

بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير
الموسم بـ

الصورة الفنية في شعر ابن خفاجة الأندلسي
"مقاربة أسلوبية"

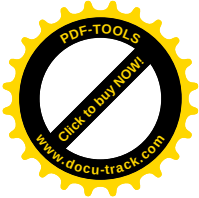
تحت إشراف:
د. حسن بن مالك

إعداد الطالبة:
عبد ربي نوال

أعضاء لجنة المناقشة

رئيسا	جامعة وهران	أ.د حبار مختار
مشرفا ومقررا	جامعة وهران	د. بن مالك حسن
عضوا مناقشا	جامعة وهران	د. بوعزة عبد القادر
عضوا مناقشا	جامعة وهران	د. برونه محمد

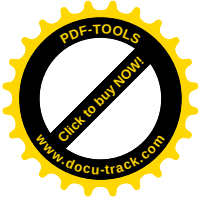
السنة الجامعية: 2010-2011



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

قال العماد الأصفهاني

إني رأيت أنه لا يكتب إنسان كتاباً يومه إلا قال في
غده: لو غير هذا لكان أحسن، ولو زيد هذا لكان يستحسن،
ولو قدم هذا لكان أفضل، ولو ترك هذا لكان أجمل، وهذا من
أعظم العبر، وهو دليل على استيلاء النقص على كافة
البشر.



إهداء

إلى والدي العزيز الذي ساندني حتى أوائل مسيرتي

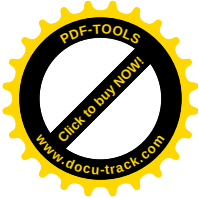
العلمية، وأضاء دربي بمشاعره الأمل، الأستاذ الدكتور

عبدربي خنير

إلى من غمرتني بعطفها وحمّنتني بدعواتها والدتي العزيزة

إلى إخوتي حفظهم الله أجمعين ويسر لهم مشوارهم العلمي

والعملي.



إلى النور الذي أضاء حياتي، وأنارها، إلى أبنيتي الحبيبة

والغالية هنال.

الشكر

اللهم لك الحمد والشكر أولاً على ما أعطيت ويسرت وسمحت

وباركته، ولك الحمد والشكر أخيراً، فأنت الوهاب الرزاق القدير.

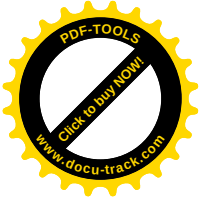
أتقدم بالشكر الجزيل إلى:

أستاذي المشرف الأستاذ الدكتور حسن بن مالك، عرفانا له

بالجميل، مع فائق التقدير والاحترام لما بذله من جهد في رعاية هذا البحث

والإشراف على مراحل تكوينه منذ أن كان مجرد فكرة إلى أن أصبح

على ما هو عليه اليوم



و إلى الأستاذ الدكتور بوعزة عبد القادر الذي مَدَّ لي يد العون و
لم يبخل عني بالكتب والمراجع، مني له كل الشكر والتقدير والاحترام
والى كل أساتذة معهد الأدب العربي
إلى كل من ساعدني في إنجاز هذا البحث من بعيد أو من قريب،
لهم مني كل الشكر.



المقدمة

المقدمة:

يمثل الوصف الشعري فنا بارزا في الشعر الأندلسي، فقد تفنن شعراء الأندلس في شتى الأوصاف، كوصف الطبيعة الناعمة، والمدن العامرة وورثاء الممالك البائدة. ويعرف عن الفرد الأندلسي بأنه أشد الناس شغفا بالطبيعة لا ينقطع عن ذكرها، ولا يمل من حبه لها، فقد استحثت الأندلس قرائح الشعراء بوحى طبيعتها وحببتها بخيال جميل ومناظر رائعة، ولذلك تراحم الشعراء على وصف طبيعة الأندلس وما تمتاز به من جمال رائع ومناظر فتانة .

ومن أبرز هؤلاء الشعراء الذين تغنوا بجمال الأندلس الشاعر ابن خفاجة الأندلسي، وهو موضوع البحث الذي استقر عليه اختياري لتحضير شهادة الماجستير، تحت عنوان " الصورة الفنية في شعر ابن خفاجة الأندلسي - مقارنة أسلوبية- " وقد شجعني على هذا الاختيار ما يتمتع به ابن خفاجة من مكانة شعرية عالية في الأب الأندلسي.

وحصر البحث في مستوى الصورة كان مؤسسا على اعتبار فني يتمثل فيما يتميز به الشاعر ابن خفاجة من خصائص فنية تتجلى بوضوح في التصوير الفني الذي طبع موضوعاته بصفة عامة ووصفه للطبيعة بصفة خاصة.

فقد شغف ابن خفاجة بطبيعة الأندلس الساحرة حتى فتنته واستبدت بوجدانه وفكره، فوهب نفسه لجمالها وأصغى لمناجاتها، وترجم عنها أسرارها وتغنّى بجمالها ووصفه في صور مختلفة.

وكانت الفكرة أن أتناول نصا قديما بمنهج نقدي حديث لأعيده إلى النقد والتحليل بشكل جديد فكان المنهج الفني الذي يقوم على التحليل الأسلوبي للعمل الشعري ليس بعيدا عن مفهوم الصورة باعتبارها بناء فنيا أسلوبيا يكون جزءا عضويا من الصياغة الفنية للعمل الشعري، ومعنى هذا أن الصورة الشعرية وسيلة منهجية لدراسة الشعر باعتبارها الوعاء الذي يخزن المكنون الشعري والتعبيري للشعر، ولكونها أيضا الوسيط الأساسي الذي يربط بين التجربة الشعرية والكلمات المعبرة، كما تعتبر الصورة في الشعر إحدى مقاييسه النقدية الهامة لتقييم الصياغة الشعرية وبيان مستواها الفني في صفّ الأصالة والإبداع مما يمكن الناقد من الحكم على أصالة التجربة الشعرية.

والمنهج الأسلوبي يستفيد من الدرس اللساني الحديث بمستوياته التحليلية المختلفة الصوتية والصرفية والتركيبية والدلالية والبيانية، ويتعامل مع النص الشعري باعتباره بنية متكاملة تتألف فيها عناصر النص وبناء الجزئية ويتجه البحث الأسلوبي إلى كشف العلاقات الجديدة التي يؤسسها الشاعر بين عناصر

البنية لإنشاء قيم دلالية وإيحائية وجمالية مبتكرة يتجاوز بها السائد والمألوف، إذ تشكل المعايير اللغوية العامة الخلفية اللغوية للنص، وهي الخلفية التي ينزاح عنها الشاعر في مواضع مختلفة انزياحا مقصودا يفضي إلى أساليب رمزية ومجازية واستعارية متنوعة يحقق بها دلالات وقيما فنية جمالية جديدة، فالدراسة الأسلوبية إبحار في النص للوقوف على تميز مبدعه وتفرده في الأداء عن وعي واختيار.

وبما أن موضوع الصورة الشعرية ينطوي على تصور منهجي هو أن الإجراء التحليلي يؤدي إلى استقراء المفهوم أو - بعبارة أخرى - يؤدي إلى استنتاج الديوان ومحاورته للكشف عن مفهوم للصورة الشعرية دقيق، ولا سيما أن الصورة الشعرية لها مفاهيم عديدة تختلف من شاعر إلى آخر، ومن حقبة زمنية إلى أخرى، ولذلك اخترت مقارنة شعر ابن خفاجة في ضوء هذا المنهج وارتكزت على رصد بعض الخصائص الأسلوبية وعلى التحليل والاستنتاج، وأفضى هذا المنهج إلى الخروج من حين إلى آخر إلى الجانب الدلالي المتصل بالبعد النفسي، وهكذا يكون المنهج الذي اخترته غير منغلق على ذاته، وإنما يفتح على منهج آخر كالمنهج النفسي، ليكفل لنفسه الوصول إلى نتائج هامة وتحقيق أهدافه وهي استقراء مفهوم الصورة الفنية والتعرف على مكوناتها ووظائفها في شعر ابن خفاجة.

ومن المهم عند دراسة الصورة أن نأخذ بعين الاعتبار طبيعتها ووظيفتها وبواعث تأثيرها، ومن المهم أيضا أن نأخذ بعين الاعتبار الموضوعات التي تدور حولها في عمل أدبي ما، من حيث الرواسب التراثية وأثرها في تكوين ظاهرة أسلوبية مستحدثة، مما يحتم علينا تناول المنابع التي يستوحي منها الشاعر صورته الفنية.

ولقد واجهتني بعض الصعوبات في بداية البحث، أهمها عدم تمكني من الحصول على بعض المصادر والمراجع التي بدت لي مهمة في دراستي.

ولتحقيق كل هذه الأهداف اقتضى البحث أن أقسمه إلى مقدمة ومدخل وثلاثة فصول وخاتمة.

فالمدخل تناولت فيه الأسلوبية ونشأتها ومفهومها وكيفية تعاملها مع النص وعلاقتها باللغة، وذكرت آليات التحليل الأسلوبي، باختصار لتكون المعلومات موجزة مفيدة، تحاول قدر الإمكان تقديم مفهوم الأسلوبية بشكل قريب.

وجاء الفصل الأول بعنوان "حياة ابن خفاجة وشعره" تناولت فيه هذا الجانب بالقدر الذي يخدم موضوع الدراسة من حيث مراحل حياته والعوامل التي أثرت في بناء شخصيته ومميزاته الشخصية. كما تطرقت فيه لأهم المصادر التي استقى منها ابن خفاجة صورته الفنية مروراً بالموروث الشعري الأندلسي الذي

خلقة الشعراء السابقون بكل ما يحويه من غنى وثراء، وصولاً إلى الموروث الشعري المشرقي الذي كان بمثابة الرافد الذي استفاد منه شاعرنا.

ثم يأتي الفصل الثاني وهو جانب نظري تناولت فيه مفهوم الصورة لغة واصطلاحاً، ثم مفهومها عند العرب القدامى وكيف نظروا إليها وتعاملوا معها، وتعرضت لمفهومها عند المحدثين وبينت كيف تطور هذا المفهوم وتعدد الآراء حوله واختلافاته بين القدامى والمحدثين.

أما الجانب التطبيقي من الدراسة فكان من نصيب الفصل الثالث، وقد اعتمدت فيه على المنهج الأسلوبى الذي يتخذ من اللغة أساساً للدراسة الفنية على اعتبار اللغة هي الأداة التي يستخدمها المبدع في تشكيل مادته الفنية فتنبعت الظواهر اللغوية المميزة التي ألح عليها ابن خفاجة في تشكيل صورته الشعرية، وتناولت أشعاره بالتحليل على مستويات اللغة: مستوى الصورة، مستوى التركيب، مستوى الموسيقى.

- على مستوى الصورة: تناولت فيه مستويات الصورة ومدى انحراف الدلالة في توظيفها للتشبيه والاستعارة والكناية في ديوان ابن خفاجة، والعناصر التي تشكلت منها صورته من لون ومظاهر درامية ومدى تكرارها وتقليديتها وتجديدها

- أما مستوى التركيب: فتعرضت فيه للتحليل التركيبي واخترت أهم الظواهر التركيبية التي ميزت شعره وشكلت عدولات أسلوبية تمرّ بها.

- مستوى الموسيقى: حاولت أن ألقى فيه الضوء على الموسيقى بشقيها الخارجي والداخلي وفرقت بينهما وبينت دورهما المتكامل في خلق الأجواء المناسبة لنفسية الشاعر وواقعه الداخلي لتشكيل صورته من خلال تحليل نماذج فنية. فحاولت توظيف التحليل الصوتي وسيلة من وسائل توضيح التشكيل الموسيقي، حيث تناولت فيه جملة من الظواهر الصوتية والإيقاعية التي تميز بها ابن خفاجة من خلال دراسة الأوزان والبحور وكيفية استخدامه لها في شعره، وكذلك الطبيعة الخاصة لأسلوب النغمية والبناء الصوتي للصورة من تردد الأصوات والألفاظ، وانسجام هذه الموسيقى مع معاني الصورة وتجسيدها لها.

وتأتي في الأخير الخاتمة لتكون محصلة لأهم نتائج البحث والدراسة.

وأخيرا إنني أشكر الله سبحانه وتعالى أن وفقني لإتمام هذا البحث وإخراجه على صورته هذه.

وأرجو أن يكون لهذا البحث بعض النفع عند الباحثين في الدراسات العربية وأملّي أن يكون منطلقا لأبحاث أخرى وإضاءة جديدة في ميدان النقد والأدب.





المدخل

الأسلوبية

المفاهيم والاتجاهات

يعد مصطلح الأسلوبية من المصطلحات النقدية الوافدة التي تدور كثيرا في الدرس النقدي العربي ويعتمدها النقاد كثيرا في تحليل النص الأدبي، وقد نشأ علم الأسلوب والأسلوبية مستندا إلى نشأة علم اللغة الحديث وتطوره، ولم تكن الأسلوبية في أول الأمر سوى منهج من المناهج اللغوية المستخدمة في دراسة النصوص ولا يزال هناك الكثير من الباحثين ينظرون إلى الأسلوبية " باعتبارها منهجا مستوحى من المناهج اللغوية كما لو كان مجرد وصف لغوي للنصوص الأدبية ولهذا السبب، يعدها بعض هؤلاء الباحثين فرعا من فروع علم اللغة العام"¹.

الأسلوبية:

تعريفها وتحديد مجالها واتجاهاتها.

إن الباحث في الأسلوبية أو في البحث الأسلوبي سيجد نفسه أمام آراء عدة وإشكاليات كثيرة، ذلك لأن الأسلوبية لم تنطلق من فراغ، وإنما اعتمدت وتداخلت مع العلوم القديمة والحديثة مما يجعلها ذات حدود واسعة.

الأسلوب le style والأسلوبية la stylistique مصطلحان يكثر تردهما في الدراسات الأدبية واللغوية الحديثة وعلى نحو خاص في علوم البلاغة انتماء وفي النقد الأدبي تطبيقا، ودائرة الأسلوب هي أكثر اتساعا من دائرة الأسلوبية، وقد عرف مصطلح الأسلوب قديما عند العرب، كما عرف عند غيرهم، وهو في المعجم العربي "السطر من النخيل وكل طريق ممتد، والأسلوب هو الطريق والمذهب والجمع أساليب"².

وللأسلوب مفهومين اثنين، مفهوم أدبي ومفهوم بلاغي، فهو بمفهومه الأدبي، إبداع أدبي يعكس طريقة الأديب في الإحساس والتعبير، ويعد خطابا أدبيا

¹ - عياد محمود، الأسلوبية الحديثة، مجلة فصول، مجلد1، عدد2، 1981، ص 124.

² - ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، مادة (سلب)، ص 225.

يتضمن رسالته إلى المتلقين. أما بمفهومه البلاغي، فإنه من الأساليب البلاغية التي تكون مباحث الدرس البلاغي الذي يهدف إلى تزويد المتعلم بالقواعد والفنون التي تمكنه من فهم أسرار البلاغة، فيسلم ذوقه ويرهف إحساسه بالجمال، وتنمو طاقته التعبيرية وترقى إلى مستوى الإبداع.

ودراسة الأساليب الأدبية هي من صميم الناقد، لأنها عمل أدبي، والعمل الأدبي هو موضوع النقد، ففيه يعمل وعليه يقوم، فالنقد هو الذي يكشف عن جوانب النضج الفني في العمل الأدبي ويبرز خصائص الأساليب الأدبية ويميز بينها¹.

أما الأسلوب في العصر الحديث فإنه يعرف بعدة تعريفات نظرا لتعدد الاعتبارات وهي على النحو الآتي:²

1. باعتبار المرسل أو المخاطب: هو التعبير الكاشف لنمط التفكير عند صاحبه، ولذلك قالوا الأسلوب هو الرجل.

2. باعتبار المتلقي والمخاطب: هو سيمات النص التي تترك أثرها على المتلقي أيا كان هذا الأثر.

3. باعتبار الخطاب: هو مجموعة الظواهر اللغوية المختارة الموظفة المشكلة عدولا، وما يتصل به من إحياءات ودلالات.

أما الأسلوب عند جون ديوي فهو "سمة الأصالة الفردية للذات الفاعلة في الخطاب"³.

¹ - سعد أبو الرضا، في البنية والدلالة، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، ص 21.

² - ينظر، أ. د أبو رضا، النقد الأدبي الحديث، أسسه الجمالية ومناهجه المعاصرة، رؤية إسلامية، ط2،

1423، ص 117.

³ - Georges Mounin ; Dictionnaire de linguistique ; Paris, p 456.

هذا الاتساع في دلالة معنى الأسلوب يقابله مجال أكثر تحديدا في دلالة معنى الأسلوبية، التي ترجع بداياتها إلى العالم السويسري **فرديناند دي سويسري** Ferdinand de Saussure (1857-1913م)*، الذي أسس علم اللغة الحديث وفتح المجال أمام أحد تلاميذه ليؤسس هذا المنهج وهو **شارل بالي** Charles Bally (1865-1947م)**، فوضع علم الأسلوبية كجزء من المدرسة الألسنية وعكف على دراسة الأسلوب فأصبحت الأسلوبية هي الأداة الجامعة بين علم اللغة والأدب¹، وبذلك ارتبطت نشأة الأسلوبية من الناحية التاريخية ارتباطا واضحا بنشأة علوم اللغة الحديثة. وفي سنة 1965 ازداد الألسنيون اطمئنانا إلى ثراء البحوث الألسنية واقتناعا بمستقبلها عندما أصدر ت. **تودوروف** Tzvetan Todorov * أعمال الشكليين الروس مترجمة إلى الفرنسية.

يعرف **شارل بالي** الأسلوبية على أنها: "علم يعنى بدراسة وقائع التعبير في اللغة المشحونة بالعاطفة المعبرة عن الحساسية"² ويعرفها **عبد السلام المسدي** بأنها "علم لساني يعنى بدراسة مجال التصرف في حدود القواعد البنيوية لانتظام

*- سويسري درس في جنيف ثم في ليزغ ثم استقر بباريس سنة 1880 ودرس بمدرسة الدراسات العليا النحو المقارن، ثم عاد إلى جنيف ودرس اللغة السنسكريتية ثم الألسنية (عبد السلام المسدي، الأسلوب الأسلوبية، ص 248).

** - هو ألسني سويسري ولد بجنيف ومات بها، تتلمذ على دي سويسري وبرع في الألسنية وعكف على دراسة الأسلوب فأرسى قواعد الأسلوبية في العصر الحديث ومن مؤلفاته: مصنف الأسلوبية الفرنسية (ينظر الأسلوب والأسلوبية المسدي، ص 241).

¹ - ينظر يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة الأردن، ط1، 2007، ص 38
*- بلغاري ولد سنة 1939م درس الأدب البلغاري ثم هاجر إلى فرنسا سنة 1963 من أهم أعماله نظرية الأدب، وتأليفه بالاشتراك مع ديكروللقاموس الموسوعي في علوم اللسان (ينظر عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ص 244).

² - محمد اللويحي، في الأسلوب والأسلوبية، مطابع الحميضي، ط 1، ص 42.

جهاز اللغة¹. وفي تعريف آخر " البحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب"²

وعرفها (جاكوبسون roman Jakobson *) بأنها تبحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولا وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا³. ويرى بيار جيرو أنها " بلاغة حديثة تحت شكلها المزدوج: علم للتعبير، ونقد للأساليب الفردية"⁴

بينما يرى نور الدين السد أن الأسلوبية هي الوجه الجمالي للألسنية، إنها تبحث في الخصائص التعبيرية والشعرية التي يتوصلها الخطاب وترتدي طابعا تقريريا في وصفها للواقع بشكل موضوعي ومنهجي⁵. ومن هنا يتضح لنا الفرق بين الأسلوب والأسلوبية من حيث أن الأسلوب وصف للكلام والأسلوبية علم له أسس وقواعد ومجال. الأسلوب إنزال للقيمة التأثيرية منزلة خاصة في السياق. أما الأسلوبية فهي الكشف عن هذه القيمة التأثيرية من ناحية جمالية وتقنية وعاطفية وأخيرا الأسلوب هو التعبير اللساني والأسلوبية دراسة التعبير اللساني.

فبالأسلوب يعتبر مهذا طبيعيا للأسلوبية، وهو يقوم على مبدأ الانتقاء والاختيار للمادة الأدائية التي تقوم في الخطوة التالية الدراسات الأسلوبية بمهمة

¹ - ينظر عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ص 56

² - المرجع نفسه، ص 34.

*- ولد بموسكو 1896م، أطلع على أعمال دي سوسير وأسس النادي الألسني بموسكو وعنه تولدت مدرسة الشكلين الروس، تنقل بين عدد من الدول واستقر بأمريكا وهناك رسخت قدمه في التنظير للألسنية (عبد السلام المسدي الأسلوب والأسلوبية، ص 245).

³ - المرجع نفسه، ص 33.

⁴ - pierre guiraud ; la stylistique ; 5^{eme} ed ; paris ; 1967 ; p 05.

⁵ - نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ج1، د ت، د ط ص 16.

تحليلها من الناحية الأسلوبية، ومن ثم إن مصطلح الأسلوبية يتجاوز مصطلح الأسلوب وإن كان مجالها في دائرته التي تفتح لها مجالات أرحب وأفسح نحو دراسة الإمكانيات اللغوية التي تولد تأثيرات جمالية.

ومن الطبيعي أن يكون حقلها هو التعبير الأدبي الذي يتجاوز الأداء اللغوي المكتفي بإيصال إشارة أو إشارات تبادلية بين المرسل والمتلقي لتحقيق التواصل، فمن هنا كانت حاجة الأسلوبية إلى الأسلوب، فمبدأ الاختيار والانتقاء إنما يحدده الأسلوب ومن ثم يعود المصطلح "أسلوب" مساندا ومقدما خدماته للأسلوبية فهو الذي يقدم المادة المدروسة.

تنوعت الدراسات الأسلوبية وتفرعت، وأصبح من الصعب أن نرصد دراسة واحدة لفروع متشعبة، ولكن يمكن اللجوء إلى أشهر الخيوط العامة، وأشهر الاتجاهات التي يمكن أن يندرج تحتها الكثير من التفاصيل الدقيقة، فيمكن رصد اتجاهين كبيرين في دراسة الأسلوب الحديث هما:

- الاتجاه الجماعي الوصفي أو أسلوبية التعبير
- الاتجاه الفردي، أو الأسلوبية التأصيلية

اتجاهات الأسلوبية ومناهجها.

إنه لمن الصعوبة الإلمام بكل الاتجاهات المنضوية تحت الأسلوبية لكثرتها واختلافها من جهة، ولتباين وجهات نظر الدارسين من جهة أخرى، وعليه يمكن اللجوء إلى أشهر الخيوط العامة، وأشهر الاتجاهات التي يمكن أن يندرج تحتها الكثير من التفاصيل، فيمكن رصد اتجاهين كبيرين في دراسة الأسلوب الحديث هما:

أولاً: الأسلوبية التعبيرية:

يرتبط مصطلح الأسلوبية التعبيرية stylistique de expression وكذلك مصطلح الأسلوبية الوصفية stylistique descriptive بعالم اللغة السويسري شارل بالي، فهو مؤسس الأسلوبية التعبيرية¹، وكان دي سوسير من قبل قد رفض تصور المدرسة التاريخية التقليدية للغة الذي يقوم على أن "اللغة تصور مثالي" يقف وراء تجميع الكلمات، كما يرى أن اللغة خلق إنسان وأنها اتصال ونظام ورموز تحمل الأفكار، ومن ثم فإن الفرد والجماعة يسهمون في إعطاء قيمة تعبيرية متجددة للأسلوب، ولا يكتفيان بتلقي القيم الجمالية عن السابقين، وهذا النقطة الأخيرة هي التي حاول بالي التركيز عليها، "وتقوم نظريته على دراسة ما أسماه بالمحتوى العاطفي للغة، وهي تهدف إلى دراسة القيم التعبيرية الكامنة أو المثارة في الكلام"²، وهو يقف أمام اللغة المنطوقة ليلاحظ العلاقة التي يمكن قياسها بين المحتوى العاطفي، والصيغة التي يصب فيها، ويقصد بهذا طاقة الكلام الذي يحمل عواطف المتكلم وأحاسيسه حيث أن المتكلم يحاول أن يشحن كلماته بكم كبير من الدلالات التي يظهر أثرها على المتلقي وهي ظاهرة تكثيف الدوال خدمة للمدلولات كما يسميها البعض³. ولقد أحدثت كتابات شارل بالي في هذا المجال، والتي بدأت منذ 1905 تأثيرا واسعا في المدارس الأسلوبية التي جاءت بعده، وعلى نحو خاص تلك التي تأثرت بالنزعة الوصفية في منهجه، ومن هؤلاء أصحاب الاتجاه الشكلي مثل رومان جاكوبسون، وتدوروف على شكل خاص. وأهم امتداد لمذهب بالي في الأسلوبية الوصفية هو ظهور الأسلوبية البنائية

- الأسلوبية البنائية

¹ - ينظر أحمد درويش، الأسلوب والأسلوبية، مجلة فصول، الأسلوبية، مجلد 5، ع1، ديسمبر 1984، ص52

² - المرجع نفسه، ص 56/54.

³ - ينظر محمد اللويحي، في الأسلوب والأسلوبية، م س، ص 44 .

هي أكثر المذاهب الأسلوبية شيوعاً، وعلى نحو خاص فيما يترجم إلى العربية أو يكتب فيها، وهي تعد امتداداً متطوراً لمذهب بالي في الأسلوبية الوصفية، كما تعد أيضاً امتداداً لأراء دي سوسير الشهيرة التي قامت على التفرقة بين ما يسمى اللغة *La langue* والكلام *parole*، وقيمة هذه التفرقة تكمن في التنبيه إلى وجود فرق بين دراسة الأسلوب بوصفه طاقة كامنة في اللغة بالقوة، يستطيع المؤلف استخراجها لتوجيهها إلى هدف معين، ودراسة الأسلوب الفعلي في ذاته، أي أن هناك فرقاً بين مستوى اللغة ومستوى النص¹.

لقد طرحت المدرسة الأسلوبية البنائية مبادئها في صور تطبيقية على كثير من الأعمال الأدبية، غير أن إذا كان البنائيون قد تابعوا الخيط العام للأسلوبية التعبيرية عند بالي، وتابعوا أيضاً المنهج الوصفي عنده، فإنهم تلافوا نقصاً وقعت فيه مدرسة بالي، حين قصرت اهتمامها على اللغة المنطوقة من ناحية، وحين أحجمت عن وضع تصوراتها اللغوية موضع التطبيق من ناحية ثانية. والمدرسة البنائية غمست نفسها في قلب الحركة الأدبية وزاوجت بين الدراسات اللغوية والنقدية وأخصبت الفرعين في آن واحد².

ثانياً: الأسلوبية التأصيلية: *stylistique genetique*

يمكننا ن نقف أمام اتجاهين من اتجاهات المدرسة التأصيلية وهما:

- الأسلوبية النفسية الاجتماعية:

في سنة 1959، كتب الباحث الفرنسي هنري مورير كتاباً عن سيكولوجية الأسلوب طرح فيه نظريته التي حاول من خلالها استكشاف ما أسماه "رؤية

¹- ينظر، أحمد درويش، الأسلوب والأسلوبية، مجلة فصول، م س، ص 65.

²- ينظر المرجع نفسه فصول، م س، ص 65.

المؤلف الخاصة للعالم"، من خلال أسلوبه، واكتشاف هذه الرؤية يقوم على أن هناك خمسة تيارات كبرى تتحرك داخل الأنا العميقة" وأن هذه التيارات ذات أنماط مختلفة وهي: القوة، الإيقاع، الرغبة، الحكم، التلاحم، وهي الأنماط التي تشكل نظام الذات الداخلية¹.

ويحاول مورير أن يربط بين هذه الخواص والألوان التعبيرية التي تلتقي معها كالأفعال والصور واستخدام علامات الترقيم على نحو معين، واللجوء إلى ألوان من حروف الصوامت، أو الإكثار من استخدام حروف ذات مخارج متقاربة ودلالات، ذلك كله على ما يسود "الأنا العميقة"

- الأسلوبية الأدبية:

تعد أخصب ما تفرع عن فكرة الأسلوبية التأصيلية، وأكثرها تأثيراً في تاريخ التعبير في القرن العشرين، والذي نمت بهذا الاتجاه وحوله إلى نظرية متكاملة في النقد اللغوي أو الأسلوبية الأدبية، وهو العالم النمساوي leo spitzer²، وقد كتب مؤلفاً مهماً عن علم اللغة والتاريخ الأدبي، وفي مقدمة هذا الكتاب عرض سبيتزر المنهج الذي اتبعه في دراسة (سيرفانتس، وفيدر وديور)، وتتلخص بعض خطوات المنهج عنده كما يلي:³

- المنهج ينبع من الإنتاج وليس من مبادئ مسبقة، وكل عمل أدبي مستقل بذاته

- الدراسة الأسلوبية ينبغي أن تكون نقطة البدء فيها لغوية

¹- أحمد درويش، الأسلوب والأسلوبية، مجلة فصول، م س ، ص 66.

²- المرجع نفسه، ص 67.

³- ينظر المرجع نفسه ، ص 67.

- الملامح الخاصة للعمل الفني هي مجاورة أسلوبية فردية، وهي وسيلة للكلام الخاص، وابتعاد عن الكلام العام.

ولقد كان لمنهج سببترز الذي أورده في مقدمة كتابه 'علم اللغة وتاريخ الأدب' أثر كبير في إخصاب النقد الأدبي وتخليصه من بعض الآثار السلبية للاتجاه الوضعي الذي كان في بدايات القرن العشرين.

وهكذا تمتد الأسلوبية " على رقعة اللغة كلها، فجميع الظواهر اللغوية ابتداء من الأصوات حتى أبنية الجمل الأكثر تركيباً يمكن أن تكشف عن خصيصة أساسية في اللغة المدروسة، وجميع الوقائع اللغوية مهما تكن يمكن أن تشف عن لمحة من حياة الفكر بأكملها منظوراً إليها من زاوية خاصة"¹.

وبما أن المبدع يعتمد على اللغة بوصفها المادة الأساس في عمله الإبداعي فإن الأسلوبية تتأمل طريقة استخدام اللغة لتجمع من الجزئيات والتفاصيل ما يمكن الخروج به من تعميمات تحليلية تدل على طبيعة أسلوب الشاعر، ويتم هذا التحليل وفق مستويات التحليل الأسلوبي من الناحية العملية والتي هي المستوى الصوتي والمستوى التركيبي والمستوى الدلالي، وأهم المعايير التي تعتمد عليها الدراسة الأسلوبية في هذه المستويات يمكن إجمالها فيما يلي:

- المنظور الإحصائي:

ويطبق من خلال الاهتمام بمعدل التكرار لبعض العناصر اللغوية، فالعنصر الذي يتكرر أكثر من غيره أولى بالدراسة لأن تكراره يعني أنه سمة أسلوبية في

¹ - شارل بالي، علم الأسلوب وعلم اللغة العام من كتاب اتجاهات البحث الأسلوبي، اختيار وترجمة وإضافة شكري عياد، ط1، دار العلوم، 1985، ص 21.

النص، وأن المبدع يعول عليه أكثر من غيره ولكن الإحصاء وحده لا يكفي، فهو مؤشر محض تكتمل دلالاته بالنفاذ إلى تفسيره وتحليله والنفاذ إلى ما وراءه. كما أن المبالغة فيه قد تؤدي إلى قتل الدراسة الأدبية بتحويلها إلى جداول صماء تخنق روح النص وتكتم أنفاسه، وهذا ما تعاني منه بعض الدراسات الأسلوبية المعاصرة، التي تجاوزت حدود المعقول في الإفادة من هذا المنظور، بحيث نظرت إليه وكأنه غاية الدراسة الأسلوبية ومنتهاهها.

مبدأ الانزياح:

يشكل الانزياح Ecart- Déviation قاعدة أسلوبية متينة ومرتكزا محوريا لكم وافر من الكتابات الأسلوبية التي اتخذت من أسلوبية الانزياح تسمية لها، موازية للأسلوبية الأدبية.

ويشكل الانزياح في الخطاب الشعري مجالا واسعا للتفاعل والتواصل، إذ يوجب شعور المتلقي وإحساسه بما يسمى اللحظة الفجائية أو لحظة المفاجأة، التي يسببها لدى القارئ من خلال مجالات مختلفة في خرق قوانين اللغة ليصبح الخطاب عاملا مؤثرا وممتعا متجاوزا بذلك القاعدة والمعيار والخطاب العقلاني¹.

ويشير قاموس غريماس وكورتاس، إلى أن هذا المفهوم الذي يشكل أحد التصورات الأساسية للأسلوبية - الانزياح - إنما يعود إلى دي سوسير في تمييزه بين اللغة والكلام باعتبار الكلام "مجموع الانزياحات الفردية التي يضعها مستعملي اللغة"²

¹- أ.د. برونة محمد، الخصائص الأسلوبية في شعر ذي الرمة، أطروحة دكتوراه مخطوطة بكلية الآداب، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، 2008، ص 186.

²- sémiotique Dictionnaire raisonne de la théorie de langage, hachette livre 1993, p 113 'Ecart

ويوضح منذر عياشي مفهوم الانزياح بأنه: "إما خروج على استعمال المؤلف للغة، وإما خروج عن النظام اللغوي نفسه، أي خروج على جملة القواعد التي يصير بها الأداء إلى وجوده. وهو يبدو في كلا الحالتين كما يمكن أن نلاحظ وكأنه كسر للمعيار، غير أنه لا يتم إلا بقصد من الكاتب أو المتكلم، وهذا ما يعطي لوقوعه قيمة لغوية وجمالية ترقى به إلى رتبة الحدث الأسلوبي"¹

وتتطلق الأسلوبية بفكرة العدول عن المعيار فيتحدد موضوعها حينئذ بدراسة الأسلوب من خلال الانزياحات اللغوية والأسلوبية في الصناعة الأدبية، فالانزياح ليس له حد إلا أن يؤدي إلى تحطيم العلاقات بين المكونات اللغوية لتصل إلى الإبهام، وذلك بمخالفة قوانين اللغة مخالفة صريحة²، كما لا يعد كل انحراف أسلوباً، غداً لا بد أن تصاحبه وظيفة جمالية وتعبيرية فيمكن أن نبدأ الخطوات في التحليل الأسلوبي ب: مراقبة الانحرافات كتكرار الصوت، أو قلب نظام الكلمات، أو بناء تسلسلات متشابهة من الجمل، فكل ذلك بما يخدم وظيفة جمالية كالتأكيد أو الوضوح³.

ويطالعنا الأسلوبيون بتسميات مختلفة ومصطلحات متعددة للانزياح، وهذا الاختلاف ناتج عن اختلاف في مفهوم المصطلح نفسه، فهو الانزياح Ecart أو التجاوز Abus عند فاليري Valery والانحراف Déviation عند سيبتر

¹- منذر عياشي، مقالات أسلوبية، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1990، ص 85.

²- أ. د بن مالك حسان، تجليات الاتجاه النسقي في النقد الروائي العربي، أطروحة دكتوراه دولة مخطوطة، بكلية الآداب، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، ص 337.

³- المرجع نفسه، ص 369، نقلاً عن أوستن وارين وريني ويليك، نظرية الأدب، تر محي الدين صبحي، دمشق، 1972، ص 131-132.

spitzer والانتهاك Viol عند كوهن Cohen واللحن incorrection وخرق السنن violation des normes عند تودوروف

ولا شك أن كثرة الحدود الاصطلاحية الغربية الدالة على هذا المفهوم الأسلوبي قد انعكست بأضعافها على النقد العربي الجديد، والذي صار يحفل بالحديث النظري والتطبيقي في هذا المجال، وربما كان عبد السلام المسدي أول من نقل هذا المصطلح بمرجعياته المنهجية الغربية إلى اللغة العربية، وقد رأى حينها "أن مصطلح l'cart عسير الترجمة لأنه غير مستقر في متصوره (...)"، وعبرة الانزياح ترجمة حرفية للفظة (...) على أن المفهوم ذاته قد يمكن أن يصطلح عليه بعبارة (التجاوز) أو نحوي له لفظة عربية استعملها البلاغيون في سياق محدد وهي عبارة العدول¹، ويرى عذنان بن ذريل أن هذه التسميات المختلفة هي في الحقيقة لمسمى واحد وأطلق عليها عائلة الانزياح، وما الاختلاف في التسمية إلا نتيجة للاختلاف في النظرة إلى تطبيقاتها وتحليلاتها².

مبدأ الاختيار:

يذهب علماء الأسلوب إلى عملية الخلق الأسلوبي إنما تستوي في الاختيار أولاً وفي التركيب ثانياً، فشان المبدع أن يختار من الرصيد اللغوي الواسع مظاهر بمن اللغة محدودة ثم يوزعها بصورة خاصة، فيكون بها خطاباً، ويعتبر الاختيار من أهم مبادئ علم الأسلوب، لأنه يقوم عليه تحليل الأسلوب عند المبدع، ويقصد به العملية التي يقوم بها المبدع عندما يستخدم لفظته من بين العديد من البدائل

¹ - عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، م س، ص 162.

² - ينظر عذنان بن ذريل، النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1989، ص 26.

الموجودة في معجمه؛ فاستخدام هذه اللفظة من بين سائر الألفاظ هو ما يسمى "اختيار" وقد يسمى "استبدال" أي أنه استبدال الكلمة بغيرها لمناسبتها للمقام والموقف. ويتصل بهذا المبدأ شيء آخر يسمى بـ "محور التوزيع" أو "العلاقات الركنية" ويقصد بها تنظيم وتوزيع الألفاظ المختارة وفق قوانين اللغة وما تسمح به من تصرف، وهذه العملية هي التي يسميها جاكبسون "إسقاط محور الاختيار على محور التوزيع"¹.

وتتجلى أهمية الاختيار في الدراسات الأسلوبية بوضوح عند جاكوبسون عندما عرف الوظيفة الشعرية بأنها إسقاط مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف، فالاختيار ناتج على أساس قاعدة التماثل والمثابرة والمغايرة والترادف والطباق، بينما يعتمد التأليف وبناء المتوالية على المجاورة²، أو ما أصبح يعرف بمحور الاستبدال ومحور التركيب.

ومهما يكن فإن تحديد الأسلوب على أنه اختيار محور أساسي من محاور الدراسات الأسلوبية التي قدمت الأسلوب على أنه متصل بوعي المبدع وذاتيته التي تميزه عن الذوات الأخرى، فتفاوت الأسلوب ربما يكون قائماً على طبيعة الاختيار الذي يعد عنصراً أساسياً من عناصر عملية الإبداع.

- مبدأ التركيب:

يقوم مبدأ التركيب في المنظور الأسلوبي على ظاهرة إبداعية سابقة عليه، وهي ظاهرة الاختيار التي لا تكون ذات جدوى إلا إذا احكم تركيب الكلمات المختارة في الخطاب الأدبي، وظاهرة التركيب هي تنضيد الكلام ونظمه لتشكيل سياق الخطاب الأدبي، وهو عنصر أساسي في الظاهرة اللغوية، فباختيار المتكلم أو

¹ - ينظر عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، م س، ص 135.

² - يوسف أبو العدوس، الأسلوبية بين الرؤية والتطبيق، م س، ص 169.

الكاتب لأدواته التعبيرية من الرصيد المعجمي للغة ثم تركيبه لها تركيباً تقتضي بعضه قوانين النحو وتسمح ببعضه الآخر سبل التصرف عند الاستعمال، أي عرضه مبدأ التعادل في محور الاختيار على محور التركيب تتحد بأدبية النص أو وظيفته الشعرية¹.

وكل تركيب أسلوبية يتضمن أبعاداً دلالية تخصه، وأن أي تغيير في بنية التركيب بتقديم أو تأخير في بعض وحداته اللغوية أو تعريف أو تكرار أو إضمار، كل ذلك يكون بهدف ويتقصده المبدع عن وعي وإدراك. ولا يمكن أن تظهر خاصية أسلوبية في التركيب دون قصد، فمهما كان التغيير طفيفاً في التركيب فإنه يأتي استجابة لنسق ويتطلبه السياق، وكل ذلك يعطي صورة تركيبية مختلفة تترتب عنها معان مختلفة، لأن طريقة التركيب اللغوي هي التي تمنحه كيانه وتحدد خصوصيته.

يعتمد تحليل النص على الأسلوبية وما تقدمه من نتائج تبرز من خلالها صورة واضحة عن علاقة النص بالمبدع وما يضمّر في داخله من أفكار، وذلك من خلال دراسة الألفاظ واستخلاص الدلالات الواضحة التي تعكس علاقة المبدع بالنص وتشكيلات اللغة فيه "بوسائل نقدية تسهم في إبراز الكاتب ورؤاه، وذلك من خلال دراستها لسياقات الألفاظ وما تنطوي عليه هذه السياقات من دلالات مختلفة وكذلك من خلال دراسة جرس الألفاظ في النص الأدبي"².

إن الدراسة الأسلوبية تتعامل مع لغة النص تعاملًا فنياً من خلال إبراز الظواهر اللغوية المميزة، ومحاولة إيجاد الصلة بينها وبين الدلالات التي عن

¹ - ينظر عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، دار الطليعة بيروت، ط1، 1982، ص 52.

² - أبو العدوس يوسف، البلاغة والأسلوبية، م س، ص 185/186.

طريقها يمكن الوصول إلى المعنى الغائب في النص، وبذلك تشكل القيمة الفنية للغة التي يتشكل منها النص والتي يمكن بالمنهج الأسلوبي التعرف إليها من خلال وضع الكلمات في أنساق تعبيرية، ثم انتظام هذه الكلمات في جمل وانتظام الجمل في فقرات، وتضافر هذه الأنساق مع المعنى. وبذلك تركز الدراسة الأسلوبية أصلاً على دراسة الجزئيات اللغوية في النص للوصول إلى دراسة شاملة؛ أي أنها تبدأ من الجزء وتنتهي إلى الكل " ومن المهم الإشارة إلى أن تناول الأسلوبي إنما ينصب على اللغة الأدبية، لأنها تمثل التنوع الفردي المتميز في الأداء، بما فيه من وعي واختيار وبما فيه من انحراف وعدول عن المستوى العادي المؤلف، بخلاف اللغة العادية التي تتميز بالتلقائية والتي يتبادلها الأفراد بشكل دائم وغير متميز"¹.

وعلى الناقد عند تحليل النصوص أن يضبط مشاعره الذاتية لكي يتوصل إلى النتائج الموضوعية التي يعكسها النص؛ فيقف الناقد في منطقة حيادية بين المرسل والمتلقي متخذاً من النص وسيلة اتصال تعكس مجموعة التقاليد الموروثة أو المستحدثة، وذلك من خلال متابعة الظواهر الأسلوبية المتكررة لأنها "تمثل الملمح الأسلوبي الصحيح، فمن خلالها يمكن تحويل المضمير إلى الظاهر وهو ما يحتاج إلى نوع من الحدس المرافق للنظر العميق والمزامن للقدرة على التحرك بين التحليل والتركيب"².

¹ - عبد المطلب محمد، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان للنشر، ط1، 1994، ص 168.

² - عبد المطلب محمد، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ص 24.



الفصل الأول

ابن خفاجة

حياته شعره ومصادر صورہ

إن تاريخ الأدب العربي حافل بالصفحات المشرقة مما يجعل منه أحد الآداب الكبرى في العالم وهو أدب ولد ناضجا أو بمعنى أدق إن أقدم ما وصل إلينا منه يحمل سمات الشخصية الأدبية الحية الأصلية الجديرة بأن تعيش على مر العصور، وينفرد الأدب الأندلسي من بين المراحل المختلفة بأنه يجمع مزايا كثيرة في حلقة (نقطة) التقاء بين الشرق والغرب، ففيه رصافة الأدب العربي القديم، وفيه الجدة التي تتحرك في الموشحات والأزجال، وفيه رومانسية ابن زيدون وخفة روح أبي الحكم الغزال، وفيه باختصار شديد أروع ما يمكن أن يوجد في أدب أمة من الأمم، ولذا وجد شعراء العصر الأندلسي كل تقدير وعناية من العلماء والأدباء والمؤرخين قديما وحديثا، ومن أبرز الشعراء الأندلسيين – "ابن خفاجة الأندلسي" - من أعلام الشعر الأندلسي في القرنين الخامس والسادس الهجريين.

حياته:

ابن خفاجة هو أبو إسحاق إبراهيم بن أبي الفتح بن عبد الله الهواري الأندلسي شاعر شرق الأندلس، ولد سنة 450هـ/1058م بمدينة شُقْرُ*¹، وذكره الطبري في بغية الملتبس أنه "إبراهيم بن الفتح بن عبد الله بن خفاجة، أبو إسحاق الخفاجي، شاعر مشهور متقدم، مبرز حسن الشعر خبيث الهجاء وشعره كثير مجموع، وكانت له همة رفيعة"².

كان ابن خفاجة مقيما في شرقي الأندلس، عاش زمن ملوك الطوائف وإبان دولة المرابطين، وهذه العصور أزهى عصور الأندلس، فيها قامت دولة الأدب والشعر وغصت مجالس الأمراء بالشعراء.

* - شُقْرُ بضم الشين وسكون القاف والراء المهملة، وإنما قيل لها جزيرة لأن الماء محيط بها، فهي من أعمال بلنسية إحدى عواصم الأندلس

¹ - محمد نور الدين، ابن خفاجة شاعر شرق الأندلس، دار الكتاب العلمية، لبنان، ط1، 1990، ص 23.

² - أحمد بن يحيى الطبري، بغية الملتبس في تاريخ رجال الأندلس، دار الكتاب العربي، 1967، ص 217/216.

كانت أسرته على جانب من اليسر والاهتمام بالعلم مما جعل موهبته في نظم الشعر والكتابة تظهر في وقت مبكر، وكان والده من أعيان المدينة فعاش في سعة من العيش، فعرف بالتأنق في مظهره ومطعمه ولم يشتغل بعمل ولم يتزوج.

كان ابن خفاجة إنسانا متميزا وذا شخصية فريدة في عصره من حيث طباعه وسلوكه وملامح شخصيته ونظرته إلى الحياة، وهو على الرغم من ماله وجاهه وحبه للحياة لم يتزوج قط ومع أنه عاش عصر ملوك الطوائف فقد أعرض ولم يجعل شعره في خدمتهم وقد قال ابن بسام في ترجمة الشاعر في الذخيرة: "لا أعلمه تعرض لملوك الطوائف بوقتها على أنه نشأ في أيامهم ونظر إلى تهافتهم في الأدب وازدحامهم..."¹. ووصفه ابن الآبار في التكملة بأنه كان نزيه النفس لا يتكسب بالشعر ولا يمتدح رجاء الرشد"².

لقد أقبل ابن خفاجة على حياة اللهو والطرب، وهو في مقتبل العمر، كما يقبل عليها غيره من أبناء النعمة في مثل تلك السن، فهيأت له الأندلس في ظلالها أجمل مجلس، وعصرت له من كرومها أطيب خمر، فكان له حظ كبير في مناجاة الطبيعة وجمالها، لأن بلدته التي عاش فيها كانت من أجمل البلاد وأحسنها بهاء وكان كثير التأمل في المشاهدات وكثير النظر والتأمل في الألوان وتتاسق الأشياء، فحملته دقة النظر على دقة التعبير، فهو لا يحب إلا الجمال، ولا يميز من الأشياء التي يراها إلا ما يتفق مع صفاته النفسية، فكان فرحا مسرورا لا تكاد تجده يصف منظرا محزنا أو شيئا قبيحا، فشعره صورة لحياته النفسية المملوءة بالسرور والإعجاب بالجمال. وكانت نفسه مطمئنة هادئة ميالة إلى اللهو والمجون، فجاء شعره أيضا بهذا الاطمئنان النفسي والهدوء الفكري والمجانة الخلقية فلا نرى في كلامه شيئا يدل على الشك أو الحيرة، أو الخروج

¹ - محمد رضوان الداية، ابن خفاجة، الذخائر، دار قتيبة ط1، 1982، ص 26.

² - المرجع نفسه، ص 27.

من عالم الخيال إلى عالم الحقيقة، أو ما يدل على تفكيره في الحياة وأهوالها، فهو لم يكن يميل إلى ذلك لأنه كان يريد أن يعيش في نوع من الأحلام اللذيذة.

لذلك كان أثر هذه الحياة عظيماً في نفسه، فولدت فيها كثيراً من المعاني الشعرية واندفع إلى تصويرها وإلى التعبير عنها بما فطر عليه من دقة الإدراك، فكان الجمال مثار شعره ومبعث خياله وافتتانه. غير أن ابن خفاجة لم يطل وقوفه عند مرحلة الشباب هذه فانقضت سريعاً، وربما قبل أوانها، إذ أفاق صباح يوم وهو يعاف ما كان عليه من سرور ويمل ما عاود القول فيه، من شعر الملذات وهو يفكر في شيء عميق يبكيه لأنه لا يعرفه ويشجيه وهو الخلي الفؤاد

فَإِنْ بَكَيتُ وَقَدْ يَبْكِي الْخَلِيلُ فَعَنْ شَجْوٍ يُفَجِّرُ عَيْنَ الْمَاءِ فِي الْحَجَرِ¹.

لم يبك ابن خفاجة هذا البكاء على شيء فقده، إذ هو لا زال محاطاً إلى آخر عمره بالملذات، فهو لم يفقد السرور ولكنه فقد الإحساس بالسرور، فبدأ له أن هذا من خداع الأيام ونكدها، واستغرب كيف كان يأنس اللذة والآن يفوته مسها المرعش.

فَيَا عَجَبًا لِي ! كَيْفَ آنَسُ بِالْمُنَى وَغَايَةً مَا أَدْرَكْتُ مِنْهَا إِلَى الْفَوْتِ².

فقد بلغ درجة من اللذة المؤلمة، فعاد يكره أهون اللذات ويزري على الضاحكين، وينصح لهم بالبكاء.

يَا ضَاحِكًا مِلَّاءَ فِيهِ جَهْلًا أَحْسَنُ مِنْ ضَحِكِكَ الْبُكَاءُ³

عاش ابن خفاجة ما عاش ونال من اللذة ما نال، ومر كل ذلك به كالرؤى البهيجة، ولكنها للأسف سريعة كأيام السرور.

¹ - ديوان ابن خفاجة، ص 140.

² - الديوان، ص 70.

³ - ديوان ابن خفاجة، ص 25.

أَلَا رَبَّ يَوْمٍ حَتَّتِ الْكَاسُ خَطْوَةً فَطَارَ وَأَيَّامُ السُّرُورِ قِصَارٌ¹.

ولما بلغ ابن خفاجة سن الستين غير مجرى حياته كما أخبر عن نفسه، وأدخل تعديلا على مسلكه، وذلك بتأثير الدين الذي هو من أهله ورغبة منه في التغيير عساه أن يجد عزاء، فاعتكف وهجر الخمر، ونسك نسك ابن أذينة، كما وصفه "ابن خلقان"، وغض عن إرسال نظره في أعقاب الهوى، ووصفه في الحالتين فقال: "وكان في سن الشبيبة مخلوع الرسن"، في ميدان مجونه، كثير الوسن بين صفا الانتهاك وحجونه ** لا يبالي بمن التبس ولا أي نار اقتبس ! إلا أنه نسك يوم نسك ابن أذينة²، وغض عن إرسال نظره في أعقاب الهوى عينه³.

عمر الشاعر أكثر من 82 عاما، وعاش في أثناء هذا العمر الطويل إلى أن مات عنه أصحابه واحدا بعد الآخر، وظل وحيدا يراقب رحلته الأخيرة في قلق وترقب، وكان إلفه لمربع الصبا يذكره دائما بمن رحل من أصحابه ومن بقي، وقد يشط به هذا الإحساس إلى أن يزور المقابر ويندب أصحابه فيه.

فَطَالَ وَقُوفِي بَيْنَ وَجْدَةٍ وَزَفْرَةٍ أَنْادِي رُسُومًا لَا تَحِيرُ جَوَابًا

وَقَدْ دُرِسَتْ أَجْسَادُهُمْ وَدِيَارُهُمْ فَلَمْ أَرَى إِلَّا أَقْبَرًا وَيَبَابًا⁴.

كان شديد الإحساس بالوحشة، مفرط الشعور بالغربة، غربة الحياة بعد فقدان الشباب، وبعد فقدان الخلان وذلك بسبب عدم وجود أسرة له وولد يشغله عن بعض

¹ - ديوان ابن خفاجة ، ص 129.

** - خلع الرسن : كناية عن الاندفاع والاسترسال

** - الصفا والحجون: اسمان لموضعين.

² - عروة بن أذينة: (نحو 130هـ) من شعراء الغزل المشهورين في العصر الأموي، ويعد أيضا من الفقهاء والمحدثين واشتهر بنكته وورعه.

³ - د محمد رضوان الداية ، الذخائر، ابن خفاجة، م س، ص 28.

⁴ - ديوان ابن خفاجة ص 60

التفكير فصار عنده خوفا من الموت ذاته الآتي لا محالة، فقال عنه الطيبي في بغية الملتبس: "أخبرني بعض أشياخي أن ابن خفاجة كان يخرج من جزيرة شقر وهي كانت وطنه في أكثر الأوقات إلى بعض تلك الجبال التي تقرب من الجزيرة وحده، فكان إذا صار بين جبلين نادى بأعلى صوته يا (إبراهيم) تموت! - يعني نفسه، فيجيبه الصوت ولا يزال كذلك حتى يخر مغشيا عليه!"¹.

بقي الشاعر على هذا الحال من الوحدة والتفرد ومن الزهد والانصراف إلى العبادة والأنس بالطبيعة من حوله، فكرهه للموت وعدم تقبله لفكرة الفناء وترك ذلك النعيم الذي طالما عاش فيه، وتخليه عن مختلف أنواع الشهوات والملاذات، كل ذلك جعله يتحد أكثر بالطبيعة متجاهلا الموت، وكل هذا جعل من ابن خفاجة شاعر الطبيعة من الطراز الأول وهو القائل:²

إِنَّ لِلْجَنَّةِ فِي الْأَنْدَلُسِ مُجْتَلَى حُسْنٍ وَرِيًّا نَفْسٍ
فَسَنَا صُبْحَتِهَا مِنْ شَنْبٍ وَدَجَى ظُلُمَتِهَا مِنْ لَعَسٍ
فَإِذَا مَا هَبَّتِ الرِّيحُ صَبَاً صَحْتُ: وَأَشْوَاقِي إِلَى الْأَنْدَلُسِ.

من الملفت للانتباه في حياة ابن خفاجة أنه توقف مدة طويلة عن قول الشعر توقفا تاما، وعند ما عاد لنظمه من جديد خص بعض أمراء المرابطين ورجالهم المرموقين بمدائحه الطويلة التي كانت قوية السبك محكمة البناء.

قال ابن خفاجة عن هذه المرحلة من حياته: "ولما انصدع ليل الشباب عن فجره، ورغب المشيب بنا هجره نزلت عنه (أي الشعر) مركبا وتبدلت به مذهباً، فأضربت

¹ - محمد رضوان الداية ذخائر ابن خفاجة، م س، ص 28.

² - ابن خفاجة الديوان، ص 178.

عنه برهة من الزمان طويلة، إضراب راغب عنه زاهد فيه، حتى كأي ما سامرته جليسا، يشافهني أنيسا، ولا سايرته أليفا يفاوهني لطيفا¹.

توفي ابن خفاجة سنة 533هـ في 26 شوال، وقد بلغ من العمر 82 سنة² أو تزيد وقد أدركه الهرم وأنهكته الأيام حتى قال لمن سأله عن حاله:

أَيُّ عَيْشٍ أَوْ غِذَاءٍ أَوْ سِنَةٍ لَابْنِ إِحْدَى وَثَمَانِينَ سَنَةٍ

قَلَّصَ الشَّيْبُ بِهِ ظِلَّ امْرِئٍ طَالَمَا جَرَّ صَبَاهُ رَسَنَهُ

تَارَةً تَسْطُوبُهُ سَيِّئَةً تُسَخِّنُ الْعَيْنَ وَأُخْرَى حَسَنَةً³

يمكننا تقسيم شعر ابن خفاجة إلى قسمين:

الأول: يمثل مرحلة شبابه أيام ملوك الطوائف حين كان مضربا عنهم مستغرقا في الطبيعة يميل شعره فيها إلى المقطوعات أكثر من القصائد.

الثاني: يمثل مرحلة عودته إلى قول الشعر وكان قد تقدم في السن وابتعد عن المجون أيام المرابطين.

وقد انطلقت شاعريته من جديد فخصهم بمديحه ومال شعره إلى القوة والجزالة والطول والتأمل، يقول الدكتور إحسان عباس عن عودته إلى الشعر: "هناك شعراء آخرون مثل ابن خفاجة كانوا قد صمتوا في عصر الطوائف وانطلقت شاعريتهم ثانية في عصر المرابطين"⁴.

¹ - ينظر إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي، عصر الطوائف والمرابطين، دار الثقافة بيروت، ط7، 1985، ص 206.

² - محمد عبد المنعم خفاجي الأدب الأندلسي، التطور والتجديد، دار الجيل بيروت، ط1، ص 503.

³ - ديوان ابن خفاجة، ص 321 / 322.

⁴ - إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين، م س، ص 80.

فنونه الشعرية:

ابن خفاجة شاعر غنى ألمه وآماله، فكان طروباً سعيداً حيناً، حزيناً حيناً آخر، صور حياته الخاصة، وطرح مواجده الذاتية وجعل الشعر متنفساً لهما وأحزانه، وهو أيضاً شاعر التزم بدعوة المرابطين، فتح لها قلبه وسخر شعره وأعطى من نفسه المحبة فيهم والدعوة لهم، بل إن محبته لهم وسروره بتخليصهم بلاده وقناعاته المطلقة بأثرهم، قد دعت للعودة للشعر بعد انقطاع وحركت فيه الشاعرية، وبقي مدة حياته يمدح أمراءهم ويحسن العلاقة بهم ويحترمهم ويحترمهم.

وتغلب على شعر ابن خفاجة نوازع تطبعه بطابعها، وتلونه بألوانها، منها سيطرة موضوع الطبيعة على شعره، وهي سيطرة تعطي الشعر رونقاً خاصاً وبهاءً، وتعطيه نفحة خاصة رقيقة جميلة، فقال عنه المقري* (ت 1041هـ- 1631م): "وكان صنوبري الأندلس أبو إسحاق بن خفاجة، وهو من رجال الذخيرة والقلائد والمشهب والمطرب والمغرب، وشهرته تغني عن الإطناب فيه مغرى بوصف الأنهار والأزهار وما يتعلق بهما، وأهل الأندلس يسمونه الجنان، ومن أكثر من شيء عرف به"¹. فتعلق ابن خفاجة بالطبيعة تعلقاً مدهشاً لم يشهد الأندلسيون مثله لذا وصفوه بالجنان وبصنوبري الأندلس.

يشتمل شعر ابن خفاجة على الوصف والمدح والثناء والغزل والحكمة والمتفرقات ولكن أكثر شعره كان في الوصف، فالخيال هو كل شيء في شعره وهو خيال يدعو إلى حب الجمال ورقة الشعور يهذب الذوق ويملاً القلب بهجة

* هو الفقيه الشيخ أبو العباس أحمد بن محمد بن العباس بن أحمد بن يحيى بن عبد الرحمن بن أبي العيش بن محمد المشهور بالمقري ويلقب بشهاب الدين أصله من سلفة من مقرة وهي إحدى قرى مسيلة الجزائرية ولد سنة 922هـ، على أن هناك تضارباً حل تاريخ ميلاده بين المؤرخين رحل إلى فاس ثم إلى المشرق واشتغل بالقبوة ثم القضاء والخطابة أشهر آثاره "أزهار الرياض" "نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب وذكر وزيرها لسان الدين ابن الخطيب"

¹ - المقري، نفح الطيب، تحقيق يوسف الشيخ محمد اليفاعي، دار الفكر بيروت، ط1، ج4، 1998، ص 271.

وسرورا، لأن ابن خفاجة مصورا ماهرا، ووصافا مبدعا للمشاهدات وأكثر معانيه مأخوذة من مشاهداته وقد امتلأت نفسه بذلك حتى في المدح والثناء.

1. المدح:

كانت نية ابن خفاجة في قصائده المدحية أن يكون شاعرا كلاسيكيا، بآتم معنى الكلمة، فتناول كل الأغراض المدحية مثل كرامة الأصل والفضيلة والشجاعة والكرم والرافة والحلم.

وحل ابن خفاجة من أمراء المرابطين محلا مرموقا فصار يمدح أمراء الدولة ووزرائها وقضااتها وكبار شخصياتها، وكان مدحه لهم مودة فيهم وإعجابا حقيقيا ومحبة وولاء، والممدوحون في شعره ثلاثة، الأمراء من المرابطين والوزراء الذين تولوا الوزارة في بلاد الأندلس والقضاة، وتدور قصائد المديح فيهم حول التهنية بالولاية أو شكر عن صنيع قدم له، أو توسل لقبول شفاعته أو بمناسبة انتصار في معركة من المعارك.

وله قصيدتين في الأميرين تميم وإبراهيم في موضوع المديح المشبوب بالعتاب، وقصيدته في مديح "مريم" زوجة الأمير تميم طراز فريد في ديوانه، تدل على المكانة التي وصلت إليها المرأة المرابطة، وعلى ثقافة القوم العربية وقد وصفها الشاعر في مقدمة القصيدة بمعرفة الشعر وحفظه وهو يتشفع بالأميرة إلى زوجها تميم.

يقول ابن خفاجة:¹

وَكَفَى احْتِمَاءَ مَكَانَةٍ وَصِيَانَةٍ أَنِي عَلِقْتُ بِذِمَّةٍ مِنْ مَرِيَمٍ

¹ - ديوان ابن خفاجة، ص 291.

ذَاتِ الْأَمَانَةِ وَالِدِيَانَةِ وَالتَّقَى وَالْخُلُقِ الْأَشْرَفِ وَالطَّرِيقِ الْأَقْوَمِ
مِنْ أَسْرَةٍ يَتَلَتَّمُونَ إِلَى الْوَعَى يَوْمَ الْحَفِيزَةِ بِالْعَجَاجِ الْأَقْتَمِ.

وقد مدح ابن خفاجة الممدوحين من الأمراء بالمعاني التي نألفها في الشعر العربي في المديح، كالإشارة إلى الشجاعة والكرم والنسب وركز على ما يتميز به الممدوح من صفات شخصية ونوه بالمقامات الخلقية والدينية من ورع وتقوى وإغاثة... فيظهر لقارئ شعر ابن خفاجة في هذا الباب صدقه في الانفعال وارتباطه الوثيق بالكلام الذي يقوله ونظرته الجديدة إلى الموضوع. وصارت القصيدة في هذا الباب أشبه بالبطاقة تؤدي غرضها في إطار فني جميل¹.

إن مديح ابن خفاجة باب واسع من أهم أبواب شعره، فكان شعره وليد انفعالات المحبة والمودة وأحيانا وليد العتاب الرقيق الذي سرعان ما يستجيب له المعاتب بالمودة، ولقد كانت عند ابن خفاجة القدرة على حسن التأتي والتلطف في المعالجة حين مدح الأمراء وحين مدح السيدة مريم. وكان ينتقل بين المعاني التقليدية وما يستمدّه من الشخصيات الممدوحة في أخلاقهم وأعمالهم وطبائعهم بحيث يلائم الحديث الشخص المتحدث عنه ويناسب مقامه ويتصل بهذا الحديث ما يخص الجوانب الفنية والأسلوبية.

وتستقل بعض قصائده بوضوح الطابع الإخواني المنفصل عن المديح، حيث تكون المخاطبات بينه وبين بعض الأصدقاء من الشعراء والكتاب وغيرهم، فقد كان على ارتباط وثيق بنفر منهم يصلونه بالمجتمع ويشعرونه بالألفة، ويرتبط حديثه إلى أولئك الأصحاب بمجالس الأُنس واللهو والشراب والصدقة الخالصة وغير ذلك مما

¹ - محمد رضوان الداية ، الذخائر ابن خفاجة، م س، ص 42.

يكون بين الأصدقاء، فهو يبعث بقصيدة إلى ابن عائشة الأديب " يستدعيه للأنس والراحة معه فيقول:¹

وَوَصَلْتُ مَا بَيْنِي وَبَيْنَ مُحَمَّدٍ حَتَّى كَأَنَّا مُعْصَمٌ وَذِرَاعُ
فَطَفَرْتُ مِنْهُ عَلَى الْمَشِيبِ بِصَاحِبٍ خَلْفَ الشَّبَابِ فَلَئِيهِ نِزَاعُ
فَقَدْ كُنْتُ أَغْلِي فِي ابْتِيعِ وَدَادِهِ لَوْ أَنَّ أَعْلَقَ الْوَدَادِ تَبَاعُ.

2. الرثاء:

يتناول ابن خفاجة في موضوع الرثاء أشخاصا مختلفين ونستطيع أن نقسم الرثاء في شعره إلى أربعة أقسام، رثاء العامة من الأصدقاء والوزراء ومن يتعلق بهم، رثاء الأقرباء، ورثاء الشاعر نفسه، ورثاء المدن والديار بعد خراب أو آثار حرب، كرثائه لمدينة بلنسية بعد أن خربوها الإسبان عند احتلالها والخروج منها فقال:²

عَاثَتْ بِسَاحَتِكَ الْعِدَا يَادَارُ وَمَحَا مَحَاسِنَكَ الْبِلَى وَالنَّارُ
وَإِذَا تَرَدَّدَ فِي جَنَابِكَ نَاطِرُ طَالَ اعْتِبَارُ فَيْكِ وَاسْتِعْبَارُ
أَرْضٌ تَقَادَفَتْ الْخُطُوبُ بِأَهْلِهَا وَتَمَحَّضَتْ بِخَرَابِهَا الْأَقْدَارُ
كَتَبْتُ يَدُ الْحَدَثَانِ فِي عَرَصَاتِهَا "لَا أَنْتِ أَنْتِ، وَلَا الدِّيَارُ دِيَارُ."

يلون ابن خفاجة حديثه في الرثاء بحسب الشخص المرثي وصلته به ومكانته عنده، فهو في رثاء الأمير أبي بكر قصر القول فذكر فضائله، وفي رثاء والده القاضي أبي أمية تفجع لوفاتها وبين الأثر الذي خلفته بوفاتها، فذهب إلى عزاء

¹ - ديوان ابن خفاجة، ص 200/201.

² - ديوان ابن خفاجة، ص 151.

ابنها والثناء عليه وظهر ابن خفاجة متفجعا متألما في رثاء أبي محمد بن ربيعة صديق عمره ورفيق صباه فذهب في رثائه إلى رثاء شبابه الذي مضى وقد بالغ حين رثى ابن أخته في إظهار الحزن والأسى وتصوير مآثره.

فقال في رثائه:¹

تَرَانِي إِذَا أَعُولْتُ حُزْنَ حَمَامَةٍ تَرْنُ وَطَوْرًا أَيْكَةً تَتَرَنِّحُ
غَرِيقًا بِبَحْرِ الدَّمْعِ وَالْهَمِّ وَالْدُجَى وَلَوْ كَانَ بَحْرًا وَاحِدًا كُنْتُ أَسْبَحُ

وتبقى قصائده في الوزير ابن ربيعة الأكثر حرارة ونبضا بالمشاعر الحزينة والألم في شعر رثائه فكان ابن خفاجة يبكي صديقه ويبكي نفسه أيضا ومن قوله فيه:²

وَأَنِّي إِذَا يَمَمْتُ قَبْرَكَ زَائِرًا وَقَفْتُ وَدُونِي لِلتُّرَابِ حِجَابُ
فَأَظْلَمَ قَرْنُ الشَّمْسِ وَهِيَ مُنِيرَةٌ وَضَاقَتْ بِلَادُ اللَّهِ وَهِيَ رِحَابُ
وَرَفَرَفْتُ بَيْنَ الْحُزْنِ وَالصَّبْرِ عِبْرَةً لَهَا جِيئَةٌ فِي مُقْلَتِي وَذَهَابُ
وَلَوْ أَنَّ حَيًّا كَانَ حَاوَرَ مَيِّتًا لَطَالَ كَلَامَ بَيْنَنَا وَخِطَابُ.

ينظم ابن خفاجة قصائده في الرثاء على نحو ثلاثة مراحل فيبدأ بذكر الألم وظواهره، ثم يمدح المتوفى وأخيرا ينتهي بما نسميه "فلسفة الحياة" حيث تمتزج والأغراض الزهدية بالحكم، وابن خفاجة في رثائه كما هو في جميع فنون القول التي عالجها لم ينس الطبيعة فشبه لها واستعار منها وجانس وطابق، فأمدته الطبيعة بعض الأحيان بصور توحى بكآبة المحزون.

نحو قوله:¹

¹ - ديوان ابن خفاجة، ص 85.

² - الديوان ، ص 64.

فَإِذَا مَرَرْتُ بِمَعْهَدٍ لَشَبِيبَةٍ أَوْ رَسَمِ دَارٍ لِلصَّدِيقِ خَلَاءِ
جَاءَتْ بِطَرْفِي لِلصَّبَابَةِ عِبْرَةٌ كَالْغَيْمِ رَقَّ فَحَالَ دُونَ سَمَاءِ

3. الوصف:

لقد وصف ابن خفاجة أشياء كثيرة مما يقع تحت نظر الإنسان في دائرة اهتمامه، وخصص للوصف قصائد ومقطوعات متفرقات في الديوان، كما بثه في القصائد الأخرى بحسب المناسبات والدواعي، وتجلّى وصف الطبيعة في شعر ابن خفاجة على وجوه عدة واتخذ اهتمامه بها واتكأه عليها أشكالاً مختلفة فكان ابن خفاجة شاعر الطبيعة يصدقها ويناجيها ويحملها شيئاً كثيراً من هواجسه، وما يعتلج في نفسه.

وقد جاء وصفه للطبيعة في قصائد منفردة تستقل بهذا الغرض، كما كان يعتمد إلى المقطوعات القصيرة لوصف مشهد قصير أو صورة زهرة... مما يكتفي فيه الفنان بلمسة عارضة دون تطويل. واحتل موضوع وصف الطبيعة في شعر ابن خفاجة محل المقدمة التقليدية للقصيدة، وأكثر مطولاته تبدأ بالطبيعة منفردة أو متصلة بموضوعات أخرى مناسبة، كالغزل أو الشكوى أو الحنين أو الخمرة، ولكن الطبيعة تظل الأصل الذي تتركب عليه الجوانب الأخرى

وقد أغرت الطبيعة ابن خفاجة فتهاياً لها بما يضمن الاستمتاع بها متعة متعددة الجوانب وجعل ذلك في مجالس الأُنس التي كان يدعو إليها أصدقاءه وخلانه ومن قصيدته يعرض فيها لوصف مجلس الأُنس يقول:²

أَحْسُ الْمُدَامَةَ وَالنَّسِيمَ عَلِيلُ وَالظِّلُّ خَفَاقُ الرِّوَاقِ ظَلِيلُ

¹ - الديوان، ص 19.

² - ديوان ابن خفاجة، ص 244.

وَالنَّورُ طَرْفٌ قَدْ تَنَبَّهَ دَامِعٌ وَالْمَاءُ مُبْتَسِمٌ يَرُوقُ صَقِيلٌ

وتطول هذه المجالس حتى تكون قصائد طويلة بتوفر الشاعر على جزئياتها ويكثر في الحديث عنها والوصف لما فيها ولما كان فيها، وقد تقتصر حتى تكون إشارة عابرة أو تسجيلا سريعا.

والطبيعة التي يقف عندها ابن خفاجة هي طبيعة ضاحكة، يصور منها الجانب المشرق الجميل، وقليلًا ما يلتفت إلى غير هذا الوجه، فكان ابن خفاجة بفطرته ميالا إلى الجمال في الحياة، فالروض ضاحك والأفق طلق والحمام يغني والأزهار والأوراد في أبهى حلة نحو قوله:

يَا هِزَةَ الْغُصْنِ الْوَرِيقِ وَبَشَاشَةَ الرَّوْضِ الْأَيِّقِ¹
أَتَتَكُمَا بُشْرَى بِسَقْ يَا أُمَّ سَلَامٍ مِنْ صَدِيقٍ

وارتباط وصف الطبيعة عند ابن خفاجة بالجمال ووصفه لها ضاحكة باسمه قاده بصفة طبيعية إلى أن تشارك " المرأة " حديثه في هذا الموضوع بشكل مباشر أو غير مباشر، فقد وجد في الطبيعة مجالات كثيرة تذكره بالمرأة بصورة إجمالية، كما ذكرته معالم جميلة من الطبيعة بمظاهر جمالية في المرأة، وبذلك استطاع أن يشكل علاقة وثيقة بين الطبيعة والمرأة ضمن معطيات قصائده الغزلية وحافزه إلى ذلك رصد الجمال والتداعي بين الإحياءات المتماثلة للموصوفات المتغايرة.

ولم يكتف ابن خفاجة بأن أقام علاقة متبادلة واضحة الاتصال بين المرأة والطبيعة، ولكنه نقل استعمال معطيات الطبيعة إلى موضوعات أخرى سواء كان ذلك في التعبير المباشر أم كان ذلك في الاستفادة من معطيات الطبيعة عند التصوير خاصة، كالاستناد إليها في التشبيهات والاستعارات وغيرها من آلات العمل الفني

¹ - ديوان ابن خفاجة، ص 228.

4. الغزل:

مال ابن خفاجة إلى اللهو والمجون ولم يحرم نفسه من أن يتذوق كرم كل ما أهده إياه الحياة لذة، وشعره رغم ما فيه من مجون خال من السفاهة، لأن ابن خفاجة لا يرضى لنفسه بما لا تسمح به كرامة الإنسان، فيتجلى لنا رقيق الحواس لطيف الذوق مغرما بالجمال إلى حد بعيد.

وموضوع الغزل لا يشغل حيزا كبيرا في شعر ابن خفاجة، ولا نجد في ديوانه شخصية غزلية بارزة، فهو يحدثنا في إحدى قصائده عن أمة صغيرة له تسمى " عفراء " وهو في الحادية والخمسين من عمره وتتردد أسماء أخرى في ديوانه، لكن أسماء شعرية ورمزية، وقد يمر ببعض المتغزل بهن دون ذكر اسم ظاهر، فإعجابه لم يقف عند واحدة ولم تتملكه امرأة كما تملك (ولادة) ابن زيدون.

ويعتمد الغزل في ديوان ابن خفاجة على تصوير المرأة، وإبراز محاسنها والإكثار من التشبيهات والأوصاف في معاني تتصل بالمعاني الغزلية المألوفة في الشعر العربي، كما يعتمد على إظهار ما في النفس من خلجات مما يلاقي المحب من صد المحبوب أو يعاني من بعده وهجره أو يعالج من أشواقه وهيامه.

ونستطيع أن نميز بين أنواع من الغزل، قسم يعبر فيه ابن خفاجة عن مواقف ذاتية كانت وليدة لتجربة شعورية، وقسم جارى فيه شعراء آخرين مقلدا أسلوبهم وطريقتهم، وقسم صنعه هو لمناسبة طارئة نستطيع أن نسميه الغزل التقليدي. لقد وجد الغزل في ديوان ابن خفاجة مكانا مستقلا في قصائده كما شارك موضوعات أخرى كالحماسة ووصف الطبيعة وخاصة مجالس الأنس.

وسيطول الحديث لو تتبعنا أغراض ابن خفاجة المختلفة وبيننا كيف استغلها في معطياتها، لأن هذا ما سوف أتعرض له في الفصل الثالث في محاولة تحليل صورته وإقامة بنائه الشعري واستمداد صورته وأخيلته.

مصادر الصورة في شعر ابن خفاجة.

_ الطبيعة:

وهب الله الأندلس طبيعة ساحرة ووافرة الجمال، بجمالها الخضراء وسهولها الجميلة وتغريد طيورها على أفنان الأشجار، حباها الله بسحر خلب عقول الشعراء ووجدانهم فجعلها معبودتهم المقدسة، لا أحد يمكنه أن يشك في رونقها وصفاء جوها وكثرة مياهها التي جعلت منها جنة حقيقية تمنى الكثيرون دخولها ولو لبرهة من الزمن. فكل هذا له أثره في جمال الأندلس التي شغفت بها القلوب وهامت بها النفوس.

لقد "منح الله الأندلس طبيعة فائتة، فكانت أغنى بقاع المسلمين منظرا وأوفرها جمالا، ترتفع فيها الجبال الخضراء وتمتد في بطاحتها السهول الواسعة وتجري فيها الجداول والأنهار وتغرد على أفنان أشجارها العنادل والأطيوار...وقد تحدث عن جمالها كل من حل بها"¹

وقد عاش سكانها وسط هذه الحقول والسهول التي كانت تزركشها الخضرة والحمرة والصفرة وسائر ألوان الأزهار والأنوار، فعاشوا في ظلال هذه الطبيعة الرائعة الخلابة التي عبرت فيها الأرض عن نفسها أجمل تعبير بما أطلعت على سطحها ونثرته في شتى أرجائها من طيب التربة وخصب الجنان، ومن الأنهار الغزار والعيون العذاب، ومن البر والبحر والسهل والوعر، ومن الحقول والبساتين

¹ - جودة الركابي، الطبيعة في الشعر الأندلسي، مكتبة الأطلس، دمشق، 1970، ص22.

والحدائق والرياحين، ومن الاعتدال الغالب فيها على الهواء والجو والنسيم وعلى الربيع والخريف والمشتى والمصيف، ومن المدن الحصينة والقلاع المنيعة والمصانع الجلييلة واستبحار التمدن والعمران.

وساهمت يد الإنسان فيها على زيادة جمالها الطبيعي بأن راحت تبذع في التعمير وتتفنن في التشييد، فأصبحت بذلك كالعروس ليلة زفافها تسحر الأنظار وتفتتها، فنخلص إلى أن "أساس الحضارة الأدبية في الأندلس تلك الطبيعة التي كانت ترسل النسمات أنفاسا موسيقية تؤخذ شعرا وتلفظ ألحانا وبذلك حبيب إلى أهلها الأدب، وطبعوا على هذه الشيمة"¹. ولقد كان لها (أي الطبيعة) أثر حميد في نفوس الناس وطباعهم، ثم في قولهم وآدابهم، ذلك أن الأندلسيين كما ذكرنا عاشوا أكثر ما عاشوا في تلك السهول الخصبة ذات الجمال الطبيعي الفاتن، وقد انعكس هذا على الناس خصوبة في خيالهم وجمالا في طباعهم ورقة في أحاسيسهم، وأخرج منهم أناس يغلب عليهم طابع المحبين للجمال مشاهدة وتمثلا، ثم محاكاة وتصويرا"².

فكل هذه المحاسن التي حبت الطبيعة بها بلاد الأندلس هي المرجع أو المصدر الأول الذي استلهم منه الشعراء الأندلسيين واستمدوا منه الفيض الزاخر من أغاني الطبيعة التي نظموها تمجيذا لجمال طبيعة بلادهم وهذه المحاسن هي التي جعلت ابن خفاجة شاعر الطبيعة الأكبر يهتف بجمالها قائلا:³

يَا أَهْلَ الْأَنْدَلُسِ لِلَّهِ دَرْكُكُمْ مَاءٌ وَظِلٌّ وَأَنْهَارٌ وَأَشْجَارُ
مَاجَنَّةُ الْخُلْدِ إِلَّا فِي دِيَارِكُمْ وَلَوْ تَخَيَّرْتُ هَذَا كُنْتُ أَخْتَارُ
لَا تَخْتَشُّوا بَعْدَ ذَا أَنْ تَدْخُلُوا سَفَرَا فَلَيْسَ تُدْخَلُ بَعْدَ الْجَنَّةِ النَّارُ

1- مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1974م، ج3، ص 269.

2- أحمد هيكمل، الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، دار المعارف القاهرة، ط7، 1979، ص 51.

3- ديوان ابن خفاجة، ص 133.

فابن خفاجة فتن بوطنه الأندلس وبلدته بلنسية وجزيرته شقر

"وبلنسية على بحيرة يصب فيها نهر يمر على شمالي بلنسية وهي من شرق الأندلس، وبلنسية في أحسن مكان وقد حفت بالأنهار والجنان فلا ترى إلا مياهها تتفرع ولا تسمع إلا أطيّارا تسجع، ولها بحيرة حسنة وهي على القرب من بحر الزقاق، وحيث خرجت منها لا تلقى إلا منارة، وهي شرقي مرسية وغربي طرطوشة، ومن مشاهير منازلها الرصافة ومنسية ابن عامر، ومن أعمالها مدينة شاطبة وهي حصينة، قال ابن سعيد* ويقال إن ضوء مدينة بلنسية يزيد على ضوء بلاد الأندلس وجوها صقيل أبدا لا يرى فيه ما يكدره أبدا"¹.

وكما كانت الأندلس وبلنسية جميلتين كانت جزيرة شقر مسقط رأس ابن خفاجة تنعم بجمال لا يقل أبدا عن جمالهما وهو ما أثر في شاعرنا وجعله يتغنى بمباهج طبيعتها، قال ابن سعيد عن جزيرة شقر نقلا عن المسهب: "عروس الأندلس المقلدة من نهرها بسلك، المتلقة من جنانها بسندس روض بسام ونهر كالحسام، وبلبل وحمّام، ومنظر يحث على حسو المدام، كما قال في حسناتها أبو إسحاق:

سَقِيًّا لَهَا مِنْ بَطَاحِ أَنْسٍ وَدَوْحِ حُسْنٍ بِهَا مُطَلٍ
فَمَا تَرَى غَيْرَ وَجْهِ نَهْرٍ أَطْلَ فِيهِ عِذَارُ ظِلٍّ².

إن هذه الطبيعة بكل ما تتطوي عليه من سحر ورونق مصدرا مهما إن لم نقل المصدر الأول لصور ابن خفاجة الفنية بل أكثر من ذلك، كانت ملهمه ومحفزه

* - هو علي بن موسى بن سعيد الغرناطي المغربي العنسي العمري نسبة إلى عمار بن ياسر الذي ينتهي نسبه إليه، كان ابن سعيد من الجغرافيين والمؤرخين وكان أدبيا شاعرا وناثرا، من مصنفاته "الفتح المعلى في التاريخ المحلي" "المقتطف من أزهار الطرف" "ملوك الشعراء"، وغير ذلك كثير، توفي في دمشق عن عمر يقارب الثمانين.

¹ - لويس شيخو اليسوعي، مجاني الأدب في حقائق العرب، دار المشرق، بيروت 1957، ج1، ص 222.

² - ابن سعيد، المغرب في حلى المغرب، تحقيق شوقي ضيف، دار المعارف مصر، 1964، ج2، ص 363.

على قرض الشعر طوال حياته، يقول حسن عبد الله: "إن الطبيعة بكل ما تتطوي عليه من أشياء وجزئيات وظواهر هي المصدر الأساسي لإمداد الشاعر بمكونات الصورة، ولكن لا ينقلها إلينا في تكوينها وعلاقتها الموضوعية، إنه يدخل معها في جدل فيرى منها أو تراه من نفسها جانبا يتوحد معه بإدراك حقيقة كونية وشخصية معا¹."

تعلق ابن خفاجة بطبيعة بلاده تعلقا واضحا وكان يدرك شدة إلحاحه على الطبيعة واستغلاله لها في شعره، وكان هو نفسه حائرا في تفسير هذه النزعة المتمكنة، فهو يقول عن نفسه مستعملا ضمير الغائب: "إكثار هذا الرجل في شعره من وصف زهرة ونعت شجرة وجرية ماء ورنه طائر ما هو إلا لأنه كان جانحا إلى هذه الموصوفات بطبيعة فطر عليها وجبله وإما لأن الجزيرة كانت داره ومنشأه وقراره...حتى غلب عليه حب ذلك الأمر، فصار قوله عن كلف لا تكلف مع اقتناع قام مقام اتساع، فأغناه عن تبدل وانتجاع"².

وهو بهذا يرجع سبب ولوعه بطبيعة بلاده إلى أمرين، إما لأنه فطر على تلك الطبيعة وجبل عليها، وإما لأن داره ومقامه كان بتلك الجزيرة الجميلة فتأثر بجمالها وسحر به حتى صار يقول فيها شعرا عن كلف لا تكلف، فالطبيعة عنده هي كل شيء وهذا طبيعي، فلطالما كانت الطبيعة " الأم الرؤوم، والمعلم الأول للإنسان، نشأ في كنفها تمدد بخيراتها وتوفر له سبيل العيش ويتلقى عنها في كل آونة درسا في المحافظة عن حياته، وهي تكشف له في كل وقت عن سر من أسرارها.

ولقد وصف الشعراء الطبيعة وصفا يدل على تأثر بالجمال والقوة والعظمة وإدراكا لأسرار الوجود، ونفاذ إلى حقائق الأشياء، وتباين الشعراء في مقدار تأثرهم بالطبيعة المحيطة بهم وفي ملكتهم المعبرة عما يجيش في صدورهم، فمنهم من يقف

¹ - ينظر إبراهيم، أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي الجارم، دار قباء القاهرة، 200، ص 224.

² - إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي، عصر الطوائف والمرابطين، م س، ص 207.

عند حد المرئيات والسمعيات، ينقل إليك ما في الطبيعة ملونا تلوينا خفيفا بشعوره، ومنهم من يخلع عليها الحياة والحركة وينفذ ببصيرته الملهمة إلى سرها المغلق¹.

وقد كان ابن خفاجة يجمع النوعين معا، فأحيانا يصف الطبيعة وصفا عابرا يعتمد على السليقة والطبع، وأحيانا أخرى يفاجئنا بتأملاته وتعاد بصيرته إلى كوامن الأشياء وجواهرها، فيأتي تصويره لها في غاية الروعة والإيحاء، وهذا دليل على أن " الفنان كلما دنا من الطبيعة كان أنقى وأصدق"².

إنها تساعد على صقل مواهبه وصفاء خاطره وخلو باله من كل ما يشوش أفكاره، وحين يكون كذلك يستطيع أن يبدع شيئا جديدا لا وجود له في الواقع ولكن هذا لا يعني أنه ينطلق من العدم، بل ينطلق من هذا الواقع ومما هو موجود في الطبيعة، مازجا إياه بعاطفته وخياله ليعطينا واقعا آخر في شكل جديد إن "الشاعر يخلق علاقات بين عناصر موجودة، وينشئ صورا يجترها من ذهنه يستوي في هذا أن يكون خلقه ناقصا أو كاملا، فهو إذا لا يخلق من العدم، ولكنه يستثمر ما لديه من تهويمات وانفعالات، وما اختص به من فطنة واعية واستبصار بالعلاقات الخفية، فيوجدها في تركيبته مبتدعة كأننا نراها أول مرة"³.

ولعل هذا هو الفرق بين الخلق الكوني الذي ينطلق من العدم، وبين الخلق الفني الذي ينطلق مما هو موجود، ولطالما كانت " الطبيعة مصدرا مهما من مصادر الصورة الشعرية، فليس ثمة شاعر يستلهم من الطبيعة بعض صوره"⁴، فلا يمكن للإنسان العادي أن يتخلى عن الطبيعة المحيطة به ولا أن ينسلخ عنها انسلاخا مطلقا فما بالناس إذا كان هذا الإنسان شاعرا رقيقا وفنانا حساسا. مثل ابن خفاجة الذي

¹ - خالد محمد الزاوي، الصورة الفنية عند النابغة الذبياني، الشركة المصرية العالمية للنشر ومكتبة لبنان، القاهرة بيروت، ط1، 1992، ص 06.

² - أحمد حسن الزيات، دفاع عن البلاغة، عالم الكتب القاهرة، ط2، 1967، ص 59.

³ - محمد طه عصر، مفهوم الإبداع في الفكر النقدي عند العرب، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2000، ص 22.

⁴ - سناء حميد البياتي، نحو منهج جديد في البلاغة والنقد، دراسة، تطبيق، ص 248.

عاش في الطبيعة وارتقى بين أحضانها طوال حياته فكانت هدفه ومسعاه، لقد كانت الطبيعة ملاذاً للشاعر من الواقع عندما يشتد تأزمه وهي في هذه الحالة تصبح عالماً مثالياً يسوده الهدوء، تسحب عليه الدعة، ليس فيه إلا الضوء والصفاء والحب، ترى فيه شفافية الروح باعتبارها معادلاً مثالياً لما يفتقده الشاعر عندما تنقل قلبه المرارة، ويسيطر عليه شعور بالكآبة نتيجة الصور المشوهة في المجتمع الذي يعيش فيه¹.

والأزمات التي مر بها ابن خفاجة كبقائه وحيداً لعدم زواجه وخوفه من الموت وحبه للحياة، كل هذا جعله يلجأ للطبيعة ليتخذ منها زوجاً وولداً وصديقاً واستطاعت هذه الطبيعة وبجدارة بكل ما تتطوي عليه من صدق وجمال أن تلبي رغباته وتحقق له الإشباع العاطفي الذي لم يحظ به مع البشر، ومن ثمة كانت مصدر إلهامه ومنبع عبقريته في الرسم والتصوير بجميل الكلمات أكثرها رقة وعذوبة، ولو تأملنا معجمه الشعري لوجدنا أكبر قسط منه مستوحى من الطبيعة بمختلف مظاهرها وأشكالها، وكذا الحال بالنسبة لتشبيهاته واستعاراته أو صوره الفنية بصفة عامة، من ذلك قوله مثلاً:²

يَا أَهْلَ الْأَنْدَلُسِ لِلَّهِ دَرْكُكُمْ مَاءٌ وَظِلٌّ وَأَنْهَارٌ وَأَشْجَارُ
مَاجَنَّةُ الْخُلْدِ إِلَّا فِي دِيَارِكُمْ وَلَوْ تَخَيَّرْتُ هَذَا كُنْتُ أَخْتَارُ
لَا تَخْتَشُّوا بَعْدَ ذَا أَنْ تَدْخُلُوا سَقَرًا فَلَيْسَ تَدْخُلُ بَعْدَ الْجَنَّةِ النَّارُ

يقول الدكتور صلاح فضل في قراءته لهذه الأبيات: "إن أرض الأندلس تمتاز بالماء والظل، فعندما يفيض الماء يصبح أنهاراً جارية وعندما يفيء الظل يمتد أشجاراً كاسية، ولذلك يقتصر الشاعر على عناصر الطبيعة الأولى الأساسية ويقبلها في صيغتين متوازيتين في بساطة أسرة، ماء وظل وأنهار وأشجار.

¹ - ينظر سناء حميد البياتي، نحو منهج جديد في البلاغة والنقد، دراسة، تطبيق، ص 251/250.

² - ديوان ابن خفاجة، ص 133.

فيستحضر بهذا صورة مضادة غائبة للصحراء التي يختفي منها الماء والظل ويمتد فيها عناء الإنسان ويزداد شظف العيش، وكأن الأندلس قد أصبحت الإجابة الملموسة الواقعية لما يصوره خيال الإنسان في الصحراء، إنها أرض الحلم العربي...¹.

والناقد مصيب إلى حد بعيد، فعلى الرغم من بساطة هذه الأبيات ووضوحها إلا أنها تعكس وبصدق حب الأندلسيين لبلادهم وتعلقهم الشديد بها، وهي تعبير عن شعورهم الوطني تجاهها. كان ابن خفاجة مغرماً برصد تفاصيل المظاهر الطبيعية وبدقة، وتقديرها للمتلقى في أحلى حلة وأجمل شكل ممكن، مستعينا في ذلك بما في الطبيعة من سحر يبعث على الإلهام والعبقرية، وقد كانت هذه الطبيعة المصدر الأول الذي استقى منه شاعرنا صوره الفنية النابضة بالحياة والحركة لذلك يمكن القول: "إن الصور التي تتخذ من الطبيعة مصدراً لها فتمتاز من مظاهرها المتعددة تستمر في فاعليتها وحيويتها وما ذلك إلا لاستمرار الطبيعة ذاتها"².

ومن هنا نخلص إلى أن الطبيعة هي المعنى الذي تتفجر منه شاعرية ابن خفاجة وفي أرجائه يطوف خياله، إنها كائن حي يحبها وتحبه، يناجيها وتتأججه وقد ساعدته على نضوج فكره وخصوبة خياله، وثرأء معجمه الشعري وتنويع موسيقاه وغنى إيقاعاته وحيوية صوره الفنية وحلاوة شعره وعذوبة ألفاظه ورقة مشاعره التي عكست وبصدق عشقه للأندلس.

الموروث الشعري:

أ - الشعر الأندلسي:

¹ - صلاح فضل، قراءة الصورة وصور القراءة، دار المشرق، القاهرة، ط1، 1997، ص 127.

² - سناء حميد البياتي، نحو منهج جديد في البلاغة والنقد، دراسة، تطبيق، ص 253.

يعد ابن خفاجة أشهر شعراء الأندلس في وصف الطبيعة، فشعره يفيض بالمزايا التي تجعله في مقدمة الشعراء العرب القدامى في هذا الصدد، فقد أكثر من وصف الطبيعة الأندلسية التي فتن بجمالها طوال حياته ووصل بينها وبين معظم أغراض الشعر الأخرى، لكن هذا لا يعني أنها تشكل المصدر الوحيد الذي استقى منه صوره، فابن خفاجة شاعر انكب على الشعر العربي قديمه ومحدثه إنكباباً شديداً فقد كان مطلعاً على كل ما سبقه من موروث شعري أندلسي الذي يعتبر منبعاً آخر استفاد منه شاعرنا من حيث الأخيلة والصور وطريقة التناول.

وللأندلس شعراء كثيرون حملوا لواء الشعر الأندلسي بجميع أغراضه ومختلف موضوعاته، ولعل أكثر ما شغلهم هو تصوير الجمال الخارق الذي أنعم به الله على بلادهم، وهذا ما عبر عنه الشاعر ابن سفر المريني وهو يقول:¹

في أرض الأندلس تلتذ نغماء ولا يفارق فيها القلب سراء
وليس في غيرها بالعيش مُتَفَعٍّ ولا تقوم بحق الأنس صهباء.
وأين يعدل عن أرض تحض بها على المدامة أمواه و أفياء
وكيف لا يبهج الأبصار رؤيتها وكل روض بها في الوشي صنعاء
أنهارها فضة والمسك تربتها والخز روضتها والدُر حصباء
للهواء بها لطف يرق به من لا يرق، وتبدو منه أهواء
ليس النسيم الذي يهفو بها سحراً ولا انتثار للالِي الطل أنداء

¹ - عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، دار النهضة بيروت، ط2، 1972، ص 296، و ينظر المقرئ، نفح الطيب، ج1، ص 173/174.

وإنما أَرَجُ النَّدِ إِسْتِثَارَ بِهَا فِي مَاءٍ وَرَدٍ فَطَابَتْ مِنْهُ أَرْجَاءُ
وَأَيْنَ يَبْلُغُ مِنْهَا مَا أُصْنَفُوه وَكَيْفَ يَحْوِي الَّذِي حَازَتْهُ إِحْصَاءُ
قَدْ مَيَّزَتْ مِنْ جِهَاتِ الْأَرْضِ حِينَ بَدَتْ فَرِيدَةً وَتَوَلَّى مَيَّزُهَا الْمَاءُ
دَارَتْ عَلَيْهَا نِطَاقًا أَبْحَرَ خَفَقَتْ وَجَدًا بِهَا إِذْ تَبَدَّتْ وَ هِيَ حَسَنَاءُ
لِذَاكَ يَبْسُمُ فِيهَا الزَّهْرُ مِنْ طَرَبٍ وَالطَّيْرُ يَشْدُو وَ لِلْأَغْصَانِ إِصْغَاءُ
فِيهَا خَلَعْتُ عِذَارِي مَا بِهَا عَوْضٌ فَهِيَ الرِّيَاضُ، وَكُلُّ الْأَرْضِ صَحْرَاءُ

تجمع هذه القصيدة كل ما احتوت عليه الأندلس من جمال وما حازته من كمال، ولعل هذا النص بالذات قد أثر في ابن خفاجة حين نظم الأبيات الثلاثة التي اعتبر فيها الأندلس جنة الخلد التي لا يضاهيها فيها مكان آخر

يَا أَهْلَ الْأَنْدَلُسِ لِلَّهِ دَرْكُكُمْ مَاءٌ وَظِلٌّ وَأَنْهَارٌ وَأَشْجَارُ
مَاجِنَةُ الْخُلْدِ إِلَّا فِي دِيَارِكُمْ وَلَوْ تَخَيَّرْتُ هَذَا كُنْتُ أَخْتَارُ
لَا تَخْتَشُوا بَعْدَ ذَا أَنْ تَدْخُلُوا سَقْرًا فَلَيْسَ تَدْخُلُ بَعْدَ الْجَنَّةِ النَّارُ¹

فقد تمكن شاعرنا من استحضار أبيات سفر المريني في ذاكرته عندما هم في قرص أبياته السابقة والتي نالت من الشهرة ما لم تتله قصيدة ابن سفر المريني رغم ما تميزت به من جودة السبك والصياغة.

ومن أوائل شعراء الأندلس وكتابها الفقيه ابن عبد ربه* (ت 328هـ) صاحب العقد الفريد، له وقفات طريفة مع الطبيعة على الرغم من كونه شاعر مدح بالدرجة الأولى، ومن ذلك قوله في وصف الحمام:¹

¹ - ديوان ابن خفاجة 133.

وَنَائِحٍ فِي غُصُونِ الْأَيْكِ أَرْقَتِي وَمَا عُنَيْتُ بِشَيْءٍ ظَلَّ يَعْنيهِ
مُطَوَّقٌ بِخُضَابٍ مَا يُزَوِّالُهُ حَتَّى تُفَارِقَهُ إِحْدَى تَرَاقِيهِ
قَدْ بَاتَ يَشْكُو بِشَجْوٍ مَا دَرَيْتُ بِهِ وَبَتَّ أَشْكُو بِشَجْوٍ لَيْسَ يَدْرِيه

ويقول أيضا:²

لَقَدْ سَجَعْتَ فِي جُنْحِ لَيْلٍ حَمَامَةً فَأَيَّ أَسَى هَاجَتَ عَلَى الْهَائِمِ الصَّبِّ
لَكَ الْوَيْلُ كَمْ هَيَّجَتْ شَجْوًا بَلَا جَوَى وَشَكْوَى بَلَا شَكْوَى وَكَرَبًا بَلَا كَرْبٍ
وَأَسْكَبْتَ دَمْعًا مِنْ جُفُونٍ مُسَهَّدٍ وَمَا رَقَرَتْ مِنْكَ الْمَدَامُعُ بِالسَّكْبِ

نلمس من خلال هاتين المقطوعتين نوع من المزج بين الطبيعة والمشاعر فلنا أن نتصور ما أثاره سجع الحمام وهذيله من حزن وشجن داخل الشاعر الذي تذكر محبوبته التي ولت وراحت دون أن تفكر فيما سيلحق به من ألم ووجع، لقد تمكن ابن عبد ربه وبجدارة من أن يزاوج بين الذاتي أي العواطف والموضوعي أي الطبيعة. وأن يجعلنا نعيش التجربة ونشعر بحزنه الذي هيح ذكراه نواح الحمام فوق الشجر.

وإذا انتقلنا إلى شاعر آخر وهو يوسف بن هارون الرمادي* (ت 403 هـ/1012 م) وجدنا له من الصور والأخيلة ما يجعل ابن خفاجة يخصص لها مكانا

* هو أديب الأندلس وشاعرها أبو عمر أحمد بن محمد بن عبد ربه القرطبي، ولد سنة 246هـ، ونشأ بقرطبة، درس علوم العربية فنبغ في جميعها وحفظ منها ما لم يحفظه أحد من علماء زمانه. أودع زبدة ذلك في كتابه العقد الفريد، توفي بقرطبة

¹ - ابن عبد ربه، العقد الفريد، تحقيق محمد سعيد العريان، دار الفكر بيروت، (د ت)، ج6، ص 226.

² - المرجع نفسه، ص 227.

* - هو أبو عمر يوسف بن هارون الرمادي الكندي، الشاعر البارع الذي عاش أكثر أيامه في قرطبة التي قصدتها للدراسة حتى أصبح مدرسا فيها، تتلمذ على يد ابن هذيل الذي كان حلقة وصل بينه وبين ابن عبد ربه، شعره كثير متعدد الفنون، كسب له شهرة هامة في عصره، ألف كتابا في الطيور وذكر خصائصها.

في ذاكرته. يمثل الرمادي مرحلة جديدة في الشعر الأندلسي، وقد كان للطبيعة نصيب لا بأس به في شعره، ومن ذلك قوله يصف سحابة:¹

وسارية كالليل لكن نجومها	على إثر ما يطلعن فيها غوائر
فلما استدارت في الهواء كأنها	عقاب متى ما يخفق البرق كاسر
وشمت دواينها الربى بأنوفها	كما شم أكفال العذارى الضفائر
هوت مثلما تهوي العقاب كأنها	تخاف فوات المحل فهي تبادر
كان انتثار القطر فيه ضوابط	تدار على الغدران منه دوائر

وبين لنا بوضوح اعتماد الرمادي المطلق على التشبيه بأنواعه في بناء صورته الفنية في هذه الأبيات، لما لهذا النوع البياني من قدرة على تقريب المعنى وتوضيحه وجعل الصورة الحية قريبة من حواس المتلقي، فهي بذلك صورة بصرية بالدرجة الأولى.

ويقول في تفضيل الورد على سائر الأنوار:²

لأس والسوسن والياسمين	الغض والخيري فضل شديد
سادت به الروض ومن بينها	وبين فضل الورد بون بعيد
هل لك في الأس سوى شمة	تطرحه من بعدها في الوقد
والورد إن يذبل ففي مائه	نسيم ضم الألف بعد الصدود

¹ - ابن الكتاني، كتاب التشبيهات، من أشعار أهل الأندلس، تحقيق إحسان عباس، دار الشروق، بيروت، ط2، 1981، ص 46/45.

² - المرجع نفسه، ص 57.

والسوء في السوسن عام وفي سَاعَة سُوءٍ قَدْ تُزَارُ اللُّهُودُ
والياسمينُ الياسُ في بدئه فهو لمن يطمع هم عتيد
أخل بالخيرى خلق كخل ق اللص يستيقظ بعد الجهود
فالورد مولى الروض لكنه في قدره عبد لورد الخود

على الرغم من قلة الصور البيانية في القصيدة إلا أنها اتسمت بكثير من الروعة التي يرجع سببها إلى الموضوع أولاً، وإلى طريقة التناول ثانياً، فموضوع حرب الأزهار وقضية تفضيل نور على نور ذات مصدر شرقي يرجع أصلها إلى ابن الرومي الذي أثار هذا النوع من المواضيع الشعرية والذي تطور كثيراً على يد الشاعر الشامي الكبير الصنوبري وبعض من الشعراء الأندلسيين، فكل منهم حبذ نوعاً معيناً من الأزهار وجعله سلطان الرياض والبساتين ذمّاً باقي الأزهار والأنوار، ثم إن طريقة التناول توحى بعمق تأمل الشاعر لعناصر الطبيعة ومعرفته الواسعة بأحوالها، والتي جعلته يقيم وببساطة الحجج التي تخول له تفضيل الورد على سائر الأنوار، فلا الآس ولا السوسن ولا الياسمين ولا الخيري يضاهون الورد في سحره وكمال خلقه، لكنه (أي الورد) يقف عبداً أمام ورد الخود الذي خص الله به المرأة.

ومما ليس فيه شك أن ابن خفاجة تأثر بهذا الموضوع إلا أنه لم يحذو حذو الرمادي في تفضيل الورد، وإنما فضل هو الخيري والريحان ودم الورد سالكا مسلك ابن الرومي، والملاحظ على هذه القصيدة خلوها من العواطف العميقة وهذا الأمر ينطبق على معظم الشعراء الأندلسيين الذين طرّقوا هذا الموضوع بالذات، فقد "قادهم الترف الوصفي إلى أن أقاموا بين الأزهار وغيرها مجالس مناظرات ومنافسات

تحفل بالبلاغة المركبة المترفة والموسيقى العذبة وإن خلت من العمق والتحليق في عوالم الانطلاق الفسيحة الأرجاء¹.

ومن الأعلام أيضا والذين لهم وقفات عديدة مع الطبيعة الساحرة للأندلس الشاعر والكاتب أحمد بن فرج الجياني* (ت 366 هـ / 976 م) صاحب كتاب الحقائق، وقد تغنى هذا الشاعر بفتنة بلاده وسحرها الخلاب فيقول:²

وَرُبَّتْ رِيحٌ امْتَزَجَتْ بِنَفْسِي	مَزَاجَ الْمَاءِ بِالرَّاحِ الزُّلَالِ
وَجَدْتُ لَهَا وَبِي لِلشَّوْقِ مَا بِي	كَمَا وَجِدَ الْمَهْجَرُ بِالظَّلَالِ
وَبَاتَ ثَرَى الْعَقِيقِ يَنْمُ عَنْهَا	إِلَيَّ بِمِثْلِ أَنْفَاسِي الْغَوَالِي
فَقُلْ فِي نَشْوَةٍ مِنْ نَفْحِ رِيحٍ	سَقَيْتُ بِهَا الشُّمُولَ مِنَ الشِّمَالِ
سِرْتُ فِي نَارِ أَشْوَاقِي سُرَاهَا	إِلَى جَدَبِ الثَّرَى بِحَيَا الْعَزَالِي

حين يصف الشاعر هبوب الريح الذي أثار أشواقه وأحزانه نلاحظ ذلك التداخل بين الذات والموضوع، كأن الريح قد امتزجت بنفسه امتزاج الماء بالراح حينها راح يأمل بلقاء من يحب كذلك الذي يأمل في الظل وهو تحت شمس الهجيرة يحترق.

ولقد استطاع ابن فرج الجياني من خلال كتابه أن يجمع درر الشعر الأندلسي الذي جعل من الطبيعة ومظاهرها موضوعا له، عدا ما قاله هو من شعر

¹ - مجموعة من الباحثين، الموجز في الأدب العربي، الأدب في الأندلس والمغرب، دار المعارف، لبنان، د ت، ص 16.

* - هو أحمد بن محمد بن فرج الجياني، من أهل جيان سكن قرطبة وأصبح من شعراء الحكم المستنصر فقر به وله ألف كتاب "الحدائق" وفيه عارض كتاب الزهرة لابن داود الأصفهاني غضب عليه الحكم المستنصر فألقي به في سجن وفيه توفي.

² - ابن الكتاني، كتاب التشبيهات، م س، ص 38/37.

في وصف الطبيعة وهو بذلك قد أثر في الكثيرين ممن جاؤوا بعده، وحتى وإن لم يؤثر فقد مهد الطريق أمامهم حين ألف كتابه " الحقائق " الذي عني فيه عناية كبرى بجمع روائع التراث الشعري الأندلسي الخاص بوصف الطبيعة.

وقد تغنى الشاعر ابن هذيل* (ت 389هـ/998م)، كثيرا بالطبيعة وفتن بسحرها الدائم والمتجدد وهو يقول في وصف الريح:¹

وَدَنَتْ فِي هُبُوبِهَا مَشْيِيَّةَ النَّشْوَانِ حَيْرَانَ بِالْمُدَامِ الشَّمُولِ
لَصَقَتْ بِالثَّرَى كَمَا يَخْضَعُ الْعَاشِقُ ذُلًّا إِلَى الْحَبِيبِ الْمَطُولِ
وَلَقَدْ خِلْتُ أَنَّ بَيْنَهُمَا عِشْقًا فَصَارَ لِلضَّمِّ وَالتَّقْبِيلِ
وَاخْتَفَّتْ عَنْ فَوَاطِمِ الْخَلْقِ حَتَّى شَبَّهُوهَا ضَالَّةً بِنَحُولِ

على الرغم من ميل ابن هذيل للمدح إلا أن وصفه رقيق عذب الكلمات سلس العبارات، يكثر من التشبيه في بناء صوره الفنية حتى يجعل منها صورا حسية بصرية قريبة من الفهم، ومما زاد معانيه جمالا إضفاؤه لمسات غزلية على أبياته فكانت إذ ذاك أقرب إلى القلب من العقل. وهذه الصفة بالذات نلمس وجودها بكثرة في شعر ابن خفاجة الذي جاءت قصائده الوصفية مزيجا بين الطبيعة والغزل ومجالس الأنس. وإذا ما اتجهنا إلى قرطبة الغراء صادفنا شاعرها الكبير ابن

* - شاعر تميمي النسب قرطبي يكنى بأبا بكر ولد سنة 305هـ وتلمذ على بن الأيمن وأحمد بن خالد، ثم غلب عليه الشعر وكان الذي لفته إلى الإمعان في الوجهة الأدبية حضوره جنازة ابن عبد ربه، وهو يومئذ شاب وقد طال عمره وكف بصره، وبقي على هذه الحال إلى أن مات.

¹ - ابن الكتاني، كتاب التشبيهات، م س، ص 36.

زيدون* (ت 463هـ / 1070م) الذي عشق قرطبة وكامل بلاد الأندلس، وهو يقول في قصيدته التي يذكر فيها (ولادة) يتشوق إليها:¹

إِنِّي ذَكَرْتُكَ بِالزَّهْرَاءِ مُشْتَاقًا وَالْأَفُقُ طَلَقٌ وَمَرَأَى الْأَرْضِ قَدْ رَاقَا
وَلِلنَّسِيمِ اعْتِلَالٌ فِي أَصَانِلِهِ كَأَنَّهُ رُقٌّ لِي فَاعْتَلَّ إِشْفَاقَا
وَالرَّوْضُ، عَنْ مَائِهِ الْفِضْيِ، مُبْتَسِمٌ كَمَا شَقَقْتَ، عَنِ اللَّبَابِ أَطْوَاقَا
يَوْمٌ، كَأَيَّامِ لَذَاتِ لَنَا انْصَرَمَتْ بَتْنَا لَهَا حِينَ نَامَ الدَّهْرُ سُرَّاقَا
كُلُّ يَهِيْجٍ لَنَا ذِكْرِي تَشَوُّقُنَا إِلَيْكَ، لَمْ يَعْذُ عَنْهَا الصَّدْرُ أَنْ ضَاقَا
لَا سَكَنَ اللَّهُ قَلْبًا عَقَّ ذِكْرُكُمْ فَلَمْ يَطِرْ بِجَنَاحِ الشَّوْقِ، خَفَاقَا
لَوْ شَاءَ حَمَلِي نَسِيمُ الصُّبْحِ حِينَ سَرَى وَأَفَاكُمُ بَفَتَى أَضْنَاهُ مَا لَاقَى
يَا عَلْقِي الْأَخْطَرَ، الْأَسْنَى، الْحَبِيبَ إِلَى نَفْسِي، إِذَا مَا اقْتَنَى أَحْبَابَ أَعْلَاقَا

تعد هذه القصيدة الدرة الثمينة التي حفل بها ديوان ابن زيدون الشعري، بل إنها من روائع الشعر الأندلسي على الإطلاق، وهي صورة حية لذلك المزج البارع ما بين الغزل والطبيعة، واستطاع الشاعر من خلالها " جعل الطبيعة تشركه حبه

* - هو الكاتب الشاعر ذو الوزارتين أبو الوليد أحمد بن عبد الله المشهور بابن زيدون المخزومي الأندلسي، ولد سنة 354هـ، نشأ بقرطبة، اتصل بأبي الوليد بن جهور أحد ملوك الطوائف فحضي عنده ومدحه حتى أصبح لسان دولته وحسامها المسلول، فأفسد حساده ما بينه وما بين جهور، فاعتقله مدة من الزمن، أحب ابن زيدون ولادة بنت المستكفي حبا شديدا مات باشبيلية خلفا ديوان شعر ومجموعة من الرسائل النثرية.
¹ - ابن زيدون، الديوان، تحقيق كرم البستاني، دار بيروت 1979م، ص 47/46.

ووجدته وأشواقه وتتأثر وتشفق عليه وهذا من أجمل ما نعرف من الشعر الذي يعتمد على المشاركة الوجدانية"¹.

وقد أثارت هذه القصيدة بالذات قرائح العديد من الكتاب والشعراء القدامى والمحدثين، فراحوا يعلقون عليها، مبددين إعجابهم الشديد بها وتأثيرها العميق في مشاعرهم ووجدانهم، وهذا شوقي ضيف يقول عنها: "وواضح ما تموج به هذه المناجاة من مختلف المشاعر ومتنوع الخواطر، فهو محب قلق بين اليأس والرجاء وهو ينظر في الطبيعة حوله ومباهج الربيع فيشعر كأن كل شيء يشاركه في همومه على قلة ما نجد من ذلك في شعرنا العربي، فالشاعر يعطينا نفسه من خلال الطبيعة التي يصفها، يعطينا ألمه وحزنه واضطرابه وحنينه المشتعل الذي لا يسكن ولا يهدأ، فقد تحول كل ما فيه إلى جذوة للحب تتقد وتستعر ولم يعد يملك من دنياه إلا دموعه وزفراته وإنها لتكاد تحرق ضلوعه"².

حقق ابن زيدون نقلة نوعية بهذه القصيدة في تاريخ الشعر الأندلسي مقارنة بما سبق، فجل الشعراء الذين تطرق إليهم البحث من قبل أمثال ابن عبد ربه والرمادي وغيرهما تغلب على شعرهم صفة التقليد لشعر المشاركة في المحافظة على أسلوبهم وبعض من صورهم وأخيلتهم وحتى معانيهم، أما ابن زيدون فقد أظهر نوعاً من التجديد الذي بدا جلياً في مزاجته بين عواطفه والعالم الخارجي وفي ذلك التشخيص الذي أضفاه على عناصر الطبيعة حتى تكون له عونا وسندا في تخطي ألمه العميق، من هنا امتاز ابن زيدون "بوصف الطبيعة في رحاب الحب"³ وهذا الأمر أثر في ابن خفاجة بشكل أو بآخر من حيث الموضوع واتخاذ الطبيعة إطاراً لتصوير المشاعر وترجمة صدقها ورهاقتها ومن حيث الأسلوب ورقة الألفاظ وسلاسة العبارات.

¹ - محمد رضوان الداية، ابن زيدون سلسلة نوابع الفكر العربي، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1981، ص42.

² - شوقي ضيف، ابن زيدون، سلسلة نوابع الفكر العربي، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1981، ص 42.

³ - ينظر جودت الركابي، الطبيعة في الشعر الأندلسي، مكتبة الأطلس دمشق، 1970، ص 33.

وقد كان لابن خفاجة مناظرات شعرية مع نظرائه من الشعراء المعاصرين له والذين كانوا قريبين منه بحكم علاقة الصداقة التي طالما جمعتهم بهم، من ذلك ما ينقله لنا المقرئ حين يقول:

" واجتمع في بستان واحد ثلاثة من شعراء الأندلس وهم ابن خفاجة، وابن عائشة* وابن زقاق** فقال ابن خفاجة يصف الحال هناك:

الله نُورِيَّةُ الْمُحْيَا تَحْمِلُ نَارِيَّةُ الْحُمَيَّا
دُرْنَا بِهَا تَحْتَ ظِلِّ دَوْح قَدْ رَاقَ مَرَأَى وَطَابُضَ رِيَّا
تَجَسَّمِ النُّورُ فِيهِ نَوْرًا فَكُلْ غُصْنٍ بِهِ ثَرِيَّا

وقال ابن عائشة:

وَدَوْحَةٌ قَدْ عَلَتْ سَمَاءً تَطْلُعُ أَزْهَارُهَا نُجُومًا
هَفَا نَسِيمُ الصَّبَا عَلَيْنَا فَخَلَّتْهَا أَرْسَلَتْ رُجُومًا
كَأَنَّمَا الْأُفُقُ غَارَ لَمًّا بَدَتْ فَأَغْرَى بِهَا النَّسِيمَا

وقال ابن الزقاق:

وَرِيَاضٍ مِنَ الشَّقَائِقِ أَضْحَتْ يَتَهَادَى بِهَا نَسِيمُ الرِّيَّاحِ

* - هو عبد الله بن عائشة شاعر الأندلس الكبير كان له أدب واسع المدى كان في زمان عطلته كثيرا ما ينشر بجزيرة شقر ويستريح ويستطيب هبوب تلك الرياح ويلزم شاعرها ابن خفاجة يتبادلان الأشعار
** - هو أبو الحسن علي ابن إبراهيم بن عطية بن المطرف بن سلمه اللخمي، يعرف بابن الزقاق وبابن الحاج، أصل أسرته من اشبيلية وفي بلنسية تزوج والده أخت الشاعر ابن خفاجة فولد ابن الزقاق في بلنسية سنة 390 هـ، كان شاعرا وجدانيا حسن التصرف في معاني الشعر يحتال للمعنى القديم حتى يبدو أنه مخترع جديد كثير الوصف توفي سنة 529هـ / 1135م.

زُرْتُهَا وَالْغَمَامُ يَجْلِدُ مِنْهَا زَهْرَاتِ تَفُوقُ لَوْنَ الرَّاحِ
قُلْتُ مَا ذَنْبُهَا؟ فَقَالَ مُجِيبًا سَرَقَتْ حُمْرَةَ الْخُدُودِ الْمِلَاحِ¹

ولن نبرح أرض الأندلس دون أن نخرج على شاعرها المجيد ابن سارة الشنتريني* (ت 517هـ / 1123م) المعاصر الأكبر لابن خفاجة، وقد كان له الأثر الكبير في شاعرنا كما أنه قد شكل مصدرا من المصادر التي استقى منها بعض صوره ومما يؤكد تأثر ابن خفاجة بابن سارة ما أورده علي بن ضافر** في كتابه "بدائع البدائه" ونقله عنه المقرئ فقال: "وقال صاحب "البدائع" ركب الأستاذ أبو محمد بن سارة مع أصحاب له في نهر اشبيلية في عشية سال أصيلها على لجين الماء عقيانا وطارت زوارقها في سماء النهر عقباناً، وأبدى نسيمها من الأمواج والداريات سررا وأعكانا، في زورق يجول جولان الطرف ويسود اسوداد الطرف فقال بديها:

تَأْمَلْ حَالَنَا الْجَوُّ طَلَقُ مُحْيَاهُ وَقَدْ طَفَلَ الْمَسَاءُ
وَقَدْ جَالَتْ بِنَا عَذْرَاءٌ حُبْلَى تُجَادِبُ مِرْطَهَا رِيحَ رُخَاءٍ
بَنَهْرٍ كَالسَّجَنَجْلِ كَوَثَرِي تَعْبَسُ وَجْهَهَا فِيهِ السَّمَاءُ.

¹ - المقرئ، نفح الطيب، ج4، م س، ص 387.

* - هو عبد الله بن محمد بن عبد البر بن سارة الشنتريني من أهل شترين يجول بلاد الأندلس واستقر ببطلبيوس وعاش في بلاد بني الأفطس ولما استولى المرابطون على بطليوس انتقل إلى اشبيلية وعاش فيها عيشة البؤس اعتزل الحياة العامة وكانت وفاته بالمرية، كان شاعرا بارعا وكاتباً مبدعاً صحيح اللغة متين الأسلوب تكثر الشكوى في شعره وله حكمة وزهد مع غزل ونسيب.

** - هو علي بن أبي منصور ظافر بن حسين الأزدي الخزرجي أبو منصور ولد ونشأ في القاهرة وتعلم بها مدح الملوك الأيوبيين وأمرائهم كان ملماً بالحديث والفقه واللغة والأدب والتاريخ غير أن براعته كانت في الأدب تولى شؤون بيت المال وكان محباً لأهل الدين والصلاح صنف كتباً في التاريخ والأدب والبلاغة والنقد والاجتماع منها الدول المنقطعة، أخبار الشجعان، أساس البلاغة، نفائس الذخيرة، بدائع البدائه، غرائب التشبيهات على عجائب التشبيهات، توفي في مصر.

واتفق أن وقف أبو إسحاق بن خفاجة على القطعة واستظرفها واستلطفها فقال يعارضها على وزنها ورويها وطريققتها: (الوافر)

أَلَا يَا حَبْدًا ضَحَكَ الْحُمَيَّا بِحَانَتِهَا وَقَدْ عَبَسَ الْمَسَاءُ
وَأَدْهَمَ مِنْ جِيَادِ الْمَاءِ مُهْرٌ تَنَازَحَ جُلُّهُ رِيحٌ رُخَاءُ
إِذَا بَدَتِ الْكَوَاكِبُ فِيهِ غَرْقَى رَأَيْتَ الْأَرْضَ تَحْسُدُهَا السَّمَاءُ¹

أصبح المنظر الطبيعي كالقاعدة في القصيدة الأندلسية، فهو فاتحة القصيدة أو أساس يبني عليه موضوع الخمرة وموضوع الحب، وتأثر ابن خفاجة بهذا تأثراً واضحاً إذ احتل موضوع وصف الطبيعة محل المقدمة التقليدية، وأكثر مطولاته تبدأ بالطبيعة، واستطاع ابن خفاجة تكثيف كل تلك المظاهر التي رأيناها موزعة عند الشعراء الأندلسيين وجعلها مصدراً من مصادر صورته الفنية ومنبعاً هاماً يستخرج منه ما يحتاج إليه من معانٍ وعبارات وأخيلة وموسيقى.

ب - الشعر المشرقي:

لا يمكننا الولوج إلى عالم ابن خفاجة الشعري دون الكشف عن المصادر المشرقية التي استمد منها بعض صورته ومعانيه وأخيلته، فقد كان شاعرنا ابن خفاجة مولعاً بالإطلاع على دواوين أعلام الشعر المشرقي خاصة العباسي منه ملماً بأشعارهم حافظاً لها، فعلى الشاعر أن ينوع من مصادره وأن يكون ذا ثقافة فنية تخول له قول الشعر بسهولة وبراعة.

وهذه الثقافة الفنية التي يتزود بها الشاعر عمادها الأول هو رواية الشعر وحفظه، ولا شك أن حفظ الشعر يترك أثراً في ذاكرة الإنسان من تجارب الآخرين

¹ - المقرئ، نفح الطيب، ج4، م س، ص 132/133.

وأساليبهم في الاستجابة والأداء، هذا إذا كان الشعر المحفوظ متوسط المنزل أو جيدها، فإذا كان ممتازا بعيد المرمى رفيع الخيال والأداء فلا بد به، فيرددونه أكثر من غيره، ويهتمون به ويتحررون مواطن الجمال ويتذوقون إبداعه فتتوق نفوسهم واعية أو غير واعية إلى مجاراته ومحاكاته¹.

وقد اعتمد ابن خفاجة على قوة ذاكرته في استلهاهم الشعر المشرقي والإطلاع على روائعه وظلت راسخة في ذهنه محاولا محاكاتها أو النسيج على منوالها، فحافظ على الطريقة المشرقية في نظم الشعر متبعا في ذلك طريقة أبي نواس^{*} (ت 198هـ/813م) والبحتري^{**} (ت 284هـ/897م) أبي تمام^{***} (231هـ/85م) وابن الرومي^{****} (ت 283هـ/896م) وغيرهم من أعلام العصر العباسي.

وقد كان لأبي نواس بما استحدثه في الشعر الأثر الجلي في أهل الأندلس عامة وابن خفاجة خاصة، والقارئ لديوان ابن خفاجة يلمس ذلك بوضوح في خمرياته التي تشبه إلى حد بعيد خمريات أبي نواس، خاصة تلك التي تتخذ من الطبيعة إطارا لها، وأبو نواس من أوائل الشعراء المحدثين الذين قدموا لنا صورة رائعة لمجالس اللهو والشراب والمقامة وسط الرياض والبساتين، وهذا ما جعله ذا شهرة واسعة في المشرق والأندلس على السواء.

¹ - فخر الدين قبارة، الأخطل الكبير، حياته وشخصيته وقيمه الفنية، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط2، 1979، ص 335/334.

* - هو علي الحسن ابن هاني، فارسي الأصل، ولد 145هـ، نشأ يتيما، وهو شاعر المتفنين، والجاد الماجن، اشتهر بالخمريات، والمجونيات، والطرديات، مات ببغداد.

** - أبو عبادة الوليد بن عبيد الطائي، ولد سنة 206هـ، بناحية منبج في قبائل طيء، لازم أبا تمام، وعليه تخرج بشعره كله بديع المعنى حسن الديباجة سلس الأسلوب، اعتبره أبا تمام حكيما.

*** - أبو تمام، هو حبيب بن أوس الطائي، ولد سنة 190هـ، بقرية جاسم بدمشق، أجاد في كل فن من فنون الشعر، ضمن شعره الفلسفة والحكم والأمثال.

**** - ابن الرومي: هو صريع الغواني، أبو الوليد مسلم بن الوليد الأتصاري، أول من تكلف البديع في شعره، ومزج كلام البدويين بكلام الحضريين

ومما أورده أبو نواس من شعره قوله:¹

لَا تَبْكِ هِنْدًا وَلَا تَطْرَبْ إِلَى دَعْدٍ واشرب على الورد من حمراء كالورد.
كَأْسًا إِذَا انْحَدَرَتْ فِي حَلْقٍ شَارِبَهَا أَجَدَّتْهُ حُمُرُهَا فِي الْعَيْنِ وَالْخَدِّ.
تُسْقِيكَ مِنْ يَدِهَا خَمْرًا وَمِنْ فَمِهَا خَمْرًا فَمَالِكَ مِنْ سُكْرَيْنِ مِنْ بُدِّ

وتعكس هذه الأبيات شغف أبي نواس بالتجديد الذي يظهر في تخليه عن مقدمة الأطلال واستبدالها بمقدمة خمرية جاعلا للطبيعة والغزل نصيبا فيها.

وكذلك يلتقي ابن خفاجة بالبحثري وابن الرومي في وصف الربيع والطبيعة، ويحاول أن يحاكيهما في هذا الباب، وأن تكون له الغلبة عليهما وذلك بالاستكثار من وصف الطبيعة والتفرد في هذا الباب، وأكثر المعاني التي أوردها البحثري هي في قصيدته في وصف الربيع إذ يقول فيها:²

أَتَاكَ الرَّبِيعُ الطَّلَقُ يَخْتَالُ ضَاحِكًا من الحُسنِ حتى كَادَ أَنْ يَتَكَلَّمَ
وَقَدْ نَبَّهَ النَّورُوزُ فِي غَلَسِ الدُّجَى أَوَائِلَ وَرْدٍ كُنَّ بِالْأَمْسِ نُومًا
يَفْتَقُهَا بَرْدُ النَّدى فَكَأَنَّهُ يَبُثُّ حَدِيثًا كَانَ أَمْسٌ مُكْتَمًا
وَمِنْ شَجَرٍ رَدَّ الرَّبِيعُ لِبَاسَهُ عَلَيْهِ كَمَا نَشَرْتُ وَشَيْئًا مُنَمَّمًا
أَحَلَّ، فَأَبْدَى لِلْعُيُونِ بِشَاشَةً وَكَانَ قَدَى لِلْعَيْنِ إِذْ كَانَ مُحْرَمًا

¹ - أبو نواس، الديوان، تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالي، دار الكتاب العربي، بيروت، 1953، ج3، ص 67.

² - البحثري، الديوان، تقديم حنا الفاخوري، دار الجيل بيروت، ط1، 1995، ج2، ص 42.

ورق نسيم الريح حتى حسبتَه يجيء بأنفاس الأحبة نَعْمَا
فَمَا يَحْبِسُ الرَّاحَ الَّتِي أَنْتَ خَلُّهَا وما يَمْنَعُ الْأَوْتَارَ أَنْ تَتَرَنَّمَا؟

تعج القصيدة بالصور الجميلة، حيث شخص الشاعر فيها الربيع، فجعله إنسانا يختال ضاحكا يكاد من فرحته أن يتكلم، ونجد الكثير من النقاد والباحثين قد أعجبوا بهذا المقطع في وصف الربيع، لما فيه من بساطة واعتدال وابتعاد عن الغلو والغموض، يقول د. طه أحمد إبراهيم: "أن هذا التصوير الذي من عند الكاتب لا بد أن يكون ملائما للحياة متماشيا معها، لا بد أن يكون معتدلا اعتدال الحياة، مستويا استواءها، لا غلو فيه ولا إفراط فيقول الباحثي:

أَتَاكَ الرَّبِيعُ الطَّلَقُ يَخْتَالُ ضَاحِكًا من الحُسْنِ حَتَّى كَادَ أَنْ يَتَكَلَّمَ

فليس الربيع كذلك في الوجود، وإنما الشاعر هو الذي خلع عليه تلك الصور وهي سائغة مقبولة، بينها وبين الواقع تناسب وتشابه وانسجام، وقد أتى الشاعر بفعل المقاربة ليتجنب الغلو¹.

وحتى تكون صورة الباحثي الفنية كلية كاملة الأجزاء، نجده قد استعان ببعض الصور الفنية الجزئية، صور فيها ما حصل لمظاهر الطبيعة نتيجة قدوم فصل الربيع، فجعل الورود تستيقظ بعدما كانت نائمة، وكيف أن الشجر قد استعاد حلته وزينته، بعد أن كانت قد سلبت منه فصار عاريا، وكأن الشاعر بهذه الصورة وغيرها يريد التعبير عن فرحته بالحرية التي منحت للورد بعد طول بقائها مقيدة محبوسة لا ترى إلا الظلام داخل أكمامها وللشجر الذي استعاد حقه باستعادة لباسه

¹ - طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى ق 4 هـ، دار الكتب العلمية، بيروت، 5، 1985، ص 154.

الذي أسعد عيون الناظرين وسرها، ثم يواصل تصويره لنسيم الريح الذي من شدة رفته كأنه يحمل أنفاس الأحبة الغادين.

هذه هي الصورة التي جعل منها الباحثي صورة فنية بكل ما في الكلمة من دلالات ومعان، معتمدا في ذلك على التشخيص ومخاطبة الحواس، فخالط بين الصورة البصرية والسمعية، واللمسية والحركية وغيرها مما يوحي بقدرته التخيلية الأصيلة.

وبقصيدة الربيع هذه وغيرها من روائع الشعر البحري قد أثبت أنه من الرواد الأوائل لشعر الطبيعة، خاصة حين جمع ببراعة بين الوصف البدوي والحضري في بعض قصائده، في رقة وتدفق وانسياب قد أثروا في ابن خفاجة أشد التأثير وفي غيره من الشعراء والمبدعين.

وإذا ما عدنا إلى ابن الرومي وجدناه هو الآخر مثالا يحتذى به، لأنه يشكل اتجاهها جديدا في وصف الطبيعة، وكان له مذهب خاص به وهو توليد المعاني والاستغراق في التفاصيل مع سهولة وتدفق واضحين.

قال ابن الرومي في وصف روضة:¹

وَرِيَاضُ تَخَايَلِ الْأَرْضِ فِيهَا	خِيَلَاءُ الْفَتَاةِ فِي الْأَبْرَادِ
ذَاتَ وَشْيٍ تَنَاسَجَتْهُ سِوَارٌ	لَبَقَاتُ بَحَوِكِهِ وَغَوَادِ
شَكَرَتْ نِعْمَةَ الْوَلِيِّ عَلَى الْوَسَدِ	مِثْلَ ثَمَرِ الْعَهْدِ بَعْدَ الْعَهْدِ
فَهِيَ تَنْثِي عَلَى السَّمَاءِ ثَنَاءً	طَيْبَ النَّشْرِ شَائِعاً فِي الْبِلَادِ
مَنْ نَسِيمٍ كَانَ مَسْرَاهُ فِي الْأَرِّ	وَاحٍ مَسْرَى الْأَرْوَاحِ فِي الْأَجْسَامِ

¹ - ابن الرومي، الديوان، تحقيق عبد الأمير علي مهنا، دار ومكتبة الهلال، بيروت، 1998، ج2، ص 195.

حَمَلْتُ شُكْرَهَا الرِّيحَ فَادَّتْ مَا تُؤَدِّيهِ أَلْسُنُ الْعَوَادِ
مَنْظَرُ مُعْجَبٍ تَحِيَّةُ أَنْفٍ رِيحُهَا رِيحُ طَيْبِ الْأَوْلَادِ
مَسْمَعٌ مُطْرَبٌ إِذَا شِئْتَ مِنْهُ لَكَ عَنْ كُلِّ طَارِفٍ وَتِلَادِ
تَدَاعَى بِهَا حَمَائِمُ شَتَى كَالْبَوَاكِي وَكَالْقِيَانِ الشَّوَادِي
مَنْ مَثَانٍ مُمْتَعَاتٍ قِرَانِ وَفِرَادٍ مُفْجِعَاتٍ وَحَادِ
تَتَغَنَّى الْقِرَانُ فِي الْإِيْ— لَكَ وَتَبْكِي الْفِرَادُ شَجْوَى الْفِرَادِ

والقصيدة على بساطتها تعج بالصور الفنية الرفيعة والجديدة في الوقت ذاته، وقد اعتمد ابن الرومي على التشبيه بمختلف أنواعه، في بناء صوره الفنية التي تتأزر فيما بينها لتشكل صورة كلية تظهر بقراءة القصيدة كلها، وبداية من البيت الأول الذي شبه فيه الشاعر تخايل الرياض وزهوها بتخايل الحسناء في مشيتها، يظهر الابتكار والإبداع، فالمعتاد عند الشعراء تمثيل الحسناء بالروضة لكن ابن الرومي عكس التشبيه هنا، ولهذا صارت صورته جديدة.

ويستمر الشاعر في توليد المعاني والصور إلى أن يصل إلى البيت الخامس موظفا فيه تشبيها ضمنيا، فالنسيم يسري في الأرواح كما تسري الأرواح في الأجساد، وهذا ما زاد المعنى عمقا وإيحاء، إضافة إلى ذلك فقد شخص الشاعر موجودات الطبيعة وجسدها جاعلا إياها حية نابضة تعج بالنشاط والحركة، وكثرة تشخيص ابن الرومي للطبيعة كان بسبب شغفه بها ولجوئه إليها مرتعيا بين أحضانها، باحثا عن الهدوء الداخلي والسلام الروحي، وبهذا " يكاد ابن الرومي يتميز عن سائر شعراء العرب القدامى باندماج الطبيعة الفريد، وقد يكون هذا الاندماج وليد الفشل في المجتمع والنكبات التي توالى عليه في الحياة، كأن به هرب

من واقعه بالتجائه إلى الطبيعة ينسى في أكنافها ألمه، فإذا بها كائن حي يبادلُه الأُنس والطمأنينة¹.

ومن هذه القصيدة وغيرها يعتبر ابن الرومي شاعرا وجدانيا إلى حد بعيد فهو ينطلق دائما من تجاربه النفسية المؤلمة المتمثلة في فقدانه لعائلته، وظلم المجتمع له وبقائه وحيدا يعاني الوحشة، فينطلق من هذه التجارب ليجد لنفسه في الطبيعة ما يعزيه ويؤنس وحدته ويمنحه سلاما أبدأ يشعر به. " فلم تكن عينه وأذنه وجميع حواسه إلا أدوات تنقل الواقع الحسي إلى قوى داخلية مرهفة الإحساس سريعة التجاوب، قوى تتناول الواقع بشغف وتدفعه إلى خيال خصب وثاب يعيده إلى حيز الوجود بلباس من الروعة والحيوية"²، وكل هذا ينطبق تماما على ابن خفاجة سواء من الجانب النفسي أو الجانب الشعري فإذا كان ابن الرومي وصاف عصره فإن ابن خفاجة وصاف كل العصور.

ويبدو أن تأثير ابن الرومي في ابن خفاجة كان من جهة المعاني والصور أكثر منه من جهة الأساليب والصيغ، فتوليد المعاني وتقصي تفاصيل الموصوف وبساطة التركيب وتشخيص الطبيعة، كل هذا قد استفاد منه ابن خفاجة كما استفاد من قبل بطريقة أبي نواس في مزج الخمرة بالطبيعة، وبمذهب أبي تمام في الإكثار من البديع والاستعارات والتعقيد والغموض، فأبو تمام كان موطن إعجاب ابن خفاجة وتعظيمه، وهذا ليس حكرا على شاعرنا وحده، وإنما كان محببا لدى الأندلسيين كلهم، "وقد طغى تأثير أبي تمام في الذوق الأندلسي، فانبرى لمعارضته عدد من الشعراء، ومن أغرب الأمور أن يكون شعره مؤثرا في وصف الطبيعة

¹ - جورج غريب، ابن الرومي، دراسة عامة، دار الثقافة بيروت، ط4، 1980، ص 68.

² - جورج عبدو معتوق، ابن الرومي الشاعر المغبون، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1975، ص 23.

الأندلسية، لكن هذا التأثير لا يعدو أن يكون أثراً من آثار الاستجابة التأثيرية السريعة للمتذوق¹.

إن قصائد أبي تمام قليلة في تصوير الطبيعة مقارنة مع قصائده في المدح أو الغزل أو غيرها من الأغراض، ولكن على الرغم من ذلك كانت عميقة في معانيها، جميلة في ألفاظها، خفيفة في إيقاعاتها، بارعة في صورها الفنية، بما استحدثه أبو تمام من بديع الاستعارات والتشبيهات، ولعل أشهر قصائده تلك التي يصور فيها فعل الربيع على الطبيعة بعد معاناتها قساوة الخريف والشتاء فيقول:²

يَا صَاحِبِي تَقْصِيَا نَظْرِيكُمَا	تَرِيَا وَجُوهَ الْأَرْضِ كَيْفَ تُصَوِّرُ
تَرِيَا نَهَاراً مُشْمِساً قَدْ شَابَهُ	زَهَرَ الرَّبَا فَكَأَنَّمَا هُوَ مُقْمَرُ
دُنْيَا مَعَاشٍ لِلْوَرَى حَتَّى إِذَا	جَلِيَ الرَّبِيعُ فَإِنَّمَا هِيَ مَنَظَرُ
أَضَحَتْ تَصَوُّغُ بَطُونَهَا لَظْهُورِهِ	نُوراً تَكَادُ لَهُ الْقُلُوبُ تَنُورُ
مِنْ كُلِّ زَاهِرَةٍ تُرْفِقُ بِالْأَنْدَى	فَكَأَنَّمَا عَيْنٌ عَلَيْهِ تُحْدِرُ
تَبْدُو وَيَحْجُبُهَا الْجَمِيمُ كَأَنَّهَا	عَذْرَاءٌ تَبْدُو تَارَةً وَتَخْفِرُ
حَتَّى غَدَتْ وَهْدَاتُهَا وَنَجَادُهَا	فَنَتَيْنِ فِي خَلْعِ الرَّبِيعِ تُبْخَتَرُ
مُصْفَرَّةٌ مُحْمَرَّةٌ فَكَأَنَّهَا	عَصْبٌ تَيْمَنَ فِي الْوَعَى وَتَمْضَرُ
مِنْ فَاقِعِ غَضِّ النَّبَاتِ كَأَنَّهُ	دُرٌّ يُشَقِّقُ قَبْلَ ثَمٍّ يَزْعَفَرُ

¹ - مصطفى عليان عبد الرحيم، تيارات النقد الأدبي في الأندلس، في ق 5هـ، مؤسسة الرسالة بيروت، ط2، ص 16.

² - الخطيب التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، تقديم راجي الأسمر، دار الكتاب، بيروت، ط3، ج1، 1998، ص 333/334.

وهذه الأبيات جزء من قصيدة مدح فيها أبو تمام المعتصم* وهي من أحلى الأبيات تصويرا للربيع ولنشوة الطبيعة بقدمه، يدعو فيها الشاعر صاحبيه للتأمل بصرا وبصيرة في حال الأرض التي تزينت بالزهور والنور، فأصبحت تضاهي نور الشمس الهادئة الضياء، فبعد أن ولى الشتاء، فصل العمل والجد في طلب الرزق جاء الربيع يبهر الإنسان بجماله ويكون بذلك راحة له بعد شقائه وتعبه طوال الفصلين السابقين - الخريف والشتاء -.

وفي تشبيه الشاعر قطرات الندى التي تزين بها الشجرة الزاهرة بالعين التي يتحدر معها الصافي المتألئ نلمس رقة الشاعر وإحساسه المرهف، خاصة حين يولد من هذه الصور بصورة أخرى يماثل فيها بين هذه الشجرة الزاهرة، التي يخفيها الجميم أي النبات الكثيف وبين العذراء التي تبدو وتختفي ولا تظهر إلا لزوجها الذي يغار عليها، وفي ثنائية الخفاء والتجلي تظهر براعة الشاعر وعمق تأمله في كوامن الأشياء، لقد " كان نجاح الشاعر في إحداث مشابهة بين الزاهرة والعذراء مبنيًا على أساس أن كلا من العنصر الطبيعي والعنصر البشري يمثل قمة الجمال في جنسه"¹.

ويواصل أبو تمام توليد صورته فينتقل إلى وصف ألوان الأزهار والأنوار وبمهارة شديدة وذوق رفيع تمكن من تصوير ذلك التناسق والانسجام بين مختلف الألوان، " لقد اختصر الشاعر الزمن بالبنية اللغوية التي جمعت اللونين متزامنين

* - هو محمد بن هارون الرشيد بن المهدي بن أبي جعفر المنصور ثامن خلفاء بني العباس، أبو إسحاق المعتصم بالله، ولاه أخوه المأمون على مصر وأرسله على رأس جيش لقمع الثورات فيها فقمعها بشدة وأعاد الأمن والاستقرار إليها، حارب الروم وانتصر عليهم، مات بسمراء وكانت مدة خلافته 8 سنوات و8 أشهر.

¹ - عبد القادر الرباعي، جماليات المعنى الشعري، التشكيل والتأويل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، 1999، ص 156.

فكان في هذا الاختصار تكثيف للمشاعر الإنسانية، وما يتعلق بها من غنى عاطفي لأن النفوس تسر بكل منهما مسرة خاصة ومختلفة¹.

والواضح من كل ما سبق أن الأبيات تعج بالرموز؛ فالشتاء رمز المعتصم والربيع رمز للحياة الهنيئة التي صار ينعم بها الناس، فلولاً وجود الشتاء (المعتصم) لما ولد الربيع (السلام) بخيراته يتمتع بها الناس، فقيرهم وغنيهم على السواء.

والقصيدة طويلة فيها الكثير من الصور الفنية المستحدثة والتي أثارت إعجاب الشعراء والنقاد على مر العصور، ومن بينهم شاعرنا ابن خفاجة. ولعل ما أضافه أبو تمام لشعر الطبيعة هو استبدال المقدمات الطللية بمقدمات في وصف الطبيعة مما جعل ابن خفاجة يحذو حذوه في ذلك، ويقول د. نور الدين السد: "إنه الشاعر العربي الوحيد الذي أصلها - أي مقدمة الطبيعة - وأعطاه أبعادها الفنية والجمالية، وحملها صوراً شعرية تنبئ عن طاقة لغوية وفنية كبيرة"²، كل هذا جعله قدوة ومثلاً أعلى، على الأقل في المرحلة الأولى للشعر الأندلسي وبدايات ابن خفاجة الشعرية.

ومن أكثر الشعراء تأثيراً في ابن خفاجة، الصنوبري وهو من أشهر وصافي الطبيعة الشامية وأكبرهم. وهو أول من ابتدع الروضيات من شدة ما أفرط في وصفها ورسم جمالها" والذي لا شك فيه أن وقوف الأندلسيين على شعر الصنوبري وتأثرهم به كان من أسباب نضج شعر الطبيعة الأندلسي وازدهاره في تلك الفترة (أي فترة الحجابة) وقد دخل شعر هذا الشاعر المشرقي إلى الأندلس في أواخر فترة الخلافة مع محمد بن العباس، وهو عالم من أهل حلب وقد تلقى علمه بالمشرق، وروى شعر الصنوبري عنه ثم نقله إلى الأندلس حين وفد عليها في أيام

¹ - المرجع نفسه، ص 163.

² - نور الدين السد، الشعرية العربية، دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص 352/351.

حكم المستنصر*... فكان لوقوف الأندلسيين على شعره أثر في نضج شعرهم في الطبيعة¹.

ومن الصور الفنية البارعة التي تأثر ابن خفاجة بها تلك التي يقول فيها الصنوبري:²

فَلَمَّا تَعَالَى الْبَدْرُ وَاشْتَدَّ ضَوْؤُهُ بَدَجَلَةٍ فِي تَشْرِينٍ بِالطُّولِ وَالْعَرْضِ
وَقَدْ قَابَلَ الْمَاءَ الْمَفْضُضُ نُورَهُ وَبَعْضُ نُجُومِ اللَّيْلِ يُطْفِئُ سَنَا بَعْضِ
تَوْهَمَ ذُو الْعَيْنِ الْبَصِيرَةِ أَنَّهُ يَرَى ظَاهِرَ الْأَفْلاكِ فِي بَاطِنِ الْأَرْضِ.

وقد أعجب ابن خفاجة بهذه الصورة وأراد معارضة قائلها عاكسا إياها فقال:³

إِذَا بَدَتْ الْكَوَاكِبُ فِيهِ غَرَقَى رَأَيْتَ الْأَرْضَ تَحْسِدُهَا السَّمَاءُ

فبوصف الصنوبري للطبيعة بجميع مظاهرها ونواحيها على تعددها واختلافها وبعذوبة ألفاظه ورقة معانيه وخفة موسيقاه، أثر في ابن خفاجة أثرا جليا واضحا مما جعله يصبو إلى تجاوزه والتفوق عليه، فإذا كان الصنوبري قد اشتهر بالروضيات والتلجيات، فإن ابن خفاجة وصف كل ما تحتويه الطبيعة من سحر وجمال، وفق منهجية خاصة وأسلوب تفوق به على أساليب السابقين.

* - هو الحكم المستنصر ابن الخليفة الناصر لدين الله (350 هـ)، كان حسن السيرة، مكرما للقادمين عليه، دعا الناس لبيعته، قام بأعباء الملك أتم قيام، جمع من الكتب ما لا يعد ولا يوصف كثرة ونفاسة وكان عالما نبيها، توفي بقصر قرطبة سنة 366هـ/976م

¹ - أحمد هيكل، الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، م س، ص 278.

² - ينظر مصطفى الشكعة، الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1979، ص 318.

³ - ديوان ابن خفاجة، ص 24.

لقد قدم البحث بعض الأمثلة عن الشعراء الذين تأثر بهم ابن خفاجة وبروائعهم في وصف الطبيعة، وهذا لا يعني إحصاءهم كلهم، لأن المجال لا يسمح بذكرهم جميعا.

والحقيقة أن ابن خفاجة لم يكن يوما أحادي النظرة ولا أحادي المصدر، فقد تمكن بذكائه وفطنته أن يأخذ من كل بستان زهرة، فأخذ عن البحري رفته وخياله وعن ابن الرومي رومانسيته، وعن أبي تمام بديعه، وعن الصنوبري التفاته للطبيعة وحسن تصويره لها، وأخذ عن غير هؤلاء ممن لم نذكرهم أشياء كثيرة، ليؤسس في الأخير مدرسة خاصة به سماها النقاد بالمدرسة الخفاجية.

بين الأصالة والتقليد:

يصدر ابن خفاجة في معانيه من رصيد ثقافي ضخم، وعن ذهن وقاد متألق، وهو يستند على كل من الموروث الشعري الأندلسي ونظيره المشرقي في استنقاء بعض معانيه وصوره وأخيلته، إضافة إلى ما أخذه من بيئته ذات الطبيعة الخلابة؛ فالشاعر بصفة عامة دائم الأخذ من غيره.

والحق أن الشاعر لا يكون مبدعا إلا إذا جعل من تراث أسلافه أرضية صلبة يرتكز عليها، فكثيرون أولئك الذين يتهمون ابن خفاجة بالتقليد وتكرار المعاني نفسها التي تناولها المشارقة والأندلسيون في وصفهم للطبيعة، متناسين أن تكرار المعنى بلفظ جديد وصياغة جديدة ليس عيبا، بل هو نجاح وتفوق إن لم يكن إبداعا وابتكارا. فكل الشعراء تطرقوا للطبيعة وصوروها، غير أن ابن خفاجة أخذ بعض المعاني وكساها أثوابا جديدة، فظهرت في حل جميلة كأنها من إبداعه وابتكاره، فلا يحس القارئ بأنه قد سمعها من قبل، وهذا النوع من التقليد محمود لأن " الإبداع إنما يكون في الصياغة، وأنه يقوم على الفطنة والذكاء والمهارة في

الإلمام بالمعنى وإعادة صياغته، وأن الجدة فيه حيث الغرابة والطرافة، لا من حيث الابتكار التام أو الخلق من العدم¹.

وكثيرا ما كان ابن خفاجة يأخذ بعض المعاني والصور عن غيره من الشعراء، فيبرز هذا الآخر تارة، ويختفي تارة أخرى، لأنه يعيد الصياغة والتركيب فيبدو جديداً، ولكن بعض النقاد ذوي كثرة الإطلاع على الشعر قد تقطنوا لبعض مواضع التقليد عند ابن خفاجة، من هؤلاء المقري، الذي أورد بيتين لشاعرنا وكان قد أخذ معناه من مهيار والمتنبي وهما:

قال ابن خفاجة:

وَعَسَى اللَّيَالِي أَنْ تَمَنَّ بِنَظْمِهَا عِقْدًا كَمَا كُنَّا عَلَيْهِ وَأَكْمَلًا
فَلَرَبَّمَا نَثَرَ الْجُمَانُ تَعْمُدًا لِيُعَادَ أَحْسَنَ فِي النَّظَامِ وَأَجْمَلًا.

وهو من قول مهيار:

عَسَى اللَّهُ يَجْعَلَنَا فُرْقَةً تَعُودُ بِأَكْمَلِ مُسْتَجَمَعٍ

وقول المتنبي:

سَأَلْتُ اللَّهَ يَجْعَلْهُ رَحِيلًا يُعِينُ عَلَى الْإِقَامَةِ فِي ذِكْرَا².

تقليد ابن خفاجة لهؤلاء الشعراء لا يعني أن شعره مجرد تقليد ومحاكاة لأشعار الآخرين، وإنما نلمس لديه أصالة لم تتوفر عند الكثيرين من القدماء والمحدثين. والأصالة يعرفها أحمد حسن الزيات فيقول: "يراد بالأصالة في الأسلوب بناؤه على ركنين أساسيين من خصوصية اللفظ وطرفة العبارة، وتلك هي

¹ - محمد طه عصر، مفهوم الإبداع في الفكر النقدي عند العرب، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2000. ص27.

² - المقري، نفح الطيب، ج5، ص 50/49.

الصفة الجوهرية للأسلوب البليغ والسمة المميزة للكاتب الحق، وملاك الأصالة أن لا تكتب كما يكتب الناس، ملاكها أن تصير أصيلاً في نظرتك وكلمتك وصورتك ولهجتك¹.

فما يجعل الأسلوب فريداً ومميزاً هو طريقة العرض والصياغة، فهي التي ترينا الشيء المعلوم كأنه مجهول نكتشفه لأول مرة. قال القاضي الجرجاني (ت 366هـ/976م)*: "وقد يتفاضل متنازعوا هذه المعاني بحسب مراتبهم من العلم بصنعة الشعر، فتشترك الجماعة في الشيء المتداول، وينفرد أحدهم بلفظة تستعذب، أو ترتيب يستحسن، أو تأكيد يوضع موضوعة أو زيادة اهتدى لها دون غيره، فيريك المشترك المبتذل في صورة المبتدع المخترع"².

وتظهر أصالة ابن خفاجة في كثير من المواضع، فقد استطاع أن يستلهم التراث الشعري المشرقي والأندلسي قبله، وأن يحذو حذوه في بداياته الشعرية، ثم انفرد بطريقته الخاصة والتي كانت بدورها محل محاكاة وتقليد من قبل الشعراء اللاحقين له أمثال ابن زمرك، وابن الزقاق وغيرهما؛ فابن خفاجة قد حافظ على عمود الشعر في قصائده ولم يتمرد على قواعده وضوابطه القديمة، لكنه أدخل من التجديد على شعره ما يجعله أقرب في تصويره لحضارته الأندلسية من بيئة المشاركة وحياتهم، فاستلهم ابن خفاجة للتراث واحتذاؤه حذو شعراء المشاركة أمثال المتنبي والصنوبري. لم يحل بينه وبين تقديمه للجديد، فوضع لمساته الأندلسية الخاصة به على شعره.

¹ - أحمد حسن الزيات، دفاع عن البلاغة، ص 95.

* - هو علي بن عبد العزيز الحسن الجرجاني، أبو الحسن ولد في جرجان وإليها نسبه، رحل في طلب العلم إلى العراق والشام واقتبس من أنواع العلوم والآداب حتى أصبح من أعلام عصره في الأدب والعلم والشعر أحسن فنون شعره الحكمة والغزل، من مؤلفاته "الوساطة بين المتنبي وخصومه" "تفسير القرآن المجيد" "تهذيب التاريخ" "ديوان شعره".

² - القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح، أبو الفضل إبراهيم، على محمد البحاوي، ص 186.

لقد حضرت الطبيعة عنده في كل ما قاله من شعر، في غزله ومديحه وراثته وحكمه وهجائه، ولا نجد غرضا عنده قد خلا من ملامحها، فهي دائمة المشاركة في قصائده ومقطوعاته، وبهذا تفوق ابن خفاجة على سابقيه في وصف الطبيعة الأندلسية كما وكيفا، لأن له من الصور ما لا نجده عند غيره، صور من إبداعه وولادة خياله.

ويؤكد مصطفى الشكعة على التفوق والتجديد اللذين أحرزهما الأندلسيون بصفة عامة بقوله: "وبرغم أن شعراء الطبيعة الأندلسيين بدأوا تلامذة لأساتذتهم المشاركة في أول أمرهم، بل ربما ظل بعضهم أمينا لهذه التلمذة، فإن ذلك لم يمنعهم من أن يجودوا في فنهم ويحسنوا في أعمالهم، بحيث يمكن أن نقرر أنهم أتوا بشيء جديد في موضوعات شعر الطبيعة"¹. ويعد ابن خفاجة أوضح مثال على ذلك فقد بدأ حياته الشعرية تلميذا لأعلام شعراء العصر العباسي، ثم تطور بتطور قدراته الفنية إلى حد فاق فيه أساتذته وصار هو بدوره أستاذا ومعلما ينتلمذ على يده الشعراء والمبدعين، وأصبح مثالا يحتذى من حيث أسلوبه ونهجه وطريقته التي سميت فيما بعد بالطريقة الخفاجية.

إنه لمن الصعب على الدارس لصور ابن خفاجة الفنية أن يكشف عن مدى أصالته فيها، لأنه من أكثر الشعراء فطنة وذكاء، فإن أخذ صورة من أحد ما فإنه يضيف عليها لمساته الخاصة بفضل خياله الخصب وعاطفته المرهفة؛ فيطبعها بطابعه؛ فتبدو لنا جديدة مبتكرة ولا نحس بتقليده أو محاكاته لها. "وبهذا يمكن تمييز الفن الحقيقي، إنه الذي لا يكتفي بالنقل، وإنما يتميز بطاقة الخلق لأن النقل يعني التكرار أما الخلق فيعني التجاوز والاختراق"².

¹ - مصطفى الشكعة، الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه، م س، ص 256.

² - عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 1999م، ص 128.



وأعتقد أن ابن خفاجة قد برهن على أصالة فنه الشعري بتجاوزه القديم واستلهامه للتراث وإبداعه للجديد الذي عكس شخصيته الدائمة البحث عن الجمال الكامن في الإنسان والطبيعة.



الفصل الثاني

مفهوم الصورة الفنية

الصورة الفنية من المصطلحات النقدية البلاغية التي لم يتم الاتفاق عليها تمام الاتفاق وذلك لأسباب كثيرة تكتنفها وتحيط بها، فعلماء اللغة تناولوها من جانب والنقاد على اختلاف اتجاهاتهم ومنطلقاتهم تناولوها من زوايا مختلفة في التفاصيل متفقة في المفهوم العام وفي أثر الصورة الفنية في الأعمال الأدبية. ويظهر الاختلاف أيضا بين القدماء والمحدثين في فهمهم للصورة.

فالصورة لغة تعني: تخيل الهيئة أو الشكل الذي تتميز به الموجودات على اختلافها وكثرتها ولأن لكل شيء صورة خاصة وهيئة مفردة يتميز بها¹، وعند النقاد الصورة الفنية "هي كل ضرب من ضروب المجاز يتجاوز معناها الظاهر ولو جاء منقولا عن الواقع"²، فهي إما مادية حسية وإما معنوية تدرك بالعقل والتمثيل الخيالي ويميل الأديب إلى التعبير بالصورة في الأغلب عندما لا تفي الألفاظ المفردة بالإحاطة بالمعاني العامة أو نقل مشاعر في نفسه، "فيفزع إلى فن التصوير في اللغة التي تقدّم صورا متعددة للتعبير عن المعنى الواحد فيختار منها صورة يتخذها قالباً يحسب فيه ما في نفسه وينقله إلى السامع على شكل يرضاه"³.

كما عرفها ابن الأثير * قائلا: "الصورة ترد في لسان العرب على ظاهرها وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته، وعلى معنى صفته، يقال صورة الفعل كذا وكذا، أي هيئته وصورة الأمر كذا وكذا أي صفته"⁴.

وفي الاصطلاح عرفت بأنها تشكيل لغوي مكون من الألفاظ والمعاني العقلية والعاطفة والخيال⁵، وأنها مظهر خارجي جلبه الشاعر أو الكاتب ليعبر به عن دوافعه

¹ - ابن منظور: لسان العرب، المجلد الرابع، دار صادر بيروت، ط1، 1997، مادة (صَوْر).
² - عساف ياسين: الصورة الشعرية ط1 لبنان، بيروت، المؤسسة الجامعية. للدراسات والنشر والتوزيع (1982-1402) ص32.

³ - عبد الفتاح لاشين: البيان في ضوء القرآن ط1 مصر دار المعارف 1984، ص18.
* هو أبو الفتح نصر الدين بن أبي الكرم، محمد بن محمد بن عبد الكريم بن عبد الواحد الشيباني، المعروف بابن الأثير الجزري الملقب بضياء الدين، كان مولده ببغداد، سنة 611هـ، انتقل إلى الموصل وبها اشتغل وحصل العلوم، بالملك الناصر صلاح الدين، توفي سنة 637هـ/1239 م، أشهر كتبه "المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر".

⁴ - ابن منظور: لسان العرب، م س، ص 86.
⁵ - ينظر، علي البطل، الصورة الفنية في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني هجري، دار الأندلس بيروت، 1983، ط3، ص30.

وانفعالاته¹، وأنها استرجاع ذهني لمُحَسَّ، بحسبان أن الأديب يستحضر ما أدركته الحواس إبان الحاجة إليه.

وهذه التعاريف تتفق جميعها على أن الصورة هي الشكل أو القالب الذي يصب فيه الأديب أفكاره ومعانيه وعواطفه، غير أن هذا القالب يختلف بين شاعر وآخر.

ومصطلح الصورة الفنية حديث، صيغ تحت وطأة التأثير بمصطلحات النقد الغربي والاجتهاد في ترجمتها، والصورة في مجال العمل الأدبي تأتي منعوتة بالفاظ (الفنية، الشعرية والأدبية) وكل هذه النعوت يراد بها أداء معاني متطابقة.

يقوم الشعر منذ بدايته على الصورة الفنية، يقول د. جابر عصفور: "قد لا نجد المصطلح بهذه الصياغة الحديثة في التراث البلاغي والنقدي عند العرب، ولكن المشاكل والقضايا التي يثيرها المصطلح الحديث وي طرحها موجودة في التراث وإن اختلفت طريقة العرض والتناول أو تميّزت جوانب التركيز ودرجات الاهتمام"².

فالجذور العربية لدراسة الصورة متوافرة وإن اختلفت وتفاوتت درجة الاهتمام بين إشارات ولمحات بسيطة وعابرة، وبين إدراك ووعي عميق لطبيعة الصورة وأثرها في النص الأدبي مع الاهتمام بالنواحي النفسية والجمالية فيها.

مفهوم الصورة عند النقاد العرب القدامى:

قدّم النقد العربي القديم عبر قرونه المتعدّدة مفاهيمه المتميّزة التي تكشف عن تصوّره الخاص لطبيعة الصورة وأهميتها ووظيفتها.

¹ - ينظر، عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، جامعة اليرموك الأربد، 1984، ص14.
² - جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار الثقافة، القاهرة، 1984، ص 07.

ومفهوم الصورة درس قديم اهتم به النقاد العرب القدامى ومنهم الجاحظ الذي يقول: "المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخيير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفي صحّة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير"¹، فقد كان يطرح بعض الأفكار الهامة التي سيطرت على أجيال طويلة من البلاغيين والنقاد من بعده .

يظهر من خلال مقولة الجاحظ فصل بين اللفظ والمعنى، فالشأن - في تصوّره - في الصياغة لأن المعنى قد يكون واحدا ولكنه في صور مختلفة، وليس المعول في الشعر على نظم الحكم والأفكار المجردة، بل المعول فيه على القدرة على صياغة هذه الأفكار صياغة جديدة مؤثرة تعتمد على التصوير². وتقدم لنا العبارة - "إنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير" - مصطلحا هاما وهو التصوير، رغم أن المصطلح كان يستخدم من قبل الجاحظ إلا أنه هنا يكتسب دلالة خاصة متمثلة في ثلاثة مبادئ هي:

- مبدأ صياغة الأفكار التي تعمل على التأثير واستمالة المتلقي نحو سلوك معين.
- التقديم الحسي للمعنى أو كما يسمى في وقتنا الحاضر مبدأ التجسيم.
- مبدأ التأثير والاستمالة والإشارة، إذ التقديم الحسي للمعنى يجعل الشعر مماثلا لفن الرسم ومشابها له في طريقة التشكيل والصياغة والتأثير والتلقي، وإن اختلفنا في المادة التي يبنى عليها كل واحد منهما³.

هذه المبادئ الثلاثة التي يقوم عليها مصطلح التصوير والتي تدعمها الدلالات العامة للكلمة لدى الجاحظ، ليست منفصلة تماما، بل كل منها يمكن أن يفضي إلى الآخر ويتداخل معه، فمبدأ الصياغة المؤثرة التي تستميل المتلقي، لا يمكن أن يقوم بدون عملية التجسيم. أو التقديم الحسي. وهي بدورها يمكن أن تؤدي إلى الاستمالة والإثارة.

¹ - الجاحظ الحيوان، تحقيق هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت ص 131، 132.

² - د. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، م س، ص 31.

³ - ينظر د. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، م س، ص 311.

وربط الشعر بالرسم أمر ناتج عن أنّ إدراك التقديم الحسي للمعنى عنصر مشترك بين الشعر والرسم، على أساس أن كلامها يقدم المعنى بطريقة بصرية¹.

إنّ الجاحظ عندما طرح فكرة التصوير - على هذا النحو - كان يريد أن يطرح فكرة التقديم الحسي للمعنى وقدرته على إثارة صور بصرية في ذهن المتلقي. وعليه فإنّ مفهوم التصوير عند الجاحظ يعد مرحلة أولية للتحديد الدلالي لمصطلح "الصورة" لأنهم يربط المصطلح بنصوص وشواهد تنمي هذه الفكرة وتطورها.

غير أن مجرد طرح هذه الفكرة على هذا النحو أثار الانتباه إلى طبيعة الدور الذي تلعبه الإحساسات البصرية في عملية تشكيل الشعر وفي عملية تلقيه في الوقت نفسه، فبدأ البلاغيون والنقاد بعد الجاحظ يلتفتون إلى التصوير الأدبي ويهتمون بتأمل خصائص الحسية وطريقته في تمثيل المعنى للحواس، ممّا جعلهم يتوقفون كثيرا أمام النص القرآني والنصوص الشعرية.

طرح الجاحظ فكرة التصوير على بساط البحث فحاول (الرماني) أن يعمّقها ويطوّرها فقام بتحليل آيات القرآن الكريم. إنّ الرماني لم يكن ملحا على استخدام مصطلح التصوير، لكن تحليله للآيات القرآنية الكريمة وطريقته في التفسير تشعر بأنّه كان يدور في إطار جاحظي². فوقف أما مشكلة الإعجاز، وحاول أن يربط جانبا منها ببلاغة النص القرآني وطريقته في تقديم المعنى إلى المتلقي. قام بدراسته للتشبيه والاستعارة وتأمّل قدرة كل منهما على التأثير فيمن يتلقّى النص القرآني فهو يرى: "أن جانبا كبيرا من قدرة الاستعارات والتشبيهات القرآنية على التأثير يرتد إلى تقديم المعنى للحواس، ولقد لاحظ أن النقلة في الاستعارة القرآنية تبدأ من المعنوي العقلي وتنتهي إلى الحسي العيني، الذي يعرض المعنوي من خلاله"³.

¹ - ينظر المرجع نفسه، ص 314، 315.

² - ينظر المرجع نفسه 316.

³ - ينظر المرجع نفسه، ص 317.

يرى الرماني أن استعارات القرآن وتشبيهاته تتناول معنى أصليا مجردا وتقدمه تقديمًا محسوسًا وذلك عن طريق ربطها للمعنوي المجرد بالحسي العيني، أو ربطها للصورة الحسية بأخرى أشد منها تمكنا في الصفات الحسية.

وانطلاقًا من فكرة اقتران الصورة بالواقع الحسي أرجع الرماني قدرة التأثير وبلاغة التعبير في التشبيهات والاستعارات القرآنية إلى تقديم المعنى إلى حواس المتلقي.

تكمفكرة الرماني الأساسية، في قدرة التشبيه والاستعارة على تصوير المعنى وتقديمه من خلال معطيات الحس، وهذا ما يجعله قريبًا من مجال الإدراك الإنساني، ومن ثمة يصبح أكثر قدرة على التأثير والإثارة.

أما عندما نتوقف عند (عبد القاهر الجرجاني)، نجد منهجه في دراسة الصورة منهجًا متميزًا عما سبقه من العلماء العرب، على الرغم من إفادته الكبيرة من جهودهم فقد أفاض في حديثه عن الصورة في كتابيه "أسرار البلاغة" و "دلائل الإعجاز".

ومفهوم الصورة عند عبد القاهر الجرجاني لا يبتعد عن المفاهيم التي سبقته في التراث البلاغي وإن كانت تفاصيله تتخذ صياغة جديدة تمتاز بالدقة والوضوح، وفي سياق تعريفه لمعنى النظم يقول: "ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة وإن سبيل المعنى الذي يعبر عنه الشيء، الذي يقع التصوير والصوغ فيه كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار"¹.

حاول الجرجاني أن يقطع الشك باليقين حينما أكد أن البحث النقدي والبلاغي العربي لم يفصل بين مضمون النص الأدبي وشكله متحدين متمازين في الصورة الفنية² فهو يقرّر بهذا الصدد قائلاً: "كما أن محالاً إذا أنت أردت النظر في صوغ الخاتم وفي جودة العمل ورداعته، أن تنظم إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة أو الذهب الذي وقع فيه

¹ - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، 1988، ص 196.
² - ينظر د. كامل حسن البصري، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، موازنة وتطبيق، المجمع العالمي العراقي، 1987، ص 39.

العمل وتلك الصنعة. كذلك محال إذ أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية في الكلام أن تنتظر في مجرد معناه وكما أن لو فضلنا خاتما على خاتم بأن تكون فضة هذا أجود أو فضة أنفس، لم يكن ذلك تفضيلا له، من حيث هو خاتم، كذلك ينبغي إذا فضلنا بيتا على بيت من أجل معناه أن لا يكون تفضيلا له من حيث هو شعر وكلام¹.

يذهب الجرجاني في نصّه إلى أن الجودة في العمل الفني تقوم على حسن النظم وتجسيد المعاني في شكل صور، والفضل والمزية للنص الأدبي ليس في معناه وحده ولا في ألفاظه وحدها، وإنما في بنية الألفاظ والمعاني متحدتين متمازجين، "فهو يرمي إلى ربط الألفاظ المختلفة بدلالاتها المعنوية والمجازية والإيحائية في السياق كي يتم بكل ذلك تأليف الكلام المدلول عليه بهذه الصياغة، لأن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة"².

تقوم بنية الأدب على ثلاثة عناصر متحدة، عنصر الألفاظ وعنصر المعاني وعنصر الصورة والمفاضلة، تقع في صياغة الصورة ومدى تأثير هذه الصياغة في المتلقي، وفي قدرة الصورة على نقل المعنى، فاللفظ والمعنى متلازمان، والعملية الفكرية الإبداعية تتجلى فيها الصورة الأدبية.

يبلغ الجرجاني ذروة إبداعه الفني والنقدي في دراسته للصورة حينما ينظر إليها نظرة متكاملة لا تقوم على اللفظ وحده أو المعنى وحده، بل على أنهما عنصران مكملان لبعضهما. وقد أرسى مفهوم الصورة في ضوء العملية العقلية التي تنتجها وقال: "وأعلم أن قولنا الصورة إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه على الذي نراه بأبصارنا فلما رأينا البيونة بين أحاد الأجناس من جهة الصورة [...] وكذلك كان أمر المصنوعات فكان بين خاتم من خاتم وسوار من سوار بذلك، ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بيونة في عقولنا، وفرقا، عبّرنا عن ذلك الفرق وتلك البيونة بأن قلنا: للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك"³.

¹ - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، م س، ص 196-197.

² - د. علي أحمد دهمان، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني منهاجا وتطبيقا، دار طلاس، ط1، ج1، 1986، ص389، 390.

³ - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، م س، ص 389.

الصورة لا تشير هنا إلى مفهوم التقديم الحسي للمعنى الذي يعتبر أحد وظائفها الأساسية بقدر ما تشير إلى أنها الشكل الذي تتشكل المادة فيه، بمعنى أن الصورة هي طريقة النظم أو طريقة الصياغة للمعنى عن طريق العقل والإحساس. وإذا كان هذا المعنى واحد فإن طريقة نظمه أو صياغته هي التي تجعله في صورٍ شعرية مختلفة وهذا راجع إلى الفروق الكائنة بين وسائل الصياغة.

وقيمة هذه الصور الشعرية تتحدد تبعاً لهذا التفاوت والفروق التي ندركها بعقلنا وإحساسنا وذوقنا، وهنا تكمن خصوصية الصورة الشعرية، ومدى تأثيرها في المتلقي.

وهذا التفاوت في الصياغة هو المقوم الأساسي لطبيعة الصورة الفنية. فالصورة عند عبد القاهر الجرجاني هي الصياغة الفنية للمعنى أي نظم الكلمات داخل سياق لغوي متفاعل وتقدمه تقديمًا حسيًا، كما أنه يرى أن المحاسن التي هي سبب في النظم وهي الاستعارة والتمثيل والكناية وأضرب المجاز المختلفة تشكل العناصر التصويرية للمعنى، وهذه المحاسن التي ينشأ عنها النظم تشكل علاقات أسلوبية بين الألفاظ وهي موطن البلاغة وهو ما عبّر عنه بالنظم، وما عبّر عنه النقد بالصورة¹.

ومفهوم الصورة عند عبد القاهر الجرجاني قد استقر على ثلاثة أركان²:

- 1- تناول الصورة والتصوير في خضم البحث البلاغي.
- 2- نظم معاني الصورة لغة واصطلاحاً من شتى مصادرها الأصلية وربطها بالنظرية الأدبية العربية التي ترى أن القول صناعة في عملية خلقها وفي غايتها.
- 3- يلتزم مصادر الصورة الأدبية ووسيلة خلقها ومعيّار تقويمها من الواقع بأبعاده الموروثة ومقوماته الحيوية.

فدراسة الصورة عند القاهر الجرجاني هي دراسة متميّزة ونظريته نظرة تغاير المفاهيم التي سبقت دراسته.

¹ - ينظر د. علي أحمد دهمان ، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، م س، ص 407.

² - ينظر د. كامل حسن البصري، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، ص 42.

وإذا انتقلنا إلى (حازم القرطاجني) نجد أنه يتجاوز قاعدة القدماء في هذا الموضوع، إذ انصب اهتمامه على كيفية خلق الصورة وطريقة انتظامها، فكان يستخدم مصطلح (الصورة) بمفهوم مخالف لم يكن يعلم من قبل؛ فلم تعد الصورة عنده تشير إلى مجرد الشكل أو الصياغة فحسب، ولم تعد تحوم حول مفهوم التقديم الحسي، وإنما أصبحت محدّدة في دلالة سيكولوجية خاصة تترادف مع الاستعادة الذهنية لمدرّك حسيّ في الشعر بمعنى أن ما يحصل في الأذهان من صور ما هي إلا مشاهدات الأعيان لما حولها ويوضح ذلك في قوله: "إنّ المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان؛ فكل شيء له وجود خارج الذهن، فإنّه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه، فإذا عبّر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصور الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم"¹.

ومن ثمّة تصبح الصورة عنده ذلك الاسترجاع الذهني والتذكر للخبرات الحسيّة البعيدة عن الإدراك المباشر الذي يثار في مخيلة المتلقي، ثم يترجمها إلى معانٍ نقرّ بها إلى الفهم عن طريق تخيير اللفظ المعبر. وكلّمًا عكست الصورة الواقع كان لها وقعها الأكبر في النفس².

ولا تستقيم الصورة إلّا لمن وهبته الطبيعة "قوة حافظة وقوة مائزة وقوة صانعة"³ فالقوة الحافظة أن تكون خيالات الفكر منتظمة والقوة المائزة هي التي يميّز بها الإنسان ما يلائم الموضع والنظم والأسلوب، والقوة الصانعة هي القوى التي تتولى العمل في ضم بعض أجزاء المعاني والألفاظ والتركيبات النظامية والمذاهب الأسلوبية إلى بعض⁴.

¹ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب الخوجة، بيروت، دار الغرب الإسلامي، ط2، 1981، ص 18-19.

² - ينظر المصدر نفسه، ص 17.

³ - المصدر نفسه، ص 42.

⁴ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، م س، ص 43.

كما أن الجانب الفني للمصطلح لا ينفصل على الجانب السيكولوجي الذي يدّعه ويحدّده بـ "محصول الأقاويل الشعرية" أي تصوير الأشياء الحاصلة في الوجود وتمثيلها في الأذهان على ما هي عليه خارج الأذهان من حسن وقبح"¹.

وما نلاحظه من هذا الرأي أن حازم القرطاجني يقصد من وراء التصوير الفني للأفكار المدركة وقوع أثر من الاستحسان أو الاستهجان ناتج عن انفعال المتلقي، وعبر عنه بالانبساط والانقباض فيقول: "والتخيل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيّل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه وتقوم في خياله صورة أو صورّ ينفعل لتخيّلها وتصوّرّها أو تصوّر شيء آخر بها، انفعالا من غير رويّة إلى جهة من الانبساط أو الانقباض"².

وهذه، هي نقطة التحول التي امتاز بها القرطاجني حين مس أحد أهم عناصر الصورة الفنية وهو الخيال، وإن كان يقتصر عنده على الممارسة العملية للتجارب بعيدا عن الخيال التأملي لأن الخيال كما قال مصطفى ناصف: "ليس مجرد تصوّر أشياء غائبة عن الحس وإنما هو حدث معقد ذو عناصر كثيرة، يضيف تجارب جديدة ... يبتكر عالما جديدا أخفقتنا في تدبيره من قبل"³.

ومن هنا نخلص إلى أن حازم القرطاجني في معالجته لموضوع الصورة، لم يتعدى مجرد الإيماءات إلى عناصرها أحيانا وإلى أهميتها وتصوّرّها في العمل الأدبي وعليه فإننا لا نقف على مفهوم دقيق ومتكامل للصورة عنده شأنه شأن غيره من النقاد العرب القدامى.

لقد عالج النقد العربي قضية الصورة معالجة تتناسب مع ظروفه التاريخية والحضارية، فاهتم كل الاهتمام بالتحليل البلاغي للصورّ القرآنية وتميّز أنواعها وأنماطها

¹- حازم القرطاجني، منهاج البلاغ وسراج الأدباء ، م س، ص 120.

²-المصدر نفسه، ص120.

³-مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس ببيروت، 1984، ص20.

المجازية، وركز على دراسة الصورة الشعرية عند الشعراء الكبار أمثال أبي تمام والبحري وابن المعتز.

وانتبه إلى الإثارة اللافتة التي تحدثها الصورة في المتلقي وقرن هذه الإثارة بنوع متميز من اللذة، والتفت نوعا ما إلى الصلة الوثيقة بين الصورة والشعر باعتبارها إحدى خصائصه النوعية التي تميزه عن غيره، فضلا عن أنّ الصورة كانت تفرض نفسها على وعي الناقد القديم أثناء بحثه القضايا الأساسية التي شغلته مثل قضية الموازنة بين صور بعض الشعراء وقضية السرقات التي أخذت حيزا واسعا في تاريخ النقد العربي وانتباه العرب إلى الآثار التي تحدثها الصورة في المتلقي خلال بحوثهم البلاغية المتعددة، على الرغم من ذلك كله فإن فكرة التصوير عند العرب لم ترد كما هو مفهوم الصورة اليوم وذلك طبقا للظروف التاريخية والحضارية والعلمية.

فلقد قدم النقد العربي القديم مفاهيمه المتميزة التي تكشف عن تصوّره الخاص لطبيعة الصورة الفنية وأهميتها وظيفتها.

الصورة الفنية عند الأندلسيين:

واستطاعت الأندلس بما وكب الله لها في طبيعتها من فنون السحر والجمال أن تثير ملكات الشعراء وتزودهم بالأخيلة الرائعة ولذلك فإنّ الكثير من صوّرهم الفنية غنيّة بعناصر التخیل مميّزة بقدر كبير من الطرافة والابتكار.

ولقد برع الأندلسيون في التصوير، وظهرت براعتهم منذ عهد الإمارة وكانت أكثر ظهورا وتكوّنا عندما انتقل الاتجاه المحدث من المشرق إلى الأندلس واستقبله كبار عصر الإمارة وصبغوه بطابعهم فأكثرُوا من التشبيه وألوان الاستعارات والكنایات وجاءت تشبيهاتهم تتراءى في مظاهر مختلفة، فهي تارة مفردة، وتارة مركبة، وحينما يعرضون التشبيه قضية بسيطة وحينما يعرضونه برهانا على قضية سابقة، وهذه الأمور نقلت الصورة من عرض مبسط إلى عرض جديد، ولم يقفوا عند الصورة البصرية فحسب، بل

انتقلوا بالمعنوي إلى الحسي وبالحسي إلى المعنوي فلم أخيلة تكاد تكون خاصة بهم وقد يفوقون فيها المشاركة.

ينتقل الشاعر الأندلسي بذهنه انتقالات شعرية يلمّ فيها بالمتباعدات، وقد حاول ابن الكتاني في كتاب التشبيهات أن يعرض المجالات التي اتصلت بها ملكة التصوير عند الأندلسيين، فأطلعنا من خلال مختاراته على ما بذله الأندلسيون من عناية بالصورة في دور مبكر من تاريخهم حتى أصبح طلب الصورة غاية كبرى، ويعتبر كتاب التشبيهات وثيقة فنيّة لدراسة التصوير في عصر الخلافة والحجابه والإمارة.

أما في عصر الطوائف والمرابطين والموحدين ظهر تنافس الأمراء والأدباء وظهرت العبقرية فتوسعت الأصول الفنية وبدأت ظاهرة التحسين والتجميل في الشعر فتميّز الشعر الأندلسي في هذه الفترة بازدهام الصوّر واكتظاظها مثلما هو الحال عند شاعرنا الأندلسي ابن خفاجة ومن سار على طريقة.

وهناك عدد من الصوّر المتجاوزة غير المتداخلة أو المتلاحقة جاءت من عنايتهم بالبيت الواحد في القصيدة كما اعتمدوا على المبالغة أحيانا والتجسيم والتشخيص ولم تكن الصور منسقة منسجمة دائما بل أحيانا مضطربة عند بعضهم.

ومن الدارسين المحققين (إحسان عباس) الذي وقف على بعض الأصول الفنية للشعراء، يرى أن شعر الوصف عند (ابن حمديس) مبني على إتقان الصورة أو درجة الصنعة الفنية¹، أمّا (الرصافي البلنسي) فهو الوريث الشرعي للمذهب الذي اختاره ابن الزقاق وخاله ابن خفاجة في الشعر²، وهو إقامة الشعر على المقطوعة التي تتقارب أجزاؤها وتقوم على طلب الصورة وتهدف إلى إيجاد التعليل.

إن الغاية عند ابن خفاجة هي كثرة الخيال، والغاية عند ابن الزقاق هي توليد المعنى أو تعليل ظاهرة، والرصافي مضى على نهج الشاعرين حتى شبهه بعض النقاد بابن الرومي، لأنه حاول استخدام صوّر جديدة واعتمد التوليد والاختراع وميّزوه ببراعة

¹ - ديوان ابن حمديس، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، ط 1، ص 19.

² - ديوان الرصافي البلنسي، تحقيق إحسان عباس، دار الشروق، ط 2، ص 22.

التشبيه والاستعارة، إن الصورة الفنية في الأدب الأندلسي لا تخرج عن صياغات البيان اللغوي.

ومن خلال هذه النظرة الوجيزة للصورة عند هؤلاء الشعراء يمكن أن نرى توليد المعاني الجديدة وحسن التعليل وإبراز الصورة المبتكرة، ونذهب إلى أن الصورة في الأدب الأندلسي هي بصفة عامة لا تخرج عن صياغات البيان اللغوي وبديعه؛ فكانت مأخوذة من مصادر الطبيعة المحيطة بالشاعر، بالإضافة إلى كثافة الاستخدام الأسلوبي للصور البلاغية المستقاة من الشعر القديم ومعاني القرآن، وأساطير التاريخ، فهي نتيجة طبيعية لتشرب ثقافة الشاعر الأندلسي بالموروث الثقافي. وهذا مكنه من استيعاء الصور والمعاني، ومن ثم إعادة تركيبها اللغوي في صياغة جديدة ملائمة لمدرجات بيئته وموافقة لذوق عصره.

والصورة الفنية في الشعر الأندلسي تعتمد على عنصر التشبيه بالذات اعتمادا كبيرا وقد أكثر الشعراء منه، وهم يستخدمون التشبيهات المفردة والمركبة ويشبهون المحسوس بالمعقول، وإخراج مالا تقع عليه الحواس إلى ما تقع عليه حواس السامع في صور قريبة من بيئته الأندلسية، وإخراج مالم يكن مألوفا أو معقولا إلى حيز المؤلف العقلي.

وقد استعملها الشعراء كذلك في التنفيس عن نواتهم، والتعبير عن استجابة النفس لرغباتها بجمال الطبيعة ومظاهرها؛ فكشفت صورهم التشبيهية عن كثير من نوازع النفس الإنسانية ومدى استجابتها وانفعالها لما تقع تحت تأثيره. وكانت البيئة الأندلسية مصدرا مهما للصورة العشرية؛ فكان لها الفضل في إرفاد الشعراء بالأخيلة والصور والتشبيهات الغزيرة.

والتصوير في الشعر الأندلسي جاء معتمداً على الخيال أكثر من غيره، لذا برزت فيه ظواهر التشخيص والتجسيم، وهي من أهم لوازم التعبير الشعري والتجويد في التصوير، وقد اعتمد الشعراء الأندلسيون على هذين العنصرين في الكثير من صورهم وذلك باللباس المعاني صوراً حية، وبث روح الحركة والحياة فيها، وغالباً ما جاءت خفيفة الظل ممتعة للمتلقي.

مفهوم الصورة في النقد الحديث:

شغلت دراسة الصورة حيزاً واسعاً ومهماً من اهتمامات النقد الحديث واختلفت الاتجاهات بين ناقد متأثر بالتراث الغربي وبين آخر حاول الاستفادة مما درسه وتوصل إليه النقاد الغربيون بشأن الصورة وأهميتها وعناصر تكوينها، وبين هذا وذاك حاول نقاد آخرون أن يوفقوا في دراستهم وبحوثهم في موضوع الصورة بين تراثنا النقدي والبلاغي على جانب كبير من الأهمية وبين الدراسة الجديدة والموضوعية عند الغرب ووقوفهم على مسائل مهمة.

أ- عند المحدثين الغرب:

لم يكن مصطلح «الصورة» Image «Imagery» من مفردات الخطاب النقدي المتعارف بين النقاد والدارسين في العصور الماضية¹ وإنما شاع تداولها على ألسنة نقاد الرومانتيكية منذ أوائل القرن 19 وزاد الاهتمام بها بعد ذلك لدى شعراء الحركة الرمزية في فرنسا.

وخلال النصف الأول من القرن العشرين، أصبح للصورة قوة خفية، فالاتجاهات الشعرية تأتي وتذهب والموضوعات الشعرية تتغير والمعجم يختلف، ومع ذلك تظل

¹ - د. شفيع السيد، قراءة الشعر وبناء الدلالة، دار غريب للطباعة والنشر القاهرة، 1999، ص 235.

الصورة عنصراً ثابتاً في الشعر كله، بل إنها تبقى كما يقول سي-دي-لويس "مبدأ الحياة في الشعر والمعيار الرئيسي للشاعر وموضع اعتزازه وفخره"¹.

والتعبير الحقيقي الذي طرأ على الصورة ووظيفتها كان على أيدي نقاد الحركة الرومانتكية مع بدايات القرن 19 وخصوصاً بظهور نظرية الخيال للشاعر والناقد الإنجليزي (كولردج) في كتابه (سيرة أدبية) عام 1971، الذي يعدّ من أهم الكتب النقدية في فلسفة الصورة، ويرجع تحوّل مفهوم الشعر عند شعراء هذه الحركة إلى المفهوم العاطفي "الشعر فيض تلقائي للمشاعر القويّة" وفي هذا الإطار ظهر الاهتمام بالصورة الفنية حتى عدّها (كولردج) عنصراً جوهرياً في بنية القصيدة، بل اعتبر القصيدة برمتها صورة كلية والصورة الشعرية عنده نتاج خيال، والخيال عنده إمّا أولّي أو ثانوي؟ أولّي هو الطاقة الحيّة والعامل الرئيسي في كل إدراك إنساني، والثانوي صدى للأولّي يتحقق معه من حيث نوع عمله، ولا يختلف عنه إلّا في الدّرجة وطريقة العمل. "إنّه يحلّ وينشر ويجزئ لكي يخلق من جديد"².

فبالنسبة إلى كولردج العالم الخارجي بمثابة المادة الخام، وذلك الخيال هو الذي يحطم الارتباطات القائمة في أذهان الناس حول موضوع معيّن والعلاقات المألوفة بين الأشياء ويعيد تشكيلها وبنائها "فيضع الأشياء المألوفة في نظام جديد وفي علاقة لم توجد من قبل"³. وبهذه النظرية تحدت الممهدات لمفهوم الصورة الفنية ومكانتها في الدرس النقدي الحديث الذي أفاض في الربط بين الصورة والخيال⁴

لم يستقر مصطلح الصورة الفنية على مفهوم واحد، بل كان له استعمالات متعدّدة تنطوي على أكثر من مدلول، وإذا نظرنا إلى مصطلح الصورة الفنية على أنه مصطلح

¹ - c.day louis the poétic image London 1968. P 17. نقلاً عن، د. شفيع السيد قراءة الشعر وبناء الدلالة ص 35.

² - كولردج، سيرة أدبية، النظرية الرومانتكية في الشعر، ترجمة حسان، مصر، 1971، ص 240.

³ - محمد مصطفى بدوي "كولردج": سلسلة نوابع الفكر الغربي، دار المعارف القاهرة، مصر، 1958، ص 19.

⁴ - ينظر: عبد المطلب جبير، المصطلح والأداة في الصورة الفنية، مجلة علامات ج 64 مجلد 16.

حديث فلا بدّ من الإشارة إلى بعض الدراسات التي رسخت هذا المفهوم في النقد الغربي الحديث.

جون مدلتون مري J.Middlton Murry:

يرى مري أن كلمة "صورة" « Image » يمكن أن تتصل من قريب بالكلمة التي استقت منها وهي « Imagination » أي ملكة التصور والتخيل بصفة عامة، وبالتالي تخلصت من اقتصارها على الدلالة البصرية المحدودة وتوسعت أفاق دلالتها وأصبحت كما يقول "أقوى وأعظم آلة في يد ملكة التصور"¹.

ونجد مري في مذهبه هذا يفكر في الصورة الفنية بعقلية فلسفية، فيحكم على حاسة البصر بأنها محدودة ويرى ملكة التصور والخيال أرحب مدى من هذه الحاسة غير ملتفت إلى أن الحواس كلها هي الوسائل التي تغذي ملكة التصور والخيال، وتثقل إليها مجتمعة أو منفردة الصورة بشتى مصادرها وطبائعها. وأياً كان فالرأي السائد في مواجهة مذهب جون مدلتون مري يميل إلى تأكيد ظاهرة التجسيم والتمثيل الحسي في الشعر وينفر من التجريد وإطلاق العقل للأفكار المجردة، والعواطف التي لا تمثلها التجربة الحسية².

ويشير "مري" إلى خطورة ما توحى به كلمة "صورة" إلا أنها ضرورية لنا " لأنّ الاستعارات والتشبيه يدخلان بنادنيا التصنيف الرسمي للصورة البلاغية، أما كلمة "صورة" فتشمل الاثنين، ويمكننا أن نستخدمهما لنعني بهما اشتراكهما في الصفات الأساسية"³.

ريتشاردز:

يرى ريتشاردز أن أول ما يهم الفنان هو أن يجسد في نتاجه التجربة المعينة التي تتوقف عليها قيمة هذا النتاج فيجعل نتاجه على قدر التجربة ويمثلها أصدق تمثيل⁴. إذا كان همّه أن يجسد إحساسه فلن يكون هذا التجسيد إلا في صورة فنية يعتبرها ريتشاردز "أثر

¹- عناني: النقد التحليلي ص 58/59. نقلاً عن أحمد دهمان الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، م س ص 278

²- المرجع نفسه، ص 278 .

³- عبد المطلب جبير، مجلة علامات ج 64 مجلد 16 صفر 1429 هـ فبراير 2008.

⁴- ينظر أحمد علي دهمان الصورة البلاغية. م س، ص 280.

خلفه الإحساس على نحو ما يمكن تفسيره حتى الآن، ولكننا نعلم أن استجابتنا العقلية والانفعالية إزاء الصورة تعتمد على كونها تمثل الإحساس أكثر مما تعتمد على الشبه الحسي بينهما وبين الإحساس¹.

وينظر ريتشاردز إلى الغموض والوضوح في الصور على أساس أنه: "لو صحت الفكرة الشائعة التي تقول بأن وضوح الصور هو أهم جزء في التجربة الفنية لعجز هؤلاء الناس عن معاناة التجارب النفسية"².

إنّ ما تفعله هذه الفكرة هو أن هناك شيئاً ما يحل محل الصورة الواضحة عند هؤلاء الناس، وأن غياب الصور التمثيلية - التي تحاكي الموضوعات - لا أهمية لها طالما كان الشيء الذي يحل محل هذه الصور معاً لا يفي بالغرض، وكلما زادت الصورة دقة ووضوحاً لدى أولئك اللذين تمكنهم طباعهم من توليد الصور زادت دقة الأثر الذي تولده هذه الصورة في النفس.

فالصورة عند ريتشاردز أثر خلفه الإحساس، وما يوفّر لها القدرة ليس هو الوضوح وإنما هو طبيعتها كحدث فكري مرتبط أو متعلق بالإحساس "بمعنى أن الكنايات هي تلك الأحداث العقلية التي تتعلق بشكل دقيق بالكلمات المرئية، كما تتعلق لها صورها المترابطة، أي الأفكار فمجرد رؤية أي كلمة مألوفة لنا، يتبعها بشكل عادي نوع من التفكير لما تدل عليه هذه الكلمة، أي المعنى. والمهم في مسألة التفكير أنه يتجه إلى التعرف على الأشياء أو يشير إليها، وكل هذا يشير إلى أن طبيعة الصورة حدث فكري مرتبط بالإحساس.

بليس بري:

¹ ينظر أحمد علي دهمان الصورة البلاغية. م س، ص 280.
² -المرجع نفسه. ص 281.

الشعر عند "بليس بري" هو التصوير الفني للتجربة الحسيّة، وما التصوير الفني إلا أن تمرّ التجربة بالذهن فينقيها ويعدّل من بنائها ويحوّلها إلى صورة فنيّة قويّة الأثر تهب الشعر عمقه وأثره الفعال¹ ويقول بوضوح "إن وظيفة الشعر هي أن ينقل إلينا الإحساس بالأشياء لا المعرفة بها"² ويبالغ "بليس بري" في أهمية الصورة فيوصي القارئ أن يركز انتباهه على تمثيل الصور تمثلاً حياً نابضاً قدر الإمكان؛ كأنما لم تضع الصورة من الكلمات على الإطلاق وإنّما من المنبه الذي أثار الحاسة أولاً.

فالشعر عند "بليس بري" إنتاج ذهني لا يقدّم المعنى العام للتجارب العاطفية، وإنّما يقدّم التجارب العاطفية نفسها في كلمات تمثل الحواس الخمس، فالصورة الشعرية هي التعبير عن التجربة في شكل صور ذهنية. وهو بهذا يجعل من الصورة الفنية ثمرة إحساس ذاتي يمتلك الشاعر ويثير عواطفه.

سي - دي - لويس C.Day Louis:

أمّا س يدي لويس فقد جاء كتابه "الصورة الشعرية" خلاصة للجهود المبذولة في تقديم المصطلح، فالصورة عنده في أبسط معانيها "رسم قوامه الكلمات" وهي إلى حدّ ما مجازية وحسيّة وهذا لا يكفي إذا خلت من العاطفة والإحساس، لهذا "الصورة الشعرية" رسم قوامه الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة³.

ولا يخفي لويس طموح الناقد الحديث فيما تتطلب الصورة وهي الجدّة والإيجاز وقوّة الإيحاء مظهراً الارتباط بين العنصر الحسي في الصورة وقوّة إيحاءاتها وما تثير من مشاعر⁴.

ب- الصورة عند المحدثين العرب:

¹ - عناني النقد التحليلي ص 58/59. نقلاً عن د. أحمد علي دهمان ، الصور البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، ص278.

² - المرجع نفسه، ص278.

³ سي دي لويس: الصورة الشعرية: ترجمة أحمد نصيف الجنابي بغداد 1982 / ص21-22.

⁴ - المرجع نفسه، ص 46.

كان للانفتاح على الثقافة الغربية دور مهم في تطوّر النقد الأدبي العربي ودخول نظريات نقدية جديدة نقلت كل من النقد والأدب العربي نقلة نوعية نحو نظريات جديدة أخذت تلقي بثقلها المباشر على المنتج الأدبي والنقدي. فتلقف النقد العربي الحديث هذه الدراسات وكانت من أهم مصادره في دراسة الصورة بالرغم من الدراسات الرائدة للنقاد.

ويمكننا حصر اتجاهات النقاد العرب المحدثين حول مفهومهم للصورة في ثلاثة اتجاهات هي:

- اتجاه تبني طموحات النقاد الأوروبيين الغربيين ونفى عن العرب معرفتهم للصورة الفنية، إذ التفت بعضهم إلى النقد الغربي واقتبس منه الكثير من الدراسات وراح يطبقها على نصوص شعرية قديمة مثل مصطفى ناصف وعلي البطل.

إنّ أول دراسة تحمل مصطلح الصورة عنواناً لها هي دراسة (مصطفى ناصف)، والتي ظهرت عام 1958م عن دار مصر للطباعة، والمتأمل في موقف ناصف يجده دائماً ينكر جهود القدماء، وينفي المزية والفضل عنهم، فهو ينكر أن يكون العرب قد عرفوا الصورة الفنية " بحجة أن النقد العربي القديم لم يعرف الاحتفال بالقوى النفسية ذات الشأن في إنتاج الشعر"¹.

يعرّف مصطفى ناصف الصورة بأنها منهج فوق منطق لبيان حقيقة الأشياء² ويعلق كامل البصيري على هذا التعريف بقوله: "فهو يحاكي مرة رأي الآخرين، ثم يصطفي لنفسه رأياً من وحي السرياليين واللامعقوليين الأوروبيين، ويقرر أن الصورة الأدبية منهج فوق المنطق لبيان حقيقة الأشياء، واليقين أن هذا القرار في تحديد طبيعة الصورة الفنية أغرب من الغريب، إذ كيف يكون لما فوق المنطق منهج؟ وكيف يتمكن هذا

¹ مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، م س، ص 9.

² المرجع نفسه، ص 8.

المنهج العائم فوق المنطق من بيان حقيقة الأشياء، أليست حقيقة الأشياء منطقية وأن الأشياء لا تعزّز إلا بما هو منطقي¹.

يرى ناصف أن مصطلح الاستعارة أهدى من مصطلح الصورة وأن كلمة "صورة" تستعمل عادة للدلالة على "كل ماله صلة بالتعبير الحسي، وتطلق أحيانا مرادفة للاستعمال الإستعاري للكلمات، وقد يظن أن ربط الصورة بالاستعمال الإستعاري الحسي أكثر صوابا لأنه أوفى تحدا ولكن المشكلة العويصة هي السؤال عن هذا الاستعمال².

مفهوم **مصطفى ناصف** للصورة يتصف ببعض الغموض، من حيث أنه يقصر الدلالة على الاستعمال المجازي، غير أن الكثير من الصوّر لا نصيب للمجاز فيها، وهي مع ذلك صوّر رائعة خصبة الخيال وتدّل على قدرة الأديب على الخلق أيضا. ويعلق جابر عصفور على دراسة مصطفى ناصف للصورة الأدبية على أنها دراسة لم تبذل جهدا في تأمل المفاهيم القديمة للصورة ومناقشتها³.

اتخذ **علي البطل** في دراسته للصورة المنهج الأسطوري وطبقه على الشعر العربي منذ الجاهلية وحتى آخر القرن الثاني الهجري، "يحاول هذا البحث أن يكشف عن وجه للشعر العربي كان محتجا طيلة هذه الفترة الطويلة من عمره، هو موجه ارتباطه الوثيق بالحياة الدينية والأساطير القديمة"⁴.

رفض علي البطل في دراسته هذه أن تركز الصورة على البلاغة، فرفض بعض الدراسات التي أنجزت حديثا عن الصورة لأنها تسعى "تحو التقنين النظري للصورة من وجهة النظرة البلاغية القديمة"⁵، ثم يعود ليؤكد رفضه لدراسات صورية أخرى، لأن تناول الصورة فيها يقف عند حدود الصوّر البلاغية في التشبيه والمجاز.

¹ - كامل حسن البصري بناء الصورة الفنية في البيان العربي، م س، ص 170.

² - علي دهمان الصورة الأدبية عند عبد القاهر الجرجاني، م س، ص 287-289.

³ - ينظر جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، م س، ص 9.

⁴ - علي البطل الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس، ط 2، 1981، ص 8.

⁵ - المر جع نفسه ص 9.

ولقد عالج علي البطل دراسة الصورة في ثلاثة محاور:

- صورة المرأة بين المثل والواقع.
- صورة الحيوان بين العقيدة الدينية والتقليد الفني.
- صورة الإنسان بين شؤون الحياة والموت والطبيعة.

ويستمد منهجه في دراسته للصورة من النزعات الأوربية المعاصرة، فهو يرى أن الدراسات الأدبية في تكوين المفهوم الحديث لمصطلح الصورة الفنية، قد تأثرت بالدراسات النفسية التي فتح (فرويد) أفاقها بمباحثه عن العقل الباطن، ذلك المنبع الذي جعله السرياليون مصدر فيض صورهم الشعرية. وهو يرى أن الصورة الشعرية رمز مصدره اللاشعور.

وفي ضوء هذه المفهوم بين لنا علي البطل أن هناك اتجاهين للكشف عن طبيعة الصورة الفنية وتحديد وظيفتها في النص الأدبي.

- يتجه اتجاهها سلوكياتهم بالصورة الذهنية من حيث هي نتيجة لعمل الذهن الإنساني في تأثيره بالعمل الفني وفهمه له، ويصنّف هذا الاتجاه الصورة على أساس أنها تشكيلات مستمدة من عمل الحواس الخمس، وقد تشترك أكثر من حاسة في تكوين صورة أخرى ممّا يسمى بالصورة المتكاملة.
- ويتجه ثانياً اتجاهها رمزيا، ويرى الصورة باعتبارها تجسد رؤية رمزية، ويهتم هنا بالأنماط المكررة التي سميت بعناقيد الصور مع ملاحظته كيفية ارتباطها بالنماذج العليا في الشعائر والأساطير، ثم يختار هذا المنهج أساسا لدراسته¹.

ويرد على هذه الدراسة كامل حسن البصير فيقول: "أخذ يستمد من المدرسة السريالية ومدرسة اللامعقول شطحاتها في فهم اللغة، ويبدو أن صاحبنا فيما ظنّه مفهوما جديدا للصورة يجهل التراث البلاغي"².

¹ ينظر كامل حسن البصير بناء الصورة الفنية في البيان العربي، م س، ص 220/219.
² -المرجع نفسه، ص 15.

ويضيف إلى ذلك أنّ الدكتور علي البطل - إلى جانب مذهبه هذا ونتائجه هذه، يبقى منكفئاً على نفسه في زاوية الفرضيات والافتقار إلى الاستقراء¹، في حين تعلق (ريتا عوض) على منهج علي البطل فتقول: "وبهذا قضى تماماً على فنيّة الصورة الشعرية ونفى حقيقة الإبداع"².

ويلق ناقد آخر على دراستي (نصرت عبد الرحمن وعلي البطل) قائلاً: "وأضرار هاتين الدارستين أكبر من نفعهما"³.

يتناول (نصرت عبد الرحمن) دراسة الصورة الفنية في الشعر الجاهلي من وجهة نظر النقد الحديث وهو يرى أنّ قضية الصورة من أشد القضايا خطورة في النقد الحديث، ثم يعترف قائلاً: "أعترف أن مصطلح الصورة من المصطلحات النقدية الوافدة التي ليس لها جذور في النقد العربي"⁴.

ويحدد مضمون دراسته في دلالات ثلاثة " فالبحت بهذا يدرس الصورة الجاهلية في دلالتها الثلاث: الموضوعية والرمزية والشكلية أو الخارجية والباطنية والتحام الدلالة الخارجية بالباطنية الذي يتجلى في شك الشعر ويدرس الصورة كصورة منفردة وكخيطة في نسيج القصيدة كلها"⁵.

ويفضل نصرت عبد الرحمن الصورة عن البلاغة "فالصورة تحمل في خباياها حقائق شعرية تتأى بها عن الزخرف الشعري وعن صندوق الأصباغ وعن البلاغة"⁶.

لم يقدّم لنا عبد الرحمن نصرت أي تعريف للصورة في دراسته وقد "أخضع الشعر العربي قبل الإسلام لمشرحة النظرية الأوربية وانهال عليها جزاً وتقطيعاً عسى أن

¹-المرجع نفسه، ص 235.

²-ريتا عوض، بنية الشعر الجاهلي، ص 23.

³-محمد إبراهيم شادي، الصورة بين القدماء والمحدثين، مطبعة السعادة القاهرة، ط1، 1991، ص6.

⁴-نصرت عبد الرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، مكتبة الأقصى عمان، 1976، ص8، وينظر كذلك كامل حسن البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي م س، ص 177.

⁵-كمال حسن البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، م س، ص 175-176.

⁶- نصرت عبد الرحمن: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث ص 8.

يستجيب لهذه النظرية ويتبرأ من أصالته معنى ومبنى¹. ومصطلحاته النقدية وتوجّهاته الفكرية ومنهج بحثه وغاية دراسته ينبض جمعاء بما هو أجنبي وبما هو بريء من العربية، فلقد أنكر على التراث البلاغي والنقدي العربي تملكه لمصطلح الصورة الفنية وزرع مصطلحات هذا التراث مثل التشبيه والكناية والرمز عن مدلولاتها، وأفهم الاستعارة العربية على أنها أضرب من التفكير البدائي، واصطنع أنواعاً من الصور تدور في معظمها على مصطلح الأيقون وأفرط في إرجاع موضوعات الشعر الجاهلي وشكل بنائها إلى ما هو دخیل².

وعليه أرصد كامل حسن البصير حكمه النهائي على دراسة نصرت عبد الرحمن بعد اقتباسات عديدة ومناقشات كثيرة فيقول: "إن نصرت عبد الرحمن لم يدرس الصور الفنية في الشعر الجاهلي كما تقتضي طبيعة هذا الشعر، تراث أمة لها خصوصيتها في مضمار الأدب فنا وفي مضمار دراسته تطبيقاً. وإنما التمس للدراسات النقدية الأوروبية بشأن الصورة الفنية شواهد من أقدم نصوص الشعر العربي ففرض على هذه النصوص ما ليس منها فنا وفكراً فضاعت دراسته بين وادين لا يلتقيان"³.

- اتجاهتان على قلته تشبعت بالقديم وأعلى من شأنه فلم يلتفت إلا لما أفرزه الفكر العربي القديم من أفكار ونظريات ويمثله د. كامل حسن البصير و د. جابر أحمد عصفور.

يعرض الدكتور (كامل حسن البصير) في كتابه (بناء الصورة الفنية في البيان العربي) مفهوم الصورة الفنية بين التراث العربي والمدارس النقدية الأوروبية على وفق منهج تاريخي تحليلي موازن يحاول من خلاله رسم الخطوط العامة المميّزة لثرائنا النقدي عن تلك المدارس فيما يتعلق بالصورة مصطلحاً ومدلولاً ومصدراً وسيلة وخصائص وأهداف.

¹- كامل حسن البصير: بناء الصورة الفنية في البيان العربي، م س، ص 175.

²- المرجع نفسه، ص 200.

³- المرجع نفسه، ص 200.

وبعد دراسته لمصطلح الصورة لغة ومدلولها على أساس منهجه الموازن بين الدراسات البلاغية والنقدية العربية والنقد الأوربي يقيّم مفهومه للصورة على أنها " ما يتمثل بواسطة الكلام للمتلقى من مدركات حسا ومعقولات فهما ومتخيلات تصوّرا وموهومات تخمينا وأحاسيس وجدانا وما إلى ذلك من الأشياء والأمور التي تفضي إليها هذه القوة أو تلك من القوى المركبة في الإنسان وعيا ومن غير وعي"¹.

والكلام الذي يمثل الصورة على هذا النحو قد يكون كلمة مفردة وقد يكون جملة مركبة وقد يكون فقرة ممتدة أو نصا مؤتلفا، وهكذا تتسع الصورة وتتلون وتشكل لها ظلال بإيماءات كلما انضافت كلمة إلى تلك الجملة لها مخزون من المدلولات في ذاكرة المتلقى بشتى قواها التي حدّتها العلوم الإنسانية والعلوم النظرية والتطبيقية تحقيقا وافترضا².

إن مفهوم كامل حسن البصير للصورة يشكل قاعدتها العامة لأنّ وساطة بنائها مجازي في المخاطبات اليومية، أما إذ كانت هذه الوساطة كلاما متقننا فإن الصورة تكون عندئذ فنية والصورة عند كامل حسن ضريبن:

- صورة تقريرية: وهي التي تتقرر هيئاتها لدى المتلقى بواسطة مدلول كلمات التعابير التي نهضت برسمها من غير اللجوء إلى أساليب البيان التي تقربها إلى الآخرين.

- صورة فنية: وهي التي تشتمل على الأساليب البيانية والفنية نسبة إلى مصطلح الفن الذي تنازع الباحثون المعاصرون في حدّه وتباينت آراؤهم بشأن مصدره³.

وفي هذا الخضم يعود كامل حسن إلى المعجمات العربية والدراسات البلاغية والنقدية بشأن الأدب ليؤكد بأن اللغة العربية لم تجعل مادة الفن، ولم تقتصر إلى صيغته فكلمة "فن" ومادتها قد جرت بها اللغة العربية، ومدلولها في هذا الاستعمال و قد حمل إلينا معاني البراعة والمهارة والتنوع.

¹ - كامل حسن البصير: بناء الصورة الفنية في البيان العربي، م س، 267.

² - ينظر المرجع نفسه، ص 268.

³ - ينظر المرجع نفسه ص 270.

والأدب لم يبرأ في نظر علمائنا الأسلاف من هدف مقصود يحققه الوعي وتسعى إليه الإرادة، فلنا أن نعرف الفن بأنه نتاج الوعي في مهارة وإتقان، وعليه فإننا حين ننسبه ونجعله صفة للصورة نقول الصورة الفنية تريد منها الضرب من الصور ما يمتاز بالمهارة في البناء والدقة في الصياغة عن وعي متيقظ وإرادة هادفة.

وفي الأخير يرى كامل حسن أن الكلمة العربية منبع فائض وصدى شفاف يرسم صوراً فنية بطبيعتها وتستوي أداة لتجسيد الأمور المعنوية، وقد أدرك الأدباء هذه الخاصية في اللغة العربية، فبنو أساليب فنية درسها البلاغيون واللغويون والنقاد وتركوا لنا ذخيرة ينبغي أن نعود إليها ونعيد قراءتها مستنبطين منها قواعد وضوابط نقيم عليها مذاهبنا المتجددة، مبتعدين عن العجمة والاضطراب والفوضى وغيرها من المظاهر السلبية التي تسلك إلى كيان العربية عن قصد أو غير قصد¹.

يعرض (جابر عصفور) مفاهيم النقاد العرب عن الصورة في كتاب (الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي)، ويستخلص تعريفا للصورة الفنية يطمئن إليه فيقول: "إن الصورة طريقة خاصة من طرق التعبير أو وجه من أوجه الدلالة تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير، ولكن أيا كانت هذه الخصوصية أو ذلك التأثير، فإن الصورة لن تغير من طبيعة المعنى في ذاته، إنما تتغير إلا من طريقة عرضه وكيفية تقديمه²."

فجابر عصفور يرى أن الصورة هي أداة مميزة للتعبير عن المعاني؛ فهي تخدم المعنى الذي يحكم ويوجه عمل الشاعر وغايتها إيصاله إلى المتلقي بأيّة طريقة، وهي مهما اكتسبت من خصوصية فلن تغير من طبيعة المعنى، غير أنه في تعريفه هذا أغفل أهمية الشكل الذي يتمثل في المظهر الخارجي الذي يحيل على المعنى.

ويؤكد جابر عصفور وجود الصورة في ثرائنا العربي القديم فيقول: "قد لا نجد المصطلح بهذه الصياغة الحديثة في الموروث البلاغي والنقدي عند العرب، ولكن

¹ ينظر المرجع نفسه، ص 272.

² جابر عصفور الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، م س، ص 392.

المشاكل والقضايا التي يثيرها المصطلح الحديث ويطرحها موجودة في الموروث وإن اختلفت طريقة العرض والتناول أو تميّزت جوانب التركيز ودرجات الاهتمام¹.

إنّ الصورة الفنية عند جابر عصفور الجوهر الثابت والدائم في الشعر، فقد تتغير مفاهيم الشعر ونظرياته فتتغير بالتالي مفاهيم الصورة الفنية ونظرياتها، ولكن الاهتمام بها يظلّ قائماً ما دام هناك شعراء يبدعون ونقاد يحاولون تحليل ما أبدعوه وإدراكه والحكم عليه.

- واتجاه أخير معتدل قرأ بعين الناقد البصير فأقر فضل القديم وبين ميزة الجديد الملائم ومن هؤلاء:

عبد الإله الصائغ الذي له عدّة دراسات تحمل عنوان الصورة تعالج قضاياها في أصالة وعمق، وقد تناول في دراساته معرفة العرب للصورة الفنية واهتمامهم بها وسرد موقف قدامى نقاد العرب بها وتعرض لجهود النقاد المحدثين. ثم تناول الصورة الفنية في شعر الأعشى من خلال الموضوع ثم الزمان والمكان والذات والأسلوب والحقيقة والمجاز ثم تعرض للحواس وتأثيرها على الصورة، ثم تناول النغم الشعري عند الأعشى.

وبعد أن تعرّض (**عبد الإله الصائغ**) لجهود القدامى والمحدثين من النقاد، وأبرز إسهام كل منهم في موضوع الصورة فإنّه يقول: "وقد تهيئنا بعد البحث في دلالة التصوير الفني وثمرته - الصورة - أن التصوير الفنّي الشعري، يسعى إلى تقديم نسخة جزئية أو كلية للواقع الحسي أو الشعوري، كما تهيأ للشاعر، وبأسلوب أدبي مؤثر، أما الصورة الفنية - الأدبية أو الشعرية - فهي نسخة جمالية تستحضر فيها لغة الإبداع الهيئته الحسية أو الشعورية للأجسام أو المعاني بصياغة جديدة تمليها قدرة الشاعر وتجربته وفق تعادلية فنية بين طرفين هما المجاز والحقيقة دون أن يستبد طرف آخر².

¹- المرجع نفسه، ص 7.

²- عبد الإله الصائغ الصورة الفنية معياراً نقدياً، دار الشؤون الثقافية، بغداد العراق، 1987، ص 137.

ويرى عبد الإله الصائغ أن دراسة العرب للصورة أمر أصيل ولم يكن "ردّ فعل" لجهود اليونان القدماء في دراسة الصورة، إذ لا يمكن تصوّر شعر خال من الصورة... والقبول بتلك الفرضيات يعني إلغاء للطبيعة الابتكارية في العقل العربي"¹.

أما مصطلح الصورة عند (د. حسين جمعة) فيسعى إلى الإفادة ممّا لدى الباحثين قديماً وحديثاً وإن كان منطلقه الأصيل مبنياً على ما قدّمه لنا الناقد عبد القاهر الجرجاني (-471هـ) في كتابيه (دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة) فقد درس الصورة بشفافية مبدعة فأضافت إضافات شهدت بتقدّمه على كثير من معاصريه.

ويعطى د. حسين جمعة مفهوماً للصورة ويوضّحه فيقول: "هي تلك الألفاظ التي ينظمها العقل الممزوج بالعواطف والخيال في كل زمان ومكان"².

هذا التعريف يوافق العناصر الأساسية التي يقوم عليها مفهوم الشعرية -الذات التجربة والثقافة والبيئة- ثم ما عرف لها من مفاهيم أخرى باعتبار الشعرية هي تاريخ الشعر وتقنياته المتعدّدة على مدى العصور³.

وبهذا فالصورة هيئة سياقية متعدّدة الإيحاءات في ذاتها لما تحمله من دوافع ونزعات ذاتية وموضوعية هيّجت مشاعر مبدعها ومخيّلته، أي أن حواس الشاعر تتلقف ما تشعر به وتعبر عنه بصيغة جمالية موازية للوسط المحيط، وفي الوقت نفسه تعبر عن الواقع التاريخي والثقافي والاجتماعي للعصر الذي تعيش فيه؛ فالصورة الشعرية تؤكد إحساس المبدع ووعيه في آن معا وتثبت أنها صيغة جمالية موازية للواقع وليس محاكية له⁴.

¹- المرجع نفسه، ص 85.

²- د. حسين جمعة الرثاء في الجاهلية والإسلام. دار معد دمشق، 1991.

³- ينظر د. حسين جمعة المسار في النقد الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص 79.

ويخلص في الأخير حسن جمعة بمفهومه للصورة فيقول: " الصورة دلالة فنية في سياقها الزماني والمكاني أولاً وفي إطارها الذاتي والثقافي ثانياً، فهي تنطلق معبرة عن شيء ما في النفس أو الواقع أياً كانت طبيعتها من الجودة أو الرداءة أو الصدق أو الكذب والشعر الجيد يأسر العواطف ويأخذ الألباب دون مقدّمات أو استنذان أو عواطف... وبهذا كله لم يعد الإيغال حشواً ولا إغراقاً في الوهم وإنما هو أسلوب بلاغي فني يقدم فيه الشاعر معنى إضافياً لوزادت ألفاظه عن الحاجة"¹.

ويبقى أمر تحديد مفهوم الصورة الفنية من الأمور الصعبة جداً لا من حيث التسمية "الصورة الأدبية" "الفنية" "الشعرية" "البيانية" "البلاغية" ولا من حيث التعاريف التي وضعها لها الغربيون أو المهتمون من العرب بشعرية النص نقاداً كانوا أو بلاغيين قدماء أو معاصرين، وحتى لا ننتيه وراء عملية حصر هذه التعاريف المعطاة للصورة نعتبر مع عبد القاهر الجرجاني بأن "الصورة أساس الشعر بل الشعر نفسه"².

لقد رصدت هذه المفاهيم للاقترب من تحديد مصطلح الصورة وهي مبهّدات أحاول من خلالها تأصيل مفهوم الصورة وتحديدّه، وذلك بتأكيد أهم العناصر والسمات التي يمكن أن نصطلح عليها في تحديد مكونات الصورة ومفهومها.

إنّ النظرة الحديثة للصورة تجاوزت حدود البلاغة، وصارت تعبر عن الحالة النفسية للفنان بشتى الطرق التعبيرية الممكنة، وباتت تعني " الصيغة اللفظية التي يقدم فيها الأديب فكرته ويصور تجربته"³، فهي ركن رئيسي من أركان الأدب لما تمثله من ترجمة للعواطف والمشاعر والأحاسيس، وهي الأداة التي بها يتميز الأدب وتتحقق وظيفته المتمثلة في " إثارة الانفعالات الوجدانية وإشاعة اللذة الفنية بهذه الإثارة وإجاشة الحياة

¹ - د. حسين جمعة المسار في النقد الأدبي، م، س، ص 76.

² - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، م، س، ص 55.

³ - د. عبد الفتاح صالح نافع الصورة في شعر بشار بن برد، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، 1983، ص 78.

الكامنة بهذه الانفعالات وتغذية الخيال بالصورة ... وكل ذلك تكفله طريقة التصوير والتشخيص للفن الجميل"¹.

ويرى النقد الحديث أنه يحسن للصورة الشعرية أن تكون موحية لما يتوفر لها من قوة التصوير والقدرة على النفاذ إلى القارئ، ومن ثم يكون وقعها في النفس أكبر، إذ هي "التي يسعى الشاعر لأن يكون فيها دمه ونبضه وبصماته. وبذلك تكون كشفا نفسيا لشيء جديد وليس مزيدا من معرفة المعروف"²، فيستطيع الأديب أن يجعل من الجملة القصيرة أو اللفظة في موقعها معاني عدة وهذا الإيحاء لا يتحقق إلا إذا كان الشاعر واسع الخيال مستوعبا كثيرا من الصور الشعرية عند سابقيه ليأتينا بالمبتدع والجديد من الصور.

وبهذا فالخيال يعتبر أحد الأسس التي تنهض عليها الصورة، وقد يكون أهمها لدوره الفعال في بنائها، من حيث أنه يمثل "وسيلة حيوية من وسائل التقنية المفضية لابتداع الصورة الفنية"³.

وهو يقدم للقارئ صورا فيها متعة نفسية وعقلية، تبعث فيه روح النشاط ولذة الفكرة، وتجعل ذهنه دائم الحركة والنشاط ويدرك في الصورة جديدا كلما قرأها، لهذا عد الخيال "عنصرا أصيلا في الصورة واليه يرجع تحقيق الاندماج بين الشعور وغير الشعور عند الشاعر، وبه يتحقق التوافق بين الوحدة والتنوع، وبهذه العناصر يتولد العمل الفني"⁴.

وقبل أن تصبح الصورة أدبية أو فنية على الفنان أن يمر بمرحلة الإدراك الحسي الذي يقصد به "الأثر النفسي الذي ينشأ مباشرة من انفعال حاسة أو عضو حاس... وهو

1- سيد قطب التصوير الفني في القرآن، دار الشروق بيروت، ط1، 1982، ص 242.

2- د- محمد ناصر الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه وفنونه، ص 432.

3- د. حسين، جمعة، قضايا الإبداع الفني، ص 36.

4- د. عبد الفتاح صالح نافع، الصورة في شعر بشار، م س، ص 61.

يعني الفهم أو التعقل بواسطة الحواس وذلك كإدراك ألوان الأشياء وأشكالها أو أحجامها وأبعادها بواسطة البصر¹.

وعند الإدراك الحسي ينشأ التصور الذي هو "استحضار صور المدركات الحسية عند غيبتها عن الحواس من غير تصرف فيها بزيادة أو نقص أو تغيير أو تبديل"² والتصوير يخرج هذه الصور في ثوب فني؛ فالتصور إذن هو العلاقة بين الصورة والتصوير وأداته الفكر فقط، وأما التصوير فأداته الفكر واللسان واللغة.³

ولما كان لكل صورة جمال ظاهر وخفي، كان لزاما على كل فنان أن يصنع تميزه في تصور الجمال الخفي وإدراكه، حتى يتسنى له التمييز والإبداع في التصوير⁴.

تتأثر الصورة الفنية بعوامل ثلاث تساهم في تقدير قيمتها الفنية:

1- المرسل: (الفنان) وما يمثله من إبداع فني يصوغ فيه صورته الفنية من خلال العوامل السابقة التي تحدثنا عنها.

2- المتلقي : وينقسم إلى قسمين:

أ- المتلقي العام: وهو القارئ صاحب الثقافة العامة، تدخل الصورة ضمن وعيه الذاتي فتتشكل بصورة خاصة به، قد تتوافق مع صورة المرسل كما يريد أو تتغير بحسب الثقافة الباطنية في وعي المتلقي مع اختلاف العوامل التي تؤثر في قدرته على تحليل الصورة المرسل إليها.

ب- الناقد: إن طبيعة الأدوات النقدية التي يحملها الناقد والتي يقتنع بها كمفاتيح نقدية، يصدر من خلالها حكمه النقدي على العمل الفني، كل ذلك يكون مهيباً له لتلقي تلك الصور سلبياً وإيجابياً.

¹ - عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، دار النهضة بيروت، ط2، 1972، ص 68.

² - المرجع نفسه، ص 69.

³ - ينظر، صلاح عبد الفتاح الخالدي، نظرية التصوير الفني عند السيد قطب، شركة الشهاب الجزائر، 1988، ص 74

⁴ - ينظر، المرجع نفسه، ص 75.

3- الصورة: تفرض نفسها عندما لا يكون تسجيلا للواقع، بل روح متحركة تصنع نسيجاً من المحسوس والمدرک والذاتي والموضوعي، يوصله المرسل إلى وعي المتلقين بطريقة تصل إلى جميع المستويات الثقافية والإدراكية، لتوصل في النهاية الرسالة التي يؤدها المرسل رغم تباينات المتلقين.

الصورة في النقد الحديث لا تعتبر ناجحة إلا إذا تضمنت شحنة عاطفية تعكس بصدق ما في وجدان المبدع، ومن ثم يتحقق أثرها في نفس المتلقي بما ينبئ بأن الصورة قد بلغت هدفها لأن الصورة والعاطفة متلازمتان¹ وإذا كانت الصورة لا قيمة لها بدون عاطفة، فالعاطفة أيضاً لا معنى لها بدون صورة¹، وحتى تنجح الصورة في إيصال التأثير العاطفي لا بد أن يحسن الأديب استخدام اللفظ بأن يتجنب الألفاظ التي تنفر القارئ، أو التي تكون غريبة فينشغل بحل مشكلها عن التمتع بالصورة.

وبالعبرة الصوتية يكتمل تأثير الصورة في الوجدان، مما تحدثه من روعة الإيقاع والجرس بجانب ما يحدثه التخيل في النفس، ولا يشك أحد في أن الموسيقى هي لغة العواطف والوجدان ولنغماتها درجات من الشدة أو الضعف والسرعة والبطء والحزن أو السرور إلى غير ذلك من أنواع اليقظة النفسية التي تجيء عن طريق حاسة السمع².

إن الإيقاع الموسيقي ينشط النفس ويبعث الإحساس بالسمو والفخر والقوة، وبذلك يصبح الأثر شاملاً، ليس نابعا من الأذن بل قوة حافزة تنفذ إلى النفس لأن الإيقاع الموسيقي يحدث رنيناً في جهازنا كله، وقد يستولي هذا الأثر على مشاعرنا وينسينا إحساسنا بمن حولنا وقد يرهف الإحساس وينشط الانفعال ويصبح المتلقي مستعداً للتأثر الإيجابي.

¹ - د. عبد الفتاح صالح نافع، الصورة في شعر بشار، م س، ص 80
² - د. صلاح الدين عبد الثواب الصورة الأدبية في القرآن- الشركة المصرية العالمية لونغمان، ص 26.

فالوزن يتخذ في كثير من الأحيان من صورته الإيقاعية وإيحائه الصوتي طابعا تصويريا، إذ أن أهم عنصر جمالي تطلب الصورة مساندته الإيقاع " إن الوزن طريقة لفرض الصورة صوتيا على الانتباه فنحن حين نسمع النغم الصوتي تمتد تجربتنا إلى أكثر من مجرد السمع إنها تمتد لتتخيل أشكالا بصرية وعناصر حية أخرى"¹، ولهذا تجسد الصورة والإيحاء الصوتي القيمة الجمالية في كل الشعر " فالوزن والإيقاع يلدا الصورة أحيانا"²

ومن هنا ندرك أنه إذا اكتملت عناصر الصورة الأساسية، باشتمالها عن النظم الدقيق، والتأليف المحكم واشتمالها على الخيال الرحب الطليق بشتى ألوانه وصوره والعاطفة التي تعكس ما في وجدان المبدع، والعبارة الموسيقية الممتعة الموحية فليس بعد ذلك كله إلا أن تؤثر الصورة تأثيرها الأكمل في النفوس، وهذا التأثير الكامل الذي يأخذ بمجامع النفوس هو الهدف من وراء هذا التصوير المكتمل العناصر المتناسك الأركان.

هناك أربع مجموعات هامة من الصور تنشأ في نفس السامع أو القارئ كلها أو بعضها.³

المجموعة الأولى: مجموعة الصور اللفظية التي تنشأ من الإدراك الحسي السمعي أو البصري المباشر عن السماع أو القراءة ؟ فإننا حين نستمع إلى القطعة الأدبية أو نقرأها قد يتجه الذهن إلى الألفاظ والعبارات نفسها، فنذكر ما فيها من جمال لفظي إدراكا حسيا سمعيا، ينشأ عن جرس الكلم وموسيقى الألفاظ وانسجام العبارات وتآلفها.

ندرك هذا الجمال فتتكون في نفوسنا تلك الصورة السمعية فنتلذذها ونطرب لها ونعجب بها، وخاصة إذا كان الإلقاء جيدا قائما على ضبط نبرات الصوت وحسن الوقف وحسن والابتداء إلى غير ذلك من مقومات الإلقاء.

¹ - ينظر عبد القادر الرباعي الصورة الفنية في النقد الشعري الرياض 1984 ص 87.

² - عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، أريد، الأردن، ط1، 1980 ، ص 223.

³ - د. صلاح الدين عبد التواب - الصورة الأدبية في القرآن الكريم الشركة المصرية العالمية لنشر لونجمان، ص 28.

المجموعة الثانية: هي الصورة الذهنية التي تبعثها في النفس معاني الألفاظ والعبارة التي نسمعها أو نقرأها؛ كصورة حذيفة توصف أو صورة المنظر الطبيعي الذي يصور، وتسمى هذه الصور المعنوية بالصور الصريحة، وهي وسيلة للتأثير في الفكر والوجدان على السواء.

المجموعة الثالثة: وهي مجموعة أخرى من الصور الذهنية غير التي يصورها المؤلف تصويراً صريحاً، ولكنها تستنبط منها استنباطاً وتسمى هذه الصورة المعنوية بالصورة الضمنية، وتتوقف الدقة في استحضار الصورة الذهنية المعنوية الصريحة أو الضمنية على مقدرة السامع أو القارئ التصويرية من جهة وعلى براعة المؤلف وقدرته على التصوير من جهة أخرى.

المجموعة الرابعة: وهي مجموعة من الصور غير المجموعتين السابقتين، فلا هي صريحة ولا هي ضمنية، ولكنها ترتبط بها فتتوارد على ذهن وتسلق سبيلها من منطقة شبه الشعور إلى منطقة الشعور تبعاً لقانون تداعي المعاني، وتسمى هذه المجموعات الصور المعنوية الترابطية، وتتوقف غزارتها أو قلتها على تجارب السامع أو القارئ فقط؛ فلا علاقة لها بما يقصد المؤلف تصويره من الصور والتجارب. فإنّ هناك صور لفظية، صورة معنوية صريحة، صورة معنوية ضمنية، صور معنوية ترابطية¹.

استطاع النقد الحديث تطوير النقد الأدبي كما وكيفا، ولعل الصور الفنية أو الصورة الأدبية أكبر دليل على ذلك، فبينما كانت دراستها مجزأة قديماً أضحت في النقد الحديث بحكم استفادته من وريثه النقد القديم، وتفاعل الثقافات مع بعضها البعض قادرة على تناول النص الأدبي من زواياه جميعها، فلقد جمعت الصورة في مفهومها الحديث المفاهيم القديمة وأضافت إليها جوانب جمالية، إذ لا يمكننا إلغاء المفهوم القديم ولكننا نتناول الصورة القديمة بطريقة حديثة توسع من مفهومنا وإدراكنا لعالم الخيال والجمال والإبداع.

¹ - حامد عبد القادر - دراسات في علم النفس الأدبي / القاهرة 1949 ص 168-169 / عن الصورة الأدبية في القرآن الكريم - د. صالح الدين عبد التواب - الشركة المصرية العالمية لنشر لونجمان / ص 28-29.

وإذا تحدثنا عن الصورة الكلية فلا يعني هذا إلغاء الصورة الجزئية من التشبيهات والاستعارات والمجاز، فكلها أضواء منثورة في الصورة تسهم في تشكيل النسيج الكلي للصورة الفنية، ومن الأمور التي تفقد الصورة الكلية من قيمتها، تناقض الصور الجزئية في داخل القصيدة لذلك يعتبر من الإبداع المميز قدرة الأديب على تكوين صورة جزئية تساهم بشكل فعال في تكوين تشكيلات ولقطات تعطي النسيج العام مزيدا من الحيوية والجمال.

إن دراسة الصور الأدبية تلتزم وعيا لإدراك ماهيتها واكتشاف أهميتها في ضوء معطيات النقد وعلم اللغة والبلاغة، الذين يشكلون المحاور الأساسية في الدراسة الأسلوبية، فلم يعد ينظر إلى الصورة في فهم الحديث على أنها مجرد زخرف أو مجرد حل يترصع العمل الأدبي، إنما ينظر إليها على أنها جزء من صميم الشعر.

والصورة الفنية متعددة الأشكال والمصادر التي تعتمد عليها في بنائها، ما بين التشبيه بأنواعه، والمجاز، والكناية، والتصوير بالحقيقة، ويجمع كل ذلك الخيال الذي يعد المرجع الأساس والخلق في الصور الفنية.

يلتقي الدرس البلاغي في كثير من جوانبه مع الأسس العامة التي اعتمدها الأسلوبية الحديثة، ولا يقف الأمر في ذلك عند قضايا علم المعاني وإنما يتجاوزها إلى تشكيلات الصورة الفنية في داخل النص من تشبيه واستعارة وكناية .

فمثل هذه الصوري في الأساس تشكيلات لغوية يتألف منها النص وتساهم بشكل خاص في تقديم المعنى وخصوصيته، وهي بذلك أكثر وضوحا في إقامة علاقة فنية متبادلة بين النص والمتلقي وعلى أساسها يمكن فهم كثير من رموزه وإيحاءاته الدالة "فالصورة البيانية والأشكال البلاغية من المنظور الأسلوبي ليست سوى أدوات لغوية يستطيع المؤلف باستخدامها أن يحقق ملامح التضاد والتناسب في النص مستثيرا عالما

خياليا جديدا، ويمكن تصنيفها على هذا الأساس، على أن يؤخذ في الاعتبار دائما دور السياق الحاس عند كل تحقيق متعين¹.

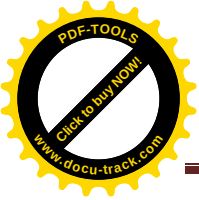
أهمية الصورة:

تكن أهمية الصورة الفنية في سر ذلك التأثير والاهتزاز الذي يحدث في نفس المتلقي وهو يواجه عملا إبداعيا دون الاهتزاز لغيره. من خلال الطريقة التي تفرض بها علينا نوعا من الانتباه للمعنى الذي تعرضه وفي الطريقة التي تجعلنا نتفاعل مع ذلك المعنى ونتأثر به. فهناك معنى مجرد تأتي الصورة فتحتويه أو تدل عليه فتحدث فيه تأثيرا متميزا وخصوصية لافتة، ذلك لأنها لا تعرضه كما هو في عزلة واكتفاء ذاتيين وإنما تعرضه بواسطة سلسلة من الإشارات إلى عناصر أخرى متميزة عن ذلك المعنى . لكنها يمكن ان تربط به على نحو من الإيحاء، وبهذه الطريقة تفرض الصورة على المتلقي نوعا من الانتباه واليقظة، ذلك أنها تبطئ إيقاع التقائه بالمعنى وتتحرف به إلى إشارات فرعية غير مباشرة لا يمكن الوصول إلى المعنى دونها.

وهكذا ينتقل المتلقي من ظاهر المجاز إلى حقيقته ومن ظاهر الاستعارة إلى أصلها ومن المشبه به إلى المشبه ، ويتم ذلك كله خلال نوع من الاستدلال ينشط معه ذهن المتلقي، ويشعر إزاءه بنوع من الفضول يدفعه إلى تأمل علاقات المشابهة أو التناسب التي تقوم عليها الصورة حتى يصل إلى معناه الأصلي السابق في وجوده عليها.

وعلى قدر الجهد المبذول في هذه العملية، وعلى قدر قيمة المعنى الذي يتوصل إليه المتلقي، وتناسبه مع ما بدل فيه من جهد تتحدد المتعة الذهنية التي يستشعرها المتلقي وتتحدد قيمة الصورة الفنية وأهميتها. تبدو أهمية الصورة الفنية في طريقتها التي تفرض

¹ - صلاح فضل : علم الأسلوب ، مبادئه ، وإجراءاته ط6 مؤسسته مختار للنشر والتوزيع القاهرة 1992 ص209-210 .



لها نوع من تسليط الضوء في المعنى المراد عرضه ، وفي الطريقة التي تحقق تفاعلنا مع المعنى الذي تعرضه .



الفصل الثالث

مستويات التحليل الأسلوبي للصورة الفنية

أولاً: مستوى الصورة:

الصورة وانحراف الدلالة:

يعتمد العمل الفني الصورة أساساً في تقديم المعاني والانتقال بها من مرحلة المباشرة إلى مرحلة التأثير الذي يعتمد على مقومات الجمال في توظيف اللغة فالصورة الفنية هي أساس البناء الشعري والأدبي وعماده الذي يقوم عليه، والخيال هو المنبع الذي يستمد منه الشاعر صورته بكل أبعادها، وهو الذي يهب الشاعر القدرة على الانتقال من تصوير المؤلف إلى تصوير فني يعتمد على التأمل والتفكير والوصول إلى معان جديدة فيها من القوة وإثارة الانتباه ما يميزها عن غيرها من المعاني التي لا دور للخيال فيها.

ومن خلال اللغة يصوغ الشاعر صورته ويشكلها، وعلى هذا الأساس تأتي الصورة انعكاساً لذات الشاعر وأحاسيسه وتجاربه، فالصورة "تشكيل لغوي يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة يقف العالم المحسوس في مقدمتها"¹

وتعد دراسة الصورة في المقاربات الأسلوبية ذات أهمية خاصة إذ إن دراسة الصورة بشكل من الأشكال هي دراسة للأسلوب، لأنها تطرح كيفية تعبير الشاعر عن عالمه الداخلي وتجسيده عبر تشكيلات لغوية متنوعة، يلعب الانحراف دوراً أساسياً في بنائها وتشكيلها وشحنها بالطاقة الإيحائية الجمالية.

والانحراف في دلالة اللفظة أو الألفاظ يمثل محورا تلفت حوله كثير من ألوان الصورة الفنية، وتستمد منه قيمتها الفنية. فهذا الانحراف هو الخصيصة الجوهرية التي يتميز بها التعبير الفني في الصورة المجازية عما يقابله من

¹ - علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني هجري، طبعة دار الأندلس، ط1، 1980، ص30.

تعبير حرفي أو لغة مجردة، فإذا كانت الألفاظ في اللغة المجردة تستخدم استخداماً مألوفاً تقتصر فيه على دلالتها المعجمية فإنها في لغة المجاز تتحرف عن تلك الدلالة إلى دلالة أخرى تخرج بها عن مسابرة المؤلف، وتخترق حواجز العرف التي تتشكل في إطاره لغة الحقيقة المجردة، وبهذا التجاوز تكتسب الصورة قيمتها الفنية وقدرتها على التأثير.

فالصورة إذن وإن كانت تخرق قانون اللغة العادية، إلا أنها تخرقه كي تعيد بناء اللغة من جديد بشكل جمالي موحٍ، وهكذا تصبح دراسة الصورة دراسة لكيفية استعمال الشاعر للغة استعمالاً خاصاً يستوقف المتلقي ويحثه على كشف خصوصية هذا الاستعمال وكشف التصورات المتكتمة في هذه الخصوصية أيضاً

والقارئ لديوان ابن خفاجة لا ينتقل من صفحة إلى صفحة وإنما ينتقل من حديقة إلى روضة ومن ربوة إلى بستان. فالطبيعة هي المعنى الذي تنفجر منه شاعريته، وفي أرجائه يطوف خياله، وإنما حين نراقب نصه الشعري من خلال توالي الصور نلاحظ حركة ذات شأن في تقرير أثر الصورة، إنها تبرز في وسط الدفق الشعري دفعة واحدة تتعرض نائئة وتتعطف بالدلالة، تنتشعب بها إلى مسارات متشعبة تجدد من خلالها الطاقة النصية ثم تتراجع وقد هيأت المجال لصورة أخرى تليها تؤدي وظيفة أخرى غير التي أنجزت، إنها في النص حركة ارتقاع وانخفاض حركة نبض توحى بحياة النص وقد تعددت فيه وسائل التعبير بألوان مختلفة من التصوير منها، التشبيه، الاستعارة، الكناية، تخلق في النهاية صور جديدة ذات صفات خاصة ومميزة.

الصور التشبيهية:

إن الصورة التشبيهية في مفهومها الجمالي تصوير لِكُنْه الموقف الشعوري والفني الذي يعانيه الشاعر أثناء عملية الإبداع، وهي " وسيلة كشف مباشر تدل على معرفة جوانب خفية من الأشياء بالنسبة للشاعر الذي يدرك والقارئ الذي يتلقى وبهذا الفهم يكون التشبيه عملاً خلاقاً حقاً"¹.

ويعتبر التشبيه الأساس الذي تقوم عليه جميع الصور، وتظهر من خلاله القدرة الفنية والإبداعية لأي مبدع، فتقنية التشبيه يمكن اعتبارها خلقاً جديداً، ناجماً عن غوص المبدع في أعماق ماهيات الأشياء ليستبصر من خلالها بوشائج جديدة بين المدركات التي لم يكن يعهدها من قبل. وكلما زادت درجة الانحراف بين طرفي الصورة التشبيهية وتناعت المسافة بينهما، كلما ازدادت فاعلية التشبيه وقدرته على خلق المفاجأة والدهشة والحيوية داخل الصورة.

ولو تأملنا ديوان ابن خفاجة وأمعنا النظر فيه لوجدنا الشاعر يفرط في الاعتماد على التشبيه بوصفه عنصراً من عناصر صورته الفنية في معظم الموضوعات التي عالجه، وعلى وجه الخصوص الغزل ووصف الطبيعة وغيرها من الأغراض الشعرية، وقد أظهر استقراء ديوانه فيضا من هذه الصور البيانية التي نهضت على التشبيهات المختلفة والتي يبلغ عددها 940 تشبيهاً². فمنها تشبيهات مكتملة الأركان وتشبيهات بليغة أو تمثيلية.

¹ - جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، م س، ص 202.
² - حمدان الحجاجي، حياة وأثر الشاعر الأندلسي ابن خفاجة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982، ط2، ص 300.

يقول ابن خفاجة مصورا زهرة الخيري:¹

وخيريّة، بين النسيم وبينها حديث، إذا جنّ الظلام، يطيب

لها نفس يسري، مع الليل عطر كأن له سرا، هناك، يريب

يدب، مع الإساء، حتى كأنما يظلّ عليه للصباح رقيب

تقوم هذه الصورة التشبيهية على تباعد أجزائها (المشبه والمشبه به) في كل من البيت الثاني والثالث، حيث جمع بينهما الشاعر في تركيبة لغوية توحد بينهما، عبر التصريح بأداة التشبيه "كأن، كأنما" لترك المجال مفتوحا أمام المتلقي لتثوير طاقته التخيلية، فيرى ما لا يرى ويدرك ما لا يدرك، عبر هذا الانحراف المجسد لنفس وعطر زهرة الخيري على أنه سر مهيب لا ينبغي للآخرين معرفته وكذا الأمر بالنسبة للصباح عندما يحيله الانحراف إلى هيئة رقيب يخشاه ويخافه عطر زهرة الخيري.

فابن خفاجة من خلال هاتين الصورتين يسمو خياله ليخلق هذه الصورة التشبيهية بإضفاء صفة إنسانية على زهرة الخيري ويسقط عليها إحساسه الذي لم يفصح عنه مباشرة وإنما مزجه بوصف مادي للطبيعة، فيدخل تقنية التشبيه متجاوزا العلاقات المنطقية بين المفردات.

وخصوصية الحديث بين الخيرية والنسيم أشار وأفصح عن شوقه إلى المرأة وتوقه إلى العلاقة بينهما، فالحديث لا يطيب إلا في الليل (إذ جن الظلام يطيب) وسريته تحمل دلالة تلك العلاقة وخصوصيتها (كأن له سر هناك يريب) أي عبثها

¹ - ديوان ابن خفاجة، ص 30

العاطر يسري ليلا بالسر وكأنه سر حبيبين لا ينبغي للآخرين معرفته. وهذه الصورة التشبيهية تكشف لنا رغبة ابن خفاجة في المرأة التي تتجلى من خلال مشاعره والتي تمتزج بصور الطبيعة وتتجسد في عناصرها.

ولقد اتخذ ابن خفاجة من التشبيه منطلقا لتجسيد صورته الفنية وذلك بتمكنه من جعل عناصره الموصوفة تتآزر لتكشف عن صورة ذات وحدة شعورية مترابطة على الرغم من تنوع أغراضها الموصوفة، وما يعزز عمق هذه الصور التشبيهية وحيويتها تمكنه من الخلط بين الألوان ومزجها كخضرة الرياض وزرقة ماء نهر شقر نحو قوله:

لله نهرٌ سالٌ في بطحاءٍ	أشهى وروداً من لمى الحسناء
متعطِّفٌ مثل السَّوارِ كأنَّه	والزَّهرُ يَكْنُفُه مَجَرُّ سماءٍ
قد رَقَّ حتى ظنَّ قُرْصاً مُفرَّغاً	من فضةٍ في بُردةٍ خضراءٍ
وغدت تحفَّ بهِ الغُصُونُ كأنَّها	هذبٌ يحفُّ يَمُنْقَلَة زرقاءٍ
ولطالما عاطيتُ فيه مُدامَةً	صفراءٍ تخضبُ أيدي النَّدَماءِ
والريِّحُ تعبَتْ بالغُصُونِ وقد جرى	ذهبُ الأصيلِ على لُجَيْنِ الماءِ ¹ .

¹ - ديوان ابن خفاجة، ص 13.

لقد خص ابن خفاجة بهذه الأبيات نهر بلدته شقر، وهو نهر لطالما سحره بجماله وفتنه بشكل مجراه، فهو يصفه عبر صور تشبيهية تحاول أن تتجاوز علاقات الواقع المألوفة بإنشاء علاقات جديدة بين المكان والكائن تهب المشبه أبعادا جديدة تعمل على تنامي الصورة الكلية، فالشاعر شبه نهر شقر بسوار معصم الحساء، ثم شبه الزهرة والأنوار على ضفته بالمجرة التي تحف بها النجوم في السماء، فتفضي ببريقها حسنا وجمالا، وشبه صفاء مياهه بقرص من الفضة، ثم عمد إلى تشبيه الغصون التي تحف به بالأهداب التي تحف بالعيون الزرقاء، ليترك المجال مفتوحا أمام المتلقي لتتوير طاقاته التخيلية، ويدرك أن ابن خفاجة يجمع في خياله أشياء لا تجمع في الواقع، ويقرب بين أشياء متباعدة، ليخلق منها صورة جديدة.

فنهر ابن خفاجة هو نهر الشهوة وقد غدا شهيا رائقا وانسال ليشرك مع لى الحساء في الرقة والعذوبة، غير أن فعل التفضيل (أشهى) جعله أكثر إثارة للشهوة من اللى، وتشبيهه للسوار كان مظهرا من المظاهر الدالة على تشويق الرغبة إلى المرأة المتزينة بالحلي والنظر إليها على أنها أرقى جمالا من الطبيعة، لذا نراه ينطلق من النهر ليعود إلى المرأة من خلال مقتنياتهما من فضة وذهب.

ويمضي ابن خفاجة في صوره التشبيهية حتى تستوقفنا هذه الصورة المتخذة من التشبيه البليغ محورا لها ليكمل محاور صوره الجزئية المتعاقبة في القصيدة فيقول:

نَهْرٌ كَمَا سَالَ اللَّمَى سَلْسَالُ وَصَبًا بَلِيلٌ ذَيْلُهَا مِكْسَالُ
وَمَهَبٌ نَفْحَةٍ رَوْضَةٍ مَطُولَةٍ فِي جِلْهَتَيْهَا لِلنَّسِيمِ مَجَالُ

غازتُهُ والأَقْوَانَةُ مَبْسِمٌ وَالْأَسُّ صُدُغٌ وَالْبَنْفَسُجُ خَالٌ
ألقى العَصَا في حَيْثُ يَعْثُرُ بِالْحَصَى نَهْرٌ وَتَعَبْتُ بِالْغُصُونِ شِمَالٌ
وَكأنَّ مَا بَيْنَ الْغُصُونِ تَنَازُعٌ فِيهِ وَمَا بَيْنَ الْمِيَاهِ جِدَالٌ
مَا بَيْنَ رَوْضَةٍ جَدُولَيْنِ كَأَنَّمَا بُسِطَتْ يَمِينٌ مِنْهُمَا وَشِمَالٌ
مِثْلُ الْحُبَابِ بِمُنْحَنَاهُ نُؤَابَةٌ خَفَاقَةٌ حَيْثُ الرَّبَى أَكْفَالٌ
وَأَنسَابَ ثَانِي مَعْطَفِيهِ كَأَنَّهُ هَيْمَانُ نَشْوَانٌ هُنَاكَ مُذَالٌ
أَوْ ظُلُّ أَسْمَرَ بِاللَّوَى مُتَأَطَّرٌ عَطَفَتْ جَنُوبٌ مَتْنَهُ وَشِمَالٌ¹

إن هذه الأبيات تعتمد التشبيه أساساً في بنائها تنمو وتمتد من خلاله، فالتشبيه هنا يشكل عاملاً بنائياً ودلالياً وإيحائياً في الوقت نفسه، فتتأزر الصورة التشبيهية لتكون في مجموعها الصورة الكلية للقصيدة.

والشاعر في هذه الأبيات يصف لنا حركة النهر، فشبه الجدولين كأنهما يد يمين قابلتها يد شمال، وهما في التواء مجراهما مثل الحية أو خصلة شعر خفاقة، حيث الربى أكفال، وهذا تشبيه بليغ شبه فيه الربى بالأرداف، ليخلق مساحة انزياح كبيرة بين طرفي التشبيه ويكسر بنية توقع القارئ ويخلق لديه الدهشة ويفتح أمامه باب التخيل.

¹ - ديوان ابن خفاقة، ص 235.

فتشكلت في هذه الأبيات صورة المرأة من النهر، وانبتقت منه حتى إننا لا ندري أي الصورتين كانت أسبق إلى التصور والخيال في ذهن ابن خفاجة، فحركة النهر كانت تحاكي حركتي الحية والأنثى في آن معا، لتفصح عن رغبته التي تحركت، وتحيط صورته بنشوة ظاهرة من خلال الحركة الهادئة (صبا بليل ذيلها مكسال) للريح الباردة التي تبعت النشوة والتي لم يفصح عنها صراحة، وإنما أشار إليها من خلال اللمى السلسال، والذيل المكسال، وغدا النهر امرأة مبسمها أقحوان وصدغها آس وخالها بنفسج ذات الربي أكفال.

وهكذا استغل ابن خفاجة النهر في صورة تشبيهية لكي يعبر من خلالها عن لواعج الذات وأعماقها المظلمة، وبدأت صورة المرأة عاكسة لهذا الصراع القائم في اللاشعور.

الصورة الاستعارية:

تعد الصورة الاستعارية ضربا آخر من ضروب الانحراف الأسلوبي، لما تمارسه من انتهاك منظم لنسق العلائق السياقية التجاورية، وتهديمها والتأسيس لنوع آخر من العلائق الطارئة على النسق السياقي العام لتركيب الجملة¹.

والصورة الاستعارية تقوم على "انتهاك حرمة العلاقات السياقية والإجهاز على التوقعات المألوفة والإحاطة بالكلمات التي يجبر بعضها بعضا، بسبب العادات الاستعمالية"². مما يخلق في النص بروزات منبهة لوعي المتلقي وزيادة حساسيته

¹ - ينظر يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، ط1، عمان، 1997، ص99.

² - صبري حافظ، جماليات الحساسية والتغيير الثقافي، مجلة فصول، ع4، 1986، ص 87.

تجاه النص، وهذا يسهم في جذب انتباهه إلى درجة قد يقع فيها تحت سلطة التأثير الناتجة عن هذه المنبهات التي تحدثها الصورة الاستعارية بشكل عام.

والاستعارة من أهم أدوات رسم الصورة الشعرية، لأنها قادرة على تصوير الأحاسيس وتجسيدها تجسيدا يكشف عن ماهيتها وكنهها بشكل يجعلنا ننفعل أنفعالا عميقا بما تتضمنه عليه، فالاستعارة أسلوب فني يتوسل به الشاعر لتشكيل أفكاره ومشاعره ورؤاه وتجسيدها بشكل جمالي مؤثر يند عن التقرير الصريح ويعانق التلميح والإيحاء.

ولهذه الأهمية الكبيرة للاستعارة ولجماليات الأسلوب الاستعاري، نجد ابن خفاجة وشي قصائده بعدد كبير من الاستعارات المتنوعة، مابين المكنية والتصريحية، حيث بلغ عددها 1866 استعارة وهو ضعف ما يحتويه من التشبيه¹.

تلعب الاستعارة المكنية في شعر ابن خفاجة دورا بارزا وتشكل سمة أسلوبية لافتة، وهي تقوم على حذف المشبه به والاحتفاظ بالمشبه، ولهذا عدها البلاغيون أبلغ من الاستعارة التصريحية "وعدها الجرجاني أرقى أنواع الاستعارات"².

والاستعارة المكنية تقوم على ظاهرة الانحراف الأسلوبي، وانتهاك حرية العلاقات السياقية والتوقعات المألوفة، بحثا عن نمط جديد من العلاقات بين الأشياء وتوظيف اللغة توظيفا يفاجئ توقعات المتلقي؛ حيث تعمل الاستعارة على زيادة حساسية المتلقي وقلقه تجاه النص، حتى يتمكن من اكتشاف التصورات التي تتكتم عليها الاستعارة أو حل رمزياتها.

¹ - حمدان الحجاجي، حياة وآثار الشاعر الأندلسي ابن خفاجة، م س، ص 317.

² - يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، م س، ص 152.

ويقول ابن خفاجة في قصيدة "الجبل":¹

وَأَرَعَنَ طَمَّاحَ الذُّؤَابَةِ بَاذِخٍ يُطَاوِلُ أَعْنَانَ السَّمَاءِ بَغَارِبِ
يَسُدُّ مَهَبَ الرِّيحِ عَنْ كُلِّ وَجْهَةٍ وَيَزَحْمُ لَيْلاً شُهْبَهُ بِالْمَنَابِ
وَقُورٍ عَلَى ظَهْرِ الْفَلَاةِ كَأَنَّهُ طَوَالَ اللَّيَالِي مُفَكَّرٌ فِي الْعَوَاقِبِ
يَلُوثُ عَلَيْهِ الْغَيْمُ سُودَ عَمَائِمٍ لَهَا مِنْ وَمِیْضِ الْبَرْقِ حُمْرُ ذَوَائِبِ
أَصَحْتُ إِلَيْهِ وَهُوَ أَخْرَسُ صَامِتٌ فَحَدَّثَنِي لَيْلُ السُّرَى بِالْعَجَائِبِ

هذه المقطوعة تعتمد الانحراف الأسلوبي بصفة واضحة في بنائها وشحنها بالطاقة الجمالية والإيحائية، فهي تعكس نفسية الشاعر في حزنها وقلقها وسأمها من تكاليف الحياة، فاختار ابن خفاجة فيها أن يكون الجبل معادلاً لداليا لشخصه ومن ثم فالشاعر يلغي علاقات الواقع المألوفة، ويعيد تشكيل الواقع بعلاقات نفسية جديدة قد تدهش المتلقي، بقدر ما تكون قادرة على تجسيد العالم الداخلي للشاعر، عبر تشكيلات لغوية فياضة بالإحياءات.

ولجأ ابن خفاجة إلى التشخيص الذي يعتبر مظهر من مظاهر الأسلوبية في تشكيل استعاراته المكنية، فقد عمد إلى تشخيص المعاني المجردة إلى صور حية نابضة بالحياة، فقام بتشخيص حالته النفسية القلقة المتأزمة، فلم يترك صفة إنسانية إلا وخلعها على هذا الجبل الذي يقاسمه قلقه الوجودي؛ فجعل منه شيخاً حكيماً

¹ - ديوان ابن خفاجة، ص 48.

وقورا يفكر يتحدث ويلف عمامة سوداء على رأسه والتي تدل على غيوم الأسئلة الداكنة المكتظة في ذهن الجبل الشيخ/ الشاعر.

والاستعارة المكنية لا يمكن فهمها " إلا بتقدير تفاعل الذات مع العالم الخارجي، وقدرتها على تعديل علاقات هذا العالم وإعادة تشكيلها"¹، وتبدو الصورة الاستعارية في هذه الأبيات ناطقة بهذا التفاعل بين الذات والموضوع، وقد ارتكزت على الخيال والعاطفة، مما أضفى عليها العمق والإيحاء والصدق الفني، وكل استعارة في هذه القصيدة تولد أخرى، فهناك تدفقا عاطفيا أدى إلى تدفق على مستوى الصورة، مما منحها الوحدة والتماسك.

ويبدو جليا اعتماد ابن خفاجة في شعره على الاستعارات المكنية أكثر من غيرها، لما لها من قدرات على بث الحياة والحركة في الأشياء وإظهارها قريبة من الحس والإدراك. وتجسيد هذه الانعكاسات النفسية والإيحاءات لكنها بشكل فني جميل، وتلعب الاستعارة المكنية في قصيدة الجبل دورا بارزا في رسم ملامح الصورة الفنية في هذا النص؛ حيث شبه الشاعر الجبل بالإنسان، على تخيل أن الجبل تمثل في صورة إنسان (متعمم، وقور، يتحدث)، ثم حذف المشبه به (الإنسان)، ورمز له بشيء من لوازمه، هو التعمم بعمامة سوداء، الحديث، الوقار والتفكير في العواقب، ويتمثل جمال الاستعارة في حذف المشبه به والصدام اللغوي بين الدوال، فالجبل لا يتصاحب مع العمامة السوداء، ومع صفات الوقار، والتفكير في العواقب، لكن ابن خفاجة عمد إلى كسر بنية توقع القارئ، فجمع بين الجبل وارتداء العمامة السوداء، وصفة الوقار والتفكير، فثمة انزياح كبير بين الجبل والصفات المستعارة له، يعمل على شحن المتلقي وزيادة درجة التأزم والتحفيز

¹ - جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث البلاغي والنقدي عند العرب، م س، ص 205.

عنده، فالجبل عنصر من عناصر الطبيعة، والصفات المستعارة أوصاف للإنسان وخصوصياته.

يطرح لنا ابن خفاجة تجربته مع الحياة التي تعكس نفسيته الحزينة القلقة والتي سأمت تكاليف الحياة فيتجه إلى الجبل يناجيه ويتحدث إليه، فيجد أنه يتفق سمعه في سمات مشتركة كعلو الهمة وتعدد التجارب ومهابة الوقار، ومن ثم يجرده من المادية المحضة وينفخ فيه الروح التي تتألم وتتكلم، فيسقط عليه حالته النفسية ليجعل منه كائناً يقاسمه الحياة ويعاني من حمل أثقالها ويستعير له صفات الإنسان وهكذا لمح الشاعر إلى أوجه الشبه بين الجبل وصفات الوقار والتفكير وارتداء العمامة، وبذلك أضفى على الجبل صفات الإنسان وجسدها عبر سبكة لغوية متألّفة وإذا ما أدرك المتلقي هذا التصور وصورة الجبل مجسدة في سبكة لغوية موحية فإنه عندئذ يكتشف سر الصورة ويصل إلى التصورات التي تتكتم عنها الاستعارة.

ولئن كان حب ابن خفاجة للاستعارة المكنية واضحاً، فإن هذا لا يمنع من وجود بعض الاستعارات التصريحية في شعره نحو قوله:¹

بَحْدِيقَةٍ ظَلَّ اللَّمَى ظِلًّا بِهَا وَتَطَلَّعَتْ شَنْبًا بِهَا الْأَنْوَارُ

رَقَصَ الْقَضِيبُ بِهَا وَقَدْ شَرِبَ النَّرَى وَشَدَا الْحَمَامُ وَصَفَّقَ النَّيَّارُ

¹ - ديوان ابن خفاجة، ص 130

وتلعب الاستعارة التصريحية دورا بارزا في رسم ملامح الصورة الفنية فتشكل سمة أسلوبية، وفي هذه الأبيات صرح الشاعر بالمشبه به (القضيب، التيار) وحذف المشبه (المرأة)، وأبقى شيئا من لوازمه (الرقص، الشرب، التصفيق).

والاستعارة التصريحية تتجسد في هذه الأبيات من خلال مفردات (القضيب، الرياح)، وهي موظفة توظيفا مجازيا خاصا يقوم على تأسيس علاقات جديدة بين الألفاظ.

فالقضيب لا يرقص ولا يشرب الخمر، والرياح لا تصفق، وهذا انحراف أسلوبى يقوم على تفريغ الدوال من محتوياتها القاموسية المألوفة ويحيلها إلى إشارات لغوية حرة عائمة في أفق المعنى بانتظار متلق متوقد لاقتناص إحياءاتها وتصيد لحظاتها الجمالية، عبر فك رمزيها واكتشاف التصورات المتكتمة فيها فالقضيب لا يتمشى نحويا ومنطقيا مع الفعلين (يرقص، يشرب) والرياح لا تتصاحب منطقيا مع الفعل (صفق)، وبالتالي فهذا تخريب لعلاقات التجاور السياقية بين الدوال واستبدالها بعلاقات جديدة طارئة، تقف عائقا أمام عملية التواصل الاعتيادية، لأن هذا التغيير في السياق الشعري، يربك العلائق داخل النص بين الدوال أنفسها وفي خارج النص بين الدوال ومدلولاتها عندما تفرغ الدوال من مدلولاتها القاموسية وتكتسب مدلولات طارئة فيصبح القضيب علامة لغوية مؤثرة على المرأة، والتيار علامة عن الأشخاص الحاضرين.

وهكذا يتراءى للشاعر وهو في حفل أو في مجلس من مجالس اللهو في حضن الطبيعة الأندلسية، وكأن الطبيعة في الحفل، فيرى المرأة كالقضيب في حالة سكر وقد بدأت ترقص بعد شرب الخمر الذي يرمي في النفس الفرح والمتعة، وفي الفكر نسيان الواقع المزعج، وهنا نسي القضيب واقع الجماد بعد شربه الثرى ثم

يضيف الحمام جو الفرح إلى الطبيعة بغناؤه الجميل، وكل حفل ينتهي بالتصفيق، وقد صفقت أوراق الأشجار التي هزها التيار عربون تهنئة.

وهكذا تظل الصورة الاستعارية بشكل عام انحرافا عن اللغة التقريرية وتظل ضربا من الأسلوب الجمالي الذي لجأ إليه ابن خفاجة للتعبير عن تجربته الشعرية، وهي حيلة لغوية جمالية تعمل على جذب المتلقي وإمتاعه، وكلما اتسعت مسافة الانحراف بين أطرافها كلما ازدادت شفافية الصورة وازدادت قدرتها على البث والإيحاء وتوليد الكثافة الشعرية الجمالية.

الصورة الكنائية:

للصورة الكنائية أهمية لا تخفى بوصفها وسيلة تعبيرية موحية بأوسع المعاني وأدقها في ألفاظ موجزة، غير أنها لا تتحقق فنيتهما ما لم تتعاضد معها عناصر البيان الأخرى كالاستعارة والتشبيه، وثمة ارتباط بين التعبير الكنائي والبيئة

الاجتماعية المحيطة بالشاعر، خلافا للاستعارة التي تقوم على تصورات الشاعر الخالصة وأخيلته الفردية.

والكناية هي "أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيومئ به إليه ويجعله دليلا عليه"¹.

وتعتبر الكناية ملمحا من ملامح الإشارة إذ يتكئ عليها المبدع للتعبير عما يريده بشكل غير مباشر، فهي تتميز "بنوع من الدلالة المزدوجة، لها ظاهر ولها باطن، أي بارزة وخفية، وبينما يراعي في الأولى وجوب إرادة المعنى الحقيقي مع لازمة، فإنه يراعي في الثانية وجوب موافقة لازم المعنى لمقتضى الحال"².

وبهذا فالاستعارة والكناية تشكلان أسلوبين متباينين من حيث السيرورة التي تنتج كلاهما، فالكناية وظيفتها "إحالية قبل كل شيء، إنها تسمح باستعمال كيان معين مقام كيان آخر، إلا أنها ليست أداة إحالية فحسب بل وظيفتها تيسر الفهم أيضا"³.

ولا يمكن أن نكتشف فنية الصورة الكنائية الموحية إلا من خلال التأمل الواعي المستبطن للأسرار النفسية المسطرة على الشاعر المبدع، وفي ديوان ابن خفاجة نلمس حضورا واضحا للكنائية، إذ شكلت بالنسبة له وسيلة ملائمة يعبر من خلالها عن مشاعره، ومن ذلك قوله:⁴

¹ - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، م س، ص 105.

² - الأخضر عيكوس، الصورة الكنائية في القصيدة الجاهلية، مجلة الآداب، جامعة قسنطينة، العدد، 04، 1997، ص 100.

³ - جورج لايكوف ومارك جونسن، الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة: عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2009، ص 56.

⁴ - ديوان ابن خفاجة، ص 48.

يَسُدُّ مَهَبَ الرِّيحِ عَنْ كُلِّ وَجْهَةٍ وَيَزَحْمُ لَيْلاً شَهْبَهُ بِالْمَنَابِ

ففي هذا البيت عدل ابن خفاجة عن التعبير المباشر، فلم يقل في وصفه للجبل أنه طويل فارع الطول وعريض ممتد على الأرض، لكنه كنى عن هذه الحقيقة وانحرف إلى استعمال كيان آخر للإحالة على التعبير الحقيقي، بما يدل عليه، فالشاعر لم يتناول وصف جبل معين بعينه، وإنما يصف جبلاً قائماً في مخيلته، بحيث ينطبق على كل جبل توفرت فيه هذه الخصوصيات، كالطول الفارع الذي يطاول عنان السماء والضخامة الباسلة التي بلغ بها الأمر إلى حد أن سدت مهاب الرياح من كل جهاته وجعلته يزاحم النجوم بمناكبه.

وما أكثر ما يستعين ابن خفاجة بعناصر الطبيعة حاملاً منها صوراً كناية ذات قيمة جمالية متساوية مع قصائده، ومن ذلك قوله:¹

وَنَدِيُّ أَنْسٍ هَزَّتِي هَزَّ الشَّرَابِ مِنَ الشَّبَابِ

وَاللَّيْلُ وَضَّاحُ الْجَبِيْ نَ قَصِيرُ أَذْيَالِ الثِّيَابِ

وَالنَّوْرُ مُبْتَسِمٌ وَخَدُّ الْوَرْدِ مَحْطُوطُ النَّقَابِ

يرسم ابن خفاجة في هذه الأبيات صورة لمجلس شراب، كان فيه يحسو المدام والليل قصير أذيال الثياب، وهي كناية عن خفة ظلمته وقلة سواده، لأنه ليل مقمر، حيث الزهر مبتسم والورد محطوط النقاب، كناية عن تفتق أكمامه وتفتحه وقد تمكن ابن خفاجة من التعبير عن الليل ذي الظلمة الخفيفة، وعن الورد الذي

¹ - ديوان ابن خفاجة ، ص 30.

تفتقت أكمامه تعبيراً غير مباشر، إذ لا يحيل القارئ إلى المعنى المقصود مباشرة وإنما يكتشفه من خلال اكتشاف ملامح الصورة الكنائية مستعملاً في ذلك ما يعرف بالكناية عن صفة " الكناية التي يطلب بها صفة هي ما كان الممكن عنه فيها صفة ملازمة لموصوف مذكور في الكلام"¹

وهذا النوع من الكناية اعتمده ابن خفاجة بكثرة في رسم صوره الكنائية ومن ذلك قوله:²

وأراكـة ضربت سماءً فوقنا تندى وأفلاك الكؤوس تدارُ
زف الزجاجُ بها عروس مدامةٍ تجلى ونوارُ الغصون نثارُ
في روضةٍ جنح الدجى ظلُّ بها وتجسّمت نوراً بها الأنوار
قام الغناءُ بها وقد نضح الندى وجّه الثرى واستيقظ النوارُ

في هذه الأبيات مجموعة من الكنايات تشكل في مجمعها صورة كنائية شديدة الإيحاء والتكثيف، فأفلاك الكؤوس تدار، كناية عن بريق هذه الكؤوس التي صبت فيها الخمرة، وزف الزجاج بها عروس مدامة، كناية ثانية عن حب هذه الخمرة غير ممزوجة بالماء، فهي تشبه العروس العذراء، واستيقظ النوار، كناية ثالثة عن تفتح الأزهار في هذه الروضة التي أقيم بها مجلس اللهو والشراب.

¹ - الهاشمي السيد أحمد، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبدیع، دار الفكر، بيروت، 2000، ص 297.

² - ديوان ابن خفاجة، ص 136.

وتبدو الكناية صعبة المنال عند تأمل جزئياتها، رغم ما يخيّل إلينا أحيانا من بساطتها، ذلك أنها تندغم في الكلام والتركيب اللغوي ويظل السياق هو الكفيل بإضاءتها بشكل أساسي.

ولا يمكننا إغفال تقنية بعض الصور الكنائية بوصفها كاشفة عن الانفعالات والمؤثرات النفسية المسلطة على الشاعر ولا سيما إذا كان التعبير الكنائي متساوقا مع وحدة الشاعر وسياق دلالات القصيدة مثل ما أورده ابن خفاجة في صوره الغزلية يصف فيها فتاة، عامدا إلى عدد من الصور الجزئية التي تقوم على عناصر بيانية مختلفة نحو قوله:¹

كَلَّمَا مَرَّ قَاصِرًا مِنْ خُطَاهُ يَتَهَادَى كَمَا يَمُرُّ الْغَمَامُ

سَلَّمَ الْغُصْنُ وَالْكَثِيبُ عَلَيْنَا فَعَلَى الْغُصْنِ وَالْكَثِيبِ السَّلَامُ

صورة كنائية كنى فيها الشاعر محبوبته التي تمر عليه مقصرة خطاها تتهادى وتتمهل في سيرها كما يتمهل الغمام، وفي مرورها تبثه سلامها، وقد استعمل الغصن والكثيب ليكني بهما عن هذه الحبيبة التي يبلغها سلامه، والصورة هنا لم تقم على كناية وحدها، بل هناك تقاطع بينها وبين التشبيه مما زادها عمقا في التصوير وإحياء في التعبير.

ونلتقي بالصورة الكنائية في أبيات أخرى لابن خفاجة في الغزل قائلا:²

¹ - ديوان ابن خفاجة ، ص 264/265.

² - ديوان ابن خفاجة ، ص 37.

بِيضَاءُ فَاضَ الْحَسَنُ مَاءً فَوْقَهَا وَطَفَا بِهِ الدَّرُّ النَّفِيسُ حَبَابًا

بَيْنَ النَّحُورِ قِلَادَةً تَحْتَ الظِّلَا مِ غَمَامَةً دُونَ الصَّبَاحِ نِقَابًا

يصف الشاعر محبوبته التي فاض الحسن ماء فوقها، فموضع القلادة منها جميل، وشعرها كثيف كنى عنه بالظلام ووجهها مضيء ومشرق، وقد كنى عن ذلك بالصباح، وهذه الصورة في مجملها مألوفة، كثيرة الورد عند الشعراء السابقين لابن خفاجة والمعاصرين له.

وقد نعثر على مثل هذه الصور الكنائية التقليدية في العديد من المواضع في شعره ومن ذلك في قوله:¹

وَالشَّمْسُ تَجْنَحُ لِلْغُرُوبِ مَرِيضَةً وَالرَّعْدُ يَرْقِي وَالْغَمَامَةُ تَنْفُثُ

فوسم الشاعر الشمس بالمريضة، كناية على لونها الشاحب المصفر وقت المغيب، وهي سمة ألزمها الشعراء حتى صارت تؤخذ من باب المعروف بالتداول لكثرة ورودها.

وهذا لا يمنع من وجود بعض الصور الكنائية التي تتسم بنوع من الجدة والطفرة نحو قوله:²

وَأَعْرَضَ فِي حُسْنِ الْمَلِيحَةِ أَمْلَحُ يُلَاعِبُ رَبَّاتِ الْحِجَالِ رَبِيبُ

¹ - ديوان ابن خفاجة ، ص 71.

² - الديوان، ص 68.

فقله: ربات الحجال كناية عن النساء، ولكنه لا يقصدهم، وإنما يقصد النعاج وهذا يستشف من سياق البيت، فالأمّح هو الكبش ذو اللون الأمّح، أي فيه سواد وبياض، والمليحة هي تلك النعجة التي يلاعبها هذا الكبش الأمّح.

وتتراوح صور ابن خفاجة ما بين التقليد والابتكار فمنها ما كان معروفا وضع بالطريقة نفسها ومنها ما هو أصيل بالشاعر، وهذا حال كل الشعراء تقريبا فيستحيل أن نجد أحدهم أصيلا في جميع صوره بصفة مطلقة، فابن خفاجة يتأرجح بين التقليد والأصالة محاولا قدر الإمكان تقديم القديم في ثوب جديد إن لم يستطع تقديم الجديد دائما.

كما أن صوره القائمة على أسلوب الكناية لا تكاد تتجاوز البيت أو البيتين فهي تأتي مستندة على أسلوبى التشبيه والاستعارة لتخرج في صورة كلية لا يمكن تصنيفها ضمن لون بياني واحد.

الصورة اللونية:

اتخذ ابن خفاجة من اللون وسيلة جمالية ينقل من خلالها ما يجيش في ذاته من عواطف متباينة من خلال أغراضه الشعرية إذ لم يخل غرض من أغراضه إلا وكان اللون فيه قيمة فنية ونفسية تتغلغل في عروق أغراض قصائده الشعرية في كثرة تفوق الوصف، حتى إننا نشعر أحيانا أن اللون يكاد يمتلك القصيدة كلها أو جل أبياتها. فقد ملكت الألوان ابن خفاجة ببهجتها كتشكيل داخل اللوحة الشعرية التي يرسمها بوحى من طبيعة بلاده وحسه وروحه، فهو عاشق للألوان. فمن هنا جاءت

صوره اللونية والتي يدخل اللون عمادا في تشكيلها مدعما بوسائل تشكيل أخرى تقوي جوانب الصورة وتزيدها إشعاعا حتى تؤدي وظيفتها الجمالية وأثرها النفسي.

وتعد الصورة اللونية ضربا آخر من ضروب الانحراف الأسلوبى واللافت في شعر ابن خفاجة لما تمارسه من انحراف وتغيير في دلالة اللون. فتنقل دلالة اللون في الصورة في إطارها المؤلف أي دلالتها اللونية النمطية إلى إطار أو دلالة أخرى تحمل معاني جديدة " ويمثل أسلوب الانزياح الذي يعني البعد عن مطابقة الدال لمدلوله أهم أساليب هذا النمط، فالدوال اللونية إسنادا إلى هذا الأسلوب لا ينبغي أن تكون تعبيراً أميناً أو صادقا لمدلولات غير عادية، بل هي غير العادي لكون عادي"¹.

يعد التشخيص أحد الوسائل المهمة التي يركن إليها ابن خفاجة لبناء صورته الفنية وكثيرا ما ارتبط اللون المشكل الرئيسي لكثير من صورته بالتشخيص للارتقاء بالصورة حتى تؤدي وظيفتها الجمالية إحياء يند عن المباشرة. وحين نقف مع اللون شخصا نجد ابن خفاجة - امتدادا لعادات العرب في المشرق - يقف أمام أعظم نار عرفت العرب ألا وهي نار القرى* التي كانت دليل كرم العربي، خاصة عندما يربطها بالليل، حيث هداية مضيف ضال.

قال ابن خفاجة:²

¹ - د. حافظ دياب، جماليات اللون في القصيدة العربية، دراسة منشورة بمجلة فصول، مج5، يناير/فبراير/مارس، 1985، ص 43.

* - نار القرى كانت من أعظم مفاخر العرب، إذ كانت ترفع للسفر وللمن يلتمس القرى، فكلما كان موضعها أرفع كانت أفخر (ينظر د. عبد القادر الرباعي، معنى المعنى، تجليات في الشعر المعاصر، دراسة منشورة بمجلة فصول، مج5، خريف 1996، ص 98.

² - ديوان ابن خفاجة، ص 27.

تَهْفُو بِهِ نَارُ الْقَرْى كَأَنَّهَا مَهْمَا عَشَا ضَيْفٌ لِسَانُ الْمُعْرِبِ
حَمْرَاءُ نَازَعَتِ الرِّيحَ رِدَاءَهَا وَهَنًا وَزَاحَمَتِ السَّمَاءَ بِمَنْكِبِ
تَذْكُو وَرَاءَ رَمَادِهَا فَكَأَنَّهَا شَقْرَاءُ تَمْرَحُ فِي عَجَاجِ أَكْهَبِ

وقد ارتبطت حمرة النار طرديا بشدتها، لذلك رأينا الشاعر الذي أراد أن يسمو بِناره إلى مصاف نار القرى، يقف أمام حمرتها متغزلاً مفتخراً فهي حمراء شديدة الأوار تنازع في حركتها وعظمتها أودية الرياح حتى لتهينها وهي سامية مرتفعة تنطق بكرم صاحبها، حتى إنها تزاحم السماء بنمكها، وهي تزيد اشتعالاً وراء رمادها في بهجة من يفرح بضيفه، وكأنها في شقرتها " حمرتها الرائعة " فتاة شقراء تمرح، طفلة في تراب أكهَب، وكأن ابن خفاجة هنا يربط بين حمرة النار التي تحمر إلا عند ذروة الوهج، وبين القرى وهو إكرام الضيوف، لتدل حمرتها على الكرم والبهجة والسمو.

ويأتي ابن خفاجة باللون في مستوى آخر داعماً للتشخيص داخل صورة كلية ليصبح اللون والتشخيص معاً دعامتين لاستقراء الصورة فيقول:¹

الآن سَحَّ غَمَامُ النَّصْرِ فَانْهَمَلَا وَقَامَ صَغَوُ عَمُودِ الدِّينِ فَاعْتَدَلَا
مَنْ عَسَكَرٍ رَجَفَتْ أَرْضُ الْعَدُوِّ بِهِ حَتَّى كَانَ بِهَا مِنْ وَطْنِهِ وَهَلَا
مَا بَيْنَ رِيحِ طِرَادٍ سُمِّيتَ فَرَسًا جَوْرًا وَلَيْثٌ شَرَى يَدْعُونَهُ بَطَلَا
مَنْ أَدْهَمَ أَخْضَرَ الْجِلْبَابِ تَحْسِبُهُ قَدْ اسْتَعَارَ رِدَاءَ اللَّيْلِ وَاسْتَمَلَا
وَأَشْهَبَ نَاصِعِ الْقِرْطَاسِ مُؤْتَلِقِ كَأَنَّمَا خَاضَ مَاءَ الصَّبْحِ فَاغْتَسَلَا

¹ - ديوان ابن خفاجة ، ص 259.

تَرَى بِهِ مَاءَ نَصْلِ السِّيفِ مُنْسَكِبًا يَجْرِي وَجَاحِمَ نَارِ الْبَاسِ مُشْتَعِلًا
فَغَادَرَ الطَّعْنَ أَجْفَانِ الْجِرَاحِ بِهِ رَمَدَى وَصَيَّرَ أَطْرَافَ الْقِتَا فُتْلًا
وَأَشْرَقَ الدَّمُ فِي خَدِّ الثَّرَى خَجَلًا وَأَظْلَمَ النَّقْعُ فِي جَفَنِ الْوَعَى كَحَلًا
وَأَقْشَعَ الْكُفْرُ قَسْرًا عَنِ بِلْنَسِيَّةٍ فَانْجَابَ عَنْهَا حِجَابٌ كَانَ مُنْسَدِلًا

يعبر لنا ابن خفاجة في أبياته عن دور الخيل واستبشارا بالنصر وكيف كانت الخيول تقود الفرسان إلى نصر مؤزر انقشع به الكفر عن بلنسية، إنها في حسه ريح طراد من الجور أن تسمى خيلا، وفرسانها الذين يمتطون صهوتها ليوث أبطال، ثم يسترسل في اختيار أفضل ألوانها عنصرا لتحقيق النصر خالعا على ألوانها من حسه وبيئته، فالأدهم خضرته الضاربة إلى سواد استعارت رداء الليل واشتملت به .

وقد أحسن ابن خفاجة في الابتداء بوصف الفرس الأدهم الذي تقدم خيله، وكأن ذلك أدعى للتكتم والتعمية وعيا منه بخدع الحرب، يليه الأشقر الذي كان دوره إشعال نار الحرب، والشاعر الفنان دائما يربط بين درجات اللون سخونة وبرودة وبين رسم صورته، فلأنه مشعل نار الحرب بلهيبها وقسوتها جعله أشقر بين الحمرة، حتى إنه جعل جلده سربالا ملتها ولم يجعل الحمرة في شعره فقط ثم يليه الأشهب، يمثل لمسة استعراض وجمال لا تنقص الأبطال الفرسان زهوا، إن شهبته تأتي صفاء وبياضا وطهرا في لون ضوء الصباح الذي غدا ماء طهورا يسبغه الشاعر على فرسه واسترسالا منه في معايشة الإشراف جعل سيفه يحاكي بياض شهبه فرسه، حتى غدا الأشهب والسيف يشعلان جاحم نار البأس ويالها من روعة النصر حين يلجأ ابن خفاجة إلى تشخيص الجراح أجفانا رمدي من حمرة

كالدّم، ويشخص الحرب جفنا كحلة سواد التراب، ليجني الفرسان والحياد ثمن جهادهم نصرا.

وهكذا يلعب كل لون فرس دوره الجمالي والمنسجم مع البيئة لدعم صور ابن خفاجة اللونية التي يصعب أن نجدها عند شعراء المشاركة، وهذا كما يقول د. نوفل: "ديدن الشاعر في أوصافه الحية، يتناول الموضوع القديم في الشعر العربي، ثم لا يتبع طريق من سبقوه، أولا يلزمه وإنما يعني بتجلية الطبيعة وتصوير أشكالها وألوانها، قبل أي شيء آخر"¹

ويعد التجسيد من أرقى وسائل تشكيل الصورة الشعرية، لما له من قدرة على تلك الحركة بين المعاني الذهنية التي مجالها المعاني والأفكار والأشياء الحسية التي تحيط بها الأبصار، من خلال الصور اللونية، والتجسيد كما يراه النقاد المحدثون هو تقديم المعنى في تجسيد شيء أو نقل المعنى من نطاق المفاهيم إلى المادية والحدسية². وعند بعضهم الآخر "إخراج المعاني والمجردات في صور أشياء مجسدة جامدة فيجعلها بادية جلية"³، فالعلاقة بين المعاني المجردة والشيء المجسد المائل أمام الحواس علاقة قوية في تشكيل الصور البصرية كالصورة اللونية.

¹ - سيد نوفل، شعر الطبيعة في الأدب العربي، دار المعارف، ط2، 1978، ص 284/283.

² - د. عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، الأردن، ط 1، 1980، ص 168.

³ - عبد الحفيظ محمد حسن، الشاعر الروماني أبو القاسم الشابي، دار الوفاء المنصورة، مصر، ط1، 1986، ص 214.

ونجد ابن خفاجة في مجال مدح يجسد المشكلات سوادا يجلوه ممدوحه،
حين تعن فكرا بخاطره وفكرة الثاقب الذي تركب من نور ونار يقده زناد الفكر
جلاء له:¹

وَتَجَلُّو سَوَادَ الْمُشْكَلاتِ بِخَاطِرٍ تَرَكَّبَ مِنْ نَارٍ تُشَبِّ وَنُورٍ

إن اللون المجسد للمعاني التي تتخذ من الفكر مجالا لها، تلعب دور المؤثر
الخارجي أو المثير الذهني في نفس القارئ الذي يفترض أن يكون مبدعا آخر
للنص، يكشف به ذهنيا وعاطفيا الأثر النفسي لذلك اللون وما أضافه وأضافه من
مشاعر، وبذلك تتحقق الصورة اللونية من خلال تجسيد الدور الأمثل للصورة كما
يراها علماء النفس، وبذلك تعني الصورة " بقاء أثر الإحساس، لأنها في الغالب
نسخة منه وهي ظاهرة بسيطة إلا أنها ليست كالإحساس أولية، وقد قيل الإحساس
صورة أولى، والصورة إحساس ثان"².

وعند اجتماع السواد ماديا ومعنويا كقول ابن خفاجة في الهجاء يصف
أسود ظلوما حسودا:³

يَا جَامِعاً بِمَسَاوِيهِ وَظَلَعَتِهِ بَيْنَ السَّوَادِينَ: مَنْ ظَلُمَ وَمَنْ ظُلِمَ
أَمِثْلُهُ جَسَداً فِي مِثْلِهِ حَسَداً لَقَدْ تَأَلَّفَ بَيْنَ النَّارِ وَالْفَحَمِ

¹ - ديوان ابن خفاجة، ص 169.

² - د. جميل صليبا، علم النفس، دار الكتاب اللبناني، لبنان، ص 342.

³ - ديوان ابن خفاجة، ص 266.

يجمع ابن خفاجة بالسواد في مهجوه كل مخذول، فسواد وجهه - ماديا -
تحمله طلعة كئيبة مظلمة معتمة، ويحمل باطنه رؤية معتمة مبعثها ظلمه للعباد، ثم
يجسد مهجوه في البيت الثاني حسدا مجسدا متألفا في سواده ظاهرا من فحم
محترق، وباطنا من نار حقد وحسد، وسر روعة التصوير أنه جعل الظاهر هنا
دليلا ونتيجة للباطن، فالفحم هو الناتج من عملية الاحتراق، ولأن داخله يحترق
حسدا وحقدا؛ كان نتيجته أن ظهر سوادا في صورة فحم على جسده، ليحمل
الأسود في مقام هجاء دلالات - العتامة - الحسد - الحقد - القبح - الظلم...

ويعد تراسل الحواس من الوسائل التي اعتمد عليها ابن خفاجة في تشكيل
صوره اللونية التي يمثل اللون فيها إحساسا بصريا، وتراسل الحواس في عبارة
بسيطة هو " وصف مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة
الأخرى، فتعطي المسموعات ألوانا وتصير المشمومات أنغاما وتصبح المرئيات
عاطرة... وذلك أن اللغة في أصلها، أصطلح عليها لتثير في النفس معاني
وعواطف خاصة"¹.

إن هذه الوسيلة الجمالية في تشكيلها للصورة الشعرية، تحقق لها نوعا من
تكامل الأثر الفني والنفسي ذهنيا وحسيا، فهي لا تقف عند الحواس وقفة مادية بل
تتجاوزها إلى الإحساس العاطفي أو الوجداني بما يستثار في الذهن لذلك كان "من
الطبيعي أن يستعير الشاعر من مجال إحدى الحواس ما يخلعه على معطيات حاسة
أخرى إذا كان في هذه الاستعارة ما يعين على الإحياء بما يستعصي على التعبير
الدلالي من دقائق النفس وأسرارها الكامنة، فالنفس الإنسانية في جوهرها وحدة
ترتد إليها وسائل الإدراك على تعددها"².

¹ - محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر، ص 390.
² - د. محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، ط3، 1984، ص331.

فاللون داخل الصورة الشعرية مدرك بصري، سوف يتراسل بهذا الإدراك مع مدركات أخرى، ومن إدراك اللون، إحصارا إلى إدراكه همسا نجد ابن خفاجة يقول متغزلا:¹

وَجَنَيْتُ رَوْضاً فِي قَنَاعِكَ أَزْهَرَا وَقَضَيْتُ بَانَ فِي وَشَاحِكَ أَثْمَرَا
ثُمَّ انْتَنَيْتُ وَقَدْ لَبِسْتُ مُصْنَدَلَا وَطَوَيْتُ مِنْ خَلَعِ الظَّلَامِ مُعْتَبَرَا

يجعل ابن خفاجة الصبح بلونه الأبيض الذي يشبه الصندل، ويجعل الليل بلون أسود الذي يشبه العنبر وهما من مدركات البصر والشم معا محالين إلى مدركات حاسة اللمس، فبياض الصبح المصنذل يغدو مدركا ملبوسا يلمس الجسد وسواد الليل المعنبر مدركا مخلوعا (ملموسا أيضا)، بما يوحي - حركة سريعة- بحب الشاعر لمحبوبته وتلهفه للقائها يرفل لها في أكرم ملبوس وملموس ويخلع عنه كآبة الظلام فأحساسه باللموس والمشوم والملون إحساس يحكمه التقارب والمودة.

ويقول ابن خفاجة في وصف نهر:²

لِلَّهِ نَهْرٌ سَالٌ فِي بَطْحَاءِ أَشْهَى وَرُوداً مِنْ لَمَى
الْحَسَنَاءِ

مُتَعَطِّفٌ مِثْلَ السَّوَارِ كَأَنَّهُ وَالزَّهْرُ يَكْنُفُهُ مَجَرُّ سَمَاءِ
قَدْ رَقَّ حَتَّى ظَنَّ قُرْصًا مُفْرَعًا مِنْ فُضَّةٍ فِي بُرْدَةٍ خَضْرَاءِ

¹ - ديوان ابن خفاجة، ص 135.

² - ديوان ابن خفاجة، ص، 13.

وَعَدَتْ تَحَفَّ بِهِ الْغُصُونُ كَأَنَّهَا هُدْبٌ يَحْفُ يَمْنَقُلَةٌ زَرْقَاءَ
وَلَطَّالَمَا عَاطَيْتُ فِيهِ مُدَامَةً صَفْرَاءَ تَخْضِبُ أَيْدِيَ النَّدْمَاءِ
وَالرَّيْحُ تَعَبْتُ بِالْغُصُونِ وَقَدْ جَرَى ذَهَبُ الْأَصِيلِ عَلَى لُجَيْنِ الْمَاءِ

نهر ابن خفاجة مركز من مراكز جمال الطبيعة في ألوانها، لا يصفه بمعزل عنها، فهو في حركة تخطب العيون تعود من الطبيعة إليها، إن الإحساس اللوني به - في تراسل حواس - أشهى ورودا من تقبيل شفاه لمياء اللون مستحسنة ثم في مشهد آخر ينقلنا خياله لتراه العيون محفوا بالنواوير البيضاء، نجوم المجرة تكنفها زرقة السماء التي تتعكس على صفاء النهر، وفي مشهد ثالث يرق حتى ليظن شكلا ولونا وشفاء وقوسا مفرغا، وقد توسط خضرة الرياض التي أحاطته من كل جانب، ثم في مشهد من خلق ابن خفاجة اللوني وقد أحاطته الغصون بخضرتها الضاربة إلى سواد تغدو رموشا وأهدابا أحاطت بمقلة زرقاء هي لون مائه، ولم يكن ابن خفاجة لينهي المنظر الرائع دون أن يشرب خمرا اختارها صفراء تخضب أيدي ندمائه حتى لا تتجاوب معها صفرة الأصيل فوق صفراء الماء، ليخلق في مزج عجيب توحيده روحيا بين صفراء صفرة الخمر في بياض الكؤوس وشفاء صفرة الشمس الأصيل على صفحة ماء صاف كلون فضة، فابن خفاجة يوحد ألوانه جماليا بين عناصر الطبيعة من خلال نهر صاغته لنفسه، وعين عاشق للجمال.

وتعد الحركة من أحفل وسائل التشكيل للصورة في الشعر الأندلسي عامة وشعر ابن خفاجة خاصة، سواء أكانت حركة مادية تقاس بالخطوات والمسافات أم

كانت حركات درامية نفسية تسري في مسارب الصورة، وقد اتخذت الحركة مع اللون في تجاوب بينهما داخل الصورة التي يمثل اللون عمادها في الشعر بعدا مهما في إنطاق الصورة جماليا ونفسيا، ويقول ابن خفاجة:¹

والخَيْلُ تَفْرِي جُيُوبَ النَّقْعِ مِنْ حَرْبٍ تَحْتَ الْكُمَاةِ وَتُذِرِي أَدْمَعَ الْفَرْقِ
مِنْ أَشْهَبِ شَقٍّ عَنْهُ النَّقْعُ هَبْوَتَهُ كَمَا تَفَرَّى أَدِيمُ اللَّيْلِ عَنْ فَلَقِ
وَأَدْهَمِ فَضْضَ التَّحْجِيلِ أَكْرَعَهُ كَمَا تَعْلَقُ بَدْءُ الصُّبْحِ بِالْغَسَقِ
وَأَشْقَرِ سَائِلٍ فِي وَجْهِهِ وَضَحٌ كَمَا تَصُوبُ نَجْمُ الرَّجْمِ فِي الشَّقَقِ

يقف ابن خفاجة عند دور خيله في تحقيق النصر من خلال إبراز ألوان الخيل والإشارة إلى صلتها بتحقيق النصر على الأعداء، حتى أنه جعل كل بيت من أبياته الثلاثة الأخيرة، خاصا بلون معين من ألوان الجياد واختار الألوان المشهورة والمعروفة ذات الدلالة الواضحة على كرم الأصل وجمال المظهر، فيصف لنا الخيل التي تقطع جيوب غبار الحرب وهي تحت فرسانها، الأشهب بياضه الذي يصدعه سواد، يبدو لونه في حركة كونية بطيئة كأديم الليل يقطعه بياض الصبح تناسبا مع الشبهة، والأدهم بسواده الذي يصدعه بياض، وقد وصل البياض لأكرعه يشبه في صورة كونية رائعة تعلق بدء بياض الصبح "ببياضه أقل من سواده" سواد الغسق "سواده أكثر من بياضه"، أما الأشقر الذي صدعه الوضوح "البياض" في وجهه فيبدو في حركة أسرع كما صوب نجم رجم وسط حمرة الشفق، ما يتوافق مع الشقرة (حمرة في بياض).

¹ - ديوان ابن خفاجة، ص 213.

إن ابن خفاجة فنان لا يكتفى بتوزيع درجات اللون في دقة فنان تشكيلي في لوحته الشعرية، ولكنه أيضا يزاوج بين الألوان الباردة والمعتمة، وبين حركة الخيل والطبيعة، فالأشهب في نورانية يثير الغبار كفلق الصبح في حركة سريعة "شق - ركض - تفري، والأدهم تبطؤ معه الحركة، فهي كحركة تعلق بدء الصبح بالغسق، ومع الشقرة يصدعها بياض تعنف مرة أخرى " تصوب - الرجم"، فإذا كانت الألوان الساخنة توحى بالاندفاع والتقدم، فإن " الألوان الباردة لها القدرة على الارتداد والإحياء بالمسافة والبعد"¹.

المظاهر الدرامية في صور ابن خفاجة:

من الظواهر الأسلوبية اللافتة التي تتجلى في صور ابن خفاجة، تلك المظاهر الدرامية، حيث "يعتمد التصوير من خلال البناء الدرامي على عناصر التعبير الدرامي من حوار خارجي وحوار داخلي وحدث درامي وبطل وجوقة، وقد يعتمد هذا البناء على السرد القصصي الذي يمثل الصراع والحركة"². ويغلب على القصيدة الدرامية الطول، حين تتشكل كل عناصر الدراما أو جلها، من صراع وحركة وتقابل وحوار داخلي وخارجي.

والتفكير الدرامي هو ذلك اللون من الفكر الذي لا يسير في اتجاه واحد وإنما يأخذ دائما في الاعتبار كل فكرة تقابلها فكرة، وأن كل ظاهرة تختفي وراء باطن التناقضات وإن كانت سلبية في ذاتها فإن تبادل الحركة بينهما يخلق الشيء الموجب ومن ثم كانت الحياة نفسها إجابا يستفيد من هذه الحركة المتبادلة بين المتناقضات³. ومن أبرز سمات التفكير الدرامي أنه تفكير موضوعي إلى حد بعيد، حتى عندما يكون المعبر عنه موقفا أو شعورا ذاتيا صرفا، ففي إطار التفكير الدرامي يدرك

¹ - شكري عبد الوهاب، الإضاءة المسرحية، الهيئة المصرية للكتاب، 1985، ص 281.

² - غنيم كمال أحمد، عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر، ص 22.

³ - ينظر إسماعيل عز الدين الشعر العربي المعاصر، ص 279.

الإنسان أن ذاته لا تقف وحدها معزولة عن بقية الذات الأخرى، وعن العالم الموضوعي بعامه، وإنما هي دائما ومهما كان لها استقلالها، ليست إلا ذاتا مستمدة من ذوات تعيش في عالم موضوعي تتفاعل فيه مع ذوات أخرى¹.

استطاع ابن خفاجة في عدد كبير من قصائده أن يجعل من عينه الباصرة لمظاهر الطبيعة عينا شعرية بصيرة تحرف المظهر الخارجي عن معانيه الواضحة المألوفة إلى معان إنسانية عميقة، عبر تبادل الرؤى والمشاعر والحالة النفسية الواحدة بينه وبين الظاهرة الطبيعية في دينامية حدسية قائمة على تشوف الدلالات البعيدة، وقصيدة الجبل نموذج رفيع لمثل هذا النوع من القصائد التي توسلت إلى الطبيعة لا لتصفها بل لتوظفها في تعبير فني عن حالة نفسية إنسانية.

ويضع ابن خفاجة في قصائده هذه ذاته محورا تدور حولها الأحداث والشخصيات التي يستقيها من الطبيعة، وبهذا يخلق جوا يكون مجالا له للتصوير والتعبير عما يجول بخاطره وما يعتل في نفسه، إذ تتجلى بعض المظاهر الدرامية من خلال قصائده، سيتطرق البحث إلى أهم هذه العناصر المكونة للبناء الدرامي من خلال قصيدة (الجبل) لابن خفاجة.

قصيدة الجبل

تَخُبُّ بِرَحْلِي أَمْ ظُهُورُ النَّجَائِبِ	بَعِثِكَ هَلْ تَدْرِي أَهْوَجُ الْجَنَائِبِ
فَأَشْرَقَتْ حَتَّى جَنَّتْ أُخْرَى الْمَغَارِبِ	فَمَا لُحْتُ فِي أَوْلَى الْمَشَارِقِ كَوَكَبًا
وَجَوْهَ الْمَنَايَا فِي قِنَاعِ الْغِيَاهِبِ	وَحِيدًا تَهَادَانِي الْفَيَافِي فَاجْتَلِي

¹ - ينظر المرجع نفسه ، ص 280.

ولا جارٍ إلّا من حُسامٍ مُصمّمٍ
ولا أنسٍ إلّا أن أضاحكٍ ساعةً
وليلٍ إذا ما قلتُ قد باد فانقضَى
سحبتُ الدياجي فيه سُودَ ذوائبٍ
فمزقتُ جيبَ الليل عن شخصٍ أطلسٍ
رأيتُ به قطعاً من الفجرِ أغبشاً
وأرعن طمّاحِ الذّوابَةِ باذخٍ
يسدُّ مهبَّ الرّيحِ عن كلِّ وجهَةٍ
وقورٍ على ظهرِ الفلاةِ كأنّه
يلوثُ عليه الغيمُ سُودَ عمائمٍ
أصختُ إليه وهو أخرسٌ صامتٌ
وقال: ألا كم كنتُ ملجأ قاتلٍ
وكم مرّ بي من مُدليجٍ وموؤبٍ
ولاطمَ من نكبِ الرّيحِ معاطفي
فما كان إلّا أن طوتهم يدُ الردى
فما خفقُ أيكى غيرَ رجفةٍ أضلّعٍ
وما غيَضَ السُّلوانُ دَمعي وإنّما
فحتى متى أبقي ويظعنُ صاحبُ
وحتى متى أرعى الكواكبَ ساهراً
فرُحماكِ يا مولاي دعوةً ضارعٍ
فأسمعني من وعظه كُـلَّ عِبْرَةٍ
فسلّى بما أبكى وسرّى بما شجّا

ولا دارَ إلّا في قُتودِ الرّكائبِ
تُغورُ الأمانى في وجوهِ المطالبِ
تكشّفَ عن وعدٍ من الظّنِّ كاذبٍ
لأعتنقَ الآمالَ بيضَ ترائبٍ
تطلّعَ وضّاحِ المضاحكِ قاطبٍ
تأملَ عن نجمٍ توقّد ثاقبٍ
يطاولُ أعنانَ السّماءِ بغاربٍ
ويزحمُ ليلاً شهبه بالمناكبِ
طوالَ الليالي مُفكرٌ في العواقبِ
لها من وميضِ البرقِ حُمُرُ ذوائبٍ
فحدّثني ليلُ السّرى بالعجائبِ
وموطنَ أواهٍ تبتّل تائبٍ
وقال بظليّ من مطيّ وراكبٍ
وزاحمٍ من خضرِ البحارِ غواربي
وطارت بهم ريحُ النوى والنّوائبِ
ولا نوحُ ورقي غيرَ صرخةٍ نادبٍ
نزفتُ دُموعي في فراق الصّواحبِ
أودعُ منه راحلاً غيرَ آيبٍ
فمن طالعٍ أخرى الليالي وغاربٍ
يمدُّ إلى نِعماكِ راحةً راغبٍ
يترجمُها عنه لسانُ التجاربِ
وكان على عهد السّرى خيرَ صاحبٍ

وَقُلْتُ وَقَدْ نَكَّبْتُ عَنْهُ لَطِيفَةً سَلَامٌ فَإِنَّا مِنْ مُقِيمٍ وَذَاهِبٍ¹

- الفكرة: أو (المقدمة المنطقية).

من المعروف أن لكل عمل درامي فكرة أو مقدمة منطقية صغرى، وهي بلا شك نقطة انطلاق تبدأ منها الحبكة وتجعلنا منذ البداية على علم بالوضع، بل ونتعرف من خلالها على الأشخاص التي تدخل في صراع مع بعضها، إذ تحدد الفكرة الإطار العام للعمل الدرامي²، مما يساعد المتلقي على المتابعة والتشويق.

قصيدة الجبل قصيدة متميزة قلّ مثيلاها في الشعر العربي، تدور فكرتها عن مغزى سامي يتمثل في البحث عن إجابة مقنعة لسؤال الحياة، سؤال قلق الإنسان وحيرته وإحساسه بالغربة الروحية وبعدم جدوى العيش ومكابدة طبائع الزمن الوجودي الخادع، لكان ابن خفاجة فيلسوف وجودي دفعته تجاربه الحياتية الطويلة وتأملاته العميقة بأسرار الوجود إلى تشخيص صراعه النفسي شعرا، محاولا استشراف طمأنينة ما، من جدلية الحياة والموت.

فقد اختار ابن خفاجة الجبل ليكون معادلا دلاليا لشخصه ولنفسه، من هنا يبدأ الصراع النفسي عند الشاعر فيلجأ إلى الجبل مسقطا فيه ذاته فيبحث فيه الحركة والحياة ويحاوره ويتحدث إليه، فالجبل يمثل الشخصية الرئيسية أما الشخصيات الثانوية فتتمثل في من ذكرهم الجبل من لاجئين ومارين ومن غمام ونجوم وليل.

- الحبكة:

¹ - ديوان ابن خفاجة، ص 47 إلى 49.

² - ينظر شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، ط2، 2001، ص 47/46.

الحبكة هي أهم عناصر البناء الدرامي، فهي التي تنظم وتربط أجزاء العمل ككل، وهي بمثابة الروح من الجسد، وتتمثل الحبكة في ترتيب وتسلسل الأحداث وهي تنطلق من الأفعال أو الدوافع المحركة¹

تكشف لنا القصيدة من بدايتها عن الحبكة التي تكشف عن ذات البطل وهي ذات قلق مضطربة غير مستقرة تبدو في حالة ارتحال، وتظهر وهي غير متماسكة، وقد اختلطت الرؤية أمامها وفقدت القدرة على التحكم، فيبدأ ابن خفاجة قصيدته بالقسم الاستفهامي الموجه إليه أو إلى الإنسان عامة؛ فكاف الخطاب في "يعيشك" مألوفة في الشعر العربي، إذ يجرد الشاعر من نفسه شخص آخر يخاطبه ويستعين به على الإجابة.

فالشاعر يعاني أزمة نفسية في محاولة بحثه عن سبب مقنع لطول عمره وتعدد تجاربه وكثرة أسفاره، وصبره على المشقات وحيدا، وليست هذه الرياح الهوجاء وهوج "الجنائب" إلا رمزا لما يواجهه الذات من مخاطر تكاد تعصف بها ويأتي استخدام كلمة "هوج" بإيقاعها الصوتي المستمد من إيقاع الرياح العاصفة فيبدو كمؤثر صوتي قوي يوحى بجو العواصف الخارجية والداخلية التي تعصف بالذات.

وتشير دالة "رحلي" إلى اقتران الحياة بالارتحال والرحيل، فالحياة في جوهرها رحلة ولكن الإنسان لا يملك زمامها ولا يعلم هل هو مسير أم مخير؟ فتختلط أمامه الرؤية ويتضاعف إحساسه بالحيرة، فيتوجه بالسؤال إلى الخارج عساه يجد جوابا شافيا يخرج به من ضباب الحيرة والقلق.

¹ - ينظر أرسطو، فن الشعر، ترجمة الدكتور إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، ص 98

ويأتي البيت الثاني ليبرر مغزى طرح سؤال الذات من ناحية ويصور واقعها المتقلب من ناحية أخرى، حيث لا يقر لها قرار، فما إن تشرق وتغرب، وتفتح الدوال فتسمح بالتأويل وتجاوز المعنى المباشر بحيث تمس مسألة وجود الإنسان ذاته، وتجسد ثنائية الميلاد والموت أو الظهور والأفول، فما إن يسطع نجم الإنسان ويظن أنه اقترب من أحلامه الكبرى حتى يخبو ويتوقف كل شيء أمام سطوة الموت الذي يترصده ويهدد وجوده، ويقضي على طموحاته وهنا تكون المطابقة بين "المشارك" و"المغرب" مطابقة بين الميلاد والموت أو بين شروق الحياة وغروبها.

ولعل في مجيء طرفي الطباق بصيغة الجمع ما يشير إلى اتساع مساحة الفضاء الزمني وامتداد رحلة الميلاد والموت منذ بدء الخليقة، كما أن إضافة كلمة "أولى" إلى "المشارك" دلالة على بدء رحلة الإنسان مع الحياة، وإن كان البناء التركيبي للبيت الثاني يشير إلى قصر تلك المرحلة (فما لحت.... فأشرققت)، كما يعكس تشبيه الشاعر نفسه (بالكواكب) إحساس الذات بتعاليتها وقيمتها ودورها الفعال أو المضي في رحلة الحيا

- الفعل والصراع الدرامي:

هو ما تقوم به الشخصيات من أفعال موحية ويمثل أحد العناصر الأساسية في البناء الدرامي، وجوهر الحياة هو الصراع لأنها مبنية على مجموعة من المتناقضات التي تخلق الصراع وتعمل على تطويره، وباعتبار الدراما تقوم على مبدأ الفعل والموقف الدرامي فإن هذا الأخير هو الذي يكشف عن الصراع من خلال تطوره وفق حبكة المسرحية¹

¹ - ينظر شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، م س، ص 90

والصراع الدرامي دائما يكون بين إرادتين متكافئتين متضادتين كل قوة منها تسعى في سبيل تحقيق مصالحها، ويرى فيه البعض جوهر الدراما، أو العنصر الأساسي فيها، وهو الذي يمد الأحداث أو الفعل الدرامي بحركية تجعله يتطور، كما يمثل الصراع أحد أجزاء الحبكة الدرامية¹.

وقد بدأ الصراع في قصيدة الجبل من البيت الثالث فبدأت تتكشف معاناة الشخصية البطلة في رحلة الحياة، فهي تبدو محاصرة بالوحدة تتقاذفها الفيافي وتلوح لها وجوه الموت في خضم الظلام، وتضطلع أساليب النفي بدور واضح في تكريس واقع الوحدة والفراغ، فلا جار، ولا دار، ولا أنيس، وإن كان في دالة (الحسام المصمم) ما يشير إلى شجاعة الذات وحرصها على مواجهة أخطار الموت والفناء كما تشير الصورة الاستعارية بما تتضمنه من تشخيص إلى طموح الذات وتطلعاتها وإن كان استخدام دالة الزمن (ساعة) يشير من ناحية أخرى إلى قناعة الذات بصعوبة خروج هذه الأماني إلى حيز التحقيق. وتأتي صورة الليل بدلالاتها النفسية لتضيف أبعادا أخرى إلى أزمة الذات ومعاناتها ليصل الصراع إلى ذروته:

وليل إذا ما قلتُ قد بادَ فانقضى	تكشَفَ عن وعدٍ من الظنِّ كاذبٍ
سحبتُ الدياجي فيه سُودَ نوائبٍ	لأعتنِقَ الآمالَ بيضَ ترائبٍ
فمزقتُ جيبَ الليل عن شخصٍ أطلسٍ	تطلّعَ وضّاح المصاحك قاطبٍ
رأيتُ به قطعاً من الفجرِ أغبشاً	تأملَ عن نجمٍ توقّد ثاقبٍ

¹ - شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، م س ، ص 93.

إن الذات تبدو في هذه اللوحة التصويرية محاصرة بالظلام والوحشة وقد اشتبكت في صراع حاد بين واقعها، وكلما توهمت أنها خرجت من هذا الحصار الليلي تكشف لها الواقعة عن وعود وظنون كاذبة، وتأتي صورة المقابلة لتكشف عن الصراع المحتدم بين الذات الطامعة إلى الآمال وواقع الظلام الكثيف فتتحدد المواجهة بين طرفين متضادين هما "سود الذوائب" و"بيض الترائب" وقد تشخص طرفا الصراع فاتخذت الدياجي السود شكل الذوائب في طولها وكثافتها وامتدادها، بينما اتخذت الآمال شكل النحور لآلائها فضلا عن وضعية أحد الطرفين (الذوائب) في الخلف، والآخر (النحور) في الأمام؛ مما يضيف أبعادا أخرى إلى الصراع والمواجهة.

وتشير دلالة الفعلين (سحبت، مزقت) إلى فاعلية الذات في مقاومة الحصار وعدم استسلامها للواقع واستمرارها في المقاومة حتى انجلى الأمر عن انكشاف جانب من الليل، إشارة دالة على اقتراب تكثيف الحقائق أمامها حيث بدأ بياض الصبح يخالط ظلام الليل كما تعبر عنه الصورة التشخيصية "وضاح المضاحك قاطب" وهي صورة تعكس تجدد الأمل في مواصلة رحلة الحياة أيا كانت العقبات والمصاعب.

- الشخصيات:

يجمع أغلب النقاد على أن الشخصية هي التي تخلق العقدة أو الحبكة أو الموضوع، وهي المقوم الذي يقوم عليه البناء الدرامي، فهي المحرك الأساسي للفعل والأداة الكاشفة عن الصراع، والشخصيات هي التي تقوم بالفعل، فيجب أن يكون لكل شخصية سماتها المحددة لها¹.

¹- ينظر أرسطو، فن الشعر، ترجمة شكري عياد، دار الكتاب العربي لطباعة والنشر، القاهرة، 1967، ص 70.

وأرعن طمّاح الذّوابّة باذخٍ يُطاولُ أعنانَ السّماءِ بغاربِ
يسدُّ مهبَّ الرّيحِ عن كلّ وجهةٍ ويزحمُ ليلاً شهبه بالمناكبِ
وقورٍ على ظهْرِ الفلاةِ كأنّه طوالَ الليالي مُفكرٌ في العواقبِ
يلوثُ عليه الغيمُ سودَ عمائمٍ لها من وميضِ البرقِ حمُرُ ذوائبِ

لقد أثار الجبل كوامن ابن خفاجة فرأى فيه صورة من ذاته فاتخذ صديقا يؤنس وحدته، ولم يكتف بذلك، بل خلع عليه أحاسيسه وعواطفه وامتزج به امتزاجا تاما، فجعله الشخصية الرئيسية في قصيدته، فمنحه صفاته الخلقية والخلقية، فهو شيخ جليل حكيم ذو عمامة ضخمة لها علاقة بوميض البروق أي بالفكر الثاقب اللامع، وأفرغ عليه روحه وجعله يقوم مقامه، فانعكست عليه نفسيته القلقة التي دبّت إلى الشيخوخة، حيث أغشت السنين البصر، وقوصت الظهر واستولى على صاحبها الملل والضجر والاكتئاب من الوحدة؛ فالجبل يمثل الشخصية الرئيسية، وأما الشخصيات الثانوية فتتمثل فيمن ذكرهم الجبل من لاجئين ومارين، ومن غمام ونجوم وليل.

- الحوار:

هو ما يميز الدراما عن باقي الأجناس ويقول هيجل: "يعتبر الفن الدرامي أرقى أشكال التعبير الإنساني، لأن أدواته الحوار، وهو أقدر الوسائل الفنية قدرة على نقل المضمون الروحي"¹، فالحوار هو تجسيد الآني الناطق المسموع لشخصين متشابكين في حدث ما، بمعنى أنه الصورة الصوتية للشخصيات، وهي تشكل النصف الهام في العمل الأدبي الدرامي، بينما تشكل الصورة المرئية النصف الآخر، ويشكلان معا الصورة المسرحية.

وقال: ألا كم كنت ملجأ قاتلٍ وموطنٍ أوَاهٍ تبتلّ تائبٍ
وكم مرّ بي من مدلجٍ ومؤوبٍ وقال بظليّ من مطيّ وراكبٍ
ولاطم من نكب الرياح معاطفي وزاحم من خضر البحار غواربي
فما كان إلّا أن طوتهم يد الردى وطارت بهم ريح النوى والنواب
فما خفق أكي غير رجفة أضلع ولا نوح ورقى غير صرخة نادب
وما غيَض السُلوان دَمعي وإنما نَزفت دُموعي في فراق الصّواحِب

جلس الشاعر إلى هذا الجبل يستمع إلى حديثه الأخرس عن تجاربه وموقفه من الدنيا والناس وظروف الدهر وحقيقة الحياة والموت والمصير. ويتجسد هذا الحوار من خلال ثنائية الضمائر المتراوحة بين المتكلم الحاضر والمتحدث الغائب نحو "أصخت إليه، فحدثني، قال، لي، ترفت" فمن خلال ثنائية الحوار يتضح لنا أن النص يتجاذبه طرفان يشتركان في المعاناة الطرف الأول هي ذات الشاعر الفاعلة

¹ - أنيكست، تاريخ دراسة الدراما، نظرية الدراما من هيجل إلى ماركس، ترجمة ضيف الله مراد، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، سورية، 2000، ص 110.

المرسلة للخطاب، والطرف الثاني هو الذات المستقبلية المنفعلة وهي الذات الثنائية للشاعر التي يرمز لها بالجبل.

وعلى الرغم من أن ابن خفاجة وصف الجبل بالصمت والخرس لكنه جعله يتكلم في الآن ذاته وعلق به ثلاثة أفعال تفيد الكلام والتبليغ (حدثني، وقال، أسمعني) ونقل كلامه في أسلوب مباشر بضمير المتكلم (كنت ، مربى ، يامولاي) ثم ما لبث أن توحد هذا الحوار بتوحد ذات الشاعر مع ذات المتكلم الحاضر يروي قصته مع التاريخ نحو(كنت ، مربى ، ترفت دموعي....) بحيث يصبح حديث الجبل هو حديث الذات أو صوتها الداخلي فبعد أن كان الحوار خارجي أصبح حوار داخلي.

يقوم هنا الشاعر باستغلال وسائل الدراما استغلالا ناجحا فالحوار بنوعيه وخاصة الداخلي منه يقوم بدور فعال في بيان تطور الموقف وقطع الحدث الحاضر باستدعاء حدث في الماضي أو صورة قديمة من الذاكرة، أو ما يسمى بالمناجاة، فيعود الجبل / الشاعر إلى ذاكرته ليستوحي منها الذكريات الغابرة لتعيش الماضي من خلال الحاضر، حيث فسح المجال أمام الذاكرة لاستعراض صور من الماضي قائمة على ثنائية التناقض.

يشف حديث الجبل/ الإنسان عن كثير من صور التناقض البشري ويقوم عنصر التضاد والمقابلة ليكشف هذا التناقض حيث يجتمع في رحابه الفتك الفاسق والعبد المتبتر ويمر به المدلج والمؤوب ويستروح بظله المطي والراكب، ولكن يد الردى طوتهم جميعا وبقي هو وحيدا يندبهم ويبكيهم ، وهنا يبدو التوحد بين الجبل والإنسان في أكمل صورته، وتتحقق المشكلة بين الذات والموضوع فيتلاشى كلاهما في الآخر فابن خفاجة هو هذا الجبل الذي سئم الحياة ومل البقاء بعد أن رأى

أصحابه ورفاقه يرحلون بلا عودة، وهو محاصر بالوحدة والظلام ينزف دموعه في فراق الأحباب ، وهنا يطرح الجبل الإنسان سؤاله المصيري

فحتى متى أبقى ويظعنُ صاحبٌ أودعُ منه راحلاً غيرَ آيبِ
وحتى متى أرعى الكواكبَ سَاهِراً فمن طالعِ أخرى الليالي وغاربِ
فرحماكِ يا مَولايَ دَعْوَةَ ضارِعِ يمدُّ إلى نِعماكِ راحَةً راغِبِ
فأسمعني من وَعظهِ كُلِّ عِبْرَةٍ يترجمُها عنه لِسَانُ التَّجَارِبِ

وهذا الشعور بالضغط النفسي المتصاعد إزاء تلك الظروف الجاثمة بكلها على صدره توشك أن تخنق أنفاسه فلم يجد لنفسه مخرجاً سوى الالتجاء إلى الله ضارعا مستغيثاً أن يمنحه رحمة من عنده " فرحماك يا مولاي دعوة ضارع" ولقد أفتتح هذا البيت جملة الدعاء المصدرة بالمصدر النائب عن فعله "رحماك" للدلالة على أهمية المقصود والاهتمام به، فتقديم هذا اللفظ في جملة الدعاء "رحماك يا مولاي" يوحي بشدة الافتقار إلى الرحمة وإلحاقه بحرف النداء المخصص للبعيد يوحي بشدة الإلحاح في الدعاء، ومما يزيد هذا الإلحاح قوة وتأكيدا إلحاق النداء بالدعوة والضراعة وبسط الكف، والثناء على المنعم بكثرة النعم، وقد حاول قبل ذلك أن يبرهن على استحقاقه لذلك الفيض الإلهي من الرحمة حين أضاف الرحمة إلى الله وأضاف نفسه إلى المولى وكأنه يقول: أنت مالك الرحمة وأنا عبدك، فمن حق عبدك أن ينال من رحمتك وقد مد يده إليك ضارعا متذللاً

فأسمعني من وَعظهِ كُلِّ عِبْرَةٍ يترجمُها عنه لِسَانُ التَّجَارِبِ

فسلّى بما أبكى وسرى بما شجّا وكان على عهد السرى خيرَ صاحب
وقلتُ وقد نكبتُ عنه لطيفةً سلامٌ فإنّا من مُقيمٍ وذاهبٍ¹

ويأتى هذا المقطع الأخير من القصيدة ليحسم الصراع بعد أن يصل الذروة حيث تحل العقدة وتكتمل الدراما فيصل الحدث إلى نهايته، إذ يعود الشاعر إلى حالة السكون والاستقرار الطبيعي بعد أن عرف حالة عدم الاستقرار نتيجة الضجر والقذف التي كان يعاني منها بفعل ما تلقى من صدمات الدهر حيث أفجعه في خلانه وأصدقائه وتركه وحيدا يعاني ألأم الفراق وقد عاد إليه استقراره النفسي بفضل المواعظ والعبر المسداة إليه من الجبل الذي ألبسه ملة الواعظ الحكيم والمجرب الخبير وأكسبه القدرة على التأثير، فلم يبق للشاعر حينئذ إلا أن يلقي التحية على الجبل مودعا إياه ليواصل سيره في طريق الحياة بعد أن تقبل الواقع وأدرك في نهاية الأمر أن لا مفر من التسليم بحقيقة أن الأحياء منذورون للموت وأنهم بين "مقيم وذاهب" وهذه هي الحقيقة التي توصل إليها الشاعر بعد طول عناء وهي حقيقة أبدية وبديهية ما دامت سنة الحياة وقانونها الأزلي يقتضيان أن يسير الناس على هذا المنوال، منهم المرتحل حالا ومنهم المقيم إلى حين، دون أن يدري أحد منهم ساعة ارتحاله.

¹ - ديوان ابن خفاجة، ص 47 إلى 49.

ثانياً: المستوى التركيبي:

تري الأسلوبية في هذا المستوى عنصراً هاماً في مجال البحث الأسلوبي، إذ يعتبر هذا المستوى من أهم الملامح التي تميز أسلوب مبدع ما عن غيره من المبدعين، ويتخذ الدارس الأسلوبي في تحليله التركيبي جملة من المسائل تتطرق من النص نفسه " فالمدخل الأسلوبي لفهم أي قصيدة هو لغتها"¹.

ومن هذه المسائل دراسة الجمل الاسمية والفعلية ودراسة أركان التركيب من مبتدأ وخبر، وفعل وفاعل، بالإضافة إلى دراسة أنماط التوكيد وأساليب النداء والأمر والاستفهام ومبادئ الاختيار فيها ودلالة كل ذلك على خصائص الأسلوب.

وتتطرق الأسلوبية في التحليل التركيبي من دراسة جزء من الجملة أو الجملة كاملة إلى دراسة الفقرة ومن ثم النص بأكمله، " فنقطة البدء ترتكز على الجزئيات وصولاً إلى كلية العمل الأدبي"²، ولا بد أن يكون تكرار الظاهرة المدروسة بادياً في جزء من النص أو فيه كله، أو أن تشتمل على انزياح عن مألوف التراكيب في تلك الظاهرة أو أن تكون أحد خيارات التعبير.

ويلاحظ عند دراسة قصائد ابن خفاجة أنه يعبر عن تجربة لها من الخصوصية ما يدفع به إلى اختيار التراكيب اللغوية التي بمقدورها إبراز الطاقات

¹ - شكري عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، القاهرة، 1982، ص 138.

² - محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، 1994، ص 207.

الإيحائية لمفرداته، بل يجوز في بعضها ما يخرجها عن المؤلف في التراكيب اللغوية ويصاحب هذا الخروج خروج موازي له في المنظور الدلالي، وهذا مقصد ابن خفاجة الذي يحاول أن يعبر عن المعنى الكلي أو الأفق الأخير الذي تنتهي إليه الدلالات اللغوية في السياق.

نظام الجملة:

جاءت الجملة الاسمية في شعر ابن خفاجة على أنماط متعددة، إذ كثيرا ما انتقل المبتدأ والخبر من شكلهما البسيط إلى أنماط متعددة من التحوير والتغيير، كما كان استخدامه للجملة الفعلية متنوع بما يناسب الدلالات التي عبر عنها، ومن خلال المراوحة بين الأفعال المضارعة تارة والماضية تارة أخرى، لكون الفعل دعامة أساسية من دعائم الجملة، ويمكن التمثيل على استخدام الشاعر للجملة الاسمية والفعلية بالأبيات التالية:

تَخُبُّ بِرَحْلِي أَمْ ظُهُورُ النَّجَائِبِ	بَعِيشِكَ هَلْ تَدْرِي أَهْوَجُ الْجَنَائِبِ
فَأَشْرَقَتْ حَتَّى جِئْتُ أُخْرَى الْمَغَارِبِ	فَمَا لُحْتُ فِي أُولَى الْمَشَارِقِ كَوَكَبًا
وَجَوْهَ الْمَنَائِي فِي قِنَاعِ الْغِيَاهِبِ	وَحِيدًا تَهَادَانِي الْفَيَافِي فَاجْتَلِي
وَلَا دَارَ إِلَّا فِي قُتُودِ الرِّكَائِبِ	وَلَا جَارَ إِلَّا مِنْ حُسَامٍ مُصَمَّمِ
تُغُورُ الْأَمَانِي فِي وُجُوهِ الْمَطَالِبِ	وَلَا أُنْسَ إِلَّا أَنْ أَضَاحِكَ سَاعَةً
تَكْشَفُ عَنْ وَعْدٍ مِنَ الظَّنِّ كَاذِبِ	وَلَيْلٍ إِذَا مَا قُلْتُ قَدْ بَادَ فَاِنْقَضَى
لَأَعْتَنِقَ الْآمَالَ بَيْضَ تَرَائِبِ	سَحَبَتُ الدِّيَاجِي فِيهِ سُودَ ذَوَائِبِ
تَطْلَعُ وَضَّاحَ الْمَضَاحِكِ قَاطِبِ	فَمَزَقْتُ جَيْبَ اللَّيْلِ عَنْ شَخْصِ أَطْلَسِ

رَأَيْتُ بِهِ قِطْعًا مِنَ الْفَجْرِ أَغْبَشًا
وَأَرَعَنْ طَمَّاحِ الذُّوَابَةِ بَاذِخٍ
يَسُدُّ مَهَبَّ الرِّيحِ عَنْ كُلِّ وَجْهَةٍ
وَقُورٍ عَلَى ظَهْرِ الْفَلَاةِ كَأَنَّهُ
يَلُوثُ عَلَيْهِ الْغَيْمُ سُودَ عَمَائِمٍ
أَصْخَتْ إِلَيْهِ وَهُوَ أَخْرَسُ صَامِتٍ
وَقَالَ: أَلَا كَمْ كُنْتُ مَلْجَأَ قَاتِلٍ
وَكَمْ مَرَّ بِي مِنْ مُدْلِجٍ وَمَوْوَبٍ
وَلَا طَمَ مِنْ نَكْبِ الرِّيحِ مَعَاطِفِي
فَمَا كَانَ إِلَّا أَنْ طَوَّتَهُمْ يَدُ الرَّدَى
فَمَا خَفَقَ أَيْكِي غَيْرَ رَجْفَةٍ أَضْلَعِ
وَمَا غَيَّضَ السُّلُوفَانُ دَمْعِي وَإِنَّمَا
فَحَتَى مَتَى أَبْقَى وَيَظْعَنُ صَاحِبُ
وَحَتَى مَتَى أُرْعَى الْكَوَائِبَ سَاهِرًا
فَرُحْمَاكَ يَا مَوْلَايَ دَعْوَةَ ضَارِعٍ
فَأَسْمَعْنِي مِنْ وَعْظِهِ كُلِّ عِبْرَةٍ
فَسَلَّى بِمَا أَبْكَى وَسَرَّى بِمَا شَجَا
وَقُلْتُ وَقَدْ نَكَّبْتُ عَنْهُ لَطِيفَةً
تَأَمَّلَ عَنْ نَجْمٍ تَوَقَّدَ ثَاقِبٍ
يُطَاوِلُ أَعْنَانَ السَّمَاءِ بِغَارِبٍ
وَيَزْحَمُ لَيْلًا شُهْبَهُ بِالْمَنَاقِبِ
طُوالَ اللَّيَالِي مُفَكِّرٌ فِي الْعَوَاقِبِ
لَهَا مِنْ وَمِيزِ الْبَرْقِ حُمْرُ ذَوَائِبِ
فَحَدَّثَنِي لَيْلُ السُّرَى بِالْعَجَائِبِ
وَمَوْطِنِ أَوَاهِ تَبَتَّلَ تَائِبِ
وَقَالَ بِظِلِّي مِنْ مَطْيٍ وَرَاكِبِ
وَزَا حَمٍّ مِنْ خُضْرِ الْبَحَارِ غَوَارِبِي
وَطَارَتْ بِهِمْ رِيحُ النُّوَى وَالنَّوَائِبِ
وَلَا نَوْحُ وَرُقْيٍ غَيْرَ صَرْخَةٍ نَادِبِ
نَزَفْتُ دُمُوعِي فِي فِرَاقِ الصَّوَاكِبِ
أُودِعُ مِنْهُ رَاحِلًا غَيْرَ آيِبِ
فَمَنْ طَالَعَ أُخْرَى اللَّيَالِي وَغَارِبِ
يَمُدُّ إِلَيَّ نِعْمَاكَ رَاحَةً رَاغِبِ
يَتَرَجَّمُهَا عَنْهُ لِسَانُ التَّجَارِبِ
وَكَانَ عَلَى عَهْدِ السُّرَى خَيْرَ صَاحِبِ
سَلَامٌ فَإِنَّا مِنْ مُقِيمٍ وَذَاهِبٍ¹

يقوم نص القصيدة على نوعين أساسيين من الجمل هي الجملة الاسمية وما تمثله من ثبات واستقرار، ولأن الاسم "يخلو من الزمن ويصلح على الدلالة على

¹ - ديوان ابن خفاجة، ص 47 إلى 49.

عدم تجدد الحدث وإعطائه لونا من الثبات¹، فإن الشاعر يلجأ إليه في التعبير عن الحاجات التي تحتاج إلى توصيف وتثبيت. بالإضافة إلى الجملة الفعلية وما تمثله من أزمنة وحركة حديثة، ذلك أن " القيمة المعنوية تنبعث من كونه كلمة يدخل فيها عنصر الزمن، والحدث بخلاف الاسم الذي يخلو من عنصر الزمن، ولأن (هذا العنصر) داخل في الفعل، فهو ينبعث في الذهن عند النطق بالفعل، وليس كذلك الاسم الذي يعطي معنى جامدا ثابتا، لا تتحدد خلاله الصيغة المراد إثباتها"²، وقد افتتح الشاعر قصيدته بجملة اسمية ثم أتبعها بجملة فعلية هي عبارة عن صفات لها، والسمة الاسمية الثبوتية تبدو طاغية على مستوى المقطع الأول من القصيدة، ولعل الشاعر أراد أن يؤكد ثبات الصفات لموصوفه، غير أن هذا الاستقرار والثبات سرعان ما تحول إلى حركة فعلية تطغى على ذلك السكون والثبات والاستقرار.

وقد تجلّى هذا الطغيان في كثرة الجمل الفعلية وتفوقها في النص حتى بدا ذلك الثبات والاستقرار ضعيفا أمام الحركة الفعلية المزدحمة التي توحى بتحول الشاعر وانصرافه من حالة سكونية إلى حالة اضطرابية استدعاها الموقف الشعوري إزاء الذات، فاشتملت القصيدة على جملة واسعة من الأفعال منحتها مقدارا كبيرا من الحيوية والحركة، وأوحت بسياق بمن الأحداث والحركة، وواضح أن للزمن دورا رئيسيا في تشكيل نص القصيدة، وتركيبها فتراوح الأفعال بين الأزمنة الثلاثة:

زمن الماضي نحو: أصخت، حدث، جلا، قال، كنت

زمن الحاضر نحو: يطال، يسد، يزحم، يلوث

زمن المستقبل نحو: حتى متى أبقي، حتى متى أرى؟

¹ - احمد درويش دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، م س، ص 153.

² - المرجع نفسه، ص 151.

ولعل تنوع الأزمنة إحياء بأن الذات منشطرة على ذلك؛ فالماضي يكرس الإخبار والحكي للذكريات السالفة مع الزمن، والحاضر تشخيص للحالة النفسية، استقرار نفسي (يطاول، يزحم)، اضطراب وتآلم (أودع، يمد) أما المستقبل فيمثل تطلع إلى المرغوب والتخلص من المعاناة (حتى متى أبقي، يضعن راحل).

وليس غريبا أن البنية التركيبية للقصيدة قد اعتمدت على الجملة الفعلية كأداة لإبراز التصوير، إذ يميل ابن خفاجة كثيرا إلى استعمال الملة الفعلية عن الجملة الاسمية، لكونها أكثر قدرة على الإثارة والتصوير، ولأنها مبنية على الحدث المقترن بالزمن.

أنماط التوكيد:

يلجأ ابن خفاجة في جانب من شعره إلى أنماط التوكيد التي تسهم في تعميق دلالاته وتأكيدها والتشديد على المعاني التي يعبر عنها، والأصل استخدام التوكيد عندما " يكون المخاطب مترددا في الخبر طالبا الوصول لمعرفته فيستحسن تأكيد الكلام الملقى إليه تقوية للحكم أو أن يكون المخاطب منكرا للخبر الذي يراد إقاؤه إليه، معتقدا خلافه، فيجب تأكيد الكلام بمؤكد أو أكثر على حسب حالة الإنكار قوة وضعفا"¹. وفي مواقف أخرى قد يؤكد الخبر لشرف الحكم وتقويته مع أنه ليس فيه تردد ولا إنكار"²، وذلك نحو قوله:

قَسَمًا بَرًّا وَيَشْفَعُهُ قَسَمٌ أَرَعَاهُ مِنْ قَسَمٍ³

¹ - أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط2، ص 59.

² - المرجع نفسه، ص 63.

³ - ديوان ابن خفاجة، ص 296.

وتكرار لأداة الاستفهام (أي) في قوله:

أَيُّ شَمَلٍ غَيْرُ مُنْصَدِعٍ أَيُّ حَبَلٍ غَيْرُ مُنْصَرِمٍ¹.

وتكرار النفي وكم الخبرية الدالة على الكثرة في قوله:

وَقَالَ: أَلَا كَمْ كُنْتُ مُلْجَأَ قَاتِلٍ وَمَوْطِنَ أَوَاهٍ تَبَتَّلَ تَائِبٍ
وَكَمْ مَرَّ بِي مِنْ مُدْلِجٍ وَمُؤَوِّبٍ وَقَالَ بِظِلِّي مِنْ مَطْيٍ وَرَاكِبٍ².

وتكرار النفي مع الحصر في قوله:

- فَمَا كَانَ إِلَّا أَنْ طَوَتْهُمْ يَدُ الرَّدَى وَطَارَتْ بِهِمْ رِيحُ النَّوَى وَالنَّوَابِ
- فَمَا خَفَقُ أَيُّكِي غَيْرَ رَجْفَةٍ أَضْلَعٍ وَلَا نَوْحُ وَرْقِي غَيْرَ صَرْخَةٍ نَادِبٍ
- وَمَا غَيَّضَ السُّلْوَانُ دَمْعِي وَإِنَّمَا نَزَفْتُ دُمُوعِي فِي فِرَاقِ الصَّوَابِ³

فظاهرة التكرار هي أيضا ضرب من التوكيد فيلجأ ابن خفاجة إلى تكرار اللفظ للتشديد عليه ومنحه دلالة أعمق وأقوى يثبت من خلالها حقيقة ما يتصوره وتوثيقه في وجدان المتلقي.

ويأتي ابن خفاجة بـ (إن) لتأكيد كثير بمن الجمل كما في الأبيات التالية⁴:

¹ - ديوان ابن خفاجة، ص 296.

² - الديوان، ص 48.

³ - ديوان ابن خفاجة ص 49.

⁴ - ديوان ابن خفاجة ، ص 49/48.

وقور على ظهر الفلاة كأنه طوال الليالي مفكر في العواقب
وقلت وقد نكبت عنه لطية سلام فإننا من مقيم وذاهب¹

وقد تضمننا البيتين جملتين مؤكدتين بـ "إن" وجاءت الأولى بكاف التشبيه "كأنه طوال الليالي مطرق" واستخدم في الثانية ضمير المتكلم مرتبطاً بأداة التوكيد (فإننا من مقيم وذاهب)، وعندما يؤكد الإنسان الحديث سواء كان هذا التأكيد لسماعه أو لنفسه، فإن استعمال ضمير المتكلم في كلتا الحالتين من شأنه أن يزيد الأمر وضوحاً وقوة وما يترتب على هذا الوضوح والقوة من زيادة التأثير².

وقد جاء التوكيد في الجملتين لزيادة التأثير ومضاعفة المعنى سواء أكان معنى الركون إلى الخلوة بالنفس والخلوة مبعث على التفكير العميق الخالص، فجاء التوكيد لمضاعفة هذا المعنى، أم كان المعنى في البيت الثاني تلك الحقيقة الأبدية التي توصل إليها الشاعر وهي أن المخلوقات جميعاً هي بين الإقامة والذهاب بين الخلود والفناء.

ومن الوجوه الأخرى في التوكيد استخدام ابن خفاجة حروف التحقيق (قد، لقد) عندما يأتي بها قبل الفعل الماضي كقوله:

وقلت وقد نكبت عنه لطية سلام فإننا من مقيم وذاهب³
لقد ضحك الصبح بمجتلاه وراء الليل عن ثغر شبيب¹

¹ - ديوان ابن خفاجة، ص 47 إلى 49.

² - أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب، القاهرة، 1998، ص 159.

³ - ديوان ابن خفاجة، ص 49

والتأكيد هنا تعبير عن حالة مختلفة يستشعرها الشاعر ولا تدل على الصيغ الإخبارية الصريحة ولذلك يعمد إلى مضاعفتها من خلال التأكيد.

الأمر:

يأتي الأمر عادة بمعناه الأصلي الذي يعني طلبا محددا يوجه إلى المخاطب ويراد منه أن يقوم بأمر ما، أو يؤدي مهمة معينة، وإما أن يتحول من أصل وظيفته هذه إلى معنى تعبيرى بلاغى يخرج فيه الأمر إلى دلالات شتى يمكن التماسها في السياق الذي يرد فيه.

وفي شعر ابن خفاجة ترد جملة من الصيغ والتراكيب التي تتخذ من الأمر ظاهرا، لكنها في جوهرها الأسلوبى تخرج عن هذا النمط الظاهر إلى دلالات ومعان أخرى، فيتخذ من صيغة الأمر سبيلا أسلوبيا ليحقق غاية معينة كما يتضح من الأمثلة.

يقول ابن خفاجة:

وقد ملأتُ سوادَ العينِ من وَضَحٍ ففَرَطَ السَّمْعُ قُرْطَ الأُسِّ من سَمَرٍ²

خرجت صيغة الأمر في هذا البيت من معناها الأصلي إلى دلالة بلاغية تمنحها صفة الخاصية الأسلوبية، ففعل قرط خرج عن معناه الأصلي " أطرب السمع " إلى معنى الترجي وعتاب من يحب.

ويقول ابن خفاجة:

¹ - ديوان ابن خفاجة، ص 51.

² - ديوان ابن خفاجة، ص 139.

فَقُلْ فِي أَتَى قَدْ تَهَادَى كَأَنَّهُ إِذَا مَا ثَنَى أَعْطَاهُ حَيَّةٌ تَسْعَى¹.

جاء فعل الأمر في هذا البيت بعدما انتقل من دائرة الذات بأفعال جاءت أغلبها في الماضي تدل على حالة ثابتة وصفة صار إليها. لينزاح إلى صيغة الأمر بفعل "فقل" وكأنه بهذا الالتفات أراد أن يشرك الآخرين بانفعاله ويقرر لهم شيئاً حاصلًا، لذا حمل فعل الأمر معنى التقرير.

وفي نموذج آخر يقول ابن خفاجة:

فَرُحْمَاكَ يَا مَوْلَايَ دِعْوَةَ ضَارِعٍ يَمْدُ إِلَى نُعْمَاكَ رَاحَةً رَاغِبٍ².

جاءت صيغة الأمر بجملة الدعاء المصدرة بالمصدر النائب عن فعل الأمر للدلالة على أهمية المقصود والاهتمام به، فجاءت صيغة الأمر لتدل على الطلب والرجاء والتوسل إلى الله.

ويقول ابن خفاجة:

وَدَعُ عَنْكَ مِنْ جَاهِلٍ ذَاهِلٍ كَأَنَّكَ حَيَّيْتَ مِنْهُ صَنَمٌ³.

¹- ديوان ابن خفاجة ، ص 189.

²- ديوان ابن خفاجة ، ص 49.

³- ديوان ابن خفاجة ، ص 287.

جاء الشطر الأول من البيت بصيغة الأمر "دع" للطلب بالبعد عن التعامل مع الجاهل، وفي الشطر الثاني للتعليل بأداة "الكاف"، ومن خلال سياق المعنى تخرج صيغة الأمر من معناها الأصلي، إلى معنى النصيح والتوجيه.

وفي نفس السياق نجد ابن خفاجة يستعمل صيغة الأمر للتعجب فيقول:

وَعِشْ تَتَنَّى انْشَاءَ الْقَضِيبِ سُرُوراً وَتَسْجَعُ سَجَعَ الْحَمَامِ¹

وتكمن مناحي التعجب في هذا البيت في استحضار ابن خفاجة للطبيعة الساحرة التي كانت نبراسا لشعره الفياض، وما أشار إليه بصيغة الأمر يمثل بؤرة التعجب، فدعا إلى التأمل والاستمتاع بها.

الاستفهام:

الاستفهام هو وجه آخر من وجوه أسلوب الإنشاء، وهو عند البلاغيين طلب معرفة حقيقة الشيء. أي طلب حصول "في الذهن" لغير حاصل ممكن الحصول يهيم المستفهم².

وقد يحصل من المتكلم/ المستفهم أن يوظف أداة من أدوات الاستفهام، مع إحداث عدول في الأسلوب الاستفهامي، وذلك بخروج أداة الاستفهام من دلالتها الصريحة/ السؤال، إلى دلالة أخرى يستلزمها المقام.

¹ - ديوان ابن خفاجة ، ص 312.

² - ينظر احمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة والبيان والمعاني والبدیع، راجعه وأشرف على تصحيحه أبو الوفا مصطفى المراغي، المكتبة المحمودية التجارية، ط5، د. ت، ص 67.

إن العدول الناتج عن الاستفهام بالشئ مع العلم به هو الذي يولد ما يمكن أن نسميه بأسلوبية الاستفهام، وبالتالي نفهم من سياق الكلام ودلالته، أن ألفاظ الاستفهام تعبر عن معاني أخرى مثل الأمر أو النهي. وقد حرص ابن خفاجة على استخدام أدوات الاستفهام بما فيها " هل، من، حتى متى، ألف الاستفهام". وذلك لما تمده به نص إبداعه من ثلونات في التعبير عن انفعالاته وموقفه تجاه ذاته وتجاه الواقع وتفسير ابن خفاجة لحد الاستفهام جعله يشكل ظاهرة أسلوبية لها خصوصيتها في ديوانه.

يقول ابن خفاجة:1

وَهَلْ يَتَنَتَّى ذَلِكَ الْغُصْنُ نَظْرَةً بَجَزَعِي وَهَلْ أَلُوِي مَعَاظِفُهُ ضَمًّا؟
وَمَنْ لِي بِذَاكَ الْخِشْفِ مِنْ مُتَقَنِّصٍ فَأَكُلُهُ عَضًا وَأَشْرِبُهُ شَمًّا؟
وَأَقْرِئْ عُفِرَاءَ السَّلَامِ وَقُلْ لَهَا: أَلَا هَلْ أَرَى ذَاكَ السُّهَاءَ قَمْرًا تَمًّا؟

فالاستفهام في هل ومن في هذه الأبيات يتضح من خلال السياق المستعمل فيه في البيت، كما في القصيدة، إذ الشاعر يقف عاجزا عن الاتصال بحبيبته، فيبحث عن يزورها آملا في أن يأتيه بأخبارها، فوظف الاستفهام لغرض إظهار الشكوى والألم من صدور الحبيب وهجرانه، وفي مقام آخر نجد ابن خفاجة يستخدم الاستفهام في سياق آخر نحو قوله:2

1- ديوان ابن خفاجة: ص 267.

2- ديوان ابن خفاجة: ص 47.

فحتى متى أبقي ويظعن صاحباً
أودع منه راحلاً غير آيب؟
وحتى متى أرعى الكواكب ساهراً
فمن طالع أخرى الليالي وغارب؟

وهذه التركيبة الاستفهامية " فحتى متى " لم ترد على دلالتها المباشرة في النص، فحتى تفيد النهاية في الزمن، ولكنها وردت في سياق الاستفهام الذي يفيد بقاء النهاية. و"حتى" ظرف يدل على الزمن المجهول، وهو موضوع الاستفهام، فجاء البيت الأول باستفهام إنكاري، يفيد الضجر من طول البقاء مع غياب الأصحاب، أما البيت الثاني فجاء الاستفهام إنكاري، يفيد حدة الشعور بالملل من طول الزمن وامتداده. و نجد ابن خفاجة في نفس السياق يوظف الاستفهام نحو قوله¹:

فَحَتَّى مَتَى تَبْرِي اللَّيَالِي سِهَامَهَا
وحتى متى أرمى بها فأصاب؟
وحتى متى ألقى الرزايا مُضَيَّةً
كما كَرَعَتْ بين الضُّلُوعِ حِرَابُ

كما نجد ابن خفاجة يغير من استعمال أدوات الاستفهام ونجده يستخدم أدوات استفهامية توافق الانفعال أو الموقف المعبر عنه في النص نحو قوله²:

بَعِثِكَ هَلْ تَدْرِي أَهْوَجُ الْجَنَائِبِ
تَخُبُّ بِرَحْلِي أَمْ ظُهُورُ النَّجَائِبِ

¹ - الديوان: ص 62.

² - الديوان: ص 47.

يبدأ ابن خفاجة قصيدته بالقسم الاستفهامي، ثم يتبعه بـ: "هل" الموجهة إليه أو إلى الإنسان عامة، فكاف الخطاب بعيشك مألوفة في الشعر العربي، إذ يجرد الشاعر من نفسه شخصا يخاطبه ويستعين به على الإجابة، جاء الاستفهام في بداية القصيدة ليدل على حاجة الذات إلى من يشاركها همومها. ولذلك يتجه بالاستفهام دون أن يحدد شخصا بعينه مما يخرج بالخطاب إلى دائرة أوسع.

يستخدم ابن خفاجة الاستفهام بالهمزة في قوله¹:

أَمَقَامٌ وَصَلَ أَم مَقَامٍ فِرَاقٍ فَالْقُضْبُ بَيْنَ تَصَافُحٍ وَعِنَاقٍ

فجاء الاستفهام ليشير إلى مكان يراود ابن خفاجة، من القلق والخوف، فهو دائم التوجس من فراق الحياة، لذا نراه ينزع إلى الطبيعة يسألها، لعله يجد ما يتوق إليه من الوصال.

وهكذا نلاحظ أن الاستفهام باستعماله الانزياحي في شعر ابن خفاجة قد ترجم لنا العديد من ملامح نفسيته، وكذا مواقفه تجاه العديد من القضايا.

ثالثاً: مستوى الموسيقى:

تعتبر الموسيقى من أبرز المظاهر التي تميز الشعر عن سائر الفنون الإبداعية، وللموسيقى دورها المميز والحساس في تشكيل جو النص الشعري، بما تشعه من ألحان ونغمات تتسجم مع المعنى العام والفكرة الأساسية للنص، إذ تتلون الموسيقى الشعرية تبعاً لتنوع الموضوعات الشعرية واختلافها، مما ينعكس على

¹ - ديوان ابن خفاجة ص 214.

مشاعر الناس وأحاسيسهم؛ فتنقلهم إلى جو النص الشعري ليعيشوا معانيه من خلال الموسيقى العذبة التي تناسب لتوقظ إحساس المتلقي.

ويعد الجانب الموسيقي من أهم الجوانب التي تميز الإبداع الشعري، وتلفت انتباه القارئ فتجعله يقترب من هذه الموسيقى أو تلك فتشده دون غيرها من القصائد، فهي المغناطيس الذي يجذب المتلقي للتفاعل مع القصيدة بالبعد الأول المتصل بتقبله للعمل والإنشاد صوبه، ذلك أن النفس بطبيعتها تعشق النغم والإيقاع وحاجة هذه النفس في بعض الأحيان إلى الموسيقى تشكل أساسا للهدوء والاستقرار والشعور بالارتياح." والموسيقى من الشعر كنبضات القلب من الجسم، يتغير إيقاعها وفقا للحالة النفسية التي تتأثر بها"¹.

وتعد الموسيقى في الشعر الوجه الآخر للكيان الشعري كالتصوير، فهي المثير الصوتي الأثر الذي يمتلك إحساس قارئ الشعر نغما يعايش المعاني الذهنية والبصرية والحسية داخل نسيج الصورة.

وإذا كانت الصورة البصرية كاللون تعتمد على المعاينة التي تضمن للعين اختزان آلاف الصور بما يشتمل عليه من أحاسيس ومشاعر فإن حاسة السمع التي تقبل إيقاعات موسيقى الشعر "هي عماد كل نمو عقلي، وإحساس كل ثقافة ذهنية"².

ولا يكتسب الشعر شعريته بالصور فقط وإلا تساوى بالنثر، وهنا جاء دور الموسيقى وزنا وإيقاعا وقافية، فالموسيقى كما ذكرت مثير يستدعي تنظيم الفكر والمعاني والعواطف في قالب منغوم، يتخذ للقارئ نوعا من التحليق المنظم شعورا وفكرا، لما يحتفظ للتجربة الشعرية نوعا من المعيشة الحسية والروحية معا.

¹ - مصطفى محمود الحلوة، موسيقى الشعر، إربد الأردن، 1995م، ص 45.

² - د. حافظ المغربي، صورة اللون في الشعر الأندلسي، م س ص 367 .

والدكتور غنيمي هلال يرى أن: "الموسيقى جوهر الشعر وأقوى عناصر الإيحاء فيه، والموسيقى تتبع من وحدة الدفاع في الجملة على حسب الشعور الذي تعبر عنه وتطابق الشعور مع الموسيقى المعبرة عنه هو ما يؤلف وحدة القصيدة كلها"¹.

وكثيرا ما كانت الموسيقى المنضبطة مع الشاعر عند المتلقي الذواق الذي ربي أذنه على أن تلتقط المعنى مصاحبا للإيقاع، ضابطة للمعنى، وإذا اختل الإيقاع تختل اللغة نحواً وبينيةً صرفيةً، فكثيرا ما يكون الإحساس الموسيقي مقوماً للبنى والمعنى معاً. "فالوزن طريقة تفرض الصورة صوتياً على الانتباه الذي قد ينهمك دون الوزن في معاني الألفاظ نفسها"². والموسيقى وزناً وإيقاعاً وقافية "سلسلة من الأصوات ينبعث عنها المعنى في الشعر الذي هو تنظيم لنسق من أصوات اللغة"³.

والشعر "حياة موسيقية لأن الفن في جميع صورته وألوانه إنما هو مجموعة نسب موسيقية يوازن الفنان بينها موازنة حكيمة ملهمة، يحس بها في قرارة نفسه ويأتئها وربما لا يفهمها كل الفهم أو بعضه"⁴. الموسيقى إذن هي القالب الذي يحفظ التجربة والتصوير الشعري نوعاً من حفظ الكيان الحقيقي، الذي يستحق به اسم الشعر فكراً وحساً وتصويراً "فالشاعر العظيم هو الذي يوفق في فنه إلى المعادلة بين نسب العاطفة والفكر والخيال والوزن؛ بحيث يجعل بينهما التجاوب الموسيقي الذي ينسجم في القصيدة انسجام النور والعطر والهواء في الزهرة الجميلة اليانعة"⁵.

¹ - غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 446/445.

² - الأديب وصناعة داودن، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، بيروت، 1962.

³ - رينيه ويلك وأوستن وارن، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، دمشق، 1972م.

⁴ - الأستاذ الدكتور حافظ المغربي، صورة اللون في الشعر الأندلسي، ص 368.

⁵ - المرجع نفسه، ص 369.

ولموسيقى الشعر عند الأندلسيين دور مهم في بناء صورهم اللونية؛ حيث تتعاقب في الصورة المعطيات السمعية الإيقاعية مع المعطيات البصرية؛ بحيث تلعب الأولى دور المثير السمعي، لمعايشة ما تخلقه الصور البصرية اللونية وتتوحد الموسيقى واللون في الاستقرار ما في ضمير الصورة الشعرية من مشاعر وأحاسيس متباينة على نحو ما سيتضح من استقراء موسيقى الألوان من الصورة خارجيا ممثلة في الوزن داخليا ممثلة في الإيقاع بمكوناته المختلفة كحسن التقسيم والتكرار والجناس والقيمة الإيحائية للأصوات إنشادا.

ويعطي رجاء عيد لعلم الصوتيات أهمية بالغة في دراسة الأسلوب، حيث يرى أن " هناك بعض أنواع هذا الأدب لها إمكانية صوتية قوية، فالدراما والشعر يكتبان بكلمات مسموعة، والسمات اللغوية الخاصة التي تعرفها لا يمكن توضيحها إلا بألفاظ صوتية مصقولة، ولا بد أن يكون هذا اللفظ الصوتي قادرا على إلقاء الضوء على مثل هذه المظاهر، كالجناس، والسجع، والقافية، واستخدام الكلمات التي تدل ألفاظها على معانيها والوزن والإيقاعات النغمية ومعرفة الطريقة التي تتباين فيها الحروف اللينة وتتجمع الحروف الساكنة طبقا للموقع الذي ترد فيه وكيفية النطق بها، فالحروف الساكنة تتجمع والأماكن تتبدل في الوحدات الصوتية في تركيب المقاطع المتتالية، وكلها تمتاز وتتطابق لكي تعطي التأثير الشامل في النهاية"¹.

ويتميز الشعر العربي بثنائية تشكيله الموسيقي، إذ يقوم على الموسيقى الخارجية التي يحكمها العروض وتتمثل في الأوزان الشعرية والقوافي والتفعيلات وعددها وأثرها الموسيقي، وجوانب أخرى. أما الموسيقى الداخلية فهي الموسيقى

¹ - رجاء العيد، التجديد الموسيقي في الشعر العربي. م س ص 160

"التي تنبعث من الحرف والكلمة والجملة"¹، وتعنى بدراسة موسيقى النفس التي تنبعث من صوت الحرف والكلمة والعلل والزخافات وهي موسيقى عميقة لا ضابط لها تتفاعل مع الحرف في حركاته وجهره وصمته ومدّه، وتتبعث وفق حالة الشاعر النفسية فتتأثر بها"².

البنية العروضية:

قدمت التجربة الشعرية لابن خفاجة الوزن عنصرا ملتزما بشدة، فقد عمد في كل قصائده إلى المحافظة على الوزن الخليلى وعلى الموسيقى العربية التقليدية فجاءت قصائده عمودية تعتمد على عمود الشعر في تخريجها وإقائها على المتلقي ولم تشكل البحور العروضية أي قيد أو حاجز أمامه بل على العكس تماما، فقد نوع ابن خفاجة في بحوره بتنوع مواضيعه وعواطفه.

ونجد في شعر ابن خفاجة جميع البحور ما عدا أربعة وهي : الهزج، المضارع والمقتضب والمتدارك، أما البحور الباقية واعتمادا على دراسة إحصائية قام بها حمدان الحجاجي هي كالتالي:³

1. الطويل: 1302 بيت. أي 39.4%

2. الكامل: 1032 بيت أي 31.33%

مجزوء الكامل: 76 بيت أي 2.3%

¹- المرجع السابق، ص 261.

²- المرجع السابق، ص 262.

³- حمدان الحجاجي، حياة وأثر الشاعر الأندلسي ابن خفاجة، ص 329/328.

3. المتقارب: 272 بيت أي 8.23%
4. السريع: 151 بيت أي 4.54%
5. الوافر: 131 بيت أي 3.96%
6. البسيط: 110 بيت أي 3.32%
- مخلع: 70 بيت أي 2.14%
- مجزوء 4 أبيات أي 0.12%
7. المديد: 68 بيت أي 2.05%
8. الخفيف: 48 بيت أي 1.44%
9. المحثث: 23 بيت أي 0.95%
10. المنسرح: 28 بيت أي 0.84%
11. الرمل: 9 أبيات أي 0.27%
- مجزوء الرمل: 11 بيت أي 0.35%
12. الرجز: 8 أبيات أي 0.24%
- مجزوء الرجز: 4 أبيات أي 0.12%

واعتمادا على الإحصائية التي أشرت إليها نستطيع القول أن أكثر ما نظمه ابن خفاجة كان في بحر الطويل، فالكامل فالمتقارب فالسريع فالوافر فالبسيط.

ومن خلال هذه الإحصائية نستطيع أن نخرج بنتائج ميزت أسلوب ابن خفاجة فيما يخص علاقة المواضيع بالأوزان في شعره ومن أهمها استخدام الوزن الشعري الواحد في العديد من الموضوعات.

وقد كان بحر الطويل أكثر البحور استخداما في مختلف مواضع شعره
فنجده مثلا ينظم أبيات قصيدته التي يصف فيها الجبل وهي في الاعتبار على
تفعيلات بحر الطويل.

قال ابن خفاجة:¹

وَأَرَعَنْ طَمَّاحِ الذَّوَابَةِ بَاذِخٍ يُطَاوِلُ أَعْنَانَ السَّمَاءِ بِغَارِبِ
يَسُدُّ مَهَبَّ الرِّيحِ عَنْ كُلِّ وَجْهَةٍ وَيَزَحْمُ لَيْلًا شُهْبَهُ بِالْمَنَّاكِبِ

لقد فضل الشاعر بناء قصيدته على إيقاع البحر الطويل أحد بحور الخليل
الشائعة الاستعمال في الشعر العربي وأقواها توقيعا وأشدها تنغيمًا فهو رئيس
الدائرة الأولى من دوائر الخليل الخمس (الطويل فالبسيط فالمديد)*

وهو أيضا من البحور الممتزجة الأجزاء إذ يتكون من ثلاثة أجزاء مختلفة
البحور هي:

- فعولن: وتنتمي أصلا إلى المتقارب
- مفاعيلن: وتنتمي أصلا إلى الهزج وقد ينقلب إليها الوافر
- مفاعلن: وتنتمي أصلا إلى الرجز.

أَرَعَنْ طَمَّاحِ ذَّوَابَةِ بَاذِجْنِ**يُطَاوِلُ أَعْنَانَ سَمَاءِ يَغَارِبِ
0//0// 10// / 0/ q// 1 1 1 q// 0//0// 1q/ 1 0//0// 1 / 0// 1
فعول مفاعيلن فعول مفاعلن فعول مفاعيلن فعول مفاعلن

¹ - ديوان ابن خفاجة، ص48
* - الدائرة الأولى تتكون من (الطويل - البسيط - المديد).

يسدد مهيب رريح عن كل وجهتن

0//0// 0/0// 0/0/0// 10//

فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن

ويزحم ليلن شهيهو بلمناكب

0//0// 0/0// 0/0/0// 10//

فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن

لقد اختار الشاعر أن يكون العروض والضرب كلاهما مقبوضين، أما فعولن في بداية ووسط الأبيات فقد تزوجت بين القبض وعدمه، ولعل الشاعر عمد إلى هذا التوزيع والمزاوجة في أجزاء التفعيلة الواحدة لتكوين بناء متنوع الدرجات ومن ثم طرد الرتابة والملل عن جو القصيدة، أما القدرة على طول هذا النفس المتوازن فهي ميزة المطبوع من الشعراء كما يقول ابن قتيبة: " والمطبوع من الشعراء من سمح بالشعر واقتدر على القوافي وأدرك في صدر بيته عجزه وفاتحته قافيته"¹.

ونلمس بوضوح ميل شاعرنا ابن خفاجة للبحور الطويلة أكثر من ميله للبحور القصيرة، كما نلمس توسله بالزحافات والعلل من أجل إثراء صورته الموسيقية، فالموسيقى عند ابن خفاجة وسيلة من أقوى وسائل الإيحاء وأقدرها على التعبير عن كل ما هو عميق وخفي في النفس الذي يذهب إلى الاعتماد على

¹ - الطاهر التميمي، ص 77، نقلا عن ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج1، ص 34.

الزخافات والعلل، الأمر الذي يوسع أمامه مجال الإبداع ويعطيه مجالا رحبا يخلق فيه خياله.

قال ابن خفاجة:¹

يَارُبَّ مَائِسَةِ الْمَعَاطِفِ تَزْدَهِي مِنْ كُلِّ غُصْنٍ خَافِقٍ بُوْشَاحٍ
0//0/// 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/// 0//0/// 0//0/0/
مستفعلن متفاعِلن متفاعِلن مستفعلن مستفعلن متفاعِلن متفاعِلن
فعلاتن

البيت على وزن بحر الكامل وقد طرأ على تفعيلته الأولى من الصدر إضمار وهو تسكين الثاني المتحرك، أي تحولت التفعيلة من متفاعِلن الأصلية إلى متفاعِلن، وبالتالي قلبت إلى مستفعلن، وكذا الأمر بالنسبة إلى أول وثاني التفعيلة في العجز. كما طرأت على ضرب البيت علة بالنقص وهي القطع أي " حذف آخر الوند المجموع وإسكان ما قبله، (متفاعِلن) تصبح (متفاعِل) وتنقل إلى فعلاتن².

¹ - ديوان ابن خفاجة، ، ص 79.

² - الدوكالي محمد نصر، جامع الدروس العروضية، منشورات جامعة ناصر الخمس ليبيا، ط1، 1997م ص 34.

كما استعمل ابن خفاجة البحور الناقصة كمجزوء الكامل الذي تفعيلاته الأصلية هي:

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

كقوله مثلاً:

وَنَدِيُّ أَنْسٍ هَزَّتِي هَزَّ الشَّرَابِ مِنَ الشَّبَابِ

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

متفاعلن مستفعلن متفعّلن متفاعلاتن

لقد طرأت تغييرات متعددة على تفعيلاته الأصلية فأصاب زحاف الإضمار (تسكين الثاني المتحرك) بعض تفعيلاته، وأصابته ضربه علة بالزيادة وهي الترفيل أي " زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع"¹. فانتقلت التفعيلة من متفاعلن إلى متفاعلاتن، ولا شك أن هذه التغييرات تؤثر في الإيقاع الداخلي والخارجي للبيت مما يعطيه غنى وخصوبة وموسيقى أكبر وأعمق.

وكما ذكرت في فصل سابق أن التشكيل باللون من خلال الصورة في الشعر الأندلسي جاء مفجراً لما تعتمل في النفس الأندلسية من مشاعر متباينة فرحاً وحزناً وإقبالاً على الحياة أو نفوراً منها قلقاً واغتراباً، فقد كان للموسيقى العون

¹ - موسى بن محمد الملياني الأحمد، المتوسط الكافي في علم العروض والقوافي، بيروت، ط2، 1969م، ص 34.

على إبراز الدور المعنوي الذي يلعبه اللون عند أولئك الأندلسيين ويعد ابن عبد ربه شاعرهم وناقدهم الكبير أول من أشار في كلمات جامعة إلى الدور الذي تلعبه الموسيقى إيحائيا وإيقاعيا على المستمعين حين قال: "زعم الفلاسفة أن النغم فضل بقي من المنطق لم يقدر اللسان على استخراجها فاستخرجته الطبيعة بالألحان على الترجيع لا على التقطيع، فلما ظهر عشقته النفس وحنّت إليه الروح"¹.

وعلى البحر الكامل يعبر ابن خفاجة عن معاني غزله عن طيف ألم قد ذكره على جناح الخيال بمحبوبته ليراها في مظاهر الطبيعة وألوانها.

فيقول:²

ورداء ليل بات فيه مُعَانَقِي	طيف ألم كظبية الوعساء
فَجَمَعْتُ بَيْنَ رُضَابِهِ وَشَرَابِهِ	وَشَرَبْتُ مِنْ رِيْقٍ وَمِنْ صَهْبَاءِ
وَلَثَمْتُ فِي ظَلَمَاءِ لَيْلَةٍ وَفَرَةٍ	شَفَقًا هَنَّاكَ لَوْجَنَةِ حَمَرَاءِ
وَالْفَجْرُ يَنْظُرُ مِنْ وَرَاءِ غَمَامَةٍ	عَنْ مُقْلَةٍ كُحِلَتْ بِهَا زَرْقَاءِ
فَرَغِبْتُ عَنْ نُورِ الصَّبَاحِ لِنُورَةٍ	أُغْرَى لَهَا بِنَفْسِجِ الظَّلَمَاءِ

إن الشاعر ابن خفاجة يستغل طاقات الزحاف والعلل وحروف المد من خلال صورته اللونية للتعبير عن مشاعره الفرحة بطيفه الذي ذكره بمحبوبته، إن

¹ - أحمد بن عبد ربه الأندلسي ، العقد الفريد، المطبعة المشرقية، القاهرة، 1305هـ، ص 177.

² - ديوان ابن خفاجة، ص 11.

ألوانه معبرا عنها من خلال تفعيلات البحر الكامل تستبطن ذكريات ألم بها الطيف - مع سرعته - فلو تأملنا الألوان لوجدناها قد جاءت ضمن تفعيلات القوافي " الأضرِب " على صورة من بحر الكامل " حذاء مضمرة " والحذ حذف الوند المجموع من آخر التفعيلة والإضمار تسكين الثاني المتحرك من " متفاعلن " لتصير في آخر الأمر كالتالي " متفاعل "، وتظم الألوان " صهباء، حمراء، زرقاء " بما يوحي بالبطء، فهو يستملي لون الخمر الصهباء ويشربها على مكث ويلثم الخمرة في تلذذ وعلى مهل، ويرنو إلى ليل ذكره بعيون محبوبته في تؤدة " إن السواكن تبطن الحركة، ويزداد البطء إذا كان الحرف الساكن صائتا"¹.

وعلى البحر الكامل نفسه نجد ابن خفاجة يعبر عن مشاعر الحزن تعبيراً لونياً من خلال رثائه لوالدة الفقيه قاضي قضاة بني أمية:²

جَادَ الْجَمَادُ بِعَبْرَةٍ حَمَاءٍ ³	فِي مِثْلِهِ مِنْ طَارِقِ الْأَرْزَاءِ
شُهُبٌ تَصُوبُ مِنْ فُرُوجِ سَمَاءٍ ⁴	مِنْ كُلِّ قَانِيَةٍ تَسِيلُ كَأَنَّهَا
غَسَلَتْ سَوَادَ الْمُقْلَةِ الْكَحْلَاءِ	مَحَتِ الْكَرَى بَيْنَ الْجُفُونِ وَرُبَّمَا
تَقْنَى دُمُوعُ الْعَيْنِ لِلْبُرْحَاءِ ⁵	فَاسْمَحْ بِأَعْلَاقِ الدُّمُوعِ فَإِنَّمَا
تَسْتَمْطِرُ الْخَضْرَاءُ لِلْغُبْرَاءِ ⁶	وَاقْرَعِ لَهَا بَابَ السَّمَاءِ بِدَعْوَةٍ

كلمات الألوان التي شكلت الصور الحزينة هي على التوالي: " حمراء قانية، شهب، الكحلاء، الخضراء، للغبراء"، ولأن الدموع تسيل حمراء بلون الدم

¹ - الدكتور رشيد البحراوي، موسيقى الشعر عند شعراء أبولو، دار المعارف، ط2، 1991م، ص 17.

² - ديوان ابن خفاجة، ص 22 / 21.

³ - الأرزاء واحدها رزء: مصيبة/ عيرة: دمة، أي لفقده يبكي الجماد دما

⁴ - قانية: حمراء، كناية عن العين التي احمرت من البكاء.

⁵ - أعلاق الدموع: الدموع النفيسة التي لا تذرف بسهولة/ البرحاء: الشدة.

⁶ - الخضراء: السماء / الغبراء: الأرض، وفي البيت استسقاء الخير على ثرى الفقيد.

فقد جعل الشاعر لفظة في تفعيلة حذاء المضمرة، مستخدماً الزحاف والعلل والمد لتأتي حمراء على وزن " متفاعل " لتتزل الدموع دامية على مهل عرفان بموقف رثاء لهذه الفاضلة، وكذلك جعل " كحلاء " في تفعيلة مثلها، ليبدو الإيلام لفقداء أفجع حتى إن كحل العين يزول رويدا من كثرة البكاء، وحين يطلب الدعوة الصادقة في البيت الأخير استمطاراً للسماء، يجعل اللونين الأخضر والأغبر ضمن تفعيلتين تبطنهما الزحافات والعلل، " خضراء لل / غبرائي " = " متفاعلن / متفاعل " مستخدماً الخبن في التفعيلة الأولى (تسكين المتحرك الثاني والحذ والإضمار مع التفعيلة الثانية، وكأنه يستبطن السماء بنزول المطر مع كل قطرة رحمة، ويستبطن الأرض التي سجت جسمانها لتتشربه في رحمة ريا بجسدها الطاهر.

وعلى غرار ما ذهب إليه بعض النقاد في ارتباط المشاعر والأحاسيس التي يعبر عنها الشعراء ببحر أو مجموعة أبحر شعرية معينة يتخذ بعضها قالباً للتعبير عن مشاعر الحزن والآخر عن مشاعر الفرح. نجد شاعرنا ابن خفاجة يذهب إلى غير ذلك، فليس هناك ارتباط بين الموضوع والوزن في شعره، فقد نظم في جميع موضوعات الشعر وعلى مختلف الأوزان الشعرية. أما الرباط الحقيقي فهو بين الموضوع والإيقاع الذي يمثل حركة النفس وحالاتها ومناسبة الإيقاع بقدر المشاعر التي تعتلج في شعور الشاعر لدى تصديه لبناء قصيدته.

فالموضوع عند ابن خفاجة هو الذي يختار إيقاعه ودرجة تدفق نغماته، ليستكمل بذلك تشكيله الذي تنهض به اللغة وحدها في التأثير على متلقيه، فتأثير الإيقاع الموسيقي للشعر إذن لا يرد في النهاية إلى إدراكنا نغمات خارجية تؤثر في أجسادنا تأثيراً مادياً، وإنما يرد إلى نفوسنا هي التي يحدث فيها هذا التنعيم،

فكل نغمة في تجربة ما تؤثر في إدراكنا وترتفع معها نغمات عاطفية في قلوبنا سالكة نفس الطريق الذي صدرت خلاله عن نفس الشاعر.

القافية

تشكل القافية الشكل الثاني من أشكال الموسيقى الخارجية في شعر ابن خفاجة وهي الوجه الآخر الذي لا يقل أهمية عن الوزن الذي تبنى عليه الموسيقى الخارجية للقصيدة العمودية .

والقافية هي " تلك الأصوات التي تتكرر في نهاية الأبيات من القصائد وسميت القافية لكونها في آخر البيت "¹ ويقول د- إبراهيم أنيس " ليست القافية إلا عدة أصوات تكرر في أواخر الأشرطة أو الأصوات من القصيدة وتكرارها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع تردها ويستمتع لمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من المقاطع ذات نظام يسمى الوزن "².

ولا يقف دور القافية على الجانب الصوتي الإيقاعي فقط دون أن يكون لذلك مردود ايجابي على المعنى ، وإلا كانت عبارة عن مجموعة من الأصوات بالإضافة إلي أنها تساهم في حل الصورة كما يراها د- محمد حماسة إذا أن

¹ - د. حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي الدراسة الفنية والعروضية/ ج1 الهيئة المصرية العامة للكتاب 1989م ص 139

² - إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر م س ص 426

"القافية الموحدة للقصيدة تقوم بدور كبير في اختيار الصور التي تشكل منها القصيدة وكلما كانت الكلمات المشكلة على روي القصيدة متباعدة في مجالاتها الدلالية، كان ذلك أدعى إلى ضم المتباعدات والتماس أوجه المتشابهة والتأليف التي تسوغ جمع هذه الصور جنباً إلى جنب في قصيدة واحدة ، مما يقيم توازناً بين عناصرها المختلفة من صور وتعبير موسيقي".¹

نظام التقفية

حرف الروي:

الروي هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وتتسب عليه، وهو ذلك الصوت الذي لا بد أن تشترك فيه كل قوافي القصيدة ، " فلا يكون الشعر مقفى إلا بأن يشتمل على ذلك الصوت المكرر في أواخر الأبيات، وإذا تكرر وحده ولم يشترك معه غيره من الأصوات عدت القافية حينئذ أصغر صورة ممكنة للقافية الشعرية".²

¹ - د. محمد حماسة عبد اللطيف، اللغة وبناء الشعر ط1 القاهرة 1992 ص216

² - إبراهيم أنيس موسيقى الشعر، م س، ص 247

ويحقق الروي القيمة الإيقاعية من خلال تكراره على مسافات ثابتة هي الحركات التي يكونها البيت، فكأن المتلقي ينتظر ضربة إيقاعية بعد العدد نفسه من التفعيلات في كل بيت.

استخدم ابن خفاجة واحد وعشرون صوتا في روي شعره وهي الهمزة، والباء، والتاء، والجيم والحاء، والذال والراء والسين والصاد، والضاد والعين، الفاء، القاف، الكاف، اللام، النون، الهاء، والواو والياء، وتعد "معظم حروف الهجاء مما يمكن أن يقع رويًا"¹ ولكنها تختلف في نسبة شيوعها، وحضي روي الراء بعدد كبير من الأبيات بلغت أربعاً وسبعون وستة مئة (674) بيت وهو من الحروف "المتوسطة شيوعاً عند العرب"² بينما جاء روي النون في سبعة وستين بيت وهو من الحروف التي "تجىء رويًا بكثرة وإن اختلفت نسبة شيوعها في أشعار العرب"³

أما باقي الأصوات فجاءت على النحو التالي :

جاءت الميم في (461) بيت والباء في (420) بيت واللام في (266) بيت والقاف في (216) بيت ، والذال في (200) بيت والهمزة في (145) بيت، والعين في (137) بيت والحاء في (125) بيت والياء في (81) بيت والسين في (76) بيت والفاء في (44) بيت والكاف (15) بيت والصاد في (12) بيت والضاد 8 أبيات والهاء 7 أبيات والتاء في 6 أبيات والواو 3 أبيات .

¹ - المرجع نفسه ص 247

² - المرجع نفسه 248

³ - المرجع نفسه، ص 248

لم يستخدم ابن خفاجة الأصوات التالية : الخاء، الدال، الزاي، والضاد، والغين، وهو يسير في هذا على ما سار عليه الشعراء العرب إذ يتوسط شيوخ الجيم في الشعر العربي ، كما يندر مجيء الخاء والدال والزاي ، والضاء ، والغين رويًا كذلك ، أما الصاد فهو قليل الشيوخ عادة.¹

القوافي المردوفة: الردف حرف مد أو لين ساكن يأتي قبل الروي مباشرة وقد كثرت القوافي المردوفة عند ابن خفاجة بشكل لافت وفي أشكال عديدة فمنها من تجيء ألفا يلتزم بها الشاعر على مدار القصيدة كقوله.²

وَقَوْرَاءَ بِيضَاءِ الْمَحَاسِنِ طَلْقَةً لَبَسْتُ بِهَا اللَّيْلَ الْبَهِيمَ نَهَاراً
يَزُرُّ عَلَيْهَا الصُّبْحُ نُوراً قَمِيصَهُ وَقَدْ لَبَسَ الْجَوُّ الظَّلَامَ صِدَاراً

جاءت القصيدة على روي الراء وهو حرف مجهور معتدل بين الشدة والرخاوة وهو " صوت مكرر يضرب اللسان معه اللثة ضربات متتالية " ³ وهو أنسب الحروف للشعر الرقيق كالغزل والتثنية والوصف الرومانسي، وجاءت قافية القصيدة مردوفة إذ الألف جاءت قبل روي الراء هي الردف. كما راوح ابن خفاجة في القوافي المردوفة بين حرفي المدد والواو والياء في القصيدة مؤلفة من واحد وثلاثين بيت، مدح فيها أبا الحسن بن نعيم، ومنها يقول ⁴:

¹- ابراهيم أنيس موسيقى الشعر، م س ص 248
د-عوني عبد الرؤوف ط2 مكتبة الخانجي، مصر. 1978م ص 114 وما بعدها -احمد هاشمي ميزان الذهب ص 168-

170

² ديوان ابن خفاجة 125-126

³-احمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي عالم الكتب القاهرة ط3/ 1985 ص 340

⁴-ديوان ابن خفاجة ص 167-168

تَشَفَّعَ بِعَلْقٍ لِلشَّبَابِ خَطِيرِ وَبِتَ تَحْتَ لَيْلٍ لِلوَصَالِ قَصِيرِ
وَنَلْ نَظْرَةً مِنْ نُصْرَةِ الْحُسْنِ وَانْتَعِشْ بَغُرَّةَ رَقْرَاقِ الشَّبَابِ غَرِيرِ
فَمَا الْأُسُّ إِلَّا فِي مُجَاجِ زُجَاجَةٍ وَلَا الْعَيْشُ إِلَّا فِي صَرِيرِ سَرِيرِ
وَإِنِّي وَإِنْ جِئْتُ الْمَشِيبَ لَمَوْلَعٍ بِطُرَّةِ ظِلِّ فَوْقَ وَجْهِ غَدِيرِ
وَتَصَفَّحْ لَا عَنْ ذِلَّةٍ صَفْحَ رَحْمَةٍ فَتُرْسِلْ دُونَ الذَّنْبِ سِتْرَ غُفُورِ
وَتَجَلُّوْا سَوَادَ الْمُشْكِلَاتِ بِخَاطِرِ تَرَكَّبَ مِنْ نَارٍ تُشَبُّ وَنُورِ
إِذَا قِستُ مَا بَيْنَ الْحُسَامِ وَبَيْنَهُ تَبَسَّمَ وَاهْتَزَّ اهْتَزَّازَ سُورِ

على الرغم من ابن خفاجة لا يختلف في استخدامه للقوافي المردوفة عن شكل استخدامها في الشعر العربي، إلا أنها تسهم في تعزيز المستوى الإيقاعي لديه، وتصب في السياق الصوتي الخاص بشعره، وهو سياق الأصوات التي يحتاج النطق بها إلى زمن أطول من غيرها (الحركات الطويلة) ولا تخرج عن كونها أصواتا فيها قدر من المد (ألف، الواو، الياء)

القوافي المؤسسة:

أورد ابن خفاجة في ديوانه عشر قصائد مطولة جاءت قوافيها مؤسسة، والتأسيس في القافية هو أن تأتي ألف بينها وبين الروي حرف متحرك، وجاءت القصائد المؤسسة عند ابن خفاجة ذات تماثل صوتي واضح أكسبها عمقا دلاليا نحو قوله¹:

¹ - ديوان ابن خفاجة 47

بَعِشِكَ هَلْ تَدْرِ أَهْوَجُ الْجَنَائِبِ تَخْبُ بِرَحْلِي أَمْ ظُهُورُ النَّجَائِبِ
فَمَا لُحْتُ فِي أُولَى الْمَشَارِقِ كَوَكَبًا فَأَشْرَقْتُ حَتَّى جِئْتُ أُخْرَى الْمَغَارِبِ
وَلَا جَارَ إِلَّا مِنْ حُسَامٍ مُصَمَّمٍ وَلَا دَارَ إِلَّا فِي قُتُودِ
الرَّكَائِبِ

الباء هي روي هذه المقطوعة، وقد تحقق فيها التأسيس بمجيء ألف بينها وبين الروي "الباء" حرف متحرك وهذا الحرف المتحرك في لفظة " النجائب " هو الهمزة ، وفي لفظة " المغارب " هو الراء وفي لفظة " الركائب " هو الهمزة وقد أضفت القافية المؤسسة إيقاعا فيه امتداد للصوت يتواءم مع دلالة المقطوعة التي يعيش فيه الشاعر عن حزنه وألمه .

والتأسيس في المواضع الأخرى من شعره يؤدي غاية مقاربة، إذ الألف المتكررة تشكل نمطا إيقاعيا يضاعف من قيمة الإيقاع ووضوحه إلى جانب الروي المتكرر على مسافة عروضية ثابتة

توافق العروض والضرب:

ويتم بتحقيق التوافق الصوتي بين صورتى العروض والضرب باشتراكهما في قافية واحدة وهذا نوع من التوافقات يذكر بظاهرة التصريع* التي تعد من ظواهر الإيقاع في الشعر العربي ويقصد بها الشعراء التأسيس لقافية القصيدة في ذهن المتلقي وحسه الموسيقي، لذا كثر عندهم في مطالع القصائد وخصوصا في القصائد الطويلة.

*ينظر في تعريف التصريع ، القاضي التنوخي، كتاب القوفي ص76

وقد حاول ابن خفاجة في كثير من مقطوعاته تحقيق التوافق الصوتي بين صورتى العروض والضرب باشتراكهما في قافية واحدة ومن أمثلة ذلك قوله ¹:

إِنَّمَا الْعَيْشُ مُدَامٌ أَحْمَرُ قَامَ يَسْقِيهِ غَلَامٌ أَحْوَرُ

وَعَلَى الْأَقْدَاحِ وَالْأَدْوَا حِ مِنْ حَبِّ نَوْرٍ وَتَبْرِ أَصْفَرِ

يحاول ابن خفاجة في هذه المقطوعة أن يجعل صورة اللون في انسجام إيقاعي لوني عروضاً وضرباً ، لاجئاً بذوقه إلى تجنيس وتصريع موسيقي

إن اللونين " أحمر ، أحور " يأتیان ممثلين لتفعيلتي العروض والضرب في البيت الأول مصرعين على وزن إيقاع الرمل على النحو التالي " أحور، أحمر = فاعلا " والتصريع يحقق " لصوت الشاعر مركزين يتوقف عندهما استهلال النشيد وحتى تصفوا الآذان لقرار النغم المكرر في قافية القصيدة ²

وقد نجح ابن خفاجة في أن يوقفنا عند إيقاعين منسجمين تصريعا وتجنيسا وسجعا ، في محاكاة الانسجام المعنوي بين النونين المصرعين . فإذا كانت الحمرة كلون ساخن باهر ينساب الابتهاج بالخمير ، فإن هذا الإحساس الجمالي بلون الخمر لا بد وأن يقابله إحساس جمالي بلون ساقياها، وأجمل ما في الساقى عيونه وأجمل ما في لون عيونه حورها، وهنا يلتقي الإحساس الفني والتقني باللون جماليا وإيقاعيا ومعنوياً، يضاف إلى ذلك التناسب الأفقي إيقاعيا وجماليا بين قافيتي البيتين

¹ - ديوان ابن خفاجة ص117.

* ينظر في تعريف التصريع: القاضي التنوخي ، كتاب القوانين ص76

² - د. شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي دار المعرفة القاهرة ط1/1968 ص102

الأول والثاني "أحور -أصفر " مع ملاحظة تكرار روياء بينهما وبين "أحمر" وما قد يوحي به من تردد نغمي ممتع.

تمكن ابن خفاجة من الحفاظ على وحدة القافية كما حافظ من قبل على وحدة الوزن في قصائده ،فقد أثرى موسيقاه بتنوع أوزانه وقوافيه التي جعل منها ضرورة من ضرورات الشعر لديه، واستطاع أن يمنحها دوراً حيويًا وعضويًا يقوم عليه التشكيل الموسيقي الذي يتلاحم مع التشكيل التصويري من أجل الرقي بالفن الشعري لديه، وهنا تكمن العلاقة المتينة التي تربط الوزن والقافية بالصورة الفنية في شعر ابن خفاجة .

الموسيقى الداخلية:

على الرغم من أهمية الموسيقى الخارجية في صياغة موسيقى الشعر لا يمكننا أن نهمل دور الموسيقى الداخلية في تشكيل موسيقى القصيدة وإعطائها طابعها المميز. والموسيقى الداخلية هي موسيقى خفية لا تدرك للوهلة الأولى ولكن نحس أثرها فيما يشع في النص من جو يلائم حالة الشاعر النفسية ويتواءم مع تجربته.

وتقوم الموسيقى الداخلية على عدة أشياء منها اختيار الشاعر لألفاظه، وتفاعل الألفاظ مع بعضها وتآلفها في صورة صوتية معينة فنحس حين قراءة فنه أن الشاعر يرجع نغماً داخلياً في أعماق وجدانه ما ينتج عنه اتساق الصور الفنية في النص وتتاسب الأساليب المستخدمة وتكاملها. وترجع الموسيقى الداخلية إجمالاً

إلى عدة أسباب، كالملكة الشعرية للشاعر نضجها واستغراق الشاعر تجربته الشعرية من عدمه وصدقته الفني ومدى تمكنه من أدوات الشعر الفنية.

وينشأ الإيقاع الداخلي، ذلك الإيقاع الخفي الذي نشعر بوجوده من خلال ما يحركه فينا من مشاعر وأحاسيس؛ وذلك بانسجام النغم عن طريق عدة مصادر من أهمها استخدام المد أو استخدام الحروف المجهورة والمهموسة أحيانا أخرى، التكرار، الجناس، رد العجز على الصدر، التصريع، وغير ذلك من عناصر الانسجام النغمي التي تشكل الموسيقى.

التكرار :

يعتبر التكرار خاصية أسلوبية يعمل إلى جانب الوزن والقافية في منح النص الشعري توازنا خاصا، وإعطائه إيقاعا متميزا، وهو يعمل في اتجاهين متكاملين : موسيقي ومعنوي، فهو يباعد المعنى من جهة ويتضامن معه ليؤدي دوره التطريبي من جهة أخرى.

ويعد التكرار من الوسائل ذات البعد المزدوج في بناء الصورة الفنية، فهو وسيلة لغوية يلجأ إليها الشاعر شعوريا ولا شعوريا لرسم ما يحتمل في نفسه من أحاسيس مختلفة، يريد أبرازها لإلحاحها على فكره ووجدانه، ومن ثم قد تستحيل أيضا إلى وسيلة أخرى تدعم مبتغاها الأول فتتحول إلى إيقاعات صوتية

منغمة يترنم بها الشاعر ويوقع عليها - نغما - مشاعره، بما يجعل قارئه متابعاً بوجدانه وفكره لأحاسيسه في شكل دفقات شعورية تتحول إلى أنغام إيقاعية ، وبهذا يحقق الإيقاع بعداً موسيقياً معنوياً مزدوجاً للإحساس والتفكير في الصور الشعرية .

والتكرار يضيف على القصيدة ، بعداً نغمياً ويولد انسجاماً صوتياً " ولغة التكرار في الشعر تظل باعثاً نفسياً يهيئ الشاعر بنغمة تأخذ السامعين بموسيقاها وتعلق الشعراء وبهذا الضرب من فنون الكلام لأمر يحسه الشاعر في ترجيع ذات اللفظ، وما يؤديه هذا الترجيع من تناغم الجرس، وتقويته، تأثير في ذاته تشوقاً واستعذاباً أو ضرباً من الحنين والتأسي¹.

التكرار في شعر ابن خفاجة ظاهرة أسلوبية لافتة أدت دوراً أساسياً وبالغ الأهمية على المستوى الموسيقي الذي ساهم في إثراء المعنى من جهة وفي مساندته له ليؤدي دوره التطريبي من جهة أخرى " بغية الوصول بالصياغة إلى درجة عالية من الوجد الموسيقي والنشوة اللغوية عندما تتصاعد البنية الموسيقية لتسيطر على المستوى التصويري وتصبح رمزا تتكثف حوله دلالة الشعر ويتمركز معناه وتصبح الصياغة هي محور القوة التعبيرية ونقطة التفجير الشعري².

ويأتي التكرار في ديوان ابن خفاجة على عدة أشكال منها :

- التكرار على مستوى الحرف:

¹ - هلال ماهر مهدي، حرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، طبعة وزارة الثقافة و الإعلام العراف 1980/ ص239

² - صلاح فضل : ظواهر اسلوبية في شعر شوقي مجلة فصل 1981 العدد (43) ص211

ويدخل في إطار ما يسمى عند العديد من الباحثين بالتراكم الصوتي الذي يرتبط بمستوى الرمزية الصوتية¹ وهو أسلوب اعتمده ابن خفاجة ويبيغي من ورائه خدمة الدلالة الجوهرية التي تقوم عليها قصيدته الشعرية ونجده يقول في قصيدته وقد طلع عليه القمر في بعض ليالي أسفاره فذهب يطرق في معنى كسوفه وإقماره وانتقال مداره فقال: ²

لَقَدْ أَصَحْتُ إِلَى نَجَوَاكَ مِنْ قَمَرٍ وَبِتْ أَدِلْجُ بَيْنَ الْوَعْيِ وَالنَّظَرِ
لَا أَجْتَلِي مُلْحَةً حَتَّى أَعِي مُلْحاً عَدَلاً مِنْ الْحَكَمِ بَيْنَ السَّمْعِ وَالْبَصَرِ
وَقَدْ مَلَأْتُ سَوَادَ الْعَيْنِ مِنْ وَضَحٍ فَقَرَطِ السَّمْعِ قُرْطَ الْأَسْرِ مِنْ سَمَرِ
فَلَوْ جَمَعْتَ إِلَى حُسْنِ مُحَاوَرَةٍ حُزْتَ الْجَمَالَيْنِ مِنْ خُبَرٍ وَمِنْ خَبَرِ
وَإِنْ صَمَمْتَ فَفِي مَرَاكَ لِي عِظَةٌ قَدْ أَفْصَحْتَ لِي عَنْهَا أَلْسُنُ الْعَبَرِ
تَمُرُّ مِنْ نَاقِصٍ حَوَراً وَمُكْتَمَلٍ كَوَراً، وَمِنْ مُرْتَقٍ طَوَراً، وَمُنْحَدِرِ
وَالنَّاسُ مِنْ مُعْرِضٍ يَلْهُو، وَمُلْتَفَتٍ يَرَعَى، وَمِنْ ذَاهِلٍ يَنْسَى وَمُذَكِّرِ
يَلْهُو بِسَاحَاتِ أَقْوَامٍ تُحَدِّثُنَا وَقَدْ قَضَوْا فَمَضَوْا أَنَا عَلَى الْأَثَرِ
فَإِنْ بَكَيْتُ وَقَدْ يَبْكِي الْخَلِيلُ فَعَنْ شَجْوٍ يُفَجِّرُ عَيْنَ الْمَاءِ فِي الْحَجَرِ

جاءت هذه القصيدة على إيقاع البحر البسيط بغزارة موسيقاه وباختيار القافية، فحرف الراء هو الروي وهو من الحروف الانفجارية التي سماها القدماء بـ "الشديدة" ووضحها ابن الجني بالقوة بما تحتاجه من جهد عضلي لساني ولذلك فهو أكثر وضوحاً في السمع³ وقد حرك حرف الروي بالكسر مما يجعل الإحساس بحرف الراء أكثر قوة وأطول تردداً في الأذن، وقد سبق حرف الروي بحركة

¹ - محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي العربي بيروت ط1- 1987 ص 62

² - ديوان ابن خفاجة ص 140/139

³ - ينظر إبراهيم انس، موسيقى الشعر م س ص30

الفتح التي التزم بها الشاعر عدا موضعين هما "مذكر" و"منحدر" وإذ كان تعاقب الكسر في كلمة "منحدر" ساهم في تحقيق التجانس معنويا وصوتيا. إذ يتوافق تعاقب حركتي الكسر في الدال والراء مع حركة الانحدار أو السقوط.

ويعد حرف الراء من أكثر الأصوات دورانا في القصيدة، إذ يتردد ثلاثا وعشرين مرة [23] ويأتي في المرتبة الثالثة بعد حرف اللام الذي يتردد إثنين وثلاثين مرة [32] وحرف الميم الذي يتردد أربعاً وعشرين مرة ويأتي بعد ذلك التاء ثمانية عشرة مرة [18] فالهمزة ستة عشر [16] فالعين أربعة عشر [14] فالحاء ثلاثة عشر [13] فالنون والباء اثنا عشر مرة [12] فالواو إحدى عشر مرة [11] فالسين والقاف عشر مرات فالميم تسع مرات فالباء ثمانية مرات فالدال والكاف سبعة مرات فالصاد خمس مرات فالضاد أربع مرات فالضياء والتاء مرتين والشين مرة واحدة.

تشير الإحصائية إلى أن الأصوات المجهورة كاللام والميم والراء والعين تتردد بنسب عالية، وتحمل موقع الصدارة قياسا بغيرها من الأصوات المهموسة كالحاء والسين، وقد يساهم ذلك في ارتفاع الإيقاع الصوتي هذا بالإضافة إلى ما تمتاز به هذه الحروف من قيم صوتية، خاصة الأحرف الثلاثة "الراء واللام والميم" حيث يسهل مجاورتها لأي حرف من حروف الهجاء دون أن يتغير بها النطق، فضلا عن تشابههما بأحرف المد مما يجعلها أكثر وضوحا والتصاقا بالسمع.

وثمة ظواهر صوتية أخرى تؤدي دورها في تعميق الإيقاع الصوتي، كتكرار حرف أو صوت واحد غير مرة في البيت الواحد مكونا بذلك ما يشبه

"الصفيرة الصوتية" ويكثر ذلك بصفة خاصة في الأصوات المهموسة كتردد حرف "الحاف" أربع مرات في قوله.

لا أَجْتَلِيْ مُلْحَةً حَتَّى أَعِيْ مُلْحًا عَدَلًا مِنْ الْحَكَمِ بَيْنَ السَّمْعِ وَالْبَصَرِ¹

فالحاء حلقي مهموس صامت تصاحبه بحة خاصة، وهو بإمكاناته الصوتية يناسب تجربة المناجاة بما يصاحبها من صمت وسكون وبوح مكتوم.

ويعتمد كذلك ابن خفاجة في إحداث التأثير السمعي على تكرار حرف السين الذي يتردد أربع مرات في قوله:

وَقَدْ مَلَأْتُ سَوَادَ الْعَيْنِ مِنْ وَضَحٍ فَقَرَطِ السَّمْعِ قُرْطَ الْأَسْرِ مِنْ سَمَرٍ

وقد تجمع عند ابن خفاجة أكثر من وسيلة في البيت الواحد لإحداث مزيد من التأثير كأن تتجاوز الألفاظ ذات الحروف المتعاقبة هجائيا كالجيم والحاء والحاء أو يجتمع صوتان مهموسان كالحاء والسين في لفظة واحدة أو يتجاوز الحرف المهموس مع أحد حروف الصفير كالحاء والزاي في كلمة "حزت" بالإضافة إلى استخدام الجناس اللفظي مما يمنح الإيقاع جرسا مميزا كقوله:

فَلَوْ جَمَعْتَ إِلَى حُسْنِ مُحَاوَرَةٍ حُزْتُ الْجَمَالَيْنِ مِنْ خُبْرٍ وَمِنْ خَبَرٍ²

أما البيت الأخير للقصيدة:

¹ - أجتلي: أنظر، الملح، جمع (ملحه) : البياض والسواد.
² - الخبر : العلم، الخبر: مفرد الأخبار، ومن جمع حسن المنطق إلى حسن الظاهر فقد حاز على هاتين الخصلتين العظيمتين.

فإن بكيتُ وقد يبكي الخليلُ فعن شَجْوٍ يُفَجِّرُ عَيْنَ المَاءِ فِي الحَجَرِ

وقد جاء حافلا بالأصوات المجهورة التي تتردد أكثر من مرة في كثافة عالية فيما يشبه أن يكون احتفالية صوتية خاصة إذ يشيع جواً صوتياً جهورياً يناسب حالة البكاء المتفجّر الذي اندمجت فيه الذات.

لقد جاءت البنية الإيقاعية لهذه القصيدة بمفارقة صوتية تتمثل في كون القصيدة تمتاز بإيقاعها الصاخب وموسيقاها العالية خلافاً لما هو منتظر، إذ يخيل إلينا للوهلة الأولى عند قراءة القصيدة أن جوّ الصمت أو السكون يتطلب نوعاً من الموسيقى الخافتة أو الهادئة التي تتوافق معه غير أن ثمة مبررات تجعلنا نرى في حدوث هذه المفارقة أمراً طبيعياً، فالشاعر وهو محاصر بالوحدة القاتلة والسكون المخيف، يحتاج إلى صوت مسموع يؤنسه ويهدئ من روعه، وقد حاول استنطاق القمر فلم يفلح، وانتظر أن يقرط سمعه بأشهى أحاديث الأنس في مسامرته فخاب ظنه، ومن هنا كان علو الإيقاع وصخبه تعويضاً عن ذلك الجوّ المحاصر بالسكون وتعبيراً عن حاجة الشاعر إلى ما يؤنسه ويشعره بإيقاع الحياة وصخبها بعد أن انقطع عن الناس وخلا بنفسه واستشعر الخوف والوحشة.

وفي ضوء هذا يمكن أن نفهم السر الكامن وراء هذه الجلبة الموسيقية التي تشترك في علاقة تضاد أو مفارقة مع إيقاع الصمت السائد.

كما يبدو استخدام ابن خفاجة للأصوات المهموسة لافتاً جداً، والصوت المهموس هو "الصوت الذي تتذبذب الأوتار الصوتية حال النطق به"¹.

¹ - كمال بشر، علم اللغة العام ، الأصوات العربية مكتبة الشباب القاهرة. ص 87

وبيان ذلك قول ابن خفاجة في رثائه لابن أخته محمد: ¹

أَرَقْتُ أَكْفُ الدَّمْعِ، طَوْرًا، وَأَسْفَحُ	وَأَنْضَحُ خَدَّيْ، تَارَةً، ثُمَّ أَمْسَحُ
وَدُونِكَ طَمَاحُ، مِنَ الْمَاءِ، مَائِجٌ	يَعْبُ، وَمُغْبَرٌ، مِنَ التُّرْبِ، أَفِيحُ
وَأَتْبِعُ طَيْبَ الذِّكْرِ أَنَّهُ مُوجِعٌ،	فَيَنْفَحُ هَذَا حَيْثُ هَاتِيكَ تَلْفَحُ
وَأَلْقَى بَيَاضَ الصَّبْحِ يَسُودُ وَحْشَةً،	فَأَحْسِبُنِي أُمْسِي عَلَى حِينِ أَصْبَحُ
تَرَانِي، إِذَا أَعَوَّلْتُ حُزْنَ، حَمَامَةً	تُرْنِ، وَطَوْرًا، أَيْكَةً تَتَرَنَّحُ
أُحْمَلُ أَنْفَاسَ الشَّمَالِ تَحِيَّةً	يُنُوءُ بِهَا مِنْ مَاءِ جَفْنِي، فَيَرْزَحُ
فَلِي نَظْرَةٌ، نَحْوَ السَّمَاءِ، وَلَوْعَةٌ	تَلْدُدُ بِي، نَحْوَ الْجَنُوبِ، فَأَجْنَحُ
فِيَا عَارِضًا، يَسْتَقْبِلُ اللَّيْلَ وَإِكْفًا	وَيَسْرِي، فَيَطْوِي الْأَطْوَلَيْنِ، وَيَمْسَحُ
تَحْمَلُ إِلَى قَبْرِ الْغَرِيبِ مَزَادَةً	مِنَ الدَّمْعِ، تَنْدَى حَيْثُ سِرْتُ، وَتَنْضَحُ
وَأَحْفَى سَلَامٍ يَعْبُرُ الْبَحْرَ دُونَهُ	فَيَنْدَى، وَأَزْهَارَ الْبَطَاحِ، فَتَنْفَحُ
وَعَرَجٌ، عَلَى مَثْوَى الْحَبِيبِ، بِنَظْرَةٍ	تَرَاهُ بِهَا عَيْنِي، هُنَاكَ، وَتَلْمَحُ

¹ - ديوان ابن خفاجة ص 83-84-85-86 .

وقال ابن خفاجة هذه الأبيات في رثاء ابن أخته محمد، وجاءت أبياته على وزن بحر الطويل فكان ملائماً للموضوع بإيقاعه البطيء الهادئ الباعث على التأمل وجاء حرف الحاء رويًا في قصدته وهو "من الأصوات الحلقية والمهموسة"¹ فعند النطق بالحاء يندفع الهواء مارًا بالحنجرة فيحرك الوترين الصوتين، حتى إذا ما وصل إلى الحلق ضاق المجرى² فالحاء صوت حلقى مهموس صامت تصاحبه بحة خاصة وهو بإمكاناته الصوتية يناسب موقف الرثاء بما يصاحبه من حزن عميق وصمت وضعف أمام الموت.

وقد أكثر ابن خفاجة من الأصوات المهموسة نحو (س، ك، ت، ف، ح، ث، هـ، ش، خ، ص) لملائمتها حالة الحزن والشجن، التي يعاني منها جزاء فقدانه ابن أخته وقد قابل بينهما وبين الأصوات المجهورة تقابلًا رائعًا يظهر من خلال أبيات القصيدة وحتى في الكلمات الواحدة ومثل ذلك: (أمسح، تترنح، أمسي، حزنا، أنفاس، وحشة...).

كما استعان ابن خفاجة بصوت العين لما يعبر عنه من وجع وألم في عدّة ألفاظ تعبر بدورها عن هذا الإحساس، نحو قوله: (الدمع، لوعة، موجع...). وذلك لأن العين أنصع الحروف جرسًا وألدها سماعًا³. وبفضل صوت العين المعبر عن الوجع وصوت الحاء المعبر عن حدة هذا الوجع، استطاع ابن خفاجة أن يرسخ في ذهن وقلب المتلقي صورة هذا الجو النفسي الحزين الذي أحاط به.

¹ - إبراهيم أنيس الأصوات اللغوية، م س ص 88.

² - المرجع نفسه ص 88.

³ - يحيى بن حمزة العلوي كتاب الطراز ج 1 ص 106

وقد أضفت هذه الحروف المهموسة إيقاعا داخليا حزينا على الأبيات، فضلا عما أضفاه الإيقاع الخارجي (وزن وقافية) من نغم شجي.

تكثر في شعر ابن خفاجة المقاطع الصوتية الطويلة المؤلفة من صامت وصائت طويل، سواء أكان الصائت الطويل ألفا أم واوا أم ياء، وهي ظاهرة شديدة الجلاء في شعره، نجدها في الكثير من مقطوعاته وقصائده. ولحروف المد والحركات وظيفة فنية صوتية، تؤدي في كثير من الأحيان إلى تنوع النغمة الموسيقية لفظة أو جملة، فهي ذات مرونة عالية وذات سعة في إمكانياتها الصوتية، فتضفي موسيقى خاصة ذات تأثير نفسي يشبه ذلك التأثير الذي يحققه اللحن الموسيقي.

وتتمتاز أصوات المدّ بوضوحها في السمع إذا قيسَت بالأصوات الساكنة¹ فهي أصوات يحتاج النطق بها إلى زمن طويل يتناسب دلاليا مع الصوت المصاحب للنداء أو المخاطبة عن بعد، فكثير منها يوحي بنداء ضمني يتمثل في مناجاة الشاعر للذات العليا والتي يخاطبها طلبا للوصل أو شرحا لحالة يعاني فيها الألم والحزن والحسرة أو البث والشكوى وطلب المواساة.

وما يمثل ذلك قول ابن خفاجة².

وَأَرَعَنَ طَمَّاحِ الذُّؤَابَةِ بَاذِخٍ يُطَاوِلُ أَعْنَانَ السَّمَاءِ بَغَارِبِ
يَسْدُ مَهَبَّ الرِّيحِ عَنْ كُلِّ وَجْهَةٍ وَيَزَحْمُ لَيْلًا شُهْبَهُ بِالْمَنَابِ

¹ - إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، م س ص 30.

² - ديوان ابن خفاجة ص 47

وقورٍ على ظَهرِ الفلاةِ كأنَّه طِوالَ اللَّيالي مُفَكِّرٌ في العَوَاقِبِ
يَلُوثُ عَلَيْهِ الغَيْمُ سَوْدَ عَمَائِمٍ لَهَا مِنْ وَمِيزِ البرقِ حُمْرُ ذَوَائِبِ
أَصَحْتُ إِلَيْهِ وَهُوَ أَخْرَسُ صَامِتٌ فَحَدَّثَنِي لَيْلُ السُّرَى بِالْعَجَائِبِ
وَقَالَ: أَلَا كَمْ كُنْتُ مُلْجَأَ قَاتِلٍ وَمَوْطِنَ أَوَاهِ تَبَتَّلَ تَائِبِ

يمثل امتداد الصوت في هذه القصيدة في المدّ الوارد في جلّ ألفاظ البيت على نحو طماح الذوائبة باذخ يطاول، أعنان، السماء، بغارب... وهو إيقاع يتلاءم والشعور بامتداد الزمن وثقله تلاؤما يبلغ به التفجع أقصاه في معنى من معانيه هو الشعور بملل البقاء وضيق ما النفس، وهو شعور إذا ما اشتد بالمرء أفناه وأورده موارد الانتحار، ولكن الجبل في قصيدة ابن خفاجة مؤمن - مثله وثيق الإيمان بخالقه فلم تؤل تجربته إلى المأساة، وخلص إلى رجاء تمثل في طلب الرحمة من الحالق والتضرع له "فرحماك".

ويقول ابن خفاجة في قصيدة أخرى¹.

أَلَا لَيْتَ أَنْفَاسَ الرِّيحِ النَّوَاسِمِ يَحْيِيَنَّ عَنِّي الْوَاضِحَاتِ الْمَبَاسِمِ
وَيَرْمِينَ أَكْنَافَ الْعَقِيقِ بَنْظَرَةٍ، تَرَدَّدُ فِي تِلْكَ الرَّبَى وَالْمَعَالِمِ
وَيَلْتَمُنَ، مَا بَيْنَ الْكَثِيبِ إِلَى الْحِمَى، مَوَاطِئَ أَخْفَافِ الْمَطِيِّ الرَّوَاسِمِ.

إن إيقاع هذه الأبيات يعتمد على حروف المد واللين ونجده في جلّ ألفاظ المقطوعة تقريبا على نحو: (ألا، أنفاس، الرياح، النواسم، يحيين، عني، الواضحات، المباسم، يرمين، أكناف، العقيق، الربى، المعالم، الكثيف، إلى، الحمى، مواطئ،

¹ - ديوان ابن خفاجة ص 301، 302

أخفاف، الرواسم). ويشعرنا هذا المدّ بامتداد الزمن، وببطء الحركة، فقد اعتمد ابن خفاجة في هذه الأبيات على المقاطع الطويلة التي تشغل حيزا أكبر من الزمن عند التلّفظ بها مقارنة بالمقاطع القصيرة.

التمائل الصوتي الداخلي.

وهذا النوع يضع الجناس بأنواعه داخل البيت، والجناس وسيلة إيقاعية موسيقية. احتفى بها علماء البلاغة في دراستهم للبديع، وطوّعها الشعراء لإيقاعاتهم الموسيقية بما يرقى به النغم إلى الأسماع والفكر عذوبة و" التجنيس نسق موسيقي يشف عن اختيار لغوي، تتوازن فيه الكلمات وتتوافق أكثر فروعها وكذلك بعض المقاطع المنغمة لتوحي بالإحاح الشاعر على معنى محدد في الصورة الفنية¹."

يقول ابن خفاجة يصف ريحانة:²

وَمَعشُوقَةٍ الحُسْنِ مَمشُوقَةٍ يَهيمُ بها الطَّرْفُ والمَعطِشُ
لها نُضْرَةٌ سَمِتُها نَظْرَةٌ وتَكَلَّفُ بالأنفُسِ الأنفُسُ

ولقد جانس الشاعر معشوقة وممشوقة وبين نُضْرَةَ ونَظْرَةَ جناسا ناقصا أعطى الصورة جرسا موسيقيا جميلا فضلا عن تكرار لكلمة الأنفس ممّا دعم هذا الجرس.

ويأتي الجناس اللفظي بدور بارز في إثراء الإيقاع النغمي في شعر ابن خفاجة ومن أمثلته تجانسه بين الفعلين (مضوا فقضوا) في قوله:¹

¹ - حافظ المغربي، صور اللون في الشعر الأندلسي م س 406.
² - ديوان ابن خفاجة ص 176

يَلْهُو بِسَاحَاتِ أَقْوَامٍ تُحَدِّثُنَا وَقَدْ قَضَوْا فَمَضَوْا إِنَّا عَلَى الْأَثَرِ

وقد يجتمع الجنس مع حسن التقديم في شعر ابن خفاجة ما يزيد النغم ثراء
كقوله: ²

لَا أَجْتَلِيْ مِلْحَةً حَتَّى أَعِيْ مِلْحًا عَدَلًا مِنْ الْحِمْ بَيْنَ السَّمْعِ وَالْبَصَرِ

فالجناس يتحقق بين لفظتي (ملح، ملح) ولكن الأداء النغمي يزداد ارتفاعا
حين يتحقق التماثل الإيقاعي التام بين المقطعين.

- لَا أَجْتَلِيْ لِمَا 0//0/0/ 0///

- حَتَّى أَعِيْ لِمَا 0//0/0/ 0///

فثمة تماثل نغمي تام بين (لَا أَجْتَلِيْ) و (حَتَّى أَعِيْ) حيث تتساوى كل
منهما بالتفعيلة السباعية مستفعلن دون حدوث أية زحافات، كما تتماثل الكلمتان
الأخيرتان (ملح، ملح) مع التفعيلة الثانية فعلم ويخضعان معا لزحاف الخبن فضلا
عما يحدثه التنوين من تطريب لغوي تستريح له الأذن.

ومثل هذا الأداء النغمي يتحقق بصورة أوسع في بيتين كاملين متعاقبين:

يقول ابن خفاجة: ³

تَمَرٌّ مِنْ نَاقِصٍ حَوْرًا وَمَكْتَمَلٍ كَوْرًا، وَمِنْ مُرْتَقٍ طَوْرًا، وَمُنْحَدِرٍ

¹ - ديوان ابن خفاجة ص 140.

² - ديوان ابن خفاجة ص 139.

³ - ديوان ابن خفاجة ص 140.

وَالنَّاسُ مِنْ مُعْرِضٍ يَلْهُو، وَمَلْتَفَتٍ يَرَعَى، وَمَنْ ذَاهِلٍ يَنْسَى وَمُذَكِّرٍ

الجناس هنا يؤدي دوره بكثافة فهو يتحقق في البيت الأول بين الظروف الثلاثة (حورا، كورا، طورا) مع التماثل النغمي المنبعث من التنوين الظاهر الذي يسمح بنوع من الترجيع النغمي أو الوقفات السريعة ما يكسب الإيقاع جرسا خاصا ونغمات إضافية، كما يتحقق الجناس في البيت الثاني بين الأفعال الثلاثة (يلهى، يرعى، ينسى) حيث تتشابه في بنائها الصرفي بما يولده من نغم مميز.

وبالإضافة إلى ذلك فإن حسن التقديم أو التماثل الإيقاعي يتحقق في البيتين بدرجة عالية الكثافة بحيث يمكن أن نقرأهما أكثر من قراءة موسيقية فتكون القراءة الأولى على هذه الصورة:

تمرّ من ناقص / حورا ومكتمل

كورا ومن مرتق / طورا ومنحدر

والناس من معرض / يلهى وملتفت

يرعى ومن ذاهل / ينسى ومذكر

فثمة تماثل تام بين الإيقاع العروضي حيث تتساوى المقاطع العروضية في صورة (مستعلن فاعلن) ولا يخضع أي منها للزحاف باستثناء التفعيلة الأولى (تمرّ من) التي جاءت مخبونة.

ويمكن قراءة البيتين قراءة إيقاعية أخرى يتحقق فيهما التماثل على هذه الصورة:

- تمرّ من / ناقص / حورا / ومكتمل
- والناس من / معرض / يلهى / وملتفت

فالتماثل النغمي واضح بين كل جزء من الأجزاء الأربعة وهو يتحقق بالصورة ذاتها في الشطرين الأخيرين.

- كورا ومن / مرتق / طورا / ومنحدر
- يرعى ومن / ذاهل / ينسى / ومذكر

وعلى هذا النحو تجلت هذه الأبيات بإمكاناتها الإيقاعية والصوتية الثرية التي تحقق التأثير السمعي المنشود وهذا ما ينطبق على معظم قصائد ابن خفاجة.

ويلجأ ابن خفاجة إلى وسائل أخرى تكشف لنا عما وراء صورته من معاني وأحاسيس منها الطباق والمقابلة.

الطباق هو الجمع بين لفظين متقابلين في المعنى، وقد يكونا اسمين أو فعلين أو حرفين مختلفين، فيكون تقابل المعنيين مما يزيد الكلام حسنا وطرفة¹.

والمقابلة هي أن يؤتى بمعنيين متوافقين أو معان متوافقة أو يؤتى بما يقابل ذلك على الترتيب.

¹ - ينظر الهاشمي أحمد، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبيدع، م س ، ص 366. 267.

والطباق في ديوان ابن خفاجة لم يكن طباقاً زخرفياً متكلفاً، ولكنه كان طباقاً فكرياً فلسفياً يجمع بين الأضداد لذلك كان عنصراً أساسياً في تشكيل صورته وبنائها، واللافت في صورته أنه كان يقيمها على الطباق ليستخلص من تناقض عناصرها فلسفته الخاصة وأفكاره المتعمقة في الحياة والكون، وقد توصل ابن خفاجة بهذا النوع من البديع لإبراز المعنى وتعميقه وإعطاء صور شعرية معبرة، ومن ذلك قوله:¹

وقد لَاحَ صُبْحُ الشَّيْبِ وانسَلَخَ الصَّبَا فَيَا صُبْحُ مَا أَجْلَى وَيَا لَيْلُ مَا أَسْرَى

ويقول كذلك ابن خفاجة²

وَلَيْلٍ إِذَا مَا قُلْتُ قَدْ بَادَ فَاِنْقَضَى تَكْشَفَ عَنْ وَعْدٍ مِنَ الظَّنِّ كَاذِبٍ
سَحَبْتُ الدِّيَاجِي فِيهِ سُودَ ذَوَائِبٍ لَأَعْتَنِقَ الْآمَالَ بِيضَ تَرَائِبٍ
فَمَزَقْتُ جَيْبَ اللَّيْلِ عَنْ شَخْصٍ أَطْلَسِ تَطْلَعُ وَضَّاحَ الْمَضَاحِ قَاطِبٍ
رَأَيْتُ بِهِ قِطْعاً مِنَ الْفَجْرِ أَغْبَشَا تَأْمَلُ عَنْ نَجْمٍ تَوَقَّدَ ثَاقِبٍ

تركز هذه الأبيات الأربعة على عنصر المقابلة لتكشف عن الصراع المحتدم بين الذات الطامحة إلى الآمال وواقع الظلام الكثيف، فتتحدد المواجهة بين طرفين متضادين هو "سود الذوائب" و"بيض الترائب" وقد تشخص طرفا الصراع فاتخذت الدياجي السود شكل الذوائب وطولها وكثافتها وامتدادها بينما اتخذت الآمال شكل النحور في حين يبدو بياض الصبح يخالط ظلام الليل كما تعبر عنه

¹ - ديوان ابن خفاجة، ص 141.

² - ديوان ابن خفاجة ص 47-48.

الصورة التشخيصية" وضاح المضاحك قاطب"، فالتضاد القائم على التشخيص يكشف عن صورة الليل وقد بدا متجه الملامح، يلفه السواد عدا ما تظهره أسنانه من بياض (وضاح المضاحك) في إشارة إلى بدأ طلوع الصبح فيه، وهو (قاضب) لأن بقية من الظلام لم تنزل فيه.

استخدم ابن خفاجة في صورته هذه التضاد اللوني الذي أتاح للذات أن ترى بصيصا من الضوء برغم هيمنة السواد. فهي صورة قطع الفجر الغشاء التي رأى فيها ابن خفاجة تجدد للأمل في مواصلة رحلة الحياة أيا كانت العقبات والمصاعب.

ويقول ابن خفاجة¹:

تَمَرَّ مِنْ نَاقِصٍ حَوْرًا وَمَكْتَمَلٍ كَوْرًا، وَمِنْ مُرْتَقٍ طَوْرًا، وَمُنْحَدِرٍ
وَالنَّاسُ مِنْ مُعْرِضٍ يَلْهُو، وَمَلْتَقٍ يَرَعَى، وَمِنْ ذَاهِلٍ يَنْسَى وَمُذَكِّرٍ

يرسم لنا ابن خفاجة صورة فنية معبرة، يصور لنا فيها دورة القمر وهو ما بين ناقص حورا ومكتمل كورا، ومرتق مرة ومنحدر والناس يمرون عليه فمنهم المعرض اللاهي ومنهم الملتفت الراعي، ومنهم الذاهل الناسي والمذكر، فنلاحظ أن الشاعر قد مازج بين الطباق والمقابلة مزجا بارعا يتمكن بواسطته من تقديم الصورة بطريقة أكثر عمقا وإيجاء.

إن صور ابن خفاجة المقابلة والطباق أفرزت الحكمة التي تميز بها الشاعر وأفرزت كذلك فلسفته اتجاه الحياة والأشياء، إذ تكشف هذه الصور الطباقية

¹ - ديوان ابن خفاجة ص 140.

المنتشرة في شعره عن ثقافة عميقة للحياة واشتمالها النقائص، وعلى امتزاج هذه النقائص وإفشاء بعضها إلى البعض الآخر.

وفي دائرة التكرار المرتبط بالموسيقى تلفتنا ظاهرة ألح عليها ابن خفاجة وهي رد العجز على الصدر أو التصدير. وهذا التصدير الذي يرد العجز على الصدر، يخلق نوعاً من التوازن الصوتي الذي يزيد من تقوية البناء الموسيقي في القصيدة، وقد أدرجه بعض الباحثين ضمن التجنيس الموقعي¹ بين الألفاظ، داخل البيت الشعري، الشيء الذي يخلق تراكماً وتوازناً صوتياً داخله، ورد العجز على الصدر "هو أن يكون أحدهما في آخر البيت والآخر يكون: إمّا في صدر المصراع الأول أو في حشوه أو في آخره، وإمّا في صدر المصراع الثاني"².

فمن القسم الأول يقول ابن خفاجة³:

سَلَّمَ الغُصْنُ والكَثِيبُ عَلَيْنَا فَعَلَى الغُصْنِ والكَثِيبِ السَّلَامُ

وقوله: ⁴

سَجَعْتُ، وَقَدْ غَنَى الحَمَامُ فرَجَّعَا وما كُنْتُ لولا يُغْنِي لَأَسْجَعَا

وقوله كذلك: ⁵

أَتَتَنِي به النَّارُ في صُورَةٍ أرى للجَنَانِ عَلَيْهَا صُورُ

¹ - محمد عمري، تحليل الخطاب الشعري للبنية الصوتية في الشعر ص 172.

² - السيد أحمد الهاشمي جواهر البلاغة م س ص 354.

³ - ديوان ابن خفاجة ص 265

⁴ - ديوان ابن خفاجة ص 190.

⁵ - ديوان ابن خفاجة ص 149

ومن القسم الثاني قوله:

فَهَا أَنَا وَالظَّلْمَاءُ وَالْعَيْسُ صُحْبَةً تَرَامِي بِنَا أَيْدِي النَّوَى كُلُّ مُرْتَمَى

ومن هذه الأمثلة يبدو لنا أن ابن خفاجة قد وفق في الربط بين الكلمات المكررة في الأبيات وبين المعنى العام لها، ولم يكن تكراره لها عبثاً، إنما خدمة للمعنى، وترسيخاً له في ذهن المتلقي كما يتضح لنا جلياً إحساسه المرهف بالإيقاعات الموحية يدرك بالفطرة ما يوحي به الاختلاف الصوتي، فجاءت صورته الفنية بارعة يرجع له الفضل في الإتيان لها والسبق إليها، بفضل اهتمامه الشديد بجلب المتلقي إلى النص الشعري وذلك من خلال تنويعه لصوره الفنية والموسيقية، مع محافظته الدائمة على وحدة الوزن والقافية في القصيدة الواحدة.

وبهذا فقد برهن ابن خفاجة على أنه شاعر الأندلس وطائرها الصيت الذي لم يترك أنشودة من أناشيد الطبيعة إلا وغناها بل وتفنن في التغني بها في موسيقى عذبة وألحان شجية وأنغام تطرب السمع وتأسره.



الختمة

الخاتمة

من خلال دراستنا للصورة الفنية عند ابن خفاجة ومدى انعكاس شخصيته على سمات شعره الأسلوبية، نستطيع القول بأن ابن خفاجة كان شاعرا متميزا في عصره، صادقا فيما يصدر عنه، ولقد أسفرت هذه الدراسة على بعض النتائج أهمها:

- لقد انتهت متابعة البحث النظري إلى أن الصورة الفنية مصطلح نقدي حديث برز بشكل واضح وجلي مع المدرسة الرومانتيكية الغربية. وبالأخص مع نظرية (كوليردج) في الخيال، ولكن مضمون هذا المصطلح وما يرمي إليه قد كان موجودا في تراثنا النقدي، فإذا كان هناك اختلاف يذكر فإنه يستقر عموما في حدود الوظيفة، فالنظرة النقدية القديمة قد حددت وظيفة الصورة في حدود الكشف أو الإقناع الذهني، أي في عرض المواقف والعواطف والمعاني والمشاعر في قالب فني يتأسس على الصورة المجسدة والتمثل الحسي، في حين نجد النظرة النقدية المعاصرة للصورة الشعرية، ينظر إلى هذه الوظيفة على أساس أنها تعبير عن ذات الشاعر وأحاسيس المبدع.

- لم يكن ابن خفاجة فريد عصره وزمانه، إنما يمكن القول أنه كان مفخرة بلاده لأنه أثبت تميزاً لم يشهد له مثيل، ليس هذا فحسب، إنما هناك أمر يتعجب منه القارئ المتأمل لشعره، وهو قدرة هذا الشاعر العجيبة على استلهاهم أشعار السابقين والمعاصرين له، وتمكنه من تضمين شعره بعضاً منها دون أن يحس القارئ أو السامع أنها ليست له، أو أنها مقتبسة من دواوين الآخرين لأن الشاعر قد لونها بلونه ووضعها ضمن إطار خاص به يصعب حين قراءتها معرفة أنها ليست أصيلة به.

- لقد تمكن ابن خفاجة من التأسيس لطريقة جديدة في الشعر سميت بالطريقة أو بالمدرسة الخفاجية والتي سرى على ضوئها الكثير من الشعراء أمثال ابن الزقاق البلنسي وغيره من الشعراء

- قصائد ابن خفاجة تتأسس على توالج الصور وترابطها وتعانقها فتتألف الصورة الجزئية لتكون الصورة الكلية للقصيدة، وقوام الصورة الفنية عند ابن خفاجة مرتكزة في قسم كبير منه على أساليب البيان والبدیع المختلفة، إذ توظيف المجاز عند هذا الشاعر يكاد يكون ضرورة من ضرورات الصناعة الشعرية عنده، لا يمكن التخلي عنها، أو تجاوزها بأي شكل من الأشكال، ولعل هذا ما

جعل فنه الشعري يرقى إلى درجة عالية من درجات سلم التصوير الشعري، ويتجلى خالدا رغم موت صاحبه ومرور زمن ليس بالقصير على ذلك.

- تحليل الصورة أفضى إلى نتيجة هامة متصلة بالصورة الشعرية وهي ارتباط ابن خفاجة بالبعد الرومانسي والبعد الدرامي، فأفضت الرومانسية إلى إخراج العواطف والمشاعر من نفس الشاعر بإضافتها على العالم الخارجي وخاصة على عناصر الطبيعة وأما البعد الدرامي فأفضى إلى بروز صراعات نفسية مختلفة نعتبر بعضها عن هموم الإنسان الأندلسي وتطلعاته ومشاكله من خلال الصور الشعرية، إضافة إلى ذلك قام الفعل بدور هام في الصور الشعرية، وتتشكل أهميته في حضوره الكمي بعدد كبير بوظائفه المتعددة التي تراوحت بين التعبير عن الثبات والسكون مع صيغة الماضي، والتعبير عن واقع الناس بالاستعمال المضارع والأمر كذلك.

- تبدو صور ابن خفاجة مرآة واضحة جلية تظهر فيها معالم حياته النفسية التي امتزجت بظواهر الطبيعة، فعدت صورته تعبيراً عن مشاعره الخفية في أعماقه وكشفاً عن ظروفه النفسية الكامنة وراء صلته بالطبيعة التي كانت في العالم الأول الذي استأثر باهتمامه واستحوذ على خياله فأدرك تمام الإدراك أنه مفطور على حبها ومسحور بجمالها

- وجد ابن خفاجة في الطبيعة مجالات كثيرة وتذكره بالمرأة في كل حين أو بمظاهر جمالية فيها، فأنشأ علاقة وثيقة بين المرأة والطبيعة، غير أن تأثير المرأة في هذه العلاقة هو الأقوى لأنها المحور الأساسي الذي يعود إليه ابن خفاجة في تشخيصه للطبيعة، فتعددت رموز المرأة واختلفت في صورته الشعرية، وظهرت ظهوراً رمزياً، إذ ابتعدت عن العقل واقتربت من الشعور، فغدت تدوينا لإحساساته اللاشعورية ودلالة على تجربته المؤلمة، التي تجلت من خلال مواقفه المختلفة، فلا يمكن الفصل بين المرأة والطبيعة، إذ المرأة تتجسد له في كل جزء من الطبيعة والطبيعة وسيلة لإبراز حالته النفسية التي يريد أن يعبر عنها، لذا كان شعره في وصف الطبيعة إفصاحاً عما رسخ في أعماقه وتعويضاً عن حرمانه بصور استقاها منها

- انعكست انفعالات ابن خفاجة على لغته الشعرية بشكل واضح إذ ليس هناك انفصال بين شخصية المبدع وما يقدمه من إنتاج إبداعي، فلا بد أن تنعكس شخصيته بتجاربها وانفعالاتها على إبداعه بشكل مباشر، ومن هنا كان إلحاحه على ظواهر لغوية بعينها كميزات أسلوبية ميزت أسلوبه كانعكاس طبيعي لعاطفته.

- لقد كان التكرار هو الظاهرة الأسلوبية الأبرز في ديوانه، إذ وظفه للتعبير عن أفكاره ومشاعره فقد ألح عليه بشكل لافت وقد ترجم التكرار حالة الشاعر النفسية المتأزمة والتي انعكست على لغته الشعرية، من خلال التكرار.

- لقد جاء إلحاح الشاعر على الأساليب الإنشائية واضحا في مواقع التأثير والانفعال، كما شكلت عناصر أساسية أقام عليها الشاعر بناء قصائده.

- لقد توسل ابن خفاجة في تشكيل موسيقى إبداعه بظواهر إيقاعية مختلفة من تجنيس وترديد وتصريع ووزن وقافية، يحاول أن يكون مناسبا لطبيعة شعره وقد لاحظنا غلبة البحور الطويلة.

- أكثر من استخدامه للمقاطع الطويلة التي تمنح للصوت امتدادا يتناسب مع رغبته الدائمة في مخاطبة الطبيعة أو مناجاتها، وتمثل ذلك في كثرة استخدامه للقوافي المردوفة والمؤسدة والقافية المطلقة وحروف اللين.

وفي الأخير يبقى أن نؤكد على أن هذه الدراسة ما هي إلا بداية لبحوث أخرى في مجال الأدب العربي القديم، ويبقى ابن خفاجة مدرسة تخرج عنها كبار الشعراء، وسيظل هذا الشاعر دائما الطائر الصيت الذي غنى الأندلس بكل فخر واعتزاز وإخلاص. مات ورحل وكله شوق وحنين إلى بلوغ الجمال الكامل في



الطبيعة والإنسان، وظلت أشعاره دائمة الذكر كأنها أناشيد مقدسة من عصر ولى

ومضى.



قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

المصادر:

- ابن منظور لسان العرب، المجلد الرابع، دار صادر بيروت، ط1، سنة 1997.
- الجاحظ، الحيوان، تحقيق هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت
- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق السيد رشيد رضا، دار المعرفة بيروت لبنان، 1402هـ-1981م
- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة تحقيق د محمد الاسكندراني، د م مسعود، دار المعرفة، بيروت لبنان، 1426هـ-2005م
- أحمد بن يحيى الطبري، بغية المتلمس في تاريخ رجال الأندلس، دار الكتاب 1967.
- ابن سعيد، المغرب في حلى المغرب، تحقيق شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ج2، 1964.
- المقري، نفح الطيب من نخل الأندلس الرطب وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب يوسف الشيخ، محمد البقاعي، دار الفكر بيروت، ط1، 1998.
- القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركائه، ط4، 1966م

- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد العبيد الخوجة، بيروت، دار الغرب الإسلامي، ط2، 1981.

الدواوين

- ابن خفاجة، الديوان، تحقيق سعدة عبد الإله، دار المعرفة بيروت لبنان، 2006.
- ابن زيدون، الديوان، تحقيق كرم البستاني، دار بيروت، 1979.
- أبو نواس، الديوان، تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالي، دار الكتاب العربي، ج3، بيروت، 1953.
- ابن الرومي، الديوان، تحقيق عبد الأمير علي مهنا، دار مكتبة الهلال، بيروت، ج2، 1998.
- ابن حمديس، الديوان، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، ط1.
- البحتري، الديوان، تقديم حنا الفاخوري، دار الجيل، بيروت، ط1، ج2، 1995.
- الرصافي البلنسي، الديوان، تحقيق إحسان عباس، دار الشروق، ط2.

المراجع:

المراجع باللغة العربية:

- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ط5، القاهرة، 1981.
- إبراهيم طه أحمد، تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع هجري، دار الكتب العلمية، بيروت، ط5، 1985.
- إبراهيم محمد شادي، الصورة بين القدماء والمحدثين، مطبعة السعادة القاهرة، ط1، 1991.
- أبو الرضا، النقد الأدبي الحديث، أسسه الجمالية ومناهجه المعاصرة، رؤية إسلامية، ط2، 1428هـ.
- أبو العدوس يوسف، الاستعارة في النقد الحديث، ط1، عمان، 1997.
- أبو العدوس يوسف، الأسلوبية بين الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، ط1، عمان، 2007.
- إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي، عصر الطوائف والمرابطين، دار الثقافة بيروت، ط7، 1985.
- أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب، القاهرة، 1998.
- أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، القاهرة، ط3، 1985.

- إسماعيل عز الدين، الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ط3، 1981.
- البجراوي رشيد، موسيقى الشعر عند شعراء أبولو، دار المعارف ط2، 1991.
- بدوي محمد مصطفى، كوليرج، سلسلة نوابع الفكر العربي، دار المعارف، القاهرة، مصر 1958.
- البشر كامل، علم اللغة العام، الأصوات العربية، مكتبة شباب القاهرة.
- البياتي سناء حميد، نمو منهج جديد في البلاغة والنقد، دراسة وتطبيق، ط1، 1998.
- جبير عبد الرحمن، ابن خفاجة الأندلسي، دار الآفاق الجديدة، ط2، 1981.
- جمعة حسين، الرثاء في الجاهلية والإسلام، دار معد، دمشق، 1991.
- جمعة حسين، المسبار في النقد الأدبي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003.
- جميل طليبا، علم النفس، دار الكتاب اللبناني، لبنان.
- جورج عبدو معتوق، ابن الرومي الشاعر المغبون، دار الكتاب اللبناني، لبنان، بيروت، ط1، 1975.
- جورج غريب، ابن الرومي، دراسة عامة، دار الثقافة بيروت، ط4، 1980.
- حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، الدراسة الفنية والعروضية، ج1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989.
- حماسة محمد عبد اللطيف، اللغة وبناء الشعر، ط1، القاهرة، 1992.

- حمدان العجايي، حياة وآثار الشاعر الأندلسي ابن خفاجة ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، ط2، 1982م.
- الخالدي صلاح عبد الفتاح، نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، شركة الشهاب، الجزائر، 1988.
- الداية محمد رضوان، ابن خفاجة - الذخائر 1- دار قتيبة، ط1، 1982.
- الداية محمد رضوان، ابن زيدون، سلسلة نوابع الفكر العربي، دار المعارف القاهرة، ط1، 1981.
- الدهمان علي أحمد، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، منهجا وتطبيقا، دار طلاس، ط1، 1986.
- الراقعي صادق، تاريخ آداب العرب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، ج3، 1974.
- رجا عيّد ، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، دراسة تأصيلية تطبيقية بين القديم والجديد لموسيقى الشعر العربي، منشأة المعارف الإسكندرية.
- الركابي جودت، الطبيعة في الشعر الأندلسي، مكتبة الأطلسي، دمشق، 1970.
- الزاوي خالد محمد، الصورة الفنية عند النابغة الذبياني، الشركة المصرية العالمية للنشر ومكتبة لبنان، القاهرة بيروت، ط1، 1992.
- الزرزموني إبراهيم أمين، الصورة الفنية في شعر علي الجارم، دار قباء، القاهرة 2000.
- الزيات أحمد حسن، دفاع عن البلاغة، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1967.

- السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، دار إحياء التراث العربي، بيروت.
- شفيح السيد ، الاتجاه الأسلوبى فى النقد، دار الفكر العربى، القاهرة، 1986.
- شفيح السيد ، قراءة النص وبناء الدلالة، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، 1999.
- الشكعة مصطفى، الأدب الأندلسي، موضوعاته وفنونه، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1979.
- الصانع عبد الإله، الخطاب الشعري الحدائوي والصورة الفنية، المركز الثقافي العربي، ط1، 1999.
- الصانع عبد الإله، الصورة الفنية معياراً نقدياً، ط1، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، 1987.
- صبيح البستاني ، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، الأصول والفروع، دار الفكر اللبناني.
- عبد التواب، الصورة الأدبية في القرآن الكريم، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان.
- عبد الحفيظ محمد حسن، الشاعر الرومانسي أبو القاسم الشابي، دار الوفاء، مصر، ط1، 1986.
- عبد الرحمن نصر، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، مكتبة الأقصى عمان، 1976.

- عبد السلام المسدي ، الأسلوب والأسلوبية، دار العربية للكتاب، ليبيا تونس،
1977.

- عبد العزيز حقيق، في النقد الأدبي، دار النهضة بيروت، ط2، 1972.
- عبد الفتاح صالح نافع، الصورة في شعر بشار بن برد، دار الفكر، عمان 1983.
- عبد الفتاح لاشين، البيان في ضوء القرآن، ط1، مصر، دار المعارف، 1984.
- عبد القادر الرباعي ، الصورة الفنية في النقد الشعري، الرياض 1984.
- عبد القادر الرباعي ، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، الأردن، ط1،
1980.

- عبد القادر الرباعي ، جماليات المعنى الشعري، التشكيل والتأويل، المؤسسة
العربية للدراسات والنشر، ط1، 1999.

- عبد القادر حامد، دراسات في علم النفس الأدبي، القاهرة، 1949.
- عبد المطالب محمد، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان للنشر، ط1، 1994.
- عبد الوهاب شكري، الإضاءة المسرحية، الهيئة المصرية للكتاب، 1985.
- عبد الوهاب شكري، النص المسرحي، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، ط2،
2001.

- محسن ياسين، الصورة الشعرية، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر
والتوزيع، لبنان بيروت، 1982.

- محسن محمد طه، مفهوم الإبداع في الفكر النقدي عند العرب، عالم الكتب،
القاهرة، ط1، 2000.

- محفور جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار الثقافة، القاهرة، 1984.
- علي البطال، الصورة الشعرية في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني هجري، دار الأندلس، ط2، 1981.
- عليان عبد الرحيم مصطفى، تيارات النقد الأدبي في الأندلس في القرن الخامس هجري، مؤسسة الرسالة بيروت، ط2، 1986.
- عمري محمد، تحليل الخطاب الشعري للبنية الصوتية في الشعر، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، الدار العلمية للكتاب، ط1، 1990.
- عياد شكري محمد، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، ط1، 1968.
- عياد شكري، اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب، ط1، أنترناشيونال بورس، القاهرة، 1988.
- عيد رجا، البحث الأسلوبي، معاصرة وتراث، منشأ المعارف، الإسكندرية، 1993.
- فتوح محمد أحمد، الرمز والرمزية، في الشعر المعاصر، دار المعارف، ط3، 1984.
- فضل صلاح، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، ط1، مؤسسة مختار للنشر، القاهرة، 1992.
- فضل صلاح، قراءة الصورة وصورة القراءة، دار المشرق، القاهرة، ط1، 1997.
- فبارة فخر الدين، الأختل الكبير، حياته وشخصيته وقيمتة الفنية، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط2، 1979.

- قطب سيد، التصوير الفني في القرآن الكريم، دار الشروق بيروت، ط7، 1982.
- كامل حسن البصري ، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، موازنة وتطبيق، مطبعة المجمع العالمي العراقي، 1987.
- لومي محمد، في الأسلوب والأسلوبية، مطابع الحمضي، ط1.
- محمد الحلو مصطفى، موسيقى الشعر، الأردن، 1995.
- محمد نصر الدوكالي ، جامع الدروس العروضية، منشورات جامعة ناصر، ليبيا، ط1، 1997.
- مغربي حافظ، صورة اللون في الشعر الأندلسي، دار الناهل بيروت، لبنان، ط1، 2009.
- مفتاح محمد، دينامية النص، المركز الثقافي العربي بيروت، ط1، 1987.
- ملياني الأحمدي موسى بن محمد، المتوسط الكافي في علم العروض والقوافي، ط2، 1969.
- منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1990.
- ناصف مصطفى، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، 1984.
- نور الدين السد ، الأسلوبية وتكوين الخطاب، ج1، دار هومة، الجزائر، 1997.
- نور الدين السد ، الشعرية العربية دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.

- نور الدين حسن محمد، ابن خفاجة شاعر شرق الأندلس، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 1990.
- هلال ماهر مهدي، جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، طبعة وزارة الثقافة والإعلام، العراق، 1980.
- هلال محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، دار العودة بيروت، ط1، 1982.
- ميكل أحمد، الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، دار المعارف القاهرة، ط7، 1979.
- هيمة عبد الحميد، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 1999.

المراجع الأجنبية:

- Georges Mounin ; Dictionnaire de linguistique ; Paris
- pierre guiraud ; la stylistique ; 5^{eme} ed ; paris
- sémiotique Dictionnaire raisonne de la théorie de langage, hachette livre 1993

المراجع المترجمة:

- رينيه وبلك وأوستن وارن، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، دمشق، 1972.
- كوليردج، سيرة أدبية، النظرية الرومانتيكية في الشعر، ترجمة حسان، مصر، 1971.
- سي-دي- لويس، الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف الجينابي، بغداد، 1982.
- بيير جيرو، الأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، مركز الانتماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، 1994.
- جورج لاكوف، ومارك جونز، الاستعارات التي نحيا بها، تر عبد المجيد جبهة، دار توبقال للنشر، الدوا البيضاء المغربية، ط2، 2009.
- أنيكست، تاريخ دراسة الدراما من هيجل إلى ماركس، تر ضيف الله مراد، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالمي للفنون المسرحية، دمشق سوريا، 2000.
- أرسطو فن الشعر، تر شعري عياد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967.

المجلات:

- الأضر عيوس، الصورة الكنائية في القصيدة الجاهلية، مجلة الآداب، قسنطينة، الجزائر، عدد 4، 1997.
- صبري حافظ، جماليات الحساسية والتغيير الثقافي، مجلة فصول، عدد 4، 1986، الصادرة عن الهيئة العامة للكتاب، القاهرة مصر.
- حافظ دباب، جماليات اللون في القصيدة العربية، مجلة فصول، عدد 5، 1985، الصادرة عن الهيئة العامة للكتاب، القاهرة مصر.
- عبد القادر الرباعي، معنى المعنى، تجليات في الشعر المعاصر، مجلة فصول، مبد1، خريف، 1996، الصادرة عن الهيئة العامة للكتاب، القاهرة مصر.
- مباد محمود، الأسلوبية الحديثة، مجلة فصول، مبد1، عدد2، 1981، الصادرة عن الهيئة العامة للكتاب، القاهرة مصر.
- أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، مجلة فصول، مبد5، عدد1، 1984، الصادرة عن الهيئة العامة للكتاب، القاهرة مصر.

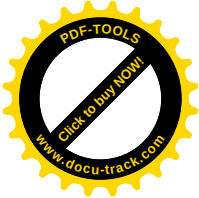
الرسائل الجامعية:

- بن مالك حسن، تجليات الاتجاه النسقي في النقد الروائي العربي، أطروحة دكتوراه دولة، مخطوطة بكلية الآداب، قسم اللغة العربية، جامعة وهران، برونه محمد، الخصائص الأسلوبية في شعر ذي الرمة أطروحة دكتوراه دولة، مخطوطة بكلية الآداب، قسم اللغة العربية، جامعة وهران، 2008.





الفهرست



الفهرست

البسمة	
شكر	
إهداء	
مقدمة	أ

مدخل

الأسلوبية: المفاهيم والاتجاهات

02	الأسلوبية: تعريفها
05	اتجاهات الأسلوبية ومناهجها
05	- الأسلوبية التعبيرية
06	- الأسلوبية البنائية
06	- الأسلوبية التأصيلية

06		الأسلوبية النفسية الاجتماعية
07		الأسلوبية الأدبية
08		- مبدأ الانزياح
10		- مبدأ الاختيار
10		- مبدأ التركيب

الفصل الأول

ابن خفاجة حياته شعره ومصادر

صوره

14		حياة ابن خفاجة
18		فنون الشعرية
24		مصادر الصورة في شعر ابن خفاجة
24		- الطبيعة
28		- الموروث الشعري الأندلسي

37		- الموروث الشعري المشرقي
44		بين الأصالة والتقليد

الفصل الثاني

مفهوم الصورة الفنية

49		الصورة لغة واصطلاحاً
50		مفهوم الصورة عند النقاد العرب
		القدامى
56		الصورة الفنية عند الأندلسيين
58		مفهوم الصورة في النقد الحديث
58		- عند المحدثين العرب
61		- عند المحدثين العرب
73		- أهمية الصورة

الفصل الثالث

مستويات التحليل الأسلوبى للصورة

الفنية

75		مستوى الصورة
75		الصورة وانحراف الدالة
76		- الصورة التشبيهية
80		- الصورة الاستعارية
85		- الصورة الكنائية
89		- الصورة اللونية
96		المظاهر الدرامية فى صور ابن خفاجة
105		المستوى التركيبى
105		- نظام الجملة
108		- أنماط التوكيد
110		الأمر



112		الاستفهام
114		مستوى الموسيقى
114		الموسيقى الخارجية
116		- البنية العروضية
123		- القافية
124		- نظام التقفية
124		- حرفه الروي
125		- القوافي المردوفة
126		- القوافي المؤسسة
127		- توافق العروض والضرب
128		الموسيقى الداخلية
129		- التكرار



130		- التكرار على مستوى الحرف
136		- التماثل الصوتي الداخلي
136		- الجنس
138		- حسن التقسيم
139		- الطباق والمقابلة
142		الخاتمة
148		قائمة المصادر والمراجع
159		الفهرست

الملخص

يرتكز موضوع البحث حول دراسة الصورة الفنية في شعر ابن خفاجة، وينحصر في مستوى الصورة باعتبارها أساسا فنيا، لما يتميز به ابن خفاجة من خصائص فنية تتجلى بوضوح في التصوير الفني، الذي طبع موضوعاته بصفة عامة ووصفه للطبيعة بصفة خاصة. وفكرة البحث تتناول نصا قديما بمنهج نقدي حديث لتعيده إلى النقد والتحليل بشكل جديد، فكان المنهج الفني الذي يقوم على التحليل الأسلوبي للعمل الشعري ليس بعيدا عن مفهوم الصورة باعتبارها بناء فنيا أسلوبيا، يكون جزءا عضويا من الصياغة الفنية للعمل الشعري، وقد قسم البحث إلى مدخل وثلاثة فصول وخاتمة.

تناول المدخل الأسلوبية ونشأتها ومفهومها وكيفية تعاملها مع النص وعلاقتها باللغة، مع ذكر آليات التحليل الأسلوبي، والفصل الأول جاء بعنوان "حياة ابن خفاجة وشعره" فتناول مراحل حياته والعوامل التي أثرت في بناء شخصيته ومميزاته الشخصية. أما الفصل الثاني اهتم بمفهوم الصورة لغة واصطلاحا، ثم مفهومها عند العرب القدامى والمحدثين العرب والغربيين، وكيف نظروا إليها وتعاملوا معها.

والجانب التطبيقي من الدراسة كان من نصيب الفصل الثالث، وقد اعتمد على المنهج الأسلوبي الذي يتخذ من اللغة أساسا للدراسة الفنية، على اعتبار اللغة هي الأداة التي يستخدمها المبدع في تشكيل مادته الفنية فتتبع الظواهر اللغوية المميزة التي ألح عليها ابن خفاجة في تشكيل صورته الشعرية، وتناول أشعاره بالتحليل على مستويات اللغة: مستوى الصورة، مستوى التركيب، مستوى الموسيقى.

وتأتي في الأخير الخاتمة لتكون محصلة لأهم نتائج البحث والدراسة.

الكلمات المفتاحية:

الصورة الفنية؛ ابن خفاجة؛ الأندلس؛ الطبيعة؛ الشعر؛ النقد؛ الأسلوب والأسلوبية؛ الصورة اللونية؛ المظاهر الدرامية؛ المناهج الحديثة.