تفاعـل الأبنيـة الشعـرية في سينية ابـن زيدون
مقاربة أسلوبيـة

أ.عبد الحميد بن صخرية
جامعة باتنة

ملخص:

يدرس هذا المقال نصا شعريا للشاعر ابن زيدون (394 – 462 هـ) وفق منهج أسلوب يرتكز في إجراءاته التحليلية على "النحو التفسيري" الذي يمثل البنية العميقة للنص وذلك في محاولة لرصد التفاعل بين الأبنية المكونة للنص الشعري من جهة، واستعادة الحالة الشعورية الكامنة وراء النص بآليات موضوعية تنأى بالنص عن الأفكار المسبقة.

Résumé:

Cet article étudie un texte poétique du poète andalous Ibn Zaydoun (394 – 462) selon une méthode stylistique littéraire exploitant les procédures analytiques de la grammaire interprétatives qui représente la structure profonde du texte. Ceci a fin de montrer les interactions entre les structures constitues du texte poétique d'un coté, et la réactualisation de l'état psychologique informant le texte, de l'autre.

مدخل:

تستند هذه الدراسة في مقاربتها لنص الشاعر ابن زيدون إلى المنهج الأسلوبي من خلال الإجراءات التحليلية التي تنأى بالنص عن محيط الأحكام الذاتية لتجعل النص أكثر قربا إلى التحليل الموضوعي وذلك بالتركيز على المفاتيح الأساسية الكامنة في الصور والتراكيب والإيقاع، اعتقادا بأن هذه الكلمات والمفاتيح ليست إلا نفثات أسلوبية تعكس ذاتية المبدع الكامنة في النسيج اللغوي الذي تتعالق بناه أفقيا وعموديا.

ووعيا بأن الغاية التي تسعى إليها الدراسة الأسلوبية "هي زيادة الفهم للعمل الأدبي، وتعميقه عن طريق النظر الموضوعي الذي يعتمد اللغة أساسا للتحليل والتفسير"[1]. اللغة من حيث هي تركيب يحتمل ألوفا من الأوضاع ودلالة هذه الأوضاع على المعاني المستورة التي يحملها كل تركيب ومزية كل تركيب في استعماله على وجوه البيان القائمة في نفس المعبر عنها[2].

وسيكون "النحو التفسيري" الركيزة الأولى في مقاربة هذا النص لكونه أس الأساس في الدراسات الأسلوبية الحديثة، لأن النحو لم يوضع أساسا لمنع اللحن فقط ولكن لخدمة النص[3]. إذ يمثل النحو البنية العميقة التي تعطي الجملة معناها كما يقرر جاكوبسون الذي يرى أنه لا بد لدارس الأسلوب أن يعتمد على النحو لأنه لا يمكن التقدم في حقله ما لم يلم بالنحو بكل فروعه.[4]

في ظل هذا الوعي بأهمية اللغة في الإبانة عن قلب النص النابض بالحياة تحاول هذه الدراسة الدنو من الشاعر والإنصات إلى آهاته وأشجانه تصّاعد لحنا شجيا آسيا.

مع التنبيه إلى أن مقاربتنا للنص سوف تتغافل عن آليات المنهج الأسلوبي وإجراءاته وضوابطه لاعتقادنا بأن ذلك يستر الكثير من الأسس الجمالية ويحجبها بسبب صرامة المنهج في تحويل النص إلى جداول رياضية وإحصاءات متنوعة صماء تعتمد الملاحظة بلا تذوق. مع أن عطايا النص كثيرة تلوح كالبرق فجأة ثم تختفي وراء الأبنية اللغوية في نسيج النص.

النص:[5]

ما على ظني باس يمرح الدهر وياسو(*)
ربما أشرف بالمر ء على الآمال ياس
ولكم ينجيك إغفا ل ويرديك احتراس
والمحاذير سهام والمقادير قياس(**)
ولكم أجدى قعود ولكم أكدى التماس(***)
وكذا الدهر إذا ما عز ناس ذل ناس
وبنوا الأيام أخيا ف سراة وخساس(****)
نلبس الدنيا ولكن متعة ذاك اللباس

* * *

يا أبا حفص وماسا واك في فهم إياس(*)
من سنا رأيك لي في غسق الخطب اقتباس
ووداد لك نص لم يخالفه القياس(**)
أنا حيران، وللأمـر وضوح، والتباس
ما ترى في معشر حا لوا عن العهد وخاسو(***)
ورأوني سامريا يتقى منه المساس
أذؤب هامت بلحمي فانتهاش وانتهاس(****)
كلهم يسأل عن حا لي وللذئب اعتساس

* * *

إن قسا الدهر فللما ء من الصخر انبجاس
ولئن أمسيت محبو سا فللغيث احتباس
يلبد الورد السبنتى وله بعد افتراس(*****)
فتأمل كيف يغشى مقلة المجد النعاس
ويفت المسك في التر ب فيوطأ ويداس

* * *

لا يكن عهدك وردا إن عهدي لك آس
وأدر ذكري كأسا ما امتطت كفك كاس
واغتنم صفو الليالي إنما العيش اختلاس
وعسى أن يسمح الدهـ ـر فقد طال الشماس(******)

الإطار الفكري:

يتوزع النص على مجموعة من المفاصل التي تتعالق وتتنامى في نسيج دلالي تقرأ في تضاعيفه فلسفة الشاعر في الحياة وموقفه مما يعتريها من أضداد، وقد جاءت مفاصل النص كالتالي .

المفصل الأول يبتدئ من المطلع إلى البيت الثامن.

المفصل الثاني ويبتدئ من البيت التاسع إلى البيت السادس عشر.

المفصل الثالث ويبتدئ من البيت السابع عشر إلى البيت الواحد والعشرين.

المفصل الرابع ويبتدئ من البيت الثاني والعشرين إلى البيت الخامس والعشرين.

المفصل الأول:

يصور مطلع النص ذاتا لم تستطع جدران السجن الحالكة ولا عتمات اليأس الدامسة أن تتلف شعاع الأمل الذاكي الذي ظل يتوهج في داخلها نورا يقاوم أشباح اليأس وذلك ما تنهض به اللغة، إذ يمثل أسلوب النفي (ما) في بداية المطلع رفض الذات للقوة الضاغطة التي يشي بها حرف الجر (على) الدال الاستعلاء.

وتمثل المقابلة بين الجملة الإسمية في الشطر الأول والجملة الفعلية في الشطر الثاني. حركة الذات المقيدة في الشطر الأول، وحركة الزمان (الدهر) المطلقة في الشطر الثاني وهو ما يصور الصراع الداخلي بين اليأس وخيط الأمل الذي يزرعه النفي للتخفيف من آلام الحيرة والعجز عن فهم قانون الحياة الذي يخضع في ثنائياته لقوة الدهر التي تتحرك بحرية، تجرح وتداوي. ولكنها ثنائية تخضع لقانون العبث أو قانون الاحتمال (قد).

ربما أشرف بالمر ء على الآمال ياس

ولقد ينجيك إغفا ل ويردك احتراس

ولكم أجدى قعود ولكم أكدى التماس

فالمعروف أن ا ليأس يقود إلى الفناء والعدم ولكنه في عرف ا لشاعر يفتح أبواب الرجاء ويقود أحيانا إلى شرفات الأمل والنجاة.

لقد استغل الشاعر طاقة اللغة في التقديم والتأخير للتعبير عن روحه التواقة المفعمة بالحياة الباحثة دائما عن نافذة ضوء يطل بها عن الآمال العراض التي لا تنتهي.

قد ينعم الله بالبلوى وإن عظمت ويبتلي الله بعض القوم بالنعم[6]

وإنه لولا الشهوات والأوطار لما ا ستطاع الإنسان أن يحتمل هذه الحياة، أو يصبر على البقاء فيها.

أعلل النفس بالآمال أرقبها ما أضيق العيش لولا فسحة الأمل[7]

إذ لو كان لأمانيه مدى يدركه لأصبحت الحياة خلوا من كل متعة ولذة ولم تكن سوى اسم بلا معنى.

وما قضى أحد منها لبانته ولا انتهى أمل إلا إلى أمل[8]

مفارقات الدهر عجيبة حقا ومحيرة. فكيف يكون قعود المرء سببا في نجاته؟ ويكون احتراسه سببا في هلاكه؟ وهل في القعود نفع؟ وفي السعي ضر؟ أسئلة تصب كلها في قانون العبث الذي قارن به الشاعر بين حاله وصفاته، وحال الآخرين وصفاتهم، ولكن ذاك هو شأن الدهر الذي يمتلك بين يديه ميزان القدر.[9] يعز ويذل، يدني ويقصي، يرفع ويضع.

أوليس كل هذا مدعاة للزهد في الحياة الدنيا.

نلبس الدنيا ولكن متعة ذاك اللباس

ما أحزن حرف الاستدراك (لكن) في تصوير إحساس الشاعر بسرعة انقضاء التمتع بالحياة وما أرهف إحساس الشاعر اللغوي، فالفعل المضارع (نلبس) الدال على التجدد يصور حركة التغير الدائمة للحياة من جهة، ويصور قصر مدة التمتع في كونه ركنا في الاستعارة المكنية الدالة على قابلية اللباس للخلع والبلى ومرارة المستعير وحزنه وهو يخلع

ما يحب لأنه ملك لغيره. وما تقديم الخبر النكرة (متعة) على المبتدأ (ذاك اللباس) إلا إشارة لسرعة انقضاء متع الحياة الدنيا.

لقد وظف الشاعر في هذا ا لمفصل كل طاقات اللغة في رسم صورة حزينة لذات تعاني ضيما وحيفا، تقبع في قعر مظلمة تنهشها وخزات اليأس من "دهر قلب وحياة لا تخضع لناموس ثابت تتوالى بموجبه الحوادث على نحو معلوم أو نسق معلوم"[10].

وأول استغلال لطاقات اللغة: تخفيف همزة القطع في (باس، وياسو) تخفيفا دلاليا لا تخفيف ضرورة شعرية. إذ أن القطع والتخفيف في الميزان العروض واحد (/0/0) فاعل.

فأما تخفيف (باس) فلدلالة التيمن المستوحى من تأخيره وتنكيره، فالشاعر يأمل في أن تكون الخاتمة سعادة دائمة، وأما تخفيف همزة القطع في الفعل (ياسو) فلدلالة طريفة عميقة. ذلك أن في المداواة والعلاج ألما، قد يفوق ألم الجراح فمداواة الدهر لجراح الشاعر إيلام لحساده.

أما ثاني استغلال لطاقات اللغة فيكمن في قدرة الشاعر على إحداث الانسجام بين المتنافرات، وهي القدرة التي قدرها عبد القاهر الجرجاني حين قال: وإنها لصنعة تستدعي جودة القريحة... والحذق الذي يلطف ويدق في أن يجمع أعناق المتنافرات المتباينات في ربقة ويعقد بين الأجنبيات معاقد نسب"[11].

فنسبة الغفلة مثلا إلى النجاة في قول الشاعر:

ولقد ينجيك إغفا ل ويرديك احتراس

نسبة دلالة لأنه إذا كان من معاني الغفلة: الذهول والنسيان والقحط والجدب[12] وكلها صفات سلبية لا يأبه بها المحترس المتقد الضمير فإن ذلك يعني أنها من سقط المتاع. حقا إنه لوضع غريب يثير الدهشة في نفوس المتلقين وغيرهم.

وثالث استغلال لطاقات اللغة يكمن في شعرية التضاد والمقابلة والتقديم والتأخير، وكلها أساليب جسد بها الشاعر توتر الذات وحيرتها في علاقتها بالدهر القلّب من جهة. وفي اصطراع المفارقات الضدية داخلها.

فقد طابق الشاعر بين الدوال المفردة: يجرح ≠ يأسو، ينجو ≠ يرديك إغفال ≠ احتراس، عز ≠ ذل، سراة ≠ خساس، وقابل بين:

ينجيك إغفال يرديك احتراس
لكم أجدى قعود لكم أكدى التماس
عز ناس ذل ناس

وقدم الخبر على المبتدأ (على ظني باس)، وأخر الفاعل في (ربما أشرف بالمرء على الآمال ياس)، وقدم المفعول به (كاف الخطاب). على الفاعل (ينجيك إغفال)، (يرديك احتراس).

لقد عكست شعرية الأساليب السابقة، أن الشاعر يصوغ هذه المعاني كما تحسها نفسه، وما عنايته بالأحوال والكيفيات والتراكيب والانزياح باللغة عن النظام في ترتيب الدوال إلا إبانة عما يختلج في باطنه من حس وشعور.

المفصل الثاني:

وبوصل بلاغي دلالي يتمثل في أسلوب النداء (يا أبا حفص) الذي يبدأ به المفصل الثاني يحقق الشاعر تعريف (تودوروف) للنص حين قال بأنه يمكن أن يكون جملة كما يمكنه أن يكون كتابا تاما وهو يعرف باستقلاله وانغلاقه[13].

فالشاعر في نهاية المفصل السابق. كان قاب قوسين أو أدنى من الاستسلام لمشيئة الأقدار. يعاني عجزا في فهم نواميس الكون التي تجري على غير نظام. ويأتي النداء كبادرة غريزية مارسها الشاعر للاستعانة بعقل قادر على حل لغز الدهر العجيب، عقل يعيد التوازن إلى اختلال المنطق وحيرة الفكر، عقل يحل قيد الكلّ والإعياء، عقل وقّاد يحيل دياجير الظلام إلى أنوار ساطعة. وبهذا الوصل الفني التحم المفصلان وصارا جملة واحدة يجري نسغ الأولى في الثانية.

وليس ذاك العقل إلا عقل المنادى العلم (أبا حفص) المتفوق على عقل الإجماع التاريخي إياس بن معاوية قاضي البصرة الشهير، الذي عناه حبيب بن أوس بقوله:

إقدام عمرو في سماحة حاتم في حلم أحنف في ذكاء إياس

لقد اهتدى إلى عقل أثير لديه يخلص له المودة والوفاء عقل حر يزن الأمور بحكمة بالغة ويقدر أسباب هذه الحيرة التي استبدت بالشاعر لا تبرح ذاته في حوار دال يصور ما يلقاه الشاعر من خيانات أقرب الناس إليه قبل أن يقلب الزمان ظهر المجن له. ولذلك تراه يشحن دوال هذا المفصل بدلالات العتاب الحزين.

فمعشر: دلالة على علاقة سابقة كان فيها حسن المعاشرة.

وحالوا: دلالة على التغير والتحول.

والعهد: دلالة على قوة ما كان.

وخاسو: دلالة على انخفاض مكانة الخصوم ووضاعتهم.

والرمز التراثي (السامري) دلالة على الإحساس بالوحدة والعزلة والانفراد. ولكن الاستفهام في (ماذا ترى) يظل بلا إجابات تروى غليل الشاعر وتقنعه، وتمتد ظلال الأسى والحزن والإحساس بالعزلة والغربة في الرمز التراثي (السامري) الذي عاقبه الله بالوحشة والانفراد فلا يمس إنسانا إلا وأدركتهما الحمى معا، وهو الذي قال فيه تعالى في القرآن الكريم "فاذهب فإن لك في الحياة أن تقول لا مساس وإنّ لك موعدا لن تخلفهُ ..."[14].

وفي لغة جارحة يتكئ فيها على الصيغة الصرفية يصور حقارة الخصوم بجمع القلة (أذؤب) بما تحمله من دلالة الغدر والوضاعة. والجوع للرتع في عرض الشاعر ونهشه تعضد فيه القواطع الأضراس، جوع لا ينتهي عند حد إشباع غريزة الجوع، لكنه جوع الطبع الفاسد وخبث السريرة.

المفصل الثالث:

ويلتحم بالمفصلين السابقين في دلالة "الدهر" التي تعد الملمح الأسلوبي الذي يجري نسغه في أوصال النص، فقد تكرر أربع مرات تكرارا دلاليا يختلف فيه الحس والشعور رغم تقارب الدلالات الإشارية للدوال التي كونت ثنائيات "الدهر" التي تمحورت في قاسم مشترك (القسوة ≠ الليونة) في تضاد يكاد يشكل جوهر الصراع في الكون. فالحياة تعانق الألم، والسعادة تعانق ا لشقاء، والوجود لا يستقيم إلا بالعدم.

ويستغل الشاعر أسلوب الشرط "إن" في قاعدته المطردة التي تحقق بها النتيجة، كلما تحققت المقدمة. ويقع فيها الجزاء بلا تخلف كلما وقع الشرط ليصور الأمل الذي ظل يراوده كلما عبست الحياة في وجهه، في صور عقلية قوامها فلسفة متفائلة، فقد ينجم النعيم عن القسوة، كما يتفجر من الصخر الماء الزلال مصداقا لقوله تعالى "وإن من الحجارة لما يتفجر منه الأنهار وإن منها لما يشقق فيخرج منه الماء"[15].

وانظر إلى براعة الشاعر في الإتيان بجزاء الشرط. جملة إسمية وما يحمل ثباتها من دلالة تقرير الحقيقة القرآنية من جهة، وازدياد الأمل رسوخا في أعماق الشاعر وتلك أولى حقائق الطبيعة الثابتة التي يسري بها عن نفسه. في الحقيقة الثانية التي شبه فيها نفسه بالمطر الذي قد يحتبس حينا عن السقوط. ثم لا يلبث أن يهطل فيعيد النظارة للطبيعة.

والأسد قد يسكن حينا ثم يثب على فريسته، كما قال ابن الرومي[16]

سكنت سكونا كان رهنا لوثبة عماس كذاك الليث للوثب يلبد

فما أعجب حال الدهر في النوم عمن كان العين الحارسة للمجد، وما أعجب أمره في هوان الشاعر عليه**!**.

المفصل الرابع:

ويعتلق نحويا بالمفصل السابق في ضمير المخاطب الذي حاوره الشاعر في ثنايا النص وتعكس لغة هذا المفصل عودة الهدوء إلى النفس بعد التوتر الذي هيمن عليها في المفصلين الأول والثاني.

فالإرشاد المنزاح عن النهي (لا يكن) يمتزج بعتاب خفي تكشف عنه المقارنة بين عهد متحول شبيه بالورد في سرعة الذبول، وعهد ثابت شبيه بالآس.

والالتماس المنزاح عن الأمر (وأدر ذكري) يحمل قدرا كبيرا من اللهفة والحنين إلى الماضي ووصله بالحاضر المأمول.

والنصح المنزاح عن الأمر (واغتنم) يشير إلى قصر لحظات السعادة.

وتعكس الصور أيضا بالدوال المكونة لها تفاؤل الشاعر في تجاوز محنته (فالورد، والآس، والكأس، والصفو، والعيش، والرجاء) دوال تعكس لهفة الشاعر وتشوقه إلى تلك

اللحظات السعيدة والأوقات الهنيئة التي نعم بها في غفلة من الزمان، فهل يلين الدهر مرة ثانية، بعد طول جموح؟، أمل مشروع يعكس فلسفة الشاعر في الحياة، وإن مع العسر يسرا.

الإيقاع الدلالي:

لقد حاول الكثير من الدارسين تبرير اختيار الشاعر لإيقاع معين دون غيره عن طريق الربط بين موضوعات القصائد وبعض الخصال الإيقاعية لبحور الشعر، وهو تبرير ذوقي قابل للمناقشة، ترده الأغراض المختلفة التي عبّر عنها الشعراء في بحر واحد كالطويل مثلا، وذلك ما أحس به "الصلتان العبدي" في قصيدة طريفة رواها له ابن قتيبة، نصب فيها نفسه حكما بين جرير والفرزدق يقول فيها:[17]

فإن يك بحر الحنضلين واحدا فما تستوي حيتانه والضفادع

إيماءة طريفة يلتقي فيها الصلتان العبدي مع الكثير من آراء الدارسين المعاصرين في أن البحر الواحد بإمكانه استيعاب تجارب متباينة يقول الدكتور شوقي ضيف: "ولا يوجد في موسيقى الشعر ما يكرر ويعاد، بل كل موسيقى لشاعر هي موسيقى خاصة به، وهل موسيقى البحتري كموسيقى ابن الرومي؟، أو موسيقى أبي تمام كموسيقى المتنبي؟ "إنهم يعزفون على أوتار قيثارة واحدة، هي قيثارة القصيد ومع ذلك لكل منهم موسيقاه وكأنما ولدت معه إذ تتجلى عند كل منهم في معرض نغمي جديد"[18].

ومعنى هذا أنه بإمكان الشعراء التصرف داخل البحر الواحد وفي قصيدة واحدة لاستخراج أعداد كبيرة من الأنغام المختلفة لا تسير على وتيرة واحدة في النص، بل قد يختلف من بيت إلى بيت أو من شطر إلى آخر، وعليه فإن "الأسلم والأقرب إلى طبيعة الشعر أن نوجه العلاقة بين الوزن والمعنى إلى العلاقة بين الإيقاع والدلالة"[19].

ذلك لأن لغة الشعر شعورية خيالية محكومة بالعواطف البشرية يرسم بها الشاعر ملامح التجربة العامة والإيقاع يمنحها قدرة أكبر على تفسير حركة الروح الكامنة خلف كل علاقة في النص الشعري.[20]

وذلك ما تحقق في النص الذي بين أيدينا في توافق انفعالات الشاعر المتداخلة. مع الإيحاءات الدلالية للوزن في اندماج عضوي وبناء محكم، ويتجلى أولا في انحراف النص

بإيقاعه عن بحر "الرمل" التام ذي التفاعيل السداسية إلى فرعه (المجزوء) ذي التفاعيل الأربعة. وتبرير ذلك أن إبداع النص ولد في رحم التوتر والحيرة من حركة الزمان التي تجري على نسق غير معلوم في مفارقة ضدية يعجز الفكر عن إدراكها، و هو ما يزيد النفس اضطرابا والقلب خفقانا وتلك هي المشاكلة الأولى في الانحراف بالإيقاع من تام الرمل إلى مجزوءه (لأن النظم حين يتم في ساعة الانفعال النفساني يميل عادة إلى تخير البحور القصيرة وإلى التقليل من الأبيات)[21] وليست هذه المشاكلة إلا ملمحا من صميم الأسلوبية الأدبية التي لا تفصل بين المبدع والرسالة والمتلقي في انصهار هذه العناصر وتماهيها في النسيج اللغوي والدلالي للتجربة الشعرية.

أما الملمح الثاني لهذه المشاكلة فيتمثل في التماهي بين المعنى اللغوي "للرمل" الذي يطلق على الإسراع في المشي وبين الإيقاع السريع لمجزوء ا لرمل الناشئ عن نقصان في كم التفاعيل الذي بلغ (50 تفعيلة) في هذا النص على اعتبار أن كم الأبيات في النص (25) بيتا فإذا كان كم التفاعيل في الرمل التام $25 \times 6 = 150$ تفعيلة.

فإن كم التفاعيل في الرمل المجزوء $25 \times 4 = 100$ تفعيلة ويتضح الفرق في كم التفاعيل $(150 - 100) = 50$. وهو ما يشي بأن المبدع كان متوترا قلقا حائرا يحاول التخلص بسرعة من هذا الإحساس المضني.

ويزداد التماهي بين الإيقاع الموسيقي والإيقاع النفسي في لحظة التوهج الإبداعي، في ملمح أسلوبي آخر هو تجاوز النمط المثالي لإيقاع الرمل في صورته السالمة. والانحراف به إلى الصورة التي تزاحف فيها التفاعيل على أساس أن الزحاف يسرع بالإيقاع لأن زحاف (الخبن) حين يمس تفاعيل الرمل يحذف ساكنها الثاني الذي هو حرف مد ليجمع بين الحركات الثلاث بعد أن كان "المد" يفصل بينها، وهو ما يزيد إيقاع التفعيلة سرعة.

ومتى علمت أن زحاف الخبن مسّ (37) تفعيلة من مجموع التفاعيل في النص المساوي لِ (100) تفعيلة أدركت مدى تلبس الإيقاع بالأحاسيس والانفعالات الوجدانية.

وبعملية إحصائية لتوزيع الزحاف على مفاصل النص يتضح مدى الثراء الموسيقي، والتنوع الإيقاعي الذي يضفيه الزحاف على النص.

المفاصل	عدد الأبيات	عدد التفعيلات السالمة	عدد التفعيلات المزاحفة
المفصل 01	08	20	12
المفصل 02	08	22	10
المفصل 03	05	12	08
المفصل 04	04	09	07
المجموع	25	63	37

تكشف ملاحظة الجدول أن سرعة الإيقاع في المفصل الأول تفوق سرعة الإيقاع في المفصل الثاني بالرغم من تساويهما في كم الأبيات (08) أبيات في كل منهما. فقد مس الزحاف في المفصل الأول (12) تفعيلة، وفي المفصل الثاني (10) تفعيلات، وهو ما يؤكد التماثل والتماهي بين الإيقاع الموسيقي والانفعالات الوجدانية. وباختبار سرعة الإيقاع في المفصلين (الثالث والرابع) تزداد هذه الملاحظة دقة ورسوخا. فقد اعتمد الشاعر على القاعدة العكسية في التقليل من كم الأبيات والرفع في نسبة الزحاف الذي يزيد الإيقاع سرعة رغبة منه في التخلص من آلام نفسية ناجمة عن قلق وحيرة وعجز وضياع في خضم الكون المجهول ووضع حد لهذه التجربة الأليمة. إذ أنّ الشاعر حين "ينظم قصيدة كاملة إنما ينتزعها انتزاعا من قلبه وعقله بعد أن انتظمت فيها الدوافع والانفعالات والأفكار"[22].

لقد أصبح واضحا أن الزحاف ظاهرة إيقاعية يلجأ إليها الشاعر للتجديد في موسيقى شعره وكسر الرتابة التي تفرضها الأوزان فيما لو ظلت ثابتة ويمكن أن تتحول إلى ملمح دلالي يؤدي وظيفة جمالية كما هو الحال في هذا النص الذي بلغت نسبة الزحاف في أبياته 84%.

وحتى الأبيات الأربعة السالمة من الزحاف في النص وهي (08 – 09 – 15- 24) ذات إيقاع دلالي بموسيقاها وإيقاعها البطيء ففي البيت الثامن يصور الإيقاع أسف الشاعر وحسرته على انقضاء متع الحياة بسرعة وترصد المقاطع الطويلة رغبات الذات المستحيلة.

وتصور المقاطع الطويلة وكثرة حروف الهمس[23] في البيت التاسع إحساس الذات بالطمأنينة، وقد تخلصت من الشعور بالعزلة والوحدة، بالخلق الفني لذات تحاورها وتشكو إليها بثها وحزنها ومواجعها.

ويركز الشاعر في البيت الخامس عشر على الدلالة الجمالية للفعل الماضي (هامت) والمصدرين المزيدين (انتهاش وانتهاس) ليصور سعادة الخصوم بشقائه ولذتهم في اغتيابه.

ويصور طول الإيقاع الهامس في البيت الرابع والعشرين أمل الشاعر في اقتناص ما يدل عليه المركب الإضافي (صفو الليالي) من تلازم وتماهي المضاف إليه – الدال على طول الزمن الناشئ عن صيغة الجمع – في المضاف وما يوحي به من رغبة في إطالة ليالي الصفاء.

ويقودنا الحديث عن سرعة الحركة الإيقاعية في النص إلى الوقوف عند ملمح أسلوبي يرتبط بحالة الشاعر النفسية هو "التدوير"[24] الذي بلغت نسبته 36% إذ بلغ عدد الأبيات المدورة في النص (09) أبيات وهو ما يشي بتتابع الدفقات الشعورية ومحاكاة حركة الإيقاع لذلك بوصل الشطر الأول والثاني وإلغاء السكتة المعهودة بين الشطرين.

وإلى جانب التدوير يستثمر الشاعر العطف بحرف (الواو) الذي تكرر في النص ثلاثا وعشرين مرة مستغلا ما يدل عليه من خاصية تدافع النفس في جوف الفم عند خروج صوتها على مثال ما يتدافع متعاطفوها على الطبيعة[25] في الإسراع بالإيقاع من جهة، وإحكام البناء الكلي للنص.

الإيقاع الدلالي للقافية:

حين نتجاوز الدلالة اللغوية والفنية للقافية إلى العلاقة العضوية بينها وبين الوزن في كونها "تاج الإيقاع الشعري"[26] وجزء لا ينفصم منه حيث يتم اختيارها وفقا للوضع الخاص الذي يتخذه الموضوع في تجربة الشاعر، حيث يلتحم الانفعال بال صورة والوزن[27] وقد فطن لذلك "جان كوهن" في إلحاحه على دراسة القافية في علاقتها بالمعنى[28] وتجاوز النظرة إليها على أنها صورة من صور الأسلوب لا تتعدى وظيفتها الزخرفة اللفظية أو

الصوتية وهذا ما يبين عنه النص الذي بين أيدينا في التحام قوافيه بمختلف الصور التي أسهمت في خلق النص فقد شاكل بين مجزوء الرمل بدفقاته المتتالية وبين المعنى اللغوي لنوع القافية[29] التي ركبها، لما بينهما وبين شهقات الألم وتدفق الأحزان من تماثل ومواءمة.

وآخى بين القوافي والمضمون بأسلوب الطباق الذي تمثل أغلب الكلمات الواردة قافية في النص طرفا ثانيا فيه.

آمال ≠ يأس

إغفال ≠ احتراس

قعود ≠ التماس

سراة ≠ خساس

وضوح ≠ التباس

ومما زاد من جمالية الطباق في النص شمولية الدلالة فيه لنوبات الصراع في العواطف (آمال ≠ يأس) وبين الحواس (إغفال ≠ احتراس)، وبين الحركة (قعود ≠ التماس) وبين الصفات (سراة ≠ خساس).

فقد استطاعت هذه الدوال المتقابلة أن تنقل الإحساس بالمعنى نقلا صادقا يجعل المتلقي يشارك الشاعر وجدانيا في أساه وحسرته اللذين أبان عنهما حرف الروي (السين المضمومة). المسبوق بألف الردف اللينة التي تتصف بعلو الصوت وامتداده وما يحمل ذلك من دلالة الشكاة والتأسف، و"السين" في ارتخاء الصوت ودلالته على الضعف والفتور، ومحصلة المعاني المتناقضة لهذين الحرفين تتوافق مع نوبات الشجن ونهنهات الألم تصاعد آنا، وتلين آونة أخرى لكن في همس مسموع.

وأشاع الشاعر هذا الشجن وزرعه بانتظام على جسد النص. إذ لا يكاد يخلو بيت من حرف السين أو من حروف تقاربه وتشاركه في صفة الهمس ويزداد التلاحم الدلالي بين القافية والموضوع في مجيء أغلب القوافي (مصادر) لمجانستها في دلالتها على الزمن المطلق[30] تأمل الشاعر لقوة الدهر المطلقة التي تهيمن على السياق الكلي للنص. وما إيثار الشاعر لصيغة المصدر المزيد (افتعال) التي تكررت أكثر من عشر مرات قافية في

النص بما تحمله من زيادة في المعنى بحسب القاعدة الصرفية[31] والإتيان بها "نكرات" إلا لقدرتها على الإيحاء بهذا الإطلاق الذي يناسب شعر التأمل.

ويكشف حرف "الوصل"[32] عن رهافة الإحساس لدى الشاعر وانصهار الأبنية الشعرية مع الموضوع ، إذ صور امتعاضه المطلق وشكاته من خلال صفير الروي "السين" الناشئ عن اتباع ضمة السين حكاية لأحزانه وأشجانه تترى وتتوالى في نغم شجي وإيقاع حزين. وكثّف الشاعر هذه الدلالة بمعجم الدوال المكونة للقافية. فاكتسى النص وشاحا دراميا إذ يكفي أن تعود إلى معاني هذه الدوال في المعجم لتجد أن من معاني "اليأس" انقطاع الرجاء. ومن معاني الاحتراس "الأصم" وفيه عزلة وانقطاع عن الناس ومن معاني "الخسة" الحقارة والتفاهة وفيها إحساس بانقطاع الصلات الاجتماعية وهكذا دواليك في بقية الدوال ولا يعزب عنك حينئذ التماهي بين دلالة القوافي والموضوع.

وخلاصة القول أنه من الممكن في ضوء هذا التحليل أن نرصد الكثير من الظواهر الأسلوبية. ونفسرها تفسيرا فنيا يضيء لنا جوانب معينة من جوانب البنية الكلية للنص، ونقف بالقرب من الشاعر وهو يفلسف "طبائع النفوس"[33] في علاقتها بالزمان واصطراعها فيما بينها في اعتداد بالنفس، وتحد للخصوم رادا أسباب المعاناة إلى نزوات الدهر العشوائية، لأن سقوطه في السجن لم يكن عن قلة احتراس وإنما هي طبيعة الدهر المتقلبة التي لا يفيد معها التماس.

الإحالات

(1) – د/ محمد احمدي بريري، الأسلوبية والتقاليد الشعرية، بين الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الهرم – الطبعة الأولى، 1955 ص: 15.

(2) – د/ محمد أبو موسى، دراسة في البلاغة والشعر، مكتبة وهبة، القاهرة، ط 1 1991. ص: 121.

(3) – د/حماسة عبد اللطيف، منهج في التحليل النص للقصيدة، مجلة فصول، ص: 115.

(4) – المرجع السابق، ص: 115.

(5) – ديوان ابن زيدون، تحقيق: على عبد العظيم. مصر 1957. ص: 277/273.

(*) – ياسو: يداوي.

(**) – قياس: جمع قوس.

(***) – أجدى: نفع، أكدى: قل خيره.

(****) – أخياف: مختلفون.

(*) – إياس بن معاوية قاضي البصرة الشهير في زمن عمر بن عبد العزيز كان مضرب المثل في الذكاء.

(**) – النص: القول المحكم من قرآن كريم أو حديث شريف ولا مجال للرأي معه.

(***) – خاس: غدر ونكث.

(****) – الانتهاش والانتهاس: القضم بالأضراس والقواطع على الترتيب.

(*****) – يلبد: يقيم بمكانه لا يبرحه. السبنتى: من أسماء الأسد أو النمر الجريء.

(******) – الشماس: الجموح والعصيان.

(6) – المصدر السابق، هامش ص: 274.

(7) – البيت منقول من كتاب خواطر في الحياة والأدب، محمد السباعي، الشركة العربية للطباعة والنشر، القاهرة، ص 96.

(8) – المرجع السابق، ص: 100.

(9) – د/ عمر الدقاق: ملامح الشعر الأندلسي. منشورات جامعة حلب، ط2 1978، ص:148

(10) – المرجع السابق، ص: 147.

(11) – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، دار المعرفة، بيروت، 1982 ص: 171.

(12) – راجع معاني الغفلة في المعجم الوسيط، مادة (غفل) الجزء الثاني، ص: 657.

(13) – د/ منذر العياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، الطبعة الأولى، 2002، ص: 122.

(14) – سورة طه، الآية: 97.

(15) – سورة البقرة، الآية: 74.

(16) – أنظر هامش ديوان ابن زيدون، ص: 276.

(17) – ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق مفيد قميحة، دار الكتاب العلمية، بيروت، لبنان ط01/ 1981، ص: 252.

(18) – د/ شوقي ضيف: فصول في الشعر والنقد، ص: 52.

(19) – أحمد بوزفور، تأبط شعرا، منشورات الفنك، الدار البيضاء، ص: 24.

(20) – د/ عبد القادر الرباعي، في تشكل الخطاب النقدي، مقاربات منهجية معاصرة، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1998، ص: 172.

(21) – د/ أمين علي السيد: في علمي العروض والقافية، دار المعارف، مصر، الطبعة الثالثة، ص: 132.

(22) – د/ عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2/ 1999 ص: 244.

(23) – مقارنة بغيره من أبيات النص، إذ بلغ مجموع حروف الهمس فيه (09) حروف.

(24) – التدوير هو إشتراك شطري البيت في كلمة واحدة وذاك بأن يكون بعضها في الشطر الأول، وبعضها في الشطر الثاني، أنظر المعجم الأدبي، ص: 62.

(25) – حسن عباس، حروف المعاني بين الأصالة والحداثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، 2000، ص: 31.

(26) – هذا عنوان لكتاب الدكتور: أحمد كشك، مدرس بكلية دار العلوم، جامعة القاهر، درس فيه مفهوم القافية وأنماطها في الشعر العربي، وحروفها وحركاتها وغير ذلك مما يتصل بالقافية.

(27) – د/ عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص: 290.

(28) – بنية اللغة الشعرية: ترجمة محمد الوالي، ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1986، ص: 74.

(29) – أقصد بذلك المعنى اللغوي للتواتر، لأن نوع القافية في هذا النص (المتواتر) وهي في علم العروض كل قافية فيها حرف متحرك بين حرفين ساكنين نحو (فاعلاتن).

(30) – د/ عبد الله بوخلخال، التعبير الزمني عند النحاة، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر الجزء الأول، ص: 155.

(31) – من المعروف في هذه القاعدة أن الزيادة في المبنى يقابلها الزيادة في المعنى.

(32) – الوصل: حرف مد ينشأ عن إشباع الحركة في آخر الروي المطلق كما هو الشأن في حرف الواو الناشئ عن ضمة السين في آخر كل بيت.

(33) – هو العنوان الذي اختاره المحقق لنص ابن زيدون الذي درسناه.