الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة أبي بكر بلقايد- تلمسان — كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

سجل تحت رقم: 1500
التاريخ: 2012
التوقيع:

تخصص أدب جزائري — شعبة بنية النص الصوفي

مذكرة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير بعنوان:

قراءة في الانزياح الشعري عند الأمير عبد القادر

إعداد الطّالب:
- محمد نـور

إشراف الأستاذ الدّكتور:
- عبد الحفيظ بورديم

أعضاء اللجنة المناقشة:

- أد شايف عكـاشـة	جامعة تلمسان	رئيسا
- أد عبد الحفيظ بورديم	جامعة تلمسان	مشرفا ومقرّرا
- أد خناتة بن هاشـم	جامعة تلمسان	عضـوا
- أد حبـيب مونـسي	جامعة سيدي بلعباس	عضـوا
- أد محمد بن عـمر	جامعة تلمسان	عضـوا

السنة:2010-2011

بسم الله الرحمن الرحيم

كلمة شكر:

ما الفخر إلاّ لأهل العلم إنّهم على الهدى لمن اهتدى أدلاّء

ففز بعلم تعش به حيّا أبــدا النــّاس موتى وأهل العلم أحيــاء

أتقدم بفائق شكري وتقديري إلى الأستاذ المشرف عبد الحفيظ بورديم الذي لم يدّخر جهدا لمؤازرتي بمعلوماته ونصائحه.

كما أتقدم بجزيل الشكر والامتنان إلى عميد كلية اللغة وآدابها، ورئيس المجلس العلمي.

وإلى أعضاء لجنة المناقشة على تكبّدهم عناء مناقشة هذه المذكّرة.

محمّد نــــور

إهداء:

أهدي ثمرة جهدي:

إلى التي رآني قلبها قبل عينيها، و حضنتني أحشاءها قبل يديها،
إلى التّي جعل الله الجنّة تحت قدميها، و التّي غمرتني بعطفها وحنانها، و بفضلها أخطّ هذه العبارات، أمّي العزيزة أهدي سلامي و محبتي إليك
أمي ، ربما لم أبرك تمام البر.. لكني أعلم أن قلبك أكبر من أي بر ، رعاك المولى وجزاك من الثواب كل الجزاء

إليك أبي الحبيب:

إلى قدوتي الأولى ونبراسي الذي ينير دربي ،إلى من علمني أن أصمد أمام أمواج البحر الثائرة ،إلى من أعطاني، ولم يزل يعطيني بلا حدود، إلى من رفعت رأسي عالياً افتخاراً به، إليك يا من أفدك بروحي، أبعث لك باقات حبي واحترامي وعبارات نابعه من قلبي، وإن كان حبر قلمي لا يستطيع التعبير عن مشاعري نحوك، فمشاعري أكبر من أسطرها على الورق، ولكني لا أملك إلا أن أدعو الله عزوجل أن يبقيك ذخراً لنا ، ولايحرمنا ينابيع حبك وحنانك،أبي العزيز، أطال الله في عمرك .وإلى قرّة عيني ابنتي شروق آيـــة. وإلى إخوتي وأخواتي الأعزاء

محمّـد نـــــور

لحظة صدق:

حينما أتذكّر أني برفقتك أشعر فعلا أنّني محظوظ. . ولا شيء يوازي سعادتي بك ...قلمي ودفتري ومشاعري... زوجتي العزيزة ، يأبى القلم إلّا أن أكتب ... أيّ شيء منّي يُجزيك ؟ أم أيّ حرف حائر يفيك . ؟ فأنت من أشعلت دربي أملا وسرورا ... أنت النهر الذي استقيت منه لأبقى أستنشق ذلك النسيم العليل العطر، من روحك الذكية التّي طالما صنعت في داخلي ذلك الإنسان المشرق . . وأوقدت له شمعة التفاؤل التي أضاءت كل الظلام ...وسيبقى قلمي قزما أمام عظيم عطائك ، بل أشعر بصدق أنّ هذا الكون على حجم اتساعه وكبر مساحته وكثرة إغراءاته لا يهمّني أبدا بقدر رغبتي في التمسك بك والحفاظ عليك، وهكذا سأبقى بإذن اللّه تعالى طالما بقي هذا القلب ينبض... وطالما ظلّ هنالك شيء اسمه الحياة الزوجية

زوجك المخلص: **محمّـد نـــــور**

النص الشعري بنية لغوية معرفية وجمالية، وواجهة نفسية، تتجاذبه أقطاب صوتية تركيبية ودلالية، قد يتميز فيه قطب من هذه الأقطاب بظواهر تنبئ عن مكنونات الخطاب، وقد لا يبرز فيه قطب، مما يستدعي حالة من التماهي بين المتلقي والنص، لاستكناه رؤاه، وهذا يتطلب مستوى عاليا من المران والدربة والمعرفة اللغوية والجمالية والذوقية ، قد لا تتيسّر لكثير من القراء.

وشعر الأمير عبد القادر مرآة تعكس تراثًا مضى في جانبه المعرفي الخالص، أما في جانبه الجمالي الذوقي فهو يعكس عدة ظواهر فنية، فالقارئ للشعر الأميري يلاحظ حتمًا تميّزًا عمّا ألف من الشعر، يأتي هذا التميّز كنتيجة حتمية لظروف طبيعية وتاريخية وثقافية ليعلن الشخصية الأميرية الصوفية بمبادئها ومثلها ومعارفها ورُؤاها، وطرائق تعبيرها وأبنية خطابها، غير أن التعميم خادع إلى درجة ما، ففي الكل جزئيات متباينة ، فرغم أن الخطاب الشعري للأميرنم يمكن اعتباره واحدًا، والنظر إليه بمعايير متقاربة، إلا أن هذا الخطاب متعدّد تعدّد الدارسين، إذ ما يراه البعض وحدّة يمكن أن يراه غيرهم تنوّعًا فادحا.

غير أن الحكم على شعره لا يتأتّى إلا بعد عدّة دراسات توجه كلّها نحو تحليل الخطاب الشعري في مدوّناته، الذي يحمل كمًا معتبرًا من شعر الصوفية، وقراءته قراءة واعية، بمنهاج مرن هو مزاوجة بين البلاغة العربية الأصيلة والمنهج الأسلوبي الحديث، لأن النص الأميري مختلف عن النص الذي بني عليه المنهج الأسلوبي في الأصل، لذلك كان لزامًا علينا استعمال أدواتنا الخاصة النابعة من لغتنا من عروض و نحو وبلاغة لتطويع المنهج الأسلوبي ليخدم نصّنا ويوافقه.

وما الدراسة الأدبية إلا رصد لظواهر الإبداع ومحاولة تقييمه، والحكم عليه، في جانبيه، الموضوعي والفني، فالشعر لغة خاصة لها وظيفتان؛ وظيفة معرفية، ووظيفة فنية جمالية وكل وظيفة تخدم الأخرى، فالشعر يحمل دلالة ثقافية أو سياسية أو اجتماعية، وينسقها وفق نسق معين هو الأسلوب، فدراسة الشعر هي فصل الأبعاد الموضوعية عن الظواهر الأسلوبية، لكي تتضّح البنية العميقة للخطاب ويمكن حينئذ إحصاء الظواهر الأسلوبية وتقييمها، ومدى مشاكلتها لمواضيعها، أو مدى تشكل المواضيع من خلالها.

ولعلّ فكرة موضوع هذا البحث نبعت أوّل مرّة من إعجاب شخصي بالمتصوّف المجاهد الأمير عبد القادر، ثم تبلور كموضوع للدراسة، مما حملني على إبراز عبقريته الشعرية

في ديوانه من جوانب غير مطروقة. فبعد الاطلاع على نماذج شعرية من الديوان، آلمني أن أصادف شعرًا راقيًا يملأ هذا المصدر القيّم، لكنه لم يحظ بالدراسة الكافية فكثيرًا ما نسمع القصائد والأبيات يتغنّى بها ولا نكاد نقف على بيت بالدراسة فيها، يدل على جودته أو" رديئه"، حتّى بالنسبة للجزائريين المتخصّصين في مجالات الأدب، فدراساتهم أكثرها تتناول مدوّنات مشرقية، وكأنهم يساهمون في طمس هذا التراث الأدبي الثمين.

إنّ أيّ قراءة لخطاب فنّي على تعدّد القراءات، تهدف إلى الكشف عن الإبداع، وإن اختلفت وسائل كل قراءة؛ لذلك فالسؤال الذي يطرحه هذا البحث، ما هي جماليات وانزياحات الشّعر الأميري التي يحملها في جانبه الموضوعي والشّكلي؟ وهذا سؤال عام يمكن تجزئته إلى أسئلة أكثر تخصيصًا ودقّة، ما الموضوعات التي تناولها الشاعر في ديوانه؟ ما الجديد فيها ؟ ما الموضوعات التي أجاد الشّاعر نظمها أكثر من غيرها ؟ كيف عبّر الأمير عن موضوعاته؟ هل يمكن تحديد بنية موحّدة للقصيدة الأميرية حسب الموضوعات؟ ما مدى تميّز الأمير عبد القادر ؟ ما قيمة الخيال الشعري للأمير؟ والإجابة عن هذه الأسئلة لن تكون حاسمة، إلاّ بعرض شعره بالتحليل والدراسة الجادة، لأن البحث فيه لا يزال بكرًا.

وقد تعتبر قراءة التراث بمناهج حديثة مغامرة أو قفزة في الظلام، لذلك حرصت أن تكون أهداف دراستي واضحة،وذلك بتوسيع بعض الجوانب التي عولجت بصورة جزئية، أو بصورة تنظيرية، أو أغفلتها الدراسات تمامًا، ذلك أن قراءة شعره قراءة واعية، ستؤدي إلى رسم صورة واضحة وجديدة لمعالم الحياة العامة في العهد الأميري، كما أن هذه الدراسة ستكشف عن مذهب هذا الشاعر ومنازعه . وبصورة أعمّ، فالهدف هو الكشف عن قيمة إبداع الشاعر من خلال قصائده وبيان أذواقه و أدواته التعبيرية، بالكشف عن البنية الأسلوبية العميقة لخطاباته الشعرية، و رصد أكثر الظواهر الأسلوبية الحاضرة بقوة في خطاباته.

ولعلّ طبيعة الموضوع المدروس اقتضت أن أتقيد بالمنهج الأسلوبي الدّلالي، لأنني إزاء دراسة متنوّعة القضايا والمناحي تشمل الشعر والنقد وتتفتّح على القديم والحديث العربي والغربي، لذلك أراه الأنسب لهذا النوع من الدراسة، والتي تهدف إلى إعطاء صورة عن الشعر الأميري انطلاقا من استقراء أبياته، بدءًا بالمستوى الموسيقي والتركيبي وصولا إلى المستوى الدّلالي .

وبالتالي ينتظم البحث في مدخل وثلاثة فصول وخاتمة . وانطلاقا من المدخل اعتقدت أنه من الضروري طرح إطار نظري لمعالجة موضوع البحث، فكان المدخل تأسيسا وتنظيرا للدراسة . ذلك أنّ البحث في موضوع كهذا يقتضي أن يكون الانطلاق فيه من أرضية نظرية واصطلاحية، لذلك رأيت أن نقف بداية عند المفاهيم الرئيسية التي تؤلف الأساس الذي ينهض عليه البحث، ومن ثمّ كنت ملزما في المدخل على تقريب مصطلح الانزياح بالنسبة للمتلقي وتحديد مفهومه اللغوي والاصطلاحي وإبراز أهم المدارس والتعاريف التي تناولت الانزياح مع بيان جماليته وعلاقته بلغة الشعر.

وبدأت البحث بالحديث عن الانزياح الموسيقي، أذكر فيه أهم السّمات الموسيقية البارزة في الشعر الأميري، لأنتقل بعد ذلك في الفصل الثاني إلى الانزياح التركيبي، ثم أوسع الحديث في الفصل الثالث عن الانزياح الدلالي، من خلال اللغة الشعرية، والخيال والرمز استنادا إلى صوفية الشاعر واعتمادا على مصوّغات لغوية وبلاغية، ثمّ اختتمت البحث بخلاصة استعرضت فيها مختلف النتائج التي توصلت إليها .

وقد اهتمّت بعض الدراسات برصد المواضيع الشعرية للأمير، وهي إمّا دراسات حاولت جمع أدب الأمير وتبويبه حسب موضوعاته دون نقده وتبيان الأوجه الجمالية فيه، كالدراسة التي خصّها "فؤاد صالح السيد" في كتابه "الأمير عبد القادر الجزائري متصوّفا وشاعرا"، أو الدراسة التي تناولت "المصطلح الصوفي عند الأمير"، وهي رسالة ماجستير في جامعة تلمسان كلية اللغة و الأدب، وإمّا أنها دراسات عامة هدفها تعريفي و تأريخي، مثل كتاب"في صحبة الأميرين"، ومثله كتاب "حياة الأمير عبد القادر"لشارل هنري تشرتشل" .

وسعيا إلى إثراء موضوع البحث، اعتمدت - فضلا عن المراجع السابقة - على أكبر قدر من المصادر التي تأتّى لي الاحتكاك بها، سواء أكان بالقراءة السريعة أم بالقراءة العادية التي انصبّت على جملة من الكتب التي لها صلة وطيدة بموضوع الدّراسة. ويمكن إدراجها في مجموعتين أولاها:

المصادر القديمة، مثل مؤلف عبد القاهر الجرجاني دلائل الإعجاز ولسان العرب لابن منظور، وكتاب ابن جني الخصائص، وكتاب المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر لابن الأثير...

وثانيها المؤلفات الأسلوبية المعاصرة التي يتقدّمها مؤلف جان كوهن "بنية اللغة الشعرية" و"الانزياح الشعري عند المتنبي" لمؤلفه أحمد مبارك الخطيب، وأخيرا ديوان الأمير عبد القادر.

وكان جمع المصادر والمراجع العقبة الأولى التي واجهتها، وخاصة إذا كان مجال البحث من جوانب غير مدروسة سلفا يقرّ معظم الباحثين فيها بقلة المصادر، ناهيك عن الصعوبات النظرية والتطبيقية من قبيل كيفية تأويل الانزياح والتوفيق بين وظائفه، ولهذا لا يمكنني الادّعاء بأن قراءتي لهذه المدوّنة هي قراءة نهائية، بل يمكن اعتبارها فاتحة لقراءات أكثر عمقًا، وأكثر رصدًا للظواهر الأسلوبية.

وأرى من أوجب الأمور الاعتراف لأصحاب الفضل بأفضالهم، فأشكر الله على نعمه الكثيرة والوالدين الكريمين وزوجتي العزيزة، ولولا توجيهات أستاذي الفاضل الأستاذ الدكتور: عبد الحفيظ بورديم، لما كتب لهذا البحث أن يكتمل، وهو الذي لم يبخل بنصحه وإرشاداته ووقته، كما أتوجّه بالشكر الجزيل إلى عميد كلية اللغة وآدابها وكل أساتذة قسم اللغة العربية بجامعة تلمسان، و كل من ساعدني في إنجاز هذا البحث.

مدخل:

الانزياح الشعري في الدراسات النقدية واللّغوية

يتناول مدخل هذه الدراسة ظاهرة الانزياح، كمعيار اتخذه بعض النقاد لتمييز اللغة الشعرية عن اللغة النثرية واللغة التواصلية، عندما تراجع المعيار الكلاسيكي (الوزن والقافية)، وتقدمت بذله خصائص أخرى يتكئ عليها الخطاب للتأكيد على شعريته. وإذا كان مصطلح الانزياح حديث النشأة فالظاهرة التي يدل عليها ليست بجديدة، فالانزياح لصيق بكل الخطابات المجازية، وقد اهتمت الشعرية العربية القديمة بخصوصيات هذه الظاهرة، وإن عبّرت عنها بمصطلحات أخرى تابعة للسياق الثقافي العام السائد آنذاك، مثل العدول والالتفات ... لذلك سأحاول الإحاطة بجذور المصطلح في التراث العربي، وتطوراته في الشعرية الغربية والحديثة.

لقد ميّز دوسوسير بين اللغة والكلام، إذ الأولى جماعية، والثاني فردي، الأولى عبارة عن قواعد من الوحدات اللغوية والتراكيب أي إنتاج "يسجله الفرد انفعاليا"[1]، وهي في ذلك شبيهة بمخزن، بينما الثاني"فعل ذاتي يتوفر على الإرادة والذكاء "[2]، وهو بذلك معرّض دائما للتغيير. هكذا إذن تقوم اللغة كذاكرة، وهي متسلّطة وقاهرة، في مقابل الكلام كنشاط، يتوفر دائما على فعالية الإبداع ويخلق لنفسه حرية ما.

وإذا تجاوزنا وصف اللغة كنظام عام يحكمه خيط التواطؤ والاتفاق إلى وصفها كنظام لتواصل آخر هو التواصل الأدبي، نلتقي بثنائية أخرى قياسا إلى الثنائية السابقة مع تعدّد التسميات التي تشكل طرفي هذه الثنائية: اللغة / الأسلوب، القاعدة/ الشذوذ، المعيار/ الانزياح، وتلتقي هذه التسميات حول فرضية تخصّ لغة الأدب وهذه الفرضية تطرح عادة تحت مصطلح عام هو الانحراف écart وتذهب إلى اعتبار اللغة الأدبية لغة خارجة عن القانون منزاحة عن العرف، رافضة السلطة، والنص الأدبي بذلك هو الابن العاق للمرجع اللغوي أو ذلك" الفوضوي" الهارب من حراس حدود اللغة المبشر بجزيرة نحوية أخرى، فيتأسس تبعا لهذا "كحرية تكتسب ضد القيود المؤسساتية، وكاستقلال عن الأعراف اللغوية المتداولة"[3]، ولكن السؤال هو: كيف يتموضع مصطلح الانزياح في الشعريات؟ ماهي أشكال العلائق التي تربطه بالمرجع؟ والأهم من هذا كيف يحرّر الشاعر الكلام -بواسطة الانزياح- من استبدالية المرجع اللغوي وينتقل به إلى حركية الإبداع ؟ وقبل كل هذا ما هو الانزياح؟

الانزياح مفهوما و مصطلحا:

أ- الانزياح لغة: مصدر للفعل نزح"نزح الشيء، نزحا ونزوحا: بعد وشيء نزح ونزوح نازح، أنشد ثعلب[4] :

---

[1]- Ferdinand de Saussure: cours de linguistique générale.E.N.A.G reghaia. Algérie.1990.p:30

[2] – عمر أوكان: الأسلوبية والأسلوب، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء ،المغرب،ط2 ،1994 ص120

[3]– خوسيه ماريا، بوثوليو ايفانكوس: نظرية اللغة الأدبية،ترجمة: حامد أبو احمد ، مكتبة غريب ،القاهرة، مصر ،(د.ت)،ص27

[4]– *ثعلب، أبو العباس(200 - 291 هـ، 816 - 904م) نحوي، لغوي . من أشهر كتبه :الفصيح؛ قواعد الشعر؛ مجالس ثعلب؛ اختلاف النحويين*

إن المذلّة منزل نزح عن دار قومك، فاتركي شتمي

ونزحت الدّار فهي تنزح نزوحا إذا بعدت، وقوم منازيح، وبلد نازح ...ووصل نازح بعيد ... وقد نزح بفلان إذا بعد عن دياره غيبة بعيدة. وقد انشد الأصمعي [1]:

ومن ينزح به لابد يوما يجيء به نعي أو بشير"[2]

ولا يختلف المعجم الوسيط ولا القاموس المحيط عن لسان العرب في "التأكيد على دلالة البعد" عن التعرّض للفعل نزح الّذي هو من عائلة "انزياح".

وإذا ذهبنا إلى القاموس الموسوعي "لاروس" وبحثنا عن مادة écart سنجد دقة في تحديد المصطلح، إذ أنّ "الانزياح هو حركة عدول عن الطريق أو خط المسير، وإحداث الانزياح هو وضع مسافة، فاصل، اختلاف "[3]، هذا لغويا أما أدبيا فالانزياح بالنسبة لقاموس لاروس هو "فعل الكلام الذي يبتعد عن القاعدة"[4] .

ولعلنا نلاحظ أن هذه المعاجم تركز على مسألة "الابتعاد عن" وهو الأمر الذي يجمع بين مختلف الاتجاهات النقدية التي اهتمت بهذا المفهوم الذي تعلقت به مصطلحات كثيرة منها: "الانتهاك Déviation، الشناعة Le scandale، العدول عن النمط"[5]، فكل هذه المصطلحات، وغيرها، تشكل عائلة لمصطلح الانزياح، وهي كما نرى، مصطلحات خواص اقترحت لتمييز لغة الشعر، وإذا كان للمرء أن يفاضل بين المصطلحات، فلربّما فضّل الانزياح، لا لأنّه المصطلح المعتمد في هذا البحث، وإنّما لأمور نحسبه يمتاز بها:

فهو يعدّ ترجمة دقيقة للمصطلح الفرنسي écart وإذا صحّ أنّ جرس اللّفظ يمكن أن يكون له تعلّق دلالته، فإنّ تشكيل"الانزياح" الصوتي وما فيه من مـــدّ، من شأنه أن يمنح اللّفظ بعـــدا إيحائيا يتناسب وما يعنيه في أصل جذره اللّغوي من التباعد والذّهاب[6]. لذلك نميل إلى استعمال مصطلح"الانزياح"، فضلا أن معظم المصطلحات السابقة تحمل طابعا أخلاقيا[7] وسلطويا، مما يجعلها تبتعد عن طبيعة الحقل الأدبي النقدي، وتبقى بدلك صالحة فقط لممارسة السلطة الأخلاقية الاجتماعية.

وأثناء الانتقال من تحديد مصطلح الانزياح- في تداخلاته المختلفة مع مصطلحات أخرى وإيحائه بدلالة الخروج عن العادة- إلى تقصي دلالته في التنظير النقدي، نجد أن هناك مفهوما عاما ينتظم

---

[1]- الأصمعي(122 -215هـ ، 740-830م) لغوي ، اشتهر بروايته المحفوظ من أشعار العرب ونوادرهم

[2] - ابن منظور: لسان العرب.ج 2. دار صادر .بيروت.لبنان.دت.ص 617

[3] -Dictionnaire encyclopédique Larousse ; paris; France.1979 p:464

[4]- المرجع نفسه.ص464-465

[5]- عبد السلام المسدي.الأسلوب والأسلوبية.الدار العربية للكتاب.تونس.ط2. 1982.ص100-101

[6]- أحمد محمّد ويس: الانزياح وتعدّد المصطلح، مجلة عالم الفكر ، الكويت ، المجلّد الخامس والعشرون، العدد الثالث، يناير/ مارس1997، ص66

[7] - صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، 1992.ص63-64

مختلف الدراسات التي تناولت مختلف الدراسات التي تناولت مسالة الانزياح مـؤداه أن هذا الأخير هو انحراف الكلام عن النظام العادي والابتعاد عن السنن التي يجـري وفـقـها الاستعمال اليومـي للغة[1]، فإذا كنّا في خطاباتـنا الجارية ذات الوظيفـة التواصلية المحدودة نستعمـل الدوال الدوال بمدلولاتها المتعارف عليها خاضعـين لسلطة المرجع، فالذي يحدث في الخطاب الشعري والأدبي بصفة عامة هو فتح باب "الحرية الانتقائية" أمام المرسل، وبهذا لا تـتهـدم فقط العلاقة الآلية القائمة سلفا بين الإشارة اللغوية ومفهومها، بل تنتهك أيضا"مثالية" بنية المتوالية لذا نصادف في الواقع مستويين من التشكيل اللغوي:

1-<u>المستوى العادي</u>: ويتجلى في هيمنة الوظيفة البلاغية على أساليب الخطاب.

2-<u>المستوى الإبداعي</u>: وهو الذي"يخترق المستوى المألوف للغة، وينتهك صيغ الأساليب الجاهزة، ويهدف من خلال ذلك إلى شحن الخطاب بطاقات أسلوبية وجمالية تحدث تأثيرا خاصا في المتلقي"[2]، وعندما نتحدث عن المستوى الأول، فهو يتضمن طبعا اللغة التواصلية سواء تلك التي التي نستعملها في خطاباتنا اليومية أو العلمية، بينما نعني بالمستوى الثاني اللغة الشعرية وهذا يشخص الأسلوب"بخط مستقيم يمثل طرفاه قطبين، قطر النثر الخالي من الانزياح، وقطر الشعر الذي يصل فيه الانزياح إلى أقصى درجة، وتقع القصيدة قرب طرف الأقصى، كما تقع لغة العلماء قرب الطرف الأدنى ولا ينعدم الانزياح فيها ولكنه يقرب من الصفر"[3]، ففي مقابل اللغة الطبيعية التي تتّسم بالمنطقية وتهدف إلى توصيل دلالة بعينها، تقوم لغة أخرى تتسم بالإيحائية وتهدف إلى الإثارة ويحتمل الدال مدلولات شتى مما يلغي الحالة الحيادية للغة، "فنظريا تتطلب فعالية التوصيل أن يقابل كل مدلول دالا واحدا... فهذه هي حالة اللغات العلمية"[4]، ولكن في لغة الشعر"يمكن أن يعبر عن المدلول بواسطة دوال شتى، وهذه هي حالة القوانين الشعرية التي يكون الاصطلاح فيها ضعيفا"[5] .

وفعل التنويع الدلالي هذا الذي يتشكل عبره نسق تعبيري غير مألوف، هو شكل متعمد من قبل منشئ الخطاب، بطموحه الدؤوب في تحرير العلامة اللغوية من قيود العرف والتواطؤ الاجتماعيين، ولذا ازداد الاهتمام بمسالة الانزياح، حتى اعتبرته بعض الشعريات "المعيار الأكثر حزما في تحديد السمات الشعرية في تحديد نص ما، فلكي نصف لغة الشعر في حركتيها، لدينا مفهومان كبيران يسمحان بجعل التحليلات أكثر تلاحما: مفهوم الانزياح ومفهوم التكرار، وهما

---

[1] -Jean dubois:dictionnaire de lingiustique.librairie Larouse.paris.france.1989. p42

[2]- نور الدين السد: الأسلوبية في النقد العربي الحديث، رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر،1993، ص149

[3]- Jean Cohen: Structure du langage poetique.Nouvelle bibliothèque scintifique.Flammion.Paris.France.1966.p:23

[4]- عبد الله الخطيب:القصيدة المغربية المعاصرة ، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، ج1، ط1، 1987، ص27

[5]- نفس المرجع السابق ونفس الصفحة

مفهومان يعودان إلى البلاغة والشعرية"[1]، فاللغة الشعرية،إذن،تعتبر الانزياح جوهرا لها وأحد أعمدتها الأساسية.

وقد تحدثنا -حتى الآن- عن مفهوم الانزياح وارتباطه باللغة الشعرية، وهو مفهوم يركز على الخروج عن المألوف، غير أن هناك خصوصيات لهذا المصطلح، ارتأينا أن نستعرضها حسب الاتجاهات النقدية التي ركزت على الانزياح أثناء دراستنا للخطاب الشعري بدءا بالبلاغة والنقد العربيين القديمين، وانتقالا إلى البنيوية الغربية ووصولا إلى الأسلوبية.

الانزياح في الدراسات النقدية:

1 - الانزياح عند العرب القدامى:

نصادف أثناء إعادة قراءتنا للتراث الفكري القديم مصطلحات مثل"العدول" و"الالتفات"، "الضرورة الشعرية"،"إقدام العرب على الكلام"[2]...الخ، وهي كما نلاحظ مصطلحات تنتمي إلى حقول معرفية مختلفة من علوم اللغة والبلاغة والنقد الأدبي، غير أنها تلتقي حول بعد مفهومي واحد وهو الإقبال على الكلام بجرأة والإتيان بالجديد، المخالف للسابق. وبذلك تأكّد انتباه العرب القدامى إلى وجود مستويين من الكلام، بما فيه من الاعتراف للشعراء بأنّهم "أمـراء الكلام يصرفونه أنّى شاؤوا، ويجـوز لهـم مالا يجـوز لغـيرهم من إطـلاق المعنى وتقييده... واستخراج ما كلّت الألسن عن وصفه ونعته... فيقرّبون البعيد ويبعدون القريب، ويحتجّ بهم ولا يحتجّ عليهم"[3].

ونلمس في هذا النص لهجة التقدير للشعراء، فتجاوزهم لسلطة القاعدة لا يأتي فقط "كرخصة شعرية" تجيز لهم المحرم، بل يحدث أيضا لأنّ لهم القدرة على التصرف في الكلام والابتكار فيه، حيث أنّ "ارتكاب الضرورة أو ما عدا ذلك لا يكون بسبب الاضطرار دائما، كما أنّ اللجوء إليها لا يجب اعتباره من قبيل ما يعتذر عنه وما يستدعي التأويل والتخريج، لأنّه قد يكون برضا الشاعر وعمده لحاجات خلاف ما يراه القائمون على القواعد التقليدية، وهو اعتراف بحـق الشاعر في أن يكون له لغته الخاصـة"[4]. وهي لغـة يضطر فيها الشاعر إلى التغيـير فـي المتواضع عليه مـن التراكيب والمـصطلح عليه مـن الدلالات، ذلك أنّ "اللغات كلها ملكات شبيهة بالصناعة إذ هي ملكات في اللسان للعبارة عن المعاني وجودتها وقصورها بحسب تمام الملكة أو نقصانها وليس ذلك بالنظر إلى المفردات وإنّما هو بالنظر إلى التركيب"[5].

---

[1] - Jean Molino, JeanGarde Tamine:Introduction à l'analyse de la poésie. Presse universitaire de France. P128

[2]- عبد الحكيم راضي: نظرية اللغة في النقد الأدبي.مكتبة الخارنجي.القاهرة.مصر.د ت.ص249

[3]- نفس المرجع: عبد الحكيم راضي.ص46

[4]- المرجع نفسه ص57

[5]- ابن خلدون: المقدمة.ج1.دار الجيل .لبنان.د.ت.ص613

فالقدامى، إذن، تنبّهوا إلى وجود مستويين للكلام، المستوى الأول الذي يتحدث به جميع الناس، والمستوى الثاني الذي هو فردي خاص. لذلك بدأوا البحث في هذا الخاص وعلاقته بالمستوى الأول، فشبه الشاعر الخارج عن الأنـماط المألوفة الفارس الذي يركب جـوادا لا لجام له. "مثله في ذلك ... مثل مجري الجموح بلا لجام، ووارد الحرب الضروس حاسرا من غير احتشام، فهو وإن كان ملوما في عنفه، فإنه مشهود له بشجاعته"[1]، فالشهادة للشاعر بالشهادة اللغوية تتجاوز لومه على تعنيف اللغة.

وقد أدى البحث في خصوصية القرآن الكريم، ذلك الخطاب المنقطع معرفيا ولغويا عما كان سائدا إلى تأكيد فكرة المستويين هذه، واعتبار مستوى الخطاب القرآني خارجا عن العرف وهو ما يشكل بلاغته، ومن ثم إعجازه بالقياس إلى الكلام المتداول في المجتمع العربي، ولهذا فإن "البحث في قضية الإعجاز ليس في حقيقتها إلا بحث عن السمات الخاصة للنص التي تميّزه عن النصوص الأخرى في الثقافة وتجعله يعلو عليها ويتفوق"[2]، "وبخروجه عن المعهود في كلام العرب، وبيانته عن المألوف في ترتيب خطابهم"[3]، تجمع دراسات الأقدمين على تفرّد النص القرآني، وعلة ذلك التفرّد إلى عدول وانزياح أسلوبه عن أساليب العرب مما يجعل الكلام خارقا لواحدية البعد الدلالي قابلا لأكثر من قراءة. ويمكن التّوسع في خروج الخطاب القرآني عن نظام الكلام المعهود عند العرب في "تطويع ونحت واشتقاق مفردات جيدة وابتداع أخرى غير مألوفة سواء من ناحية تتابعه الصوتي أو من ناحية تكوينها أو تركيبها "[4]، فإذا كان النحاة يقدمون نظاما زمنيا صارما عبر الفعل بكل أقسامه فالبلاغيون يجيزون الانتقال في الفعل من الماضي إلى المستقبل أو العكس، كما أنهم يقبلون انتقال الخطاب من الغائب أو العكس ويرون فيه "التفاتا" يكسر جمود الخطاب فيؤسس جمالية خاصة، لذلك ذهبوا إلى تقديم الغايات البلاغية من وراء هذه الحالات، كما نرى على سبيل المثال في تحليل سورة الفاتحة حيث يعدّل النص السماوي من الغيبة إلى الخطاب في قوله تعالى" إياك نعبد وإياك نستعين"[5] بعد الحمد لله رب العالمين، وهذا العدول يهدف إلى تعظيم شأن المخاطب[6] .

ومن النصوص التي تؤكد أن"الالتفات" في الكلام يتقنه فقط العارفون بالبلاغة والفصاحة، وفضلا عن ذلك فهو يخلّص الكلام من تكراريته ويمنحه الطراوة والحلاوة، لذلك"يسمّى هذا النقل التفاتا....والعرب يستكثرون منه، ويرون الكلام وإذا من أسلوب إلى أسلوب أدخل في القبول عند السامع، وأحسن تطرية لنشاطه"[7]. "والعدول عن صيغة من الألفاظ إلى صيغة أخرى لا

---

[1] - ابن جني:الخصائص.ج2.تحقيق: محمد علي النجار.مطبعة دار الكتب المصرية.القاهرة.1952-1956.ص392-393

[2] - نصر حامد أبو زيد:إشكاليات القراءة وآليات التأويل.المركز الثقافي العربي .الدار البيضاء.بيروت.لبنان.ط4. 1996.ص137

[3] - الباقلاني:إعجاز القرآن.تحقيق.السيد أحمد صقر.دار المعارف .القاهرة.مصر. 1954ص51-52

[4] - رجاء عيد: البحث الأسلوبي معاصرة وتراثا .منشاة المعارف بالإسكندرية.مصر .1993.ص 149

[5] - سورة الفاتحة. الآية 3

[6] - ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر.ج2.المكتبة العصرية للطباعة والنشر.بيروت لبنان.1990.ص 5

[7] - السكاكي:مفتاح العلوم. مطبعة مصطفى البابي الحلبي.وأولاده بمصر.ط1. 1937.ص150

يكون إلا لنوع خصوصية اقتضت ذلك وهولا يتوخاه في كلامه إلا العارف برموز الفصاحة والبلاغة الذي اطلع على أسرارها"[1].

ركّز القدماء -إذن- على فكرة "صناعة الكلام"، والتي نستشف من أحاديثهم حولها تركيزا على الجانب الفردي، المنزاح عن أشكال الآخرين، في استخدام الألفاظ، ولهذا كانت المعاني بالنسبة للشاعر عندهم "بمثابة المادة الموضوعة، والشعر فيها كان كالصورة يوجد في كل صناعة مثل الخشب للنجارة والفضة للصياغة"[2]، والشاعر المبدع هو الذي يخلق من المادة المتداولة بين جميع الناس نمطا تعبيريا يخصّه، ويحدث ذلك عبر التشكيل الصوري الذي يمارسه الشاعر خارجا عن النحو، مفسدا منطق الإسناد، مقدّما بنيات "غير نحوية "فيريك "الجماد حيا ناطقا، والأعجم فصيحا والأجسام الخرساء مبنية"[3]، وعلى هذا الأساس يتشكل "اللانحو"، فيكون أكثر إثارة النسبة لمتلقي الشعر. وكلما ابتعد الشاعر عن البنيات النحوية الجاهزة كلما انتقل بخطابه إلى دائرية الشعرية، لذلك قاس بعض النقاد درجة الشعرية بمدى القدرة على الابتعاد عن المألوف."فإذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى ولا اختراعه، أو استظراف لفظ وابتداعه، أو زيادة فيما أجحف فيه غيره من المعاني أو نقص مما أطاله سواه من الألفاظ، أو صرف معنى عن وجه إلى وجه أخر...كان اسم الشاعر مجازا لا حقيقيا"[4].

والباحثون وهم يضعون الأصول التي قام عليها الهيكل البنائي لقواعد العربية، رصدوا إمكانية الخروج عن هذه الأصول بالنسبة للحروف، و للكلمات وللجمل كما سوف نبين ذلك:

أ / الانزياح في مستوى الحرف: لقد عمد النحاة في تحديد أصل وضع الحروف انطلاقا من النظر في مخرجه وصفته بواسطة تسكينه، ثم بنطقه بعد همزة مكسورة وذلك ما يعرف بالأصل في الحروف، ويمكن ملاحظة ذلك من خلال هذا الإجراء التطبيقي الخاص بحرف النون، و الذي يمكننا الانتهاء منه إلى معرفة العناصر المشكلة لأصل هذا الحرف ، وهي كما يلي:

1-الأصل في النون أن تنطلق في اللثة.

2-الأصل في النون أن تكون أنفية.

3-الأصل في النون أن تكون مجهورة.

---

[1] - ابن الأثير :المثل السائر.ج2.ص12

[2] - قدامة بن جعفر:نقد الشعر.تحقيق.كمال مصطفى.مكتبة الخارنجي بمصر.ط2. 1963 .ص17

[3] - عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة في علم البيان، تصحيح: محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت .لبنان.ص22

[4] - ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1.دار الجيل.بيروت.لبنان.ط5. 1981.ص116

4-الأصل في النون أن تكون مرققة.

وكل واحد من هذه العناصر الأربعة صالح من الناحية النظرية البحتة لأن يعدل عنه إلى غيره، يعدل عن اللثة إلى أحد المخارج الأخرى، وعن الأنفية إلى الفموية، وعن الجهر إلى الهمس، وعن الترقيق إلى التفخيم، ولكننا من الناحية التطبيقية نجد أن اللغة تحصر الانزياح عـن أصل النون في المخرج والترقيق وتحتـفظ للنون بصفتي الأنفية والجهر دائمـا . فإذا أردنا أن نعـرض نماذج الانزياح عن أصل النون وجدنا:

1- قد تنطق بالشفتين كما في: ينبح

2- وقد تنطق بالشفة السفلى والأسنان العليا كما في : ينفع

3- وقد تنطق (مفخمة) في الأسنان نحو : ينظر

4- وقد تنطق لثوية أسنانية كما في : أنت

5- وقد تنطق مكررة : من رأى

ونخلص من ذلك إلى استنتاج مفاده أن" كل ذلك فروع للنون ، وكله انزياح عن الأصل بحسب الموقع، وبسبب ارتباطه بالموقع انزياحا مطردا، وبسبب اطراده يسهل رده إلى أصله، فنعرف أن هذا الفرع من قبيل النون وإن لم يكن نطقه في مخرج اللثة (الذي هو الأصل) ، ولم يكن في بعض الحالات مرققا"[1].

وعند محاولة تحليل التشكيل الصوتي بحثا عن فاعلية اللغة، نستشهد بما رصده الدكتور تامر سلوم حول التفسير التطبيقي للإمام عبد القاهر وهو يعالج مسألة الإدغام والإبدال واقفا على خطواته الإجرائية، وهي تمثل فعل الانزياح عن أصل الوضع بالنسبة للحروف يقول عن الإدغام : "أن تصل حرفا ساكنا بحرف مثله متحرك من غير أن تفصل بينهما بحركة أو وقف، فيكون عمل اللسان في أخذه لهما وارتفاعه عنهما عملا واحدا نحو (مدّ) في (مدد) و(شدد) ونحو (موّاقد) في (من واقد). وهذا التصور وإن كان يوحي بأن الإدغام يجب أن ينظر إليه في إطار المشكلة النحوية (حذف الحركة من الصوت الأول إن كان متحركا وقلب الصوت الأول من مثل الثاني)، فإن مدلول الإدغام في تطبيقات عبد القاهر أكثر عمقا ووفاء ...وبعبارة أدق قليلا،

[1] – تمّام حسّان: الأصول دراسة إبستمولوجية للفكر اللغوي عند العرب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة، 1982 ، ص117

إن مدلول الإدغام عنده يعني التعبير عن مطلق تأثير الصوت بصوت سواء أكان التأثر كاملا يترتب عليه فناء الصوت المتأثر أم كان جزئيا يفقد معه عنصرا من عناصره"[1].

وفي السياق نفسه الذي يتم فيه تحسّس التغيرات التي تطرأ على الحرف، سواء تعلق الأمر بالجانب الإجرائي الذي قنّنه اللغويون أو تداعياته الجمالية كما رأينا في تفسير عبد القاهر للإدغام، يحاول الدكتور تامر أن يسجل ما تعلق بظاهرة الإبدال عند عبد القاهر في قراءة حديثة"أما الإبدال فقد لاحظ عبد القاهر أنه يستند دائما-إلى أساس صوتي- وأنه لابد أن يكون مشروطا بوجود علاقة مخرجية أو وصفية بين الأصوات التي تدخل في بنائه أو تشكيله . ومن أجل ذلك حدد الأصوات التي ورد فيها الإبدال، وقسمها إلى متجانسة ومقاربة، وتحدث عن الأصوات التي يجذب بعضها إلى بعض، أو يشرب بعضها صوت بعض ليحصل التشاكل والتناسب بين الأصوات . وأهم ما يعنينا هنا هو أن الأصوات التي تتميز في باب الإدغام بصفة ذاتية تمنعها من الإدغام في مجانسها، أو مقاربها فقدت هذه الصفة، فتبادلت مع غيرها من الأصوات : فالشين تبادلت مع الجيم والزاي، والراء مع الياء والغين والضاد، والسين مع التاء "[2] .

وتتأكد مزية الإبدال الجمالية، باعتباره انزياحا عن أصل محدد من خلال الإمكانات التي يتيحها، كما هو الحال في الأبيات التالية، قال ذو الرمة "[3]:

فيا ميّ هـــل يجزي بكـــائي بمثله ... مـرارا وأنفاسي إليـك الزوافـــــر

وإني متى أشرف علـى الجانب الـذي ... به أنت من بـين الجوانب ناظـــــر

وأن لا يني يا ميّ من دون صحبتـــي ... لك الدهر من أحدوثة النفس ذاكـر

وأن لا ينال الركب تويـــهم وقعـــة ... من الليل إلا اعتادنـي منك زائـــر

وإن يـــك ميّ حال بـــيني وبينـها ... تشائي النوى والعاديات الشواجـــر

ولعلّ بعض القراءات تتناول مسألة الإبدال بشكل سطحي، فتظل حبيسة المعطى الصرفي القائم على النظر في طبيعة بنية الكلمة و ما يلحقها من تغيير، دون بحث فاعلية الصياغة الحادثة على تصريف المعاني. فيكون الاهتمام بأن الهمزة أبدلت من الياء في كلمة بكاء ومن الواو في زائر.

---

[1] – ثامر سلّوم : نظرية اللغة و الجمال في النقد العربي ، دار الحوار ، لبنان، 1983 ص25-26

[2] – الممرجع السابق ،ص 28

[3] – المرجع السابق ص57

زائر. وإن الألف أبدلت من الواو في الكلمات التالية ينال، اعتادني،حال، طال، شاقني في مقابل قراءة تتيح قدرا أكبرا من الفاعلية في البناء، و التشكيل بما يعود على الدلالة بقوة التأثير من ناحية، ويمكّن المبدع من الكشف على مراتب الامتياز التي يستطيع ارتيادها من ناحية أخرى . وفي القراءة التالية تأكيد ذلك "وأما إبدال الهمزة من الياء والواو في كلمتي (بكائي، زائر) فإنه يخلص البنية الإيقاعية من هذا التتابع الحركي الثقيل، ويخلق تشكّلا مقطعيا خاصا، يجعلنا نقرأ في الإيقاع أكثر من قضية واحدة . حقا إننا لا نرى هذه البنية الإيقاعية في ظل ... هذا المنحى بالدلالات القريبة الموجهة . ومن ثم قلنا إن الإبدال يجب أن يتناول بوصفه معرفة جمالية للمساق الذي يدخل في تكوينه"[1].

ونستطيع مما سبق أن نتأكد من قضية تراثية صميمة، تتحدث عن ظاهرة (طلب الخفة) التي يتيحها الانزياح في مستوى الحرف، إسهاما في إكساب اللغة السلاسة في النطق والانسيابية في التركيب، وليس الأمر من خلال هذا الإجراء ببعيد عن تحسّس معالم جمال العربية.

ب / الانزياح في مستوى الكلمة: إن الخطوة التالية للحرف هي الكلمة، حيث يكون الانزياح فيها بالتغيير في أصل الاشتقاق أو أصل الصيغة، الأمر الذي يقوم في أساسه على المعرفة والتعّلم والانزياح "عن أصل وضع الكلمة إما أن يكون انزياحا مطردا أو غير مطرد . فإن لم يكن الانزياح مطردا فذلك ما سماه النحاة (شاذا) فإن كان فصيحا فإنه يحفظ ولا يقاس عليه، من أمثلة ذلك:

-الحمد لله العلي الأجلل (أي الأجل)

-و في قوله تعالى (و إبراهيم وميكال) (أي ميكائيل)

-سلام على(أليياسين) (آل إلياس)

أما إذا كان الانزياح مطردا، فإنه يخضع لقاعدة تصريفية يفرد بها الإعلال أو الإبدال أو النقل أو القلب أو الحذف أو الزيادة الخ . وهي قواعد تشبه قواعد الإدغام، لأنها تنبئ عن الذوق العربي بالنسبة للاستثقال والاستخفاف، فإذا استثقل النطق في التتابع الصوتي لكلمة ما عدل بالكلمة عن الأصل إلى الفرع بحسب قاعدة تصريفية معينة، ومادامت القاعدة تحكم هذا العدول فهو عدول مطرد"[2].

---

[1] – ثامر سلّوم: نظرية اللغة و الجمال في النقد العربي، مرجع سبق ذكره، ص58

[2] – المرجع السابق والصفحة نفسها

تلك - إذن- ملاحظات نظرية، مشفوعة بأمثلة تطبيقية تمّ رصدها تفسيرا لمبررات التّخلي عن البناء الأصلي لصالح صيغ انزياحية تطلبتها مصوّغات الحدث الأسلوبي، خدمة لأغراض فنية جمالية، تمّ الوقوف على بعضها في تراثنا حيث" أشاروا إلى أنهم عدلوا عن الفعل إلى اسمه لأمور هي (السعة في اللغة) و (المبالغة) و (الإيجاز) و (الاختصار). ولذلك التزموا مع أسماء الأفعال صيغة واحدة . تقول للواحد : صه، وللاثنين : صه، وللجماعة : صه، وللمؤنث : صه. ولو أدرت المثال نفسه لوجب فيه التثنية والجمع والتأنيث وأن تقول : اسكتا واسكتوا واسكتي واسكتن، وكذلك جميع هذا الباب . فلما اجتمعت في تسمية هذه الأفعال ما ذكرناه من الاتساع ومن الإيجاز ومن المبالغة عدلوا إليها بما ذكرنا من حالها . وجعلوا المبالغة على وجوه منها :(المبالغة) في الصفة الانزياحية عن الجارية . وذلك على أبنية كثيرة منها (فعلان) ومنه (فعال) و(فعول) و (مفعل) و(مفعال)"[1].

وبالرغم من هذه النظرة في بحث الصيغ الصرفية وتشكّلاتها المختلفة التي يتيحها الانزياح، ومع مسعى الدارس القديم في بحث سمات لغة الشعر، نجد أن القراءة المعاصرة أضافت المزيد من العناصر لتلك الوقفات، في ضوء نظرة تأخذ في اعتبارها آليات تحليل جديدة في استنطاق الصيغ بحثا عن تفسير يعمّق الإحساس بجمالية بناء الكلمة وصياغتها، وفي المعالجة التالية لإحدى "أبيات المتنبي ما يؤشر على صدقية ذلك:

إذا اشتبهت دموع في خدود تبين من بكى ممّن تباكى

إنّ الحسّ اللغوي في أوضح صوره يعطينا من (التباكي) معنى النفسي المتصل بالحسن هو الذي يستمد منه روح الصيغة والتركيب، وهذه الملاحظة الأخيرة- أعني علاقة (الصيغة) بجماليات الشعر- هامة والحاجة إليها واضحة من أجل مواجهة فاعلية اللغة وتوضيح النشاط الخيالي الشعري. وفي هذا المقام لا نستطيع أن نقول إن البناء الصرفي لا يثري المعنى الأدبي ولا يحتمل أكثر من بعد واحد . فتفاعل الدلالات أو التكيّف المتبادل بين البناء الصرفي ومطالب التركيب والسياق يؤدي بنا إلى الاعتراف بحتمية المعنى المتعدد أو دخول المدلول الصرفي الموجه كعنصر في بنية الشعر الإيقاعية ونشاطه الخيالي"[2].

ويمكننا أن ننتهي إلى أن التركيب وثيق الصلة ببلاغة العناصر الصرفية ونشاطها الأدبي. كما أنه يؤثر في هذه العناصر ويحدث إخلافا في طبيعتها . وهذا المنحى هام يتيح لنا من ناحية أن

---

[1] – ثامر سلّوم: نظرية اللغة و الجمال في النقد العربي، مرجع سبق ذكره ، ص96

[2] – المرجع السابق ، ص100

نستخلص العناصر الصرفية ونقدر أهميتها، ويؤدي من ناحية ثانية إلى زيادة استمتاعنا بالعمل الأدبي.

ج/ الانزياح في مستوى الجملة: إذا كانت الجملة نمطا خاصا تتحقق به الإفادة، فإنها كلام، والكلام هو اللفظ المركب المفيد بالوضع، الأمر الذي جعلها خاضعة لترتيب معين لا تتحقق الفائدة بدونه، ولو أننا أحدثنا إرباكا لعناصر هذا البناء لما أمكن أن نفيد منه شيئا، ومن الأصول التي يتحقق بها الترتيب المفضي إلى الدلالة الموصلة للمعاني بشكل مباشر آلي عند علماء اللغة . الإظهار، والوصل، والتضاد، والربط، والرتبة، والعامل... هذه العناصر تتضافر فتعطي أساسا متينا لوضع الجملة وذلك ما يمكّن الانزياح "عن أصل وضع الجملة أن تكون بالانزياح عن أي واحدة من هذه الأصول بواسطة الحذف، أو الإضمار، أو الفصل، أو تشويش الرتبة بالتقديم والتأخير، أو التوسع في الإعراب، وهذا الانزياح إما أن يكون مطردا أو غير مطرد، فإن كان، غير مطرد فالنحاة يسمونه(شاذا) أو (ضرورة) أو (قليلا) أو (نادرا) أو (خطأ)، وكل ذلك يمكن تفسيره بفكرة "الترخيص عند أمن اللّبس" وذلك عندما ينسب إلى العربي الفصيح ذي السليقة، أمّا إذا كان الانزياح مطردا فإنه عندئذ يخضع للاعتبارات الآتية:

1- الفائدة أو أمن اللّبس (فلا بد أن تتحقق الفائدة على رغم الانزياح).

2- الخضوع لقواعد معينة يتم هذا الانزياح في ضوئها ويطرد في ضوئها.

3- الإطار العام لصناعة النحو كما يبدو من خلال قواعد التوجيه"[1].

يقوم الانزياح على قاعدة الفائدة، وأمن اللبس حيث يكون الدليل على المحذوف، والتقدير عند الحذف، ومراعاة شروط المطابقة اللغوية عند الفصل بين المتلازمين، و ما يمكن الانحراف عنه بالاستعمال غير النمطي، لما يرتجى من دلالات مخصوصة، محكوم بالاعتبار الثاني المتمثل في القواعد التي يتم الانزياح في ضوئها. و يأتي الاعتبار الثالث بتحديد أساس القواعد اللغوية التي تستجيب لقواعد الأبواب سواء ما كان منها أصليا أو فرعيا. ومن قواعد التوجيه التي تعد من الضمانات المحققة لسلامة المعنى من اللبس ما يلي:

-لا حذف إلا بدليل.

-قد يحذف الشيء لفظا ويثبت تقديرا.

---

[1] – تمام حسّان: الأصول دراسة إبستيمولوجية للفكر اللغوي عند العرب، مرجع سبق ذكره ص139

-لا اعتبار بالتقديم إذا كان في تقدير التأخير.

-ليس شيء مما يضطرون إليه إلا ويحاولون به وجها.

-قد يستغنى بالحرف عن الحرف في بعض الأحوال إذا كان في معناه.

-كثرة الاستعمال تجيز الخروج عن الأصل.

-كثرة الاستعمال تجيز الحذف.

-حذف ما لا معنى له[1].

وواضح أنّ هذه القواعد لا تزيد عن أن تكون أطرا عامة تحكم صناعة النحو، وتؤمن للمعنى مسارب تتعدد مستويات قراءتها، غير أنها تضمن وصوله للمتلقي.

ونستخلص ممّا سبق، الإدراك القديم للعرب لمسالة وجود مستويين من الكلام: الأول عادي تراعى فيه مثالية اللغة، و الثاني متجاوز له، خارج عن أنظمته، كما أنّهم قدروا ذلك الخروج وبحثوا دائما عن المسوغات الجمالية، حتى صار الشعر يقابل "التوليد" "الابتداع" "صرف المعنى"[2]، وقد أحاطوا من جهة أخرى بمختلف الجوانب التي ينزاح فيها كلام الشاعر عن الكلام العادي سواء كانت تركيبة نحوية أو دلالية، بل بحثوا في العلاقة بين هذه وتلك وعلاقة كل ذلك باللغة الشعرية. وهكذا، نجد قدماء العرب وإن لم يستعملوا مصطلح الانزياح، مثلما تستعمله الدراسات الحديثة، فقد تداولوا فيما بينهم الحديث عن الظاهرة ودلالاتها مستعملين مصطلحات أخرى تلائم السياق التاريخي والمعرفي الذي تولدت فيه دراساتهم.

2-الانزياح في البلاغة الغربية القديمة:

عندما نترك "العدول" و"الالتفات" و"صرف المعنى" عند العرب القدامى، وننتقل إلى الفكر الغربي، نجد الأمر لا يختلف كثيرا، فما قدمته التيارات النقدية الحديثة حول اللغة الشعرية، سواء في ذلك الشكلية الروسية أو الأسلوبية أو النقد الجديد يتحرك داخل نموذج ثقافي موروث و"لم يكن هناك نموذج أكثر تأثيرا من نموذج البلاغة" [3].

---

[1] – تمام حسّان: الأصول دراسة إبستيمولوجية للفكر اللغوي عند العرب، مرجع سبق ذكره، ص144

[2] – المرجع السابق والصفحة نفسها

[3] – خوسيه ماريا بوثوليو ايفانكوس:نظرية اللغة الأدبية.ترجمة حامد أبو حامد أبو احمد.مكتبة غريب.القاهرة.مصر.ص19

ولهذا"لم يكن عبثا أن يظلّ علم البلاغة والبويطيقا في بداياتهما متحدين بصورة وثيقة، بل يمكن القول أنّ الصلة بينهما لم تنقطع أبدا[1]، "فقد كان يعتقد أنّ اللغة الأدبية تتجسد في شكل أكثر ارتقاء وكان يعتمد- لتحقيق ذلك الشكل- على الصور البلاغية لأنها تنتقل بالكلام من محور "الانضباط" إلى محور "التكسير"، ذلك أنّ "الصور تبتعد عن الطريقة البسيطة، عن الطريقة العادية والشائعة في الكلام، بمعنى أنّها يمكن أن يستبدل بها شيئا أكثر اعتيادا وأكثر شيوعا"[2]." وتتمظهر هذه الصور في أشكال شتّى كالاستبدال، والاستعارات، والكنايات، وحتّى الاستفهام والتعجّب الخ"[3].

وأعتقد أنّ مظاهر تأثير البلاغة القديمة في مسالة اللغة الشعرية تتلخّص في دعامتين أساسيتين تتعلقان بالمفهوم الإنحرافي للغة الشعرية، والدعامة الأولى تتمثل في كون البلاغة كانت تطرح على أنّها فن تجميل الكلام "وتجميل الكلام الخاص بالبلاغة يتحدّد في طرق تفصيل لباس لغوي جمالي ينظر إليه على أنّه تعديل في اللغة النحوية"[4]. ممّا يعني أنّ ميدان البحث البلاغي كان يهتم بالطرق الفنية التي تحقّق للنص الشعري الخروج عن النحو وبالتالي الخصوصية والتميّز اللذان يجنّبان المتلقّي السأم واللامبالاة "[5].

ولعلّ الدعامة الثانية مرتبطة بالأولى من حيث كون الاهتمام موجّه نحو مقابلة اللغة"البلاغية" باللغة"القاعدة" واعتبار الأولى انحرافا إراديا عن القواعد اللغوية الصارمة، يمارسه مرسل الخطاب الشعري الجمالي متجاوزا به سلطة المعيار[6].

3-الانزياح في الشعرية البنيوية:

تنطوي الشعرية البنيوية على اتجاهين كبيرين، يركّز كل منهما على النظريات اللسانية في تحليل الخطاب الشعري، هما "الشعرية اللسانية" و"الشعرية اللسانية البلاغية"[7]. وقد بحثا هذان التياران كثيرا في قضايا اللغة الشعرية، وفي مسالة الانزياح كمعيار لتخصيص الخطاب الأدبي وفيما يلي نستعرض كل اتجاه على حدا لنلاحظ عناصر التلاقي والتكامل بينهما في تأسيس شعرية إنزياحية:

أ-الشعرية اللسانية: هي الشعرية التي اتخذت من معطيات اللسانيات الأسس النظرية لتطبيقاتها، معتبرة النص الأدبي عملا مغلقا ينفتح فقط على ذاته، لذا يراعى في تحليله العلاقات الموجودة

---

[1] – خوسيه ماريا بوثوليو ايفانكوس:نظرية اللغة الأدبية.ترجمة حامد أبو حامد أبو احمد.مكتبة غريب.القاهرة.مصر ، ص20

[2]- خوسيه ماريا بوثوليو ايفانكوس:نظرية اللغة الأدبية.ترجمة حامد أبو حامد أبو احمد.مكتبة غريب.القاهرة، مصر ، ص22

[3]- المرجع نفسه، ص24

[4]- نفس المرجع ونفس الصفحة

[5]- نفس المرجع ونفس الصفحة

[6] - المرجع نفسه، ص25

[7]- خالد سليكي: من النقد المعياري إلى التحليل اللساني، مجلة عالم الفكر، الكويت.المجلد23.العدد2 ، سنة 1994.ص395-396

بين الدلائل دون الاهتمام بعلاقة النص كدليل بالخارج، ولعلّ أهمّ أعلام الشعرية اللّسانية السوفياتي "رولان جاكوبوسون"والشكلانيون بصفة عامة حيث اهتمّت هذه المدرسة بمسالة اللغة الشعرية التي رأى فيها أعضاء الجمعية" لغة خاصة تتصف بتشويه مقصود للّغة العادية عن طريق "العنف المنظّم" الذي يرتكب ضدها"[1].

وأعتقد أنّ الوصول إلى مثل هذه الخلاصة، قد جاء في الحديث عن طبيعة"الأدبي"وإمكانية قيام علم الأدب، وبذلك تساءل الشكلانيون حول البنى التي يكون وجودها ضروريا في النص الأدبي، وهي البنى التي ستشكل موضوع علم الأدب، ذلك أنّ"موضوع علم الأدب يجب أن يكون دراسة الخصوصيات ... التي تميز موضوعات أدبية عن كل مادة أخرى"[2]، وهي خصوصيات لغوية بنائية بنائية بالدرجة الأولى، وقد كانت هذه نقطة الانطلاق الرئيسية التي تميّز الشعري والأدبي"[3]، فالخطاب الشعري،إذن، يعيش تجاذبا مستمرا بين الثبات والتحول"بين المحافظة على المعايير وخرقها"[4]، فهو بين قطبين، قطب التكرار وقطب الاستقلال الذي حدد الشعر"كفن الخروج عن التكرارات المنتظرة للحصول على إثر المفاجئة"[5]، ومثل ذلك الخروج يوصل الخطاب الشعري إلى إلى ما يسميه الشكلانيون الروس بحالة "توحّش اللغة"، غير أنّ هذا لا يعني إلغاء كل المعايير السابقة "لأنّ المرسلة التي تخرق كل المعايير تصبح غير مفهومة "[6].

ويطرح "رومان جاكوبسون" -في هذا السياق- مفهوم "التوازي" محاولا بواسطته النظر في الخصوصيات التي يتحدد بواسطتها الشعر، والتوازي هو"الترابط الموجود بين الثابت والمتحوّل، ففي أحد القطبين نجد استعادة ثابت يمثل تكرارا خالصا، وفي قطب أخر نجد غياب الثابت وهو بمثابة اختلاف خالص"[7]. إنّ التوازي هو ذلك "الشيء المقيم بين هذا الثابت وذاك المتحوّل"[8]، وبوضع الثابت في سياق تساؤلات التحوّل تحدث ظاهرة الانزياح، وتتحقّق اللغة الشعرية كنوع لغوي يزداد ابتعادا عن اللغة المعيارية، وإن بقي دائما مرتبطا بها، إذ أنّ اللّغة المعيارية في الواقع هي "الخلفية التي ينعكس عليها التحريف الجمالي المتعمّد للمكوّنات اللغوية للعمل، أو بعبارة أخرى هي الانتهاك المتعمّد لقانون اللغة المعيارية"[9]، ولن يوجد الشعر ما لم يوجد انتهاك للمعيار."وكلما كان قانون اللغة المعيارية أكثر ثباتا في لغة ما كان انتهاكه أكثر تنوّعا، ومن ثم كثرت إمكانات الشعر في تلك اللغة. ومن ناحية أخرى كلما قلّ الوعي بهذا القانون قلّت إمكانات الانتهاك، ومن تم تقلّ إمكانات الشعر"[10].

---

[1]- خالد سليكي، من النقد المعياري إلى التحليل اللساني، مرجع سبق ذكره، ص 380

[2]- Marc.Angenot :Théorie littéraire. Presse universitaire de France.1989.p34

[3]- المرجع نفسه والصفحة نفسها

[4]- فاطمة الطبال بركة: النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون .المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر والتوزيع.بيروت.لبنان.ط1. 1993 ص78

[5]- المرجع نفسه والصفحة نفسها.

[6]- Marc.Angenot :Théorie littéraire .Presse universitaire de France.1989.p34

[7]- خالد سليكي:من النقد المعياري إلى التحليل اللساني، مرجع سبق ذكره، ص392

[8]- نفس المرجع نفس الصفحة

[9]- يان موكاروفسكي: اللغة المعيارية واللغة الشعرية، مجلة فصول، المجلد الخامس. العدد الأول.سنة 1984.ص41

[10]- المرجع نفسه والصفحة نفسها

هكذا ،إذن، نظرت الشعرية اللسانية إلى اللغة الشعرية على أنها مستوى مختلفا من الكلام، وإذا أردنا أن"نحدّد مفهوم الشعر يجب أن نعارضه بما هو ليس بشعر"[1]، لكن هل معرفة ما هو ليس ليس بشعر أمر سهل؟ ثم هل يكفي اعتبار لغة الشعر انحرافا مقصودا عن لغة الخطاب اليومي لتحديد الشعر؟

لقد انتبه رولان جاكوبسون إلى هذه التساؤلات وأجاب عنها، فالأساليب "المنحرفة" توجد في الشعر كما توجد في نصوص غير أدبية، بل حتّى في خطاب عاميّ، فقد نسمع في الحافلة العمومية بعض المزاح الذّي يتأسّس على نفس الصور التي تشكّل الشعر الغنائي [2]، لكن هناك دائما وظيفة تهيمن بشكل ملحوظ، ويتحدّد نوع الرسالة اللغوية تبعا لنوعية الوظيفة المهيمنة، ويمكننا الحديث عن نص ما ونعته بالشعري إذا هيمنت الوظيفة الشعرية فيه،أي إذا لاحظ القارئ تلك الخلخلة الدائمة لأنظمة المرجع اللغوية،قصد الإثارة الجمالية.[3]

ب -الانزياح في الشعرية اللسانية البلاغية:

نعني بالشعرية اللسانية تلك الشعرية التي عملت على تجديد البيت البلاغي القديم، وحشدته بأدوات ترفض التصنيف الجامد وتتطلع إلى البحث عن البنية المشتركة بين الصور المختلفة"[4]، وهي أدوات مستقاة من اللسانيات، لأن أنصار هذا التيار يرون أن عبقرية الشاعر تتجلى في الإبداع اللغوي، وقدرته على خرق قانون اللغة لبناء نسيج الصور[5]، ومن هنا كان تركيزها الكبير على الانزياح.

وعندما نتحدث عن الانزياح في الشعرية اللسانية البلاغية، فنحن في الواقع نتحدث عن الناقد الفرنسي جون كوهين ونظريته القائمة على ثنائية(المعيار/الانزياح)، ولكن ما هو المعيار؟وكيف يمكن الانزياح عنه؟ ينطلق كوهين في الإجابة عن هذا السؤال من بعض المقدمات بعد "أن تبنّت اللسانيات- مع دوسوسير- مبدأ المحادثة:تفسير اللغة باللغة فعلى الشعرية أن تتبنى نفس وجهة النظر"[6].لقد ظل النقد يعتبر النص وثيقة نفسية أو اجتماعية ينبغي العودة إلى طفولة الكاتب أو مجتمعه لتفسيرها، وبهذا ظل النقاد يبحون عن المفتاح خلف لغة النص، بينما المفتاح موجود في اللغة ذاتها "فالشاعر شاعر ليس لأنه فكّرأو أحس، بل لأنه قال. إنه خالق كلمات لا خالق أفكار،وكل عبقريته تكمن في الإبداع اللغوي...إنّ" بحيرة لامارتين"، "حزن اولمبيو" لهوجو،"الذكرى" لموسيه، قصائد تقول الشيء نفسه لكن كل واحدة من هذه القصائد تقوله بطريقة جديدة في تراكيب لفظية ترسخ إلى الأبد في الذاكرة"[7]، لأنّ السر يكمن في كيفية

---

[1] - Roman Jakobson: Questions de poétique. éditions du seuil. Paris. France. P114

[2] -Marc.Angenot :Théorie littéraire .Presse universitaire de France.1989.p35

[3] -Roman Jakobson: Questions de poétique. éditions du seuil. Paris. France.p 145-146

[4] - خالد سليكي:من النقد المعياري إلى التحليل اللساني.مجلة عالم الفكر.الكويت.المجلد23.العدد2 سنة 1994.ص394

[5] - المرجع نفسه والصفحة نفسها

[6] - Jean Cohen: Structure du langage poetique.Nouvelle bibliothèque scintifique.Flammion.Paris.France.1966.p:41-42

[7] - المرجع نفسه والصفحة نفسها

التّركيب المختلف"فالشّعر لا يصنع بالأفكار بل بالكلمات "[1]. لكن ما هو شكل هذه الكلمات؟ هل هل تستمدّ من معجم خاص؟ هل الشاعر نبي يعلّمه الله أسماء متميّزة للأشياء، أم أنّه شيطان يرتكب المعاصي فوق كوكب اللّغة، أم أنّه صعلوك خارج عن القانون يضيق ذرعا بشرطة النّحو وضوابط الإسناد.

وإذا تابعنا التأمّل في تحليلات كوهين نجد عبارات خرق القانون[2] كثيرة التردّد، وهو خرق يعاقب عليه المرجع والعرف، "فهو بالنسبة للشّاعر"حماقة مستحبّة" بل ضرورية، كما لو كان"مفوّضا فوق العادة" في"مملكة اللغة" ووظيفته مطاردتها وتجميلها. " وإذا كان كوهن يؤكّد هذا الخرق الذّي تمارسه اللغة الشعرية على القانون اللغوي المعياري فإنّ محور عمله سينصبّ كلّه على دراسة أوجه هذا الخرق ومحاولة ضبطه والتنظير له "[3]، وبذلك يقّم لنا مختلف الحالات التي ينزاح فيها الشاعر عن المعيار، والمعيار بهذا هو اللغة الطبيعية التي هي بالتعريف اللغة النثرية"[4].

يشير كوهين-إذن- إلى أنّ اللغة تتشكل من قطبين، تتموضع في القطب الأول اللغة الطبيعية التي ننظر إليها من زاوية وظيفية محضة، وفي القطب الثاني تتموضع لغة الشعر "المصطنعة"التي تتغير معها وظيفة الخطاب ، ومنذ القديم"حددت البلاغة الصور على أنّها طرق تعبيرية بعيدة عن تلك الطرق الطبيعية العادية، وبمعنى آخر كانزياحات لغوية"[5].

ويعدّ التشكيل الاستعاري المميز الأساسي للغة الشعر، حتّى أنّ كوهين أخذ بالفكرة القائلة بأنّ الشعر بنية إستعارية لكن"شريطة أن نعيد الاستعارة إلى طبيعتها الحقيقية ونضعها في مكانها"[6]. فالشاعر-إذن- "يحطم اللغة اليومية ليعيد بناءها على مستوى أعلى...الشعرية بهذا المفهوم دراسة الأشكال غير العادية للغة"[7]. وعلى هذا فهناك طريقتان في التعبير تنتجان نوعين من الدلالة، دلالة المطابقة ودلالة الإيحاء[8]، وعلى الشاعر أن يهرب دائما من المطابقة، ويفسد العلاقة الآلية بين الدال والمدلول لكي يبدع كلاما ملفتا للمتلقي، حيث يصبح الأمر"متعلقا بالرسالة نفسها باعتبارها نظاما من الأدلة، بل بالأثر الناتج عند المتلقي". ويوضح كوهين هذه المسألة بوضعها في الأمثلة الآتية:" دلالة المطابقة: (القمر يساوي كوكبا) =الدال/المدلول1

دلالة الإيحاء: (هذا المنجل الذهبي وسط حقل من النجوم)=المدلول 2"[9]

---

[1] -Jean Cohen: Structure du langage poetique.Nouvelle bibliothèque scintifique.Flammion.Paris.France.1966.p: 42

[2] - خالد سليكي :مرجع سبق ذكره.ص394

[3] - خالد سليكي :مرجع سبق ذكره.ص394

[4] - Jean Cohen: Structure du langage poetique.p48

[5] - Jean Cohen: Structure du langage poetique.p49

[7] - Jean Cohen: Structure du langage poétique.p115

[8] - Jean Cohen: Structure du langage poétique.p14

[8] - خالد سليكي:من النقد المعياري إلى التحليل اللساني.مجلة عالم الفكر.الكويت.المجلد23.العدد2 سنة 1994.ص399

[9]- Jean Cohen: Structure du langage poétique.p111

ففي المثال السابق نعثر في الجملة الأولى على دلالة المطابقة: القمر يساوي كوكبا بينما يتصاعد الإيحاء في جملة "هذا المنجل الذهبي وسط حقل من النجوم" لأنّ هذه الجملة ترسي قواعد إسنادية جديدة تمنح القارئ تصوّرا غير مألوف عن السّماء والقمر.

ولعلّنا نخلص من هذا القول أنّ الانزياح عند كوهين يركّز خاصة على الجوانب البلاغية، أي كافة العمليات الاستبدالية التي تهدم العلاقة بين الدال والمدلول، من جهة وبين الأدلّة من جهة أخرى حيث تواجهنا عمليات إسنادية غريبة عن المنطق المألوف، لكنها تملك بدورها منطقها الخاص. ولكني أعتقد أنه لا انفصام بين المستوى التركيبي النحوي والمستوى البلاغي، فالصورة في النهاية هي تواطؤ يحدث بين الكلام والنظام حيث يتحول "الدال اللفظي من أن يكون مجرد طرف في العلاقات السياقية على مستوى النظم إلى أن يثير الانتباه إلى طبيعته الذاتية،إلى كونه دالا"[1]. وإذا كان الخطاب اليومي يتموضع في صف النظام خاضعا لقواعده المختلفة، مستسلما لسلطته، فالخطاب الشعري يخضع النظام له ويجعله قابلا للتحوّل، لكن هل كل إخضاع أو "إفساد" للنظام هو انزياح شعري؟ وهل كل جرأة على المعيار تشكل شعرا؟

يعاتب كوهين -في هذا السياق- الشعراء السرياليين الذين يدفعون بالانزياح إلى حدود غير معقولة لاعتقادهم بوجود عالم ما فوق الواقع، متأثرين في ذلك بالمثالية الألمانية، وبذلك يحدثون قطيعة مع الجمهور[2]،لأن الانزياح درجات إذا تجاوزت المعقول رفضت،هذا من جهة، ومن جهة أخرى فهناك بعض الحالات التي لا يشكّل فيها الخروج عن المعيار شعرا، لأنها تكون قد استهلكت بتكرارها بشكل أو بآخر، وبذلك يضيع الانزياح وتتضاءل القيمة الأسلوبية، مثل قولنا للرجل الشجاع "إنك أسد"والتي غدت من قبيل المجاز الميّت.

4 ـ الانزياح في الأسلوبية :

ترتبط لفظة أسلوبية"stylistique"الحديثة العهد بلفظة أسلوب" style"القديمة جدا، وإذا كان مصطلح أسلوب يمتلك مدلولا إنسانيا ذاتيا، وبالتالي نسبيا[3] فلفظة "أسلوبية" التي تتشكّل من الجدر (أسلوب)واللاحقة(ية)تقابل دلاليا عبارة"علم الأسلوب" لأنّ اللاحقة تتضمن البعد العلمي، وبما أن الأسلوب هو الطريقة الفردية الخاصة في التعبير عند كاتب ما[4]. فالأسلوبية

---

[1] ـ نصر حامد أبو زيد:إشكاليات القراءة وآليات التأويل، مرجع سبق ذكره، ص187

[2]- Jean Cohen: Structure du langage poetique.Nouvelle bibliothèque scintifique.Flammion.Paris.France.1966.p133

[3] ـ عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، تونس للكتاب، ط2، 1982.ص34

[4] ـ محمد عبد المطلب: البلاغة و الأسلوبية، دار نوبار للطباعة، القاهرة، مصر.ط1، 1994 .185

تتحدّد في هذا السّياق بأنّها"دراسة الخصائص اللغوية التي بها يتحوّل الخطاب عن سياقه إلى وظيفته التأثيرية و الجمالية"[1].

ومن هنا ينصبّ اهتمامها على دراسة اللغة الأدبية حيث تبرز الخصوصية الفردية والاختيار الواعي من طرف مرسل الخطاب، وتدرس الأسلوبية هذه اللغة بصفتها انحرافا أو انزياحا. فإذا كانت الشعرية البنيوية تهتمّ بمعاينة اللغة الأدبية في انحرافاتها الشكلية التي تؤدي إلى غايات جمالية كما رأينا، فالأسلوبية تتناول الانزياحات ليست فقط كمعطيات شكلية بنائية، بل لأنها"تترجم عن أصالة روحية وعن قدرة إبداعية منفردة، وهي التي ينبغي على المنهج النقدي أن يكتشفها"[2]، وهذا ما ركّز عليه ليو سبيتزر"Léo spetzer"الذي أدخل مصطلح الانحراف إلى الأسلوبية معتبرا إياه ركيزة جوهرية في منهج التحليل النقدي لذلك يقول:"...عندما كنت أقرأ في الروايات الفرنسية الحديثة تكونت لدي عادة وضع خطوط تحت التعبيرات التي كانت تجذب انتباهي لابتعادها عن الاستخدام العام وحدث في كثير من المرات أن كانت الفقرات التي تحتها خط بالرغم من تعارض كل منهما مع الأخريات تبدو وكأن بينها نوعا من التلاقي، ولأنّي فُوجئت بهذه الظاهرة فقد سألت نفسي : ألن يكون مفيدا أن نقيم تسمية مشتركة بين كلا هذه الانحرافات أو معظمها؟ وهل يمكن إيجاد الأصل الروحي والأصل النفسي المشترك والخصائص الأسلوبية عند كاتب ما، مثلما وجدنا تسميات مشتركة لعدد من الأشكال اللغوية الشاردة؟..."[3]

ولعلّ أولى الملاحظات التي نخرج بها أثناء قراءتنا لهذا النص، هو الربط بين مصطلح الانحراف ومسالة الابتعاد عن"العام" الذي هو استخدام جار شائع، وتركيز النص على الصلة الوثيقة بين الإنشاءات اللغوية الخارجة عن المألوف وبين نفسية المبدع، وكأنه كلما تواترت ظواهر لغوية معينة في أثر كاتب ما كلما دلت على خصائص نفسية تميّزه[4].

والواقع أن مثل هذه الأفكار هي وريثة النظرية الكلاسيكية عن الأسلوب، نظرية بيفون buffon التي أثر بها في اللاحقين، والتي يمكن تلخيصها في جملة واحدة لبيفون نفسه يقول فيها : "إن من الهيّن أن تنتزع المعارف والأحداث والمكتشفات أو أن تبدل، بل كثيرا ما ترتقي إذا ما عالجها من هو أكثر مهارة من صاحبها، كل تلك الأشياء هي خارجة عن ذات الإنسان وأما الأسلوب فهو الإنسان عينه، لذلك تعذر انتزاعه أو تحويله أو سلخه"[5].ثمّ تطورت مثل هذه الأفكار وصارت كلمة أسلوب تدل على "ما نذر ودق من خصائص الخطاب التي تبرز

---

[1] - عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، مرجع سبق ذكره، ص36

[2] - خوسيه ماريا بوثوليوايقانوكس:نظرية اللغة الأدبية ترجمة حامد أبو حامد أبو أحمد،مكتبة غريب،القاهرة،مصر،ص29

[3] - المرجع نفسه، ص30

[4] - خوسيه ماريا بوثوليوايقانوكس:نظرية اللغة الأدبية ترجمة حامد أبو حامد أبو احمد،مكتبة غريب،القاهرة،مصر،ص30

[5] - عبد السلام المسدي:الأسلوبية والأسلوب، مرجع سبق ذكره ، ص17

عبقرية الإنسان وبراعته فيما يكتب أو يلفظ"[1]، وقد تجدّدت هذه النظرة التي تركّز على العناصر الفردية والخصائص النّادرة في الخطاب، في الأسلوبية الحديثة ، مقترنة بالانزياح كما رأينا مع سبيتزر، معتبرة الأسلوب مجموعة من الانزياحات الممارسة في اللغة، بل ربما كان الأسلوب هو الانزياح ذاته [2]، ويُعرّف البحث الأسلوبي – بناء على ذلك – بأنّه علم الانحرافات science des ecarts [3].

وإذا كان ليوسبيترز – كما رأينا – ربط بين مفهوم الانزياح باعتباره " أسلوبا " يتميّز به الكلام الأدبي عن غيره من الرّسائل اللّفظية و بين العبقرية الفردية الخلاّقة التي يؤسّسها حدس فردي خاص، فهناك بحوث أخرى تدخل في إطار الأسلوبية لم تهتم بمثل هذه العلاقة، وعملت فقط على إضاءة التأثيرات الجمالية التي يحدثها الخروج عن المعيار والتي تشكّل الأسلوب، فالعبارة تبقى حسب "ماروزو" في درجة الصفر غير أنّ اختيار الكاتب لبعض العناصر من شأنه أن يخرجها من حيادها لتتحوّل إلى خطاب يتميّز بنفسه وهذا هو الأسلوب[4].

ويشكّل الانزياح عند تودوروف"T.Todorov "ركيزة لتعريف الأسلوب، فيرى أنّ اللّغة تتشكّل من ثلاثة مستويات: المستوى النّحوي، المستوى اللاّنحوي، والمستوى المرفوض، وتتحقّق اللّغة الأدبية أو الأسلوب في المستوى الثاني حيث ينبغي للمبدع أن ينحرف عن الأشكال النّحوية الجامدة التي نلتزم بها في خطاباتنا التواصلية المحضة.

ويهتمّ ميكائيل ريفاتير بمسألة الانزياح اهتماما كبيرا، محاولا تدارك الانتقادات التي وُجهت إلى هذا المبدأ، ويعرّف ريفاتير الانزياح بكونه"الخروج"عن النّمط التعبيري المتواضع عليه"[5]، ويكون ذلك بخرق القواعد حينا، واللّجوء إلى ما ندر من الصيغ حينا آخر، فأمّا في حالته الأولى فهو "من مشمولات علم البلاغة فيقتضي- إذن- تقييما بالاعتماد على أحكام معيارية، وأمّا في صورته الثانية فالبحث فيه من مقتضيات اللّسانيات عامة والأسلوبية خاصة"[6]، غير أن ريفاتير يلاحظ أن مفاهيم الاستعمال الجاري، والخطاب التواصلي، واللّغة الوظيفية هي مفاهيم غير دقيقة، ولذلك يستبدلها بمفهوم "السياق الأسلوبي"، ممّا يعني أنّ بنية النّص هي نفسها تقوم على

---

[1]- عبد السلام المسدي:الأسلوبية والأسلوب، مرجع سبق ذكره ، ص70

[2]- محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، مرجع سبق ذكره.ص268

[3]- برند شبلنر: علم اللغة والدراسات الأدبية، ترجمة محمود جاد الرب، الدار الفنية للنشر والتوزيع، الرياض.السعودية، ص61

[4]- عبد السلام المسدي:الأسلوبية والأسلوب، مرجع سبق ذكره ، ص102

[5]- المرجع نفسه.ص103

[6]- المرجع نفسه والصفحة نفسها

مستويين اثنين"أحدهما يمثّل النّسيج الطبيعي، وثانيهما يزدوج معه ويمثّل مقدار الخروج عن حدّه"[1]، ولتوضيح ذلك يعرّف ميكائيل ريفاتير السّياق الأسلوبي بأنّه "نموذج لساني مقطوع بعنصر غير متوقع والتّناقض الناتج عن هذا التّداخل هو المنبه الأسلوبي "[2] عند ذلك التّداخل أو التّصادم إذن تحدث المفارقة، والقيمة الأسلوبية للتّضاد تكمن في العلاقات التي تتأسّس بين العنصرين المتصادمين.

لقد لاحظ ريفاتيرأن اعتبار الانزياح خروجا عن المعيار لايحلّ مشكلة اللّغة الشّعرية، ذلك أنّ تحديد المعيار أمر صعب من النّاحية العملية، فاختار استبداله بمسألة السّياق مؤكدا أنّ "الفرضية التي تعتبر السّياق يلعب دور القاعدة وأنّ الأسلوب يخلق عبر انزياح عنه "فرضية مثمرة"[3]، ولقد قسّم ريفاتير السّياق إلى نوعين: سياق أصغر Micro-texte، وسياق أكبر Macro-texte، ويقوم السّياق الأصغر على المقارنة بين عنصرين مختلفين، وتحدث الإثارة نتيجة ارتباط هذين العنصرين بعلاقة تنافر أو تضاد، ونحن عندما نقول أنّ هذه الكلمة أو مجموعة من الكلمات تشكل تضادا مع كلمة أخرى أو مجموعة كلمات، فهذه الكلمة تجعل من الأخرى القاعدة التي تنتهكها، والواقع أن المفارقة الناجمة عن التّضاد لا تحدّد فقط مكوّنات الجملة بل تحوّرها أيضا"، ويشكّل هذا التحوير في أدنى الحالات البعد الجديد الممنوح لهذه العناصر، أي دورها السياقي، وفي أقصى الحالات يشكل تحوّلا دلاليا"[4]، وفي كلتا الحالتين نجد تجاوزا واضحا للعلاقات النحوية والدلالية السائدة.

وفي مقابل السّياق الأصغر يتحدّث ريفاتير عن السّياق الأكبر ويعرّفه "بأنّه جزء الرّسالة الذي يسبق الحدث الأسلوبي، ويتموضع خارجه"[5]، و"سنتعامل مع هذا السّياق لا باعتباره سياقا فضفاضا يشمل النص والواقع والظروف النفسية الكامنة وراء عملية الكتابة - وهو ما يذهب إليه البعض- بل باعتباره تتاليا لوحدات لسنية محكومة بالعلاقات الناشئة فيما بينها"[6]، السّياق الأكبر-إذن- ليس هو التاريخ والمجتمع ومختلف الظروف الخارجية التي تحيط بمرسل الخطاب، كما يبديه الفهم البسيط والسّريع للمصطلح، لكنه شيء يتموقع داخل الخطاب نفسه ويمهّد للحدث الأسلوبي.

---

[1] - عبد السلام المسدي:الأسلوبية والأسلوب، مرجع سبق ذكره، ص104

[2] - ميكائيل ريفاتير: معايير تحليل الأسلوب،ترجمة وتقديم حميد لحميداني، دار النجاح الجديدة، الدار البيضاء.المغرب،ط1 ،1993، ص56

[3] - المرجع نفسه. ص54

[4] - عبد الله راجع:القصيدة المغربية المعاصرة، مرجع سبق ذكره ، ص40

[5] - المرجع نفسه، ص41

[6] - المرجع نفسه و الصفحة نفسها.

وعلى العموم، فالأسلوبية مثلها مثل الشعرية البنائية تؤمن بأن الانزياح إجراء لمعاينة"الشعري"في النّص، واعتبار الخطاب الأدبي خطابا متعاليا لأنّه يبحث عن الجمالي، وهو لكي يحقق ذلك ينبغي له أن يطلّق التراكيب النفعية ويتجاوزها ليخلق وضعا جديدا للغة. ولعلّ معظم الدراسات التي تناولت مسالة الانزياح تتّفق حول كونه"كسرا" يمارس في اللّغة وإفسادا لمنطق الإسناد بإيجاد اختيارات قاموسية خاصة بالشاعر ومختلفة عن المألوف مما يحدث"خللا"في علاقة المسند والمسند إليه، سواء كانت تلك العلاقة تخصّ الفعل وفاعله أو المبتدأ وخبره، أو الفعل ومفعوله...، وهذا الخلل"النحو الثاني"هو ما يشكل بلاغة الخطاب الشعري.

إن الانزياح بهذه الصورة هو آلية الخروج عن سلطة اللّغة وتكرار تمظهراتها والدخول في مملكة حرية الكلام وإبداعيته، إنّه انتقال الخطاب من "جماعية اللّسان وبلادة اللّسان" إلى فردانية فعل التكلم، وحيوية الأسلوب، وهو امتلاك النّص لسلطته في مقابل هيمنة المرجع، وهو انتقال بلغة الشّعر إلى حيز الدّهشة والمفاجأة التي عبّر عنها النّقد العربي القديم مبكرا بمصطلحات العدول، الالتفات،الإقدام على الكلام...

الفصل الأول:

الانزياح الموسيقي

إنّ الحديث عن الخصوصية الشّعرية عند الأميرعبد القادر ألفاظا وتركيبا وصيغا، قد يستدعي حديثا آخر عن شعرية اللّغة والأسلوبية...إضافة إلى بعض الظّواهر التي تسمح بمنح التّركيب الشّعري خصوصيته الجمالية، مثل الحذف و التّقديم والتّأخير والمحسّنات المعنوية و اللّفظية ... وغير ذلك من الظّواهر التي يتميّز بها الخطاب الإبداعي.

ولذلك نجد الشّاعر يختار الكلمات المناسبة للمقام الذي يريد أن ينشئ فيه رسالته، ثمّ يسوق ذلك وفق نظام تركيبي مخصوص يحقق لـه فرادة رسالته وأسلوبه الخاص[1]، وهو يفعل ذلك غير مبال بقوانين اللّغة ومعاييرها، بل يتعمّد خرقها ومناقضتها[2]، "ففي الوقت الذي تسعى فيه اللّغة إلى ضمان سلامة الرّسالة بواسطة الاختلاف الفونيمي، يجتهد الشّاعر على إشاعة التّجانس الصوتي وتقويته، فيعمل بذلك على عرقلة هذا الاختلاف في اللّغة فيحدث انزياحاً على المستوى الصوتي، فالمنثور أو الكلام العادي لا يؤدي وظيفته إلا عبر الاختلاف الفونيمي ولا يقبل التّشابه[3]، والقافية والجناس في الخطاب النثري تمثّل عائقاً يجتهد الكاتب في تلافيه بصورة طبيعية، أمّا الخطاب الشعري فهو على النّقيض من ذلك يبحث عنها"[4]، وهذه العملية هي التي تحقق انزياح اللغة الشعرية عن اللّغة العادية في الجانب الصوتي.

إن إشاعة التّماثل الصوتي وضمّ الألفاظ المشتركة والمترادفة والجمع بين الألفاظ المتجانسة في جملة واحدة عملية تتحاشاها اللّغة العادية، بينما تستعملها اللّغة الشّعرية إلى أقصى الحدود، وهي لا تدل على مجرد "لعب لغوي أو إضافة عناصر ثانوية بقدر ما تنتج تأثيراً دلالياً يعلق بموجبه المعنى على الصوت، ويفرز علامات مثيرة وتوازيات صوتية وتشاكلات دلالية تفسر علاقة الدّوال بالمدلولات وشبكتها في القول الشعري، فالشّعر وهو يفعل ذلك "يركب أجزاء فوق أجزاء، ونظاماً على نظام"[5].

إنّ التّشكيل الصوتي يشكّل عنصراً أساسياً في الخطاب الشّعري[6]، لأنّه أحد العناصر المكوّنة للإيقاع في بنية النّص وفي تفاعله مع العناصر الأخرى يساهم في تشكيل الرؤية الشّعرية وأبعادها الفنية والجمالية، "وللموسيقى دور هام في بنية الخطاب ولها علاقة مباشرة بالدلالات المتنوعة التي تتولد عنها، ويشكّل الوزن والقافية والجرس اللفظي والجناس والتكرار والصيغ

---

[1] - قاسم عدنان: لغة الشعر العربي.ليبيا.1981 .ص06

[2] - رجاء عيد : لغة الشعر، منشاة المعارف، الإسكندرية، 1985، ص 114

[3] - الأسعد محمد: مقالة في اللغة الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.لبنان، 1980، ص 40

[4] - جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1،1986، ص 83 - 84

[5] - صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، 1992، ص 136

[6] - يوري لوتمان: تحليل النص الشعري، تحقيق: محمد فتوح احمد، دار المعارف، مصر، 1995، ص133

الصرفية مصادر الإيقاع الموسيقي في الخطاب الشعري، وجميع هذه العناصر تسهم في عملية التعبير عن التجربة الشعرية وتصويرها في نظام فني منسق"[1].

وقد قرّر "كوهن" منذ زمن أنه إذا كان من غير الممكن الاستغناء عن حد ما من التكرار الصوتي في الكلام العادي، فإن من قواعده العرفية منع مظاهر التماثل البالغ إلى حد أنه لا يجيز الترادف إذا تعلق الأمر بمدلول واحد[2]، والأمر في الشعر على النقيض في نظره، إذ إن التماثل الصوتي هو القاعدة فيه، وهو الظاهرة الوحيدة التي تجعل لعملية النظم معنى، وقد حلّل ضروب التماثل التي تحدث بين العناصر المتجاورة في الخطاب فقسّمها إلى ثلاثة، تماثل على صعيد الدال، تماثل على صعيد العلامة، تماثل على صعيد المدلول[3].ولست أريد هنا أن أفصّل في تحليلات كوهين، ولكني أريد أن أضع صورة على أول الطريق لعلها تجمع الجهد وتسدّد الوجهة لتحليل النص الشعري للأمير عبد القادر. ويمكن الارتكاز في الانزياح الموسيقي على مستويين داخلي وخارجي :

المبحث الأول: الموسيقى الداخلية: وهي "تلك الموسيقى الخفية التي تنبع من اختيار الشاعر المطلق لكلماته، وما بين تلك الكلمات وحروفها وحركاتها من تلازم، فكأن للشاعر أذنًا داخلية، تستمع لكل شكلة وكل حرف وكل حركة بوضوح تام، وبهذه الموسيقى يتفاضل الشعراء"[4]، والموسيقى الداخلية "تحكمها قيم صوتية، كالمادة الصوتية الموظفة في النصوص الشعرية توظيفا متنوعًا تحدث من خلال تكرار الحروف والمفردات والطباق والجناس وتوازن الجمل وتوازيها، وتلك الحروف والمفردات تنتج من حسن اختيار المنشئ لألفاظه وجودة ترتيبه لها داخل العبارات بما يتلاءم مع المعاني لرفع قيمتها التعبيرية والتأثيرية في آن واحد "[5]، فالإيقاع في الشعر ليس عنصرًا إضافيًا تزيينيًا، بل هو الأساس. وترتبط الموسيقى الداخلية بالحالة الشعورية للشاعر وبانفعاله، ومن ثمّ فإن تكرار الشاعر مثلا لحرف بعينه قد يكون له مغزى نفسي، فقد يرجع ذلك إلى "صورة الحرف أو شكله أو إلى صوته، وما يوحي به هذا الصوت في نفس الشاعر من دلالات نفسية معينة تعكس شعورا يسيطر عليه وهو بصدد ممارسته لتجربته الفنية في هذه القصيدة أو تلك"[6]. وهو ما يمكن ملاحظته عند دراسة شعر الأمير من ذلك قوله :[7]

---

[1] – نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج2، دار هومة للطباعة والنشر و التوزيع، الجزائر 1997، ص 138

[2] – محمد الهادي الطرابلسي: النص وقضاياه عند جون كوهن، مجلة فصول،ع1، م5، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1984، ص 126

[3] – محمد الهادي الطرابلسي: المرجع السابق والصفحة نفسها

[4] - شوقي ضيف: في النقد الأدبي، دار المعارف، مصر، ط6 ،1981، ص67

[5] - شوقي ضيف: المرجع السابق، ص29

[6] - عثمان موافي، مرجع سبق ذكره ، ص240

[7] - الأمير عبد القادر: الديوان، شرح وتحقيق: ممدوح حقي، دار اليقظة العربية، بيروت، 3ط ،1965، ص157- 158

أبى القلب أن ينسى المعاهد من برسا وحبي لها بين الجوانح قد أرســـى

أكلفه ســـلوانها وهـــو مـــغـــرم فهيهات أن نسلو وهيهات أن ينسى

تباعدتُ عنـها ويح قلبيَ بعدهـــــا وخلفتها والقلب خلفي بها أمســـى

فاستعمال الأمير لحرف (السين) "وهو من حروف الصفير التي تنسلّ هاربة من بين الأسنان، والفم يكاد يكون مغلقاً، وهذه الظاهرة الصوتية تحدث لمن يحسوّن بشيء من الجهد والإرهاق البدني والنفسي الذي ينعكس على طريقة نطقهم للكلام واختيارهم بطريقة لا شعورية لبعض الحروف والأصوات التي تتلاءم وهذا الإحساس الذي ينتابهم"[1].

وقد كان شاعرنا في حالة نفسية سيئة، فهو قد أكره على فراق هذه المدينة،بسبب كثرة زلازلها، بعد أن توطّدت أواصر علاقته بها وبأهلها الطيبين، ففقد بالرحيل عنهم الصحب والإخوة والخلاّن، فأمسى غريبا وحيدا، يجترّ ذكريات ماضٍ سعيد أثار في نفسه الشجن والحنين،فكان حرف السين ملائما لهذا الانكسار النفسي الذي يعيشه الشاعر معبرا عن هذا الإحساس الذي اعتراه في هذا الموقف. ومنه أيضا هذه الأبيات التي أنشدها الأمير متغزّلا يصف فيها جمال محبوبه:[2]

تميس كالغصن إذا مـر الشمال بـــه أو شـارب ثمـل من خمر داريـــن

تـــراه نشوان إذ دب الشمول بـــــه يميل مـن طرب ميل الرياحيـــن

هـيفاء يبدو لنا مـن وجهها قمـــر مـن سحب فاحمـها بانت بتلويـن

إلى أن يقول:[3]

وقد بدت لي طلوع الشمس مسفـرة فطال ترداد عيني بين شمسين

ولســت أدري أسكري من نوافجـها أم تلك أنفاس أحبابي تحييني

فالشاعر يبدو فرحا منتشيا بهذا الحبيب الذي ملك فؤاده بجماله الفتّان، فأراد أن يعبّر عن هذا الإحساس وهذه المشاعر الراقصة من خلال هذه الموسيقى، فالعبارات خفيفة معبرة، فحبيبه في سيره كغصن يحركه ريح الشمال فيغدو يتمايل ويتراقص نشوانا جذلا، بقدٍّ معتدل، ووجه كالبدر ضياء، بل قل الشمس في بهائها، فأسكرت أنفاسها شاعرنا، فراح يتغنى بهذا الجمال الأخّاذ، يساعده في ذلك هذا الروي الذي يدغدغ القلب بالبهجة والسرور، كما توحي به هذه

[1] ـ إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو مصرية،ط2، 1952، ص32- 33

[2] ـ ديوان الأمير عبد القادر مرجع سبق ذكره ، ص111

[3] ـ ديوان الأمير عبد القادر، ص112

النغمة الموسيقية المحببة من هذه النون المكسورة : الرياحين -تلوين- تحييني.

ويظهر حسن الاختيار عند الأمير كذلك في هذه الأبيات التي يصوّر لنا فيها فرحته وسعادته وهو يطأ الأراضي المقدسة لملاقاة شيخه الصوفي، فأنت تشعر بفرحة الشاعر وحبوره، تشعّ من خلال ألفاظ الأبيات الموحية، لذلك تتصاعد موسيقاها نغما يدل على سعادة الشاعر ولهفته وتشوّقه وما يكتنفها من حبور ومسرة: [1]

فشمّرت عن ذيلي الإطار وطاربي ... جنـاح اشتيـاق ليس يخشى له كسـر

وما بعدتْ عن ذا المحب تهامـة ... ولم يثنه سهل،هـناك ولا وعـر

إلى أن أنخنا بالبطاح ركابـنـا ... وحطت بـهـا رحلي وتـم لها البشـر

بطاح بها البيت المعظم قبلـة ... فلا فخر إلا فوقـه ذلـك الفخـر

بطاح بها الصيد الحلال محـرم ... ومن حلها حاشـاه يبقـى لـه وزر

وهكذا تبدو جلية غبطة الأمير وفرحته، حين يكرّر"لفظ بطاح" وما تحمله هذه من مدلول نفسي وموسيقي، وكأنه يريد أن يرسم أو ينقل لنا هذا الجو الروحي الذي يغمر النفس وهي تؤم هذه الأماكن المقدسة الطاهرة فتزهد النفس في حطام الدنيا ومتاعها وزخرفها، لتلج في هذا العالم الروحاني المتشبع بالنفحات الإلهية، فترجع غانمة راضية مرضية بهذه الزيارة وهذا المكسب الجليل، فكان حرف "الراء" بما فيه من تقوّس وتثن أدق رسما، وأقدر تصويرا لهذه الحالة النفسية التي يمر بها الشاعر في هذا الموقف.

أما إذا كان الغرض يستوجب القوة والشدة والصرامة ويتطلب ألفاظا وتراكيبا معينة تساير الموقف، فإن الجرس الموسيقي لهذه الكلمات يتغيّر ليعبّر عن هذه الحالة فيحس القارئ وكأنها تقرع أسماعه بإيقاعها القوي، فتملأ النفس بمعاني القوة والجزالة، يقول الأمير:

وما كل شهمٍ يدعي السبق صادق ... إذا سيـق للميدان بان له الخسـر

وعند تجلّي النقع يظهر من علا ... على ظهر جردبل ومن تحتـه حمـر

وما كل من يعلو الجواد بفارس ... إذا ثار نـقع الحرب والجو مغبـر

[1] ـ الأمير عبد القادر: الديوان، شرح وتحقيق: ممدوح حقي، دار اليقظة العربية، بيروت، 3ط ،1965، ص184- 185

ذمـــاراً يـــوم لاذوا حـفـيظـــة وكل حماة الـحي مـن خوفهم فـرّوا

فيحمي وما كل سيف ذو الفقار بحده ولا كـــل كـــرّار علـيّ إذا كـــرّوا

ومـا كل طيـــر طار في الجو فاتكـاً وما كل صيّاح إذا صـرصـر الصقـــر

فهذا الرّوي "الرّاء المضمومة المشدّدة" التي تنتهي بها الأبيات تشيع في النّفس ظلالا شعورية تنبئ بالقوة والحماسة والفخر، بل إنّ حسن اختيار الألفاظ ذات الإيقاع الموسيقي القوي: خسر- خمر- مغبر، فروا- كروا- الصقر، لها دلالات نفسية تلائم الغرض الشعري لأن الموقف موقف قوة وعظمة، فكانت هذه الموسيقى والكلمات مناسبة لذلك. وهكذا تبدو مقدرة الأمير وميزته في حسن "الاختيار والانسجام والتناسب بين الألفاظ ذات الرّنين والوقع الخاص بمراعاة ما فيها من ائتلاف وتجانس صوتي"[1].

وأحسب أن هذه القاعدة قد فطن إليها شاعرنا وطبّقها في أغلب قصائده، فأعطى لكل حالة نفسية ما يلائمها من إيقاع وجرس موسيقي، لأنّها تمثّل بحق روح الشّاعر وفنه وإبداعه، بل هي الأثر لكل العناصر المتجمّعة في الشّعر، من عواطف ومشاعر وأفكار وأخيلة "فمن النّسق الصوتي الشامل نستطيع أن نتمثّل المرح أو الحزن، والهدوء أو الغضب، والحنين أو الشكوى"[2].ومن البنى البنى المهمّة التي يقوم عليها شعر الأمير:

1- التّكرار:

والتّرديد يعطينا نوعًا من التّماثل الصّوتي واللّفظي المميّز، ممّا يؤدي إلى نمو الدّلالة تدريجيا في نسق أسلوبي يعتمد على التكرار"الذي هو بمثابة دفقات صوتية دلالية متلازمة، وصولا إلى تحقيق المعنى، والتأثير به على المتلقي"[3].

وظاهرة التّكرار تظهر بوضوح في شعر الأمير عبد القادر، وهي ترتبط -إلى حد ما- ارتباطاً وثيقاً بنفسيته، إذ يقوم التّكرار على جملة من الاختيارات الأسلوبية لمادة دون أخرى ولصياغة لغوية دون أخرى، ممّا يكشف في النّهاية عن سرّ ميل الشّاعر لهذا النّمط الأسلوبي دون غيره. والتّكرار يعدّ من الظواهر الأسلوبية التي تستخدم لفهم النص الأدبي، وقد درسها البلاغيون العرب وتنبّهوا إليها عند دراستهم لكثير من الشّواهد الشّعرية والنّثرية، وبيّنوا فوائدها

---

[1] – محمد ناصر :الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925 -1975) ، دار الغرب الإسلامي ، 1985ص197

[2] – المرجع نفسه والصفحة نفسها

[3] – عبد الرحمان حجازي :الخطاب السياسي في الشعر الفاطمي مرجع سبق ذكره، ص153

ووظائفها[1]، كما أنّ دراستهم للنص القرآني والبّحث في إعجازه قد دفعتهم إلى البحث في مثل هذه الظواهر، خصوصاً أنّه قد وردت في القرآن الكريم بعض النماذج من التكرار، قام على دراستها وتفسيرها بعض البلاغيين، فحاولوا تفسير هذه الظّواهر وبيان دلالتها ضمن السّياق القرآني[2].

والتّكرار في اللغة من "الكر" بمعنى الرّجوع، ويأتي بمعنى"الإعادة"والعطف يقول ابن منظور: "الكرّ الرجوع يقال كرّره وكرّ بنفسه... والكر مصدر كرّ عليه يكرّ كراً وكروراً وتكراراً: عطف عليه وكرّ عنه: رجع، وكرر الشيء وكركره: أعاده مرة بعد أخرى . فالرجوع إلى شيء وإعادته وعطفه هو تكرار"، وقد يأتي تصريف آخر بمعنى التكرار، وهو التكرير يقول الجوهري (393هـ) "الكرّ الرجوع، يقال: كرّه وكرّ بنفسه يتعدى ولا يتعدى وكررت الشيء تكريراً وتكراراً"[3]، أما في في الاصطلاح، فهو تكرار الكلمة أو اللفظة أكثر من مرة في سياق واحد لهدف إما للتوكيد أو لزيادة التنبيه أو التهويل أو للتعظيم أو للتلذذ بذكر المكرّر[4].

والتّكرار لا يقوم فقط على مجرد تكرار اللفظة في السّياق الشّعري، وإنّما ما تتركه هذه اللفظة من أثر انفعالي في نفس المتلقي، وبذلك فإنّه يعكس جانباً من الموقف النفسي والانفعالي، ومثل هذا الجانب لا يمكن فهمه إلا من خلال دراسة التكرار داخل النص الشعري الذي ورد فيه، فكل تكرار يحمل في ثناياه دلالات نفسية وانفعالية مختلفة تفرضها طبيعة السياق الشعري، ولو لم يكن له ذلك لكان تكراراً لجملة من الأشياء التي لا تؤدي إلى معنى أو وظيفة في البناء الشعري، لأن التكرار إحدى الأدوات الجمالية التي تساعد الشاعر على تشكيل موقفه وتصويره. ولابد أن يعتمد التكرار بعد الكلمة المتكرّرة حتى لا يصبح التكرار مجرد حشو، فالشاعر إذا كرّر عكس أهمية ما يكرّره مع الاهتمام بما يعدّه حتى تتجدد العلاقات وتثري الدلالات وينمو البناء الشعري[5] وهذا ما دفع بعض البلاغيين إلى النظر لظاهرة التكرار من زاوية أخرى، إذ رأوا أن التكرار قد يقع في المعنى دون اللفظ، فيرى ابن الأثير الحلبي أن "التكرار قسمان: أحدهما يوجد في اللفظ والمعنى والآخر في المعنى دون اللفظ، فأمّا الذي يوجد في اللفظ والمعنى كقولك لمن تستدعيه: أسرع أسرع، وأما الذي يوجد في المعنى دون اللفظ فكقولك: أطعني ولا تعصني، فإن الأمر بالطاعة هو النهي عن المعصية"[6]. فمثل هذه الملاحظة ترصد دقة الكشف عن حركة

---

[1] – أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي: العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ج 1 ط5 ، 1981، وانظر الصناعتين للعسكري (395هـ) ص212، والمثل السائر لابن الأثير (637هـ) 345/2، والطراز، للعلوي 176/2

[2] – ابن قتيبة: تأويل مشكل القرآن، مكتبة الانجلو مصرية، ص (232-241)

[3] – الخليل بن أحمد: كتاب العين، ج5دار الجيل للنشر والطباعة والتوزيع 2000 ،ص277، وانظر تاج اللغة وصحاح العربية، للجوهري (مادة كرر)، وقاموس المحيط المحيط للفيروز آبادي (مادة كرر)

[4] – ابن معصوم: أنوار الربيع في أنواع البديع ، مكتبة الانجلو مصرية، ج5/34-35

[5] – مدحت سعيد الجيار، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي ، الدار العربية للكتاب والمؤسسة الوطنية للكتاب، ليبيا، 1984، ص47.

[6] – ابن الأثير الحلبي، جوهر الكنز، تحقيق: محمد زغلول سلام، مكتبة الانجلو مصرية،(دت)، ص257.

الملحظ البلاغي في السياق، فهي إشارة إلى أن التكرار يتشكل في مستويين، الأول مستوى لفظي والثاني معنوي[1].

ولم يغفل الباحثون المعاصرون هذه الظاهرة في دراساتهم، فكلمة Repetition كلمة لاتينية ومعناها يحاول مرة أخرى ومأخوذة من Petere ومعناها يبحث[2]، والتكرار إحدى الأدوات الفنية الأساسية للنص وهو يستعمل في التأليف الموسيقي والرسم والشعر والنثر. وهو يحدث تيار التوقع ويساعد في إعطاء وحدة للعمل الفني، ومن الأدوات التي تبنى على التكرار في الشعر: اللازمة، العنصر المكرر، الجناس الاستهلالي، التجانس الصوتي، والأنماط العروضية[3].

وتتشكل ظاهرة التكرار في الشعر العربي بأشكال مختلفة متنوعة، فهي تبدأ من الحرف وتمتدّ إلى الكلمة والعبارة وحتى إلى بيت الشعر، وكل شكل من هذه الأشكال يعمل على إبراز جانب تأثيري خاص للتكرار.

وتجدر الإشارة إلى أن الجانب الإيقاعي في الشعر قائم على التكرار، فبحور الشعر العربي تتكون من مقاطع متساوية، والسرّ في ذلك يعود إلى أن التفعيلات العروضية متكررة في الأبيات فمثلاً في بحر الرجز: مستفعلن مستفعلن مستفعلن. هذا بالإضافة إلى أن التفعيلة نفسها تقوم على تكرار مقاطع متساوية. إن هذا التكرار المتماثل أو المتساوي يخلق جواً موسيقياً متناسقاً، فالإيقاع ما هو إلا أصوات مكرّرة وهذه الأصوات المكررة تثير في النفس انفعالاً ما، "وللشعر نواح عدة للجمال أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جرس الألفاظ وانسجام توالي المقاطع وتردّد بعضها بقدر معين وكل هذا ما نسميه بموسيقى الشعر"[4]، لذلك "الإيقاع يعتمد كما يعتمد على الوزن الذي هو صورته الخاصة على التكرار والتوقع، فآثار الإيقاع والوزن تنبع من توقعنا سواء كان ما نتوقع حدوثه يحدث أو لا يحدث"[5]. وتشير نازك الملائكة إلى هذه الظاهرة في الشعر العربي فتبيّن أن التكرار في ذاته ليس جمالاً يضاف إلى القصيدة، وإنما هو كسائر الأساليب يحتاج إلى أن يأتي في المكان المناسب، لأنّه يحتوي على إمكانيات تعبيرية تغني المعنى إذا استطاع الشاعر استخدامه في موضعه، وإلا فإنه يتحول إلى مجرد تكرارات لفظية مبتذلة[6]. كما أشارت إلى أنواع التكرار وحصرتها في "تكرار الكلمة" و"العبارة" و"المقطع" و"الحرف"، وترى أن أبسط أنواع التكرار تكرار كلمة واحدة في أول كل بيت من مجموعة أبيات متتالية في

---

[1]- فايز القرعان: التكوين التكراري في شعر جميل بن معمر، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، المجلد1، العدد6، 1996، ص45

[2] - فايز القرعان: التكوين التكراري في شعر جميل بن معمر، المرجع السابق، ص46

[3]- موسى ربابعة: التكرار في الشعر الجاهلي، بحث مقدم لمؤتمر النقد في شعر الحداثة، محمد الأدبي الثاني 1988، جامعة اليرموك، إربد. وانظر دراسات أخرى، بناء الأسلوب، عبد المطلب، مجلة إبداع القاهرة، 1988م، ص390، وأسلوب التكرار بين البلاغيين وإبداع الشعراء، شفيع السيد، مجلة إبداع القاهرة، ع6، 1984م، ص7، وظاهرة التكرار في شعر أمل دنقل، مجلة إبداع، القاهرة، ع5، 1985م، ص70

[4] - إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مرجع سبق ذكره ، ص8.

[5]- ريتشارز: مبادىء النقد الأدبي، ترجمة: مصطفى بدوي، *المؤسسة المصرية للتأليف*،1974 ص 188

[6] - نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر، ، دار العلم للملايين، 1962، ص 263 -264

قصيدة، وهو لون شائع في شعرنا المعاصر، يلجأ إليه صغار الشعراء، ولا يعطيه الأصالة والجمال إلا شاعر موهوب حاذق يدرك المعوّل، لا على التكرار نفسه وإنما ما بعد الكلمة المكررة[1].

ونظرا لهذه الأهمية، جاء الجزء الأول من الفصل لمحاولة الاستكناه والكشف عن القوالب الفنية شعر الأمير عبد القادر، لبيان أبعادها ودلالاتها على اختلاف مواقعها، سواء أكان في الكلمة أو العبارة أو الجملة أو الحرف.

إنّ التّكرار عند الأمير يعتمد على الإعادة لقوالب لغوية متنوعة ومختلفة في إيقاعها وطاقاتها الإيحائية التي تعتمد على اللغة الشعرية ذات الدلالات والطاقات المميزة عن لغة النثر. وقد أدرك "بالي" أهمية هذا الجانب في اللغة عندما فهم الأسلوبية على أنها بحث -أو "علم الوسائل اللغوية من زاوية نظر وظيفتها الانفعالية والتأثيرية[2]. و"اللغة الشعرية تعتمد على الإثارة والانفعال فاللغة الشعرية هي لغة انفعالية، تتوجّه إلى القلب وتعتمد بشكل رئيسي على اللغة الموسيقية التي يمكنها هي الأخرى أن تثير انفعالات وإحساسات لا تحصى"[3].

وفي ضوء ما تقدّم، سأحاول دراسة الأنماط التكرارية ودلالاتها في شعر الأمير عبد القادر، وأول هذه الأنماط :

أ- <u>تكرار الصيغ المفردة</u>: إنّ أوّل ما يلفت الانتباه في الشعر الأميري[4] ظاهرة "التكرار[5]"على مستوى الإيقاع والتركيب، وهو"تكرار" متعدد الأنماط يعقبه تبدّل وتغيّر ملحوظان. والتكرار يعدّ من العناصر الأساسية المعتمدة لإبراز وتقوية الجانبين المعنوي والموسيقي في الشعر.وليس الهدف هنا تعداد أنواع هذا التكرار بقدر ما هو الوقوف عند بعض النماذج التي تبدو خالصة لهذه الظاهرة الأسلوبية التي تهيمن على كثير من نصوصه.

تشكّل الكلمة المصدر الأول من مصادر الأمير الشاعر التكرارية، وهي تتشكل أحيانا من صوت معزول أو من جملة من الأصوات المركبة الموزعة داخل البيت الشعري أو القصيدة بشكل أفقي أو رأسي، وهذه الأصوات تتوحّد في بنائها وتأثيرها سواء أكانت حرفاً أو كلمة ذات صفة ثابتة كالأسماء أو ذات طبيعة متغيرة تفرضها طبيعة السياق كالفعل، فهي تسعى جميعها لتؤدي وظيفة سياقية تفرضها طبيعة اللغة المستخدمة[6]، وإلا أصبح التكرار مجرّد إعادة ونمط لا يثير في السامع أو القارئ أي انفعال أو إثارة، ولكن الشاعر كان حريصاً أن يجعل من هذه الأصوات أو الكلمات قوة فاعلة للإيقاظ الحسي في أبناء عصره، وبعث الهمّة والتبصير بالواقع وكشف زيفه

---

[1]- نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، 1962، ص 278

[2] - موسى ربابعه: التكرار في الشعر الجاهلي، بحث مقدم لمؤتمر النقد في شعر الحداثة، محمد الأدبي الثاني 1988م، جامعة اليرموك، إربد، ص 5

[3]- صبحي البستاني: الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، مرجع سبق ذكره، ص49.

[4]- المستوي الصوتي يأتي في مقدمة المستويات الأخرى.انظر إبراهيم أنيس:موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو مصرية، ط2، 1952، ص15

[5]- وهب رومية: اللغة والصورة الشعرية في شعر الأمير عبد القادر، الدورة السابعة، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الجزائر2001، ص07 ص07

[6] - موسى ربابعة: التكرار في الشعر الجاهلي، بحث مقدم لمؤتمر النقد في شعر الحداثة، محمد الأدبي الثاني 1988، جامعة اليرموك، إربد، ص06

على طريقة الصوفيين[1]. لذلك نراه يوزع تكراره على الجملة الفعلية والجملة الاسمية بما يتناسب، يتناسب، فالأولى قادرة على التأثير والتغيير، وهي أكثر قدرة على استيعاب الأحداث التي يعيشها الشاعر، بينما الأخرى ذات طبيعة ساكنة هادئة وهي غير ممتدة داخل النص الشعري، لكن الفعلية نمائية متغيرة ومتطورة وقادرة على استيعاب هموم الشاعر وآلامه. فيتّفق التكرار - إذن- عند شاعرنا مع طبيعته النفسية، لذلك يسعى إلى الإعادة والإلحاح والتأكيد على ما في ذهنه، يقول الأمير:

فلا زال في أوج الكمال مخيّما ... يضيء علينا نوره وشعاعه
ولا زال من يحمي الذمار بعزّة ... ولو جمعوا ما يستطاع دفاعه
ولا زال محجوج الأفاضل كعبة ... وممدوحة أفعاله وطباعه
ولا زال سيّارا إلى الله داعيا ... بعلم وحلم ما يضمّ شراعه
ولا زال للعلياء أرفع راية ... وبشراه مبذول لنا ومتاعه[2]

ويقول في قصيدة أخرى:

كم نافسوا،كم سارعوا،كم سابقوا ... من سابق لفضائل وتفضّل
كم حاربوا، كم ضاربوا،كم غالبوا ... أقوى العداة بكثرة وتموّل
كم صابروا،كم كادوا،كم غادروا ... أعتى أعاديهم كعصف مؤكل
كم جاهدوا،كم طاردوا،وتجلّدوا ... للنائات، بصارم ومقول[3]
كم قاتلوا، كم طاولوا، كم مالحوا ... من جيش كفر باقتحام الجحفل
كم أدلجوا[4]،كم أزعجوا،كم أسرجوا[5] ... بتسارع للموت لابتمهّل
كم شرّدوا ،كم بدّدوا،وتعوّدوا ... تشتيت كلّ كتيبة بالصيقل[6]

وله في قصيدة أخرى:

اسكن فؤادي وقرّ الآن في جسدي ... فقد وصلت بحزب الله أحبالا
هذا المرامي الذي قد كنت تأمله ... فطب مآلا بلقياه وطب حالا
وعش هنيئا،فأنت اليوم آمن من ... حمام مكّة إحراما وإحلالا
فانت تحت لواء المجد معتبط ... في حضرة جمعت قطبا أبدالا
وته دلالا،وهزّالعطف من طرب ... وغنّ وارقص وجرّ الذيل مختالا
أمنت من كل مكروه ومظلمة ... فبح بما شئت: تفصيلا وإجمالا
هذا مقام التهاني قد حللت به ... فارتع ولا تخش بعد اليوم أنكالا

---

[1] - محمد بشير بويجرة: الأمير عبد القادر، رائد الشعر الحديث، دار القدس العربي، 2009 ، ص86
[2] - الأمير عبد القادر: الديوان، شرح وتحقيق: ممدوح حقي، دار اليقظة العربية، بيروت، ط 1965،3،ص130
[3] - المقول:اللسان
[4] - أدلج:مشى ليلا
[5] - أسرج:وضع السرج على ظهر الفرس استعدادا للركوب
[6] - الأمير عبد القادر:الديوان، شرح وتحقيق:ممدوح حقي، مرجع سابق ، ص142- 143

أبشر بقرب أمير المؤمنين ومن قد أكمل الله فيه الدين إكالا[1]

ويقول في أخرى[2]:

فيا قلبي المجروح بالبعد واللقا دواك عزيز ليس تنفكّ ولها نا
ويا كبدي ذوبي أسى و تحرّقا ويا ناظري لازلت بالدمع غرقانا
أسائل نفسي فإني ظللتها وكان جنوني،مثل ماقيل،أفنانا
أسائل من لاقيت عني والها ولا أتحاشم رجالا وركبانا

ولا أريد في هذا المقام، أن أستكثر من هذا النمط من التكرار، والذي تعجّ به زوايا الديوان[3]، وأينما ولّيت وجهك طالعتك صفوف متلاحقة منه حتى ليغدو النص عليه نافلة. ولكننا نريد أن ننظر في هذه النصوص بعض النظر:

أعتقد أن صيغة "لازال" تهيمن على أبيات النص الأول، وقد اتخذت الشكل الرأسي، وهي صيغة "دعاء". وقد ردّ الأمير بهذه القصيدة التي اجتزأنا منها هذه الأبيات على صديقه الشيخ "أبي النصر النابلسي" الذي أرسل إليه قصيدة مدحه بها. ونهج الأمير في هذه القصيدة نهجه المألوف في الردّ على من يرسل إليه بمدح، فقسّم القصيدة-إذن- قسمين، وقف الأول منهما على المدح، ووقف ثانيهما على الدعاء له. فكرر الفعل (ولا زال) مرّات متتالية بنغمة موسيقية واحدة وتشكيل أسلوبي موحد (حرف عطف+فعل+ فاعل مستتر)، وقد استوحى مظاهر هذا التكرار في غالبه من اهتماماته الحياتية بمظاهرها المختلفة، وما يرتسم حياته من تصوف الذي يتوحّد معه، فتتماهى ذات الشاعر الفاعلة لتبرز بوضوح حدثية الفعل عبر منظومة زمنية واحدة تحمل في ثناياها مفاجآت عديدة واحتمالات كثيرة جاءت عبر حرف العطف التي وقعت بعد المنظومة الزمنية[4].

وعمل على ربط هذا المكوّن الأسلوبي بمميّز تظهر منه التجليات الدّعائية للشاعر، بشكل يتّفق مع أخلاقه وتصوّراته التي يسعى للبحث لها عن مخرج وتنفيس، لذلك جعل من كل فعل من هذه الأفعال وسيلة للتأكيد على هذا المعنى عبر هذه التناغمات الموسيقية المتشابهة، ولم يكن ليتحقق له ذلك لو اختلفت الكلمات وتنوّعت، لأن التعبيرات إذا اختلفت شكلاً فإنها تختلف معنى كما يقول بلوم فيلد[5].

وأعتقد أن صيغة الدعاء تشكّل ركيزة بنيوية تفرض دلالتها على السياق في الأبيات جميعاً، فتعزّز الإحساس بموقف الشاعر وتعمّقه، وتجمع مضمون الدعاء المتفوّق بين الكمال والعزة

---

[1] -الأمير عبد القادر: الديوان، شرح وتحقيق.ممدوح حقي، مرجع سابق ، ص156- 157

[2] - الأمير عبد القادر: الديوان.شرح وتحقيق:ممدوح حقي، ص 157

[3] - انظر الديوان ص39 ،163، 177، 179، 225... وغير ذلك كثير

[4] - موسى ربابعه: التكرار في الشعر الجاهلي، بحث مقدم لمؤتمر النقد في شعر الحداثة، محمد الأدبي الثاني 1988م، جامعة اليرموك، أربد، ص 6

[5] - كراهام هاف: الأسلوبية والأسلوب، مرجع سبق ذكره، ص 21

والعلم والحلم والفضل والطاعة والعلو في "بؤرة دلالية"[1] واحدة تفيض منها تجليات دعائية شتى، وتنهض أداة الربط الصريحة "الواو" في أول كل بيت بوظيفة العطف بين صيغ الدعاء الموحدة لا بين مضامينه، وتجعل كل الأبيات جملة دلالية واحدة، فتقوي بذلك مفهوم "البؤرة الدلالية" وتغنيها. وهكذا يقوم التكرار الصوتي والتوتر الإيقاعي بمهمة الكشف عن القوة الخفية في الكلمة[2].

لقد سعى شاعرنا من تكرار الفعل "لازال" إلى أن يجعل منه حدثاً فاعلاً، فوظّفه وجعل منه أداة للتعبير بشكل رأسي يعمّق إعجابه بهذا الشيخ الصديق، ويحفر في عمق النص بشكل متوال عبر طرائق أسلوبية منها:

فعل ماض + ضمير الفاعل المتوحد مع الفعل، فتتماهى فيه ذات الشاعر لتشكّل بذلك قوة فاعلة في إثراء التجربة الشعرية معتمداً في ذلك على الترديد، لأن "العنصر الذي يتردد أقوى من العنصر المفرد"[3]، وبذلك يكسب ممدوحه حضوراً في نفس المتلقي.

وبالتالي هو يحاول أن يجعل من التكرار وظيفة جمالية، فهو بمثابة المولّد للصورة الشعرية، وفي نفس الوقت الجزء الثابت أو العامل المشترك بين مجموعة من الصور الشعرية، مما يحمل الكلمة دلالات وإيحاءات جديدة في كل مرة، و"تعكس في نفس الوقت إلحاح الشاعر على دلالة معينة تختزل موقفه الجمالي"[4]. وبذلك يعدّ الفعل طريقة جديدة للمدح.

كما تهيمن صيغة "التكثير" المكوّنة من" كم "الخبرية، يليها فعل ماض متصل بواو الجماعة هيمنة طاغية على أبيات النص الثاني، فتتلاحق ببعضها محدثة ضوضاء لفظية[5] عالية، تسعفها في ذلك جملة أمور منها: الجناس الذي يتوالى صفوفاً كصفوف الخيل كلما تقدم منها صف لحق به صف آخر، وثانيها: غياب أدوات الربط، فكأنّما الشاعر تحت وطأة مشاعره الجياشة المتدفقة كالسيل لا يجد وقتاً للتأمل والتقاط النفس، ولا يريد لنا أن نتأمّل أو نلتقط الأنفاس. وثالثها هذه الألفاظ المستمدة من عالم الحرب، والمشحونة برصيد دلالي ضخم في النفس العربية (الحرب، الضرب، السباق، الصبر، المكابرة، الجهاد، المطاردة، التجلد، القتال، المطاولة، الادلاج، الإسراج، التشريد، التبديد...). فإذا نظرنا في القصيدة كاملة وجدناها يتصدّرها أسلوب وجداني رقيق عبّر به الشاعر عن مشاعره العذبة الشّجية المثقلة بالوجع والشكوى في استغراق بديع في مناجاة مطوّلة لريح الجنوب، وهو استغراق قلّ أن نجد لـه نظيراً في شعرنا القديم[6] حتى في الشعر العذري. وقد امتلأ هذا القسم بالألفاظ العاطفية الانفعالية ذات الرصيد النفسي الضخم[7]، (الغرام،

---

[1]- وهب رومية: اللغة والصورة الشعرية في شعر الأمير عبد القادر، الدورة السابعة، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الجزائر، 2001، ص09

[2]- حسين عيد: ظاهرة التكرار في شعر أمل دنقل، مجلة إبداع، القاهرة، السنة الثالثة، العدد الخامس، 1985، ص154

[3]- مجلة فصول ، المجلد الخامس، العدد الأول، 1984م، ص28 نقلاً عن التكرار في الشعر الجاهلي، موسى ربابعه، ص22

[4]- مدحت سعيد الجيار: الصورة الشعرية عند الشابي، مرجع سبق ذكره، ص47

[5]- وهب رومية: اللغة والصورة الشعرية في شعر الأمير عبد القادر، الدورة السابعة، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري الجزائر 2001. ص56

[6]- وهب رومية: اللغة والصورة الشعرية في شعر الأمير عبد القادر، المرجع السابق، ص08

[7]- وهب رومية: اللغة والصورة الشعرية في شعر الأمير عبد القادر، المرجع السابق والصفحة نفسها

التجمل، الحرقة، التبلبل، السهاد، البين، التحسر، الشقاء، التململ، السهر، الحزن، تطاول الليل، الأحباب، الطيف، الهوى...)، وبتكرار صيغة "الأمر" الذي يخرج إلى التوجع والرجاء، وبالأسئلة المتلاحقة دون انتظار الجواب، وبصيغة التصغير البديعة (أهيل ودي)، وبالملامح البدوية (ريح الجنوب، الخيام، ريح القرنفل، الطيف إقراء السلام)، وببناء الجملة الشعرية بناء عذباً منسابا على نحو ما يظهر في هذا المقطع:

يا أيها الريح الجنوب، تحملي	مني تحية معرم، وتجملي
واقر السلام أهيل ودّي وانثري	من طيب ما حمّلت ريح قرنفل
خلّي خيام بني الكرام وخبّري	أنّي أبيت بحرقة وتبلبل
جفنا ي قد ألفا السهاد لبينكم	فلذا، غدا طيب المنام بمعزل
كم ليلة، قد بتّها متحسرا	كمبيت أرمد في شقا وتململ
سهران ذا حزن تطاول ليله	فمتى أرى ليلي بوصلي ينجلي؟
ماذا يضر أحبّتي لو أرسلوا	طيف المنام يزورني بتمثّل؟
كل الذي ألقاه في جنب الهوى	سهل سوى بين[1] الحبيب الأفضل
أدّي الأمانة يا جنوب[2] وغايتي	في جمع شملي يا نسيم الشمأل
واهدي إلى من بالرياض حديثهم	أذكى وأحلى من عبير قرنفل
تفديهم نفسي وتفدي أرضهم	أزكى المنازل. يا لها من منزل[3]

إنّنا نلحظ بعد هذا النص مباشرة، تحوّلا أسلوبيا يكشف عن تحوّل في زاوية الرؤية، فالمناجاة العذبة الشجية في المقطع الأوّل انقلبت إلى ضوضاء تصمّ الآذان، بمعنى أن الذين تحدث عنهم في المقطع الأوّل هم أنفسهم الذين تحدّث عنهم في المقطع الذي سيطرت عليه صيغة التّكثير"كم". فنحن-إذن- أمام تحوّل أسلوبي يكشف عن تغيّر في الرؤية، فهو حين يتحدّث عن علاقته بهم يجنح إلى الأسلوب العاطفي، لكن حين يتحدّث عن علاقتهم بالآخر يتحول إلى أسلوب الفخر المدوي، ويتحوّل الأسلوب مرة أخرى للتعبير عن رؤية دينية عميقة تتجلّى في الابتهال والضراعة والتوسّل والاستغاثة.

كما نلاحظ هيمنة واضحة في هذا القسم من النص لنمط آخر من التكرار، هو نمط المزاوجة بين صيغتين هما: صيغة النداء، وصيغة الأمر، وكلتاهما تخرج إلى التعبير عن هذه الروح الدينية العميقة التي تجلّت سابقا في الابتهال والتضرّع والتوسل والاستغاثة،فنرى في تكرّر كلمة "الرب" ومرادفاتها تكراراً يشيع في النفس إحساساً بأنها غادرت عالم الشعر، وصارت في رحاب العتبات

---

[1] - البين: البعد والفراق

[2] - الجنوب: يقصد بها ريح الجنوب

[3] - الأمير عبد القادر:الديوان، شرح وتحقيق: ممدوح حقي .دار اليقظة العربية.بيروت ، ط3 ،1965، ص140- ص141

المقدسة على نحو ما يظهر في هذا المقطع:

يا رب، يا رب البرايا زدهم ... صبراً ونصراً دائـــما بتكمّـــل
وافتح لهم مولاي فتحا بيّنـا ... واغـــفر وسامـــح يا إلهي عجّل
يا رب يا مولاي وأبقهم قذى[1] ... في عين من هو كافر بالمرسـل
وتجاوزن مولاي عن هفواتهم ... وألطف بهم في كل أمر منـــزل
يارب لا تترك وضيعاً فيهـم ... يا رب واشملهـم بخير تشمّـل[2]

لقد نفض يديه كلتيهما من نضار الشعر، وضمّ بهما جميعاً إلى صدره مكثرا من الدّعاء. وأمّا في النص الثالث، فالشاعر يسترسل في مناجاة فؤاده استرسالاً يلفت النظر[3]. وحقاً كان الشاعر العربي القديم يلتفت إلى قلبه ويناجيه أحياناً. ولكنه لم يكن يستغرق في ذلك كل هذا الاستغراق الذي نراه في نص الأمير عبد القادر. بل كان يكتفي باللمحة الدالة والإشارة الخاطفة، فإذا استرسل لم يزد على البيتين أو الثلاثة الأبيات. وربما وجدنا في النص القديم مفارقة بين موقف صاحب النص وقلبه، وسمعنا أكثر من صوت، ولست أجد مثل ذلك في نص الأمير عبد القادر، فهو نص يهيمن عليه صوت واحد متفرّد، فينأى به عن الحوار أو البناء الدرامي، ويمنحه طابعاً غنائياً صرفاً، ويتحوّل به إلى بوح عميق ممتد تتجلى فيه صورة العالم من حوله كما هي في وجدان الشاعر، لا كما هي في الواقع[4]. ولهذا السبب تخرج صيغة "الأمر" المهيمنة في النص من غرضها الأصلي إلى غرض تعبيري صرف، فالشاعر -في حقيقة الأمر- لا يأمر فؤاده بل يعبّر عما يحسه حقيقة، ويستعين بهذا الفؤاد في هذا التعبير، أو -بعبارة أدق- يتّخذه وسيلة للتعبير عن عالمه الداخلي المليء بالغبطة العميقة والرضا المستطاب. وتظهر هذه الغبطة وذلك الرضا في مضامين صيغة الأمر "السكينة، الاطمئنان، طيب الحال وطيب المآل، العيش الهانئ، التيه والدلال، الطرب، الغناء، الرقص، الاختيال، الأمن، البوح بما يشاء كيف يشاء، اللهو والنعيم أو الخصب والسّعة و البشرى". ولعل ما يعزّز هذه الغبطة وذاك الرضا هو السياق الذي ترد فيه أفعال الأمر(اتصال حبله بحبال حزب الله، تحقيق المرام، حمام مكة الآمن الذي يحرم صيده حرمة مطلقة، إحساسه بالغبطة تحت لواء المجد، أمنه من كل مكروه وظلم، حلوله في مقام التّهاني، القرب من أمير المؤمنين). وهو سياق يطفح بالعناصر الدينية التي تطمئن القلب، وتغمره، بفيض روحي شفّاف، فيورق في النفس حبورها. وهنا تؤدي أدوات الربط، التي يحرص عليها الشاعر، وظيفتها على أتمّ وجه نظراً لتجانس المعطوف والمعطوف عليه، فهي كلها جمل فعلية مكوّنة من فعل أمر مسند إلى ضمير(المخاطب)، فتضمّ كل جملة إلى أخواتها ضمّاً وثيقاً، وتكوّن

---

[1]- القذى :ما قرّح العين أو أجفانها مهما دقّ أو ضؤل
[2] - الأمير عبد القادر:الديوان، شرح وتحقيق:ممدوح حقي مرجع سابق، ص144- 145
[3] - وهب رومية:اللغة والصورة الشعرية في شعر الأمير عبد القادر، الدورة السابعة، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الجزائر2001، ص10
[4] - وهب رومية:اللغة والصورة الشعرية في شعر الأمير عبد القادر، ص11

منها جميعاً جملة كبرى واحدة ذات وحدات صغرى متجانسة، وبذلك تكسب النص تماسكاً وصلابة، وتعصمه من التّصدع أو التّشتت، كما تكشف -في الوقت ذاته- عن غنى الدّلالة وتنوّعها ووحدتها في آن. وقد تتلاحق أحياناً هذه الجمل القصيرة المتجانسة المترابطة تلاحقاً مدهشاً يكاد يجسّد في سرعته وانتظامه دلالة هذه الجمل:

وته دلالا، وهزّ العطف من طرب وغنّ، وارقص، وجرّ الذيل مختالا[1]

لقد هبّت الريح رخاء على الأمير عبد القادر بعد أن كانت عاصفة نكباء، فقد أطلقت فرنسا سراح الأمير الأسير، وخيّرته في البلد الذي يطيب له، فاختار "بروسه" في أعماق الأناضول إلى جانب "إستانبول" ليعيش في حمى الخلافة الإسلامية بظل السلطان "عبد المجيد". ووصل إلى "فروق" فتقدّم للسلطان بالقصيدة التي اجتزأنا الأبيات منها[2]. وإذن، ليس عجيباً أن يبتهج الشاعر ويغني، ويصدر في هذه القصيدة عن نفس تظلّلها الغبطة ويملأ أرجاءها السرور.ثم نجد صيغة النداء تتكرر في النص الرابع،ويعقبها تكرار كلمة"أسأل"،فما دلالة كل من التكرارين (النداء،المساءلة)؟ وما علاقة أحدهما بالآخر؟ وما علاقتهما معاً ببقية القصيدة؟

ولعلّ الذي يلفت النظر في تكرار النداء هو المنادى، فالشاعر يلجأ إلى شخصه مخاطبا بعضا من ذاته مناديا ومناجيا، واصفا حاله البائسة القانطة مع الاستسلام الممزوج بالشجن العميق.

وهذا يعني أننا أمام ضرب مخصوص من النداء يفيض منه معنى الندب والاستغاثة، فمن يندب؟ وبمن يستغيث؟ "فيا قلبي المجروح....."، "ويا كبدي ذوبي أسى..."، "ويا ناظري لازالت بالدمع..."، إنه يندب أبعاض ذاته، فهل نستغرب -والحال هذه- أن يسترسل في نجواه مكرراً هذا الضرب من النداء تكراراً متلاحقاً يقوي إحساسنا بحالته النفسية، ويكشف عن بلبلته واضطرابه، وعن كثافة المادة العاطفية التي يرزح تحت وطأتها حتى لتكاد النفس تنوء بحملها؟ ويؤازر هذه النّجوى القائمة على التشخيص عنصر بنائي قادر على التعبير عن المشاعر الغامضة المختلطة، وليس هذا العنصر سوى الألفاظ العاطفية الانفعالية ذات القدرة العالية على الإيحاء بهذه المشاعر بمالها من رصيد تاريخي في الوجدان العربي (القلب، الجرح، اللقا، البعد، الوله، الكبد، الذوبان، الأسى، الحرقة، الدموع).

وهذا يقودنا إلى الحديث عن تكرار الحرف، وهي ظاهرة موجودة في الشعر العربي، ولها أثرها الخاص في إحداث التأثيرات النفسية للمتلقي، فهي تمثل الصوت الأخير في نفس الشاعر أو الصوت الذي يمكن أن يصبّ فيه أحاسيسه ومشاعره عند اختيار القافية مثلاً، أو قد يرتبط ذلك بتكرار حرف داخل القصيدة الشعرية مما يجعل له نغمته التي تطغى على النص، لأن الشيء الذي لا يختلف عليه اثنان أنه لا وجود لشعر موسيقي دون شيء من الإدراك العام لمعناه

[1]- الأمير عبد القادر:الديوان.شرح وتحقيق:ممدوح حقي، دار اليقظة العربية، ط3 ،1965، ص157
[2]- المرجع السابق.ص105

الشيء الذي لا يختلف عليه اثنان أنه لا وجود لشعر موسيقي دون شيء من الإدراك العام لمعناه أو على الأقل لنغمته الانفعالية[1].

وتكرار الحرف وهو أقرب ما يكون بالصوت المعزول فيرى "بالي" أن المادة الصوتية تكمن فيها إمكانيات تعبيرية هائلة، فالأصوات وتوافقها وألعاب النغم والإيقاع والكثافة والاستمرار والتكرار والفواصل الصامتة، كل هذا يتضمّن بمادته طاقة تعبيرية"[2].

ولقد وقع تكرار الحرف عند الأمير عبد القادر في نمطين أولهما: الصوت الداخلي الذي يشيع في داخل القصيدة سواء أكان تكراره بشكل رأسي أم أفقي، وثانيهما: الصوت الخارجي المنظم (القافية) الذي بنى عليه الشاعر قصائده، لأن للقافية دوراً أساسياً في خلق جو من التماثل الموسيقي المتراتب الذي يقع في آخر البيت الشعري.

وينتقل الأمير الشاعر في أنماطه التكرارية إلى الحروف من ياء المنادى إلى حرف الواو في بداية السطر الشعري بشكل مكثف، وكأنه بذلك يعرض خصال صديقه بشكل مفصل متصل بتتابع أسلوبي يرتبط كل واو بحدث معيّن يعكس من خلاله صورة من صور حياته (ولازال، ولو، وممدوحة، وبشراه...)، مما يجعلنا نعتقد أن لهذا التكرار علاقة مع الموقف الذي يقفه الشاعر، فتكرار هذا الحرف يجسد حالة الشاعر وطبيعة الموقف تستدعي هذا التكرار حتى أن الأفعال التي تلاحمت مع الواو جاءت متلاحقة متعاقبة، وكأنه بذلك يشرح مرحليا صفات الكمال والعزّة والعلم والحلم والفضل والطاعة والعلو ، وبذلك حمّل الواو دلالات متنوّعة وطرائق أسلوبية متعدّدة تراوحت بين الماضي والحاضر والمستقبل، ولكنها أزمان متشابهة ومن هنا جاء توسيعه وتعداده لدلالات الواو التي امتدّت بشكل رأسي معمّق مترابط متوالي، يخضع للتّداعي وتعداد صور الأشياء[3].

وهذا الإيقاع هو إيقاع نبضات قلب الشاعر وزفراته التي كان ينفثها اتجاه صديقه الشيخ"أبي النصر النابلسي"، لأن الصوت يجسّد الإحساس ويجعل السامع يستشعر المعنى بطريقة مباشرة[4]. ولذلك يمكن القول أن صور تكرار الحروف عند الشاعر ترتبط بهيكل القصيدة، فتعكس الموضوع الشعري داخل التجربة، أو يكشف عن الموقف الحقيقي للشاعر، فنجد من هذه الأخلاق الفطرية التي صوّرها مسكناً لروحه ومشاعره[5].

ومما يمكن ملاحظته أن تكرار الحرف في شعر الأمير عبد القادر لم يكثر، ومرد ذلك - كما أعتقد- أن الحرف لا يستطيع أن يستوعب حالته الشعرية ولا يستطيع أن ينقل صورة الثائر

---

[1]- رينيه ويليك: نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي ، مراجعة حسام الخطيب ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1981، ص165

[2]- صلاح فضل : نبرات الخطاب الشعري، دار قباء للطباعة والنشر، مصر، 1998، ص27

[3]- موسى ربابعه: التكرار في الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص9

[4]- موسى ربابعه: التكرار في الشعر الجاهلي ، مرجع سابق، ص9

[5]- مدحت سعيد الجيار: الصور الشعرية عند الشابي، مرجع سبق ذكره، ص68

وروحه المتمرّدة إلا عبر كل متكامل وهو الكلمة، كما أن الحرف يعبّر عن أحادية الكلمة التي لا تؤدي وظيفة وحدها والشاعر نزّاع إلى الثنائية أو التوحّد مع الآخر، ولكن هذا لا يمنع من تكرار الشاعر لبعض الحروف كحرف النداء "يا" وحرف "الواو" الذي خضع لبعض التداعيات الرأسية المعمّقة، كما في الأبيات الخمسة الأولى، حيث كرّر هذا الحرف إحدى عشر مرة.

وعلى هذا يمكن القول، أن تكرار الحرف لا يمكن أن يخضع لقواعد نقدية ثابتة يمكن تعميمها على النصوص الشعرية للأمير، لاختلاف طبيعة الأسلوب والدّلالة التي يحدثها كل حرف ضمن السياق في النص الواحد، وإن كان تأثير الحرف الموسيقي لا يرقى في قوته إلى تأثير الكلمة ولكن مع هذا فإن لتكرار الحرف أثر واضح وبيّن في ذهن المتلقي يجعله متهيئاً للدخول إلى عمق النص الشعري.

ويأتي التكرار الثاني "أسائل" في المقطوعة الرابعة حاملاً في طيّاته معاني الضياع والضلال والفقد والجنون والوله، مكملا دلالات التكرار السابق و معمّقا إياه في النفس[1].بيد أن الشاعر- على الرغم من ذلك كله- يظلّ معتصماً بذاته التي تكاد تتبدّد، ويظهر هذا الاعتصام جلياً في حركة الضمائر -والضمائر عصب حي في الشعر- فنجده يحرص على ضمير المتكلم في الحديث عن نفسه حيث لا يفارقه، غير آبه بضمير الخطاب أو الغياب ولا سامحا لهما أن ينوب أحدهما أو كلاهما عن ضمير المتكلم، فينكشف بذلك تشعّث الذات وتبدّدها. فأية ذات هذه الذات التي تبدو عصية على التبدّد والتلاشي وهي ترى أبعاضها مفرّقة في كل صوب؟! . يبدو أنّه ثمّة عناصر لها صلة بالشعر العذري مبثوثة في أرجاء القصيدة، حيث نجد الذات المنهوكة التي يكاد يقتلها الظمأ وامتناع الرّي، ذات ممزّقة و موزّعة بين الإقدام والإحجام، ويكاد يتلفها المجتمع بحصاره الصارم، فتحاول الفرار منه والاغتراب، وهنا يقترن إحساسها باللوعة واليأس والحرمان والفقد والغربة بحنين آسر عذب إلى البادية، كما يبدو ذلك جليا من خلال النص (ريح الجنوب، ريح قرنفل، أهيل ودي، بني الكرام...) وغيرها من السّياقات الدّالة على الحنين وما ينضوي تحت مدارج الطفولة وملاعب الصبا، كما نجد اقتران الحب بالموت في سياق حديث هذه الذات عن نفسها. فكثير من هذه العناصر العذرية- إذن- مبثوث في أرجاء القصيدة، ولكن ذات الأمير عبد القادر تختلف عن "الذات العذرية" -وإن جمعتهما قسمات كثيرة مشتركة- في اعتصامها بنفسها ، وفي ملمح "العرفان" ولفظ "العشق" (وفي قربنا عشق..)، و(ويزداد وجدي كلما زدت عرفانا)، وفي هيامها بنفسها وعشقها لها، وفي التّوحد بين العاشق والمعشوق، بل بين الذوات والمعاني (المحب والمحبوب والحب)، وفي تساوي السّر والعلن:

ومن عجب ماهمت إلا بمهجتي ولا عشقت نفسي سواها وما كانا
أنا الحب والمحبوب والحب جملة أنا العاشق المعشوق سراً وإعلانا

[1]- وهب رومية:اللغة والصورة الشعرية في شعر الأمير عبد القادر. الدورة السابعة.مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري.الجزائر،2001، ص11

مما يجعلنا نستنتج أنّنا أمام ذات "متصوفة" لا ذات "عذريّة"، ذات تستعير تقاليد الشعر العذري وملامحه ورموزه، وتعيد توظيفها، فتلج بها مجالات وظيفية جديدة. وهكذا تغدو ألفاظ الشـوق والحب والعشـق والقرب والبعـد رموزاً صوفية ترمز إلى تجربة الوجد الصوفي، وتغدو ظاهرة الظمأ رمزاً صوفياً، ومثل ذلك أسماء المواطن، (نجد ،روض المرقمتين ونعمان). وتظهر "وحدة الوجود"جلية في الأبيات الأخيرة من القصيدة، وينتهي منها إلى أسماعنا صوت" الحلاّج" " ما في الجبّة غير الله" وإذن، -ليس غريباً و تأسيساً على ما نحن فيه- أن تكون ذات الشاعر موحدة وموزعة معاً في آن على نحو ما لاحظنا في حديثنا عن التكرار والضمائر في الأبيات التي اجتزأناها من هذه القصيدة، فتكون صلة تلك الأبيات ببقية القصيدة صلة رحم واشجة. أما النمط الثاني من أنماط التكرار على مستوى الإيقاع والتركيب يظهر في:

ب- <u>تكرار الإيقاعات و الأنساق اللغوية</u>[1]: وتعني بالفرنسية الصدى، وهي مأخوذة من الفرنسية القديمة Refreindre، وتعني يكرر ثانية"[2]، وهي عبارة عن مجموعة من الأصوات أو الكلمات التي تعاد في الفقرات أو المقاطع الشعرية بصورة منظمة. وتكرار الإيقاعات والأنساق اللغوية على نوعين[3]: تكرارالايقاعات الثابتة وهي التي تتكرر فيها الكلمات بشكل حرفي، وتكرار الإيقاعات التي يطرأ فيها تغيّر خفيف على الكلمات المكررة[4].

ويعمل تكرار الإيقاعات والأنساق اللغوية على ربط أجزاء القصيدة وتماسكها ضمن دائرة إيقاعية واحدة، وكأنّها قالب فنّي متكامل في نسق شعري متناسق، تجعل القارئ لها يحسّ بأنها وحدة بنائية واحدة، ووحدة موسيقية ذات إيقاع واحد[5]، لذلك يكشف هذا التكرار عن إمكانيات تعبيرية وطاقات فنية تغني المعنى وتجعله أصيلاً إذا استطاع الشاعر أن يسيطر عليه و يجيء به في موضعه، بحيث يؤدي خدمة فنية ثابتة على مستوى النص تعتمد بشكل أساسي على الصّدى أو التّرديد لما يريد الشاعر أن يؤكد عليه أو يكشف عنه بشكل يبتعد به عن النّمطية الأسلوبية، ولذلك فإنّ أضمن سبيل إلى إنجاحه أن يعمد الشاعر إلى إدخال تغيّر طفيف على المقطع المكرّر، والتفسير السيكولوجي لهذا التغيّر أن القارئ- وقد مرّ به هذا المقطع- يتذكره حين يعود إليه مكرراً في مكان آخر من القصيدة، وهو بطبيعة الحال يتوقع توقعاً غير واع أن يجده كما مرّ به تماماً، ولذلك يحسّ برعشة من السرور حين يلاحظ فجأة أنّ الطريق قد اختلف وأن الشاعر يقدّم

---

[1] - موسى ربابعة، جماليات الأسلوب والتلقي،دراسات تطبيقية، دار جرير للتوزيع والنشر، ط2008 ، ص184

[2] - المرجع السابق والصفحة نفسها

[3] - موسى ربابعه ،التكرار في الشعر الجاهلي ، مرجع سابق ، ص 4

[4] - موسى ربابعه ،المرجع السابق ، ص184

[5] - المصدر السابق، مرجع سابق ، ص5

له في حدود ما سبق أن قرأه لوناً جديداً[1].

ويحتاج تكرار الأنساق اللغوية إلى مهارة ودقة، بحيث يعرف الشاعر أين يضعه فيجيء في مكانه اللائق، بعد أن تلمسه يد الشاعر تلك اللمسة السحرية التي تبعث الحياة في الكلمات، لأنّه يمتلك طبيعة خادعة، فهو بسهولته وقدرته على ملء البيت وإحداث الموسيقى الظاهرية، يستطيع أن يضلّل الشاعر ويوقعه في مزلق تعبيري[2].

لقد استخدم الأمير عبد القادر تكرار الإيقاع و الأنساق في شعره بشكل غير ثابت ولا مستقر شأنه في ذلك شأن حالته النفسية، مع إحداث تغيير طفيف في هذه القوالب، ليجسد من خلالها آهاته وعذاباته فيردّدها ويلحّ عليها لتجد صداها في أهل زمانه وأبناء عصره، ليعملوا على التغيير في بنية المجتمع الأخلاقية والثقافية والسياسية نحو مجتمع متحرر من الاستعمار. وشعر الأمير عبد القادر يطفح بهذا النوع من التكرار، ومن أمثلته قوله:

والضاربون ببيض الهند مرهفـــة ... نخالها في ظلام الحـرب نـــيرانـا
والطاعنون بسمر الخط عاليـــــة ... إذا العدو رآها شـــرعـــت بـانا
والمصطلون بنار الحرب شاعلـــة ... مطلوبهم منك يـا ذا الفضل رضوانا
والراكبون عتاق الخيل ضامـــــرة ... نخالها في مجال الحرب عـــقبـانا
جيش إذا صاح صياح الحروب لهم ... طاروا إلى الموت فرسانا ورجلانـا[3]

ويقول في قصيدة أخرى له:

عج بي- فديتك ـ في أبـاطح دمـّر[4] ... ذات الـرياض الزاهرات النضّـــر
ذات المياه الجاريات على الصفـا[5] ... فكأنهـا من ماء نـــهـر الكوثـر[6]
ذات الجداول كالأراقم[7] جريهـــا ... سبحانـــه مـن خالـــق ومصـــوّر
ذات النسيم الطيّب العطر الـــذي ... يفنيـك عـــن زبـد[8] ومسك أذفـر[9]
والطير في أدواحها مترنّـــــم ... برخيـم صـوت فاق نغمـة مزهـر[10]

---

[1] - نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مرجع سبق ذكره، ص 270

[2] - نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر، مصدر سبق ذكره ، ص 290

[3] - الأمير عبد القادر:الديوان.شرح وتحقيق:ممدوح حقي.ط1 .دت.ص109

[4] - دمّر :ضاحية من ضواحي دمشق

[5] - الصفا:الحجر الأملس

[6] - نهر الكوثر من انهار الجنة

[7] - الأراقم: الحيات

[8] - الزبد:من أنواع السمك

[9] - الاذفر :العنيف الرائحة

[10] - الأمير عبد القادر:الديوان، مصدر سبق ذكره، ص186 -187

ويقول في قصيدة أخرى:

وما كل شهم يدعي السبق صادق ... إذا سيق للميدان بان له الخسر
وعند تجلّي النقع[1] يظهر من علا ... على ظهر جردبل[2] ومن تحته حمر
وما كلّ من يعلو الجواد بفارس ... إذا ثار نقع الحرب والجو معبّر
فيحمي ذمارا يوم لاذوا حفيظة ... وكلّ حماة الحي من خوفهم فرّوا
ونادى ضعيف الحيّ من ذا يغيثني؟ ... أما من غيور؟ خانني الصبر والدهر
وما كلّ سيف ذو القفار بحدّه ... ولا كلّ كرّار عليا إذا كرّوا[3]
وما كلّ طير طار في الجو فاتكا ... وما كلّ صيّاح إذا صرصر الصقر
وما كل من يسمى بشيخ كمثله ... وما كلّ من يدعى بعمرو إذن عمرو[4]

ويقول في نص آخر:

تميد بهم كأس بها قد تولهوا ... فليس لهم عرف، وليس لهم نكر
حيادى فلا يدرون أين توجهوا ... فليس لهم ذكر، وليس لهم فكر
فيطربهم برق تألق بالضحى ... ويرقصهم رعد بسلع له أزر
ويسكرهم طيب النسيم إذا سرى ... تظن بهم سحرا وليس بهم سحر
وتبكيهم ورق الحمائم في الدجى ... إذا ما بكت من ليس يدرى لها وكر
وتسبيهم غزلان رامة إن بدت ... وأحداقها بيض وقاماتها سمر
وفي شمها حقا بذلنا نفوسنا ... فهان علينا كل شيء له قدر[5]

فهذه أربعة نصوص وقع في كل منها تكرار "نسق لغوي" مختلف عن الأنساق المتكرّرة في النصوص الأخرى. فالمنسّق اللغوي الأول الذي يهيمن في النص الأول يتكون من اسم فاعل (جمع مذكر سالم) + جار ومجرور+مضاف إليه+ حال. ويشذّ عن ذلك شذوذا طفيفاً البيت الأخير فيتكوّن النّسق من: اسم فاعل (جمع مذكر سالم) + مفعول به + مضاف إليه + حال. ولا تظهر هيمنة النسق في تكراره فحسب، بل تظهر أيضاً في توظيف الشطر الثاني من كل بيت ـ ما عدا بيتاً واحداً سنقف عنده لاحقاً ـ في تغذية دلالة النسق. وتقوم أداة الربط" الواو" بوظيفتها على أكمل وجه، فتجمع هذه المتجانسات جمعاً وثيقاً في سلسلة لغوية واحدة متعددة الحلقات. وهذه السلسلة يساعدها نسق إيقاعي مطابق للنسق اللغوي ليعزز بذلك تلاحم مستويات النص[6]، ويحكم نسجه وبناءه بناء قوياً، فيتأهل بمعجمه اللغوي ، وهو معجم

---

[1] ـ النقع: غبار الحرب
[2] ـ الجردبل: الفرس الأصيل
[3] ـ ذاع البيت التالي واشتهر: لاسيف إلا ذو الفقار ولا فتى إلا علي
[4] ـ الأمير عبد القادر: الديوان. شرح وتحقيق: ممدوح حقي. دار اليقظة العربية. ط3 .1965. ص204 -205
[5] ـ الأمير عبد القادر: الديوان، مرجع سبق ذكره، ص135
[6] ـ وهب رومية: اللغة والصورة الشعرية في شعر الأمير عبد القادر. الدورة السابعة. مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري. الجزائر 2001. ص18

الحرب(السيوف، الرماح العالية، النار المشبوبة، الخيل الضامرة، العتاق والفرسان العقبان...)، وكل هذه الألفاظ والصور أخذت طاقتها الثرية من نصوص شعر الحماسة والفروسية القديم، وهي التي ادّخرتها الذاكرة العربية وتأصلت في الوجدان.وهذا كله من أجل الوصول إلى إنتاج دلالات صارمة شديدة الوقع في النفس، لا تهتزّ ولا تتخلخل، إلا أننا نجد هذه الدلالة تتخرّم فتهتزّ وتضطرب ويتشعّث أثرها في النفس، وذلك من خلال الشطر الذي كسّر السياق وهو قوله "مطلوبهم منك يا ذا الفضل رضوانا"،فهو ينزاح بهذا إلى سياق التوسل والضراعة. وهذا الانزياح نراه يشكل "وحدة طفيلية"[1] تضعف نبرة الخطابة والفخر، وتتحوّل بها -ولو مؤقتا- إلى نقيضها.

لذلك تبدو هذه الوحدة إضافة فائضة وعبئاً على النص، ولكن من قال إن الزيادة في الشعر ذات قيمة سالبة دائماً؟ إن هذه "الوحدة الطفيلية" مثقلة بالدلالة على عكس ما يوحي به اسمها وموقعها، فهي ـ أولاً ـ تكشف عن عمق الرؤية الدينية للشاعر، وهي ـ ثانياً ـ تعيدنا إلى بؤرة القصيدة ونواتها، وبذلك تثبت عراقة انتسابها إلى القصيدة وغربة أبيات الفخر والحماسة عنها أو ضعف صلتها بها. إن بنية القصيدة بنية استغاثة وتوسل وضراعة، وليس هذا الفخر بجيوش المسلمين في هذه الأبيات وأبيات أخرى تليها سوى كسر لسياق القصيدة لا تلبث بعده أن تعود إلى سياقها الأول.

والقصيدة الثالثة التي نتحدث عنها "توسلات للباري تعالى"نظمها الأمير الشاعر كي ينصرالله الدولة العثمانية بعد اشتباكها في حرب مع روسيا في "شبه جزيرة القرم" عام 1823، وعرفت الحرب باسم هذه الجزيرة من بعد. وتدخّلت فيها الدول الغربية كل لمصلحتها، أما المسلمون من جميع جهات الأرض فقد ساندوا الدولة بالدّعاء منهم شخصية الأمير، فيقول[2]:

يا رب يا رب يا رب الأنام ومن ... إليه مفزعنا سراً وإعلانا
يا ذا الجلال وذا الإكرام، مالكنا ... يا حيّ يا موليا فضلا وإحسانا
يا رب أيّد بروح القدس ملجأنا ... عبد المجيد ولا تبقيه حيرانا

وتمضي القصيدة على هذا النمط من الاستغاثة والتّوسل والضراعة، سواء أعبّر الشاعر عن هذه الرؤية الدينية بتكرار صيغة الاستغاثة كما نرى في هذه الأبيات، أم عبّر بتكرار صيغة الأمر كما رأينا في نص سابق،أم زاوج بين هذين الضربين من التكرار كما يفعل في جزء من هذه القصيدة.

فإذا أعدنا النّظر قليلاً في مسلك الشاعر اللغوي، رأيناه يكرّر نسقاً لغوياً بعينه، حتى إذا استقرت صورة هذا النسق في خلد المتلقي، وصار يتوقع تكراره عدل عنه عدولاً واضحاً، ولكنه لا يلبث بعد عدة أبيات أن يكرّر نسقاً آخر أو صيغة حتى إذا أصبحت متوقعة مضى فيها قليلاً ثم

[1]- وهب رومية:اللغة والصورة الشعرية في شعر الأمير عبد القادر. الدورة السابعة.مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري.الجزائر2001 ، ص19
[2]- الأمير عبد القادر:الديوان، مرجع سبق ذكره ، ص161-162

عدل عنها، وهكذا .وبذلك تبدو القصيدة كأنها مبنية على نهج شبه دقيق من التّعاقب بين إرساء نظام ما وصدعه ثم إرساء نظام آخر وصدعه، وهذا النهج سمة عضوية في النص الشعري عامة. وممّا لا ريب فيه أنّ "تغيّر قواعد الأنساق البنائية يمثل أقوى وسيلة لتقليل حجم اللّغو في النص الفني، إذا ما يكاد القارئ يكيّف نفسه مع توقّع معيّن، ويضع لنفسه نظاماً ما للتنبؤ بما لم يقرأه بعد من أجزاء النص حتى تتغيّر القاعدة البنائية مخادعة كل توقعاته، ومن هنا يكتسب ما كان لغواً وفضولاً قيمة إعلامية في ضوء البنية المتغيرة"[1].

أمّا في النص الثاني، فيبني الشاعر نسقه اللّغوي المكرر من صورتين: الأولى صفة لموصوف خارج النّسق، والثانية: صفة للمضاف إليه، فكأن الشاعر يبنيه على تراكم الصفات و حشدها. ويكرر في هذا النص ما فعله في النص السابق، فما يلي النسق من البيت يقع في سياق النسق ويغذي دلالته، ويشذّ عن ذلك البيت الثالث. ولكن إذا نظرنا إلى طبيعة موضوع هذا النص نراه احتفاء وقور بجمال طبيعة "دمر"[2]، ولعلّ هذا النسق اللغوي الذي تتراص فيه الصفات دون أن تؤثر واحدة على الأخرى يكشف عن جانب من هذا الوقار في نفس الشاعر، فهو لا يعيد ترتيب عناصر الطبيعة، ولا يعبث بها، بل يقوم بتصويرها على حسب وقوع أثرها في نفسه، فيعطي كل مظهر من مظاهر جمالها حقه .

إنّ هذا النسق اللغوي الواحد المتبوع بوصف لكل مظهر أبلغ دلالة على تقدير الشاعر" لدمر" وجمالها. وإذا بالنص-بعدئذ- يغدو جملة كبرى واحدة تقوم فيها كلمة "ذات" المتكرّرة بدون الربط بين وحداتها الصغرى لتربط هذه المظاهر كلها ببعضها (الرياض، المياه، الجداول والنسيم) برباط وثيق، وتردّها جميعهاً بالطريقة نفسها إلى المنبع، أي إلى حضن أمها، "دمر".

ويبدو هذا النّص بنسقه اللّغوي المتكرّر، وببنائه شبه المحكم،وبمعجمه اللّغوي،ينتج دلالة صافية مشبعة بالحبور النّقي لولا أن الشاعر كسّر سياق النص، وانحرف به إلى سياق ديني "سبحانه من خالق ومصور"، فخلخلت هذه الوحدة الغريبة عن السياق طيف الدلالة وشعّثته، وذهبت ببعض صفائه وببعض قدرته على إشباع الإحساس بالجمال. وكان الشاعر قد رشّح لهذا الانحراف ترشيحاً مضمراً في صورة "ماء نهر الكوثر".

وبالتالي، فهذه الوحدة الطارئة والغريبة على السياق لم تكن لتخدم وحدة الأبيات، ولا لتغذي دلالتها، بل "تخرم" هذه الوحدة وتشعّث هذه الدلالة و"تضعفها"، وتبدو إضافة فائضة أو وحدة "طفيلية" في سياق الأبيات، ولكنّها جوهرية في سياق القصيدة لأنّها تكشف عن رؤيتها الدّينية العميقة، فليس هذا الجمال الآسر سوى بعض ما أبدعه الخالق سبحانه.

---

[1] - يوري لوتمان: تحليل النص الشعري.ترجمة:محمد فتوح احمد.دار المعارف بمصر.1995.ص174

[2] - دمر ضاحية من ضواحي دمشق.

ويهيمن في النّص الثالث نسق لغوي مكوّن من حرف عاطف هو"الواو وأداة نافية هي "ما" أو "لا"، ومضافين أولهما لفظ "كل" وثانيهما متغيّر الدلالة، وبالتالي نحن نتعامل مع نسق لغوي واحد ذي مضامين مختلفة باختلاف المضاف إليه. ويبدو هذا العنصر المتغير الدّلالة في النّسق شهما يدعى السبق في ميدان الحرب، وهو الشخص الذي يعلو الجواد في الحرب، والسيف، والبطل في الحرب، والطائر الذي يطير في الجو فيتوهّم الرائي أو يظن فيه قدرة الفتك، والصياح الذي يلتبس صوته بصوت الصقر، والشيخ العين، ومن يدعى بعمرو. فهذا المتغيّر الذي يتجسّد في الأنساق الأربعة الأولى يحمل دلالة واحدة هي دلالة القوة والحرب،و في النسقين الخامس والسادس يحمل دلالة التباس القوة بغيرها، و في النسق السابع يحمل دلالة دينية، ويحمل في النّسق الأخير دلالة عامة تصلح لاحتضان دلالات شتى.

ولعلّ نظرة أخرى إلى هذه الدلالات،تستطيع أن تردّ دلالات الأنساق الستة الأولى إلى دائرة دلالية واحدة هي "دائرة الحرب" وما ينبثق منها. ولعلّ الحديث الصريح عن النقع والحصان في البيت الذي تلا أوّل نسق لغوي، وعن حماية الذمار، وصاحب الحمية، وحماة الحي، وإغاثة المستغيث في البيتين اللذين يتلوان أوّل تكرار للنسق اللغوي. وإذن، نحن في سياق الحرب، ومع معجم حربي بألفاظه وإعلامه (الميدان، النقع، الجواد، الفارس، الحمية، الفتك، الصقر).

وفي ضوء ما سبق، يتبيّن لنا جليا هيمنة النسق اللغوي المتكررعلى المستويين اللفظي والدلالي معاً، أي إن دلالة كل نسق من هذه الأنساق اللغوية هي كدلالة الأنساق الأخرى، وبعبارة أوضح نحن أمام "تكرار معنوي"، وقد أشرنا سابقا بأن البنية الشعرية ذات طبيعة تكرارية على المستويين الشكلي والمعنوي. وقد قلنا منذ قليل أن المتغيّر في النسق الأخير يحمل دلالة عامة تصلح لاحتضان دلالات شتى، أي إن دلالته تكرار بصورة ما لدلالات ـ أو لدلالة ـ الأنساق.

إن معرفة الجنس الأدبي أو معرفة الغرض الشعري يحدّد إلى مدى بعيد قواعد إنتاج النص وقواعد تلقيه معاً، ويقلّل من دور المصادفة[1]. فهل نحن الآن أمام موضوع شعري هو موضوع الحرب؟ هذا ما يقوله النص صراحة، ولكن من قال إن الصراحة هي من وظائف الشعر دوماً أو غالباً؟ لنظر إلى القصيدة ففيها ما يبدد الشك. عنوان القصيدة "أستاذي الصوفي"، ونستطيع بيسر أن نتبيّن وحداتها الموضوعاتيه، فهي: حياة الشاعر قبل لقاء أستاذه، الرحلة إلى أستاذه، مكان اللقاء، لقاء الأستاذ والحديث عنه، وهي وحدة مسرفة في الطول (28 بيتا) وحدة الحرب، عودة إلى الأستاذ، وحدة الخمرة... لقد جاءت وحدة الحرب استطراداً لقوله:

أبو حسن لو قد رآه أحبه وقال لـه: أنت الخليفة يا بحر

ولما كان بين الاستطراد الطويل والموضوع الذي خرج عليه الاستطراد علاقة ما، فإن هذه

[1] - عبد الفتاح كيليطو: المقامات، دار توبقال للنشر، دط،1987 ، ص127

العلاقة، سواء أكانت علاقة مشابهة أم علاقة أخرى، هي أهون ما في الاستطراد وأيسر [1]، وما أكثر ما يمكر الشعراء بنا ! إن فهم الاستطراد فهماً دقيقاً يقتضي النظر إليه في سياق القصيدة أولاً، والنظر إليه في ذاته ثانياً ثم محاولة ربطه بالرؤية أو الموقف.

لقد تبيّن لنا من سياق القصيدة أن وحدة "الحرب" طارئة على السياق، أي هي وحدة طفيلية استطرد إليها الشاعرفي معرض الحديث عن شيخه الصوفي، وأطال فيها، فكسّرت سياق القصيدة، وانحرفت بها عن سياقها، وأحدثت تحوّلاً أسلوبياً، فظهر سياق الفخر والحماسة بجلاله المعروف، ورنينه الموسيقي العالي. وحين ننظر في هذه الوحدة نحسّ أن الشاعر قد روّض هذا السياق الوعر من قبل طويلاً، فهو يجري فيه طلقاً لا يلوى له عنان حتى لكأنه يأخذه بالناصية، ويروز فيه نفسه بعد زمن شوطاً أو أشواطاً، فيعرف من نفسه ما ألفه فيها من قبل. فهل نصدق بعدئذ ما زعمه الشاعر؟ لقد أوهمنا أنه يريد أن يقول إن الخليفة الحق هو شيخه لا سواه ولو تشبّهوا به "أنت الخليفة يا بحر"، وتعريف الخبر هاهنا يفيد الحصر، وإن ما استطرد إليه إن هو إلا توضيح وتوكيد لهذه القضية، وهذه هي العلاقة الظاهرة بين الموضوع والاستطراد التي أشرنا إليها سابقاً، ولكن هذا الإيهام تبدّد حين استطال باستطراده كل هذه الاستطالة، وبدا الاستطراد مقصوداً لذاته، فهو يستمتع بتكرار نغمة الحماسة وعرضها في معارض حماسية شتىّ، ويكشف بذلك كله عن روح الحماسة البدوية المتأصلة في نفسه وهي الروح التي تكشف عنها قصائد شتّى في الديوان.

وخلاصة القول، إننا مرّة أخرى أمام وحدة طفيلية قادرة على الكشف عن جانب من موقف الشاعر أو رؤيته هو جانب الفروسية البدوية . فإذا ضممنا إلى هذا الجانب من شخصية الشاعر الملمح الديني الذي أبرزناه سابقاً بدت ملامح الشخصية كاملة. إنها شخصية فارس بدوي مؤمن يرى الحياة والكون من حوله رؤية دينية بطولية في آن. ولعل الدلالة الدينية قد اتضحت وظيفتها الآن، فهي تنافس الدلالة البطولية فتظهر في سياقها، وتتكامل معها فتكتمل صورة الفارس البدوي المؤمن، كما أنها ترشح للعودة إلى السياق الديني واستئناف ما انقطع من الحديث عن الشيخ.

وفي النص الأخير من هذه المجموعة، والذي هو جزء من الحديث عن الخمرة في هذه القصيدة، فإنه يتكرر فيه نسقان لغويان، يتكوّن أولهما من حرف رابط +فعل ناقص+جار ومجرور+اسم الفعل الناقص. أما الثاني فيتكون من حرف ربط+ فعل مضارع يتصل به ضمير نصب مقدم،+ فاعل +مضاف إليه. وتقوم بين النسقين علاقة "تضاد" واضحة، فالنسق الأول ينفي ويعمّق بتكراره مفهوم النفي في النفس. والنسق الثاني يثبت ويعمّق بتكراره مفهوم الإثبات في النفس. ومن عجب حقاً أن يتساوى هذان النسقان في الدلالة، فيعمل كلاهما في اتجاهين متضادين، فأولهما يكاد يثبت وهو ينفي، وثانيهما يكاد ينفي وهو يثبت، فكأن النسقين يقومان بوظيفة

[1] - وهب رومية:شعرنا القديم و النقد الجديد.سلسلة عالم المعرفة.الكويت.1996 .دط.ص135

واحدة هي إنتاج دلالة ملتبسة حائرة أو شبه غامضة! فهؤلاء الذين يتحدث عنهم "ليس لهم عرف"، ولكنهم أيضاً "ليس لهم نكر". ويراهم الرائي فيظنهم مسحورين، ولكنهم "ليس بهم سحر "ألست ترى كيف يقرّ النسق على ما قبله ويبطله؟!

وهؤلاء قوم "يسكرهم طيب النسيم"، "وتبكيهم ورق الحمائم" و"تسبيهم غزلان رامة! وما قولك في هذا "السكر" الذي لا يذهب بالعقل، وفي هذا "البكاء" الذي لا يذهب بالمسرة، وفي هذا "السّبي" الذي يذهب بكل شيء؟ ألست ترى أن الفعل يكاد ينفي وهو يثبت؟! إنها دلالة غير صافية، دلالة مشوبة حائرة شبه غامضة. وحينما يتألّق"البرق" يزيد الدلالة اختلاطاً وغموضا بغيرها في قوله "فيطربهم برق تألق بالحمى"والبروق في الشعر العربي القديم مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالمشاعرالمختلطة والأحلام غير الواضحة. وتعزز هذه الدلالة ألفاظ النص (تميد أي تضطرب وتدور، الوله، الحيرة، عدم الدراية...)، وعلى هذا فإننا بالنظر إلى أبيات سابقة لهذا النص الأخير نجد (العقول الهائمة، والسكر المخامر، والتيه)، و هنا نرى عبثاً غريباً بعناصر الكون (وشمس الضحى من تحت أقدامهم عفر)، عناصر مبعثرة، بل هناك إسراف في بعثرتها، وهي مصفوفة حسب موقعها في نفوسهم لا على ما هي عليه في العالم. وبالتالي فالدلالة التي أنتجها النسقان اللغويان في النص الرابع متجانسة مع الدلالة التي أنتجتها العناصر البنائية الأخرى، بل متحدة بها، ومن خلالهما ولجنا عالم النص. أليس الشاعر ساحر كلمات؟! هل عرفنا الآن العالم الذي يتحدث عنه الشاعر؟ إنه عالم الوجد الصوفي الذي تضيع فيه الحدود، وتتماهى فيه المخلوقات، ويستوي فيه الكثير من الأضداد "كالسر والعلن"، "والتصريح والكناية"، هذا العالم تتبوأ فيه "الخمرة"، وهي رمز صوفي خصب الدلالة للتأثير على قلوب المتصوفين جميعاً مقاماً محمودا.

يقول الشاعر:

إذا صرح الحادي بذكر صفاتها ... وصرح ما كنى ونادى، نأى الصبر

وقال: اسقني خمراً وقل لي هي ... الخمر ولا تسقني سراً إذا أمكن الجهر

وصرح بمن تهوى ودعني من الكنى ... فلا خير في اللذات من دونها ستر

ترى سائفيها كيف هامت عقولهم ... ونازلهم بسط، وخامرهم سكر[1]

فالتأرجح الحاصل بين السرّ والجهر، وبين التصريح والكناية أنتج هو الآخر دلالة مختلطة شبه غامضة، أو دلالة حائرة، بل دلالة غير صافية. وهذه الوحدة "الخمرة" لا تقلّ صفاتها في دلالتها اضطراباً واختلاطاً عن الدلالات السابقة في النص، ففيها من صفات "الخمرة" العادية مقادير، وفيها من الصفات المفارقة لهذه الصفات مقادير أخرى أيضاً. إنها خمرة العرفان الإلهي، أو خمرة المتصوّفة.

ولعلّ ما يجلب النظر في هذا النص هو تضمين الأمير عبد القادر قصيدته بيتين مشهورين من

[1] ـ الأمير عبد القادر: الديوان.شرح وتحقيق: ممدوح حقي.دار اليقظة العربية.ط3 .1965.ص 135

شعر أبي نواس: "ألا فاسقني خمراً ..." فارضا بذلك "النسـق النوّاسي" بإشكالاته والتباساتـه وحضوره القوي المكثف. فيجد القارئ نفسه قد زجّ به الشاعر داخل منظومة من العلاقات الثقافية والفكرية المعقّدة، فجعل من أبي نواس خادماً لهذه الرحلة الصوفية الروحية ـ والرحلة في الأدب العربي القديم مرتبطة بالبحث عن المعرفة ـ فهل كان حاديه ودليله إلى العرفان الإلهي، أو إلى العلم "كل العلم" ـ على حد تعبير الأمير نفسه ـ لقد تماهى معه، فهل كان يرى فيه متصوفاً كبيرا؟

ويستفيض التكرار في هذه القصيدة ـ وهي درة الديوان ـ استفاضة تستوقف القارئ، فهو تكرار نسق لغوي على نحو ما رأينا ـ وهو أكثر ضروب التكرار شيوعاً- وهو تكرار نداء، وتكرار كلمة، وتكرار استفهام، وسوى ذلك على نحو ما نرى في هذه الأبيات[1] :

وشتان ما بين الحجيجين عندنا ... فـهـذا لـه مـلـك وهـذا لـه أجر
ويلقى رياضاً أزهرت بمعـارف ... فيا حـبذا المـرأى ويا حبذا الزهـر
ويشرب كأسا صرفة من مدامـة ... فيـا حـبذا كـأس ويا حبذا خمـر
فلا عالم إلا خبـير بشـأنهـا ... ولا جاهـل إ لا جهـول بـه غـر
عياذي ملاذي عمدتي ثم عدّتـي ... وكهـفـي إذا أبدى نواجـذه الدهـر
تضوّع[2] طيباً كل زهر بنشـره ... فما المسك ما الكافور؟ما الندّ؟ما العطر؟
وما حاتم؟ قل لي،وما حلم أحنف؟ ... وما زهد إبراهيم أدهـم؟[3] ما الصبـر؟

ولا يكتفي الشاعر بالتكرار، ولكنه يضمّ إليه ـ كما نرى ـ أنواعاً بلاغية كالتقسيم في الأبيات الثلاثة الأولى، وكمراعاة النظير في البيت الرابع والبيت الأخير. ويطول بنا الحديث لو مضينا نتقصّى كل ضروب التكرار، ونبحث عن دلالاتها، ووظائفها الفنية في كل قصيدة، وهو حديث لا يسمح به الموقف.

وخلاصة القول، أنّ تكرار الأنساق اللغوية عند الشاعر أخذ شكلين: أولها تكرار الأنساق غير الممتدة التي تتكرر داخل القصيدة بشكل رأسي وثانيها، الأنساق الطويلة التي تتشكل من صياغة لغوية ممتدة ذات صدى أوسع لكثرة ألفاظها وإيقاعاتها، ولكنّها لم تأخذ شكلاً ثابتاً في عدد مرات التكرار أو عدد الكلمات فهي قلقة متغيرة. أمّا النمط الأول فقد غلب عليه التشكيل الاسمي البسيط، فجاءت في دوائرالحرب مثل (السيوف، الرماح، النار، الخيل الضامرة، والفرسان...)، وألفاظ أخرى أخذت قوتها من عالم الوجد الصوفي الذي تضيع فيه الحدود، وتتماهى فيه المخلوقات مثل (ونادي، اسقني خمراً، وقل لي هي الخمر، ولا تسقني سراً...)

---

[1]- الأمير عبد القادر:الديوان.شرح وتحقيق:ممدوح حقي.دار اليقظة العربية.ط3 .1965.ص201 -202
[2]- تضوّع: انتشر
[3]- حاتم الطايئ: شاعر اشتهر بكرمه.أحنف :أمير اشتهر بحلمه.إبراهيم ادهم :أمير من شعراء سوريا زهد في الملك صار من المتصوفة

ومما يكشف عن حاجة الشاعر للانطلاق إلى فضاء رحب تحلم به نفسه، ويحقق فيه ذاته وتسمو روحه، وإن كانت الجملة الاسمية لا تستطيع أن تستوعب هذه الأحداث، فهي ذات فضاءات أقل تأثيرا وانتشارا من الجملة الفعلية وتتميّز بالسكون، لكن شاعرنا استطاع أن يمنح هذا النمط الأسلوبي الفاعلية والسلطة.

أمّا الأنساق اللغوية الطويلة، فتكوّنت من وحدات متداخلة متلاحمة تلاحماً يحدث بها تأثيراً قوياً وفاعلية في نفس المتلقي، فتمكّن بذلك من التعبير والتنفيس عما يجول في خاطره، وقد جاءت في شكل "افتتاحيات" و"أقفال"، وشكلت محطات منتظمة في خلق إيقاعات شعرية متساوية لأن "النسق اللغوي الرّنان المنتظم عنصر مهم في بناء القصيدة، كما أن البناء الخفي الذي يحدثه النسق يستطيع أن يكوّن بنية متلاحمة متصلة"[1]، لذلك عمل على الربط بين أجزاء القصيدة .

والشاعر يختار الأسلوب الذي يناسبه ويتّفق مع رؤيته الحياتية الخاصة، كي يتمكن من استيعاب أفكاره ومعتقداته وفلسفته، وهذا ما حرص عليه الأمير عبد القادر في شعره، فكان يسعى إلى أن يجعل من هذا الأسلوب التكراري على اختلاف أشكاله وألوانه، أداة قادرة على التعبير عمّا في ذهنه وتصوير مشاعره وأحاسيسه .

وقد تبين أن التكرار عند الأمير كان يخضع لرؤية الشاعر النفسية التي كانت تلحّ على بعض المرتكزات الحياتية، لهذا نراه يستسلم لتداعيات بعض صور التكرار بشكل لافت للنظر، فيجعل من هذه الأشكال نقطة مركزية تجتمع فيها صور التكرار الأخرى، ويعتقد فيها قوة التأثير والفاعلية على المتلقي.

ومما يلاحظ أيضاً، أن التكرار جاء عند شاعرنا بشكل أفقي ورأسي، وقد أخضعه لإيقاعات وإيحاءات موسيقية تعكس ملامح رؤيته النفسية والفلسفية التي تكشف عن موقفه الحقيقي من الحياة والكون من خلال سياقات وبناءات أسلوبية متنوعة على مستوى الكلمة أو الجملة.

وإلى هذا الحد أجد نفسي مضطرا للتّوقف عن الحديث في التكرار المنتشر في الديوان بأكمله، لأنتقل إلى ظاهرة أخرى لا تقلّ أهمية عن سابقتها، إنها :

2- **الطباق والمقابلة:** الطباق كبقية أشكال البديع ليس مجرد زينة لفظية "فهو بوصفه بنية تخالف بين اللفظين داخل في صميم الصورة الشعرية، بل والأكثر من ذلك يمكننا أن نعده أساسًا من أسس بناء السياق الجمالي للقصيدة العربية، إن لم يكن أهم عناصره في بعض السياقات"[2] ، ويتولّد من التضاد، فهو نوع من المباغتة، لجمعه بين المتناقضات وتأليفه بين المتنافرات، لذلك هو من الأدوات الطيّعة التي يقيم بها المبدع علاقات جديدة بين مفردات اللغة تعكس المفارقات

---

[1] – موسى ربابعه، التكرار في الشعر الجاهلي، مرجع سبق ذكره، ص 37

[2] - عبد الرحمان حجازي :الخطاب السياسي في الشعر الفاطمي، المجلس الأعلى للثقافة ،1985، ص160

القائمة في الكون، وأصغر صورة للتضاد تسمى طباقًا، أما إذا امتدت الصورة إلى عدة عناصر سميت مقابلة، وقد ألحّ شاعرنا على التضاد، وخاصة في غرضي المدح والغزل لأن هذين الغرضين كثيرًا ما يبنيان معانيهما على التناقض وتقابل المعنى، وهذا لا ينفي التضاد عن بقية الأغراض، لكنه ليس بنفس الكثافة والوضوح.

والأمير يكثر من الجناس والطباق والمقابلة، بل إن المقابلة ـ في عدد من القصائد ـ هي بؤرة القصيدة ونواتها، فعلى حديها تنهض بنية القصيدة، وبها تنتج دلالتها الكبرى، فإذا نحن أمام مفارقة كبرى كما في قصيدة "ما في البداوة من عيب"[1]، التي استهلها الشاعر بمقابلة ثم أردفها بأحرف ثم أردف الثانية بثالثة، حيث يقول :

يا عاذرا لامرئ قد هام في الحضر ... وعاذلا لمحبّ البدو والقفر
لا تذممنّ بيوتاً خفّ محملها ... وتمدحنّ بيوت الطين والحجر
لو كنت تعلم ما في البدو تعذرني ... لكن جهلت وكم في الجهل من ضرر[2]

ثمّ مضى يستكمل بناء قصيدته متّخذاً من بنية المقابلة البنية الأساس لها، ولهذا كثرت المقابلات والطباقات، كما ظهر فيها "المدح بما يشبه الذم"، وهو لون بلاغي يقوم على المفارقة بين ما يرشح له السياق وبين ما يدل عليه، ومن هنا كان هذا اللون قريب النسب من المقابلة، على نحو ما نرى في الأبيات الثلاثة الأولى، وما نرى في هذه الأبيات:

قال الألى قد مضوا قولاً يصدّقه ... نقل وعقل وما للحق من غير
الحسن يظهر في بيتين رونقه ... بيت من الشعر أو بيت من الشّعر
سفائن البرّ[3] بل أنجى لراكبها ... سفائن البحر كم فيها من الخطر
لا نحمل الضيم ممن جار نتركه ... وأرضه وجميع العزّ في السفر
نبيت نار القرى تبدو لطارقنا ... فيها المداواة من جوع ومن خصر[4]
عدوّنا ماله ملجأ ولا وزر وعندنا ... عاديات السبق والظفر
ما في البداوة من عيب تذمّ به ... إلا المروءة والإحسان بالبدر[5]
وصحة الجسم فيها غير خافية ... والعيب والداء مقصورعلى الحضر[6]

وهكذا تقوم بنية القصيدة على مفارقة تصويرية كبرى تظهر فيها صورة البداوة في جانب وصورة الحضر في جانب آخر، ولهذا السبب قلنا إن بنية المقابلة هي نواة القصيدة، ويتضح من مقابلة الاستهلال والمقابلة التي تليها تعصّب الشاعر للبداوة وتفضيلها على الحضر، وقد ترك هذا التعصب أو الانحياز أثره الواضح في القصيدة، فقد أنكر الشاعر على الحياة الحضرية أن

---

[1]- الأمير عبد القادر:الديوان.شرح وتحقيق:ممدوح حقي.دار اليقظة العربية.ط3 .1965.ص44
[2]- المرجع السابق.ص22
[3]- سفائن البر:كناية عن الإبل
[4]- الخصر:شدة البرد على الأطراف
[5]- المدح بما يشبه الذم، هنا، جميل جدا .ولعلّ أشهر بيت قاله شاعر في هذا الموضوع قول النابغة الذبياني :ولاعيب فيهم غير أن سيوفهم ... بهن فلول من قراع الكتائب
[6]- الأمير عبد القادر: الديوان، مرجع سبق ذكره ، ص47- 48- 49

يكون فيها سوى العيوب، وجمع للبداوة الفضائل من كل صوب. وأدى ذلك إلى التفصيل والبسط في صورة البداوة، وإلى الإيجاز والاقتضاب في صورة الحياة الحضرية.

ويبدو تصوير الشاعر للبادية تصويراً شاعرياً عذباً يفيض بالبهجة والحبور، ويمتلئ بالحركة والحياة، ويخرج فيه الشاعر - على عادة الشاعر القديم - إلى ضروب من التّفتي، وتتردّد في أجزاء من هذا التصوير أصوات زهير بن أبي سلمى في "تناص" صريح على نحو ما نرى في هذين البيتين:

يوم الرحيل إذا شدّت هوادجنا ... شقائق عمها مزن من المطر
فيها العذارى وفيها قد جعلن ... كوى مرقعات بأحداق من الحور[1]

ولعلّ هذا الحب العميق للبادية، وهذا التعلق الشديد بها، وهذا الوقوف المتأني على مظاهرها، ووصفها على ترتيبها، في الواقع دون عبث بها، وهذا التصور لها "ترابها المسك أو أنقى" الذي يكشف عن موقعها في نفسه، لعلّ ذلك كله - وربما سواه أيضاً - هو الذي لفتنا إلى الملمح الأصيل في شخصية الأمير عبد القادر، فزعمنا أنه "فارس بدوي."

وتهيمن بنية المقابلة على قصيدة "بنت العم" هيمنة شديدة الوطأة، فتتوالى المقابلات صفوفاً متلاحقة مكوّنة مفارقة تصويرية كبرى. ويترابط النصف الأول من القصيدة ترابطاً وثيقاً، فيكوّن جملة كبرى واحدة بفضل أداة الربط التي تجمع بين معطوفات بينها تناسق شكلي يفرضه النحو، وتناسق معنوي يفرضه المنطق على نحو ما نرى من هذه الأبيات:

أقاسي الحب من قاسي الفؤاد ... وأرعاه ولا يرعى ودادي
أريد حياتها وتريد قتلي ... بهجر أو بصدّ أو بعاد
وأبكيها فتضحك ملء فيها ... وأسهر وهي في طيب الرقاد
وتهجرني بلا ذنب تر ... فظلمي قد رأت دون العباد
وأشكوها البعاد وليس تصغي ... إلى الشكوى وتمكث في ازدياد
وأبذل مهجتي في لثم فيها ... فتمنعني وأرجع منه صاد[2]
وأغتفر العظيم لها وتحصي ... عليّ الذنب في وقت العداد
وأخضع ذلة فتزيد تيها ... وفي هجري أراها في اشتداد
فما تنفكّ عنيّ ذات عزّ ... وما أنفك في ذلي أنادي[3]

وتجسّد بنية المقابلة اللفظية، مقابلة معنوية بين موقف الشاعر وموقف ابنة عمه، وتغري الألفاظ العاطفة الانفعالية التي تملأ أرجاء النص، والملامح العذرية فيه، بافتراض تجربة عاطفية

---

[1] - الأمير عبد القادر: الديوان. شرح وتحقيق: ممدوح حقي، مرجع سبق ذكره ص47. الشاعر ، هنا، يشبه الهوادج الحمراء بشقائق النعمان لشدة حمرتها. ويعبر زهير بن أبي سلمى عن ذلك بقوله: علون بأنماط عتاق وكلة ... وراد حواشيها مشا كلة الدم

[2] - صاد: عطشان

[3] - الأمير عبد القادر: الديوان، مرجع سبق ذكره ، ص70 - 71

خاصة يحياها الشاعر، وانظر إليه في موطن آخر وقد أحسّ أن لغة الشعر أوشكت أن تذبل ويصيبها النعاس:

يروعني الصبح إن لاحت طلائعه يا ليته: لم يكن ضوء وإصباح

انظر إلى هذا القطع البديع الذي تظهر فيه رشاقة الشعر وحيويته، وإلى هذا التمني الذي يأتي في سياقه انتفاء الضوء والصباح، فيعزز فكرة "الروعة" التي لاحت في أول البيت. ما أجمل ما قال! وأحب أن أقف عند نص آخر يظهر فيه "الطباق "ظهوراً قويا:

أنا حق، أنا خلق أنا رب، أنا عبد
أنا ماء، أنا نـــار وهواء، أنا صلـد
أنا كم، أنا كيف أنا وجد،أنا فقـد
أنا ذات أنا وصف أنا قرب،أنا بعـد[1]

هذا طباق غريب يقوم بوظيفتي " الإثبات و المحو "في آن، أو قل - بعبارة أدق - إنّه طباق لا يقوم"بوظيفته البلاغية"، ما أكثر الوظائف المعطلة في الشعر[2]!فتندثر الحدود بين طرفي الطباق، ويدخل كلاهما في الآخر، فيعبثان معاً بترتيب الكون ونواميسه، ويعيدان هذا الترتيب على نحو خاص جداً. ومما يلفت النظر في هذا النص بنيته اللغوية،فهو من أوله إلى آخره ذو تركيبه لغوية واحدة هي جملة اسمية مكونة من مبتدأ وخبر، و المسند إليه هو لفظ واحد لا يتغير، إنه ضمير المتكلم مرفوعاً "أنا". ومن الواضح هنا، أن ذات المتكلم تفرض سلطة صارمة على دلالة النص، فهي القطب الذي تتمحورحوله الدلالات في غير التباس. ومن الواضح أيضاً أن هذه الجمل الاسمية القصيرة ببنيتها المذكورة،وبتلاحقها وغزارتها تكشف عن طبيعة الموقف الصادرة عنه،فهو موقف يقيني صلب. فما حقيقة هذا الموقف الذي تتماهى فيه الربوبية والعبودية، والماء والنار والهواء، والكم والكيف، والوجد والفقد، والذات والوصف، والقرب والبعد؟! أليس هذا هو موقف المتصوف الذي يؤمن بوحدة الوجود كما لاحظنا في موطن سابق؟ ولعلي أصل طرف هذا الكلام بالحديث عن الموسيقى الخارجية في ديوان الشاعر.

المبحث الثاني :الموسيقى الخارجية: ويستند الدارس للموسيقى الخارجية على علم العروض للوقوف على بنيتها، و الهدف من رصدها الوقوف على جماليات الخطاب في الجانب الإيقاعي، والموسيقى الخارجية، يقصد بها "الموسيقى المتأتية من نظام الوزن العروضي والتي يخضع اطرداها لتنوّع منتظم في آخر كل بيت، ويحكمه العروض وحده"[3]، متمثلا في مستويين إيقاعيين هما القافية والوزن :

[1] - الأمير عبد القادر:الديوان.شرح وتحقيق:ممدوح حقي.دار اليقظة العربية.ط3 .1965.ص225
[2] - وهب رومية:اللغة والصورة الشعرية في شعر الأمير عبد القادر. الدورة السابعة.مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري.الجزائر2001. ص15
[3] - راشد بن حمد بن هاشم الحسيني : البنى الأسلوبية في النص الشعري، دار الحكمة، لندن، ط 1 ،2004،ص29

1 – القافية: "سميت كذلك لأنها تقفو أثر كل بيت، وقال قوم، لأنها تقفو أخواتها"[1]، أما حدّها حدّها فهي"من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن"[2]، ولذلك فالقافية "هي مجموع الحروف والحركات الصوتية أو المقاطع التي يلتزم بها الشاعر في كل أبيات القصيدة"[3]. والقافية رغم أنها لا تعدو أن تكون أصواتا تتكرر إلا أن لها دورا وظيفيا جماليا كبيرا، و"ليست القافية إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرارها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقّع السامع تردّدها، ويستمتع بمثل هذا التردّد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات انتظام خاص يسمى بالوزن"[4]. وهي بهذا الثبات تمثّل أساسًا مهمًا من أسس الشعر العربي القديم، والأهم فيها هو حرية الشاعر المطلقة في اختيارها شريطة أن يلتزم بحروف بعينها في المكان عينه، ولذلك لم يكن القدماء على خطأ في نسبة القصائد أحياناً إلى رويها وليس إلى بحورها، لأن الروي هو الأساس الكيفي الحر الذي تُبنى عليه القصيدة، ولا يكون الشعر مقفى إلا بأن يشتمل على ذلك الصوت المكرّر في أواخر كل بيت . "والقافية نوعان :قافية مطلقة وهي ما تبع حرف رويها وصل، وما كان لوصلها خروج مشبع، أما القافية المقيّدة فهي ما كان حرف رويها ساكنا، فحروف القافية بعامة وحرف الروي بخاصة تعدّ خاتمة صوتية ودلالية للبيت الشعري، وقد اكتسبت تلك الخاتمة الإيقاعية أهمية كبرى لأسباب متعددة أهمّها أن الشعر العربي كان في كثير من مراحله شعر إنشاد وترنّم وجهر، ولم يكن شعر إيحاء وتدوين وهمس، ولعلّ في ذلك ما يبرر لنا أن تنتهي القافية بصائت طويل أو قصير لما يتيحه هذا الصائت من إمكانات التغني والترجيع"[5].

وقد كان النقاد العرب القدامى يدركون جيدا ما لموسيقى الشعر من أهمية بالغة في العمل الإبداعي، لذلك تواتر لديهم أن الموسيقى في العمل الفني تعدّ أهمّ العناصر التي يرتكز عليها الشعر "ذلك أن العلاقة بين الموسيقى والشعر علاقة ترجع إلى طبيعة الشعر نفسه الذي نشأ مرتبطاً بالغناء، ومن ثمّ فإنهما يصدران عن نبع واحد وهو الشعور بالوزن والإيقاع.[6]

وهناك تناسب نغمي وصوتي بين الوزن والإيقاع، وإلا لما أصبح للشعر قيمة فنية، ولغدا مجرد أصوات وأنغام، فالموسيقى في الشعر ترتبط بالعمل الفني شكلاً ومضموناً، فهي "جزء لا يتجزأ

---

[1] - أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي : العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ج 1 ،ط5 ، 1981، ص154

[2] - أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي: العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده ، مرجع سبق ذكره، ص15

[3] - صلاح يوسف عبد القادر: في العروض والإيقاع الشعري، شركة الأيام للنشر، الجزائر، ط1 ، 1997 ، ص 131

[4] - إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر، مرجع سبق ذكره، ص273

[5] - رمضان صادق: شعر عمر بن الفارض دراسة أسلوبية، مرجع سبق ذكره، ص(42 -43)

[6] - شكري محمد عياد: موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة ، القاهرة،1965 ، ص59

من الإنتاج الشعري وليس قالبا خارجياً - وحسب - يصبّ فيه"[1]. فالموسيقى في الشعر تمثل ركيزة هامة فيه، إلى جانب الأخيلة والصور، فهي "ليست تطريباً فحسب، بل هي وسيلة من وسائل التعبير والإيحاء، لاتقل أهمية عن التعبير اللفظي بل لعلّها تفوقه، ذلك لأن موسيقى الشعر هي التي تخلق الجو، وهي التي توحي بالظلال الفكرية والعاطفية لكل معنى، وتكون تلك الظلال أكثر فاعلية في النفس من المعنى المجرّد، بحيث يعتبر ضعف الموسيقى في الشعر انتقاصا شديدا من قدرته على التعبير والإيحاء"[2]. ومن هنا فإن هذه "العلاقة بين الموسيقى والشعر هي أحد العناصر الفنية الهامة التي يقوم عليها هذا الفن القولي وبدونها يصبح فناً أعرج مبتور الساقين"[3].

والقافية عنصر مهم في موسيقى الشعر، وليست عنصراً خارجياً يضاف إلى الشعر، بل هي جزء من سياق المعنى، "ووظيفتها الحقيقية لا تظهر إلا إذا وضعت في علاقة مع المعنى"[4]، وهي القاعدة التي يبنى عليها البيت وربما وجهت مساره. وإذا كان قطع التوازي الصوتي المعنوي عنصراً إيجابياً في الشعر، فإن القافية في الأبيات المتتابعة تنهض بهذه الوظيفة فتحدث تشابهاً في الصوت وعدم تشابه في المعنى، وتظهر مدلولات مختلفة من خلال دوال متشابهة [5]. وكلما كانت القوافي "شديدة الاتّفاق فيما بينها في الصوت، وشديد الاختلاف فيما بينها في المعنى كانت أقدر على القيام بهذه الوظيفة"[6]، على نحو ما نرى في لزوميات أبي العلاء المعري مثلاً.

ويرى لوتمان"أن وقع القافية في نفسية المتلقي يرتبط مباشرة بحظها من المباغتة أو عدم التوقع، وهذا يعني أنها ذات طابع دلالي أكثر مما هي ذات طابع نطقي أو صوتي، وليس من الصعب الاقتناع بهذه الحقيقة إذا قارنا ما بين القوافي التي تعتمد على التكرار لفظاً ومعنى والقوافي التي تشترك لفظاً وتختلف معنى، ففي كلتا الحالتين نرى التطابق الصوتي والإيقاعي واحداً ... بل انبتات ما بينها في حالة المشترك اللفظي يجعل القافية تبدو أكثر غنى، وأما في حالة تكرار القوافي لفظاً ومعنى فإنها تترك في النفس انطباعاً ضئيلاً، بل لا يكاد يعترف بها قوافي على الإطلاق"[7]. وتأسيساً على ذلك سأحاول الوقوف على موسيقى شاعرنا معتمدا على بعض المفاهيم.

المفاهيم.

وأعتقد أن الأمير عبد القادر اعتنى بقوافيه عناية تلفت النظر، بل لعلّه أعنت نفسه في عدد منها انسجاماً مع روح العصر، ورغبة منه في إبراز تفوّقه، فكأنما أراد كما أراد عنترة من قبل-

---

[1] - عثمان موافي : في نظرية الأدب، مرجع سبق ذكره، ص63

[2] - محمد مندور : محاضرات في الشعر المصري بعد شوقي,معهد الدراسات العربية العالمية ,1958 ص74

[3] - عثمان موافي ، مرجع سابق، ص245

[4] - إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر ، مرجع سبق ذكره ، ص98

[5] - إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر ، مرجع سبق ذكره ، ص100

[6] - جون كوهين: بناء لغة الشعر.ترجمة : أحمد درويش.ط3.دار المعارف بمصر.1993، ص102

[7] - يوري لوتمان:تحليل النص الشعري.ترجمة: محمد فتوح أحمد.دار المعارف بمصر.1995 .ط3 .ص92 -93

أن تسري دماء الفروسية في عروق الشعر، فلا ينقاد جواده إلا لفارس عركته مضائقه. ولست أريد بذلك أنه يتحامى عيوب القافية، فهذا أيسر مطالبه، ولكنني أريد ما يحمل نفسه عليه من "لزوم ما لا يلزم"، ومن قيود ثقيلة أخرى يكبل شعره بها حتى يبدو كأنما قطعت يداه من المعصمين، وأي كبل أثقل على الشعر من أن يبني الشاعر قصيدته كاملة على كلمة واحدة بعينها تتكرر في نهاية كل بيت؟! ها هو ذا يردّ على صديق أرسل إليه قصيدة مثقلة بالمحسنات البديعية، فإذا هو يجنح إلى هذه القصيدة "الخالية " تدفعه إلى ذلك دفعاً روح العصر، والرغبة في التفوّق:

خليليّ وافت منكم ذات خلخال تتيه على شمس الظهيرة بالخال
تميس فتزري بالغصون تمايلا تروح وتغدو في برود من الخال
لها منطق حلو به سحر بابل رخيم الحواشي وهو أمضى من الخال[1]

وتمضي القصيدة على هذا النحو لا تفارقه ولا تحيد عنه، فيتكرر" الدال" عينه في نهاية كل بيت، ولكن "المدلول" يختلف كلّ مرة. ومما لا ريب فيه أنّ القافية هنا تؤدي وظيفتها على أتمّ وجه، فتقطع التوازي بين الصوت والمعنى بل تبتّره بترا و على الرغم من ذلك فإن النقاد لا يستملحون هذا التصنيع لأنه يرفع درجة"التنبؤ" إلى درجة "اليقين"، وبذلك يلغيها،ويورث النفس قدراً من الملالة لا يدفع، ويتحوّل بالشعر من نشاط خلاّق إلى مهارة لغوية خاملة.

وقد يخفف من وطأة هذا القيد، فيستردّ الشعر بعض روحه، وينهض مرفرفاً يروض جناحيه كما نرى في هذه الأبيات:

إلى الصون مدّت تلمسان يداها ولّبت فهذا حسن صوت نداها
وقد رفعت عنا الإزار فلج به وبرّد فؤاداً من زلال نداها
وذا روض خدّيها تفتق نوره فلا ترض من زاهي الرياض عداها
ويا طالما عانت نقاب جمالها عداه وهم بين الأنام عداها[2]

فقد حقق الجناس هنا وظيفة القافية دون أن يفسد الشعر، بل لعله منحه بعضاً من الرونق. وقد يجنح إلى"لزوم ما لا يلزم" ولكنه لا يلتزمه على امتداد القصيدة، بل ينحو منه نغمة أو أكثر، ثم ينصرف عنه كما في هذه الأبيات:

تسائلني أمّ البنين وإنها لأعلم من تحت السماء بأحوالي
ألم تعلمي يا ربة الخدر أنني أجلّي هموم القوم في يوم تجوالي
وأغشى مضيق الموت لا متهيّباً وأحمي نساء الحي في يوم تهوال[3]

ولا ريب في أن هذا السياق الذي يقترن فيه الحب بالبطولة سياق فخم جليل، وهو سياق عريق

[1] -الأمير عبد القادر:الديوان.شرح وتحقيق:ممدوح حقي.دار اليقظة العربية.ط3 .1965.ص 83 -84
[2] - الأمير عبد القادر:الديوان، المرجع السابق ، ص38
[3] - الأمير عبد القادر:الديوان، المرجع السابق ، ص41

في شعر البطولة القديم (عنترة في المعلقة على التمثيل لا الحصر)، ولا ريب أيضاً في أن البحر الطويل بإيقاعاته الرصينة يلائم هذا السياق، ويزيده رصانة وجلالاً. وحقاً تقوم القافية في الأبيات المتتالية بقطع التوازي الصوتي المعنوي، ولكنّها في كل بيت على حدة تؤدي وظيفة مناقضة لأنّها تمثل وقفاً صوتياً ومعنوياً في آن نظراً لعدم ارتباط البيت تركيبياً بالبيت الذي يليه، وهي بتقارب عنصريها البنائيين (الصوت والمعنى) تزيد من قدرة الرسالة على التوصيل أو الإبلاغ. وهذا ملمح عريق في الشعر العربي القديم، وشعر عصر النهضة.

و يحرص أحياناً على المجيء في نهاية البيت بكلمتين متجانستين أو متضادتين في الدلالة، ثم يشفعه ببيت- أو أكثر-في نهايته كلمتان على وزن الكلمتين في البيت السابق، وهذا هو"التطريز" الذي تحدث عنه أبو هلال ، فيزيد بذلك موسيقى النص وفرة، ثم تأتي ألف الإطلاق فتحدث إشباعاً موسيقياً بامتداد النفس. وأكثر ما يظهر هذا الصنيع في القصائد الدينية التي نجتزئ منها هذه الأبيات تمثيلاً لا حصراً:

يا ربّ يا رب يا ربّ الأنام ومن ... إليه مفزعنا سـراً وإعلانـــا
يا ذا الجلال وذا الإكرام مالكـنا ... يا حيّ يا مولياً فضلاً وإحسانا
يا ربّ أيّد بروح القدس ملجأنـا ... عبد المجيد ولا تبقيه حيرانـا[1]

ويقول في قصيدة أخرى:

الحمد لله تعظيمـاً وإجـــلال ... ما أقبل اليسر بعد العسر إقبالاً
وما أتت نفحات المسك ناسخة ... من المكاره أنـواعـاً وأشـكـالاً
فالله أكرمني حـقاً وأسعدنـي ... وحطّ عنـي أوزاراً وأثـقـالاً
قد طال ما طمحت نفسي ومـا ... ظفرت لكن لوصل أوقاتاً وآجـالاً[2]

أعتقد أننـا نحسّ في هذين المقطعين وأشباههمـا توازياً إيقاعيـاً متكرّراً يحدث بتآزره مـع القافية وألف الإطلاق انسجاماً صوتياً عميق الأثر في النفس (سراً وإعلاناً، فضلاً وإحساناً، أنواعاً وأشكالاً، أوزاراً وأثقالاً، أوقاتاً وآجالاً). وعلى هذا يمكننا القول : أن هذا الانسجام الصوتي يتلاءم مع الانسجام النفسي في القصيدة، ولعله نابع منه، ويكمله.

وقد يعمد الأمير عبد القادر أحياناً إلى قوافٍ يتنبّأ فيها المتلقي بمعرفة جزء من المعنى قبل سماع القافية في مثل هذا المقطع:

ليتهم إذا ملكوني أسجحـوا ... ليتهم إذا ما عفوا أن يصفحوا
رحلوا العبس ولم أشعر بـم ... ليت شعري أي واد صبحـوا؟

[1] - الأمير عبد القادر:الديوان، مرجع سبق ذكره ، ص161 -162
[2] - الأمير عبد القادر:الديوان ، مرجع سابق، ص57

أخذوا قلبي وماذا ضرهم أن يكونوا بجميعي جنحوا؟[1]

فالمتلقي يعرف سلفاً جزءاً من معنى القافية هو هذا الجزء الذي تدل عليه واو الجماعة، ولهذا فإن حظ هذه القافية من المباغتة أو عدم التوقع ضئيل. ولكن هذا النوع من القوافي- كما ذكرت- نادر في ديوان الشاعر حتى يكاد يحسب على أصابع اليد الواحدة.

وقد مرّت بنا في مطلع هذه الدراسة أنماط شتى من التكرار، ولو أعدنا النظر فيها لرأينا أن شطرا غير يسير منها يشكل تكراراً إيقاعياً يمكن ربط دلالته بالسياق بيسر، ولا ضير في أن نعود إلى ضرب من هذا التكرار، ونبين دلالته، يقول الأمير:

كم نافسوا كم سارعوا كم سابقوا من سابق لفضائل وتفضل
كم حاربوا كم ضاربوا كم غالبوا أقوى العداة بكثرة وتمول
كم صابروا كم كابروا كم غادروا أعتى أعاديهم كعصف مؤكل
كم جاهدوا كم طاردوا وتجلدوا للنائبات بصارم وبمقول

إنّ هذا الإيقاع المتكرر لا يحتاج إلى فطنة لملاحظة صلته بسياق الحرب، وانسجام العناصر البنائية وتضافرها وتعبيره عن أجوائها، فهو في قصره ونبرته القوية الصاخبة وتلاحقه أشبه بقرع طبول الحرب، وإذن، فالإيقاع هنا ـ كما هو في مواطن أخرى ـ ذو دلالة تكمل دلالات النص الأخرى، وتكشف عن انسجام العناصر البنائية وتضافرها. وأصل الكلام بالحديث عن المستوى الإيقاعي الثاني وهو:

2- <u>الوزن</u>: الشعر هو "الكلام الموزون ذو النغم الموسيقي الذي يثير فينا انتباها عجيبا، وذلك لما فيه من توقّع لمقاطع خاصة تنسجم مع ما نسمع لتتكوّن منها جميعا تلك السلسلة المتصلة الحلقات التي لاتنبو إحدى حلقاتها عن مقاييس الأخرى، والتي تنتهي بعد عدد معين من المقاطع بعينها نسميها القافية"[2]، والوزن بلا شك هو أوضح وجوه الاختلاف والتمايز بين الشعر والنثر، وهو التزام عدد معين من المقاطع على نحو خاص، وقد قام الخليل بن أحمد برصد هذه الأبنية في عدد من البحور تشكل البنية الصوتية الخلفية لكل الشعر العربي أو مع معظمه.

إذا ما عاودنا استقراء شعر الأمير في هذا الجانب، فإن أبرز ما يلفت نظرنا إليه، هو محافظته الشديدة على القصيدة العمودية، أو الشكل التقليدي من وزن وقافية، ونهجه سنن الأقدمين في بناء موسيقى شعره، فقد كان الموروث بالنسبة له القدوة والنموذج الأمثل "لأنه جمع بين الفكرة والإيقاع.[3]

وقبل أن نحاول تحليل الأوزان المستعملة في شعر عبد القادر، لابدّ وأن نبدي ملاحظة وهي أن

---

[1] - الأمير عبد القادر:الديوان.شرح وتحقيق:ممدوح حقي.دار اليقظة العربية.ط3 .1965 ، ص58
[2] - إبراهيم أنيس:موسيقى الشعر.مكتبة الانجلو مصرية.1952 ط.2.ص244
[3] - محمد ناصر :الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، ص193

القصيدة الواحدة عنده كثيرا ما تشتمل على أكثر من غرض، فلا تكاد تخلص له قصيدة في غرض حسب تقسيمها، دون مشاركة بقية الأغراض الأخرى للشعر منها إلا قليلا، "فهو مثلا حين يتغزل بمدينة "تلمسان" يفتخر باستعادتها من أيدي الفرنسيين، وحين يتحدّث في طيف النبي محمد أو أحد شيوخه المقرّبين، ويتحدث حديثه عن طيف حبيبته زوجاً أو جارية، ويشف توسله إلى النبي وتعلقه به شفافية السبب والهيام بالحبيب"[1]. وبالتالي فإننا لا نستطيع أن نقرر الغرض الذي لاءمه الوزن على اعتبار حالة الشاعر كما يذكر إبراهيم أنيس "في الفرح غيرها في الحزن، واليأس ونبضات قلبه حين يمتلكه السرور سريعة، يكثر عددها في الدقيقة ولكنها بطيئة حين يستولي عليها الهم والجزع، ولابد أن تتغيّر نغمة الإنشاد تبعا للحالة النفسية، فهي عند الفرح والسرور متلهفة مرتفعة، وهي في اليأس والحزن بطيئة حاسمة"[2].

وعند النظر في نسبة شيوع الأوزان عبر العصور، نلاحظ أن شاعراً مثل ابن معتوق (1676 - 1616)وهو من شعراء العصر العثماني قد تقدّم لديه الكامل[3] على الطويل، فالكامل نسبته في ديوانه 38%، على حين جاء الطويل بنسبة 19%. وهذا ما نلمحه في أحد معاصري عبد القادر الجزائري، وهو الشاعر خليل اليازجي (1889 - 1856) الذي تكفي نظرة في ديوانه "نسمات الأوراق" لنعرف أن الكامل متقدم على الطويل[4]، ولكن حين نقرأ نسب الأوزان في شعر محمود سامي البارودي (1904 - 1839) نجدها على النحو الآتي:[5]

الطويل 39%، الكامل 20 %، البسيط 15 % .

ولهذا دلالته على عودة البارودي بقوة إلى الشعر العربي القديم الذي شاع فيه إيقاع الطويل، وإن لم يغفل عن إيقاع العصر الذي أخذ يغلب عليه الكامل، البحر الذي أخذ إيقاعه يتصاعد مع مرور الزمن، حيث تقدم على الطويل تقدّماً لافتاً عند معظم الشعراء، وهذا ما يلحظه المرء عند النظر في شعر أحمد شوقي وحافظ إبراهيم[6].

---

[1] - محمد السيد الوزير : الأمير عبد القادر الجزائري ثقافته وأثرها في أدبه، ص266
[2] - إبراهيم أنيس :موسيقى الشعر ، مكتبة الانجلو مصرية، ط3 ،1965، ص175
[3] - إبراهيم أنيس:موسيقى الشعر، مرجع سبق ذكره ، ص196
[4] - إبراهيم أنيس:موسيقى الشعر ، مرجع سبق ذكره ، ص203
[5] - إبراهيم أنيس:موسيقى الشعر ، مرجع سبق ذكره ، ص197
[6] - إبراهيم أنيس:موسيقى الشعر.مكتبة الأنجلو مصرية.1952 ط.2. ص197

وحين ننظر في ديوان الأمير عبد القادر الجزائري المؤلف من خمس وستين قصيدة نجد الأوزان بالنسبة للقصائد على النحو الآتي:[1]

الطويل31 قصيدة، البسيط 10، الكامل 9، الوافر 8، المتقارب، 2، الرمل 2، مجزوء الرمل 3.

أي أن نسبة شيوع الأوزان لدى الشاعر هي:

الطويل 48%، البسيط 15%، الكامل 14%، الوافر 12%، المتقارب 3%، الرمل 3%، مجزوء الرمل 5% [2].

وعند النظر في هذه النسب نلاحظ تقدّم بحر الطويل، مما يسمح لنا بالقول أن هذا الفارس الشاعرقد حمل شعوراً وفكراً حمل مثلهما البارودي الشاعرالفارس، مما يعني في المحصلة أن هذا التوافق في تقديم الطويل لدى كل من الجزائري والبارودي قد يكون له ما يسوّغه من الارتباط الوجداني القوي في العصور الأولى، وهي عصور كان إيقاع الطويل مسيطرا عليها سيطرة تامة، ومن ثمّ لم يكن حظّ الأوزان القصيرة أو المجزوءات إلا النزر اليسير في ديوان الأمير عبد القادر.

وبالنظر أيضاً إلى الأغراض الشعرية التي توزّعت تحتها قصائد الديوان نلحظ أن الفخر مثلا حظي بخمس قصائد على الطويل من سبع، وهذا يؤكد رسوخ إيقاع الطويل في ذاكرة الشاعر رسوخا ناشئاً ربما عن حفظ كثير من شعر تلك الفترة التي مثّل الطويل فيها أهم الأوزان القومية، بل هو الوزن القومي من دون منازع[3]، ولذلك لم يكن اعتماد الأمير الشاعر عبد القادر الجزائري عليه إلا انسجاماً مع نفسه التي تجاهلت إلى حد ما حركة الإيقاع في أيامه، وطمحت إلى

[1]- إبراهيم أنيس:موسيقى الشعر ، مرجع سبق ذكره ، ص.19
[2] - إبراهيم أنيس:موسيقى الشعر، مرجع سبق ذكره، ص176
[3] - إبراهيم أنيس:موسيقى الشعر، مرجع سبق ذكره ، ص194

استعادة الإيقاع القوي لذلك المجد الغابر. وهو يقول مفتخرا بنسبه النبوي الشريف وسلالته الطاهرة المجيدة التي يحرص الأمير دوماً على ذكرها في أشعاره[1]:

أبونا رسول الله خير الورى طـــراً فمن في الورى يبغي يطاولنا قدرا

وحسبي بهذا الفخر من كل منصب عن رتبةٍ تسمو وبيضـاء أو صفـرا

ومن رام إذلالاً لنا قلت حسبنـــا إله الورى والجد أنعـم بـه ذخـــرا

وفي قصيدتـه الغزلـية "فراقك نار" التي يتغـزّل فـيها الشاعـر بأم البنيـن ويتشـوق إلـيها، يصور الأمير حالته البائسة في صورة قاتمة تفوح ألماً وحزناً، وتتصاعد أناته وزفراته، مع إيقاع بحرالطويل، فيقول:[2]

أقول لمحبوب تخلّف من بعدي عليلاً بأوجـاع الفـراق وبالبعـــد

أما أنت حقاً لو رأيت صبابتـي لهان عليك الأمر من شدة الوجـد

وقلت أرى المسكين عذّبه النوى وأنحله - حقاً - إلى منتهى الحـد

أما البسيط فقـد جاء ثاني البحـور استخداما عـند شاعـرنا، وطرق مـن خلاله أغراض الفخـر والـوصف والغـزل والـتصوف، ومنه قـوله يـصف جمـال الباديـة:[3]

لو كنت تعلم ما في البدو تعذرنـــي لكنْ جهلتَ وكم في الجهل من ضررِ

أوكنت أصبحت في الصحراء مرتقيـا بساط رمل به الحصبـــــاء كالـــدرر

أو جلت في روضة قد راق منظرهـا بكل لون جميل شيّـق عـــطـــــر

رأيت في كل وجه من بسائطهـــــا سرباً من الوحش يرعى أطيب الشجـر

أمّا الكامل فقد خصه الأمير بتسع قصائد ومقطوعات (2 قصائد-3 مقطوعات) ومادام هذا البحر يتّسم بطابع الجد وهو بعيد عن الهدوء والتأمل و"ينسجم مع العاطفة القوية والنشاط والحركة، سواء أكانت فرحة قوية الاهتزاز أم كانت حزناً شديد الجلجلة"[4]، فقد استطاع الأمير

[1] - الأمير عبد القادر:الديوان.شرح وتحقيق:ممدوح حقي.دار اليقظة العربية.ط3 .1965 ، ص45

[2] - الأمير عبد القادر:الديوان.، مرجع سبق ذكره، ص63

[3] - الأمير عبد القادر:الديوان.، مرجع سبق ذكره ، ص35- 36

[4] - محمد النويهي :الشعر الجاهلي منهج دراسته و تقويمه ، الدار القومية، مصر، 1969 ج1 ص61

من خلاله أن يصوّر بطولة وشجاعة جنده وسرعة انقضاضهم على أعدائهم مستخدما كلمات ذات وقع قوي على الأذن توحي بالقوة، كالضنك، والضيق، والقارع، والبارع، يقول[1]:

النـــازلـــون بكل ضـــنـــكٍ ضيـــــقٍ رغماً على الأعدا بغيـــر تـــهـــوّلِ
كم نافسوا، كم سارعوا، كم سابقوا من سابق لفضائل وتفضّـــــــل
كم شردوا، كم بددوا، وتعـــــودوا تشتيت كل كتيبة بالصيقـــــل
مامنـــهـــم إلا شجـــــاع قـــارع أو بارع في كل فعل محفـــــل

وننتقـل من الكامل إلى البحر الوافـر، وقد احتل المرتبة الرابعة من ناحية استخدامه فـي شعر الأمير عبد القادر، فاستمع إليه وهو يفتخر بعد أن انتصر الشاعر وجنده على أربعة جيوش فرنسية مصورا بطولته وشجاعته وإقدامه أمام الأعداء، وقوته وقدرته على تحمل الشدائد والأهوال وصبره على المكاره[2]:

لنا في كل مكـرمة مجـــــــــال ومن فوق السماك لنا رجـــــالُ
ركبنا للمكارم كل هـــــــــول وخضنا أبحراً ولها زجـــــال
رفعنا ثوبنا عن كل لـــــــــوم وأقـــــوال تصدقـــها الفِعـــال
ورثنا سؤدداً للعُـرْب يبقـــــــى ومـــا تبقى السماء ولا الجبـــال

فاختيار الأمير لهذا البحر الذي يتميّز إيـقاعه بالحركة والتدفق ورنّة قـوية لملائمة روح الفخر والحماسة كان مقصوداً، فالأبيات تشعّ حماسة وحركة من ركوب ومصارعة الأهوال وخوض البحار.

ويتغزّل الأمير، فيصف لنا حاله وهو يهيم على وجهه في كل مكان بحثا عن حبيب القلب بعد أن أفناه الوجد، فراح يجوب الديار والأماكن علّه يعثر على ضالته مستخدماً الوافر بقوله:[3]

ألا قل للتي سلبـــت فـــؤادي وأبقتني أهيـــم بكـــل واد
تركتِ الصب ملتهباً حشـــاه حليف شجىً يجوب بكل نـاد
وما لي في اللذائذ من نصيب تودع منه مسـلوب الرقتـــاد

[1] - الأمير عبد القادر:الديوان.، مرجع سبق ذكره ، ص128
[2] - ديوان الأمير عبد القادر ، مرجع سبق ذكره ، ص25
[3] - ديوان الأمير عبد القادر، مرجع سبق ذكره، ص53

ونظم الأمير في بحر المتقارب (قصيدة ومقطوعة) إلى جانب بحر الرمل ومجزؤه.والجدول التالي يبين عدد الأبيات مع كل وزن[1]:

البحر	عدد القصائد والمقطوعات	عدد الأبيات
1- الطويل	30	384
2- البسيط	10	191
3- الكامل	9	124
4- الوافر	8	81
5- المتقارب	2	14
6- الرمل	2	25
7- مجزوء الرمل	3	11

والمجموع هو 64 قصيدة ومقطوعة أي 830 بيتا.

ونخلص من هذاكلّه إلى أن الإيقاع والقافية عنصران أصيلان في البنية الشعرية الأميرية،وليسا عنصرين خارجيين مضافين إليها، ووظيفتهما لا تظهر إلا بالنظر إلى المستوى الموسيقي في القصيدة بوصفه بناء صوتياً معنوياً. وقد استطاع الأمير عبد القادر أن يوائم بين هذا المستوى والمستويات الأخرى في القصيدة مواءمة طيبة في جانب غير يسير من شعره.

وأجد نفسي منتقلا- في الحديث عن التشكيل الموسيقي لشعر الأمير- إلى ظاهرة أخرى لا تقلّ أهمية عن سابقتها إنها ظاهرة:

3- <u>التضمين</u>: قد عرف النقد العربي القديم"التضمين" -وهو تعلّق معنى بيت ببيت يليه- فعدّه نقاد الشعر المعاصرون فضيلة حتى إن الشعراء المحدثين قد ولعوا به وهاموا.

ويرى "جان كوين" أن في التضمين "لون من انقطاع التوازي بين الصوت والمعنى وهو تواز يؤكد عادة قوة بناء العبارة"[2]. وأعتقد أنه علينا أن ننظر إلى الشعر العربي في ذاته، وألا نقيسه ببنية شعرية أخرى تحققت في سياق تاريخي اجتماعي مختلف عن السياق التاريخي الاجتماعي للشعر العربي. ولكن هذا الاعتقاد لا يحول دون النظر في شعر الآخر ونقده والاستفادة منه. وفي

[1]- فؤاد صالح السيد، الأمير عبد القادر الجزائري متصوفا وشاعرا، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط1985، ص292

[2]- جون كوهين:بناء لغة الشعر.ترجمة أحمد درويش.ط3.دار المعارف بمصر.1993.ص74

ضوء هذه النظرة لا يعدّ التضمين عيباً، ولا فضيلة، ولكن الحكم في أمره إلى السياق، فإذا كان السّياق يستدعيه أو يقبله يستحسن، وإلا فلا. وفي شعر الأمير عبد القادر مقدار غير يسير من التضمين، ولكن جلّه جاء في سياق وجداني عاطفي أو في سياق ديني روحاني حيث شبوب العواطف والمشاعر وتدفّقها، فكأن البيت يضيق على احتواء هذا التدفّق فيمتدّ إلى البيت التالي ويغمره، كما في هذا المقطع:

أيا سامع الشكوى ويا دافع البلا ويا منقذ الغرقى ويا واسع البـــر
تجهت لكم وجهي بأكرم شافـــع محـمد الـمبعوث للعبد والحـتـــر
لترسل لي عند الوفـــاة مبشـــرا برضوانك الأوفى وفوزي في الحشر[1]

وليس يخفى ما فـي هـذا المقطع من عمق العاطفة الدينية وتدفقهـا، ومن لهفة الضارعـة، فهل يقوى بيت واحد على النهوض بهذا العبء العاطفي الثقيل؟ لقد شكلت الأبيات جميعاً جملة كبرى واحدة ربط بين وحداتها(أبياتـها) التضمين، فكشف عن وحدة الموقـف النفسي وجلاها، مثل ما نجد في جمل النداء ذات البنية الواحدة (أداة نداء أو استغاثـة + منادى اسم علـم مضاف إلـى مفعول) ، ذات الإيـقاع الـواحد، ولعلّ وحـدة الـتركيب ووحدة الإيـقاع المتكررتين أربـع مرات تدلاّن دلالـة عميقة على موقف الشاعـر من ربه، فهـو موقف ثابت لا يخامره الشك، ولا يعتريـه التغيّر، ألم نقل أن الإيقاع ذو علاقة وثيقة بالمعنى؟ ولننظر إلى هذه القافية "البر"، ثم نقارنها بالمضاف إليه في جمال النداء السابقة نرى أن هذا "البر" ينقذ من الغرق والبلاء والشكوى، إننا نرى أن هذه القافية تنتمي إلى أنظمة مختلفة صوتية وإيقاعية ودلالية معاً؟ إنها - كما قلنا- ذات علاقة وثيقة بمستوى المعنى في النص، وقريب من هذا قوله[2] :

يا سواد العين يا روح الجسد ياربيع القلب يانعم السند
كنت لي قرة عـين و بهـــا هام قلبي لا بمال وولـــد

وهذا تكـرار إيقاعي يلائم السيـاق العاطفي الصافي النقي، ويعمقه في النفس، وقافيـة ثـرية الـدلالة، فسند الإنسان هو ربيع القلب وروح الجسد وسواد العين.ومن أمثلة التضمين الأخرى في ديوان الأمير إحدى قصائده التي يضمن فيها ببيتين لأبى نواس في الخمر حين يقول:[3]

[1] - الأمير عبد القادر:الديوان.شرح وتحقيق:ممدوح حقي.دار اليقظة العربية.ط3 .1965.ص69
[2] - الأمير عبد القادر:الديوان، مرجع سبق ذكره، ص87
[3] - الأمير عبد القادر، الديوان، ص159

إذا زمزم الحادي بذكر صفاتهـــــا وصرّح ما كنّى ونادى: نأى الصبـــرُ

"وقال اسقني خمراً وقل لي: هي الخمر ولا تسـقني سـراً إذا أمكن الجهـــر"[1]

وصرِّحْ بمن تهـوى ودعنيَ فـي الكنـى فلا خير في اللـذات من دونها ستـر

ترى سائـقيها كيف هامت عقولهـــم ونازلهم بسـطٌ وخامـرهم سُكْـــر

ومن ذلك أيضا تضمينه لبيت حكيم المعرة أبي العلاء في قصيدته"ما في البداوة من عيب " حين قال مفتخرا:[2]

قال الألى قد مضوا قولا يصدّقـه نقل وعقل وما للحـق من غيَـــرِ

"الحسن يظهر في بيتين رونقـه بيت من الشّعر أو بيت من الشّعـر"[3]

أنعامنا إن أتت عند العشيّ تخلْ أصواتها كدويِّ الرعد بالسحـــــر

وقوله[4]:

الحمد لله الذي قد خصّنـــــــي بصفات كـــل الناس لا النسنـــــاس

الجود والعلم النفيس وإننـــــي لأنا الصبور لدى اشتداد البـــــاس

وأسلوبه في الدعاء يدور حول التضرّع والابتهال لله برسوله الكريم وآله وصحبه الأخيار الأبرار، الأولين في الإسلام، والنماذج كثيرة في شعر عبد القادر، وسنكتفي بهذه الأمثلة، يقول الأمير:[5]

أيا سامع الشكوى ويا دافع البلا ويا منقـذ الغـرقـى ويا واسـع البِـرِّ

تجهْتُ لكم وجهي بأكرم شافـــع محـمد المـبعـوث للعـبد والحـــر

لترسل لي عند الوفاة مبشـــراً برضوانك الأوفى وفوزيَ في الحشـر

ومنه كذلك يدعو لجنده الأبطال ويمدحهم لشجاعتهم ووفائهم:[6]

يا رب إنك في الجهاد أقمتهـــــم فبكل خيـــر عنهم، فتفضـــلِ

يارب يارب البرايا زدهـــــــم صبراً ونصـراً دائما بتكمّـــل

وافتح لهم مولاي فتحـــاً بينـــاً واغفر وسامـــح ياإلهي عجّـــل

---

[1] - ديوان أبو نوّاس الحسن بن هانئ تحقيق وضبط وشرح: أحمد عبد المجيد الغزالي، دار الكتاب العربي ، بيروت، ص28

[2] - الأمير عبد القادر:الديوان.شرح وتحقيق:ممدوح حقي.دار اليقظة العربية.ط3 .1965 ، ص38

[3] - أبو العلاء المعري:سقط الزند، مطبعة بولاق، ج1، القاهرة، 1284هـ ص32

[4] - الأمير عبد القادر:الديوان.شرح وتحقيق:ممدوح حقي.دار اليقظة العربية.ط3 .1965 ، ص180

[5] - الأمير عبد القادر:الديوان مرجع سبق ذكره ، ص201

[6] - الأمير عبد القادر :الديوان ، مرجع سبق ذكره ، ص130

يا رب يا مولاي وأبقهمُ قـــــذىً في عين من هو كافر بالمرســـل
وتجـــاوزنْ مـولاي عـن هفـواتـهم وألطف بهم في كل أمر منـــزل

إلى أن يقول:

متوســـــلاً مـولايَ فـي ذا كـلـــه متشفعاً بشفيع كـل مكمّـــــل
وجـهت وجهي فـي الأمور جميعهـا لمحمدٍ غيث الندى المستـرســل
صلـى عليـه الله، ما سحّ الـحيـــــا والآل ما سيف سطا فـي الجحفـل

وقوله أيضا وهو يمدح السلطان عبد الحميد ويدعو له بالنصر على أعدائه[1]:

الراكـبون عتـاق الخيل ضامـــــرة تـخالها في مجال الحرب عقبانـا

فهو يستمد بيته من قول أبي البقاء الرندي في مرثيته الأندلس، حين قال:[2]

ياراكبين عتاق الخيل ضامـــــرة كأنها في مجال السبق عقبـــانا

ونقع على الكثير من محاورات الأمير مع لوامع الشخصيات، سواء كانت معاصرة له أو بواسطة ما خلّفته من ثرات فكري أو فني مثل محاورته عنترة بن شدّاد العبسي بقوله:

إذا ما اشتكت خيلي الجراح تحمحما أقال لها :صبرا كصبري وإجمالي

فيما قاله عنترة:

فـــأزور مـن وقع الـقنا بـلبانـه وشكا إليّ بعبرة وتحمحـم

أو بقوله:

وعنّي سلي جيش الفرنسيس تعلمي بأنّ منا ياهم بسيفي وعسالي

فيما قاله عنترة:

هـــلاّ الـخيـــر يا ابـنـة مـالـــك إن كـنت جاهـلة بـما لـم تـعـلمي

يخبرك من شهد الوقيعة أنّنـــــي أغشى الوغى واعف عند المغنـــم

أو بقوله :

وأورد رايات الطعـان صحيحـــة وأصدرها بالرّمي تمثـــال غربـــال

[1] - الأمير عبد القادر:الديوان ، مرجع سبق ذكره ، ص150
[2] - محمد رضوان الداية:أبو البقاء الرندي شاعر رثاء الأندلس ، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1976، ص78

فيما قاله عمرو بن كلثوم:

بأن نـــورد الرّايـــات بيضـــا ونصـدرهـــنّ حمـرا قد رويـــنـــا[1]

وعلى نفس النهج من التضمين يستخدم الشاعر أيضا أسلوب القسم الجاهلي لتأكيد معنى بيته جريا على العادة القديمة للشعراء وتمسكا بتقاليدهم الفنية[2] :

وذا وأبيك الفخر لا فخر من غدا وقد ملك الدنيا وساعـــده النّصـــر

ويتضح أيضا الأسلوب الديني في شعر عبد القادر وخاصة من القرآن الكريم نظراً لثقافة الشاعر الدينية وتكوينه الصوفي، فهو يلجأ كثيرا إلى هذا النبع يستقي منه معانيه وأساليبه يضمنها شعره، كقوله مثلا يفتخر بنسبه النبوي الشريف[3]:

وكان لنا دوام الدهر ذكـــــرٌ بذا نطق الكتاب ولا يـــــــــزال

إشارة إلى قوله تعالى"إن الله وملا ئكته يصلون على النبي، يا أيها الذين آمنوا صلوا عليه وسلموا تسليما"[4]، وقوله أيضا يصوّر مفاجأته بتاج الإمارة كمفاجأة الله لموسى عليه السلام بالنبوة:[5]

لذاك عروس الملك كانت خطيبتي كفجأة موسى بالنبـــوة في طـــوى

إشارة إلى قوله تعالى: "هل أتاك حديث موسى، إذ ناداه ربه بالوادي المقدس طوى، اذهب إلى فرعون إنه طغى"[6]، ومنه وقوله كذلك يصف نفسه وصحبه الصوفية وتميّزهم عن غيرهم من الناس بما أنعم الله عليهم [7]:

فقل لملوك الأرض أنتم وشـــأنـكـــم فقسمتكم ضيزى وقسمتنا كثْرُ
فنحن بضوء الشمس والغير في دجـى وأعـينهم عميٌ وآذانهم وقـــر
لا غرو في هذا، وقد قال ربنـــــــا تراهم عيون ينظرون و لابصـــر

ففي البـيت الأول إشارة إلى قوله تعالى: " تلك إذن قسمة ضيزى" [1]، وفي البيت الثاني

---

[1] - محمد بشير بويجرة، الأمير عبد القادر رائد الشعر العربي الحديث، دار القدس العربي للنشر والتوزيع، الجزائر،ط2،2009،ص187
[2] - الأمير عبد القادر:الديوان.، مرجع سبق ذكره ، ص190
[3] - المرجع السابق ، ص27
[4] - سورة الأحزاب، الآية 55
[5] - ديوان الأمير عبد القادر، مرجع سبق ذكره ، ص49
[6] - سورة النازعات، الآيات 14 - 15 - 16
[7] - الأمير عبد القادر:الديوان.، مرجع سبق ذكره، ص198- 199

إشارة إلى قوله تعالى : " إنا جعلنا على قلوبهم أكنة أن يفقهوه وفي آذانهم وقرا"[2] ، أما البيت الثالث فيشير فيه الأمير إلى قول المولى تبارك وتعالى: "ولقد ذرأنا لجهنم كثيراً من الجن والإنس، لهم قلوب لا يفقهون بها، ولهم أعين لا يبصرون بها، ولهم آذان لا يسمعون بها، أولئك كالأنعام بل هم أضل وأولئك هم الغافلون " [3].

كما يبدو جلياً أسلوب التوسّل والدّعاء في شعر الأمير عبد القادر جريا على شاكلة شعراء عصره "فقد جرت العادة وقتئذ ...أن يبتدئ الشاعر قصيدته بحمد الله ويختمها بالصلاة على الرسول[4]، ومن ذلك قوله:[5]

الحمد لله تعظيماً وإجـــــلالا ما أقبل اليسر بعد العسر إقبالا

فنحن تلاحظ هذا التضرّع والابتهال الصادق للمولى بدعوات كلها محببة للنفس المؤمنة، أما توسله بالصحب والآل، فمنه قوله:[6]

وجـــهت وجهي أنلني ما دعوتُ بـه بأهـــل بدر حماة الدين أركانـا
إني توسلت يا رب الأنـــام بهـــم أرجوك فضلاً وغفراناً وإحسانـا
أعني الألى صرّح الحفّاظ ذكرهـــم باسمهم تاركاً من خلفهـــم بانا
بقطبهم أحمد المختار من مضـــرٍ وســـيد الخلق أمـــلاكاً وإنسانا

ويعرّج في بقية أبيات القصيدة على ذكر أسماء ثلاثة وثلاثين صحابياً كريما لكل واحد منهم مقام معلوم في الجهاد والصبر ونصرة الدين، ويختم قصيدته بالصلاة على الرسول:

ثم الصلاة على المختار سيدنـــــا ما صارت الشيب يوم الحرب شبانا

وفي معرض مدحه لشيخه الصوفي محمد الفاسي، يجد الأمير عبد القادر وصف القرآن للرسول عليه السلام أحسن وصف، فهو رحيم عفو حريص على المؤمنين، وشيخ الأمير أقرب إلى هذه الصورة بما حباه الله من علم وأخلاق وعبادة. يقول الأمير:

حريص على هدي الخلائق جاهدٌ رحيم بهم، بر، خبير له القـــــــدر

---

[1] - سورة النجم، الآية 21
[2] - سورة الكهف، الآية 56
[3] - سورة الأعراف، الآية 179
[4] - ممدوح حقي :مقدمة ديوان الأمير عبد القادر، مرجع سبق ذكره ، ص05
[5] - الأمير عبد القادر:الديوان، مرجع سبق ذكره ، ص141
[6] - الأمير عبد القادر:الديوان، مرجع سبق ذكره ، ص787

أليست الصورة هنا منهل من القرآن الكريم، حيث يصف المولى تبارك وتعالى نبيه الكريم بقوله:" لقد جاءكم رسول من أنفسكم عزيز عليه ما عنتم حريص عليكم بالمؤمنين رؤوف رحيم"[1]. ولا يفتأ الأمير يستقي صوره من هذا المعين الذي لا ينضب، فحين يريد أن يصوّر سعادته وحضوره بقصيدة امتدح بها لم يجد أفضل من صور القرآن الكريم التي تصوّر عودة البصر إلى يعقوب والد يوسف عليهم السلام بعد أن كفّ بصره بكاء على ابنه، وهل من فرحة أعظم وأجل من عودة النور إلى العينين، ففرحة شاعرنا موازية لفرحة يعقوب عليه السلام .يقول الشاعر[2]:

يا يوسف رد لي من قربكم نظراً كردّه بقميص أنت مهديهـــــا

أتت مهنئة فليهن مهديهـــــا جلت تراكيبها، دقت معانيهـــا

وبذلك يستعين الأمير بالقصص القرآنية ليشكّل بها الصور الشعرية، فهو هنا مثلا يتحدث عن الخمر الإلهية وأهلها من الصوفية، وكيف أن هؤلاء يعيشون في عالم آخر روحاني بعيدا عن هذا العالم المحسوس المادي[3] الذي يخوض الناس فيه وكأنهم في ظلمات، بينما غيرهم من أهل الطريقة نورهم يسعى بين أيديهم ومن خلفهم. وقد يقتبس آيات من القرآن بنصها الكامل، من ذلك قوله:[4]

فنحن بضوء الشمس والغير في دجى وأعينهـم عميٌ وآذانهـم وقْـرُ

ولا غرو في هذا، وقد قال ربنـــــا تراهم عيون ينظـرون،ولا بصـر

فالصورة في البيتين استيقاء صريح واضح من قوله تعالى:" ولقد ذرأنا لجهنم كثيراً من الجن والإنس لهم قلوب لا يفقهون بها ولهم أعين لا يبصرون بها ولهم آذان لا يسمعون بها، أولئك كالأنعام بل هم أضل، وأولئك هم الغافلون"[5].

ويبدو تضمين الأمير لموروث ابن الفرض صياغة ومحتوى في هذين المثالين، فحين يصف الخمر الإلهية يستخدم لها كلمات ابن الفارض في الغرض نفسه، فإذا قال ابن الفارض:[6]

ولـــو نظـــر الندمـــان ختْـــم إنائهـــا لأسكـــرهم مـــن دونهـــا ذلك الختـــمُ

---

[1] - سورة التوبة ، الآية 128

[2] - ديوان الأمير عبد القادر ، ص189

[3] - عاطف جودة نصر،الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس،ط1 1978 ، ص346

[4] - الأمير عبد القادر:الديوان، مرجع سبق ذكره ، ص199

[5] - سورة الأعراف الآية178

[6] - حسن الأبويني وعبد الغني النابلسي :شرح ديوان ابن الفارض ، دار التراث، بيروت ،ج2، ص178

يقول الأمير:[1]

فـلـو نـظـر الأملاك ختْـم إنائهـا تخلّوا عـن الأمـلاك طـوعا ولاقـهـر

وإذا قال ابن الفارض:[2]

فلاعيش في الدنيا لمن عاش صاحياً ومن لم يمت سكراً بهـا فاتـه الحزم

يقول الأمير:[3]

ولا غبن في الدنيا ولا من رزيئـة سـوى رجل عن نيلها حظه نـــزر

وخلاصة القول أنني رصدت ثلاث ظواهر أسلوبية مميّزة في شعر الأمير عبد القادر، تتعلق الأولى بظاهرة التكرار باعتباره أول ما يلفت الانتباه في الشعر الأميري[4]، وهو تكرار متعدد الأنماط يعقبه تبدل وتغير ملحوظان، وهذا ملمح شعري أصيل لأن البنية الشعرية ذات طبيعة تكرارية على المستويين الشكلي والمعنوي.

والتكرار من العناصر الأساسية المعتمدة لإبراز وتقوية الجانبين المعنوي والموسيقي في الشعر.وقد كان الهدف هو الوقوف عند بعض النماذج التي تبدو خالصة لهذه الظاهرة الأسلوبية التي تهيمن على كثير من نصوص الأمير عبد القادر، لذلك فرّعت هذه الظاهرة إلى نمطين :النمط الأول يتعلق بتكرار الصيغة المفردة"[5]، والنمط الثاني يتعلق بتكرار الإيقاعات والأنساق اللغوية التي تعمل على ربط أجزاء القصيدة وتماسكها ضمن دائرة إيقاعية واحدة، تجعل القارئ لها يحسّ أنها وحدة موسيقية ذات إيقاع واحد، وهذا التكرار يكشف عن طاقات فنية تغني المعنى وتجعله أصيلاً لأن الشاعر استطاع أن يسيطر عليه ويجيء به في موضعه. والظاهرة الثانية التي عالجها الفصل الأول هي ظاهرة الطباق و المقابلة، بل إن المقابلة - في عدد من القصائد - هي بؤرة القصيدة ونواتها، كما في قصيدة "ما في البداوة من عيب"[6]، التي استهلّها الشاعر بمقابلة ثم أردفها، لذلك تقوم بنية القصيدة على مفارقة تصويرية كبرى تظهر فيها صورة البداوة في جانب وصورة الحضر في جانب آخر.

وتهيمن بنية المقابلة على قصيدة "بنت العم" هيمنة شديدة الوطأة، فتتوالى المقابلات صفوفاً متلاحقة مكوّنة مفارقة تصويرية كبرى. ويترابط النصف الأول من القصيدة ترابطاً وثيقاً، فيكوّن جملة كبرى واحدة بفضل أداة الربط التي تجمع بين معطوفات بينها تناسق شكلي يفرضه النحو

---

[1] - الأمير عبد القادر:الديوان.شرح وتحقيق:ممدوح حقي.دار اليقظة العربية،ط3 ،1965،ص194

[2] - حسن الابويني وعبد الغني النابلسي :شرح ديوان ابن الفارض، دار التراث، بيروت ، ج2،ص99

[3] - الأمير عبد القادر:الديوان.شرح وتحقيق:ممدوح حقي.دار اليقظة العربية،ط3 ،1965 ، ص195

[4] - المستوي الصوتي يأتي في مقدمة المستويات الأخرى.انظر إبراهيم أنيس:موسيقى الشعر،مكتبة الانجلو مصرية.195، ط2، ص15

[5] - المرجع السابق و الصفحة نفسها

[6] - الأمير عبد القادر:الديوان.شرح وتحقيق:ممدوح حقي.دار اليقظة العربية،ط3 ،1965، ص44

وتناسق معنوي يفرضه المنطق. وتجسّد بنية المقابلة اللفظية مقابلة معنوية بين موقف الشاعر وموقف ابنة عمه، وتغري الألفاظ العاطفة الانفعالية التي تملأ أرجاء النص والملامح العذرية فيه بافتراض تجربة عاطفية خاصة يحياها الشاعر.

وتتعلّق الظاهرة الثالثة بظاهرة الإيقاع والوزن، وقد اعتنى الأمير عبد القادر بقوافيه، بل أعنت نفسه في عدد منها انسجاماً مع روح العصر، ورغبة منه في إبراز تفوقه، فكأنما أراد أن تسري دماء الفروسية في عروق الشعر فتقوم القافية في الأبيات المتتالية بقطع التوازي الصوتي المعنوي، ولكنها في كل بيت على حدة تؤدي وظيفة مناقضة لأنها تمثل وقفاً صوتياً ومعنوياً في آن نظراً لعدم ارتباط البيت تركيبياً بالبيت الذي يليه. و يحرص أحياناً على المجيء في نهاية البيت بكلمتين متجانستين أو متضادتين في الدلالة، ثم يشفعه ببيت - أو أكثر - في نهايته كلمتان على وزن الكلمتين في البيت السابق، وهذا هو "التطريز".

ولعلّ خصائص البحور هي التي جعلتها تستأثر بالاستعمال في شعر الأمير، "فالطويل مثلا يصلح لغالبية الموضوعات والأغراض، وهو أكثر البحور صلاحا لتلك التي تتعلّق بالحروب والأغراض الجليلة الشأن كمواقف المفاخرة لكثرة مقاطعه[1]، ولذلك فقد نال نصيب الأسد بين بقية البحور عند شاعرنا، فاستخدمه في أغراض الفخر والغزل والتصوف.

وعند النظر في نسبة شيوع الأوزان لدى الشاعر نجد تقدّم بحر الطويل، مما يسمح لنا بالقول أن هذا الفارس الشاعر قد حمل شعورا وفكرا قد يكون له ما يسوّغه من الارتباط الوجداني القوي في العصور الأولى، وهي عصور كان إيقاع الطويل مسيطرا عليها سيطرة تامة.

وفي شعر الأمير عبد القادر جاء التضمين، في كثير من أشعاره في سياق وجداني أو في سياق ديني روحاني حيث تدفّق العواطف والمشاعر، فكأن البيت يضيق على احتواء هذا التدفّق فيمتدّ إلى البيت التالي ويغمره.

[1] - عفيف عبد الرحمن :الشعر وأيام الحرب في العصر الجاهلي، دار الأندلس ، لبنان، ط1، 1984 ، ص356

الفصل الثاني:
الانزياح التركيبي

المبحث الأول: الانزياح وجمالية التركيب:

عرف العرب وجوهًا متعددة من البحث الأسلوبي، لكنهم لم يعمقوا النظر في هذه الوجوه، حتى يغدو درسهم بحثًا أسلوبيًا يرقى لنظرية أسلوبية عربية، ولقد ظلت -تلك الوجوه -اجتهادات متناثرة حفظتها لنا كتب الموروث البلاغي والنقدي والنحوي واللغوي. إذ نظر سيبويه مثلا إلى الفعل اللغوي بوصفه"نشاطًا مبدعًا عند الإنسان العربي، فهو يتجاوز الأداء المجرد الذي يعبر عنه النحوي بالتمثيل"[1]، وهذا يعني أنه ربط الإبداع بفهم اللغة وفقه أسرارها، وهي نظرة متطورة إلى اللغة تشبه نظرة الأسلوبيين في عصرنا الحاضر.

وفي المجال ذاته عني النحاة واللغويون ببعض التحولات اللغوية، ولكنهم ظلوا ينشدون المثال في الاستعمال اللغوي، حرصًا منهم على مبدأ المعيارية في اللغة، وحفظًا على الرتبة المحفوظة، وأما النقاد والبلاغيون فقد"حرصوا على العكس من النحاة واللغويين على رعاية صفة المخالفة في الاستخدام الفني للغة... هذه الصفة هي المغايرة أو الانحراف على نحو معين من القواعد والمعايير المثالية التي تحكم اللغة العادية"[2].

ومن أبرز هؤلاء عبد القاهر الجرجاني، الذي حرص حرصًا شديدًا على الوقوف على جماليات الصور البلاغية[3]، ومن أهمّها، ما يعرف الآن في الدرس الأسلوبي بالانزياح التركيبي، فقد أولى الجرجاني جلّ اهتمامه لهذا المظهر، وعدّ"العدول (الانزياح) في الأسلوب ميزة كبيرة للشعر؛ إذ يصبح أصل الفائدة، ومبعث الرّقة وسبب الاستمتاع."[4] وقد فهم الجرجاني أن مبدأ التحوّل في اللغة بكليته يمثل نظامًا خاصًا ينبغي الوصول بسبب منه إلى السمة الشعرية التي يحرص الشاعر عليها، ويمتاز هذا النظام الخاص للغة من الاستعمال اللغوي العادي بأنه استعمال جمالي وليس إيصالي، أي ليس بهدف الاتصال والإيصال فقط، بمعنى أنه"ثمّة معيار يحدده الاستعمال الفعلي للغة، ذلك لأن اللغة نظام، وإن تقيّد الأداء بهدف النظام هو الذي يجعل النظام معيارًا ويعطيه مصداقية الحكم على صحة الإنتاج اللغوي وقبوله، أمّا الانزياح فيظهر أمام هذا على نوعين:
إمّا خروج عن الاستعمال المألوف للغة وإمّا خروج على النظام اللغوي نفسه، أي خروج على جملة القواعد التي يصير بها الأداء إلى وجوده، وهو يبدو في كلتا الحالتين ، كما يمكن أن نلاحظ وكأنه كسر للمعيار، غير أنه لا يتم إلا بقصد من الكاتب أو المتكلم"[5].

---

[1] - عياد شكري، قراءة أسلوبية في كتاب سيبويه، بحث ضمن كتاب قراءة جديدة لتراثنا النقدي، النادي الأدبي الثقافي بجده، ط 1990 ، 2، ص812

[2] - راضي عبد الحكيم، نظرية اللغة في النقد العربي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط 2003 ، ط 1، ص209

[3] - ربابعة موسى، مرجع سبق ذكره ، ص147

[4] - الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، دار المدني بجدة، 1992، ط3 ، ص 106

[5] - عياشي منذر، مقالات في الأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط،1990 ، ص81

فمن المؤكد-إذن- أن فاعلية التركيب هي التي تساعد الكلمة على تجاوز بعدها المعجمي لصالح دلالات جديدة، وإذا لم يكن "للكلمة في ذاتها طاقة تتعدّد بها دلالتها، أو تختلف، وهي في حالة انفرادها؛ فإنها حين تجتمع إلى كلام آخر، وتنتظم معه تنطلق منها طاقات، وتنكشف منها، أو تختفي جوانب لم يكن في المستطاع أن تنكشف أو تختفي وهي مفردة، الأمر الذي لا يسمح لها إلا بأن تكون على حال واحدة أبدا"[1].

ويتطلّب تعمّق السّياق مسألة مهمة في التحليل البياني هي الوقوف في المقام الأول على الانحراف عن دلالة المواضعة لخدمة الدلالات الخاصة التي يأتي بها التوظيف المتفرّد للغة، حيث يمنحها السياق أبعادا استثنائية ترتبط شديد الارتباط بظاهرة الانزياح باعتبارها إجراءات أسلوبية تستهدف "تسييق الوحدة اللغوية، أي وضعها في سياقات مختلفة ... إن معظم الوحدات الدلالية تقع في مجاورة وحدات أخرى، ومعاني هذه الوحدات لا يمكن وصفها أو تحديدها إلا بملاحظة الوحدات الأخرى التي تقع مجاورة لها ... ومعنى الكلمة – على هذا-يتعدّل تبعا لتعدد السياقات التي تقع فيها، أو بعبارة أخرى تبعا لتوزيعها اللغوي"[2]. وبالتالي قدّر الأوّلون ما للحدث اللغوي من قيمة جمالية حين يصير إلى العفوية في التعبير، حيث تبنى التراكيب، وتتولد ذاتيا، فينطلي الصدق على تلك الصيغ لتصنع الجدة، عندما تتماهى قدرة المبدع في مساقات التأليف لما يفضي إليه من حيوية في تفعيل دور الكلمة بما يسهم في إكسابها قدرة على إدماج المتلقي حيث أنها "لا تكسب قيمتها علوا أو دنوا من كونها استعارة أو تشبيها أوكناية ... وإنما تكسب قيمتها من السياق و من عمق تأثيرها"[3].

ولذلك نظر إلى الانزياح نظرة تخدم التصور النقدي القائم للغة عن الشائع والمعروف فتحقق قدرا من الشعرية في رأي كوهين[4]، و"رصد ظواهر الانحراف في النص يمكن أنّ تعين على قراءته قراءة استبطانية تبتعد عن القراءة السطحية والهامشية، وبهذا تكون ظاهرة الانحراف ذات أبعاد دلالية وإيحائية تثير الدهشة والمفاجأة، ولذلك يصبح حضوره في النص قادرًا على جعل لغته لغة متوهّجة ومثيرة تستطيع أن تمارس سلطة على القارئ من خلال عنصر المفاجأة والغرابة"[5].

---

[1] – عبد الكريم الخطيب ، الإعجاز في دراسات السابقين ، دار المعرفة ، بيروت ط 1975 ، 2، ص262

[2] – أحمد مختار عمر، علم الدلالة ، دار العروبة للنشر والتوزيع ، الكويت ، 1982 ص68

[3] – عبد الإله النبهان ، بحوث في اللغة و النحو و البلاغة ، مطبعة اليمامة ، حمص ، 1995 ص279

[4] – كوهن جان، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر والتوزيع ، الدار البيضاء، ط1، 1986، ص182

[5] – ربابعة موسى، الانحراف مصطلحًا نقديًا ، مؤتة للبحوث والدراسات، مج 10 ، ع 136 ،1995، ص146

ونفهم من هذا أن الانزياح بوصفه أسلوبًا جاء ليخدم فكرة الفرادة في النص الشعري، بحيث يغدو خطابًا مختلفًا عما اعتاده الناس من خطابات متعددة، و"مما لا شك فيه أن النص الأدبي إنتاج فريد من نوعه، إنه لا يختلف فقط عن الخطاب اليومي الذي نستعمله للتواصل العادي في لغتنا الأم، بل إنه يختلف كذلك عن سائر الخطابات التي ننعتها عادة بصفات مثل الخطاب الديني أو التاريخي، أو الصحفي أو التعليمي وغيرها"[1]. وما دام توظيف الخطاب الانزياحي يحقق نوعًا من الفرادة والتّميز، فهذا يعني أن الانزياح لم يكن عفويًا، وإنما قصد إليه صاحب الخطاب قصدًا، أي" إنه يقوم باستعمال طوعي وواعٍ للغة ... وهو ثانيًا، وفوق كل شيء يستعمل اللغة بقصد جمالي ويناضل من أجل إبداع للجمال بوساطة الكلمات كما يفعل الرسام بالألوان والموسيقي بالموسيقى"[2] .

وبالتالي يلجأ الشعراء إلى الانزياح التركيبي بغية بناء أفق جديد للمعنى، إذ أن "تحريك الكلمة أفقياً إلى الأمام أو إلى الخلف يساعد مساعدة بالغة في الخروج باللغة من طابعها النفعي إلى طابعها الإبداعي"[3]، فيكسب النسق النفي جمالاً آخر يظهر في كسر توقع المتلقي وشدّ انتباهه، ودعوته اللامباشرة نحو التفاعل مع النص وإعادة تركيبه وفق آليات جديدة بتولد الصورة من هذه الخلطة الأسلوبية، التي يتولى فيها السياق دور الأساس باستبعاده معجمية الألفاظ.

وفي ضوء ما تقدم يمكننا الانطلاق في معالجة بعض القيم الجمالية للبناء التركيبي في شعر الأمير عبد القادر، مع محاولة إبراز السمات الفنية الناتجة عن الانزياح التركيبي باعتباره إجراء مكّن للجمال الذي منه:

1 الحذف: و"هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى فيه ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بياناً إذا لم تبن، ألا ترى أنك تقول: "زيد منطلق وعمرو فتحذف الخبر ثم لا توصف جملة الكلام"[4]، لذلك فالحذف "تكتيك"و"حيلة من الحيل التي يعمد إليها الشاعر... ليبرز حالة نفسية خاصة به، أما القارئ فإن دوره كامن في البحث عن تخريجات و تأويلات لهذه المحذوفات التي يراها أمامه"[5]. ومن ثمّة فالحذف خاصة شعرية تقوم على "الاقتصاد في اللغة"، اللغة"، فتمنح البنية الشعرية حيوية وفيض دلالة، أو قل هو علاقة معنى لا علاقة تشكيل.

---

[1] - مولينيه جورج، الأسلوبية، ترجمة بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1 ، 1990، ص16

[2] - هاف، كراهام، الأسلوب والأسلوبية، ترجمة كاظم سعد الدين، دار آفاق عربية، د ط، 1985 ، ص39

[3] - ربابعة موسى، الانحراف مصطلحًا نقديًا، مؤتة للبحوث والدراسات ، مج 10 ، ع 136 ،1995، ص174

[4] - عبد القادر الجرجاني:دلائل الإعجاز.تحقيق:محمود محمد شاكر.مكتبة الخانجي بالقاهرة.دط.د ت، ص146

[5] - موسى ربابعة، جماليات الأسلوب والتلقي دراسات تطبيقية، دار جرير للنشر والتوزيع، ط ،2008 ، ص115

ويحقق الحذف من الإمتاع الفني الشيء الكثير بما يصنعه من فجوات دلالية تعرف في النقد الحديث بالمسكوت عنه من القول الذي يتولّى المتلقي ملأه، إنه يتيح بذلك عنصرا مهما في بناء القراءة باعتبارها إبداعا إضافيا، حيث يتم إدماج المتلقي بطريقة إسقاطية، وفي ذلك إشارة جديدة إلى القيم التي تتدعّم بفعل الانزياح، لأن الحذف إحدى محصلاته. وليس غريبا أن نجد هذه الإشادة عند الإمام عبد القاهر الجرجاني، وبذلك لا يخفى على الإمام أن بعض المتلقين قد يكبر عليهم مثل هذا القول في الحذف، لأن هناك من لديه ميل إلى الاستفاضة في الحديث، رغبة في الإبانة، و حرصا على التبليغ، لأنه رسخ في أذهانهم أن الإطناب أجدى في التوصيل، وحتى يبدّد عبد القاهر خوف أولئك من عدم قدرة الحذف على الإبلاغ، يقول" وهذه جملة قد تنكرها حتى تخبر، وتدفعها حتى تنظر، وإذ أكتب لك بديئا أمثلة مما عرض فيه حذف ثم أنبهك على صحة ما أشرت إليه"[1]. ثم يلاحقه الإحساس بضرورة شفع ما قدّم له نظريا بجملة من النماذج التطبيقية، تمكن بطريقة جدلية لقيم الحذف في بناء الأساليب، بل أكثر من ذلك حين يتولّى طرح مزايا الجمال الأسلوبي للحذف، "فإن رب حذف هو قلادة الجيد ، وقاعدة التجويد"[2] .

وإذا أردنا أن نعضد ذلك بنظرة معاصرة تؤكد عطاء تراثنا في مقاربته لمقومات الجمال الأسلوبي، نقف مع الدكتور عبد العزيز حمودة، وهو ينافح من أجل اعتبار المزية الفنية لإجرائية الحذف من خلال قراءة عبد القاهر[3] لهذا البيت حيث يقول الشاعر مادحا:

وكم ذدت عني من تحامل حادث وسورة أيام حززن إلى العظم

يقول الجرجاني:" الأصل لا محالة حززن اللحم إلى العظم إلا أن في مجيئه به محذوفا وإسقاطه له من النطق وتركه في الضمير مزية عجيبة وفائدة جليلة، وذلك أن من حذق الشاعر أن يوقع المعنى في نفس السامع إيقاعا يمنعه به من أن يتوهّم في بدء الأمر شيئا غير المراد، ومعلوم أنه لو أظهر المفعول فقال : وسورة أيام حززن اللحم إلى العظم لجاز أن يقع في وهم السامع إلى أن يجيء إلى قوله :(إلى العظم...) إن تلك السطور الطويلة لم يكتبها عبد القاهر في تحليل بيت من الشعر، بل في تحليل الوظيفة الجمالية الدلالية التي أداها حذف كلمة واحدة في البيت هي المفعول به في (حززن إلى العظم) ألا يخلق السكوت عن (اللحم)هنا (فجوة) يقوم

[1] - موسى ربابعة، جماليات الأسلوب والتلقي دراسات تطبيقية، دار جرير للنشر والتوزيع، ط ، 2008 ، ص115

[2] - دلائل الإعجاز سرجع سبق ذكره، ص116 -117

[3] - عبد العزيز حمودة ، المرايا المقعرة نحو نظرية نقدية عربية ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت 2001 ص376

المتلقي بملئها، بالمعنى ما بعد الحداثي أيضا ؟ أليس هذا على وجه التحديد ما يعنيه عبد القاهر حينما يحوّل الحذف إلى مبدأ نقدي سبق إليه نقاد النصف الثاني من القرن العشرين"[1].

وثمّة مقاصد دلالية أخرى تطلب بآلية الحذف منها ما عالجه الدكتور شوقي ضيف، و هو يبحث الجدوى المتولدة عن هذه الصيغة الأسلوبية من خلال الآية القرآنية التي حذف منها المفعول به قصد إثبات الفعل للفاعل، أو نفيه عنه دون تخصيصه بمن وقع عليه :"قل هل يستوي الذين يعلمون والذين لا يعلمون"[2].وهذا"النوع من الحذف على لونين :لون يراد فيه أصل الفعل كالآية من غير أي إشارة إلى شيء آخر، ولون يراد فيه مفعول خاص ولكنه لا يذكر لدلالة الحال عليه، وهو يأتي على صورة مختلفة، منها قول البحتري يمدح الخليفة المعتز بالله ويعرّض بالمستعين:

شجو حساده وغيض عداه أن يرى مبصر ويسمع واع

فقد أراد : (أن يرى مبصر آثاره ويسمع واع أخباره) ولكنه حذف المفعولين للدلالة على أن آثاره وأخباره بلغت من الشهرة والكثرة بحيث يمتنع إخفاؤها، وإذ أصبحت شغل الأسماع والأبصار، وكأنه لم يعد هناك صاحب سمع أو بصر إلا وهو يعرفه ، ومن ثم يصبح شجى لأعدائه أن يكون هناك أي مبصر أو أي سميع"[3].

وبالتالي يعدّ الحذف تحوّلا في التركيب اللغوي، فيثير القارئ، ويحفّزه نحو استحضار النص الغائب، أو يسدّ الفراغ، كما أنه يثري النص جماليًا، ويبعده عن التلقي السلبي، فهو، إذن، أسلوب يعمد إلى الإخفاء والاستبعاد بغية تعددية الدلالة، وانفتاحية الخطاب على آفاق غير محدودة؛ إذ تصبح وظيفة خطاب الإشارة، وليس التحديد، فالتحديد يحمل بذور انغلاق النص على نفسه، ولا يبقي للقارئ فرصة المشاركة في إنتاج معرفة جديدة بالنص ودلالاته.

لذلك حاول القدماء والمحدثون تفهّم هذا البعد، وعمدوا إلى حصر أشكاله، رغبة في تلقي النصوص على نحو لغوي "لاستخلاص ما فيها من ألوان الجمال أو لرصد ما فيها من ظواهر القبح، وبمعنى آخر كانت هذه الخاصية من أهم مظاهر تقييم العمل الأدبي، وتبدو مقدرة القدماء والمحدثين في إدراكهم بعض العناصر اللغوية، يبرز دورها الأسلوبي بغيابها أكثر من حضورها"[4]. أي إن الحذف لا يعدو كونه محاولة أسلوبية من أجل" الرقي بالخطاب إلى مستوى

---

[1] – عبد العزيز حمودة ، المرايا المقعرة نحو نظرية نقدية عربية ، المرجع السابق والصفحة نفسها

[2] – سورة الزمر ، الآية09

[3] – شوقي ضيف، البلاغة تطور و تاريخ ، دار المعارف ، القاهرة ط 6، 1983، ص175

[4] – عبد المطلب محمد، جدلية الإفراد والتركيب، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، 1994 ، ص181،182

تعبيري قادر على شدّ انتباه المتلقي والتأثير فيه، أي الإقناع، فضلا عن استغلال سمات جمالية تضفي على الخطاب سمات الجمال و الإمتاع"[1].

وحين ننظر في شعر الأمير عبد القادر نجد ضروباً من هذا الحذف، فهو يحذف المبتدأ، الفاعل، الخبر، الحال، المفعول به، أداة النداء، الفعل والجار والمجرور... وقد يحذف جملة، وسوى ذلك كثير على نحو ما يظهر في هذه الأبيات التي نسوقها تمثيلاً لا حصراً[2]:

يثقن النسا[3] بي حيثما كنت حاضـــرا ولا تثقن في زوجها ذات خلخال
أمـــير إذا مـــا كان جيشـــي مقـبلا وموقد نـــــار إذ لم يكن صالي

ومثل ذلك قوله[4]:

وهـذا الظـبـي لا يـــرعـى ذمـامـا ولا يـــرضـــى مـــؤانـســـة لجـــــار
يتيـــه بدلـــه ويصـــول عـــمـــدا غـــنـــي بالـــجـمـــال فـــلا يـــداري

وعلى نحو قوله[5]:

بطيبة طاب العيش ثم تمررت حلاوته فالنحس أربى علـى السعـــد
أردّد طرفي، بين وادي عقيقها وبين "قباها" ثـم ألـــوي إلى أحـــد
منازل من أهواه طفلا ويافـعا وكهلا إلى أن صرت بالشيب في بـــرد

هـذه نماذج من حذف "المبتدأ" ، فأيـن دقـة المسلك، ولطف المأخذ؟ وأيـن هذا الذي هـو "شبيه بالسحر" على حد تعبير عبد القاهـر؟ إذا نظرنا إلى السياق الذي حذف فـيه المبتدأ، فهو سياق البطولة والفخر العريض بالذات، فإذا ظهرت كلمة "أمير" في هـذا السياق صرفت الأذهان عن الناس جميـعاً إلا عن الشاعر، وإذن ما نفـع الإتـيان بالمبتدأ؟ لكن حاول أن تـذكر المبتدأ المحذوف، فتقول :أنا أمير... الآن عرفت أن العبارة قد خرجت عن اعتلال الذوق، وعرفت أن في هذا الحذف مسلكاً دقيقاً ومأخذاً لطيفاً وسحراً.

وسياق النص الثاني سياق عاطفي بدوي ينفرد به هذا الظبي برشاقته، وإخلافه الموعد، وصدوده عن سواه، ودلاله وغنجه، وليس بمنكر في هذا السياق سوى أن تذكر المبتـدأ المحذوف، فتقول،

---

[1] – خطابي، محمد، لسانيات النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1991 ، 1، ص95

[2] – الأمير عبد القادر :الديوان.شرح وتحقيق:ممدوح حقي.دار اليقظة العربية.ط3 .1965.ص41

[3] – قصر النساء ضرورة اقتضاها الوزن

[4] – المرجع السابق، ص40

[5] – الأمير عبد القادر :الديوان.شرح وتحقيق:ممدوح حقي.دار اليقظة العربية.ط3 .1965.ص185

هو غني بالجمال أو وهو غني... لأن السياق كله مرصود لهذا المبتدأ، فـذكرك له إفساد للشعـر لا محالة، لأنه يجعل الشطر الأخـير تتمة لما سبقـه، والحال أن العكس هو الصحيح، فهذا الجمال هو سرّ ما سبقـه من دلال وصدود وإخلاف وعد. وكلمات مثل (العقيق، قبا، جبل أحد) تـحمل معهـا سياقـاً تاريخياً روحياً جليلاً، بمـعنى أن أسماء الأماكـن تلج مجالاً وظيفياً جديداً، فتغمر السياق بفيض روحي نابع من ذاكرة الأمة ووجدانها، فأية جدوى من ذكر مبتدأ لا وجود للسياق لولاه؟ ثم ألا نرى في هذا الحذف ما يشعرنا بقربها من النفس، فهي في القلب حيث الهوى؟ أما أن نقول: هذه منازل من أهواه، فتلك لعثمة لا يعرفها الشعر.

وقد يحذف الشاعر "أداة النداء"، فيكشف عن ملاحة الحذف، ورغبة النفس فيه:

بني لئن دعاك الشوق يوما وحنت للقا منا القلوب[1]

ولن تتذوق ملاحة هذا الحذف حتى تعرف أن هذا البيت من مقطوعة بعث بها الشاعر إلى ابنه الأكبر، وهو بعيد مشغول عن أهله بالجهاد، وقد استدار العام على غيبته أو كاد. أفليس يعبر هذا الحذف الجميل عن الإحساس بالقرب النفسي على الرغم من البعد المكاني؟ وأرجو أن تضم إلى دلالة هذا الحذف دلالة هذا التصغير (بني) وما فيها من الحنو والإحساس بالقرب حتى يكاد يطوّقه بيديه، وأن تضم إليهما جميعاً هذا الالتفات البديع من المخاطب إلى المتكلمين"منا"عادلاً عن ضمير الخطاب، ومتحدثاً عنه وعن أسرته جميعاً بضمير واحد، وماذا يضيرك لو ضممت إلى النداء المحذوف والتصغير والالتفات هذا "القصر" الجميل في كلمة "اللقا" فكأنه يستعجله فيعدل عن مده ويقصره؟!

وقد يحذف "الفعل والفاعل أو نائبه والمفعول به معاً كما في قوله[2] :

وإنا بنو الحرب العوان لنا بها سرور إذا قامت وشانئنا[3] عـــوى

لذاك عروس الملك كان خطيبتي كفجأة موسى بالنبوة في طـــوى

وكذلك في قوله[4] :

فمنوا بلقياكم، وإلا فلا بقا وريح الفنـــا تسفـــي علينا إذا سفـا

ومن ذلك قوله [5]:

أريد كتم الهوى حينا فيمنعنـى تهتكـي كيـف لا؟ والحـب فضّاح

---

[1] – الأمير عبد القادر :الديوان.شرح وتحقيق:ممدوح حقي.دار اليقظة العربية.ط3 .1965، ص65

[2] – الأمير عبد القادر :الديوان المرجع السابق، ص59-60

[3] – الشانئ :الكاره الحاقد

[4] – الأمير عبد القادر :الديوان ، المرجع السابق، الديوان، ص40

[5] – المرجع السابق، الديوان ، ص45

لقد فوجئ الأمير بالإمارة، فجاءته على غير انتظار، كما فوجئ موسى بكلمة من ربه في الوادي المقدس طوى، فعبّر عن هذه المفاجأة بإيجاز الحذف ـ كما ترى ـ ففاجأنا به كأنما يريد للغة أن تجسد المفاجأة.

ويبدو الحذف في الموطن الثاني أدق وأبلغ، فالشاعر يمني النفس بلقاء الأحباب، ويرى بقاءه مرهوناً بهذا اللقاء، ولذلك يطلب اللقاء صراحة "فمنوا بلقياكم"، ثم يعمد إلى هذا الحذف البديع "وإلا فلا بقا"، يريد "وإلا تمنوا فلا بقاء لي"، فكأنما جزع من ذكر اللقاء في سياق النفي فحذفه ثم قصر الممدود وحذف الجار والمجرور، فتضافر هذا الحذف كله للتعبير عن جزعه الشديد من عدم اللقاء، وجاء الشطر الثاني من البيت مصوراً لهذا المعنى، فأدرك من دقة التعبير وبلاغته ما لم يكن ليدركه لو ذكر المحذوف ومد المقصور.ويأتي البيت الأخير في سياق عاطفي هو سياق الحب الصوفي حيث "لا خير في اللذات من دونها ستر"، فالشاعر عاشق يريد أن يصرح بحبه "فصرح بمن تهوى ودعني من الكنى"، وأن يعلنه على الملأ. وفي هذا السياق المفعم بالرغبة الجارفة في الإعلان يأتي حذف منع الإعلان"وكيف لا يمنعني"ليوائم مواءمة ساحرة سياق الرغبة، بل إن الشاعر يسوق هذا الحذف في سياق أصغر هو سياق الاستفهام الإنكاري، ويردفه بما يعزز رغبته فكأنها من طبيعة الحب ومعدنه "والحب فضّاح". ولو أنك فليت نفسك في غير استعجال لرأيت هذا الحذف "شبيهاً بالسحر"[1] على حد تعبير عبد القاهر.

ويطول بنا الحديث ونحن نتتبع تفاريق هذا الحذف، من ذلك قوله:[2]

فما نسج داود كنسج عنا ولا الغادة الهيفاء تزهو بخلخال
وما عيبها إلا التغرب في الورى فلم يبق من أخت لها لا ولا خال

لقد مكر الشاعر بالمتلقي مكراً جميلاً، فرفع القدرة على "التنبؤ" في الشطر الأول إلى ذروتها، ثم قوّضها، وأعادها إلى درجة "الصفر" بهذا الحذف الذي لم يكن متوقعاً قط تاركاً للمتلقي أن يملأ هذا الفراغ النفسي والمعنوي الذي أحدثه الحذف بما يحقق التناظر والمماثلة بين شطري البيت. وإضافة إلى الحذف نجد من أوجه الانزياح التركيبي:

2 التقديم والتأخير: وهو" باب كثير الفوائد، جمّ المحاسن، واسع التصرّف، بعيد الغاية...وقد وقع في ظنون الناس أنه يكفي أن يقال إنه قدّم للعناية، ولأن ذكره أهم، من غير أن يذكر من أين كانت تلك العناية؟ وبم كان أهم، ويعد - في هذا السياق - "ابتداع مفردات جيدة"[3] وأخرى

[1] - عبد القادر الجرجاني:دلائل الإعجاز.تحقيق:محمود محمد شاكر.مكتبة الخانجي بالقاهرة.دط.د ت.ص146
[2] - الأمير عبد القادر:الديوان.شرح وتحقيق:ممدوح حقي.دار اليقظة العربية.ط3 .1965، ص84
[3] - دلائل الإعجاز ،عبد القاهر الجرجاني ،قراءة وتعليق،محمود محمد شاكر، دت ، دط ، ص146

أين كانت تلك العناية؟ وبم كان أهم، ويعد - في هذا السياق - "ابتداع مفردات جيدة"[1] وأخرى غير مألوفة سواء من ناحية "تكوينها أو تركيبها"[2] شكلا من أشكال الانزياح عن المعهود عند القدماء، وقد أخذت مسألة "التقديم والتأخير" حيّزا واسعا من الاهتمام، وأكد القدماء على القيم الجمالية التي تنتج عن التغيير في مراتب الدوال في المتتالية.

ويؤكد الدكتور عبد الحكيم راضي مدى عمق تراثنا البلاغي، وهو يفسر تفسيرا جماليا ظاهرة الإعراب[3]، وما تتيحه من إمكانات هائلة في سبيل إكساب اللغة مرونة ، تجعلها أداة طيّعة عند التوظيف الأدبي، بما تمّكن من قدرة على القفز على مقتضيات الترتيب المعيارية، حيث تحصل مساحة من "حرية الحركة، وتعدّد الأماكن التي يمكن أن يحتلّها كل جزء من أجزاء الجملة... فالمسألة في كل حالة من الحالات مسألة حس أكثر منها مسألة مذهب نحوي ... و الغرض هو إبراز كلمة من الكلمات لتوجيه التفات السامع إليها، وتلك مسألة أسلوبية يمكن تتبعها إلى أقصى وقائعها، ومن ثم كانت دراسة التنظيم كثيرا ما تجور على دراسة الأسلوب"[4].

لقد أحصى البلاغيون "الأغراض التي تتوخى من التقديم والتأخير في المسند والمسند إليه؛ فذكروا منها تعجيل المسرة، تعجيل المساءة، التلذذ، النص على عموم السلب بتقديم أداة العموم على أداة النفي، النص على سلب العموم بتقديم أداة النفي على أداة العموم، الإنكار والغرابة، التخصيص بالمسند إليه، التشويق للمتأخر"[5].

إن تلك الاعتبارات الجمالية ترد إلى هذه الظاهرة الأسلوبية التي لولاها ما كان لتلك البدائل أن تكون، ثم يصير معها التكفّل الأسلوبي بحاجات النفس في المواضعات الخاصة، عندما مكّنت قيمة التقديم والتأخير من التمرّد على المعتاد سواء شعر بذلك المتحدث أم فرض عليه "إن المرء يصنع القول ثم ينظر فيه، فلا يفيق من أثره، ويعجب كيف أوتي هذه القدرة، ويخيّل إليه أنه رهين ما ابتدعه . يظن أنه يسيطر على القول، ولكن القول يعود فيقتصّ لنفسه أو يسيطر على صاحبه" [6].

---

[1] - دلائل الإعجاز ،عبد القاهر الجرجاني ،قراءة وتعليق،محمود محمد شاكر، دت ، دط ، ص146

[2] – رجاء عيد: البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر. 1993، ص149

[3] – عبد الحكيم راضي : نظرية اللغة في النقد العربي ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ،1980، ص212

[4] – عبد الحكيم راضي : نظرية اللغة في النقد العربي المرجع السابق، والصفحة نفسها

[5] – أحمد أبو حاقة : البلاغة و التحليل الأدبي ، دار العلم للملايين ، بيروت1993 ص102

[6] – مصطفى ناصف : محاورات مع النثر العربي ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون ، الكويت 1997 ص15

ومن المعروف أن اللغات تختلف اختلافا ملحوظا من جهة حريتها في ترتيب الكلمات، "ومن هذه الوجهة يفرق غالبا بين نوعين من اللغات: اللغات ذات الترتيب الحر، واللغات ذات الترتيب الثابت"[1]، وتنتمي اللغة العربية إلى النوع الأول ويسمح الإعراب فيها بالحرية في الحركة وتغيير أماكن الأجزاء المشكلة للجملة، ويستعملها فتدرّس كمثال للتدليل على اللغات التي "لا يفرض فيها النحو أي نظام إجباري ولا تتأثر العلاقة المنطقية التي بين كلمات الجملة في شيء إذا غيرنا وضعها... تقول في العربية (يضرب زيد عمرا) أو (عمرا يضرب زيد) دون أن يؤدي ذلك إلى تردد في معرفة الفاعل والفعل والمفعول به لأن التحليل المنطقي لا يؤدي ذلك أي اختلاف... غير أن هذه الأوضاع الثلاثة ليست على درجة واحدة من الجودة ... فالمسألة في كل حالة من الحالات مسألة حس أكثر منها مسألة مذهب نحوي، إذ أن هناك ترتيبا معتادا مبتذلا يطرق الذهن لأول وهلة، وهذا الترتيب يمكن مخالفته، ولكن مجرد المخالفة ينبئ عن غرض ما، ذلك الغرض هو إبراز كلمة من الكلمات لتوجيه التفات السامع إليها، وتلك مسألة أسلوبية يمكن تتبعها إلى أقصى وقائعها"[2].

وهذا الأمر - النحوي في أساسه الجمالي في غايته- لم يغب عن النحاة العرب القدامى، الذين تحدثوا بإسهاب عن "الرتبة المحفوظة" و "الرتبة غير المحفوظة" و"المخالفة في الترتيب" "بتقديم المفعول على الفعل، وتقديم الخبر على المبتدأ، وتقديم الظرف أو الحال أو الاستثناء عن العامل... في الوقت الذي يفترض فيه جعل مرتبة العمدة قبل مرتبة الفضلة، ومرتبة المبتدأ قبل مرتبة الخبر"[3]، ومثل تلك المخالفة تشكل في غالب الأحيان الجملة الأكثر بلاغة.

---

[1] – عبد الحكيم راضي: نظرية اللغة الأدبية، مرجع سبق ذكره، ص211

[2] – عبد الحميد جيدة : الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت، ط1، 1980، ص212- 213

[3] - المرجع السابق ، ص214

وقد شكل انتهاك الحركات الإعرابية- كأن تنصب كلمة في سياق رفع، أو العكس- شكلا آخر من أشكال انحراف لغة الشعر عن الاستعمال اللغوي السائد، وجاز للشاعر بذلك عدم الامتثال التام لسلامة العبارة من الوجهة النحوية المحضة. يقول ابن جني متناولا المسألة من جانب البعد الموسيقي الخاص بلغة الشعر، متحدثا عن البيت الشعري "إذا تجاذبه أمران زيغ الإعراب وقبح الزحاف... فإن الجفاة الفصحاء لا يحفلون بقبح الزحاف إذا أدى إلى صحة الإعراب... فإن كان ترك زيغ الإعراب يكسر البيت كسرا- لا يزاحفه زحافا- فإنه لا بد من ضعف زيغ الإعراب واحتمال ضرورته"[1].

ونخلص إلى أن البلاغيين العرب القدامى قد قطعوا شوطا أبعد في الإبانة عن المزايا الفنية للانزياح بمعالجتهم لقضية الرتبة"[2] في البناء الأصلي للجملة، وإمكانيات تجاوزها سعيا لمستويات جديدة في تشكيل التراكيب التي من شأنها الاستجابة للعديد من الدواعي الجمالية.

وفي هذا السياق عدّ نقاد الشعر المحدثون، التقديم والتأخير مجاوزة شعرية وانحرافا بالقياس إلى لغة النثر[3]، لذلك ذكر"جان كوهين" أن البلاغيين"عرفوا مبحث التقديم والتأخير باعتباره الصيغة الخاصة بالعاطفة[4]، وتحدث إلى جانبه الأسلوبيون حديثاً طويلاً عن "التعبيرية"، ورأوا مفهوم "الاختبار" وثيق الارتباط بها ، وكتبوا عن وظائف التقديم والتأخير كالتأكيد ، والإرجاء والتشويق، والشحنة العاطفية، والتأثرية وسواها [5]. وإذن لا مناص من الوقوف على" التقديم والتأخير" في شعر الأمير عبد القادر لنرى بعض ما فيه من محاسن، يقول الأمير[6]:

---

[1] - ابن جني، الخصائص، ج1، تحقيق محمد علي النجار، مطبعة دار الكتب المصرية ،القاهرة، 1952- 1953 ، ص392- 393

[2] - عبد القادر الجرجاني:دلائل الاعجاز.تحقيق:محمود محمد شاكر.مكتبة الخانجي بالقاهرة.دط.دت

[3] - جون كوهين ،بناء لغة الشعر: .ترجمة أحمد درويش.دار المعارف بمصر.ط3 ، 1993، ص 215

[4] - جون كوهين ،المرجع السابق، ص222

[5] - محمد شكري عياد:اتجاهات البحث الأسلوبي.دار العلوم، الرياض،1985، ص37

[6] - الأمير عبد القادر:الديوان.شرح وتحقيق:ممدوح حقي.دار اليقظة العربية.ط3 .1965، ص185

إلى الله أشكو ما ألاقي من النوى وحملي ثقيل لا تقوم به الأيدي

بطيبة طاب العيش ثم تمرّرت حلاوته فالنحس أربى على السعد

ويقول في قصيدة أخرى:

وتاهوا فلم يدروا من التيه من هم وشمس الضحى من تحت أقدامهم عفر

وفي شمها حقاً بذلنا نفوسنا فهان علينا كل شيء له قدر

هجرنا لها الأحباب والصحب كلهم فما عاقنا زيد ولا راقنا بكر

ولا ردنا عنها العوادي ولا العدى ولا هالنا قفر ولا راعنا بحر

وفيها حلالي الذل من بعد عزة فيا حبذا هذا ولو بدؤه مر[1]

ألا أن قلبي يوم بنتم وسرتم غدا حائماً خلف الظعون يطير[2]

فلو أنكم يوم الفراق أعرتم قلوبكم لي إنني لصبور

النص الأول من قصيدة يناجي بها الشاعر "جبل أحد"، وقد غلبه الشوق، فتذكر الغزوة التاريخية، والمسلمين الأوائل، ونازعته النفس إليهم، فذكر البين الوشيك، ودموعه ونيران قلبه، وعري قلبه من الصبر. وبالتالي، فالسياق سياق وجداني ديني، لذلك إذا نظرنا في البيتين المذكورين من هذه القصيدة رأينا تقديم "الجار والمجرور: إلى الله، بطيبة"، وأعتقد أن هذا التقديم جاء استجابة للسياق وتتميماً للجو الديني الذي تتحرك فيه القصيدة، ومن غير المنتظر في هذا السياق أن يقدم الشكوى من النوى على من ترفع إليه هذه الشكوى، أو أن يقدّم طيب العيش على ذكر مدينة الرسول.

وفي البيت الأول من النص الثاني يتحدث الشاعر عن تجربة "الوجد الصوفي"، حيث يستحكم التيه بالمتصوفة فتتماهى الأشياء، وتختلّ نواميس الكون، لهذا نرى الشاعر في هذا البيت قدّم الجار والمجرور "من التيه، من تحت أقدامهم" فكان تقديم "التيه" تقوية لكلمة "تاهوا" في أول البيت، تعبيراً عن سطوة هذا التيه على عقولهم وأفئدتهم، وكان تقديم "من تحت أقدامهم" ملائماً لكلمة "عفر"، ومعبراً عن اختلال نواميس الكون، وإلا فكيف تكون شمس الضحى معفرة بالتراب؟! وبذلك تتجانس دلالات البيت وتتآزر، وتغدو الحياة بقبضة التيه الصارمة. وفي الأبيات التي تلي البيت الأول يتحدث الشاعر عن الخمرة الصوفية ـ وهي أكثر الرموز الصوفية ثراء وتكراراً ـ ويقدم الجار والمجرور وما يتبعه في بيت "وفي شمها..." ويقدّم الجار والمجرور في الثلاثة الأبيات الأخرى (هجرنا لها الأحباب ...ولا ردنا عنها العوادي... وفيها حلالي الذل...). وحين ننظر في

[1] ـ الأمير عبد القادر: الديوان، مرجع سبق ذكره، ص 135

[2] ـ المرجع السابق، ص114

هذه الضمائر المجرورة (شمها، لها، عنها، فيها) نعلم أنها جميعاً تعود إلى "الخمرة" التي تنزل من نفس الشاعر منزلة لا تدانيها أخرى. وإذا هي أحق بالتقديم من سواها، فإذا تأخرت بها الرتبة النحوية فلا مناص من الانحراف عن مقتضيات "النحو" للتعبير عن مقتضيات" الإحساس" ومتى كان الشعر يذعن لمقتضيات النحو كأنما قصت خوافيه وقوادمه.

وسياق النص الثالث سياق عاطفي ريّان، تترقرق فيه المشاعر والانفعالات، وتملأ أرجاءه الكلمات التي ترشح منها العاطفة حتى تكاد تسيل كالقلب والبين والظعن ويوم الفراق والصبر... وتحفّ بهذا السياق الملامح البدوية المثقلة بالشجن والظعن، و الملامح العذرية المشحونة بالعاطفة (القلب الحائم، واستعارة القلب و...)، وتتآزر هذه الأمور جميعاً للتعبير عن موقف إنساني أصيل، هو موقف الفراق بمواجعه وأحزانه، فإذا نظرنا في النص مرة أخرى رأينا الشاعر يقدّم يوم البينونة ويوم الفراق (يوم بنتم، يوم الفراق)، أو قل - بعبارة أدق - يكرر تقديم يوم الفراق، فيكشف عن مكانته في نفسه، وعن شدة وطأته عليها. ويقدّم الظرف المتعلّق بالمفارقين (خلف الظوعون يطير)، فيكشف مرة أخرى عن جزعه من هذا الفراق، وانصداع نفسه له. لهذا ينحرف عن مقتضيات "النحو" للتعبير عن مقتضيات" الإحساس والعاطفة". وفضلا عن الحذف والتقديم والتأخير ينزاح الأمير في أشعاره إلى الفصل والوصل، فالمقصود بالفصل والوصل وأين تظهر جماليته ؟

المبحث الثاني: الانزياح و جمالية الفصل و الوصل:

يعتبر بحث الفصل والوصل من المباحث الهامة، لذلك احتل منزلة كبيرة في تقدير البلاغيين إلى درجة أن بعضهم عدّ البلاغة معرفة الفصل والوصل، وما ذلك إلا لما يتميز به من دقة في المأخذ وصعوبة في المسلك بحيث "لا يحيط علما بكنهه إلا من أوتي في فهم كلام العرب طبعا سليما ورزق من إدراك أسراره ذوقا"[1].

وإذا كانت معظم معاني الفصل والوصل تدور في المعاجم اللغوية على معنى القطع والضم[2]، وإذا كان الوصل ضم ظاهر قوي للأشياء، فإن الفصل وصل، لكنه وصل خفي، لأن العرب قالت (فواصل) عن نهايات الآيات القرآنية، ولأنهم قالوا أيضاً حكم فاصل أي ماضٍ غير معطل، ولقولهم مفاصل عما يربط أعضاء الجسم بقوة[3].

---

[1] - القزويني، الايضاح، تحقيق وتعليق محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السنة المحمدية ص 147، وكتاب الصناعتين: الكتابة والشعر لأبي هلال العسكري، دار الكتب العالمية للنشر والتوزيع ،1989، ص 438

[2] - مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي ، مخطوطات مكناس 1987، ص31-30

[3] - منير سلطان :الفصل والوصل في القرآن الكريم، دراسة في الأسلوب، مؤسسة المعارف للطباعة والنشر،2001، ص 13-49.

وعلى الرغم من ارتباط مصطلح الفصل والوصل بالنص القرآني، ومعرفة العرب لبعض صوره، و مصطلحاته[1]، فإن المصطلح لم يستقر بلاغياً إلا على يدي الإمام عبد القاهر الجرجاني في القرن القرن الخامس الهجري بتأثير من الاستعمال اللغوي والبيئي؛ فقوله عن الوصل بأنه عطف بعض الجمل على بعض بالواو،وعن الفصل بأنه ترك العاطف بين الجمل والمجيء بها منثورة تستأنف الواحدة منها بعد الأخرى[2]،يتبيّن أن الوصل يجمع جملاً لكل منها معنى تام كتمام الأعضاء التي تجمعها المفاصل القوية،والفصل أو استئناف الجمل في إثر بعضها لا يكون جزافاً لتتابع الجمل وإلحاحها إلى بعضها لتتميم المعنى وتكميله، ولعلّ مقولة أبي العباس السفاح لكاتبه "قف عند مقاطع الكلام وحدوده، وإياك أن تخلط المرعي بالمهمل[3]"، ما يؤكد تأثير البيئة في الفن(البلاغة). وإجمالاً فإن باب الفصل والوصل قد فتح الباب على مصراعيه للقياس"على منطق النظر العقلي، والتعويل على العرف الجاري بين الناس"[4]، لصلة الفن بالمجتمع أو بشكل بشكل أكثر تعميماً لصلة الفن بالبيئة وثقافتها. ومن أوجه الفصل والوصل:

1- التشاكل والتباين:

وتسيطر جدلية التشاكل والتباين على البنى السطحية والعميقة لجميع احتمالات الفصل والوصل المتعارف عليها، فالمعاني في حال قصد إشراك الجملتين في الحكم الإعرابي تتباين في المستوى الباطن، رغم تشاكل صيغ تلك المعاني، ففي قوله تعالى" والله يقبض ويبسط وإليه ترجعون"[5] تتباين جملة (يقبض) مع جملة (يبسط) في المعنى، وتتفق الجملتان في الخبرية، فينشأ توتر بين البنيتين الظاهرة والباطنة نتيجة لما بينهما من تباين أو تضاد؛ بين الاتفاق الظاهري والتباين الباطني، هذا بالإضافة إلى ما في الجملتين من مغايرة ومناسبة؛ فالتغاير أو التباين ليس القوة الوحيدة النشطة في الباطن؛ لأن" التناسب المعنوي[6]" يمثل قوة أخرى تلازم تلازم التباين، وتنشط بفاعليته، ولهذا فإن العطف "يقتضي مغايرة من جهة ومناسبة من جهة"[7]، ويقابل هذه القوة المتعاكسة في باطن البنية، قوة أخرى في البنية السطحية يبرز فيها التغاير ولكن على المستوى المكاني للجمل، حيث أن كل جملة تقع في اتجاه مغاير للجملة الثانية بالنظر إلى توسط "الواو" بينهما، لكن هذا التغاير المكاني بالنسبة "للواو" يلزم بتلاصق

---

[1] – دلائل الإعجاز، مرجع سبق ذكره، ص222

[2] - مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، مخطوطات مكناس، 1987، ص30

[3] - أبو هلال العسكري: الصناعتين، دار الكتب العالمية للنشر والتوزيع ،1989، ص497

[4] - شفيع السيد، البحث البلاغي عند العرب تأصيل وتقييم ، دار الفكر العربي، القاهرة، الطبعة الثانية،1996، ص258

[5] - سورة البقرة ،الآية245

[6] - عبد الله محمد الشافعي: عروس الأفراح، الهيئة العامة لمكتبة الإسكندرية، ص63

[7] - ابن يعقوب المغربي، مواهب الفتاح في شرح تلخيص المفتاح ضمن شروح التلخيص 24/3

الجمل "للواو" بحيث لا تنفصل عنها ليتحقق معنى الوصل.

ومع صحة هذه الآراء إلا أنه يتبيّن أن الوصل بين الجمل لا يكفي فيه التشاكل والتباين وإنما يتطلب شيئا آخر لعله يبرز من خلال جمالية التناسق الدلالي والتلاحم.

2- التناسق الدلالي والتلاحم :

يسيطر التناسق الدلالي والتلاحم على جميع احتمالات الفصل والوصل، ففي قول الفضل بن عتبة بن أبي لهب[1] :

لا تطمعوا أن تهينونا ونكرمكم وأن نكف الأذى عنكم وتؤذونا

جاء في كل شطر فعلان متضادان في المعنى (الإهانة والإكرام) و(كف الأذى والإيذاء)، وارتبط كل منهما بالآخر ارتباطاً وثيقاً "بالواو" حتى لم يعد في الإمكان أن يتصور تقدير إفراد في أحدهما عن الآخر، لتمام التناسب؛ فالجامع في كل الحصول[2]، ولنشاط التضاد وفاعليته بين الفعلين، وبين كل فعل وما يوجبه فقد جعل الإهانة بالإيذاء، والكرم بكف الأذى، وللإحساس بأن الفعلين في كل شطر قد وجب في آن واحد أو بمعنى أدق؛ للإحساس بتزامن الفعلين وتلازمهما، ذهب الإمام الجرجاني إلى أنك إذا قلت: هو يضر وينفع "كنت قد أفدت "بالواو" أنك أوجبت له الفعلين جميعاً، وجعلته يفعلهما معا، حتى لا يتصور تقدير إفراد في أحدهما عن الآخر"[3]، وذهب السبكي إلى أن "عطف الفعل على الفعل يقتضي اشتراكهما في الزمان"[4].

بهذا يتكشف أن العطف "بالواو" يقتضي الاشتراك بالزمان، كما يقتضي تلازم الأفعال حتى لا يتصور وجود أحدهما دون الآخر، كما أنه في بعض الأحيان يحفظ للأشياء حالتها، ولا يغيّر الذي كان، بخلاف الفصل فإنه أحياناً يفجر معاني الجملة الأولى ويأخذ بها إلى أن ينتهي معنى الجملة الثانية، أي أنه يُحدث توسعاً في معنى الجملة الأولى بتأكيدها وتثبيت معناها، وأحياناً يبطل معنى الجملة الأولى وبخاصة إذا تباين القائلين للجمل. وليس ما تقدم معناه أن الواو لا تفيد الترتيب؛ لأن الإمام الجرجاني ذهب إلى أن غير الواو يفيد الترتيب ومعاني أخرى قريبة[5]. وبإيجاز فإن كل كل وصل بالواو يبزر فيه الترتيب البلاغي، ذلك الترتيب الذي يدفع بالنص نحو النماء والترقي،

---

[1] – دلائل الإعجاز، مرجع سبق ذكره، ص226

[2] – دلائل الإعجاز، مرجع سبق ذكره ، ص226

[3] – المرجع السابق والصفحة نفسها

[4] – عبد الله محمد الشافعي،عروس الأفراح،الهيئة العامة لمكتبة الإسكندرية 1874 ص41،ج3

[5] – دلائل الإعجاز، مرجع سبق ذكره، ص226

فكيف يبرز الترقي في إطار الإيجاز والإيقاع ؟

3- الإيجاز والإيقاع :

ولا تتوقف البلاغة في مراعاتها لخصوصية نوع الأسلوب عند ما هو ظاهر، بل إنها تراعي أيضا عند إقامة العلاقات ما هو باطن، لتأمن الإبهام أو غياب التنسيق، فقد ذهب الإمام الجرجاني إلى أنه مما يوجب الاستئناف وترك العطف أن ينزل الكلام الذي يأتي بعد ما يقتضي سؤالاً منزلة الجواب[1]، وذلك تنزيلاً للسؤال الخفي أو الباطن منزلة المصرح به، ففي قول الشاعر[2] :

زعم العواذل أنني في غمرة صدقوا، ولكن غمرتي لا تنجلي

ذهب الإمام الجرجاني إلى أن الشاعر "لما حكى عن العواذل أنهم قالوا: (هو في غمرة) وكان ذلك مما يحرّك السامع لأن يسأله فيقول "فما قولك في ذلك، وما جوابك عنه؟ أخرج الكلام مخرجه إذا كان ذلك قد قيل له، وصار كأنه قال: (أقول: صدقوا، أنا كما قالوا، ولكن لا مطمع لهم في فلاحي) ولو قال: (زعم العواذل أنني في غمرة وصدقوا) لكان يكون لم يضع نفسه أنه مسؤول، وأن كلامه كلام مجيب[3]". بهذا فإن الإمام الجرجاني قد ذهب صراحة إلى أن الإيجاز قد خامر الاستئناف لتحقيق التلاحم في ألطف صوره وأخفاها، لما في الإيجاز من سحر وإبهام لفكر المتلقي[4]، لأن الإيجاز وإن كان بمعنى تقليل الألفاظ وتكثير المعاني، إلا أن المعاني في هذا الإيجاز تكتسب طابعاً خاصاً يقوم على التناقض؛ لأن السؤال - وهو أسلوب إنشائي - ينبثق من ذات الأسلوب الخبري، فالشاعر حينما يقول :

قال لي: كيف أنت؟ قلت: عليل سهر دائم وحزن طويل

ينشأ في تصور المتلقي عند سماع (قلت: عليل) سؤال الناس بحسب العادة (ما بك؟ وما علتك؟) ومع ذلك فقد تلطف الشاعر في إخفاء السؤال في حيز الأسلوب الخبري، لحسن ظنه بالمتلقي، ولأن قوله (سهر دائم وحزن طويل) يكشف عن السؤال[5]. فما قيمة إخفاء هذا السؤال؟ وما تأثيره في جمالية السياق؟ لا يصار إلى إضمار السؤال أو تنزيله بالفحوى منزلة الواقع "إلا لجهات لطيفة؛ إما لتنبيه السامع على موقعه، أو لإغنائه أن يسأل، أو لئلا يسمع منه شيء، أو لئلا ينقطع كلامك بكلامه، أو للقصد إلى تكثير المعنى بتقليل اللفظ[6]" أو بإيجاز لجهات لطيفة من

---

[1] - دلائل الإعجاز، مرجع سبق ذكره، ص236

[2] - المصدر نفسه ص235

[3] - دلائل الإعجاز ص236

[4] - المصدر نفسه ص171

[5] - دلائل الإعجاز، ص171

[6] - مفتاح العلوم، مرجع سبق ذكره ، ص252

أهمها؛ الإيجاز والتلاحم لأن إخراج السؤال إلى حيز الذكر يُدخل صوت المتلقي في حيز الصياغة، فيفسد الإيقاع والتشويق؛ أي أن للإيجاز قدرة على أن يترك آثاراً جمالية من أهمها براعة التخلص وسلاسة الإيقاع؛ لأن حسن التنسيق مما يميّز الفصل والوصل بشكل عام، ولأن هذا الفن يقوم على عنصرين أساسيين هما الإيقاع والانسجام، حتى إننا نرى أنه يتحدّد وبخاصة في الوصل "بمسافات زمنية متساوية أو متجاوبة أو متقابلة"[1]، لذلك إذا ما التقت مقاطع الكلام في الفصل والوصل، فإنك "ترى المقطع من مقاطع المعنى عند نهايته حيث يلامس المقطع الذي يليه قد أخذ سبيلاً يدنو به منه، حتى يكون لقاؤهما لقاء مؤنساً جداً، فلا تشعر بمفاجأة في الانتقال، وإنما ترى كلاما يسلم بعضه إلى بعض"[2]، لدقة ترابط النغمات مع بعضها، ولتبدل الإيقاع الصوتي وتنوعه بين القصر والطول، والشدة والرخاوة، والاطراد والتنوع[3].

وبهذا تتضح علاقة الإيجاز بالإيقاع، أو بصورة أشمل تتضح علاقة المعنى بالإيقاع، فهي علاقة متبادلة، المعنى يعمل على تنظيم صوتي خاص يلوّن استجاباتنا، والإيقاع يوسّع المعنى ويوضحه ويخرج ما فيه من مفارقات"[4] وبالتالي فان بنية التباين أو التضاد "من أكثر البنى انتشاراً في الخطاب اللغوي عموماً، والأدبي خصوصاً، وبرغم اعتمادها على التخالف، إلا أن البلاغيين قد درسوها داخل منطقة التناسب[5]"، لأن بين المتباينين تناسباً، انشغل به البلاغيون لعنايتهم بالجهة الجامعة أو الوجه المشترك، لذلك ذهب كل من كانط وشلنج وكثير من الفلاسفة إلى أن الجمال هو اتفاق بين العقل والحس[6]. وهكذا، فإن الإيقاع يبرز في حالتي الفصل والوصل لبروز ظاهرة المقاطع فيهما، ولتعدد الأساليب واختلافها في جمل الفصل والوصل[7].

وقد تحدث نقاد الشعر المعاصرون عن "الربط" وأدواته وشروطه، وعن سوء الربط أو "عدم الاتساق"[8]. ورأوا أن صعوبة دراسة "الربط" لا تنجم من وعورة المسلك ودقته وغموضه فحسب بل تنجم أيضاً من انتشاره الواسع في الشعر[9]. وبالتالي يظهر عند دراسة فن الفصل والوصل أن

---

[1] – في الميزان الجديد، مرجع سبق ذكره، ص187

[2] – دلالات التراكيب دراسة بلاغية، محمد أبو موسى، مكتبة وهبة،1987، ص342

[3] – منير سلطان، الفصل والوصل في القرآن الكريم، دراسة في الأسلوب، مؤسسة المعارف للطباعة والنشر،2001، ص261

[4] – الفصل والوصل في القرآن الكريم دراسة في الأسلوب، مرجع سبق ذكره، ص216

[5] – محمد أحمد عبد المطلب البلاغة العربية قراءة أخرى، الشركة العالمية للطباعة والنشر، لونجمان،1997، مصر، ص354

[6] – خالد سليكي: من النقد المعياري إلى التحليل اللساني، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد23، العدد2، سنة 1994، ص 380

[7] – شكري عياد، موسيقى الشعر (مشروع دراسة علمية) ، دار المعرفة، القاهرة، ط2،1978 ، ص26

[8] – بناء لغة الشعر:جون كوهين، ترجمة احمد درويش، دار المعارف بمصر،ط3،1993، ص200

[9] – المرجع السابق والصفحة نفسها

البلاغة هي معرفة الفصل من الوصل وأن أجود الشعر "ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، حتى كأنه أفرغ إفراغاً واحداً، وسبك سبكاً واحداً"[1]، وعليه فإن صور التلاحم من أبهى أنواع العلاقات وأقواها في البلاغة العربية. ولا تخضع العلاقات التركيبية في الفصل والوصل لعلاقات ثابتة، بل إن الاحتمالات التركيبية التي تناولها البلاغيون بالدرس والتمحيص والتحليل لدليل على تميّز تلك العلاقات وتفردها بل وغرابتها وأصالتها لما فيها من قوة وغنى تكشف عن عبقرية من يحاكي تناغمها. وبعد هذه التوطئة، لنحاول النظر في هذه الأبيات التي يقول فيها الأمير[2]:

ما زلت أرميهم بكل مهند ... وكل جواد همّه الكرّ لا الشوى[3]

وذا دأبنا فيه حياة لديننا ... وروح جهاد بعد ما غصنه ذوى

ويقول أيضا[4] :

كساه رسول الله ثوب خلافة ... له الحكم والتصريف والنهي والأمر

وكذلك يقول[5]:

يا عابد الحرمين لو أبصرتنا ... لعلمت أنك في العبادة تلعب

من كان يخضب خده بدموعه ... فنحورنا بدمائنا تتخضب

أو كان يتعب خيله في باطل ... فخيولنا يوم الصبيحة تتعب

لا جناح أن الأمير تناص مع "عنترة" في النص الأول، فالسياق سياق فخر وحماسة. لكن لننظر إلى ما في البيتين من فصل ووصل. لقد عطف الشاعر الجواد على المهند لما بينهما من علاقة ظاهرة، فكلاهما من عدة الفارس، وعطف روح الجهاد على حياة الدين لما بينهما من علاقة حميمة، فحياة هذا الدين تكاد تكون مقترنة بهذه الروح الجهادية. وهذا العطف ـ كما ترى ـ عطف اسم على آخر، ففي الوصل اتساق يقوي دلالة التراكيب. ولكن الشاعر فصل حين قال: "وذا دأبنا فيه حياة..." ولم يقل "وفيه...." فأين الدقة والجمال فيما فعل؟ ولا يذهب بنا الظن إلى أن الوزن قد ألجأه إلى ذلك، فما أيسر أن يتصرف الشاعر لو أحب الوصل! ولكن الذي ألجأه إليه هو الرغبة في تحديد وظيفة الدأب، فلو أنه وصل لكان معنى ذلك أن الحرب دأبه، وأن فيها حياة الدين، فكأن للحرب غايات شتى وحياة الدين واحدة منها، ولم يرد الشاعر ذلك قط بل أراد أن الحرب دأبه لسبب واحد لا غير هو "حياة الدين" كاشفاً بذلك عن رؤيته الدينية العميقة، فتأمّلْ دقة هذا الفصل وغموضه، وما فيه من أسرار.

---

[1]- بلاغة الخطاب وعلم النص، مرجع سبق ذكره، ص42

[2] ـ الأمير عبد القادر:الديوان.شرح وتحقيق:ممدوح حقي.دار اليقظة العربية.ط3 .1965.ص59

[3] ـ الشوى : التراجع والفر

[4] ـ الأمير عبد القادر:الديوان.شرح وتحقيق:ممدوح حقي.دار اليقظة العربية.ط3 .1965 . ص135

[5] ـ المرجع السابق، الديوان، ص56

ويتحدث الشاعر عن أستاذه الصوفي، فيقول:

كساه رسول الله، ثوب خلافة له الحكم والتصريف والنهي والأمر[1]

فلماذا عدل عن الوصل إلى الفصل، فقال: له الحكم، ولم يقل: ولـه الحكم؟ وعلـة ذلك واضحـة للمتأمل، فالجملـة الثانية متصلة من ذات نفسها بالجملة الأولى لأنها مؤكدة ومبينة لها، ولذا فهي مستغنية عن ربط يربطها بها، وهذا شأن الجمل التفسيرية عامة لأنها ـ كما يقول عبد القاهر- "كالصفة التي لا تحتاج في اتصالها بالموصوف إلى شيء يصلها به، وكالتأكيد الذي لا يفتقر كذلك إلى ما يصله بالمؤكد".[2]

ويبدو الاستئناف أغمض وألطف في النص الثالث، ففي كل من البيتين الثاني والثالث سياق شرط جزاؤه محذوف، ولا يجوز أن يكون الشطر الثاني من أحدهما أو من كليهما جزاء، وتكون الفاء رابطة، لأن الشاعر لم يرد الجزاء بل أراد المقابلة والمفارقة، فكأنه قال: من كان يخضب خده بدموعه فله ما يشاء ـ أو شيئاً من هذا القبيل ـ أما نحن فنحورنا بدمائنا تتخضب، ومن كان يتعب خيله في باطل فهو وما يفعل، أما نحن فخيولنا يوم الصبيحة تتعب، وبذلك ينكشف معنى "اللعب" في البيت الأول، وتتم المفارقة، فشتان بين رجل هادئ مطمئن يتعبد الله، ويذرف دموعه، وآخرين يخوضون غمرات القتال فكأنهم في جفن الردى النائم.

وليس كل وصل الأمير وفصله من هذا الطراز، فقد يقع في شعره من الربط و الاتساق ما يعيا دونه النحاة والنقاد، وعلى نحو ما نرى في قوله[3]:

صلى عليه الله ما سح الحيا والآل، ما سيف سطا في الجحفل

ومنه قوله [4]:

مما عراكم عسى فيه أقاسمكم أو حمله كله لو كان يمكنني

وكذلك قوله[5] :

ومجي رفاتي بعد أن كنت رمة وأكسبني عمرا لعمري هو العمر

فأنت ترى أنه قد عطف "الآل" على "الحيا"، وهو عطف بين متباعدين، وإنما أراد: وما اضطرب الآل(السراب) إلاّ إذا أراد بـ "الآل" (آل الرسول)، وقديماً التمس أهل الصناعة لجرير العذر في قوله: "وزججن الحواجب والعيونا"، فقالوا: أراد وكحلن العيون لأن التزجيج لا يكون للعيون،

---

[1] ـ الأمير عبد القادر:الديوان.شرح وتحقيق:ممدوح حقي.دار اليقظة العربية.ط3 .1965.ص203

[2] ـ عبد القادر الجرجاني: دلائل الإعجاز.تحقيق:محمود محمد شاكر.مكتبة الخانجي بالقاهرة.دط.د ت.ص227

[3] ـ الأمير عبد القادر:الديوان.شرح وتحقيق:ممدوح حقي.دار اليقظة العربية.ط3 .1965.ص92

[4] ـ المرجع السابق، الديوان ، ص64

[5] ـ المرجع السابق، الديوان، ص135

ولعل الذي ساعدهم على ما قالوا هو العلاقة الوثيقة بين الحواجب والعيون، وليس بين المطر والسراب ما يعين على التماس العذر.

وخلاصة القول إن إشكالية الفصل والوصل ليست في تحديد مواضعه، لأنها تبقى احتمالات تقع بين التراكيب وتمثّل مستوى معيناً من العلاقات، وإنما في إطلاق مصطلحات جامدة متداخلة حيناً وغير كاشفة حيناً آخر عن المراد، وفي أن تؤخذ هذه العلاقات على أنها ثابتة لا يقع في التراكيب سواها.

والفصل والوصل في البنى السطحية يكون تلبية لمقتضيات البنى العميقة، لذلك تبقى البنية السطحية مترابطة متلاحمة مهما اعتراها التباين والتناقض.

والفصل والوصل من الأنساق تركيبية التي تفجر المعنى وتعمل على إضاءته عبر تموجات الإيقاع والتناسب؛ ومن هنا فإن محاسن هذا الفن تتكاثر ويتعلق كل منها بالآخر لترابط الجمل وكثافة دلالتها، لذلك يبقى الفصل والوصل بين التراكيب مجالاً خصباً لتعزيز "جماليات التلقي والتأويل باعتبارهما فلسفة لعلم النص[1]" أو لعلم البلاغة، إذ أن التلقي أو التذوق والتأويل كان أكثر ما يشغل البلاغيين على مر العصور؛ وذلك من أجل إبراز مواطن التأثير .

والفصل والوصل قانون عام يصلح للتطبيق على النظام التركيبي بشكل عام للمفردات والجمل بكل أنواعها، ولذلك فإن فكرة العلاقات التلاؤمية تتجلى في أبهى صورها في الفصل والوصل حيث يجب عند الفصل أو الوصل أن يدقق المبدع في أنواع الصيغ وأصنافها داخل كل تركيب، وعليه يمكن أن تكون البلاغة فن إدراك العلاقات، وعبقرية الأداء، وحساسية التذوق.

وما يمكن استقراؤه في الديوان أن الأمير الشاعر يمكر بالمتلقي المكر الجميل، فيوظّف الفصل والوصل ويحذف المبتدأ، والحال والمفعول به، وأداة النداء والجار والمجرور، ويقدّم ويؤخر... وكل ذلك "تكتيك" أعتقد أنه يعمد إليه ليبرز حالة نفسية خاصة به تقوم على الاقتصاد في اللغة، أو ليبيّن مقدرته الشعرية وعلو كعبه فيه، فيمنح بذلك شعره حيوية وجمالا. وبالتالي قد انفرد شاعرنا عن معاصريه، حتى وصفه "ناصف اليازجي" بأنه أشعر من زهير[2] .

[1] ـ بلاغة الخطاب وعلم النص، مرجع سبق ذكره، ص43

[2] ـ محمد السيد الوزير،الأمير عبد القادر الجزائري ثقافته وأثرها في أدبه، الطباعة الشعبية للجيش، 2007 ، ص171

الفصل الثالث:
الانزياح الدّلالي

المبحث الأول: الانزياح وإبداع الدّلالة:

إن إيجاد الرابط بين الانزياح وملامحه الأسلوبية، وبين ما تكتسبه الدلالة من حيوية ليس أمرا عسيرا، ولعل مكمن السهولة في ذلك هو أن الانزياح إضافة نوعية متفردة تقتات من الانفعال باللّغة، للتعبير عن الحالات الوجدانية التي لا تستجيب لها انطلاقا من دلالتها الخاصة، فالرافعي يعرّف البلاغة باللغة الخاصة "سمّينا البلاغة العربية في بعض ما كتبنا من فصولنا (باللغة الخاصة)، تخرج من اللغة العامة التي هي العربية على إطلاقها" [1].ويقدم بعض المبررات التي تبيّن الحاجة إلى إعطاء المتكلم اللغة أبعادا غير تلك التي ألفها الناس"...إنه بها يحتال على اختصار الطريق في أداء المعاني إلى النفس؛ وإلقاء هذه المعاني إليها في سمو يعلو؛ في فخامة وروعة ...وإن بناء هذه اللغة قائم على تأليف أسرار المعاني وترجمتها للنفس ترجمة موسيقية، بالتشبيه والمجاز والكناية والاستعارة وغيرها... "[2]. بمثل هذه الإجراءات الأسلوبية يحصل تخطي المألوف لصالح النبض الحي، فيأتي "ما ينتجه هو ما يمكننا أن نسميه أثر الأثر، نشعر هنا بأن شبح فكرة الانزياح تتسلط علينا أو تدغدغنا ... إن المبدع يضع الكلمات في إطار شعوري جمالي خاص، ويشحنها بطاقات هائلة من المعاني أو يلبسها حللا جميلة للخروج فيها. ولو افترضنا أننا استطعنا الإجابة عن هذا التساؤل الأخير ، فإننا لا نزال بالطبع نقابل بين الانزياح و القاعدة"[3]. فالقصد إذن هو ربط الإبداع الدلالي بقدرة الانزياح على صياغة ذلك التحول. من هذا المنطلق تأتي الإحالة على واحدة من الدلالات، عن طريق المجاز، أو عن طريق الصعود بها من معانيها الحسية إلى دلالاتها المعنوية .ونقلها من مجالاتها المعنوية إلى مجالات مادية محسوسة لتصبح أوسع في دلالاتها وأغنى في معانيها،"وهكذا يكون الثراء في اللغة الانفعالية أو الشاعرة، فيخلق المعجم اللغوي الشعري الفني الجديد الذي يضاف إلى المعجم الدلالي المألوف"[4].

والاستعارة تغدو من هذا المنظور إحدى أمارات لغة الشعر، لأن التخطي يمنحها مزية متفردة "إنها من الناحية الدلالية الاسنادية تقوم على أساس ما يسمى... (عدم ملاءمة معنوية) ؛ فالاستعارة (السماء ماتت) تقدم (عدم ملاءمة اسنادية) ... وتأخذ الكلمة داخل

---

[1] – مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب ، دار الكتاب العربي ، بيروت (د ت)، ج 2 ، ص258

[2] – المرجع السابق، ص258

[3] – جورج مولينيه ، الأسلوبية ، ترجمه: بسام بركة ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، بيروت،1999 ، ص165

[4] – أحمد محمد المعتوق ، الحصيلة اللغوية ، المجلس الوطني الثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت1996 ، ص127

(القرينة الاستعارية) ظلالا دلالية جديدة، تؤدي إلى تغيير المعنى... فالاستعارة تعد مظهرا أساسيا من مظاهر التطور الدلالي الذي يعتري بعض (الدوال) في الاستخدامات المختلفة"[1].

إن التعويل على طبيعة الإجراءات الأسلوبية المنتجة للانزياح من خلال مرونة التشكيل الأسلوبي، تجعل اللغة أكثر طواعية وتعكس طبيعة الانفعال الفردي وتمكّنه من التحكم في الدلالة، بالقدر الذي يتصرف فيها شعر بذلك أم لم يشعر، الأمر الذي ينتج خطابا أسعفته منه إمكانيات التجاوز، و يقرّه عليه الانزياح فيحصل العبور باللغة من "حيز الوضع الأول إلى حيز الوضع الثاني وهو الذي يستند إلى جسر (المجاز والتجوّز والاتساع و المسامحة) "[2].

ويظلّ الاستعمال الحي للغة يفعّل الدلالة من خلال إضافته صورا أخرى شديدة الأهمية، من حيث التطور الذي يحصل للدلالة مما يتيح فضاء أرحب أمام المبدع، يمكنه من حركة أكثر انسيابية تعمق الإحساس بجدوى الانزياح الذي لا يمكّن لمستخدمي اللغة التحكم فيها فحسب، بل يضفي على اللغة نفسها إمكانيات جديدة عندما يكسبها القدرة على التطور الدلالي من خلال مظاهره الثلاثة "تخصيص الدلالة، وتعميم الدلالة، وتغيير مجال استعمال الكلمة، أي أن معنى الكلمة يحدث فيه تضييق أو اتساع أو انتقال ولسنا في حاجة إلى القول أن الاتساع والتضييق ينشآن من الانتقال في أغلب الأحيان، وانتقال المعنى يتضمن طرائق شتى، يطلق عليها النحاة أسماء اصطلاحية . ومن هذه الأسماء الاصطلاحية : المجاز المرسل "[3].

إن المسافة التي تقطعها الدلالة بين حقيقتها المعجمية وبين المضامين التي يحملها إياها الاستخدام الحي للغة من خلال ظاهرة الانزياح، تؤكد أن البون شاسع بينهما، و يتضح ذلك على سبيل المثال في مثل هذا النموذج :"إننا نستعمل عبارة (أخذ بجريرته) أي بذنبه وجنايته والجريرة بطبيعة الحال من مادة (جرر) وهذه المادة من المواد الشائعة الاستعمال، ومعناه معروف، وليس من صلة من قريب أو من بعيد بين المعنى الحقيقي وهو (الجر) والجريرة بمعنى الذنب أو الجناية ... غير أن النظر الدقيق في هذا الاستعمال يهدينا إلى أن (الجريرة) بمعنى الجناية والذنب آتية من أنهم يزورون النساء للفجور بهن فإذا خرجوا منهن جروا ذيولهم على آثارهم حتى تنطمس فلا يعرفون. وفي ذلك يقول امرؤ القيس:

خرجت بها أمشي تجر وراءنا على أثرينا ذيل مرط مرحل"[4]

---

[1] – محمد العبد، إيداع الدلالة في الشعر الجاهلي ، مدخل لغوي أسلوبي ، دار المعارف ، القاهرة، 1988، ص131

[2] – قضايا العلم اللغوي ، الدار التونسية للنشر ، تونس، 1994 ، ص119

[3] – رمضان عبد التواب ، التطور اللغوي مظاهره و علله و قوانينه، مكتبة الخانجي، القاهرة ، ط2 ، 1990، ص194

[4] – إبراهيم السمرائي، التطور اللغوي التاريخي ، دار الأندلس ، بيروت ط 3، 1983 ، ص43 -44

إن صلة الانزياح ببحث الدلالة من حيث تطورها، و ترقيتها، تشي بتمكينها من تجاوز البعد المعجمي، لفائدة معان يأتي بها السياق، بحسب الوظيفة التي يرشحها لها الخطاب الأدبي بصفة عامة، و من هنا تصير الدلالة عنصرا أساسيا في بنائه الشعري. ومن أهم صور الانزياح الدّلالي في شعر الأمير عبد القادر:

1- اللغـة الشعريـة: إن لغة الأدب تختلف عن لغة العلم ولغة الحياة اليومية اختلافا واضحا فهي تعبير،"بما تحمله من انفعالات ومشاعر ودلالات إيحائية للألفاظ، ولذلك فإن"لهذه اللغة المثيرة ألفاظا خاصة بها لا ينبغي للشاعر أن يتجاوزها إلى غيرها من الألفاظ التي تغلب على الكتّاب والفلاسفة والمؤرخين، إلا في القليل النادر،وبحيث تأتي عفو الخاطر وعلى سبيل التندر والتظرف"[1]، ذلك أن "لغة الشعر لغة العاطفة، ولغة النثر لغة العقل[2] "، ولا ريب أن لغة العقل تختلف عن لغة العاطفة.

ومن هنا، فقد أولاها الدارسون أهمية كبيرة لمكانتها في العالم الأدبي باعتبارها العنصر الأساسي في كل عمل إبداعي يستخدم الكلمة أداة للتعبير،"فالنقد نفسه لا يتعلق في التجربة الشعورية في العمل الأدبي إلا حين تأخذ صورتها اللفظية، لأن الوصول إليها قبل ظهورها في هذه الصورة محال، ولأن الحكم عليها لا يتأتّى إلا باستعراض الصورة النقدية التي وردت فيها وبيان ما تنقله هذه الصورة إلينا من حقائق ومشاعر"[3]، ولهذا كان من أولويات الشعر،حسن استثمار خصائص اللغة لأنها مادة العمل الشعري، فكانت بذلك علاقة تجربة الشاعر بلغته أوثق من علاقة القاص أو مؤلف المسرحية، وذلك لأن الشاعر يعتمد على ما في قوة التعبير من إيحاء بالمعاني في لغته التصويرية الخاصة.[4]

ومن هنا ذهب النقاد إلى اعتبار الشعر "استكشافـا دائما لعالـم الكلمة وعالم الوجود، عن طريق الكلمة، والشاعر يتعامل مع ذاته ومع الوجود من خلال اللغة، وأسلوب تعامله معها يعبّر عن مدى مقدرته على خلق واشتقاق أبعاد جديدة للألفاظ والتراكيب معا... ومن ثم فإن الشعر هو الوسيلة الوحيدة لغنى اللغة وغنى الحياة على السواء، والشعر الذي لا يحقق هذه الغاية الحيوية لا يمكن أن يسمى شعرا بحق"[5]. ولهذا تفاوت الأدباء والشعراء وتمايزوا في تعاملهم مع اللغة، فمنهم المجيد ومنهم العادي ومنهم دون ذلـك" لأن التعبير الأدبـي في أبسط صوره صنعة لغـوية يختلف فيهـا الأدباء اختلافا بيّنا، فقد يكون بعضهم مقتصدا كأحمد حسن الزيات، أو مسرفا كطه حسين، أو أن يكون هادئا كإبراهيم ناجي، أو صاخبا مثل محمود

---

[1] - عثمان موافي، في نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم والحديث، دار المعرفة الجامعية ، مصر ، 1984 ، ص98

[2] - غنيمي هلال ،النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، لبنان، ص377

[3] - سيد قطب، النقد الأدبي، أصوله ومناهجه، دار الشروق، بيروت ، ص36

[4] - غنيمي هلال ، مرجع سبق ذكره ، ص121

[5] - عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر، قضاياه ، وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، ط3 ، بيروت، 1981 ، ص278

حسن إسماعيل، أو مكثّفا معقّدا كالرافعي، أو سهلاً رشيقا كنزار قباني، وليس ذلك لأنه راجع إلى طبيعة الأديب، بل إنه راجع إلى طريقته في فهم اللغة وفي إحساسه بها في استعماله كل حيلها من البساطة الكاملة، إلى المعاضلة المعقدة"[1]. ونظرا لهذه الأهمية التي تكتسبها اللغة ودورها في الحكم على العمل الأدبي ارتأينا أن نقف عند هذا الجانب في شعر الأمير عبد القادر لنكتشف أهم الخصائص التي تميزت بها لغة شعره.

إن إعجاب شاعرنا الأمير عبد القادر بالنماذج العربية القديمة جعله يتّخذ الشعر القديم نموذجا يحاكيه، ولعلّ مرد ذلك إلى اعتزازه بتراثه العربي الأصيل"فنراه يستخدم تراكيب متنوعة من بيئة أجداده العرب من مثل قوله: تجلى النقع، ظهرجرد، ثار النقع، كما استشهد بقادة المسلمين الذين ملأت أمجادهم وبطولاتهم الدنيا نحو قوله: ولا كل كرار علياً - ولا كل من يدعى بعمرو إذن عمرو"[2]، فأغلب تراكيبه وألفاظه مستقاة من الموروث الشعري القديم، ولكنها في سياق جديد كقوله مثلا في هذه الأبيات: [3]

ونحن سقينا البيض في كل معرك دماء العدا والسمر أسعرت الجـــوى

وأشقـر تحتي كلّمَتْه رماحهـــــم ثمانٍ ولم يشك الجوى بل وما التـوى

وفي عصر شاعرنا كثرت الحاجة"إلى التملّق وتذوق المفردات للاستمتاع بالسياق في إعدادها ودلالاتها وأنواعها، ونحو ذلك مما يدل على لغوية الشاعر ونحويته وبلاغته، بينما يترك الحكم على الشاعرية لتفاوت أذواق المتذوقين والنقاد والفنيين"[4]، ففي قصيدته "ذات خلخال" حشد الأمير لوناً من الجناس يسمى"التعطف"[5]، وهو أن تذكر اللفظ ثم تكرره والمعنى مختلف، وقد تأتّى للأمير عبد القادر أن ينظم ثمانية عشر بيتا كل بيت يحمل معنى مختلفا لكلمة " الخال" مما يدل على تبحّره اللغوي، يقول في مطلع هذه القصيدة:[6]

خليليّ وافت منكم ذات خلخـال تتيه على شمس الظهيرة بالخـــــال

تميس فتزري بالغصون تمايـلا تروح وتغدو في برود من الخـــــال

لها منطق حلو به سحر بابـــل رخيم الحواشي وهو أمضى من الخـــال

---

[1] - أحمد كمال زكي،النقد الأدبي الحديث، أصوله واتجاهاته، الهيئة المصرية للكتاب، 1973، ص174

[2] - زكرياء صيام، الأصالة والتجديد في شعر الأمير عبد القادر، مجلة الثقافة،عدد خاص ، ص298

[3] - الأمير عبد القادر:الديوان.شرح وتحقيق:ممدوح حقي.دار اليقظة العربية.ط3 .1965.ص45

[4] - محمد السيد الوزير: الأمير عبد القادر الجزائري ثقافته وأثرها في أدبه، مكتبة الملك فيصل الإسلامية، 1984 ص191- 192

[5] - محمد السيد الوزير،مرجع سبق ذكره، ص170

[6] - الأمير عبد القادر:الديوان.شرح وتحقيق:ممدوح حقي.دار اليقظة العربية.ط3 .1965.ص69

موشحة من طرزكم ببدائع محجبة عن كل ذي فطنة خال

وليس من بين معاني الخال في هذه القصيدة مثلا العزب الذي في لسان العرب، ولا من لا أنيس له، ولا التوهم، ولا البعيد الضخم، ولا شدة المحاسبة في المال، ولا الكفن "ولعل هذا الاختيار يفصح عن شخصية الأمير عبد القادر، فهي على التوالي : الشامة صاحب الفرس -من الخلو- البخل -المنزل الحسن -الجبل الضخم -المطر-الملازم للشيء - الأمير -رقيق القلب- الرجل السمح.

وللأمير الكثير من القصائد التي لعبت اللغة فيها دوراً هاماً في إضفاء مسحة فنية جمالية، ذلك لأنها تتميز بالإيحائية التصويرية، فتبرز الذات في كل لفظة من ألفاظها، ومن ذلك قصيدته "أرضى بطيف خيال" التي يصور فيها الشاعر لواعج نفسه وهموم قلبه وما يعانيه من ألم البعد والفراق عن أحبابه وأهله وقد أوردناها على نفس النمط السابق أي من الشعر الذاتي لنبين الفرق بين القصيدتين من حيث اللغة الشعرية:[1]

أحباب قلبيَ كم بيني وبينكم من أبحر وصْفها قد دق عن حد
تحار فيها القطا والعيّ يدركها حتى الجهات تخفى عن القصد
ماكنت أدري بأن الدهر يبعدكم عني ويتركني من بعدكم وحدي
قد خانني الصبر ماأجدى بمنفعة سيل المدامع قد سالت على خدي
هل الغزال الذي أهواه يسعدني بالقرب من بعد ما أبدى من الصد
إني وإن كنت مني نافراً فلقد أرضى بطيف خيال منك لا يجدي

فالجمال يبدو في تلك الطاقة والعاطفة والحركة التي يسبغها الشاعر عليها فهي التي تحدد قيمتها، فكلمة، "القطا" مثلا تدل على طائر معين ولكن الشاعر أورد هذه الكلمة ليصور لنا البعد الذي يفصله عن أحبابه حتى ليحار مثل هذا الطائر- برغم سرعته - في كيفية قطع هذه المسافة فما أدراك بالإنسان الضعيف أو شاعرنا العاجز.

وهكذا نرى أن أغلب ألفاظ الأمير لغة مستمدة من التراث الأدبي القديم يستقيها شاعرنا من ذلك المعين الثقافي، فيبعث "الحياة في اللفظة القديمة و يدخلاها في الجملة الشعرية ويوظفها توظيفا فنيا"[2]، ذلك أن الشاعر الأصيل والمبدع، هو الذي ينزاح بالمفردة، ومقياس البراعة والإجادة لا يتعلق بالمفردات اللغوية في حد ذاتها، بقدر ما يتعلق بالجملة الشعرية وبجو القصيدة ككل"[3]، وهو ما يعني أن "القبح والابتذال لا يمكن أن يكون في اللفظ وإنما يكونان في الفكرة أو الخاطرة أو الإحساس، وما اللفظ إلا وعاء والأشياء بمحتوياتها لا

[1] - الأمير عبد القادر:الديوان، مرجع سبق ذكره، ص194
[2] - محمد ناصر ، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية، (1925- 1975)، ص306
[3] - محمد ناصر ، المرجع السابق ، والصفحة نفسها

بأوعيتها...واللفظ العادي قد يكتسب قوة شاعرية بارزة إذا أدخل في جملة أو تركيب شعري أو صورة بيانية"[1]، والجانب الإيجابي الثاني يتمثل في سلامة اللغة، وجزالة اللفظ مع متانة التركيب.

2-الأسلوب: وهو إطار الفكرة والقالب الذي يصبّ فيه الأديب أفكاره"وقديما قال بوفون BOUFFONإن الأسلوب هو الرجل نفسه[2]. وكذلك عرّف فلوبير FLUPPEUR الأسلوب بأنه" طريقة الكتابة الخاصة في رؤية الأشياء "[3] ويستطيع فلوبير أن يستبدل بالرؤية الشعور، أو التفكير، فيقول: "إن الأسلوب هو طريقة الكاتب الخاصة في التفكير والشعور، والطريقة الخاصة في الشعور والرؤية تفرض طريقة خاصة في استخدام اللغة. فالأسلوب الصادق إذن يجب أن يكون قريبا إذا كنا نفهم من عبارة الأسلوب الصادق تعبيرا لغويا كافيا كل الكفاية عن طريق الكاتب في الشعور"[4]. فالتعبير عن فكرة معينة يحتاج إلى أسلوب خاص، وهذا ما سنحاول أن نتبيّنه عند الأمير كيفما كانت ألفاظ ومفردات اللّغة قديمة أم حديثة .

إن أول ما يواجهنا ونحن نتصفح ديوان الشاعر تعليق المحقق على أسلوب شاعرنا، حين ذكر أن "أسلوب الأمير في عرض الفكر واضح، نقي، مشرق إذا قيس إلى مكان في زمانه من أساليب الكلام عند الذروة حتما، مع أنه كان بعيدا عن مركز النهضة الحديثة، فمتى كان يجد الوقت الكافي لينظم الشعر أو لينسخ الرسائل، أو ليؤلف الكتب؟ وكيف أتيح له أن يتخلص من أساليب القرون الوسطى وركاكتها، وتهالكها، وتردّيها"[5].

ولكن الملفت للنظر هو ذلك"التقليد" في بعض الأساليب والصيغ، التي تناولها الشعراء السابقون، مما يجعلنا نقول أن شكل القصيدة عنده هو الشكل التقليدي القديم [6]، "ولكنه اتخذ هذه الأساليب لتضفي على شعره جمالا حينا ووقارا حينا آخر، وهو لا يريدها دالة بمعانيها الأصلية الدقيقة وإنما يريدها على أنها فقدت معانيها القديمة وأصبحت رموزا لمعان متجددة"[7]

متجددة"[7]

ومن جانب آخر، نلاحظ تأثّر الشاعر بالعلوم والمعارف التي سادت عصره، فهي كثيراً ما ترد مضمّنة في أبياته مؤثرة في أسلوبه، سواء كانت نحواً أو فقهاً أو علوماً أخرى، وهو بذلك لم يخرج "من فلك شعراء عصره، فلكل زمن تقاليده ومقاييسه، والشعر -كما نعلم - مرآة

---

1 - محمد مندور ، الأدب وفنونه ، دار المعرفة ، القاهرة، دت ، د ط ، ص40
2 - محمد مندور ، الأدب وفنونه، مرجع سابق، ص41
3 -عز الدين إسماعيل ، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، ط4 ،1968، ص37
4 -عز الدين إسماعيل ،المرجع السابق، والصفحة نفسها
5 - ممدوح حقي، مقدمة الديوان، مرجع سابق، ص06
6 - عبد الله ركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ط1 ،1981 ، ص277
7- حمدي الشيخ، جدلية التراث في شعر شوقي الغنائي، ط1 ، 2006، ص82

عصره فلا نطالب الشاعر أن يسبق الزمن "[1]. لذلك نجد الأمير مثلا حين يريد أن يصوّر شوقه وما يقاسيه، يجد في صورة تقطيع الأوزان أحسن صورة ليعبر بها عن ذلك، يقول[2]:

وفي بعدنا شوق يقطّع مهجتي كتقطيع بيت الشعر للنظم ميزانا

وأما تأثّره بالألفاظ الفقهية فنلمسه في قوله:[3]

شرع المحبة قاض في حكومته لصرم خل من الأشجان يرتاح

ومنه أيضا ما يشير إلى ذلك:[4]

بفرضٍ وتعصيبٍ غدا إرثه له هو البدر بين الأوليا وهم الزهر

فباستخدامه لكلمات "الفرض والتعصيب"يبدو أثر علم الفقه وعلم المواريث في شعره. أما علم النحو فيبدو أثره جلياً في أسلوبه، ففي عصره "كان النحو والصرف لازمة للشعر، فلا نكاد نسمع عن واحد يشعر دون أن ينحو، ولا تسمح له موازين النقاد أن يدرج في عداد الشعراء ما لم يستوف هذا الشرط ... وإذا ما رأى شاعر - وهذا نادر - أن يثور على عادة الشعراء إزاء كثرة وضيق القيود، فقد كان من المناسب أن يضمّن ثورته شاهدا على اقتداره وعلى تمكّنه مما هو ثائر عليه"[5]. وهكذا راح عبد القادر يجاري شعراء عصره، فمن أمثلة استخدامه النحو قوله في السلطان عبد المجيد يمدحه [6]:

قد كنت مضمر خفض ثم أكسبني رفعاً وقد عمّني جوداً وأفضالا

وبالإضافة بعد القطع عرّفني وحطّ عنيَ تصغيراً وإعلالا

فالأمير يشير إلى الظرف المقطوع إذ يبنى على الضم كقولك: من قبل ومن بعد، فإذا أضفت الظرف جر مع الإضافة كقولك: من قبل الأمر ومن بعده ." [7]، ومنه قوله كذلك:[8]

---

[1] - زكرياء صيام ، الأصالة والتجديد في شعر الأمير عبد القادر ، مجلة الثقافة ، العدد 75، ص292

[2] - الأمير عبد القادر:الديوان.شرح وتحقيق:ممدوح حقي.دار اليقظة العربية.ط3 .1965.ص208

[3] - الأمير عبد القادر:الديوان ، المرجع السابق، ص205

[4] - الأمير عبد القادر:الديوان، ص187

[5] - محمد السيد الوزير، مرجع سبق ذكره، ص190

[6] - الأمير عبد القادر:الديوان.شرح وتحقيق:ممدوح حقي.دار اليقظة العربية.ط3 .1965.ص145- 146

[7] - محمد السيد الوزير، مرجع سبق ذكره، ص190

[8] - الأمير عبد القادر:الديوان، مرجع سبق ذكره ، ص185

وجئت بـ " لولا " فاعلاً لجوابها على أنها في النحو قد قيل تمنع

وإن كنت لسّاعاً فكن خير حية وكن نحلة ترياقها السم يدفع

وهنا إشارة من الأمير إلى أن ما بعد " لولا " يرفع على أنه مبتدأ لا فاعل. أما تأثره بعلوم عصره وأثرها في أسلوبه ولغته الشعرية فنراه مثلا في قوله يمدح شيخه الصوفي محمد الفاسي:[1]

فقبّلت من أقدامه وبساطه وقال:لك البشرى بذا قضي الأمر

وألقى على صفري بإكسير سره فقيل له: هذا هو الذهب التبر

ويعلّق محقق الديوان ممدوح حقي على ذلك بقوله: "الإكسير روح المادة يعتقدون أنها إذا مزجت بالنحاس انقلب إلى ذهب، وقد صرف علماء القرون الوسطى جهودهم لتحقيق هذه الفكرة ولجأوا إلى علم الكيمياء يستجدونه،قال ابن سينا في ذلك:

خذ الفرار والطلقا وشيئا يشبه البرقا

فإن أحكَمْتَهما سحقاً ملكْتَ الغرب والشرقا

فالفرار هو الزئبق، والطلق حجر معروف، أما هذا الشيء الذي يشبه البرق فهو السر المجهول الذي جهد علم الكيمياء لمعرفته خلال قرون طويلة فأخفق[2]."

وخلاصة القول،إن إعجاب شاعرنا بالنماذج العربية القديمة جعله يحتذي أحيانا بالأساليب البيانية المشهورة، و يتّخذها نموذجا يحاكيه، وهذا ما يفسّر ذلك التقليد في بعض الأساليب والصيغ[3]، و"لكنه يريدها على أنها فقدت معانيها القديمة وأصبحت رموزا لمعان متجددة"[4]. وأما بالنسبة لأسلوبه وطريقة عرض أفكاره فهي واضحة، نقية، إذا ما قيست إلى زمانه،رغم بعده عن مركز النهضة الحديثة، ذلك أنه تخلّص من أساليب القرون الوسطى وركاكتها[5]. وقد اتصل شعر الأمير اتصالاً وثيقاً بتكوينه الثقافي والعلمي،

---

[1] – الأمير عبد القادر: الديوان، مرجع سابق، ص186

[2] – ممدوح حقي، تعليق على الهامش، ديوان الأمير عبد القادر، ص186

[3] – عبد الله ركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ط1 ،1981 ، ص277

[4] – حمدي الشيخ، جدلية التراث في شعر شوقي الغنائي، ط1 ، 2006، ص82

[5] – ممدوح حقي، مقدمة الديوان، مرجع سبق ذكره، ص06

والبيئة الفكرية التي عاش فيها، فلا غرابة إذن أن يستخدم بعض الأساليب الشائعة وقتذاك[1].

المبحث الثاني : المجاز وحقيقة الانزياح :

إذا كان الأصل هو (الحقيقة) التي تشكل المنطلق الأول في بحث الدلالة، فإن الحقيقة في بعدها اللغوي تعني معنى الثبات "من قولك حققت الشيء أحقه، إذا أثبته، أو بمعنى... حق الشيء يحق إذا ثبت أي المثبت ... في موضعها الأصلي"[2]. ويراد بها في الاصطلاح الدلالة على ما"وضعت له بحيث تدل على معناها بنفسها من غير حاجة إلى علاقة أو قرينة، و ذلك كاستعمال القمر للكوكب المعروف لا للوجه المشرق مثلا "[3] . في مقابل ذلك يأتي الحديث عن قيم التشكيل الخاصة القائمة على التّفرد، و الابتكار، و تجاوز المألوف، بفعل ما يتيحه المجاز باعتباره "أداة كبرى من أدوات التعبير الشعري، لأنه تشبيهات وأخيلة وصورة مستعارة وإشارات ترمز إلى الحقيقة المجردة بالأشكال المحسوسة، وهذه هي العبارة الشعرية في جوهرها الأصيل"[4].

إن القفز إلى الحديث عن المجاز بظلاله الفنية وعلاقته بالشعرية، يقوم في الأساس على معطيات التنظير البلاغي، ويمكننا تحسس ذلك من خلال هذا التعريف "المجاز من جاز الشيء يجوزه إذا تعداه، وإذا عدل باللفظ عما يوجبه أصل اللغة وصف بأنه مجاز على معنى إنهم جازوا به موضعه الأصلي أو جازه و مكانه الذي وضع فيه أولا"[5] . وإذا كانت قد وقعت معارك من أجل القبول بالمجاز كمعطى أسلوبي، فإن الجهد الكبير الذي بذله عبد القاهر في إبانة الأبعاد الإجرائية للصورة المجازية، قد ساهم في تأكيد ذلك . فإننا نجد أبا عبيدة [6] أول من تكلّم بلفظ المجاز في كتاب مجاز القرآن، لكن "لم تكن كلمة المجاز عنده بالمعنى المعروف الآن-و هو ما يقابل الحقيقة - و إنما كان المراد توضيح الكلمة و تفسير معناها"[7]. بيد أن الجاحظ هو "أول باحث عدّ المجاز مقابلا للحقيقة بالمعنى المعروف الآن"[8] . لذلك يؤكد شوقي ضيف أن الجاحظ في الحيوان"استعملها

---

[1] – زكرياء صيام ، الأصالة والتجديد في شعر الأمير عبد القادر ، مجلة الثقافة ، العدد 75، ص292

[2] – الإيضاح في علوم البلاغة ، مرجع سبق ذكره ،ص395

[3] – وهبة المهندس ، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب ، بيروت ، 1979 ،ص85

[4] – عباس محمود العقاد، اللغة الشاعرة مزايا الفن و التعبير في اللغة العربية ، المكتبة العصرية ، صيدا (دت)،ص85

[5] – عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، تحقيق هليموت ريتر، دار المسيرة للصحافة و الطباعة و النشر ، بيروت ط 3،1983 ،ص365

[6] – توفي أبو عبيدة سنة 207هـ

[7] – عبد الفتاح لاشين ، البيان في ضوء أساليب القرآن ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، 2000 ، ص129

[8] – البيان في ضوء أساليب القرآن ، المرجع السابق، ص131

بمعناها الدقيق"[1] . وهو المعنى الذي يعرف نضجا فنيا عند ابن قتيبة "للعرب المجازات في الكلام، و معناها : طرق القول و مآخذه ففيها الاستعارة، والتمثيل، والقلب، والتقديم والتأخير، والحذف، والتكرار، والإخفاء والإظهار... والكناية، والإيضاح، ومخاطبة الواحد مخاطبة الجميع، والجميع خطاب الواحد"[2].

إنّ تأكيد إبلاغية المجاز و بلاغته ليس بما يقر له من القبول عند القراءة فحسب، بل ليضفي شرعية على إمكانياته الجمالية في تراثنا البلاغي، لقد أجمع البلغاء "على أن المجاز أبلغ من الحقيقة "[3] . ولذلك، نجد المزية الفنية لصيقة المجاز في البناء الأسلوبي ، ، و إلاّ كان الاكتفاء بالحقيقة "فإن كان لا مزية لمعناه في حمله على طريق المجاز، فلا ينبغي أن يحمل إلا على طريق الحقيقة ... وهكذا كل ما يجيء من الكلام الجاري هذا المجرى، فإنه إن لم يكن في المجاز زيادة فائدة لا يعدل إليه"[4].

وقد مكنت هذه الملاحظة من ربط الأداء اللغوي من خلال البيان العربي، بحالات النفس المنفعلة المتفلّتة من الضوابط، لتصنع لبوحها مسالك جمالية خاصة تتمثل في الصور الفنية الدالة على الاقتدار المبهر، الذي لا يؤتاه إلا "من يملك القدرة على لمّ أطراف التجربة، وتكثيفها، والجمع بين الانغماس في طياتها، والقدرة على بلورتها، وتجسيدها في عمل أدبي قوامه الألفاظ و التركيب والصورة التي تكسر حاجز الألفة والرتابة ... إن اللغة لا تعطي بصورة مباشرة عالم الإنسان وآفاقه لذا يفزع إلى المجاز والتشبيه والاستعارة ... وسائر الأساليب الفنية للصورة و للتركيب الجمالي"[5]. و"أعجب ما في العبارة المجازية أنها تنقل السامع عن خلقه الطبيعي في بعض الأحوال، حتى أنها ليسمح لها البخيل، ويشجع بها الجبان، ويحكم بها الطائش المتسرع، ويجد المخاطب بها عند سماعه نشوة كنشوة الخمرة . وهذا يعني أن المجاز هو أدخل أشكال النظم في باب الشعرية، ذلك أنه لا

---

1 – شوقي ضيف، البلاغة تطور و تاريخ ، دار المعارف ، القاهرة، ط6، 1983 ، ص56

2 – أبو محمد عبد الله بن قتيبة ، تأويل مشكل القرآن ، شرح أحمد صقر ، المكتبة العلمية ط3، 1981 ، ص20

3 – الإيضاح في علوم البلاغة ، مرجع سبق ذكره ، ص178

4 – ضياء الدين بن الأثير الجوزي: المثل السائر في أدب الكاتب الشاعر ، تحقيق كامل محمد عويضة ، منشورات دار الكتب العلمية بيروت1998 ،ج1 ، ص73

ص73

5 – فايز الداية ، جمالية أسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي ، دار الفكر ، دمشق، ط 2 ، ص36

يخاطب العقل ولكنه يثير المشاعر التي يطغى دورها على دور العقل ويقلل من سلطانه، لأن من حوله المجاز"[1]، فقوام الشعرية العربية -إذن- ينهض بها التجاوز والانحراف، لاسيما في مجال التشكيل التصويري.

ويرصد العقاد انزياح كلمات في الاستعمال عن أصلها المعجمي، كأمثلة تطبيقية لحضور المجاز "يقال (الفريضة) عن الخشبة التي فرضت أو حزت وبينت فيها العلامات، ويقال (الفرائض) عن الحدود المبينة الواضحة... و (الحكمة) مادة تجمع بين الدلالة على الرشد، والدلالة على الحديدة التي توضع في اللجام لتمنع الفرس أن ينطلق غاية انطلاقه"[2].

ويضعنا الإمام عبد القاهر أمام حقيقة أسلوبية تبين قيم الارتباط بين الانزياح وتداعياته الجمالية، و بين المجاز حين قال "إذا عدل (انزاح) باللفظ عما يوجبه أصل اللغة وصف بأنه مجاز، على معنى أنهم أجازوا به موضعه الأصلي، أو جاز هو مكانه الذي وضع فيه أولا ...والغرض المقصود بهذه العبارة ...أن للفظ أصلا مبدوءا به في الوضع ومقصود، وأن جريه على الثاني إنما هو على سبيل الحكم يتأتّى إلى الشيء من غيره"[3].

لهذا الاعتبار المشار إليه والقائل بإجرائية التعديل الأسلوبية، تم الربط بين المجاز ومظاهر تخطي الأصل، التي تجلّت في التراث من قبل الإقدام، الجرأة،شجاعة العربية،الاتساع، التجوز...الخ. بل يشملها جميعا التعبير عنها بقيمة أسلوبية، هي أساس أدبية الأدب المسهمة في عملية الخلق والابتكار يطلق عليها حازم مصطلح الغرابة و الاختراع "دور الغرابة في تحقيق الوظيفة الشعرية، (فمحاكاة الأحوال المستغربة) تستهدف أحد الأمرين إنهاض النفوس إلى الاستغراب أو الاعتبار فقط والمستغرب هو(مالم يكن معهودا) ، وعلى هذا الأساس قسّم التشبيه إلى (مبتذل) و (مخترع) ، والمخترع "أشد تحريكا للنفوس لكونه غير معتاد يفجأ النفوس (بما لم يكن لها به استئناس قط ، فيزعجها إلى الانفعال بديها بالميل إلى الشيء والانقياد إليه أو النفر عنه والاستعصاء عليها"[4].

وتتأكد مما سبق قيمة الحديث عن المجاز اعتبارا من أنه الأرضية الخصبة في انزياحية

---

[1] – علي مهدي زيتون ، إعجاز القرآن و أثره في تطور النقد الأدبي ، دار المشرق ، بيروت ، 1992 ، ص401

[2] – اللغة الشاعرة، مرجع سابق، ص28

[3] – عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، شرح وتعليق وتحقيق د . محمد عبد المنعم خفاجة، وعبد العزيز شرف دار الجيل ، بيروت ، 1991 ، ص352

[4] – البلاغة العربية أصولها و امتداداتها ، مرجع سبق ذكره، ص510

التشكيل البياني على الخصوص، عندما يمكّن من قدرة التأليف على غير الأنساق المألوفة، فيأتي المعنى وقد خلعت عليه صورا تزيده ظلالا وارفة، لا يستطيع الخطاب في مستواه الأول من تمكينه منها. وإضافة إلى اللغة الشعرية والأسلوب من أهم صور الانزياح الدّلالي في شعر الأمير نجد:

1- الصورة الشعرية: كل من الشاعر والمصوّر "يلتقط ... ما رأى وما سمع طول حياته ولا يفوتهما منظر حتى ولو كان أدق طيات الملابس، أو حفيف أوراق الشجر، ثم يخزّناها ثم يهيج الخيال فيستخرجا منها صورا وآراء متناسبة متسقة في الأوقات الملائمة"[1].

وكما اعتبرنا الإيقاع الموسيقي أهم فارق بين فن الشعر وفن النثر، فإن هناك فارقاً هاماً يميز لغة الشعر عن مثيلاتها النثرية ونقصد به الصور. ولأهميتها في العمل الإبداعي الشعري كانت محط عناية واهتمام الباحثين قدامى ومحدثين على السواء.

ويعزى استخدام هذا المصطلح النقدي"صورة" إلى اتصال الثقافة العربية الحديثة واحتكاكها وتأثرها بالثقافة الغربية، فالصورة "فيما نحسب ترجمة للمصطلح النقدي الغربي IMAGE ولعل هذا الموقف هو الذي يفسّر لنا اعتماد النقاد العرب المحدثين على تعريفات النقاد الغربيين للصورة[2] ". فمن التعريفات التي أوردتها دائرة المعارف (لاروس) عن الصورة الأدبية "أنها أسلوب يجعل الفكرة تبرز بكيفية أكثر حساسية وأكثر شاعرية تمنح الشيء الموصوف أو المتكلم عنه أشكالاً وملامح مستعارة من أشياء أخرى تكون مع الشيء الموصوف علاقات التشابه والتقارب من أي وجه من الوجوه"[3]. وما الفن في حقيقته إلا إبداء لمجموعة من الصورالتي تعبرعن قدرة الفنان على رؤية الواقع، فيكتشف فيه الحقائق الخافية التي تتبدّى من خلال الصور، فيتيح للآخرين أن يروها في أثره الفني بعد أن كان محجوباً عنهم، وعلى هذا يتفاوت الفنانون فيما بينهم إبداعاً وإصابة وإجادة.

والشاعر أو الفنان يرى في الطبيعة المنبع المعين الذي يمدّه بمكونات الصور "ولكنه لا ينقلها إلينا في تكوينها وعلاقاتها الموضوعية،إنه يدخل معها في جدل،فيرى فيها ما تريه من نفسها جانباً يتوحّد معها بإدراك حقيقة كونية وشخصية معا... والصورة الشعرية ليست تعبيراً منتقى، قصد به أن يدل على فكرة مجردة حدد الشاعر معالمها سلفاً، ثم راح يتأمل تفاصيل الطبيعة من حوله ليختار أكثرها مناسبة لتصوير فكرته،

[1] - أحمد أمين، النقد الأدبي ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1952، ج1 ، ص39
[2] - محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث ، مرجع سبق ذكره، ص42
[3]-Grand larousse encyclopedique t.6.image.paris .1960.p52

ولكنها انبثاق تلقائي حر يفرض نفسه على الشاعر كتعبير وحيد عن لحظة نفسية انفعالية تريد أن تتجسد في حالة من الانسجام مع الطبيعة من حيث هي مصدرها البعيد الأنوار... ومن ثم فإن الصور ليست أداة لتجسيد شعور أو فكر سابق، بل هي الشعور والفكر ذاته"[1]. فالصورة بهذا المعنى هي تغلغل الشاعر "من خلال أحاسيسه في الطبيعة، فيقع على المشهد أو الحركة الخفية "[2] ، لذلك في خلقه وإبداعه لاينشئ من العدم، بل إن أهم ميزة في الشاعر أو الفنان الحقيقي الأصيل هي حسن استثمار ما في الطبيعة من صور، وما في عقله من أفكار، وما في خياله من قدرة، فيخضع ما استقاه من صور الطبيعة لتشكيله فتأتي "صورة لفكرته هو وليست صورة لذاتها، ولذلك ولأن الصورة ليست تسجيلاً فوتوغرافياً للأشياء، فإننا نجد الصورة ربطاً بين عوالم الحس المختلفة "[3]، ولهذا فإن الإبداع والخلق "ليس معناهما أن نخرج من العدم، بل الإبداع والأصالة أن تتفتّح في مادة موجودة روحاً لم تكن من قبل"[4] .

وليس يكفي الشاعر أو الفنان أن يتأمل ويمعن النظر فيها، فهو دائما يسعى إلى فهمها، ويجلّي حقائقها الجوهرية، لا أن يعدّدها ويحصي أشكالها وألوانها.

ومن هنا، نستطيع القول أن الصورة"تشكيل لغوي، يكوّنها خيال الفنان من معطيات متعددة، يقف العالم المحسوس في مقدمتها، فأغلب الصور مستمدة من الحواس إلى جانب ما لا يمكن إغفاله من الصور النفسية والعقلية، وإن كانت لا تأتي بكثرة الصور الحسية، أو يقدمها الشاعر أحيانا كثيرة في صور حسية".[5]

وعلى هذا فإن جمال الصورة ليس في مطابقتها للواقع والطبيعة،ولن تصير دليلاً على عبقرية أصيلة إلا بقدر ما تكون محكمة بشعور طاغ أو أفكار مفصلة أو صور آثارها ذلك الشعور أو حينما يكون لها تأثير"[6]ذلك لأن الغرض"إنما يراد به التعبيرعن موقع الأشياء من الوجدان... وقدرة الشاعر هي أن تصرفنا عن ظواهرالموصوفات إلى وقع الموصوفات في النفس والخاطر، لأن شعوره يصدر من داخل نفسه وخاطره، ويمتلئ به وعيه ولا يصدر عن تلفيقات الظواهر والأشكال".[7]

وما دمنا نتحدث عن الصورة، فإن المقام يفرض علينا أن نتعرّض لعنصر هام في مجال تكوين وتشكيل الصور ونعني به الخيال، ذلك أنه "لما كان الشاعر لا يخضع لمنطق الأشياء

---

[1] ـ محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، 1981، ص33

[2] ـعز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، ص107

[3] ـ علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطوّرها ، دار الأندلس، بيروت، ط2 ، 1981، ص31- 32

[4] ـ محمد بلقراد، الجانب الصوفي الثقافي في حياة الأمير عبد القادر، مجلة التاريخ، عدد خاص، ص61

[5] ـ علي البطل، مرجع سبق ذكره، ص30

[6] ـ كولوريدج، النظرة الرومانتيكية في الشعر، ترجمة عبد الحكيم حسان ، دار المعارف، مصر، 1971، ص251

[7] ـ عباس محمود العقاد ,شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ، 1937 ، ص74

المركبة في الواقع الخارجي، بل يعتمد على الإلهام والأحلام، وينظر إلى العالم ببصيرته لا ببصره، برؤياه لا برؤيته، في هذه الحالة يغيب الشاعر ويبعد، ينتقل بخياله من رؤيا تتضمن صورا مجددة تعكس مجاهيل سحيقة في النفس البشرية، لم تستطع اللغة بتركيبها المنطقي الوصول إلى ذلك"[1].

فالشاعر مهما أجاد لغة، وموسيقى، فصوره لن تستطيع أن ترقى بدون الخيال لأنه "موهبة تنفذ بروح الأديب إلى أسرار الوجود، واكتناه الحقائق المستكنة وراء مظاهر الأشياء، وتجعله يحلق طويلاً في أجواء وعوالم جديدة مليئة بالرؤى الجذابة، والصور الخلابة، والموسيقى الساحرة. وموهبة الخيال تتباين قوة وضعفاً، واتساعاً وغنى وفقراً لدى الفنانين بحسب قدرتهم على استيعاب أسرار الحياة وهتك حجب المادة، والوصول إلى ينابيع الإلهام وقدرة نفوسهم على التفاعل مع الحياة وانعكاس إشعاعاتها[2] . فالخيال- إذن- هو تلك العلاقة الحيّة النامية التي تنشأ بين لفظة وأخرى في الشعر الجميل وعن طريقه "ينشط الشاعر النفس الإنسانية بأكملها بجميع ما فيها من ملكات، مع الاحتفاظ بالنسب بين الملكات كل وفق مكانها وقيمتها وهو ينشر نغماً معيناً في الأشياء أو روحا توحد بينها، فتصهر الأشياء بعضها بالبعض الآخر، وقوة الخيال هذه تدفعها إلى العمل أو الإرادة والفهم ويظلان يمسكان بزمامها بلا وهن ولكن بأسلوب رقيق غير ملحوظ وبحزم ولين معا، وتكشف لنا قوة الخيال عن ذاتها في خلق التوازن أو التوفيق بين الصفات المتضادة، فهي التي توفق بين المتشابه والمختلف، بين المجرد والمحسوس، بين الفكرة والصورة، بين الفردي والعام، وهي التي تجمع بين الإحساس بالجدة، والرؤية المباشرة والموضوعات القديمة المألوفة بين حالة غير عادية من الانفعال، ودرجة عالية من النظام، بين الحكم المتيقظ أبدا، وضبط النفس المتواصل، والحماس البالغ، والانفعال العميق، وبينما هي تمزج الطبيعي بالمصنوع، وتنغم بينهما كأنها لا تزال تخضع للطبيعة والأسلوب للموضوع "[3].

ولذلك فكثيرا ما يكون الخيال مقياسا للحكم على مدى نجاح الفنان في نقله لتجربته الفنية إلى الغير وتوصيلها توصيلا كاملا يشعر هذا الأخير بأنه يعيش نفس الصورة أو الإحساس الذي يعتري الفنان، فهو الذي "يحدد مجال الصورة الشعرية بما يمكن أن يضيفه عليها من قدرة تستطيع بها أن تتشكل أساسا، ثم تستطيع أن تترابط وتنصهر مع

[1] - عبد الحميد جيدة ،الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت، ط1 1980، ص333
[2] - عمر السوقي، الأدب الحديث، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2 ، 1967 ، ج2 ، ص313
[3] - محمد مصطفى بدوي، مرجع سبق ذكره، ص152- 153

الصور الجزئية الأخرى في سبيل تكوين الصورة الكلية مما يوسع من دائرة العمل الأدبي وما يكمن فيه من رؤى ومواقف شعورية"[1]. فالفنان المبدع لا وجود للواقع أمامه في خياله، فكل ما في الطبيعة يمكن تحطيمه وإعادة تركيبه حسب قدرة كل فنان وإبداعه، حتى أننا نتعجب حين تواجهنا صورة فنية كانت تعايشنا دوما،ولكننا لا نلحظها فتمر جزئياتها أمامنا، ولا نلقي لها بالا، بل إن الملامح الجمالية فيها تكون مغشاة أمام أعيننا حتى إذا ما تصدى لها الفنان برزت هذه الخصائص الجمالية، فانظر قول عنترة مثلاً يصف حركة ذباب[2]:

وخلا الذباب بها فليس ببارح غرداً كفعل الشارب المترنم

هزجاً يحك ذراعه بذراعه قدح المكبّ على الزناد الأجذم

فلعلّ هذه الحشرة الضعيفة - أتفه مخلوقات الله- من أن ينظر إليها الإنسان ولكن خيال الشاعر استطاع أن يصور لنا هذا الذباب وهو مكب في حركته ويبرزه في صورة جميلة توحي بإحساس فني راق وبخيال واسع الآفاق فيه صورة نادرة لا تتاح إلا لذي الباع الطويل والخيال الخصب المبدع .

إن"العالم الذي يخلقه الخيال : سواء أكان قصيدة ، أم مسرحية، أم قصة ، هو سياق ندركه، ولعلّنا نخلقه حول الرسالة التي توجه أفكارنا. ولكن وراء هذا العالم أو حوله يكمن العالم الظاهري .[3]" فالمسألة قائمة إذن على مبدأ التراكب بين عالمين: عالم متخيل، ينشئه التلقي استنادا إلى المعادل الحسي الذي يقدمه النص. وعالم قائم بذاته معطى، يحتفل به السياق الخارجي، والمعرفة الخارجية. بيد أن العالم الذي يخلقه التلقي، ليس عالما صرفا، وإنما هو تعبير قبل كل شيء. لأنه يتضمن رسالة تحمل على عاتقها خطابا معينا، هو خطاب الأدب، أو الفن.

وانطلاقا من أن الصورة البيانية في جوهرها تبن راق لإجرائية العدول فالمنشئ يتوسل بها "ليعبر بها عن حالات لا يمكن له أن يتفهمها أو يجسدها بدون الصورة، و لهذا... تصبح وسيلة حتمية لإدراك نوع متميز من الحقائق تعجز

---

[1] - أحمد عبد السيد الصاوي، فن الاستعارة، دراسة تحليلية في البلاغة والنقد مع التطبيق على الأدب الجاهلي،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة،1979 ،ص280

[2] - ديوان عنترة ، تحقيق وشرح عبد المنعم الزوزف ، شركة فن الطباعة ، القاهرة، ص145

[3] - روبرت شولتز، السيمياء والتأويل، ترجمة: سعيد الغانمي (د ت،)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص64

اللغة العادية عن إدراكه ، أو توصيله و تصبح المتعة التي تمنحها الصورة للمبدع قرينة الكشف والتعرف على جوانب خفية من التجربة الإنسانية"[1].

إن حقيقة اللذة الحاصلة من جرّاء التعبير بالصورة، تكمن فيما يتيحه الانزياح من إمكانيات تجاوز الحواجز النمطية، و من هنا تحسن المقارنة التي تفصح عن أهمية الصورة، و ما تتضمنه من قيم تحيل على آلية الخيال الذي يغفل حواجز المألوف، و يسعف بذلك الأديب عندما يود أن "يعبر إلى ما وراء المسلمات اللغوية المنمطة ، و يتجاوز حدود العقلانية التي تزعم أنها تبرز من خلال تحليل ساذج و مبسط لمكونات الاستعارة و التشبيه أو الكناية و لا نعني أن الخيال بديل العقل بل إنه يمر به لكنه يتجاوزه، يحل محله في إقامة عقلانية خيالية إن جاز التعبير"[2].

لذلك"الانزياح وثيق الصلة بالتعابير المجازية[3]، فقد جعل القاضي الجرجاني التوسّع (الانزياح)مرتبطا بالاستعارة فقال:"أما الاستعارة فهي احد أعمدة الكلام وعليها المعول في التوسع و التصرف، وبها يتوصل إلى تزيين اللفظ وتحسين النظم والنثر[4]". وبهذا تكون الاستعارة أداة من أدوات التوسّع الذي يمكن الشاعر من كسر قواعد اللغة ومنحها مجالات أوسع للتعبير عما يشعر به المبدع[5].

والاستعارة"أمدّ ميداناً، وأشدّ افتناناً، وأكثرجرياناً، وأعجب حسناً وإحساناً، وأوسع سعة، وأبعد غوراً، وأذهب نجداً في الصناعة وغوراً، من أن تجمع شعبها، وشعوبها، وتحصر فنونها وضروبها، نعم، وأسحر سحراً، وأملأ بكل مايملأ صدراً، ويمتع عقلاً ويؤنس نفساً، ويوفر أنساً، وأهدى إلى أن تهدي إليك أبداً عذارى قد تخير لها الجمال، وعني بها الكمال، وأن تخرج لك من بحرها جواهر إن باهتها الجواهر مدت في الشرف والفضيلة باعاً لايقصر، وأبدت من الأوصاف الجليلة محاسن لا تنكر، وردت تلك بصفرة الخجل، ووكلتها إلى نسبتها من الحجر، وأن تثير من معدنها تبراً لم تر مثله، ثم تصوغ فيها صياغات تعطل الحلى، وتريك الحلى الحقيقة، وأن تأتيك على الجملة بعقائل يأنس إليها الدين والدنيا،

---

[1]- جابر عصفور، الصورة الفنية التراث النقدي و البلاغي، المركز العربي، بيروت، ط 3،1992 ، ص383

[2] - رجاء عيد ، فلسفة البلاغة بين التقنية و التطور ، منشأة المعارف ، الإسكندرية1979 ، ص159

[3]- موسى ربابعة، جماليات الأسلوب والتلقي دراسات تطبيقية، دار جرير للتوزيع والنشر، الأردن ط1، 2008، ص55

[4]- القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه ، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم ،علي محمد البجاوي، دار القلم، بيروت، د.ت، ص428

[5]- القاضي الجرجاني ،المرجع السابق، ص58

وفضائل لها من الشرف الرتبة العليا، وهي أجلّ من أن تأتي الصفة على حقيقة حالها، وتستوفي جملة جمالها"[1].

و"الاستعارة ... هي استعمال اللفظ في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة بين المعنى المنقول عنه والمعنى المستعمل فيه، مع قرينة صارفة عن إرادة المعنى الأصلي، والاستعارة ليست إلا تشبيهًا مختصرًا لكنها أبلغ منه"[2]، وأركانها ثلاثة :مستعار منه وهو المشبه به ومستعار له وهو المشبه ويقال لهما الطرفان، ومستعار وهو اللفظ المنقول". والفرق الأساسي بين التشبيه والاستعارة هو مدى تلبس المشبه بالمشبه به فالتشبيه ... يوقع الائتلاف بين المختلفات ولا يوقع الاتحاد، وهذا أهم ما يميزه عن الاستعارة التي تتعدى على جوانب الواقع، وتلغي الحدود العملية بين الأشياء على نحو لا يستطيعه التشبيه"[3] .

والاستعارة نوعان بحسب التصريح بالمشبه به أو حذفه، فحين يصرح به تسمى تصريحية، وحين يحذف ويؤتى بالمشبه فقط تسمى استعارة مكنية، والمكنية أكثر حضوراً في الشعر الأميري من التصريحية، و"نرى في الاستعارة خطوة أبعد في التخيل الذي يعبر عن تأثرنا بمظاهر الحياة والأحياء تعبيراً حافلا بمختلف المشاعر والأحاسيس، وما ذاك إلا لأن الاستعارة من ذلك النوع الموحي الذي يجعل المتلّقي يحسّ بالمعنى أكمل إحساس وأوفاه، وتصوّر المنظر للعين، وتنقل الصوت للأذن، وتجعل الأمر المعنوي ملموساً"[4].

فهذا قول تلوح من تضاعيفه فرائد بلاغة الاستعارة، وسرّ إبداع أدائها في الكلام، فما تتضمنه صياغتها المتميزة، ونسجها الفني حري بأن تكون بسبب منه في قمة الجمال البياني، اللفظي والمعنوي،فهي ضرب من المجاز اللغوي في الكلام،والخيال الفني في التعبير والتصوير[5].

والاستعارة مجاز يقوم في أساسه على المشابهة، غير أن"من شأن الاستعارة أنك كلما زدت إرادتك التشبيه إخفاء، ازدادت الاستعارة حسناً، حتى إنك تراها أغرب ما تكون

---

[1] ـ أسرار البلاغة، مرجع سبق ذكره ، ص ،42.
[2] ـ السيد أحمد الهاشمي :جواهر البلاغة في المعاني والبيان و البديع ، دار ابن خلدون ، الإسكندرية، مصر، دط، دت، ص239
[3] ـ جابر عصفور :الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، مرجع سبق ذكره، ص122
[4] ـ صلاح الدين عبد التواب، الصورة الأدبية في القرآن الكريم، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1 ، 1995 ، ص59
[5] ـ يوسف أبو العدوس، التشبيه والاستعارة منظور مستأنف، دار المسيرة للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2007 ، ص250

إذا كان الكلام قد ألف تأليفاً إن أردت أن تفصح فيه بالتشبيه ،خرجت إلى الشيء تعانه النفس، ويلفظه السمع"[1].

وفي الاستعارة تكون للموجودات هيئات مختلفة، وللأشياء أوصاف متغيرة ومتجددة، فتتجسّد المعنويات، "وتتشخّص الجمادات، ويتحرك الساكن الجامد، وتصل بالمعنى والغرض إلى خفايا تضاعيف النفس وتفصل في بيانها، وتأتي على أتم جهة في وصفها وعرضها، فتتلاشى المفارقات، ويبرز للوجود والنظر والفكر كون مختلف برسمه وأوصافه ومادته سبيل تكوينه ومكانه خيال الشاعر ونفسه، ومراده، فتكون عندئذ"في حقيقتها ضرب من الإدراك الروحي والرؤية القلبية لهذه الأشياء "[2]، وهي أخيراً تحمل في صورها أسرار البيان العقلي والنفسي المؤثر، والبليغ في النسق التعبيري.

وقد عرف هذا الأمر أيضا حتى عند مدرسة الإحياء العربية عند شوقي وحافظ والريحاني "فإنهم لم يكادوا يختلفون عن طبيعة الصور القديمة من حيث اعتمادها على الأطراف الواضحة والحدود الظاهرة"[3].

وإذا عدنا إلى شاعرنا الأمير عبد القادر ورأينا مقدرته على الإبداع والابتكار في تشكيل الصور الشعرية، وجدناه يعمد إلى التجديد والاختراع، غير أنه تجديد فنّي بآلات متوارثة، وتراكيب مستوحاة من مصادر الشعر العربي، فعناصره المكونة من" الحيوان، والإنسان، والجمادات، والطبيعة "لا تخرج في طبيعتها عن الإطار التقليدي الذي استند إليه الكثير من الشعراء مشرقا، ومغربا والتي تكتسي حلّة خاصة، إذ تمتزج مع جمال الريف فيها، وتستوحي صورها وأشكالها من واقع البيئة الصحراوية ومنافح الصوفية، وهي عند الأمير منابع تحمل روافد في شعره، فمنها يستقي معانيه وصوره وأفكاره، وفي وصف حياتها وتكوينها، وتصوير جمالها وإبداعها، يدلل على قدرته البلاغية، والشعرية، وبراعته في البيان، ودقة الوصف، فكانت استعاراته فناً ذا غرض بياني، ووصفي، وإبداعي، وبلاغي، وفي عرض جانب من جوانب فنية الأدب الصوفي وجمال تعبيراته .

---

[1] - دلائل الإعجاز، للشيخ أبي بكر عبد القاهر الجرجاني، تحقيق ، محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة ، دار المدني بجدة،الطبعة الثالثة ،1413هـ ،1991م، ص 450

[2] - محمد أبو موسى، التصوير البياني دراسة تحليلية لمسائل البيان ، مكتبة وهبة ، ط3 ، 1413هـ ، ص 186

[3] -إليا حاوي :فن الوصف ، دار الشرق الجديد ، بيروت، 1960، ص198

ومن ذلك التوافق والتمازج بين الشخصية الأميرية، والطبيعة البيئية، والكونية حوله، والمواقف الانفعالية والعقلية المتنوعة، كان للاستعارة في شعره خصوصية تتباين فيها مستويات أدائها البلاغي والمعنوي . فمن بديع الاستعارات وأبلغها جمالاً ماجاء في السياق الاستعارة المكنية في قوله:[1]

عياذي ملاذي عمدتي ثم عدتي وكهفي إذا أبدى نواجذه الدهر

فقد شبه الدّهر بوحش مفترس - قبل أن يتعرف على شيخه- يبدي نواجذه ليفتك بالأمير، صورة توحي بالقوة والبطش وما كان يعيشه الشاعر من خوف وقلق وحير.

وأمثلة الآداء الاستعاري من مثل هذا المستوى العالي من التصوير، يحفل به ديوان الأمير عبد القادر في صوره وصياغاته البيانية، ومن هذه النماذج قصيدة "مسكين لم يذق طعم الهوى" التي يصف فيها عشقه وهيامه بالصوفية ومدى تعلقه بهم[2]:

عرفت في حبهم دهرا ألم ترني في بحرهم سفن حقاً وملاح
ماذا على من رأى يوما جمالهم أن ليس تبدو له شمس وإصباح
جبال مكة لو شامت محاسنهم حنوا ومن شوقهم ناحوا وقد صاحوا
شهب الدراري مدى الأيام سابحة لو أبصرتْهم لما جاؤوا ولا راحوا

فقد صوّر الأمير عبد القادر "أهل الطريقة"ببحر لجي خاض عبابه بروح ملاح ماهر يعرف أسرار وأعماق هذا اليمّ، ورغم خطورته فإن شاعرنا أبحر فيه لأنه السبيل الأقوم والصراط المستقيم لمن أراد أن يحيا الحياة الحقّة الكريمة. فجمال هؤلاء الصوفية حين يتبدّى للبرية، ويغطي طلعة الشمس البهية، وإسفار الصبح المنير،حتى الجماد إن رأى هذا الجمال تفجر حنينا وشوقا لهؤلاء فناح وصاح يطلب اللقاء والنظر، وشبيه بذلك الأفلاك والأجرام لو أبصرت حسن هؤلاء لتوقفت عن الدوران مبالغة من الأمير في رسم صورة الصوفية. ونلاحظ هنا هذه التقنية المجازية المعتمدة على توليد الصورة الجليةوالجديدة[3].

الجليةوالجديدة[3].

وشاعرنا نظر إلى موصوفاته نظرة عاطفية،فاستخدم التشخيص ليضفي جوا من الحركة والحياة على هذه الأشياء، نظرة فيها خيال أحسن الشاعر استخدامه فتأمل وانعطف إلى خفاياها، فجاءت صوره تعبيرا عن موقع هذه الأشياء من الوجدان،وهنا تبدو مقدرة

[1] - الأمير عبد القادر:الديوان.شرح وتحقيق:ممدوح حقي.دار اليقظة العربية.ط3 .1965.ص187
[2] - الأمير عبد القادر:الديوان.المرجع السابق، ص302
[3] - صلاح فضل ، نبرات الخطاب الشعري، دار قباء للطباعة والنشر، مصر،ط1، 1988، ص77

الشاعر المبدع حين "يصرفنا عن ظواهر الموصوفات إلى وقع الموصوفات في النفس والخاطر لأن شعوره يصدر من داخل نفسه ويمتلئ به وعيه ولا يصدرعن تلفيقات الظواهر والأشكال"[1].

ومن بديع الاستعارات، أن يجسد الشاعر من الوجود عالماً خاصاً يختلف في معانيه عن الحقيقة، فيتجدد في تكويناته، ويأتي بصور لا توافق الواقع إلا في نفس الشاعر، وهي في ذلك إنما تمثل صورة لما تحتمله عواطفه من انفعالات، يطالعنا بها ديوانه في صورة "الناعورة العاشقة"[2]، التي استطاع شاعرنا أن يجسد فيها الصورة الزاخرة بالحركة والإيحاء، فيناجي هذه الناعورة وكأنها كائن حي يشارك الأمير ما يعانيه من ألم وعذاب فاستحالت أمام الشاعر إلى رفيق يحاوره ويبثّه شكواه، فتردّ الناعورة على الأمير وكأنها تعيش نفس المعاناة. وصورة الأمير هنا غاية في الجمال وهو يناجي هذه الناعورة وكأنها وليد يحنو على ثدي أمه يلقمه تارة ويبعد عنه أخرى، وهو بين الصدّ والفوز، يرفع رأسه بالبكاء فحاله كعاشق ذليل أذله الحب [3]، فهو يتمايل أصابه وجد من حبيب جفاه فلم يجد إلا الالتفات مرة والانحناء أخرى، يبحث عن هذا الحبيب كل ذلك في جو حزين كئيب استطاع الأمير عبد القادر أن ينقله إلينا فشاركناه ماهو فيه فأصبحت الصورة بهذا جزءا من شخصية الأمير وشعوره وفكره، يقول:[4]

وناعورة ناشدتها عن حنينها	حنين الحوار والدّموع تسيل
فقالت وأبدت عذرها بمقالها	وللصّدق آيات عليه ودليل
ألست تراني ألقم الثدي لحظة	وادفع عنه والبلاء طويل
وحالي كحال العشق بات محالفا	يدور بدار الحبّ وهو ذليل
يطأطئ حزناً رأسه بتذلل	ويرفع أخرى والعويل عويل

فقد تخيّل الشاعر أن تلك الناعورة "عاشقة" تحسّ و تتجاذبها الأحزان فبسط معها حواراً يائساً على سبيل الاستعارة المكنية، إذ تجاوز عن ذكر المشبه به "الإنسان" إلى شيء من صفاته وهو الكلام، وذلك لكي ينبئ عن عمق الشعور بالحزن والألم الكامن في

[1] - عباس محمود محمود العقاد، شعراء مصر وبياتهم في الجيل الماضي، مكتبة النهضة العربية، القاهرة ،1937، ص711
[2] - الأمير عبد القادر:الديوان.شرح وتحقيق:ممدوح حقي.دار اليقظة العربية.ط3 .1965.ص177 - 178
[3] - فؤاد صالح السيد، الأمير عبد القادر الجزائري متصوفا وشاعرا، المؤسسة الوطنية للكتاب، د ط، 1985 ص261
[4] - الأمير عبد القادر:الديوان، مرجع سبق ذكره، ص177 - 178

قلبه لإحساسه بالحزن. فوجد صورة الناعورة التي "تنوح وتدمع وتحاور"شاعرنا وتجيب عن تساؤلاته وتواسيه في الحزن، فهي شبيهته في معاناته للوحدة والفراق، وتكبد البعد عن الألف، وإحساسه بالضعف وقلة الحيلة . ولذلك عبّر أبلغ تعبير عما يجول في خاطره وقلبه من الألم والحزن العميق حين وظّف الجماد في تصوير ذلك الألم والحزن. ولا شك أن هذا يمثل قدرة الشاعر على التأليف بين المتباعدات، التي منها تستمد الصورة قيمتها التأثيرية في السياق.

ومن قبيل هذا المستوى الرفيع في صياغة الاستعارة، أنها تأتي لتعبر عن مكبوت النفس من الانفعالات الثائرة، كقوله مثلاً يصف لقاء الحبيب، فهذا الليل بدا مشرقا من حسن طلعة حبيبه، ولذلك فإن أيام الأمير كلها أنوار وأفراح[1]:

يروعني الصبح إن لاحت طلائعه يا ليته لم يكن ضوء وإصباح
ليلي بدا مشرقا من حسن طلعتم وكلّ ذا الدهر أنوار وأفراح

ففي قوله "ليلي بدا مشرقا"استخدم ما أسماه شوقي ضيف ب"تنافر الأضداد"[2] أو ما يسمى بالاستعارة التنافرية، وهي صورة بلاغية تعني أن يأتي الشاعر بوصفين متضادين، ويجمع بين متناقضين، فالليل المشرق"مثال يعكس التنافرللوهلة الأولى، إذ الليل أسود ومظلم وحالك، وهذا المعجم المألوف لكلمة الليل، بيد أن وصف الليل بأنه مشرق يعدّ مظهرا من مظاهر انتهاك المعجم اللغوي المألوف[3]. وبالتالي فإن هذا النموذج الشعري يبرز دور التنافر الاستعاري في الكشف عن رؤية الشاعر، التي تسعى إلى خلخلة العلاقات المألوفة بين الأشياء، وإدخالها ضمن تركيب جديد غير مألوف .

ولقد أبدع الأمير صورًا أخرى طريفة متوسلا بالاستعارة التصريحية وهي ما حذف فيه المشبه وصرح بالمشبه به، منها قوله[4]:

لذاك عروس الملك كانت خطيبتي كفجأة موسى بالنبوة في طوى

فقد شبّه الشاعر الإمارة(المشبه) بالعروس البكر، وحذف المشبه وترك المشبه به (العروس) ، وفي ذلك مماثلة تامة بين طرفي الاستعارة، وهي قريبة بالتشبيه المقلوب

[1] ـ الأمير عبد القادر:الديوان، مرجع سبق ذكره، ص220
[2] ـ شوقي ضيف ، الفن ومذاهبه في الشعر العربي ، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1969 ، ص252
[3] ـ جماليات الأسلوب والتلقي، دراسات تطبيقية، موسى ربابعة، دار جرير للطبع والتوزيع، عمان، ط2008 ، ص19
[4] ـ المرجع السابق، ص60

الذي يكون فيه وجه الشبه أظهر في المشبه من المشبه به، ونجد كذلك الاستعارة المكنية في قوله مفتخرا بارتقاء المكارم والرحيل في طلبها: [1]

لنا في كل مكرمة مجال ومن فوق السّماك لنا رجال

ركبنا للمكارم كل هول وخضنا أبحرا ولها زجال

فقد شبه المكارم بالمركب (المشبه به) المحذوف وذكر احد لوازمه وهو "الركوب "على سبيل الاستعارة المكنية. وأخيراً فإن الاستعارة هي " إدعاء معنى الاسم لشيءٍ " [2]، ونقل اللفظ إليه بخصائصه المعنوية، ومميزاته التخيّلية، بحيث يصبح المستعار له من جنس المستعار منه وآخذاً بصورته في العقل والحس فالاستعارة - إذن- من الأساليب الأدبية التي تخالط النفس والوجدان ، وتعبر عن أحواله ، وتتمثل تقلبات الفكر ومنطقية الرأي، والتوجهات . فتباين أساليبها ومستويات أدائها إنما ينشأ من تباين الأفكار، والانفعالات ، والرؤى . وفي ديوان الأمير عبد القادر تأتي في المستوى الثاني من حيث الكم بعد التشبيه ، وتعتبر من أرقى مستويات الأداء البلاغي تأثيراً وقيمة في عرض المعنى، فهي تساعده على توفير ما يريده من خلق التفاعل النفسي والعقلي مع الأحداث والمعاني كما يجدها هو في نفسه ويحاول أن ينقلها ويمثلها في نظمه ، "فتصويره قريب المأخذ يسير التلوين ، تكتنفه المادة ولا يخلو عنه الإحياء والتشخيص"[3]. لذلك غالباً ما ينحو الأمير للتشخيص ، والتجسيد ، وتخيل الهيئات والأشكال في تعبيراته إذ توفر له أوصاف جديدة تناسب تمثلها في نفسه ورأيه .

وعلى هذا يمكن القول أن في الاستعارة عند الأمير خطوة أبعد في التخيّل الذي يعبر عن تأثره بمظاهر الحياة تعبيراً حافلا بمختلف المشاعر والأحاسيس،"وما ذاك إلا لأن الاستعارة من ذلك النوع الموحي الذي يجعل المتلّقي يحس بالمعنى أكمل إحساس وأوفاه، وتصور المنظر للعين، وتنقل الصوت للأذن، وتجعل الأمر المعنوي ملموسًا"[4].

وإضافة إلى الاستعارة تشتمل الصورة البيانية على التشبيه والكناية ؛ وهي تحوي بين

---

[1] - الأمير عبد القادر:الديوان.شرح وتحقيق:ممدوح حقي.دار اليقظة العربية.ط3 ،1965، ص34

[2] - دلائل الإعجاز، مرجع سبق ذكره ، ص434

[3] - بطرس البستاني، أدباء العرب في الأندلس عصر الإنبعاث ، دار مارون عبود ، ج 3 ، ص43

[4] - صلاح الدين عبد التواب، الصورة الأدبية في القرآن الكريم، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، 1995، ص 59

جنباتها أشكالا متعددة وأنماطا متباينة من الانحراف والتجاوز اللغويين "وهذا التقسيم لمباحث البيان يدل على أن البيانيين أدركوا نوعين من أنواع العلاقات بين الكلمات :العلاقات الرأسية، والعلاقات الأفقية، علاقات التشابه والتجاور، ويعتبر التشبيه والاستعارة أصل بناء الصورة البيانية وعين التعابير المجازية "[1] و"التشبيه هو مشاركة أمر لأمر في معنى بأدوات معلومة، وله أربعة أركان :المشبه والمشبه به ويسميان طرفي التشبيه، ووجه الشبه وأداة التشبيه ملفوظة كانت أو ملحوظة"[2] و"التشبيه إما مفرد وهو تشبيه أمر مفرد بأمر مفرد آخر، وإما مركب وهو تشبيه صورة بصورة أخرى"[3].

والصورة التشبيهية تراعي الحدود بين الأشياء، ودلالة التشبيه حتى وإن حذفت منه الأداة ففيه نية الفصل بين المشبهين، فهو لا يبنى على تلبّس وتداخل تام بين طرفي الصورة، وأدوات التشبيه في الشعر الأميري كثيرة وكذا أنواعه، فقد استخدم كل أدواته،"حرف الكاف" و"مثل"، وقد استعملهما بنسب متقاربة، وإن كان استعماله للكاف أكثر، كقوله مفتخرا برجال جيشه: [4]

وألذّ شيء عندهم لحم العدى ودماؤهم كزلال عذب المنهل

في صورة تجمع بين شرب دماء هؤلاء الأعداء والزلال العذب، ووجه الشبه الظاهر هولذة الشرب، غير أن الأثر النفسي الذي تتركه هذه الصورة الفخرية يمكن أن ندرجها فيما يسمّى "بالحرب الدّعائية النفسية ".

ومن التشبيهات البديعة تشبيهه الجداول الصغيرة في التوائها وجريانها بالأفاعي:[5]

ذات الجداول كالأراقم جريها سبحانه من خالق مصوّر

وصورة المشابهة بين الجداول والأراقم، تبدو في نواح عديدة منها:طريقة الالتواء والتعرّج وصوت الخرير الذي يشبه فحيح الأفعى[6].

ومن قبيل هذه الصياغة،أنه يأتي ليعبر عن مكنونات النفس من العواطف والانفعالات الثائرة، والحزينة، قوله وهو يتحدث عن عذاب الأسر وألم الفراق:[7]

---

[1] - رمضان صادق، شعر عمر بن الفارض دراسة أسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط ،1998 ، ص151
[2] - السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان و البديع ، دار ابن خلدون ، الإسكندرية، مصر، دط ، دت، ص200
[3] - المرجع السابق :ص203
[4] - الأمير عبد القادر:الديوان.شرح وتحقيق:ممدوح حقي.دار اليقظة العربية،ط3 ،1965، ص142
[5] - الأمير عبد القادر:الديوان، ص186
[6] - فؤاد صالح السيد,الأمير عبد القادر متصوفا وشاعرا ،المؤسسة الوطنية للكتاب ،1985، ص258
[7] - الأمير عبد القادر:الديوان.شرح وتحقيق:ممدوح حقي.دار اليقظة العربية،ط3 ،1965، ص148

لم يبق يوم البين والهجر الذي خلقا لتعذيب الأحبة مسعفا

إلا صبابته وجسما قد غدى ملقى كشن بالفلا لن يخصفا

زفرات قلبي جمر نار أججت منه دموع العين، فاضت ذرفا

لقد أصبح الأمير في حالة يرثى لها، فقد تملّكه الشوق والحنين إلى الأهل والأحبة الذين فارقوه وابتعدوا عنه، فلم يجد أحسن من هذه الصورة التي عبّرت بكل صدق عن هذه الحالة، لقد شبّه الشاعر نفسه وحيدا بقربة صغيرة مثقوبة في صحراء قاحلة، فربط الشاعر بين حياة الصحراء وما تتطلبه من ماء وبين هذه القربة التي يظن المرء التائه في الفلاة الصحراء حين يلمحها أنه قد نجا ولكنه حين يدركها يصدم، فهي خرقاء جافة تبشر بالويل والهلاك لمن انعدم معه الماء، إمعان من الشاعر في وصف حاله البائس، فما عسى أن ينتظر منه وهو في هذه الحالة البائسة، فلم تعد لحياته معنى بعد فراق من يهوى، وهي صور من صميم الأمير الشاعر لا نعدمها إلا معبرة عن حالته. كما استخدم الأمير "مثل" بكثرة في تشبيهاته، من ذلك قوله يصف الخيام البدوية[1]:

نلقى الخيام وقد صفت بها فغدت مثل السماء زهت بالأنجم الزهر

والصورة كلها مبنية على المقارنة والتشبيه والأداة المظهرة هي "مثل"، فقد شبه الخيام في ضيائها وتلألئها بالأنجم الزهر التي تزين السماء ليلا[2].

والصور التشبيهية كما أسلفت كثيرة في الشعر الأميري، وكما تنوعت أدواتها تنوعت كذلك أشكالها؛ فمنها التشبيه البليغ وهو ما حذفت أداته ووجه شبهه، كقوله واصفا صبابته وحرمانه بعد فراق الأحبة عنه وهو في سجن "أمبواز"[3]:

زفرات قلبي جمر نار أججت منه دموع العين فاضت ذرّفا

ما إن تألق برق سلع[4] والحمى حتّى تفيض النفس منه تاسّفا

[1] ـ الأمير عبد القادر: الديوان مرجع سبق ذكره ، ص47

[2] ـ فؤاد صالح السيد، الأمير عبد القادر متصوفا وشاعرا ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، 1985، ص257

[3] ـ الأمير عبد القادر: الديوان شرح وتحقيق: ممدوح حقي. دار اليقظة العربية، ط3 ، 1965، ص148

[4] ـ موقع قرب المدينة المنوّرة

يحكي زفيري رعده ورياحه ووبلـــه حاكى دموعي الوكّـفـا

فزفرات قلبه أشبه بالحجارة الملتهبة تتأجج، فتستحيل إلى دموع مدرارة تذرفها عينان حرمت حتى من رؤية أطياف الأحباب، ففي قوله"زفرات قلبي جمر نار أججت تشبيه حذفت أداته، ولكن وجه الشبه يظهر في حرقته وألمه ووجده، وبين رعد سلع، وقد عمد أيضا إلى "المشابهة بين دموعه في غزارتها، وبين رياح سلع ومطره[1]"، ومن التشبيهات البليغة قوله مادحا معاني مؤلفات محمود الحمزاوي [2]:

وتألفهـــم معـــان شـــاردات دقيقـات أرقّ مـن النسيـــــم

لها في قلب سامعيها دبيـــب دبيب البرء في ذات السقيـــم

يعجب الأمير بمعاني ممدوحه الدقيقة التي هي في رقتها ودقتها أشبه بالنسيم العليل الرقيق[3]

ومن التشبيهات البليغة أيضا قوله يفتخر بمحبّة جيشه للحرب[4]:

يوم الوغى يوم المسرة عندهم عند الصياح له مشوا بتهلّـــل

فجيش الأمير يعتبر يوم الحرب، يوم الفرح والسرور لذلك يبذلون لأجلها دماءهم[5]. وهذا انحراف عما تواضع عليه الناس واصطلحوا على استعماله في لغتهم العادية، وهنا يصبح الانزياح مخالفة الشائع والمتداول والمفهوم، أو بمعنى آخر هو خصوصية لغة الفن.

كما تشمل الصورة الشعرية الكناية، التي تعتبر بدورها طريقة من طرائق البلاغة، وهي من الصور الأدبية اللطيفة "التي لا يصل إليها إلا من لطف طبعه وصَفت قريحته، ولها من أسباب البلاغة في ميدان التصوير الأدبي ما يجعلها في مكانة متقدمة في وجوه البيان وهي واضحة المعالم دقيقة التعبير والتصوير، فهي كثيراً ما تأتي بالفكرة مصحوبة بدليلها والقضية وفي طيها برهانها"[6].

وتعتبر الكناية من أوجه البيان المهمّة التي توسّل بها شاعرنا كأداة بلاغية، لبناء

---

[1] - فؤاد صالح السيد، الأمير عبد القادر متصوفا وشاعرا ، المؤسسة الوطنية للكتاب ،1985، ص266

[2] - الأمير عبد القادر:الديوان، المرجع السابق، ص176

[3] - فؤاد صالح السيد، الأمير عبد القادر متصوفا وشاعرا ، المرجع السابق ،1985،ص251

[4] - الأمير عبد القادر:الديوان.شرح وتحقيق:ممدوح حقي.دار اليقظة العربية، ط3 ، 1965، ص143- 144

[5] - فؤاد صالح السيد، الأمير عبد القادر متصوفا وشاعرا ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، 1985، ص206

[6] - السيد أحمد الهاشمي :جواهر البلاغة في المعاني والبيان و البديع، ص273

خطابه الشعري؛ وهي وإن كانت - فنيا - عند البعض أقل أثرا من الاستعارة والتشبيه، إلا أنها ذات أثر في جمالية الخطاب و شاعريته، و"هي لفظ أطلق وأريد به لازم معناه مع قرينة لا تمنع من إرادة المعنى الأصلي"[1]، مثالها قول شاعرنا[2]:

فبالجدّ القديم علت قريش ومنّا فوق ذا طابت فعال

فلفظ "الجد القديم" كناية عن الرسول (ص) ، ودلالة الكناية تفهم من السياق العام للكلام؛ من ذلك كقوله :[3]

وكان لنا دوام الدّهر ذكر بدا نطق الكتاب ولا يزال

فعبارة"دوام الدهر ذكر"كناية عن انتمائه إلى "النسب النبوي" الذي يصلّى عليه ويسلّم أبد الدّهر، والكناية أيقونة أسلوبية تختلف درجة وضوحها و خفائها، وإن كان واضحًا أنها مستعملة بكثرة، كقوله[4]:

لنا سفن بحر الحديث بها جرى وخاضت فطاب الورد ممن بها ارتوى

ففي عبارة "لنا سفن بحر الحديث" كناية عن افتخاره بتبحّره في علم الحديث، فكلّ من أخذ عنه الحديث صار موفور الزاد مرتويا من طيب المورد[5]. ومن الكنايات كذلك قوله مفتخرا بالتّحلّي بالفضائل الإنسانية[6]:

رفعنا ثوبنا عن كل لؤم وأقوالي تصدّقها الفعال

فعبارة "رفعنا ثوبنا عن كل لؤم " كناية عن الترفّع عن اللؤم و دناءة الأصل.

وما يمكن ملاحظته أن شاعرنا قد استغلّ جميع الأساليب البيانية المعروفة وتحكّم بها، بدليل كثرة حضورها وقوة سبكها. ولئن كشفت النماذج السابقة قدرة الشاعر على إبداع صوره ومقدرته على تشكيلها في إطار حي جميل يوحي بالفكرة فإن مردّ ذلك إلى الاندماج الكلي للأمير وصدق إحساسه وشعوره، ومعايشته الحقة. وشخصيته الإنسانية، وقدرته التخيلية. ومستوى الأداء البلاغي للصورة الشعرية من استعارة وتشبيه وكناية

---

[1] - السيد أحمد الهاشمي :جواهر البلاغة في المعاني والبيان و البديع،مرجع سبق ذكره، ص273
[2] - الأمير عبد القادر:الديوان.شرح وتحقيق:ممدوح حقي.دار اليقظة العربية،ط3 ،1965، ص36
[3] -المرجع السابق والصفحة نفسها
[4] - الأمير عبد القادر:الديوان،المرجع السابق ، ص55
[5] - فؤاد صالح السيد،الأمير عبد القادر متصوفا وشاعرا ، المؤسسة الوطنية للكتاب ،1985، ص197
[6] - فؤاد صالح السيد ،المرجع السابق، ص35

يُظهر براعة الناصية الشعرية للأمير، وعلو كعبه في طرق أرقى مستويات التخيّل الفني في أجمل صياغة. وإذا شئنا لذلك تمثيلا أكبر، قدّمنا قصيدة "ما في البداوة من عيب"، والتي تناول فيها المفاضلة بين البدو والحضر. بيد أن هذه القصيدة تحتاج إلى سياق خاص حتى يضبط المتلقي القناة التي تسلكها اللغة في تعاملها مع عناصر المكان. وتلك معرفة ضرورية لفتح منافذ التقبل عند القارئ، لأنها ستجعل الشاعر والقارئ على وتيرة واحدة من البث. تنتظم فيها الإشارات والدلالات انتظاما محكما يفضي إلى نتيجة جمالية واحدة. ولا نزعم أن النتيجة التي وصفناها بالواحدة، هي واحدة عند الجميع، ولكننا نقصد من الواحدية ذلك الهدف الذي يحمله قصد الشاعر،وإن تعدد القصد الذي يحمله النص.والقصد الذي تتكفل به الرسالة الجمالية.

قال الأمير في قصر" أمبواز"بفرنسا، لما تناهت إليه وفي حضرته، مناظرة بين أمراء يفضل أحدهم الحياة البدوية ورومانسيتها، بينما يفضل الآخر حياة المدن وبرجوازيتها[1]. وعلى عادة العربي ينتصر الشاعر للبداوة التي نسجت خصال العربي، وأملت عليه قيمه الخَلقية والخُلقية. فالإطار العام للنص، يأخذ فاعليته من هذا الموقف الذي تتقابل فيه حضارتان: حضارة شرقية حافلة بالمروءة والشهامة، والعدل،والانشراح...وحضارة عامرة بالكبرياء والهيمنة والقهر. وليست المسألة إذن، مسألة بدو وحاضرة، كما نتوهم سريعا ونحن نتناول النص، إنما يمتد الموقف بعيدا في أغوار الصراع بين حضارتين، والفارق بينهما في هذا المقام، فارق جمالي في مظهره[2]، سياسي حضاري في خطابه العميق.

ومن هنا، أرى أن قصيدة "ما في البداوة من عيب" تمثل صيغة جديدة لحرب دائمة بين "الأنا" و "الآخر" ، حرب نفسية يحاول الفرنسيون فيها ترسيخ الأفكار التي يعتقدونها حول الأمة الاسلامية وتاريخها وعقيدتها وحضارتها، ويجدّ الأمير ويجتهد بعدم الاستسلام في هذه الحرب مادام حيا ، لأنه يعلم أن سؤال الفرنسيين لم يكن القصد منه المعرفة المحضة، بل سؤالهم فيه همز ولمز في شخصية الأمير وفي عقيدته وفي بيئته وفي مرجعيته الحضارية، إذن، هو سؤال استراتيجي . والأمير تفطن لهذه السخرية اللاذعة و المبطّنة الحاملة لإقرار تغلّب"الحضر الفرنسيين الرافعين لواء الحضارة والديمقراطية" على "البدو الجزائريين" والأمير واحد منهم الذين رفضوا الانصياع إلى الفرنسيين وكأنهم بذلك رفضوا الحضارة والرقي . وبذلك نضع في الاعتبار ماهية النص

---

[1] – فؤاد صالح السيد ،الأمير عبد القادر الجزائري متصوفا وشاعرا، المؤسسة الوطنية للكتاب،1985 دت، ص208

[2] – مجلة أنفاس ، القيم الجمالية في شعر الأمير عبد القادر، المكان موضوعا جماليا، حبيب مونسي ، أبريل، 2008

الاستراتيجي وبعد الإنجاز حين القراءة والتذوق. وهو ما يدل دلالة قاطعة على أن إنجاز الأميرلنصوص شعرية لم يكن من باب الترفيه أو محاولة للتغلب على أوقات الفراغ، ولكنه كان بقصد استراتيجي، يهدف إلى الدفاع عن مرجعية الأنا الذي يعتبر الأمير أحد رموزه، ولذلك بدأ بقوله[1]:

يا عاذرا لامرئ قد هام في الحضر ... وعاذلا لمحب البدو والقفر
لا تذممن بيوتا خف محملها ... وتمدحن بيوت الطين والحجر
لو كنت تعلم ما في البدو، تعذرني ... لكن جهلت وكم في الجهل من ضرر
قال الألى قد مضوا قولا يصدقه ... نقل وعقل، وما للحق من غير
الحسن يظهر في بيتين رونقه ... بيت من الشعر، أو بيت من الشعر

استطاع الشاعر في هذه المقدمة نسج السياق الخاص للقصيدة، الذي يمكن المتلقي من التموقع داخل الموقف الذي يملي على الشاعر، لون اللغة، ولون العرض الذي يساير اللغة. فالتكثيف الذي نشاهده في هذه الأبيات، تكثيف ينزع إلى حركة تريد التفلّت سريعا من الموقف العام الذي أملى النص، إلى الموضوع الجمالي الذي هو مثار الجدل بين المتعارضين، بيد أن الشاعر لا يخفي موقفه من المسألة التي هو طرف فيها وانتصاره للبداوة.

واضح من الوهلة الأولى، مما سيعطي للموقف الجمالي صفة المرافعة التي تؤكد تفوّقه وحسنه، وكأن الأمير في هذه القضية لا يقف بين متعارضين من الغرب، وإنما يقف بمفرده في جهة، ويقف الآخرون في الجهة المقابلة. لذلك كان الخطاب بضمير المفرد حين يتوجه إلى الآخر، وبضمير المخاطِب حين ينقل عن نفسه. إننا نلحظ ذلك جليا في (لو كنت تعلم) و(تعذرني). فالشاعر في هذا الموقف لسان الحضارة العربية، ومنافحها الذي يتوقف على براعته نقل الحسن من الخفاء إلى التجلي، وإرغام المتلقي على تقبّل الحسن في مظهره الذي ستعرضه القصيدة.

وتجلب انتباهنا في البيت الأوّل مجموعة من الملاحظات الجمالية، أولاها إثبات حرف النداء"يا" في صدر البيت وحذفه في عجزه، قد يكون ذلك لضرورة الوزن، كما قد يكون لمقصدية عدم الاهتمام والعناية من طرف الآخر "الفرنسي" بالأنا"الجزائري".كما يلاحظ تقديم كلمتي "امرئ" في الصدر و "لمحب" في العجز للتدليل على أن الهيام بصفة إعجاب بالشكل دون الجوهر هو صفة لصيقة بالفرنسيين وبأهل الحضر "المدينة" ليقابل

[1] - الأمير عبد القادر:الديوان.شرح وتحقيق:ممدوح حقي.دار اليقظة العربية.ط3 .1965.ص44

"المحب الحب الذي هو ارتباط بالجوهر وعشق له مما يؤدي بالضرورة إلى الوصول إلى اللب والى الصدق الوفاء، وشتان ما بين الهيام والحب، وفي ذلك تلميح وإشارة إلى تلك العلاقة و نوعيتها التي تربط الإنسان بالمكان والتي قد تكون هياما الذي له ملمح شكلي قد يزول مع مرور الوقت، كما قد تكون حبّ الذي يرتبط أساسا بالعلاقة الوجدانية والوجودية مما يؤشر إلى الجانب الخلد الأبدي[1].

ويتقدم كل ذلك كلمتا"عاذرا"و"عاذلا" التي تنصب على مخاطبة كل من "الأنا"الجزائري الذي يجب عليه أن يعذر "الآخر" الفرنسي لجهله بمعرفته كنه العلاقة الحقيقية بين "الأنا " الجزائري وبين "المكان" البادية والريف ، ومنصبة أيضا على "الآخر" الفرنسي "عاذل" الأنا الجزائري والغيور منه ضمنيا وإلا لما جنّد كل هذه القوة لمحاربته والسطو على خيراته وعلى أرضه ثم يتبع هذا البيت بيتا آخرا مبنيا على صيغة النهي قائلا: "لاتذممن بيوتا خف محملها"[2].

إن النهي هنا نابع عن فعالية وجودية عاشها الأمير وجربها خلال معاركه مع المستعمر ومقاومته له، حين كان يعتمد على سرعة التحرّك والتنقّل بعاصمته "الزّمالة" تجنّبا لهجمات الجيوش الفرنسية المفاجئة واستعدادا، عن طريق المناورة العسكرية، لمباغتة تلك الجيوش. ومعلوم أنّ تلك المناورة وما يتصل بها من سرعة الحركة وكثرة التنقّل تقتضي الاعتماد على ما خفّ حمله وما سهل بناؤه وتفكيكه وهي الصفات التي تشير إليها جملة "بيوتا خفّ محملها".

ويبدو من خلال البيتين الأولين وكانّ الأمير يقدّم إستراتيجية أدبية عسكرية يقصد من خلالها محاجة المستعمر ودحض كبريائه فيبني خطابه على ضمير المخاطب يا عاذرا "أنت" ويا عادلا "أنت "ولا تذممنّ "أنت" أولا ، ثم يقدّم خيوطا استراتيجيه عامة تبدأ من الفضاء المكاني الأعم والأشمل "الصورة الفنية العامة" الذي يتمثّل في المقارنة بين "الحضر" وبين "البادية" ثم يدخل مباشرة في تقديم الحجج والأدلة على ما ذهب إليه، فزرع الحياة وبثّ الروح والعزّة والخصوصية في صورة "الريف" التي تتجسّد في البيت الثالث الذي يقول فيه[3]:

---

[1] - محمد بشير بويجرة، الأمير عبد القادر رائد الشعر العربي الحديث، دار القدس العربي، ط1، 2009 ، ص202

[2] - المرجع السابق، ص203

[3] -الأمير عبد القادر:الديوان.شرح وتحقيق:ممدوح حقي.دار اليقظة العربية.ط3 .1965.ص:44

لوكنت تعلم ما في البدو تعذرني لكن جهلت وكم في الجهل من ضرر

إلى البيت السادس الذي يقول فيه[1]:

رأيت في كل وجه من بسائطها سربا من الوحش يرعى أطيب الشجر

وهما البيان اللذان يقدمان خطأ تقديرات الغازي[2] الذي يعتقد أنه يعرف الغبن الذي يعاني منه سكان هذه المناطق، ومقابل ذلك تعتمد القصيدة على منبع تجريبي عاشه الأمير وخالطه في ترحاله توحي إليه الصيغ التالية: "لو كنت تعلم" و"لكن جهلت" و"يرعى أطيب الشجر".

إن مهمة الدفاع عن المجد العربي و"القومية العربية التي توضّحت عنده قبل كثيرين من زعماء العرب "[3]، ستلقي على الشاعر ثقل اختيار المشاهد المعبرة عن الحسن، وتخيرها من بين غيرها، وتصفية عناصرها من الشوائب التي قد تشوش جمالها، وتقديمها في أطر زمانية ومكانية تجعل الحواس تستيقظ لتلمس ما فيها من سحر وجاذبية. إن دور الإطار مهم في هذه العملية. إنه المنظّم لشعث الصورة، والموزع لعناصرها على مساحة المشهد. فإذا كان الإطار ضيّقا، أو فضفاضا أفسد السعة، وبالتالي ضيّق جمال العناصر وأفقدها فاعليتها الدلالية الموقوفة عليه. ذلك أن الإطار: " ينظم الموضوع الفني ويوحده، وهذا أمر له قيمته، لأنه يربط بين أطراف تجربتنا التي لن تكون بغير هذا الإطار إلا مشوّهة، لا شكل لها."[4] وكأن الشاعر بحاسته الدقيقة يدرك خطورة هذا الموقف، فيمهد له تمهيدا حضاريا يشمل السياق العام للنص، وتمهيدا جماليا ينتظم الموضوع الجمالي في كليته. ولذلك رأيناه يستنجد بآراء من سبقوه في المسألة. وحضور" المعري" في البيت الأخير من القطعة دليل على أن الشاعر، لا يجد للجمال منفذا واحدا، يقصره على الذوق الذاتي المتقلب، المرهون بالمزاج المتحول، بل يجعل قضية الجمال تحتكم إلى النقل والعقل معا، فإذا وافق النقل والعقل في مسألة من المسائل، كان ناتجهما الحق الذي لا تعدد له، لأنه واحد. والشاعر حين يجنح لمثل هذا التخريج لا يريد أن يكون موضوعه الجمالي قائما على رومانسية فيها من الشذوذ الذاتي القسط الذي يفسد عليها كل موضوعية، إنما يريدها أن تحتفظ في ذاتها بكثير من الحق الذي يعطي للمناظرة وجهها الجاد والجدلي.

---

[1] - الأمير عبد القادر: الديوان، المصدر السابق، ص45

[2] - فؤاد صالح السيد، الأمير عبد القادر الجزائري، متصوفا وشاعرا، المؤسسة الوطنية للكتاب، دت، 1985 ص194

[3] - المرجع السابق والصفحة نفسها

[4] - جيروم ستولنيتز: بحوث في القراءة والتلقي، ترجمة: محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1998، ص67

كانت الصّورة الأولى التي قدّمها الشاعر إلى خصمه، صورة عن الصحراء. وللصحراء من الصّور ما يجعلها مثار خوف وضياع، ومبعث فقد وهلاك، ومنزع فقر وشظف عيش...بيد أن الخبير بها يختار منها أروع المشاهد وأحسنها، في ألطف الأزمنة وأرقها. وانظر إلى عبقرية الشاعر حين يدعو مناظره إلى الصحراء صبحا كان ليله ماطرا، إنه الإطار المكاني والزماني الذي يقدم فيه الموضوع الجمالي في أبعاده المختلفة: صباح رقّ نسيمه، وابتلت رماله، فإذا هي بساط من الدرر المتوقدة في عين الشمس،واسمعه يقول[1]:

لو كنت أصبحت في الصحراء مرتقيا ... بساط رمل به الحصباء كالدرر
أو جلت في روضة ،قد راق منظرها ... بكل لون جميل شيق عطر
تستنشقن نسيما، طاب منشقه ... يزيد في الروح، لم يمرر على قذر
أو كنت في صبح ليل، هاج هاتنه ... علوت في مرقب ، أو جلت بالنظر
رأيت في كل وجه في بسائطها ... سربا من الوحش يرعى أطيب الشجر

يأخذ الموضوع الجمالي عند الأمير حركته التأثيرية من فعل لا يمكن للغربي الذي لا يعرف الصحراء إدراكه بسهولة، لذلك يعمد الشاعر إلى تكراره، تأكيدا عليه، حتى يأخذ حظه من المثول بين يدي المتلقي. فالمطّلع على الصحراء لا يدرك جمالها إلا إذا كان في مقدوره اشتمالها في نظرة بانورامية، يستشرف منها المناظر كلها في جملة واحدة. وهو الأمر الذي استدعى حضور الألفاظ التالية (مرتقيا) (علوت) (مرقب) (جلت بالنظر) (رأيت في كل وجه) (في بسائطها).

وهي الحركة التي ترفع المشاهد إلى القمة التي تجعله يطل على المناظر في جملتها وتمامها. وإذا عدنا إلى أساليب تأمل اللوحات الفنية، وخاصة عند "الجشطالت"، وجدناهم يؤكدون على النظرة العامة التي تستقطب اللوحة في جملتها، فتدرك فيها عناصرها في تعاقدها وتجاورها، وتوزعها في فضاء اللوحة، ثم تتيح للمتلقي أن يقترب قليلا لتفرس العناصر، وكشف تلاحمها في البناء الكلي للأثر. كذلك صنع الأمير بحاسة الشاعر العارف بالصحراء. إنه يضعك أمام ذهول السعة، ويترك نفسك تتشرّب المجال في شساعته وامتداده، ويضعك على الشارف من المكان ليتيح لك إجالة النظر،ثم يدفعك في رفق إلى العناصر التي تخيّرها، فيجعلك بين المتناهي الكبر، والمتناهي الصغر، بين البسائط وبين الحصباء. إنه مشهد الهدوء والسكون والأمن والاسترسال.لذلك يمكننا أن نصنف الحيز – هنا- ضمن تلك الصورة التي مازالت تحتفظ بعذريتها ونقائها والتي لم يطلها بعد التشويه الحضاري الذي يمارسه الإنسان في توسعه العمراني.

[1] - الأمير عبد القادر:الديوان.شرح وتحقيق:ممدوح حقي.دار اليقظة العربية.ط3 .1965.ص:44-45

ولعلّ من تأويلات مسكوت النص رؤية الأمير المستقبلية التي كانت ذات تكهنات علمية ذكية وأصيلة[1]، قد تتجاوز إمكانياته المعرفية حينذاك حتى تنبأت بأهمية الصحراء وبمستقبلها الاقتصادي من بترول وعازفي قوله "كالذرر".

ومن حيل الشاعر في المقارعة، أن لا يترك مُناظِرَه يسترسل حالما مع المشهد الهادئ الذي عرض عليه. لأنه يريد أن يرجّه رجا، بأن يدخل عليه الحركة التي تزعزع اعتقاده الجديد.فإذا كان قد آنس من قبل سرب الوحش يرعى أطيب الشجر، فهذه الصورة عند البدوي لا تستقر على حالها أبد الدهر.إنها هدنة وحسب، فيغيّر رتم التدفق الشعري المنحاز نحو تقديم الحجة والوصف إلى رتم آخر تتماهى مع المنحنى الغنائي، فتتحوّل إلى حركة سريعة خاطفة، واسمعه يقول[2]:

فيا لها وقفة لم تبق من حزن ... في قلب مضنى ولا كدالذي ضجر
نباكر الصيد أحيانا، فنبغته ... فالصيد منا مدى الأوقات في ذعر
ونحن فوق جياد الخيل، نركضها ... شليلها زينة الأكفال والخصر
نطارد الوحش،والعزلان نلحقها ... على البعاد وما تنجو من الضرر

يتغيّر الإطار الجديد للصورة، فإذا هي صورة متحركة، مليئة بالأصوات وحمحمة الخيول وهي تعلك ألجمتها. إن الغربي يرى فيها "الصورة الزيتية"لحملات الصيد التي كان الأرستقراطيون يعدّونها لضيوفهم، تتعالى فيها أصوات الأبواق التي تستحث الكلاب للطراد، غير أنها هنا تختلف في كثير من مشاهدها. وأوّل اختلاف في زمنها البكور. فالبكور يجعل الصيد مقبلا على الكلأ، بعد هدأة الليل وطوله. وهو تقليد عربي بعيد، نجد حضوره عند امرئ القيس في الجاهلية، وهو من ناحية أخرى أنسب الأوقات للخيل والفارس، وأنشطها على الإطلاق.

إن الزمن في الصيد، يأخذ أبعاده من طبيعة العربي أولا، ومن طبيعة أرضه ثانيا. ولا تستوي الأزمنة بالنسبة الصيد والصائد، وإنما هو زمن واحد. إذا فاته، فاته الخير كله. وإذا كانت حملات الصيد عند الغربي تقوم على نفخ الأبواق ونباح الكلاب، فإنها عند العربي حركة سريعة صامتة هدفها المباغتة التي تجعل الصيد يدرك طرادا وملاحقه،فصيد الصحراء لا يعتمد التخفي والتستر والتمويه، شأن وحش الغابات، وإنما اعتماده على العدو وسرعته في الفضاء الواسع للصحراء. لذلك كان الضجيج عند الغربي مبعثا على إثارة الطريدة. وكان الطراد والملاحقة دركا للصيد عند العربي. وفي هذا المقام يكون المعو

[1] - محمد بشير بويجرة، الأمير عبد القادر رائد الشعر العربي الحديث، دار القدس العربي، ط1 2009، ص205
[2] - الأمير عبد القادر:الديوان.شرح وتحقيق:ممدوح حقي.دار اليقظة العربية.ط3 .1965.ص44- 45

الأول على أصالة الفرس، ومهارة الفارس. فالفروسية في الموقف العربي ضرب من الأخلاق قبل أن تكون ضربا من القدرة. لأنها مرتبطة بالحياتي اليومي للعربي. فإذا كانت هناك تسلية وزينة، فإنها هنا ضرورة ومعاش.

ولم يفت الشاعر التّركيز على الجزئيات التي تصنع خصوصية الصّورة. فلم يذكر الخيل ويتركها عاطلة من كل جمال، بل يلتفت إلى الشليل الذي يزين الكفل والخصر، وكأن الخيل وهي تستعد للطراد، تلبس من زينة القوم ما يجعلها تبدو في أبهى الحلل. إن الفارس وهو على صهوة الجواد لا يشكّل إلا قطعة واحدة من فرسه. وكأنه امتداد له، يمتدّ به في الخفة والرّشاقة، كما يمتدّ به في الزّينة والحلّة. وأي عيب يلحق الفرس، لابد لاحقا صاحبه. لذلك كانت العناية بهذا الجانب الجمالي أدخل في آداب الفروسية التي قلنا عنها أنها من أخلاق الفارس وآدابه. وقد يكفيك النظر إلى الجواد لتميّز سمات صاحبه فتعرفه قبل أن تراه. ولهذا السبب لم يجد الشاعر بدا من إلحاق حديث الحرب والنجدة بحديث الصيد والطراد. وكأن حديث الصيد ومهارته استعداد فطري للحرب. وتجانس الفارس وجواده في الملاحقة، والمصاولة. إن تقارب الصورتين في المعنى والهدف، حتم على الشاعر أن يقرن بينهما في صورة واحدة. قد نفهم من ذلك التعريض بالغربي، وقد نفهم منه فقط التلاحم الكلي بين الفارس والفرس. يقول الأمير[1]:

فخيلنا دائما للحرب مسرجة ... من استغاث بنا بشره بالظفر

لنا المهاري، وما للريم سرعتها ... بها وبالخيل نلنا كل مفتخر

إنّ الشاعر العربي لا ينتج شعره في غنائية الذات المفرطة، أي إنه لا يترك للذات سلطة التملك الكلية التي تنسيه الموقف الذي من أجله ينشد شعره. وكأني بالأمير وهو يسترسل من صورة إلى أخرى، يبقي طيف المُناظِر حاضرا أمامه كل حين. هذا المُناظِر الذي ينتظر منه الهفوة التي تبيح له نقد الرؤية الجمالية التي يقدّمها خصمه. صحيح أن الموقف موقف الصيد والحرب، والنجدة والإغاثة، وهو موقف رجولي لا حضور فيه للمرأة، ولكن الشاعر يدمجها في الصورة في ظرف من الليـن والرفق، فيجعل لها المهاري التي تحملها هوادج مزينة تتهادى بها يمينا ويسارا، بعيدا عن السرعة التي تخضها خضا، إنه يستثنيها حفاظا عليها، وصونا لها من الضرر، إنها الصورة التي أثارها قبلا، حين قدم لوحة الرحيل والظعن، لما قال[2]:

يوم الرحيل إذا شدّت هوادجنا ... شقائق عمّها مزن من المطر

---

[1] - الأمير عبد القادر: الديوان. شرح وتحقيق: ممدوح حقي. دار اليقظة العربية. ط3. 1965. ص40

[2] - الأمير عبد القادر: الديوان. ، المرجع السابق ، ص40

فيها العذارى، وفيها جعلن كوى مرقعات بأحداق من الحور

لقد كانت لوحة الهودج مما يستملح العربي، كما كانت مثار الأسى والحزن الذي ظل ملازه له حين الوقوف على أطلال الدّيار التي تحوّل عنها أهلها. إن الرحيل بالنسبة له تغيير للأفق، وتجديد للمناظر، وانفتاح على مجالات جديدة. بيد أنه من ناحية أخرى مفارقة للألف والعادة.فقد تفترق القبيلة إلى شعب وبطون، وفي افتراقها تضرم نيران الحب والوجد. إن فيها من الحرمان ما يؤرّق الفتى العربي، ويحدث في قلبه الصدع الذي لايرأب، والكسر الذي لا يجبر.لذلك كانت الرحلة دائما ذلك الهاجس الذي يعمر حياة العربي بالخوف والرجاء. ويملؤها بالأمل والترقّب. غير أن كثرة الأطلال تشهد على الفاجعة التي أضحى الشعر العربي ينشدها أبد الأزمنة، وعلى ألسنة الشعراء جميعهم.

إن الغربي لا يدرك حقيقة الرحلة التي يثيرها الشاعر، إن له منها ذلك المشهد الذي عرفت عبقرية الشاعر كيف تقدمه، وكيف تتخير منه العناصر التي تقع في النفس موقع الاستحسان،والهوادج التي تبدو في زينتها كالشقائق بعد أن بلّلها القطر، وهي هوادج تحتوي على العذارى خصوصا، لذلك بها كوى العيون السود، وجعلتها رقعا حوراء. ودقة الاختيار لم تنصرف إلى ضخامتها ولاتساعها، وصلابتها وغير ذلك من آثار النعمة مثلا، وإنما انصرفت إلى تلك النظرات التي يلتقطها فتيان الحي وهم يتبعون رتل القافلة الظاعنة. يقرؤون فيها لغتهم الخاصة، ويتصنّتون منها أحاديثهم الحسان.

ويبدو أن الأمير، وهو في موقف المناظرة، عرف كيف يجعل من شعره معرضا فنيا للجمال، ذلك المعرض الذي أوجده "إتيان دينيه" في لوحاته الجزائرية، كما أوجده الفنانون المستشرقون الذي جابوا أطراف الصحراء بحثا عن حياة الشرق الساحرة، فرسموا الألوان والظلال، وأثبتوا الملامح والقسمات، وقدموا للغرب صورة الشرق كما شهدت بها ريشاتهم وإبداعاتهم، غير أنها الشرق بعين الغرب، وليس الشرق بعين الشرق. ومهما حاول الغربي نقل المشاهد بأمانة وصدق فإنه لن يفلح أبدا في نقل العواطف التي تصاحبها، والامتدادات التي تتولد عنها في نفسية العربي. لذلك كان الشعر العربي خير فنان، وخير رسول.

2-<u>الرمز:</u> يرى "تودوروف" أن الفرق الأساس بين الخطاب والرمز لا يكمن في الطابع اللغوي، وإنما يظهر في "كون المعنى الحقيقي، والمعنى المجازي يوجدان معًا في الخطاب، بينما لا يوجد سوى أحدهما في الاستثارة الرمزية (Evocation symbolique)، ومن ثمة فالمتلقي يفهم الخطاب غير أنه يقوم بتأويل الرموز"[1]، وهذه الصلة بين الرمزية والتأويل هي التي تحتّم على كل قارئ للشعر الصوفي أن يتوسل في الاقتراب منه منهج التأويل،

[1] - تودوروف، نقلا عن فريد الزاهي ، النص والجسد والتأويل، إفريقيا الشرق الأوسط ، المغرب، 2003، ص57

"ويغدو الرمزي مدخلاً مركزيًا للضرورة التأويلية عبر فعل التلقي نفسه... غير أن هذه الضرورة التأويلية ليس يحددها الإنتاج النصي وحده، وإنما تنبع أيضًا من رغبة المتلقي وإرادته، لذلك التأويل الرمزي يغدو إستراتيجية تأويلية منطلقها المتلقي وموقعها النص"[1].

ومن هنا يفرض التأويل نفسه أداةً لقراءة الشعر الصوفي (الرمزي)، ويصبح بديلاً للتفسير الذي هو -على حد قول قول السيوطي- "من الفسر وهو البيان والكشف، ويقال هو مقلوب السفرُ، تقول أسفرَ الصبح إذا أضاء، وقيل هو مأخوذ من التفْسِرة، وهي اسم لما يعرف الطبيب به المريض، أما التأويل أصله من الأول، وهو الرجوع فكأنه صرف الآية إلى ما تحتمله من المعاني، وقيل من الإيالة وهي السياسة كأن المؤول للكلام ساس الكلام ووضع المعنى في موضعه"[2].

إن الشاعر في توظيفه لمظاهر الطبيعة لا يقف موقفا سلبيا، بل يتفاعل معها ويبحث عن الجوهر القابع بداخلها[3]، عن روحها المستترة، هذه الروح التي تسري في الوجود، وفي عناصر الطبيعة، فتضم الكائنات جميعها في نسيج واحد متلاحم، ولكن النظرة المادية الروتينية جعلتنا لا ننتبه لها، ولا ندرك حضورها، ولكن الشاعر بحسه المرهف يستطيع أن يتغلغل بشعوره في صور الطبيعة وأشكالها المختلفة، وبذلك يولد رموزًا صوفية جديدة مصدرها الطبيعة بمظاهرها المختلفة الحية والجامدة.

ويوظف الرمز أنماطا من الكتابة الانزياحية، طلبا لقيم المواربة في التعبير و"طلب المعاني اللطيفة المبتدعة، واستخدام كثير من الأساليب المعقدة و الغامضة. وهذا التوصيف نجده يمتدّ بأساليبه، و أغراضه في الشعر الصوفي، باعتباره نمطا يقدّم تجليا آخر من تجليات الاستخدام الخاص للغة، حين لا تراعي دلالاتها المعجمية، بل توظفها بما تستحيل معه إلى نوافذ يمكن العبور منها إلى وجدان الصوفي فتتراءى من خلالها دواخله من رؤى وأفكار، وفي الوقت ذاته شكلت رصيدا لغويا موازيا، لما عرف وشاع من استخدامات للغة"[4]. إن معالجة قضية البناء الأسلوبي عند المتصوف لا تستقيم بالإمعان في التناول النظري، و النموذج الموالي يحكي هذه الحقيقة ، قال أحد الشعراء الصوفيين [5]:

[1] - فريد الزاهي ، النص والجسد والتأويل، إفريقيا الشرق الأوسط ، المغرب، 2003، ص57
[2] - السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، المكتبة الثقافية، بيروت، ج2 ، 1973، ص173
[3] - عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، بيروت، ط1 ، 1978 ، ص306
[4] – ياسين الأيوبي ، مذاهب الأدب معالم و انعكاسات ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت، 1982 ،ج2، ص124
[5] – عبد الكريم اليافي، التعبير الصوفي و مشكلته ، مطبعة طبرين ، دمشق،1982 ، ص16

ليلـي بوجهك مشـــــرق وظلامه في الناس ساري

والناس في سدف الظلام ونحن في ضوء النهـار

ويعلق الدكتور عبد الكريم اليافي على هذين البيتين"[1] مبيّنا أن مستوى الصياغة، وطبقات المعاني تشكلان معا لغة موازية، وأبعاد دلالية مختلفة تحتاج إلى معاودة النظر في استراتيجية التلقي، ففي البيتين "الليل ليلان والنهار نهاران، والليل والنهار المدركان بالحس و البصر هما ظلان كابيان وصورتان شاحبتان بالنسبة إلى الليل والنهار اللذين يتداولان قلب الصوفي"[2].

وفي المحصلة ما يفيد أن هذا النوع من الشعر يشكّل فيه الصوفي أنماطا من التراكيب، والصيغ الرمزية التي تستجيب لحالته الشعورية، و التي لا يلائمها ما شاع منها بين الناس، فالصوفي يتخذ لنفسه "تركيبة لغوية لا نكاد نجد لها شبيها في الأساليب الأدبية والفلسفية الأخرى. فهو نتاج معقد تشترك فيه القـدرات الواعـية وغير الواعية، والـفكر الديني مع الفكر الفلسفي، ويخضع لنسق تعبيري قوامه لغة اصطلاحية يراعيها كل أديب متصوف أو ناقد للأدب الصوفي...إن الرمزية في الإطار العام والأصلح لنقل التجربة الصوفية، وإلا اضطرب الكلام واعترى أصحابه العجز عن نقل تجاربهم والإشارة إليها بالطرق المباشرة الصريحة"[3].

ويعدّ الحديث عن طبيعة الخطاب الصوفي امتدادا لمظاهر مطاوعة الأسلوب للبناء الذاتي المتفرد المتماهي مع نمط تفكير صاحبه، الأمر الذي برّر خصوصية المعجم اللغوي الصوفي، وضرورة التعاطي معه على نحو خاص، وانتقل بالدلالة إلى مستوى غير ما ألفه الناس، و تعوّدوا عليه، و في ذلك جوهر انزياحية الاستخدام المتفرد.

وقضية توليد الرمز ليست بالأمر الهيّن، إذ أن الشاعر كي يستطيع أن يرتقي بعناصر الطبيعة إلى مستوى الرمز لابد أن يعيش التجربة[4] بامتلاء على مستوى الوجدان والروح، ومن خلال معانيها العميقة، فتترنح مظاهر الطبيعة، وترق حتى تصل مستوى الرمز المتعدد الأبعاد الحافل بالدلالات، ولذلك قلنا سابقا إن صدق الإنسان المعاصر في علاقته

---

[1] – عبد الكريم اليافي ، التعبير الصوفي و مشكلته ، المرجع السابق والصفحة نفسها

[2] – العبير الصوفي و مشكلاته، مرجع سبق ذكره، ص17

[3] – ياسين الأيوبي ، مذاهب الأدب معالم و انعكاسات ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر ، بيروت ،1982،ص127

[4] - عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، بيروت، ط1،1978، ص498

مع الأشياء يجعله متصوفا، الصدق إذن هو معيار الإبداع،لذلك قيل"كن صادقا تكن فنانًا".

ومن علامات الصدق أن يرتبط الشاعر بماضيه وبتراثه، وهذا الارتباط بالتراث يظهر بجلاء عند أميرنا الشاعر الذي لا ينسى وهو يلج أبواب الماضي "أن هناك تراثًا شعريًا مترعًا بالرموز الصوفية التي تكهرب الأوصال، وتهزّ الوجدان، وتدفع بالتالي إلى مزيد من الفعالية في مواجهة التفكّك والانحلال والهبوط الروحي[1]، ولم تكن هذه الثورة مجرد نزوة عابرة وإنما كانت "وليدة أزمة روحية وفكرية شكلت صدمة للواقع والإنسان، وحركت فيه بواعث الرغبة في التغيير، وتنقية الذات مما علق بها من شوائب"[2] . وقد عبّرت الصوفية عن هذه الرغبة المتأججة على لسان (جلال الدين الرومي) الذي يقول: "إن الهواء الذي أنفخه في هذا الناي ليس هواء، وكل من ليست له هذه النار فليمت[3].

وقد حفل شعرالأمير المتصوّف بصور شعرية راقية،ولعلّ مردّ ذلك إلى صدق معايشة الشاعر لتجاربه كما أسلفت، واعتماد الشعر الصوفي على كثرة الإيحاءات والرموز والإشارة، وهو "لم يأخذ من الشعر التقليدي سوى القوالب الموسيقية، بينما تميز شعراء الصوفية بالتعبير الرمزي الذي يوحي بالفكرة ولا يصرح بها، فالشعر الصوفي ليس شعراً خطابياً كمعظم الشعر العربي التقليدي، إنما هو شعر أقرب إلى الرومانسية،حيث الهيام والوجد والحب[4]".

وربما جاز لنا أن نقول أن الرمز الصوفي لم يكن غاية فنية إبداعية[5] ومنه شعر الأمير، وإنما هو وسيلة ولكنه يختلف اختلافا بيّناً واضحاً على الطريقة الرمزية في الشعر الحديث، وذلك لأن الرمزية في الشعر الحديث تنشد الموسيقية، ولا تحفل بالفكرة أو المظهر، وفوق هذا كله فهناك اعتبار آخر استدعى الرمز في الشعر الصوفي وهذا الاعتبار نجم عن الحالات النفسية التي تنشأ عن الأحوال والمواجيد وتقتصر مادة الألفاظ على تصويرها تصويراً دقيقاً كل الدقة، فيعمد الصوفي إلى الرمز والإشارة ليعبّر عن فيضه الباطني، ويبدع لنفسه مصطلحات خاصة لا يدركها إلا الصوفي[6]، ففي قصيدة أستاذي الصوفي "نجد الأمير قد وفق إلى حد بعيد في رسم صور تعبر بكل قوة ودقة عن معاناته وعذابه"، إذ يقول:[7]

---

[1] - ديوان حسن أميراني ، ثلاثية الغيب والشهادة ، منشورات المشكاة، المغرب، 1989، ص55

[2] - عبد القادر فيدوح ، الرؤيا والتأويل، مرجع سبق ذكره ، ص64

[3] - محمد مصطفى هدارة، النزعة الصوفية في الشعر العربي المعاصر، مجلة فصول، العدد4 ،1981، ص146

[4] - علي الخطيب ، اتجاهات الأدب الصوفي، بين الحلاج وابن عربي، مرجع سبق ذكره ، ص199

[5] - نصيرة صوالح، إشكالية التلقي في الخطاب الصوفي المواقف للأمير عبد القادر نموذجا، مذكرة لنيل شهادة الماجستير،2004 ص02

[6] - بكري شيخ أمين، مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني، ص260

[7] - الأمير عبد القادر:الديوان.شرح وتحقيق:ممدوح حقي.دار اليقظة العربية.ط3 .1965، ص180

أمسعود جاء السعد والخير واليسر ... وولّت جيوش النحس ليس لها ذكرُ

ليالي صدود وانقطاع وجفوة ... وهجران سادات فلا ذُكِر الهجر

فأيامها أضحت قتاماً ودجنة ... لياليَ لا نجم يضيء ولا بدر

فراشيَ فيها حشوه الهمّ والضنى ... فلا التذّ لي جنبٌ ولا التذ لي ظهر

فالأبيات ذات خيال خصب دفّاق استعمل فيها الأمير الاستعارة المكنية، فقد شبه النحس بالعدو، فأضفى عليه الحياة وبعث فيه الحركة، ثم جعل لذلك العدو جيوشا تسعى لمحاربة الشاعر، ليبرز شدة تزاحم الهموم عليه، بل وليشعرنا بذلك الجو النفسي القلق الذي يعيشه الأمير، فلا الأيام رحمته ولا الليالي أراحته، جفا النوم عينيه، فكأن فراشه حشي بالهمّ والضنى فأينما يولي جنبه يدركه الألم فيتلوى، صورة معبرة ورسمٌ صادق لمعذّب يبيت ليله متقلّباً في فراشه يرنو بعينيه للسماء، قد جفاه النوم، وأعياه شعوريا في هذا الجو المؤلم لنشاركه بعض الذي هوفيه السهر فاستطاع الشاعر أن ينقل إلينا هذا المشهد بل واستطاع أن يضعنا لا.

وينتقل الأمير إلى وصف شيخه فإذا هو بشوش هشوش ومع ما في هاتين الكلمتين من زخرف لفظي، إلا أن الشاعر استعملها من باب الكتابة للدلالة على بهاء طلعة الشيخ وإشراق وجهه ودوام ابتسامته، ثم يعمد إلى تشبيه لا يخلو من الطرافة حين يصف أسنان شيخه المتلألئة بحبات المزن حين تفتر شفتاه عن ابتسامة ساحرة، رغم بلوغه من الكبر عتيا:[1]

هشوش بشوش يلقى بالرحب قاصدا ... وعن مثل حب المزن تلقاه يفتر

فشمّرت عن ذيلي الإطار، وطار بي ... جناح اشتياق ليس يخشى له كسر

بطاح بها الصيد الحلال محرم ... ومن حلها حاشاه يبقى له وزر[2]

ومن أسباب جمال الصورة التشبيهية في البيت وملاكها تقريب الشبه ومناسبة المشبه

[1] - الأمير عبد القادر: الديوان. مرجع سبق ذكره، ص188.

[2] - اقتباسا من قول الرسول (ص)"من حج فلم يرفث ولم يفسق، رجع كيوم ولدته أمه"،وهذا ما عبّر عنه الشاعر بقوله: من حلّها حاشا أن يبقى له وزر. انظر زكرياء صيام : الأصالة والتجديد في شعر الأمير عبد القادر، مجلة الثقافة، ع 75 ، ص296-295

بالمشبه به، وامتزاج اللفظ بالمعنى، حتى لا يوجد بينهما منافرة، ولا يتبين في أحدهما إعراض عن الآخر"[1] . ولا يجد الأمير الشاعر صورة أجمل من هذه ليعبّر لنا من خلالها عن فرحتـه وسعادته بلقاء هذا الشيخ الجليل، فمن شدة شوقه شمر عن ذيلي الإزار، فالعرب كانت تعبر عن النشاط بقولها مجازا (شمر فلان عن ساعد الجد) وعن الاستعداد للسفر بقولها (شمر فلان إزاره) "، وهنا نلمس تأثر الشاعر بهذا التعبير وهذه الصور، فقوله:(طار بي جناح اشتياق) فيه خفة الرمزية الحديثة ودقة أدائها.

وقد يقتبس الأمير من الحديث الشريف ليستعين به في تشكيل صوره الشعرية، فهو هنا مثلا يتحدث عن الخمر الإلهية وأهلها من الصوفية، وكيف أن هؤلاء يعيشون في عالم آخر روحاني بعيد عن هذا العالم المحسوس المادي الذي يخوض الناس فيه وكأنهم في ظلمات، بينما غيرهم من أهل الطريقة نورهم يسعى بين أيديهم ومن خلفهم .

وما يمكن استقراؤه بعد دراسة الخيال عند الشاعر ولوحاته الشعرية والرمزية و دورها في بناء الخطاب الشعري؛ هو الحضور الكثيف للصور وتنوّعها الوظيفي، مما يثبت قيمة الخيال ضمن العناصر المؤسسة لهذا الخطاب، فقد كان المجال الأوسع الذي تأسست فيه الصور الشعرية، وشكل مع العناصر الأخرى المكوّنة للنص الشعري كاللغة الانزياحية، الخلفية البنيوية التي ارتكز عليها هذا الخطاب، كما كان هدفا لإثبات المكانة الشعرية، وتنوّع الصور في الديوان وتعدد أشكالها. وهو مؤشر صريح على نضج خيال الأمير عبد القادر الشاعر المتصوّف.

[1] - القاضي أبو علي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم ، وعلي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه ، ص 41

خاتمة

انبثق هذا الجهد الذي أردت، من خلاله، إبراز عبقرية الأمير عبد القادر الشعرية بالبحث عن أوجه الانزياح على أمل الحصول على بعض الشروق في أشعاره لتضيء تلك العتمة و تسفر عن جلال المعاني الانزياحية في شعره، ومن ثم تمجيد هذا المتصوف الشاعرالمجاهد.

إنّ حياة الأمير كانت ممتلئة ومتخمة بالأحداث والوقائع، وهذا ما يجعل الحقل الأدبي وجنسه المراد به التعبير عن هذا الشبع التجاربي قد يسهم في إيجاد"تفاوت" بين الشكل والمضمون. وهو ما نلاحظه في إبداعات الأمير الشعرية، فنجده ينظم في كل الأغراض الشعرية الكلاسيكية من فخر وغزل ووصف ومدح.

ورغم هذا التّعدد في الأغراض الشعرية، ابتنى لنفسه منهجا ورؤية في نظم الشعر جعل قصائده "ملتصقة بلسان الشعب وسمعه حتى دخل بها المعركة"[1] ضد المستعمر الغازي، وجعلها تكتسي طابعا استراتيجيا زيادة على وظيفتها الشعرية والأدبية، حتى أنه كان يرى في الشعر تكملة لشخصيته ولبطولته ولإنسانيته، ويتّخذ منه حلية يتباهى ويساجل بها أقرانه من الشعراء والعلماء، فقد كان معجبا بقول الشاعر:

إذا جهلت مكان الشعر من شرف فأي مفخرة أبقيت للعرب

ورغبة في تثمين العطاء الشعري الأميري والوقوف على الوجه الناصع لشاعريته، نزلت إلى شعره ضمن سياق عصره، وضمن الإستراتيجية الدفاعية التي رسمها الأمير لنفسه عن هوية الوطن والأمّة، دون أسبقية التعبير عن هموم الذات وغرائز البوح الشعري لديه.

ولعلنا نجد القصيدة الأميرية تشكل منعطفا مهما في ساحة التجديد والتحديث، إضافة إلى الرّيادة في إحيائها وبعثها[2]، ذلك التجديد المتعدد الأوجه والمتنوع التجليات الذي ساهمت في الكشف عنه نوعية المثقفين وثقافتهم، لتفكيك شفرات النص الأميري الذي أبدعه في ظروف مخالفة لما أبدع فيها من سبقه ومن تبعه.

وقد تناول الأمير عبد القادر كل الأغراض الشعرية التي كانت معروفة في عصره كالوصف والمدح والغزل، لذلك اعتقد أن الأمير - من بين أبطال المقاومة الجزائرية - يعتبر الوحيد الذي ترك ديوانا كاملا يشمل جميع الأغراض الشعرية، وفق ما ينسجم و قناعاته ورؤاه الفنية.

وبعد مسيرة البحث الشاقة هذه مع شاعرنا، يمكن تأشير النتائج والمقترحات التي توضّح خصائص الأسلوب وظواهر الانزياح فيه، ممثلا في مستوياته الثلاثة: الموسيقي، والتركيبي، ثم الدلالي، كما يأتي:

أولا: المستوى الإيقاعي:

1- حفل شعر الأمير عبد القادر بظاهرة التكرارعلى مستوى الصيغ والتراكيب والإيقاعات والأنساق اللغوية، ولا عجب في ذلك لأن الأمر يتعلق بملمح شعري أصيل مفاده أن البنية

[1] - صالح خرفي، شعر المقاومة الجزائرية الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ص37

[2] - محمد بشير بويجرة، الأمير عبد القادر رائد الشعر العربي الحديث، دار القدس العربي ،ط1،2009، ص170

الشعرية في أصلها ذات طبيعة تكرارية على المستويين الشكلي والموضوعي . وبروز التكرار بقوة في شعر الأمير، قد يكون السبب الرئيسي في تطويل بعض قصائده، وهذا ما يدل على ميل شعره إلى الإيقاع، ولكن التكرار قد ينافي أحيانا لحظات التوهج الشعري التي تشتعل عادة في زمن غير متطاول، وتتجلّى في كلمات ليست كثيرة، إذ الشعر فن زماني في الأصل لا تتحدّد جودته بالإطالة مثل أن تتحدّد بالتميّز والتوهّج والإيجاز. ولكن هذا لا يعني عدم وجود نماذج شعرية متميزة فيها التكرار ويزداد فيها التوهّج إلى أن يصل إلى أفق الشعرية والإبداع.

2- اهتم الشاعر بالوزن اهتماماً كبيراً؛ وكانت الأوزان الأكثر استعمالا في شعره البحور الرحبة المتميزة بالفخامة والطول، مثل الطويل والبسيط والكامل، وهي المفضلة في الشعر القديم الذي كان القدوة بالنسبة للأمير. وقد وفق الشاعر في موسيقاه الداخلية واستطاع خلق نغم يتلاءم مع حالته الشعورية لسبق عواطفه وحقيقة معاناته خاصة حين يتحدث عن الفراق وعذاب الأسر والحنين إلى الأهل.

3- بروز التضمين أدى إلى تحقيق الترابط العضوي والتلاحم المعنوي بين أبيات القصيدة الشعرية عند الأمير، فكان له أثره في إيصال رغبة الشاعر عبر مساحة واسعة من القول، إذ استطاع أن يكشف عن تجربة الأمير الإنسانية الأليمة المفعمة بالمرارة والألم، وبث ما يتصارع في نفسه من رغبات، وفي ذهنه من رؤى وأفكار، كما أتاح له أن ينقل الكثير من بطولاته التي عبّر عنها بصورة متماسكة الأجزاء، مترابطة المشاهد.

ثانيا: المستوى التركيبي:

1- أسهم الحذف في توليد الغموض، وجعل شعره قابلا لكثير من أوجه التأويل، وكان له أثره في جذب انتباه المتلقي والدّفع بتخيّله لما هو مقصود من دلالات المحذوف، فحقق تفاعلا بين المرسل والرسالة والمتلقي، ونأى بالخطاب عن الملل والإطناب وانزاح به نحو الشعرية والإيجاز.

2- أسهم التقديم والتأخير بالانحراف بنظام الجملة عن ترتيبها المألوف إلى مستويات وتراكيب أخرى، تجلى أثرها في تجديد تجربة المتلقي بالنص ونسيجه الجديد؛ بما أنشأته من دلالات متنوّعة.

3- وظّف شاعرنا الفصل والوصل، ولكنه لا يخضع تلك العلاقات التركيبية لعلاقات ثابتة، لذلك كانت الاحتمالات التركيبية التي تناولتها دليل على تميّز تلك العلاقات وتفرّدها، بل وأصالتها لما فيها من قوة وغنى تكشف عن عبقرية الأمير الشاعر.

4-تجلّت الانزياحات السابقة في هيئات متعددة، وصور متنوعة، ودرجات مختلفة تقلّ في قصيدة وتكثر في أخرى، وقد أفرزت معانٍ ودلالات متعددة.

ثالثا: المستوى الدلالي:

1- الأمير، وإن اعتمد في بناء صوره على الأدوات البلاغية المعروفة كالاستعارة وغيرها من المقومات البلاغية الأخرى، إلا أنه قد تمكّن من أن يبدع تنويعات كبيرة من حيث الشكل والموضوع وحتى من حيث الحضور الانفعالي النفسي وكذا من حيث تفاعل عناصر الصورة.

2- استعار الأمير ألفاظا مثل (العرفان، العشق، الوجد، القطا...)، وأعاد توظيفها في شعره لتغدو رموزا معبّرة عن تجربته الصوفية المتميزة.

3- ومن الروافد الأخرى الواضحة لمعجم الشاعر نجد القرآن الكريم، إذ تأثر به وكان أول لبنة في بناء سليقته العربية،فكثيراً ما يلجأ الشاعر إلى اللفظ القرآني فيوظّفه،أو إلى المعنى الديني فيقتبسه.

4- تنتظم الصور الاستعارية في شعر الأمير عبد القادر في نسيج خيالي مبدع وجمالي، يمثل في نظمه نظرة الشاعر الخاصة بما يتوافق مع إرادته ورغبته الشخصية، التي يسعى لأن ينقل دقائق تفاصيلها ومغزاها وغايتها للقارئ، في صورة ومعنى تأثيري، لافت للأذهان، ومعجب للنفوس. فنجد التشخيص والتجسيد، وما يتضمّنه من حركة، وتغيّر للأحوال وتبدّل في الهيئات هو الطابع الفني المسيطر على صور الاستعارة في النظم الشعري عند الأمير عبد القادر، مما يكون سبباً في بث روح التعاطف بين المتلقي، وفكر الشاعر ومعاناته الذاتية، أو إحداث ردة فعل تأثيرية محسوسة مدركة في نفسه، مع أغراض الشاعر، وغاياته المعنوية .

5- كان إخفاء وجه الشبه وانتزاعه من متعدد، وتداخل الصورة التشبيهية وتنافر طرفيها أحيانا أثره في قلب مدلولات الخطاب الشعري، وتعميق الصورة وتكثيفها، وتحويلها من إطارها البسيط إلى صورتها المركبة؛ بما أسهم في خصوصية الصورة وتميّزها في شعر الأمير، ولفت انتباه المتلقي إلى دلالتها وغرابتها؛ بما تحمله من عنصري التجسيد والتشخيص. تجاوزت الدوال المعجمية دلالاتها الأصلية إلى دلالات أخرى إيحائية، بواسطة ما أحدثته الاستعارة من مفارقة دلالية أتاحت للشاعر أن ينقل خطابه من العادي المباشر إلى الشعري غير المباشر، فحوّل المعنوي إلى حسي، والمجرّد إلى محسوس، بصورة الاستعارة التي كشفت عن رؤية شاعرنا المنزاحة للحياة وقضايا الوجود من حوله، فحققت لأسلوبه خصوصية تميز بها عن غيره من الأساليب.

6- حققت الكناية انزياحا عن المألوف والعادي، لأنها تمثّل في تجاوز الدوال أصلها المعجمي إلى دلالات أخرى إيحائية كنائية مع الاحتفاظ بدلالاتها الأصلية، وقد أتاحت للأمير أن ينقل المجرّدات والمعنويات إلى عالم المحسوسات بصورة رمزية كشفت في معظمها عن

أفكارالشاعر ومواقفه الذاتية ورؤاه الخاصة به، وابتعدت بخطابه عن المباشرة والوضوح وانزاحت به نحو الشعرية والتلميح.

7- أسهمت المنافرة في كسر السياق الأسلوبي، ومنعت جريان الخطاب على وتيرة واحدة، مما أثارت المتلقي ورفعت درجة التوتّر لديه، كما كشفت عن مشاعر الأمير ورؤاه المتضاربة، التي أبانت عنها بنية التضاد وصوره المتنافرة. ولعل كثرة استخدام أسلوب التضاد والطباق في شعره مشدود إلى محور الصراع والجهاد الذي يدور عليه الشعر الأميري بكل أشكاله وصوره.

8- من الحقول الدلالية المهيمنة على شعر الأمير، الحرب، الوغى، الفدى، النقع، الفتك، الفارس...وغيرها من ألفاظ الحرب.

9 - يعدّ شعر الأمير عبد القادر حقلا هاما للتناص، إذ يتقاطع كثيرا مع فحول الشعر القديم كزهير و النابعة و عمر بن كلثوم.

10- يكشف الانزياح في مظاهره المختلفة عن رؤية الأمير عبد القادر المنزاحة لقضايا لحياة والوجود، إذ انزاحت معه رؤيته إلى الذات، والمكان والزمان، ورؤيته للآخر.

11- كانت لغة الأمير في الذروة حيث، سمت ألفاظها وخلت من الغريب نسبيا، بل إن بعض "السقطات" النحوية والعروضية لها ما يبررها حين يضطر إليها الشاعر حفاظا على الوزن والقافية. أما أسلوبه في شعره فجاء تقليدياً تبعاً للتقليد في الموضوعات فلم يخرج عن نطاق أسلوب عصره المتميز بالترسّل والدعاء. وصوره غلب عليها الخيال خاصة تلك التي تحدث فيها عن مشاعر البين والشوق والمعاناة، ومردّ ذلك فيما نحسب إلى صدق معايشة الشاعر وتجاربه وانفعالاته إلى جانب اعتماد بعض أشعاره في التصوف على الإيحاء والرمز حيث يوحي بالفكرة ولا يصرح بها.

12 - السمات الأسلوبية الدالة على تفرّد أسلوب الأمير عبد القادر قد ظهرت بوضوح، لذلك فإن شعر الأمير عبد القادر في خصوصيته الأسلوبية أشبه ما يكون بالمذكرات الشخصية التي يدوّن بها الشخص أفكاره ومشاعره وما يحسّه حوله في موقف من المواقف، بمعنى أن الذاتية في رسم الأحداث والمواقف قد طبعت شعر الأمير وميّزته عن شعر عصره، والفارق بينهما أن الموضوعات المألوفة التي طرقها شعراء عصره هي نفسها موجودة في شعر الأمير، ولكن بينهما القصد والاتجاه، فشعر الأمير عبد القادر لا يتجه اتجاها مقصودا إلى اتخاذ الموضوعات، فإذا أراد وصف الطبيعة مثلا فإنما يصفها في إطار ارتباطه بها وليس بمعزل عنها، إذ إنها ليست مقصودة لذاتها، وإنما المقصود هو شخصية الأمير نفسها وحياته، وما يحسّ به من أفكار ومشاعر ومواقف. لذلك شاعرية الأمير يمكن أن تضع أيدينا على مجموعة من الإضافات التّي أثرت "الشعرية العربية" مثل التعبير عن المعيش وعن التجربة، لأن كلّ المدوّنات أجمعت على أنّ الأشعار المعاصرة للأمير كانت بعيدة عن الواقع المعيش، هامت بتتبّع اللّفظة

وصناعتها ضمن السياقات المعجمية والمقبولات العروضية والفتاوى الفقهية، حتى حاد الشعر عن الشعور وباعدت العجمية بينهما وبين لواعج الحبور وإحباطات الثغور[1]، لكننا نجد في شعره الخروج عن المبتذلات الشعرية لعصره حين نحسّ ونلمس لدى الأمير ورغبة جامحة في مداهمة عرين الفصاحة العربية، وفي ارتياد حدائقها الغنّاء بغية جعل شعره معبّرا عن كوامن نفسه وعن واقع الأمّة والوطن، ولا اعتقد فيمن يقرأ قصيدة "عذاب الأسر"[2] عدم الإقرار بالتصاقها بتجربة السجن، وهي حالة من الحالات التّي عاشها وعايشها مع الكثيرين من أبناء وطنه سواء أثناء فترة المقاومة أو ما بعدها، فالأمير كان يرمي إلى إدخال قصيديه إلى أتون المعايشة اليومية وإلى "تمريغها" في الوحل المعيش وتجاربه المريرة ليكتمل قوامها ويشتدّ عودها حتى تكون معبّرة عن حاله.

13- التّأسيس لفكرة البطل الإشكالي: لعلّ مجموعة من الأدبيات تقرّ بأنّ للمسلمين فكرة ثابتة نمطية عن البطولة التي يجب أن يكون عليها بطل الأمة، حتّى ولو تعلّق الأمر بعواطفه الذاتية، ومن تلك السلوكات والأخلاق الشدّة على العدوّ غير المسلم وعدم ذكر المرأة والخضوع لها أو التعبير لها عن حبّه، ثمّ عدم قبول الأمر الواقع الدنيوي الذّي يسعى لمباهج الدنيا وزخرفتها، والإقبال على الآخرة.غير أننا نجد في الاقتراب من النصّ الشعري الأميري رؤى وأبعادا جديدة تتجاوز المعايير التقليدية للبطولة حين رسمت أشعاره بطولة تتميّز باحتكامها المباشر للإنسان الواقعي الذي تجتمع عليه بوادر القوّة وشدّة البأس تماما كما تعتري نفسه غرائز شتّى كنوازع الشجاعة والخوف، والبطش أمام العدوّ والأخطار. فالشاعر المجاهد لا يتحرّج من الإقرار بضعفه وقلقه بنفس القوّة والوتيرة التّي تدفعه إلى ملاقاة جنرالات الفرنسيين غير متردّد ولا متخاذل حتّى وهو ابن الاثنين والعشرين ربيعا. ومن القصائد الّتي تبلور هذه الفكرة وتثريها قصيدته المعنونة "بي يحتمي جيشي" التي تجتمع فيها بنفس القوّة وبنفس الوتيرة صفتان متناقضتان هما الشجاعة والشدّة مقابل اللّين والإحساس بالضعف والرقّة أمام "أمّ البنين"[3]. وبالتالي النّصوص الشعرية للأمير استطاعت أن تبيّن ما يعانيه من حرقة وقلق وإحساس بالظلم والإحباط والغبن تارة وما يتباهى به من شرف النّسب وشجاعة في المعارك وشهامة في المعاملات وما يقاسيه في السّجون وفي الإقامات الجبرية في منفاه وما يفرض عليه من قيود وشروط، فانّ ذلك كلّه يدخل ضمن إضافات جديدة وانزياحات في ايدولوجيا القصيدة العربية الحديثة.

14- التّأسيس لفكرة حوار الأديان والحضارات: لم تجلب فرنسا في غزوها للجزائر سوى الدّمار والقتل وإتلاف مراكز العلم وكلّ ما من شأنه تسهيل الحياة للمواطن الجزائري.لذلك كان من

---

[1] - محمد بشير بويجرة، الأمير عبد القادر رائد الشعر العربي الحديث، دار القدس العربي،ط1 ،2009، ص171

[2] - العربي دحو، ديوان الأمير عبد القادر الجزائري، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، 2000، ص103

[3] - نفس المرجع :العربي دحو، ديوان الأمير، مرجع سبق ذكره، ص37

الطبيعي أن ينظم الأمير عبد القادر شعرا فيه الإساءة إلى سمعة فرنسا ومؤسّساتها ودينها المسيحي، أو يتجاوز أساليب اللياقة على الرّغم من معرفته بالتجاوزات الصّارخة للمبادئ الإنسانية، لكنّه لم يفعل شيئا من ذلك[1]، بل ذكر فرنسا بكلمات لطيفة مهذّبة تدلّ على رفعة الخلق وعلى مستوى تهذيبي حضاري راق مثل قوله:

عدوّنا ماله ملجأ ولا وزر وعندنا عاديات السّبق والضفر
أموال أعدائنا في كلّ آونة نقضي بقسمتها بالعدل والقدر[2]

أو قوله:

فواصلتنا بكرا لديّ تبرّجت ولي أذعنت والمعتدي بالنّوى ثوى
ولمّا بدا قرني بيمناه حربة وكفّي بها نار بها الكبش قد شوى[3]

فإنّ كلمات عدوّنا، أعدائنا، المعتدي، الكبش كلّها كلمات يقصد بها الشاعر الغزاة الفرنسيين وهي تراكيب لغوية ذات مسحة راقية مقارنة بالمعجم اللّغوي الفرنسي في حقّ الأمّة الجزائرية وفي حقّ الأمير نفسه. كما أنّه في وصفه للتّلاحم بين الجيشين كان يستعمل في الغالب الأعمّ ضمير الجمع أو المفرد الغائب مثل "أرميهم" و"بي أحذقوا" و"منا ياهم"...ولم يستعمل أبدا كلمات ومصطلحات جارحة.

15- إضفاء البعد الاستراتيجي على بنيات الشعرية العربية:"إذا كانت قيمة التجاوز لما هو كائن اجتماعيا فطرة الموهوبين وإذا كانت العبقرية هي المعرفة الكامنة في الفطرة "[4]، فإن مفهوم قيمة التجاوز وكذا المعرفة الكامنة في "أنا " الأمير لم تبق محصورة في ذات الأمير وهواه وغرائزه وطموحاته، قد تجاوزت ذاته إلى المبتغى الوطني وجمالياته من ذلك محاوراته مع لوامع الشخصيات السابقة أو المعاصرة، وكلّ قصائده المنضوية تحت محوري "مساجلات ومناسبات "[5]. ويقدّم الأمير عبد القادر في قصيدته المشهورة "ما في البداوة من عيب" خطوطا إستراتيجية عامة، تظهر في المفارقة بين الريف المدينة، فيبدأ من الفضاء المكاني الأعم "الصورة الفنية العامة" الذي يتمثل في المقارنة بين "الحضر" وبين "البادية" ثم يدخل مباشرة في الحجج والبراهين التي تدعّم ما ذهب إليه. مما جعل النص الشعري كله "مرافعة جادة" القصد منها الدفاع عن مرجعية "الأنا" الذي يعتبر الأمير أحد رموزه. وهكذا فإنّ البوح الشعري للأمير يدلّ على رؤية أوسع وأشمل يتتبّع من خلالها وقائع الوطن ومصائر الأمّة العربية والإسلامية بل وحتّى وقائع الحوض المتوسّط والعالم[6]، حتّى كانت تدفعه هذه المعايشة

---

[1] - يذكر المؤرّخون حسن معاملة الأمير للأسرى، كما أسند الشؤون الخارجية لليهودي ميلود بن عرّاش
[2] - العربي دحوّ، ديوان الأمير عبد القادر الجزائري، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، 2000، ص39
[3] - نفس المرجع، ص43
[4] - نفس المرجع، ص38
[5] - نفس المرجع، ص71-134
[6] - مثل ذلك الدّور الّذي قام به في حفر قناة السويس وفي الاحتفال بتدشينها، انظر: برون و ايتين، الأمير عبد القادر الجزائري، ترجمة: المهندس ميشيل خوري، anep،الجزائر، دار الغرابي، ط2، 2001 ، ص405

للتعبير عمّا يجد في هذه الفضاءات من أفكار ومجادلات ومناسبات ممّا أعطى لشعره بعدا استراتيجيا معاصرا.

16- التصاق ماهية التصوّف بمنطوق المعيش اليومي: التصوّف عند الأمير معايشة الواقع والاصطدام به فيتعرض المتصوّف إلى النصر والهزيمة والعزة والمذلة والرفعة والإلقاء والإهمال في غياهب السجن إلى غير ذلك من الممارسات التي باتت حقيقة معيشية في يوميات الأمير الذي يقول: "الحمد لله الذي خصّني بصفات كل الناس"[1].

الجود والعلم النفيس وإنني لأنا الصبور لدى اشتداد البأس

وتحدّثي لنعمة خـــــالقي إذ كان في ضمني جميع الناس

إن "الجود" والعلم" و" الصبر عند اشتداد البأس" و "التحدّث بنعمة الخالق" كلها حالات صوفية استنتجت من ممارسات كان الأمير يتعاطاها في يومياته، فهو العالم الذي شهد له بذلك العدو والصديق، وهو "الشكور" على كل ما وقع له في سبيل الوطن. لذلك يمكن أن نعتبر التصوّف عند الأمير ليس الانقطاع عن الناس أو النفور من بناء علاقة إنسانية راقية يمكنها أن تسهم في الرفع من مستوى علاقة الإنسان بربه، بل التصوّف عنده هو ذلك التواصل الممتد بين الإنسان وأخيه الإنسان.

17- لغة الشعر هي مكونات القصيدة الشعرية من الألفاظ و التراكيب و الخيال و الموسيقى والموقف الإنساني ونقصد باللغة في شعر فلان أسلوبه الشعري.

18- سهولة الأسلوب في لغة الشعر عند الأمير عبد القادر يعني أن الشعر عنده لم يكن حرفة تقصد لذاتها، ويفرغ صاحبها لتجويدها والوصول بها إلى المثل الأعلى، وإنما كان الشعر عنده وسيلة لتجسيد مفاخره وبطولاته، أو ينفّس بها عما يضيق صدره، أو يدعو إلى مذهبه في الحياة لعله يجد من يؤمن بها وينضم إليه.

19- شعر الأمير بما يمتاز به من خصائص فنية وموضوعية، يشكل جزءا مهماً من الثقافة الجزائرية و العربية ، والتي تنعكس بصور شتى في النتاج الشعري، ويظل في لغته أقرب إلى الفطرة السليمة وأصدق تمثيلا لها.

20- عاش الأمير في عصر أدبي يمكن تسميته بعصر الإرهاص بالنهضة الحديثة ، لذا نجده قد حاول التخلص من "العيوب اللغوية و الأسلوبية".

21- الانزياح بكل أشكاله الموسيقي و التركيبي والدلالي قد ارتقى بخطاب الأمير عبد القادر إلى درجة الشعرية، و الشعرية لم تكن قيمة خاصة بخطابه الأدبي في ذاته، وإنما في قدرة ذلك الخطاب على إيقاظ المشاعر الجمالية في المتلقي، أو إثارة الدهشة غير المجانية، أو خلق

[1] - العربي دحو، ديوان الأمير عبد القادر الجزائري، مرجع سبق ذكره ، ص137

الحس بالمفارقة، أو إحداث نوع من الفجوة: مسافة التوتر، أو كسر بنية التوقعات لدى المتلقي، أو بعث اللذة وإثارة الاهتمام لدى القارئ أو المستمع.

تلكم هي أهم النتائج التي تمخضت عن هذه الدراسة التي حاولت فيها التعريف بجزء من قريض الأمير عبد القادر، ولكن البحث فيه لا يزال بكرا وبعيدا عن حجم هذا البطل المجاهد الأديب، وأملي أن يكون هذا العمل لبنة من اللبنات التي تهدف إلى التعريف برموزنا، وأتمنى أنني أسهمت، ولو بقسط بسيط، في التنقيب عن هذا التراث.

إن ثراء شخصية الأمير (البطل، الفارس، المجاهد، الشاعر، الصوفي ...) ملأ الدنيا و شغل الناس، ومازال يشغل الباحثين الدين لم يمنحوه حقه من البحث والتمحيص، لأن فكره يحمل في طياته الجواهر والدرر.

وفي الختام آمل أن أكون قد نبّهت إلى بعض جماليات النص الشعري للأمير، ولكنه يبقى مجالاً خصباً يغري الباحثين والدارسين لأننا- على يقين- لم نقرأ الرجل بعد، و قراءتنا له لازالت قاصرة عن إدراك كل الحقائق المتعلقة بهذه الشخصية. فإن كان البحث قد بلغ مراميه المنشودة فتلك -لعمري- الغاية التي كنت أبغي والفضل لله أوّلا وأخيرا وإن قصر به الجهد، فقد اجتهدت ما أحسب أني قد أديت فيه واجب البحث والدراسة، وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على سيد الخلق، محمد وعلى آله وصحبه أجمعين.

قائمة المصادر والمراجع

بالعربية:

- المصحف الشريف (رواية ورش عن نافع)
- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلومصرية، ط2، 1952
- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلومصرية، ط3، 1965
- ابن قتيبة: تأويل مشكل القرآن، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة (دت)
- إبراهيم السمرائي: التطور اللغوي التاريخي، دار الأندلس، بيروت ط3، 1983
- ابن منظور: لسان العرب، ج2 دار صادر، بيروت، لبنان، (دت)
- ابن خلدون: المقدمة، ج1، دار الجيل، لبنان، (دت)
- ابن جني: الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، ج1، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، 1952_1953
- ابن جني: الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، ج2 مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، 1952_1956
- ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر، ج2 المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1990
- ابن الأثير الحلبي: جوهر الكنز، تحقيق: محمد زغلول سلام، مكتبة الأنجلومصرية، (دت)
- ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر و آدابه ونقده، ج1، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط5، 1981
- ابن معصوم: أنوار الربيع في أنواع البديع، مكتبة الأنجلو مصرية، ج5
- أبو القاسم محمد كرو: دراسات عن الشابي، الدار العربية للكتاب، 1984
- أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي: العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ج1، ط5، 1983
- أبو علي القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، دار القلم، بيروت، د.ت
- أبو العلاء المعري: سقط الزند، مطبعة بولاق، ج1 القاهرة، 1284هـ
- أبو محمد عبد الله بن قتيبة: تأويل مشكل القرآن، شرح أحمد صقر، المكتبة العلمية ط3، 1981
- أبو نوّاس الحسن بن هانئ، الديوان تحقيق وضبط وشرح احمد عبد المجيد الغزالي، دار الكتاب العربي، دت، بيروت
- أبو يعقوب يوسف محمد بن علي السكاكي: مفتاح العلوم، شرح نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، 1983
- أحمد أبو حاقة: البلاغة و التحليل الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، 1993

- أحمد أمين: النقد الأدبي ، مطبعة لجنة التأليف و الترجمة و النشر،ج 1،مصر، 1951
- أحمد عبد السيد الصاوي: فن الاستعارة، دراسة تحليلية في البلاغة و النقد مع التطبيق على الأدب الجاهلي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1979
- أحمد كمال زكي: النقد الأدبي الحديث، أصوله و اتجاهاته، الهيئة المصرية للكتاب، 1973
- أحمد محمد المعتوق: الحصيلة اللغوية ، المجلس الوطني الثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، 1996
- أحمد محمّد ويس: الانزياح وتعدّد المصطلح، مجلة عالم الفكر، الكويت ، المجلّد الخامس و العشرون، العدد الثالث، يناير، مارس، 1997
- الأسعد محمد: مقالة في اللغة الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، لبنان، 1980
- الباقلاني :إعجاز القرآن، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف ،القاهرة، مصر، 1954
- الخليل بن أحمد: كتاب العين، ج 5، دار الجيل للنشر و الطباعة و التوزيع، 2000
- القزويني،الإيضاح، تحقيق وتعليق محمد محي الدين عبد الحميد –مطبعة السنّة المحمدية
- السكاكي : مفتاح العلوم، مطبعة مصطفى البابي الحلبي و أولاده بمصر، ط 1، 1939
- السيد أحمد الهاشمي :جواهر البلاغة في المعاني والبيان و البديع ، دار ابن خلدون الإسكندرية، مصر، د.ط، د.ت
- السيوطي : الإتقان في علوم القرآن، المكتبة الثقافية، بيروت، ج 2، 1973
- السيد أحمد الهاشمي :جواهر البلاغة في المعاني والبيان و البديع المكتبة العصرية ، ط 1، 1999
- العربي دحو: ديوان الأمير عبد القادر الجزائري، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود الباطين للإبداع الشعري، 2000
- إليا حاوي : فن الوصف، دار الشرق الجديد، بيروت، 1960
- الأمير عبد القادر: الديوان، شرح وتحقيق: ممدوح حقي ، دار اليقظة العربية، بيروت،ط 3، 1965
- الورقي السعيد: لغة الشعر العربي الحديث، دار النهضة العربية، 1984
- أ. ريتشارز: مبادئ النقد الأدبي ، ترجمة: مصطفى بدوي ،المؤسسة المصرية للتأليف، *1974*
- برند شبلنر: علم اللغة و الدراسات الأدبية، ترجمة محمود جاد الرب، الدار الفنية للنشر و التوزيع،الرياض،السعودية
- برون و إيتين: الأمير عبد القادر الجزائري، ترجمة: المهندس ميشيل خوري، anep الجزائر، دار الفرابي ، ط 2، 2001
- بكري شيخ أمين: مطالعات في الشعر المملوكي و العثماني ،دار العلم للملايين،ط 1، 1980

- بطرس البستاني : أدباء العرب في الأندلس عصر الانبعاث، دار مارون عبود،ج3 1984
- تمّام حسّان : الأصول دراسة إبستمولوجية للفكر اللغوي عند العرب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1982
- تودوروف: نقلا عن فريد الزاهي ، النص و الجسد و التأويل، إفريقيا الشرق الأوسط المغرب، 2003
- ثامر سلّوم : نظرية اللغة و الجمال في النقد العربي ، دار الحوار، لبنان، 1983
- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي ، المركز العربي ، بيروت ط3 1992
- جان بار تليمي : الصورة في الشعر العربي ، دار الأندلس للطباعة و النشر، بيروت ،ط3 1983
- جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر و التوزيع، الدار البيضاء، ط1، 1986
- جان كوهن: بناء لغة الشعر، ترجمة: أحمد درويش، ط3 دار المعارف بمصر، 1993
- جورج مولينيه ، الأسلوبية، ترجمه : بسام بركة ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، 1999
- جيروم ستولنيتز: بحوث في القراءة و التلقي ، ترجمة: محمد خير البقاعي ، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1998
- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق :محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي ، بيروت، لبنان، ط2 1981
- حسن الأبوبني وعبد الغني النابلسي : شرح ديوان ابن الفارض، ج2 دار التراث، بيروت،(لات)
- حسن أميراني : الديوان ثلاثية الغيب و الشهادة، منشورات المشكاة،المغرب، 1989
- حمدي الشيخ: جدلية التراث في شعر شوقي الغنائي ، ط1، 2006
- خالد سليكي : من النقد المعياري إلى التحليل اللساني ، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد 23 العدد 2 سنة 1994
- خوسيه ماريا، بوثويلو ايفانكوس: نظرية اللغة الأدبية، ترجمة: حامد أبو أحمد .مكتبة غريب،القاهرة، مصر،(لات)
- راشد بن حمد بن هاشم الحسيني: البنى الأسلوبية في النص الشعري، دار الحكمة، لندن، ط1، 2004
- رجاء عيد: فلسفة البلاغة بين التقنية و التطور، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1979

- رجاء عيد: البحث الأسلوبي معاصرة وتراثا، منشاة المعارف بالإسكندرية، مصر، 1993
- راضي عبد الحكيم : نظرية اللغة في النقد العربي ، مكتبة الخانجي ، القاهرة 1980
- راضي عبد الحكيم: نظرية اللغة في النقد العربي ، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط 1، 2003
- رمضان عبد التواب ، التطور اللغوي مظاهره و علله و قوانينه، مكتبة الخانجي القاهرة ط 2، 1990
- رمضان صادق :شعر عمر بن الفارض دراسة أسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1998
- روبرت شولتز: السيمياء و التأويل، ترجمة سعيد الغانمي (د.ت،) المؤسسة العربية للدراسات و النشر
- رينيه ويليك: نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي ، مراجعة حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، 1981
- سيد قطب: النقد الأدبي ، أصوله ومناهجه، دار الشروق، بيروت(د.ت)
- سيد قطب: مهمة الشاعر في الحياة ، دار الشروق ، بيروت (د.ت)
- شكري محمد عياد: موسيقى الشعر العربي ، دار المعرفة ،القاهرة، 1965
- شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي ، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1969
- شوقي ضيف : البلاغة تطور و تاريخ ، دار المعارف ، القاهرة ،ط 6، 1983
- شوقي ضيف: في النقد الأدبي ، دار المعارف، مصر، ط 6، 1981
- شولتز روبرت: السيمياء و التأويل.ترجمة: سعيد الغانمي ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت،ط 1، 1994
- صبحي البستاني : الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، دار الفكر اللبناني ،ط1986
- صلاح فضل : نبرات الخطاب الشعري، دار قباء للطباعة و النشر، مصر، 1998
- صلاح فضل: بلاغة الخطاب و علم النص، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، 1992، ط 1، 1997
- صلاح يوسف عبد القادر:في العروض و الايقاع الشعري، ط 1، الجزائر 1997
- صلاح الدين عبد التواب : الصورة الأدبية في القرآن الكريم، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط 1 ، 1995
- صالح خرفي: شعر المقاومة الجزائرية الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر(د.ت)
- ضياء الدين بن الأثير الجزري : المثل السائر في أدب الكاتب الشاعر ، تحقيق كامل محمد محمد عويضة ، منشورات دار الكتب العلمية بيروت،ج 1، 1998

- عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، ط 1، 1978
- عباس محمود العقاد: شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1937
- عباس محمود العقاد: اللغة الشاعرة مزايا الفن و التعبير في اللغة العربية، المكتبة العصرية، صيدا، (د ت)
- عبد السلام المسدي: الأسلوب و الأسلوبية، الدار العربية للكتاب، تونس، ط 2، 1982
- عبد الله الخطيب: القصيدة المغربية المعاصرة، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، ج 1، ط 1، 1987
- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة في علم البيان، تصحيح: محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، لبنان، (د ت)
- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تحقيق هليموت ريتر، دار المسيرة للصحافة و الطباعة و النشر، بيروت ط 3، 1983
- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، شرح وتعليق وتحقيق محمد عبد المنعم خفاجة وعبد العزيز شرف، دار الجيل، بيروت، 1991
- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، الطبعة الثالثة، 1413هـ، 1991م
- عبد الفتاح لاشين: البيان في ضوء أساليب القرآن، دار الفكر العربي، القاهرة، 2000
- عبد الفتاح كيليطو: المقامات، دار توبقال للنشر، د ط 1987
- عبد الرحمان حجازي: الخطاب السياسي في الشعر الفاطمي المجلس الأعلى للثقافة 1985
- عبد الحميد جيدة: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت، ط 1، 1980
- عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة نحو نظرية نقدية عربية، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، 2001
- عبد الله ركيبي: الشعر الديني الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، ط 1، 1981
- عبد المطلب محمد: جدلية الإفراد و التركيب، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط 1، 1994
- عبد الكريم اليافي: التعبير الصوفي و مشكلته، مطبعة طبرين، دمشق 1982
- عبد القادر فيدوح، الرؤيا و التأويل صفحات للدراسات و النشر، 2009
- عثمان موافي: في نظرية الأدب من قضايا الشعر و النثر في النقد العربي القديم و الحديث، دار المعرفة الجامعية، مصر، 1984
- عز الدين إسماعيل: الأدب و فنونه، دار الفكر العربي، ط 4، 1968

- عفيف عبد الرحمن : الشعر و أيام الحرب في العصر الجاهلي ، دار الأندلس لبنان، ط 1، 1984
- علي مهدي زيتون : إعجاز القرآن و أثره في تطور النقد الأدبي ، دار المشرق ، بيروت ، 1992
- علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطوّرها ، دار الأندلس، بيروت، ط 2، 1981
- علي الخطيب: اتجاهات الأدب عند الصوفيين الحلاج وابن عربي دار أبعاد للطباعة والنشر والتوزيع
- عمر أوكان: الأسلوبية و الأسلوب، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 1994
- عمر السوقي : الأدب الحديث، دار الكتاب العربي ، بيروت، ج 2 ط 2 1967
- عنترة بن شدّاد: الديوان،تحقيق وشرح :عبد المنعم الرؤوف ، شركة فن الطباعة، القاهرة، 1980
- عياد شكري: قراءة أسلوبية في كتاب سيبويه، بحث ضمن كتاب قراءة جديدة لتراثنا النقدي، النادي الأدبي الثقافي بجده، ط 2، 1990
- عياشي منذر: مقالات في الأسلوبية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،(د ط)، 1990
- غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، لبنان(د ت)
- فاطمة الطبال بركة: النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت،لبنان، ط 1، 1993
- فايز القرعان: التكوين التكراري في شعر جميل بن معمر، مجلة مؤتة للبحوث و الدراسات، المجلد 1، العدد 6، 1996
- فايز الداية: جماليات أسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي ، دار الفكر، دمشق، ط 2
- فؤاد صالح السيد: الأمير عبد القادر الجزائري متصوفا وشاعرا، المؤسسة الوطنية للكتاب، د ط، 1985
- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى ، مكتبة الخانجي بمصر ومكتبة المثنى ببغداد، ط 2، 1963
- قاسم علدنان: لغة الشعر العربي ، ليبيا، 1981
- كولوريدج: النظرة الرومانتيكية في الشعر، ترجمة عبد الحكيم حسان ، دار المعارف، مصر، 1971
- كراهام هاف: الأسلوب و الأسلوبية، ترجمة كاظم سعد الدين، دار آفاق عربية، (د ط)، 1985

- محمد أبو موسى : التصوير البياني دراسة تحليلية لمسائل البيان ، الناشر مكتبة وهبة ،الطبعة الثالثة، 1413هـ
- مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي مخطوطات مكناس 1987
- محمد بشير بويجرة: الأمير عبد القادر رائد الشعر الحديث، دار القدس العربي ، 2009
- محمد رضوان الداية: أبو البقاء الرندي شاعر رثاء الأندلس، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط 1 1976
- محمد السيد محمد علي الوزير : الأمير عبد القادر الجزائري ثقافته و أثرها في أدبه، الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، 2007
- محمد مندور :محاضرات في الشعر المصري بعد شوقي ،معهد الدراسات العربية العالمية، 1958
- محمد النويهي : الشعر الجاهلي منهج دراسته و تقويمه ،الدار القومية، مصر، ج 1، 1969
- محمد خطابي : لسانيات النص، المركز الثقافي العربي ، بيروت، ط 1 ، 1991
- محمد عبد المطلب: البلاغة و الأسلوبية، دار نوبار للطباعة، القاهرة، مصر. ط 1، 1994
- محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925ـ 1975) ، دار الغرب الإسلامي ، 1985
- محمد شكري عياد: اتجاهات البحث الأسلوبي. دار العلوم. الرياض، 1985
- محمد العبد : إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي ، مدخل لغوي أسلوبي ، دار المعارف ، القاهرة، 1988
- محمد حسن عبد الله: الصورة و البناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، 1981
- محمد أحمد قاسم و الدكتور محي الدين ديب ، علوم البلاغة ، المؤسسة الحديثة للكتاب ، طرابلس،لبنان، 2003
- مدحت سعيد الجيار، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي ، الدار العربية للكتاب و المؤسسة الوطنية للكتاب، ليبيا، 1984
- مصطفى صادق الرافعي ، تاريخ آداب العرب، دار الكتاب العربي ، بيروت (د ت)،ج 2
- مصطفى ناصف، محاورات مع النثر العربي ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون ، الكويت، 1997
- مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة و النشر و التوزيع، ط 3، 1983
- مصطفى مندور: اللغة بين العقل و المغامرة ، دار المعارف ، الإسكندرية،(د ت)
- منير سلطان :الفصل و الوصل في القرآن الكريم، دراسة في الأسلوب، مؤسسة المعارف للطباعة و النشر، 2001

- موسى ربابعة: جماليات الأسلوب و التلقي دراسات تطبيقية، دار جرير للتوزيع و النشر، الأردن، ط 1، 2008
- موسى ربابعة: التكرار في الشعر الجاهلي، بحث مقدم لمؤتمر النقد في شعر الحداثة، محمد الأدبي الثاني 1988، جامعة اليرموك، أربد
- موسى ربابعة: الانحراف مصطلحًا نقديًا، مؤتة للبحوث و الدراسات، مج 10، العدد 136، 1995
- مولينيه جورج: الأسلوبية، ترجمة بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر(لات) و التوزيع، ط 1، 1990
- ميكائيل ريفاتير: معايير تحليل الأسلوب، ترجمة وتقديم حميد لحميداني، دار النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1993
- نور الدين السد: الأسلوبية في النقد العربي الحديث، رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر، 1993
- نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة و اليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، ط 4، 1996
- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، 1962
- الورقي السعيد: لغة الشعر العربي الحديث، دار النهضة العربية، 1984
- وهب رومية: شعرنا القديم و النقد الجديد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1996، (د ط)
- وهب رومية: اللغة و الصورة الشعرية في شعر الأمير عبد القادر، الدورة السابعة، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود الباطين للإبداع الشعري، الجزائر 2001
- وهبة المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، بيروت، 1979
- ياسين الأيوبي: مذاهب الأدب معالم و انعكاسات، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، ج 2، بيروت 1982
- يان موكاروفسكي: اللغة المعيارية و اللغة الشعرية، مجلة فصول، المجلد الخامس. العدد الأول، 1984
- يوري لوتمان: تحليل النص الشعري، تحقيق: محمد فتوح احمد، دار المعارف، مصر، 1995
- يوسف أبو العدوس: التشبيه و الاستعارة منظور مستانف، دار المسيرة للنشر و التوزيع، الأردن، ط 1، 2007

الرسائل الجامعية:

- نصيرة صوالح: إشكالية التلقي في الخطاب الصوفي المواقف للأمير عبد القادر نموذجا، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة تلمسان 2004

المجلات:

- مجلة إبداع: محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب، القاهرة، 1988م

المجلات:

- مجلة إبداع: محمدعبد المطلب، بناء الأسلوب، القاهرة، 1988م
- مجلة إبداع: العدد السادس، 1984م، شفيع السيد: أسلوب التكرار بين البلاغيين وإبداع الشعراء، القاهرة
- مجلة إبداع: العدد الخامس، 1985 حسين عيد: ظاهرة التكرار في شعر أمل دنقل، القاهرة
- مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الأول، 1984م
- مجلة أنفاس، القيم الجمالية في شعر الأمير عبد القادر، المكان موضوعا جماليا، حبيب مونسي، أبريل، 2008
- مجلة فصول: محمد مصطفى هدارة، النزعة الصوفية في الشعر العربي المعاصر العدد 4، 1981
- مجلة التاريخ، محمد بلقراد: الجانب الصوفي الثقافي في حياة الأمير عبد القادر، عدد خاص
- مجلة الثقافة، زكرياء صيام: الأصالة و التجديد في شعر الأمير عبد القادر، عدد خاص
- مجلة الثقافة، زكرياء صيام: الأصالة و التجديد في شعر الأمير عبد القادر، العدد 75

بالفرنسية:

- Dictionnaire encyclopédique Larousse , paris, France,1979

Ferdinand de Saussure: cours de linguistique générale,E.N.A.G reghaia, Algérie,1990

-Jean dubois: dictionnaire de lingiustique,librairie Larouse,paris,france,1989

- Jean Cohen: Structure du langage poetique,Nouvelle bibliothèque scintifique,Flammion,Paris,France,1966

Jean Molino, JeanGardeTamine:Introduction à l'analyse de la poésie,Presse universitaire de France

- Grand larousse encyclopedique, tome6,image,paris ,1960

-Marc.Angenot :Théorie littéraire ,Presse universitaire de France,1989

Roman Jakobson: Questions de poétique , éditions du seuil, Paris, France

فهرس الموضوعات

كلمة شكر	
إهداء	
مقدمة	أ
مدخل: **الانزياح الشعري في الدراسات النقدية**	01
الفصل الأول: الانزياح الموسيقي	23
المبحث الأول: الموسيقى الداخلية	25
1. التكرار.	28
2. الطباق و المقابلة	49
المبحث الثاني: الموسيقى الخارجية	52
1. القافية	53
2. الوزن	57
3. التضمين	62
الفصل الثاني: الانزياح التركيبي	71
المبحث الأول: الانزياح و جمالية التركيب:	72
1. الحذف	74
2. التقديم و التأخير	79
المبحث الثاني: الانزياح و جمالية الفصل و الوصل	84

الفصل الثالث: الانزياح الدلالي 92

المبحث الأول: الانزياح وإبداع الدّلالة: 93

1. اللغة الشعرية 95
2. الأسلوب 98

المبحث الثاني: المجاز وحقيقة الانزياح 101

1. الصورة 104
2. الرمز 126

خاتمة 132

مكتبة الدراسة 141

فهرس الموضوعات 151