وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة محمد خيضر – بسكرة-
كلية الآداب و اللغـــات
قسم اللغة العربية و آدابها

الشعرية في ديــوان

ابن خاتمة الأنصاري الأندلسي

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب العربي القديم

إعداد الطالبة:
صندرة توابي

إشراف الأستاذ الدكتور:
عبد الرحمن تبرماسين

الرقم	اللقب و الاسم	الرتبة	الجامعة	الصفة
01	بلقاسم رفرافي	أستاذ محاضر (أ)	بسكرة	رئيسا
02	عبد الرحمن تبرماسين	أستاذ	بسكرة	مشرفا و مقررا
03	فاطمة دخية	أستاذ محاضر (أ)	بسكرة	عضوا مناقشا
04	الأمين بن تومي	أستاذ محاضر (أ)	سطيف	عضوا مناقشا
05	المكي العلمي	أستاذ	أم البواقي	عضوا مناقشا
06	الخميسي شرفي	أستاذ محاضر (أ)	تبسة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 1438-1439هـ
2017 /2018

بسـم ّ الرحمن الرحيم

﴿رَبِّ أَوۡزِعۡنِيٓ أَنۡ أَشۡكُرَ نِعۡمَتَكَ ٱلَّتِيٓ أَنۡعَمۡتَ عَلَيَّ وَعَلَىٰ وَٰلِدَيَّ وَأَنۡ أَعۡمَلَ صَٰلِحٗا تَرۡضَىٰهُ وَأَدۡخِلۡنِي بِرَحۡمَتِكَ فِي عِبَادِكَ ٱلصَّٰلِحِينَ ١٩ ﴾

صدق الله العظيم

سورة النمل: الآية 19

وقفــة عرفــان

أتقدم بفائق الشكر و عظيم الامتنان إلى الأستاذ المحترم الدكتور

"عبد الرحمن تبرماسين" الذي أشرف على هذا البحث

بالجدية و الحزم و المتابعة.

و أشكره على كل ما قدمه لي من تسهيلات و مساعدات و توجيهات

أثرت هذا البحث ، و التي أفدت منها أيما إفادة.

فله مني كل التقدير و جزاه الله عني كل خير.

إهـــداء

إلى روح أبي الغالي...

رحمه الله...

إلى أمي التي أعطت من عمرها لهذا البحث

و أمي (أم زوجي) التي ساندتني بالكلمة الطيبة و الدعاء

أطال الله في عمرهما ...

إلى زوجي الذي أعانني على تحقيق مبتغاي

حفظه الله ...

إلى الجواهر النفيسة التي رصّعت حياتي، نور ملك درصاف دانية

بارك الله فيهن ...

إلى كل أفراد عائلتي، لكم مني كل الحب و خالص معاني الاحترام.

"إني رأيت أنه لا يكتب إنسان كتاباً في يومه، إلا قال في غده: لو غيِّر هذا لكان أحسن، و لو زيد كذا لكان يستحسن، و لو قدّمَ هذا لكان أفضل، و لو ترك هذا لكان أجمل، و هذا من أعظم العبر، و هو دليل على استيلاء النَّقْص على جملة البشر".

العماد الأصفهاني

"إن الانسجام يتولّد من التباينات، و العالم كلّه يتكون من عناصر متعارضة و..."

"ما الشّعر؟ ينبغي لنا إذا أردنا تحديد هذا المفهوم أن نعارضه بما ليس شعراً. إلا أن تعيين ما ليس شعراً ليس، اليوم، بالأمر السّهل."

رومان ياكبسون

مقدمـــــة

في إطار النزاع القائم بين مناهج القدماء ومناهج المحدثين- وهو صراع دائم التجدد في كل عصر من عصور التاريخ الأدبي(بين القديم و الجديد)- يتأسس ديوان "ابن خاتمة الأنصاري الأندلسي" الذي يعكس صورة من صور ذلك النزاع، على شعرية محدثة مختلفة عن عموم الشعرية الأندلسية، تقوم على مواصفات فنية خاصة، و على الرّغم من خصوصية شعريته و علو كعبه في فنّ التوشيح خصوصًا -على رأي محقق الديوان-، فضلاً عن كون ديوانه الدّيوان الوحيد من بين دواوين شعراء عصره الذي وصلنا كاملا كما خطه، فإنّ شعره ظل بعيدا عن أقلام الدّارسين و لم يحظ بما يستحق من الدّراسة، نستثني من ذلك بعض البحوث القليلة التي قاربت هذا الدّيوان من زوايا منهجية و تقليدية، و من تلك البحوث:

* بحث "سوليداد خيبرت" solidad Gibert الذي ترجمت فيه ديوان "ابن خاتمة "إلى اللغة الاسبانية و قدمت له بدراسة خاصة.

* الرؤية و التشكيل في شعر "ابن خاتمة الأنصاري الأندلسي" للباحث "سعد بن ماشي العنزي"، و هي رسالة "ماجستير" نوقشت في الجامعة الأردنية سنة 2009، و هي أهم ما اطلعت عليه من دراسات حول "ابن خاتمة" برغم تقليدية منهجها الذي يقوم على تتبع المحيط السياقي للشاعر و عصره قبل أن يخصص فصول الدراسة الخمسة لتتبع أساليب التشكيل اللّفظي، و البياني و الموسيقي للديوان بطرق بلاغية بسيطة في عمومها.

*الأساليب الإنشائية في ديوان "ابن خاتمة الأنصاري" للباحث مصطفى محمد خليفة (أسيوط، 2004) و هي دراسة بلاغية أيضا كما يكشف عنوانها.

* مستويات الصورة الفنية في شعر "ابن خاتمة الأنصاري الأندلسي" للباحث "خالد لفته باقر اللامي"،و قد نشرها في مجلة "جامعة أم القرى" السعودية (ج 15، ع27، جمادى الثانية 1424هـ).

* اتجاهات قصيدة الخوف الأندلسية- وصايا ابن خاتمة و حكمه نموذجا، للباحث محمد ماجد الدخيل، و هي منشورة في مجلة الدراسات اللغوية و الأدبية في الجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا (س2، ع2، 2011).

* ظاهرة الحنين في شعر "ابن خاتمة الأندلسي" للدكتور عبد الرحيم الخلادي، و هو مقال قصير متاح على شبكة الانترنت .

هذه بعض الدّراسات التي اتخذت من شعر "ابن خاتمة" موضوعا لها، و هي دراسات جزئية قليلة لا تتوقف عند شعريته بصورة إجمالية، كما يحاول أن يفعل هذا البحث، باستثناء رسالة الماجستير المشار إليها آنفا.

و قد يعود هذا التقصير إلى تأخر تحقيق ديوان "ابن خاتمة" إلى غاية سنة 1972 و هو تاريخ تحقيق "محمد رضوان الداية" له، و ربما يعود ذلك أيضا إلى أن تاريخ الأدب الأندلسي قد انشغل عن ابن خاتمة الشاعر بابن خاتمة الطبيب، صاحب الرسالة المخطوطة (تحصيل غرض القاصد في تفصيل المرض الوافد) التي كتبها من وحي الوباء الكبير أو الطاعون الجارف أو الطاعون أو الطاعون الأسود الذي عصف بمدينته ألمرية، و فتك بكثير من مشاهير أهل الأندلس و غطى على أحداث القرن الثامن الهجري في الأندلس.

و قد سبق لي أن أنجزت رسالة ماجستير(نوقشت سنة 2004) في (الصنعة البديعية في شعر ابن خاتمة الأنصاري الأندلسي) فكانت بذلك فاتحة لقاء بهذا الشاعر الأندلسي المختلف، و عُنيت الدراسة بالمحسنات البديعية في إطارها البلاغي المحدد بعلم البديع و تطبيقاته، فاقتصرت على الجانب القرائي التقليدي. و أظنني كنت أود الوصول إلى الضفة الأخرى من البحث، و هو الدرس المعاصر في تناوله للنصوص القديمة، حتى تكتمل لدي صورة هذا التناول.

و على الرغم من ذلك كله، فإنّ شعرية "ابن خاتمة" لا تزال بحاجة إلى مزيد من الدّراسات التي تتقصى بناءها و أساليبها التشكيلية.

من هنا نحاول في هذا البحث أن نقارب ديوان "ابن خاتمة" من زاوية منهجية جديدة تتخذ من الشعرية مدخلا لها بوصفها خصوصية جمالية تنتظمها قوانين و أنساق لسانية منزاحة و ذلك وفق خطة تقوم على مدخل و أربعة فصول.

و يتناول المدخل مقاربة بيوغرافية للشاعر، في حين يعرض الفصل الأول للمفاهيم المختلفة للشعرية (poétique) و تطوّرها مع تركيز خاص على المقاربة الياكبسونية (والكوهينية بدرجة أقل) للشعرية في التصاقها بالشعر تحديدا، وقد تضمن ما يأتي:

– الخلفية الفكرية والفلسفية للشعرية.

– النظرية النقدية الغربية للشعرية؛ وقد حوت المهاد الألسني، المدرسة الشكلانية، الشعرية عند "رومان ياكبسون"، كما اندرج تحته : بين الجمالية والأدبية والقيمة الأدبية المهيمنة، الوظائف اللّغوية ثم الشعرية وعلم اللّغة، وأخيرا بين اللّغة الشعرية واللّغة العادية.

أما الفصول الثلاثة المتبقية فتشتغل على شعرية "ابن خاتمة" في مستويات مختلفة هي: المستوى الإيقاعي و المستوى الإنزياحي، فالمستوى التناصي، و قد اندرج تحت كل عنوان الحديث عن شعرية كل مستوى؛ حيث انفرد الفصل الثاني بشعرية الإيقاع متضمنا عناصر التشكيل الموسيقي المتأسس على ثلاثة مرتكزات هي: شعرية الوزن، شعرية القافية والإيقاع البديعي. في حين اشتغل الفصل الثالث بشعرية الانزياح؛ حيث انقسمت إلى انزياح تركيبي وآخر دلالي وقد سبقه الحديث عن شعرية الانزياح الصوتي في الجانب الإيقاعي.

ليتناول الفصل الرابع شعرية التناص الذي تأسس بدوره على المهاد النظري لمصطلح التناص، ثم الإجراء التطبيقي له في الدّيوان، ذلك من خلال: التناص الديني، التناص مع النص القرآني، التناص

مع الحديث النبوي الشريف، فالتناص الأدبي والشعري، ثم التناص مع النص التراثي في جانب الأمثال والحكم.

و يفترض البحث أنّ النص الشعري العربي الأندلسي نص ينفتح على القراءة وعلى استيعاب آليات المناهج المعاصرة و نظريات القراءة، متوخيا الخصوصية العربية فيما يرصده من طرح ويحققه من استنتاجات.

و قد اقتضى مفهوم الشعرية الذي انطلقت منه الدراسة منهجا وصفيا تحليليا تضافرت من خلاله جملة من إجراءات و آليات البنيوية و الأسلوبية و السيميائية لمقاربة هذا النص.

كما استفاد متن البحث من مصادر و مراجع متنوعة أهمها الدّيوان الذي يشكل المصدر الأول للبحث، و قد اعتمدت الطبعة الأولى الصادرة سنة 1972 بتحقيق و تقديم الدكتور "محمد رضوان الداية"، إضافة إلى بعض المصادر التراثية القديمة التي عرّجت على "ابن خاتمة"، ككتابي صديقه " الوزير لسان الدين ابن الخطيب" (الإحاطة في أخبار غرناطة) و (الكتيبة الكامنة)، و كتابي "المقري" (نفح الطيب) و (أزهار الرياض)، و كتاب "ابن الأحمر" (نثير فرائد الجمان) وغيرها.

كما كان الاعتماد كبيرا على أهم المراجع الحديثة التي تخصصت في ماهية الشعرية، ككتب "ياكبسون" و "جون كوهين" و" تودوروف"، و بعض الدّراسات العربية ككتب "جمال الدين بن الشيخ" "صلاح فضل" و "حسن ناظم" و "عبد الملك مرتاض" و "فاطمة الطبال بركة" و "يوسف وغليسي" و ما إلى ذلك من الكتب التي غذّت متنه-أي البحث-.

و لقد تأثر انجاز البحث بجملة من الظروف التي اعترضت مساره، أهمها تشعب مشارب المادة التي ينهل منها مضمون البحث؛ فقد تنوعت بين فكرية و نقدية و درس ألسني، مما خلق تنوعا انعكس على مستوى التناول، خاصة و أن المدونة قديمة ومتميزة. بالإضافة إلى ظروف شخصية أخرى ليس هذا مقام تفصيلها.

و في الأخير، أتقدم بواجب الشكر و عظيم المودة إلى الأستاذ الدكتور "عبد الرحمن تبرماسين" الذي أشرف على البحث بكل صدق و التزام .ولا يفوتني ذكر الأستاذ الدكتور "عبد الله حمادي" الذي كان له الفضل في تسجيل موضوع البحث.

و جدير بي أن أذكر فضل بعض الزملاء الأساتذة الذين زودوني ببعض المراجع وأخص بالذكر المبدع الأستاذ الدكتور "يوسف وغليسي" و حرمه د.خالدية جاب الله.

و موفور الشكر و الامتنان إلى صديقتي د."آمال ماي"، و د."خديجة كلاتمة".

و أسجل تقديري للأساتذة الأفاضل أعضاء اللجنة الموقرة الذين تجشموا عناء القراءة، وتصويب هنات هذا العمل و تقويم نقائصه.

و لله الأمر من قبل ومن بعد.

قسنطينة في: 06نوفمبر 2018.

مدخـــــل

مقاربة بيوغرافية لابن خاتمة الأنصاري

لعل المشرق هو منبع الثقافة العربية ومنطلق الآداب والفنون التي شعَّت على مختلف الأقطار العربية والإسلامية في مشارق الأرض و مغارها، هذا أمر لا ينكره أحد، لكن سبق المشرق باعتباره منهلا لهذه الآداب لا يمنحه صفة التفرد و الاحتكار، فقد انتشرت اللغة العربية وحملها أصحابها من الفاتحين الأولين إلى جميع الربوع التي ارتفعت فيها راية الإسلام، وكانت الأندلس إحدى هذه الربوع التي عمّر فيها الأدب العربي قرونا من الزمن، ونما وتطور إلى أن صار يزاحم نظيره في المشرق، وربما تفوق عليه في كثير الفنون والموضوعات.

لقد أصبحت الأندلس مركزا مشعا ليس على الحضارة العربية في المشرق فحسب، بل على الحضارة الأوروبية ذاتها، ونافس أدباؤها وشعراؤها نظراءَهُم في المشرق العربي في كثير من الفنون النثرية والشعرية وأساليب التعبير، و ساعدهم في ذلك البيئة الأندلسية التي كانت تضاهي البيئة العباسية التي تأثر بها معظم الشعراء الأندلسيين الذين حذوا حذو الشعراء المشرقيين في البداية ثم سرعان ما انفردوا بشخصيتهم الأدبية والفنية المميزة، فساهموا في الفنون الأدبية نظما وتأليفا، وأضافوا إلى تراث أجدادهم ما يدّل على نصاعة بيانهم وألق عبارتهم وجودة صياغتهم. فكانت خطاباتهم الشعرية محورا أدبيا من حيث هو عمل فني، أو "خطاب نوعي" حسب اصطلاح "تودوروف"Todorov ؛ ومن حيث هو عمل جمالي أو " فن الكتابة" الذي يؤهل عملا ما لأن يكون عملا أدبيا، ويحقق بهذا شرط الأدبية على حد تعبير "ياكبسون"Roman Jakobson.

ومن الذين عبروا عن موهبة فنية وجمالية فذة، كشف فيها عن قدم راسخة في شعرية الأساليب وخصوصيات التأليف، "علي ابن خاتمة الأنصاري الأندلسي"« الأديب الشاعر الكاتب العالم المصنف المتفنن الزاهد» كما يصفه صديقه و معاصره الوزير ذو المقام الرفيع "لسان الدين ابن الخطيب" في مؤلفة الشهير "الإحاطة في أخبار غرناطة" وذكر أنه :

"حسنة من حسنات الأندلس وطبقة في النظم والنثر " .

1- المناخ الثقافي السابق لعصر الشاعر.

تـأثرت الثقافة الأدبيـة في الأنـدلس بنظريتهـا في المشـرق ، وكانـت وليـدة لهـا نظرا لملائمـة ووفـرة الظـروف الـتي سـاعدتها على ذلـك ، وانتقـل الأدب المشـرقي إلى الأنـدلس مـع الفـتح دون تبـديل أو تعديل فطبعت الحركة الأدبية بطابع مشرقي **محض سواء كان ذلك في الأغراض أو الأساليب، ومن** أسباب هذا التقليد وهذه التبعية في نظر شوقي ضيف **أن** « الأندلس كانت بطيئة على ما يظهر في تلقي الحياة العقلية في المشرق لكثرة ما كان فيها من فتن وخصومات »[1].

فعمـل أدبـاء المشـرق الـذين انتقلـوا إلى المغـرب حـاملين ضـروبا **من الفـن والعلـم و الحضـارة على نشـر الأدب المشرقي وتأصيله إرضاءا** لمطالب الأمراء الحكام الذين تطلعوا إلى منافسة بني العباس في بغداد وظهـر ذلـك التطلع في إنشـاء المعاهـد العلميـة والمـدارس ونقـل مـا صنف في الشـرق ونشـره في الغـرب، **فقد «كان همّ خلفاء الأندلس وأمرائها مضاهاة** العباسيين ومنافستهم في كل شيء ومن مظاهر هذا **التقليد أنهم كانوا يسمّون** مدنهم وشوارعهم وخلفائهم بأسماء مدن الشرق وشعرائه وخلفائه ، فيدعون غرناطة دمشق ، واشبيلية حمص ...ويلقبون أبا غالب الأندلسي بابي تمام وابن زيدون بالبحتري، وابن هـاني بـالمتنبي»[2]. **كمـا أرسـلت** البعثـات إلى الشـرق، وجمعـت الكتـب واسـتعمل النسـخ والتجليـد، و توطدت العلاقة بين طرفي العالم العربي وأصبحت حياة العرب مزيجا من حياة الأندلسيين وحياة **المشرقيين، بالإضافة** إلى تفشي **فن الغناء والموسيقى فشوا واسعا**، فكان للمغنيات والقيان فضل في **نشر الأدب المشرقي، ويذكر إحسان عباس أن الغناء كان من** أكبر العوامل التي مكنت للنماذج المشرقية في البيئة الأندلسية ، لأن التفاعل بين الموسيقى والشعر ذو قدرة على توجيه هذا الأخير و

---

[1] محمد رضوان الداية : تاريخ النقد الأدبي في الأندلس، **مؤسسة الرسالة** ، ط1 ، 1981 ص – ص،43-44.

[2] **حنا الفاخوري** : تاريخ الأدب العربي، المكتبة البوليسية، بيروت، لبنان،ط9، 1978، ص 792.

تحديد قوالبه، وكاد اعتماد الأندلسين يكون كليا على التلاحين المشرقية وكان الأمراء يبذلون الأموال الكثيرة في استقدام الجواري المشرقيات لتفوقهن في هذه الناحية.[1]

ولقد بلغت الثقافة الأندلسية أوجها في هذا العصر الذهبي ، وامتلكت من القوة و الثروة والوحدة والحضارة والعمارة والفن والأدب ما كانت تضارع به بغداد ، وأكثر ما شمله ذلك النبوغ مراكز الإشعاع العقلي وأهمها قرطبة وكانت تشبه مدينة دمشق وتنافس كبرياء بغداد، وغرناطة التي ازدهرت في عصر ملوك الطوائف وكانت تسمى عند العرب بدمشق الأندلس.

ولكن كل ذلك بدأ يتلاشى شيئا فشيئا، وبدأت مظاهر التحرر تبرز أكثر فأكثر منذ القرن الحادي عشر، وبدأ يبرز للعيان أدب أندلسي خالص سواء كان ذلك في الشعر أو النثر، يحمل ملامح جديدة تميزه عن ذلك المعهود.

واهتم الأمراء والخلفاء بالأدب عامة لاسيما الشعر منه، فكان الأدب في مراحله الأولى أدبا مشرقيا انتقل إلى الأندلس مع الفتح ، كان يحاكي الأدب العباسي ويرغب في مجاراته ثم منافسته والتفوق عليه فيما بعد، رغم أن ما ميّزه هو الاقتداء به في جميع نواحي الحياة .

وما إن كان القرن الخامس للهجرة حتى بدأ الأندلسيون يتخلون عن التبعية و التقليد ويطمحون في التحرر والتجديد ، فظهرت جملة من الكتب التي صنفت لجمع الشعر الأندلسي الذي ظهرت فيه آثار بيئة الأندلس الجديدة.

كان لطبيعة تكوين المجتمع الأندلسي الذي امتزجت فيه -بعد الفتح- أجناس مختلفة أثر في إخصاب الحياة الثقافة والأدبية التي حملت بعض مظاهر التجديد الذي كان قد ساد في المشرق ومس جميع مظاهر الحياة، ولاسيما الحياة الشعبية البسيطة. يذكر إحسان عباس أن الشعر الأندلسي الذي رسخ

[1] إحسان عباس: تاريخ الأدب الأندلسي(عصر سيادة قرطبة)، دار الثقافة للطباعة والنشر، لبنان، بيروت،ط2،1969، ص53.

أصوله أناس نبتوا في البيئة الأندلسية، **أخذ يتكون من الناحية الزمنية حين كان الشعر المشرقي يشهد** تجديد بشار وأبي نواس ، ولما كان الأندلسيون حينئذ يلتفتون في كل شيء إلى المشرق ، فقد اتخذوا **شعر المحدثين مثلا يقلدونه ومنارا يهتدون به**[1].

وشاع الشعر بين عرب الأندلس على اختلاف طبقاتهم شيوعا واسعا جدا ، وانتشر في جميع **الطبقات ، فزاوله الملوك والوزراء وأ**نشده القضاة والعلماء، وفاه به القائد في مقدمة الجيوش والجندي في ميادين القتال حتى لتحسب **أن** الشعر في الأندلس لغة الحياة، فالشعر في الأندلس لم يكن «**وقفا** على الشعراء وحدهم، وإنما شاركهم في نظمه، **و**إلى حد الإجادة أحيانا، كثيرون من أهل البلاد **على اختلاف أهوائهم و مشاربهم، و**بُعد ما بينهم وبين الأدب، من حيث أعمالهم وتخصصاتهم وقلما خلت ترجمة أندلسي من شعر منسوب إليه، سواء أكان المترجم له أميرا، أو وزيرا أو كاتبا، أو فقيها أو نحويا، أو فيلسوفا أو طبيبا، أو غير ذلك ».[2]

ومر الشعر الأندلسي بمراحل منذ الفتح وحتى **آخر عهد للعرب والمسلمين بالأندلس ، فكانت** نشأته في عهد الولاة وكان شعرا مشرقيا في **معانيه وأساليبه،** ثم جاء عهد بني أمية، فأولاه **الحكام** والأمراء من العناية والأهمية ما مكنه من الانتشار والترسيخ، **فوصلت الحضارة الأندلسية** في ظل هذه الخلافة إلى ذروة النضج حتى قامت على أنقاضها دويلات يتنافس حكامها على طلب العلم ونظم الشعر والتراسل به وجمع الشعراء، **وأشهر هؤلاء الحكام "المعتمد بن عباد" صاحب اشبيلية.**

يقول مصطفى الشكعة: « **وبطلع القرن** الخامس الهجري على بلاد الأندلس فإذا بالحضارة **الإسلامية بكل أسبابها ومقومتها قد كستها أنوار المعرفة، وإذ الأدب من شعر ونثر قد جرى على الألسنة إنشادا**

---

[1] إحسان عباس: تاريخ الأدب الأندلسي(عصر سيادة قرطبة)، ص47.

[2] **عبد العزيز عتيق:** الأدب العربي في الأندلس، دار النهضة العربية و النشر، بيروت، لبنان، ط2، 1976، ص 167.

من فيض القرائح ساعد على ذلك تعدد الملوك والعواصم فكانت هذه الفترة، فترة ملوك الطوائف، وحرص كل ملك على أن يجمع حوله أكبر عدد من الأدباء والشعراء »[1].

ففي أيام ملوك الطوائف خسر العرب قوتهم السياسية ، ولكن ظلت العلوم والآداب زاهرة منتشرة ، وكان الشعر الأندلسي خاصة أكثر عذوبة ورقة من الشعر المشرقي، و «استطاعت بالرغم من صغرها وتطاحنها في ميدان الحرب أن تعيد لمحة من بهاء الدولة الإسلامية ، وسطعت آيات الحضارة الأندلسية في قصورها ومنشاتها ، وأينعت في ظلها دولة التفكير والأدب»[2]. كما ظهرت في هذه الحقبة جملة من الفنون المستحدثة التي ابتدعها الأندلسيون ، و من بينها فن الموشح الذي ظهر في أيام ملوك الطوائف، وقد أجمع مؤرخو الشعر العربي على أن الموشحات فن أندلسي خالص، كانوا ينظمونه على ترتيب مخصوص من قوافٍ متنوعة.

وظهر نفر من المفكرين والأدباء والشعراء من بينهم الفيلسوف "ابن حزم" المتوفى سنة (456 ه) و"ابن حيان" المتوفى سنة (469ه) ومن الشعراء والأدباء "ابن زيدون" المتوفى سنة (462 ه) و"ابن عبدون" المتوفى سنة (520 ه).[3]

وكانت «دول الطوائف أو دويلاتها تتألف من مدينة وما حولها، أو مدينتين، أو أكثر من ذلك بحسب المقدرة والنفوذ، وقد اتخذوا جميعا شارات الحكم وأبهة السلطة وجمعوا في بلاطاتهم الشعراء والكتاب والعلماء ، وبددوا الأموال ، و أغدق كثير منهم على الحركة الأدبية والعلمية .وقد صور "ابن رشيق" هذه الدويلات في قوله :

---

[1] مصطفى الشكعة : الأدب الأندلسي (موضوعاته وفنونه) ، دار العلم للملايين ، لبنان بيروت ، ط6، 1986 م، ص 141.

[2] محمد عبد الله عنان: دولة الإسلام في الأندلس(نهاية الأندلس و تاريخ العرب المتنصرين)، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، العصر الرابع، ط4، 1987، ص 435.

[3] المرجع نفسه، ص 435.

مما يزهدني في أرض أندلــس ألقاب معتمد فيها ومعتضد*

ألقاب مملكة في غير موضعها كالهر يحكي صولة الأسد ».[1]

ويرى البعض، منهم "عمر فروخ" أن الثقافة في الأندلس لقيت في عصر الطوائف كثيرا من الحرية والتشجيع ولكنها لم ترزق كثيرا من الاتساع، لأنها تحتاج في رأيه إلى زمن تنضج فيه شيئا فشيئا بخلاف الحضارة التي يمكن أن تستبحر في الزمن القصير بعامل النقل والتقليد.[2]

ولم يظل بملوك الطوائف أكثر من قرن واحد، وحل عهد المرابطين؛ هذا العهد الذي مني فيه الشعر الأندلسي بالانحطاط والتلاشي ، فلم تكن تهزهم أصداء الشعر والأدب الرفيعة ، وطردت في ظلهم كتب الأصول المشرقية ، وترتب على ذلك أن ركدت دولة التفكير والأدب وذوي بهاء الدولة الإسلامية ، رغم ظهور جمهرة من الشعراء والعلماء أمثال "ابن بسام" صاحب (الذخيرة) المتوفى سنة (542 ه)، و"ابن قزمان" المتوفى سنة (555 ه) أمير الزجل الأندلسي، و لكن كان ظهورهم أثر من أثار النهضة الفكرية والأدبية في ظل دولة الطوائف [3]، وفشي فيه الذوق السوقي واتسم الشعر بسمة البذاءة ، وانتشر الزجل، فكان عهد كبار الزجالين.

وخلفت دولة المرابطين الحكم لدولة الموحدين، التي اطمأنت في ظلها الأندلس وتمتعت بالأمن والهدوء، وظهر فيها نظام جديد قام على رعاية خلفاء الموحدين وسادتهم في حكمة وتعقل[4].كما اتسم هذا العصر بازدهار العلوم المختلفة ونبوغ علماء في كل فرع، و الاهتمام بتأسيس المعاهد والمدارس الكثيرة، وكان اتجاههم اتجاها مغايرا لما سار فيه سلفهم المرابطون .فقد كان الأمراء يحيطون

---

* المعتمد والمتعضد لقبان من دولة بني عباد، ضربهما الشاعر مثلا .

[1] محمد رضوان الداية : في الأدب الأندلسي، دار الفكر المعاصر، بيروت ، لبنان /دمشق، سوريا، ط1 ، 2000 م ، ص34.

[2] عمر فروخ: تاريخ الأدب العربي، دار العلم للملايين،بيروت، لبنان، ج4 ، ط2 ،1984 م ، ص392.

[3] محمد عبد الله عنان: دولة الإسلام في الأندلس(نهاية الأندلس و تاريخ العرب المتنصرين)، ص436.

[4] حكمة علي الأوسي : الأدب الأندلسي في عصر الموحدين، مكتبة الخانجي، بالقاهرة ، مصر ، دط، 1976 م ، ص25.

أنفسهم بالفلاسفة و الشعراء ، واستعادت الحركة الفكرية الحرة خلال حكمهم نشاطها وحيويتها، و كان الكثير من الأمراء الموحدين يميلون إلى الأدب ويكرمون أهله[1].

وأخـر عهـد للشـعر الأندلسـي هـو عهـد بـني الأحمـر في غرناطـة الـذي اشـتهر فيـه الشـاعر الكبـير "لسان الدين ابن الخطيب"، والشاعر "ابن زمرك"، وكان عصر ازدهار في دولة الفكر والأدب، وذاع صيت طائفة من الشعراء والأدباء الذين أعادوا للأدب الأندلسي عظمته وقوته .و «نالت الحركة الشعرية في ظل بني الأحمر حظا بالغا من الاهتمام والعناية و خاصة في القرن الثامن الهجري بعد أن استقرت البلاد وهدأت الأمور»[2].

وقد ظهرت أثار تلك البيئة الثقافية على الشعر خاصة ، فلا يعقل أن يعيش فيها الشعر كما عاش في الأزمان الغابرة، وإنما قدر له أن يكتسب ميزات جديدة و خصوصية مبتكرة وأبواب مستحدثة في موضوعاته، انفرد بها عن غيره من الفنون السابقة له كما اكتسب ميزات أخرى في أسلوبه بعضها مستحدث وبعضها امتداد للقديم . و« هكذا تفتحت ملامح شخصية طريفة في الأندلس، لا هي بالعربية المعهودة ولا هي بالأعجمية السالفة؛ إنها الشخصية الأندلسية التي حافظت على مقومات الأصالة واستجابت في الوقت نفسه إلى دواعي التجديد، وذلك ما أدى بعد حين إلى ظهور نماذج أدبية تتسم بالطرفة والابتكار ، حتى بلغ ذلك ذروته في ظهور فن الموشحات »[3].

2- عصر الشاعر /مملكة غرناطة .

مملكة غرناطة أو الأندلس الصغرى؛ على أن الصراع السياسي كان على أشده في القرن الهجري الثامن فقد توالى على عرشها منذ مطلع هذا القرن حتى نهايته أحد عشرة سلطانا من بني

---

[1] حكمة علي الأوسي : الأدب الأندلسي في عصر الموحدين ، ص-ص،34،35.

[2] علي محمد النقراط : ابن الجياب الغرناطي(حياته و شعره)، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع، بنغازي، ليبيا، ط1، دت، ص85.

[3] عمر الدقاق: ملامح الشعر الأندلسي، دار الشرق العربي، بيروت، لبنان، دط، دت، ص 45.

الأحمر [1]، فكان عصر بني الأحمر الصحوة العربية الإسلامية الأخيرة في الفردوس الأندلسي، **واستمرت دولتهم أكثر من قرنين ونصف قرن من الزمان**، وكانت مدتهم بين النهضة المحددة في مناحي الحياة العلمية والعملية والثقافية والعمرانية من جهة أخرى[2].

واستمرت المملكة في حمل لواء الحضارة الأندلسية، فتطاولت فيها الحركة الفكرية بحيث بلغت ذروة التقدم والازدهار في **العصر النصري (...)** وكان لتشجيع ملوك بني نصر أثر واضح في هذه **النهضة الفكرية**؛ إذ كانوا حماة للفكر والأدب بل كثيرا منهم كانوا يعدون من جملة الأدباء والعلماء.[3] غرناطة التي شاءت لها الأقدار أن ترث مجد قرطبة واشبيلية، **قرطبة عبد** الرحمن الناصر بزهرائها **ورصافتها، واشبيلية بطرها وبكل ما لذ وطاب، أو كما يقول عاشقها "الشقندي"** : «حليب الطير لو **بحثت عنه فيها لوجدته**، اشبيلية أميرة فارسها الشاعر المعتمد بن عباد صاحب المقولة الشهيرة التي رد **بها على مساومة ملك النصارى "ألفونسو السادس"*:« أفضل أن أكون راعيا للجمال بصحراء إفريقيا على أن أكون راعيا للخنازير بقشتالة »**[4].

---

[1] **وقبل أن** ينتصف القرن الثالث عشر تم استرجاع المقاطعات **الأندلسية واحدة بعد الأخرى**، ما عدا غرناطة التي بقيت بأيدي ملوكها بني الأحمر ومن المعروف، **أن طليطلة سقطت عام** 1085م ، وقرطبة في عام 1236م،واشبيلية في عام 1248 م.**ينظر، نجيب زيبب: الموسوعة العامة لتاريخ المغرب والأندلس**، دار الأمير للثقافة والعلوم، لبنان، 1995 م.**و ينظر**، أحمد سليم الحمصي: ابن زمرك الغرناطي ، دار الإيمان، بيروت، ط1 ، 1985 م، ص44.

[2] **محمد رضوان الداية** : في الأدب الأندلسي، ص 39.

[3] أحمد سليم الحمصي : ابن زمرك الغرناطي ، ص 53.

* الفونسو السادس القشتالي، الملك المسيحي صاحب النظر و التمكن و الطموح الكبير، حامي طائفة المدينة الإسلامية طليطلة لمدة طويلة، **و جعل منها عاصمته الجديدة بعد سقوط** قشتالة، و قد جعل منها أيضا الوريثة البينة لبعض الانتصارات التي **افتقدتها قرطبة و الأندلس. و قد رعى و شجع الفونسو**-و تبعته في ذلك سلالته من خلفائه المؤثرين-**العديد من عناصر الثقافة** العربية، و من الثروات الفكرية التي استفاد منها الغرب اللاتيني، فأضحت طليطلة عاصمة للترجمة و جالبة للتنافس الفكري و الثقافي و خاصة في مجال العلوم و الفلسفة.**و كان منافسه على طليطلة "المعتمد بن عباد". ينظر،ماريا روزا مينوكال: الأندلس العربية(إسلام الحضارة و ثقافة التسامح)، تر: عبد المجيد جحفة و مصطفى جباري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب،ط1، 2006، ص 40.**

[4] عبد الله حمادي: دراسات في الأدب المغربي القديم ، منشورات دار البعث، **الرحاب، الجزائر ، ط1 ، 1986 م ، ص 368.**

وغرناطة مدينة من أعظم المدن وأقدمها، ويذكر صاحب النفح أن « من أشهر بلاد الأندلس غرناطة وقيل أن الصواب أغرناطة – بالهمزة – ومعناها بلغتهم الرمانة، وكفاها فخر ولادة لسان الدين بها»[1]. ويقول في أزهار الرياض: « وكانت غرناطة منتهى الآمال، ووسطى قلادة الأمصار ولم تزل محاسنها مجلوة على منصة الدهور والأعصار، وقد استولى وصفها لسان الدين الوزير أبو عبد الله بن الخطيب في كتابه الإحاطة، ويرحم الله القائل:

غَرناطةٌ مَـــالهَا نَظـــــير مَا مَصرُ الشّامُ مَا العراق ؟
مَا هي إلا العروسُ تُجلَى والأَرض من جمُلة الصَداق »[2].

هي المدينة الساحرة*، التي ملكت على كل شاعر هام بها جوارحه وكيانه و تحولت في وجدانه معشوقة فاتنة متقنة لفنون الحب فهي « غرناطة التي عشقها أعداؤها حتى الثمالة من ملوك وفرسان وشعراء جوالين، عرفوا بشعراء التخوم أو الثغور و الذين أعطوا الكثير من الوهج العاطفي لهذه الجوهرة الشرقية فتمثلوها امرأة حصانا، ممنعة في شرعة أمير عربي عزيز الجانب، وتمثلوها عروسا مهرها مال الدنيا وتيجان السلاطين، تمثلوها ملكة الشعراء وإن شئت جنية ساحرة سلبت مهجة العصور الوسطى»[3].

---

[1] المقري : نفح الطيب في غصن الأندلس الرطيب، تح: إحسان عباس، دار صادر للنشر و التوزيع ، المجلد الأول، بيروت، لبنان، دط،1968،ص 147.

[2] المقري: أزهار الرياض في أخبار القاضي عياض، تح: مصطفى السقا، إبراهيم الابياري و عبد الحفيظ شلبي، صندوق إحياء التراث الإسلامي، مطبعة الفضالة، الرباط، المغرب، ج1، 1978، ص 55.

* ومع إنهيار دولة الموحدين وتقدم النصارى في ربوع الأندلس عادت غرناطة لتصبح عاصمة لمملكة جديدة كتب لها أن تكون الأخيرة في الأندلس وبدأ ذلك مع انتقال محمد الأحمر مؤسس المملكة فيها فوق تل الحمراء بادئا تشييد مفخرة المدينة، قصور الحمراء التي بناها على أنقاض قلعة أموية سابقة وتفنن في زخرفها حتى صارت من آيات الهندسة الفنية وبدائع البناء في الأندلس.

[3] عبد الله حمادي: دراسات في الأدب المغربي القديم، منشورات دار البعث، مكتبة الرحاب، الجزائر،ط1، 1986، ص 368.

ولقد خصها "لسان الدين ابن الخطيب" بوصف جاء فيه: أنها حاضرة الدنيا لحصانة وضعها وطيب هوائها ودور مائها، ووفر مادتها فأمن فيها الخائف، ونظم النشر ورسخت الأقدام، فهي قطب بلاد الأندلس ودار الملك، كما ذكر على لسان علماء ومؤرخيها أنها كانت قاعدة الدنيا وقرارة العليا وحاضرة السلطان، وقبة العدل والإحسان، لا يعدلها في داخلها ولا خارجها بلد من البلدان، ولا يضاهيا في اتساع عمارتها وطيب قراراتها وطن من الأوطان ولا يأتي على حصر أوصاف حالها وعد أصناف جلالها قلم البيان[1].

وكان القرن الثامن أزهى عصر عرفته مملكة غرناطة التي أخذت تسترد نوعا من القوة والتمكن وتعيد إلى الحياة ذكريات قرطبة واشبيلية سواء في ذلك الحياة السياسية، أو الحياة الثقافية عامة والفكرية الفنية خاصة، فقد شهدت في النصف الأخير من هذا القرن ذروة قوتها حيث سطع في هذه الفترة أعظم مفكري الأندلس، وأعظم كتابها وشعرائها كما طبعت بتميز إنتاجها الأدبي في النظم والنثر، وقامت بالحفاظ على التراث الأندلس وبإيواء الوافدين إليها من المدن الأخرى ، وكان من بينهم العلماء والكتاب والشعراء، و بإثراء الحياة الفكرية بالمؤلفات الجيدة في مختلف العلوم والفنون، وإنشاء المدارس والمعاهد .

يقول "محمد عبد الله عنان" في مقدمة الإحاطة: «كان القرن الثامن الهجري في مملكة غرناطة بالنسبة لدولة التفكير والأدب عصر النضج والازدهار وفيه ظهرت طائفة من أكابر المفكرين والشعراء الذين أعادوا روعة الأدب الأندلسي في أعظم عصوره، مثل ابن سلبطور الهاشمي وابن خاتمة الأنصاري شاعر المرية، (...) والوزير ابن الخطيب والوزير ابن زمرك، و الوزير ابن الحيانّ وغيرهم ممن حفل بهم هذا العصر، و زخرت دولة التفكير والأدب بآثارهم التي انتهى إلينا منها الكثير»[2].

---

[1] ابن الخطيب : الإحاطة في أخبار غرناطة ،تح: محمد عبد الله عنان، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، القاهرة ، مج 1 ، ط2 ،1973 ، ص 93.

[2] المرجع نفسه، ص 17.

فقد ساهم هؤلاء الأعلام الكبار في الفنون الأدبية نظما وتأليفا وأضافوا إلى تراثهم ما يدل على رغبتهم في مجاراة علماء الأدب العربي وفحول الشعراء من خلال نصاعة بيانهم وألق عبارتهم وجودة صياغتهم،« ويعد القرن الثامن الهجري عصرا مميزا بالنظر لما يشتمل عليه من أعلام مشاهير في فن الشعر والموشحات. وإذا أجلنا النظر في المشرق العربي خلال هذه الفترة فإننا لن نجد من يماثل ابن الجياب وابن الخطيب وابن زمرك وابن خاتمة وغيرهم كثير، فقد عرفت الأندلس تطورا أدبيا ملحوظا بالمقارنة مع المشرق أثناء هذه الفترة » [1].

ومن الشعراء الذين حفل بهم بلاط غرناطة الأديب الشاعر الكاتب العالم المصنف المتفنن "أبو جعفر أحمد بن علي بن خاتمة الأنصاري الأندلسي المريني"، من أهل مدينة "ألمرية" إحدى مشاهير البلاد في مملكة غرناطة .

3- بيوغرافيا الأديب.

هو «أحمد بن علي بن محمد بن علي بن محمد ابن خاتمة الأنصاري من أهل ألمرّية، يكني أبا جعفر، ويعرف بابن خاتمة » [2]. وهي أوفى ترجمة خصه بها صاحبه و معاصره الوزير "لسان الدين ابن الخطيب"، وأورده "ابن الأحمر" في مؤلفة "نثير فرائد الجمان" على أنه « أبو جعفر أحمد بن علي بن خاتمة الأنصاري المريني ». [3]

---

[1] علي محمد النقراط: ابن الجياب الغرناطي، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع ، بنغازي ، ليبيا ، ط1 ،دت، ص85.

[2] ابن الخطيب: الإحاطة في إخبار غرناطة،تح: يوسف علي طويل، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،مج1، ط1، 2003،ص108.

[3] ابن الأحمر (أبو الوليد إسماعيل بن يوسف بن محمد): نثير فرائد الجمان في نظم فحول الزمان ، دراسة وتحقيق رضوان الداية عالم الكتب، بيروت، لبنان، ط1 ، 1986 ، ص156.

وتشهد مؤلفات معاصريه التي ترجمت له في مواضع مختلفة على هذا النسق.و لم تحدد كتب التراجم وكتب تاريخ الأدب العربي وغيرها من التواريخ العامة - فيما اطلعت عليه- تاريخا محدد لولادة الشاعر، ويذهب "عمر فروخ" إلى أنه «ولد في ألمرية في مطلع القرن الثامن للهجرة فيما يبدو ».[1] ورأي آخر "لمحمد رضوان الداية" يقول بولادته في أواخر القرن السابع وعاش إلى سنة 770ه، واشتهر في مدينة ألمرية إحدى مدن الأندلس الكبرى في دولة بني الأحمر بغرناطة.[2]

وتؤكد المستشرقة الاسبانية "سوليداد خيبرت"* أن فقرات الثناء التي أطراه بها معاصروه الذين ترجموا لحياته كانت تنضح ودا وإعجابا، وتطري أخلاقه و مستوى مؤلفاته، وتشيد بمكانته الأدبية ضائعة في صور بلاغية معقدة لا تصور ما كان عليه في دنياه ولا تذكر تاريخا لميلاده، وهذا ما ينم –احتمالا – عن شيوع ذوق أدبي يتميز بالغموض، طرحه الموقف السياسي الدقيق في الأيام الأخيرة لغرناطة بني نصر، وتضيف أن ما حدده "بروكلمان" و"جيانجوس" و"درنبورج" بعام 714 ه ، على حين أن "يونس بيوجيس" حدده بعام 734 ه ،وكلاهما خاطئ دون أدنى شك؛ ذلك أن الديوان يحمل تاريخ 738 ه وليس ممكنا أن مؤلفه أنشده وله من العمر أربعة أعوام ولا حتى أربعة عشر عاما .[3]

ولم تقف المصادر السابقة على تاريخ وفاته وإنما بقيت تحوم حول بعض التلميحات التي ذكرت في سياقات أخرى، "فابن الخطيب" في إحاطته أشار أنه على قيد الحياة في ختام ترجمته له وذلك ثاني عشر شعبان عام سبعين وسبعمائة على أنه ترحم عليه في "الكتيبة الكاملة" من سنة 774 ه ، وألفه بعد كتاب "الإحاطة" .

---

[1] عمر فروخ، تاريخ الأدب العربي ، دار العلم الملايين ، بيروت، لبنان، ج6، ط2 ، 1984 م ،ص 489.

[2] محمد رضوان الداية : المختار في الشعر الأندلسي، دار الفكر ، دمشق، سوريا، ط3 ، 1992 م، ص 191.

* هي المستشرقة الاسبانية "سوليداد خيبرت فنيش"، الأستاذة "بكلية الآداب بجامعة مدريد"، قامت بترجمة ديوان "ابن خاتمة" من اللغة العربية إلى اللغة الاسبانية، مقدمة لترجمتها بدراسة قيّمة بعنوان "ابن خاتمة شاعر أندلسي من القرن الرابع عشر الميلادي". و نشر هذه الدراسة "قسم اللغة العربية و الإسلام" في "كلية اللغات في جامعة برشلونة"، (برشلونة 1975).

[3] ينظر، الطاهر أحمد مكي : دراسات أندلسية في الأدب والتاريخ والفلسفة ، دار المعارف ،القاهرة ، مصر، ط1 ، 1987 م، ص 97-98-99.

ويذكر "ابن أبي شنب"* أنه مولود بمدينة "ألمرية" من شرق الأندلس وكان حيا بها في 12 شعبان سنة 770 ه ، ونقل عن "أحمد بابا" في "نيل الابتهاج" أنه توفي في 7 شعبان سنة 770 هـ وفي عمره نحو 60 سنة، ويضيف أنه من هذين القولين يمكن أن يكون "ابن خاتمة" توفي إما في 17 أو في 27 شعبان من السنة المذكورة إذا فرضنا أن الناسخ "للنيل" نسي ذكر العشرات، وعلى هذا يمكن أن يكون ولد سنة 710 ه [1].

« وفيما يتصل بعمره يرى بعضهم أنه عاش ستين عاما، على حين يرتفع بها آخرون إلى سبعين ، ولا يمكن الجزم بأي منهما. ومن تاريخ جمع الديوان وهو (738ه-1337م) ، يمكن القول بأن الأكثر احتمالا أن ابن خاتمة رحل عن الحياة وهو في حوالي السبعين من عمره »[2].

4- إطاره الثقافي و الأدبي:

ذكرت المستشرقة "سوليداد خيبرت" في مقدمة ترجمتها لديوان "ابن خاتمة" إلى اللغة الاسبانية أنه كان شاعرا وناثرا ومؤرخا ورياضيا وطبيبا وكاتبا و مقرئا[3]. وأشار "رضوان الداية" في تحقيقه لمؤلف

---

* عالم ومحقق جزائري ولد في المديّة في عام 1869 م التحق بمدارس المدية التي أنشأتها فرنسا وفق خطتها في نشر ثقافتها، متحصل على درجة الدكتوراه في الأدب العربي باللغة الفرنسية اهتم بالدراسات الأدبية واللغوية والتاريخية وتحقيق الكتب ،كان عضو في المجمع العلمي العربي بدمشق، رئيسا للجنة علمية فرنسية بكلية الزيتونة للامتحانات، جمع بين الثقافتين العربية الأصيلة والغربية الأوروبية في كتاباته و مؤلفاته. ونشرت هذه الدراسة في المجلد الخامس من جريدة الشهاب بأجزائه الثلاثة .وهي دراسة ألقاها ابن أبي شنب في مؤتمر المستشرقين الذي انعقد في اكسفورد في 28 أوت 1928 م تحت عنوان (رسائل ومقالات ابن خاتمة شاعر عربي أندلسي من شعراء القرن الثامن للهجرة). ينظر، محمد ابن شنب : منتخبات في التأليف والترجمة والتحقيق ، دار القصبة للنشر ، الجزائر، 2007 م، ص 05-10-27.

[1] المرجع نفسه ، ص28-29.

[2] الطاهر أحمد مكي: دراسات أندلسية في الأدب والتاريخ والفلسفة ، ص 101.

[3] وترجم له أحمد عيسى بك في معجم الأطباء، القاهرة، 1942 م ، ص 113-11 . ونشر له مقال بعنوان ابن خاتمة المريني ورسالته عن الطاعون في مجلة الدين والثقافة بمدريد أكتوبر 1928 م.ينظر، الطاهر أحمد مكي: دراسات أندلسية في الأدب والتاريخ والفلسفة ، ص101.

"نثير فرائد الجمان" "لابن الأحمر" إلى أن ابن خاتمة الأنصاري شاعر كاتب فقيه، متطبب، متصوف زاهد.[1]

وقد أثنى عليه "ابن الخطيب" في إحاطته قائلا : « هذا الرجل صدر يشار ليه ، طالب متفنن، مشارك قوي الإدراك، سديد النظر، قوي الذهن، موفور الأدوات، كثير الاجتهاد ، معين الطبع، جيد القريحة، بارع الخط، ممتع المجالسة، حسن الخلق جميل الشعرة، حسنة من حسنات الأندلس وطبقة في النظم والنثر، بعيد المرقى في درجة الاجتهاد وأخذه بطرق الإحسان، عقد الشروط وكتب عن الولاة ببلده، وقعد للإقراء ببلده، مشكور السيرة، حميد الطريقة، في ذلك كله»[2].وقد اعترف بفضله في بيئة هوت ثقافيا، ويصح بذلك عندما يهدي إليه هذين البيتين:

قَسمًا بالكواكبِ الزَهرِ والزَهـــــر عاتمــةِ
إنمَـــا الفَضلُ ملـــــة خُتمت بابن خاتمةِ [3]

كما أورد له ذكرا مطولا في مؤلفه "الكتيبة الكامنة" فوصفه «بناظم درر الألفاظ ومقلد جواهر الكلام نحور الرواة ولبات الحفاظ، ذو الآداب التي أضحت شواردها حلم النيام وسمر الإيقاظ، وكمن في بياض طرسها وسواد نقسها سحر اللحاظ، اشتهر اشتهار البدر ليلة الصح، وعمر بن قنبر*، في صناعة النحو، وأمن ثبت فضله من المحو، وكان العلم الذي إليه يشار، وتحدى العشار، لا يساجل بحره بالدلاء، ولا يسد مسده بالبدلاء، مجموع فنون، وخوان ضب منها و نون، قلّ أن يذكر ضرب من المعارف إلا عرفه، أو يمر بنهر من أنهارها إلا شرب من مائه واغترفه، وأما الأدب فهو فيه الحجة التي لا تجهل والمحجة التي قصدها هو الأسهل، مطولاته بحور زاخرة، و مقطوعاته درر فاخرة،

---

[1] ابن الأحمر : نثير فرائد الجمان في نظم فحول الزمان ، ص156.
[2] ابن الخطيب : الإحاطة ،تح: يوسف علي طويل،مج1، ص 108.
[3] الطاهر أحمد مكي: دراسات أندلسية في الأدب والتاريخ والفلسفة ، ص98.
* عمر بن قنبر هو سبويه.

و رسائله بالرياض ساخرة، و للنجوم الزهر مفاخرة، إلى الطرف، **وطيب العرف، خبا بوفاته الكوكب** الوقاد، وألقى إلى **الضا**لة المهملة المقاد، واستولى من بعد اليقظة الرقاد، واستعجل النقاد»[1].

واطرد له ذكر في مواضع مختلفة من كتاب **"نفح الطيب" من غصن الأندلس الرطيب" للشيخ** "أحمد بن محمد المقري التلمساني"، وفي كتابه **"أزهار** الرياض في أخبار القاضي عياض". **و** ترجم له معاصره "الأمير إسماعيل يوسف ابن الأحمر" في "نثير فرائد الجمان في نظم فحول الزمان" **قائلا عن حاله :** «فارس الكتيبة الشعرية، وعالم القلة الأ**شعرية وربّ** المدح المبرأ **من القدح، وزند الإدراك لما ورى القدح و المرسل لنحو العي من الافصاح** بالسرية، المتكلم في فنون العموم بتحقيق **النفس السرية، وبه افتخرت ألمرية، إذ ذاته** بحسن الثناء هي الحرية، وكتب عن أهل بلده للسلطان فبرز في الكتب بتلك الأوطان»[2].

ويقول عنه تلميذه وجامع مؤلفاته **"ابن زرقالة"*** : «فلم يخل كل **عصر من شاعر يكون شعراء زمانه** عيالا عليه، ويحتاج كل منهم إليه، **تنجلي الأيام** من نظمه بأنفس من حلا الليالي، وتثبته في المعاني. **وكان شاعر عصرنا ببلدنا هذا – عصمه الله** – الذي رفع شمس الأدب وضحاها، **ومهد أرض الشعر ودحاها، فتنفس عنه صبح البيان، وانبجس من سحاب** عمله قطره الهتان، **وتمتمت له قلوب الأدب** بحباتها، **وألقت إليه بأفذاذها وثباتها**، فجرى مع الإحسان في طلق فريد وكان له **فيه شأو بعيد، شيخنا الأستاذ المتفنن الجليل، ما عرف المثيل، مشيد بنيان الأدب الذي أسس معالمه، "أبو جعفر** أحمد بن **خاتمة" »** [3].

---

[1] ابن الخطيب(لسان الدين): الكتيبة الكامنة في من لقيناه بالأندلس من شعراء المائة الثامنة،تح: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان، دط،دت، ص 239.

[2] ابن الأحمر: نثير فرائد الجمان، ص 331.

* **هو أبو جعفر** أحمد **ابن زرقالة**، جمع مختارات توريات أستاذه في كتاب وصل بعنوان "رائق التحلية في فائق التورية".

[3] **الطاهر** أحمد مكي : دراسات أندلسية في الأدب والتاريخ **والفلسفة** ،ص 98.

4-1- شيوخــه:

تلقى "ابن خاتمة الأنصاري" الأدب والعلوم على نفر من الشيوخ، فقد لازم الشيخ "الخطيب أبا الحسن علي بن محمد بن أبي العيش المري" ، قرأ عليه وانتفع به، و"الشيخ الصالح أبو إسحاق إبراهيم بن العاص التنوخي"، وروى عن الراوية المحدِّث الرحّال "محمد بن جابر بن محمد بن حسان الوادي أشي"، وسمع عن الشيخ "أبي البركات ابن الحاج"، والشيخ الخطيب "أبو القاسم عبد الرحمن بن محمد بن شعيب القيسي" من أهل بلده، والقاضي "أبو جعفر القرشي بن فركون"، وأخذ عن الوزير الحاج الزاهد "أبي القاسم محمد بن محمد بن سهل بن مالك". وقرأ على المقرئ "أبي جعفر الأغر" وغيرهم.[1]وهي أوفى قائمة بشيوخه وأوردها "ابن الخطيب"، و ورد هذا في مقدمة تحقيق المستشرقة "سوليداد خيبرت" التي أسندت لكل اسم من أسماء الشيوخ ترجمة وافية.

ويذكر "ابن القاضي"* أيضا الشيخ "محمد بن محمد بن عبد الواحد أبو القاسم البلوي" (ت 747ه) أستاذا لابن خاتمة، وكان قاضيا لمدينته "ألمرية"، وأخيرا يذكر نفسه(ابن القاضي) أستاذا له، وهو "أبو عثمان سعد بن أحمد بن ليون"[2].

4-2- تلامــذته:

ولم يرد في مؤلفات معاصريه ذكر صريح عن تلامذته إلا أشارات خاطفة دلّت على ابن مؤلف الإحاطة "علي ابن لسان الدين ابن الخطيب"، وأخوه المسمى "محمد ابن خاتمة"، و"أبو جعفر ابن زرقالة" –سبق الحديث عنه – وغيرهم.

---

[1] ابن الخطيب: الإحاطة ،تح: يوسف علي طويل، مج 1، ص 109.

* "ابن القاضي" هو صاحب مؤلف: درة الحجال في أسماء الرجال، عني فيه بتراجم المشهورين من الرجال مابين أواخر القرن السابع وحتى أواخر القرن العاشر الهجري، وهو في الكتيبة الكامنة: "أبو عثمان سعيد بن أحمد بن ليون"، وترجم له لسان الدين ابن الخطيب وذكر له بعض الأبيات. ينظر،الكتيبة الكامنة،ص 86-87.

[2] الطاهر أحمد مكي : دراسات أندلسية في الأدب والتاريخ والفلسفة ،ص 104.

-"علي ابن لسان الدين ابن الخطيب" المولود بألمرية سنة 765 هـ ويذكر المقري في أزهار الرياض أن: «أولاد ابن الخطيب ثلاثة : عبد الله ، ومحمد، وعلي؛ وعلي منهم هو صاحب السلطان "احمد المريني" الملقب بالمستنصر »[1].

-"محمد بن علي بن محمد بن علي بن محمد ابن خاتمة الأنصاري"[*] وهو الشخص الوحيد من أسرة ابن خاتمة الذي عُرفت بعض أخباره، ويقول عنه "ابن الخطيب" في الإحاطة إنه: «تأدّب بأخيه وهذّب، وأراه في النضم المذهب، وكساه من التفهم والتعليم البرد المذهب، فاقتفى واقتدى، وراح في الحلبة واغتدى، حتى نبل وشدا، ولو أمهله الدهر لبلغ المدى، وأما خطه فقيد الأبصار، وطرفه من طرف الأمصار، واعتبط[*] يانع الشبيبة، مخضر الكتيبة » [2].

-"أبو جعفر ابن زرقالة" الذي لازمه وأخذ عنه وجمع ما يتصل بالتورية من شعره، ولم يرد في مجمل كتب التراجم ما يحيل على نسبه.[3]

-"أبا عبد الله محمد بن ميمون" وأشارت له المستشرقة الاسبانية في دراستها أنه: الأديب المقرئ و المحدِّث الغرناطي، توفي في اليمن عام (790ه) أو (793ه) بعد أن رحل وجال في تونس ودمشق ومصر[4].

---

[1] المقري : أزهار الرياض، أزهار الرياض في أخبار القاضي عياض، تح: مصطفى السقا، إبراهيم الابياري و عبد الحفيظ شلبي، صندوق إحياء التراث الإسلامي، مطبعة الفضالة، الرباط، المغرب، ج1، 1978، ص 319.

[*] أخو ابن خاتمة ، كان شاعر اسمه "محمد بن على بن محمد بن خاتمة الأنصاري" ، ويكني "أبا عبد الله" توفي بمرض الطاعون عام 750ه .

[*] اعتبط : مات شابا، لسان العرب (عبط).

[2] ابن الخطيب:الإحاطة ،تح: يوسف علي طويل ، ص 345.

[3] الطاهر أحمد مكي: دراسات أندلسية في الأدب والتاريخ والفلسفة : ص 101.

[4] المرجع نفسه، ص 109.

وذكر "ابن الأحمر" في صدر ترجمته لا**بن خاتمة**: « إنه كان يقرئ العربية وسائر العلوم بها »، وهذه العبارة كافية للدلالة على غزارة عمله وشموله وعلى مقدرته و تمكنه[1]؛ حيث " قعد للإقراء في الجامع الأعم في **ألمرية** فاقرأ اللغة والنحو والبلاغة والأدب وكان في الوقت نفسه **يقوم بعقد الشروط**، ثم درّس في المدرسة اليوسفية التي أنشأها في غرناطة "أبو الحجاج يوسف الأول بن الأحمر"* (733 755 ه)[2].

وكانت لابن خاتمة صلات بدولة "بني الأحمر" ووفدات كثيرة على مدينة غرناطة وصداقات مع **علمائها وأدبائها، فكان يفد عليها بين الحين والأخر لزيارة صديق أو وزير، و ذلك لحسن علاقته** بالطبقة العالية في تلك المملكة، **حيت** «دخل غرناطة غير ما مرة، منها في استدعاء شمال **الخواص من أهل الأقطار الأندلسية، عند** إعذار الأمراء في الدولة اليوسفية في شهر **شعبان من عام إحدى** وخمسين وسبعمائة» [3].

5- فن الكتابة عند ابن خاتمة:

تنوعت الكتابة عند أديب ألمرية الشهير واطردت في تآ**ليف ضخمة تباينت مشارها ومناهلها؛ فكشفت عن حقيقة الثقافة الموسوعية لابن خاتمة**، والتي جعلته في إطار ثقافي أكبر وأوسع من إطاره الأدبي.

5-1-المؤلفات التاريخية:

- **مزية ألمرية على غيرها من البلاد الأندلسية: أرخ** فيه لمدينته الأثيرة وتحدث عن جغرافيتها وتاريخها وحضارها وترجم لرجالها **والطارئين عليها.** اعتمده **"ابن الخطيب"، "ابن القاضي"**

---

[1] ابن خاتمة : الديوان ص 12.

* **أبو الحجاج** : كان أعظم ملوك بني نصر وأبعدهم همة وكان عالما شاعرا يحمي الأدب والفنون ، تولى الحكم وهو في السادسة عشر من عمره ، وهو الذي أضاف إلى قصر الحمراء ، أعظم منشأته **وأروعها** .

[2] **عمر فروخ** : تاريخ الأدب العربي ، دار العلم الملايين ، بيروت، لبنان، ج6، ط2 ، 1984م.، ص390.

[3] ابن الخطيب : الإحاطة ، تح: يوسف علي طويل، ج1 ، ص111.

و"المقري" الذي يقول عنه: «مجلد ضخم تركته من جملة كتبي بالمغرب ». **وهو مؤلف مفقود كما ذكرت هذا المستشرقة الاسبانية**[1].

- **تحصيل غرض القاصد في تفصيل المرض الوافد**[*]: محتوى الكتاب يمتد إلى حقلي التاريخ والطب، وفيه يدرس "ابن خاتمة" العدوى وأسبابها بعامة ومرض الطاعون الذي اجتاح ألمرية بخاصة[2]. وهو جزء مشتمل على عشر مسائل في الوباء الذي أباد في سنة(749 ه) وسنة (750ه) عدة مدن في أسيا وإفريقيا و أوروبا، و قال عند شروعه في الكلام على هذه الداهية الدهياء أنها هجمت على إفريقية ودخلت أرض مصر ثم انتقلت إلى ايطاليا وفرنسا فجزيرة الأندلس فخربت كثيرا وأضرت بأهل ألمرية أكثر مما أضرت بغيرها، واشتدت عليها وطأتها نحو 12 شهرا، أي من ربيع الأول سنة(749 ه) إلى أوائل السنة بعدها. **ويوجد من** هذا الكتاب نسخة في **الاسكريال تحت عدد** (1785) و أخرى في مكتبة **برلين الملكية تحت عدد**(6369)[3].

5-2- المؤلفات اللغوية:

- إيراد اللاّل من إنشاد الضوال وإرشاد السؤال : وهو كتاب اختصر فيه الدراسات اللغوية التي شرحها قلبه "ابن هشام السبتي" ، ونظمها "بن هاني اللخمي" الذي رتب الكتاب وعلق عليه ووضع له عنوان "إنشاد الضوال وإرشاد السؤال"، وقد نشر الكتاب المستشرق الفرنسي "ج كولان" في مجلة

---

[1] الطاهر أحمد مكي ، دراسات أندلسية في الأدب والتاريخ والفلسفة ، ص 118.

[*] وقد قام الأستاذ المصري "طه دنانة" بترجمته إلى اللغة الألمانية في مجلة.Areh.fur.Gesh.de.Med المجلد 20 ،عام 1926 م،ص 27-81. وعن النص الألماني قام الصيدلي "**خوسيه فرناندیث مرتنیث**" **من مدينة ألمرية** بترجمة **الجانب** الطبي منه في مجلة الحاضر الطبي Actualidad medica التي تصدر في غرناطة، العدد رقم 403، ص 449-512 ،والعدد رقم 404، ص 566-588 ،عام 1958 م.

[2] الطاهر أحمد مكي، دراسات أندلسية في الأدب والتاريخ والفلسفة ، ص 117.

[3] محمد بن شنب: منتخبات في التأليف و الترجمة و التحقيق، دار القصبة للنشر، الجزائر العاصمة،دط،2007، ص 30.

"هسبيريس" ، في المجلد الثاني عشر(1931 م)، ص 1-32 . ونشرها ثانية "د. إبراهيم السمرائي" في بغداد في كتابه "نصوص ودراسات عربية وافريقية"[1]، والكتاب في حقيقته هو نص منقول عن النص الأصلي المفقود لابن خاتمة.

– **إلحاق العقل بالحس في الفرق بين اسم الجنس وعلم الجنس** : وهو كتاب في النحو ذكره "احمد بابا التنبكتي" في كتابه "نيل الابتهاج"[2].

5–3–المؤلفات الأدبية:

– **رائق التحلية في فائق التورية**[*] : مجموع من الأشعار لابن خاتمة تلقاها عنه سماعا تلميذه "ابن زرقالة" وجمعها في كتاب، وهي ما يتصل بالتورية مما لم يرد في الديوان، توجد له ثلاث مخطوطات: واحدة في **الاسكريال تحمل رقم (419).** والثانية في **المكتبة الوطنية في باريس تحت رقم (5749)**، والثالثة في **الخزانة العامة في الرباط تحمل رقم (1826)**[3].

– **الفصل العادل بين الرقيب والواشي و العاذل**: وهو رسالة صغيرة في أسلوب مسجوع، للتمييز بين أعداء العشاق: الرقيب والواشي والعاذل. مخطوط هذه الرسالة في باريس تلى نص مخطوط الكتاب رقم (5749). وسبق أن نشرت هذه الرسالة وترجمت إلى اللغة الاسبانية في مجلة الأندلس، المجلد 18، عام 1954 م، ص (1-16)[4].

---

[1] الطاهر أحمد مكي، دراسات أندلسية في الأدب والتاريخ والفلسفة، ص 119.

[2] ابن خاتمة: الديوان ،ص 14 ،و محمد بن شنب: منتخبات في التأليف و الترجمة و التحقيق ، ص 30.

[*] ذكرت المستشرقة الاسبانية أنها درست هذه المجموعة في مقال نشرته عام 1962 م ، أما النص العربي فأعدّته لينشر في مجلة المعهد المصري للدارسات الإسلامية في مدريد. وتضيف أن الكتاب ليس مجموعة من القواعد عن استخدام التورية؛ وإنما ما يتصل بالتورية من شعر ابن خاتمة.

[3] الطاهر أحمد مكي: دراسات أندلسية في الأدب والتاريخ والفلسفة ،ص 118.

[4] المرجع نفسه ، ص 119.

– **الديوان:** وهو على قدر كبير من التفرّد ؛ فقد جمعه بنفسه وخطه بيده، **و عن**وان الكتاب ينبئ **بشيء من هذا فهو: « من شعر كاتبه عبد الله** احمد بن علي بن محمد بن خاتمة، **لطف الله به** ». **ولا يوجد اسم** لناسخ في أي مكان أخر من الديوان، كما هو الحال في معظم المخطوطات التي نسخها غير مؤلفيها، وأخيرا فإن المؤلف يختم مجموعته الشعرية بهذه الكلمات:« **انتهى التقييد، والحمد** لله حمد الشاكرين، **والصلاة والسلام على سيد الأولين والآخرين**، مولانا محمد المصطفى و**آله وصحبه الطيبين الطاهرين، وعلى يدي ناظمه عبد الله المستغفر لذنبه:** احمد بن علي بن محمد بن **خاتمة**، لطف الله تعالى **به ووفقه**، وذلك بمدينة **ألمرية**، حاطها الله تعالى، **بتاريخ أخريات** سنة ثمان **وثلاثين وسبعمائة»**[1]. وهذا ما يشير حقيقة إلى أن ابن خاتمة نفسه، هو الذي سطّر صفحات ديوانه الذي توجد مخطوطته في مكتبة **الاسكريال.**

محتوى الديوان :

يشتمل الديوان على أربعة أقسام وخاتمة، الأول في المدح والثناء، والثاني في النسيب والغزل، والثالث في الملح والفكاهات، والرابع في الوصا**يا والحكم،** والخاتمة في نبذة من التوشيح .

فأطرى القسم الأول في شكر الله ومدح رسوله (ص)، في تسع قصائد طوال، **ولغة صوفية ومجازية،** تنبه بصدى الفكر الصوفي في نظ**مه، من جهة؛ وتبعث** على حس الصدق وتجاوز المطامح السياسية التي طبعت أشعار معاصريه **من جهة أخرى،** فظل شعره على هامش ذلك التيار السياسي العام، **وتلك البيئة الثقافية. وما يسجل كملمح على موضوعات قصائد هذا القسم أنها** فلسفة حياة قصَد **فيها ابن خاتمة وأجاد.**

وأما القسم الثاني والذي خصه بالنسيب **والغزل، فيضم تسعا وأربعين قصيدة رتبها على حسب** طولها، **وعنيت بالوصف أكثر مما عنيت بالغزل،** وألمت بمحاسن الكلام **وألق العبارة وجودة الصياغة،**

---

[1] **الطاهر** أحمد مكي: دراسات أندلسية في الأدب والتاريخ والفلسفة ،ص 120.

ويظهر عليها أسلوب إجرائي مخصوص تميز بلغة شعرية انحرف بها ابن خاتمة عن ما هو مألوف في كتابات غيره/**معاصريه** .

ويعكس القسم الثالث في **الملح والفكاهات ذوقا أدبيا عاليا،** فالبرغم **من نصيبه** القليل من محتوى **الديوان، إلا** أنه تربع على أهمية خاصة، فانفرد شعره في هذا النوع وبانت شاعريته التي اختلفت إلى **حد ما عن ما** ميّز القرن الثامن الهجري /الرابع عشر الميلادي في الأ**ندلس (وهو الاشتغال بتوظيف بلاغي معقد لإظهار القدرات الجمالية والفنية)؛ فقد استعرض** ابن **خاتمة** فيه **ألوانا** لفظية بديعية **دلت على** نبوغه **وإبداعه الشعري** .

ويلحق به قسم الوصايا والحكم، ويزاحمه في مساحة أقل حظ **على خريطة الديوان فمن خلال** مقطوعاته التي رسمت حدود الحكمة والنصيحة، امتدت تأملاته الفسلفية العميقة والتي نل**مسها مبثوثة** في معظم أغراضه وموضوعاته الشعرية، فطبعت نزعة الزهد شعره الحكمي، **ويبدو أن نفسه كانت** مهيأة لهذا النوع من الشعر بحكم ثقافته الدينية، فقد عرفنا في شيوخه بعض العلماء من زهاد و وعاظ **علاوة على تأثره** بنزعة التصوف والتي كانت سائدة آنذاك عند نفر من علماء **الأندلس وخطبائها** .

وختم الديوان « بنبذة من التوشيح الذي له في مضمار الأدب المجال الفسيح» –**على حد قول ابن خاتمة** – **وقد توّجت** هذه الموشحات أشعار ابن خاتمة ودلّت **على موهبته الفذة** في هذا الفن **الأندلسي الخالص، الذي ابتدعته ظروف اجتماعية وعوامل بيئية معينة، وتتميز الموشحات بالأقفال** والخرجة التي تجئ في معظمها عامية اللغة على غير عروض البحور التقليدية؛ **فهي ظاهرة موسيقية** غنائية تنم عن ظاهرة أدبية ولغوية تجنح إلى أسلوب الانحراف، الذي يرتبط بذلك الانزياح والتجاوز في معنى خرق السنن والعدول والمخالفة، **ويتعلق إذن "بشعرية خاصة".**

الفصل الأول

ما الشعريـــة

أولا –الخلفية الفكرية و الفلسفية للشعرية:

1– بين صناعة الشعر ونظرية الأدب (الشعر)

قبل أن نخوض في الحديث عن منعطف القرن العشرين حيث« أعطت اتجاهات النقد الأدبي الفرق بين الخطاب الأدبي وغير الأدبي أهمية أولى. وقد دافعت الشكلية الروسية (1915–1930) ضد الضبابية في الأدب في حقبة ما بعد الرومانسية* وضد علم النفس مع عودة إلى الكلمة، إلى الوسيلة الأدبية ** "شكلو فسكي" وإلى العلاقات البنيوية في مقابل الملامح [البنيوية]، جاعلة الأدبية « literariness » الخاصية المميزة للفن القولي. وقد جاء معظم عملهم حول نظرية الشعر»[1]. كان من الضروري أن نعود قليلا إلى ملامح النظرية الشعرية في جملة التصورات

---

* ابتعدت الشعرية الرومانسية عن مفهوم الشعر بوصفه محاكاة للعالم الخارجي في سبيل تأكيد إبداعية أكثر في تعبير الشاعر عن رؤية تتسامى على ما هو شخصي ، وتتأسس على المفهوم الإبداعي للخيال العقلي، وقد دامت الشعرية الرومانسية لأكثر من قرن ، متجلية أخيرا في النظرية التعبيرية لدى كروتشه B.Croce(1866 -1952) ينظر، حسن البنا عز الدين: الشعرية والثقافة (مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، المغرب، بيروت، لبنان ، ط1 ، 2003 ،ص28.

** تذكرنا كلمته الوسيلة الأدبية بالكلمة الإغريقية "الأورغانون" (l'organon) التي كانت تطلق على مجموعة مؤلفات "أرسطو طليس" في أوروبا في العصور المظلمة وهي تعني الوسيلة إلى المعرفة .

كما تذكرنا بأهم وأول كتاب في النقد العربي الحديث باللغة العربية ظهر خلال (القرن التاسع عشر)، وهو "الوسيلة الأدبية" إلى علوم اللغة العربية "لحسين المرصفي" ؛حيث ذكرت هذا "سهير القلماوي" " في مؤلفها "حسين الموصفي: الدليل الببلوجرافي للقيم الثقافية العربية " ،ينظر ، عبد السلام الشاذلي : الأسس النظرية في مناهج البحث الأدبي الحديث ، دار الحداثة ، بيروت ، لبنان، ط1 ،1989 ، ص 177.

وجاء في الكتاب ذاته، أن دراسة "المرصفي" للغة العربية تقوم على أساس من المفاهيم المنطقية، لا على أساس من تطور اللغة من الناحية التاريخية فهي لا تخلص من تقسيمات المنطق الأرسطي ومقولاته.ينظر، المرجع نفسه، ص– ص، 164 –165. وهذا يلتقي –أيضا– مع فكر (فاردیناند دي سوسير) في تأكيده على دراسة اللغة من الناحية الوصفية لا دراستها من الناحية التطورية التاريخية . و سيأتي الحديث عن هذا لاحقا.

[1] حسن البنا عز الدين: الشعرية و الثقافة (مفهوم الوعي الكتابي و ملامحه في الشعر العربي القديم)، ص– ص،28–29.

والمفاهيم الفلسفية التي أرسى قواعدها "أرسطو" (Aristote) في مؤلفه الشهير "فن الشعر"(poetics)أو صناعة الشعر(the poétics)*التي «تعد أهم عمل نقدي في تاريخ التراث الأدبي الكلاسيكي في الحضارة الغربية، فقد سيطر هذا العمل الخالد على الساحة النقدية الأوروبية في عصر النهضة وفي عصر التنوير (القرن الثامن عشر). كما كان الملهم للعديد من المدارس النقدية والنقاد على مدى التاريخ الأوروبي قديمة وحديثة»[1].

و الملاحظ أن مصطلح "**صناعة**" الذي اطرد في مواضع متعددة من المؤلف عينه تكلم به أرسطو وعني بمتعلقاته المعرفية والنقدية، وكان أول من وظفه في الشعر، قائلا: «إنّا متكلمون في صنعة الشعر في ذاتها، وأي قوة لكل نوع من أنواعها، وكيف ينبغي أن تقوم القصة إذا طمح بالشعر إلى حال الجودة، وقائلون أيضا من كم جزء يتكون الشعر، وما هي أجزاؤه، وكذلك نتكلم في كل ما يتصل بهذا المبحث، مبتدئين في ذلك كله – وفقا للطبيعة – من المبادئ الأولى»[2].

---

* يحمل عنوان الكتاب الكلمة ذاتها التي تطلق على الشعرية في اللغتين الفرنسية والانجليزية (poétique) و (poetics) و هي كلمة من أصول يونانية بمعنى صنع (faire) وأخذت الكلمة مساحة من القواميس الفرنسية و الانجليزية الرائدة من شاكلة:

-Grand larousse de la langue française.

-Greimas, j-courtés : sémiotique – Dictionnaire raisonné de la théorie du langage.

-Ducros, T .Todorov : Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage.

-Jacqueline picoche : Dictionnaire étymologique du français. Dictionnaire le Robert.

ورد هذا عند يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد ، منشورات الاختلاف، الجزائر/ الدار العربية للعلوم،ناشرون،لبنان، ط1 ،2008، ص-ص، 272- 273.

[1] عيد الدحيات: النظرية النقدية الغربية من أفلاطون إلى بوكاشيو ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، دار الفارس للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن ، ط1 ، 2008 ، ص-ص،40-41.

[2] أرسطو طاليس: فن الشعر، تر :شكري محمد عياد، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، مصر،دط، 1967، ص 28.

لقد حظي الكتاب بقراءات عربية قديمة، أثمرت شروحا و تلخيصات تباينت وتفاضلت على أساس قربها وابتعادها عن جوهر وحقيقة الكتاب*. فكلما كان الشرح أو التلخيص قريبا من المعنى الذي قصده "أرسطو"، استحق القبول والثناء وعلى العكس من ذلك، كلما زاد التقابل بين ما رامه "أرسطو" وما أوّله الشارح كان ذلك عيبا في القراءة والتأويل.«ولمّا كان الباحثون قد سلّموا منذ زمن بعيد بأن فلاسفتنا لهم تصورهم الفلسفي الخاص بهم، على الرغم من كونهم شراحا "لأرسطو"، وأن هذا التصوّر جعلهم يحيدون في كثير من الأحيان عن "أرسطو" وغيره من فلاسفة اليونان، وأن هؤلاء الفلاسفة ليسوا مجرد شراح "لأفلاطون" أو "أرسطو"، أو حَمَلة أو نَقَلة للتراث اليوناني بصفة عامة»[1]. وعلى هذا جاءت مقارنات النقاد و الدارسين العرب التي أقيمت بين تلك الشروح وبين النص الأرسطي الأصلي –لاحقا – مقارنات منهجية طَبعت ترجماتهم العربية بنزعة موضوعية** تبلورت في قراءات وفكر جلّ الباحثين العرب الذين ترجموا الكتاب، ونخص بالذكر "عبد الرحمان بدوي " الذي قال: « لو قُدر لهذا الكتاب، كتاب "فن الشعر" لأرسطو أن يفهم

* نقل كتاب "فن الشعر" إلى العربية "أبو بشر متى بن يونس" (ت328 هـ)من السريالي إلى العربي، وتلميذه يحي بن عدي. و نقله أيضا "إسحاق بن حنين" (ت298 هـ)، و"للكندي" (ت252 هـ) مختصر في هذا الكتاب. على أن هذه الترجمات ضاعت ولم يبق منها إلا ترجمة "متى بن يونس" ويذكر : أنه من المؤسف حقا ضياع مختصر أول فيلسوف لكتاب "فن الشعر" وهو مختصر "الكندي"، الذي يعتبر حسب ما ذكره "ابن النديم" ، أقدم من قارب موضوع "فن الشعر" في البيئة العربية.وتبقى –رغم كل هذا–مقاربات المحققين متضاربة و متباينة ؛ فمنهم من رجح اعتماد الفلاسفة المسلمون (الفرابي، ابن سينا وابن رشد) على ترجمة "متى بن يونس"كما ذهب "شكري عياد"، على أن غيرهم اعتقد بأن الفلاسفة ربما رجعوا إلى ترجمة تلميذه "يحي بن عدي "، كما افترض "عبد الرحمن بدوي" أنها جاءت أحسن من ترجمة أستاذه. ورغم هذا وذاك فإن الشيء الأكيد –على ما يذكر – هو أن هذه الترجمات المعتمدة كان يشوبها الكثير من التشويه. يراجع في هذا الصدد ، عبد الرحيم وهابي : القراءة العربية لكتاب فن الشعر لأرسطو طاليس، تقديم محمد العمري ، عالم الكتب الحديث ، إربد ، الأردن ، ط1 ، 2011 ، ص–ص، 48–51.

[1] ألفت كمال الروبي : نظرية الشعر (عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد) ، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان،دط، 2007 ، ص–ص، 12–13.

** طبعت الترجمات العربية الحديثة – كما ورد في المتن – بنزعه موضوعية تمثلها كل من عبد الرحمان بدوي، إبراهيم حمادة، شكري محمد عياد، و إحسان عباس.

على حقيقته وأن يستثمر ما فيه من موضوعات وأراء ومبادئ، لعُني الأدب العربي بإدخال الفنون الشعرية العليا فيه، ولتغير وجه الأدب العربي كله، ومن يدري لعل وجه الحضارة العربية كله أن يتغير طابعه الأدبي كما تغيرت أوروبا في عصر النهضة».[1]

قصد الباحث / المترجم –إذن– أن يثير كلاما حول مضمون الكتاب وفحواه؛حيث أكد أن الاضطراب والغموض الذي يطبع الكتاب في أصله اليوناني يُنقل –حتما– إلى كل لغة أخرى مهما بلغت براعة المترجم في تذليل العراقيل، ويخص هنا الثقافة العربية وعلاقتها بالكتاب وما إذا كانت تنبعث رائحة الشك في مصداقية تلك النقول. وليس لهاته الدراسة المقتضبة الحق في خوض مثل هذه القضايا، وتكتفي بمجال درسها الذي يؤطر توجهها، «ولكن هذا كله لا ينفي أن "أرسطو" وغيره من ممثلي الثقافة اليونانية كانوا من أهم الأصول الثقافية التي اعتمدها الفلاسفة العرب المسلمون في تكوين مفاهيمهم النظرية للشعر؛ حيث ناقشوا الأفكار الأرسطية من زاوية اهتمامهم الشخصي الخاص بالشعر وتصورهم الذاتي لطبيعته وتحديدهم لمهمته وما ينبغي أن يلتزم به مبدعه من قوانين وأصول عند إنشائه حتى يقوم بإحداث التأثير المطلوب ».[2]

و على الرغم من تداخل الترجمات وتباين مناهجها وتضارب مفارقاتها، استطاع كتاب"البوطيقا" «أن يبهر الباحثين في الفكر الأدبي،وأن يجعل مفاهيم النقد الأدبي في أوروبا تدور في فلكه، وتسير على هديه أكثر من ثلاثة قرون، بل إن تأثيره مازال مستمرا إلى الآن،كما يؤكد "تودوروف" حين يقول: إننا لا نبالغ كثيرا إذا قلنا إن تاريخ الشعرية يتقاطع، في خطوطه الكبرى،مع تاريخ كتاب الشعر لأرسطو».[3]ولا يسعنا المقام لمحاولة إنشاء كلام عن تلك الآراء والمبادئ الأرسطية، ولكن نكتفي بالتنويه والإشارة التي تحيل على إمكانية استقرائها والوقوف على كنهها وسبر أغوارها.

---

[1] عبد الرحيم وهابي: القراءة العربية لكتاب فن الشعر لأرسطو طاليس، ص 6.

[2] ألفت كمال الروبي: نظرية الشعر عند فلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، ص 14.

[3] يوسف الإدريسي: التخييل و الشعر (حفريات في الفلسفة العربية الإسلامية)، منشورات ضفاف، بيروت،لبنان، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط 1، 2012، ص 55.

والذي ألقاه الفيلسوف اليوناني على طلبته دروسًا لم يقصد تأليفها، تظلُّ -مع جملة ما ألف- مرجعا أساسا لكل معرفة، «والكتاب في أصله مجموعة من المذكرات والخطوط العريضة التي كان يستأنس بها ويزيدها شرحًا أثناء دروسه ومحاضراته، وهو في حقيقته إجابة نظرية على رفض أفلاطون للشعر وهجومه الساخر على الشعراء، كما أنه قراءة نقدية للنصوص الشعرية والأعمال المسرحية السائدة في آثينا خلال القرنين الخامس والرابع قبل الميلاد، تروم تحديد الخطوط العريضة والقواعد الكلية التي من شأنها أن تسهم في فهم طرق تشكيل العملية الشعرية و اشتغالها »[1].

2- الظاهرة الشعرية /ماهية الشعر :

إن النظر في مفهوم الظاهرة الشعرية يقودنا للحديث عن ماهية الشعر، وفي طبيعته الضاربة في عمق التاريخ والحضارة الإنسانية. فإذا ما عرّجنا على الثقافة التي أنتجتها الذهنية العربية فإننا نستدعي الخلفية الثقافية والمعرفية والمعايير الذوقية لأجل ذلك. ويبدو أن مفهوم الشعر « قد نشأ خلال فترات وأحقاب كان الشعر العربي يتشكل فيها منذ العصر الجاهلي ويتقدم نحو صياغته الأخيرة التي تعود أقدم نصوصها إلى ما قبل الإسلام بأكثر من ثلاثة قرون .إنّ وصف العرب المشركين للقرآن الكريم بأنه شعر ، وللرسول (صل الله عليه وسلم) بأنه شاعر، دليل على أن العرب في الجاهلية لم يكونوا يفرقون بين الشعر والنثر، بالمعنى الحاضر، فهم لم يشعروا بالفرق بينهما، وإنّما كان لهم نوع واحد من الإنشاد الفني الأدبي، يؤثر في السامعين، فيحملهم على الانتباه، فالإصغاء، فالتأثر، فالحفظ ...» [2]. يؤسس هذا الرأي لجملة أراء تنسحب عن مفهوم الشعر في التراث العربي؛ فتتحدد ماهيته مقرونة بما تطرحه المعايير الثقافية السائدة لكل حقبة زمنية عاش فيها هذا الفن وفرض سلطته على الشاعر والمتلقي، على اعتبار أن العرب القدماء لم

---

[1] يوسف الإدريسي: التخييل والشعر (حفريات في الفلسفة العربية الإسلامية)، ص- ص،55-56.

[2] سعد بوفلاقة : الشعريات العربية (المفاهيم والأنواع والأنماط)، منشورات بونة للبحوث والدراسات، عنابة ، الجزائر، ط1، 2007، ص- ص، 40-41.

يصيغوا مفهوما صريحا للشعر، ولم يحاولوا رصد أهم ما يميز هذه الظاهرة الفنية لدى الشعراء، فارتبطت هذه الظاهرة لديهم بالموقف من جهة وبالأسلوب وطريقة الأداء من جهة أخرى .

وخلافا للثقافة العربية التي تمخض فيها مفهوم الشعر؛ نعرّج على الثقافة الإغريقية؛ حيث « يتفق "أفلاطون" و "أرسطو"على أن الشعر محاكاة ولكنهما يختلفان حول طبيعة هذه المحاكاة وطرقها وغايتها. فالمحاكاة الأرسطية ليست مبدأ فلسفيا كما هو الحال عند أفلاطون ، ولكنها محاكاة للحياة كما نعرفها، تنقي الحياة وتصقلها بواسطة مهارة الأديب ومقدرته الفنية. إن الأصل عند أرسطو هو هذا العالم الذي يراه الأديب ويتفاعل معه، أما الأصل عند أفلاطون فهو عالم مجرد غير مرئي بعيد عن هموم الناس ومعاناتهم. وفي حين اعتبر أفلاطون محاكاة الشعر نسخا دون مهارة ودربة، فإن أرسطو اعتبر المحاكاة إعادة إنتاج للشيء المحاكى وتحسين عليه»[1].

معنى هذا أن المحاكاة الشعرية عند "أرسطو" تحمل خصيصة فنية جمالية تُعنى بتمثيل أفعال الناس والحياة عن طريق اللغة، وأن الغاية ليست الإقناع مثل العلم والفلسفة، بل التأثير في النفس، كما هو الحال في الفنون عموما؛ فالمراد هو الاحتيال على النفس وهزّها بألفاظ الشعر والأوزان وتأليف معانيه. "فأفلاطون" و"أرسطو" يتفقان في أن الشعر يمارس تأثيرا على متلقيه، ولكنهما يختلفان في نتيجة هذا التأثير العاطفي،« ففي حين يعتقد "أفلاطون" أن الشاعر يخرج هذه العواطف عن سيطرة العقل مما يحدث اضطرابا وتشويشا في النفس البشرية، يرى "أرسطو" أن هذه العواطف تثار لكي تتم عملية إزالتها من خلال التطهير المأساوي ».[2]

وتستوقفنا كلمة التطهير (catharsis) التي ارتبطت بالمأساة (التراجيديا)، وقد عني بها "أرسطو" في معرض تصنيفه للأجناس الأدبية.

---

[1] عيد الدحيات : النظرية النقدية الغربية (من أفلاطون إلى بوكاشيو)، ص 76.

[2] المرجع نفسه ، ص 77.

« ومما لا شك فيه أن التراجيديا (المأساة) هي التي شغلت تفكير أرسطو في "صناعة الشعر"؛ حيث أعطاها ما تستحق من بحث وتمحيص، وخرج إلى العالم بملاحظات وأفكار عن العمل التراجيدي تعد أفضل ما كتب عن هذا النمط الأدبي في تاريخ النظرية النقدية. ويعد أرسطو بحق مؤسس ما يسمى في لغة النقاد المعاصرين نقد الجنس الأدبي الواحد (genre criticisme)*».[1]

أما "التطهير" المأساوي فهو المتعلق بالتخلص من مشاعر الخوف والشفقة وهدوء النفس، وهو آخر ما كتب "أرسطو" في تعريفه للمأساة، التي يعدها أفضل من الملحمة لأنها أكثر ترابطا وتنظيما وانسجاما بين عناصرها وأجزائها، كما أنها أقصر وأكثر تركيزا وتكثيفا من الملحمة .وتكون بذلك المأساة أكثر إمتاعا وتأثيرا، وهي تأتي في مقدمة الأفكار التي يطرحها "أرسطو" في صناعة الشعر، وشكلت في الوقت ذاته عقبة أمام مؤرخي النقد الأدبي و شراح عمل "أرسطو" الخالد، وحاولوا معالجة مفهومها في ضوء طروحات "أرسطو" حول "التخلص من المشاعر عن طريق المشاعر ذاتها". وأيضا طرح هذا في كتابه الشهير السياسة (POLITICS) ، حيث يشير إلى

---

* تحيلنا لفظة (Genre) في أصولها اللاتينية على معنيين الأصل والولادة، أما في اللغة العربية فالجنس هو " الضرب من كل شيء " (ابن منظور، لسان العرب)، وهو اسم دّال على كثرة المختلفين بالأنواع " (أبو الحسن الجرجاني، التعريفات)، وتلتقي هذه التعريفات اللغوية في الدلالة على التشابه والاشتراك بين مجموعة من العناصر المتآلفة المتفرعة عن أنموذج أصلي واحد .
ولمراجعة كلمة جنس أدبي (Genre littéraire) من خلال أقدم المحاولات التصنيفية وأكثرها تأثيرا في الدراسات اللاحقة ، وخاصة الشكلانيون الروس الذين أعادوا النظر فيها والبحث في تطويرها بعدما ظلت نظرية الأجناس الأدبية على حالة من الجمود وشهدت طوال القرن العشرين انبعاثا وتجددا وتعدد التصنيفات، فقد مثل تصنيف الأجناس نشاطا ملازما للدراسات الأدبية منذ بداياتها إلى اليوم و مشغلا فكريا ونظريا يتقاسمه مؤرخو الأدب ونقاده القدامى والمحدثون .
ينظر : محمد القاضي وآخرون : معجم السرديات ، دار محمد علي للنشر، تونس/ دار الفرابي، لبنان/ دار تالة، الجزائر/ دار العين، مصر/ دار الملتقى،المغرب ، ط1، 2010 ، ص- ص، 130-135.

[1] عيد الدحيات : النظرية النقدية الغربية من أفلاطون إلى بوكاشيو، ص 73 .

الموسيقى وتأثيرها في معالجة مرضى الهلوسة الدينية الذين يعودون بعد سماع هذه الموسيقى إلى حالتهم الطبيعية[1].

3- الوظيفة الشعرية بين القوة الجمالية والقوة التعبيرية:

ولما كان الشعر أصل كل ممارسة فنية؛ حيث ربط أرسطو وظيفته بالطبيعة الإنسانية في بحثها عن المتعة وتذوق الجمال، فكل الفنون والأجناس الأدبية ترتد في حقيقتها إلى ماهية الشعر؛ و معنى هذا « أن كل الفنون والأجناس الأدبية من طبيعة شعرية، وأنها تمتح مثالها وقوة تعبيرها من ماهية الشعر بالذات، فالشعر هو البحر الشمولي لمختلف الينابيع الفنية والشعرية على حد سواء (...)»[2]. إن غاية الشعر ليست الإقناع ، كما هي الحال في العلم والفلسفة؛ بل الإمتاع الذي مردّه الرؤية الخاصة والإحساس المتميز، والشعر من هذا المنطلق قوة في التعبير تكشف عن قوة خاصة في التفكير، حيث يعقد علاقة بالفكر يحركها أساسا التفاعل المؤسس على إدراك الجمال ووعي الذات الشاعرة، فيتحقق- بهذا- الشعر أولا على مستوى إحساس الشاعر وإدراكه، ثم يتجسد فعليا وبالقوة على مستوى اللغة الشعرية .

و« الحقيقة أنه إذا ما أمعنا النظر في هذه الممارسة الشعرية على مستوى اللغة، تبين لنا أن الشاعر لا يقوم في حقيقة الأمر بإلحاق الضرر باللغة وكسرها من خلال الإخلال ببنيتها الصرفية والنحوية، وإرباك نظام العبارات والجمل فيها، بل يعمل عكس ذلك على إصلاح ما يعتريها من عطب ونقص وخلل أصلي، إنه يقوم بنوع من الموازنة والتقويم (compensation) لإرجاعها إلى وضعها الطبيعي الذي هو **المحاكاة**، فالوظيفة الأساسية للشاعر هي المحاكاة كممارسة فنية على مستوى القول كما على مستوى ماهيته الحقيقية، واللغة لا تقوم بهذه الوظيفة ولا تصير كذلك

---

[1] عيد الدحيات : النظرية النقدية الغربية من أفلاطون إلى بوكاشيو ، ص 66.

[2] عبد الهادي مفتاح: الفلسفة والشعر، تقديم: عبد الكريم غريب، منشورات عالم التربية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 2008، ص 144.

بالفعل، إلا إذا تحولت إلى لغة شعرية »[1]، من هنا يتضح جليا أن الوظيفة التي يتأسس عليها عمل الشاعر هي الرجوع باللغة إلى وضعها الطبيعي وحقيقة كينونتها، لتصاغ من جديد وتُرَدّ إلى ماهيتها المرتبطة بمفهوم الشعر؛ أي العودة إلى الطبيعة وإلى الحقيقة التي أرسي قواعدها المفهوم الأرسطي.

والحديث في هذا المقام عن اختلاف قواعد اللغة وقوانينها التي يصادرها المبدع /الشاعر بأسلوبه ليعبث بها وليعيث فيها فسادا، مُعولاً على الرمز و العلامة في تلك الممارسة الفنية / الشعرية، فترتحل معه الكلمة من نسقها الاعتباطي* إلى نسق رمزي له بنية جديدة ونظام خاص .

«والحال أن الشعر كممارسة فنية على مستوى القول، يتحقق بوصفه انزياحا للغة من مستوى الدلالة الوظيفية للتعبير والتواصل، إلى مستوى الوظيفة الإيحائية والرمزية كإشارة وإحالة تجعل اللغة قصدا في ذاتها. هذه الممارسة الشعرية للغة ومن خلالها، تجعل الاهتمام ينصب على اللغة ذاتها لخلق الإنزياح الضروري من المستوى العام والعادي إلى مستوى الممارسة الشعرية بما هي عناية فنية باللغة»[2]، فالشعر كما يقول "جيرار جينيت" :« ينقل اللغة ويحولها ويعيد تشخيصها، فينتزعها بذلك انتزاعا كليا من اعتباطيتها ومواضعاتيتها الاجتماعية ليعيدها بأعجوبة إلى الطبيعية (...)»[3] يضعنا الرأي المقيّد أعلاه أمام طرح واضح وهو الحوار بين الوظيفة الجوهرية للشعر، وبين الممارسة الشعرية للغة؛ حيث يرتكز النشاط الفني للشعر على الانزياح باللغة من موقعها الأصلي إلى موضوعها الذي تحدده الأساليب البلاغية من استعارة وكناية ومجاز وتشبيه (...)، فالانتقال من الدال إلى المدلول يحقق مزيّة الاستعارة التي تعمل على الفصل بينهما (الدال والمدلول) وتلتبس بالدلالة (تنمحي فيها) ، وهذا يكون المعنى قد اكتمل وانتهى، وهذا ينطبق ويوافق ما افترض

---

[1] عبد الهادي مفتاح: الفلسفة والشعر ، ص-ص، 150-151 .

* وسيأتي البحث بعد حين إلى بيان اعتباطية الكلمة و نظامية اللغة من خلال الدّرس اللّساني.

[2] عبد الهادي مفتاح: الفلسفة والشعر، ص 148.

[3] المرجع نفسه، ص 148.

آنفا؛ وهو أن الوظيفة الأساسية للشاعر هي العودة باللغة إلى وضعها الطبيعي، و هذا يعني أن المحاكاة سبب في نشأة الشعر، و أساس الفنون جميعا، و فنون القول و المعارف و المتعة*.

و تعد « الاستعارة métaphore عند أرسطو أهم أدوات المحاكاة و أخطرها و أكثرها فنية، و يُعرّف أرسطو الاستعارة بأنها "إعطاء اسم يدل على شيء إلى شيء آخر و ذلك عن طريق تحويله إما من جنس إلى نوع أو من نوع إلى جنس أو من نوع إلى نوع أو باستخدام القياس analogy".و يعطي مثالا على ذلك قولنا "هنا ترسو سفني"؛ فالإرساء في الميناء هو نوع من جنس الوقوف، و لهذا فهذه العبارة تحويل مجازي من جنس إلى نوع. أما القياس هنا فالمقصود به الاتساق proportion ** مثل قولنا: " إن مثل الشيخوخة للحياة كمثل المساء للنهار" (...) و لهذا عَدّ أرسطو الاستعارة و المجاز وسيلة ربط و توافق*** »[1]. فما قصده أرسطو هو تحديد موضع الاستعارة من المحاكاة الشعرية؛ أي من اللغة الشعرية على أساس أن الاستعارة هي أهم أدوات هذه اللغة، و أكثرها (استعدادا) لكشف حدود التشابه بين الأشياء، و تقريب صور مشتركة بينها دون أن تدركها العين غير الفاحصة و غير الشعرية. و ورد في كتابه "البلاغة" أو"الخطابة"(la rhétorique) (الجزء الثالث/ النص الثاني): «أن الاستعارة و غيرها من أنواع

---

* يقول أرسطو في (أصل الشعر) بعدما جمع في العنوان الذي خصه به، بين (منشأ الشعر و التراجيديا): « و يبدو أن الشعر – بوجه عام– قد نشأ عن سببين، كليهما أصيل في الطبيعة الإنسانية: (1) فالمحاكاة فطرية، و يرثها الإنسان منذ طفولته و يفترق الإنسان عن سائر الأحياء في أنه أكثرها استعدادا للمحاكاة؛ و بأنه يتعلم عن طريقها معارفه الأولى.(2) كما أن الإنسان– على العموم– يشعر بمتعة إزاء أعمال المحاكاة. و الشاهد على ذلك التجربة: فمع أنّنا يمكن أن نتألم لرؤية بعض الأشياء، إلا أننا نستمتع برؤيتها هي نفسها، و هي محكية في عمل فني محاكاة دقيقة التشابه، و ذلك مثل أشكال أحط أنواع الحيوانات، و جثث الموتى (...) و سبب استمتاع الإنسان برؤية صورة هو أنه يتعلم منها، فحين يتأملها يكتسب معلومة...» .ينظر، أرسطو: فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية ،دط،دت، ص 79.

** proportion مصطلح يقصد به الملائمة.

*** ويلتقي هذا مع ما توفرت عليه النظرية النقدية عند ياكسبون، فقد عني بالاستعارة، و المجاز المرسل. و سيتناول البحث ذلك بشق من الدرس و المناقشة في الفصل الثالث(شعرية الانزياح).

[1] عيد الدحيّات: النظرية النقدية الغربية (من أفلاطون إلى بوكاشيو)، ص 60.

ابحاز تضفي على العمل الأدبي جمالا و تعطيه نكهة لها متعة غريبة غير مألوفة و يجب أن يكون ابحاز مناسبا غير مبالغ فيه أو بعيد عن المعقولية و لكن، في الوقت نفسه، يجب ألا يكون واضحا بشكل جلي كما يجب أن يؤخذ من الأشياء الجميلة»[1].

4- حقيقة المحاكاة(Mimésis) / الشعرية الأرسطية :

سبقت الإشارة إلى أن "أرسطو" لم يقف عند تعريف محدد لمفهوم المحاكاة في مؤلفه؛ و هو الأمر الذي طرح جملة من القراءات التي تنوعت أحيانا و تباينت أحيانا أخرى.

فالمحاكاة مصطلح نقدي استعمله "أفلاطون" قبل "أرسطو" و كان يعني أن الإله قد خلق المثال الأول لكل شيء في الحياة، و يعرف هذا بنظرية المثل في الفكر الأفلاطوني، و هو عالم متكامل بعيد عن عالم الواقع المزيف في نظر أفلاطون الذي يعتبره تقليدا و محاكاة لعالم المثل.

حيث اعتبر أفلاطون عمل الفنان/ الشاعر بعيد عن الحقيقة بدرجتين*، مبررا اعتقاده بأن المحاكاة تصوير يعتمده الشاعر ليزيف الحقائق و يخدع الحواس و ينقل ظواهر الأشياء؛ و هو بهذا يتهم الشعراء بابتعادهم عن المعايير الأخلاقية لمدينته الفاضلة، و يستنكر إفسادهم لأخلاق الناس، و من هنا فهو لا يتردد في طرد الشعراء من جمهوريته و حذف العديد من أبيات الإلياذة و الأوديسة**.

---

[1] عيد الدحيات: النظرية النقدية (من أفلاطون إلى بوكاشيو)، ص- ص، 60-61.

*يضرب أمثلة على ذلك في كتابه العاشر من "الجمهورية"، فهو يرى أن الإله خلق المثال الأول لسرير كامل الصفات، وهو بهذا يعتبر الفكرة الأولى للسرير، ثم يأتي النجار ويصنع سريرا، هذا السرير المصنوع الواقعي ما هو إلا تقليد أو محاكاة لسرير الإله المثالي، ثم يأتي المصور ويرسم السرير الذي صنعه النجار دون أن يفهم مما يتركب، أو كيف يتركب وهذا التقليد أو المحاكاة يكون عمله بعيدا عن الحقيقة بدرجتين . يراجع كتاب أرسطو : فن الشعر،تر: ابراهيم حمادة، ص 61، هامش رقم 10.

** وهما ملحمتان تنسبان "لهوميروس"(homéros)، و رغم رواج شكوك و تناقضات و اختلافات لنقاد و باحثين جاءوا بعد (هوميروس) حول نسبة هذه الأشعار الملحمية له؛ إلا أنهما يعتبران أضخم عمل في العمل الغربي، و هو ما أكدته الحفريات الحديثة و الدراسات اللغوية و النقد الأدبي و الأدلة التاريخية. و من المتفق عليه أن الأدب الأوروبي يبدأ بهوميروس (القرن التاسع، أو الثامن ق.م) ، لأنه لم يبق من الآداب التي كتبت قبله=

أما "أرسطو" الذي أعاب على أستاذه إقصائه للشعراء و طرده لهم، فقد شغلت المحاكاة عنده إطارا جديدا غير الذي رسمه "أفلاطون" و الممثلة في تزييف الحقائق بثلاث مراحل: مرحلة الخلق و مرحلة الصنع الأساسي و مرحلة المحاكاة، و « خلافا لأفلاطون لا ينطلق أرسطو من عالم المثل في تحديد مرجعية المحاكاة، فالمحاكاة تتجه للطبيعة مباشرة، و من هنا فلا تفصلها عن الحقيقة سوى درجة واحدة »[1]، و هو يعرض لهذا الرأي بالتأكيد على ضرورة فهم و استيعاب الظاهرة الشعرية الممثلة أساسا في المحاكاة الشعرية/ صناعة الشعر، و التي تقوم على مبدأ المحاكاة و هي غريزة يفطر عليها الإنسان و سببها اللذة و الامتناع.*

و لما كانت فنون المحاكاة تحقق اللذة للإنسان، كان هناك سببا انفعاليا أولاه أرسطو اهتماما بالغا و هو التطهير؛ فالفن التراجيدي يثير مشاعر الخوف و الشفقة، فتتخلص النفس من هذه المشاعر و تهدأ و تستقر، مما يحقق الوظيفة الانفعالية أو التطهيرية**، فالمأساة لا تحاكي الناس بل تحاكي أفعال الناس و هي بهذا تصور المواقف الإنسانية من أخلاق و سلوكات من شأنها أن تكون مختلفة

=شيء؛مع أنه كانت توجد كثرة من الأعمال الأدبية، و خاصة الأشعار الملحمية، التي كان يتوارثها المنشدون شفاهم.يراجع، كتاب أرسطو، فن الشعر، تر:إبراهيم حمادة، ص63، هامش 17.

[1] عبد الرحيم وهابي: القراءة العربية لكتاب فن الشعر لأرسطو طاليس، تقديم محمد العمري، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2011، ص 126.

* إن هدف فنون المحاكاة هو تحقيق اللذة للإنسان، و قد استخدم أرسطو مفهوم اللذة بالمعنى الروحي و ليس الحسي، فهو يقصد تلك اللذة السامية التي تترتب عنها متعة جمالية مصدرها الوجدان و الشعور و ليس الجسد.

** وسبق الحديث عن التطهير المأساوي (catharsis)، الذي يأتي من حيث الأهمية في مقدمة الأفكار التي يطرحها "أرسطو" في صناعة الشعر.ويحيلنا هذا أيضا إلى الطابع الوظائفي للغة الذي أرسي دعائمه "دي سوسير"، ومن هذه الوظائف كما يجملها "أندري مارتيني" : (وظيفة الإبلاغ والتواصل، وظيفة التفكير، وظيفة التعبير الذاتي، الوظيفة الجمالية). ولقد حاول أعضاء حلقت براغ –لاحقا- توسيع مدارك النسق بإخراجه من الإطار اللساني المحدود إلى الإطار الأدبي الواسع، فكانت جهود "رومان ياكبسون "بارزة في هذا المجال، إذ حاول أن يحصر وظائف الخطاب في ست وظائف .يراجع : أحمد يوسف : القراءة النسقية "سلطة البنية ووهم المحايثة"، منشورات الاختلاف، الجزائر/ الدار العربية ناشرون،بيروت، لبنان، ط1، 2007،ص- ص، 118-119.

عن واقع الحياة الحقيقي، « و تمثيل الواقع فنيّا ليس تصويرا فوتوغرافيا لهذا الواقع، و لكنه إنتاج جديد، له عالمه الخاص به المرتبط بقوانينه الداخلية، و العلاقات بين أجزائه»[1].

و يذكر أن الترجمات الغربية لكتاب "فن الشعر" تعودت على ترجمة كلمة « mimésis » بكلمة imitation التي تعني التقليد، و هذه الترجمة لا تتلاءم بتاتا مع المدلول الأنف الذكر للمحاكاة، و من ثمة وجدت كلمة تمثيل représentation* و اقترحت عوض كلمة imitation أي تقليد.

يصرح الباحثون ممن اشتغلوا على شعرية أرسطو بأن المحاكاة ليست نسجا حرفيا للواقع كما يمكن أن توحي بذلك ترجمتها الشائعة: تقليد؛ إنها على النقيض من ذلك إبداع و تحويل مجازي للواقع، و يرى بعضهم أن الكلمة المناسبة لنقل مدلول الكلمة اليونانية (mimésis) هي: "الإيهام" (Mak-believe)، و "التظاهر" (prétend)، و ذلك على اعتبار أن كلمة تقليد imitation توحي بالاستنساخ، بينما التظاهر و الإيهام يستدعيان للذهن دور الخيال.[2]

---

[1] عيد الدحيات: النظرية النقدية الغربية (من أفلاطون إلى بوكاشيو)، ص 43.

* و لقد أكد هذا الرأي و وقف عنده د. يوسف الإدريسي في كتابه التخيل و الشعر(حفريات في الفلسفة العربية الإسلامية). حينما تطرق للحديث عن كتاب(فن الشعر) و مصطلحا "لمحاكاة" قائلا:« تبرز أهمية الحفريات التي أنجزها صاحبا الفرنسية الحديثة لكتاب "الشعر"، والتي انتهت بهما إلى التأكيد أنّ أرسطو يستعمل مصطلح mimésis بمعنى التمثيل la représentation . و يؤكد هذا الأمر كتاب" إريك أورباخ" الذي يوحد عنوانه بين مصطلح المحاكاة و التمثيل: (المحاكاة تمثيل الواقع في الأدب الغربي). كما بدعمه أيضا "جيرار جنيت" في كتابه: (التخييل والأسلوب) الذي اقترح فيه ترجمة مصطلح mimesis بالتخييل fiction في كتابه: fiction et diction ينظر: يوسف الإدريسي: التخييل و الشعر(حفريات في الفلسفة العربية الإسلامية)، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات ضفاف، بيروت، دار الأمان، الرباط،ط1، 2012، ص57.

الترجمة الفرنسية الحديثة (mimésis) وردت في كتاب:

Aristote: Poétique, texte établie et traduit par J.hardy, collection des universités de France, société d'édition « les belles lettres », paris, 1977.

[2] ينظر، عبد الرحيم وهابي: القراءة العربية لكتاب فن الشعر لأرسطو، ص 127.

يذكر "إبراهيم حمادة" أن المصطلح في دلالته القديمة يتضمن «معنى العرض، أو إعادة العرض، أو الخلق من جديد»[1]، و الشاعر / الفنان من هذا المنطلق يعتمد عنصر الخلق و الإبداع في محاكاته للنماذج التي يودّ أن يتمثلها، و المرتبطة أصلا بمجموعة التصورات الذهنية لديه.

يتبين لنا أن الشاعر يتناول موضوعاته من زاوية إبداعية، سواء ارتبط هذا الإبداع بالتعبير عمّا هو مثالي (كما يجب أن يكون) على حد تعبيره، أو واقعي (يقدم ما هي عليه أفعال الناس في الحياة)، أو بعيد عن هذا وذلك إذا ما تناول موضوعا دنيئا (يشوه حقائق الناس وأخلاقهم). ولمّا كان الشعر محاكاة، عمد الشاعر إلى صنع صوره المتخيلة مرتكزا على أسلوب معين تتحكم فيه طرق المحاكاة الثلاث، وهذا « تتحدد حقيقته عمل الشاعر في طبيعته التخيلية التي تتراوح بين عمليتين إبداعيتين* : تمثل الأفعال والأخلاق كما هي في الواقع أو كما كانت في الماضي، أو تمثيلها كما يجب أن تكون » [2]، و يتضح بعد هذا الكلام ما يميز فنون المحاكاة وما يجعل الفارق بينها يتحدد في الأسلوب. يقول "أرسطو" على لسان "عز الدين المناصرة" : «إنّ مهمة الشاعر الحقيقية ليست في رواية الأمور كما وقعت فعلا، بل رواية ما يمكن أن يقع، والأشياء ممكنة :إمّا بحسب الاحتمال أو بحسب الضرورة، ذلك أن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بكون أحدهما يروي الأحداث شعرا والآخر يرويها نثرا، وإنما يتميزان من حيث كون أحدهما يروي الأحداث التي وقعت فعلا، بينما الآخر يروي الأحداث التي يمكن أن تقع. لهذا كان الشعر أوفر حظا من الفلسفة وأسمى مقاما من التاريخ، لأن الشعر بالأحرى يروي الكلي، بينما التاريخ يروي الجزئي. إنّ الشاعر يجب أن يكون صانع حكايات وخرافات أكثر منه صانع أشعار، لأنه شاعر بفضل

---

[1] كتاب أرسطو: فن الشعر،تر: إبراهيم حمادة، ص 61، هامش 10.

* و قد فتح أرسطو بهذا الطرح نقاشا حول طبيعة العلاقة بين (الشعري و الواقعي) و حدودهما. وأدى ذلك إلى إثارة قضية الصدق و الكذب في الأدب. ينظر: يوسف الإدريسي : التخييل والشعر،ص62.

[2] المرجع نفسه، ص 62.

المحاكاة، وهو إنما يحاكي أفعالا».[1] وتحضرنا في هذا المقولة الشهيرة التي تتأس في جوهرها –كما يبدو– على هذا الرأي ، وهي "لجون كوهين" حين قال : « الشاعر صانع أفكار أكثر منه صانع كلمات » في مؤلفه "بنية اللغة الشعرية".

اعتبر "أرسطو" الشعر أكثر سموا من التاريخ، ذلك أن هذا الأخير يتمثل ما هو موجود في الواقع، بينما يعني الشعر بتوظيف الخيال في تقديمه الواقع معتمدا في تغييره للحقيقة التنسيق والربط بين أجزاء العمل الفني، مرتكزا على مادة المحاكاة. فالتاريخ في نظر "أرسطو" يعني بالتفاصيل التاريخية التي حدثت، في حين يبقى الشعر عالميا وفلسفيا أكثر من التاريخ؛ وهو في هذا يرتكز على مبدأ الاختيار، وترك تلك الجزئيات التي لا علاقة لها بموضوع العمل الفني. فليس من خيار أمام التاريخ إذا أريد له أن يكون عالميا مثل الشعر إلا أن يتخلى عن التفاصيل التي لا علاقة لها بجوهر الموضوع الذي يتصدى له؛ وعليه أيضا أن يرتكز على الارتباطات الداخلية بين أجزاء الموضوع بحيث تشكل بنائية متجانسة ومترابطة.[2] وسيقف البحث لمعاينة هذه الفكرة وتداخلها مع ما يطرح من رأي تتضمنه المباحث الآتية.

وانطلاقا من كل ما ذكر آنفا، نصل لنقول إنّ المحاكاة الأرسطية ليست نقلا ولا نسخا للواقع وللحياة، بقدر ما هي جوهر الإبداع وإعادة الخلق بما لا يفوق الممكن في تصوير الحقيقة، « فهي مهارة و صنعة وعملية خلق فني يؤدي إلى وجود عالم جديد يحتوي على "حقيقة" تختلف تماما عن الحقيقة التي نعرفها و نألفها في الواقع الذي نعيشه، وهي باختصار حقيقة آتية من أعماق

[1] عز الدين المناصرة : علم الشعريات (قراءة مونتاجية في أدبية الأدب) ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ،عمان ، الأردن ، ط1 ، 2007 ، ص 35.

[2] ينظر : عيد الدحيات : النظرية النقدية الغربية (من أفلاطون إلى بوكاتشو)، ص– ص، 44–45.

الانسجام والترابط في عالم فني تحكمه قوانين السببية والاحتمالية في عالم ما يجب أن يكون وليس عالم ما كان أو ما هو كائن»[1].

و الحديث هنا عن حقيقة الوظيفة الشعرية ومضمونها، فالشعر استخدام نوعي للّغة أساسا وتوسل بالأسلوب التعبيري لإثراء و تشخيص العوالم الإيحائية والأحداث الخيالية. ولذلك يؤكد "أرسطو" أن هذه العوالم التي يشكلها الشاعر إنما يصورها بالقول، ويشمل : الكلمة الغريبة والمجاز، وكثيرا من التبديلات اللّغوية، التي أجازها–هو– للشعراء، و الظاهر من كل هذا أن الطبيعة الشعرية و مضمونها وما يصحبها من إيقاعات موسيقية تندرج في هذا الإطار، و ذلك ليس بمعزل عن العبارة (l'expression) الموظفة؛ فإذا كانت الإيقاعات و الألحان هي وسيلة الموسيقى في التمثيل الفني، و إذا كانت الألوان و الأصباغ هي وسيلة الرسام، فإن اللغة هي وسيلة الشاعر، لأنه يشتغل على ما تتضمنه من محسنات بديعية إيقاعية و محسنات أسلوبية(الاستعارة بخاصة) ينزاح بها عن الأساليب المعتادة في التعبير إلى المستوى الجمالي المشحون بالغرابة و التجديد، و قوة التأثير في المتلقي[2].

5– اللغة الشعرية/ خصوصية الأداة اللغوية:

حديثنا يبتدئ بطرح يحاول كشف خصوصية اللّغة كأداة شعرية، و لمقاربة هذا الطرح؛ يجدر بنا –بداية– أن نشير إلى جملة السمات المميزة للأداة اللّغوية عن بقية الأدوات التعبيرية الفنية الأخرى.

إنّ معظم الفنون ترتكز في جوهرها على نشاط المخيلة، و تفعليها بعد ذلك بأسلوب مخصوص، فتتحقق خاصية اللّغة– من هذا المنطلق– ممثلة في أنّها النظام الذي يتحكم في العملية الإبداعية بين المبدع و المتلقي على حد سواء، فتتدفق جملة المشاعر و الأحاسيس و الانطباعات التي تتولد

---

[1] عيد الدحيات : النظرية النقدية الغربية (من أفلاطون إلى بوكاتشو)، ص 43.

[2] ينظر، يوسف الإدريسي : التخييل والشعر(حفريات في الفلسفة العربية الإسلامية) ،ص– ص، 63–64.

عند التلقي نتيجة للكلام الذي يعتبر التجسيد الفعلي لذلك النظام/ اللغة. و نحاول أن نؤسس لهذا الرأي بالوقوف على ما جاء به الدّرس اللّساني حين أخذت كلمة "نظام" مشروعيتها لأول مرّة في مناهج الدّراسات اللّغوية و اكتسبت مفهوما مغايرا للمفهوم السابق.

لقد قامت الدراسات اللّسانية البنيوية على مبدأ (نظامية اللغة) ، و كانت على استعداد كاف لإدراك السمات الجوهرية و الأسس المنهجية لمفهوم النظام اللّساني، الذي يتكئ إلى حد ما على تصور عميق لمفاهيم البنى المختلفة و علاقاتها المتعددة بين عناصرها البنيوية/ البنائية، فهي إذن «نظام* معقد يتجاوز المعطيات الصوتية و الصرفية في دراسة الترابط الوظيفي بين الظواهر النظامية إلى المعطيات اللّسانية، و هو يعكس بذلك شمولية النظرة لتلك الوحدات في مرحلة زمنية معينة؛ أي الاعتماد على مبدأ التزامن عوض تتبع تشكيلة اللّغة التاريخية و تطورها زمنيا»[1]، وهذا الطرح يعقد علاقة بما تظهر عليه النظرية الشعرية عند " ياكبسون".

ذلك أن دراسة اللّغة في القرن التاسع عشر ارتبطت بما يعرف "بخارج المد اللغوي" (extra- linguistique) أي ما ينطوي تحت فروع الفيلولوجيا و علم الآثار و تاريخ الثقافة(...) و غيرها. فكان اختلافا كبيرا في التوجه المنهجي بين مؤرخي اللّغة في النظام اللّساني (و ذلك في ظل تعلقهم الكبير بالمنظور التاريخي) و الدراسات اللّسانية البنيوية.

و بإفادتنا من الدرس اللّساني و من خلال مبدأ الثنائيات، فإنّ الكلمة تمثل مرتكز تقوم عليه علاقة وطيدة بين اللّغة في جانبها المجرد الصوري- كما وصفها دي سوسير- و بين المفهوم لدى المتلقي، على أساس أنها الدليل اللغوي/ العلامة اللغوية التي تضمن استمرارية تلك العلاقة.

و هي فيما تتسم به تقوم على خاصيتين حددهما دي سوسير في محاضراته، وهما :

---

* إن اللّغة (langage) بوصفها نظاما (système) ، هي قواعد نحوية و قوانين اجتماعية مستقرة بشكل تواضعي conventionnel في أدمغة الناطقين باللسان الواحد. فهي ظاهرة لسانية موجودة بالقوة وبشكل متفق عليه لدى الفئات الإنسانية التي تتمثل اللغة كظاهرة اجتماعية.

[1] الطيب دبه: مبادئ اللّسانيات البنيوية(دراسة تحليلية ابستيمولوجية)، جمعية الأدب للأساتذة الجامعيين، الجزائر، 2001،ص- ص، 48-49.

-اعتباطية العلامة (l'arbitraire du signe).

- الخطية* (linéaire).

ثانيا– النظرية النقدية الغربية:

1– المهاد الألسني:

التفّت المفاهيم اللّسانية حول الدراسات الأدبية الحديثة و أصبح التلازم بينهما مبررا، بل مرغوبا و ربما مفروضا أحيانا أخرى بما يحتمه الدرس المعاصر؛ و بخاصة بعدما أخذت التوجهات اللّسانية في التفرد و التباين، و كان هذا مع مطلع النهضة اللّسانية في العصر الحديث. مما ألزم المقاربات النقدية الحديثة الارتكاز في عديد القضايا النقدية و المواقف الفكرية على مقولات اللّسانيين الذين أذكوا الدّرس النقدي المعاصر بآليات المناهج اللّسانية البنيوية لمقاربة النصوص الأدبية؛ فكثيرا ما تصادفنا أسماء كبار اللسانيين أمثال "دي سوسير" و "ياكبسون" و "تشومسكي" و غيرهم في قراءتنا للخطاب النقدي الحديث و المعاصر بخاصة و مرجعياته اللّسانية.

تبنت–إذن– اللّسانيات العامة السوسيرية الموقف النقدي البنيوي منذ الثورة على الدّراسات القديمة، محاولة ضرب مفاهيم تاريخ النقد الأدبي السابقة لمرحلة الحداثة الغربية** فأخذ منذ ذلك

---

* تلفظ الأدلة الألسنية الواحدة تلو الأخرى في السياق الكلامي. يتصف الدال بالخطية ذلك أن إنتاج الأدلة يتلاحق بالضرورة في الزمن، هكذا فإن فونيمات الدالة لا تظهر أبدا في آن واحد بخلاف الأنظمة العلامية الأخرى. ينظر، رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص(عربي–انجليزي–فرنسي)،دار الحكمة، دط، 2012،ص192.

** خسرت الكلاسيكية النقدية شرعيتها في البحث الأدبي لعدم مقدرتها على وصف النص الجديد الذي أنشأته الرومنتيكية و الحركات الموالية لها كالرمزية و غيرها.

الحين المنظور النقدي المعاصر في مساره الإجرائي توظيف آليات و إرساء مقولات أسهمت في التأسيس للسانيات النص أو ما يعرف باللّسانيات النصية أو الخطابية*.

نقف- بداية- عند معاني النص التي تخرج إلى «الظهور و الارتفاع و البروز و ضم العناصر إلى بعضها بعض و الإدراك و الغاية و المنتهى و الاستقصاء في الشيء حتى إدراكه و فهمه و استيعابه، و الانتصاب و الاستواء و الاستقامة، و من ثم فالنص في دلالته الحقيقية عبارة عن نسيج من الجمل المتضامة و المتضافرة و المتجادلة و المتراكمة و المتتابعة، لا يمكن فهمه إلا بتتبع ملفوظاته و استقصائه جملة بغية إدراك المعنى و الغاية و المنتهى و الفائدة المرجوة» [1].

يبدو أن النص مع كثرة و تداخل دلالاته في اللّغة العربية و اختلاف معانيه المجازية، يبقى الكيان الذي تتحقق من خلاله ظاهرة لغوية، فتتجدد فيها العلاقة بين اللفظ و المعنى، و تتحدد الجملة و الكلام و القول، و هو في اجتماع عناصره تلك، و التي توجد بشكل أساسي في أي نص على اختلاف أشكال النصوص و تنوعها، يحقق نسيجا محكما تترابط خيوطه، و تعقد أطرافه و تنسجم ألوانه، فتتحكم الأفكار بالألفاظ و المعاني، و تجسد الصور ما يثقل نفس المبدع/ الكاتب من خلال الخيال، و يضفي الإيقاع الموسيقي على جماليات النص متعة تلقيه، و يتفرد الأسلوب -بعد كل هذا- بالقوة و الجمال و الوضوح.

تتوافر بعض الإسهامات العربية على اصطلاح نقدي فحواه أن النص هو بنية لسانية تحمل دلالة و لها بعد تواصلي، و في هذا يقول سعيد يقطين:«النص بنية دلالية تنتجها ذات (فردية أو جماعية) ضمن بنية نصية منتجة، و في إطار بنيات ثقافية و اجتماعية محددة» [2].

---

* اللسانيات النصية: ينظر، منذر عياشي: اللسانيات و الدلالة: مركز الإنماء الحضري، ط1، 1996، ص166.
اللسانيات الخطابية: ينظر، أحمد يوسف: القراءة النفسية (سلطة البنية و وهم المحايثة)، ص73.

[1] جميل حمداوي: محاضرات في لسانيات النص، شبكة الألوكة المغرب، ط1، 2015، ص- ص، 5-6 .

[2] سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص و السياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،المغرب، بيروت، لبنان، ط2، 2001، ص 32.

يضعنا التعريف أمام الفرضية اللّسانية التي تجعل من اللّغة و الكلام ثنائية تؤطر هذه البنيات الثقافية و الاجتماعية التي تنتجها ذوات متعددة، و يتقاطع هذا الرأي مع ما تقدمت بطرحه "يمنى العيد" في كتابها" في معرفة النص"؛ حيث تناولت و بنوع من الشرح و المناقشة العملية التواصلية التي تقوم على أساس انتقال الصورة السمعية (image acoustique) التي تصل و تحدث في الحواس انطباعا حيث تنتقل و تتحول إلى مفهوم (concept)؛ تقول: «هذه العملية التي شرحها دي سوسير (De Saussure) تخص المفردة، و لكن اللغة ليست مفردة، لذلك رأى هذا العالم أنه لابد من أن نضيف إلى النشاط المتعلق بهذه العملية، نشاطا آخر هو نشاط الربط و التنسيق الذي يتجلى عندما يتعلق الأمر بما نسميه اللّغة. إن هذا النشاط ، نشاط الربط و التنسيق، هو الذي يقوم بدور إدراج العلامات في منظومة و هو بقيامه بهذا الدور، يتجاوز بالضرورة، حدود العمل الفردي إلى العمل الجماعي، و هذا يحتم أن يكون للغة نظام»[1]، فاللغة عمل جماعي في حين أن الكلام نشاط فردي و فعل إيرادي، يختلف عن اللغة في أنّه عارض و متغير و يقوم بالخلخلة و التشويش على مستوى النظام الذي يسترجع توازن بنيته بعدما يستعيد حركيته. و يحيلنا هذا الكلام على مفهوم "النسق" مباشرة، و هو يتحدد في مفهوم البنية ككل، و لا يتحقق في عناصرها، بل النسق يتحقق من خلال جملة العلاقات التي تنهض بين العناصر و تنتظم في حركة، فالعنصر خارج البنية غير داخلها، و هو يكتسب قيمته داخلها و في علاقته ببقية العناصر أو بموقعه في شبكة العلاقات التي تنتظم العناصر التي بها تنهض البنية فتنتج نسقها [2].

[1] يمنى العيد: في معرفة النص (دراسات في النقد الأدبي)، منشورات دار الأفاق الجديدة، بيروت، ط1، 1983، ص-ص، 30-31

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص32.

و هي في مجموع ذلك، إنما تنشد و تحتكم إلى مبادئ تحقق الأدبية* و المتمثلة في الإتساق و الانسجام**. إن النسق بمفهومه العام هو مجموعة من العناصر المترابطة التي تشكل كلا واحدا. و سوف يأتي التطرق إليه لاحقا.

2- المدرسة الشكلانية:

عنيت الشكلانية الروسية*** بالعمل الأدبي بشقيه، و أدى الاهتمام بالعناصر الجمالية الأدبية إلى عزل النص الأدبي عن العوامل المؤطرة له، من سياقات اجتماعية و تاريخية و نفسية و إيديولوجية.

---

* الأدبية littérarité (F)، littérariness(E) ،تطلق على جملة الخصائص اللغوية و البلاغية التي تميز النص الأدبي عن غيره من النصوص، التي يتحول بها الكلام من خطاب عادي إلى ممارسة فنية إبداعية. و مدار الأدبية لدى النقاد الشكلانيين هو البحث عن المعطيات الكامنة في لغة النص الأدبي-و خاصة الشعر- كالوزن و القافية و البنية و البنى الصوتية و التكرار و غيرها مما يخرج اللغة من نطاقها العادي المألوف إلى نطاق أدبي فني يحقق التأثير و الإعجاب. ينظر: معجم مصطلحات الأدب، مجمع اللغة العربية، القاهرة، ج1، 2007، ص9.

** من المفاهيم التي اعتمدتها اللسانيات النصية بتعريفها للنص، والانسجام (cohérence)متصل بمفهوم توأم هو الاتساق (cohésion).ينظر: محمد القاضي و آخرون:معجم السرديات،دار محمد علي للنشر،تونس/ دار الفرابي، لبنان/ دار تالة، الجزائر/ دار العين، مصر/ دار الملتقى، المغرب،ط1، 2010،ص-ص،40-42. و ينظر، باتريك شارودو- دومنيك منغو: معجم تحليل الخطاب،تر :عبد القادر المهيري و حمادي صمود، دار سيناترا، تونس، 2008،ص100.

*** حركة نقدية ثار أنصارها على التلازم التقليدي (شكل، مضمون) فاكتسب الشكل لديهم معنى جديدا مغايرا للمفهوم القديم، و قد انبثق من تصور الشكلانيين للإدراك الجمالي أو الإدراك الفني على أنّه إدراك للشكل. و قامت هذه النزعة في روسيا عام 1915 على يد مجموعة من الطلبة الباحثين الذين شكلوا حلقة "موسكو" اللّغوية التي تجاوزت المناهج القديمة في الدراسات اللغوية و النقدية، لينظم إليهم بعد عام واحد بعض علماء الأدب و علماء اللّغة و ألفوا "جمعية دراسة اللغّة الشعرية" التي تعرف باسم (opojaz) التي كانت تنشط خارج نطاق الجو الأكاديمي الصارم الذي كان يرهقهم بتكلفه و تحفظه و عمقه، و لم يطلق الشكلانيون على حركتهم اسم (les formalistes) و إنما أطلقها عليهم خصومهم الملتزمون بالمركسية، و كان القصد احتقار الشكلانية.

و كان الوعي بضرورة إقامة علم للأدب* هو محاولة جادة لتأسيس شعرية حديثة، تستمد مبادئها من مادة الأدب نفسه، يقول "صلاح فضل" في هذا الصدد: « فإن المادة تعني المواد الأولية للأدب التي تكتسب فعالية جمالية، ويتم اختيارها كي تسهم في العمل الأدبي من خلال مجموعة الوسائل و الأدوات و الإجراءات الخاصة بالخلق الفني، و على هذا فإن الكلمات في الأدب ليست مجرد شر لابد منه، أو طريقة لقول شيء ما، و لكنها هي نفس مادة العمل الأدبي يتكون من كلمات، و من هنا تحكمه القوانين التي تحكم اللّغة، فالشاعر عندهم يعمل في اللغة بنفس الطريقة التي يعمل بها الموسيقي بالأصوات و الأنغام، و الرسام بالألوان»[1].

فالمادة الأدبية من هذا المنظور هي المادة الخام التي ينطلق منها تفسير الظاهرة الأدبية، و الاشتغال على مكوناتها الممثلة في جملة الوسائل و الأدوات و الطرائق، و يحقق الاستخدام الخاص لهذه المكونات نظاما من التراكيب و العلاقات التي من شأنها أن تتحكم في عملية الخلق والإبداع على مستوى الشكل بمعزل عن المضمون. إن إقامة "علم للأدب" من وجهة نظر الشكلانيين، أصبح أمرا ضروريا بل مفروضا ليحقق سمته العلمية بالموازاة مع العلوم الأخرى، فاعتماد النص الأدبي مادة للبحث يحقق الاتفاق التام مع مبدأ اللّسانيات السوسيرية القائل بضرورة دراسة اللّغة لذاتها و من أجل ذاتها، و هذا في جوهره إنّما ينم عن طبيعة العلاقة بين الشكلانية و الشعرية، و هو ما يجد مبرره فيما جاء على لسان "صلاح فضل" حول (المادة و الوسيلة) أو (المادة و الأداة) و من ثمة ضرورة النظر إلى اللّغة ذاتها بعيدا عن متعلقاتها السياقية.

---

* أو علم النص، و هو من الحقول الموازية لحقل الشعرية، وهدفه تحديد القوانين المجردة التي تمثل قاسما مشتركا بين الأعمال الأدبية. و يترجم أحيانا مصطلح"poetics " إلى "علم الأدب" و يبدو أنّه يسعى إلى ما تسعى إليه الشعرية، فهو (هي) من خلال منطلقاتها و أهدافها.ينظر، صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة،دط،1996، ص153. و حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء،الشارع الملكي، ط1، 1994، ص36. و الهامش رقم (89) من الصفحة(46)، و حسين خمري: نظرية النص(من بنية المعنى إلى سيميائية الدال)، منشورات الاختلاف، الجزائر/ الدار العربية ناشرون ، بيروت، ط1، 2007، ص35.

[1] صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، مصر، القاهرة ط1، 1998،ص40.

إن الالتفات للّغة التي تحولت إلى مركز فعال في إنتاج و خلق الأفكار و المعاني، يحتكم فيما يبدو إلى مبدأ الثنائيات الذي ينطلق من المنهج اللّساني البنيوي إلى الدراسة الوصفية الموضوعية البعيدة عن الأحكام المعيارية، حيث انتقد "سوسير" و بشدة، تلك الأحكام التي عاشرت الدراسات اللّغوية و الأدبية ردحا من الزمن، و يضيف مؤكدا العلاقة الاستدعائية الوثيقة بين مفهومي (التزامن و النظام)، يقول:« فالقانون التزامني يعاين حالة من الأشياء محددة و هو بذلك، التعبير البسيط عن نظام»[1].

و هو في هذا إنما يؤكد أن عمل اللغة يقوم في جوهره على تجسيد أهم مظاهر النظام و تأكيد مفهوم البنية من خلال ثنائية التشابه و الاختلاف.

وتبدو توجهات الدراسة النظامية في المنهج اللّساني أكثر استعدادا –مما سبق- في الاحتفاء بالعلاقات المتعددة بين العناصر البنائية؛ حيث « ينطلق المنهج اللساني بصفته علما موضوعيا وصفيا من اللّغة لدراسة النصوص الأدبية و سواها، و هو بعيد عن الأحكام المعيارية و قائم على ثنائيات قامت عليها فيما بعد المناهج النصّية، و مناهج القراءة (ما بعد نصية) ، فقد عدّ "سوسير" اللّغة نظاما من العلاقات الداخلية، ثم قدم المنهج التزامني (Synchronie) على المنهج الزماني (Diachronie) في دراسته اللّغة بصفتها نظاما، فكانت المناهج النسقية داخلية وصفية، و هذا أكسبها صفاتها العلمية»[2].

فأخذت جملة العلاقات داخل المنظومة اللّغوية تتحاور و تتقاطع لتكون أكثر شمولية في دراسة الترابط الوظيفي التزامني « بين الأنظمة الفرعية* التي يتركب منها النظام اللّساني العام، و التي

---

[1] ينظر: الطيب دبه: مبادئ اللسانيات البنيوية (دراسة تحليلية ابستيمولوجية)، ص 52.

[2] خليل الموسى: جماليات الشعرية، إتحاد الكتاب العرب، سوريا، دمشق، 2008، ص-ص، 235-236.

* الأنظمة الفرعية (sous-système) و منها النظام النحوي، النظام الصرفي، الفونولوجي (الصوتي)، الدلالي، و نظام زمن الفعل و غيره. و ينظر ، الطيب دبه: مبادئ اللسانيات البنيوية، ص 49.

تعكس مدى ما فيه من اختلاف في درجات التعقيد و التماثل و الثبات»[1].يقودنا هذا الكلام للحديث عن العلاقات النسقية، و سيأتي بيان ذلك في حين.

3- الشعرية عند رومان ياكبسون:

نتجاوز-نوعا ما- المحطة اللّسانية التي استوقفتنا لمعاينة بعض مبادئ المنهج اللساني البنيوي[*]، في تأسيسه النظرية النقدية الشكلانية، و التي تطالعنا بتوجه تبناه الباحث اللساني و الناقد البنيوي رومان ياكبسون[**] (1896-1972) «ضمن أعماله الرائدة في المدرسة الشكلية الروسية و في حلقة براغ التشيكية، تلك الأعمال التي استطاع بها- خصوصا بعد تأثره بمفاهيم دي سوسير التي كان هو و رفاقه في حلقة براغ أول من تلقفها و أدرك أهميتها و استوعب توجهاتها اللسانية الجديدة- أن يضع ضمن إطار نقدي مشهور يدعى بالنقد الشكلاني المفاهيم التأسيسية الأولى لمناهج النقد المعاصر القائمة على الدرس اللساني، كالنقد البنيوي، و النقد الأسلوبي، و النقد السيميائي، و علم النص، و غيرها»[2].

---

[1] الطيب دبه: مبادئ اللسانيات البنيوية ، ص 49.

[*] تجلت البنيوية أساسا ضمن مجالات معرفية ثلاثة هي: - مجال اللسانيات مع دي سوسير،- مجال الأنتروبولوجيا مع ليفي ستراوس (الباحث الفرنسي)- مجال النقد الأدبي مع الألسني ياكبسون. و ارتبطت في أصولها باتجاهين: الأول من حيث هي منهج يراد بها جملة المفاهيم و الأدوات الإجرائية التي يستعان بها لمعرفة خصائص و قوانين البناء النموذجي الكامن وراء الظواهر الطبيعية، و هذا المنهج لا أصل له إلا في صورته اللسانية عند دي سوسير و أتباعه. أما من حيث هي مذهب فلسفي تعني مجموعة من التصورات الفكرية تتبنى أسس المنهج العلمي التجريبي و تقوم على رؤية فلسفية تتوخى مبدأ الكلية و الشمولية في النظر إلى ظواهر الوجود مستندة إلى مظاهر الإدراك العقلي في اكتشاف بناها الصورية ضمن تجلياتها الخلافية و التقابلية، و منها فهي لا تخص مجال اللسانيات فحسب و إنما هي تعنى بسائر مجالات البحث في العلوم الاجتماعية.

[**] هو أحد اللسانين الفارين من روسيا و المؤسسين لحلقة براغ، تخصص في جامعة موسكو في القواعد المقارنة و في فقه اللغة السلافية، شارك في تأسيس نادي موسكو الألسني سنة 1915، له الكثير من الأعمال النظرية في مفاهيم النقد الشكلاني و التحليل الفونولوجي، ينظر: الطيب دبه: مبادئ اللسانيات البنيوية (دراسة تحليلية ابستينمولوجية)،ص 45.

[2] المرجع نفسه، ص47.

إن بحوث "ياكبسون" بمجملها في معالجة الخصائص الألسنية الحديثة، تعرضت و بشكل واضح للشعرية الحديثة في اهتماماتها بدراسة اللّغة من خلال حقولها اللّغوية في الدراسات اللسانية و الممثلة في التراكيب و الصرف و الأصوات و الدلالة. يقول "حسن ناظم": « و كان على الشعرية حتما أن تتشكل على المعطى اللغوي المحض لأنّ اللّسانيات قد حددت اللّغة بكونها ظاهرة اجتماعية و كائنا حيا مع اعتبار أنها تركيبة قائمة في ذاتها؛ أي إنها كل يقوم على ظواهر مترابطة العناصر، ماهية كل عنصر وقف على بقية العناصر بحيث لا يتحدد أحدها إلا بعلاقته بالعناصر الأخرى»[1].

و قد أدرك في خضم كل هذا أنّ اللسانيات هي العلم الذي يرصد تحركات الشعرية في محاولتها تحليل البنية اللّغوية، حتى يتسنى لها بعد ذلك البحث عن العلاقات الداخلية للنص و الكشف عن طبيعة النظام و قوانينه التي تحكم هذه العلاقات، مبررا لكل ذلك أن الشاعر صانع بالدرجة الأولى* ، يقول: «إنّ الشعرية تهتم بقضايا البنية اللسانية تماما مثلما يهتم الرّسم بالبنيات الرسمية، و بما أن اللسانيات هي العلم الشامل للبنيات اللسانية، فإنه يمكن اعتبار الشعرية جزءا لا يتجزأ من اللّسانيات» [2].

نستشف من هذا الكلام ارتكازه على فكرة فلسفية أرسطية؛ فقد نظر "أرسطو" إلى الشاعر على أنّه صانع شأنه شأن الرسام الذي يصنع الصور للأشياء ، معتمدا في تصويرها على القول و المجاز و التبديلات اللّغوية، و من هذا المنطلق جاز للدراسة اللّسانية عند "ياكبسون" أن تستوفي شروطها؛ لأن صناعة الشعر قابلة للتحليل وفق النظامية اللّغوية.

---

[1] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية(دراسة مقارنة في الأصول و المنهج و المفاهيم)، ص 3.

* يحضرنا في هذا المقام ما قاله جون كوهين:" الشاعر صانع أفكار و ليس صانع كلمات".

[2] رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي و مبارك حنون،دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988،ص 24.

و قد سعى "ياكبسون" «إلى تفكيك البنية الثابتة في اللغة للكشف عن علاقاتها الداخلية و نظامها الكامن في طبيعتها، و ذهب إلى أن الشعرية جزء لا يتجزأ من اللسانيات و قد وضع في حسبانه أن الشاعر صانع و ليس ملهما، كما ذهبت إلى ذلك بعض النظريات و المذاهب الأدبية، و لذلك كانت صناعة الشعر قابلة للتحليل و التفكيك مما جعل بنيويته تعني نظام الأنظمة»[1].

تجاوزت القراءات الجديدة للأعمال الأدبية المنوطة بالأفكار و الخيال، مفاهيم البناء و التأسيس إلى وحدات دينامية مجسدة تحمل معان في ذاتها، فأخذ الشكل مفهوما جديدا، و تملص من دلالات احتواء المضمون و اعتبر كيفية في إنتاجه، و تعتبر العلاقة بين الشكل و المضمون من المبادئ التي أرست قواعد النظرية البنائية عند "ياكبسون"، و ما اعتد حكرا على الشعرية الجديدة أنها تهتم بالشكل و العلاقات.

فقد خصّ دراسته للشعر بالوقوف على أهمية العلاقة بين الدال و المدلول أو بين الإشارة و المعنى، و أعانه في ذلك قربه من الرسامين التكعيبيين، حيث أدهشه اعتماد كل شيء عندهم على العلاقة بين الأجزاء و الكلّ، بين اللّون و الشكل(...)، حيث نجده يقول مع بريك: « أنا لا أؤمن بالأشياء بحد ذاتها بل أؤمن بالعلاقات القائمة بينها»[2].

و قد اشتغل بدوره على العلاقات القائمة في القصيدة، فعقد صلة بين استقراء القصيدة و استنطاق اللّوحة الفنية، حيث يقول:«يجب أن نقرأ قصيدة كما نشاهد لوحة، أي نفهمها ككل بحيث نحدد جيدا علاقات كل عنصر بالأخر»[3]. إن مفهوم العلاقات عند "ياكسبون" يتردد بين مختلف العناصر المكونة للعمل الأدبي/ الفني، و هو مفهوم يعتبر أساسا للفكر الياكبسوني.

---

[1] خليل الموسى: جماليات الشعرية، ص 265.

[2] ينظر: فاطمة الطبال بركة: النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون (دراسة ونصوص)، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت،لبنان،ط1، 1993،ص 29.

[3] المرجع نفسه، ص29.

كان المنطلق من هذه الاعتبارات وكان عمل الناقد الأدبي مواجهة الأثر الأدبي نفسه، لا ظروفه المحيطة به، التي لفظته إلى الوجود، و لقد نظر إليه بصفته كائنا حيا مفتوحا على ذاته مستبعدا كل ما يدخل في نطاق عمل المؤرخ* من كشف علاقات النص بصاحبه و طبقته الاجتماعية وظروفه التاريخية و حالاته النفسية، و محيطه الثقافي، و نحن في كل هذا إنما ندور في فلك فرادة العمل الأدبي و تميزه.

فتمحور موضوع الدراسة و تحدد منهجها حول أدبية النص ذاته، و جاء هذا على لسان زعيم الشكلية في قوله:« و هكذا، فموضوع علم الأدب ليس هو الأدب و لكنه الأدبية، و معنى هذا ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا»[1].

فعلى الباحث / الناقد أن يميز بين ما هو أدبي و ما هو غير أدبي في مواجهة الأعمال الأدبية، و أن يعنى بالوظيفة الجمالية في التركيب الفني الخالص، فينظر في وصفه العلمي إلى آليات المنظومة الأدبية و يحلل تلك الصياغة وفقا لما بنيت عليه العلاقات التي تربط مستويات النص بالتدرج الذي اعتمده "ياكبسون" و هو ينطلق من مبدأ الجزء إلى الكل**، و يظهر ذلك جليا في مستويات التحليل: المستوى الصوتي، المستوى الصرفي، فالمستوى التركيب، ثم المستوى الدلالي.

---

* تعرض ياكسبون في "قضايا الشعرية" إلى عمل المؤرخ و عمل الشاعر، حيث اعتبر الأول "وثيقة إنسانية" في أثر الشاعر، فهناك مؤرخون للأدب يعرفون عن الشاعر أكثر مما يعرفه الشاعر عن نفسه، و أكثر مما يعرفه العالم الجمالي الذي يحلل بنية أثره الأدبي، و أكثر مما يعرفه عالم النفس الذي يدرس بنية حياته الذهنية. ينظر، رومان ياكسبون: قضايا الشعرية، ص-ص، 11-12.

[1] « Ainsi, l'objet de la science de la littérature n'est pas la littérature mais la littérarité, c'est-à-dire ce qui fait d'une œuvre donnée une œuvre littéraire ». Roman Jakobson : Question de poétique, collection Poétique, éditions du seuil, paris, p15.

** إنّ علاقة الشعرية بالأدبية هي علاقة الكل بالجزء أو علاقة العلم بالموضوع ثم إنّ ياكبسون لا يتحدث في مقولتة الشهيرة عن مفهوم الشعرية، ولكن عن الأدبية، بدعوى أنّ مصطلح الأدبية يعني قدرته على الانصراف إلى كل ما هو أدبي، بغض النظر عن جنسه. في حين أنّ الشاعرية(الشعرية) تتمحض لجنس الشعر وحده. ينظر، يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح، ص305.

و يضيف في نفس المعرض قائلا:« ومع هذا و إلى غاية اليوم، فإنّ المؤرخين للأعمال الأدبية يشبهون إلى حد ما الشرطة، التي تتأهب للقبض على شخص، فهي تعتقل كل من هو بالمنزل، و لن يفلت المارة على الطريق أيضا، و هكذا فهم يستغلون كل ما له علاقة: من حياة المبدع و علم النفس و السياسة و الفلسفة، عوض علم للأدب(...) »[1].

و هو في كل هذا إنما يدعوا إلى تأكيد ذي وجهين؛ استقلالية الأعمال الأدبية من جهة، و توطيد العلاقة بين علم الأدب و علم اللغة من جهة ثانية.

و تدخل "الدراسات الأدبية" بهذا المفهوم الجديد "الأدبية"(la littérarité) مجالا رحبا يستوعب الأجناس الأدبية على تباينها و تداخلها في مفارقات تميز بها القرن العشرين، و كان محل بحث و دراسة جل المهتمين بدراسة هذه الفنون الأدبية ،«فقد حاول هؤلاء الباحثون تأسيس علم أدبي مستقل يدرس الخاصيات النوعية للموضوعات الأدبية، معتمدين المقاربة التزامنية (synchronique) سبيلا للكشف عن الطبيعة اللغوية للأدب، و قد عبر "ياكبسون" عن رغبة الشكلانيين الروس في خلق "شعرية" (poétique) [*] تدرس الخصائص الجوهرية للمادة الأدبية»[2].

---

[1]« Pourtant, jusqu'à maintenant, les historiens de la littérature ressemblaient plutôt à cette police qui, se proposant d'arrêter quelqu'un, saisirait a tout hasard tout ce qu'elle trouverait dans la maison, de même que les gens qui passent dans les rus. Ainsi les historiens de la littérature se servaient de tout : vie personnelle, psychologie, politique, philosophie. Au bien d'une science de la littérature, (...) » . Roman Jakobson : Question de poétique ,P 15.

[*] (Poétique) يرتبط ارتباطا وثيقا "بالإنشائية"، و يعود ظهور مفهوم هذا المصطلح إلى "أرسطو" في "فن الشعر"، وهو ما يلتبس غالبا بالشعرية عند المحدثين العرب بسبب أصل الكلمة في اللغات الأوروبية و التي لها علاقة بكلمة الشعر. و الإنشائية مقاربة للأدب مجردة ومحايثة في آن واحد و هذا يعني أنّ موضوعها ليس الأثر الأدبي في حد ذاته و أن ما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب الخاص الذي هو الخطاب الأدبي .ينظر، محمد القاضي و آخرون: معجم السرديات، ص43.

[2] عبد الواحد المرابط: السيمياء العامة و سيمياء الأدب " من أجل تصور شامل"، دار الأمان، الرباط، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان،ط1، 2010، ص127.

و قد توازع الشكلانيون الأعمال الأدبية بحكم أنهم كانوا فريق عمل، وحظيت الأجناس الأدبية لديهم بالتغطية الشاملة على مستوى البحث و الانتشار، فتداخلت الأنواع الأدبية بين الشعر و السرديات، لتتألق عناوين لم يسبق لها وجود؛ عناوين تجرأت على عرف خصوصية الجنس الأدبي، كشعرية السرد و شعرية الفضاء المكاني، و شعرية الزمان و غيرها.

و اهتدى الدرس العلمي بعد ذلك إلى استقصاء المظاهر التي تشكل و حدها "أدبية الأدب" و هي مظاهر لغوية خالصة تستند في حقيقتها إلى علم اللسانيات حتى غدت ميدان اشتغال الدرس الأدبي بكافة .

إنّ الأدب ظاهرة لغوية تنطلق من المادة اللسانية أي بنية النص اللغوية المتمثلة في جملة العناصر المرتبطة و المتراصة و المتعالقة، لأنّ "البنية" تحمل في حقيقتها طابع "النسق" كما نظر لذلك "سوسير" و استخدم كلمة نسق مقابلة لفكرة "النظام" المصطلح عليه في تعريفاته للغة و متعلقاتها. إلا أنّه لم يعلن عن كلمة بنية، و اكتفى بالتقعيد لها من خلال منهجه المؤسس للنظرية الألسنية البنيوية. و كان مصطلح بنية- بالمعنى المستعمل إلى غاية اليوم- من نصيب الشكلانيين الروس، و كان أوفرهم حظا "رومان ياكبسون"*.

أما النسق "syntaxe" في معناه العام، هو مجموعة من العناصر المترابطة التي تشكل كلا واحدا، و هو كلية مبنية يفترض وجودها وجود علاقات تبعية و تعاضد بين العناصر التي تكونها، و أما بالمعنى اللساني فهو يعادل اللغة و هي عند "سوسير" (أي اللغة) تعرف بأنها نسق من الإشارات (...) التي لا تعترف إلا بنظامها الخاص، و استمر أتباع "سوسير" بوصفها نسقا تتكون من مجموعة أنساق فرعية تتوزع إلى: النسق الصوتي، و النسق النحوي، و النسق الدلالي، فهي إذن نسق الأنساق.[1]

---

* يقول ياكبسون:"تصور سوسير للغة قريب جدا من التصور الذي يمكن أن نطلق علية "الأبنية اللغوية" و إن لم يستخدم هذا المصطلح". ينظر، صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ص-ص، 82-83.

[1] ينظر، منذر عياشي: اللسانيات و الدلالة (الكلمة)، مركز الإنماء الحضاري،حلب، سوريا، ط1، 1996، ص 129.

إن كل عنصر في هذا النظام / النسق لا يحمل قيمة لسانية إلا في إطار عناصره المعادلة، حيث «يغطي مفهوم النسق مجموعة من القواعد المترابطة فيما بينها، ومجموعة من الكلمات المشتركة ».[1] و تعتمد قوانينه مبدأ التشابه و الاختلاف، و التقابل و الاستبدال، و تقوم في جوهرها على التمييز بين الصورة السمعية و التصور الفكري، و ما يربطهما من علاقات داخل هذا النص بالذات. فلا يحوي أي عنصر معنى قار و دائم و إنما موقعه ضمن هذا النسيج العام هو ما يحقق له معناه المتجدد، فنظام الثنائيات هو المنهج الذي يحدد هذا الموقع من خلال مبدأ التماثل.

أصبح العنصر الجوهري في العمل الأدبي يرتبط بالعناصر التي تحقق مقولة "أدبية الأدب" أي تلك «العناصر التي تجعل الأدب أدبا، تلك العناصر التي يمكن اعتبارها ماثلة في النص محددة لجنسه الفني ومكيفة لطبيعة تكوينية و موجهة لمدى كفاءته في أداء وظيفته الجمالية على وجه التحديد».[2]

فالأبنية الكلية في الأعمال الأدبية لا تتمثل فيما يتحقق على مستوى الشكل الخارجي؛ فالقصيدة لا تبنى من أبيات كما توحي به النظرة السطحية المستعجلة؛ بل تنبنى من مستويات تقوم على البنية التركيبية و البنية الإيقاعية و البنية الدلالية و البنية التخييلية. و الأمر نفسه في الأجناس الأدبية التي تنطوي تحت نمط السرد، فهي تتجاوز ما ترتب من فصول و أجزاء إلى أبنية مكونة جوهرية تتمثلها مستويات اللغة من حوار و سرد و أصوات و شخصيات فاعلة في العمل السردي، و الزمان الذي يحوي الحوادث و التواريخ و أدوار الشخصيات الفاعلة على تباينها[3]، فقد نقلت المقولة ذاتها مركز القيمة في الأعمال الأدبية من السياقات الخارجية « لتضعه في السياق

---

[1] منذر عياشي: اللسانيات و الدلالة (الكلمة)، ص 129.

[2] صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ص 88.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص-ص، 93-94.

المنبثق من الأعمال الأدبية ذاتها أي في طبيعتها الشعرية بالمفهوم الواسع لكلمة الشعرية التي لا تقتصر على جنس بذاته، و إنّما تشمل كل الأجناس الفنية»[1].

فإذا تحقق موضوع الأدب من خلال تداخل العوالم الخارجية و الداخلية للمبدع؛ فقد تحدد موضوع النقد في الأدب ذاته، لأنه لم يعد يحتكم في دراسته للأثر الأدبي إلى معايير مسبقة ارتبطت بجوانب اجتماعية و تاريخية و نفسية و إيديولوجية، بل تجاوز اشتغاله المجال اللغوي إلى المجال الميتالغوي(Métalangue)* «بمعنى أن المبدع- شاعرا، قصاصا، روائيا، كاتبا مسرحيا- يرى العالم و يكتب عنه، لكن الناقد ليس له علاقة مباشرة بهذا العالم، يرى العمل الإبداعي و يكتب عنه، فإذا بلغه النقد تسبح فوق لغة النص، و تحاول أن تقبض عليها و تمسك بها، و تحلل علاقتها»[2].

فهو في معاينته للغة النص إنّما يبعد الأدب عن الواقع و عن الحياة، فيبحث فيما وراء اللغة الواصفة للواقع و المترجمة لصور الحياة، فيتجاوز بذلك كل الأطر المحيطة بالذات المبدعة المتأثرة بما يدور حولها، مكتفية بما توحي به اللغة ذاتها من وظائف جمالية أدبية تتحقق على مستوى هذا الكيان اللّغوي بمعزل عن متعلقاته.

نلمح تصريحا أكيدا "لياكبسون" بالوظيفة الجمالية للغة إذا ما دخلت في نطاق الخطاب الشعري، في قوله: «الشعر هو اللغة في وظيفتها الجمالية» [3]، فهو يرفض النظريات النفسية التي تقحم ذات

---

[1] صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر ، ص 88

* أو " الميتالسانية" كما وردت في "قضايا الشعرية" عند ياكبسون في معرض حديثه عن الفوارق الجوهرية بين (اللغة – الموضوع) و (اللغة – الواصفة) المتحدثة عن اللغة نفسها، و هي تحوي الخاصية "الميتالسانية" في العملية التواصلية، و تدخل في نطاقها "اللغة اليومية"، فنحن نمارس "اللغة الواصفة" دون أن ننتبه للخصائص التي تتميز بها العمليات "الميتالسانية".ينظر، رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، ص31. و ينظر: حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 91. (اللغة الواصفة) و ينظر، حسن خمري: نظرية النص (من بنية المعنى إلى سيمائية الدال)، ص279.

[2] صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ص 89.

[3] « La poésie c'est le langage dans sa fonction esthétique ». Roman Jakobson, Question de poétique, p15.

الشاعر العناصر الجمالية عوض أن تلبسها الظاهرة الشعرية المدروسة، أو ترجح كثيرا قضية الخلق الأدبي لتفسيرات الخيال و الموهبة و التطهير، و غيرها من العوامل التي تدخل في نطاق المبدع و المتلقي[1]، متناسية أن الخطاب الشعري إنما هو نص يتردد في جوهره بين سلطة المرجع و حركة الإبداع، فهو يسعى في محاولة جادة منه لتجاوز الأطر المرجعية و التأكيد على فرادته و تميزه و تملصه من تلك التبعية المرهقة، و الإبداع فعل يخلق في رحم علاقات مستجدة للكشف عن محيط مغاير و مبتدع ، و هو الرباط المتين بين الشعر و الفن بمعناه المطلق، و خاصة بعد تجاوز الظاهرة الشعرية مفهوم القوالب الجاهزة إلى مفاهيم الحركة و فتح حدود جديدة للمساحة الإبداعية.

4- بين الأدبية و الجمالية:

إن مفهوم الأدبية بما حددته مقولة "رومان ياكبسون" على لسان الشكلانيين الروس «لا تكمن في قيمة هذا المفهوم ذاته، بقدر ما تكمن في توجيه الدّراسات الأدبية و جهة جديدة، فحل محل الشعرية في الدّراسات البنيوية و ما بعدها، و بخاصة أن الأجناس الأدبية أخذت تتداخل في القرن العشرين تداخلا لافتا للنظر، فكان مفهوم الأدبية مقابلا لهذا التداخل، أو هو توسيع للشعرية، فهو يتضمنها و يتضمن سواها»[2].

عني "ياكبسون" في موضوع علم الأدب بدراسة الأدبية و قصد في ذلك تحديد وظيفة الأدب الجوهرية و التي تتأسس على الجمالية أو الشعرية[*].

و كثيرا ما يرد مصطلح الجمالية أو (الجماليات) مقابلا لمصطلح(poétique) لدى عدد محدود من الدراسيين، على ما ذكره "يوسف وغليسي" عندما رجح هذا التقابل إلى مرجعيتين أساسيتين:

---

[1] ينظر، صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 43.

[2] خليل الموسى: جماليات الشعرية، ص247.

[*] تفاديا لالتباس "الشعرية" بجنس الشعر- كما يقول يوسف وغليسي- يلجأ بعض الدارسين إلى التعبير عن المفهوم الغربي بآلية التعريب(...)، و يبدو أن الناقد العربي الجديد تعوزه روح الاصطلاح مع ذاته أولا، قبل التفكير في الاصطلاح مع الآخر. يوسف وغليسي:إشكالية المصطلح (في الخطاب النقدي العربي الجديد)، ص- ص، 294-295.

إحداهما ترجمة لكتاب غاستون باشلار(poétique de l'espace) بجماليات المكان، و عدّها ترجمة جنت على الشعرية و الفضاء على حد سواء، و ظلت كذلك إلى أن استدركتها الترجمات اللاحقة بشعرية الفضاء أو شعرية المكان. و أما الأخرى فشيوع مصطلح "الوظيفة الجمالية" (la fonction esthétique) ملازمة لمصطلح " الوظيفة الشعرية" بصفة الترادف أو التخيير (أو-ou)في كتاب ياكبسون نفسه (في معرض تناوله للنظرية التواصلية و الشعرية، حيث أقام دراسة معمقة حول الوظائف اللغوية و عوامل التواصل اللغوي). و يأخذ المصطلح *مقاما في كتاب "تودورف" (شعرية السرد) الذي خصه باهتمام على مستوى المصطلح و الاشتغال على حد سواء، و يضيف- في نفس السياق- ما يدعم هذا الرأي المؤسس لياكبسون بما يطرد في بعض المراجع العربية الرائدة منهجا و تنظيرا من شاكلة (دليل الناقد الأدبي) أين نعثر على ترادف واضح لاستعمال صريح للمصطلحين[1].

و عمد "ياكبسون" في ضوء معالجته للوظيفة الأدبية الجمالية حين عقد مقارنة بين (الأدب و اللا أدب) استبدالا و تأليفا / اختيارا و تركيبا، قصد الوصول إلى أدبية النص، على اعتبار أن هذه الوظيفة من شأنها أن تحدد أدبية النص أو تنفيها، ثم إن وجود هذه الوظيفة الجمالية لا ينفي بأي حال من الأحوال الوظائف الأخرى الموجودة معها في نفس الفضاء النصي، في مجاله الرّحب بعيد عن البنية الخطية الصارمة، فالنص يحمل في ثناياه جملة الوظائف الثانوية التي تندرج وفقا للوظيفة المهيمنة.

* و لقد تطرق الكتاب لعرض وبسط مفاهيم مصطلح الشعرية و تداخله مع مشتقاته الدلالية، علاوة على رصد كل المصطلحات التي تدخل معها في حوار.

[1] ينظر: يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح ، ص 47 .

5- القيمة الأدبية المهيمنة:(La Dominante)

تأتي في طليعة المفاهيم التي تحدد أدبية العمل، و قد عرض لها "ياكبسون" بقوله: « يمكن تعريف المهيمنة بوصفها العنصر المحوري"focal "للعمل الفني؛ فهي تتحكم، تتحدد و تحول بقية العناصر، و هي التي تضمن تماسك البنية»[1].

إن هذا المفهوم البؤري الذي يكسب الأثر الأدبي نوعيته من شأنه أن يحدد الأجناس الأدبية من جهة، و أن يوجه حركة العناصر المكونة و يحدد علاقاتها من جهة أخرى، و عليه فإنّ البحث في هذا العنصر المهيمن* في العمل الفني يعتبر خطوة رئيسة. فعلى الرغم من اختلاف و تباين المواقع التي تحتلها العناصر المكونة ضمن المستوى اللّساني/ اللغوي العام، إلا أنها تظل في علاقاتها مع بقية العناصر تعمل على تشكيل البنية الشعرية، وتضمن لها الاتساق و الانسجام.

و لأنّنا حين نصف هذه العناصر المكونة، فإنها توصف تبعا لمستوياتها الفرعية التي تنحدر عن المستوى اللّساني العام، فيكون وصف مكون ما (بالصوتي) و مكون آخر (بالتركيبي) و غيرهما (بالدلالي).... الخ، و نحن في كل هذا إنما نكون قد تجاوزنا كل إجراء معياري.

فالنص بهذا « التصور هو بنية متواشجة، مؤلفة من مستويات عديدة، و هي مستويات تفرضها وحدات اللغة بدءا بوحدة الفونيم و الحرف، إلى المقطع إلى الكلمة فالجملة فالمكون: و لعل هذا التركيب هو الذي جعل الشكلانيون ينظرون للعمل الأدبي و خصائصه الوظيفية من هذه المستويات»[2]، و لكننا من زاوية أخرى نجد أنفسنا أمام مستويات متباينة و متداخلة على حد

---

[1] « La dominante peut se définir comme l'élément focal d'une œuvre d'art : elle gouverne, détermine et transforme les autres éléments. C'est elle qui garantit la cohésion de la structure ». Roman Jakobson : Questions de poétique, P145.

* على حد تعبير الشكلانيين الروس قبل ياكبسون، فهم السباقون إلى وضع هذا المفهوم، غير أنّه كان من نصيب "ياكبسون" في التحديد النهائي الدقيق.

[2] بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة و النظريات الشعرية(دراسة في الأصول و المفاهيم)،عالم الكتب الحديث، إربد،الأردن،ط1، 2010، ص 52.

سواء فيكون لزاما علينا أن ندخل جملة العناصر الثانوية- المختلفة السمات و الخصوصيات- في حوار مثمر مع العنصر المهيمن حتى تتحقق له قيمته من خلال هذه العلاقات المتبادلة.

و يضيف "ياكبسون" في نفس المعرض:«غير أنه يجب أن يبقى حاضرا في أذهاننا حقيقة مفادها: كل عنصر لغوي محدد يهيمن على العمل في شموليته؛ يعمل بشكل حتمي و يمارس سلطته مباشرة على بقية العناصر. و لكن، الشعر بدوره ليس مفهوما بسيطا، و هو ليس بوحدة غير قابلة للتجزئة، بل هو في ذاته نظام من القيم، و ككل نظام ذي قيمة يكتسب سلّمية خاصة لقيمته العالية و الدنيا، و تتوسطهما قيمة رئيسية هي القيمة المهيمنة».[1]

فهو لا يتوقف عند مفهوم ثابت و معياري "للمهيمنة"، بل يتعداه إلى البحث عن خصوصية النص الشعري و فرادته، باعتباره كائنا يعيش بين العصور بحكم القيمة المهيمنة التي يتوفر عليها، و هو يتمظهر في كل عصر بنظام قيم فنية توائم ملامح هذا العصر أو ذاك. فالقيمة المهيمنة عند "ياكسبون" « ليست مفهوما ثابتا، و لكنه متغير و نسبي، و هو كائن في كل عصر كالوظيفة الشعرية الجمالية نفسها، فالتغيرات في نظام القيم الفنية بين عصر و آخر قائمة على قدم و ساق، و قد يستخف بعمل ما في عصر من العصور و يحكم عليه بأنه عادي و بسيط و لا قيمة فنية له ثم يصبح ذا قيمة إيجابية و يعترف له بالجودة في عصر آخر، و لذلك هو لا يتوقف في البحث عن العنصر المهيمن في العمل الشعري عند فنان محدد أو مدرسة شعرية، و لكنه يتجاوز ذلك إلى

---

[1] « Ce pendant nous devons avoir constamment présente à l'esprit cette vérité : un élément linguistique spécifique domine l'œuvre dans sa totalité, il agit de façon impérative, irrécusable, exerçant directement son influence sur les autres éléments. Mais, à son tour, le « vers » n'est pas un concept simple, n'est pas une unité indivisible. Le « vers » est, en lui-même, un système de valeurs; et, comme tout système de valeurs, il possède sa propre hiérarchie de valeurs supérieures et inférieures, et, parmi elles, une valeur maîtresse, la dominante ». Roman Jakobson, Questions de poétique, P 145.

البحث عن العنصر المهيمن في فن عصر ما، و هو ينظر إليه بصفته كلا متكاملا، فقد كانت الفنون المرئية عنصرا مهيمنا في عصر النهضة(la Renaissance) ، وكانت الموسيقى مهيمنة في الفن الرومانسي»[1].

و ما ينسحب في هذا المقام على اشتغالنا و اختيارنا لهذه المدونة هو توفرها على القيمة الأدبية المهيمنة في شاكلة النص، حيث إن الظواهر الأسلوبية التي حفل بها الديوان- التي كانت مهيمنة على عصر الشاعر- شكلت مذهبا جديدا في الصياغة الشعرية، و قد انبنت الظاهرة التعبيرية ككل من جملة الوظائف الجمالية و الفنية لمختلف الوجوه البلاغية آنذاك، فبرز الزخرف اللّفظي و المعنوي كأهم ظاهرة بديعية للاحتفاء بالبيئة الأندلسية التي شكلت الطبيعة أهم مرتكز قامت عليه شاعرية "ابن خاتمة الأنصاري الأندلسي" وغيره من شعراء عصره الذين حذوا حذو أستاذهم في ذلك "ابن خفاجة" شاعر الفن و الجمال و الحب و الطبيعة، و قد صاحب تلك الحياة الراقية و ذلك الغناء الراقي ابتداع فن عربي خالص، و هو فن التوشيح.

و يجد هذا الرأي ما يبرره في قول "بشير تاوريريت" في سياق حديثه عن القيمة المهيمنة: « إن القيمة المهيمنة مفهوم نظري يحدد نوعية العمل، و في الحقيقة لا توجد للشعر عبر تاريخيه، مهيمنة واحدة، بل إن ثمة قيم عديدة تهيمن على الشعر واحدة تلو الأخرى و باستقلالية معينة، و تنتقل القيمة المهيمنة من مفهومها المحدد بالشعر أو بفن فنان ما إلى قيمة تهيمن على مدرسة شعرية أو شكل أعم على فن عصر معين»[2].

---

[1] خليل الموسى: جماليات الشعرية، ص 251.

[2] بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية، ص 45.

كانت الشعرية هي التي قادت "ياكبسون" إلى اللسانيات*، فقد كان يود التخصص في تاريخ الأدب، إلا أن القضايا التي كانت تشغله استعصى عليه حلها خارج منظور لساني، فراح يهتم بتوضيح تعدد العلاقات الوثيقة التي تعقدها اللسانيات بالعلوم الأخرى، و وقف عند علاقة اللغة بالثقافة و اعتبار اللسانيات شديدة العلاقة بالأنثروبولوجيا الثقافية، هذا و اهتم في معرض رأيه بعلاقة نظرية التواصل باللسانيات، فأولى اهتماما بالغا بمفهوم التواصل و علاقته بالوظيفة المرجعية و بالتعبير و بالشعر منتهيا إلى رفض اعتبار أن اللّغة " أداة للتواصل"، لأنها هي التي تؤسس كل عملية تواصلية[1].« إن اللغة –يقول "ياكسبون"– يجب أن تدرس في كل تنوع وظائفها، و قبل التطرق إلى الوظيفة الشعرية بنوع من الدرس و المناقشة وجب تحديد موقعها ضمن الوظائف التي تتميز بها جملة الأنساق المتزامنة في لغة ما»[2]. معنى هذا أن كل نسق يحمل وظيفة معينة يرتكز على الوصف التزامني للأثر الأدبي الذي يبقى محافظا على القيم الفنية للاستمرار، أي إن كل حقبة زمنية تتميز بأشكال محافظة و أشكال تجديدية. و نسقط هذا الرأي على زاوية مضيئة من دراستنا هاته (و سيأتي لاحقا التمثيل لذلك و عرضه في فصول البحث)؛ حيث إنّ إعادة النظر في التوظيف المبرر للتقنيات البلاغية و الصور الأسلوبية يحقق للشعرية

---

* يؤكد هذا الكلام المقال الذي حمل عنوان(De la poésie à la linguistique)وقد نشر في مجلة L'ARC الفرنسية في عددها الستين(60)، و جاء في هذا العدد ثلاثة عشر مقالا كلها تناولت أعمال ياكبسون حيث حملت واجهة المجلة عنوانا محددا هو(Jakbson)، و من بين المقالات نشرت ثلاث مقالات له نورد عناوينها كما ظهرت في المجلة على التوالي:

- Roman Jakobson : Sur la spécificité du langage humain. P 03.
- Roman Jakobson : De la poésie à la linguistique .P18.
- Roman Jakobson : Structuralisme et téléologie. P50

Diffusion France, Belgique : nouveau Quartier latin, 78 bd st-Michal 75006 paris .L'ARC : Jakobson. N°60.

[1] ينظر: تقديم كتاب: رومان ياكسبون: قضايا الشعرية، ص6-7.

[2] المرجع نفسه، ص 27.

الحديثة مسوغاتها، فهي تعنى بأساليب التعبير و وسائل الأداء الفني لدى كل شاعر على حدة، و تعتبرها جزءا لا يتجزأ من العمل الفني كله، و هي تحقق له من جهة أخرى (الشاعر) فرادة الأسلوب على مستوى الكتابة، حيث يتفرد "ابن خاتمة الأنصاري"- عن غيره من شعراء عصره- بأسلوب في التعبير و تميز في الأداء، فهو يتمتع بقدرة أدبية و علمية فائقة، و ذلك يظهر جليا من خلال قراءة في محتوى النص الذي تفرد ببنية شعرية تشكلت وفق مقاييس لغوية و وزنية و إيقاعية، و أخرى مبتدعة فيما طرحه من موضوع و استعمله من أداة .

ثم إن هذه اللّغة الشعرية/ الوظيفة الشعرية لا يمكن تناولها خارج منظور لساني/ تواصلي، و« يمكن تحديد الشعرية باعتبارها ذلك الفرع من اللّسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للّغة»[1]، و يكون من الضروري عقدها بالمستويات اللسانية/ اللّغوية فتتلاحم كل هذه المكونات الجمالية والقيم الفنية وتدخل في علاقات متبادلة، فتنهض بتشكيل شعرية خاصة، و تتحقق بهذا شعرية النص الأدبي.

6- الوظائف اللغوية/ عوامل التواصل اللغوي:

و عود على بدء، فإننا كنا قد استهللنا الحديث عن الوظيفة الشعرية و موقعها ضمن الوظائف اللّغوية الأخرى، و عليه وجب تقديم تصور شامل للعوامل المكونة لكل دورة لسانية و لكل حدث تواصلي لفظي، يقول ياكسبون : « إن المرسل يوجه رسالة إلى المرسل إليه، و لكي تكون الرسالة فاعلة فإنها تقتضي، بادئ ذي بدء، سياقا تحيل عليه (و هو ما يدعى أيضا " المرجع" باصطلاح غامض نسبيا)، سياقا قابلا لأن يدركه المرسل إليه، و هو إما أن يكون لفظيا أو قابلا لأن يكون كذلك؛ و تقتضي الرسالة بعد ذلك، سننا مشتركا، كليا أو جزئيا، بين المرسل و المرسل إليه (أو بعبارة أخرى بين المسنن ومفكك سنن الرسالة)؛ و تقتضي الرسالة أخيرا، اتصالا، أي قناة فيزيقية و ربطا نفسيا بين المرسل و المرسل إليه، اتصالا يسمح لهما بإقامة

[1] رومان ياكسبون: قضايا الشعرية ، ص 35.

التواصل و الحفاظ عليه، و يمكن لمختلف هذه العناصر التي لا يستغنى عنها التواصل اللّفظي أن يمثل لها في الخطاطة التالية»[1]:

سياق

مرسل ..... رسالة .....مرسل إليه

اتصال

سنن

تحدد الخطاطة فيما يبدو مفهوما واضحا للعملية التواصلية اللّغوية عند "ياكسبون"، و تظهر لنا البصمة السوسيرية منذ الوهلة الأولى، فبنظرة خاطفة لشكل الخطاطة تجعلنا نستحضر بدايات محاضرات اللسانيات العامة للعالم اللغوي "دي سوسير"؛ حيث تتوزع الدارة على قطبي العملية التواصلية (المرسل و المرسل إليه) بالإضافة إلى جوهر العملية الإبلاغية للرسالة.

و يؤكد هذا الرأي، ما ذكره "ياكبسون" نفسه تحت هذا المخطط: « كل عامل من هذه العوامل الستة يحدث وظيفة لسانية متميزة»[2].

و قبل أن نخوض في شرح و تفسير عمل دورة الخطاب-على حد تعريف سوسير- نشير بداية إلى أن « الخلفية اللسانية هي التي وجّهت أعمال "ياكسبون" وهو يحاول إخراج اللّسانيات من مأزق القصور على المنظومة اللّغوية المعتمدة على جملة من العلامات و الرموز، فأرسى الأسس المنهجية لدراسة الوظيفة الشعرية " la fonction poétique "»[3] ، معتمدا في ذلك "ظاهرة التقابل" متأثرا بثنائيات "سوسير" قصد توضيح الشيء بما يقابله أو يناظره؛ و مطلعا على

---

[1] رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، ص 27.

[2] « Chacun de ces six facteurs donne naissance à une fonction linguistique différente ». Jakobson : Essais de linguistique générale, les Editions de Minuit, 75006 ,paris,1963,P214.

[3] الطاهر بومزبر، التواصل اللساني و الشعرية(مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون)، منشورات الاختلاف، الجزائر/ الدار العربية ناشرون، لبنان، ط1، 2007، ص 23.

"النموذج الثلاثي التقليدي" "لبوهلر" الذي أثّر في تصور "ياكسبون" تأثيرا مباشرا بنموذجه المذكور.

و قد صرح بذلك في "قضايا الشعرية"، حيث قال: « إن النموذج التقليدي للغة، كما أوضحه على وجه الخصوص بوهلر Buhler، يقتصر على ثلاث وظائف- انفعالية وإفهامية و مرجعية- و تناسب القمم الثلاثة لهذا النموذج المثلث ضمير المتكلم أي المرسل، و ضمير المخاطب أي المرسل إليه، و ضمير الغائب بأصح تعبير- أي "شخصا ما" أو "شيئا ما" نتحدث عنهما. و انطلاقا من هذا النموذج الثلاثي، أمكننا مسبقا أن نستدل بسهولة، على بعض الوظائف اللسانية الإضافية»[1].

بنى "ياكسبون" منهجه المتميز على ركيزتين أساسيتين؛ تمثلت الأولى في "مبدأ الثنائيات " من خلال دراسة اللغة و التمييز بين الحالة الثابتة للفترة المحددة و بين الحركة التاريخية التعاقبية (و سبقه سوسير لذلك) ، و تجسدت الثانية في الوظائف الست التي استنبطها من خلال إضافة وظائف لسانية تتحكم في وضع تخاطبي بمختلف مستوياته، إلى تلك الوظائف اللّغوية الرئيسية التي كان قد أخذها عن "بوهلر" في نموذجه التقليدي، فأرسى بهذا ستة عوامل تتفرق بحسب تفرق الوظائف ذاتها، يقول: « يولّد كل عامل من هاته العوامل وظيفة لسانية مختلفة،و لنقل على الفور إنه إذا ميزنا ستة مظاهر أساسية في اللغة، سيكون من الصعب إيجاد رسائل تؤدي وظيفة واحدة ليس غير. إن تنوع الرسائل لا يكمن في احتكار وظيفة أو وظيفة أخرى، و إنما يكمن في الاختلافات الهرمية بين هذه الوظائف. و تتعلق البنية اللفظية لرسالة ما، قبل كل شيء، بالوظيفة المهيمنة، لكن حتى و لو كان استهداف المرجع و التوجه نحو السياق- و باختصار، الوظيفة المسماة

[1] رومان ياكسبون: قضايا الشعرية، ص 30.

"وضعية" و "معرفية" و "مرجعية"– هو المهمة المهيمنة للعديد من الرسائل، فإن المساهمة الثانوية للوظائف الأخرى في هذه الرسائل ينبغي أن يأخذها اللساني المتمعن بعين الاعتبار»[1].

بهذا يكون قد أعاد النظر في النظام التواصلي عند "بوهلر" و أقرّ نظاما تواصليا جديدا يعتبر امتدادا للنظام الأول و يعنى بالخطاب الفني، ويطرح كل عامل فني من عوامل التواصل اللغوي وظيفة لسانية مختلفة، رغم هذا لا يمكن اعتبار أن كل رسالة تحتكر وظيفة واحدة، و إنما تكمن وظيفة الرسالة الحقيقية في هرمية الوظائف و اختلافاتها، حيث تتعلق البنية اللفظية بالوظيفة المهيمنة على رأس كل الوظائف الثانوية المساهمة في هذه الرسالة.

نستعرض فيمايلي تسلسل الوظائف اللغوية عند "ياكسبون"، وفق ما تنتجه كل وظيفة من مدلول لفظي في حوارها مع بقية الوظائف ضمن هرمية المنظومة اللغوية المدروسة.

تأخذ **الوظيفة المرجعية** المهمة المهيمنة للعديد من الرسائل كونها تمثل الجانب الوضعي و المعرفي المتوجه نحو سياق معين. و تكون **الوظيفة الانفعالية** (التعبيرية) المركزة على موقف المرسل تجاه ما يتحدث عنه، و تقديم انفعالاته « و تمثل صيغ التعجب، في اللغة، الطبقة الانفعالية الخالصة، و تبتعد صيغ التعجب عن وسائل اللغة المرجعية في آن واحد بواسطة تشكيلها الصوتي (فالمرء يجد فيها متواليات صوتية خاصة أو حتى أصوات غير معهودة في أي مكان) و بواسطة دورها التركيبي (فصيغة التعجب ليست عنصر جملة، و إنما هي معادلة لجملة تامة)»[2].

و تقابلها من جهة أخرى **الوظيفة الافهامية** و يطلق عليها بعض اللسانيين مصطلح تأثيرية (fonction impressive) ، و هو مصطلح يدعم المصطلح الأول. فبينما تنظر الإفهامية إلى الجانب العقلي؛ تحمل التأثرية المدلول العاطفي[3]. و تتوجه إلى المرسل إليه لتتموضع في قمة الهرم، إذا ما تحددت في النداء و الأمر، و تختلف جمل الأمر عن الجمل الخبرية، « فالجمل الخبرية

---

[1] رومان ياكسبون: قضايا الشعرية، ص 28.

[2] المرجع نفسه، ص 28.

[3] الطاهر بومزبر: التواصل اللساني و الشعرية، ص 39.

يمكن أن تخضع لاختبار الصدق، و لا يمكن لجمل الأمر أن تخضع لذلك»[1]. فهي تهيمن-إذن- و تفرض كثافة في الأدب الملتزم، و تتحقق لدى المتلقي (مستقبل الرسالة) قيمة إبلاغية تحمل خصائص التأثير، الإقناع، الامتناع و الإثارة.[2]

و أما في **الوظيفة الانتباهية** فتؤدي الرسائل في كثير من الأحيان وظيفة تواصلية بحتة، حيث تشتغل على تحديد الفعل التواصلي و ضمان اشتغال دورة الكلام- على حد تعبير ياكسبون- و توظَف لإثارة انتباه المخاطب، أو التأكد من استمرار انتباهه. و تنفرد **الوظيفة الميتالسانية** بخصائص مهيمنة تندرج تحت ما تتيحه اللغة الواصفة من شروح نتداولها في حديثنا اليومي (علاوة على أنها لغة المنطق و العلم) دون أن نعي قيمتها التي لا يستغني عنها الخطاب في تركيزه على السنن بين المرسل و المرسل إليه.

و بعد هذا الوصف المقتضب للوظائف الست الأساسية للتواصل اللفظي كما وردت عند ياكسبون، يجسدها وفق خطاطة توضيحية مكملة لمفهوم خطاطة العوامل المرتكزة على نظرية التواصل عند "سوسير" و "بوهلر":[3]

مرجعية

انفعالية ..... شعرية ..... إفهامية

انتباهية

ميتالسانية

و قد توجت **الوظيفة الشعرية** بخاصية الهيمنة بين مثيلاتها من الوظائف، ذلك أن ياكسبون أولى اهتماما بالغا للخطاب الشعري، كونه يتميز بهيمنة الوظيفة الشعرية؛ في حين تنهض الوظائف

---

[1] رومان ياكسبون: قضايا الشعرية، ص 29.

[2] الطاهر بومزبر: التواصل اللساني و الشعرية، ص 39.

[3] Jakobson : Essais de linguistique générale ,p222.

الأخرى بدور ثانوي. و يضمن تنوع الرسائل في عملية التلفظ ظهور الوظائف اللغوية حسب أهميتها، فهي لا تنكشف بنفس درجة الظهور و التجلي، بل تتفاوت بحسب أهمية الموضوع و نوعه، و قد مثل لذلك بالخطاب السياسي و الخطاب الاشهاري و الخطاب اليومي...الخ.

و يبتدئ العالم الروسي دفاعه عن الوظيفة الشعرية لا بصفتها تركز على الرسالة اللفظية و تأخذ فيها دور المحرك أو المشغل فحسب؛ و لكن لأنها لا تكاد تغيب عن أية رسالة أخرى.

و على هذا فإن مفهوم الوظيفة الشعرية يوهم باقتصارها على فن الشعر؛ في حين أنها تعنى بالفنون جميعا و فنون القول على وجه الخصوص.

و نأتي لتوضيح هذا الأمر بشيء من المناقشة، و انطلاقا مما سبق (و قد تقدم مفهوم الأدبية عند ياكبسون)، و مما جاء على لسان "تودوروف": « ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما نستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي»[1]؛ فإنه يتبين لنا أن ياكسبون في تحديده مفهوم الشعرية و ربط متعلقاتها، كانت نظرته شاملة لكافة أنواع "الخطاب النوعي" دون أن يقصى الخطاب العادي.

فمن جهة، لا تنحصر-لديه- تجليات الشعرية في الخطاب النوعي على الشعر فقط، و إنما تمتد إلى كل الفنون المتعالية، و يؤكد « أن كل رسالة تكون محملة بالوظيفة الشعرية و إن لم تكن هي المهيمنة، فهي يمكن أن توجد في أي شكل من أشكال التعبير اللفظي الأخرى، كما توجد في الفنون الأخرى مثل الرسم و الموسيقى و السينما... الخ، و لكن بوسائل أخرى»[2]، و من جهة ثانية، أولى الخطاب العادي من الاهتمام و الاشتغال ما عادل إلى حد ما المنجز في تحليل الخطاب الشعري لديه.

---

[1] تزفيطان طودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت و رجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء،المغرب، ط2، 1990، ص23.

[2] الطاهر بومزبر: التواصل اللساني و الشعرية، نقلا عن أ.منور: مفهوم الخطاب الشعري عن رومان ياكبسون، ص88.

ارتكزت أعمال و إسهامات الشكلانيين الروس (و شاركهم ياكسبون في ذلك) في احتفائهم بالشعرية على مبدأين أساسيين؛ تمحور أولهما حول الأدبي و اللا أدبي، و النهوض «بالنص ضمن المنهج التزامني كبنية لغوية مستقلة ذات قوانين و أنظمة داخلية خاصة، و نظروا إليه بصفته كائنا مستقلا عن الخارج النصي، و مفتوحا على ذاته و قوانينه». [1]

هذا و لم ينف النص احتفاءه بحركية و فاعلية تحقق له سمة التعاقبية في ذاته أيضا، على أن ثنائية (التزامن و التعاقب) يوليها ياكسبون اهتماما و يخصص لها حيزا في دراساته اللغوية، و بما أنه يخرج في فكره إلى أن ما ينطبق على الألسنة ينطبق على الدراسات الأدبية و الشعرية؛ فهو يرى أن هذه الدراسات خاصة الشعرية منها، تقوم على مبدأ ثنائي تقابلي؛ « لأن كل بنية لغوية كانت أم أدبية، تعمل في حركة و تطور ثابتين و مستمرين مما يجعلها بنية تعاقبية، في حين أن انتماءها إلى نظام ثابت و منهجي أيضا يجعلها كذلك بنية تزامنية»[2]. و ينطلق من هذه الفكرة ليؤسس لمبدأ الدراسات التزامنية التعاقبية، حيث يرفض بشدة الفصل بينهما، و يؤكد أن كل نظام يحوي مقطعا تزامنيا، يكون هذا المقطع متغيرا في جوهره بحكم عناصره التي تتحرك بين الماضي و المستقبل، و يتحقق بهذا "التماثل" بين التزامن و التعاقب بمفهوم التكامل و التآلف، بخلاف ما تميزت به الثنائية عند "دي سوسير"، حيث رفض هذا الأخير الدراسات الزمنية و أزاحها تماما عن مجال البحث العلمي، مدعيا «أن المنهج التاريخي- بانبنائه على المحور الزمني- عاجز عن أن يستجيب لطموحاته المعرفية التي عمد، من خلالها، إلى درس اللغة درسا علميا موضوعيا وفق شروط منهجية واضحة و أسس علمية محددة»[3]. في حين تتخذ الرؤية الثنائية عند ياكسبون مقاما آخر في المنظومة اللغوية، فقد اهتم بالدراسات التزامنية للغة دون أن يهمل الدراسات التعاقبية، « ذلك لأنه اهتم بتحليل الآثار الأدبية في تراكيبها و صورها و خاصة دراسة الأصوات اللغوية كما هي،

---

[1] خليل الموسى: جماليات الشعرية، ص 242.

[2] فاطمة الطبال بركة: النظرية الألسنية عند رومان ياكسبون، ص 35.

[3] الطيب دبه: مبادئ اللسانيات البنيوية (دراسة تحليلية ابستمولوجية)، ص 67.

لا كما كانت عبر الأزمان و العصور؛ فهو يدرس مثلا الصور البيانية مركزا على الاستعارة و المجاز المرسل، أو يدرس لغة المصابين بالحبسة* من حيث فقدان القدرة على بث مرسلات أو استيعاب مرسلات أخرى، أو يدرس السمات التمايزية** و أنواعها. فكل هذه الدراسات لا تحتاج إلى دراسة اللغة دراسة تاريخية؛ و إنما تحتاج إلى دراسة العلاقات بين المفردات المتواجدة في الجملة الواحدة أو النص الواحد؛ أي أنها تحتاج إلى الدراسة التزامنية دون اللجوء إلى معرفة تاريخ كل لفظة و تطور استعمالاتها»[1].

و ما نخلص إليه أن استيعاب "ياكسبون" لفكرة "الثنائيات السوسيرية" كان مبررا و منظرا؛ فقد تجاوز النظرية المطلقة التي اعتمدها العالم السوسيري في درسه الألسني، و جنحت النظرية عنده إلى النسبية، حيث يقرّ أن كل ما هو تزامني في مرحلة معينة يدرج ضمن التعاقبية بعد حين، و كل ما هو أنيّ (راهن) يصبح تاريخيا فيما هو لاحق، فهو لا يعترف بالزمن الثابت و يسقط هذا على فكرة النظام، « فكل نظام من الأنظمة هو في حركة ذات زمن خاص تختلف سرعته من زمن لآخر»[2]؛ و لأنه في دراسته للغة لا يعنى بالتطور التاريخي، بقدر ما يسلط إجراءات البحث على وظيفة اللغة ذاتها داخل حقبة زمنية محددة تحوي ملامح التزامنية فيما يتحقق بين عناصرها المكونة من علاقات، « فالمنظار التزامني لا ينظر إلى الأدب في حقبة معينة فقط، بل ينظر إلى ذلك القسم من التراث الذي بقي حيا أو الذي تم إحياؤه في الحقبة موضوع البحث»[3]. و هذا ما

---

* مرض الحبسة: الأفازيا،Aphasie.

** "السمات التمايزية" التي أصرّ عليها ياكبسون(traits distinctifs) و اعتمد مبدأ الثنائية، تختلف عن السمات الثلاثية و الرباعية(...) عند "مارتينيه". و هي ما يميز الفونيمات في اللغة الواحدة بين مجهور و غير مجهور–مثلا–و كل "السمات التمايزية" تخضع لنظام ثنائية(وجود أو عدم وجود). ينظر، فاطمة الطبال بركة: النظرية الألسنية عند ياكبسون، ص 41.
و لقد أفرد لها دراسة خاصة ضمنها مقاله المعنون (phonologie et phonétique) في كتابه Essais de linguistique générale, p103.

[1] فاطمة الطبال بركة: النظرية الألسنية عند ياكبسون، ص–ص، 35–36 .

[2] المرجع نفسه، ص 36.

[3] المرجع نفسه، ص 34.

ينسحب على فكرة بحثنا، و هو ما يبرر اختيارنا للمدونة موضوعا له، « فالوصف التزامني لا يتناول النتاج الأدبي لفترة معطاة فقط، و إنما يتناول أيضا هذا الجزء من التراث الأدبي الذي بقي حيا أو الذي بعث في الفترة المذكورة»[1]، و هي صورة من صور الصراع المستمر بين القديم و الجديد. و يبقى إحياء نصوص و نماذج عربية أصلية و بعثها بما تطرحه الخطابات النقدية المعاصرة من إجراءات و آليات البحث العلمي، وجه من أوجه النزاع الدائم التجدد بين مناهج القدماء و مناهج المحدثين في كل عصر من عصور التاريخ الأدبي.

فقد فطن هؤلاء العلماء (الشكلانيين الروس) إلى الفارق الجوهري بين الأثر الأدبي و اللا أدبي (كما سبقت الإشارة)، و رسموا بذلك حدود الحقيقة الشعرية/ الأدبية التي لم تتجاوز مساحة النص، فأيقنوا أن الوظيفة الجمالية للأدب تنزع لتركيبة النص الفنية و تنأى عن كل متعلقاته الخارج نصية.

يحيلنا هذا الكلام إلى الوقوف عند مسألتين؛ أولهما تبلور عمل الباحث في علم الأدب ليحتل موقعا آخر في منظومة الدراسات الأدبية، فتوسعت دائرة اشتغاله لتشمل ما كان يتجاوزه الدرس الأدبي التقليدي أو يتغافل عنه أحيانا في تحليله للظواهر الأدبية، حيث كان يتقاطع مع عمل المؤرخ فيما كان يضطلع به في وصفه.

و نلمس نظرة عميقة في هذا السياق؛ حيث تعرض لمثل هذا الطرح "أرسطو" في "فن الشعر"، فقد أولى الفيلسوف الإغريقي عناية فائقة بعمل المؤرخ و عمل الشاعر/ المبدع، و أقام لذلك شروحا و فوارقا تمثلت في طروحاته التي شكلت معظم محطات مؤلفه*، و ثانيهما، نزوع الوظيفة الجمالية للأدب إلى بنية النص الفنية و التركيبته، و هو ما يأخذ بعدا في إطار التحليل العلمي للأدب، حيث أصبح النص صاحب السلطة و عزل تماما عن إطاره الذي كتب/ وضع لأجله.

---

[1] رومان ياكسبون: قضايا الشعرية، ص 26.

* يراجع المبحث الأول: الخلفية الفكرية الفلسفية من الرسالة.

7- الشعرية و علم اللغة:

تناول "رومان ياكبسون" علاقة الشعرية باللسانيات في مقال نشره ضمن مجموعة من المقالات، حمل عنوان" اللسانيات و الشعرية"، حيث يقول: « يمكن للشعرية أن تعرف بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية، في سياق الرسائل اللفظية عموما و في الشعر على وجه الخصوص. و يسند النقاد إلى اللسانيات نوعا من النزوع إلى تحديد القول الشعري بوصفه قولا غير عادي، و بالفعل فإن هنا موقفا منحرفا نادرا جدا على مدى آلاف السنوات التي تطور خلالها علم اللغة».[1]

و هو يصل- بهذا- إلى طرح في غاية الأهمية، يدعو من خلاله لضرورة التحام الدراسات اللسانية و الشعرية، و يؤكد – من جهة أخرى- أن بعض النقاد ممن يجهلون اللسانيات المعاصرة و غاياتها، يقعون في هفوات إجرائية و منهجية لا يستهان بها في مجال البحث العلمي، و تقودهم أفكارهم تلك إلى التعسف في فصل الدراسات الأدبية عن البحوث اللسانية، « لأنهم يحصرونها في إطار المفردة و الجملة، فاللسانيات المعاصرة – من وجهة نظره- دراسة الأقوال ذات الجمل المتعددة و تحليل الخطاب»[2]؛ في حين يرونها تقتصر على حدود الجملة، و هي عندهم لا تتجاوز ذلك إلى بنية النص الشعري/ القصيدة، « و يقبلون- على الأكثر- بأنه يمكن للسانيات أن تكون مساعدة للشعرية».[3]

و رغم هذا، اعتد المهتمون بالشعرية بالمبادئ اللسانية في مباحثهم النظرية، و انطلقوا منها ليبرروا فرضياتهم التي وجهت أعمالهم الإجرائية، و تبقى مقولة:« إن حضور العلم في أي موضوع هو الذي يغير طبيعته من العفوية إلى السببية، و من العشوائية و الحدسية إلى الطبيعة التنظيمية،

---

[1] رومان ياكسبون: قضايا الشعرية، ص 78.

[2] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول و المنهج و المفاهيم)، ص 68.

[3] رمان ياكسبون: قضايا الشعرية ، ص 77.

بالإضافة إلى أنه يحمي وحدة هذا الموضوع من الانتهاكات الخارجية»[1]، هي ما يؤكد أن منهج اللسانيات العلمي صالح لتحليل الظواهر كافة، اللغوية منها و غير اللغوية.

و ما يؤسس لهذا الرأي، ما جاء على لسان ياكسبون في تأكيده على شمولية الوظيفة الشعرية، و تحكمها في آليات البحث العلمية، فضلا عن جرأتها في تبني مفاهيم التمييز بين "الشعر و اللاشعر"[*] ، في قوله : « إن تحليل النظم يعود كليا إلى كفاءة الشعرية، و يمكن تحديد الشعرية باعتبارها ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة. و تهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، و إنما تهتم بها أيضا خارج الشعر حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية»[2].

8- بين اللغة الشعرية و اللغة العادية

من خلال ما تقدم، يمكن لنا أن نقف عند نتيجة فحواها أن القيمة المهيمنة التي ارتكزت حول مفهوم الشكل، و حاولت أن تميز سرّ تعالي الخطاب الأدبي عن غيره من أنواع الخطابات، من خلال البحث في البنية الداخلية للنص، التي تحقق فرادة الأثر الأدبي و تحدد وظيفته، حاولت- أيضا في موقع ثان- أن تميز بين اللغة الشعرية و اللغة العادية[**] ؛ و هي المبدأ الثاني الذي

---

[1] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 69.

[*] ثاني المفاهيم التي أرست قواعدها الشكلانية الروسية، وكان لياكبسون الحظ في تبني المصطلح ضمن جملة المقولات: (الأدبية- المهيمنة) .

[2] رومان ياكسبون: قضايا الشعرية، ص 35.

[**] عرفت المدرسة الكلاسيكية بتمييزها بين لغة الشعر و لغة النثر، و يختلف الأمر عند بعض الرومانسيين أمثال "وورد زورث" في مقدمة "الأقاصيص الشعرية الوجدانية" يقول: « لا يوجد و لا يمكن أن يوجد اختلاف جوهري بين لغة النثر و لغة التأليف المنظوم»، و قد ردّ "كولوريدج" على هذا الكلام بقوة، حيث أنه يخالفه الرأي و يرى أن لغة النثر عقلية تواصلية، في حين تتوفر لغة الشعر على متعة الموسيقى و روح الشاعر و عاطفته. ينظر، خليل الموسى: جماليات الشعرية، ص- ص، 162-163.

خصه ياكبسون بالعناية بعدما أسست المدرسة الشكلانية قواعده ضمن مفهوم التفريق بين لغة الشعر و اللاشعر.

إن اللغة الأدبية/ الشعرية تمارس حصارا على اللغة العادية، و ما كانت اللغة الشعرية في أكثر نظريات النقد العالمي- كما يقول مرتاض-، « إلا لغة أنيقة شفافة، تتسم بأقصى خصائص الجمال؛ فكانت هذه اللغة بخصوصيتها الجمالية هي أساس النسج الشعري في معظم الآداب، و عبر معظم عصور المدارس الشعرية. فكانت اللغة الشعرية تنهض، و لا تزال في كثير من الأشعار على كل حال إلى يومنا هذا، على الإصرار على اصطناع لغة خالصة لها؛ فأي لفظ معجمي في أصله، تنقله اللغة الشعرية الرفيعة من مستوى معجميته الميتة، فتنفخ فيه روحا شعريا من الجمال قشيبا يستميز به»[1]. فهي تتسم بالجمالية كونها تقوم بالكشف عما يميز البنية اللغوية المستقلة ذاتها، التي تتجاوز هدف المعرفة العلمية التواصلية، لعل هذا يقودنا للحديث عن علاقة الشعرية بالأسلوبية، لأننا في حقيقة الأمر نقوم بالتمييز بين وظيفتين: وظيفة إبلاغية و وظيفة جمالية أدبية، و تكون هذه الأخيرة ضرورة إذا ما تعلق الأمر بدراسة الخصائص اللغوية التي تحول السياق الابلاغي إلى وظيفة تأثرية جمالية؛ « فشعرية ياكبسون مثلا تدرس ضمن نطاق أسلوبي معين(...) (العلاقة بين الابلاغية و التضمين) فبدّل كلمة أسلوب بكلمة وظيفة شعرية لاقتناعه بأن دراسة الأسلوب غير ممكنة ما دام كل نص ينطوي على تركيبته الخاصة. و قد يرى البعض أن الأسلوبية تجاري الأدبية ليتحدا معا في تكوين مصطلح واحد هو poetics . من هنا تتضح العلاقة بين الشعرية و الأسلوبية بوصف هذه الأخيرة إحدى مجالات الأولى: فالأسلوبية لا تعني بالمتلقي و تقتصر على الشفرة من دون السياق، بينما الشعرية تسعى إلى دراسة الشفرة لتأسيس السياق»[2].

---

[1] عبد الملك مرتاض: قضايا الشعريات، منشورات كلية الآداب و العلوم الإنسانية، الجزائر، دط، دت، ص93.

[2] يوسف عيد: شعريات متعاكسة في الشعر العربي المعاصر، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، ط1، 2016،ص- ص، 15-16.

إن لغة الشعر هدفها إحداث المتعة و الفنية من خلال خرق قواعد البناء و التركيب التي يتوفر عليها الكلام اليومي، فاللغة في الشعر تتجرد من القيود و تنفلت من عوالم العلامات اللغوية لتمارس حريتها المطلقة ليس فقط على فكرنا- كما كانت عليه فيما مضى- و لكن لتأسرنا بقوالبها الشكلية المتجددة باستمرار، من صوتية و إيقاعية و دلالية،« فالشعر يقوي إحساسنا باللغة و يزيد من حدسنا و تفهمنا لما هو معنى و ما هو صوت. و يضيف "ياكبسون": إنني على يقين أن اللغة، من دون هذا التطبيق و هذا الحدس الشعريين للصوت و المعنى، لن تكون بالنسبة إلينا أكثر من مومياء»[1]. فالشعر عنده لا ينحصر في صيغ الكلام المشحون بالعاطفة و المشاعر و الفكر و الخيال كما هو الحال في تعاريف الأدباء و المشتغلين بالدراسات الأدبية؛ إنما هو إشارات عميقة تحوي ازدواجية الصوت و المعنى .

و«اللغة الأدبية عمومًا، و الشعرية خصوصا، تمارس عنفا منظما في حق الكلام العادي - حسب ياكبسون- و من ثمة استحقت هذه اللغة أن تتسم بسمة التغريب أو الانزياح عن اللغة العادية».[2]

تعتمد اللغة الشعرية تبديل جوهر العلاقة بين الإشارة و المفهوم (أي بين الدال و المدلول) على أساس أن الكلمات المتعود سماعها في سياقات معينة، يكسبها الشاعر معاني جديدة جراء دخولها في علاقات مبتدعة مع بقية الكلمات داخل منظومة النص الواحد، لتلتحم معها و لتحقق غرابة الشعر؛ « تلك الغرابة التي تحمل إلى الفعل ما هو بالقوة، فتجعل الشعر يحقق المضمّر غير المستعمل في اللغة »[3]، و هو المبدأ القائل بجوهر اللغة الشعرية ،« و ينشأ التغريب في لغة الأدب، من خلال خرق هذه اللغة لثلاثة مستويات: المستوى الأول؛ هو المستوى الصوتي، الذي يؤثر في

---

[1] فاطمة الطبال بركة: النظرية الألسنية عند رومان ياكبسون، ص 76.

[2] حميد حماموش: آليات الشعرية بين التأصيل و التحديث (مقارنة تشريحية لرسائل ابن زيدون 463هـ) ،عالم الكتب الحديث، الأردن، إربد، ط1 ،2013،ص 115.

[3] فاطمة الطبال بركة: النظرية الألسنية عند رومان ياكبسون ، ص 79.

جمالية و تلقي الخطاب الأدبي من جهة الإيقاع، و المستوى الثاني؛ هو جانب التركيب و الذي تمارس فيه اللغة الشعرية عنفا بطريقة أفقية على اللغة العادية، فيكون التقديم و التأخير أو الحذف أو النعوت أساليب فعالة في تكسير رتابة الخطاب المباشر، و المستوى الثالث؛ هو مستوى الدلالة و يعتمد فيه الخطاب الأدبي على المجاز و الكناية و الاستعارة، و غيرها من الأدوات التي تتجاوز التعبير المباشر و تعتمد التعبير المنفلت الذي يحقق أعظم طاقة تغريبية للّغة الأدبية».[1]

من خلال هذا التقديم، يُستأنف الكلام عن الشاعر و قدراته الخلاقة في عدم الالتزام بقوانين اللغة العادية، إذ ينزع في تقديمه للمعاني التي يود التأثير بها، إلى قانون هدم مستويات اللغة التي يقوم عليها التواصل اللغوي، فيضرب الصوت قاصدا الإيقاع، و يشتغل على المستوى النحوي بما يسمح به من تجاوز لمتعلقات الجملة، و يعنى بأساليب التعبير البلاغية و الأدوات الفنية فيما يدرج تحت المستوى الدلالي، و هو في كل هذا إنما يبين كفاءته في خلق علاقات جديدة بين تلك المستويات، و بعث العلاقات المتعارف عليها وفق مبدأ العدول عما هو مألوف و معياري.
فالشاعر يسعى جاهدا لمنح خطابه سمات فردية رغم المواضعة التي تتوفر عليها السّنْ (code)، و يكون الخلق المستمر للمجازات و التحريف الدائم للعلامات اللغوية المغلقة ما يضمن مبدأ التعبيرية* الذي يعد الوظيفة الخالصة للمتكلم، و التي تدل على اختياراته الحرة البعيدة عن الالتزام بقواعد اللغة المعيارية أو النموذجية، «لأن اللغة المعيارية كلما كانت أكثر ضبطا و أكثر تقعيدا و تقنينا، كلما أتاحت للغة الشعرية إمكانية للخرق و الانزياح و وسائل أكثر لقول الشعر»[2].

---

[1] حميد حماموش: آليات الشعرية بين التأصيل و التحديث (مقارنة تشريحية لرسائل ابن زيدون، 463هـ)،ص115.

* تنقسم الأساليب الشعرية إلى: الأساليب التعبيرية و الأساليب التجريدية، أو شعرية الحضور و شعرية الغياب. و التعبيرية–بما هو متداول حاليا– نتيجة شعرية للغة الأدبية، بفضل آليات التعبير و مجال الفاعلية الجمالية لهذه التعبيرية، و إن نمط الشعرية المسمى بالتعبيرية هو الذي تنتجه أشكال اللغة الأدبية. ينظر، يوسف عيد: شعريات متعاكسة في الشعر العربي المعاصر، ص 16.

[2] حميد حماموش: آليات الشعرية بين التأصيل و التحديث، ص 116.

و يستنتج من خلال هذه المقارنة، أن الوظيفة الجمالية تهيمن في اللغة الشعرية و تتصدر عملية حوار الوظائف، في حين تتوارى العملية الإبلاغية إلى مراتب ثانوية، و يحدث بالمقابل عكس هذا الكلام إذا ما تعلق الأمر باللغة المعيارية، أي تتمظهر الوظيفة الابلاغية كرائدة للوظائف جميعا و تتراجع الجمالية مستغنية عن المحل للإبلاغية، و تاركة المكان لها.

إلا أن «حرية الشعر و خروجه عن المألوف لا ينفيان احترامه للقواعد النحوية، فالنحو هو الأساس الذي يرتكز عليه المعنى، و إذا ما تخطت الجملة القواعد النحوية تحولت إلى كلمات متجاورة» [1].

إن الشاعر في محاولته لهدم اللغة و إعادة بناءها، إنما يعمل جاهدا على ضمان و توثيق العلاقة بين النحو و المعنى، ذلك أن الحوار بين البنية النحوية و الصرفية للغة، كثيرا ما يكشف عن مصادر الشعرية و مكنوناتها.

و قبل أن نلج الحديث عن الصورة الشعرية عند ياكبسون، كان الأجدر بنا أن ننوه بما أثاره فيما اصطنع من أسس و وضع من سنن علمية موضوعية للتفريق بين الشعر و اللاشعر؛ و هو ما أثمر في البنيوية الشعرية نظرية الانزياح/ شعرية الانزياح عند "كوهين"، الذي تميز بطرحه العميق لهذه النظرية، و « تهدف الشعرية بحسب "جان كوهين"* إلى الكشف عن السمات العامة التي تصنف بموجبها الأعمال إلى شعرية و غير شعرية، أي السمات الحاضرة "في كل ما صنف ضمن الشعر" و الغائبة عن " كل ما صنف ضمن النثر"، لذا وجب إتباع منهج المقارنة بين القطبين المتناقضين: الشعر و النثر، فسيعتبر النثر معيارا أو قاعدة تكشف عن طريقها خصائص الشعر

[1] فاطمة الطبال بركة: النظرية الألسنية عند رومان ياكبسون، ص 76.

* تندرج شعرية جان كوهين ضمن تيار الدراسات البنيوية الفرنسية، بقصد إعادة تحديد و قراءة الأسس البلاغية القديمة ضمن مبدأ استعادة الخطاطة البلاغية للصور المجازية و إعادة توزيعها على أساس اللسانيات الحديثة.ينظر، يوسف اسكندر: اتجاهات الشعرية الحديثة (الأصول و المقولات)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2008، ص 122.

المنحرفة عنه»[1]؛ ذلك أن اللغة العادية بثباتها و نمطيتها تتيح للشعر إمكانات أكثر تنوعا و أكثر انتهاكا لقواعد الاستخدام المعياري.

تعتبر القصيدة- يقول كوهين- انزياحا عن النثر كونه لغة شائعة و من ثمة فهي معيار (اللغة)، و يحيل التعريف ذاته على الأسلوب بوصفه انحرافا عن المعيار و أنه الخطأ، و لكنه "الخطأ المقصود"، و يقول في هذا:« فالأسلوب هو كل ما ليس شائعا و لا عاديا و لا مطابقا للمعيار العام المألوف. و يبقى مع ذلك أن الأسلوب كما مورس في الأدب يحمل قيمة جمالية. إنه انزياح بالنسبة إلى معيار، أي إنه خطأ، و لكنه كما يقول "برونو" أيضا "خطأ مقصود".

إن الانزياح إذن مفهوم واسع جدا و يجب تخصيصه، و ذلك بالتساؤل عن علة كون بعض أنواعه جماليا و البعض الأخر ليس كذلك»[2]. و بما أنه يؤكد على "الخطأ المقصود"، فالعملية إذن تطرح جدلية* معينة، فوجود الأول يثبت وجود الثاني، أي إنه يقف عند شقين من الأسلوب:

فأما الأول فلا يتحقق فيه شرط الفنية، و أما الثاني فهو ما يتوفر على قيمة جمالية. و من هذا يمكن لنا أن نتأكد أنه قصد بالانزياحات ما كان مقبولا جماليا و ما كان غير ذلك، فالانزياح أعم و أوسع من الواقعة الأسلوبية ذاتها- على حد تعريف مؤسسها شارل بالي-.

فإذا كانت اللغة الشعرية مشحونة بأسلوب مغاير يتميز به الشاعر فهذا ما يؤكد أن الشعرية هي« علم الأسلوب الشعري»[3] عند كوهين .

---

[1] يوسف اسكندر: اتجاهات الشعرية الحديثة(الأصول و المقولات)، ص- ص، 125-126.

[2] جان كوهين:بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص 15.

* الانزياح هو المفهوم المركزي لشعرية كوهين، و هو محدد وفق المنطق الجدلي عند هيجل، و هو ما أضفى على نظريته وحدة علمية و جمالية. فلقد بيّن أصول شعريته ومنشئها اللسانية و البلاغية من جهة، كما أخفى أسسها الفلسفية و الجماليات من جهة أخرى . ينظر: يوسف اسكندر: اتجاهات الشعرية الحديثة (الأصول و المقولات)، ص 122.

[3] جان كوهين:بنية اللغة الشعرية، ص 15.

يطالعنا ياكبسون – من جديد– بتبنيه مفهوم "شلوفسكي" القائل:«إن جوهر اللغة الشعرية ليس في التنميق و إنما في تلك النوعية التي تنعش الفكر و التي يقوم الشعر بواسطتها بفصل صوره أو موضوع متداول، من سياقه المعتاد ليحوله إلى شيء جديد».[1]

يقوم المفهوم – فيما يبدو– على فكرة الخلق و الابتداع، لينطلق إلى التأسيس لمهمة الشعر، و هو ما يأخذ بعدا آخر في المنظومة الدلالية للجملة؛ حيث تعقد علاقات بين العناصر المكونة، فيها من الغرابة و العدول الدلالي* ما يشحن الصور المنزاحة عن موضعها الحقيقي،« فالصورة في الشعر و الأدب عموما لا تترجم الشيء الغريب إلى كلمات مألوفة، و لكنها على العكس من ذلك تحول الشيء المعتاد إلى أمر غريب عندما تقدمه تحت ضوء جديد و تضعه في سياق غير متوقع».[2]

و هذا ما أنتج حركية جديدة على مستوى النظرية الشكلية ذاتها، حيث تحول مركز الاهتمام من وظيفة الصورة الشعرية و حدود استخداماتها و حضورها في الخطاب الأدبي، إلى وظيفة الفن الشعري ذاته. و على ذكر (وظيفة الفن)، فإنه ينبغي أن نتذكر أن هذه الفكرة تعود إلى "أرسطو" الذي وقف عند حدود القول الشعري و جعل للكلمات الغريبة حضورا فيه.

---

[1] فاطمة الطبال بركة: النظرية الألسنية عند رومان ياكبسون، ص 80.

* من أشكال العدول الدلالي نجد الاستعارة و الكناية و التمثيل و الإطناب و السخرية. و أما العدول التركيبي فهو خروج اللغة الأدبية عن معيار اللغة العلمية من جهة التركيب، فإذا كانت اللغة العلمية تسعى إلى احترام النظام التركيبي و قوانين النحو المعياري؛ فإن اللغة الأدبية تهدف إلى العدول عن هذه القوانين، ليس لهدم المعنى و إنما من أجل إثباته بطريقة أخرى، و من أشكاله التقديم و التأخير، الحذف ،و الاستفهام. ينظر،حميد حماموش: آليات الشعرية بين التأصيل و التحديث، ص 238 و ص 274.

[2] صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي،ص 57.

و ينسحب في المقام ذاته ما ذكره محمد الولي في مقدمة ترجمته لكتاب (الكلام السامي)* "لجان كوهين"، وهو تعريف للاستعارة جاء فيه: «والاستعارة هي نقل اسم شيء إلى شيء آخر فإما أن ينقل من الجنس إلى النوع، أو من النوع إلى الجنس، أو من نوع إلى نوع، أو ينقل بطريق المناسبة» [1]، و هو مفهوم خصّ به "أرسطو" (الاستعارة) و وضعها في إطار عام مع بقية الصور و المحسنات التي تمخضت عنها اتجاهات الشعرية المعاصرة. و يضيف "كوهين" في نفس المعرض: « هذا الحديث عن الاستعارة و عن باقي الصور و المحسنات هو هنا مجرد براعم ستينع و ستصبح أغصانا و فروعا وارفة في بلاغة الصور و المحسنات، و ستكون هذه كلها المادة الخام لكثير من مبتكرات الشعرية المعاصرة»[2]. و نستشف من هذا الرأي ما يبرر اشتغالنا على شعرية الصورة/ شعرية الانزياح، و كذا شعرية الإيقاع/ الصناعة الصوتية التي ستحتفي بالمحسنات البديعية في مدونة "ابن خاتمة الأنصاري".

و« يرتكز الخلق الشعري بالصور عند "ياكبسون" على محوري الاستعارة و المجاز المرسل اللذين يختصر بهما كل أنواع الصور البيانية»[3]، و يأخذ مفهوم الصورة عنده مجالا أوسع مما هو عليه، ليشمل كل أنواع التجاوزات اللغوية؛ و هي جملة المجازات و الصور الصوتية و النحوية، التي تتمثلها التكرارات و التوازيات بما يندرج تحت أبواب النحو و علم البنية (الصرف) وما تتضمنه من خرق على مستوى الصوت و الحرف، ومنه على مستوى الروي و القافية.

---

* كتاب لجان كوهينJean Cohen، منشور سنة 1979، وهو الكتاب الذي يتمم به مشروعه الذي دشنه بكتابه الأول بنية اللغة الشعرية، المنشور سنة 1966، ترجمة محمد الولي و محمد العمري. كتاب الكلام السامي تقويم للكتاب الأول و استئناف رحلة الشعرية في اتجاه فهم أدق و أنسب للخطاب الشعري، و به استكمل مساره العلمي، إنه لم يؤلف غيرهما في مجال الشعرية. أما المقالات التي نشرها فهي في الغالب تطوير جزئي لأطروحته الأساسية في الكتابين، أو هي فصول عمد إلى نشرها قبل أن تستوي في فصول (الكلام السامي) . ينظر، جان كوهن: الكلام السامي (نظرية في الشعرية)، ترجمة و تقديم و تعليق: محمد الولي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2013، ص 05.

[1] المرجع نفسه، ص 08.

[2] المرجع نفسه، ص 08.

[3] فاطمة طبال بركة: النظرية الألسنية عند رومان ياكبسون، ص 80.

و يضم حقل المجاز (الذي عدّه أرباب البلاغة أبلغ من الحقيقة)كل ملمح أسلوبي[1]، يتوسع به الشاعر فيما يصطنع من كلام و ينتج من معنى، فيذهب بعيدا عن قصده بحكم توظيفه لمعاني أخرى يستضيفها لتحقيق خطابه غير المباشر، و المقام هنا يسمح بامتصاص كل المقومات الأسلوبية من "صور بيانية" و "محسنات بديعية"، التي من شأنها أن تحقق شعريتها على مستوى الخطاب الأدبي من خلال الانتقال من المعنى إلى معنى المعنى، أي عندما نعيده إلى المعيار[*].

ونصل لنقول: « إن الصورة الشعرية– ابتداء من الشكلانيين– لم تعد خاصية اللغة الشعرية الأولى و إنما اقتصر دورها على أداء وظيفة فنية تتفق معها في أدائها أدوات أخرى مثل التقابل و التكرار و التوازي و غيرها»[2]، و أنها لم تعد وصفا للشيء و لا تقريب صورته الذهنية بقدر ما هي تغريب لمعناه، بخلق رؤية خاصة به.

[1] حميد حماموش: آليات الشعرية بين التأصيل و التحديث، ص 238.

[*] فنحن لا نعقل من جملة "رأيت أسدا" معنى رأيت رجلا في شجاعته و بطشه و جرأته كالأسد، إلا عندما نعيد الجملة إلى المعيار، أي ننتقل من المعنى إلى معنى المعنى. ينظر، حميد حماموش: آليات الشعرية بين التأصيل و التحديث، ص 239.

[2] صلاح فضل:نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 59.

الفصل الثاني

شعرية الإيقاع

عناصر التشكيل الموسيقي:

تتناسب أركان القصيدة العربية وتتحاور فيما يتاح لكل ركن أن يقوم بوظيفته على حدةٍ؛ فاجتماع اللفظ بالمعنى- في المفهوم المعاصر – الذي فرضه ارتباط الشكل بالمضمون، لم ييسّر من حدّه هذه القضية التي عدّت من أعقد القضايا النقدية القديمة ، ولا تزال.

فقد اعتبرها النقاد القدامى من أركان القصيدة، في حين نظر النقد المعاصر إلى مشاكلة اللفظ للمعنى ضرورة جمالية وحتمية أدبية.

وأما الركن الثاني، الممثل في لغة القصيدة وأسلوبها فهو من أهم المسائل النقدية التي وقف عندها النقد القديم ، وهو في الدراسات الشعرية المعاصرة يتبوأ مكانة مهمة ؛ حيث تميزت لغة الشعر عن لغة النثر ، وأصبح الفارق الجوهري بينهما هو الفجوة التي تحقق جمالية النصوص وأدبيتها .

ولقد تجاوز بعض ممثلي النقد الأجنبي خصوصية لغة الشعر إلى ما يجعلها تشترك ولغة النثر اشتراكا وثيقا؛ حيث طالب فريق من أتباع الشاعر والناقد الانجليزي ت.س. إليوت بلزوم اقتراب لغة الشعر من لغة الحياة اليومية ، وهو موقف خالفهم فيه غيرهم من النقاد الإنجليز أمثال «كولردج Coleridge (1772-1834م) الذي يؤمن بأن للشعر خاصة ، وهذا مذهب يتبناه ويعد من أكبر دعاته ، و يخالف فيه "ورد زورث" مخالفة تامة وينكر حججه ويفندها تفنيدًا كاملا »[1]

ويأخذ ثالث الأركان نصيبًا لا يستهان به في سُلميّة الدرس النقدي المعاصر؛ حيث شغلت الموسيقى حيزًا معتبراً بمجاراة الركنين السابقين، وكانت لها أبعادًا تضبط العلاقة بينها وبين الشعر، بل بينها وبين النفس الإنسانية*. « ولقد عّد أفلاطون الفن الموسيقي أحد المحركات الرئيسية

---

[1] يوسف حسين بكار : بناء القصيدة في النقد العربي القديم(في ضوء النقد الحديث) ، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان ، ط 2 ، 1983 م ، ص 142 -143 .

* اعتبرت الموسيقى منذ أبد بعيد وسيلة رئيسة للعبادة والربط بين الآلهة والبشر ، ونشر التعاليم والفضيلة والقوانين والتربية ، فضلا على استخدامها في الحروب لتوحيد المشاعر والأحاسيس وشحن الهمم .ينظر، صابر عبد الدايم: موسيقى الشعر بين الثبات والتطور ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط3 ، 1993 م ، ص 12.

السامية للبشر، فهي الصدق والحقيقة التي توجد منذ بدء الخليقة، و من خلالها عرف العالم النظام وتحقق له التوازن».[1]

و الحديث هنا عن أثرها الجمالي في هذه النفس وما يحيط بها من حركة وسيرورة وديمومة وفاعلية . « إن الموسيقى تنظم حركة الكون – وتسيطر على دائرة الوجود – فكل ظاهرة كونية لها إيقاعها المؤثر فيها عداه تأثيرا يجعل من تجاذب جزئيات الكون بعضها البعض الآخر (..) حركة إيقاعية دافعة إلى التماسك والتجاذب» .[2]

من هذا الكلام نستشف ما يحيلنا على جملة معاني الانسجام والتآلف والتوافق ، وغيرها من المصطلحات التي تحقق على مستوى بنيتها السطحية معنى للنظام والحركة والتداول ، في آنٍ، وهو ما يحدث تشكيلا معينا وفق عناصر تتشابه أحيانًا وتختلف أحايينًا أخرى داخل فضاء نغمي / موسيقى يستوعب ذلك التوافق والتباين كله .

يتحدد مصطلح موسيقى الشعر في النقد الأدبي بعناصر مثل: الوزن، القافية والإيقاع؛ فأما الوزن والقافية فهما حجر الأساس في بناء القصيدة العربية من جهة موسيقاها الخارجية ؛ « أولهما الوزن و يشتمل امتداد البيت حشواً وعروضا وضربًا ، وثانيهما القافية وتشمل أضرب الأبيات . ونظرا لأهمية هذه الأخيرة ، فإنها تطلق مجازا على القصيدة ، إلا أن القافية على الرغم من كونها تشكل عنصرا ثانيا في موسيقى الشعر تعد ، مع ذلك، الركيزة الأساسية بما أنها تختزل كل موسيقى البيت أو السطر الشعريين ».[3]

أما الوزن فينحصر في كمٍ من التفعيلات التي تنبني أساسا على تكرّر التفعيلة الواحدة وفق بنية صوتية وزمنية محددتين، وهو ما اختص به الشعر عن بقية الأجناس الأدبية وفنون القول جميعا.

---

[1] صابر عبد الدايم: موسيقى الشعر بين الثبات والتطور ، ص 11.

[2] المرجع نفسه، ص 11.

[3] حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر ، إفريقيا الشرق ، المغرب، الدار البيضاء ، 2001 ، ص 134.

والكلام عن الوزن العروضي ، يقيّدنا – بداية– بالبحث في آليات البحور الشعرية ومكوناتها الأولية أي المقاطع الموسيقية البانية للوحدة العروضية (الجزء) أو ما يسمى عند المحدثين (التفعيلة).[1]

ويعد البحر الشعري « الخصيصة الأساسية لموسيقى الشعر ، إذ هو معيار يتم وفقه تصريف مجموعة من الكلمات ذات الإيحاء الشعري ، وهو المعيار الأساسي الذي يساعد الباحث في الحكم على الألفاظ بالقبول أو عدمه ، وهذا يعني أن عمل الشاعر يتضاعف عندما يُخضع مادته للبحر الشعري ، ذلك لأن الكلمة الشعرية ، لكي تكتسب هذه الصفة ، عليها أن تسهم بقدر أو بآخر في تأسيس موسيقى هذا البحر"[2].

فلما كان البحر أعظم أركان حدّ الشعر و أولاها به خصوصية (على حدّ تعريف ابن رشيق)* ، أخذت التفعيلة منه موضعًا تأسيسيًا ، فاكتسبت كل تفعيلة من تفعيلات الوزن المحقق لموسيقى هذا البحر كثافة لغوية . والألفاظ المنتخبة من الشاعر الملائمة لصيغ التفاعيل المتواضع عليها في بناء الأوزان الشعرية تتوافر على عنصر الإيحاء الشعري الذي طبع هيئاتها داخل العبارة الشعرية، والتي أحدثت لدى المتلقي إيحاءً خياليًا حقق قدرا كبيرا من التواصل الروحي والنفسي بينه (أي الناقد/ الباحث) وبين الشاعر . وهذا الاستخدام السليم للألفاظ والذي يأتي غالبا عفو الخاطر ، يبعث على شاعرية المبدع ويحقق التوافق والتكامل بين طرفي العملية التواصلية.

أما الإيقاع (Rythme)، « فمصدره في الشعر العربي القديم تكرّر "التفعيلة" في البيت الواحد عدة مرات. فالتفعيلة الواحدة –بما تنطوي عليه من أحرف متحركة وساكنة – ينبعث عنها نغم متميز محدّد الزمن والبنية الصوتية. ويأتي الإيقاع من النطق المتكرّر لهذا النغم تبعًا لتفعيلات

---

[1] الطاهر بومزبر : أصول الشعرية العربية (نظرية حازم القرطجاني في تأصيل الخطاب الشعري)، منشورات الاختلاف ، الدار العربية للعلوم –ناشرون ، الجزائر ،ط1، 2007 م ، ص 108.

[2] حسن الغرفي : حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر ، ص 108.

* ابن رشيق: العمدة، ج1، ص 134.

البحر العروضي فوحدة الإيقاع الشعري هي "التفعيلة " ومعناه، إذن، تكرّر النغمة المتأتية من التفعيلة عددا من المرات».[1]

نتبين للإيقاع مفهوما واضحا من خلال ما تقدم (ونعثر على تعاريف وشروح قريبة من هذا المفهوم في عديد الكتب التي عنيت بدراسة موسيقى الشعر العربي) ؛ فيكون البحر معيارَ لغة الشعر محكوما بمكوناته البنائية الممثلة في تتابع التفعيلات وهي أجزاء وزنيه تتآلف لتحقيق بنية موسيقية ذات نغم وإيقاع مميزين ، وتأخذ التفعيلة/ الكلمة (مجتمعة مع بقية التفعيلات /الكلمات على مستوى العبارة الشعرية) بنية صوتية وأخرى زمنية (اجتماع الصوت والزمن)، و تعقد علاقات دلالية أخرى نحوية وفق المستوى التركيبي مع الكلمات السابقة واللاحقة لها ، محققة الجرْس الموسيقي .

يقدم مصطفى حركات مجموعة من التعاريف للإيقاع يلخصها في الأخير بأن «الإيقاع هو اقتران حدث متكرر بالزمن » .[2] وهذا التتابع إنما يحدث وفق مسافات زمنية متساوية ومنتظمة، يحددها تقسيم الحدث إلى أجزاء أو مقاطع.

بين الشعر و الإيقاع علاقة عضوية متينة « تكسب القصيدة نغما أسراً مؤثرًا، وحين تفقد القصيدة سحر هذا النغم، ينقطع ذلك الخيط الفني الدقيق الذي يشد المتلقي إلى سماع الشعر، فالشعر نغم وإنشاد » [3]. و لا يمكن أن تقوم لشعرية الشعر قائمة في غياب الإيقاع، بمختلف عناصره البنيوية، وفي الشعرية المعاصرة ودروس العروض وموسيقى الشعر، تتردد مصطلحات كثيرة متشابهة كالإيقاع والوزن والعروض و الموسيقى والنغم...« تتصارع فيما بينها »[4]. وضمن هذه

---

[1] عيسى علي العاكوب : العاطفة والإبداع الشعري (دراسة في التراث النقدي عند العرب إلى نهاية القرن الرابع الهجري) ، دار الفكر ، دمشق ، سوريا ، ط1 ، 2002م ،ص223.

[2] مصطفى حركات : نظرية الإيقاع (الشعر العربي بين اللغة والموسيقى) دار الأفاق، الجزائر ، دت، ص 16.

[3] صابر عبد الدايم: موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور ،ص 16.

[4] عبد الرحمان تبرماسين : العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر و التوزيع ، القاهرة ، 2003 ، ص 84 .

العناصر عناصر جزئية كالوزن والقافية،والمقاطع الصوتية، وتكرار الأصوات ، لكن «الإيقاع أعمّ منها لأنه يشملها وهي من العناصر التي تكونه»[1]، فهي مفردات البنية الإيقاعية التي تتناسل منها مفاهيم التشكيل الموسيقي.

من هذه التوطئة نلج ديوان "ابن خاتمة الأنصاري" للوقوف عند عناصر البنية الإيقاعية و دراسة شعريتها التي تحتكم إلى ثلاثة مرتكزات : شعرية الوزن، شعرية القافية، شعرية الإيقاع البديعي.

1 –شعرية الوزن:

بداية، وقبل أن أخوض في عرض نتائج القراءة العروضية لقصائد الديوان ؛ حيث تعمدّت تقطيعا تفصيليا لكل قصيدة على حِده (لا تسمح مساحة البحث بعرضها) ، إلا أنني وددت أن يكون القارئ شاهدًا على نتائج هذا العرض ، بعدما قرأت في كتاب (الرؤية و التشكيل في شعر ابن خاتمة الأندلسي) نتائج مختلفة عن هذه ، ولا أدري كيف بلغها صاحب الكتاب ، إلا أنني أرجح أن يكون الباحث قد أجرى إحصاءه اعتمادا على عدد الأبيات لا على عدد القصائد والمقطوعات (الحالات الشعرية)، مع عدم نفي حالة الوقوع في الخطأ الإحصائي[*].كما يبدو أن ما قام به من فصل بين البحور و مجزوءاتها أثناء العمل الإحصائي لا جدوى منه.

و يعرض الجدول الآتي نتائج الدراسة الإحصائية للأوزان الشعرية التي آثرها الشاعر في نظمه، و صاغ عليها معظم نتاجه الشعري.

---

[1] عبد الرحمان تبرماسين : العروض وإيقاع الشعر العربي ، ص 85.

[*] من حالات الخطأ الواضحة في عمله الإحصائي أنه يتحدث عن مجزوء الرمل وينفي وجود قصائد من الرمل التام !، وهي موجودة في ثلاث حالات ضمن الديوان : (ص 75، ص 97،ص 81).

	البحور	عدد القصائد	النسبة المئوية
1	البسيط	54	%27
2	الكامل	41	%20.5
3	الخفيف	25	%12.5
4	السريع	20	%10
5	الطويل	19	%09.5
6	المتقارب	15	%07.5
7	الوافر	11	%05.5
8	الرمل	07	%03.5
9	المنسرح	05	%02.5
10	المجتث	03	%01.5
المجمـــوع		200	%100

جدول رقم (1) البحور الشعرية المهيمنة في الديوان *

* اعتمدت الدراسة الإحصائية تقطيع كل قصيدة على حدة، حيث اشتملت أغراض الديوان ما عدا نبذة التوشيح التي ختمت بها الأقسام الشعرية (فهي تستلزم وقفة بحثية مستقلة، و تحقيق عن القانون العروضي الذي يضبط وزن الموشحات). يستقيم إيقاع الموشحات بالتلحين و قد يضطر الوشّاح إلى إضافة بعض الكلمات التي لا معنى لها مثل (لا لا) بين أجزاء الدور و القفل ، أو قد يلجأ المغني إلى تغيير شد الأوتار عند الانتقال من جزء من الموشح إلى جزء أخر ليستقيم له الإيقاع. و قد أصبح هذا التوجه الأخير في وقتنا الحاضر يمثل تيارا في الدراسات الحديثة التي تؤكد بعضها على أن الموشح يأخذ شكله الإيقاعي من خلال غنائه و تلحينه، و يرد ذلك دارسـون آخرون بقولهم: إن الوزن موجودا في الموشحات و الأزجال حتى قبل أن تغنى ، ينظر، يونس شديفات: الموشحات الأندلسية (المصطلح و الوزن و التأثير) ، دار جرير للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2008، ص 60. و ينظر، محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب(مقاربة بنيوية تكوينية)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب،ط3، 2014، ص 102.

وبعد قراءة فاحصة لهذا الجدول العروضي، يمكن تسجيل الملاحظات الآتية:

كانت شعرية ابن خاتمة من التنوع الدلالي و التعدد الأغراضي (المدح و الثناء، النسيب و الغزل، الملُح و الفكهات، الوصايا و الحكم) و الغنى الفنّي بحيث تعددت بحورها. و بمراجعة النسب الواردة في الجدول السابق على الإحصاء الشهير الذي قام به إبراهيم أنيس في كتابه (موسيقى الشعر)[1] ؛ حيث رتب الأوزان بحسب ورودها في الشعر العربي القديم: الطويل، الكامل، البسيط، الوافر، الخفيف، المتقارب، الرمل، السريع. يمكن ملاحظة أن الشاعر آثر ركوب معظم بحور الشعر العربي، فقط صاغ نتاجه الشعري على عشرة بحور كاملة بحضور متفاوت الاستعمال، و هو رقم كبير لا يبلغه عامة الشعراء .و قد ألحت فينا جملة تساؤلات و نحن بصدد تلك الدراسة العروضية الخالصة، تنبش في ما وراء الأوزان الشعرية . لماذا استأثر ابن خاتمة أوزان شعرية دون أخرى؟، و هل لموضوعات ديوانه ما يبرر اختياره تلك البحور؟، و هل اختيار وزن قصيدة ما في مقدور الشاعر نفسه؟.[*] و سنأتي إلى تبيان ذلك.

1-1-قراءة في محتوى الديوان:

شكل قسم المديح معظم قصائد الديوان، فكان أوفرها حظا و لم يتضمن مدح أمير من أمراء الدولة النصّرية و لا وزيرا من وزرائها، فقد خالف ابن خاتمة المألوف، و خرج في قصيدة

---

[1] إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 2010 ،ص 179-180.

[*] عني النقاد القدامى بهذه القضية(الصلة بين الوزن و موضوع القصيدة) أمثال ابن طباطبا و آبي هلال العسكري و غيرهما ممن سكتوا عنها. و علق بعض المعاصرين (احمد بدوي) عليها **بطاقة الشاعر** في اختيار الوزن و القافية. في حين اتفق جمهرة من النقاد و الشعراء المعاصرين «أن الشعر يصنع نفسه بنفسه بعد أن ينضج موضوع القصيدة و تختمر تجربتها، وإلا تحول الشعر من تجربة شعورية إلى تجربة مادية صرفة يعد الشاعر كل شيء فيها إعدادا .و تبقى قضية العلاقة بين الوزن و موضوع القصيدة من أعقد القضايا النقدية التي لمّا يستقر النقد فيها على رأي أو قرار ». ينظر، يوسف حسين بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم،ص161.

المديح عن المعهود، و لم يعد أداة فخر و تفاضل و لا وسيلة نيل و تكسّب يتوسل به صاحبه لنيل هبات الممدوح و عطاياه، « فلم يكن المقصود من المديح هنا كسب المال أو المنفعة الفردية كما يصير إليه الحال عندما يتخصص شعراء في هذا الفن، و حينما يتجه هذا الفن إلى الأفراد طلبا للنوال».[1]

بعيدا عن ذلك، اشتغل الشاعر بثناء الله سبحانه و تعالى على نعمه و أفضاله، و انصرف في شواغله الفكرية و الوجدانية، يتأمل صنع الخالق و يتفكر في آلائه،و يدعو إلى الطاعات . فكشفت أشعاره عن مواقفه من قضايا روحانية، وجاء ذكره للطف الله و نعمه ممزوجا بأوصاف الطبيعة و ذكر محاسن فصل الربيع ، و هو في هذا إنما يحذو حذو معاصريه من شعراء الأندلس العظماء (ابن خفاجة، شاعر الفن و الجمال و الحب و الطبيعة)، مستدلا بحكمة الله في خلقه و تعدد آياته.

و قد أبدع في **المدح و الثناء**[2]:(بحر الطويل)

تَرومُ رِضاهُمْ ثمَّ تأْتِي المَناهيا أَحبُّ وعِصيانُ؟ لقد ظَلْتَ لاهيا
تَكَنْيتَ عبداً ثمَّ أَكْنَنتَ إمرةً أَعبدٌ و أَمرٌ؟ ما أَخالك صاحيا
جمعتَ عيوبَ الرَّد كِبراً و كَبرةً و ماذا يُساويْ مَن تحلّى المساوِيا

و في ذلك يقول[3]: (بحر الطويل)

و ما بالُ صُدغِ الآسِ أَخضر نَاصِعاً و ما بالُ خَدَّ الوردِ أحمرَ قانِيا

---

[1] أيمن محمد زكي العشماوي: قصيدة المديح عند المتنبي و تطورها الفني، دار النهضة العربية للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، ص 17.

[2] الديوان، ص 11.

[3] الديوان: ص 12

و ما لِثغورِ الزَّهـــــرِ تُلفَــى بَواسماً إذا ما عُيونُ القَطْرِ ظَلْنَ بَواكِيا
و لِمْ طرَّزَ البرقُ الغَمامَ وَ وَشَّحتْ سواجِمُه البَطْحاءَ بيضاً مَواضِياً

و قوله[1]: (بحر البسيط)

يامن يُغيث الوَرى مِنْ بعدِ ما قَنطُوا اِرحَمْ عِباداً أَكفَّ الفَقْرِ قــد بَسَطـوا
عَوَّدْتَهُــم بَسْـــطَ أرزاقٍ بلا سَبــبِ سوى جميلِ رجــاءٍ نحوهُ انْبَســـطوا
و عُدْت بالفضلِ في وِردٍ و في صَدَرٍ بالجُودِ إن أقْسَطوا و الحِلْمِ إنْ قسَطوا

و قول في التنبيه على مواقع النعماء و موارد الآلاء:[2] (بحر الكامل)

الأَرضُ بينَ مُدبَّجٍ و مُحَلَّلِ و الرَّوضُ بينَ مُتَوّجٍ و مُكَلَّلِ
و الزَّهرُ بينَ موردٍ و مُوَرَّسٍ و النَّشرُ بينَ مُمَسَّكٍ و مُصَنْدَلِ

و أجاد في **النسيب و الغزل** بقوله[3]: (بحر الطويل)

معاهدُ تَهواها و تَهوى لِقاءَنا بها قَدْ مَضى حُكْمُ العَفافِ على الودَّ
على حين لا واشٍ يَفوهُ بِريبةٍ و لا عاذِلُ يَعْدو و لا كاشِحٌ يُعْدي
أَخَذْنا مع الأَيَّام فيها مَواثِقاً فحالَتْ و مازِلْنا كِراماً عَلى العَهْدِ

[1] الديوان: ص 21
[2] الديوان: ص 22.
[3] الديوان: ص 45.

و يقول:[1] (بحر الكامل)

ما بَيْنَ فاترِ طَرْفِها و جُفُوني خَبرٌ تَمـــازَجَ جِدّهُ بِمُجُـــونِ
قُل للتي خَضَبَتْ بياضَ بَنانِها بدماءِ دَمعي أو سَوادِ عُيـــونِي
و تَأَنَّقت في نَقْشِها و كتابِها من ذَوْبِ أَكْبادي بنارِ شُجوني

و قوله:[2] (بحر البسيط)

أَرخَتْ عَلَينا سُتُوراً من خمَائلـــهِا قَـــدْ طُرِّفـت بأَفـــانينٍ مـــنَ الطُّرَفِ
و للغُصونِ اعتِناقٌ تحتَ ذَيلِ صَبا نَسيمـــها كاعتِنـــاق الـلّامِ و الأَلِـــفِ
قَد ساجعَ الطَّيْرَ تَرجيعُ القيان بِها و ساجَل القُضبَ رقْصُ الأعطُفِ اللطُفِ

و أنشد في **الملح و الفكاهات**[3]: (بحر بسيط)

يا راكبَ الفُلكِ و الأَفلاكُ تَهواهُ و ما هَدَا الجَفْنُ و الأَجفانُ مَثْواهُ
ها مُهْجَتِي فَهيَ فُلْكُ ريْحُه نَفَسِي و بَحْرُهْ فَيْضُ دَمْعـــيٍ فَلْتَمطَّـــاهُ

و قوله:[4] (بحر البسيط)

تَطْرِيزُ خَدّيْكَ بالرّيْحَانِ و الرّاحِ لَمْ يُبْقِ عَقْلاً صَحيحاً، لا وَ لاصَاحي

---

[1] الديوان: ص 47.
[2] الديوان: ص 44.
[3] الديوان: ص 118.
[4] الديوان: ص 112.

عِذارُ آسٍ عَلى خَدَّين قدْ جمَعا لِرَوْنَــقِ الــــرَّاحِ تَــرْوِيحــــــاً لأَرواحِ
تَبارَكَ الله بارِيهِ عَلى قَـــــــدَرِ رَيْحــــانَتَيْنِ عـــــلى كاسَيْن مِنْ راحِ

و أصاب في **الوصايا و الحكم**:[1] (بحر البسيط)

دِنْ بالتَّواضُع و الإخباتِ مُحتَسِبا تَفُقْ علاءَ عَلى أَهلِ السَّيادات
فالتُّربُ لمَّا غَـــدا للرَّجلِ مُتّطئاً تَمسَّحَ النَّاسُ مِنهُ في العِبـــادات

و قول في التحذير من عاقبة الهوى:[2] (بحر الطويل)

إذا ما دَعَتْكَ النَّفْسُ يوماً لِريبَةٍ فحاذِرْ عِقابَ الله فَهوَ شديدُهُ
فصَبْرُ الفَتى عَمَّا يُريدُ أَخَفُ مِنْ تَصَبُّرِهِ كرهاً لمِـــــا لا يُرِيدُهُ

و قول في التحذير من أبناء الزمان:[3] (بحر الكامل)

إن أَعْرَضَتْ دُنياكَ عنكَ بِوَجهها و غَدَتْ و مِنْها في رِضاكَ نِزاعُ
فاحذَرْ بَنِيْها و احترِزْ من شَرِّهم إِنْ البَنِيْنَ لِأُمَّهِـــمْ أَتْبَـــــاعُ

و قول مغريا بالصمت:[4] (بحر السريع)

لِسانَك اسْجُنْ و لُتُطِلْ حَبْسَهُ إن شِئْتَ إِكراماً و تَصْوِينا
لَوْ لم يَـكُنْ لِلسِّجنِ أَهْلًا لَمـا غَـــدَا بِقَعْرِ الفَمِ مَسْجُونا

---

[1] الديوان: ص 128.
[2] الديوان: ص 129.
[3] الديوان: ص 132.
[4] الديوان: 133.

و قال في التحذير :[1] (بحر البسيط)

خَفِ السَّلاطينَ و احذَرْ أَن تُلابِسَهُم مادامَ أَمْرُهُم في الُملك مُضْطرِبا
إِنَّ المُلوكَ بِحـــــارٌ فـــي خَلائِقِهِـــــم و مَنْ سَما البحرَ، في أَهوالِهِ، عَطِبا

بعد هذه الفسحة الشعرية، حيث تشاكلت لدينا مشاعر الحزن و الفرح، و الزهد و الحب، بين الطبيعة و الجمال. عادت بنا القراءة الثانية بما لها من صفات مشروعة تدخل بها مختبرات البحث، لتسجل فرضياتها و لتحقق نتائجها.

يلاحظ مبدئيا :

-هيمنة البحر الطويل بشكل لافت على القصائد الطوال في موضوع المديح الديني الذي شكل ركيزة الديوان الشعري ككل، و يعرف هذا البحر بطول نفسه و كثرة تفاعيله (الثمانية) التي تتيح للشاعر امتداد زمنيا أطول و إيقاعا بطيئا، يوفر إمكانية عرض و بسط المعاني وفق منظومة معجمية و مفرداتية واسعة.[2]

-توزع البسيط على كافة أغراض الديوان، و هذا ما يبرر له موضع الصدارة في سُلميّة القراءة العروضية، و البسيط لا يختلف كثيرا عن الطويل، فهما يوائمان مواضع الرصانة و العظمة و الجلال، و لا يتسعان لجميع الأغراض الشعرية، غير أنه (البسيط) يختلف عنه بالرقة و العذوبة، و هو ما اقتضته تلك الحياة الراقية لتلك الفترة في بلاد الأندلس.

-و قريب من معاني الرصانة و القوة احتوى الكامل موضوعات الديوان،كما احتوائه أغراض الشعر العربي و ملائمته لها، « فهو أكثر بحور الشعر جلجلة و حركات(..) أما من حيث شيوعه

[1] الديوان: 132-133.

[2] صابر عبد الدايم:موسيقى الشعر بين الثبات و التطور، ص 108

فقد كان رابع بحر عند الجاهليين و ارتفع عند الأمويين و العباسيين إلى المرتبة الثانية ثم الأولى و استمر هكذا في العصر الحديث، و ربما كان كذلك في الشعر الحر أيضا»[1].

-خرج البحر الخفيف إلى صورة الانفعال و التأثر« و هو يتجه صوب الفخامة (..) واضح النغم و التفعيلات و هو مزيج من الرمل و المتقارب و له صلة قوية بالحيرة ».[2] أما السريع «فهو من الأوزان الدنيا القريبة من الأسجاع و النثر» [3] و التساؤل و التفكر، فخرج إلى معاني الحياة و ألفاظها.

-و تدرّجت البحور السريعة الأكثر وضوحا و ترددا بين مواضيع الحب و التفاؤل و الزهد و الموشح، فيما ختمت به سلميّة القراءة العروضية. فكان (المتقارب و الوافر و الرمل و المنسرح) من البحور المميّعة في يد الشاعر يتقلبها لما استدعته قريحته في نظم فنون التوشيح و الغناء و الموسيقى.

-و تخلّف عنها جميعا (المجتث) بنسبة ضئيلة جدا، و هو «من الأبحر القصار التي يحسن فيها تطويل الكلام للإطراب و الإمتاع»[4].و في هذا تكلف و تصنع لا يتوافق وشاعرية ابن خاتمة الأنصاري.

1-2- قراءة إحصائية:

- من الواضح أنه لم يغب عن شعر "ابن خاتمة" إلا بعض البحور الشعرية، و هي بحور نادرة الاستعمال أصلا في تاريخ الشعر العربي، و لعل في مقدمة أسباب هذا الغياب، إهمال هذه البحور و تركها في منظومة القدماء، على أنه كان – فيما يبدو- متشاكلا مع الشعرية العربية القديمة.

---

[1] سيد البحراوي : العروض و إيقاع الشعر العربي(محاولة لإنتاج معرفة علمية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993، ص 45.

[2] المرجع نفسه، ص 49

[3] المرجع نفسه، ص 53

[4] المرجع نفسه، ص 52.

و البحور التي أهملها هي ستة أوزان من جملة ستة عشر وزنا*، كان منها ثلاثة أوزان صافية " ذات التفعيلة الواحدة" (الهزج- الرجز- المتدارك)، وثلاثة أخرى " مركبة" أو " ممتزجة" (المديد- المضارع-المقتضب).

- و إذا كان بحر طويل « قد نظم منه ما يقرب من ثلث الشعر العربي، و أنه الوزن الذي كان القدماء يؤثرونه على غيره و يتخذونه ميزانا لأشعارهم».[1] فإنه في ديوان ابن خاتمة قد تأخر تأخرا ملحوظا، إذ يحتل المرتبة الخامسة بنسبة (9.5%)، و هذا دليل على رغبة الشاعر في الإنزياح نسبيا عن التقاليد الإيقاعية في الشعر القديم و الانخراط في فضاء الشعر المحدث.

- هذا الذوق الإيقاعي المحدث جعله يقدم بحورا و يؤخر أخرى، و من البحور التي آثرها و قدمها على غيرها بعدما كانت متأخرة نسبيا في العصور السابقة، بحر الخفيف الذي صار يحتل - عنده- المرتبة الثالثة بنسبة (12.5%)، و بحر السريع الذي كان يحتل المرتبة الثامنة في الشعر العربي القديم، فصار في ديوانه يحتل المرتبة الرابعة بنسبة 10% .

بينما يمكن تفسير هيمنة بحري البسيط و الكامل على إيقاعه الشعري بنسبة مجموعها (47.5%) أي حوالي نصف النسبة العامة للديوان؛ بأن هذين البحرين كانا يحتلان مرتبة مماثلة في الشعر القديم؛ حيث لا يتقدم عليهما إلا بحر الطويل، و هو ما يؤكد -مجددا- أن ابن خاتمة كان في سياقات شعرية عامة متشاكلا مع الذوق الإيقاعي القديم.

- و تتحدد الهوية العروضية للقصيدة من خلال البحر الأكثر شيوعا في محتوى النص، و يحتل البسيط المرتبة الأولى بنسبة (27%)، و يقاربه الكامل بنسبة(20.5%)، و انطلاقا من نسبة شيوع البسيط في شعر ابن خاتمة، نستنتج أن هذه النسبة ذات دلالة مهمة، و هذا يعني أنه كشكل إيقاعي استطاع احتواء التجربة الشعرية بعامة. و ما يسجل على هذا البحر أنه يمتلك

---

* ينظر، صابر عبد الدايم:موسيقى الشعر العربي بين الثبات و التطور، ص 81-82.

[1] إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص 179.

خاصية(تناسبية امتدادية)، حيث كان يناسب في تركيبه كل عصر من عصور تاريخ الأدب ، و استطاع أن يمتص أغراض و معاني تلك العصور على امتداد أزمنتها.

و ضمن وزن البسيط أيضا نلاحظ أن "ابن خاتمة" قد نظم اثنتي عشرة قصيدة من وزن مخلع البسيط، و هو شكل من أشكال مجزوء البسيط صيغته:

مستفعلن فاعلن فعولن مستفعلن فاعلن فعولن

و معلوم أن هذا الوزن«من اختراع المولدين، و أنه لم يكن معروفا قبل عهود العباسين(..)، و قد نظم منه الشعراء على قلة في كل العصور»[1]، لكن وزن مخلع البسيط في ديوان ابن خاتمة يستحوذ على نسبة 6% من مجموع النسب، و هي نسبة عالية لا تنسجم مع وضعية هذا الوزن في الشعر العربي القديم كما رأينا في قول إبراهيم أنيس السابق، و تنسجم هذه النسبة من مخلع البسيط (الذي هو وزن مجزوء أصلا) مع ميل ابن خاتمة اللافت إلى الأوزان المجزوءة بصورة عامة؛حيث استعمل مجزوء الكامل في ست مرات، و مجزوء الوافر مرة واحدة و مجزوء الرمل ثلاث مرات، فإذا أضفنا هذه الحالات العشر إلى نسبة مخلع البسيط كان المجموع اثنتي و عشرين حالة أي بنسبة (11%)، و هي نسبة عالية إلى حد ما بالقياس إلى نسبة المجزوءات في الشعر القديم، لأن «هذه البحور القصيرة لم تكن مألوفة في الشعر القديم و لا سيما الجاهلي و شعر صدر الإسلام. ثم بدأ الشعراء يعنون بها أو ببعضها بعد ذلك، و نظموا منها أشعارا كثيرة و قصائد متعددة بدأ الناس يتغنون بالأشعار و كثر تلحينها في عصور الغناء و الطرب أيام العباسين»[2]. ثم استفحلت هذه الظاهرة و تفشت المجزوءات في الشعر الأندلسي خاصة.

---

[1] إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص 112.

[2] المرجع نفسه، ص 108.

2- شعرية القافية:

القافية قرينة الوزن في التأسيس للشعر، و هي ملمحا صوتيا واضحا ينتهي عنده البيت الشعري، و هي تحقق ثبات موسيقيا لما يحدثه ذلك التكرار الذي يلتزم به آخر كل بيت في القصيدة. إنّها هوية الشعر التي تجسد تباينه عن منثور الكلام . و حدّ القافية على ما أقره الخليل هو الشائع رغم أن العرب اتخذت سمة القصيدة بحرف القافية الأخير، فقيل اللامية و البائية و الميمية...

يرى إبراهيم أنيس أن القافية ليست سوى« أصوات تتكرر في أواخر الأشطار أو الأبيات من القصيدة و تكررها هذا يكون جزءا مهما من الموسيقى الشعرية. فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، و يستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الأذان في فترات زمنية منتظمة».[1]

و يراها البعض عامل تنغيم و عنصر تطريب، و صلة رابطة بين الأبيات.[2] و يختلف العروضيون اختلافا كبيرا في تحديد القافية[3]؛ فمنهم من يرى أنّها آخر كلمة في البيت، و منهم من يرى أنّها حرف الروي، و منهم من يرى أنّها الساكنان الأخيران من البيت و ما بينهما مع حركة الحرف الذي قبل الساكن الأول. و هذا هو رأي الخليل و جمهور العروضيين.و مهما يكن من أمر، فهي تتداخل في تكوين البنية الإيقاعية للنص الشعري بشكل يجعلها «فاصلة موسيقية تنتهي عندها موجة النغم في البيت، و ينتهي عندها لتعود من جديد وهكذا، و على هذا تكون القافية ختام

---

[1] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر ، ص 233.

[2] علي محمد النقراط: ابن الجياب الغرناطي (حياته و شعره)، ص 371

[3] ينظر، حسين نصار: القافية في العروض و الأدب، مكتبة الثقافة الدينية القاهرة، ط2، 2002، (الفصل الأول).
و صابر عد الدايم: موسيقى الشعر العربي بين الثبات و التطور، ص 153-155.

السير النغمي، و عندها تتوقف المعاني مع أمواج النغم المتوافقة في التفعيلات، فيكون لهذه الوقفة القصيرة أثرها في تثبيت معنى البيت.[1]

2-1- أصوات الروي:

الروي هو أشهر حروف القافية، و هو«الحرف الذي تبنى عليه القصيدة، فيرد من كل بيت منها، و يشغل موضعا معينا لا يتزحزح عنه في أواخر الأبيات، و لذلك تنسب إليه القصيدة»[2].

انطلاقا من هذه الأهمية عدنا إلى ديوان ابن خاتمة لإحصاء تواتر الأصوات في روي قصائده، فانتهينا إلى النتائج الآتية:

	الصوت	التواتر	النسبة المئوية
1	الراء	29	%15.18
2	اللام	22	%11.51
3	النون	21	%10.99
4	القاف	18	%09.42
5	الباء	17	%08.90
6	الميم	16	%08.37
7	الدال	14	%07.32
8	الكاف	09	%04.71

[1] علي محمد النقراط: ابن الجياب الغرناطي (حياته و شعره)،ص 372.

[2] حسين نصار:القافية في العروض و الأدب، ص 40.

9	العين	07	%03.66
9	السين	07	%03.66
11	الياء	06	%03.14
12	الحاء	05	%02.61
12	الهمزة	05	%02.61
14	الفاء	04	%02.09
15	الشين	02	%00.52
15	الصاد	02	%00.52
15	الضاد	02	%00.52
18	التاء	01	%01.04
18	الثاء	01	%01.04
18	الجيم	01	%00.52
18	الزاي	01	%00.52
18	الطاء	01	%00.52

جدول رقم (03) :تواتر أصوات الروي في الديوان.

من خلال هذا الجدول نتبين الملاحظات الآتية:

لقد استنفد ابن خاتمة معظم حروف الأبجدية العربية التي تصلح رويًّا للقصيدة؛ إذا استعمل 22 حرفا كاملا، و لم يبق من الحروف التي لم يستعملها سوى الخاء و الذال و الظاء و الغين و الواو؛ و هي الحروف التي تصنفها الدراسات العروضية ضمن« الحروف النادرة في مجيئها رويا» على حدّ

تعبير إبراهيم أنيس الذي يفسر تلك الندرة بندرة « ورودها في أواخر كلمات اللغة »[1] لا أكثر، لأن ذلك لا يتعلق بثقل في الصوت أو خفة. و سبب شيوع بعض الحروف و قلة بعضها الأخر، مردّه إلى كثرتها أو قلتها في المعجم العربي.

كانت حروف الراء و اللام و النون و القاف و الباء و الميم و الدال أكثر الحروف دورانا في قوافي ديوان ابن خاتمة، و قد شكلت تلك الحروف مجتمعة ما نسبته(74.3%)، و هي نسبة تعادل ثلاثة أرباع قوافي الديوان.

فإذا ما استحضرنا حديث بعض الدارسين عن هيمنة ستة حروف (الراء، اللام، الباء، الميم، الدال، النون) على قوافي الشعر العربي القديم [2]، و بمقارنة حضور هذه الحروف الستة بين ديوان ابن خاتمة و الشعر القديم، نلاحظ أن تلك الحروف تستحوذ على نسبة (62.3%) من قوافي ابن خاتمة، و هي نسبة عالية تؤكد مشاكلة شعر ابن خاتمة للشعرية العربية القديمة من هذه الناحية.

نلاحظ أن ابن خاتمة يميل بوضوح شديد إلى تفضيل الأصوات المجهورة رويًّا لقوافيه على الأصوات المهموسة؛ حيث استعمل أصوات الراء و اللام و النون و الباء و الميم و الدال و العين و الياء و الضاد و الجيم و الزاي (و هي أصوات مجهورة كلها) بما نسبته (71.2%)، بينما لم تشكل الأصوات المهموسة التي استعملها (القاف، الكاف، السين، الحاء، الفاء، الشين، الصاد، التاء، الثاء، الطاء) سوى نسبة (26.17%) علما أنه استعمل الهمزة أيضا (و التي يصنفها بعض علماء الأصوات ضمن اللامهموس و اللامجهور معًا) بنسبة(02.6%).

---

[1] إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص 235.

[2] ينظر، جمال الدين بن الشيخ:الشعرية العربية، تر: مبارك حنون. محمد الولي . محمد أوراغ، دار توبقال للنشر، دار بيضاء، المغرب، ط2، 2008، ص 210.

و معنى ذلك أن ابن خاتمة، الذي اشتهر- أيضا- بوصاياه و حكمه و الجهر بلوعته و حنينه، من الطبيعي جدا أن يقتضي ذلك ميله إلى الأصوات المجهورة، فإذا أضفنا إلى هذا السبب الدلالي سببًا لغويا موضوعيا أخر، و هو أن نسبة الأصوات المجهورة في كلام العرب تعادل « أربعة أخماس الكلام»[1] و «أن نسبة شيوع الأصوات المهموسة في الكلام لا تكاد تزيد على الخُمس»[2]، أدّى ذلك كله إلى هيمنة الصوت المجهور على شعرية ابن خاتمة.

و سيطر حرف الراء على موقع الروي من عديد قصائد الديوان، و هو صوت واضحا في السمع « متوسط بين الشدة و الرخاوة »[3]، و تشاركه في ذلك اللام و النون. و لما كان صوت الراء مكررا، فهي "صفته التمييزية" التي تحقق له كثافة دلالية.

2-2- أسماء القوافي:

تنقسم القافية بحسب عدد الحركات التي بين ساكنيها الآخرين إلى خمسة أنواع، و قد نقل عن القدماء تسميتها "حدود الشعر"، « أما المحدثين فأسماها البعض منهم "أنواع القافية"أو "حدود القافية" ، و رأى آخرون تسميتها "ألقاب القوافي" (..) مع أنها لا تخرج عن خمسة تسميات »[4]، متوارثة عن الخليل و معمول بها في الشعر العربي و هي: المتكاوس(/0////0) ، المتراكب (/0///0) ، المتدارك (/0//0) ، المتواتر(/0//0) ، المترادف(/00) .[5]

---

[1] إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص 21.

[2] المرجع نفسه، ص 21.

[3] إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية ، ص 64.

[4] حميد أدم ثويني: علم العروض و القوافي، دار الصفاء للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2012، ص 238.

[5] ينظر، عبد الرحمن تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر،دار الفجر للنشر و التوزيع،القاهرة، مصر،ط1، 2003 ،ص 105.

و بالعودة إلى الديوان(موضوع الدراسة) لتتبع هذه الأسماء في نصوصه الشعرية، تمكنا من صياغة هذا الجدول :

أسماء القوافي	تكرارها	نسبتها
المتواترة	110	%55.55
المتداركة	52	%26.26
المتراكبة	30	%15.15
المترادفة	06	%3.03
المجموع	198	%100

جدول رقم (05): أسماء القوافي الواردة في الديوان

بقراءة عابرة لهذا الجدول، و مع ما أفرزه إحصاء ألقاب القوافي، نلاحظ غيابا لافتا للقوافي المتكاوسة (و تسمى كذلك بالاضطراب و مخالفة المعتاد) ، و يبدو هذا الأمر طبيعيا بالنظر إلى الفاصلة الكبرى (توالي أربع حركات ثم ساكن) ثقيلة و نادرة الوجود في تفاعيل العروض العربي، و لا تحدث غالبا إلا في وزن (الرجز) حين يطرأ عليه زحاف (الخبْل)*، و هو زحاف ثقيل مستكره عند جمهور العروضيين، و لأن الشاعر لم يستعمل وزن الرجز إطلاقا في ديوانه، فانه لم يلجأ – بالضرورة- إلى القافية المتكاوسة.

بينما نلاحظ هيمنة واضحة لقافية المتواتر بنسبة ساحقة بلغت أكثر من نصف نصوص الديوان (55.55%) و ترتبط هذه القافية ارتباطا وثيقا بالبحور المستخدمة؛ حيث نجدها في الخفيف و المتقارب و الرمل و المجتث، بالإضافة إلى الوزن البسيط حين يكون مقطوع الضرب (فاعلن←

* الخبل هو اجتماع زحافي الخبن و الطي، علما أن: الخبن هو حذف الثاني الساكن (فاعل ← فعل) (مستفعلن←متفعلن). و الطي هو حذف رابع تفعيلة متى كان ساكنا .

فاعل← /0/0) ، حيث تصبح قافية قصائد هذا النوع أيضا من المتواتر ، و قد رأينا أن الشاعر استخدم وزن البسيط بكثافة. و لأن الشاعر استخدم هذه البحور جميعا ؛ فقد كان من المتوقع أن تتفشى قافية المتواتر في نصوص الديوان كما في قصيدته.

ثم تأتي قافية المتدارك في مرتبة لاحقة بنسبة تنسحب على ربع قصائد الديوان، و هي قافية ترتبط خصوصا ببحور البسيط و الكامل و السريع و الطويل المقبوض*. و يبدو أن ما رفع حصيلة هذه القافية هو كثرة استخدام الشاعر للبحري البسيط و الكامل، الذين يشكلان معا نسبة (45.05%) .

و بعد قافية المتدارك، تأتي قافية المتراكب بنسبة متواضعة (15.15%)، وهي تستمد وجودها من بعض البحور القليلة كالبسيط، المخبون و مجزوء الوافر.

و في مرتبة متأخرة، تأتي قافية بنسبة قليلة جدا (03.03%) ، و معلوم أن هذه القافية ترتبط أشد الارتباط بنوع محدد من القوافي هو القافية المقيدة، و لأن هذا النوع نادر في قصائد الديوان و لا تتعدى نسبته (13.13%) فذلك مبرر واضح لندرة قافية المترادف عند ابن خاتمة.

2-3- القافية بين الإطلاق و التقييد:

تقسم القافية عند علماء العروض، تبعًا لحركة الروي أو سكونه، إلى قسمين اثنين: قافية مقيدة و أخرى مطلقة. فالروي المقيد، « و هو الساكن، سمي بذلك لتقييده عن انطلاق الصوت به»[1]، و الروي المطلق « و هو المتحرك الموصول، سمي بذلك لإطلاق الصوت به. و هو الكثير الشائع في الشعر العرب »[2].

---

* القبض هو حذف خامس التفعيلة متى كان ساكنا (فعلون← فعول / مفاعيلن← مفاعلن)

[1] حسين نصار، القافية في العروض و الأدب، ص 59.

[2] المرجع نفسه، ص 60.

نوع القافية	تكرارها	نسبتها
المطلقة	172	%86.86
المقيدة	26	%13.13
المجموع	198	%100

جدول رقم (04): أنواع القوافي في الديوان

و بالعمل الإحصائي تبين لنا أن ابن خاتمة يميل إلى إطلاق قوافيه بنسبة (86.86%)، بالمقارنة مع القوافي المقيدة التي لا تتجاوز (13.13%)، و هي نسبة تتسق مع الشعرية العربية القديمة التي لا تشكل القافية المقيدة فيها سوى رقم « لا يكاد يجاوز 10% »[1]، بل يلاحظ جمال الدين بن الشيخ أن نسبتها في بعض النماذج الشعرية القديمة تتراوح بين(2%) و (4.5%) فقط. [2] مما يدلّ مرة أخرى على مشاكلة شعرية ابن خاتمة لعموم الشعرية العربية القديمة.

2-4- القافية بين الأحادية و التعدد:

إذا كان الأصل في الشعر العربي القديم أن تبن القصيدة على رويٍّ واحد من بيتها الأول إلى البيت الأخير، فإن ابن خاتمة لم يلتزم دائما بهذا القانون، بل لجأ إلى تنويع القوافي في كثير من نصوصه، و هو أمر طبيعي جدا حين يتعلق الأمر بنصوص الموشحات التي تضمنها الديوان.
و أما خارج نظام التوشيح؛ فقد مال الشاعر في مرتين اثنتين- على الأقل- إلى تنويع الروي، ضمن ما يسمى في المصطلحات العروضية و البلاغية القديمة بالتسميط و التخميس.

---

[1] إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص 246.
[2] جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية، ص 212.

فقد « استحدث الشعراء فنون جديدة بغرض التخفيف من شروط القافية و الإفلات من قيودها»[1] و فيه هروبا من عناء القافية الموحدة.

فأخذ **التسميط*** شكل تقسيم البيت إلى أجزاء عروضية مقفاة على غير روّي القافية. و ورد في موضوعين اثنين: فأما الذي في

غرض المدح و الثناء فقال **مسمطا**: [2] (بحر الطويل)

و كيفَ بأَنْ أُصغي لِلَوْمٍ عَليهمُ وكلُّ نَعيمٍ أَرتجي في يَدَيهْـــمُ
و لما رأَيتُ العَيْشَ غَضًا لَديهمُ خَرجتْ عن الدُّنيا فقيراً إليهمُ
و في حُبّهم لا مال يَبْقى، و لا أَهْلُ

و أما الذي في **غرض النسيب و الغزل** فقال[3]: (بحر البسيط)

أَيّامَنا بالحِمى ما كانَ أَحْلاكِ كم بِتّ أَرعاهُ إِجْلالاً و أَرْعاكِ
لا تُنْكِري وَقْفَتِي ذُلاً بِمَغْناكِ يا دارُ لولا أحِبّائي و لولاكِ
لمَا وقَفْتُ وُقوفَ الهائِمِ الباكِي
أَحبابَ أَنْفُسِنا كَمْ ذا النَّوى و كَمِ و يا مَعاهِدَ نَجْوانا بِذَي سَلَمِ
تاللهِ ماشُبْتُ دَمْعي للأَسى بِدَمِ و لا لَثَمْتُ تُرابَ الأَرْضِ مِنْ كَرَمِ
إلا مُراعاةَ خِلَّ باتَ يَرْعاكِ

---

[1] محمد بن حسن بن عثمان:المرشد الوافي في العروض و القوافي،منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،ط1، 2004، ص 195.

* و هو ما يعادل أيضا مفهوم التوازي في النظرية النقدية/الإيقاعية المعاصرة.

[2] الديوان: ص 40-41.

[3] الديوان: ص 89-90.

و هذا كل ما عثرت عليه داخل متن الديوان من نماذج مسمطة.

أما **التخميس*** فهو قيام الشاعر بتقسيم قصيدته إلى مقطوعات كل منها خمسة أشطر لها نظام خاص بقوافيها، و عادة ما يميل الشاعر إلى التزام قافية الشطر الخامس في كل مقطوعة، كما في قول ابن خاتمة[1]: (بحر البسيط)

منكَ التجلّي و منَّا السَّتر و الحجُبُ و كل نُعمى فَمن عُلياك تُرتَقبُ
و أنتَ أنتَ الذي أبغـــى و أطَّلُب يا مَطْلباً ليسَ لي فـــي غَيرِهِ أَربُ
إليكَ أَلَ التَّقصّي و انْتَهى الطَّلبُ
يا حضراً سِرّهُ عِنْدي،و في، و مَعي أَغَيْرَ ذِكْرِكَ أُمْلي أَمْ سِواهُ أعِي
تالله ما راقَ عَيْني حُسْنُ مُرتَبعٍ ولا طَمحتْ لمرأَى أَو لِمُستَمعِ
إلا لمعنَى إلى عُلياكَ ينتَسِبُ

و قد يعدد الشاعر القوافي في نماذج أخرى فيكتب **بقافيتين**[2] : (بحر المتقارب)

و قائمةٍ فـــي صُفوفِ الرجالِ تُديرُ الكُؤُوس و لا تَشربُ تَسْكَرُ
لَهَا أَرجُلُ قَـــدْ رَسَتْ فِي الثَّرى و فَوْقَ الثُّريّا لهَا مَّـــرقبُ مَظْهَرُ
و تُغْشَى عَلى أَعيُنِ النَّاسِ طُرّاً و تَحْمِلُ كَرْهًا و لا مَعْتَبُ! مُنكِرُ

* وهو الأصل الذي جاءت منه الموشحات.

[1] الديوان: ص 30-32 .

[2] الديوان: ص 124.

و قد أصاب ابن خاتمة في هذا التنوع و التعدد و حقق هروبا من عناء القافية الموحدة. و كان قد أنشد **بعشر قوافي**[*]، فقال[1]: (بحر السريع)

سَبْعُ لِيَ اليَوْمَ أَيا بُغْيَتِي لَمْ يَبْدُ لي مَنْظَرُكَ الأَقمَرُ
الأَبْدَعُ الأَوْضَحُ الأَعْجَبُ الأَظْرَفُ الأَسْعَدُ المُشْرِقُ الأَوْسَمُ الأَجْمَلُ الأَحْسَنُ

و القوافي العشر في المثال هي: رُ – عُ – حُ – بُ – فُ–دُ – قُ – مُ– لُ– نُ .

و يقف البحث من هذه الناحية–أيضا– على ظاهرة **التدوير**[**]، و هو مصطلح يثير في مجال البحث العروضي جملة من التساؤلات التي يطرحها النتاج الشعري ذاته، فهو الدليل على ظاهرة عروضية مستقلة تتمايز بها القصائد فيما بينها[***].

إن التدوير يتعلق –في غالب الأحيان– بالكلمة التي ينتهي عندها البيت الشعري حيث « تعلق قافية البيت بصدر الذي يليه»[2]، أو بالكلمة التي يشترك فيها شطري البيت الشعري «الذي لا

---

[*] المعشرات هي: قصائد منظومة بعشر قوافٍ.

[1] الديوان: ص 108.

[**] التدوير أو التضمين فيما عرف عند القدماء، و عدّه كثيرهم عيبا من عيوب القافية، بل أشهرها. فقد رفض حازم القرطاجني «القصائد متصلة العبارة متصلة الأغراض» بينما اعتبر « المتصلة الغرض المنفصل العبارة » أفضل القصائد، أي أنه يرفض التضمين و هو في ذلك متسق مع الفهم التراثي للشعر. و ينظر،سيد البحراوي: الإيقاع في شعر السياب، أنوار للطباعة و النشر، مطابع الوادي الجديد، القاهرة،1996، ص 27.

[***] التدوير ظاهرة تتعلق ببنية البيت العروضية و عليه، وجب تميزه عن القصائد المدورة.

[2] سيد البحراوي: الإيقاع في شعر السياب، ص 26.

يقبل فيه اللفظ الانفصال لحصول التدوير في النواة، إذا يقتضي الإيقاع وصل اللفظ بالشطرين "الصدر و العجز"».[1]

و من ذلك قوله[2]: (بحر مجزوء الكامل)

حَيَّتَكَ بِكْرٌ من بَناتِ الرَّ وْضِ أَعْجَلَها ابتِكارُ

أخذت كلمة (الرَّوضِ) موقعا وسطا في الجملة الشعرية، و الحقيقة أن الأمر متعلق بموقع (التفعيلة) ذاتها، أي انقسام الوحدة الوزنية بين شطري البيت[3] .(على أنه في القصيدة الجديدة مظهر عروضي يؤكد مبدأ التعالق بين الأبيات الشعرية).

و من قوله من قسم **الملح و الفكهات**[4]: (بحر المتقارب))

تُقْيِمُ لَهُ عُرُساً في الرّيا ضِ عِنْدَ الغُروبِ وعِنْدَ الطُّلوعِ

و قوله من قسم **الوصايا و الحكم**[5]: (بحر مجزوء الكامل)

إِن شِئْتَ عِزاً فاغْشَ أَبـــ ـــوابَ الُملوكِ و لا تُبَلْ

من هذا الرأي، نخلص إلى أن الشاعر قد أحدث من خلال تلك المفارقة التي تحققت على مستوى مقطوعاته الشعرية، قيمة جمالية أخرى – غير التدوير- ، فعوض أن تحدد كل قافية «نهاية

---

[1] عبد الرحمن تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص123.

[2] الديوان: ص 100

[3] و قد اطرد التدوير في الديوان في مواضع مختلفة .يراجع: ص 74-78-79-81-116-123.

[4] الديوان: ص 98.

[5] الديوان: ص 132.

البيت صوتيا ودلاليا»[1]، تتابعت الآبيات جميعا يجرّها فعل القراءة المحكوم بالدلالة العامة باحثا عن نقطة وصول، و هذا ما أحدث جمالية «التنوع الذي يكسر ملل الوحدة المطلقة لنهايات الأبيات»[2]. فقد كانت الآبيات تتخبطها وحدة القافية المطلقة من جهة، و تعالق الأبيات/ تناسبها من جهة ثانية؛ ما أنتج توترا لدى القارئ و تمديدا لزمن اكتمال الدلالة لديه.

موقع القافية في شعر ابن خاتمة الأنصاري يأخذ أبعادا دلالية تحيد –نوعا ما– عن المفهوم النقدي التقليدي (الذي يرفض التدوير و يعيبه)،فمن منظور حداثي تحقق لموقع القافية كثافة جمالية على مستوى الدلالة لارتباطه بعنصري التناسب و التضمين (علاقة الأبيات في القصيدة).

و يعتبر تنوع القافية مظهرا من مظاهر التنوع الموسيقي كما هو الحال في التخميسات، التسميطات، المعشرات، و الموشحات.

إن هذه القراءة في محتوى عناصر البنية الإيقاعية من نصوص ابن خاتمة الأنصاري، تطرح جملة من المتعلقات لعل أهمها مظهر من مظاهر الصراع القائم بين القديم و الجديد(الإتباع و الابتداع) ، و قد أخذ أبعادا تراوحت بين تتبع أثر القدماء في نظم الشعر و استحداث ما أملته طبيعة الحياة آنذاك .

3–شعرية الإيقاع البديعي:

3–1–الأسس الجمالية بين التوازي و البديع:

يتميز النص الشعري موضوع الدراسة، باطراد واضح لظاهرة البديع بشقيه(اللفظي و المعنوي، و الذي أفرد له الاهتمام البلاغي تعليلا جماليا خاص –و هو ما يهمنا في هذه المرحلة من عمر البحث– ، فقد تميز البديع بالمنحى الجمالي الذي يشترك فيه مع علمي المعاني و البيان

[1] سيد البحراوي: الإيقاع في شعر السياب، ص 28.
[2] المرجع نفسه، ص 28.

في التأسيس لعلوم البلاغة العربية، و يبدو أن هذا التقسيم الثلاثي ما هو إلا ضرورة علمية تحنح إلى التجريب و الاستدلال، بحكم أن كثير الظواهر البلاغية تتنازعها علوم البلاغة إجمالا، فيكون من العسير أن يتقدم علم و يتوارى آخر؛ إلا إذا كان ذلك اعتبارا لطبيعة البحث و مقصدية الباحث.

فالبديع «يقوم على المحسنات التي تتخذ من الموسيقى الصوتية و المحتويات الدلالية وسيلة للبناء الفني سواء كانت هذه الموسيقى ناتجة عن اللفظ المفرد ودورانه، أو صادرة من بناء الجملة من التراكيب الدلالية، أو دلالة التراكيب».[1] و لو أننا فحصنا تلك الضروب التي يخرج إليها علم البديع (على ما أدرجه علماء البلاغة في تصانيفهم لهذا العلم، لاكتفينا-كما هو متواضع عليه – بالوظيفة الجمالية التي تدور في فلكها هذه الظواهر الفنية، و الموسومة بالمحسنات البديعية؛ تلك الغاية/ الوظيفة التي تقف عند تحسين وجوه الكلام.

و بالعودة إلى بعض ما ورد في كتب البلاغة و العروض و موسيقى الشعر، فانه يتبين أن ظواهر البديع التي عني بها معظم علماء اللغة و البلاغة، اختص بها المعيار الإيقاعي /التطريزي. فقد أسهمت ضروب البديع في تشكيل موسيقى النص من خلال الزخرف اللفظي الذي يحقق عنصرا فنيا و أثرا جماليا، يتجاوز إلى حد ما الأثر الإيحائي الممثل في كثافة اللغة (المجازات و الاستعارات)، و الذي يعنى به مبحث شعرية الانزياح من هذه الدراسة.

و يبدو أن ذلك التشكيل الجمالي الذي تحققه المحسنات على مستوى الكلام/الجملة ، يقوم أغلبه على تناسق و انسجام الوحدات داخل التركيب. و في نفس الموضع يمكن لنا أن نسحب مفهوم

[1] عبد الواحد حسن الشيخ: البديع و التوازي، مكتبة الإشعاع الفنية، سلسلة اللغة العربية، ط1، 1999، ص 27.

ظاهرة الجمال عند الفلاسفة، و التي ترتكز على مبدأ التناسب* بين أجزاء العمل الفني. فإننا نصل -من هذا المنطلق- إلى أن البديع هو الأكثر تمثلا لتلك المبادئ بما توفره مظاهره من علاقات صوتية و تركيبية و دلالية تنتج في ترددها و اطرادها إيقاعا جماليا (مقارنة بعلمي المعاني و البيان). فالإيقاع إذا هو « النسبة في الكميات و التناسب في الكيفيات و النظام و المعاودة الدورية»[1]. و لا شك أن هذا التعريف يحيلنا على ظاهرة وقف عندها الفكر العربي القديم، قبل أن يتخذها الفكر المعاصر مرتكزا يعد موقوما من مقومات الجمالية و الأدبية. و الحديث في هذا المقام عن خصيصة شعرية يتمثلها التناسب بأشكاله و مظاهره التي تباينت عند علماء البلاغة في نظرهم للأدب و الشعر قديما، و هي ظاهرة التوازي، الذي قال به "ياكبسون" وحدده ب «تماثل أو تعادل المباني أو المعاني في سطور متطابقة».[2] و قد حمله مركزية الرسالة الشعرية، و تجاوز ما آل إليه المصطلح عند الأسلوبيين على أنه ظاهرة بلاغية، إلى اعتباره أساسا للعلاقات التركيبية بين دلالات النص. فالتركيب في الشعر (كما هو الحال في النثر) يخضع لمبدأ التشابه فضلا عن خضوعه لمبدأ التجاور؛ حيث تأخذ الكلمات المتجاورة سمات و مظاهر متشابها إما على المستوى الصوتي/الصرفي ، التركيبي/النحوي ، الدلالي/المعجمي،« و هذا ما جعل ياكبسون يقول: إن الوظيفة الشعرية تسقط مبدأ التشابه الموجود في محور الاختيار على محور التركيب»[3]. مما يحدث تكرارا لمظاهر لغوية داخل القصيدة الواحدة، فيتحقق بهذا نوع من التوازن القياسي المحكوم بوحدات مشتركة أو شبه مشتركة، و يطلق ياكبسون على هذا التكرار مصطلح

---

* يعزز مبدأ التناسب النظام في الإيقاع الفني، ذلك أنه ليس غاية في ذاته و لكن الغاية منه تحقيق القيمة الجمالية و القيمة التعبيرية. ينظر، محمد العياشي: نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس،دط، 1976، ص 67.

[1] محمد العياشي: نظرية إيقاع الشعر العربي ، ص 43.

[2] عبد الواحد حسن الشيخ: البديع و التوازي، ص 07.

[3] عبد الواحد مرابط: السيمياء العامة و سيمياء الأدب(من أجل تصور شامل)، منشورات الاختلاف، الجزائر/ الدار العربية للعلوم ناشرون،لبنان/ دار الأمان، الرباط،ط1 ، 2010، ص 137.

"التوازي" [*] (le parallélisme) و هو «يجعل الانتباه موجه نحو الإرسالية ذاتها، فيضعف فعالية الوظائف التواصلية الأخرى. فالتوازي إذا هو الآلية التي تقوم عليها الوظيفة الشعرية، و هو نفسه ما يجعل هذه الوظيفة تهيمن على باقي الوظائف».[1] و باعتبار التشكيل الفني بعامة و الأدبي منه على وجه الخصوص يتحقق من خلال تماثل البنى الصوتية والتركيبية و الدلالية (تشابهها ، ترادفها و تعاقبها) [**]. فالتوازي هو « عنصر هام، و عنصر قد يحتل المنزلة الأولى بالنسبة للفن و الأدب».[2] و هذا يعني أن الظاهرة الفنية و الشعرية بخاصة تتحرك وفق عنصر التكرار الذي يجسد ظاهرة التوازي و يحقق مبدأ الجمالية.

و يضيف ياكبسون قائلا:« ففي الشعر يكون الوزن بالضبط هو الذي يفرض بنية التوازي: البنية التطريزية للبيت في عمومه، الوحدة النغمية و تكرار البيت و الأجزاء العروضية التي تكونه تقتضي من عناصر الدلالة النحوية و المعجمية توزيعا متوازيا؛ و يحظى الصوت هنا حتما بالأسبقية على الدلالة».[3]

يتبين من رأي ياكبسون أن التَّكرار هو المحرك الأساسي و المشغل الحقيقي لبنية التوازي في نظامها الشعري، فضلا عن هيمنة الصوت "بصفاته التمييزية" في تكوين الدلالة النصية. و يحيل الرأي -أيضا- على حقيقة الفارق الجوهري بين اللغة الشعرية و لغة النثر الأدبي، التي تتوفر على حضور

---

[*] من بين المفاهيم التي احتلت مركزا مهما في تحليل الخطاب الشعري، مفهوم التوازي، و أصل هذا المفهوم المجال الهندسي، و لكنه نقل مثلما تنقل كثير من المفاهيم الرياضية و العلمية إلى ميادين أخرى؛ و منها الميدان الأدبي و الشعري على الخصوص.ينظر، محمد مفتاح: التشابه و الاختلاف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996، ص 97.

[1] عبد الواحد المرابط: السمياء العامة و سيمياء الأدب (من أجل تصور شامل)، ص 137.

[**] التوازي أنواع: «يكون أحيانا مترادفا بحيث يعيد الجزء الثاني الجزء الأول في تعابير أخرى، و يكون أحيانا متضادا، بحيث يضاد الجزء الثاني الجزء الأول، و يكون أحيانا توليفيا بحيث يحدد الجزء الثاني الجزء الأول».ينظر، محمد مفتاح: التشابه و الاختلاف، ص97.

[2] رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، ص 103.

[3] المرجع نفسه: ص 108.

عميق لخاصية التوازي في تشكيل الآثار النثرية. و لا يسعنا المقام للوقوف عند هذه الإشكالية بشق من الشرح؛ فهي ليست من المفردات التي يشتغل عليها البحث، و يكفينا التنويه بما ذكره ياكبسون على إثر الرأي الأول:« و على العكس، من ذلك نجد في النثر أن الوحدات الدلالية ذات الطاقة المختلفة هي التي تنظم بالأساس البنيات المتوازية. و في هذه الحالة يؤثر توازي الوحدات المترابطة على أساس المشابهة أو التباين أو المجاورة بشكل فعال على بناء الحبكة و على تخصيص ذوات الفعل و مواضيعه و على انسياب التيمات السردية ».و يضيف في نفس المعرض: « يحتل النثر الأدبي موضعا وسطا بين الشعر باعتباره شعرا و لغة التواصل المعتاد و العملي»[1].

و عود على ما قيل في التكرار و الصوت، الذي اعتدّ له ياكبسون موضعا خاصا في درسه اللساني، فهو أصغر وحدة مكونة (غير دالة*)، إلا انه المؤسس الجوهري للدلالة المعجمية على المستوى الكلمة ومن ثمة الدلالة النحوية على مستوى الجملة أو الكلام.

استندت شعرية رومان ياكبسون على خاصية التوازي «باعتباره ظاهرة جوهرية في لغة الشعر»[2]، و هذا انطلاقا من أن المبدأ الأساسي في شعريته « هو أن الوحدات اللغوية في الخطاب الشعري تتميز بخاصية التوازي، فكل متوالية شعرية محددة بتكرار منظم للوحدات المتساوية».[3]و يؤكد ياكبسون هذا الموقف بقوله: «هناك نسق من المتناسبات المستمرة على مستويات متعددة: في مستوى تنظيم و ترتيب البنى التركيبية و في مستوى تنظيم و ترتيب الأشكال و المقولات النحوية

---

[1] رومان ياكبسون: قضايا الشعرية: ص 108.

* تعد الكلمة أصغر وحدة دالة من منظور الدرس اللغوي الحديث modern linguistique، أما الصوت فهو أصغر وحدة في الكلمة، و بذا يمكن عد الصوت وحدة تدخل في الدلالة، حيث ينتقل الصوت من حالته الفيزيائية /التصويت إلى تركيبه في مفردة تحمل معنا مركزيا (معناها المعجمي الذي يكشف داخل السياق عن المعنى الاستعمالي للكلمة). ينظر،تحسين عبد الرضا الوزان: الصوت و المعنى(في الدرس اللغوي عند العربفي ضوء علم اللغة الحديث)،دار دجلة ناشرون موزعون، الأردن، ط1، 2011، ص 412.

[2] محمد القاسمي: التكرارات الصوتية في لغة الشعر، عالم الكتب الحديث،اربد، الأردن، ط1، 2010، ص11.

[3] المرجع السابق، ص 11.

و في مستوى تنظيم و ترتيب الترادفات المعجمية و تطابقات المعجم التامة. و في الأخير، في مستوى تنظيم و ترتيب تأليفات الأصوات و الهياكل التطريزية. و هذا النسق يكسب الأبيات المترابطة بواسطة التوازي انسجاما واضحا و تنوعا كبيرا في الآن نفسه ».[1] و هو ما يؤكد بوضوح تداخل و حوار الدلالات الصوتية و المعجمية و النحوية، فكل الوحدات اللغوية في الهندسة الشعرية هي وحدات متساوية صوتيا و دلاليا، تنتظم في هذه الهندسة وفق عنصر التكرار الذي يضمن لها الفاعلية (حركية تداولية) ، أي أنه يشرّك المتلقي في عملية الإبداع.

إن هذه الوحدات المتماثلة تحقق تعادلا وفق تلك التراتبية التي تلتزم بخطية (على ما وضعه سوسير خاصية للعلامة اللغوية/الدليل اللغوي بعد خاصية الإعتباطية)تخضع لمبدأ زمني تتحقق من خلالها وظائف تلك البنى الصرفية و التركيبية ، أي على مستوى بنية الكلمة و على مستوى تركيب الجملة.

البنى الصرفية ← بنية الكلمة ← دلالة صوتية

البنى التركيبي ← نحو الجملة ← دلالة معجمية

3-2 – الوظائف الدلالية و الجمالية للمحسنات البديعية:

الإيقاع هو حقيقة الإبداع و جوهر الفن لأنه يشكل متعة فكرية و حسية، عالية التقدير لدى المتلقي، و لا يتحقق -في الأعم الأغلب- إلا من خلال« ظواهر البديع، و لا يفهم من الإيقاع انصرافه إلى الناحية الشكلية الخالصة، بل إن التعامل مع بنى الإيقاع يتكشف معها إمكانية توظيفها دلاليا، بحيث يمكن القول بأنها أكثر البنى قربا من الشعرية، إن لم نقل أنها شعرية خالصة».[2]

---

[1] رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، ص 106.

[2] خالد كاظم حميدي:علم البديع رؤية معاصرة و تقسيم مقترح (دراسة في ضوء المقاربات السيميائية و الأسلوبية و التداولية)، مؤسسة الوراق للنشر و التوزيع، عمان، الأردن،ط1، 2015، ص 39.

ينحدر عن هذا الرأي ما يجعلنا نؤسس لفكرة دراسة علم البديع كأهم عنصر من عناصر التشكيل الإيقاعي التي يتحقق بها الشعر.فالبديع هو مظهر من مظاهر الإيقاع الذي تتأسس عليه الظاهرة الإبداعية و الفنية بعامة.

و ينبغي –بداية– أن نبرر إعادة النظر في المحسنات البديعية و الكشف عن إمكانات التشكيل الدلالي و الجمالي في مستوياته اللغوية المختلفة.

انطلاقا من أن البلاغة و النقد وجهان لعملة الفن الواحدة، فمن الطبيعي أن يفهم الدرس البلاغي بأساليب قرائية جديدة.

لقد ظل الاعتقاد راسخا« بأن الظواهر البديعية هي مجرد ظواهر بسيطة و عرضية، لا تسهم بشكل فعال في بناء العمل الشعري».[1] و هو ما أدلت به جل تصانيف النقاد و البلاغيين القدامى؛ و على إثر ذلك تعاملت الشعرية العربية القديمة مع المحسنات البديعية « باعتبارها زينة طارئة و زخرفا لفظيا لا يتجاوز حدود التنميق و التحسين»[2] ، و ذلك بخلاف ما أجازته لعلمي المعاني و البيان.

و البديع هو « علم يعني بدراسة الأثر التركيبي للعلامات اللغوية في الموقف التخاطبي بما يتصل بوقعها على النفس، و قسمها السكاكي قسمين: لفظي يتجلى في سطح النص و يكون غامض المعنى، و معنوي يشرك المتلقي في إنتاج النص».[3]

---

[1] محمد القاسمي:التكرارات الصوتية في لغة الشعر، عالم الكتب الحديث،اربد ، الأردن، ط1، 2010، ص 59.

[2] المرجع نفسه، ص 58.

[3] خالد كاظم حميدي:علم البديع رؤية معاصرة و تقسيم مقترح (دراسة في ضوء المقاربات السيميائية و الأسلوبية و التداولية)،ص 50.

و بتتبع تلك الظواهر البديعية في ديوان ابن خاتمة الأنصاري، نلحظ شيوعا واضحا و مطردا لمفردات البديع اللفظي، و هو ما يعكس من جهة، شدة توتر الإيقاع الصوتي، و يبرر من جهة ثانية عدم الحاجة إلى إحصاءها.

اكتفت البلاغة العربية القديمة بمهمة تحديد تصانيف التعبير و تسميتها، فضلا عن تداخل المعايير الإبلاغية و الفنية العامة التي تتحكم فيها. و هو ما يحدث هندسة خاصة في تناول النصوص الأدبية؛ حيث تنحصر مهام أي علم من علوم البلاغة العربية القديمة في شكل معين من أشكال هذا التناول النصي. ثم إن البديع على ما تواضع عليه جمهور العروضيين انحصر في التحسين، و الذي لم يرتضه الدرس البلاغي المعاصر، فأفرد له مسوغات تحقق وظيفته الجوهرية، و تتعدى به ألوان الزخرف اللفظي التي اعتدّت أساسا للإبداع الشعري .

و لقد نظرت اللسانيات النصية إلى ذلك المفهوم و أرست له مصطلحا la cohésion* الذي نقله إلى العربية سعد مصلوح و رأى أن مصطلح "السبك" هو أقرب المفاهيم له و أكثرها شيوعا في التراث النقدي العربي، بدلالته على التلاحم و الاستمرارية.

* و سبق الحديث عن (la cohésion/la coherence) ومفهوم النسق في الفصل الأول /النظري من هذه الدراسة. ينظر ،ص 56 من الرسالة.

و ينسحب هذا الرأي على «أظهر وسائل السبك و أدناها إلى الملاحظة المباشرة و هي التكرار (أو الإعادة) récurrence * في ظاهر النص. لقد ارتبط التكرار في التراث النحوي بالتوكيد اللفظي»[1] .

و هو ما يحقق بالضرورة حوارا جادا بين جملة عناصر النص الأدبي، مما يحدث أثرا للمعنى و تحقيقا للدلالة على مستوى البنية السطحية و البنية العميقة للنص، التي تنتج الوظيفة الدلالية للبديع، و تنقل التلقي النصي من درجة الإدراك إلى درجة التذوق الذي يطمح إليه المتلقي،«و هو ما توفره ظواهر البديع التي تقوم على انزياح خاص، تنتقل بموجبه وحدات اللغة من الدلالة الاعتيادية إلى تحقيق عنصر المفاجأة و الإمتاع».[2]

و يبقى ذلك التماسك الذي يحقق الوظيفة الدلالية من خلال حوار الوحدات اللغوية، مكملا جوهريا لعنصر التناسب الذي يلتزم بضبط خصوصية الأثر الأدبي، من خلال توفير عنصر التوازن و التوافق بين أجزاء هذا الأثر. و لما كان التناسب معيارا تقوم عليه الظاهرة الجمالية، فإنه يبرر قدرة المحسنات البديعية و اللفظية منها على تحقيق الوظيفة الجمالية.

---

* Récurrence: مصطلح اعتمده "ياكبسون" في كتابه Jakobson : Essai de linguistique général, P 235-242.

انتقل مصطلح التكرار(récurrence) بمفاهيمه المطّردة في بيئته الفرنسية إلى مجال الدراسات العربية؛ أين ترجمت مترادفاته بما يقابلها في اللغة العربية بكلمة واحدة أحيانا، و ترجمت الكلمة الواحدة بمقابلات عدة، أحيانا أخرى، و ذلك بحسب جهود المترجمين العرب الذين استقبلوا المصطلح.يراجع في هذا الصدد، يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح، ص 166-172.

[1] سعد عبد العزيز مصلوح: في البلاغة العربية و الأسلوبيات اللسانية أفاق جديدة، مجلس النشر العلمي، مجلة كليات الآداب و التربية، جامعة الكويت، 2003، ص 237.

[2] خالد كاظم حميدي:علم البديع رؤية معاصرة و تقسيم مقترح (دراسة في ضوء المقاربات السيميائية و الأسلوبية و التداولية)، ص 57.

3-3- التكرارات الصوتية في شعر ابن خاتمة:

نحاول في هذا المبحث تتبع بعض حالات التكرارات الصوتية الممثلة في العناصر البديعية الأكثر توثيقا للظاهرة الصوتية، التي تحقق فائدة إيقاعية على مستوى اللغة الشعرية في ديوان "ابن خاتمة". و نبدأ مع أكثر الأشكال اطرادا في الديوان، التكرار؛ التجنيس، الترديد و التصدير؛ التي صنفها جل الباحثين و الدارسين على أساس مبدأ تجانس المجموعات البديعية و تماثلها، وعلى أساس تواتر عنصر التكرير فيها. لتندرج بعدها أساليب لغوية أخرى؛ حيث أخذت ظاهرة **التوازي** معايير خاصية (التشابه و الاختلاف) بين: (التشطير/التوازي) و (الترصيع/التطريز) و (المطابقة/التضاد).

3-3-1-التكرار:

التَّكرار خصيصة أساسية و « هي أكثر من عملية جمع، هي عملية ضرب فإن لم تكن كذلك، فهي وليدة ضرورة لغوية أو مدلولية أو توازن صوتي أو هي تجري لملء البيت و البلوغ به إلى منتهاه»[1]. و هو عنصر من عناصر الإيقاع في الشعر، الذي أغفل النقاد و المنظرون العرب القدماء قيمه الصوتية، و هذا ما يبرر شحّ نتاجهم من هذه الناحية؛ حيث انصرف اغلبهم إلى النظر في قضية التكرار في القرآن الكريم، «و لذلك فإنهم انشغلوا بأغراضه البلاغية دون محاولة الجمع بينها و بين جمالياته الصوتية».[2]

و لم يكن هذا محل إجماع البلاغيين؛ كونه ارتكز في النصوص الأدبية الراقية، و اختلق لنفسه مبرر الإضافة و التجديد على مستوى النصوص الأدبية، فهو لا يكتفي بإعادة الوحدة اللغوية

---

[1] محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، مجلد 20، تونس، 1981، ص 62.

[2] علاء حسين البدراني: فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري، دار غيداء للنشر و التوزيع،عمان، الأردن، ط1،2015، ص 272.

(شكل/مضمون)، و إنما الاشتغال على توليد طاقة تأثيرية حملت الجديد للنص و متلقيه، و هو ما تنبه له الأسلوبيون المعاصرون؛ و فيه « تتكون ظاهرة غير قابلة للملاحظة، إلا أنها أثر معنى شعري خالص يتمثل في أننا نقرأ في المقطع (المكرر) المقطع نفسه و شيئا آخر».[1]

وسم التكرار أشعار ابن خاتمة، و حقق جمالية على مستوى الصوت كما على مستوى الكلمة، فكانت قصائده تشي بحركة إيقاعية و توزيع هندسي في نظام و معاودة. و يظهر ذلك في قوله[2]:

(بحر البسيط)

جَمالُ لُطفِكَ بَينَ النَّفْسِ والنَّفَسِ وسِرُّ هَدْيِكَ بينَ النَّارِ والقَبَسِ
وسَيْبُ جُودِكَ قَدْعَمَّ الوجُودَ لهُى ما بَيْنَ مُنْسجِمٍ جُوداً و مُنْبَجِس
فَما عَسى أَن يُطيلَ القولَ ذو لسَنٍ أَو ما عَسى أَنْ يُطيلَ الصَّمْتَ ذو خَرَسِ
بَهَرْتَ نُوراً فَلا سِتْرٌ لِملتفْتِ و فِضْتَ جوداً فلا عُذْرٌ لِمُلْتمسِ
و عُدت بالحِلْمِ و الإجمالِ فاتَّضَحَتْ حُلى جمَالِكَ مِثْلَ الصُّبْحِ في الغَلَسِ
فالكُلُّ مُحتفِلُ في الحمد مُبتهلٌ سُفْلٌ كعُلْوٍ و مَرؤُوس كَمُرتَئِسِ
و أَيّما نِعمةٍ مِنْ قبلُ نشْكُرها و الشّكرِ منْها و شُكرُ الشُّكرِ وَلْتَقِسِ
كَفى بِخَيْرِ البَرايا نِعمةً نَفَسَتْ فأَعجزَ الشكرُ عَنْها كُلَّ ذي نَفَس
كفى ببِعْثِكَ خَيْرَ الرُّسْلِ مَوْهِبَةً عمَّتْ كِلا الثَّقَلَيْنِ: الجِنّ و الإِنسُ

[1] جوليا كريسطيفا : علم النص، تر :فريد الزاهي، مر عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، دار البيضاء، المغرب، ط1، 1991، ص 81.

[2] الديوان: ص 15.

تكرار الصوت:

هيمن صوت (السين) على بقية الأصوات، و قد ناسب الشاعر بين صفة هذا الصوت و بين ما رامه في نظمه.و في هذا مزاوجة موفقة بين الجرس الواضح و صفة الصفير التمييزية الذي تحدثه (السين) لحظة سماعها، و بين وضوح معاني الأبيات التي احتوت حرف (السين) في تشكيلها الموسيقي. فقد خرج عنصر التكرير إلى معاني الوصف و المدح بما يشغل الشاعر، و يلفت انتباه المتلقي، فأُدركت الغاية و وصل الشاعر إلى صور المبالغة في التعظيم والتفخيم.

تكرار المفردة:

تكررت كلمة (شكر) خمس مرات في البيتين السابقين، و هو ما أحدث لدى القارئ دهشة و غرابة (!)، و استفسارا عن مقصدية الشاعر (؟). ففي تكرار الوحدة(شكر) وقع إيقاع خاص لدى المستمع وتوكيد لمعنى الحمد، و تبيين لصور النعماء و كثرتها. فقد تحقق التكرار عن طريق وقع الأصوات على الأسماع فأثار جرس الحروف و الكلمات، التي طبعت البيت الشعري و عززت النسيج الصوتي و الدلالي في آنٍ.

و أخذ عنصر التطريز حظه من هذه التشكيلة الشعرية في قوافي السينيّة الشهيرة؛ إذ توافقت في الوزن، فشكلت ظاهرة الموازنات الصوتية التي كشفت عن شعرية مخصوصة.

و قوله[1]: (بحر الكامل)

تُذكي بَلابِلُهُ البَلابِلَ لوْعةً و لَرُبَّ بَلبالٍ يَهِيْجُ لِبُلبلِ

[1] الديون: ص 23.

توزع حرف (الباء) على مستوى تأليف البيت بنمطية أسرت المتلقي و بررت تكرارها تسع مرات داخل التركيب، فحقق تطريز البيت بصوت (الباء) حمولة دلالية جمالية، أذكت على دلالته العامة. حيث اشتد الهم و كثر الوسواس (البلبلة) من فرط التأمل في أية الله (طلاقة لسان ذلك المخلوق الضعيف، البلبل). فغطت الوظيفة المرجعية في محتوى الشطر الثاني على الوظيفة الجمالية للبيت الشعري بعامة. « و قد حمل التكرار طاقة وظيفية مهمة تمثل في الدعم الدلالي لألفاظ محددة في النص، و إبقائها في بؤرة التعبير»[1].

- يمكن لنا أن ننعت التكرارات الصوتية في الديوان بالاختيارية في لغة الشعر، فهي تبدو أكثر كثافة و أكثر تنظيما مما هي عليه في النثر؛ وعليه فالتكرارات الصوتية الاختيارية تعود في جوهرها إلى مبدأ تغليب محور الاختيار على محور التأليف داخل الجملة الشعرية.
- تسهم الظواهر البلاغية المقصودة في النص/ التكرارات في بناء السياق الإيقاعي، و تحقق المتعة و اللذة لدى المتلقي، و تتجاوزها إلى الإقناع عبر الوظائف الدلالية، محدثة تناسقا جماليا.

3-3-2-التجنيس:

فطن "عبد الله بن المعتز" لهذا النوع من فنون البديع، و أفرد له أقدم تعريف في النقد العربي القديم (منذ القرن الثالث الهجري) جاء فيه:«هو أن تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر و كلام و مجانستها لها أو تشبيهها في تأليف حروفها»[2]. يتبين لنا من خلال التعريف أنه لم يقف عند الاختلاف الدلالي بين الكلمتين المتجانستين، غير أنه مثّل لذلك بالاتفاق الصوتي و الاختلاف الدلالي فيما قدمه من نماذج. و قد أخذت هذه القضية(الاختلاف الدلالي في

---

[1] خالد كاظم حميدي:علم البديع رؤية معاصرة و تقسيم مقترح (دراسة في ضوء المقاربات السيميائية و الأسلوبية و التداولية)، ص111.

[2] عبد الله بن المعتز: كتاب البديع، تح: اغناطيوس كراتشكوفسكي،دار المسيرة، بغداد،ط2، 1979، ص 25.

التجنيس) شقا عظيما من الدرس البلاغي، حيث حاول البلاغيون ضبط تعاريف و مفاهيم لأنواع الجناس و صوره المتعددة. و قد حفل به ديوان ابن خاتمة، و أبرز دلالاته في ذلك، قوله[1]: (بحر البسيط)

رَسُولُ يُمْنٍ حَبانا كُلَّ مُلْتَمسِ و نُورُ هَدْىٍّ كفانا كُلَّ مُلْتَبَسِ

يوحي التشابه الصوتي بين الكلمتين المتجانستين (ملتمس/ ملتبس) بتوازن على مستوى شطري البيت، و هو ما يوهم المتلقي أنه تكرار للفظة واحدة، غير أن ما يرفع اللُبس عن هذا التجانس الصوتي هو توفرها على عنصر السمة التمييزية (trais distinctif) التي وضعها "ياكبسون" حدا فاصلا بين ما تحققه الفونيمات على مستوى الألفاظ، لأن (الميم) و (الباء) يختلفان من جهة التصويت، و هو توازي فونيمي نتج عن توازي دلالي، كون (الميم) و (الباء) من الأصوات « الأكثر وضوحًا في السمع»[2]، و هذا ما رفع اللبس و الغموض الذي أثار سمع المتلقي و شكه في كون الكلمة مكررة بعينها.

و قوله[3]: (بحر البسيط)

غَرَّتْهُ غُرَّةُ دُنيا بالصِّبا فصَبا و أَنَّسَتْهُ بتَهوينِ الهَوى فَنَسِى

تحتكم الجانسة في المثال إلى كثافة لفظية بين أفعال و أسماء مارست سلطة الاشتقاق على معنى البيت الذي خرج إلى مزية فنية محكمة؛ فقد تكررت المزاوجة الصوتية أربع مرات:

غرته ← غرة ، الصبا ← صبا ، أنسته ← نسى .(تهوين ← هوى) .

---

[1] الديوان: ص 16.

[2] إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية ، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، دط، 2016 ، ص 30.

[3] الديوان: ص 17.

و قد طرز البيت بحروف بثت في صدره و عجزه، محدثة رنة موسيقية فجرّت دلالة الجناس و حققت الوظيفة التنبيهية.

و قوله أيضا[1]: (بحر الكامل)

سَحبَ السَّحابُ بها فُضولَ ذُيولِه فَوشَى أَباطِحَها و لَمَّ شعُوبَها

يتفرع الجناس التام في هذا المثال إلى الجناس المستوفى* الذي أضاف رجع و صدى بين الفعل و الاسم المتجانسين الذين استنطقا بقية البيت الشعري؛ فانتشرت الأباطح و اهتزت لتسود الشعوب بفضل هذا الانتشار الإيقاعي بين السحاب و الأباطح و الشعوب، و التجاوب بينهم بفضل أثر المشابهة و التماثل.

و لما أخذت المزاوجة بين الاسم و الفعل نمط التجنيس في المثال السابق، فهي في مواضيع أخرى تعتمد التكرار بين فعلين، و منها قوله[2]: (بحر البسيط)

و عُدْتَ بالفضلِ في وِردٍ و في صَدَرٍ بالجُودِ إِن أَقْسَطوا و الحلْم إِنْ قَسَطوا

جانس الشاعر بين لفظتي (أقسطوا / قسطوا)، و هو ما يوحي بدلالة موحدة بين ألفاظ التركيب الأخرى (الجود/الحلم)؛ حيث ارتبط معنى البيت بموضوع المدح و الثناء على الله سبحانه وتعالى في فضله على عباده، العادل منهم و الجائر. حيث أفادت (أقسطوا) معنى العدل و الإنصاف وأفادت (قسطوا) معنى الجور و الظلم و الميل عن العدل، وهو ما أحدث تشويش على مستوى القراءة الثانية.

---

[1] الديوان: ص 25.

* ما كان ركناه أي لفظاه من نوعين مختلفين من أنواع الكلمة (اسم/فعل)، (فعل/حرف) أو (حرف/اسم). ينظر، عبد العزيز عتيق: علم المعاني –البيان–البديع، دار النهضة العربية للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، ص 618.

[2] الديوان: ص 21.

و قوله[1]: (بحر الطويل)

إذا ما اْعتَزت في الحُسنِ بانَ اعتزازُها بِشَمْس الضُّحى أُمٍّ و بَدْرِ الدُّجى أَبِ

يظهر الجناس الصوتي في هذا البيت بالمزاوجة بين الفعل (اعتزت) و الاسم (اعتزاز)، و هو ما يحدث وضوحا سمعيا لدى المتلقي، و يبقى وضوح المضمون لديه متعلق بالشطر الثاني الذي يترقب فيه تأكيدا معنويا لما احتواه الشطر الأول. فقد أبان بصورة حسنائه في سياق مجازي أبعد المستمع عن الحقيقة و رمى به إلى الخيال، و غرضه في ذلك إثبات ما قصد إليه، و تحقيق الوظيفة الافهامية.

يقوم التجنيس في ديوان ابن خاتمة بوظيفة حيوية و دورا بارزا في إحداث الإيقاع و تشكيل الشعرية.

3-3-3 الترديد*:

من الألوان البديعية اللفظية التي عني بها الشاعر و هو« نمط آخر من التكرار اللفظي يقوم على تكرار الكلمة لفظا و معنى، بيد أن تغييرا في المعنى لا يرجع على الدلالة المعجمية للكلمة

[1] الديوان: ص 52.

* و هو عند بعض العلماء أول مصطلحات البديع اللفظي و هذا خلافا لما جرت عليه العادة، حيث أن جل تصانيف العلماء يبتدئون ترتيبها بذكر الجناس و هو الشائع، غير أن تصنيف "بدر الدين ابن مالك" في كتابه (المصباح في علم المعاني و البيان و البديع)، و كتاب (الطراز المتضمن لأسرار البلاغة و علوم حقائق الإعجاز) "ليحي بن حمزة العلوي"، يبتدئان ترتيبهما بالترديد. و هذا التقسيم يكشف عن عبقرية أصحابه المتمثلة في تصنيف منهجي يعتمد مبدأ تجانس المجموعات البديعية وتماثلها.

نفسها، و إنما يرجع إلى ما أسندت إليه، و هذا النوع من التكرار يدعى بالترديد»[1]. و هو ظاهرة صوتية تحمل معنى صرف الشيء و رجعه، وهو أن « يأتي الشاعر بلفظة متعلقة بمعنى ثم يردها بعينها متعلقة بمعنى آخر في البيت نفسه و في قسم منه»[2]. و وظيفته تقوم على الرجع و الصدع التي تذكي النفس و توقض السمع و تثير الحياة في الصورة بفضل الترديد النفسي الناجم عنها.

يقول الشاعر[3]: (بحر الطويل)

و ما أَسَفي أَنْ مَرَّ ما مرَّ فانْقَضى و لكنَّ هَمّي ما بَقِيْ مِنْ زَمانِيا

يرتكز التكرار الصوتي في قول الشاعر على تكرار بنية المفردة، و هو ما ينطبق على مفهوم الترديد، إن ورود الكلمة المكررة في صدر البيت دون عجزه يحدث وقعا موسيقيا أكثر كثافة من وقوعها على مسافة زمنية في عملية التصويت؛ أي يكون الموقع هو المحدد لدرجة الكثافة، على أن الموقع في المستوى التركيبي يضبط وظيفة الكلمة داخل السياق. و يزيدها كثافة حرف (الراء) بصفته التمييزية، « فهو صوت مكرر»[4] يزيد إيقاعا و وقعا لدى المتلقي.

و مما أنشد[5]: (بحر البسيط)

من سَفْحِ دَمعٍ بِسَفح الخدَّ مطّردٍ و قَدْحِ وَجْدٍ بطيِّ الصَّدرِ منعَكِسِ

ترتبط إعادة اللفظة المفردة في التركيب بمقصدية المتكلم/الشاعر، و التي حملت معنى مغاير من خلال العلاقة الإسنادية، فاستعمل المسند إليه في دلالة المفردة الأولى استعمالا مجازيا يثير انتباه

---

[1] محمد عبد الله القاسمي: التكرارات الصوتية في لغة الشعر، ص 85.

[2] ابن رشيق: العمدة، ص 239.

[3] الديوان: ص 14.

[4] إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص 66.

[5] الديوان: ص 16.

المتلقي، و يفيد معنى سفك الدموع، وهو معنى واضح مع أن الاستعمال كان مجازيا؛ و السبب في ذلك هو حرف(السين) الذي تصدر الكلمة فهَيمَنَ على بنيتها من خلال تحكمه في الحرفين اللاحقين له (الفاء) و (الحاء)*،و (السين) هو صوت صفير تختص به العربية، و له نغمة موسيقية عالية الوضوح، إذ إن وضوح الصوت يعد لازمة مهمة من لوازم الوقع الدلالي[1]. و على هذا برزت المفردة و اتضح معناها في التعبير عن شدة الحزن و الأسى.

و في سياق مغاير قال[2]: (بحر السريع)

إذا بَدا الأَحْسَنُ فَوْقَ الحِصانْ إِيَّاك إِيَّاكَ، الأَمانَ الأمانْ!

أسهم التكرار بصيغة الأمر في إثارة المتلقي و تنبيهه، فقد ردد الشاعر لفظتين لغرض موسيقي تساوت فيه أقسام المقاطع في كلمة (إياك) و كلمة (الأمان) محدثتا إيقاعا داخليا مميزا، و جناسا نغميا مقيدا بجملة الشرط في شطر البيت.

و يشترك "الترديد" مع ضرب آخر من ضروب "التكرار اللفظي" في دلالة الكلمة على معنى جديد غير المعنى السابق لها، و هو أسلوب "**التعطيف**"، الذي لم ينل حظه عند علماء البديع مقارنة بغيره من الأساليب البديعية التي اشتركت معه ضمن أقسام اللفظ من جهة دلالته على المعنى و هي "الترديد و التصدير"، و هو يختلف عن "الترديد" في أنَّ ترديد الكلمة يكون متباعدا يشتمل عليهما كل من الصدر و العجز و لا يشترط تكرارها بصيغتها كما في"الترديد"، بل يمكن أن يتكرر ما يشتق منها. وهو في الديوان نحو قوله[3]: (بحر الكامل)

---

* تختلف أصوات الصفير عن أصوات الحفيف بشدة الرخاوة. ينظر، إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص 26.

[1] خالد كاظم حميدي، علم البديع رؤية معاصرة و تقسيم مقترح، ص 108.

[2] الديوان: ص 70.

[3] الديوان: ص 94.

فَوَشى ثِيابَ الرَّوضِ مِنْ أَوراقِهِ وَشْيًا تَنوَّعَ صبغُهُ وتَنَسَّبَا

و قوله[1]: (بحر المتقارب)

فَدَيْتُكِ من بُلْبُلٍ هَاجَ مِنْ بَلابِلِ وَجْدِيَ ما قَدْ سَكَنْ

3-3-4 التصدير:

باب من أبواب البديع اللفظي التي حفل بها جل علماء البديع في دراساتهم، و لا يكاد يخلو كتاب من الكتب التي عنيت بالبديع من تباينه بين مصطلحي (التصدير) عند بعض العلماء "كابن رشيق"في (العمدة)، و (ردّ الأعجاز على الصدور) عند البعض الآخر. وهو جعل أحد الطرفين المكررين في النظم في أخر البيت و الآخر في صدر المصراع الأول أو في حشوه أو في آخره أو في صدر المصراع الثاني[2]. و هذا الرأي مؤسس له عند "عبد الله ابن المعتز" بما سماه (رد أعجاز الكلام على ما تقدمها) على أن الشطر الأول كله صدور للبيت و الشطر الثاني أعجاز له. و هو عنده ثلاثة أقسام:-ما يوافق آخر فيه آخر كلمة في نصفه، -ما يوافق آخر كلمه فيه أول كلمة في نصفه الأول، -ما يوافق أخر كلمة فيه بعض ما فيه[3]. و نراه عبارة عن رد بمثابة صدى لما ورد في الصدر، أي هو رجع صوتيا لما انبثق من إيقاع و صوت و صورة من العجز ليكتمل السبك و البناء، و ليتم المعنى بتتمة الوزن إيقاعًا و نغمًا و دلالةً أيضا.

---

[1] الديوان: ص 99.

[2] أحمد مصطفى المراغي: علوم البلاغة (البيان و المعاني و البديع)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص 426.

[3] عبد العزيز عتيق: علم المعاني- البيان - البديع،ص 643.

و قد وظف في الديوان بنسبة لا تقل عن توظيف ظاهرتي (التجنيس) و (الترديد)، الأساليب اللغوية الأكثر شيوعا و احتواء لعنصر التكرار. و يبين كل نموذج مما يلي قسم من أقسامه الواردة أعلاه يقول الشاعر[1]: (بحر الكامل)

مَطْروزَةِ الأَدْواحِ بالزَّهرِ مَحْفُوفَةِ الأَكنافِ بالزُّهْرِ

يشكل هذا النموذج من التشكيل الصوتي بيان ظاهرة التوازي لعناصر الإيقاع البديعي لدى " ابن خاتمة". ترددت كلمة (الزهر) محدثة إيقاعا خاص بفضل أسلوب التصدير الذي الم بمحاسن روضة استضافت فصل الربيع فكسا أشجارها بالزهر و جعل لأكنافها بياضا كأن له بريقا ونورا، فالزَهر في الصدر (نبات معروف) و الزُهر في العجز البياض من كل شيء، و في هذا جناس. و فيه توازن بين: مطروزة الأدواح ـــــــــــــ محفوفة الأكناف.

فقد رسم الشاعر باللون في هذا البيت، وعمد إلى تلوين صورته الشعرية بأساليب التصدير و التشطير و التوازن و التجنيس، فتحاورت تلك الألوان الزخرفية بما أبدعه في الرسم باللون الأبيض، مما أحدث تشويقا لدى المتلقي الذي أعاد الصورة السمعية؛ فكانت صورته الذهنية أكثر كثافة و أعمق دلالة.و في نفس السياق الإيقاعي يقول[2]: (بحر السريع)

أَسْرفْتَ في الهِجْرانِ يا ماطِلاً يَكْفيكَ باللهِ مِنَ المطْلِ

تبعث لفظة (مطل) في هذا البيت بتكرارها وقع على الأسماع، و تأكيدا لمقصدية الشاعر و احتواء للغرض الدلالي المرام، و نستدل برأي"ابن رشيق" الذي يرى أن رد أعجاز الكلام على صدوره يجعل الكلام يدل بعضه على بعض و يكسب البيت الذي يكون فيه أهة و يكسوه رونقا

[1] الديوان: ص 96.

[2] الديوان: ص 77.

و ديباجة و يزيده مائية و طلاوة[1]، و أيّ محاولة لاستبدال الكلمة بمرادفاتها يذهب بجمال البيت و حسنه.

و قال أيضا[2]: (بحر البسيط)

فصَارَمُوكَ حِذاراً أَنْ تَنِمّ بِهِمْ و ما انْتِفاعُكَ بالدُّنيا إذا صَرَمُوا*

مركز الإشعاع في هذا البيت لفظة (صرم) التي تكررت في موضعين متباينين؛ فجاءت في بداية الصدر و تموضعت في نهاية العجز، و قد مثلتا بهذا حدّي البيت الشعري وقطبين مشعين له، و هما فعلان أحدهما وقع حدوثه و انقضى و الثاني توكيدا يعود على ذلك الحدوث، و اللفظتان متفقتان في المعنى مختلفتان في البناء. و ما زاد ظاهرة التصدير وظيفة جوهرية في الترابط و التلاحم (السبك) بين مكونات البيت الشعري؛ تفاعل الصوت و الدلالة، فكان لحرف (الصاد) سلطة على أسماع المتلقي، بما يحدثه من صدى و رجع للمعنى من جهة، و تأكيد للغرض من جهة ثانية.

و ذكر في موضع آخر[3]: (بحر الطويل)

و ما مَقصدي نَجدٌ و لا ذِكرُ عَهْدِها و لَكن لِحِرّي منْ غَدَتْ دارُهُ نَجدُ

للكلمة المتكررة (نجد) التي تموقعت في حشو البيت و في آخره دلالتان متماثلتان؛ فهي نجد التي ألفها و هي موطن ذكرياته، ومقصده إياها ليس حبا فيها ولكن من يسكن القلب يسكن نجد، و اشتمل الشطر من البيت جملة تستوجب جوابا، و ذكر "أبو هلال العسكري" ما يؤكد هذا:« فأول ما ينبغي أن تعلمه، أنك إذا قدمت ألفاظا تقتضي جوابا فالمرضي أن تأتي بتلك الألفاظ في

---

[1] ابن رشيق، العمدة، ص 242.

[2] الديوان: ص 73.

* صارم: قاطع و هاجر.

[3] الديوان: ص 53.

الجواب و لا تنتقل عنها إلى غيرها مما هو في معناها»[1]. أي أن اللفظة المتكررة لا يمكن استبدالها بما يرادفها و إلا زال المحسن وضعف أسلوب التصدير.

نستشف من تتبع صورة التصدير في شعر "ابن خاتمة" /قصائد الديوان، أنه لم يلتزم نمطا بعينه، و إنما لجأ إلى ما ينسجم مع التشكيل الصوتي للبيت في تحقيق المعنى المقصود.

3-3-5 التشطير/التوازي:

لم يندرج فن التشطير ضمن فنون البديع التي وضعها "ابن المعتز"، و تبعه في ذلك العديد من العلماء حيث خلت معظم كتب البلاغة العربية من هذا اللون البديعي. و من المتقدمين الذين فطنوا له و اهتموا بدراسته "أبو هلال العسكري" الذي افرد له فصلا من أبواب مؤلفه (الصناعتين). و الشطر في اللغة نصف الشيء. و هو عنده « أن يتوازن المصرعان و الجزآن و تتعادل أقسامهما مع قيام كل واحد منهما بنفسه، و استغنائه عن صاحبه»[2]، و هذا يخرج إلى معنى استواء الأجزاء و المزاوجة فيتحقق فيه توازن الألفاظ و الأبنية. كما ورد له تعريف مختصر عند "ابن مالك" وهو «أن يكون كل من شطري البيت سجعتين مخالفتين لأختيهما»[3]. و ينسحب التعريفين على مفهوم"التوازي" وكنا قد أشرنا أن مفهوم "المناسبة" هو أكثر المفاهيم دلالة على مفهوم "التوازي" في الشعرية العربية القديمة. «ومما يثير الانتباه أن قدامى بن جعفر استعمل مفهوم التوازي و هو بصدد الحديث عن ألوان البديع لكن دون تحديده، حيث يقول: و أحسن البلاغة الترصيع و السجع و اتساق البناء... و التوازي و إرداف اللواحق و تمثيل

---

[1] أبو هلال الحسن العسكري: كتاب الصناعيتين(الكتابة و الشعر)، تح مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1981، ص 429.

[2] المرجع نفسه، ص 463.

[3] ابن مالك(بدر الدين الأندلسي الطائي): المصباح في علم المعاني و البيان و البديع، المطبعة الخيرية،1302هـ، ص 78.

المعاني»[1]. و يظهر من كل هذا، أن مفهوم التوازي حدد موقعه في الشعرية العربية القديمة باعتماده –فيما يبدو– على قانون فني صالح للحكم على النصوص الأدبية من ناحية الجودة أو الرداءة .

و قد انعكس هذا الانحصار عند الأقلية من العلماء و الدارسين، فلم يحفل بهذا الفن شعراء الصنعة البديعية كثيرا و لم يولوه كبير اهتمامهم، رغم هذا فقد ورد في ديوان شاعرنا كخاصية أسلوبية شكلت وحدة بنائية و وظيفية في مجمل أشعاره، ومن ذلك قوله[2]: (بحر الطويل)

و مَا لِحَمامِ الأَيْكِ تَشدو تَرَنُّما و مَا لِقُدودِ القُضْبِ تَهفوا تَعاطيَا*

ينقسم البيت الشعري إلى شطرين يتساوى فيهما أقسام الشطر الأول مع ما يقابله من أقسام الشطر الثاني؛ فكل كلمة من المصراع الأول لها ما يساويها في المصراع الثاني، على المستوى العروضي و على المستوى الجمالي الفني. و التقطيع الوزني لصدر البيت هو نفس التقطيع الوزني لعجزه، مع اختلاف تقفية الألفاظ في كل شطر. و هذا يعد نوعا من التوازي و التوازن في الدراسات المعاصرة سواء بالمفهوم الرياضي لمصطلح التوازي أو بالمفهوم الصرفي للمفردات المتوازنة في البيت أو القصيدة. وقال أيضا[3]: (بحر البسيط)

بَهَرْتَ نُورًا فلا سِتْرٌ لِمُلْتَفِتٍ و فِضْتَ جودًا فلا عُذْرٌ لِمُلْتَمِسِ

---

[1] محمد القاسمي: التكرارات الصوتية في لغة الشعر، ص 14.نقلا عن، قدامى بن جعفر: جواهر الألفاظ، تح: محي الدين صبحي، ص03 .

[2] الديوان: ص 12.

* التعاطي: التنازل.

[3] الديوان: ص 15.

إن التوازن الصوتي الذي أدركه المتلقي، أنتجته تفاعيل كل شطر مع مثيلاتها في الشطر الآخر، و هذه ضرورة إيقاعية جسدت المعنى الذي أفاده كلا الشطرين، فكان نوره سبحانه وتعالى يملأ الدنيا و يفيض جودا بعطاياه، و هو ما خلق توازٍ على مستوى البنى الصرفية كما على مستوى البنية التركيبية لكل قسم، و هذا ما حقق اكتمال صور التماثلات اللغوية على مستوى سطح البيت الشعري، من خلال تكافؤ حروف المعاني (التاء، الفاء، الكاف، اللام) و الأفعال(بحر، فاض) و الأسماء (نورا، جودا) (ستر، عذر) (ملتفت، ملتمس). نحو:

بحر	ت	نــورا	ف	لا	ستر	ل	ملتفت
و فاض	ت	جودا	ف	لا	عذر	ل	ملتمس

و ذكر[1]: (بحر البسيط)

لِأَفضلِ النَّاسِ من حَافٍ لمنْتَعِلٍ و أَكرمِ الرُّسلِ من بادٍ لِمُخْتَتِمِ

أسهمت بنية التوازي في إظهار معاني البيت الشعري، و بتتبع أقسام الشطر الأول يتحدد معناه من خلال حشو المصراع فيه (أفضل الناس).ثم إن المعنى في المصراع الثاني يوازيه، و هو من ناحية أدق يوضح معنى الشطر الأول و يؤكده، و يمكن تمثيله بالشكل الآتي:

لـ	أفضل	الناس	من حاف	لـ	منتعل
و	أكرم	الرسل	من بــاد	لـ	مختتم

[1] الديوان: ص 20.

فالكلمات البانية لشطر البيت تماثلت هندسيا على مستوى الموقع و مستوى الدلالة، مما خرج بالصيغة الصرفية (إسم التفضيل) (ما أفضل/ ما أكرم) من دلالته النحوية إلى وظيفة إبلاغية احتوت معاني المدح و التعظيم.

و قال[1]: (بحر الكامل)

فَتَرَى انفِتاحَ الوَردِ خَدًّا أحمرًا و تَرَى ابتِسامَ الزَّهرِ ثَغْراً أَشْنَبا

تحدد الصياغة اللفظية في البيت الانسجام الذي تتضمنه أجزاء المصراعين، حيث تتساوى أقسامه و تتقابل في الوزن. ثم إن الشاعر يفتتح البيت الشعري بالكلمة (ترى) و يرددها في بداية عجزه، و هذا ما أحدث إيقاعا صوتيا لدى المستمع و تعادل في المقاطع الصوتية، نتيجة التوازي الأفقي القائم في البيت بين:

فترى انفتاح الورد	و ترى ابتسام الزهر
خدا احمرا	ثغرا اشنبا

هذا التوازي هو الذي أحدث تجاوبا بين المقاطع الصوتية المكونة للبيت، فزاد من شعريته نتيجة التناغم القائم بين (الانفتاح /الابتسام) و بين (الورد/الزهر) و بين (الخد/الثغر)، و كل ما ينعكس من هذه الأشياء يثير في النفس البشرية و يستحوذ عليها و يجعلها تتألق كتألق المعاني المنبثقة من دلالاتها.

وُفق "ابن خاتمة" في توظيف التشطير، و استوفت عنده لوازم التعادل بين الأقسام، حيث تشكلت النواة اللسانية الشعرية من الناحية البنائية و الوظيفية، و الإبلاغية. فكانت وحدة أسلوبية مستقلة بذاتها.

[1] الديوان: ص 93.

3-3-6 الترصيع:

هـو تجميـل الشـيء و قولـك رصـعته أي: « عقدتـه عقـدا مثلثـا متـداخلا(..) فـذلك الترصيع»[1]. و كذلك الشعر فهو بناء و تركيب و نسج ألفاظ و ضمّ بعضها إلى بعض في تناسق و انسجام. و قالوا أيضا: «الترصيع كالتسجيع في كونه يجزئ البيت إما إلى ثلاثة أجزاء إن كان سداسيا أو إلى أربعة إن كان ثمانيا»[2]، و يخلق فيه تجاوبا نغميا بفضل الرجوع الذي تحدثته الأصوات المكونة له، فتستلذه النفس و يرتقي بها إلى عالم الروح. و يقوم الترصيع بتقسيم البيت الشعري إلى أجزاء و فواصل و عقد، و هذا نستشفه من مختلف التعاريف، و قد أشار إليه "ابن رشيق" أثناء حديثه عن باب التقسيم، مسندا حديثه إلى "قدامة بن جعفر" إذ قال: « و إذا كان تقطيع الأجزاء مسجوعا أو شبيها بالمسجوع فذلك هو الترصيع عند قدامة، و قد فضله و أطنب في وصفه إطنابا عظيما»[3]، و يذكر بدر الدين بن مالك أن الترصيع هو:« أن يكون الأول من الفقرتين أو شطري البيت مؤلفا من كلمات مختلفة و الثاني منها مؤلفا من مثلها في الوزن و الترتيب و التقفية لما سوى العروض».[4] فالترصيع إذن ضرب من المحسنات البديعية اللفظية التي تزين الكلام وتحمّله و تثيرنا عن طريق حاسة السمع بالدرجة الأولى؛ حيث تتردد بمقتضاه ألفاظ لا تشترك فيما بينها في المقاطع الصوتية، و إنما اشتراكها يحدث التماثل في الأوزان و القوافي و هذا ما يظهر من الأمثلة اللاحقة التي أبدعها "ابن خاتمة" في هذا الفن.حيث قال[5]: (بحر الطويل)

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، دار صادر للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، مج08، مادة(رصع)،دط،1968، ص 124.

[2] ابن أبي الإصبع: تحرير التحبير في صناعة الشعر و النثر و بيان إعجاز القرآن، تح حنفي محمد شرف، القاهرة، 1983، ص 125.

[3] ابن رشيق: العمدة، ص 260.

[4] ابن مالك: المصباح في علم المعاني و البيان و البديع، ص 78.

[5] الديوان: ص 13.

إليكَ إِشاراتٌ و عنكَ عِبارةٌ و فيك أَماراتٌ فلا تَكُ ساهِيَا

يخيل لنا للوهلة الأولى أن هذا البيت الشعري يتضمن نوعا من التكرار الذي عهدناه في الأساليب البديعية التي تقوم على مبدأ اللفظ من جهة دلالته على المعنى، و الأمر هنا يختلف، فهو ليس بضرب من ضروب التكرار اللفظي و إنما الترديد فيه يظهر من خلال تقطيع البيت و تقسيمه إلى أجزاء تتفق في الوزن و القافية، و إنّ ترديد حرف (الكاف) في بعض الأجزاء و حرف(التاء) في البعض الآخر من حشو البيت و بشكل منتظم يخفف من وقع قافيته التي تضعف نتيجة بروز قوافي داخلية يكون لها أثرها على قوافي الأبيات الأخرى أي على روي القصيدة، « حيث أن لحظة الانتظار الطويلة من أول البيت إلى أخره، التي تتدخل القافية لإيقافها وتحرير أنفاس المنشد بهذه المحطة النهائية، قد جزئت إلى عدة لحظات ومواقف ذات قوة إيقاعية مضاهية لقوة القافية تقريبا»[1]. يقول الشاعر[2]: (بحر الكامل)

مَنْ عاذِري، مَنْ ناصِري، مَنْ مُنْصفي هذا دَمي سَفكَتْهُ بِنْتُ المُنصِفِ

قسم البيت إلى شطرين، الأول منهما جزئه الشاعر إلى أجزاء عروضية قائمة على عنصر التقفيه الداخلية و التسجيع في الوحدات الوزنية، و تحكم في ذلك حرف(الياء) بمواقعه المنتظمة من تلك الوحدات، كما تساوت الصور الجزئية للشطر نفسه، و اشتركت في نفس التفعيلة:

من عاذري= من ناصري= من منصفي

0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/

مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ

[1] محمد العمري: تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر-الكثافة-الفضاء-التفاعل،الدار العلمية للكتاب، مطبعة النجاح الجديدة، دار البيضاء، المغرب، ط1،1990، ص 199.

[2] الديوان: ص 57.

أما الشطر الثاني فلم يلتزم فيه الشاعر عنصر التسجيع و لم يخضع للقافية السابقة، و سلمت تفعيلته الثانية من الإضمار*، ومن ثم فالبيت الشعري على وزن الكامل تعرض للإضمار في سائر أجزائه إلا الجزء الخامس منه، (مُتَفَاعِلُنْ).

0//0///

و قال[1]: (بحر المتقارب)

فَحُثّ المدامَ، و سَقِّ النَّدامى و سَلِّ الغرامَ، و حَلِّ الفكَرْ

يحمل البيت خاصية مميزة ممثلة في التزامه بنية تركيبية من أبرز عناصرها تقسيم البيت إلى تفعيلات متساوية، و كل تفعيلة تحمل كلمة ذات دلالة معينة و لكنها على سجع واحد، و هنا تبرز الوظيفة الموسيقية/ الانتباهية لهذا الأسلوب و التي تنشأ من تكرار حروف متماثلة في نهاية الجمل المسجوعة، مما يحدث وقعا مميزا على حواس المتلقي و في مقدمتها حاسة السمع، غير أن الكلمة التي تقع في ضرب البيت و تكون قافية له تختلف عن الكلمات السابقة في حرف الروي؛ الشيء الذي يحدث خيبة لدى المتلقي المتتبع للإيقاع الترصيع فتهزه الخيبة لتذكره أو تعيده إلى وحدة الروي التي بنيت عليه القصيدة.

ومما ذكر[2]: (بحر المتقارب)

مُحَيّا عَجيبٌ و شَخْصٌ طروبٌ و سَجْعٌ أَديبٌ و صَوْتٌ حَسَنْ

---

* زحاف الإضمار: تسكين الحرف المتحرك الثاني من التفعيلة.

[1] الديوان: ص 75.

[2] الديوان: ص 99

يأسر البيت الشعري المتلقي من خلال ألفاظه ذات البناء الخاص و إيقاعه الوزني المميز، فقد توفر على قافية تحكمت في أجزائه و توزعت على حشوه، و يستثنى من ذلك ضربه لأنه يخضع لقافية القصيدة و رويّها، كما أن الألفاظ المسجوعة في هذا البيت تؤدي معاني مستقلة، ترتبط جميعا في الاشتغال على المعنى العام للبيت، و تحقيق الوظيفة الإفهامية.

3-3-7 المطابقة:

أجمعت المفاهيم اللغوية على أن الطباق هو التناسب و المساواة، و اصطلح على هذا "قدامة بن جعفر" الذي سمى الطباق تكافؤا، و لم يسمي هذا أحد غيره[1].و هو بهذا الرأي يخالف جمهور البديعيين الذي ذهبوا في فهمهم لهذا اللون إلى معنى غير الذي ذهب إليه قدامة؛ يقول "أبو هلال العسكري": « قد أجمع الناس أن المطابقة في الكلام هو الجمع بين الشيء و ضده في جزء من أجزاء الرسالة أو الخطبة أو البيت من بيوت القصيدة، مثل الجمع بين البياض و السواد(..) و الليل و النهار (..) و الحر و البرد(..)»[2].

و المطابقة في اصطلاح رجال البديع هي أن يجمع بين معنيين متقابلين و هو نوعان: حقيقي ومجازي؛ فالطباق الحقيقي ما كان بألفاظ الحقيقة، و المجازي ما كان بألفاظ المجاز [3]، و هو ثلاثة أنواع، فقد يكون طباق إيجاب و قد يكون طباق سلب، أو قد يكون إيهام بالتضاد،فالأول ما صرح فيه بإظهار الضدين و لم يختلفا إيجاب و سلبا، و الثاني ما لم يصرح فيه بإظهار الضدين و اختلفا إيجابا و سلبا، أما الثالث فهو أن يوهم لفظ الضد أنه ضد مع أنه ليس بضد[4].

و انعكس ذلك إيجابا لدى"ابن خاتمة" فقال في موضع[5]: (بحر الكامل)

---

[1] ابن رشيق: العمدة، ص 244.

[2] العسكري: الصناعتين، ص 339.

[3] عبد القادر حسين: فن البديع، دار الشروق، القاهرة، دط، دت، ص 45-46.

[4] عبد العزيز عتيق: علم المعاني-البيان-البديع، ص 497-498.

[5] الديوان: ص 47.

قُل للتي خَضبَتْ بياضَ بَنانِها بدماءِ دَمعي أَو سَوادِ عُيونِي

احتوى مصراعي البيت على ركني هذا اللون البديعي؛ فكلمة (بياض) في الشطر الأول تطابق كلمة (سواد) في الشطر الثاني، وهما من جهة اللفظ ضدان، أما من جهة المعنى فلفظة (سواد) ليست بضد (بياض)، لأن تخضيب الأصابع يكون بالحناء /اللون الأحمر و ليس باللون الأسود؛ فهو طباق مجازيا يوهم بلفظة (سواد) بضد و هو ليس بضد إلا من جهة اللفظ. و ذكر في الشطر ذاته (دماء دمعي) إذ جعل للدموع لون الدماء لفرط ما يعانيه من ألم وحزن.

و قال في سياق[1]: (بحر الكامل)

فاقْدَحْ زِنادَ الكأسِ عن لَهَبِيَّةٍ تُغْشى ظَلَامَ اللَّيلِ ضَوءَ نَهارِ

صرح الشاعر بالكلمتين المتطابقتين و أظهرهما متقاربتي الموضع في بنية البيت الشعري،و لكن المعنى الذي تؤديه كلتا اللفظتين لا يحقق التضاد و ذلك لارتباطهما بما جاء في صدر البيت و هي عبارة (فاقدح زناد) التي تحمل معنى محاولة إخراج نار من كأس خمرة ذهبية اللون يغطي بها ذلك الظلام الدامس؛ فيملأ ليلته نورا و ضياء كضياء النهار. و لفظة (الليل) ليست بضد لفظة نهار من جهة المعنى و لكنها توهم بالمطابقة من جهة اللفظ.

و قال أيضا[2]: (بحر الكامل)

عَجَبًا لأَزْمانٍ تَسُرُّ عَبيدَها و تُسيِئُ للأحرارِ مِن أَبْنائِها !

[1] الديوان: ص 55.

[2] الديوان: ص 64.

المطابقة في هذا النموذج بين فعلي(تسر) (تسيئ) و بين اسمين (عبيد) (أحرار)، فالشاعر جمع بين الضدين من كل نوع؛ و هي مطابقة تخرج إلى المجاز العقلي، لأن الأزمان في الحقيقة لا تسر و لا تسيء؛ وقد جاء باللفظتين السابقتين ليستدل بهما على معنى آخر هو ما تخفيه الأيام من خير و شر للإنسان، فهي يوم له و يوم عليه، و الطباق عموما ما جاء على سبيل المجاز.

– انتقل الاستعمال الأسلوبي لظواهر البديع عند ابن خاتمة من إطاره البلاغي إلى تحقيق الأثر الجمالي؛ ذلك أن النص أخذ أبعاد الشراكة بين المبدع و المتلقي، فهو لم يعد محسنا لأوجه الكلام و إنما أصبح (من زاوية معاصرة) عنصر بنائيا يجسد النص.

الفصل الثالث

شعرية الانزياح

يضعنا مصطلح " الانزياح" (l'écart) أمام إشكالية قديمة حديثة، حيث عده بعض النقاد العرب مرادفا للمصطلح البلاغي القديم "العدول"، و أخر أسلوبي معاصر تمثله " الانحراف "(déviation) ، في حين فنّد البعض الآخر هذا باعتبار الخلفية الفكرية و المعرفية للبيئة التي لفظته إلى الوجود*

يتوجب علينا – من هذا المنطلق- أن نعود بالمصطلح إلى مضانه الأولى و نبحث في خلفياته و مرجعياته؛ على اعتبار أنه أثار إشكالية كبرى في الدراسات الحديثة و المعاصرة. حيث « نقل هذا المفهوم إلى العربية بما لا يقل عن أربعين مصطلحا يمكن أن نجد لها شفيعا في أن الغربيين أنفسهم قد عبروا عن هذا المفهوم الواسع بمصطلحات كثيرة يقارب عددها العشرين».[1]

يقترن مصطلح "الانزياح" "بجون كوهين" في إطار تناوله للشعرية البنيوية و فيما طرحه من أفكار تأسيسية لنظرية الانزياح، إذ إن « الشعر عنده انزياح عن معيار هو قانون اللغة، فكل

---

* يفضل هنري ميشونيك كلمة " الانحراف" في إشارته إلى عدول اللغة الشعرية عن المعيار. ينظر : هنري ميشونيك: راهن الشعرية، تر: عبد الرحيم حزل، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط2، 2003،ص43.

و يترجم عبد الله حمادي المصطلح ذاته بـ " اللاعقلانية اللغوية"، و قد اعتبره أكثر غموض من العدول اللغوي أو الانزياح عبد الله حمادي: شعرية الإتباع و الإبتداع،منشورات جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر،دط،2001، ص 110 .

و جاء على لسان يوسف وغليسي أن العدول مصطلح مشبع بدلالات نحوية و بلاغية قديمة لا تفي بالدلالات الأسلوبية للمفهوم المعاصر، و قد اعتمد هذا الرأي في مقاله المعنون بـ: " مصطلح الانزياح بين ثابت اللغة المعيارية و متغيرات الكلام الأسلوبي العربي".

[1] يوسف وغليسي: مصطلح الانزياح بين ثابت اللغة المعيارية و متغيرات الكلام الأسلوبي العربي، مجلة علامات، فبراير، 2008، ج 64، مج16، ص 189. و ذكر عبد السلام المسدي جملة المصطلحات الغربية: , Transgression, déformation, altération, abus, distorsion, incorrection, infraction, subvention, aberration, violation, scandale, ...).ينظر، عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط3، 1982، ص 100.

صورة تخرق قاعدة من قواعد اللغة أو مبدأ من مبادئها، إلا أن هذا الانزياح لا يكون شعريا إلا إذا كان محكوما بقانون يجعله مختلفا عن غير المعقول.» [1]

وردت كلمة "صورة" مرادفة للكلمة "انزياح" في المفهوم الذي خص كوهين به الشعر، و الصورة البلاغية في الدرس النقدي القديم لم تتعدَّ الخروج عن قواعد اللغة و مبادئها في العموم ، على عكس ما اختص به الانزياح في الدرس المعاصر ، باعتبارها نظرية هي مركز عمل كوهين، حيث ينحدر إلى شقين؛ أولهما يوصف بالخطأ الممكن، و يكون الثاني خطأ غير معقول، فيندرج ضمن الكلام الذي يتعذر فهمه أو يستعصى تأويله، فيحيد بهذا عن ما يميز اللغة في جوهرها و تسقط عنه سمتها التواصلية، و بهذا نستشف حدود الانزياح بما تضمنه حدّ المفهوم السابق؛ أي إنه شعريا إذا ما اخضع لعملية التصحيح، «و ليس التصحيح إلا قبول التأويل بما هو صحيح» [2]. فالخروج عن السائد المألوف للسمة المميزة للغة هو ما يخلق وظيفة و جمالية تأسر القارئ و تحقق مقصدية المتكلم.

فالانزياح هتك لقواعد اللغة و إعادة بنائها من جديد، و هذا ما يؤكده "حسن ناظم " في رأيه الذي ينطلق من نفس موقف كوهين؛ على «أن نظرية الانزياح تتجلى في خرق الشعر لقانون اللغة بالأحرى، أن لغة الشعر يشذ في استخدامها مبدأ من المبادئ اللسانية، غير أنه- في لغة الشعر- لا يكتفي بالانزياح، بل لا بد من وجود قابلية على إعادة بنائها ثانية، تتخطى العتبة التي تفصل بين المعقول و اللامعقول لتندرج ضمن الخطأ غير القابل للتصحيح على عكس لغة الشعر التي تكون محكومة بقانون يعيد تأويلها مرة أخرى». [3]

لما كان النص الأدبي في حقيقة تمرده الدائم على كل إبلاغ ظاهر، توجب على المنظرين إدراك قواعده و أقيسته التي تحقق شعريته بعيدا عن اللغة العادية، و تكون الشعرية وفق هذا

---

[1] جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ص 6.

[2] المرجع نفسه، ص 6.

[3] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية(دراسة مقارنة في الأصول و المنهج و المفاهيم)، ص 115.

مؤسسة على قاعدة الانزياح و التي تتبنى التهديم و إعادة البناء. فكلما كانت ضوابط اللغة المعيارية أكثر احتكامًا إلى الثبات و الانتظام، كان خرق قانون تلك اللغة و انتهاك خصوصيتها ممكننا و عقلانيا أكثر.

يتأسس الرأي السابق على مفهوم محدد للانزياح، و هو مفهوم نقدي غربي تحاور في رصد مبادئه العديد من الدارسيين، أبرزهم الشكلانيون الروس« الذين مثلوا الصحوة الأدبية الغربية التي تهتم بقيمة الشكل باعتباره مصدرا لاختلاف النص الأدبي عن غيره من النصوص، و من ثمة نادوا بالبعد عن المعيار و الانحراف عن الاستعمال اللغوي العام، لإبراز استقلالية التعبير الأدبي عن غيره من أنواع التعبير الأخرى»[1].

يحيلنا هذا الرأي على طرح لطالما استوقفنا و نحن نطّلع بالتدرج على ظاهرة الانزياح في الدرس العربي الحديث منذ اللبنة الأولى، و نعني به أزمة مصطلح تراودنا منذ البداية- كما ذكرت آنفا- إذ تزاحمه على مستوى المفهوم مصطلحات أخرى تندرج معه ضمن المجال النقدي الذي يحدد اشتغالها، و هي في تباينها تحمل مضايقة صريحة لمفهوم الانزياح.

انفرد "الانحراف" و "العدول" بالتعالي على بقية المصطلحات التي توازعتها الدراسات العربية القديمة منها و الحديثة. و قد عدّد "عبد السلام المسدي" في المصطلح و أحصى ما يزيد عن اثنتي عشرة مصطلحا.[*]

وعود على بدء، فإن مشروع "جون كوهين" يبدأ من الخطوة التي توقفت عندها البلاغة القديمة، التي هي علم معياري يطلق أحكاما قيمية بالاستناد إلى نظام تصنيفي جاهز. فكان البحث عن

---

[1] حميد حماموش: آليات الشعرية، ص233 . و ينظر:فيكتور إيرلنخ: الشكلانية الروسية، تر: الولي محمد، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، ط1، 2000، ص 103.

[*] الانزياح ، التجاوز، الاختلال،الإطاحة، المخالفة، الشناعة، الانتهاك، خرق السنن،اللحن، العصيان ، التحريف. ينظر، عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، ص 100.

القاسم المشترك بين الانزياحات في مختلف أصنافها، و افترض أن لها طبيعة متشابهة و جدلية كل حسب وظيفته و مستواه عوض استقلالية بعضها عن بعض و التي فرضتها البلاغة القديمة[1]

- بين المستوى الصوتي و المستوى الدلالي/**القافيـــــة← الاستعارة**

كل عامل صوتي يقابله أخر دلالي: **عامل صوتي← عامل دلالي**

- أما داخل المستوى الدلالي الواحد/ **الاستعـــــارة ← النعت**

فكل عامل مميز يقابله عامل تجانس: **عامل إسنادي ← عامل محدد**

و اقتصرت- حسب الدراسات النقدية المعاصرة- معالجة "كوهين" للنصوص الشعرية على بنية أجزاء القصيدة، و هي بنية توفر المستوى و الوظيفة اللذين اختارهما للتحليل.

من هذا المنطلق وجد سبيلا لتطوير البلاغة القديمة و الزجّ بها في دائرة الأسلوبية، و أول ما ابتدأ به هو التملص من بعض ما اعتمدته الشعرية القديمة، و لا سيما قضية الفرق بين الشعر و النثر، كما تعرض لتعريف كلا من الدال و المدلول بالاستناد إلى الدرس اللساني العام.

و نستحضر في معرض حديثنا ما يذلل الفهم و يقرب المعنى و هو ما جاء على لسان "جون كوهين" في مثال بسيط من قبيل:« الإنسان ذئب لأخيه الإنسان»[2].

في هذه الصورة الانزياحية تمثيل للدال (د) و المدلول(م) ، فيكون لها الرسم الأتي:

د ← م1 ← م2

الإنسان ذئب شرير

فالانتقال من المدلول الأول إلى المدلول الثاني هو انتقال عن قصد من المتكلم في إنشائه لصورته التي رسم من خلالها حدود المعنى لدى المتلقي؛ و هو انتقال يحمل تغييرا واضحا يستند في حقيقته إلى أنواع المجاز الممكن على النحو الأتي:

---

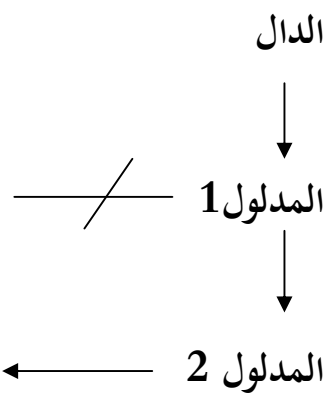
[1] ينظر،حسن ناظم: المفاهيم الشعرية، ص 111.

[2] جون كوهين: النظرية الشعرية، ص 109.

- **علاقة مشابهة ← الاستعارة**
- **علاقة مجاورة ← الكناية**
- **علاقة الجزئية / الكلية ← المجاز المرسل**

و بإعادة النظر في المثال أعلاه، يظهر أنها استعارة، و ذلك من سبيل (تغيير المعنى على أساس المشابهة)، فقد انتقل المعنى من الدال الأول(ذئب) إلى الدال الثاني (شرير) و هو تغيير تحقق به جوهر العلاقة بينهما، إذ إن المتلقي يلجأ إلى هذا التغيير بالمعنى من حالة الانزياح الأول إلى نفي الانزياح الثاني.

إن الانزياح في مرحلة أولية يبدو المعنى فيه مخالفا للمألوف، حيث تكون الكلمة منافرة للمعنى الذي وضعت لأجله (ذئب)؛ في حين تجد مبررها إذا ما صيغت في حالة انزياحية ثانية(شرير) من باب التلقي، فتسترجع ملاءمتها لمعناها من خلال الاستعارة التي تتحقق على المستوى الاستبدالي و تؤدي العملية التواصلية الوظيفية المبتغاة، و تحدد الخطاطة الآتية ذلك: [1]



يفسر "كوهين " بقوله: «إن الاقتصار على المعنى الأول يجعل الكلمة منافرة، بينما تستعيد هذه الملاءمة بفضل المعنى الثاني، الاستعارة تتدخل لأجل نفي الانزياح المرتب عن هذه المنافرة»[2].

---

[1] جون كوهين: النظرية الشعرية، ص 109-110

[2] ينظر، عبد الله محمد خضر: مناهج النقد الأدبي (السياقية و النسقية)، دار القلم للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت ، لبنان، د ط، د ت ص 261.

– حالة الانزياح: المنافرة

– نفي الانزياح: الاستعارة

إن استناد "كوهين" إلى التمييز «السوسيري بين اللغة (langue) بوصفها الإنتاج الاجتماعي و بين الكلام (parole) بوصفه الإنجاز الفردي، ساعده في التمييز بين (المستوى السياقي) الذي يتعلق بـ (مستوى الكلام) عن طريق خرق قوانين الكلام، و بين (المستوى الاستبدالي) الذي يتعلق بـ (مستوى اللغة)، عن طريق خرق قوانين اللغة (و التي عجزت البلاغة القديمة عن التمييز بينهما)؛ لأن البلاغة القديمة أطلقت اسم صورة على الانزياح السياقي في حالة، و على الانزياح الاستبدالي في حالة أخرى، فوضعت لذلك في مستوى واحد لحظتين مختلفتين و متكاملتين في نفس الصورة» [1].

و إذا كان المهاد "السوسيري" هو منطلق "كوهين"، فإن "ياكسبون" تجاوزه و تعداه و لم يكتف بما «لاحظه "سوسير" من حيث أن التعبير يقوم على محورين هما: محور المجاورة (syntagmatic) و محور الاستبدال أو التداعي(assiative) . فالعناصر المستخدمة في التعبير تتخذ، في البداية ترتيبها الأفقي، ثم يكتسب كل عنصر منها معناه بالنظر إلى ما يستدعيه من عناصر أخرى لدى أولئك الذين أرادوا إغناء الفكرة و توضيحها»[2].

إن أهم معيار انتبه إليه "ياكسبون"، هو ذلك الرابط الذي جمع بين العلاقات الاستبدالية و العلاقات التركيبية، أي اشتغاله على محوري الاختيار و التأليف. و بالتمعن في هذه الروابط يجدر بنا أن نقول إن العلاقات الاستبدالية هي«معيار خارجي تستدعي كلمات ليست حاضرة داخل

---

[1] المرجع نفسه، ص 261.

[2] إبراهيم الخليل: الأسلوبية و نظرية النص، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط1، 1997،ص 116.

النص، و إنما هي في حالة غياب، أي عن طريق تداعي المعاني بين الكلمة داخل النص، و بين قريباتها في الاشتقاق، أو في الحقل الدلالي خارج النص»[1].

1- مستويات الانزياح في الديوان:

1-1- الانزياح التركيبي:

إن الأسلوب مجاوزة فردية و طريقة خاصة في الكتابة « بمؤلف واحد، و قد عرفه "بايي" نفسه بأنه " تحول فردي في الكلام" و عرفه "ليوبستزر" léospitzer بأنه تحول فردي بالقياس إلى المستوى العادي»[2]، أي أنه يشتغل في خلق طاقة تتبلور في شكل أسلوبي مركزه التواصل و الإفهام، و لقد اعتبر "ياكسبون" الأسلوب إسقاطًا لمحور الاختيار على محور التوزيع،حيث يتم فيه «خرق القوانين المعيارية للنحو من أجل تحقيق سمات شعرية جديدة»[3].

بمعنى أنه يحدث على مستوى الكلام« و يمثله التقديم و التأخير، فقوانين الكلام تقتضي ترتيبا معينا للوحدات الكلامية، فيما يقوم التقديم و التأخير في الشعر بخرق هذا الترتيب و إشاعة فوضى منظمة- إن هم الوصف- بين ارتباطات تلك الوحدات»[4].

و لا نقصد بذلك الفوضى و الخطأ النحوي المقصود، و إنما نعني به ذلك الخروج عن السائد المألوف لغاية شعرية قابلة للقياس؛ ذلك أن الانزياح في لبه قانون تخرج فيه اللغة عن الاستعمال العادي للنظام اللغوي « أي خروج على جملة القواعد التي يصير بها الأداء إلى وجوده، و هو يبدو في كلا الحالتين كما يمكن أن نلاحظ، و كأنه كسر للمعيار غير أنه لا يتم إلا بقصد من الكاتب

---

[1] عبد الله محمد خضر: مناهج النقد الأدبي (السياقية و النسقية)، ص 266.

[2] ينظر ،جون كوهين: النظرية الشعرية ، ص 36.

[3] عبد الله محمد خضر: مناهج النقد الأدبي السياقية و النسقية، ص 259.

[4] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 121.

أو المتكلم، و هذا ما يعطي لوقوعه قيمة لغوية و جمالية ترقى به إلى رتبة الحدث الأسلوبي»[1] ، حيث تبرز الوظيفة المهيمنة التي تخدم مقصدية الكاتب و تحقق فعالية القراءة.

1-2- الانزياح الدلالي/ الاستبدالي:

يعتبر هذا المستوى ذو أهمية لا تقل عن بقية المستويات، « إذ يحاول المبدع من خلاله تشفير النص عن طريق البلاغة، و يرى "كوهن" أن الدلالة مجموع التأليفات المتحققة للكلمة ما»[2]، حيث تتحقق الدلالة و المقصدية لدى الكاتب / الشاعر عندما يتفنن و يحسن استخدام التراكيب اللغوية، و بمعنى آخر عندما يحقق بلاغة تخرج خطابه عن السائد المألوف و تحقق الوظيفة و الغاية المرجوة و هي الفهم و الإفهام.

فالانزياح في الجمل الأعم يستند إلى جانبين مهمين هما:

- المعرفة اللغوية.
- و القدرة على الاستخدام، أي القدرة على الاختيار و التأليف.

و انطلاقا مما سبق نحاول رصد الانزياح في النص/ الديوان مستندين في ذلك إلى ما حواه بين دفتيه من انزياح تركيبي و آخر دلالي، و إن اقتصرنا على هذا فلأنهما يشكلان الظاهرة الأسلوبية الطاغية و المهيمنة عليه- أي الديوان الشعري- و منه سيكون التحليل مقسما وفق أقسام الديوان.

---

[1] منذر عياشي: مقالات في الأسلوبية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط 1990، ص 81.

[2] عبد الله محمد خضر: مناهج النقد الأدبي السياقية و النسقية، ص 259.

القسم الأول: المدح و الثناء (ص 11– ص 42)

الشاهد	الصفحة	نوعه	الشـــــــــــرح
أما أبصرتْ عيناكَ للحقَّ مُرشداً مفعول به مؤخر أمَا سمعتْ أُذناكَ لِله داعياً مفعول به مؤخر	11 11	تركيبي تركيبي	الفصل بين الفاعل و المفعول به بشبه جملة (للحق) جار و مجرور، و (لله) تأخير المفعول به و تقديم شبه جملة جار و مجرور، و ذلك لبيان أهمية المقصود بالمديح و هو الله عزوجل، و في هذا عتاب و لوم للذي غفلت عينه فضائل الله، و تناسى شكره و حمده ساعيا وراء ملذات الحياة . لتتحدد بهذا الوظيفة التنبيهية؛ التي يروم من ورائها الشاعر لفت انتباه القارئ إلى إعادة النظر في العلاقة الروحية بينه و بين الله عزوجل.
تَسامَتْ لكَ الأكوان تُجْلَى عَرائِساً فعل شبه جملة فاعل فلو كنتَ ذا عَيْنَيْنِ كنتَ المُناجِيا	11	تركيبي	الفصل بين الفعل و الفاعل؛أي تأخير الفاعل و تقديم شبه جملة التي تفيد بيان أهمية الممدوح و هو الله عزوجل، و الفعل (تسامى) لازم لكنه في هذا الموضع تعدى بحرف الجر (ل) ليظهر أن التسامى لله عزوجل، و هنا نجده

			يؤكد على وحدانية الله و تساميه وفق الوظيفة الانفعالية و التنبيهية.
وما بالُ خَدَّ الوردِ أحمرَ قانِيا	12	دلالي	جعل للورد خذا على أساس الاستعارة المكنية؛ حيث شبه الورد بالإنسان (أسنة الورد) فألزمه شيئا من لوازمه فحذف المشبه به و ترك شيئا من لوازمه و هو الخد (إحالة على الوجه). و الإسناد هنا مجازي حيث أسند حقلا دلاليا لحقل دلالي آخر لا يتناسب معه إلا مجازا. في هذا المقطع تبرز الوظيفة الشعرية الجمالية بشكل لافت للانتباه.
وَ ما لِثغورِ الزَّهرِ تُلفىَ بَواسماً إذا ما عُيونُ القَطْرِ ظَلْنَ بَواكيا	12 12	دلالي دلالي	هنا استعارة مكنية؛ حيث شبه الورد بوجه الإنسان ذو الملاحة فاستعار منه ما يدل عليه؛ الثغر و العين في إطار ما يعرف بأنسنة النبات لتهيمن بذلك الوظيفة الشعرية .
و ما للآلي الشُّهبِ رُصَّعَ نَظمُها	12	دلالي	شبه النجوم في السماء بلآلي العقد المنتظمة، على سبيل الاستعارة التصريحية، حتى يعظم من قدرة الخالق و دقة تصويره، و بديعه في نسج الكون، بلغة شعرية عكست قصد

			الكاتب/الشاعر و حققت انفعالا لدى القارئ .
فأمسَتْ صدورُ الأُفق عَنها حَواليا	12	دلالي	على سبيل الاستعارة المكنية.
و لِمْ طرَّزَ للبرقُ الغَمامَ وَ وَشَّحتْ سواجِمُه البَطْحاءَ بيضاً مَواضِياً	12	دلالي	إسناد مجازي غير حقيقي، حيث جعل البرق كالإنسان الذي يقوم بالتطريز و هذا على أساس الاستعارة المكنية، و هما حقلان دلاليان مختلفان: حقل التطريز← جمالي← فعل إنسان حقل البرق ← طبيعي← فعل الاله فجمع بينهما في التوحد و الحلول الإلهي، أي حلول الذات الشاعرة في الذات الإلهية. و تتعالى مرة أخرى الوظيفة الشعرية على بقية الوظائف لا سيما الوظيفة الابلاغية الاتصالية، اتصال روح الشاعر و الروح الإلهية وفق رؤية صوفية رام من خلالها الشاعر إيصالها للقارئ.
و ما عَرَفَتْني عَنْ هوًى قَطُّ سالِيا م.به ثاني	13	تركيبي	تأخير المفعول به الثاني و تقديم متمم الجملة الذي هو عبارة عن شبه جملة (عن هوى قط)، فعبر أسئلة مجازية لا ينتظر منها الشاعر ردا راح يرسم لوحة

			فنية بألوان تشي بالحزن و الأسى و الإعراض، و للامبالاة العاشق للحالة التي يكابدها جراء جفائه. و ليبرز حالته أورد فعلا متعد إلى مفعولين: فقدم الأول (الهوى) و أخر الثاني (ساليا) لغرض لفت انتباه المعشوق من جهة و تنبيهه من جهة ثانية بغية التأثير في مشاعره و استمالته، و على هذا تهيمن الوظيفة الانتباهية و الانفعالية على هذا المقطع.
فَتستنجدُ الصَّبرَ الجميلَ لِخَطْبها	14	دلالي	إسناد مجازي غير حقيقي بين الفعل و الفاعل و المفعول به، حيث ألبس الصبر صفة و سمة الإنسانية (إنسان) فجعله شخصا يستنجد به على أساس الاستعارة المكنية. فجمع بين حقلين دلالين مختلفين ؛ فالفعل ينسبه للإنسان و هو الاستنجاد في حين أن الصبر ينتمي لحقل دلالي أخر (الأخلاق) و الغرض من هذا العتاب و لوم الحبيب المتمادي في الصد و الردع.

يُعيدُ بحُسْنِ اللُّطْفِ حاليَ حاليا فعل شبه جملة م.به	15	تركيبي	تأخير المفعول به (حالي) و الفصل بين الفعل و المفعول به بشبه الجملة (بحسن اللطف) لغرض استمالة و استعطاف الله للحصول على رحمته و عفوه، و استنارة مشاعر القارئ للتفاعل معه و مشاركته مصابه (وفق الوظيفة الانفعالية و التواصلية).
فَما عَسى أن يُطيلَ القولَ ذو لَسنٍ فعل م.به فاعل أوما عَسى أنْ يُطيلَ الصَّمْت ذو خَرسَ فعل م.به فاعل	15	تركيبي	تقديم المفعول به و تأخير الفاعل بنية تعظيم الخالق و الثناء على نعمه التي لا ينتظر منها ردا و مقابلا ، لذا راح يستصغر من نفسه الطامعة لنيل المزيد بلغة شعرية جمالية تلفت انتباه المتلقي و تبلغ مقصدية الكاتب /الشاعر.
فأَعجزَ الشكرُ عَنْها كُلَّ ذي نَفَسٍ فعل فاعل شبه جملة م.به	15	تركيبي	تأخير المفعول به و تقديم شبه جملة (متمم) لغرض التعظيم و الثناء على الله عزوجل.
روضُ كَساهُ الرّضى من طِيْبِه خِلَعاً ومَنْ سَقَتْهُ كُوّوس العَجْز لم يَكِسِ	17 17	دلالي دلالي	استعارة مكنية لغرض الثناء و الحمد لنعمه. استعارة مكنية عززت الوظيفة الشعرية و انزاحت عن اللغة العادية و التوظيف السطحي للكلمات /الدوال حيث مارس الشاعر عنف جمالي على

			اللغة مما أحدث دهشة عند القارئ.
إليكَ يا ربّ شكوَى مُبْعَدٍ قَعدتْ	17	تركيبي	تأخير المنادى و تقديم المقصود بالنداء (شبه جملة) إليك؛ و المقصود بالنداء هو الله عزوجل و غرضه التخصيص، إذ خصه بالشكوى فالشكاية لغيره مذلة.
أَدِرْ كؤوسَ الرِّضا ناراً عَلى عَلَم	18	دلالي	استعارة مكنية رام من خلالها الشاعر كشف الباطن الخلفي و إظهار حالته الروحية و الوجدانية وفق علاقات منزاحة تهتك المستور و تفضح الخفي خدمة للوظيفة الشعرية و الجمالية.
كَذاكَ من كَتَمَتْ سِرّاً ضَمائرُهُ فعل م.به فاعل	18	تركيبي	الفصل بين الفعل و الفاعل حيث يتقدم المفعول به (سرا على الفاعل (ضمائره) ليبرز الوظيفة الشعرية المهيمنة التي تكتنف تحتها الوظيفة التواصلية.
كَساهُ منهُ رداءُ غيرُ مُنْكَتِمِ فعل شبه فاعل جملة	18	تركيبي	تأخير الفاعل و تقديم المفعول به (شبه جملة).
و قَامَ للحُسين ترتيبٌ على قَدمِ فعل شبه جملة فاعل	18	تركيبي	تقديم المفعول به و تأخير الفاعل لتقوية معنى التجلي فيما ظهر من

			رياض اكتملت محاسنها فبان نورها، طلبا للمشاركة و المفاعلة و تلك الحالة الصوفية- الوظيفة الانفعالية.
فَسَلْ أَزاهيرَ رَوضِ الحُسن غِبَّ ندًى	19	دلالي	(فسل أزاهير) على سبيل الاستعارة المكنية، حيث شبه الأزهار بالإنسان الذي يسأل فحذفه و أبقى على لازم من لوازمه و هو الإصغاء و السؤال و الإجابة خدمة لقصده- لفت الانتباه-.
يرمي بِهِ الشَّوقُ من غَوْرٍ إلى نَجَمِ فعل شبه فاعل جملة	20	تركيبي	تأخير الفاعل و تقديم شبه الجملة من جار و مجرور، و بلغة واصفة ينقلنا الشاعر في جو روحاني إلى سمو العلاقة بينه و بين شوقه للحبيب المصطفى (لأحمد سيد الإرسال قاطبة) فيؤخر الفاعل و يقدم المفعول به، فلا يمكن أن يبدأ بنفسه ثم ينتقل إلى ذكر رسول الله (صلى الله عليه و سلم) من باب إتيان الناس منازلهم (لكل مقام مقال).
رفقاً بنا في بقايا أَنفُسٍ خَفِيتْ	20	تركيبي	حذف فعل تقديره (إلزم) و رفقا مفعول به منصوب لفعل محذوف

			تقديره ألزم، و الغرض هنا الاستعطاف و استمالة قلب الحبيب بغية الرفق به و الرأفة على حاله .
و أشربَ الوجدَ قَلبي و الجوى كَبدي و السُّهدَ جفْني و أَنواع الشجونِ دَمي	20	دلالي	استعارة مكنية، شبه الوجد (الحب و العشق) بشيء يشرب فحذفه و أبقى على أحد لوازمه (الشراب) كي يستعطف و يستميل قلب المحبوب ليرضى عليه و يسامحه و يشاركه حالته هذه من باب الاستمالة و الانفعال معه و به.
ياطَيْبَةَ الطَّيِّبينَ، اللهَ أنشُدكمْ م.به فعل+فاعل أماسَرَتْ نسمةٌ من جانب (العَلَمِ)	20	تركيبي + دلالي	-تقديم المفعول به (الله) و تأخير الفعل و الفاعل. -و قد كنى على الأندلس بطيبة؛ مدينة النبوة المنورة، مستحضرا معها جبل "العلم" على سبيل الكناية ليعزز مكانة الأندلس من جهة و يتغنى بروعة الطبيعة من جهة ثانية أين تجلت البراعة و القدرة الإلهية؛ حيث صب هذا في قالب لغوي طغت عليه الوظيفة الشعرية.
سوى جميلِ رجاءٌ نحوهُ انْبَسطوا م.به فعل+فاعل	21	تركيبي	تقديم المفعول به (نحوه) و تأخير الفعل و الفاعل (انبسطوا) لغرض الطلب و

			الاستعطاف و الرجاء.
و كُلُّ صَعْبٍ لقَيدِ الجُودِ يَرْتبطُ فاعل م.إليه جار و مجرور فعل مقدم	21	تركيبي	و هنا نجد اختلافا بين مدرستي الكوفة و البصرة رأي الكوفة= تقديم الفاعل تأخير الفعل (كل صعب + يرتبط) فاعل مقدم فعل +فاعل مستتر رأي البصرة = لا يوجد تقديم و تأخير حيث حملت القطعة الشعرية معاني المدح ممزوجة بمعاني الرجاء و الانكسار لبيان جلال الربوبية التي تجلت بالعطاء الموصول بالشفاعة و الحلم في ارتباطه بالفضيلة.
يامن تَعرَّف بالمعْروفِ فاعتَرَفَتْ فعل بجمِّ أنعامه الأَطرافُ و الوسَطُ شبه جملة فاعل	21	تركيبي	تأخير الفاعل و تقديم شبه جملة لغرض عد مواقع النعماء و موارد الآلاء قاصدا و إجمال رحمته على عباده.
فليسَ يَلحقُ منهُ مُسْرِفاً قَنَطُ أداة خبر ليس اسم ليس	21	تركيبي	تقديم الخبر و تأخير اسم ليس لغرض التعظيم و بيان منزلة الخالق و مخلوقه .
ارحم عباداً بضَنْكِ العَيش قد قَنعُوا موصوف (الفصل بينهما بجملة فعلية/ صفة)	22	تركيبي	الفصل بين الصفة و الموصوف حيث قدم شبه جملة (بضنك العيش) على الصفة (الجملة الفعلية في محل نصب

			صفة) لغرض لاستعطاف و إبراز مكانة الممدوح الذي لديه سلطة توزيع الأرزاق و تقسيمها.

جدول (1) مستويات الانزياح في قسم المدح و الثناء

يربط "جون كوهين" الانزياح بالأسلوب و يحدده بالإحصاء فان دراسته للأسلوب من الناحية الإحصائية تفترض طريقتين؛« إحداهما تشخيص الواقعة و الأخرى قياسها»[1]، و عليه سنقوم بإحصاء ورود الانزياح التركيبي و الدلالي في كل قسم:

-قسم المدح و الثناء:

يهيمن في قسم المدح و الثناء الانزياح التركيبي بنسبة تقارب (≃)60% في حين نجد نسبة الانزياح الدلالي تعادل 40% و هذا وفق الجدول الأتي:

النوع	عدده	النسب المئوية
تركيبي	19	%59.37
دلالي	13	%40.63

غلبت في هذا القسم الجمل الفعلية التي حدث فيها تقديم و تأخير للفعل و الفاعل و المفعول به، حتى يتسنى له نقل القارئ/ السامع إلى استيعاب جملة الوظائف التي توازعها متن القسم ، و لعل أهم انزياح في هذا المحتوى تجلى في المواضيع المطروحة؛ حيث يتجاوز "ابن خاتمة" بمدحه شعراء

[1] جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، ص17.

عصره، فغرض المدح عنده لم يتضمن شخصية محددة و لا أميرا من أمراء الدولة النصرية، و لا وزيرا من وزرائها، حيث إن الدارس للمدائح الأندلسية يلفي أن معظمها موجه إلى أمراء الأندلس و خلفائها و ملوكها، فمن حيث المضمون أو المحتوى لها جانبان:

«جانب يريك الصفات التقليدية التي يطيب للعربي أن يوصف بها، كصفات المروءة و الوفاء و الكرم و الشجاعة، و ما أشبه، أما الجانب الآخر فيدور حول انتصارات الممدوحين التي تعد نصرا للإسلام و المسلمين، و يدخل في ذلك أحيانا وصف جيوشهم و معاركهم الحربية »[1].

"فابن خاتمة" خرج عن السائد المألوف و المدح المعهود، و خص ممدوحه بثناء خاص عدد فيه نعمه و أفضاله، متأملا روعة خالقه بآلائه ناصحا بالتزهد في الدنيا، و بذلك فضحت قصائده موقفه من قضايا روحانية و وجدانية خاصة من جهة، و صورت موقفه من الطبيعة و انبهاره من خالقها الذي راح يعدد نعمه و يمدحه مدحا لا يبغي من ورائه سوى رضا الحبيب و الاستضاءة بنوره، هذا الحبيب الذي أمن بوحدانيته فراح يعدد آياته.

القسم الثاني: النسيب و الغزل (ص43–ص 90)

البيت	الصفحة	النوع	الشـــــــــــرح
ما إِنْ يُرامُ يغيرِ الفِكْرِ مَكْنِسُها فعل مضارع نائب فاعل مبني للمجهول مؤخر	43	تركيبي	تأخير نائب الفاعل و الفصل بينه و بين الفعل المضارع المبني للمجهول، ذلك لأن الفاعل معلوم عند الشاعر فلا حاجة لذكره تعظيما و تخصيصا له.
يَغْشاكَ دُوْنَ سَنا أَقمارِ أَوْجُهها فعل م.به	43	تركيبي	تقديم المفعول به (الضمير المتصل) و تأخير الفاعل (أشعة) إلى غاية بداية

[1] عبد العزيز عتيق: الأدب العربي في الأندلس، دار النهضة العربية للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، 1976، ص 185.

أَشعَّةٌ مِنْ شَبا الخَطِّيَّةِ النحُفِ فاعل			الشطر الثاني، و في هذا تأخير على نية التقديم و تشويق للقارئ و استفزازه لمواصلة القراءة، و إثارة انفعالاته.
أَجُرُّ ذيلَ التصابي فيهِ مُحتَسباً	44	دلالي	(ذيل التصابي)استعارة مكنية. عن استمالة و استهواء المحبوبة رغم تماديها في الرد و الصد له، لهذا يعاتبها عتاب العاشق اللائم.
هُناكَ الثَّرى يربِي عَلى المسك طِيْبُهُ فعل فاعل	44	تركيبي	تأخير الفاعل و تقديم (شبه الجملة) و الفصل بين الفعل و فاعله لغرض الاهتمام و العناية بالشخص المقصود (الحبيب) من جهة و تخصيصه من جهة ثانية.
أَخَذْنا مع الأيَّام فيها مَواثِقا فعل+فاعل م.به	45	تركيبي	تأخير المفعول به و تقديم المتمم (شبه الجملة) لتعزيز أواصر العلاقة بينه و بين محبوبه، و بينه و بين القارئ الذي يدخل معه في علاقة تفاعلية انفعالية و يشاركه حالته الروحية.
يا أُختَ شَمسِ الأُفقِ إلا أنَّها فاقَتْ بحُسنِ سَوالِفِ و جُفونِ وشقيقةَ البدرِ المُنيرِ و مَنْ له بِسَنا حُلاها في اللَّيالي الجُوْنِ	48	دلالي	على سبيل الكناية، حيث جعل حبيبته كالشمس و البدر جمالا و إضاءة و إشراقا، و هو يصفها بجعل القارئ يتعلق بحسنها و جمالها لذا نجده يعيذها من العين (إني أعيذك خيفة العين)

			بلغة شعرية عززت مقصدية الشاعر.
ما بالُ خَلخالَيْكِ قد صَمَتا و مَا لِوشاحِكِ الجوَّالِ في تحَنِينِ	48	دلالي	و هنا نجد كناية، فصمت الخلخال كناية عن اكتناز الساقين، و عدم استقرار الوشاح كناية عن ضمور الكشح و هيف القامة. حيث يبرز هذا الوظيفة الجمالية و الشعرية لهذا التوظيف.
رَمي سَهْمَهَا عَمداً فُؤادي فَاصْماهُ فعل م.به فاعل	50	تركيبي	تأخير الفاعل و تقديم المفعول به.
أَحِنُّ إلى نَجْد إذا ذُكِرتْ نَجْدُ جواب شرط الشرط	53	تركيبي	تقديم جواب الشرط على الشرط لغاية إبلاغية يصف من خلالها الشاعر حالته فيطلب من قارئه مشاركته إياها، فيستدعي بذلك إلى ذاكرته حب من سكن الديار.
و للبَيْنِ سَهْمٌ لَيْسَ يُخطي لَهُ قَصْدُ خبر اسم ليس	53	تركيبي	تأخير اسم ليس وتقديم الخبر لتبيان مكانة الرامي الذي لا يخطأ الهدف، و يدخل هذا في إطار التعظيم و المدح.
سَقى اللهُ أَكنافَ الحِمى كُلَّ وأكِفِ جواب مِنَ الدَّمع يُرْوِيها إذا أخلَفَ الرَّعدُ جواب شرط	54	تركيبي	تأخير الشرط و تقديم جواب الشرط لغرض التعظيم و التبجيل (تعظيم الله عزوجل) .
عَلى كلَّ حالٍ ليسَ لي عنْكمُ بُدُّ	54	تركيبي	تأخير اسم ليس و تقديم خبرها لغرض

			استعطاف المحبوب و استمالته و الطلب منه الكف عن التمادي في الصد و الجفاء.
حيَّا الرَّبيعُ بِنرَجسٍ وَ بَهَارِ	55	دلالي	استعارة مكنية؛ أنسن من خلالها الربيع لغرض لفت انتباه و شد القارئ إليه (وظيفة شعرية تأثيرية)
و الأَرضُ قد لَبِسَتْ مَطارِفَ نَبْتِها و تَوشَّحتْ بِصَوارِمِ الأَنْهَارِ فعل شبه فاعل مؤخر جملة	55	دلالي + تركيبي	استعارة مكنية في قوله (الأرض لبست) و (توشحت بصوارم الأنهار) + انزياح تركيبي في: توشحت تأخير الفاعل (الأنهار) و الفصل بينهما بشبه جملة (متمم)
سَفكَتْ أَنامِلُها الدّماءَ فقد غَدَتْ	57	دلالي	كناية؛ غرضها التبين و الإثبات؛ أي كناية عن الصبر و الوفاء.
أَغراكَ بِي ظُلماً،و لَّما يُنْصِفِ فعل+ م.به ثان مفعول به+ فاعل مستتر	57	تركيبي	تأخير المفعول به الثاني و تقديم شبه جملة (بي) جار و مجرور، لغرض العتاب و إثارة القارئ و تشويقه.
أَ أُخيَّه البَدْر المُنيرِ، وضرَّة الغُصْنِ النَّضير، و ربَّةَ القَلْبِ الوَفي	57	دلالي	على سبيل الكناية .
كَذبَ الهَوَى إن كُنتِ بنتَ المُنصِفِ جواب شرط شرط	58	تركيبي	تقديم جواب الشرط و تأخير الشرط.
كأنَّما أُشرِبتْ شَهْداً ثناياهُ	59	تركيبي	تقديم المفعول به الثاني و تأخير نائب

فعل م.به2 فاعل			الفاعل للتفاؤل بما يسر المخاطب.
دبَّتْ على خدَّه للصُّدْغ عَقربُهُ فعل فاعل	59	تركيبي	-تأخير الفاعل و الفصل بينه و بين الفعل بشبه جملة (على خده) (للصدغ).
فَقَدْ حَسَتْ عن جَنَى وَهْمٍ حُمَيَّاهُ	59	تركيبي	تأخير الفاعل و تقديم شبه الجملة للعناية و الاهتمام بالفاعل (المعشوق).
باتَتْ لحاظُ الأَماني فيهِ تَلْحَظُنا أَمْناً، و أغْفى رقيب الدَّهر إغْفالا	60	دلالي	استعارة مكنية، حيث جعل للدهر عيون تراقبه و تلاحظه و جعلها شاهدا على حالته و على أمانيه التي طال تحقيقها.
في صُحْبَة سَحَبَتْ للحُسنِ أَذْيالا فعل+فاعل م.به	60	تركيبي	تأخير المفعول به و تقديم الشبه الجملة لإبراز قيمة الفاعل (المحبوب)و الرفع من مكانته عنده.
بهِ على حبشيَّ اللَّيلِ قَدْ صالا	61	دلالي	استعارة تصريحية (حبشي الليل).
إلى أَنِ استدبَرَ الشَرْقَ الهِلالُ سُرًى فعل م.به فاعل	61	تركيبي	تقديم المفعول به و تأخير الفاعل لغرض التخصيص فبعد هتكه ستار الحجب و إقباله على محبوبه من مطلع الشمس إلى مغربها محققا أمانيه.
لَمْياءُ تَبْسِمُ عن عُقودِ لآلي	65	دلالي	استعارة تصريحية (يصرح فيها بالمشبه به) أسنانها مشبه محذوف و صرح بالمشبه به (عقود اللؤلؤ) متغزلا بملاحة و سماحة طلتها.
يا أيُّها الراحِلُ يَطْوي الفَلا	66	دلالي	استعارة مكنية ؛ كناية عن القوة و

			التعظيم؛ فالشاعر كان يطوي الأرض شرقا غربا سائحا بين الصحاري و الفجاجي دون أن يشعر بتعب يطوي المسافات بعد أن سممت قلبه بالبعد و الهجران من فرط الصبا.
قَدَحَ النَّارَ نُورُها في فُؤادي فعل م.به فاعل	68	تركيبي	تقديم المفعول به على الفاعل على نية التخصيص.
و بَينَهُمْ،فَهُمْ بِهِ فرقتانْ مبتدأ خبر	71	تركيبي	الفصل بين المبتدأ و الخبر بشبه جملة (به)، لغرض التعظيم.
في راحَتَيْك حَياةُ الرُّوحِ و البَدَنِ	73	دلالي	كناية عن السعادة والرضا في حضرة المحبوب .

جدول (02): مستويات الانزياح في قسم النسيب و الغزل

قبل الشروع في الحديث عن حضور الانزياح في هذا القسم نقوم بعملية إحصائية نراها خطوة نبني عليها التحليل فيما بعد:

الانزياح	عدده	نسبته المئوية
التركيبي	17	% 60.71
الدلالي	11	% 39.28

في تنامي حركي ترتفع صور الانزياح التركيبي في الجمل الفعلية (ما يقارب 61%) التي يحدث فيها تقديما و تأخيرا بما يطبع النص بحركية خاصة، تخرق النظام المتعارف عليه معياريا و جماليا .

و المتصفح للديوان و لقسم " الغزل و النسيب" يلفي غلبة التقديم و التأخير، أو ما سماه "جون كوهين" «بالقلب، و الذي أدخله ضمن الانزياح النحوي»[1].

لقد التزم النص نظاما خاصا في ترتيب الكلمات بشكل يختلف مع قواعد النحو المعياري، إذ غير في مواقع الكلمات بشكل يتماشى مع قيمة الغزل و النسيب، حيث استغل الشاعر هذا النوع من الانزياح بطريقة شعرية و جمالية تمكن القارئ من الوصول إلى فهم الدلالة الحقيقية للمتغزل به/ لها.

و قد تمت عملية الاختيار و الاستبدال للكلمات بحساسية عمقت الدلالة، و خلقت جمالية أسلوبية على غير مثال؛ ففي تقديمه للمفعول على الفاعل ، أو الخبر على المبتدأ قصد تخصيص محبوبه و العناية به؛ و لفت انتباه القارئ لهذا المتغزل به و الذي يستحق الثناء و المدح، إذ يحدث هنا تخييب أفق انتظار القارئ، ففي حين ينتظر هذا الأخير أن تكون المحبوبة امرأة ذات ملاحة و حسن هيافة، ليجدها في نهاية المطاف ذات إلهية ملكت براعة الخلق و التصوير؛ تصوير رياض الأندلس، لذا راح يتغزل بها و بذلك يتغزل بأعمالها الجبارة التي رسمت الرياض و الطبيعة الأندلسية.

و هنا تتجلى الرؤية الصوفية المحددة موقعها؛ « و هو موقع الوحدة السارية في الكثرة و يمثل لها بالواحد في المراتب العددية فإنه موجود فيها (...) إذ كل حرف مبدؤه نقطة سارية فيه، و في غيره من الحروف و الكلمات(...) فهذه النقطة هي التي أشعلت رؤية الصوفية للجمال، و جعلتهم يتعبدون في محرابه بكل أشواقهم و مواجيدهم، و ينهممون به انهام الفراش بالنور، و الغواص باللؤلؤ، و من هنا كانت رؤيتهم له رؤية انزياحية، و سبحا طويلا في فضاء الاختلاف، تتأسس على نسق كوني ثلاثي متمثل في: الله/ الإنسان/ العالم، و ترصد تفاعلاته و فاعلياته في أبعاد و جودية ثلاثة، لها نسقيتها الخاصة و المحكومة بالانسجام ، و هذه الأبعاد هي: التوحيد، الحركة،

[1] حميد حماموشي: آليات الشعرية بين التأصيل و التحديث،ص275.

الوحدة»[1]، هذا النسق الكوني الذي انزاح عبر لغة الشعر بطريقة حركية عكست وعي الشاعر بالمنجز الجمالي للكون، لذا راح يعدد في استعاراته التي حددت هوية محبوبه معشوقه للقارئ.

لقد أدت الاستعارات – و لا سيما المكنية- دورا في تنشيط حركية النص و تفعيل القراءة، حيث سمحت هذه الأخيرة بتسجيل « فرص ممتازة للقراء ليجربوا الذاتية و الخيالية، و تعدد القوى و التوجه إلى الشكل أثناء القراءة الأدبية، و يمكن أن تكون وظيفته في التلقي الأدبي، تسهيل و حث هذه التجارب حتى يتعزز وعي القارئ بالأدبية»[2]،مما يمنح للنص بعدين: بعدا أفقيا و أخر عموديا* يتحرك وفقها فعل القراءة ليحدد هوية المرأة المتغزل بها في النص، هذه الهوية التي يحددها السياق النصي وتلك الحركية التي طبعت جملة الفعلية فصيغت اللغة الشعرية صياغة جديدة، فاتحة بذلك باب تعدد الدلالة والمعنى .

القسم الثالث: الملح والفكاهات (ص 94– ص 124) .

الشاهد	الصفحة	نوعه	الشرح
ويُنيلُ منها كُلُّ شيءٍ يُجْتَبَى فعل شبه جملة مفعول به	94	تركيبي	أصل الجملة (ينيل كل شيء يجتبى منها) تقديم شبه الجملة وتأخير المفعول به . لغرض ذكر محاسن فصل الصيف وفضائله المميزة عن باقي الفصول بلغة

[1] أحمد بلحاج آية وارهام: الرؤية الصوفية للجمال(منطلقاتها الكونية و أبعادها الوجودية)، منشورات ضفاف /لبنان، منشورات الاختلاف/ الجزائر، دار الأمان/ الرباط ط1، 2014،ص 196-197.

[2] جيرارد ستين: فهم الاستعارة في الأدب(مقاربة تجريبية تطبيقية)، تر: محمد أحمد ، مر: شعبان مكاوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2005، ص 65.

* البعد الأفقي: التجلي الوجودي: الحضور: و نعني به: التعيين و الفيض، حيث أن العالم بأسره ما هو إلا صور للتجلي الإلهي من حيث الاسم الظاهر .ينظر ،احمد بلحاج أية وارهام : الرؤية الصوفية للجمال، ص 117 .

			واصفة حققت الوظيفة الميتالغوية .
فَوَشي ثِيابَ الرَّوضِ مِنْ أَوراقِهِ	94	دلالي	(ثياب الروض) استعارة مكنية، استحضر فيها الجمال والبهاء واستبدل المعنى من أجل تغيير اللغة وانعطف بها حتى يحقق المدلول الثاني، وهو جمال الرياض مستحضرا تفشى الثياب ونمنمتها بتناسب الألوان .
أَسْكَرَ هذا الوُجودُ عَقْلي	97	دلالي	(أسكر هذا الوجود) استعارة مكنية شبه الوجود بشيء يسكر (الخمر) فحذفه وأبقى على أحد لوازمه وهو السكر . للتغزل بالطبيعة /الربيع حيث تهيمن الوظيفة الشعرية في هذا المقطع .
سَلْ نَفْحَةَ الخيريَّ في غَسَقِ الدُّجى ما بالُهُ لَبِسَ الظَّلامَ رداءَ	99	تركيبي	استعارة مزدوجة : استعارة مكنية + استعارة تصريحيه (سل نفحة) استعارة مكنية حيث شبه الورد بالإنسان الذي يستطيع السؤال فحذفه وأبقى على أحد لوازمه (السؤال) . (لبس الظلام) استعارة تصريحيه حيث صرح بالمشبه به . وقد استحضر هذه الاستعارة المزدوجة

			ليعزز نمطية وصفه للربيع عامة ولزهر الخيري خاصة مما ألبس المقطوعة بعدا شعريا جماليا (الوظيفة الشعرية الجمالية + الوظيفة المتيالغوية .
ياطْبيُ هَبْ لي رِضاكَ عَلّي	107	دلالي	استعارة تصريحيه تؤدي وظيفة متيالغوية (واصفة).
تَطْرِيزُ خدَّيْك بالرَّيْحان و الرَّاح	112	دلالي	كناية عن احمرار الوجنتين وبروزهما مما يضفي عليها جمالا خاصا، وشعرية متميزة ، زادتها الوظيفية الميتالغوية حسنا ورونقا .
لا زَوَرْدُ العِذارِ فَوْقَ نُضارِ الخَدُّ يَحْكي تاريخَ عَهْدِ الجمَالِ	113	دلالي	كناية عن كبر في السن ومحافظة على ملامح الجمال في الصغر.
يا مَنْ عرا قَلبه انكسارُ فعل م.به فاعل	121	تركيبي	تأخير الفاعل و تقديم المفعول به لغرض تخصيص القلب لا غير بالانكسار .

جدول رقم (03): مستويات الانزياح في قسم الملح والفكاهات .

يشكل الانزياح في هذا القسم نسبة ضئيلة بالمقارنة مع القسمين السابقين ، وقد توزعت نسبة حضورها –أي الانزياح التركيبي والانزياح الدلالي– وفق الجدول الآتي :

الانزياح	عدده	نسبة مئوية
التركيبي	03	%37.5
الدلالي	05	%62.5

رغم الحضور الضئيل للانزياح في هذا القسم إلا أن إحصاء نسبة ورود كل من الانزياح التركيبي والانزياح الدلالي تفظي بنا إلى القول: إن هنا تباين واضح بينهما، و إن كانت النسبة الأكبر للانزياح الدلالي (62.5 %) عنه الانزياح التركيبي (37.5 %) ؛ ويعود هذا إلى طبيعة الغرض والقسم (الملح والفكاهات) ومما أملته عليه قريحته بلغة العصر لاسيما و أن تراكيبه اللغوية جاءت هادئة تصف الظاهرة بلغة واصفة (ميتا لغوية) بسيطة لا تكلف فيها .

إن الطرافة التي طبعت هذا القسم جعلت من لغته واصفة للطبيعة بشقيها الساكنة والحية رغم صمتها، حيث التفت إلى الطبيعة فانطقها بلغة ساحرة طريفة حية بالحركة مفعمة بالجمال.فالبحث عن الجديد و التنقيب عن الطريف هو ما يميز لغة الكاتب عامة والعصر خاصة.

القسم الرابع: الوصايا والحكم (ص 127 –139).

الشاهد	الصفحة	نوعه	الشرح
ما دامَ أَمْرُهُم فِي الملكِ مُضْطرِبا	132	تركيبي	الفصل بين اسم (مادام) وخبره، وتأخير الخبر وتقديم الشبه جملة من باب النصح والإرشاد.
إنَّ الُملوكَ بِحارٌ في خَلائِقهِم	133	دلالي	استعارة تصريحيه (الملوك بحار) حيث صرح بالمشبه والمشبه به وحذف وجه الشبه لغرض التحذير.

ارتسمت هيكلية هذا القسم على مقطوعات بسيطة لا تزيد عن خمسة أبيات ولا تقل عن اثنين ، ورغم هذا جاءت محبوكة بما يتماشى والغرض الذي ناشده الشاعر؛ وهو هز دواخل النفس

في إطار «علاقات تقابلية مع الأخر، وهذه العلاقات اتسعت وتشبعت »[1] لتحمل في تجاويفها ومضاتها دلالات الوعظ والإرشاد مؤدية بذلك وظيفة تنبيهيه تستند إلى التحذير والتذكير كتيمة أساسية لهذا القسم .

وما يلاحظ ندرة حضور الانزياح في هذا القسم (50 % تركيبي ، 50% دلالي) بالمقارنة مع الأقسام السابقة، ذلك لأن أسلوبه كان بسيطا يقترب من الأسلوب النثري البسيط المباشر رغم أنه استعان بأفعال الأمر (إلزم، دع، سافر، افهم،قاتل، عامل ...) والتي خرجت في كثير من مواطنها إلى أغراض أخرى؛ كالنصح والإرشاد والترهيب والترغيب، وهذا ما يجد مبرره في هذا الفن الشائع آنذاك، وذاك الطرز الذي وسم أشعارهم بما أغرت به الطبيعة موضوعاتهم .

2- حضور الانزياح في الديوان :

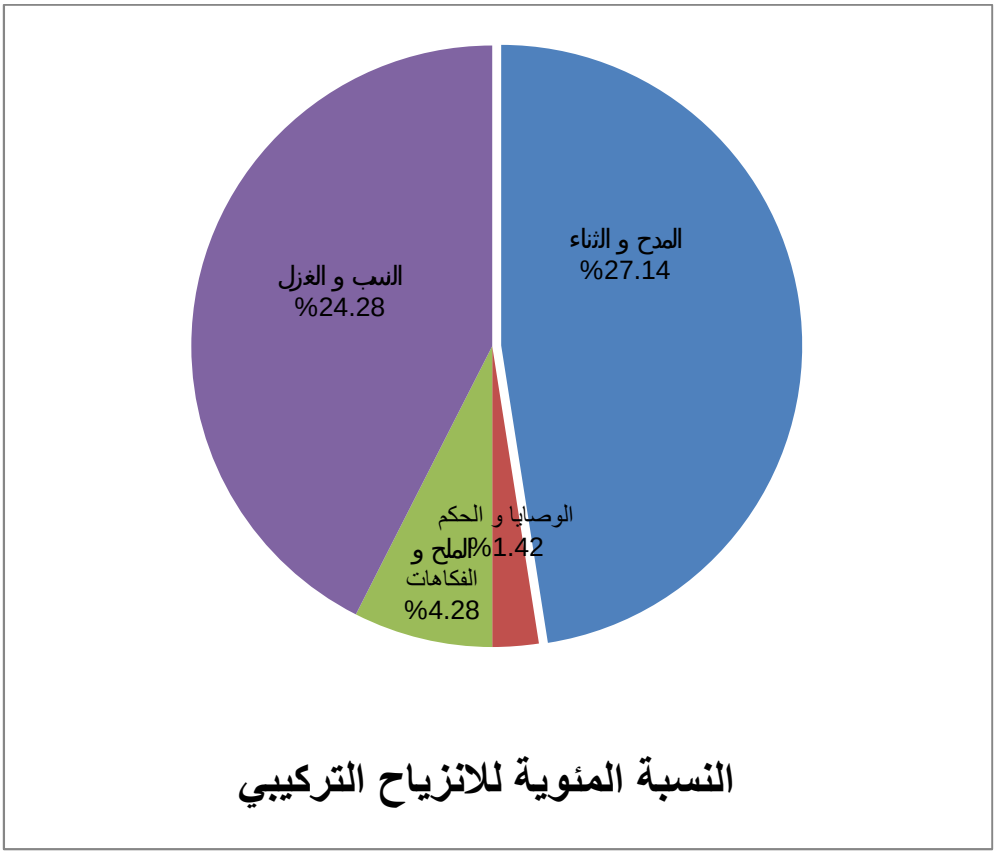
الانزياح التركيبي والدلالي :

القسم / الانزياح	المدح والثناء	النسيب والغزل	الملح والفكاهات	الوصايا والحكم
التركيبي	%27.14	%24.28	%4.28	%1.42
الدلالي	% 18.57	%15.71	%7.14	%1.42

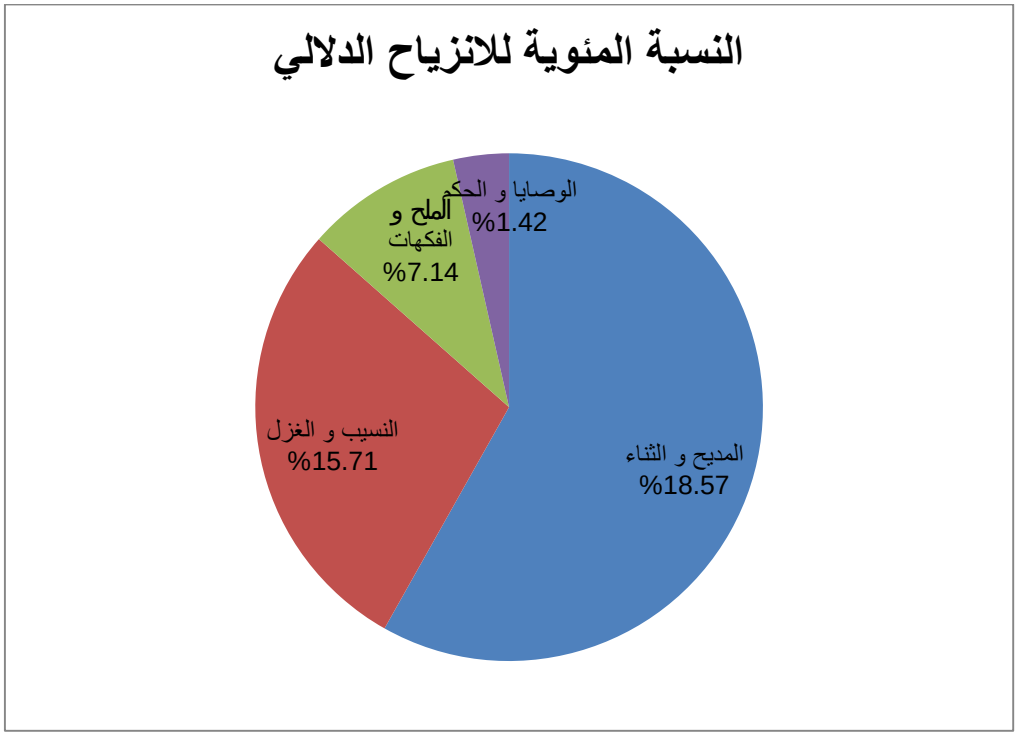
جدول 04 : النسبة المئوية لحضور الانزياح في الديوان .

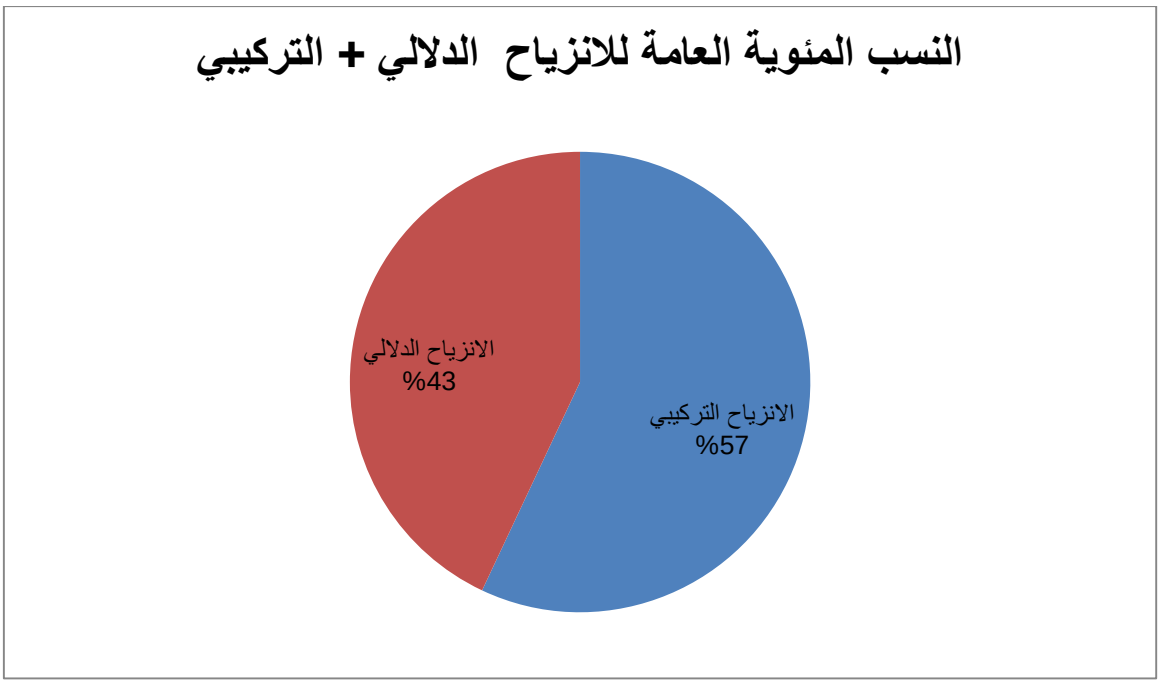
[1] محمد ماجد الدخيل : اتجاهات قصيدة الخوف الأندلسية وصايا خاتمة وحكمة أنموذجا ، مجلة الدراسات اللغوية والأدبية ، الأردن ، ع2 ، س2، ديسمبر ، 2011 ، ص142.

يوضح الجدول السابق نسبة حضور الانزياح التركيبي والدلالي في ديوان ابن خاتمة الأندلسي؛ إذ بلغت النسبة الأولى ما يعادل (57 %)و النسبة الثانية(43 %) و هذا يعود إلى الحركية التي طبعت الديوان وناسبتها الجمل الفعلية من تقديم وتأخير حيث تتصاعد دينامية اللغة لتعكس رؤية الشاعر للطبيعة وعلاقاته مع الذات الإلهية.



النسبة المئوية للانزياح التركيبي


النسبة المئوية للانزياح الدلالي
الوصايا و الحكم
%1.42
الملح و الفكهات
%7.14
النسيب و الغزل
%15.71
المديح و الثناء
%18.57


النسب المئوية العامة للانزياح الدلالي + التركيبي
الانزياح الدلالي
%43
الانزياح التركيبي
%57

انزاح "ابن خاتمة" بلغته عن لغة من زامنه ؛حيث خلع عليها هالة من القداسة التي تعكس ذوقه الصوفي للجمال وللطبيعة، فبمجرد ما بدأ يصف بإلهام* « وبما فيه من عفوية؛ متكاملا مع الرؤية العقلية بما فيها من كد واجتهاد واستدلال واختيار، وبهما **معا يتحقق تكامل** الرؤية الصوفية للجمال في كافة **مظاهره**، وتبرز الذائقة الجمالية الصوفية لكل ما هو جميل، **صناعيا كان أو طبيعيا**، في دائرة التكامل»[1]، **فمن المعجم الصوفي** إلى المعجم التراثي **مرورا** بالمعجم الديني والأخلاقي هندس الشاعر قصائده « وهو ينطلق من منظور دنيوي مادي محض يستمد مفاهيمه **ومعانيه من تجاربه بالحياة الدنيا ومن ثقافته الدينية الإسلامية النبيلة** »[2]، **وبذلك عدد من أساليبه مستخدما أسلوب الشرط (فعله وجوابه) والجملة الفعلية ، وأحدث** تغييرا في موقع مكوناتها، وأسلوب التعجب وغيرها بطريقة فنية تصور نزعته **الصوفية من جهة وتؤدي غرضه من جهة أخرى** التي يمكن حصرها فيما يأتي :

وصف الطبيعة والتغني ببراعة **خالقها، والتغزل** به كي ينتهي في الأخير **لنصح قرائه ولفت انتباههم** إلى ضرورة الإقلاع والتخلي عن الصفات الدنيوية وتوصيتهم بضرورة ترويض النفس وإلزامها **بالأخلاق الحميدة**، هذه المرامي التي نظم وفقها الشاعر ديوانه وسمت ببلاغة وشعرية خاصة **حققت** خصوصية الكتابة عنده، وحددت هوية **الممدوح له**، لذلك اشتغل الشاعر في كثير **من** الأحايين على إخراج وتفريغ الكلمات من مدلولها المعجمي وشحنها **بطاقات جديدة كانت وليدة السياق؛** نجده في قسم المدح **والثناء يوظف "كأس" بعد أن** اختارها من مجموع **(كأس ، كوب، قدح ، فنجان...) منزاحا عن معناها الأصلي /المعجمي بعد أن** أدخلها في سياق خاص وأسندها

---

* يقصد بالإلهام الحدس الذهني. **ينظر،** أحمد بلحاج آية واراهم : الرؤية الصوفية للجمال،ص81.

[1] **المرجع نفسه، ص 81.**

[2] محمد ماجد الدخيل : اتجاهات قصيدة الخوف الأندلسية وصايا خاتمة وحكمة أنموذجا ، مجلة الدراسات اللغوية والأدبية ، الأردن ،ع2 ، س2، ديسمبر ، 2011، ص159.

إلى(الهوى، الرضا، الوجد...) لتحمل دلالات أخرى بعد أن كانت تعني في المعجم : «الإناء الذي يشرب فيه ، أو ما دام الشراب فيه، مؤنثة مهموزة . والشراب ج = أكؤس وكؤوس وكاسات وكئاس»[1].

في حين عندما تدخل "كؤوس" مع علاقات أخرى من الكلمات تتولد عنها إيحاءات متعددة تتغير بتغير الكلمة على المحور الاستبدالي الذي هو محور «افتراضي يظهر فيه المخزون اللفظي مترافقا ضمنا مع القاعدي الكامن في قدرة المتكلم وكفايته اللغوية ».[2] كما في المثال الأتي:

محور الاستبدال

أقداح -
فنجان -
أكواب -

محور التراكيب

- أدر كؤوس الرضا نارا
- شربت كأس الهوى وحدى
- أشرب الوجد قلبي
- فأقدح زناد الكأس عني لهيبه

فدخول كلمة "كأس" في علاقات أفقية مع غيرها يلغي إمكانية استبدالها مع علاقات أخرى عمودية، مما يحدد دلالتها ويجعلها تنزاح عن معناها المعجمي أولا، وعن معناها السياقي ثانيا.

---

[1] الفيروز أبادي : القاموس المحيط، تح :محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت، لبنان، ط8، 2005 ، ص 569.

[2] منذر عياشي : مقالات في الأسلوبية ، ص85.

والملاحظ على هذه الإمكانات المتعددة عند الكاتب والموضحة في المخطط السابق التي تبين على أن تراكيب ملفوظية محددة حولت اللغة من الجانب الإفتراضي إلى الواقع الإنجازي مغيرة بذلك الدلالة والمعنى: فإسقاط محور الاستبدال (الافتراضي) على محور التركيب (الانجاز) «سيؤدي حتما إلى تشكيلات لغوية جديدة، وصياغات سياقية و دلالية متعددة، وأيضا إلى ظهور صور مختلفة»[1]، و النص الذي بين أيدينا يفصح هذه الإمكانات.

أدر كـــــؤوس الرّضَـــــــا[2] ...(1)
شربـــــت كـــأس الهـــوى[3]....(2)
فـاقـــــدح زنـــاد الكـــــأس[4]....(3)
كأس المنى في تطعّـمَ طيبها[5]....(4)

فالكأس الأولى غير الكأس الثانية وغير الثالثة؛ فالكلمة واحدة والمعنى متعدد ومتغير بتغير السياقات والعلاقات التي تحكمه في إطار العلاقات النحوية /التركيبية.

وكلمة كأس في هذه التراكيب هي بؤرة الحديث؛ حيث تأخذ وظيفة المفعول به في غالبية التراكيب الواردة، وعلى الرغم من اتفاق الوظيفة النحوية إلا أن الوظيفة الدلالية متغيرة:

- فالأولى مقرونة بالرضا.
- والثانية مقرونة بالهوى.
- والثالثة مقرونة بالمنى .

---

[1] منذر عياشي :مقالات في الأسلوبية، ص 67.
[2] الديوان: ص 18.
[3] المصدر نفسه،ص 28.
[4] المصدر نفسه، ص 55.
[5] المصدر نفسه، ص 26.

وعليه تختلف دلالات **الانزياح** الدلالي من موقع **لآخر لتخلق مفارقة القراءة ومتعتها وتحدد مقصدية الكاتب وفق علاقات حضورية غيابية؛** فحضور الأولى يستلزم غياب الثانية والثالثة، **وهكذا دواليك فدلالة كل واحدة** يحددها السياق **لتحمل** معنى التشهير بمتعة السكر، **والثانية تحمل دلالة العشق،** في حين تحمل الثالثة **(كأس** المنى) دلالة التمني والرجاء، لتخرج عن كل هذه المداليل الرابعة **(فأقدح زناد الكأس) على طول السهر الذي أشعلته الخمرة** في نفوس شاربيها عامة **والشاعر خاصة الذي توسل** بها في رحلته الصوفية .

تعتبر السمة الفنية « حصيلة المفارقات التي نلاحظها بين نظام التركيب اللغوي للخطاب الأدبي و غيره من **الأنظمة** اللغوية و هي مفارقات تنطوي على انحرافات و مجاذبات بها تحصل **السمة الأدبية إذ تقتضي من الكاتب اختبارا ما من شأنه أن** يخرج بالعبارة عن حيادها و ينقلها **من درجتها العادية الساكنة** إلى **خطاب يتميز بنفسه بفضل منعرجاته و نتوآته»**[1]، **فشعرية " ابن خاتمة" تحققت بمدى خروج لغته عن السائد المألوف** و باختياره **ألفاظا توزعت و تحولت وفق** علاقات سياقية لغوية خلقت غرابة و دهشة عند المتلقي، ناهيك عن تلك الانتهاكات التي كان يحدثها الشاعر على لغته و التي خلقت مفاجئة لديه**(القارئ)، حيث نجد الشاعر** يصرح في **موضعين أو أكثر على تعدد المداليل للدال الواحد؛ بغية شد انتباهه و** أسره **داخل النص كي** يكشف عن ذلك التعدد نحو قوله: « في كل حسن له معنى يشاهده »[2]،و طبعا ينزاح الشاعر في مواطن عدة عن الدلالة المعجمية لها و التي تعني فيما تعنيه:« حَسُنَ الشيءُ فهو حَسَنٌ. **و المحسن**

---

[1] **عبد السلام المسدي:** النقد و الحداثة مع دليل بليوغرافي، دار الطليعة للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، ط1، 1983، ص 41.

[2] الديوان، ص 19.

الموضع الحسن في البدن، و جمعه محاسن. و امرأة حسناء، و رجل حسان، و قد يجيء فعال نعتا(...)»[1].

فالدلالة المعجمية إذن لا تخرج عن معنى الجميل، غير أن الشاعر انتهك هذا و خرج باللفظة إلى معاني مغايرة، منها ما ارتبط بالجانب الروحي و منها ما ارتبط بالجسدي و آخر تعلق بالإسم، ليتعداه الأمر إلى الجانب القبحي نحو قوله[2]:

تُظهـــرُ التَّيهَ و تُخْفي مِقَةً مَزَجتْ حُسناً بِسُوءٍ فامتزجْ
ما دَعوها (مُهْجَةً) إلا لِما قَدْ أَراقَتْ مُقلتاها مِنْ مُهَجْ

حيث استعار للحسن صفة الامتزاج لغرض التخصيص، و هو تخصيص مهجة (إسم علم) بالمدح و الثناء على جمالها الذي جمع من كل شيء بطرف حتى غطى الحسن على السوء فما عاد هذا الأخير ظاهرا؛ لأنهما اندمجا في بوتقة واحدة تميزت عن غيرها فغدت:

غادَةُ في وَجْهِها لي جَنَّةٌ أَججَّتْ ما بينَ أَضْلاعي وَهَجْ [3]

يبوح هذا النص جماليا بصور فنية تتنامى لتخلق مشهدا لذلك العشق و العشيق الذي نظم بطريقة مدهشة، مشرقة حتى إذا[4]:

---

[1] الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، تح: عبد الحميد هنداوي،، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج1(أ-خ)،(باب الحاء)، ط1، 2003،ص 318.
[2] الديوان: ص 81.
[3] المصدر نفسه، ص 81.
[4] الديوان: ص 78.

لو نعَتَ النَّاعِتُ شَمْسَ الضُّحى ما خِلْتهُ عن غَيْرِها يَكْنِي
قَـــــــد نَظَمَ الحُسْنُ بِها شَمَلَهُ كـــأَنَّها حَوْراءُ مِنْ عَـــدْنِ
جاذَبتُها ضَمَّـــــــاَ إلى أَضْلُعي أُطفئ عَنْها لَوْعةَ الحُزْنِ

لقد رسم الشاعر صورة أظهرت الزهرة على صورة مدهشة غريبة أسرت القارئ و جذبته إلى النص ليطفئ لوعة الحزن و حمى القراءة التي أصابته عند مباشرته. إن كلمة "الحسن" في الديوان تتزين بألوان ربيعية مختلفة؛ حيث تأخذ دلالة المكان (رياض الحسن)، و تشغل حيز الزمان (الربيع)، و تحدد هوية المتغزل بها (مهجة) و غيرها، علاوة على أنها سمة جمالية خارجية، و بين هذه الدلالة و تلك ارتسمت الأندلس بهندستها الطبيعية و خصوصيتها الحضارية، لتثير المتلقي و تحرك رغبة الاستطلاع لديه لمعرفة حسنها و بهائها الداخلي و الخارجي، لتكون بذلك شاهدا دالا على حركية النفس و إيقاعاتها أمام انفلات و غفوة العقل من جهة، و أمام المشاعر التي يكنها الشاعر للذات المتغزل بها و التي تجلت عبر صور متعددة طبعت الديوان بدينامية خاصة حوتها تلك الطاقة التعبيرية الكامنة في لغته، و التي يفجرها القارئ كلما اقترب منها.

الفصل الرابع

شعـرية التنـاص

الخطاب الأدبي عند رومان ياكسبون هوية أدبية تتحكم فيها قوانين و مبادئ تحقق فرادته، و تميزه عن الخطابات غير الأدبية، و هو في أساسه خطاب لغوي/ تواصلي تهيمن عليه الوظيفة الشعرية دون أن تغيب الوظائف الأخرى و لاسيما الوظيفة التواصلية، و وفقه تحاول الشعرية « الإمساك بوحدة الأعمال الأدبية و تعددها في وقت واحد»[1]؛ أي إنها تحاول الإمساك بأطياف الخطابات المتولدة من خطاب أدبي ما. و هذه الأطياف هي ما يمكن أن نصطلح عليه بمصطلح "التناص".

حدود التناص: (Intertextualité) :

التناص في النقد المعاصر وسيلة وأداة إجرائية لنقد النصوص واقتحام عوالمها الثقافية والجمالية؛ إذ يتفق النقاد على أنه مصطلح حديث النشأة، وإن كانت له إرهاصات في الدرس النقدي الذي سبق ظهوره كمصطلح، اعتمدته لأول مرة الناقدة الفرنسية ذات الأصل البلغاري "جوليا كريستيفا" (Julia Kristiva) حيث استخدمته في مقالاتها وبحوثها التي كتبتها ما بين سنتي 1967/1966 وصدرت في مجلتي "Tel-Quel" و"Critique"، ثم أعيد نشرها في كتابها "سيميوتيك" "Cémiotique" و"نص الرواية" "Texte du Roman" مستندة في ذلك إلى المهاد النظري الذي أفرشه ميخائيل باختين (Bakhtine) في كتابه (شعرية دوستويفسكي) حيث أطلق على مصطلح التناص "الإيديولوجيم" (Idéologème)، والنص عنده هو اقتطاع وتحويل و إعادة لنصوص سابقة، وأخرى لم تولد بعد،و هو تداخل نصاني تحكمه

[1] سعيد الغانمي: الشعرية و الخطاب الشعري في النقد العربي الحديث، مجلة نزوى ، ع03، عمان، يونيو1995،ص1.

جملة متعلقات بتراكيب أخرى زمانية أو تزامنية مع نص آخر« يتشكل من تركيبة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى»[1].

وإن سجل "فرديناند دي سوسير" السبق في ذلك باستخدامه مصطلح التصحيف (Paragramme)* معتبراً إياه أهم خصائص اللغة الشعرية، فإن "ميخائيل باختين " يعد أوّل من بلور مفهوم التناص، إذ رأى أن الكلمات التي نستعملها دائما مسكونة بأصوات أخرى وهذا ما أطلق عليه "الحوارية".

و قد ذكر "غريماس" (Greimas) في مؤلفه "السيميوطيقا" أن الباحث السيميولوجي الروسي "باختين" هو أول من أثار اهتمام الباحثين في الغرب بحيوية الإجراءات التي تتأسس عليها الدراسات المقارنة التي تتضمن مفهوم التناص، و يبقى عدم تحديد المصطلح سبب في تعدد مسالك فهمه و آليات تطبيقه. و يضيف صلاح فضل: « إن العمل الفني لا يتخلق ابتداء من رؤية الفنان، و إنما من أعمال أخرى، تسمح بادراك أفضل لظاهرة التناص التي تعتمد في الواقع

---

[1] حسن البنداري و آخرون: التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، مجلة جامعة الأزهر بغزة، سلسلة العلوم الإنسانية، مجلد 11، ع02، 2009، ص 242.

* التصحيفparagramme ، التصحيفات anagrammes ، التصحيفية paragrammatisme . تصحيفات سوسير عبارة عن مجموعة من الدراسات التي تركها و نشرت بعد وفاته، و فيها يتعرض لأول مرة لدراسة النص الادبي، حيث اعتبرها بعض النقاد و المنظرين نقلة نحو لسانيات تتجاوز الجملة لتدرس النص الادبي (المترجم).ينظر، جوليا كريسطيفا: علم النص، تر: فريد الزاهي، مر:عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب،ط1، 1991، ص 78.
تعزى القراءة المسماة بالارتجاعية (la lecture retroactive) (عكس خطية) أو بالتأويلية الانحرافية أو اللاقواعداتية الملموسة إلى إنتاجية بنية لا نظامية(paragmmatique). ينظر، مجموعة من المؤلفين :آفاق التناصية (المفهوم و المنظور)، تر: محمد خير البقاعي،جداول للنشر و الترجمة و التوزيع، الكويت- بيروت، لبنان، ط1، 2013، ص140.

على وجود نظم إشارية مستقلة، لكنها تحمل في طياتها عمليات إعادة بناء نماذج متضمنة بشكل أو بأخر، مهما كانت التحولات التي تجري عليها».[1]

و الحوارية (Dialogisme) مبدأ من مبادئ النظام المفهومي الذي حدده الناقد والمفكر اللغوي "باختين" في العشرينيات من هذا القرن، وقد انطلاق من تحليل عبر لغوي (translinguistique) للخطاب ووظفه في العديد من كتاباته النظرية والنقدية.

وللحوارية جذع مشترك مع الحوار*، وهو ما لم يغب عن ذهن "باختين" حين« وضعه للدلالة على العناصر المتباينة داخل الأثر الروائي (...) وقد انتبه باختين لمفهوم الحوارية عندما درس الرواية باعتبارها ملافيظ لغوية وأركانا قصصية في الآن نفسه، فالرواية باعتبارها ظاهرة لغوية، تقتضي دراسة خطابها مجاوزة الجملة إلى الملفوظ؛ أي مجاوزة ما هو كيان لغوي مجرد إلى ما هو كيان لغوي يتنزل في مقام، وقد لاحظ أن الملفوظ مثلما يعبر عن انتماء المتكلم انتماءا اجتماعيا وإديولوجيا»[2]، ولهذا اعتبر "باختين" " دوستويفسكي" خالق الرواية المتعددة الأصوات Polyphone**؛ أي الرواية التي أسسها الحوار الممتد عبر كل عناصر البنية الروائية، على

---

[1] صلاح فضل: شفرات النص(دراسة سيميولوجية في شعرية القص و القصيد)، دار الآداب،القاهرة،مصر،ط1، 1999، ص 114.

* الحوار الداخلي ضرب من المونولوج الداخل على أن الأزمنة لا تخضع في المونولوغ لأي تنظيم داخلي، فإن الأمر خلاف ذلك في الحوار الداخلي، فهذا الحوار يسمح بالانتقال بين الأزمنة و يتيح وصف العالم الخارجي دون قطع استرسال "تيار الوعي" الذي يعتبر تقنية تتيح الغوص في أغوار النفس البشرية، و هي من علامات الحداثة في القص. ينظر، معجم السرديات، ص 126،ص161.

[2] المرجع نفسه ، ص 161- 162.

** تعدد صوتي(polyphonie):استعارة استعملها دارسو الكلام و قد أخذوها من مجال الموسيقى حيث يعني التناسق القائم بين الأصوات (أو المقامات الموسيقية المختلفة في النغم الواحد). و من أهم ما يعنيه هذا المصطلح أن أي قول يقال يشتمل على أصوات وآراء منسوبة إلى آخرين غير الذي قال القول، ولذلك فالقائل في نطاق الكلام لا يكون مصدرا ثابتا للمعنى القائم في قوله. ينظر، المرجع نفسه، ص 101.

Polyphone(adj)chanson polyphonique :chanson interprété à plusieurs voix.=

أساس أن الرواية عنده ملتقى خطابات إيديولوجية يشحن بها ذلك التعدد الصوتي، فكل متكلم يحمل قوله أصوات عديدة ومختلفة، و كل صوت منها ينزع إلى إيديولوجية خاصة.

وعلى هذا الأساس فالحوارية عند "باختين" تمايز عدة أصوات تعبر عن مواقف مختلفة أو وجهات نظر متباينة للعالم أو لأحداث الرواية، وهو يرى أن «كل نص يقع عند ملتقى عدد من النصوص وهو بإزائها في نفس الوقت قراءة ثانية؛ وإبراز وتكثيف ونقل وتعميق»[1] لتجارب نصية أدركها القارئ عندما عقد لها –لحظة القراءة– علاقات في ذاكرته مستحضرا ما يحيل عليها و مستشهدا بالحضور المشترك بينها و بين النصوص الأخرى. ليندرج مصطلح "التناصية" عند "كريستيفا" التي اعتبرت النص فسيفساء نصوص/شواهد تحت إشكالية الإنتاجية النصية من جهة؛ ومفهوم النص الذي هو ممارسة دالة من جهة أخرى، أي يصبح النص فضاءا لاستقبال سياقات ذاتية و أخرى اجتماعية تتفاعل من خلالها الذات و تتحاور مع ذوات أخرى يستدعيها الإطار السياقي، فالنص إنما هو «مسرح الإنتاج يلتقي فيه الكاتب والقارئ من خلال تصريف الدّوال عند الإنشاء أو عند القراءة تصريفا يقطع الصلة بأحادية الدلالة ويجعل الكلام النصي منبعا لا ينضب للدلالات الحافة والمعاني الثواني المشتقة المتعاضدة لأنه هدم للغة في خطاباتها السابقة وإعادة توزيع وبناء»[2]، أي إنّ النص يعيد توزيع اللغة، فهو نسيج جديد من استشهدات سابقة، وهو عملية تتحكم فيها ثلاثة أقطاب (المؤلف/ النص/ القارئ) لتحقق تواصلها؛ حيث يغدو النص مجال الدراسة محور العملية

=Née au moyen Age, cette expression désignant un style de chanson particulière, car écrite pour plusieurs voix vient de deux mots grecs :(polloi) qui signifie plusieurs et (phône) qui désigne la voix. www.linternaute.fr .

[1] نور الهدى لوشن: التناص بين التراث و المعاصرة، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة و اللغة العربية و آدابها، ج15، ع26،(1424هـ)، ص 1022.

[2] محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص 114.

ككل، فيدخل في صراع تفاعلي مع نصوص أخرى متزامنة معه أو سابقة عليه، لنستنتج بعد ذلك أن كون النص إنتاجية هو ما يعني[1]:

- أن علاقته باللسان الذي يتموقع داخله هي علاقة إعادة توزيع (صادمة بناءة)[*]؛ ولذلك فهو قابل للتناول عبر المقولات المنطقية لا عبر المقولات اللسانية الخالصة.
- أنه ترحال للنصوص وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى.

كما نستنتج عمليتين في إنتاجية النص هما النص الظاهر والنص المولد/الباطن « وهذان المفهومان استعارهما "جوليا كريستيفا" من الرياضيات الروسية -عند غلادسكي Gladski –خاصة، و يساعد هذان المفهومان على الصياغة الشكلية للنصوص و التعامل معها باعتبارها أنظمة منطقية شكلية»[2]. وقد أفادت الباحثة في هذا المجال من النحو التوليدي التحويلي لتشومسكي (N, CHOMSKY) معرّفة بذلك:

- **النص الظاهر** (**Phéno-texte**):«هو التمظهر اللغوي كما يتراءى في بنية الملفوظ المادي و هو مجال التواصلية. إنه موضوع المناهج السيميائية»[3]. فهو نسيج من العلاقات التراتبية بين التراكيب مشكلة كتلة لغوية محكمة (باعتبارها مظهرا لغويا) يقابلها مفهوم البنية السطحية في النظرية التشومسكية.

---

[1] جوليا كرسطيفا: علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 1997، ص 21.

[*] وردت في كتاب "علم النص" لجوليا كريسطيفا [هكذا] ، و قد يكون الأرجح (هادمة بناءة)، ص 21.

[2] حسين خمري: نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، ص237.

[3] المرجع نفسه ، ص 237.

- **النص المولد (Géno-texte)**: « هو المستوى العميق للنص و تولده و تناسله و مساراته عبر طبقات المعنى، أي تكوّن النص عبر الشبكة اللغوية»[1]، مما ينتج عن فعل القراءة الشاقولية العميقة للنصوص.

ونصل إلى أن النص بوجهيه الظاهر و المولد نصا مكتملا، فلا يمكن الفصل بينهما إلا لأغراض منهجية، حاله حال الدال و المدلول في التناول اللغوي السوسيري.

ومن مقولة النص الظاهر و المولد أسست "جوليا كريستيفا" تصورها للتناص مقترحة بذلك رؤية نقدية جديدة «تؤكد انفتاحية النص الأدبي على عناصر لغوية وغير لغوية (إشارية و رمزية) متجاوزة بذلك التصور البنيوي الذي يلحّ على مفهوم البنية والرؤية الاجتماعية التي ترتكز على الوثيقة، مشيدة في الآن نفسه لشعرية جديدة تنظر إلى النص كملفوظ لغوي واجتماعي في آن»[2]، ومن هنا أعطت مفهوما للنص مؤكدة على تلك العلاقة البانيَّة الهادمة في الآن نفسه، إذ النص وفق منظورها «قابل لأن يقارب من خلال مقولات منطقية رياضية لا لسانية فحسب»[3]، وعلى هذا تكون "كريستيفا" أول من حدد مفهوم مصطلح التناص على اعتبار أن النص هو جملة شواهد/استشهادات-على حد اصطلاح بارت- من جهة، وهو امتصاص وتحوير لنصوص أخرى من جهة ثانية، مما يسمه بسمة الإنتاجية التي كانت منطلقا لنقاد آخرين أمثال "بارت"في مبدأ اللذة/ "لذة النص"(le plaisir du texte)، و"جينيت" و مبدأ "التعالي النصي" (La transcendance textuelle du texte)- (Transtextualité)

---

[1] حسين خمري: نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال ، ص 244.

[2] عبد القادر بقشي: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي(دراسة نظرية وتطبيقية)، إفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2007، ص 19.

[3] أحمد السماوي: التطريس في القصص (إبراهيم درغوثي أنموذجا)، السفير الفني، صفاقس، تونس، ط1، 2002، ص 17.

و قد تسللت "نظرية التناص" إلى الدراسات النصانية (المعاصرة) بمفاهيمها التي حددتها جهود المشتغلين فيها، لتأخذ معايير"نظرية المحاكاة" فيما يبدو؛ فمفهوم المحاكاة على أنها خلق و إبداع* ينسحب في هذا المعرض ليحقق لنظرية التناص مشروعية تفسير علاقة "التأثير و التأثر" بين النصوص.

إن التناص الذي يعتبر ضرورة في الدرس النقدي المعاصر و الذي يخول للقارئ الباحث النبش في ما وراء النص الظاهر/ المقروء يساهم في عملية بعث و إحياء نصوص الإرث الحضاري من جديد؛ على أن "البعث" يعيد صياغة تلك النصوص الغائبة بما يؤكد النص الظاهر (محل الدراسة)، أي لا يخرج التناص من كونه اقتباس أو تضمين**، أما "الإحياء" فيمكن اعتباره ذلك التغيير و التجديد الذي يحققه الشاعر في نصه بعد نقله الفكرة أو المضمون من النص المنتخب/السابق (المركز، الأصل) عن قصد و عن دون قصد***، و هو ما يحقق مبدأ أن اللغة نظام اجتماعي و مجرد موجود بالقوة في أذهان المتكلمين بها، و أما الكلام فظاهرة فردية، فعلية، مجسدة لتلك الأفكار و القوانين الاجتماعية و القواعد اللغوية الموجودة في ذلك النظام.و هو ما يبرر ما افترضه البحث -فيما سبق- و ما يؤكد أن "المحاكاة" هي منطلق الإبداع، و أن اللغة هي الإطار الذي يعمل فيه و يتحرك داخله هذا الإبداع.

---

* قد تطرق البحث إلى هذا في مبحث الخلفية الفكرية من الفصل الأول، حيث اعتبر المحاكاة خلق و إبداع متجاوز مفهوم التقليد و النقل الحرفي.

** الاقتباس و التضمين و غيرها من المصطلحات (الأخذ،الاحتذاء، الاستشهاد، العقد، الحل و التلميح، الإشارة، الإلمام...) التي تواضع عليها القدماء فيما وصفوا به المبدع الحقيقي -في نظرهم- فهو عندهم الذي يستوعب الجهود الإبداعية المختلفة التي سبقته أو عاصرته ليوظفها في نصوصه الأدبية. ينظر، الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة،دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دط، 1975، ص 434-435.

*** أي عن وعي و مقصدية الشاعر الذي يروم تحقيق جمالية النص لدى المتلقي، و عن غير قصد أي فيما تحققه خصوصية اللغة لديه (اللاشعور الجمعي).

فقد تأسست نظرية "ياكبسون" على مبدأ "التوازي" و "التناسب" و "التشابه" و "الانسجام"- كما بيّنا ذلك فيما سبق (في مبحثي الإيقاع و الانزياح) - بين الأصوات و بين البنيات التركيبية و الدلالية داخل مستويات اللغة، و هو ما ينطبق و يماثل نسبيا مفهوم التناص عند "باختين" الذي يربطه بالطابع الحواري الذي يسكن النصوص و يحقق مبدأ التواصل بينها، ثم إن الخطاب عند باختين هو نسيج من الملفوظات. و هو أيضا ما حددته "كريستيفا" بـ "الصوت المتعدد" و هو عندها « التقاطع داخل نص لتعبير مأخوذ من نصوص أخرى، أو هو العلاقة بين خطاب الآنا و خطاب الآخر»[1]، بمعنى أن النص هو عملية استرداد ونقل لتعابير سابقة أو متزامنة مع "النص المكتوب" ، فهو "اقتطاع" و "تحويل"[2] .

" فالنص المكتوب" في المفاهيم النقدية المعاصرة هو النص المكثف بنصوص أخرى سابقة و متزامنة له، و النصوص التراثية التي يستضيفها "ابن خاتمة" في أشعاره تشي بشيء من هذا، فقد وسم "الاقتباس" بعض نصوصه مما يبرر ذلك "الاقتطاع" و هو النقل الحرفي و التقليد للنصوص الغائبة،كما تشكلت بعض نصوصه الأخرى على ظاهرة "الامتصاص الجزئي و الكلي"- عند كريستيفا- ، مما يبرر أيضا "التحويل"أي التغيير و التجديد، أو "الإبداع" في نظرية "المحاكاة"، و هو ما يؤكد أن التناص يتحقق وفق مبدأ التشابه و الاختلاف بين النصوص، و تعتبر النصوص الغائبة شفرات و عتبات تمكن القارئ من دخول عوالم النص الحاضر، و هو ما يحدد ذلك التأثر فنجده (القارئ) يتفاعل ضمنيا مع هذه الاستدعاءات التي تحدث لديه المتعة الفنية و الجمالية، و قد تحدث الارتباك و الدهشة، و هو ما يحدد بعد ذلك هوية القارئ و آليات القراءة لديه، وسيأتي بيان ذلك في النصوص المنتخبة للقراءة بعد حين.

---

[1] تزفيتان تودوروف و آخرون: في أصول الخطاب النقدي الجديد(مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد)، تر: أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، 1987، ص 103.

[2] المرجع نفسه، ص 105.

1- التناص الديني/ النص الديني:

تسعى الشعرية في جوهرها إلى البحث عن الآليات والعلاقات التي تخلق نصا على غير مثال، «أي أن الشعرية هي باستمرار علاقة جدلية بين الحضور و الغياب على صعيد الحضور الفردي و الغياب الجماعي، أو الإبداع الفردي و الذاكرة الشعرية»[1]، وهي بهذا تروم اكتشاف الهوية الجمالية للنص والتأويلية للقارئ، وهذا ما عناه عديد المهتمين بهذا الدرس، أي تماهي الخطابات وانصهارها في نص واحد.

والخطاب الديني من أهم الخطابات التي سكنت مدونة الشاعر، وشكلت نسيجها الباطني، والنص القرآني على وجه التحديد من أهم المكونات التركيبية والدلالية التي أسهمت في هذا النسيج بين بنية سابقة لبنية لاحقة، وفق أطر خاصة منفتحة على قراءات متعددة ولا نهائية، ويدخل هذا في إطار ما يعرف بالتناص القرآني:

1-1- التناص مع النص القرآني:

التناص القرآني هو التفاعل التركيبي و الدلالي مع مضامين النص القرآني الذي وجد فيه الشاعر ملاذا شعوريا لكل دفقة شعرية لا تزال عالقة بالذاكرة العربية[2].

ولحضور النص الديني في الديوان غاية فنية تروم رفع النص إلى مستوى أعلى من جهة وإعطائه بعدا أخلاقيا سمته التصديق من جهة أخرى، ولجعله مفتوحا على فضاء التأويل وإنتاج الدلالة وهذا ما عنته "جوليا كريستيفا" بالإنتاجية.

---

[1] كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان،ط1، 1987، ص 107.

[2] ينظر، محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب(مقاربة بنيوية تكوينية)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب،ط3، 2014 ، ص-ص، 286-287.

و يعتبر القرآن مصدرا دينيا للشاعر، ومحورا دلاليا عزز القيم الروحية لديه لا سيما أنه «اشتغل بثناء الله تعالى على نعمائه، والاعتراف بفضله، والدّعوة إلى طاعته، والتفكر بلآلائه وحسن صنيعه في خلق السموات والأرض»[1]، وإن أجمع أهل الاختصاص على أنّ عودة الشعراء والأدباء إلى النص الديني- القرآني- تكون على شاكلتين «الاقتباس الكامل لآية أو جملة قرآنية من نص آية قرآنية، هكذا مع تحوير بسيط أحيانا بإضافة أو حذف كلمة، أو بإعادة ترتيب مفردات الجملة، وغالبا ما يكون هذا التصرف مما له علاقة بالوزن الشعري، والثاني اقتباس المعنى فقط وصياغته بلغة الشاعر مع الإبقاء على كلمة من الكلمات الدالة على الآية، فالأول قليل جدا والثاني فكثير»[2].

فكيف تعامل الشاعر مع النص القرآني و ما الأبعاد التي أضافها لنصه؟.

عاد الشاعر إلى هذا المصدر الديني في عديد المواضع حيث قال في:

قسم المدح و الثناء[3]: (بحر البسيط)

كرِّرْ لِحاظَكَ في هذا الوُجودِ تَجِدْ عن ذلكَ السِّرِ ما يَبْدو و يَحتجِبُ

فَعَـــنْ لَطائفِـــهِ الأَفلاكُ دائرةٌ و الشَّمْسُ حاسِرةٌ و البَدرُ مُنْتَقِبُ

استعان الشاعر بالنص القرآني في بنائه الشعري و هو في هذا يروم الوصول إلى المعنى المركز، و توكيد الدلالة الشعرية، و قد تبنى في ذلك دلالة النص القرآني بالكامل من خلال التوظيف اللفظي، ما يحيل القارئ إلى فحوى النص بوعي تام يكشف عن البنى النصية المتداخلة:

---

[1] الديوان، ص 18.

[2] حصة البادي: التناص في الشعر العربي الحديث "البرغوثي أنموذجا"، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2009، ص40.

[3] الديوان، ص 29.

(كرر لحاظك) (الأفلاك دائرة) و هي مفاتيح الإشارات التناصية التي يستدعيها الشاعر من فضاء قرآني حتى يضع القارئ بإزاء ربط بين نصين غائب/حاضر.

ففي البيت الأول يتناص الشاعر مع قوله تعالى[1]: ﴿ثُمَّ ٱرۡجِعِ ٱلۡبَصَرَ كَرَّتَيۡنِ يَنقَلِبۡ إِلَيۡكَ ٱلۡبَصَرُ خَاسِئًا وَهُوَ حَسِيرٌ ٤﴾ ينحدر عن نص الآية المعنى المقتبس للنص الشعري في:

كرر لحاظك ← ارجع البصر كرتين

و في تفسير ابن كثير:أي أنظر إلى السماء فتأمل هل ترى فيها عيبا أو نقصا أو خللا أو فطورا؟، مرتين، و قال ابن عباس: أي:شقوق، أو خروق. ومعنى الآية: إنك لو كررت البصر لانقلب إليك ذليلا صاغرا من الإعياء من كثرة التكرر و لا يرى نقصا.[2]

فهو يقف عند آيات الله في الكون/الوجود لكي يُنشط العقل حتى يُدرك حقائق الوحدانية لله عزوجل و سرّ الوجود للإنسان:

الحقيقة ← الوحدانية ← الله

الإدراك ← الوجود ← العبادة (الإنسان).

و أما في البيت الشعري الثاني، فقد أضفى التناص على ثناء الشاعر و مدحه صدقا و جمالا في آن، دلّ على حسن الاقتباس و الإصابة في التوظيف، عمد إلى وصف كوكبي (الشمس و القمر) و ذكر أدق التعابير في الأداء الحركي:

الشمس ← حاسرة ← كاشفة

القمر ← منتقب ← متغير.

---

[1] سورة الملك، الآية 04.

[2] ابن كثير(أبي الفداء اسماعيل الحافظ الدمشقي): تفسير القران العظيم، دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان، ط1، ج4، 2002، ص 1922.

فقد تناص الشاعر مع قوله عزوجل[1]:﴿ وَهُوَ ٱلَّذِي خَلَقَ ٱلَّيۡلَ وَٱلنَّهَارَ وَٱلشَّمۡسَ وَٱلۡقَمَرۖ كُلّٞ فِي فَلَكٖ يَسۡبَحُونَ ٣٣ ﴾ تتجلى معادلة التناص الذي رامه الشاعر من خلال استدعاء لفظ محدد يُفعّل القارئ و يشتغل على تحقيق المتعة و الجمال و الدلالة: (**الفلك/ أفلاك**)

الأفلاك دائرة ← دلالة الفعل← متجدد ← النص الحاضر.

فلك يسبحون← دلالة الفعل← انسيابي ← النص الغائب.

فكل جزء في الزمن فيه جزء من الحركة، و معنى هذا أنه يتوفر على خاصية الحركة و من ثمة الدوران وفق مبدأ (الزمن، الحركة)، لأن الحركة وفق فعل (التجدد) تسجل في الزمن وقفا يحدد بالجزء، أما إذا كان الفعل (انسيابي) فهو دليل على تماهي الزمن في الحركة ولا يكون للجزء معنى، لأن دلالة الانسياب تتجاوز دلالة التجدد. و هذا من عظمة الخالق و جبروته، و هو بذلك (أي الشاعر)، خلق فضاءات دينية تداخلت في بنية المنجز الشعري بعامة، و التي مكنتّه من التأثير في المتلقي و نقله جماليا إلى الإمتاع، و دلاليا إلى التذكر في آلاء الله عزوجل.

و قال أيضا في التنبيه على مواقع النعماء و موارد الآلاء[2]: (بحر الكامل)

الأَرضُ بينَ مُدبَّجٍ و مُحَلَّلِ ... و الرَّوضُ بينَ مُتَوّجٍ و مُكَلَّلِ

و الزَّهرُ بينَ مورَّدٍ و مُوَرَّسٍ ... و النَّشرُ بينَ مُمَسَّكٍ و مُصَنْدَلِ *

و الماءُ قد صقَل النسيمُ فِرَنْدَهُ ... فتوشَّحتْ منهُ الرياضُ بمُنْصلِ

لُوِيَتْ مَذانِبهُ على أَدواحِـــها ... فاختلْنَ بينَ مُنَطَّقٍ ومُخَلْخَـــلِ

---

[1] سورة الأنبياء، الآية 33.

[2] الديوان: ص 22-23.

* الورس: نبات يتخذ منه صبغ، الصندل: نبات يتخذ منه طيب، المنصل: السيف، منطق: ذو نطاق.

في نظمه، استحضر الشاعر نصا قرآنيا عظيما، يقول سبحانه و تعالى[1]: ﴿ وَتَرَى ٱلأَرۡضَ هَامِدَةً فَإِذَآ أَنزَلۡنَا عَلَيۡهَا ٱلۡمَآءَ ٱهۡتَزَّتۡ وَرَبَتۡ وَأَنۢبَتَتۡ مِن كُلِّ زَوۡجۭ بَهِيجٍ 0 ﴾ في مثل هذا الضرب من التناص تصرف بالنص السابق/ الآية الكريمة، و هو تصرف لم يتعدى التشكيل اللغوي على مستوى النص الشعري، لأن الدلالة ظلت على حالها؛ فالقارئ يلفي في الخطاب الشعري معاني التعالق النصي الذي استفاد منه الشاعر في رسم مقطوعته الشعرية الربيعية بنعمائها و ما انسحب عن تعالي نصي قرآني تضمنه معنى نص الآية،الذي فسّره "ابن كثير" بقوله:« فإذا أنزل الله عليها المطر اهتزت أي تحركت بالنبات، و حييت بعد موتها، و ربت أي ارتفعت لما سكن فيها الثرى، ثم أنبتت ما فيها من الألوان و الفنون من ثمار و زروع و أشتات النبات في اختلاف ألوانها و طعومها، و روائحها، و أشكالها، و منافعها. و لهذا قال تعالى: ﴿وَأَنۢبَتَتۡ مِن كُلِّ زَوۡجۭ بَهِيجٍ﴾ أي: حسن المنظر طيب الريح»[2]. و في النص أثبت الشاعر ذلك على مستوى اللغة دون مستوى الدلالة نحو:

الأرض ← الروض مدبج ← محلل متوج ← مكلل.

الزهر ← النشر مورد← مورس ممسك← مصندل.

منطق ←مخلخل.

تزداد الأرض بحكم الخالق بهاءا و جمالا في فصل الربيع، فالزهر و الورد يزين و يعطر و يطيب، و الماء يحي و يوشح، و كلها آيات الله تعالى و دلائل إبداعه في الخلق و تفرده في الربوبية، و هي من الآيات التي تستدعي التدبر و التأمل في الكون للوصول إلى حقيقة الأشياء و ليسكن النفس اليقين، ولترتقي إلى درجات العبادات.

---

[1] سورة الحج، الآية 05.

[2] ابن كثير: تفسير القرآن العظيم، ج3، ص 1240.

و ينسحب في نفس المعرض ما جاء في ذكر نعمائه و منافع خلقه في قول الشاعر[1]:

قسم النسيب و الغزل: (بحر البسيط)

و أَقْبلَ الصُّبحُ في جَيْشِ الصِّبا مَلِكاً عَنَتْ لَهُ سُرْبَـةُ* الظَّلمـاءِ إِجْلالا
كأَنَّمَـــا اللَّيـلُ زنجِيٌّ غَــدا ثَمِـلًا في حُمْرَةٍ مِنْ سَنا الإِصْباحِ فاخْتالا

يتعالق النص فيما يبدو مع النص العظيم في قوله تعالى[2]: ﴿ **وَٱلَّيۡلِ إِذَا عَسۡعَسَ ١٧ وَٱلصُّبۡحِ إِذَا تَنَفَّسَ ١٨** ﴾ و لا يظهر التماهي كبيرا بين النصين، فقد رغب الشاعر في تفعيل قارئه حيث قدم له مفاتيح النص و أحاله على القراءة من خلال توظيف لفظة (الصبح)، و استحضاره يكشف عن معنى الطلوع و الإقبال. يقول ابن كثير: عن ابن العباس **"إِذَا عَسۡعَسَ"** إذا أدبر أي إذا ذهب فتولى، **"وَٱلصُّبۡحِ إِذَا تَنَفَّسَ"** أي أضاء و استشهد، إذا طلع، أضاء و أقبل، و قال ابن جرير يعني ضوء النهار إذا أقبل و تبين.[3]

و قد جاء التوظيف مؤكدا لدلالة النص و توضيح معنى (فضل النهار) في الحركة و البركة، فضياء الصبح لحظة الشروق يصحبه (الصِّبَا*)، أي في ضياء وقت الفجر و إشراقه ينفلج منبع الخيرات ويتبعه تقسيم الأرزاق، فيدبر الليل بسكونه وضعف الخليقة فيه، و يقبل الصبح بحركته و حياته و

---

[1] الديوان: ص 61.

* السربة: الجماعة. و عنت الوجود: خضعت.

[2] سورة التكوير، الآية 18.

[3] ينظر، ابن كثير: تفسير القرآن العظيم، ج 04، ص 1998.

* و هو ريحٌ مَهبَّها من مشرق الشمس إذ استوى الليل و النهار.

قوة يبثها الله في خلقه، و فيه استحضار للآية الكريمة[1]: ﴿ وَٱلَّيۡلِ إِذَا يَغۡشَىٰ ١ وَٱلنَّهَارِ إِذَا تَجَلَّىٰ ٢ ﴾ و هي من موارد نعماء الله و فضائله على خلقه.

يقول الشاعر متغزلا بفنية روحانية[2]: (بحر الطويل)

تَهُبُّ نُسَيماتُ الصَّبا من رُبا نَجدِ ... فَينْفَحنَ عن طِيبٍ و يَعْقبنَ عَنْ ندِّ *

و مـــا ذاك إلاَّ أنَّهن يَجُلنَ في ... مَعاهدنـا بين الأُثَيْلاتِ و الرَّنْـدِ

هُناكَ الثَّرى يُربي عَلى المسك طِيْبُهُ ... و دَوحاتُه تُزْري عَلى العَنْبر الـوَردِ

معاهـدُ غَّواها و غَّوى لِقـــاءَنا ... بها قَدْ مَضى حُكْمُ العَفافِ على الودِّ

على حيــن لا واشٍ يَفوهُ بِريبةٍ ... و لا عاذِلٌ يَعْدو و كاشِحٌ يُعْدي !

أَخَذْنا مع الأَيَّام فيـها مَواثِقـاً ... فحالَــتْ و مـازِلْنا كِراماً عَلى العَهْدِ

بحيثُ القِبابُ البِيْضُ و السُّمْرُ و الظُّبا ... سَماءُ و أَنوارٌ يُشَمْنَ على البُعْدِ

إذا ما شَياطـــــينُ المُنى طُفْــنَ حَولهَا ... رمتَها رُجومُ الخَطِّ عن ضُمَّرٍ جُردِ

يتقاطع نص الشاعر مع نص الآية في قوله جلّ و علا[3]:﴿ وَلَقَدۡ زَيَّنَّا ٱلسَّمَآءَ ٱلدُّنۡيَا بِمَصَٰبِيحَ وَجَعَلۡنَٰهَا رُجُومًا لِّلشَّيَٰطِينِۖ وَأَعۡتَدۡنَا لَهُمۡ عَذَابَ ٱلسَّعِيرِ ٥ ﴾ في إطار ما يعرف بالامتصاص أو النفي الجزئي بمفهوم "كريستيفا"، إذ يبدو خيط التقاطع بين النصين على مستوى اللفظ/الدال، مما يحيل مباشرة إلى معنى الآية الذي طوّعه الشاعر لأجل الرؤية الشعرية التي

---

[1] سورة الليل، الآية 1-2.

[2] الديوان: ص 44-45.

* النـد: عـود طيـب الرائحـة(يتبخـر بـه)، الأثـيلات: تصـغير الأثـلات و جمـع الأثلـة و هـو نـوع مـن الشـجر،الرند: نبـات طيب الرائحة، يشمن: شام سيفه أي غمده (ضد: استله)، الخطّ: موضع تباع فيه الرماح.

[3] سورة الملك، الآية 05.

رامها، ففي حنينه "لنجدٍ" و "بلاد الحجاز" جملة شعرية تكشف عن عشق للأمكنة و بوح عن العفاف و ترفع عن الودِّ، و قد استعار لأجل تعميق دلالته كلمات مفتاحية يحويها فضاء النص القرآني: – على مستوى الدلالة (**طهارة المكان← تدفع الشياطين و تبعدها**).

– على مستوى اللفظ :

سماءٌ و أنوارٌ ← (زينا السماء بمصابيح).

رمتها رجوما

← (جعلناها رجوما للشياطين).

شياطين المنى

مما عمق الدلالة لدى المتلقي فكان الحب الإلهي الروحي جمالية في ذات الشاعر حققت أثرا فنيا و بعدا دلاليا.

لجأ الشاعر للنص القرآني لأجل تعميق الدلالة و السمو بها إلى الروحانية التي تضمنها النص الغائب و هو نص يستدعيه ثانية بشكل جزئ في قوله[1]: (بحر السريع)

يا لامِحَ الرَّبْرَب* مُسْتَمْلِحاً ... بُدورَ تمٍّ فَوْقَ كَثْبـــانِ بانْ

حَذَارِ مِنْ غُفْرِ الظُّبا إنَّها ... تَبْطِشُ بالأُسْدِ عِيـــاناً بَيانْ

إذ بَـــدا يَخْتـــالُ في مَشيِهِ ... فالشَّمْسُ والغُصْنُ لَهُ يَسْجُدانْ

قَدْ حالَ ما بينَ قُلوبِ الوَرى ... وبَينَهُمْ فَهُـــــمْ بِهِ فِرقتانْ

[1] الديوان: ص 71.

* الربرب هو القطيع من بقر الوحش.

يورد الشاعر في البيت الماثل من المقطع المذكور نصا لاحقا لنص غائب،ففي استدعائه للفظ (يسجدان) إحالة على الآية الكريمة في قوله تعالى[1] ﴿وَٱلنَّجۡمُ وَٱلشَّجَرُ يَسۡجُدَانِ ٦ ﴾ وقد جمع بين القيمة الدلالية و القيمة الجمالية من خلال محور الاستبدال ومحور التأليف حين اختار كلمة (شمس)، (غصن) للإيداع قيمة فنية جمالية تُحدث وقعا لدى المتلقي الذي يحاور في لحظة القراءة/التلقي استرجاع النص الغائب بمفرداته التي تحفظها ذاكرته، فهو بهذا أدهشه بتوظيف تركيب لغوي حاضر كشف عن تركيب لغوي غائب (دوال مستبدلة/اختيارية)، تشتغل على مستوى ذاكرة القارئ و استحضاره لهذه الدوال، فكان شريكا (خلال فعل القراءة)في العملية الإنتاجية للنص.

(النجم، الشجر) ← دال لغوي على مستوى الاختيار(غياب).

(الشمس، الغصن) ← دال لغوي على مستوى التركيب (حضور).

" الشمس و الغصن يسجدان"

[1] سورة الرحمان:الآية 6.

و "ابن خاتمة" في استدعائه لهذا النص القرآني يروم تصوير حالته و امتنانه لمحبوبه الذي يستحق السجود و الرذوخ و الانكسار،و تطرح مفارقة السجود لغير الله تعالى شرخا دلاليا لدى القارئ الذي أعادت قراءته العميقة للنص تأليف ذلك الشرخ و جمعه، فكانت الاستعانة بالنص القرآني في البناء الشعري «تزيد من توليد الدلالة الشعرية للوصول إلى المعنى المركز، وهو ما يقابله الاستشهاد في النثر، لكنه في الشعر أكثر تركيزا وكثافة، وفيه تصرف ولو طفيف»[1].

يقول ابن خاتمة في **وصاياه وحكمه**[2]: (بحر المتقارب)

إذا ما دَعَتْكَ دَواعي الهَوى لِما عَنْهُ سُبحانَهُ قَد نَهى

فأَيْقِـــنْ بأَنَّ الرَّدى فاجِئ و أنَّ إلى ربِّكَ الُمنْتَهـى

مثل هذا التناص الذي وظف فيه الشاعر تقنية الاقتباس الحرفي، يفتح للمتلقي جوا إيمانيا و فضاءا روحانيا ينم عن ثقة يضعها هو بالنص الشعري، الذي تساوى و تماثل مع نص الآية الكريمة في قوله تعالى[3] : ﴿ **وَأَنَّ إِلَىٰ رَبِّكَ ٱلْمُنتَهَىٰ ٤٢** ﴾، و هو في هذا إنما يبوح بامتثاله للطاعات و العبادات، و عزوفه عن الملذات في سياق التذكير بيوم العقاب و الجزاء، و قد فسر "ابن عاشور"

[1] ناصر جابر شبانة: التناص القرآني في الشعر العماني الحديث، مجلة جامعة النجاح للأبحاث، (العلوم الإنسانية)، عمان، الأردن،مج 21، 2007،ص 1087.

[2] الديوان: ص 129.

[3] سورة النجم، الآية 42.

هذه الآية قال: «ومعنى الرجوع إلى الله الرجوع إلى حكمه المحض الذي لا تلابسه أحكام».[1]
و تحمل الآية معنى الوقوف، و يكون الوقوف تمثيل لحال المطيع لأمر الله نحو قول ابن الشيص*:[2]

وَقَفَ الهَوَى بِي حَيْثُ أَنْتَ فَلَيْسَ لِي مُتأَخَّـرُ عَنـْهُ وَ لاَ مُتَقَـدَّمُ

من خلال هذا الحضور الكلي في بعض مواضيع أشعاره، نستشف وضوحا في توظيف الألفاظ و المعاني التي استقاها من معين النص القرآني دون تكلف أو تصنع.
و من مقطوعاته في مستدرك ديوانه قوله[3]: (بحر الكامل)

شُكراً لمن بَرأَ الوجـودَ بجُوده فثنى إِليه الكلُّ وجـــهَ المفْلِسِ
رفع السَّما سَقْفَا يَروقُ رُواؤُه ودَحا بسيطَ الأَرض أَوْثَرَ مَجْلِسِ
ووَشى بأَنواع المحاسِنِ هــذه وأنارَ هــذي بالجَواري الكُنَّــسِ

تحضرنا لحظة القراءة إشارات تناصية (رفع السما- دحا الأرض- الجواري الكنس) حيث تتحدد هذه التراكيب بالشكل المتوازي الذي يلائم بناء النص الشعري و تَقَاطُعه مع النصوص الغائبة عنه

---

[1] محمد الطاهر بن عاشور: تفسير التحرير و التنوير، الدار التونسية للنشر،ج 27 ، 1984،ص 140-141.
* هو أبو الشيص الخزاعي(130هـ-196هـ) شاعر عباسي مولّد لم يكن ذائع الصيت في زمنه على شدة قربه من "آبي نواس" و "مسلم بن الوليد" و غيرهم من المحدثين، و كان شاعرا يعتد به الشعراء كأبي نواس و يبارونه في الإبداع على قلة ما وصل إلينا من شعره وأخباره. ينظر، ابن المعتز: طبقات الشعراء، تح: عبد الستار فرج، دار المعارف، مصر، دط،1981. و إبن الجوزي: المنتظم في تاريخ الملوك و الأمم، تح: محمد عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،دط، 1992. الموسوعة العربية www.mrefa.org (2018/11/25 ، الساعة 21.56).
[2] محمد الطاهر بن عاشور: تفسير التحرير و التنوير، ص 141.
[3] الديوان: ص 194-195.

التي ينهل منها، و قد تجلت مقدرة الشاعر الإبداعية في استنساخ صور دلالية و لفظية عن نصوص قرآنية استدعتها ذاكرة القارئ المتمكن لتكتمل لديه الصورة الشعرية التي اشتغل عليها النص الشعري. ففي قوله عزوجل[1]:﴿ ٱللَّهُ ٱلَّذِي رَفَعَ ٱلسَّمَٰوَٰتِ بِغَيۡرِ عَمَدٖ تَرَوۡنَهَاۖ ثُمَّ ٱسۡتَوَىٰ عَلَى ٱلۡعَرۡشِۖ وَسَخَّرَ ٱلشَّمۡسَ وَٱلۡقَمَرَۖ كُلّٞ يَجۡرِي لِأَجَلٖ مُّسَمّٗىۚ يُدَبِّرُ ٱلۡأَمۡرَ يُفَصِّلُ ٱلۡأٓيَٰتِ لَعَلَّكُم بِلِقَآءِ رَبِّكُمۡ تُوقِنُونَ ٢﴾، و قوله سبحانه و تعالى[2]: ﴿ وَٱلۡأَرۡضَ بَعۡدَ ذَٰلِكَ دَحَىٰهَآ ٣٠﴾ ، و قوله جلّ جلاله[3]: ﴿ فَلَآ أُقۡسِمُ بِٱلۡخُنَّسِ ١٥ ٱلۡجَوَارِ ٱلۡكُنَّسِ ١٦﴾ إحالة مباشرة للقارئ على فحوى الخطاب الشعري، حيث أن ما يَلْمَحه في مثل هذه البناءات هو ربط وثيق بين نصين متواشجين بإحكام حدده نسيج النص الشعري المتعالق بنصوص أخرى (غائبة) أجملها في تشكيل فني جمالي، تحققت من خلاله الوظيفة التأثيرية التي أثبتت للمتلقي قدرة الشاعر على إبداع النص (الحاضر) من خلال التحاور مع النصوص الموازية التي تمثل بالنسبة "لابن خاتمة" المرجع المركز الذي أفاد منه في تشكيله الشعري.

و قال "ابن خاتمة" يغري بالسفر[4]: (بحر المنسرح)

سافِرْ تَنَلْ بالأَسفارِ كُلَّ عُلا و تَشْتَفِ النَّفسُ مِنْ مآرِبِها

لَوْ لَمْ تَكُنْ في الأَسفارِ فائِدَةٌ إلاّ امْتِثالَ "امْشُوا في مَناكِبِها"

---

[1] سورة الرعد، الآية 02.

[2] سورة النازعات، الآية 30.

[3] سورة التكوير، الآية 15-16.

[4] الديوان: ص 137.

ينتقل الشاعر في نظم نصه الشعري إلى استحضار صور معنوية تُبِين عن طاقة بلاغية في الكشف عن زاوية من زوايا فلسفة الحياة، فهو يحتكم إلى ثقافة دينية و يستشف من النص المقدس محورا تعبيريا يشاكل من خلاله بين دلالة النص و أثر القراءة عند المتلقي.

ففي استدعائه لقوله عزوجل[1]:﴿ **هُوَ ٱلَّذِي جَعَلَ لَكُمُ ٱلۡأَرۡضَ ذَلُولٗا فَٱمۡشُواْ فِي مَنَاكِبِهَا وَكُلُواْ مِن رِّزۡقِهِۦۖ وَإِلَيۡهِ ٱلنُّشُورُ ١٥** ﴾ .الذي فسره ابن كثير بقوله[2]: « قال ابن عباس و (...): مناكبها أطرافها وفجاجها و نواحيها.»

استوحى "ابن خاتمة"بعدا دلاليا عمق به حيوية المعنى و سياق التلقي في نصه الشعري، و انصرف لتهذيب النفس التي تطوق لهذا الترحال، فالسفر يكسب النفس الراحة و تنأى به عن التعصب وضيق الأفق و تنفتح على تجارب جديدة تستسيغها لتوسع أفقها و مداركها.

و قال في المعنى[3]: (بحر السريع)

جُلْ في بِلادِ الله تَحْوِ العُلا و لْتَجْتَنِبْ أَهلاً و أَوْطانا

فَبَيْدقُ الشّطرنْجِ منْ فَوْرِه يَعُودُ بالتَّجـوالِ فِرْزانا *

يقول الإمام الشافعي: (بحر الطويل)

تَغَرّبْ عَن الأَوطَانِ في طَلَبِ العُلَى و سَافِر فَفِي الأَسْفارِ خَمس فَوائِدِ

---

[1] سورة الملك، الآية 15.

[2] ابن كثير: تفسير القرآن العظيم، جزء04، ص 1923.

[3] الديوان: ص 137.

* الفرزان في لعبة الشطرنج: الملك. و البيدق: الرجالة في الحرب (المشاة)؛ و منه بيدق الشطرنج. و تفرزن البيدق صار فرزانا.

تَفَرُّجُ هَمٍّ، و اكْتِسابُ مَعيشَةٍ وَ عِلمٌ، و آدابٌ وصحبةُ مَاجِدِ

و يقول حبيب بن أوس الطائي: (بحر الطويل)

و طُولُ مَقَامِ المرْءِ في الحَيِّ مخلقٌ لـديباجتـيه فاغترب تتجدّد

فإني رأيتُ الشّمس زيدت محبَّةً إلى النَّاس إذ ليسَت عَليهم بسرمدِ

تستحضر نصوص " ابن خاتمة " الشعرية "القرآن الكريم" بوصفه مصدرا أدبيا يمنح الخطاب الشعري ذروة البيان و الفصاحة، و بوصفه مصدرا دينيا يمنحه سمة التصديق.

فالرؤية الشعرية "لابن خاتمة" مكنتّه من توظيف النص القرآني العظيم توظيفا جماليا فنيا، تجلت من خلال استحضارها فعالية الامتصاص الشعري له الذي يوسع من دائرة إنتاجية النصوص و تأويلها.

1 – 2 التناص مع نص الحديث النبوي الشريف:

رفع عديد النقاد شعار لا وجود لنص بريئ، وذلك أن النص ممارسته دلالية مشحونة بطاقات متعددة، لذا فهو تناص في الحمل الأعم و إدراك للعلاقات القائمة بين النص والنصوص السابقة التي تتطلب قارئا متمرسا يكشف عن مواطن الجمال والإبداع، ويخلخل البنية النصية الظاهرة ليكشف عن البنية النصية الغائبة في النص، والديوان الذي هو محل الاشتغال، لجأ صاحبه إلى استحضار الحديث النبوي في قصائده مستوعبا مضامينه و مستفيدا من دلالاته.

توظيف "ابن خاتمة" للنص النبوي الشريف بجانب النص القرآني أعطى لشعره بعدا جماليا ذو صبغة قدسية « فالقران الكريم و الحديث النبوي يشكلان متعاليا نصيا بتأثيرهما و امتدادهما في اللحظة التاريخية،و في اللحظة الراهنة، كونهما نصيّن مقدسين لهما امتداد فاعل في الحاضر و الماضي، و

منهل عذب و خصب، لمختلف أنواع التفاعلات النصية»[1]، ومن هذا المنطلق استحضر الشاعر في بعض قصائده ما يُبِين عن نص غائب ذي طاقة وجدانية و فنية عالية نحو قوله[2]:

في مدح البذل[*] : (بحر البسيط)

إذا وَجَدْتَ فَجُد للنَّاسِ قَاطِبةً فالحالُ تَفنى و يَبْقى الذِّكْـرُ أَحـوالا

لا سِيَّما و رسُولُ اللهِ ضامِنُهُ أَنْفِقْ و لا تَخْشَ من ذِي العَرشِ إِقْلالا

ينتقل الشاعر في جو روحاني متجدد يستدعي من خلاله الحديث النبوي الشريف "أنفق يا بلال و لا تخش من ذي العرش إقلالا"[3]، لتوكيد الدلالة الشعرية من جهة و لتحقيق البعد الجمالي من جهة ثانية.

و مما هو واضح أنّ النص الشعري تبنّى دلالة نص الحديث الشريف بالكامل، و في ذلك صورة استعارية واضحة لسياق شعري يُنبئ بنشاط ثقافي تحويه ذاكرة الشاعر و تعكسه ذاته المبدعة على بنية نصه السطحية، و قد أورد صاحب" البداية و النهاية" تفسير لقوله(صلى الله عليه و سلم): « عن أبي هريرة أنّ رسول الله صلى الله عليه و سلم دخل على بلال فوجد عنده صبرا من تمر

---

[1] نـوال عبـد الـرحمن الشـوابكة: توظيـف الحـديث النبـوي في شـعر ابـن سـهل، مجلـة الجامعـة الإسـلامية للبحـوث الإنسانية، مجلد 24، ع1، 2016، ص 02.

[2] الديوان: ص131.

[*] البـذل: خصـلة مـن خصـال المنهـاج النبـوي العشـرة، و هـي الرابعـة بعـد شـروط التربيـة. و تحـت خصـلة البـذل تنضـوي شـعب إيمانيـة خمسـة هـي: الزكـاة و الصـدقة، الكـرم و النفقـة في سـبيل الله، إيتـاء ذي القـربى و اليتـامى و المسـاكين، إطعـام الطعـام و قسـمة المـال. (عبـد الصـمد الخـزروني: البـذل في المنهـاج النبـوي حقيقتـه و أنواعـه، جماعـة العـدل و الإحسان، www.Aljamaa.net (2018/11/18 – الساعة 20.39).

[3] ابـن كثـير: البدايـة و النهايـة، (بـاب زهـده عليـه السـلام و إعراضـه عـن هـذه الـدار)، مطبعـة المعـارف، بـيروت، لبنان، ج 06،ط06، 1988،ص 54.

قال: ما هذا يا بلال ؟ قال: تمر أدخره . قال: ويحك يا بلال، أو ما تخاف أن تكون له بحار في النار! أنفق يا بلال و لا تخش من ذي العرش إقلالا»[1].

فالإنفاق من شيم المؤمن الذي تربت نفسه على الإيثار و على معاني العطاء، فبذل النفس و العلم و المال و الجهد و الوقت تقربا من الله عزوجل، و منع نفسه عن الشحّ و البخل و المنّ، فهو الذي يقول "بذلت كذا" راجيا من الله القبول مستصغرا الشيء المبذول، و لا يقول" أعطيت، ضحيت،..." لأنها تنم عن التباهي و التفاخر و التعظيم.

يمضي الشاعر في تناصه مع نص الحديث النبوي الشريف، فيوشح قائلا[2]:

جُدْ بالرَّضى يا بَخْيلُ (مَطْلُ الغَنِيْ ظُلْمُ)

لَمْ تَدْر أَنَّ النَّصيحْ سَمَاعُـــــهُ إِثْمُ

تستحضر الصورة الشعرية فضاء دينيا آخر و هو ما يشحن النص الظاهر و ينقل القارئ إلى مكونات ذلك الفضاء من قيم معرفية تحققت عبر قوله صلى الله عليه و سلم: « مَطْلُ الغَنِيّ ظُلْمٌ، و إِذَا أُتْبِعَ أَحَدُكُمْ على مَلِيءٍ فَلْيَتْبَعْ»[3][رقم:2287-2400].وهذا ما يحقق البعد المعرفي/الوظيفة الميتالغوية للتناص، حين وضع المتلقي مباشرة في موضع إظهار الثقافة الدينية التي تكشف عن توظيف الشاعر لأشكال بلاغية كالتضمين و الاقتباس الحرفي على ما ظهر في النص الشعري، و هو أسلوب تعبير حذا به الشاعر حذو الشعراء القدماء. ففي استحضار صورة المطل/ المدّ (تأخير ما يستحق أداؤه بغير حق) تعزيز لموضوع الغزل (الموشح الغزلي) و تكثيف لدلالة طلب الوفاء و

---

[1] ابن كثير: البداية و النهاية ، ص 54.

[2] الديوان:ص 167.

[3] أبو عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري: صحيح البخاري، دار ابن كثير، دمشق-بيروت، ط1، 2002، ص-ص، 547-577.

الاستحقاق، التي يقف بها عند باب محبوبه ليطلب رضاه و ليستميل قلبه، يشكوه سوء الحال و هجرة المنام. و يستطرد موشحا قوله[1]:

عَصيتُ فِيْكَ الملامْ و دِنْتُ بالوجْدِ

و قَدْ هَجَرْتُ المنام و لُذْتُ بالسُّهْدِ

فَهَلْ يُفيد الغَرام لَدَيْكَ أَو يُجْدِي

قَد حارَ فِيكَ الدَّليلْ و ضَلَّ بي الحِلْمُ

لا قَلْبَ لي مُسْتَرِيحْ كلاَّ ، و لا جِسْمُ

و قد خرج الطلب عند "ابن خاتمة" إلى أساليب اللغة العربية الأكثر اتساقا بالمضامين التي ألف فيها أشعاره، فأخذت صيغ:

- الأمر ← جد بالرضى.
- النداء ← يا بخيل.
- النفي ← لم تدري ← (لا قلب / لا جسم) تكرار النفي في الجملة الاسمية ضرورة دلالية.
- التوكيد ← أنّ النصيح / قد هجرت /قد حار.
- الاستفهام ← فهل يفيد.

موقعا دلاليا اشتغل فيه الشاعر على تركيز المعنى في سياق الكلام الذي أبدع فيه و أجاد.

قال الشاعر في التواضع[2]: (بحر البسيط)

---

[1] أبو عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري: صحيح البخاري ، ص 167.

[2] الديوان: ص 128.

دِنْ بالتَّواضُع و الإِخباتِ* مُحتَسِباً تَفُقْ علاءً عَلى أَهلِ السِّياداتِ

فَالتُّربُ لَمَّا غَدا للرِّجلِ مُتَّطئاً تَمسَّحَ النَّاسُ مِنهُ فِي العِباداتِ

يستحضر القارئ المتمرس جملة نصوص دينية مقدسة تتقاطع مع النص الشعري السابق و التي تتداعى له (أي القارئ) لحظة القراءة، ثم إنّ هذه النصوص التي تطّرد في النص القرآني و متون تفسير الحديث النبوي الشريف* تُأسس لخلق إنساني عظيم تتفوق به محاسن الأخلاق الإسلامية.

إنّ صفة التواضع التي حضّ عليها الرسول الكريم ظهرت في بنية النص الظاهر"لابن خاتمة" في تداخل الدلالة بين النصين و تماهي المعنى الجوهري للقيمتين السياقيتين.

و أخذ القارئ الكلمة المفتاح (التواضع) مرتكزا لاستحضار دلالات التواضع في الموروث الديني، حيث أنه يعثر على ما يطابق التركيب :

(دِنْ بالتَّواضُع و الإِخباتِ مُحتَسِباً تَفُقْ علاءً عَلى أَهلِ السِّياداتِ)

على مستوى الدلالة، عن النبي صلى الله عليه و سلم قال:« من تواضع لله درجة، رفعه الله درجة، حتى يجعله في عليين، و من تكبر على الله درجة، وضعه الله درجة، حتى يجعله في أسفل

---

* أخبت: خشع و تواضع.

* لم ترد كلمة التواضع بلفظها في القران الكريم، إنما وردت كلمات تشير إليها و تدل عليها، قال تعالى في سورة الفرقان(الآية 63):﴿ **وَعِبَادُ ٱلرَّحۡمَٰنِ ٱلَّذِينَ يَمۡشُونَ عَلَى ٱلۡأَرۡضِ هَوۡنٗا وَإِذَا خَاطَبَهُمُ ٱلۡجَٰهِلُونَ قَالُواْ سَلَٰمٗا ٦٣** ﴾ ، و قوله سبحانه في سورة الإسراء (الآية 37): ﴿ **وَلَا تَمۡشِ فِي ٱلۡأَرۡضِ مَرَحًاۖ إِنَّكَ لَن تَخۡرِقَ ٱلۡأَرۡضَ وَلَن تَبۡلُغَ ٱلۡجِبَالَ طُولٗا ٣٧** ﴾ و غيرها من الذكر الحكيم. و أما التواضع في السنة المطهرة فورد في عديد المواضع، و قد دعا صلى الله عليه و سلم إلى التواضع و حثّ عليه بقوله:" إن الله أوحى إليّ أن تواضعوا حتى لا يفخر أحد على أحد و لا يبغي أحد على أحد".

السافلين»[1][رقم:11724]. و يبقى القارئ أسير لحظة القراءة ذاتها، ينبش في ذاكرته التي تتداعى له من خلالها جملة النصوص الغائبة (و قد أشرنا إلى بعضها في الهامش) التي تحاكي قول الشاعر فيصبح شريكا في عملية الإبداع و طرفا فعالا في إنتاج المعنى و تحقيق جمالية التلقي على مستوى النص الشعري.

و قال في التحذير من اضطراب حال السلاطين[2]: (بحر البسيط)

خَفِ السَّلاطينَ و احذَرْ أَن تُلابِسَهُم مادامَ أَمْرُهُم فِي المُلكِ مُضْطرِبا

إِنَّ الملوكَ بِحــارٌ في خَلائِقهـــمِ و مَنْ سَما البحرَ، في أَهوالِهِ، عَطِبا

يأخذ النص بعدا آخر في استدعاءه للحديث الشريف، و يتوقف به المعنى عند باب السلاطين الذين هم في أمورهم مضطربون، يحذر من مخالطتهم و ينهى عن مجالستهم، و هو يستند مرة أخرى لموروثه الديني فيستحضر قول النبي صلى الله عليه و سلم: « من سكن البادية جفا، و من اتبع الصيد غفل و من آتى أبواب السلاطين افتتن»[3][رقم: 4802].

يتوفر النص الشعري على عنصر التماهي و التماثل بينه و بين نص الحديث الشريف و إن كان يظهر عليه "النفي الجزئي" باعتماده كلمة (سلاطين) التي لم يوظفها الشاعر توظيفا فنيا بقدر ما هو استدعاء لتوكيد الفكرة و تثبيتها في ذهن المتلقي، و تفعيل لذاكرته و محفوظه الديني.

---

[1] أحمد بن حنبل: مسند الإمام أحمد بن حنبل، تح: شعيب الأرنؤوط و آخرين، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ج18، ص 250.

[2] الديوان: ص 132-133

[3] أبو عبد الرحمن أحمد بن شعيب النسائي: السنن الكبرى، إشراف شعيب الأرنؤوط، تح: حسن عبد المنعم شلبي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط1، 2001،ج04، ص 475.

يشكل النص الديني مكون جوهري من مكونات أشعار "ابن خاتمة"، مما أسهم في صنع الدلالة و تشكيل ملامح الكتابة عند الشاعر.

إن في استدعاء الفضاء الديني تعظيم لشأن الخالق الذي هو بؤرة الديوان، مما أعطى النص تجربة شعرية تلتصق بالمقدّس، وتبتعد عن الدنيوي وعلى السائد المألوف في عصره.

2-التناص الأدبي:

ينبني النص الأدبي في عمومه على« العلاقات الجدلية بين الحضور والغياب»[1] التي تتسرب داخل النص بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، فالتناص «يتصل بعمليات الامتصاص والتحويل الجذري أو الجزئي لعديد من النصوص الممتدة بالقبول أو الرفض في نسيج النص الأدبي المحدد»[2]، على الرغم من عدم إدراك بداية ونهاية أحدهما عن الآخر؛ فعملية الانصهار والذوبان بين النصين تنتج نصا إبداعيا يتداخل بين العام والخاص« يؤثر في رؤية المبدع لعالمه، إذ إن النص الغائب يمتلك رؤيته التي تصل إلى درجة شديدة الاتساع أو تنحصر في إطار محدود،و بالضرورة فإن النص الحاضر سوف يمتص الاتساع على إطلاقه أو المحدودية في خصوصيتها، ونادرا ما يجمع بينهما لكن هذا الامتصاص يوظف بعد ذلك من خلال رؤية الإبداع الحاضر وحسب مستهدفاته الشعرية»[3]، كون التجارب الإبداعية تتقاطع وتتشابه « في زمن إبداع النص حينما تتوهج ذاكرة المبدع من إضاءات نصيه مخزونة في ذاكرته الحية، وقد يتخلق الترابط بين النص الإبداعي الحاضر والنص الإبداعي السابق من اللاوعي الجمعي، فيكون الامتصاص غير مقصود، لكنه ينساب من حنايا الإرث الثقافي، كما أن الشاعر أو الأديب ينتمي إلى منظومات من التقنيات الفنية يشاركه

---

[1] كمال أبو ديب : في الشعرية، ص 107.

[2] صلاح فضل: بلاغة الخطاب و علم النص، عالم المعرفة، الكويت، دط،1992، ص222.

[3] حصة البادي : التناص في الشعر العربي الحديث، ص 36.

فيها آخرون»[1]، والتي تكشف عنها التعالقات النصية؛ أي بين النص الحاضر الممتد إلى النص الغائب.

يحدد الحضور الأدبي في النص ثقافة وخلفية المبدع والقارئ معا،فقدرة الأول على التفاعل مع تجارب غيره لا يتأتى إلاّ بـ «امتلاء خلفيته النصية بما تراكم قبله من تجارب نصية، وقدرته على تحويل تلك الخلفية إلى تجربة جديدة قابلة لأن تسهم في التراكم النصي القابل للتحويل و الاستمرار بشكل دائم »[2].

أما القدرة الثانية فتعكس المستوى الثقافي للمتلقي / القارئ الذي ينبش أفقيا وعموديا في بنية النص القارة (الحاضرة) والمتحولة (الغائبة) ؛حيث تتناسب عملية النبش والحفر طرديا، بمعنى يزداد جهد القارئ كلما كان النص الغائب /المتخفي شديد الخفاء والذوبان في النص الأفقي ،والعكس. والصلة حتمية بينهما، « فالنص الحاضر يتنفس بوساطة النصوص الغائبة ويحيا بها ويتكلم بألسنتها، وهو لا يتكلم في زمن سابق على زمنه، وإنما يتكلم من خلال سياقه وحضوره وحاضره»[3] ؛ بمعنى أن المبدع يبثه روحه ونفسه في إطار التفاعل الروحي والفكري والإنساني، ما يضع القارئ في متاهة البحث عن الحضور والغياب، وتلزمه التسلح بعُدّة معرفية تكون في مستوى النص الجديد المتسرب من نصين (نص الحضور، ونص الغياب)، وبما أن النص المعني بالدراسة استند إلى نصين أدبيين في العموم فإنّ الدراسة ستركز عليهما لتحاول رصدهما انطلاقا من:

1 -النص الشعري القديم.

2- نص الأمثال والحكم.

---

[1] عمر عتيق: التناص الأدبي في شعر يوسف الخطيب، مجلة جامعة الخليل للبحوث،مج08، ع1، 2013، ص 199.

[2] المرجع نفسه، ص 199.

[3] خليل الموسى : قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق،دط، 2000، ص 56

2-1-التناص مع النص الشعري:

يعد استحضار النص الشعري في المدونة أمرا في غاية الأهمية ؛كونه يغني التجربة الشعرية من جهة، ويمنحها قوة أدبية جمالية من جهة ثانية، فحضور النص الشعري يثير حساسية خاصة تتمثل في مدى وعي الشاعر بهذا وقدرته على تجاوزه وإذابته في تجربته الإبداعية بطريقة فنية جمالية تنتج نصا يتعالى ويسمو على النص السابق.

والمعاين لنص "ابن خاتمة" يجد التفاتا واتصالا قويا بالتراث الشعري ، الذي بدأه بالمقدمة الطللية و الخمرية لاسيما في باب النسيب والغزل، وإن كان من الصعوبة بمكان القبض عليه والوصول إليه (أحيانا)؛ لأن النص المولد « لا يمكن القبض عليه بواسطة المنطق النصي(ratio textus) الذي هو منطق الفن الذي يتجاوز المنطق الأرسطي، لأن مهمة هذا المنطق هي الدراسة الدقيقة للعلاقات الداخلية للنص اعتمادا على مبادئ توليد المعنى وآليتها انطلاقا من النص ذاته في الوقت ذاته محاولة الإبقاء على خصوصية النص»[1].

يقول الشاعر[2]: (بحر الكامل)

و لَقَدْ وَقَفْتُ على الدِّيارِ مُسائِلاً أَطلالهَا بالعَهْدِ عَنْ أَطلائِها

مُتردِّداً في مِثْلِ جِسْمي في البِلى لَوْلا تبايُنُ وَجْدِهِ وشِفائِها

دِمَنٌ مَحَتْ أَيْدي الدُّروسِ طُرُوْسَها لم يَبْقَ مِنْها غَيْرُ وَهْمِ بَقائِها

يعكس النص تشاكلا مع النص العربي القديم، و قد تضمن ما يوحي على امتصاص الشاعر لمطلع القصيدة العربية القديمة، ففي توظيفه للمخزون التراثي دلاليا و تركيبيا ما أكسب المعنى الحاضر

---

[1] حسين خمري: نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، ص 245.

[2] الديوان: ص 62.

بعدا تعبيريا و أثريا؛ فأما على مستوى التركيب/الاختيار، فوقف على الديار و سئل الأطلال عن الأطلاء (صغير الظبي ساعة يولد) تيمّنا بالشاعر الجاهلي، و بكى الدمن التي لم يبقى منها حتى طروسها (الأثر)، و إنّ اعتماده للمعجم الجاهلي و استحضاره مفردات دون أخرى هو قصد رام به مجاراة الشعراء الكبار في رسم الصورة الشعرية على شاكلة الشعر الجاهلي.

و لقد ولج الشاعر التراث الأدبي باستحضاره الموقف للإفادة من دلالة الماضي، موظفا له في خلق دلالات جديدة تعادل استحضار عزة الأندلس و مجدها.

يقول الشاعر[1]: (بحر البسيط)

أَدِرْ كؤُوسَ الرّضا ناراً عَلَى عَلَم لا خَيْرَ فِي لَذّةِ بتَا لِمُكَتتِمِ

يلتبس النص مع قول شاعر الخمرة العباسي" أبي نواس" الذي رام تجديد الشعر فوظفها -أي الخمرة- جماليا و فنيا قائلا[2]: (بحر الخفيف)

أدر الكأس حان أن تستقينا وأنقُر الدُّفَ، إنّه يُلْهِينا

وَدَعِ الوَصْفَ لِلطُلول إذا ما دَارت الكأسُ يُسْرَةً وَيَمِينَا

وما فتأ "ابن خاتمة" أن استدعى بيتا آخر يقول[3]: (بحر البسيط)

ولاحَتِ الشُّهب كالأكواسِ دائِرةً تُغْريكَ بالسُّكر مِنْ صَهباءِ حُبِّهم.

---

[1] الديوان: ص 18.

[2] أبو نواس(أبي الحسن بن هاني الحكمي الدمشقي) : ديوان أبي نواس، شرح محمود أفندي واصف، المطبعة العمومية بمصر ،القاهرة ،ط1 ،1898م،ص 338.

[3] الديوان: ص19.

ليستحضر قول أبي نواس[1]: (بحر الوافر)

كؤوس كالكواكِبِ دائِراتٌ مَطَالِعُهَا على الفَلَكِ الأَدِيمِ

يتناص "ابن خاتمة" مع "أبي نواس" في بعض أبياته في استدعاء الخمرة وتوظيفها فنيا وجماليا؛ كي يخرج بالشعر عن السائد والمألوف من جهة، وشحنه بطاقة روحية ترقى بإبداعه إلى عالم الملكوت حيث الصفاء والنقاء من جهة أخرى؛ حيث بيّنت الخمرة عند "آبي نواس" «عمق نظرته إلى الحياة والوجود والإنسانية، فيخلق بواسطتها عالما جديدا متفردا بأفكاره وآرائه وبإمكاننا تسميته عالما نواسيا؛ فخمرته يمتزج فيها الإحساس بالفكر و تذوب فيها النفس شوقا إلى الخلاص من المصائب والآلام، فيها صفات كل ما هو جميل ونقي، تحن إلى الصور والأسرار وتتكلم بالإيحاءات فهي محرم الأسرار»[2]، و هذا ما رام إليه "ابن خاتمة" وهو السمو بشعره والارتقاء به إلى كل ما هو جميل ونقي، جمال الطبيعة التي تغنّى بها ومدح خالقها.

هذا الجمال الذي أسر الشاعر فكبّله وقيّده وجعله عاشقا له فأضناه العشق والهوى وخلّفه نحيلا مهموما، وهو يجتر* قول "المتنبي" خارقا دلالته معيدا إنتاجه على نحو ما يحقق قصده قائلا[3]: (بحر البسيط)

في راحَتَيْك حَيـــــاةُ الرُّوحِ والبَدَنِ وفـــي رضاكِ مجالُ السَّرّ والعلَنِ

---

[1] أبو نواس : ديوان أبي نواس، ص331.

[2] يوسف هادي بور : دراسة موجزة على خمريات أبي نواس ، ديوان العرب منبر حر للثقافة والفكر و الأدب، على الرابط www.diwanalarab.com ، (الجمعة 20 افريل 2018 ،11:21 صباحا).

* تتبع عملية القراءة (إعادة كتابة النص الغائب) عند محمد بنيس قوانين ثلاثة هي: الاجترار، الامتصاص، الحوار. ينظر، محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب (مقاربة بنيوية تكوينية)، ص 297-298-299.

[3] الديوان: ص 73-74.

وفِي ضَميري لَكُمْ مكنونُ سِرَّ هَوًى لو رامَ ذِهْنِي عنْهُ الكَشْفَ لم يبِنِ
هَوىً تَردَّد فـــــي مِثْلِ الهَواءِ ضَننًا مازلـــــتُ أكْتمُهُ صَوْنًا فَيكْتَمِنْ
خَفيْتُ عن كُلَّ شَيءٍ غَيْرَ عِشْقكُمُ مــن السَّقَامِ ، ولولا الطَّبْعُ لم يَرَني

وهنا يفيض المقطع دلالة ويبوح حضورا باستحضار نص "المتنبي" الذي قال فيه[1]: (بحر البسيط)

روحُ تُرَدّدُ في مثل الخْلال إذا أَطَارْتِ الرْيحُ عَنْهُ الثَوْبَ لَمَ يَبِنِ
كَفَى بجسمي نحولاً إنَّني رَجُلُ لَـــوْلاَ مُخَاطَبَـــتي إيَّاك لم تَرَنِي

و قد شرح هذا الأخير "أبي البقاء العكبري" قائلا: «المعنى، يقول: قد صرت في النحول مثل الخلال، و هو العود الدقيق لا أرى، فإذا أطارت الريح الثوب الذي عليّ لا يراني أحد، لدقتي و نحولي، و لم تبق إلا الروح تجيء و تذهب في جسم بال، إنما يرى الثوب الذي عليّ، فلو ذهب الثوب، لم أبصر. قال الواحدي : ويجوز أن يكون لم يبن لم يفارق، أي أن الريح تذهب بالبدن مع الثوب لخفته، فالبدن لم يفارق الثوب لخفته»[2].

عمد الشاعر في هذا المقطع إلى تحقيق معنى مغاير للمتوقع، فعلاقة الرضا بينه وبين محبوبه وصلت درجة عدم القدرة على البوح بها مما جعله مريضا سقيما ألمت به النوائب فأرداه الهوى والشوق نحيلا، لتكتمل بهذا شعرية الصورة؛ صورته وحالته التي تعكس إيمانه الخالص و أمنيته في ربط علاقة قوية بينه وبين إرادة محبوبه (الله) مما يشي بعجزه « عن تحقيق الأمنيات وبلوغه حالة من الروحانية يتصل فيها بخالقه، وهذا ضمن وعي بأطر الجمال والشعرية المتاحة، وليحقق انسجاما للرؤية الجديدة المحرضة التي يشحن بها خطابه، فيكتسب القديم دلالة جديدة لا تنقص من دلالته

[1] أبو البقاء العكبري : ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح أبي البقاء العكبري المسمى بالتبيان في شرح الديوان، تح: مصطفى السقا و آخرون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ج4، دط، 1936، ص 186.
[2] المرجع نفسه، ص 186.

الأولى، وينتفع الجديد بالدلالة الأخيرة وتنتفي الحدود الوهمية بين الماضي والحاضر» [1]، يقول الشاعر[2]: (بحر البسيط)

عَذّبْ بِتيْهِكَ نَفْسِي يَكْتَمِلْ وَلَهِي ورُعْ بِهَجْرِكَ قَلبي يتّصلْ شَجَني
فَمـــا أَمـــــــانِيَّ إلا أَنْ تُرَوّعني ولا نَعِيْمِـــيَ إلاَ أَنْ تُعَذّبِـــني!!
عَجِبْتُ للحُبَّ يا لَلنَّاسِ كَيْفَ غَدا للنَّفْس مَغْنِيطسَ اللّذاتِ والمِحَنِ!

ولا يفتأ "ابن خاتمة" مرة أخرى أن يرتوي من عيون الأدب وجواهرها فينهل منها ما يناسب شعره ويصقل تجربته، فنراه في نفس المقطع يرتاد مقاطع "لبشار بن برد"، تارة و"لابن زيدون" تارة أخرى يقول[3]: (بحر المتقارب)

فَحُثّ المُدامَ ، وسَـقَّ النَّدامى وسَلَّ الغرامَ، وحَـــلَّ الفِكَرْ
وخالِـــــــسْ زَمانَكَ غَفْلاتِهِ فَقَدْ فَازَ بالعيشِ مَنْ قَدْ جَسرْ

و في هذا الموضع إتخذ بيتا "لبشار" و لتلميذه "سلم الخاسر"، وقد حدثنا صاحب "كتاب الأغاني" قائلا:« غضب "بشار" على" سلم الخاسر" وكان من تلاميذته ورواته فاستشفع عليه بجماعة من إخوانه فجاءوه في آمره، فقال لهم : كل حاجة لكم مقضية إلا سلما؛ فقالوا: ما جئناك إلا في "سلم" ولابد من أن ترضى عنه لنا؛ فقال: أين هو الخبيث؟ قالوا : هاهو ذا؛ فقام إليه "سلم"، فقبل رأسه ومثل بين يديه وقال: يا آبا معاذ: خريجك وأديبك فقال: يا سلم من الذي يقول: (بحر البسيط)

---

[1] أحمد زهير رحاحلة، تجليات التناص في ديوان محمود درويش الأخير ، لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، مجلة دراسات ، العلوم الإنسانية و الاجتماعية للجامعة الأردنية ، مج 42، ع 02 ،2015،ص 466.

[2] الديوان، ص 74.

[3] المصدر نفسه، ص 75.

من راقَب الناسَ لم يِظفِر بِحاجتِه و فازَ بالطيبَاتِ الفَاتِكُ اللَهِجُ

قال: أنت يا أبا مُعاذٍ، جعلني الله فداءك قال: فمن الذي يقول: (بحر مخلع البسيط)

من راقَب النـــــاسَ مات غمًا و فَـــــازَ باللَّذةِ الجَسُـــورُ

قال خرّيجك يقول ذلك (يعني نفسه)، فقال: أفتأخذ معانيَّ التي قد عنيت بها وتعبث في استنباطها، فتكسوها ألفاظا أخفّ من ألفاظي حتى يروى ما تقول ويذهب شعري، لا أرضى عنك أبدًا، قال : فمازال يتضرع إليه، ويشفع له القوم حتى رضي عنه»[1].

و إذا ذكر علماء البلاغة هذين البيتين كأحسن شاهد على أخذ الشاعر الثاني من الأول، واعتبروهما مقياسا لحسن الانتباه، فإن "ابن خاتمة" رام الأخذ من الاثنين ليقدم نموذجا يتداخل فيه نصين ودلالتين ليتفوق في اللفظ من جهة وإنتاج دلالة جديدة تتوافق وسياق النص من جهة ثانية. و باستدعائه لأشعار "ابن زيدون"، في قوله[2]: (بحر مجزوء الرمل)

و اغتَنِمْ صَفْو اللَّيالِي إِنمَّا العَيْشُ اختلاسُ !

ما يوحي بموهبة الشاعر الفنية التي تكشف عن قدم راسخة في الصنعة البديعية التي هيمنت على محتوى الديوان ووسمت النص لفظيا ومعنويا، لتتواشج النصوص الغائبة في ديوان "ابن خاتمة" بفنية عالية وإبداع رزين، ما يثبت أن التناص هو استقراء للتراث و للمقومات الحضارية للذات الشاعرة، و هو (من جهة ثانية)حوار مع الإطار الثقافي المتزامن و الذات المبدعة.

---

[1] أبو الفرج الأصفهاني: كتاب الأغاني " القسم الأدبي"، مطبعة دار الكتب المصرية ، القاهرة ،مصر ،ج3 ،ط1، 1929، ص 199-200.

[2] الديوان، ص75.

و نقف عند بيت من قصيدة "ليتَ التَحَمُّلَ عن ذَراكَ حُلولُ" "لأبي العلاء المعري " وقد ضمنه أحد مقاطعه قائلا[1]: (بحر البسيط)

أَنْتُمْ أَنا، وأَنا أَنْتُمْ مُطابَقـــــةً لو افْتَرَقْنا لَغالَ الُحـــبَّ نسيانُ
لا تَطْلُبوني على عِشْقي بِبَيِّنةٍ فما يُقامُ عَلى المَحْسوسِ بُرهانُ!

يقول المعري[2]: (بحر الكامل)

قُل للذي عَرفُت حَقيقتُهُ بهِ إِذْ لاَ يُقام على الدَليل دليلُ

يستدعي الشاعر في مقطعه السياق النفسي لقصيدة "أبي العلاء"، ويمتص معنى البيت المنتخب ليوظفه في نصه ويذيبه وينتج دلالة عشقه وحبه البديهي الذي لا يحتاج برهانا، إذ لا يمكن البرهنة على روحين ونفسين حلتا بدنا واحدا، وهنا نستحضر – أيضا– ظاهرة الحلول الصوفي عند "رابعة العدوية "(أنتم أنا ، وأنا أنتم) فهذه المطابقة لا تحتاج إلى أن تقام إلى دليل، وقد جاء في شرح هذا المقطع: « رغم أن حقيقة النبوة ما كانت تعرف لولا هذا الممدوح وإنما عرفت حقيقة النبي صلى الله عليه وسلم به لمناسبة حاله حال النبي صلى الله عليه وسلم، و لولا حاله لما عرفت حال النبوة، إذ النبوة دليل يطلع الأنبياء على حقائق الأمور الغيبية، فإنها لا تنكشف إلا بنور النبوة فإذن النبوة دليل على الحقائق وحال الممدوح دليل على النبوة: يقول:عرفت حقيقة النبي صلى الله عليه و سلم بالممدوح حيث لم يكن دليل على النبوة التي هي الدليل أي صار هو دليل الدليل أي النبوة ولولا الممدوح لم يستدل على النبوة ولم تعرف وهذا أيضا غلو ودعوى باطلة لأن حقيقة النبوة لا يعرفها إلا النبي لأنها طور وراء طور العقل وطورا لإنسانية لا يعرفها إلا من بلغ طور

[1] الديوان ، ص 83.

[2] أبـو العـلاء المعـري: ديـوان أبي عـلاء المعـري المشـهور بسـقط الزنـد، مـر: شـاكر شـقير اللسـاني، المطبعـة الأدبيـة ، بيروت، د ط، 1884، ص 59.

النبوة»[1]، وقد حافظ "ابن خاتمة" على هذا المعنى ليصقل تجربته الشعرية ويرسم حالته الشعورية؛ إذ عبر حضور هذا النص تمكن من نقل آلامه وحبه بطريقة شعرية متفردة تعكس رؤيته الروحانية في الحب والحبيب، و شكوى الحب التي نقلها "ابن خاتمة" إلى قارئه فضّل في مقطع آخر أن يتوسل بالمتنبي ويستعير منه شكواه المفرطة قائلا[2]: (بحر الكامل)

أَنتِ الأَميرُ وأَنْتِ خَصمي فاحْكُمي لِي أَو عَلَيَّ فَلَنْ أُسائِلَ: ذَا لِمَهْ؟
مالِيْ لِمْن أَشكُـــــــو سِواكِ ظُلامَتِي فَلْتَرْحَمَي صَبّا شَكاكِ مَظالِمهْ

و في استدعائه لنص المتنبي: (بحر البسيط)

يا أعدل الناسِ إلاّ فِي مُعَامَلّتي فِيكَ الخِصَامُ وأَنتَ الخَصمُ وَالحَكَمُ.

و«رغم أنه أعدل الناس إلا في معاملته إياه، وهذه شكوى مفرطة لأنه قال في موضع آخر (بحر الطويل):

وَمَا يُوجِعُ الحِرْمَانُ مِنْ كفّ حَارِمٍ كَما يُوجِعُ الحِرمانُ مِنْ كفّ رَازِقِ.

فإذا كان عادلا في الناس كلهم إلا في معاملته فقد وصفه بأقبح الجور ،و وصف الممدوح بثلاثة أوصاف مختلفة، فقوله: فيك الخصام؛ أي أنت الشيء الذي يختصم فيه، وأنت الخصم، وهو غير مختصم فيه، وأنت الحكم، وليس الحُكْمُ بأحد الخصمين ولا بالشئ الذي وقع فيه الخصام»[3].

يجعل "ابن خاتمة" من حبيبته / ظالمته ملكا وحكما وأميرا عليه، لذا يشكو لها وإليها حالته التي لا يمكن لغيرها أن تنصفه؛ لأنها هي الخصم والحكم، و نراه يستدعي من بيت المتنبي تيمتين هما

---

[1] أبو العلاء المعري: شرح التنوير على سقط الزند، المطبعة الإعلامية ، مصر،دط، دت، ج1 ، ص 175.

[2] الديوان، ص 87.

[3] أبو العلاء المعري: اللامع العزيزي (شرح ديوان المتنبي)، تح: محمد سعيد المولوي، مركز الملك فيصل للبحوث و الدراسات الإسلامية،ج 3، ط1 ، 2008، ص 1159.

الحكم والخصام اللذين وقع فيهما وكيف ينتصف منهما، ليردف بعد ذلك طالبا منها الرأفة والرحمة، و هو في موضع المحكوم عليه، نجده يوظف هذا توظيفا عكسيا، فإذا كان "المتنبي" يعاتب "الأمير سيف الدولة" عتاب المحب؛ فإنّ "ابن خاتمة" هنا يعاتب عتاب المحب لحبيبته، لأنه يعلم سلفا أن ناصية حبه بيدها، لذا راح يستعطفها لتخمد نار الحب التي أججت قلبه، وهو في كل هذا استعار لسان "المتنبي" بل لبس قناعه وراح يفرط في شكواه على لسانه.

سيف الدولة ← الحبيبة الظالمة ← الممدوح ← المعشوق.

المتنبي ← الشاعر (ابن خاتمة الأنصاري)← المادح ← العاشق.

فالشاعر يستدعي علاقة الحاكم والمحكوم/ سيف الدولة والمتنبي بطريقة وعلاقة عكسية تفتح فضاء التأويل والقراءة، وفي هذا السياق يؤكد "كمال أبو ديب" أن الشعرية تتجسد في النص «من اكتناه العلاقات التي تتنامى بين مكونات النص على الأصعدة الدلالية و التركيبية،و الصوتية و الإيقاعية، و على محوري النص المنسقي(paradigmatic)، و التراصفي(syntagmatic) و متحركة لا حركة خطية فقط(linear) بل حركة شاقولية أيضا تنبع من محاور التشابك والتقاطع عبر البنية الكلية لتمهد الطريق، في النهاية، لدخول عالم "البعد الخفي" للنص، بل الشعر»[1]، وهذا ما حققه نص "ابن خاتمة" الذي تمكن من جمع وتجميع الصور الحاضرة والغائبة برابط روحي ساهم في انسجام النص ليتواصل حضور النص الغائب الشعري في الديوان ويشكل مرجعية عريقة تزيد النص ألقا وسحرا، وتساهم في قدرة الشاعر على الخروج عن السائد المألوف، وتجاوزه لنمطية الكتابة في عصره، وبالتالي تقديم رؤية جديدة تفضحها تلك النصوص الغائبة المتضمنة في الديوان و المتعالقة مع نصوص شعرية قديمة تزيد من روح القصيدة.

[1] كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 18-19.

2-2- التناص مع الأمثال:

يعد حضور النص التراثي في النص الشعري مسألة بالغة الأهمية و حساسية جمالية تتصل بطرفي العملية الإبداعية؛ (المقصِّد) و القارئ لتتمظهر في النص عبر ثنائية الحضور و الغياب التي يستنطقها القارئ و يضمّنها المؤلف نصه، حيث يعد توظيف التراث بأشكاله مظهرا جماليا يعزز التجربة الشعرية، و يصقل الموهبة الإبداعية وفق علاقات استبدالية و تركيبية موزعة على أغراض و مقاصد متنوعة؛ سياسية، دينية، إيديولوجية، أدبية، ثقافية.

و يتصل مفهوم التراث الشعبي بالمنجز الثقافي المادي و اللامادي لشعب ما، و الذي يمكن إجماله في « عادات و تقاليد و حكايات و أمثال شعبية و رقص و غناء شعبي بحيث استطاعت الذاكرة الشعبية أن تعبر عن ملامحها و تكوينها الفكري و الثقافي من خلال هذه الألوان الأدبية»[1]، و على الرغم من هذا فإن لكل مادة من مواده شكلاً جوهرياً يختلف عن الآخر تحدده اللغة و الغرض (التوظيف)، و المجال الذي نعنيه في هذا المبحث من الدراسة هو المثل الشعبي الذي يختلف في وسائله التعبيرية و لغته التصويرية التي تعكس مضامينه بحمولته المعرفية تستدعيها مواضيع النظم التي دخلت في نبض النص.

و يعني المثل فيما يعنيه «نوع من أنواع الأدب يمتاز بإيجاز اللفظ و حسن المعنى و لطف التشبيه و جودة الكناية و لا تكاد تخلو منه أمة من الأمم، و مزية الأمثال أنها تنبع من كل طبقات الشعب»[2]. إن المثل بهذا المفهوم يعكس ثقافة أمم و حياة شعوب تباينت انتماءاتهم و معتقداتهم،

---

[1] عبد الوهاب ميراوي: التراث الشعبي و حداثة النص الشعري المعاصر، مجلة الثقافة الشعبية ، المؤسسة العربية للطباعة و النشر، البحرين، ع30، س 8، 2015، ص 49.

[2] أحمد أمين: قاموس العادات و التقاليد و التعابير المصرية، مؤسسة هنداوي للتعليم و الثقافة، مصر، 2013، ص 69.

و تجسدت أفكارهم فيما ظهر من أشكال حياتية نقلتها لغة آدابهم بين العصور و الأزمنة، حملت عصارة ذاكرتهم.

و قد ذهب صاحب معجم الفلكلور إلى القول بأن المثل « proverbe » «مصطلح يدل على جنس أدبي شائع يوجد في تراث الأمم و الشعوب على اختلاف عصورها و مراحلها. و المثل في اللغة العربية هو جملة من القول مقتطعة من كلام، أو مرسلة بذاتها تُنقل ممن وردت فيه إلى مشابهه بدون تغيير؛ لأن الأصل في المثل أنه الشبيه و النظير»[1].

فالأمثال في العربية فن يبين عن معان و يكشف عن حكم تتحقق بحسن التشبيه و تقريب المحسوس إلى المعقول، فهي ألوان بديعية لطالما أصاب فيها العربي و سنن شروط مواضعها. فخرج بالمعنى إلى قصد المشاكلة و المشابهة، كأن يجد للشيء نظيرا له في كل ما تعلق بأسرار البلاغة العربية، فأبان "المثال" عن "الشبيه" و "النظير" و غيره.

لقد التفت الشعراء العرب عامة و الأندلسيون خاصة إلى التراث العربي القديم، فطعّموا به نصوصهم و غذوا به أفكارهم ليخرجوا عن السائد المألوف، و ليصقلوا به تجربتهم الشعرية، و"ابن خاتمة الأنصاري" ممن امتلكوا هذه الناصية؛ فهو – و الحال هذه – يعود بموضوعاته و بأغراضه الشعرية إلى معين التراث العربي القديم ليعبر عن الموجود بلغة تتردد بين التوظيف السطحي البارز و التوظيف الجمالي الواعي، ففي عودته إلى الأمثال و الحكم العربية القديمة رسم حدود قصيدته لاسيما في قسم الوصايا و الحكم لمناسبتها هذا المقام، و تليها الموشحات بأقل درجة، و ذلك لبساطة لغتها و قصر جملها و توجهها إلى الإنشاد و الغناء.

---

[1] عبد الحميد يونس: معجم الفلكلور (مع مسرد انجليزي– عربي) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2009، ص 453.

و نظرا لدراية الشاعر بالمورث الثقافي، فقد اختار منه ما يناسب تراكيبه سيما وهو في باب النصح و الإرشاد، ليدلل على بلاغة الصمت و حدّة اللسان، و في هذا يستحضر معجما ضخمًا يتوافق و مقصديته، يقول[1]: (بحر السريع)

لِسانَكَ اسْجُنْ و لْتطِلْ حَبْسَهُ إِن شِئْتَ إِكراماً و تَصْوِينا
لَوْ لم يَكُـــنْ لِلسَّجنِ أَهْلاً لمَا غَـــدَا بِقَعْرِ الفَمِ مَسْجُونا.

و لتكتمل أخلاق المرء عليه أن يصون لسانه و يكف أذاه عن غيره، و ليبلغ الشاعر مبلغه استدعى الأمثال المتعلقة بفضل الصمت و مزية السكوت كي يعزز موقفه و يؤكد وظيفته الجمالية التنبيهية، ممارسا الإغراء بلغته و في هذا نستحضر ما أورده "الجاحظ" في "البيان و التبين" في باب الصمت قائلا:

«كان أعرابي يجالس الشعبي فيطيل الصمت، فسئل عن طول صمته؟ فقال: أسمع فأعلم،و أسكت فأسلم».[2]

و أورد "أبو عبيد البكري" في "باب حفظ اللسان" كلامًا يدل على هذا قائلا: « وجدنا من الأمثال في حفظ اللسان و الحض عليه قول "عبد الله ابن مسعود": "و الذي لا إله غيره على ما الأرض شيء أحق بطول سجن من لسان". فجعل "عبد الله" الفم للسان سجنًا يمنعه من الجهل و الزلل كما يحبس أهل الدعارة في السجون. و منها قول "أنس بن مالك":" ما اتقى الله أحد حق تقاته حتى يخزن من لسانه"، فجعل الفم خزانة كما جعله ابن مسعود له سجينا»[3].

---

[1] الديوان، ص 133.

[2] الجاحظ: البيان و التبين، تح عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، مصر،ج1،ط7 ،2008، ص 123.

[3] أبو عبيد البكري: فصل المقال في شرح كتاب الأمثال، ص 9(www.al-mostafa.com) ،(الجمعة 20 أفريل 2018، 21.30 مساءا).

و استدعاء الشاعر لهذه النصوص وضع القارئ في باب الفضيلة المحمودة و ليكون أسلوبه مشحونا بالعاطفة، أردف قائلاً[1]: (بحر المتقارب)

لِسانُك كالسَّيفِ في شَكْلِهِ و أعْدى مِنَ السَّيفِ في سَطوتِه .

إن الوقوف عند محور الحضور (لسانك كالسيف) يقودنا لاستنطاق المحور العمودي (الغياب) و هتك دلالاته في إطار العلاقات النصية و من بينها نستدعي المثل العربي القديم (مقتل الرجل بين فكيه)[2]، و من قول بعض العرب لرجل يعظه «كما يوصي "ابن خاتمة" النفس البشرية بالصمت و الامتناع عن حدّة اللسان بالكلام الضار، "إياك أَنْ يَضْرِبَ لِسانُك عُنُقَك"»[3]، و قال "ابن المعتز" في معنى المثال[4]: (بحر المتقارب)

يا رب ألسنةٍ كالسُّيوفِ تَقْطعُ أَعناقَ أَصحابِها
و كم دُهِي المرءُ من نَفْسِهِ فلا تُــؤَكَلَنَّ بأنيــابِها

و قال الآخر: (بحر الوافر)

جراحات السنانِ لها التئامُ و لا يلتام ما جرح اللسانُ!

و نقرأ لابن خاتمة في موضع آخر قوله في الحكمة[5]: (بحر البسيط)

يامَنْ غَدا يُنفق العُمْرَ الثَّمِيْنَ بِلا جَدْوَى سِوى جَمْعِ مالٍ خِيفَة العَدَمِ

---

[1] الديوان، ص 133.
[2] الجاحظ:البيان و التبين، ص124.
[3] محمد ماجد الدخيل : اتجاهات قصيدة الخوف الأندلسية(وصايا ابن خاتمة و حكمه نموذجا) ، ص 170.
[4] الديوان: ص 133.
[5] المصدر نفسه، ص 130.

اِرجِعْ لِنَفْسِكَ و انظُرْ في تَخَلُّصِها فقــدْ قَذفتَ بها في لُجَّةِ العَدَمِ

ينهل السياق الدلالي في هذا المقام من الموروث الشعري، و قد تبلور معنى البيت مع المعنى المركز للنص الغائب، فقراءة في بنية النص الظاهر تكشف أن البيتين ينطلقان دلاليا من معنى بيت أبي الطيب المتنبي[1]: (بحر الطويل)

و مَن يُنفق السَّاعاتِ في جمع مالهِ مخافةَ فقرِ فالذي فعَلَ الفَقْرُ

يتراوح التداخل النصي بين دلالتي نصين حاضر/غائب، بمحددات لفظية/ مفردات المادة التناصية ليحقق بها عنصرا أساسيا و حيويا في بنية النص، فترددت الكلمات المحددة للدلالتين بين:

ينفق ← ينفق

مال ← ماله

العدم* ←الفقر

فكل كلمة تدخل في تحديد السياق الأول تحيل على مثيلتها في السياق الثاني، مما يثبت كثافة النص الشعري الذي تضاعفت فيه أحاسيس الشاعر على بنية النص الشاقولية (العميقة).

و قال الشاعر في حالات الإنسان مع الإحسان[2]: (بحر المجتث)

أَنْعِــمْ عَلـــــى مَنْ تَشا فأَنْتَ حَتْماً أَميرُهْ

و احْتَجْ لِمَنْ شِئْتَ يَومــاً فما سِواكَ أَسيرُهْ

و اسْتَغْـــــنِ باللهِ عَمَّـنْ تَشاءُ أَنتَ نَظيرُهْ

فالمــرءُ عَبْدُ هَــــــواهُ يَضِيــرُهُ أَو يُجبرُهْ

---

[1] الديوان ، ص 130.

* العدم (بسكون الدال و ضمها): الفقدان و الفقر، و مثلها العدم (بفتحها).

[2] المصدر نفسه ، ص 135.

يتناص الشاعر في هذا المقطع مع معنى عبارة الإمام علي (رضي الله عنه) و هي:«تفضل على من شئت فأنت أميره، و استغن عمن شئت فأنت نظيره، و احْتَجْ إلى مَنْ شِئْتَ فأنت أَسيرُهْ »[1]، ليعزز موقفه من الإحسان و دوره في بناء العلاقات الإنسانية؛ و ذلك بتحويره لبنية النص الغائب "قول الإمام علي" بطريقة تخدم الغرض و تحدد الوظيفة الانتباهية مركزا نصحه على تيمات معينة نجملها فيما يأتي:

أنعم (النعم) ← أميره

احتج (الحاجة) ← أسيره } يبقى الإنسان أسير حاجته إلا إذا استغنى بالله عنها.

ليبلغ قارئه بضرورة الاستغناء بالله عمن سواه، تاركا الخيار له في النهاية بين إتباع الهوى و الإعراض عنه من باب التخيير من جهة و احتراما له من جهة ثانية، ومراعاة للسياق (من ناحية أخرى) ليكون بذلك حضور النص الغائب في بنية نص "ابن خاتمة" حضورا جزئيا بتعبير "كريستيفا".

و قال أيضا[2] : (بحر البسيط)

عامِلْ زمانَكَ إنَّ النَّقصَ شِيمَتُهُ ... بِضدِّ ما تَبْتَغِيهِ منهُ و اقْتَنعِ

أَعْرِضْ عن الشَّيءِ إنْ تَهْواهُ تَحْظَ بِهِ ... و احْرِصْ عَليهِ إذا تَأْباهُ يَمتَنعِ

يستقي "ابن خاتمة" النص الشعري من النص التراثي الذي استحضر من خلاله موقف "أبي بكر الصديق" (رضي الله عنه) في قوله:"احرص على الموت توهبْ لك الحياة" و هي كلمة/ عبارة مأثورة تؤخذ منها الحكمة و الموعظة، يستعيرها الشاعر لتوثيق المعنى و لتحديد الوظيفة التنبيهية لدى القارئ الذي يستشعر الموقف و يساهم بشكل فاعل في تحويل الدلالة من إطارها التراثي

[1] الديوان ، ص 135.

[2] المصدر نفسه ، ص 130.

المتداول إلى إطار سياقي شعري جديد. و يبدو التوظيف واضحا للتركيب الذي تفاعل مع القارئ بما أحدثته نقطة التلاقي (التقاطع) بين التركيبين (السابق/اللاحق)، فقد أوحت (اللفظة/أحرص) للقارئ البعد الدلالي للبيت و المتضمن معنى عدم الاستجابة لدواعي الهوى و ترك السعي نحو الحياة.

يتابع الشاعر توظيف الأمثال في نصوصه، ليستدعي مثلا شعبيا أورده "النيسابوري" في مجمع أمثاله: « لكل ساقطة لاقطة»[1]؛ حيث ضمن الشاعر هذا المثل في باب المدح و الثناء قائلا[2]:

(بحر بسيط)

اِرحَمْ عباداً بضَنْكِ العَيْش قد قَنِعُوا فأَيْنَما سَقَطوا بينَ الورَى لَقَطوا

و في هذا يثني الشاعر على عدالة القسمة الإلهية، و قد شرح "الأصمعي" المثل المتضمن في البيت قائلا: « الساقطة الكلمة يسقط بها الإنسان، أي كل كلمة يخطئ فيها الإنسان يتحفظها فيحملها عنه (...) و قال "ثعلب" يعني "لِكل قَذِر فَدِرٌ"*، و قيل أراد لكل كلمة ساقطة أذن لاقطة؛ لأن أداة لقط الكلام الأذن»[3].

يتناص الشاعر عكسيا مع المثل العربي السالف الذكر؛ إذ يحدث عليه تحويرا و تغييرا في المعنى؛ فبعدما كان يحوي دلالة دونية تحتية أصبح يحمل معنًا جديدًا فرضته العلاقات الترابطية النصية التي تتضمن معنى الثناء و الرضا بالقدر.

---

[1] أبو الفضل أحمد بن محمد الميداني النيسابوري: مجمع الأمثال،تح: محمد محي الدين عبد الحميد،دار المعرفة، بيروت،لبنان،ج2، ط1، 1993، ص 193.

[2] الديوان، ص 22.

* الفَدِر: بفتح الفاء و كسر الدال: الأحمق.

[3] أبو الفضل أحمد بن محمد الميداني النيسابوري: مجمع الأمثال، ص 193.

إن استدعاء الشاعر لنصوص تراثية ينم عن قدرة في بلورة مضامينها و براعة في التعامل معها؛ من اقتباس إلى تحوير إلى تضمين، حيث دخلت في نسيج النص محددة هوية الكتابة عنده –أي ابن خاتمة الأنصاري– والتي خرجت عن السائد المألوف في عصره و انزاحت بأغراضها و آلياتها عن الشعراء الذين تزامنوا معه.

خاتمـــة

بعـد هـذا العـرض لنتـاج ابـن خاتمـة الأندلسـي الأنصـاري،و مقاربـة تحليـل فحـوى خطابـه الشـعري، وفـق الظـاهرة الأدبيـة والظـواهر اللغويـة منهـا ، بشـق مـن الـدرس والمناقشـة؛ لابـد مـن تقويمـه بموضـوعية لا تحـتكم إلى أي انطبـاع ذاتي ولا تنحـاز إلى أي رأي مسـبق. ولعـل أهـم النقاط التي سجلها البحث هي:

– إن الشـعرية المبتغـاة في هـذا البحـث هـي معـادل لنظريـة الشـعر أو جماليـة الشـعر، أي القـوانين الجماليـة الداخليـة الـتي يغـدو الشـعر شـعرا بوسـاطتها، كاللغـة و الصـورة و الإيقاع... و هي المدخل الأنسب إلى دراسة ديوان ابن خاتمة.

– يعـد كتـاب أرسـطو "فـن الشـعر" المـدخل الفكـري الشـرعي الـذي نلـج مـن خلالـه فضـاء الشـعرية المعاصـرة ، لاسـيما في مفهـوم الشـعر و وظيفـة الشـاعر؛ فالشـاعر صـانع شـأنه شـأن الموسـيقي و الرسـام، علـى عكـس المـؤرخ الـذي يهـتم بالأسـيقة و رصـد الأحـداث كمـا هـي، و هـو مـا ذهـب إليـه "رومـان ياكسـبون "في تحديـده لماهيـة و وظيفـة الشعر.

– عنيـت الشـكلانية بالعمـل الأدبي و اهتمـت بالعناصـر الجماليـة الأدبيـة الـتي تـدور في فلـك اللسـانيات و الفلسـفة الأرسـطية، الـتي أخـذت مفهومـا رحبـا و مجـالا أوسـع لتشـمل كـل أنـواع التجـاوزات اللغويـة؛ و هـي جملـة المجـازات و الصـور الصـوتية و النحويـة الـتي تتمثلهـا التكـرارات و التوازيـات بمـا ينـدرج تحـت أبـواب النحـو و علـم البنيـة، و مـا تتضمنه من خرق على مستوى الصوت و الحرف و على مستوى الروي و القافية.

– كانـت شـعرية ابـن خاتمـة مـن التنـوع الـدلالي و الثـراء الإيقـاعي و الجمـالي بحيـث تعـددت بحورهـا العروضـية تعـددا لافتـا بلـغ عشـرة بحـور كاملـة، اختلـف ترتيبهـا في ديوانـه

عـن ترتيـب البحـور في ديـوان الشـعر العـربي القـديم، حيـث سـيطر البسـيط و الكامـل علـى المنظومـة العروضـية سـيطرة واضـحة تليهـا بحـور أخـرى كـالخفيف و السـريع و الطويـل (الذي يفقد هيبته القديمة عند ابن خاتمة) و المتقارب و الوافر.

- إن البحـور الشـعرية الـتي لم يسـتعملها ابـن خاتمـة في ديوانـه (المغتضـب المضـارع، الهـزج، المديد، الرجز، المتدارك) هي بحور نادرة الاستعمال أصلا في الشعر العربي القديم.
- يـبرز بحـر مخلـع البسـيط في شـعر ابـن خاتمـة بـروزا لافتـا بنسـبة تتجـاوز وضـعه في تـاريخ الشـعر العـربي القـديم، ممـا يؤشـر علـى اخـتلاف شـعرية ابـن خاتمـة عـن عمـوم الشـعرية القديمة.
- تلجـأ شـعرية ابـن خاتمـة علـى الصـعيد الإيقـاعي لجـوءا ظـاهرا إلى الأوزان المجـزوءة بلغـت نسـبته مـا يقـارب 11% ، ممـا أسـهم في تسـريع الـوتيرة الإيقاعيـة للـنص بشـكل يعكـس تسارع إيقاع الحياة في بلاد الأندلس.
- حقـق ديـوان ابـن خاتمـة شـعريته علـى مسـتوى البنيـة العميقـة، وعلـى مسـتوى البنيـة السـطحية، و ذلـك مـن خـلال استحضـاره لنصـوص دينيـة و أدبيـة (شـعرية و نثريـة) حققـت خصوصـية أدبيـة للـنص المـدروس مـن جهـة و فعلـت العلاقـة بينـه و بـين القـارئ من جهة أخرى.
- تفـرد الـنص عنـد ابـن خاتمـة ببنيـة شـعرية تشـكلت وفـق مقـاييس لغويـة و وزنيـة وإيقاعيـة، وأخرى مبتدعة فيما طرحه من موضوع واستعمله من أداة.
- تتـوفر المدونـة (موضـوع الـدرس) علـى القيمـة الأدبيـة المهيمنـة في شـاكلة الـنص عمومـا؛ كما هيمنت الظواهر الأسلوبية التي شكلت مذهبا جديدا في الصياغة الشعرية.
- يتشـكل الخطـاب الشـعري عنـد ابـن خاتمـة علـى محـور الثنائيـات،فهو بـذلك أحـدث مسـافة تـوتر بـين المبـدع و المتلقـي، و هـو مـا أثبـت الفرضـية اللسـانية السوسـيرية الـتي اقترحها البحث في جانبه التنظيري.

- تعتمـد شـعرية ابـن خاتمـة اعتمـادا كبـيرا علـى الإيقـاع بوصـفه مكونـا أساسـيا لا يسـتغنى عنـه، و يسـتمد هـذا الإيقـاع أصـوله مـن فرعيـات بديعيـة خاصـة كالجنـاس و الترديـد و التصدير والتشطير والترصيع.
- إن أهم ما يحقق الوظيفة الجمالية في شعرية ابن خاتمة التوازي (le parallélisme)الذي تولد منه التكرار و امتدت بمقتضاه التجربة الشعرية لدى الشاعر، و بذلك امتدت الدلالة.
- إذا كان التكرار ميزة شعرية كما عند "ياكبسون"؛ فانه عند ابن خاتمة الأنصاري علامة أسلوبية بارزة و مؤشر رمزي لغوي.
- امتاحت اللغة عند الشاعر رصيدها من أعماق التجربة ، إلا أنها تعالت عليها و تجاوزتها، فقد أبدع في التلاعب بالعناصر اللغوية، عن طريق خلق الانزياح الاسنادي على جميع المستويات.
- إن العلاقـة المجازيـة (الرمزيـة) في الـنص الشـعري هـي مؤشـر لأبعـاد جماليـة ممثلـة في النسيج الدلالي بين علاقات الدوال بالمدلولات، مما يحقق الوظيفة الجمالية.
- تـتلخص أهـم الظـواهر التركيبيـة والدلاليـة الـتي حفـل بهـا الـديوان في رؤيـة اسـتعارية وكنائيـة سـعيا نحـو توليـد المفارقـة الـتي تحـدث الغرابـة والدهشـة، مـن خـلال توظيـف صـورة شـعرية مشحونة بالعاطفة قامت على أساس الاختيار والتأليف .
- تغيير الإسنادات وجعلها أكثر تأثير في المتلقي؛ أي إشراكه في العملية الإبداعية.
- أسهمت آليات المناهج البنيوية و الأسلوبية و السيميائية في توسيع مفهوم البديع و ظواهره.
- مثلـت صـورة المفارقـة اللغويـة معيـارا بـنى عليـه الشـاعر قصـائده، الـتي تراوحـت بـين انبساط النفس وفرحها؛ وبين عظم الذنب ومرارته.
- كانـت الانزياحـات اللغويـة فيهـا مـن الجـدة والغرابـة والصـدق والشـاعرية مـا يشـي بأسلوب مميز، يتألق فيه الشاعر ليحقق غاية التأثير في المتلقي.

- انـدمج الـنص القـرآني بالنسـق الثقـافي للشـاعر، ليتجـاوز بـذلك الأطـر الزمانيـة و المكانيـة للبينـة الـتي لفظتـه إلى الوجـود، محققـا سمـة البقـاء و الخلـود الإنسـاني عـلاوة علـى فتحـه فضاءا تأويليا متعدد المعاني.
- استحضـر الشـاعر مـن الـتراث الأدبي نصوصـا شـعرية متنوعـة عكسـت قدرتـه علـى التعامـل مـع الـتراث الشـعري العـربي القـديم و الـذي مـنح لنصـه سمـة خاصـة سـاهمت في خلـق شـعرية و جماليـة متفـردة، ففـي استحضـاره للأمثـال و الحكـم في بنـاء نسـيج الـنص، سـيما في قسـم المـواعظ و الحكـم، مـا أسـهم في اتسـاق و انسـجام الـنص مـن جهـة، و حقق وظيفة وعظية إرشادية من جهة أخرى.
- ارتبطـت الشـعرية بمـدى فعاليـة القـراءة و قـدرة القـارئ علـى التأويـل و اسـتنطاق الـنص الـذي تـداخلت مناهلـه، فكـان المرجـع الـديني و الأدبي أهـم المناهـل الـتي أسـهمت في تكوينه، و بذلك حقق النص وظيفة و غاية جمالية و شعرية و إرشادية.
- يحظـى التوشـيح بمكانـة أثـيرة مـن شـعرية ابـن خاتمـة كمـا (إذ يضـم الـديوان ثمانيـة عشـر موشـحا ينتظمهـا قسـم خـاص مـن الـديوان هـو القسـم الخـامس)، و كيفـا حيـث يبلـغ الموشح عنده مرحلة عليا من النضج و الاكتمال.

و لله الحمـد و الشكـر.

مكتبة البحث

القران الكريم برواية حفص عن عاصم

المصادر و المراجع العربية:

1. إبراهيم الخليل: الأسلوبية و نظرية النص، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط1، 1997.
2. إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية ، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، دط، 2016 .
3. ـــــــــــ: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 2010 .
4. إحسان عباس: تاريخ الأدب الأندلسي(عصر سيادة قرطبة)، دار الثقافة للطباعة والنشر، لبنان، بيروت،ط1969،2.
5. أحمد السماوي: التطريس في القصص "إبراهيم درغوثي أنموذجا"، السفير الفني، صفاقس، تونس، ط1، 2002.
6. أحمد بلحاج آية وارهام: الرؤية الصوفية للجمال"منطلقاتها الكونية و أبعادها الوجودية"، منشورات ضفاف /لبنان، منشورات الاختلاف/ الجزائر، دار الأمان/ الرباط ط1، 2014.
7. أحمد بن حنبل: مسند الإمام أحمد بن حنبل، تح: شعيب الأرنؤوط و آخرون، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ج18.
8. أحمد سليم الحمصي : ابن زمرك الغرناطي ، دار الإيمان، بيروت، ط1 ، 1985 م.
9. أحمد مصطفى المراغي: علوم البلاغة (البيان و المعاني و البديع)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1982.
10. أحمد يوسف : القراءة النسقية "سلطة البنيوية ووهم المحايثة"، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية ناشرون، ط1، 2007.
11. ابن الأحمر (أبي الوليد إسماعيل بن يوسف): نثير فرائد الجمان في نظم فحول الزمان ، دراسة وتحقيق رضوان الداية عالم الكتب، بيروت، لبنان، ط1 ، 1986 .
12. ابن أبي الإصبع(المصري): تحرير التحبير في صناعة الشعر و النثر و بيان إعجاز القرآن، تح: حنفي محمد شرف، القاهرة، 1983.

13. الأصفهاني(علي بن الحسين بن محمد أبي الفرج) : كتاب الأغاني، مطبعة دار الكتب المصرية ، القاهرة ،مصر ،ج3 ،ط1، 1929.
14. ألفت كمال الروبي : نظرية الشعر (عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد) ، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان،دط، 2007 .
15. أيمن محمد زكي العشماوي: قصيدة المديح عند المتنبي و تطورها الفني، دار النهضة العربية للطباعة و النشر، بيروت، لبنان.
16. البخاري (أبو عبد الله محمد بن إسماعيل): صحيح البخاري، دار ابن كثير، دمشق-بيروت، ط1، 2002.
17. بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة و النظريات الشعرية(دراسة في الأصول و المفاهيم)،عالم الكتب الحديث، إربد،الأردن،ط1، 2010.
18. أبو البقاء العكبري : ديوان آبي الطيب المتنبي بشرح أبي البقاء العكبري المسمى بالتبيان في شرح الديوان، تح: مصطفى السقا و آخرون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ج4، دط، 1936.
19. تحسين عبد الرضا الوزان: الصوت و المعنى(في الدرس اللغوي عند العرب في ضوء علم اللغة الحديث)،دار دجلة ناشرون موزعون، الأردن، ط1، 2011.
20. الجاحظ(أبي عثمان عمر بن بحر) : البيان و التبين، تح عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، مصر،ج1،ط7 ،2008.
21. جميل حمادوي: محاضرات في لسانيات النص، شبكة الألوكة المغرب، ط1، 2015.
22. حسن البنا عز الدين: الشعرية والثقافة (مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، المغرب، بيروت، لبنان ، ط1 ، 2003.
23. حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر ، إفريقيا الشرق ، المغرب، الدار البيضاء ، 2001 .
24. حسن ناظم: مفاهيم الشعرية(دراسة مقارنة في الأصول و المنهج و المفاهيم)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الحمراء، الدار البيضاء،الشارع الملكي، ط1، 1994.

25. حسين خمري: نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.
26. حسين نصار: القافية في العروض و الأدب، مكتبة الثقافة الدينية القاهرة، ط2، 2002.
27. حصة البادي: التناص في الشعر العربي الحديث "البرغوثي أنموذجا"، دار كنوز المعرَفة العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2009.
28. حكمة علي الأوسي: الأدب الأندلسي في عصر الموحدين، مكتبة الخانجي، بالقاهرة ، مصر ، دط، 1976 م.
29. حميد أدم ثويني: علم العروض و القوافي، دار الصفاء للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2012.
30. حميد حماموش: آليات الشعرية بين التأصيل و التحديث (مقارنة تشريحية لرسائل ابن زيدون 463هـ)، عالم الكتب الحديث، الأردن، إربد، ط1 ،2013.
31. حنا الفاخوري : تاريخ الأدب العربي، المكتبة البوليسية، بيروت، لبنان،ط9، 1978.
32. ابن خاتمة(أحمد بن علي الأنصاري): ديوان ابن خاتمة الأنصاري، تح: محمد رضوان الداية،وزارة الثقافة و الإرشاد القومي، دمشق، سوريا،1972.
33. خالد كاظم حميدي:علم البديع رؤية معاصرة و تقسيم مقترح (دراسة في ضوء المقاربات السيميائية و الأسلوبية و التداولية)، مؤسسة الوراق للنشر و التوزيع، عمان، الأردن،ط1، 2015.
34. ابن الخطيب (أبو عبد الله لسان الدين): الكتيبة الكامنة في من لقيناه بالأندلس من شعراء المائة الثامنة،تح: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان، دط،دت.
35. ـــــــــ : الإحاطة في أخبار غرناطة ،تح: محمد عبد الله عنان، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، القاهرة ، مج 1 ، ط2 ،1973.
36. الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة،دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دط، 1975.

37. خليل الموسى : قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق،دط، 2000.

38. ـــــــــــ: جماليات الشعرية، إتحاد الكتاب العرب، سوريا، دمشق، 2008.

39. ابن رشيق(أبو علي حسن القيرواني): العمدة في صناعة الشعر و نقده، تح: مفيد محمد قميحة،دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،ج1،ط1، 1983.

40. سعد بوفلاقة : الشعريات العربية (المفاهيم والأنواع والأنماط)، منشورات بونة للبحوث والدراسات، عنابة ، الجزائر، ط1، 2007.

41. سعد عبد العزيز مصلوح: في البلاغة العربية و الأسلوبيات اللسانية أفاق جديدة، مجلس النشر العلمي، مجلة كليات الآداب و التربية، جامعة الكويت، 2003.

42. سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص و السياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،المغرب، بيروت، لبنان، ط2، 2001.

43. سيد البحراوي : العروض و إيقاع الشعر العربي(محاولة لإنتاج معرفة علمية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993.

44. ـــــــــــ: الإيقاع في شعر السياب، أنوار للطباعة و النشر، مطابع الوادي الجديد، القاهرة،1996.

45. صابر عبد الدايم: موسيقى الشعر بين الثبات والتطور ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط3 ، 1993 م.

46. صلاح فضل: بلاغة الخطاب و علم النص، عالم المعرفة، الكويت، دط،1992.

47. ـــــــــــ: شفرات النص(دراسة سيميولوجية في شعرية القص و القصيد)، دار الآداب،القاهرة،مصر،ط1، 1999.

48. ـــــــــــ: مناهج النقد المعاصر، دار الأفاق العربية، القاهرة مصر، 1996.

49. ـــــــــــ: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998.

50. الطاهر أحمد مكي : دراسات أندلسية في الأدب والتاريخ والفلسفة ، دار المعارف،القاهرة ، مصر، ط1 ، 1987 م.

51. الطاهر بومزبر : أصول الشعرية العربية (نظرية حازم القرطجاني في تأصيل الخطاب الشعري)، منشورات الاختلاف ، الدار العربية للعلوم –ناشرون ، الجزائر ،ط1، 2007 م ، ص 108.

52. ــــــــــــ: التواصل اللساني و الشعرية، (مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون)، منشورات الاختلاف، الجزائر/ دار العربية ناشرون، بيروت ،ط1، 2007.

53. الطيب دبه: مبادئ اللسانيات البنيوية (دراسة تحليلية ابستيمولوجية)، جمعية الأدب للأساتذة الجامعيين، الجزائر، 2001.

54. عبد الله حمادي: دراسات في الأدب المغربي القديم ، منشورات دار البعث، الرحاب، الجزائر، ط1 ، 1986 م .

55. ــــــــــــ: شعرية الإتباع و الإبتداع،منشورات جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، دط،2001.

56. عبد الله محمد خضر: مناهج النقد الأدبي (السياقية و النسقية)، دار القلم للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت ، لبنان، د ط، د ت .

57. عبد الرحمان تبرماسين : العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر و التوزيع ، القاهرة ، 2003 .

58. ــــــــــــ: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر،دار الفجر للنشر و التوزيع،القاهرة، مصر،ط1، 2003.

59. عبد الرحيم وهابي : القراءة العربية لكتاب فن الشعر لأرسطو طاليس، تقديم محمد العمري ، عالم الكتب الحديث ، اربد ، الأردن ، ط1 ، 2011 .

60. عبد السلام الشاذلي: الأسس النظرية في مناهج البحث الأدبي الحديث ، دار الحداثة ، بيروت ، لبنان، ط1 ،1989 .

61. عبد السلام المسدي: النقد و الحداثة مع دليل ببليوغرافي، دار الطليعة للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، ط1، 1983.

62. ــــــــــــ: الأسلوبية و الأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط3، 1982.

63. عبد العزيز عتيق: علم المعاني –البيان–البديع، دار النهضة العربية للطباعة و النشر، بيروت، لبنان.
64. ـــــــــــــــــ: الأدب العربي في الأندلس، دار النهضة العربية و النشر، بيروت، لبنان، ط2، 1976.
65. عبد القادر بقشي: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، دراسة نظرية وتطبيقية، إفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2007.
66. عبد القادر حسين: فن البديع، دار الشروق، القاهرة، دط، دت.
67. عبد الملك مرتاض: قضايا الشعريات، منشورات كلية الآداب و العلوم الإنسانية، الجزائر، دط، دت.
68. عبد الهادي مفتاح : الفلسفة والشعر، تقديم عبد الكريم غريب ، منشورات عالم التربية ، مطبعة النجاح الجديدة ، الدار البيضاء ، ط1، 2008.
69. عبد الواحد المرابط: السيمياء العامة و سيمياء الأدب (من أجل تصور شامل)، دار الأمان، الرباط، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان،ط1، 2010.
70. عبد الواحد حسن الشيخ: البديع و التوازي، مكتبة الإشعاع الفنية، سلسلة اللغة العربية، ط1، 1999.
71. عز الدين المناصرة : علم الشعريات (قراءة مونتاجية في أدبية الأدب) ، دار مجد لاوي للنشر والتوزيع ،عمان ، الأردن ، ط1 ، 2007 .
72. العسكري(أبي هلال الحسن) : كتاب الصناعيتين(الكتابة و الشعر)، تح مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1981.
73. أبو علاء حسين البدراني: فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري، دار غيداء للنشر و التوزيع،عمان، الأردن، ط1، 2015.
74. علي محمد النقراط: ابن الجياب الغرناطي(حياته و شعره)، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع ، بنغازي ، ليبيا ، ط1 ،دت.
75. عمر الدقاق: ملامح الشعر الأندلسي، دار الشرق العربي، بيروت، لبنان، دط، دت.

76. عمر فروخ، تاريخ الأدب العربي ، دار العلم الملايين ، بيروت، لبنان، ج4، ط2 ، 1984م.

77. عيد الدحيات: النظرية النقدية الغربية من أفلاطون إلى بوكاشيو ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، دار الفارس للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن ، ط1 ، 2008 .

78. عيسى علي العاكوب : العاطفة والإبداع الشعري (دراسة في التراث النقدي عند العرب إلى نهاية القرن الرابع الهجري) ، دار الفكر ، دمشق ، سوريا ، ط1 ، 2002م .

79. فاطمة الطبال بركة: النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون (دراسة ونصوص)، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت،لبنان،ط1، 1993.

80. ابن كثير(أبي الفداء اسماعيل الحافظ الدمشقي): تفسير القرآن العظيم، دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2002.

81. ــــــــــــ: البداية و النهاية، مطبعة المعارف، بيروت، لبنان،ج 06،ط06، 1988.

82. كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان،ط1، 1987.

83. ابن مالك(بدر الدين الأندلسي الطائي): المصباح في علم المعاني و البيان و البديع، المطبعة الخيرية،1302هـ.

84. محمد ابن شنب : منتخبات في التأليف والترجمة والتحقيق ، دار القصبة للنشر ، الجزائر، 2007 م.

85. محمد الطاهر بن عاشور: تفسير التحرير و التنوير، الدار التونسية للنشر،ج 27 ، 1984.

86. محمد العمري: تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر-الكثافة-الفضاء-التفاعل،الدار العلمية للكتاب، مطبعة النجاح الجديدة، دار البيضاء، المغرب، ط1، 1990.

87. محمد العياشي: نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس، 1976.

88. محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، مجلد 20، تونس، 1981.

89. محمد بن حسن بن عثمان:المرشد الوافي في العروض و القوافي،منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،ط1، 2004.

90. محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب(مقاربة بنيوية تكوينية)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب،ط3، 2014.

91. محمد رضوان الداية : المختار في الشعر الأندلسي، دار الفكر ، دمشق، سوريا، ط3، 1992 م.

92. ـــــــــــــــ : تاريخ النقد الأدبي في الأندلس، مؤسسة الرسالة ، ط1 ، 1981.

93. ـــــــــــــــ : في الأدب الأندلسي ، دار الفكر المعاصر ، بيروت، لبنان ، ط1،2000 م.

94. محمد عبد الله القاسمي: التكرارات الصوتية في لغة الشعر، عالم الكتب الحديث،اربد ، الأردن، ط1، 2010.

95. محمد عبد الله عنان: دولة الإسلام في الأندلس(نهاية الأندلس و تاريخ العرب المنتصرين)، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط4، 1987، 4 أجزاء.

96. محمد مفتاح: التشابه و الاختلاف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996.

97. مصطفى الشكعة : الأدب الأندلسي (موضوعاته وفنونه) ، دار العلم للملايين ، لبنان بيروت ، ط6، 1986 م.

98. مصطفى حركات : نظرية الإيقاع (الشعر العربي بين اللغة والموسيقى) دار الأفاق، الجزائر، دت.

99. ابن المعتز(عبد الله) : كتاب البديع، تح: اغناطيوس كراتشكوفسكي،دار المسيرة، بغداد،ط2، 1979.

100.المعري (أحمد بن عبد الله بن سليمان أبي العلاء): اللامع العزيزي (شرح ديوان المتنبي)، تح: محمد سعيد المولوي، مركز الملك فيصل للبحوث و الدراسات الإسلامية،ج 3، ط1 ، 2008.

101. ـــــــــــــــ: ديوان أبي العلاء المعري المشهور بسقط الزند، مر: شاكر شقير الساني، المطبعة الأدبية ، بيروت، د ط، 1884.

102.. ـــــــــــــــــ: شرح التنوير على سقط الزند، المطبعة الإعلامية ، مصر،دط، دت، ج1.

103.المقري(شهاب الدين أحمد بن محمد التلمساني) : نفح الطيب في غصن الأندلس الرطيب، تح إحسان عباس، دار صادر للنشر و التوزيع ، المجلد الأول، بيروت، لبنان، دط،1968.

104.ـــــــــــــــــ: أزهار الرياض في أخبار القاضي عياض، تح: مصطفى السقا، إبراهيم الابياري و عبد الحفيظ شلبي، صندوق إحياء التراث الإسلامي، مطبعة الفضالة، الرباط، المغرب، ج1، 1978.

105.منذر عياشي: اللسانيات و الدلالة (الكلمة)، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط1، 1996.

106.ـــــــــــــــــ: مقالات في الأسلوبية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1990.

107.نجيب زيبب: الموسوعة العامة لتاريخ المغرب والأندلس، دار الأمير للثقافة والعلوم، لبنان، 1995 م.

108.النسائي(أبي عبد الرحمن أحمد بن شعيب) : السنن الكبرى، إشراف شعيب الأرنؤوط، تح: حسن عبد المنعم شلبي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط1، 2001،ج04 .

109.أبو نواس (أبي الحسن بن هاني الحكمي) : ديوان أبي نواس، شرح محمود أفندي واصف، المطبعة العمومية بمصر ،القاهرة ،ط1898،1م.

110.يمنى العيد: في معرفة النص (دراسات في النقد الأدبي)، منشورات دار الأفاق الجديدة، بيروت، ط1، 1983.

111.يوسف اسكندر: اتجاهات الشعرية الحديثة (الأصول و المقولات)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2008.

112.يوسف الإدريسي : التخييل والشعر (حفريات في الفلسفة العربية الإسلامية)، منشورات ضفاف، بيروت،لبنان، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط 1، 2012.

113.يوسف حسين بكار : بناء القصيدة في النقد العربي القديم(في ضوء النقد الحديث) ، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان ، ط 2 ، 1983 م .
114.يوسف عيد: شعريات متعاكسة في الشعر العربي المعاصر، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، ط1، 2016.
115.يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد ، منشورات الاختلاف الجزائر، الدار العربية للعلوم،ناشرون،لبنان، ط1 ،2008.
116.يونس شديفات: الموشحات الأندلسية (المصطلح و الوزن و التأثير) ، دار جرير للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2008.

المراجع المترجمة:

117. أرسطو طاليس: فن الشعر، تر :شكري محمد عياد، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، مصر،دط، 1967.
118. ـــــــــــ: فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الانجلو المصرية.
119. تزفيتان تودوروف و آخرون: في أصول الخطاب النقدي الجديد(مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد)، تر: أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، 1987.
120. تزفيطان تودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت و رجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء،المغرب، ط2، 1990.
121. جان كوهين: الكلام السامي (نظرية في الشعرية)، ترجمة و تقديم و تعليق محمد الولي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2013.
122. ـــــــــــ: بنية اللغة الشعرية، تر محمد الوالي و محمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1986.
123.جمال الدين بن الشيخ:الشعرية العربية، تر: مبارك حنون. محمد الولي . محمد أوراغ، دار توبقال للنشر، دار بيضاء، المغرب، ط2، 2008.

124.جوليا كريسطيفا : علم النص، تر :فريد الزاهي، مر: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، دار البيضاء، المغرب، ط1، 1991.

125.جيرارد ستين: فهم الاستعارة في الأدب(مقاربة تجريبية تطبيقية)، تر: محمد أحمد محمد، مر: شعبان مكاوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2005.

126.رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الولي و مبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988.

127.فيكتور إيرلنخ: الشكلانية الروسية، تر: الولي محمد، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، ط1، 2000.

128.ماريا روزا مينوكال: الأندلس العربية(إسلام الحضارة و ثقافة التسامح)، تر: عبد المجيد جحفة و مصطفى جباري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب،ط1، 2006.

129.مجموعة من المؤلفين :آفاق التناصية (المفهوم و المنظور)، تر: محمد خير البقاعي،جداول للنشر و الترجمة و التوزيع، الكويت- بيروت، لبنان، ط1، 2013.

130.هنري ميشونيك: راهن الشعرية، تر: عبد الرحيم حزل، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط2، 2003.

المصادر و المراجع الأجنبية:

131.Aristote: Poétique, texte établie et traduit par J.hardy, collection des universités de France, société d'édition « les belles lettres », paris, 1977.

132.REVUE. L'ARC: roman Jakobson, sémiologie poétique, épistémologie ,Diffusion France, Belgique : nouveau Quartier latin, 78 bd st-Michal 75006 paris. N°60.

133.Mohamed ben cheneb : Florilége, éditions casbah, Alger, 2007.
134.Roman Jakobson: Essays de linguistique générale, Tr, Nicolas Ruwet, Editions de Minuit, 7 rue Bernard-Palissy, 75006, paris, 1963.
135.Roman Jakobson : Question de poétique, collection poétique, éditions du seuil, paris.

المعاجم و القواميس:

136.أحمد أمين: قاموس العادات و التقاليد و التعابير المصرية، مؤسسة هنداوي للتعليم و الثقافة، مصر، 2013.
137.باتريك شارودو-دومنيك منغو: معجم تحليل الخطاب،تر: عبد القادر المهيري و حمادي صمود، دار سيناترا، تونس، 2008.
138.رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص(عربي-انجليزي-فرنسي)،دار الحكمة، دط، 2012.
139.عبد الحميد يونس: معجم الفلكلور (مع مسرد انجليزي- عربي) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2009.
140.فاروق شوشة و آخرون:معجم مصطلحات الأدب، مجمع اللغة العربية ،القاهرة،مصر، ج1، 2007.
141.الفراهيدي: (الخليل بن أحمد)، كتاب العين، تح: عبد الحميد هنداوي،ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003.
142.الفيروز أبادي : القاموس المحيط، تح: محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت، لبنان، ط8، 2005 .

143.محمد القاضي و آخرون : معجم السرديات ، دار محمد للنشر، تونس/ دار الفرابي، لبنان/دار تالة، الجزائر/ دار العين، مصر ، دار الملتقى،المغرب ، ط1، 2010 .
144.ابن منظور(أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الإفريقي المصري): لسان العرب، دار صادر للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، مج 08، دط،1968.
145.الميداني (أبي الفضل أحمد بن محمد) : مجمع الأمثال،تح: محمد محي الدين عبد الحميد،دار المعرفة، بيروت،لبنان،ج2، ط1، 1993.

الدوريات المحكمة :

146.أحمد زهير رحاحلة، تجليات التناص في ديوان محمود درويش الأخير ، لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، مجلة دراسات، العلوم الإنسانية و الاجتماعية للجامعة الأردنية، مج 42، ع 02 ،2015.
147.حسن البنداري و آخرون: التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، مجلة جامعة الأزهر بغزة، سلسلة العلوم الإنسانية، مجلد 11، ع02، 2009 .
148.سعيد الغانمي: الشعرية و الخطاب الشعري في النقد العربي الحديث، مجلة نزوى ، ع03، عمان، يونيو.1995
149.عبد الوهاب ميراوي: التراث الشعبي و حداثة النص الشعري المعاصر، مجلة الثقافة الشعبية ، المؤسسة العربية للطباعة و النشر، البحرين، ع30، س 8، 2015.
150.عمر عتيق: التناص الأدبي في شعر يوسف الخطيب، مجلة جامعة الخليل للبحوث،مج08، ع1، 2013.
151.محمد ماجد الدخيل : اتجاهات قصيدة الخوف الأندلسية وصايا خاتمة وحكمة أنموذجا ، مجلة الدراسات اللغوية والأدبية ، الأردن ، ع2 ، س2، ديسمبر ، 2011.
152.ناصر جابر شبانة: التناص القرآني في الشعر العماني الحديث، مجلة جامعة النجاح للأبحاث، (العلوم الإنسانية)، عمان، الأردن،مج 21، 2007.
153.نوال عبد الرحمن الشوابكة: توظيف الحديث النبوي في شعر ابن سهل، مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية، مجلد 24، ع1، 2016.

154.نور الهدى لوشن: التناص بين التراث و المعاصرة، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة و اللغة العربية و أدابها، ج15، ع26،(1424هـ).

155.يوسف وغليسي: مصطلح الانزياح بين ثابت اللغة المعيارية و متغيرات الكلام الأسلوبي العربي، مجلة علامات، فبراير، 2008، ج 64، مج16.

المراجع الالكترونية:

156.أبو الشيص الخزاعي: الموسوعة العربية www.mrefa.org

157.عبد الصمد الخزروني: البذل في المنهاج النبوي حقيقته و أنواعه، جماعة العدل و الإحسان، www.Aljamaa.net

158.أبو عبيد البكري: فصل المقال في شرح كتاب الأمثال، (www.al-mostafa.com).

159.يوسف هادي بور : دراسة موجزة على خمريات أبي نواس ، ديوان العرب منبر حر للثقافة والفكر و الأدب، على الرابط www.diwanalarab.com

فهـــرس الموضوعـــات

	الصفحة
المقدمة	أ-د
1-المناخ الثقافي السابق لعصر الشاعر	14
2-عصر الشاعر /مملكة غرناطة	19
3-بيوغرافيا الأديب	23
4-إطاره الثقافي و الأدبي	25
4-1 شيوخـه	28
4-2 تلامـذته	28
5-فن الكتابة عند ابن خاتمة	30
5-1-المؤلفات التاريخية	30
5-2-المؤلفات اللغوية	31
5-3-المؤلفات الأدبية	32
محتوى الديوان	33
الفصل الأول: ما الشعرية	91-36
أولا- الخلفية الفكرية والفلسفية للشعرية	36
1- بين صناعة الشعر ونظرية الأدب (الشعر)	36
2 -الظاهرة الشعرية /ماهية الشعر	40
3- الوظيفة الشعرية (بين القوة الجمالية والقوة التعبيرية)	43
4- حقيقة المحاكاة(Mimésis) /الشعرية الأرسطية	46
5- اللغة الشعرية /خصوصية الأداة اللغوية	51
ثانيا- النظرية النقدية الغربية	53
1- المهاد الألسني	53
2- المدرسة الشكلانية	56
3- الشعرية عند رومان ياكسون	59
4- بين الأدبية و الجمالية	67

5- القيمة الأدبية المهيمنة (la Dominante)	69
6- الوظائف اللغوية /عوامل التواصل اللغوي	73
7- الشعرية وعلم اللغة	82
8 -بين اللغة الشعرية واللغة العادية	83
الفصل الثاني : شعرية الإيقاع	150-93
عناصر التشكيل الموسيقي	93
1-شعرية الوزن	97
1-1-قراءة في محتوى الديوان	99
1-2-قراءة إحصائية	105
2-شعرية القافية	108
2-1- أصوات الروي	109
2-2- أسماء القوافي	112
2-3- القافية بين الإطلاق و التقييد	114
2-4-القافية بين الأحادية و التعدد	115
3- شعرية الإيقاع البديعي	120
3-1- الأسس الجمالية بين التوازي و البديع	120
3-2- الوظائف الدلالية و الجمالية للمحسنات البديعية	125
3-3- التكرارات الصوتية في شعر ابن خاتمة	129
3-3-1- التكرار	129
3-3-2- التجنيس	132
3-3-3- الترديد	135
3-3-4- التصدير	138
3-3-5- التشطير/التوازي	141
3-3-6- الترصيع	145
3-3-7- المطابقة	148

الفصل الثالث: شعرية الانزياح	189-152
1- مستويات الانزياح في الديوان	158
1-1-الانزياح التركيبي	158
1-2- الانزياح الدلالي/ الاستبدالي	159
القسم الأول: المدح و الثناء	160
القسم الثاني: النسيب و الغزل	170
القسم الثالث: الملح و الفكهات	177
القسم الرابع: الوصايا و الحكم	180
2- حضور الانزياح في الديوان	181
الانزياح التركيبي و الدلالي	181
الفصل الرابع: شعرية التناص	236-191
حدود التناص	191
1- التناص الديني /النص الديني	199
1-1 التناص مع النص القرآني	199
1-2 التناص مع الحديث النبوي الشريف	212
2 التناص الأدبي	218
2-1 التناص مع النص الشعري	220
2-2 التناص مع الأمثال	229
الخاتمة	238
مكتبة البحث	243
فهرس الموضوعات	258
الملخص	262

ملخـــص

بالعربية:

يتناول البحث موضوعا ينبش في جمالية و شعرية نص شعري أندلسي قديم نخاله لم ينل حظه من الدراسة، وهو نص لابن خاتمة الأنصاري الأندلسي.

و قد قاربناه من منظور الشعرية الياكبسونية، حيث تم هذا في مدخل و أربعة فصول خلصنا فيها إلى أنه يتأسس على شعرية مخالفة للشعرية العربية المشرقية القديمة.

بالأجنبية:

Ce travail traite de la question de l'esthétique et celle de la poétique d'un ancien texte poétique andalous qui,à notre sens, n'a pas été suffisamment étudié, en l'occurrence celui d'Ibn Khâtima el Ansari l'Andalous. Notre approche s'appuie sur la poétique Jakobsonnienne (de Jakobson) et s'est construite sur une introduction et quatre chapitres, le tout nous a conduit à conclure que la poétique, sur laquelle ledit texte est construit, diffère de l'ancienne poétique arabe orientale.

The present research investigates the aesthetic and poetic aspects of an old Andalusian poetic text, which has not been treated enough in previous studies. This is the poem written by The Andalusian poet,Ibn Khatima el-Ansari. The text is analysed according to Yakobson'a poetic approach. The research, thus, covers an introduction and four chapters and reaches the conclusion that this poem is based on a poetics which is different from the old established Arabic Oriental canon.