الخطاب الشّعري في مثال هذه الأبيات من ثنائيات متماثلة في الوزن، وبينهما مجانسة غير تامّة (صال/ سال)، (سمت/ صمت) باختلاف حرفي الصّاد والسّين في مثال البيتين الأول والثّاني، وبين (حاك/ باك) باختلاف حرفي الحاء والباء في مثال البيت الثّالث، وقد ساهمت هذه التّجمعات الصّوتية في الإيحاء بالمعنى؛ سيما في البيت الأوّل أين زاوج الشّاعر في بيت واحد بين نوعين اثنين من أنواع الجناس النّاقص (المضارع واللاّحق)، وذلك بين (صال/ سال) و(منهزم/ منهزأ)، وقد عمل هذا التّنوّع الصّوتي على تصاعد المعنى وثراءه؛ حيث تختلف حركة المعنى فيه باختلاف الوِحدة الصّوتيّة المميّزة لكلمات التّجنيس، ذلك أنّ لفظة صال تحمل في ثناياها معانٍ ترتبط بالقوّة والشّجاعة والبسالة لذلك فقد وردت في سياق يتضمّن هذا المعنى في قوله (مطّعن/ ممتصع) ليُعبّر من خلالها عن شجاعة جيش المعتصم بن صمادح وهم يطعنون أعداءهم بالرّماح ويضربونهم بالسّيوف، فيما اقترنت لفظة التّجنيس (سال) في هذا السّياق بمعانٍ تدلّ على الإنكسار والهزيمة الّتي سجّلها هذا الجيش على عدوّه الّذي مضى فيه الأسر والقتل، وهو ما عبّرت عنه لفظتي التّجنيس (منهزم/ منهزأ).

ب - اختلاف الوحدات الصّوتيّة في وسط الكلمة:

ومن أمثلة هذا النّمط قوله[846]:

([842])–ابن الحداد، الدّيوان، ص 148.

([843])– * سمت: الطّريق، * الفَدامة: قلّة الفهم والفطنة.

([844])–ابن الحداد، الدّيوان، ص 188.

([845])– *الهُدْب: شعر أشفار العينين، * المجاديف: جمع مجداف وهو خشبة في رأسها لوح عريض تدفع بها السّفينة.

([846])–ابن الحداد، الدّيوان، ص 130.

وبَيْتَ وَفْرِهِمُ إيمانُ وَفْدِهِمُ فَهُمْ مياسيرُ من حَمْدِ الوَرَى تُكَأُ.

ويقول أيضا[847]:

قَلَبَ الزَّمَانُ عِيَانَهُمْ وعِيَالهُمْ وكَذَا الزَّمَانُ مُغَيِّرُ الأَعْيَانِ.

ويقول أيضا[848]:

فَبَشِّرْ سماءَ السَّنَا والسَّنَاءِ بنجم هُدًى لاَحَ في آلِ هُودِ.

تتخلّل أمثلة هذه الأبيات تجانسات صوتيّة بينها علاقات صوتيّة ومعنويّة وذلك بين الأزواج (وفرهم/ وفدهم) في مثال البيت الأوّل، و(عيانهم/ عيالهم) في مثال البيت الثّاني، و(السّماء/ السّناء) في مثال البيت الثّالث، وقد كان الإقتصاد في اللّفظ في خدمة الأداء الشعري لهذه السّياقات من النّاحيتين الصّوتيّة والدّلاليّة معاً، حيث عبّرت أزواج البيت الأوّل عن كرم ونوال آل المعتصم، فكلّما كثرت الوفود عليهم كلّما زادت أرزاقهم إتّساعاً وأموالهم وفرة، كما لعب التّجنيس في البيت الثّاني دوراً هامًّا في الإيحاء بالمعنى، حيث ساهمت كلمات التّجنيس فيه تلخيص موقف الشاعر حيال الزّمان الّذي ما كان منه في هذا السّياق إلاّ أن انتقم من أعداء مليكه المعتصم فقلب عيانهم وعيالهم معاً، أمّا البيت الثّالث فقد تمّت المجانسة اللّفظيّة فيه بين الأزواج (السّماء/ السّناء)، وكلّ منهما ورد دالاّ على العلوّ والمنزلة الرّفيعة، فالسّماء تدلّ على العلوّ، والسّناء تدلّ على الرّفعة والمجد والشرف، والملاحظ أنّ هُناك مجانسة غير تامّة بين لفظتي (السّنا/ السّناء)، وبينهما علاقة صوتيّة متقاربة وذلك من حيث اختلاف اللّفظتين في صوت واحد، وهو زيادة الهمزة في الكلمة الثّانية (السّناء)؛ فاللّفظتان تحملان نفس الجذر والمصدر لذلك فهما متقاربتان في عدد الصّوائت والصّوامت، ممّا يجعل مسافة الاختلاف الدّلالي بينهما تكون قصيرة، فإذا كان السّناء يعني الرّفعة والعلوّ، فإنّ السّنا تعني النّور والضّياء، ولا يخفى ما بين المتجانسين من علاقة معنويّة وطيدة، ولعلّ تكثيف استعمال

([847])– المصدر نفسه، ص 287.

([848])– المصدر نفسه، ص 203.

التّجانس في هذا البيت بهذا الشّكل بين كلمات تعتمد كلّها على تكرار حرف السّين في أوائلها قد ساهم في تقوية عمليّة المجانسة الصّوتيّة وكذا الدّلالية، حيث تعبّر كلّ منها عن الرّفعة والسّمو والعلو وهي مواصفات أسبغها الشّاعر على مولود وقد سطع في آل هود (نجم هدى) ليهتدوا به إلى طريق المعرفة والنّور والهُدَى.

جـ – اختلاف الوحدات الصّوتيّة في آخر الكلمة:

ومن أمثلة هذا الشّكل قوله[849]:

عَسُوا فَعَصَوْا مُسْتَنْصِرينَ بِخَاذِلٍ وأخذلَ أَخْذُ الحَيْنِ ما منه لاجئُ[850]

ويقول أيضاً: [851]

حَيْثُ العُلَى تُجْلَى وآثارُ المُنى تُجْنَى وساعِيَةُ المَطَالِبِ تُنْجَحُ.

ويقول أيضاً: [852]

ونَصْلٌ إذا تَمَّ منه انْتِضاءُ فَوَيْحَ العِدَا مِنْ مُبِيرٍ مُبِيدِ.

وفي سياق آخر يقول: [853]

إذا شِئْتَ تَنْكِيلاً وتَنْكِيدَ عِيشَةٍ فَحَسْبُكَ أَنْ تَهْوَى سُلَيْمَى ومَهْدَدَا.

([849])–المصدر السابق، ص151.

([850])– *الحين: الهلاك ووقت الأجل.

([851])– ابن الحداد، الدّيوان، ص 182.

([852])– المصدر نفسه، ص 204.

([853])–ابن الحداد، الدّيوان، ص 191.

تشكّل أمثلة هذه الأبيات ثنائيّات تجانسيّة بين (عسوا/ عصوا)، (تجلى/ تجنى)، (مبير/ مبيد)، (تنكيل، تنكيد)، وهي أزواج اتّحدت جلّ وحداتها في الصّوامت وعددها وترتيبها، واختلفت في الحرف الأخير من كلّ لفظة تجنيسيّة، وقد عمل ذلك على ترسيخ التّباين الدّلالي بين المتجانسات ممّا ساهم في إغناء دلالات الأبيات ففي مثال البيت الأول يختلف المعنى في لفظة (عسوا) عن المعنى في لفظة (عصوا) في سياق يخاطب فيه الشّاعر أعداء ممدوحه المعتصم الّذين خالفوا (عصوا) أوامر هذا الملك ظنًّا منهم أنّ عودهم قد قوي واشتدّ (عسوا) مستغيثين في ذلك بحليف ضعيف مصيره الموت المحتَّمُ لا محالة، وهو ما عبّر عنه الشّاعر بلفظة (أخذل) الّتي جانس بينها وبين ما قبلها (خاذل) جناسا اشتقاقيًّا، وبين ما بعدها (أخذ) بنوع آخر يدخل في دائرة الجناس النّاقص، أما المتجانسات (تجلى/ تجنى) في البيت الثّاني فقد قرنها الشّاعر بـ(العلى/ المنى) ليوضّح من خلالهما حالة الرّقي والسّمو الّتي أدركها وهو في كنف المقتدر بن هود أين بلغ مناه وارتقى إلى سلّم المجد والشّرف، فيما نجد أنّ عملية المجانسة الصّوتية قد قويت في البيتين الثّالث والرّابع، وذلك بين (مبير/ مبيد)، وبين (تنكيل/ تنكيد)، وذلك بسبب الوزن من جهة وبسبب تكرير الإيقاع بتكرير المتجانسين دون فراغ لفظي بينهما من جهة أخرى، وقد ساهم ذلك في تقلّص حدود التّباين الدّلالي بين المتجانسات في كلا البيتين، ذلك أنّ مصير الأعداء الهلاك والإبادة بمجرّد أن يُستلّ سيف ممدوحه من غمده في مثال البيت الثّالث، كما أنّ مصير المحبّ التّنكيل والتّنكيد بمجرّد أن يهوى إمرأة مثل نويرة الّتي رمز بها في هذا السّياق باسم سُليمى ومهدد.

2.2-التّصدير:

ويعتبر التّصدير إحدى أهمّ الأشكال الإيقاعيّة الّتي اتّكئ عليها "ابن الحدّاد" في صياغته الشّعريّة، حيث لجأ في كثير من قصائده إلى التّكثيف من استعمال هذا الشّكل البديعي [854]الّذي طال معظم أجزاءه الشّعريّة، بحيث يكاد يُشكلّ أعلى

([854])- أنظر مثلاً في تناول القدماء للتّصدير: الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، دار الجيل، بيروت، 1996، ابن رشيق القيرواني: العُمدة، (ج2، ص 3 وما بعدها).

نسبة ورود فيها، حيث تكرّر بكلّ أنماطه عبر خمس وعشرين ومائة محطّة، ما جعله يكون من بين أهمّ الإجراءات الإيقاعيّة المهمّة الّتي تشكّل ظاهرة أسلوبيّة بارزة.

والتّصدير من النّاحية الإيقاعيّة شكل يقوم على تكرار كلمات متقاربة الحروف والنّغم، ويُولّد تردّدها وفق أنماط معيّنة تجمّعات صوتيّة تسهم بشكل واسع في تشكيل المعنى وأداءه. "فردّ العجز على الصّدر بنية تتحرّك على مساحة الشّعر، وترتبط معياريًّا في تشكيلات، وحركة الإتّساق الإيقاعيّة عروضيًّا ممّا تمنح المتلقّي فرصة التّجوال بين متن السّطح، وداخل العُمق وظيفيًّا" [855]، ويسهم رد العجز على الصدر فضلا عن ذلك في "تطوير أدائية النظام القافوي بحيث تصبح القافية تتويجا لنظام صوتي لا يكتمل دونها، موفرا للنص إمكانيات التقرير والتماسك" [856] ويستفادُ من تتبع صُور التّصدير في شعر "ابن الحدّاد" أنّ هذه الظّاهرة الصّوتيّة تتميّز بالتّنوع، حيث اتّخذت في شعره عدداً من المُستويات البنائيّة انطلاقًا من تشكيلها البنائي لوحداتها التّكراريّة الّتي تعتمد على القافية مركزًا تنتهي عنده بنيته التّكراريّة، فالشّاعر فيه لم يلتزم نمطًا واحدًا، إنّما لجأ إلى أنماطٍ مُختلفة ينسجم كلٌّ منها مع التّشكيل الصّوتي للبيت، ويتفاعل مع المعنى المطروح، حيث اتّخذت أبنية هذا الشّكل تكرارًا ثنائيًّا وثلاثيًّا...

وأوّل هذه المستويات، المستوى الّذي يرد فيه الدّال المكرّر في الشّطر الأوّل من البيت، ومرّة في القافية، وقد جاء هذا المستوى في ثلاثة أنماط بنائية تشكلّت وفقا لوحدة التّكرار الأولى وأوّلها النّمط الّذي يرصد الوحدة التّكراريّة في أثناء الشّطر الأوّل، وسنحاول الوقوف على بعض النّماذج الشّعريّة نبرز من خلالها تأثير هذه الظّاهرة الصّوتية، ولنبدأ بالنّمط الأوّل يقول "ابن الحدّاد" في سياق المدح:

([855])- عبد القادر عبد الجليل: الأسلوبيّة وثلاثيّة الدّوائر البلاغيّة، دار صفاء للنّشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2002، ص 582، 583.

([856])- محمد مصطفى أبو شوارب: شعرية التفاوت –مدخل لقراءة الشعر العباسي–، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2002، ص 123.

بكَ اقْتَدَحَ الإسلامُ زَنْدَ انتصارِهِ وبِيضُكَ نارٌ شُبِّهَا ذلك القَدْحُ.

الملاحظ في هذا البيت أنّ الوحدة (اقتدح) جاءت في أثناء الشّطر الأوّل، ثمّ اختتمت الصّياغة الشّعريّة في الشّطر الثّاني بالوحدة التّكراريّة (القدح) وهتين الوحدتين يجمع بينهما الإشتقاق الصّوتي، ويدور حولهما عدد من الدّوال الّتي تقيم معهما علاقات سياقية واسعة، ذلك أنّ "أسلوب التّصدير باعتباره مُقوّمًا صوتيًّا يتفاعل مع المقوّمات الأخرى الدّلالية والتّركيبيّة في إنتاج المعنى الشّعري"[857]، لذلك فقد وردت هذه الظّاهرة الصّوتيّة مُدعّمة بصورة مجازية في قوله في الشطر الأوّل (بك اقتدح الإسلام زند انتصاره)، حيث جعل للإسلام زندا وقد اقتدحت نصرًا، كما لا يخفى أنّ الزّند هو رأس العود الّذي تقدح به النّار، وقد ساهم ذلك أيضًا في توضيح الصّورة الّتي يسعى الشّاعر من خلالها تأكيد شجاعة ممدوحه وبأسه اللّذين ازداد الإسلام بهما علوّا وضياء ونُصرة، فارتفعت رايته وشمخت عاليا، سيما وأنّ لفظة القدح – هُنا – توحي بسرعة الإضطرام، وكأنّ النّصر الّذي أحرزه ممدوحه في سبيل الإسلام لم يستغرق منه وقتا طويلاً، ممّا زاد في تعميق دلالة شجاعة الممدوح وقوّته ضدّ الأعداء، ويأتي الشّطر الثاني ليثبت هذه الشّجاعة ويؤكدّها، حيث يصوّر الشّاعر فيه سيف ممدوحه وهو يقاتل بحزم ورباطة جأش وكأنّه نار مضطرمة تذهب ببصر النّاظر إليه فتجعله في حالة إلتباس بحيث لا يميّز بين قدح النّارين (قدح نار الحقيقة وقدح نار السّيف) وذلك مبالغة من الشّاعر في الوصف وفي هذا السّياق استطاع الشّاعر من خلال التّجمعات الصّوتية لأسلوب التّصدير أن يشير إلى دلالة مفادها أنّ اقتداح نور النّصر لا يكون إلاّ باقتداح نار الحرب.

وفي سياق آخر يقول[858]:

لا تُخْدَعَنَّ فما لِإحْسَانِ الصِّبَا عِوَضٌ ولا لِرُوَائِهِ الحُسَّانِ.

([857])–ابن الحداد، الدّيوان، ص 178.

([858])–المصدر نفسه، ص 285.

واخلَعْ على رَيْعَانِهِ حُلَلَ المُنَى فَمَحَاسِنُ الأشياءِ في الرَّيْعَانِ.

إنّ دال التّكرار الأوّل في هذا المثال التّصديري (إحسان)، أمّا كلمة التّكرار الثّانية (الحُسّان)، وكلمتي التّكرار – هُنا – مرتبطان من خلال عمليّة التّواصل الّتي أدّت إلى تجمّع صوتي من خلال علاقة التّماثل الإيقاعي في الصّوت وفي حركة المعنى، وتظهر هذه العملية من خلال دالات السيّاق الّتي وضعت في إطار النّفي، فكلٌّ من (إحسان الصّبا) و (روائه الحسّان) ليس له عوضٌ، فجمال الشّباب وحلاوة أيّامه لا يعوّضان بثمن، وقد تواصلت الدّفقة الشّعوريّة إلى البيت الثّاني من خلال التّقنية نفسها وذلك بين لفظتي (ريعانه/ الرّيعان)، واستخدام أسلوب التّصدير بهذه الكيفيّة كثّف الإحساس بالتّماثل الصّوتي وأثار انتباه السّامع إلى الفكرة الّتي يقصدها الشّاعر، فإذا كان ريعان الشّباب (الصّبا) بمثل هذا الجمال والحسّان فالأولى أن يتمتّع بها الإنسان فيقتنص هذه الفرصة قبل أن تتولّى.

ويقول أيضاً: [859]

وفي زَنْدِهِ الرَّيَّانِ سُورٌ تَعَضُّهُ فَيَدْمَى كما ثَارَ الشَّرَارُ من الزَّنْدِ

أُحَاذِرُ أنْ يَنْقَدَّ لِينًا فَأَنْثَنِـي بِقَلْبٍ شَفِيـقٍ من تَثَنِّيهِ مُنْـقَدِّ.

إنّ بنية التّصدير في البيت الأوّل تكوّنت من تكرار الوحدة (الزّند) مرّتين، غير أنّ معاني هذا الدّال المكرّر مختلفة في هذا المثال الشّعري، ذلك أنّ دال الزّند في الشّطر الأوّل جاء بمعنى موصل الذّراع في الكفّ، في حين جاء الثّاني بمعنى العود الّذي تُقدح به النّار الأمر الّذي يجعلهما متماثلين صوتًا مختلفين دلالة وهُنا يكشف التّجمّع الصّوتي لبنية التّصدير عن كيفيّة استغلال الشّاعر للظّاهرة التّكراريّة الّتي أثرت البيت من الجانبين الصّوتي والدّلالي معا فرغم اتّفاق الكلمتين في المادّة الصّوتية فإنّ اختلافهما من جهة المعنى قد ساهم في تقوية الإختلاف الدّلالي بينهما، إلاّ أنّ تعليق بعض الدّوال بوحدتي التّكرار خلق علاقة تماثل عميقة بين اللّفظتين يوضّحها السّياق من خلال علاقة المشابهة الّتي أقامها الشّاعر بين زند

([859])– المصدر السابق، ص 198.

محبوبته وقد تناثرت دماءه والسّوار يعضّه وبين الزّند الّذي تتطاير ناره أثناء اقتداحه، أمّا البيت الثاني فقد تصاعدت نبضاته الدّلاليّة بفعل التّكثيف الصّوتي الّذي أدّته تقنية التّصدير (ينقدّ/ منقدّ) الّتي وردت معضّدة بتقنية التّجنيس بين (أنثني/ تثنيّه)، وقد أقام الشّاعر من خلالهما علاقة تبادلية من جهة التّعليق، حيث ربط كلمة التّصدير الأولى (ينقدّ)، بزند المحبوبة في حين ارتبطت كلمة القافية (منقدّ) بقلب الشّاعر نفسه، وبالتّالي فإنّ كلمة القافية هنا تبقى رهينة كلمة التّصدير الأولى، فإذا ما انشقّ زند المحبوبة فإنّ ذلك سيؤدّي حتما إلى أن ينشقّ قلب الشّاعر رحمة بها وإشفاقا عليها، ثمّ عكس الأمر في تقنية التّجنيس فجعل الكلمة الأولى (أنثني) مرتبطة بشخصه، فيما ارتبطت كلمة التّجنيس الثّانية بزند المحبوبة وذلك في قوله (تثنيّه)، ولا شكّ أنّ هذا التّكرار المنتظم للنّواتين قد ساهم في إضفاء نوع من الإنسجام الصّوتي والتلاحم الدّلالي، وذلك على مستوى البيتين معًا، فقد أحدث "التّصدير نوعًا من التّفاعل بين إيقاع القافية الّذي يمتدّ عموديًّا في نهايات الأبيات، والإيقاع الدّاخلي في حشو الأبيات ممّا ساهم في إغناء الإيقاع العام للبيت وتغذيته"[860].

أمّا النّمط الثاني فتأتي كلمة التّصدير الأولى فيه أوّل الشّطر الأوّل وهذه البنية التّصديرية تضع السّياق في فضاء كلمتي التّكرار وتغلق بنيته، ومن أمثلته في شعر "ابن الحدّاد" قوله: [861]

تَحِيدُ عن أُفْقِكَ الأملاكُ مُجْفِلَةً ولا تُحَوِّمُ حيثُ اللَّقْوَةُ الحِدَأُ[862]

تكوّنت بنية التّصدير في هذا البيت من الدّالين (تحيد) في أوّل البيت والدّال (الحدأ) في آخره، وقد ساهم التّجمّع الصّوتي لهذه البنية في تصوير شجاعة

([860])– محمّد عبد الله القاسمي: التكرارات الصّوتية في لغة الشّعر، ص 78.

([861])–ابن الحداد، الدّيوان، ص 120.

([862])– * مُجعفله: مُسرعة في الهزيمة والهرب، * اللّقوة: العقاب الخفيفة السّريعة الإختطاف، * الحِدَأُ: جمع حِدَأة وهو طائر معروف من الجوارح.

الممدوح وهيبته مع الأعداء، هذا فضلا عن معاني هذه الألفاظ، ذلك أنّ الدّال (تحيد) يتضمن معنى الحياد والإنحراف من النّاحيتين المعجميّة والسيّاقية معًا.

فكلّ الملوك تحيد عن طريق الممدوح مسرعة تجرّ أذيال الهزيمة والانكسار؛ وقد تعمقت هذه الدّلالة في الشّطر الثّاني، وذلك عبر هذه الصّورة الّتي ساهمت كلمة التّصدير الثانية (الحِدَأُ) في نقلها إلينا، حيث شبّه الشّاعر مليكه بعقاب خفيف الحركة (اللّقوة)، وغيره من الملوك طيور خائفة تتحاشى الإقتراب منه، والشّاعر إذ يستعمل – في هذا السّياق – لفظة (الحِدأُ) في إفادة معنى الهروب والخوف فإنّه قد أفاد بذلك نفس الغرض المعنوي الّذي أدّته كلمة التّصدير الأولى (تحيد) من حيث تدلّ على الحياد والإنحراف، وبذلك استطاع الشّاعر أن يُقيم علاقة منطقيّة بين دالّي التّصدير انتهى بإحداهما من حيث ابتدأ، وهي وظيفة من أبرز وظائف هذا النّمط وأهمّها.

ويقول يفخر بشعره: [863]

أَنْشَأْتُهَا للعقول الزّهرُ مُصْبِيَةً كأنّها للنُّفُوسِ الخُرَّدُ النَّشَأُ[864]

لا شكّ أنّ عمليّة التّصدير في هذا البيت قد تمّت بين الدّال (أنشأتها) الّذي جاء في أوّل الشّطر الأوّل، والدّال (النّشأ) في الشّطر الثّاني الّذي اختتمت به الصّياغة الشّعريّة، ورغم التّجانس الصّوتي بين الكلمتين، فإنّ الكلمة الأولى لا تحمل معنى الكلمة الثّانية، وقد أفضى هذا التّحوّل الدّلالي إلى نقل التّجربة إلى دائرة مغلقة عملت على تدعيم الإيقاع الدّاخلي للبيت، وتنويع دلالاته عبر تكرار لفظتين متجانستين في مواقع مُختلفة ممّا يُسهم في مواكبة المعنى المراد والتّساوق معه، فقد شحنت كلمتي التّصدير في هذا السّياق بالمجاز ذلك أنّ قوله (أنشأتها ، مصبية) يشير إلى أنّ القصيدة الّتي أنشأها الشّاعر ليست ككلّ القصائد، فهي لخصوبة أفكارها وجِدّة معانيها تشتاق لمن يفهمها من ذوي العقول النّيّرة كما تشتاق

([863])–ابن الحداد، الدّيوان، ص 136.

([864])– * الخُرّد: ج خريدة وهي البكر لم تمسس.

الكواعب للقاء من تحبّ، وهو معنى توضّحه كلمة التّصدير الثّانية الّتي وردت في سياق التّشبيه (النّشأ)، بكلّ ما تحمله من معنى يصيب القصد، وقد أدّى هذا التّجمّع الصّوتي للمُفردة المكرّرة إلى تنامي البُعدين الصّوتي والدّلالي معًا، ويرجع ذلك إلى طبيعة الإختيار، فقد اختار الشّاعر كلمة (أنشأتها) في الشّطر الأوّل، وفي سلّمها العديد من الألفاظ الّتي يمكن أن تقوم مقامها كأن يقول ألّفتها مثلاً دون أن يختلّ الوزن أو يتأثر المعنى، وهنا يتوضح أن هذه التجمعات الصوتية التي أفرزتها تقنية التصدير قد ساهمت بشكل واسع في تحري التأثير الدلالي ولفت انتباه القارىء إلى المعنى المقصود.

أمّا النّمط الثّالث ففيه تأتي كلمة التّصدير الأولى آخر الشّطر الأوّل بحيث يصبح ثمة تكافئ في الموقع البنائي لكلّ من الدّالين المكرّرين ممّا يشّكل نقطة تماثل إيقاعي في نهايتي الشطرين ومن أمثلته قوله في باب المدح: [865]

سَيَّانِ منه فُتُوحٌ في العِدَى طرأتْ ومُعْتَفُون على إنعامِه طرأوا.

إنّ وحدة التّصدير الأولى في هذا السّياق هي (طرأت)، وقد جاءت خاتمة الشّطر الأوّل، وهي بذلك تُماثلُ وحدة التّصدير الثّانية (طرأو) وقد وردت خاتمة الشّطر الثاني، وهذا التّماثل الموقعي أسهم كثيرا في تحقيق نوع من التّوازن الصّوتي والدّلالي على حدّ سواء، ففيما طرأ على العدى تحقيق النّصر في الشّطر الأوّل، فقد طرأ المعتفون على إنعام الممدوح في الشّطر الثّاني، ولعلّ ما يُعزّز هذا التوازن المعنوي في هذا السّياق لفظة (سيّان) الّتي استهلّ الشّاعر بها بيته، فقد استوى عند ممدوحه شيئان تحقيق النّصر على العدوّ وإعطاء المحتاجين فكما يُسرّ بالنّصر على أعدائه فإنّه يُسرّ أيضًا بما يقدّمهُ من أعطيات للرعيّة.

ويقول حول قصيدة أخذ عليه أنّه همز فيها ما لا يُهمز: [866]

وَإِنْ أَنْكَرَتْ أفهامُهُمْ بعضَ هَمْزِها فقد عَرَفَتْ أكبادُهُمْ صِحَّةَ الهَمْزِ.

([865])–ابن الحداد، الدّيوان، ص 118.

([866])– المصدر السابق، ص 224.

تتوضّح في هذا السّياق علاقة التّماثل الإيقاعي في الصّوت وفي حركة المعنى معًا من خلال ثنائيّتي التّصدير (همزها /الهمز)، ذلك أنّ اللاّزمة التّكرارية فيه تحتلّ موقعًا تركيبيًّا واحدًا كما تحمل المدلول نفسه، وهذا التّوافق الصّوتي والتّركيبي بين المفردتين خلق كثافة صوتيّة شحنت فضاء هذا البيت بثراء دلالي، ساهم في إثارة انتباه السّامع إلى الفكرة الّتي يقصدها الشّاعر، حيث سعى من خلالها إلى إثبات قدراته الشّعريّة لمنافسيه مُعتبرا أنّ الهمز الّذي أنكرته أفهامهم فاعتبرته مخالفًا للمعيار النّحوي واللّغوي هو الهمز نفسه الّذي أقرّت به دخائلهم وسرائرهم فاعتبرته سليما من النّاحية الفنيّة والجمالية والذّوقية.

أمّا المستوى الثّاني فهو الّذي ترد فيه كلمة التّصدير الأولى في الشّطر الثاني من البيت وقد تشكّل هذا المستوى في نمطين بنائيّين، النّمط الأوّل: يأتي فيه الدّال المكرّر الأوّل في ثنايا الشّطر، وهو نمط تكاد معدّلات تكراره تتفوّق على النّمط الثّاني في الصّياغة الشعريّة لدى "ابن الحدّاد"، ويتّضح من خلال هذا النّمط أنّ موقع كلمة التّصدير الأولى يتغيّر في البنية اللّغوية فيقترب من كلمة القافية حينًا ويبتعد عنها حينًا آخر، وهو أكثر نمط تبرز من خلاله خاصيّة التّجمّع الصّوتي، ومن أمثلته قوله: [867]

فداريْتُ إعتابًا ودارأتُ عاتباً ولم يُغْنِي أنِّي مُدَارٍ مُدارِئ.

نلحظ في هذا البيت أنّ كلمتي التّصدير (مدار/ مدارئُ) مكرّرتين صوتا ومعنى، حيث ساهم هذا التّكرار اللّفظي في تأكيد حقيقة معنويّة تفيد بقساوة الدّهر، فهو مهما سايره أو ألحّ في ملاطفته فإنّ ذلك لا يُغني عنه شيئًا لأنّ الدّهر ليس له معتب وهو ما تعضّده كلمات التّجنيس في الشّطر الأوّل (داريت/ ودارأت)، (إعتابًا/ عاتبًا)، وقد تعانق الحشد المتولّد من التّراكم الصّوتي لمفردات التّصدير مع التّراكم الصّوتي لبعض الأصوات في البيت سيما (الدّال، الرّاء، التّاء)، حيث تكرّر كلّ صوت منها أربع مرّات في البيت، وقد أفضى هذا التّوازن الصّوتي انسجامًا إيقاعيًّا ساهم في تكثيف الإحساس بالمعنى.

([867]) المصدر نفسه. ص 147.

ويقول أيضًا: [868]

وقَلْبِي على أغصانِ دَوْحِكَ طائرٌ يَنُوحُ ويَشْدُو والهَوى نائِحٌ شَادِ.

إنّ الشّاعر إذ يعتمد تقنية التّصدير في هذا البيت بين (يشدو/ شاد) فليوضّح من خلاله حالة قلبه الّذي يتقلّب بين الحزن والسّعادة تبعا – في ذلك – لتقلّب عالم الحبّ والهوى، وقد استند في ذلك على تقنية التّجنيس بين (ينوح/ نائح)، حيث يختلط هذان الضّربان من البديع فيولّدان انسجامًا صوتيًّا رائعا يوحي بالمعنى إيحاءً كاملاً وينقل العاطفة نقلاً أمينًا.

أمّا النمط الثّاني من هذا المستوى فهو الّذي يرد فيه الدّال المكرّر الأوّل أول الشّطر، وهو نمط يلتقي النّمط الأوّل من خلال إحداث علاقة التّواصل: ومن أمثلته في شعر "ابن الحدّاد" قوله يصف أجزاء من قصر المعتصم: [869]

كالمُقْلَتَيْنِ أو اليَدَيْنِ تَأَيَّدَا والحُسْنُ يَعْضِدُ أَمْرَهُ التَّحْسِينُ

مِنْ دَائِرٍ ومُكَعَّبٍ و مُعَيَّنٍ ومُحَجَّنٍ تَقْويسُهُ التَّحْجِينُ[870]

ويقول يصف ساحرًا في مجلس أنس وشرب: [871]

يُرَفْرِفُ فوق رؤسِ القِيانِ فَتَنْظُرُ ما يُذْهِلُ النَّاظِرَا

وفي قَيِّمِ الرَّاحِ مِنْ سِحْرِهِ خَوَاطِرُ وَلَّهَتِ الخاطِرَا.

([868]) المصدر السابق، ص 206.

([869])–المرجع نفسه، ص 271، 272.

([870])– *محجَّنٌ: مُعْوَجٌّ.

([871]) المصدر السابق. ص 212، 214.

في مثال هذه الأبيات تكرّرت المفردات (الحُسنُ/ التّحسين)، (محجّن/ التّحجين) في المثال الأوّل، و(تنظر/ النّاظر)، (خواطر/ الخاطر) في المثال الثاني، محدثة تجانسا صوتيًّا من شأنه أن يضفي على النّصّ تشابهًا فونيميًّا يُؤدّي إلى زيادة التّشابه مع القافية ممّا يخلق نغما موسيقيًّا بفعل تكرار المفردة عينها، والتّماثل الصّوتي في هذه الأمثلة يبدأ من سطح البنية ليصل إلى أعماقها، ممّا يعمل على تأكيد المعنى العام وإبرازه، ففي سياق المثال الأوّل يرسّخ مفهوم الجمال الّذي يتميز به قصر مليكه المعتصم وقد زاده التّحجين حُسنًا وبهاءً، كما يرسّخ مفهوم النّظر وموقف الذّهول بسحر هذه الخواطر الّتي يقوم بها هذا السّاحر في سياق المثال الثّاني.

أمّا المستوى الثّالث فهو الّذي يرد فيه الدّال مكرّرا ثلاث مرّات ومن ضمنها القافية ويعتبر أهمّ بنية تصديريّة مثيرة للإنتباه، غير أنّ هذا المستوى نادر الورود في الصّياغة الشّعريّة لدى "ابن الحدّاد"، وقد تشكّلت فيه ظاهرة التّجمع الصّوتي في نمطين بنائيّين الأول: النّمط الّذي يرد فيه الدّال المكرر مرّة واحدة في الشّطر الأوّل من البيت، ومرّتين في الشّطر الثاني، أمّا الثاني فهو النّمط الّذي يرد فيه الدال المكرّر مرّتين في الشّطر الأوّل، ومرّة واحدة في الشّطر الثّاني، فمن أمثلة النّمط الأوّل قوله: [872]

فلا تَضَعْ مَرْبَأً للجيشِ تَنْهَدُهُ فالنَّصرُ مُرْتَبِئٌ والسَّعْدُ مُرْتَبَأُ[873]

الملاحظ في هذا البيت أنّ هناك انثيالاً فونيميًّا واضحًا تجسّد بفعل تقنية التّصدير، من خلال التّشكيل المثير لصورة هذا النّمط الّذي يقوم على تكرار الوحدة (المربأ) ثلاث مرّات متتابعة ولاشكّ أنّ هذه الحركة الإيقاعية المتصاعدة تثير الإحساس بأهميّة الموقف الشّعري في هذا المقام، وهو ما يُنبئ به سياق البيت حيث يُجسّد الإحساس العارم بلذّة النّصر الّذي أحرزه ممدوح الشّاعر ضدّ الأعداء،

([872])–ابن الحداد، الدّيوان، ص 120.

([873])– المربأ: المرقبة، أو موضع الرّبيئة، وهو الطليعة الّذي يقوم فوق مربأ من الأرض ينظر للقوم لئلاّ يدهمهم عدوّ، * تنهده: تملأه.

فهو ليس بحاجة إلى إقامة مراقب للجيش ترتفع عليها الرّايا، لأنّ النّصر هو من يقوم بهذه المهمّة، وقد استعان في تدعيم هذه الظّاهرة الصّوتية بصورة استعارية في قوله (النّصر مرتبئ)، حيث يشخّص الشّاعر النّصر، فيجعله إنسانًا يقوم فوق مربإ من الأرض يراقب السّعد الّذي سيحقّق عمّا قريب.

أمّا النّمط الثاني من هذا المستوى، فهو نمط يتميّز بالنّظام في توزيع كلمات التّصدير فيه، ومن أمثلته في شعر "ابن الحدّاد" قوله: [874]

هاجُوا ظُباكَ الّتي بالسِّلْمِ قد هَجِئَتْ فَسَوْفَ يَسْكُنُ منها الظِّمْءُ والهَجَأُ[875]

في هذا البيت تمَّ توزيع كلمات التّصدير بشكل متكافئ، وهو تشكيل ساهم في تصاعد الحركة الإيقاعيّة، حيث بدأت الحركة في اللّفظة الأولى هادئة (هاجوا) ثمّ سارت في مستوى صاعد (هجئت) إلى أن وصلت إلى القمّة عن طريق كلمة القافية (الهجأ)، وقد عمل هذا التشكيل الصّوتي على تعميق الإحساس بأهميّة الموقف الشّعري يؤثّثه الإطار المجازي الّذي ورد فيه وذلك لما لهذه الصّور من فاعليّة في نقل المضمون الّذي يريده الشّاعر، بحيث يتوضّح من خلال التجمع الصّوتي لكلمتي التّصدير الأولى والثّانية (هاجوا/ هجئت) قوة وبطش سيوف الممدوح وقد أثار الأعداء حفيظتها للقتال، وكأنهم لم يعلموا أنّها متعطشة لذلك حتّى في أيّام السّلم، فلن يهدأ لها بال حتّى تشبع من لحومهم وترتوي من دمائهم، وهو ما تجسّده كلمة التّصدير الثالثة (الهجأ) الّتي أقام الشّاعر بينها وبين الظّمء مطابقة معنوية حتّى يتوضّح المعنى، كما تدلّ التجمعات الصّوتية التي تولدت بفعل هذه البنية على حسم وصرامة الممدوح واستعداده الدّائم لمواجهة الأعداء.

ويقول أيضًا: [876]

فإذا بَنَى الأَعْدَاءُ هَدَّمَ مَا بَنَوْا والدَّهْرُ لا يَسْطِيعُ يَهْدِمَ مَا بَنَى.

([874])–ابن الحداد، الدّيوان، ص 125.

([875])– * الظّبى: جمع ظُبَّة وهي حدّ السّيف، * الهَجَأُ: الجوع.

([876])–ابن الحداد، الدّيوان، ص 282.

اعتمدت ألفاظ التّصدير في هذا السّياق على الجذر (بنى) ثلاث مرّات متتابعة بشكل متوازن، والتّوازن الصّوتي في هذا البيت يناظر التّوازن الدّلالي الّذي يسعى الشّاعر إلى تحقيقه بوجه من الوُجوه، فالتجمّع الصّوتي الّذي نتج عن حركة التّشكيل الصّوتي لألفاظ التّصدير هاهنا جاءت مُعمقة للمحتوى متعلّقة بالحال الّذي يريد الشّاعر أن يظهر ممدوحه في إطاره، بحيث يحمل دلالة البناء مقابل الهدم، والقوّة مقابل الضّعف والقدرة مقابل العجز.

وفي سياق آخر يقول: [877]

مِنْ كُلِّ ذي حَسَدٍ يُشانِئُ شانيءٍ إنّ التَّحَاسُدَ باعِثُ الشَّنْآنِ.

يعتبر التّصدير أساس البنية الصّوتيّة في هذا البيت، فتكرار الجذر (ش ن ء) ثلاث مرّات متتابعة ساهم في إشاعة حروف أكثر من غيرها ساهمت في تركيز الإهتمام إليها صوتًا ومعنى، فهذه الكثافة الصّوتيّة في البيت تكرّسُ مفهوم التّباغض والتّشانئ الّتي سادت العلاقات الإنسانيّة، وصوت الشّين بما فيه من التّفشّي يوحي بانتشار هذا الشّعور بين النّاس؛ وقد اتّسع هذا المفهوم وامتدّ بصوت المدّ (الألف) وذلك في مواضع البيت الثّلاثة، كما عمد الشّاعر إلى التّجنيس بين كلّ من (حسد/ التّحاسد)، وهُنا نجد أنّ التّصدير كان في خدمة الشّاعر في توضيح ظاهرة أخلاقية سيّئة (البغض بين النّاس) كما اعتمد على التّجنيس في تأكيد ظاهرة أسوأ (الحسد) بحيث يُمثّل كلّ منهما نتيجة طبيعيّة للأخرى، وهُنا يتّضح أنّ التّشاكل الصّوتي بين التّقنيتين قد نتج عنه تفاعل دلالي تأكّد من خلاله الموقف الّذي طرحه الشّاعر.

يتوضح من خلال مختلف هذه النّماذج أنّه فضلاً عمّا تشيعه ظاهرة التّصدير في شعر "ابن الحدّاد" من طاقة موسيقية عالية، فهي تؤكّد موقفه الفكري وتوجهه في رُؤية الأشياء وتفسيرها "فظاهرة التّصدير لا تقتصر على تقوية الجانب الصّوتي

([877])–المرجع نفسه، ص 289.

في الشّعر عبر الإقتصاد في الكلمات والتّكثيف من كلمات أخرى، بل تساهم في إنتاج الدّلالة وإبرازها عبر تحقيق التّرابط والتّلازم بين طرفي البيت"[878]

نلحظ ممّا تقدّم أنّ ظاهرة التّجمّعات الصّوتيّة الّتي اتّكئ فيها "ابن الحدّاد" على شكلي التّجنيس والتصدير قد شكلّت ملمحاً أسلوبيًّا ساهم في إثراء نصوص الشّاعر، فهي ليست أدوات جمالية أو شكلية فحسب إنّما تتجاوز حدود التّزيين والتّصنيف لتتحوّل إلى إحدى وسائل الشّاعر الفنيّة الّتي عبّر من خلالها عن مختلف تجاربه الشّعرية، ذلك أنّ النّسق الصّوتي والدّلالي الّذي يتمّ إبرازه بفعل هذه التّقنيات الأسلوبيّة يعمل على تجمّع العناصر المتشابهة في النّصّ لخلق موازنات صوتيّة من خلال إركام هذه الموازنات في بُؤرة دلاليّة واحدة تكشف المعنى المراد[879] .

3-المناسبة الإيقاعية:

يتوفّر شعر "عبد الله بن الحدّاد" على صُور من الإيقاع المبني على التّماثل والتّواتر والتّشاكل، ما جعل شعره يكون على درجة عالية من التّوافق الصّوتي والإنسجام الموسيقي والمناسبة الإيقاعيّة، وهو ملمح ممّا يُلفتُ في طريقة "ابن الحدّاد" الشّعريّة، وإلى جانب ما يُضفيه هذا النّسق من موسيقى عالية جميلة؛ فإنّه يلتقي في الوقت ذاته مع مُختلف المواقف حيث يُعبِّر من خلالها عن عاطفة تتفجّر في صدره، ويهتزّ لها كيانه؛ فتتدافع لديه في نغمات متوافقة جميلة، وهو ملمح إيقاعي نرصده من خلال ظاهرتي التّصريع والتّرصيع، وهما من الأنساق الإيقاعية المهمّة الّتي ستكشف عن بنية أسلوبيّة خاصّة بشعر "ابن الحدّاد".

1.3 – التصريع:

([878])- محمّد عبد الله القاسمي: التكرارات الصّوتية ، ص 97.

([879])- جاسم محمّد الصّميدعي: شعر الخوارج – دراسة أسلوبية – ، ص 203.

والتصريع هو أن يجانس الشّاعر بين شطري البيت الواحد في مطلع القصيدة أي يجعل العروض مشابهًا للضّرب وزنًا وقافية [880]، والتّصريع في المطالع "مظهر من أهمّ مظاهر القصيدة العربيّة و الرّسميّة منها على وجه الخُصوص، وهو إن لم يكن ملزمًا في الشّعر العربي، إلاّ أنّه شاع شُيوعًا يُلزم الشّعراء إحترامه،" [881] حتَّى غدا ذلك التّقليد معيارًا في نظم الشّعر ودليلاً على تمكّن الشّاعر وإجادته صنعته، [882] ويضفي التّصريع قدرًا من الإيقاع من خلال اتّفاق التّركيب المقطعي الصّوتي لعروض البيت وضربه، [883] ففضلا عن "تحفيزه للتّوقع لدى المتلقّي فإنّ وروده في المطلع أو الإستهلال يخلع عليه وظيفة أخرى بنائية إذ يغدو عُنصرًا من عناصر بناء وتصعيد شاعريّة النّصّ وتفجيرها،" [884] ذلك أن " المطلع ستار ينفتح على المقصد من النّصّ، بينما الأبيات اللاّحقة هي الرّكح الّذي ستتوزّع عليه المعاني، المطلع عنوان والنّصّ كتاب، هو إطار والنّصّ لبٌّ وجوهر، المطلع نافورة المعاني الّتي تفصّلها الأبيات على سبيل العرض لأحوال النّفس وتطلّعاتها وأشواقها (...) المطلع كلٌّ يتمُّ تفريع معانيه وملابساته في أبيات القصيد"[885].

وللتَّصريع في شعر "ابن الحدّاد" حضور نسبي؛ حيث ورد في ثمانية وثلاثين (38) موضعًا من أصل واحد وسبعين مرويّة شعريَّة (71) ما نسبته (05،06%)، وقد احتلّ سياق الغزل في هذه النّسبة جزءًا كبيرًا، حيث بلغ أربعا وعشرين بيتًا

([880])- ينظر: عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية؛ دار الآفاق العربيَّة، القاهرة، 2004، ص28. وإبراهيم خليل: عروض الشِّعر العربي، دار المسيرة للنَّشر والتَّوزيع والطِّباعة، ، عمان، الأردن، ط2، 2009، ص64.

([881])- محمَّد مصطفى أبوشارب : جماليّات النّص الشّعري، ص182.

([882])- ينظر: محمد بن يحي، سمات الأسلوب في الخطاب الشّعري، ص59.

([883])- ينظر: أماني سليمان داود، الأسلوبيّة والصوفيّة، ص54.

([884])- مقداد محمَّد شكر قاسم: البنية الإيقاعيّة في شعر الجواهري، ص218.

([885])- عبد الوهاب الرّقيق: أدبية الغزل العُذري في ديوان جميل بُثينة؛ دار صامد للنَّشر والتَّوزيع، تونس، ط1 2005، ص29.

مصرّعًا أين ورد في ثلاث عشرة (13) قصيدة مُستقلّة بهذا الباب [886]وأحد عشر (11) قصائد وردت كمطالع لمقدّمات غزلية افتتح الشّاعر بها قصائده المدحيّة [887]؛ ما يُوضّح قيمة موضوع الغزل عند الشّاعر من النّاحيتين الشّكلية والدّلالية، ومــن أمثلته في شعر "ابن الحدّاد" قوله[888]:

أَقْبَلْنَ في الحبَرَاتِ يَقْصِرْنَ الخُطَى ويُرِينَ في حُلَلِ الوَرَا شِينَ القَطَا.

ويقول أيضا[889]:

أَتعْلَمُ أَنَّ لِي نَفْسًا عَليلَهْ وَأَشْوَاقًا مُبَرِّحَةً دَخِيلَهْ.

ويقول أيضا[890]:

عُجْ بالحِمَى حيثُ الغِياضُ الغِينُ فَعَسَى تَعِنُّ لنا مَهَاهُ العِينُ.

وافق الشَّاعر في هذه المطالع بين صورتي العروض والضّرب من خلال إتّفاق قوافي الصّدور والأعجاز (الخُطى، القطا) في مثال البيت الأوّل، و(عليله، دخيله) في مثال البيت الثّاني، و(الغينُ، العينُ) في مثال البيت الثَّالث، وهُنا استفاد "ابن الحدّاد" من التّوافقات الإيقاعية الّتي تتيحها إمكانات التّصريع الصّوتية في نقل تجاربه للمتلقّي سيما وأنّها ترد في مفتتح القصيدة، وهي خاصّة إيقاعية تتميّز بها هذه التّقنية دون غيرها من مظاهر الإيقاع الأخرى، بحيث تعمل على التّأسيس

([886])- انظر هذه الأبيات في ديوان ابن الحداد، الصّفحات : 169، 205، 221، 222، 235 ، 236، 237، 241، 247، 264، 293، 308، 309.

([887])- إرجع إلى هذه الأبيات في ديوان ابن الحداد، الصفحات: 108 ، 140، 161، 173، 180، 196، 209، 230، 260، 265، 298.

([888])- ابن الحداد، الدّيوان، ص232.

([889])- المصدر نفسه، ص 247.

([890])- المصدر نفسه، ص265.

لقافية القصيدة في ذهن المتلقّي وحسّه الموسيقي [891]، وغالبًا ما يكون هذا الجانب الموسيقي في خدمة الجانب الدّلالي، وهو ما نلحظه في مثال البيت الأوّل، حيث يقيم الشّاعر علاقة منطقيّة بين لفظة التّصريع الأولى (الخُطَى) الّتي توحي بنوع من البطئ في طريقة المشي، وبين لفظة التّصريع الثانية (القطا) ذلك الحيوان الّذي يُعرف بثقل مشيه.

غير أنّ الملحظ اللاّفت للنّظر بخصوص هذه الظّاهرة الإيقاعيّة، هي تكرار الشّاعر لقافية العروض والضّرب في بيتين متتاليين طورًا، ومتباعدين طورًا آخر، ممّا يعدّ مملحًا أسلوبيًّا من هذه النّاحية في شعره، ومن نماذج النّمط الأوّل قوله[892]:

يا غائبًا خَطَرَاتُ القَلْبِ مَحْضَرُهُ الصَّبْرُ بَعْدَكَ شيْءٌ لَسْتُ أَقْدِرُهُ.

تَرَكتَ قَلبِي وَأَشْوَاقي تفطِّرُهُ وَدَمْعَ عَيْنِي وَأَحْدَاقِي تُحَدِّرُهُ.

وهُنا جاءت قافية عروض البيت الأوّل (محضره) متناسبة إيقاعيًّا لقافية الضّرب (أقدره)، كما وردت قافية عروض البيت الثّاني (تفطّره) مُنسجمة مع قافية الضّرب (تحدِّره)، وهُنا تجاوز الشاعر البيت إلى بيتين مُتتاليين، ممّا ساهم في تعزيز الجانب الإيقاعي الّذي أدّى بدوره إلى إثراء الجانب الدّلالي الّذي يوحي في هذا المقام بوطأة الحال الّذي يُعانيه الشّاعر في حُبِّه، وقد ساهم صوت الهاء في ذلك في أداء "وظيفة دلالية عميقة تتجاوز الصّوت الظّاهر والإيقاع الجميل العابر إلى البرهنة على وُجود شيء ما ذي شأن"[893]

([891])- ينظر: أماني سليمان داود، الأسلوبية والصوفيّة، ص54.

([892])-ابن الحداد، الدّيوان، ص209.

([893])- عبد الملك مرتاض: دراسة سيميائيّة تفكيكيّة لقصيدة أين ليلاي، ص 160.

أمّا النّمط الثّاني فمن أمثلته في باب الشّكوى قوله[894]:

الدَّهْرُ لا يَنفَكُّ مِنْ حدَثَانِهِ والمَرْءُ مُنْقَادٌ لِحُكْمِ زَمَانِـــــهِ

....

وَهَوَى بِنَجْمِي من سماءِ سَنَائه وقَضَى بِحَطِّي من ذُرَى سُلْطانِهِ.

يأتي الشّاعر في البيت الأوّل من هذه القصيدة بلفظة العروض (حدثانه) لتتناسب إيقاعيًّا مع لفظة الضّرب (زمانه)، ثمَّ يتجاوز الشّاعر هذا الشّكل الإيقاعي ليعود إليه بعد جُملة من الأبيات بين (سنائه، سلطانه)، والتّوافق الإيقاعي في هذا النّمط يسير جنبًا إلى جنب مع التّوافق الدّلالي، حيث نلحظ أنّ تناسب الإيقاع بين البيت الأوّل والثّاني قد استدعى نفس الدّلالة في كلا البيتين أين يُشير "ابن الحدّاد" إلى حُكم الدّهر الجائر الّذي هوى بنجمه وقضى بحطِّه.

وفي باب الغزل يقول[895]:

قلْبِي في ذَاتِ الأَثَيْلاَتِ رَهِينُ لَوْعَاتٍ ورَوْعَاتِ.

....

فَمنْ خُدُودِ قَمَرِياتٍ على قُدُودٍ غُضِيَّاتِ.

و يقول أيضًا[896]:

عَساكَ بِحقِّ عيسَاكَ مَرِيحَةَ قَلْبِي الشَّاكِـي

....

([894])– ابن الحداد، الدّيوان، ص301، 302.

([895])–المصدر نفسه، ص156، 159.

([896])– المصدر السابق، ص241، 242.

وعند الَّروْضِ خَدَّاكَ ومن رَيَّاهُ رَيَّـــــــاكِ.

يُوافق الشّاعر إيقاعيًّا بين صورتي العروض والضّرب(الأثيلات، روعات) في المثال الأوّل؛ يتوقّف عنه ليعود إليه مرّة أخرى في (قمريّات، غُصنيات)؛ ويُعيد النّمط نفسه في المثال الثّاني أين يُوافق بين صورتي العروض والضّرب (عيساك، الشّاكي)، يتركه ليجدّد الوتيرة الإيقاعية نفسها في البيت الموالي وذلك بين (خدّاك، ريَّاكِ)، وفي هذين النّموذجين نلحظ أنّ الشّاعر ينتقل من شكوى الحبّ في البيت الأوّل من كلّ نموذج، إلى وصف جمال محبوبته في البيت الثّاني في كلٍّ أيضًا، أين يتعرّض إلى جمال الخدود واستقامة القدود، (من خدود قمريات، عند الرّوض خدّاك...).

وهذا النّمط من التّوافقات عند "ابن الحدّاد" يبدو أكثر بروزًا في شعره من الأنماط الأخرى؛ حيث يتكرّر في مقطوعات عديدة سيما المتوسطة والقصيرة الأوزان ممّا يجعل الأثر الإيقاعي فيه يكون أقوى بروزًا وأكثر جلاء ووضوحًا.

والتّوافق الّذي تتناسب فيه الوتيرة الإيقاعيّة مع الدّفقة النّفسيّة والشّعوريّة عند "ابن الحدّاد" لا تقتصرُ على هذا المظهر وحسب، إنّما تتجاوزه إلى مظهر إيقاعي آخر أشدّ إيقاعًا وأكثر عُمقًا، وهو ما نرصده في ظاهرة التّرصيع.

2.3 – الترصيع:

التّرصيع ظاهرة أسلوبية ووسيلة إيقاعية "يتوخّى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به أو من جنس واحد في التّصريف" [897] ؛ فهو أسلوب يُسهم في السّمو بالقيمة الإيقاعية للنّصّ الشّعري، بحيث يرفع موسيقى القصائد نحو آفاق فنّيّة من جهة وأغراض دلاليّة من جهة أخرى؛ فمجيء

([897])– قدامة بن جعفر: نقد الشّعر، تحقيق عبد المنعم محمّد خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، (د،ت)، ص80.

المنظومات الإيقاعية فيه وفق نسق خاص ممّا يبرز الأثر الإيقاعي الّذي يشكّل إحدى مُنطلقات تشكيل رُؤية الشّاعر حيث "يلعب التّرصيع دورًا دلاليًّا شديد الخطر والأهميّة في التّأكيد على حدّ المعنى"، [898] كما يكسب النّص تجدّدا ونشاطا داخليًّا تتجاوز من خلاله حُدود القافية الّتي تقتصر على الجانب الخارجي، فالترصيع "يعمل داخل البيت ويُشابه بين كلمة وكلمة، على حين أنّ القافية تعمل بين بيت وبيت" [899] ؛ ومن شأن ذلك أن يُخلّف وتيرة إيقاعية بطيئة قد تفسح المجال أمام القارئ ليكون أكثر تأمُّلاً وتبصُّرًا، وتحول بينه وبين عملية التّعجّل أثناء القراءة إذ "يعمل التّرصيع بتكثيفه لفُرص الوقف على إبطاء حركة القصيدة"[900]

وقد شهد هذا الأسلوب رواجًا كبيرًا في شعر "ابن الحدّاد"؛ حيث اشتمل على نوعين اثنين، فوقع التّرصيع المتوازي في ستة وثمانين بيتا (86)، وبنسبة (13،69%)، فيما احتلّ المتوازن المرتبة الثانية بعد المتوازي موقّعا في (واحد وسبعين (71) بيتا وبنسبة(11،30%) من مجموع الدّيوان؛ ممّا يشكّل ظاهرة أسلوبيّة في شعر "ابن الحدّاد"؛ لها أهميتها في استنطاق الجانبين الجمالي والدّلالي على حدّ سواء؛ ذلك أنّ هذا الأسلوب الموسيقي لا يقتصر على خلق التّوافق الصّوتي والتّناسب الإيقاعي حسب، إنّما هو إحدى أهمّ سُبُل توضيح المعنى وتصوير الموقف وتعميق الفكرة؛ لذلك فإن الدّور الأساسي لهذه التّقنية عند "ابن الحدّاد" نجدها قد استقرّت حيث يتطلّب المعنى وتستدعي الدّلالة؛ ولنبدأ بالنّوع الأوّل:

1.2-التّرصيع المتوازي:

([898])- محمّد مصطفى أبو شوارب: جماليّات النّصّ الشّعري، ص158.

([899])- جون كوهن: النّظريّة الشّعريّة، دار غريب للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، 2000، ص109.

([900])- محمّد العمري: الموازنات الصّوتيّة- في الرّؤية البلاغية والممارسة الشّعرية نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة والشّعر- ص233.

التّرصيع المتوازي من أكثر أنواع التّرصيع شيوعًا وإثارة؛ وهو أن " تتّفق فيه الكلمات في الوزن والرّوي؛ يحمل خصائص صوتيّة وبلاغيّة تؤدّي إلى إثراء الصِّياغة الشّعريّة بنغمات نفسية أخّاذة، وإيقاع عذب يقرئ العين جمالاً والأذن بيانًا" [901] ؛ من خلال " تشكيل الرّنة الموسيقيّة النّاتجة عن تساوي صيغ الكلمات والبُنى النّحويّة" [902] ويعمل هذا التّناسق الإيقاعي المشّكل بفعل التّوازي الصّوتي على تماسك أطراف النّصّ الشّعري عبر سلسلة من التّجانسات الصّوتيّة الّتي تتّصل بجمالية اللّغة وطاقاتها الإبداعيّة، وبالتّالي يعتبر التّرصيع المتوازي "مكوّن أسلوبي يعمل على تنسيق العلاقات الدّاخلية في النّصّ الشّعري بدءًا من العلاقات التّركيبيّة؛ ووصولاً إلى ضبط الإيقاع، وهو ما يُمكن أن يُلفت انتباه القارئ ضمن أنماط معيّنة من التّماثلات الصّوتية الّتي تقع بين البيت أو البيتين ممّا يُشكِّل ملمحًا أسلوبيًا." [903]، وينقسم هذا النّوع عند "ابن الحدّاد" إلى ترصيع مفرد وآخر مزدوج تتّفق فيه الصّيغ في الوزن والرّوي، ونمثّل للتّرصيع المفرد بقوله:

ويقول أيضًا: [904]

وإذَا انْقَضَى زَمَنُ الفَتَاءِ عَنِ الفَتَى فَبقاؤُهُ وفَنَاؤُهُ سِيَّانِ.

ويقول أيضًا: [905]

فإذا رَمَقْتِ فَوَحْيُ حُبِّكِ مُنْزَلٌ وإذا نَطَقْتِ فإنَّهُ تَلْقِينُ.

ويقول أيضًا: [906]

([901])– رابح بوحوش: اللّسانيّات وتطبيقاتها على الخطاب الشّعري؛ ص93.

وانظر في تعريف التّرصيع وأنواعه: يوسف أبو العدوس: البلاغة والأسلوبية، ص148 وما بعدها.

([902])– موسى سامح ربابعة: قراءة في النّصّ الشّعري الجاهلي، مؤسّسة حمادة ودار الكندي، الأردن، 1998، ص141.

([903])– جاسم محمد الصميدعي: شعر الخوارج –دراسة أسلوبية–، ص 180.

([904])–ابن الحداد، الدّيوان، ص285.

([905])– المصدر نفسه، ص268.

إذَا تَجَلَّى إلى أَبْصَارِهِمْ صَعِقُوا وإنْ تَغَلْغَلَ في أفكارِهِمْ هَمَأُوا[907]

ويقول أيضًا: [908]

قَلْبِي في ذَاتِ الأَثَيْلاَتِ رَهِينُ لَوْعَاتٍ ورِوْعَاتِ.

وهنا نلحظ أنَّ "ابن الحدّاد" لم يقتصر على تماثل الحرف الأخير من كلّ ثنائية؛ إنَّما عمد إلى تماثل الحرفين الأخيرين وذلك بين (بقاؤه؛ فناؤه) في مثال البيت الأوّل و(رمقت، نطقت) في مثال البيت الثّاني، وقد تتصاعد لتصل إلى ثلاثة أحرف، كما هو الشّأن في المثال الثّالث بين (أبصارهم، أفكارهم)، وبين(لوعات، روعات) في مثال البيت الرّابع، وقد إستطاع الشّاعر من خلال هذا النّوع من التّرصيع أن يوظّف طاقات التّكرار الصّوتي ليوحي بجوانب مُهمة من تجاربه الشّعريّة توزّعت بين الممدوح تارة وبين المحبوبة أخرى.

أمّا القسم الثّاني من هذا النّوع فهو التّرصيع المزدوج، وهو إحدى أهمّ الأنماط الموسيقيّة الّتي اعتمد عليها "ابن الحدّاد" في بناء قصائد شعره؛ حيث اعتنى بأن يرد في أبياته بطريقة هندسيّة مُنظّمة؛ كما برزت القوافي الدّاخلية من خلاله بشكل أوضح؛ تعاضدت فيه مع القوافي الخارجيّة، بحيث «يُؤدي هذا التناسق الصّوتي إلى قيمة جمالية قادرة على منح اللّغة قيمتها ا لأسلوبيّة عبر خلق نسيج دلالي وتركيبي مُتناسق يمنح الإيقاع قيمة معنوية بحيث يُصبح جزءًا من التّجربة

([906])- المصدر نفسه، ص110.

([907])- همأوا: بمعنى خرقوا، يُقال همأ الثّوب همأً إذا خرقه وأبلاه.

([908])-ابن الحداد، الدّيوان، ص156.

الشّعرية" [909] ، والأبيات الآتية تمثّل بعض أروع أوجهه عند "ابن الحدّاد" يقول: [910]

فمن خدود قمريات عَلَى قدود غصنيّات.

يتضمن هذا البيت ثنائيتين مُتماثلتين صوتًا، متطابقتين تركيبًا، بحيث تنتهي كلّ واحدة منها بقافية واحدة، وكما يبدو فإنّ التّكافؤ يكاد يكون تامًّا بين الشّطرين ففي مقابل خدود في الشّطر الأوّل نجد قدود في الشّطر الثاني، وقمريّات في الشّطر الأوّل مُقابل غصنيات في الشّطر الثاني، والتّوازي الصّوتي لهذا البيت نجم عنه تشابه دلالي، فهذه التّشكيلة الموسيقية من خلال المساواة الصّوتيّة والتّركيبية لها أثرها الفاعل في تكوين معادلة هذا البيت المعنوية، حيث توحي إلى أنّ درجة انفعال وحيرة الشّاعر إزاء جمال محبوبته في التّشكيل الموسيقي الأوّل يُعادل درجة الدّهشة والحيرة في التّشكيل الموسيقي الثّاني.

ويقول أيضًا: [911]

ومَالِيَ لا أَسْمُو مُرَادًا و هِمَّةً وقد كَرُمَتْ نَفْسٌ وطابتْ ضآضئ؟

وما أَخَّرَتْنِي عن تَنَاهٍ مبادئُ ولا قَصَّرَتْ بـي عن تَبـاهٍ مَنَاشِئُ.

نلحظ أنّ الوحدات المرصعة في البيت الثّاني (تناهٍ، تباهٍ) و (مبادئ، مناشئ)، متماثلة صوتًا وتنتهي بقافية واحدة وتركيب نحوي واحد، وهذا التّناسق الإيقاعي حقّق إيقاعا منسجما مع المعنى العام للبيت، حيث ساهم في بثِّ موسيقى الإستعطاف والعتاب، أين يفاخر الشّاعر بمبادئه ويُباهي بمولده ومنشئه من بني

([909])– جاسم محمّد الصّميدعي: شعر الخوارج– دراسة أسلوبية – ص184.

([910])–ابن الحداد، الدّيوان، ص159.

([911])–المصدر السابق، ص146.

قيس؛ ومع ذلك لم يرتقي إلى ما كان يتطلع إليه في الدّولة الصمّادحيّة، وقد ورد سياق النّفي في بداية كلّ شطر مُعمّقا للفكرة ومعزّزًا لهذه الرّؤية، ولعلّ لجوء الشّاعر إلى هذا النّمط من التّوازي كان بفعل تأثير البيت الأوّل؛ حيث فتح أمام الشّاعر بابًا للوُلوج إلى مثل هذا النّمط الإيقاعي، حيث حمل البيت الأوّل موقفا تضمّن معنى التساؤل، وهذا السّياق أوقع الشّاعر تحت تأثير هذه الحركة الدّلالية الّتي استقطبته إلى أن استقرت في البيت الثّاني في مثل ذلك النّمط المتماثل لذلك فإنّ قيمة هذا النوع من التّرصيع "تتحدّد بفعل تلك العلاقات الصّوتية والدّلالية، وليس فقط إلى تركيب الجمل أو ترتيبها" [912] وهُنا نلحظ كيف تفاعل الصّوت مع التركيب في إنتاج الدّلالة سيما وأنّ كلّ وِحدة ترصيعيّة في البيت تستثمر تفعيلتي الطّويل (فعولن، مفاعلن)؛ هذا فضلا عن اتّفاقها في كلّ الصّوائت المرتبة ترتيبًا واحدًا، وكذا بعض حروف الصّوامت خاصة حرفي التّاء والميم الّذين تكرّرا في بداية كلّ وِحدة مُعجميّة.

ويبدو أسلوب التّرصيع أكثر بروزًا عند الشّاعر في قوله: [913]

بِخافِقَةِ القُرْطَيْنِ قَلْبُكَ خَافِقُ وعن خَرَسِ القُلْبَيْنِ دمعك نَاطِقُ.

في هذا البيت تحقّق الإزدواج بين ستّة وحدات أساسيّة، تشكّل مجموعة من الثنائيات "القائمة على الإزدواج الفنّي بعيدًا عن التكرار المعيب، كلّ هذا أدّى إلى لون من التّقابل كوسيلة دقيقة مُنسجمة" [914] ؛ ويتنامى هذا الحشد من القوافي الدّاخلية ليصل بالإيقاع إلى ذروته، ممّا جعل مؤشّر النّفس الشّعري يكون شديد التّصاعد منذ بداية البيت إلى خاتمته، وممّا زاد في ترابط هذه الأجزاء وتلاحمها

([912])– جاسم محمّد الصّميدي: شعر الخوارج – دراسة أسلوبية– ص186.

([913])–ابن الحداد، الدّيوان، 237.

([914])– عبد الواحد، حسن الشّيخ: البديع والتوازي، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنيّة، الإسكندريّة، ط1، 1999، ص07.

كأنّها وحدات متشابهة إلتزامها الموقع النّحوي نفسه، والصّيغة التّركيبيّة ذاتها، حيث تحقّق التّعادل بين الأطراف الثّلاثة المُكونة للبيت، وذلك من حيث الموقع الّذي يحتلّه كلّ طرف، فموقع القرطين يُوازي موقع القُلبين، وموقع قلبك يُوازي موقع سمعك، وموقع خافق يُوازي موقع ناطق، وهذا التعادل الموقعي والتوازي الصّوتي أفرز بدوره تماثل دلالي؛ سيما وأنّ ألفاظ التّرصيع فيه تتضمّن دلالة تدلّ على التّحول وكثرة الحركة مثل: خافق، ناطق... " إذ يتشكّل هذا النّوع من التّوازي مُحدثًا تنميطًا قائمًا على تشارك دلالي وتركيبي "[915].

نلحظ ممّا تقدّم من نماذج في شعر "ابن الحدّاد" أنّ التّرصيع المتوازي بقسميه المفرد والمزدوج هو "وسيلة من الوسائل التّحليلية للنّصّ لغويًّا وصوتيًّا وجماليًّا؛ هذا بالإضافة إلى تأدية المعنى بصورة غير مُباشرة عن طريق الإيحاء أو التّقابل أو التّوازي"[916].

2.2-المتوازن:

هو لون من ألوان التّرصيع يتّفق فيه الوزن دون الرّوي [917]؛ ويبدو أنّ الصّياغة الشّعريّة لدى "ابن الحدّاد" تتلون بهذا التّشكيل المتوازن، حيث تزداد فيه رحابة استخدامه لهذه القيم الإيقاعيّة، التي جعلت طريقته الشعريّة تكون أكثر جمالاً وفنًّا "فالتّماثل بين الكلمات من جانب الوزن ممّا يُكسبُ بناء التّرصيع على المستوى

([915])- جاسم محمّد الصّميدعي: شعر الخوارج -دراسة أسلوبية- ص181.

([916])- عبد الواحد، حسن الشّيخ: البديع والتّوازي، ص26.

([917])- ينظر: رابح بوحوش، اللّسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشّعري، ص96.

البصري والسّمعي أبعادًا ذات مدلولات جماليّة تستثير انفعال المتلقي وشعوره" [918] ، ومن أمثلته في شعر "ابن الحدّاد" قوله: [919]

فَكَأَنَّمَا الإِظْلاَمُ أَيْمٌ أَرْقَطٌ وكأَنَّمَا الإِصْبَاحُ ذِئْبٌ أَضْبَحُ.

يشكّل هذا البيت النموذج المثالي للتّرصيع المتوازن؛ حيث يغطّي التّرصيع فيه معظم البيت، فكلّ وحدة صوتيّة في القسم الأوّل لها ما يوازيها في القسم الثّاني من حيث النّسق، وهذا التّناسب الوزني التام بين عناصر الشطرين ساهم في إبراز التّفاعل بين الصّوت والدّلالة، حيث ورد التّرصيع المتوازن مُعمّقًا للمحتوى، وما تتّصفُ به حياة الشّاعر من ضنك أصبح معها إظلامه وإصباحه سيّان، يُقوّيها الإختلاف الدّلالي القائم على المقابلة بين كلمتي التّرصيع (الإظلام، الإصباح) كما أنّ دالّيْ التّكرار (كأنّما) في بداية كلّ شطر قد ساهما في تعزيز التّوازن، ممّا أضفى إنسجامًا إيقاعيًّا ساهم في تأثيث التّوازن الصّوتي في البيت.

ويقول أيضًا: [920]

مُمَلَّكٌ هو من سَمْتِ الهُدَى مَلِكٌ وواحدٌ هو في شَيْد العُلى مَلأُ[921]

يقوم هذا البيت على ثلاث ثنائيات تعتمد على التّوازن الصّوتي، تشكل كتلة دلالية متراصة؛ بحيث تحقّق التعادل بين الأطراف الستّة المكوّنة للبيت وذلك بين (سمت، شيد)، (الهدى، العلى)، (ملك، ملأ)، وقد ساهم هذا الأداء الإيقاعي في تفعيل الصائب الدّلالي، وذلك في كيفية إبراز بعض الصّفات الإيجابية الّتي

([918])– موسى سامح ربابعة: قراءة في النّصّ الشّعري الجاهلي، ص142.

([919])– ابن الحداد،الدّيوان، ص180.

([920])– المصدر السابق، ص114.

([921]) المصدر نفسه، ص 114.

اجتمعت في ممدوح الشّاعر مؤكدّة معنى الهدي والهداية؛ وما يُوازيها من الرّفعة والمجد والشّرف، مُحقّقا بذلك أعلى درجات الإنتظام الصّوتي والدّلالي.

ويقول أيضًا: [922]

وللقَنا مُنَهَوًى فيهمْ ومُنْسَرَبٌ وللظُّبى مُنْبَرى فِيهمْ وَ مُنْبَرَأُ.

وصَال مُطَّعِنٌ فيهمْ ومُمْتَصِعٌ فسال مُنْهَزِمٌ منهمْ ومُنْهَزَأُ [923]

يتضمّن هذين البيتين مجموعة من الثّنائيات المتماثلة من جانب الوزن، وذلك في البيت الأوّل بين (للقنا، الظّبى)، (منهوى، منبرى)، (مُنسرب، منبرأ)، وفي البيت الثّاني بين (مُطّعنٌ، منهزم)، (ممتصع، منهزأ)، ورغم نزوع الشّاعر في هذه الثنائيّات نحو المغايرة اللّفظيّة إلاّ أنّ توحّد الوزن فضلاً عن توحّد الدّلالة يلعبان دورًا واضحًا في حسم الأثر الفنّي لمصلحة التّوازن الصّوتي والتّماثل الإيقاعي الّذي عمل على خِدمة الهندسة المعمارية لهذين البيتين.

كما تتكرّر في شعر "ابن الحدّاد" صيغ صرفية معيّنة بنى عليها الشّاعر صِناعة التّرصيع المتوازن ومن بينها صيغة فاعل وصيغة مفعول؛ حيث استغلّ الشّاعر الإمكانات الصّوتيّة والطّاقات الموسيقية لهذه الصّيغ الّتي تحمل دلالة صرفيّة قويّة من حيث تدلّ على الفاعليّة والمفعوليّة في الأعمّ الأغلب من أحوالها؛ فهي تُسهم في استحداث الترصيع المتوازن من حيث تتوازن فيه المكوّنات الصّوتية توازُنًا تامًّا إذ تعمل على تأكيد الدّور الصّوتي المحض في تفعيل عملية التّوازن الصّوتي والإيحاء بالدّلالة؛ فمن أروع أوجه صيغة فاعل نورد قوله: [924]

([922])– المصدر نفسه، ص122، 123.

([923])– * الممتصع: الّذي يضرب العدوّ بالسّيف.

([924])–ابن الحداد، الدّيوان، ص108.

وَباعِثُ الوَجْدِ سِحْرٌ مِنْكِ أم حَوَرٌ وَقَاتِلُ الصَّبِّ عَمْدٌ مِنْكِ أَمْ خَطَأُ؟

اعتمد الشّاعر في هذا البيت على صيغة (فاعل) التي تشكلّها الوحدات المتوازنة (باعث، قاتل)؛ وهذا التّماثل التام بين الطّرفين من النّاحية الصّوتية والإيقاعيّة نجم عنه تقابل دلالي، حيث عمل التّرصيع المتوازن على إبراز حالتين لشخصيّة المحبوبة من خلال استغلال ظاهرة الطّباق (باعث= قاتل)،/ وممّا زاد في تقوية التّرصيع المتوازن وقوع الكلمتين المتطابقتين في الموقع نفسه، ممّا ساهم في تقوية الإختلاف الدّلالي بين الكلمتين المرصّعتين من حيث دلّت (باعث) في الإستخدام الأوّل عن البعث والإحياء، ودلّت قاتل في الإستخدام الثّاني عن القتل والهلاك فجمال هذه العيون هي سبب بعث نشوة الحب في نفس الشّاعر وهي أيضًا سبب هلاكها؛ وهُنا نلحظ أنّ المستوى الصّوتي لهذا البيت كان له دوره في تفاعل المستوى الدّلالى، حيث ساهمت هذه الصّيغة في إبراز الجوانب الدّلالية الّتي يختزنها كلّ شطر؛ فقد عملت هذه الموسيقى على إثارة إحساس الحب في ذهن الشّاعر، فشكلّت صيغة هذه الألفاظ (باعث، قاتل) مركزًا تنبثق منه كلّ المعاني الفرعيّة فجعل باعث في بداية الشّطر الأوّل وجعل الحديث كلّه مُنصبًّا بعدها على جمال محبوبته مُلتزمًا في ذلك بالتّرصيع المتوازي عبر وحدتين اثنتين (سحر، حور)، وتحمل كلّ واحدة من الوحدات صفة مُميّزة تتّصفُ بها المحبوبة، ثم جعل كلمة (قاتل) بداية الشّطر الثّاني، وجعل الحديث كلّه بعدها مُنصبًا على هذه المرأة نفسها؛ ملتزمًا بالترصيع المتوازن عبر وحدتين اثنتين (عمد، خطأ) مُعتمدًا عبرهما على تقنية الطّباق لتوضيح الدّلالة المطلوبة.

أمّا من صور صيغة مفعول في التّرصيع المتوازن قوله يمدح مليكه المعتصم: [925]

مَلَكَ الْقُلُوبَ بِسِيرَةٍ عُمَرِيَّةٍ يَحْيَا بِهَا المَفْرُوضُ والمَسْنُونُ.

([925])–المصدر السابق، ص277.

إنّ قدرة الشّاعر على توزيع كلمات التّرصيع (المفروض، المسنون) في هذا البيت بمثل هذا التّوازن؛ ولّد موسيقى مُعبِّرة جاء فيها المعنى صدى لهذا النّسق؛ حيث ساهم تماثل الصّيغ الصّرفية فيه على تقوية الجانب الإيقاعي الّذي أدّى بدوره إلى تعميق الجانب المضموني، فهو نمطٌ تعبيري يعتمد التّوازن الصّوتي الّذي تلازم مع التّوازن الدّلالي، حيث يعمل إيقاع التّرصيع في هذا السّياق على ترسيخ أهم صفة دينيّة في ممدوحه وهي تحقيق مبدأ المساواة في اتّباع ما فرضه الله تعالى على عباده وما سنّه لهم في سياسته مع الرّعية؛ مقتديا بذلك بسيرة عمر بن الخطّاب رضي الله تعالى عنه وأرضاه، وهو ما جسّده الشّاعر بأداة العطف (الواو) الّتي ربط بها بين كلمتي التّرصيع، وهو نمط يبرز أهم صُور التّفاعل بين التّوازن الصّوتي والدّلالي معًا، ويقول أيضًا: [926]

تَلْهُو وأَحْزَنُ مثل مَا حَكَمَ الهَوَى لا يَسْتَوِي المَسْرُورُ والمَحْزُونُ.

تمثل كلمتي (المسرور، المحزون) ثنائية التّرصيع في هذا البيت، فهو تشكيل متكافئ خرج بهذا البيت إلى بُنية توازنية ترصيعيّة مثيرة أدّت إلى تقوية الإيقاع الّذي مثّل في هذا السّياق أعلى درجات التّوازن الّذي لا تميل معه كفّة ولا يهتزّ لها ميزان، حيث ساهم في زيادة حركة التّوازن الإيقاعي، ومن ثُمَّ تعميق الإحساس بأهميّة الموقف الشّعري، فقد منح التّرصيع المتوازن لتجربة الحب هاهنا بُعدًا صوتيًّا وإيقاعيًّا متميّزًا لعب دورًا شديد الأهميّة في تأكيد الدّلالة الّتي ترسّخُ إيقاع الحُزن في هذا البيت، يدعّمها اعتماد التّضاد في البيت بكلّ ما يحمله من ايحاءات تستحضر معاني استمرار الصّد والهجر في ذهن المتلقّي، وفي سبيل نقل هذا الإحساس بفاعليّة أكثر استغلّ الشّاعر صيغة مفعول استغلالاً واسعًا، وهي صيغة من أكثر الصّيغ الصّرفية تأثيرًا في نفوس المتلقين، لتمكّنها في نفس السّامع أكمل تمكّن،

([926])– المصدر السابق، ص268.

فهي صيغة مثيرة تشحن المتلقي بالإنفعالات والأحاسيس نفسها الّتي يعيشها الشّاعر، حيث أسهم في شحن فضاءات النّصّ الشّعري بثراء دلالي يكشف في هذا السّياق عن معادلة حبّ غير متكافئة بين محبٍّ مُعذّب حزين ومحبوبة عابثة لاهية؛ ولعلّ ذلك ما دفع الشّاعر إلى أن يختار لها موقع الختام، حيث جعلها في آخر البيت لتكون آخر ما يركن في السّمع؛ ممّا يثير في القارئ دواعي الأسى والمعاناة ويعمل على جلب عاطفته واستمالة قلبه والتّأثير على أحاسيسه.

نخلصُ في ضوء ما تقدّم إلى أنّ استخدام تقنيتي التّصريع والتّرصيع بهذه الطّريقة المثيرة، تشير باعتناء الشّاعر واهتمامه بموسيقاه بما يعكس حيويّة شعره وكذا تجدّده، فمن خلال هذه الأساليب الموسيقيّة حرص الشّاعر على أن يُوفّر لنظمه كلّ ما من شأنه أن يضمن له عذوبة النّغم وجمال الإيقاع؛ ذلك أنّ "عناصر الجمال الموضوعي يتمثّل في الأشياء الّتي تتّسم بالنّظام والتّنسيق والتّحدّد في الخصائص الجوهريّة الّتي يتألف منها الجمال" [927] كما وردت هذه الأنساق الإيقاعيّة مُتساوقة مع النّظم الخاص لأبيات "ابن الحدّاد" الشّعريّة، حيث ساهمت في توضيح الفكرة الّتي تدور في ذهنه، فجاءت صدًى لقيم فكريّة ورُؤى عميقة للحياة، فلجوء الشّاعر لمثل هذه التّقنيّة في شعره إنّما ليؤكدّ من خلالها على أفكار تسيطر عليه ويريد إيصالها إلى القارئ، ولم يجد "ابن الحدّاد" أمامه أنجع من هذه التّشكيلات كأسلوب يُؤدي هذا الغرض.

4-التّماثل الصوتي:

حفل شعر "ابن الحدّاد" بظاهرة التّماثل الصّوتي؛ وذلك باعتماده على نمط موسيقي معيّن، برزت من خلاله هذه الظّاهرة بشكل واضح؛ حيث استخدم الشّاعر المقاطع الطّويلة الّتي تمنح الصّوت امتدادًا، وذلك من خلال استثمار أصوات اللّين

([927])- حميد آدم ثويني: فنّ الأسلوب – دراسة وتطبيق عبر العصور الأدبيّة-، ص30.

الثّلاثة المعروفة (الألف، الواو، الياء)؛ واللّين صفة تجمع بين السهولة واليُسر في التحقيق الصّوتي، وذلك بسبب الطبيعة الإنتاجية لهذه الأصوات. حيث يخرج تيار الهواء المنتج لها دون أن يتعرّض لأيّ تضييق أو أيّة إعاقة، فيخرج حُرًّا طليقا[928].

فمخرج هذه الأصوات –إذن– يكون واسعًا في أثناء نطق هذه الحروف؛ ممّا يميّزها بأنّ لها قابليّة على المد عند مدّ الصّوت به [929]، وقد أدّى ذلك كلّه لأن تكون موسيقية مُنتظمة قابلة للقياس، وخالية من الضّوضاء؛ ولها القدرة على الإستمرار [930]، ويمكن توضيح التكرار الكمي لهذه الأصوات من خلال الجدول الآتي:

الصّوت	الألف	الواو	الياء	المجموع
تكراره	2321	547	878	3746

إنطلاقًا من هذا الجدول نلحظ ومنذ الوهلة الأولى أنّ الشّاعر قد أظهر فتنة بارزة لأصوات اللّين؛ وقد طالت هذه الأصوات عددًا غير قليل من قصائد الشّاعر ممّا يشكّل ملمحًا بارزًا من ملامح شعر "ابن الحدّاد" لا يُمكن الإغضاء عنه أو تجاوزه بحال، وذلك بأن يرشحها لأن تكون ظاهرة أسلوبيّة بارزة في شعره؛ وورودها

([928])– ينظر: سعيد محمّد شواهنة، القواعد الصّرف صوتية بين القُدماء والمحدثين؛ الوراق للنّشر والتّوزيع، عمان، الأردن،ط1، 2007، ص70. وانظر أيضًا: محمّد اسحاق العناني: مدخل إلى الصّوتيّات؛ دار وائل للنّشر، ، عمان، الأردن، ط1 2008، ص80؛ وعبد القادر عبد الجليل: الأصوات اللّغويّة، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1998، ص280، وابراهيم أنيس: الأصوات اللّغويّة، ص26.

([929])–ينظر: كوليزار كاكل عزيز، دلالات أصوات اللّين في اللّغة العربيّة، ص44.

([930])– ميرفت يوسف كاظم المحياوى: الدّرس الصّوتي عند أحمد بن محمّد الجزري، ص235.

عنده بهذه الكثرة اللاّفتة والكثافة العالية إنّما لخدمة حاجة جماليّة ودلاليّة على حدّ سواء؛ حيث تنهض هذه الظّاهرة بوظيفة أساسية في تحقيق الإنسجام الصّوتي بما تحمله من خصوصيّة صوتيّة غاية في الجمال وعليه فإنّ "أثرها ليس معزولاً عن الدّلالة؛ وذلك أنّها حينما تؤثّر فينا تأثيرًا فنيّا وجدانيًّا توقظ الحواس على معانٍ لم نكن لندركها إلاّ من خلال إيقاع هذه الحُروف الصّوتية لأنّها توقع على النّفس هذه الذّبذبات التّناغمية وتطبعها على مشاعر الحسّ والوجدان"[931].

لذلك فإنّ "وُجود صوت اللّين في الشّعر يمنحه حركة مؤثّرة، لأنّه يُعطيه المعنى المراد؛ ومن خلال مدّ صوت اللّين يستطيع الشّاعر أن يعبّر عمّا يختلج ويجيش في صدره من عواطف وأحاسيس، وهذا ما لا تحقّقه الأصوات السّاكنة"[932] .

لذلك فقد لقيت هذه الأصوات سبيلها الميسّر إلى شعر "ابن الحدّاد"؛ واعتماده عليها بهذا الشّكل إنّما يُدلّل على مبلغ ميله إليها وارتباطها بنفسيّته ذلك أنّ "الواقع المجهد المتشابك لا يفرزُ إلا إنتاجًا إبداعيًّا شبيهًا به –بوجه ما من الوُجوه– وفي ذات الوقت يكون هذا الإنتاج شديد الثّراء في المضمون والتّجربة الرّوحية والتّشكيل الظّاهري، فيكون هو الإنتاج البطيء الجهيد الّذي لم يتولّد إلاّ بعد صراع عنيف" [933] ؛ فقد كانت مُختلف الظّروف الحياتيّة القاسية التي عاشها الشّاعر مددًا لإنبعاث آهاته، وبثّ آلامه وزفراته الملتاعة؛ هذه الآهات الّتي تنبع من أعماق مُمتلئة بشدّة المعاناة، وهو شعور استقرّ في نفس الشّاعر فصدر عنه في شعره من خلال هذه المقاطع الطّويلة التي فسحت له المجال للنّداء وكأنّنا نسمع من خلالها

([931])– عمر عبد الهادي عتيق: ظواهر أسلوبية في القرآن الكريم –التّركيب والرّسم والإيقاع– عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، ط1، 2010، ص338.

([932])– كوليزار كاكز عزيز: دلالات أصوات اللّين، ص113.

([933])– كاميليا عبد الفتّاح: الشّعر العربي القديم –دراسة نقديّة تحليليّة– ص481.

رجع صدى نفسه الملتاعة بفضل التّرجيع الموسيقي للمقاطع نفسها، سيما وأنّ حروف المدّ تتّصف بطول مدة الإستغراق الزّمني للنّطق بها، ممّا جعل هذا التّشكيل الموسيقي تجسيدًا حقيقيًّا لجملة هذه النِّداءات المتتالية الّتي تُعزّز المعنى الّذي يريده الشّاعر، وتُعين على الكشف التّعبيري الّذي يبتغيه عن طريق تلك "الطّاقة الكامنة في الأصوات الصّائتة الطّويلة لإمتلاكها صفة الجهر وقوّة الإسماع العالية ودرجة الوُضوح السّمعي"[934].

وسنقوم بتحليل بعض النّماذج في شعر "ابن الحدّاد" نرصد من خلالها أهميّة هذه الأصوات ودورها في استنطاق الجانب الإيحائي، وهو ما يُمكن ملاحظته في هذا الصّنيع الشّعري الّذي يقول فيه: [935]

و النَّفْسُ فيكَ ثِبَارَ الحُبِّ طالبةٌ إنْ كانتِ العَيْنُ تَجْني مِنكَ أَنْوَارَا[936]

أُخْفِي هَوَاكَ وَأَكْنِي عنه تَوْرِيَةٌ وهل يُـلاَمُ عَمِيدُ القَلْبِ إنْ وارَى؟[937]

يا مُشْبِهَ المَلِكِ الـجَعْدِيِّ تَسْمِيَةً وَ مُخْجِلَ القمرِ البَدْرِيِّ أَنْـوَارَا[938]

في هذه الأبيات يبدو الشّاعر في حالة خطاب مُستمرّ يُحاول من خلاله الكشف عن مواجده وأسرار حبّه دون أن يصل إلى استقرار أو ثبات؛ وقد اعتمد في أثناء ذلك نمطًا صوتيًّا مديًّا، أدّى تضافره إلى تشكيل نسيج صوتي متكامل ساهم في رفد نغم موسيقي شارك في إنشاء نوع من التّماثل والتّجانس "وهذا التّماثل يُسهم في تَشكيل الإيقاع، وتعدّد معانيه وتشكيل القيمة الجمالية للنّصّ من خلال الأداء الصّوتي له" [939] ؛ لذلك نجد أنّ هذا الأداء

([934])– عبد القادر عبد الجليل: هندسة المقاطع الصّوتية؛ ص351.

([935])–ابن الحداد، الدّيوان، ص218.

([936])– ثبار: بكسر الثاء، المواظبة.

([937])– العميد: الّذي هدّه العشق.

([938])– الجعدي: البخيل.

([939])– مراد عبد الرّحمن مبروك: من الصّوت إلى النّصّ –نحو نسق منهجي لدراسة النّصّ الشّعري، ص154.

قد توافق مع ما تضمّنه السّياق من دلالات، حيث تلاءم مع عاطفة الشّاعر المشحونة بأدفاق العاطفة إزاء جمال محبوبته الّذي طالما كان منبع شقاءه وسرّ آهاته؛ ولعلّ ما تحمله ألفاظ الأبيات من دلالة يُؤيّد هذا النّسق في مثل هذه الشّاكلة (ثبار، طالبة، تجني، أخفي، هواك، يُلام، عميد، وارى، يا مشبه، أنوارا...)

ومثل هذه الألحان الحزينة قد تجد صداها لدى المتلقّي الّذي يتجاوب بسُرعة مع هذه المشاعر الصّادقة؛ ولذلك يُطلق على هذه الأصوات بأنّها "أصوات وجدانيّة أو أصوات التّعبير الطّبيعي عن الإنفعالات"[940].

ويقول في معرض هجائه لممدوحه المعتصم بن صمادح: [941]

يا طَالبَ المعروفِ دُونَكَ فاترُكَنْ دارَ المَرِيَّةِ وارفضِ بنَ صُمَادِحِ

رَجُلٌ إذا أَعْطَاكَ حَبَّةَ خَـــرْدَلٍ أَلْقَاكَ في قَيْدِ الأسِيرِ الطَّائِـحِ[942]

لو قد مَضَى لَكَ عُمْرُ نُوحٍ عِنْدَهُ لا فَرْقَ بينكَ والبعيدِ النَّـــــازِحِ.

تعتمد هذه الأبيات على موسيقى لفظيّة ذات حروف مدّ طويلة؛ توزّعت في أرجاء الأبيات لتغطّي أكثر من عشرين محطّة في مثل (طالب، دونك، إذا أعطاك، ألقاك، الأسير، مضى، البعيد، النَّازح...)؛ ولا شكّ أنّ هذه الحركة الإيقاعيّة المتصاعدة تثير الإحساس بحدة الموقف الشّعوري وقوّته؛ فهذا النّمط الموسيقي يُعين في بناءه الدّاخلي على الكشف التّعبيري الّذي يطمح الشّاعر إلى إيصاله، حيث يلتقي المدّ في هذا السّياق مع معنى الآهات والصّرخات الّتي توحي بنداء ضمني يعزّزه النّداء الصّريح الّذي استهلّ الشّاعر به أبياته (يا طالب) حيث تساوق

([940])– كوليزاز كاكر عزيز: دلالات أصوات اللّين، ص114.

([941])–ابن الحداد، الدّيوان، 184.

([942])– الخردل: حبّ شجر مسخِّنٌ ملطِّفٌ، قالعٌ للبَلْغَمِ، مُليِّنٌ هَاضِمٌ.

مع مُقتضى السّياق الّذي يشكو الشّاعر فيه مواقف ممدوحه المشينة تجاه الشّعراء؛ حيث كان لهذه الأصوات الّتي ترتبطُ بخُصوصيّة الوُضُوح السّمعي دورها في بثّ هذا الجوّ الذي يسوده الإحباط والألم والمعاناة.

ويستخدم الشّاعر هذه الأصوات في نسقٍ أكثر امتدادًا وأشدّ رحابة؛ فحضور هذه الأصوات يحتلّ قسمًا من جَسَدِ هذه القصيدة غيْرَ هيّن؛ حيث تنهض على كثافة صوتيّة تقوم الحركات الطّويلة فيها بدور بارز في استحداث إيقاع حزين كئيب شجيّ يقول[943]:

عَسَاكَ بِحَقِّ عِيسَاكَ مُرِيحَةَ قَلبيَ الشّاكِي

فإنَّ الحُسْنَ قَدْ وَلاَّ كِ إحيائِي وإهلاكي

وها أنَا مِنْكِ في بَلْوَى ولا فَرَجٌ لِبَلْـــوَاكِ

ولا أسطِيعُ سُلْوَانًا فقد أَوْثَقْتِ أَشْرَاكي

فكم أَبْكِي عليك دَمًا ولا تَرْثِينَ للباكـي!

فهل تَدِرِينَ ما تَقْضِي على عَيْنِيَّ عَيْنَاكِ؟

وما يُذْكِيهِ من نـــارٍ بقلبي نُورُكِ الذَّاكِي؟

....

نُوَيْرَةُ إن قَلَيتِ فإنْ نَنِي أَهْوَاكِ أَهْوَاكِ

وعَيْنَاكِ المُنَبِّئَتَا كِ أَنّي بَعْضُ قَتْلاَكِ.

([943])–ابن الحداد، الدّيوان: ص 241، 242.

يكشف "ابن الحدّاد" في هذه القصيدة عن شُحنة عاطفيّة وجدانيّة ملتهبة "بمعاني الشّكوى المتلظيّة والتّوسّل اللاّئم، والشّكوى المتذمّرة والحيرة الكاوية والتّهيّب الصّاعق" [944] ، وهي معانٍ عذريّة خالصة نثرها الشّاعر عبر هذه الشّبكة من المقاطع الطّويلة الّتي أضفت على النّصّ جوًّا من الإستمرار والدّوام واللاّمحدودية ساهم في بث حالة من البطئ في الإيقاع بما يسمح لقارئء القصيدة معه أن "يتمهل في قراءة كلماتها تمهُّلاً شديدًا، يكاد يقف فيه عند كلّ كلمة؛ بل عند كلّ حرف من حروفها وحركة من حركاتها، كما يفرض عليه أن يعلو ويهبط مع أصواتها؛ وكأنّه يتذوّقها تذوّقًا" [945] ؛ حيث انسجم هذا النّمط مع مقتضى السّياق وتوافق مع خلفيّات التّجربة الشّعريّة؛ سيما وأنّ الألفاظ الّتي تلزمها أصوات اللّين تنتمي إلى حقل يسوده الحزن منح ألفاظًا مثل: (عساك، الشّاكي، ولاّك، إهلاكي، أولعني، لولاك، بلوى، بلواك، أشراكي، أبكي، تقضي، قتلاك ...) مساحة نفسيّة عميقة تنبئُ عن عميق المأساة الّتي يُعنايها الشّاعر إزاء حبّه لهذه المرأة؛ حيث توحي هذه الأصوات بنوعٍ من النّواح يعلو أنينه من داخل أعماقه؛ فتزداد درجاته كلّما إنتاب الشّاعر شعور بوطأة الموقف وسوء الحال؛ سيما وأنّ أصوات اللّين "لها القابليّة على تحمّل أكبر قدرٍ من الشّحنات العاطفيّة قياسًا بالأصوات الأخرى؛ ويزداد عدد المدّات مع زيادة انفعال الشّاعر وتوجّعه"[946].

ويعتبر صوت الألف أكثر هذه الصّوائت الطّويلة شيُوعًا في هذه القصيدة حيث تكرّر على نحو تسع عشرة مرة (19)، بكلّ ما يحمله من طاقة مدّ صوتيّة

([944])- عبد الوهاب الرّقيق: أدبيّة الغزل العُذري في ديوان جميل بثينة، ص 65، 66.

([945])- إبراهيم عبد الرّحمن محمّد: الشّعر الجاهلي، قضاياه الفنّيّة والموضوعيّة، الشركة المصريّة العالميّة للنّشر، مصر، ط1، (د.ت)، ص 242.

([946])- كوليزار كاكل عزيز: دلالات أصوات اللّين في اللّغة العربيّة، ص 113، 114.

عالية ليحقّق هذا الصّوت في النّطق في أعلى درجات القوّة ذلك أنّ "الألف تطول وتمتد حتّى يصبح النّطق بها في حاجة إلى زمن أطول من غيرها"[947].

وقد انعكس توتّر الشّاعر وانفعاله على الإيقاع متجلّيا في إحدى أهمّ الظّواهر الصّوتيّة الدّلاليّة وهي ظاهرة التّدوير [948]؛ وهي إحدى المواطن الأكثر تجسيدًا لهذا الإمتداد؛ وهو ما يمثل في البيت الثّاني في لفظة (وَلاَّكِ)؛ والبيت الأخير في لفظة (المنبّئتاك) أين يُطلق الشّاعر العِنان لزفراته وآهاته عبر هذه المسافة الصّوتية الشّاسعة الّتي أدّى من خلالها هذا الإيقاع الممدود دوره في مواصلة الدّفقة الشّعوريّة الّتي انطلقت من عقالها، فلم يكن بمقدور الشّاعر كبح جماحها ما يؤكّد أنّه صوت لا تنتهي مهمّته حتَّى ينتهي مُؤدّاه حيث "يشتمل على طاقة صوتيّة لا ينفذ سخاؤها ولا ينقطع عطاءها إلاّ بانقطاع نَفَسِ المصّوتِ به والمردّد له" [949] ، لذلك نجد أنّ شاعرنا قد ربط خاصّة التّدوير بمعنى (الموت) في كلا البيتين، حيث جعله في البيت الثّاني بدال (الهلاك) في سياق توزّعه بين الحياة والموت منح الشّاعر فيهما الولاية لجمال محبوبته الّذي يملك وحده سُلطة إحيائه أو إهلاكه، وجعله في البيت الأخير بدال (القتل) وفيه يجزم أخيرًا بأنّ محبوبته قد اختارت أن تحكم عليه بالموت، ليكون بذلك أحد ضحايا ما تفعله عيناها القاتلة بعاشقيها؛ وهُنا نلحظ أنّ وتيرة الإستصراخ – الّتي تجسّدت عن طريق التّدوير في هذه الأبيات – تزداد تصاعدًا لدى الشّاعر كلّما ردّد هذا المعنى (الموت)؛ ولتعزيز هذه التّقنية (التّدوير) لجأ الشّاعر إلى حشد مُتواصل من حروف العطف الّتي ربط من خلالها بين معانيه

([947])– مقداد محمّد شكر قاسم: البنية الإيقاعيّة في شعر الجواهري، ص 161.

([948])– البيت المدّور هو الذّي تحوي مُكوّناته الدّاخليّة كلمة تُصبحُ شركة بين قسميه أي شطريه ؛ و معنى ذلك أنّ تمام وزن الشّطر يكون بجزء من كلمة.

انظر أحمد كشك، التدوير في الشّعر ؛ دراسة في النّحو و المعنى و الإيقاع، ص 07.

وانظر: نازك الملائكة: قضايا الشّعر المعاصر ؛ دار العلم للملايين، بيروت ؛ لبنان ط11، 2000 ؛ ص 112.

([949]) عبد الملك مرتاض: دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي، ص 169.

ما يؤكد أن حالة نفسيّة تستبدّ في كيان الشّاعر،جعلته يكون في خطاب مستمر لا يودّ الإنقطاع عنه ؛ قاده إلى الدوران في حلقة مغلقة انتهى فيها إلى نفس النّقطة⟸⟹ الّتي ابتدأ منها (الهلاك القتل).

في ضوء كل ما تقدّم نخلص إلى أنّ المستوى الصّوتي عند "ابن الحدّاد" يشي باهتمام كبير واعتناء شديد بالموسيقى، بحيث يتوضّح من خلاله أسلوبه الموسيقي الخاص الّذي يتميّز به عن غيره، ممّا يقيم دليلاً على أنّه يتمتّع بإحساس موسيقيٍّ عالٍ، وشعور إيقاعي مُرهف قلّما نجده عند غيره من الشّعراء، ارتقى به إلى درجة عالية من البراعة، كما أنّ استعماله للموسيقى لم يصدر عن تكلّف أو تصنّع إنّما صدر عن انفعال صادق كان له الأثر الفاعل في صياغة الإيحاء وأداء المعنى كون "الموسيقى أشدّ الفنون إيحاءًا" [950] ، ممّا يعني أنّ الموسيقى في شعره وثيقة الصِّلة بحياته، تسير جنبًا إلى جنب مع تجاربه، تغضب وتفرح، ترق وتلين بحسب ما تقتضيه ظروفه ومواقف حياته ذلك "الإيقاع لدى الشّاعر العربي جزء من عمليّة الإبداع لديه، وليس واجهة شكليّة خارجيّة"[951].

([950])- إحسان عبّاس: فنّ الشّعر، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ص 58.

([951]) – أحمد كشك: التّدوير في الشّعر – دراسة في النّحو والمعنى والإيقاع – ، ص 05.

الفصل الثالث:

المستوى التركيبي

إن التراكيب تبحث في مستوى العلاقات القائمة بين الفونامات داخل الجمل بغية لحظها وتحديدها ،و بين المورفيمات كذلك لتكوين كتلة لغوية منسجمة ذات دلالة تؤديغرضا معينا[952]، فهو مقوم أساسي يسهم في الكشف عن الإنسجام الحاصل بين المفردات ، فهو مستوى يعتمد على " ما يقوم بين الكلمات من علاقات من شأنها أن يسهم في توليد الأدبية أو توليد الشعرية "[953]، ذلك أن "تركيب العبارة يساهم بخلق إيقاع منسجم له نكهة خاصة مميزة يحسها المستمع ويتذوقها "[954]، لذلك يعتبر الوقوف عند لغة الشعر وتراكيبه القاعدة الأساس التي ننطلق منها لرصد مختلف المثيرات الأسلوبية ، حيث تتفق الدراسات الأسلوبية علن دور التركيب الفاعل في عملية الخلق الشعري ، إذ لا يمكن لأية صياغة لغوية أن تنهض من دونه.

كما يسهم البناء التركيبي في استكناه البعد الدلالي للنصوص ، ذلك أن فهم أي نص شعري إنما يكون من خلال التركيب ، وكذا السياق الذي يرد فيه هذا التركيب، فالتحليل الأسلوبي إنما يرتكز على الجمل والتراكيب لرصد أي بعد دلالي في النصوص الشعرية ذلك أن " أي بحث يحاول تحديد الدلالة دون الإعتماد على النحو يعد لا قيمة له ، والجمل المبنية وفق قواعد النحو هي التي لها معنى دلالي لأن النحو يدلنا على بناء الكلمات وتصريفها وإظهار علاقاتها"[955] .

وفي هذا المستوى (التركيبي) وظف "ابن الحداد" طرقا متنوعة واستخدم أساليب مختلفة في نظم أشعاره نستطلع من خلالها أهم البنى الأسلوبية عن طريق رصد الكيفية التي يتشكل بموجبها النص الحدادي،و من بينها التقديم والتأخير أو (الخلخلةالتركيبية)، الإلتفات ، تراكم الأفعال ، النفي ، الشرط ، النداء ، الإستفهام .....الخ ، وقد تأكد من خلال هذا المستوى الدور الأدائي الراقي لهذا الشاعر، توضح من خلاله قدراته الشعرية و إبداعه الفني المتميز،و سنقف فيما يلي عند أبرز المنبهات الأسلوبية التركيبية التي شكلت ملمحا متميزا عند "ابن الحداد".

---

[952]ينظر :صالح بلعيد، التراكيب النحوية وسياقا تها المختلفة عند الإمام عبد القاهر الجرجاني، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون ،الجزائر ، 1994، ص 101-102 .

[953] أحمد محمد ويس: الإنزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص09 .

[954]يوسف أبو العدوس: الأسلوبية- الرؤية والتطبيق- ص259.

[955]صالح بلعيد : التراكيب النحوية وسياقاتها المختلفة عند الإمام عبد القاهر الجرجاني ،ص 194.

التقديم و التأخير:

يعدمبحث التقديم و التأخير من أكثر مباحث التركيب تحقيقا للإنزياح، هذا الأخير الذي يعتبر " من أهم مباحث الأسلوبية في الكشف عن العملية الإبداعية في النصوص، وذلك لكثرة إعتماد المبدعين عليه لغرض خلق دلالات جديدة و إثارة المتلقي"[956]، ذلك أن " الجدة والغرابة التي يحققها الإنزياح هي مبدأ جمالي له أبعاد سيكولوجية هامة"[957].

و التقديم والتأخير على هذا الأساس وسيلة أسلوبية للتغييرات التعبيرية فهو انحراف أو عدول عن النمط العادي للجملة بقصد تحقيق تأثير أسلوبي معين [958] لذلك فهو يقع في "بؤرة مباحث الأسلوب الدائرة حول التركيب ، ويكتسب هذا المبحث أهمية خاصة من حقيقة أنه يخضع في كل لغة للطابع الخاص بها فيما يتعلق بترتيب الأجزاء داخل الجملة فيها ، وهو تكنيك لغوي مرتبط بالشعر منذ نشأته ، ويحفل به الشعر علىمدىعصوره ، إذْ يعد طرازا أسلوبيا يمكن تتبعه في نتاج كل شاعر على حدة ، مما يعد خصيصة أساسيةفي بنية عالمه الشعري" [959] ، ومن هنا ندرك أن " أساس اللغة لا يقوم على ما تحتويه من الكلمات، وإنما يقوم على تركيبها الخاص "[960].

وعلى هذا الأساس فإن الإنحراف والعدول عن البناء الأصلي للجملة قد يتيح للمبدع مساحة واسعة من القدرة على إيصال رسالته للمتلقي إذا استدعى هذا الإيصال انحرافا [961]، وذلك من خلال " منح الحرية للمبدع كي ينسق وينظم الدوال داخل الجملة وفق ما يهوى تحقيقًا للتأثير الذي يريد تحقيقه "[962]بحيث " يفسح مجال تصريف القول وهندسة الأسلوب ، ويجعل الأديب متمكنا من نقل أحاسيسه ومشاعره في تركيب لغوي رصين ، وتعبير في متقن،فهو يمنح المتكلم قدرة على إنجاز القول وتوزيع

---

[1] جاسم محمد الصميدعي : شعر الخوارج – دراسة أسلوبية – ، ص 72

[957] مسعود بودوخة : الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية ، ص 40 .

[958] ينظر:علي أبو القاسم عون ، بلاغة التقديم والتأخير في القرآن الكريم ، دار المدار الإسلامي ، بيروت ، لبنان، ،ط 1 ، (ج 1) ، 2003 ، ص 45 .

[959] مختار عطية: التقديم والتأخير ومباحث التركيب – بين البلاغة والأسلوبية– دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر ، الإسكندرية ، مصر ، 2005 ، ص 113 .

[960] صالح بلعيد: التراكيب النحوية وسياقاتها المختلفة عند الإمام عبد القاهر الجرجاني ، ص 102 .

[961] ينظر: مختار عطية، التقديم و التأخير ومباحث التراكيب – بين البلاغة والأسلوبية – ، ص 58

[962] المرجع نفسه ، ص 114 .

الاهتمامات، وتنسيق التعبير، فبالتقديم والتأخير يستطاع المزاوجة بين الأساليب والمفاضلة بين الأشياء، والمغايرة بين التراكيب، فهو يوسع القدرة على التخاطب "[963].

لذا يعد التقديم والتأخير " مظهرا من مظاهر كثيرة تمثل قدرات إبانة أو طاقات تعبيرية يديرها المتكلم اللّقن إدارة حية وواعية ، فيسخرها تسخيرا منضبطا للبوح بأفكاره ألوان أحاسيسه ومختلفخواطراه "[964]، أين يلعب " دورا بارزا ايصال المعنى المراد ، وتحقيق بلاغة الجملة من خلال إعادة توزيع الألفاظ بما يتناسب مع الدلالة المطلوبة لدى المتكلم والسامع "[965].

"فهو في الحق طاقة أسلوبية ذات معين لاينضب،وفيه تتجلى إمكانات المبدع في الصياغة والتعبير"[966]، ذلك أن الجانب الدلالي أكثر ما يتوضح عبر ما تحدثه كلماته من تأثيرات تعبيرية من خلال صياغة التراكيب والمفردات ويتم ذلك عبر جملة من الإنحرافات التي تعمل على تحريك بنية اللغة والعدول فيها على المألوف من النظام القاعدي، وذلك بخرق المألوف في العلاقات اللغوية من حيث تقوم على انتهاك مألوف الإسناد ،بحيث يجسد فاعلية النص الشعرية عبر توظيف خاص للمفردات مما يكشف عن الرؤية الإبداعية وما يكتنفها من دلالات ومعان بعينها يمكن تلمسها من خلال تشكيل الشاعر وطرق تعبيره التي غالبا ما تقودنا إلى فهم النص الشعري من عدة جوانب ،أين تؤدي تعبيرا فنيا بديعا مما يسوغ الخروج عن القواعد، ويعمل على استثارةالقارئ وتحفيز ذهنه" ففن التقديم والتأخير كان ولن يبرح وراء الكثير من عبقرية الأسلوب و حيويته" [967]حيث يحقق " أهدافا جمالية لا يحققها الإلتزام بالرتبة العادية للعبارة"[968].

لذا فإن هذا البناء التركيبي إنما يهدف إلى " الكشف عن الملامح الأسلوبية وراء هذه الخلخلة من خلال الكشف عن أثره الدلالي وقيمه الأسلوبية و التي تنمّ عن نضج الإبداع لدى الشاعر وسعة تجربته ، فيقدم ما حقه التأخير و يؤخر ما حقه التقديم ليضفي جمالا ورونقا على أشعاره ، إذ إن قفز التعابير فوق

---

[963]علي أبو القاسم عون: بلاغة التقديم والتأخير في القرآن الكريم ،ص 57.

[964] مختار عطية: التقديم والتأخير و مباحث التراكيب – بين البلاغة و الأسلوبية– ص 81.

[965] المرجع نفسه ، ص 63.

[966] أحمد محمد ويس : الانزياح في التراث النّقدي و البلاغي،مطبعة اتحاد كُتّاب العرب،دمشق،ط1، 2006 .

[967] المرجع نفسه ، ص 174.

[968] فتح الله أحمد سليمان : الأسلوبية – مدخل نظري ودراسة تطبيقية – ص 29.

الحواجز المعلنة للغة ودخول عالم جديد من التراكيب اللغوية ينقل اللغة من مستواها العادي ويمنحها ميزتها وتفردها "[969] لذا فقد تنبه النقاد القدامى لهذه الفكرة منذ القديم، وهو ما جاء على لسان كبير نقاد الأدب العربي القديم (عبد القاهر الجرجاني) ، وذلك في قوله : " ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك و لطف عندك أن قُدّم فيه شيء وحول اللفظ من مكان إلى مكان "[970]،وحول نفس المقام يقول (أبو سعيد) : " اعلم أن الشاعر قد يضطر حتى يضع الكلام في غير موضعه الذي ينبغي أن يوضع فيه فيزيله عن قصده الذي لايحسن في الكلام غيره"[971].

و على هذا سندرس هذه الظاهرة كونها شكلت ملمحا بارزا في شعر " ابن الحداد" فقد عمد الشاعر إلىإيثارهذا المؤشر الأسلوبي في التعبير عن معانيه حيث صار هذا الأسلوب أصلا من أصول شعره، و الملاحظ في شعر" ابن الحداد " أن تنوع التجربة الشعرية جعلت هذه الظاهرة تتخذ عنده أكثر من شكل أدائي ذلك أن " الطبيعة الفكرية والنفسية للغرض الشعري تؤثر على التركيب اللغوي و أحيانا تتدخل في إختيار مفرداته وذلك من خلال رؤية الفنان وتجربته التي خاضها "[972].

و قد استطاع الشاعر في كل ذلك أن يوافق بين لغته وبين منزعه النفسي ذلك أن الشعر يكتسب جماله من ترتيب الألفاظ والمفردات ترتيبا يعمل على إبراز المعنى في أحسن صوره وأجمل تجلياته وذلك بإختيار التشكيل الذي يكون بالدلالة أليق وبالمعنى أنسب" فالشاعر يختار وينتقي ويعبر وفق إحساساته الداخلية وتجيء صوره التعبيرية صدى لعالمه الداخلي" [973] ، سيما إذا تعلق الأمر بالتقديم والتأخير الذي يعد "نافذة تطل منها المشاعر الإنسانية للمتكلم ، لأنه يستطيع أن يظهر أحاسيسه و يبث خواطره

---

[969] جاسم محمد االصّميدعي: شعر الخوارج – دراسة أسلوبية – ص117.

[970] عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز في علم المعاني، صححه الشيخ ، محمد عبده والشيخ محمد محمود التركز ي الشرقيطي، علق عليه محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان، ط 3، 2001، ص 85.

[971] أبو سعيد السيرافي: ضرورة الشعر ، تح، رمضان عبد التواب ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ،1985 ، ص 173.

[972] منير سلطان : بديع التراكيب في شعر أبي تمام ، الكملة والجملة ، منشأة المعارف ،الإسكندرية ، مصر، ط 3 ، 1997

ص 364.

[973] عبد الرّحيم الرّحموني،محمّد بوحمدي:تحليل لغوي أسلوبي لنصوص من الشعر القديم،منشورات بونة للبحوث و الدّراساتعنابة، الجزائر،ط1 ،2009،ص 36 .

منخلال نقله لما هو مناط اهتمامه من موقع لآخر ففي تحريك العنصر الكلامي تحريك للأثر النفسي"[974].

و من أبرز تجلياته في شعر "ابن الحداد" تقديم المفعول به ذلك أنَ هذا النوع من التقديم "لا بد له من أن يحمل انحرافا ما عن سمت الجُملة و من العربية التي وقر في الذهن العربي أن الأصل فيها أن يكون الفاعل متقدما على المفعول"[975]، و من أمثلة ذلك قوله في سياق الغزل[976]:

تَمَنَّى مَدَى قَرْطَيْهِعُفْرٌ توالعُ وتَهْوَىضِيَا عَيْنَيْهِ عِيُنُ جَوازِئُ[977]

أحدث الشاعر في هذا البيت منبها أسلوبيا قائما على الخرق التركيبي،حيث شهد هذا البيت تشويشا لرتبة الجملة ومجاوزة معياريتها من خلال إبراز المخصوص،حيث تحول التركيب الأصلي (فعل+فاعل+مفعول به) إلى (فعل+ مفعول به + فاعل)وقد أعطى هذا التشكيل حيوية للبيت كما أسهم في تحقيق وقع دلالي مؤثر عمق إحساس الشاعر وزاد من فاعلية الشعرية، فهذا الإجراء التركيبي أدى دورا بارزا في تصعيد درجة الانفعال الذي تبدت من خلاله بعض أبعاد تجربته العاطفية ذلك أن " الإنفعال هومبعث الشاعر لاختيار كلماته و انتقاءها لتعبر عنه ،و هو الذي يؤثر في تشكيل الكلمات بطريقة معينة و من خلال تشكيلها بكيفيات معينة " [978]، فإعجاب الشاعر بجمال محبوبته نويرة جعله ينزع نحو هذا التشكيل الذي يشير من خلاله إلى إبراز بعض القيم الجمالية التي تتمتع بها هذه المرأة و ترتكز أساسا في طول العنق و اتساع العيون وجمالها ، فهذه الحالة الإنفعالية المتأججة فرضت على الشاع نوعا من التعابير تتسارق مع تلك الحالة حيث عمل هذا التشكيل على جعل التراكيب المنزاحة تستجيب للتداعيات النفسية للشاعر بإحداث نوع من التوافق بين هذه التراكيب وبين صدى نفسه " فإذا

---

[974] علي أبو القاسم عون بلاغة التقديم و التأخير، في القرآن الكريم، ص 50.

[975] أحمد محمد ويس: الإنزياح في التراث النقدي و البلاغي، ص170 .

[976] ابن الحداد، الديوان،ص 144.

[977] مدى قرطيه: مسافته ، – عفر توالع: ظباء أعناقها طويلة،– الجوازئ : جمع جازئة وهي التي تكتفِ بالرطب عن الماء

و تطلق على الوحش بأسره لاستغنائه بالعشب عن كثرة الماء.

[978] محمد عبد الحميد: في إيقاع شعرنا العربي و بيئته،ص 77.

كان من شأن المفعول أنيتأخر عن الفاعل فإنه قد يتقدم تكون الغاية من ذلك مزيدا من العناية و الإهتمام "[979].

كما أن مضمون الوحدات اللغوية التي مسها الإنزياح منح البيت بعده الفني الجمالي ، حيثأحدث هذا النسق التركيبي تماثلا موسيقيا تاما بين شطري البيت ، فالتركيب الأدبي قابل لأن يحمل في كل طريقة من القول قيمة أو قيما جمالية تتحدد من خلال صورة الإيقاع ، و من خلال هذا التفاعل يتضح أن " إيقاع الشعر فيه من إيقاع اللغة الكثير " [980] ، كما أن الإيقاع" يتيح للغة حرية التصرف ببعض العناصر الصوتية في السلسلة الكلامية و استخدامها لغايات أسلوبية"[981].

لأن الكلمات تتألف تآلفا غير متوقع،و تتحرر نتيجة التراخي في أواصر التركيب وتنخرط في علاقات جديدة تستجيب لتطلبات أخفى هي تطلبات الموسيقى و التعبير " [982]، مايؤكد أن " الإنحراف في اللغة الشعرية له تأثير جمالي وفني مقصود ، و هذا الأمر يستطيع أن يكشف عن الفروق بين اللغة اليومية و اللغة الشعرية " [983] ، حيث تتم عملية إستهلاك طاقة النص و فهم مغزاه من خلال إدراكنا لتلك الإستخدامات الفنية إدراكنا لرموز البناء و منظومته و أيضا من خلال رصد الوظائف الجمالية للأصوات الألفاظ[984].

ويقول في مدح مليكه المعتصم:[985]

إذا جَلَا النَّصْرَ مِنْ خِرْصانِهِ وَضَحٌ عَلَا الغزالةَ من قَسطاله صَدَأُ[986]

يتضمن هذا البيت ظاهرة التقديم ، حيث قدم الشاعر المفعول به و الجار المجرور معا (النصر من خرصانه) في الشطر الأول ، و (الغزالة من قسطاله) في الشطر الثاني ، وفي كلا التركيبين يسعى

---

[979] أحمد محمد ويس: الانزياح في التراث النقدي و البلاغي، ص74.

[980] أحمد كشك: التدوير في الشعر – دراسة في النحو و المعنى و الإيقاع- ،ص06.

[981] ماهر مهدي هلال: رؤى بلاغية في النقد و الأسلوبية ، ، ص 161.

[982] فايز عارف القرعان : تقنيات الخطاب البلاغي و الرؤيا الشعرية ، ص 178.

[983] موسى سامح ربابعة:الأسلوبية –مفاهيمها وتجلياتها –ص. 52

[984] ينظر:محمد صالح الضالع، الأسلوبية الصوتية، ص 20.

[985] ابن الحداد،الديوان ، ص134.

[986] الخرصان: جمع خرص وهو الرمح الغزالة : الشمس القسطال بفتح القاف: الغبار الساطع في الحرب.

الشاعر إلى إبراز قوة مليكه و شجاعته في إقتحام الأهوال، و قد كان النصر مؤشرا واضحا على ذلك حيث جلا النصر فكان حليفه بفضل قوة رماحه وصلابتها في الشطر الأول ، أما الغبار فقد علا الشمس فجعلها تحتجب عن إرسال أشعتها إلى الأرض ملمحا آخر من ملامح هذا النصر المؤزر في الشطر الثاني، وهنا يتوضح أن هذا التركيب قد ساهم أكثر من غيره في توضيح الفكرة التي تدور في ذهن الشاعر ذلك أن " العناية بالمتقدم هي مبعث التقديم و التأخير، مركزه الذي تدور في فلكه الخواطر، و بؤرته التي تتجاذب معها النفوس و تتنافر "[987]و من نماذج هذا الإجراء الأسلوبي في شعر " إبن الحداد" قوله :[988]

لقد سَامَى هُوناً وَخَسَفًا هَوَاكُمُ و لاَ غَرْوَعِزُّ الصَّبِّ أَنْيَتَعَبَّدَا

ينهض النص على إحداث خرق في سياق البنى التركيبية للمتتاليات اللسانية من خلال التحول الذي مسّ رتبة الجملة الفعلية و ذلك بتقديم الحال بقوله (هونا و خسفا) على صاحب الحال (هواكم) ، حيث أضفى هذا المؤشر الأسلوبي على التركيب دفقة شعورية ساهمت في إيصال الدلالة المطلوبة ، وذلك في محاولة لتأكيد الأهمية في المعنى بالأولية والتقديم " فالتقديم يكون لغرض يتعلق بالمعنى النفسي، ودليل على أن المقدم هو الغرض المعتمد في الذكر " [989]و بتقديمه حالة الهون و الخسف على الهوى إنما لتوضيح مبلغ ضعفه ومقدار إنكساره أمام هذا الحب القاهر.

فالشاعر ومن خلال إنتهاك النمط التعبيري المألوف إنما مراعاة منه إلى صدى نفسه التي تستجيب إلى هذه الطريقة في تشكيل النسيج الشعري أكثر من غيرها ذلك أن " المبدع لا.يستمد لذته من التعبير عن عواطفه وحدها ، بل ينضاف إلى ذلك إستيلاؤه على مقاليد لغته وسيطرته على أبنيتها في تشكيل الجمل والعبارات بغية إضفاء على الأنساق التركيبية بعدا إيحائيا يشد إنتباه المتلقي و يشحذ ذهنه "[990]و يقول في سياق آخر[991]:

---

[987] علي ابو القاسم عون : بلاغة التقديم و التأخير في القرآن الكريم ، ص143.

[988]ابن الحداد،الديوان ، ص191.

[989] محمود سليم محمد هياجنة : الخطاب الدِّ يني في الشعر العباسي ' في نهاية القرن الرابع الهجري' عالم الكتب الحديث ، عمان ، الاردن ، ط1 ، 2009 ، ص119.

[990] جاسم محمد الصميدعي: شعر الخوارج – دراسة أسلوبية – ص 119.

[991] ابن الحداد،ديوان ، ص 165.

يُجَاهِدُ في ذَاتِ النَّدَى بَيْتُ مَالِهَا و لا جَيْشَ إلاَّ مِنْ أَكُفِّ عُفَاتِها .

إن البيت يقوم على إحداث خلخلة إنحرفت به عن الأصل في المعيار النحوي ، حيث تقدم المفعول به و المضاف إليه (ذات الندى) على الفاعل المتأخر (بيت) ، إذ أصل الترتيب (يجاهد بيت مالها في ذات الندى) ، و الغرض الأساسي من خلال هذا التقديم إنما إبراز أهم صفة كانت تتميز بها هذه المرأة (المرثى عليها)،و هي الكرم السخاء، و لعل ذلك ما دفعه إلى إختيار هذه الصفة (الكرم) في قوله (ذات الندى) بدل أن يذكر اسمها ذلك أن" عناية المتكلم تزداد بالمقدم و تقل مع المؤخر"[992] ، وقد إستطاع الشاعر من خلال هذه الخلخلة الصادرة عن تقديم المفعول و المضاف إليه وتأخّر الفاعل إلى محاولة لفت إنتباه المتلقي و إشعاره بهزة عاطفية توقظ أحاسيسه.

وعلىنسيج هذا العمل الإنزياحي يقول الشاعر[993]:

و كَمْقَدْ رَأَتْ رَأْيَ الخوارِجِ فِرْقَةٌ فَكُنْتَ عَلِيًّا في حُرُوبِ شُراتِها[994]

إن تقديم المفعول به و المضاف إليه (رأي الخوارج) و تأخير الفاعل (فرقة) في هذا البيت ، فيه إنزياح عن منظومة الأساليب اللغوية المتعارفة ، و ذلك بما أحدثه هذا التشكيل من مفاجأة للمتلقي بمخالفته الترتيب المنطقي المتوقع، فهذا النسق التركيبي المنزاح الذي يغلف فضاءهذا البيت محمل بشحنات إيحائية شكلت بؤرة دلالية ساهمت في بروز نسق دلالي أضفى فيه الشّاعر على مليكه و قوة بأسه المقدرة على المطاولة ففي تقديم (رأي الخوارج) في هذا البيت أهمية أكبر من غيرها، حيث تحمل هذه العبارة مضمونا تاريخيا هاما في تاريخ الإسلام تعبرفي وجه ما من الوجوه عن أن كل عصيان أو تمرديسفر خروج عن طوع الحاكم،كما تنبئ من جهة عن الهزيمة الساحقة التي تلقتها فرقة الخوارج لقاء مناهضتها لسيدنا علي – كرم الله وجهه– ، لذلك يؤكد الشاعر من خلال هذا التركيب أن أي رؤية تحاول أن تحذو حذو هذه الفرقة إنما هي تعلن عن خسارة محسومة،حيث سيقف لها المعتصم بالمرصاد تمامًا تصنيع سيدنا علي–كرم الله وجهه– مع فرقة الخوارج وهو ما حاول الشاعر تأكيده في الشطر الثاني من البيت.

---

[992] علي أبو القاسم عون: بلاغة التقديم و التأخيير في القرآن الكريم ، ص 10.

[993] ابن الحداد،الديوان ، ص 166.

[994] الخوارج : جمع الخارجي ، و هو كل من خرج على الإمام الحق الذي اتفقت الجماعة عليه.

فهذا البيت–إذن– يعتبر إنعكاسا واضحا لخلجات نفس الشاعر وسبرا عميقا لمكنوناته بفعل طاقة إنفعالية جسدت لنا بعض رؤاه و أفكاره ، وإن كانت لم تأت عفوالخاطروإنما هي طاقة نفسية داخلية في وعي الشاعر عبر عنها من خلال هذا الإجراء التركيبي المتميز.

و الواضح في شعر"ابن الحداد "سيما في شعر الغزل بروزا أكثر لتقدم الخبر على المبتدأ، و هو تشكيل قام بدور هام في تجسيد الحالة الشعورية لإدراك مواضع الأهمية في الخطاب الشعري ذلك أن وقع جمال هذه المرأةإرتباطه بالحالة النفسية لديه وسع من دائرة هذا التشكيل في شعره لذالك نجد أنَّ السياقات النّصّيّة الّتي يرد فيها كلّ ما يتعلّق بهذه المرأة قد كونت إنزياحات تركيبية ملحوظة أهمها هذا النسق التركيبي الذي كانت له قيمته الأسلوبية الواضحة في شعره.

و من أمثلة ذلك قوله: [995]

لعلّكَ بالوادِي المقَدَّسِ شاطئُ فكالعَنْبَر الهِنْدِيّ ما أنا واطئ

و يقول أيضا :[996]

و في ذلك الوادِي رَشًا أَضْلُعِي له كِناسٌ، وقُمرِيٌّ فؤادِي لَهُ وَكْنُ

لجأ الشاعر في مثال هذين البيتين إلى إستخدام خرج فيه عن النمط التعبيري المألوف الإستعمال المنطقي للغة ...، حيث قدم الخبر الذي ورد في هيئة شبه جملة (بالوادي المقدس) في مثال البيت الأول على المبتدأ المؤخر(شاطئ)، كما قدم الخبر (في ذلك الوادي) في مثال البيت الأول على المبتدأ المؤخر (رشا)

و قد عني الشاعر من خلال هذا التقديم إلى تنبيه المتلقي إلى أحد الأمكنة العاطفية و هي الوادي [997]، حيث يجسد هذا التشكيل وحدة الفكرة المترسبة من وحدة الشعور و السياق اللّذين يعطيان تصورا لتصاعد حالة نفسية تأكد على حنين الشاعر لهذا المكان الطبيعي الذي أقام معه حالة من الوجد تشبه تلك التي بين العاشقين، ممايشير إلى تعلقه الوجداني بهذا المكان الذي يحويمحبوبته نويرة ذلك أن " المكان أكثر

---

[995] ابن الحداد، الديوان ، ص 140.

[996] المصدر نفسه ، ص 257.

[997] و أغلب الظن أن الشاعر أراد وادي المرية المشهور.

من منظر طبيعي إنه حالة نفسية " [998]، لذا فإن لهذا التشكيل من الطاقة التعبيرية ما يجعله أنسب من غيره سيما السياقات العاطفية.

و في سياقات أخرى يقول :[999]

و في ثَغْرِكَ الوَضَّاحِ رِيٌّ لُبَانَتِي فَظَلْمُكَ صَدْآءٌ و قلبَي صَدْيَانُ

و يقول أيضا:[1000]

و بين حَصَى الياقوتِ ماءُ وَسَامَةٍ مُحَلَّأَةٌ عَنْهُ الظِّبَاءُ السَّوَابِقُ.

و في سياق آخر يقول : [1001]

و في مَلْعب الصُّدْغَيْن أبيُض ناصِعٌتَخَلَّلَهُ للحُسْنِ أحمرُ قَانِئُ

إن النصوص التي أمامنا مبنية على خرق مألوف الإسناد في العلاقات اللغوية، إذ يؤسس الشاعر لغته على نسق من الإنزياح حيث قدم الخبر الذي ورد في شكل شبه جملة (في ثغرك الوضاح) على المبتدأ المؤخر (ري لبانتي) في مثال البيت الأول ،(بين حصى الياقوت) على (ماء وسامة)،في مثال البيت الثاني (في ملعب الصدغين) على (أبيض ناصع) في مثال البيت الثالث"ومثل هذا العدول لا يعني عدولا عن الأفصح إلى الأقل فصاحة،و إنّما هو يعني عدولا عن الأصل الذي يقتضيه المنطق الفطري للغة إرضاءا لمؤشر آخر غير منطقي،مؤشر وجداني"[1002].

وقد ساهم هذا التحول في تعميق الفكرة التي أراد الشاعر التعبير عنها حيث يبرز هذا التركيب بعض القيم الجمالية التي تتحلى بها محبوبة الشاعر متمثلة في بياض الأسنان التي طالما كان" بياضها

---

[998] حنان محمد موسى حمودة: الزمانية و بنية الشعر المعاصر ، عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع ، عمان ،الأردن ،ط1 ،2006،ص 22.

[999] ابن الحداد،الديوان ، ص 261.

[1000] المصدر نفسه، ص 237.

[1001] المصدر نفسه، ص 144.

[1002] أحمد محمد ويس: الإنزياح من منظور الدراسات الأسلوبية،ص 126.

محبوب للدلالة على النصاعة وطهارة الجوف " [1003]وذلك في مثال البيت الأول و الثاني ، وفي اتساع الصدغين في مثال البيت الثالث و مثل هذا التركيب الذّي يبرز فيه الشاعر هذه القيم الجمالية أتاح له فرصة لإستحداث الإنفعال الداخلي الذي كان مصدره جمال هذه المرأة الفاتن ، حيث يعكس الحالة النفسية التي كان عليها الشاعر هنا يتوضح أن لغة الشاعر قد سايرت حبه الكبير لهذه المحبوبة في التعبير عن مقدار حبه لها وإعجابه بجمالها .

يتوضح مما سبق أن هذا النوع من التشكيل يتردد كثيرا عند شاعرنا ،و هذا نابع عن مدى ولعه بهذا التركيب إذ ليس من تركيب آخر قادر على القيام بما قام به هذا التركيب من دور في تجسيد تجاربه الشعرية على نحو ما رأينا فيما سبق من أمثلة .

نلحظ فيما تقدم أن هذا المنزع الأسلوبي إنما يخلق في النصوص طاقة شعرية تؤكد على حضور الفاعلية التأثيرية في الخطاب ، ذلك أن أي جانب دلالي لأي نص إنما يتوضح عبر ما تحدثه كلماته من فاعلية تعبيرية تنبئعن الحالة النفسية للذات الشاعرة تجاه الحدث المعبر عنه من خلال صياغة التركيب والمفردات إذ" يرتبط التقديم والتأخير إرتباطا وثيقا بفكر الشاعر و مشاعره،ذلك أن تغييرا في حركةالصياغة يتبعه بالضرورة تغيير في الفكر الذي يجسده، فالتقديم والتأخير من عناصر التحويل حسب إرادة المتكلم في نقل المعاني التي يقصدها ،فيغيّر في الترتيب،و ينقل اللفظمن موقع أصلي له إلى موقع جديد مغيرا بذلك نمط الجملة ناقلا معناها إلى معنى أكثر تركيزا و أشد إيضاحا[1004].

كمايلقي التقديم و التأخير مزيدا من الضوء على الدور الأدائي الراقي للشاعر، و ذلك من خلال قدرته و إبداعه الفني المتميز،و هو ما نلحظه عند شاعرنا الذي أطلق العنان لقلمه من خلال هذا المؤشر الأسلوبي متجاوزا بذلك قواعد اللغة متصرفا بها كيفما شاء، محلقا من خلالها في فضاء واسع غير ملتزم بالقيود التي تفرضها اللغة ، مما يدل على موهبة فائقة فذة لها أسلوبها المميّز الذي يجعله في قائمة الشعراء المبدعين المميزين الذين يحظون بقدرة فائقة في تطويع اللغة إلى ما يصبون إليه.

[1003] محمد أبو صبحي حسين : صورة المرأة في الأدب الأندلسي، في عصرالطوائف و المرابطين ،ص 75.

[1004] سالم عبد الرازق سليمان المصري: شعر التصوف في الأندلس ،ص 223.

الإلتفات:

" الإلتفات ظاهرة أسلوبية تثري النصوص الأدبية بالدلالات التي تنتجها من خلال تفاعل ضمائرها مع الدلالات النصية" [1005]، و بوصفه" إنتقالا من ضمير إلى ضمير يؤدي وظيفة أو فائدة بلاغية ترتبط بالمتلقي"[1006] إذ فائدته إظهار الملكة في الكلام و الإقتدار على التصرف فيه تطرية لنشاط السامع و إيقاظ الإصغاء إليه لإظهار فائدة تخص كل موضع [1007] كما تتجسد هذه الفائدة في أن " الضمير يكشف جانبا من عوالم النص الخفية، لأن الضمائر ليست إلا بؤرا أسلوبية تنسرب من خلالها أطياف النص المتواشجة لتحقيق كينونة معينة يقتضيها سياقه " [1008]،و لمرجعيةهذا الضمير– في ذلك– دورا شديد الأهمية في تنظيم عملية تبادل الضمائر " فتجعل منه ليس مجرد مراوغة أو لعبة لغوية،و إنما هو تحقيق إنعطافة أسلوبية واعية تمنح النص دفعة دلالية مكثفة يستدعيها تتابعه السياقي لذا كان عزل

[1005] فايز عارف القرعان: في بلاغة الضمير و التكرار –دراسات في النص العذري– عالم الكتب الحديث، عمان الأردن ،ط1، 2010، ص05.

[1006] المرجع نفسه،ص 11.

[1007] ينظر: شوكت علي عبد الرحمن درويش، الإلتفات قويا في القرآت القرآنية ، عمان، الأردن،ط 1، 2008، ص 51،52.

[1008] عشتار داود :الأسلوبية الشعرية ، ص 164 .

الضمير عن مرجعيته يشكل بترا للإجراء الأسلوبي" [1009]،" فالأساليب الشعرية إنمّا تختلف تبعا لإختلاف بنية الضمير التي تفرز في كل أسلوب وظيفة معينة"[1010].

مما يؤكد على " قدرة نمط انتهاك المطابقة الضميرية على الإبلاغية من منطلق تقنيةالتحويل بين الضمائر،و ذلك أننا نجدها قد أنتجت الدلالات داخل النصوص الشعرية مستفيدة من حركة التحويل بين الغياب و الحضور" [1011] التي تؤدي إلى خروج غير متوقع يلفت انتباه القارئ أو السامع مما"يؤدي إلى حالة من التيقظ الذهني و النشاط العقلي، و يبعد عن المتلقي ما قد يصيبه من ملل نتيجة السير على نمط واحد من أنماطالتعبير" [1012] كما أن هذه " الضمائر تساعدنا في المقاربة الوصفية لمادة هذه القصائد، بما أنها تتصل إتصالا عضويا بتركيب الجملة مع الإسم كما مع الفعل، و نظرا للعلاقات التي تقيمها بين أجزاء القول الشعري، و هي العلاقات التي يقوم عليها جزئيا أو كليا المعنى الشعري"[1013].

و هنا يتوضح أهمية السياق في تحديد مختلف الدلالات التي تأتي هذه الضمائر في إطارها، و قد تختلف من سياق إلى آخر"فاستخراج هذه الدلالات يجب أن ينطلق من خلال إدراك علاقة الضمائر الإلتفاتية بالدالات النصية التي تشكل الأرضية الأساسية لإنتاج الدلالة، ذلك أن الضمير منفصلا عن سياقه لا يحمل دلالة ما تضاف إلى مدلوله الذي وضع ليشير إليه، فهو في العادة يستخدم ليشير إلى مدلوله مرجعه(....) غير أن الضمير عند غرسه بالدالّات النصية يصبُح فاعلا في إنتاج الدلالة، و عندما يتحول الضمير– العائد إلى مرجعه الأصيل– إلى مرجع آخر موهم للمتلقي بأنه ليس هو المرجع الأصيل بوساطة تغير الضمير على وفق تقنية الإلتفات يصبح أكثر قدرة على المشاركة في إنتاج

[1009] المرجع نفسه،ص164.

[1010] محمد العياشي كنوني : شعرية القصيدة العربية المعاصرة –دراسة أسلوبية –عالم الكتب الحديث،عمان،الأردن،ط 1 ،2010،ص262،261.

[1011] فايز عارف القرعان: في بلاغة الضمير و التكرار، ص 31.

[1012] شعيب محي الدين سليمان فتوح: خصائص الأسلوب في شعر ابن الرومي،دار الوفاء للطباعة و النشر،الإسكندرية، مصر،(ردت)،ص 313.

[1013] شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة– تحليل نصي– دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ،ط1 ،1988، ص68.

الدلالة(...)،فالوقوفعلى ظاهرة الإلتفات –إذن– من حيث إنتاج الدلالة يجب أن يكون وقوفا على استكناه الدّالات السياقيةالتي تشارك هذه الظاهرة في إنتاجها"[1014].

لذلك ينأى الإلتفات على هذا الأساس عن أن" تكون له غاية محددة تجري على منوال واحد، و تصلح لكل إلتفات،فليس الأمر كذلك، وإنما ينبغي أن يبحث كل إلتفات على حدة، و لا شك أن للسياق أهمية كبرى في بيان قيمة كل إلتفات" [1015]، و بعبارة أخرى فإن " التبادل الحاصل في استخدامها ليس إنقطاعا تاما لأنه لا يحدث إلا لأن دلالة النص إقتضت ذاك التشكل،و بهذا فإن تقنية (تبادل الضمائر) لا تتجاوز حدود التحقق الوصلي رغم الإنعطافة المتحققة في سياقها، لكن ليس بالإمكان رصد ذاك الوصل على سطوح النصوص الأدبية دون الغوص إلى أعماقها النصية"[1016].

و قد تعاملت هذه الدراسة مع الضمائر من خلال نمط واحد رئيس يعتمد على انتهاك المطابقة بين الضمائر من حيث الغياب و الحضور، أي انتفاء المطابقة بين الضمير و المرجع غيابا و حضورا في الخطاب فرصدت أربعة أنساق أسلوبية هي:

- الإنتقال من الغيبة إلى الخطاب .
- الإنتقال من الخطاب إلى الغيبة .
- الإنتقال من التكلم إلى الغيبة .
- الانتقال من الخطاب إلى التكلم.

و من أمثلة النسق الأول قوله يمدح مليكه المعتصم[1017]:

أَغَرُّ في مجده الأعلى و غُرَّتِهِ لِلُبِّ مُنْحَسِنٌ و اللَّحْظُ مُنْخَسَأُ
و في سَنَاهُ و مَسْناهُ و نائِلِهِ للشُّهْبِ و السُّحْبِ مُسْتَحْيًا و مُنْضَنَأْ
و للملوكِ إختفاءٌ أنْ تُشَابِهَهُ و ليس تَشْتبِهُ العيدانُ و الحَفَأُ
و الكُلُّ مُعْتَرِفٌ بالسابقاتِ له وَمَنْ زَكَا فله بالحِق مُنْزَكَأُ

[1014] فايز عارف القرعان: في بلاغة الضمير و التكرار،ص12،13.

[1015] أحمد محمد ويس : ٱلإنزياح في التراث النقدي و البلاغي ،ص 181.

[1016] عشتار داود: الأسلوبية الشعرية ،ص 186،187.

[1017] إبن الحداد،الديوان،ص 111،128.

مَمَلَّكٌ هو من سَمْتِ الهُدَى مَلْكٌ وواحدٌ هو في شَيْد العُلى ملأ
يَقُلّ أن يَطَأَ العَيُّوقُ أَخمَصَهُ و كلُّ مَلْكٍ على أعقابِه يَطَأُ
حَوَى المَحَاسِنَ في قولٍ وفي عَمَلٍ فَمِثلَ مَهْنَئِهِ الأملاكُ ما هَنَأُوا
و المالكون سِواهُ مِثْلُ عَصْرِهِمُ فكلّما دَنَأَتْ أَحْدَاثُهُ دَنَأُوا
وكيف يَلْقَى قناةَ الدَّهْرِ قائمةً وفَوْقَنَا لِقِسِيّ الشُّهْبِ مُنْحَنَأُ؟
و ما الزَّمَانُ على حالٍ بِمُعْتَدِلٍ كَأَنَّمَا أَهْلُهُ في شَخْصِهِ دَنَأُوا
فالدّهْرُظَلْمَاءُ و المعصومُ نورُ هُدًى يُضِيءُ و الشمُس في أنوارها تَضَأُ
و حيثُ ما أَزْمَعَتْ عُلْيَاكَ و إعتَزَمَتْ حَدَا جَحَافِلَكَ التَّأييدُ و الحَدَأُ
فلا تَضَعْ مَرْبَأً للجيش تَنْهَدُهُ فالنّصرُ مُرْتَبِىءٌ و السَّعْدُ مُرْتَبَأُ
تَحِيدُ من أُفْقِكَ الأملاكُ مُجْفِلَةً و لا تُحَوّمُ حيثُ اللَّقَوةُ الحِدَأُ
كَأَنَّ سُمْرَكَ و الإقبالُ يَعْطِفُهَا بَنَانُ قَوْمٍ إليهمْ بالرَّدَئ وَ مَأُ
وكم لِبَأْسِكَ فيهْم من مَصالِ وَغًى لِّلَيْثِ مِنْ سَمْعِهَ رَوْعٌ و مُجْتَنَأُ
هاجُوا ظُبَاكَ التَّي بالسِّلْمِ قدْ هَجِئَتْ فَسَوْفَ يُسْكُنْ منها الظَّمْءُوَ الهَجَأُ
و بالمعاقل للأملاكِ مُقْتَنَعٌ و ماله بِسِوَى الأَفْلاَكِ مُجْتَرَأُ
مَلْكٌ له العِزُّ من ذاتٍ و من سَلَفٍ فَحَسْبُ كلِّ الملوكِ الهُونُ والجزأ
نَمَتْهُ بَدْراً نجومُ السَّرْوِ من يَمَنٍ و ما كَمِثْلِ النُّجُوُمِ النَّقْعَ و الحَيَأُ
تكَتسبَا عَصُرُهُ فَخْرًا وعُنْصُرهُ فقد علاَ الفَلَكَ الأَعْلَى به سَبَأُ

إن بنية الإلتفات في هذه الأبيات تتشكل من عدد من الأنساق بلغت ثلاثة أنساق تناوب فيها ضميرا الغياب و الحضور، وذلك في الدّالات (أغر)، (علياك)، (أعاديه) وقد كان ضمير الغياب أول نسق بدأ الشاعر به صياغته الشعرية، حيث تمثل في الدال(أغر)، ثم تتابعت بعض الدوال التي وظف فيها الضمير ذاته في الأبيات الثاني، الثالث، الرابع، الخامس ،السادس،السابع،الثامن و الحادي عشر، ثم تحولت منه إلى ضمير الخطاب في الدال الثاني (علياك) الذي انبثقت منه بعض الدوال التي تحمل نفس الضمير و ذلك من البيت الثالث عشر إلى البيت السابع عشر، ثم تحولت من هذا الضمير الى ضمير الغياب في الدال (له) و الذي بدوره انبثقت منه بعضالدوال التي تتضمن ضمير الغياب و ذلك من البيت الثامن عشرة الى البيت الأخير.

و الشاعر من خلال النسق الأول حاول أن يجسد بعض المآثر التي يتمتع بها ممدوحه،و لتأكيد هذه الصفات ربط الشاعر هذا الضمير بحشد من الدالات الدالة عليها في مثل (مجده)، (سناه)، (مسناه)،(نائله) تقابلها دالات أخرى تدل على ضعف أعدائهمونهم، و ذلك في مثل (تشابهه) ،(أخمصه)،(أعقابه)،(سواه)(يلقى)، غير أن الملاحظ أن الشاعر يعمد إلى تدعيم هذه الألفاظ ببعض ألوان البيان كالتشبيه، و الإستعارة ..... وهو أداء منح نسق الإلتفات بعدا عميقا جعل الدلالة تكون أكثر غورا و أبعد تأثيرا، حيث ذهب الشاعر مذهب الإيغال في تجسيد بعض المفارقات التي تميزه عن غيره ، سيما عن ملوك عصره، حيث إعتمد على التشبيه المقلوب في البيت الثاني جاعلا مليكه أكثر إشراقا ورفعة من الشهب، و أكثر إغداقا من هطول المطر كما اعتمد على التشبيه في البيت الثالث في محاولة لتأكيد انفراد ممدوحه بهذه الصفات دون سائر ملوك العصر ،إذ بعيد عن ملوك الطوائف قاطبة أن تماثل المعتصم، فكما لا يشتبه العود و البردي ،كذلك يختلف المعتصم عن باقي ملوك الأندلس، كما اعتمد على الإستعارة التصريحية حيث جعل مليكه في مرتبة الأفلاك علوا و مجدا، بل إن العيوق ذاته يقل أن يطأ أسفل قدميه تأكيدا على مرتبة العلو التي يحتلها مليكه المعتصم.

أما في البيت الثاني عشر(12)فقد شهد النص تغيرا في نسق الضمائر الذي ترتب عنه أيضا تغيرا في الصفات التي حاول الشاعر إسباغها على مليكه المعتصم، حيث تحول الشاعر إلى ظهر الخطاب الذي ظهر في الدال (علياك)، حيث أبرز من خلاله شجاعة المعتصم وإقدامه، وأهمية هذهالصفة سيما في الظروف السياسية التي مرت بها الأندلس آنذاك تطلب من الشاعر تشكيلها في لحظة الحضور من خلال ضمير الخِطاب، حيث عمد إلى تراكم صفة الشجاعة المنطلق من الدال (علياك)، و ذلك عبر دالات جديدة أخرى بما تحمله هذه الدالات من معاني تستحضر معنى القوة و البأس و الإقدام في مثل (جحافلك، أفقك، سمرك، بأسك، ظباك،.....).

ثم يتحول الشاعر من ضمير الخطاب إلى ضمير الغياب مجددا، ويندرج هذا الضمير في إطار مدحه لملكيته بصفة المجد والرفعة اللذين إبتدأ الشاعر بهما أبياته، ولعل عودته إليه هو قوة بمثابة تأكيد صارم

و قاطع على هذه الصفة التي يجب أن تتوفر في كل من بلغ مرتبة الملك أو الحكم كالتي يرقى إليهما مليكه المعتصم.

و انتقال الشاعر من ضمير الغائب في المجد إلى الخطاب في الشجاعة عودة إلى الغائب في المجد،من شأنهأن يعمل على تنشيط ذهن المتلقي ووعيه في كل مرة إلى مختلف الصفات المادية و المعنوية التي يتحلى بها مليكه المعتصم.

وفي نص مدحي مماثل يقول[1018]:

فَتَى البَأْسِ و الجُودِ اللَّذَيْنِ تَبَارَيَا إلى غايةٍ حَازَا له قَصَبَاتِها.

تَدِيُن يَدَاهُ دِينَ كَعْبٍ وحَاتِم فَحَتْمٌ عليها الدَّهْرَ وَصْلُ صِلاَتِها

يُجَاهِدُ فِي ذَاتِ النَّدَى بَيْتُ مالِها ولا جَيْشَ إلّا من أَكُفِّ عُفَاتِها

إِذَا البِدَرُ انثالتْ عليها تخَالها بأيدي مواليها رؤوس عداتها[1019]

وكمْ قَدْ رَأَتْ رَأْيَ الخوارِجِ فِرْقَةٌ فَكُنْتَ عليا في حُروبِ شُراَتِهَا .

بِعَزْمِ أَبِيٍّ لا يُرَدُّ مَضَاؤه و هل تُمْلَكُ الأفلاَكُ عَنْ حَرَكَاتِها.

لا شك في أن نسق الإلتفات – هنا – يتشكل في الدالات (له)، (كنت)، ذلك أن الصياغة قد تحولت من ضمير الغياب (هو) في الدال الأول الذي ارتبط بالدال(له)،إلى ضمير الخطاب في الدال الثاني، و يبدو أن هذه الصياغة قد أثارت معاني دلالة الغياب (يداه)، فهذا الدال يشكل صفة أساسية من صفات الممدوح بحيث يحمل معاني الخير و الجود و الكرم سيما و قد ورد في سياق حديثه عن بعض أعلام الجود و الكرم

(كعب و حاتم) ، فهو ملك بذ أقرانه من ملوك الطوائف في البأس و الجود معا ، وهو في جوده ونواله على دين كعب و حاتم إذ صلاته للعفاة متواصلة طوال حكمه ، ثم ينتقل الشاعر إلى ضمير الخطاب (كُنْتَ) ليؤكد من خلاله على شجاعة ممدوحه ، فهو رجل شجاع مغوار، و هي شجاعة من نوع آخر،إذ تعادل شجاعة علي رضي الله تعالى عنه، حيث جعل مليكه في مرتبة قتالية واحدة مع هذا الصحابي الجليل ضد مناهضيه من فرق الخوارج ،و توظيف مثل هذه الحوادث التاريخية سيما في تاريخ الإسلام جعلت الشاعر يستحضر ضمير الخطاب بما فيه من خصائص تدلل على الحضور ، فقول الشاعر (كُنْتَ) ، الذي ربطه مباشرة بسيدنا علي كرم الله وجهه ، يمنح دلالة أعمق تؤكد على صفة الشجاعة و البأس لذلك نرى أن الشاعر يعود إلى ضمير الغياب مباشرة بعد أن يتجاوزهذه الحادثة التاريخية المهمة،و

[1018] المصدر السابق، ص 165-167.

[1019] البِدرُ: ج بَدْرَة و هي كيس فيه ألف أو عشرة آلآف درهم أو سبعة آلاف دينار.

ذلك دائما في سياق حديثه عن الشجاعةفي قوله (مضاؤه)، حيث لجأ الشاعر إلى أسلوب الإستفهام الذي حاول من خلالهإبراز دلالة عميقة تنبئ عن قوة مليكه وشجاعته،فهو ملك ذو عزيمة قوية، المضاء في نفسه طبيعة راسخة متأصلة تأصل حركة الأفلاك التي لاتملك إلا أن تتحرك بشكل دائم.

و هنا استطاع الشاعر أن يجسد لنا بعض القيم المادية الّتي تشكل صفات كمالية اتصفت بها الذات الممدوحة، جسد الضمير فيها دورا شديد الأهمية في توضيح أهمية كل موقف.

وفي سياق الغزل يقول:[1020]

وَارَتْ جُفُونِي مِنْ ثُوَيْرَةَ كاسِمها نارًا تُضِلُّ و كُل نارٍ تُرْشِدُ

و الماءُ أَنْتِ و ماَ يَصِحُّ لِقابِضٍ و النار أَنتِ و في الحَشَا تَتَوَقَّدُ

إن بنية الألتفات –هنا – تتمثل في الدالين (كاسمها)الذي يمثله ضمير الغياب (هي)،و الدال (أنتِ)الذي يجسد ضمير الخطاب المباشر، ذلك أن الصياغة الشعرية تناولت الإسم الظاهر (نويرة) ، و ضمير الغياب (الهاء) بوصفه ضميرا ينبئ عن لحظة الغياب ، ثم تحولت الصياغة الشعرية من تغييبه إلى جعله حاضرا في الخطاب ، من خلال تكرار ضمير الخطاب(أنتِ) مرتين في البيت الثاني، قد ساهم هذا النسق في تكوين دلالات أكثر عمقا ترتبط بتكوين الأنساق الإلتفاتية داخل النص.

و الملاحظ في هذا النص أن ضمير الغياب قد أنتج دلالات لا تختلف عما أنتجه ضمير الخِطاب، إلا بشكل يسير يتعلق بدرجة العمق الدلالي في كل، حيث يؤكد السياق الذي ورد فيه ضمير الخطاب إنما هو أكثر تأثيرا وعمقا من السياق الذي ورد فيه ضمير الغياب ،حيث جاء كل من الضميرين في سياق مجازي مشحون بالمجاز أين ورد ضمير الغياب معلقا بأداة التشبيه (الكاف) ، فمعاملة هذه المرأة تشبه اسمها المشتق من مصدر النار ، إذ كل نار تهدي الساري فترشده إلى المبتغى عدا نار نويرة فإنها تؤدي إلى التهلكة، أما ضمير الخطاب فقد ورد في إطار التشبيه البليغ أين انتقلت الصياغة بضمير الغائب إلى الحضور (الخطاب)، و ذلك عبر دخولها سياقا زمنيا جديدا هو الزمن الحاضر و هو يتوافق مع الخطاب، و فضلا عن السياق المشحون بالمجاز اللذين وردا في هذين الضميرين سيما المخاطب ، فقدورد أيضا في سياق مفعم بالتضاد مما ساهم في تأثيث هذا الخطاب الشعري ، حيث تم تعليق ضمير الغياب بالدالين (تضل وترشد) في البيت الأول ، فيما عُلق ضمير الخطاب في الدالين (الماء، النار)

[1020] ابن الحداد،الديوان ،ص 190.

مما يؤكد أن هذين المرجعين (الغياب و الخطاب) إنما يشكلان محورًا فاعلاً تدور حوله دالات تحقق المعاني و الدلالات، حيث ساهمت في تعميق الإحساس بأهمية هذا الموقف العاطفي الذي يؤكد الشاعر من خلاله أن محبوبته نويرة إنما هي امرأة بعيدة المنال .

و الملاحظ أن نسق الإلتفات الذي يؤول من الغائب الى المخاطب في موضوع الغزل عاليا ما يلجأ الشاعر فيه لإبداء قيم جمالية لهذه المرأة يسعى من خلالها إلى لفت إنتباه المتلقي الإليها من خلال تغيير الضمير من الغائب إلى المخاطب.

و من أمثلة ذلك قوله:[1021]

دُوَيْنَالكثَيب الفَرْدِ قُضْبٌ و كُثْبَانُ عليها لِوُرْقِ الوَجْدِ سَجْعٌ و إِرْنَانُ

وفيُ ظلَ الأَفْنَانِ خُوطٌ على نَقًا مَنيعُ الجَنَى لَدْنُ التَأَوُّدِ فَيْنانُ

و في مَكْنسِ الرَّقْمِ المُنَمنَمِ أَحْوَرْ كأَنَّ مصاليتَ الظُّبى منه أَجْفَانُ[1022]

على صُدْغِهِ الشَّعْرى تَلُوحُ و تَلتَظِي وفي نَحْرِهِ الجَوْزَاءُ تزهى وَتزْدَانُ[1023]

و في ثَغْرِكَ الوضَّاحِ رِيٌّ لُبَانَتي فَظَلْمُكَ صَدْآءٌ و قلبَي صَدْيَانُ[1024]

إن نسق الإلتفات في هذا السياق يتشكل من ضمير الغياب المتمثل في الدالين (صدغه، نحره) ، و من ضمير الخِطاب المتضمن في الدال (ثغرك،ظلمك) ، وقد تعلق بهذه الألفاظدالات أخرى تشير إلى قيم جمالية فهذه المرأة تضع نوعا من الزينة على صدغها يلمع لمعان كوكب الشعرى، و في عنقها قلادة تلمع لمعان الجوزاء في كبد السماء، و هي معالم مادية تضيف جمالا فوق جمالها الطبيعي، ثم تنتقل الصياغة الشعرية الى وصف ثغرها،فهو مورد عذب زلال ظل قلبه إليه في ظمأ دائم إذ ظلت كعادتها

[1021] ابن الحداد،الديوان ،ص260-261.

[1022]المكنس: مولج الظباء تستكنُّ فيه من الحر . الرقم: ضرب مخطط من الوشي و الرقم المنمنم: المرقوم الموشى . – الأحور : من اشتد بياض عينيه –و سواد سوادهما.

[1023] الشعرى: كوكب نير يطلع بعد الجوزاء و طلوعه في شدة الحر.

[1024] اللبانة: الحاجة * الظلم: ماء الأسنان * صدآء و صداء :ركية لم يكن عندهم ماء عذب من مائها، و الركية: البئر ذات الماء.

باخلة لا تجود بثناياها، و لعل ارتفاع معدل وتيرة المؤشر الدلالي، و ذلك بانتقال الشاعر من وصف شعرها و عنقها الى التغلغل في دقائق

و جهها قد استدعى من الشاعر الإنتقال من ضمير الغياب الى ضمير الخِطاب، فتوظيف هذا الضمير ها هنا يؤكد على أن السياق الذي ورد فيه أكثر أهمية من الأول ، و ذلك لإستدعاءه صفة الحضور ، فالحرمان المادي الذي يعيشه الشاعر فضلا عن المعنوي جعل هذا الضمير أكثر مناسبة لإستشعار القرب الزماني

و المكاني معا ، كما أتاح له وصف ثغر هذه المرأة الذي يتميز بطهارة الجوف وبياض الأسنان.

أمّا نسق التّحوّل من المخاطب إلى الغائب لدى "إبن الحدّاد" فينتُج دلالة جديدة سيما في موضوع الغزل مبنية على حركة الغياب و الحُضور وهي دلالة (القلب) وتتّخذ هذه الدلالة بُعد المكان مجالاً لتكوينها في الصّياغة الشّعريّة ،وحتىّ ندرك كيفيّة تكونها نأخذ قوله[1025]:

وإنيّ في رَيَّاك واجدُ رِيحِهِمْفَرَوحُ الهوى بين الجَوانح ناشئ[1026]

ولي في السُرَى من نارِهِمْ وَمَنَارِهِمْ هُدَاةٌ حُدَاةٌ و النّجُومُ طوافـئُ.

لذلك ما حَنَّتْ رِكابِي وحَمْحَمَتْ عِرابِي أَوْحَى سَيْرُهَا المتباطئ.

فهل هاجَها ما هاجَني؟ أولعلّها إلى الوَخدِ من نيران وَجْدي لواجئُ[1027]

رُوَيْداً فذا وادي لُبَيْنَى وإنّه لَوِرْدُ لُبَانَاتِي و إنّي لَظَامِئُ

و يا حَبَّذَا من آل لُبْنَى مَوَاطِنٌ و ياَ حَبَّذَا من أرض لُبْنَى مُوَاطِئ.

ميادينُ تهيامي ومَسْرَحُ ناظِرِي فلِلشَّوْقِ غاياتٌ به ومبادئ.

[1025] ابن الحداد، الدّيوان، ص 140 إلى 142.

[1026] الرّيّا : الرّيح الطّيبة.

[1027] الوخد :السّرعة.

إنّ النّسق الإلتفاتي – هنا – تشكل في الدّالّين : (ريّاك)، (إنّه) ، إذ إنّ الصّياغة الشّعرية قد غرست ضمير الخطاب (أنْتَ) في الدّال الاوّل، ثمّ تحوّلت منه إلى ضمير الغياب (هو) في الدّال الثّاني ، ومرجع الضّميرين هو الوادي (وادي لبيني).

حيث استخدم الشاعر في السياق قوله (ريّاك) في مخاطبة إحدى مظاهر الطبيعة (الرّيا) و هو الرّيح الطّيب واستخدام هذا الضمّير في مخاطبة الجماد يوحي بأهّمية هذا المكان في ذات الشّاعر، ومن ثمّ عمق العلاقة و الصّلة.الحميمة التّي تربطه به وقد ساهم بُعد المسافة بينه وبين هذا المكان في تأجيجمشاعر حرارة الشّوق و الحب ، وتنطلق أهمية هذا المكان من حيث أنّ له إرتباطات نفسية تتّصل بالجانب العاطفي حيث تذكّره ريّاه بريح محبوبته نويرة الغائبة ، ولعلّ بُعد المسافة بينه وبين هذه المرأة قد

ساهم في تهيّج مشاعر حرارة الوجد والشّوق لهذا المكان الذي تقيم محبوبته نويرة بينأحضانه،و قد رصدت الصّياغة الشّعرية ما يوضح معالم البعد المكاني في هذا السّياق فجاءت بالدّالاّتالمكانية (ركابي عرابي)، أين يستخدم الشّاعر ركابه وسيلة للوصول إلى هذا المكان في أقرب الآجال، و هناك يتّضح جليا أنّ ضمير الخطاب الّذي بدأ الشّاعر به أبياته جسّد المحور الأساس الّذي إنطلقت منه معظم الأحداث الّتي أراد الشّاعر أن يدّلل من خلالها أنّه في طريقه إلى هذا المكان الّذي يستأنس فيه على الأقّل بريح نويرة، و سرعان مايلجأ الشّاعر بعد ذلك إلى تغيير نسق الخطاب إلى الغائب بعدما تيقّن من وصوله إلى وادي لبينى، وهنا يتوضّح أنّ الضّمير في هذا الخطاب قد ساهم في تجسيد دلالة (القلب)، و هو ما نلحظه من خلال قوله (ريّاك) حيث استخدم ضمير الخطاب (ك) و هو بعيد عن هذا المكان الّذي تذكّره ريّاه بريح نويرة، ثمّ ينبئ االسّياق من إقتراب وصول الشّاعرإلى هذا المكان من خلال سرعة الرّكاب وهي في طريقها إلى هذا المكان، ليطالعنا الشّاعر بضمير الغائب بدل ضمير الخطاب، وهنا نلحظ عمليّة عكسيّة ساهم الضّمير في بنائها، أين إستدعت دلالة (القرب) ضمير الغياب ، و استدعت دلالة (البعد) ضمير (الحضور).

أماّ من أمثلة نسق التّحوّل من التّكلّم إلى الغيبة نورد قوله[1028]:

خليليَّ مِنْ قَيْسِ بن عَيْلاَنَ خَلَّيَا رِكاَبِي تُعَرِّجْ نَحْوَ مُنْعَرَجَاتِها

بِعَيْشِكُمَا ذاتِ اليمينِ فَإنّنِـي أَرَاحُ لِشَمِّ الرَّوْحِ مِنْ عَقَدَاتِها

(1028) ابن الحداد،الدّيوان ، ص 161 إلى 163.

أمَا إنَّها الأعْلاَمُ مِنْ هَضَبَاتِهَا فَكَيْفَ تَكُفُّ العَيْنُ عَنَ عَبرَاتِها؟

وتَيْماءُ للقَلْبِ المُتَيَّمِ مَنْـزِلٌ فَعوُجَاَ بِتَسْلِيمٍ على سَلَمَاتِهـا[1029]

و إنْ تُسْعِدا مَنْ أَسْلَمَ الصَّبْرُ قَلْبَهُ يُعَرّسْ بِذَوْحِ اَلبَانِ مِنْ عَرَصَاتها

فَبَانَتُها اَلغَيْنَاءُ مَأْلَفُ بَانَةٍ جَنَيْتُ الغَرَامَ اَلبَرْحَ مِنْ ثَمَرَاتِهـا

تتشكّل بنية الإلتفات في هذا النّص مِن الدّالاّت (خليليَّ)،(قلبه)،(جنيتُ)، إذ تحوّلت الصّياغة الشّعرية مِنْ ضمير التّكلّم(الياء) المرتبط بالدّال الأوّل إلى ضمير الغياب (الهاء) المرتبط بالدّال الثّاني، عودة إلى ضمير الغياب مُجدّدا من خلال الدّال الثّالث، وتؤول هذه الضّمائر جميعا إلى ذات المرجع هي الذّات الشّاعرة، ويبدو أنّ هذا التّحول يتوافق مع الموقف الشّعري للذّات الشّاعرة التي تُشكّل مرجع الضّمائر، ولهذا الموقف تأثيرفي تكوين البنية الإلتفاتية، وفي ذات الوقت له تأثير آخر في تكوين صياغة النّصّ الشّعرية، ففي البيت الأوّل بدت على الشّاعر آثار تفاقم مشاعر الشّوق و الحنين لمحبوبته نويرة،وهو شوق ظلّ رفيق الشّاعر مُلازم له دون اِنقطاع، ممّا ساهم في تصعيد الحالة النّفسية للشاعر، وهو ما يتجلّى واضحاً من خلال سياق النداء الذي أدّى وظيفة ساهمت في إبداء أحاسيس الألم والمعاناتمن حرقة الشّوق وطول الفراق ، وفي النص ما يؤكّد حرارة هذا الشوق وآلامه، فهذه المرأة بعيدة منه غائبة عنه ، وهو أمر جعل الشّاعر يستنجد بخليلين له مِنْ قيس بن عيلان أن يسمحا لراحلته إلى أن تتّجه نحو منعرج الوادي أين تقيم نويرة ، ويبدو أنّ هذا الخِطاب قد بثَّ نوعاً من الإرتياح في نفس الشاعر أين شهد النص إنخفاضاً محسوساً في حدّة مُؤشّر الشّوق في إنتقال الصّياغة الشّعرية إلى البيت الثّاني الذّي يتضمّن نفس ضمير التّكلم الذي إستهلّ الشّاعر به خطابه (إنّي ، أراح) ، حيثُ يُبدي الشاعر سروره و ارتياحه إذ تأخذه خفّة و أريحيّة أكثر كلّما إقترب مِنَ المحبوبة واشتمّ عقداتها.

غير أنّا نجد هذا التّوتّر يكون أكثر إنخفاضاً في إنتقال الصّياغة الشّعرية إلى البيت الرّابع الذي تضمّن ضميرا يرجع إلى الذات الشّاعرة ، و هو ضمير الغياب الذي انحرفت به الصّياغة عن الإحالة الأولى المتمثلة في ضمير التكلّم، ويبدو أنّ هذا الإنحراف في الإحالة قد انسجم مع الموقف الشّعري الذي يطرق الشّاعر من خلاله معنى الصّبر، فالسّياق من ضمير التكلّم جسّد موقفا عاطفيا مكلّلاً بمعاني الشّوق والألم والفراق ليس للصّبر في نفس الشّاعر فيه مكان ، ولعلّ ذلك ما جعل الشّاعر يلجأ إلى تغييب

[1029] التّيْمَاءُ : الفَلاةُ ، وأرض تيماءُ : أرض قفرة مهلكة مضلّة.

الصّبر سيما و أنّ" استعمال الغيبة في الإخبار هو تغييب للحدث في حدّ ذاته ، وعدم الرّغبة فيه" [1030] ، بحيث بدا تطابق واضح بين الحضور (أنا) مع معنى المعاناة والشّوق اللّذين يعيشهما الشاعر لحظة الحاضر ، وكذا ضمير الغياب مع معنى الصّبر المفقود في هذا السّياق، إذ لطالما أسلم الشاعر نفسه له في الماضي ، وما يؤكّد غياب الصّبر في هذا السّياق هو رجوع الشاعر إلى ضمير التّكلّم التي تجسّد لحظة الحضور في البيت الخامس من خلال الدّال(جَنَيْتُ)، أين يؤكّد مرّة أخرى معاناته مع هذه التي لم يَجْنِ من حبّه لها سوى الغرام البرح والعشق القاتل .

و يعتبر النسق الرابع من أبرز أنساق الإلتفات حيث يقع في نمط إنتهاك المطابقة الضّميرية – أيضا – بوصفه ضمير خطاب تحوّل إلى ضمير تكلّم يقول[1031]:

هُمْ في ضَميرِكَ خَيَّموُا أم قَوَّضُوا و مِنَى جُفُونِكَ أَقْبَلُوا أم أعْرَضُوا[1032]

و هُمُ رِضَاكَ منَ الزَّمانِ وأَهْلِهِ سَخِطوا ، كمازعمت وُشَاتُكَ ،أَمْ رَضُوا

أَهْوَاهُمُ وإنِ اسْتَمَرَّ قِلاَهُـم ومِنَ العَجائِبِ أن يُحَبَّ المُبْغَضُ

تَنْهَى النُّهَى عَنْهُمْ وَيَأْمُرُنِي الهَوَى والنَّفْسُ تُعْرِضُ والمُنَى تَتَعَرَّضُ

ترتكز البنية المضمونية لهذا الخطاب حول الذّات الشّاعرة بشقّيها المخاطب والمتكلم ، جاعلة من هذه المنظومة التّركيبية صورة تعكس معاناته متخذة نويرة سبيلا لهذا البوح كون "المرأة هي الأقرب إلى ذات الشاعر ومن خلالها يبوح بما يعانيه من آلام "[1033].

ويهدف هذا الطَرح الدّلالي من خلال الضمير إبراز مأزقية الموقف الذي يقفه الشاعر، حيث يكشف عن الجانب السّامي لهذا الشّاعر القائم على العذاب والتشوق والألم والإكتواء بنار الهوى والحب، ولم يكن ذلك إلا صدى نفس عفيفة صادقة تحاول أن تسعى بإستمرار لأن تتشبث بحبها الأسمى الذي يندفع أمامها محلّقا فتسعى للوصول إليه،ومن الرّؤى التي بثها الشاعر في هذا السياق تعبيره بكلّ معاني اللّوعة والألم

[1030] عبد الرّحيم الرّحموني ، محمد بوحمدي: تحليل لغوي أسلوبي لنصوص من الشعر القديم ،ص 36.

[1031] ابن الحداد، الدّيوان، ص 230، 231.

[1032] خيّموا نصبوا خياما قوّضوا :نزعوا الأعواد والأطناب.

[1033] جاسم محمد الصميدعي : شعر الخوارج . دراسة أسلوبية . ص 66.

عن عدم الإستغناء عن محبوبته نويرة مهما كان موقفها منه، و هنا يرصد الشاعر جميع الإفتراضات الوجدانيّة القائمة على التّضاد وهي ألفاظ غُرِسَ أغلبها في ضَمِيرَيْ الخطاب و التكلم، و ترجع كلّها إلى مرجع واحد هي الذّات الشّاعرة،و هنا نلحظ كيف تسيطر المفارقة في هذه الأبيات من خلال إبراز موقف الشّاعر تجاه ذاته المضطربة التّي يحاصرها بأسلوب ينهض على التّضاد التّام على ما نراه في الأبيات الأربعة الّتي انطلقت دفعة واحدة دون أخذ النّفس حتى لأنّنا نرى هذه الأبيات عبارة عن جملة واحدة،و هنا ساهم وضع هذين الضّميرين في سياق النّسق الضّدّي إلى الكشف عن الوضع النّفسي لهذه الذّات.

ولا شكّ أنّنا نُدرك أن الأبيات الشّعريّة – هنا– تكشف عن الذات المخاطبة التي ظهرت في الدّال (ضميرك) الذي تفرعت عنه هذه الدالات (جفونك)، (رضاك)، (وشاتك)، ومن خلال هذا الضمير الذي عمد الشاعر به إلى مخاطبة نفسه نستشعر نوعا من أساليب التّجريد التي تّتّكئ على هذا النوع من الخطاب، وذلك قبل أن ينتقل الشاعر إلى ضمير التكلم ، و كأن الشاعر ينشئ حوارا مع ذاته ليبث من خلاله آلامه ولواعجههذا الخطاب الخاص يجسد موقفا نفسيا معينا تجاه هذا الموقف العاطفي، وكأن البيتين الأول والثاني هنا يستمدان أهميتهما بفعل تقنية الحوار الداخلي (المونولوج الدّاخلي)، الذي يملك قدرة كبيرة على الإيحاء، حيث إستطاع الشاعر من خلاله أن يخلق جوّا دراميا ساهم في تجسيد أهمية الحدث المتمثل في شدة الحب وكثرة الوجد ،إذ يستثمر الشاعر إمكانياته التعبيرية فيكشف عن مختلف التّداعيات العاطفية إنطلاقا من حاجاته النفسية والروحية، غير أنّ البنية الإلتفاتية لا تنحصر عند هذا الحد من العلاقات بين الضمائر ، وإنّما تتحوّل من كون الذّات مخاطَبة إلى متكلّمة حاضرة وفاعلة في الحدث وذلك بضمير آخر هو ضمير التكلّم، وقد حمّله الخطاب كل تلك الإهتمامات العاطفية التي حملها للمخاطب (الأنت) ، وذلك لمحاولة المحافظة على إدامة حالة الحب والعشق وهو ما تجسده هذه الدّالات (أهواهم ،يأمرني الهوى) ، فحب الذات المتكلمة لنويرة ماضٍ في القلب في جميع الأحوال ،وكأن الشاعر بهذا الأداء يكشف اللّثام عن نفسه بعدما كان محتجبا في البيتين الأوّل والثّانيوذلك بمجرّد أن عبّر الشاعر عن حبه بلفظ الهوى ، وهو لفظ يعني الكثير في إطار تجربة الشّاعر العاطفية [1034]، وهنا نلحظ أنّ الإحساس بالألم متكرراً بتكرار ظهور الضمير في (أنت، أنا)، فالأنت تعاني والأنا تتألم ممّا يسهم في تحقيق التّوازن بين الذّاتين، المستترة المخاطبة والحاضرة المتكلّمة أين تلعب هذه الضمائر دور المحرك

[1034] و هو ما سوف نلحظه في الفصل الموالي.

الرّئيس من خلال إقامة الحوار مع ذاته من خلال ضمير الخطاب (ك)، ومع الآخر من خلال ضمير المتكلم ما يؤكد أنّ الأنا والأنت في هذا الخطاب يجسّدان ذاتاً واحدة.

تراكم الأفعال:

يشكل الفعل في شعر" ابن الحدّاد" ملمحًا ملموسا ضمن خيارات الشاعر لمختلف المواقف الحياتية، حيث يجسد تراكم هذا النّسق مسلكا لغويا وطريقا أسلوبيا ساهم في بناء قصائده وتشكيل لغته على نحو يتناسب مع مختلف الرّؤى الشعرية ذلك أنّ" الأفعال تمنح النّص دلالات زمنية وتصويرية مختلفة ،ولها دور في تحريك المشهد الشعري الذي له قدرة كبيرة على الحركة و النمو والتفاعل حتى لنشعر أنّ الفعل ممكن أن يمثل أوضاعا مختلفة "[1035].

كما تنقل الأفعال الفضاء الشعري إلى طاقة تنبض بالحياة تسهم في حركية النّصوص الفكرية والجمالية وفي خلق بؤر شعرية من شأنها أن تثير الأثر الشعري والفكري لدى المتلقي، إذ يضمن للرّسالة الأدبية قدرا من التأثير على المتلقي عبر تحريك دلالات النّصّ بمنحه طابعاً ديناميًّا يخضع المتلقيعلى إثره إلى عمليّتي إستقطاب وجذب لتلك المؤثرات التي يسعى الشاعر إلى تفعيلها.

ويظهر من خلال شعر "ابن الحدّاد" هيمنة واضحة للجملة الفعلية حيث تشكل نسبة عالية يمكن توضيحها في الجدول اللآتي:

الجملة	المجموع	النسبة المئوية
الفعلية	433	%68.94
الاسمية	193	%30.73

[1035] جاسم محمد الصّميدعي: شعر الخوارج–دراسة أسلوبية– ص 102.

يتضح من خلال الجدول ارتفاع نسبة توظيف الجملة الفعلية حيث تتجاوز ضعف الجملة الإسمية، و هنا تكمن أهمية الفعل في العمل الأدبي من حيث يدل على "حدث يوحي بالتفاعل و الصراع، فضلا عن قابلية الأفعال للمزج بين الحدث و الزمن في اللفظ ذاته"[1036].

و أهمية الأفعال لدى "ابن الحداد" تنطلق من أهمية المضمون الشعري الذي يريد نقله، هو مضمون حافل بالأحداث و المغامرات الإنسانية التي تحمل قدرا من الأسى و المعاناة عاش الشاعر خلالها تحت وطأة ظروف نفسية مزرية و انشغال عارم بالهموم، مما يتطلب قدرا مماثلا من الأفعال التي من شأنها ان تسهم في تحريك المشهد الشعري.

و إذا ما رصدنا مقدار حضور كل فعل على حِدَة لوجدنا أن الماضي يشكل نسبة توظيف عالية عند "ان الحداد"، ثم يأتي المضارع بزمن الحاضر، ثم يليه فعل الأمر، أخيرا المستقبل، و نسبة الحضور التي يحظى بها كل فعل تظهر من خلال هذا الجدول:

الأفعال		المجموع	النسبة المئوية
الماضي		208	%33.12
المضارع	الحاضر	157	%25
	المستقبل	41	%06.52
الأمر		27	%04.29

يعكس لنا هذا الجدول بوضوح سيطرة الزمنين الماضي و الحاضر، حيث شغلا حيزا كبيرا من شعر "ابن الحداد"، إذ يعد هذين الزمنين إحدى وسائل الشاعر الفاعلة في سرد جانب كبير من التجارب الشعرية التي تمثل لديه قدرا كبيرا من الأهمية، و ذلك من خلالنظرته للحياة و الكون عبر مختلف الأحداث التي خاض غمارها مع مَنْ حوله، و رغم نسب التفاوت بين الزمنين إلا أن الحاضر يجسد امتدادا للزمن الماضي حيث لم نرصد في شعره تغيرا يُذكر يتم بموجبه رصد مواطن الإختلاف عن الزمن الماضي، حيث لَقِيَ الشاعر فيه ضالته في كثير من الموضوعات الشعرية، أما الزمن المستقبل فيشكل نسبة ضئيلة في شعره تناسبت مع نظرته لهذا الزمن، و ذلك بمنظور يلونه التشاؤم لا مجال للأمل فيه يذكر، استقى ملامحه و مؤشراته من الزمنين الماضي و الحاضر معا.

[1036] المرجع السابق، ص 102.

و مهما يكن من أمر النسب، فإننا نلحظ أن الفعل بوجه عام قد شكل وسيلة إبلاغية أساس ساهمت في الإفصاح عما يدور في كيان الشاعر من مشاعر و أحاسيس، جاء خطابه الشعري معبرا عنها.

و قبلأن نقف عند بعض النماذج من شعره يمكن أن نشير إلى " دور السياق في صرف زمنية الأفعال أي أنه يحول دلالة الفعل بأن يفرغها من الدلالة المخصوصة لها قبل النص و يحمّلها دلالة أخرى تنسجم و دلالة النص العامة" [1037]، ذلك أنّ "المقاربة الأوليةللولوج إلى عالم النص تشكل من خلال السياقات النصية التي تتطلب قدرا من الرؤية التي يتسلح بها الأسلوبي"[1038].

يقول في سياق الفخر[1039]:

و تلك عَنْقاؤنا وَافَتْكَ مُعِزْبَةٌ بحُسْنِهَا فاستوى العِقْبانُ الحِدَأُ

بِدْعٌ من النظمِ مَوْشِيٌّ الحُلَى عَجَبٌ تُنْسِي الفحول و ما حاكوا و ما حَكَأُوا

و كُلُّ مُخْتَرَع للنَّفْس مُبْتَدع فمنه للرُّوحِ رَوْحٌ و الحِجَى حَجَأُ

أَنْشَأْتُها للِعُقولِ الزُّهْرِ مُصْبَيةً كأنها للنُّفُوسِ الخُردِ النّشَأُ

لم يأْتِ قبلي و لن يأتي بها بَشَرٌ وَحُّقَّ أَنْ يَخْبَأُوا عنها كما خَبَأُوا

قَبَضْتُ منها لُيوُثَ النَّظِمُ مُجترَئا و غُير بِدْع من الضَرغام مُجتَرأُ

و في القريض كما في الغيل مَأْسَدَةٌ و القومُ حَوْزٌ بمرعى البَهْمِ قد جَزَأُوا

و جَمْعُ بعض قوافيها يؤُودُهُمُ و لومُنُوا بمبانيها إذاً ودأوا

أَشْجَى مسامِعَهُمْ تِيهًا بما سَمِعُوا و لاَ تقر لهمْ عَيْنٌ إذا قرأوا .

[1037] المرجع السابق، ص 104.

[1038] المرجع السابق، ص 74.

[1039] ابن الحداد، الديوان، ص 136 الى 138.

يقوم البناء المفهومي لهذا الخطاب على نسق الجملة الفعلية، حيث يرتكز على شبكة من الأفعال التي تجسد رؤية الشاعر الخاصة عبر خلق فضاء شعري شكل رؤى منفردة في سياق التجربة الشعرية.

و قد أدى تراكم الأفعال دوره في تجسيد تجربة الشاعر التي ارتبطت بدوافع ذاتية، أين استثمر الشاعر طاقات هذه الأفعال في تجسيد غرضه في إبداء موهبته الأدبية و الشعرية الفذة التي بَزَّ بها أقرانه من شعراء العصر، و ذلك من خلال الأفعال (تنسي، ما حاكوا، ما حكأوا، أنشأتها، قبضتُ، يؤودهم، أشجى، ودأوا...)، و قد كان للتقارب النسبي بين أفعال الماضي و الحاضر دورا في تفعيل دلالة النص التي يؤكد الشاعر من خلالها على فحولته الشعرية دون سائر معاصريه، و هو ما يوضحه من خلال الفعلين (يخبأوا، خبأوا)، أين يؤكد أن الأندلس ما عرفت من قبل و لن تعرف اليوم أيضا شعرًا يرقى إلى مستوى جودة شعره و إحكامه، لذلك فمن البديهي أن يخفي شعراء الأندلس قصائدهم كما أخفوها من قبل احتقارا لها و استصغارا لشأنها أمام عظمة قصائده، و هذه الدلالة تتجاوز الماضي إلى الحاضر و المستقبل، و ذلك من خلال تحويل الزمن الصرفي الذي يؤدي وظيفة الصيغة إلى الزمن النحوي الذي يؤدي وظيفة السياق[1040]، حيث نلحظ أن الماضي في قوله (لو منوا) و (إذا قرأوا) قد تحول الى حاضر بحكم السياق الذي ورد فيه بدخول أداة الشرط عليه، ذلك أن كلا من عمليتي الإختيار و القراءة في هذا السياق يمتد ليستغرق الزمن الحاضر تاكيدا على استمرار إخفاق حساده في النسج على منوال هذه القصيدة باستمرار الإختبار، و كذا استمرار الإعجاب و الحسد معا بقراءة هذه القصيدة محكمة السدى و اللحمة، كما انصرف المضارع عن دلالته الزمنية و ذلك من الزمن الصرفي إلى الزمن النحوي بدخول أساليب الطلب عليه في قوله: (لم يأت، لن يأتي، لا تقر...)، و تحويل صيغ الأفعال إلى الحاضر ثم إلى المستقبل جاء متناسبا مع ما تدور الأبيات حوله من استمرار فحولة الشاعر في نظم الشعر و استاثاره دون غيره بنسج القصائد و إحكام البناء.

و في سياق المدح يقول: [1041]

مَسَاعِيكَ في نَحْرَ الَعدُوِّ سِهَامُ و رَأْيُكَ في هَامِ الظَّلالِ حُسَامْ

و لَمْحُكَ يُرْدِي القِرْنَ و هْوَ مُدَجَّجٌ و ذِكْرُكَ يثْنِي الجَيْشَ وَ هْوَ لُهامُ

[1040] ينظر: جاسم محمد الصميدعي، شعر الخوارج،–دراسة أسلوبية– ص 105.

[1041] ابن الحداد، الديوان، ص 253، 254.

كَأَنَّكَ لا تَرضَى البسيطةَ مَنْزِلاً اذا لمْ يُطنِّبهُ عليكَ قَتَامُ

كَأَنَّكَ خِلْتَ الَّشمْسَ خَودًا فلم يَزَلْ يُقنِّعُهَا بالّنقْعِ منكَ لِثامُ

و قد يَحْسِبُونَ السِّلْمَ منك سَلاَمَةً و رُبَّ مَنَامٍ دَبَّ فيه حِمامُ

في هذه الأبيات نرصد توظيفا مكثفا للفعل المضارع على نحو يبدو فيه هذا الزمن أكثر جلاء و أقوى فاعلية، و هذا الزمن يشحن النص بالحيوية كما يضمن له مزيدا من الإستمرار و التجدد، و لذا نجده قد تناسب إلى حد كبير مع هذا الطرح الدلالي الذي يسعى الشاعر من خلاله إلى إسباغ القوة و الشجاعة على مليكه، و كأنّ الأرض جُعلت له لأن تكون ساحة للوغى لا غير، و هو ما يجسده البيت الثالث الذي استخدم الشاعر فيه فعلين يؤولان إلى المستقبل (لا ترضى، لا يطنّبه) أين يساير الشاعر بين الزمنالمعنى، فشجاعة مليكه و إقدامه لا تقتصر على الزمن الماضي و الحاضر و حسب، إنما تتجاوز ذلك إلى المستقبل، و هنا دخلت بعض أساليب الطلب على الفعل المضارع حيث جردت صيغته من الناحية السياقية عن دلالتها الصرفية في الحاضر، و حولت صرف الفعل نحو الزمن المستقبل، و هو أداء أشد في الثبوت و أنفى للشك، ثبوت الشجاعة و الإقدام و نفي صفتي الجبن و الإستسلام، و كل ذلك مرهون بالسياق، فتكثيف الأفعال المضارعة–إذن–ساهم في تنشيط فاعلية الخيال الشعري سيما في قوله لمحك يردي القرن....، و ذكرك يثني الجيش....، و هذا الأداء جعل الشعور يتخطى الواقعي المألوف إلى شعور باطني عميق ينبئ عن القوة التي يتميز بها مليكه فإذا بلمحة تُردي بخصومه مهما تسلحوا و إذا بذكر خصاله الحربية بين أوساط جيوش الأعداء يكسر شوكتهم و يثني عزيمتهم مهما كانت كثرتهم، و بالتالي تمنح هذه الأفعال للنص جوا ديناميا مليئا بالحركة مما يجعل من هذه التجربة الشعرية تجربة متجددة حية تستمد هذه الحياة من استشراقها نحو المستقبل و تلك الحيوية في هذا النص بما ينسجم مع أجواء الحماسة و الحرب، و لعل حروف العطف (الواو) و (الفاء) بصفة الربط التي تتسم بها قد ساهمت في بث جو من التسارع تناسب مع ما في الأبيات من إيحاء بدلالة السرعة التي سايرت تتابع الأفعال.

و في سياق الغزل يقول[1042]

فأيُّ جَنَانٍ لمُ يَدعْنَهْبَ لَوْعَةٍ و قد لاحَ من تلك المحاسِنِ في جُنْدِ؟

[1042]ابن الحداد، الديوان، ص 197 الى 199.

و في صُدْغِهِ اللَّيْلِيِّ نارُ حُبَاحبٍ مِنَ القُرْطِ يَصْلاَهَا حَبَابٌ من العِقْدِ

و في زَنْدِهِ الرَّيَّانِ سُوِّر تَعَضُّهُ فَيَدْمَى كما ثَارَ الشَرارُ من الزَّنْدِ

أُحَاذِرُأَنَ ينْقَدَّ لِينًا فَأَنْثنِي بِقَلْبٍ شَفِيقٍ من تَثْنَيهِ مُنْقَدِّ

وقد جَرَحَتْ عيْنَايَ صَفْحَةَ خَدّهِ عَلَى خَطإٍ فاختار قَتْلِي على عَمْدٍ

و آمُلُ من دَمْعِي إلانَةَ قَلْبِهِ و لا أثَر لِلْغيث في الحَجَرِ الصَّلدِ.

إن الرؤية الدلالية لهذا النص تهدف إلى إبراز أهمية الموقف الذي ينطوي تحته هذا المنجز الدلالي، حيث تقع الذات الشاعرة–هنا– تحت تأثير موقف عاطفي لطالما أرق الشاعر و كان سببا بارزا في قطفه ثمار مأساة الحب و لوعة الوجد، إنه جمال هذه المرأة الخارق.

و في هذا النص نستخلص شحنات عاطفية مكثفة تجاه الحدث الذي أراد الشاعر التعبير عنه، و ذلك بما تتيحه اللغة من إمكانات تجسد رؤيته نحو جمال محبوبته، فنحن أمام دفقة عاطفية و رؤية شعورية تمثل قمة المعاناة النفسية التي يعيشها الشاعر، اتكئ "ابن الحداد" في سبيل إبرازها على نسق من الأفعال التي أبرز من خلالها هذه الرؤية الشعرية، أين لعبت هذه الأفعال دورا بارزا في إبراز جمال هذه المرأةالذي ركز الشاعر فيه على الجانب المادي، فإذا قرطاها يستمدان لمعانهما من لمعان قلادتها التي تزين جيدها بها، و إذا بالسوار الذي ترتديه و هو يعض زندها و كأنه نار تتطاير أثناء اقتداح الزند، و الملاحظ أن الدلالة تتجسد في هذه الأبيات

و تستمد حيويتها بفعل هذه الأفعال التي تمتلك قدرة كبيرة على التعبير، سيما وأن هذا المجال هو هاجس الشاعر الوحيد الذي ظل يراوده في كيانه، و يدفعه نحو كثير من المعاناة و الألم، سيما و أن العلاقة بين الشاعر و محبوبته نويرة علاقة قائمة على أساس من المناقضة الوجدانية و هو ما نرصده من خلال نسق هذه الأفعال (جرحت عيناي، فاختار قتلي، و آمل من دمعي...) .

و يقول: [1043]

كَافَأْتَ مُتَّجَهِي بِوَجْهِيَ نَحْوَكُمُ و نواظر الأملاكِ نَحْوِيَ طُمَّحُ

[1043] ابن الحداد:الديوان، ص 180، 182.

أَيَّامَ رَوَّعَني الزَّمانُ بِرَيبِهِ و أَجَدَّ بِي خَطْبُ الفِرارِ الأَفْدَحُ

و لَئِنْأَتَانِي صَرْفُهُ من مَأْمَنِي فالدَّهْرُ يُجْمِلُ تارةً و يُجَلّحُ[1044]

فَكَأَنَّمَا الإِظلامُأَيْمٌ أَرْقَطُ و كَأنَّمَا الإِصباحُ ذِئْبٌ أَضْبَحُ

صَدَعَ الزَّمَانُ جميع شمْلِيَ جائرًا إنَّ الزَّمَانَ مُمَلَّكٌ لا يَسْجَحُ[1045]

فَقَضَى بِحطَّي عن سَمائي و اْقتَضَى رِحلاً تُطِيحُ رَكَائِبِي و تُطَلّحُ

يَمَمْتُهَا سَرَقُسْطَةً وَ هْيَ المَدَى و الَّدهْرُ يَكْبَحُ و اعتَّزامِي يَجْمَحُ

حَيْثُ العُلَى تُجْلَى و آثارُ الُمنَى تُجْنَى و سَاعِيةُ المَطَالِبِ تُنْجَحُ

و الَّنفْسُ تُوقِنُأَنَّ عَهْدَكَ فِي النَّدى مُوفٍ بِمَا طَمَحَتْإليه وَ تَطْمَحُ

فَحَيَا الُمنَى مِنْ بَحْرِ جُودِكَ يُمْتَرَى و سَنَا الضُّحَى مِنْ زَنِدْ مَجْدِكَيُقْدَحُ

و الشِّعر إِنْ لَمْ أَعْتَقِدْهُ شريعةً أَمْسِي إليها بالِحفاظِ و أُصْبِحَ

فَبِسِحْرِهِ مَهْمَا دعَوْتُإِجَابةٌ و لِفِكْرِهِ مَهْمَا اجْتَلَيْتَ تَوضُّحُ

فَاذْخَرَ مِنَ الكَلِمِ العِلّي لآلئًا يَبْأَى بها جِيدُ العلاء وَ يجْبَحُ[1046]

يقوم النص على عدة موضوعات رئيسة كل واحد منها تحصيل حاصل لما قبله و نتيجة حتمية له

و الجمع بينها في هذا النص خلق طاقة شعرية ساهم نسق الجملة الفعلية في تكوينها، ذلك أن السمة التراكمية للأفعال (كافأت، روّعني، أجد، أتاني، يجمل، يجلح، صدع، لا يسجح، قضى، اقتضى، تطيح، تطلح، يممتها يكبح، يجمح، تجلى، تجنى، تنجح...) خلقت جوا من الإثارة النفسية و عملت على تأثيث الفاعلية الشعرية للأبيات، و كذا على تحريك دلالات النص التي عبر عنها الشاعر في هذه الأبيات،

[1044] يُجلّحُ: جلّح على القوم، حمل عليهم و المجالحة هي المكاشفة بالعداوة.

[1045] يسجح: يحسن العفو.

[1046] يبأى: يفخر؟ *يجبح: يفرح.

حيث أقام علاقة ترابطية بين هذه الموضوعات التي وردت استجابة مع تداعيات التأزم النفسي و المعاناة الروحية التي عصفت بالشاعر بعد أن أصبح مطاردا من بلاده المرية إلى سرقسطة، فصيغ هذه الأفعال سيما المضارعة منها شكلت البؤرة الرئيسة التي تم من خلالها إطلاق عنان الجانب الدلالي لهذه الأحداث، حيث وردت هذه الأفعال انعكاسا مباشرا لتلك الإرتباطات النفسية العميقة حيث تكشف بوضوح عن ذلك الجانب النفسي القائم على الألم و المعاناة.

و الدّلالة النصية لهذه الأبيات واضحة في حرص الشاعر الشديد على تغيير ظروفه نحو آفاق يسعى إلى أن تكون أرحب مما كانت عليه في المرية، و تغيير المكان في هذا السياق ترتب عنه تغيير محسوس في الزمان، حيث حاول الشاعر تجاوز الماضي المرير نحو مستقبل يكون أفضل معتمدا في ذلك على توظيف خاص لصيغ الأفعال سيما المضارعة، ففي باب الشكوى مثلا نجده يعتمد في البيت السابع (07) على فعلين يقوم كلاهما على علاقة دلالية تقوم على التضاد في (يكبح،يجمح) أين تتوضح من خلالهما حالة المد و الجزر التي خاضها الشاعر مع الدهر الذي حاول أن يقف حائلا دون تحقيق غايته في سرقسطة لولا عزيمة قوية تسلح بها الشاعر عززها تطلعه الشديد نحو آفاق العلى و المجد، و هو ما توضحه الأفعال (طمحت، تطمح)، حيث يشمل هذين الفعلين كلا من الماضي و المستقبل، إيغالا في شدة طموحه الذي هو على قدر وفاء هذاالممدوح في نواله، حيث يعطي من يستحق العطاء و على قدر النوال بالعطايا يكون الجود بالشعر، و هنا يصف الشاعر شعره بالرفيع إذ فيه من السحر و الروعة ما يستحق أن يفخر به جيد ممدوحه و يفرح و هو ما يظهر من خلال الفعلين (يبأى، يجبح).

نسق النفي:

يعد أسلوب النفي بوصفه أحد خيارات التركيب من بين أبرز الأساليب التركيبية التي حرص "ابن الحداد" على توظيفها ضمن تجاربه الشعرية، فقد اتكئعلى هذا النوع من التراكيب فكان أسلوبهالأمثل في التعبير عن موضوعات شعرية و مضامين نفسية جمة لم يك بمقدوره التعبير عنها إلا من خلاله، لما له من " قيمة إيحائية و أسلوبية في بنية النص و ما يضيفه من أثر جمالي على الصورة التي يظهر فيها لما يحمله من طاقة دلالية و تعبيرية قادرة على الإفصاح عن هموم الشاعر و آماله"[1047]، و بوصفه أسلوب يسهم في تعقيد الجملة و تحويلها من بسيطة إلى مركبة [1048]، فلجوء الشاعر إلى هذا البناء يؤدي إلى تقليص سياقات النص من خلال الحذف الذي يستند إلى ترك ما هو متوقع ذكره لدى القارئ و السامع، ذلك أن القيمة الأسلوبية لهذه البنية تكمن في قدرتها على اختزال الخطاب و تشكيل لغته على نحو يرتبط بقدرة الشاعر الفنية[1049].

[1047] جاسم محمد الصميدعي: شعر الخوارج–دراسة أسلوبية–ص 110.

[1048] ينظر: أماني سليمان داود،الأسلوبية و الصّوفية ص 105.

[1049] ينظر: جاسم محمد الصّميدعي، شعر الخوارج–دراسة أسلوبية– ص 110،111.

و قد كثر استخدام "ابن الحداد" لأسلوب النفي فورد فيما يقارب (بيتا)و بنسبة تقدر ب(%) ورد النفي في بعضها أكثر من مرة، و هيمنة هذا النّسق التركيبي في شعره على هذا النحو إنما يشي برسوخ هذا التركيب أسلوبا فنيا أصيلا في شعر "ابن الحداد" و من أدوات النفي التياستخدمها الشاعر: لا ، لم ، ليس ، غير... الخ، و أبرز الأنماط الشعرية التي يبرز فيها هذا النسق الأسلوبي قوله يمدح مليكه المعتصم: [1050]

و للملوِك اختفاءٌأن تُشابِهَهُ و ليس تَشْتَبِهُ العِيدانُ و الحَفَأُ[1051]

حَوى المحاسنَ في قولٍ و في عَمَلٍ فَمِثْلُ مَهْنَئِهِالأملاكُ ما هَنَأوا

و كيفَ يلْقَى قناةَ الدَّهْرِ قائمةً و فَوْقَنَا لِقِسيِّ الشُّهْبِ مُنْحَنَأُ

فالدّهُر ظلماءُ و المعصومُنوُر الهُدَى يُضِيءُ و الشَّمُس في أنوارها تَضَأُ

فَخَلِّ ما قيل عن كَعْب و عن هَرمٍ فَلِلأَقَاويلِ مُنْهَارٌ و مُنْهَرأٌ

و تلك أبناءُ غَيبٍ لا يقينَ لها و قلَّما في الَّتنائي يَصْدُقُ النَبَأُ

و ما اختبارَ كخبأِر و ما مَلِكٍ إلَّا ابنُ مَعْنٍ و ذَرْ قومًا و ما ذَرَأُوا

تُغْنِي أياديه ما تُغْنِي صوارِمُهُ و لِلْغَنَاءِ هو الإقلالُ و الَفنَأُ

تَحِيدُ عن أُفقِكَالأفلَاكُ مُجْفِلةً و لا تُحَوِّم حيُث اللَّقْوَةُ الحِدَأُ

و الحَيْنُ يظهر في وادي سوالِفِهِمْ كما به في ثغور البيضِ مُنْكَمَأُ

هناك يَبْغونَ لو َ يلْقونَه لَجَأَ و ما لِخَلْقٍ عن المقدور مُلْتَجَأُ

راعَيْتَ تَقْوَاك حتى في جَزائِهِمُ و ما رَاعَوْا ما تُراعيه و ما كَلأُوا

مُذَهَّبُ الشّمِس ما في نُورِهَا كَلَفٌ و رايةُ الشُّهْبِ ما في سَيْرِهَا خَطَأُ

[1050] ابن الحداد،الديوان، ص 113 الى 132.

[1051] الحفأ: ج.حفأة و هي البردي، و البردي نبات يطول فوق ذراع.

و بالمعاقلُ لِلأَمْلاكِ مُقْتنَعٌ و ماله بِسوَى الأفلاكِ مُجْتَرَأُ

نَمَتْهُ بَدْرًا نجومُ السَّروِ من يَمَنٍ و ما كَمِثْلِ النُّجُومِ النَّقْعُ و الحَيَأُ

إذا صُمَادِحَهُ أبْدَى و عامِرَهُ فَلِلْمبيِرينَ مُسْتخْفَى و مُنَضنَأُ

مِنَ الأُلَى مَلَكُوا الُدنْيَاو ماَ برَحُوا يَبْنُونَ أسْمِيَة العُلْيَا و ما فَتَأُوا

و ما صَوَارِمُهُمْ إبلاً و قد سَرَحُوا و لا اِفْرنْدُهَا عُرَى و قد هَنَأُوا[1052]

و لا عوامِلُهُمْ غيدًا و قدَ ومَقُوا و لا أَسِنَّتهَا شيِبًا و قد حَنَأُوا[1053]

و مِنْ مُناهُمْ مناياهُمْ إذا حَمَلُوا و ليس بالجاله الهَيَّابةِ الخَبأُ[1054]

لا يَعْبَأُونَ بِمَكْرٍ فيمُقَاوِمِهِمْ و ليس للأَسْدِ بالسَيِّدِانِ مُعْتَبأُ[1055]

يعمل البناء التركيبي القائم على تكثيف أدوات النفي في سياق هذا النص على تأدية دور أساسيمحوري يتجسد من خلال ثنائية النفي و الإثبات، النفي من خلال الأدوات (لا، ما، ليس...) أما الإثبات فهو ضمني يتجسد بفعل نفي سيء الصفات عن مليكه المعتصم، و قذ بلغ ورود بعض هذه الأدوات أكثر من مرة في البيت الواحد و ذلك في الأبيات (السادس و الثاني عشرة، و الثالث عشرة، التاسع عشرة و الثامن عشرة و التاسع عشرة، و الواحد والعشرين).

و التشكيل التركيبي في هذا النص الشعري يومئ بأداء دلالي خاص تم عرضه من خلال هذا الأسلوب، ذلك أن نظرة شاملة و عامة لهذا النص تجسد اتجاه الدلالة نحو جانبها السلبي من خلال التراكيب اللغوية الدالة على النفي (ليس تشتبه، ما هنأو، لا يقين لها، لا تحوم، ما لخلق، ما رعوا، لا كلأوا، ما كمثل ما صوأرمهم، ليس إفرندها.....) فالنفي يحمل عادة إيحاءات سلبية، غير أن نظرة دقيقة توجه السياق فتخرج به إلى مسار دلالي إيجابي يستشعره القارئ فيدرك المكانة العالية والمنزلة الرفيعة التي يتبوءها مليكه المعتصم، فهو ملك كريم، متسامح ، شجاع، يقضي بالعدل ويجود على الرعية

(1052) هنأوا: أي هنأوا العرى فطلوها بالهناء أي القطران.

(1053) ومقوا: أحبوا.

(1054) *الجاله: اسم فاعل لفعل جَلَهَ، يقال: جَلَهَ فلاناً إذا رده عن أمر شديد. *الخبأ: من إلتزم بيته و استتر.

(1055) السيدان: ج.سيد و هو الذئب.

وهو ما يجمعه في قوله (حوى المحاسن في قول وفي عمل، فمثل مهنئه الأملاك ما هنأوا)، وهو ما يفيد أن بنية النفي في هذا النص "تمارس حساسيتها على البنية الخبرية في اتجاهين: إذ تفرض حضورها على الجملة، سلبا وإيجابا، فثنائية النفي والإثبات إذن رهينة ذلك التعامل اللغوي المتعلق بمجموعة التصورات والمفهومات التي تنقل إشارات المرسل ورموزه "[1056].

فالناتج الدلالي – إذن– المترتب عن نفي صفات وإثبات أخر عمل على إحداث أعمق الأثر في القارئ عبر تكثيف فاعلية الإبلاغ والتلقي، وقد كان الإئتلاف القائم بين البنى التركيبية والصوتية دور في تعزيز هذه الفاعلية، ويبرز هذا الإئتلاف من خلال توازي البنى الصوتية مع البنى التركيبية سيما في الأبيات (الثالث عشرة و الرابع عشرة) وتتوضح بشكل بارز في البيتين الثامن عشرة و التاسع عشرة ، وقد ساهم هذا التشكيل في كلا البيتين في تجسيد نسق تركيبي يتضمن دلالات أعمق تكشف عن تخاذل الأعداء أمام شجاعة مليكة وإقدامه وهو في ساحة الوغى.

كما اتسعت البنية على مدلولات أعمق من خلال استنادها على الصياغة الشرطية المتأسسة بفعل الأداة (إذا) في البيتين (السادس عشرة والعشرين) حيث عملت على تفعيل المسار الأسلوبي لنسق النفي.

كما يستخدم الشاعر أسلوب النفي في سياقات يضرب فيها على وتر الحزن، ويمكن أن نتلمس ذلك في بعض النماذج التي يقول فيها في سياق الشكوى[1057]:

الدَّهْرُ لا يَنْفَكُ من حَدثَانِهِ والمَرْءُ مُنقَادُ لِحُكْمِ زَمَانِهِ

فَدَعِ الزَّمَانَ فإنَّهُ لم يَغْتَمِدْ بِجَلاَلِهِ أحدًا ولا بِهَوانِهِ

كالُمزْنِ لم يَخْصُصْ بنافعِ صَوْبِهِأُفقًا ولم يَخْتْر أَذَى طُوفِانِهِ

لكنْ لِبارِيهِ بَواطِنُ حِكْمَةٍ في ظاهِرِ الأضدادِ مِنْ أَكْوانِهِ

وعَلِمْتُ أ نَّ السَّعْيَ لَيْسَ بِمُنْجِحٍ مالا يكونُ السَّعْدِ مِنْ أَعْوانِهِ

[1056] جاسم محمد الصّميدعي : شعر الخوارج –دراسة اسلوبية –ص111.

[1057] ابن الحداد،الديوان،ص 301، 302.

والجِدُّ دُونَ الجَدِّ لَيْسَ بنافعٍ والرُّمْحُ لا يمضي بغير سِنَانِهِ[1058]

يميز هذا النص السمة التراكمية لأدوات النفي،حيث وردت هذه الأدوات أكثر من مرة في البيت الواحد،وذلك في ثلاثة أبيات من أصل خمسة توزعت بين الحروف (لا،لم ، ليس .....) والمكونات اللسانية المكونة لبنية النفي ها هنا تجعل جوهر السياق الشعري في دائرة السلب بفعل الإجراءات التركيبية في جُمل مثل: (الدهر لا ينفك من حدثانه .....،وعلمت أن السعي ليس بمنجح.....، الجِدُّ دون الجَدِّ ليس بنافع.....، الرمح لا يمضي بغير سنانه.....الخ).

والشاعر–هنا– يود إثبات حقيقة مريرة ساهم أداء النفي فيها في تجسيد وقع دلالي مؤثر،حيث يختزن هذا النمط طاقة هائلة من الدلالات المفعمة بالسلبية، حيث يشي بإيحاءات كثيرة تدور حول معاناة الشاعر فالمتمعن في فحوى الأبيات يدرك أن الدهر أكثر تلك التأملات ضغطا على ذات الشاعر، أين يدرك حالة اليأس وموقف الإحباط اللذين يتخبط الشاعر فيهما ما جعله يضيق ذرعا من جور الدهر وقلة عدله، ثم يُضيفُ ما يبعث مزيدا من الحزن عندما يجعل كل ما يحصل له من متاعب إنما هو قرين الحظ ما يزيد في تقليب المواجع، حيث اندفع الشاعر يتحدث عن مكاره الدهر مبرزا في ذات الوقت سوء حظه، حيث يعمد إلى ندبه بطريقة واضحة مثل النفي فيها الجانب الأبرز ، وذلك في كل من البيتين الرابع و الخامس أين يجعل السعد والجد مكونين أساسيين لا يمكن للمرء أن يرقى دونهما مهما بلغت مساعيه أو ارتقت قدراته

وهنا يتوضح أن ورود هذه المعاني بصيغة النفي منحها معنى أبلغ وأدق من ورود المعنى المراد بصيغة الإثبات .

وفي سياق الغزل يقول[1059]:

ولم آتِ الكنائِس عَنْ تَقوًى فيهَنَّ لولاكِ

وها أنا مِنْكِ في بَلْوَى ولاَ فَرَجٌ لِبلْواكِ

ولا أسْطِيعُ سُلْوَانًا فقد أوثَقْتِ أَشْراكي

[1058] الجَدِّ: الحظ.

[1059] ابن الحداد، الديوان ، ص 241.

فكم أَبْكِي عليك دَمًا ولا تَرثِينَ لِلبَاكِي

إن جوهر السياق الشعري لهذا النص يعكس الموقف الخاص الذي إنطوت تحته الأبيات، وهو موقف يترجم حالة وجدانية تنم عن اليأس وضيق الأفق ، حيث تهيمن على النص لهجة مؤثرة ونغمة حزينة منكسرة تفيض بلوا عج الهوى والحرمان ، بحيث تجسد تعبيرا صادقا عن تلك الاحاسيس والمشاعر التي تدل على معاني الإستكانة و الضعف، وقد كان نسق النفي في خدمة الشاعر من هذه الناحية، حيث يكشف من خلال هذا الإجراء التركيبي الفاعل عن تداعياته الفكرية انطلاقا من حاجاته النفسية والعاطفية،فقد جسد هذا النسق بوضوح ما آلتإليه الأوضاع على الركح الآخر من المأساة مسهما بذلك في إشاعة جو من الأسى و الحزن ،حيث عكس معاناة الشاعر الذي تكتنفه حالة غير عادية من التوتر والإنفعال مبرزا تفاقم حالة الحزن والإحباط في نفسه أين أبدى تفاعلا هع هذا النمط تفاعلا يؤدي إلى البكاء والعيش بحال الوجد، وذلك في قوله (لم آت الكنائس –،لا فرج لبلواك..لا أستطيع سلوانا–ولا ترثين للباكي.....)وهذه الحالة النفسية المزرية هي من استدعت هذا النمط مِنَ التعبير دون غيره، وكأنها تلح على الشاعر من الداخل وتستصرخه من الأعماق إلى درجة لم يعد الإثبات معه يفي بالغرض المنشود له.

هذا ويستخدم الشاعر النفي كأسلوب يؤكد من خلاله معظم دلالاته الشعرية سيما في سياق الغزل يقول:[1060]

أَتْرَكُ مَنْ أَهْوَى وأَمْضِي كَذَا ؟ واللهِ ما أَمْضِي وقَلْبِي مَعِي

ولاَ نَأَى شَخْصُكَ عن ناظِرِي حِينًا ولا نُطْقُكَ عن مَسْمِعِي

في هذا السياق يبدي الشاعر تمسكه بمحبوبته نويرة ، متكأً في ذلك على أسلوب النفي في كِلاَ البيتين مستخدما الكلمات الأدوات (ما ، لا) ، ففي البيت الأول استخدم الشاعر أسلوب القسم كأسلوب

[1060] ابن الحداد، االديوان، ص 236.

تأكيدي يعزز من خلاله أسلوب النفي (ما أمضي)الذي ورد في هذا السياق كأسلوب يؤكد ترسيخ الصدق مبدأ لعذريته ، حيث جعل الله سبحانه وتعالى شاهدا على وفاءه فيما يطويه بين ضلوعه، وكأنه يبحث عن تزكية ربانية لإبداء صدق مشاعره ، كما اعتمد الشاعر في البيت الثاني على الاداء (لا) في كلا الشطرين (لا نأى شخصك .....)، (ولا نطقك .....) لينفي من خلاله فكرة بعده عن المحبوبة مثبتا في ذاك الوقت أن لا غنى له عنها مهما بلغت درجة النفور، ومهما اتسعت مساحة البعد و زمن الهجر، فهي تظل محبوبة الشاعر التي طالما ملكت عليه فكره وحواسه فصورتها الجميلة تسكن ناظريه فلا تكاد تفارقها وصوتها العذب يركن في سمعه فلا يكاد يجانبه، " فدلالة النفي تعمل على إبراز البعد الموجب للأبيات على الرغم من قيامها على البعد الدلالي المنفي"[1061].

فالسياق– إذن– يحتكم إلى إثبات ضمني لمعظم الصفات الإيجابية كالحب والوفاء الصدق – ويستند إلى نفي سيء الصفات كالبُعد والخيانة والغدر– وقد أثبت أسلوب النفي في ذلك فاعلية كبيرة في تسجيل هذا الموقف ومن ثم تعميق الإحساس بأهمية الموقف الشعري، وقد جسدت هذه المرأة فيه المحور الأساس الذي تدور حوله كل مقاصد الشاعر العاطفية.

ويقول أيضا :[1062]

وفي الحَشَا نارٌ نُوَيْرِيَّةٌ عُلِّقْتُهَا منذ سُنَّيَّات

لا تنطفي وقَّتا وكم رُمْتُهَا بل تَلتظي فيُ كِّل أَوْقَاتِي

فالشاعر هنا يعتمد على ثنائية النفي والإثبات، غير أن نظرة متأنية لجوهر السياق النصي يؤكد هيمنة الدلالة المتماثلة،ذلك أنّ كلاًّ من النّفي والإثبات هنا يجسّدان وظيفة واحدة ، أحدهما مكملاً للآخر ومؤكدًا له ،حيث يخرج كلّ منهما بخلاصة واحدة مفادها أنّ النّارالمضطرمة في داخله اتجاه محبوبته نويرة إنّما هي في إضطرام مستمر،فتركيب النّفي(لا تنطفي) يماثل دلاليا تركيب الإثبات(بل تلتظي)، وإن كان

[1061] جاسم محمد الصميدعي : شعر الخوارج – دراسة أسلوبية – ص 115.

[1062] ابن الحداد،الديوان ، ص 160.

الدّال(تلتظي) يحمل دلالة أعمق تؤكدّ على قوة لهيب تلك النّار المضطرمة في كيانه، حيث تمّ من خلاله إبراز عنصر التكثيف اللّغوي الذّي أقيم من أجل التّأكيد، وتكمن قيمته في تأكيد الدّلالة التّي بدأها الشاعر بنفي إنطفاء نارالحب التّي تشتعل في قلبه، لذا فإنّ سياق النفي المتحقق ها هنا يقوم على الثّنائية التّكميلية التّأكيدية ممّا ساهم في عكس الصراع النفسي في ذات الشاعر.

نسق الشّرط :

تقوم عناصر التشكيل اللّساني لنسق الشرط على إكتشاف عناصر البنية الّلغوية في النّص الذي يعمل على تجسيد الوظيفة الشعرية والدّلالية عبر ترابط الأفكار وإتّساق الأنساق اللّسانية وانسجام المعاني المعبّر عنها، ممّا يعني أنّ العمل الأدبي تتقاطعه لحظتان، موقف فكري بأبعاده النّفسية والإجتماعية ،وموقف فنّي إبداعي يقوم على إبراز الظّاهرة الجمالية بصيغ دلالية عديدة يتعامل معها المبدع (.....) مفعمة وإحساس مرهف، والنّص الأدبي ماهو إلاّ إعادة لتشكيل اللّغة في(.....)تُحقق للشّاعر مقصديّته، فضلا عن مدلولها النّفسي الذي يكشف فيه إلحاح الشّاعر على جملة تركيب أو كلمة

في سياق النصّ عن خصوصية الحالة التّي تسكن نفس الشاعر [1063]، حيث يبرز حقيقة بعض التّجارب الشّعرية التي يجسّد أسلوب الشّرط فيها فاعليتها المثلى في نقلها إلى المتلقّي.

والشّرط عند " ابن الحدّاد " أحد الملامح الأسلوبية البارزة والرئيسة، حيث اتكئ الشاعر عليه في كثير من تعابيره الشعرية، إذ نجد هذا الأسلوب يكاد يطول معظم ديوانه ليحمل دلالة تفيض انفعالا و تأثيراً حيث تظهر الجملة الشّرطية في (أربعة و مائة 104) موضعاً من شعره، وبنسبة (16.56%)، وفي ذلك كلّه دليل واضح على غنى شعر" ابن الحدّاد " بالتراكيبالشّرطية، وغنى هذه التراكيب في ذاتها وتعدد ألوانها ودلالتهافالتّركيب الشّرطي من أهم السّبل المفضية إلى تكثيف البنية الحركيّة في الشّعر بما يعكس حيوية هدا الشّعر و تجدده.

و الملاحظ أن نسق الشّرط في شّعر" ابن الحدّاد " قد ضّم معظم الموضوعات الشّعرية، غير أن اللاّفت للنّظر أن ارتفاع نسبة استخدام النّسق الشّرطي بشكل واضح في سياقي المدح و الغزل اللذّين شكّلا أخصب إطار لاستخدامه، و لعل ذلك يرجع إلى" طبيعة هذين الموضوعين الشّعريّين في ذاتهما، وما يحملان من قدر كبير من المبالغة والتزيّد والغلو، تلك الصّفات التّي يُحاولُ الشّعراء كبح جماحها بالاستفادة من دلالة التقييد في التركيب الشّرطي، فضلا عن إتّساق التّركيب الشّرطي بما يتميّز به من جزاء مترتب على فعل مع حركة المدّ والجزر التّي تحكم العلاقة بين المتحابّين ، وتُعنى القصيدة في

[1063] ينظر: جاسم محمدالصّميدعي ، شعر الخوارج – دراسة أسلوبية– ص 133.

سياق الغزل بالتّعبير عنها ، وعلاقة العطاء والمنح بين الشاعر وممدوحه التّي تعدّ أساسا للتّعامل بينهما "[1064].

وعلى هذا الأساس تكمن قيمة نسق الشّرط في تجسيد الدّلالة التّي تدور في ذهن الشّاعر ، وكذا إيقاظ ذهن المتلقي من خلال هذا الأسلوب إلى أن يكون فاعلا في العمل الأدبي بدمجه في خضم العمل الإبداعي، وقد استخدم الشعراء في التركيب الشرطي أدوات عدّة ، وقد شكّلت الأدوات (إذا و إن ولو) في شعر " ابن الحداد " ملمحا أسلوبيًّا شديد الوضوح ، ندرج فيما يلي بعض أروع نماذجها يقول في مدح مليكه المعتصم[1065]:

وَهِمّةٌ فَوْقَ ما ظَنَّ الغُواةُ بِهِ والَقوْمُ آمِنَةٌ إنْ أَمكَنَ الغَوَأُ

ولو يَرُومُ نِزَالِ الطَّوْدِ يَبْلُغُهُ أو يَنْزِلُوا من صَيَاصيه كما زَنَأُوا

إذا صمادِحهُ أَبْدَى وعامِرَهُ فللمُبيرينَ مُستخفىً ومُنْضَنَأُ

منَ الأَلَى مَلَكُوا الدّنيا وما بَرحُوا يَبْنُونَ أَسْمِيَةَ العُلْيَا وما فَتَأُوا

فالُحسنُ في سِيرٍ منهم في صُوَرٍ إنْ موجِدُوا مجدوا أو رُوضِئوا رَضَأُوا

لولاهُمُ ما يَصُوبُ الُمزْنُ مُسْتَهِماً متى رَوَى سُيَّباً من وَبْلِهِ مَتَأُوا

وأبدعوا في صنيع الجود وابتدعوا فكلّما سُئِلوا من مُعْوَزٍ سلَأُوا[1066]

إنْ قَوّضُوا خِلتَ أنّ الهوجَ ما رَكبوا أوخَيّمُوا خِلْتَ أَنَّ الشهْبَ ما خَبَأُوا

إذا خَطَوا وتَروا في الأرض شانِئهمُ وللخطوبِ بها مَسْرًى و مُنْسَرأُ

فَإِنْ رَمَيْتَ بِهِمْ أقصى النَّدَى بَلَغوا وإن مَنَيْتَ بِهم شُوَس العِدَى نَكَأُوا[1067]

[1064] محمد مصطفى أبو شوارب : جماليات النّص الشّعري – ص 84.

[1065] ابن الحداد، الديوان ، ص 126 إلى 134.

[1066] سلأوا : أعطوا وعجّلوا في العطاء.

[1067] نكأوا : يُقال نَكيْتُ في العدوّ نكاية أي غلبته.

إذا جَلَا النَّصْرَ من خِرصانِهِ وَضَحٌ عَلاَ الغزالة من قسطاله صَدَأُ

من كُلِ أَحْوَسَ نَثْرَ النّثرِ ديْدَنهٌ إذا يَرىَ لُدْنَهُ مُسْتلئَماً يَرَأْ

يقوم هذا النص على الاستخدام المكثّف لنسق الشّرط عبر الأدوات(إذا،إن، لو) حيث عمل هذا النّسق على تجسيد الدلالة التي يسعى الشاعر إلى إيصالها ، وكذا دمج المتلقّي في العمل الإبداعي من خلال مختلف الرّؤى التّي تضمّنتها الأبيات.

و قد ساهم تراكم أدوات الشرط على مستوى الأبيات في تكثيف الجانب الدّلالي من خلال تجسيد معظم مواقف الشاعر نحو مليكه المعتصم ، فالعلاقة بين الجانبين شكلت ملمحا ملموسا في رؤى" إي الحداد" و قناعاته نحو المعتصم، حيث انعكس ذلك على خيارات لغته الشعرية فكان للنسق الشرطي فيه أثره البالغ و دوره الفاعل في تجسيد معظم الجوانب الدلالية بفاعلية أكثر ، فإسباغ الشاعر معظم مواقف التعظيم و التبجيل و الشجاعة و الكرم ..... على مديحه لم يكن ليكون على هذا النحو من التأثير لولا تركيز الشاعر على مثل هذا النسق الشرطي الذي ارتقى بخطابه الشعري درجة عالية في سلمي الإبداع و الإقناع معًا .

فقد ساهم نسق الشرط –هنا– في تحقيق وظيفتين أساسيتين ، حيث ساهم في دعم الدلالة من خلال رصد مختلف الرؤى الشعرية، كما أفاد من الطاقات الموسيقية التي توفرها بعض البنى في هذا النص سيما في الأبيات الثامن و العاشر و الحادي عشر أين كشف نسق الشرط عن حقيقة الموقف الشعري بطريقة أعمق دلالة و أكثر جمالا.

و بالعودة إلى أبيات الشاعر نجد أن الأنساق الشرطية لم تأتِ بهذه السِّمة التراكمية لتعكس قصر الفاعلية الشعرية إنما لتؤشر بسمة أسلوبية بارزة عملت على دعم الدلالة و إحكام النسيج التركيبي،و أن إخلال أي سمة من هذه السمات يؤدي إلى حدوث خلل دلالي لأن السياق العام الذي يحكم النص أدى إلى إبراز هذا النسق[1068].

و يقول أيضا في سياق يمدح فيه مليكه :[1069]

[1068]ينظر: جاسم محمد الصّميدعي،شعر الخوارج–دراسة أسلوبية–ص141 .

[1069] ابن الحداد،الديوان ، ص 110،111.

إذا تجَلَّى إلى أبصَارِهِمْ صَعِقُوا و إنْ تَغَلْغَلَ في أفكارِهِمْ هَمَأُوا[1070]

لو أغَلَظَ المَلْكُ أمرًا فيهمُ اِئتَمروا لو اقتضى الجيُش رَدًّا منهُمُ رَدَأُوا

لقد ساهم أسلوب الشرط في جعل الدلالة الشعرية في هذا النص تكون اكثر فاعلية،و ذلك من خلال تواشج أكثر من أداة (إذا، إن ، لو) ، جسدت نواة الدلالة الشعرية في هذا النص.

فهذا النسق التراكمي لأدوات الشرط قد منح النص قيمة لسانية، حيث استطاع الشاعر من خلال هذه الأدوات التي ساقها أن يعمق المعنى الذي أراد أن ينقله إلى المتلقي بطريقة تنقل السامع إلى حالة ذهنية عميقة يتصور من خلالها صورة متفردة لشجاعة و بسالة مليكة من شأنها أن توضّح هيبة ممدوحه.

و تقوم مفردات النسق الشرطي في هذا النص على الأفعال، و ذلك بين (تجلى، صعقوا)، وكذا بين

(تغلغل، همأوا) و (أغلظ، ائتمروا) ، (اقتضى ، ردأوا)، مما عمل على تصعيد الجانب الدلالي للأبيات سيما و أن هذه الأفعال تدلل على شجاعة مليكه تُؤكد على هيبته، ويتجلى ذلك بوضوح في البيت الأول حيث تجسد أفعال الشرط (تجلى، تغلغل) ملامح التوثب و الإقدام اللذين يتميز بهما هذا الملك، فيما يتوضح من خلال الأفعال التي وردت في موضع جواب الشرط (صعقوا ، همأوا) صورة الخوف ملامح الجبن التي تتملك أعداء المعتصم الذين خروا مغشيا عليهم من سماع صوت المعتصم، كما أبلوا ثيابهم لمجرد وقوع صورته في أفكارهم.

هذا و اتخذ الشرط في هذا النص نسقا تركيبيا موحَّدا استقى فنيته و جماله بفعل الوظيفة الشرطية التي ساهمت في تأكيد ما كان الشاعر يسعى إلى إيصاله، و ذلك بين (تجلى ، تغلغل ، أغلظ، اقتضى)،و بين الأفعال التي تحتل موضع جواب الشرط (صعقوا ، همأوا ، ائتمروا، ردأوا).

[1070] همأوا: أي همأوا أثوابهم،يُقال همأ الثَّوب هَمَأً إذا خرقه و أبلاه.

و في سياق المدح دائما يقول يمدح مليكه المعتصم :[1071]

إذا ما إلْتَمَسْتَ الغِنَى بابنِ مَعْنٍ ظَفِرْتَ و أَحْمَدْتَ منه إلتماسَا

و مَنْ يُرْجُ شَمْسَ العَلَى من نَجِيبٍ فليس يَرَى مَنْ رَجَاهُ شِماسَا

إن هذا النص يحمل فكرة رئيسة تشكل محور الأبيات، بحيث تشير إلى كرم ممدوح الشاعر وجوده، و هذه الفكرة تعد المولد الدلالي لما يجسده من أهمية في النص، فالتعالق الشرطي – هنا – ينهض على نفس النسق الذي يعمل على إكتمال فعلالشرط وجوابه ، ففي البيت الأول جاء جواب الشرط متوافقا مع فعله (إذا ما إلتمست..... ظفرت و أحمدت)، و كذلك البيت الثاني (من يرجُ ..... فليس يرى)، فالتماثل الصوتي بفعل تكرار النسق الذي يدل على الشرط – هنا – ورد متواشجا مع دلالة النص،لذا فإن أي خلخلة تحدث بين أجزائه يؤدي حتما إلى شلل في المعنى العام للنص، فالمبدع لا يمكنه أن يعبر عن تجاربه الشعرية إلا من خلال التركيب ذلك أن " التركيب ليس نسقا صوريا يدُرس باستقلال عن النسق الدلالي"[1072] إنما هو " طريق إبداعي آخر موصول بحبل الدلالة التي تمثل المطلب الأخير البادي في ثوب فني يُحقّق الجمال و المتعة و الإثارة "[1073].

و هنا يتضح أن التّلاحم بين الصوت و التركيب و الدلالة قد عمل على تفاعل النص و إبراز القيمة الأسلوبية للنسق الشرطي في توليد الدلالة و تعميقها.

كما يظهر على السياق العام للنص شيوع الجملة الفعلية (الماضية و المضارعة) استخدام الأفعال على هذا النحو من التكثيف و بتنويعاته الزمنية المختلفة زاد في تفعيل الجانب الدلالي للأبيات مما أدى إلى دينامية المشهد الشعري ،و كذا السمو بالدور الذي يؤديه النسق الشرطي، ذلك أن صياغة جملة جواب الشرط و فعله بجملة فعلية يزيد من قيمة الوظيفة الشرطية التي تتقوى نتيجة اقتران الأداة بصيغ فعلية[1074].

[1071] ابن الحداد،الديوان، ص 225.

[1072] محمد غاليم الحاج: المعنى و التوافق–مبادئ لتأصيل البحث الدلالي العربي، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن،ابن الحداد،ط1،2010، ص 236.

[1073] أحمد كشك: التدوير في الشعر–دراسة في النمو و المعنى و الإيقاع، ص 05.

[1074] ينظر: جاسم محمد الصميدعي،شعر الخوارج – دراسة أسلوبية – ص141.

كما يتوضح في النسق الشرطي عند "ابن الحداد " شبكة من العلاقات المرتبطة بالمستويات الثلاثة

(الصوتي، التركيبي، الدلالي)، و من شأن هذا التعانق أن يمنح النص الشعري أسلوبه المميز.

يقول "ابن الحداد" في سياق يفخر فيه بشعره[1075]:

رَمَوْهَا بِنَقْصٍ بَيَّنَتْ فيه نَقْصَهُمْ و مَنْ لَمَسَ الأفْعَى شَكَا أَلَمَ النَّكْزِ

وَإِنْ أَنْكَرَتْ أَفْهَامَهمْ بعَض هَمْزِهَا فقد عَرفَتْ أكبَادُهُمْصحَةَ الهَمْزِ

في هذا النص يستمد تركيب الشرط أهميته الشعرية عبر تلك التراكمات القائمة على الأداة (مَنْ،إِنْ) أين يتجسد بوضوح ذلك التعانق بين النسق الشرطي المستويات الأخرى، فيتبين التجانس الصوتي بين(لمس، شكا)،في البيت الأول،و بين (أنكرت، عرفت) في البيت الثاني، و جميع هذه التجمعات الصوتية إنما تندرج ضمن السياق الشرطي المؤسس للأبيات ،حيث ساهم في تفعيل حركة النص و إثراء دلالاته،ففي البيت الأول تجسد لنا أداة الشرط (مَنْ) دورها في تجسيد الترابط الشرطي بين فعل الشرط (لمس) (عرفت) و جوابه(شكا)، في البيت الأول، وبين فعل الشرط (أنكرت) و جوابه و في البيت الثاني ففضلا عن التلاحم التركيبي و الصوتي الذي جسده هذا الاقتران فقد خلق أيضا تلاحما دلاليا، حيث ورد وجواب الشرط (شكا) في البيت الأول نتيجة حتمية تحصيل حاصل لفعل الشرط (لمس) ،ذلك أن شكوى الألم لم يكن إلا بعد لمس الأفعى التي كنى الشاعر بها في هذا السياق عن شعره،أما في البيت الثاني فقد ساهم التناقض الدلالي بين فعل الشرط (أنكرت) وجوابه (عرفت)، في توضيح دلالة العلم و الفهم اللذين يتميز بهما الشاعر دون سائر شعراء العصر و هنا يتوضح جليا أن الاقتصاد في الكلمات عبر نسق الشرط الذي اتكئ الشاعر عليه في هذا الخطاب قد ساهم في إعطاء النص طاقات دلالية ذات أبعاد عميقة تجسد رؤية الشاعر و موقفه.

وفي سياق الفخر يقول[1076] :

وجَمْعُ بَعَضُ قَوافِيها يَؤُودُهُـــمُ ولو مُنُوا بمبانيها إذًا وَدَأُوا[1077]

[1075] ابن الحداد،الديوان ،ص 224.

[1076] ابن الحداد،الديوان ، ص137-138.

أَشْجَى مسامِعَهُمْ تِيهًا بما سَمِعُوا و لا تَقَرُّ لَهُمْ عينٌ إذا قَرَأُوا .

إن نهوض السياق الشرطي على أداتي (إذا ولو) في هذا النص عمل على تفعيل دلالات النصهي دلالات قائمة في كيان الشاعر ووجدانه مجسدا من خلالها موهبته الشعرية الخارقة التي تحدى منافسيه من خلالها.

و قد جسد الشاعر فاعلية الدلالة عبر حركية هذا النّسق الشرطي ، ففي الأبيات الأول و الثالث و الرابع ورد جواب الشرط و فعله في كل منها تاما، فيما تقدم جواب الشرط على جملة الشرط وفعلها في البيت الثاني (لا تقر لهم عين)،وأتى فعل الشرط في نهاية البيت(قرأوا)، وهذا التقديم لم يأتِ الشاعر بهعبثا إنما لإفادة الأهمية للمقدم، فلو أخر لصرف الإخبار إلى فعل الشرط المؤخر (قرأوا) و كان القصد بذلك إلى الحديث عن القراءة في الوقت الذي يود مشاعر الغيض التي تملكت منافسيه.

و في سياق يمزج الشاعر فيه بين مدح مليكه المعتصم ووصف قصره يقول[1078] :

لو أَبْصَرَتْهُ الفُرْسُ قَدّسَ نُورَهُ كِسْرَى و أَخْبَتْ نارَها شِيرينُ

وإذَا دَعَا دَاعٍ بِطولِ بَقَائِهِ خَرَقَتْ لَهُ سَمْعَ السَّما آمِينُ

لَوْ كانَ أَدْنَى بِشْرِهِ وَذكَائِهِ لِلنَّصْلِ ماشَحَذَتْ ضُبَاهِ قُيُوُن

لَوْ كَانَ لُجُّ البَحْرِ مِثْلَ نَوالِهِ غَمَرَ الرُّبَىّ مَسْجُورَهُ الَمشْحُوْنُ

في هذا النص يكتسب تركيب الشرط أهميته الشعرية عبر تلك التراكمات القائمة على الأداتين (إذا،لو) في بداية كل بيت، فعلاقة الترابط الشرطية – هنا – قد تحققت في البيت الأول بين فعل الشرط (أبصرته) وجوابه (قدس،و أخبت) ، و بين فعل الشرط دعا جوابه (خرقت) في البيت الثاني،و بين فعل الشرط(كان) و جوابه (شحذت) في البيت الثّالث،وفي البيت الرّابع بين فعل الشّرط (كان) وجوابه (غمر)، فالدوال التي تقوم من خلال هذا الترابط تحمل مؤشرات دلالية تؤكد ملامح الجود، و الذكاء اللّذين يتحلى بهما ممدوح الشاعر،كما توضح مبلغ الحب الذي تكنه الرعية لهذا الملك الجواد فالفضاء التعبيري – هنا– عكس إحساس إعجاب الشاعر بأخلاق مليكه المعتصم سيما بصفة الجود و الكرم، و

[1077] ودأوا: هلكوا.

[1078] ابن الحداد،الديوان ،ص 273–277.

هو ما يتضح في كل من البيتين الأول و الرابع حيث حاول الشاعر تأكيد هذه الصفة من خلال أداة الشرط لو التي تشير إلى المستقبل ،و ذلك في كِلاَ البيتين،أين يؤكد الشاعر أنّ هذه الصفة في مليكه ليست وليدة ظروف آنية إنما تنصرف إلى المستقبل و كذلك الأمر بالنسبة لصفة الذكاء،و هنا تتضح فعالية الشرط في تجسيد المعاني في إطار مجازي ساهم في إعطاء الدلالة مفهوما أعمق ، سيما في البيتين الثالث و الرابع، فذكاؤه أكثر حدة من نصل السيف وسخاؤه أكثر تدفقا من لج البحر، فلا النصل يرتقي إلى حدة ذكائه و لا البحر يسمو إلى أن يكون بمثل جوده وعطائه.

ويستخدم الشاعر نسق الشرط في سياق الغزل يقول[1079]:

أَهْواهُمُ و إنإسْتمَرّ قِلاهُمُ و مِنَ العجائبِ أن يُحَبَّ المُبْغَضُ

ويقول أيضا[1080] :

نَوَيْرَةُ إنْ قَلْيتِ فإن نَنِي أَهْوَاكِ أَهْوَاكِ

إن السياق القائم بفضل أداة الشرط(إن) عمل على تجسيد الدلالة على هيئة خاصة هي دلالة لطالما ظلت قائمة في وعي الشاعر ووجدانه ، وقد جسد الشاعر فاعلية هذه الدلالة عبر حركية هذا النسق الشرطي من خلال علاقة التضاد القائمة بين أطراف هذا النسق و ذلك بين فعل الشرط وجوابه في كِلاَ المثالين،ذلك أن جواب الشرط (أهواهم) الذي ورد مقدما عن فعله في مثال البيت الأول يحمل دلالة الحب والعشق في المقابل يأتي جواب الشرط (إستمرّ قلاهم) ليقف على نقيض دلالة الحب الأولى ، كما تنهض بنية الشرط في مثال البيت الثاني من خلال الأداة(إن)، و تحكم علاقة الترابط الشرطية–هنا – علاقة تنهض على التضاد بين فعل الشرط المؤخر (أهواك)، و جوابه المقدم (ٌقليتِ)،فالدوال التي تقوم من خلال هذا الترابط تحمل مؤشرات دلالية توحي بنوازع عاطفية حادة، حيث يتضح من خلال علاقة التناقض التي تقوم عليها بنية الشرط – هنا – مدى هيام الشاعر بمحبوبته نويرة في مقابل بغضها له،حيث يشير سياق الخطابين أن كره هذه المرأة له وبعدها عنه هما تماما على قدر حبه لها و غرامه بها، و هو ما توضحه نبرة التحدي و الإصرار اللذين لجأ إليهما الشاعر فرغم يقينه التام من أن حبه من طرف واحد إلا أن ذلك يثنِ "ابن الحداد" عن مواصلة حبه لها ، كما أن مشاعر البغض و الكره اللذين

[1079] ابن الحداد،الديوان ،ص 231.

[1080] المصدر نفسه،ص 242.

تكنهما له لم يقفا عقبة في وجه استمرار غرامه بها، و هو ما يتضمنه فعل الشرط المقدم (وإن استمر قلاهم) في مثال البيت الأول ، وهو أكثر وضوحا في مثال البيت الثاني من خلال تكرار فعل الشرط المؤخر (أهواك)مرتين، و هنا يتوضح أن الشاعر قد وفّق في إيصال فكرته إلى المتلقي، و كان لنسق الشرط دورا فاعلا فيه، ذلك أن "كثيرا ما تتوقف قيمة الشاعر على قدرته في استغلال الإمكانات الفكرية الكامنة في اللغة و نجاحه في ضوء توظيف الطّاقات الموحية في هذه اللغة في خلق إحساس لدى المتلقي يعادل إحساسه هو حال عملية الإبداع"[1081].

نخلص في ضوء ما تقدم من أمثلة إلى أن الشرط نسق تركيبي يجسد المعاني على هيئة تتجاوز من خلالها معانيها السطحية و تحولها إلى منافذ تنفتح على دلالات تتواسع كلما توغلنا في أعماق السياق.

هذا وقد صاغ "ابنالحداد"قوله الشعري صوغا تتداعى فيه بعض الأساليب و تتشابك، بحيث تعمل على رصد مختلف الرؤى الشعرية بأدائها بما يناسبها من الصيغ التعبيرية حيث حاول الشاعر أنيستغل كل طاقات اللغة الإبداعية التي تكشف ما في النسيج الشعري من دلالات كامنة تعطي النص علاقات أوسع

و اندماج أكبر، كما تسهم بشكل كبير في التأثير على المتلقي و من بين هذه الأساليب نذكر.

1 – النـــــــداء :

يحتل النداء مكانة متميزة بالنسبة للشعر، إذ يعد أحد وسائل اللغة الفاعلة في بنائه الفني الفكري معا

والنداء هو " طلب إقبال المدعو إلى الداعي بأحد حروف مخصوصة " [1082]، فالأصل في النداء –إذن– هو الطلب، غير أن هذا الغرض قد لا يتحقق في كثير من المواقع التي يرد فيها النداء، وخاصة الأعمال الأدبية، فقد يخرج النداء عن وضعه الأصلي ليؤدي وظائف أخرى تستفاد من السياق[1083].

[1081] محمد مصطفى أبو شوارب: جماليات النص الشعري، ص 81.

[1082] عبد العزيز عتيق: علم المعاني، بيروت ، دار النهضة العربية ،1974،ص 125.

[1083] ينظر : موسى سامح ربايعة ، جماليات الأسلوب و التلقي، ص 51.

و هكذا ينحرف النداء عن أصله و في انحرافه هذا ينقسم النداء إلى قسمين اثنين، الأول و هو مناداة ما لا يصح في ندائه مخاطبة ما لا يعقل، و الثانية عدم دلالة النداء على الطلب[1084] .

ففي كلا الأسلوبين نلحظ الخرق الدلالي لذلك النداء ، و هذا الخرق هو الذي يلجأ إليه كثير من الأدباء و الشعراء لتتم عملية الإبداع بشكل يكسر القاعدة المألوفة في التعبير[1085].

و قد أبيح للشاعر مثل هذا الخرق و استجيز له ،إذ كثيرا ما يخرج به إلى إعتبارات دلالية أبلغ يكون الكسر معها أدل على المعنى المراد و أوكد له، حيث يفتح للشاعر آفاقا يحلق من خلالها في فضاء واسع وذلك من خلال شبكة منبهات أسلوبية " تفاجئ المتلقي بطاقات النص الإنفعالية و الفكرية " [1086] ،إضافة إلى ما يطبع به النص من دلالات نفسية و جمالية إذ يعد" النداء نقلة إلى إظهار التحسّر و الندب (.....) وتسميع المخاطب ما يختلج في النفس من مشاعر الشوق و الحنين و هو أيضا إشراك للغير في التجربة "[1087].

و أسلوب النداء شائع في سياقات المضمون الشعري عند "ابن الحداد"، حيث يشكل ظاهرة حيث يشكل ظاهرة واضحة منتشرة في جميع أجزاء ديوانه، حيث يتردد أكثر من ثلاثين 30 مرة و نسبة04.77 %و إن كان ظهوره يبدو أشد وضوحا في سياق الغزل الذي ترتفع نسبته فيه إلى 02.52%، و قد استخدم "ابن الحداد" عددا من الأدوات الدالة على النداء (يا، أيا، الهمزة)و هي أدوات" ينبه بها

[1084] ينظر :يوسف محمد الكوفحي ،اللغة الإبداعية،ص 88.

[1085] ينظر : موسى سامح ربايعة، جماليات الأسلوب و التلقي، ص 51.

[1086] ينظر : يوسف محمد الكوفحي ،اللغة الإبداعية،ص 88.

[1087] فاطمة طحطح: الغربة و الحنين في الشعر الأندلسي، ص 80.

المنادى لاستقبال أمر ما و هو الجواب،و يكون بمد الصوت الذي يختلف ارتفاعا و انخفاضا بحسب القرب أو البعد أو طبيعة الانفعال[1088].

كما استغنى في مواضع أخرى عن الأداة مفضلا سبيل النداء السياقي الذي نلمس فيه المنادى و موضوع النداء دون أداة دالة صراحة على هذا الأسلوب.

و المتكلم أو صاحب الخطاب في هذه المواطن جميعا هو "ابن الحداد"، أما الطرف الثاني لتركيب النداء (المنادى)فغالبا ما يكون المحبوبة المنادى الرئيسي في الديوان في جلّ موضوع النداء، و هو إن وجهه إلى غيرها فأغلب ما يكون ذلك مرتبطا بأحوال حياته العاطفية ، فإذا كان المنادى الخليل عبر عن معنى الإستصراخ أو الإستنجاد الذي يفتح المجال للبوح بعذابات النفس، و إذا كان عنصرا غير عاقل صار النداء مناجاة تشف عن الهزيمة و الإنكسار، وإذا كان العاذل أو الواشي كشف عن تذمر الشاعر و تأذيه، و في كل الحالات يرفع النداء النقاب عن فيض عاطفي جامح يحتاج إلى عملية تفريغ سريعة و هكذا نتبين أن النداء يؤدي وظيفة تنفيسية لأنه يفجر البوح بالحس الوجداني[1089].

و لقد كان للنداء ما يميزه عند "ابن الحداد"، لإنحرافه عن القواعد المألوفة عبر هذا الأسلوب،حيث حاد بالنداء عن أصل دلالاته التي وضع لها و هي الطلب،و ذلك عند مخاطبته مالا يعقل ندائه يقول يخاطب الدمع[1090]:

رُوَيْدَكَ أَيُّها الدَّمْعُ الهَتُونُ فَدُونَ عيان مَنْ أَهْوَى عُيُوُن[1091]

[1088] عاطف فضل : تركيب الجملة الإنشائية – في غريب الحديث– عالم الكتب الحديث ،عمان ، الأردن ، ط 1 ،2004،ص 282.

[1089] ينظر:عبد الوهاب الرقيق، أدبية الغزل العذري في ديوان جميل بثينة ، ص 57.

[1090] ابن الحداد، الديوان، ص 264.

[1091] الهتون : الهَطول المنصب.

في هذا النص خص "ابن الحداد" الخِطاب لنداء غير العاقل، مما ينبئ عن عميق الأسى و المعاناة اللذين يشعر الشاعر بهما، سيما إذا كان المقصود (المنادى) في هذا الخطاب أمرا مما يؤثث دواعي الأسى

و يلهب مشاعر الشجن و الحزن كالدمع، حيث ينتمي هذا الدال (الدمع) إلى حقل يسوده الحزن و يعمه الإحباط، فهذا الخطاب يتصل بموقف عاطفي متأزم،و لطالما شكلت عائقا ووقفت حجر عثرة في وجه شعراء الغزل فنغصت عليهم مسار حياتهم العاطفية و هم الوشاة ، سيما إذا كان ذلك يتعلق بشاعر عفيف و مخلص مثل "ابن الحداد" حيث يصفهم الشاعر بقوله (عيون) وهذا الوصف يؤكد على أنهم على استعداد دائم و تأهب مستمر تراقب تحركات الشاعر و ترصد ما يحدث في الساحة من مواقف و أحداث ،لذلك كان الوشاة سببا آخر من أسباب زيادة فجوى البعد و القطيعة بين الشاعر و محبوبته نويرة،و ذلك فوق ما كان يتعرض له من صد

و إعراض و بغض من قِبل المحبوبة ذاتها، وقد ساهم كل ذلك في تأثيث نبرة الخطاب الذي زوده النداء بطاقة عالية عبرت على صعوبة الموقف وسوء الحال فَوَصْفُ الشاعر لدمعه (بالهتون) إنما هو تعبيرا على شدة حزنه و مبلغ ألمه و كثرة البكاءانثيال الدموع جعل الشاعر يستهل خطابه بقوله رويدك، حيث يطلب من دموعه التي تنهمل أن تتأنى وتتمهل فلا تكتشف مايطويه صدره من حب و غرام لهذه المرأة ،كما يؤكد هذا الخطاب من جهة أخرى أن الشاعر قد فقد السيطرة على مشاعر الحزن فلم تعد به طاقة على إخفاءها أو التستر عليها،و هنا نلحظ أهمية أسلوب النداء الذي حمله الشاعر بطاقة تأثيرية عالية ساهمت في تأثيث مشاعر الحزن و الألم كما عمقت دواعي الإنفعال لدى المتلقي فهذا " البناء اللغوي للنص يعد ركيزة من ركائز التعبير اللغوي للوصول إلى أدق المشاعر و العواطف و المواقف"[1092].

و في سياق آخر يخاطب الشاعر ما لا يعقل نداءه مما زاد أسلوب النداء عنده عمقا إثارة يقول[1093]:

أيَا شَجَرَاتِ الحَيِّ مِنْ شاطئ الوادِي سَقَاكِ الحَيَا سُقْيَاكِ للدّنَفِ الصَّادِي

فِيا شَجَرَاتٍ أَثْمَرتْ كُلَّ لَذَّةٍ جَنَاكِ لَذِيذٌ لَوْ جَنَيْتِ على الغادِي[1094]

[1092] يوسف محمد الكونحي : اللغة الإبداعية – دراسة أسلوبية لأعمال جبران خليل جبران العربية– ص 92.

[1093] ابن الحداد،الديوان ، ص 205.

[1094] الغادي : الرقيب الذي يغتدي بكرة لمراقبة المحبّين.

في هذا النص يخاطب الشاعر أحد عناصر الطبيعة (الشجرات) ،و إن كانت " ظاهرة مخاطبة الشعراء لمظاهر الطبيعة من أشجار و نجوم وورود وصخور وأمواج البحار ظاهرة عامة في الأدب العاطفي في مختلف العصور " [1095] ، إلا أن الملفت – هنا – هو إختيار الشاعر لأسلوب النداء في مخاطبتها ، أين يستثمر مدى وقوة هذا الأسلوب من خلال أداته الأكثر شهرة و فاعلية و هي (يا) و المعروف أن " الياء تخرج من بين الشفتين و يتطلب النطق بها (يا) انفراج الشفتين ،و انفتاح الفم مما يؤدي إلى خروج نفس طويل ،و هذا يؤدي إلى ارتفاع صوت المتكلم أو المنشد" [1096] ، ليسهم النداء – بذلك– في تجسيد حاله نفسية لدى الشاعرلم يك بوسعه التعبير عنها إلا بفضل لجوءه إلى هذا الأسلوب، و الملاحظ في هذا النص أن الشاعر يوظف صيغة النداء في بداية كل بيت حتى ينبه مِنْ خلال ذلك إلى أن هناك خطب ما في مضمون النص ، فالبيتان – إذن – مُصدّران بصيغة نحوية واحدة هي النداء ، و المنادى فيها واحد (أيا شجرات،فيا شجرات) ، و نداء هذه الأشجار بصيغة (شجرات) مرتين و أربع مرات بصيغة الخطاب في مثل (سقاكِ ،سقياكِ، جناكِ، جنيتِ) هو نوع من الإصرار على حقائق يريد الشاعر أن يعبر عنها، ذلك أن النداء يفيد وجود الأشياء (المنادى) ماديا كان أو معنويا، لذلك فإن الأشياء الجامدة أيضا قد تشعر المنادى بالراحة و الطمأنينة ، لأنه يستحضر في ذهنه ما يأنس بهو يطمئن له[1097].

وقد كانت هذه الشجرات مما يأنس "ابن الحداد " بذكره ويطمئن لتذكره حيث تحتل مكانة متميزة في ذهن الشاعر و قلبه، ففضلا عن أنها تنبت في المرابع التي تقيم فيها نويرة (شاطئ الوادي) ،لها الفضل أيضا في إلتقاء الحبيبين، ففي ظلالها الوارفة عرف "ابن الحداد " أجمل لحظات السعادة بالقرب من نويرة[1098]،حيث يستحضر شاعرنا من خلالها ساعات اللقاء التي يشتم منخلالها عبق الذكريات، يأنس بحبه الذي نبت في تلك المرابع التي كانت حضنا دافئا و مسرحا واسعا يبث الشاعر فيه شوقه، و

[1095] عبد العزيز شرف الهمشري: شاعر الحب و الطبيعة ، الدار المصرية البنانية، القاهرة، ط 1، 2006 ،ص 69.

[1096] عثمان موافي : في التذوق الأدبي – النص الشعري تحليل و تقويم – دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية ، ط 1، 2008،ص 131.

[1097] ينظر: يوسف محمد الكوفحي، اللغة الإبداعية في أعمال جبران خليل جبران العربية ، ص 90.

[1098] و إن كنّا نعتقد أن ذلك ضربا من الأماني و نسجا من الخيال الذيْن عقدهما الشاعر في مخيلته، و ذلك لعدم توفر غزله على إشارات أخرى تعضد هذا الرأي، فلعل بُعد نويرة عنه في أرض الواقع دفعه إلى الخيال حيث راح" ابن الحداد " يرسم هذا الموقف العاطفي في خياله.

يُطفئ فيه لظى روحه بلقاء مَنْ يحب، ذلك أن " أجمل ما في الغزل الأندلسي هو هذه النغمة المحزنة التي يبكي فيها الشاعر أيام سعادته بالقرب مِنْ الحبيب و يَحِنُّ إلى أيامه الآفلة التي قضى الدهر أن تكون ذكرى لحب مقيم "[1099] ، فلم يكن من الشاعر إلا الدعاء لها بالسقيا، و ذلك ردا لجميلها معه (سقاك الحيا سقياك للدنف الصادي)،و هنا نلحظ تلك العلاقة الوطيدة بين الشاعر و بين تلك الشجرات ، تتوضح هذه العلاقة أكثر في البيت الثاني أين يتمنى الشاعر لو أن هذه الشجرات قدتتم جميلها فيكون جناها بذلك أطيب و لا ألذ لو أنها جنت على (الغادي) الذي يحاول – ككل مرة – أن يُنغّص لذة هذا اللقاء الذي استطابه الحبيبين،و قد لا يتسنى له أن يتكرّر ثانية.

و مما تقدم نلحظ كيف أن الالتحام بين النداء و بين هذه التجربة الشعرية قد أماط اللثام عن كثير من الجوانب النفسية التي ندرك من خلالها قيمة هذه الوسيلة اللغوية (النداء) التي حاول الشاعر أن يعبر عن أحاسيسه من خلالها بأكبر قدٍر من التأثير.

و يستخدم الشاعر أسلوب النداء في سياق يرثي فيه والدة مليكه المعتصم يقول[1100] :

أَعَقِيلَةَ الأَمْلَاكِ و المُلْكِ الّذي لَبِسَ السَّنَاءُ به جَلاَبِيبَ السَّنَا.

يبدأ الشاعر خطابه بنداء يوحي بأمر جلل مستخدما في ذلك أداة النداء (الهمزة) التي غالبا ما تستعمل لنداء القريب حيث ساهم هذا الأسلوب في التعبير عن متطلبات الحالة الشعورية ،فالنداء بالهمز ها هنا ملمح لطيف يعكس ملامح القرب الشديد و الحضور القوي للشاعر بجانب مليكه المعتصم سيما في هذه المحنة العصيبة ،كما يعكس مكانة هذه المرأة التي كانت قريبة جدا من ابنها المعتصم و كذا من الرعية الذين تحتل مكانة عظيمة في نفوسهم، و قد عملت أداة النداء (الهمزة) على تصعيد دلالة الحزن التي حاول الشاعر أن يضعنا من خلالها في إطار حالته النفسية الحزينة ،ذلك أن النداء " بالهمز مما

[1099] جودت الركابي: في الأدب الأندلسي، ص 121،122.

[1100] ابن الحداد،الديوان ، ص 283.

يوحي بالأثر النفسية، وهو طلب الشاعر لأنيس قريب ،و أكثر ما يكون هذا الطلب عند الإنسان حين يستشعر الحزن، كما كان هذا الإستهلال الذي مهد للشعراء سبيل الإفضاء عن مكنون النفس و بث هموم تلتقي جميعها عند مكابدة الفقد " [1101]، لذلك لم يكن استخدام النداء في هذا السياق من قبيل التكسب بالمدح بقدر ما كان ثمرة حالة نفسية لا شعورية اتخذت من النداء وسيلتها التنفيسية.

ؤ يقول أيضا[1102]:

أَيُّهَا الواصِلُ هَجْرِي أنا في هِجْرَانِ صَبْرِي

لَيْتَ شِعْرِي أَيُّ نَفْعٍ لَكَ في إِدْمَانِ ضَرّي

في هذا النص يستهل الشاعر أبياته بأسلوب النداء ،و هو نداء مما تقشعر له الأبدان، إذ فيه نقلة عاطفية مؤثرة صور الشاعر فيها الحب و عذابه أجمل تصوير، حيث يجسد الاسترحام و الإستسلام ووجع العاشق، لذلك يتميز أسلوب النداء في هذا الخطاب بتحريك شعور السامع و إثارة عواطف الشفقة في كيانه حيث يؤدي دوره في الانجذاب السمعي و النفسي، فهو نداء تنبعث منه أنغام صادقة تلهبها العاطفة و يشدها الوجدان ، سيما و أنه أنين من انفصمت عرى آماله و انقطعت أوصال رجائه ،إنه نداء للآخر بنبضات متواصلة و تنهدات عميقة تحمل بين ثناياها شكوى آلام مبرحة بين ضلوع قوامها لظى الشوق و ألم الحرمان

[1101] حميدة صالح البلداوي : قراءات أندلسية – في الجهود النقدية و الظواهر الفنية و التجربة الشعرية –التوزيع، عمان ، ، ص 128.

[1102] ابن الحداد،الديوان ،ص 221.

و هو نداء – أيضا – فتح الشاعر به المجال للبوح بآلام النفس و تباريح الهوى،و زفرات بائس نشأتها المرارة

و تنهدات قانط بثتها لوعة من أتلفه الصبر و الجلد ،فكانت (أشبه بصرخة ولا صدى صرخة سرعان ما يبتلعها الخلاء ،إذ هي صوت مُوجَّه إلى غائب إلى منادى بعيد) [1103] ، منادى عبر عنه الشاعر بالواصل هجري بدل نويرة ، و هو أداء يوحي بالهجران المتواصل و البعد المستمر، ولعل ما يؤنث هذه المشاع إستعانة "ابن الحداد " بلغة الأضداد اللغوية بين (الوصل، الهجر) و (النفع، الضر) .

أسلوب الإستفهام:

الإستفهام أسلوب من أدق الأساليب تعبيرا و أرقها تأثيرا، بحيث يشكل فضاء تأمليا يجعل الذهن في حركة دائبة و متواصلة،إذ يمنح النص ثراءً دلاليًا غير محدود يجعله يمتلك قدرة طيبة في إقحام المتلقي في صميم التجربة الشعرية، فهو أسلوب من شأنه أن يثير لدى المتلقي عنصر المفاجأة الذي يعد بدوره أحد نتائج الاختيار اللامتوقع، لذلك " يشكل الإستفهام في الدراسات اللغوية منحًى أسلوبيا بارزا،و ذلك لكونه أسلوبا تمتاز به الأعمال الأدبية و الإبداعية، فالإستفهام يحمل في تركيبه و أدواته دلالات تمكن المبدع من التعبير عن أفكاره و مشاعره " [1104] ، لذا لا ينفصل الإستفهام عن نسيج التركيب إنما

[1103] عبد الوهاب الرقيق : أدبية الغزل العذري في ديوان جميل بثينة، ص 57.

[1104] يوسف محمد الكوفحي: اللغة الإبداعية – دراسة أسلوبية لأعمال جبران خليل جبران، العربية،ص 55.

هو منصهر فيه و متفاعل معه ذلك أن " دلالات الإستفهام لا تقتصر على نوع الأداة أو نوع عناصر جملة الإستفهام أو ترتيب تلك العناصر، بل يتعدى ذلك إلى رؤية السائل المسؤول"[1105].

وتكمن أهمية الإستفهام في أن جملته التي تتحول في معناها إلى جملة أخرى منفية أو تعجبية أو إقرارية،تحافظ على دلالاتها حيث يظل الإستفهام في نسيج البنية، و عندماتقول أن السائل لا يطلب جوابا فإننا لانزعم أن الإستفهام هنا ليس موجودا وهذا يعني أن بنية الإستفهام البلاغي بنية مفتوحة و مغلقة في آن واحد، أي طلب و مصادرة طلب ، فكأن السؤال يتطلب إجابة، ومن هنا تكمن بلاغة الإستفهام ، وهذا ما يميزه عن الأسلوب الإخباري، فالدور الذي يلعبه الإستفهام لا يتحقق بدونه، فهو يعبر بدرجة دقيقة عن كوامن النفس من عواطف و مشاعر و أفكار [1106]، و بالتالي فهو " يومئ بمساحة تعبيرية مفتوحة تستوعب دلالات متعددة تكون قادرة على الإحاطة بأسئلة الشاعر و إنتاج شعرية النص مما يؤدي إلى مضاعفة طاقة النص الإيحائية و اتجاه النسق الشعري نحو مركز النص "[1107].

و هذا الأسلوب عند " ابن الحداد " يأتي إما بمعناه الأصلي الذي يعني الإستفسار و الإستعلام ، إما أن يتحول من أصل وظيفته هذه إلى معانٍ بلاغية يخرج فيه الاستفهام إلى دلالات عدة لا يمكن استنطاقها إلا من خلال السياق الذي ترد فيه، ذلك أن " الإستفهام يكسب النمط النحوي للجملة أسلوبا سياقيا يجعله يتغير بتغير السياق الإرتباطات التي يرد فيها " [1108]، و المعنى الثاني الذي يخرج فيه الإستفهام عن معناه الأصلي هو الذي يشيع في شعر "ابن الحداد "، ذلك أن من أهم مميزات هذا الأسلوب أنه يعبر عن أحوال التجربة و الرؤية الشعرية بطريقة فنية تكشف عن طبيعة المواقف التي تستدعي الشعر عنده،و الكيفية التي يختارها الشاعر للتعبير ،كما يجعل المتلقي جزءا فاعلا في العمل الذي أكثر ما تبرز من خلال عملية التأويل.

[1105] المرجع نفسه، ص 56.

[1106] ينظر: المرجع نفسه ،ص 56.

[1107] جاسم محمد الصميدعي :شعر الخوارج – دراسة أسلوبية – ص 93.

[1108] صالح بلعيد: التراكيب النحوية و سياقاتها المختلفة عند الإمام عبد القاهر الجرجاني، ،ص 159.

يشكل الإستفهام في شعر " ابن الحداد " أسلوبا بارزا تناسب مع أغلب سياقاته النصية تناسبا عكس معظم مواقف الشاعر النفسية، حيث اتخذ منه وسيلة مهمة في الكشف عن رؤياه للمتلقي،وقد طال هذا الأسلوب.... حدثا شعريا أي ما نسبة.... % وفيما يلي نضيئ بعض جوانب هذه الظاهرة و فاعليتها الدلالية في شعر " ابن الحداد "، فها هو الشاعر يصف انبهاره بجمال محبوبته نويرة من غير إمعان في التصريح ، أين يجعل التساؤل سبيلا له في إبداء هذا الإعجاب و ترسيخ حالة الكلل من الجفاء البغض مستدركا في ذات الوقت أنه يجهل علة صدها ما جعله يلقي جملة من التساؤلات التي طرحها في هذا الأسلوب الإستفهامي يقول[1109]:

أَرَبْرَبٌ بِالكَثيبِ الفَرْدِ أَمْ نَشَأُ ؟ و مُعْصِرٌ في اللِّثَامِ الوَرْدِ أَمْ رَشَأُ ؟

وبَاعِثُ الوَجْدِ سِحْرٌ مِنْكَ أم حَوَرٌ ؟ و قَاتِلُ الصَّبِّ عَمْدٌ مِنْكَ أم خَطَأُ ؟

إن هذا النوع من الخطاب التضليلي قديم إعتمده شعراء العرب ابتعادا عن الغلو المبالغة ، و ميلاً إلى الإقتصاد في إثارتهم للشك بالتساؤل المحير ، و هو دليل حذق الشاعر ومهارته ، و يعد من ملح الشعر

و ظرف الكلام، و له في النفس حلاوة حسن موقع بخلاف ما للغلو و الإغراق[1110].

[1109] ابن الحداد،الديوان، ص108.

[1110] ينظر:حميدة صالح البلداوي: قراءات أندلسية – في الجهود النقدية و الظواهر الفنية و التجربة الشعرية، 2009،ص 147.

و نظرا لما يحققه هذا النوع من الإستفهام في شد انتباه القارئ و إثارة فضوله ، و كذا دمجه في العمل الإبداعي سيما و أن هذا القالب " يستدعي الحوار و حضور الآخر " [1111]،فإنك تجد أيضا في "البدء بالإستفهام سبيل الإقناع و الحصول على الاستجابة السريعة لما تسأل عنه،و الدليل القاطع لما تريد الإستفسار عنه "[1112]

لذا فقد آثر "ابن الحداد" أن يكون خطاب الإستفهام مَنْ يتصدر هذه القصيدة الطويلة [1113]حيث كانت هيمنة الاستفهام شديدة الوقع في البيتين الأول و الثاني،و فيهما يوظف الشاعر سلسلة استفهامات متوالية متعاقبة بدأها بهمزة الاستفهام التي تعد " أدق أداة لتنبيه القارئ أو السامع لمتابعة و تقصي النتيجة و استلهام الفكرة المتخيلة " [1114]، سيما و أنه يطرق موضوعا عاطفيا شديد الوقع في نفس الشاعر،إذ يحمل في طياته مضمونا يشي بأسف شديد و حزن عميق جعلا الشاعر يكون في دهشة و تعقب لا حدود لهما، لذلك لم يقتصر هذا الاستفهام على البيت الأول حسب بل امتد ليشمل البيت الثاني في نمط واحد و نسق منظم مما ساهم في تعميق فكرة الشاعر، وزاد من إحساسه بالحيرة تجاه محبوبته نويرة و جمالها، فالموسيقى القائمة على الأسلوب التشكيكي – هنا –أشبه بحركة حزن و لوعة بسبب هذا التناقض الذي يحسه الشاعر في مكنونه ،حيث جاء هذا الأسلوب انعكاسا لحالته النفسية التي جعلته يكون دقيقا في اختيار الأسلوب الذي قدم هذا الموقف العاطفي من خِلاله .

و قد أضاف الطباق على أسلوب الإستفهام بُعدا آخر ليصف من خلاله عمق معاناته النفسية سيما في البيت الثاني، و ذلك بين (قاتل/ باعث) و (عمد/ خطأ)، مما أصبغ على هذا الموقف طابعا مستلطفا " لما يقوم به الإستفهام من دور مؤثر يحقق قيما فنية جمالية على مستوى الشكل و المضمون "[1115].

[1111] المرجع نفسه، ص 150.

[1112] عيسى إبراهيم السعدي: الإستفهام و الإعجاز القرآني – أسراره و أنواعه و صوره – دار عمار للنشر و التوزيع ،عمان ، الأردن ،ط1، 2009، ص78،77.

[1113] تتضمن هذه القصيدة تسعة و ثمانين بيتا.

[1114] حميد آدم تويني: فن الأسلوب – دراسة و تطبيق عبر العصور الأدبية– دار صفاء للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2006، ص 429.

[1115] سالم عبد الرزاق سليمان المصري: شعر التصوف في الأندلس، ص 231.

و في سياق آخر يقول[1116]:

و قد جَرَحَتْ عَيْنَايَ صَفْحَةَ خَدِّهِ على خَطَإٍ فاختار قَتْلِي على عَمْدِ

و آمُلُ مِنْ دَمْعِي إلَانَةَ قَلْبِهِ و لا أَثَرٌ لِلْغَيْثِ في الحَجَرِ الصَّلْدِ

و إنّي بذات الأَيْكِ أُسْعِدُ وُرْقَهُ فهل عند ذاتِ الطَّوْقِ مَا لِلْهَوى عِنْدِي ؟

تحمل هذه الأبيات نبرات عِدة تدلل على ما في مكنون الشاعر من تمنّي و حيرة إزاء محبوبته نويرة

و يتضح هذا المفهوم عبر استغلال أسلوب الإستفهام الذي عبر سيما في البيت الثالث عن إحساس طاغ بالمقارنة بين حالين فيهما من التضاد و التناقض مايصل إلى حد المغارقة الشعورية بين محب معذب

و محبوبة عابثة، حيث يُصيغُ سؤالا استفهاميا الإجابة عنه مؤكدة بعيدة كل البعد عن الاحتمال أو التأويل فالشاعر يعلمُ مُسبقا أن نويرة لن تبادله الحب ،إنما هي صورة معادلة طريفة في دنيا الحب إذ يقابل حبه بحبها

و ذلك فيما إذا كانت تكن له نفس مشاعر الحب التي يشعر بها، ولم يجد " ابن الحداد" خيرا من هذا الأسلوب الإستفهامي التحسري الّذي يُساءل فيه و يتساءل وسيلة لبلوغ مساعية فهذا الأسلوب جعل الشّاعر يخرج من مستوى البساطة إلى مستويات أخرى أكثر عمقا، لأن السامع – هنا – لا يملك إلا أن يعقد مقارنة بين الشعورين، الأمر الذي يجعله يعي مبلغ حب الشاعر لها، و يدرك في المقابل منتهى عبث المحبوبة به، و لعل هذا ما جعل شاعرنا يكون دقيقا في إختيار الألفاظ التي أسقط عليها هواجسه الوجدانية فشبه محبوبته بذات الطوق (الحمام) ، و ذلك لإرتباط صوت هذا الطائر بالمشاعر التي تؤجج دواعي الأسى و الحزن إذ " من المسلم به لدى الشعراء و غير الشعراء أن تغريد هذا الطائر رمز للكآبة والحزن و البكاء" [1117]، و لهذا يعد " الإستفهام بديلا أسلوبيا عن معانٍ عديدة أمكنها أن تظهر في

[1116] ابن الحداد، الديوان ،ص 198،199.

[1117] حمدان حجاجي : محاضرات في الشعر الأندلسي في عصر الطوائف ، ص95.

أساليب خاصة بها ،إلا أن تقديم المعنى بأسلوب غير الأسلوب الذي خُصّص له يعطيه قوة في التعبير ،قد لا تتهيأ للمعنى في أسلوبه الخاص "[1118].

و في سياق آخر يقول[1119]:

يا ما لِدَهْرِي لَيْسَ يَعْدُلُ حُكْمُهُ أَتَرَاهُ خَالَ العَدْلَ في العُدْوانِ ؟

أوَرِدَّ حَظِّي في الحُظُوظِ مُصَلِّيًا؟ أن كان ذِهْنِي سَابِقَ الأَذْهَانِ[1120]

هَلَّا تَنَاءَتْ فِي التَّسَابُق حَلْبَةٌ حتّى يُبَرِّزَ رَبُّ كلِّ رِهَانِ؟

في هذا النص ترد أسئلة الشاعر في هيئة حوار داخلي مع ذاته ، فهو لا يسعى للإجابة و إنما ورد الإستفهام – هنا – سعيا لتوضيح مدى أسفه و شدة حزنه و لوعته، حيث تنبثق من خلال تلك التساؤلات صرخة الشاعر التي يريد البوح بها، فالسمة الأسلوبية لهذا الإستفهام هي ذات وظيفة دلالية تتجاوز الدور اللغوي المباشر إلى توظيف الاستفهام بدلالته المجازية لتجسد قضية نفسية يعيشها الشاعر و التوظيف المجازي

– في هذا السياق – يؤكد على أن الشاعر لا يسعى لتلقّي جوابا عن تساؤلاته كونه يخاطب جمادًا وهو الدهر فالإجابة حتما غائبة مما ساهم في تأزم الحالة النفسية للشاعر، حيث يتساءل دون أن يكون على يقين من الحصول على جواب لجملة ما لديه من أسئلة و الملاحظ في هذا التركيب الإستفهامي أن الشاعر قد إتكئ على إجراءًا أسلوبيا تمثل في التضمين، أين يتعانق البيت الأول مع بقية الأشطر الشعرية الأخرى، و من شأن هذا الإجراء أن يمنح للشاعر مساحة أرحب لعرض آهاته و بالتالي تحريك أركان النص تماشيا مع المعاني النفسية

و الشعورية للشاعر عبر هذا المنبه الأسلوبي و هو ما يمكن توضيحه وفق الترسيمة الآتية :

[1118] يوسف محمد الكوفحي : اللغة الإبداعية – دراسة أسلوبية لأعمال جبران خليل جبران العربية– ،ص 59.

[1119] ابن الحداد، الديوان، ص289،290.

[1120] المصلي: تالي السابق.

أتراه خال العدل في العدوان ؟

أورد خطّي في الحظوظ مصليا ؟ ← أن كان ذهني سابق الأذهان؟

هلا تناءت في التسابق حلبة ← حتى يبرز رب كل رهان ؟

إن هذا النسق الإستفهامي القائم على التضمين الذي يمتد في هذه الأبيات يجسد إنفعالات الشاعر التي يحاول التنفيس عنها بشتى الوسائل، فزخم المشاعر عند الشاعر و شدة تفاعله مع الحدث جعل سيطرته على إحتواء ذلك الدفق الشعوري يكاد يكون بعيد الأفق ما جعله يلجأ إلى استخدام تقنيات فاعلة في اللغة استطاع أن يبرز أسلوبه من خلالها كشف رؤياه للقارئ.

إن هذا النص الذي قام على التضمين لا يخرج عن إطار التركيب الإستفهامي الذي ورد واضحا في البيتين الثاني و الثالث مما عمل على مضاعفة قوة ذلك التركيب في نقل أحاسيس الشاعر.

و يقول الشاعر في مقدمة قصيدة رثاء طويلة في والدةالمعتصم بن صمادح يتحدث فيها حول حتمية الموت و إلزامية الفناء ، و ذلك قبل أن يلج إلى صميم موضوع الرثاء الذي تتضح معالمه من خلال الندب و التأبين و العزاء يقول[1121] :

هَيْهَاتِ ما تُغْنِي القَنابِلُ و القَنَا و المَشْرَفِيَّةُ في ملاقاه المنى

فَعَلَا تُسْتَاقُ العِتَاقُ و إنْ جَرَى وَ جَرَيْنِ جَاهِدَةً وَنَيْنَ وَمَا وَنَى ؟

وعَلاَمَ تُجْتَابُ الدَّلاَص فَإنَّهَا لَيْسَتْ مَوَانِعَ سُمْرِهِ أَنْ تُطْعَنَا؟

لاَ بُدَّ أَنْ تَتلُوَ الحياةَ مَنِيَّةٌ مَنْ شَكَّ أَنَّ اليَوْمَ يُزْجِي المَوْهِنَا ؟

وَ تَرُوا و مَا عَلِمُوا بِوِتْرٍ ضَائِعٍ مَنْ ذَا يُطَالِبُ بالتُّرَاثِ الأَزْمُنَا؟

[1121] ابن الحداد،الديوان ، ص 279 إلى 281.

يبدو الشاعر في سياق هذا النص أنه أمام أمر جلل وهو الموت، هو ما يوضحه مستهل قوله (هيهات) التي أعربت في هذا الخطاب عن تهويل الخطب و إعظام المصيبة، كما ساهمت في إضفاء جو من الفجيعة حيث يسوق الشاعر قضية الموت التي طالما أرقت الإنسانية، وهذا " ابن الحداد " يرمي فيه بدلوه، فشيوع أمر الموت في هذه الحياة زاد في خشية الناس منه و تكثيف الإهتمام بشأنه، وذلك في محاولة للإنفلات من مخالبه و تجنب إدراكه لهم،الأمر الذي جعلهم ينقطعون بشتى الوسائل إلى صنع مختلف الأسلحة التي تقيهم منه، مع أنهم على يقين تام أن ذلك لن يغني عنهم شيئا إذا هَمَّ عليهم الموت ونزلت بهم المنية وهو أمر عمق إحساس الشاعر بالحيرة كما زاد من توتره و إنفعاله إزاء هذه القضية التي لم تجد الإنسانية لها بُدٌّ من الخلاص منها أو

التّنصل من شباكها، و قد استثمر الشاعر أسلوب الإستفهام الذي كان في خدمته في توضيح مبلغ دهشته ومدى إستنكاره،وذلك عبر بروزٍ أكثر لنسق التراكمات نتيجة استخدام أداة الاستفهام (علام) في بداية كل من البيتين الثاني و الثالث، و الموقف الشعري المنبثق من هذه التساؤلات قائم على شدة الحيرة و الحسرة معا حيث ينبئ هذا الأسلوب عن مدى الحيرة التي تنتاب الشاعر حول حقيقة الموت و كنه المنية و هو يراها تقطف أرواح البشر دون سابق إنذار.

و المتأمل لسياق النص يلحظ توظيفا مكثفا لصيغة الفعل المضارع (تغني، تستاق ،تجتاب، تطعنا ،تتلو، يرجي ، يطالب .....) و صيغة الإستفهام (علام) تشكل المركز الذي انبثقت منه هذه الأفعال المضارعة التي تعلقت نحويا بالجملة الإستفهامية، مما شكل مؤشرا أسلوبيا أدى إلى العدول بصيغة المضارع إلى المستقبل بعد دخول حرف الإستفهام عليه.

إن حضور الأفعال المضارعة التي إنضوت تحت اسم الإستفهام (علام) و حضور أداة الربط (الواو) ،ساهم في تتابع الأفعال مما أضفى على الجانب الدلالي بُعدا أسلوبيا تعاضد مع الجانب التركيبي ،حيث أكسبت تلك الأفعال المتتابعة النص إجراءًا أسلوبيا ساهم في تعميق أواصر الجانب الدلالي .

إن هذه الأفعال المضارعة " و ما تحمله من حركة توحيبتفاعل الصراع فضلا عن قابليتها للمزج بين الحدث و الزمن في اللفظ و ما تحمله من شعور بفاعلية الحدث " [1122]،حيث تدلل على معنى الإستمرار،إستمرارسنة الله في الكون،ذلك أن الموت يعقب الحياة مهما طال أمد الإنسان ، ولعل ذلك ما

[1122] جاسم محمد الصميدعي: شعر الخوارجَ– دراسة أسلوبية– ، ص95.

نلحظه عند "ابن الحداد" الذي نجده يقول مستدركا في البيت الرابع أين يستخدم أسلوب الإستفهام في الشطر الثاني منه، حيث يخرج في هذا السياق إلى معنى التقرير الذي يتعدى إلى التأكيد عبر الأداة الإستفهامية (مَنْ) يقطعأين الشك باليقينلينتهي إلى حقيقة مفادها أن الإنسان مهما صال أو جال في هذه الحياة، فهو لا شك على موعد مع الموت قريب كان أو بعيد ،(لابد أن تتلو الحياة منية)، ذلك مصداقا لقوله تعالى" كل نفس ذائقة الموت" [1123]يتضح من خلال ما تقدم إلى أن الإستفهام عند " ابن الحداد" "يحمل أغراضا دلالية لا يمكن التعبير عنها بغير ذلك الأسلوب ،لأنه يُمثِّل الغرض اللغوي الذي يتميز بظلال دلالية تميزه عن غيره ،فالغرض اللغوي يقضي بأن يكون لكل أسلوب معنى مستقل به ، لا يشاركه فيه سواه ، وقد نجد تعبيرا دلاليا في أسلوب الإستفهام تحدده الظروف الكلامية، هذا التعبير أوجدته الإمكانات التركيبية التي تفترض في التعبير عن هذا المفهوم، فتقولب الدلالات في عدد من الصور التعبيرية وهذا يؤدي إلى التمييز الدلالي و إختصاص كل تعبير بظلالدلالية تميزه مِنْ غيره " [1124].

[1123]سورة آل عمران ، الآية 185.

[1124] يوسف محمد الكوفحي : اللغة الإبداعية – دراسة أسلوبية – لأعمال جبران خليل جبران العربية، ص 69.

الفصل الرابع:

المستوى الدلالي

ويمكن الاعتماد على مبدأ الحقول الدلالية في تصنيف شعر "ابن الحداد"،بما ينسجم بقسط وافر مع نظرة الأسلوبية إلى الدلالة،و الحقل الدلالي هو"مج موعة من الكلمات ترتبط دلالتها و توضح تحت لفظ عام يجمعها"[1] ،كما أن الغاية القصوى من تحليل الحقل الدلالي"جمع كل الكلمات التي تخص حقلا معينا،و الكشف عن صلاتها الواحد منها بالآخر،وصلاتها بالمصطلح العام" ، وبمعنى أدق تقوم هذه[2] الحقول الدلالية على "تقسيم مفردات اللغة إلى طبقات من الوحدات المعجمية كل واحدة منها تحدد مجالا تصوريا تتميز داخله مجالات فرعية، و تدل على هذه المجالات الفرعية مفردات من معجم اللغة،و يعتبر كل مجال فرعي تدل عليه مفردة معينة بمثابة معنى لهذه المفردة"[3].

لذلك يمكن أن تسهم الحقول الدلالية في الكشف عن العلاقة الدلالية بين الألفاظ من خلال" اقتران ورود الكلمات و ارتباطه بورود كلمات أخرى، و يظهر معناها أو يزداد وضوحا من هذا الارتباط ، إذ لا يمكن أن تتصور أن " الكلمات محجوبة عن غيرها و معزولة عنها غير مرتبطة بكلمات أخرى "[4] . ذلكأن"الدلالة [5]،لأن"قيمة اللفظ لا في كينونته الذاتية و في التركيب المنتظم فيه"[6] المعجميةللفظة لا يمكن أن تعطينا إلا معنى محددا من دلالتها و هنا يبرز دور السياق لما له من أهمية كبيرة في تحديد المعنى و توجيهه من حيث المفهومالمعجمي، على أن هذا لا يعني تعددا في معنى اللفظة بقدر ما هو تحديد للمفهوم، فعلى الرغم من أن كل كلمة تتضمن معنى أساسيا و معنى سياقيا،فإن السياق هو الذي يحدد المعنى و يستدعي للفظ في كل حالة مفهوما محددا،ولا يزدوج المعنى الأساسي و المعنى السياقي لأن هناك دائما معنى واحدا لكل حالة، إنه المعنى السياقي،فالكلمة بضمن

---

(1) أحمد مختار عمر: علم الدّلالة،منشورات عالم الكتب، القاهرة، ط3، 1992، ص 79.

(2) المرجع نفسه،ص80

(3) محمد غاليم الحاج: المعنى والتّوافق–مبادئ لتأصيل البحث الدّلالي العربي–عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، 2010، ص159.

(4) رازق جعفر الزّين جاوي:نظريّة الحقول الدّلالية في كتاب المخصّص لابن سيدة الينابيع للطّباعة النّشر التّوزيع،عمان، ط1، الأردن،2010، ص68.

(5) المرجع نفسه،ص68.

(6) ماهر مهدي هلال: رُؤى بلاغية في النقد والأسلوبية، ص201.

،و بالتالي فإن"المعجم اللغوي للدالات في النص الشعري هو الذي [1]سياقها تقابل صورا مفهوميةواحدة" يطفو على سطح البنية أولا،ويؤول دلالات بنائية عميقة مستمدة من السياق اللغوي"[2].

و شعر "ابن الحداد" يميط اللثام عن النظام الأسلوبي للغته الشعرية،و هو ما يمكن رصده من خلال هذه الحقول:

1/الحقل الوجداني:

اتكئ "ابن الحداد" في شعره على الحقل الوجداني بشكل واضح، ذلك أن الصياغة الشعرية عنده تتكئ على د الات تنتمي إلى معجم يستدعي المعاني الوجدانية العاطفية، معتمدا على فن الغزل الذي يعتبر من أكثر الأغراض اتصالا بالمشاعر الإنسانية، و ذلك بما ين ضح به من أحاسيس وجدانية و انفعالات عاطفية،حيث كانت أشعاره في هذا الباب تعبيرا فنيا صادقا لانفع الاته، فالغزل "كان و لم يزل نداء القلب المتلاع التي يصف فيها العاشق كل أحاسيسه و خلجاته و تصوراته وجوارح قلبه،ولأنه و الحب توأمان يكملان بعضهما بعضا،فلولا الحب لم ا ارتفعت حرارة الغزل بل بقي يابسا في موقد بارد،و لولا الغزل لما انتفض الحب انتفاضة الحياة،بل بقي عظاما دفينة في هيكل الجسد الفاني"[3] ، وقد استطاع "ابن الحداد" من خلال هذا الفن أن يعيش تجربة وجدانية عبر من خلالها عن شعوره المرهف، وإحساسهالراقي و عاطفته النبيلة، ذلك أن لغة الحب تشير إلى واقع من نوع فريد لطيف،لأنه واقع ذاتي داخلي، لا تبتغي فيه اللغة الفهم و حسب، و إنما تتجاوزه إلى التعبير عن عالم العاطفة و إلى محاكاة واقع الشعور و الإحساس بمجاراة عالم القلب و الوجدان بما يتلون به من ألوان ويزخر به من أجواء [4]، و تنبئ تجربة "ابن الحداد" العاطفية من خلال مسيرة قصيدته الغزلية أنه قد كلف بامرأة نصرانية رومية لم يحب غيرها، و قصائده في هذه المرأة تكاد تكون ديوانا كاملا من الشعر فيه من المغامرات و الأحداث ما كان له أثره الكبير على النتاج الخلاق الذي جاء به "ابن الحداد" ، و كانت فيه هذه المرأة مصدر الإلهام و سر الإبداع، فقد استطاع "ابن الحداد" أن ينقل بعض المشاعر التي تهيمن على نفسه و تختلج في

---

(1) ضرغام الدرة: التطور الدلالي في لغة الشعر، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2009، ص 17.

(2) فايز عارف القرعان: تقنيات الخطاب البلاغي والرّؤيا الشّعرية،دراسات نصيّة، عالم الكتب الحديث، الأردن،2004، ص178.

(3) جودت مدلج: الحب في الأندلس ظاهرة اجتماعية بجذور مشرقيّة، ص 82،83.

(4) ينظر: عبد الحميد خطاب: إشكاليّة الحب في الحياة الفكريّة والرّوحيّة في الإسلام، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، ط1، 2004، ص41.

صدره نحو محبوبته، بحيث تمكن من الإلمام بمعنى الحب الذي يقصده على نحو خاص به،سيما و أن في شعره ما يدل على حب صادق و عواطف مخلصة و مشاعر ملتهبة، فانطلقت لغته في مخاطبتها تعبر عن لواعج المودة و الحب و الوجد ما جعل تركيز "ابن الحداد" يبدو واضحا على الحقل الوجداني الذي يحتفظ شعره برصيد ثر من ألفاظه، بحيث تؤكد طريقة توظيفها في شعره على سيطرتها على شعوره حيث استخدمها للتعبير بطرائق مختلفة عن أحاسيس و مواقف عاطفية مختلفة توضح بعض تمظهرات الجانب الأسلوبي،ذلك أن الشاعر"يحاول أن يبرز التجربة الشعورية أو الوجدانية في شعره،فتبدو بذلك لغته الشعرية لغة عاطفية تخضع للذات الشاعرة فتشف عن الحالة الوجدانية" [1]،ويعتبر دال (الحسن) من بين أهم الألفاظ التي ساهمت في تشكيل هذا الحقل.

1. لفظ الحسن:

لقد كثر ورود لفظ الحسن في شعر "ابن الحداد"، حيث تكرر عشرين مرة، وقد خص "ابن الحداد" في شعره الجمال البشري و محبوبته على وجه التحديد، إذ لا يخفى أنللأندلس حظ من الجمال البشري كحظ بيئتها من الجمال الطبيعي، و لعل ذلك يرجع إلى اختلاف الأجناس في هذه البيئة من أمشاج متباينة على اختلاف أعراقها و أديانها و لغاتها.

و فيما يبدو من شعره أن محبوبتهامرأة تبلغ الغاية في الحسن و النهاية في الجمال، فهي امرأة جميلة الوجه بهية المنظر يخطف حسنها الأبصار و يسترق القلوب، و كون هذه المرأة تنتمي إلى العرق النصراني فإن جمالها يتميز بسمات و ميزات تختلف عن معايير الجمال العربي، فقد عرف عن النصرانيات من جمال و بياض بشرة و اصفرار شعر و زرقة عيون، و هي صفات يحبها العربي كثيرا)، و فيما يبدو من شعره أيضا أن هذا الجمال من نوع خاص تختلف فيه كل الاختلاف[1]لأنها جديدة عليه(حتى عن أخواتها النصرانيات اللواتي يشتركن معها هذه الأوصاف الخاصة بالنصارى و في شعر "ابن الحداد" توضحت الحالة الوجدانية بما أحدثه له جمال هذه المرأة من مكاره الحب و أشراك التعلق، فكان هذا المعلم(الجمال) مصدر أساسي مد الشاعر بذخيرة لا تنفذ من صنوف الإلهام،"فالجمال عنصر خطير

---

[1] فايز القرعان: تقنيات الخطاب البلاغي، دراسات نصيّة، ص187.

[1]ينظر:أحمدأمين، ظهر الإسلام،(ج3)، ص 384.

الشأن في العشق، فإذا لم يكن كذلك سقط الحب من درجة العشق إلى الشهوة الحيوانية، و انتفى الانتخاب الحبي، أي لولا الإعجاب بالجمال لما كان الشخص الواحد يختص بحبه شخصا معينا دون غيره"[2].

ومن أمثلةألفاظ الحسن في شعر "ابن الحداد" يصف جمال محبوبته النادر يقول:[3]

ومازِلْتُ عن ماهِيَّةِ الحُسْنِ أَبْحَثُ فلم أُلْفِ مَعْنًى غيرَ حُسْنِكِ سَاحِرَا

فهو جمال أخاذ لم يجد عاشقه لمثله نظير ، ما جعله في بحث دائم عن كنهه وأسراره ، وفي حيرة مستمرة عن سحره و .....، واقتران لفظة "ساحرا" بالحسن هنا يوحي بصفة جمالية آسرة في هذه المرأة، وهو جمال يأخذ بالألبابو يورث الحزن و الذل يقول:[4]

يقول: [1]

فأيُّ جَنَانٍ لم يُدَعْ نَهْبَ لَوْعَةٍ وقد لاحَ مِنْ تلك المحاسِنِ في جُنْدٍ؟

و هنا وردت لفظة الحسن في صيغة الجمع (محاسن)، فهي امرأة تامة أنبتها الله سبحانه و تعالى على غاية الكمال و الجمال، بحيث تجتمع فيها كل معايير و أصناف الجمال، ما جعلها تأخذ بمجامع قلوب محبيها و تأسر أنظارهم.

[2]و يقولأيضا:

أَقْبَلْنَ في الحِبَراتِ يَقْصِرْنَ الخُطَى و يَزِينَ في حُلَلِ الوَرَاشِيِّ القَطَا

سِرْبُ الجَوَى لا الجَوِّ،عُوِّدَ حُسْنُهُ أَنْ يَرْتَعِي حَبَّ القلوبِ و يَلْقُطَا

---

[2] جودت مدلج: الحب في الأندلس–ظاهرة اجتماعية بجذور مشرقيّة،ص 169.

[3] ابن الحدّاد، الدّيوان، ص 215.

[4]المصدر نفسه، ص 305.

[2]المصدر نفسه،ص232.

و في هذا السياق يربط "ابن الحداد" لفظ "الحسن" بالدال (عود) في البيت الثاني، فقد عودها هذا الحسن على أن تخطف قلوب عاشقيه، و هنا يشبهها بالقط ا التي بدل أن ترتعي الحب ارتعت حب القلب.

تحول متيميه وحسن هذه المرأة عز بحوزتها مكين أورث متيميه الذل و الهوان و هو أيضا علة من حياة البهجة و السلوى إلى حياة البلوى الشكوى و هيهات ما بينهما منفرق [3]

وفي ذلك يقول:

!أرَى كلَّ ذِي سَلْوَى رآكِ مُتَيَّمًا فما أكثر البَلْوَى بِحُسْنِكِ و الشَّكْوَى

و يقول أيضا : [4]

و لم يُجْدِ تَذَلُّلِي غَيْرَ تـذَلُّلٍ وَ الحُسْنُ عِزٌّ لِلْحِسَانِ مَكِيـنُ.

و لعل كل ما فعله به هذا الحسن و الجمال من معاناة و ألم سير الشاعر إلى أن يسلك مسلكا منح فيه الولاية لهذا الجمال الذي لم يعد بمقدوره مقاومته و في ذلك **يقول:**[1]جديدا

فَإنَّ الحُسْنَ قد وَلاَّ كِ إحيائِي و إهلاكي

فسلطة هذا الجمال له سطوته على النفوس و فعله في القلوب، فهو من يحيي و من يميت،و هو مقام ينطبق مع مقال "ابن القيم الجوزية" في روضه حيث يقول:"الجمال سلطان على القلوب، و إذا بدا راع القلوب بسلطانه، كما يروعها الملك و نحوه ممن له سلطان على الأبدان، فسلطان الجمال و المحبة على القلوب، وسلطان الملوك على الأبدان، فإذا كان السلطان الذي على الأبدان يروع إذا بدا، فكيف الذي هو أعظم منه".[2]بالسلطان

و من صور توظيف دال الحسن أيضا قوله: [3]

أرَجِي لِسُلْوانِي نُشُورًا و حُسْنُها يَرَى رأي ذي الإلحاد أن ليس ناشِرَا.

---

[4]المصدر نفسه،ص305 .

[1] ابن الحداد،الدّيوان،ص241.

[2] ابن القيم الجوزية: روضة المحّبين ونزهة المشتاقين، ص30.

[3] ابن الحداد، الديّوان، ص215.

يوضح الشاعر في هذا البيت رأي النصارى في قضية البعث و النشور، مستخدما في ذلك لفظة "الحسن" التي أصبحت لدى "ابن الحداد" بمثابة هوية يرمز بها إلى الدين النصراني، حيث وظف الشاعر لفظة حسنها و في سلمها العديد من الألفاظ مثل رأيها أو دينها.....ذلك أن دينها النصراني هو الذي لا يقر بمبدأ النشور و ليس حسنها فهذه المرأة تمتلك مواصفات جمال خاصة تدل على نصرانيتها و بالتالي فهي تذهب مذهب دينها النصراني الذي تتفق نظرته و نظرة الإلحاد التي لا تؤمن بالبعث و لا تقر بالنشور،و مثل هذه الرؤية جعلت "ابن الحداد"ينتقل من سياق يمني لسلوانه فيه النشور إلى سياق خرج فيه عن ملة السلوان، و قد كان الحسن في ذلك

السبب الأولوالأخير وفي هذاالسياق يقول:[1]

مَحَامِلَّة السُّلْوَانِ مَبْعَثُ حُسْنِهِ فكلٌّ إلى دين الصَّبَابَةِ صَابِئُ [2]

فمبعث حسن هذه المرأة و جمالها جعل الشاعر ي ضل عن ملة الإسلام وهو ما توضحه لفظة (محا)،ليدخل في دين جديد آخر يتصل بالحسن و هو دين الصبابة و العشق، و هو ما تد ل عليه لفظة (صابئ) التي عبر الشاعر من خلالها عن حالته النفسية مما جعل هذه المفردة تنسجم مع عنصر المفاجأة و ما جعل دلالته أيضا تكون أقرب إلى إحداث الأثرالأسلوبي، فهذا التلاعب الدلالي بالكلمة جعل لها قيمة أسلوبية لم تكن تح ظى بها لو أنها وردت في غير هذا السياق،و الذي يشير في عمومه إلى معنى التحول عن الدين الأصل.

و لعلخروج "ابن الحداد" من دين الإسلام و اعتناق دين جديد هو دين الصبابة و الهوى جعله يرسم لدينه تعاليم جديدة يقوم عليها، و قد كان الجمال في مقدمة، هذه التّعاليم، وفي هذا البيت يجود"ابنالحدّاد"بدرر النّظم وروعة القريض يقول:[3]

مُثَلِثَةٌ قد وحَّدَ اللَّهُ حُسْنَهَا فَثُنِّي في قَلْبِي بها الوَجْدُ و الحُزْنُ.

---

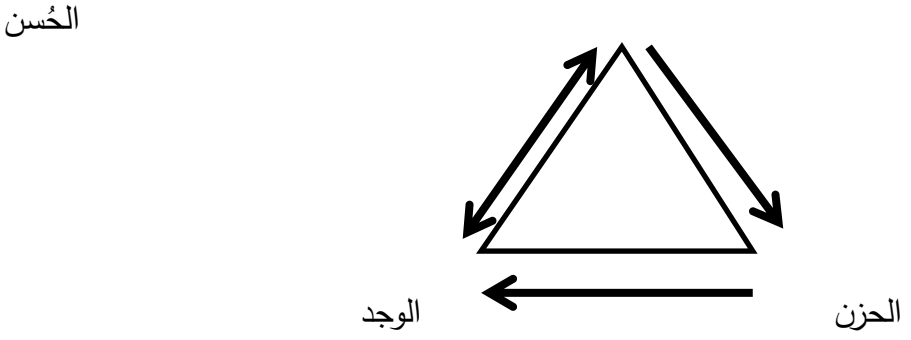
[3]المصدر نفسه،ص143

[2]صابئ: الخارجُ على الدّين، وجمعه صابئون.

[3] ابن الحداد، الديوان، ص256.

في هذا البيت يصور "ابن الحداد" حالة وجدانية اقتبسها من دين محبوبته النصراني الذي اعتمد فيه على مبدأ التثليث، حيث يبدي قدرة خارقة على التلاعب بالألفاظ و عبقرية واسعة في ابتكار المعاني مصطنعا لحبه أقاليم ثلاثة (الحسن،الوجد،الحزن) محققا بذلك التثليث الوجداني العاطفي[4] .

و يعتبر كل عامل من هذه الأقاليم العاطفية تحصيل حاصل للعامل الذي يسبقه و هو ما يمكن توضيحه في هذا الشكل:



و هذا الابتكار يأتي مواكبا لروح العصر و لمتطلبات التطور البيئي الذي ترتد منابعه إلى الطبيعة، و كذا المنطوقات المعرفية و الوعاء الثقافي للشاعر و أصوله الدينية، و بذلك يضع "ابن الحداد" بصماته الخاصة التي يختلف فيها شعراء الأندلس عن المشارقة"فرغم كون معظم معاني الشعراء شائعة ومطروقة من قبل المشارقة، فإنهم ابتكروا معاني جديدة من واقع بيئتهم الأندلسية مما يدل على قوة

[4]ينظر: نسيمة قط، جماليات القصيدة الغزلية في شعر عبد الله بن الحداد الأندلسي، ص

، ما يجعلنا نقرر حقيقة سامقة،و هي أن "الشاعر يمتثل لشرطين: عدم [1]شخصيتهم ومدى نضجهم" [2]الانقطاع عن الماضي،معالاستجابة لظرف العصر حتى أصبح مجددا مبتكرا وتراثيا محافظا في آن".

وشعر "ابن الحداد" يتضح بالمعاني التي يتحدث فيها عن شريعة الحب والغرام ما يشكل ملمحا [3]أسلوبيا في شعره كما سنرى.

كما يتضح أن "ابن الحداد" ملتزم بأداء تعاليم هذه الشريعة الجديدة (شريعة الغرام) كل الالتزام، [1]فهو يعبد أهم إقنيم فيه و هو الحسن **يقول:**

عَهِدْتُ بِهَا أَصنامَ حُسْنٍ عَهِدَتْنِي هَوَى عَبْدَ عُزَّاهَا و عَبْدَ مَنَاتِهَا

و في هذا السياق يربط "ابن الحداد" الحسن بدال الصنم،ليؤكد أنه لا يحيد عن عبادة حسن محبوبته قيد أنملة،فهو صنم مقدس قداسة أصنام العزى و المناة قديما، و هنا يستخدم "ابن الحداد" إحدى الألفاظ الوجدانية الأكثر دلالة على الميل وهي(الهوى).

أما اسم المحبوبة فقد تردد كثيرا لدى "ابن الحداد" حتى شكل ملمحا أسلوبيا واضحا في شعره.

2. اسم المحبوبة:

لقد تكرر اسم المحبوبة في شعر "ابن الحداد" أكثرمن عشر مرات،و اسم هذه المرأة على الحقيقة غير أن هذا الاسم لم يرد في شعره تماما،إنما نجده يكني عنه بأسماء أخرى من بينها: لبنى، [2]جميلة

---

[1] محمد صبحي أبُو حُسين: صورة المرأة في الأدب الأندلسي في عصر الطّوائف والمرابطين، ص308.

[2] محمود سليم محمّد هيا جنة: الخطاب الدّيني في الشّعر العباسي–إلى نهاية القرن الرّابع هجري–عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، ط1 ،2009، ص 215.

[3] سوف نضع ذلك في موضعه إنشاء الله تعالى.

[1] ابن الحداد، الدّيوان، ص.164

[2] ينظر: ابن بسّام الشنتريني، الذّخيرة في محاسن أهل الجزيرة،(القسم الأول،المجلّد الثّاني)، ص709.

، و كثيرا ما نجده يذهب مذهب التعمية التصحيف، فيعمي و يصحف رامزا [3]لبينى، سليمى، مهدد،نويرة بذلك إلى اسم هذه المرأةالنصرانية،و هذه الظاهرة في شعره تشكل قضية اجتماعية غاية في الخطر و الأهمية "فإغفال الشاعر اسم حبيبته الحقيقي استبداله بأسماء أخرى ما هو إلا نتيجة مواجهة سلبية لهذا الحب من قبل المجتمع(.....)،لكن "ابن الحداد"لم يأبه لتلك المعارضة،كما لم يلق الاستنكار أي صدى في نفسه لأن حبه كان الأكبر و صوت قلبه كان الأقوى".[4].

و إن كان "ابن الحداد" في ذلك أيضا يحذو حذو غيره من الشعراء القدامى و ذلك بصيانة اسمالمحبوبة و اجتناب التشهير به يقول "ابن بسام" في ذلك:"وكان يسميها نويرة كما فعله الشعراء الظرفاء في الكناية عمن أحبوه و تغيير اسم من علقوه".[1]قديما

و يقول "ابن سعيد" أيضا:"كان يهوى رومية يكني عنها بنويرة و له فيها شعر كثير"[2]

بما يعكس القيمة العالية التي كانت تحتلها هذه المرأةفي نفس "ابن الحداد"، ويقول:[3]

صُنْتُ إسمَ إلْفِي فَدَأْبًا لا أُسَمِيهِ و لاَ أَزَالُ بإلْغَازِي أُعَمِّيهِ

و يقول أيضا:[4]

أَمَّا الذّي بِي فَإِنَّي لا أُسَمَّيهِ لكنْ سَأُلْقِي رُمُوزًا جَمَّةً فِيهِ.

---

[3] أنظر الصفحات: 142، 160، 190، 191، 242، 264، 305، 306.

[4] جودت مدلج: الحب في الأندلس–ظاهرة اجتماعية بجذور مشرقية–، ص246،247.

[1] ابن بسام الشّنتريني: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة،(القسم الأول،الجزء الثّاني) ص693.

[2] ابن سعيد علي بن موسى: المُغرب في حلى المغرب:الجزء الثاني،ص144.

[3] ابن الحدَاد،الدّيوان،ص308.

[4] المصدر نفسه، ص309.

ونجد "ابن الحداد" في شعره أكثر ميلا إلى اسم نويرة،فالشاعر عندما يلجا إلى تكرار اسم ما،فغالبا ما يكون لتعريف القارئ من جهة،ولتوسيع دلالته داخل الأبنية السياقية من جهة أخرى،وهو بهذا المعنى منه نقطة ارتكاز يقوم شعره في غالبيته عليها. [5]يجعل

و يبدو أن اختيار الشاعر لهذا الاسم لم يكن عبثا أو من قبيل الصدفة،إنما استعان بما فيه من إيحاءات وجدانية ساهمت في التعبير عما تجيش به نفسه من آلام الوجد و تباريح الأشواق و لوعة الجوى،ذلكأن "صورة النا ر من أكثر الصور تكرارا عند شعراء الحب فنار الشوقستظل تحرق الصادق،ذلك لأنها صورة حرارية تعكس وهج النار المشتعلة في قلوبهم"[1]قلوب"

" العاشقين مادام هناك حب صادق"[2]

ولذلك نلمح تلك العلاقة الوثيقة التي تربط هذا الاسم "نويرة" بمسيرة الشاعر الوجدانية، فهو يتوفر على طاقة دلالية و حمولة انفعالية عالية ساهمت إلى حد بعيد في خدمة مواقف الشاعر الوجدانية بحيث ينطبق هذا الاسم تمام المطابقة مع شخصية هذه المرأة التي ألهمت "ابن الحداد" فجعلت نار قلبه في اضطرام دائم،فمصدر هذا الاسم "نويرة" من النار،لذلك نجد الشاعر غالبا ما يقرن هذا الاسم بهذه الصفة

ينظر:فهد ناصر عاشور،التكرار في شعر محمود درويش،دار الفارس للنّشر و التّوزيع،عمان ،الأردن، ط2004،1،ص61 .[5]

[1] صلاح الدّين أحمد دراوشة:الرُّؤى و الأدوات عند شعراء القرن الثّاني الهجري،دار الوفاء لدنيا الطّباعة و النّشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2008 ، ص494.

[2] المرجع نفسه، ص495.

"النار"،وهو ملمح يعد منبها أسلوبيا يفتح فضاءا تـأمليا داخل المنجز الشعري لدى "ابن الحداد"،و من أمثلةذلك قوله:[3]

و في الحَشَا نَارٌ نُوَيْرِيَّةٌ عُلَّقْتُهَا منذ سُنَيَّـاتِ

لا تنطفِي وَقْتًا وكم رُمْتُهَا بل تلتظي في كلِّأوقَاتي.

في هذا السياق تبدو تلك العلاقة الوثيقة بين اسم المحبوبة و بين النار التي نسبها الشاعر إليها(نار نويرية)،فهذه النار من نوع آخر ألهبت مشاعر الشوق و الوجد في ضلوع الشاعر فجعلتها في اضطرام دائم،حيث ظلت هذه المشاعر تلازم "ابن الحداد" طيلة حياته، فحرارة هذا الحب لم تخفو مع الأيام حيث بقي على حاله فلم تطمسه السنون و لم تطو صفحته الأيام(منذ سنيات)،و هو ما يؤكده في البيت الثاني في قوله: (لا تنطفي)،(بل تلتظي)،فهذا الحب رافقه منذ الصبا،و قد أخذ يقوى و يشتد مع مرور الأيامو السنون حتىبلغ عنفوانه،و هو دليل قاطع على أن "ابن الحداد" إذاأحب و هوى لم يحوله عن حبه شيءآخر.

و يقول في سياق آخر يربط اسم محبوبته بالنار:

وَارَتْ جُفُونِي من نُوَيْرَةَ كاسِمها نَارًا تُضِلُّ و كلُّ نَارٍ تُرْشِدُ

والماءُ أَنْتِ وما يَصِحُّ لِقَابِضِو النّار أَنْتِ و في الحَشاَ تَتَوَقَّدُ.

يوضح هذا السياق عمق العلاقة التي تربط بين المحبوبة و بين اسمها نويرة الذي أصله مشتق من النار،غيرأن نار المحبوبة من نوع آخر تتناقض مع طبيعة الدور المنوط بها، فهي تضل بدل أن تهدي وذلك ما يوضحه قوله (وارت جفوني)،ثم يزداد ارتفاع المؤشر الدلالي بزيادة لفظ (النار) في هذا السياق،وهو ما يوضحه البيت الثاني، و فيه ينسب هذه النار ليس إلى اسم المحبوبة حسب و إنما إلى

[3] ابن الحداد،الدّيوان، ص160.

شخصها، فهي النار ذاتها (النار أنت) حيث تلتهب في الضلوع و تتوقد في الأحشاء مما يدل على تـأزم الموقف و سوء الحال،و هو ما يؤثثه الطباق بين (ترشد، تضل) و (الماء،النار).

[1]و في مثال آخر نجده **يقول:**

و نارُ الأسى تَخْبُو بِقُرْبِ نويرة و مَنْ لِي بأنْ أوي إلى جَنَّةِ المَأوى؟

يرتبط مفهوم (النار) في هذا المنجز الشعري بمفهوم الوصل والهجر، ذلك أن في قرب المحبوبة منه تنعم بجنة الوصل،و في بعدها عنه هلاك بنار الهجر، و لكن هيهات من القرب هيهات فهي في بعد دائم و هجر مستمر مطابقا في ذات الوقت بين الجنة و النار لتوضيح الدلالة.

هذا و يرتبط اسم نويرة بمفهوم الجمال في شعر "ابن الحداد"،هذا الجمال الذي كان إحدى أهم الأسباب الرئيسة التي ترتب عنها هذا الإسم، فلطالما أشعل نار الوجد في قلب الشاعر و آل به إلى الهلاك.

[1]وفي ذلك يقول:

ومَنْ جَرَحَتْهُ مُقْلَتَاكِ نُوَيْرَةٌ فليس يُجِّي مِنْ جِرَاحِ الأسى أَسْوَا.

و هنا يقترن اسم نويرة بالعيون و الألحاظ(مقلتاك) ثم تقترن هذه العيون بالجروح (جرحته، جراح الأسى)، حيث يربط هذه الجروح بالأسى، فهي جراح حزن لا رجاء لمن استهدفته جمال عيون هذه المرأة في التئامها، و لا أمله بالشفاء يرجى.

[2]و يقول أيضا:

فمَنْ لِجُفُونِي بالتِمَاحِ نُوَيْرَةٍ فَتَاةٌ هي المَرْدَى لِنَفْسِيَ و المَحْيَا؟

في هذا المقام يرتبط اسم نويرة بالجمال و الحسن، حيث تلج أ الذات الشاعرة إلى استخدام حاسة ، أداة أو وسيلة للتمتع بهذا الجمال، غير أن الشاعر في هذا السياق يختار (اللمح) بدل [3]النظر(جفوني)

---

[1] المصدر نفسه، ص190.

[1] المصدر نفسه،ص305.

[2] ابن الحداد،الديوان،ص 307.

(النظر) مما يدل على أن فرص إمعان النظر في جمال هذه المرأة ضئيلة جدا، مما يزيد في عمق آلام الشاعر و معاناته، ما جعله يهب السلطة و الولاية لهذه المرأة التي بيدها أمرإحيائه أو قتله مطابقا في ذلك بين المردى و المحيا.

كما كان الإخلاص في الحب و الهوى من المعاني التي قرنها "ابن الحداد" باسم محبوبته نويرة، و يعمد في ذلك إلى انتقاء ألفاظ ذات إيحاءاتمؤثرة يقول:[4]

نويرة ، بي نويرةُ لا سِواها و لا شَكٌّ فقد وَضَحَ اليَقِينُ.

و يقول أيضا :[5]

نُوَيرَةُ، إِنْ قَلْيتِ فَإِنْـ نَنِي أَهْوَاكِ أَهْـوَاكِ

تكرر اسم نويرة مرتين في مثال البيت الأول في سياق قصر فيه "ابن الحداد" حبه لهذه المرأة التي استحوذت على قلبه، أين يؤكد انه ينقطع كليا إلى امرأة واحدة دون غيرها، و هنا يقطع الشك باليقين مستخدما عبارة "لا سواها" مطابقا في ذلك بين الشك و اليقين.

كما يوضح نموذج البيت الثاني أن مشاعر الكره و القلى التي تكنها نويرة له (قليتِ) لن تثنه لحظة واحدة عن مواصلة هواه لهذه المرأة و حبه لها، فالشاعر لازال يكن لمحبوبته –رغم الصد و الهجر– من الود و الوفاء ما لا يمكن أن يتسرب أوأن يتطرق الشك إليه.

نلحظ من خلال ما تقدم من أمثلة أن تكرار اسم المحبوبة على هذا النحو إنما هو ظاهرة أسلوبية في شعر "ابن الحداد" تدل على تعلق الشاعر بهذا الاسم و استحواذه على اهتمامه، فيلح عليه و يكرره و يردده بأسماء عديدة أهمها اسم نويرة، حتى كأن هذا الاسم قد أضحى لازمة دلالية في شعره تحمل حمولة شعورية عالية، فما تبرح في الاختفاء حتى تعاودالإلحاح عليه مجددا و برداء أكثر جدة و أعمقأثرا، و تبدو هذه الظاهرة واضحة عند شعراء الغزل "خاصة أنأغلب هؤلاء الشعراء قد قاسى ألم الغياب و لوعة

---

[3] وهو مجاز مرسل المراد به العيون.

[4] ابن الحداد،الديوان،ص264.

[5] المصدر نفسه،ص242.

فراق الحبيبة و نار الحرمان التي إذا تأججت في صدره لا يجد أنيساياأنسإليه و لا ملاذا يلوذ به غير اسم حبيبته، فيلقي بشعره في يم هذا الاسم مثلما ألقى هو بنفسه في يم صاحبته"[1].

فتكرار هذا الاسم –إذن– يفضيإلى دلالات نفسية لها مغزاها عند شعراء الغزل، فمثل هذا الدوران المستمر حول اسمها إنما يدلل على حاجة في نفسه يود التعبير عنها، حيث أصبح اسم هذه المرأة بمثابة معادل موضوعي حول شخص المحبوبة نفسها دفع الشاعر إلى إسقاط مشاعره و أحاسيسه عليه، حيث نقترح تفسير هذا الأمر من واقع الهجر و عدم الوصل، ومن هنا برزت رغبة الشاعر في التعويض عن إحساسه المفقود"إذ يعوض الشاعر بذلك عما يعانيه من صد و حرمان، فيشبع جوعه و تلهفه إلى القرب و الوصال"[2].

محددا بذلك أيضا واحدة من أعلام الحب التي تحدث عنها "ابن حزم الأندلسي" في طوقه هي "أنك تجد المحب يستدعي سماع اسم من يحب"[1]، مؤكدا في ذات الوقت صورة الحبيبة الواحدةكإحدى أسس العذرية فيها، ذلك أن من أهم خصائص الغزل العذري تعلق الشاعر بامرأة واحدة دون أن يكون على يقين

---

[1] محمد مصطفى أبو شوارب:جماليّات النّص الشّعري، ص171.

[2] جودت مُدلج:الحُب في الأندلس،ص249

[1] أبو محمّد علي بن أحمد بن سعيد بن حزم الأندلسي:طوق الحمام في الألفةوالألّاف، علّق حواشيه وقدّم له ووضع فهارسه نزار وجيه فلوج،شركة بن شريف الأنصاري للطّباعة والنّشر والتّوزيع،بيروت،لبنان،2006،ص58.

من وجود حب متبادل، فهو حب ثابت في الوجدان، محفور في خفقات القلب، باق في جميع الأحوال فمن "علامات الحب الثبات عليه و عدم التقلبفي الهوى" .[2]

ذلك أن الحب يكون في أنقى صوره "حين يكون لشخص واحد دون شريك، و حينُ يعنى المحب للتضحية من أجل محبوبه، و هذه هي بذاتها صفات العابد في أعلى درجاته".[3]

3- **الهوى:**

هذا و يستخدم "ابن الحداد" دالا آخر من دوال الحقل الوجداني ممثلا هذه المرة في جذر (الهوى)، الذي يعتبر من أكثرالألفاظ الوجدانية تكرارا في شعر "ابن الحداد"، حيث تردد في أكثر من عشرين موضعا، و يعتبر لفظ الهوى إحدىأهمالألفاظ الوجدانية التي عبر الشاعر من خلالها عن مواقفه العاطفية.

و الهوى ميل النفس إلى الشيء و مصدره الهُويُّ بالضم، و فعله هَوِيَ يهوى هوى، منه السقوط[2] ، فهو حب . إذن . تميل معه النفس إلى التهلكة، دون التفكير في العواقب المترتبة على ما هو مقدم عليه، سيما إذا كان صادرا من نفس صادقة محترقة بنار الوجد و الحب، لذلك "فالهوى هو أول مراتب الحب"[3] ،و يتخذ هذا الدال عند الشاعر ملمحا أسلوبيا واضحا،

---

[2] عادل كامل الآلوسي:الحُب عند العرب،الدّار العربيّة للموسوعات،بيروت،لبنان،ط1، 1999، ص348.

[3] المرجع نفسه،ص 324.

حيث يقرن هذا الدال بمواقف وجدانية متعددة يتحدد فيها كل موقف بمعنى معين كأن يقرن الهوى بمفهوم الإصرار على الأمرو الثبات على الموقف يقول:[1]

أَسْتَوْدِعُ الرَّحْمَانَ مُسْتَوْدِعِي شَوْقًا كَمِثْلِ النَّارِ في أضْلُعِي

أَتْرَكُ مَنْ أَهْوَى و أَمْضِي كَذَا؟ و اللَّهِ ما أَمْضِي و قَلْبِي مَعِي

و لا نَأَى شَخْصُكَ عن ناظِرِي حِينًا و لا نُطْقُكَ عن مَسْمَعِي

يوضح هذا السياق مبلغ إصرار الشاعر و تعلقه بهوى هذه المرأة التي ألهب هواها في ضلوعه نار الشوق و الوجد، و تتضح دلالة الإصرار على هذا الحب من خلال لجوءه إلى إحدى أهم أدوات التوكيد و هو القسم (و الله)، حيث أقسم الشاعر بلفظ الجلالة (الله) سبحانه تعالى، و ذلك في الشطر الثاني من البيت الثاني، ثم يعلق هذا القسم بتركيب النفي (ما أمضي) مؤكدا في ذلك على تأييد قلبه اتجاه هذا الموقف، و هنا ينفي الشاعر مفهوم الصرم و القطيعة التي بدت و كأنها مثبتة في سياق الشطر الأول من خلال الدوال (أترك، أمضي....) ثم يمتد أسلوب النفي إلى البيت الثالث مؤكدا من خلاله نبرة الإصرار . هذه . ليعلن أن هذه المرأة باقية في كيانه للأبد، فمنظرها الجميل لا يبرح عيونه و صوتها الأجمل لا يكاد يفارق سمعه؛ و لعل الدال (حينا) يؤكد هذه الدلالة.

[2]و في سياق آخر يوظف الشاعر دال (الهوى) ليؤكد من خلاله فكرة ثباته على الحب **يقول:**

أَهْوَاهُمُ و إنِ إستمرَّ قِلاَهُـمُ و مِنَ العجائبِ أَنْ يُحَبَّ المُبْغَضُ

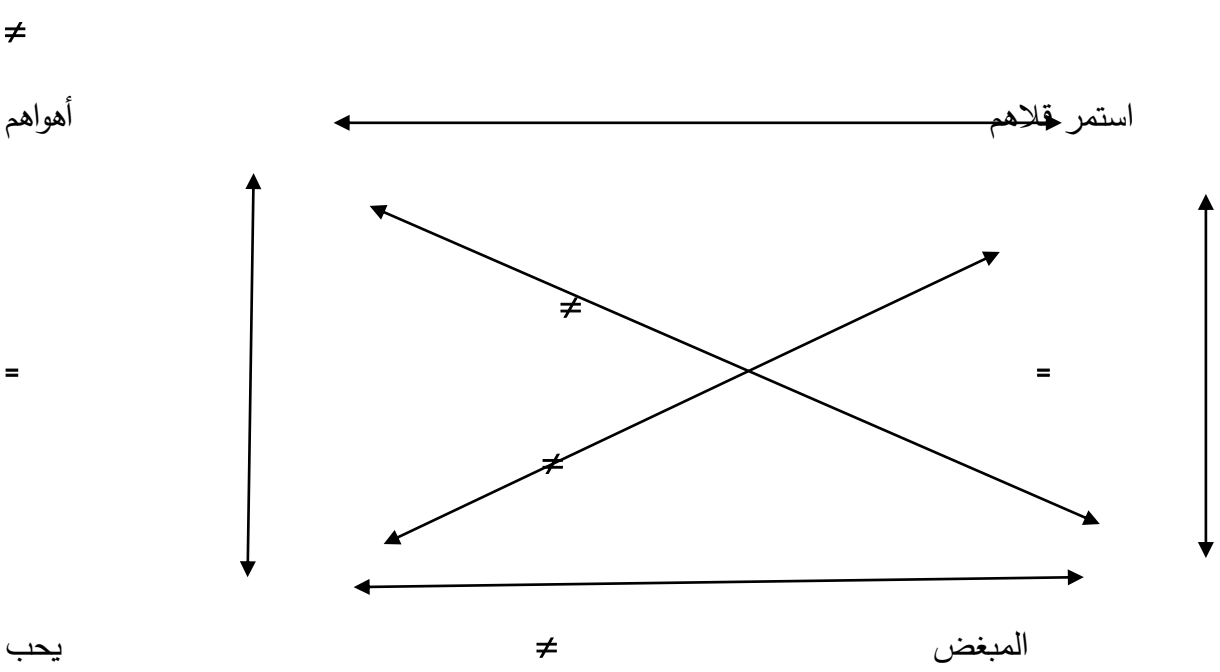
تَنْهَى النُّهَى عَنْهُمْ و يَأمرنِي الهَوَى و النَّفْسُ تُعْرِضُ والمُنَى تَتَعَرَّضُ.

---

[1] ابن الحداد،الديوان،ص236.

[2] المصدر نفسه،ص231.

يوظف الشاعر لفظة الهوى (أهواهم) في البيت الأول ليؤكد من خلالها على مواصلة حبه لهذه المرأة مهما استمرت مشاعر البغض التي تكنها له حيث يعلق الدال (أهواهم) بالتركيب (و إن استمر قلاهم)، ثم يعزز الشاعر هذا الموقف في الشطر الثاني من نفس البيت في سياق يشير إلى معنى الحيرة أين يؤكد انه من الاستحالة بمكان أن يتحول المبغض إلى حبيب و العدو إلى صديق (من العجائب)، و هي معاني يفرزها الطباق بين (أهواهم،قلاهم)،(يحب،المبغض)، ثم يكرر الشاعر لفظة(الهوى)، في البيت الثاني أين بلغت فيه حدة الطباق أقصاه، و ذلك من خلال ديباجة المقابلة التي شملت بيتا بكامله،حيث يعلن الشاعر من خلالها استسلامه أمام سلطان هذا الهوى، و ذلك بين (تنهى،يأمرني)، (النهى،الهوى)، (النفس،المنى)، (تعرض، تتعرض)، و هي علاقة دلالية يمكن توضيحها في المخطط الآتي:



و في سياق آخر يقول:[1]

و في الغُصْنِ الرَّطِيبِ و في النـ نـقَا المُرْتَجِّ عِطْفَـاكَ

وعند الرَّوْضِ خَـدَّاكَ و من رَيَّاهُ رَيّـَاكِ

نُويرَةُ، إنْ قَلَيْتِ فَإنْـ نَنِـي أَهْوَاكِ أَهْـوَاكِ

يوضح هذا السياق تصميم الشاعر في تشبثه على مواصلة حبه لهذه المرأة مهما بلغت مشاعر قلاها مبلغها منه، أين يعلق التركيب (إرقليت)بإحدىأهمأساليبالتأكيد و ذلك من خلال الأداة(إن) التي تفيد معنى التوكيد، و كذا من خلال أسلوب التكرار، حيث كرر لفظة الهوى مرتين اثنين معلقة بضمير الخطاب (الكاف)أين يؤكد حقيقة حبه في إطار خطاب آثر الشاعر أن يكون مباشرا، و مثل هذا الموقف في هذا السياق إنما هو نابع من حالة وجدانية لطالما عان "ابن الحداد" ويلاتها، و هي مبلغ الحسن والجمال التي تتمتع بهما هذه المرأة.

كما يرتبط دال (الهوى) عند شاعرنا بألفاظتنتميإلى حقل الحزن، و ذلكفي قوله:[2]

تلهوُو أحزَنُ مثلَ ما حَكَم الهَوىَ لا يَسْتَوِي المَسْرُورُ و المَحْزُونُ.

يتوضح في سياق هذا البيت مبلغ سعادة المحبوبة و قمة تعاسة ذات الشاعر و هي دلالة اعتمد "ابن الحداد" لتوضيحها على أسلوب الطباق، و ذلك في كلا الشطرين بين (تلهو أحزن) في الشطر الأول، و بين (المسرور،المحزون) في الشطر الثاني،كما أحدثت بنية الطباق في هذا البيت صياغة بنية جديدة هي بنية رد العجز على الصدر الذي شكل بنية مغلقة تثير دلالة الإغلاق فيه على معنى الحزن وعدم التحول عنه عند الشاعر،ففيما تنعم المحبوبة بالسرور والمرح يتخبط هو في غياهب الشقاء و الحزن، وهي مشاعر شكل الهوى فيها طرفا محوريا، حيث لعب دورا مركزيا في هذا السياق، فهو من حكم بغير العدل (مثل ما حكم الهوى)، و هو ما يوضحه التركيب (لا يستوي)أيما توضيح، فهناك فرق شاسع بين من هو مسرور لاه و عابث، و بين من هو حزين يتكبد المواجع و يصطلي بنار الحب و الوجد.

---

[1] ابن الحداد، الدّيوان، ص242

[2] المصدر نفسه، ص268.

و يقول أيضا:[1]

رُوَيْدَكَ أَيُّهَا الدَّمْعُ الهَتُونُ فَدُونَ عِيَانِ مَنْ أَهْوَى عُيُونُ .

يستخدم "ابن الحداد" في هذه الصياغة الشعرية لفظ الهوى (من أهوى) مجسدا محبوبته نويرة من خلاله، ما يؤكد أن هذا الدال يتناسب أكثر من غيره مع الجو الوجداني الذي ورد فيه، و أكثر تواءما مع ما يدل على حب صادق و عواطف مخلصة و مشاعر ملتهبة، و هو سياق يحث الشاعر فيه دموعه بأن تتمهل و هي تنصب خوفا من أن ينكشف أمرنويرة أمام العيان، و أيأثر أكبر في النفس و أعمق في الشعور و ألصق بالصدق من هذا.

و يقول أيضا:[2]

لقد سَامَنِي هُونًا و خَسَفًا هَوَاكُمُ و لا غَرْوَ عِزُّ الصَّبِّ أنَ يَتَعَبَّـدَا

إذا شِئْتَ تَنْكِيلاً و تَنكيدَ عِيشَةٍ فَحَسْبُكَ أنْ تَهْوَى سُلَيْمِي و مَهْـدَدَا.

يرتبط دال (الهوى)في هذه الصياغة الشعرية بالمعاني الدالة على الأسى و الحزن، و تحديد هذه الدلالة ينبثق من طبيعة التعليق النحوي لدال (الهوى) حيث تعلق بالدالين المترادفين (هونا و خسفا) اللذين تعلقا بـ(سامني)،و هنا يوضح السياق أن الهوى قد أذل الشاعر و كلفه المشقة و الهوان، الدليل على أن لفظ الهوى يرتبط بمعنى الحزن تعليق دال العز بدال وجداني آخر غير الهوى هو دال يرتبط بمعنى الحزن و هو دال الصب، أين ارتفع بحبه إلىأسمى درجات العشق ليصل إلى رتبة المتنسك الزاهد المتعبد تشديدا في التذلل، و سياق البيت الثاني يعزز هذه الدلالة عبر نفس الدال (الهوى)، و ذلك اعتمادا على أسلوب الشرط الذي توضحت من خلاله قمة مشاعر الحزن و الأسى عبر دالي (التنكيل و التنكيد)، فما على المحب إلاأن يقع في هوى هذه المرأة التي رمز بها (بسليمى و مهدد) حتى يستعذبه الهوى و يستذله.

و إن كان مثل هذا السياق يصور لنا إحدى علامات الحب التي رسمها "ابن القيم الجوزية" في روضه حيث يقول "من علامات المحبة استكانة المحب لمحبوبه و خضوعه و ذله له، و الحب مبني

---

[1] ابن الحداد، الدّيوان، ص264.

[2] المصدر نفسه،191.

على الذل، و لا يأنف الذي لا يذل لشيء ذله لمحبوبه، و لا يعده نقصا عيبا، بل كثير من يعد ذلك عزا"[1]

و معنى الذل في الهوى متأصلفي شعر "ابن الحداد"[2]، ومنأمثلته قوله:

فَالنَّفْسُ تَزْدَادُ النَّفَاسةَ و الهَوَى هُونٌ ، و ما أَرْضَى لها بِهَوَانِ

و لَرُبَّ ذي أَيْدٍ سَعَى لِيَضُمَّها فَرَمَتْهُ بِالايهَاءِ و الايهـَانِ

و قوله أيضا:[3]

تُطَالِبُنِي نَفْسِي بما فيه صَوْنُهَا فَأَعْصِي و يَسْطُو شَوْقُهَا فَأُطِيعُهَا

ووالله ما يَخْفَى عَليَّ ضَلالُهَا و كلنَّهَا تَهْوَى فلا أَسْتَطِيعُهـَا

يشكل الهوى في هذه الأمثلة المحور الأساسي الذي تدور حوله دلالة الضعف و الهوان، حيث يرتبط بدالات تنتمي إلى هذه الدلالة و ذلك في قوله (الهوى هون)، و في (الإيهاء، الإيهان)، و لعل ما يؤكد دلالة الضعف في هذه الأمثلة هو موقف النفس التي تحاولأن تسعى دائما إلىالأنفة و العز و لكن دون جدوى و ذلك في قوله (ما أرضى لها بهوان) في المثال الأول، و قوله في المثال الثاني (تطالبني نفسي بما فيه صونها) مؤكدا ذلك عن طريق أسلوب القسم في قوله (و و الله ما يخفى علي ضلالها)، و هنا تشير الصياغة الشعرية إلى هوان و ذل المحب الذي مهما اعتصمت نفسه أو تحصنت فإنها سرعان ما تستسلم أمام سلطان الهوى الذي غالبا ما يرمي بها في غياهب الضلال و الإيهان.

و من دلالات ألفاظ الحب في شعر "ابن الحداد" أنها تنتهي إلى التمسك بالحب تمكينه من قلبه، يقول:[1]

---

(1) الطّاهر لبيب: سوسيولوجيا الغزل العُذري العربي، ترجمة، محمّد حافظ دياب، سينا للنشر و التوّزيع،القاهرة،مصر،ط 1، 1994 ،ص90 .

(2) ابن الحدّاد، الدّيوان، 287.

(3) المصدر نفسه،ص 235.

و النَّفسُ فِيكَ بثَارَ الحُبَّ طَالبةٌ إن كانتِ العَيْنُ تَجْنِي مِنكَ أَنْوَارَا

في هذا السياق يقيم "ابن الحداد" علاقة تلازمية . أساسها الشرط . بين الحب و الجمال، حيث يقرن مفهوم المواظبة في الحب (ثبار الحب) بمفهوم المداومة في التمتع برؤية هذا الجمال (العين تبني منك أنوارا)، فإدمان النظر في جمال هذه المرأة . إذن . يحث النفس إلىالانقطاع كليا لهذا الحب، و يجعلها على أهبةالاستعداد للتضحية من أجله، و لعل ذلك ما يعزز و يوثق فكرة أن حسن و جمال هذه المرأة هو أول مبدأ من بين المبادئ الثلاثة التي تنهض عليها شريعة الحب عند "ابن الحداد".

و قدأخذت لغة الحب عند "ابن الحداد"وضعا جديدا لم نعهده من قبل من خلال دال (الحب)، حيث رسمت هذه المرأة نظرته للحياة و مذهبه في الحب يقول:[2]

أُهِلُّ بأشواقِي إليها و أَتَّقِـي شَرَائِعَهَا في الحُبَّ حَقَّ تُقَاتِهَا .

في هذا البيت يحرص "ابن الحداد" من خلال دال (الحب) على تجسيد حالة وجدانية عن طريق انتقاء ألفاظ ذات أبعاد دينية تنم عن نوع من التقديس و التبجيل لهذا الحب، حيث سنت هذه المرأة لحبه شريعة خاصة (شرائعها في الحب) جعلته يلتزم بمبادئها، و هو ما يدل عليه دال التقوى الذي ورد في هذا البيت في أسلوب رد العجز على الصدر(أتقي،تقاتها) وهو أسلوب ينغلق على معنى التقوى في هذا الحب، فهو لا يخالف مبادئ هذه الشريعة إنما يلتزم بأداء تعاليمها أكمل الالتزام سعيا منه في كسب رضا المحبوبة، و هو ما يدل عليه التركيب (حق تقاتها)، و لفظ التهليل (أهل) يعزز هذه الدلالة بكل ما يحمله من معاني تفيد مفهوم التلبية، حيث ورد مقرونا في هذا السياق بدال (الشوق) ليعمق من خلاله مفهوم الطاعة و يوثق فكرة الإلتزام بهذه الشريعة التي أبدى "ابن الحداد" شوقه و تلهفه في تلبية أو امرها و الإمتثال لمبادئها.

---

(1) ابن الحدّاد، الدّيوان، ص 218.

(2) المصدر نفسه،ص164 .

و معاني "ابن الحداد" غنية بمثل هذه الدلالات لأنها نتاج إحساسه الذي كان على درجة متناهية من الإرتقاء في الحب و السمو في المشاعر، و في هذه الأمثلة يستخدم الشاعر في سياق الحب دال (الوحي) الذي وظف من خلاله واقعة نزول الوحي على الأنبياء توظيفا فنيا غاية في الحسن و الجمال، يقول:[1]

و في شِرْعَةِ التَّثْلِيثِ فرْدُ مَحَاسِنٍ تَنَزَّلَ شَرْعُ الحُبِّ مِنْ طَرْفِهِ وَحْيَا .

يُظهر هذا السياق أن للحب عند "ابن الحداد" من القداسة ما جعل له دينا خاصا به (شرع الحب)، له أسسه التي ينهض عليها و أهمها(الوحي)، و دال الوحي في هذا السياق يحتفظ بكثير من الأبعادالإيحائية التي تتجاوز حدود المعنى العاطفي لتصل به إلى آفاق بعيدة من التقديس و التبجيل، حيث أعطى للنص بعدا عميقا يعزز معنى التسامي في الحب الذي بلغ به أقصى مراتب السمو و المثالية أيرتبوئ"ابن الحداد" محبوبته المنزلة الرفيعة و المرتبة العالية و المكانة العظيمة، فشريعة الحب أنزلت من طرفها على المحبين وحياو ينحو الشاعر المنحى نفسه، و يسير على النهج ذاته حيث يقول:[2]

فإذا رَمَقْتِ فَوَحْيُ حُبِّكِ مُنْزَلٌ وَ إذا نَطَقْتِ فإنه تلْقِينُ

يقترن دال الحب في هذا السياق بدال الوحي بصفة مباشرة دون فراغ لفظي (وحي حبك)، فهذا الوحي ينزل من لدن حب هذه المرأة، و هنا نلحظ إلغاء لفظ الشريعة ما يدل ل على مباشرة النزول،كماأضاف الشاعر في هذا السياق خطوة أخرى تتصل بعنصر الوحي، و هي التلقين، و هنا لم يكتفي "ابن الحداد" بنزول الوحي فحسب إنماأيضا بكيفية تلقينه على المحبين، و هي عملية تستدعي الحضور، و لعل ذلك ما جعل الشاعر يربط دال (الحب) بضمير الخطاب (حبك)، كما ربطالأفعال التي تدل على التنزيل والتلقين بنفس الضمير (رمقت،نطقت).

نلحظ من خلال هذه الأمثلةأن دال (الحب) قد ساهم في إبراز حقيقة الشعور الداخلي الذي يهيمن على الشاعر و ما يكتنفه من أحاسيس سامية، حيث نبعت هذه المعاني من وحي عفته و طهارة نفسه بما ينم عن الشعور الطاهر المقصد النبيل و يدلل على صفاء الجوهر و نقاء السريرة مثبتا أن حبه يفوق حب كل المحبين.

---

[1] ابن الحدّاد، الدّيوان، ص306.

[2] المصدر نفسه، ص268.

5. القلب:

يشكل القلب المحور الأساسي الذي يدور حوله الحقل الوجداني، حيث تردد في سياقات "ابن الحداد" في أكثر من خمس و ثلاثين موضعا، مشكلا ملمحا أسلوبيا واضحا في شعره، و توظيفه بهذه الكثرة العالية إنما يرجع إلىأن القلب هو المنبع أو المصدر الذي يحوي كل هذه المشاعر الإنسانية و العاطفية سيما عند شاعر شديد الحساسية " كابن الحداد" أين تتداعى العواطف عنده من القلب و تنطلق اللغة من عمق المشاعر، لذلك بدت رغبة الشاعر . منخلاله . واضحة في بث معان مخصوصة تتعلق بخصوصية علاقته بالمحبوبة، و قد ورد عند "ابن الحداد" بألفاظ مختلفة منها: القلب، الفؤاد، الحشا، الجوانح، الجنان، الضمير....، بحيث تتحدد أنماط استخدام هذه الدوال و تتنوع دلالاتها وفق السياق الذي ترد فيه،و قد وظفه "ابن الحداد" للتعبير عن بعض الجوانب الوجدانية العاطفية التي شكل القلب فيها موضوع الوجد و الحب كان يقول:[1]

و تَيْمَاءُ للقَلْبِ المُتَيَّمِ مَنْزِلٌ فعَُجَا بتسليمٍ على سَلمَاتِهَا

يوضح القلب في هذا السياق حالة وجدانية لها علاقة وثيقة بالمكان الذي تقيم فيه المحبوبة (التيماء)، و قد أصبح بمثابة المنزل الذي يقبع في هذا القلب الذي ارتبط في هذا السياق ب .(المتيم)، و ما يدلل على التتيم هي درجة عالية من درجات الحب تصل إلى مرحلة التعبد في الحب و التذلل فيه[2]، عمق المشاركة الوجدانية و الروابط العاطفية التي تربط القلب بهذه المرأة و بالمكان الذي تقطن فيه.

و في سياقات أخرى يرتبط دال القلب ببعض الجوانب العاطفية التي تتصل بالقلب كالخفقان يقول:[3]

بِخَافَقَةِ القُرْطَيْنِ قَلبُكَ خَافِقُ و عن خَرَسِ القُلْبَيْنِ دَمْعُكَ نَاطِقُ

و يقول أيضا:[4]

---

(1) ابن الحدّاد،الدّيوان، ص162.

(2) ينظر :ابن القيم الجوزيّة،ابن القّيم الجوزية ونزهة المشتاقين،ص25.

(3) ابن الحدّاد،الديوان،ص237.

يا ربَّةَ القُرْطِ المُعِير خُفُوقَه قَلْبِي، أَمَا لِحِرَاكِهِ تَسْكينُ؟

في مثال هذين البيتين يعبر الشاعر عن حالة الاضطرابو الانفعال التي تتملك قلبه مستثمرا في ذلك حالة القلق و الاضطراب الذي تبدو على القرط و هو في أذنالمرأة، و قد اعتمد"ابن الحداد" على هذا المشهد الخارجي ليعبر من خلاله عن كيفية وقعه من الجانب النفسي الداخلي، حيث ربط هذه الصورة المادية(خفقان القرط)لينتهي إلى صورة معنوية (خفقان القلب)، و هنا تأتي مزية هذا الربط في الجمع بين العناصر المتباعدة (المادية و المعنوية)، حتى لتغدو متحدة في مخيلة الشاعر من خلال إحساسه و عواطفه.

[1]كما يرتبط القلب في شعر "ابن الحداد" بمعاني الأسرو في ذلك يقول:

هَبْ لي الرِّضَا مِنْ سَاخِطٍ قَلْبِي بِسَاحَتِهِ الأَسِيرْ.

و هنا يرتبط دال "القلب" بمعاني الأسر(الأسير)، فقلب الشاعر أسير هذه المرأة التي شبهها في هذا السياق بالعدو و قد جعله أسير حرب فهذه المحبوبة قد أخذت القلب معها، تاركة ذات الشاعر تعاني مرارة الفراق و ألم البعاد، فالقلب مشدود إليها أسير لديها، و لعل دال (ساحته) في هذا السياق يسهم في تعميق الدلالة، حيث يتوضح من خلاله أن قلبه أسير حرب، ما يعزز مبلغ السخط و مشاعر القلى التي تكنها هذه المرأة للشاعر ذلك أنأسر العدو أكثرأنواعالأسروطأة على الأسير الذي يكون تحت وطأة قيده أكثر ذلا و انكسارا، و لعل الطباق بين (الرضي، السخط) يؤكد هذه الدلالة.

[2]و قريب من هذا المعنى قوله:

قَلْبِيَ في ذَاتِ الأثيْلَاتِ رَهِينُ لَوْعَاتٍوَرَوْعَاتِ .

يرتبط دال القلب في هذا السياق بالمكان (ذات الأثيلات)، فقلبه في ذلك المكان الذي أكثر ما تردد فيه المحبوبة، و هو مكان له أهميته الخاصة عند "ابن الحداد" أين يتسنى له من خلاله رؤية ذلك الجمال المشع و الحسن المتدفق ما جعل قلبه يكون رهين الخوف و أسير اللوعة ذلك أن "الجمال يأسر

---

[4] المصدر نفسه،ص 268.

[1] ابن الحدّاد،الدّيوان،ص222.

[2] ابن الحدّاد،الدّيوان،ص156.

القلب فيحس القلب بأنهأسير، و لابدلتلك الصورة التي بدتله، فيرتاع كما يرتاع الرجل إذاأحس بمن يأسره، ولهذا إذاأمن الناظر من

ذلك لم تحصل له هذه الروعة"[1]

هذا و يقترن دال (القلب) بمعاني القسوة و الألم و من أمثلة ذلك نسوق قوله:[2]

تَرَكْتَ قَلْبِي و أشْوَاقِي تُقَطِّرُهُ و دَمْعَ عَيْنِي و أحداقِي تُحَدِّرُهُ .

و قوله[3]

سِرْبُ الجَوَى لا الجَوّ، عُوِّدَ حُسْنُهُ أن يَرْتَعِي حَبَّ القلوب و يَلْقُطَا .

و قوله أيضا:[4]

ولا تَحْسِبُوا غِيدًا حَمَتْهَا مقاصِرٌ فتلك قلوبٌ ضُمِّرَتْهَا جآجئ .

يلاحظ في الأبيات السابقة اندماج دال (القلب) بألفاظ تحمل معاني القسوة الشكوى، و هي معاني سلك الشاعر فيها أسلوب التصريح طورا و أسلوب التلميح أطواراأخر، كما هو الشأن في مثال البيت الثالث، حيث ورد المعنى مجسدا عن طريق التمثيل، إذأقام الشاعر علاقة دلالية منطقية بين (الغيد) و(القلب) من جهة و بين (المقاصر) و (الصدور) من جهة أخرى مشيرا إلىأنه ليس كل الفتيات اللواتي تأويهن القصور هن بالضرورة فتيات حسناوات جميلات، كما أنه ليس كل قلب يحويه صدر بالضرورة قلبا صافيا سليما من شوائب الحقد الكراهية، و هنا دلالة واضحة على قسوة ذلك القلب الذي تحمله هذه المرأة.

كما ورد دال (القلب) بألفاظأخرى تدل عليه، و كل دال منها ينتمي إلى مدلول يرتبط بسياق خاص به و تصب كلها في الإطار الوجداني، و من بينها دال (الفؤاد) الذي ارتبط في شعر "ابن الحداد" بمعان تدل على

---

[1] ابن القيّم الجوزيّة:روضة المحبين ونزهة المشتاقين،ص30.

[2] ابن الحدّاد،الدّيوان،ص209.

[3] المصدر نفسه،ص232.

[4] المصدر نفسه،ص142 .

التعلق،يقول:[1]

و في ذلك الوادِي رَشًا أَضلُعِي له كِنَاسٌ، و قُمْرِيٌّ فؤادِي له وَكْنُ

يعبر دال (الفؤاد) في هذا السياق على معنى عاطفي يحمل عمقا في الأفكارو غزارة في المعاني و دقة في التصوير، حيث يثبت "ابن الحداد" من خلاله عن شدة تعلقه بهذه المرأة و ذلك بطريقة أسلوبية فذة، زادها التوفيق في الإسقاط قوة و إيحاء، من خلال التناسب في إيجاد العلاقة المنطقية بين (الرشأ و المحبوبة)، و بين (الكناس و أضلع الشاعر)، فهذه المرأة و إن كانت بعيدة عنه جسدا (ذلك الوادي)، فإنها قريبة منه روحا (فؤادي له و كن)، فحبها متغلغل في الأعماق مقره الضلوع و مأواه الفؤاد.

و في سياق آخر يقول:[2]

مَشَاعِرُ تَهْيَامٍ و كعبةُ فِتْنَةٍ فؤادي من حجَاجها و دعاتها

يقترن (الفؤاد) في هذا السياق ببعض الدوال الدينية التي استثمرها الشاعر للتعبير عن حالة وجدانية تنبئ عن تعلق الشاعر بهذه المرأة، و من بين هذه الدوال دال (الكعبة)، فكما أن الكعبة المشرفة في الديانة الإسلامية تستقطب ألاف الحجاج من المؤمنين من كل سنة، كذلك فان جمال محبوبته كعبة فتنة تستقطب ألاف المحبين و العاشقين الذين يخبون نحوها حجاجا و ذلك من كل وقت، و هنا يجعل الشاعر فؤاده احد حجاجها الذين يحرصون على أداء مشاعر التهيام هذه، و ذلك تعلقا و ا فتتانا بهذا الجمال الذي إطار قلبه عن محله و ذهب بعقله عن مستقره.

كما ورد دال (القلب) بجذر (الجنان)، و قد ارتبط هذا الدال بالمعاني التي تدل على الجمال و من أمثلة

---

[1] ابن الحدّاد،الديّوان،ص257.

[2] المصدر نفسه،ص163.

ذلك نرصد قوله:[1]

فأيُّ جَنَانٍ لم يُدَعْ نَهْبَ لَوْعَةٍ و قد لاحَ في تلك المحاسِنِ في جُنْدِ؟

و يقول أيضا:[2]

أعْدَى جَنَانِي فَحَاكَى طَرْفُهُ مَرَضًا و غَرَّهُ أَنْ يُحَاكِي خَصْرُهُ جَلَدَا

يرتبط دال (الجنان) في هذه الأمثلة بالمعاني التي تتصل بجمال هذه المرأة و حسنها، ذلك في قوله (تلك المحاسن) في مثال البيت الأول، ثم يسلك الشاعر سبيل التفصيل في مثال البيت الثاني حيث نجده أكثر دقة في تحديد ملامح هذا الجمال، حيث حدد الوجه بالعيون في قوله (طرفه) و حدد القوام بمنطقة الخاصرة في قوله (خصره) ، و يبدو أن هذا الجمال قد خلف آثاره الجانبية على الشاعر الذي ظل قلبه مسبيا مطويا على جمراته، و ذلك في قوله (لهب لوعة) في مثال البيت الأول و قوله (أعدى) التي تدل على الإعياء و التعب في مثال البيت الثاني.

و من الألفاظ التي تدل على القلب لفظي (الحشا و الضلوع)، و من أمثلتها نسوق قوله:[3]

وفي الحَشَا نارٌ نُوَيْرِيَّـةٌ عُلِّقْتُهَا مُنْذُ سُنيَّــاتِ

و قوله:[4]

و سَجسَجَ ذَاكَ الظِّلِّ عن مُلْهِبِ الحَشَا و سَلْسَلَ ذَاكَ الماءِ عن مُضْرِمِ الوَجْدِ

و قوله أيضا:[5]

---

[1] ابن الحدّاد، الديّوان، ص197.

[2] المصدر نفسه،ص193.

[3] المصدر نفسه، ص160.

[4] المصدر نفسه، ص196.

[5] المصدر نفسه، ص 239.

مَنْ لِي بأنْ أَشْكُو إليكَ مَدَامِـعًاتَهْمِي عليكَ و أضلُعًا بكَ تَحْتَرِقُ؟

من الألفاظ التي تدل على القلب في هذه الأمثلة لفظ (الحشا) في مثال البيت الأول الثاني، و لفظ (الضلوع) في مثال البيت الثالث، و قد استعان الشاعر بما في هذه الألفاظ من إيحاءات وجدانية للتعبير عما تجيش به نفسه من لواعج الحب و آلام الوجد، و تباريح الأشواق، لذلك نجد الشاعر يقرن هذه الدوال بالنار كما في مثال البيت الأول و ذلك في قوله (في الحشا نار نويرية)، كما يقرنها بالألفاظ التي تتصل بالنار مثل الالتهاب و الاضطرام الاحتراق (ملهب الحشا)، و (مضرم الوجد) في مثال البيت الثاني، و(أضلعا بك تحترق) في مثال البيت الثالث.

الشوق:

يعتبر دال (الشوق) من الألفاظ التي تتصل بالحقل الوجداني، و لقيت حضورا معتبرا فيه، و الشوق سفر القلب إلى المحبوب، و الشوق و الاشتياق نزاع النفس إلى الشيء، و لأن الشوق إنما يكون للغائب، فلا معنى له مع الحضور، و لهذا إنما يقال للغائب: أناإليك مشتاق، و أما من لم يزل حاضرا مع المحب فلا يوصف بالشوق إليه [1]،و لعل ذلك ما جعل دال (الشوق) يكاد يكون ضروريا في شعره كونه شعور ظل يلازم الشاعر فلا يكاد يفارقه ذلك أن المحبوبة في غياب دائم و بعاد مستمر.

يقول:[2]

و يا حَبَّذَا من آلِ لُبْنَى مَوَاطِـنٌ و يا حَبَّذَا من أرض لُبْنَى مَوَاطِئ

ميادينُ تَهيَامِي و مَسْرَحُ ناظِرِي فللِشَّوْقِ غاياتٌ به و مَبـَادِئُ

يرتبط دال (الشوق) في سياق هذين البيتين بالمكان الذي تقيم فيه المحبوبة، و ذلك في قوله (ميادين تهيامي)، و هذه الميادين يطفئ الشاعر لظى روحه برؤية من يحب، لذلك فـإنشوق الشاعر لهذا المكان له ما يبرره (مسرح ناظري) فهو الفضاء الذي يجد في رحابه متنفسه أين يتسنى له ترقب المحبوبة و التمتع بجمالها الأخاذ.

---

[1] ابن القيم الجوزية، روضة المحبين و نزهة المشتاقين، ص28.

[2] ابن الحدّاد، الديّوان، ص142.

[1]و في سياقات أخرىيقول:

تَرَكْتَ قَلْبِي وأَشْوَاقِي تُفَطِّرُهُ ودَمْعَ عَيْنِي و أَحْدَاقِي تُحدِّرُهُ

[2]و يقول:

أَتَعْلَمُ أَنَّ لِي نَفسًا عَلِيلَهْو أَشْوَاقًا مُبَرِّحَةً دَخِيلَهْ

[3]و يقول أيضا:

أَسْتَوْدِعُ الرَّحْمَانَ مُسْتَوْدِعِي شَوقًا كَمِثْلِ النَّارِ فِي أَضْلُعِي

يتصل دال الشوق في هذه الأمثلة بالمعاني السلبية، أين تعتمل لواعج و قسوة الفراق في صدر الشاعر ما جعل قلبه يكون في شوق جارف و ألم شديد، و هي مشاعر عبر عنها بألفاظتتفاوت من حيث أثرها الذي خلفته في نفسه، فالأشواق بلغت به مبلغا بعيدا جعل قلبه يتفطر حزنا في مثال البيت الأول، كما جعلت نفسه تتبرح ألما في مثال البيت الثاني، و بلغ الشوق به حدودا متطرفة في مثال البيت الثالث أينأخذ منه الشوق إليها مأخذه فباتت نارا تتآكل في قلبه (أضلعي)، ذلك أن"الشوق هو حرقة المحبة والتهاب نارها في قلب المحب "[4]

[5]و لعلمثل هذه المشاعر جعلت الشاعر يلجأإلىأسلوب الإستفهام في قوله:

إلى كم ذا أُسَتِّرُ ما ألاقِي؟ و ما أُخْفِيهِ مِنْ شَوْقِي يَبِينُ.

في هذا السياق الاستفهامي يتساءل الشاعر إلى متى سيظل يخفي عذابات الصد البعد (ما ألاقي)، و شوقهإليها سرعان ما يكشف تستر ضلوعه، و هي دلالة عززها أسلوب الطباق بين (أخفي و يبين).

---

[1] ابن الحدّاد،الدّيوان،ص208.

[2] المصدر نفسه،ص247.

[3] المصدر نفسه،ص236 .

[4] ابن القيّم الجوزية،روضة المحبّين ونزهة المشتاقين،ص28.

[5] ابن الحدّاد،الدّيوان،ص264.

من خلال ما تقدم من أمثلة تتعلق بهذا الحقل، نلحظ أن"ابن الحداد" قد بقي أسير هذا الحب الذي رسمت هذه المرأة خطه العريض، و ما يتفرع عنه من صد و هجر و رفض إعراض، و هي دلالات اتكئ عليها هذا الحقل (الوجداني) بشكل واضح، حيث اعتمد "ابن الحداد" على ألفاظالصرم ليفيد منه في التعبير عن تذلله و حزنه في سياق تجربته الشعرية، من بين هذه الألفاظ(الهجر، الفراق، البين، الغياب، البعاد، النأي، الإعراض، النفور، النوى.....)، أما الوصل فقد بقي بعيد المنال ظل الشاعر يتطلع إلى الوصول إليه دون جدوى، فقد قطف "ابن الحداد" من أجل هذه المرأة ثمار اللوعة و المعاناة، و لم يكن ذلك إلا بسبب صدها له و إعراضها عنه، حيث لاقى من أشكال الصرم و القطيعة ما أذكى شعلة الشعر و ألهب موهبة النظم في التعبير عن عواطفه و مشاعره الصادقة الجارفة نحو هذه المرأة فانصرف يقذف ما يحس به قلبه من حزن و الم و مرارة لانصراف المحبوبة عنه و برود عاطفة الحب لديها تجاهه، فبد ا في شعره ذلك الشاكي المتألم الذي يئن لفراق حبيبته و هجرها، و هكذا كانت مواقف الحب و الود طبيعة متأصلة في نفس الشاعر لا تكاد تفارقه، و في المقابل نجد مواقف الهجر و الصد طبيعة أكثرتأصلا في نفس هذه المرأة التي بقي الغموض يلف معظم جوانب حياتها، بحيث لا يكاد يعرف عنها شيئا من موقفها سوى الصد المطلق أوالسلبية الكاملة.[1]

و أمثلةألفاظ الهجر في هذا الحقل كثيرة، غير أن ما نلحظه في أغلبها أنه يستخدم ألفاظ الوصل لينتهي إلى معاني البعد و القطيعة الذين يواجههما في حبه لهذه المرأة،و للتمثيل على ذلك نأخذ قوله:[2]

أَيُّهَا الوَاصِلُ هَجْـرِي أَنَا فِي هِجْرَانِ صَبْرِي

لَيْتَ شِعْرِي أَيُّ نَفْـعٍ لَكَ في إِدْمَانِ ضَرِّي.

في هذا السياق نلحظ أن لفظة الوصل (الواصل) من حيث دلالتها المعجمية تشير إلى تحقيق الوصل و الوصال، إلاأن تعلق الوصل بدال الهجر (هجري) جعل الوصل يكون منفيا و مؤديا إلى معنى الصرم و القطيعة، و هنا جعل الشاعر هذه اللفظة الجوهرية (الهجر) مركزا للجذب من عدة زوايا صوتية و دلالية، حيث كشف من خلاله عن مقدار حاجته للوصال و شدة ما يقاسيه من الصدود، سيما و أن الهجر عنده يأخذ له مفهوما خاصا به، فإذا كان مفهوم الهجر عند باقي شعراء الغزل عادة ما يكون

---

[1] ينظر :إحسان عبّاس، تاريخ الأدب الأندلسي،عصر الطوائف و المرابطين،ص205.

[2] ابن الحدّاد،الدّيوان،ص221 .

لانقطاع بعد وصل، كون الهجر يأتي في مرحلة تالية بعد الوصل فإن هذا المفهوم لا ينطبق على تجربة "ابن الحداد" العاطفية لأنه لم يعرف مع هذه المرأة لذوق الوصل سبيل، و لعل ذلك ما جعل معاني الحرقة و اللوعة و الأسى تزداد تعاظما و تفاقما في هذا السياق كلما تيقن من هذه الحقيقة أين يؤكد أن عذاباته و معاناته إنما هما نابعين من إحساسه بالصد و الهجر المتواصلين، و هنا نلحظ قدرة الشاعر الخارقة في تطويع لغته لصالح معانيه، و يظهر ذلك من خلال التشكيل (الواصل هجري)، و هو تشكيل يوحي بالهجران المتواصل لدرجة لم يعد للصبر في نفسه مكان، و هو ما طرحه الشاعر في الطرف المقابل من البيت في الشطر الثاني كإحدى نتائج هذا الهجر أينيستخدم لفظة الهجر نفسها (هجران صبري) و كان استقرار مفهوم الهجر في كيان الشاعر جعل هذا الدال (الهجر) يسيطر على نفسه و يلح عليها حتى كأنه لم يجد بديلا لها للتعبير عن حالة الملل و الكلل و فقدان الصبر التي تنتابه، و ظل الإحساسبالألم يتضاعف في نفس الشاعر كلما تضاعفت شدة الهجر و تصاعدت و وتيرة البعد، و هو ما يجسده البيت الثاني في قوله (ليت شعري)أين يتمنى أن يعرف مدى جدوى هذه المرأة من ضرها الدائم له و إن "كانت عبارة ليت شعري من التعبيرات الجاهزة المتداولة في كلام العرب نثره و شعره، إلاأن الشاعر استغل ما في هذه العبارة من طاقة ليعبر بها عما يحس به من لهفة و حسرة"[1] .

و هو ما يظهر في الشطر الثاني من البيت في قوله (إدمان ضري) و لفظة إدمان هنا تحمل شحنة دلالية عميقة بحيث تدل على ا لديمومة و الاستمرار فضلا عن التركيب النحوي الذي يوحي بهذه الدلالة (الواصل هجري)، و هذه المشاعر نجد أن لغة الأضداد قد ساهمت في تأثيثها بشكل واسع و ذلك بين (الهجر و الوصل) في البيت الأول، و بين (النفع و الضر) في البيت الثاني ليصل إلى دلالة أعمق نلتمسها عموديا تفيد أن في الوصل يتم نفعه و في الهجر يكون ضره.

و يقول أيضا:[2]

وَلَاغَرْوَ أَنْ أَصِلَ الغَرَامَ بِمُعْرِضٍ غَيْر المُحِبَّ لِمَا يُدَانُ يَدِينُ .

---

[1] محمّد بن يحي:السّمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، ص127.

[2] ابن الحدّاد،الدّيوان،ص268.

في هذا البيت تغير المعنى المعجمي لدال الوصل (أصل) التي لم تدل على تحقيق التواصل بقدر ما دلت على الهجر المطلق، و ذلك لتعليقها بالدال (معرض)، لتنتج بذلك معنى معاكس لدلالة الوصل منافيا له.

و في سياق آخر يقول:[3]

فَيَا عَجَبًا أَنْ ظَلَّ قَلْبِي مُؤْمِنًا بِشَرْعِ غَرَامٍ ظَلَّ بالوَصْلِ كَافِرَا

أُرَجِّي لِسُلْوَانِي نُشُورًا، و حُسْنُهَا يَرَى رأي ذي الإلحاد أَنْ ليس نَاشِرَا.

في هذين البيتين وظف الشاعر لفظة الوصل التي تؤول من خلال السياق إلى معنى الهجر، و إذا كان الشاعر . فيما سبق من أمثلة . قد وظف ألفاظ الحقل الوجداني للدلالة على الهجر و القطيعة، فإنه في هذا المثال يستغل ألفاظ الحقل الديني للدلالة على نفس الموقف حين علق الشاعر الدال (الوصل) بالدال (كافرا)، و هذا الطرح الدلالي المغاير للمألوف يفتح النص على مدلولات عميقة تجسد فكرة الشاعر،حيث احتفظ "ابن الحداد" بدال الكفر من حيث يعبر عن عدم الإيمان من الناحية الدينية ليكون في خدمة الناحية العاطفية الدال على معنى الهجر ذلك أن "الكلمة تكتسب أبعادا جديدة أو تحصر في إطار خاص أو تنتقل إلى مواقع لم تألفها قبل"[1] .يعني أن"القيمة الكبرى للفظة الشعرية لا تتحقق في ذاتها، و إنما في مكانها المناسب الذي تجيء فيه" [2]، و هنا يعبر الشاعر عن معاني اللوعة و الأسى لما يلاقيه من حرقة الجوى وبعد المنال أين قابلت إيمانه بالكفر و وصله بالهجر مطابقا في ذلك بين (مؤمنا و كافرا)، و قد وردت هذه المعاني في سياق تعجبي أبدى الشاعر فيه استغرابه (فيا عجبا) كيف ظل قلبه مؤمنا بشريعة (شريعة الغرام) تكفر بالحدأهم المبادئ التي اعتنق الشاعر هذه الديانة من أجلها و هي (الوصل)، فهي شريعة من نوع خاص تأمر بالقسوة و الصدود مخالفة في ذلك باقي الشرائع التي تنص على التسامح والعدل و الإحسان.

كما نلحظ أن توظيف الدال (كافرا) لم يكن إلا ملمحا من ملامح تأثر "ابن الحداد" بدين محبوبته النصراني الذي يكفر بمبادئ الإسلام و منها مبدأ النشور و هو ما يوضحه البيت الثاني في قوله (يرى

---

[3] المصدر نفسه،ص215.

[1] ضرغام الدّرّة: التّطوّر الدّلالي في لغة الشّعر، ص09.

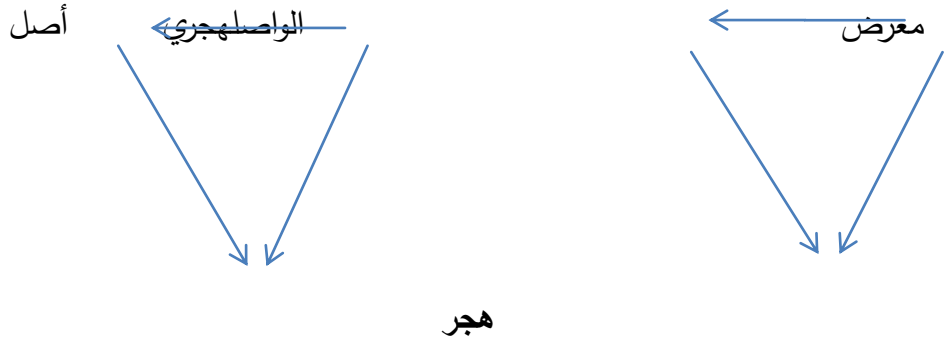
[2] محمود سليم محمدّ هياجنة: الخطاب الدّيني في الشّعر العبّاسي–الى نهاية القرن الرّابع الهجري–ص217.

رأي ذي الإلحادأن ليس ناشرا)،فكما أن ديانتها النصرانية تكفر بتعاليم دينه الإسلامي و لا تؤمن به، كذلك هي تكفر بوصله و لا تؤمن به، و هذه العلاقة توضح أن التبلين الديني قد ساهم كثيرا في اتساع دائرة المفارقة العاطفية بين الشاعر و محبوبته نويرة يبدو أن هذه المشاعر قد ساهمت كثيرا في تصاعد مؤشر الهاجس العاطفي الذي بلغ به مبلغا

بعيدا من المغالاة في التعبير ذلك أن "صدق العاطفة لا يبلغ حد المغ الاة في المشاعر إلا في مواقع الغزل العفيف المنبعث من حرارة الشوق و ضمأ الحرمان"[1].

نلحظ في ضوء ما تقدم من أمثلةأن مصطلح الوصل الذي ينتهي سياقياإلى معنى الهجر قد ورد في شعر "ابن الحداد" في ثلاثة مواضع، و هنا نلمح إشارةإلى الدين النصراني الذي يقوم على مبدأ التثليث، و كأنه يربط هذا المبدأ بالهجر ارتباطا ضمنيا يوحي بان حب النصرانيات هو حب يكاد يكون بعيد المنال، و لعل ذلك ما نلمحه في قول "ابن بسام" حين قال: و كان أبو عبد الله قدُ مني بصبية نصرانية ذهبت بلبه كل مذهب و ركب إليهاأصعب مركب[2]، و قوله (أصعب مركب) يوحي بأن "ابن الحداد" قد تجشم دربا صعبالمسلك مليئا بالمخاطر،ذلك لأنهّشغف بحبّفتاة من غير دينه .

كما تكشف هذه الأمثلة عن حقيقة الذات الشاعرة التي لم تستجب لفكرة الهجر، حيث تشغلها الهموم من ذلك الحب الذي أحاط بها من كل جانب، و هي دلالة يمكن توضيحها في الآتي:

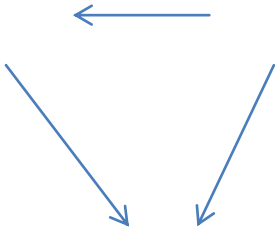


هجر **هجر**

(1) حميد آدم ثويني: فن الأسلوب، ص405.

(2). ينظر: إبن بسام الشنتريني، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة (ق1،ج2)،ص693.

الوصل كافرا



هجر

و من معاني الهجر في شعره أيضا قوله:[1]

نَوَى أَجْرَتِ الأفلاك وَهِيَ النَوَّاعِجُ و أَطْلَعَتِ الأبراجَ وَهيَ الهوادِجُ

. طَواويسُ حُسْنٍ رَوَّعَتني بِبَيْنِـها غَرَابِيبُ حُزْنٍ بِالفِرَاقِ شَوَاحِجُ

تشكل هذه الأبيات تصويرا للرحلة التي قامت بها المحبوبة لتبتعد عن الشاعر و تفارقه، و هنا يستغل هذه الرحلة ليحدد ملامح الهجر و الصد، لذا كان من الطبيعي أن تتشكل دلالة الهجر التي تشي بالارتحال و الابتعاد عن المكان، و قد كانت النواعج و الهوادج من بين أهم وسائل الهجر المعتمدة في هذا السياق، و لذا فإن العلاقة الشعورية أو الوجدانية على مستوى المكان بين الشاعر و نويرة مقطوعة، وأكثر ما يتضح ذلك من خلال أسلوب التضخيم الذي لجا إليه الشاعر، حيث ضخم صورة النواعج و الهوادج التي فاقت الأفلاك و الأبراج سرعة ارتفاعا، و صورة الأفلاك و البروج في هذا السياق تشكل عائقا لحركة لحاق الذات الشاعرة بهذه النواعج و الهوادج، و لعل أسلوب التضخيم يتوافق مع عمق إحساس الشاعر بالحزن الشديد الذي قاده إلى التوتر و الإحباط ذلك أن "التوتر الزائد يخلق حالة من ضيق الأفق بحيث يركز الفرد كل انتباهه على العائق الذي أمامهو يصبح غير قادر على التوصل لطرق جديدة أو لتكوين أهداف بديلة"[2]

.

---

[1] ابن الحدّاد،الدّيوان، ص173.

[2] فايز عارف القرعان:في بلاغة الضّمير و التّكرار،دراسات في النّص،ص94.

و لعل هذه المشاعر دفعت الشاعر إلى إسقاط مشاعره و أحاسيسه على كل ما يصادفه، فكانت بعض الحيوانات طرف المقابلة و الإسقاط، و هو ما يعرف بالمعادل الموضوعي، و من بين هذه الحيوانات الطاووس و الغراب، و هو ما نلحظه في البيت الثاني، حيث تتقاطع هذه الحيوانات في كثير من صفاتها مع هذه المرأة من حيث يعرف طائرالطاووس بسحر جماله و ميله إلى المطاولة و العنجهية و الكبرياء،و من حيث يعرف الغراب بالتشاؤم و الخبث، و قد اقترنت هذه الحيوانات بمفهوم الصد و الهجر و الحزن في ذهن الشاعر ما جعله يسقط مشاعره و أحاسيسه عليها، و يتوضح ذلك من خلال التعليق النحوي، حيث ورد الطاووس في هذا السياق معلقا بدالي (الروعة و البين) كما ورد الغراب معلقا بدالي (الحزن و الفراق)، و هي معاني ساهمت في تعميق مشاعر الحزن لدى الشاعر سيما طائر الغراب الذي "يشير في أكثرالأحيانإلى معنى التشاؤم الذي يجلبه، ذلك أن

، و هو ما يوضحه الدال (شواحج)، و هنا يتشاءم "ابن [1] صياحه يعلن الفراق و القطيعة بين المحبين" الحداد" لدى رحيل محبوبته مما يذكره بأصوات الغربان التي تنذر دائما بالفراق، ذلك أنه "ليس بجديد على الشعراء أن يتفجعوا للحظات البين، و دنو ساعة الفراق، فمنذ الجاهلية و الشعراء يبكون و ينتحبون، و تتأجج قلوبهم بنيران الأسى من فرط الوجد و الصبابة في اللحظة التي يقفون فيها لتوديع محبوباتهم"[2]

و يقول أيضا:[3]

هم في ضَميرك خَيَّموا أم قَوَّضُوا و مَرى جُفونك أَقبلُوا أم أَعْرضُوا

و همِرضاكَمنَ الزَّمان و أَهلِه سَخِطُوا؛ كما زَعَمت وُشاتُك، أم رَضُوا

أَهْواهم وإرِاستمرَّ قِلاهُمُ وَمِنَ العَجائبِ أن يُحبَّ المُبغَضُ

تَنْهَى النُّهَى عَنهم و يَأمُرُني الهَوى و النَّفسُ تُعْرضُ و المُنَى تتعرَّضُ

في هذا السياق يشكو "ابن الحداد" لوعة البين و حرقة الصد أين يعيش حالة وجد شديدة صدر من موقف المحبوبة القاطعة لكل وصل، و هي معاني اختار لها الشاعر رويا يعد من أصعبالأصوات بحيث لم يأت به في غير هذه الأبيات في ديوانه كله، ذلك أن "صوت الإطباق في الضاد يجسد معنى

---

(1) فايز عارف القرعان:في بلاغة الضّمير والتّكرار،ص95.

(2) محمّد صبحي أبو حسين:صورة المرأة في الأدب الأندلسي في عصر الطّوائف والمرابطين،ص152، 153.

(3) ابن الحداد،الديوان،ص230،231.

التحول، ويناسب أكثر ما يناسب معنى الاعتراض، لما يستلزمه نطقه من إطباقالأسنان، و وقوفها حاجزا ، و رغم ذلك نجد [2] و لما يحمله أيضا من "دلالة على الضياع و الضجيج و الضلال "[1]أمام الصوت" الشاعر يواصل التعلق بحبه و الإخلاص له، أين اظهر لونا جديدا من ألوان التصبر، على أمل اللقاء بالمحبوبة وإحراز الوصل و النوال منها، و انصرمت و بعدت و أعرضت، و هنا نلحظ أن لغته قد سايرت شعوره و حبه العميق لهذه المرأة، و ذلك من خلال أسلوب المقابلة الذي ظل يلح عليه إلحاحا لم يستطع الشاعر منه فكاكا، فحبها يعشش في أعماق الوجدان سواء خيمت أم قوضت، و هي تسكن العيون سواء أقبلت أمأعرضت و كان الشاعر يقيم علاقة مفارقة بين هذه الدوال، و ذلك بين (خيمت) التي تؤول إلى معنى الإقبال(أقبلت) مقابل الدال (قوضوا) الذي يؤول إلى معنى البعد و الإعراض(أعرضوا)، ثم يأتي السياق بدال آخر يشير إلى الصرم و القطيعة و الفراق، و هم (الوشاة) الذين عمق من خلالهم فجوى المفارقة العاطفية بينه و بين محبوبته بوصفهم زارعي البغضاء و مولدي العداوات و مثيري الفتن بين الأحبة، حيث علق الدال (سخطوا) بالتركيب (كما زعمت وشاتك) فكأن نويرة بذلك قد التفتت للوشاة و الكائدين وأخذتبأقوالهم، و هنا يُمكن القول:إنّ ظاهرة التّضاد و ما تولّده من موسعي إنّما هو " ناجم في أحيان كثيرة مِنْ أنّها كانت تعبيرًا صادقًا عن أحاسيس داخليّة يعانيها الشّاعر أو لسبب تجربة الشّاعر المريرة الّتي كانت كثيرًا ما تخفق فيصطدم لديه الفأل بالتّشاؤمو الأمل باليأس و النّجاح بالإخفاق"[3].

و إن كانت مثل هذه المشاعر تنأى بغيره عن هذا الحب فإنها منحت "ابن الحداد" دفعة إضافيةأقوى نحو الاستمرار على هذا الحب كموقف يقوم عليه استمرار حبه لها، فإذا بعلاقته بهذه المرأة لا تزال قوية و إذا بحبه الكبير لنويرة يغلب عليه، و إذا بمثل هذه الأحاسيس على قساوتها و مرارتها لم تزده إلا صلابة وأصالة، فعمقت إحساس الحب نحو هذه المرأة و نظرته نحوها مهما كان شعورها نحوه جاعلا منها محجة يقصدها المحبون كما يقصد الحجيج مكة في مناسك الحج (منى جفونك)، و لعل استعمال خطاب الجمع في هذا السياق يؤكد مبلغ تقديره تقديسه لهذه المحبوبة.

[1]و من دالات الهجر في شعر "ابن الحداد" دال (النفور)، و ذلك في قوله:

---

[1] كامليا عبد الفتاح:الشعر العربي القديم،دراسة تغذيّة تحليليّة لظاهرة الاغتراب،ص458.

[2] طالب محمّد إسماعيل، عمران إسماعيل فيقر:قراءة جديدة لنظام التّكرارفي البناء الصّوتي للإعجازالقرآني،ص24.

[3] عبد الفتّاح صالح نافع:لغة الحب في شعر المُتنبّي،دار الفكر للنّشر والتوّزيع،ط1،عمان، الأردن،1983، ص311.

[1] ابن الحدّاد،الدّيوان،ص171.

وقَلْبِي مِنْ حَلْيِ التَّجَلُّدِ عَاطِلٌ هَوَى فِي غَزَالٍ ذِي نِفلَوٍ مُرَعَّثِ

يؤكد السياق أن عذابات الشاعر و معاناته و كل أحزانهإنما هي نابعة من إحساسه بالصد و الهجر المتواصلين، و هي مشاعر جعلت الشاعر يختار لها حيوان الغزال الذي أسقط عليه ما في ثنايا نفسه من أحاسيس و صراعات داخلية يشكو من خلالها بعدا و مرارة سيما و أن الغزلان تعد أجمل ،و لعل ذلك ما جعل [2]الحيوانات أجسادا و أطيبهاأفواها و أكثرها نفورا، بالإضافةإلىأنها مخلوقات طاهرة هذا الحيوان يقترن في ذهن الشاعر بفكرة الصد الهجر، كونه يمثل قواسم مشتركة بينه و بين محبوبته ليس في الجانب الحسي المتمثل في الحسن و الجمال فحسب، و إنما حتى في الجوانب المعنوية أيضا كصفتي النفور و الطهر الذين يرمزان للتمنع و الصد، و هو ما يتوضح من خلال السياق حيث ورد الغزال معلقا بالدال (نفار)، و يبدو أن هذا الموقف قد بات اكبر من قدرة احتمال الشاعر ما جعله يكون عاجزا على مواصلة الجلد و الصبر، و هو ما يفيده الدال (عاطل) الذي ورد معلقا بالصبر.

هذا و يرتبط مفهوم الهجر عند الشاعر بالألفاظ الدالة على المعاني المستحيلة، و من أمثلة ذلك قوله:[1]

و بين المَسِيحِيَّاتِ لي سَامرِيَّةٌ بَعيدٌ عَلَى الصَّبِّالحَنِيفِيِّ أَنْ تَدْنُوا

في هذا السياق يصف الشاعر جفاء محبوبته نويرة، حيث كان دقيقا في تخير ألفاظه التي يدلل بها على معانيه، فقد لجا الشاعر إلى اختيار بعض الألفاظ من عدة أبدال متاحة، يبدو أن حسن إسقاط محور الاختيار على محور التأليف في هذا السياق هو الذي اكسب هذه الصياغة الشعرية جمالها و لطفها و ميز السياق بخصائص دلالية عميقة، حيث كان بإمكان الشاعر أن يصف محبوبته بقوله (رومية) مثلا بدل (سامرية)، غير أن الدال سامرية في هذا السياق يحمل طاقة مكثفة و موقعا شعريا غنيا بالدلالات و الإيحاءات الكاشفة عن فكار الشاعر بكل ما يتضمنه من أبعاد نفسية و ظلال موحية تشع بما يحمله من شحنات عاطفية دلا لات انفعالية توحي بما هو مستحيل أو غير ممكن،و هو مدلول

---

[2] ينظر:عبد الإله الصائغ ، الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام،عصمة للنشر و التوزيع، القاهرة، ط 3 ،1996، ص226.

[1] ابن الحدّاد،الدّيوان،ص256.

،فالله سبحانه و تعالى كان قد عاقب السامري –أحد رجال بني [2]اقتنصه "ابن الحداد"من القرآن الكريم إسرائيل–بالوحشة و الانفراد،فلا يمس إنسانا و لايمسه إلاأدركتهما الحمى معا،فكان يتحاشى الناس إذارآهم و يناديهم أن لا مساس،وهنا يشير"ابنالحداد"إلى استحالة دنو أو اقتراب محبوبته منه مبادلته الحب كاستحالة دنو أحد من هذا السامري .

و يؤكد السياق أن هذا الموقف تنفرد به نويرة دون غيرها،و دليل ذلك أن الشاعر اختار لفظ(المسيحيات) فلم يقل (و بين السامريات لي سامرية) إنما نجده قد خص محبوبته بلفظة السامري دون غيرها من المسيحيات اللواتي يعتنقن معها نفس الديانة،كما أن قوله(بين)في هذا السياق يؤكد أنها واحدة (سامرية)من بين مجموعة من النساء(المسيحيات)،وما تتميز به من قسوة و جفاء يجعلها تبتعد عن تعاليم الإسلام الحنيف التي تدعو إلى التسامح و اللين و الرفق في المعاملات الإنسانية سيما في الحب (الحب الحنيفي)،مطابقا في ذلك بين بعيد وتدنو لتوضيح هذه الدلالة.

الحقل العقائدي:

يأتيالحقل العقائدي في المرتبة الثانية من اهتمام التجربة الشعرية لدى" ابن الحداد"،ومن خلاله تظهر قدرة الشاعر الفائقة في توضيح فكره ومنهجه اللذين تميز بهما عن غيره،مما يشكل ظاهرة أسلوبية بارزة في شعره،و يسير هذا الحقل في اتجاهين أساسيينهما:الإتجاه الإسلامي،و الاتجاه النصراني،فأما الدين الإسلامي فنتحسس من خلاله المبادئ العربية و المآثرالإسلامية في هذه الحضارة و ذلك عبر مختلف الأغراضفيما نتحسس بعض مظاهر الحياة الحضارية الجديدة من خلال الدين النصراني الذي استقى أكثر مادته الشعرية من الجانب الحضاري الجديد لهذا المجتمع،وذلك عبر غرض واحد و هو الغزل،فقد كان تعلقه الشديد بمحبوبته نويرة و شدة امتزاج روحه بها سببا بارزا في خدمة هذا الحقل ،ولنبدأبالاتجاهالإسلامي.

الإتجاهالإسلامي:

[2] أنظر قصّة السّامري في القرآن الكريم في سورة طه،95، 96.

ففيما يتعلق بالدين الإسلامي فنلحظ أن"ابن الحداد"قد عمد إلى خلع الروح العام للدين الإسلامي على أغلب موضوعاته، حيث مدت هذه النزعة ظلالها على أغلب موضوعاته، فقد كان"ابنالحداد"يتنفس مناخ الإسلام و اللغة العربية ذات الصلة الحميمة بالجذور العربية الإسلامية لذلك كشف أخذ "ابن الحداد" من معين المعتقد الإسلامي في صياغة تجاربهالشعرية عن قناعة روحية متجذرة ووازع ديني راسخ،وكذا عن اهتمام جزئي بالجوانب الدينية التي تشي بتشبع بالفكر الإسلامي باتجاه مزيد من الوعي و الإدراك و العمق في هذا الدين في بلاد كانت النزعة الإسلامية فيها–رغم تعدد الأديان–هي العمود الفقري لثقافة الشاعر و محور تفكيره و اهتمامه،وتوظيف"ابنالحداد"للمعتقدالإسلامي في شعره كان توظيفا فنيا يسعى من خلاله إلى خدمة تجاربه و تعزيز مواقفه،بحيث يعطي لمنطوق كلامه بعدا إشاريا دينيا ،و بعدا يحمل نوعا من القداسة و الصدق لما يقول.

و يعتبر القرآن الكريم أهم رافد أصيلألهم الشعراء و أغنى تجاربهم و دعم أفكارهم، و أثرى مواقفهم،فلقد غمرت وجدان الشعراءسيما –شعراء الأندلس–مجموعة من الأفكار و القيم الإسلامية التي أصبحت جزءا من إبداعهم، حيث ظهر أثره مباشرة في نتاجهم الشعري، فسالت ألفاظه على ألسنتهم و منطوق كلامهم دون تكلف أو تصنع، و قد عكس هذا التوظيف سيطرة المثل الإسلاميةبتأثير المعنى القرآني على ثقافة الشاعر الأندلسي [1]، و ملكته في الأداء الشعري لتوظيف المعاني القرآنية، فلا مرية أن "القرآن الكريم قد بهر العرب، و اخذ بلباب عقولهم و أفكارهممأخذالإعجاب و الإعجاز لما يتميزو يمتاز بأسلوبه الفني المعجز، و قيمه الفكرية و التشريعية السامقة، فأكبوا على مدارسته و حفظه و العناية به عناية بلغت شأوا عظيما (.....)، كما ظهرت ألفاظه و لغته السامقة على منطوق كلامهم، و لا شك في أن الشعراء أكثرتأثرا بألفاظه و تراكيب جمله."[2]

و للقرآن الكريم أثره الكبير في شعر "ابن الحداد"، حيث استقى معظم ألفاظه من هذا المصدر، وهي ألفاظ تنقسم في جميعها إلى قسمين: ألفاظ تشير إلى بعض الآيات القرآنية المعروفة يتوضح من خلالها تأثر الشاعر بأساليب القرآن و مضامينه، و ألفاظأخرى عامة مبثوثة في ثنايا القرآن الكريم وتضم بعض الألفاظ التي تتصل بالعقيدة الإسلامية اتصالا وثيقا، و كلها تؤدي دورا بارزا في تشكيل الخطاب الشعري

---

[1] للقرآن الكريم والحديث النّبوي الشريف و البيئةالإسلامية برّمتّها أثر واضح في الإنتاج الأدبي للشّاعر الأندلسي، سيما يعتبر أهل الأندلس من الولعين بالعلم و أهله سيّما العلوم الإسلامية.

[2] محمود سليم محمّد هياجنة:الخطاب الدّيني في الشّعر العبّاسي–إلى نهاية القرن الرّابع الهجري–ص216.

لدى "ابن الحداد"، حيث جعلها في خدمة غرضه الذي يسعى من خلاله إلى إضفاء القدسية و التصديق لمنطوق كلامه، و ذلك لما تحمله معاني القرآن الكريم من دلا لات تثري النص، و تضفي عليه الوقار و التأثير، و يتضح ذلك جليا في كثرة ما نهل من معين آي الذكر الحكيم، حتى أصبح ذلك ظاهرة بارزة في نتاجه الشعري.

فها هو يستند إلى مرجعيات دينية يقتبسها من القرآن الكريم في تأكيد دلالاته يقول في مدح مليكه المعتصم:[1]

و ليس يَحِيقُ المَكْرُ إلا بِأَهْلِهِ وكم مُوقد يَغْشَاهُ مِنْ وَقْدِهِ لَفْحُ .

و لعل أبرز ما يمكن استدعاؤه من الآيات التي تشكل علاقة تناصية مع هذا البيت هو قوله ، و تنطوي هذه الآية الكريمة على مضمون يؤكد أن [2]سبحانه وتعالى:" و لا يحيق المكر السيئإلابأهله" عاقبة أي مكروه لا تنقلب إلا على صاحبه، و قد استلهم "ابن الحداد" هذا المضمون ليعبرعن رؤية تخدم وجهة نظره، حيث يشير إلى انهزام أعداء المعتصم الذين أشعلوا نار الحرب فكانت –بذلك– وبلا عليهم.

[3]و يستند "ابن الحداد" في محاججتهأعداء مليكهإلى القرآن الكريم فيقول:

فَلاَ تَكْرَهْنْ إِنْ خَاسَ قَوْمٌ بِعَهْدِهِمْ عَسَى الخَيْرُ في الشيء الَّذي أَنْتَ كَارِهُ .

و هو قول له ما يسوغه في القرآن الكريم، إذ يرد سريعا إلى الذاكرة ما جاء في قوله تعالى: "و عسى أن تكرهوا شيئا و هو خير لكم".[4]

و قد ساهم هذا التوظيف في تدعيم الحدث الذي ساقه الشاعر، و يدور أساسا حول مخالفة الأعداء للعهود التي أبرموها مع مليكه المعتصم، و هنا استند "ابن الحداد" على مضمون هذه الآية الكريمة في شد أزرمليكه و الأخذ بيده، فعسى أن ينعكس كيد العدو بالخير على مليكه.

---

(1) ابن الحدّاد،الدّيوان، ص179.

(2) سورة فاطر :آية 43.

(3) ابن الحدّاد،الدّيوان، ص304.

(4) البقرة:آية 216.

فالشاعر –إذن– يغرف من معين المرجعيات التي تكرس دلا لاته مستندا في ذلك على صلة الخطاب الشعري بشكل عام بأصول دينية و شرعية، ففي باب الغزل نسوق قوله:[5]

لَعَلَّكَ بِالْوَادِي المُقَدَّسِ شَاطِئُ فَكَالْعَنْبَرِ الهِنْدِيَّ ما أنا وَاطِئُ

و في صدر البيت قول مقتبس من القرآن الكريم، إذ يقول الحق جلا و علا مخاطبا نبيه موسى عليه الصلاة و السلام:"إنيأنا ربك فاخلع نعليك إنك بالواد المقدس طوى".[1]

فمضمون هذه الآية الكريمة يتمحور حول قدسية المكان الذي يطئه سيدنا موسى عليه الصلاة و السلام، وقد انسجم هذا المضمون مع هذا الموقف العاطفي الذي ح اول الشاعر فيه إضفاء نوعا من القدسية والتبجيل على هذا المكان الذي تقطن فيه محبوبته نويرة (وادي المرية)[2] ، كما ساهم التركيب (العنبر الهندي) في تعميق معنى القداسة لهذا المكان، و هنا يتعجب الشاعر من نفسه كيف وطئت قدماه ذلك المكان المقدس الذي يضوع منه رائحة العنبر الهندي.

و يقول أيضا:[3]

و باللهِ فَارْقِي خَبْلَ نَفْسِي بِقَوْلِهِ وفي عَقْدِ وَجْدِي بالاعَادَةِ فَانْفُثِي

يتكئ الشاعر في هذا البيت على ألفاظ دينية مثل: فارقي، عقد، فانفثي، .....، و هي ألفاظ مستوحاة من سورة الفلق، فنظرة عابرة توحي بأنه يمتح من قول الله سبحانه و تع الى " من شر النفاثات في العقد" ، غير أن المتمعن في هذا الخطاب الشعري يجد انه يقف على نقيض المبادئ التي نص عليها الخطاب الديني الذي تقوم عليه هذه الآية الكريمة، ذلك أن الخطاب الديني يأمر بالتعوذ من شر النفاثات اللواتي ينفثن في العقد بشيء تقلنه من غير ريق، غير أن"ابن الحداد" يلج إلى علاج السحر بالسحر، فسحره بحب نويرة لا يمكن أن يشفى إلا بسحر مماثل، و هو النفث في عقد وجده بحديث نويرة[4]

---

[5] ابن الحدّاد،الديّوان،ص140.

[1] طه:آية12 .

[2] و أغلب الظّن أن الكنيسة التي تقطن فيها محبوبته نويرة تقع بهذا الوادي (وادي المرّيّة)

[3] ابن الحدّاد،الديّوان،ص170.

[4] سورة الفلق:آية.

(بقوله)، و هي دلالة يسعى الشاعر إلىتأكيدها عن طريق القسم باسم الجلالة الله (و بالله) التي استهل بها خطابه أين يستحلف الشاعر هذه الساحرة برب العباد أن تحقق له هذا المسعى.

و في سياق آخر يقول:[1]

و لاَحَتْ لَهُمْ هَمْزِيَّةٌأوحَدِيَّةٌ وَوَيْلٌ بِهَا وَيْلٌ لِذِي الهَمْزِ و اللَّمْزِ

، ليدلل بذلك على قوة [2]لا شك أن الشاعر –هنا– أحالإلى قوله تعالى :" ويل لكل همزة لمزة" حجته المستمدة من القرآن الكريم، سيما و أنه في سياق يرد فيه على أعدائه الذين عابوا عليه قصيدته ، و لعل نبرة التهديد و الوعيد التي تتضمنها الآية الكريمة جعل توظيف هذه الآيةيتواءم مع ما [3]الهمزية يريد الشاعر الوصول إليه، أيرىتوعدأعداءه بتصديهم بهذه القصيدة التي حاولواأن يغتابوا مضامينها،

و قوله (أوحدية) يعزز مدلول التصدي حيث يؤكد الشاعر من خلالها على تفرد هذه القصيدة في عالم الأدب، هذا و نلحظ أن حرف الروي (الهَمزة) الذي تقوم عليه القصيدة ورد متجانسا مع اسم هذه السورة الكريمة (الهُمزة)، مما ساهم في إعطاء النص أبعادا دلالية أعمق.

و نجد هذا النهج واضحا في سياقات أخرىيقول يفتخر بشعره:[4]

تَجَاوزَ حَدَّ الوَهْمِ و اللَّحْظِ و المُنَى وَأَعْشَى الحِجَى لألاؤهالمُتَلالِئُ

فَتتْبَعُهُ الأنصارُ وهي خَوَاسِرٌ وتنقلبُ الأبصارُ وهي خَواسِئُ

ولولاه كانت كالنَّسِيئِ وخَاطِرِي لَها كَفؤُهُمْلِلمُحَرَّمِ نَاسِئُ

---

(1) ابن الحدّاد،الدّيوان، ص 148،149.

(2) ابن الحدّاد،الدّيوان،ص223.

(3) سورة الهُمزة:آية 01.

(4) وذلك بأنّه همز فيها ما لا يلمز.

إنالألفاظ التيتأسس عليها العمل الإبداعي في هذا المثال لا شك في أنه يتوسل بمجموعة من النصوص القرآنية، إذ التأثربآي الذكر الحكيم الذي يمتح الشاعر من معينه واضح جلي، ففي البيت الثاني يتكئ "ابن الحداد" على المعاني الدينية ملوحا بما جاء في سورة الملك من تصوير الله سبحانه و تعالى لصورة من صور إعجازه في .....

و قد استلهم "ابن الحداد" هذه الصورة لتوضيح قوة بيانه و بلاغته في قول الشعر الذي إذا ما حاولوا محاكاته انقلب البصر إليهم خاسئا حسيرا، كما يوظف "ابن الحداد" لفظا قرآنيا آخر في البيت الثاني (النسيء) توظيفا يتواءم مع ما يريد الوصول إليه، ليؤكد من خلال ذلك فضل مليكه عليه في صوغ هذه المدائح، فلولاه لتأخر خياله عن صوغ هذه المدائح، كما أخّرت فقيم شهر محرم فأحلّته.....و قد توائم هذا التوظيف مع ما يريد الوصول إليه.

أما من الألفاظ التي تتصل بالعقيدة الإسلامية فنذكر الحج و متعلقاته، و هو الركن الخامس من أركانالإسلام، و الحج من الألفاظ التي كثر استعمالها في آي الذكر الحكيم مثل قوله تعالى:" و أذن في الناس بالحج يأتوك رجالا و على كل ضامر يأتين من كل فج عميق" [1]، و قوله تعالى:" الحج أشهر

[1] الحج، آية:25.

، و قد استخدمها الشاعر في شعره استخداما فنيا يضرب بجذوره في منابع و روافد دينية [2]معلومات" [3]إسلامية، و من أمثلةاستخدامه قوله:

يَحُجُّ ذَرَاهُ الدَّهِرُ عَافٍ وخَائِفٌ جُموعًا كما وَافَى الحجيجُ المَشَاعِرَا

فَزُرْ مَكَّةً مَهْمَا إِقْتَرَفْتَ مَآثِمًا وَزُرْ أُفقَه مَهْمَا شَكَوْتَ مَفَاقِرَا

في هذا النص ترتكز رؤية الشاعر المؤيدة لمليكه على ركيزة أخلاقيةأساسية و هي الكرم، انطلق في تجسيدها من منظور ديني، فالشاعر يعبر عن كثرة العفاة و الخائفين الذين يتوافدون على ذرى مليكه من كل مكان طمعا في مواهبه و أعطياته، و في سبيل تدعيم هذا المشهد لج أ الشاعر إلى صورة الحج (يحج، الحجيج)، الذي تتوافد عليه الحجيج من كل حدب و صوب لأداء هذه الشعيرة طمعا في نيل الثواب، و لعل كلمة (وافى) بما تحمله من معنىإيجابي تأكيد على هذه الدلالة، و تمتد صورة المقابلة بين صورة الحج وبين صورة الممدوح إلى البيت الثاني، وهنا نجد الشاعر يستخدم الدال (مكة) بدل (الحج) لإعطاء دلالة أوسع لمفهوم الثواب و العفو، فتوسيع هذه الدلالة في صدر البيت من ش أنه أن يدعم فكرة الشاعر في عجزه، حيث يسعى من خلالها إلى المبالغة في كرم ممدوحه و جوده، ذلك أن زيارة مكة تمحو المآثم مهما تعاظمت تماما كما تقضي زيارة المعتصم على المفاقر مهما استشرءت، كما أن المقابلة بين الصورة الأولى في الصدر تمنح الصورة الثانية في العجز نوعا من القداسة، مما يعطي صورة للممدوح تكاد تصل هذه المرتبة من التقديس و السمو لمآثره.

ومما يتصل بالحج نجد الشاعر يوظف ألفاظا أخرى تدلل على الجو الشعائري الإسلامي في مثل:الكعبة،الحجاج،الدعاة،منى،عرفات....

[1]يقول في باب الغزل:

مَشَّاعِرُ تَهْيَامٍ وكعَبَةُفِتْنَةٍ فؤاديَ مِنْ حُجَّاجِهَا و دُعَاتِهَا

---

[2] البقرة، آية 197.

[3] ابن الحدّاد،الدّيوان، ص 217.

[1] ابن الحدّاد،الدّيوان،ص163،164.

فكم صَافَحَتْنِي في مِنَاهَا يَدُ المُنَى وكم هَبَّ عُرْفُ اللَّهْوِ مِنْ عَرَفَاتِهَا

.....

.....

.....

و من الألفاظ التي تتصل بالعقيدة الإسلاميةالإيمان و الكفر، و كون الشاعر يعيش في بيئة من أصل نصراني، فإن مثل هذين اللفظتين لهما ما يسوغهما في شعره، حيث تجسم ذلك الصراع السياسي والحربي بين المسلمين و بين غيرهم من النصارى، سيما أنه –أيضا– قد كلف بامرأة تعتنق الدين النصراني، و الإيمان و المؤمن –أيضا– من الألفاظ التي وردت في القرآن الكريم كثيرا مثل قوله تعالى:" إِنَّ اللهَ اشْتَرَى مِنَ المُؤْمِنِيرأَنْفُسَهُمْ و أَمْوَالَهُمْ" [2]، و الكفر كلمة كانت تستعمل عند العرب بمعنى "التغطية، و كفرت الشيء أكفره بالكسر أي استره، الكافر الليل، لأنه يستر بظلمته كل شيء" [3]، و قد ورد الكفر بهذا المعنى عند "ابن الحداد" في سياق يمدح فيه المقتدر على حسن بلائه ضد أعداءالإسلام من النصارى حيث كشف بسيفه (الهندي) دياجي الحيف و جعل الكفر يعطي ذمته و ذلك في قوله:[1]

بِكَ إِقْتَدَحَالإسلام زَنْدَإِنْتِصَارِهِو بِيضُكَ نارٌ شُرِّبَهَا ذَلِكَ القَدْحُ

وجَلَّى ظَلاَمَ الكُفْرِ مِنْكَ بِغُرَّةٍ هي الشَّمْسُ و الهِنْدِيُّ يَقْدُمُهَا الصُّبْحُ .

ثم استعمل الكفر في الإسلام بمعنى "نقيض الإيمان، آمنا بالله و كفرنا بالطاغوت، الكفر نقيض الشكر،و الكفر: الجحود، و قال بعض أهل العلم الكفر أربعةأنحاء، كفر إنكار بأن لا يعرف الله أصلا و و الملاحظ أنهاجميعا معان للكفر على [2]لا يعترف به، و كفر جحود، و كفر معاندة، و كفر نفاق " الاصطلاح الإسلامي، إذ وردت جميع هذه المعاني في آي الذكر الحكيم.[3]

---

(2). سورة التوبة،آية111

(3). لسان العرب، ج12، ص120، 121، باب كفر

(1). ابن الحدّاد،الدّيوان،ص178

(2). ابن منظور:لسان العرب،ج12،ص118 باب (كفر)

(3). أنظر مثلا:سورة القصص آية،سورة البقرة، آية06،سورة النّساء، آية 137

و قد كان دالي الإيمان و الكفر في خدمة مقاصد الشاعر الشعرية في سياقات أخرى و مثال ذلك قوله في سياق الرثاءمعزيا مليكه المعتصم:[4]

و لعلأكثرالألفاظ اتصالا بالعقيدة و أحفلها بالدلالة في شعر"ابن الحداد" لفظة (السجود)، و هي لفظة تتصل بالعبادة، و لها في أذهان الناس إيحاءات كثيرة توحي بالقداسة و التعظيم و الإجلال، سيما و أنها سمة خاصة بالله الخالق سبحانه و تعالى دون غيره، و من أمثلة توظيف هذا الدال في شعر "اب ن الحداد"قوله في باب الغزل:[1]

إذا مَا بَدَا سَرْبَلَتْهُ العُيُونُ وَ خَرَّتْ وُجُوهٌ إليه سُجُودَا

و يقول في باب الوصف:[2]

لَوْ أَبْصَرَتْهُ الفُرْسُ قَدَّسَ نُورَهُ كِسْرَى وأَخْبَتْ نَارَهَا شِيرِينُ

أو لَوْ بَدَا للرُّومِ مَعْجَزُ صُنْعِهِ أَبْدَى السُّجُودَ إليه قُسْطَنْطِينُ

تحمل لفظة (السجود) في مثال هذين السياقين دلالات عميقة الغور، بحيث تعمق معنى التعظيم و الإجلال و التقديس، تعظيم جمال محبوبته نويرة في المثال الأول، و تعظيم جمال قصر مليكه المعتصم في المثال الثاني، و يبدو من خلال السياقين أن جمال محبوبته نويرةأكثر عظمة من جمال القصر، و هو ما نلتمسه من خلال سياق كل مثال، حيث تلاحم دال (السجود) في سياق الغزل بالفعل (خرت)، فيما أسند هذا الدال في المثال الثاني بالفعل (أبدى)، و لا يخفى ما في الفعل (خر) من دلالة توحي بسرعة خارقة في السجود تعبر على درجة عالية من التقديس و التعظيم و الإجلال من الفعل (أبدى) الذي أسنده الشاعر للقصر في المثال الثاني، و هنا نلحظ أن دائرة الدلالة تتوسع باتساع رؤية الشاعر التي يؤمن بها نحو جمال محبوبته على نحو ما رأينا في حقول سابقة.[3]

---

(4). ابن الحدّاد، الدّيوان، ص284.

(1). ابن الحدّاد، الدّيوان، ص195 .

(2). المصدر نفسه، ص273،274 .

(3). أنظرهذه الرّسالة، ص.....

كما ينهض شعر "ابن الحداد" على إضفاء هالة القداسة في بعدها الديني، حيث تنهل الذات الشاعرة من الصفات الأخلاقية التي ورد ذكرها في القرآن و هي التقوى، و هي صفة دينية تعتبر من الأخلاق الدينية الفضلى التي نص عليها الدين الإسلامي الحنيف، و من الألفاظالإسلامية التي وردت في من أمثلة توظيف هذه الصفة الأخلاقية في [1]القرآن الكريم قال تعالى:" و تزودوا فإن خير الزاد التقوى"

[2]شعر "ابن الحداد" **قوله:**

هو جَنَّةُ الدُنْيَا تَبَوَّءَ نُزْلَهَا مَلِكٌ تَمَلَّكَهُ التُّقَى و الدِّينُ

يحاول الشاعر في هذا السياق أن يكرس صفات الدين و الورع على مليكه المعتصم، حيث ركز على أهم صفة دينية على الملك أن يتحلى بها و هي (التقوى)، و "التقوى تعني الخوف منه و الإقبال على طاعته و الإدبار عن معصيته،و التقوى تتطلب من المسلم العزم مجاهدة النفس، فهي ليست بالأمر اليسير"[3].

و لذلكألح الشاعر على هذه القيمة الدينية دون غيرها، فهي جوهر الإسلام و روحه وعصبه، و لأنها من أبرز القيم الدينية التي نص عليها الدين الإسلامي الحنيف، و لعل ارتباطها بالدال (الدين) في هذا السياق يؤكد هذه الدلالة، و ترسيخ هذه الصبغة الأخلاقية على مليكهإنما تشي بدلالات ترفع من شأن الحاكم، بحيث تبرز مكانته الأخلاقية و الاجتماعية و الدينية التي يحاول الشاعر في هذا السياق أن يضفي من خلالها الشرعية الدينية على ممدوحه، سيما أنها صفة أخلاقية كانت قد أفلت معالمها و غابت في هذا القرن في خضم من القيم الفاسدة المغلوطة الزائفة[4]

كما أنالإلحاح على ذكر التقوى له وجها دلاليا آخر يحمل مضمونا لبقية الحكام كي يتخذوا موقفا يرتدوا على إثره للمثل السامية التي يجب على الملوك و الحكامأن يحتكموا إليها.

---

[1]. البقرة، آية 197.

[2]. الدّيوان، ص275 .

[3]. صلاح الدّين أحمد دروشة:الرّؤى و الأدوات عند شعراء القرن الثّاني الهجري،ص184 .

[4]. أنظر ص و ما بعدها من هذه الرّسالة .

هذا و قد وظف "ابن الحداد" بعض الأعلام الدينية توظيفا ساهم في تعميق دلالات منطوقه الشعري مثل: سيدنا علي رضي الله عنه و عمر و أبوبكر رضي الله عنهما، و من أمثلة ذلك قوله:[1]

وَكَمْ قَدْ رَأَتْ رأي الخَوَارِجِ فِرْقَةٌ فَكُنْتَ عَلِيًّا في حُرُوبِ شُرَاتِهَا

يؤكد "ابن الحداد" في هذا البيت على المكانة القيادية لمليكه المعتصم بن صمادح، هنا يستخدم الشاعر صورة رمزية اتكئ فيها على حادثة تاريخية، كان فيها الإمام علي بن أبي طالب رضي الله عنه الدافع المحوري لتجسيدها، و ذلك لما عرف عن هذا الصحابي الجليل من مواقف بطولية سجل فيها انتصارات جسام ضد الأعداء، كما اعتمد الشاعر على ألفاظأخرى مثل (الخوارج، الشراة.....) لتصوير موقفه من بقية ملوك الطوائف المناهضين لمليكه المعتصم بن صمادح لما عرف عن هذه الفرقة (الخوارج) من العداء الشديد الذي كانوا يكنونه للإمام علي بن أبي طالب رضي الله عنه، و ذلك لما تختزنه هذه الألفاظ (الخوارج، الشراة) من طاقة تشتغل على إثارة الحس الحربي، و هذه الدقة في اختيار الألفاظ سيما (الشراة)، إنما تعكس الوعي العميق بالرؤية الدينية لدى "ابن الحداد"، فهذه اللفظة توحي بدلالات عميقة شغلت بها هذه الفئة، حيث تعكس نظرة هذه الفرقة (الخوارج) للحياة، و هي نظرة "تكرس مبدأ التضحية و الاستماتة في طلب الحق و نصرته، و بالتالي نشره، إذ لا تستحق الحياة البقاء بجانب العقيدة، و على هذا الأساس –بمعتقدهم– هم الشراة لا غيرهم"[2]، ملتزمين بما تحمله هذه اللفظة من معنى في الآيات القرآنية التي تنتمي للحقل الدلالي الذي سيقت من أجله مثلقوله تعالى :" إن الله اشترى من المؤمنين أنفسهم و أموالهم بان لهم الجنة" [1]. وقوله تعالى:" من الناس من يشري نفسه ابتغاء مرضاة الله"[2].

و تتجلى هذه الروح أوضح ما تكون على نحو ما نرى في قوله:[3]

---

(1) ابن الحدّاد، الدّيوان، ص166.

(2) محمود سليم محمّد هياجنة:الخطاب الدّيني في الشّعر العبّاسي،ص259 .

(1) التّوبة:آية 111.

(2) البقرة:آية 207 .

(3) ابن الحدّاد،الدّيوان،ص277.

مَلكَ القُلوبَبسيرَةٍ عُمَرِيَّةٍيَحيا بها المَفْروضُو المَسْنُونُ

و قولهأيضا:[4]

وبَدَتْ إلينا منهُ صُورَةُ سِيرَةٍتَنْبيكَ عمَّا سَنَّهُ العُمَرَانِ.

يقيم الشاعر رؤيته المؤيدة لمليكه من خلال التأكيد على الصفات الدينية التي ينفرد بها مليكه المعتصم عن بقية الملوك، فيركز على أهم صفة دينية وأخلاقية تسترعي انتباه الرعية، و هي إقامة العدل من حيث هي صفة جليلة قلما تتوفر في الحاكم،و يستشهد –هنا– بالخليفة أمير المؤمنين عمر بن الخطاب –رضي الله عنه– لينوه بمنهج حكم مليكه المستمد من الإسلام، حيث أرادأن يسربغ عليه الالتزام بمنهج من سبقه من الخلفاء الراشدين، عاملا بما فرضه الله تعالى على عباده و بما سنه لهم،و ذلك من خلال اختياره للألفاظ (سيرة عمرية) في المثال الأول نسبة لعمر بن الخطاب –رضي الله عنه– و قوله في مثال البيت الثاني (العمران) التي يريد الشاعر من خلالها الصحابيين الجليلين (أبو بكر الصديق، استقى "ابن الحداد" مضمونه من [5]عمر بن الخطاب) رضي الله عنهما و أرضاهما، و هو دال إسلامي ، و قد استطاع الشاعر من خلال هذه الألفاظ التي ساقها أن يجلي المعنى الذيأراده، [3]التاريخ الإسلامي و ذلك بإضفاء الشرعية الدينية لمليكه بإمامته للمؤمنين في الأندلس سيما و أن سيرته كانت محمودة بين الرعية.

نلحظ من خلال توظيف الصحابة في شعر "ابن الحداد" أنه لم يعتمد على صحابيا دون آخر، ما يدل بأن استخدامه لهم –رضي الله عنهم– لم يكن من منطلق طائفي أو مذهبي معين يغلب مذهبا دون آخر، إنما جاء هذا التوظيف لخدمة معانيه، حيث استثمر الشاعر الحمولة الدلالية لهذه الأسماء في تاريخ الإسلام، و من ثم استبطان أبعادها الدلالية من حيث أسبغ على مليكه بعض المواصفات الخلقية التي نص عليها الدين الإسلامي الحنيف مفيدا من شجاعة سيدنا علي –رضي الله عنه– و من تقوى و

---

[4] المصدر نفسه،ص292.

[5] حيث قالوا لعثمان يوم الدّار :تسلك سيرة العُمرين–لسان العرب(عمر).

عدل سيدنا أبي بكر و سيدنا عمر –رضي الله عنهما– ما يؤكد مدى وعيه في اختيار الألفاظ الدالة على المكانة الدينية و القيادية المنوط بالحاكم التحلي بها.

الإتجاه النصراني:

إن كلف "ابن الحداد" بامرأة مسيحية تعتنق الدين النصراني، قد ساهم في منح شعره أبعادا عقائدية تدخل بشكل بارز في تكوين تجاربه الشعرية سيما العاطفية، و يعتبر هذا البعد من أبرز المعالم التي تنم عن الطابع الحضاري الجديد في الأندلس، بحيث يعد أحد أهمإفرازات الحضارة الأندلسية الجديدة "فهذا النوع من الغزل بد أ يتميز بلونه المحلي الذي يزيده وضوحا انعكاس الطابع الحضاري في المعجم الشعري"[2]، كما يعتبر هذا البعد أيضا إحدىأهم المقومات التي تدل على خصائص الغزل في الشعر الحدادي، فمع ذيوع هذه الظاهرة التي عرفت شيوعا كبيرا في الأندلس بفعل تأثير الحضارة الجديدة إلاأن "ابن الحداد" كان أكثر اختصاصا به من سائر الشعراء، و يرجع ذلك إلى أن تجربته مع هذه المرأة كانت من نوع خاص، ما جعل هذه الظاهرة تشكل أسلوبا خاصا ينفرد به "ابن الحداد" خالص له و وقف عليه على نحو لا يماثله فيه احد غيره ما جعله يرقى إلى أن يكون نموذجا فذا لهذه التجربة، إذأبرز المحاولات الشعرية التي صبت في صميم هذا الدين (النصراني) إنما تنصرف إلى هذا الشاعر، حيث بلغ استخدام ألفاظ هذا الحقل في شعره مبلغا لم يعرف له نظير في الشعر الأندلسيإلى الحد الذي جعلها سمة غالبة عليه، حيث مال الشاعر إلى استخدام الألفاظ الدالة على الدين النصراني المستمدة من الجو المسيحي متغلغلا في معظم شعره، فانثالت العبارات و الألفاظ التي تشكل هذا الحقل الذي يعبر عن هذه البيئة الأندلسية عاكسا أبرز ملامح هذه الحضارة، من هذه المصطلحات التي شاعت في شعره الغزلي، ذكر الكنائس و الأديرة و عيسى عليه السلام و الصلبان و الرهبان و النساك و الصوامع و البيعات و يوم الفصح، و المنساة الزنار و القساوسة و قرع النواقيس و الأناجيل..... و هو أمر نتحسس من خلاله بعض معالم هذا الدين، حيث استطاع "ابن الحداد" من خلال هذه المقومات أن يشكل لنا صورة عامة عن حياة النصارى في الأندلس بكل ما تتضمنه هذه الحياة من دقائق تتعلق بالدين النصراني، فعندما يحدثنا الشعراء عن هذه العلاقات "إنما يقدمون لنا معلومات ذات قيمة عن هؤلاء المستعربين Mozaraps"، و

---

(2) عبد القادرهنّي:مظاهر التّجديد في الشّعر الأندلسي قبل سقوط قرطبة،دار الأمل للطّباعة و النّشر و التّوزيع،تيزي وزو،الجزائر،(دت)،ص56

عن لباسهم و أزيائهم، و عن الحرية التي كانوا يتمتعون بها في قيامهم بشعائرهم الدينية و عن اختلاط المسلمين الأندلسيين بهم اختلاطا كبيرا"[1].

و من نماذجه [2]و أول سمة أسلوبية تتصل بالعقيدة النصرانية يمكن أن نقف عندها هي التثليث في شعر "ابن الحداد" قوله:[3]

مُثَلِّثٌ قَدْ وَحَّدَ اللهُ حُسْنَهَـا فَثُنَيَّ فِي قَلْبِي بها الوَجْدُ و الحُزْنُ

و يقول أيضا:[4]

وَفِي شِرْعَةِ التَّثْلِيثِ فَرْدُ مَحَاسِنٍ تَنَزَّلَ شَرْعُ الحُبِّ مِن طَرْفِهِ وَحْيَا

ويقول أيضا:[1]

حَدِيثُكَ مَا أَحْلَى فَزِيدِي وَحَدِّثِي عَنِ الرَّشَإِ الفَرْدِ الجَمَالِ المُثَلَّثِ

يعتبر مبدأ التثليث القاعدة الأساس التي تنهض عليها عقيدة التشريع عند النصارى، "فهناك من الفرق النصرانية التي تربط الوحدانية بالأقانيم الثلاثة"[2] ، و ذلك في الاعتقاد في ثلاثة أقانيم متساوية في الجوهر الإلهي: الأب، و الإبن و الروح القدس[3] ، و الملاحظ من خلال هذه النماذج أن مصطلح التثليث عند "ابن الحداد" قد تردد في ثلاثة مواضع،و ذلك بحسب عدد عناصر هذا المبدأ، متسلسلا بصفة

---

(1). جودت الرّكابي:فيالأدب الأندلسي، ص50.

(2) و يستخدم ابن حزم أثناء نقده للأديان مصطلح تثليث كمقابل اشتقاقي و عقدي لمصطلح (توحيد) على وزن تفعيل، و لم يستخدم ثالوث الذي يقابله مصطلح وحدانية، أنظر:عدنانالمقراني:نقد الأديان عند ابن حزم الأندلسي،المعهد العالمي للفكر الإسلامي،الولايات المتحدة الأمريكية،ط، 2008،ص36،وحول نقد إبن حزم الأندلسي،لعقيدة التثّليث أنظر نقد الأديان عند إبن حزم الأندلسي ص32 و ما بعدها .

(3). ابن الحدّاد،الدّيوان ،ص256 .

(4). المصدر نفسه،ص306 .

(1). المصدر نفسه،ص169 .

(2) صابر عبده أبا زيد:موقف الغزالي و ابن تيميّة من المسيحيّة–دراسة تحليليّة نقديّة–دار الوفاء لدينا الطّباعة و النّشر،الإسكندرية،ط1 ،2007،ص37 .

(3). ينظر:عدنان المقراني، نقد الأديان عند ابن حزم الأندلسي،ص82.

منتظمة حيث ورد مرة في أول البيت و أخرى في وسطه و ثالثة في خاتمة البيت، ما يؤكد في وجه من الوجوه استغراق محبوبته نويرة في هذا الدين استغراقا تاما، كما يبدو من ناحية أخرىأن "ابن الحداد" قد ربط مصطلح التثليث –في كل هذه الـمواضع– بجمال محبوبته النصرانية، و ذلك في قوله (وحد الله حسنها) في مثال البيت الأول و (فرد محاسن) في مثال البيت الثاني، و (الفرد الجمال) في مثال البيت الثالث مما يمنحناتصورا ملحوظا عن الجمال الخارق الذي كانت تتميز به المرأة النصرانية دون غيرها من الأجناسالأخرى.

و قد التقط "ابن الحداد"صورة نادرة في البيت الأول و هو يصور إحدى تجاربه العاطفية مستلهما هذا المبدأ في رسم هذه الصورة.[4]

و يعتبر الصليب الذي يتقلده النصارى أهم معلم يرمز إلىمبدأالتثليث،ومن نماذج وروده في شعر "ابن الحداد"قوله :[5]

وَأولَعَنِي بِصُلْبَانٍ وَرُهْبَانٍ وَ نُسَّاكِ .

وهنا تلحظ أن الصلبان تقع في قائمة العناصر الدينية التي أبدى الشاعر ولعه و فتنته الشديدين بها.

و مما يتصل بمبدأ التثليث ذكره للنبي عيسى عليه السلام،باعتباره احد أهم المعالم التي تدخل في تشكيل مبدأ التثليث عند النصارى،وقد تم وروده عند "ابن الحداد" في مواضع كثيرة يقول:[1]

وَعَرّجَا يَا فَتَيْ عَامرٍ بِالفَتَيَاتِ العِيسَوِيَّاتِ

ويقول أيضا :[2]

وأُذْهِلُ نَفْسِي في هَوَى عِيسَوِيَّة بِهَا ضَلَّتِ النَّفْسُ الحَنِيفِيَّةِالهَدْيِ

---

(4). أنظر الصّفحة من هذه الرسالة.

(5). ابن الحداد،الديوان،ص241.

(1). المصدر نفسه،ص157 .

(2). المصدر نفسه،ص306.

في مثال هذين البيتين يذكر الشاعر النبي عيسى عليه السلام في سياق ينسب فيه محبوبته إلى النبي عيسى عليه السلام،حيث ورد في صيغة الجمع (العيس اويات)،و نويرة واحدة منهن في مثال البيت الأول،و في صيغة المفرد(عيسوية)في مثال البيت الثاني،ما يؤكد المرتبة العالية و المنزلة الرفيعة و المكانة العظيمة التي يحتلها هذا النبي ضمن اعتقادات النصارى

و في مواضع أخرى يقول:[3]

فَلَمْ يَأْتِهِمْ عِيسَى بِدِينِ قَسَاوَةٍ فَيَقْسُوَ عَلَى مُضْنَى و يَلْهُو بِمُكْرَثِ

و يقول أيضا:[4]

عَسَـاكِ بِحَقِّ عِيسَاكِ مُرِيحَةَ قَلْبِيَ الشَّاكـي

في هذين المثالين ورد ذكر النبي عيسى عليه السلام في سياق يثني الشاعر فيه على الدين المسيحي الذي يعتبره دين تسامح لا دين قسوة لأن مبادئه تنهض على تعاليم المسيح عليه الصلاة و السلام و هو ما يؤكده قوله(لم يأتهم عيسى بدين قساوة)و قوله(بحق عيساك)،ذلك أن مبادئ الحق و العدل اللذين ينادي بهما عيسى عليه الصلاة و السلام تقف على نقيض مبادئ الهجر و الصد اللذين صممت هذه المرأة السير على منوالهما.

و ما يؤكد ذلك إحجام الشاعر من نسب هذه المرأة لسيدنا عيسى عليه السلام في المثال الأول ليؤكد أن تعاليمه براء مما تسير هذه المرأة في نهجه.

و مما يتصل بالجانب العقائدي عند النصارى الزي النصراني ،و هو زي خاص بالمتدينين من النصارى،و قد توضح في شعر"ابن الحداد" ملامح هذا الزي من خلال تغزله بامرأة تنتمي للدين النصراني ،و لذلك تميز زي هذه المرأة [1]،بل و تنتمي إلى الطبقة المتدينة فقد كانت"نويرة راهبة تعمل في الكنيسة" بنمط غاية في الخصوصية مما يمنحنا صورة واضحة عن بعض ملامح الزي النصراني الخاص بامرأة

---

[3] ابن الحدّاد،الدّيوان،ص171.

[4] المصدر نفسه،ص241 .

[1] محمّد صبحي أبو حسين:صورةالمرأة في الأدب الأندلسي في عصر الطّوائف و المرابطين،ص 97.

الدين عند المسيح،و يعتبر ارتداء اللثام أول سمة خاصة بهذا الزي ذلك أن "الراهبات كنَّ يضعن قماشا أبيض على وجوهن"[2] .

و يظهر ذلك فيقوله:[3]

أَرَبْرَبٌ بِالكَثِيبِ الفَرْدِ أَمْ نَشـأُ؟ وَ مُعْصِرٌ فِي اللِّثَامِ الوَرْدِ أَمْ رَشَأُ؟

وبَاعِثُ الوَجْدِ سِحْرٌ مِنْكِ أَمْ حَوَرٌ؟ و قَاتِلُ الصَّبِّ عَمْدٌ مِنْكِ أَمْ خَطُأُ

و في هذا المثال رتبين نصرانية محبوبته نويرة و من ثم رهبانيتها و ذلك من خلال هذا التركيب الأسلوبي، ذلك أن تساؤل كل شطر من البيت الثاني يجيب مباشرة عن تساؤل كل شطر من البيت الأول، فقول الشاعر (و باع ث الوجد سحر منك أو حور ؟) يجيب عن تساؤل الشطر الأول من البيت الأول في قوله (أربرب بالكثيب الفرد أم نشأ؟)، حيث يؤكد الشاعر أن جمال محبوبته نويرة و حسنها هو الذي يبعث مشاعر الوجد لدى الشاعر في كل مرة و لعل صيغة فاعل (باعث) توحي بمواصلة هذا الفعل في نفس الشاعر من حيث اختلطت عليه الأمور فشبهها بالربرب تارة و بالنشإ تارة أخرى، ثم يؤكد على أنها تنتمي إلى الرهبان حيث ترتدي اللثام (اللثام الورد)هي التي تقتل مشاعر الصب و الصبابة عنده،وهو ما يجسده قوله (قاتل) أين يتساءل فيما اذا كان هذا الصد و الهجر قد صدرا من المحبوبة عن قصد و عمد أم أن دينها النّصراني هو المسؤول الأوحد في ذلك.

و يقول في موضع آخر تتوضح من خلاله مقدرته الفنية و أسلوبه البارع الذي يعتبر نموذجا فريدا لشخصيته:[1]

و الشَّمْسُ شَمْسُ الْحُسْنِ مِنْ بَيْنِهِمْ تَحْت غَمامَاتِاللِّثَامَاتِ

---

(2). المرجع نفسه،ص97

(3). ابن الحداد،الديوان،ص108.

(1). المصدر نفسه،ص160.

في هذا البيت يصور "ابن الحداد" محبوبته و هي تضع اللثام الأبيض على فمها (غماماتاللثامات) بأنها شمس الحسن و قد احتجبت في نقاب الغمام، سيما مع أقرانها النصرانيات اللواتي تبزهن حسنا و جمالا حتى و إن لم يضعن اللثام و هو ما يوضحه قوله (من بينهم).

و للشاعر سياقات أخرى نستشف من خلالها أن محبوبته نويرة كانت ترتدي اللثام، معتمدا في ذلك على بعض متعلقات مصطلح اللثام يقول:[2]

حَجَبْتِ سَنَاكِ عَنْ بَصَرِي وَ فَوْقَ الشَّمْسِ سِرِيَ

و هنا يوضح الشاعر أن جمال محبوبته أكثرإشراقا و ضياءا من نور الشمس فلا الحجاب يقف حاجزا أمام انبعاثه و لا الخمار يمكن لهأن يحول دون انتشاره، فهو جمال مشع أقوى من أن يحجبه خمار أو يستره لثام.

و يقول أيضا:[3]

وطَيَّ الخِمَارِ الجَوْنِ حُسْنٌ كَأَنَّمَا تَجَمّعَ فِيهِ البَدْرُ وَ اللَّيْلُ و الدَّجْنُ

في هذا السياق يصف الشاعر جمال محبوبته الذي حجبه الخمار (طي الخمار)، فتجمع فيه وجه مضيء ضياء البدر و شعرأسود دجن سواد الليل، معتمدا في ذلك على عنصر الخيال الذي "يعمل على استثارة الرصيد الثقافي عنده، و استرجاع الحالة الشعورية التي انبعثت من التجربة".[1]

كما يعتبر ارتداء (الزنار) من أهم الملامح المتعلقة بالزي الديني عند النصارى و قد ظهر في شعر "ابن الحداد" في قوله:[2]

وَ فِي مَعْقِدِ الزُّنَّارِ عَقْدُ صَبَابَتِي فَمِنْ تَحْتِهِ دِعْصٌ وَمِنْ فَوقِهِ غُصْنُ

---

(2). الديوان،ص242.

(3). المصدر نفسه،ص256 .

(1) عدنان حسين قاسم:التَّصوير الشّعري–رؤية نقدية لبلاغتنا العربيّة–الدار العربية للنّشر والتّوزيع،مصر،ط1 ،2000، ص36 .

(2). ابن الحدّاد،الدّيوان،ص256.

يتوضح من خلال هذا البيت أنهتديني النصارى كانوا يرتدون الزنار يعقدونه في منطقة الخصر، و في تلك العقدة تنعقد صبابة الشاعر (عقد صبابتي)، فهو المكان الذي يفصل بين ردف (دعص) المحبوبة و قوامها (غصن)، و هنا أبدى الشاعر حالة عاطفية كانت هذه المرأة فيه مجال استشارة فجرت لديه هذه المعادلة من النظم على مثل هذا المستوى العالي و الراقي في آن معا.

كما رتوضح من خلال شعر "ابن الحداد" فيما يتصل بالزي الديني أنالمرأة الراهبة في الأندلس كانت تختلف عن باقي نساء النصارى بشأن ارتداء أنواع الحُلي، و في ذلك يقول:[3]

أُفُقٌ مُحَلًى بِالقَوَاضِبِ و القَنَا لِلْأَغْيَدِ المِعْطَارِ لا المِعْطَالِ

و في هذا السياق ينفي الشاعر صفة التحلي عن هذه المرأة (لا المعطال)، ثم يضع الشاعر محبوبته مكان هذا الحلي إذ لا حاجة لوضعها مادامت تقوم –هي– مقام الحلي، حيث ازداد بها المكان الذي تعيش فيه (أفق محلى) روعة و جمالا بسحر عينيها التي تفعل فعل السيوف القاطعة، و بقوامها التي تتأود لينا تأود الرماح.

و مما يتصل بالجانب العقائدي عند النصارى عنصر الشعائر الدينية، حيث نلحظ من الاهتمام بهذه الشعائر عند "ابن الحداد" ما يوحي بعظم تأثيرها فيه، فهذا العنصر يعد أكثر ما يميز شاعرنا عن غيره، إذ لا يكاد أحد من شعراء عصره يبلغ مبلغه بخصوص هذه الظاهرة، حيث حفل شعره بذكر الشعائر و الطقوس الدينية عند المسيحيين و عباداتهم ، "مما يمنحنا صورة واضحة عن [1]طريق إحياء المسيحيين و المسيحيات لشعائرهم الدينية كما كانت معروفة عندهم" ، و أول ما يمكن [2]إدراجه بخصوص هذا الشأن هو المكان الذي تؤدي فيه الشعائر و هو (الكنيسة)، و تحتل الكنيسة في شعر "ابن الحداد" رقعة مكانية واسعة، و البيئة هي التي تفرض دائما نوع الأمكنة التي يتناولها الشاعر و تحدد دلالاتها[3]، و قد ورد مصطلح (الكنيسة) في شعره في ثلاثة مواضع يقول:[4]

---

[3] المصدر نفسه،ص248.

[1] ينظر:جودت مدلج، الحب في الأندلس،ص247.

[2] جودت الركابي:الأدب الأندلسي،ص52.

[3] محمّد عوّيد محمّد ساير الطّربولي:المكان في الشّعر الأندلسي–من عصر الطّوائف حتّى نهاية الحكم العربي، ص40.

وَعَرِّجَا يَا فَتَيَّ عَامِرٍ بِالفَتَيَاتِ العِيسَوِيَاتِ

فَإِنَّ بِي لِلرُّومِ رُومِيَّةً تَكْنِسُ مَا بَيْنَ الكَنِيسَاتِ

أَهِيمُ فِيها و الهَوَى ضَلَّةٌ بَيْنَصَوَامِيعِ و بِيعَاتِ

في هذا السياق ورد لفظ (الكنيسة) مرتين (تكنس/الكنيسات)، ورد ذلك في سياق يوضح الشاعر فيه أن له محبوبة تنتمي إلى فئة الروم، (بي للروم رومية)، غير أن ما يميز هذه المرأة عن باقي جنسها هي أنهاامرأة متدينة تقيم في الكنائس (تكنس)، و تعمل بصفة مستديمة على خدمة شؤون هذا المكان ثم يعبر عن الكنيسةبألفاظأخرى كالصومعة والبيعة في البيت الثالث، ليؤكد على أن هيامه بهذه المرأة جعله "دائم التردد على الأديرة و الكنائس المنتشرة في أحياء النصارى عله يحظى برؤياها و يمتع ناظريه بجمالها الأخاذ"[5]

قد ورد لفظ الكنيسة في سياق آخر يوضح عمق المشاركة الوجدانية و الروابط العاطفية التي تربطه بهذا المكان يقول:[1]

وَلَمْ آتِ الكَنَائِسَ عَنْ هَوًى فِيهِنَّ لَوْلاكِ.

يؤكد الشاعر في سياق هذا البيت أن دخوله الكنائس لإقامة شعائر الدين النصراني، لم تكن بدافع اعتناق دين النصارى بقدر ما كانت تنبع من صميم التوق إلى اعتناق دين الجمال و عقيدة الحسن الذين طالما تغنى بهما "ابن الحداد" .

فإن أول [2] و لما كان لكل مكان مفردات لغوية خاصة تدل عليه و لا تقال إلا في حضرته ،مفردة تتصل بالكنيسة هو (عيد الفصح)،و يعتبر هذا العيد أهم مناسبة شعائرية تؤدى في هذا المكان (الكنيسة)،و قد تردد هذا المصطلح في شعر" ابن الحداد" في ثلاثة مواضع ،ومن أمثلةقوله:[3]

---

(4) ابن الحدّاد،الدّيوان، ص157.

(5) محمد صبحي أبو حسين:صورة المرأة في الأدب الأندلسي في عصر الطوائف و المرابطين،ص96.

(1) ابن الحدّاد،الدّيوان،ص241.

(2) ينظر:محمّد عايد ساير الطّربولي، المكان في الشّعر الأندلسي–من عصر الطّوائف حتّى نهاية الحكم العربي،ص22.

(3) ابن الحدّاد،الدّيوان، ص158.

أُفْصِحُ وَحْدِي يَوْمَ فِصْحٍ لَهُمْ بَيْنَ الأَرَيْطَى و الدُّوَيْحَاتِ

وقَدْ أَتَوْا مِنْهُ إلى مَوْعِدٍ وَ اجْتَمَعُوا فِيهِ لِمِيقَاتِ

يسجل سياق هذين البيتين اهتمام الشاعر بهذا اليوم (يوم عيد فصح النصارى)،و ما يدلل على ذلك قوله (أفصح وحدي) ولفظة وحدي –هنا–عميقة الدلالة لما تتضمنه من دلالات متعددة الأبعاد،فهي تشير من جهة إلىأن الشاعر كان يشارك المسيح في أداء هذه الشعيرة ذلك من كل سنة ، و لكن مسافة مكانية بعيدة بينهما، ففي الأثناء التي يؤدي فيها المسيحيون شعيرة هذا العيد في الكنائس، نجد " ابن الحداد" يؤدي هذه الشعيرة بأحاسيسه مراقبا تفاصيلها دقائقها مختلسا النظر بين الأريطي و الدويحات ،كما تشير هذه اللفظة من جهة أخرىإلىأن نويرة متمسكة بعنفوانها مستمرة في صدها و إلا ما الذي يدفعه على الاختلاس سيما في هذا اليوم .

ومن المفردات التي ترتبط ارتباطا وثيقا بالكنيسة فضلا عن الفصح القس و متعلقاته، والقس هو رجل الدين الذي يصلي بالنصارى،وقد ورد في شعر "ابن الحداد" ثلاث مرات،مرتين بلفظ القس،ومرة واحدة بلفظ الأسقفيقول:[1]

ولا بُدَّ مِنْ قَصِّي عَلَى القَسِّ قِصَّتِي عَسَاهُ مُغِيثَ المُدْنَفِ المُتَغَوِّثِ

فَلَمْ يَأْتِهِمْ عِيسَى بِدِينِ قَسَاوةٍ فَيَقْسُو عَلَى مُضْنًى و يَلْهُو بِمُكْرَثِ .

ويقول أيضا:[2]

وكُلِّ قَسٍّ مُظْهِرٍ للتُّقَى بِإِنْصَاتٍ و إِخْبَاتِ

و عينُهُ تَسْرَحُ في عِينِهِمْ كالذِّئْبِ يُغْرِي فَرْسَ نَعْجَاتِ

وأيُّ مَرْءٍ سَالِمٍ مِنْ هَوًى وَقَدْ رَأى تِلْكَ الظُّبيَّات

يتوضح من خلال هذين النصين أنأهم قيمة أخلاقية يتميز بها القس هي أنه رجل يتحلى بالتقوى و الوقار و التسامح و الصبر معا ، وهي معان نتلمسها من خلال السياق ، ففي المثال الأول يتوضح

---

[1] ابن الحدّاد،الدّيوان،ص171.

[2] المصدر نفسه،ص158،159.

أن القس هو المنقذ الوحيد الذي لج أ الشاعر إليه عندما اشتدت به عذابات الحب و آلام الوجد، و لعل الدال (مغيث) بما يكتسبه من حمولة دلالية غاية في الإيجابإنما توضح هذه الدلالة، كما أنألفاظ مثل قصي و قصتي توضح أن قصة "ابن الحداد" مع هذه المرأة تستغرق وقتا طويلا لسردها، و هنا تتوضح قيمة أخلاقيةأخرى لهذا القس و هي الصبر و القدرة على الإنصات سيما مع غير فئة النصارى، ثم يؤكد الشاعر أن هذه القيم التي يتمتع بها القس إنما هي نابعة من أصل الدينالمسيحي الذي تقوم مبادئه على تعاليم المسيح عليه الصلاة و السلام، كما تطر ق "ابن الحداد" إلى هذه القيمة الأخلاقية (التقوى) في المثال الثاني، مستخدما الدال (التق ى) لتوضيح هذه الدلالة ، مدعما ذلك ببعض الدوال في مثل (إنصات،إخبات)، فهذا القس يؤدي الصلاة في هؤلاء النصارى في جو ديني شعائري يشع فيه الهدوء و يعمه الخشوع، ثم يوضح السياق أن هذه القيمة الأخلاقية للقس لم تكن إلا من جانبها الظاهري فقط، إذ يبطن القس غير ما يظهر، فسرعان ما ضاعت هذه القيم الأخلاقية و هو يترقب جمال الفتيات النصرانيات اللواتي حضرن لأداء الصلاة، و لعل الدال (تصرح)، بما يختزنه من طاقة هائلة من الدلالات يؤكد هذا الموقف، حيث يدل هذا الدال على اتساع دائرة هذه الرؤية التي عمت جميع الفتيات النصرانيات و من بينهن نويرة، كما تدل من جهة أخرى على عمق النظر الذي بلغ به درجة عالية من السرحان وصلت إلى حد الذهول، و قد ساهم هذا المشهد في تخصيب خيال الشاعر، حيث برع في تصوير هذا الموقف الذي استمد عناصره من الطبيعة الحية، مشبها القس بذئب يريد افتراس نعاج القطيع، ليقع بذلك في تناقض تام مع هذا المقام الذي يقفه أمام هذا الجمع الغفير من متعبدي النصارى، و لعل ذلك ما دفع الشاعر إلىأن يلتمس العذر لهذا القس (و أي مرء سالم من هوى؟)، على أن البحث على الذرائع لهذا القس على مثل هذا النحو إنما يؤكد على الجمال الخارق الذي تتمتع به هذه المرأة، فهو جمال لا يملك كل من رآه إلاأن يقف مذهولا أمام سحره حتى لدى رجال شديدي الاتصال بالدين كالأسقف و القساوسة، و هنا يصل الشاعر بين معاناة نفسه و مشاعره و بين معاناة غيره و مشاعرهم ممن وقعت أنظارهم على هذا الجمال .

و مما يتصل بالكنيسة أيضا (الإنجيل)، و هو الكتاب المقدس لدى النصارى، و قد ورد ذكره في شعر "ابن الحداد" ثلاث مرات، و من أمثلته في شعره قوله:[1]

وَقَدْ تَلَوْا صُحْفَ أَنَاجِيلِهِمْ بِحُسْنِ أَلْحَانٍ وَ أَصْوَاتِ

[1]. الدّيوان، 159 .

يَزِيدُ فِي رِقْرِ يَعَا فِيرِهِمْ عَنِّي وَ فِي ضَغْطِ صَبَابَتِي

في هذا السياق يربط الشاعر (الإنجيل) بالدال (تلوا)، و مفهوم التلاوة في هذا السياق يشير إلىإشاعة جو من الهدوء و الخشوع بين المصلين،كما يشير إلى طريقة معينة فيها من التناسق و النظام دموعه تعتبر دليل قاطع على صدق مشاعره نحوها من ناحية و علن حنثها في هذا اليمين من ناحية أخرى و في ذالك

و يقول أيضا :[1]

وَأَقْسَمَ بِالإِنْجِيلِ إِنِّي لَمَائِنٌ وَنَاهِيكَ دَمْعِي مِنْ مُحِقٍّ مُحَنَّثِ

نلحظ مما تقدم أن تغزل الشاعر بامرأة تعتنق الدين النصراني، يعتبر ظاهرة أكثر ميلا للتجديد، وصلة الشعر بروح العصر، و بخصائص الفن و الإبداع فيه، كما تنم عن ثروة "ابن الحداد" اللغوية، وثراء قاموسه اللفظي، كما وتدل أيضا على نوع جديد من الصياغة ساهم في التعبير عن التجربة تعبيرا موحيا، وأضفىعلى شعره رونقا له خصوصيته الفنية ارتفعت بشعره إلى مستوى فني لم يبلغه أحدا من معاصريه، كما تتضمن هذه الظاهرة على قدر وافر من الجوانب الإنسانية، فقد تفشت في الأندلس حتى تكاد تشمل الحياة الاجتماعية فيها بجميع نواحيها، إلاأنالمدوحة التي يمكن أن يوصف بها شاعرنا هي أنه وظفها بكيفية لم تستقم لغيره، حيث تبقى له فيه شخصيته المتفردة و بصمته الخاصة، و لعل ذلك يرجع إلىأن نظم "ابن الحداد" ينبع من نفس صادقة، و توظيفه لهذه اللغة في شعره إنما جاء بشكل عفوي يترجم لنا "صدق

الشاعر في تغزله و بالتالي في حبه، لأنه لا يعقل أن نلمس منه ذلك الاهتمام الكبير بتلك الطقوس و الشعائر،و ذلك الإلمام بمعانيها حتى بالدقيق منها و الجوهري دون أن يكون وراء ذلك محرض قوي، و هذا الدافع هو حبه الكبير لنويرة و إخلاصه لهذا الحب."[1]

---

[1]. ابن الحدَّد،الدّيوان،ص170.

كما تفصح هذه الظاهرة في شعر "ابن الحداد" عن التحرر العقائدي و احترام الأديان الذي ظفر به النصارى في ظل الدولة الإسلاميةالأندلسية التي لم تقف عائقا أو عقبة أمام أحقية و مشروعية هؤلاء في التعبير عن آرائهم، و حرية ممارسة شعائرهم و طقوسهم الدينية، لعل ذلك يرجع إلىالانفتاح الذي عرفه المجتمع الأندلسيمع مختلف الطوائف، مما يشير إلى " التسامح الديني الكبير الذي كان يعيشه النصارى في ظل الدولة الإسلاميةالأندلسية"[2].

و قد ساهم هذا المناخ من التسامح في ظل عقيدة التوحيد الإسلامية في تهيئةأرضية خصبة للتطلع نحو آفاق مفعمة بروح التعايش مع مختلف الأجناس الغربية النصرانية، و قد استطاع "ابن الحداد" أن يعكس لنا صورة حية من صور هذا التعايش في شعره الذي استفرغ أغلبه في هذه المرأة النصرانية، و إن كانت هذه الصرفةفي شعره قد ارتفعت به إلى مستوى فني بلغ فيه درجة عالية من التميز عن جدارة و استحقاق دخل بهما عالم فحول الشعراء من بابه الواسع، فقد استطاع "ابن الحداد" أن يوضع ضمن قائمة المتفردين و لائحة المتميزين الذين أضافوا فجددوا و طوروا، حيث أحرز تقدما ملموسا في هذا المضمار، فقد قفز "ابن الحداد" بهذه الظاهرة قفزة نوعية و وثبة كبيرة مسجلا طفرة متقدمة أسهمت في تطوير فن الغزل و دفع عجلته نحو التقدم مسايرا بذلك التطور الحضاري القائم آنذاك.

<u>حقل العلوم و المعارف:</u>

---

(1). جودت مدلج:الحب في الأندلس،ص249.

(2). محمّد صبحي أبو حسين:صورة المرأة في الأدب الأندلسي في عصر الطّوائف و المرابطين،ص98.

يعتبر "ابن الحداد" ذا منزلة علمية و أدبية عظيمة بين أقرانه من أدباء الأندلس، حيث حفل عالمه الأدبي باستخدامات كثيرة تدل على إلمامه بآثار العلوم و المعارف، حيث كان مشاركا في علوم كثيرة منها الفلسفة و الرياضيات و الفلك و الفقه [1]، و من خلال الإجماع المقتطف من نصوص مختلفة يرتسم لنا جانب معين من حياة الشاعر الأدبية الحافلة بمختلف العلوم، يصفه "ابن بسام" في ذخيرته فيقول:" و كان أبو عبد الله هذا شمس ظهيرة و بحر خبر و سيرة، و ديوان تعاليم مشهورة، وضح في طريق المعارف وضوح الصبح المتهلل (.....)، ترى العلم ينم على أشعاره و يتبين في منازعه و آثاره....."[2].

و قد شكلت ألفاظ العلومو المعارف معجما بارزا اتكئ عليه "ابن الحداد" لتجسيد بعض المواقف التي تدخل في صميم تجاربه الشعرية، و ذلك بقدر ما يخدم غرضه الفني أو حاجته النفسية دون أن يستغرقه ذلك إلىالإطناب الذي يقود إلى الملل أو الكلل، فكانت لمعالجة بعض القضايا الأخلاقية حينا، و في سبيل تدعيم موقف أوتأكيد فكرة أو تفنيد رأي في أحايين أخرى كثيرة، و يمكن رصد اثنين و ثلاثين لفظا من هذا الحقل تتكرر فيما يقارب خمسا و ستين و ثلاثمائة (365) مرة،و هذه الألفاظ هي: العلم، الكتابة، الحقيقة، الكتاب، البحث، الفهم، الفضل ، الذهن، الرمز، التورية، التصحف، الفكر، المنطق، المعرفة، الكنه، المعنى، السر، الحكمة، السمع، الادراك، الماهية، التجارب، البيان، النبأ، الاختراع، العقل، الإبداع، الوهم، الدليل، الشك، الحيرة، الرؤية، الخبرة.....

---

[1] ينظر: إميل بديع يعقوب، موسوعة الأدب و الأدباء العرب في روائعهم (العصر الأندلسي الأول) ، الجزء التّاسع، دار نوبليس يس، بيروت، ط1، 2006،ص60.

[2] ابن بسّام الأندلسي:الذّخيرة،القسم الأول،الجزء الثّاني،ص 691 ، 692

[1]و منالألفاظ التي يكررها بكثرة لفظة العلم، و من أمثلتهقوله يفخر بعلمه:

عَجِبْتُ لِغَمَّازينَعِلْمِي بِجَهْلِهِمْ وَ إنَّ قَنَاتِي لاَ تَلِينُ عَلَى الغَمْزِ

تَجَلَّتْ لَهُمْ آيَاتُ فَهْمِي وَ مَنْطِقِي مُبَيِّنَةَالإعْجَازِ مُلْزِمَةَ الْعَجْزِ .

ورد لفظ العلم في هذا النص في سياق يردُّ الشاعر فيه على منافسيه الذين عابوا عليه قصيدته الهمزية (غمازين)، و قد وصف الشاعر هؤلاء بالجهل ليوضح من خلال هذه المطابقة بين (العلم) الذي نسبه إليه و الجهل الذي نسبه إليهم درجة التفاوت العلمي و نسبة المفارقة المعرفية بينه و بين غيره ممن يطعن في هذه القصيدة التي تتضمن من آيات الفهم و المنطق ما قد ينأى عن حدود فهم هؤلاء و نطاق إدراكهم ملزمة العجز عن محاكاتها أو النظم على منوالها.

[2]و يقول يفخر بعلمه أيضا:

إلى المَوْتِ رُجْعَى فَإنْ أَمُتْ فَقَدْ خُلِّدَتْ خُلْدَ الزَّمَانِ مَنَاقِبِي

[3]و ذِكْرِيَ في الآفاق طَارَ كأنَّهُ بكلِّ لسانٍ طِيبُ عَذْرَاءَ كَاعِبِ

ففي أيِّ عِلْمٍ لَمْ تُبَرِّزْ سَوَابِقِي؟ وفي أيِّ فنٍّ لم تُبَرِّزكَتَائِبِي؟ .

في هذا النص ورد لفظ العلم في سياق استفهامي يدلل الشاعر من خلاله نبل شرف السبق في كل العلوم و سائر الفنون،فحسبه من الفضل في ذلك أن تخلد هذه المناقب على صفحات التاريخ.

[4]ويقول أيضا:

---

[1]. ابن الحدّاد،الدّيوان، ص 223.

[2]. المصدر نفسه،ص154.

[3]. الكاعب:النّاهد و الجمع كواعب.

[4]ابن الحدّاد،الدّيوان، ص244

و النَّفْسُ عَادِمَةُ الكَمَالِ وإِنَّمَا بِالبَحْثِ عَنْ عِلْمِ الحقائقِ تَكْمُلُ

والمَرْءُ مِثْلُ النَّصْلِ فِي إصدائِهِ و الجَهْلُ يُصْدِي و التَّفَهُّمُ يَصْقُلُ

ينطوي هذا النص على قيمة دلالية غاية في الأهمية تتمحور حول الحث على العلم التعلم،وهنا ورد دال العلم مقرونا ب (الحقائق)التي وردت في هذا السياق عبر صيغة الجمع بدل صيغة المفرد ليدلل بذلك على عدم محدودية العلم و مؤكدا في ذات الوقت أن الحقيقة الكبرى تكمن في الحقيقة العلمية ليس غير،ثم يوظف الشاعر دالاأخر ينتمي إلى حقل المعارف هو (البحث)،ليؤكد من خلاله أن البحث عن هذه الحقائق العلمية وحده ما يحقق كمال النفس الإنسانية،و يمنع وقوعها في غياهب الجهل،محددا بذلك طبيعة هذا البحث بالاستمرارية،فهو بحث متواصل مستمر استمرارية حياة الإنسان على هذه الأرض ،ولعل اختيار الشاعر لصيغة الفعل المضارع في خاتمة كلا البيتين يدلل على استمرارهذا الحدث وتجدده.

هذا ويعتبر الكتاب من بين الألفاظ التي ساهمت في تشكيل حقل المعارف يقول:[1]

ذَهَبَ النَّاسُ فَانْفِرَادِي أَنِيسِي و كِتَابِي مُحَدِّثِي وَ جَلِيسِي

صاحبٌ قد أَمِنْتُ مِنْهُ مَلالا واختلالا وكلَّ خُلْقٍ بَئِيسِ .

جاء توظيف لفظ الكتاب ضمن هذا السياق في إطار يبرز الشاعر فيه إحدى صفاته هي الإخلاصوالوفاء،حيث يعتبره "ابن الحداد" خير محدث و جليس،بحيث يحقق النفع الفائدة لصاحبه ويحميه من مخالطة الناس.

فشعر عبد الله بن الحداد–إذنو كما ذكرنا يَعتبر ذخيرة قيّمة يحفل فيها شعره بالكثير من القيم الأدبية و العلمية و التاريخية التي تدلل على جانب عظيم من المعرفة ، و يعتبر

[1]. ابن الحدّاد ،الدّيوان ص228.

الأدب سيما من ناحيته الشعرية من بين أكثر العلوم التي شهدت اهتماما كبيرا لدى "ابن الحداد"،ومن أمثلة ذلكقوله:[1]

و الشِّعْرُ إنْ لَمْ أَعْتَقِدْهُ شَرِيعَةً أُمْسِي إليها بالحِفَاظِ و أُصْبِحُ

فَبِسِحْرِهِ مَهْمَا دَعَوْتُ إِجَابَةٌ و لِفِكْرِهِ مَهْمَا إِجْتَلَيْتُ تَوَضُّحُ

فاذخَرْ مِنَ الكَلِمِ العَليِّ لآلِئًا[2] يَبْأَى بها جِيدُ العلاء وَيَجْبَحُ

يبدي الشاعر في هذا النص مقدرته الشعرية التي بلغت مرتبة عالية من البيان البلاغة،و هو ما يوضحه هذا الطرح الدلالي الذي شهد نوعا من التصاعد عن طريق هذا التشكيل المجازي أين يؤكد الشاعر من خلاله أن شعره و إن لم يبلغ بعد تلك المرتبة التي ترقى إليها الشريعة،فهو سحر يجيب طلباته بحيث تنعكس صورة أفكاره في حروفه واضحة جلية، هذا التشكيل لم يكن إلا انعكاسا لذات الشاعر الفاعلة أمام هذا المشهد الفخري الذي تطلب تكرار مفهوم الشعر مرة أخرى في البيت الثالث بدال (الكلم)لتأكيد فكرة مفادها أن فصاحة هذا الشعر رفيع المستوى يصلح لأن يكون لآلئ يفخر بها جيد مجد مليكه و يزهى.

و يقول أيضا:[3]

لآلئُ إلا أَنَّ فِكْرِيَ غائِصٌ و عِلْمِيَ دأماءٌ و نُطْقِيَ شاطئُ

تجاوزَ حَدَّ الوَهْمِ و اللَّحْظِ و المُنَى وأَعْشَى الحِجَى لألاؤه المتلالئُ

ولازمتُ سَمْتَ الصَّمْتِ لا عن فَدَامَةٍ فَلِي منطقٌ للسَّمعِ و القلبُ مالئُ .

---

(1). المصدر نفسه،ص182

(2). يبأى: يفغُر *يجبح:يفرح

(3). ابن ا،الحداد،الديوان ،ص148

و في سياق الغزل يقول:[1]

مَشَاعِرُ تَهْيَامٍ و كعبةُ فِتْنَةٍ فؤاديَ مِنْ حُجاَّجِهَا و دُعائِها

فكم صَفَحَتْني في مِنَا هَايَدُ المُنَى وكم هَبَّ عَرْفُ اللَّهْوِ مِنْ عَرَفَاتِهَا

و يقول أيضا:[2]

هُمْ في ضميرِكَ خَيَّمُوا أم قَوَّضُوا و مِنَى جُفونِكَ أَقَبلوُا ام أَعْرضُوا .

في هذين النصين يبث الشاعر ألفاظا ذات إيحاء ديني تتصل بشعيرة الحج مثل (الكعبة،الحجاج،الدعاة.....الخ) و هي ألفاظ تحمل دلالات تستدعي في ذهن السامع الإنشداد إليها و الجبل نحوها،و قد إستتمر الشاعر هذه الدلالة لخدمة أبعاد عاطفية،حيث جعل الشاعر محبوبته كعبة يطوف المحبوب حولهت كما يطوف الحجيج الكعبة الشريفة للدلالة علا عفة وطهارة محبوبته من جهة و كثرة محبها من جهة ثانية و ذالك لما تتمتع به المرأة من جمال أخاذ يأخذ بالألباب و لعل ذالك ما جعله يضيف الدال (فتنه) للكعبة ،إمعانا في وصف جمال هذه المرأة و سحرها،فكما تشد الكعبة قلوب الحجيج في مناسك الحج كذالك تشد هذه المرأة قلوب العاشقي في مشاعر التهيام ،و قد جعل قلبه أحد مجيتها و الداعين إلا هيامها ،و تأثيثا لذالك الجو الشعائري وظف الشاعر بعض الأماكنالدينية مستثمرا مدلولها الديني المقدس لخدمة غرضه الغزلي،حيث قرن كل من هذين الدالين بضمير الهاء الذي يعود علا محبوبته نويرة (مناها)،(عرفاتها)،جاعلا هذين لأماكن المقدسة

---

[1]. ابن الحدّاد،الدّيوان،ص164،163.

[2]. المصدر نفسه،ص230.

في هذا النص عبر الشاعر عن معنى الشعر بالدال (لآلئ)التي استهل بها أبياتهالشعرية،و قد استطاع هذا الدال الذي اختاره الشاعر أن يعبر عن المعنى أكثر من غيره كالشعر أو القريض أو النظم.....ذلك أن اللؤلؤ بما يستحضره من معاني تفيد قيمته المادية الباهضة من جهة و عناء استخراجه من جهة أخرى جعله يتناسب مع هذا السياق الذي يفخر الشاعر فيه بجودة شعره ،معتمدا على بعض الألفاظ التي تتواءم مع طبيعة هذا الدال (لآلئ)،كالدأماء ،والشاطئ،

و الغوص.....فكما يغوص صائد اللؤلؤ في عمق البحار ليستخرج منه اللآلئ ،فإن الشاعر يغوص بخياله (فكري)في بحر هذا العالم الشعري(د أماء) ليخرج منه أثمن القصائد أجودها على الإطلاقمتجاوزا بها حد البصر و العقل الذي تعجز العيون عن رؤيته، العقول على استيعابه أو إدراكه،ثم يوظف الشاعر دال (منطق) لتأكيد فكرة مفادها عدم جدوى رده على الأعداء و الخصوم مادام يتبع في نظمه منطقا خاصا هو منطق الفصاحة التي تنفذ إلىأسماع البشر و قلوبهم معا.

هذا و يعتبر (علم العروض) من بين أكثر العلوم اتصالا بعالم الشعر و قد عرف هذا العلم حضورا كبيرا في شعر "ابن الحداد"، و من بين المصطلحات التي دلت على هذا العلم في شعره (العروض، الأوزان، الدوائر العروضية، التحريك و التسكين، القافية.....) و الشاعر إذ يوظف هذا العلم إنما لخدمة أغراضه الشعرية مظهرا في ذات الوقت درايته بهذا العلم و خبرته به و إلمامهبأسراره، بحيث ترتسم من خلاله الخطوط الدقيقة لمعالم ثقافته العروضية، سيما أنه صاحب تجربة ممتدة في هذا ، و إلمام "ابن الحداد" بالعروض و الأوزان لا يظهر فقط في نتاجه الشعري إنما نجده أيضا في [1]الشأن [2]نتاجه النثري.

---

(1). أنظر ص من هذه الرّسالة.

(2) يقول "ابن الحدّاد"في إحدى رسائله التّي بعث بها إلى أحد أصدقائه،فيستعمل الاصطلاحات العروضيّة: <<قد كنت خاطبتك في أمرفلان؛وجلوت إليك معه خبري،و شكوت إليك عجزي و بجري لتنظر كيفيّة حاله؛ولعلّك تصرفه عن محاله،فما أصرت بنهرك زبدا

مواطن إنطلق منها هناك ذالك الحب العفيف الطّاهر،ففي مناها صافحته أيدي المنى أين تمّ عقد الصّلح بينهما و في عرفاتها

وفي عرفاتها عبق ريح الحُب و العشق و الحياة مجانسا في ذات الرقت بين (مناها ،المنى)،(عُرفُ ،عرفاتها)،كما وظف الشاعر الدال(منى) في المثال الثاني بوصفه أحد الأمكنة المقصودة أثناء اداء مناسك الحجّ،مستثمرا ذالك لخدمة غرض فني جسد الشاعر من خلاله مبلغ إهتمامه بهناه المراة التي ستظل عيونه تلاحقها سواء إقتربت منه أو اِبتعدت مطلقا في ذالك بين (خيمّوا، قوّضوا)،(أقبلوا،أعرضوا)

و ما نلحظه بخصوص هذا العلم أن مصطلحاته ترد في سياق يتصل بالخبرات و التجارب، و هي سياقات تتفق مع طبيعة هذا العلم الذي تتطلب معرفته خبرة كبيرة بعالم الشعر و الأوزان، و من أمثلة هذا العلم في شعر "ابن الحداد" قوله:[1]

ياسَائِلِي عَمَّا زَكِنْتُ من الوَرَى والسِّرُّ قَدْ يُفْضِي إلى الإِعْلاَنِ

ايهَا سَقطْتَ عَلَى الخَبِيرِ بِحَالِهِمْ عند العَرُوضِ حَقَائِقَ الأوزَانِ

هُمِ كَالقَرِيضِ وَ كَسْرُهُ مِنْ وَزْنِـهِ يَبْدُو مِنَ التَّحْرِيكِ و الإِسْكَانِ

ومتى تَحُلْ حَالاَهُمَا عَنْ كُنْهِهـَا أَنْكَرْتَ منه واضِحَ العِرْفَـانِ

لا حببا؛ولا أثرت لمهرك عنقا و لا خببا،ولا سلكت لشعبك صعدًا و لاصببًا،ولا فككت لسعيك وتدًا و لاسببًا.....>>
أنظر ابن بسّام الأندلسي(ق1،ج2) ص 703

[1]. الدّيوان، ص287 ، 288 .

في هذا النص يوضح الشاعر إحدى تجاربه الشعرية المتعلقة بالعلاقة التي تربطه بالناس سيما من جانبها التعاملي ،حيث يبدي الشاعر أن كثرة ما خبره عنهم يفضي به إلىالإعلان عنها بدل تركها طي الكتمان مطابقا في ذلك بين السر و الإعلان ،و في سبيل ذلك اعتمد الشاعر على بعض مصطلحات علم العروض مستلهما أبرز خصائص هذا العلم و مميزاته،حيث اتكئ الشاعر على أهم مقوم يقوم عليه هذا العلم و هو (الحركة و السكون)،و هو عنصر يعتبر دعامة أساسية تعتمد في تحديد الفرق بين الأوزان،وقد ساهم هذا الدال في رسم الدلالة المطلوبة حيث تنزل في هذا السياق منزلة الخبرة في حياة الشاعر،فمن خلال هذه الدعامة يؤكد الشاعر أنه يعتمد على ما يكتسبه من خبرة في التمييز بين حقيقة الأشخاص من حيث استقامتهم أو انحرافهم عن سمت الصواب ،تماما كما يعتمد علم العروض على الحركة والسكون لتحديد الفرق بين صحيح الوزن و مكسوره،و لتدعيم هذه الفكرة نجد الشاعر يكرر هذا الدال في البيت الرابع بواسطة الدال (حالاهما) حيث يؤكد من خلاله أن اجتناب طريقة التحريك و الإسكان في الشعر من شانه أن يصعب معرفة متزن الشعر من مكسوره كما يصعب التمييز بين الناس بدون خبرة بهم و طول مراس.

و يقول معزيا مليكه المعتصم:[1]

إنْ كان عُظْمُ الرُّزْءِ أَصْبَحَ كَافِراً بِتَجَلُّدٍ لا تُمْسِ إلاَّ مُؤْمِنَا

و يقول أيضا :[2]

قَيَا عَجبَا أنْ ظَلَّ قَلْبِيَ مُؤْمِنًا بِشَرْعِ غَرَامٍ ظَلَّ بالوَصْلِ كَافِرَا .

[1]. ابن الحدّاد،اليوان،ص284.

[2]. المصدر نفسه،ص215.

إن لفظي الإيمان و الكفر في مثال السياقين يحملان طاقة دلالية مكثفة،إستطل الشّاعر ما تحمله كلٌ منها مِنْ دلالات تقوم علا الإيجاب و السّلب ،حيث تشع عمّ يكنه الشّاعر من شحنات ذات أبعاد إنسانية عاطفّية .

و قد ورد هذين اللفظين في خضمٍ من الإستعمالات في إنتاج دلالة التصبر أين شخص الشاعر هذا المصاب (الرّزء) ،فجعله إنسانا كافرا لا يمكن مقاومة كفره إلا بالصبر اللذين يقوم عليها الإيمان في الديانة الإسلامية مطابقا في ذالك بين (اصبح/نمسى)،(كافرا/مؤمنل) .

أمّا في مثال البيت الثّاني فقد وظّف الشّاعر لفظي الإيمان و الكفر خارج الإيطار الإسلامي المألوف لها،حيث وظّفها في إطار شريعة من نوع آخر ،هي شريعة العزام و العشق،وقد وردت دلالة الإيمان و الكفر فيه تبعا لهذه الشريعة حيث عبر الشاعر من خلال الكفر عن الهجرة و عبر من خلال الإيمان عن وصل ،و بالتالي فإن شريعة الغرام عند محبوبته شريعة كافرة بعيدة كل البعد عن القيم الإيمانية مادامت لا تؤمن غلا بالهجرة و لاتكفر غلا بالوصل .

[1]ويقول أيضا:

[2]و مَعْرِفَةُ الأيّامِ تُجْدِي تَجَارُبًا و مَنْ فَهِمَ الأشطارَ فَكَّ الدَّوَائِرَا

ولولا طِلابُ الدَّهْرِ غَايةُ عِلْمِهَا لما بَسَطُوا منها بسيطًا ووافِرَا .

في هذا النص يوضح الشاعر أن معرفة نوائب الدهر التي وردت في سياق البيت الأول بدال(الأيام)إنما يستدعي تجارب و خبرات حياتية كثيرة على الإنسانأن يكون على علم و معرفة بها،ويدعم الشاعر هذه الفكرة باعتماده على بعض القيم العروضية مؤكدا أن الخبير بعالم الشعر بإمكانهأن يفك الدوائر العروضية بكل سهولة و يسر ،و في هذا السياق استطاع الشاعر أن يحمل الدال(دوائر)حمولة دلالية فسيحة يوحي بها اشتراك اللفظ الدال على عدة معان،دائرة العروض من جهة ، ودائرة الدهر و

---

[1]. ابن الحدّاد،الدّيوان، ص216

[2] الدّوائر :جمع دائرة و المراد الدّائرة العروضيّة؛وهي خمس دوائر :دائرة المختلف وفيها الغّويل و المديد وأبسيط؛ودائرة المؤتلف وفيها الوافر والكامل، ودائرة المشتبه وفيها الهزج والرجز و الرّمل؛ودائرة المجتلب وفيها السّريع والمنرح و الخفيف و المضارع والمقتضب والمجتث و دائرة المتقارب و المحدث المتدارك.

نوائبه من جهة أخرى ،و يعتمد الشاعر على علم العروض في البيت الموالي،حيث يعقد مقارن بين دوائر العروض و دوائر الدهر ،فرغم غموض هذا العلم و ما يعرف عنه من تعقيد ، إلاأنالعروضيين–مع ذلك–استطاعوا أن يبسطوا هذه الدوائر بحيث جعلوا لكل دائرة بحورها، وهنا نلحظ دعوة صريحة من قبل الشاعر يطالب فيها الدهر بـأن يكون بسيطا في تعامله مع الناس ،بحيث يعاملهم بالحسنى و ذلك ب أن يبعد عنهم نوائبه،وهنا يسحب الشاعر دلالة هذه الألفاظ العروضية م ن واقعها العلمي إلى واقع يرضي تطلعاته و أحلامه و آماله.

و فضلا عن المعرفة الأدبية أبدى الشاعر معرفة كبيرة بعلم اللغة ،ومن بين الألفاظ اللغوية التي ترددت في إطار هذا العلم نذكر :الضمير،المعرفة، النكرة ، الفعل ، الهمز ، المصدر ،التنوين.....

و من الأمثلة التي وردت فيها هذه الألفاظقوله :[1]

أُرَجِّيلِسُلْوَانِي نُشُورًا وحُسْنُهَا يَرَى رأي ذي الإلحاد أَنْ ليس نَاشِرَا

فَأنتِ ضميرٌ ليس يُعْرَفُ كُنْهُهُ فَلِمْ صَيَّرُوا في المَعْرِفَاتِ الضَّمَائِرَا

و ليس على حُكْمِ الزَّمَانِ تَحَكُّمٌ على حَسَبِ الأفعال يُجْرِي مَصَادِرَا

ومازلتُ عن ماهِيَّةِ الحُسنِ أَبْحَثُ فلم أُلفِ معنًى غيرَ حُسْنِكِ سَاحِرَا .

يستخدم الشاعر في هذا النص بعض الاصطلاحات النحوية التي ساهمت في خدمة هذا الموقف العاطفي الذي يشكو فيه محبوبته النصرانية (نويرة) ،و هنا يشبه هذه المرأة بإحدى المسميات النحوية (ضمير) الذي ورد في البيت الأول مرتين في صيغة رد الصدر على العجز (ضمير ،ضمائر) وهي صيغة تنطوي على مضمون دلالي يقف على نقيض هذا المسمى(الضمير).

فإذا كان يعرف عن الضمير بأنه معرفة فان هذه المرأة ضمير مبهم نكرة ،و هو ما يوضحه قوله(ليس يعرف كنهه)، وهو ما جعل الشاعر يلجأإلى هذا الأسلوبالاستفهامي الذي يعتب فيه على النحاة الذين لم يدخلوا الضمائر في باب النكرات ما دامت محبوبته ضمير هو كالطيف يغفو كلما ينتبه إليه و

[1] ابن الحدّاد،الدّيوان، ص215

و يمتد [2]يصحو كلما يغفو عنه، سيما و أن "النكرة تعني عند النحات كون الشيء مجهولا و منكورا" استخدام الشاعر لبعض الاصطلاحات الخاصة بعلم النحو مثل قوله (الأفعال ،مصادر)، وهنا يتوضح إلىأي حد وفق فيه الشاعر في التعبير عن هذا الموقف الشعري دون أن يفقد الدالين أصل مدلولهما النحوي في سياق يبرز فيه جور الزمان و تحكمه في أقدار البشر(حكم/تحكم) ،بحيث يصدر(مصادرا) أحكامه عليهم حسب أفعالهم(الأفعال).ليؤكد من خلال ذلك أن الدهر قد اصدر عليه حكما بالشقاء لقاء فعلته في حب امرأة على غير دينه،أما في البيت الثالث يوضح الشاعر علة حبه لهذه المرأة و هو ذلك

الحسن الساحر و الجمال الباهر الذي يصح أن يكون قاعدة(معنى) للتعريف بالحسن و الجمال.

[1]و يقول أيضا:

لا تألف الأحكام حيفا عنده فكأنّها الأفعال و التّنوينُ .

و هنا يوظف الشاعر اصطلاحات النحو (الأفعال،التنوين) ليدعم من خلالها أحد أهم صفات مليكهالأخلاقية و هي العدل، فموقع الأفعال من التنوين هي موقف مليكه من الجور قلة العدل ، فكما الأفعال لا يدخلها التنوين كذلك لا يدخل الحيف أو الظلم في الأحكام الصادرة عن مليكه المعتصم.

هذا و"لابن الحداد" مشاركات كثيرة في علمي الهندسة و الفلسفة، و من الألفاظ الدالة على هذين العلمين: الفلسفة ، أفلاطون، الفكر، الحكمة، إقليدس، الأشكال، فنون، خطوط، الرسم،....الخ.

[2]أما من الأمثلة التي تؤشر إلى معرفة الشاعر بعلم الفلسفة قوله يذم مدح الملوك الأمراء يقول:

---

[2]. عبد الرّحيم الرّحموني:تحليل لُغوي أسلوبي لنصوص من الشّعر القديم،ص43

[1]. ابن الحدّاد،الدّيوان، ص277

لَزِمْتُ قَنَاعَتِي وَ قَعَدْتُ عَنْهُمْ فَلَسْتُ أَرَى الوَزِيرَ و لاَالأَمِيرَا

وكُنْتُ سَميرَ أشعارِي سَفَاهًا فَعُدْتُلسفِيلِتي سَمِيـرَا

يتبين من خلال هذا النص أن الشاعر قد نفض يديه من ممدوحيه من الوزراء الأمراء، و قد ترتب عن ذلك تغيير جذري في منحى اهتمامات الشاعر العلمية ، حيث تحول من عالم الأدب و الشعر إلىالانقطاع كليا إلى الفلسفةو التفلسف، و من خلال هذا السياق يتوضح أن معرفة الشاعر بهذا العلم لم تكن حديثة النشأةإنما تؤكد على قدم عهده بها،

و ذلك من خلال الدال (عدت) التي تدلل على معنى الرجوع بعد الغياب ، كما يتوضح أن نسبة هذا العلم إلى شخصه (فلسفياتي) تدلل على معرفة عميقة بأصول هذا العلم، كما تدلل من جهة أخرى على أن له فلسفة خاصة به يختلف فيها عن غير

و يقول أيضا يجمع بين معرفته بعلمي الفلسفة و الهندسة معا قوله في وصف قصر مليكه المعتصم بن صمادح:[1]

وكَأَنَّ هِرْمِسَ بَثَّ حِكْمَتَهُ بِهِ وأدارَ فيه الفِكْرَ أَفْلاَطُونُ

وكَأَنَّ راسِمَ خَطِّهِ إِقْلِيدِسٌ فمَوَاثِلُ الأَشْكَالِ فيه فنُّونُ

مِنْ دَائِرٍ و مُكَعَّبٍ و مُعَيَّـنٍ و مُحَجَّنٍ تَقْوِيسُهُ التَّحْجِـينُ

شَمَخَتْ فَلَا تُحْنَى سَوَارِيهَا لها كلاَّ، ولا تُرْمَى بها فَتَبِـينُ

فَهُنَالِكَ التَّضْعِيفُ والتَّثْلِيثُ والْتَرْبِيعُ و التَّسْدِيسُ و التَّثْمِـينُ

---

(2). المصدر نفسه،ص220

(1). ابن الحداد،الدّيوان، ص271، 273

وكَأَنَّ طرْفِي مَسْمَعِي، و كَأَنَّهُ صَوْتٌ؛و شَكْلُ خُطُوطِهِ تَلْحِينُ

اتكئ الشاعر في هذا الخطاب الشعري على بعض ألفاظ علمي الفلسفة و الهندسة في وصف جودة قصر مليكه المعتصم بن صمادح و جماله، فهو قصر تم بناؤه على أسس علمية متناهية في الدقة و كأنه لم يشيد على هذه الشاكلة إلا بعد دراسات معمقة من قبل نخبة كبيرة من العلماء و الدارسين، فهو إحدىتأملاتأفلاطون الفكرية و لمسات إقليدس الهندسية، و في هذا السياق نلحظ كيف أن"ابن الحداد" قد أبدى معرفته بأبرز رموز علمي الفلسفة و الهندسة ، أفلاطون المفكر الفلسفي المشهور و إقليدس المهندس الرياضي المعروف، كما قرن كل منهما ببعض الألفاظ الدالة على كل علم منهما، حيث ربط الفيلسوف أفلاطون بالدال(الفكر) و ربط المهندس إقليدس بالدوال (الرسم، الخط، الأشكال، الفنون....) كما اعتمد على بعض الألفاظ الدالة على بعض الأشكال الخاصة بعالم الهندسة في إبداء حسن هذا القصر و جماله مثل

(دائر، مكعب، معين...) فيما اعتمد على ألفاظ هندسية أخرى مثل (التضعيف، التثليث، التربيع، التسديس،التثمين...) في إبداء قوة هذا القصر و شموخه.

هذا و يعتبر علم الرياضيات من بين أهم العلوم التي عرفت ترددا كبيرا في شعره، و هو ضرب من العلم يتحدث به الفن في لغته الخاصة و وفق معاييره الخاصة، و قد استأثر عنده بموضوع الغزل دون سواه، فقد عبر الشاعر عن حبه لمحبوبته بجميع السبل، و عبر كافة الطرق بلغة واضحة مباشرة وأخرى تعمق فيها في أدغال الرمز و غياهب التمويه، حيث يطغى الجانب العلمي في هذا الموضوع على الجانب الذوقيأو الفني، بحيث يشتمل على الكثير من المصطلحات و الرموز العلمية التي لا يمكن فهمها و تفسيرها إلا بعد مشقة و عنت، سيما و أنهاأحوال وجدانية و مفاهيم خاصة بالشاعر وحده، و قد عبر عنها بطريقة يراها أكثر تعبيرا تأثيرا من اللغة المباشرة، فقد لجأ الشاعر إلى طريقة الرمز بعدما تيقن أن ما يكنه لمحبوبته أعمق من أن يعبر عنه بلغة واضحة أو مفهومة، لأن هذه اللغة في نظره لم تعد ت في بالغرض الذي يود إيصاله، لأن معانيه في هذه المرأة لا يستغرقه عقل لفهمه أو لغة لترجمته، هذا فضلا عن بعض العوامل الأخرى التي تتصل بالجوانب الدينية و الاجتماعية، فحبه لامرأة على غير دينه جعله

، و من أشهر المصطلحات [2] و يصحف [1] يذهب في غزله مذهب التكنية بحيث يكني اسمها فيعمي [3] الدالة على علم الرياضيات دال (الرمز)،و من أمثلته في شعر "ابن الحداد" قوله:

وليَ أَمَلٌ،إِنْ يُسْعِدِ السَّعْدَ نِلْتُهُ وَ يُفْهَمُ سِرُّ النَّفْسِ في رَمَزَاتِهَا

وأَسْنَى المُنَى ما نِلْتَ في مَيْعَةِ الصَّبَا وهل تَحْسُنُ الأشياءُ بعد فَوَاتِهَا؟ .

في هذا النص يستخدم الشاعر الدال (الرمز) ليوضح من خلاله حالة عاطفية تشير إلى أن للنفس علامات تومئ إلى ما تنطوي عليه من أحوال، (سر النفس)، فإذا كانت مظاهر السقم و المرض أحد الإيماءات الخارجية التي تظهر على جسد المحب، فان كثرة التأوه هي صفة ملازمة للشاعر – هي أكثر مظهر يومئ إلى ما في نفس الشاعر من معاناة نفسية داخلية، و ذلك لما يعانيه من هجر دائم وصد مستمر و بعد متواصل من قبل هذه المرأة التي يتمنى في هذا السياق (لي أمل) أن يحالفه الحظ في نيل وصلها، و هو ما عبر عنه الشاعر عبر أسلوب الشرط (إن يسعد السعد نلته)، و هو ما يفسره البيت الثاني أين يؤكد الشاعر أنالأشياء –سيما الوصل– لا تحسن إلا في سن الشباب و ميعة الصبا الذينيلبيان له مطالبه كل رغباته.

[1] و يسوق الشاعر هذا المصطلح في سياق مماثل يقول:

أَتَعْلَمُ أَنَّ لِي نَفْسًا عَلِيلَهْ وأَشْوَاقًا مُبَرِّحَةً دَخِيلَهْ؟

وفي طَيِّ الخَمِيلَةِ رِيمُ إِنْسٍ رَمَزْتُ بها فَلِلَّهِ الخَمِيلَهْ! .

يقوم هذا النص الشعري على الرمز، و هو مدلول عبر عنه الشاعر بواسطة الدال (رمزت) معتمدا في ذلك على الدال (الخميل ه) الذي جعله الشاعر محور الإهتمام في هذا النص مكررا في موضعين اثنين، فقد استخدمه الشاعر أداة يرمز من خلالها إلى اسم محبوبته الحقيقي بكل ما يحمله من

---

[1]. المعتمر من الشعر هو ما عُمّي معناه أي شبه فتعمى و تعمى فيه الأبصار و البصائر .

[2]. هو أن يُقرأ الشيءعلا خلاف ما أراد كاتبه .

[3]. ابن الحداد،لدّيوان، 168 .

[1]. ابن الحدّاد،الدّيوان:ص247 .

، و هنا [2]حروف يشترك فيها هذا الدال (خميلة) مع اسم هذه المرأة الحقيقي (جميلة)، مبدلا الجيم خاء نلحظ أن الدال (الخميلة) في هذا السياق قد ساهم في تجسيد تجربة الشاعر الشعرية، و ذلك في بعدها العاطفي، حيث رصد الشاعر من خلاله فكرة تجسد ما يطويه هذا المكان من غزلان هي من جنس البشر (ريم إنس)، للتدليل على جمال

محبوبته التي تتقاطع في جمالها مع هذا الحيوان، مما زاد في تأثيث مشاعر الصبابة و الشوق في نفس الشاعر.

[1]و مما يتصل بعلم الرياضيات تركيز الشاعر على لغة الأرقام في شعره يقول:

يالَيْتَ مُلْكِي مائةٌ لَيْتَهَا فَهِيَ إقْتِرَاحِي فافهمِ التّعْمِيهْ

وليس في الأعداد لي بُغْيَةٌ لكن لها اسمٌ وَافَقَ التَّسْمِيَهْ

يدور محور الاهتمام في هذا السياق على العدد (مائة)، و هنا يتوضح أن اختيار هذا العدد تم بطريقة لم تكن اعتباطية من خلال الدال (اقتراحي)، و اقتراح الشاعر لهذا العدد دون غيره من الأعداد يرجع إلىأنه عدد يفي بالغرض الذي وظفه الشاعر من أجله، و ذلك ليعمي من خلاله أحد الأسماء التي يرمز بها إلى محبوبته النصرانية نويرة، و هو اسم (هنيدة)، هنيدة هو اسم للمائة من الإبل، و هنا يؤكد الشاعر أن استخدامه لهذا العدد لم يكن بغية في لغة الأعداد بقدر ما هو حبا لمحبوبته نويرة التي يوافق اسمها مدلول هذا العدد.

---

(2) وقدعلّق"ابن بسّام"على البيت الثّاني بقوله:واسمها على الحقيقة جميلة فصحّف"ابنالحدّاد"اسمها كما تراه و جرى في وصفها طَلَقَ الجَمُوح فلم يف شرط الكتاب بمَدَاه.أنظر الذّخيرة(ق1،م2،ص709) .

[1] ابن الحدّاد،الدّيوان، ص307

[2]و في سياق آخر يقول:

مُثَلّثَةٌ قد وَحَّدَ اللَّهُ حُسْنَهَا فَثُنِّيَّ في قَلْبِي بها الوَجْدُ و الحُزْنُ

يصور الشاعر في هذا الخطاب الشعري حالة عاطفية نادرة، حيث جعل وجده و حزنه اثنين من ثلاثة (الحسن، الوجد، الحزن) معتمدا في ذلك على لغة الأعداد (واحد، اثنين، ثلاثة.....) في تشكيل هذه المعادلة العاطفية.

[3] و يقول أيضا:

صُنْتُ اسمَ إِلْفِي فَدَأْبًا لا أُسَمَّيهِ ولا أزالُ بَإِلْغَازِي أُعَمَيْهِ .

وصاحِبِي عَدَدِيٌّ قد رَمَزْتُ به بِذِكْرِ ماتَحْوِي مَبَانِيـهِ

فَجَذْرُ أولِهِ رُبْعٌ لآخِـرِهِ و جَذْرُ لآخِرِهِ رُبْعٌ لِثَانِيهِ

وإنَّ ثَانِيَهُ خُمْسٌ لِثَالِثِـهِ فافْهَمْ فَقَدْ لاَحَ لِلأَفْهَامِ خَافِيهِ .

[1]و في سياق مماثل يقول:

أَمَّا الذّي بِي فَإِرِّي لا أُسَمّيهِ لكن سَأُلقِي رُمُوزًا جَمَّةً فِيهِ

إذا أَرَدْتَ من الأعدادنِسْبَتَـهُ فَجَذْرُ أوَّلِهِ عُشْرٌ لِثَانِيهِ

وإنْ أَضَفْتَإلى ذي الجَذْرِ رَابِعَهُ رَأَيْتَ ثَالِثَهُ زُهْرًا مَعَانِيهِ

و نِصْفُهُ أولِعَتْ أُخْتُ الرَّشِيدِ بِه فقد تَبَيَّنَ مَاضِيهِ و بَاقِيهِ .

---

[2] المصدر نفسه،ص256

[3] المصدر نفسه،ص308

[1]. ا ابن الحدّاد،لدّيوان، ص309 .

يقوم هذين النصين على بعض المصطلحات المتداولة في عالم الرياضيات حيث حاول الشاعر من خلالها أن يكنى عن اسم محبوبته الحقيقي الذي يوافق بعض الأعداد، حيث جمع الشاعر بين لغة الأعداد و الجذور و الأرباع و الأخماس و الأعشار، و قد أسهمت هذه الدوال في تشكيل مضامين شعرية لا يمكن أن نستوعبها بطريقة ميسرة ما لم نكن على معرفة واسعة بعلم الرياضيات الذي يستدعي نوعا من الغوص في أغواره و فض أسراره،و مع ذلك فقد ساهمت هذه الدوال مجتمعة في تفجير طاقة دلالة واضحة مفادها الحفاظ على اسم محبوبته الحقيقي و صيانته.

نخلص في ضوء ما تقدم إلىأن توظيف الشاعر للرموز هي من دواعي اهتمامه بعلم الرياضيات الذي أكثر ما يعتمد على الرمز حيث حاول الشاعر استغلال بعض المصطلحات ذات الدلالات الموحية ليرمز في أغلبها إلى اسم محبوبته الحقيقي، و هي حركة إبداعية ساهمت في تفجير طاقة الشاعر الإيحائية، فكان لها دور بارز في مهمة قيادة القارئإلى الدلالة المطلوبة.

كما تعتبر الألفاظ الخاصة بعلم الفلك من بين أكثرالألفاظ تكرارا في حقل العلوم و المعارف في شعر "ابن الحداد"، و هي كثرة تنم على قدر كبير من المعرفة بأصول هذا العلم و مراس طويل بأسراره، فمن خلاله نلحظ أن رؤية الشاعر قد اتسعت فاستوعبت الكون من حوله لتصل إلىأعنان السماء، و من الألفاظ الدالة على هذا العلم في شعر "ابن الحداد" نذكر: الفلك، النجم، الكوكب، البدر، الهلال، الشمس، الكون، البئر، الشهب، العيوق، السها، السماك، الذراع، الأنواء، السراج، الدراري، النير، الشعرى، الجوزاء، النعام، الحمل، الثريا، المجرة، التنين،..... هذا فضلا عن بعض أسماءالأشهر مثل: كانون، أيلول، تموز، نيسان، آذار، تشرين، .....

و ألفاظ الفلك عند "ابن الحداد" غالبا ما تشير إلا العلوّ و السموّ و الإرتقاء ومثال و ذالك قوله:[1]

وبالمعاقلِ لِلْأَمْلَاكِ مُقْتَنَـعٌ وما له بِسِوَى الأفلاك مُجْتَرَأُ

تَكَسَّبَا عَصْرُهُ فَخْرًا و عُنْصُرُهُ فقد عَلَا الفَلَكَ الأعْلَى به سَبَأُ .

.....

و ما يميز عالم الأفلاك من خلال شعر "ابن الحداد" أنه عالم حركي، و من أمثلة ذلك قوله هي وصف قصر مليكه المعتصم:[2]

عُطِفَتْ حَنَايَاهُ و ضُمِّنَ بَعْضُهَا بَعْضًا،وسِحْرٌ ذلك التَّضْمِينُ

كَتَقَاطُعِ الأفلاكِ إلاأنَّـهُ مُتَبايِنانِ:تَحرُّكٌ و سُكُونُ

فَلَكِيَّةٌ لو أَنَّهَا حَرَكِيَّـةٌ لاعتدَّ منها الرَّأسُ و التِّنِّينُ .

و يقول في مدح مليكه المعتصم:[1]

بِعَزْمِ أَبِيٍّ لا يُرَدُّ مَضَـاؤه وهل تُمْلَكُ الأفلاك عن حَرَكَاتِها؟ .

يجمع الشاعر في سياق المثال الأول بين تقاطع حنايا قصر مليكه المعتصم في كيفية اتصاله ببعضه و سحر تضمينه مع تقاطع الأفلاك، غير أن ما يميز عالم الأفلاك عن هذا القصر هو انه عالم مليء بالحركة، و الفارق الأساسي في كل يتحدد في حركية الأفلاك سكون الحنايا، و هنا يطابق الشاعر بين الحركة و السكون لتوضيح هذه الدلالة، و لتدعيم هذه الفكرة لجا الشاعر إلى تكرار الدال (حركية) في البيت الثالث أين يصف حباب القصر بأنها فلكية إلاأنها تفتقر إلى الحركة التي إذا ما توفرت فيه –كما في الأفلاك– صار نجم التنين معدودا منها.

---

(1). ابن الحدّاد،الدّيوان، ص127، 128 .

(2). المصدر نفسه،ص271 .

(1) المصدر نفسه،ص167

و من أكثرالألفاظ اتصالا بعلم الفلك لفظ (القمر) الذي ارتبط بسياقات كثيرة أهمهاأنه مددا للنور،

[2]و من أمثلته في شعر "ابن الحداد" قوله في مدح مليكه المعتصم:

كَذَا فَلْتَلُجْ قَمَرًا زَاهِرًا و تَجْنِ الهَوَى ناضرًا ناضرًا

[3] و يقول في محبوبته نويرة:

يا مُشْبِهَالمَلِكِ الجَعْدِيّ ِتَسْمِيَةً و مُخْجِلَ القَمَرِ البَدْرِيّ أَنْوَارَا

[4]و يقول في وصف قصر مليكه المعتصم:

هُوَ ثَالِثُ القَمَرَيْنِ في ضَوْءَيْهما فيه تُضِيئُ لنا اللَّيَالِي الجُونُ

إن جوهر السياق الشعري لهذه الأمثلة يعكس الموقف الخاص الذي تنطوي تحته الدلالة الخاصة بهذا الدال (القمر)، و هي دلالة النور و الضياء، و هو ما نلحظه من خلال القرينة

المتعلقة بكل مثال، ففي مثال البيت الأول ارتبط القمر بالدال (زاهرا)، و ارتبط بالدال (أنوارا) في مثال البيت الثاني فيما ارتبط بالدال (الضوء) في مثال البيت الثالث،و في هذا الأخير يبدو أن الدلالة أكثر ما تكون عمقا، فتكرار الدال (الضوء) مرتين في مثال هذا البيت (ضوءيهما،تضيء)، تركيز قوي على دلالة النور و الضياء، كما ساهم الدال (ثالث) في تأثيث المعنى، أين يؤكد أن قصر مليكه المعتصم بن صمادح لا يقل نورا و ضياءا عن القمرين، فإذا ما أسرجت مصابيحه ليلا كان في المرتبة الثالثة بعد الشمس و القمر من حيث وهج الضياء كثرة النور.

[1]و يقول أيضا:

---

[2] ابن الحدّاد ،الدّيوان ،ص211

[3]. المصدر نفسه،218

[4]. المصدر نفسه،ص273

[1]. ابن الحدّاد،الدّيوان، ص286

و زِيَادَةُ الأقْمَارِ بَدْءُ شُهُورِهَا وتَعَقُّبُ الأعْقَابِ بالنُّقصَانِ

في هذا النص يعتمد الشاعر على القمر في تجسيد تجربة شعرية تتعلق بفترتي الشباب والشيخوخة، حيث يؤكد أن القمر يكون بدرا تما في بداية الشهر، لينحمق بحيث لا يكاد يرى هو في آخره، و القمر في هذا السياق مشحون بحمولات رمزية تشير إلى تفضيل مرحلة الشباب، هذه الفترة الخصبة من حياة الإنسان على مرحلة الشيخوخة، بحيث تقف كل مرحلة منها على نقيض الأخرى، و هي دلالة يسهم الطباق بين زيادة في أول البيت و نقصان في آخره في توضيحها.

و يستخدم دال (البدر)**فيقول:**[2]

شَقِيقُكَ غُيِّبَ في لَحْدِهِ و تُشْرِقُ يا بَدْرُ مِنْ بَعْدِهِ؟

فَهَلاَّ خَسَفْتَ وكان الخُسُوفُ حدادًا لَبِسْتَ على فَقْدِهِ؟

يعتمد الشاعر في سياق هذا الخطاب على إحدى ظواهر الفلك النادرة و هي ظاهرة خسوف القمر،مجسدا من خلاله أكثر تجاربه الشعرية حزنا و مرارة ،حيث كرر الدال(الخسوف)مرتين في البيت الثاني (خسفت،الخسوف)مستثمرا إحدى الحالات الفلكية التي ينتج عنها ظلام دامس و دجنة قاتمة ،معلنا بذلك حالة الحداد ،حيث يخاطب البدر أن يلبس رداء الظلام (خسفت) بدل رداء البياض(تشرق)،ليبدي بذلك عميق حزنه وحداده على المرثى عليه،و استخدام الدال(لسبت) في هذا السياق يوحي بوضوح عن هذه الحالة الفلكية التي يكون القمر فيها في حالة تغطية كلية،و هنا يتوضح مدى معرفة"ابن الحداد" بظاهرة الخسوف ،سيما و أن هذه الأبيات سيقت في ظروف واقعية تزامنت فيها حدوث هذه الظاهرة الفلكية.[1]

---

[2]. ابن الحدّاد ،الدّيوان ،ص207 .

[1]. أنظر الصّفحة.....من هذه الرّسالة .

و يقول في مدح مليكه المعتصم[2]

يَقِلُّ أَنْ يَطَأَ الَعَيُّوقُ أَخْمَصَهُ[3] و كلُّ مَلْكٍ على أعقابهِ يَطَأ

يعتمد الشاعر في هذا الخطاب على إحدى الكواكب غير المعروفة و هي كوكب (العيوق)ليسجل من خلاله المنزلة الرفيعة و المكانة العالية التي يحتلها مليكه المعتصم عن غيره من الملوك ،و توظيف الدال (يقل) الذي استهل به البيت يدلل على أنه أكثر علوا حتى من العيوق الذي نادرا ما يطأأسفل قدميه (أخمصه)[4].و يقول أيضا:

وكَأَنَّ راحَتَهُ الذِّرَاعُ إِفَاضَةً وكَأَ نَّمَا الأَنْوَاءُ منها الأَنْمُلُ .

وإذا رَأَتْكَ الشُّهْبُ مُزْمِعَ غَزْوَةٍ وَدّتْ جَمِيعًا أَنَّهَا لك جَحْفَلُ

ولَوِ الأُمُورُ جَرَتْ على مِقْدَارِهَا حَمَلَ السّلاحُ لكَ السّماكُ الأَعْزَلُ

في هذا النص اتكئ "ابن الحداد" على بعض الدوال التي تنتمي إلى عالم الأفلاك في مثل (الذراع،الأنواء،الشهب،السماكالأعزل.....) و هي كواكب ساهمت أكثر من غيرها في تجسيد مختلف التجارب الشعرية التي يطمح الشاعر إلىإيصالها ،حيث استخدم الكوكبين الذراع و الأنواء في تشكيل دلالة عميقة ترتبط بصفة الجود و الكرم ،حيث شبه ممدوحه وهو يوزع الأعطيات على المحتاجين بالذراع و قد

---

(2). ابن الحدّاد،الدّيوان،ص114

(3). الأخمص:باطن القدم و مارق من أسفلها و تجافى على الأرض

(4). ابن الحدّاد،الدّيوان،ص245،246

اصطفت حولها تستنير بنورها،فيما ساهم الكوكبين الشهب و السماك الأعزل في تجسيد دلالة مفادها أن المكان المتميزة التي يخطى بها مليكه المعتصم ترقى إلا كل أصناف النجوم و أنواع الكواكب .

[1]و يقول في باب التهنئة:

فَبَشِّرْ سَمَاءَ السَّنَا و السَّنَاءِبنَجِمْ هُدًى لاَحَ في آلِ هُودِ

بِمُقْتبَسٍ من شُمُوسِ النُّفُوسِ ومُقْتَدَحٍ من زِنَادِ السُّعُودِ

هِلاَلٌ تَأَلَّقَ من بَدْرِ سَعْدٍ ومُزْنٌ تَخَلَّقَ مِنْ بَحْرِ جُودِ

شِهَابٌ من النَّيِّرَيْنِ استَطَارَ لإرْدَاءِ كُلِّ مَرِيدٍ عَنِيدِ .

في هذا النص استطاع الشاعر أن يوظف طاقات بعض الدوال الخاصة بعلم الفلك لتكون في خدمة المعنى الذي يشير في هذا النص إلى دلالات عدة أهمها دلالة النور الضياء ،و ذلك في مثل النجم ،الشمس،الهلال،البدر،الشهاب،و تزداد الدلالة عمقا في البيت الرابع بتعمق الشاعر في هذا العلم حيث يوظف الشاعر الدال (النيرين) و هما نجمان نيران أحدهما السماك الأعزل الآخر السماك الرامح ليؤكد أن هذا المولود إنما هو شهاب يستطار شراره من هذين النجمين النيرين فيردي من أصابه من هؤلاء المتمردين الثائرين.

[1]و يوظف أسماء كواكب أخرى فيقول :

على صُدْغِهِ الشِّعْرَى تَلُوحُ و تَلْتَظِي وفي نَحْرِهِ الجَوْزَاءُ تَزْهَى و تَزْدَانُ

[2]و في سياق اخر يقول

وليل بَهِيمٍ سِرْتُهُ و نُجُومُهُ أزَاهِرُ رَوْضٍ أوسَوَاهِرُ أَجْفَانِ

كأنَّ الثُّرَيَّا فيه كأسُ مُدَامِةٍ وقد مَالَتِ الجَوْزَاءُ مِيلَةَ نَشْوَانِ

---

[1] ابن الحدّاد،الدّيوان، ص203، 204

[1] ابن الحدّاد،الدّيوان، ص261

[2]. المصدر نفسه،ص 299 ،300.

و في هذين المثالين اتخذ الشاعر(عالم الأفلاك) في صور تعبر عن مراداتي سوقها الموقف،حيث استثمر في المثال الأولإشعاع و وهج هذه الكواكب في تجسيد هذا الموقف العاطفي الذي يشير فيه إلى جمال هذه و في عنقها قلادة تلمع [3]المرأة و هي تضع بعض أدوات الزينة على صدغها فراحت تلمع لمعان الشعرى لمعان الجوزاء و تزهى كما تزهى الجوزاءفي كبد السماء.

فيما ساهمت أنواعأخرى من الكواكب في رسم مشهد يجسد الشاعر من خلاله مجلس أنس وشراب في إحدى ليالي السمر المظلمة و قد بانت كواكب النجوم فيها في هيئة وجوه قيان حسناواتسواهر،و كوكب الثريا بشاربها (نشوان) ، ولعل تكرار الدال (مال) في قوله (مالت،ميلة) في هذا السياق يوحي بنوع من التلهف و حال النشوة و اللذة عند شرب الخمر ،مما يعكس إحدى حالات حياة المجون واللهو التي عرفتها بلاد الأندلس في هذا العصر.[4]

و يقول في مدح المعتصم بن صمادح أيضا:[5]

سُمْتُ السَّوَامَ به الحِمَامُ كأنَّما أُخِذَتْ بِشَأْنٍ من ذوي الشَّنْآنِ

وتَبِعْتَهَا ذاتَ الجَنَاحِ كأنَّمَا فَعَلَتْ جُنَاحًا قَبْلُ في الطَّيَرَانِ

حتّى غَدا حَمْلُ السَّمَاءِ و ثَوْرُهَا حَذِرَيْنِ مِمَّا حَلَّ بالحُمْلاَنِ

و هنا استغل الشاعر اشتراك بُرْجَيْ الحمل و الثور في ا لإسم مع بعض الأنعام في تجسيد فكرة الشاعر التي توحي في هذا السياق بكرم ممدوحه و حسن ضيافته،حيث بدا هذين البرجين خائفين مما حل بهذه السوام و الطيور التي لكثرة ما ذبح المعتصم منها بدا و كأنه يفعل ذلك للأخذبثأر قديم من الأعداء (أخذت بشأن من ذوي الشنآن)،أوكأنه يعاقب هذه الطيور لارتكابهاإثما في طيرانها(فعلت جناحا قبل في الطيران).

---

[3]. الشعري:كوكب نير يطلع بعد الجوزاء.

[4]. لقد اشرنا إلى قبس من ذالك في صفحات سابقة من هذه الرسالة،أنظر الصفحة ....وما بعدها.

[5]. ابن الحدّاد،الدّيوان،ص294.

و يقول في مدح المعتصم أيضا:[1]

كأنَّكَ في الأمْلَاكِ نُقْطَةُ دَائِرٍ و أَمْلَاكُهَا منها خطوطٌ خَوَارِجُ

مَسَاعٍ أَحَلَّتْكَ العُلَا فكأنَّها مَرَاقٍ إلى حيث السُّهَا وَ مَعَارِجُ .

اعتمد الشاعر في هذا السياق على كوكب السُّهَا في تأكيد مكانة مليكه المعتصم بن صمادح بين بقية ملوك الطوائف ،فمليكه الأصل (نقطة دائرة)،و هم الفرع (خطوط خوارج)، يرجع ذلك إلى أنه ينفرد بمآثر جعلت منزلته ترتفع به إلى سلم المجد فتبلغ مكانة متميزة مرتبة عالية ترقى به إلى كوكب السُّهَا.

نلحظ من خلال ما تقدم إلى أن توظيف مثل هذه الكواكب و النجوم في شعر "ابن الحداد" بهذه الكثرة ، إنما يعكس ثمرة ثقافة فلكية معتبرة يحظى بها الشاعر ،استطاع من خلالها إلى أن يُلَوِّحَ إلى بُعْدٍ أساسي و يرمي إلى دلالة جوهرية ،و كون الشاعر قد وظف أغلب أنواع هذه الكواكب و النجوم في ممدوحه المعتصم و محبوبته نويرة ،فهو يشير إلى المنزلة الرفيعة المرتبة العالية و المكانة العظيمة التي يرقى إليه كل منهما،حيث جعل من هذه النجوم الكواكب سموه ما و رفعته ما ،كون النجوم "ترتبط بمعان كبيرة مثل الإرتفاع و السمو".[2]

<u>حقل الحزن:</u>

و يأتي حقل الحزن في الموقع الرابع من اهتمامات التجربة الشعرية لدى "ابن الحداد"، ذلك أن واقع "ابن الحداد" النفسي و الشعوري كان يحمله في كل مرة على الشعور بالأسى و الحزن، و قد كانت المأساة مصدر هذا الحزن الذي يعيشه الشاعر من أبعاد مختلفة و جوانب متعددة، مما ساهم في تعميق هذه العاطفة عنده و أضافإلى لغته بعدا مأساويا، فهناك نبرة من الحزن تمتد لتشمل أغلب شعره في خط واحد أدىإلى هيمنة شعور نفسي يكاد يكون واحدا في شعره كله، و تعتبر هذه النغمة حقيقة الإحساس الذي

---

[1] ابن الحدّاد،الدّيوان 175، 176.

[2] عبد الإله الصّائغ:الزّمن عند الشّعراء العرب قبل الإسلام،ص55 .

يكتنف حياة "ابن الحداد" الشخصية، فهي مشاعر شديدة ا لإلتصاق بروحه، و بطبيع ته النفسية المرهفة الحساسة، فقد عكست تلك الصرخات المهتاجة في شعره مرارة التجربةو لوعة المعاناة، ما جعله ينزع ذلك المنزع الحزين الذي لاءم حاله و نفسيته تمام الملا يهة، من ثُمَّ انسابت لغته هذه في كثير من نظمه انسياب مشاعره، فجاء شعره صورة ناطقة لكل هذه المشاعر ما جعل شعره يأخذأبعادا دلالية هامة اتصلت اتصالا وثيقا بجملة من الموضوعات أهمها الرثاء، الشكوى، و الغزل ، فلا بد للظروف التي أحاطت به بكل ما تحمله من قسوة و ألم و تمرد و غربة

و حنين أن تحدد منظوره نحو الحياة والأشخاص و الكون، و أن تخلف بصماتها في نتاجه الشعري على اختلاف موضوعاته و تعدد مواقفه، فإذا ما مدح أو تغزل أو رثى انساب ذلك اللون المأساوي يصبغ أبياته و معانيه بصبغته، ما جعل لغة هذا الحقل تكون انعكاسا طبيعيا لحالته النفسية و الشعورية، حيث حفلت بالعديد من المفردات اللغوية التي تعبر عن الحزن الكآبة و ما يتصل بهما، بحيث تُشّكل مؤشرا أسلوبيا واضحا في إنتاج دلالة الحزن في شعره، يعتبر استعمالها من الكثرة في شعره ما يؤكد ميل الشاعر في الإلحاح عليها، بحيث تكون مركزا للدلالة و المعنى في النص الشعري.

و تمتلك ألفاظ الحزن في شعر "ابن الحداد" طاقة دلالية عالية تثير في القارئ دواعي الأسى والمعاناة، سيما ألفاظ البكاء التي نجد لها حضورا قويا، بحيث كانت أكثر ترددا في شعره، كون البكاء أكثراستدعاءا للحزن و أشده تعبيرا عنه، و أقواه دلالة عليه، و قد ظهر في عدد من الدالات في مثل:الدموع، العبرات، البكاء،بحيث أسهمت هذه الألفاظ في إشاعة جو من الأسى و الإحباط استولى على معظم شعره سيما في غرض الغزل الذي طالما كانت المرأة فيه مصدر شقائه و سر آهاته، و سببا في اسرلوة أشجانه

و تهيج أحزانه، إذ « ليس من الضروري أن يتمثل حزن الشاعر في قصائد الرثاء،فليس فقد عزيز هو السبب الوحيد الذي يكرب نفس الشاعر،فقد يكون الفشل في تجربة حب أو الفشل في الحصول علا مطلب حيوي ،أوخيبة الأمل التي تحطم الطموح أو غير ذالك من العوامل باعدا للأسى في نفس الشاعر»و من هنا كان إلحاح الشاعر على مشاعر الجوى و البكاء و استعذاب الألم، و قد اتصل هذا الجو البكائي الدامع اتصالا مباشرا بحالة الهجر و البعد، ذلك أن مشاعر الحزن لدى الشاعر كانت مستمرة باستمرار حالتي الهجر و البعد، و لذلك نجد لغة الحزن –على المستوى العاطفي– عنده ليست سوى انعكاسا لعاطفة الحب الكبير الذي يكنه لمحبوبته نويرة، حيث أعطى الحرمان دفعة أخرى لتجربته

العاطفية التي سادها الصدق و غمرها الوفاء، و قد تطلب ذلك إيقاعا حزينا تلاءم مع تلك الأجواء النفسية التي انعكست في ذبذبات نظمه الغزلي أين نجد "ابن الحداد" فيه يرثى حبه و يرثى نفسه التي ذابت هوى له و هلكت عشقا فيه، ذلك أن الغزل العفيف " إلا مجرد من يرثي حبه بألفاظ يشع منها الحب والصبابة"[1].

حيث آثر أن يعبر على بعض مواقف الحزن بلغة البكاء و الدموع، فها هو يحدث عن لواعج نفسه[2]، و يصف نوازعها و معاناتها **فيقول:**

خليليَّ مِنْ قَيْسِ بنِ عَيْلَانَ،خَلّيَا رِكَابِي تُعَرّجُ نَحْوَ مُنْعَرَجَاتِهَا

بِعَيْشِكُمَا ذاتِ اليَمِينِ فإنَّني أَرَاحُ لِشَمّ الرَّوْحِ مِنْ عَقَدَاتِهَا

أَمَا إنَّهَا الأعْلَامُ مِنْ هَضَبَاتِهَا فكيف تَكُفُّ العَيْنُ عَنْ عَبَرَاتِهَا؟

ذَرَانِي،وإذْرَاءُ الدُّمُوعِ لَعَلّهُ يُسَكِّنُ ما قَدْ هَاجَ مِنْ ذُكْرَاتِهَا .

إنالأبيات –هنا– ترصد موقف الحزن و الألم، و هو إحساس يكاد يهيمن على المقطوعة كلها، حيث أسهمت بعض دالات الحزن في إشاعة جو من الأسى و الإحباط متمثلا في (العبرات) في البيت الثالث و(الدموع) في البيت الرابع، و تعتبر هذه الدوال الجوهرية مركزا للجذب من عدة زوايا صوتية و دلالية، أملت عليه اللحظة الوجدانية الرجوع إليهأكثر من مرة، كما يرتبط هذا التكوين الدلالي بالسياق السابق له، حيث ورد معلقا ببعض التراكيب الدالة على البعدوالفراق، و هنا يخاطب الشاعر خليلين من قيس عيلان أن يسمحو الراكبته بالجروح نحو مواطن المحبوبة .

و قد تملكه إحساس بالمرارة و الإحباط على فراق محبوبته، و تظهر معالم هذا البعد من خلال التركيب (خليا ركابي تعرج نحومعرجاتها) في البيت الأول، و التركيب (أراح لشم الروح من عقداتها) في

---

[1] عبد العزيز شرف:الأسس الفنّية للإبداع الأدبي، دار الجيل، بيروت، 1993، ص43

[2] الدّيوان، ص161، 162

البيت الثاني، و التركيب (إنهاالأعلام من هضباتها) في البيت الثالث، ما جعل مشاعر الحزن في هذا السياق تكون انعكاسا مباشرا لموقف الصد و الهجر الذين طالما ذاق "ابن الحداد" منها الأمرين، ذلك أن ابتعاد المحبوبة عنه قد عمق إحساسهبالحزن و أورث قلبه المرض و الأسقام، مما جعل العين تكون سريعة إذراف الدموع على هذه المحبوبة، ففي هذا الخطاب الشعري تأكيدا لحالة الحزن، ذلك أن استخدام (العين) و هي أداة البكاء المباشرة يكشف عن حقيقة حزن الموقف الذي يعيشه الشاعر، و زيادة في توكيد هذا الحزن نجد أن الشاعر يخاطب العين أن تجود بدموعها (كيف تكف العين عن عبراتها) فكأنما هي تعادل نفسه في استمرار الحزن و البكاء، ورد ذلك في سياق استفهامي يتساءل فيه كيف تتوقف عيناه عن البكاء و مسافة البعد بينه و بين محبوبته ما تزال شاسعة، و كيف لا تجود بالدموع و هو ما يزال يعاني مرارة البعد و ألم الفراق.

و هذه المرأة لا تغيب عن ذاكرته حتى في أحلك الظروف و أصعبها، فها هو يقول هو بعيدا عن موطنه المرية:[1]

ياغائبًا،خَطَرَاتُ القَلْبِ مَحْضَرُهُ الصَّبْرُ بَعْدَكَ شيئٌ لَسْتُ أَقْدِرُهُ

تَرَكْتَ قَلْبِي وأشواقِي تُفَطِّرُهُ ودَمْعَ عَيْنِي وأحداقِي تُحَدِّرُهُ

لو كُنْتَ تُبْصِرُ في تُدْمِيرَ حالَتَنَا إذنلأَشْفَقْتَ مِمَّا كُنْتَ تُبْصِرُهُ

فالعَيْنُ دُونَكَ لا تَحْلَى بِلَذَّتها و الدَّهْرُ بَعْدَكَ لاَ يَصْفُو تَكَدُّرُهُ .

عتاب و شكوى و تشوق و تحرق و ترج، مشاعر كلها مفعمة بحزن شديد و ألم متواصل لم يكن بمكنة الشاعر كبح جماحها، فارتفعت شكواه من الألم و الحرمان، أينأطلق العنان لما ظلت جوانحه تكنه من الشوق و الحرمان المفعم بالشكوى و الألم، و يعتبر التركيب (دمع عيني) في البيت الثاني أكثر تعبيرا عن هذه المعاني، فغياب هذه المرأة و بعدها عنه جعل قلبه تفطره الأشواق و دمعه تسيله الأحداق، فهو"لا يقوى على الصبر قلبه تذيبه الأشواق و عيناه تحرقهما الدموع، بدون الحبيب لا يلذ العيش، و لا يصفو الدهر، أنفاسه تفضحه فتكشف ما يضمره و يطويه من اشتياق و "[1]

---

[1] الدّيوان، ص209، 210.

[1] جودت مدلج:الحب في الأندلس،ص247 .

و تعتبر هذه المشاعر انعكاسا لحالته النفسية التي جعلته يكون دقيقا في اختيار ألفاظها، فهي شديدة الصلة بدلالة الحزن ، حيث استخدم الدال (تفطره) ليدل على شدة الألم و المعاناة، كما وظف الدال (تحدره) ليدل على كثرة البكاء و مبلغ الحزن، بالإضافةإلى التشديد الذي يؤكده معنى الإصرار، إصراره على موقف الحزن الذي ترتب عن إصرار المحبوبة على موقفها معه، و قد أدى صوت الهاء في كل ذلك "وظيفة دلالية عميقة تتجاوز الصوت الظاهر و الإيقاع الجميل العابر إلى البرهنة على وجود شيء ما ذي شأن"[2].

و يقول أيضا:[3]

وآمُلُ مِنْ دَمْعِي إلانَةَ قَلْبِهِ وَلَا أَثَرٌ لِلْغَيْثِ في الحَجَرِ الصَّلْدِ

يشكل هذا البيت مظهرا لحالة نفسية عبر عنها الشاعر بلغة مليئة بحيوية المشاعر عمق الأفكار، و غزارة المعاني، و حرارة تدفق الشعور و قوة الإنفعال حيث خدمته اللغة خدمة كبيرة في التعبير عن شعوره، فسايرت لغته الرقيقة نفسيته الحزينة و هو يصف قسوة محبوبته نويرة، مع انتقاء دقيق لمفردات تحمل الكثير من الإيحاء و الرمز، حيث اتكئ على بعض الدّالاّت التي تحمل عمقا دلاليا واسعا في إفادة هذا المعنى، فلفظة (الغيث) في هذا السياق فيها من الدلالة و الإيحاء على ما هو بصدده أكثر من غيرها كلفظة (مطر) مثلا، حيث استغرقت البنية في إعطاء الدموع معنى الخير و النفع ليدلل على كثرتها من جهة، و صدقها من جهة أخرى، كما اختار دال (الحجر) ليدلل به على شدة قسوة و جفاء قلب هذه

---

(2). عبد الملك مرتاض:دراسةسيميائية تفكيكيّة لقصيدة أين ليلاي،ص160.

(3). ابن الحدّاد،الدّيوان ،ص199.

المرأة، و لعل دال (الص لك) الذي أضافه الشاعر للحجر يعمق مفهوم القسوة و يؤكد المعنى، فقلب محبوبته نويرة لم يتعظ من هذه الدموع فيلين و يرحم، و رغم ذلك نلمح شيئا من الإصرار على الصعيد النفسي للشاعر الذي يرفض الإستكانة لم أساته المحققة و قدره المحتوم ما يدفع الأمل عنده إلىأن يذكر مثل هذه المعاني (و آمل من دمعي.....).

و يقول أيضا:[1]

أَفَاتِكَةَالأَلْحَاظِ ناسكَةَ الهَـوَى وَرِعْتِ ولكنْ لَحْظُ عَيْنَيْكِ خَاطِئُ

وآلُ الهَوَى جَرْحَى ولكنْ دماؤهُمْ دُمُوعُ هَوَامٍ والجُرُوحُ مَآقِيُ

فكيف أُرفيّ كَلْمَ طَرْفِكَ فِي الحَشَا وليس لتَمْزِيقِ المُهَنَّدِ رافئُ؟

ومنأين أرجو بُرْءَ نَفْسِي مِنَ الجَوَى ومَا كلُّ ذِي سُقْمٍ مِنَ السُّقْمِ بَارِئُ؟ .

تترجم هذه الأبيات حالة وجدانية وردت في سياق استفهامي مشحون بمعاني الألم المعاناة التي انتابتالشاعر، حيث تجسد مظهرا نفسيا لحالة نفسية لدى الشاعر، لم يَكُ بوسعه التعبير عنها إلا بلجوئه إلى مثل هذا الأسلوبلأين تحولت الدموع إلى دماء من شدة الحزن، و ذلك في قوله (دماؤهم دموع هوام) في البيت الثاني، فهذه الدماء التي تسيل على خدود محبي نويرة (آل الهوى) إنما سببتها سهام عينيها القاتلة، كما أثار جمال هذه المرأةأوجاع الشاعر و أسقامه، و هو ما عبر عنه في هذا السياق ب(كلم، تمزيق، السقم.....)، حيث انقطع الرجاء في أن ينكأ الجرح من جديد، فهو أعمق من أن يندمل أو يلتئم، و هنا استطاع الشاعر أن يمزج بين الجانبين الحسي و النفسي بحيث يصور جمال هذه المرأة و ما أحدثه هذا الجمال في نفسه ذلك أنَّ "الحديث عن المرأةأول الأمر يكون وصفا لمحاسنها و جمالها، ثم يتبع هذا وصف هذا الأثر في نفس الرجل و هيامه و غرامه".[1].

ثم يعاوده هذا الشعور بالاستكانة و الضعف فيقول:[2]

فَكَمْ أَبْكِي عَلَيْكِ دَمًا ولَا تَرْثِينَ لِلْبَاكِي

---

[1]. ابن الحداد،الدّيوان، ص145، 146.

[1]. أحمد الشايب:الغزل في تاريخ الأدب العربي،دار المعارف للطباعة و النشر:تونس،ط1، 1994، ص15.

[2]. ابن الحدّاد،الدّيوان ،ص241.

في هذا البيت يصور "ابن الحداد" حالة الحزن و الإنكسار الّ لذين يلمان به حيث أبدى الشاعر تفاعلا مع هذا الموقف أدى به إلى البكاء و العيش بحال الوجد، حيث ورد دال (الحزن) في هذا السياق مجسدا في دال البكاء (أبكي)، حيث استحالت الدموع إلى دماء لفرط بكاءه على هذه المرأة، و استمرار حالة الوجد و حرقة الشوق و لوعة الحرمان التي يعيشها الشاعر، و كان لأسلوب التصدير الذي انغلق على معنى الحزن في هذا السياق دورا في تأكيد هذه الدلالة (أبكي، الباكي)، فهذه المرأة لم تكترث لحاله فتحرك ساكنا، كما أن بكاءه لم يثر لديها أي اهتمام يذكر (لا ترثين للباكي).

، كما انسابت في غزله، و إن كان فن الرثاء عند [3]هذا و قد انسابت لغة الحزن في مراثي "ابن الحداد" شاعرنا لم يصدر عن قناعة صادقة بعمق المأساة بقدر ما كان إحدى

تمظهرات المساندة التي تكشف عن عمق وفاءه للمعتصم،إلاأن فنية الصياغة في هذا الفن قد طغت على قوة العاطفة و صدق الإحساس، حيث استطاع الشاعر في إطاره أنيأخذبأيدينا معه لنعيش أجواء من الجوانب الإنسانية«فإذا ما كان المرثا ذا صلة بالشّاعر أو بممدوحه قويت لغة الوجدان هذه،و إشتدت و سمت بالشاعر إلا آفاق عليا من الحب السامي،فإذا عاطفته تغمر فنه،و إذا فنه الحزين يلتحم مع مشاعره،و إذا اللغة التي نسمعها ليست لغة المجاملات و المناسبات و إنما هي حديث القلب و صوت الوجدان»[1] فها هو يستخدم دال (الدمع) في هذا الفن فيقول:

....

ذَابَتْ سُيُوفُهُمْ أَسًى، فَظُبَاتُهَا تَحْكِي المَدَامِعَ،والجُفُونُالأجْفُنَا

مَا جَفَّ مِنْ دَمْعٍ عَلَيْهَا مَدْمَعٌ الحُزْنُ مَا والى الدُّمُوعَالهُتَّنَا

---

(3) اقتصر فن الرثاء عند "ابن الحداد"بمرويتن شعريّتين فقط،خص الأولى منها بزوجته أمّا الثانية فقد قالها في والدة المعتصم بن صادح حيث رثاها بقصيدة طويلة جدّا لا يملك قارئها إلا أن يتأثر بها .

(1) عبد الفتاح صالح نافع:لغة الحب في شعر المتنبي،ص86 .

فَسَقَاكِ مِثْلَ رَدَاكِ أو كَدُمُوعِنا مُزْنٌ يُعِيدُ ثَرَاكِ رَوْضًا مُحْزَنَا

يكاد إحساس الحزن –في هذا السياق– يهيمن على المقطوعة كلها، إن كان دال (الحزن) فيها قد ورد مرة واحدة، فـإن لفظا مثل الدمع ورد دالا عليه و معبرا عنه خمس مرات كاملة لي بثي الشاعر من خلاله حالة الحزن السائدة و المفعمة في نفسه (المدامع، دمع، مدمع، الدموع، دموعنا.....)، حيث تجسد هذه الدوال دورا وظيفيا هاما تُمثل البنية العامة للنص، يوحي به "ابن الحداد" إلى حالة شعورية تنم عن حزن دفين و أسى على فقد هذه المرأة، و قد تنبه "ابن رشيق" إلى ظاهرة تكرار بعض المفردات سيما في موضوع الرثاء يقول في هذا المضمار:"أول ما تكرر فيه الكلام باب الرثاء، لمكان الفجيعة، و شدة القرحة التي يجدها المتفجع، و هو كثير حيث التمس من الشعر وُجد" .[2]

و واضح من قول"ابن رشيق"شدّة الرّابطة وقوّة اللّحمة بين موضوع الرّثاء و التّكرار تلك التّي"يقف خلفها شعور كثيف وحالة متصعدّةإلى درجة المأساة تدفع الرّاثيإلى التّكرار على نحو غير مسيطر عليه أحيانًا".[1]

هذا وتعتبر ألفاظ كالدهر و الزّمن والقدر.....من بين الألفاظ التّي عبّر الشّاعر بها عن أحزانه و آلامه،وإن كان شكوى الدّهر أو الزّمن سلوك متأصّل عند شعراء العرب منذ القديم،حيث ظل الدّهر "ذلك القاهر الذي لا يستطيع أن يتخلّص منه أو يتصدّى لمواجهته؛فظلّيقهره،ويدمّره، و ينغصّ عليه حياته حتّى أصبح رمزا لكلّ ظالم وغاشم يقف في طريق الشّاعر،،ويحول دونه،ودون تحقيق أمانيه أو تركه يعيش بسلام؛وشكا شعراء الأندلس كغيرهم من شعراء العربيّة الزّمن منذ دخولهم إلىالأندلسإلى ؛حيث"كانت مشكلة الدّهر و صراع الإنسانمعه،عميقة الجذور في الشّعر الأندلسي؛فالدّهر[2] خروجهم منها" دائما بالمرصاد يذّل بعد العزّة؛يذهببالشّباب؛يبعد عن المكان؛يفرّق بين الأحباب؛يشتّت العقد النّظيم؛بينما الشاعر الأندلسييحاول أبدًا اختلاس لحظات المتعة،حتّىإذا دار

---

[2]. ابن رشيف القيرواني:العمد في محاسن الشعر و آدابه و نقده،ج3،ص76

[1]. فهد ناصر عاشور:التكرار في شعر محمود درويش،ص45

[2]. محمّد سعيد محمّد: دراسات في الأدبالأندلسي،ص 178 ،179

الزّمان،وحانالمشيب؛وتغيّرتالأوطان،وبانالأحباب؛بكىبحرقة؛وندبالماضي؛و تمنّى وتحسّر؛وتفجّع على المعاهد والأحباب"[3].

ويرسم هذا الجانب من شعر"ابن الحدّاد" صورة ذلك الإنسانالحزين،بما تشيعه هذه الألفاظ من معاني توحي بذلك الجوّ النّفسي الحزين،وقد استأثرت ألفاظ الدّهر والزّمن في شعره بجملة من الموضوعات أهّمها:الشّكوى،المدح،الغزل،الرثاء،–وذلك فيموضعًا،وقد وردت هذه الألفاظ كوسيلة رمزيّة للتّعبير عن معظم تجاربه الشّعريّة؛حيثيطالعنا"ابن الحدّاد"حيال موقفه معه بثورته العالية العاصفة و كبريائه وعنفه في وجه الظّلم والجور،حيثكان"لابنالحدّاد"فيه جولات كثيرة في منازلة الدّهر ومقارعة الخطوب؛بحيثنجد له في هذا البابلهجة صادقة و مؤثّرة ونغمة حزينة منكسرة تعكس تلك المعاناة الحبيسة وذلك الألم الدّفين الذّي يعانيه في مواجهة الحياة والكون.

وقدخصّ"ابنالحدّاد"كلّ من الدّهر والزّمن بدلالات خاصّة بكلّ لفظ رغم أنّ كلّ منهما يحمل المعنى ذاته، فَمِنْ أمثلة دال الدّهر قوله:[1]

وما الدّهْرُ إلا لَيْلَةٌ مُدْلَهِمّةٌ وكَوْنُ ابنِ مَعْنٍ صُبْحُهَا المُتَبَالِجُ .

و في المعنى ذاته يقول:[2]

و ما الدَّهْرُ إلا لَيْلَةٌ مُدْ لَهمـّةٌ وَ شَمْسُ ضُحَاهَا أَحْمَدُ بنُ سُلَيْمَانِ .

و ممّا هو صدى لهذا المعنى قوله:[3]

فالدّهرُ ظَلْماءُ و المَعْصُومُ نُورُ هُدًى يُضِيئُ و الشَّمسُ في أنوارها تَضَأُ .

---

(3). فاطمة طحطح:الغُربة والحنين في الشّعر الأندلسي،ص51.

(1). ابن الحدّاد،الدّيوان، ص175.

(2). المصدر نفسه،ص300.

(3). المصدر نفسه،ص116.

في هذه الأمثلة يحمل الدّهر دلالة التشاؤم؛و قد ترتب هذا النّاتج الدّلالي ع لى طبيعة التّعليق؛ حيث ورد دال الدّهر في المثال الأول و الثّاني معلّقا باللّيل فيما علّق دال الدّهر في المثال الثّالث بدال(الظّلماء)؛ و ذلك لمّا يميّز اللّيل من ظلمة و دجنة يوحيان باللّون الأسود الذّي أكثر ما يرتبط بمثل هذه المعاني؛ و قد أضاف الشاعر الدّال(مدلهّمة) في كلّ من المثال الأول و الثّاني مبالغة في شدّة السّواد و عتمة الظلام؛ وهنا يقيم الشّاعر علاقة وثيقة بين ظلام الليل و صروف الدّهر ذلك أنّ "اللّيالي لا تشير إلى صورة الظّلام و الرّهبة التّي يحملها لفظ اللّيل فحسب؛ و لكنّها تعبّر أيضا عن شيء يبدو في صورة غريم للشاعر يقف دون تحقيق طموحه؛ يتصدّى له و يعانده؛ فهي المسؤولة عما آل إليه هذا و من باب معرفة الأشياء بأضدادها لجأ الشّاعر إلى إفادة النقيض معتمدا في ذلك على دوال كالصّبح و الشّمس و النّورالتي أسبغها على ممدوحيه[4]الشاعر من عوز و رقّة حال؛ فقد صيرت غناه فقرا و يسره عسرًا "

المعتصم بن صمادح؛و أحمد بن سليمان مطابقا في ذلك بين اللّيل و الصّبح في مثال البيت الثّاني؛ وبين النّور والظّلام في مثال البّيت الثّالث ؛ ليدلّل علا معنى التطلع و التفاؤل بما يبدد ظلمة هذا الدّهر و دجنته؛وأكثر من ذلك بل إن نور مليكهالمعتصم يسابق الشّمس و هي في أكمل شروقها؛ و في أجلى معالم نورها و ضيائها كما هو واضح في مثال البيت الثالث.

و يرتبط الدّهر بالجور و قلة العدل يقول:[1]

يا ما لِدَهْرِي ليس يَعْدِلُ حُكْمُهُ أتَرَاهُ خَالَ العَدْلَ في العُدْوَانِ؟

أورَدَّحَظّي في الحُظُوظِ مُصَلِّيًا؟[2] أَنْ كان ذِهْنِي سَابِقَ الأذْهَانِ

---

[4] عبد الرّحيم الرحموني،محمّد بوحمدي:تحليل لُغوي أسلوبي لنُصوص من الشّعر القديم،ص92 .

[1] ابن الحدّاد، الدّيوان، ص289، 290

[2] مصليًا:و المصلِّي:تالي السابق،يُقال:صلّي الفرس إذا جاء بعد السابق لأنّ رأسه يلي صلاوسط الظهرا المتقدِّم،و يقال للسابق الأوّل من الضيل المجليّ،و للثاني المصليّ .

لا يخفى ما في هذا السياق من مشاعر اليأس و القنوط ؛و فيه يشكو الشاعر الدّهر الذي أتى على كلّ آماله و طموحاته؛ أين ظلت صروفه محيطة به و نوائبه ملازمة له؛ ما جعل"ابن الحداد" ينسب الدهر إلىذاته؛و ذلك في قوله(دهري)؛في البيت الأول؛و هو تركيب ينم عن اليأس و ضيق الأفق؛ كما يمنح شعورا بالألم و المعاناة؛ فمن خلاله ضخم الشاعر معن ى كثرة الجور و استمرار الظلم الذي وقع عليه؛ وقد سيطر هذا المفهوم في ذهن الشاعر حيث استعان في سبيل تأكيده علىدال (العدل)الذي تردد مرتين في سياق البيت الأول(ليس يعدل حكمه)؛و(خال العدل في الع دوان)؛وذلك في سياق استفهامي يتساءل فيه الشاعر فيما إذا كان يقضي الدّهر عليه بالحق في اعتدائه و قلّة عدله؛

و تمّد هذه المعاني إلى البيت الثاني مستخدما في ذلك دال (الحظ) الذّي تكرّر مرتين مسهما بذلك في تأثيث دلالة الحزن؛فككلّ مرة يسيء دهره التقدير و لا يحسن التدبير،فقد جعله تاليا بعدما تيقن بتفوقه على غيره من شعراء العصر.

و قريب من هذا المعنى قوله:[3]

و ماليَ لا أسمو مُرَادًا و هِمّةً و قد كَرُمَتْ نَفْسٌ و طابتْ ضآضِئُ

و ما أَخَّرَتْنِي عن تَنَاهٍ مَبادِئُ و لا قَصَّرَتْ بِي عن بَنَاهٍ مَنَاشِئُ

و لكنَّه الدّهرُ المُنَاقَضُ فِعْلُهُ فذو الفضل مُنْحَطٌّ و ذو النَّقْصِ نَامِئُ .

و في المعنى ذاته يقول:[1]

النّاس مِثْلُ حَبَابٍ و الدَّهْرُ لُجَّةُ مَاءِ

فَعَالَمٌ في طُفُوّ عالَمٌ في انطفاءِ

(3). ابن الحداد،الديوان،ص146.

(1). ابن الحدّاد، الدّيوان، 283.

ارتبط الدهر في كلّ من المثالين الأول و الثّاني بمعنى الجور وقلّة العدل، حيث ورد معلّقًا بدال(المناقض)في المثال الأول،ليدلّل من خلاله أنه يسلك غير طريق العدل؛و يقف على نقيض المساواة في حكمه على الناس؛أمّا في المثال الثّاني فقد ورد الدّهر معلقا بالتّركيب(لجّة ماء) ليؤكد على نفس الدلالة أين يقلب الدهر الناس على هواه، و يعبث بهم كما يريد و على الوجه الذي يرضيه كما يقلب الماء الحباب، و هو ما يتضح في قوله(الناس مثل حباب)،و هنا تأكل الحسرة قلب الشاعر و هو يرى هذا الوضع المؤلم و المتناقض في آن معا.

حيث أراد لفت الإنتباه إلى تقلبات الدّهر و عدم استقرار الأحوال إذ في خطوب الدهر فريقان فريق ارتفع فيه الأدنياء من أهل السّفه و الجهل إلى المناصب العالية من الدّولة؛و فريق انحط فيه الفُضلاء و العظماء و المستحقين من أصحاب الكفاءات؛فينعمأولئك على الرغم من غبائهم و قلّة إدراكهم؛ و يشقى هؤلاء على الرغم من سلامة عقولهم ؛و ذلك على عادة الأيام في فعلها من حيث تخلط السوء بالإحسان؛ مُطابقا في ذلك بين (منحطٌّ،نامئ)في المثال الأول و (طفوّ،إنطفاء)في المثال الثاني؛"و ابن الحداد" في كل هذا يعبر عما يحسّه في نفسه و ما يراه في واقعه.

و يقول أيضا:[2]

فَإذا بَنَى الأعْدَاءَ هَدَّمَ مَا بَنَوْا و الدَّهْرُ لا يَسْطيعُ يَهْدِمُ ما بَنَى.

في هذا السياق يصف"ابن الحداد" قوة مليكهالمعتصم بن صمادح؛ و هو لتوضيح ذلك يعتمد على أسلوب المقارنة الذي جسدّ الدَّهر فيه محورالاهتمام؛فأمّا الشّطر الأول من البيت فقد لجأ فيه إلى المقارنة بين ممدوحه الذي ارتبط بمعاني الهدم و الفناء؛ فإذا ما بنى الأعداء هدّم المعتصم صرحهم،و قد صعّد السيّاق هذه الوتيرة الدلالية في الشطر الثاني أين لجأ الشاعر إلى تغيير أطراف المقارنة مستبدلا الأعداء في الشطر الأول بخصم لدود آخر أكثرعداوة و أشّد قوة من سابقته و هو الدهر الذي طالما ارتبط في الذهنية العربية بالقوة التي لا تجارى؛والشّدّة التي لا تقهر، في سياق تتضح فيه مبالغة الشّاعر في إبراز قوة و صلابة مليكه الذي يعجز الدّهر نفسه عن مجاراته،و هو ما يوضحه التركيب(لا يسطيع)،مطابقا في ذلك بين الدّالين(بنى)و(هدم) في كلا الشطرين لتوضيح هذه الدّلالة و تأكيدها .

---

[2]. المصدر نفسه،ص153

هذا و قد وظّف"ابن الحداد" دال الزّمان كدال آخر عبّر به عن مضامين نفسية جمّة؛فهاهو ينسبه إلى ذاته فيقول:[1]

كأنَّ زَمَانِي إذْ رَآني جُذَيْمَةُقلاني فَلِي منه عَدُوٌّ مُمَالِئُ

فداريْتُ إعْتَابًا و دارأتُ عَاتِبًا و لم يُغْزِنِي أَنِّي مُدَارٍ مُدَارِئُ

استثمر "ابن الحداد" في هذا المشهد دال(الزّمان) في التعبير عن لواعج نفسه المضطربةالقلقة؛أين لجأ إلى تشخيص الزّمان فجعله كائنا حيًا يرى و يسمع،يحبّيبغض؛و لعلّ طبيعة التّعليق في هذا السياق توضّح هذه الدلالة،حيث علق الزّمان بالدّال(قلاني)،و هو دال ترتّبت عنه مشاعر سلبية أخرى تجسدت في الدّال(عدو) الذي أضاف له الدّال(ممالئ)تأثيثاً لمعنى العداوة و البغض، ثم تمتد هذه الدّلالة لتشمل البيت الثّاني حيث يؤكد الشاعر أنّ الزّمن ليس له معتب؛و هو مهما سايره أو لاطفه فإن ذلك لا يُغني عن محاولته شيئًا لأنّها

حتما ستبوء بالفشل،وقد اعتمد"ابنالحداد"على بعض اشتقاقات كلّ لفظة لتأكيد الدّلالة في(داريت،دارأت)،(إعتابا،عاتبا)،(مُدارٍ،مدارئُ).

[1]و قريب من هذا المعنىقوله:

أَيَّامَ رَوَّعَنِي الزَّمَانُ بِرَيْبِـهِ و أَجَدَّ بِي خَطْبُ الفِرارِ الأَفْدَحُ

....

صَدَعَ الزَّمَانُ جَمِيعَ شَمْلِي جَائِرَا إنَّ الزَّمَانَ مُمَلَّكٌ لاَ يَسْحَجُ

فَقَضَى بِحَطِّي عن سَمَائي و اقْتَضَى رِحَلاً تُطِيحُ رَكَائِبِي وَ تُطَلِّحُ

يتّضح في هذا النص توتّر الشّاعر العنيف الذّي هزّ إحساسه تجاه خصم يختلف عن كلّ الخصوم إنه الزّمان ؛حيث جعله الشّاعر اللّفظ المحوري وبؤرة النّص،مكرّرا ثلاث مرّات، و تردّده على هذه الشاكلة ذو دافع شعوري لا يخفى،فقد حاول الشاعر أن يمنح له صورة غاية في السّلبية؛وقد استعان

---

(1). الدّيوان، ص180، 181.

[1]. ابن الحدّاد،الدّيوان،ص180 ،181.

في سبيل ذلك على بعض الدّوال التي عملت على تحريك شبكة من الدّلالات العاملة في فضاء هذا الدّال(الزّمان) من خلال الدّوال(روّعني،بريبه،خطب،الفرار، الأفدح،صدع،جائرا،بحطّي، قضى،إقتضى.....)، وعبر هذه الدّالات يلقي الشاعر المسؤولية كاملة على عاتق الزّمان مُحمّلا ريبه و صروفه وزر خروجه مُكرها من وطنه المريّة التّي لا طاقة له بالخروج منها،أو الإبتعاد عنها قيد أنملة،و تتصاعد هذه الوتيرة الدّلالية إلى أقصى درجاتها في البيت الثّالث حيث يتابع الشاعر شكواه من الزّمن الجائر فيشبهه بالحاكم الذّي لا يحسن العفو عند المقدرة في قوله(مملّك لا يسجح)؛ فقد وقف له الزمان بالمرصاد و هوى بنجمه من سماء الرّفعة؛فعرقل مسيره حتى و هو في طريقه إلى سرقسطة حين جعل رحاله تُهلك ناقته في المسير .

و قد صعّد السيّاق هذه الوتيرة الدلالية في الشطر الثاني أين لجأ الشاعر إلى تغيير أطراف المقارنة مستبدلا الأعداء في الشطر الأول بخصم لدود آخر أكثر عداوة و أشّد قوة من سابقته و هو الدهر الذي طالما ارتبط في الذهنية العربية بالقوة التي لا تجارى؛والشّدّة التي لا تقهر، في سياق تتضح فيه مبالغة الشّاعر في إبراز قوة و صلابة مليكه الذي يعجز الدّهر نفسه عن مجاراته،و هو ما يوضحه التركيب(لا يسطيع)،مطابقا في ذلك بين الدّالين(بنى)و(هدم) في كلا الشطرين لتوضيح هذه الدّلالة و تأكيدها .

و في سياق آخر يقول :[1]

الدَّهْرُ لا يَنْفَكُّ مِنْ حَدَثَانِـهِ وَ المَرْءُ مُنْقَادٌ لِحُكْمِ زَمَانِـهِ

فَدَعِ الزَّمَانَ فإنه لَمْ يَعْتَمِـدْ بِجَلاَلِهِ أحدًا ولا بِهَوَانـِهِ

كَالْمُزْنِ لَمْ يَخْصُصْ بِنَافِعِ صَوْبِهِ أُفْقًا و لم يَخْتَر أذَى طُوفلنه.

إنّ الرّؤية النّصيّة لهذه الأبيات تكشف عن موقف شعوري و تأزّم نفسي،كان دال(الزّمن) المولّد الدّلالي والمحرّك الشّعوري فيه؛حيث خلق الشّاعر من خلاله بؤرة شعريّة تفعل فعلها في وعي المتلّقي وأحاسيسه،فيجتذب لتلك المؤّثرات الانفعالية التّي يريد الشاعر إثارتها، عن طريق اختيار بعض الألفاظ التي عملت على تحريك دلالات النّص الذّي منحته طابعا حيويّا عمل على تحريك المشاركة الوُجدانية

[1]. ابن الحدّاد،الدّيوان،ص301 .

لدى المتلقي، بما في بعضها من انحرافات لغوية ساهمت في إحداث خلخلة دلالية أحالت نفسيا إلى جو من الكآبة و الحزن،حيث جسّدت هذه المفردات أحاسيسه التي ترتبط بنفسيته المضطربة، سيما و أنّه يعيش تحت وطأة ظروف نفسيّة صعبة و هو بعيدعن موطنه المرّية و من بين أبرز الألفاظ التي ارتبطت بدال(الزّمن) قوله(جلاله)(هوانه)،فإذا رفع الزّمن من شأن أحد أو أذّله فإنه يفعل ذلك دون سابق إنذار منه أو تمييز، و هو بذلك كالمزن الذي قد يفيد صوبه ناحية و قد يضر أخرى،مطابقا في ذات الوقت بين(الجلال)و(الهوان) و بين(نافع الصّوب)و(أذى الطوفان).

حقل الحرب:

هذا وقد حظي حقل الحرب بجزء كبير من شعر"ابن الحدّاد"، ذلك أنّ الصراعات الحربيّة التي ظهرت على ساحة المشهد الأندلسي بين ملوك الطّوائف من جهة و بين ملوك الطّوائف و غيرهم من النّصارى من جهة أخرى جاءت حتمية لظروف سياسية متأزّمة مرّت بها الأمةالإسلامية في هذه البقاع؛ حيث بات من المسلّم به أنّ لهذه الظّروف السّياسيّة دور كبير في تطور حركة الشّعر الحربي في الأندلسسيما في هذه الفترة من تاريخ الأندلس التي كانت

،لذلك انبرى الشعراء في وصف المعارك التي [1]الحرب إحدى وسائل أو عناصر الحياة فيها وقعت من خلال مدائح مطّولة للخلفاء و القادةو الأمراء،تفنّنوا فيها في استعراض ملكاتهم و ذخائرهم اللّغوية ؛فزخم المعجم اللّغوي لهذا النّوع من الشّعر بألفاظ و تعبيرات لا تخرج عن المعاني الحربية،ذلك أنّ لغة الحرب لغة ضرب و طعان و نزال في أروع بيانها وأبرع تشابيهها، و صار السّلاحبأنواعه من ؛"و ابن الحدّاد"كغيره من [2]سيوف و رماح ونبال و أقواس و دروع يكوّن المادّة الرّئيسة في لغة هذه الأشعار شعراء العصر لم يكن بمنأى عن تلك الصّراعات والمنازعات التّي كرّست حضورها بشكل صارئت سيما بين ملوك هذه الطّوائف ،حيث رهن"ابن الحدّاد"نفسه يمجّد بطولات مليكهالمعتصم، يصوّر حروبه طيلة وجوده تحت أمرته،حيث نظم غرر أشعاره في حروبه مقتحما ميدان الحرب مجسّدا بذلك أعظم المواقف

---

[1] أنظر الصّفحة.....وما بعدها من هذه الرّسالة.

[2] ينظر ضرغام الدّرة:التّطّور الدّلالي في لغة الشّعر،ص285 .

الحربية و أشّدها خطرا ؛مثيرا من خلال ذلك بعض المشاهد الحربية التّي تدّل على شجاعة ممدوحه و بأسه،فرسم بذلك صورة واضحة لغزواته وحروبه وغاراته ضدّ الأعداء، فلم يترك أمرا من أمور الحرب و ما يتعلق بها إلاو قد ذكره وأسهب في الحديث عنه،فجعلنا بذلك نعيشالمواقع و نسمع الأصوات و الصّرخات و الصّهيل؛فمن صليل السيوف إلى اندفاع الخيول إلى طعن الرّماح –ما يثبت أنّ"ابن الحدّاد" يملك ملكة شعريّة فذّة تلين لكلّ الأغراض؛ فمن رقّة الغزل مع محبوبته نويرة إلى حماسة الحربمع مليكه المعتصم؛ وأول ما يمكن تسجيله بخصوص هذا الحقل هي كثرة الألفاظ الدّالة على العتاد الحربي والسّلاح الذّي كان مليكه المعتصم بن صمادح يستخدمه ضدّ الأعداء،علىاعتبار أنّ "السّلاح ركيزة البقاء و الأمن

وعمادها المادّي في بيئة اشتدت فيها عوامل الصّراع و أسبابه ؛ فلن يتحقق بقاهم ووجودهم إلا به، مما جعل قيما مبنية على أسس اجتماعية راسخة ، تأخذ دورها في تشكيل جوانب هذا الصراع ، بادية في أدنى حالاتها، حينما تكون معادلة الحياة تساوي الموت و التضحية أجلها يعني البقاء(.....)،و هنا يأتي دور السّلاح و الاهتمام به و إعداده ليكون الوسيلة و الأداةلذلك،وهذا يعني قدرة حامل هـ على استخدامه و براعته في التعامل به إثناء مواجهة العدّو"[1].

وقدوظّف"ابن الحدّاد" جملة من الألفاظ التّي وردت للدّلالة على السّلاح،ومن هذه الألفاظ:
السّيف،الرّمح،السّهم،الدّرع،الحيواناتالحربية،الجيش؛.....و قد سجّل السّيف في شعر"ابنالحدّاد"أعلى نسبة من التّردد؛ و ذلك في اثنين و ثلاثين موضعا؛وه ي نسبة تشير إلى أنّ الآلة الحربية الرّئيسة المستخدمة في ذلك العصر على غرار العصور التّي سبقته تلته–هي السّيف؛هذه الآلة الحربية التّي وعمادها المادّي في بيئة [2]تعتبر"رمزا للقوّة و الإنتهاء في الأمور، و تعبيرا عن قوّة الإرادة و الإقدام" اشتدت فيها عوامل الصّراع و أسبابه ؛ فلن يتحقق بقاهم ووجودهم إلا به، مما جعل قيما مبنية على أسس اجتماعية راسخة ، تأخذ دورها في تشكيل جوانب هذا الصراع ، بادية في أدنى حالاتها، حينما تكون معادلة الحياة تساوي الموت و التضحية أجلها يعني البقاء(.....)،و هنا يأتي دور السّلاح و الاهتمام به و إعداده ليكون الوسيلة و الأداةلذلك،وهذا يعني قدرة حاملهـ على استخدامه و براعته في التعامل به إثناء مواجهة العدّو"، لما له من كبير أثر في الفتك بالأعداء و الطّعن بهم،كما تمثّل في "عالم تحكمه القوة الفرج و الخروج من الكرب، إنها تمثل السّيادة و القوّة،إنّها في نهاية الأمر تعادل الاطمئنان في البقاء و

---

[1] المرجع نفسه،ص284 ،245.

[2] محمد الدسوقي:البنية التكوينية للصور الفنية–درس تطبيقي في ضوء علم الأسلوب–دار العلم و الإيمان للتشر و التوزيع،طنطا،ط1،2009 ،ص120 .

و لم يقتصر السّيف في [3]الحياة،فالإنسان في هذه الفترة الزمنية بلا سيف معدوم ذليل"

شعر"ابنالحدّاد"على هذا الدّال فحسب،إنّما ورد بألفاظ وعبارات أخرى تدّلّل عليه

فيمثل:البيض،الظبى،النّصل،الصّارم،الحسام،الإفرند،الصمصام،شهبالصّفّاح،الهنديّ،المهنّد.....إلخ.

[4]فمن أمثلة لفظ البيض قوله:

والحَيْنُ يظهر في وادي سَوالِفِهِمْ كما به في ثغور البِيضِ مُنْكَمَأُ

[1]و يقول أيضا:

بكَ إقْتَدَحَالإسلام زَنْدَ انتصارِهِ و بيضُكَ نارٌ شُبِّها ذَلِكَ القَدْحُ.

في مثل هذين البيتين يكرّس الشاعر حضور صور الصّراع الحربي في حلبة الحرب و قد كان السيف طرفا هاما في هذا الصراع ،حيث يُهيمن على حركة الصّياغة الشّعرية تتمحور حوله التّفاعلات الدّاخلية للخطاب،حيث ورد في مثال البيت الأول مضافا إلى الدّال (ثغور)التي منحت البيض دلالة مجازية توحي بجودة صقل السّيوف و حدّتها،ولعلّ توظيف الدّال (منكمأ) بما يتضمنه من دلالة تحمل معنى الأكل تؤكد هذا الفهم،حيث يصّور الشّاعر هزائم أعداء المعتصم بن صرمادح في وقائع كانت نصوله تأكل من أجساد أعدائه،و يستمرّ الشّاعر في مثال البيت الثّاني بإسباغ صفات الشّجاعة و البطولة على مليكه مستخدما(البيض) سبيلا لذلك،حيث جاء هذا الدّال مرتبطاً به عن طريق ضمير الخطاب(بيضك)التّي وردت مقترنة بالدّال(نار)؛حيث يجعل السّيوف في أيدي مليكه نارًا تضطرم و تشتعل؛ فسيفه السّيف القاطع المشّهّر في وجه الأعداء،حيث تعّبر من خلال ذلك عن ضراوة القتال و قوّة المجالدة شدّة الإلتحام الذّي لا هوادة فيه و الشّر ر يتطاير إثر مصادمة السّيوف والحراب،كما يو حي من خلال هذا المشهد أنّ ممدوحه فارسٌ مغوار يعشق الأهوال و المهالك سيما إذا كانت من أجل تحقيق قِيمٍ سامية و مُثُلٍ عالية تهدف إلى إعلاء كلمة الله و الذّود عن الإسلام و رفع رايته عاليا.

[2]و يقول أيضا :

---

[3]. المرجع نفسه ،ص 121 ،122

[4]. ابن الحدّاد،الدّيوان،ص122

[1]. المصدر نفسه،ص178

و الآرقد آن شُهْب الصِّفاح لهمْ دَرْعٌ ومن صافناتِ الخيلِ مُنْدَرَأُ.

في هذا البيت عبّر الشّاعر عن السّيف بـ(شهب الصّفاح)،وذلك في سياق حمّل الكلمات فيه من الرّوح الحماسيّة ما يجعل المرء يتخيّل شدّة المعركة و ضراوتها،بحيث تبثّ

الحماس في الجوارح و تشعل النّار في القلوب،حيثلختار الشّاعر الدّال(درعٌ)التّي ارتبطت بالسّيوف(شهب الصّفاح)، و الدّال(مندرأُ)الذّي ارتبط بالخيل، ليوضّح منْ خلال هذا الإشتقاق قوّة اندفاع جنود المعتصم نحو الأعداءاندفاعا لم يثنهم معه شيئًا عنهم؛حيث تساقطت عليهم نصال جند المعتصم خيوله؛بحيث لم تعد أجسادهم تثبت و لا أرواحهم تستقرّ،فالسّيوف من أمامهم تقطع الأعناق،والخيول من خلفهم ترفس الأجساد؛ و لا يخفى ما في هذا المشهد من إيحاء بالقوّة رشوة بالانتصار .

و كثيرا ما نجد "ابن الحدّاد" يقرن بين نوعين اثنين من أنواع الآلات الحربيّة و هي السّيف

و الرّمح، وهذا النّمط في شعر الحرب عند "ابن الحدّاد"يعتبر ملّمحا أسلوبيا واضحا نجده في سياقات شعريّة كثيرة، و من أمثلة هذا النّمط

قوله: [1]

وَ فُوَيْقَ ذَاكَ الماءِ من شُهُبِ القَنَا حَبَبٌ و مِنْخُضْرِ الصَّوَارم عَرْمَضُ.

و يقول أيضا: [2]

إذاخِيفَ أَنْ تَشْتَدَّ شَوْكَةُ مَارِقٍ فلا رأيلا مَا رَأى السَّيفُ و الرُّمحُ

اعتمدت الصّياغة الشّعرية في مثال البيت الأول علا إثارة الجو الحربي على سلسلة من العلاقات البنائية التي تحدّد ماهية هذا البعد؛وذلك أن (شهب القنا)أسند إلى الدّال(حببٌ)؛و أسند (خضر

---

[2] ابن الحدّاد،الدّيوان، ص125.

[1] المصدر نفسه،ص231 .

[2] المصدر نفسه،ص179 .

الصّوارم)إلى(عرمض)،وهذه الألفاظ التّي اختارها الشّاعر تحمل دلالة تتوضّح إثرها فلعّلية كلّ آلة حربيّة، فالحبب التّي شبّه الشّاعر بها رؤوس الأعداء وهي تطفح فوق النّهر لم تكن إلا بفعل الرّماح؛ و العرمض الذّي شبّهه به أشلاءهم إنّما هي بفعل السّيوف.

و يقول أيضا:[3]

و للظُّبى و الطُّلَى لَثْمٌ و مُعْتَنَقٌ و للقَنَا و الكُلَى ضَمٌّ و مُرْتَشَأُ

و لِلْقَنَا مُنهَوَى فِيهمْ و مُنْسَرَبٌ و للظُّبىَ مُنْبَرَى فِيهمْ و مُنْبَرَأُ

و قد غَدوا قُضُبًا بإلهامِ مُثْمِرَةً و مُجْتَنِيهَا مِنَ الصَّمْصَامِ مُجْتَنَأُ

في هذا النّص جمع الشّاعر بين آلتين حربيتين ما جعل النّغمات عنده تشتّد و الألفاظ تقوى و تعنف؛ فهو يتبادل الرّنين و التّناغم مع معطيات هذه الحرب؛ فجاء منجزه الشّعري مُتموس قلَمعها، فقد أضفى"ابن الحدّاد" من الشّدة و القوّة في وصف هذا المشهد ما يجعل القارئ السّامع يعيش وسط المعمعة ؛ حيث يصّور هول المعركة بما فيها من صليل السّيوف و قعقعة الرّماح،

و ما يتّصل بهذا كله من حركة وصخب و غبار ودماء، والشّاعر في كلّ ذلك اتبع نمطاً محّددّاً سيما في البيتينالأول

و الثّاني، حيث إستهل شطر البيت الأول بالظّبى و الشّطر الثّاني بالقنا؛ و عكس الأمر في البيت الثّاني، و إن كانت مثل هذه المراوحة تدلّل من أحد الوجوه على أهميةهتين الآلتين الحربيتين،حيث يحمل كل منهما نفس الخصائص القتالية في نظر"ابنالحدّاد"،و يبدو أنّ القّرائن اللّفظية التّي ارتبطت بهتين الآليتين قد ساهم في إنتاج هذه الدّلالة،حيث ربط الشّاعر (السّيف) بالأعناق(الطّلى)،فيما ربط(القنا) (بالكلى) في البيت الأول، والملاحظ هنا أن الرّبط الذّي يخلّفه كلّ منهما لا يقلّ تأثيرًا عن الآخر،حيث يجعل من إلتقاء السّيوف بالطّلى(الأعناق)وهي تقطع رقاب الأعداء لثمٌ و معتنقٌ؛ومنإلتقاءالأرماح و هي تطعن كلى العدّو

(3). المصدر نفسه، ص119إلى 123

محبًّا يضم محبوبته ليجامعها بعد غياب طويل(ضمٌّ و مرتشأ)؛أما في البيت الثاني فقد جاء (القنا) مرتبطا بـ (منهوى،منسرب)فيما ورد الظّبى مرتبطًا بـ(مُ ربرى،منبرأُ)،حيث يوضّح الشّاعر من خلال هذا الرّبط قوّة طعنات هذه الرّماح؛وهيتهوي على الأعداء،وحدّة السيوف وهي تقطع الأعناق، والواضح أنّ الألفاظ في هذا السّياق قد منحت النّص خصوصية دلالية أعمق، ذلك أنّ دّلالة هذه الألفاظ توحي بتمكّن هذه السّيوف من الأعناق و هذه الرّماح من الأجساد أيّما تمكّن،وهنا نلحظ كيف أن ألفاظ الغزل و المحبّين العاشقين–سيما في البّيت الأول– قد تسّرّبت في لغة الشّاعر الحربيّة؛فألفاظ مثل اللّثم و العناق الضّم – هي مِنْ مستلزمات شعر الغزل؛

و لكن"ابن الحدّاد"بقدرته الفنيّة الفذّة على الصّياغة ينقلها إلىشعر الحرب فيجيد أيّما إجادة أينِ يغرف من معين التّجربة الغزلية الوجدانية من جانبها الحسّي و التّي من المرجّح أنّ لبُعد محبوبته نويرة فيها كان له الأثرالبالغ،أمّا في البيت الثّالث فقد وردت دلالة قوّة السّيف و الرّمح مرتبطة بقرينة لفظية تعتمد على المجاز، حيث وردت الرّماح(إلهام)مقترنة بالدّال(مُثمرة)؛فيما ورد السّيف(الصّمصام)مقترنا بدلالة الجني(مُجتنيها،مُجتنأُ)؛و قد ساهمت هذه الآلية البلاغيّة

الإستعاريّة في هذا السّياق في إنتاج دلالة تعبّر عن الإنتصار الذّي أحرزه المعتصم على أعدائه و قد نضجت هامات الأعداء التي امتلأت بها أحرابه و قد حان وقت قطافها.

أمّا الأرماح فيبدو أنّ الشّاعر شديد الإهتمام بها أيضا للدّور الذّي تقوم به في الحرب،حيث تكرّر في شعره .....مرّة بألفاظ مختلفة في مثل:القنا،الرّمح،السّهم، الأعلام،السّمر،الخطّيّ،الخرصان،العوامل،النّبل، الإلهام.....إلخ

ومن أمثلتهفيشعر"ابن الحدّاد"قوله:[1]

وَوَيْلَهُمْ إنْ شَآبِيبُ القَنَا هَمَأَتْ و حاقَ بِاللاَّمِ و الأجسامُمُنْهَمَأُ.

....

فراح نحو دَمَ الأبطال تَحْسِبُهُ رَاحًا لها بالقَنَا العَسَّالِ مُسْتَبَأُ.

[1] ابن الحدّاد،الدّيوان، ص121إلى 135.

في هذين البيتين ورد القنا مصحوبا بألفاظ وصفيّة تؤكّد على شدّته و قوّته؛حيث سُبق في البيت الأول بالدّال(شآبيب)التي تدلّ على حدّة هذه الأرماح،فيما أضيف لها الدّال(العسّال)في البيت الثاني دلالة على اضطرابه و لينه اهتزازه، و قد وردت هذه الأوصاف في سياق ساهم في تأثيثها،فحدّة هذه الأرماح قد خرقت أجساد أعداء مليكه المعتصم و قطّعتها إربًا،وهو ما جسّده الشّاعر بواسطة الدّالين(همأت،منهمأُ)،فيما يؤكّد في سياق البيت الثّاني على تمكّن هذه الأرماح الذّوابل من كلى أعداء مليكة و مفاصلهم،ما جعله يشبّه دمائهم التّي تنزف بالرّاح التّي ا بتاعها و أدارها عليه و على نُدمائه إمعاناً منه في كثرة دماء الاعداء التّي اِرتباحها المعتصم و ما لبث يتلذّذ بها تمامًا مثلما يتلذّذ بتعاطيه للخمرة.[2]

هذا و يعتبر الخيل من أهمّ الوسائل الحربّية التّي أبدى "ابن الحداد" إهتمامابها ،وذالك للدّور الذّي تقوم به في الحرب،فالخيل تُمثّل الحركة السّريعة للجيش،و تجُسّد القُدرة علا الإقتحام باعتبارها معلمة أساسيّة من معالم الحرب[1] ،حيث تُسهم إلا حدّ كبير في ضمان النّصر،فقد أثار "ابن الحداد" بعض المشاهد الحربّية عند الشّاعر بأسماء عديدة منها:(اللّقوة ،الجرد،شهب الصّفاح ،صافنات الخيل،الهوج،الجياد.....الخ) .

و من أمثلة وروده في سعى"ابن الحداد" قوله:[2]

تَحِيدُ عَنْ أُفْقِكَ الأملاكُ مُجْفِلَةً ولا تُحَوَّمُ حيثُ اللَّقْوَةُ الحِدَأُ

فَوَيْحَهُمْ يومَ للأعلام مُلْتَطَمٌ عليهِمُ و بِهِمْ للجُرْدِ مُلْتَطَأُ

و يقول أيضًا:[3]

في مَوْقِفٍ للمَنَايَا فِيهِ مُرْ تَكَضٌ علا الجِيَادِ و للأجنادِ مُنْهَدَأُ

سيما وأنّ المعتصم كان يُعاقر الخمرة إلى حد النّخاع؛أنظر هذه الرّسالة الصّفحة.....وما بعدها . [2]

[1] ينظر:عبد الرحيم الرحموني،مهدبوحمدي:تحليل لغوي أسلوبي لنصوص من الشعر القديم،منشورات بونة للبحوث و الدراسات،عنابة،الجزائر،ط1،2009 ،ص84 .

[2] ابن الحدّاد،الدّيوان ،ص120،121 .

[3] المصدر نفسه،ص135 .

في هذا النّصّ تتّضحُ أبعاد الرّؤية الحربيّة،إذا النّصر فيها إنّما هو كفَّة جيش المعتصم،و يُعتبرالحيز مِنْ أهمّ الوسائل الحربّية التّي ساهمت في إحراز هذه النّتائج،فعندما يُصّورُ الشّاعر جحيم المعركة

علا الأعداء،نلحظ أنّ بعض ألأسماء تتسّربُ أحيانًا في وصفه لخيل الحرب ،ووصف الشّاعر هذه الجياد(باللّقوة و الجرد) منحث النّصّ خُصوصّية دلاليّة أعمق تُؤكّد علا أنّها قويّة البنية سريعة الحركة تبثّ الرعّب و الفزع في قُلوب الأعداء،و هو ما توضّعه أو تُؤكّد عليه القرائن اللّفظيّة التّي إستندت إليها هذه الأوصاف ،فقول الشّاعر (تحيد،لا تُحوّم) في بداية الشّطرين من البيت الأوّل إنّما يُؤكّد علا أنّ هذه الجياد مهابة الجانب إذلا يجرأ الأعداء علا الإقتراب منها أو الوقوف في طريقها المرسوم،سيما و أنّ هذا « النّوع مِنَ الخُيول لا تحدّ حكتها عائق،ولا الطّلال يمنع إنطلاقها،فهي فقد كلفت بأداء مهمّة،و هي تكلّف نفسها هذا

،و قوله (مُجفلة) تزيد هذه الدّلالة تأكيدًا،و في البيت الثّاني وظّف الشّاعر [1]الدّين بإصرار و عزيمة » (الجرد)التّي أضافها للرّماح(الأعلام)،وسيلة أساس للفتك بالعدوّ ،إذلا تختلفُ و ظيفة كلّ منها علا الأخرى،و هوما يوضّحه السّياق،حيث أسند الشّاعر الدّال (ملتطم) للرّماح (الأعلام) و أسند الدّال (مُلتطأُ) للجُرد،فكما تهمني حِراب الرماح المتتالية فتمزّق أجساد العدوّ و تقطّعها إِرَبًا،كذالك ترفسهم هذه الخُيول بأرجلها فتسحق مَنْ أمامها بعدما بلغ الطَّرد مبلغًا عظيما،و المُلاحظة أنّ الشاّعر قد إتّخذ من هذه الخُيول كإحدى الوسائل التّي أبرز من خلالها أحد المفارقات التّي تميزّ هذه الحرب ،و ذالك في شجاعة جيش المعتصم و بسيالة في مُقابل تراجع الأعداد و إنتكاستهم في صورة تنفخُ بنزعة حماسيّة صارخة توضّح إيغال الشّاعر في تحفيز صفوف العدو و الإستهانة بقوّاتهم.

و في المثال الثاني لا تحيد هذه الدّلالة عن المثال الأوّل حيث ورد ذكرها باسم (الجِياد)،و هُنا يُصوّر "ابن الحداد" جانبًا من المعركة التّي خاضها مليكه المعتصم ضدّ أعدائه حيث كان للقياد فيها دورًا واضحًا في حسم المعركة لصالح المعتصم،حيث تتواجد في معركة بلغ الطّراد فيها حدًّا عظيمًا

و المُلاحظ أنّ الشّاعر قد إتخذ من هذه الخيول كإحدى الوسائل التّي أبرز من خلالها أحد المفارقات التّي تميّز هذه الحرب،و ذالك في شجاعة جيش المعتصم و بسالته في مُقابل تراجع الأعداء و إنتكاساتهم في صورة تنفخ بنزعه حماسيّة صارخة توضّح إيغال الشّفي تحقيز صفوف العدوّو الإستهانة بقّواتهم .

[1] محمد الدسوقي:البنية التلوينية للصورة الفنية–درس تطبيقي في ضوء علم الأسلوب،ص 80 .

و في المثال الثّاني لا تحيد هذه الدّلالة عن المثال الأوّل حيث ورد ذكرها باسم (الجِياد)،و هُنا يُصوّر"ابن الحدّاد" جانبا من المعركة التّي خاضها مليكه المعتصم ضدّ أعدائه حيث كان للبياد فيها دورًا واضحًا في حسم المعركة لصالح المعتصم،حيث تتواجد في معركة بلغ الطّراد فيها حدًّا عظيمًا(موقف للمنايا) في جعل هذه الجياد السَّوام التي تمتطيها جنود المعتصم تجوب المعترك في سرعة و إضطراب ينمّان عن إستباق لنيل النّصر الذّي إذا ما تحقّق سكنت أرواحهم و هدأت .

ومِنْ بين الأسلحة الّتي أشار إليها "ابن الحدّاد" في شعره الأسطول البحري «فبعد أي سقطت الخِلافة الأمويّة إقتسم مُلوك الطّوائف في بطليوس و إشبيلية و المريّة و دانية وبلنسية الأسطول الأندلسي،فيما بينهم،وظلّت المريّة تحتّل المركز الأوّل بين قواعد الأسطول الأندلسي في عصر الطّوائف لكثرة عدد سفنها و نشاط دار صنعتها في الإنتاج،و خاصّة في عصر المعتصم بن صمادح،فقد حرص المعتصم علا إنشاء أسطول طبير يُرابطُ في خليج حاضرته و كان كلّ غايته العناية بأسطوله،و كان هذا الأسطول يتألف من عدد كبير من الجواري و الفلك و الأجفان »[1]

ومن أمثلة هذا النوّع من الأسلحة البحريّة في شعر "ابن الحداد" قوله في حركة سفينة و هي تخوض معركة حربيّة مظفرّة، وكانت مِنَ الحرّاقات الّتي تقذفُ اللّهب:[2]

هامَ صَرْفُ الردى بِهَامِ الأَعَادِي أَنْ سَمَتْ نَحْوَهُمْ لها أَجْيَادَ

وَتَراءتْ بِشَرْعِهَا كَعُيُونٍ وَ أُبَهَا مِثْلُ طَائِفِيها سُهادُ

ذاتُ هُدْبٍ من المُجَادِيفِ حَاكٍ هُدْبَ بَاكٍ لِدَمْعِهِ إسْعَادُ

حُمَمٌ فوقها من الِبيِض نارٌ كُلٌّ مَنْ أُرْسِلَتْ عليه رَمادُ

وَمِنَ الغَطَّ في يَدَيْ كُلِّ ذِمْرٍ أَلْفِ خَطّهَا عَلا البحر صادُ[3]

لا شك في أن الأبيات الشعرية تكوس طاقاتها لتجسيد بعد أساسي ترتسم في القوة الفاعلة التي يتأسس عليها الأسطول البحري لجيش المعتصم ،فهو ذو أهداف و مجاديف و نقط و لهب .....،و هي

---

[1]. السّيّد عبد العزيز سالم:تاريخ مدينة المريّة الإسلاميّة–قاعدة أسطول الأندلس –ص 48،49.

[2]. ابن الحدّاد،الدّيوان، ص 187 ،188 ، 189.

[3]. الدمر:الشجاع.

مقومات جعلت أسطول المعتصم يشارك في إقتحام معركة بحرية ض بين روس جاءت سجالا بين أسطولين كبرين .

وقوة هذا الأسطول تبث الحماس في القلوب و تشعل النار في الصدور بما يدفع الجيش دفعا نحو المعركة مما جعل النصر يحسم فيها لصالح جيش المعتصم الذين تجحفلوا تجحفل الأسسود الذين إتجهوا في خيلاء لإقتصام الأموال البحرية.

هذا و قد إتكئ "ابن الحداد" في هذا الحقل علا لغة الهجوم ،حيث تعرض لشجاعة الفرسان في الحرب،و كذا الإستعداد و الهجوم لكل إعتداء غاشم عليهم ،و ذالك برباطة جأش تقوم أساسا علا حفز المهم و إستنهاض العزائم لإنقاذ أملاكهم من طواغيت الأعداد،و الدفاع عن حقوقهم السياسية في هذه المنطقة إذا «يتطلب من مقتحم الأهوال نوع من شجاعة الفصل متخطيا شجاعة القول،متجنبا الإستكانة ة الذل عازما ،و تضم لغة الهجوم عند "ابن الحداد" (المبادرة،الإقدام،المنازلة)،و من بين [1]جازما ركوب الصعاب» الألفاظ الدالة علا هذه اللغة (أقبل،أزمع،هاج،أقدم،يجيء،يمضي،سعى،أحوس،ذمر .....الخ)،وهي ألفاظ تعُبّر كلها عن معاني الجرأة و الشجاعة و الثقة و الإعتداد .

[1]ومن أمثلة لغة الهجوم في عره قوله :

و صالَ مُطَّعِنٌ فيهمْ و مُمْتصَعٌ فسال مُنْهَرِمٌ منهمْ و مُنْهَزَأُ .

[2]و يقول أيضا:

[3]ولو يَرُومُ نِزالَ الطَّودِ يَبْلُغُهُ أو يَنْزِلوا مِنْ صَيامه منهم كما زَنأَوا .

يعتمد الشّاعر في مثال هذين البيني علا لُغة الهجوم ،ويتّضحُ ذلك في قوله (صال) في مثال البيت الأول،و(نزال) في مثال البيت الثاني،وهي دالاّت تُعبّر عن شجاعة مليكه و جنوده،و صورة إقدامهم و سبالتهم أثناء الحرب ،فهم يتميزون عن غيرهم بأنهم حملوا علا الشجاعة كمأنهم خلقوا أساسًا للحرب ،و تعودوا علا سحق الجماجم،فقوله (صال)التي إستهل بها بيت المثال الأوّل إنما تصفح عن جانب عظيم من القوة و الشجاعة،إذا تعبر علا روح المبادرة التي يتميز بها مليكه المعتصم لما تحمله من ملامح

---

[1]. سلمى سلمان علي:القيم الخلقية في الشعر الأندلسي– عصر الطوائف و المرابطين،ص 185 .

[1]. ابن الحدّاد،الدّيوان،ص123 .

[2]. المصدر نفسه، ص127 .

[3]. الطود:الجبل أو عظيمة،الصيامي،ج صيصة وهي الحصن،زنأوا:صحدوا .

الجرأة و التوثب ،و تتضح هذه الدلالة من خلال ما ترتب عن هذه الرماح من إنهزامات في صفوف العدو ،وما خلفته هذه السيوف التي فارقت أعمادها من حصد للأرواح،ولم تقتصر شجاعة مليكه و جيشه علا ذالك فحسب إنما تعداه إلا تعداه إلا أبعد من ذالك و الإقدام في مثال البيت الثاني من خلال الدال(نزال)،فهو إن أراد مقاتله المنتزين في ذالك الطود لبلغ مراده دون صعاب،لذا فعل هؤلاء الأعداء أن يعتبرو و يتعضوا فيخرجو مِنْ حصون الجبل اذلاء صاغرين كما دخلوا غليه أوّل مرأواّة،و يؤكد هذا الفهم التقابل الذي أمامه الشاعر بين الدالين (ينزلوا،زنأوا) .

و يقول:[1]

وكَمْ رَأَتْ رَأْيَ الخَوَارِجِ فِرْقَةٌ فُكُنْتَ عَلِيًّا في حُرُوب شُرَاتَها

بِعَزْمِ أَبِيٍّ لاَ يُرَدُّ مَضَاؤه وهلُ تمْلكُ الأَخْلَاكُ عَنْ حَرَكَاتِهَا .

و يقول أيضا:[2]

أَقْدَمْتَ حَيْثُ الكُماَةُ الشُّوسُ مُحْجِمَةٌ وَجُدْتَ حيثُ المنَايَا السُّودُ تَزْدَحِمُ .

يعتمد الشّاعر في مثال البيت الأول إلا وضع مليكه في مرتبة واحد مع أمين المؤمنيين رضي الله تعالى عنه و أرضاه من حيث علو الهمة و مضاء العزيمة ،و ذالك منح الشاعر الشرعية لمليكه و جيشه في مقاتلته الخار حين علا طاعة الحلم،وهو ما يؤكده البيت الثاني من هذا المثال أين يجعل مليكه يصول و يجول في قلب المعركة دون كلل أو ملل ،وفي سبيل تعزيز هذا الفهم إتكىء الشاعر علا أسلوب الإستفهام الذي خرج عن معناه الأصلي إلا معنى النضي أين ينفي الشاعر صفتي السكون و الجمود عن أفلاك النجوم التي تتميز بحركتها الدائمة في قلب السماء.

وما يدلل علا شجاعة مليكه و علو مهمته إقدامه حيث الكماة الشوس التي أحجمت عن مواجهة ،وهو ما يؤكده الدال (محجمة) في المثال الثاني،كما أن إرتفاء نفسه صعاب الأمور إنما يدلل علا حماسه مفرطة في إقتحام الخطوب و الأهوال،وكذا نيل مكرمات المجد.

---

[1]. ابن الحدّاد،الدّيوان،ص 166 ،167.

[2]. المصدر نفسه،ص250.

في مثال آخر يقول:[1]

و إِنْ يَمْسَس العاصِيينَفَرْحُكَ آنفًا فأيدي الوِغَى عَمًّا قليلٍ تَوالِىءٌ

عَسُوا فَعَصُو مُسْتنَصِرين بخاذلٍ و أخذَل أَخْذُ الحَيْنِ ما منه لاجىءُ

وشُهْبُ القَناَكالنُقْبِ و النَّقْعُ سَاطِعٌ هِناءً،و أيدي المُقربَاتِ هوانِىءُ

يُعوِّدُ تَخْضيبَ النُّصُولِ و إِنْ رَأَى نُصُولَ خِضابٍ فالدِّماء بَرايِىءُ.

يحاول الشّاعر من خلال الحسّ الحماسي لهذا النّصّ أن يُحرّك في الملتقيّ من نصول و رماح و غبار ....و لعلّ اقتران هذه الألفاظ بغيرها عن طريق الإضافة أو النّعت يوضّح بجلاء ضراوة القتال إبان إحتدام الصّراع الحربي في حلبة المعركة ،فالنّفع ساطع يُغطّي الأفق و الدّم جار مستباح (برائي)بتطاير هامات الأعداء و إستئصال شأنة مَنْ بقي منهم حيّنا بنصل مليكه المصقول،ثمَّ إنّ القرح و الحين و الوغى..... كلّها ألفاظ تحملُ دلالات خاصّة علا عمق الهزيمة الّتي ألمّت بالأعداء،كيف لا وقد إستنصروا بحليف ضعيف مصيره الموث المعتمّ ،كما تعّبر في ذات الوقت عن الإنتصار السحيق الذي أحرزه جيش المعتصم علا العدّو .

و يقول أيضا:[2]

مِنْ كُلِّ أَحْوَسَ نَثْرُ النَّثْرِ دَيْدنُهُ إذا يَرَى لُذْنَهُ مُسْتَلِئِمًا يَرَأُ .

يجيءُ كالهِصِر الفَضْفَاِض مقتتلاً أَصَمُّ كالأرقم النَّضُناِض إِذْا يَجَأُ .

---

[1]. ابن الحدّاد،الدّيوان،ص150 ،151، 152 .

[2]. المصدر نفسه،ص134 ،135 .

في هذا النّص يبرز "ابن الحداد" قمّة تأجّج نار الحرب و إصّدام الصّراع بين المعتصم و غيره من ملوك الطّوائف،و هُنا يظهر "ابن الحداد"جيوش مليكه فرسان شجعان يعيشون الأهوال و المعالي، علا رأسهم قائد قاد بنفسه معارك عدة ضدّ أعدائه ممّا زاد في هيبته مِنْ جِهة و إنزال الرّعب في نفوس الآعداء من جهة أخرى،حيث يتمّيز عن غيره بصفات السيادة التي طالما درجت الجيوش علا تقديرها و إعلاء شأنها،فهو جيش هممهم يمتثل لأوامر مليكه و تطبيقها،وهو ما يظهر بوضوح من خِلال بعض الألفاظ الدالة علا الهُجوم،و ساهمت بشكل فاعل في حركية الأبيات ،بحيث ترتبط بجو المعركة و إصتدامها نحو (أحوس،نثّر النثر ،يرأ،يجئُ،الأرقام،يجأ،راح.....الخ)و هي الفاظ يتضح من خلالها شجاعة جثين المعتصم و إستماتهم،و كذا روح المبادرة الّتي كانوا يتمتّعون بها ،فقوة المنازلة و شدة الإقتحام و إشتباك الجنود جعل إعمال السيوف و الرماح و الظفر،ومن الصور الحركية التي ساهمت في تأثيث عنفوان المشهد القتالي في هذا الخطاب تشبيه هذه الجيوش بالأسود (المصر الفضفاض) ثم (بالأرتم النضناض)،وقد أنتعبت هذه الآلية البلاغية في الإستعارة التصريحية دلالة تؤكد علا فعالية طعنات جيش المعتصم التي إذا ما سددت علا العدو قتلت في حينها حيث توحي بتمِّكن هذه السيوف من الرؤوس التي تصافحها و الأجساد التي تخترقها،كما جعل دم أعدائه في البيت الأخير خمرا غتباعها و أدارها كؤوسا عليه و علا ندمائه (معانا منه في التلذذ بدماء أعدائه التي أصبحت مستباحة مما أترل الرعب في صفوف الأعداء و ساهم في تصعيد درجات الخوف والفزع و القلق و الإضطراب في نفوسهم .

ومما لا شك فيه أن ما يحدث في الحروب من مقارعة بالسيوف و تراشق بالسهام و رمي بالرماح وكر وفر و فر علا الجمال و الخيول قد أسفر عنه نتائج متعدة من موت و قتل و هلاك .، وكلّها ألفاظ تؤكّد على أنّ النّصر كان في صفّ مليكهالمعتصم؛وهنا يمكن تصنيف نتائج الحرب في شعر"ابن الحدّاد" إلى قسمين:نتائج إيجابية تتّصل بمليكهاتكئ الشّاعر فيها على ألفاظ مثل:
النّصر،الفتح،النّجح،التّأيد،الحِدأُ،السّعد، .....ونتائج سلبيّة تتصل بأعداء مليكهاعتمد فيها على ألفاظ تؤّكد علی دلالة الإنتصا ر في
مثل:المنايا،الموت،الحين،الحمام،القتل،القرح،الدّماء،القمع،الرّدى.....إلخ .

[1]و من أمثلة نتائج الحرب المتعلّقة بأعداء مليكهقوله:

---

[1]. ابن الحدّاد،الدّيوان، ص251، 252 .

وما احْتَدَى الموتُ نَفْسًا من نُفُوسِهِمُإلا و سَيْفُكَ كَعْبُ الجُودِ أو هَرِمُ

وهَامُهُمْ في الجُذُوعِ الشُّمِّ ضَاحِيَةٌ كَأَنَّهَا بَقَعُ الغِرْبَانِ و الرَّخَـمُ

مَوَاثِلاً في سبيل الرَّكْبِ تَحْسِبُهَا تُسائِلُ الرَّكْبَ عن أَجْسَادِهَا القِمَمُ

وقد تُلِّمُ بها الغِرْبَانُ واقعـةً كأنَّها فوقمَحْلُوقَاتِهَا لِمَـمُ

صَوَامِتُ نُطُقُ الهَيْنَاتِ قاتلـةٌ عُقْبَى عُصاةِ ابنِ معنٍ هذه النِّقَمُ .

يعتبر الموت في هذا السياق من الألفاظ التّي تعبّر عن نتيجة القتال،فهو لفظ يترتّب عنه إسالة الدّماء و سقوط القتلى؛واجتماع الطّيور حولها،و هو بذلك يعبّر عن قوّة المواجهة عنفها ،و هنا يصّور "ابن الحدّاد"جانبا من هذه المعركة التّي كان النّصر فيها حليف مليكه المعتصم؛ حيث انجلت المعركة عن هزيمة ساحقة لأعداء المعتصم؛ممّا استدعى في ذهن الشّاعر تصوّرا يعبّر عن فداحة الهزيمة التّي ألمّت بهم ما دفعه إلى تضخيم الصّورة التّي قدّم هذه المعركة من خلالها،وذلك عبر شحنها ببعضالتّشبيهات القائمة علىالمبالغة؛فحدّة سّيوف المعتصم جعلت رؤوس الأعداءتتهاوى على أرض المعركة فتتناثر في كلّ جانب؛تُساءل عن مصير أجسادها التّي انفصلت عنها(تساءل الرّكب عن أجساده ا القمم)، و لعلّ ذلك أيضا ما جعل الغِربان و النّسور تتأهب استعدادا و توثّبًا لأيّ هزيمة طمعًا في جثث الأعداء؛وهو مشهد

استدعى في ذهن الشّاعر تصوّرًا يؤكّد فداحة الهزيمة التّي ألمّت بالأعداء ،حيث يشّبه الغِربان و هي مُجتمعة فوق رؤوس القتلى المحلوقة بخُصلات من الشّعر(كأنّها فوق محلوقاتهم لمم) ما يُؤكّد على قوة جيش مليكه من جانب و حكمًا بالضّلال على من يخ الف أوامره من جانب آخر(عقبى عصاة ابن معن هذه النّقم).

و يقول أيضا:[1]

و الحَيْنُ يَظْهَرُ في وادي سوالِفِهِمْ كما به في ثغور البِيضِ مُنْكَمَأُ

[1] ابن الحدّاد،الدّيوان، ص122

وقد بَدَا مِن عرانين الظُّبى شَمَمٌ و في أنوفِهِمْ الإرغامُ و الفَطَأُ.

يكرّس البيتان حضور الصّراع الحربي في حلبة الحرب،حيث يجسّد استحواذ حركة التوتّر

و القتل التّي تحكم حركة هذه الحرب؛و هنا جعل الشاّعر السّيف طرفا بارزًا في تسجيل هذه النتيجة ؛ و قد اعتمد الشَّاعر على بعض الألفاظ التّي تختزن طاقة دلاليّة هائلة بحيث تحمل عمقا دلاليًا يتلاءم مع وقع الهزيمة التّي ألمّت بالأعداء ،حيث قرن البيض بالدّال (ثغور)،التّي تناسبت في هذا السّياق تناسبا منطقيًّا مع الدّال(منكمأُ) التّي تحمل دلالة تعبّر عن معنى الأكل؛و لا يخفى ما في هذا التّشكيل من دلالة توحي بعمق القتل والهلاك اللذّين ألحقا بالأعداء،فرغم تعادل موازين القوى بين الجيشين إلا أنّ قوّة جيش المعتصم و بسالتهم في ميدان المعركة جعلت كفة الحرب ترجح لصالح المعتصم،ولعلّذالك ما جعل سيوف جيوشه تأنف(عرانين،أنوفهم) فيأخذها الإرغام و الفطأ من قتال هذا النّوع من الجيوش الضّعيفة التّي عُرِف عنها الجبن و المهانة و الذّل و الخضوع؛و هنا تبرز بوضوح نشوة الإنتصار لدى الشّاعر ما جعله يعلن عن نتيجة المعركة قبل أن يبرز أحداثها؛حيراستهل البيتين بالدّال(الحين).

[1]أما نتائج الحرب الإيجابية المتعلقة بملكية المعتصم نذر قول "ابن الحداد" في اليقين بإجراز النّصر:

و حيثُ ما أزْمَعَتْ عُلْيَاكَ و إعتزمَتْ حَدَا جَحضافِلَك التأييدُ و الحَدَأُ.

فلا تَضَعْ مَرْأً للجيشِ كَنهَدُهُ فالنصرُ مُرتَبِىءٌ و السَّعْدُ مُرتبَأ.

في هذا النصّ يبرز الشّاعرأهم المعالم الدّالّة ع نحو علا الإنتصار(أزمعت ،إعتزمت،التأييد،يحدأ،النّصرمرتبىء،السّعد مرتبىء.....) كلهّا ألفاظ و دلالات تُؤكّدعلا معية إلهية مؤيدة لهذا الملك ،إذا كلّما صدرت أوامره بالزحف إلا أرض الأعداء لاق ذلك إستجابة سريعة مِنْ قِبَل الجيش المؤزّر ذائما بالنصر،و يبدو أن شعور الشّاعر القويّ بالهجة و لذة الإنتصار قد إستدعى في ذهنه تصوّرًا يؤكد علا دلالة النّصر،إذا لاذاعي لوضع مربإٍ للجيش،فالنصر ذاته هو من يقوم بهذه المهمة خير قيام،و تشخيص المربأعلا هذا النحو من المبالغة إنماّ يعكس يقين الشاعر بالنتصار مليكه،و بأنّ الحظّ و السّعد لا شكّ في صفّة،و هنا يتوضّح التّكامل في شخصية هذا القائد الذّي كان له الدّورالأكبر و الأبرز في تحقيق النصّر .

[1] ابن الحدّاد،الدّيوان،ص120 .

و الملاحظة أنّ كلّ هذه العوامل كان لها الدّور الرّائد في تشكيل هذا النّوع مِنَ الشعر الذي ينشي بشدّة الصراع الذي كان محتدما علا الحكم و الملك في ذالك العصر،كما يشي هذا النّوع مِنَ الشعّر الحربي و الحماسي بإدراك الشعراء لطبيعة المرحلة السيّاسيّة، ما تستدعي السلطة مِنْ مدح لتثبيت أركانها و دعائها و الرّدّعلا خصومها و إنزال الرعب و الخوف و الذعر في نفوسهم ، فقد أصبح الأندلسي سيما في هذا العصر «من المتم عليه أن يظل متأهبا للحرب،لأن الحرب مِن قوام حياته و هي منهج إتّخذه زسار عليه»[1]

نلحظ من خلال ما تقدّم أنّ هذه الحقول الدّلاليّة في شعر"ابن الحدّاد" قد ساهمت في الكشف عن العالم الشّعري في نفس الشاعر من خلال تلك العلاقة الحميمة بين اللّغة الّتي يستخدمها و بين م ا يوّد التّعبير عنه ،و ذلك في قدرته الفنّية الخالصة في انتخ اب مفردات تجربته الشّعرية و شحنها بدلالات كاشفة عن ذاته ، و يبدو أن موهبته الشّعرية قد خِدمته في ذلك خدمة كبيرة ؛حيث عُنِي"ابن الحدّاد" عناية كبيرة بالأداء اللّغوي الذّي ينظم به شعره .

كما يتوضح من خلال الحقول الدّلالية في شعر"ابن الحدّاد" أنّ اللّغة في الأندلس قد شهدت تطورّا كبيرا؛نتيجة المتغيّرات الحضاريّة سيما في هذا القرن (الخامس هجري)؛ فأكثر ما حفلت لغة "ابن الحدّاد "الشّعرية بالألفاظ التّي تتصّل بالبيئة الأندلسية، و يظهر أنّ الشّاعر قد استمّد هذه الألفاظ من المعجم الحضاري الذّي يعيش فيه؛ويتوضح ذلك من خلال المضمون الفكري الذّي حفلت به كثير من قصائده في سائر أغراضه، حيث تعتبر هذه الحقول الدلاليّة في شعره نموذج حي من النّماذج التي تعبّر عن روح هذا العصر، و ذلك من ناحية القيم الخلقية و السياسيّة و الإجتماعية والثّقافيّة، كما تعبّر عن بعض المظاهر الحضاريّة التّي كانت سائدة في المجتمع الأندلسي آنذاك إذ "لا مريّة في أن الشّاعر فردٌ من أفراد المجتمع الذّي يعيش فيه؛فهو الحامل الذّي يحمل فكرة،و يستخدم لغته،و يعكس شيئًا من واقعه،ومن ثمّة فإنّ خطابه لا بدّ أن يكون موجهًا إلى ذلك المجتمع الذّي يعيش فيه؛ كما أنّ لغته المستخدمة لا بدّ أن تكون مهمّة"[1] ، و بذلك تكون من لغة المجتمع وقريبة من الوسط الذّي ينطلق منه و يوجّه خطابه إليه . " الخطاب البحث عن الخصائص التّعبيريّة ذات الوظائف المزدوجة جماليّة

---

[1] سلمى سلمان علي:القيم الخُلقيةّ في الشعراء الأندلي،–عصر الطوائف و المرابطين–ص165 .

[1] محمود سليم محمّد هياجنة:الخطاب الدّيني في الشّعر العبّاسي،إلى نهاية القرن الرّابع الهجري،ص214 .

، ولعلّ ذلك ما يجعل "الخطاب الفنّي مزدوج الوظيفة [2]و اجتماعية و عقائديّة....."

و الغاية،يؤدّي ما يؤدّيه الكلام عادة،وهو إبلاغ الرّسالة الدّلاليّة و يسلّط مع ذلك على ال متقّبل تأثيرا ضاغطا به ينفعل للرّسالة المبلّغة انفعالا ما"[3].

(موقف للمنايا) في حعل هذه الجياد السوام التي تمتطيها جنود المعتصم تجوب المعترك في سرعة و إضطراب ينمآن عن اِستباق لنيل النصّر الذّي إذا ما تحقّق سكنت أرواحهم و هدأت.

[2] محمّد الصّميدعي:شعر الخوارج–دراسة أسلوبيّة–ص62

[3] عبد السّلام المسدّي:الأسلوبية و الأسلوب، ص36

خاتمة

خاتمـــــــــة:

وبعد هذه المقاربة الأسلوبية في شعر عبد الله بن الحداد، والغوص بمختلف آليات هذا المنهج في مكامن الشعر الحدادي توصلنا إلى جملة من الخلاصات والنتائج يمكن إدراجها على النحو التالي:

* إن ما يميز عصر"ابن الحداد" عن غيره من العصور التي سبقته أو تلته، أنه عصر قد عرف تطورا وازدهارا واسعا في المستوى الثقافي في مقابل التفكك الاجتماعي والانحطاط السياسي إلى حد دعى بعض المؤرخين إلى نعتة بعصر التناقضات.

* يختص "ابن الحداد" عن غيره من الشعراء أنه كان رجلا عصاميا، حيث اعتمد على نفسه في تحصيل العلم، على خلاف شعراء عصره الذين أخذوا العلم من أساتذة وعلماء كبار، مما يقوم دليلا واضحا على قوة العزيمة وعلو الهمة اللذين يتمتع بهما الشاعر، وقد مكنه ذلك من تبوؤ مكانة المستحق بين الشعراء الفحول.

* تحددت بعض ملامح شخصية الشاعر من خلال سيرته الذاتية وهي شخصيته تتسم بالظرف والفكاهة وحب العلم وكذا روح التطلع، كما تتميز بالوفاء والإخلاص وذلك لكل من الوطن والممدوح.

* ضرورة استثمار كل اتجاهات الأسلوبية ، ويبق ذلك رهين نوع النص الأدبي مجال الدراسة.

* ظل شعر "ابن الحداد' محافظا على منهج غيره من القدماء في اختيار الأوزان التي نظم فيها شعراء العرب منذ القديم.

* لم ينظم "ابن الحداد'" على منوال فن التوشيح الذي كان قد قطع أشواطا بعيدة في زمن الشاعر، وبالتالي لم يكن شعره صورة الحياة الأندلسية بكامل أبعادها الحضارية الجديدة، ويظهر ذلك على مستوى البناء الفني الذي يحتذي فيه القصيدة الجاهلية القديمة، غير أن هيمنة بحر الكامل وذلك على مستوى كامل ديوان "ابن الحداد" يوحي إلى استجابة الشاعر لبعض معطيات الحضارة الأندلسية، حيث يشير إلى تأثره غير المباشر بفن التوشيح، هذا الفن الذي يرتكز على البحور الصافية غير الممزوجة، ذلك أن وحدة التفعيلة في هذه البحور تسمح بحرية أوسع في الحركة تسهل عمليتي تلحين وغناء القصائد الشعرية وبالتالي فقد توزع شعر "ابن الحداد" من هذه الناحية إلى اتجاهين اثنين أحدهما تقليدي والآخر محدث، وكان لكل منهما دوافعه ودواعيه، فالاتجاه التقليدي كانت بواعثه اقتفاء الشاعر آثار آبائه وأجداده في المشرق العربي، أما الاتجاه المحدث فكان يعضده الجو الحضاري الصاخب الذي عرفته الأندلس والطبيعة الساحرة التي خلبت النفوس بجمالها، واختلاط الأجناس من أمشاج متباينة على اختلاف أعراقها وأديانها ولغاتها، ومع ذلك يبدو انقطاع الشاعر واضحا للاتجاه الأول.

* تناسب الترخيصات العروضية سيما كثرة الزحافات مع المستويين الموسيقي والدلالي في القصائد الشعرية "لابن الحداد".

* ميل القافية إلى الإسماع من خلال استعمال حروف اللين، سيما من خلال حرفي الردف والتأسيس بحيث تمثل أقصى حالات الارتفاع الصوتي في ختام البيت الشعري.

* أما السمة الأسلوبية المميزة لحرف الروي فهي تركيز الشاعر على حرف الهمزة الذي احتل المرتبة الثانية مع أنه من الحروف نادرة الشيوع كروي في الشعر العربي.

* ارتفاع نسبة الأصوات المجهورة في شعر"ابن الحداد" وقد تلاءم ذلك مع معظم الحالات الإيحائية والنفسية التي سعى الشاعر من خلالها إلى إيصال وإسماع صوته إلى المتلقي.

* ساهمت ظاهرتي التجنيس والتصدير في إحداث تجمعات صوتية أدت دورا شديد الأهمية في إثراء الجانبين الموسيقي والدلالي في النص الشعري الحدادي.

* يتبين في شعر"ابن الحداد" حضور لافت لأصوات اللين الطويلة(ا.و.ي) وقد حاول الشاعر من خلالها إبداء حالة من الآه ورغبة جامحة في إبراز آلامه وآماله، سيما وأنه يعاني قدرا من الأسى والحزن والمعاناة في حياته، واعتماد "ابن الحداد" على هذه الأصوات في معظم القوافي يوثق ويعزز هذه الرؤية.

* اعتمد "ابن الحداد' في شعره على ظاهرة الانزياح، وقد برزت ملامح هذه الخلخلة التركيبية من خلال أسلوبي التقديم والتأخير، وكذا على مستوى الضمير من خلال أسلوب الالتفات، حيث كان لهذين الأسلوبين تأثيرهما الواضح في السمو بالخطاب الشعري الحدادي نحو مزيد من القوة والعمق والجمال.

* يتوضح من خلال شعر" ابن الحداد" حضور مميز للأفعال، حيث ساهمت هذه الأفعال في إضفاء حركية وديناميةعلى قصائده تآزرت مع مختلف المواقف والرؤى التي قدم هذه الأفعال في إطارها.

* أن كثرة تردد نسق النفي في شعر "ابن الحداد" يشير في معظمه إلى نظرة تشائمية صبغت بها حياة الشاعر سيما على المستوى العاطفي.

* ساهم أسلوب النداء في شعر"ابن الحداد" في تجسيد حالة الأسى والمعاناة اللذين أثقلا كاهل الشاعر فراح يعبر عنها برفع العقيرة ولعل كثرة تردد أصوات اللين التي توحي بالنداء على نحو ما رأينا في المستوى الصوتي يعزز ويوثق هذه الوجهة كمنحى أسلوبي راسخ يميز شعر "ابن الحداد".

* ثراء قاموس ابن الحداد" الشعري، وهو ما نلمسه من خلال تنوع الحقول الدلالية ومن خلالها يلحظ ثراء الحقل العاطفي وحقل العلوم والمعارف، وارتفاع نسبة تردد هذا الأخير يؤكد على قيمة العلم والمعرفة في أوساط المجتمع الأندلسي.

* انعكست ملامح الحياة الحضارية الجديدة على غزل "ابن الحداد" فكان لها دور بارز في ظهور ظاهرة جديدة في الشعر الأندلسي وهي ظاهرة التغزل بالنصرانيات، وهو أمر يعكس القيمة الإنسانية التي تحظى بها المرأة النصرانية في المجتمع الأندلسي، وكذا التسامح الديني الكبير الذي ظفر به النصارى في ظل الدولة الإسلامية الأندلسية، وذلك من خلال أداء شعائرهم الدينية بكل حرية.

* يظهر من خلال الحقل العاطفي إخفاق الشاعر في بياته العاطفية، وهو ما توحي به تجربته من خلال مسيرة قصيدته الغزلية، إلا أن نظمه الغزلي بقي محافظا على عفته حافلا بنفحات الغزل العذري الذي ارتقى بهذه التجربة العاطفية الإنسانية إلى أسمى صورها وأرقى معانيها.

* لغة "ابن الحداد" أدل شيء على نفسه وكوامنه وفكره وشعوره، فالقارئ يستطيع أن يميز بين لغته مثلا ولغة غيره من الشعراء سواء في العصر الذي عاش فيه أو في عصور أخرى سبقت أو تلت عصره، وهو ما نلمسه واضحا من خلال الحقل العقائدي الخاص بالعقيدة النصرانية حيث يتوضح من خلاله تأثر "ابن الحداد" بالتطور الحضاري والحياة الأندلسية المشرقة التي أثرت تأثيرا مباشرا في اختيار ألفاظه.

* يتوضح من خلال الحقل العقائدي الخاص بالعقيدة الإسلامية أن "ابن الحداد" كغيره من شعراء الأندلس يحظى بثقافة إسلامية معتبرة تقيم دليلا على تأثر الأندلسيين بمبادئ الدين الإسلامي الحنيف.

* على الرغم من تميز "ابن الحداد" بالظرف والفكاهة على نحو ما رأينا من خلال سيرته الذاتية إلا أن ذلك لم يمنع من تلون شعره بمسحة من الحزن مردها إلى بعض الظروف الحياتية القاسية التي عاشها سيما على الصعيدين العاطفي والاجتماعي.

هذه جملة نتائج توصلنا إليها بعد غوص عميق للكشف عن أهم السمات الأسلوبية في شعر ابن الحداد، ولا يزعم هذا البحث أنه حقق كل ما يصبو إليه، لكنه جهد نرجو أن يفتح أبوابا لدراسات جديدة.

قائمة المصادر

والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

ثانيا: المصادر

أبو بكر القضاعي، أبو عبد الله محمد المعروف(بابن الأبار):

1. الحلة السيراء(ج1، ج2)، صفقة وعلق حواشيه، د، حسين مؤنس، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1985.

ابن الأنباري، أبو البركات عبد الرحمن:

2.أسرار العربية، تحقيق : فخر صالح قدارة، دار الجبل، بيروت، ط1، 1995.

الأصفهاني، العماد:

3.خريدة القصر وجريدة العصر((قسم شعراء المغرب والأندلس) الجزء الثاني، تحقيق آذرتاش آذرنوش، نقحة وزاد عليه محمد المرزوقي، محمد العروسي المطوي، الجيلاني بن الحاج يحي، الدار التونسية للنشر، تونس، ط1، 1971.

ابن بسام، علي الشنتريني:

4.الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، القسم الأول، المجلد الثاني، تحقيق إحسان عباس، الدار العربيةّ للكتاب، تونس، ط1، 1981.

التبريزي، الخطيب:

5.الكافي في العروض والقوافي، شرح وتعليق محمد أحمد قاسم، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، 2004.

ابن جعفر، أبو الفرج قدامة:

6.نقد الشعر، تحقيق عبد المنعم محمد خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت(د.ت).

الجرجاني، عبد القاهر:

7.أسرار البلاغة في علم البيان، تحقيق سعيد محمد اللحام، دار الفكر العربي، بيروت، ط 1، 1999.

8. دلائل الإعجاز في علم المعاني، صححه الشيخ محمد عبده، والشيخ محمود التركزي الشنقيطي، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط3، 2001.

الجوزية، شمس الدين بن أبي بكر بن القيم:

9.روضة المحبين ونزهة المشتاقين، تحقيق سمير مصطفى رباب، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، 2005.

ابن حزم، علي بن أحمد:

10.جمهرة انساب العرب، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار المعارف ، مصر 1962.

11.رسائل ابن جزم الأندلسي، (المجلد الأول، الجزء الأول، تحقيق إحسان عباس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، (د.ت).

12.طوق الحمام في الألفة والآلاف، قدم له ووضع فهارسه نزار وجيه فلوح، شركة ابن شريف الأنصاري للطباعة والنشر والتوزيع، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط1، 1997.

حازم، القرطاجني أبو الحسن:

13.منهاج البلغاء وسراج الأدباء: تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار العرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط2، 1981.

الحميدي، محمد بن أبي نصر:

14.جذوة المقتبس في ذكر ولاة الأندلس، تحقيق روحية عبد الرحمن السويفي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1997.

ابن الخطيب، لسان الدين محمد:

15.الإحاطة في أخبار غرناطة، (ج 2)، تحقيق عبد الله عنان، الشركة المصرية للطباعة والنشر، القاهرة،(د.ت).

ابن رشيق ، أبو علي الحسن:

16.العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونفده، (ج 1)، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط5، 1981.

الزركشي، بدر الدين محمد بن عبد الله:

17.البرهان في علوم القرآن، تحقيق أبو الفضل الدمياطي، دار الحديث، القاهرة، 2006.

السيرافي، أبو سعيد:

18.ضرورة الشعر، تحقيق رمضان عبد التواب، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1985.

ابن سعيد ،علي:

19.المغرب في حلى المغرب، (ج 2)، حققة وعلق عليه شكري ضيف، دار المعارف، مصر، ط2، (د.ت).

ابن عبد ربه، أحمد:

20.العقد الفريد، (ج 6)، شرح الأساتذة، أحمد أمين، أحمد الزين، إبراهيم الأبياري، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، (د .ت).

العلوي، بن طباطبا:

21.عيار الشعر، تحقيق عبد العزيز بن ناصر المانع، مكتبة الغانجي، القاهرة، (د.ت).

القلقشندي، أبو العباس أحمد:

22.نهاية الأرب في معرفة أنساب العرب، تحقبق، إبراهيم الأبياري، دار الكتاب المصري، القاهرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط3، 1991.

الكتبي، محمد بن شاكر:

23.فوات الوفيات والذيل عليها، المجلد الثالث، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط1، 1974

المقري، أحمد بن محمد:

24.نفح الطيب في غصن الأندلس الرطيب، المجلد الرابع، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط1، 1988

بن محمد، أبو الحسن أحمد:

25.الجامع في العروض والقوافي، حققه وقدم له، زهير غازي زاهد، هلال ناجي، عصمي للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 1992.

نويوات، موسى بن محمد الملياني الأحمدي:

26.المتوسط الكافي في العروض والقوافي، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط3، 1983

ثانيـــا: المراجـــع

أحمد، أمين:

27.ظهر الإسلام، ج3، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

أنيس، إبراهيم:

28.موسيقى الشعر ، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط1، 1965.

29.الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو مصرية، مصر،1999.

إبراهيم، عبد العليم:

30.صفوة العروض، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، (د .ت).

إسماعيل، عز الدين:

31.التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، ط4، (د. ت).

أولمان، ستيفن:

32.دور الكلمة، ترجمة كمال بشر، دار غريب، القاهرة، ط12، (د. ت)

آل وادي، علي شناوة:

33.الأبعاد الأسلوبية، التقنية في الرسوم التعبيرية التجريدية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011.

الآلوسي، عادل كامل:

34.الحب عند العرب، الدار العربية للموسوعات ، بيروت، لبنان، ط1، 1999.

البلداوي، حميدة صالح:

35.قراءات أندلسية، في الجهود النقدية، والظواهر الفنية والتجربة الشعرية، دار الظياء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2009.

البيومي، محمد رجب:

36.الأدب الأندلسي بين التأثر والتأثير، مكتبة الدار العربية للكتاب، ط1، 2008.

بسام، العسلي:

37.المعتمد وابن تاشفين، دار النفائس، بيروت، ط1، 1981.

بكار، يوسف حسين:

38.بناء القصيدة في النقد العربي القديم، في ضوء النقد الحديث، دار الأندلس، بيروت، ط2، 1983.

بدوي، عبده:

39.دراسات في النص الشعري، عصر صدر الإسلام وبني أمية، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د. ت) ، للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د.ت).

40. دراسات في النص الشعري –العصر الحديث– دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (دت).

بلعيد، صالح:

41.التراكيب النحوية وسياقاتها عند عبد القاهر الجرجاني، ديوان المطبوعات الجامعية، ابن عكنون، الجزائر، 1994.

بروفينسال، ليفي:

42.حضارة العرب في الأندلس، ترجمة ذوقان قرقوط، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، (د .ت).

بليت، هنريش:

43.البلاغة والأسلوبية، نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ترجمة: محمد العمري، إفريقيا الشرق، المغرب، إفريقيا الشرق بيروت، لبنان، .1999.

بارث، رولان:

44.الدرجة الصفر للكتابة، ترجمة محمد برادة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، والشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، المغرب، ط2، 1982.

ثويني، حميد آدم:

45.فن الأسلوب، دراسة وتطبيق عبر العصور الأدبية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006

جاوي، رازق جعفر:

46.نظرية الحقول الدلالية في كتاب المخصص لابن سيدة، الينابيع للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2010

الجيوسي، سلمى الخضراء:

47.الحضارة العربية الإسلامية في الأندلس، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، 1998.

الجناني، فاضل عواد:

48.المنقذ في علم العروض والقافية، دار قنديل ، عمان، الأردن، 2009

أبو حسين، محمد صبحي:

49.صورة المرأة في الأدب الأندلسي في عصر الطوائف والمرابطين عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، ط2، 2005.

الحاج، محمد غاليم:

50.المعنى والتوافق، مبادئ لتأصيل البحث الدلالي العربي، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، 2010.

الحجاج، توفيق محمد علي:

51.صفحات من تاريخ المدن الأندلسية، دار الضياء، عمان، الأردن، ط1، 2005.

حجاجي، حمدان:

52.محاضرات في الشعر الأندلسي في عصر الطوائف، منشورات زرياب، ط1، 1993.

الحباشة، صابر محمود:

53.الأسلوبية والتداولية، مداخل لتحليل الخطاب، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، ط 1، 2011.

حمودة، حنان محمد موسى:

54.الزمكانية وبنية الشعر المعاصر، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان ، الأردن، ط1، 2006.

خضر، فوزي:

55.ابن زيدون، شاعر الحب المعذب، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 2002

الخويسكي، زين كامل:

56.في اللغة والأدب، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، ط1، 2004.

الخطيب، أحمد مبارك:

57.الانزياح الشعري عند المتنبي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط1، .2009

خليل، إبراهيم:

58.عروض الشعر العربي، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن، ط 2، 2009.

خطاب، عبد الحميد:

59.إشكالية الحب في الحياة الفكرية والروحية في الإسلام، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 2004.

داود، عشتار:

60.الأسلوبية الشعرية، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007.

بودوخة، مسعود:

61.الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، ط1، 2011

درويش، أحمد:

62.دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د.ت)

درويش، شوكت علي عبد الرحمن:

63.الالتفات نحويا في القراءات القرآنية، عمان، الأردن، ط1، 2008.

داود، أماني سليمان:

64.الأسلوبية والصوفية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع والإعلام، القاهرة، مصر،2002.

دهان، ميرفت:

65.نزار قباني والقضية الفلسطينية، بيسان للنشر والتوزيع والإعلام، بيروت، لبنان، ط 1، 2002.

داغر، شربل:

66.الشعرية العربية الحديثة، تحليل نصي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1988.

دراوشة، صلاح الدين أحمد:

67.الرؤى والأدوات عند شعراء القرن الثاني الهجري، دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2008

الدرة، ضرغام:

68.التطور الدلالي في لغة الشعر، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2009.

ربابعة، موسى سامح:

69.جماليات الأسلوب والتلقي، دراسة تطبيقية ، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2008.

70.قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، دار الكندي، الأردن، ط1، 2001

71. قراءة في النص الشعري الجاهلي، مؤسسة حمادة ودار الكندي، الأردن، 1998.

72.الأسلوبية –مفاهيمها وتجلياتها– دار الكندي، الأردن، ط1، 2003.

الرحموني، عبد الرحيم، محمد بوحمدي:

73.تحليل لغوي أسلوبي لنصوص من الشعر القديم، منشورات بونة للبحوث والدراسات، عنابة، الجزائر، ط1، 2009.

الرافعي، مصطفى صادق:

74.تاريخ آداب العرب(ج2)، الصحوة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2008.

الركابي، جودت:

75.في الأدب الأندلسي، دار المعارف، مصر، ط1، 1975.

رابح، بوحوش:

76.الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، (دت).

77. اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، عنابة، ط 1، 2006.

الرمالي، ممدوح عبد الرحمن:

78.العربية والتطبيقات العروضية، دار المعرفة، الإسكندرية، ط1، 1996.

الرقيق، عبد الوهاب:

79.أدبية الغزل العذري في ديوان جميل بثينة، دار صامد للنشر والتوزيع، تونس، ط 1، 2005.

زايد، فهد خليل:

80.الحروف ، معانيه، مخارجها، وأصواتها في لغتنا العربية، دار يافا العلمية، عمان، الأردن، ط1، 2008.

أبوزيد، وديع:

81.تاريخ الأندلس من الفتح الإسلامي حتى سقوط الخلافة في قرطبة، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2005.

أبو زيد، صابر عبده:

81.موقف الغزالي وابن تيمية من المسيحية، دراسة تحليلية نقدية، دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2007.

بوزواوي، محمد:

82.تاريخ العروض العربي من التأسيس إلى الاستدراك، دار هومة، الجزائر، ط1، 2002

سالم، السيد عبد العزيز:

83.تاريخ المسلمين وآثارهم في الأندلس من الفتح حتى سقوط الخلافة بقرطبة، دار النهضة العربية، بيروت، 1981.

84.تاريخ مدينة المرية الإسلامية، قاعدة أسطول الأندلس، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1969.

السد، نور الدين:

85.الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، الجزء الأول، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1،2010.

86. الشعرية العربية –دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية– ديوان المطبوعات الجامعية، ابن عكنون، الجزائر، 1995.

سليمان، فتح الله أحمد:

87.الأسلوبية، مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، 2004.

السعدني، مصطفى:

88.التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، منشأة المعارف، الإسكندرية، (د.ت).

السامرائي، خليل إبراهيم:

89.تاريخ العرب وحضارتهم في الأندلس، دار المدار الإسلامي، بيروت، لبنان، 2004.

السيوفي، مصطفى محمد:

90.تاريخ الأدب الأندلسي، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية، القاهرة، مصر، ط1، 2008.

سلطان ، منير:

91.بديع التراكيب في شعر أبي تمام، الكلمة والجملة، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، ط3، 1997.

سليمان، سالم عبد الرازق:

92.شعر التصوف في الأندلس ، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2007.

السعدني، عيسى إبراهيم:

93.الاستفهام والإعجاز القرآني، أسراره وأنواعه وأسراره وأنواعه وصوره، دار عمار للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2009.

أبو السعود، سلامة:

94.الإيقاع في الشعر العربي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط 2، 2003.

السيد، عمر بن عبد العزيز:

95.الرجل في شعر المرأة، دراسة تحليلية للشعر النسوي القديم وتمثلات الحضور الذكوري فيه، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008.

الشايب، أحمد:

96.الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، ط13، 1999.

97.الغزل في تاريخ الأدب العربي، دار المعارف للطباعة والنشر، تونس، ط1، 1994.

شديفات، يوسف:

98.الموشحات الأندلسية، دار جرير، عمان، الأردن، 2008.

شبارو، عصام محمد:

99.الأندلس من الفتح العربي المرصود إلى الفردوس المفقود، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 2002

شواهنة، سعيد محمد:

100.القواعد الصرف صوتية بين القدماء والمحدثين، الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن،ط1، 2007.

شرف، عبد العزيز:

101.الأسس الفنية للإبداع الأدبي، دار الجيل، بيروت، 1993.

102.الهمشري، شاعر الحب والطبيعة، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 2006.

شريم، جوزيف ميشال:

103.دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1984.

أبو شوارب، محمد مصطفى:

104.جماليات النص الشعري، دار الوفاء ، الإسكندرية، مصر، ط1، 2005.

105.شعرية التفاوت، مدخل لقراءة الشعر العباسي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1 ،2002.

الشيخ، عبد الواحد حسن:

106.البديع والتوازي، مكتبة مطبعة الإشعاع الفنية، الإسكندرية، ط1، 1999.

أبو شريفة، عبد القادر:

107.مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر، ناشرون وموزعون، عمان، الأردن، ط 4، 2008.

الشكعة، مصطفى:

108.الأدب الأندلسي، موضوعاته وفنونه، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط5، 1983.

صابر، نجوى محمود:

109.دراسات أسلوبية وبلاغية ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 2008.

الصغير، محمود فتح الله:

110.الخصائص النطقية والفيزيائية للصوامت الرنينية في العربية، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، ط1، 2008.

الصائغ، عبد الإله:

111.الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام، عصمة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط3، 1996.

الصباغ، رمضان:

112.في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2002.

الضالع، محمد صالح:

113.الأسلوبية الصوتية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2008.

طحطح ، فاطمة:

114.الغربة والحنين في الشعر الأندلسي، منشورات كلية الأدب، الرباط، الدار البيضاء، ط1، 1993.

الطربولي، محمد عويد:

115.المكان في الشعر الأندلسي في عصر الطوائف حتى نهاية الحكم العربي، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط1، 2005.

عباس، إحسان:

116.أخبار وتراجم أندلسية مستخرجة من معجم السفر للسلفي، تحقيق (حسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان ، بيروت، لبنان، ط5، (دت).

117. تاريخ الأدب الأندلسي، عصر الطوائف والمرابطين، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط 5، 1979..

118.تاريخ الأدب الأندلسي، عصر سيادة قرطبة، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1991.

119. فن الشعر، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1996.

عيسى، فوزي:

120.الهجاء في الأدب الأندلسي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2007.

121.في الأدب الأندلسي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط1، 2009.

عتيق، عبد العزيز:

122.الأدب العربي في الأندلس، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، (د.ت).

123.علم المعاني، دار النهضة العربية، بيروت، 1974.

124. علم العروض والقافية، دار الآفاق العربية، القاهرة، 2004.

عبد الجليل، عبد القادر:

125.الأسلوبية وثلاثية، الدوائر البلاغية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2002.

126.هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2002.

127.الأصوات اللغوية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن ، ط1، 1998

أبو العدوس، يوسف:

128.الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن، ط1، 2007.

129.الأسلوبية والبلاغة، مقدمات عامة، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 1999.

عمر، أحمد مختار:

130.دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب ، القاهرة، ط4، 2006.

131.علم الدلالة، منشورات عالم الكتب، القاهرة، ط3، 1992.

العبادي، أحمد مختار:

132.في تاريخ المغرب والأندلس، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، (د.ت).

عيد، يوسف محمد:

133.الحواسية في الأشعار الأندلسية، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، ط 1، 2003.

العشماوي، محمد زكي:

134.قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط1، (د.ت).

العاني، محمد شهاب:

135الشعر السياسي الأندلسي في عصر ملوك الطوائف، دار دجلة، عمان، الأردن، ط 1، 2008.

عبابنة، سامي محمد:

136.التفكير الأسلوبي، رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، 2007.

عياشي، منذر:

137.مقالات في الأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، 1990.

عياد، شكري محمد:

138.اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربي، أنترناشيونال ،ط 1، 1988.

139.موسيقى الشعر العربي (مشروع دراسة علمية)، دار المعرفة ، القاهرة، ط2، 1978.

عبد الحميد، محمد:

140.في إيقاع شعرنا العربي وبيئته، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2005.

عبد الجواد، إبراهيم:

141.العروض بين الأصالة والحداثة، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2008.

عبد الرحمن، ممدوح:

142.المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، ط 1، 1994.

عزالدين، حسن البنا:

143.الشعرية والثقافة، مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2003.

عبد الفتاح، كاميليا:

144.الشعر العربي القديم، دراسة نقدية تحليلية لظاهرة الاغتراب، دار المطبوعات الجامعية، الإسكندرية، ط1، 2008.

العمري، محمد:

145.الموازنات الصوتية، في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية، بيروت، لبنان، 2001.

عبد العزيز ، كوليزار كاكل:

146.دلالات أصوات اللين في العربية، دار الدجلة، عمان، الأردن، ط1، 2009.

العناني، محمد إسحاق:

147.مدخل إلى الصوتيات، دار وائل للنشر والتوزيع، عمان، الأردن،ط1، 2008.

عتيق، محمد عبد الهادي:

148.ظواهر أسلوبية في القرآن الكريم، التركيب والرسم والإيقاع، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، ط1، 2010.

عون، علي أبو القاسم:

149.بلاغة التقديم والتأخير في القرآن الكريم، (ج 1) دار المدار الإسلامي، بيروت، لبنان، 2003.

عطية، مختار:

150.التقديم والتأخير ومباحث التركيب، بين البلاغة والأسلوبية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 2005.

عاشور، فهد ناصر:

151.التكرار في شعر محمود درويش، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2004.

عبد التواب، صلاح الدين محمد:

152.مدارس الشعر العربي في العصر الحديث، دار الكتاب الحديث، القاهرة، مصر، ط 1، 2005.

عبد اللطيف، محمد حماسة:

153.لغة الشعر، دراسة في الضرورة الشعرية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006.

الغرفي، حسن:

154.حركية الإيقاع في الشعر المعاصر، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، 2001.

غومث، إميليو غرسية:

155.مع شعراء الأندلس والمتنبي، ترجمة: الطاهر أحمد مكي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط7، 2004.

الفاخري، صالح سليم عبد القادر:

156.الدلالة، الصوتية في اللغة العربية، مؤسسة الثقافة الجامعية، الإسكندرية،ط1، 2007.

فتوح، شعيب محي الدين سليمان:

157.خصائص الأسلوب في شعر ابن الرومي، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر،(د.ت).

فضل ، عاطف:

158.تركيب الجملة الإنشائية، في غريب الحديث، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن،ط1، 2004.

بوفلاقة، سعد:

159.الشعر النسوي الأندلسي، أغراضه وخصائصه الفنية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.

قاسم مقداد محمد شكر:

160البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، دار دجلة، عمان، الأردن، ط1، 2010.

قاسم، عدنان حسين:

161.التصوير الشعري، رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر،ط 1، 2000.

القرعان، فايز عارف:

162.في بلاغة الضمير والتكرار، دراسات في النص العذري، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، ط1، 2010.

163.تقنيات الخطاب البلاغي والرؤيا الشعرية، دراسات نصية، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2004.

كمال،محمد:

164.زرياب، دار ربيع للنشر والتوزيع، سوريا،(د.ت).

كنوني، محمد العياشي:

165.شعرية القصيدة المعاصرة، دراسة أسلوبية، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، ط 1، 2010.

كشك، أحمد:

166.اللغة والكلام، أبحاث في التداخل والتقريب، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2004.

الكوفحي، يوسف محمد:

167.اللغة الإبداعية، دراسة أسلوبية لأعمال جبران خليل جبران العربية، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، ط1، 2011.

كوهين، جان:

168.بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي و محمد العمري دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986.

169.النظرية الشعرية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2000.

مصلوح، سعد عبد العزيز:

170.في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية، آفاق جديدة، عالم الكتب الحديث، ط 1، 2006.

171.الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط2، 1984.

172.في النص الأدبي، دراسات أسلوبية إحصائية، عالم الكتب للنشر والتوزيع، ط 3، 2002.

محمد، محمد سعيد:

173.دراسات في الأدب الأندلسي، منشورات جامعة سبها، ليبيا، ط1، 2001.

مؤنس، حسين:

174.فجر الأندلس، دراسة في تاريخ الأندلس من الفتح الإسلامي إلى قيام الدول الأموية، الشركة العربية للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 1959.

مدلج، جودت:

175.الحب في الأندلس، ظاهرة اجتماعية بجذور مشرقية، دار لسان العرب، بيروت، لبنان، ط1، 1985.

محسن، عيسى خليل:

176.أمراء الشعر الأندلسي، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007.

المقراني، عدنان:

177.نقد الأديان عند ابن حزم الأندلسي، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، هوندن، فرجينيا، الولايات المتحدة الأمريكية، ط1، 2008.

مرتاض، عبد الملك:

178.الأدب الجزائري القديم، دراسة في الجذور، دار هومة، الجزائر، 1995.

179.دراسة سميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي، ديوان المطبوعات الجامعية، ابن عكنون، الجزائر، ط1، 1988.

موافي، عثمان:

180.في التذوق الأدبي، النص الشعري تحليل وتقويم ، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط1، 2008.

مبروك، مراد عبد الرحمن:

181.من الصوت إلى النص، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2002.

محمد، إبراهيم عبد الرحمن:

182.الشعر الجاهلي، قضاياه الفنية والموضوعية، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، ط1، (د.ت).

مونسي، حبيب:

183.توترات الإبداع الشعري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 2009

المسدي، عبد السلام:

184.الأسلوبية والأسلوب (نحو بديل ألسني في نقد الأدب) الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، 1977.

مسعودي، فضيلة:

185.التكرارية الصوتية في القراءات القرآنية، قراءة نافع أنموذجا، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007.

الملائكة، نازك:

186.قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط11، 2000.

المحياوي، ميرفت يوسف كاظم:

187. الدرس الصوتي، عند أحمد بن محمد الجزري، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2010.

بن منوفي، محمد:

188.دراسة تحليلية في شعر ابن سهل الأندلسي، دار هومة، للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2008.

مولينيه، جورج:

189.الأسلوبية، ترجمة بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 2006.

مونان، جورج:

190.مفاتيح الألسنية، ترجمة الطيب البكوش، مؤسسة سعيدان للطباعة والنشر، سوسة، 1984.

ناصر، لوحيشي:

191.الميسر في العروض والقوافي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 2007.

هيكل، أحمد:

192.الأدب الأندلسي من الفتح حتى سقوط الخلافة دار المعارف، الإسكندرية، ط 14 ، (د.ت).

هلال، محمد غنيمي:

193.النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة ودار العودة، بيروت، 1973.

هلال، ماهر مهدي:

194.رؤى بلاغية في النقد والأسلوبية، المكتب الجامعي الحديث، مصر، 2006.

هلال، عبد الغفار حامد:

195.الصوتيات اللغوية، دراسة تطبيقية على أصوات اللغة العربية، دار الكتاب الحديث، القاهرة، ط1، 2009.

هياجنة، محمود سليم محمد:

196.الخطاب الديني في الشعر العباسي في نهاية القرن الرابع الهجري، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، ط1، 2009.

الهاشمي، علوي:

197.فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، دار الفارس للنشر والتوزيع عمان، الأردن، ط 1، 2006.

هونكة، ريغريد:

198.شمس العرب تسطع على الغرب، ترجمة فاروق بيضون وكمال دسوقي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط6، 1981.

هوف، غراهام:

199.الأسلوب والأسلوبية، ترجمة: كاظم سعد الدين، دار آفاق عربية، العراق، بغداد، 1985.

ويس، أحمد محمد:

200.الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2005.

201.الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، مطبعة اتحاد كتاب العرب، دمشق، ط 1، 2006.

الورتاني، خميس:

202.الإيقاع في الشعر العربي الحديث، خليل حاوي نموذجا، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط1، 2005.

الورقي، السعيد:

203.لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط1، 2002.

ويليك، أوستين و وارين ورينيه:

204.نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون، سوريا، 1972.

يوسف، حسن عبد الجليل:

205.موسيقى الشعر العربي(الأوزان والقوافي والفنون)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2009.

206.التمثيل الصوتي للمعاني، الدار الثقافة للنشر، القاهرة، مصر، ط1، 1998.

207.عالم المرأة في الشعر الجاهلي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1989.

اليوسف، يوسف:

208.دراسة الغزل العذري، دراسة في الحب المقموع، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1981.

يعقوب، إميل بديع:

209.موسوعة الأدب والأدباء العرب في روائعهم (العصر الأندلسي الأول) ، الجزء التاسع، دار نوبليس، بيروت، ط1، 2006.

بن يحي، محمد:

210.سمات الأسلوب في الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011.

ثالثا: الدواوين الشعرية:

الإلبيري، أبو إسحاق:

211.الديوان ، مؤسسة الرسالة، تحقيق محمد رضوان الداية، بيروت، ط1، 1976.

ابن الحداد، محمد:

212.الديوان، تح يوسف علي طويل، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1990.

ابن رشيق، أبو علي الحسن:

213.الديوان، شرح صلاح الدين الهواري وهدى عودة، دار الجيل، ط1، بيروتّ، 1996.

ابن زيدون، أحمد بن عبد الله:

214.الديوان، حققة وبوبه وشرحه حنا الفاخوري، دار الجيل، بيروت، لبنان، (د.ت).

ابن عمار، أبو بكر:

215.الديوان، تح مصطفى الغديري، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، المغرب، 2001.

المعتمد، بن عباد:

216.الديوان، تح رضا الحبيب السويسي، الدار التونسية للنشر، تونس، 1975.

رابعا: المجلات والدوريات:

هادف، السعيد:

217.دلالة اللفظ على المعنى في اللغة العربية، مجلة الدراسات اللغوية، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، العدد01، 2002.

خامسا: المعاجم:

ابن منظور، جمال الدين بن مكرم:

218.لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1990.

سادسا: الرسائل الجامعية:

بن قسمية، رشيد:

219. الأسلوب في لامية العرب للشنفرى –دراسة في البنية اللغوية– رسالة ماجستير في علوم اللسان العرب، كلية الآداب واللغات، جامعة بسكرة، 2008، 2009.

قط نسيمة:

220. جماليات القصيدة الغزلية في شعر عبد الله بن الحداد الأندلسي، رسالة ماجستير في الأدب المغربي والأندلسي، كلية الآداب واللغات، جامعة بسكرة، 2008، 2009.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات :

مقدمة..... .....أ-هـ

الفصل الأول: عبد الله بن الحداد وعصره 8-111

- **سيرة عبد الله بن الحداد** 8-25

1- اسمه وكنيته ولقبه 8-9

2- ولادته وموطنه 9-10

3- تحصيله العلم ومكانته الأدبية 10-13

4- علاقته بشعراء عصره وبمن حوله من الناس 13-16

5- خروجه من المرية، ثم عودته إليها 17-23

6- جانب من شخصيته ومذهبه..... 23-24

7- آثاره ووفاته 24-25

- **عصر عبد الله بن الحداد** 25

1- المستوى الاجتماعي 26-27

* العرب..... 27-29

* البربر 29-30

* الموالي..... 30-31

* المسالمة 31-32

* المولدين 32

* العجم أو المستعربون 32-33

* اليهود 33

2- المستوى السياسي 42-59

3- المستوى الثقافي..... 59-70

- الأسلوبية والأسلوب 71-111

1- الأسلوبية مصطلحا ومفهوما 71-75

2- نظريات الأسلوب 75-92

2-1- نظرية الأسلوب من زاوية المنشئ 75-78

2-2- نظرية الأسلوب من زاوية المتلقي..... 78-79

2-3- نظرية الأسلوب من زاوية النص 80-92

3- اتجاهات الأسلوبية 93-103

3-1- الأسلوبية التعبيرية الوصفية 93-95

3-2- الأسلوبية البنيوية الوظيفية 95-98

3-3- الأسلوبية النفسية 98-99

3-4- الأسلوبية الإحصائية 100-102

3-5- الأسلوبية الصوتية 102-103

4- الفرق بين الأسلوبية والعلوم الأخرى 103-109

4-1- الفرق بين الأسلوبية واللسانيات 104-105

4-2- الفرق بين الأسلوبية والنقد الأدبي 105-106

4-3- الفرق بين الأسلوبية والبلاغة 106-109

5- السمة الأسلوبية وعمل المحلل الأسلوبي 109-111

الفصل الثاني: المستوى الصوتي 113-275

*** تمهيد**..... 113-114

- الإيقاع الخارجي 114-176

1- الوزن 114-148

2- القافية 148-151

2-1- القافية باعتبار الحروف 152-159

2-1-1- القوافي المؤسسة 152-154

2-1-2- القوافي المردوفة 154-159

2-2- القافية باعتبار الختام 159-167

2-2-1- الوصل المضموم 159-162

2-2-2- الوصل المكسور 162-163

2-2-3- الوصل المفتوح 164-165

2-2-4- القافية المقيدة..... 165-167

2-3- القافية باعتبار عدد الحركات 167-170

2-3-1- القافية المتواترة 167-168

2-3-2- القافية المتداركة 168-169

2-3-3- القافية المتراكبة 169-170

3- الروي 170-176

- الإيقاع الداخلي 176-275

1- التكرار 178-180

1-1- تكرار الصوت مفردا 181-203

1-2- تكرار الصوت مركبا 204-209

2- التجمعات الصوتية 209-275

2-1- الجناس 210-213

2-1-1- جناس الاشتقاق 213-220

2-1-2- جناس شبه الاشتقاق 220-224

2-1-3- الجناس التام 224-228

2-1-4- الجناس الناقص 228-236

2-1-4-1- الجناس اللاحق 228-238

2-1-4-2- الجناس المضارع 232-236

2-2- التصدير 237-249

3- المناسبة الإيقاعية 249-266

3-1- التصريع 250-254

3-2- الترصيع 255-256

2-1- المتوازي 256-261

2-2- المتوازن 261-266

4- التماثل الصوتي 266-275

الفصل الثالث: المستوى التركيبي 277-343

*** تمهيد** 277-278

1- الانزياح 278-304

1-1- الانزياح على مستوى الجملة 278

1-1-1- التقديم والتأخير 278-290

1-2- الانزياح على مستوى الضمير 290

1-2-1- الالتفات 290-304

2- تراكم الأفعال 304-312

3- نسق النفي 312-319

4- نسق الشرط 320-329

5- أسلوب النداء 329-335

6- أسلوب الاستفهام 336-343

الفصل الرابع: المستوى الدلالي 345-460

*** تمهيد** 345-346

1- الحقل الوجداني 346-384

1-1- الحسن 347-353

1-2- اسم المحبوبة 353-359

1-3- الهوى 359-365

1-4- الحب 365-367

1-5- القلب 367-373

1-6- الشوق 373-374

1-7- الوصل والهجر 375-384

2- الحقل العقائدي 385-411

2-1- الاتجاه الإسلامي 385-398

2-2- الاتجاه النصراني 398-411

3- حقل العلوم والمعارف 411-460

3-1- العلم 411-413

3-2- الحقائق 412-413

3-3- الكتاب 413-414

3-4- الشعر 414-416

3-5- علم العروض 416-417

3-6- علم النحو 417-418

3-7- علم الفلسفة 418-419

3-8- علم الهندسة 419-420

3-9- علم الرياضيات 420-424

3-10- علم الفلك 424-430

4- حقل الحزن 430-444

5- حقل الحرب 444-460

خاتمـــــــة 462-465

قائمة المصادر والمراجع 467-490

فهرس الموضوعات 492-496