وزارة التعليم العـالي والبحث العلمي
جامعة زيان عاشور بالجلفة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

بناء القصيدة في شعر ابن الخلوف القسنطيني

ـ ديوان جنى الجنَّتيْن في مدح خير الفرقتين أنمـوذجا ـ

مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات شهادة الماجستيـر في اللغة والأدب العربي
تخصص الأدب العربي قديما وحديثا

إعداد الطالب :
جـمـال رقاب

إشراف الدكـتور :
لخـضر لوصيف

الموسم الجامعي : 2014 / 2015

وزارة التعليم العـالي والبحث العلمي
جامعة زيان عاشور بالجلفة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

بناء القصيدة في شعر ابن الخلوف القسنطيني

ـ ديوان جنى الجنَّتيْن في مدح خير الفرقتين أنموذجا ـ

مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات شهادة الماجستير في اللغة والأدب العربي
تخصص الأدب العربي قديما وحديثا

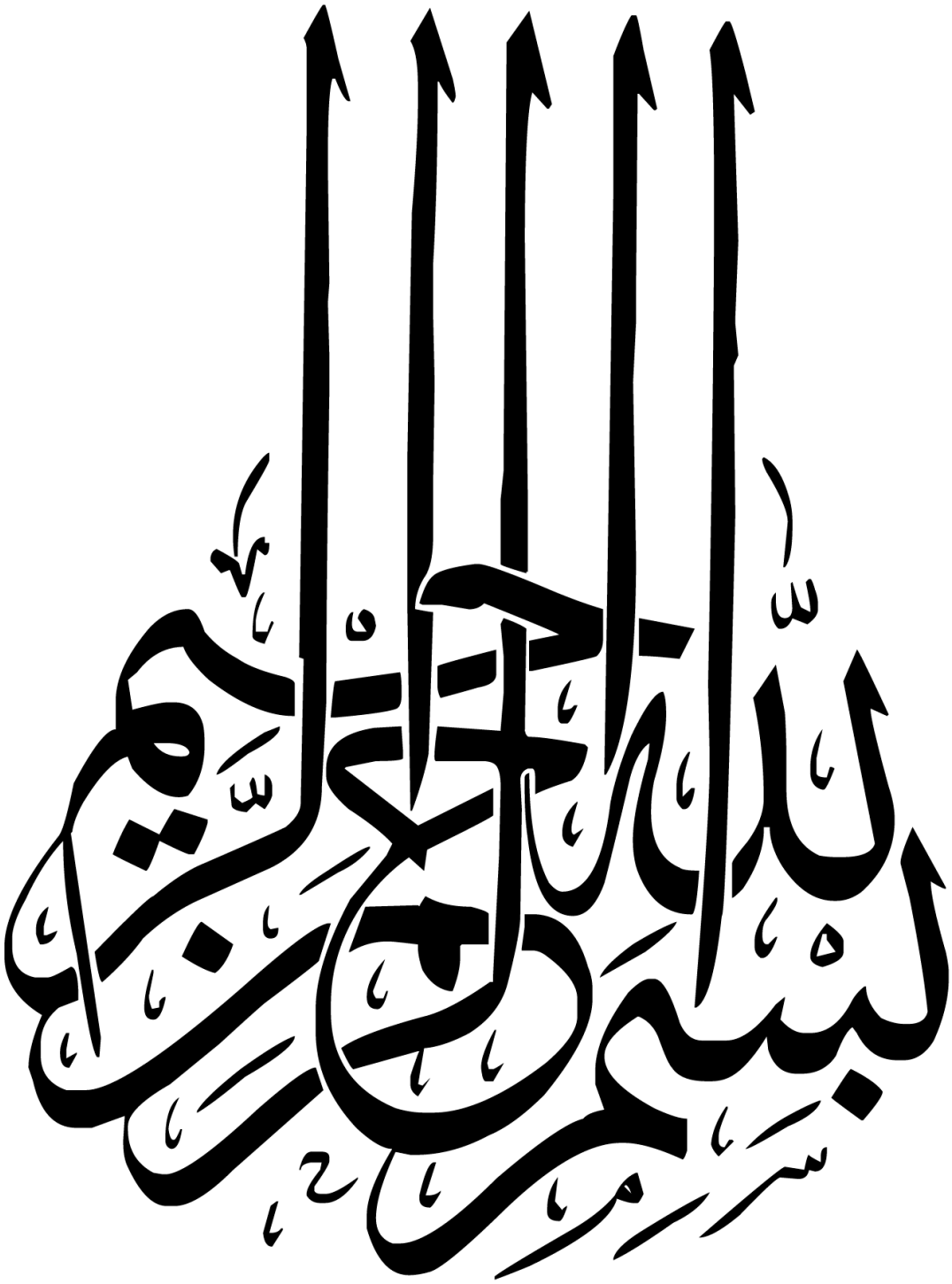
إعداد الطالب :
جـمـال رقاب

إشراف الدكتور :
لخـضر لوصيف

أعضـاء لجنة المـناقشة

د. بوعيشة بوعمارة	أستاذ محاضر.أ	جامعة الجلـفة	رئيـسـا
د. لخـضر لـوصيف	أستاذ محاضر.أ	جامعة الجلـفة	مشـرفا ومقررا
د. مســـعود عـامـر	أستاذ محاضر.أ	جامعة الأغواط	عضـوا مناقشا
د. بـوبكر بـوشـيبة	أستاذ محاضر.أ	جامعة الجلـفة	عضـوا مناقشا

الموسم الجامعي : 2014 / 2015


بسم الله الرحمن الرحيم

تشكّـرات

إن في مــثل هذه اللــحظات لَيتوقّف اليراع ليفكر قليلا ، قبل أن يخـط حـروف الشكـر والامتـنان ... لا ليقفَ ، بل لـيجمعها في كـلمات وإن تبعثرت الأحرف و عـبثاً نحـاول تجـميعها في سطـور تـمرّ من خـيالاتِنا لتصلَ إلى من نحب ... ومـا تسنَّى لنا في هذه العُجالة ... ونحن نخطو خطوتنا ، إلا أن نخصَّ بجزيل الشكر والعرفان كل من أشعل شمعة في دربـنا ، وإلى من وقف على المنابر ليعطي من حصيلة فكره ما يسدّ حاجتنا من العـلم .

إلى الأســاتذة الكـرام في كـلية الآداب واللغات دون تمييز، وعــلى رأســهم الدكتـور : " لخضر لوصيف " الذي تفضل بإشرافه على هذا البحث المتـــواضع فجزاه الله عنا كل خير ، وله منا كل التقدير والاحترام . والذي نقول له بشْراك قول رسول الله ﷺ : " إن الحـوت في البـحر ، والطــير في السماء ، ليصلّون على معلم الناس الخـير " .

كما نتوجه بالشكر الجزيل لراعي جـامعة زيان عـاشور الأســتاذ الدكـتور علي شكري " ، ورئيس قـسم اللـغة العـربية وآدابها الدكتور " محمد قراش " وعميد كلّيتها الدكتور " عبد الوهاب مسعود" ، وإلى الذين علّمونا مبدأ التــفاؤل والمضيّ قُدما إلى الأمام وحافظوا علينا . . . كما يُحافَظ على الـدرّ النفيس .

وإلى من وقف إلى جـانبنا ـ بعـلمه ـ كـلّما عَـدَلْنا عــن الطريق ، الأستاذ الدكــتور " محمد خلـيفة " .

إهـــــــــداء

يا دفْـقةَ الرّوحِ في التِّذكارِ إِنْباهُ
شَـريعةً في الوَرى قدْ خَطَّـها اللهُ
أُهْدي السَّــلامَ على الأنْسامِ مَحْمَلُهُ
فحيثُ شاءَ الهَوى ذِي الرِّيحُ مَجْراهُ
إلى اللَّـذيْنِ أضـاءَا مُهْجةً بـدمِي
فَربَّيَانِي على ما كــنتُ أرْضَاهُ
الوَالِــدانِ هُـمَا : " أمِّـي" بِـعِزَّتِها
وَوَالِدِي في سَما الأحْزان ألْقَاهُ
إلى الذي مُذْ بكَـتْ أَوجاعُ غُربتِنَا
رَحــيلَهُ كَـفْكَفتْ دَمْعـيَّ يُمنَاهُ
أَلْقاهُ في غَيْهبِ الأجْـداثِ مُبتسِمًا
أَوَّاهُ مِنْ ظُــلمةِ الأكْـفانِ أَوَّاهُ
" عَمِّي" الذي لوْ بَكَيْتُ الدّهرَ أَجْمعَهُ
لَمَا كَـفانِي دَمِي وَالدّمعُ وَالآهُ
أُهْدي السَّلامَ إلى الأصْحابِ في وَطَنِي
إلى الجَميعِ سَــلامِي جَلَّ مَعْنَاهُ
بَعثتُ كلَّ طُيورِي الكُنْتُ أحْـملُهَا
(مَنْ لمْ يُصبِّحهُ طيرُ الحُبِّ مَسَّاهُ)

جــمـال

مقدمـــة

مقـــدمة :

حينما ينتابُ الشَّاعرَ إلهامٌ تتدافع الكلماتُ بقلبه وترتصُّ الأحاسيسُ وتتداعى دونَ سابقِ خاطر ، وبينما تنثالُ الأفكارُ والرُّؤى الشِّعريَّةُ تبدأ في الارتصاف بشكلٍ معيَّنٍ ، يُوحي بهندسةٍ ملهِمةٍ . وحينما يفرغُ الشَّاعرُ من نزعاتِ هذه الحالة ، يُجهِّز هندستَه البنائيَّةَ لنصِّه بأثاثٍ ، قد يبعثُ ارتياحًا بنفْس ما يرتادُه أو نفورًا ، وبهذا المنطلق تضيعُ نصوصٌ شعريَّةٌ في زخم هذه الهندسةِ أو تتألَّق . . . إذ طالما حسبَ بعضُ الشُّعراءِ أنَّ التَّنميقَ اللَّفظيَّ أولى بالاحـتفاء من أيَّة نزعةٍ أخرى ، ولكنَّ الهندسةَ بمكوناتها الجماليَّة من لغةٍ وتصويرٍ وموسيقَى ، ستكون أبلغَ وأوقرَ بالسَّمع والقلب في ثوبِ إجادةٍ سياقيَّةٍ – قد تكون بسيطةً ممتنعةً – حافلةٍ بمخيالٍ بليغٍ ، وانسيابيَّة مبهرة .

ويمثل بناء القصيدة في عمومها ، والقصيدة المدحية بوجه خاص ، جانبا من عملية نسيجها الفني ، وآلية من آليات تواصلها المعرفي الذي يتماشى وفق منظومة من القيم الجمالية ، والعدول عن هذا البناء يمثل انتهاكا لحرمة الجمال الفني الذي ارتبط به قديما ، وسنسعى في هذه الدراسة للكشف عن أنماط التشكيل وأثره في بناء النص ، وذلك في ضوء دراسة تطبيقية على مدونة تعدّ جديرة بالاهتمام وهي ديوان (جنى الجنتين في مدح خير الفرقتين) لابن الخلوف القسنطيني ، وإن كان هناك جانب مدروس في هذا الديوان ففحواه حول سيرة الرجل وشعره بوجه عام ، أو حول اقتباساته وتناصّاته اللغوية ، وهذا كافٍ ليشجعنا على التنقيب في الزوايا التي لم تجد كبيرَ الاهتمام ، والتي يجـدر البحث في مكـامنها ، كطريقته في بناء قصائده ، وتشكيل اللغة والصورة الإيقاع عنده ، ورأينا أن هذه التشكيلات تكمل بعضا مما بُتِر ونقص من الدراسات السابقة حول الموضوع ، وبهذا كان عنوان (**بناء القصيدة في شعر ابن الخلوف القسنطيني ـ ديوان جنى الجنتين في مدح خير الفرقتين أنموذجا ـ**) عاكسا لفحوى هذه الثلاثية من التشكيل مع إضافة جانب التناص بما هو سمة بارزة في الديوان .

ليس من ريب أن ما يدفعنا إلى الخوض في هذا الموضوع هو التعريف بهذه الشخـصية الأدبية الجـزائرية وتقديمها إلى الناس ، ومن أجل ذلك حاولنا البسط في شعر شاعر قسنطينيّ المولد ، حميريّ النسب ، مغربيّ الأصل ، جزائريّ الوطن ألا وهو ابن الخلوف القسنطيني وجعلنا ديوانه (جنى الجنتين في مدح خير الفرقتين) مدونة نشتغل عليها لقداسة مضامينها وشـرفها . كما حملتنا معـرفة الزوايا الفنية المظـلمة التي لم تُـنرْ من الديوان على سبر أغوارها و تقفّي كنْهِها ، لا جرمَ وأن الشاعر ابن الخـلوف قبس من التراث مضامينَه ، ومن اللغة

معانيها ، ومن الإيقاع زخرفَه وزينتَه ، فوشّى بهذه تلك ، والخوض في معرفة هذه الزوايا المظلمة من موضوعية الاختيار . والإشكالية العامة التي تحاول الدراسة تفصيلها والإجابة عن مضامينها هي :

- ما مكونات بناء القصيدة المدحية النبوية في ديوان ابن الخلوف القسنطيني ؟
- وإلى أي مدى يساعد تضَامُّ معطيات هذه البنى اللغوية في انسجام النص وتعاضدها في تشكيله ؟
- وما هي أهم المرجعيات الفنية والشعرية والفكرية التي اتكأ عليها الشاعر في صياغة عناصر بنائه للقصيدة المدحية ؟

ولا نودّ الحديث عمّا واجهناه من عقبات وصعوبات في تكوين وجمع هذا البحث ، فهو كأيّ دراسة أكاديمية تتلقّاها العراقيل ، ويكفينا من هذه الصعوبات ذِكْر المفارقة بين ندرة ما يُعنى بتفاصيل حياة الشاعر وتضارب الآراء حول سيرته ، وبين وفرة ما يُعنى بالتشكيل اللغوي والصّوري والإيقاعي في الشعر عموما ، وهذه الوفرة في ما ذكرنا صعّبت علينا الإلمام بالمادة العلمية ، بالإضافة إلى اختيارنا مدوّنة شعرية يملك صاحبُها نَفَسا شعريًّا فذًّا مما صعّب وأشكَلَ علينا حصرها من كلّ النواحي الجمالية فيها ، على أنّنا اجتهدنا في بعض المسائل والبديهيات فضمَّنّاها في ثنايا الدراسة ولا ندّعي بذلك العلمَ في شيءٍ .

ومن أجل موضوع دقيق و مضبوط المعالم ، تحيط به الجدِّية و النفعية ، كان لزاما علينا اتّباع منهجٍ يوفّقنا في الدراسة والبحث ، واختيارنا لموضوع لا يحصره منهج واحد صعّب علينا تحديد هذا الأخير فارتأينا أن نزاوج بين المنهج التحليلي الفني و الإحصاء لتناسبهما وعنوانَ البحث ومضامينه من حيث بناء اللغة و الصورة و الإيقاع ، فيحكمان على العمل الأدبي بمقدار ما في صياغته ومضمونه من فن ، وهذا ما يحدد تراتبية منطقية تَسِمُ البحث ، بالإضافة إلى الاستئناس بمنهج وصفي في مستهلّ الدراسة وشقّها النظري ، وهذه التراتبية تحدّدها الخطة مقسمة إلى مهاد نظري وثلاثة فصول .

وقد تضمّن المهاد النظريّ للدراسة سيرورة تاريخية لقصيدة المدح والمديح النبوي في التراث العربي حتى القرن التاسع للهجرة ، كما حددنا ترجمة للشاعر ابن الخلّوف صاحب الديوان ، وشملتْ أهمّ محطّات حياته في ظلّ الدولة الحفصية .

وتناول الفصل الأول تشكيل اللغة وبناءها عنده من خلال الحديث عن مفهومها وطبيعتها في القصيدة المادحة كإطار نظري ، إلى جانب دراسة قيمة اللغة الشّعرية في الديوان فتمثّلت هذه القيمة في إيحائية الأصوات والألفاظ والتراكيب وعنصر التناص بما هو سِمةٌ بارزة في الديوان ، بالإضافة إلى المعجم الشعري للشاعر .

أما الفصل الثاني فخصصناه للصورة الشعريّة وتجلّياتها في ديوان – جَنَى الجنّتيْن – فحدّدنا مفهومها العام وتداولها بين النقاد القدامى ، وأشرنا إلى آرائهم فيها ، وكشفنا عن أنماط الصورة المدحية عند الشاعر والمتمثّلة في الأوجه البلاغية المعهودة من تشبيه واستعارة وكناية ، فمثّلنا لكل صورة بنماذج منتقاة تكشف عن قدرة أدبية في النص الشعري ، وبيّنا المصادر والرّوافد الطبيعية والدينية والمعرفية التي استقى منها الشاعر ابن الخلّوف أفكاره .

وفي الفصل الثالث تناولنا بالبحث والاستقراء تشكيل الإيقاع من خلال الديوان ، فمهّدنا بمفهوم الإيقاع وقيمة الموسيقى الشعرية وعلاقتها بالشعر والغناء في صبغة نظرية ، لنتدرّج بذلك إلى تحديد عناصر التشكيل الإيقاعي والمتمثّل في الإيقاع الخارجي (الأوزان والقوافي) ، وفي الإيقاع الداخلي من تكرار وتوازٍ تركيبيّ ، وذيّلنا دراستنا بخاتمة كانت خلاصة ما توصنا إليه من نتائج .

و لم ينل ابن الخلوف القسنطيني موفورّ الحظ من الدراسة والبحث المعمق ، سواء تعلق الأمر بأصحاب الاهتمام من الباحثين الأكاديميين إلا ما جاء في أشتات بعض الرسائل الجامعية والمجلات الدورية ، أو ما كتبه بعض العارفين به على نحو تحقيق العربي دحو – من جامعة باتنة – للديوان ، وكتابه الموسوم بـ (ابن الخلوف وديوانه جنى الجنتين في مدح خير الفرقتين) الذي صدرت طبعته الثانية سنة 2007 عن وزارة الثقافة وديوان المطبوعات الجامعية و تصدر طبعته الثالثة قريبا عن مديرية الثقافة لولاية قسنطينة ، والذي يتناول فيه صاحبه حياة الشاعر خلال عصره من كل جوانبه السياسية و الاجتماعية و الثقافية ، ويتعمق في الظروف التي لعبت دورا بارزا في تكوينه الفكري وبروز شاعريته ، وخاصة في الجانب الديني . كما يحقق نسخ مخطوط الديوان العديدة ويقارن بينها قبل أن يغوص في ثنايا قصائده الصوفية ويعرض السمات اللغوية و التركيبية في شعره ، وهذه الدراسة حول الشاعر وعصره وديوانه تمثل عملا جادا في دراسة الحركة الأدبية في المغرب العربي عامة ، والجزائر خاصة .

إلى جانب رسائل جامعية أنجزت عن الشاعر وهي مخطوطة ومنها رسالة الدكتورة حورية رواق وهي أستاذة بجامعة خنشلة والدكـتورة حياة معاش أستاذة بجامعة بسكرة في مقالها بمجـلة كلية الآداب والعـلوم الإنسانية و الاجتـماعية العددين 27 / 28 ، 2012 ، والمعنْوَن بـ (اللغة التأويلية في شعر ابن الخلوف القسنطيني – التائية الكبرى أنموذجا –) يضاف إلى ذلك مقالها بنفس المجلة في عددها السادس – جانفي 2010 – و المعـنون بـ : (التناص القرآني في تائية ابن الخلوف القسنطيني – دراسة فنية –) والذي حاولت من خـلاله – في حدود ستة عشر صفحة – البحث عن النصوص الغائبة فكريا من القرآن الكريم ، أين يكتسب النص جماليته اللغوية من جمال اللغة القرآنية . ومع هذا فهذه الدراسة لا تكفي ، لأن اللغة وحدها لا تنير مكامن الجمال ولا تبرز حدوده في الديوان ، إذا لم تكن ضمن تشكيل ثلاثي هو (اللغة ، والصورة ، والإيقاع) وهذا حدّنا في البحث وعمود الرّحى فيه . بالإضافة إلى ما اقتضبته الأساتذة سعاد الوالي في مجلة المخبر التي تصدر عن جامعة بسكرة في عددها التاسع 2013 والموسوم هو الآخر بـ (الرمز الأنثوي في القصيدة المولدية – ديوان جنى الجنتين لابن الخلوف القسنطيني نماذج منتقاة – وهو عنوان خاطئ لأن الديوان كله لا توجد فيه مولدية واحدة قائمة بذاتها ما يعني أن الأمر قد اختلط عند صاحبة البحث بين قصيدة المديح الديني أو المديح النبوي تحديدا و المولديات وهي بهذا تقدم عملا أدبيا وعلميا مشوّها ، ولست أدري كيف لم تنتبه إلى هذه الخصوصية ، و الشاعر قد حدد مضمون ديوانه في مقدمته الخاصة بخط يده .

وتهدف هذه الدراسة إلى :

- التعريف بالتراث الفكري و الأدبي والشعري الجزائري في مرحلة من مراحل تاريخها الثقافي .
- التعريف بعَلَم جزائري بارز من الشعراء هو الشاعر ابن الخلوف القسنطيني ، الذي كان له بعض التأثير في حركية المجتمع الجزائري .
- التعريف بديوان الشاعر وتقريبه من الجمهور الجزائري الواسع .
- معرفة مضامين وموضوعات الإبداع الأدبي في الديوان وحصر القضايا الأدبية والنقدية المثارة عند صاحبه
- دراسة الأعمال الإبداعية فيه لمعرفة مدى تطوّرها الفنّي ، وتحديد صلتها بالتراث من ناحية وعلاقتها بالاتجاهات الجمالية الحديثة و المعاصرة من ناحية ثانية .

- بيان مدى إتباعه للسابقين من عصور الأدب الزاهية ، ومعارضته إيّاهم ، من خلال إبداعاته الشعرية المتنوعة ، ثم إبراز الجديد في بعض قصائده .
- محاولة الكشف عن أسلوب متفرد في الصياغة المدحية من خلال بناء القصيدة عند هذا الشاعر الجزائري العظيم .

مهـاد نظـري

- أصالة المديح في الشعر العربي
- المـديح والتـكـسب
- المديح النبوي حتى القرن التاسع للهجرة

01 – أصـالة المـديح في الشّعر العـربي :

إن موضوعات القصيدة العربية كثيرة ومتنوعة ولعل السبب المباشر في تنوعها وتشعب ميادينها يعود إلى " تنوع مظاهر الحياة الثقافية والسياسية وتعدد المؤثرات الاجتماعية والاقتصادية وسوى ذلك "[1] .

ويتضارب مصطلح (المـوضوع) في القـصيدة العـربية عـند النـقاد ، فـمن قـائل بأنـها : (أغراض) إلى من يسميها (بيوت الشعر) أو (أركان الشعر) ، ومع اختلاف كل هذه التسميات لدى العارفين بالأدب ونقده ، اختلفت تقسيمات هذه الموضوعات والأغراض ، ولعل ما ذهب إليه حازم القرطاجنّي يعدّ أعمّها وأشملها تقسيمًا – في حدود رأينا – فهو يصنّف الموضوعات الشّعرية في أربعة أقسام هي : " التّهاني والتّعازي وما معها ، والمدائح وما معها ، والأهاجي وما معها " [2] ، والقرطاجنّي فيما ذهب إليه من تقسيمٍ لم يخـــالف القدماء ، بل " أضاف إلى كل موضوع ما معه من موضوعات فرعية . وإذا كان القـدماء يختـلفون في عـدد الـموضوعات ، فإن أغلبهم أشـار إلى الـمدح والهجاء وأقام على هذيْن الموضوعين تفريعاتٍ وتنويعاتٍ " [3] .

ويعدّ موضوع المدح أعلاها مرتبة ومنزلة ، ذلك أنه أبرز الفنون الشعرية عند العرب على الإطلاق ، " رافق الشعر منذ نشأته الأولى كما يرافق الوتر العود ، فعلى الرغم من التطوّرات التي طرأت على العملية الشّعرية ومن التّبديل الذي أصاب الشّعر من حيث المفاهيم والمقاييس ، فإن المديح لم يغب في يوم من الأيام عن مسـرح الشعر " [4] وهو فن من فنون الشعر الغنائي يقوم على " ثناء حسن يرفعه الشاعر إلى إنسان حي ، أو جماعة أحياء ، عرفانا بالجميل ، أو طلبا للنوال ، أو رغبة في الصفح و المغفرة " [5] ، ويقوم على عاطفـة الإعجـــاب ، " ويعبر عن شعور ـ تجاه فرد من الأفراد أو جماعة أو هيئة ـ ملك على الشـاعر إحساسَه ، وأثـار في نـفسه روح الإكـبار والاحترام لمن جعله موضع مـديحه وفي هذا الفن من الشعر تعداد المزايا الجميلة ، ووصف للشمائل

1 – السدّ ، نور الدين ، الشعرية العربية ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ج 2 ، 2007 ، ص 175.

2 – القرطاجني ، حازم ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تح : محمد الحبيب بن الخوجة ، دار الغـرب لإسلامي ، بيروت لبنان ، ط 3 ، 1981 ، ص 341 .

3 – السّد ، نور الدين ، المرجع نفسه ، ص 79 .

4 – ناصيف ، إيميل ، أروع ما قيل في المديح ، دار الفضائل ، سوريا ، ط 1 ، 2009 ، ص 11 .

5 – رومية ، وهب ، قصيدة المدح حتى نهاية العصر الأموي ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، سوريا ، 1981 ، ص 20 .

الكريمة ، وإظهار للتقدير العظيم الذي يكنّه الشاعر لمن توافرت فيهم تلك المزايا وعُرفوا بمثل هـاتيك الصّفات والشّمائل " [1] .

والحديث عن الصفات والشمائل يجرنا إلى ذكر الفضائل الإنسانية الخالدة التي اعتادت العرب أن تمتدح بها في الشعر ، يقول ابن طباطبا العلوي في معرض حديثه عن الفضائل الإنسانية في مديح العرب : " وأما ما وجدته في أخلاقها ومدَحت به سواها ، وذمت من كان على ضد حاله فيه ، فخلال مشهورة كثيرة : منها في الخَلْق الجمالُ ، والبَسْطة ومنها في الخُـلُق السخاءُ والشجاعة ، والحِلم والحـزم والعزم ، والـوفاء ، والعفاف ، والبِـرّ والعقل ، والأمانة ، والقناعة ، والغيرة ، والصدق ، والصبر ، ... " [2] ، وأمّا قدامة بن جعفر فيرى أن المدح " ينبغي أن يعوّل على الفضائل النّفسية فحسب ، لأنّ الناس ينبغي أنْ تتفاضل من حيثُ هم ناس ، لا من حيثُ ما هم مشتركون فيه مع سائر الحيوان ، وذهب إلى أن جماع هذه الفضائل ينحصر في أربع هي العقل والعفّة والعدل والشجاعة ، كما تحدث عن أقسام هذه الفضائل ، وأضاف تركيب بعضها مع بعض فمن أقسام العقل مثلا : ثقابة المعرفة والبيان والسياسة والعلم والحلم وغير ذلك مما يجري هذا المجرى ، وإذا ركب العقل مع الشجاعة نتج عن ذلك صفات مثل : الصبر على الملمات ونوازل الخطوب ، والوفاء ، والإيعاد ، وهكذا دواليك " [3] .

وفي هذين القولين إشارة واضحة المعالم ، إلى أن المديح من أقدم فنون الشعر – إن لم يكن أقدمها – ذلك لارتباطه الوثيق بالقيم الجاهلية وأعرافها ، وما اقتضاه حب القبيلة والدفاع عن أحسابها وأعراضها وتخليد مآثرها وأيامها .

1 – ناصيف ، إيميل ، المرجع السابق ، ص 09 .

2 – العلوي ، ابن طباطبا ، عيار الشعر ، تح : عبد العزيز بن ناصر المانع ، دار العلوم للطباعة والنشر ، الرياض ، 1985 ، ص 18 .

3 – ابن جعفر ، قدامة ، نقد الشعر ، مطبعة الجوانب ، قسطنطينية ، 1302 هـ ، ط 1 ، ص 65 وما بعدها .

02 – المديح والتكسب :

لسنا ندري حقيقة المدائح الأولى عند الإنسان الأول ، ولكن " النقوش القديمة تحمل على صفحاتها الحمد والثناء الأشخاص وجماعات ، وتشيد بالملوك وتتحدث عن انتصاراتهم ومواهبهم ، وتمنحهم ألقابا ونعوتا وصفاتا وهي – في عرفنا اليوم – مدائح ... وسرعان ما اكتشف فكرة الإله فجعل لكل شيء إلها ، في بادئ الأمر ، ثم توجه إلى الآلهة بصلواته وعبادته وتضرعاته ، فغدت هذه كلها مدائح ، إلى أن اكتشف فكرة الإله الواحد ، فأصبحت مدائحه صلاة " [1] .

وفي الجاهلية بدأ المديح شعرا " يقال في مناسبات لا يستطيع المال أن يفيها حقها ، فكان إقرارا بفضل أو إمعانا في شكر أو تقديرا لموقف ، وكان الشاعر يجد نفسه منساقا إلى التعبير عن مشاعره دون أن يبتغي جزاء أو معروفا " [2] ، فرأى في ممدوحيه ذلك الهرم الذي لا يطال مناقبا وفضائلا ، فأثنى على أصحابها ، وأكبر واهتز أمام نبلها وأريحيتها ، ولم يكن مديحه بدافع التكسب والتزلف في أول أمره ، لأن العرب كانت " لا تتكسب بالشعر ، وإنما يصنع أحدهم ما يصنعه فكاهة ، أو مكافأة عن يد لا يستطيع على أداء حقها ، إلا بالشكر إعظاما لها " [3] وكان للشاعر إذا أراد أن يمدح أن يكون مدحه " في خدمة القبيلة وما تلتزم به من حلف وجوار ، فقد يكون هذا المدح في سبيل اجتلاب نفع يعود على القبيلة أو حلفائها ، وقد يكون شكرا على معروف أسدي إليها أو إلى حلفائها " [4]

ثم تحوّل ما كان من الشعر خادمًا للفضائل معظّما لها إلى أداة للتكسّب حين لذَّ لإرضاء غرور وكبرياء جماعة من الممدوحين فاستجاب لنزواتهم الأنانية ، فعمدوا إلى الشعراء يستجدُّونهم مدحا وثناءً ، ويستحثون قرائحهم

1 – ناصيف ، إيميل ، المرجع السابق ، ص 10 .

2 – المرجع نفسه ، ص 13 .

3 – القيرواني ، ابن رشيق ، العمدة في محاسن الشعر و آدابه ، تح : محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، لبنان ط5 ، ج1 ، 1981 ، ص 80 .

4 – المؤدب ، محمد أمين ، الاتباع والابتداع في الشعر الأموي – القصيدة المادحة أنموذجا – ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، تطوان ، المغرب ، ط 1 ، 2002 ، ص 20 .

لنظم الأشعار في الإشادة بمفاخرهم وهم في نفس الوقت يعمدون إلى العطايا والهدايا فيغدقونها على الشعراء ليشبعوا حاجيات العيش والبقاء وتحدّي بواعث الهلاك .

وممن تكسَّب من مدحه النابغة الذبياني الذي يروي عنه ابن رشيق قائلاً : " كانت العرب لا تتكسَّب بالشعر ... حتّى نشأ النابغة الذبياني ، فمدح الملوك ، وقبل الصّلة على الشعر ، وخضع للنعمان بن المنذر . . . فسقطت منزلته ، وتكسّب مالاً جسيما ، حتى كان أكلُه وشربُه في صحاف الذَّهب والفضّة وأوانيه من عطاء الملوك " [1] .

وما إن جاء الإسلام وتذكَّت جُذوتُه و أرسيتْ دعائمه وأركانه حتَّى خفَّت صورة الشعر عامَّة ، " عدا شعر الكافرين الذين راحوا يناضلون الرسول ﷺ ، فاضطر النبُّي إلى الردّ عليهم بسلاحهم ، فكان حسَّان بن ثابت من الشعراء الذين تبعوه ووقفوا إلى جانبه مدافعين عنه وعن الدَّين الجديد " [2] ، وقد تدهورت منزلة المديح منذ بداية الإسلام بسبب احتقار النبيّ الكريم ﷺ وخلفائه الراشدين للشاعر المتكسب ، فكان عمر بن الخطاب " لا يكترث للمديح وقد صرف همه إلى التركيز على الوحدة القومية و الخروج بها و بالدين إلى ما وراء حدود الجزيرة العربية ، وكان علي بن أبي طالب ، لا يرضى التزلف الذي يأتيه الشعراء في مدائحهم . وكان الخلفاء الراشدون يرون أنّ قيمة الشعر لا تقدر بمال ، يدل على ذلك ما ذكر عن عمر بن الخطّاب من أنّه لقي ذات يوم ابنة الشاعر زهير بن أبي سلمى ، فسألها:<< ما فعلت بحلل هرم بن سنان التي كساها أباك ؟ >> فقالت : << لقد أبلاها الدهر >> ، فقال : << ولكن ما كساه أبوك هرما لم يبله الدهر >> ، كما ذكر عنه أيضا جوابه لأحد أولاد هرم وقد زعم أنهم كانوا يجزلون العطاء لزهير : << ذهب ما أعطيتموه وبقي ما أعطاكم >> " [3] .

1 - القيرواني ، ابن رشيق ، المصدر السابق ، ص 179 .
2 - ناصيف ، إيميل ، المرجع السابق ، ص 14 .
3 - المرجع نفسه ، ص 15 .

03 – المديح النبوي حتى القرن التاسع للهجرة :

المديح النبوي فن من فنون الشعر ، ساهم التصوف في إذكائها وهو لون قديم يعبر عن " العواطف الدينية وباب من الأدب الرفيع ، لأنه لا يصدر إلاَّ عن قلوب مفعمة بالصدق والإخلاص " [1] ، وإن كان المدح في الجاهلية مدْعاةً للتكسب و التملق أمام الأمراء و السلاطين ، فقد خصَّ المديح النبوي بأفضـــل خلق وهو محمد ﷺ .

وهذا المدح يتّسم بالصدق والإخلاص والانغماس في ثنايا التجربة العرفانية والعشق الرَّبَّاني والنور المحمّدي ، " والحديث عن شخصية الرسول التي ساهمت في تحرير النفس الإنسانية من الجهل والخرافة والعبودية ، هو حديث عن كلّ القيم في وصف خصاله وأخلاقه أو في مـدحه موقف يتَّـسم بالهيبة و العـظمة " [2] ، وهو ﷺ جـمع هـذه الصفات

و" الطبائع على نحو ظاهر ، في كل طبيعة كان عابدًا ، مفكّرًا ، وقائلاً بليغًا ، وعاملاً يغيّر الدنيا بعمله ، ولكنه ﷺ كان عابدًا قبل كل شيء ، ومن أجل العبادة قبل كلّ شيء كان تفـكيره وقـوله وعمله وكلّ سجيَّة فيه تهيأ للعـبادة بميراثه ونشـأته وتكوينه " [3] .

3 – 1 مديح النّبي ﷺ في حـياته :

" والمدائح في عهد الرسول ﷺ هي تلك القصائد التي نظمها الشعـراء و عـبّروا فيها عن إيـمانهم بنبّوته ، وانتصبوا للدفاع عنه وعن رسالته بالكلمة المؤثرة " [4] ، بل لم يكن الرسول نَفسه يتحرج من مدح الشعراء إيَّاه ، لأنه لم يعتبره إلاَّ صاحب دعوة ، فشعر المديح في فترة ما قبل الهجرة ارتكز – في أغلبه – على أساس بدَوِيّ

1 – ينظر : مبارك زكي ، المدائح النبوية في الأدب العربي ، منشورات المكتبة العصرية ، صيدا ، لبنان ، ط 1 ، 1935 ، ص 17 .

2 – فيطس ،عبد القادر ، الشعر الملحون الديني الجزائري – قضاياه الموضوعية و ظواهره الفنية – دار سحنون للنشر ، الجزائر ، ج 1 ، 2012 ، ص 157 .

3 – العقاد ، عباس محمود ، عبقرية محمد ﷺ ، المكتبة العصرية ، صيدا ، بيروت ، لبنان ، 2006 ، ص 136 .

4 – فيطس ، عبد القادر ، المرجع نفسه ، ص 158 .

مصوّر لطبيعة الدين الجديد ، ومن مادحيه في هذه الفترة نجد شاعرين لم يسلما أوّلهما عمُّه أبو طالب وثانيهما أعشى قيس .

وممَّا نظمه أبو طالب " قصيدة صغيرة أشاد فيها بالرسول وقد ارتكز هذا المديح على أساس قيمة بدويّة خالصة هي قيمة النسب الكريم .

يقـول :

إذا اجتمعت يـومًا قريشٌ لمفخَـرٍ فعــبدُ مــنافٍ سرُّها وصَــميمُهَا

وإن حصلت أشراف عبد مَـنافه ففـي هــاشمٍ أشــرافُها و قـديمُها

وإنْ فخــرتْ يــومًا فإنَّ محــمَّدًا هــو المصطفى من سـرّهَا وكريمُها [1]

ويقع مديحه للرسول ﷺ في قصيدة أخرى ، على قيم العطف و المروءة ، والكرم وكلها من قيم المديح الزَّمني ، حين يقول :

" ومَــا تَرْك قوم – لا أبالكَ – سيّدًا يَحــوطُ الذّمارَ غيرَ ذَرْب مُــواكل

وأبيضَ يستسـقي الغــمام بوجـهه ثــمال اليتامى ، عصمة للأرامــل

يلـوذُ به الهُـلاَّكُ مــن آل هــاشمٍ فهــمْ عندهُ في رَحْــمة و فــواضل " [2]

إلى أن يـقول :

فــأصبح فــينا أحــمد ذو أرومَةٍ تــقصَّر عــنها سوْرة المتــطاول

حــدَبتُ بنفسي دونَــه و حــميْتُهُ ودافــعتُ عــنه بالـذّرا و الكلاكل

1 – عيد ، صلاح ، المدائح النبوية في الشعر العربي ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ط1 ، 2008 ، ص 42 .

2 – المرجع نفسه ، ص 43 .

فـأيّـده ربُّ العــبـاد بنــصْــره وأظـهـر ديـنًا حَـقُّـه غـيْر بَـاطـل [1]

وهذه الأبيات تعكس تصميم أبي طالب على نصرة النبيّ ﷺ ، وحمايته و الذود عنه . معترفا بنبوّته وحلْمه و صدقه .

وثاني الشاعرين اللذيْن مدَحَاهُ في هذه المرحلة ميمون بن قيس الأعشى ، " والتي تعدّ قصيدة (ألم تغتمض عيناك) من القصائد الهامة التي مدح بها الرسول في هذه الفترة ، لما كان لصاحبها من أهمية واسعة في الحياة العربية ، لأنَّه كان يمثل الكثير من الجوانب الاجتماعية و الفكرية لهذه الحياة ومطلعها :

ألـمْ تغتمضْ عـيناك لـيلةَ أرمدَا وعـاداكَ ما عاد السَّـليم المسهَّدَا [2]

وقد ظهرت في هذه القصيدة الرغبة الكامنة عند الكثيرين من مفكري العرب في التجاوب مع دعوة الإسلام إلى تغيير النَّمط السائد للحياة آنذاك " [3] ، يقول الأعشى في قصيدة أخرى مشيدًا بشخصه ﷺ تلك الإشادة التي يستند فيها ، " إلى قيم ومعان بدوية :

نبيٌّ يرى مـا لا تـرَوْنَ وذكرُه أغـار لعمري في البلاد و أنجدَا

له صـدَقات ما تغـيبُ و نائلٌ وليس عطاء اليوم ما نعمه غَدَا

أجـدّكَ لم تسمعْ وَصَاة محمَّد نبيُّ الإلَه حيث أوصى و أشهدَا [4]

وهذا الفهم لقصيدة الأعشى يمكن أن ينفي ما ذهب إليه (بروكلمان) من أنَّ هذه القصيدة التي مدح بها النبيَّ ﷺ لا تعدو أن تكون " مزاولة للتكسب بالشعر ولا يحتمل أن يكون لها علاقة بعقيدته " [5] .

1 – المرجع السابق ، ص 44 .

2 – نصر الحتي ، حنا ، شرح ديوان الأعشى الكبير ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، لبنان ، 2010 ، ص 100 .

3 – ينظر : عيد صلاح ، المرجع السابق ، ص 46 .

4 – المرجع نفسه ، ص 47 .

5 – بروكلمان ، كارل ، تاريخ الأدب العربي ، تر : عبد الحليم النجار ، دار المعارف ، القاهرة ، ج 1 ، ط 5 ، 1961 ، ص 148 .

أمَّا المديح النبويّ الثاني في حياته ﷺ ، فكان في مرحلة دار الهجرة وما بعدها ، وهي " من ناحية الكـمّ أكثر مما قيل فيما قـبل الهجرة ، كما أنَّ المدى الزمني الذي استغرقه أطول ، وجاء هذا المديح مشحونًا بشحنة عاطفية أكبر من أيّ مرحلة أخرى لأنَّ الشعراء كانوا أكثر إخلاصًا للرسول ﷺ " [1] .

وشعراء هذه الفترة هم حسان بن ثابت ، وكعب بن مالك ، وعبد الله بن رواحة وكعب بن زهير ، وهم من أنزلهم الرسول الكريم ﷺ منزلة عالية في نفسه ويعلق عليهم كبير الاهتمام ، وهذا سعى لهم شهرة عبر العصور وكانت قصائدهم تحمل من الحركة الـداخلية (تألما ، وتذكرا ، وتخيلا ، وتخط للعوائق ، وتمجيدا للرسول وصفا معنويا وماديا ، وذكر سيرته ، وما يؤمل منه ويرجى في قضاء حوائج دنيوية وأخروية) ، وقد ارتبط مديحهم في هذه الفترة بأحداث الغزوات والحروب كوقعة بدر ووقعة أحد ووقعة الأحزاب وأحداث أخرى ، وهنا دار المديح حول الرسول القائد الشجاع المقدام ، وحول رثاء شهداء هذه الأحداث وهجاء الكافرين في وقت واحد ، وتغلب على هذه المدائح قيم الحرب وألفاظها لقرب عهد الشعراء بالرسول ﷺ .

ويمكن حصر شيوع هذا اللون من المديح في شاعرين هما حسان بن ثابت وكعب بن زهير ، فحسان " دافع عن النبي ﷺ في مدحه وفي هجاء أعدائه ، وكان يمزج بين الجديد والقديم فلم يستطع أن يتخلص من معاني الجاهلية والتراث ، كما زاوج في قصائده بين تلك المعاني وما استمدّه من القرآن أو الحـديث من معان تتحدث عن العدل والأخـلاق الإسلامية " [2] كـما أن مادحيه في حياته من الشعراء " لم يضمّخوا صفاته ولم يُلْحقوا به ما ليس فيه من الصفات " [3] .

ومن مدائحه عينيته المشهورة :

إنّ الذّوائب من فهـر وإخوتَهم قد بيّـنوا سُنّةً للـناس تُتَّبعُ [4]

1 – عيد ، صلاح ، المرجع السابق ، ص 50 .

2 – ينظر : ركيبي ، عبد الله ، الشعر الديني الجزائري الحديث ، دار الكتاب العربي ، الجزائر ، ج 1 ، 2009 ، ص 49 .

3 – عيد ، صلاح ، المرجع نفسه ، ص 21 .

4 – بن ثابت ، حسان ، الديوان ، تح : د . وليد عرفات ، دار صادر ، بيروت ، لبنان ، ج1 ، 2006 ، ص 102 .

وهمزيته ذات المطلع :

عفـتْ ذاتُ الأصـابع فالجِـواءُ إلى عـذْراءَ منـزلُها خَـوَاءُ [1]

ودالّيته :

أغــرّ عليه للنبوّة خــاتم مـن الله مشهـود يلوح ويشهـدُ

إلى قوله :

نبيّ أتـانا بعد يـأس وفـترة من الرّسْل والأوثان في الأرض تعبدُ [2]

ومن مثل هذا المديح " تلك القصائد التي عبر فيها الشعراء عن اعتذارهم عما بدر منهم ، كقصيدة كعب بن زهير " [3] التي مطلعها :

بانت سعاد فقلبي اليوم متبولُ متـيّم إثـرَها ، لم يفـدَ مكبولُ [4]

إلى قوله :

إنّ الـرسول لنورٌ يستضاء به مهنّد من سيـوف الله مسلولُ [5]

1 – المصدر السابق ، ص 17 .

2 – المصدر نفسه ، ص 306 .

3 – ركيبي ، عبد الله ، المرجع السابق ، ص 49 .

4 – قميحة ، مفيد ، شرح ديوان كعب بن زهير ، دار الشواف / دار المطبوعات الحديثة ، الرياض ، ط1 ، 1989 ، ص 109 .

5 – المصدر نفسه ، ص 115 .

3 – 2 المدائح النبوية المتـأخرة :

" إن المدائح النبوية المتأخرة هي في واقع الأمر ثمرة العناصر العقائدية والنفسية والاقتصادية والمعيشية في الدولة الإسلامية " [1] وهي من الوجهة الزمنية ، ولكنها خفتت

واضمحلت في عصر بني أمية والعصر العباسي بسبب الظروف والأحداث السياسة وعودة الخصومات والأحزاب إلى شبه ما كانت عليه في الجاهلية ، وهذه الخصومات والأحزاب المتفرقة ، جعلت المديح يرجع إلى ما كان عليه هو الآخر في الجاهلية ، فأخذ الشعراء " يستمدون معانيهم من العصبية القبلية " [2] ، فكان لكل حزب شعراؤه ، وانبرى إلى مدح الخلفاء والزعماء ومدح آل البيت عند الشّيعة ، فدرج شعراء هذه الأخيرة إلى " الجمع بين مدح الرسول ومدح آل بيته ، غير أنهم عادوا فأفردوا الرسولَ بالمديح حين سلموا من نزعة التشيع الحزبية " [3] ، وكان مديحهم " أشبه ما يكون بالبكائيات والذي قاله شعراء الشيعة مشيدين بأرومة أبناء الرسول ﷺ وأخلاقهم وحقهم في الحكم سواء في حياتهم أو بعد مـوتهم وهو مديح فيه الشيء الكثير من الدين ومن النظرة المثالية ومن العاطفة القوية تجاه بيت الرسول ﷺ " [4] وهذا المديح و إن حوى في ثناياه ثناء لشخص رسول الله ، إلاَّ أنَّه يختلف في خصائصه عن المديح الذي عهدناه عند مادحيه في حياته ﷺ ، فمن خصائصه " التفجّع لما أصاب آل النبيّ من الأذى على يد الأمويين ، وما يتصف به الأئمة من صفات قدسيَّة مما لا نجده في المدائح النبوية ، كما أنَّ له شعراءه المختصّين به كالكميت بن زيد و دعبل الخزاعي ... وكل ما هناك أن اسم النبيّ أو الإشادة به قد ورد في مديح آل البيت كما رأينا عليًّا يُشادُ به في مديح النبيّ " [5]

ومن ذلك قول الكُميت :

فَدونَكمُوها يا لَ أحـمدَ إنَّها مقَلَّلة لم يـأْلُ فيها المقـلِّلُ " [6]

1 – عيد ، صلاح ، المرجع السابق ، ص 139 .
2 – ركيبي ، عبد الله ، المرجع السابق ، ص 50 .
3 – عيد ، صلاح ، المرجع نفسه ، ص 139 .
4 – ركيبي ، عبد الله ، المرجع نفسه ، ص 50 .
5 – عيد ، صلاح ، المرجع نفسه ، ص 140 .
6 – الكميت ، بن زيد الأسدي ، الديوان ، تح : محمد نبيل طريفي ، دار صادر ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 2000 ، ص 284 .

" ولم تختلف هذه النظرة في شعر المديح عنها في العصر العباسي بل ازدادت ، بعد أن استولى العباسيون على الخلافة باسم قرابة الرسول ، واشتدَّ الصراع بين الشيعة والعبّاسيين و غالى الشعراء المتعصّبون لهؤلاء أو أولئك " [1] ، وانتشر وذاع " بانطلاق وشيوع الدعوة ، وكثر في شعر الفتوحات الإسلامية ، حتى ربط خيوطه وامتزج بالشعر الصوفي مع ابن الفارض والشريف الرضي ، اللذْين حملا على عاتقيهما الإشادة بهذا الفن و الإحاطة به " [2] " ولكن المديح النبوي لم ينتعش ويزدهر ، ولم يترك بصماته إلاَّ مع الشعراء المتأخرين وخاصَّة مع الشاعر البوصيري في القرن السابع الهجري الذي عارضه كثير من الشعراء الذين جاؤوا بعده " [3] ، وقد كان لشرف الدين البوصيري بالغ الأثر في شيوع المدائح " على نحو لم يسبق له مثيل بعد أن أنشأ قصيدته (البردة) التي عاشت بين الخاصّة والعامّة ، وقلّدها الشعراء بعده في بحرها وأسلوبها ومعانيها وعارضوها كما ضمّنوها وشطّروها وخمّسوها وسبّعوها وعشّروها ... " [4] ولا ننسى في هذا المضمار شعراء المغرب الأندلس الذين كان لهم باع كبير في المديح النبوي عند عند الدولة الحفصية .

3 – 3 الحركة السياسية والثقافية والأدبية في ظل الدولة الحفصية :

" لم يزل الموحّدون في أوج عزهم وشاهق سلطانهم إلى أن تصدع شملهم في (وقعة العقاب) بالأندلس سنة 609 هـ – 1212 م " [5] ، فتفككت بانهيار وحدة الموحدين وحدة الشمال الإفريقي ، وأشرقت فيه ثلاث إمارات أو " ثلاث دول إسلامية مغربية متزاحمة على جذبِ طرفِ حبلِه ، والاستحواذ عليه ، وهي : دولة بني حفص شرقا ، ودولة بني مرين غربا ودولة بني زيان من بني عبد الواد بالأوسط . ووقعت الجزائر في قبضة الحفصيين وبني مرين أيضا ، وامتد نفوذهم إليها وانتشر سلطانهم على نواحٍ منها برهةً من الدهر .

1 – ركيبي ، عبد الله ، المرجع السابق ، ص 50 .

2 – حني ، عبد اللطيف ، جمالية قصيدة المديح النبوي في الشعر الشعبي الجزائري ، مجلة الممارسات اللغوية ، جامعة مولود معمري ، تيزي وزو ، الجزائر ، ع 3 ، 2011 ، ص 214 .

3 – مبارك ، زكي ، المدائح النبوية في الأدب العربي ، مرجع سابق ، ص 11 .

4 – ركيبي ، عبد الله ، المرجع نفسه ، ص 51 .

5 – الجيلالي ، عبد الرحمن ، تاريخ الجزائر العام ، دار الأمة ، الجزائر ، ج 2 ، 2010 ، ص 81 .

وينتسب هؤلاء الحفصيون إلى رجل من الذين قامت على كواهلهم أركان دولة الموحدين وذلكم هو أبو حفص عمر بن يحي الهنتاتي – نسبة إلى قبيلة هنتاتة المغربية – وبعد وفاته انتقلت ولاية الدولة الحفصية إلى الخليفة محمد الناصر بن يعقوب ، الذي عقد لأبي محمد بن عبد الواحد بن أبي حفص ولاية تونس سنة 603 هـ – 1207 م واستمر هذا الأخير ، حتى وفاته سنة 618 هـ – 1221 م لتستقر إمارتها إلى أبي زكرياء يحي بن الشيخ أبي محمد بن عبد الواحد بن أبي حفص سنة 627 هـ – 1229 م ، وكان ملكا عادلا وعالما أديبا ، فأعلن استقلاله عن دولة الموحدين " [1] . يقول ابن خلدون في فصل انقسام الدولة : " << ... وكذلك دولة الموحدين لما تقلص ظلها ثار بأفريقية بنو أبي حفص ، فاستقلوا بها واستحدثوا ملكا لأعقابهم ونواحيها >> " [2] .

أما عن الأدب والثقافة والعلوم ، فإن كيان الدولة الحفصية لم يحِدْ عمّا كان عليه إبّان دولة الموحدين ، فاستأثر بنو حفص بمعالم الحضارة ، ففي الميدان العلمي والديني ، " نرى التعليم يومئذ منتشرا بواسطة الكتاتيب والمساجد التي هي معاهد الإسلام العلمية منذ وضع الرسول نفسُه حجرَ أساس مسجد الإسلام بالمدينة المنورة من أول يوم إلى الآن ، والملاحظ أن تعليم القرآن في الكتّاب للصبيان بأرض المغرب كان يدرّس في الألواح بخلاف أهل بلاد الأندلس ، فإنهم كانوا يقرؤونه في المصاحف " [3] . بالإضافة إلى ما يحدّد المؤسسات الدينية الكبرى في هذا العهد فكان " في تونس قبل الحفصيين جامع واحد هو الزيتونة فأنشئ مسجد الموحدين ، المعروف عندهم بالجامع الحفصي ، ثم جامع التوفيق المعروف الهواء ثم جامع باب البحر ، ثم جامع أبي محمد وجامع باب الجزيرة ، ثم جامع سيدي يحي جعفر ، هذا عن المؤسسات الدينية التي كانت تمثل الوجه الحقيقي للتثقف في هذا العهد " [4] فالتعليم لم يكن متفشيا في الناس إلا من خلال المساجد ، كما كانت مجّانيته " عاملا مساعدا على ارتقاء أبناء الطبقة السفلى وبلوغ المراكز العليا في الدولة ودواوينها " [5] .

1 – ينظر : المرجع السابق ، ص 82 .

2 – ابن خلدون ، ولي الدين عبد الرحمن ، المقدمة ، تح : عبد الله محمد الدرويش ، دار يعرب ، دمشق ، سوريا ، ط1 ، ج1 ، 2004 ، ص 485 .

3 – الجيلالي ، عبد الرحمن ، المرجع السابق ، ص 121 .

4 – دحو ، العربي ، ابن الخلوف وديوانه جنى الجنتين في مدح خير الفرقتين ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ط 2 ، 2008 ، ص 35 .

5 – بحري ، السعيد ، الشعر في ظل الدولة الحفصية – دراسة تاريخية فنية – دار بهاء الدين للنشر والتوزيع ، الجزائر ، ط 1 ، 2009 ، ص 61 .

بالإضافة إلى علوم الطب والتاريخ وعلوم اللغة وغنى المكتبات الحفصية التي لم يعهد التاريخ بمثلها عند أيّ حكومة من الدول المعاصرة بالمغرب فبلغ عدد كتبها في المكتبة الملكية بهذه الدولة ستا وثلاثين ألف مجلد " [1] .

وأما الأدب وعلوم اللغة فإنها " كانت تدرس بالجزائر في كتاب سيبويه والإيضاح لأبي علي الفارسي ، والجمل للزجاجي ، والعقد الفريد لابن عبد ربه ، وزهر الآداب للحصري ، والمفضّل للزمخشري ، وأدب الكاتب لابن قتيبـة ، وأمالي القالي ، وديوان الحماسة لأبي تمام وشعره وشعر المتنبّي وأبي العلاء ومقامات الحريري ومقصورة ابن دريد " [2] ، وقد بقي الأدب الجزائري على العهد الحفصي الأول " كما في عهد الموحدين مزدهرا يجري على ما كان عليه من الاتجاهات لكن وحدة الإنارة لم تلبث أن تفككت . فحكم بعض أمرائها بتونس ، واستبد بعضهم ببجاية والآخرون بقسنطينة ، والكل يريد أن يفاخر الآخر في أبّهة السلطان فيقرّب الأدباء ويحسن إليهم ، فيأخذ الشعراء في مدحهم والإشادة بفضلهم " [3].

3 – 4 ترجمة الشاعر ابن الخلوف القسنطيني (829 – 899 هـ) :

1 – نسبه ومولده :

هو : " أحمد بن محمد ، بن عبد الرحمن ، بن محمد ، بن عبد الرحمن ، بن محمد ، بن عبد الرحمن ، بن محـمد ، بن عبد الرحمن ، بن محمد ، بن عبد الرحمن ، بن محمد ، بن عبد الرحمن ، بن محمد ، بن عبد الرحمن ، الشهاب أبو العبّاس بن أبي القاسم الحميري الفاسي الأصل ، القسنطينيّ المولد ، التونسيّ الدار ، المغـــربي المالكي ، المعروف بالخلّوف " [4] .

1 – الجيلالي ، عبد الرحمن ، المرجع السابق ، ص 125 .
2 – المرجع نفسه ، ص 123 .
3 – الطّمار ، محمد ، تاريخ الأدب الجزائري ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ص 188 .
4 – دحو ، العربي ، المرجع السابق ، ص 11 .

انتقلت أسرته من فاس إلى القطر الجزائري ، فاستوطنت قسنطينة التي كانت آنذاك ولاية من ولايات الدّولة الحفصية ، فولد بها و إليها تكون نسبته (القسنطيني) ، " فكان مولده سنة 829 هـ (نوفمبر 1425 م) و ذهب به والده صبيّا إلى مكّة ، فجاور هناك أربع سنين ، ثمّ انتقل به إلى بيت المقدس " [1] .

2 – نشأته و تعلّمه :

أثناء إقامته ببيت المقدس حفظ القرآن الكريم و كتبا جمّة في فنون مختلفة وكان لوالده دور كبير في نشأته السَّوية و تعلمه و هو الضليع في فنون الأدب و الفقه و العلوم ، فتركه يمتزج بمشيخة المشرق ، " فاتصل وقتئذٍ بأبي القاسم النويري ولازمه ، فأخذ عنه الفقه وعلوم اللّغة و الأصول و انتفع به ، ثم أخذ روايته في القراءات و علوم القرآن عن الشهاب بن رسلان و العزّ القدسي وغيرهما " [2] ، وبعد وفاة والده بالأرض التي جعلها مقاما له و لولده (بيت المقدس) سنة 859 هـ / 1454 م ، شدّ شاعرنا رحْله في اتجاه القاهرة ، أين كان له لقاء معرفيّ بشيوخها " فاجتمع بالعز عبد السّلام البغدادي ، فأخذ عنه النحو و الصرف و المنطق " [3] ، وعن أحمد السلاوي المغربي أخذ العربيّة " أثناء إقامته بتونس ، فكان الشاعر أحفظ من لقيه ببلاد المغرب " [4] بشهادة شيخه السـلاوي ، وقد كان أخذه عن هؤلاء الشيوخ مفيدا ، أبلغه مراده في ميادين المعرفة التي طرقها ، وهو ما أثبته في ديوان – جنى الجنتين – المعروف بديوان الإسلام ، وبخاصّة ما تعلّق بالشعر والنثر حيث يقول : " كنت ممن ولع بعصفوري النظم و النثر في الصبَا ، مستوهبا من دوحيْها نسمي القبول و الصّبا ، مقتطفا لزهرتيهما من رياض الآداب ، ملتقطا لدرريهما من أصداف صدور الطلاب ، لا أسلك واديا لم تترنّم فيه حمامها ، ولا أعكف على حديقة لم تمطر فيها غمامها ، ولا أرقب سماء لم تلح فيها زواهرهما ، ولا أخوض بحرا لم تتكون فيه جواهرهما ، إلى أن ظفرت من المطلوب بأوفى نصيب و احتويت من كنانتيهما على كل سهم مصيب ... " [5] .

---

1 – الجيلالي ، عبد الرحمن بن محمد ، المرجع السابق ، ص 147 .

2 – المرجع نفسه ، ص 147 .

3 – المرجع نفسه ، ص 147 .

4 – ينظر : دحو العربي ، المرجع السابق ، ص 15 .

5 – القسنطيني ، ابن الخلوف ، ديوان جنى الجنتين في مدح خير الفرقتين ، تح : العربي دحو ، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين ، الجزائر ، 2004 ، ص 68 .

استقر مترجمنا بالمغرب الأقصى مشتهرا بين أعيان علمائه بالأدب و العلم الغزير ، " متعاطيا لنظم الشعر الرقيق الفحل ، فا ستكتبه المولى المسعود بن عثمان حفيد أبي فارس الحفصي ، و قدم إلى القاهرة غير ما مرّة ومنها رحلته إليها بمناسبة حجّه سنة 877 هـ / 1472 م فاجتمع فيها بالإمام السخاوي ، وجرت بينهما محاورات أدبية ذكرها السّخّاوي في تاريخه (الضوء اللاَّمع) " [1] ، و في سنة 881 هـ / 1476 م عاد الشاعر إلى تونس حيث يذكر السخاوي ذلك بقوله : " و أكرم نُزله ، وانصرافه ولقيتُه مودّعًا له " [2] .

3 – مكانته و شعره :

كان شهاب الدين بن الخلوف القسنطيني مشهورا بالعلم الغزير و الأدب الجمّ " ينظم الشعر الرقيق الفحل ولشهرته بالكتابة والشعر عرف بين أدباء عصره (بذي الصناعتين) " [3] ، فهو من فحول الشعراء و أمراء الكلام في عصره ويقر له بذلك ما تركه للخلف الصالح . و لا أجلَّ على هذا الكـلام من قــول السخاوي واصفـــا إياه : " لقيته مودِّعا له وهو حسن الشكالة و الأبّهة ، ظاهر النّعمة ، طلق العبارة ، بليـغ بـارع الأدب و متعلق به " [4] .

أمّا عن شعره فقد بدأ نجمه يسطع في سماء الدولة الحفصية فعلا بقصائده المدحية الرائعة بالإضافة إلى الوصف و الرثاء ، " و يضاف إلى مجد هذا الشاعر (شعره النبوي) الذي حلّق فيه عاليا وسدّ نقصا في هذا الباب في الشعر المغربي القديم " [5] ، و من خلال ديوان جنى الجنتين و المعروف بديوان الإسلام ، والذي نحن بصدد البحث في مكامنه ودرره ، وهذا الديوان خصّصه لمدح النبي (ﷺ) خصالا و أخلاقا و تمجيدا لمآثره و معجزاته .

1 – الجيلالي ، عبد الرحمن بن محمد ، المرجع السابق ، ص 147 .

2 – ينظر : القسنطيني ، ابن الخلوف ، المصدر السابق ، ص 17 .

3 – شاوش ، محمد بن رمضان و الغوثي ، بنحمدان ، إرشاد الحائر إلى آثار الجزائر ، طبع و إشهار داود بريكسي ، تلمسان ، مج 1 ، ط 1 ، 2001 ، ص 356 .

4 – الطمار ، محمد ، المرجع السابق ، ص 192 .

5 – بحري ، السعيد ، المرجع السابق ، ص 209 .

وشعر ابن الخلوف " مقسم على جميع الأغراض الشعرية التي سادت في عصره غير أنّه أكثر من المديح و الغزل و الوصف . أمّا شعره في مدح الرّسول (ﷺ) فهو العلم و القمر و البحر الذي لا ساحل له " [1] .

4 – آثـــــاره :

للشاعر شهاب ابن الخلوف القسنطيني تآليف منها :

- (تحرير الميزان لتصحيح الأوزان) في فن العروض .
- (مواهب البديع في علم البديع) ، وهي بديعية ميمية له عليها شرح حسن .
- (جامع الأقوال في صيغ الأفعال) وهي أرجوزة في تصريف الأفعال .
- كتاب (عمدة الفرائض) وهو علم الفرائض .
- (نظم المغني) في النحو .
- ديوان جنى الجنتين في مدح خير الفرقتين المعروف بديوان الإسلام .

5 – أفـــــــــول نجم :

بعد عودة الشاعر ابن الخلوف القسنطيني إلى تونس ، عاد إلى سابق عهده مع وليّ العهد المسعود خادما مخلصا لبني حفص إلى أن وافته المنية فقضى نحبه ، و لأنّ السنوات الأخيرة من عمره لفّها الغموض فقد جثم الاختلاف على وفاته فتضاربت الآراء حولها ــ فعلى الرغم من صيته لم يتفق الدارسون بشأنها ــ " فالسّخاوي لم يشر إلى وفاته وعدم إشارته إلى ذلك يؤكد حياته إلى ما بعد سنة 898 هـ ، أمّا غيره من المعاصرين له أمثال الزركشي و ابن أبي دينار فلا يذكران تاريخ وفاته كذلك ، الأمر الذي فتح المجال أمام المعاصرين من المؤرخين لاقتراح تاريخيْن لوفاته ، الأول هو سنة 899 هـ ، أي سنة هلاك السلطان أبي يحي بالطاعون الذي يكون قد أهلك شاعرنا ، و الثاني هو سنة 910 هـ ، و هو رأي حسن حسني عبد الوهاب " [2] ، و المستشرق روبار .

1 – ينظر : المرجع السابق ، ص 212 / 213 .

2 – ينظر : دحو ، العربي ، المرجع السابق ، ص 23 .

برانشفيك ، وما نطمئن إليه هو ما ذكره بعضهم عن حياة الشاعر كعبد الرحمن الجيلالي و هشام بوقمرة و الدكتور العربي دحو و ، من أنّ وفاته كانت سنة 899 هـ ، " لأنّه لو كان الشاعر قد عاش بعد سنة 899 هـ لوجدناه يكتب عن الأحداث المختلفة التي هزّت تونس وطن إقامته ، وبقية الولايات و الدولة الإسلامية الأخرى ، وذلك ما لا يوجد في شعر الشاعر " [1] .

1 - المرجع السابق ، ص 24 .

الفصل الأول

البناء اللغوي وشعريته في ديوان

ـ جنى الجنتين ـ

- مفهوم اللغة الشعرية
- طبيعة اللغة الشعرية في القصيدة المادحة
- قيمة اللغة الشعرية في ديوان ـ جنى الجنتين ـ
- المعجم الشعري

1 – مفهوم اللغة الشعرية :

" اللــغة مفـتاح الكلام نطـقا وصياغة ، تفكيرا وتعبـيرا ، شكـلا ومضمونا ، دلالة ومدلولا ، صوتا ومعنى " [1] وهي في مفهومها المتراوح بين الغرضية والجوهر "حاجة اجتماعية ضرورية ومعطى اجتماعي مشترك محمل بالمعاني والاستعمالات " [2] وتعتبر " اللغة واسطة اتصال بواسطة الرمز المتواضع عليها ، بل هي مجموعة رموز تستخدم للاتصال بين أفراد المجتمع الواحد من أجل تيسير أنشطة الحياة المختلفة ، وقد تستخدم فيما بعد في حفظ التراث الإنساني ، وإنماء الثقافة ونقلها إلى الأجيال ، وهي لذلك تتفاوت بين الرموز الحسية أي التي تشير إلى المحسوسات وبين الرموز التي تشير إلى المجردات " [3] ، " وكل نظام تواصلي بالنسبة للبشر ملازم للغة ، واللغة هي التي تشغل المكانة الرئيسية داخل شبكة التواصل الإنساني الكلّية " [4] ، كما يحدد رومان ياكبسون ، وهي في حدها الوظيفي لا تعدو أن تكون أداة تعبير عما في داخل الإنسان ، يكتسبها الفرد من مجتمعه ، ثم إن " الوجود يكتشف فقط من خلال اللغة ، ويبدأ وجوده عند الإنسان لحظة كشف اللغة عنده كما يقول هيدجر: (والدراسة الإحصائية تضع أيدينا على بعض الترددات ذات المغزى ، والتي تسهم في رصد المحاور التي يدور عليها الخطاب) " [5] .

" واللغة بنية تـدرّجية فهي تتـوزع إلى عـناصر من مستويات مختلفة ، وعـلم اللغة ـ على وجه الخصوص ـ يميز بين هذه المستــويات ، وكل من هــذه المستـويات يتم تنسيـــقه طبقا لنظام معين من القواعد يختص به ويميزه " [6] .

1 – البقاعي ، شفيق يوسف ، نظرية الأدب ، منشورات جامعة من أبريل ، بنغازي ، ليبيا ، ط 1 ، 2005 ، ص 132.

2 – ينظر : المرجع نفسه ، ص 134 .

3 – فيطس ، عبد القادر ، الشعر الملحون الديني الجزائري ، مرجع سابق ، ج 2 ، ص 19 .

4 – ياكبسون ، رومان ، الاتجاهات الأساسية في علم اللغة ، تر : علي حاكم و حسن ناظم ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 2002 ، ص 83 .

5 – فلفل ، محمد عبدو ، قراءة في التشكيل اللغوي ، مجلة علامات ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، السعودية ، ع 54 ، ديسمبر 2004 ، ص 422 .

6 – فتوح ، محمد أحمد ، تحليل النص الشعري – مهاد نقدي – النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، السعودية ، ط 1 ، 1999 ، ص 48 .

وهي بذلك تحلل على مستويين صوتي ومعنوي ، " والشعر يخالف النثر في خصائص موجودة على المستويين ، أما خصائص المستوى الصوتي فقد قنّنت وسمّيت ، والشعر كل شكل من الأشكال اللغة يحمل جانبه الصوتي هذه الخصائص . فهي تلاحَظ للوهلة الأولى وهي محددة بدقة ومازالت تمثل اليوم في أعين الجمهور معيار الشعر، لكن الواقع أن هذه الخصائص ليست هي وحدها خصائص الشعر ، فعلى المستوى المعنوي أيضا توجد سمات خاصة تمثل رافدا ثانيا للغة الشعرية ، وهذه السمات كانت بدورها موضوع محاولات للتقنين على يد البلاغيين "[1].

ومجموع الأصوات التي تكون اللغات الإنسانية تتخذ أنظمة وأنساق كثيرة تشكل هي الأخرى ما لا حصر له من الجمل "لأن كل ما ينتج أو يخلق أو يفسر يتحدد لغويا .... اللغة نفسها منتجة وخالقة ومفسرة ... وكما أن اللغة تنتج وتثمر فإنها تكون كذلك قادرة على الخلق ، فاللغة تخلق الشكل أو الصورة وذلك حينما توجه توجيها " [2] ، فمعالم الإبداع والصور " ترسمها بنيتها الصوتية ، لذلك يحسن أن تتبين معالم البنية الصوتية للتشكيل اللغوي في الخطاب ، فالملامح الصوتية التي تحدّد الشعر قادرة على بناء طبقة جمالية مستقلة ، فبالأصوات يستطيع الشاعر أن يبدع جوّا موسيقيا خاصا يشيع دلالة معينة ، واللافت أن هذه الآلية الصوتية غدت في نظر النقاد مرتكزا من مرتكزات الخطاب في الشعر العربي ، وهذا المرتكز يقوم على معنى القصيدة الذي ـ غالبا ـ ما يثيره بناء الكلمات كأصوات أكثر مما يثيره بناء الكلمات كمعانٍ" [3] ، والشعر كظاهرة لغوية في وجودها غني عن البيان ولا سبيل إلى التأتي إليها إلا من جهة اللغة التي تتمثل بها عبقرية الإنسان وتقوم بها ماهية الشعر، فالمقام الأول للشعر هو فاعليته اللغوية وبذلك تصبح الشعرية في جوهرها لغة ،ابتداءً بالصوت ومرورا بالمفردة وانتهاء بالتركيب .

"عرف الإنسان العالم أو حاول أن يعرفه يوم أن عرف اللغة ، ولم يعرف السحر إلا يوم أن أدرك قوة الكلمة ، ولم يعرف الشعر إلا يوم أن أدرك الكلمة ، << فالشعر استكشاف دائم للوجود عن طريق الكلمة >> وقد لاحظ الدكتور مصطفى مندور الارتباط الوثيق بين طبيعة اللغة وارتباطها بالشعر في قوله << لعل الاستخدام الشعري للغة هو أقرب الاستخدامات من طبيعتها ، ولسنا نرى ضربا من الإيقاع الموسيقي فحسب ، إنه خلق لغوي >> ، ومن هنا نستطيع أن نقرر أن التجربة الشعرية في أساسها تجربة لغة وكما يقول الدكتور غنيمي هلال

1 – كوين ، جون ، النظرية الشعرية ، تر : أحمد درويش ، دار غريب للطباعة ، القاهرة ، مصر ، 2000 ، ص 30 / 31 .
2 – فيطس ، عبد القادر ، المرجع السابق ، ص 20 .
3 – ينظر : فلفل ، محمد عبدو ، المرجع السابق ، ص 431 .

فإن أولى مميزات الشعر هو استثمار خصائص اللغة بوصفها مادة بنائية ، فالكلمات والعبارات في الشعر يقصد بها بعث الصور إيحائية وفي هذه الصور يعيد الشاعر إلى الكلمات قوة معانيها التصويرية الفطرية في اللغة "[1] والحديث عن ارتقاء الدرس النقدي يستدعي ضرورة مراعاة التلاحم العضوي الحاصل بين الشعر واللغة ؛فالنقاد العرب يكادون يتفقون على أن" للشعر لغته وألفاظه وأسلوبه ووظيفته الجمالية التي قد تفسدها بعض الألفاظ وإن كانت كلمة واحدة؛ كما هو الحال في كلمة (أخدع) في قول أبي تمام :

يا دهر قـوّم من أخدعيْك فقد أضججت هذا الأنام من خُرَقِكْ " [2]

ومـعنى هــذا أن الشعـر "يتطلب لغة خاصة به خلاف النثر الذي لم تعطَ له هذه العناية وهي ـ اللغة الشعرية ـ التي ينبغي أن يراعي فيها ما يعطى شعرا ، مما يحقق الجرس الموسيقي ، وهذا الذي يحقق ذلك إنما يكون جزلا "[3] وهذه المفارقة بين ما هو شعريّ وما هو غير شعريّ هي من محاور الدراسة الشعرية ، حيث دعا (بول فاليري) الذي يعتبر من رواد البنائية الأوائل ، إلى ضرورة تمييز اللغة الشعرية عن اللغة العادية مع استبعاد مناهج البحث التقليدية التي تهتم بحياة الشعراء عوض الاحتفال بجوهر الشعر.

" ويوضح الفرق بين استخدام الناثر للغة واستخدام الشاعر لها بمثال استخدام الخطوات بالنسبة لكل من الماشي والراقص ، فكلاهما يستخدم نفس الخطوات ونفس أعضاء الجسم التي يستخدمها الآخر ، ولكنّ الخطوات بالنسبة للماشي وسيلة توصله إلى هدف معين وينتهي دورها بالوصول إلى هذا الهدف ، في حين أن الخطوات بالنسبة للراقص غاية وهدف في ذاتها " [4] ، وهذا ما يثبت غائية اللغة وذاتيتها لأنها تجد غايتَها داخلَها " والتشكيل اللغوي الذي يشكله الشاعر في القصيدة ليس وسيلة لأي هدف آخر وراءه" [5] ، فالشعراء قوم يندفعون باللغة عن أن تكون نفعية ، الشيء الذي يفترض في الكلمة أنها تمثل المعنى أكثر مما تدل عليه ، لأن الكلمات أشياء في ذاتها وليس علامات لمعانٍ .

1 – الورقي ، السعيد ، لغة الشعر العـربي الحديث ، مقـوماتها الفـنية وطـاقاتها الإبداعية ، دار النهضة العربية ، بيروت ، لبنان ، ط 3 ، 1984 ، ص 63 .

2 – مسلم ، حسب حسين ، الشعرية العربية – أصولها ومفاهيمها و اتجاهاتها – دار الفكر / منشورات ضفاف ، العراق ، ط 1 ، 2013 ، ص 195 .

3 – دحو ، العربي ، إطلالات مقاربة للأدب الجزائري الحديث ، دار الهدى ، عين مليلة ، الجزائر ، 2011 ، ص 31 .

4 – زايد ، علي عشري ، عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، مصر ، ط 5 ، 2008 ، ص 42 .

5 – المرجع نفسه ، ص 41 .

واللغة الشعرية تخضع لنظام فنيٍّ خاص ، فرضه الواقع الأدبي للشعر ، لتحتل بذلك أعلى مراتب اللغة في تقسيماتها ، فهي تمثل أعلى مستويات اللغة وأكثرها جلالا كما أن اللغة الأدبية بعيدة كل البعد على أن تكون دلالية فقط ، إذ أن لها جانبها التعبيري ، فهي تنقل لهجة المتحدث أو الكاتب وموقفه ، كما أنها لا تقتصر على تقرير ما يقال أو التعبير عنه ، وإنما تريد أيضا أن تؤثر في موقف القارئ ، أن تقنعه وأن تغيره في النهاية " [1] . فاللغة الشعرية لا تنحصر وظيفتها في " الغاية النفعية / الإفهامية فحسب ، وإنما تتعداه إلى الغاية الجمالية / الإمتاعية ولذا فإن انعدام مراعاة قواعد الشعر وخصائصه الأسلوبية ، قد لا يفسد وظيفته الإفهامية ، وإنما يخلّ بوظيفته الجمالية أي شعريّته " [2] ، لذا كان الشعر فاعلية لغوية ، وكان جوهر الشعرية وسرّها في اللغة ، فالخطاب الشعري جسد لغوي ذو آلية متميزة الدلالة ، وهو مرهون بشروط التشكيل التي تفرضها قواعد الأداء اللغوي فالشعر إذا أولا وآخرًا بنية لغوية دالة ، وهو اللغة في وظيفتها الجمالية ، فالشعرية أو الأدبية إنما تتمثل بالتشكيل اللغوي الخاص الذي يجسد التجربة " [3] ، وهذا هو العنصر الفعال الذي يحمل إلينا الإبداع الأدبي بتجلياته المختلفة ، "سواء كان ذلك الإبداع شعرا أم نثرا ومن خلال هذا العنصر تتشكل العناصر الأخرى ، أو الآليات الفنية الأخرى فهذه الآليات تتحقق ويصبح وجودها ملموسا من خلال اللغة " [4] .

والجدير بالذكر في هذا السياق أن وسيلة الأدب الأساسية هي اللغة كأداة موضوعية عامة ، "ومهمة الشاعر في إنجاز شعرية خطابه تتمثل في إضفاء غير قليل في معالم الأسلوبية التي تجعل اللغة أداة طيعة ، فيها غير قليل من الخصوصية الفردية للشاعر " [5] . فالنص الجمالي يخرج عن المألوف من كلام الناس ، فيكون مخالفا لترتيب لترتيب الألفاظ في العبارة أو مخالفا للمنطق في تركيب المعنى ، "والألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة ولا من حيث هي كلم مفردة ، وإن الفضيلة وخلافها في ملائمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها ، وما أشبه ذلك مما لا تَعلُّق له بصريح اللفظ " [6]، والشاعر حينما يخلق علاقات لغوية جديدة دون أن يخل بقوانين اللغة وأنظمتها ، وأن

وأن

1 – فنطازي ، محمد ، الصورة الفنية في الشعر الحر ، مطبعة بن سالم ، الأغواط ، الجزائر ، ط 1 ، 2013 ، ص 183 .
2 – مسلم ، حسب حسين ، المرجع السابق ، ص 195 .
3 – فلفل ، محمد عبدو ، المرجع السابق ، ص 416 .
4 – ضرغام ، عادل ، في تحليل النص الشعري ، الدار العربية للعلوم ناشرون / منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط 1 ، 2009 ، ص 115 .
5 – فلفل ، محمد عبدو ، المرجع نفسه ، ص 417 .
6 – الجرجاني ، عبد القاهر ، دلائل الإعجاز ، تح : محمود محمد شاكر ، دار المدني ، جدة ، 1992 ، ص 46 .

يزلزل التقاليد الأدبية أو بعدلها وفق الحاجة . فهو يجعل من اللغة الشعرية لغة مختلفة كل الاختلاف عن اللغة الخطاب العادي أو العلمي وذلك بدعوى الحاجة الفنية إلى التوسع في بنية اللغة الشعرية بما هي " لغة مشوّشة langage parasite لمحاولتها الدائبة من دون انقطاع خرق الأنظمة المألوفة وتحويرها هذا هو الذي يحقق لها تلك الغرابة Etrangite الشعرية المنشودة عبر انزياحات أبعد ما تكون عن التواصل العادي أو الجمالية المفتعلة إذ (التوصيل) غاية النظام العادي ، و(التجميل) دخيل على النظام اللغوي العادي وعلى النظام اللغوي الشعري أما (التشكيل) فمهمة الشاعر وهمّه وسبيله إلى الجمال " [1] ، واللغة ليست ملكا للشاعر ، إلا بقدر ما يغسلها من آثار غيره ، ويفرغها من ملك الذين امتلكوها في الماضي وبما أن المبدع يحدد بالرؤيا والاستباق فإن اللغة التي يستخدمها لا تكون لغته ، إلا إذا شحنها بعد إفراغها ، فلا تتكلم إلا حين تنقطع عما تكلّمته لتتخلص من تعبها.

ولما كانت لغة الشعر عند عامة الباحثين من قدماء ومعاصرين متميّزة بمستويات فنية معينة أعلاه المستوى الإشاري أو الإيحائي ، والمجازي أو الاستعاري ، كما يسميه القدماء فإننا أمام هذه التحديدات أو التعريفات للغة الشعر" [2] ، نجد أنفسنا متسائلين عن موقع الشاعر ـ ونقصد بصريح القول ـ شهاب الدين ابن الخلوف القسنطيني ضمن هذه التراكمات اللغوية وهذه المواقع ، " كما نذهب إلى القول بأنه في حال انعدام مستوى هذه اللغة في تحصيل الحاصل ، سنلتقي مع لغة الواقع أي المباشرة والتقريرية ، أو لغة الأخبار ،لأن الشاعر ـ في الحالتيْن ـ لا يعدو أن يكون في كفّة من كفّتيْ الميزان ، وإذا ظل متأرجحا بينهما فمن الأكيد أنه سيبحث عن لغة ثالثة يحدد مستواها ، ويرسم لنا أجواءها ، بحسب الموضوع الذي توخاه " [3] وبهذا نحاول النّفاذ إلى تحديد قيم النص المدروس الجمالية والفنية ، وغير ذلك مما رمى إليه المبدع ، وسخر له لغته ، وهذه الأخيرة التي تحتاج إلى الغوص في خصوصياتها – إن وجدت هذه الخصوصيات – التي يكشف عنها الاستقراء المتأني للألفاظ التي وظفها في موضوعه المدحي .

1 – أبطي ، عبد الرحيم ، الانزياح واللغة الشعرية ، مجلة علامات ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، السعودية ، ع 54 ، ديسمبر 2004 ، ص 460 .

2 – دحو ، العربي ، ابن الخلوف وديوانه جنى الجنتين في مدح خير الفرقتين ، مرجع سابق ، ص 101 .

3 – ينظر : المرجع نفسه ، ص 101 .

2 – طبيعة اللغة الشعرية في القصيدة المادحة :

" إن لكل غرض شعري لغته الشعرية التي تنسجم مع طبيعة معانيه وصوره ، وتشكل معها نسيجا متلائما ، عمل الشعراء معا على ترسيخه ، من خلال النصوص الإبداعية والنقدية "[1].

ولذلك أصلح الشعراء من شعرهم ، حتى أن الشاعر ، "ينتهي إلى البيت الجيد فيه لفظة تشينه فيجبر نقيصته من عنده ، ويبدل الكلمة بأختها في نقده " [2] ، وفي صناعة الشعر من جهة الألفاظ والمعاني يكون كبير الأثر للعلاقة المتداخلة المتماهية بين اللغة والغرض ولهذه العلاقة مؤثر آخر هو دور المخاطب ، وهذا القول له ما يثبته عند ابن رشيق في أن غاية الشعر "معرفة أغراض المخاطب كائنا ما كان ، ليدخل إليه من بابه ويداخله في ثيابه . ولذلك هو سر صناعة الشعر ، ومغزاه الذي به تفاوت الناس ، وبه تفاضلوا . وقد قيل : لكل مقام مقال : شعر الشاعر لنفسه و في مراده ، وأمور ذاته : من مزح وغزل ومكاتبة ومجون وخمرية ، وما أشبه ذلك ، غير شعره في قصائد الحفل التي يقوم بها بين السماطين ، يقبل منه في تلك الطرائق عفو كلامه ، وما لم يتكلف له ، ولا ألقى له بالا ولا يقبل منه في هذه الأماكن إلا ما كان محككا معاودا فيه للنظر ، جيدا ،لا غثّ فيه ، ولا ساقط ولا قلق " [3] .

واللغة لدى الشاعر تتبلور من خلال أغراض الشعر الكبرى كالمدح والرثاء ... وأيضا من خلال معاني الشعر العامة في هذه الأغراض ، إذ أن " لكل ضرب من الحديث ضرب من اللفظ ولكل نوع من المعاني نوع من الأسماء " [4] ، " كما نص الجرجاني على علاقة الغرض الشعري بالأسلوب حين قال : (ولا آمرك بإجراء أنواع الشعر كله مجرى واحدا ، ولا أن تذهب بجميعه مذهب بعضه ، بل أرى لك أن تقسم الألفاظ على رتب المعاني ، فلا يكون غزلك كافتخارك ، ولا مديحك كوعيدك ولا هجاؤك كاستبطائك ، ولا هزلك بمنزلة جدك ، ولا تعريضك مثل تصريحك ، بل ترتب كل مرتبته وتوفيه حقه فتلطف إذا

1 – ينظر : المؤدب ، محمد أمين ، الاتباع والابتداع في الشعر الأموي – القصيدة المادحة أنموذجا – ، مرجع سابق ، ص 354.

2 – المرزوقي ، أبو علي ، شرح ديوان الحماسة ، تح : غريد الشيخ ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، ج 1 ، 2003 ، ص 04 .

3 – القيرواني ، ابن رشيق ، العمدة ، مصدر سابق ، ص 364 .

4 – الجاحظ ، عمرو بن بحر ، الحيوان ، تح : عبد السلام هارون ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي ، مصر ، ط 2 ، ج 3 ، 1965 ، ص 39 .

تغزلت ، وتفخم إذا افتخرت وتتصرف للمديح تصرف مواقعه ، فإن المدح بالشجاعة واليأس يتميز عن المدح باللباقة والظرف)" [1] ومن جدلية العلاقة القائمة بين اللفظ والمعنى واللغة والغرض كان واجبا أن تكون " ألفاظ المديح ومعانيه جزلة ، مذهوبا بها مذهب الفخامة ، في المواضع التي يصلح بها ذلك ، وأن يكون نظمه متينا ، وأن تكون فيه مع ذلك عذوبة ... وأما النسيب فيحتاج أن يكون مستعذب الألفاظ ، حسن السبك ، حلو المعاني ، لطيف المنازع ، سهلا غير متوعّر" [2] وهذا ما ذهب إليه حازم في منهاجه . فالكلام في عمومه والمديح في خصوصه "يحسن بجزالته وشدة أسره و بالعبد عن المغرب المستغلق البدوي ، وأن لا ينغلق معناه ولا يستبهم مغزاه " [3] ، " فالجزالة إذن سمة أسلوبية من سمات الألفاظ العبارات معا ، وجزالة الألفاظ لا تعني أن يكون اللفظ وحشيا متوعرا ، عليه عنهجية البداوة ... أما جزالة العبارات فتكون بشدة التطالب بين كلمة وما يجاورها ، وبتقارب أنماط الكلِم في الاستعمال " [4].

" وقد شاع عن الشعراء المادحين ممن سموا بالفحول ، أنهم كانوا يعنون أشد العناية بجزالة الألفاظ ، ومطابقتها لدلالاتها اللغوية ، وبصقل الكلمات وتنقيحها ، مع شدة الأسر ، وإن اختلفوا في ذلك بعقد الاختلاف ، وشاع لديهم أيضا أن هؤلاء الشعراء كانوا يقصدون إلى الاستفادة من الثروة اللغوية الضخمة ، وكانوا يفعلون ذلك قصدا ، فجاءت قصائدهم مليئة بالغريب ، كأنها في مجموعها موسوعة من موسوعات اللغة " [5] ، وهذا الغريب لا يعبر عن طبيعة اللغة أو الشعر كحالة محايدة ، وإنما يدل على طريقة كل شاعر لفهم هذه اللغة ، " والمتأمل في أشعار هؤلاء الشعراء يدرك أن شعر النسيب والقسم الخاص بالمديح لا يصدقها ، لأنه لا يعثر على هذا الغريب الذي يتحدثون عنه إلا لماما " [6]. وقصيدة المدح في طبيعة لغتها متباينة تباينا كبيرا ، فبخلاف عنصري النسيب والقسم المخصص للمديح الذي تميل لغته للجزالة والسهولة ، نجد أن الحديث عن الرحلة والراحلة مليءٌ بالغريب فهُمْ " حين يأخذون في وصف الرحلة بما فيها من وصف الناقة ووصف الفلاة ، وما يتصل بهما من أمور البادية ، فنراهم يغربون

1 – المؤدب ، محمد أمين ، المرجع السابق ، ص 353 .
2 – القرطاجني ، حازم ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، مصدر سابق ، ص 351 .
3 – ينظر : المؤدب ، محمد أمين ، المرجع نفسه ، ص 333 .
4 – المرجع نفسه ، ص 332 .
5 – المرجع نفسه ، ص 349 .
6 – المرجع نفسه ، ص 349 .

والسبب في ذلك واضح جدا، وهو أن هذه المعاني وألفاظها الدالة عليها غريبة في أصلها ، قليلة الاستعمال، لا تدور كثيرا على الألسنة "[1].

إن محاولة فهم طبيعة الشخصية الفنية في القصيدة المادحة عند كل شاعر تكمن في تعامله مع اللغة ، فالأدب والشعر بشكل خاص يعتبر في معزل عن هذه الأجواء حالة محايدة ، لكن أسلوب كل شاعر هو الذي يحدد لنا طبيعته في تعامله مع هذا الإجراء المتبع والذي نسميه بالشعر ، فطريقة فهم كل شاعر للغة ، ومدى إحساسه بها ، ومن ثم كيفية استعماله لها تختلف من شاعر لشاعر ، وهي التي تحدد طبيعة الشخصية الفنية في تعامل كل شاعر على حدة مع النص .

1 – المرجع السابق ، ص 352 .

3 – قيمة اللغة الشعرية في ديوان – جَنى الجنّتين – :

"يتميز الشعر عن غيره من فنون القول ، ببنيته العروضية ، كما هو الشأن في الشعر العربي ، ولتلك البنية مستويات متعددة ، تساهم الأصوات و الألفاظ في خلقها وتوليد أثرها الشعري ، وأفضل تلك المستويات ما اتسق فيه النظم ، وتوافقت فيه الألفاظ ، على نحو من التخير والانتقاء ، مما يؤدي إلى رصانة التراكيب وانسجام المفردات من الناحية الصوتية " [1] . واللغة بما هي ظاهرة صوتية تختلف عن سائر الرموز غير اللغوية اختلافا كليا ، ومن ثم ، فالسعي وراء دراستها يستوجب تراتبية منطقية ، وهذه الأخيرة تستوجب هي الأخرى البدء بالأصوات بوصفها وحدات متميزة تنتج عنها آلاف الكلمات ذات الدلالات المختلفة .

3 – 1 القيمة الإيحائية للأصوات :

الصوت ركن ومظهر أول لكل حدث لغوي ، وهو " آلة اللفظ والجوهر الذي يقوم به التقطيع " [2] كما أنه " ظاهرة طبيعية ندرك أثرها دون أن ندرك كنهها " [3] . " وقد أولى ستيفن مالارميه stephane mallarme ، القيمة الصوتية في الشعر عناية كبيرة فقرر أن الشعر يصنع من الكلمات بوصفها أصواتا وأحداثا حسية " [4] . بمعنى أن " الصوت ينتمي بالأساس إلى نظام إيقاعي يؤسس لنظام اللغة لذلك كان يجب أن تكون المرحلة الأولى التي ينبغي العناية بها في أي من مستويات البحث ، وهذه تعتمد في كل خطواتها على نتائج الدراسات الصوتية ، وذلك بالطبع أمر يكمن إدراكه إذا عرفنا أن الأصوات هي المظاهر الأولى للأحداث اللغوية " [5].

فالصوت في مجمل مكوناته ذا قيمة تعبيرية ووظيفية ، ودراسته أصبحت " تحتل مكانا مرموقا في المقاربات الشعرية سواء أكانت الأصوات مكتوبة على صفحة ترى بالعين ، أو كانت متعلقة بما ينتجه المتكلم من أصوات

1 – مسلم ، حسب حسين ، الشعرية العربية ، مرجع سابق ، ص 160 ،

2 – الجاحظ ، عمرو بن بحر ، البيان والتبيين ، تح : عبد السلام هارون ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، مصر ، ج 1 ، 1985 ، ص 89 .

3 – شعثان ، الشيخ ، المستشرقون و العروض العربي ، رسالة ماجيستير ، إشراف : د . محمد خليفة ، معهد الآداب واللغات ، جامعة الجلفة ، 2008 ، ص 05 .

4 – محمود نجا ، أشرف ، قصيدة المديح في الأندلس ، قضاياها الموضوعية والفنية ، دار الفاء لدنيا الطباعة والنشر ، الإسكـندرية ، مصر ، ط 1 ، 2003 ، ص 247 .

5 – شعثان ، الشيخ ، المرجع نفسه ، ص 04 .

أثناء تلفظه ، والنوعان معا من المواد الصوتية أو الكتابية يستثمران في دراسة الخطاب الشعري فإذا ما استغلت كيفية النطق بالأصوات ، فذلك ما يدعى بالأسلوبية الصوتية " [1] .

والإيحاء الصوتي " يكون هدفا في ذاته ومنعزلا عن عناصر البناء الشعري الأخرى ، بل إن الاهتمام بهذا الجانب الصوتي الموسيقي شغل الشاعر حتى عن الاهتمام بالقيمة الموسيقية الأساسية العامة في الشعر من وزن وقافية " [2] . وللأصوات دور كبير في التعبير عن المعنى اللغوي للنصوص مهما كانت طبيعتها " وذلك لأن صفة الأصوات وميزاتها هي المعيار الأساسي الذي يعتمده الشاعر أو الكاتب ، للتعبير عن غرضه المقصود ، وهدفه المنشود ، وهنا تتجلى أهمية الدراسة الوظيفية للصوت اللغوي في معرفة دور هذا الأخير في كشف معنى النص ، واستخراج مضمونه ومحتواه وكذا العلاقة التي تربط الصوت بالمعنى والمعنى بالصوت " [3] .

" ولقد توسل شعراء المديح في المغرب والأندلس بهذا الجانب الصوتي أيّمـا توسُّل ، لإثراء معجمهم الإيقاعي وتنويعه بإكساب مدائحهم طاقات نغمية موسيقية موحية ومتعددة التأثير والإثارة للانفعالات المناسبة في نفس المتلقي ، وبخاصة من خلال ملاءمة الإيقاع الناجم للمعنى المسوق وتعانقهما في تشكيل الدلالة العامة ، فالأصوات التي تكرر في البيت تجعله أشبه بفاصلة موسيقية متعددة النغم مختلفة الألوان " [4] ، وقد اهتدى الشاعر – شهاب الدين ابن الخلوف القسنطيني – بفطرته الشفيفة الخالصة إلى بعض هذه الإمكانات الإيحائية في الأصوات ، والتي نحاول أن نستطلع كنهها ونسبي أغوارها ، ونستخلص براعته في توظيفها .

1 – فيطس ، عبد القادر ، المرجع السابق ، ص 34 .

2 – زايد ،علي عشري ، المرجع السابق ، ص 50 .

3 – عبابو، نجية ، التحليل الصوتي والدلالي للغة الخطاب في شعر المدح ، رسالة ماجيستير ، إشراف : د . عبد القادر توزان ،كلية الآداب واللغات ، جامعة حسيبة بن بوعلي ، الشلف ، 2008 / 2009 ، ص 86 .

4 – ينظر : محمد نجا ، أشرف ، المرجع السابق ، ص 248 .

جدول إحصائي لعدد الحروف المهموسة و المجهورة وحروف المدّ واللّين في قصائد ديوان ــ جـنى الجـنتين ــ :

رقم القصيدة	حروف الهمس	حروف الجهر	حروف المد	الحروف الكلية	عدد الأبيات
01	134	359	250	743	20
02	234	428	220	882	20
03	126	324	261	711	20
04	188	447	214	849	20
05	166	415	181	762	20
06	123	390	255	768	20
07	155	427	201	783	20
08	132	361	159	652	15
09	179	476	245	900	20
10	159	461	245	865	20
11	167	454	239	860	20
12	164	375	187	726	20
13	200	477	226	903	20
14	215	402	219	836	20
15	193	336	226	755	20
16	219	415	234	868	20
17	164	372	220	756	20
18	169	408	255	832	20
19	174	362	201	737	20
20	124	341	179	644	20
21	179	402	245	826	20
22	169	450	266	855	20
23	164	410	220	794	20
24	217	466	196	879	20
25	141	404	336	881	20
26	146	373	234	753	20
27	125	419	223	767	20
28	104	202	272	578	20
29	166	410	231	807	20
30	105	430	118	653	14
31	128	380	334	842	20
32	107	405	261	773	20

3-1-1 الحـروف المهموسة :

إن الأصوات المهموسة هي التي لا نسمع لها في حالة النطق رنينا ولا يكون فيها اهتزاز للوترين الصوتيين وهي في اعتبار القدماء مجموعة في قولك : (سكت فحثه شخص) يضاف إلى حروف هذه العبارة حرفا (القاف) و(الطاء) وهما مهموسان عند المحدثين المعاصرين ، مجهوران عند القدماء . وحسب الجدول الإحصائي لحروف الهمس والجهر نجد أن نسبة حروف الهمس تشكل في عددها ونسبتها نصف ما ورد من حروف الجهر في مجموع القصائد المحصاة .

ونلاحظ ورود حرفيْ الكاف والتاء بصفة متواترة متقاربة ، يقول ابن الخلوف في مطلع قصيدته (عليك توكّلي)

عليك توكّلي و لك افتقاري ومنك تطلّبي وبك انتصاري

و فيك محبتي وإليك أمـري وهـل إلاك قصدي واختياري

أيا ملك المـلوك ولا مـليك سوى عبد ببابك خذ بثاري [1]

وفي قوله في قصيدته (قطر الغمام في مدح خير الأنام) :

لذْ بالكريم ، وسلْ منه الرضا كرمًا إن الكـريم إذا اسْترحمته رحِـمَا

ولا تقمْ شاهدا إلا الخلوص عسى يكفيك ما قد بدا منهُ وما انْكتمَا[2]

ويورد الشاعر حرف الكاف بكثافة في الأبيات الثلاثة الأولى فبلغ هذا الحرف الشديد الانفجاري مبلغا كبيرا في هذه الأبيات ، وفي شعره وقد اعتمده ابن الخلوف لشدته وقوته ، وملاءمته الـدلالة المتـوقّعة في ثـنايا النص ، ومحـل الخـطاب الإلهي من مـناجاة ودعاء يستدعيان هذا الحضور لحروف الهمس ، فنراه يناجي ربه ، معتقدا فيه الوحدانية ، ومؤمنا بأنه الملاذ المرتجى ، كما أن لحرف التاء حضه في ثنايا الديوان فرافق حرف الكاف في مرات وروده (توكلي – افتقاري – تطلبي – انتصاري – محبتي – اختياري) .

1 – القسنطيني ، ابن الخلوف ، ديوان جنى الجنتين في مدح خير الفرقتين ، تح : د . العربي دحو ، مصدر سابق ، ص 73 .
2 – المصدر نفسه ، ص 83 .

يقول ابن الخلوف في قصيدة (روضة الأزاهر ولجة الجواهر) :

رأى الفجر تعبير الدجى فتبسّمَا وصـافح أزهـارَ الرّبا فتنسّـمَا

وأظهـر بالتغـريد سـرًّا مكـــتّمًا وجـدّد بالتغـريد وجْـدا تقدّمَا[1]

ورقة حرف التاء تشي وتوحي بدفقة روحية وشعورية فلفظة (تعبير – تبسم – تغريد – مكتّم – تنسم) كلها تحمل في طيّاتها معجم الأحاسيس والعواطف المتدفّقة .

3 – 1 – 2 حـروف المدّ واللّـين :

" تعتبر الدراسات الحديثة أن الأصوات اللينة أو (أصوات المد) أصوات مضافة إلى المجهورة ، وهي في نظر القدامى من حركات وهذه الأخيرة أبعاض حروف مد ولين ، وهي تحمل طاقة صوتية تمنح الحرف نسقا موسيقيا يؤثر في النفس مثلما تؤثر فيها الألحان الموسيقية " [2] ، وقد لجأ إليها ابن الخلوف بشكل كبير، فتجاوزت الحروف المهموسَة في ذكرها وكونها تفسح المجال لتنوع النغمة الموسيقية للكلمة الواحدة والجملة الواحدة لسعة إمكاناتها الصوتية ، فإنها تهب السامع قيمة صوتية عظيمة .

يقول ابن الخلوف مادحا النبي ρ ومثبتا لمعجزاته :

ظلَّ سعيي ، وما اهتديتُ سبيلَا كيف أُهـدى ، وما اتّبعت دليلَا

ساء فـعلي واسـودّ أبيض قـلبي ما احتيالي وقد عصيت الجليلَا

من له الظـل قد أُمـيل هـجـيرا وله الشمس قد أُعيدتْ أصيلَا

من حـماه الحمام في الغـار لمّا نسجَ العـنكبوت سـترا حـفيلَا

1 – المصدر السابق ، ص 373 .

2 – ينظر : خرازي ، مسعود ، فن الدعاء في الشعر الجزائري القديم – مقاربة أسلوبية ، رسالة ماجستير ، إشراف : د . أحمد بلخضر ، كلية الآداب ، جامعة قاصدي مرباح ، ورقلة ، 2007 / 2008 ، ص 82 .

و بماذا يفي الجميع وقِدْمًا أودع الله مدحك التّنزيلا[1]

يتبين لنا من خلال هذه الأبيات سيطرة حروف المد (الألف – الواو – الياء) وخصوصا الألف باعتباره أخف الحروف ، وهذا ما يمنح للشاعر راحة نفسية حين يشكو إلى الله متضرعا ، كما أن مد الصوت يلفت انتباه السامع والمتلقي ، وكأن الشاعر يريد أن يبين للناس صحة نبوة الرسول الكريم بإيراد بعض من معجزاته وبثها في القصيدة ومن هذه المدود (سعيي – ما – سبيلا – أهدى – دليلا – ساء – فعلي – قلبي – احتيالي – الجليلا – أميل – هجيرا – أصيلا – حماه – الحمام – الفار – عنكبوت – حفيلا – بماذا – التنزيلا ...) .

3 – 1 – 3 الحروف المجهورة :

بالرجوع إلى الجدول الإحصائي السابق ، نجد أن حروف الجهر وردت في قصائد الديوان ضِعْف ما وردت حروف الهمس ، وهذا ما يتوافق مع ما تقرّه الدراسات اللغوية والصوتية في " أن نسبة شيوع الأصوات المهموسة في الكلام لا تكاد تزيد على الخُمس أو العشرين بالمائة منه ، في حين أن أربعة أخماس الكلام تتكون من أصوات مجهورة " [2] .

يقول ابن الخلوف مادحا :

رسول براه الله من فيض نوره فمُدّت بأضواه شموس المطالعِ

رسول براه الله من قبل آدم وأظهره من بعد أهل الشّرائعِ

رسول أراد الله إظهار دينه فأيّده بالدّامغات القواطعِ[3]

1 – القسنطيني ، ابن الخلوف ، المصدر السابق ، ص 117 .

2 – أنيس ، إبراهيم ، الأصوات اللغوية ، دار النهضة ، القاهرة ، مصر ، ط 3 ، 1961 ، ص 22 .

3 – القسنطيني ، ابن الخلوف ، المصدر نفسه ، ص 404 .

ويقول في قصيدة (نتائج المحبة ومناهج الأحبة) معدّدا صفاته ρ :

دعـانا فاتبعنا خير داعٍ هـدانا للسـعادة منه هـادِي

وناداه تقـدّمْ يا حـبيبي وزدْ قُرْبا ، فسرّي فيك بادِي

وترادٌ بمـدح جاء يدني بإخـلاص وحـبٍّ واعـتقادِ[1]

نجد في الأبيات الأولى حرفا مجهورا بيْنِيًّا ذا قوة وشدة وهو حرف الراء فجاء ذكره عشر مرات ، وابتدئ به في عدة أبيات من القصيدة ، بينما نلاحظ حرف الدال وهو من الأصوات الشديدة الانفجارية ، التي تولد صخبا وجلجلة تخدم المعنى ، ففيه تمثل للجهر بالدعوة والاعتقاد الصحيح . وذِكرُه أربعة عشر مرة في ثلاثة أبيات فقط يبين قوته ، وبذلك فإن العودة إلى هذين الصوتين (الراء – الدال) تكشف لنا جذور معانيها في الطبيعة والحس والنفس والمشاعر ، وتكشف عن النزعة الروحية والملكة الفنية عند ابن الخلوف الشاعر والإنسان الذي أبدعها تعبيرا عن أحواله ومفاهيمه وحالاته الشعورية ، سَوْقا للحروف على سَمْتِ المعنى المقصود والغرض المراد .

صحيح أن اللغة من حيث طبيعتها هي " أداة زمانية تتكون من مجموعة من الأصوات والمقاطع المحددة ، وصحيح أيضا أن الجانب الصوتي هو النـافذة إلى سـائر التأثيرات في القصيدة إلا أن الشاعر حينما يستخدم اللغة للتعبير عما يعتور في نفسه ، فإنما يشكل بنية زمكانية متعانقة التأثير ذات نسق نفسي ودلالي خاص " [2] .

1 – المصدر السابق ، ص 427 .

2 – محمود نجا ، أشرف ، المرجع السابق ، ص 248 .

3 – 2 القيمة الإيحائية للألفاظ (مستوى الكلمة) :

" تمتلك الألفاظ المفردة ـ ومن قبل أن توضع في بناء لغوي ـ طاقات إيحائية خاصة ، يمكن إذا ما فطن إليها الشاعر ونجح في استغلالها ، أن تقوي من إيحاء الوسائل والأدوات الشعرية الأخرى وتثريه ، وقد استطاع الشاعر العربي القديم بوحي من إدراكه الفطري العميق لطبيعة لغته وأسرارها وبحاسته الشعرية المرهفة أن يقع على الألفاظ الأكثر ملاءمة لطبيعة رؤيته الشعرية "[1] وهذه الألفاظ ليست " مجرد أصوات يقذفها اللسان ، وإنما وسائل حاسمة للتأثير في سامعيها وفي اجتذاب من يخاطب بها " [2] والألفاظ بما هي وحدات دالة ، تشكل اللغة في صورتها الحية النامية ، والتركيز على أهميتها في هذا المقام ودون الحديث عن أصول البناء والتركيب وقواعد النحو ، " يؤكد أهميتها وملاءمتها للتراكيب وانتقائها في التخاطب اللغوي ، فهي تشكل القاعدة الأولى والعمود الصلب والمحور الرئيس في لغة المبدع الشاعر" [3].

وينبغي على الألفاظ أن تتوفر على عنصريْ الرقة والعذوبة ، " لأن الألفاظ إذا هُجِّنت وغُلّظت فإنها تصبح ممجوجة مستقْبَحة في الذوق السليم ، وهذه بديهة ذوقية "[4] ، وما أظن ألفاظا خاصة بعلوم أخرى كالكيمياء أو الفيزياء يمكن لها أن تتجانس عند الشاعر القديم في تركيبة بنائية متماسكة مع لغته الشعرية . وابن الخلوف وهو الشاعر الذي نهل من منابع اللغة واستنطق المعجم العربي نجده في ديوانه ـ جنى الجنتين ـ يتأنق في اختيار ما شعّ من الألفاظ والمفردات التي توحي في موقعها وقرائنها " بأجواء نفسية رحيبة عما يقصر التعبير عنه ، وتفيد ما لا تفيد في أصلها الوضعي النفعي "[5] وهذه الألفاظ ترتبط بأخرى " تستدعيها لتؤدي معنى معينا ، وتستثير شعورا خاصا ، ويتوقع المتلقي ـ عادة ـ مجيء هذه الألفاظ المصاحبة لأنها تقع في نفس المحيط اللغوي "[6].

1 – زايد ، علي عشري ، عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، مرجع سابق ، ص 51 .
2 – ينظر : فيطس ، عبد القادر ، مرجع سابق ، ص 34 .
3 – ينظر : المرجع نفسه ، ص 29 .
4 – مسلم ، حسب حسين ، المرجع السابق ، ص 132 .
5 – زايد ، علي عشري ، المرجع نفسه ، ص 53 .
6 – فنطازي ، محمد ، الصورة الفنية في الشعر الحر ، مرجع سابق ، ص 231 .

تتشاكل وتتزاحم المدلولات والإيحاءات لكل مفردة من مفردات النصوص المراد تحليلها ، فكل مفردة توحي بمعنى أو أكثر في ذهن الباحث ، إذ هي نوع من العلاقات المتراكمة بين مفردات النص فتقوم تارة على المعنى وعلى الصيغة تارة أخرى ، وسعينا في هذا البحث هو استخراج المعاني الإيحائية لمفردات القصائد ـ في الديوان ـ والتي يبلغ عددها اثنين وثلاثين قصيدة تتمحور وتطوف جميعها في محور المديح النبوي ، وربطها بمدلولاتها النفسية والشعورية للشاعر.

3– 2 – 1 الألفاظ الدالّة على صفات معنوية :

وهي مجموع الصفات المعنوية التي قصد الشاعر من خلالها إعلاء قدر الممدوح وهو رسول الله ﷺ والرّفع من شأنه ، فنذكر على سبيل المثال لا الحصر (الشرف ـ الصدق ـ الرحابة ـ العزة ـ الجلالة ـ العظمة ـ الشفاعة ـ الطهارة ـ النقاوة ـ التقوى ـ الخشوع ...) .

يقول ابن الخلوف معدّدا صفاته ﷺ :

وإن ضقت ذرعا فاعمل العيس قاصدا حمى المصطفى ، المختار، فهْوَ رحيبُ

نبيّ ، شريف ، صادق القول مُرسَل عزيز ، وكيّ ، مجتبى ، و حبيبُ

جليل ، عظيم ، خاتم الرّسْل ، فاتح خليل ، شفيع ، أريحيّ ، وهوبُ

بشير ، نذير ، حاشر الخلق ، عاقب سراج ، منير ، طاهر ، وحسيبُ

مطاع ، مَكين ، صفوة الله مرتضى نقيّ ، تقيّ ، خاشع ، ومنيبُ[1]

نلاحظ من خلال قراءة هذه الأبيات جزالة ومتانة ورقة في الألفاظ تناسب الغرض المقصود ، وربما تعكس خصوصيات أساليب أهل عصره ، فمن الرقة والسلاسة مثلا : (حبيب –شريف – صفوة – فاتح) ومن الجزالة والقوة والمتانة قوله (عظيم – نذير – حاشر – عاقب – تقي – نقي – مطاع – مكين ...) ، وهذا التزاوج

1 – القسنطيني ، ابن الخلوف ، المصدر السابق ، ص 459 .

بين الرقة والقوة ، والسلاسة والجزالة ، استغلال موفق من الشاعر ـ بفطرته الشفيفة ـ في التعبير عن إحساسه بعظمة الرسول الكريم ﷺ ودماثة أخلاقه .

3 – 2 – 2 الألفاظ الدالّة على صفات حسّية :

وفي هذه المجموعة اشتمال على الألفاظ التي تعبر عن معاني الشجاعة ، والقوة والسيادة والصفات الجسدية ، فما دل على القوة والشجاعة نجد قوله : (ليث ، همام ، هزبر ، ركوب ، طاعن سيف ، قارع ...) ، و ما دل على صفاته الجسدية قوله (رفيع عماد ، طويل نجاد ، عبل القوائم ، ضامر ، عالي الذرا ، متن عظيم ...) .

يقول الشاعر واصفا قوته وشجاعته :

ولـيث كفاح إن تراكـم حارث وغـيث سـماح إن تكـاثر حُوبُ

هـمام ، لهامات المصائب قارع هـزبر لأعـنـاق الهـياج ركوبُ

ورمح لِلَـبَّات الصّناديد طـاعن وسـيف لأعـناق الطغاة ضـروبُ[1]

ويقول في وصف جسده :

لـه كـفل كالتِّرْس مُحدَوْدِب الـظّلا ومـتن عـظـيم المنكـبين نحـوبُ

طويل الخطا ، عبل القوائم ، ضامر قصير المطا ، رحب اللبان ، لعوبُ

طـويلُ نجادٍ ، فـيه مـدحي مقصّر رفـيعُ عمادٍ ، إن نحـته ركـوبُ[2]

لا يستطيع أيُّ شاعر أن يصف ممدوحه بجميع صفاته ويُلمَّ بصغائر تفاصيلها ، إلا إذا كان الممدوح يشمل من المحاسن الخَلْقيّة والخُلُقيّة ما لم تُحصِه الأقلام والصحف ، وكان الشاعر بليغا قد حذق العربية .

1 – المصدر السابق ، ص 462 .

2 – المصدر نفسه ، ص 462 .

3 – 3 التّراكيب (مستوى الجملة والخطاب) :

إنّ أسلوب الصياغة الذي يستخدمه الشاعر هو التجربة ، " وهو لغة الشعر وكل كلمة في هذا الأسلوب بكل ما يتصل بها من إيقاع وصور ودلالات وموسيقى ومضمون ، وجه من التجربة و إن حمل طعما ومذاقا خاصا متباينا ، إلا أن قيمتها في ذاتها معدومة " [1] ، بل تكمن قيمتها في نسيج شعري متلاحم الأجزاء يسمى بالتركيب ، فلا فضل للمفردات مجردة إلا بزجّها في تركيب نحوي ، ضمن مناخ نفسي ودلالي ، ذلك " أن الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة ، ولا من حيث هي كلِم مفردة ، وأن الفضيلة وخلافها في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها ، وما أشبه ذلك مما لا تعلُّق له بصريح اللفظ " [2] ، و" ليس لأيّة وحدة منخرطة في بنية نظام معيّن معنى مستقلّ بذاتها ، بل تستمد معناها من الوحدات أو الكلمات الأخرى المجاورة لها في السياق الذي تـرِد فيه " [3] وبذلك تكون اللغة عبارة عن مجموعة من ألـفاظ متآلفة تنتج معنى معينا ، وليست ألفاظا معزولة قيمتها في إفرادها .

1 – الورقي ، السعيد ، لغة الشعر العربي الحديث ، مرجع سابق ، ص 67 .

2 – الجرجاني ، عبد القاهر ، دلائل الإعجاز ، مرجع سابق ، ص 46 .

3 – ريكور ، بول ، نظرية التأويل ، الخطاب وفائض المعنى ، تر : سعيد الغانمي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 2003 ، ص 29 .

3 – 3 – 1 المظهر النّحوي :

3 – 3 – 1 – 1 البِنية التركيبية للعناوين :

إن ما يفتتح مسيرة النص ويتقدمه ليس اسما دالا على العمل الأدبي ومهادا يحدد هويته فقط ، فهو عمارة النص وإضاءة بارعة لإبهائه وهو في أبسط تعريفاته (جملة من التداخلات اللسانية والعلاقات التركيبية تتقدم النص لترغب القارئ فيه ، وتستحضر فحواه في ذهنه) ، ولعلنا لتبسيط الأمر نستعين بخطاطة (ياكوبسون) ونسقطها على العنوان لتحقيق العملية التواصلية له .

المرسِل ← الرسالة ← المرسَل إليه

المعنوِن ← العنوان ← المعنوَن له

وقد عرض الدكتور العربي دحو في كتابه (ابن الخلوف و ديوانه جنى الجنتين) جملة من عناوين القصائد المتضمَّنة في الديوان ، غير أنه اكتفى بأبعادها المضامينية و أهمل مظهرها النحوي ومدى إبداع الشاعر في تركيبها ، وهذه الأخيرة بغيتنا من بسط القضية ، وبغض النظر عن أنواعها الثلاثة المتراوحة بين : الصريحة المتصلة بالممـــدوح ، أو التي تعتمد رموزا صوفية ، أو كذلك التي تعتمد جملا و أشطارا من القصائد ، فإننا نجد ثلاثة أضرب نحوية لها ، والجدول التالي يبرز هذه الأنواع الثلاثة من التركيبات وهي :

- (مبتدأ + مضاف إليه + خبر محذوف + رابطة + جملة)
- (مبتدأ + مضاف إليه + خبر محذوف)
- (حرف نداء + منادى مضاف)

واستثنينا من هذا الإحصاء والذي ورد بنفس ترتيب قصائد الديوان ، ثلاثة عناوين شذت عما وجدناه ، وهي : (عليك توكلي ـ الدرّ النّظيم في السرّ العظيم ـ سَلُوا النَّار عمَّا شبَّ) ، مع العلم أن العنوان الأول والثاني من هذه الثلاثة لم يخرجا عن العناوين السابقة بلاغيا ، غير أن الأخير منها شذ عن العناوين جميعا وهذا

راجع لسقوطه فيما حقق من المخطوطات "[1] ، فارتأى المحقِّق أن يجعل المصراع الأول من المطلع عنوانا ، ولو كان من تأليف الشاعر نفسِه ، لما شذَّ كل هذا الشّذوذ .

جدول يورد العناوين و تركيبها النحوي بترتيب الديوان :

بنيته التركيبية / العنوان	جملة اسمية من (مبتدأ + مضاف إليه + خبر محذوف + رابطة + جملة)	جملة اسمية من (مبتدأ + مضاف إليه + خبر محذوف)	حرف نداء + منادى مضاف
قطر الغمام في مدح خير الأنام	×		
قرع باب الفرج بمدح طه الرفيع الدرج	×		
استرواح القبول بمدح طه الرسول	×		
تطفل المحتاج بمدح ذي المعراج	×		
مزية المستمطر وصرخة المستنصر	×		
كشف اللثام عن مدح مسك الختام	×		
أيا أكرم العرب			×
يا هادي الضلال			×
جنة المتشوق وجنة المتخوف	×		
تحفة اللبيب وسلوة الكئيب	×		
زهرة المتنشق وزهرة المتعشق	×		
تحية المشتاق وتنجية الأشواق	×		
استشفاء الكئيب بمناجاة الحبيب	×		
برء العليل وري الغليل	×		
روضة الأزاهر ولجة الجواهر	×		

1 – ذكر المحقق بأن القصيدة غير معنونة في الأصل من قبل الشاعر .

نتائج المحبة ومناهج الأحبة	×		
قطر النبات في مدح ذي المعجزات	×		
شفاء الناظر		×	
التجاء البائس ورجاء الآيس	×		
صباح السرى في مدح خير الورى	×		
مناهج السلوك		×	
إغاثة الملهوف في مدح طه الرؤوف	×		
بغية المرتجي وغوث الملتجي	×		
أيا من جل عن كيف			×
يا خالقي			×
يا من على حال المعاصي			×
يا أرحم الراحمين			×
كشف اللثام عن مدح مسك الختام	×		
يا مجيب الدعاء			×

3 – 3 – 1 – 2 التّقديم والتّـأخير :

نتناول في هذه العجالة البحثية واحدة من ظواهر اللغة العربية المتعددة التي تدل على مرونتها واتساعها ، وهي ظاهرة التقديم والتأخير ، والتي تتيح للمتحدث أو المبدع تقديم ما يريد تقديمه لغرض متعلق بالمعنى ، وهو مبحث ضمن علميْ النحو الذي يراعي فيهما الرتب النحوية ، وعلم البلاغة الذي يتناول الرتبة غير المحفوظة لدواعٍ بلاغية تتعلق بالمسند والمسند إليه ، وهو ملمح يصيب بناء الجملة ويحيل على دلالات متجددة فيها ، ولكي تظهر القدرة الإبداعية للشاعر أو المبدع ـ بشكل عام ـ وجب عليه تحقيق التوافق و الانسجام بين هيأة التركيب و محتواه ، معنى ذلك أن ما يجب تقديمه أو تأخيره في البناء ، يحقق دلالة معينة .

" والوضع الطبيعي للجملة تقديم المسند إليه ، لأنه المحكوم عليه ، ورتبة المسند التأخير إذا هو المحكوم به "[1] ، و البلاغيون ــ على اختلاف مذاهبهم ــ يجمعون على فوائد التقديم الذي يقود إلى ارتياح النفس ، وبث معاني جديدة تتقبلها . ومن صور التقديم و التأخير في ديوان ــ جنى الجنتين ــ نورد بعض الأمثلة :

- تقديم المسند لغرض تخصيصه بالمسند إليه ، كقوله :

عـليك تـوكلي و لـك افتقاري ومنك تطلّبي وبك انتصاري

و فـيك محبّتي و إليك أمري وهل إلّاكَ قصدي واختياري

فتقديم الخبر على المبتدأ ست مرات في بيتين متتالين ، هو قوة لافتة ودلالة واضحة المعالم تؤكد تخصيص الله بالتعلق والقوة دون سائر خلقه ، فقدم (عليك ، منك ، بك ، فيك إليك) على المبتدأ (توكلي ، افتقاري ، تطلبي ، انتصاري ، محبتي ، أمري) ومن الأغراض البلاغية للتقديم وللتأخير نجد أيضا :

- التبرك باسم الجلالة في تقديمه على الفعل :

(بالله أقصرْ إذا ما رمت تعذلني)

- التعجيل بتحقير ظلام الضلال ، والتلذذ بتأخير نور الهداية للتشويق بتقديم المفعول على الفاعل :

(من أزاح الظلامَ نـورُ هُـداه)

- وتعجيل التلذّذ بتقديم ضمير الغائب الدال على المحبوب على فعل الشكوى الذي هو محل تحقير .

(فبتُّ لها أشكو الهوى مثلما اشتكتْ)

(ولا هـي تـدري ما أقول فتَرْحـــــم)

- تعجيل التعظيم للقول الشريف على الحيوان الذي هو محل تحقير، بتقديم المفعول به على الفاعل :

(وصدّق قولَه الحــيوانُ حقّا)

- تعجيل التعظيم لمقام العرش ، والتلذذ بتأخير شخصه الكريم ﷺ :

(فهذا مقامي ، يا حبيبي فسِرْ إلى مقام كريم وافر الظّلّ واسع)

1 – النور علي ، فضل الله ، ظاهرة التقديم و التأخير في اللغة العربية ، مجلة العلوم والثقافة ، كلية اللغات ، جامعة السودان ، ع 12 ، نوفمبر 2012 ، ص 186 .

- تعجيل التعظيم للنار وتأخير الجسم لضعفه وحقارته :

(وأجرْ من النيران جسمي ، واكْسُني في جنة الفردوس خير لباسِ)

- قوة إسناد الحكم على المسند إليه مرتين ، مرة بتقديم المسند إليه ، ومرة بالضمير العائد .

(وبدرُ الأفق شق من التداني)

(وضرع الشاة درَّ له حليبا)

- تقديم النفي وتعجيله إن كان فيه قبح

(وما أنا في العشّاق أوّل ميِّت)

3 – 3– 1 – 3 الجُمل الاسمية والفعلية :

" إن الجملة لها علاقة بالقضايا المطروحة في ذهن الشاعر ومن خلالها تتبلور رؤيته للأشياء ، فالجملة أداة تعبيرية تتيح لنا فهم المقاييس اللغوية من حيث الأركان والتراكيب التي تحتويها "[1] ، وهي في تعريف النحاة "(الكلام الذي يتركب من كلمتين أو أكثر وله معنى مفيد مستقل)" والجملة في العربية نوعان : جملة اسمية (الزمن المطلق) مكـونة في نمطها المبسط من مبتدأ وخبر ، ويكون المسند فيها دالا على الدوام ، وجملة فعلية مكونة في أبسط أشكالها من فعل لازم وفاعله ، أو فعل متعدٍّ وفاعله ومفعوله ، " و التعبير بالجملة الاسمية يفيد ثبوت المعنى أو الصفة للشيء من غير أن يقتضي تجدده شيئا بعد شيء ، على نقيض (الفعل) الذي يقتضي مزاولة المعنى أو تجدد الصفة واستمرارها حالا بعد حال "[2] ، وقد عرف عن المركب الاسمي (الجملة الاسمية) عدم ارتباطه بالزمن من حيث الدلالة ، مما يجعلها إيحائية ، تشي بالديمومة والثبات ، والوصف وإثبات الحقائق .

1 – فيطس ، عبد القادر ، الشعر الملحون الديني الجزائري ، ج2 ، مرجع سابق ، ص 115 .

2 – سلوم ، ثامر ، نظرية اللغة والجمال في النقد الأدبي ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، سوريا ، ط 1 ، 1983 ص 141.

يقول ابن الخلوف طائفا حول شخص الرسول الكريم ﷺ ، ومعدّدا صفاته بجمل اسمية قصيرة :

هلال الكون ، مصباح الدياجي صباح الأفق ، شمس ضحى النهارِ

رياض المنّ ، مفتاح المعالي غمام الجود ، كنز الادِّخارِ[1]

وأصبح وضاحا ، وأدعج مقلة وأطيب أنفاسا ، وأحلى تبسّمَا

وأخشعهم قلبا ، وأسمحهم يدا وأفصحهم نطقا ، وأعطرهم فمَا [2]

وكل هذه الجمل الاسمية القصيرة متكونة من (خبر + مضاف إليه) أو (خبر + تمييز من اسم التفضيل) فيما نجد المبتدأ محذوفا يشار إليه بضمير الغائب (هو) وهذا الضمير بمنزلة الاسم المذكور ، فالأصل فيها (هو هلال الكون ، هو مصباح الدياجي ، هو رياض المنّ ، هو أخشعهم قلبا ...) .

أما عن الجمل الفعلية فنجدها تتراوح بين فعلين هما الماضي والأمر ، فالأفعال الماضية حاضرة بكثافة في ذكر معجزاته أو سرد أحداث من سيرته .

يقول ابن الخلوف في تبيان بعض معجزاته :

وشفى عليا يوم خيبر بعدما قد كان ذا رَمَدٍ شديد عاسِ

وأعاد عين قتادة من بعدما قُلِعتْ كأحسنِ مقلةٍ في رَاسِ [3]

ومنه ارتقى المعراج في حفظ ربه إلى الرفرف الأعلى على سر مجلسِ

دنى ، فتدلَّى ، حيث أدناه ربه وأشهده أسرار معنى التقدُّسِ [4]

1 – القسنطيني ، ابن الخلوف ، المصدر السابق ، ص 74 .
2 – المصدر نفسه ، ص 379 .
3 – المصدر نفسه ، ص 446 .
4 – المصدر نفسه ، ص 467 .

ويعد فعل الأمر في شعر الدعاء ظاهرة لافتة ولكي تتناسب صيغته مع غرض الدعاء والتضرع وجب إطلاق تسمية (فعل الدعاء) لتعلق هذا الفعل ـ حسب الديوان ــ بالغرض السابق ذكرا ، ومن أمثلته :

فاشفعْ بجاهك لي ، وكنْ لي مكرما يا خير مأمول ، وخير مُشَفَّعِ

وأجرْ من النيران جسمي واكْسُني في الخلد أثوابَ النّعيم الأمْتَعِ [1]

وقوله في قصيدة أخرى :

وقلْ ما تشَا تُسْمعْ ، وسلْ تُعطَ واشْفعنْ تُشفَّعْ ، فأنت اليوم أوجهُ شافعِ [2]

3 – 3 – 2 بعض السمات الأسلوبية :

3 – 3 – 2 – 1 التّناص :

لا يستطيع شاعر أو أديب ـ مهما بلغت شاعريته ـ أن يدّعي ممارسته الإبداعية من عدم ومن لاشيء ، فمن وعي أو من دون وعي تتداخل في نصّه جملة من نصوص سابقة ، فيما يسمى بالنص الغائب والذي هو جزء من النص الماثل الذي ينشئه الأديب[3]. وحسب رأي الناقد السعيد بوطاجين [4] ، نقلا عن أستاذته جوليا كريستيفا أنّ التناص شرط لابد توفّره في أيّ نص أدبي بحكم أنّ تشكيلات النص الماثل (تشكيل اللغة ، تشكيل الإيقاع ، تشكيل الصورة) إنّما هو جملة لنصوص سابقة ، وبذلك يعدّ النص المبدَع إشارة واضحة المعالم لقراءات المبدِع السابقة التي تظهر بشكل أو بآخر ، وهذا ما يوحي للناقد بمعرفة مصادر ثقافة الشاعر أو الأديب ، و" كل النظريات وما احتوت عليه من مسلّمات تؤكد أن الكاتب أو الشاعر ليس إلا معيدا لإنتاج سابق في حدود من الحرية " [5] .

1 – المصدر السابق ، ص 295 .

2 – المصدر نفسه ، ص 411 .

3 – ينظر : عزام ، محمد ، النص الغائب ، تجليات التناص في الشعر العربي ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2001 ، ص 26 .

4 – لقاء شخصي مع الدكتور السعيد بوطاجين بولاية مستغانم .

5 – مفتاح ، محمد ، تحليل الخطاب الشعري – استراتيجية التناص – المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 3 ، 1992 ، ص 124 .

ومحور المديح النبوي محور حيوي تندمج فيه جزئيات كثيرة من المحاور الشعرية الأخرى ، وأعلى مستويات هذه الجزئية النص القرآني ، الذي شكّل بإعجازه اللغوي وفنّيته العالية تداعيا حضوريّا عند الشعراء ومن بينهم ابن الخلوف القسنطيني ، في تناصّاته لترقية أبعاده اللغوية والفكرية . لاسيما وأنّ " الإشارة القرآنية تُغْني النص الشعري وتكسبه كثافته التعبيرية وتعطيه تطابقا بين وظيفة الإشارة وسياق المعاني " [1].

وفي استبطان ثنايا ديوان ـ جنى الجنتين ـ من قصائد مدحية نجد أنّ كل نص لا يكاد يخلو من نسيج و تآلف بين لغة القرآن ولغة الشعر .

يقول ابن الخلوف القسنطيني في تائيته (تحية المشتاق وتنجية الأشواق) من الديوان :

أضلّني بثناياه ومن عجبٍ إنّ النّجومَ بها تُرجى الهِداياتُ [2]

إنّ أول ما يُصادفنا في هذا البيت ، هذا التناص الإشاري إلى الآية الكريمة ﴿ **وَعلاَمَاتٍ وَبِالنَّجْمِ هُمْ يَهْتَدُونَ** ﴾[3] ، وهنا أبدع الشاعر في تناصه لحظات إيمانية مضيئة بصفاء القرآن فجعل لغة القرآن سبيلا للارتقاء بلغته الشعرية .

ويواصل الشاعر ابن الخلوف عن طريق تناصّه مع البنية اللفظية القرآنية حيث يقول :

ذات الجمال جمالُ الذّات عنصرهُ مصباحُ نورٍ له الجثمان مشكاةُ [4]

وهنا نجد انعكاسا صارخا لمعاني الآيات القرآنية في قوله تعالى : ﴿ **مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ** ﴾[5] .

ومن التناص قوله في التائية :

أشدّة ، رحماءٌ ، طيّبونَ لهمْ في الذّكر – والله – أوصافٌ جميلاتُ [6]

---

1 – بن عمارة ، محمد ، الصوفية في الشعر العربي المعاصر (المفهوم والتجليات) ، شركة النشر والتوزيع ، المغرب ، ط1 ، 2001 ، ص 10 .

2 – القسنطيني ، ابن الخلوف ، المصدر السابق ، ص 316 .

3 – سورة النحل ، الآية 16 .

4 – القسنطيني ، ابن الخلوف ، المصدر نفسه ، ص 327 . وقد ذكرت الأستاذة معاش حياة في مقال (التناص القرآني في تائية ابن الخلوف القسنطيني) بمجلة كلية الآداب واللغات ، جامعة بسكرة ، ع 6 ، 2010 ، البيت على النحو التالي :

ذات الجمال جمالُ الذّات عنصرهُ مصباحُ نورٍ له **الجيمان** مشكاةُ

5 – سورة النور ، الآية 35 .

4 – القسنطيني ، ابن الخلوف ، المصدر نفسه ، ص 336 .

وفي هذا البيت معنى قوله تعالى في مدح رسوله الكريم وأصحابه : ﴿ **مُحَمَّدٌ رَسُولُ اللهِ وَالذِينَ مَعَهُ أَشِدَّاءُ عَلَى الكُفَّارِ رُحَمَاءُ بَيْنَهُمْ** ﴾[1] . وبذلك استمدت الذات المبدِعة شاعريّتها البشرية من شاعرية النص القرآني ، أين تراءى لها الصفاء والإشراق الرباني فانعكس بدوره على المعجم اللغوي للشاعر .

يقول الشاعر في تناصٍّ آخـر:

وأسرى به ليلا من المسجد النّـقي إلى المسجد الأقصى الشريف المهنْدَسِ

دنـــا ، فتدلى ، حـيث أدنـــاه ربّه وأشهـــده أســـرار معـــــنى التـــقـــدّسِ[2]

وهنا نجد الشاعر في وصفه الدقيق لليلة الإسراء والمعراج ، يتشاكل كليا مع النص القرآني الخالد في بنائه الهندسي ، سعيا منه لاستلهام هذا الوصف المفصل للحادثة ، فأسقط البنية القرآنية كما جاءت ، في قوله تعالى : ﴿ **سُبْحَانَ الذِي أَسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْلًا مِنَ المَسْجِدِ الحَرَامِ إِلَى المَسْجِدِ الأَقْصَا** ﴾[3] ، وفي قوله تعالى : ﴿ **ثُمَّ دَنَا فَتَدَلَّى ، فَكَانَ قَابَ قَوْسَيْنِ أَوْ أَدْنَى** ﴾[4] .

3 – 3 – 2 – 2 البديع :

البديع علم يُؤتى به لتحسين أوجه الكلام بعد تمام العبارة واكتمال وضوح الدلالة " ولم يكن لعلم البديع أصول قبل ابن المعتز ، ولم يكن من محسناته معرفا غير القليل منها ، فلما ألف ابن معتز كتابه البديع وجمع فيه ما سبقه وما أضافه من ألوان البديع ، وجعل منها الجناس ، والطباق والتصدير والتكلم أو المذهب الكلامي ، جعل منها أصولا أصيلة لعلم البديع وما عداها فمحاسن "[5] ، وهذه الأصول الأربعة هي :

1 / الجناس ، 2 / الطباق ، 3 / التصدير ، 4 / التكلم .

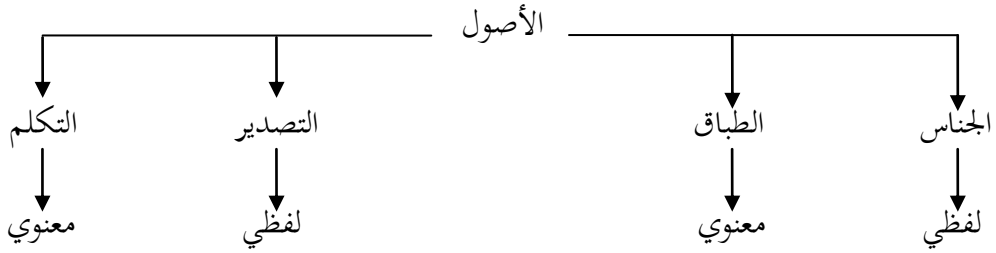
1 – سورة الفتح ، الآية 69 .

2 – القسنطيني ، ابن الخلوف ، المصدر السابق ، ص 467 .

3 – سورة الإسراء ، الآية 01 .

4 – سورة النجم ، الآيتين 08 – 09 .

5 – عماري ، أبو الخير ، علم البديعيات – رؤية جديدة لعلم البديع – دار أسامة ، الجزائر ، ط 1 ، 2009 ، ص 25 .



والمعروف أن الجناس والطباق ينتميان إلى عالم الواقع أو المتوقع مادام الكون مؤلفا من الأشباه والأضداد في عالم الكائنات وعالم الكلمات ، والجناس في تعريفه (اتفاق لفظين في نوع الحروف وعددها وهيئتها وترتيبها) ، فيما يعرف الطباق الذي يدخل ضمن المحسنات الاختلافية بأنه التضاد ، أو (الجمع بين اللفظ وضده الحقيقي في العبارة الواحدة وبلفظ مفرد يكون موجبا أو سالبا) .

ويبدو البديع واضحا في شعر ابن الخلوف " أكثر من الأساليب الفنية ، و مرَدُّ ذلك إلى عصر الشاعر وثقافته ، فعصره موسوم بالتكلف اللفظي والزخرفة البديعية " [1] ، وسنركز في هذا الجانب على أصلين من الأصول المذكورة آنفا ، وهما الجناس أو(الازدواج الجناسي) ، والطباق أو (الازدواج الطّباقي) واختيارنا لهما له ما يبرر من ورود هذين المحسّنين دون غيرهما من ألوان البديع الأخرى ، بالإضافة إلى المقابلة التي تضمُّ إلى (الازدواج الطباقي) .

لا نبالغ إذا قلنا بأن ثنايا ديوان ـ جنى الجنتين ـ تحمل من الحِلْية والزّخرف ما لا نجده عند شاعر آخر وفي قصائد أخرى ، وتفتيشنا لبطون هذه القصائد بغية استخراج بعضها كان اعتباطا ، فمن الجناس نجد (تسويف ، تسويل) ، في قوله :

وطرحت الجد المنجي رأسا ولزمت التسويف والتسويلا [2]

و(خاش ، خاشع) ، (دام ، دامع) ، (ودّعتها ، أودعتها) في قوله :

ألا في سبيل الحب قلبا وناظرا تركتهما ما بين خاشٍ وخاشعِ

هما اقتسما ما حلَّ بي وتعاهدا على أنْ يكونا بين دامٍ ودامعِ

1 – دحو ، العربي ، ابن الخلوف وديوانه جنى الجنتين ، مرجع سابق ، ص 130 .

2 – القسنطيني ، ابن الخلوف ، المصدر السابق ، ص 117 .

فودَّعتها رغما وأوْدَعتها إلى كريم حفيظ لم يضيِّع ودائعِي [1]

ونجد أيضا (عماد ، اعتماد) :

فأنت ضياء إنساني وقلبي وأنت عماد روحي ، واعتمادي [2]

وكثرة هذا الازدواج الجناسي ، يدل على براعة الشاعر وحذقه بأدواته الفنية ، وحرصه على إبهار المتلقي عن طريق الأذن بالتطريب الذي تشيعه الألفاظ المتجانسة صوتيا .

أما عن البديع المعنوي فحاضر حضور أبيات القصائد ، متمثلا في الطباق والطباق المركب (المقابلة) اللذان يعبران عن تنافر حاصل بين شعورين ، وتوتر قائم في نفسية الشاعر ، فيردان في التضرع والدعاء ، أو النصح و الإرشاد ، ليحققا تلك المفارقة بين الأنا المتضرع الضعيف ، و الآخر المتضرع له القوي متمثلا في الذات الإلهية ، وقد ورد الطباق بصفتي الإيجاب و السلب ، فمن النوع الأول يقول الشاعر ناصحا حكيما :

لا تعتقد أنّ حالا دائما أبدا من سرَّه اليوم لاقى في غد غمما

أأوَّل الليل موصول بآخره أم النهار محاه الليل فانعدما [3]

و أطعت الهوى وغير جميل أن أطيع الهوى و أعصي الجميلا

واحكِ ذُلّي لعزّه و تعطَّفْ فعسى يرحم العزيز الذليلا [4]

ومثال طباق السلب قوله :

فعثرة الرِّجْل تُرجى أن تقال ولا تقالُ عثرة من أبدى الذي اكْتتمَا

وقوله :

دعْ ما يريب إلى مالا يريب وخذ بالحق تَرْقى العُلا معْ جملة العُلَمَا [5]

1 – المصدر السابق ، ص 398 .
2 – المصدر نفسه ، ص 425 .
3 – المصدر نفسه ، ص 85 .
4 – المصدر نفسه ، ص 117 .
5 – المصدر نفسه ، ص 85 .

وقوله :

وعـصى التجلُّد مهجتي و أطاعَها قـلق جزعـت له و إنْ لم أجزعِ [1]

والمقابلة بين (صباحي لوعة ≠ مسائي أنة) في قوله :

فـكلُّ صـباحي لوعةٌ وتـأسُّفٌ وكـلُّ مـسائي أنَّـة ونـحيبُ

وقــوله :

يسْتعْـقب العسرَ بعد الُيسر منكمشًا ويُعقِب اليُسرَ بعد العسرِ مُبتسمَا [2]

4 – المـعجم الشـعري :

" الكلمة في الشعر أكبر قيمة من تلك التي في نصوص اللغة العامة ، وليس صعبا أن نلاحظ أنه كلما كان النص أكثر أناقة وصقلا ، كانت الكلمة أكثر قيمة ، كانت دلالتها أرحب أوسع " [3] . فلا تتفاضل الكلمات من حيث هي كذلك ، وليس لها في ذاتها " صفات أدبية خاصة ولا توجد كلمة قبيحة أو جميلة في ذاتها ، ولكن لكل كلمة مجال من التأثيرات الممكنة يختلف طبقا للظروف التي توجد فيها " [4] ، ولعل أعمق ما يميز شاعرا عن غيره " ذلك الإحـساس الذي يـتصف به الشعراء عـامة ويعطي شعـرهم صبغة تـميزه عـن الكلام العادي " [5] والتي تتجلى في ثراء فني واسع نابع من إدراكهم لضرورة الألفاظ وأهميتها في بناء العمل الشعري ، " فشحنوا معاجمهم بمفردات ذات طاقات وإيحاءات بالغة الثراء ، بحيث يختلف مدلول اللفظة الواحدة من سياق إلى آخر تفرضه المؤثرات المختلفة " [6].

1 – المصدر السابق ، 277 .
2 – المصدر نفسه ، ص 85 .
3 – فتوح ، محمد أحمد ، تحليل النص الشعري ، مرجع سابق ، ص 147 .
4 – فنطازي ، محمد ، الصورة الفنية في الشعر الحر ، مرجع سابق ، ص 184 .
5 – صدقي ، حامد ، الخصائص الفنية لشعر ابن نباتة الشاكي ، مجلة إضاءات نقدية ، 2011 ، ع 1 ، ص 59 .
6 – ينظر : فنطازي ، محمد ، المرجع نفسه ، ص 222 .

" ونظرية المعجم الشعري للشاعر هي نوع اللغة المناسبة للشعر والرخص المسموح بها ، وبتعبير أدق هي مجموعة من الألفاظ التي تشيع في قلمه ويستعملها في التعبير عن أفكاره ، والتي تتسم بالتواتر المستمر بين القديم والجديد والثابت والمتغير من طرائق وقوالب الصياغة ، مما يضع أمام الشاعر خيارات شتى من أعراف اللسان " [1] ومعجم أي نص يمثل – في المقام الأول – عالمه ، أما الكلمات التي يتكون منها فهي التي تملأ فراغ ذلك العالم ، ومن العلاقة بين كلا الجانبين تخلق بنية الوجود الشعري " [2] .

وديوان ـ جنى الجنتين ـ بما أنه خطاب أدبي (شعري) ينبني على ألفاظ حاملة للمعاني والمشاعر فإن لصاحبه منهجا خاصا يتجلى فيه أثر شخصيته في تخير معجمه ، وهذا ما سنحاول الكشف عنه عند استقراءنا المتأني للألفاظ التي وظفها في موضوعه المدحي ، والتي رصدناها في ثلاثة حقول دلالية وهي (الحقل الصوفي والديني ، الحقل التقليدي التراثي ، الحقل التقرير المباشر) .

4 – 1 الحـقل الصـوفي والـدّيـني :

لقد كان للثقافة الإسلامية " أثر كبير في حياة الناس وثقافتهم من خلال دراسة القرآن والحديث ، وما يتصل بها من تشريع وفقه ، ولاشك أن تَضامَّ هذه العوامل مجتمعةً كان له هو الآخر دور في تطور الشعر ، وبناء على ذلك فمن الطبيعي أن تتسع لغة الشعر وأن تعرف الدقة والسهولة ، وأن تبتعد عن الغريب الوحشي ـ وإن حافظت على الجزالة وصفاء الديباجة ـ وأن تنطبع ألسنة الشعراء ببلاغة القـرآن الكريم ، وديباجته المشرقة ، وأحـاديث النبيِّ ﷺ وبيانه الأخّاذ " [3] ، ولا نجد غرابة إذا كنا نلحظ تناثر أسلوب قرآني وديني في شعر ابن الخلوف ، لأنه أحد رجالات الدين المشهورين في عصره ، ومن حفظة القرآن الكريم لذلك نجد الجانب الديني بيِّنا في أسلوبه وألفاظه ومعجمه الشعري " وبالرغم من أن الشاعر لم يكن صوفيا ، فإنه قد اتكأ على المعجم الصوفي بتوظيف مصطلحاتهم للتعبير عن أفكاره في بعض اللوحات " [4] وهو يحاول إبراز صورة الممدوح ، وهو " في عموم

1 – ينظر : صدقي ، حامد ، المرجع السابق ، ص 59 .
2 – ينظر : فتوح ، محمد أحمد ، المرجع السابق ، ص 175 .
3 – ينظر : المؤدب ، محمد أمين ، الاتباع والابتداع في الشعر الأموي ، مرجع سابق ، ص 325 / 328 .
4 – دحو ، العربي ، ابن الخلوف وديوانه جنى الجنتين ، مرجع سابق ، ص 104 .

الديوان ، الرسولُ ﷺ والإسلام بكل ما فيه ، وفي أحايينَ أخرى هو الله سبحانه وتعالى ، أي أن الشاعر يمدح الرسول ، ويتضرع إلى الله ويدعوه ، وفي مدحه للرسول يلتقي مع ما له صلة به من محيط ، ومجتمع ووحي ورسالة وصفات وخِلالٍ ، وصحابة وأعداء وأعمال أخرى ، وكل ذلك داخل في سياق عام تحدده ألفاظ معينة يجمعها معجم واحد هو المعجم الإسلامي "[1] .

ومما ورد من ألفاظ صوفية ودينية نجد (الحوض ، مقام الحمد ، الحلة الخضراء ، أحوال ، معاني الهوى ، مقامات ، النور ، فيض الدمع ، الباطن ، الضنى ، أنّى له الذكرى ، الحبيب ، الراح ، كأس ، العشق ، الذّوات ، السر. . .) في قوله :

حـنانيك يا ذا التاج والحوض واللّوا ورثت مقام الحمد والحلّة الخـضرَا [2]

وبَـرقعَ وجــه النــهر بالنــور فــانجلى وغــازل لحظ النرجس الغض فازْوَرَّا

وما بـال فيض الدمع مع أغرق وجْنتي عـلى أنــه في بـاطني أشعل الجـمرا

ومــا بــال قـلبي كلـما شــفَّه الضَّنى تـذكر مـن يهــوى وأنَّى له الذكرى [3]

وفي قــوله :

لي في الأسى والجوى أحوال متصل وفــي الهــوى ومـعـانيه مـقاماتُ

حـيث الحبيب ، نديـمٌ والمـقام حمى والـرَّاح فــي كـأسها نفيٌ وإثباتُ

وأعشق الحسن في كــلِّ الذَّوات ولي في كـامل السرِّ والمعنى مقالاتُ[4]

1 – المرجع السابق ، ص 104 .

2 – القسنطيني ، ابن الخلوف ، المصدر السابق ، ص 312 .

3 – المصدر نفسه ، ص 298 .

4 – المصدر نفسه ، ص 321 / 323 .

وهذه الألفاظ عند مقارنتها بما يملأ شعر الحلاج وابن الفارض وغيرهما من المتصوفة ، نجدها قليلة وليست لها دلالات أعمق من سياقها البياني الذي وضعت فيه ، ولا يذهب فيها صاحبها مذهب " الرمز الصوفي البعيد الغور ، الكثير الظلال ، فهي عند الشاعر تظل مؤدية للمعنى المحدد لها الذي يعطيه لها ، المعنى المعجمي أو القاموسي " [1] وحجة استعماله لهذه الألفاظ يبقى في إطار مدحيّ دينيّ نبويّ .

4 – 2 الحقل التقليدي التّراثي :

إلى جانب الأسلوب الشعري السابق نجد " أسلوبا شعريا آخر يطالعنا بجزالة لفظه ، وقوة أسلوبه ، ومتانة تركيبه ، وغرابة منزعه ، ووعورة مسلكه ، وبداوة سمته ، وذلك هو الشعر الذي يتغذى أصحابه بآثار الجاهليين "[2] ، ولعل أقرب الشعر إلى عصر الشاعر ابن الخلوف ذلك الذي يستمد من الحياة العربية في صحرائها وبداوتها وواحاتها صورهُ ومقوماته ، ذلك الشعر الذي يقارب أن يكون جاهليا أو يكاد ، " ولقد كان التراث في كل العصور ـ بالنسبة للشاعر ـ هو ينبوع الدائم المتفجر بأصل القيم وأنصعها وأبقاها والأرض الصلبة التي يقف عليها ، ليبني فوقها حاضره الشعري الجديد على أرسخ القواعد وأوطدها "[3]، يقول متغزلا واصفا مركوبه :

وديمومةٍ داومتُ فرْيَ أديمها بمرهفِ خطوِ العيس فذًّا وتوأمَا

وأخشى حمى ليلى وإن كان قيسُها أعدَّ لمن يخشاه جيشًا عرَمْرَمَا

إلى أن يقول في النص نفسه :

وأشهبَ يَعبوبًا ، طمرّا ، مضمَّرا طموحا ، مروحا ، أعوجيًّا مُطهَّمَا

جرى هازئا بالبرق والريح مسرعا فأدرك ما عن نيل أدناه أعْجمَا

قصير المطى والرَّسغ ، أتلع صافنا طويل الشّوى والذيل أغدق شيظمَا

1 – دحو ، العربي ، المرجع السابق ، ص 105 .

2 – المؤدب ، محمد أمين ، المرجع السابق ، ص 328 .

3 – فنطازي ، محمد ، المرجع السابق ، ص 210 .

تـخـتَّلَ سِـرحانا وسـاير كـوكبًا ولاحـظ يعـفورا ، ولاعـب أرقـما [1]

وفي أخرى يقول :

لأشـهد في بطـحاء مـكة غـادةً بها الحُسْن خالٌ والجَمالُ نـسيـبُ

ويُحـزنني شخصُ المزارِ ، وقلَّما يـسرُّ محـِبٌّ قـد جـفـاه حـبيـبُ

إلى قـــوله :

يـمينًا لأطـوي شـقَّةَ البِيد مسرعا بحـرفٍ لها مـثل الـرياح هبوبُ

غـذافرة ، كرماءُ ، عوجاء جسرةٌ جموع ، عَلَنْدَاة ، قلوص ، ركوبُ

شمردَلَةٌ ، قوداءُ ، عنْس ، شمَـلَّة أمُون ، صَلَخْدَاة ، صَمُوت ، لعوبُ [2]

ونلاحظ أن الشاعر سعى إلى توظيف هذه الألفاظ ورصفها ، بحيث لا نجد بين كل مفردة رابطا بأختها ، وكأنه يظهر قدرته الصياغية والتراثية ، غير أن المقام في الأصل هو الذي يفرض عليه مثل هذه الألفاظ المهجورة التي تسافر مسافة طويلة " ثم تستقر في مكان ليس من عادتها أن تكون فيه ، فهي كالغرباء بين أهل المدينة ومن هنا يأتي الشعور بالدهشة والتعجب ، وما يحدث العجب يحدث اللذة " [3] .

وهو حين يأخذ في " وصف الرحلة بما فيها من وصف الناقة ووصف الفلاة ، وما يتصل بهما من أمور البـادية ، نـراه يُغْـرب ، والسبب في ذلك واضح جدا ، وهو أن هذه المعاني و ألفاظها الدالة عليها غريبة في أصلها ، قليلة الاستعمال ، لا تدور كثيرا على الألسنة ، إذ كانت من الألفاظ التي لا ينطق بها الناس في كلاهم كل يوم ، فتظل لذلك غريبة في أذانهم ، ثقيلة في أسماعهم " [4] ، وهناك ما تعلق بالتراكيب الجاهزة ذات الظلال الشعرية التي يبقي عليها الشاعر في أصولها وأطرها من حين لآخر ، مثل توظيف عبارات (لاح جبين الصبح ، بياض الثغر ، سوابق خيل ، أحسن بذا ، أحبب بذا ، ذكرى حبيب ومنزل ، هب نسيم الروض ....)

1 – القسنطيني ، ابن الخلوف ، المصدر السابق ، ص 377 .

2 – المصدر نفسه ، ص 458 .

3 – مهـداوي ، محمد ، جماليات المقدمة في الشعر العربي القديم ، مقاربة تحليلية ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر 2009 ، ص 115 .

4 – المؤدب ، محمد أمين ، المرجع السابق ، ص 352 .

ولاح جبين الصّبح في طرَّة الدجى فخلت بياض الثغر في سمرة اللّمَا
ورقَّ لواء البرق لما تلاعبت سوابقُ خيلِ الرّيح في حلبة السّمَا
وقبل ثغر الورد وجنّة ورده فأحسنْ بذا خدًّا وأحببْ بذا فمَا
وطَارَحَه ذكرى حبيبٍ ومنزلٍ وما كان يدري ما الهوى فتعلَّمَا [1]

ومعظم ألفاظ القصيدة وتراكيبها ، يرجع إلى اللغة التي " كانت سائدة في العهدين الجاهلي و الأموي وأصبحت رصيدا ضخما بفضل التراكم على مر العصور ، فهو التراث الذي لا محيد عنه " [2] .

4 – 3 الحقل التقريري المباشِر :

اللغة التقريرية في مفهومها " لغة تحاول أن تبتعد عن النسق القاموسي السابق ، وتبتعد عن الاستعارات البعيدة الأطراف التي تحتاج إلى إعمال الذهن ، وتستعيض عن هذا التوجه ، باستخدام آليات نثرية ، لخلق شعرية جديدة ترتبط باليومي والحياتي و المعيش " [3] وبهذا يجد الشاعر في استخدامه للألفاظ المألوفة ، والتي ترتبط بواقع الحياة " وسيلة لتحقيق غاياته ، فهي تستطيع استيعاب أحاسيسه ومشاعره . وهي أيضا أقدر من الألفاظ الميتة في بطن القواميس على دفع مشاعرنا نحو التداعي ، وقد كثر استعمالنا لها في الحياة ، فتجددت معانيها ، وتلونت بلون نفوسنا وانفعالاتنا ، فحملت شحنة عاطفية خاصة " [4] .

وحين يعمد الشاعر ابن الخلوف إلى الحديث عن تاريخ الدعوة الإسلامية أو سرد قصص الأنبياء وأسمائهم ، نجده يلجأ إلى الكلمات البسيطة الواضحة والقريبة من الوجدان الشعبي ، ليرسم صورة صادقة لشخصية ممدوحه الرسول ﷺ ، وهذا السرد للأحداث ورصف الأسماء يعد نظما لخلوه من الظلال الشعرية ، حتى أن القارئ يجد نفسه أمام قصائد تعليمية في بعض الأحيان من شاكلة ألفية ابن مالك وغيرها ، وهذا لا يمنع الشاعر من تطويعها في جنبات بعض القصائد لتحمل نوعا من اللغة الشعرية البسيطة .

1 – القسنطيني ، ابن الخلوف ، المصدر السابق ، ص 373 .
2 – ينظر : مهداوي ، محمد ، المرجع السابق ، ص 119 .
3 – ضرغام ، عادل ، في تحليل النص الشعري ، مرجع سابق ، ص 119 .
4 – فنطازي ، محمد ، المرجع السابق ، ص 186 .

ومن القصائد التي تعد أنموذجا لهذه اللغة الثالثة ، قوله في سرد معجزاته ﷺ :

الله أكـبرُ حَـسبُ العبد مولاه إنَّ الذي قد سمعناهُ شهدناهُ

بلمسِه الشَّاةُ درَّتْ وهْيَ حائلةٌ والذئب صدَّقهُ ، والعِير أنْباهُ

والبدرُ شُقَّ له والجذعُ حنَّ له والضبُّ خاطبهُ ، والضَّبْيُ وافاهُ [1]

وفي أخرى يقول :

فأدمْ صلاتَك والسَّـلامَ عـليه ما دام البقاء لوجهك البَرِّ العَلِي

وعلى النبيئينَ الكِرامِ أولِي النُّهى وعـلى الملائكة الكرِام الكُمَّلِ

وعـلى الصَّحابة والقـرابة كـلِّهمْ والتَّـابعين لهـــم بأسْـمحِ أمْثلِ [2]

ولعل هذه الألفاظ ، مما يمكن للعامة استخدامها والتخاطب بها فهي لغة مباشرة في أغلب أمرها ، " بحيث لا نكاد نلمح من التصوير الفني العالي شيئا ، وتتحكم في نسجها البساطة والمباشرة وبتعبير آخر : لغة تقريرية لا إيحائية ، ومع ما فيها من الجمال الفني ، فإنها لا ترقى إلى مستوى التـوتر الأسلوبي والانـزياح الشـعري " [3] ، و الجدير بالملاحظة أن النوع الثالث من اللغة الموجودة في ثنايا الديوان ، يكون فيما تعلق بالجانب الإسلامي من سرد أحداث تاريخية وسرد معجزات أو ذكر أعلام الصحابة و الأنبياء ، دون أن يتجاوزه إلى أمر آخر والسبب في ذلك ـ حسب ما استقر عليه رأينا ـ أن الشاعر من المدافعين عن المبادئ الإسلامية ، فهو يدور في محيط دائرة معروفة محددة لا يتجاوز ما يباح له قوله ، فيستعيض عن خياله بصرامة لغوية كما أن ما ورد من ألفاظ سهلة وبسيطة ، يكون في أغلبه ذا ملمح ديني ، وبما أنه كذلك طغت على ألفاظه تلك السهولة ، لأن أغلب الألفاظ الدينية ، مستحدثة في عصر صدر الإسلام ، ولم تستعمل لوصف محبوب أو رحلة ، أو راحلة ، ولا تصلح ألفاظ هذه الأخيرة لمثل ما توضع له من سرد أسماء أعلام أو وصف أحداث دينية .

1 – القسنطيني ، ابن الخلوف ، المصدر السابق ، ص 345 / 349 .

2 – المصدر نفسه ، ص 178 .

3 – ينظر : مرتاض ، عبد الملك ، الأدب الجزائري القديم – دراسة في الجذور – دار هومة ، الجزائر ، 2009 ، ص 114 .

ومن ثَمَّ نستطيع القول في الأخير أن لغة شعر شاعرنا بمستوياتها المتقدمة جعلت " قصائده لا تسير في مستوى لغوي واحد نتيجة لتعدد الموضوعات فيها من جهة ، ونتيجة لمعجمها اللغوي المعتمد من قبله من جهة أخرى ، فهو حين ينزع نحو الذات ليبكي أو ليشكر ، يعانق لغة مجازية فنية راقية تجعله في عداد الشعراء الفحول ، وحين ينتقل من الذات إلى الموضوع المألوف يعمد إلى العبارة الجاهزة ، لكن يخرجها في إطار فني جميل وبهذا النقل يلبسها حلة فنية جميلة كالتي نراها في الشعر العباسي أو الأندلسي ، أما حين يخرج عن الموضوع الذي لم يفصل فيه من سبقه ، موضوع التاريخ ، فإنه يحاول إفراغ اللغة المعجمية الجاهزة على موضوعه ذلك ، فيقع في التقريرية و المباشرة والخطابية أحيانا " [1] .

1 – ينظر : دحو ، العربي ، ابن الخلوف وديوانه جنى الجنتين ، مرجع سابق ، ص 115 .

الفصل الثاني

تجليات الصورة الشعرية في ديوان

ـ جنى الجنتين ـ

- مفهوم الصورة الشعرية
- الصورة الشعرية في الموروث النقدي و البلاغي
- أنماط الصورة الشعرية في ديوان ـ جنى الجنتين ـ
- مصادر الصورة وروافدها في شعر ابن الخلوف

01 – مفـهوم الصورة الشـعرية :

يعدّ التصوير أو الصورة كمفهوم ، الجوهر الثابت المسافر بخواصه النوعية الأصيلة من " فضاء الميتافيزيقا وموضوعاتها إلى الحقول الرَّحبة للمعرفة ، أي من البحث في صورة الشيء إلى البحث في وظيفته " [1] و العمل الشعري بخصيصته الجوهرية المتمثلة في بناء لغته ، قرين للفنون التصويرية و التشكيلية ، فتكون ألفاظه ألواناً و ظلالاً أو فراغاتٍ في فنّ الرَّسْم ، كما تكون أصواته و إيقاعاته بمثابة صورٍ لأنغام الموسيقى و الأجراس ، وهذا ما ألحّ على تقريره كثير من النقاد القدامى ، يقول الجاحظ : " الشعر ضربٌ من النَّسْجِ و جنس من التصوير " [2]، ويقول ابن طباطبا العلوي : " الشاعر هو كالنسَّاج الحاذق أو النَّقاش الرَّفيق الذي لا يضع الأصباغ في أحسن تقاسيم نقشه " [3] .

و العمل الفنّي يخضع لعملية معقدّة تقوم على " جملة من العناصر ومن أهمّ هذه العناصر في الشعِّر – إن لم يكن أهمها – التصوير ، ذلك لأنه ركن من أركان البناء الفني للقصيدة ، ومعيار من معايير الجودة و الإبداع في عالم الشعر ، فهما صنْوان متلازمان ، فالشعر صورة ناطقة و التصوير شعر صامت " [4] . و الشاعر إنسان يفكّر بالصّور ، ففيها وفي صنْعتها يكون اقتداره وتكون مهارته و حذْقه أو إخفاقه و تقصيره ، " فتصوير حالة نفسية أو أنموذج إنسانيّ أو منظر طبيعي يكون بالأدوات نفسها من اللّغة و الأسلوب و الخيال و الموسيقى ، ولكن على الشاعر المجيد أن يثبت مهارته في استخدام تلك الأدوات و المعطيات اللغوية التي يمتلكها فالعناصر و الأدوات متاحة للجميع ، ولكن التميّز يكون في استخدام الشّاعر لهذه الأشياء " [5] .

وممّا هو جدير بالذّكر في هذا الصّدد أن مصطلح (الصّورة) هو أحد المصطلحات العابرة في رحاب المعرفة الإنسانية و التي خصّها الأدب و النقد بكبير الاهتمام قديما وحديثا ، و السؤال الجريء الذي يفرض ويحتّم علينا الإجابة عليه هو : ما مفهوم الصورة الشعريّة ؟ و ما المادة التي يستخدمها الشاعر أو الأديب في تشكيلها ؟

1 – فيطس ، عبد القادر ، الشعر الملحون الديني الجزائري ، مرجع سابق ، ج 2 ، ص 154 .
2 – الجاحظ ، عمرو بن بحر ، الحيوان ، مصدر سابق ، ج 3 ، ص 131 .
3 – العلوي ، ابن طباطبا ، عيار الشعر ، مصدر سابق ، ص 11 .
4 – ينظر : المؤدب ، محمد أمين ، الاتباع و الابتداع في الشعر الأموي ، مرجع سابق ، ص 406 .
5 – علاء أحمد ، السيد عبد الرحيم ، الصورة الفنية في قصيدة المدح ، مرجع سابق ، ص 44 .

إنّ مفهوم الصّورة واسع المعالم ، صعب الإدراك ، فهو يشمل كل الأدوات التعبيريّة الشعريّة " ممّا تعوّدنا على دراستها ضمن علم (البيان) و (البديع) و (المعاني) و (العروض) و (القافية) و (السّرد) و غيرها من وسائل التعبير الفنّي ، وهذا الاستخدام الواسع لمصطلح الصّورة لا يسعف على التحليل ، كما يجرّد الصورة من المعنى المضبوط الدّال على نوع مخصوص من أدوات التعبير الشعري "[1] فهي توحي – كلمة صورة – بالشيء الملموس معبرّا عنه في اللّغة ، " ولكن ليست كل صورة (إذا أخذنا بالمعنى العادي للكلمة) صورة شعريّة ، إن لم تقدّم لنا بالفعل شيئا ملموسا " [2] .

ولا يكاد هذا المصطلح (الصورة) ينفصل عن إشاراته المتعددة الدالة على صعوبة تحديده في شكل مفهوم جامع لكل أنواع الصور ومانع لغيرها مما لا يدخل في حيزه ، ولذلك يعد أكثر المفاهيم الأدبية والنقدية دورانا واستعمالا في النقد الأدبي ، ومع ذلك لا يقف عند مرفأ معين يهدئ من حركة ترحاله بين الاتجاهات المختلفة ، وهذه الطبيعة المرنة الغامضة تجعل الصورة الشعرية تعاني " اضطرابا في التحديد الدقيق حتى بدت تحديداتها غير متناهية ، وصار مفهومها شائعا بين قسم كبير من الدارسين " [3] ، ونحن منذ البدء نعترف بعدم منطقية أية محاولة لرسم معالم واضحة ، وحدود نهائية مستقرة لمفهوم الصورة ، إن لم يكن – ما قلناه – ضربا من المحال ، ذلك لأنها ظاهرة لا اتفاق فيها بين الشعراء أو النقاد ، بل تختلف حسب تناول كل منهم لها ولا شرائط عامة تجمعها ، ولأنها لدى الشاعر أو المبدع لا تنتمي إلى فرديته أو ذاتيته وحدود طاقته الإبداعية المعبر عنها بالموهبة ، بل تنتمي إلى فضاء رحب زئبقي التشكيل لا محدود ، وهي بوصفها مصطلحا نقديا " لا تبتعد كثيرا عن الأرض التي تنبت فيها مادتها اللغوية – فالصورة الفنية والصورة الأدبية والصورة الشعرية ، كلها تعبيرات تكاد تترادف في أنها تعبر عن أن هناك شكلا من نوع لغوي مخصوص رسمه الشاعر متناولا في رسمه مفردات من الطبيعة ليبرز فيها معنى أو فكرة أو عاطفة " [4] .

1 – الولي ، محمد ، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي و النقدي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1990 ، ص 10 .
2 – المرجع نفسه ، ص 19 .
3 – بشرى ، موسى صالح ، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1994 ، ص 19 .
4 – علاء أحمد ، السيد عبد الرحيم ، المرجع السابق ، ص 29 .

فهي في الشعر ذلك "(الشكل الفني) الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة ، مستخدما طاقات اللغة و إمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد ، والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني " [1] لتكون بذلك " الصورة هي المادة الأولى للغة الشعرية " [2] ، وتكون استيعابا " لفكرة ممزوجة بعاطفة في شكل لغوي متكامل يلتزم قوانين الشعر ، ويوسم بالجمال ويحمل خصائص مبدعه ويؤثر في المتلقي " [3] وهذا المعطى اللغوي المبدَع يصوّر معنى عقليّا و عاطفيّا متخيّلا " لعلاقة بين شيئين يمكن تصويرهما بأساليب عدّة ، أمّا عن طريقة المشابهة أو التجسيد أو التشخيص أو التّراسل ، فهي إعادة إنتاج عقلية " [4] ، ذكرى لتجربة عاطفية أو إدراكية عابرة ، ليست بالضرورة تعبيريّة مباشرة .

ومن المؤكّد – باعتبار الصّورة واحدة من تلك الأدوات الأساسية التي يستخدمها الشاعر – أنّها في الشعر لم تُخلق لذاتها ، " و إنّما لتكون جزءً من التجربة ولتكون جزءً من البنيان العضوي في القصيدة ... فهي أثر خلّفه الإحساس على نحوٍ لا يمكن تفسيره حتّى الآن ، كما أنّه لا يمكن النّظر بمعزل عن نفسيّة الشاعر إذ أنّها تعبّر عن نفس الشاعر و أنّها تشبه الصّور التي تتراءى في الأحلام " [5] ، فالشاعر الحاذق المبدع يأخذ مادّة صوره من ذاته المتخيّلة ، " أو من الواقع ليعيد تشكيلها وفقا لحركات النّفس المتجدّدة و المتلوّنة في كل عاطفة ولو كان هذا التمثيل لأحاسيس تجريديّة " [6] ، يقول ابن الأثير في هذا الباب : " اتعلم أنّ المجاز أولى بالاستعمال من الحقيقة في في باب الفصاحة و البلاغة ...لأنه قد ثبت وتحقق أنّ فائدة الكلام الخطابي (اللغة الفنية) هو إثبات الغرض المقصود في نفس السّامع بالتخييل و التصوير حتى يكاد ينظر إليه عيانا " [7] .

1 – الولي ، محمد ، المرجع السابق ، ص 10 .
2 – Robert bréchon , le surrialisme , libr , armandcolin , 1971 , p 166
3 – علاء أحمد ، السيد عبد الرحيم ، المرجع السابق ، ص 41 .
4 – قادري ، عمر يوسف ، التجربة الشعرية عند فدوى طوقان ، مرجع سابق ، ص 74 .
5 – ينظر : المرجع نفسه ، ص 74 / 75 .
6 – فيطس ، عبد القادر ، المرجع السابق ، ج 2 ، ص 153 .
7 – ابن الأثير ، المثل السائر ، مصدر سابق ، ج 1 ، ص 88 .

إنّ ما ذكرناه حول الصورة و انعكاسها التعبيري عن حالات النفس المختلفة التي يعانيها الشاعر " إزاء موقف معيّن من مواقفه مع الحياة " [1] ، وما تحمله من الإحساس الذي يؤدي الوظائف الجمالية و الانفعالية و الوصفية التي تحضر فيها سياقات مختلفة (الوظيفة الجمالية ذات طابع مركزي إذا اعتبرنا أن هدف الشاعر هو الإبداع في ظل لغة عليا و فوقية ، مستواها أعلى درجة من لغة التواصل اليومي من الناحيتين الدّلالية و التركيبيّة (أي مرتبطة بالأثر و التأثير) ، في حين تحصل الوظيفة الانفعالية كلما استخدم المبدع قصائده ليعبّر عن حالته الوجدانية ، أمّا ثالث هذه الوظائف فوصفية تتحقق باستعمال هذا المبدع لمجموعة من الصّور لوصف الواقع الخارجي و نقل جزئيّاته) يجعل من الصورة معيارا للجودة و التفرّد و العبقرية يقول كولردج : " و إنّما تصبح الصور معيارا للعبقرية الأصلية حتى تشكلها عاطفة سائدة أو مجموعة من الأفكار و الصّور المترابطة أثارتها عاطفة سائدة ، أو حينما تتحوّل فيها الكثرة إلى الوحدة ، و التّتالي إلى لحظة واحدة ، أو أخيرا حينما يضفي عليها الشاعر من روحه حياة إنسانية و فكريّة " [2] . إن ميزة الصّورة " ليست في غرابتها أو جدّتها ، بل بقدرتها على الإيحاء بدلالات متعدّدة و ثريّة ، وترجمة التجارب الشعورية و إنشاء عالم جديد يرتفع من خلاله الشاعر عن عالمه الواقعي الضّيق إلى عالم متخيّل فسيح تتجاوز إحداثيّاته إحداثيات العالم العادي ، فيصبح هذا العالم و كأنّه عالم حقيقي بالنسبة إلى الشاعر " [3] .

إنّ تعدّد مفاهيم الصورة – كما أشرنا سابقا – و التي تتفق جميعها على أنّ هذه الأخيرة وسيلة أولى في جوهر الشعر وقيمة ثابتة دائمة فيه ، يحتّم علينا استخلاص ما يجمع بين هذه المفاهيم المتناثرة هنا وهناك ، حول هذه النقطة الفضفاضة و هذا الباب المفتوح ، و ما وجدناه يميل إلى هذا الجمع في المفاهيم هو ذلك الذي يعتبر الصورة " تركيبا قائما على الإصابة في التنسيق الفني الحيّ لوسائل التعبير التي ينتقيها وجود الشاعر المطلق من عالم المحسّات ، ليكشف عن حقيقة المشهد أو المعنى ، في إطار قويّ نام محس مؤثر على نحو يوقظ الخواطر و المشاعر في الآخرين " [4] .

1 – الورقي ، السعيد ، لغة الشعر العربي الحديث ، مرجع سابق ، ص 82 .

2 – المرجع نفسه ، ص 82 .

3 – قنشوبة ، أحمد ، البناء الفني في القصيدة الشعبية الجزائرية ، دار سنجاق الدين للكتاب ، الجزائر ، 2009 ، ص 251 .

4 – علي علي صبح ، البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر ، المكتبة الأزهرية للتراث ، القاهرة ، مصر ، ط 2 ، 1996 ، ص 11 .

2 – الصورة الفنيّة في الموروث النقدي و البلاغي :

إنّ التعبير الجمالي المتمثل في التّصوير الفنّي ، هو مدار النقد الأدبي و عمود الرّحى فيه و قطبه الأوحد الذي ينتهي إليه عمل الناقد ، و في هذا اكسبت الصورة تلك المكانة العالية في النسيج الفني لبناء القصيدة ، حتى غدت عند النقاد القدامى " أحدَ المقاييس الفنية الأهم التي يفاضلون على أساسها " [1] ، فكانت موضوعا مخصوصا بالمدح و الثناء ، " فهي وحدها التي حظيت بمنزلة أسمى من أن تتطلع إلى مراقيها باقي الأدوات التعبيريّة الأخرى ، و العجيب أن يكون هذا موضع إجماع بين نقاد ينتمون إلى عصور و ثقافات و لغات مختلفة ، ولهذا أمكن القول : إنّ الصورة الشعرية كيان يتعالى على التاريخ " [2] وإذا تساءلنا عن مفهوم الصورة عند البلاغيين " فإنّنا لا نجد لها مفهوما محدّدا عند الأوائل من علماء البلاغة غير أن هذا لا يعني أنهم لم ينتبهوا لأهمية الصورة ، ولم يولوها اهتماما ، بل إنّ اهتمامهم بها يبدو من خلال التحليل البلاغي للصور القرآنية ، ومن خلال حديثهم عن الشعر و الشاعر و الخصائص التي يتميّز بها كلّ منهما " [3] ، لذا نحسب أن الصورة من القضايا الأولى التي درست في التراث البلاغي و النقدي .

وقد يجرّ هذا التقريظ للصورة الفنية إلى الزعّم حسب امتدادها عبر العصور و تخّطيها العتبات التاريخيّة و الجغرافية ، أنّها مستهلكة الموضوع عند أهل العناية و الدّراسة و الدّراية ، " إلاّ أن القارئ سيلاحظ أنّ النصوص النقدية القديمة تمثل عينة من مادّة عريضة " [4] – ليس هذا مجال عرضها و تمحيصها كلّها – مكتفين بجسّ نبض هذا المصطلح ومدى شيوعه عند من تقدّم من النقاد و البلاغيين ، مشيرين بذلك إلى الجاحظ و عبد القاهر الجرجاني و حازم القرطاجنّي كأقطاب للنقد و البلاغة .

1 – ينظر : حمادى ، جبير صالح ، التصوير الفني في القرآن الكريم ، دراسة تحليلية ، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع ، القاهرة ، مصر ، ط 1 ، 2007 ، ص 191 .

2 – الولي ، محمد ، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي و النقدي ، مرجع سابق ، ص 07 .

3 – حمدان ، فاطمة سعيد ، مفهوم الخيال ووظيفته في النقد القديم واليلاغة ، أطروحة دكتوراه ، كلية اللغة العربية ، جامعة أم القرى ، المملكة العربية السعودية ، إشراف : د . عبد الحكيم حسّان عمر ، 1989 ، ص 308 .

4 – ينظر : الولي ، محمد ، المرجع نفسه ، ص 08 .

" تعود بداية الإدراك للصورة ومكانتها في بناء القصيدة في التراث العربي إلى التفاتة الجاحظ النقدية " [1] وعبارته الشهيرة التي تعتبر أوّل قول نقدي يعتدّ به في هذا المجال حين قارن بين الشعر و الرسم فقال : " المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجميّ والعربيّ ، والبدويّ والقرويّ ، والمدنيّ ، و إنّما الشأن في إقامة الوزن ، و تخيّر اللّفظ ، وسهولة المخرج ، وكثرة الماء ، و في صحّة الطّبع و جودة السّبك ، فإنّما الشّعر صناعة ، و ضرب من النّسج ، و جنس من التصوير " [2] .

وفي هذه المقولة السّابقة تعليق يربطه الجاحظ نفسه بمفهوم الشاعرية (الجنس من التصوير) و بهذه الفكرة المهمّة لفت نظر النقاد إلى التصوير و جانبه الحسي و دورة في أداء المعنى و أصل (المعاني المطروحة في الطريق) هو تعليق الجاحظ على " بيتين من الشعر استجادهما اللّغوي (أبو عمرو الشيباني) وأبدى إعجابه بهما لمعناهما رغم خلوّهما من جمال الصياغة و حسن العبارة و هما :

لاَ تَحْسِبنَّ الموتَ موتَ البِلى فإنَّمـا المـوتُ سُؤَالُ الرّجالِ

كـلاهما مـوتٌ ولكـنَّ ذا أفظع من ذاك لذلِّ السُّـؤالِ [3]

و المتأمل في عبارة الجاحظ و في السياق الذي وردت فيه " يدرك الأهمية الكبرى التي جعلت النقاد القدامى يتلبّثون عندها ، و يتأمّلون فيها ، و يشتقون منها ، وإن لم ينبِّهوا كثيرا على أنَّ هذه الأهمية إنّما تكمن في كونها تميّز المعنى الفكري المجرّد الذي عبّر عنه الجاحظ بالمعنى المطروح في الطريق ، من المعنى الشعري القائم على الصناعة و النسج و التصوير " [4] ، الذي شبّه به الشعر لما يبدو من خصائصه التعبيرية و الموسيقية و اللّونية ، " ذلك لأنّ التصوير بحكم أدواته و موادّه ، ينزوي في مرمى حاسّة البصر ، ملتمسا سبيله إلى نفس الرّائي و وجدانه و إحساسه " [5] .

1 – جبر ، عبد المطلب ، المصطلح والأداة في الصور الفنية ، مجلة علامات ، النادي الأدبي الثقافي ، جدّة ، السعودية ، ع 64 ، فيفري 2008 ، ص 301 .

2 – الجاحظ ، عمرو بن بحر ، الحيوان ، ج 3 ، مصدر سابق ، ص 132 .

3 – ينظر : المصدر نفسه ، ص 131 .

4 – المؤدب ، محمد أمين ، الاتباع و الابتداع في الشعر الأموي ، مرجع سابق ، ص 406 .

5 – فنطازي ، محمد ، الصورة الفنية في الشعر الحر ، مرجع سابق ، ص 16 .

وبهذا فإنّ رأي الجاحظ في عبارته و في قيمة التعبير بالصّورة لم يكن رأيا فرديّا ، " و إنمّا كان اتجاها غالبا سار على نهجه فريق كبير من البلاغيّين " [1] ، و تردّد صداه في مؤلفات النقد العربي في القرنين الرابع و الخامس " حتى أنّ النقد العربي القديم – تبعا لرأي مصطفى ناصف – (لا يعدو أن يكون حاشية متوسّعة على عبارة الجـاحظ) [2] .

وقد أدرك عبد القاهر الجرجاني (المتوفى سنة 471 هـ) فحوى مقولة الجاحظ و راح يردّدها " شارحا ، و محلّلا ، و ضاربا الأمثلة من الشعر و غير الشعر ، متخذا منها حلاّ لإشكالية اللفظ و المعنى " [3] لدى البلاغيين و النقاد الذين " لا يعنون بحسن العبارة مجرّد اللفظ ، و لكن صورة و صفة و خصوصيّة تحدث في المعنى ، و شيئا طريق معرفته على الجملة العقل دون السمع " [4] ، و نجد الجرجاني هنا يعترف بمفهوم الصّورة الذي استمدّه من الجاحظ و فصّل فيه كبير القول ، فأشار بذلك إلى أن الجاحظ لم يكن بدعا بين العلماء في التعبير بالصورة ، وفي ذات الباب من جهة الأهميّة يستشهد الجرجاني بالمعنى نفسه يخرجه الشاعران مخرجين متباينين فترى أحدهما " قد أتى بالمعنى غفلا ساذجا ، و ترى الآخر قد أخرجه في صورة تروق وتعجب " [5] وهذا يعني أن الشاعرين و إن اتّفقا على معنى واحد يقولان فيه ، إلاّ أن لكلّ واحد منهما " صنعة و تصويرا و أستاذيّة على الجملة " [6] .

فالجرجاني يرى أن الصورة إنّما هي " نتاج العقل بعيدة عن البصر ، لكنها تحاول أن ترسم و تقيس بين علاقاتها ، فتجعلها مشابهة للعلاقات التي يدركها البصر ، وهو بذلك يحاول أن يخرج الصورة من نطاق الحسيّة و يرجعها إلى الخيال و العقل " [7] ويتضح ذلك جليّا في قوله : " واعلم أنّ قولنا الصورة إنمّا هو تمثيل وقياس ، لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا " [8] .

1 – حمدان ، فاطمة سعيد ، المرجع السابق ، ص 309 .
2 – جبر ، عبد المطلب ، المرجع السابق ، ص 301 .
3 – المؤدب ، محمد أمين ، المرجع السابق ، ص 407 .
4 – الجرجاني ، عبد القاهر ، دلائل الإعجاز ، تح : محمود محمد شاكر ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، مصر ، 1984 ، ص 486 .
5 – المصدر نفسه ، ص 489 .
6 – المصدر نفسه ، ص 500 .
7 – فنطازي ، محمد ، المرجع السابق ، ص 19 .
8 – الجرجاني ، عبد القاهر ، المصدر نفسه ، ص 355 .

وفي إطار هذه النظرة ، ومن منطلق هذا التصوّر يهتم عبد القاهر بالصورة ، " لأنها من مقتضيات النظم ، ويوسّع ميدان البحث فيها ويوضح كثيرا من جوانبها في مقابل التعبير المجرّد ، وقد توصّل إلى مفهوم للصورة : بأنّه هو التعبير المحسوس في مقابل المعرفة الذهنية " [1] ، وذلك من خلال النظم الذي " لا يقف عند أمر الصّحّة بل يعدوه إلى تعليل الجودة ، وبعبارة أخرى يمزج الجرجاني النحو بما سمّاه البلاغيون فيما بعد علم المعاني " [2]، و ما قدّره يعدّ تطورا كبيرا لمدلول الصورة (المعنى) في نظر النقاد العرب رغم اقتصارهم على فكرة التصوير شكليّا في نطاق ضيّق لا يتعدى الأنماط البلاغية الجزئية المعهودة ، فقد تعاملوا مع الصورة الفنية تعاملا خارجيّا ، " ولم يهتدوا إلى أهمية ربطها بالعالم النفسي للشاعر ممّا أعاق عملية تذوق جماليات الصّورة في العمل الشعري و إدراك أهميتها في خلق التجربة الفنية ، لأنّ الشعراء قديما لم يكونوا أحرارا في التعبير عن مشاعرهم إنّهم ينظمون من أجل إرضاء غيرهم " [3] ، " ويرتبط بالتقديم الحسّي للمعاني ، وتمثيلها في الذهن بواسطة التجسيد و كلام عبد القاهر يدلّ على وعي الشاعر العربي بفكرة ربط الصّور الشعرية بفن التصوير ، ومن ثمّ الرّبط بين الشاعر والرّسام ، فكلاهما يصوّر الأشياء إلى المتلقي ، ويقدمها إليه تقديما حسّيّا ، يقول عبد القادر الجرجاني : و إنّما سبيل هذه المعـــاني (الصّور) سبيل الأصباغ التي تعمل منها الصّور و النقوش ، فكما أنّك ترى الرَّجل قد تهدى في الأصباغ التي عمل منها الصورة والنقش في ثوبه الذي نسج إلى ضرب من التخيّر والتدبر في أنفس الأصباغ و في مواقعها و مقاديرها و كيفية مزجه لها ، و ترتيبه إيّاها إلى ما لم يهتد إليه صاحبه فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب ، وصورته أغرب ، كذلك حال الشاعر " [4] .

وبعد هذا كلّه ينبغي القول : إن الجرجاني قد كرّس الجزء الأكبر من كتابيْه (أسـرار البلاغة و دلائل الإعجاز) لدراسة الجانب الصّوري في التعبير ، فجعل المعنى (الصورة) هو صاحب الفضل و صاحب المكانة الرفيعة في النّص الشعري وهو الذي يزيد في قيمة الكلام و يرفع من قدره ، " ورأى أنّ مادّة الكلام تـسقط قيمتها ، وتنحّط رتبتها حين تكون مادّة عارية من التصوير ، وطينة خالية من التشكيل " [5] .

1 – حمدان ، فاطمة سعيد ، المرجع السابق ، ص 311 .

2 – حمادى ، جبير صالح ، التصوير الفني ، مرجع سابق ، ص 198 .

3 – هيمة ، عبد الحميد ، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري ، دار هومة ، الجزائر ، 2005 ، ص 69 .

4 – شايف ، عكاشة ، مدخل إلى عالم الشعر المعاصر في الجزائر ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1988 ، ص 87 .

5 – جبر ، عبد المطلب ، المرجع السابق ، ص 300 .

كما تجدر الإشارة إلى أن حازم القرطاجنّي (المتوفى سنة 684 هـ) فهم فهما جديدا للمعنى (الصورة) بمدلوله العقلي ، فكان فهمه إيّاه متابعة لبعض آراء أسلافه من النقاد العرب ، لأنّ كثرة تناول الشعراء و النقاد للصورة و شيوعها عندهم يجعل منها مرادفا للمعنى العقلي العام ، حيث يقول : " إنّ المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان ، فكلّ شيء له وجود خارج الذهن ، فإنّه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه ، فإذا عبّر عن تلك الصورة الذهنيّة الحاصلة عن الإدراك ، أقام اللفظ المعبّر به هيئة تلك الصورة في أفهام السامعين و أذهانهم ، فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ " [1] .

فمدلول المعنى (الصورة) في عبارة حازم ، هو " الفكرة العامّة المرتسمة في كلّ ذهن و المتصّورة في كلّ خاطر ، تتداولها العقول جميعا و الناس فيها سواء ، ولا فضل فيها لأحد على أحد ، لأنها مشتركة " [2] .

أمّا مادة الشاعر عند حازم هي التي يرسم بها تلك الصور أو يؤلّف منها الشعر و ذلك باستخدام الانحراف والتعبير المتمثل في الصورة المتخيّلة ، لأن لغة الشعر إنمّا تقاس جودتها بما كان من التخييل فهو يعتبره ما يقع في المادّة فيقول بشأنها : " إذا وقع فيها التخييل و المحاكاة كان الكلام قولا شعريّا لأنّ الشعر لا تعتبر فيه المادة ، بل ما يقع في المادّة من التخييل " [3] .

ويبدو واضحا أنّ ما وصل إليه حازم لا يخرج عمّا ذهب إليه عبد القادر من أنّ الشعّر " لا يريد من الألفاظ التي يستخدمها ظواهر ما وضعت له في اللغة ، ولكن يشير بمعانيها إلى معانٍ أُخَر ، فقد كان حريصا على تحوير الصّياغة و إن كان يتحد مع عبد القاهر في المضمون ، فقد أشار إلى ما أسماه المعنى الأول و المعنى الثاني الذي يأتي محاكاة للمعنى الأول " [4] وهذا يجعل الشعر قائما على تكثيف المعنى ، فيقول : " و المعاني الشعريّة ما يكون مقصودا في نفسه بحسب غرض الشعر ، و معتمدا إيراده ومنها ما ليس بمعتد إيراده ، ولكن يورد على أن يحاكى به ما اعتمد على ذلك ، أو يحال به أو غير ذلك ... فتكون معاني الشعر منقسمة إلى أوائل و ثوان " [5] وهنا إشارة إلى أنّ المعنى بمدلول الفكرة أو الصّورة التي يقوم عليها الشعر ، " و بمدلول الصياغة الفنية التي تحتوي هذه الفكرة و تؤطّرها بل تتمازج معها قائلا إنّ المعاني الأُوَل هي التي يكون مقصد الكلام و أسلوب الشعر يقتضيان

1 – القرطاجنّي ، حازم ، منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، مصدر سابق ، ص 18 / 19 .
2 – غانم ، أحمد سليم ، تداول المعاني بين الشعراء ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 2006 ، ص 18 / 19 .
3 – القرطاجنّي ، حازم ، المصدر نفسه ، ص 83 .
4 – ينظر : غانم ، أحمد سليم ، المرجع نفسه ، ص 21 .
5 – القرطاجني ، حازم ، المصدر نفسه ، ص 23 .

ذكرها ، و بنية الكـلام عليها ، و الشواني هي التي لا يقتضي مقصد الكـلام و أسلوب الشعر بنية الكلام عليها " [1] .

وصفوة القول أن حازم القرطاجنّي أدرك " مفهوم المعنى العقلي و التخييلي ، فضلا على مدلوله على الغرض الشعري في بعض كتاباته ، وتوّصل من خلال ذلك إلى أنّ المعنى الشعري (الصورة) هو معنى ابتكاري خاص ، وليس معنى عقليّا عاما " [2] .

ووقوفا عند التصوير الفني في الدولة الأندلسية نجد اهتماما صارخا في أشعار شعرائها ، " ممّا دفع إلى المبالغة في حشد العديد من الصور الفنية في القصيدة الواحدة ، و ما ذلك إلاّ بسبب شغف الشعراء بالتصوير الفنّي ، وتعميق مضامين أشعارهم " [3] ، وإن كانت الصور عندهم ـ في عمومها ـ لا تجنح إلى الخيال الفذّ . ولقد سار شعراء الدّولة الحفصية " على نهج أسلافهم من الأندلسيين في استلهام الموروث الشعري المشرقي في بناء الصورة الفنية ، حيث اعتمدت تشكيلها العام ، و تمثّلت مفرداتها اللغوية " [4] ، ولعلّ الدّارس للشعر في عصر الدولة الحفصية بشكل عام ، و عند الشاعر (شهاب الدين بن الخلوف القسنطيني) بشكل خاص يعرف أنّ شعراء هذه الفترة لم يتحرّروا في صنع صورهم من هيمنة أهل المشرق ، وأساليبهم الفنية الإبداعيّة في التصوير على الرّغم من رسوخ الصّور التراثية القديمة في أذهانهم .

وقد لمحنا و نحن نتجوّل في ثنايا المدونة الشعرية المختارة – ديوان جنى الجنتين لشهاب الدين بن الخلوف القسنطيني – أنّه تمكنّ من رسم صور للرّسول ﷺ في بداية القصائد و في ثناياها ، " و هذه الصور – رغم افتقارها للإثارة و النّسوج الانزياحية – لها القدرة على إثارة العواطف الدينية ، كما أنّه استقى من التجارب الصوفية بعض الصور للتعبير عن معانٍ ذاتية روحية كاستلهامات تعكس تمسّكه بالدين و حبّ النبيّ الكريم ﷺ " [5] ، وسعى إلى تقديم قضايا مديحه الديني في الصور التي تناسبه لتقريب المعنى من السامع .

1 – غانم ، أحمد سليم ، المرجع السابق ، ص 21 .

2 – ينظر : المرجع نفسه ، ص 22 .

3 – ينظر : مها روحي ، إبراهيم الخليلي ، الحنين و الغربة في الشعر الأندلسي ، رسالة ماجستير ، إشراف : د . وائل أبو صالح ،كلية الدراسات العليا ، جامعة النجاح الوطنية ، فلسطين ، 2007 ، 172 .

4 – المرجع نفسه ، ص 172 .

5 – ينظر : فيطس ، عبد القادر ، المرجع السابق ، ص 174 .

3 – أنماط الصورة الشعرية في ديوان – جنى الجنتين– :

إنّ سيرورة الخطاب الشعري العربي في تقصّينا لحركة تطوره عبر العصور المختلفة و من ذلك متابعة الخطاب النقدي له ، " يكشف عن اتجاهين أساسيّين من مذاهب الشعراء في (التصوير) أو (الصورة الشعرية) ، لكل واحد منهما أطره الفكريّة و الفنية ورؤيته الجمالية ، انطلاقا من ثقافة العصر و معطياته السائدة ، التي تحدّد منطلقات نظرية الشعر بوصفه نشاطا إنسانيا له وظائف تحتل فيه الوظيفة الجمالية / الإمتاعية ، مكان الصدارة على حساب الوظيفة الإفهامية / التعليميّة " [1] .

وهذان الاتجاهان في رسم الصّورة هما : الاتجاه العقلي ، والاتجاه الجمالي اللّذان تمخّضا عن نمطين سائدين في شعر المتقدمين و المتأخرين ومنهم شاعرنا (شهاب الدّين ابن الخلوف القسنطيني) ، فأنتج هذان الاتجاهان تباينا واضحا في أنماط الصّورة لديه ، " فأنتج الأوّل (العقلي) نمط الصورة الشعرية ذات الطبيعة الواقعية الموضوعية ، التي تقوم على مبدأ (المشاكلة) أو (المقاربة) لواقع الأشياء و منطق العقل ، بينما أنتج الاتجاه الثاني نمطا مغايرا ، يمكن تسميته نمط الصورة (المفارقة) ذات الطبيعة الذّاتية ، التي تبدأ من (الاختلاف) عن واقع الأشياء و تنتهي عند الإغراب " [2] ، مع أنّ نسبة ورود أنماط الاتجاه (العقلي) أوسع و أرحب في الشعر العربي القديم إلى حـدود مدرسة الإحياء ، فتمثلت في الأنماط البلاغية المعروفة ، والمتمثلة في البيان البلاغي (الاستعارة ، التشبيه ، الكناية ، المجاز) .

3 – 1 الصورة الاستعارية في المدحة النبوية من خلال ديوان – جنى الجنتيين – :

لما كانت مفاهيم الاستعارة كثيرة و غير واضحة الحدود على مرّ العصور المختلفة و متشعبة لدى البلاغيين ، فإننا سنورد تعريفا نحسبه محاولة استخلاص لمفهومها و تحديدا لبنيتها و دورها في التصوير الفني ، إذ لم يكن من اهتمامنا – في هذه العُجالة – استعراض كل التعريفات البلاغية لها و هذا المفهوم الذي نلمس فيه بعض الشمول و الدّلالة لحدّها هو ذلك الذي ألفيناه عند عبد القاهر الجرجاني في اعتباره أنّ " الاستعارة : أن تريد تشبيه الشيّء بالشيء ، فتدع أن تفصح بالتشبيه و تظهره ، وتجيء إلى الاسم المشبّه به فتعيره المشبّه و تجريه عليه ، تريد أن

1 – حسب حسين ، مسلم ، الشعرية العربية ، مرجع سابق ، ص 295 .

2 – المرجع نفسه ، ص 295 .

تقول (رأيت رجلا هو كالأسد في شجاعته و قوة بطشه سواءً) ، فتدع ذلك وتقول : (رأيت أسدا) " [1] ، فهي (ضرب من المجاز اللغوي يستعمل لفظه لغير الذي وضع له بعلاقة المماثلة و المشابهة ، و بقرينة مانعة لإيراد المعنى الحقيقي) .

أمّا كيف حدّدها البلاغيون و النقاد القدامى ، فهي استعمال اللّفظ في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة ، يعرّفها الجاحظ (المتوفى سنة 255 هـ) بأنها " تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه " [2] ، و هي عند ابن قتيبة الدّينوري (المتوفى سنة 276 هـ) ألفاظ استعملت في غير ما وضعت له في أصل اللّغة يقول : " فالعرب تستعير الكـلمة ، فتضـعها مكان الكلمة إذا كان المسـمّى بها ، بسبب مـن الأخرى ، أو مجـاورا لها ، أو مُشاكلا " [3] ، أمّا عند ابن المعتز (المتوفى سنة 296 هـ) فنجدها في أقسام البديع الرئيسيّة (الاستعارة ، التجنيس ، المطابقة ، ردّ أعجاز الكلام ، المذهب الكلامي) وهي في قوله : " إنّها استعارة الكلمة بشيء لم يعرف بها من شيء قد عرف بها " [4] ، وهي عند قدامة بن جعفر (المتوفى سنة 337 هـ) " استعارة بعض الألفاظ في موضع بعض ، على التوسّع والمجاز " [5] مع أنّ قدامة لم يتحدّث عنها في كتابه (نقد الشعر) و لم يورد لها بابا فيه ، بل كانت في معرض حديثه عن (المعاضلة) في كتاب (نقد النثر) التي هي : إدخال الكلام بعضه في بعض .

وممّا ذكره الرمّاني (المتوفى سنة 384 هـ) في باب الاستعارة تعريفه إياها بأنّها " تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللّغة على جهة النّقل للإبانة " [6] .

وتـقع في كـتاب الصناعتين لأبي هـلال العسكري (المتوفى سنة 395 هـ) تحت اسم البديع و هي عنده " نقل العبارة من موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض ، و ذلك الغرض إمّا أن يكون شرح المعنى ، و فضل الإبانة عنه ، أو تأكيده و المبالغة فيه ، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ ، أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه

1 – الجرجاني ، عبد القاهر ، دلائل الإعجاز ، مصدر سابق ، ص 67 .
2 – الجاحظ ، عمرو بن بحر ، البيان و التبيين ، مصدر سابق ، ج 1 ، ص 153 .
3 – الدينوري ، ابن قتيبة ، تأويل مشكل القرآن ، تح : السيد أحمد صقر ، مكتبة دار التراث ، القاهرة ، مصر ، ص 135 .
4 – ابن المعتز ، عبد الله ، البديع ، تع : اغناطيوس كراتشكوفسكي ، دار المسيرة ، بيروت ، لبنان ، ط 3 ، 1982 ، ص 02 .
5 – بن جعفر ، قدامة ، نقد النثر ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، 1980 ، ص 64 .
6 – الرّماني ، أبو الحسن علي بن عيسى ، النكت في إعجاز القرآن ، دار المعارف ، القاهرة ، مصر ، 1968 ، ص 85 .

وهذه الأوصاف موجودة في الاستعارة المصيبة " [1] ، و المتأمّل لكتاب العمدة لابن رشيق القيرواني (المتوفى سنة 463 هـ) يجد أنّه يعرّفها بقوله : " الاستعارة أفضل المجاز ، وأوّل أبواب البديع ، وليس في حلى الشّعر أعجب منها ، وهي من محاسن الكلام ، إذا وقعت موقعها ونزلت موضعها " [2] .

كما يعرفها عبد القاهر الجرجاني (المتوفى سنة 471 هـ) بقوله : " و اعلم أنّ الاستعارة في الجملة أن يكون للفظ أصل في الوضع اللغوي معروفا ، تدلّ الشواهد على أنّه اختصّ به حين وضع ، ثمّ يستعمله الشاعر أو غير الشاّعر في ذلك الأصل و ينقله إليه نقلا غير لازم فيكون هناك كالعاريّة " [3] .

وفي هذه العجالة حاولنا قدر المستطاع اقتفاء أثر قصة الاستعارة في الفكر النقدي العربي القديم ، وقد تفادينا ذكر ما جاء فيها من تقسيمات ، واكتفينا ببعض التعريفات التي أوردها البلاغيون القدامى ، وذلك وفق ترتيب زمنيّ ، متوقفين عند عبد القاهر الجرجاني لاعتقادنا أن من جاء بعده لم يكن إلاّ شارحا و محلّلا لما جاء به .

3 – 1 – 1 الصورة الاستعاريّة المكنية :

يقول شهاب الدين ابن الخلّوف القسنطيني في معرض مدحه للرسول ﷺ :

و أحيا ملَّة الإسلام لمـــّا أقام رُسُومها بعد الدَّمارِ [4]

فالاستعارة المكنية في قوله : (أحيا ملَّة الإسلام) ، إذ به يشبه الدِّين و الملَّة و هي ذلك الشيء المعنويّ الذي يسكن قلب المؤمن ، بتلك الدّيار و المرابع ذات الرّسوم الدّارسات فحذف المشبّه به (الدّيار) ، وأبقى على لازم من لوازمه (أحيا ، أقام رسومها) على سبيل الاستعارة المكنية ، لعلاقة بين المشبه و المشبه به المحذوف ، وفي هذا استحضار لدين إبراهيم الذي امّحى ، يقول تعالى : ﴿ **وَلَكِنْ كَانَ حَنِيفًا مُسْلِمًا** ﴾ فعلاقة المشابهة بين الديانتين (المتقدمة والمتأخرة) تجعل من المِوَات حيّا وتبرز قدرة الشاعر على تخيل الحياة فيما لا حياة فيه ، فكأنّه اختصر الرسالة المحمدية كلهّا في بيت واحد ، وهذا من بديع البيان .

1 – العسكري ، أبو هلال ، كتاب الصناعتين ، تح : مفيد قميحة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، 1981 ، ص 268 .
2 – القيرواني ، ابن رشيق ، العمدة ، مصدر سابق ، ج 1 ، ص 268 .
3 – الجرجاني ، عبد القاهر ، أسرار البلاغة ، مصدر سابق ، ص 30 .
4 – القسنطيني ، ابن الخلوف ، ديوان جنى الجنتين ، مصدر سابق ، ص 75 .

و في نفس القصيدة يقول مادحا وواصفا :

وأطفأَ نورُهُ حقدَ الأعادي و نَارَ الحرب مَضرمَةَ الشّوَار [1]

هنا شخّص الشاعر (النّور) و جعله ماءً محسوسا ، (أطفأ نوره الحقد) وشخّص الحقد فجعله نارا ، فاستعار ما دلّ على ذلك بالفعل (أطفأ) ممّا جعل النور ماءً يطفئ نار الحقد ، فحذف المشبه به (الماء) و (النار) وترك شيئا من لوازمه يدل عليه (أطفأ) على سبيل الاستعارة المكنية أيضا ، وبذلك المشهد قارب الشاعر بين ما كان من المعاني متناقضا و بعيدا .

وفي بيت من قصيدة أخرى يجري حوارا بينه و بين الحيوان والجماد فيقول :

و الضَّبُّ خاطبَهُ بالصّدق معترفاً و الصَّخرُ لَان لَه إذْ أعمَلَ القدَمَا [2]

نجد الشاعر ابن الخلوف يوظف من الاستعارة المكنية قوله (الضَّبُّ خاطبَهُ معترِفًا) ، إذ به يشبّه (الضبّ) بالإنسان فيحذف المشبه به (الإنسان) ويبقي على لازم يدلّ على ما حُذف (خاطب) أو (معترفا) ، فلم يعبّر بالطريقة التقديرية المباشرة ولم يجنح إلى الخيال الفذّ الصِّرف – وهذا من أساليب عصره – ولكنه أراد معنى المعنى ، فالألفاظ عنده تنزاح عن دلالتها القريبة (الحقيقية) لتنتقل إلى المعنى الذي يريده الشّاعر من خلال استعماله للتصوير الاستعاري .

يقول ابن الخلوف :

يا من يخرّبُ قلبي وَ هْو سَاكنُهُ مَنْ ذا يُخرِّبُ رَبْعًا وهْوَ مأهولُ [3]

و الشاهد عندنا قوله (يخرّبُ قلبي ، ساكنُه) إذْ بالشاعر يعرض عن التصريح و يعدل عن المعنى الحقيقي إلى المعنى المجازي المتخيّل ، فيشبّه القلب بالمسكن الذي يسكن و يهجر ، فيحذف المشبه به (المسكن) ويترك لازما يحيل إلى ما حذف (يخرّب) ، و في هذا البيت مقارنة بين حبّ الشاعر للنساء و حبّه للنبيّ ﷺ فيجعل

1 – المصدر السابق ، ص 77 .
2 – المصدر نفسه ، ص 100 .
3 – المصدر نفسه ، ص 135 .

– من حبّه إيّاه – قلبَه مأهولا بحبّ خير البشر ، في حين يرى أن حبّ الجميلات يخرّب القلب ، و هذا من باب الاستعارة المكنية .

ويمضي ابن الخلوف في مديحه النّبوي مستعيرا من البيان جميله وبريقه فيقول :

و أنتَ الذي إنْ أنكرَ الدَّهرُ صُحْبَتي يَعودُ إذَا يمَّمْتُه صَاحِبًا صِهْرَا [1]

ففي البت يشبه الشاعر الدّهر في صروفه بالإنسان الذي ينكر الصّحبة ، فاستعار من الإنسان صفة النكران و أسقطها و ألصقها بالدّهر لما لهذا الأخير من صروف متغيّرة تشبه أحوال المشبه به المحذوف ، فكان على سبيل الاستعارة المكنية حين أبقى على قرينة عقلية تدلّ على المحذوف و هذه القرينة هي (أنكرَ) .

يقول ابن الخلّوف ذاكرا سيرة المصطفى ﷺ وواصفا إشراقة الكون حين مولده :

تقمَّصَ الليلُ ثوْبًا ، وارتدى حُلَلاً حِيكتْ لها بيدِ الأضْوَا ضِرَارَاتُ [2]

فهنا تلمح تعدّدا استعاريا ، فيشبّه (اللّيل) بالغانية الحسناء التي تلبس ما يليق من الأثواب و الحليّ لتظهر في مظهر حسن مضيء تقابل به عزيزا فكذلك هو الليل حين مولد الهادي البشير ﷺ ، يخلع عنه رداء الظلام و يتقمّص ثوب الضّياء و حلّته و هو يستقبل خير الأنام ، فاستعار من الحقيقة (قصة مولد النبيّ ص من خلال السيرة) و ألبسها حلّة المجاز والخيال ، كما أنّه في موضع آخر من البيت شخّص (الأضواء) فجعلها إنسانا تخيط و تحيك ، وكل ذلك على سبيل الاستعارة المكنية .

يقول ابن الخلوف في فضل النبي ﷺ على الدّنيا و ما فيها ، وفي تبيان قيمته ومنزلته عند ربّه :

هذا الذي ألجمَ الطوفانَ حينَ طَمى حتَّى جَرتْ فُلكُ نوحٍ فوقَ مَجرَاهُ [3]

إذ جعل الطوفان جوادا شرودا تمتطى صهوته ولا يلجم إلاّ بشق نفس صاحبه ، فحذف المشبه به وأبقى على لازم من لوازمه دلّ عليه محذوفا (أَلْجَمَ) ، كما جعل الفلك فارسا يمتطي ظهر هذا الجواد الشّرود ، وجعل

1 – المصدر السابق ، ص 313 .
2 – المصدر نفسه ، ص 318 .
3 – المصدر نفسه ، ص 345 .

في صورة مماثلة مجرى الطوفان ظهرا لهذا الجواد ، فقارب بين ما استعاره من صفات المشبه به وبين ما استعير له ، بقرينة عقلية و علاقة مشابهة و مماثلة على سبيل الاستعارة المكنية .

3 – 1 – 2 الصورة الاستعارية التصريحيّة :

يعدّد ابن الخلوف فضل النبيّ الكريم ﷺ على أمّته و على البشرية قاطبةً فيقول :

كمْ جَلَا ظُلمَةً ، و أظهر نُورًا كم شَفى عِلَّةً و أبْرى عَليلَا [1]

نجد في هذا المثال أنّ الشاعر شبّه (الضّلال) بالظلام و شبّه (الهدى) بالنور ، فحذف المشبّهين وهما (الضّلال) و (الهدى) و صرّح بالمشبه بهما (الظلام) و (النور) على الترتيب و على سبيل الاستعارة التصريحية ، و في هذا دلالة واضحة المعالم على أنّ الهدى الذي جاء به الإسلام هو النور الذي يبيد حندس الظّلام و حالكَه ، فاستعار الشاعر لهذين المعنيين ألفاظا قرآنيّة تدلّ عليهما متأثّرا بقوله تعالى : ﴿ **كِتَابٌ أَنْزَلْنَاهُ إِلَيْكَ لِتُخْرِجَ النَّاسَ مِنَ الظُّلُمَاتِ إِلَى النُّورِ** ﴾[2] ، و في هـذه الاستعارة قرينة حالية مـانعة من إيراد المعنى الحقيقي ، وهي تفهم من سياق الكلام ، فالظلام و النور استعارتان لكن لا وجود للفظ صريح يدلّ على ذلك ، إلاّ إذا رجعنا إلى سياق الكلام ، أي إلى شروط الدّعوة الإسلامية لإدراك أن الرّسول ﷺ أخرج الناس من الضّلال إلى الهداية .

و يقول الشاعر في باب مديحه النبوي أيضا :

ومَا شَهدْتُ شموسًا في الدُّجىَ طَلعتْ حتَّى أحِيلتْ عليْهنَّ الذُّؤابَاتُ [3]

حيث شبّه الشاعر النبيّ ﷺ بالشموس الطالعة فحذف المشبه و صرّح بالمشبه به وهي الشموس ، و هو في الصورة المستعارة جمع نور و ضياء هذه الشموس مجتمعةً لأنها تقارب نور النبي الكريم ﷺ ولا تبلغُه ، و القارئ هنا يتعامل مع نص ليس في مستوى (درجة الصّفر للكتابة) لذلك يتطلب منه بذل مجهود لإدراك مراد الشاعر الذي

1 – المصدر السابق ، ص 125 .

2 – سورة إبراهيم ، الآية 01 .

3 – القسنطيني ، ابن الخلوف ، المصدر نفسه ، ص 320 .

لا يتوسّل أسلوب المباشرة و التقديرية بل يأخذ القارئ نحو العمق فينزاح باللغة شيئا يسيرا و هذا الانزياح لايصل إلى حد الغموض أو التعمية الصّوريّة .

و يستعير الشاعر لشعره و مدحه النبيّ ﷺ عرائس الحكمة و تيجان المعنى فيقول :

فلولَاك لمْ أبرزْ عَرائِسَ حِكمةٍ تُتوَّجُ بالمعنى و بالسرِّ تَكتَسِي [1]

و هنا يجعل الشاعر ابن الخلوف مدحه النبويَّ وثناءه عليه محل تشبيه فيشبهه – مفتخرا – بعرائس الحكمة تارة و بتيجان المعنى تارة أخرى ، فيحذف المشبه (مدحه) ويصرّح بالمشبه به (عرائس الحكمة) على سبيل الاستعارة التصريحية ، كيف لا و هو الذي خصص ديوانا كاملا لمدحه ﷺ وضمَّنه عيون شعره فيه .

وفي بيت آخر يتعمق في الصورة فيغرب فيها على غير عادة أهل زمانه ، فيقول مفتخرا بشعره في خير الورى ﷺ:

خلقتُك من نوري ، وفيك أبثّت مَا أردتُ ، فأنت السرُّ في كلِّ أنْفُسِ [2]

إذ بالشاعر ابن الخلوف يقارن بين خلق اللّه النبيّ و بعثه نور هداية للناس و بين (مدحه) الذي هو خلق من نور اللفظ و جوهر العبارة – باعتبار أنّ الخلْق هو الإبداع – فحذف المشبه وهو مديحه النبوي ، وصرّح بالمشبه به و هو (الخلق من النور) على سبيل الاستعارة التصريحية ، و في هذا بعض الخيال الخلاّق الذي ربّما لم يكن معهودا في عصر الشاعر ، وبذلك نجـد أنّ الصـورة الاستعارية – أحيانا – تتفاوت فيما بينها عمقا ووضوحا .

3 – 1 – 3 جماية الصّورة الاستعارية من خلال الديوان :

إنّ ما جعل الاستعارة في طليعة الفن البياني ، هو قدرتها على الإيجاز و الإدماج بين عناصرها المتنافرة ، بالإضافة إلى التكثيف اللغوي ، ومزج و المتناقضات ، حتى أصبحت التعبير البياني المطلق ، فبالاستعارة " ينقلب

1 – المصدر السابق ، ص 467 .

2 – المصدر نفسه ، ص 467 .

المعقول محسوسا تكاد تلمسه اليد ، وتبصره العين ، و يشمّه الأنف ، و بالاستعارة تتكلم الجمادات وتتنفّس الأحجار ، و تسري فيها آلاء الحياة " [1] .

وفي ديوان (جنى الجنتين) كان ميل ابن الخلوف القسنطيني إلى الصورة الاستعارية كبيرا ، فعمد فيها إلى التجسيم و التشخيص لإحياء مشهده الشعري و بناء خواطره ونقل أحاسيسه بطريقة تجعل الأثر في النفس يغوص عميقا ،" فمن خلال التشخيص يشكل الشاعر صورته ليشدّ المتلقي إليها ، و يجعله أكثر رغبة في متابعة هذه الصورة الاستعارية التي انزاح تعبيرها الشعري من المألوف إلى غير المألوف ، وتكمن جماليتها بذلك في اعتمادها على التكثيف اللغوي " [2] ، فهي " تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ ، حتّى تخرج من الصّدَفة الواحدة عدّة من الدّرر ، وتجني من الغصن الواحد أنواعا من الثمر " [3] .

فأين للشاعر شهاب الدين ابن الخلوف أن يجمع بين الصفات المدحية في علاقة مشابهة تحيل المعنويّ شيئا محسوسا في تعبير مجازي طريف ، لولا الإدراك الحسّي و القويّ له ، فقد استطاع أن يجمع بين ما تنافر من المعاني في تصوير استعاري يأسر الألباب .

وبعد هذه العجالة التحليلية التي اقتصرنا فيها على بعض الاستعارات ، نقول بأنها لم تستعصِ على الشاعر ، بل شعّ سناها في ثنايا الدّيوان وقد تميزت بـ :

- غلبة الاستعارة المكنية التي تقوم على حذف المشبه به ، وترك قرينة عقلية ولفظية دالّة عليه .
- كما تقوم الاستعارة عند ابن الخلوف على أنْسَنة الأشياء و الخواطر و تشخيصها و تجسيمها .
- يحاول ابن الخلوف من خلال ما أورده من استعارات أن يجلي أبعادها و جوانبها بالاعتماد على الوصف دون التعمق لحدّ الرّمز أو الغموض أو التعمية الصُّورية .
- من خلال استعارات الديوان الكثيفة ورودا ، استطاع الشاعر الكشف عن كوامن نفسه و خلجاتها و بلورة تجربته الشعرية .

1 – شرفي ، الخميسي ، جمالية الصورة البلاغية في ديوان مقام البوح لعبد الله العشي ، مجلة قراءات ، مخبر البحث في نظريات القراءة و مناهجها ، جامعة بسكرة ، ص 08 .

2 – المرجع نفسه ، ص 07 .

3 – الجرجاني ، عبد القاهر ، أسرار البلاغة ، مصدر سابق ، ص 43 .

3 – 2 الصورة التشبيهّية في المدحة النبوية من خلال ديوان – جنى الجنتين – :

أرانا لسنا معنيّين بعرض المقاييس الفنية و التعريفات المتكررة لأوجه التصوير كالتشبيه و الاستعارة و الكناية ، فقد أسهب علماء البلاغة و النقد في تعريفها وتبيين حدودها ، لأنّ هذا الاتجاه له مجال آخر في علم البلاغة ، وإنّما الذي يتطلّبه البحث منّا هو التذكير بالمفهوم قصد إبراز جماليته من خلال ديوان جنى الجنتين ، لذلك ارتأينا أن نحدّد هذه المفاهيم و منها التشبيه الذي وقع عليه اهتمام النقاد و البلاغيين القدامى فهو أسبق مباحث الصورة الفنية ظهورا ، و أكثرها حظوة و عناية بين النقاد و البلاغيين .

فالتشبيه (إلحاق أمر لأمر لصفة مشتركة بينهما في وجه أو عدّة أوجه ، بأداة هي الكاف أو نحوها ، ملفوظة أو مقدّرة تقرّب بين الطرفين (المشبه و المشبه به) في ركن رابع هو وجه الشّبه) ، و مفهومه عند البلاغيين يختلف لفظه ويتّفق معناه ، يقول المبرد (المتوفى سنة 285 هـ) " التشبيه جارٍ كثير في كلام العرب حتى لو قال قائل : هو أكثر كلامهم لم يبعد " [1] ، وهو عنده أربعة أضرب ويدلنا على ذلك قوله : " و العرب تشبه على أربعة أضرب ، فتشبيه مفرط و تشبيه مصيب ، و تشبيه مقارب و تشبيه بعيد يحتاج إلى تفسير ولا يقوم بنفسه و هو أخشن الكلام " [2] ، ودعا ابن طباطبا العلوي (المتوفى سنة 322 هـ) إلى أن التشبيه يقوم على الاعتدال و هو مطابقة المشبه للمشبه به صورة ومعنى ، فالصورة التشبيهية جزء لا يتجزأ من القصيدة حسنه بحسنها ، وقبحه بقبحها ، فهو بذلك يدعو إلى ضرورة المطابقة بين ركني التشبيه.

أمّا حد التشبيه عند الرماني (المتوفى سنة 384 هـ) فهو : " العَقد على أنّ أحد الشيئين يسدّ مسدّ الآخر في حسٍّ أو عقل " [3] و معنى هذا أنّ التشبيه عنده إخراج الأغمض إلى الأظهر ليكتسب المعنى وضوحا و بيانا ويكون هذا الإخراج باستخدام متواتر ومألوفِ العادات ، وباستخدام المنطق . و الرّمّاني – بناءً على ما ذكر – يعدّ أول من له الفضل في ضبط المصطلح وتقسيم أنواعه .

1 – المبرد ، أبو العباس محمد بن يزيد ، الكامل في اللغة والأدب ، تح : عبد الحميد هنداوي ، طبعة وزارة الشؤون الإسلامية و الأوقاف ، المملكة العربية السعودية ، ج 2 ، ص 79 .

2 – المصدر نفسه ، ص 424 .

3 – الرمّاني ، علي بن عيسى ، النكت في إعجاز القرآن ، مصدر سابق ، ص 80 .

كما أنّ مفهوم التشبيه الذي استقر عند أبي هلال العسكري (المتوفى سنة 395 هـ) هو " الوصف بأنّ أحد الموصوفين (المشبه و المشبه به) ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه ، ناب منابه أو لم ينب ... وقد جاء في الشعر وسائر الكلام بغير أداة " [1] .

و التشبيه في تعريف ابن رشيق هو " صفة الشيء بما قاربه وشاكله ، من جهة واحدة أو جهات كثيرة لا من جميع جهاته ، لأنّه لو ناسبه مناسبة كليّة لكان إيّاه ألا ترى أنّ قولهم : (خدّ كالورد) إنّما أرادوا حمرة أوراق الورد وطراوتها لا ما سوى ذلك من صفرة وسطه وخضرة كمائمه ... فوقوع التشبيه إنّما هو أبدا على الأعراض لا على الجواهر " [2] . أما عند عبد القاهر الجرجاني فالتشبيه حقيقة لها بعد حسيّ و عقلي وليس مجازا كما عدّه ابن رشيق وغيره ، يقول عبد القاهر : " اعلم أنّ الشيئين إذا شبّه أحدهما بالآخر كان ذلك على ضربين :

- أحدهما : أن يكون من جهة أمر بيّن لا يحتاج فيه إلى التأويل .
- و الآخر : أن يكون المشبّه محصّلا بضرب من التأوّل " [3] .

وتكمن فنيّته في العلاقة بين طرفيه (المشبه و المشبه به) ووسيلة إدراك وجه الشبه بينهما ، فإن أدرك بالحواس فهو (تشبيه حقيقي) و إن أدرك بإعمال العقل فهو (تشبيه تمثيل) و التمثيل عند عبد القاهر أخص من التشبيه يقول : " فاعلم أن التشبيه عامّ و التمثيل أخصّ منه ، فكل تمثيل تشبيه ، وليس كل تشبيه تمثيلا "[4] .

وقد قصدنا عند محاولة دراستنا للصورة التشبيهيّة " التركيز على الصّورة في حدّ ذاتها لا على أطرافها ، لأننا نتّفق مع الرأي الذي يقول : قد درج البلاغيون على إطلاق المصطلحات العديدة على الصورة التشبيهيّة ، فهذا تشبيه مفرد ، وهذا مركب ، وهذا ضمني وهذا مقلوب ، وهذا تشبيه حسّي ... وقد جرّدوا الصورة الفنية وفتّتوا أجزاءها في عمل ووصفي لا يتعدى الشكل الظاهري ، بعيدا عن روحها و خصائصها و نكهتها ، بعيدا عن خطوة داخلية يبحثون بها عن حقيقة المضمون ، وعلّة الاختيار ، وطبيعة الأداء وقدر العطاء ، وعلاقة هذه الخلية

1 – العسكري ، أبو هلال ، كتاب الصناعتين ، مصدر سابق ، ص 261 .
2 – القيرواني ، ابن رشيق ، العمدة ، ج 1 ، ص 286 .
3 – الجرجاني ، عبد القاهر ، المصدر السابق ، ص 90 .
4 – المصدر نفسه ، ص 75 .

بالبناء الكلّي ، وتأثير البناء الكلي على الخلية " [1] ، ونظرا لكثرة وجوه التشبيهات في ديوان – جنى الجنتين – فقد ارتأينا تقسيمها حسب أوجه التقارب فيها فجاءت كما يلي :

3 – 2 – 1 الصورة التشبيهية الحسيّة :

3 – 2 – 1 – 1 تشبيهات حسيّة تقع في الأشكال :

وهي التي تكون فيها صورة التقارب بين طرفي التشبيه (المشبه والمشبه به) من ناحية الشكل كقول ابن الخلوف في وصف النبي الكريم ﷺ جسدا :

كأنَّهُ غُصنٌ بَانٍ حاملٌ فلَكًا والبدر و الشمس في خدّيه زهرَاتُ [2]

وهنا يقدم القسنطيني لنا تشبيها قريبا لا يحتاج لإعمال فكر ، أو إدراك حواس فيشبّه جسد النبيّ ﷺ وقوامه بغصن البان في رقّته و اعتداله ، ويشبّه طلعته البهية بالكواكب المزهرة في خدّيه ، وهو تشبيه مجمل حذف وجه شبهه .

و في بيت آخر يقول :

نبِيٌّ أعادَ الجَدْلَ غُصنًا منوَّرًا كما قدْ أعادَ العَذْقَ سيْفًا مُصَمَّما [3]

وهذا المثال نجده يقع أيضا محسوسا متقاربا فيما يجمع بين الطرفين فيه ، فيشبّه الجدْل (العَظْم) بالغصن الذي يتبدّى نورا من سحر جمال النبيّ ﷺ ، كما يشبّه العذق (وهو النّخل أو سعفه) بالسيف المصمّم ، فمجال التشبيه قريب من الواقع ليس فيه غلوّ أو تعمية ، فالعظم في واقع أمره غصنٌ ، وسعَفُ النّخل كفءُ السّيف في اعوجاجه وتصميمه ، وهو بذلك تشبيه مؤكد ذكرت جميع أركانه باستثناء الأداة .

1 – بن دعموش ، خليل ، الصورة الشعرية في ديوان أبي الربيع عفيف الدين التلمساني ، رسالة ماجستير ، إشراف : د . عبد السلام ضيف ، كلية الآداب ، جامعة الحاج لخضر ، باتنة ، 2009 ، ص 96 .

2 – القسنطيني ، ابن الخلوف ، الديوان ، ص 316 .

3 – المصدر نفسه ، ص 382 .

وممّا يقع في هذا النّمط أيضا قوله :

وأشبَهَ غصنَ البانِ في الدَّوحِ منبرًا فقام عليه للحمام خطيبُ [1]

وفي هذا التشبيه عودة لما سبق ذكره في تمثيل النبيّ ﷺ بالغصن غير أن وجه الشبه هنا هو استقامة النبيّ وهو خطيب على المنبر ، فاعتداله ﷺ يشبه اعتدال غصن البان ، وهو تشبيه مرسل مفصل أو (تام) ذكرت أركانه الأربعة ، باعتبار أن المشبه سبق ذكره في البيت الذي سبق الشاهد .

3 – 2 – 1 – 2 تشبيهات حسيّة تقع في الحركة :

وهي التشبيهات التي تكون صورة التقارب فيها بين طرفي التشبيه من ناحية الحركة ، يقول الشاعر ابن الخلّوف :

ما كنت أعلمُ لولاَ يسحرُ مُقلتهِ أنَّ الجفونَ لَها كالبِيضِ فَتْكَاتُ [2]

يجمع الشاعر في هذا الشاهد بين الجفون و السيوف في وجه شبه هو الفتك ، فالعرب اعتادت أن تجعل العيون سهاما تصيب من الحبيب مقتَلًا يقول الشاعر :

وعيونُكِ الهَيفاءُ أحيَتْ شاعري وغدَتْ سِهَامًا تستفِزُّ مشاعري

ولكنّها لم تعتدْ أن تجعل العيون سيوفا ،كفءُ قول الشّاعر :

والسَّيفُ في الغِمدِ لاَ تُخشَى مَضارِبُه وسَيفُ عينيْكِ في الحالَيْن بتَّارُ

فإذا تمعّنا في صورة الحركة من التشبيه السّابق ، نجد أن الشاعر شبّه عيون النبيّ من شدّة فتكها و جمالها بالسّيوف المصقولة الحادّة ، و المقصود في البيت هو الفتك الآسر لا القاتل ، فحركة العين النبوّية ذات الأشفار الهدباء تشبه وقْع السيوف أو النّصال ، وهو تشبيه مرسل مفصّل (تام) حوت الجملة جميع أركانه .

1 – المصدر السابق ، ص 455 .

2 – المصدر نفسه ، ص 316 .

يقول ابن الخلوف :

طمرٌّ على سَبْق العِتاق ، محَافظٌ جَوادٌ على سيرَ الشريد دَؤُوبُ [1]

يشبه الشاعر النبيّ ﷺ في هذا البيت بالجواد الأصيل السبّاق ، فجعل من دأبه على فعل الخير و الطّاعة مضمارا ووجه شبهٍ بينه و بين ذاك الجواد ، فالنبيّ ﷺ سبّاق إلى الخير و العبادة فلا يُسبق ، و الجواد الأصيل عبْلُ القوائم لا يُسبق ، وهنا يقترب التشبيه من المتلقي باقتراب طرفيه في وجه واحد ، ونوعه مؤكد لخلوّه من الأداة .

3 – 2 – 1 – 3 تشبيهات حسيّة تقع في الألوان :

هي صور يكون التقارب فيها بين المشبهين (الطرفين) في الألوان ، على نحو ما نجده في قول ابن الخلوف يصف حسن النبيّ ﷺ في نوره و ضيائه :

كأنَّه الرَّوضُ تجلُوهُ المحَاسَنُ أوْ كأنَّه البَدْر تُبديه الكَمَالَاتُ [2]

إذ بالشاعر يجعل من النبيّ ﷺ روضا نضِرا بديع الألوان يحوي الجمال الذي يبهر الناظرين ، ولا أجلّ من تشبيهه في المصراع الثاني بالبدر ليلة اكتماله ، فقدّر وجهه بالليلة القمراء ، على سبيل التشبيه المفصّل (التام) .

يقول ابن الخلوف :

وقدْ أسْكنتُ حُبَّك في السُّوَيْدَا كسُكنى نُورِ عيني في السَّوَادِ [3]

جعل الشّاعر سكنى حبّ النبيّ ﷺ في سويداء قلبه منيرا له ، فشبهه بنور العين المقيم في سوادها ، فبه ترى وبه تهتدي ، وهو تشبيه تمثيليّ يقع في الألوان حسّا ، لأنّ وجه الشّبه إنّما هو (النور) الذي نعتبره لونا .

1 – المصدر السابق ، ص 462 .
2 – المصدر نفسه ، ص 317 .
3 – المصدر نفسه ، ص 425 .

و في نفس الجانب يقع قوله :

هو المختار شمسُ الكونِ طَه إمَامُ الرُّسْلِ ، تاجُ الحَضْرَتَيْنِ [1]

نستشف من قول الشاعر أنّه شبّه النبيّ الكريم ﷺ بالشمّس ، وبالتاج ولا يجتمع المشبهان بهما (التاج والشمس) إلاّ في فضل الضياء و السّناء ، ولونهما الذهبي ، على سبيل التشبيه البليغ .

3 – 2 – 1 – 4 تشبيهات حسيّة تقع في الرّوائح :

و هي الصور التي يكون التقارب فيها بين المشبّهين (الطرفين) في الرّوائح ، كفْءُ قول ابن الخلوف :

ولا نشرُ البنفسَج كالخزَامى ولا مَاءُ الجداولِ كالغوادي [2]

و هنا يشبه بين شيئين اثنين من صنف واحد ، فهو يقارب في الفرق بين رائحة البنفسج و أريج الخزامى ، فجعل باب التشبيه في جمال الرّائحة وفضل انتشارها ، ممّا يوحي بأن الشبه في الأصل إنّما هو مسك النبيّ ﷺ وطيبه ، لا نشْر هذه الورود في ذاتها .

ويقول في ذات السياق :

هو الرّوضُ بل أَذْكى ولولاهُ مَا جَرَتْ دموعُ غيومٍ في محاجرِ نرجِس [3]

نجد الشاعر ابن الخلوف يسترسل في ضمّ معطيات حسية متباينة في شخص الرسول ﷺ ، ممّا ينمّ عن مقدرته الإبداعية وتشكيله الخلّاق للصورة التشبيهية – وإن كانت قريبة الإدراك لا تتّجه إلى الخيال الفذّ – ففي هذا الشاهد يصوّر لنا ريح النبيّ ﷺ وطيبَه فيشبّهه بروض و دوح كامل من الزهور و العطور ، ثم يتراجع عن تشبيهه بالاستدراك (بل) لقناعته أن المشبه يسمو على المشبه به ، و أن ريح النبيّ من ريح الجنّة طيبها ينداح من بعيد ، ولا يختصر في مجرّد دوح أو روض ، على سبيل التشبيه المؤكد الذي حذفت منه أداته دون أركانه الأخرى .

1 – المصدر السابق ، ص 492 .
2 – المصدر نفسه ، ص 428 .
3 – المصدر نفسه ، ص 468 .

3 – 2 – 2 الصـورة التـشبيهية المـعنوية :

هي التشبيهات التي تكون الصورة فيها متقاربة الطرفين ، وهذا التقارب يقيمه الشاعر بين أشياء غير مدركة حسيّا بالحواس ، كتشبيه المعنوي بالمعنوي ، نحو قول ابن الخلوف :

تاللَّه ما حَملتْ أنثى ولاَ وَضَعتْ كالمصطفى شرفًا ، أعظِمْ بِه شَرَفَا [1]

وهنا يقارب في صفة من صفات النبيّ و هي الشرف (شرف الأصل ، وشرف النبوة و الرسالة ، و شرف الشفاعة ، وشرف الحظوة الإلهية ، و ...) فيجمع الشاعر شرف أهل الأرض قاطبةً بلا استثناء مفروض ، فيزنه مشابَهةً بشرف النبيّ ﷺ وحده ، فترجح كفّة النبيّ ميزانا ، وهي صفة معنوية لا ندركها بالحواس على سبيل التشبيه التمثيلي .

يقول ابن الخلوف :

غُرَّةٌ في تواضعٍ و اقتدارٍ في عفافٍ ، ولينَةٍ و اعِتدَادِ [2]

يبرز لنا الشاعر من خلال هذا الشاهد صفات معنوية كانت وجه شبه النبيّ ﷺ بالغرّة ، فهو أوّل و أكرم من تواضع في اقتدار ولاَن في عفّة ، لذلك شبّه بالغرّة ، كسيّد أوّل لا يسبقه أحد فيما ذكر الشاعر ، على أنّ هذا التشبيه و قع معنويّا مؤكدّا لحذف الأداة – وباعتبار أن المشبه مذكور في البيت الذي سبق الشاهد – وممّا وقع في تشبيه شجاعته ﷺ قوله :

هُو الليثُ بلْ أعدَى ولولاهُ ما سَمتْ مسَارِحُ آرامٍ بصولةِ عنْبَسِ [3]

1 – المصدر السابق ، ص 369 .
2 – المصدر نفسه ، ص 486 .
3 – المصدر نفسه ، ص 468 .

وقوله :

هُمُ الآسَادُ يَقْدُمهمْ هِزَبرٌ شديدُ البأسِ ، رَحبُ الكفِّ هَادي [1]

فـفي البيت الأول يصـور الشاعر شجاعة النبيّ ﷺ وفتوّته ، فيشبهه باللّيث الهصور في شدة البأس و القوة ، كما شبه الصحابة في البيت الثاني بمجموعة الأسود التي يقودها هزبر أغلبٌ وهو النبيّ ﷺ ، فجمع بين الشجاعة و الفتوّة في البيت الأول وبين الشجاعة و القيادة في البيت الثاني ، و كلا البيتين يقعان ضمن تشبيهات معنوية بليغة فيها إغراق في ادّعاء أنّ المشبه هو نفسه المشبّه به ، فحذف الأداة يوحي بتساوي الطرفين في القوّة وحذف وجه الشبه يدلّ على اشتراك طرفيْ التشبيه في هذه الصفات (الشجاعة و القوة و الفتوة و القيادة) .

3- 2 – 3 الصـورة التشبيهية الجـامعة (حسّي – معنوي) :

وهي التي تكون فيها الصورة جامعة لما يقيمه الشاعر من تقارب بين أشياء مدركة حسّيّا مع أشياء معنوية غير مدركة ، فعلى سبيل التمثيل قول ابن الخلوف :

وأنت قَوَامُ جُثماني ، وَمَعنى وُجوديَّ المبينِ ، سَنَا رَشادِي [2]

فالشاعر إذ نلاحظ جمع بين ما هو حسّي و ما هو معنوي في بيت واحد فقوله : (أنت قوامُ جثماني) تشبيه بليغ يدرك بالحواس فجسم الشاعر جثّة لا روح فيها إذا خلت من حبّ النبيّ ﷺ و قوله : (أنت معنى وُجودي) يفضي إلى نفس دلالة التشبيه الأوّل غير أنّه لا يدرك بالحواس ، وهو يقع تشبيها بليغا كسابقه ، بالإضافة إلى قوله : (أنت سَنَا رَشادي) .

ويقول ابن الخلوف في معرض المدح :

فأنت ضيَاءُ إنساني و قلبي وأنتَ عِمادُ رُوحي و اعتمادي [3]

1 – المصدر السابق ، ص 429 .
2 – المصدر نفسه ، ص 425 .
3 – المصدر نفسه ، ص 425 .

يبسط لنا الشاعر تشبيهين في هذا البيت ، أحدهما حسّي يدرك بالحواس ويقع في الألوان وهو قوله : (أنت ضيَاء إنساني) فالضياء يرى لونا ، فيما نجد الثاني (أنت عماد رُوحي) معنويّا لا يدرك بحاسّة ، لأن المقصود بالعماد ما تقوم عليه الرّوح ، كقولنا : (الصلاة عمادُ الدين) ، وفي هذا الجمع بين ما هو حسّي و ما هو معنويّ ينبئ عن بطاقة صوريّة فذّة يمتلكها الشاعر.

و إذا تمعّنا في الشاهد الذي يقول :

لم يلتفِتْ لي بوصفٍ من محاسِنِه و للظباء كما قالوا التفاتاتُ [1]

سنجد أن ابن الخلوف تمكّن من جعل تشبيهه التفات النبيّ ﷺ المعنوي إلى مدحه وثنائه في موضع حسن ، فضمّن الصورة التفات الظباء – وهو التفات حسّي – ليشرح و يفسّر صورة تشبيهه الأول ، على سبيل التشبيه الضّمني .

3 – 2 – 4 جمالية الصورة التشبيهية من خلال الديوان :

للصورة التشبيهية بالغ الأثر في التعبير عن المعاني ، فهي تؤثر في نفس المتلقي بإخراج ما لا تقع عليه الحاسّة إلى ما تقع عليه الحاسّة ، أو الانطلاق من شبه مجرّد أو خياليّ لا يدرك بالحواس إلى مشبه به محسوس ، وهو أروع و أدعى إلى اهتزاز النفس إذا نقل من شيء إلى شيء طريف يماثله ويشبهه .

ومن خلال ولوجنا إلى مضامين الديوان و استقراء تشبيهاته التي حصرنا بعضها على سبيل التمثيل ، وجدنا قيمة التشبيه التي ذكرناها ماثلة فيه ، فأصابت منّا مقْتَلا ووقْعا ، وفي كثرة ورودها في الديوان ورهان الشاعر عليها شيء من العبقرية لأنّ الشاعر يرى في التشبيه ما يراه الأوّلون من شرفه ومقامه من كلام العرب ، يقول قدامة بن جعفر : " و أمّا التشبيه ، فهو أشرف كلام العرب ، وفيه تكون الفتنة و البراعة عندهم ، وكلما كان المشبّه منهم في تشبيهه ألطف ، كان بالشعر أعرف ، وكلّما كان بالمعنى أسبق ، كان بالحذق ألْيَق " [2] .

1 – المصدر السابق ، ص 317 .

2 – ابن جعفر ، قدامة ، نقد النثر ، مصدر سابق ، ص 58 .

ويمكن تحديد أهم خصائص الصورة التشبيهية عند ابن الخلوف فيما يلي :

- يتلوّن التشبيه عند ابن الخلوف بألوان التجربة العرفانية الصوفية ، و يظهر ذلك جليّا من خلال موضوع الديوان وهو المديح النّبوي .
- المحافظة على صورة (المشبه) وهو النبيّ الكريم (ص) في حين تتنوع صورة المشبه به من حسية إلى معنوية إلى تمازج بين النمطين .
- اكتفى الشاعر – غالبا – بالصورة البسيطة و القريبة للتشبيه و في مقدمتها التشبيه البليغ ، كما أنّ الأداة محذوفة في أغلب الصّور الواردة عنده .

3 – 3 الصورة الكنائية في المدحة النبوية من خلال ديوان – جنى الجنتين –

إنّ شكل الجملة الذي تتخذه الكناية في التعبير يحظى بقيمة خاصّة نظرا لما تتمتّع به من خصوصيّات متميّزة تجعل منه تعبيرا بليغا و أجمل من المباشر . وهي في تَبْيين مفهومها وحدّها البلاغي (لفظ أطلق و أريدَ به لازم معناه ، مع جواز إرادة المعنى الحقيقي) ولكي نبسط في القول في مفهومها وحدّها ، يكفي أن نقف عند بعض النقاد و البلاغيين القدامى الذين أسهبوا في تشعّباتها و استنبطوا أشكالها و أقسامها .

فيعرّفها قدامة بن جعفر (المتوفى سنة 337 هـ) على أنّها (اللّحن) و يطلق عليها مصطلح الإرداف وهي عنده " أن يريد الشاعر دلالة على معنى من المعاني فلا يأتي باللفظ الدّال على ذلك المعنى ، بل بلفظ يدل على معنى هو رِدفُه وتابع له فإذا دلّ على التابع أبان عن المتبوع " [1] . وهي في عرف أبي هلال العسكري (المتوفى سنة 395 هـ) الإرداف ، يقول العسكري : " أن يريد المتكلّم الدّلالة على معنى ، فيترك اللفظ الدّال عليه الخاص به ، ويأتي بلفظ هو ردْفهُ و تابع له فيجعله عبارة عن المعنى الذي أراده " [2] ، و يقول في موضع آخر : " وهو أن يكنّى عن الشيء و يعرض به ولا يصرّح على حسب ما عملوا باللحن و التورية عن الشيء ..." [3] .

1 – ابن جعفر ، قدامة ، نقد الشعر ، مصدر سابق ، ص 57 .

2 – العسكري ، أبو هلال ، كتاب الصناعتين ، مصدر سابق ، ص 385 .

3 – المصدر نفسه ، ص 368 .

ونرى أن ابن رشيق القيرواني (المتوفى سنة 463 هـ) لم يثبت مصطلح الكناية – كسابقيه من النقاد – بل تحدّث عن مصطلح الإشارة إذ يقول : " هي من غرائب الشعر ومُلَحه ، فهي بلاغة عجيبة تدلّ على بعد المرمى وفرط المقدرة ، وليس يأتي بها إلاّ الشاعر المبرز ، و الحاذق الماهر ، وهي في كلّ نوع من الكلام لمحة دالّة و اختصار وتلويح ، يعرف مجملا ، ومعناه بعيد من ظاهر لفظه " [1] . أمّا مفهوم الكناية عند الإمام عبد القاهر الجرجاني (المتوفى سنة 471 هـ) فقد تبلور وبدا أكثر وضوحا فمذهبه فيها هي " أن يريد المتكلّم إثبات معنى من المعاني ، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ به إليه و يجعله دليلا عليه ، مثال ذلك قولهم : (هو طويل النجاد) يريدون طويل القامة ... فقد أرادوا في هذا كلّه معنى لم يذكروه بلفظه الخاص به ، ولكنّهم توصّلوا إليه بذكر معنى آخر من شأنه أن يردفه في الوجود ، وأن يكون إذا كان " [2] . و الكناية في تعريف السكّاكي (المتوفى سنة 626 هـ) هي " ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما يلزمه لينتقل من المذكور إلى المتروك ... و سمّي هذا النوع كناية لما فيه من إخفاء وجه التصريح " [3] ، أما ضياء الدين بن الأثير (المتوفى سنة 737 هـ) فحدّ الكناية عنده قوله : " فحدّ الكناية الجامع لها هو أنّها كل لفظة دلّت على معنى يجوز حمله على جانبي الحقيقة و المجاز ، و الدليل على ذلك أنّ الكناية في أصل الوضع أن تتكلّم بشيء وتريد غيره ، فهي تدلّ على ما تكلّمت به وعلى ما أوردته في غيره " [4] .

ونحن نستنطق جوانب ديوان – جنى الجنتين – لابن الخلوف ، لفَت انتباهنا توظيف الشاعر لحَظٍّ موفور من الصور الكنائية ، التي قصد من ورائها حمل المتلقي على البحث في كنْهِ المعنى الذي يتخفّى وراء المعنى الظاهر ، كما نزع إليها لتبرير موقف أو إيضاح مقام ، لأن " الكناية أبلغ من التصريح " [5] ، وقد تفاوت في توظيفه لصورة الكناية بحسب المقام و الحال ، و لاستحالة الإلمام بها جميعها اكتفينا ببعض منها لنبيّن من خلالها طبيعة استغلال الشاعر ابن الخلوف لها في بناء معمار قصائده و تشكيلها .

1 – القيرواني ، ابن رشيق ، العمدة ، مصدر سابق ، ج 1 ، ص 402 .
2 – ينظر : الجرجاني ، عبد القاهر ، دلائل الإعجاز ، مصدر سابق ، ص 431 .
3 – السّكاكي ، سراج الدين ، مفتاح العلوم ، تح : نعيم زرزور ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1983 ، ص 402 .
4 – ابن الأثير ، ضياء الدين ، المثل السائر ، مصدر سابق ، ج 3 ، ص 52 .
5 – الجرجاني ، عبد القاهر ، المصدر نفسه ، ص 71 .

3 – 3 – 1 الكناية عن الصّفة :

تعدّدت الصفات المكنّى عليها في الديوان فتفاوتت بين حسية و معنوية في وصف النبيّ ﷺ ، يقول ابن الخلوف :

طويلُ نجادٍ ، فيه مدحي مقصّرٌ رفيعُ عِمادٍ ، إن نَحَتْهُ ركوبُ [1]

في هذا البيت ترد كنايتان نالَتا حظّا من بحث البلاغيين ، وهما (طويل نجادٍ) و هي كناية عن طول القامة ، لأن طول محمل السّيف يقتضي طول صاحبه ، إذ ليس من المناسب أن يكون محمل سيف المرء طويلا و هو قصير القامة ، فمراد الشاعر بقوله أن النبيّ ﷺ طويلٌ عَبْلُ القوائم يملأ العين .

أمّا قوله (رفيع عمادٍ) فالظاهر منه أن عمود بيته مرتفع ، غير أن الكناية منه الشرف و السّيادة وعظم المنزلة ، فارتفاع عماد الخيمة يدلّ على اتساع أطرافها ممّا يجعل صفة الاتساع دليلا على الوجاهة و علوّ المركز و الشرف .

وممّا كنى به الشاعر عن كرم النبيّ ﷺ قوله :

مزيلُ المحْل هَّطال الأيادي خصِيبُ الرَّحْلِ ، مقصودُ الديارِ [2]

نجد الشاعر قد جمع أربع كنايات في بيت واحد ، ومراد الشاعر إثبات صفة الكرم للنبيّ ﷺ ، وذلك بذكر أصعب الأوقات و أجدب السنوات و هي التي يظهر فيها كرم الكريم ، فقوله : (مُزيل المحْل) إزالة الجدْب و اليَباس عن أرض قومه و قوله : (هطَّال الأيادي) أي أنّ أياديه الخيريّة تهطل كالغيث للمساعدة وقت الشدّة و في صيغة المبالغة (هطَّال) معنى الشدة ، كما نجد قوله : (خصيب الرّحْلِ) كثرة مرعى القوم وطعامهم حتى يفيض الزّاد فيوضع في الرّحل الذي يعلو ظهور البعير ، وقوله : (مقصود الديار) من كثرة ضيفانه وقِراه ﷺ ، وكلّها كنايات بليغة عن كرمه ﷺ .

1 – القسنطيني ، ابن الخلوف ، الديوان ، ص 463 .

2 – المصدر نفسه ، ص 75 .

يقول ابن الخلوف :

ففي كلّ غيث ما سِواهُ تَجهُّمٌ وفي كل شمسٍ ما عَدَاهُ شُحُوبُ[1]

يكنّي في مصراع البيت الأول عن صفة الكرم بقوله : (في كلِّ غيث ما سواه تجهُّم) فالشاعر لا يقصد أن الغيث عابس متجهّم ، ولكنّ الكناية فيه ، أنّ الغيث يحلّ حيث حلّ المصطفى ﷺ ولا يحلّ فيما سوى ذلك ، أمّا المصراع الثاني من البيت فحسيُّ الكناية و هي عن صباحة و إشراق وجه النبيّ ﷺ ، إذ أنّ شموس العالمين و الأكوان تبدو شحوبة لا ضياء لها ، إذا طلع بدر النبيّ ﷺ (وجهُه) مما يوحي ببهاء الطلعة ونورها .

ويصوّر الشاعر صفة أخرى فيقول :

تعَافُ حَياضَ الماءِ إذْ شبَّ في الوغى صُقور تبارى ، أو نُسور تُحوِّم [2]

اعتمد الشاعر في بناء هذه الكناية على ثلاث صور متتابعة هي كثرة الدِّماء و الفتوّة في الحرب و كثرة القتلى ، فأشار إلى الأولى بقوله : (تعاف النسور حياض الماء) و مدلولها المكنى عليه كثرة الدّماء فلا شيء يكدّر ماء صافيا كغزارة الدماء ، حتى صارت جارية فيه ، و قوله : (شبَّ في الوغى) يفهم من قريبها أنّ النبيّ ﷺ قضى حياته في قلب كل معركة فلا يشبّ على الحرب و الخطوب إلاّ شجاع ، كما أنّ في قوله : (نسُورٌ تُحوِّمُ) كناية على كثرة القتلى ، فلا تحوم نسور قشاعم إلاّ على جيفٍ كثيرة ، فكثرة الدّماء دلالة على كثرة القتلى ، وكثرة القتلى دلالة على شدّة البطش ، وشدّة البطش و قوّته دلالة على شجاعة الممدوح و هو النبيّ ﷺ وينتقل الشاعر في وصف حسيّ و معنويّ للنبيّ ﷺ فيكنّي على طهارته وعفّته بقوله :

و أُنشِئ من نورٍ فَلاَ ظِلَّ إنْ مشى وليسَ عليه للذُّبَاب تَحوُّمُ [3]

يلحظ في قوله (ليس عليه للذّباب تحوُّمُ) أنّ النبيّ طاهر الجسد و الثوب نقيُّهما ، فمن المناسب أن يَصِرَّ الذباب الغثُّ بما هو نجس و قذر و نبيّنا الكريم ﷺ أبرأ ما يكون من موقع نجاسة أو قذارة ، فكنّى عن صفة طهارته و عفّته بقوله السابق من البيت .

1 – المصدر السابق ، ص 459 .

2 – المصدر نفسه ، ص 252 .

3 – المصدر نفسه ، ص 239 .

يقول ابن الخلوف :

مُستيقظُ القلب ، إن نامتْ محاجِره لم يعتَريه إذا ما قامَ تغفيلُ [1]

فمبنى الكناية أساسها في هذا المثال قائم على استيقاظ القلب و هو استيقاظ يكنّى به عن صفة قيام الليل و التهجّد ، فهذا الأخير اتصال بين النبيّ و خالقه و هذا الاتصال تعوزه الخشية و القلب منيع الخشية ، فوجب أن يكون القلب مستيقظا ، ممّا يحيل إلى معنى مضمر في العبارة و هو القيام و التهجّد .

وفي شاهد آخر يقول ابن الخلوف :

مبلَّلُ الصَّدْغِ قد فاحتْ عَوَارضُه لأنَّ ريحانّها المخضَّر مبلُولُ [2]

التعبير المجازي عن طريق الكناية في قوله : (مبلّلُ الصّدغ) ، ويريد من خلاله الشاعر وصف خشية النبيّ ﷺ ، فالجانب السفلي (الصّدْغ) من الوجه الذي فيه اللّحية لا يتبلّل إلاّ بدمع منهمر سحيل ، وهذا الدّمع لا يكون إلاّ لحزن أو لخشية ، ولأن مقام الممدوح مقام نبوّة كان الدمع للخشية والخضوع .

ويشبه هذا ما خاطب به نفسه مكنّيا عن صفة السّجود فيقول :

ومرِّغْ الخدَّ فوقَ الأرض ملتزِمًا حَالَ الخضوعِ وكُنْ بالذلِّ متَّسمَا [3]

إذا كانت الكناية السّابقة عن شدة الخشية ، فأن قوله : (مرّغ الخدّ) لا يقصد به المعنى الظاهر منها وهو تعفير الوجه أو الخدّ بالتراب ، بل يكنّى به عن كثرة السّجود ، ذلك أنّ أثر الكناية يظهر من خلال تتبّع المعنى و تشكيل ملامح الصورة ، فكثرة تمريغ الوجه بالأرض و تعفيره بالتراب يدل على كثرة الصلاة و كثرة السّجود .

1 – المصدر السابق ، ص 144 .

2 – المصدر نفسه ، ص 137 .

3 – المصدر نفسه ، ص 86 .

3 – 3 – 2 الكناية عن الموصوف :

لم يكتفِ الشاعر شهاب الدين ابن الخلوف بتوظيف الكناية عن الصفة – إن كان استعماله لها هو الغالب في المدحة النبوية – بل لجأ إلى توظيف و استعمال الكناية عن الموصوف ولم نجد فيما أحصيناه من كنايات النوع الثالث وهو الكناية عن النسبة ، فممّا كنّى به عن الموصوف قوله :

ويألفُ طيرُ الحبِّ وَكْرَ حُشاشتي ولا عَجَبٌ للطير أن يَأْلَف الوَكْرَا [1]

وضابط الكناية في قول ابن الخلوف هو (طيرُ الحبِّ) فلَم نعهد للحبّ طيرا في ظاهر الكلام ، غير أنّنا نحبّ من الطير الجمال و البهاء و البراءة و الوداعة و حمل الرسالة ، لأنّه يقع في القلب موقعا حسنا ، فجعل الطّير كُنيةً للنبيّ ﷺ لحمله هذه الصفات من بهاء ، ووداعة وحمل رسالة ، ونجد في قوله (وكرَ حُشاشتي) كناية عن موصوف وهو (القلب) لأنه وكر الرّوح فجعل مسكن النبيّ ﷺ في قلبه ، كما يسكن الطير الوكر .

وفي مثال آخر يقول :

أقولُ : أبو ذكْرٍ فلمَّا أجزْتَـني على المدحِ يا مختارُ قلتُ : أبَا ذِكْرَا [2]

يظهر لنا الجمال الأسلوبي في هذه الصورة الكنائية ، من خلال اتخاذه صفة الواقف بين الحقيقة و المجاز ، ممّا أعْطى صورته بعدًا معرفيّا صوفيّا عميقا ، اعتمد فيه على ترك التصريح و أغرقه بالتلميح ، فقوله (أبو ذِكْرٍ) كناية عن النبي ﷺ لأنّ الرّجل يكنّى و يوصف بأقرب الصفات و الأفعال إليه ، ولأن صفة النبيّ ﷺ التي لا تكاد تفارقه هو ذكره لله تعالى ممّا جعله أبا لهذه الصفة و هذا الذّكر فقيل (أبو ذِكْرٍ) ، وهنا تكمن براعة الشاعر في جعل المتلقي يقف بين معنيين حقيقي و مجازي في سياق الصورة الشعرية الكنائية ، وهو بذلك " يبتعد عن التصادم و التناقض بين الناتج الدلالي و بين الصياغة اللفظية ، باعتبار أنّ اللفظ أنتج للمتلقي الحقيقة والمجاز معا بناءً على منطقية اللزوم و الدّلالة " [3] .

1 – المصدر السابق ، ص 301 .

2 – المصدر نفسه ، ص 313 .

3 – بن دعموش ، خليل ، الصورة الشعرية في ديوان عفيف الدين التلمساني ، مرجع سابق ، ص 100 .

ويقول ابن الخلوف وهو يصف شعره ومديحه :

و أبسُطُ ثغري ثمَّ خَدّي لنِعلِه وقَلَّ له أن أبسطَ الخدَّ و الثَّغرَا [1]

عمد الشّاعر من خلال صورته الكنائية المبْدعة إلى إظهار حبّه لحضْرة النبيّ ﷺ فجعل مديحه الذي كنّى عليه بالثّغر سجّادا لنعله الكريمة ، فكثرة خُطى النبيّ تتطلب طول مسـافة مقدّرة ، لا تستوفيها إلاّ قصائد مدحية طوال ، وقد افترضنا في تأويلنا للصورة الكنائية هنا أنّ الشاعر جعل طوال مدائحه بساطا ينتعله النبيّ ﷺ .

وفي ذات السّياق ، وكفءُ ما سقناه من مثال قوله :

فقامَ عنّي لسَان الحبِّ يشكرهُ بالمدحِ و الشكر للنُّعمى وقايَاتُ [2]

يقع التصوير الكنائي في قوله : (لسان الحبِّ) وهو إشارة إلى موصوف مكنّى عليه بهذا القول و هو (المديح النبوي) الذي هو إغراق في حبِّ للنبيّ ﷺ و ذكر لصفاته وثناء عليه وشكر ، وتقدير الشاعر للبيت هو (فقام عنّي مديحي يشكره) وهنا نجد أن هذه الصورة الكنائية لا تبالغ في أداء المعنى و إنّما تثبته وتقرّره ، فأبلغ الكناية ما زادت في ذات المعنى إثباتا و تأكيدا و شدَة وقعٍ .

3 – 3 – 3 جـمالية الصورة الكنائية من خلال الديوان :

يعدّ التعبير الذي يتّخذ شكل الصورة الكنائية بحدّ ذاته تعبيرا بليغا يفوق التعبير المباشر ، لأنّه يحتفظ بقيمة خاصّة ناتجة عن تمتّعه بخصوصيّات مميّزة ، فبخلاف الأوجه البلاغية الأخرى يكون سرّ الكناية و جمالها في اتخاذ المعنى الثاني (المكنّى عنه) مختفيا وراء صورة لا نصل إليه إلاّ من خلالها ، فيستتر ويتوارى داخل صَدَفة يصعب الكشف عنه إلاّ بشقّها ، وهذا يجعل الكناية مظهرا حسنا من مظاهر الفنّ البديع ، وهذا ما درج عليه الشاعر ابن الخلوف القسنطيني . وقد اعتمد في بناء صوره على الكناية كما اعتمد على التشبيه و الاستعارة ، وكأنّه عرف ما يحقّقه أسلوب الصورة الكنائية من أبعاد و غايات فنية .

1 – القسنطيني ، ابن الخلوف ، المصدر السابق ، ص 302 .

2 – المصدر نفسه ، ص 340 .

فالكناية عند ابن الخلوف وفي عمومها أجمل و أبلغ من التعبير المباشر ومن التصريح ، فليس فن الكناية إلّا وسيلة للتعبير عن المعنى و ليس المعنى بحدّ ذاته ، يقول عبد القاهر الجرجاني : " إذا قلنا : إنّ الكناية أبلغ من التصريح ، أنّك لما كنّيت عن المعنى زدت في ذاته ، بل المعنى أنّك زدْت في إثباته فجعلته أبلغ وآكد و أشدّ ، فليست المزيّة في قولهم : (جمُّ الرّماد) أنه دلّ على قِرًى أكثر ، بل أنّك أثبت له القِرى الكثير من وجه هو أبلغَ و أوجبته إيجابا هو أشدَّ ، وادّعيته دعوى أنت بها أنطق و بصحّتها أوثق " [1] .

وممّا لاحظناه حول كنايات شهاب الدين ابن الخلوف ما يلي :

- كنايات الشاعر في ضوء ما مثلنا به سابقا أقرب إلى الواقعية ، بعيدة عن أجواء الغموض و التعمية .
- حسّية ارتبطت بالوصف و الحبّ النبوي ارتباطا مميّزا ، واقتصرت على نوعين اثنين منها وهما الكناية عن الصفة و الكناية عن الموصوف ، ولم نجد فيما طالعنا من الأمثلة و الشواهد النوع الثالث وهو الكناية عن النسبة .
- المعاني التي كنّى عنها الشاعر ابن الخلوف قريبة لا يحتاج الوصول إلى المقصود فيها إعمال فكر ورويّة و ذلك لعدم وجود ما بين المعنى الظاهر و المعنى المقصود من واسطة .

4 – مصادر الصورة وروافدها في شعر ابن الخلوف :

استقى الشاعر ابن الخلوف القسنطيني صوره الشعرية من منابعَ شتّى تمايزت فيما بينها ، فغرف من مَعين الطبيعة ومظاهرها ، والعلوم و أجلّها ، و الدّين و حدوده الرّبانية ، و التراث الشعري و بديعه ، فتنوّعت صوره قوّة و ضَعْفا ، بحسب تنوّع مصادره و روافده .

4 – 1 الطـبيعة و الـواقع :

تعدّ الطبيعة من أثرى مصادر الإلهام عند ابن الخلوف ، إذ استلهم منها مادّته الشعرية و الصوريّة بجزئيّاتها ، فجعل منها ذاتا له ومن الذّات طبيعة خارجية ، أسقطها على مواقفه في الوصف و المدح ، ليـــعبّر عن موضوعه

1 – الجرجاني ، عبد القاهر ، دلائل الإعجاز ، مصدر سابق ، ص 71 .

الذي قوامه النَّبيّ ﷺ ، غير أنّها تبقى مرتبتها دون مرتبة النفس ، تقبل آثارها ، و تتمثل أمرها ، وتكمل بكمالها و تعمل على استعمالها ، وتكتب بإملائها ، وترسم بإلقائها ، فكانت بعض صوره موغلة في البداوة و القِدَم ، وكانت ملاذَ الطبيعة من مائها و صحرائها و نعْمائها ، فالمتصفح لديوان ابن الخلوف يدرك أنّه ركَنَ إلى محاكاة هذه الطبيعة ، ويدرك حقيقة ما شغلته الحياة الجاهلية من مساحات طغت على جانب من شـــعره فألفَها وألـفتْه وتنوعت مفردات الطبيعة التي استقى منها الشاعر صوره المدحيّة فشملت السّحاب و الرعد و البرق و المطر و السهول و الجبال و الوهاد و الوديان و الأنهار ، و الورود و الزهور و الرياحين و الثمار .

4 – 2 المصدر الـديـني :

استقى الشاعر ابن الخلوف صوره – بالإضافة إلى الطبيعة و تَمَظهُرَاتها – من علوم الدين و التصوف لما يبعثه هذا الجانب من ارتياح وطمأنينة في روحه فجعل من ينابيعه مصدرا ، كالقرآن و السّيرة النّبوية و الفقه والتصوّف و الحديث فصوّر لنا النبيّ ﷺ بما أنزل القرآن الكريم خلقًا و خُلُقًا فاستحضر النص القرآني بلفظه ومعناه ، واستثمر طاقته البيانية في تصوير موقف نفسي يعتريه في لحظة سكون شعورية .

كما صوّر النبيّ ﷺ ورسم ملامحه من خلال ما ورد من صفات و معجزات في سيرتهِ ، فاعتمد على موهبة أدبية وملكة فطريّة و مقدرة على التّعامل مع أساليب اللّغة لخلق صور تليقُ بحضْرته ﷺ .

4 – 3 المـصدر المعرفي و الثـقافي :

جعل ابن الخلوف للمصدر المعرفي و الثقافي و الإنساني حيزا مقبولا في ثنايا صوره المبدَعة ، فالحديث عن ثقافته بالروافد المعرفية التي استحضرها في مواقف الانفعال الذّاتية و أحسنَ تضمينها في شعره ، حديثٌ عن قول ابن رشيق القيرواني : " و الشـاعر مأخوذ بكلّ علم ، مطلوب بكلّ مكرمة ، لاتساع الشعر و احتماله كل ما حمل : من نحوٍ ، ولغةٍ ، وفقهٍ ، وخبرٍ ، و حسابٍ ، و فريضةٍ ، و احتياج أكثر هذه العلوم إلى شهادته ، وهو مكتفٍ بذاته ، مستغنٍ عمّا سواه ، ولأنّه قيدٌ للأخبار ، وتجديد للآثار ...و ليأخذ نفسه بحفظ الشعر و الخبر ،

و معرفة النّسب ، و أيّام العرب ، ليستعمل بعض ذلك فيما يريده من ذكر الآثار ، و ضرب الأمثال ، وليعلق بنفسه بعض أنفاسهم ، ويقوى بقوّة طباعهم ... " [1] .

1 – القيرواني ، ابن رشيق ، العمدة ، مصدر سابق ، ص 196 / 197 .

الفصل الثالث

تشكيل الإيقاع في ديوان

ـ جنى الجنتين ـ

- الإيقاع والموسيقى الشعرية
- عناصر التشكيل الإيقاعي في شعر ابن الخلوف

1 – الإيقاع والموسيقى الشعرية :

1 – 1 مفهوم الإيقاع :

مـا الإيـقاع ؟ لا نحسب أن هذا السؤال المعقد مـما يمكـن الجـواب عنه يسـيرا ، إذ " الإيقاع في حقيقة أمره ، إيقاعات مختلفة حـيث نلفيه يتسلط من الوجهة الفلسفية الخالصة على كل مظاهر الحياة بما فيها سيرة الكون القائمة على هذه الرتابة المتجددة حركتها كالليل والنهار ، والصبح والمساء ، وتعاقب الفصول وتعاور النور والظلام " [1].

وهو صفة مشتركة بين الفنون جميعا " تبدو واضحة في الموسيقى والشعر والنثر الفني والرقص ، كما تبدو وأيضا في كل الفنون المرئية فهو بمثابة القاعدة التي يقوم عليها أي عمل من أعمال الأدب والفن ، ويستطيع الفنان أو الأديب أن يعتمد على الإيقاع باتباعه طريقة من ثلاث : التكرار أو التعاقب أو الترابط " [2].

وقد اختلفت تعاريف الإيقاع تبعا لاختلاف مفاهيمه لدى الدارسين ، " ومع أن الفكر الجمالي كان قد أفرز مصطلح الإيقاع مبكرا ، فإن عدم ضبط حدود هذا المصطلح انتهى به إلى انزياح دلالي " [3] ، حتى اعتقد بعض الدارسين أنه يستحيل تحديد مفهوم شامل للإيقاع بنظرية واحدة ، وهذا الانزياح المفاهيمي الدلالي " أضعف صبغة الاصطلاح فيه " [4] .

وقد اتَّسع مفهومه من مجرد " تـوقيع الألحان واتّفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء بشكل تنـجم عـنه مجموعة من أوزان النغـم ، إلى مـدلول يشمل طـريقة تـوزيع العـناصر اللغوية (المنطوقة) في الخطاب الأدبي ، ثم ليصبح العنصر الأولي المشترك بين جميع الفنون ، وليدل بالتالي على الطريقة التي تتوزع بها العناصر المترددة على طول

1 – مرتاض ، عبد الملك ، الأدب الجزائري القديم ، دراسة في الجذور، مرجع سابق ، ص 200.

2 – فاطمة محمد ، محمود عبد الوهاب ، في البنية الإيقاعية للقصيدة العربيـــة الحديثة ، دار المعرفة ، 2009 ، ص 25 .

3 – المرجع نفسه ، ص 23 .

4 – الطرابلسي ، محمد الهادي ، مفهوم الإيقاع ، حوليات الجامعة التونسية ، ع 32 ، 1991 ، ص 7 .

المعطى اللغوي وخصوصا منها النبرات والوقفات في المقام الأول ، ثم الوحدات الصوتية والصيغ التركيبية والمعجمية التي يمكن لترددها أن يغلق شعورا بوجود إيقاع " [1] .

وحدُّ الإيقاع في اللُّغة " اتّفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء " [2] ، وهو " التّردّد المنتظم الناجم عن توزيع عناصر لغوية (زمن قوي ، زمن ضعيف ، نبر ...) في البيت أو الجملة الموسيقية " [3] ، أما في الشعر فالإيقاع " مركب وسيقي يشتمل على أزمان غير متساوية وهو جانب الموسيقى في الشعر " [4] ، كما يشتمل على " ظاهرة التناوب الصحيح للعناصر المتشابهة وتكرارها وهذه الخاصية من خواص العمليات الإيقاعية – نعني بذلك التردد – هي بعينها ما يحدد معنى الإيقاع وهذا المفهوم ينتمي إلى أكثر مظاهر الكلام الشعري ذيوعا وانتشارا ، وقد حدد الباحث الفرنسي بيير جيرو طبيعة الإيقاع حين كتب : (إن العروض والنظم يشكلان أكبر مجالات علم اللغة الإحصائي دورانا ، لأن موضوعهما يتمثل في معرفة الطريقة التي يتم بها التكرار الصحيح للأصوات) " [5] .

وإيقاعيّة الشّعر ظاهرة من نوع مختلف ، فهي قد تعني التّكرار الدوري لعناصر متشابهة في مواضعها وفي مواقعها من العمل ، مختلفة في ذاتها بغية " التسوية بين ما ليس بمتساوٍ" [6] ، والإيقاع بما هو تتابع مقاطع الكلام وتواليها على مسافات زمنية متساوية وفق نظام خاص ونسق معين ، وبما هو تعاقب أنغام منسقة في عملية تتابع ألحان ووقت ، فإنه يجذب المتلقي ويشد انتباهه ، بالإضافة إلى أنه أجدى في التعبير عن العواطف ولا سيما إذا نطقت بالشعر ، فالشعر في أصله تنظيم موسيقي للكلام ونحن نستجيب للموسيقى ونتأثر بها بلا وعي في دواخلنا ، فإذا سمعت الأذن الشعر – الذي هو تنظيم موسيقي و إيقاعي – شعرت بالطرب الذي تشعر به حين تسمع الموسيقى ، وهو في حقيقة أمره ليس إلا " كلاما موسيقيا تنفعل لموسيقاه النفوس وتتأثر بها القلوب " [7] .

1 – ينظر : فاطمة محمد ، محمود عبد الوهاب ، المرجع السابق ، ص 26 / 27 .
2 – المرجع نفسه ، ص 24 .
3 – المرجع نفسه ، ص 24 .
4 – مجمع اللغة العربية بالقاهرة ، المعجم الفلسفي ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، مصر ، 1979 ، مادة الإيقاع .
5 – ينظر : فتوح ، محمد أحمد ، تحليل النص الشعري ، مرجع سابق ، ص 95 .
6 – المرجع نفسه ، ص 96 .
7 – أنيس ، إبراهيم ، موسيقى الشعر ، مكتبة الأنجلو المصرية ، مصر ، ط 4 ، 2010 ، ص 18 .

ولعل من الضروري أن يستوعب الإيقاع في تمدّد مفهومه ما ندركه ذوقا وحسًّا وذهنا ، وهذا التنوع المفاهيمي له – في النص الأدبي– " يجعله أحد الروافد المشكلة للرؤية الكلية والمتشكلة بها الرؤية في آن ، وينأى به عن أن يكون مجرد سبيل تجنيسي أو إجراء تحسيني عار من الدلالة " [1] ، لأنه معطى شعري شديد التركيب ، " وكيان نصّي معارض للوزن الذي هو نظامي ، إنه متغير والوزن ثابت ، فالوزن نمط مجرد يُتعرَّف عليه بواسطة التقطيع ، يغلق نظام توقّعاته الخاص ، جموده الخاص ، وسرعان ما يصبح إدراكه آليّا .

والتنوع الذي تقدمه المتغيرات الإيقاعية للوزن يحطم آلية الإدراك ويكون مقوما أساسيا في التأثير الجمالي العام للنص " [2] ، وبذلك فهو أوسع مدى من الوزن ومن التّشاكل اللغوي لأنه ناتج وعيٍ بالتجربة وكيفية تمثُّلِها والتعبير عنها .

وبما أنه التأليف بين الأفكار ، " فإنه لا يدرك بمعزل عن فَرَادَة التجربة ، التي ترتبط – دون شك – بحركة الدّفَقَات الشّعورية التي تقدِّم نمطا معينا من الحركة تصوغ شكل الإيقاع في النص وتحدّد مساراته ، فالإيقاع يتَّبع مبدئيا حركة القصيدة ويتشكل بوصفة أحد أهم عناصرها ، ولذلك فلا قاعدة مسبقة لإيقاع القصيدة " [3] .

فالإيقاع – في ضوء ما سبق – هو " انتظام النص الشعري بجميع أجزائه في سياق كلي أو سباقات جزئية تلتئم في سياق كلي جامع يجعل منها نظاما محسوسا أو مدركا ، ظاهرا أو خفيا ، يتصل بغيره من بنى النص الأساسية والجزئية ، ويعبر عنها كما يتجلى فيها ، والانتظام يعني كل علاقات التكرار والمزاوجة والمفارقة والتوازي والتداخل والتنسيق والتآلف والتجانس ، مما يعطي انطباعا بسيطرة قانون خاص على بنية النص العامة ، مكونا من إحدى تلك العلاقات أو بعضها ، وليس يعني أي من تلك العناصر الإيقاعية في تكويناته الجزئية الصغيرة المبعثرة في النص شيئا ذا بالٍ ، إذا هو لم ينتظم في بنية إيقاعية أساسية وشاملة تجمع مختلف أطرافه " [4] .

1 – عيد ، محمد عبد الباسط ، البنية الإيقاعية بين الانسجام النصي والتشاكل الموسيقي ، مجلة علامات ، ع 70 ، ديسمبر 2009 ، ص 309 .

2 – عبيد ، محمد صابر ، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط 1 ، 2001 ، ص 24 .

3 – عيد ، محمد عبد الباسط ، المرجع نفسه ، ص 311 .

4 – الهاشمي ، علوي ، جدلية السكون والمتحرك ، مدخل إلى فلسفة بنية الإيقاع في الشعر العربي ، مجلة البيان ، ع 290 ، الكويت ، 1990 ، ص 69 . نقلا عن : عيد ، محمد عبد الباسط ، المرجع السابق ، ص 312 .

1 – 2 القيمة الفنية للإيقاع والموسيقى الشِّعرية :

عبرت الفاعلية الشعرية عند العرب عن نفسها " بغنى إيقاعي مدهش . ولئن كانت رتابة الصحراء والسياق المادي للحياة قد انعكست في مظاهر أخرى للنشاط الفني ، فقد حفل إيقاع الشعر بحيوية وتنوع هما نقيض الرتابة المباشر ، بل ربما كانت الحيوية المنبعثة من تنوع الإيقاع صورة لحنينٍ لا واعٍ لرفض الرّتابة بالغناء "[1]، وهنا بات ممكنا رصد حركة الذات الشاعرة من خلال رصد الحركة الإيقاعية في سعيها إلى تنمية الموسيقى وتنويع التفعيلات والعلم بأسباب الأهمية المكتسبة للشعر على حساب النثر . فهي " عنصر أساسي من عناصر الشعر . وأداة من أبرز الأدوات التي يستخدمها الشاعر في بناء قصيدته ، وهي بالإضافة إلى هذا فارق جوهري من الفوارق التي تميز الشعر عن النثر وإن لم تكن الفارق الوحيد بينهما " [2] .

وإن اختلف النقاد والدارسون حول طبيعة الإيقاع ومدلولاته ومفاهيمه " الخطاب ، أي المعنى ، فإنهم متفقون على أهميته وقيمته الجمالية والتعبيرية في استكناه الظاهرة الشعرية باعتباره (الخاصية الأساسية في الشعر) والمنظم للعملية الشعرية بما يحققه من وحدة لفوضى الأصوات المتجانسة "[3].

فالإيقاع – في حدود وظيفته – ليس ذلك المظهر الصوتي الفارغ الرتيب ، الذي يؤدي به النظم التعليمي أغراضه ، ولكنه " ذا وظيفة جمالية تندمج ضمن النسق العام للشعريات ، أي أن وظيفة الإيقاع ، ليست ثانوية في النسج الشعري ، بل هي مقوم جوهري للشعريات ، ولا يجوز لأي شعر أن يدّعي هذه الصفة بمعزل عن التعامل جماليا مع الإيقاع "[4] .

1 – أبو ديب ، كمال ، في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1974 ، ص 43 .

2 – زايد ، علي عشري ، عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، مرجع سابق ، ص 154 .

3 – ينظر : فاطمة محمد ، محمود عبد الوهاب ، المرجع السابق ، ص 31 .

4 – مرتاض ، عبد الملك ، المرجع السابق ، ص 214 .

وفضلا عن أن الإيقاع يمثل العنصر الذي يميز الشعر عما سواه ، فإنه " حين يتخلّل البنية الإيقاعية للعمل فإن العناصر اللغوية التي يتشكل منها ذلك العمل ، تحظى من تلك الطبيعة المميزة بما لا تحظى به في الاستخدام العادي " [1] . بدعوى أنه خطاب يَسْبِرُ أغوار الذّات عبر انتظام متناغم يشكل شرطا لقيام الشعر ، وباعتبار أن هذا الأخير إيقاع ومجاز ، حتى إن الكلام إذا خلا منه لا يسمّى شعرا ، فهو أحد المقومات البنيوية والخصائص الفنية الأساسية التي تميزه عن غيره ن وهذه المقومات تحمل مضمونه ، وتسعى لتحقيق غاية من الانفعال وإثارة العواطف والتأثير الكبير فيه . " والإيقاع في الشعر ليس حلية خارجية تضاف إليه ، وإنما هو وسيلة من أقوى وسائل الإيحاء وأقدرها على التعبير عن كل ما هو عميق وخفي في النفس ، مما لا يستطيع الكلام أن يعبر عنه ، ولهذا فهو أقوى وسائل الإيحاء سلطانا على النفس وأعمقها تأثيرا فيها " [2] ، وتمثله في النص يشاكل تمثله في النفس حين قلقها وتوترها وهي تواجه الدفقات المعنوية للكتابة .

ولا يجب أن يُوهَم بوصف الإيقاع على أنه " مجرد وسيلة إطراب أو استجابة لحاجة نفسية فهو ذو قيمة خاصة من حيث المعاني التي يوحي بها ، وإذا كان الفن تعبيرا إيحائيا عن معانٍ تفوق المعنى الظاهر ، فالإيقاع وسيلة هامة من وسائل هذا التعبير ، لأنه لغة التوتر والانفعال الذي يتركز عليه الشعر ارتكازا أساسيا في موسيقيته ، وعُدَّ أحد أهم أركانها التي تنهض أولا على الانسجام أو تآلف الأصوات . وليس إطارا كميا يقف عمله على رصف الألفاظ وترتيبها ترتيبا معينا وإلا لكان أصحاب المنظومات التعليمية أشعر الناس " [3] ، و" لكن له قيم كيفية وطاقات جمالية وقدرات فائقة التعبير هي نصيبه من المساهمة في الشعر " [4] .

ولقد فطن بعض النقاد على نحو غامض إلى هذه الوظيفة الإيحائية للموسيقى فهم " يلجأون آخرَ الأمر إلى موسيقى الشعر فيَرَوْنَها تزيد من انتباهنا ، وتضفي على الكلمات حياة فوق حياتها ، وتجعلنا نحس بمعانيه كأنما تمثل

1 – فتوح ، محمد أحمد ، المرجع السابق ، ص 96 .

2 – زايد ، علي عشري ، المرجع السابق ، ص 154 .

3 – ينظر : وقاد ، مسعود ، البنية الإيقاعية في شعر فدوى ، رسالة ماجستير ، إشراف : د . عبد القادر داهني ،كلية الآداب ، جامعة ورقلة ، 2003 / 2004 ، ص 13 .

4 – العياشي ، محمد ، نظرية إيقاع الشعر العربي ، المطبعة العصرية ، تونس ، 1976 ، ص 69 .

أمام أعيننا تمثيلا علميا واقعيا ، هذا إلى أنها تَهَبُ الكلام مظهرا من مظاهر العظمة والجلال ، وتجعله مصقولا مهذبا تصل معانيه إلى القلب بمجرد سماعه ، وكل ذلك مما يثير منا الرغبة في قراءته وإنشاده وترديد هذا الإنشاد مرارا وتكرارا " [1] .ففي العمل الفني الذي هو – قبل كل شيء – سلسلة أصوات ينبعث عنها المعنى ، تلفت طبقة الصوت الانتباه ، وبذلك تؤلف هذه الطبقة جزءا من التأثير الجمالي والقيمة الإيحائية ، النغم فضل بقي من المنطق لم يقدر اللسان على استخراجه ، فاستخرجته الطبيعة بالألحان على الترجيع لا على التقطيع فلمَّا ظهر عشقَتْه النّفس وحنّت إليه الرّوح .

1– 3 الموسيقى والشعر . . . الشعر والغـناء :

ما من شك في أن موسيقى الشعر " منبع سحره ، وسرّ جماله ، ومظهر تميزه عن سائر فنون القول فهي أول ما يطرق الأسماع فتشدها ، وتتسلل إلى القلوب فتأسرها زمنا طويلا "[2] ، وتخلق فيه نغما تتلذّذه الأسماع ، وتألفه الفطرة ، فحقيقة الشعر كلام موسيقي تنفعل به النفوس وتتأثر به القلوب ، باعتبار (الموسيقى حلّةَ الشّعر فإنْ لم يَلبسْها طُوِيَتْ) على حـد قول ابن رشيق القيرواني .

وكل لغة على وجه الأرض " لا تستطيع الوقوف أمام لغة الموسيقى في التعبير عن العواطف لاسيما إذا نطقت بالشعر ، فيوم خلقت الموسيقى خلق الشعر ، فهما صنوان متشابهان كلاهما يملأ صنوه حياة ونورا ويزيده حسنا وجمالا ، وكلاهما يهب للآخر الروح والقوة ويزيد معانيه معنى وخياله خيالا " [3] فكانت العلاقة بينهما علاقة تكوين وتخلق ونشوء .

1 – أنيس ، إبراهيم ، موسيقى الشعر، مرجع سابق ، ص 17 .

2 – بن يحي ، محمد ، قوافي الشعر العربي من التقطيع العروضي إلى نظام المقاطع الصوتية ، مجلة كلية الآداب و اللغات والعلوم الإنسـانية والاجتمـاعية ، جامعة محمد خيضر ، بسكرة ، ع 5 ، ص 02 .

3 – العلاف ، عبد الكريم ، الطرب عند العرب ، منشورات المكتبة الأهلية ، بغداد ، ط 2 ، 1963 ، ص 90 .

وكنا لاحظنا أن الموسيقى " استلهمت أنغامها من إيقاع الطبيعة الأولى كما استلهم الشعر إيقاعه من هذه الطبيعة نفسها ، و إذن فهما بمقدار ما يرتبطان بهذه العلاقة الإيقاعية الحميمة التي تجمع بينهما أكثر مما تفرق ، وتقارب بينهما أكثر مما تباعد ، نجدهما يَعْتَزِيانِ معا ، في أصل تكوّنهما الإيقاعي ، إلى الطبيعة العذراء "[1] ، ولا يَعْتَورُنَا الشك في أن موسيقى الشعر بكل ما يردفها ويحققها من حيل نغمية " تسهم إسهاما فاعلا في خلق الجو النفسي الذي يرسم الصورة الشعرية ويعبر عما تحمله التجربة الشعورية وما تفرزه من انفعالات وخواطر "[2] .

والإيقاع إذْ يأتي فإنما " يأتي ذائبا في النص المكتوب لحظة التوهج الكبرى التي تفضي إلى تجسيد ما في المخاض إلى وجود نصي قائم على القرطاس ، ومن التعسف أن يزعم زاعم أن اختيار الإيقاع يكون بناء على طبيعة المضمون المعالج في النص الشعري ، فتلك مقولة لا ينبغي لها أن ترقى إلى مستوى النظرية الشعرية "[3] ، إذ أن " مسألة اختيار الإيقاع وهو مشكل هام في تركيبة الخطاب الشعري لا ينبغي له أن يخضع لاختيار خارجي ، وإنما يكون متولّدا – حسب رأينا وهو من رأي الدكتور عبد الملك مرتاض – عن اللحظة التي تكتب فيها القصيدة وعن مدى نتق قريحة الشاعر وعظمة عبقريته في التفرد والابتكار "[4] ، لأن معالم الحركة الإيقاعية تكتمل وتصبح " أكثر اتّضاحا و بروزا في الشعر ، الذي لا تتحدّد ماهيته إلا من خلال الإيقاع ولذلك فإن علاقته به عضوية مصيرية غير قابلة للفصل مطلقا ، بل هي علاقة تَمَاهٍ وهوية ، وهو ما جعل العرب إلى عصور متأخرة يعرفون الشعر بالكلام الموزون المقفّى الذي تحكمه هندسة موسيقية لا تقبل الخلل "[5] .

والشِّعر نظم من الكلام يسير على أبيات مقفاة " تعطي الإحساس بإيقاع معين يقوم عليه وزن الشعر ، فهو فكرة فنية تترك أثرا في النفس وترتدي ثوبا من الكلام المنظوم على ميزان له تأثير خاص فإذا وافق الفكرة زادها

1 – مرتاض ، عبد الملك ، المرجع السابق ، ص 209 .

2 – قادري ، عمر يوسف ، التجربة الشعرية عند فدوى طوقان بين الشكل والمضمون ، مرجع سابق ، ص 144 .

3 – مرتاض ، عبد الملك ، المرجع السابق ، ص 211 .

4 – المرجع السابق ، ص 205 .

5 – وقاد ، مسعود ، المرجع السابق ، ص 02 .

رونقا و بهاء " [1] ، وهذا الثوب والحلة الكلامية المتمثلة في عدة عناصر أبرزها الشكل الإيقاعي تختلف من شاعر لآخر ، مما يجعلنا نقر بجمال هذه القصائد و روعتها " لأنها حين قيلت لم يعمد قائلوها – حتما – إلى التفكير في اختيار الإيقاع الذي يرددون قول الشعر عليه ، و إنما اندفعوا إلى النسج الشعري تحت وطأة إجهاش العاطفة وجيشانها ، فكانت هذه القصائد روائع في الروائع ، إذ نسجت مادتها الشعرية بدموع الوفاء ، و ألفاظ المحبة الصادقة " [2] .

هكذا بَدَتِ الصلة الوثيقة والقوية بين طرفيْ معادلة الجمال الشعري الخلَّاق ، لأن كليهما يقوم على أداء صوتي مؤثر تَنْبَجِسُ منه إيحاءات دلالية تبدأ من نقطة يتقاطع عندها الإيقاع بالشعر في كافة مستوياته مع الدلالة ، فيكون الشعر موسيقى ذات أفكارٍ .

1 – ينظر : موسى عبد التواب دياب ، إيناس ، العلاقة بين الشعر والموسيقى ، المؤتمر الدولي للغة العربية ، بيروت ، لبنان ، مارس 2012 ، ص 05 / 08 .

2 – مرتاض ، عبد الملك ، المرجع السابق ، ص 208 .

3 – عـناصر التّشكيل الإيقاعي في شعر ابن الخلوف :

يُعتبَرُ الشكل الموسيقي للقصيدة العربية من المكونات الأساسية في صياغة الشعر ، وهذا الشكل يعتور مدلولان متداخلان هما الإيقاع الخارجي و الإيقاع الداخلي اللذين ينصهران " أثناء صياغة التجربة الإبداعية للشاعر وما يتلوها من مستويات التلقي في أحوال ومقامات مختلفة ، فالقالب الوزني والقافوي ، وجينات الإيقاع الداخلي يتخلّقان في رحم المعنى أثناء ولادة النص الشعري ، ويتجليان أثناء التلقي "[1] بيدَ أنه لابد في التمييز بين هذين المظهرين للموسيقى الشعرية " الخارجية التي يحكمها العروض وحده ، وتنحصر في الوزن والقافية ، والداخلية التي تحكمها قيم ، صوتية باطنية أرحب من الوزن والقافية والنظامين المجردين " [2] وكثيرا ما يتضافر الداخل مع الخارج من أجل تشكيل التركيب البديع " وإذا اجتزأ النسيج الكلامي بالداخل وحده يكون أدنى إلى النثرية ، وإذا اجتزأ بالإيقاع الخارجي وحده يكون أدنى إلى النظمية ، بينما الشعر الكامل هو ذاك الذي يحتوي على الإيقاع الغني بصنفيه الاثنين ، بل يشمل أيضا العلاقة الثنائية بين الصدر والعجز والعلاقة بين البيت الشعري ولاحقه ، والعلاقة العامة بين البيت الأول والأبيات التي تعقبه في النص الشعري ، وإن العلاقة الإيقاعية الداخلية لا تدنو وظيفتها الجمالية عن العلاقة الإيقاعية الخارجية " [3] .

3 – 1 الإيقاع الخـارجي :

3 – 1 – 1 الأوزان :

دأبَ القدماء على تعريف الشعر بأنه " (قول موزون مقفى يدل على معنى) والوزن هو الذي يحفظ للشعر حلاوته ، ويزيد عذوبته ، فإنْ عَدَلَ به عنه مجّتْه الأسماع وفسد على الذوق " [4] ، وهو " أعظم أركان حدّ الشعر ،

1 – ينظر : عتيق ، عمر عبد الهادي ، التشكيل الإيقاعي في مقصورة ابن دريد ، جامعة القدس المفتوحة ، جنين ، فلسطين ، ص 05 .

2 – بكار، يوسف حسين ، بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث ، دار الأندلس ، بيروت ، لبنان ، ط 2 ، 1983 ، ص 193 .

3 – مرتاض ، عبد الملك ، المرجع السابق ، ص 213 .

4 – بن يحي ، محمد ، المرجع السابق ، ص 02 .

وأولاها به خصوصية ، وهو مشتمل على القافية وجالبٌ لها ضرورة " [1] .

فالوزن لا يطرب النفس بإيقاعه فحسب ، بل إنه يعبر عن العاطفة ويساند المعنى ، فقيمة الإيقاع الحقيقية هي " ذلك النوع المسمى بالوزن وذلك التهيؤ النفسي الذي يحدثه الأثر الأدبي الجيد ، من خلال شبكة عظيمة من العادات والمشاعر والدوافع " [2] والوزن فارق كبير بين الشعر والنثر ، وألزم العناصر للغة الشعر ، وأدق مقاييسه النقدية ، ويمكن أن يوصف بأنه " يشبه التأثير المغناطيسي أو الكهربائي ، فهو يلعب دورا أساسيا في نقل البهجة والطرب إلى أذن ونفس المتلقي ، ويحفز شعوره ويثير مشاعره "[3]. وذلك لأنه يوفر شيئا من التوازن في جميع العناصر الموسيقية والصوتية ، عن طريق نظام محكم من الحركات والسكنات والتفاعيل التي تكون ما يسمى ببحر القصيدة ، فتشكل نغمات منتظمة لا نشاز فيها ، تحمل من التأثير ما لا يكون في الكلام غير الموزون .

" موسيقى الشعر تنبعث من نظام وزنه وقافيته ، ومن اختيار ألفاظ ذات وقع خاص ، يتألف بعضها من بعض في صورة صوتية معينة ، والإيقاع الموسيقي للوزن منشؤه تكرار وحدة صوتية ، قوامها توالي الحروف المتحركة والساكنة في نظام مخصوص ، تسمى هذه الوحدة الصوتية تفعيلة " [4] .

ولا نستطيع أن نجزم باعتبار بحر ما استطاعته " التعبير عن عاطفة معينة أفضل من بحر آخر ، ولكن قد يجد الشاعر في بحر معين إمكانية تطويعه للتعبير عن تجاربه المتنوعة وسلاسته للتعبير عن عواطفه وأحاسيسه ، حيث إن تطور الحياة واختلاف المضامين يؤدي إلى استخدام إيقاعات معينة وبالتالي أوزانا مناسبة أكثر عذوبة للتعبير عن نمط الحياة المتغيرة " [5] ، ولعل اللغة العربية بكثرة أوزانها ، تحفل بميزة لا توجد في لغة أخرى ، ولها فائدة جليلة ، " ذلك لأن لكل وزن صفة تميزه عن سواه ، فالبسيط يمثل الفخامة ويصلح للإنشاد في المحافل ، لأنه يمثل النغمة

1 – القيرواني ، ابن رشيق ، العمدة ، مصدر سابق ، ج 1 ، ص 134 .

2 – ينظر : عياد ، شكري ، موسيقى الشعر العربي ، دار المعرفة ، القاهرة ، مصر ، ط 1 ، 1968 ، ص 142 .

3 – قادري ، عمر يوسف ، المرجع السابق ، ص 146 .

4 – ينظر : مهداوي ، محمد ، جماليات المقدمة في الشعر العربي ، مرجع سابق ، ص111 .

5 – قادري ، عمر يوسف ، المرجع نفسه ، ص 148 .

الصوتية المناسبة لكثير من الأغراض وأغراض المدح بشكل خاص ، فالشاعر الملهم يهديه ذوقه وإلهامه الفني إلى اختيار الوزن المناسب بدون تكلف أو عناء في التخير "[1] ، وهذا ما يؤدي إلى انسجام وتعالق متناغم بين الإيقاع والأفكار ، فتحمل في جنباتها وطياتها صفة الاستمرارية والخلود في عالم الشعر ،إذ أن " موسيقى الوزن تحيل الشعر أكثر قدرة على تصوير العواطف وإثارة الانفعالات في النفوس ، نتأثر بها ونستجيب لها ، لأن الغريزة الموسيقية أصيلة في نفوسنا ، فيكاد يكون الكون كله بما فيه الإنسان مفطورا على أن يدور في حركة إيقاعية منتظمة " [2] .

إن المديح غرض رسمي تليق به التقاليد العتيقة – من أوزان وقوافٍ – والتي " توارثها الشعراء عن تلك القمم الشعرية العالية في المديح العربي من مثل زهير وحسان وكعب وجرير والفرزدق وذي الرمة و البحتري وأبي تمام والمتنبي ، فتلك أطواد بلغت في المديح قمما لم توطأ ، ومن ثَـمَّ وضعهم الشعراء الحفصيّون أمام أعينِهم ، يحتذونهم ويمشون على سُننِهم " [3] واستطاعوا أن يُوجّهوا الوزن حيثما شاؤوا وطوَّعوه بعبقريتهم الفذّة لمواضيعهم ، فاختلفت درجات التأثير باختلاف طبائع هذه البحور ، فانطوت نصوصهم المدحية – بشكل عام – على منظومة مفهومية تدور كلها حول الممدوح / المركز / المتفرد . " حيث يغدو الممدوح مركزا لدائرة يزداد اتّساعها باتّساع الفضاء النصِّي وامتداده " [4] .

وإذا كان من الواضح أن الشعر العربي لم يكتب على كل البحور " فإن الشعر التقليدي في الجزائر ، لم يَشِذّ عمَّا هو مألوف في الواقع الشعري العربي ، وإنما سار على المنوال الذي انتهجته الحركة الشعرية العربية في مختلف العصور والأمصار ، ويتأكد ميل الشعر الجزائري إلى ما هو مألوف حين يركز على البحور كثيرة الدوران على الألسنة كالكامل والخفيف والبسيط والطويل والوافر، ومن المعروف أنها بحور موفورة الحظ يطرقها كل الشعراء ويكثرون من النظم فيها ، ولا شك أن التركيز على البحور الخمسة في الشعر الجـزائري دلـيل على أنه يفـضل التقيد بمنهج الأقدمين في إيـثار بعض البحور على بعضها "[5] .

1 – ينظر : مهداوي ، محمد ، المرجع السابق ، ص 111 .

2 – المرجع نفسه ، ص 111 .

3 – السيد عبد الرحيم ، علاء أحمد ، الصورة الفنية في قصيدة المدح بين ابن سناء الملك و البهاء زهير ، دار العلم و الإيمان ،كفر الشيخ ، ط 1 ، 2008 ، ص 591 .

4 – عيد ، محمد عبد الباسط ، البنية الإيقاعية بين الانسجام النصي والتشكل الموسيقي ، مرجع سابق ، ص 314 .

5 – أبو النجا ، حسين ، الإيقاع في الشعر الجزائري ، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين ، الجزائر ، 2003 ، ص 16 .

إن الشاعر شهاب الدين ابن الخلوف بدَا وفيّا تمامَ الوفاء لإيقاع القصيدة العربية الموروثة في جوانب خصوصياتها وبحورها بشكل أخص ، فتجلت لنا تلك النباهة والتميز والفَـرَادَة في استحضار رُتَبِ البحور عند الجاهليين والأمويين ، فنجد البحور التي ركبها الشاعر واتخذها مطية لصوغِ وبعثرةِ أحاسيسه المرهفة فيها ، ذات طولٍ ، يُشاكلُه فيها طول النَّفَس الشعري لديه ، إذ به يتجاوز حـدَّ الخمسمائة بيت ، فجمع في مطوَّلاته المدحية بين الفن والنظم ، فوشّى بهذه تلك ، وجانب الطول – الذي تحدثنا عنه – له ما يبرره ، فهذه القصائد الطِّوال تدور في فلك واحد ومحور واحد هو المديح النبوي – مدح الرسول ﷺ الذي لا نرى أشرف منه ممدوحا – ولا أفضل منه موصوفا ، فمن التقصير مدحه بشتاتِ أبياتٍ ، وشَذَراتٍ متفَرِّقاتٍ ، فاستحيا الشاعر من حضْرتِه ، وبدا لنا مسهبا في وصف خَلْقه وخُلُقه ، وهذا ما يستغرق منه الطّولَ والطّولَ المفرط ، بالإضافة إلى أنه جعل من شعره ملاحمَ إسلامية للقارئ العربي ، وهذا أمر آخر ، يستغرق منه النَّفَسَ الطويل أيضا ، بحجة أن الملاحم إنما هي سرد أحداث تاريخية ، والأجلّ من ذلك كلِّه أنه يوظف صغائر الأحداث والمعجزات في سيرته الموثوقة ، وثقافة الشاعر في هذا الخصوص تستنفر من البحور أطولَها ميزانا و إيقاعا فمكّنتْه هذه الأخيرة من عرض مختلف صور الأحداث التاريخية الإسلامية بالعبارات القوية الجزلة ، كما جعلته " يبقى على النمط التقليدي الأصيل الذي ودّ أن تكون عليه قصائده "[1] .

وهذا جدول بتوزيع الأوزان وترتيبها حسب الديوان :

القصيدة	عدد الأبيات	البحر
01	140	الوافر
02	368	البسيط
03	214	الخفيف
04	338	البسيط
05	263	الكامل
06	350	الخفيف
07	233	السريع
08	15	الكامل

1 – دحو ، العربي ، ابن الخلوف وديوانه جنى الجنتين ، مرجع سابق ، ص 136 .

09	100	الكامل
10	564	الطويل
11	177	الخفيف
12	255	الكامل
13	257	الطويل
14	331	البسيط
15	175	البسيط
16	190	البسيط
17	328	الطويل
18	379	الطويل
19	105	الوافر
20	152	مخلع البسيط
21	95	الكامل
22	88	البسيط
23	117	الخفيف
24	77	الطويل
25	60	الطويل
26	206	الخفيف
27	35	الوافر
28	222	الكامل (مجزوء)
29	60	السريع
30	14	البسيط
31	86	الطويل
32	122	الخفيف

نلاحظ من الجدول السالف ، أن الشاعر ابن الخلوف اختار من البحور أطولها وأقواها لينظم عليها مديحه النبوي ، فجاءت على بحر البسيط (08) قصائد ، وعلى الطويل (07) قصائد ، ثم نجد الكامل والخفيف بـ (06) قصائد ، بينما بحر الوافر لم يحزْ من الديوان إلاَّ على (03) قصائد ، ويليه السريع بقصيدتين (02) ، وأما من ناحية عدد الأبيات الواردة في الديوان والتي تبلغ (6116) بيتا فيحتل الطويل أعلاها بـ (1751 بيتا) بنسبة (28,62 %) .

- البسيط (1656 بيتا) بنسبة (27,07 %) .
- الخفيف (1186 بيتا) بنسبة (19,4 %) .
- الكامل (950 بيتا) بنسبة (15,53 %) .
- السّـريع (293 بيتا) بنسبة (4,8 %) .
- الوافـر (280 بيتا) بنسبة (4,58 %) .

ولهذا الترتيب دلالة واضحةُ المعالِم وهي استخدام الشاعر لبحور ذات طبيعة وئيدة ثقيلة الخطى ، مما يتناسب وشخصيةَ الممدوح التي تتَّسم بالتَّؤُدَة والثقل والحِلم ، باستثناء بحر السريع ومخلّع البسيط ومجزوء الكامل التي وردت بقلة ، وظنُّنا في ذلك أن الشاعر كان يبني قصائده بمنهجية واختيار ، وما نظنه يكتب هذه القصائد إلاَّ بعد أن يستحضر ويستدعي ذهنيا ذاكرَتَه غيرَ واحدةٍ من شاكلةِ هذه القصائد وزنا وقافيةً ، بُغية المحاكاة والتمثيل ، ولا سيما تلك القصائد العصماء التي وصل بها أصحابها إلى ذروة الإبداع وسِدرة الشَّاعرية .

وغاية ما يمكن أن يقال : إن ابن الخلوف كان يختار أوزانه ، " لأنَّ ذلك منهجه وما ذلك إلاَّ إيمانا منه بوجود علاقة بين الوزن والموضوع ، وهذا الاختيار تمَّ بناء على ما قرَّره من ملاءمة هذه البحور للموضوعات الجادة التي يمثل المديح واحدا منها ، فهي أبقى أثرا في النفس من القصار لما تستغرقه أبياتها من الزمن "[1] ، كما أنها تستطيع حمل الشحنات العاطفية الضخمة و أسماها حبُّ النبيّ الكريم ﷺ ورجاءُ شفاعته وحبُّ أهل بيتـه الطاهرين .

1 – ينظر : السيد عبد الرحيم ، علاء أحمد ، المرجع السابق ، 593 / 597 .

3 – 1 – 2 القــوافـي :

" نعتبر القافية عنصرا أساسيا في حدّ الشعر عند العرب" [1] ، ذلك أن الشعر لا يصلح بدونها ، ولا يستقيم إيقاعه إلا بها ، فهي " شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية " [2] ، وحدّها عند الخليل بن أحمد الفراهيدي " من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن " [3] ويُغنينا تعريف الخليل لها عن اعتماد الأخفش بأنها آخر كلمة في البيت ، والحديث عنها حديث عن نمط صوتي يؤطّر القصيدة ويحول بينها وبين تشتتها لأنها في النهاية تعطي السامع ما تتوقُّعه أذناه من صوت منسق " يتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة وتكرّرها هذا يكون جزءً مهمًّا من الموسيقى الشعرية ، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقَّع السَّامع تردّدها ، ويستمتع بمثل هذا التردّد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة " [4] ، والقافية هي القسم الثاني من أقسام الموسيقى الخارجية " وهي التي تنهض بعبء كبير من موسيقى القصيدة ، بل هي التي تبلور هذا النغم المتكرر ، وتتوج رحلة البيت ، حتى أن العامة ربَّما لم يتعرّفوا إلى الشّعر من موسيقى البحور ، بينما يستطيعون أن يتعرّفوا إليه بسهولة من خلال قوافيه التي لم تعدْ من أكبر المظاهر التي تفرق بين الشعر والنثر " [5] .

وقد درس العـروضيّون القـافية على اختلافٍ في تحديدها ، ولكنَّهم " اتفقوا على ضرورة التزامها في القصيدة ، وتمكَّنوا من تحديد الكثير من العيوب التي تُضعِفها وتقلل من قيمتها الموسيقية وتأثيرها ، وأجمل القوافي ما اقتضاه الوزن وجاء منسجما مع الإيقاع العام للقصيدة مطمئنا في موضعه ، فإذا كان كذلك فإن القارئ يحسُّ أنّ البيت مصنوع من أجل القافية " [6] .

ويبرز دور القافية في بلورة مفهوم البيت في الشعرية العربية " وذلك لنتيجة حضورها القوي في نهاية البيت بحيث ترسم حدود الامتداد الإيقاعي والدّلالي على حدّ سواء . ولها أبلغ الأثر في استقلال البيت ، إذ تجسّـــــد

1 – بن لبقع ، محمد ، عوامل السيرورة في شعر المتنبي بين رؤية بلاشير والنقد العربي ، رسالة ماجستير ، إشـــراف : د . محمد خليفة ، كلية الآداب ، جامعة الجلفة ، 2008 / 2009 ، ص 11 .

2 – القيرواني ، ابن رشيق ، العمدة ، مرجع سابق ، ج 1 ، ص 151 .

3 – المصدر نفسه ، ص 151 .

4 – أنيس ، إبراهيم ، موسيقى الشعر ، مرجع سابق ، ص 233 .

5 – ينظر : السيد عبد الرحيم ، علاء أحمد ، المرجع السابق ، ص 597 .

6 – بن لبقع ، محمد ، المرجع نفسه ، ص 11 .

العلامة التي تفكّ الارتباط بين الأبيات داخل النص الشعري ، فعبر القافية يدرك البيت كوحدة خارج علاقته بغيره " [1] ، فهي تقترب إلى حدّ كبير من الوظيفة الفنية التي تنهض بها الوحدات الإيقاعية وتشكيلات الأوزان ، وإذا كانت هذه الأخيرة – الأوزان – تحمل على أنها مقوم أساسي فإنَّ " بناء القصيدة لا يقوم على الوزن وحـــده ، و إنَّما يحتاج أن ينسجم في جملة من العناصر لتحقق من بعضها البعض التناسب الضروري بين المبنى والمعنى ، وإذا كانت هذه العناصر متفاوتة في درجة الأهمية فإن من المتفق عليه أنَّ القافية من أهم هذه العناصر " [2] وبسبب وقوعها آخر البيت فإنَّها تكون أشد كلماته أثرًا ، وأعْلَقَها في حافظة المتلقي . ثم إنَّ وقعها في نفسية المتلقي " يرتبط مباشرة بحظّها في المباغتة أو عدم التوقع وهذا يعني أنَّها ذات طابع دلالي أكثر مما هي ذات طابع صوتي ، وليس من الصعب الاقتناع بهذه الحقيقة إذا قارنَّا مابين القوافي التي تعتمد على التكرار لفظا ومعنى والقوافي التي تشترك لفظًا وتختلف معنى ، ففي كلتا الحالتين نرى التطابق الصوتي والإيقاعي واحدًا ، غير أن اختلاف المعاني في حالة المشترك اللفظي ، يجعل القافية تبدو أكثر غنًى ، أمَّا في حالة تكرار القوافي لفظًا ومعنى فإنها تترك في النفس انطباعًا ضئيلاً " [3] ، كما أن لها وظيفة خاصَّة متمثلة في التطريب كإعادة أو ما يشبه الإعادة للأصوات عن طريق تكرار " مجموعة من الأصوات – الساكنة والمتحركة – في نهاية كل بيت بحيث تلتزم – هذه الأصوات بعينها – في آخر أبيات القصيدة كلهّا " [4] ، وهذا التطريب والجرس العالق في الأذن لا نغفل عنه كوظيفة أساسية للقافية أيضًا.

ولا شك في أنَّ الشعراء أنفسهم لم ينكروا للقافية فضلاً وأهميةً باعتبار أنهّم أكثر الناس إدراكا لها و لضرورتها ، فالشاعر الذي يتصرَّف في القواعد الصَّارمة للوزن " يستطيع أن يخرج من الوزن الواحد إيقاعات مختلفة من حيث صورتها المادية وتأثيرها النفسي ، ولكن هذا التصرُّف في الوقت نفسه يجعل الشاعر محتاجًا إلى أداة تقيد الإيقاع الأصلي للـوزن ، ذلك الإيقاع الذي يفترض حسن ثباته كجزء من الشكل الشعري وهذه الأداة هي القافية " [5] .

دأب القدماء على معاينة القافية من أوجهها المتعددة فتناولوا بنياتها و إبدالاتها المختلفة و أثبتوا لوازمها من أحرف وحركات (قبل الرويّ وبعده) ودرسوا عيوبها من إيطاء و إقواء وسناد وإكفاء ، فكانت حروفها الستة

1 – فاطمة ، محمد محمود عبد الوهاب ، في البنية الإيقاعية ، مرجع سابق ، ص 132 .
2 – أبو النجا ، حسين ، الإيقاع في الشعر الجزائري ، مرجع سابق ، ص 245 .
3 – فتوح ، محمد أحمد ، المرجع السابق ، ص 128 .
4 – زايد ، علي عشري ، المرجع السابق ، ص 158 .
5 – قادري ، عمر يوسف ، المرجع السابق ، ص 156 .

ذات حظّ وافر من دراستهم وهذه الحروف هي : الوصل والخروج والردف والتأسيس والدخيل والرويّ الذي تقوم عليه قافية القصائد ، و الذي يعتبر أسماها مرتبة و أثبتها في الشعر ، باعتباره الجزء الأساسي منها ، فجميع حروف القافية قابلة للظهور و الاختفاء إلاَّ الرّويّ فإنه " ينفرد عنها بميزة أساسية وهي أنه ضروريّ في الشعر التقليدي ، وتنبع ضرورته من أنه الصّوت الذي لاتخلو منه قصيدة ، والذي تنسب له القصائد ، وبالنظر إلى الرّويّ تنقسم القافية إلى موحَّدة ومتعدّدة ، فإذا تكرر في قصيدة من أوَّلها إلى آخرها كانت القافية موحّدة وإذا اختلف فيها من مكان إلى آخر كانت متعدّدة " [1] .

وقد رتب الدكتور إبراهيم أنيس حروف المعجم على أساس كثرة ورودها في القوافي إلى أربعة أضرب :

- " حروف تجيء رويًّا بكثرة وإن اختلفت نسبة شيوعها في أشعار الشعراء وتلك هي تلك هي : الرَّاء ، واللاَم ، والميم ، والنون ، والباء ، والدّال ، والسين ، والعين . والتي نجمعها في قولنا (بَدِّلْ عَنْ رَسْمٍ) .
- حروف متوسطة الشيوع وتلك هي : القاف ، والكاف ، والهمزة ، والحاء ، والياء ، والجيم . ونجمعها في قولنا (قِ كَيْ أَحُجَّ) أو (قِ حَجَّ أيْكٍ) .
- حروف قليلة الشيوع : الضَّاد ، والطَّاء ، والهاء ، والتاء ، والصَّاد ، والثَّاء .
- حروف نادرة في مجيئها رويًّا : الذَّال ، والغين ، والخاء ، والشين ، والزَّاي " [2] .

وعلى هذا فإن الشاعر شهاب الدين ابن الخلّوف يتفق مع الدكتور إبراهيم أنيس فيما ذهب إليه من توزيع للحروف التي تصلح رَويًّا ، حيث جاءت معظم قوافيه من الضرب الأول و اقتصرت على حروف (الميم والراء والدّال واللاَّم) بشكل كبير ولافت ، تليها في الدرجة (السين والعين) ثم النون بقصيدة واحدة ، أمَّا الضرب الثالث فوارد بحرفين فقط ، هما (التاء والهاء) ولا نجد لحروف الضَّرب الثاني والرَّابع مكانًا في الديوان ، ولا ندري لماذا أهمل الهمزة مع كونها من الحروف التي تستعمل بوفرة في القوافي العربية – وفي قوافي المديح النبوي خصوصًا – وربَّما كان ذلك مرجعُه عَدَم التطريب في الهمزة ، فقد كان الشاعر يهتم بالتوقيع الموسيقي في شعره ، بالإضافة إلى أنَّه في غرض المديح النبوي يحاول التزام قوافي الأقدمين وحروفها ، وهذا مايغنيه عن بعض الحروف التي أهملها لأنها – بطبيعتها – قليلة الاستعمال في الواقع الشعري .

1 – أبو النجا ، حسين ، المرجع السابق ، ص 246 .

2 – السيد عبد الرحيم ، علاء أحمد ، المرجع السابق ، ص 599 .

" ومن ثَّم جاءت قوافيه بأصوات الحروف السَّابقة التي وُسمت بالجهر في أغلبها "[1] ، بيدَ أن تلك التي توصَف بالهمس وَرَدَت في ستّ (06) قصائد من مجموع قصائد الديوان البالغةِ عدَدًا اثنين وثلاثين (32) قصيدة .

ومن أمثلة ذلك قولهُ :

مـا كنتُ أعلمُ لـولاَ سحرُ مقلَته أنَّ الجفون لها كالبِيضِ فَتْكـاَتُ [2]

وفي قوله :

أَنْشا الوجودَ اختيارًا كيف شاء ولوْ مَا شاءَ ما ضاءَ بدرُ الكَون و انْخسَفَا [3]

أو قوله في أخرى :

تـرقَّبْ سَـنَا الوادي الكـريم المقدَّس وإنْ لاَحَ فاخـلَعْ نعْـلَ خوفكَ ، والْمسِ [4]

ومن خلال الديوان – دائــما – نجد حرفين آخرين من حروف القافية المذكورة آنفاً ، يتراوحَان في قصائده وهما حرفا الرّدف والتأسيس وبينهما بَوْن شاسع في عدد مرَّات الورُود ، فالرّدف في عمومه في سَبعَة عشر (17) قصيدةً ، وهي بين الأاف والياء والواو فمن القوافي المردوفة (ألفًا) قول الشاعر :

ومدحُك كَعـبتي ومــطافُ قـلبي ومشعـرُ مـوقفي ومُـنَى امـتدادِي [5]

وقولهُ :

هـذا الضَّريحُ الذي فـيه الحبيبُ ثَوى أكـرمْ به من حبيب طـابَ مثواهُ [6]

---

1 – دحو ، العربي ، ابن خلوف وديوانه جنى الجنتين ، مرجع سابق ، ص 134 .

2 – القسنطيني ، ابن الخلوف ، الديوان ، مصدر سابق ، 316 .

3 – المصدر نفسه ، ص 361 .

4 – المصدر نفسه ، ص 465 .

5 – المصدر نفسه ، ص 426 .

6 – المصدر نفسه ، ص 345 .

ومن الردف (ياءً) و(واوًا) :

وأحسنِ المدحَ في الحبيب لِكيْما أنْ تُجازى به الجـزاء الجـزيلَا [1]

عـذلتُ فـيه وعذْلُ الصبِّ متَّضحٌ وعاشقُ الحُبِّ معذور ومعذولُ [2]

أما ألف التأسيس فحُصِرتْ في ثلاث قوافٍ فقط وهي قوله :

يا أكـرم العُرْب الكـرامِ ومـن لـه جـاهٌ بـه لاذَ المـسيـحُ وآدمُ [3]

سلوا النار عما شب بين الأضالع ولا تسألوا عمَّا جرى من مدامعِ [4]

ويا مصطفى من قبل تكوينِ كائنٍ ويا مُرتَضَى من بين جمْع العَوالمِ [5]

ويتبين جليًا من هذه القوافي المردوفة والمؤّسَّسَة رغبة الشاعر ابن الخلوف القسنطيني في التواصل مع الرسول الكريم ﷺ من خلال امتداد الصوت وعدم انقطاعه ، فلا يَحُول حائل بينه وبين ممدوحه ، وكأنه يتشوّق لرؤية طلعته البهية فينفس عن ذلك بآهات وزفرات توحي بها تلك المـدود الكثيرة ، بالإضافة إلى ما تحققه هذه الأخيرة من إيقاع يسري بالنفس الإنسانية إلى فضاءات الجمال ، الذي يُشاكلُه جمالُ صورة الممدوح وقُدُسِيَّتُه .

والقافية التي إن كانت على الصورة الآنفة بخصوص أصواتها ، فإنها تبدو على أنواعَ في شِعره ، من حيث الإطلاق والتّقييد ، فقد تبيَّن لنا أن القوافي المطلقة تمثّل الأغلبية أيْ

(81 %) ست وعشرون (26) قصيدة ، بينما القوافي المقيدة في مديحه لم تخُزْ من الديوان غير ستّ (06) قصائد وهي نسبة وافـرة (19 %) إذا مـا قُـورنَت بطبيعة الشعر العـربي – ومديحه خصوصًا – التي تَميل إلى الإطلاق في القوافي دون التَّقييد .

1 – المصدر السابق ، ص 120 .

2 – المصدر نفسه ، ص 137 .

3 – المصدر نفسه ، ص 217 .

4 – المصدر نفسه ، ص 397 .

5 – المصدر نفسه ، ص 471 .

وهذه القصائد الخمس نوردُ مَطالعَها في قوله :

يـا خـالقي عـيناىَ قـدْ أضْـنـاهُـما طـولُ الـرَّمَـدْ [1]

وعلى شاكلتها :

أيـا ربُّ يا الله ، يـا بـاريَ النَّسـمْ ويا ربُّ ، يا وهابُ ، يا مجريَ القسمْ [2]

وفي قوله أيضًا :

يا جوهَرَ البَدْءِ ومِسكِ الخِتامْ يـا أشـرفَ الرّسْـل وخـير الأنـامْ[3]

وكذلك :

يـا هـاديَ الضَّلال للـدّين القـويمْ بالصَّارم المسنون والذّكر الحكـيمْ [4]

ثم لاميته :

يا صاحبَ التّـاج والمقـلّد والخالْ من أعجم في الخدّ و صدغه بالخال [5]

يا مَــنْ على حالِ المعاصي أقامْ حـتّى مَـتـى أنـتَ وذاك المـقـامْ [6]

" في القصيدة الأولى الدالية والثانية الميمية ممَّا يعرف بالقافية المقيدة الخالية من الرّدف والتأسيس ، وفي الثالثة من التي تنعت بالمقيدة المردفة بالألف ، وكأنَّ الشاعر بذلك أراد أن يُعطينَا أنواع القوافي المقيدة ، ماعدا المقيدة المؤسسَة " [7] . وبهذا فإن قوافي الشاعر في تنوّعها باتتْ أقربَ إلى حدود الكمال الموسيقي ، فبلغتْ مبلغًا من الجودة والنَّصاعَة .

1 – المصدر السابق ، ص 495 .
2 – المصدر نفسه ، ص 517 .
3 – المصدر نفسه ، ص 207 .
4 – المصدر نفسه ، ص 219 .
5 – المصدر نفسه ، ص 263 .
6 – المصدر نفسه ، ص 511 .
7 – دحو ، العربي ، ابن الخلوف وديوانه جنى الجنتين ، مرجع سابق ، ص 141 .

جدول التّوزيع الإيقاعي للقـافية :

القصيدة	نوع القافية	الرّويّ	الـرّدف	التّأسيس
01	مطلقة	الراء	×	
02	مطلقة	الميم		
03	مطلقة	اللام	×	
04	مطلقة	اللام	×	
05	مطلقة	اللام		
06	مطلقة	الراء	×	
07	مقيدة	الميم	×	
08	مطلقة	الميم		×
09	مقيدة	الميم	×	
10	مطلقة	الميم		
11	مقيدة	اللام	×	
12	مطلقة	العين		
13	مطلقة	الراء		
14	مطلقة	التاء	×	
15	مطلقة	الهاء	×	
16	مطلقة	القاء		
17	مطلقة	الميم		
18	مطلقة	العين		×
19	مطلقة	الدال	×	
20	مطلقة	الدال	×	
21	مطلقة	السين	×	
22	مطلقة	التاء	×	
23	مطلقة	الباء	×	
24	مطلقة	السين		
25	مطلقة	الميم		×
26	مطلقة	الدال	×	
27	مطلقة	النون		
28	مقيدة	الدال		
29	مقيدة	الميم	×	
30	مطلقة	الراء		
31	مقيدة	الميم		
32	مطلقة	الراء	×	

3 – 2 الإيقاع الدَّاخلي :

إن الانسجام الكائن في الشعر بين رنين الوزن ورنين الألفاظ الملقاة فيه ، يُشكل و يُحقق موسيقى داخل النص الماثل وحينما يقابل الشاعر أو القارئ بين رنَّة الوزن وشاكلتها في اللفظ " إنمَّا يقابل بين النغم المجرد الكامن في الوزن ، والنغمات الجزئية التفصيلية ، وعنصر الوزن الذي في جملة القول المسرود . وهكذا تتشكل موسيقى الشعر من ملابسة الوزن والقافية لألفاظ اللغة وبنيات الكلم ومن الانسجام الحاصل بين رنين الوزن المجرّد ورَنين اللفظ الملقى فيه ، ومقدار ذلك كلّه على التكرار والتنويع بعد الوزن والقافية " [1] .

" وإيقاع القصيدة والنغم في حشو أبياتها ، ورنين وقع كلماتها من الأمور التي تسهم بدو ملحوظ في ظهور موسيقى الحشو ، أو الموسيقى الداخلية ، ومظاهر كثيرة متنوعة ، منها جرس الألفاظ ، ومنها ما تَتَّسم به التراكيب الشعرية من التوازي والتقسيم والتقفية الداخلية والتكرار " [2] ، وسوف نحاول في هذا المبحث الوقوف على بعض هذه الظواهر ، ومدى تأثيرها على بناء القصيدة عند الشاعر ابن الخلوف .

3 – 2 – 1 جَمَالية التّكرار عند ابن الخلوف :

التكرار في حدّه اللغوي ، على وزن (تَفْعَال) – بفتح التاء – من الجذر كرّر ، "وهو ترديد القول أو الفعل ، أو الرجوع إلى القول أو الفعل بعد المرّة الأولى ، وهو أيضًا إعادة القول أو الفعل مرّة بعد أخرى أو مرّات كثيرة " [3] ، أيْ أنَّه مصدر دالّ على المبالغة من (الكرّ) ، والمراد به التكثير في الأفعال أي إعادتها .

ويعَرّفه بعض العلماء اصطلاحا على أنَّه " (إعادة اللّفظ أو مُرادفُه) ، أو (عبارة عن الإتيان بشيء مرّةً بعد أخرى) " [4] .

1 – المؤدب ، محمد أمين ، المرجع السابق ، ص 555 .

2 – السيد عبد الرحيم ، علاء أحمد ، المرجع السابق ، ص 602 .

3 – القرني ، شعلان بن محمد ، التكرار في إثبات وحدانية الله في القرآن الكريم ، رسالة ماجستير ، كلية الشريعة ، جامعة أم القرى ، إشراف : د . الشريف منصور بن عون العبدلي ، 1988 ، ص 18 .

4 – المرجع نفسه ، ص 18 .

والتكـرار في عمومه ظاهرة كونية ماثلة بوضوح في دوران الأفلاك وظهور النجوم واختفائها ، وهو حركة تعاقبية منتظمة مكرّرة تتجلى في تعاقب الفصول وتعاقب الليل و النهار وهذا التناوب الثنائي نجده في شروق الشمس وغروبها ، ونجده أيضا في تكرار أوجه القمر الثمانية مـدًّا وجزرًا ، وهو أساس لجميع صور الإيقاع ، وقد وقف البلاغيون على هذه الظاهرة الفنية ورصدوا دورها الوظيفي فنيًّا وإيقاعيا وهو ما يتجلى في قول ابن الأثير : " واعلمْ أن هذا النوع من مَقَاتِل عِلْم البيان وهو دقيق المأخذ " [1] .

والنص الأدبي باعتباره عملاً على درجة من التنظيم عالية ، فإنه " يتحقق عن طريق التكرار باعتباره إحداثا لمبدأ التنظيم على المستوى الموقِعِي ، أيْ التنظيم عن طريق التكـافؤ "[2] .

وهذا التّكـرار من الوسائل اللغوية " التي يمكن أن تؤدي في القصيدة دورًا تعبيريًّا واضحًا ، فتكرار لفظة ما ، أو عبارة مَا ، يوحي بشكل أوّلي بسيطرة هذا العنصر المكرّر وإلحاحه على فِكْـر الشاعر أو شعوره أو لا شعوره ، ومن ثّـم فهو لا يفتأ ينبثق في أفق رؤياه من لحظة لأخرى "[3] ، ليترك أثرًا انفعاليًّا في نفس المتلقي وهذا الأثر يُمشهِدُ جانبا أو عدة جوانب من موقف نفسيّ لذات المتلقي ، " وبتعدّد أشكاله وصوَرِه يتعـدّد الهدف الإيحائي الذي ينوطه الشاعر به ، وتتراوح هذه الأشكال مابين التكرار البسيط الذي لا يتجاوز تكرار حرف أو لفـظة معينة أو عـبارة معـينة بدون تغـيير ، وبيـن أشكال أخرى أكثـر تركيبا وتعقيدا " [4] ، وهي التي تتجلّى فيها براعة الشاعر وعبقريَّته ، وقد يكتفي الشاعر " في تركيب التكـرار بالمزج بينه وبين الوسائل اللغوية الإيحائية الأخرى كأسلوب الحذف و الإضمار وغيرهما ، بحيث تندمج أداتان أو أكثر تتآزران على تقوية الإيحاء المطلوب . وقد يتصرّف الشاعر في طريقة التكـرار ذاتها بالتدخّل في العنصر المكرّر والتصرّف في صياغته بحيث لا يأتي بصورة واحدة في كل مرّة "[5] فيلبسه إيقاعات نغمية متكرّرة أنيقة تهدف إلى استمالة متلقيها . ويقتضي تحقق التكـرار

1 – ابن الأثير ، ضياء الدين ، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، تح : أحمد الحوفي وبدوي طبانة ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر ، القاهرة ، ج 3 ، ص 03 .

2 – ينظر : فتوح ، محمد أحمد ، المرجع السابق ، ص 85 .

3 – زايد ، علي عشري ، عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، مرجع سابق ، ص 58 .

4 – المرجع السابق ، ص 59 .

5 – ينظر : المرجع نفسه ، ص 60 .

ثلاث أنواع له تتراوح بين :

- تكرار الحروف : وهذا النوع يتحقق من تكرار حروف بعينها في الكلام فيُعطي أبعادًا نفسية للألفاظ التي تحمل تلك الحروف .
- تكرار الكلمة (اللفظة) : وهو إعادة شحن اللفظة أو المفردة بمعانٍ غير معناها ، أو إيرادها مرّاتٍ بما تقتضيه من معناها الأول ، بُغية إغنائها بالدلالة و إكسابها تأثيرًا ذا قوّة .
- تكرار العبارة (الجملة) : وهو تكرار جُمَل أو تراكيب ذات صِيَغ معينة ، وتشاكُلُ هذه الصّيغ يعكس أهمية مضمون العناصر المتكرّرة ، باعتبارها دلائل لفهم مغاليق النص و المضمون الذي توخّاه المتكلم أو الشاعر .

وهذه الأنواع لا تخرج عن قسمين للتكرار هما : التكرار اللفظي والتكرار المعنوي ، أمَّا التكرار اللفظي فهو " (إعادة اللّفظ أو مُرادفُه) ويأتي على وجهين :

- تكرار الكلمة : اسما كانت أو فعلاً أو حرفًا "[1] ويبدو أن هذا النمط سمة مشتركة بين جميع الشعراء ، وإن اختلفت الكثافة التكريرية بينهم .
- تكرار الجملة والتركيب : " وهو تكرار الوحدات الشعرية عبر خريطة النص سواء كان ذلك في بداية الأبيات أو في نهايتها ، وقد يكون هذا التكرار لوحدات السلسلة النطقية تامًّا أو ناقصًا " [2] .

والقسم الثاني – أي التكرار المعنوي – " هو أن يكرّر المعنى الواحد بأسلوبين مختلفين أو بأساليب مختلفة " [3] .

ومن أجل بحث يتَّسم بالجِدِّية و الجديد في بعض جوانبه ، ارتأينا أن نحمّلَه شيئًا من المصطلحات الجديدة ، والتي وجدناها تخدم البحثَ في عمومه وتكون أشمل لما حُمِلَت

عليه ، ومنها : التوازي التركيبي الرأسي ، التوازي التركيبي الأفقي ، النواة الازدواجية الثنائية أو الثّلاثية أو الرّباعية ، وهي إيراد لفظة مرّتين أو ثلاث أو أربع مرات في البيت الواحد .

1 – ينظر : القرني ، شعلان بن محمد ، المرجع السابق ، ص 20 .

2 – فاطمة محمد محمود عبد الوهاب ، المرجع السابق ، ص 64 .

3 – القرني ، شعلان بن محمد ، المرجع نفسه ، ص 20 .

3 – 2 – 1 – 1 التّـوازي التّـركـيبي الـرَّأسي :

يعرف التَّوازي التَّركيبي " عند البلاغيين بالتوازن أو الترصيع أو التَّساوي ، وقد نجد أسماء غير هذه " [1] ، ويجئ على شكلين اثنين هما : التوازي التركيبي الرأسي ، والتوازي التركيبي الأفقي ، والشاعر عندما " يُهندِس القصيدة يسير فيها على تخطيط مسبق ، ومن مظاهر هذه الهندسة أن يأتي بالتراكيب النحوية متساويةً ممَّا يشكل ظاهرةً موسيقيةً تقوم على تكـرار هذه الوحـدات بشـكل منتـظم لأنَّـه لا يكـرر التـراكيب النحوية فقـط بل يكرّر – في داخلها – الوحدات الصّرفية " [2] .

والتوازي التركيبي الرأسي " ظاهرة من الظواهر الإيقاعية التي تدعم موسيقى البيت والقصيدة وتشيع في الصورة نغمًا متلائمًا مع ما تقتضيه طبيعة الصورة " [3] ، وهذا التساوي في النظم والنغم مردُّه تساوي الوحدات الصوتية والصرفية والتركيبية رأسيا أو عموديًّا ، ونجده فيما يسمى بالتصدير والتقفية ، أي تكون صدور الأبيات متساوية في صيغها أو ألفاظها ، كما يكون في أعجاز الأبيات أيضا ، والتقفية توافق الفواصل والنهايات في أعاريض الأبيات ، وهو توَازٍ رأسيّ أيضًا ، فالقارئ حينما " يقرأ أيَّ شطر من الأشطار – بلا ترتيب – على النحو الذي يحبّ ، لا يجد خَلَلاً في الدّلالة ، ولا في النغم لاستقلال كل شطر من الأشطر المتوازية بدلالته ، ونغمته الموسيقية " [4] .

ويرصد التوازي الرأسي " إلحاح المعنى الذي لا يفارق ذهن الشاعر ووجدانه ، فبعض المعاني والمشاعر تكفيها جملة أو تركيب ، وبعضها يمتد على طول المساحة السياقية للقصيدة ، ومن المعاني ما يحتاج إلى حزمَة من الأبيات المتتابعة ، وذلك وفق كثافة الدلالة والدّفقات الوجدانية وهي المعاني التي تختار وحدات لفظية بعينها يفضي تردّدها إلى إيقاع لفظي على المستوى الرأسي للقصيدة ، ويمكن للشاعر أن يختزل منظومة من القيم تقتضي مساحة

1 – السيد عبد الرحيم ، علاء أحمد ، المرجع السابق ، ص 608 .
2 – ينظر : المرجع نفسه ، ص 608 .
3 – المرجع نفسه ، ص 616 .
4 – ينظر : المرجع نفسه ، ص 609 .

سياقية واسعة مبدوءة أو منتهية بوحدات إيقاعية مماثلة ، ليكون التماثل اللفظي أو الإيقاعي مفتاحا لغويًّا إيقاعيًّا يختصُّ بكل قيمة دلالية على حدة "[1] .

ويأتي التوازي الرأسي لدى الشاعر ابن الخلّوف أنموذجيًّا ومنه قوله :

هذا / الضريح / الذي / فيه الحبيب ثوى أكـرمْ به من حبيب طابَ مثواهُ

هذا / الضريح / الذي / هـام الوُجود به أليـس فـيه الذي زكَّاهُ مـولاَهُ [2]

ونجده في قوله :

أو/ كان / آدمُ / قد / سمَا / بـ / أبوَّة فـ / هو ابن أحمد في الزَّمان الأوَّلِ

أو / كان / نوحً / قد / علا / في / فُلْكه فـ / لقد عَـلاَ طـه بأعـلى مَنزلِ [3]

وهنا كما نرى فالشاعر يستخدم التكرار رأسيًّا ، حيث يكرّر صيغة تركيبية في صُدور الأبيات ، وتبدأ الصيغة في الأولى باسم الإشارة (هذا) مع البدل منه (الضريح) يضاف إليهما الاسم الموصول (الذي) ويجري هذا النسق المنسجم في عدة أبيات من القصيدة ، لتأكيد الدّلالة وتقوية النغم ، وفي الأبيات الثانية تتكرّر الوحدات التالية : (أوْ) يَليها الفعل الناقص (كان) ثم (اسم كان المرفوع) والذي هو عبارة عن أسماء أنبياء ، وبعد (مرفوع كان) نجد حرف التحقيق (قد) يليه فعل ماض ممدود (سمَا ، علا) . وهذا أظْهَرُ للصّنعة وأكملُ للموسيقى و أنصعُ للإيقاع ، ومع أنّه من حيث الطّبع مُتَزلَّفً ومتكلَّف فيه إلاَّ أنَّه يدلُّ على اقتدار موسيقيٍّ ، وتمكّنٍ في الصّنعة ، حرصًا من الشاعر على التّوقيع الموسيقي الدَّاخلي في صُوَرِه الفنية ، ومن أمثلة هذا النوع من التكرار في ثنايا الديوان ممَّا توافقت ألفاظه وصِيَغُهُ قولهُ في مدحه ﷺ :

فـ/ يا / رحمة / الله / انتصَارًا / مؤيَّدًا فـ / قد / آنَ / للمصـــــدور أن يتألَّـمَا

و / يا / رحمة / الله / انتصارًا / معزَّزًا فـ / قد / آلمَ / العصـــيان قلبي وكُلَّما

و/ يا / رحمة / الله / انتصارًا / مؤزَّرًا فـ / قد / أوهن / التفريط رُكْني وهَدَّما [1]

1 – عتيق ، عمر عبد الهادي ، التشكيل الإيقاعي في مقصورة ابن دريد الأزدي ، مرجع سابق ، ص 31 .

2 – القسنطيني ، ابن الخلوف ، المصدر السابق ، ص 345 .

3 – المصدر نفسه ، ص 169 .

ويقول في أخرى :

رسول / براه / الله / من / فيض / نوره فمدَّتْ بأضواهُ شموسُ المطالعِ

رسول / براه / الله / من / قـبل / آدم وأظهـره من بعـد أهْـل الشرائعِ [2]

وقوله في أبيات ذات تقفية رأسية بين الأشطار المتوازية :

يا / رحمة / الله / صوْبًا / منك/ يمطرنِي فَضْلاً / فقد / أمحل / العصيان / ساحاتي

يا / رحمة / الله / جُودًا / منك / يجبرنِي مَـنًّا / فقد / ضيَّع / الحـرمان / أوقـاتي

يا / رحمة / الله / سِتْرًا / منك / يشملنِي عَـفوًا / فقد / أظهرَ / العُدوان / سوْءاتي [3]

وفي ذات النسق قوله :

و/ بـ / البيت / العتيق / و /طائفيـ/ـه و/ زمزمَ / و/ الصَّفَا / و / المرْوتَيْنِ

و/ بـ / القبر/ الشريف / و/ زائريـ/ـه و/ يثرب / و/ الحمى / و / الأبرقَيْنِ

و/ بـ / الجبل / العظيم / و/ قاصديـ/ـه و /غار حرَا / و/ بدر/ معْ / حُنيْنِ [4]

ونلاحظ أن كل الأمثلة المذكورة – سابقا – بإيقاعها الناتج عن التوازي الرأسي وتقفيته وبغير ذلك تتكون منه وحدات ثابتة و أخرى متغيرة في اللفظ ، وثابتة في الصيغة ، فمن الثابتة في الأمثلة نجد (يا رحمة الله انتصارًا ... فقد) ثم تتغير الأحوال بحسب المقتضى ، ولكنها مع تغيرها تحافظ على صيغها الصرفية (مؤيّدا ، معزَّزَا ، مؤزَّرا) ، (آنَ ، آلَمَ ، أوهن) ، وفي الأبيات التي تليها يظهر جليًّا ذلك التكرار الثابت في عبارة (رسول يراه الله من) لتتغير بعدها الألفاظ وتبقى محافظة على صيغها (فيْض ، قبل) ، وفيما تلا هذه الأخيرة .

يعاودنا التكرار الاستهلالي بتركيبات متوازنة أيضًا ، وهي (يا رحمة الله ... منك ... ني)

1 – المصدر السابق ، ص 392 .

2 – المصدر نفسه ، ص 404 .

3 – المصدر نفسه ، ص 450 .

4 – المصدر نفسه ، ص 491 .

مع توافق في الصيغ الصرفية و اختلاف في جذر الكلمات في قوله :

(صوبًا ، جودًا ، سترًا) (يُمطرُ ، يُجْبرُ ، يشملُ) (فضْلاً ، مَنًّا ، عفوًا) (أمحلَ ، ضيَّعَ ، أظهر) (العصيان ، الحرمان ، العُدوان) (ساحاتي ، أوقات ، سَوءاتي) .أمَّا الشاهد الأخير فلا نجد له وحدة إيقاعية ثابتة ماعدا حرف الواو في مُستهلّ كلّ الأشطر من المصراعين .

وهذا لا يعني خلوّها من إيقاع وتوازٍ نغَمِيّ ، فمجرد تكرار الصيغة يحدث في النفس جرَسًا بالإضافة إلى التقفية التي تشدُّ الأذن شَـدًّا .

3 – 2 – 1 – 2 التَّوازي التَّركيبي الأفقي :

وهو تكرار اللفظ مرتين أو أكثر في البيت الواحد ، فينظم الشاعر بيتَه " حول نواتين صوتيَّتين دلالتين أو – عدّة أنويَة صوتيّة دلالية – يكون حضورهما (حضورها) محدّدًا "[1] ، وهذا التوازي يضم أيضا ما سماه البلاغيون " بالتشطير و التجزئة والترصيع وغيرها من المسّميات ، التي لا فرق بينها إلاَّ ما يكلّفه أهل البديع من الفروق الطفيفة ، حيث تتم فيها موازاة الشطر بالشطر ، وهي بناء عجز البيت على ما بني عليه صدره ، فتتكرر فيه الوحدات (الصوتية و الصرفية و النحويَّة) المذكورة في الشطر الأول ، للتنويع من صفات الممدوح وذلك لأنّه أخفّ من سابقه كلفةً " [2] ويضم – كما أسلفنا – الترصيع وهو " (مقابلة كل لفظة من صدر البيت بلفظة على وزنها و رويّها) ويكون متوازن المباني و الأجزاء التي ليست بأواخر الفصول " [3] . و التجزئة التي يسميها بعضهم (التقطيع) ، وهي أن يجزئ الشاعر بيته إلى أجزاء عروضية مسجوعة أو مرسلة .

ويعد التوازي الأفقي للبيت تكثيفا دلاليًّا لفكرة ما ، ورابطا إيقاعيا ينبّه المتلقي على دلالة مركزية ، ويمكن أن نلحظ في كل مثال من الأمثلة الواردة في الديوان ، نواةً ازدواجية مكرّرة " علّقت في موضع من البيت تقارب وتجانس ما عُلّقت به في موضع ثان منه ، وهذا يبعث إيقاعا متطابقًا متوازنًا يتجاوب معها ويتآزر على خلق المعنى الشعري "[4] وهذه النواة الازدواجية قد تكون ثنائية ، وقد تكون ثلاثية أو رباعية ، وهذه المسميات يقتضيها عدد

1 – بن الشيخ ، جمال الدين ، الشعرية العربية ، تر : مبارك حنون / محمد الولي / محمد أوراغ ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 1996 ، ص 230 .

2 – ينظر : السيد عبد الرحيم ، علاء أحمد ، مرجع سابق ، ص 613 .

3 – ينظر : عماري ، أبو الخير ، علم البديعيات ، مرجع سابق ، ص 131 .

4 – ينظر : نجا ، أشرف محمود ، قصيدة المدح في الأندلس ، مرجع سابق ، ص 261 .

مرَّات الورود في البيت الواحد ، ومن أمثلة النواة الازدواجية الثنائية ، التي يشترط حدُّها الأدنى نواتيْن ، يقول ابن الخلوف مادحا :

بدرٌ ولا كـالبدر فيه تكلُّف غـيثٌ ولا كـالغيث إنْ لم يَهطُلِ[1]

ويقول في مدح أهل البيت :

نَظَموا المحاسنَ فاغتدوْا كـالزهر بيـْ ـنَ مرصَّع والـزهر بين مـرصَّعِ[2]

ويقول أيضًا :

وللثـنايا عـذيب لاحَ بـارقُه يا مَن رأى البرق تُبديـه الثَّنـايـاتُ

وللواحـظ كـرّاتٌ يفـرُّ لها كـذلك الحـربُ كـرّات و فـرّاتُ[3]

وفي نفس السياق من النواة الازدواجية الثنائية :

وشـيبةٌ شـيبَةُ الكفرِ الضّـليل كـما قـد ولدّت للوليد الخـزيَ و الأسـفاَ [4]

ومرّ على نبت الحمى وهْو مجدبٌ فأصبح بعد الجدْب ، وهْو خصيبُ

دعَـا الـدّينَ من أقـطاره فـأجابَه فـيا حـبّـذا داعٍ لَـهُ ، ومجـيبُ [5]

أمَّا عن النواة من الدرجة الثالثة أي الازدواجية الثلاثية ، فإنّا نلفيها كسَابقتها تنثر إيقاعها المتناغم في ثنايا القصائد ، ويبدو أن الشاعر أكثر من التوسّل بهذا اللون البديعي في مديحه ، لما يوفّره من قيم صوتية تتردد عند الإنشاد على أبعاد متقاربة في البيت الواحد .

يقول الشاعر :

هـذا الضّريح الذي قد ضمَّ أعـظُمَه أعـظمْ به من ضريح ضمَّ أعْضَاهُ [6]

1 – القسنطيني ، ابن الخلوف ، الديوان ، مصدر سابق ، ص 166 .

2 – المصدر نفسه ، ص 279 .

3 – المصدر نفسه ، ص 315 .

4 – المصدر نفسه ، ص 365 .

5 – المصدر نفسه ، ص 460 .

6 – المصدر نفسه ، ص 345 .

ويقول أيضًا :

هذَا هوُ الشّرف الذي لا يَعْلُه شرفٌ على شرف البدور الكُمَّلِ [1]

دعـوتك ضارعًا ، كدعاء نوح ويـونس يـا مـجيب الـدّعوتَيْنِ

و بـــالأزواج و الأولاد طُـــرًّا وبـالعـمَّيْـنِ عـينيْ كـــلّ عينِ [2]

وأعـنّي عـــلى تعـلّـل صـبري ربَّـما سـاعَدَ العـــليلُ العـليلَا [3]

ومن النواة الازدواجية الرُّباعية و الخماسية على محدوديتها في الديوان ، إذا ما قورنتَا بسابقتَيْهما – الثنائية و الثلاثية – نجد قوله في النواة الرباعية مُتضرّعًا :

يا أخصَمَ الخُصَمَا اكففْ غيظَ ذي حَسد قد رام تهلكتي ، يا أخصمَ الخُصَمَا

يا أحْـلَمَ الحُـلَمَا اغفـرْ مَا جنتْه يدي إذْ زلَـت الـرّجل ، يا أحـلمَ الحُلَمَا

يا أعـظمِ العُـظَما أحســنْ حالَ مُنقلَبي وألطفْ بعبد جنى ، يا أعظمَ العُظَمَا[4]

ولا تخـافي إذا مـا كـنـت راحــمـةً فـإنّما يـرحـم الرحمـن من رَحـمَا [5]

وتتزاحم الأنْويَة في هذه القصيدة بين الرباعية و الخماسية ، إذ نلاحظ تراكمًا في البيت الواحد لتصل إلى خمسة (05) أنوية ، فيحمل هذا التكرار فائدة دلالية فيها تقرير وبيان وتدليل . نحو قوله :

يـا أعـلمَ العُـلما احـشرني غـدًا فـرحًا في زمرة العُـلَمَا يا أعـلمِ العُلَمَا

رُحماكَ ، رُحماكَ بي إنّي اضطررت وهلْ إلاَّك يـرحمني ، يا أرحـمِ الرُّحَمَا[6]

وقوله :

وجّهـتُ وجْـه مـديحي نحـو وجهـته فـصّح لي منه جاهاتٌ و وجهاتُ[7]

1 – المصدر السابق ، ص 170 .
2 – المصدر نفسه ، ص 491 .
3 – المصدر نفسه ، ص 119 .
4 – المصدر نفسه ، ص 91 .
5 – المصدر نفسه ، ص 87 .
6 – المصدر نفسه ، ص 91 .
7 – المصدر نفسه ، ص 339 .

من المناسب الإشارة إلى أن هذه الأمثلة جميعها ، ليست أطرافا منفصلة ومختارة عن قصد من أجل تفضيل عجيب و إنما اعتمدنا فيها مبدأ الاستقراء السطحي ، ولم نعمد إلى الاستدلال ، لطول نفس الشاعر في قصائده الذي يشي هو الآخر ، بجغرافية غير محدودة لهذا النمط المتوازي ، فهذه الأبيات " تندرج في متواليات لفظية تعزز حركة القصيدة ، إنَّما تساهم في خلْق هذه المراحل ذات الحيويّة القصوى ، وهكذا تندرج الأنوية الصوتية – الدلالية ضمن استمراريّة المجموع ، في نفس الوقت الذي يتضمَّنُ فيه التنظيم المحكم لكل وحدة من وحدَاته " [1] ، فإذا كان استعمال الشاعر ابن الخلوف لنواتين ازدواجيتين يسمح له بطاقات قويّة ، فإنَّ " استعمال عدد مرتفع جدًّا منها يوقع في الحشو أو يجعل من الغموض ، وسيلة شَعرنَة " [2] .

إن ما ذكرناه عن توازي الأنْويَة بأشكالها الأربعة (الثنائية ، الثلاثية ، الرباعية ، الخماسية) ، يكون على سبيل التجنيس ، فمن غير المعقول أن نورد ألفاظا من غير ذاتِ جذرٍ مشترك ونسمي ذلك تكرارا ، لأن هذا الأخير وجب فيه توافر لفظين كحد أدنى لتصح تسميته .

ويقوم التوازي الأفقي بغير النواة على موازاة الشطر بالشطر (التشطير) والذي تتكرر فيه الوحدات (الصوتية والصرفية والنحوية) كما يقوم على موازاة الجمل وأبعاض الجمل ، والتجزئة ، وفي هذا قد تتكرر الوحدة الصرفية والنحوية ، ولا تتكرر الوحدة الصوتية كما هو الحال بالنسبة للنواة ، ومن التوازي الأول (موازاة الشطر بالشطر) نفرد قول الشاعر :

و/ لا / حسن / اللآلي / في / المثاني و/ لا / زين / المواضي / بـ / النجادِ

و/ لا / نور/ الأضاحي / كـ /الدياجي و/ لا / نور / الأقـاحي / كـ / القتادِ [3]

وقوله في قصيدة أخرى :

ولا / رياحا / ولا / برْقا / ولا / سحُبا ولا / بِحارا / ولا / درّا / ولا / صَـدَفَا

ولا / نباتا / ولا / رمْلا / ولا / حجَـرا ولا / مِدادا / ولا / غورا / ولا /هـدفا [4]

1 – بن الشيخ ، جمال الدين ، الشعرية العربية ، مرجع سابق ، ص 236 .

2 – المرجع السابق ، ص 236 .

3 – القسنطيني ، ابن الخلوف ، المصدر السابق ، ص 428 .

4 – المصدر نفسه ، ص 362 .

في هذه الأمثلة نلاحظ توازيا أفقيا تاما في الصيغة الصرفية القائمة في الأبيات الأولى على الصيغة الصرفية (ولا فعل المفاعل كالمفاعل) مع اضطراب يسير في موضعين ، أما الوحدات الإيقاعية النحوية القائمة على بناء نحوي هو : الواو + (لا) العاملة عمل ليس + اسمها + مضاف إليه + حرف جر + اسم مجرور ، فلم تضطرب هي الأخرى .

وأبيات المثال الثاني قائمة على الصيغة الصرفية (ولا فعَالًا ، ولا فعلا ولا فعلا) وهذا البناء الصرفي الوارد في ستة أبيات يشاكله بناء آخر نحوي وتركيبي يقوم على (الواو) و

(لا) النافية للجنس مع اسمها في ستة مواضع من البيت لا يضطرب فيها إيقاع أو موضع .

ومن أمثلة توازي الشطر بالشطر نجد أيضا :

و/ كم / غدوتُ / لعطف / الله / معتنِقًا و/ كم / ظللتُ / لثغر / الزّهر / ملتثِمَا [1]

ونجد قوله :

بدرٌ / و/ لكنّه / بـ / المأثوراتِ / أضَا بحرٌ / و/ لكنّه / بـ / المكرماتِ / طَمَا [2]

ومما توافقت كل وحداته الصرفية والنحوية واختلت معظم وحداته الصوتية قوله أيضا :

جبرُ/ الكسيرِ / إذا / ما / الدّاء / أعْضلَه غوثُ / الفقيرِ / إذا / ما / المَحْل / أنْجاهُ [3]

ليس / إلَّاك / عـالمٌ / بالخـفايا ليس / إلَّاك / مـالكٌ / للأمورِ [4]

وقد يحدث التوازي التركيبي بين جملتين أو بعض جملتين في البيت نحو قول الشاعر :

واهْدِ قـلبي / وتُبْ عليَّ ووفّقْ واكففِ النَّفس / عن تعاطي الفجور

وقد حصل التوازي هنا في بعض جملة بين (واهد قلبي) و (واكفف النفس) وعلى شاكلته :

يا حريقًا / بنارِ عيِّ التَّصابي يا غريقًا / في بحره المَسْجورِ [5]

1 – المصدر السابق ، ص 89 .

2 – المصدر نفسه ، ص 99 .

3 – المصدر نفسه ، ص 349 .

4 – المصدر نفسه ، ص 522 .

5 – المصدر نفسه ، ص 523 .

(يا حريقا ، يا غريقا) توافق في الصيغة الصرفية والنحوية وبعض الصوتية ، وهذا التوازي التركيبي بين الجمل أو أبعاضها يصدر نغما موسيقيا يدفع إليه حب الاستطراد والاسترسال في التعديد لاسيما في مقامات المدح ، وهذا التعديد تصدره أيضا التجزئة في البيت الشعري .

كقول ابن الخلوف :

الله عـظَّمهُ / الله فضَّلَهُ الله خصّصهُ / الله أعْـطاهُ

سـاجي اللّحاظ / رحيبُ الصّدر / أسْلَمُهُ زاهي الجبينِ / شَنيبُ الثغرِ / أحْلاهُ [1]

وعلى شاكلته :

وركـنُ تـوسّلي / ومـقامُ نُسكي وحجـرُ تلطُّفي / وصَفَا وِدادِي

خـصيب الرَّحْل / محمود السَجايا مُزيح المَحْلِ / مشكورُ الأيادِي[2]

1 – المصدر السابق ، ص 348 .

2 – المصدر نفسه ، ص 426 .

خاتـمة

خـــاتمة

بعد هذه الرحـلة مع الشاعر شهاب الدين بن الخلوف القسنطيني في حياته وديوانه " جنى الجنتين في مدح خير الفرقتين " المعروف بديوان الإسلام ، يمكن أن نوجز جملة من النتائج التي أعطتها هذه الجولة .

على المستوى الشخصي :

- درجنا على إثبات نسب (الخَـلّوف) للشاعر شهاب الدين أحمد بن محمد ، ولقبه المختلف فيه جدلا ، وذلك من خلال جملة من المصادر التي اهتمت بسيرته وحياته .
- تأكيد سنة وفاته في (899 هـ) ، ودحض آراء بعض المستشرقين والدارسين .
- تجلّت لنا من خلال هذه الدراسة ثقافة الشاعر التّراثية التي تمثّلها الثقافة العربية الأصيلة والثقافة الإسلامية الواسعة .
- بيان مدى اتّباعه للسابقين من عصور الأدب الزاهية ، ومعارضته إيّاهم ، من خلال إبداعاته الشعرية المتنوعة ، ثم إبراز الجديد في بعض قصائده .
- محـاولة الكشف عن أسلوب متفرد في الصياغة المدحية من خلال بناء القصيدة عند هذا الشاعر الجزائري العظيم .
- بيان مكانة الشاعر في عصره ومكانة ديوانه ــ جنى الجنتين ــ في التراث العربي الإسلامي .
- وجدنا أن الديوان بمكانته سدّ فراغا كبيرا في شعر المديح النبوي في عصر الشاعر .
- قصيدة المديح عند ابن الخلوف متنفَّس له ، وهذا ما يثبته لنا طول نفَسِه الشعريّ .

على مستوى الـنـص :

- **اللـغة الشعرية :**

- كانت لغة الشاعر في الديوان في عرَضها وجوهرها تتراوح بين السهل الليّن ، وبين الغريب الحـوشيّ ، وبدَت في أغلبها تقليدية تراثية في منبعها ، حتى أصبحت بذلك كلغة شعراء الجاهلية ، تحتاج إلى معجم لتذليل مفرداتها وألفاظها ، وقد سعى الشاعر سعيَه في تجويد هذه اللغة في قالب فـني وجمالي ، ومع

هذا كله فإن ابن الخلوف في الشعر النبوي يختار اللغة بعناية ودقة لتدل على المحبوب الذي لا مـثيل له ، بل هو المثل والأنموذج .

- لغـة الشاعر ـ بمستوياتها المتـقدمة ـ جعلت قصائده لا تسير في مستوى لغوي واحد نتيجة لتعدد الموضوعات فيها من جهة ، ونتيجة لمعجمها اللغوي المعتمد من قبله من جهة أخرى ، فهو حين ينزع نحو الذات ليبكي أو ليشكر ، يعانق لغة فنية راقية تجعله في عداد الشعراء الفحول ، وحين ينتقل من الذات إلى الموضوع المألوف يعمد إلى العبارة الجاهزة ، لكن يخرجها في إطار فني جميل وبهذا النقل يلبسها حلة فنية جميلة كالتي نراها في الشعر العباسي أو الأندلسي ، أما حين يخرج عن الموضوع الذي لم يفصل فيه من سبقه ، موضوع التاريخ ، فإنه يحاول إفراغ اللغة المعجمية الجاهزة على موضوعه ذلك ، فيقع في التقريرية و المباشرة والخطابية أحيانا .
- أغرق ابن الخلوف ديـوانه وقصائده بالبديع وأطيافه المختلفة ، وذلك راجع إلى محاولة الشاعر تقديس ممدوحه وهو شخص النبي الكريم ﷺ بإضفاء صبغة من الزخرف والحلية اللفظية ، كما أن هذه الصنعة سمـة عصر الشاعر وهو من جملة عصور الضعف .

- **الصورة الشعرية :**

تمثلت صور الشاعر في الأوجه البلاغية المعهودة ، فكانت تراثية تقليدية في منبعها لا تجنح إلى الصور الحسّية والخيال الفـذّ ، وما ألفيناه فيها من خصائصَ نجِملُه في ما يلي :

- أغلب استعارات الشاعر مكنية ، تقوم على حذف المشبه به ، وترك قرينة عقلية ولفظية دالّة عليه .
- تقوم الاستعارة عنده على أنْسَنة الأشياء و الخواطر و تشخيصها و تجسيمها .
- يحاول ابن الخلوف من خلال ما أورده من استعارات أن يجـلي أبعادها و جوانبها بالاعتماد على الوصف دون التعمق لحدّ الرّمز أو الغموض أو التعمية الصُّورية .
- من خلال استعارات الديوان الكثيفة ورودا ، استطاع الشاعر الكشف عن كـوامن نفسه و خلجاتها و بلورة تجربته الشعرية .

- يتلوّن التشبيه عند ابن الخلوف بألوان التجربة العرفانية الصوفية ، و يظهر ذلك جليّا من خلال موضوع الديوان وهو المديح النّبوي .
- يحافظ الشاعر على صورة (المشبه) وهو النبيّ الكريم ﷺ في حين تتنوع صورة المشبه به من حسية إلى معنوية إلى تمازج بين النمطين .
- اكتفى الشاعر ــ غـالبا ــ بالصورة البسيطة و القريبة للتشبيه ، وفي مقدمتها التشبيه البليغ ، كما أنّ الأداة محذوفة في أغلب الصّور الواردة عنده .
- كـنايات الشاعر في ضوء ما مثلنا به في الدراسة أقرب إلى الواقعية ، بعيدة عن أجواء الغـموض و التعمية .
- وردت كناياته حسّية ارتبطت بالوصف و الحبّ النبوي ارتباطا مميّزا ، واقتصرت على نوعين اثنين منها وهما الكناية عن الصفة و الكناية عن الموصوف ، ولم نجد فيما طالعنا من الأمثلة و الشواهد النوع الثالث وهو الكناية عن النسبة .
- قرب المعاني التي كنّى عنها الشاعر ابن الخلوف ، إذ لا يحتاج الوصول إلى المقصود فيها إعمال فكر ورويّة و ذلك لعدم وجود ما بين المعنى الظاهر و المعنى المقصود من واسطة .

- **الإيقاع والموسيقى الشعرية :**

- تبين لنا من خلال الدراسة وفاء الشاعر ابن الخلوف لأوزان الأقدمين وقوافيهم ، مما يعكس أصالته .
- – نلاحظ أن الشاعر اختار من البحور أطـولها وأقواها لينظم عليها مديحه النبوي ، فجاءت على بحر البسيط (08) قـصائد ، وعلى الطويل (07) قصائد ، ثم نجد الكامل والخفيف بـ (06) قصائد بينما بحـر الوافر لم يحـزْ من الديوان إلاَّ على (03) قصائد ، ويليه السريع بقصيدتين (02)
- قصائده مثقلة بالتضمين والاقتباس والتكرار المفرط والمعارضات الكثيرة ، وهذا ما يجعلنا نشعر بأنها تفتقر إلى الذاتية ، لأن الشاعر لا يقولها تعبيرا عن مشاعره وعواطفه ، وإنما يقولها مجاراة للشعراء القدامى ، وهذا ما يُذهِب معالم شخصيته الحقيقية وتبديها باهتة .

هنا لغة الشاعر وأساليبه و هناك صوره معانيه ، وهنالك أوزانه وقوافيه ، قد أثبتتْ لنا كلها أنه في موضوعاته مـداح موفق لارتدائه كل الأزياء الموصلة إياه إلى قصده ، وفي لغته ظهر أنه سليل معجم أثري فـاخر لم يسمح لنفسه بتجاوزه إلا في حالات نادرة ، وفي بحوره وأوزانه وقوافيه موسيقى أصيلة عريقة ، تنبعث ألحانها من حرارة رمل الجزيرة العربية ، وبلاط الملوك والخلفاء ، ثم زوايا الطرق الصوفية المختلفة فكان بذلك ملخصا لمراحل القصيدة العربية في عصورها المختلفة حتى عهده الذي ختم به نـظمه بما صبغ به قصائده من بـديع فأمكن بحق عدّه شاعرَ مراحل القصيدة العربية التقليدية في الموضوع واللغة والوزن .

ثـبت المـصادر والمـــراجـع

- **القــرآن العــظيم**
- ابن الأثير ، ضياء الدين ، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، تح : أحمد الحوفي وبدوي طبانة ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر ، القاهرة ، ج 3 .
- ابن المـعـتز ، عبد الله ، البديع ، تع : اغناطيوس كراتشكوفسكي ، دار المسيرة ، بيروت ، لبنان ، ط 3 ، 1982 .
- ابن جعفر ، قدامة ، نقد الشعر ، مطبعة الجوانب ، قسطنطينية ، 1302 هـ ، ط 1 .
  - نقد النثر ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، 1980 .
- ابن خلدون ، ولي الدين عبد الرحمن ، المقدمة ، تح : عبد الله محمد الدرويش ، دار يعرب ، دمشق ، سوريا ، ط1 ، ج1 ، 2004 .
- أبو النجا ، حسين ، الإيقاع في الشعر الجزائري ، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين ، الجزائر ، 2003 .
- أبو ديب ، كمال ، في البنية الإيـقاعية للشعر العربي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1974 .
- أنيس ، إبراهيم ، الأصوات اللغوية ، دار النهضة ، القاهرة ، مصر ، ط 3 ، 1961 .
  - موسيقى الشعر ، مكتبة الأنجلو المصرية ، مصر ، ط 4 ، 2010 .
- بحري ، السعيد ، الشعر في ظل الدولة الحفصية – دراسة تاريخية فنية – دار بهاء الدين للنشر والتوزيع ، الجزائر ، ط 1 ، 2009 .
- بشرى ، موسى صالح ، الصـورة الشعـرية في النقد العربي الحديث ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1994 .
- البقاعي ، شفيق يوسف ، نظرية الأدب ، منشورات جامعة من أبريل ، بنغازي ، ليبيا ، ط 1 ، 2005 .

- بكار ، يوسف حسين ، بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث ، دار الأندلس ، بيروت ، لبنان ، ط 2 ، 1983 .
- بن الشيخ ، جمال الدين ، الشعرية العربية ، تر : مبارك حنون / محمد الولي / محمد أوراغ ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 1996 .
- بن ثابت ، حسان ، الديوان ، تح : د . وليد عرفات ، دار صادر ، بيروت ، لبنان ، ج1 ، 2006 .
- بن عمارة ، محمد ، الصوفية في الشعر العربي المعاصر (المفهوم والتجليات) ، شركة النشر والتوزيع ، المغرب ، ط1 ، 2001 .
- الجاحظ ، عمرو بن بحر ، البيان والتبيين ، تح : عبد السلام هارون ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، مصر ، ج 1 ، 1985 .
  - الحيوان ، تح : عبد السلام هارون ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي ، مصر ، ط 2 ، ج 3 ، 1965 .
- الجرجاني ، عبد القاهر ، دلائل الإعجاز ، تح : محمود محمد شاكر ، دار المدني ، جدة ، 1992 .
  - دلائل الإعجاز ، تح : محمود محمد شاكر ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، مصر ، 1984 .
  - أسرار البلاغة ، تح : محمود محمد شاكر ، شركة القدس للنشر والتوزيع ، القاهرة ، مصر ، ط1 ، 1991 .
- الجيلالي ، عبد الرحمن ، تاريخ الجزائر العام ، دار الأمة ، الجزائر ، ج 2 ، 2010 .
- الحتي ، نصر ، حنا ، شرح ديوان الأعشى الكبير ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، لبنان ، 2010 .
- حمادى ، جبير صالح ، التصوير الفني في القرآن الكريم ، دراسة تحليلية ، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع ، القاهرة ، مصر ، ط 1 ، 2007 .
- حني ، عبد اللطيف ، جمالية قصيدة المديح النبوي في الشعر الشعبي الجزائري ، مجلة الممارسات اللغوية ، جامعة مولود معمري ، تيزي وزو ، الجزائر ، ع 3 ، 2011 .

- دحـو ، العربي ، ابن الخلوف وديوانه جنى الجنتين في مدح خير الفرقتين ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ط 2 ، 2008 .
  - إطلالات مقاربة للأدب الجزائري الحديث ، دار الهدى ، عين مليلة ، الجزائر ، 2011 .
- الدينوري ، ابن قتيبة ، تأويل مشكل القرآن ، تح : السيد أحمد صقر ، مكتبة دار التراث ، القاهرة ، مصر .
- ركيبي ، عبد الله ، الشعر الديني الجزائري الحديث ، دار الكتاب العربي ، الجزائر ، ج 1 ، 2009 .
- الرّماني ، أبو الحسن علي بن عيسى ، النكت في إعجاز القرآن ، دار المعارف ، القاهرة ، مصر ، 1968 .
- رومية ، وهب ، قصيدة المدح حتى نهاية العصر الأموي ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، سوريا ، 1981 .
- زايد ، علي عـشري ، عـن بناء القصيدة العربية الحديثة ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، مصر ، ط 5 ، 2008 ، ص 42 .
- السدّ ، نور الدين ، الشعرية العربية ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ج 2 ، 2007 .
- السّكاكي ، سراج الدين ، مفتاح العلوم ، تح : نعيم زرزور ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1983 .
- سلوم ، ثامر ، نظرية اللغة والجمال في النقد الأدبي ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، سوريا ، ط 1 ، 1983.
- السيد عبد الرحيم ، علاء أحمد ، الصورة الفنية في قصيدة المدح بين ابن سناء الملك و البهاء زهير ، دار العلم و الإيمان ،كفر الشيخ ، ط 1 ، 2008 .
- شاوش ، محمد بن رمضان و الغوثي ، بن حمدان ، إرشاد الحائر إلى آثار الجزائر ، طبع و إشهار داود بريكسي ، تلمسان ، مج 1 ، ط 1 ، 2001 .
- شايف ، عكاشة ، مدخل إلى عالم الشعر المعاصر في الجزائر ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1988 .

- صبح ، علي علي ، البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر ، المكتبة الأزهرية للتراث ، القاهرة ، مصر ، ط 2 ، 1996 .
- ضرغام ، عادل ، في تحليل النص الشعري ، الدار العربية للعلوم ناشرون / منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط 1 ، 2009 .
- الطّمار ، محمد ، تاريخ الأدب الجزائري ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر .
- عبيد ، محمد صابر ، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط 1 ، 2001 .
- عتيق ، عمر عبد الهادي ، التشكيل الإيقاعي في مقصورة ابن دريد ، جامعة القدس المفتوحة ، جنين ، فلسطين .
- عزام ، محمد ، النص الغائب ، تجليات التناص في الشعر العربي ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2001 .
- العسكري ، أبو هلال ، كتاب الصناعتين ، تح : مفيد قميحة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، 1981 .
- العقاد ، عباس محمود ، عبقرية محمد ﷺ ، المكتبة العصرية ، صيدا ، بيروت ، لبنان ، 2006
- العلاف ، عبد الكريم ، الطرب عند العرب ، منشورات المكتبة الأهلية ، بغداد ، ط 2 ، 1963 .
- العلوي ، ابن طباطبا ، عيار الشعر ، تح : عبد العزيز بن ناصر المانع ، دار العلوم للطباعة والنشر ، الرياض ، 1985 .
- عماري ، أبو الخير ، علم البديعيات ــ رؤية جديدة لعلم البديع ــ ، دار أسامة ، الجـــزائر ، ط 1 ، 2009 .
- عياد ، شكري ، موسيقى الشعر العربي ، دار المعرفة ، القاهرة ، مصر ، ط 1 ، 1968 .
- العياشي ، محمد ، نظرية إيقاع الشعر العربي ، المطبعة العصرية ، تونس ، 1976 .
- عيد ، صلاح ، المدائح النبوية في الشعر العربي ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ط1 ، 2008 .

- غانم ، أحمد سليم ، تداول المعاني بين الشعراء ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 2006 .
- فاطمة محمد ، محمود عبد الوهاب ، في البنية الإيقاعية للقصيدة العربيـــة الحديثة ، دار المعرفة ، 2009 .
- فتوح ، محمد أحمد ، تحليل النص الشعري ــ مهاد نقدي ــ ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، السعودية ، ط 1 ، 1999 .
- فنطازي ، محمد ، الصورة الفنية في الشعر الحر ، مطبعة بن سالم ، الأغواط ، الجزائر ، ط 1 ، 2013 .
- فيطس ، عبد القادر ، الشعر الملحون الديني الجزائري ــ قضاياه الموضوعية و ظواهره الفنية ــ دار سحنون للنشر ، الجزائر ، ج 1 ، 2012 .
- القرطاجني ، حازم ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تح : محمد الحبيب بن الخوجة ، دار الغرب لإسلامي ، بيروت لبنان ، ط 3 ، 1981 .
- القسنطيني ، ابن الخلوف ، ديوان جنى الجنتين في مدح خير الفرقتين ، تح : العربي دحو ، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين ، الجزائر ، 2004 .
- قميحة ، مفيد ، شرح ديوان كعب بن زهير ، دار الشواف / دار المطبوعات الحديثة ، الرياض ، ط1 ، 1989 .
- قنشوبة ، أحمد ، البناء الفني في القصيدة الشعبية الجزائرية ، دار سنجاق الدين للكتاب ، الجزائر ، 2009 .
- القيرواني ، ابن رشيق ، العمدة في محاسن الشعر و آدابه ، تح : محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، لبنان ط5 ، ج1 ، 1981 .
- الكميت ، بن زيد الأسدي ، الديوان ، تح : محمد نبيل طريفي ، دار صادر ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 2000 .
- مبارك ، زكي ، المدائح النبوية في الأدب العربي ، منشورات المكتبة العصرية ، صيدا ، لبنان ، ط 1 ، 1935 .

- محمود نجا ، أشرف ، قصيدة المديح في الأندلس ، قضاياها الموضوعية والفنية ، دار الفاء لدنيا الطباعة والنشر ، الإسكـندرية ، مصر ، ط 1 ، 2003 .
- مرتاض ، عبد الملك ، الأدب الجزائري القديم ــ دراسة في الجذور ــ ، دار هومة ، الجزائر ، 2009 .
- المرزوقي ، أبو علي ، شرح ديـوان الحماسة ، تح : غريد الشيخ ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنـــان ، ط 1 ، ج 1 ، 2003 .
- مسلم ، حسب حسين ، الشعرية العربية ــ أصولها ومفاهيمها و اتجاهاتها ــ ، دار الفكر / منشورات ضفاف ، العراق ، ط 1 ، 2013 .
- مفتاح ، محمد ، تحليل الخطاب الشعري ــ استراتيجية التناص ــ ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 3 ، 1992 .
- مهـداوي ، محمد ، جماليات المقدمة في الشعر العربي القديم ، مقاربة تحليلية ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر 2009 .
- المؤدب ، محمد أمين ، الاتباع والابتداع في الشعر الأموي ـ القصيدة المادحة أنموذجا ــ ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، تطوان ، المغرب ، ط 1 ، 2002 .
- ناصيف ، إيميل ، أروع ما قيل في المديح ، دار الفضائل ، سوريا ، ط 1 ، 2009 .
- هيمة ، عبد الحميد ، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري ، دار هومة ، الجزائر ، 2005 .
- الورقي ، السعيد ، لغة الشعر العـربي الحديث ، مقـوماتها الفـنية وطـاقاتها الإبداعية ، دار النهضة العربية ، بيروت ، لبنان ، ط 3 ، 1984 .
- الولي ، محمد ، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي و النقدي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1990 .

المراجـع المترجـمة :

- بروكلمان ، كارل ، تاريخ الأدب العربي ، تر : عبد الحليم النجار ، دار المعارف ، القاهرة ، ج 1 ، ط 5 ، 1961.
- بن الشيخ ، جمال الدين ، الشعرية العربية ، تر : مبارك حنون / محمد الولي / محمد أوراغ ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 1996 .
- ريكور ، بول ، نظرية التأويل ــ الخطاب وفائض المعنى ــ ، تر : سعيد الغانمي المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 2003.
- كوين ، جون ، النظرية الشعرية ، تر : أحمد درويش ، دار غريب للطباعة ، القاهرة ، مصر ، 2000 .
- ياكبسون ، رومان ، الاتجاهات الأساسية في علم اللغة ، تر : علي حاكم و حسن ناظم ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 2002 .

الدوريات والرسائل :

- أبطي ، عبد الرحيم ، الانزياح واللغة الشعرية ، مجلة علامات ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، السعودية ، ع 54 ، ديسمبر 2004 .
- بن دعموش ، خليل ، الصورة الشعرية في ديوان أبي الربيع عفيف الدين التلمساني ، رسالة ماجستير ، إشراف : د . عبد السلام ضيف ، كلية الآداب ، جامعة الحاج لخضر ، باتنة ، 2009 .
- بن لبقع ، محمد ، عوامل السيرورة في شعر المتنبي بين رؤية بلاشير والنقد العربي ، رسالة ماجستير ، إشـــراف : د . محمد خليفة ، كلية الآداب ، جامعة الجلفة ، 2008 / 2009.
- بن يحي ، محـمد ، قـوافي الشعر العربي من التقطيع العروضي إلى نظام المقاطع الصوتية ، مجلة كـلية الآداب و اللغات والعلوم الإنسـانية والاجتمـاعية ، جـامعة محمد خيضر ، بسكرة ، ع 5 .

- جبر ، عبد المطلب ، المصطلح والأداة في الصور الفنية ، مجلة علامات ، النادي الأدبي الثقافي ، جدّة ، السعودية ، ع 64 ، فيفري 2008 .
- حمدان ، فاطمة سعيد ، مفهوم الخيال ووظيفته في النقد القديم والبلاغة ، أطروحة دكتوراه ، كلية اللغة العربية ، جامعة أم القرى ، المملكة العربية السعودية ، إشراف : د . عبد الحكيم حسّان عمر ، 1989 .
- خرازي ، مسعود ، فن الدعاء في الشعر الجزائري القديم ، مقاربة أسلوبية ، رسالة ماجستير ، إشراف : د . أحمد بلخضر ، كلية الآداب ، جامعة قاصدي مرباح ، ورقلة ، 2007 / 2008
- شرفي ، الخميسي ، جمالية الصورة البلاغية في ديوان مقام البوح لعبد الله العشي ، مجلة قراءات ، مخبر البحث في نظريات القراءة و مناهجها ، جامعة بسكرة ، ص 08 .
- شعثان ، الشيخ ، المستشرقون و العروض العربي ، رسالة ماجيستير ، إشراف : د . محمد خليفة ، معهد الآداب واللغات ، جامعة الجلفة ، 2008 .
- صدقي ، حامد ، الخصائص الفنية لشعر ابن نباتة الشاكي ، مجلة إضاءات نقدية ، ع 1 ، 2011 .
- الطرابلسي ، محمد الهادي ، مفهوم الإيقاع ، حوليات الجامعة التونسية ، ع 32 ، 1991 .
- عبابو ، نجية ، التحليل الصوتي والدلالي للغة الخطاب في شعر المدح ، رسالة ماجيستير ، إشراف : د . عبد القادر توزان ، كلية الآداب واللغات ، جامعة حسيبة بن بوعلي ، الشلف ، 2008 / 2009 .
- عيد ، محمد عبد الباسط ، البنية الإيقاعية بين الانسجام النصي والتشاكل الموسيقي ، مجلة علامات ، ع 70 ، ديسمبر 2009 .
- فلفل ، محمد عبدو ، قراءة في التشكيل اللغوي ، مجلة علامات ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، السعودية ، ع 54 ، ديسمبر 2004 .
- القرني ، شعلان بن محمد ، التكرار في إثبات وحدانية الله في القرآن الكريم ، رسالة ماجستير ، كلية الشريعة ، جامعة أم القرى ، إشراف : د . الشريف منصور بن عون العبدلي ، 1988 .

- مجمع اللغة العربية بالقاهرة ، المعجم الفلسفي ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، مصر ، 1979 .
- مها روحي ، إبراهيم الخليلي ، الحنين و الغربة في الشعر الأندلسي ، رسالة ماجستير ، إشراف : د . وائل أبو صالح ، كلية الدراسات العليا ، جامعة النجاح الوطنية ، فلسطين ، 2007 .
- موسى عبد التواب دياب ، إيناس ، العلاقة بين الشعر والموسيقى ، المؤتمر الدولي للغة العربية ، بيروت ، لبنان ، مارس 2012 .
- النور علي ، فضل الله ، ظاهرة التقديم و التأخير في اللغة العربية ، مجلة العلوم والثقافة ، كلية اللغات ، جامعة السودان ، ع 12 ، نوفمبر 2012 ، ص 186 .
- الهاشمي ، علوي ، جدلية السكون والمتحرك ، مدخل إلى فلسفة بنية الإيقاع في الشعر العربي ، مجلة البيان ، ع 290 ، الكويت ، 1990 .
- وقاد ، مسعود ، البنية الإيقاعية في شعر فدوى ، رسالة ماجستير ، إشراف : د . عبد القادر دامخي ، كلية الآداب ، جامعة ورقلة ، 2003 / 2004 .

المراجع الأجنبية :

- Robert bréchon , le surrialisme , libr , armandcolin , 1971 .

فهرس الموضوعات

فهـرس الموضوعـات

إهـــــداء

تشكـرات

مقـدمـة

مـهـاد نـظـري : قصيدة المدح والمديح النبوي في التراث العربي 01

1 – أصـالة المديح في الشّعر العـربي 02

2 - المديح والتكسب 04

3 – المديح النبوي حتى القرن التاسع للهجرة 06

3 – 1 مديح النّبي ﷺ في حـياته 06

3 - 2 المدائح النبوية المتأخرة 11

3 – 3 الحركة السياسية والثقافية والأدبية في ظل الدولة الحفصية 12

3 – 4 ترجمة الشاعر ابن الخلوف القسنطيني (829 – 899 هـ) 14

3 - 4 – 1 نسبه ومولده 14

3 – 4 – 2 نشأته و تعلّمه 15

3 – 4 – 3 مكانته و شعره 16

3 - 4 – 4 آثـــاره 17

3 – 4 – 5 أفـــــول نجم 17

الفصل الأول : البناء اللغوي وشعريته في ديوان – جنى الجنتين – 19

1 - مفهوم اللغة الشعرية 20

2 - طبيعة اللغة الشعرية في القصيدة المادحة 25

3 - قيمة اللغة الشعرية في ديوان – جنى الجنتين – 28

3 - 1 القيمة الإيحائية للأصوات 28

3 – 1 – 1 الحروف المهموسة 31

3 – 1 - 2 حروف المدّ واللّين 32

3 – 1 – 3 الحروف المجهورة 33

3 - 2 القيمة الإيحائية للألفاظ (مستوى الكلمة) 35

3 – 2 – 1 الألفاظ الدالّة على صفات معنوية 36

3 - 2 - 2 الألفاظ الدالّة على صفات حسّية 37

3 – 3 التّراكيب (مستوى الجملة والخطاب) 38

3 – 3 – 1 المظهر النّحوي 39

3 – 3 – 1 – 1 البِنية التركيبية للعناوين 39

3 - 3 - 1 – 2 التّقديم والتّأخير 41

3 - 3 - 1- 3 الجُمل الاسمية والفعلية 43

3 – 3 – 2 بعض السمات الأسلوبية 45

3 – 3 – 2 – 1 التّناص 45

3 – 3 – 2 – 2 البديع 47

4 - المعجم الشعري 50

4 – 1 الحقل الصوفي والديني 51

4 - 2 الحقل التقليدي التراثي 53

4 – 3 الحقل التقريري المباشر 55

الفصل الثاني : تجليات الصورة الشعرية في ديوان ـ جنى الجنتين ـ 58

1 - مفهوم الصورة الشعرية 59

2 - الصورة الفنيّة في الموروث النقدي و البلاغي 63

3 - أنماط الصورة الشعرية في ديوان ــ جنى الجنتين ـ 69

3 - 1 الصورة الاستعارية في المدحة النبوية من خلال ديوان ــ جنى الجنتيين - 69

3 – 1 – 1 الصورة الاستعاريّة المكنية 71

3 – 1 – 2 الصورة الاستعارية التصريحيّة 74

3 – 1 – 3 جماية الصّورة الاستعارية من خلال الديوان 75

3 – 2 الصورة التشبيهّية في المدحة النبوية من خلال ديوان ــ جنى الجنتين ـ 77

3 – 2 – 1 الصورة التشبيهية الحسيّة 79

3 – 2 – 1 – 1 تشبيهات حسيّة تقع في الأشكال 79

3 – 2 – 1 – 2 تشبيهات حسيّة تقع في الحركة 80

3 – 2 – 1 – 3 تشبيهات حسيّة تقع في الألوان 81

3 – 2 – 1 – 4 تشبيهات حسيّة تقع في الرّوائح 82

3 – 2 – 2 الصورة التشبيهية المعنوية 83

3 - 2 – 3 الصورة التشبيهية الجامعة (حسّي – معنوي) 84

3 – 2 – 4 جمالية الصورة التشبيهية من خلال الديوان 85

3 – 3 الصورة الكنائية في المدحة النبوية من خلال ديوان ــ جنى الجنتين ــ 86

3 – 3 – 1 الكناية عن الصّفة 88

3 – 3 – 2 الكناية عن الموصوف 91

3 – 3 – 3 جمالية الصورة الكنائية من خلال الديوان 92

4 – مصادر الصورة وروادفها في شعر ابن الخلوف 93

4 – 1 الطبيعة و الواقع 93

4 – 2 المصدر الديني 94

4 – 3 المصدر المعرفي و الثقافي 94

الفصل الثالث : تشكيل الإيقاع في ديوان ــ جنى الجنتين ــ 96

1 – الإيقاع والموسيقى الشعرية 97

1 – 1 مفهوم الإيقاع 97

1 – 2 القيمة الفنية للإيقاع والموسيقى الشّعرية 100

1 - 3 الموسيقى والشعر . . . الشعر والغناء 102

2 – عناصر التشكيل الإيقاعي في شعر ابن الخلوف 105

3 – 1 الإيقاع الخارجي 105

3 – 1 – 1 الأوزان 105

3 – 1 – 2 القوافي 111

2 – 2 الإيقاع الدّاخلي 118

3 – 2 – 1 جَمَالية التّكرار عند ابن الخلوف 118

3 – 2 – 1 – 1 التّوازي التّركيبي الرّأسي 121

3 – 2 – 1 – 2 التّوازي التّركيبي الأفقي 124

خـاتمة 130

ثبت المصادر والمراجع 135

فهرس الموضوعات 145

Résumé :

Cette étude , intitulée (Morphologie du poème dans la poésie d'Ibn El Khallouf El – kassantini) en prenant pour exemple : Diwan Jana El - Janatine Fi Madhi khiri El - Firkatine, aborde une question patrimoniale importante dans l'ancienne littérature algérienne au niveau des aspects artistiques et structuraux , notamment sur trois configurations (la langue , l'image , le rythme) .

Elle révèlera à quel point le poème Madih est influencé , dans son double composant : forme et contenu , par celui d'autrefois .

L'étude , fondée sur une approche descriptive , analytique , comporte un préambule et trois chapitres .Ce préambule porte sur :

- L'historique du poème du Madh et Madih Nabaoui dans le patrimoine lyrique arabe jusqu'au neuvième siècle de l'Hégire .
- La chronologie de la vie d'Ibn El Khallouf et de ses œuvres au sein de l'état Hafside .

Le premier chapitre traite la forme de la langue d'Ibn El Khallouf et sa structure , sa nature et son concept y compris la valeur du côté esthétique de la langue poétique dans le Diwan à travers les phonèmes , les morphèmes , les mots évocateurs ainsi que le lexique du poète.

Le deuxième chapitre aborde l'image poétique et ses manifestations dans le Diwan : Jana El – Janatine .

En effet , nous avons montré le sens général de cette image selon les anciennes critiques . Nous avons montré également les différents types de l'image de Madh et sa rhétorique chez le poète .

Chaque image révèle le talent littéraire dans le texte poétique . De plus , nous avons cité les ressources religieuses, cognitives et naturelles d'où Ibn El Khallouf a extrait ses idées.

Le troisième chapitre détermine la composition du rythme dans le Diwan . Nous avons introduit par la définition du concept du « rythme » , la valeur de la musique poétique et sa relation avec la poésie et le chant . Ensuite , nous avons souligné les éléments de la formulation rythmique : le rythme interne et le rythme externe .

Notre étude s'achève par une conclusion qui est une véritable synthèse des résultats atteints .