الجمهوريَّـــــة الجزائريَّة الدِّيمقراطيَّة الشعبيَّـــة

وزارة التَّعليم العـــــــالي والبحث العلمي.

جامعة الجيلالي ليابس - سيدي بلعباس.

كلية الآداب واللُّغات والفنون.

قسم اللُّغة العربيَّة وآدابها.

رسالة تخرُّج مقدمة لنيل شهادة الدُّكتوراه في الشِّعريَّة العربيَّة والنَّقد الأدبي موْسومة بـِ:

المُعْجم الشّعْــريّ عنــد البُــوصَيريّ
" مُقارَبَـــة أسلُوبيّـة في الميميَّـة "

إعـــداد الطالب:
الحسين سريدي.

إشراف الدُّكتـــور:
عبد القادر عيساوي.

أعضاء لجنة المناقشة:

أ.د/ بلحاج كاملـــــي، أستاذ التّعليم العالي..... جامعة سيدي بلعباس.... رئيســـــــاً.

د. عبد القادر عيساوي، أستاذ محاضر – أ..... جامـعة سيدي بلعباس.... مشرفاً ومقرِّراً.

أ.د/ محمد بـــــــاقي، أستاذ التّعليم العالي..... جامعة سيدي بلعباس.... عضواً مناقشـاً.

أ.د/ محمد بـــن سعيد، أستاذ التّعليم العالي..... جامعة وهـــــران.... عضواً مناقشـاً.

أ.د/ أحمد مسعـــــود، أستاذ التّعليم العالي..... جامعة وهـــــران.... عضواً مناقشـاً.

أ.د/ عـــز الدّين باي، أستاذ التّعليم العالي..... جامعة وهـــــران.... عضواً مناقشـاً.

السنـــة الجامعيـــّة: 1437- 1438هـ/2016 - 2017م.

إشـــراقـات

﴿ وَقَالَ رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنَ اشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَى وَالِدَيَّ وَأَنَ اعْمَلَ صَالِحاً تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ﴾

النَّمل (الآية 19).

﴿ لاَ يُكَلِّفُ اللهُ نَفْساً إِلاَّ وُسْعَهَا لَهَا مَا كَسَبَتْ وَعَلَيْهَا مَا اكْتَسَبَتْ رَبَّنَا لاَ تُوَاخِذْنَا إِنْ نَسِينَا أَوَ اخْطَأْنَا رَبَّنَا وَلاَ تُحْمِلْ عَلَيْنَا إِصْراً كَماَ حَمَلْتَهُ عَلىَ الذِينَ مِنْ قَبْلِنَا رَبَّنَا وَلاَ تُحَمِّلْنَا مَا لاَ طَاقَةَ لَنَا بِهِ وَاعْفُ عَنَّا وَاغْفِرْ لَنَا وَارْحَمْنَاَ أَنْتَ مَوْلاَنَاَ فَانْصُرْنَاَ عَلَى القَوْمِ الكَافِرِين.﴾ **البقرة (الآية 286).**

(صدق الله العظيم).

"إنَّما الأعْمَالُ بالنِّيَّات وإنمَّا لِكُلِّ امْرِئٍ مَا نَوَى". **صحيح البخاري**

إِنِّي رأيتُ أَنَّهُ لا يكتبُ أحدٌ كتاباً في يومه إلاَّ قال في غده: لو غُيِّرَ هذا لكان يُستحسنُ، ولو قُدِّمَ هذا لكان أفضلُ، ولو تُرِكَ هذا لكان أجملُ، وهذا من أعظَمِ العبر، وهذا دليل على استيلاء النُّقص على جميع البشر.

– العماد الأصفهاني–

إهـــداء

أهدي هذا العمل المتواضع إلى:

- ✓ الوالدين الكريمين اللَّذَيْنِ ساعداني بنصائحهما، ودعواتهما لي بالنجاح، والتوفيق طيلة مشواري الدِّراسي، والجامعي.
- ✓ كلِّ إخوتي، وأخواتي، كُلٌّ واحد باسمه.
- ✓ مَنْ رافقني الرِّحلةَ بالعقلِ، والقلبِ، والتَّعبِ: الدُّكتور عبد القادر عيساوي.
- ✓ كلِّ من علَّمني حرفاً طيلة مشواري الدِّراسي، والجامعي.
- ✓ كلِّ من جعل العلم نِبراساً، وقِبْلَةً، وشمعةً نيِّرةً في دروب طالبيه.
- ✓ كلِّ الطَّيِّبين الصَّابرين على إخراج عملي في صورته النِّهائيَّة.
- ✓ إلى كلِّ هؤلاء أهدي هذا العمل، (عرفاناً، وتقديراً).

حسين سريدي

شكر وعرفان

الحمد لله الذي بنعمته تتمُّ الصالحات، وبنوره تنْجلي الظُّلمات، وبتوفيقه تُنال الطُّموحات، وبإعانته تَسْهُلُ الصُّعوبات...

الشكر موصولٌ إلى من كان لهم فضلٌ على عملنا، أوَّلهم الأستاذ المشرف الدكتور عبد القادر عيساوي، الذي لم يبخل علينا بملاحظاته، وتوجيهاته، جعل الله هذا العمل في سجِّل حسناتِهِ.

كما أشكر بالمناسبة كلَّ من فتح لي مكتبته الخاصة، أو مدَّني بمراجع، أو أرشدني إلى أخرى. وأخص بالذِّكر:

✓ الأساتذة (بلحاج كاملي، عبد القادر قندسي، محمد بلوحي، عبد القادر مبارك، رضا مغربي، أمينة غالي،...).

✓ جزيل الشُّكر إلى طاقم مكتبة الكلية، خاصة الثُّنائي المتألِّق (زواوي ويوسف)،كما نتوجُّه بالشُّكر إلى لجنة المناقشة على تجشُّمهم عناءَ القراءة، والفحص، في تتبُّع الهناتِ، والنَّقائص...

✓ للجميع الشكر والمحبة (أساتذة، زملاء، وطلبة...).

مُقدّمة:

مقدِّمة:

يعدُّ ولوج عالم النص صورة شفافة، كاشفة عن التقاء الذَّات المبدعة بالمؤثِّرات الوجدانيَّة المشحونة بمضامين انفعاليَّة، وفكريَّة، وعاطفيَّة، تؤكِّد على اختلاف الباحثين في دراستهم لشعريَّة النص. فمنهم من قال بالإيجاز، وعدم الإسْهاب في الكلام؛ لتتَّضح المقاصد والغايات، ومنهم من قال بالتَّحكُّم في براعة النَّسج الكفيل بإبراز الأسرار الدَّفينة في ذات المبدع، ومنهم من قال بالاحتراز من التَّنافر بين المعنيين من خلال التَّعبير، ومنهم من قال بتلطيف المعاني وتهذيب الألفاظ، واللِّسان.

وانتهى بهم الأمر إلى الوقوف عند اتجّاهات عديدة تنهض بالشِّعريَّة، لتجعلها عالماً منفتحاً على معايير تضمن خلود بنية النص، بالوقوف على مُكنات الفرضيات المحتملة، وتفسيرها، وتأويلها؛ لتصل إلى صفوة الإنتاج الأدبي.

تعمل اللُّغة الشعريَّة على الزيادة في زينة الألفاظ، والعبارات؛ بمنحها أبعاداً شعريّة موافقة لجو العمل الإبداعي، وهو ما يقتضي النظر إلى النُّصوص انطلاقاً من مناهج، وأدوات إجرائيَّة تَنْبني على التطلُّع إلى اتخاذ العِلميَّة عينةً، ومعياراً، وركيزة في التَّحليل الذي يفرض على صاحبه تحديد المعالم الرئيسيَّة التي تمنح الدِّراسة مرجعيَّة فكرية تحدِّد أطراف النص.

يرتبط المعجم الشّعري بتجربة الشَّاعر، ورؤيته التي تجسّد طريقة تفكيره، ووعيه؛ لأنَّ العامل الأساسي فيه يرتكز على معرفة المنابت التي تبني سورَ السّمات الأسلوبيَّة للنَّص، ومن هذا المنطلق تقع عين النَّقد على تتبُّع معجم شاعرٍ ما، بالنظر إلى شيوع ألفاظٍ في قصائده دون غيرها، بالإضافة إلى التَّطلُّع إلى رصد الدّلالات المراد التَّعبير عنها، ومن أهم الجوانب التي تتوقَّف عندها دراسة المعجم الشّعري: مدى غناه مِن فقره، تنوُّعُه مِنْ رتابَتِه؛ أمَّا ثراءه فيهدف إلى رصد دلالة واضحة مبنيّة على سعة الاطِّلاع، وكثافة المعجم اللُّغوي الكاشف عن الملكة اللُّغوية.

تلعب المقاربة الأسلوبيَّة دوراً في التَّعامل مع النص كنسقٍ مركب يُحدِّد أنسجة خلاياه؛ بغرض الوصول إلى طرائق الشاعر، أو الأديب في الإجراءات المنهاجيَّة، ومن ثمة الكشف عن النهضة القاضيَّة بإبداع التركيب، ودلالاته، إذْ تعدُّ الدِّقة الإيحائيَّة خطوة جادة في تحديد النَّشوة الجماليَّة.

وما دَفعنا لاختيار الموضوع هو إهمال، وتهميش شعر البوصيري من زاوية الدِّراسات النسقيَّة، على الرغم من توفُّره على ظواهر أسلوبيَّة في منتهى الجماليَّة، بالإضافة إلى معرفة إمكانيَّة توخِّي الأحكام المعياريَّة، والتذوقيَّة في التحليل الأدبي، وما مدى موافقة تلك المنهجيَّة الصارمة في مقاربة البردة البوصيريَّة.

حظِي نصُّ البردة البوصيريَّة باهتمام بالغ من قبل الدَّارسين، إذْ ظهرت دراسات لغويَّة استعرضَتْ أهم جوانبها، فمنها ما جاء بين طيات المصادر، ومنها ما جاء على شكل جزء من صفحاتها، وأهم تلك الدّراسات:

– قراءة أسلوبيَّة في بردة "البوصيري" لِـ: "عبد السلام المسدي".

– قراءة أسلوبيَّة في بردة "البوصيري" لِـ: "طاهر حمروني".

وينطلق المعْبر الذي سلكْناه من جملةٍ من **الإشكالات**، أهمها:

– هل يمكن تطبيق مناهج النقد الحداثي – ومنها الأسلوبيَّة بعدِّها رافداً من روافده – على نص البردة البوصيريَّة؟.

– هل أنَّ التركيز على المضامين السيكولوجيَّة، والحُمولات النَّفسيَّة لنص "البوصيري" كافٍ للحكم على شعريته؟.

– هل يمكن التَّعايش بين اللُّغة الشِّعريَّة، والمقاربة الأسلوبيَّة في ضوء معطياتٍ نصيَّةٍ حداثيَّةٍ، أَمْ أنَّ ذلك ضربٌ من التَّيه، وخبطَ عشواءَ لا تدري ما الطريق الصحيح؟.

– إذا كانت الشِّعريَّة تسعى إلى بلوغ أعلى مراتب الخلق الجمالي، فهل هذا يعني أنَّها تسعى إلى قيام اتِّجاه تخييلي في الفن الإبداعي؟.

– هلْ ينحصر المعجم الشِّعري في تتبُّع جملة السِّمات الفنيَّة، والأسلوبيَّة التي يتفرَّدُ بها النَّص الشّعري عنْ سواه؟.

– ما علاقةُ المعجم الشّعري بمستويات المقاربة الأُسلوبيَّة؟، هلْ يوجدُ بينَهُ، وبينها تداخلٌ؟.

– إذا كان المعجم الشّعري يقف وقفةَ تقديس للألفاظ الشّعريَّة، واختيار المناسب منها، فَمَا أهميته في شعريَّة اللُّغة القائمة على الابتكار؟.

– هلْ كانتِ المدوَّنة الشّعريَّة البوصيريَّة المواتيَّة لسياق المعجم الشّعري تُربةً خصبةً لمفرداتٍ متناميَّة الجماليَّة، والتَّصوير المشكِّل لشعريَّة الخلق، والإبداع؟.

تطلَّب منَّا منهجُ البحث أنْ نُوزِّع الدِّراسة على **مُقدمة، فمدخل، وثلاثة فصول رئيسيَّة بَاشَرنَاها بخاتمة،** عرضْنا فيها أهم النتائج، بالإضافة إلى ثلاثة ملاحق أفردْنا الأوَّل منها للحديث عن السَّيرة الذَّاتيَّة للبوصيري.

أمَّا الفصل الأوَّل عنْوناه بالجذور المعرفيَّة للشِّعريَّة، إذْ ركزنا على نشأة الشِّعريَّة، وتطوُّرها في المبحث الأوّل، ورؤية النّقاد الغربيين والعرب فيها من خلال المبحثين الثَّاني، والثَّالث على التَّرتيب.

والفصل الثَّاني خصَّصناه للأسس المعرفيَّة للشعريَّة واتجاهاتها، حيث تعرَّضنا للمرتكزات المعرفيَّة والتَّاريخيَّة للشّعريَّة في المبحث الأوَّل، مروراً إلى الحديث عن اللُّغة الشعريَّة، والمعجم الشّعري في المبحث الثاني، وُصولاً إلى المبحث الثَّالث المتضمن مناحي الشّعريَّة الحديثة. وبعد ذلك أفْرَدْنا الفصل الثَّالث للمقاربة الأسلوبيَّة، بالحديث عنْ مفهوم الأسلوب والأسلوبيَّة في المبحث الأوَّل، ثم التطرُّق إلى اتِّجاهات الأسلوبيَّة في المبحث الثَّاني، وختمنا الدّراسة بمقاربة أسلوبية لبردة البوصيري بالتركيز على بعض الأبيات التي عملت على رصد المعجم الشعري وفق مستويات التَّحليل: (التركيبي، والصَّوتي، والدَّلالي).

وفي خضم ذلك وجدنا ضالتَنَا في **المنهج الوصفي التَّحليلي**؛ لما له من أهمية في الوقوف على أهم مستويات القراءة، التي تصف الظاهرة الأسلوبيَّة، وتحلِّل جزئياتها؛ بغرض الوصول إلى عملياتها الإبلاغيَّة، ودلالاتها، وجماليتها.

واعتمدنا من خلال ذلك على **مصادر ومراجع**، تبعاً لمعطيات البحث ومتطلباته. منها:

– شعرية القصيدة الثوريَّة في اللَّهب المقدَّس، لِـ: "نوارة ولد أحمد".

– المعجميَّة بين النَّظريَّة والتَّطبيق، لِـ: "علي القاسمي".

- اِتجاهات الشِّعريَّة الحديثة، لِ: "يوسف إسكندر".

- الأسلوبيَّة وتحليل الخطاب، لِ: "نور الدين السد".

- إظهار صدق المودة في شرح البردة، لِ: "محمد بن مرزوق".

وقد جابَهَتنا **صعابٌ** مِنْ بينها: مشقَّة الحصول على أمَّهات المصادر، وقِلَّة الدِّراسات المتعلِّقة بمتن البردة البوصيريَّة، لكن حسْبُنا أَنِ اجتهدنا ما وسعنا في هذا البحث. وما يسعني في الختام إلاَّ أَنْ **أشكر الأستاذ المشرف**: (الدكتور عبد القادر عيساوي) على سعةِ صبرِه، ورجاحةِ عقلِهِ، وتفكيرِهِ في تتبُّع الهنَّاتِ، والعيوبِ.

ونرجو التوفيقَ من الله – سبحانه وتعالى– فإِنْ أصَبْنا فالفضلُ يعود بعده – جلَّ وعلا– إلى الأستاذ المشرف الذي كانَ خيرَ مرشدٍ، ووصيٍّ منذ أَنْ كان البحثُ فكرةً.

حسين سريدي.

سيدي بلعباس يوم 2016/12/31م.

مدْخـــل:

مدخل: في حدود الشِّعريَّة.

تعدُّ الرَّكيزة التي تجعل أيَّ مصطلحٍ نقديٍّ كفيلٍ بالتنقيبِ، والبحثِ، بنايةً كتَبت له مصداقيةً فنِّيَّة فيما أبدعهُ الكتّابُ، والمنظِّرون من جهة، وما سجَّلته أقلامُهم بالدِّراسة، و**التَّمحيص*** من جهة أخرى.

ومن هذا المنطلق يحق للباحث التعرُّف عليه، وعلى جذوره المعرفيَّة، وركائزه التاريخيَّة، وصولاً إلى ما سجلته الحداثة، وما تغذَّت به النصوص الأدبيَّة. ولعلَّ الإقرار بمثل هذه المصطلحات النقديَّة، والخوض في غمارها يعدُّ أهم خطوة جادَّةً في عمليَّة البحث.

فعلى هذا الأساس يعدُّ مصطلح **الشِّعريَّة** من المصطلحات النقديَّة، التي طال عليها الأمد في القديم، وتضاربت حولها المواقف بين مؤيِّدٍ، ومعارض، إلى درجة **توليد**** مصطلحات أخرى تحملُ المفهوم نفسه بالتقريب. وفي مقدمتها: **الأدبيَّة (Littérarité)**، **الإنشائيَّة (Construction)**، **فن الشعر(Art de poésie)**...

فإلى هنا تجدر الإشارة إلى مفاهيم الشعريَّة عند الغرب، والعرب، وإنْ كان هناك تقارب بين المقولات، والإيديولوجيات الفكريَّة...

أ/– الشعريَّة الغربيَّة:

تعدُّ الشِّعريَّة مسلكاً يهدف إلى وضع حد للتَّوازي بين التأويل، والعلم في حقل الدراسة الأدبيَّة، فتسعى إلى معرفة قوانين تنظيم ولادة عمل ما.[1]

---

* **التمحيص**: مصدرُ مَحَّصَ، وتَمْحيصُ الأُسْلوبِ: تَنْقيحُهُ، والاعْتِناءُ بِهِ، ومحَّصَ الكتابَ إذا اختبره، ودرسه بعناية. (محمد بوزواوي، مصطلحات الأدب، دار مدني، د.م، د.ط، 2013، ص 93).

** **التوليد**: هو عملية تكوين وحدات معجمية جديدة، وهو أنْ يستخرج الأديبُ معنى مِنْ معنى أديب تقدَّمَه. (محمد بوزواوي، (م. س)، ص 94).

(1) ينظر، تزفيطان تودوروف، الشِّعريَّة، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 02، 1990، ص23.

إنْ كان التَّأويل يهتم بالأعمال النوعيَّة بغرض استنباط قوانين حاكمة يسير على ركبها المتلقي، فالشِّعريَّة عملية سعيٍ عن نتاج الكلام، بالإضافة إلى المبادئ الجماليَّة التي تنظر في صحيح العمل الأدبي، وزائفه أياًّ كان نوعُه...

وانجرَّ عن هذا المفهوم تواجدُ علاقة اهتدى إليها **تودوروف** (**Todorov**) منطلقاً من مبدإ كون الشعريَّة تربطها بالتأويل علاقةُ تكامل.[1]

يعود سبب التَّكامل بين الشِّعريَّة، والتَّأويل إلى أنَّ المؤوِّل انطلق من خلفيات، ومرجعيات تعتمد على **الرتابة** *؛ لتأويل العمل الفني بالعقل، وهو ما يتِم من خلاله التوصُّل إلى الظروف التي حملتِ المبدع على الإبداع؛ بهدف معرفة اللَّبِنات الفعليَّة، التي دفعته إلى حشد قدراته الخياليَّة.

وبالمقابل تتَّخذ الشِّعرية من ماهيتها **هِرمسيَّة*** (**industrie**)؛ من مبدإ كونها محصلة قوى كامنة في الخرافات والأساطير؛ إذ ترى "**جيرار جنيت**" (**Girard Djenitte**) « أنّ على الشعرية ألا تقتصر اهتمامها على الموجود فقط، بل عليها النظر إلى أعمال غير موجودة. » [2]

تهدف الشِّعريَّة- من خلال خصوصية موضوعها: علم الأدب- إلى التميُّز عن الممارسة التطبيقيَّة القائمة في اللِّسانيات، التي تختَّص باللُّغة، ومدلولاتها، وعن البلاغة التي تعالج أنواع الخطاب.[3]

لا تقف الشِّعرية عند حدود البحث في مستويات اللُّغة؛ بغية الوصول إلى الأصول المشتركة، ولا عن أشكال الخطابات، لاسيما الأدبي منها، بل أنَّ الأمر يتعلق بكونها تنظر في كيفية تقطيع

---

(1) ينظر، تزفيطان تودوروف، الشِّعريَّة، (م. س)، ص 24.

* **هِرْمسيَّة**: استخدم المصطلح في الأدب دلالة على كلِّ غموض، أو إبهام، يحتفظ الأديب بسرِّه. (محمد بوزواوي، (م. س)، ص 285).

(2) بنان قسطنطين، مفهومات في بنية النص، تر: وائل بركات، دار معد، سوريا، ط 01، 1996، ص34.

(3) ينظر، بنان قسطنطين، (م. ن)، ص 35.

العمـل الأدبي إلى وحـدات لغويَّـة؛ بـدليل أنَّـه (**العمــل الأدبــي**) نظـامٌ، وعناصـره تمتلـك قيمـة وظيفية.بالإضافة إلى كونها تبحث في مظاهر التَّاريخ، حتى ولَّى الشاعر مجرَّد همزة وصل بين ما تمليه عليه ذاته، وتلك الأعاجيب المنطلقة من الماورائيات.

عرَّف **رومان جاكوبسون** (**Romane jakobson**) الشِّعرية تعريفاً موجزاً- على حدِّ تعبيره – هيَّ الدِّراسة اللّسانية للوظيفة الشِّعرية، في سياق الرسائل اللفظيَّة عامة، وفي الشعر خاصة.[1]

لا تختصُّ الشِّعريَّة بالشعر فقط، وإنما يعدُّ محورها الرئيسي الذي اهتدى إليه المنظرُّون أوَّل وهلة. هذا من جهة، ومن جهة أخرى لم يكن الشِّعر وحده لبُّ الشعريَّة؛ باعتبار أنَّ البعض منه لا يخضع للدِّراسة العلميَّة، التي تبرز من خلالها قوانين العمل الإنشائي، أو الأدبيَّة.

«la poesie descriptive ou encore fait passer dans les choses la violence purement linguistique, en motivant la succession temporelle narrative par une succession temp- orelle reelle, c ’est-a-dire en decrivant l’objet a mesure que celui-ci apparait, l’habit, a mesure qu’on le met, etc.»[1]

كانت الشِّعريَّة الغربيَّة تطمح إلى كسب اتفاق متين بينها، وبين الأدبيَّة، والإنشائيَّة، مع العناية بالرَّصانة، والانسياق معها من غير إهمال دور المبنى الشّعري، وما يحيل إليه في الواقع الحسِّي، المعبِّر عن تجربة الشاعر الكشفيَّة، حيث يستعير الشاعرُ من خلال معالجة الإبداع تقنيات السرد، الكفيلة بتجاوز توقعات الذّات، ومن ثمة معرفة جوانب المفارقة الحاصلة بينها، وبين أعراف النقد المعاصر.

---

(1) ينظر، حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، د.ط، 1994، ص 136.

(1) Roman Jakobson, huit questions de poetique,s.ed, New York,s.edt, 1910, p 20.

ب/- الشِّعريَّة العربيَّة:

اقترنت الشِّعريَّة عند العرب بقواعد متباينة مقرونة بتعدُّد حقول الاستعمال؛ تبعاً لاختلاف المنطلقات الفكريَّة، والأسُس المرجعيَّة، وهذا لا ينْفي وجود عوامل مشتركة تظهر من خلال الاهتمام ببنية النص، وسماته.

ومن هذا المنطلق دَأَبَ النقد القديم على استخدام مصطلحات منها: عمل الشعر، صناعة الشِّعر، ولبعضِ النُّقاد عناوين فصول تحمل أحد الاستعمالين...

يرى **ابن سلام الجُمحي (ت 231هـ)** أنَّ: « للشِّعر صناعةٌ، وثقافةٌ يعرفها أهل العلم (...) منها ما تثقفُه الأذن، ومنها ما تثقفُه اليد، ومنها ما يثقفُه اللِّسان ».[1]

يتضح من خلال قول **ابن سلام** أنَّ الشِّعر يسمو بكونه صناعة، من غير تكلُّف، أو خروجٍ إلى مباهاةٍ فيها، بل أنَّ الأمر يعود إلى الذَّوق الفنيِّ، وقدرة الشاعر عليه من خلال حماسته اللغويَّة، **والشِّعريَّة** ...

واستمر تبلور **الشِّعريَّة** كمفهوم إجرائي احتكم إليه الناقد وفق معايير فنيَّة كانت محل ثورته على الإبداع، إذْ يقول **الجاحظ (ت 255 هـ)**- على حدِّ تعبيره-: تكمنُ الشِّعريَّة في إقامة الوزن اللاَّئق، وتخيُّر اللَّفظ، وسهولة المخرج (...)؛ لأنَّ الشعر صناعة، وضرب من النَّسج، وجنس من التصوير.[2]

تكمن الشِّعريَّة في التفاوت في النسج الشِّعري، وصقله، كما يُفترض بالشاعر اختيار لغة لها صلة وثيقة بالموضوع؛ ليوحي بأفكاره، وإحساساته، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإنَّ إقامة

---

(1) محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، تح: محمود شاكر، المؤسسة السعودية، مصر، د.ط، د.ت، ص 51.

(2) ينظر، الجاحظ، الحيوان، تح: عبد السلام محمد هارون، ج/03، مكتبة الأسرة من عيون التراث، مصر، د.ط، 2004، ص131.

الوزن، وسهولة المخرج ثنائيةٌ مردُّها إلى الطَّبع؛ إذِ يفوق الشاعر المطبوع المتكلِّف في الجمال الأدبي، والفني.

وبالموازاة مع نظرة **الجاحظ** تكثر الرُّؤى، وتتعدَّد النَّظريات، حتى أصبح الناقد يُؤْثر رأياً على سابقه، أو لاحقِه؛ لوجود أسس نظريَّة، قوامُها خفة الأسلوب، وانسجام الكلام.

يرى **ابن طباطبا العلوي** (**ت322** هـ) أن الشِّعر: « كلام منظوم بَانَ عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم ».[1]

يتمثّل دافع **ابن طباطبا** لهذه الفكرة في أنَّ النثر فنٌّ يعمدُ صاحبه إلى الاسترسال، والإنشائية، اللَّذان هما سمتان من سمات التأثير العاطفي، على خلاف الشعر، إذْ أنَّه فنٌّ وجداني أساسه العقل، وجودة القريحة، وتهذيب الألفاظ، ومن ثَمَّ يكتب للعمل الشّعري الخلود.

يرى **قدامة بن جعفر** (**ت337** هـ) أنَّ الشعر: كلام موزون مقفى يدل على معنى، يحمل دلالات شتّى.[2]

الشعر هو كل ما يتقيَّد بوزنٍ، أو قافيةٍ، حتى وإنْ كان قرآناً، أو حديثاً، بيدَ أنَّ هذا التعريف يستثني الشِّعر التعليمي؛ بحكم تضمُّنه علماً من العلوم، وخلوّه من العاطفة، والخيال، اللَّذان هما عنصران من عناصر الأدب.

وبعد ذلك راح **ابن رشيق القيرواني** (**ت 463** هـ)، ينظر للشعريَّة من منظور**قدامة بن جعفر** إذ يقول – على حد تعبيره –: حدُّ الشِّعر يكمن في اللَّفظ، والوزن، والمعنى، والقافية.[3]

مزَجَ **ابن رشيق** بين الوزن، والقافية، وبين اللفظ، ومعناه من خلال حديثه عن الشعريةَّ؛ ليكون الكلُّ كالعِهن الذي لا يتأتى إلاَّ بجمالية النَّسج، وبراعة اصطناعه إذِ يتشكَّل المعنى من داخل

---

(1) ابن طباطبا، عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط01، 1982، ص 09.

(2) ينظر، قدامة بن جعفر، الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ط. د.ت، ص 53.

(3) ينظر، ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، دار صادر، بيروت، ط01، 2003، ص 107.

النص في إطار العلاقات، والتراكيب النحويَّة، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإنَّه لا يبرز إلاَّ من خلال محاورةٍ تداخليَّة بين النص، والقارئ وإنِ اختلفت الآفاق، والتَّوقُّعات.

وما هو جدير بالذكر أنَّه لم يكن يتبين ما يعنيه الناقد الأدبي القديم بلفظ **صناعة**، وإنْ تعدد استعمال المصطلح، حتى أصبح بالضرورة توسيع المفهوم، وإعطاءه صبغة أكثر دقة؛ **لأنَّ حازم القرطاجني (ت 684هـ)** من خلال اعتنائه بنظرية اللَّفظ، والمعنى، أسَّس نظرياتٍ؛ ليستدل على ورودها في الشعر.

يقول **القرطاجني**: « إنَّ المعاني هي الصُّور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان، (...) فصار للمعنى وجودٌ آخر من جهة دلالة الألفاظ ». [1]

يُعدُّ المعنى، صورة حاصلة في اللَّفظ، وإلاَّ أصبح لا يُسمن، ولا يُغني من بلاغةٍ كامنة فيه (**اللفظ**)، إذْ أنَّ التمعُّن في التماس التَّأويل الموصل إلى الرأي الصحيح لا يُنكر دوره في هذا التّوجُّه، كما أنَّ الاستئناس بقرائن الألفاظ يعدُّ غاية في أهمية المعنى، وصحَّته.

يكاد يكون مصطلح الشعريَّة منغلقاً عن الفُهُوم، والمَلَكات الخاصة؛ ذلك راجع إلى أنَّ الصناعة تتجلى وراء التحكُّم في وسائل التعبير، وطرائق الأداء المختلفة، التي تدخل في جوهر العمل الأدبي، فضلاً عن الموهبة التي تسمو بالنَّماء، وتبلوُر التَّجارب الإنسانية، إذْ تتجسد بالصنعة التعبيريَّة، وثبات القيم الجماليَّة ليظهر المعنى الذي كان دفيناً في الإيحاء المغذِّي لطبع الشاعر، ونزعته الفنيَّة.

ومن زاوية أخرى انتهج **أدونيس** نهجاً مخالفاً للسبَّاقين في عهده؛ بحكم وجود التشويش، والاضطراب حال تقنين أصول الشعريَّة كمصطلح نقديٍّ سلك من خلاله أساليب، وطرق إدراك مبادئ القيادة الإبداعية، حتى مَازَجَ، وزَاوَجَ بين العقل، والفلسفة، والفكر في نظرته لتحليل الإبداع.

---

(1) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ،ط03، 1986، ص 18.

يقول أدونيس في حديثه عن أفق المعرفة الشعريّة: « ترى أنَّ النفس إذا لم تعرف تمَامَ المقصود من الكلام، تشوَّقت إلى تمامِه، ولو عرفت تمامَه، لبطُلَ التَّشوُّق إلى تحصيل الكمال، فالغاية ممَّا نعلمه أن يبعث فينا الشوق إلى ما لا نعلمه ». (1)

على المتطلِّع في آفاق النصِّ الشعري أن يتمتع بخيالٍ، وحسٍّ مرهف بجملة المعارف التي تكمِّل إحداها الأخرى، ويتأتَّى ذلك بالتَّفتح على الواقع العقلي، إذ تظهر بيِّنات المعرفة الشِّعريّة بمحاولة تشخيص توجُّه معين، وفكِّ شفراته باعتماد العمق الفكري.

وعلى هامش هذه النظرة أقرَّ **أدونيس** بحكم فنيٍّ يرتكز على انفعاله، وذوقه الميَّال إلى إبراز صورة المعنى المجردة، فيقول: « هكذا أخذ الشعر يبدو لي أكثر فأكثر، إنَّه الطاقة الأولى التي تتيح للإنسان أن يكسر قيود التِّقنويَّة الحداثويَّة، وعقلانيتها الآليَّة ». (2)

أكَّد **أدونيس** (**Adonis**) على ضرورة النُّفور من تقنيات الحداثة؛ كونها تعزف عن الأصول القديمة المتوارثة عن القوميَّة الإنتاجية، إذْ لا وُجود لجديدٍ مبتكر عَنْ عمق التاريخ الموروث، كما أنَّ العقلانيَّة الآلية تحيل إلى التردُّد أحياناً، وعدم التركيز في الإبداع، وهو ما يرمي إلى غياب، واضمحلال الطاقات الشّعريَّة.

---

(1) أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط02، 1989، ص 76.

(2) أدونيس، (م. ن)، ص 106.

الفصل 01:

الجذور المعرفيّة للشعريّة.

المبحث الأوَّل: نشأة الشِّعريَّة وتطوُّرها.

يعد كتاب فن الشعر **لأرسطو** (**Arristou**) (**ت322 ق.م**) أوَّل مصنف تولَّد من خلاله مصطلح الشعريَّة، بل«صار يؤصِّل لمنهج يسير عليه النُّقاد في معالجة الأدب، وقضاياه».[1]

لكن، **ما الدليل على كون هذا المصنف سبيلاً لمعالجة القضايا الأدبيَّة؟**.

قيمَّ أرسطو **المحاكاة** على أنَّها مجرد استجابات لدوافع نفسيَّة، تهدف إلى كون العقل عاجزاً عن بلوغ المعرفة خصوصاً ما تعلق بالماورائيات، ومن ثمة كان لزاماً على المبدع الإيمان بأنَّ الفن يؤدي وظيفته بنفسه؛ بدليل أنَّه ضرب من الإبداع.

وعليه فإن الاستجابة عند **أرسطو**:«جزء أساسي من بنية العمل الأدبي؛ لأن الأصل في وظيفة الفن هي تحقيق الاستجابة لدى المتلقي من خلال تمكين المعنى الأدبي لديه بواسطة عمل الاستجابة ».[2]

يولد من رحم الِاستجابة كلٌّ التزام فني يعايش من خلاله القارئ التجربة، ومن ثمة يشارك في صنع المعنى، ليتحول النص بعد ذلك إلى فوهة بركان تنْصهر منها توقعاتٌ تُفضي إلى كونه (النص) حياً، ومستحوذاً على عقل القارئ، باعتباره يملك انفتاحاً بفعل الحداثة، وملكة تتجاوب مع الأثر الإبداعي.

انصب النقد القديم على الأدب بشقيه: شعراً ونثراً، إذْ كان الناقد مصوِّراً، وموجِّهاً، الأمر الذي دفع به إلى البحث في أسس النظريات، وميلادها. ومن ثمة يتسنى له التعرُّف على الإشكالات، والتداخلات المعرفيَّة، والمنهاجيَّة، التي لطالما أبرزت النُّقلة الأساسيَّة، والجوهر النوعي للكتابة.

---

(1) أمحمد العماري، مفهوم الشعرية واتجاهاتها، مجلة الحكمة، كنوز الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، ع: 06،2011، ص46.

(2) عبد القادر عبو، فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة- بحث في آلية تلقي الشعر الحداثي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2007، ص60.

«إن حديث **أرسطو** عن الشعر والنثر- برغم عدم وجود مصطلح يدل عليهما في عصره- يهدف من خلاله إلى توضيح قوانين الفن الذي يعتمد على اللُّغة (...)، فحاول البحث في ماهية أواعِ الأدب برغم اختلافها عن بعضها البعض في بعض الخصائص، واجتماعها تحت مظلَّة واحدة، وهي **أداة المحاكاة**، ونقصد بذلك اللُّغة »[1].

الفن الذي عَمَدَ إليه **أرسطو** محاولة إحساس جمالي ينفر أحياناً من الاعتبارات التي تحيد عن الأخلاق؛ بدليل أنَّها تتصف بالقطعيَّة، والجمود، على خلاف الفن الذي يعتبر خلقاً مستمراً. مما يحيل إلى أنَّه يسير في ركب الأمور النسبيَّة المتغيّرة، أما المحاكاة التي أشار إليها تعد وسيلة لتشكيل الجماليَّة؛ بدليل أنَّ المبدع يمتلك الحرية في تشكيل الواقع الذي يتعامل معه.

اتجهت اهتمامات **أرسطو** نحو الفن، وماهيته،كالشعر، والنثر، أو ما نسميه علم الأدب، وحتى دراساته انصبَّت حول ماهية الأدب أكثر من كيفية إنتاجه، وهذا على عكس ما ذهب إليه **أفلاطون** (**Platon**) (**ت 347 ق.م**) حينما اهتم بتأثير نفسية الأديب على الإبداع الفني.[2]

اعتمد **أرسطو** في دراسته للفن على **ما سمَّاه بالأدب** متخذاً إياه وسيلة للجمع بين أفانينَ من القول، وحسن حبكها حتى ولَّت مهنة أكثر منها صناعة، أو تأليفاً.في حين ينظر **أفلاطون** في نفسية الأديب؛ بزعم كون ذلك دافعاً لتطوير القراءة المغلقة التي تتولّد منها المعياريَّة في الحكم، بالإضافة إلى التطلُّع إلى نظريات علميَّة دافعها سبر الأغوار، وكشف المجهول.

---

(1) أمحمد العماري، (م. س)، ص47.

(2) ينظر، (م. ن)، ص 48.

« (...) **أرسطو** كان سباقاً للبحث عن الشعريَّة من خلال الفنون التي كانت في عصره، ولعل ذلك ما يظهر من خلال المقارنات (...) بين الشعر، وبقية أصول المعرفة الأخرى كتفريقه بين الشعر، والتاريخ (...) الشعر بوصفه **تمثيل المثل الأعلى**، وبين التاريخ بوصفه **تصوير الأحداث الواقعة**».[1]

الشّعر باعتباره مثلاً أعلى راجع ذلك إلى كونه يفرض على صاحبه التحلِّي بملكة البنى المرفولوجيَّة، والتريُّث في عرض الظاهرة مستوحاة من الواقع، بالإضافة إلى تهذيب الألفاظ؛ بحكم أن المعنى يتمَوْقع حيث إنَّ الاستجابة، ودوافعها كامنة في صميم منطق، ومعرفة المتلقي.

« يتضح جلياً تحديد مفهوم فن الشعر على نحو ما قدمه أرسطو (...)، هو أنَّ فن الشعر يقوم على **دراسة المحاكاة، ودراسة الِانسجام والإيقاع**؛ أي مجموع القوانين التي تُهيمن على التأليف الشِّعري، وهو المفهوم الذي يمكن مقابلته بمفهوم الشعرية المتداول اليوم ».[2]

أضاف **أرسطو** إلى مفهوم الشِّعريَّة دقة تتأسَّس وفق قالب التَّكامل بين الانسجام الفنِّي، والنبرات الصوتيَّة، التي تُخْلَق من تَتَالي الوحدات اللُّغويَّة، وتوافقها مع وقع جمالية الصوت، ومدى انقطاعه، أو اضمحلاله حيال انفعال الشاعر مع التجربة المعيشة. وبالتالي توفر عنصر **النغم** (**Mélodie**) في أحشاء النص الأدبي، أما المحاكاة فتفقد قيمتها، ومتعتها إنْ هي أصبحت بعيدة عن الوظيفة الحقيقيَّة للفن.

«ولم يُبْقِ **أرسطو** عن الشِّعر كونه محاكاة (...)، ونَفَى أنْ تكون بمعنى التقليد. فالشعر عنده محاكاة للواقع؛ بمعنى الإضافة إليه (...) الشَّاعر المسرحي يحاكي الأشخاص في الواقع فإمَّا أن يصوِّرهم أفضل ممَّا هم عليه في الواقع (...)، وإما أَنْ يصوِّرهم بأسوإِ ممَّا هم عليه في الواقع».[3]

يزيد مفهوم المحاكاة وضوحاً باعتبارها تسمو إلى درجة كونها ليست صوراً فوتوغرافيَّة، أو تقليديَّة، بل تعدُّ تصويراً فنياً للواقع، الذي ينفر من المواقف السوداويَّة؛ بحكم كونه يهدف إلى مجافاة

---

(1) أمحمد العماري، (م. س)، ص48.

(2) أمحمد العماري، (م. ن)، ص 49.

(3) شلتاغ عبود شراد، مدخل إلى النقد الأدبي الحديث، دار مجد لاوي، عُمان (الأردن)، ط01، 1998، ص 73.

العوالم الغيبيَّة كالأساطير. **وإلاَّ لماذا اعتُبرت الذَّات الفاعلة مركزاً للإبداع؟، ولماذا كان بعض الشعر يسعى إلى تشخيص ما تنطوي عليه النفس من مثالب،كالحسد والأنانيَّة؟.**

يتضح مدلول الشعريَّة عند **ابن سينا (ت428 هـ)** باعتبارها قوة مؤَّلدة للمحاكاة، والألحان، وهذا المقصود يرتبط بفن الشعر على وجه الخصوص.[1]

تعدُّ هذه القوى الكامنة، والمحصِّلات الإبداعيَّة المتناميَّة الدوافع – بمثابة المحرِّك الذي دفع العرب القدامى إلى الاختلاف في نظرتهم للشعريَّة؛ فمنهم من ربطها بالتلذُّذ بالمحاكاة، ومنهم من ربطها بفن الشعر، أو تفضيل جيِّده على رديئه.

وإلى جانب قضية المحاكاة، والألحان التي ارتبطت بفن الشعر اقترن البحث في الشِّعريَّة بالتركيز على الخطاب الشِّعري، أو الخطاب الأدبي، حيث يرى **حازم القرطاجني (ت 684 هـ)** أنَّ الشِّعريَّة في الشعر نظمٌ، أي لفظٌ كيف اتَّفق نظمه، وتضمينه.[2]

يشترط في شعرية الشعر ارتباط المعنى باللُّغة؛ إذِ يتشكل المعنى من داخل النص في فحوى العلاقات، والتراكيب أيًّا كان مردُّها، كما يزيد دوره وضوحاً حال اتفاق اللَّفظ معه، وموافَقَتِه لقرائنه.

هذا وقد بدأت الشعريَّة العربيَّة في التَّبلور منذ الستينات؛ باعتبارها تصف النُّصوص الأدبيَّة، وتكشفُ عن قوانينها الجماليَّة التي تمثل التحاماً بين الأسلوبيَّة، والأدبيَّة.[3]

كيف برزت الشِّعرية العربيَّة في أولى مراحلها، وما الغاية منها؟.

يشير القول إلى كون الشعريَّة العربيَّة نَمت، وبدأت في الظُّهور بوصفها لعالم النص الأدبي.شأنها في ذلك شأن تناسق الألوان للرَّسام، ومن ثمة يتسنى للمبدع الكشف عن الحسن،

---

(1) ينظر، أمحمد العماري، (م. س)، ص 50.

(2) ينظر، حازم القرطاجني، (م. س)، ص28.

(3) ينظر، عبد الله الغذّامي، الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي، جدة، د.ط، 1985، ص18.

والملاحة، ومواطن التَّداخل وصولاً إلى أسباب التَّوصّل إلى فنون القول، والقالب الذي يُفرْغ فيه النِّتاج الأدبي.

والحق أنَّ الشّعريَّة قد ولدت في مطلع النهضة اللِّسانية الحديثة، مع الفكر البنيوي في طوره الشَّكلاني، فاعترف بعض النقاد البنيويين، وعلماء اللِّسانيات **بأحقية السِّيميائية للشعريَّة وفضلها عليها**. [1]

لا تسعى الشِّعرية لأنْ ترقى بنفسها كمنهج له قواعد، وضوابط، وخلفيات، وأدوات إجرائية؛ لذلك اتخذت ضالتها من الفكر البنيوي؛كونه يعتمد على المقاربة، وبالتالي يتعدد المعنى، أما أحقية السِّيميائيَّة عليها تحيل إلى كونها تحمل موضوعاً مجرداً في طياتها هو الأدب ذاته.

« في الوقت الذي كان معتاداً بالنسبة للأدباء التقليديين توجُّه دراساتهم نحو تاريخ الثقافة، أو الحياة الاجتماعيَّة، فإن الشَّكلانيين وجهوها نحو اللِّسانيات، التي كانت تتقدم بوصفها علماً يتداخل مع الشِّعريَّة في مادة دراستها ».[2] **لكن، ما هدف كلُّ طرف من دراسته؟**.

إنْ كان الأدباء يُسقطون دراساتهم على الاهتمام بالشَّكل الفني، الذي يسلِّط الضوء على صور الأشياء الخارجيَّة، ومقابلتها بالمادة المكوِّنة لها، فإنَّ الشَّكلانيين صرفوها نحو اللِّسانيات؛ من ذلك مثلاً ربْط نظريات معينة بواسطة وحدات من النحو، و**الفونولوجيا** (**Phonologie**)، وتعد هذه الأخيرة ضرورة مُلِحة للبحث في جزء من مادة الشِّعريَّة.

وضع الشّكلانيون الروس تصوُّرات، من بينها:

- وضع مقابلة بين اللُّغة الشِّعريَّة، واللُّغة اليوميَّة، وهي منهجية لتأسيس نظرية الشِّعر.

---

(1) ينظر، يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط01، 2008، ص 271.

(2) آن إينو وآخرون، السيميائية – الأصول، القواعد، والمقولات، تر: رشيد بن مالك، دار مجد لاوي، عمان (الأردن)، ط01، 2008، ص145.

– محاولة وضع نظرية في القراءة من التَّقابل بين اللُّغة الشعريَّة، واللُّغة اليوميَّة.[1]

تهدف المقابلة بين اللُّغة الشِّعريَّة، واللُّغة اليوميَّة على وجه الخصوص إلى كون بعض المفردات أكثر دلالة، وأكثر إيضاح للمعنى الشِّعري، أما النظريَّة التي نادواْ بها فتهدف إلى خلق فجوات في النص الذي يقع عليه فعل القراءة، وبالتالي فتح المجال أمام إبراز مواطن الجمال؛ بهدف التوصُّل إلى ثنائية تتحقَّق بالتأويل، والانطلاق من التجربة الحاصلة في الواقع.

أخرَج الشكلانيون الرُّوس الخطاب الشِّعري من المرجعيَّة باختلاف صوَّرها، وأشكالها، حيث اتخذواْ له عالماً مميزاً، حتى ولِجَ النص عندهم بنية ذات نظام، ومنطق.[2]

فالخطاب الشِّعري يسمو بكونه ينفرد ببنية تتعدَّدُ حقول استعمالاتها تبعاً لاختلاف المنطلقات الفكريَّة، والطرائق المنهجيَّة، الأمر الذي يحيل أنَّها ذات نظام يسعى إلى إعادة التركيب، والبناء بعد الكشف عن وُجوهات المنطق وفق أنساق ترمي إلى إبراز سرِّ التفاعل بين النمط التواصلي، والمرجعيات الأوَّليَّة.

"وقد سبق للشاعر **مالارميه** (**Mallarmé**) أَنْ جعل من الشعر نقلاً للأحاسيس، والشُّعور بأشكال لغويَّة. وصياغة هذا الشُّعور هي صياغة واقع جديد يحلم به. إنَّها عمليَّة بمثابة دعوة لتغيير الواقع، وإحياء واقع جديد، لذا سُميت شعريته **بشعرية الابتكار** (**Innovation**) **أو الإيحاء** (**Connotation**) . [1]

يرتقي الشعر إلى مرتبة من النضج؛ بحكم كونه عمليَّة نقل خلَّاقة للأحاسيس؛ فكثيراً من الأعمال الأدبيَّة نجد فيها سمات إبداعيَّة متميزة لكن طابع الشَّاعر فيها خالٍ من الإحساس الذي عُدَّ من دواعي نقل الصور الذِّهنيَّة من الخارج إلى الأعماق؛ بغرض تغيير أوجُهها الحسِّيَّة بكل صدق، وعقلانيَّة.

---

(1) ينظر، نوارة ولد أحمد، شعرية القصيدة الثورية في اللّهب المقدس، دار الأمل، د.م، د.ط، 2008، ص.ص 11.12.

(2) ينظر، (م. ن)، ص13.

(1) ينظر، نوارة ولد أحمد، (م. س)، ص 13.

« إنَّ الحديث عن مصطلح الشعريّة في قراءة **عز الدين إسماعيل** يقود إلى القول إنَّها شعريَّة اِلتحام الشَّكل، والمضمون، (...) فهي شعرية تتشكَّل بالصورة، واللُّغة، والإيقاع ».[2]

ترمي شعريَّة التحام الشكل بالمضمون إلى أنَّ المتعة الجماليَّة للإبداع الشِّعري متحرِّرة من الأفكار الاجتماعيَّة، والإيديولوجيات المذهبيَّة، فينساق الشاعر معها دونما جري وراء غريب، أو مغالاة في الصياغة بل ينبغي إعمال الفكر؛ لعدم الوقوع تحت وابِل المعاني.

وبوجهٍ آخر صرَّح **كمال أبو ديب** بميل الشِّعريَّة إلى اللِّسانيات بالاعتماد على لغة النص من حيث الصوت، والدلالة، وهذا أشبه ما يكون بمفهوم الشعرية لدى **جان كوهن** (**Jean Cohen**)، وذلك بانحرافها عن المعنى، والتركيب.[3]

أشار **كمال أبو ديب** إلى كون الشِّعريَّة تأخذ طابعاً لسانياً؛ من خلال كونها جمعت بين شُتات من وحدات اللُّغة، والنِّظام التواصلي. هذا من جهة، ومن جهة أخرى تم إخضاع العمل الإبداعي إلى التَّحليل الشَّكلي، وإسقاطه على الدِّراسة العلميَّة، ومن ثمة يكتسب صبغة لا نهائيَّة، لذلك خرقت شعريته بنية التوقعات.

أمَّا **عبد الله الغذامي** يشير إلى كون الشِّعرية تتخذ الحداثة سبيلاً لها. فتوصف بكونها مفتوحة،كإمكانية لمعانٍ لم تأتِ من بعد.[1]

وما دامت شعرية **الغذامي** تحاول التوصُّل إلى معانٍ لم تأتِ من قبل، فهي شعريةٌ تحيل إلى التَّساؤل. الأمر الذي بدوره يؤدِّي إلى فتح الآفاق، وتعدُّد القراءات، واتخاذ شحنات معرفيَّة أكثر دقة هدفها الوصول إلى ما أسماه البنيويون: **بالمسكوت عنه**، إذْ لا يستطيع القارئ التوصُّل إلى حدّ تأويلي ينفي سابقه.

---

(2) نوارة ولد أحمد، (م. ن)، ص 28.

(3) ينظر، نوارة ولد أحمد، (م. ن)، ص 29.

(1) ينظر، بشير تاوريريت، الحقيقة الشعريَّة على ضوء المناهج النقديَّة المعاصرة والنظريات الشِّعريَّة – دراسة في الأصول والمفاهيم، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط 01، 2010، ص 349.

أخذت الشعريَّة الحديثة تتجاوز **حيِّز اللُّغة العاديَّة**، وتتعداه إلى حدود الانفتاح، والتَّجاوز، والانزياح، إذْ كانت الشِّعريَّة الغربيَّة في نشأتها متَّصلة بحدود الشعر، والنُّفور من الانغلاق؛ بهدف التريُّث في البحث عن مرجعياته، أمَّا تداخل القوانين فهو محصِّلة لجمالية النصوص.

وأخذت الشِّعريَّة تتطور باتخاذ مصطلحات تزداد دقة بتعدد **المرجعيات والإيديولوجيات المعرفية**، حيث عرفها العرب على نحو أسماء منها: **الشَّاعرية، وشعر الشَّاعر، القول الشِّعري، القول غير الشِّعري، والأقاويل الشِّعريَّة.**[2]

يحيل هذا الشيوع إلى أضرب التفرقة، والاختلاف، الأمر الذي دفع المبدع إلى إعطاء كلٍّ منها صبغة خاصة؛ لمحاولة إيصالها إلى القارئ من خلال التَّمعن في جمالياتها.

ما هدف ورود مصطلح الشعريّة بمصطلحات تُقاربه؟.

وفي خضم هذه المصطلحات ورد مصطلح الشِّعريَّة في بعض المعاجم الفرنسيَّة باسم **البويتيك** (**Poétique**) باعتبارها اِنتقاداً يسمو بتسليط الضوء على عمل الكتابة الشِّعريَّة.[1]

وبالرغم من الدِّقة في المصطلحات وتخصيص لكل منها دلالة تتعدّد الرؤى، والأنظار حولها، ليبقى مصطلح الشِّعريَّة مفهوماً يحمل خلفيات ذات أبعاد غير محدودة.

يمكن القول (...) إنَّ الشِّعريَّة (**Poétique**) علمٌ عام، موضوعه الأدبيَّة، يَرُومُ القيام علماً للأدب، لكن غايته استنباط الخصائص النوعيَّة، والقوانين الداخليَّة للخطاب الأدبي في شموليته الجنسيَّة، والكميَّة. [2]

---

(2) ينظر، مولاي علي بوخاتم، مصطلحات النقد العربي السيماءوي– الإشكالية والأصول والاِمتداد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2005، ص 263.

(1) ينظر، مولاي علي بوخاتم، (م. س)، ص264.

(2) ينظر، يوسف وغليسي، (م. س)، ص 279.

إنْ كانت الشعريَّة علماً عاماً موضوعه الأدبيَّة، فذلك راجع إلى كون هذه الأخيرة تهدف إلى البحث في رسائل التَّواصل الإبلاغيَّة؛ لتقنين القوانين، والأسس التي تظهر بعد نضج التجربة، وتكييف مادتها.

أما **الأدبيَّة «Littérarité» والسِّمات الشِّعريَّة «Poéticite»** فيستويان، ويتوازيان مترادفين موضوعاً للشعرية، مع فارق يسير هو أنَّ المصطلح الثَّاني غالباً ما يقتصر على جنس الشِّعر ليصبح مرادفاً لجمالية النص الشعري، وتضيق دلالته – إذن – عن دلالة الأدبيَّة.[1]

يتضح مفهوم الشِّعريَّة بوجه مغاير من خلال ربطه بالشِّعر، والبحث في خصائصه، حتى يتسنى للمتلقي التأكُّد من كونه شعراً. أما الأدبيَّة فتنفرد بكونها تشمل علم الأدب إلاَّ أنَّها تخرج من حيِّز الشِّعر أحياناً، وهذا لا يعني عدم موافقتها، ووقوعها على الدِّراسات الفكريَّة والنقديَّة.

وبعد ذلك نهجت الشِّعريَّة نهجاً آخر توافرت فيه الدراسات، وتمازجت حتى تم التوصُّل إلى إبراز علاقتها بنظريات أخرى مِن بينها:

1/– الشِّعريَّة – الأدبيَّة، ومنها اعتبرت الأدبيَّة (**Littérarité**) موضوعاً للشِّعريَّة.

2/– الشعريَّة – الأسلوبيَّة.

3/– الشعريَّة – التأويليَّة.

4/– الشعريَّة – اللِّسانيات. [2]

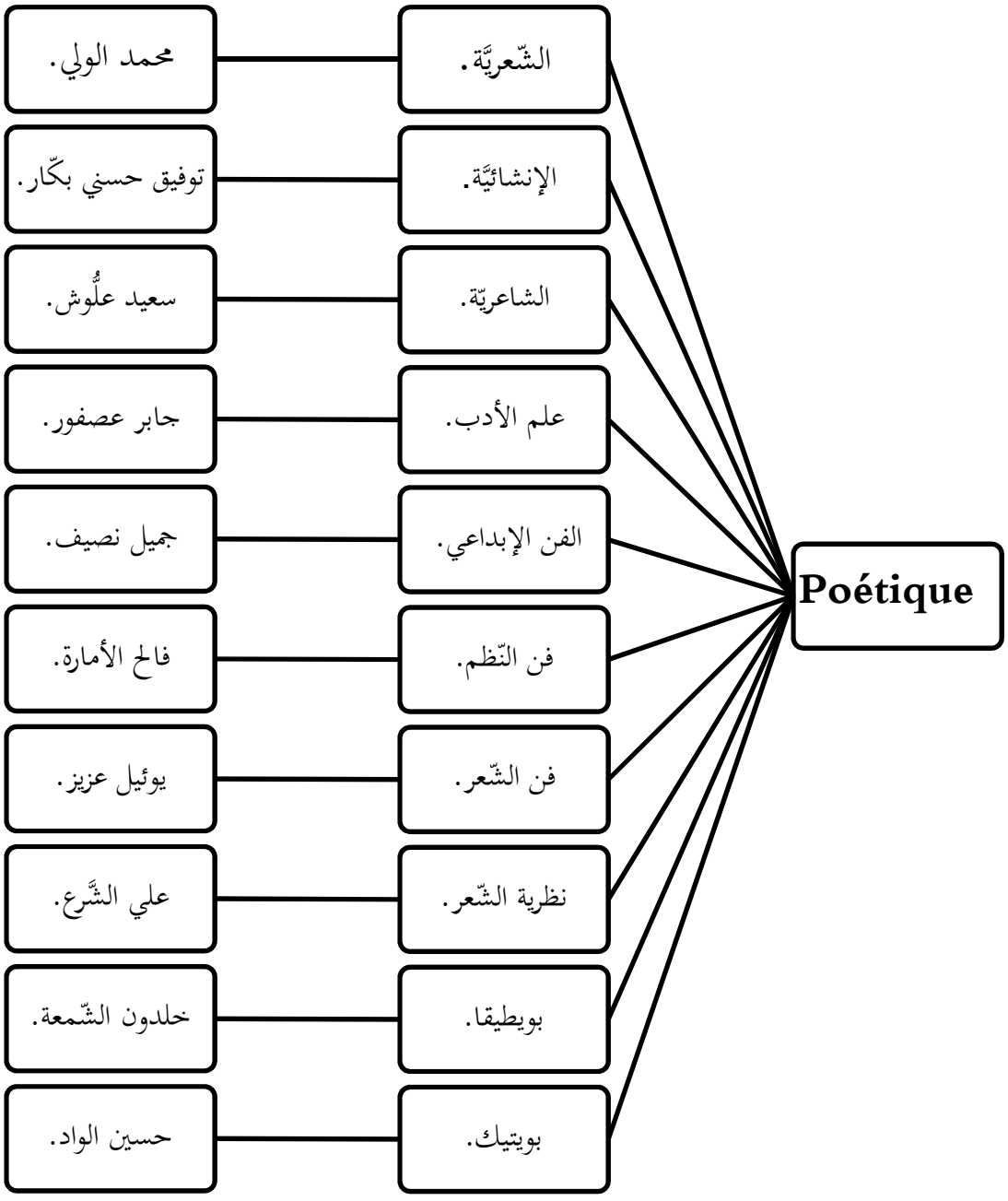
يهدف اتصال الشِّعريَّة بهذه النظريات إلى كون كل منها يؤدي دوره الفعَّال للوصول إلى مفترق طرق يحكمه نظام الأولويَّة، فمن الأدبيَّة يبرز منشأ موضوع الشعريَّة، فالأسلوبيَّة التي من أجلها

---

(1) ينظر، مولاي علي بوخاتم، (م. س)، ص 265.

(2) ينظر، (م. ن) ، ص 266.

يتم البحث في مقوِّمات أسلوب الشاعر، وموضوع لغته، ثم التأويليَّة التي تبرز حدود القيمة الجماليَّة في حال وجود غموض يتخلَّل العمل الشعريّ، وهكذا...



(1)

(1) حسن ناظم، (م. س)، ص18.

يمثّل المخطّط السابق تسميات الشّعرية حسب ما جاء به حسن ناظم، إذْ أنَّ تطورها يعود إلى أصل الكلمة الاشتقاقي المتعلّق بالإبداع الأدبي، الذي يرمز إلى جملة المبادئ الأساسية ذات صلة بالشَّعر. (1)

يُشيرُ المخطّط السابق إلى تطورات الشعريّة بالرجوع إلى معناها الاشتقاقي كمصطلح قائم بذاته، و هذا دليلٌ على تمرُّد الشعريّة عن طبيعة الكلام المعبّرة بصفة خاصة على البيئة التي يعايش المبدع ظروفها، كما أنَّ درجة الجمالية متفاوتةٌ من بيئة إلى أخرى؛ لأنَّ المحاكاة تستدعي براعة الفنان، وإبداعه، أو شاعريته، وأثناء العملية لا يُقرُّ بالحقيقة، بَلْ يمنح اللُّغة بُعْداً فوتوغرافيا لا يناسب منطق المتلقي، أو الجمهور لا مِنْ قريب ولا من بعيد، وبالتَّالي يداعب الوجدان، ويسحر العقول إذْ هو يجعل الرؤية التصويرية متأرجحة بين ثبات شعرية العمل الإبداعي، ورتابته.

تقتضي المحاكاة فراسة الشَّاعر، وحذقة، ومهارته، أو ما يسمى بالشَّاعرية؛ لأن هذه الأخيرة بمثابة المحرك الأساس لشعريَّة النص، أو الخطاب الأدبي،كما أنَّ شاعرية الفنَّان تصنع شعرية فنِّه، إذْ أنَّ الشاعر أساساً لا يُحاكي ما هو كائن، ولكنه يحاكي ما يمكن أنْ يكون، أو ما ينبغي أنْ يكون بالضرورة، أوْ الاحتمال، فإذا حاوَلَ الفنان أنْ يَرْسُمَ منظراً طبيعياً على سبيل المثال يجب عليه ألَّا يتقيد بما يتضمنه ذلك المنظر، بل يحاكيه ويرسمه كأجمل ما يكون، فالطبيعة ناقصة، والفن يُتِمُّ ما فيها.(2)

بالرغم من محاولات النقد الغربي بشأن تمديد ماهية التطور الحق للشعرية إلا أنَّ أُطُره ما تزال ضيقة، فلا وجود لتفاعل نصٍّ إبداعي في غياب الآخر؛ لأنّ النص الجديد قد يُثيرُ قضيةً تفتح الباب على مصراعيه؛ بغية إبراز خصائص، وجمالية النص السابق، ومنه تتولّد نمطية الإبداع التي مردُّها إلى

---

(1) ينظر، صمود حمادي، الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة، الدار التونسية للنشر، تونس، د.ط، 1988، ص176.

(2) ينظر، علي الحمادي، توليد الفكر الإبداعي، دار ابن حزم للطبَّاعة والنشر والتوزيع، بيروت، د.ط، د.ت، ص 17.

المحاكاة، بالإضافة إلى أنَّ غِنى النَّص الإبداعي يتشكَّلُ عبر الإثارة، والجاذبية الفنيتين اللتين هما تحصيل حاصل للذَّة الجماليَّة، والإيجابيَّة.

وهذه الأخيرة تُعدُّ سفينة النَّجاة الحاملة للرؤية الشعريّة، والموقف الشّعري المستحوذ على الأحاسيس المرهفة، وهو ما من شأنه تفعيل النشوة الجمالية المبنية على المهارة الكاشفة عن تداخل صرخة الوجدان، وتشابكها بما يقتضيه العمل الشّعري، بيْد أنَّ عنصر التنوع هو ما يرصدُ شعرية البعد الإيحائي الذي ينتج الدَّلالة، والصّورة الكامنة وراء الموجات العاطفية، والوجدانية التي تحكي بنفسها أسرار الشاعر المعبرة عن درجة وعيه التي تكسب النص شيئاً من الغموض والتبجيل الجمالي.

وبحكم أنَّ العُرف الأدبي مبنيٌّ على دراسة الآثار الإبداعية*، ومن ثمة تفسيرها،وتحليلها، وموازنتها بما يمثلها، أو يُضاهيها حتى يتم الحكم عليها بثبات قيمتها، ودرجة نموها، فَإِنَّ مفهوم الإنشائية دخل حيز الإبداع الأدبي بتبيان مواطن الجمال، والخلق الإبداعي الذي اقترن بمفهوم الشعرية، وهذا ما يدل على أنَّ الإنشائية فاقَتْ الشّعرية في بعض الملامح التي من بينها توخي الموضوعية في التحليل؛ لأنها تتطلَّع إلى معرفة جزئيات، ودقائق الشيء لكن ذلك قدْ يكون مستحيلاً.

هذا وتطمح الإنشائية إلى معرفة مواصفات الكلام الأدبي عامة، إِذْ أنَّ البنية المجردة تتحقق بالرجوع إلى معنى الفن الذي بدوره يسهم في معرفة مجموعة الجوانب الجمالية التي تقود الكاتب، أو الشاعر في عمله الأدبي؛ لأن سمات التعبير لا تتأتى إلَّا بتضافر جملة من القيم المترابطة فيما بينها لتصل في النهاية إلى حصيلة المفارقات بين التراكيب، ومعرفة تنوُّعها، مِنْ رتابتها.

---

* **الأثر الإبداعي**: هو إنتاجٌ صادرٌ عن الذّهن، والموهبة، ومنه الأثر الفنّي الخالد، وهو العمل الذي احتفظ بمكانته مع مرور الزّمن كالمعلَّقات على سبيل المثال. (محمد بوزواوي، مصطلحات الأدب، دار مدني، د.م، د.ط، 2013، ص 09).

تستمدُّ الإنشائية غذاءها الرُّوحي من الشعريّة؛ لأن الشعريَّة تعمل جهدها في خلق نظرية وصفية توضّح توضيحاً كافياً ليس فقط الوصفيات العامة المشتركة، ولكن عليها أَنْ توضّح أيضاً ما يمكن السَّماح به مِنْ هذه الوصفيات – أَنْ تبْقى مع احتفاظها باختلافاتها – ولكنها لن تسمح بتحديد أي وصف مخصَّص في النَّص المحلَّل، وحينئِذٍ ستكون الشّعرية قادرة على تحديد تداخل المقولات التي تعرفها. (1)

الشعرية بحق تكشف عن القوانين الحاكمة على جمالية النص التي تسمح بالقبض على وحدة الأثر الإبداعي، الأمر الذي يبين مواطن التشابه بينها حتى تظهر الإنشائية بدورها جسماً ثائراً يلد خارج حيز تلك الجوانب المتسامية، من أجل تكسير الجمود، وتطويع اللُّغة الشعريَّة الكائنة في عالم المجهول، إلى أَنْ تلِدَ الشعرية توأمين هما: الإنشائية، والخطاب بعدّه معْبَراً تسْلُكُه الشّعرية بالتحليل، والتَّفصيل للوصول إليها.

وبعد ذلك تغيّر مفهوم الشعرية بمفهوم آخر، اصطلح على تسميته بعلم الأدب، إِذْ جاء ذلك بموجب دخول اللَّحن والخطأ، والفساد على أَلْسنة العرب، حيث وضع علماء اللُّغة إجراءات، وتنظيمات حاكمة يقاس عليها اللّسان العربي لمعرفة مدى موافقته للغة العرب، ومن ثمة يرد بالتَّعبير الجميل المستوفي للتجربة الإنسانية وفق أسلوب أدبي يجمع شتاتاً من المشاعر، والأحاسيس، والكلمات، حتى يؤثر في العقول، والوجدان بطريقة ناجحة يستطيع من خلالها تجسيد جوانب العمل الفني التي من بينها **المتعة*** والتأثير.

و هذا إِنْ دلَّ على شيء فإنما يدل على أَنَّ الشعرية لا يمكن وصفها إلَّا بعد أَنْ تتبلور في حيز ذي بنية شاملة متكاملة الأطراف، والأنساق؛ لأنَّها جوهر علائقي يجسد شبكة من المكونات اللُّغوية المبنية على رقي الطرائق الكلامية المميزة لِكُنْه الأدب، ومادته الخام التي تتعانق مراميها وفق قالب شمولي.

---

(1) ينظر، حسن ناظم، (م. س)، ص19.

* **المتعة**: هي عملية تضامن بين النفعية، والجماليَّة التي يتطلَّع من خلالها المبدع إلى معرفة سر جمال الصورة، وشعرية التصوير الذي تحتويه، ومن ثمة تتحقّق قضية التجديد، والابتكار القاضيان بتطور الشعرية. (محمد بوزواوي، (م. س)، ص235).

وهكذا فللشعريات دلالات كما وردت في لغتها الأصلية منها: أنها كل نظرية للأدب، أو الاختيار الذي يقع عليه مؤلف أدبي (**شاعراً كان، أو ناثراً**) وذلك باعتماد طريقة معينة في الكتابة، أو اصطناع أسلوب معين في التعبير، أمَّا موضوعها فهي تهتم بالإحالات، والشفرات المعيارية التي تتخذها مدرسة أدبية مذهباً لها كجملة القواعد الفنية العلمية التي يصبح استخدامها إجبارياً. (1)

هل أنَّ الشعريات حيز ضيق يهتمُّ بالبحث في الخطاب الأدبي، وخصائصه فقط، أمْ أنَّ الأمر مردُّه إلى عوالم أخرى؟.

ساد بين البعض أنَّ الشعريات موضوعها الشعر، والشعر فقط، أي ذلك الجنس الأدبي المعروف لكن تطورات المصطلح جعلته دالاً على الإحساس الجمالي الخاص، الناتج عن القصيدة المرتبطة بالعاطفة، أو الانفعال الشّعري، ثم دَلَّ مصطلح الشعر على كل موضوع خارج عن الأدب، أي كل ما يثير الإحساس كشعر الرّسم، والطبيعة. (2)

(...) لم يتحدَّد موضوع الشعرية بشكل واضح إلَّا في بداية القرن العشرين رغم إشارات القدماء إليها (...)؛ حيث نَصَّ "رومان جاكوبسون" على أنَّ ما يجعل من الأدب أدباً ليس هو الأدب، وإنما الأدبيَّة، وليس الشعر، وإنما الوظيفة الشعرية (...) ومن هنا فإن مهمة الشعرية لا تقتصر على الكشف عن المقولات النقديَّة المنجزة، ولكنها تقوم على ابتكار مقولات جديدة. (3)

تشترك الفنون تحت مطابقة واحدة هي بمثابة الوسيلة التي تؤيد مسار تجربة الفنان، سواءً كان فنه بحتاً، أو خليطاً من فنون أخرى، وهذا ما يدل على أنَّ الشعرية عبر مراحل تطوُّرها تنمي في ذات المبدع شيئاً من الإحساس الجمالي المعروف بالذّوق، والحواس، ومن هذا المنطق اقترن الأدب بالخيال، والابتكار، كما أقترن الإبداع بالتأثير الفنّي للمبدع؛ لأنه مرآةٌ عاكسة لجودة الشعر.

---

(1) ينظر، عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين وإلى أين، ديوان المطبوعات الجامعيَّة الجزائريَّة، الجزائر، د.ط، 1983، ص37.

(2) ينظر، جان كوهن، (م. س)، ص09.

(3) ينظر، مصطفى سويف، الأسس النّفسيَّة للإبداع الفني في الشعر، دار المعارف، القاهرة، ط04، 1981، ص123.

يعدُّ الإبداع الفني عملية عقلية تعتمد على الإلمام بجملة المكامن التي تضيف على المعرفة الآنية شيئاً جديداً؛ لأن الإبداع ضربٌ من الإلهام، ومن ثمة كان الشّاعر بمثابة المجنون، والسّاحر المتميّز، الذي يسطو على العقول بموهبته، وعاطفته، إذْ ينبغي تفعيل المهارة الفنية التي تخرج أحياناً عن جملة الدوافع، والمؤثرات؛ لأن الحاجة الملحة في نفسية الشاعر – على سبيل المثال – ما هي إلا وليدة فكره الإبداعي، وحينما يفكر برسم جوانبها فإنّه المبدع الحقيقي لكن بشرط أَنْ تتوفر الحوافز، والمكافآت، والتقدير؛ لأن ذلك يَشْحَذُ تفكيره ويزكي مشربه الفكري، ومن ثمة تتضامن الدَّوافع من أجل خلق صوّر جديدة، ومبتكرة، بالإضافة إلى السَّعي نحو الأفضل عن طريق تغيير الأفكار، والذّهنيات تبعاً للمواقف، حتى يتفاعل المبدع مع أية لحظة كانت.

وبعد ذلك نحَتِ الشعرية نحو مصطلح فن النظم الذي كان وليد تضافر جملة من الجهود التي من بينها تحقيق تطابق بين اللَّفظ، ومعناه. إِذْ جاء في معجم العين: النّظم نَظْمُك خرزاً بعضه إلى بعض في نظام واحد، وهو في كل شيء حتى قيل: ليس لأمره نظامٌ؛ أي لا تستقيم طريقته. والنّظام: كل خيط ينظم به لؤلؤاً ويقال لثلاثة كواكب من الجوزاء: نظم. [1]

أمَّا في صحاح العربية فقد ورد ما نصُّه: نَظَمْتُ اللُّؤلؤ أي؛ جمعته في السّلك، والتّنظيم مثله، ومنه نَظَمْتُ الشّعر، والنظام: الخيط الذي ينظم به اللّؤلؤ، ويقالُ لثلاثة كواكب من الجوزاء نظم. [2]

إذا كان النَّظم يتعلَّق بمراعاة التَّسلسل الفكري، والعاطفي في الإبداع باعتبار ذلك عمليَّةً خلَّاقةً في رسم مقتضيات الإبداع، **أَفَلَا تكفي تلك القضية للحكم على تبدُّل، وتطور عناصر الإبداع القاضية بالتَّطور، أَفَلَا يمكن بموجبها الحُكمُ على تنوع الفكر الإبداعي؟.**

وجاء في مختار الصحاح: نظم اللُّؤلؤ جمعه في السّلك، وبابه ضرب، ونظمه تنظيماً مثله ومنه نَظَمَ الشعر، ونَظّمَه، والنظام الخيط الذي ينظم به اللّؤلؤ، ونَظْمٌ مِنْ لُؤْلُؤ وهو في الأصل مصدر، والنظام الاتّساق. [1]

---

(1) ينظر، الخليل بن أحمد الفراهيدي، معجم العين،ج/08، تح: مهدي المخزومي وإبراهيم السَّامرائي، دار مكتبة الهلال، د.م، د.ط، ص 165.

(2) ينظر، الجوهري، تاج اللّغة وصحاح العربية، تح: أحمد عبد الغفور عطّار، دار العلم للملايين، بيروت، ط03، 1984، مادة نظم، ص2041.

يتضح من خلال المفهوم اللُّغوي أنّ النظم جمع الكلمات، وضمها إلى بعض حسب ما يقتضيه التعبير، ومن ثمة يظهر التأليف مطابقاً لحسن الكلام، وموافقته لقرائن اللُّغة المتجلية في صناعة الكلام، فكلّما كان مطابقاً للوقع كلما كان قريباً إلى الفهم، وكلما كان بليغاً يحرك العقول كلما كان البحث عن علائقه شاسعاً، ومتعدّد الرّؤى، لكن ذلك لا يعني تشويه الكلام؛ لأن اللّغة معروفة بنَحْوها الصّارم الذي يحكم قانونها العام، وإنْ تعدَّدت عوامل التقديم، والتأخير.

وبحكم أَنَّ الشعر الإسلامي له دوافع قيمة في إمتاع النَّاس، وإغناء وجدانهم، وخيالهم بما يحثهم على الخير، وينشر بينهم كريم الخصال، وجميل الصفات، فإنَّه يكون دافعاً للتبجيل، والإخلاص المتنامي الدَّوافع إلى أَنْ أخذ ينمو، وينضج.إِذْ كان الاقتراب من الأدب الإسلامي من حقل ملغّم، أو منطقة محرمة (...) حتى بَدَا أنّ هذه الخطوة غير صحيحة في واد، أو نفخة في رماد. (2)

لكن التحوُّل الذي شهده مصطلح الشعرية هو تحوُّل في المنهجيات النقدية؛ إِذْ لابد أَنْ يسبقه تحوُّل في الأَنساق، وعلى هذا الأساس كانت الرّومانسية مثلاً ثورة على قواعد الكلاسيكية، ولعل سبب التحوُّل المفاهيمي لمصطلح الشعرية إنما هو محاولة جادة لمقدرة وصف النّص الجديد الذي ينْبَني على استنباط القوانين الحاكمة للإبداع في النص ذاته، إِذْ أَنَّ الاهتمام به جَرَفَ الإبداع إلى الاهتمام بالنَّسق وإهمال السّياق الذي لا يُراعي الموضوعية في الطَّرح، والوصف، والتَّحليل، والاستنتاج، وتلك هي النُّقلة النوعية التي تحدّد جوانب النص، ومن ثمة إخضاع العمل الأدبي إلى الدّقة في وصف الظاهرة.

على هذه الوتيرة أضاف الإسلام عامة والشعر خاصة للنقد المقاييس الدينية، والأخلاقية مثل ذم التكلُّف في القول، والاعتراف بأن القرءان مثلاً أعلى بياناً، بدليل تجنّب الفحشاء، واللّغو، والدّعوة إلى نُصْرة الحق، ولعل العوامل التي كانت وراء ذلك هي المناقضات، والخُصومات التي وجّهها البعض للنبي – صلَّى الله عليه وسلَّم – هذا من جهة، ومن جهة أخرى كان شعر **"عبد الله بن**

---

(1) ينظر، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرّازي، مختار الصحاح، دار الكتاب العربي، بيروت، د.ط، 1981، ص668.

(2) ينظر، حسن ناظم، (م. س)، ص31.

رواحة"* – على سبيل المثال – ضعيفاً؛ لأنه هجَا كفار قريش بالكفر، والضلالة، فلم يؤثّر فيهم؛ لأنَّه وَصْفٌ لحالهم، أمَّا شعر "حسان بن ثابت" فقد كان أشد منه وقعاً وسُخْطاً؛ لأنه هجَا كفار قريش بالوقائع والمآثر، والافتخار بالأَحْسَاب، والأنساب، وبالتَّالي ظهر تأثيره بصفة خاصة.

أمّا عن علاقة الشعرية بالأسلوبية، فإنَّ المخاض الذي شَهِدتْهُ دراسة الأسلوب هو الذي فجّر الشعرية الحديثة، بدليل أنَّ الأسلوبية ترمي إلى دراسة الخصائص اللُّغوية التي بفضلها يصبح الخطاب ذا وظيفة تأثيرية جمالية، إلى أَنْ يصل ذروة الإبلاغ التي بموجبها يحصل التَّكامل المعنوي. (1)

برزت الشعريّة الحديثة بفضل تكامل الصور التي تتآزر من أجل خرق قانون اللغة؛ لكي يسعى المتلقي إلى إعادة البناء، ومن ثمة يتوصل إلى إمكانات جديدة لا تقدر عنها اللُّغة المألوفة، وهذا إِنْ دَلَّ على شيء فإنما يدلُّ على أنَّ الشّعر يبدو بطبيعته الجوهرية أشبه بالحلم باعتباره تلاعباً بالأقوال، وخالياً من جدّية الفعل الذي يسعى إلى تغيير الواقع.

ومن هذا المنطلق تعدُّ اللُّغة تعبيراً عن رؤية مستعملها، وهو ما مِنْ شأنه خلق فرضية التطوُّر اللغوي، فكلَّما طرأ تحول في حياة المبدع، اشتدَّت حاجته إلى ابتكار أشكال جديدة بإمكانها أَنْ تستوعب نمط التحَوُّل عينه وبالتَّالي فإنَّ الشعر جزءٌ لا يتجزأ من الحالات النفسيَّة، والوجدانيَّة.

لقد انتهت المعالجة إلى أَنَّ الشعريّة علمُ الأدب بوصفها تبحث عن قوانين الخطاب الأدبي في كل من الشّعر، والنثر، وبوصف هذين الأخيرين يتمحوران حول خصائص أدبيَّة واحدة فإنَّ البحث نفسه تقريرٌ ضروري يؤدي إلى شعرية الأدب؛ لأن الشعريَّة تتجاوز النظرة التجزيئيَّة إذا ما قَصُرَ استكشافها في نطاق الشعر فقط. (2)

---

* **عبد الله بن رواحة:** هو أبو محمد عبد الله بن رواحة بن ثعلبة الأنصاري الخزرجي، أسْلَم مع قومه في بيعة العقبة،كما كان أحد شعراء الدعوة الإسلامية الذين ردواْ على كفار قريش ودافعواْ عن دين الله. (محمد بن عمران المرزباني، معجم الشعراء، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ط، د.ت، ص 242).

(1) ينظر، حسن ناظم، (م. س)، ص37.

(2) ينظر، (م. ن)، ص83.

تجاوزت الشعريَّة النظرة التجزيئيَّة لدراسة الشعر؛ لأنَّ الصور الشعرية على سبيل المثال – عالم يتحدد باستمرار؛ لأنها ليست كياناً مستقلاً بذاته، بَلْ تعد ملتقى لجميع العناصر التي تساهم في بناء أدبية النص الشّعري، وكأنَّ الصورة بمثابة اللّص المتسلّل إلى الفضاءات الأدبيّة، فإذا استطاع المتلقي ترجمة الأفكار، والأحاسيس، والأخيلة فإنَّه سيعيش في مساس مع طاقات اللُّغة من دلالة، وتركيب، وإيقاع، وحقيقة، ومجاز، وإلا ستكون **المادة الشعرية*** معزولة عن عنصر الفاعلية الذي بدوره يشترط البحث في جملة من التَّأملات المحركة للإلهام الذي يسعى إلى تفعيل المخيلة، وشحنها بالتَّفجير الوجداني المتنامي بفعل الانفعال.

يعود تعدُّد المسميات في حقل الشعرية إلى تلك التحوُّلات التي طرأت على الخطاب الأدبي والنقدي، حيث تلتقي الجوانبُ عينُها في نقاط معينة، وتفترق في أخرى أَمَّا التَّحول المنهجي فقد سبقه تحوُّل في الأنساق، والبِنى النَّصيّة، ومن ثم كانت مِنْ بين المناهج التي أَحْدَثَتْ ثورة عارمة على الحقل الأدبي؛ لاهتمامه بالسياق التَّاريخي، بالإضافة إلى أَنَّ الاهتمام بالجانب اللُّغوي أضْفَى سمة العلمية، والموضوعية على الإبداع، وهو ما مِنْ شأنه الاهتمام، والتركيز على الجانب اللُّغوي، والتركيبي.

أَمَّا **الوجهة الأَلْسُنيَّة للشعرية**** فالهدف منها هو تطوير معنى الجمالية الذي يقوم بدوره على إبداعية التعبير المعنوي، وكأنَّ الشعريَّة تتحرَّى تقصي الوعي اللُّغوي الذي يقوم على فرض الهيمنة على خصائص، وبيانات النَّص الأدبي، ومن ثمة تظهر أفكار الشاعر في وعاء يبرز معتقداته، إِذْ يعبر عمَّا يجول بخاطره من تصوُّرات، ومعانٍ، لتظهر بعد ذلك وظائف التعبير عن الذَّات، وتوصيل الأفكار، والمشاعر وفق لغة مكتوبة تنمّي فاعلية المقروء.

---

* **المادة الشّعريَّة**: هي العامل الأساس في تحويل الصيّغ الشّعريَّة إلى أنظمة اجتماعيَّة تنتقد مدى استيعاب الكلام، وموافقة الرموز للواقع الاجتماعي، بالإضافة إلى الكشف عن الطَّاقة الشُّعوريَّة الحاضنة للحلم الكوني، ومن هذا المنطلق تصبح القصيدة عالماً للحياة المتجدّدة. (محمد بوزواوي، (م. س)، 322).

** تعد الشعريَّة جملة من المرتكزات التي تشهد للعمل الأدبي بالخلود، أَمَّا التطور المتنامي الدَّوافع فيظهر بصورة خاصة في تلك الدّراسة اللسانيَّة لسياق الشعر. (رشيد يحياوي، الشعريَّة العربيَّة، إفريقيا الشرق، د.م، ط01، 1991، ص 25).

أمَّا إذا أفْرَدنا الحديث عن موضوع الشعرية، فإنَّ التطوُّر التاريخي هو المفتاح الأساس الذي يبين لنا جوانبها العريضة التي تحدد معالمها بشكل واضح؛ لأنَّ تاريخ مسارها هو في الحقيقة مسارٌ غير منظم، ولعل السَّبب في ذلك راجعٌ إلى كون المنظرين استطردواْ الحديث في البحث عن جوانبها؛ فبعدما تعرضواْ إلى علم الأدب، وفصَّلواْ الحديث فيه راحواْ إلى الفن الإبداعي الذي يشكل ذروة قيام ذلك العلم، ثم عادواْ مرة أخرى إلى الحديث عن فن الشعر، ونظرية الشّعر اللَّذان بدورهما ينْطلقان من علم الأدب، أمَّا المحطَّات التي تشهد للشعريَّة بالتطوُّر الحق فهي أساساً ترجع إلى كونها نظاماً يقوم على التباين بين أربعة أنواع هي:

أ/– شعرية محاكاتيَّة (poétique mimétique)

ب/– شعرية تأثريَّة (poétique réceptive)

ج/– شعرية تعبيريَّة (poétique expressive)

د/– شعرية موضوعيَّة (poétique objective) [1]

تشكل الأنواع الأربعة مساراً سَارَتْ عليه الشعريَّة في حركتها عبر تطوراتها لكن النّوع الرَّابع هو ما أَثْبت تطوُّرها الحق، لقيامه على منهج مفاهيمي إجرائي جعل الناقد ينقّب عن جملة المبادئ التي ساقَتْ الكاتب في عمله الأدبي، ومن ثمة يتعرّف على مجموعة الظواهر، باختلاف أنواعها؛ لكي تظهر الجمالية في سياق الغموض، أو الانحراف العاملان على إبراز المعاني في صورة مجردة تقضي برسم حيز اللُّغة الشعريَّة المتعالية على نمط اللُّغة العادية.

تُعدُّ اللُّغة العاديَّة لغة معياريَّة، لكن اللُّغة الشعريَّة تذوقيَّة تقوم على التَّداخل المعرفي، والرُّؤيوي، أمَّا دقة الملاحظة، وتفعيل اليقين هما اللَّذان يبرزان الهيمنة التي تُحدّدُ الجانب اللّساني، وجمالية الأسلوب الكاشفة عن نسق النص الأدبي حتى لم يبق للسياق الخارجي، أو مرجعيته أثرٌ

(1) ينظر، حسن ناظم، (م. س)، ص 85.

يُذْكر، بَيْدَ أنَّ مَرْمَى السّياق الكلامي يحدّد القيمة الجوهرية للخطاب الذي يسعى إلى توصيل الرِّسالة إلى الملتقي يشكل مِنْ أشكال لغة الشّعر.

سَعَتِ الشعرية في تطوراتها عبر العصور إلى محاولة إيجاد مَنْفَذ تتوغَّل من خلاله؛ لكي تبرز التغيُّر القائم لدى أهل اللُّغة عامة، وأهل الحداثة خاصة؛ لأن الوظيفة الشعرية تفرض هيمنتها، وسيطرتها على الوظائف الأخرى، فمن هذا المنطلق، **كيف كانت اللُّغة عند أهل الحداثة؟**.

لا يقف التباين في الرؤية بين شرقية، وأخرى غربية بَلْ يتعداه إلى تباين في الرؤية الغربيِّة ذاتها، حيث نجد أمامنا نظريتين إحداهما مثالية الفلسفة، والأخرى مادية (...) وهو ما يخلق أشكالاً في الدّراسة عند تناول قضية يطبق عليها "الأدب" حيث وقف الغربي منها موقفاً مشدداً. (1)

لكن يجب على المتتبع لحركة الشعرية بفعل الحداثة أَنْ يعِي أَنَّ هذه الأخيرة اتجاه فكري أشدّ صورة من الماركسية* لأنها تهدم بعض المذاهب، وتمس جميع جوانب الإبداع الفني، والنقد الأدبي لكنها تخص الحياة الإنسانية، بيْدَ أنها – من منظور إيجابي — تسعى إلى تغيير نمط الحياة، ومن ثمة تهتم بالشَّكل، وبالتالي يسهُل عليها التَّمَرُّد على الواقع حتى تكشف عن خلفيات الأديب؛ لأن بعض المنظرين يرون أَنَّ الأدب مرآة كاشفة عن الجمال من دون أَنْ تكون له علاقة بالحق، أَوْ الجانب الأخلاقي،كما راعواْ غموض الأحاسيس، والشُّعور، لمعرفة سر تقديس اللُّغة الشعريَّة القائمة على الانحراف.

---

(1) ينظر، عبد العزيز إبراهيم، شعرية الحداثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا (دمشق)، د.ط، 2005، ص15.

* **الماركسية:** ممارسة سياسية، ونظرية اجتماعية مبْنيَّة على أعمال كارل ماركس الفكرية، وهو فيلسوف ألماني من الذين وضعواْ أُسُس الشيوعية،كما كانت (الماركسية) دمجاً بين مادية "فيورباخ" وجدلية "هيجل"، إذْ تعتمد على ثلاث قوانين رئيسية هي: قانون نفي النفي، ووحدة صراع المتناقضات، وتحوُّل الكم إلى كيف. (ينظر، مراد وهبة، المعجم الفلسفي، دار قباء الحديثة، د.م، ط04، 2011، ص 162).

يتجلى الفرق بين اللُّغة العلمية، واللُّغة الأدبية من حيث أنَّ لغة الأدب تُميّزُ بين الإشارة والرَّمز الصوتي للكلمة، إذْ أنَّ اللُّغة الأدبية لا تلتقي مع اللُّغة اليومية، وإنْ كانت وسيلة اتصال المتحدثين بها. (1)

هل تتآزر اللُّغة العلميَّة مع اللغة الأدبية، بغية رصد جوانب شعريَّة الخطاب؟. هل أنَّ اللُّغة العلمية فقيرة من ناحية الأهمية الأسلوبية، والجمال الإبداعي؟، إذَا كانت اللُّغة العلميَّة منطقية في أغلبها، واللُّغة الأدبية خياليَّة في جوهرها، فهل هذا يعني أنَّه يمكن وضع جدار عازل بينهما؟.

لكن حداثة اللُّغة التي تنزع نحو شعرية اللُّغة، وجماليتها تنطلق من المعبر الصادر عن رؤية فلسفية تعبر عن الحياة الاجتماعية، والثقافية، ومن ثمة البحث عما يدركه الحس المشترك الذي ينمو، ويزيد حسب تنامي درجة الغنائية في الشّعر؛ إذْ أَنَّ هذه الأخيرة بدورها تعبر عن الإحساس المباشر الذي أثارتْهُ في نفس الشاعر ظاهرة معينة في الطبيعة، أو الحياة، والمهم هنا ليس الإحساس نفسه، ولا استيعابه السّلبي، بل رد الفعل الدَّاخلي لذلك الانطباع الذي يُسْتَلَمُ من الخارج. (2)

يظهر الحس المشترك بفعل تصاعد درجة الغنائية لدى الشاعر؛ وكأنَّه ملكة فطرية تبرز القوة الباطنية التي ترسم الجزئيات المحسوسة، أمَّا الحواس الخمسة فهي المنظار الذي يتطلَّع على الخفايا، ومن ثمة يسهل الإلمام بجوانب الموضوع إذْ ينطلق المحلّل من الإدراك، والتَّجريد، حتى يحدث عنصر الدَّهشة، الأمر الذي بموجبه يتطور عمل الحواس فيتطور الفكر، وبالتَّالي تتطوّر لغة المفكّر بفعل الوعي، فضلاً عن نمو الآراء، والمسلَّمات المعبرة عن الطَّرح الفلسفي.

توصَّل النقد إلى كون اللُّغة الشاعرة قادرة على تحمُّل ما تمليه الحياة الجديدة، أمَّا اعتبار الغموض ظاهرة إيجابية، فيرجع إلى كون اللُّغة تخرق حدود المألوف. (3)

---

(1) ينظر، عبد العزيز إبراهيم، الشعر إلى أين؟ مجلة الأقلام، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ع:01، 2002، ص.ص34- 35.

(1) ينظر، نظرية الأدب، جميل نصيف التكريتي، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، د.ط، 1980، ص.ص 559- 560.

(3) ينظر، إبراهيم السّامرائي، البنية اللُّغوية في الشعر العربي المعاصر، دار الشروق للنشر والتوزيع ،عمان، د.ط، 2002، ص12.

يعود سبب اعتبار الغموض ظاهرة إيجابية إلى كونه يخلق التّأثير في الملتقى بفضل جملة من التَّصوُّرات التي تشْحَذُ عقله، وتدفعه إلى التَّفكير، والمشاركة الإيجابية، والفعَّالة، التي تجعل من الفن، أو الإبداع عملية خرق بناء تتعدَّد بفضله عملية القراءة، وهذا لا يعني أنَّ القراءة الجديدة ليست لها صلةٌ بالقراءة الأولية، بلْ تزيد الإبداع ثراءً، وتعدّداً دلالياً يخلق اللَّذة الحسية، والمتعة التذوقية، ومن ثمة يظهر اللَّامتوقع، أوْ اللَّامنتظر.

تتجلَّى الجمالية بفضل الأُلفة بين النص، والقارئ الذي لا يختفي أثره بسبب ذهنه المتعطّش لشعرية الخرق الإبداعي، بَيْد أنَّ الظاهرة ذاتها عنصراً مميزاً يظهر تصاعد، وتعالي درجة الإبداع الشعري على حساب الإبداع النَّثري، وهذا إِنْ دلَّ على شيء فإنما يدل على أنَّ ألفاظ الشّعر أكثر ميل إلى الغرابة،كما أَنَّ عبارات الشاعر تكشف عن سعة خياله المزركش بالمتعة الجماليّة.

ارتبطت الشعرية بالحداثة، إِذْ أَنَّ هذه الأخيرة لها صور مختلفة، تجعل مسالة الشّعرية الغربية، والعربية يلتقيان في قواسم مشتركة، وهذا إِنْ دلَّ على شيء فإنما يدل على أنَّ الحداثة تنزلق من فلسفةٍ إلى أخرى، تبعاً لتعدُّد الإيديولوجيات التي لا يحكمها ضابطٌ محدّد، ومن ثمة تتشابك مجموعة القيم التي تحمل في جوهرها طابعاً تراثياً، أو معاصراً حتى تتعاون جملة النظريات الكلاسيكية، والفلسفيَّة على خلق معطيات الواقع، والمجتمع، بالإضافة إلى التنوُّع الثقافي والاختلاف المرجعي.[1]

يعود سبب تعدُّد الإيديولوجيات إلى حداثة المرجعيات الفكرية التي زعزعت الأفكار، وأحْدَثَتْ ضجةً بالغة على مستوى الوعي، الذي بدوره يستنطق الخطاب، ويرسم توجُّهاته بعد أَنْ يطل من نافذة التراث، حتى يسعى إلى تجاوز القراءة الهامشية وصولاً إلى تعدُّد الدَّلالات، والمعاني بالإضافة إلى أَنَّ بناء المنطق الفلسفي يتجاوز الصور الميتافيزيقية وصولاً إلى سلطة التراث، إِذْ أنَّ الأمر مردُّه إلى هدم التّصورات المغلقة التي تتنافى مع الوجود الاجتماعي.

---

(1) ينظر، محمد جاسم جبارة، مسائل الشعرية في النقد العربي – دراسة في نقد النقد، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط01، 2013، ص.ص 115- 116.

أما الاختلافات المرجعية القائمة بشأن الحداثة تعود بصفة خاصة إلى العامل الثقافي ودوره في توجيه سلوك الأفراد، والجماعات إِذْ تتشكَّل بينهم علاقات، تَتَنَامى بفضل زيادة الوعي البشري، ومن ثمة يزداد التنوُّع الثقافي تبعاً لزيادة ثراء المستوى اللُّغوي العام، لكن التنوُّع أدَّى إلى تراجع، أو اضْمِحلال بعض الطاقات الإبداعية التي تلغي التراث، وبالتالي تخضع الحداثة إلى المعاصرة بصورة بحتة.

لكن **استهجان الحداثة** في التنوُّع الثقافي فيعود إلى تلك التحدّيات الراهنة التي تواجه القضية عينها بشأن التعويل على إحداث نظرية عامة على مستوى الشعريّة، لكن الواقع يشير إلى أنَّ الحداثة هي إحدى الركائز التي تمنح لمستوى جمالية النص استمراراً، وبقاءً أمَّا الهيمنة التي تفرض رواج الفكر الحداثي، فهي راجعة إلى المضمون السائد له في ثقافة الغرب، إِذْ لم يجد سبيلاً لذاته من أجل الفهم الصحيح؛ لتمازج الأصالة بالمعاصرة في القضية نفسها.

طرأ على الشعريّة العربيّة شيءٌ من التحوُّل عبر العصور؛ لأنها مصطلح مضطرب ذو أبعاد متعدّدة تاريخيّة، فنيّة، جماليّة، وظيفيّة، منهجيّة لكن لا يستقر أحدها على الرَّتابة، أو التنوّع، فإذا كان الإبداع على غير ما يجب أَنْ يكون عليه، تختفي الأبعاد، ويكثر الجدل بشأن الحيز المعرفي، والتفجير المتواصل لمصطلحات، أو إجراءات جديدة لكل ما هو متداول عن رموز الحداثة الفكرية المنحرفة على طريق المرجعية النقديّة، والفكريّة.

بَيْدَ أَنَّ الواجب على الناقد هو مراعاة عملية الابتكار التي مِنْ شأنها خلق مستجدَّات تميز بين جيد الكلام، ورديئة، ومن ثمة الحكم على الأثر الأدبي إِنْ بوجه الاستحسان، وإِنْ بوجه الاستهجان، حتى يتحرر الإبداع من عالم الميتافيزيقا الذي يمجِّد حيزَ ما وراء الطبيعة، لكن، **هل يبتعد النقد، والإبداع الفني عن قضايا النشاط الإنساني، أمْ أنَّه عملية انسجام مع الرغبة في تنظيم رؤية غائية* للأدب ذاته؟.**

---

* **الغائية:** نظرية تزعم أنَّ كل ما في الطبيعة، وما يجري فيها من عمليات، إنما يتوجه إلى تحقيق غاية معينة؛ لأنَّ الغائية علم الغايات، إِذْ ترى أنَّ العلة هي الكامنة وراء أنواع التغيرات كلها، حتى السلوك الإنساني الأكثر فاعلية، وعقلانية يُفَسَّر عامة بأَنَّه خاضع لتأثير الغاية، والطبيعة أيضاً خاضعة للغاية إلا أنَّ الغاية فيها مزروعة بطريقة غير واعية، أما الإنسان فإنَّه يحدّد غايته بطريقة

التفكير الإبداعي عملية الاستعداد، والقدرة على إنتاج شيء جديد ومن ثمة يظهر فعل الإنتاجية بفضل إثارة تساؤلات ذات قيمة فنية تسعى دائماً نحو الأفضل، الأمر الذي بموجبه يظهر فعل الاستمرارية من خلال تكوين مشكلة ما، يتجلى من خلالها دور العمل الإبداعي على مستوى حرية الأداء التي تسعى إلى تعديل العقم المعنوي، إذْ تحتاج تلك العملية إلى دِرَايَة، ومهارة تنساق نحو المرونة؛ بغية اختراق عالم النص الأدبي الملغّم بالرؤى الفلسفية.

لكن محاولة البحث عن نظرية عامة تحكم تحوّلات الشعريّة العربيّة أمْرٌ عسير بالنسبة لقيام دوافع نَهْضَوِيَّة لابد لها من سياسة فعلية تنطوي بصفة خاصة على مفهوم الإبداع الحقيقي؛ لأنَّ الباحثين اختلفواْ في تعريفاته اختلافاً متبايناً، يصل في النهاية إلى مفترق طرق يشكل الإطار العام لمفهوم الإبداع؛ لأنه عملية عقلية معقدة تسعى إلى إنتاج الملموس، المكسو بالطلاقة الفكرية، والمرونة التلقائية.

يتم الفكر الإبداعي عبر تحوّلاته بالأصالة المَنْبَنِيَّة على مهارة التميُّز في تقصّي، وتتبُّع الأثر الأدبي الذي يسعى صاحبه إلى تخليد إيدولوجياته الفكرية، وهذا إنْ دَلَّ على شيء، فإنما يدل على محاولة النَّفاذ، والتوَّصل إلى خرق حدود المألوف، وكأنَّ هذا التوجُّه عامل مباشر لفك شفرات اللُّغة الشعريَّة، وهذه لمسة بارزة من لمسات النَّقد؛ لأنه عملية وصفية غايتها قراءة الأثر الأدبي، والسَّعي نحو استقصاء مواطن الجودة، والرداءة فيه.

ومِنْ كُلّ هذا، وذاك فإنَّ لغة الشعر تستدعي البحث في مضامينها؛ لأنها تتميز بطابع راقٍ يسعى إلى كسوة الألفاظ **بالسّياق الدّرامي*** المنبعث من توتُّر وجدان الشاعر، وهو يعيش حالة من القلق، إذْ يسعى بفضل ذلك إلى تجاوز الصور المرتبطة بالتراث، ومن ثمة يُنَقِّب عن التجديد في العمل

واعية، وترتبط الغائية بمذهب حيوية المادة، ومذهب الوجود، وتزعم أنَّ مبدأ الحياة، والوجود يكمن في المادة كونها تتآلف من ذرات حية لها قدرة غامضة على التخيُّل. (ينظر، بيتر بروكر، الحداثة وما بعد الحداثة، تر: عبد الوهاب علوب، منشورات المجمع الثّقافي، د.م، ط01، 1995، ص 107).

* **السيّاق الدرامي**: هو القصة التي تجسّدها شخصيات تتفاوت درجة الإيجابيّة بينهم، إذ يظهر دوره في تطور شعريَّة الإبداع في الكشف عن مواطن الجودة والرّداءة، والصّنعة والتَّصنُّع، والطّبع والتَّكلُّف. (إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدراميَّة والمسرحية، دار المعارف، القاهرة، د.ط، 1985، ص84).

الإبداعي حتى يصل إلى معرفة سر تقديس توسيع مدلول الكلمات التي تنمو، وتتصاعد على درجات سموها، وتفردها بفضل تحريك عنصر الخيال، وتجاوز اللُّغة التقريرية المباشرة، وسعياً وراء إثبات ذلك تجدر الإشارة إلى أهم جوانب الإبداع.

أ/– النزعة القوميّة في الشّعر:

يهدف تحليل الخطاب الشّعري إلى الكشف عن إستراتجية النَّص في توظيفه لمختلف الإشارات اللُّغوية لتشكيل منظومة تقنية عالية الكفاءة في توصيل البيانات الجمالية على وجه التّحديد، ومن هنا فهو يبتعد عن التحليل المضموني الذي كان سائداً في النقد القديم، والذي كان يرتكز على التقاط الموضوع، وإلقاء الضوء على جوانبه المختلفة بغض النَّظر عن كيفية تقديمها في النص. [1]

يهدف تحليل الإبداع إلى تبيان الخواص النوعية، التي تظهر بموجبها الشعريَّة في غايات تواصلية إبلاغيّة، وهذه الأخيرة تتجلَّى بفضل الوصف المقترن بالروعة، والإبداع، الأمر الذي يجعل لغة الخطاب إشاريَّة كاشفة عن الشعور، وصدق التجربة الشعوريّة، إذْ أنَّ هذه الأخيرة تقاس بالمهارة المبنية على الإمكانات الشخصية، وهذا هو المحرك الأساس لخرق المقْصَدِيّة المتجليَّة في عملية القراءة، ومدى مطابقتها للواقع الشّعري.

تعدُّ النزعة القوميّة إحدى العناصر المشكّلة لبنية القصيدة العربيّة، إذْ أنهَّا عامل هام بالنسبة للغنائية المكسوة بالأبعاد الدراميَّة، أو الملحميَّة التي يغلب عليها القناع، أو الرَّمز، لكن تكامل العمل الفني يؤدي إلى حركية يَقِظَةٍ تعمل على صيرورة الشعريَّة، إذْ تتعانق رؤى الماضي، والحاضر للتعبير عن التجربة الشفوية لدى المبدع، ومن ثمة يُعَدّل شعوره، وإحساسه؛ لأن القومية في حقيقة الأمر تعبيرٌ يعبّر عن الانتماء لكنه مكسو بالضّبابيَّة، والفوضى، كما أنَّ عنصر العاطفة فيه لا يقوم على بُعْدٍ متين، ذي رؤية سويَّة أحياناً.

---

(1) ينظر، صلاح فضل، تحولات الشعريّة، رؤية للنشر والتوزيع، د.م، ط01، 2013، ص116.

ينطلق تحليل الخطاب من الخواص النوعية له، ويأخذ في اعتباره ارتباط النَّجاعة الوظيفية للنوع بمستوى انجازه الخاص فتصبح درجة الشعريّة هي الحاسمة في قياس كفاءة النص عندما يسعى صاحبه إلى السمو لغايته التواصلية، ولا يتحول الموضوع مهما كانت نَبَالَته إلى مجرد ذريعة تبرّر قولا متهافتاً في مكوناته، ضعيفاً في فعاليته بل تفضح المسافةُ بين القصد، والمنجز ما يقع من قُصُور في الأداء، أو عَجْزٍ عن الوفاء لمتطلبات متحركة تتسم بطابعها الديناميكي الخلّاق؛ لأنها تتجاوز دائماً أُفُق توقّع المتلقي، وتُدْهِشُهُ بكشُوفها المتميّزة.[1]

يَنْبني تحليل الخطاب على قدرة فائقة من العمليات الوصفية المتنامية الفعالية لدى القارئ، إِذْ يسعى من خلال ذلك إلى تصوُّر الكيفية المؤدية إلى لغة التّواصل المبنية على الإدراك، والتّعمُّق في فهم المقصود؛ لأنَّ الإسهامات النقديَّة وقعت في مأزق من الحيرة حيال الرُّجوع إلى المعاني، ومن ثمة تكسو اللُّغة مفردات عجيبة، هي محل الحيرة، والدّهشة اللَّتان تزيدان من جمالية اللُّغة الشعريَّة.

تتجدّد مقاصد الخطاب بتجدد تنامي فاعلية الصورة في مخيلة القارئ الأمر الذي بموجبه يثير الإعجاب المثبت لتوفر الجمالية القائمة على تشكُّل الصُّور الحسية، والفنية، التي مردُّها إلى لجوء الشاعر إلى تقنية التكثيف الصوري المعبّر عن الحالة الشعورية، والتقنية لدى الذات الشاعرة، ومن ثمة تَنْكَشِف آفاق التجربة الشعريّة القائمة على الخيال، أمَّا الصّراع، والرهبة فهما خير دليل على هيمنة فضاء الرومانسية ليس إلّا.

إِنْ كانتِ اللُّغة مادة الخطاب فَكَيْف لها أَنْ تحفظ كيان الأمة وتبرّر ثَبَاتَ هويتها، وتحميها من الضياع بين سائر الأمم، والحضارات؟، وهل أَنَّ الطَّاقات اللُّغوية المتجدّدة تُثيرُ عبر الصياغة تساؤُلاتٍ متعلقة بقضايا اللُّغة من جهة، وقضايا الأدب، والرَّمز من جهة أخرى، ومن ثمة تلْتقي في مماس جوهري هو فاعلية الاتصال، والتبليغ؟.

وإذا كانت اللغة – هي مادة الخطاب عموماً – أقْوى مظهراً للملكيّة الجماعية الشائعة، فإنّها تحفظ كيان الأمة، وتحقّق قوميتها، وتكاد ترسم حدودها؛ لأنها الوطن الذي نسكنُه والرُّوح

---

(1) ينظر، صلاح فضل، تحولات الشعريّة، (م. س)، ص. ص 116- 117.

الجماعية التي نحياها لكنَّ اللُّغة إِنْ وُضِعَتْ في قوالب متصلّبة، متكرّرة تفرض على المبدعين أَنْ يعيدواْ لها عافيَّتها ونشاطَهَا، وشَبَابها لكي تكون مشحونة بالطَّاقة المتجددة. [1]

تزخر اللُّغة عامة بمستويات الفكر التي تفجّر المفردات اللُّغوية المتشبّعة بالأبعاد الخيالية، والمعاني، والدَّلالات المبتكرة. **فإذا كان المضمون جملةً من الرموز، والإشارات، فما هو دورها في تجدُّد، وتحوُّل شعرية الخطاب الأدبي؟، وكيف يساهم مضمونها في نقل المؤثرات الوجدانية المشحونة بالعاطفة؟، وهل تعتبر هذه الأخيرة مرجِعية خلَّاقة لشحن لغة الفكر، والشّعر معاً بطاقات متجدِّدة؟، وهل لها دورٌ في صياغة التّجربة الفنيّة باعتبارها إحدى الجوانب الجمالية؟.**

كان الشعر العربي في مختلف عصوره المرآة الصافية لخطاب الجماعة في السلم، والحرب عندما كان يقوم على وظائف عديدة، تواصلية، فكرية، تخمينية، مكسوة بطابع وجداني حميمي، حتى أصبح خلاصة تجربة تجمع بين التصوير، وجودة الفن، والتأثير. [2]

هل أنَّ الوظيفة التواصلية للشعرية باعتبارها مؤثراً خلَّاقاً – عملية جادة لإبراز خصوصية الشاعر، والكشف عن ملامح الغموض لديه؟، وإذا اعتبرنا ذلك صحيحاً فهل أَنَّ النص، والقارئ في علاقة جدليَّة متواترة عن صنع المعاني؟.

تتجلى الوظيفة التَّواصلية بفضل استحضار ملكة التركيب بين عناصر الطبيعة – على سبيل المثال – ومن ثمة يظهر التَّخييل الذي بموجبه يسترجع الشاعر صوُّراً متراكمة في ذهنه، الأمر الذي يتجاوز الأبعاد المادية إلى أحاسيس الشاعر، ورؤيته الفنيَّة.

يظهر التطوّر في الشعرية الحديثة بفصل تنزيه الإبداع من التَّخييل، وبالتَّالي تحررت النصوص الأدبية من الأخيلة الفقهية، بل نزعت نحو الحرية، والاحتكاك بالثقافة الأجنبية. **فهل كان البيان المترامي في نصوص الشعر الحديث بمثابة التوسُّل، والطغيان الفكري الذي عاش على أنقاض المحافظة على الحرية الإبداعية؟، هل يعكس البيان المترامي الأطراف في الإبداع نوعاً من**

---

(1) ينظر، صلاح فضل، تحولات الشعريّة، (م. س)، ص 117.

(2) ينظر، صلاح فضل، تحولات الشعريّة، (م. ن)، ص 118.

الاستمراريَّة، والثَّبات المؤكّدان على الخَصوبة، والنَّماء اللَّذان بدورهما يحيلان إلى كسوة العمل الأدبي بالثَّراء الفكري القاضي بالتَّفرُّد في المذهب الشّعري؟.

لعل ما يميز لغة الشعر هو هروبها، وتنزيهها أحيانا من طابع اللُّغة التَّخيلية في مجالات الحياة، ومن ثمة يحدث التوازن بين متطلبات الواقع والخيال، الذي يسحر العقول بالكلمات الخلَّاقة. (1)

إذا كانت اللُّغة الشِّعرية في القصيدة الحديثة تعتمد على امتلاء الذاكرة بمقتضيات الماضي فإن التّيار الوجداني استخدم لغةً أكثر سهولة، ويسراً من لغة أدب عصر الانحطاط الميَّال إلى الرَّصانة اللَّفظية، وجزالة الأسلوب، ومن ذلك فإنَّ الصورة رسَمَتْ عواطف الشَّاعر، وأحاسيسه، أمَّا تجديد آليات الكتابة، والتعبير فهو عملية انفتاح الشّعر على لغة الحداثة، والفكر.

لكن لغة الشعر لا يمكن أَنْ تنحصر وظيفتها في القيام على اللُّغة ذاتها، بل يجب أَنْ تتأمَّل مفاتنها، وألاعيبها التقنيَّة، التي تُثبت براعة الوظائف الجمالية، والحيوية، بشروطها المعرفية، والتخيلية الخاصة. (2)

تعد اللُّغة النَّصية حيزاً وجودياً؛ لأن الكتابة ليست مهنة، أو عادة يتعوَّد عليها المبدع، بلْ أنها مرآة صافية للتعبير عن استمرار الحياة، وملابسات العصر، وظروفه، وإلا يمكن أَنْ ينعزل الشّعر عن عوالم الحياة، ومن ثمة فإنه (الشعر) يتميز بخصوصية جمالية تركيبية هي مِنْ نَافِلَة القول، فإنْ كان الخطاب العادي يتميز بالإبلاغ، والتَّوصيل فإنَّ الخطاب الإبداعي ثنائية تداعب فيها الوظيفة الإبداعية الخَلْقَ الشعري المفعم بالوصف، والتَّصوير، أما رتابة الوزن – على سبيل المثال – فهي عملية عجز فني عن التَّلاعب بجوانب الخطاب، بينما يعكس التنوُّع الوزني خصوصية شعرية لدى المبدع، ومن ثمة تتنوَّع لديه مفردات اللُّغة، وتراكيبها المتمثلة لمادتها الأولية.

الصورة الفنية عالمٌ جميل يخيم على الشعر بالحركة، والألوان؛ ذلك راجع إلى أنَّ لغته لا تعترف بالحدود، والمنطق، وإنما تسعى إلى خرق اللُّغة المألوفة؛ ابتغاء ممارسة الرُّؤية، والتَّعمُّق فيها. **فهل**

---

(2) ينظر، صلاح فضل، تحولات الشعريّة، (م. س)، ص 118.

(1) ينظر، صلاح فضل، تحولات الشعريّة، (م. ن)، ص 119.

يمكن القول أَنَّ التَّصوُّر الذّهني لدى الشاعر يقوم على الرُّؤية الشعريَّة التي تعمل على تغيير نظام الأشياء، وعلاقاتها لكي تعيد تركيب الإبداع في عالم متجدد؟.

الشعر صورة يرسمها الفنان لنفسه، وللعالم من حوله ومن ثمة يجسّد فيه ذاته كما يراها، إنَّه خطاب الوعي، وما ينبني عليه من صور ترسم الواقع كما تتخيَّله، أو تتجاوزه، الأمر الذي يجعلها تحفل بالتَّوتر الدَّاخلي للمبدع بين القدرة، والإرادة، فالمفارقة الواضحة التي تسعى إلى رصد الموجودات. (1)

هل تعتبر المفارقة الإبداعية* لغة العقل والفطنة، أم لغة الرُّوح والخيال، والشعر؟، هل أنهّا الباعث الأساس على خلق درجة عالية من التوتر؟، هل يمكنها صُنع المعنى بفعل الدَّهشة؟، هل تعتبر أعلى مفاتن صنع المعنى من خلال كسر قيود التقنية العجيبة المؤدية إلى الغموض؟.

تتجلى العلاقة بين الوعي القومي بأشكاله الإيديولوجية، والتخيلية، والجرح الفلسطيني الغائر منْ خلال كونها علاقة سببية؛ لأنَّ الاحتكاك بالآخر في وجهه الاستيطاني العنصري القبيح، وباكتشاف مقوّمات التّماسك للأمة وجهان لموقف واحد، تَعَجَّل في المحنة، والصراع الذي أحرقت نارُه طابع القومية. (2)

يثير الشعر بوصفة حيزاً إنسانياً في التعبير، والنَّشاط اللُّغوي جملة من القضايا المتعلقة بالقومية، ذلك راجع إلى أنَّه آلة الرّقي والبوح بأسرار الوجدان، والوجود. لكن ،**كيف تتجسَّد هذه الصفة في نفس الشاعر؟.**

تعكس اللُّغة نغمة تفاؤلية من خلال دعوة الأمة إلى محاربة الأعداء، وكل ذلك خيط شعوري مفعم بالحزن، والألم، لكن هذه الحالة أَفْرَزَتْ نوعاً من الهوية القوميَّة التي أَكْسَبَتْ النُّصوص

---

(1) ينظر، صلاح فضل، تحولات الشعريّة، (م. س)، ص120.

* **المفارقة الإبداعية**: أسلوب يُظْهِر التناقض والتّضاد بين المعنى الخفي، والمعنى المراد. (محمد بوزواوي، (م. س)، 283).

(2) ينظر، صلاح فضل، تحولات الشعريّة، (م. س)، ص. ص 120 – 121.

جمالية فنية تتجلى على وجه الخصوص في الطابع الملحمي المكسو بالعاطفة، واللُّغة المنبعِثة من التجربة الأصلية.

تتجلى الجمالية في محاولة استنطاق الذَّات، ومن ثمة الكشف عن الصراع الوجودي لدى الشاعر، **فإلى أيّ مدى يُسهم الوعي في تفعيل حركة النَّشاط الإنساني؟، وإلى أيّ مدى يمكن للإبداع الكشف عن التطوُّرات اللَّاشُعورية؟، هل يؤدي الوعي القومي عملية خرق عجيبة للكشف عن الواقع؟.**

ظل الولوع بالغناء والتَّفنُّن بالموسيقى، والتَّمسك بالبؤرة التي ينصهر فيها الحس القومي مفعماً برؤية الذَّات الشعريَّة، حيث يحافظ الشّاعر على مسافة كافية من موضوعه مُؤْثراً الاقتراب التصويري منه، وتلك هي طبيعة الغناء عندما يشدو إلى المحبوب، وهو يقصد الوطن، ويترنّم بعشق الجمال. [1]

من أهم المظاهر الأساسية الدَّالة على حركية الشعر العربي الحديث هي خلق شعرية جديدة تُغْري القارئ بنكهة إبداعية خاصة، ومن ذلك: النزعة الإنسانيَّة المفعمة بالقوميَّة، إذْ يتم حينئذ التعبير عن نوازع الوجدان التي تتجاوز حدود العقل؛ لأن الرؤيا تعتبر بؤرة تؤثر في الشعر، ومن هذا المنطق تظهر جمالية اللُّغة بفضل عنصر التَّصوير المعبر عن الغناء حتى يبدوَ المعجم الشعري مكسواً بلغة العاطفة ذات الحس المباشر.

تنبني القصيدة الشعريَّة على الغرابة، والدَّهشة نظراً لارتفاع معدّلات الانحرافات التركيبية حتى أصبح بعضها أشدَّ طولاً، وأكثر مناورة كما تشكل رؤية متبلورة ذات نسيج إيديولوجي متماسك وفق مواقف الوجود بمنحنياته الحادة مع التواصل العميق لعناصر الإبداع. [2]

هل أنَّ الغرابة، والدهشة عنصران أساسيان لشعريَّة الإبداع؟.

---

(1) ينظر، صلاح فضل، تحولات الشعريّة، (م. ن)، ص 124.

(2) ينظر، صلاح فضل، تحولات الشعريّة، (م. س)، ص 137.

يمكن اعتبار الغرابة عنصراً أساسياً في عملية الإبداع من باب كونه يثير الغموض الذي يستدعي تذوُّق المعاني، وتحليل الألفاظ، ومن ثمة يزيد عنصر الدَّلالة الشعرية انفتاحاً يعمِّق الصورة الشعرية أمَّا الرؤية التي يَبْنِي عليها الشاعر مواقفه فهي مرآة لعملية الوعي التي تعد آلية من آليات القراءة التأويلية لشعر الحداثة، وما يحمله من رموز، وخبايا لكن: **هل أَنَّ المضامين الإيديولوجية لشعر الحداثة كافية للحكم على كسوتها بالإيحاء والرمز؟، هلْ أنَّ التَّحولات القائمة في ظل الحداثة الشّعريَّة تحصيلٌ حاصلٌ لتطور الإبداع بصفة عامة؟.**

ب/– جمالية لغة العشق:

إذا كان مقياس الشعريّة هو عمق الإحساس، ونفاذ البصيرة، وصدق الإدراك لجوهر الحياة من جانب، وقوة التمثيل اللّغوي التّصويري لكل ذلك من جانب آخر، فإن روح العروبة مقياس – من جهة أخرى – لتمجيد العروبة. (1)

يعدُّ الإحساس قالباً خلاقاً يُظْهر صدق التجربة الشعورية المبنية على الصراحة، والمجاهرة بما في نفسية الشاعر من نزوع نحو هوى النَّفس، وهذا ما يثبت براعة الخلق الشعري المبني على التَّحرُّر من قيود الكلاسيكية، بالإضافة إلى أن المبدع المقلّد لدى شعراء الحداثة يعيش حالةً ظمأ تنعزل عن الجمالية الفنية أحياناً، وهذا ما يشير إلى أنَّ الصورة الشعرية مزيجٌ متكسر من الحلم، والواقع.

ولست أحبُّ أَنْ أُفسد على القرَّاء استمتاعهم بالألحان العذبة الخلابة؛ لأنَّ ذلك طرازٌ من الشعر الغنائي الذي سيظل حياً في كل العصور، وإنْ حمل ملامح الفترة الوجدانية الرومانسية التي توهَّجَتْ في تاريخنا العربي، وأصبحت تحيل إليها بالفعل، أو بالإمكان. (2)

يظل الشعر الغنائي حياً وخالداً عبر الزمن بفضل البراعة اللُّغوية، لكن رواد الحداثة يرون فيه عودة إلى الوراء وكفراً بالتقدُّم، **لكن ما السر في احتواء النَّص الشّعري القديم على جملة من**

---

(1) ينظر، صلاح فضل، تحولات الشعريّة، (م. ن)، ص 145.

(2) ينظر، صلاح فضل، تحولات الشعريّة، (م. س)، ص 150.

الآليات الأسلوبية مثل التكرار، والتقفية* وهندسة الصوت؟، ما السّر الذي من أجله عاد شعراء الحداثة إلى نمطية الشعر الغنائي بالرغم مِن أنَّ حياتهم الشعرية غارقة في التعبير عن العواطف الذاتية، والانسياق مع شَطَحَات الخيال؟.

لعل السبب في ذلك راجع إلى أنَّ الرومانسيين وجدواْ في الشعر الغنائي ما يناسبهم في التعبير عن العواطف الفردية، والمشاعر العميقة التي تَعْتَلِج في أعماق النّفس، بالإضافة إلى التَّمادي في الخيال، والتطوُّرات سواءً كانت إبداعية، أو أحلاماً، ونزوات، أمَّا السبب وراء ذلك فهو الهروب إلى عوالم متخيلة، والنُّفور من الواقع المخيّب لآمال الشاعر.

ج/- النزعة الرومانسية في الإبداع الشعري:

للشعر زمن داخلي ينبع من الوجدان، وحرارة المشاعر إِذْ لا يخضع لتضاريس التاريخ، ولا يصيبه الهرم، بل تظلُّ لغته حية بفعل توهُّج نار الوجدان، فكانت الشعريَّة العربيَّة وفق نسقها الغنائي المفقود متصارعة مع الحداثة؛ لأنها نظرت إلى النَّص كبعد جمالي يثور على الحياة. (1)

إذا كان الشعر ينبع من الوجدان، وحرارة المشاعر، ولا يخضع في نفس الوقت إلى التَّنازع، فهل هذا يعني أنَّ علاقة الحداثة بالتراث علاقة عدائية؟، وهل تحتاج هذه العلاقة إلى دراسة الشّعر من خلال الوعي التام بالتراث فقط؟، لا شكَّ أنَّ التحولات التي لحقت الشعريَّة العربيَّة، والغربيَّة هي تحصيلٌ حاصلٌ للتبدُّل، والتغيُّر الذي مسَّ حركة التنازع، والتفاعل البشري ومن ثمة تظهر أهمية الموروث الثَّقافي في نقد الشعر.

يعود التمثيل المنظم للحالات، والأعراض، والتعبير عن المشاعر، والعواطف إلى رومانسية ما قبل الحداثة، ومن ثمة معرفة سر التحوُّل الذي يزلزل الحياة، ويرسم قيم المعاناة، والغريب في منطق القراءة الشعريَّة، الأمر الذي يجسّد خُطَى الماضي، وموافقته لزمن التَّلقي. (1)

---

* **التَّقفية**: مصطلح بقصد به موافقة العروض للضرب في الوزن، والروي دون زيادة، أو نقصان، فكل بيت شابَهَتْ عروضه ضربه في الوزن والروي ولم تختلف العروض عن أخواتها في بقية الأبيات فهو بيت مُقَفَّى. (عبد الله درويش، دراسات في العروض والقافيّة، مكتبة الطالب الجامعي، د.م، ط03، 1987، ص 42).

(1) ينظر، صلاح فضل، تحولات الشعريّة، (م. س)، ص 168.

يعود سبب تنظيم حالات المشاعر، والوجدان إلى عالم الرومانسية الذي يظهر فيه الخيال الجامح مصدراً حقيقياً للتَّجربة الجماليَّة، وكأَنَّ الشعريَّة الحديثة في تطوُّر مباشر يمس العواطف الإنسانية مثل الهلع، والرُّعب، ومن ثمة تظهر الثورة على العقل، وسلطانه، وعلى الأصول، والقواعد الكلاسيكية كافة.

فإذا تحوَّل سلطان النظرية المطبَّق على شعر الشَّاعر قديماً، فَكَيْفَ لا تتغيَّر النَّظريات، ووجهات التَّفكير بالإضافة إلى تغيُّر المناهج القاضية بتحوُّلات الشعريَّة. أمَّا موافقة منطق القراءة لزمن التَّلقي فهو فلسفة، وإبداع شعري يقضي بتحليل ثقافة المجتمع، ومن ذلك تغيُّر الوعي القومي المرتبط بأفكار الماضي.

هل تعد الحداثة محاكاة أمْ إبداعاً فنياً؟، وهل تعدُّ نقطة تحوُّل الشعريَّة بصفة خاصة، أَمْ أنها عاملٌ مساعدٌ على تطور الإيديولوجيات الفكريَّة؟، وهل تعدُّ نزعة الشاعر القومية قضيَّة هامة تدلُّ على الانتماء، وتحقيق قضية الالتزام الأدبي بشتّى أشكالها؟.

د/– اضطراب الموقف الشّعوري لدى الشاعر:

يظهر مع بداهة الخطاب المباشر في القصيدة المأساوية، – أياً كان شاعرها – نوعاً من الأمل الكامن وراء الحلم القومي، والوعي العربي الذي يغذّي ذاكرة الشّاعر بماضيه دون أَنْ يجعل منها مصادرة على تطلُّعه إلى التَّجاوز، والتَّجدُّد الخلَّاق. (2)

يعدُّ عنصر المأساة في القصيدة نوعاً من الوعي الجمالي المكسو بالصوُّر التي تؤدي وظيفتها بفضل تمثيلها للأحاسيس المفعمة بتصاعد الحزن، لكن الاستجابة العقليَّة، والانفعاليَّة جزءٌ لا يتجزأ من شعرية الإبداع، أما الأمل البارز وراء الحلم القومي فما هو إلا تحصيل حاصل لاطّلاع الشَّاعر على جمالية الشعر العربي الذي يعتبر أباً روحياً لعملية التَّجدُّد، الذي أَبْهَرَ الملَكَات بتقنيات الحداثة الشعريَّة.

---

(2) ينظر، صلاح فضل، تحولات الشعريّة، (م. ن)، ص. ص 169 – 170.

(1) ينظر، صلاح فضل، تحولات الشعريّة، (م. س)، ص. ص 186- 187.

يتطلع القارئ من خلال موجات النّغم التي تغمر قلبه بفيض عاطفي إلى الكشف عن ملامح الشعريَّة العربيَّة، حيث أنها منبع للإشباع الموسيقي الذي تتولَّد منه اللُّغة، وتنمو بفضله المخيّلة عن طريق تعميق الوعي بالوجود، لكن ذلك الضّرب من الشعر الغنائي يكسب التراث نوعاً من الحميميَّة. [1]

أكْسَبَتْ المضامين الجديدة الشَّاعرَ العربي جملةً من الأفكار التي أَعَادَت النَّظر في الأشكال الإيقاعية، والتعبيرية، لكن هذه المحاولات ظلَّت محبوسة في حيز ضيق، وما إنْ أَحَسَّ الشَّاعر بالغُربة، والضَّياع انفتح فكره على التّيارات الفكريَّة الغربيَّة، ومن ثمة تطوَّرت الشعريَّة العربية بفضل تَنَامي درجة الوعي بشأن الإبداع الشعري، إذْ ظهرت على سبيل المثال – روافدٌ شرقية في شعر الشاعر مثل الحديث عن الديانات الأجنبية، بالإضافة إلى التأثُّر بالمهارة اللُّغوية المستمدة من القرآن الكريم.

هـ/– التحرُّر من الذُّل والنزوع نحو الهوى:

للثقافة العربية خاصية مميزة كونها قائمة على المحفوظ الشفهي من الأشعار، والأمثال التي تُنَمّي فاعلية التَّجربة العريضة، وكل ذلك يهدف إلى تنشيط الإبداع بفعل الإشعاع الجمالي البارز في حيوية الحب، والنزوع نحو الهوى الذي يُظْهِر دخَّان الوجدان العاطفي. [2]

لا يمكن الحديث عن شعريَّة حداثيَّة لا تنمّي فاعلية المحفوظ الشفهي؛ لأنه يخلِّصُ الإبداع مِنْ قيود البدائية الفَوْضَوية، لكن هذا التَّخَلُّص يوحي بإشعاع وجداني عاطفي تعود خيوطه إلى الثَّورة على قواعد الكلاسيكية، ومن ثمة مَجَّدَ الشُّعراء نوازع الوجدان، وأفرغواْ ما في نَفْسِياتهم مِنْ عاطفة تمني درجة الإحساس، وشعرية الإبداع.

يسعى الشاعر إلى تطوير تجربته الإيقاعية، والتَّعبيريَّة بفضل معانقة الحياة الفنية المبْنيَّة على الطَّرب، وحلاوة الأمل المفعم بالنفس الوجداني ذي الخيط الشّعوري الذي بفضله تتصاعد دَرَجَات الرُّوح الرومانسي، والعاطفي المتنامي الدَّوافع، والإيديولوجيات الفكريَّة. [3]

---

(2) ينظر، صلاح فضل، تحولات الشعريّة، (م. ن)، ص 188.

(1) ينظر، صلاح فضل، تحولات الشعريّة، (م. س)، ص209.

(2) ينظر، صلاح فضل، تحولات الشعريّة، (م. ن)، ص213.

شغلت حركة التجديد حيزاً كبيراً من إيقاع القصيدة، وذلك راجع إلى التأثُّر بالآداب الغربيَّة جملة وتفصيلاً، كما أَنَّ الأبعاد السيكولوجيَّة، والتعبيريَّة للإيقاع تتجلى بفضل ما يختاره الشاعر من مضامين تَتَنَاسب، وحالته الوجدانية، وهذا خير دليل على أنَّ ما جاءت به الحداثة كان عاملاً مباشراً لحركة التطوُّر التي مسَّت الشعر الحديث، إِذْ خَلَقَ شعرُ التفعيلة مجموعة من القوانين جعلت من الشعريَّة العربية عالماً متفتحاً على تصوّرات جمالية، **فإذا استطاع الشاعر – حيال نظمه القصيدةً العربية المعاصرة – أَنْ يتمرَّد على بنية القصيدة القديمة، وموضوعاتها فَهَلْ هذا يعني أَنَّه استطاع أَنْ يَتَحَرَّر من همومه المعبرة عن التَّجربة الشُّعوريَّة؟، أمْ أنَّه الانفتاح على الحياة المتجدّدة التي تجاوزت الماضي، واكْتَسَتْ كسوة من الغموض؟. هل يعدُّ التمرُّد ذاتُه نوعاً من الإغراق في الحالات المرضية التي تصيب الشَّاعر أحياناً وهو في مقام البوح، والصراخ الوجداني القاضيان بانفعاله تجاه التَّجربة الشُّعوريَّة؟.**

و/– جمالية لغة الإبداع:

يُعَد الحديث عن الإبداع حيزاً يكتنفه الغموض، والخلط؛ لأنَّ الصور الشعريَّة مجردة من الفكر المنطقي، ومن المعرفة العقلية، فالشعر عندما ينظر إليه من زاوية خارج العقل، يميل إلى تقديس الرؤية التأمليَّة المنطوية على سعة الخيال، والحدس، والتصوير. (1)

لا يتحقَّق الإبداع الشّعري إلا بالخلق اللُّغوي، وهذا لا يتأتى إلَّا بفضل التَّحرُّر من القيود القديمة، والتشبُّث بالحرية المطلقة، أمَّا السَّبب الذي من أجله خضع الشعر إلى الرؤية التأملية فهو خير دليل على أَنَّ الشعريات العربيَّة المعاصرة مبنية على تصوُّرات علمية فلسفية تتجاوز حدود الماضي، وتميز بين العلوم الصرفة اليقينية، والعلوم التَّخيلية المنطوية على الميتافيزيقا.

ليس المبدع من يبتكر شكلاً، لكنه ذلك الذي يعرف كيف يحييه، وكيف يستخلص منه دلالة، وهكذا ينبغي على المحلِّل أَنْ يميز بين فن الإبداع، وفن التعبير؛ فالأول يتميز بتزامن التَّصور، والإنجاز، والثَّاني يكرّس وسائله التّقنية لإنتاج نموذج متصور قَبْلياً. (2)

---

(1) ينظر، جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربيّة، تر: مبارك حنون وآخران، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط 02، 2008، ص. ص 47 – 48.

(2) ينظر، (م. ن)، ص 50.

إذا كان المبدع يبتكر شكلاً فنياً فإنَّه يسعى إلى خلق صورة من الغموض، وهذا الأخير قد يكون سلبياً، ومن ثمة تؤدّي المبالغة فيه إلى فقدان الشعر لشبابه، ونشاطه، وحيويته، ومن ثمة يُفهم أنَّ دواعي التَّفكير المبْتَكَر عمومية في مجملها، بَيْدَ أَنَّ الإبداع يجب أَنْ ينبني على غزارة الإنتاج، وسرعة التَّوليد المعلوماتية، وسعة التَّفكير المبنية على الأفكار المتفرّدة بالخصوصية، لكن **ما دور الصُّور الابتكارية في استقامة السُّلوك، واتّزان الفكر؟، هل تؤثّر تلك الصّور على نشاط المبدع حالَمَا يغرق في الخيال؟، إذا كانت المحاكاة تحدّ من قدرة الفرد على التَّفكير الإبداعي فهل تعتبر نشاطاً سلبياً يتناقض ومفهوم الشعريَّة العربيَّة الحديثة؟.**

إنَّ الشُّعراء وهم يَتَبَارَوْنَ باستمرار حول أغراض متَّفق عليها، يتناوشون فيما بينهم ويقود بعضهم بعضاً في مواجهة دائمة، فإذا كانواْ يعبِّرون عن جهدهم بطرق مختلفة، فإنَّنا لن نتمكن من فهم الإبداع في كليته، مادمنا نهْمِلُ البعض على حساب الآخر. (1)

يؤدّي التنافس في قول الشعر إلى إشباع رغبات الفكر الإبداعي الكفيلة بصنع المناهج المناسبة لنمط التّفكير، ومن ثمة تقع عين النَّقد على استحسان شعر شاعر دون الآخر، الأمر الذي بموجبه هيَّج **شعريَّة التَّصوير الفني*** فإذا كان الشاعر صادقاً فنياً فذلك خير دليل على نجاحه؛ لأنَّه يسعى إلى إبراز ذاته الفنية المبنية على الاحتكاك بالآداب الأجنبية.

ومن الظواهر الأسلوبية التي هزَّت كيَانَ الشعراء، وأَثَارت تنافساً بينهم ما اصطلح على تسميته بالتَّصوير، إذْ يعمل هذا الأخير على التحليق في سماء الخيال، وتشخيص المادي، والمعنوي، ونقل الأفكار بطريقة مجردة، ومن ثمة تتجسَّد العواطف التي تبني سوراً مِنْ أفكار الشَّاعر، وما يصبو إليه.

---

(1) ينظر، جمال الدين بن الشيخ، (م. س)، ص 55.

* تتجلَّى شعرية التَّصوير الفني من خلال كونه جانباً من جوانب الصياغة الجماليَّة المولّدة للمعنى في العملية الإبداعيَّة، إذْ يتم بواسطته استنطاق المعاني الكامنة في الذهن، وإخراجها في صورة واقعيَّة ذات تعبير، وإيحاء دلالي مميّز. (عبد القادر هنّي، نظرية الإبداع في النَّقد العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، د.ت، ص 93).

لكن إذا كان الشاعر– وهو ينظم قصيدة – تتملَّكه لحظات من الجنون فهل أَنَّ ذلك مطية الذُّهول، والضياع الذي يمنع الذَّات من التَّعبير عما يراودها في الخيال؟ هل أَنَّ المبدع في حركة مدٍّ، وجزر وهو يتصور الأشياء حالما يُصَاب بجفاف القريحة؟، هل أنَّه في استقلالية تامة عن عبقريته الإبداعية التي تؤيّد سلطان العمل الأدبي؟، هل أَنَّ الملكة الإبداعية تؤيد الفكر في لحظة معينة دون أخرى؟، هل أَنَّ فاعلية الإبداع، ونشاطه مرهونة بمناجاة الشاعر لنفسه، ومحاورتها محاورةً داخلية؟.

ز/– إيديولوجيات الإبداع:

غير خافٍ علينا أَنَّ تحليلنا لا يستجيب لمتطلبات بحث السوسيولوجيا الأدبية إلا في حدود ضيقة جداً، فالوثائق، والمعلومات المتعلّقة بالأدب القديم لا تحيلنا دائماً إلى الوصول إلى نفس النتائج المحصل عليها؛ لأَنَّ التَّصوُّر الآلي يولّد الإبداع بالوعي، والإحالة على النَّشاط المرجعي.[1]

يعود تحليل الإبداع الأدبي إلى جملة من الشُّروط العلائقيَّة المهتمة بتقنيات التعبير وآلياته، إِذْ تهدف هذه الأخيرة إلى الانفتاح على كل ما هو ذاتي صرف، وإِنْ وُجِدَ بُعْدٌ جماليٌّ حائلٌ دون القيام بذلك فإِنَّ الإبداع يسعى إلى تحليل الإيديولوجيات، والأفكار؛ لأَنَّ الخطاب النَّقدي خاضعٌ لتضارب المبرّرات، والمسوغات الإبداعية، الأمر الذي يحيل إلى معرفة العوامل التي جعلت النَّاقد الغربي يخضع لسلطة المفهوم الغربي للمنهج الإجرائي.

لا تظهر علاقة الأثر الأدبي بالمجتمع فقط في وضعيّة الشَّاعر، وإلزامه بالخضوع للطَّلب، وبتناول الأغراض المتواضع عليها، بل أَنَّ هذه العلاقة تُدْرَكُ أيضاً على مستوى الإنجاز، وهي سابقة على تشكيل الفكر الشّعري، ولغته. [2]

تعدُّ علاقة الأثر الأدبي بالمجتمع علاقة تنظر في مستويات الوعي، والكشف عن أسرار الذَّات المبدعة، بالإضافة إلى أَنَّ الأديب المؤمن بدور الكلمة يَسْتَحْوِذُ على عقل القارئ بفضل موهبته

---

(1) ينظر، جمال الدّين بن الشيخ، (م. س)، ص 89.

(2) ينظر، (م. ن)، ص 90.

وملكته، ومن ثمة يتعيّن عليه العمل بما جاء به الأديب من قضايا فكرية تنظر في جملة الظَّواهر الاجتماعية، والنفسيَّة، والميتافيزيقيَّة حتى تكون دوافعه العقليَّة منْفتحة على الحداثة، لكن **إذا كان الأدب مسؤولاً، وملتزماً، ومراقباً لكلّ تفاصيل الحياة، فهل هذا يعني أنَّه جزءٌ لا يتجزَّأُ من كيان المجتمع؟، وما هي العدة المتفق على كونها سلاحاً منهجياً ثقافياً يسعى إلى إقامة علائق تبادليَّة مع الثقافات الغربيَّة من أجل تطوير وعي الشَّاعر المعاصر؟.**

يملك الشاعر كيفية الوجود التي يمليها عليها إدراكه للذة، والموت، والوجود، إذ يصبح الأسلوب واقعة ذهنية، وصورة تمتلك الواقع، وتملي اللُّغة على وجدان الشاعر السَّاعي إلى معانقة الواقع، ومن ثمة يأتي دور الوعي الصانع بالعثور على العبارة اللُّغويَّة المكسوة بطابع الغموض. [1]

يسعى الشاعر بفضل وجوده إلى الإدراك الوجداني الذي يبهر النفوس، والعقول؛ لأنه قادر على استيعات التراث المنفتح على الإبداع الجمالي، فعلى سبيل المثال ظهر التغير الحاصل في وزن الشعر العربي الحديث نتيجة تعميق الإحساس الجماعي بتغيُّر إيقاع الحياة العربية بعدما فرضت الحياة الغربية هيمنتها، لكن هذا لا يعني أنَّه خاضع لنظريات معينة، بلْ أنَّ الأمر يعود إلى دواعي القلق الفكري المعزول عن مشاعرهم المؤدّية إلى الالتزام الأدبي.

وهكذا فإن الشّعر يراد له أَنْ يكون محاكاة للواقع، والجمال يُرَادُ له أَنْ يقاس بصدق التَّمثيل، إنَّ هذا يؤدي إلى النزعة التجزيئيّة المعروفة في النقد الذي يقع على كلّ بيت شعري يصرّح بنجاح الوحدات، إذْ ساهم هذا التَّوجُّه في فرض استقلال البيت، وحصر حقل الابتكار على وجه الخصوص.[2]

يسعى الشاعر إلى محاكاة الواقع؛ لأنه وهو يحاكي يبلغ أعلى مراتب الفن، والخلق الجمالي الذي تسعى إليه الشعريَّة، **فإِنْ كانت المحاكاة تنطلق من الفكرة المعبر عنها تعبيراً مبهماً حين ينظر المجتمع للأديب من زاوية كونه مرآة للعصر، فهل هذا يعني أَنَّه عاجزٌ على معرفة ما هو**

---

(1) ينظر، جمال الدّين بن الشيخ، (م. س)، ص 102.

(2) ينظر، (م. ن)، ص 108.

كائن، وإِنْ لم يكن أَصلاً؟، وإِنْ كانت المحاكاة في الفن التشكيلي غير قادرة على التعبير عن أحوال النفس الإنسانية، فهل هذا يعني أنها تبلغ أعلى مراتب الإبداع من خلال كونها تظهر التناسب بين الموسيقى، والشّعر ومن ثمة تعبر عن مقتضيات الوجدان؟.

ح/- تحولات الإبداع:

نريد هنا وضع تمييز واضح بين الانبثاق العفوي لقصيدة حقيقية، وإنشاء مرتجلات سهلة تحل فيها مجوعات جرسية محل طموح غائب غير أَنَّ ذلك قلَّما يمكن، لأنَّ الأغراض تفرض سياقها بقوة، إِذْ أَنَّ كل حالة يناسبها نمط شعري معين، ينبغي له أَنْ يستجيب لبعض المعايير، وهذه الأخيرة لا ترتبط كلها بالكيف، كما أنَّ مفهوم القيمة متقلّب، ولا يتضح إلا في وضعية محددة، قد تثير قصيدة مدحيَّة، أو هجائية، أو قصيدة غزلية، أو حكميَّة حماساً، في حين قد تبدو لنا مخيبة أثناء القراءة.[1]

يتجلى الفرق بين القصيدة العفوية الحقيقية، والقصيدة المرتجلة من خلال الوعي الذي يؤمن بتغير النسق الثقافي إِذْ يتشكل بفضل فاعليَّة متجدّدة، وهذا ما جعل القصيدة العربية المعاصرة في مَنْأَى عن الثَّبات الحضاري، ومن ثمة يبْتعد المبدع عن قيم الفن، والجمال فلا يعيش إِلَّا على هدير أمواجها، أمَّا البُعد عن الثَّبات الحضاري فهو غير شامل لجميع المضامين الإبداعية، بل يتوقف أحياناً على حجم الخيبة التي يتركها النَّص في ذاكرة المتلقي.

من هذا المنطلق عُدَّ شّعر التَّفعيلة ثورة عارمة طبيعية، وتلقائية في نفس الوقت، أمَّا سر الحدث الثَّقافي النَّابع من ضرورات الحضارة، والإنسانية فيه هو ما أَشْعَلَ نار الفتنة بين مستوى الإبداع النَّقدي، والأدبي، إذ أنهما يطمحان إلى إنتاج جماليَّة فنية في الشعريَّة العربيَّة الحديثة، لكن **هل أَنَّ**

---

(1) ينظر، جمال الدّين بن الشيخ، (م. س)، ص 113.

تلك المناوشات الفنية دليل على تحوُّل طاقة الإبداع إلى طاقة سلبيَّة تهتم بالشَّكل؟، وإِنْ كان الأمر كذلك هل يمكن للشَّكل أَنْ يخلق الدَّهشة في بنية الشعريَّة؟.

إن النظر للشعر باعتباره عملاً يعود لقوى خفية تسكن الشاعر، ومن ثمة فهو إنسان يثبت مواهبه عن طريق ملكة **الإلهام*** الكاشفة عن بعض الخرافات التي لاقَتْ رواجاً، واستحساناً يبرز مثالية الأثر الإبداعي. (1)

يعد الإلهام ملكة فطرية تتربص بنفس الشَّاعر أثناء كتابة القصيدة، إِذْ يشعر في هذه الحالة أَنَّهُ يكتب شعراً يعيش فيه على شاطئ القلق، وقد تصل به الحال إلى درجة من الكآبة والقنوط، ومن ثمة يحاول الابتعاد عن المحيطين به، فإذا استغرق في تلك اللَّحظة الآتية أَبْدَع، وتألَّق في رسم مشاهد، وطقوس تتعطَّش النفوس إلى معرفة كُنْهِهَا كالتَّلهُّف على إرواء حاجة الجسم من الماء.

الشاعر المتميز يسحر العقول، ويحرك القلوب، والعواطف بالإضافة إلى أَنَّه يبحث في الغيبيات** التي تشحن الألفاظ بفيض من نجَاحات الإبداع، فإذا كان الشعر من بين الأعمال الفنية، **أَفَلَا يكفي أَنْ يتغنى الشَّاعر فيه بعواطفه، ويعبر عن أحاسيسه، وتجاربه الذَّاتيَّة؟.**

يتَّخذ الشاعر من القصيدة مجالاً ينقل من خلاله أفكاره، ومشاعره للناس، وهذا ما يجعله متميزاً عن باقي فئات المجتمع، أمَّا إذا انحاز إلى خلْفية دينية، أو علمية، أو فلسفية فإنَّ أفكاره تكون مطيَّةَ التَّناقض، أو القيم الفاسدة التي تتعارض مع الفطرة الإنسانية، وتظهر تلك الرؤى على شكل رموز، أو إيماءات مدسوسة كالسُّم في الدّسم، ومن ثمة ينْتاب تقنيته نوعٌ من الغبن الذي بدوره يصنع

---

* **الإلهام**: مصدر أَلْهَم، وجاءه الإلهام في عُزلته، أي: أتاه الله في نفسه أمراً في صالحه، أمَّا الإلهام لدى الشاعر هو ما يأتي لديه من صور، وأفكار، ومعان، أمَّا الإلهام عند علماء النفس فهو إيقاع شيء في القلب، يطمئنُّ له الصدر، ويخُصُّ الله به بعض أصفيائه، لكن الإلهام الشعري هو آداب سمو الذّهن، والروح قبل التأليف الخلَّاق. محمد بوزواوي، (م. س)، ص 24.

(1) ينظر، جمال الدّين بن الشيخ، (م. س)، ص 121.

** التعبير بالغيبيات نوع من الجماليَّة الفنيَّة؛ لأن الفنَّان على سبيل المثال ينفثُ ما بداخله بفضل الإيماء، والإشارة، وهذا ما يؤكّد على النَّزعة التَّأمّليَّة في عالم الروحانيات، بالإضافة إلى الفناء في المحبَّة الرَّبانيَّة. (جوستاين غاردر، التصوف والفلسفة، تر: حياة الحويك عطيّة، دار المنى، د.م، ط01، د.ت، ص167).

صوراً تضاعف من هيمنة الإبداع، **فهل يعتبر هذا التحوُّل الذّهني عملاً هزيلاً بالنسبة للملتقى، وهل يعتبر الأديب، إذْ ذَاكَ عاجزاً عن ربط العمل اللُّغوي بسياقه؟.**

ط/- تحوُّلات الكتابة الشعريَّة:

ينبغي الاتفاق على أَنَّ القصيدة تمتلك دلالة شعريّة، باعتبار كونها تظهر بمثابة عرض طقوسي للأغراض، لكن إذا كانت دراسة أقسامها لا تقدّم نتائج شاملة خلال مرحلة أوليَّة من البحث، فإنّها عبر سلسلة من الحوافز لا تستطيع أَنْ تستوعب إلّا مظهراً، وظلاً مستدلاً، ومسلكاً من الأناة مكرراً مرّات عديدة، بالانتقال من ضرب لآخر بأكثر ما يمكن من الحذف.[1]

القصيدة لها دلالة شعرية تنفتح على تفعيل الرؤية الشعريّة المبرزة للتقنيات الفنيّة ذات التّحفيز الفاعل في تزكية الصّور الإيحائية، ومن هذا المنطلق لا تعدُّ الصورة في القصيدة مجرد أفكار فحسب، بل هي قوة خارقة لعمل المبدع، فمن خلال وصف محاسن المرأة – على سبيل المثال – يرسخ الشّاعر لغته المجازية باللّجوء إلى تفاصيل ملموسة، **فهل أَنَّ محاولة البحث عن قوة التَّخيل داخل العمل الإبداعي عملية خطف القارئ من بؤرة التّواجد الوهمي الذي يسْتأنس بأقراصه المنومة للفكر؟.**

ومهما كان إضفاء الأغراض، والحوافز تاماً فهو لا يحيط بالشعريّة، كما يمكن للتحليل المطبق على تسلسل الاختلافات، وإحصائها أَنْ يضع لائحةً، ويعيد البناء المخلص للنقد المثالي وهو مع ذلك يبقى على هامش الواقع الشّعري.[2]

يُظهر تحليل الشعر أنَّ التَّعدُّدية في المفاهيم ترتبط بتغيّر درجة الإحساس المهيْمِنْ على الحركة الشعريَّة ذات الأداء الجمالي، ومن ثمة يظلُّ الشَّاعر تائهاً في جو العمل الإبداعي، إذْ يتبع اللَّحظات المسيطرة على التجربة الشعريّة، فإذا اعْتَلَجَ نفسيته شيئاً من الأفكار المتراصة حول بعض زاد نشاطه

---

(1) ينظر، جمال الدّين بن الشيخ، (م. س)، ص 176.

(2) ينظر، (م. ن)، ص 176.

الإبداعي تميزاً فنياً، أمَّا اللُّغة الشعريَّة فتظهر حية بفضل تعدُّد الدَّلالات المكسوة بالرّمز الذي تجاوز الصوُّر البالية.

إذا أَضْحَتِ القصيدة مشتتة، ومجزأة، تقدم لنا الفكرة التي تعبر عنها لكنها تكون قد كَفَتْ عن أَنْ تكون قصيدة، وانطلاقاً من هذا الجرد سنبرّر من الوجهة التاريخيَّة تشابهات وإعارات، وابتكارات، وهذا ما يجعلنا نتوصل إلى الثبات، أو التّطور، وعلى هذا الأساس نكون قد تجاهلنا حقيقة الإبداع. (1)

يسعى الشاعر إلى نقل ترجمان أفكاره، وعمق أحاسيسه؛ لأن التَّعارض في مقاصد النَّص الشّعري هو سوء فهم حاصل بين لحظة التَّعبير، ولحظة بلوغ الدَّلالة، وكمال المعنى، أما لغة الشعر فتنمو بفضل تشتُّت المقاصد المتجلّية في فحوى التّيه الحسي، لكن دراسة مظاهر التَّطور تنطلق أساساً من التشكيل الجمالي الذي ينمّي فاعلية الانفعال في التّجربة الشعوريّة التي كثيراً ما تكشف عن وحدة الجو النفسي في النص الإبداعي.

يؤدي اجتماع الأغراض بالمبدع إلى تحديد مكان لغته؛ لأنه يدرك الواقع الموصوف ليعوضه بخطاب حي من مادته الخاصة، أمَّا الثّبات النسبي للائحة من المعاني لا يضمن إلا تنظيماً شكلياً، قد لا يبرّر الإبداع. (2)

تتحدَّد مادة الخطاب الأدبي بفضل اختلاف مستويات التّحليل، وتسميتها؛ لأن ذلك يُظهر التّنامي النقدي الذي يستدعي ترابط الدّلالات التي تسعى هي الأخرى إلى تباين بنية اللُّغة، وتنظيمها وفق مرجعيات تواصلية، وفكريَّة، هدفها الأساسي التّمييز بين خلفيات الأديب، وملابسات الرّؤية الإبداعية الكاشفة عن عمق التَّصوير، ودلالة المعنى أمَّا توليد المعاني من الدَّلالات الخفية للخطاب فهو ما من شأنه معرفة جوهر، وبنية النَّص، ومن ثمة الكشف عن فردية وذاتية المنشئ في شعريَّة الخطاب.

---

(1) ينظر، جمال الدّين بن الشيخ، (م. س)، ص 176.

(2) ينظر، (م. ن)، ص. ص 176- 177.

الشاعر شاعرٌ بقوله لا بتفكيره، وإحساسه، إنَّه خالقُ كلمات، وليس خالق أفكار، أمَّا عقليته فهي راجعةٌ إلى الإبداع اللُّغوي فالشعر الغنائي يعتبر سجلاً كبيراً للعواطف التي تمثل قاسماً مشتركاً بين البشر، وتمدّهم بوحي مستمر.[1]

الشّاعر المفكّر الحاذق لا يرى أنَّ درجات الإبداع مهما عَظُمَت أكبر من قوله، فهو عملي ينظر في الإبداع بتسليط الضّوء على تجاوز العقبات، والمشاكل، ومن ثمة يحرص على سبر أغوار الفكر حتى ولو بَدَتْ غريبة أوَّل الأمر، ومن ثمة فالتّجربة الشعريّة عملية تحصيل حاصل من اللّاوعي إذ أنَّ الشاعر حين يواجه مثيراً حسياً يكون واعياً، وحين تنفعل معه قريحته يتدرّج في الخروج من حالة الوعي، والدُّخول إلى عالم اللّاوعي لإنتاج الطَّاقة الشعريَّة المبنية على الوجدان، والتجربة الخلاقة.

يبدو النسيب وكأنه تمرينٌ أكاديمي خالص إذا صَاحَبَه ذكر الأطلال،كما أنَّ الشاعر لا يملك أيَّ شيء أصيل يعبّر عنه في مجال الحب، ولا يريد على وجه الخصوص أنْ يحاول ذلك؛ لأن الموضوع هنا ليس هدفاً، بل انطلاقة، ومناسبة تظهر بدون مفاجأة. [2]

يعد النَّسيب المرآة العاكسة لصورة المرأة العربيَّة، كما كانت هذه الأخيرة إحدى ركائز البكاء على الأطلال، إِذْ أنَّ الحزن إحدى الشُّحنات الدَّلاليَّة، والسَّبب في ذلك يعود إلى بلورة المناهج الجديدة في شكل من أشكال الحداثة، أمَّا تقديس اللُّغة فيعود إلى الإبداع الشّعري القائم على تفجير القُريحة الشعريَّة فجأة، فمتى حدث ذلك فإن الشّاعر في حالة من الاستعداد الفطري المنطوي على التّأمّل، وتَنَامي درجات الانفعال.

---

(1) ينظر، جان كوهن، (م. س)، ص 42.

(2) ينظر، جمال الدين بن الشيخ، (م. س)، ص 178.

ي/- تطوّر الإيقاع الشّعري:

يعد التطوّر الذي لحق عملية الإيقاع الشّعري بمثابة الحيرة التي هزّت كيان الساحة النقديَّة؛ لأنَّ الحركة الإحيائية التي أَشْعَلَتْ فَتِيلَ الحرائق الوجدانيَّة مثّلت بصورة بارزة أجنحةَ الرُّومانسية المتكسّرة لدى "جبران خليل جبران" و"ميخائيل نُعيمة"، و"إيليا أبي ماضي". [1]

ارتبط مفهوم التّجديد في القصيدة العربيّة المعاصرة بالوزن، والقافية إذْ أنَّ الشَّاعر المتميز يجعل من الصورة وظيفةً أساسية يعمل الإيقاع الشّعري على بسط نفوذها، كما أنَّ أُدَباء الرابطة القلميَّة تفنَّنواْ في مفهوم الوجدان حتى تعدّى حياة الإنسان إلى الحياة، والكون، والتعمُّق في فهم ظاهرة الحزن، والألم من خلال التعبير عن مسايرة الذَّات الشاعرة لظروف العصر.

يبدو أنَّ الحداثة مشكلة كبيرة للشعريَّة العربيَّة؛ لأنها لم تتحقَّق مرَّة واحدة، ولا في تيار واحد، بل غَزَتْ الشّعر العربي بموجات متلاحقة، انبعثت من مراكزه الكبرى. [2]

تعتبر الحداثة مشكلة كبيرة في مسار الشعريَّة العربيَّة؛ لأنها تجعل الذَّات الشَّاعرة في عزلة عن خصوصيات المجتمع العربي، وعاداته، وأعرافه، وهذا ما جعل الشَّاعر العربي يستنسخ كلمات غربية، ويوظفها في شعره، حتى يترك في الإبداع تشويشاً دلالياً،كما أَلْفَيْنَا الشُّعراء يتقبَّلون المصطلحات الغربية دون إخضاعها إلى تبدُّل، أو تغيُّر من شأنه الحفاظ على الهوية، وكأَنَّ تلك الروافد فكرٌ خلَّاق يعمل علة تنمية الإبداع، لكنها قد تضفي عليه نوعاً من الغموض الذي يجعل الفهم مستغلقاً، والمعنى مشوهاً.

أَصَابت الشّعر العربي ضربة قاسية تمثلت في الانقطاع التّام عن بنية العمودية إلى قصيدة النثر لكن ذلك ليس بديلا عن الشعر الغربي بمختلف تنوعاته، ودرجاته.

---

(1) ينظر، صلاح فضل، تحولات الشعريّة العربيّة، (م. س)، ص 08.

(2) ينظر، صلاح فضل، تحولات الشعريّة العربيّة، (م. ن)، ص 15.

تنحصر الضربة التي هزت كيان الشعر في تجاوز بنية العمودية إِذْ أنَّ القصيدة العربية المعاصرة محاولة جادَّة للجري وراء الطَّاقات المستجدَّة التي عجَزَت القصيدة القديمة عنها، أمَّا سبَبُ العجز فيعود إلى تلك القيود الطّاغية على شكل النص الشّعري، وهذا لا يعني أنَّ شعراء الحداثة لم ينظرواْ في تجاوز البنية العروضية القديمة، وإنما بقيت محاولتهم تتمحور حول الحواشي والهيكل الخارجي الذي لا يسمن، ولا يغني من جوع.

يمكن القول أنَّ تجاوز البنية العروضية يحدثُ تصدعاً في أرضية الوزن الشّعري، أمَّا التنوُّع الإيقاعي في التجربة الشعريَّة لا يأتي دفعةً واحدة، بل تعدُّ نظرة فلسفيَّة ذات أبعاد جمالية هي من صميم التنويع الوزني المشكّل للظاهرة الإيقاعية، وهذا ما يؤكّد على الانسجام في تركيبة البحرين اللذين يتشابهان في التّفعيلات، لكن المزج بين تفعيلات بحرين مختلفين في قصيدة واحدة هو إستراتجية فعَّالة لتشكيل الأبعاد الإشاريَّة، فعلى سبيل المثال نلمح في شعر **تميم البرغوثي** رموزاً، وطلاسم وإيماءات تحرِّك الوجدان، والعاطفة؛ لأنَّه صاحب نزعة وطنية سياسيَّة تستوجب التَّصوير الذي يشكِّل الصور الحسية التي تعكس الواقع المعيش، كما وقف في وجه الصُّعوبات إلى حدّ إنكار الذَّات، ومواجهة التحدّيات.

وبما أنَّ الحديث بالحديث يُذكر تجدر الإشارة إلى معايير التقييم الذي يشهدُ للقصيدة العربية بالتطوُّر، إذْ تم التركّيز على الأسس الجمالية التي من شأنها إثراء الذّوق الأدبي، وهذه المعايير تتمثل في: اللُّغة، العمق، الأهمية، الحس، التّعقيد، الإيقاع، الشّكل.[1]

مَرَّت القصيدة العربية عبر تطوُّراتها بجملة من التَّحوُّلات التي عُدَّت معايير جوهرية لإثراء الذَّوق الشّعري، والحكم على جماليته، ومن ذلك: الجماليَّة الفنيَّة التي جعلت النَّاقد يميز بين الشَّاعر المتميز عن غيره، فعلى سبيل المثال انطلق امرؤ القيس في وصفه للمرأة الجميلة من كونها نخيلة الخصر،

(1) ينظر، عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي – عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر الغربي، القاهرة، د.ط، 1992، ص 294.

مُعْتَدِلَة في قامتها، ومشيتها، فإلى هنا: **ما هي المعايير الفنية التي تعكس التحوُّل الإيجابي للقصيدة العربيَّة عبر تطوراتها؟**.

أ/– اللُّغة:

اللُّغة في الشّعر أول ظاهرة تحتاج إلى الوقوف عندها؛ لأنَّها تختلف عن لغة العلم والفلسفة؛ لأنهما في حاجة إلى لغة تصل إلى الهدف مباشرة، أو تُوصل إليه، ولا بأس في الاستغناء عن اللُّغة المألوفة إذا وُجدت اللُّغة التي تؤدّي إلى هذا الهدف، أمَّا اللُّغة الشّعرية فَلَها شأنٌ آخر، فهي تؤثر، وتتأثَّر، كما أنَّ ألفاظها أكثر حيوية من تحديدات المعجم، أمَّا الألفاظ الشعريَّة فهي متعةٌ تذوقيةٌ داعيةٌ إلى الانسجام. (1)

اللُّغة مقدرة إبداعية فنية، وليست مجرد ملامح لفظية مزركشة، ومن ثمة فهي قادرة على خرق المألوف، فإذا كانت اللُّغة مجرد صور فوتوغرافية ميتة لا تحرّك الخيال، ولا توقظ المشاعر فهي مادة معزولة عن طابع الدَّهشة، وكأنَّها قبرٌ لمعانٍ بالية مجردة من الدَّلالات، وتعدُّد الاحتمالات المعبرة عن شعريَّة اللُّغة، أمَّا التَّمرُّد عن هذا النظام، فهو محاولة جادَّة إلى خلق نقطة اتفاق، وتلاقٍ بين الخصوصيات العربيَّة، والحداثة الشعريَّة.

يؤدي الجهل بطبيعة الشّعر الحقيقية إلى عدم الثّبات، والرّقابة الفنية بل يحدث نوعاً من التغيير الذي يُعتبرُ نوبات عارضة تظهر من وقت لآخر في صورة تمرُّد، أو عصيان، أمَّا مشكلة اللُّغة فهي تختلف تمام الاختلاف عن المفهوم العادي للُّغة المستعملة. (2)

ارتبط النقد الأدبي بتاريخ، ومضامين الإبداع الشّعري، إذْ نظر (**النقد**) في البدايات الأولى للشّعر العربي، وكل ذلك راجع إلى الذَّوق، وسلامة الطبَّع، إذْ كان قرضُ الشّعر برهاناً، وحجة على تراث العرب الأصيل، لكن حصر مجالات الشعريَّة في عناصر يفرضها السّياق اللّغوي خاصة، و السّياق الشّعري عامة قد لا توضّح معالم الجماليّة؛ لأنَّ الشعريَّة لا تقوم على الدّراسة الداخليَّة لشعر الشاعر فقط.

---

(1) ينظر، عز الدين إسماعيل، (م. س)، ص 294.

(2) ينظر، عز الدين إسماعيل، (م. ن)، ص 295.

ينهض المبدع الحقيقي بنثره، ويشحن خطابه بجملة من الفواعل، والمكَامن الأسلوبية التي تثير الدَّهشة، والغرابة، والحيرة في نفسية المتلقي المتأملة في شعر الشّاعر، وأسلوبه، ومن ثمة يكون عنصراً فعالاً مؤثراً، ومتأثراً، الأمر الذي بموجبه يظهر التوافق بين المبدع، والمتلقي، وبين جمالية الإبداع الشّعري، وسلطة الواقع، وهذا بدوره جانبٌ إيجابي يستدعي التَّأمُّل؛ لأنَّ القارئ في الحقيقة يتَّخذ حريته مع اللُّغة؛ ليخرق نظامَهَا، وينتهك قواعدها، لكي يرقى إلى درجة الإبداع، وحينما يتجلى الانحراف في اللُّغة يُسْفِرُ من جهة أخرى على عناصر مثيرة للجدل، ومن ثمة يسعى القارئ إلى تفجير نظام اللُّغة، وجعلها حية بفضل معرفة أسرارها، ومكونتها.

ب/– العمق:

يتناول طبيعة المشكلة القائمة على أصل الشّعر، والحالة الشّعرية، فكما قلَّت تفصيلات الصورة، والحالة، زاد تأثيرها المباشر؛ لأنَّ كثرة هذه الجوانب لا تترك حيزاً للإيحاء الذي تتمتع به لغة الشّعر، إذْ يرتكز على الصور الفنية مثل الاستعارة، أمَّا الغموض، والتعقيد فهما اللَّذان يزيدان من عظمة اللَّفظ، أو الرَّمز، لكن التناقض بين الصور، والرُّموز لا يعني فسادها، بل يزيدها قوة.[1]

تحفل طبيعة الشّعر بالعديد من الصور الرّمزية التي تسارع إليها الشّعراء، فأناروا ذهن القارئ بفضل فتح فضاءات تأويليّة تربط بين الأشياء، فتعمل على رصد جوانبها الخفية، ومن هذا المنطلق تعد الصورة الشعريَّة عاملاً إيجابياً في خلق شعرية النص الأدبي الذي يكتنفه الغموض، والسّر في ذلك أنَّ تحديد طبيعتها أمرٌ ملفُوفٌ بجملة من الصّعوبات المنْبَنيَّة على صرح من الأقنعة التي يستمد منها المبدع كل ما يتوارى عن ذهنه حتى يُسْقِطَ على الحاضر ما يناسبه من صور الماضي.

لكن هل أنَّ الصورة الشعريَّة تقتصر على الزخرفة، والتَّزيين؟.

الصورة الشعريَّة في الشعر الحديث نصية انفعالية بالدَّرجة الأولى تموج بالرُّموز التي تتَّخذ اتجاهاً مستقلاً في تجربة الشَّاعر الملفوفة بالجديد، فكانت آمال الشَّاعر مبنية على التَّطلُّع إلى ما في الوجدان من حركة، وانفعال، سعياً وراء الكشف عن الواقع، وتحولاته، أمَّا قوة العاطفة فهي المحرك

---

(1) ينظر، عز الدين إسماعيل، (م. س)، ص 298.

الأساس الذي أفرغ في نفسية المبدع حيوية أَكْسَبَتْ لغة الشَّاعر جملة من المضامين الكاشفة عن بنية الدَّلالة، والمعنى، أمَّا الغموض، والتعقيد باعتبارهما ظاهرتان إيجابيتان فهما ينقلان اللَّفظ من المعنى المعجمي المتجمّد إلى المعنى الإيحابي المنصهر بفضل التّجربة.

يقتضي الشّعر سمو العاطفة، وعُمقها، إذْ يختلف الشعراء في طرق الإيجاز، والإسهاب، أو بين حذف التَّفاصيل، والتّكرار، أو بين الإشارة المفاجئة، والتأثير السّحري الهيّن، أو بين التَّناقض والتَّوازي، لكن النتيجة واحدة؛ لأن التعبير يصبح شعراً باعتباره يأخذ مأْخذَ القوة، والعمق.[1]

يتضمن الشّعر سمو العاطفة، وعمقها؛ لأنَّه يؤكّد على حمل رسالة نابعة من قيمة فنية تُظْهِر نجاح الموسيقى الشّعريَّة المناسبة للحالة الشعوريَّة كما أَنَّ شعر الصَّعاليك – على سبيل المثال – يزيدُ الإبداع عُمقاً، ويزيلُ الغبار على كُنْه مضمونه، أَمَّا صدق العاطفة، وسموها فيظهر على وجه الخصوص – باعتباره يرتقى إلى مرتبة من الوقوف ضدَّ التَّسلُّط، والظُّلم، يَنْضَاف إلى ذلك هروب هؤلاء الشعراء من القبائل؛ لمؤانسة الطبيعة، واتّخاذ الحيوانات – مثل الذئب – أَهْلاً، وعشيرة، ومن ثمة تمردواْ على السلطة، ونَبَذُواْ نظامها.

لكن اختلاف الشّعراء في العديد من الجوانب الدَّاعية إلى عمق العاطفة * وسموها، أو تفرّدها هو خيرُ دليل على تعدُّد الذَّكاء، والفطرة لديهم، فمنهم من اعتمد على الإيماء في تحسين المعاني، ومنهم من اتخذ المهَارة اللُّغوية، والفنية سلاحاً في بسط النُّفوذ الشّعري، ومنهم من عَزَفَ عن توظيف اللُّغة الشَّعبية المعقدة، إلى جانب تفاعل المدلولات، **لكن إذا كانت القصيدة مجرد صوُّر ملفوفة حول بعض فهل هذا يعني أنها عاجزة على التعبير عن فكر صاحبها؟، وهل يعدُّ قائلها عاجزاً عن إفراغ ما أجَادَتْهُ قُرَيْحَته للتعبير عن تجربته الإنسانية؟.**

ج/– الأهمية:

---

(1) ينظر، عز الدّين إسماعيل، (م. س)، ص 298.

* **عمق العاطفة:** حالة مثاليَّة تولد لدى المبدع بفضل الإحساس الممزوج بالانفعال، وهذا ما يجعل من الذات الشاعرة ذاتاً حمقاء، تتهوّر حيناً، وتهدأ حيناً آخر. (ينظر، فاتن مبارك، الشّباب العربي: وضعيات اجتماعيَّة جديدة وسلوكيات مهيمنة – قراءة في تمثُّلات الشّباب التّونسي للمواطنة والمجتمع المدني، مجلة الحوار الثّقافي، جامعة قرطاج (تونس)، ع: ربيع 2015، ص 135).

يقصد بها أهمية العاطفة المعبَّر عنها، وفي بعض الأحيان يكون في التعبير عاطفة، والأعظم من ذلك هو الشّعر الذي يكون الفكر فيه أكبر قيمة بالنسبة للحياة الإنسانية، ومن هنا فإن للشعر غاية تعليمية، باعتبار أنَّ الجانب الفني لا ينفصل عن الأخلاق في التَّجربة الشعريَّة.[1]

يسمو الشعر بانفراده بأهمية العاطفة الكاشفة عن أسرار الأديب، ذلك أن غايته تصويريّة، وتعبيريَّة عن الحياة، والشَّاعر هو القوة الخلَّاقة، والمبدعة؛ لأنه يصوِّر جملة من الجوانب الحسية ويجعل العاطفة مركزاً لها بالتعبير عن الوجدان بحيوية تؤكّد اختلاف الآراء حول وظيفة الشعر المرتبطة باتّجاهات فكريّة من بينها المتعة المرتبطة بالفن، وهذا ما جعل الإبداع بصفة عامة موطناً للجمال، ومستودعاً للحكمة، وتربية النفوس.

الشاعر لا يكتب بمجرد المتعة، وتحريك أصابعه، بل ليتصل بالآخرين، والمدارس الكلاسيكية أكدت على هذه الأهمية في الشّعر، بينما اهتمت المدارس الرومانتيكيّة بعمق التجربة. [2]

الشَّاعر الكلاسيكي يتصل بالآخرين، باعتباره يعتمد على النَّزعة العقلية التي تهتم بالرؤية الفلسفية المؤكدة بدورها على تقديس أسلوب القدامى، ومحاكاة أُصولهم، وقواعدهم، أمّا ما كان من عاطفة فهو مَسْحَةٌ عابرة تحت سلطة العقل.

ساقت هذه النَّظرة رواد المدرسة الرومانسية إلى التلذُّذ بالألم؛ لأن الشاعر الرومانسي يعيش حالة من فقدان التّوازن، وخير دليل على ذلك أنَّ الشعر تكتَنفه أحياناً نظرة سلبية يتورط فيها المبدع في تشاؤمٍ مرير مفعم بالتَّفكير في آلام الناس، ومن هذا المنطلق يمكن رد الأخلاق إلى التّجربة الشعريّة، إذْ أنَّ قوة المشاعر، والعواطف، والخيال الجامح من المصادر الأصيلة لشعريَّة النص؛ لأن العنصر الأساس في تتبُّع أسرار النفس، ومعالجتها هو التَّمزُّق الدَّاخلي المصاحب للتجربة الشعوريَّة.

طبيعة الشعر ليست طبيعية **إستاتيكية*** بمعنى أنَّه ليس له معنى عقلي واحد عند كل الناس، وفي كل العصور، ولكن أهميته حية متنقلة تتشكَّل عند كل قارئ بحسب فهمه الخاص، فالشاعر لا

---

(1) ينظر، عز الدّين إسماعيل، (م. س)، ص 298.

(2) ينظر، عز الدّين إسماعيل، (م. س)، ص 299.

يَعْدُو أَنْ يكون قائلاً لشيء فقط، لكن نجاحه يعتمد على ثقته هو والقارئ مِنْ أَنَّ الشيء المقول يستحق أنْ يُقال،كما أَنَّ الشَّاعر مرآة تبدو فيها الظّلال الهائلة التي يعكسها المستقبل على الحاضر، فإذا انتقل شعره للآخرين بنجاح فهو شعر ذو أهمية. [1]

الشعر من المعاني النسبيّة التي يكثُر حول نظمها القولُ، أمَّا الشاعر الذي يتطلَّع إلى الأفضل فيسعى إلى النَّظر، والإمعان في محيطه؛ بغية النظر في تماشي ظروفه مع الواقع، أو عدمها، أمَّا اللَّوحة اليومية المتجدّدة في مخيلة الشاعر فهي صورة عاكسة لصراعه اليومي في فعله الآني الذي ظلَّ يحكيه تاريخُه المجيد، وهذا بدوره ينعكس بالإيجاب على الوجدان النَّفسي لدى المبدع.

نعود مرة أخرى إلى مضمون الأهمية المرتكزة على عنصر العاطفة، فهذه الأخيرة باعتبارها عنصراً أساسياً من عناصر الإبداع تُعدُّ – أيضاً – عملية تبصُّر ذهني، رؤيوي يبْني عليه الشَّاعر تطلُّعاته، وأحاسيسه، ذلك أنها تنشأ بفعل إلهام جارف يكشف عن عنصر الخيال المتجلّي بدوره تحت رعشة الاكتشاف، وهزة الصدمة اللَّاإرادية، فإذا كان الشاعر يسعى إلى تجاوز الواقع فهو مجبرٌ على تفسير الظواهر، أو الكشف عن حدودها، فلا مفرَّ من رعشة النَّفس التي تتملكه حيال الإبداع، أمَّا الإيجابي في عنصر العاطفة هو أنّها تخلّص المبدع من الأنانية، وتدفعه إلى التأثير في سلوك المتلقي، إذْ تزدادُ التجربة الشعريَّة نجاحاً بفضل المجازفة في الإبداع الذي تظهر فيه العاطفة على حين غفلة.

د/– الحس:

لا يتَّصل الشّعر بالجانب العاطفي، أو العقلي في طبيعتنا فقط، لكنه يرتبط كذلك بالجانب الحسّي؛ لأن أفكار الشَّاعر، وعواطفه يجب أَنْ تُوضع في إطار من العالم الخارجي،كما يجب أَنْ تكون ذات طابع حسي ملموس، بالإضافة إلى أنَّ مادة الشاعر هي الأشياء المحسوسة التي يستخدمها لتأليف صورة الحسيَّة كما يستخدم البناء الحجارة. [2]

الحس عملية خلَّاقة في شعر الشَّاعر الكاشف عن التّجربة الشعريَّة المشحونة بالمغامرة الإبداعيَّة، ومن ثمة تتوهَّج المشاعر، وتتطوَّر تبعاً لنزعة الهوى، وتجاوب الشَّاعر مع آلام الوجدان، ففي

---

* **الإستاتيكيَّة**: هي نوعٌ من الرُّكود، وتعني السكونُ، كما تتناقض مع الديناميكيَّة. (ينظر، جورج رينزر، الفن والسياسة، تر:غريب مصطفى سيد، المؤسسة العربية للدّراسات والنشر، د.م، د.ط، 1990، ص 273).

([1]) ينظر، عز الدّين إسماعيل، (م. ن)، ص 299.

([2]) ينظر، عز الدين إسماعيل، (م. س)، ص 301.

شعر الغزل – على سبيل المثال – ينهار الشاعر تجاه مفاتن المرأة، فيأخذ في تصوير بدنها حتى تتجلى علاقته بالحس بفضل التَّصوير، والإسراف في العاطفة، وكأنَّه يتصبَّبُ عرقاً تجاه شعوره.

الشعر لا يقدِّم صوراً طبق الأصل، وإنما أداة الشّعر هي الصوت، ومع ذلك فإنَّ أصوات الألفاظ في الشعر لا تكون مطابقة للأصل دائما، ولكن أقرب ما تكون إليه هذه الصور الصوتيَّة هو أنْ تكون ثابتة، وهذا الثَّبات يميل إلى الاختفاء المخالف للصُّور الصوتيَّة. [1]

الشّعر نظرةٌ شموليّة تُظْهِرُ جانباً من الصورة، وليست الصورة كلها؛ لأن الظواهر الفنيَّة في تشكيلها للبناء الشّعري لا تظهر على لسان المبدع دفعة واحدة، وإنما بفضل تصاعد درجات انفعاله أمام تفجير الطاقات الإبداعيَّة التي قد تأخذ نفساً من التراث، والأسطورة، ومادامت مدركات الحس تشكِّل المادة الخام التي يكشف بها الشّاعر عنْ تجاربه، **فهل أنَّ عنصر الحس يُعْنى بالمحاكاة الدقيقة للأحاسيس في بؤرة تخييليَّة فقط؟.**

هـ/– التعقيد:

الشعر ميلاد للفكر الحي المتحرك، فهو يحتوي على قيم خلقيَّة عقليَّة؛ لأن الكلمات الشعريَّة تمتلك القدرة على إطلاق الحرية، وفي تفسير القطعة الشعريَّة يجب ألا تستخدم تحديدات النثر مطلقاً بصورة جافة على أساس دعوى خاطئة، فالتَّعقيد على هذا الأساس – ليس هو العظمة في حد ذاتها، لكنّه ذو حيز طويل.[2]

تتَّجه الكثير من الدّراسات إلى أن الشّعر منبعه الفكر الحي المتحرك؛ لأن الفكر أحد الوظائف الأساسية للغة التي يُكْتَبُ بها أيُّ إبداع، لكن **هل يعبّر الكلام عن الفكر بعد تشكّله وتبلوره، أَمْ هو الذي يتدخل في بنائه وتحقيقه؟، وهل يعبّر الكلام دائماً عن الفكر؟.**

([1]) ينظر، عز الدين إسماعيل، (م. س)، ص 302.

([2]) ينظر، عز الدين إسماعيل، (م. ن)، ص 303.

يرتبط الكلام المشكل للغة الشّاعر – على سبيل المثال – بالفكر ترابطاً وثيقاً، فلا يمكن الحديث عن فكر متميّز وبارز بشكل جلي بدون اللُّغة؛ لأن التَّجربة الشعريَّة المتواصلة تخلق آفاقاً جديدة تناقضُ الكلمات التي تحويها اللُّغة، ومن ثمة يفتّش المتلقي عن وجوه قوتها، ومتانتها.

لكن الشّعر يظلّ إفراغاً إنسانياً إبداعياً خارقاً للمعتاد، ومن ثمة يسعى صاحبه إلى تعميق الوعي وسبر أغوار الإحساس الجمعي.

بَيْدَ أَنَّ تمرُّد الشعراء المحدثين على نظام القصيدة العمودية جعلهم يتهوَّرون في فهم الإبداع بينما تُقَاسُ فخامة، وجمال القصيدة العربية – أياً كان تاريخها – على سنَّة التقليد الذي تظهر فيه الموسيقى ممزوجة بالقدرة على التّصوير بدقة متناهية، وهو ما من شأنه تفعيل عمل الحداثة الذي تتراقصُ حوله المشاعر، والرموز، فعلى سبيل المثال تظهر التجربة الصوفيَّة عاريةً من الصورة؛ لأنَّها مستعارةً من الجمال الإلهي، بالإضافة إلى أنَّ الصوفي يبحث عن الباطن، ولا يعمد إلى المباشرة.

و/– الإيقاع:

يعتبر بمثابة العامل الأساس لصناعة الألفاظ، أو خَلْقها؛ لأن الشّعر تركيبيٌّ في أصله، والإيقاع لازم لإظهاره؛ لأنه عنصر عقليٌّ، جماليٌّ، ونفسي في الآن ذاته، فبالعقل يظهر نظامه، ودقّته، وهدفه، أمَّا بالجمالية فإنَّه يخلق جواً تأملياً يضفي نوعاً من الوجود في حالة شبه واعية على الموضوع كله، ويتجلى من خلال العنصر النفسي جانباً من الحياة إذْ يعكس ضرباً من حالات الوجدان.[1]

يعمل الإيقاع على صناعة الألفاظ؛ لأنَّه يمثل مقدرتها على التَّصوير النَّغمي المفعم بالخيال، وهذا ما يدلُّ على أنَّ الإيقاع سلسلة نظمية تركيبية، ونفسية خاضعة للتأمُّل؛ لأن تفاوت حالات الوجدان بين الحين، والآخر تعمل على رقي الموهبة الشعريَّة المتناميَّة بفعل التَّذوق الإيقاعي، وهذا ما يحيل إلى تكامل الأصوات في تأدية شعريَّة الإيقاع، لكن **هل يعتبر الشّعر بنية وزينة، أَمْ بنية إيقاعيّة خاضعة للإحساس، وتعدُّد الأصوات؟.**

---

(1) ينظر، عز الدّين إسماعيل، (م. س)، ص 303.

من هذا المنطلق يمكن القول أنَّ الأثر الجيد للشعر يتجلى بفضل الحقيقة القائلة أنَّ إيقاع الضربة الشعريَّة يكون عادة أقل سرعة، قليلاً من إيقاع النبض، فإنْ صَحَّ ذلك جاز أنْ نقول أنَّ الشعر لغة القلب. (1)

يشكّل الإيقاع الشّعري إلى جانب العديد من المحصّلات اللُّغوية أداة وعدَّة لإبداع النَّص الشّعري فكلّما كانت اللّغة الشعريّة مبنية على توسل الشّاعر إلى عنصر التعبير المنظَّم كانت انفعالاته، وأحاسيسه أكثر جلاء في تشكيل بؤرة المعنى، والدَّلالات الموحية، الأمر الذي يحيل إلى أَنَّ الإيقاع تخلقه التَّجربة المبنية على الشُّعور، والحس المتصاعد الذي يبعث الزّخم الدّلالي إلى جنة الخلود الجمالي الذي بدوره يرتب لغة الشاعر وفق بِنى تصويرية مرتبطة على وجه الخصوص بطبيعة، ونَفَس الحياة، ولغة القلب، والمشاعر.

يختلف الإيقاع عن الوزن، وكثيراً ما يتعارض الإيقاع، والوزن بحيث يضطرُّ الوزن إلى كثير من التغيُّرات، وقليل من الشّعر هو ذلك الذي يخرج على صورة الوزن، وأغلب الأبيات الشعريَّة تحمل في طياتها معنى أكثر حيويَّة، لكن تَتَوَارَى فيها حركة الإيقاع، وهذا ما لا يمكن للنثر القيام به لأنه يفتقد إلى الزخرفة الشكليَّة، أمَّا النحو، وتركيب العبارة، وخواص اللُّغة هي التي تؤدي بالشاعر إلى الخروج على الصورة الكاملة للوزن. (2)

الإيقاع مُكَوِّنٌ من مكونات الموسيقى، يقابله مفهوم الوزن في الشعر، وتختلف درجة جماليّة كل منهما عن الآخر تبعاً لنوعية الإحساس، وهذا ما يجعل معانيه (**الإحساس**) مرادفةً للسُّرعة في تشكيل النَّغم الذي يكسب المشهد الشِّعري شاعريَّة يتجلى من خلالها تلاحم الأصوات، والمعاني المرتبطة بضربات النَّفَس الوجداني، فعلى سبيل المثال تُظْهِرُ البيئة طبع الشاعر؛ لأنَّ شاعر الغزل – على سبيل المثال – يتفاعل مع الحضارة، وسهولة ظروف العيش فيها، بينما يعيش الشَّاعر البدوي في تفاعلٍ مع بيئة تغلب عليها الخُشونة، والبَدَاوة، إِذْ أَنَّ العامل الوحيد لديه هو التجربة الشعوريَّة العاكسة للطَّبع الذي يصوّره حسب درجات الانفعال وتعدُّدها.

---

(1) ينظر، عز الدّين إسماعيل، (م. س)، ص 305.
(2) ينظر، عز الدّين إسماعيل، (م. ن)، ص 305.

تظهر حيوية الشّعر في ارتباطه الوثيق بالتَّوتُّر النفسي الإيقاعي، المصاحب للقلق المتولّد في ثنايا الإبداع، فالإيقاع على هذا الأساس يعود إلى الذَّات الشَّاعرة، ومن ثمة تُقَاسُ درجة شعريّة الشَّاعر وفق تضاربُ حالات الوجدان بين الحين، والآخر، **فإذا كانت القصيدة صوراً مترابطة ترابطاً وثيقاً على صعيد المعنى الدَّلالي، والتَّجانس الإيقاعي، فهل هذا يعني أنَّ اللُّغة التصويريَّة يترتب عنها مولّد كهربائي، ذو شحنات إيقاعيَّة تعمل على خلق شعريَّة خلَّاقة؟.**

ز/- الشكل:

هو المشكّل الأساس لمادة الشَّاعر، إذْ يستخدم الشَّاعر اللُّغة باعتبارها غاية، أمَّا غيره يستخدمها باعتبارها وسيلةً، بالإضافة إلى أنها نافعة للغير، أمَّا لديه فهي جميلة، كما لا يقل اهتمام الشَّاعر بالحياة بقدر اهتمامه بالفن، ومن ثمة يستخدم اللُّغة ويبدع. (1)

ظهرت بحلول القرن التاسع عشر تيارات فكرية تعدَّدت مشاربها، وخصوصيتها، ومرجعيتها تبعاً لتعدد الإيديولوجيات الفكريَّة، وهو ما أَكْسَبَ النص الشّعري أشكالاً شعريَّة ذات آليات فنية تعبّر عن روح العصر، الأمر الذي بموجبه تحرَّكَ وجدان الشّاعر نحو إعادة النَّظر في منطلقات الإبداع، ومَرَامِيه، فهناك من خضع، واستسلم لتلك التَّصورات، وهناك مَنْ رأى فيها مخاطَرَة سلبيةً، لا تؤدي دوراً فعالاً في النَّص، الذي يقع عليه فعل القراءة.

لكن ما يفرض هيمنة الشَّكل من جانب آخر هو ظهور نُخْبة أخرى من الشُّعراء تجمع بين شكل التّراث، ومتطلبات الحداثة، و**الرؤية الشعريَّة الجديدة***.

فرض الشَّكل هيمَنَته من خلال الصراع بين توظيف العاميّة، والفصحى التي تمرَّد أصحابها عن القديم واتجهواْ نحو معالجة مشاكل الإنسانية، وخلقواْ أشكالاً إيقاعية مكسوَّة بنَفَس يجمع بين فلسفة العصر، ومضمون التجربة الشعريَّة المعبر عنها، بل ليس هذا فحسب، بل ظهر جيل آخر يهتم

---

(1) ينظر، عز الدّين إسماعيل، (م.س)، ص 306.

* **الرؤية الشعريَّة الجديدة:** هي جملة من الأبعاد تتجاوز كلَّ ما هو مادي واقعي، ومن ثمَّة يتطلَّع المبدع إلى أرقى حدود المسكوت عنه حتى يتوصل إلى أسمى درجات الشعرية القاضية بتطوّر الدَّلالة، والمعنى، وكُلُّ هذا عملية كاشفة عنْ ثبات النظرة الحسيَّة. (ينظر، أحمد المديني، أصول الخطاب النقدي الجديد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د.ط، د.ت، ص 68).

بالتراث الشعبي بوصفه مُعْطَى يعمل على تفعيل القيم الحضارية التي تنبُعُ من الأساطير، و كأنَّ الشعر عندهم نشاطٌ ذهنيٌّ يجعل الإبداع محصوراً في متعة اللَّفظ العَابِرَة، أمَّا الناقد فهو مجرَّد قارئ يكوّن إبْداعاً جديداً خاضعاً لمعطيات الحداثة، وكأنَّه مفردات اللُّغة لعبةٌ لخلقِ رؤية إبداعيَّة حية.

وإلى جانب المعايير الفنّيَّة التي تعكسُ التَّحوُّل الإيجابي للقصيدة في تطوُّراتها، طرأت على اللُّغة الشّعريَّة جملةٌ من التَّحوُّلات التي ترجمت مشاعر، وانفعالات الشَّاعر المتمرد على نظام القصيدة العربيَّة، إذْ يمكن حصرها في العديد من النّقاط التي ترقى باللُّغة إلى كونها لغةً متجدّدة تتعالى درجة شعريتها بفعل الإلهام، ومنْها:

أ/- الخيال الشّعري ومعانقته للصورة:

يتشكّل الخيال بالقدرة على تشكيل صور ذهنيَّة لأشياء غابَتْ عن معنى الحس، وتمتد فاعلية تلك الصّور بتجاوز الاستعادة الآليّة لمدركات الحس المرتبطة بالمكان،كما يظهر الانسجام بفضل بناء عالم في جديته، وتركيبه، ومن ثمة يظهر عنصر الخيال في إحالة فوضى الدَّوافع المنفصلة إلى استجابة موحدة. (1)

يَهَبُ الخيال الشّعري الصورة الفنية نوعاً من المرَاوَغَة الحسيَّة التي تتجدَّد باستمرار تبعاً لتغيُّر البعد الخيالي، وتشكُّله في الذّهن، إذْ أَنَّ الصورة الاستعاريَّة المنزاحة تظهر بجلاء في فحوى التَّلاعب بالألفاظ، إذَا انزاحت المعاني عن الوضوح، والمباشرة إلى الشعريَّة، والتَّلميح.

كما نظر النقد إلى الصورة باعتبارها عنصراً تركيبياً منظماً يعمل على التّأثير في المتلقي، فعلى هذا الأساس تظلُّ الصورة الشعريّة جوهراً دائِماً، وثابتاً يبرز حقيقة البناء الشّعري.

---

(1) ينظر، جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النَّقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط03، 1992، ص13.

يتميز الفنَّان، والمبدع عن غيره بنوعية الخيال لديه، ولا تنفصل قيمة الشّاعر عن قدرته الخياليَّة التي تمكّنه من التّوفيق بين العناصر الكاشفة عن علاقات جديدة، وهذا ما يدُلُّ على أنَّ إبداع الشَّاعر يظهر على وجه الخصوص في تميُّزه، وتفرُّده الخيالي الذي ينسج صوراً واقعيَّة.[1]

الفنان والمبدع يملكان قدرة خياليَّة في خلق الإبداع؛ لأَنَّ كل واحد منهما يعمل على اكتشاف جوهر الأشياء، حتى وإنْ كانت مكسوة بأقنعة متوهّجة بالحس، أمَّا الغاية من خلق الصورة فتتجلى بالدرجة الأولى في الإمْتَاع، والمؤَانَسَة بالإضافة إلى خلق تجسيد وصفي فني يبرز الواقع، لكن قدْ يغلب على الصورة طابعٌ حركيٌّ متسلسلٌ يكشف عن التَّشابه الحاصل بين طرفي الإبداع بَيْدَ أَنَّ يَقَظَة النفس، وهَيَجَان العاطفة الذاتيّة مرآة كاشفة للمَلَكَة اللُّغوية المكسوة بفيض خيالي كاشف عن حدود التصوير.

يعدُّ الخيال الشِّعري نشاطاً خلاقاً لا يستهدف شكلَ الصُّور، ولا يعتبرها نسخاً، أو نقلاً لعالم الواقع، ومعطياته، أو انعكاساً حرفياً لأَنْسَقَةٍ متعارف عليها، أوْ نوعاً من أنواع القرار، أو تطهيراً ساذجاً للانفعالات، بل يدفع الملتقى إلى إعادة التَّأمُّل في الواقع من خلال الرؤية الشعريَّة التي لا تستمر قيمتها من مجرد الجدة، والطرافة.[2]

يكسب الخيال الشعري العمل الإبداعي دلالة فكرية منبثقة من سيكولوجية الشّاعر، أمَّا البعد الإنساني البارز في الإبداع فهو محصلة لاستجابة تولِّدها الصورة الذهنيَّة لدى القارئ، لكن قد تتفاعل عناصر التَّجريد البحتة لمحاولة خلق عُقد فكريَّة، وعاطفيَّة تشكّل نوعاً من الحس الخارجي المهيمن على تقنية المبدع.

عُرِفَ شعر الجاهليين بهيمنة التَّصوير الواقعي، إِذْ نشر مفاخر القبيلة، وتَغَنَّى بانتصاراتها، بالإضافة إلى الكشف عن بعض أنماط معيشة النَّاس المتميزة بضَنَك العيش، وسوء الأحوال؛ لأَنَّ

---

(1) ينظر، جابر عصفور، (م. س)، ص. ص 13- 14.

(2) ينظر، جابر عصفور، (م. ن)، ص 14.

الجميل فيه أَنْ يُشْبِه الشَّعر التَّأمُّلي الكاشف عن مظاهر الطبيعة، والكون زيادة إلى الكشف عن خبايا النَّفس حيال الوحشة، والانفراد بقول الشعر.

وعلى تلك الوتيرة تبدو الرؤية الشّعرية تجاه الطبيعة، والفن رؤيةً جماليَّة فكريَّة، إذْ تَتَعَالى – في خلْقها لشعريَّة النص – عن حدود الجمال إلى زيادة عنصر الإثارة، والجمالية أبعاداً خاصة، ومن جانب آخر سعى الشعر الملتزم إلى مواجهة مشاكل الإنسانية، وتحليلها، ومن ثمة رفض الأوضاع السياسيَّة، والإيديولوجية المتطرّفة، ومن هذا المنطلق تمّ التعرُّف على أغراض الشعر السياسي، وجمالية القول الشعري البارزة في التَّبَصُّر التَّاريخي والفكري.

هل تنحصر ملكة التَّمثيل في إعادة رسم المدرَكات، أو الموجودات؟، وما هو الدَّور الفعَّال الذي يتركه الخيال في نفسية، ومخيلة المتلقي؟.

البحث في طبيعة التخيُّل الإنساني، ووظائفه عاملٌ أساسٌ في طبيعة التَّخيل الشّعري، ومن ثمة تقع عين الحواس على درجات الانفعال، وقوة الباطن أمَّا صور المحسوسات فهي مخزونة في باطن العمل الإبداعي، ومن هذا المنطلق يمكن القول أنَّ الحس المشترك هو آلة الإدراك التي تصلُ ما بين الحس الظاهر، والباطن. [1]

يفتح التخيُّل الإنساني آفاقاً رؤيويَّة أمام عامل المحسوسات المتنامية بفضل الانفعال المتزايد تجاه المدركات الباطنيَّة، فعلى سبيل المثال يزخر التصوُّف بالتَّعالي، والاحتواء الوجودي لمعرفة دواعي الإلهام الذَّاتي الذي لا يتأتَّى إلا بسبر أغوار المحسوسات المستحوذة على كيان الصوفي، وحواسه، وكيانه.

يتشكل الخيال في ذهن المتلقي مروراً بالبحث عن أسرار المجهول ومن ثمة تظهر المدركات في الأعين بمثابة الغرائب، والعجائب التي تتجاوز عقل الإنسان فتخترق الواقع، وتسعى إلى التفريق بين المرئي، والخفي إلى أَنْ يبلغ التَّوهُّم حدود القوة، والعظمة.

---

(1) ينظر، جابر عصفور، (م. س)، ص. ص 27 – 28.

ومن هذا المنطلق صار التَّخييل آلة محركة، ومنعشة بفعل التّجربة الشعريّة المبنية على تجاوز المدركات البصريّة والوجدانيّة، والتطلُّع إلى خفايا النَّفس الإنسانية التي تحتاج إلى قدرات إدراكية راقية تعمل على تفعيل درجات العقل؛ لأنَّ القدرة على التنبؤ تمر عبر وقت طويل تحت إمارة العقل، ووصايته، إذْ يحتاج الشاعر إلى تفسير الاعتقادات التي تبدو غريبة على الملَكَات الفطريَّة، أمَّا شعريَّة العمل الإبداعي فتظهر أكثر فاعلية، وحيوية بفضل تجاوز حدود الآني العيني؛ لأنَّ الخيَال يصبح شيئاً مقدَّساً يتمرَّد عن المطلق؛ ليزيد من درجة المبادئ الجماليَّة التي تشهد للشعريَّة بالتطوُّر.

تتجلَّى القوة الوهميَّة بفضل إدراك الصّور المؤلفة في القوة المتخيلة لصور المحسوسات، ومن ذلك أَنَّ الوهم يصبح باعثاً على الأفعال، والحركات ومصدر الأوامر، والأحكام، حتى تتأثَّر العملية الشعريَّة على مستوى المتلقي في القوة الوهميَّة، والمتخيلة التي سرعان ما تبرز دور السلوك في حركة الإنسان، وأفعاله. (1)

يتجلى الدَّور الفعال لقوة التَّوهُّم، والتَّخيل في إدراكِ الصّور، ومن ثمة يسعى الحس المشترك إلى تبني صوراً للجزئيات المحسوسة بفضل الحواس الخمس، وتطلعاتها النفسيَّة التي تسعى إلى حفظ الصور المرتَسَمَة، ذات المخزون الإبداعي، الأمر الذي يعمل على تغذية النشاط الذهني. لكن **هل يعدُّ التَّخيُّل مسحة رمزية تعكس نشاط التجربة الإبداعية المبنية على جمالية الصورة، أم أنَّه بُعْدٌ أرحب، وأوسع يُنَمّي الدَّلالة، والفكرة؟**.

إذا كانت العلاقة بين الحس المشترك، وباقي قوى الإدراك الباطن علاقة تبادُل، فإنّها تظهر بنفس العلاقة بالنسبة لباقي القوى الأخرى، أمَّا قوة المتخيلة فتؤثر على وجه الخصوص في القوة الوهميَّة حتى تتأثر بها، وتتحوَّل إلى أداة من أدواتها. (2)

تتجلى العلاقة بين الحس، وباقي محصلات الإدراك الباطنيَّة القاضية بإبداع المعنى، وثبات وجوده، وهذا إِنْ دَلَّ على شيء فإنما يدلُّ على الوظيفة الفعَّالة التي تمتلكها مخيلة المبدع في استرجاع

---

(1) ينظر، جابر عصفور، (م. س) ص. ص 29 – 30.

(2) ينظر، عثمان نجاتي، الإدراك الحسّي عند بن سينا، بحث في علم النفس عند العرب، دار المعارف، القاهرة، د.ط، 1961، ص. ص 174- 175.

الصور، وهنا تظهر شعريَّة المشهد التأمُّلي، والخيالي في خلق قوة مدركة لباطن الشيء ومن ثمة يبدو التخيُّل الخيالي ذا طابع إنساني يشبعُ ذاكرة المبدع بجملة من الصُّور الذهنيَّة التي تُعَدُّ عمليات عقليَّة معقدة لكمٍّ هائل من الانطباعات، والأفكار. **فإذا كان التخيُّل عنصراً خلَّاقاً هادفاً إلى خلق صور بديلة عن الأشياء المدركة فهل يعدُّ تحرراً من قيود الواقع، وأشكاله؟.**

يتَّسم عمل المخيلة بصفة التَّجريد، إذْ أنَّها ليست صفة مطلقة، لكنها مجردة بالقياس إلى أصلها المحسوس في العالم الخارجي، وبالقياس إلى ما ينطبع من هذا الأصل في أعضاء الحس الظاهرة، وهي صورة محسوسة بالقياس إلى المعاني الجزئية التي يستخلصها الوهم، وبالقياس إلى المعاني الكلية التي يستخلصها العقل. (1)

يعمل التَّجريد على تفعيل العمل الإبداعي بفضل تنمية مستوى التَّصوُّرات الحاصلة في الذهن؛ لأنَّ قوة الإدراك، وسعة الوعي مرآة عاكسة للتَّفكير، والتَّمييز بالإضافة إلى كونها تخلق أَخْيلة مشابهة في عملها للْإحساسات، وهذا ما يجعل المعرفة متجدّدة، ومتطوّرة بفضل ملكة العقل انطلاقا من الإحساسات، زيادة إلى تثبيت المعطيات الحسية، وترسيخها في الذَّاكرة الجماعيَّة.

يترتب على صفتي التجريد، والحسيَّة أمْرَان لا غنى لأحدهما عن الآخر، أولهما أَنَّ التَّخيُّل لا يعمل في غياب الحس، ومن ثمة يؤثّر الحس في نشاط التّخيل، وفاعليته أمَّا الثَّاني فيتمثل في قدرة التخيُّل على التَّجريد إذْ تجعله أكثر تحرراً في التَّعامل مع صور المحسوسات، ومن ثمة يستطيع إعادة تشكيلها في هيئة متجدّدة مبْتَكَرَة. (2)

إذا كان التخيُّل من بين القدرات العقليَّة التي يتعطَّل عملها في غياب الحس فإنَّ الشِّعر إبداعٌ راقٍ له الهيمنة، والقدرة على تصوير الأشياء بأفضل مما هي عليه في الواقع، وكأنَّ صور المحسوسات تملك تصويراً فلسفياً يرمي إلى أنَّ التقيُّد بمبادئ الشّعر من حيث الشَّكل عملية ممارسة

---

(1) ينظر، جابر عصفور، (م. س)، ص 36.

(2) ينظر، جابر عصفور، (م. س)، ص. ص 36 – 37.

تبلغ منتهى الشعريَّة، والجمال بفضل المأساة، والقلق الناجمين عن الاستجابة للواقع المتكرر الذي يتزايد تطوّره بفضل ما تمليه الأفكار، والإيديولوجيات المتعمقة في ماهية الفكر المرتبطة بدوافع النفس.

إذا كان التخيُّل من الآليات التي تتسم بالحسية، فإنَّ مادَّته هي صور المحسوسات المختزنة في القوة المصورة، أو الخيال، وإذا كان التخيُّل يعتمد في نشاطه على مثل هذه المادة فمن البديهي ألَّا يعمل التخيُّل لتوقف الحس عن العمل، ومن البديهي – أيضا – أَنْ يتأثَّر التخيُّل بكافة الحالات، والأعراض التي تطرأ على الحس. (1)

يعود رقي التَّخيُّل إلى كون معرفة الشَّاعر، ووعيه بالعالم الخارجي مرتبطان ارتباطاً وثيقاً بتفسير الوجود، وظَاهِره المتعلّق بالموجودات، أمَّا سعة الخيال الشّعري فتعود أساساً إلى تفاعل الشَّاعر الكبير مع البادية كما يستمد الشّعر كينونته، ووجوده من الثقافة العربيّة الأصيلة القائمة على التّرحال في البوادي، الأمر الذي فتح المجال أمام الشّعراء للإبداع في معانقة الطبيعة، وهذا ما يدلُّ على أنَّ استمرار الأنشطة الحياتية راجعة إلى تفاعل الفرد مع المجتمع.

يعدُّ الشعر الجاهلي مرآة عاكسة لما تحمله الطبيعة من مشاهد وصور، وأحداث، فوجدنا الشاعر – عُبيد بن الأبرص الأُسْدي – مصوراً، وموجهاً، رسم ما رأته عينه، ووصف ما أحسَّت به نفسيته، فتحرَّك في وجدانه أَمَلٌ بأَنْ يضع مدونة خالدة في الطبيعة البدويَّة عشقاً، وكلفاً بها، حتى ألفَيْناها معبراً لمحنته الأبديَّة.

يشكل التَّخيُّل عملية ضرورية للنَّفاذ إلى باطن الأشياء، وكسوة المحسوسات بما تمليه الوقائع، والأحداث، وكأنَّ المبدع يسعى إلى التحرُّر من قيود العالم الخارجي وصولاً إلى خلق صور جديدة ذات نشوة جمالية قادرة على فهم قدرة التَّخييل في رسم عالم الشعر.

إذا كانت القوة المتخيلة تتّسم بالابتكاريَّة، فإنَّ ابتكاريتها لا تعني أنها تَتَسَامى في قيمتها، وتصل إلى المرتبة الرفيعة التي يحتلُّها العقل بالنسبة لجميع قوى الإدراك الباطن، ومن ثمة تتوسط بين

(1) ينظر، جابر عصفور، (م. ن)، ص 37.

العقل، والحس، وتمد العقل بمساعدة في عملية التفكير، والفهم، أو تقيِّدُه في تكوين الأفكار، والتصوُّرات الكلية المجردة. [1]

تعد المخيلة أداة فعَّالة تساهم في ابتكار المعاني، والدَّلالات؛ لأنَّ الصورة القائمة في الذّهن هي محصلة فكرية لما تراه الأعين،كما تسعى إلى إعادة تكرار جوانب العقل إلى أَنْ تَظْهَر على شكل انطباعات، أو أفكار، وتصوُّرات تمتزج بإدراكات سابقة تَتَضَامن إلى أَنْ تصبح خيالاً خلاقاً يرتِّب الصّور المألوفة، ويعيد نَسْجَها؛ لتسير في ركب العملية الإبداعيَّة.

على هذه الوتيرة لا يمكن اعتبار الخيال هيمنة، أو وظيفة ذات أبعاد مستقلة منفصلة عن الشخصيَّة الإبداعيَّة، بل يعدُّ وظيفةً **ديناميَّة*** فاعلةً تعبر عن وعي الإنسان، وعن تكوينه السيكولوجي المرتبط بانفتاحه، وتميُّزه بالاستقلاليَّة عن الكائنات الأخرى.

يكتفي الفنَّان في عملية التفكير، أو فهم التَّصورات القبليَّة للشيء المدروس بتطوير الطبيعة، أو رسم الموجودات وإنما يسعى إلى إعادة خلقها من جديد؛ بغية تفسير الظَّواهر التي أدَّت به إلى الإبداع القائم على ثقافات عديدة،كما أنَّ البحث في الميول الفرديَّة، ورغبات النفس عنصر إبداعي بارز في التكيُّف البيولوجي للإنسان بالإضافة إلى أنَّ المكبوتات يمكن تفسيرها بمحاولة خلق فكري ناضج يعمل المبدع على تِبيان جوانبه في التجربة الشعوريَّة.

تختلف النَّظرة إلى الخيال الإنساني، مما يمكن أنْ نجده عند المتصوفة الذين سلكواْ طريق الذَّات، وقواها الداخليَّة التي ترتقي، وتترفع عن الشَّوائب، والمفاسد، حتى تصل إلى إدراك الله، لكن المتصوفة هم الذين منحواْ الخيال أسْمى ما يمكن أَنْ يناله من قداسةٍ، وتقدير طوال عصور الفكر العربي،كما أنَّه يكشف عن نوع مهم من المعرفة. [2]

---

(1) ينظر، جابر عصفور، (م. س)، ص 41.

* **الديناميّة:** هي مجموعة من المثيرات، والاستجابات التي تحدث داخل الجماعة في المواقف المختلفة التي تمر بها، فالفرد إذ يصدر تصرفاً يحصل على تفاعل جماعي، وقيل أنَّ الديناميَّة مذهبٌ ثقافي يطبق مفاهيم التحليل النفسي على دراسة السلوك أو السّمات الثقافيَّة. (ينظر، معتصم مصطفى، إيديولوجيا شبكات التواصل الاجتماعي وتشكيل الرأي العام، مركز التنوير المعرفي، د.م، د.ط، 2014، ص 142).

(2) ينظر، جابر عصفور، (م. س)، ص 48.

يعد عالم التَّصوف فكراً إنسانياً حضارياً يقتحم الكيان ليمدَّ الإنسانيَّة بوحدة الوجود المرتبطة بحب الله عز وجل، وكثيراً ما يقترن فكر المتصوفة بمظاهر الغيب المرتبطة بالنشاط الفكري والرُّوحي؛ لأنَّ الشاعر المتميز عند هؤلاء هو الذي يسعى إلى تطهير ذاته النفسيَّة من كل الدَّوافع والخلفيات الدّنيئة، زيادة إلى التغلُّب على كل المفاسد، والغرائز التي تهدم إنسانيَّة الفرد، وهذا ما يجعل المبدع يعيش في ظِلال الفَنَاء في محبة الله وحده.

ومن هذا المنطلق يعد التصوُّف أرضاً خصبة نَمَا فيها الاغتراب * إذِ استخدمه الصوفية بالنظر إلى أبعاد ميتافيزيقيَّة تهتم على وجه الخصوص بوجدان الذَّات الشَّاعرة، وانفعالها مع معطيات الحس، والحيرة، والدَّهشة بالإضافة إلى مجاهدة النَّفس، والعزوف عن شهواتها.

وهذا إنْ دلَّ على شيءٍ فإنَّما يدُلُّ على أنَّ الأساس في التَّجربة الإبداعيَّة هو مطابقة القول للفعل، ومن ثمة تكون التجربة أكثر هيمنة، وشعريَّة ذات بعد جمالي مبني على الطموح والرَّغبة الجامحة في الكشف عن لواعج النَّفس وخباياها، وأسرارها، حتى كأنَّ زَفَرات القلق، والدَّهشة تبدو ذات شعلة تزداد توهجاً حيناً بعد الآخر؛ أمَّا الهدف من ذلك فهو محو التَّهميش الذي خلَّف نوعاً من الحسرة في نفوس الشُّعراء، وبذلك سعواْ إلى التَّحرُّر من عبودية الشَّهوة، ورَغَبَات النفس المشينة بالطبع الصُّوفي الأصيل.

---

* **الاغتراب**: هو حالة تسيطر على الفرد، وتجعله بعيداً عن بعض نواحي واقعه الاجتماعي،كما ترى بعض النظريات الفلسفيَّة أنَّه انعكاس لتصدُّع وانهيار في العلاقة بين الإنسان، وتجربته الوجوديّة. (ينظر، محمد بوزواوي، (م. س)، ص 33).

ب/- التَّصوير الحسِّي:

يرى الجاحظ أنَّ المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي، والعربي، والبَدَوي، والقَرَوي، وإنما الشَّأن في إقامة الوزن اللَّائق، وتخيُّر اللَّفظ، وسهولة المخرج، وفي صحة الطّبع، وسلامته، وجودة السَّبك، لكن الشّعر صناعةٌ، وضرب من النَّسيج، وجنس من التَّصوير.[1]

يعيش الشَّاعر على هدير أمواج الجماليَّة المكسوَّة بالصورة الخياليَّة، كما يتطلَّع إلى الكشف عن جوانب التأويل، والتفسير التي تنقّبُ عن كلّ ما هو مثالي، وجميل، الأمر الذي يكشف عن تصوير المعاني العقليَّة، والعاطفيَّة للمتخيّل المتجلّي في زَركشة، وتزيين الصّور، وتجسيدها على أرض الواقع، ومن ثمة يظهر تأثيرها وفق الاستمالة، والإشارة اللَّتان تظهرا فعالية الرَّمز في العمل الفني، والإبداعي.

أمَّا القضية التي تشهد للتَّصوير بتفعيل شعريَّة النصوص هي معانقة الطبيعة التي بموجبها كثر القول في المفَاضَلَة بين البادية، والحاضرة، فإذا كان عنصر الوصف يقوم على التَّصوير الحسي فإنَّ شعراء الجاهلية ركزواْ أَنْظَارهم عليه، إذْ تغنواْ بآثار الدّيار، والحنين إلى الحيوان، والاهتداء بالآرام إلى ديَّار الأحبّة التي دوَّنت معالمها قريحة شاعر مهتم بالصياغة الشعريَّة، كما أنَّ الباديَّة مكَان إلهام الشُّعراء؛ بدليل أنَّها موطن الانفراد، والعزلة التي لا يُصاحبُها أيُّ ضجيج.

ومن أجل ذلك تمسَّك العرب قديماً بطلاقة اللّسان الذي كان سببُه التأثُّر بالبادية والطبيعة معاً، كما يُعتبرُ الشّعر ضرباً من النسيج، وذلك خير دليل على المزج بين الحقيقة، والمجاز والمشابهة في التَّصوير الذي أسَّس دستور السياسة الشعريَّة،كما أنَّه قلب العفاف، والعذريَّة المعنويَّة، والجمالية.

يرتبط مفهوم الطبيعة الحسية بالتصوير بنظرية المحاكاة، أما الإلحاح على الرَّبط بين الجوانب الحسيَّة للتَّصوير، والقدرة على نقل جزئيات العالم الخارجي، ورسم مشاهده في ذهن المتلقي، يعود بنا

---

(1) ينظر، الجاحظ، الحيوان، ج/03، تح: عبد السلام هارون، مصطفى البابي الحلبي، القاهرة ،د.ط، 1984، ص. ص 131 – 132.

إلى المبادئ العامة لنظرية المحاكاة بمفهومها السَّاذج الذي جعل الفن عامة والأدب خاصة نقلاً، أو نسخاً للطبيعة الخارجيَّة.[1]

تعدُّ الطبيعة الحسيَّة للتَّصوير بعداً يرتبط بنظرية المحاكاة نظراً للتَّعاقب التَّاريخي الحاصل في معرفة جوانب الخيال القائمة على فهم الطبيعة الحية، أو الجامدة،كما أنَّ شعور الإنسان –مثلاً – مرسومٌ في فحوى الحس الجمالي الباعث على التَّأمل، فإذا انشرح الصَّدر، والوجدان تماشياً مع الجمال الطبيعي، فإنَّ الفن قد حقَّق هدفه الأسمى في نقل صورة العالم الخارجي؛ لأنَّ الجمال قائم على اللَّذة، والألم، والتَّأمُّل، وكأنَّنا أمام صور لها وجودُها المتكامل.

تتجلى المقارنة بين الشّعر، والرَّسم في التَّصوُّر العام للمحاكاة، وسيادة هذه المقارنة مرتبطة بسيادة نظرية المحاكاة في تاريخ النقد، لكن المقارنة عينها سرعان ما تَرَاجَعَتْ عندما تغيرت النظرة إلى الفن،كما فُهِمَ الشّعر على أنَّه مشاعر، وانفعالات شتى، الأمر الذي يكشف عن عوالم الشَّاعر الداخليَّة، وبعد ذلك ظهر الاندفاع التّلقائي للخيال.[2]

يعد التصوُّر العام للمحاكاة عملية جادة في تِبْيان المقارنة بين الشعر، والرَّسم، إِذْ أنَّ كلاً منهما تمثيليٌّ يسعى إلى الإغراق في اكتشاف الصورة الخارجيَّة للشيء، لكن يجب على الشَّاعر أنَّ يكون واقعياً في ذلك، لكن الرَّسام إِنْ بالغ في تصويره، وانحرف عن الواقع فإنَّ ذلك مردُّه إلى الموهبة القائمة على الزيادة في لون الشيء المرسوم.

أمَّا إذا كان الشَّاعر منحازاً إلى مشاعر شتى فإنَّ ذلك محاولة للنَّفاذ إلى أحوال النَّفس الإنسانية، ومن ثمة إيجاد الحلول لمشاكلها، وواقعها الروتيني، لكنْ **إذا كان الرَّسم فوتوغرافياً، فهل هذا يعني أنَّه محاولة ساذجة تعبّر عن برودة شعور صاحبه، وخلوه من التَّجربة؟، وهل أنَّ ضرورة فهم الصورة نظريَّة عامة تشكّل محتوى الفكر؟.**

---

(1) ينظر، جابر عصفور، (م. س) ص 307.

(2) ينظر، جابر عصفور، (م. ن)، ص 307.

تنْبَني الصورة بفضل تزايد نتاج فاعليَّة الخيال، وفاعليَّة الخيال لا تعني نقل العالم، أو نسخه، وإنما هي إعادة للتَّشكيل، واكتشاف العلاقات بين الظواهر، أمَّا المحتوى الحسّي للصورة فلا يأتي تكراراً، أو نَسْخاً لمدركات الحس.[1]

يقوم فن الشّعر على التَّشبيه الذي يرتكز بدوره على الجانب البَصَري؛ لأنَّ الشَّاعر مصور يقوم بنقل الأشياء كما هي عليه، أو بالنَّظر في تجربة الفرديَّة، فإذا امتزجت حالته النفسيَّة بخلفيَّة الصورة التي يتخيَّلها كما هي في الواقع، فإن شعريَّة الإبداع تظهر متجدّدة بين الحين، والآخر في تمثلها لصورة الشيء، ثم تنمو درجة الوعي لدى المبدع بفضل تركيب الرُّموز، والإشارات التي تتحوَّل إلى أفكار تبدو في مجملها محصلةَ الملكة الإيحائية القاضيَّة بفهم العلاقة بين صور المدركات الحسيَّة.

يمكن القول أنَّ الصورة الفنية لا تثير في ذهن المتلقي صوراً بصرية فحسب، بل تثيرُ صوراً لها صلةٌ بكل الإحساسات الممكنة التي يتكوَّن منها نسيج الإدراك الإنساني ذاته، أمَّا الصورة الشعريَّة فهي عملية تَعَاوُن بين الحواس، والمَلَكَات. [2]

تشكّل الصورة الفنيَّة جملة من الدَّوافع القائمة على ظهر المحاكاة التي تصوّر العالم الخارجي وتمثّله للكشف عن حقائق الوجود، وأدلَّته المتباينة في حيز التَّخييل، وهذَا ما يدلُّ على أنَّ الصورة الشعريَّة عملية تضامن بين الحس، والملكة الفطريَّة، إذْ أنَّها تعمل على تعديل الصورة الفنية، والسعي نحو تغيير الواقع.

تُعبر المحاكاة عما ينبغي أنْ يكون؛ لأنَّه يقدّم جملة من التَّصورات المثاليَّة التي يتمثَّلها الفنَّان تجاه ما يحاكيه لكي تظهر في صورة مشوّهة يسعى إلى تجميلها بفضل التَّصوير.

ج/- وظائف الصورة:

تعد الصورة الفنية طريقة خاصة من طرائق التعبير، أو وَجْهاً مِنْ أوجه الدَّلالة، وتتجلَّى أهميتها فيما تحدثه في المعنى مِنْ خصوصية، وتأثير، ومهما كانت تلك الخصوصية، أو ذاك التأثير فإنَّ

---

(1) ينظر، جابر عصفور، (م. س)، ص 309.

(2) ينظر، ميشال جويز، مسائل فلسفة الفن المعاصر، تر: سامي الدّروبي، دار الفكر الغربي، القاهرة، د.ط، 1984، ص 73.

الصورة لن تغيِّر من طبيعة المعنى ذاته، لكنْ تغيّر، وتعدّل في كيفية تقديم، وعرض المعنى كما يمكن أَنْ تحُذف دون أَنْ يحدث تأثيرٌ في الهيكل الذّهني المجرد للمعنى. (1)

تلعب الصورة الفنية دوراً فعالاً في تقوية الدَّلالة؛ لأن التَّصوير الواقعي يبتعد بصفة خاصة عن الأشكال الحسيَّة، ومحاكاة القديم فقط بل يتطلَّع إلى الزيادة على ذلك؛ لأنَّ الصورة قد تعجز عن تحديد المعنى بنفسها بالإضافة إلى أنَّها قدْ تبدو تخطيطاً أشبه بريشة فنان، إذْ تلعب دوراً في اللَّوحة الفنيَّة دون أيِّ غرض، وهذا ما يجعل النَّص خالياً من عنصر الجمال، أو شعريَّة الخلق الإبداعي، نظراً لغياب ملامح نفسيةِ، وحالةِ الأديب.

تترك الوظيفة الاجتماعية للشّعر آثاراً في تصوُّر الجانب الوظيفي للصورة، أمَّا هذه الأخيرة فهي مرآة كاشفة لتجربة الشَّاعر التي تنفرد، وتتميز بالخصوصية، كما لا تنبعُ من حاجة الشاعر الداخليَّة المتمثلة في مشاعره، وانفعالاته، لكنها وسيلة يُقْنِعُ بها جماهيره التي يدفعها إلى فعل، أو انفعال يتلاءم مع الجانب النَّفعي المباشر للشَّعر. (2)

تلعب الوظيفة الاجتماعيّة للشّعر آثاراً في الصورة؛ لأنَّ وظيفة الأدب مرتبطة بالموقف الفكري، والفلسفي الذي يتبناه الأديب، والذي يشكّل حجر الزّاوية التي تتبلور في إطارها رؤيتُه الخاصة تجاه الموقف الشّعوري، أمَّا حاجة الشَّاعر فتظهر بصفة خاصة في الأخْيُلة، والأشكال الجديدة للصورة الشعريَّة المشحونة بانفعالات تكشف عنها عملية التّلقي.

عندما تُسْتَخْدَمُ الصورة للنَّفع المباشر، فإنها تهدف إلى إقناع المتلقي بفكرة ما، أوْ معنى ما، ومن ثمة لا تصبح الوسيط الأساسي الذي يُجسّدُ الأفكار، فتنعزل تماماً عن الفكرة، أمَّا الإقناع فله أساليبه المتنوعة، والمقترنة بالشرح، والتوضيح، والمبالغة حتى تبلغ درجة عالية من الحسن. (3)

تعمل الصورة على إقناع المتلقي بفضل التَّدقيق أثناء القراءة في العواطف التي تحرك الإبداع، وتشحن الملَكَة، والقدرات، أمَّا تركيب المادَّة المكونة للصورة فهو هيكل تنظيمي لعلاقات جديدة يستدعيها الشَّاعر لكي تنفرد لغته بالإيحاء، والأحاسيس الرَّاقية التي تثير جانباً جمالياً في النص الأدبي، أَمَّا الإقناع فهو خير دليل على رصد أبعاد التَّجربة الذَّاتيَّة للشَّاعر ذاتِهِ، لكن اللُّغة الشعريَّة تَتَعَالى

---

(1) ينظر، جابر عصفور، (م. س)، ص 323.

(2) ينظر، جابر عصفور، (م. ن)، ص 331.

(3) ينظر، جابر عصفور، (م. س)، ص 332.

على كونها مجرَّد ألفاظ ذات دلالة معجميَّة ثابتة، بل تتجاوز ذلك إلى تفعيل الوظيفة الإبلاغيَّة، والتوضيحيَّة.

الشرح والتوضيح خطوة جادة في عملية الإقناع، ذلك أنَّ مَنْ يريد إقناع الآخرين بمعنى من المعاني يشرحه لَهُ بادئ ذي بدْء، ويوضّحه توضيحاً عما قصده القدماء بالإبانة، حتى يظهر تأثير الصورة. (1)

الإقناع من بين الوسائل الناجعة لفهم العملية الإبداعيَّة ذات التشعُّب الرؤيوي، وأهم ما يميز شعر الحكمة – على سبيل المثال – التأثير في نفوس العامة؛ لتغيير وجهة النظر الخاطئة، وذلك بدَحْض القضيّة المطروحة، وتفنيد القضايا التَّافهة بتوظيف التّكرار، أو مقارنة المعتقدات ببعضها، أو باستخدام أسلوب علمي بحت قائم على أساس التَّجربة، ومن هذا المنطلق تظهر شعرية العمل الإبداعي أكثر خصوصية، إذْ أنَّ الشَّاعر الذي عاش في سجون الاحتلال يَظْهَرُ متأثراً بالأحوال الاجتماعية، والسياسيَّة المتناقضة مع نزوعه نحو إيديولوجياته الفكريَّة.

تعمل الصورة على المبالغة في المعنى، أمَّا الصلة بين المبالغة، والشَّرح، والتَّوضيح صلة وثيقة هادفة إلى الإبانة في الحديث عن أغراض التَّشبيه، والاستعارة – على سبيل المثال – ومن ثمة يصير الغائب كالحاضر، والمتخيَّلُ كالمتحَقَّق، والمتوَهَّم كالمتيقَّن. (2)

تشكّل المبالغة المعنويَّة الشُّغل الشَّاغل الذي يؤرّق الشَّاعر لنظم القصيدة أمَّا التَّوليد المتعلّق بالمعاني فهو نوع من الشَّرح، والإبانة، والإيضاح؛ لأن الإبداع يكتنفه الإيماء، وكأنَّ الشَّاعر يسعى إلى التَّحرُّر من ذاته للإغراق في التَّجربة الشّعريَّة، حتى يتطلَّع إلى الإبانة، فَقَد تكون القصيدة مكسوَّة بالتَّشابيه، والصُّور الاستعاريَّة، لكن خيال الشَّاعر فيها يبقى ضئيلاً؛ لأنَّ صاحبها لم يضع بحسبانه عنصر التأثير العاطفي المهَيْمن على شعريّة الشّعر كما أنَّ العواطف الفاترة لا تخدم غرض الصورة، ودلالتها.

---

(1) ينظر، جابر عصفور، (م. ن)، ص 333.

(2) ينظر، جابر عصفور، (م. س)، ص 343.

اقترن وصف الصورة بالحرص على نقل جزئيات العالم الخارجي، وتقديمها في صور أمينة تعكس المشهد، وتحرص على تصوير المنظور الخارجي كلَّ الحرص، ومن هذا المنطلق نظر البعض إلى أن الشّعر وثيقة تاريخية تدرس المعارف المتَّصلة بحياة العرب. (1)

تنقل الصورة في العمل الإبداعي جملة من الرُّؤى التاريخيَّة المتعلّقة بضرورة الحوادث التي لا يمكن الإلمام بها مباشرة؛ لأن الفكر لا يكون صادقاً دائماً، بل يجب مراعاة النسبية فيه لكي لا يُضْفي على الإبداع شيءٌ من الضَّجيج العَقَائِدي الذي يقع بفضله النَّاقد تحت وطأة الإطلاق الحكمي فلا يتطلَّع إلى أعلى دَرَجات المسْكُوت عنه، فعلى سبيل المثال نظر النَّقد لامرئ القيس على أنَّه صاحبُ غريزة جنسيَّة، ومتعة شهوانيَّة تنحصر دائرتها في خدمة الرَّجل، وإشباع حيوانيته، لكن وَقَعَتْ عينُ النقد بعد ذلك على الشاعر ذاتِهِ لتبرز أنَّه العاشق الولهَان المهتم بجمال المرأة، والإغراق في التعفُّف بها.

يعدُّ عنصر التَّشبيه مِنْ أوضح الأنواع البلاغيَّة المرتبطة بفن الوصف، ومن ثمة يضع الشيء إزاء ما يقابله على نحو غير موجود في الاستعارة التي تلغي الحدود الواقعيَّة بين الأشياء، فإذا كان التَّشبيه لمجرَّد المطابقة، فلَا جَدْوى منه؛ وذلك لعدم موافقته لفكرة التوضيح. (2)

يقوم التشبيه على وصف الصورة الخارجيَّة بالدَّرجة الأولى، ومن أجل تتبُّع دلالته وخصائصه يجب الوقوف على مؤشراته، ورموزه للكشف عن أبعاده الماورائيَّة، ومن ثمة الربط بين المعطيات الحسيَّة، والمقاصد الفكريَّة، الأمر الذي يجعل الصور حية متحركة نابضة تصف معاناة الشَّاعر، وأوجاعه كما تأتيه الألفاظ، والمعاني تَنْسَاب على لسانه وكأنهَّا اللُّعاب المتساقط مِنْ عَلَى شَفَتَي الجائع، ومن ثمة يكون شعره مطبوعاً، لا تكلُّفَ فيه.

الشَّاعر المتميّز قادر على محاكاة الطبيعة، ونقل عناصرها في صوَّر أمينة تحكي مشاهدها، وتمثلها للملتقي تمثيلاً دقيقاً، **فما الهدف من التَّأمل إذا كان الأصل موجوداً في الأذهان؟، أمْ أنَّه**

---

(1) ينظر، جابر عصفور، (م. ن)، ص 364.

(2) ينظر، جابر عصفور، (م. س)، ص 372.

القلب النابض للاختراع، والابتكار؟، وهل أنَّ الوصف قدرة فائقة لتصوير الموصوف؟، أمْ أنَّه عملية بناءة لتبرير المحاكاة عينها تبريراً جمالياً؟. [1]

الشاعر الحاذق هو الذي يحاكي الطبيعة، ومظاهرها، فيجمع بين صوّرها الخارجيّة، وجماليتها المقترنة بالوصف حتى تظهر المعاني كالسَّيل المتدفق الذي يحاكي الانطباعات، والتَّصوُّرات، التي تكشف عن الوجود والسَّعي نحو الخلود، وهذا ما يجعل الشّعر تأملياً تصويرياً، يستحوذ على خَطَرَات شعريَّة لا تتأتى إلا للموهوبين، أمَّا الشعريَّة فتتجلَّى بصفة خاصة في محاولة النَّفَاذ إلى الأعماق، والكشف عن الحجاب المغطّي للمعاني، والدَّلالات.

المبحث الثَّاني: الشِّعريَّة في النَّقد الغربي.

تهدف الشِّعريَّة الغربيَّة إلى السَّعي للكشف عن الخصائص المميِّزة للشِّعر بحكم وجود منطق يبحث في النَّظريات الأصلية؛ فمن الاستخدام الجمالي للُّغة إلى البحث في الخيال الفني، وأسْلِبَته، و هو ما جعلها منحصرة في مجال ضيق يسمو بكونه وصفاً للظاهرة، أو تفسيراً لها.

وبحكم تعدُّد معايير الإبداع أصبح من السَّهل دراسة الأذواق، التي تشكِّل نقطة تلاقٍ بين المتلقي، وبنية العمل الأدبي فأورد **"أرسطو"** ما نصُّه: « إنَّا متكلمون الآن في صناعة الشعر، وأنواعها ». [2]

يرى أرسطو أن الصناعة في الشِّعر من عناصر الجمالية، التي حَكَمَهَا التَّباين، والانتشار، والتعدُّد في القيَّم، والمواقف الفكريَّة المتجليَّة أساساً في طريقة صنع التعبير، وحسن تنميقه؛ للخروج بفنٍّ مؤثِّر يظهر في التجربة الإنسانية...

---

(1) ينظر، جابر عصفور، (م. ن)، ص 376.

(2) أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، هلا للنشر والتوزيع، د.م، ط01، 1999، ص85.

فاللَّذة هي هدف الشِّعر، وهي اللَّذة السَّاميَّة التي تمنح العمل الأدبي متعة جماليَّة مصدرها الشعور.[1]

لكن: **ما علاقة اللذَّة السامية بالمتعة الجماليَّة؟.**

ترتبط اللَّذة بنفْس الإنسان، التي كثيراً ما تتطلع إلى خلق ضوابط، ومحدِّدات تبعث في روح المتلقي جماليَّة فنيَّة يمثل الشُّعور باطنها، والتأثير ظاهرها. ومن ثمة يحدث انفعال متولِّد عن إشباع شعور المتلقي بالمتعة، التي تتجلى من خلال أخيلةٍ، ومفاهيم ينبع منها الابتكار، وتتلاشى بتلاشي التوتر المتولِّد عن الحاجة إليها.

وبعد ذلك أصبح من اللازم وضع قواعد تسير على نهجها الشعريَّة الغربيَّة، إذْ وضع **أرسطو** قواعدها مبيناً أن كثيراً من الأشعار ليس فيه من معنى (الشعريَّة) إلا **الوزن** كأقاويل **سقراط**.[2]

ما سرُّ تجلِّي الشِّعريَّة في الإبداع الأدبي؟.

نفى **أرسطو** وجود الشعريَّة في بعض الأعمال؛ لخلوِّها من الخيال إذ يعتبر مهْد ولادة الخلق الإبداعي، الذي تتجلى من خلاله ملكة اللُّغة والسَّيطرة على الوجدان والنفس القارئة.

يقول **رومان جاكبسون** (ت1983م) في حديثه عن الشعريَّة: « ذلك الفرع من اللِّسانيات، الذي يعالج الوظيفة الشعريَّة في علاقتها مع الوظائف الأخرى للُّغة ».[3]

تسمو الوظيفة الشِّعريَّة بكون العلامة اللُّغويَّة علامة مهيمنة على عالم الفنان، وذلك بصياغة أشكال تعبيريَّة تدرس إيديولوجية الأثر الفني.ومن ثمة تحدث علاقات متميزة مع سائر العلاقات.

أما شِّعريَّة **جان كوهن** (**Jean Cohen**) مبنية على: « مبدأ المحايثة في صورته اللِّسانية؛ بمعنى تفسير اللُّغة باللُّغة نفسها ».[1]

---

(1) ينظر، ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو في الشعر، تح: محمد سليم سالم، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، د.ط، 1971، ص12.

(2) ينظر، ابن رشد، (م. س)، ص 62.

(3) رومان جاكوبسون، قضايا الشعريّة، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط01، 1988، ص 35.

يزداد مفهوم الشّعريَّة دقة تتأسسُ من خلال كون اللُّغة تُفَسَّرُ باللُّغة، وذلك بهدف خلق تبادل للمعارف بين الذوات، والأفراد بدءاً بما هو ذهني معرفي، وصولاً إلى ما هو حسي، حركي، وآلي. هذا من جهة، ومن جهة أخرى فاللُّغة الأولى تخفي النَّوايا، والمقاصد ليأتي بعد ذلك دور اللُّغة التفسيريَّة لتكشف الغموض، وتزيل الضبابيَّة بكل شفافيَّة.

لم يكتفِ **جان كوهن** بِعَدِّ الشّعريَّة ذات منظور لساني، لما تملكه من تشعُّبات حيال تحليل العمل الإبداعي، وتفسير أبنيته. فانتهى إلى تعريفها بوصفها:« علم الأسلوب الشِّعري، أو الأسلوبيَّة ». (2)

إنْ كانت الشعريَّة تتَّخذ **الجماليَّة** إحدى سماتها، فإن ذلك يُبرز بالبحث في الأسلوب ومداليله، ومحتواه المتجلي في وظيفته التأثيريَّة. ومن ثمة يُدرس النص كظاهرة لغويَّة، وكأنظمة، أو تلميحات تحوي أبعاداً دلاليَّة.

وما تتسم به شعريَّة **جان كوهن** هو: خاصيَّة الانزياح؛ بدليل أنَّه ينظر للشعر على أَّنه: « علم الانزياحات اللُّغويَّة ». (3)

يتضح الهدف الأسمى للشِّعر بمحاولة خرقه لحدود المألوف، إذْ تظهر ضمن طياته السّياقات المنزاحة عن المرجعيات بكافة أشكالها، وبالتالي تكتسب اللُّغة نمطاً تعبيرياً خفياً يُدرك برجاحة العقل.

شعرية **كوهن** شعريَّة أسلوبيَّة قائمة على الانزياح اللُّغوي الذي يمس المستوى التركيبي، الصوتي، والدلالي. (4)

---

(1) حسن ناظم، (م. س)، ص14.

(2) جان كوهن، بنية اللُّغة الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط01، 1986، ص15.

(3) جان كوهن، (م. ن)، ص. ن.

(4) ينظر، نوارة ولد أحمد، (م. س)، ص20.

إنْ كان الانزياح اللُّغوي يمسُّ المستويات الثلاثة، فذلك راجع إلى إيمان بعض المنظِّرين بأنّ تحليل العمل الأدبي ينطلق من تقسيمه إلى أبنية، وقيم وظيفية، ومن ثمة ولوج عالم القوانين الحاكمة بغية الوصول إلى الأصول المشتركة.

وقد ارتبطت الشعريَّة الغربيَّة بالجماليَّة باعتبارها أمر حتمي خاضع لقوانين نسبيَّة. ومن الذين أسهموا في حلِّ إشكالية هذا الانطباع: **تزفيطان تودوروف**.

يهدف مصطلح **الشِّعريَّة** عنده إلى جملة من المعاني منها: اعتباره كل نظرية داخليَّة للأدب، مجموع الإمكانات الأدبيَّة.[1]

يبحث هذا النُّفور في حيز القوانين الداخليَّة للخطاب، واستخلاص قوانين، ومقولات، وخلفيات معرفيَّة أكثر دقة؛ حتى يتسنى للناقد تسليطها على الإبداع ليُعرف صحيحه من زائفه.

وبالمقابل بيَّن **رومان جاكوبسون** أنَّ الشِّعريَّة دراسة لسانيَّة للوظيفة الشِّعريَّة، في سياق الرَّسائل اللَّفظية عموماً، وفي الشِّعر على وجه الخصوص.[2]

يرى رومان جاكوبسون أنَّ الشِّعريَّة تتعلق بجملة الرسائل اللفظيَّة، إذِ الشِّعر **جوهرها الخاص** غير أنَّ الدِّراسة اللسانيَّة للوظيفة الشعريَّة يجب عليها أن تتجاوز **حدود الشعر**، كما أنَّه لا يمكن للتحليل اللِّساني أن يقتصر عليها، بالإضافة إلى أنَّ تقسيم اللُّغة إلى مستويات، والبحث في جزئياتها كالسَّابقة، واللَّاحقة لا يُنكر دوره في هذا المجال.

تسعى الشّعريَّة إلى البحث في إشكاليات البناء اللُّغوي، ولكنها لا تقف عند حدود الظاهر، بل تتجاوزه إلى سبر ما هو خفي، وضمني.[3]

وبهذا تهدف الشِّعريَّة إلى التَّفريق بين اللُّغة العاديَّة المألوفة، واللُّغة الكامنة في استقراء حيثياتها، وخلفياتها الماورائيَّة، والتي كان المبدع سبباً في توضيحها، ومن ثمة الولوج إلى الأسباب الحقيقيَّة التي يبرز ضمنها عنصر الجماليَّة.

---

(1) ينظر، مولاي علي بوخاتم، (م. س)، ص265.

(2) ينظر، بشير تاوريريت، (م. س)، ص298.

(3) ينظر، بشير تاوريريت، (م. ن)، ص 300.

وبعد هذا المنحى أكدَّ**جاكوبسون** أن الوظيفة الشّعريَّة وظيفة مهيمنة على الوظائف الأخرى، إذْ أنها إحدى الوظائف الموجودة في الكلام، وبدونها تصبح اللُّغة ميتة، وسكونيَّة.[1]

ركز **جاكوبسون** على الوظيفة الشِّعريَّة لما لها من دور فعَّال، وأهمية بالغة في دراسة أساسيات الفكر الفني، وإيديولوجياته المتعلِّقة بجمالية اللُّغة، أو ما أسماه البعض بالمتعة الجمالية، التي يخلقها النص في نفس المتلقي. ومن ثمة ترقي اللُّغة بنفسها حتى تبرز من خلالها الامتثاليَّة التي تحصل بالإلهام، وما عداه.

الشِّعريَّة عند **رومان جاكوبسون** شعريّة متعدِّدة الأوجه؛ فمن وجه لساني، إلى وجه سيميولوجي إلى وجه بنيوي، وهكذا ... ومن هذا المنطلق يظهر التَّواصل الموحي بالإبلاغ الذي لا ينعزل عن الأُطر العامَّة لهذه النظرية القائمة على ثلاثية تنطلق من السِّياق إلى الشفرة فالوسيلة التي بها يحصل الرَّبط بين الباث، والمتلقي.

ومن خلال السِّياق يمكن للمتلقي إدراك مادة القول، ليتأتى بعد ذلك دور الشفرة بالرغم من كونها مجرد بعث مرجعي تظهر من خلاله بيِّنات العمل الإبداعي، وتتجلى دوافع التبليغ الذي من خلاله تعتبر اللُّغة وسيلة حيويَّة.

يعتبر الغموض خاصية من خصائص الشعر، إذْ يتجلى بكون الانزياح عاملاً من عوامله؛ بدليل أنَّ، إضفاء قيمة جديدة على العمل الإبداعي هو الدَّافع للبحث في استقصاء الجزئيات، بالإضافة إلى أنه يعلو عن اللُّغة العادية بكونه لا يعبِّر عن صفات معهودة.

« وأكثر من هذا فإن الغموض ظاهرة إيجابيَّة، لأنه كهف لميلاد المعرفة الشعريَّة الحقة، فالركام المعرفي والثقافي الذي غُلِّفَتْ بِهِ النصوص الشِّعريَّة هو الذي أدى إلى إضفاء صفة الغموض عليها ».[2]

المعرفة الشِّعريَّة هي التي تتولَّد من اِستطلاع القارئ، وقراءاته، ولولا الغموض ما تهيَّأ للمتلقي البحث عن مفاتيح المستغْلقات المستعصيَّة على الإدراك إذْ يتأتى ذلك برجاحة العقل، وسعة الإطلاع، وجودة القريحة من غير **مغالاةٍ**، أو إسراف، أو تكليف وبالتالي تهذيب الألفاظ، واللِّسان.

---

(1) ينظر، ميشال زكرياء، مباحث في النظرية الألسنية وتعليم اللُّغة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط 02، 1985، ص 172.

(2) جان كوهن، (م. س) ، ص11.

وبلغتِ الشِّعريَّة الغربية قمة انحطاطها مع الشُّعراء الغربيين أمثال: **رامبو، شارل بودلير، ومالارميه؛** ذلك راجع إلى كونها كسرت باب الطمأنينة المعنويَّة من خلال دعوة أولئك إلى **التَّلميح**، لا التصريح؛ فألْفَيْنَاهم يتكلمون في أمر لكنهم يعنون أمراً آخر، معبِّرين عن ظلال المعاني بما اعتلج في نفسياتهم، أو جَالَ في خواطرهم حتى شَابَ إبداعَهَم شيءٌ من الشَّلل وشابَ محاولاتهم بعض اللبس.

وحيال حديثه عن الشعريَّة اشترط **جان كوهن** توافر ضوابط تفرز دلالة القيمة الجماليَّة بمشاركة استطلاعات القارئ، عن طريق الرؤية الحدسيَّة التي تبرز حرية التواصل مع الأشياء؛ والمِمْكنات لمحاولة استيعاب الرِّهانات المؤديَّة إلى التَّنوُّع الكَلَامي، والتَّباينات النَّظريَّة.

أبرز **جان كوهن** نمذَجَة شعريَّة أوْضحت النمط الشِّعري الذي لطالما بنى عليه نظريته، إذْ ميَّز بين ثلاثة أنماط شعريَّة بالتركيز على مستويي التحليل اللُّغوي: الصوتي، والدَّلالي.[1]

الجنس	الصوتيَّة	الدَّلاليَّة
قصيدة نثريَّة.	−	+
نثر منظوم.	+	−
شعر كامل.	+	+
نثر كامل.	−	−

من خلال التَّقسيمات، أوضح **جان كوهن** تَغْليب وجه على آخر أوْ تكاملهما؛ وذلك راجع إلى حدس معرفي قادَتْه إليه جمالية النص. إذْ سمَّى القصيدة النثريَّة: قصيدة دلاليَّة؛ بدليل أنَّها أهملت الجانب الصوتي، وبالتَّالي ركز على التحليل الشكلي؛ لعدم موافقته الدِّراسةَ العلميَّةَ للُّغة، بينما النِّصف الثَّاني سمَّاه: قصيدة صوتيَّة؛ لوجود توافق بين المعاني، والوزن، والقافيَّة، وبعد ذلك تَسَنَّى **لِجان كوهن** وضع نظريته بإبراز جوهر اختلاف بين المستويين الصوتي، والدَّلالي.

(1) ينظر، جان كوهن، (م. س) ، ص12.

تتشكل عمليَّة نقل الأفكار، والتجارب من خلال الاقتران المعرفي، الذي بموجبه يظهر الاهتمام باللُّغة الشفهيَّة، والآلات التي تسير على دربها، وإنْ تغيَّر مدلولها الرَّمزي في سياق الكلام.

وضمن مقابلة الشعر بالنثر، يؤكد **جان كوهن** على نمطين من الوظائف اللُّغويَّة تمكَّن من معرفتهما بالتقابل بينهما، فالأولى هي الوظيفة الذهنيَّة، أو العقليَّة، أو التمثيليَّة، والثَّانية هي الوظيفة العاطفيَّة، أو الانفعاليَّة، مُصْطلِحاً على الأولى دلالة المطابقة (**Denotation**) والأخرى اصطلح عليها: دلالة الإيحاء (**Connotation**). [1]

لكن ما السِّر الذي من أجله اصطلح على الأولى: دلالة المطابقة، والثانية: دلالة الإيحاء؟، وهل تتجلى الفروق الجوهريَّة بين الشعر، والنثر من خلالهما؟.

السر في التسمية هو كون الأولى تعتمد على الإقناع، والتريُّث في استقبال المعاني الشاذَّة من خلال التركيز على الرَّزانة العقلية. ومن ثمة استقراء أحكام مسبقة، وهنا تبرز سمة من سمات النثر، وهي خاصية الترتيب المنطقي، أما الثانيَّة فتركِّز على الحركات الإشارية، أو الإيمائية؛ حتى يتسنى للمتلقي استنباط ما وراء اللُّغة.

وبحكم تعدُّد النظريات، وكثرة التوجُّهات أصبح من الضروري البحث في أبجديات الخروج عن المبادئ الجماليَّة، ومن ذلك ما اصطلح على تسميته **بالفجوة:** مسافة التوتر.

يقول "**كمال أبو ديب**":« إن استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسيَّة المتجمدة لا ينتج الشِّعريَّة، بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة. وهذا الخروج هو خلق لما أسميه الفجوة: **مسافة التوتر** » [2]

مسافة التوتر التي قال بها **أبو ديب** تخلق للمتلقي ما يسمى بالمتعة الجماليَّة، وبالتالي يندفع أمام البحث في آفاق التجربة الشِّعريَّة من خلال كسر أفق التَّوقع، والانصراف نحو المعنى الأوْسع باتِّخاذ التأويل فعلاً حداثياً ناتجاً عن القراءة.

---

(1) ينظر، جان كوهن، (م. س)، ص 196.

(2) كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط01، 1987، ص 38.

بَيْدَ أن الجماليَّة اتَّضحت مؤخراً كاشتراط لابد منه لنجاح أيِّ شعريَّة، ولكي نعتبر أيَّ تحليل- سواءً كان بنيوياً أم لا- ناجحاً، ومُثْمراً، لابد من تفسير القيمة الجماليَّة للخطاب الأدبي، وإذا ما فشل التحليل في إيجاد ذلك التغيير فإنه يبرهن أيضاً على عدم جدواه.[1]

يفترض بالتَّحليل الناجح تسليط ذخيرته الذِّهنيَّة على الإبداع؛ لمعرفة القيمة الجماليَّة للخطاب، وتفسيرها من خلال قواعد، وإجراءات سُنَّت لإقامة إيديولوجيات فكريَّة. ومن ثمة التَّطلُّع إلى حدود التأويل، الذي تتضافر قوى الإبداع على خلقه؛ حتى تظهر كيفية صنع الفعاليَّة الابتكاريَّة، وتصوُّر ثبات القيم الجماليَّة، ووجودها.

المبحث الثَّالث: الشِّعريَّة في النقد العربي.

عُولجت الشِّعريَّة العربيَّة – كمسألة نظريَّة ذات مبادئ جماليَّة محددة- من خلال عملية الانْخطاف من عالم الجماليَّة إلى عالم الأدبيَّة، والتَّفريق بين اللُّغة الأدبيَّة، واللُّغة المعتادة وصولاً إلى وضع حدٍّ بين النثر، والشعر، وإبراز كُنه المادة الخام فيهما.

حدد **ابن سلام الجمحي** (**ت231 هـ**) الجودة في الشعر بكونها :« تعود إلى المعنى من جهة ابتداعه، والطريقة التي يتم التعبير عنه من خلالها كالتشبيه، والديباجة...».[2]

تفنن **ابن سلام** في تذوقه للشِّعر باتخاذ الجودة من دواعي المفاضلة، بالإضافة إلى القدرة على التشبيه الموحي بتجليات القيم الجمالية التي تبرز الإدراك الحسي، وبالتالي الوصول إلى عمليَّة الخلق الإبداعي.

ومن هذا المنطلق نظر النقد إلى بعض الشعراء على أنَّ أشعارهم بعيدة عن مستوى الجمال الأدبي، والقيم الجمالية المرتبطة بالوظيفة الاجتماعيَّة للشاعر، ومدى خلق تفاعل في النفس القارئة.[3]

ومن هؤلاء الشعراء : **بشار بن برد** (**ت 168 هـ**) الذي يقول:

---

(1) ينظر، تزفيطان تودوروف، (م. س)، ص 79.

(2) محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، تح: محمود شاكر، المؤسسة السَّعوديَّة، مصر، د.ط، د.ت، ص55.

(3) ينظر، نوارة ولد أحمد، (م. س)، ص 21.

رَبَابَةٌ رَبَّـــــةُ الْبَيْتِ تَصُبُّ الخَلَّ فِي الزَّيْتِ.

لَهَا عَشْــرُ دَجاَجَاتٍ وَدِيـكٌ حَسَنُ الصَّوْتِ.[1]

المثير للجدل: **كيف لِ"بشار بن برد" الذي كان أعمى أَنْ يعْرف أنَّ للجارية عشر دجاجات، وديك حسن الصوت؟، فأين طابع الإحساس في هذا المذهب؟، أين تظهر التجربة الشِّعريَّة؟ و هلْ أنَّ اللغة الشِّعريَّة حققت شيئاً من الجمالية؟.**

أما **عبد القاهر الجرجاني** (ت**471** هـ) فقدْ دَعَا إلى إتقان آلية تركيب، وتأليف الكلام الذي يعتبر عرضاً من عروض نجاح المادة اللغويَّة. وفي هذا يقول:« لا نَظْمَ في الكلِم، ولا ترتيبَ حتى يَعْلَق بعضها ببعض، وينْبني بعضها على بعض، وتُجْعَلَ هذه بسببٍ من تلك».[2]

لا يتضح المعنى، ولا تظهر الجودة فيه – على حد قول **الجرجاني**– حتى تتحقَّق روابط التركيب النَّحوي، لما في ذلك من أثر في صناعة الكلام؛ فلا معنى للمسند – على سبيل المثال – إلا بالْتِحامه في المسند إليه إعراباً، وتركيباً، ويتأتى ذلك بعد تحديد الأثر الفني حيال جمع المعلومات من مظانِّها، والإحاطة بكل مستلزمات ترتيبها.

وبحكم وجود ضبابيَّة طاغيَّة على المفاهيم راح **حازم القرطاجني** (ت**684** هـ) يوضح المفهوم، ويضع قوانين حاكمة من خلال اطلاعه على فلسفة **أرسطو**، حيث تعلق الأمر بفكرة النظم، والبحث في أصول صناعته.

---

(1) البيتان متواتران عن بشار بن برد.

(2) نوارة ولد أحمد، (م. ن)، ص22.

ففي عرضه لمفهوم الوظيفة الشِّعريَّة يكاد يوافق مفهوم المدرسة البنيويَّة باعتماده على حسن التخييل، والمحاكاة مثلاً في فهم الشعر.[1]

وضع حازم القرطاجني – من خلال ذلك – نظريات سعى بفضلها إلى كل ما هو غريب، وبالتالي فتح نافذة **الانسحاق** تحت عقبات إيديولوجيَّة مناهضة لواقع الفرد، ومن ثمة يبعث في روح المتلقي الجري وراء اللاَّمأْلوف من الألفاظ؛ لمحاولة استكشاف الغرض المقصود، وبالتَّالي يتشكل ما سمي بنظرية التواصل.

على الرغم من وجود قوانين تحكم الشعر، كالصناعة التي تُعنى بالمهارة، وحسن التَّفنُّن، والإبداع الذي يتجلَّى من وراء إجْحَاف الشاعر للمعاني، إلا أنَّه لا يزال يحيط بالشِّعريَّة العربيَّة كثير من التقلُّبات، والاضطرابات إنْ على مستوى المفهوم، وإنْ على مستوى الإيديولوجيات الفكريَّة.

مِنْ هذا المنطلق أصبح لِزاما على الشعريَّة العربيَّة أنْ تتَّخذ لنفسها ضوابط صارمة؛ لئلا تظل في مَعْبَد التَّقاليد القديمة، التي كثيراً ما أسرف صاحبها في الاعتناء بالشكل، فيأتي المضمون هزيلاً مشوَّهاً.

ومن خلال بحثه في آلية الإبداع الشعري يقول **عبد الله العشي**:« فلا شك في أنَّ الرَّهبة، والرَّغبة، والغضب، وهي الدوافع التي تبعث على الكتابة الشِّعريَّة الجيدة، هي حالات نفسيَّة، أي حالات انفعالية ». [2]

ففي خضَم تعدُّد الرؤى أصبحت المبَارَيَة في تشخيص النَّظريات الفكريَّة دافعاً للعُزوف عن المحاكاة، واجترار القديم المسترعي للانتباه.

أما دافع **العشي** إلى ذلك هو وجود انغلاق طاغٍ على المعنى بسبب التعبير الإيحائي في تنْظِيرات الشِّعريَّة لدى العرب القدامى؛ لذلك دعا – من خلال قوله – إلى الإمساك بخيوط التَّجْربة،

---

(1) ينظر، نوارة ولد أحمد، (م. س)، ص 24.

(2) عبد الله العشي، أسئلة الشعريَّة– بحث في آلية الإبداع الشعري، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط01، 2009، ص24.

والشّعور؛ لئلا يبقى المعنى راكداً في فضاءٍ من الغموض. ومن ثمة محاولة الوصول إلى القواعد الضابطة للحدود التي تحصر الحيز الشعري.

بالإضافة إلى أنَّ محاولة تحدِّي اللُّغة، وإكراهها على تحمُّل المعاني يُعيق العمليَّة الإبداعيَّة، وينقص من قابليتها.

تأتي القصيدة للشاعر مثلما تأتي العشيقة إلى حبيبها، تراها تغيِّر كل مرة فستانها، وتسريحة شعرها، وشكل أقراطها، ولون حقيبتها، (...) فتغيِّر جمالها؛ لتبدوَ أجمل مِن أيَّة لحظة سابقة. (1)

تكْمن صعوبة إيجاد قوانين تحكم الإبداع في كون الظروف الإبداعيَّة متجددة لا عمليَّة اِعتياديَّة مخزونة في جوف بركان كامن في نفسيَّة المبدع، إذ يفترض بالمتتبِّع لعملية الإبداع أن يراعي سر التحوُّل بالتريُّث، واستقراء شعر الشاعر كله.

« فالافتراق عن العالم الخارجي، و الانسحاب إلى عالم الشعر هو – بترجمة أخرى– عملية خروج من عالم الجميع، إلى عالم الوحدة (...) من عالم الواقع إلى عالم الإبداع مع الوحدة ». (2)

من هذا المنطلق يبدو الشعر وكأنه محاولة الهروب من الواقع، والانسلاخ عن العمليَّة الروتينيَّة؛ من أجل خلق الوحدة والانصراف إلى الرحلة الإبداعية في لحظة التحوُّل من كائن عادي إلى كائن له نوازعه النفسيَّة، وهواجسه. وبالتالي الاستجابة للتَّوتر في التعبير، والسُّلوك معاً، وكأننا أمام تيار متناوب يقوى بقوة الانسحاب إلى حالة جديدة مع الذهن، ويضعف بضعفها.

« إنَّ الرؤية الشعريَّة – عبر خاصية النزعة التحويليَّة – تتِّخذ الواقع جسراً للعبور إلى ما وراء الواقع، (...) ليس للواقع في الرؤية الشعريَّة وجه ثابت، أو معنى لا يتغير، أو شكل لا يتحول، وهذه ميزة الرؤية الشِّعريَّة ». (3)

إنْ كانت الرؤية الشِّعريَّة ذات ضوابط فالنزعة التحويليَّة تبقى أهم خاصية تميزها، حيث كان سببها تأثر الشعر العربي المعاصر بالذوق الغربي. هذا من جهة، ومن جهة أخرى طرأ على الرؤى،

---

(1) ينظر، عبد الله العشي، (م. س)، ص 71.

(2) عبد الله العشي، (م. ن)، ص 106.

(3) ينظر، عبد الله العشي، (م. س)، ص 123.

والمفاهيم كثير من التشويه، والتقليد، ومن ثمة تم الانفتاح على الحضارة الغربيَّة بانهيار قواعد الكلاسيكيَّة المتوارثة عن اليونان.

« فإن الخصوصية النفسيَّة المتمثلة في الانفعال الحاد، والحساسيَّة المرهفة، هي تحديد آخر لهوية الشاعر، وشرط لوجوده. فإذا كان الشعر يعني الإبداع، فإن الإبداع مرهونٌ بالانفعال، والتأثر، والإحساس السَّريع، وهي السمات الرئيسيَّة للتركيبة النفسيَّة للشَّاعر». (1)

تتجلى الرِّهانات الحقيقيَّة المحدِّدة لهوية الشاعر، وفرض وجوده؛ إذْ يتم ذلك بمحصِّلات إبداعيَّة تتأتى بامتزاج الذَّات المبدعة مع ما تنقله الحواسُ، بالإضافة إلى أنَّ مجموع المشاعر، والانفعالات، والاضطرابات التي يثيرها الأثر الفني في المشهد، والمتلقي إنما هي سمات مشخِّصة لكون الشاعر إنسان يتحلى بنوازع نفسيَّة لها دورها الفعَّال، ونتاجها المحدِّد لمَلَكَته.

« هذه الذات (الشاعر) ليست عاقلة، وواعيَّة دوماً، إنَّها اللاَّوعي المندفع بالوعي، الجنون الذي يسالمه العقل، الفوضى التي ينظمها الانضباط». (2)

لا يدْرك الوعيُ الواقعَ؛ بدليل أن هذا الأخير غير قابل للإدراك، ومن ثمة يحصل الوعي، أما الجنون فاحتكم إليه الناقد كمفهوم قبْلي؛ بدليل أنَّ بعض الأعمال الأدبيَّة مردُّها إلى الغيبيات، والأساطير التي محلها الجنون باعتباره دافعاً للبحث في الخيال، ونوازعه.

أمَّا الواقع الحقيقي الذي اهتدى إليه الناقد إنما هو محصلة إبداعيَّة جاءت ردة فعل مناوئة عن الإسراف في الخيال، والعاطفة، ومن ذلك تتجلى الانعكاسات الخارجيَّة ممزوجة بنفسيَّة الأديب، ومقدرته على التَّصوير الفني.

وما يلاحظ على التراث العربي أن جُل نظرياته غير خاضعة لإحاطة جامعة مانعة لمِفهوم الشعر، حتى صعب على النقاد الإلمام بزواياه، إنْ على مستوى الوحدات الفنيَّة، وإنْ على مستوى المقاييس المشكِّلة لسنن إنشاء القول.

---

(1) ينظر، عبد الله العشي، (م. ن)، ص 144.

(2) محمد بنيس، حداثة السؤال، دار العودة، بيروت، ط01، 1985، ص 147.

يقول **الآمدي** (**370** هـ):« ليس الشعر عند أهل العلم إلاَّ حسن التَّأني، وقرب المأخذ، واختيار الكلام، ووضع الألفاظ في مواضعها، وأنْ يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه، المستعمل في مثله، وأن تكون الاستعارات، و التَّمثيلات لائقة بما استعير له، وغير متنافرة ».[1]

دعا **الآمدي** إلى التريُّث في سَلْب الشاعر للفكرة من الواقع، والتمعُّن فيها حتى تخرج في غاية السهولة الموافقة لمقتضى الحال، وذلك باختيار الكلام المناسب للشكل، والمضمون معاً، بالإضافة إلى عدم وجود مُنافرة بين المسند، والمسند إليه مثلاً لتظهر مقتضيات العمل الإبداعي.

أما قرب المأخذ – الذي قال به – راجع إلى كون الشعر يسهل تارة، ويصعُب أخرى، يرقُّ مرة، ويصلبُ أخرى، ومردُّ ذلك إلى سلامة الطبع الإنساني، وتهذيب الألفاظ، واللِّسان وبالتالي حصر السِّياقات التي تتَّخذ ملكة الفطرة سبيلاً في استقصاء جزئياتها.

وفي ضوء ذلك نظر النقاد إلى شعر المناسبات نظرة شكٍّ، وارتياب؛ باعتباره مجرد بناء لغوي خالٍ من حرارة الوجدان، وصدق العاطفة، إذْ من المفترض أنْ يعبر الشِّعر عن خرق الشاعر لآفاق الجو النفسي، الذي يبين الصدق الفعلي، ومن ثمة يبلغ الوجدان منْتَهَاه، وغايته.

يعتقد **عبد العزيز المقالح** أن أغلب القصائد التي عُدَّت نموذجاً للشعر العربي، هي تلك التي كتبها الشاعر بدم قلبه، بمؤْفُور الصدق، وسيطرة الوجدان.[2]

يعدُّ مصطلح الشعريَّة عند العرب المحدثين من المصطلحات التي شهدت جدلاً متعدد الرؤى، والنظريات، كون المقاربات التي اعتمدوها قد طال عليها الأمد حتى ولت خاضعة للتبعيَّة الغربيَّة، والطقوس الغيريَّة.

« إنَّ التوازي لا يبدو كافياً أبداً للكشف عن شعرية الخطاب، فهو ليس إلا نسقاً واحداً من الأنساق التي تتضمن القوانين العامة للإبداع».[3]

---

(1) الآمدي، الموازنة، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، د.د، د.م، د.ط، 1944، ص 380.

(2) ينظر، عبد العزيز المقالح، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دار طلاس، دمشق، د.ط، 1985، ص56.

(3) حسن ناظم، (م. س)، ص 152.

لا تقف الشعرية عند عتبة التوازي؛ بدليل أنَّ هذا الأخير يقوم على التَّماثل، الذي يدعو فقط إلى التَّناسب بين أجزاء العمل الفني على وجه المشابهة، التي كثيراً ما يغيب سر الجمالية من جوفها، حتى تضع المتلقي في إطار بلورة تمثيليَّة.

يفترض في مقاربة الخطاب تفكيك اللُّغة بردِّها إلى سمات الإبداع، والوقوف عند التركيبة المخفيَّة للمستوى الظاهر، وهذا ما يجرُّ القارئ إلى البحث في المكبوتات الرمزيَّة للكلمة، ومن ثمة التستُّر وراء الوحدات المشكِّلة لنطاق النص الباطني.

« إن الانزياح مفهوم نظري متعلِّق باللُّغة فقط، أما مفهوم الفجوة: مسافة التوتر فهو مفهوم أشْمَل، إذْ يغطي التَّجربة الإنسانية بكل أبعادها، ولهذا فإنَّ الانزياح هو أحد وظائف الفجوة: مسافة التوتر ». (1)

وبحكم أنَّ الانزياح متعلِّق باللُّغة كمفهوم نظري فهو بذلك يشكل جزءاً من كلٍّ، ألا وهو الفجوة. وبالتالي إعطاء اللُّغة نوعاً من الحيويَّة التي كثيراً ما تتجلى في انعكاسات الوجود، الذي ينفر من كونها لغة صنعة، وتقليد، إذ يفترض بالفجوة* أنْ تتجلى في استقراء لغة الشاعر، وعدم إخضاعها إلى الخصوصيَّة.

وزبدة القول أن التشابه في القوانين الحاكمة لأُطر الشعرية الغربيَّة، والعربيَّة راجع إلى عدم إخضاع الشِّعر إلى مسائل نظريَّة معينة، تنطلق من التجربة، وصياغة الفرضيات وصولاً إلى الاستنتاج المشكِّل لاحتمالات النَّجاح. وهذا أمر يحيل إلى التَّلْفِيق، وعدم تعدُّد المناهج المسْتَعْرِضة للمداخلات المعرفيَّة، والمنهاجيَّة...

---

(1) حسن ناظم، (م. ن)، ص 192.

* انْفَرد كمال أبو ديب برؤية، ومفهوم جديد للشعرية، إذْ كانت اللغة، والتَّصورات، والمواقف الفكرية، بداية مسيرته في البحث عن نظريته الشعرية، فهو يؤكد على أنَّ انعدام الشعرية لا يعود إلى خَلْخَلة الوزن بالدرجة الأولى، بل إلى العودة باللُّغة، والتَّصورات، والمواقف الفكرية إلى سياق عادي متجانس، فالشعرية عند كمال أبي ديب مصدرها الفجوة: مسافة التوتر، التي تنشأ عن الخروج باللُّغة، والتَّصورات، والمواقف الفكرية إلى سياق غير مألوف، وليس بالمتجانس، ومن ثمَّة فإنَّ الشَّاعر يسعى من وراء ذلك إلى تشكيل ظاهرة الغموض الحداثية، وما تبطنه من غرابة، وعمق في المعنى، فالصورة الشّعريَّة تتمثَّلُ في القدرة على صهر الأشياء، وتذويبها وفق متطلبات الجدة. (ينظر، عبد السلام بالعجال، شعريَّة المتخيل في شعر أبي تمام، مجلة علوم اللغة العربيَّة وآدابها، جامعة الوادي، مطبعة منصور، ع: 06، 2014، ص 124)

الفصل 02:

الأسس المعرفيَّة للشعريَّة واتّجاهاتها.

المبحث الأوَّل: المرتكزات المعرفيَّة، والتَّاريخيَّة للشعريَّة.

الحديث عن الأسس المعرفيَّة للشعريَّة يفضي إلى تتبُّع مواطن التباين النَّظري بين البادِئة، وما يتلوها مِن تحوُّل كان دافعاً لقيام توجُّهاتٍ حداثيةٍ، ساقتِ المنظِّرين إلى عدِّ المرتكزات التي اتَّكأت عليها الشعريَّة ضرورة أساسية تستند إلى جوانب ما ورائية.

ومن ثمة يبرز دور هذه التوجهات، المنتمية إلى الحقول الفرعيَّة المحدِّدة لخصائص الخطاب الشِّعري، من خلال مقولات تبحث عن مكمِّلات القيمة الجماليَّة المستحوذة على تحليل الظاهرة وتقصِّي جزئيات موضوعها. وهذا كلُّه جدير بتتبُّع الثنائيات التاليَّة:

أ/- ثنائية النص والخطاب:

على الرغم من وجود توافق حاصل بين المصطلحين إلا أنَّ هناك أسْيِقةٍ أخرى تبرز الفرق بينهما؛ « فالنص يمثل التَّعيُّن، والتَّحقُّق المادي في لحظة ما، لمجموعة مظاهر عامة، وهو لا يتحقق إلا بقارئٍ نصِّي، وإلا بقي مجرد أثر على الرفوف».[1]

يشكل النص **جسراً تواصلياً** بين الكاتب، والقارئ؛ ذلك راجع إلى كون هذا الأخير يُنقِّب في لِبناته عن علائِقِه المتشابكة، حتى يصير حُلَّةً جمالية يستقطب منها لذة الإقبال عليه، والتفاعل معه، ويظهر دور القارئ بالمحاورة التداخليَّة، التي يتجلى فيها تعدُّد **الأبعاد الجماليَّة**، ليفتح المجال على التفسير، وطرح الأسئلة، ثم الإجابة عنها؛ بهدف التَّطلع إلى كتابة جديدة تُنَمِّي المقروء.وتظهر طبيعة النص من حيث شدة تفاعله، وأثره في نفسية المتلقي، ثم تتعدد وجْهَات النظر متأرجحة بين القبول، والرفض اللَّذان من شأنهما خلق حركة رؤْيوية تعمل على التَّطلع إلى ما هو خفي.

---

(1) يوسف إسكندر، هيرمنيوطيقا الشعر العربي – نحو نظرية هيرمنيوطيقيَّة في الشعريَّة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط01، 2008، ص 40.

« إن نصية (**Textuality**) النَّص، (...) مرتبطة بعوامل ثلاثة:

1/- النص من حيث هو بنية، أو مخطط **Schema**.

2/- السياق الثقافي، والِاجتماعي لصَيْرورة النص.

3/- القارئ النصِّي من حيث هو ذات لها أفقها الزماني». [1]

يَتَمَوْقع النَّص داخل لوحة فنيَّة مُزركشة من التراكيب، تربطها علاقات تبادلية، وتكاملية تحوِّل الإسقاطات السياقيَّة إلى أحكام تذوقيَّة، تحدِّد مقصديةً ذات خلفيات لميراث الشَّكل، والقراءة الباطنيَّة حتى يندفع القارئ – في لحظة معينة – نحو الِاهتمام بالفضاءات التأويليَّة؛ لمعرفة كُنه القيم بإظهار المعاني الخفيَّة، والنُّفور من جحيم الأحاديَّة، وصولاً إلى رُشد التَّعدُّد الدلالي، لتحصل ممازجة بين **تاريخ التَّلقي، ولحظة حدوث الإثارة الحسيَّة التي تُمليها التلميحات النصيَّة**.

«ويكمن التفاعل بين المعلومات التي قدمها النص، والمعلومات التي سبق اِختزانها أن يتم تصويره بصورة ربط إجرائي، أي أنَّ مخزون المعلومات الحاليَّة النشطة يخصص ما يحدث، ويضبطه ليبني عالماً نصياً للوصول بدرجة مقبولة إلى كفاءة هذه العمليات». [2]

تحدث مبادلة تأثيريَّة بين الِاختيارات المعرفيَّة، والإجرائيَّة في سياق الكلام، هدفها إيجاد مفاضلة تخلق تفعيلاً في الحيز المفهومي، والعلائقي، ومن ثمة رصْفِها وفق عملية إدراكيَّة ترمي إلى التداخل بين التصنيفات المعلوماتيَّة، مروراً عبر قناة موضعيَّة تنبني عليها دعائم الصرح التركيبي،الذي يحيل بصورة أوليَّة إلى تكوين عالم نصِّي جديد يقدر تجريد جمل جيدة السَّبك.

تتجلى فاعلية الاختيارات المعرفيَّة، والإجرائيَّة في القدرة على إنتاج أفكار عديدة لفظيَّة، وأدائيَّة لمشكلة نهايتها حرة، ومفتوحة.

وهذا إنْ دلَّ على شيء فإنما يدل على أنَّ سرعة تفكير الفرد في خلق كلمات، أو توليدها في نسق جيد هي المحور الأساس لإنتاج أكبر عدد ممكن من الكلمات ذات الدلالة الواحدة، أما

---

(1) يوسف إسكندر، هيرمنيوطيقا الشعر العربي، (م. س)، ص41.

(2) روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، تر: تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، د.ط، 2007، ص201.

مدارُ الأمر فيرتكز على وجه الخصوص في محاولة النفاذ إلى باطن الموجودات؛ باستدعاء عدد كبير من الأفكار في زمن محدد، بيْدَ أنَّ النشاط الحيوي في التفكير ينبني على العديد من الجوانب الإجرائية لدى الأفراد بالنظر في مستوى التكوين الشخصي، والسُّلوكي العاملان على رصد أشكال معينة لتكوين رسوم حقيقية، ترفع من قيمة التفكير الإبداعي، واللُّغوي، أمَّا تغيير الحالة الذهنية لدى الفرد فيتغير بتغيُّر الموقف.

يتحدَّد مفهوم الخطاب بكونه تحويل **لغة عن لغة سابقة،** وتنزيهها عن القيود التي يكبِّلها به الِاستعمال،والممارسة، فهو كيان عضوي يحدِّده اِنسجام نوعي.(1)

يتضح الخطاب من خلال اِعتباره اِنتقاء تعبير من سابقه، من غير أن يُضعف الِاستعمال من شأنه. فلا ينبغي الإمساك بالمعاني، والسَّيطرة على تحميلها مفاهيم يقتضيها الإبداع؛ لئلا يبقى العمل محكوماً بالِانحياز، فالخطاب رسالة تواصليَّة إبلاغيَّة متعددة المعاني، تَرِدُ كل مرة على وجه معين؛ بحكم كونها تصدر عن باثٍ، وتوجَّه لمتلقٍ عبر سياق محدد، ومن ثمة تبرز ملائمة الجوانب الفنيَّة لأحاسيس المبدع، وتجاوبها مع ملكته الإبداعيَّة.

« فهناك نوعان من الخطاب: الأوَّل إيصالي، والآخر إبداعي، مدار الدرس في الأوَّل يقوم حول سؤالين: **ماذا يقول الخطاب؟ من ذا الذي يقول؟**، أما الآخر فإن الدرس يدور فيه حول سؤال واحد هو:**كيف يقول الخطاب ما يقول؟**».(2)

يرتكز مفهوم الخطاب الإبداعي على مُقتضيات عمل النَّاقد ليبحث في مدى خضوعه للدراسة، وربطه بالواقع الفني، **لكن ما الهدف من ذلك؟.**

يتجلَّى الهدف الأساسي للخطاب في بسط هيمنة الجانب المعرفي على تكوُّن الأفكار، وقانون انتماءها للدوافع المميزة لطاقات الخلق الإبداعي. ومن هذا المنطلق تقع عينُ الدراسة على المحطَّات الفكريَّة، والطرائق المنهجيَّة حتى تبرز الأبعاد السيميولوجيَّة للنص- وإنْ كانت النظريَّة واحدة

---

(1) ينظر، نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب – دراسة في النقد العربي الحديث، ج/02، دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، 2010، ص11.

(2) منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 1990، ص 166.

– مما يحيل إلى أنَّ علاقة الخطاب بالنص علاقة تكامل، بالإضافة إلى الدور البارز الذي يُظهر اِتصال القارئ بالنشاط الفكري، والثقافي للمبدع، ومن ثمة يتضح جانباً من الجوانب الماورائية للشعريَّة.

«إن ما يميِّز الخطاب الأدبي: هو اِنقطاع وظيفة المرجعيَّة، لأنه لا يرجعنا إلى شيء، ولا يبلغها أمراً خارجياً، وإنما هو يبلغ ذاته (...) ولما كفَّ الخطاب الأدبي عَنْ أَنْ يقول شيئاً عن شيء إثباتاً، أو نفياً فإنه غَدَا نفسه قائلاً، ومقولاً».[1]

لكن الخطاب الأدبي تغيب مرجعيته، وتندثر إِنْ هو ظل تصويراً لواقع الموجودات، والأحداث. بل يفترض إبراز ماهية النسق الجمالي، وفضاءاته الفنيَّة؛ لئلا يبقى في عُنْفُوان العدم، وإنْ غاب ذلك تفقد اللُّغة المجازية سيطرتها، وعزيمتها.

فلا وجود للتَّلميح الذي يبعث في روح المتلقي التنقيب عن الانْزياحات المحقِّقة للشعريَّة، إذْ تعد هذه الأخيرة محطة وقود منها ينظر القارئ في آلية ترابط أجزاء العمل الفني، ومشروعية البعد الجمالي المقدِّس لإجراءات التَّحليل العلائقي.

كانت الشعريَّة تطمح إلى متابعة السِّمات الأدبيَّة للخطاب، بالِإنطلاق من المفاهيم الإجرائية؛ لمعرفة الوقائع المجردة التي عُدَّت من بواكير الإيديولوجيات المشكِّلة للفن، والأحكام الجماليَّة. وتظهر الأدبيَّة في تلك الانزياحات التي كثيراً ما تبعد العبارة عن عقلانيتها؛ فتبدو في صورة إيحائية تكوِّن جزيرة يحيط بأطرافها مخزون لغوي يبعث في روح المتلقي سياق الإخبار المؤثِّر في البعد التأسيسي للوظيفة الشعريَّة.

ب/– ثنائية التَّزامن والتَّعاقب:

D-Simultaneite et Succession

سلَكتِ الشعريَّة مسلكاً لسانياً، حتى وصل بها المطاف إلى الفصل بين ما هو تزامني، وما هو تعاقبي؛ التَّزامني بوصفه مجموعة الظواهر المرتبطة بتداخل اللَّهجات، مما جعلها تفتقد للدِّقة. أما التَّعاقبي فيبحث في السبب الذي عُدَّ محلَّ خلافِ اللَّهجات، وتباينها؛ فتعاقبُ الظواهر أدَّى إلى التطوُّر المؤسِّس لأفكار قبليَّة **تحكم اللِّسان، وتبرز انتظامه، وسيادته**؛ لئلا يحاط بسور من الضبابية والفوضى.

---

(1) عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط02، 1982، ص116.

« كما أن "**جان كوهن**" كان معنياً بالبنية الأساسيَّة للشعر ناظراً إلى التَّعاقبات الحاصلة من الكلاسيكيَّة إلى الرومانتيكيَّة، ثم إلى الرمزيَّة (...) فهو يفسِّر التَّعاقبات على وفق البنية، وليس البنى على وفق التعاقب التاريخي ».[1]

تمخض عن الِاعتناء ببنية الشعر هروباً من النظريات الإبداعيَّة المعتمدة على أصول فلسفية قديمة، وانجرَّ عن ذلك ترقُّب التعاقب الحاصل؛ فمن الِابتعاد عن الذاتية إلى العرض بشكل موضوعي، ومن توظيف الحجة بهدف الإقناع الفكري، إلى اِعتبار الذات مركزاً للإبداع...ثم تحولت الفكرة إلى اتِّخاذ اللُّغة وسيلة لإيحاءات الشاعر، وليست وسيلة لتوصيل المعاني، ومن ثمة توظيف مشاركة وجدانيَّة بين القارئ، والمبدع؛ حتى تتجلى الأوضاع النفسيَّة التي أُنْجِزَ النَّص في كنفها.

« ونعتقد بأن بناء شعريَّة تتجاوز إطار الثنائية المنهجيَّة لهُو مهمة راهنة تحتاج إلى وقْفة جادة؛ ذلك أنَّ التأريخ هو أثير يجمع التواصل بأشكاله كافة، ولا يمكن مسك اللحظة في معزل ما، بل يمكن إيقاف ذلك الامتداد الزَّماني الذي تطفو فوقه الأشكال الإنسانية للتواصل، ومنها الشعر ».[2]

يسجل التأريخ – حيال النظر في أشكال التواصل – مطابقة الالتزامات الفنية للتجربة الْمُبْرِزَة للخبرة المناَهِضة لواقع الحديث، والتشبُّث بأشكاله الدَّاعية لاستقبال النص، وإعادة بنائه من جديد.كما يعد العمل الإبداعي مشاركة تواصليَّة بين المتلقي، والنص؛ باعتبار المعنى محصلة تجارب واقعيَّة، إذْ لا يتم التواصل على حساب الإطار الزَّماني كونه يرفض التَّفاعل الحميمي.

وفي سياق آخر تظهر دراسة اللُّغة بِعدِّها نظاماً ساكناً، وليس مساراً يمتد في عمق التاريخ القاضي بالتطورات المعرفيَّة. « وسيختص علم اللِّسان التَّزامني السَّانكروني بدراسة العلاقات المنطقية والسيكولوجيَّة، إذْ تربط هذه العلاقات الحدود المتقاربة في الوجود (...) ارتباطاً يكون بالصفة التي تراها عليه الجماعة، ويدركها وعيها الجماعي (**ضميرها الجمعي**) ».[3]

يهدف اللِّسان التَّزامني إلى الوقوف على العلاقات المنطقية؛ بحكم أنها دليل مقنع حال وجود خلاف في وقائع اللغة، وتغيراتها من حقبة لأخرى ضمن التاريخ، وتعاقباته الحاصلة، وترتبط

---

(1) يوسف إسكندر، هيرمنيوطيقا الشعر العربي، (م. س)، ص43.

(2) يوسف إسكندر، هيرمنيوطيقا الشعر العربي، (م. ن)، ص44.

(3) فرديناند دي سوسير، محاضرات في علم اللسان العام، تر: عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، د.ط، 2008، ص 148.

تلك العلاقات بحدود التقارب باتفاق جماعي؛ ذلك راجع إلى تعدُّد المصطلحات ذات المعنى الواحد؛ من ذلك (آني، تزامني، سانكروني...) فاللِّسان التَّزامني يطرق باب التطورات؛ ليخنق التعاقب في حيز افتراضي.

« أما علم اللِّسان الديكروني فسيُدرس خلافاً لذلك العلاقات التي تربط الحدود المتعاقبة المتواترة، فلا يدركها الشُّعور الجماعي، وهذه الحدود قد يحل بعضها محل بعض بدون أن تكوِّن نسقاً فيما بينها ».[1]

يتناول اللِّسان التعاقبي تلك التغيرات الطارئة على لغة معينة في حدود فترة معينة، أو خلال عهد مضى يحكمه تتابع الرؤى، والأفكار ومن ثمة عرض مواطن التَّداخل بينها، بدليل أن اللُّغة متغيرة لا يحكمها معيار ثابت حتى وصل بها المطاف لتُخبط خبط عشواء داخل علامات متداخلة، تفقد أحياناً الالتزام بقوانينها الثابتة.

حظي علم اللّسان التعاقبي بعناية بالغة؛ ومن ذلك – على سبيل المثال – أنَّ علم اللسانيات تأسَّس أوَّل الأمر على النظر في التَّحولات المنهجيَّة خاصة ما يتعلَّق منها بالتعاقب التاريخي لحقل الكلمات، وتنوعها في الكلام، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإنَّ الفضل الكبير في رفد الوعي النقدي بالمفهوم والمنهج؛ يرفع من قيمة اللّغة، ويردُّ لها قداستها، ومن ثمة خلْق العلامة اللغوية وفق بعدها الوظيفي في بناء النص الأدبي، إذْ لا يُعدُّ هذا الأخير (البعد الوظيفي) مجرد تحفيز لانبثاق وعي احتجاجي ضد القراءات النقدية السيكولوجية، والسوسيولوجية.

ج/– ثنائية الوصف والتفسير:

(D-Discription et Interpretation)

الملكة الوصفية خاصية جوهريَّة تكسب المبدع هوية، ومهارة فنِّيتين، بهما يتم التَّوصل إلى الاهتداء إلى الظاهرة التي تخضع إلى تقصِّي جوانبها، وتشريحها بردِّها إلى عناصر تكوينها وفق شروط معرفيَّة تظهر من خلالها النظرية، وأساليبها.

أما **الملكة التفسيرية** فهي منطلق تأويلي – إنْ صح التعبير– يقوم على المعنى المطابق لصورة الشيء، ومن ثمة ولَّت اِحتمالاً يبرز السِّمات المنحصرة بين الترجيح، والتطلُّع إلى تغليب دليل على غيره، الأمر الذي يوسِّع من بوْتقة الِاستعمالات حتى يُحْمَل الفرع عن الأصل.

---

(1) فرديناند دي سوسير، (م. ن)، ص 148.

فالقدرة الوصفيَّة تختص بمجموعة المهارات، والمستلزمات الفنيَّة، التي تستطيع بها النظرية وصف المادة المدروسة، وتحليلها وفق شروط معرفيَّة تخضع لها النظريَّة. [1]

يكمن دور القدرة الوصفيَّة في رصد المقومات التي أكسبت الظاهرة تقنية متبعة أثناء التحليل؛ بُغية الوصول إلى التعميم المحدِّد للخصائص النوعيَّة، التي وُضعتِ النظرية على كاهلها، وهذه الأخيرة تهدف إلى وضع الأسلوب المنهجي أثناء تفكيك العمل الأدبي. إذْ يتم التَّوصل إلى العوامل التي ساعدت المبدع على معرفة صنف الظاهرة.

ما هي أقدر النظريات على الوصف؟. وما المبادئ المساعدة على ذلك؟.

« (...) فأقدر النظريات على الوصف هي التي وفرت الوسائل العلميَّة التجريبيَّة التي تصف موضوعها على وفق مبدأين هما:**مبدأ السرعة، ومبدأ التجريب**. والمقصود بمبدأ السرعة هو قدرة النظرية على التحليل السريع للوصول إلى وصف المادة المبحوثة ». [2]

تعود قدرة النظرية على الوصف إلى معرفة الأشياء الناتجة عن الإحساس بدوافع التجريب، ومن ثمة ملاحظتها (**الأشياء**) ملاحظة علميَّة خاضعة لوقائع فعليَّة للظاهرة المدروسة؛ لمحاولة تفسيرها تفسيراً واقعياً يساعد على التحليل السريع، الذي بدوره يهدف إلى الإحاطة بجوانب المادة المبحوثة، ووصفها وصفاً خاضعاً لمعرفة يقينيَّة.

ليس تفسير الظاهرة عقيدة، ثابتة بل هو اتساق في تفاصيلها الوجودية مع **الغائية** (**Téléologie**)، كما أنه يقتضي حدوداً تأريخيَّة باعتبارها تشكُّلاً تاريخياً إذْ يتَّجه التفسير من التفاصيل إلى الكلية، والعكس. [3]

تتشكل القدرة التفسيريَّة حول مبادئ **نسبية متكاملة** فيما بينها، فالتَّرابط في الظاهرة التي بها تتحقَّق أُطر الإبداع، ومن ثمة البحث عنها داخل الحيز الشعري، الأمر الذي بدوره يفترض تسجيل وقائع الحدث التاريخي؛ بهدف معرفة الأسباب التي حملت المبدع على ربط الظاهرة بحدث معين دون سواه، ويتأتى ذلك بتقصِّي دقائق المدروس من التَّفصيل في جزئياته إلى إجمال كلِّياته، ومن ثمة أصبح **من الضروري أن يختار الأديب موقفاً** قد يغيِّر به الواقع التجريبي من خلال وعيه بالقيم.

---

(1) ينظر، يوسف إسكندر، هيرمنيوطيقا الشعر العربي، (م. س)، ص44.

(2) يوسف إسكندر، هيرمنيوطيقا الشعر العربي، (م. س)، ص 44.

(3) ينظر، يوسف إسكندر، ، هيرمنيوطيقا الشعر العربي، (م. ن)، ص 45.

د/– ثنائيَّة الموضوعيَّة والذاتيَّة:

(D- objectivite et Subjectivite)

تنطلق ثنائية الموضوعيَّة، والذاتيَّة من تطلُّعات شخصيَّة، أوْ معارف قبليَّة؛ لأنَّ العلوم التجريبية تتسم بمحصِّلات يقينية، بالإضافة إلى أنَّ الفكر الإنساني ليس مُنَزَّهاً عن الأخطاء لخضوعه إلى الذاتيَّة أكثر من الموضوعية لكن بالعودة إلى التجربة، والعزوف عن الأفكار الذاتية تُظهر المعرفة المثمرة المعتمدة على اليقين.

« ولا شك في أن هذه الثنائية شديدة الِارتباط بثنائية الوصف، والتفسير (...) فكانت المدراس الأدبيَّة، واللِّسانيات المتأثرة بالطَّرح الوضعي تضع علاقة اِرتباط بين الموضوعيَّة، والنزعة الوصفيَّة من جهة، والذاتية، والنزعة التفسيريَّة من جهة أخرى ».[1]

تعدُّ ثنائية **الوصف، والتفسير** الصَّانع الأساس لموضوعيَّة الأحكام، وذاتيتها، إذْ أنَّ علاقة موضوعية الأديب بذاتيته كانت محطَّة عناية الفلاسفة، والمفكِّرين، واختلافهم في طبيعة الأدب خير دليل على ذلك.

أمَّا علاقة الموضوعية بالنزعة الوصفيَّة، والذاتية بالنزعة التفسيريَّة ضرورة ملحة **لفهم الأدب في ضوء خلفياته الاجتماعيَّة،** والثقافيَّة، والإيديولوجية؛ بحكم كونها **مقاربات إبداعيَّة** تعمل على تحليل المضمون الكامن وراء ظاهر العمل الفني؛ بهدف كشف الأسرار الذاتيَّة التي جعلت الظاهرة الأدبيَّة مواكبةً للتطور رُغماً عنها.

إلى أي مدى طرأ على موضوعيَّة النظرية، وذاتيتها تغيُّر نسبي؟. وما السر في ذلك؟.

« إن مسألة موضوعية النظرية، أو ذاتيتها، نفسها مسألة نسبيَّة تتأرجح مع تغيُّر المفاهيم العلميَّة عبر الزمن من جهة، ومع طبيعة المفاهيم نفسها من جهة ثانية ».[2]

موضوعية النَّظرية، أو ذاتيتها مسألة تأثيريَّة خاضعة للتَّباين، والتحوُّل المواكب للظاهرة الأدبيَّة إنْ على مستوى الخلفيات، وإنْ على مستوى الإجراءات؛ بدليل أن الِاتفاق الذي قامت عليه الثنائية تحكمه الأعراف، التي بدورها تخضع لِانفتاح اِستقبالي يسمح بتداخل الاحتمالات.

---

(1) يوسف إسكندر، هيرمنيوطيقا الشعر العربي، (م. س)، ص 47.

(2) يوسف إسكندر، هيرمنيوطيقا الشعر العربي، (م. ن)، ص 48.

الموضوعية عنصُر خلاق في دراسة النص الأدبي؛ لأنَّ المعرفة المتعلقة بالمظهر الخارجي للوجود من قبل الذات، تُدْرَك عن طريق الحواس، وتخضع للتجربة، كما أنَّها مستقلة عن إرادة المتلقي، أو معرفته، أو ميوله؛ ومن ثمة يقابلها بوجه الاستحسان، أو الاستهجان، وهذا ما يدُلُّ على أنَّها تشبه القوانين الفيزيائية المرتبطة بطبيعة المادة في الكون؛ لأنها لا تتأثر بمعرفة، أو عدم معرفة الإنسان بها، بَيْدَ أنَّ الذاتية فتعودُ بصورة خاصة إلى المعرفة المتعلقة بجوهر الذَّات ومقارنتها بالهوية، أو الشخصية، التي تستقي أوصافها من تأثير الشعور، أو التفكير عن طريق العقل الذي له حق السيادة الحرة التامة بدون أيِّ تقييد يُذْكر.

المبحث الثَّاني: اللُّغة الشِّعريَّة والمعجم الشِّعري.

أ/– اللُّغة الشِّعريَّة.

ما المقصود باللُّغة الشِّعريَّة؟. أين يكمن التَّجلي؟ في الشكل؟، في المضمون؟، أمْ فيهما معاً؟.

اللُّغة الشعريَّة بمعناها العام، ليست تلك اللُّغة القديمة المرصَّعة بالجناس، والطباق (...) إذْ أنَّها عامل مساعد على الِاغتراب؛ لأنها تحمل دلالات الماضي، فعلى الشاعر أن يشْحن الكلمة المنتقاة بأبعاد ذاتية تظهر في **شفافية** ، **وحسن اختيار الكلمات** من اللُّغة. [1]

تبتعد اللُّغة الشِّعريَّة عن الِاستخدام المفُرط، والمكرَّر الذي يؤدي بالمبدع إلى إضفاء صيغ مبتذلة على الأسلوب، فيفقد جِدَّته حتى يبدو مجرد جمع لمحسنات لفظيَّة، الأمر الذي بدوره يؤدِّي إلى البحث عن كل ما هو غريب من المشاعر، والمشاهد.

وقد ينجرُّ عن ذلك اغتراب ذاتي، وفُقدان المبدع لإنسانيته، أو مناقضته للواقع المعيش، ثم يسلب الأفراد رؤيتهم، وتوجُّهاتهم، ومن ثمة تتحول لغته إلى مجرد نسج لشُتات من الكلمات، ليكسبها إعاقة فنيَّة، وفقداناً لإيديولوجياتها الفكريَّة.

ولما كانتِ اللُّغة المتداولة لغة إنشاء، وتعبير لفظي هادف إلى الإبانة عن الأشياء، أصبح من الضروري **توليد** أسماء من غيرها، ووضع حروف في مكانها؛ لتوضيح الأحاسيس المرهفة.

---

(1) ينظر، سعيد بن زرقة، الحداثة في الشعر العربي – أدونيس نموذجاً، أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، بيروت، ط 01، 2004، ص. ص 218 - 219.

غير أن ما تتَّسم به اللُّغة الشِّعريَّة هو طابع الِانحراف عن المعنى المعروف، والشائع؛ بحكم أن المعنى الواضح، والسَّائد لا يبعث في القارئ عنصر **التخييل** (**imagination**) كما يحصر دلالة النص، ويخنق أبعاده؛ فيصبح – بعد ذلك – أحادي التفسير. (1)

إنْ كان الِانحراف أهمَّ ما يُميِّز اللُّغة الشِّعريَّة، فهو من جانب آخر دافعٌ لخلق شعرية مبتكرة مترفِّعة عن الضيق المعنوي، والمباشرة الأسلوبيَّة. فلا يندفع القارئ أمام العرض الفكري الذي يفتقد لعنصر **التخييل**؛ مما يهدف إلى أنَّ المبدع لم يلفت النظر إلى اِستحضار ملكة العقل.

إذ بفضل هذه الأخيرة يهتدي الشاعر إلى خلق صوَّر فنيَّة تحيل إلى اِنعدام التعدُّد الدلالي الذي يطوِّر الكلمة بإبعادها عن المعنى الخاص نحو المعنى العام؛ لئلاَ يصبح النص أحادي التفسير، ومن ثمة لا ينساق المتلقي نحو البحث عن **حدود التأويلات** الكاشفة عن البنى اللغويَّة.

تشكّل التجربة الشعرية حيال تصاعد درجات التأويلات إحدى مستويات الاختراق، النظري تجاه حقيقة الخطاب، من حيث مستوياته المعرفية، والجمالية، والإيديولوجية.

أمَّا المفارقة الحاصلة بين المعنى السابق، والمعنى اللاحق. فتظهر بصفة خاصة في النظر في علاقة اللفظ بالمعنى؛ لأن تقصي المقاصد يحدثُ من جراء تفعيل خاصية التحوُّل الدَّلالي في الشعر، سواءً في صيغته التقليدية، أم الحديثة.

ما الكيفية التي تتحقَّق بها شعرية اللُّغة؟.

اللُّغة الشِّعرية ضد المنطق، وبابتعادها عنه تشكِّل شعريتها، وما الخروج عن فضاء المنطق إلا من ضرورات تواجدها. (2)

يعدُّ الخروج عن المنطق من الآليات المشكِّلة لشعرية اللُّغة؛ ذلك أنَّ المنطق خاصية من خصائص اللُّغة العادية التي تتناقض تناقضاً كلياً مع اللُّغة الشعرية، بالإضافة إلى أنَّ المنطق دافع لعدم التَّحكم في اللُّغة المجازية التي بفضلها تحصل المطابقة بين المعنى الظاهر، والباطن، وبعد ذلك يتسنى للقارئ مقابلة الأخْيلة بالقضايا المرموز لها.

---

(1) ينظر، سعيد بن زرقة، (م. س)، ص 221.

(2) ينظر، سعيد بن زرقة، (م. س)، ص 222.

تكمن حقيقة العلاقة بين اللُّغة، ومشاعر الشاعر، وأعماقه في كون **الشَّاعر هو اللُّغة، واللُّغة هي الشاعر**.[1]

يعمل الشاعر على الإفْصاح عن أفكاره، وأحاسيسه، لتصبح اللُّغة تمثيلاً لشخصية؛ بحكم كونها (**اللُّغة**) بركاناً تنصهر منه دفقاتُ المشاعر، والعواطف، التي بفضلها يظهر المعنى اللُّغوي مُسْتوفياً لأغراض الشاعر، فاللُّغة رمز للمعاني التي هي مطلوبة لذاتها، بل الأكثر من ذلك أن الألفاظ تكتسب هويتها، ودلالتها تبعاً للحالة الوجدانية الموحية إلى كون الشاعر تربطه باللغة علاقة تكامليَّة يستريح على عاتقها.

كانت الأسبقية في تقصيد القصيدة الجاهليَّة للشاعر "**امرئ القيس**" (**80** هـ)، كونه ابتدع أشياء جعلت شاعريته، ولغته محطَّ عناية النقاد.

نظر النقدُ لامرئ القيس على أنَّه أسبق الشعراء العرب إلى اللَّعب باللُّغة الشعريَّة معتمداً على التكرار بوعيٍ فنيٍّ راقٍ، فهي ممارسة وظيفيَّة إيقاعية داخليَّة قائمة بنفسها، وكأنها الذَّات المقصودة.[2] وفي هذا يقول:

مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ مَعـــــــاً كَجُلمُودِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلِ.[3]

تتجلى شعرية اللُّغة – في هذا المقام – في توظيف التِّكرار الذي بدوره يؤدِّي إلى التناغم بين الألفاظ، ومدلولاتها. بالإضافة إلى المزج بين صورة الحصان، وصفاته المبْرزة لإقباله على الحرب حتى يتبيَّن للمتلقي أن النسج الداخلي للُّغة يكْتسي طابعاً إيحائياً مُهيمناً على اللُّغة، والإبداع، وليس مجرد مسْحة تصنُّعية.

---

(1) ينظر، سعيد بن زرقة، (م. ن)، ص 262.

(2) ينظر، عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات – متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصرة، منشورات دار القدس العربي، وهران، (الجزائر)، د.ط، 2009 ص 185.

(3) امرؤ القيس، الديوان، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، د.ط، 1964، ص45.

يعتقد البعض أن العمل في اللُّغة مجرد إظهار البراعة اللغويَّة، كالصُّور، والزخرفة، والتوليد، أي بمعنى اِستخدام اللُّغة على شكل صور شعريَّة.[1]

تعود البراعة اللغويَّة إلى القدرة على خلق صور فنيَّة، وزخارف تشخيصيَّة ناتجة عن تأثير الغيبيات على الحواس، ومحاولة توليد المعاني، وتشكيل رموز إيحائيَّة، فقد تصبح اللُّغة عقيمة، وعاجزة على إبراز تنسيق مفْرَداتي منظَّم، إذْ يفترض بالمبدع الهِيام بالأشكال الفنِّية، والتعبير عنها في صور خيالية ذات نفاذيَّة ذاتيَّة تبْتَغي الربط بين فنية الصورة، وصدق الإحساس.

« يُعِد **"جان كوهن"** الانزياح جوهر الشعريَّة، أو شعرية اللُّغة بمظاهره المختلفة من تقديم وتأخير، وجناس، وقافية ». [2]

يعد الانزياح قدرة فائقة تكشف عن وصف لغة الشعر، وتحديد سماتها، وإبراز رِقة أسلوبها، ومتانته، بدليل أنَّ اللُّغة الشعريَّة لغة راقية تتجاوز حدود اللُّغة المعتادة، التي لا تظهر من خلالها دواعي الجماليَّة إذ تنفر هذه الأخيرة من العقلانيَّة؛ لتسلك مسلكاً تصويرياً تظهر من خلاله الحرقة النفسيَّة، والوجدانيَّة في ثنايا شاعرية تخرق قواعد التقليد، والمماثلة.

« فمدار الأمر متوقِّف على اللُّغة الشعريَّة، فإنَّ حسن الِابتداء بها يحقِّق حسن الِانتهاء، فهي المنطق الذي تُقام عليه كافة الدَّعائم، والقاعدة التي تُبعث فيها الإشاعات التصويرية، والإيقاعيَّة ». [1]

تكشف اللُّغة الشِّعرية عن الجوانب السِّحرية المتجليَّة أساساً في البراعة التعبيريَّة، التي يستهلُّ بها الشاعر نصَّه، الأمر الذي يرجِّح كونها منطقاً يبتعد عن حشد الأصوات الصَّاخبة العديمة للأهميَّة الشِّعرية، لكن اللُّغة الشِّعريَّة تعمل على خلق أصوات متفاوتة الأجْراس حسب الموضوع، أو الغرض.

---

(1) ينظر، ناصر يعقوب، اللُّغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية (1970 – 2000)، المؤسسة العربيَّة للدراسات والنشر، بيروت، ط01، 2004، ص 48.

(2) جان كوهن، (م. س)، ص 14.

(1) محمد بلوحي، اللُّغة الشعرية للنص الجاهلي في ضوء الخطاب النقدي العربي الحديث، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة سيدي بلعباس، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ع:02، 2003، ص12.

بالإضافة إلى إبراز الِانفعالات الداخليَّة، والخارجيَّة؛ لنقل المشاهد، والرُّموز إلى القارئ ، ومن ثمة يتجلى ما سُمِّيَ في النقد: **بحسن التَّخلص***.

كان الاهتمام باللُّغة الشِّعريَّة من حيث الألفاظ في غموضها، ووضوحها، وتقريريتها، ورمزيتها مُتجلِّياً على المستوى المرجعي، والدلالي، والمعجمي. (1)

تعدُّ المباشرة النصيَّة أمراً في غاية الأهميَّة، لكنه لا يؤدِّي دوره في معزل عن الغموض، والرمز الفكريين.

يوحي الرمزُ، والغموض بأغراض فكرية تجريديَّة، بيْدَ أنَّ الرمز يبرز الدلالات الحسيَّة الكامنة وراء الموسيقى، والإيقاع، و **الأسطورة** *(**Mythe**)؛ فيعتمد من خلاله المبدع على فكِّ المستغلقات، وإبراز مراميها الوجودية، واللُّغة الشعريَّة تتجلى في المستويات اللَّفظية لاسيما المستوى المرجعي المختلفة أشكاله باختلاف المقاصد، والغايات.

وتزداد اللُّغة الشعرية اضطراباً حال شيوع المعاني من غير سياقات ذات أهمية بالغة.« فطبيعة المعاني، ونوعية المواضيع، وخصوصية المضامين هي التي تطلب مستوى معين، ودرجة مقبولة من اللُّغة، وكلما تعددت المواضيع، وتباينَت، فالألفاظ المعبِّرة عنها لابد أن تحْذُو حذوها ». (2)

تعد طبيعة المعاني أمراً يعمل على تحقيق شعرية اللُّغة؛ بدليل أن المعنى الشِّعري معنى إيحائي يخلق صوراً فنيَّة تبعث في روح المتلقي متعة تذوقيَّة جمالية كاشفة عن باطن الصور المتخيِّلة منها، والمتجلية وراء المراوغة اللَّفظية.

بالإضافة إلى كون نوعية المواضيع تفرض مستويات بحسب الطاقة الشعوريَّة؛ ففي غرض الوصف مثلاً يرسل الشاعر معانيه إلى خلقِ تآلفات تصويريَّة، تعمل على تفعيل، وتعميق الرؤية الشعريَّة، التي بدورها تبرز مضامين المؤلِّف من خلال كسر القيود العاطفيَّة.

---

* **حُسن التَّخلُّص**: هوَ الانتقالُ ممَّا افْتَتَحَ بهِ الكلامَ من الِافتخارِ أو الشِّكايةِ أو الْهَجْوِ أو الْمَدْحِ أوْ نحوَ ذلكَ إلى المقصودِ ممَّا افْتَتَحَ بهِ الكلامَ معَ رعايةِ المناسَبَةِ بينَهما، أيْ بينَ الْمُنْتَقَلِ منْهُ، وهوَ ما افْتَتَحَ بهِ الكلامَ، والْمُنْتَقَلِ إليهِ وهوَ المقصودُ. (علي جابر المنصوري، النقد الأدبي الحديث، دار عمّار، د.م، د.ط، 1999، ص 78).

(1) ينظر، محمد بلوحي، اللُّغة الشعرية للنص الجاهلي في ضوء الخطاب النقدي العربي الحديث، (م. س)، ص 13.

* **الأسطورة**: عبارة عن حكاية ذات أحداث عجيبة، أو وقائع تاريخية قامت الذاكرة الجماعية بتغييرها وتحويلها وتزيينها حتى أصبحت جزءاً من تراث الشعب الشفهي. (محمد بوزواوي، (م. س)، ص 24).

(2) ينظر، محمد بلوحي، اللُّغة الشعرية للنص الجاهلي في ضوء الخطاب النقدي العربي الحديث، (م. س)، ص 14.

يُعدُّ التمكُّن من اللُّغة الشعرية في أثناء عملية التَّلقي مفتاحاً أساسياً يفتح كل ما هو مغلق؛ بهدف الولوج إلى باقي البنى المكونة لِلحمة النص الشعري، وشتى فضاءاته المعرفية، والجمالية التي إِنْ قَصَدَهَا قَاصِدٌ بدون أن يستشير اللُّغة، ويعبِّر من خلالها فلن يتحقق له مبتغى.(1)

تتحدد أهمية اللُّغة الشعريَّة أثناء استقبال المعاني، وبلوغ منتهى التَّفاعل معها، ذلك راجع إلى كون الغَرَابة تشوِّه فنِّيات العمل الإبداعي، وتنقص من جودته، وجماليته. إذْ يفترض السير على خُطى واضحة، كما يُعدُّ الجَري وراء غريب الألفاظ اِنصرافاً عن المعنى، وغايته.

لا يكمن نجاح الكيفيَّة التي بها تُستخدم اللُّغة في البراعة، والتَّفنُّن، والمبالغة، **فَإِنْ كانت الإيماءات التعبيريَّة كافيَّة لأداء المعاني، وتوصيلها، فما الهدف من التكلُّف في حشد الغريب، وإحلاله محلَّ لفظٍ تصنُّعي مبتكر؟**.

لغةُ الشاعر لغةُ تحدٍّ، وصراع، تخرق الوجود بل تسعى دائماً إلى كشف الْمُحْتَجَبِ، والغائب، تلج إلى الداخل؛ لتخلق التفاعل، وتخرج بالمتلقي إلى ساحة التَّواصل، وهذا كله يتم بوساطة البنية اللغويَّة المتمثلة في الألفاظ، والتَّراكيب، والخيال.(2)

يتجلى الصِّراع اللُّغوي بين ما تجسِّده روح الشاعر من اِنفعالات، ومدى قدرته على حشد صور التعبير الوجداني، المبرز لصدق التجربة، ومن ثمة يحدث تمازج بين نفسية المبدع، وواقع الأحداث. وصولاً إلى كشف الصور التعبيرية حتى تتوحد العلاقة بين معاني القصيدة، والطقوس الرَّمزية.

وهذه الأخيرة تخلق محاورة تداخلية بين النص، والمتطلِّع في آفاقه لكن المعنى يعدُّ نسبياً لاعتماد القارئ على الخصوصية في الحكم على شيء معين دون سواه، وتظهر البنية اللغوية من خلال مداليل اِنزياحيه رمزية، ومجازية، إذْ تعد تدعيماً للنورانية العقليَّة، والتعبيريَّة واِبتعاداً عن الأسلوب التَّخاطبي الذي يجنح إلى الاِسترسال، و**الإنشائية**.*

---

(1) ينظر، محمد بلوحي، اللُّغة الشعرية للنص الجاهلي في ضوء الخطاب النقدي العربي الحديث، (م. ن)، ص 16.

(2) ينظر، نوارة ولد أحمد، (م. س)، ص 40.

* **الإنشائية**: مصطلح قديم استعمل للدلالة على القيم الأدبية التي أقرتها مدرسة معينة أو اتجاه أدبي معين، وقد تكون طريقة الكاتب الخاصة في اِختيار الأغراض و ترتيبها ثم التعبير عنها. (محمد بوزواوي، (م. س)، ص 42).

يتناقض الأسلوب التَّخاطبي مع مدلول الانزياح؛ لأنه يعمل على هدم البنية الرَّمزية التي تحدثُ زعزعة في الموروث الثقافي الذي قدَّسه الشاعر العربي لذلك كان الشعر الحر – على سبيل المثال –منطلقاً تعبيرياً يعكس آفاق التّطلُّعات الخياليَّة، والرَّمزية، التي بها يسعى المبدع إلى الخروج عن المألوف، والسائد فقط من أجل التمرُّد على الواقع الشّعري.

أمَّا التَّمرُّد ذاتُه فهو الذي يخلق جملةً من المفاهيم التي لا تعدُّ سوى عناصر صمَّاء لا يمكن الاستفادة منها بإطلاق في العمل الشعري، والتَّجربة الشعوريَّة، بل يجب التعامل معها بتصرف وليد اختلاف المشارب، والحاجات.

أما الهدف مِن ذلك فهو المرآة العاكسة للمعرفة المرتبطة بالحاجة الآنية لحضارة، ومجتمع مختلفين عن الحضارة، والمجتمع الناقلين لهما، أمَّا الحلم الجماعي فهو مسكون بهاجس التغيير الذي يعدُّ تجسيداً لطموح إبداعيً يتطلَّعُ إلى الخروج عن التقاليد القديمة، وكلُّ هذه التصوُّرات، والأفكار تنظر في الكيفية التي بها تتحقق شعريَّة الإبداع. **فإلى أي حدٍّ يحقق النص انتماءه لخطاب الحداثة الشعريّة العربيّة؟، وأين تتجلى مظاهر تكسير البنية فيه لكي يقال أنه يتماشى مع الحداثة؟.**

ب/– المعجم الشّعري:

كثيراً ما تدور على السنة النقاد، أو في طيات مصنفاتهم عبارة **المعجم الشعري**، إذْ ينفرد كلُّ أديب، أو شاعر بمعجم شعري يجعل إبداعَه تشكيلة حية ترتكز على التَّباين، وتؤسّس دستور العبارة المبنية على الوضوح، أو الغموض، كما تشكّل المادة الخام لعلاقة المبدع بجملة الرؤى، والأنظار الفكريَّة، وهذا ما يجعله في دوامة من التَّجاوب مع الواقع، فعلى سبيل المثال صوَّر الشعر الجاهلي البادية بأنها الطبيعة الحية التي تكشف عن المكبوتات.

لكن، **هل يمكن التماس المعجم الشعري لدى شاعر واحدٍ في نصّ واحد؟، أم أنَّ الأمر مرده إلى تكامل عناصر أسلوبيَّة بين شعراء كثر في بيئة واحدة تحت مظلة واحدة؟، وهل يمكن فهم دلالة الكلمة فهماً دقيقاً في غياب حقلها الدَّلالي؟.**

لا تتحدد القيمة الدَّلالية للفظة الواحدة في معزل عن مقابلتها بألفاظ أخرى؛ لأن الهدف الأساسي هو جمع كل الكلمات التي تخص حقلاً معنياً، ومن ثمة الكشف عن صلاتها المتقاربة الدلالة. [1]

تتميز الألفاظ لدى الشاعر المتميز بعلائق ترتيبية (**Rapports associatifs**) تجعل من اللُّغة عالماً حياً يخلق بدوره أبعاداً دلالية تنمّي شعر الشاعر بصفة خاصة؛ لأن الكشف عن لبنة النص الأساسية كفيل برد الكلمة إلى سياقها، ومن ثمة التَّوصل إلى مرجعيتها الفكريَّة ذات المستوى المعجمي، الذي يجمع كلاً مركباً من ظواهر نحويّة، صرفيَّة، وغيرها.

إنْ كان المعجم الشّعري لدى الشّاعر يشكل زمرةً من روافد اللُّغة العربية عبر التّاريخ، فهل أنَّ ذلك كفيلٌ بحل المعضلة العجيبة التي تحول دون تطور اللفظة، وتماشيها مع الحضارة، وتغيُّر الظروف البيئية للمبدع؟.

هل أنَّ دلالة اللَّفظة دلالةٌ حية من حيث كونها ظاهرة فطرية في الشّعر؟، أم أنها عملية استجابة حتميَّة خاضعة لتغيُّر مجريات، وظروف المجتمع، ومقتضيات الحياة العامة؟.إنْ كان تقصّي دلالة الألفاظ، والعلم بمعانيها، وتطورها حيزاً تَحْيَا في جوفه لغة الشعر، فما المقصود بالمعجم الشعري؟، وهل يرتبط بالمعجم التاريخي للُّغة العربيَّة؟.

المعجم* في اللُّغة مستوحى من الإبهام، والخفاء؛ أَيْ ما هو مناقض للإبانة والإفصاح.[2] وقد جاء في لسان العرب أَنَّ الأعجم هو الذي لا يفصح، أَوْ لا يبيّن المعنى، والعَجْماء كلُّ بهيمة لا تتكلم وباب معجم؛ أي مُقْفَلٌ، وصلاة النَّهار عَجْمَاء؛ لإخفاء القراءة فيها. [3]

---

(1) ينظر، صافية زفنكي، التطورات المعجمية والمعجمات اللغوية العامة العربية الحديثة، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، د.ط، 2003، ص 29.

* **المعجم**: ديوانٌ لمفردات اللغة مرتب حسب حروف المعجم. (ينظر، عبد القادر عيساوي، الوجيز في اللغة العربية وعلومها، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط 01، 2010، ص 114).

(2) ينظر، أبو الفتح عثمان بن جني، سر صناعة الإعراب، تح: حسن الهنداوي، دار العلم للملايين، بيروت، ط01، 1985، ص 36.

(3) ينظر، ابن منظور، لسان العرب، ج/09، المطبعة الأميرية، بولاق، القاهرة، د.ط، د.ت، ص.ص 77- 78.

المعجم العَربي بصفة عامة يلخّص زبده ثروة علمية تخوضها لغة العرب؛ بغية جمع شتات الموروث العربي المتراكم عبر أزمنة تنقل التجربة الضاربة في القدم، ومن ثمة النُّهوض بالفكر، واللُّغة من عصر لآخر، فَإِنْ كانت اللغة وسيلة للرقي، فإنّها تضمن خصوصية الأمة؛ وذلك بإحياء اللّسان، وما يهدده من الاندثار، والزوال الذي قد تكون التطورات العصرية سبباً فيه.

إذا أدْخَلْنا همزة الزيادة على معنى الفعل (عَجَمَ) يتشكل لنا الفعل (أَعْجَمَ)، ومن ثمة تضفي تلك الهمزة على الفعل معنى النفي، والإزالة، ومن ذلك أن الكتاب المعجم هو الذي أَعْجَمَه صاحبه بالنقط، وسمي نقط الحروف بالإعجام؛ لأنه يزيل الغموض الذي يكتنفها، وعَجَّمَ الكتاب إذا نَقَّطه، فجاءت فَعَّلْتُ للسّلب أيضاً. (1)

هل أن لفظة (معجم) تقتصر على إزالة الإبهام، والغموض عن الحرف بوضع النقط عليه؟، وهل أن المعجم بقي بلفظه دون الإشارة إليه بمعناه، أي: هل أنَّ المعجم لم يتَّخذ مسميات أخرى؟.

يرى اللّغويون أن لفظة المعجم توافق معنى الكتاب الذي يجمع ألفاظ اللُّغة، ومعانيها، وشواهدها، مراعياً ترتيباً معيناً، وتم إطلاق تسمية المعجم في نهاية القرن الرابع للهجرة، إِذْ أَنَّ أوَّل مصنف بهذا الاسم هو: معجم مقاييس اللغة ل: ابن فارس (**ت 395هـ**). (2)

هل بقيت لفظة المعجم حبيسة أنفاس غير خاضعة للتطور؟، هل لم تجد لنفسها مجالاً رحباً يجعلها ذات مسميات يحكمها التَّجديد، والتنوع؟، ما هي اهتمامات المعجم الشعري؟، وما هي المجالات التي يبحث فيها؟ هل يرتبط المعجم الشّعري باللُّغة الشعريَّة ارتباطاً وثيقاً؟ هل تتداخل اللُّغة الشّعريَّة مع المعجم الشّعري؟، أيُّهما أوسع: اللُّغة الشعريَّة، أم المعجم الشّعري؟، هل يختص المعجم الشعري بدلالة الألفاظ، وزخرُفها، وزينتها، أم أنَّه يخوض في تنامي درجات الإيحاء؟.

يقوم المعجم الشعري على رصد دلالة الألفاظ بالرجوع إلى ديوان شاعرٍ ما خلال مدة زمنية بالتركيز على ما يلي:

---

(1) ينظر، ابن المنظور، (م. س)، مادة عجم، ص 77.

(2) ينظر، محمد حسن آل ياسين، الدراسات اللغوية عند العرب إلى نهاية القرن الثالث هجري، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، د.ط، د.ت، ص 123.

أ/– رصد الدَّلالة في الصور الفنية الحديثة، برصد كل ما تتضمنه الصور الاستعارية، والكنائيَّة مِنْ مجاز.

ب/– رصد الرموز العامة، التي ترتبط بالتاريخ الأدبي، والاجتماعي، ومَا له علاقة بأساطير وحكايات الأمم، والحضارات.

ج/– متابعة الرموز الخاصة، التي ترتكز على الاستعمالات اللُّغوية المنفردة، وتركيبها الإضافي والوصفي، ورمزيتها الفنيَّة. (1)

تعود فائدة دراسة المعجم الشعري على لغة الشعر بالنَّفع، والتطوُّر لما له من أهمية في معرفة الجوانب الخفيَّة لدلالة الألفاظ، وتنوع حقول استعمالاتها، ومراميها، ونواحيها،كما يهدف إلى تكامل التصنيفات المهتمة بإحصاء عناصر اللُّغة، وإرْدافها بجملة الظواهر الأسلوبية القائمة على حصر الاستعمالات اللُّغوية، وربطها بالمرجعية الثقافية، والفكرية ومن ثمة يكتسي العمل الشعري صبْغة دلالية متنامية المنحى اللّساني، الذي يجعل اللُّغة مواكبة للتطور الحضاري، والسياق التركيبي الذي يصفُ الظواهر، ويُحاكي الواقع، والموجودات.

ساقت الدّراسات اللُّغوية الحداثية الباحثين إلى ظهور عدد من المفاهيم الجديدة التي بفضلها تم الاهتداء إلى التمييز بين مفهُومَيْن لكلمة (معجم)؛ حيث يتعلق المفهوم الأوَّل بمجموع غير محدود من الألفاظ التي تمتلكها جماعة لغوية، وهذا ما اصطلح عليه اللّسانيون بالفرنسية: (**Lescique**)، أما المفهوم الثَّاني فينظر في مجموعة من الألفاظ المختارة المرتبة في كتابٍ ما ترتيباً معيناً، وهو ما اصطلح على تسميته بالفرنسية: (**Dictionnaire**) (2)

يتجلى الفرق بين المفهومين من خلال تعبير المفهوم الأول عن جملة المفردات التي تصب في سياق الجماعة الواحدة ذات اللّسان الواحد، بينما يعبر المفهوم الثَّاني عن مضمون مفردات اللُّغة مع شرحها، وقد تكون اللُّغة في المعجم موحدة وقد تكون مزدوجة. لكن هل استعمل الباحثون لفظة (المعجم) بمعنى واحد؟، **هل بينها، وبين لفظة (القاموس) اختلاف بيِّن؟.**

تدل لفظة (معجم) على المجموع المفترض، واللَّامحدود من الوحدات المعجمية التي تمتلكها جماعة لغوية معينة، بكامل أفرادها، أما كلمة (قاموس) تدل على كتاب يجمع بين جانبيه

---

(1) ينظر، فايز الداية، علم الدلالة العربي – النظرية والتطبيق، دار الفكر، بيروت، ط02، د.ت، ص 344.

(2) ينظر، علي القاسمي، المعجمية بين النظرية والتطبيق، دار الفكر، بيروت، د.ت، ص 11.

قائمة تطُول، أو تقصر من الوحدات المعجمية * الذي يتحقق وجودها بالفعل في لسان من الألسنة، ويخضعها لترتيب، وشرح بارزين. (1)

لا يقع بين لفظة (المعجم) و(القاموس) خلطٌ يُذكر؛ لأنَّ وظيفة كل منهما تختلف عن الآخر ؛ لأنَّ لفظة (المعجم) تشير إلى الكتاب الذي يراعي في بنائه ترتيب الحروف؛ بغية التَّوصل إلى إزالة الغموض، أما لفظة (القاموس) فتدل على كل قاموس لغوي يضم جملة من الكلمات المرتبة، والمشروحة وفق نظام لغوي يفتّش عن المعنى دون مراعاة الضوابط التي تبحث في الفرق اللّغوي.

لكن اجتهادات اللسانيين في المصطلح، بإعادة تعريف لفظتي (قاموس) و(معجم)، هي محاولات مشروعة؛ لأنها تثري اللُّغة؛ لأنَّه من حق الباحث أَنْ يبدأ بتعريف المصطلح، ثم يشرع في التَّحليل، وكان الهدف من هذه الوجهة توخي الدّقة في التعبير عن المفاهيم تطبيقاً لمبدأ التَّرادف الذي يجعل المعنى الواحد موزعاً بين عدة مفردات. (2)

يتضح من خلال القول السابق أنَّ القاموس يتدرج في الكشف عن المفهوم إجمالاً، ثم يأتي دور المعجم للتمثيل في الجزئيات، وتحليل المفاهيم، وتفسيرها؛ بغية معرفة دلالة اللَّفظ، ومدى مطابقته لعمومية المعنى، أو شمولية، حتى يصبح المعنى خالداً لهُ حضوره في لغة العرب، وكلُّ هذا التدرج إنما هو عملية هادفة إلى حماية التراث اللغوي من الزوال، والاندثار.

ظلَّت اللُّغة العربية محتفظة بكل مستوياتها اللغوية، وما تطور منها كان في إطار المعاني الأصلية وعلى صلة بها، لكن المحافظة على الأصل الدَّلالي للفظ مع تعاقب الحقب الزمنية لهُ فائدة لا يمكن إنكار فضلها في تواصل الفهم بين الأجيال للنُّصوص القديمة، وتراث الأمم الذي هو محصلة هادفة لفكر الجماعة، وتراثها اللُّغوي. (3)

---

* **الوحدة المعجمية**: هي عملية تضييق مفرداتي لغوي، ينظر في البنية الصرفية الحاملة لمداليل معينة. فريد عوض حيدر، علم الدلالة – دراسة نظرية وتطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، د.ط، 2005، ص 12.

(1) ينظر، عبد العلي الود غيري، قضية الفصاحة في القاموس العربي التاريخي، مجلة اللّسان العربي، فاس (المغرب)، ع: 33، 1989، ص 130.

(2) ينظر، علي القاسمي، المعجمية بين النظرية والتطبيق، (م. س)، ص13.

(3) ينظر، محمد داوود، اللُّغة العربية وعلم اللغة الحديث، دار غريب للنشر والتوزيع، ط03، 2001، ص 23.

اللُّغة العربية لغة راقية بمستوياتها المتكاملة، فيما بينها؛ فالمستوى الصوتي مثلاً نقف من خلاله على أحوال الكلمة، وتغيُّر أبْنِيَتِها، واشتقاقها، بالإضافة إلى المستوى الذي يبحث في دلالة الكلمات، وأحوال المجاز، ومن هذا المنطلق يمكن القول أن المقاربة الأسلوبيَّة، والمعجم الشعري الذي يبحث في أصل الكلمة يلتقيان تحت مظلة واحدة ألا وهي الجوهر النوعي للسياق والمعنى، والدلالة.

وبما أنَّ مستويات اللُّغة متباينة مِنْ شاعر لآخر، فإنَّ لكل شاعر، أو أديب قاموسه الإبداعي الخاص؛ لأن ذلك القاموس هو اللُّغة الراقية التي تؤكد أنَّ روح النص، أو نواته هو المعجم الشعري الذي يجعل كل أديب متميزاً بلغة راقية هي العين الحارسة للنَّص الشعري بل هو دستور السياسة الشعريَّة القائمة على الوضوح.

يتشابه المعجم الشّعري والمعجم اللُّغوي من حيث أنَّ كِليهما مصدر للُّغة، بيْد أن المعجم الشّعري لا يقف حبيس الأنفاس التجريبيَّة، أو التقريبيَّة للبحث عن معنى الكلمة، بل يتعداه إلى الخروج عن الدلالة الأصلية إلى البحث في الجذر اللُّغوي الذي قد ينحرف عن المعنى الشائع، والمتداول.

يعدُّ المعجم الشعري من بين الخواص الأسلوبيَّة التي بها نحكم على الشاعر بتفرُّد بنيته الأسلوبيَّة المرتكزة على ظروف البيئة؛ لذلك كانت عناية اللُّغويين باللُّغة ذات أهمية؛ تجنُّباً لفقدان الهوية، وتطور الدلالة، فالمعجم التَّاريخي هو الذي يؤرخ لظهور كل كلمة في اللُّغة، ويتتبَّع ما طَرَأَ على دلالتها من تطوُّر، وعلى تلفُّظها من تغيُّر،كما يبحث في أصل الكلمة، ومدى انقراضها من لغة أخرى. (1)

إنْ كان التاريخ الأدبي يرصد حياة الشعوب، فإنَّ المعجم التاريخي يتناول تطوُّرات الكلمة بالتعرض أوَّل الأمر إلى أصلها اللُّغوي، فيشير إلى ميلادها، ونشأَتها، وظروف تطوُّراتها، لكي يكسبها أهمية بالغة في الدرس اللُّغوي، أمَّا البحث في تغيراتها فهو عملية واصفة لتبدُّل معانيها حسب سياق العمل الإبداعي، **فما هي أهمية المعجم التاريخي باعتباره سجلاً حافلاً بمفردات اللغة؟.**

(1) ينظر، محمد حسن عبد العزيز، المعجم التاريخي، دار السلام، القاهرة، ط01، 2008، ص 48.

ساعد المعجم التَّاريخي على دراسة اللُّغة العربية دراسة علمية، إِذْ وصفها وصفاً لسانياً دقيقاً ،باعتباره يؤرّخ للتغيُّرات التي لحقت أصوات اللّغة، وأَبْنِيَتِها الصرفيَّة، وتراكيبها النحويَّة بالإضافة إلى تطوراتها الدَّلاليَّة التي تعزّز انتمائها إلى الأصول الأولى. (1)

يهدف المعجم التاريخي إلى دراسة اللُّغة دراسة علمية، والمُلْمَح الأساسي لذلك هو النظر للُّغة على أنها بنية مركبة لجملة من العناصر المرتبطة ارتباطاً وظيفياً، إِذْ لا يمكن تحديد الوظيفة الأساسية لأيّ مفردة في معزل عن السّياق العام للعمل الأدبي؛ لأنها تشكّل مع جملة الألفاظ علاقاتٍ ذات تأثير تواصلي.لكن، **هل كانت ظروف نشأة المعجم التاريخي ساعية إلى تغيير مباني الألفاظ العربيَّة، ومعانيها؟.**

تتغيَّر المباني لكن المعاني تبقى مؤدية للغرض المنشود، أمَّا التَّغير فيكون مناسباً لظروف العصر الذي تنمو فيه الألفاظ، وفيما يتعلق بمصادر المعجم التاريخي يمكن إجمالها في الجوانب الآتية:

أ/– نصوص حضارات العرب القديمة، ومَنَاحِيها الاجتماعيَّة، والثقافيَّة.

ب/– نصوص الشّعر الجاهلي، والإسلامي، والأموي، والعباسي وصولاً إلى العصر الحديث.

ج/– نص القرآن الكريم الذي يمثل اللُّغة العربيَّة الفصحى.

د/– نصوص الحديث النَّبوي ذات الإسناد الصحيح.

هـ/– نصوص لهجات القبائل العربيَّة القديمة التي احتفظت بخصائص اللُّغة العربيَّة القديمة.

و/– مصنفات العلوم، والمعارف التي أَنْتَجَتْها العقليَّة العربيَّة؛ مثل الفلسفة، والبلاغة، والنَّحو والصرف. (2)

إِنْ كان المعجم التَّاريخي يدرس كلَّ ما له علاقة بتسجيل ما يحدث للأشكال اللُّغوية مِنْ تبدُّل، أو تغيُّر، فهل هذا يعني أنَّه يركز على زمان، ومكان الشَّكل اللُّغوي تركيزاً مطلقاً؟،

---

(1) ينظر، علي القاسمي، المعجم التّاريخي للّغة العربية، مجلة مجمع اللُّغة العربية، القاهرة، ع:99، 2004، ص 24.

(2) ينظر، عبد القادر عبد الجليل، علم اللّسانيات الحديث، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان (الأردن)، د.ط، د.ت، ص.ص 591 – 592.

وهل يكون ذلك التغيُّر خاضعاً للتشابه بين اللَّفظ، ودلالته؟، وهل خضع ذلك التبدُّل للمُبَارية في الإبداع؟.

يسعى المعجم التاريخي إلى تمكين الباحثين من إعداد الدراسات، والأبحاث المتعلقة بتقييم ما توصل إليه التراث الفكري، والإبداعي في ضوء المعطيات الجديدة ذات الصيغة الشاملة للُّغة العربية التي تكتسب جانباً علمياً، وعقلياً مردُّه إلى العلوم، والمعارف المترامية الأطراف في الحضارة العربيَّة، وهذا ما انعكس على لغة العرب إيجاباً، إذْ تم الاهتداء بفضل تلك العلوم إلى مواجهات التَّحديات التي تواجهها كلغة رسمية عملت على تحقيق هوية العرب.

كما أنَّ اللُّغة العربيَّة في حاجة ماسة إلى مواجهة عصر الرَّقمنة*، ومسايرة التَّجديد، بفضل العلائق المعرفية التي تنمّي فاعلية الإبداع.

تُنَمِّي الحداثة الإبداع بالنَّظر في التحدّيات، والجديد لابد له أَنْ يعود إلى منابت الماضي، وكُلُّ ذلك قد يرجع إلى اللُّغة العربيَّة التي تواكبُ صراع التّيارات الفكريَّة العربيَّة، وغيرها، أما الهروب من تلك الجوانب هو نقطة ضعف تعبّر عن ضعف فاعلية الحوار، والانحراف الفكري، والخَلَاص الذي يبعث الفكر إلى مستنقع الجمود.

إنَّ إحساس الصوفي بسعة الرؤية لديه جعلته يبحث عن لغة متجاوزة تتَّسع للكشف عن لغة التصوف باعتبارها لغة وصف تقدّم شيئاً معلوماً تبرزه أمام الذاكرة، ومن ثمَّة تكشف عن البحث والتساؤل في أفق غريب يتطلَّع إلى إدراك الواقع، وكلمة صوفية لها أصولها، وتاريخها في التراث العربي؛ إذْ تعني استشفاف المجهول ،واكتشاف ما يختبئ وراء هذا الستار الكثيف للواقع اليومي، الذي يُعدُّ نزوعاً نحو اكتشاف المجهول فإن هذا مسوغ لارتباط الشعر بالتجربة الصوفية، إذ وَجَدَ الشَّاعر الحداثي

---

* **الرَّقمنة**: هي عملية تحويل مصدر المعلومات المتاح في شكل ورقي، أو على وسيط تخزين تقليدي إلى شكل إلكتروني، إذْ يمكن الاطلاع على النص التقليدي من خلال تقنيات الحاسبات الآلية، ثم يكون له انعكاسٌ على الإبداع؛ ومن ذلك – على سبيل المثال – بنية السرد الروائي التي تربط النَّص بالاستخدام المؤثر في كل من الصوت، والصورة، والحركة؛ لتشكّل جميعها لغة جديدة، ومختلفة عن اللُّغة التي عرفها السرد العربي سابقاً، فهي لغة رقميَّة، حركية متفاعلة، تعتبرُ الكلمةُ فيها جزءاً من كل، وهذا معنى جديد للُّغة، لم تعرفه الرواية العربية مِنْ قبل. (ينظر، إبراهيم الحجري، قضايا الرّواية العربية المعاصرة في ظلّ الرَّقمنة، جريدة القدس العربي، الرّباط (المغرب)، ع: 6496، 28 أبريل 2010، ص 10).

في اللغة الصوفية ضالته التي تحمل نزوعه نحو رفض السَّائد المتشكل، ومن ثمة السعي نحو البحث عن أفق النظام اللَّامرئي.[1]

يعدُّ حقل التصوُّف عمليَّة معقدة تشكّلُ – أحياناً – هاجساً للبحث عن مظاهر الجمال المطلق، أمَّا عوالم النَّقاء الرُّوحي فتتجلَّى بقدر ما يوحي بالبحث عن تعويض حقل الألفاظ الدينيَّة التي تعمل على ترابط العلاقات الروحيَّة، والصِّلات الحميميَّة التي فقدها الشاعر، فإذا أحسَّ بذلك فإنه يركض وراء الكَلَف، والعشق باقتحام المجهول، والبحث عن لغة جديدة مستخدماً مفردات المعجم الصوفي.

إلى أيّ مدى تحققت تلك الخواص في بردة "محمد بن سعيد البوصيري"؟، وما هي الرَّوافد التي استقى منها ألفاظَه، وعباراته المؤديَّة إلى نورانية المعجم الشّعري وتفرُّده بطابع روحاني لديه؟، وما هو العامل الذي يكشف عن الهوية* الشَّاعرية في صناعة المعجم الشّعري؟.

([1]) ينظر، عبد الحميد الحسام، اللُّغة الصُّوفيَّة في الشعر اليمني المعاصر، جريدة الجمهوريَّة، صنعاء (اليمن)، ع: 4866، 06 فبراير 2007، ص 09.

* **الهوية**: تتمثَّلُ في سمات الأدب المميزة للكاتب، وتنطبع بطابعه، وتحدّد مسار عمله، ومُشخّصات إنتاجه، إذْ يُعرفُ الأديب بهويته الأدبيَّة، والأدب يُعرفُ بسمات الأدباء، وهوياتهم. (ينظر، محمد بوزواوي، (م. س)، ص 287).

قال أبو إسحاق الألبيري:

01/- تَفُتُّ فؤادكَ الأيـــــامُ فَتًّا وتَنْحِتُ جِسمَكَ السّاعاتُ نَحتَا. (1)

02/- وتَــدْعُوكَ المنونُ دُعاءَ صِدقٍ ألا يا صـــــاحِ: أنتَ أريدُ أنتَا. (2)

03/- أراكَ تُحِبُ عِـرساً ذاتَ غَدْرٍ أَبَتَّ طَلاقُها الأكيـــــاسُ بَتَّا. (3)

04/- تنـامُ الدَّهـرَ ويحكَ في غَطيطٍ بِهـــــــا حَتى إذا مِتَّ انْتَبَهْتَا. (4)

05/- فَكَمْ ذَا أنتَ مَخــدوعٌ وحتى مَتى لا تَرْعَوِي عَنهـــــــا وحَتَّا. (5)

06/- أبَا بَكْـــرٍ دَعَوْتُكَ لو أَجَبْتَا إلى مـــــا فيه حَظُّكَ لَوْ عَقَلْتَا.

07/- إلى علمٍ تكونُ به إمامـــــاً مُطـــــاعاً إِنْ نَهَيتَ وإنْ أَمَرْتَا. (6)

08/- ويَجْلُو مـــا بعينك مِنْ غِشَاهَا ويَهْدِيكَ السَّبيـــــلَ إذا ضَلَلْتَا. (7)

---

(1) معنى البيت أنَّ مرور الأيام يترتب عليه ضعف الإنسان في بنيته، وقواه.

(2) يخاطب الشاعر الشاب المسلم على حد تعبيره – (ما يُدريك أنَّ الموت يريدُكَ أنت،لا غيرك، فالموت قريب من الإنسان، ولا مفرَّ منه).

(3) يشير البيت إلى أنَّ الموت يطلب الإنسان، ولكنه مشغول بعروس بكر، لذلك حذَّره الشاعر من شهوات الدنيا باعتبارها متاع الغرور.

(4) يحذّر الشاعر من نوم الغفلة؛ لأنَّ النَّدامة لا تنفع حينها.

(5) يحذّر الشاعر من الاستمرار في الغفلة، والخضوع إليها.

(6) يراد بالعلم هنا: العلم الشرعي الذي تكون به قدوة الناس، إذ يحصل الأمر، والنهي من الإمام بفضل درايته، وفهمه في الدّين.

(7) أبو إسحاق الألبيري، الديوان، تح: محمد رضوان الداية، دار الفكر المعاصر، بيروت، د.ط، 1991، ص 76.

09/- وتَحملُ مِنهُ في نادِيـكَ تاجاً ويكســـــوكَ الجمالَ إذا عَرِيْتَا.[1]

10/- يَنَالُكَ نَفعُهُ ما دُمْتَ حَيـــاً ويَبقى ذِكْرُهُ لكَ إنْ ذَهَبـــــتَا.

11/- هُـــوَ العَضْبُ المهنَّدُ ليسَ يَنبُو تُصِيبُ بِهِ مَقاتلَ مَـــــنْ أَرَدْتَا.[2]

12/- وكَنـــزٌ لا تخافُ عليهِ لِصـــاً خَفيفُ الحَمْلِ يُوجَدُ حيثُ كُنْتَا.

13/- يَزيدُ بِكَثرَةِ الإنفاق منـــــهُ وينقصُ إنْ بـــــهِ كفاً شَدَدْتَا.[3]

14/- فلو قد ذُقْتَ من حَلْوَاهُ طَعْماً لآثَـــرْتَ التَّعلُّمَ واجْتَهَـــدْتَا.

15/- ولـمْ يَشْغَلْكَ عنهُ هَوىً مُطَـاعٌ ولا دُنيـــــــا بِزُخْرُفِها فُتِنتَا.[4]

16/- ولا ألْهَـــاكَ عنهُ أنيقُ رَوْضٍ ولا خِـــــــدْرٌ بِزِينَتِهَـا كَلِفْتَا.

---

(1) يشير الشاعر إلى أنَّ العلم الرَّباني هو الذي يرفع صاحبه إكراماً، وعلواً، وتعظيماً.

(2) يشبّه الشاعر العلم بالسيف البتّار الذي لا يخطئ، أو يميل، فالعالم الحق يردُّ الباطل بإقامة الحجة، والدَّليل، والبرهان.

(3) يشبّه الشاعر العلم بالمال، الذي إذا انفق منه صاحبه بارك الله لهُ فيه، وإذا لم يُنْشَر يصابُ أهلَه بالنسيان.

(4) العلم الحقيقي هو الذي لا يشغل صاحبه عن أهواء الدّنيا، وزخرفها؛ لأن حلاوته تفوق ملذات الدُّنيا جميعاً.

17/- فَقوتُ الـــــروحِ أرواحُ المعاني وليس بـــــأنْ طَعِمتَ ولا شَرِبْتَا.[1]

18/- فواظِبْهُ وخُـْـــــــذ بالجدِّ فيهِ فإنْ أعْطَـــــاكَهُ اللهُ أنْتَفَعْتـــــا.[2]

19/- وإنْ أُعْطِيْتَ فِيهِ طَويلَ بـــاعٍ وقــال الناسُ إنَّكَ قد عَلِمْتَـــــا.

20/- فلا تَأْمَنْ سُؤالَ اللهِ عنـــــهُ بتوبيخٍ: عَلِمْتَ فهـــــل عَمِلْتا؟.[3]

21/- فرأسُ العِلمِ تَقوى اللهِ حَقـــاً وليس بِأَنْ يُقـــــال: لقَـدْ رَأَسْتَا.[4]

22/- وَأَفْضَلُ ثوبِكَ الإحسانُ لَكِن نَرَى ثَوبَ الإسَاءةِ قَـــــدْ لَبِسْتَا.

23/- إذا ما لَمْ يُفِـدْكَ العِلمُ خيراً فخيرٌ منهُ أنْ لَـــــوْ قَـدْ جَهِلتَا.

24/- وإنْ ألقَاكَ فَهْمُكَ في مَهَـاوٍ فَلَيْتَكَ ثُمَّ لَيْتَـــــكَ مـــا فَهِمْتَا.[5]

---

(1) القوت المراد هنا يتعلَّق بالمعاني العظيمة، والعلوم النافعة، والمعارف المفيدة التي تطمئن لها النفوس، والقلوب.

(2) يوصي الشاعر هنا بالحرص على العلم، والعناية به، والجدّ في تحصيله، فإنَّه لا يُنَالُ براحة الجسد، ومن أراده فليمنحْهُ جميع جُهده.

(3) يحذّر الشاعر في البيتين (التاسع عشر، والعشرين) من الغرور بما حقَّقه الإنسان في سبيل العلم؛ لأنَّ الله يسأله عنه.

(4) أساس العلم هو تقوى الله، وخشيته، أمَّا رأس الحكمة فتتعلق بمخافة الله، كما أنَّ التقوى تزيد كلما زاد الخوف.

(5) يحذّر الشاعر من سوء الفهم الذي يؤدّي بالنفس إلى الاعوجاج، وهو ما من شأنه الوقوع في التَّحريف، والتَّزييف.

25/- ستجني من ثمار العَجْزِ جَهْلاً وتَصْـــغُرُ في العيـــــونِ إذا كَبُرتَا.[1]

26/- وتُفقَدُ إن جهِلتَ وأنتَ باقٍ وتُوجَـــدُ إنْ عَلِمْتَ ولَوْ فُقِـــدتَا.[2]

27/- وتَذكرُ قَولتي لكَ بعـدَ حِينٍ إذا حَـــقاً بها يَوْمـــــاً عَمِلْتَـــا.

28/- وإنْ أَهْمَلْتَهَا وَنَبَذْتَ نُصْحـاً ومِلْتَ إِلَى حُطَام قَـــدْ جَمَعْتَـــا.

29/- فَسَوفَ تَعُضُّ مِنْ نَدَمٍ عليها وما تغني النَّـــدَّامةُ إِنْ نَـــــدِمْتَا.[3]

30/- إذا أبْصَرتَ صَحْبَكَ في سماءٍ قـــــدِ ارتفعواْ عليك وقَـدْ سَفُلْتَا.

31/- فَراجِعْهَا ودَعْ عنـــك الهوينَا فَما بالبُطءِ تُـــــدرِكُ ما طَلَبْتَـــا.[4]

32/- ولا تَخْتَـــلْ بمالِكَ والْهَ عنْهُ فليسَ المـــالُ إلاّ مـــــا عَلِمْتَـــا.

---

(1) إذا عاش المرء في دنياه عاجزاً كسولاً متوانياً، فسوف يحصل ثمرة الجهل، ولا يجد لنفسه مكانة رغم كبر سنّه.

(2) الجاهل في حكم المفقود؛ لأن وجوده، أو عدمه سواءٌ، ولا أثر له، فهو ميت بين الأحياء، لكن العلم يبقى أثره، وإنْ فارق صاحبه الحياة.

(3) يخاطب النَّاظم الشَّاب المسلم: أنَّه سيتذكر كلامه بمرور الزمن، فيجب عليه العمل بنصيحته الغالية، أمَّا إذا أَهْمَلَها فإنَّه انشغل بالفاني، وضيَّع الثمين، حتى يندم، حيثُ لا ينفع الندم حينئذ.

(4) يدعو النَّاظمُ الشاب المسلم إلى مراجعة نفسه إذا رأى أصحابه قَدِ ارتفعواْ بسبب ما حصَّلوه مِنْ علم، وخير.

33/- وليسَ لِجاهلٍ في الناس مُغْـنٍ ولـــــــو مُلكُ العراقِ لهُ تأتّتا. [1]

34/- سينطقُ عنكَ عِلمكَ في مَلَاءٍ ويُكتبُ عَنكَ يومـــاً إنْ كَتَبْتَا.

35/- وما يُغنيكَ تشييـــــدُ المباني إذا بالجهل نَفْسَكَ قـد هَدَمْتَا.

36/- جَعَلْتَ المالَ فوقَ العِلمِ جهلاً لَعَمْرُكَ في القضيةِ مـــــا عَدَلْتَا.

37/- وبينهما بِنَصٍّ الوَحيِ بَـــوْنٌ سَتَعْلمُهُ إذا طَـــــــــــهَ قَرَأْتَا. [2]

38/- لئِنْ رفعَ الغنيُّ لـــــــواءَ مالٍ لأَنْتَ لِـــــوَاءَ عِلْمِكَ قَدْ رَفَعْتَا.

39/- وإنْ جَلَسَ الغنيُّ على الحَشَايَا لأَنْتَ على الكواكبِ قَدْ جَلَسْتَا.[3]

40/- وإن ركبَ الجِيـــادَ مُسَوَّماتٍ لأنت منـــــاهِجَ التَّقــوى رَكِبْتَا.

---

(1) يحذّر النَّاظم من الجهل؛ لأنه لم يترك أثراً، بل أنَّه أصَاَب الناس بجهله، ومضرته؛ لأنه ليس له علم يفيدهم به، ولو ملك الأراضي، والقصور.

(2) ينبه الناظم من الوقوع في الجهل، والخطأ؛ لأنَّ عدم معرفة مكانة العلم، وقدره تجعل المال متقدماً عليه، أمَّا الفرق بين العلم، والمال مرهون بقراءة سورة طه؛ لأن فيها قوله تعالى :"وقل ربي زدني علماً. "

(3) يقول النَّاظم – على حدّ تعبيره – أنَّ العلماء في رفعة كالكواكب العالية التي لا يصل إليها أحَدٌ، كما أنهم يجلسون على المنابر، يرفعهم الله بنعمة العلم النافع، والعمل الصالح.

41/- وَمَهما افْتَضَّ أبْكَـــارَ الغواني فكمْ بِكْرٍ مـنَ الحِكم افْتَضَضْتَا.[1]

42/- وليسَ يضرُّكَ الإقتـــارُ شيئاً إذا مـا أنتَ ربَّكَ قـــدْ عَرَفْتَا.

43/- فماذا عِندهُ لكَ مِـــنْ جميلٍ إذا بِفِناءِ طـــــــاعَتِه أَنَخْتَا.

44/- فقَابلْ بالقبولِ لِنُصْـــحِ قَوْلي فإن أعْرَضْتَ عنـه فقد خَسِرتَا.

45/- وإنْ راعَيتَهُ قـــــولاً وفِعْلاً وتَاجـــــــرْتَ الإله بهِ رَبِحْتَا.[2]

46/- فليستْ هذِهِ الدنيـا بِشيءٍ تَسُوؤُكَ حِقْبَةً وتَسُرُّ وَقْتَـــــا.[3]

47/- وغايَتُها إذا فكَّرْتَ فيهـــا كَفَيئِكَ أو كَحُلْمِكَ إذْ حَلَمْتَا.

48/- سُجِنْتَ بِها وأنتَ لها مُحِبٌ فكيفَ تُحِبُّ مـــا فيه سُجِنْتَا.[4]

---

(1) يخاطب الناظم صاحب العلم، أو الشّاب المسلم بأنَّ تقوى الله تلازمه، وتقوده إلى المنازل، والدَّرجات الرَّفيعة التي تغنيه بكثير من الحكم ،والمواعظ النَّافعة.

(2) يؤكد الشاعر في البيتين (الرَّابع والأربعين، والخامس والأربعين) للشاب المسلم أنَّه سيقابل تلك النصائح بالقبول عند الله سبحانه قبل قبول البشر، أمَّا الإعراض عنها فهو الخسران المبين.

(3) يستطردُ النَّاظم الحديثَ عن الوقوع في ملذَّات الدُّنيا، وشهواتها، أمَّا حال التفكير فيها فهو ثنائيَّةٌ بين حُزنٍ، وفرحٍ ليس إلَّا.

(4) المؤمن مسجون في الدنيا؛ لأنه ممنوع عليه الشهوات، والمحرمات، كما أنَّه ملزمٌ بالطَّاعات؛ لأنه إذا مات استراح، لكن: أيُّ راحة بعد شقاءٍ، ونفورٍ من طاعة الله؟.

هل أضافتِ الأبيات السَّابقة مفهوماً جديداً للمعجم الشّعري؟، هل خدمت حيّز اللُّغة المؤدية إلى جمالية الإبداع؟، هل تتَّفق، أو تختلف مع ميمية "البوصيري" في بعض الظواهر الشعريَّة التي كانت الألفاظ المكررة عاملاً مباشراً في صنعها؟.

يُقْصَدُ بالمعجم الشّعري تلك الألفاظ التي يكثر دورانها في قصائد شاعر، أو مجموعة من الشُّعراء حتى تصير ملمحاً أسلوبياً يتَّصف بها هذا المنجز، أو ذلك، تلك القضية، أو ذلك المرمى الناجح لعمل القصيدة الشِّعرية ذات العذريَّة، أو العفاف المعنوي.

لكل قوم ألفاظ حظيت عندهم باهتمام بالغ ذي نسق معنوي، أمَّا البليغ، والحاذق في البلاغة، و الكمال هو صاحب الكلام المنشور الذي يَكْثر استعماله، ويتداول على الألسنة، و كل شاعر هو صاحب كلام موزون، يسهل عليه التقاء الألفاظ بأعيانها؛ ليديرها في كلامه، وكأنها طعامُه، وشرابُه. [1]

يتميز كُلُّ عمل شعري بوحدات لغويَّة، وألفاظ يتَفَرَّدُ بها عنْ غيره، فإذا أدَّت تلك الألفاظ مغزى سرعان ما يسهل استعمالها، وتداولها في قصائد شاعر واحد، أو التَّناوب على توظيفها لدى شعراء كُثُر، أمَّا تداول تلك الألفاظ، أو تماشيها على الألسنة فهي عملية تفجير لطاقات إبداعية، و هذه الأخيرة تنمو، وتتصاعد درجات جماليتها إذا هي أدَّت وظيفتها التعبيرية في سياقات عديدة بنفس الهدف، والمعنى الأسلوبي الذي يحافظ على كيانها، ورتابتها، ومِنْ ثمَّة يفرض بقاءها،وهيمنتها.

يُعول الشاعر الحاذق على استخدام عدد من مفردات تنسجم والموقف الذي يحاول التعبير عنه، إذ أنَّ لكل نتاج إبداعي نسيج لغوي خاص به، يوظف فيه الألفاظ توظيفاً تتفاعل معه تجلية الروحية وتتكاثف في إنجازها قدراته الفنيَّة، وفلسفته في تركيب لغة النص، وهذا ما يتماشى مع روح التَّجديد، وقوة الشاعريَّة. [2]

يلجأ الشاعر إلى التعبير عن التجربة الروحية بفضل ما تمليه عليه شاعريته التي تنسجم، والموقف الشعوري لديه، وهذا ما يتولد من وجدانية خلاقة ذات تجليات مثاليَّة، يتَّسع أفقها في النظرة

---

(1) ينظر، منير ناجي، ابن هاني الأندلسي – درس ونقد، دار النَّشر للجامعيين، د.ب، د.ط، 1962، ص 116.

(2) ينظر، نافع محمود، اتجاهات الشعر الأندلسي إلى نهاية القرن الثالث الهجري، دار الشؤون الثقافية العامَّة، بغداد، د.ط، 1990، ص 27.

الفلسفيَّة التي تمنح العمل الإبداعي – أحياناً – كسوة زهديَّه دينيَّة، تتفَجَّر منها الطاقات الشعرية في حضن النَّفحات الروحانيَّة البارزة في ألفاظ النُّصح، والوعظ، والإرشاد.

يخرج الشاعر من طبع الكلمات المألوفة بأوضاعها القاموسيَّة المتجمدة إلى طبيعة جديدة، يفرضها عليه تطور المعاني، والدَّلالات التي خضعت لها التجربة الشعريَّة في وجدانه، ومن ثمة يحقّق في نفس السَّامع وجوداً، وتداعياً مناسباً. (1)

يتشكّل المعجم الشّعري لدى المبدع بفضل تجاوز الكلمات المألوفة إلى الكلمات ذات الخلق الشعري المتميز، ففي غرض الرّثاء، والتَّصوُّف – على سبيل المثال – يتجاوز الشَّاعر عالم الحب إلى عالم الشوق، والهيام، وكلُّ ذلك يرقى بفضل النَّظر إلى المحبوب على أنَّه يتجاوز حقيقة الوجود؛ مِنْ أجل الخلود في فَيْض المحبة الرَّبانية التي يستغرق المبدع في الحدث عنها، وكأنَّه في سبات عميق يحيا في روح التَّعدُّد الدَّلالي الذي أفْرَزته اللُّغة الشعريَّة بعدما عجزت اللُّغة المألوفة عن التعبير عنه.

تتباين الألفاظ الشعريَّة تبايناً ملحوظاً حسب تنوع المواضيع التي يتناولها الشَّاعر، إذْ أنَّ لكُلِّ غرض ألفاظ خاصة به، ومن ذلك أن غرض الغزل يتطلَّب ألفاظ الرقة، والمشاعر، وغرض الفخر يستدعي الفَخامة، والجزالة المناسبة للقوَّة، والحَمَاسة، وهذا ما يجعل الشاعر قادراً على امتلاك الأداة اللُّغوية، فيستطيع توجيه أغراضه جميعاً لما يناسبها. (2)

تتعدَّد الموضوعات الشعريَّة لدى الشاعر، لكن درجات التعبير عنها مختلفة بديل أَنَّ خلق الألفاظ الشعرية يتَّصل اتصالاً مباشراً بفلسفة الشَّاعر مِنْ دور في رسم الأبعاد الاجتماعية، والسيكولوجية، إذْ أنَّ هذه الأخيرة كَفِيلةٌ بتنوُّع الأغراض الشعريَّة التي تعدُّ الغذاء الرُّوحي في تجربته.

يشكل حقل الدّين المصدر الأساسي للإلهام الشّعري، وهذا الأخير يصنع التَّجربة الفنيَّة الممزوجة بالحداثة، والتَّاريخ الذي يشكل جوهر العمل الإبداعي في بعض مراميه، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإنَّ العمل الشّعري يزداد خصوبة بفضل التَّأمُّل الفلسفي الباحث في ماهية الشَّيء، أمَّا الإشارات الكاشفة عن معنى اللَّفظة، ومَبْنَاها، فهي التي تشكّل ظلاً يعمل على تخصيب التَّجربة الشعريَّة ذات النماء المتواصل.

---

(1) ينظر، قحطان رشيد، اتجاهات شعر الهجاء، دار المسيرة، بيروت، د.ط،1981، ص 97.

(2) ينظر، نافع محمود، (م. س)، ص 28.

تشتعل القصيدة الشعريَّة لدى الشاعر في مقام التَّطور على الكشف عن خصوصية الخطاب الشِّعري؛ لأن هذا الأخير يبحث في تجدُّد الرؤية الشعريَّة التي تظهر في نورانية البوح الوجداني، الذي يتجاوز عالم المحسوسات، **فما هو السبيل إلى التَّعبير لدى الشاعر حينما يرى أنَّ التجربة الشعورية قائمة على تجاوز المحدود الذي يُخْتَنَقُ بفضل الثورة على الألفاظ المتداولة؟.**

بحكم أن المعجم التاريخي انْبَنَى على تتبُّع جوانب الإبداع، والنَّظر في **أَسْبَقية** تواتر الألفاظ، و مدى تغيُّر **أبْنية** الكلمة، ورتابة، أو ثبات المعنى فيها فَإِنَّ القضية الأساسية التي يرتكز عليها المعجم الشّعري العربي هي مقارنة اللَّفظ بمدلوله، وصيرورته مِنْ حيث وُرُوده في الشّعر العربي، أو في شعر الشَّاعر بنفس المعاني مرات عديدة، ومن هذا المنطلق وقعت عين اختيارنا على عقد مقارنة بين تائية **الألبيري*** وبُردة "البوصري" من حيث تآلف الألفاظ الخادمة للمعجم الشعري. **فما هي المكامن الأسلوبية التي تَتَبَّعها "الألبيري" في تأسيسه طريقاً للنصح، والزُّهد؟، وما هي أوجُه التشابه القائمة بينهما في هذا المضمار؟، وما هي العوامل التي تساعد على قيام المعجم الشِّعري الملون بأبعاد الوعظ، والإرشاد؟.**

يعمل المعجم الشّعري على رصد الكلمات ذات الحقل الواحد، ومقارنتها باللُّغة، ومن ثمة ربط كل كلمة بمعناها، وإيضاح علاقتها بمدلولها، وهذا إِنْ دلَّ على شيء، فإنما يدل على أنَّ المعنى المعجمي يشكّل بوابة تفكيك النص الأدبي الملغَّم بالمعاني الأساسية لتركيبة العبارة الشّعرية، بَيْد أَنَّ المعجم الشعري واسع الآفاق؛ لأنَّه يخرج بالكلمة، أو اللفظة من معناها المجرد إلى المعنى الخاص ،كما أنَّه قاموس متعدّد الجوانب؛ إذ يتجلى بفضله عالم الشَّاعر المزَرْكش بالرؤية الثقافيَّة، والمناخيَّة المترامية الأطراف في بيئة الشاعر. **فإذا كان المعجم الشّعري يتجدّد من خلال مجموعة الألفاظ البارزة، والمتكررة، فهل أنهّا سمة أسلوبيَّة لتشكيلة النّص الشّعري؟.**

المعجم مصنَّف يحتوي على كم هائل من الألفاظ، التي تمنح اللفظ الواحد معاني متعددة إذا كان له تعدُّدٌ دلالي، أو معنوي، حيثُ تُزادُ على تلك الكلمة لفظة:(الشّعري)؛ لتعبِّر على قدرة

---

* **الألبيري**: هو أبو إبراهيم بن مسعود الغرناطي الألبيري الأندلسي، يكنى بأبي إسحاق، ولد نحو عام 375هـ (985م) بمصر، إذْ كان أديباً معروفاً، وشاعراً مشهوراً في الأندلس، له أكثر من أربعين قصيدة، حيث كان شعره يتناول الحكم، والمواعظ ذات التأثير العاطفي الذي يعدُّ الأجيال، توفي سنة 460 هـ. (ينظر، رزق الله بن يوسف، مجاني الأدب في حدائق العرب، ج/01، مطبعة الآباء اليسوعيين، بيروت، د.ط، 1913، ص 76).

الشَّاعر على التَّلاعب بالمفردة، بما يُغيّر الغرض الذي يحاول إيصاله إلى القارئ، أمَّا توليد المصطلحات، والأفكار هو محصلة لثقافة عالية تباشرُ العمل الإبداعي الخاضع لموهبة المبدع، وحصانته الفكرية.

ما هي الألفاظ التي جعلت المعجم الشّعري لدى الشاعرين "الألبيري" و"البوصري" في تداخل مستمر؟. للإجابة على هذه الأسئلة، وأخرى نتتبَّع الحقول الدَّلالية* الآتية:

أ/- حقل الزُّهد والتَّصوُّف

يعدُّ الزهدُ فجر حقل التَّصوف، إذْ نشأ، وترعرع بعد الفتوحات الإسلامية بموجب انصراف العامة عن ملذَّات الدُّنيا؛ طمعاً في الفردوس الأعلى، بالإضافة إلى الاتصال بالله سبحانه، وتعالى، كما يلتقي عالم الزهد بالتصوف لدى الشاعرين "**الألبيري**" و "**البوصري**" في جملة الألفاظ التي جعلتهما في دوَّامة لمحاسبة النَّفس، ولزوم الفضائل، و إيثار التقوى، وفي هذا يقول البوصري:

والنَّفْسُ كَالطِّفْلِ إِنْ تُهْمِلْهُ شَبَّ علَى حُبِّ الرَّضَاعِ وَإِنْ تُفْطِمْهُ ينْفَطِمِ. (1)

ويقول الألبيري:

وَنَفْسَـــكَ ذُمَّ لَا تَذْمُمْ سِوَاهَا بِعَيْبٍ فَهْيَ أَجْدَرُ مَـــــــــنْ ذَمْتَا. (2)

يظهر الزهدُ لدى الشاعرين من خلال العُزوف عن شرور الدُّنيا، وتجنُّبها لما في ذلك من تقرب من حبل الله المتين، لكن التَّفوُّق يتجلى عندهما من خلال التَّطلُّع إلى إصلاح أحوال النفس الإنسانيَّة، والسعي للوصول بها إلى أعلى مراتب الكمال الإنساني.

تعد المقاربة الإبداعية عملية معقدة، كونها تنظر في نسبية الظاهرة الأسلوبية، فعلى سبيل المثال تظهر شعرية العمل الإبداعي لدى "الألبيري" في تصاعد زَفَرات الغنائيَّة التي قادَتْهُ إلى قيادة

---

* **الحقول الدَّلاليَّة**: هي نظريةٌ تعنى بدراسةِ الكلماتِ من خلال تجميعها في حقول دلالية؛ إذْ أن فَهْمَ معنى كلمةٍ ما مرهونٌ بفهم مجموعة الكلمات المتصلة بها دلاليًّا، وأهم ما يميز أنصارَ هذه النظرية هو اتفاقهم على ضرورة مراعاة السّياق الذي ترِدُ فيه الكلمة، ومن ثمة فإن دراسة المعجم يجبُ أن تتم من خلال تصنيف الإبداع إلى حقولٍ دلالية. (ينظر، علي آيت أوشان، السياق والنص الشعري – من البنية إلى القراءة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص 42).

(1) البوصري، الديوان، دار المعرفة، بيروت، د.ط، 2007، ص 227.

(2) أبو إسحاق الألبيري، (م. س)، ص 78.

النَّفس إلى العزوف عن المشاغل، والمبررات التي تبعده عن جادة الصواب، وكل ذلك عامل إيديولوجي يرمي إلى إصلاح الذَّوات، وتهذيب الأفكار، والعقول.

لا يَعْدُو الزُّهد في رأي أهل التَّصوف أَنْ يكون مقاماً من المقامات التي يتحقق بها الصوفي في طريقه إلى ربّ الملكوت، و هذا ما يعني أَنْ يكون قلب الإنسان متعلقاً بالله تعالى، وزاهداً فيما سواه. (1)

يرى دارسو الأدب أن للتَّصوف جانبين: عملي ظاهر، وروحي باطن؛ فالأول منهما يشمل مجاهدة النَّفس، وعزلها عن الشهوات؛ لتبدوَ في صورة الفطام المتماشية وتقوى الله، أما الجانب الآخر فيتوافق مع المجاهدة، والتَّوكُّل على الحي القيوم. (2)

تتجلى المعاني العاملة على رسم حقيقة التَّصوف لدى الشاعرين بفضل معانقة الذَّات الإلهيَّة، فعلى سبيل المثال يقول الألبيري:

وَنَادِ إِذَا سَجْدَتْ لَهُ اعْتِرَافاً بمَا نَادَاهُ ذُو النُّونِ بْنُ مَتَّا. (3)

يُعَدُّ التَّمسُّك بحبل الله المتين باعثاً أساسياً للتَّصوُّف؛ لذلك شاع بين الشعراء اتّباع سبيل التقوى، والورع، بالإضافة إلى الشُّعور بخيبة الأمل التي جاءت مع شيوع الغناء، واللَّهو، ومن هذا المنطلق خَلَقَ كُلٌّ من الألبيري، والبُوصيري مناخاً قائماً على الإسراف في مناجاة الله سبحانه، وتعالى، وبفضل ذلك عاش المجتمع في ظلّ نظام إسلامي، له مردود طيب في صلاح البلاد، والعباد.

سطعت شمسُ الزُّهد، والتَّصوف في المجتمع العربي بفضل التَّطلُّع إلى معانقة الروح،كما كان ذلك ردة فعل مناقضة لتيار اللَّهو، والمجون الذي عمَّ بِقَاع الأرض، بالإضافة إلى أنَّ تلك الأفكار واجَهَتْ جميع دواعي الانحراف الأخلاقي التي أفْرَزَت ريحاً عاتية من التَّحرر، والإسراف في معانقة الدنيا، وحُب الشَّهوات، والمغريات.

انتشرت ظاهرة الزُّهد في عصر الانحطاط بفضل الظروف الاجتماعية، والاقتصادية، التي جعلت المتأمّل في حقائق الكون يُعِيدُ النَّظر في مسار حياته، ويغرس في عقول الناس متعة الانصراف عن الحياة الفانيّة، وإلزام النفس حب الحياة الباقية.

---

(1) ينظر، علي أحمد الخطيب، رياض الأدب الصوفي، دار نهضة الشرق للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط، 2001، ص 119.

(2) ينظر، حسن الشافعي، التَّصوف الإسلامي، دار السلام، القاهرة، د.ط، 2007، ص 24.

(3) أبو إسحاق الألبيري، (م. س)، ص 79.

عبر أغلب شعر "الألبيري" و "البوصيري" على حقيقة العصر، فالشّعر فنٌّ لغويٌّ يعتمد على الكلمة، أو اللَّفظة في تصوير العوالم المختلفة للشاعر، إذْ أنَّها أساس البناء الشّعري؛ لأن الإبداع أكثر الفنون اعتماداً على الكلمة، وإيحاءاتها، وهذا ما جعل النَّاقد الفرنسي **"بول فاليري"** يعتبر الشّعر فن اللُّغة. (1)

يسمو الشّعر، وينمو بفضل تزايد سحره بين اللَّحظة، والأخرى؛ فهو البناء الذي يشيِّد صرحَه شاعرٌ ذو إحساس راقٍ؛ لأن المقدرة الإبداعية تتأسَّسُ في الحضور الكمي للمفردات الخاصة المشحونة بالطاقات التعبيرية، التي تَرَاءَتْ للشاعر في إبداعه، أو المأخوذة من إبداع شاعر سابق، لكن الرؤية الفنيَّة، أو الواقعيَّة تجعل الشاعر متميزاً عن غيره؛ لأنه الوحيد الذي يقدر على تسخير ملكته؛ لرسم لوحة زيتية تستمد صورها، ومناخها من عبير الزهور النفسية، والتعبيرية الكامنة في الواقع المهيمن عن مخيلة المبدع.

ليس هناك معجم شعري وحيد في كل زمان، ومكان ضمن لغة ما، وإنما هناك معجم شعري متطور، محكوم بشروط ذاتيَّة، وموضوعية، فالشاعر الواحد نفسه يكون له معجم بحسب المقال والمقام. (2)

يتشكَّل المعجم الشعري في جوف ثنائية الأصالة، والمعاصرة؛ إذ يعمد الشاعر إلى خلق مفردات جديدة في سياق تركيبي دلالي، لكن الأصل في استخدامها يعود إلى عصور سابقة، بَيْدَ أنَّ اللَّفظة يجب أن تَتَماشى، وأحوال المجتمع.

يمكن الحكم على الشَّاعر بأنه شاعرٌ ملتزمٌ؛ لأنه لا يمكنه العيش في معزل عن جملة الظروف الراهنة في عصره، بل يسعى إلى خلق أفكار تتماشى وروح العصر، فيجنحُ إلى حل المشاكل التي يتخبَّطُ فيها المجتمع.

---

(1) ينظر، صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافيَّة العامة، بغداد، ط03، 1987، ص 34.

(2) ينظر، محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، د.ط، 1985، ص 62.

ب/- حقل الشيب والشَّباب:

تحدث كلٌّ من "البوصيري" و"الألبيري" عن الشيب (المشيب)، أو الشَّباب، إمَّا بالتصريح، أو التَّلميح عن طريق الرُّموز، والإشارات الدَّاعية إلى تفعيل حيز اللُّغة المنْزاحة، أو تركيب الألفاظ غير المتداولة؛ لخدمة المعجم الشعري، أما الأثر الذي يتركه هذا الحقل الدَّلالي فيتمثل أساساً في ذكر الموت، والإيمان به؛ لأنَّ الرحيل الذي يصاحب الموت هو بمثابة التعبير عن ضعف الإنسان، و رغبته في مفارقة الحياة الزائلة، لكن الجميل في صناعة المعجم الشعري يعود أساساً إلى اقتران حقل المشيب بعبارات الوقار، والعَفَاف، والغنى الأخلاقي، بالإضافة إلى قطع اللَّذات، والاستمتاع بالشهوات التي هي من شيم الشباب، وفي هذا يقول أبو إسحاق الألبيري:

وَيَقْبُحُ بِالْفَتَى فِعْـلُ التَّصَابي وَأَقْبَحُ مِنْهُ شَيْخٌ قَـدْ تَفَتَّا. (1)

ويقول أيضاً:

وَنَادَاكَ الكِتَـابُ فَلَمْ تُجِبْهُ وَنَبَّهَكَ المشِيْبُ فَمَا انْتَبَهْتَا. (2)

ويقول البوصيري:

إنّي اتَّهَمَتُ نَصِيحَ الشَّيْبِ في عَزَلٍ وَالشَّيْبُ أَبْعَدُ في نُصْحٍ عَنِ التُّهَمِ.
فَإنَّ أَمَّارَتي بِالسُّوءِ مَـــــا اتَّعَظَتْ مِنْ جَهْلِهَا بِنَـــــذِيْرِ الشَّيْبِ وَالهَرَمِ. (3)

شكَّل حقل الشَّيب، والشَّباب بوابةً للتَّذمر مِنْ مُغْرَيَات الحياة الفانية، إِذْ كان القلق، واليأس، والقنوط من الصّور المصاحبة لتلك الحالة النفسيَّة التي بَلَغت أعلى مراتب الاهتمام ،كما كان لها حصة الأسد من الشيوع، إِنْ بلفظ الشَّيب، أو بمعناه، ومن ثمة تنْفصل مرحلة الشباب عن المشيب باعتبار الأولى منهما مرحلة لهو، ودعابة، ومدح، بينما تعدُّ الثَّانية مرحلة وقار وضبط أفعال النفس الإنسانيَّة، فكان الهدف من المقابلة بين المعنيين لدى الشاعرين يتمثل في أخذ الموعظة، والعبرة، بالإضافة إلى التَّرغيب في الفضائل، والتَّنفير من الرَّزائل.

---

(1) أبو إسحاق الألبيري، (م. س)، ص 80.

(2) أبو إسحاق الألبيري، (م. ن)، ص 80.

(3) البوصيري، (م. س)، ص 228.

أكثر الشَّاعر "الألبيري" من البكاء على حال الشَّاب الذي يصرف وقته لاهياً مرحاً، إذْ خاطب الواحد خطاب الجماعة*، وكلُّ ذلك من باب التَّذكير بيوم الحسرة، واللَّوم على الانغماس في الذَّات والشهوات، ما ظهر منها، وما بطن،كما أَنَّ اضطراب مشاعر الإنسان هي حالة عابرة سببُها الغَفْلةُ، وعدم الاستقرار، وهو ما يؤدي إلى الفتنة، كما نلمس في تعبير الشَّاعرين توظيف الأفعال الدَّالة على الاستمرارية التي قد يصاحبها تقلُّب الإنسان في أفعاله، ولما كانت الأفعال مبنية للمعلوم اقترن توظيفها بِعِلْم النَّاظمين بما يجْري في وقتهما من مجاوزة، وانحراف، وبعد عن طريق الرَّشاد،كما يدُلُّ ذلك على إقرار الشَّاعرين بارتكاب الشباب اللَّاهي للأخطاء، والزَّلات المؤدّية إلى الفتنة.

يحمل حقل الشّيب، والشباب دلالات من بينها: التَّضرع إلى الله سبحانه وتعالى، والتَّوبة قبل تجاوز الحياة الدنيويَّة، بالإضافة إلى أَنَّ مرحلة الشباب التي وردت بوجه التَّلميح اقترنت بالسرعة والزوال، أمَّا إسناد الفعل (اتَّهَمْتُ) إلى المتكلم – في قول البوصيري – فهو من باب القوة التي تصاحب الإقرار بارتكاب الذنوب والمعاصي، بالإضافة إلى الاستعداد إلى التَّغيير الذي ظل يشغل مخيلة النَّاظم حال الأسف على التَّفريط في أمر الله سبحانه، وتعالى أمَّا لفظة (الجهل) فتوحي بتراكُم المتاعب، والأعباء المضادة للعبادة في مرحلة الشباب، ومن ثمة كان لزاماً على الشاعر إبراز الدَّور الفعال الذي يغير المسار الأخلاقي لحياة المتعبّد فتسير نحو الأفضل، وفي هذا الشَّأن يقول الألبيري:

وَكُنْتَ مَعَ الصِّبَا أَهْدَى سَبِيلاً فَمَالَكَ بَعْدَ شَيْبِكَ قَدْ نَكَثْتَا. (1)

يتعجَّب الشَّاعر من أفعال الشيخ الذي تجاوز مرحلة الفتوة بحسرة على الأيام الراحلة، إلى درجة أَنَّ الأسى ظلَّ يصاحب نفسيته، وهو حائرٌ في حالة الشَّباب، ومن ثمة عَمَدَ إلى أسلوب

---

* يرى الصوفية أنهم لا يكتفون بأن يوضحواْ للناس أحكام الشرع، وآدابه بمجرد الكلام النَّظري، ولكنهم بالإضافة إلى ذلك يأخذون بيد تلميذهم ويسيرون به في مدارج الترقي، ويرافقونه في جميع مراحل سيره إلى الله، يحيطونه برعايتهم يخاطب النَّاظم في حقل التَّصوُّف الواحد بدل الجماعة؛ لعنايته، والنظر في حاله، وقوله، أوَّلاً، ثمَّ يشرع في تذكير النَّاس جميعاً بتلك الفضيلة؛ لتقويم حالهم بعدَ أنَّ رغَّب في ذلك، كما يحثُّ العاقل، والفَطِن على عدم الانحراف؛ ليرسُم له المنهج العملي الذي يمكّنه من الاستقامة. ومن أهم الطرق العملية التي يطبقها رجال التصوف للوصول إلى رضا الله ومعرفته: مجاهدة النَّفس، لأنها قد تصطدم بحرية الإنسان، التي تصدر عن إرادته، وحركته، ومن ثمَّة يكون مسؤولاً عن أفعاله. (ينظر، وسام عبَّاس محمد السبع، عن التَّصوف الشيعي في البحرين، جريدة الوسط، البحرين، ع: 4651، 02 جويلية 2015، ص 07).

(1) أبو إسحاق الألبيري، (م. س)، ص 79.

الاستفهام الذي جعل نفسه تتوانى في الحزن، والرَّجاء غير المصرح به، والهدف من ذلك هو التَّطلُّع إلى الإقلاع عن شرور النفس، والبعد عن المحرمات.

يظهر في أسلوب الشاعرين: "الألبيري" و "البوصيري" أنهما يرفُضان التَّمتع بالملذات التي يمارسها الشباب؛ لذلك اقترنت الألفاظ لديهما بأسلوب الأمر الدَّال على الطلب المباشر، ومن ثمة كان لزاماً عليهما نفي تحقيق الاطمئنان، أو السُّرور يوم الحساب، بالإكثار من توظيف النَّفي الذي يهدف من جهة أخرى إلى فقدان الأمل في عودة مرحلة الشَّباب مرة أخرى، ثم أردف "البوصيري" تلك الأحداث بذكر الموت، إذْ صاحبه حزنٌ عميق بعد غزو المشيب للإنسان المفرّط في طاعة الله.

لكن "الألبيري" كان سباقاً لإرداف تلك الحقيقة المتعلقة بإصلاح الشباب بما يتناسب والموقف الشّعوري المؤكد على الاستعداد ليوم الحسرة، حيثُ أَسْهَبَ في عرض الصور المؤدّية إلى تغيير حياة الإنسان من الحسن إلى الأحسن، فوظَّف الفعل (أرى) بجميع الأزمنة لأنه يوحي باليقين، والتّأكيد على وصف حالة الشباب بأنها المرحلة التي تحدُثُ فيها الغفلة، وفي هذا يقول:

أَرَاكَ تُحِبُّ عِرْساً ذَاتَ غدْرٍ أَبَتَّ طَلَاقُهَا الأَكْيَاسُ بَتَّا. (1)

يدعو الشاعر الشَّاب المسلم إلى تذكر يوم الحساب، وتجاوز الغفلة التي تؤدِّي به إلى الانغماس في شهوات الدنيا كالتغزُّل، أو الخلود في الحب الذي نهى عنه شرع الله سبحانه، وتعالى، ومن ثمة تطلَّع إلى الحث على الاستغفار في الأبيات الموالية، وهو دَأْبُ "البوصيري" في الحث على ملازمة باب الله سبحانه، إلى درجة أنَّه طوَّر ذلك الجانب بالتَّأكيد على نجاح القيم الدينيَّة، والأخلاقيَّة القائمة على ضرورة الإذعان لحكم الله – جَلَّ شانه – بالإضافة إلى اللُّجوء إليه أولاً، وهو يتضرَّع إليه مستغفراً، راجياً الفوز بجنَّته.

وفي معرض حديثه عن التوسل بالنبي يلجأُ "البوصيري" إلى أسلوب التصوير، وفي هذا يقول:

فَيَا خَسَارَةَ نَفْسِي في تجَارَتِهَا لمْ تَشْتَرِ الدّينَ بالدُّنْيَا وَلَمْ تُسِمِ. (2)

وظف الشاعر أسلوب النداء في قالب من التحسر، والتوجُّع، الذي صاحَبَهُ إحساس عميق بالحزن ،والكآبة على عدم الظفر بشفاعة النبي– صلى الله عليه وسلم – إذ شبَّه ذلك بالتجارة المؤدية

---

(1) أبو إسحاق الألبيري، (م. س) ، ص 71.

(2) البوصيري، (م. س)، ص 235.

إلى الخسران المبين في الدنيا، والآخرة، لكن خسارة الآخرة تظهر جلية بدليل الغفْلة، والتَّحرر الذي صاحبه في وقت الشّباب.

لجأ "الألبيري" إلى شحن طاقته التعبيرية بالإكثار من النَّهي الذي يعبر عن تنبيه الغافل، أو اللَّاهي من مداهمة أمواج الشَّباب.

استعان "الألبيري" برسم الصور المؤثرة في الشَّباب؛ بغية قبول النصيحة التي تتنافى مع التَّفاني في التوبة، ومن ثمة كان مشغولاً بالتفكير في يوم الميعاد الذي ينمو بالحكمة والتَّحلي بالتقوى، والورع.

يزداد تأمل الشاعرين، وتدبرهما في التفكير في العمل الصالح، وفي هذا يقول البوصيري:

وَخَالِفِ النَّفْسَ وَالشَّيْطَانَ وَاعْصِهِمَا وإِنْ هُما مَحَضَاكَ النُّصْحَ فَاتَّهِمِ. (1)

يتمحور البيت حول دفْقَه تعبيرية تحمل دلالة التَّوبة، بالتَّمسُّك بحبل الله عز وجل والنُّفور مِن حزب النَّفس، والشَّيطان، أمَّا الهدف من ذلك فيتمثل في حث العاقل على الاحتراز من فوات الوقت الدُّنيوي الذي يعدُّ امتحاناً، يتأمَّل من خلاله الخبير في تجاوز الإقبال على الدُّنيا ،والاستعداد للفوز يوم الحساب، ولا يكون الفوزُ فوزاً محققاً إلا إذا سبقه حسابُ النَّفس في الدنيا ؛لأنَّ ذلك عملية تقويم للسُّلوك الإنساني، فوجب على الذَّات البصيرة أخذ العبرة، ورد النَّفس عن شُرور الغي بتصحيح مسار حياتها حتى تصلَ إلى درجةٍ راقية من الاتزان في السُّلوك.

ج/– حقل الغنى والفقر:

يَنْغَمِسُ كلٌّ من "الألبيري" و "البوصيري" في الحديث عن الغنى، والفقر بالتركيز على الرِّضَا بما قسَّمه الله لعباده؛ لأنَّ كلَّ شيء في الحياة الدنيويَّة آيلٌ إلى الزَّوال، لذلك فإنَّ العلم يزيد لصاحبه ذخراً – يوم لا ينفع مال، ولا بنون – إذا هو لم يكتمه ،وأَنْفَقَه في توجيه العامة إلى سبل الرَّشاد ،كما أنَّ جامع المال لا يُغني عنه مالُه شيئاً، بَلْ يكون له عصياناً يُحَاسَبُ عليه.

يقول الألبيري:

أَبَا بَكْرٍ دَعَوْتُــكَ لَوْ أَجَبْتَا إِلَى مَا فِيْهِ حَظُّكَ لَوْ عَقَلْتَا.
إِلَى عِلْمٍ تَكُونُ بِهِ إِمَامـــاً مُطَاعاً إِنْ نَهَيْتَ وَإِنْ أَمَرْتَا.
يَنَالُكَ نَفْعُهُ مَـا دُمْتَ حَياً وَيَبْقَى ذُخْرُهُ لَكَ إِنْ ذَهَبْتَا.

(1) البوصيري، (م. س)، ص 229.

يَزِيْدُ بِكَثْرَةِ الإِنْفَـــاقِ مِنْهُ وَيَنْقُصُ إِ نْ بِهِ كَفاً شَدَدْتَا. [1]

إِنْ كان جامع المال يتركُه للورثة الشرعيين في الدُّنيا، فإنَّ جامع العلم يتركه للورثة، وغيرهم، فالغنى الذي يخُصه النَّاظمُ بالذكر هنا هو غنى النفوس بالعلم، الذي يوجهها نحو مرضاة الله سبحانه وتعالى، وَإِنْ كان جامع المال يخاف على رزقه من الأُفول، أو التَّلف، فإنَّ صاحب العلم لا يخشى تلفاً، أو قولاً، أو شيوعاً، وانتشاراً بين الناس؛ لأنَّ ذلك يرفع من مكانته، ويجعله معظَّماً لدى العباد، والله سبحانه، وتعالى، كما يفوز بالقبول في الدَّارين، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإنَّ الراسخون في العلم يدعون إلى تجنُّب الغنى الفاحش، وهو ما من شأنه الرَّفع من قيمة العلم والعلماء، برفض حياة اللَّهو، والخُمول، والانصراف إلى التَّحصيل المعرفي في جميع الميادين، لكن العلم المراد هنا هو العلم الشرعي بالقواعد، والأصول المتعلّقة بشرع الله الحكيم.

يعود سبب توظيف لفظ الشيب، والشَّباب في شعر الزُّهد إلى خوف الشُّعراء مِنْ تحَول الحالة الاجتماعية إلى فوضى عارمة مردُّها إلى تردّي الأخلاق، وفساد الوسط الشبَّاني الملغَّم بالغنى الفاحش، أمَّا الهدف من ذلك فهو محاربة حياة اللَّهو، والتَّرف، وذم التَّفاخر بالمال بالتعفُّف عن الغنى؛ لأنه صائرٌ إلى الزوال حتماً، زيادة على ذلك اتَّجه "الألبيري" على سبيل المثال إلى صَبْغِ تائيته، وَزَرْكَشَتِها بحلَّة من النُّصح الرافض للانغماس في تشييد القصور، والمباني، ومن ذلك قوله:

سَيَنْطِقُ عَنْكَ عِلْمُكَ في مَلَاءٍ وَيُكْتَبُ عَنْكَ يَوْمـاً إِنْ كَتَمْتَا.

وَمَا يُغْنِيكَ تَشْيِيدُ المبَـــانِي إِذَا بِالجَهْلِ نَفْسَكَ قَدْ هَدَمْتَا. [2]

يوجّهُ الشاعر الخطاب إلى الشَّباب المسلم بصفة عامة، وإلى الشباب الذي يسلك طريقه إلى العلم بصورة خاصة، ومن ثمة تَتَالَتْ الأحداث وفق أَنْسَاق تكشف عن حالة الإنسان مع نفسه تجاه المغريات الدنيويَّة إِذْ كان ذلك الحكم العقلاني مناسب للتمعُّن في حياة المجتمع، كما استخدم الشاعر النَّفي الذي يؤكد على رفض الشَّاعر لمتاع الدنيا الفانية.

يقول البوصيري:

يَا رَبِّ وَاجْعَلْ رَجَائِي غَيْرَ مُنْعَكِسٍ لَدَيْكَ وَاجْعَلْ حِسَابِي غَيْرَ مُنْخَرِمِ.

وَالْطُفْ بِعَبْدِكَ فِي الدَّارَيْنِ إِنَّ لَـــهُ صَبْراً مَتَى تَدْعُهُ الأَهَـــوَالُ يَنْهَزِمِ. [1]

---

(1) أبو إسحاق الألبيري، (م. س)، ص.ص 71-72.

(2) أبو إسحاق الألبيري، (م. س)، ص 74.

استهلَّ الشاعر البيتين بظاهرة أسلوبيَّة تتعلَّق بكثرة الطلب، والمبالغة في توظيفه، والهدف من ذلك يتمثَّل في التَّعقيب على الدَّعوة التي يرجو منها الاستعطاف بألفاظ رقيقة تدل في عمومها على حسن صياغة الصورة الإنشائية في قالب من الرجاء، والتَّسامي الذي يتناقض مع القنوط من رحمة الله، فرغم كثرة الذنوب التي أقترفها "البوصيري" في شبابه، إلا أنَّه يطلب من رب الملكوت أَنْ يُواسيه بالاستجابة لدعائه؛ أما السَّبب في ذلك فهو إقناع المخاطب برحمة الله سبحانه، وتعالى.

تتولَّد للبوصري من خلال إفراطه في الزهد ثقة عظيمة، وقناعة بموافقة رجائه، وتضرُّعه للمولى جلَّ شأنه — إلى قبول دعائه، وتوبته نتيجة الظروف الأليمة التي أحاطت به، و من ثمة كان لزاماً عليه ، ربط السياق ذاته بعيش الكفَاف، والعفة الدّاعية إلى الرضا بالمقسوم، الأمر الذي بموجبه جعل عاطفته صادقة، متَمَاشِية مع أسلوب النُّصح، والإرشاد. وفي هذا يقول:

وَاخْــشَ الدَّسَائِسَ مِنْ جُوعٍ وَمِنْ شِبَعٍ فَرُبَّ مَخْمَصَةٍ شَرٌّ مِنَ التُّخَمِ.

وَاسْتَفْرِغِ الدَّمْعَ مِنْ عَيْنٍ قَدِ امْتَــلَأَتْ مِنَ المحَارِمِ والزَمْ حمِيَةَ النَّدَمِ. (2)

يدعو الشَّاعر الإنسان ضمن فلسفته الزُّهديَّة إلى القَنَاعَة، وعَدم تَتَبُّع ما لا يُرْضي الله من محرماتٍ ؛ لأن الغنى لديه هو غنى النفس، وصَدِّهَا عن أفعال الشَّر، ما ظهر منها، وما بطَن، ومن ثمة كان لزاماً عليه أَنْ يُرْدِف الحديث بأسلوب الأمر حتى كسا النُّصح جميع ألفاظه، وعباراته، وهو في مقام التَّحذير من هوى النَّفس، أمَّا الرؤية لديه فترتكز على عيش الإنسان مُطْمَئِنَّ البال في تحصيل قوت يومه ليس إلا.

يدعو "الألبيري" – من زاوية أخرى – إلى عدم التَّعالي بالمال، والثَّراء؛ حتى يستطيع إعادة النظر في سلوكاته، كما رَكَّز على توظيف أداة النِّداء (**يا**) التي ترمز للبعيد مِنْ جهة، بالإضافة إلى تنبيه الغافل إلى مخاطر سكرته من جهة أخرى.

كما أَرْدَفَ الشَّاعر الحديث بتوظيف اسم الفاعل نحو قوله (جاهل، باقي، فَاني،...) ليؤَكّد على ثَبَات الصَّفات السَّيئة في نفس كل مقصِّر في واجب الله سبحانه تعالى، بالإضافة إلى أنَّ تلك الألفاظ تحمل في طياتها معنى الكثرة، كما تشير إلى عدم التَّنبُّه للموت، والاستعداد لها على أحسن وجه، فإذا أصبح الإنسان آملاً في الدنيا همُّه الوحيد السعادة فيها، فلا وجود لتوازنٍ فعليّ في سلوكاته.

---

(1) البوصيري، (م. س)، ص 237.

(2) البوصيري، (م. ن)، ص 229.

فرق العديد من الزُّهاد بين الغنى، والفقر بذمّ المال، والمبالغة في تحصيله باستعمال أسلوب العتاب، والجزر لمن يلهث ليلَهُ، نَهَاره، وراء جمع الفاني، أمَّا العزم، والتَّحدّي، والإصرار على رفض المبالغة في حب المال فتدُلُّ على السَّعي للنظر في العواقب الوخيمة التي تنتج عن اندفاع الإنسان نحوه ،وحرصه الشديد عليه. وفي هذا يقول الألبيري:

وَلَا تَخْتَلْ بمَالِكَ وَالْهَ عَنْـــهُ فَلَيْسَ المـــالُ إِلَّا مَا عَلِمْتَا. (1)

يظهر مِنْ خلال أسلوبيْ: "الألبيري" و "البوصيري" أنهما حائران في الحياة؛ لتقلُّب أحوالهما على مدار سنين طويلة، أَنْتَجت لدى كُلٍّ منهما أفكاراً على قدر عَالٍ من الحكمة، والرُّؤية الصائبة والنظرة الثَّاقبة التي عكست التَّجربة المعيشة في إبداعهما، وخير دليل على ذلك أنَّ "الألبيري" في البيت السابق يبدو رزيناً، حاذقاً، ومجرباً لمرارة الحياة، ومن ذلك – على سبيل التمثيل لا الحصر – أنَّه وظَّف لا الناهية في صدر البيت في مقام الحث، والتَّوجيه، ثم اتبع كلامه، وَعَقَّب عليه بتوظيف النَّفي في عجز البيت، وهذا إِنْ دلَّ على شيء فإنمَّا يدلُّ على أنه اكتَفَى مِنْ مال الدُّنيا، وزخرفها، وزينتها أيامَ الشَّباب الزائلة، وانعكس هذا كُلُّه على نفسية البوصيري، ووظَّف تلك الظواهر في ميميته.

هذا مِنْ جهةٍ، ومن جهة أخرى فإن خطابه يحمل دعوة صريحة بأَنَّ سَدَّ الرَّمق يستدعي عدم المبالغة فيه؛ لأنَّ ذلك يؤدي إلى التهوُّر، وصنائع النقصان في الإيمان، أمَّا توظيف الفعل (**تختل**) فيوحي بالانحراف عن طريق الصواب، والحياد عن الاستقامة؛ لأنَّ تلك الصورة التي تصاحبُ زمن الفعل المضارع هنا هي دعوةٌ صريحةٌ إلى النُّفور من هوى النفس؛ حتى لا تجعل صاحبها عبداً تتحكَّم فيه حسب رغباتها، ومن ثمة تجعله أسيراً تحت سلطانها.

أمَّا لفظة (**المال**) فتدلُّ على أن الفقر نتيجة طبيعية دالة على عدم شكر الله سبحانه، وتعالى حال الغنى، وما تلك الحالة إلَّا جَزَاءٌ من ربِّ الملكوت لمن أعرض عن طاعته.

د/– حقل الذنب والتوبة:

ينْبع مفهوم التَّوبة في الإسلام من قلب إيمان الشَّخص، وعقيدته إِذْ يقترن بصفات المتَّقين أمَّا الذنب فيكون بالخروج عن تلك الآيات البيِّنات، الأمر الذي يفرض على صاحبه المسارعة إلى مغفرة الله، ورضوانه، والإقرار بثوابه، وجنَّته؛ لأنه هو الوحيد الذي يغفر الذنوب جميعاً.

---

(1) أبو إسحاق الألبيري، (م. س)، ص 73.

من هذا المنطلق شغل حيزُ الذَّنب لدى الشاعرين "الألبيري" و "البوصيري" أغلب موضوعات شعر الزهد لديهما، بالتركيز على العواقب الوخيمة التي تنجرُّ عن الندم، إنْ لم يصاحبه رجوعٌ وإنابَةٌ إلى الله سبحانه، وتعالى، وليس كلُّ شاعر زهد تائب، وإنما ينطوي هذا الجانب على معنى التَّوبة، والتضرُّع للمولى جلَّ شأنُه بالاستغفار، ولوم النَّفس*؛ بُغية ردّها إلى طريق الصواب.

من صور التَّوبة، والإقلاع عن الذنب: الإحساسُ بفناء الذَّات، وقُرْب الموت، بالإضافة إلى التَّقدُّم في السن؛ حيث يشعر الزاهدُ بقرب الأجل، ومن ذلك على سبيل المثال ما حدث مع بعض شعراء الغزل الماجن، إذْ رجعواْ إلى الله في نهايات حياتهم، بعدما أحسُّواْ بهتك الأعراض، والانحراف ومن ثمة عادواْ إلى واجب الفطرة السليمة؛ بالدعوة إلى الإصلاح، والإقلاع عن ارتكاب المعاصي، ومن أمثلة هذا الحقل عند "الألبيري" قوله:

ولَمْ أَشْـــرُبْ حُمَيَّا أُمّ ذُفْرٍ وَأَنْتَ شَرِبْتَهَا حَتَّى سَكَرْتَا. (1)

يظهر " البوصيري" أكثر تضرعاً وإقراراً بالذنب مِن الألبيري؛ لأنه أَرْدَفَ الإقرار بالذنوب، والمعاصي بالتَّأكيد على ذلك وفي هذا يقول:

ظَلَمْتُ سُنَّةَ مَنْ أَحْيَا الظَّلَامَ إِلَى أَنِ اشْتَكَتْ قَدَمَــاهُ الضُّرَّ مِنْ وَرَمِ. (2)

يظهر "الألبيري" من خلال البيت السابق متردّداً في الإفصاح عن الذنب، والمعصية، لكن "البوصيري" أَقَرَّ بارتكاب الخطيئات، حتى نفى تعلُّقه بالدنيا، ومفَاتِنِها، فَلَمْ تكن شخصيته متقلبة الأحوال، أو متأرجِحَة المشاعر، بلْ بَدَا متحسّراً، آملاً في رضوان الله سبحانه، وتعالى.

---

* تؤدّي مناجاة النَّفس إلى معرفة المناطق المظلمة داخلها؛ بمحاورتها، ثمَّ الارتقاء بالتفكير، والسّعي لطلب الحكمة، أمَّا الإنسان الشّرير هو الذي يتْنابه الملل، والقلق لما يبدأُ بالتَّدقيق في باطن الأفعال، وتقييم الأشخاص، لكن يجب عليه محاسبة نفسه، ولومها؛ ليردَّها إلى ملازمة حبل الله، وسنة رسوله، أمَّا إذا خالف ذلك فإنَّه سيقع في مطية التَّهوُّر، وينزلق في سياق اللَّامنطق في الكلام، والأفعال؛ لأنه لم يعاتب نفسه على أفعالها القبيحة. **فكلما زاد النجاح، والمال كلما قَسَت النفس، وزادت فى قوتها، والتَّمادي فى المزيد؛ لأنَّ الشيطان يوسوسُ، والنَّفس تأمر بالسوء، فيجب على الإنسان التمسُّك بحبل الله الذي يمكّنُه من كبح جماح نفسه؛ للبعد عن التردُّد، والضلال، وذلك بربط الصلة بالخالق.** (**ينظر، منال شفيق، حال المتعبّد مع النَّفس الأمَّارة بالسُّوء، جريدة الحياة المصريَّة، القاهرة، ع: 3719، 29 ديسمبر 2015، ص 05**).

(1) أبو إسحاق الألبيري، (م. س)، ص 78.

(2) البوصيري، (م. س)، ص 229.

يبدو من خلال تائية "الألبيري" أنَّه يخاطب الشّاب المسلم بعدم اقتراف الذُّنوب، كما يظهر من خلال ألفاظه منْفَعِلاً على التَّفريط في جنب الله، بالإضافة إلى البكاء على حال نفسه؛ لأنها لم تأمنِ الهلاك بالعمل بما أمر الله سبحانه. ومن أمثلة ذلك قول الألبيري:

فَلَوْ بَكَتِ الدِّمَا عَيْنَاكَ خَوْفــاً لِذَنْبِكَ لَمْ أَقُلْ لَكَ قَدْ أَمِنْتَا. (1)

أمَّا "البوصيري" فيقول:

أَطَعْتُ غَيَّ الصِّبَا في الحَالَتِينِ وَمَا حَصَلْتُ إلَّا عَلَى الآثَامِ وَالنَّــدَمِ.

فَيَــــا خَسَارَةَ نَفْسِي في تجَارَتِهَا لمْ تَشْتَرِ الدِّيْنَ بِالدُّنْيَا وَلَمْ تُسِـمِ. (2)

سلك "البوصيري" مَسْلَكاً تعبيرياً اعتمد من خلاله على شحن الصياغة الأسلوبية بأساليب تحمل دلالات انفعاليَّة، حيث وظف النداء الذي يدل على الأسف، والتحسر على زمن الصّبا.

عوَّل "البوصيري" تجاوز الانغماس في الذنوب، والمعاصي، لكن مِنْ دون أن يلتمس الأعذار لنفسه بالنظر إلى زمن الانحراف على أنَّه زمن الفتنة، والغواية، والطيش، ومن ثمة حذر من الغفلة في قالب إيحائي.

أمَّا توظيف الأفعال المضارعة في عجز البيت الثَّاني فهو خير دليل على التَّباعد بين مرحلتي التمتُّع بالصبا، والتَّمسُّك بدين الله، وصراطه المستقيم، لكن الرُّجوع إلى رضوان الله ليس بالأمر الهين لدى الشيخ المنغمس في الشهوات، بَيْدَ أنَّ "الألبيري" لم يبلغ هذا المنتهى من الشاعريَّة؛ بدليل أنَّه ركز في الغالب على انغماس الشباب في الشهوات دون أنْ يخُصَّ نفسه بالذّكر،كما أَنَّه استعمل ضمير الخطاب ليبرأَ نفسه من ارتكاب المعاصي، لكنْ، مَنْ يغفر الذنوب سوى الله؟.

يزداد حث "الألبيري" على عدم اقتراف الذُّنوب، إِذْ يقول:

وَلَــوْ وَافَيْتَ رَبَّكَ دُونَ ذَنْبٍ وَنُوقِشْتَ الحِسَابَ إِذًا هَلَكْتَا.

فَلَا تَــرْضَ المعَايِبَ فَهْيَ عَارٌ عَظِيْمٌ يُورِثُ المحْبُوبَ مَقَتَــا.

تُدَنِّسُ مَــا تَطَهَّرَ مِنْكَ حَتَّى كَأَنَّكَ قَبْــــلَ ذَلِكَ مَا طَهُرْتَا.

وَصِرْتَ أَسِيرَ ذَنْبِكَ في وَثَاقٍ وَكَيْفَ لَكَ الفِكَاكُ وَقَدْ أُسِرْتَا. (3)

---

(1) أبو إسحاق الألبيري، (م. ن)، ص 80.

(2) البوصيري، (م. ن)، ص 236.

(3) أبو إسحاق الألبيري، (م. س)، ص 81.

لمْ يظهر الشَّاعر الذُّنوب، والمعاصي التي اقترفها في صباه، فلم يتحسر، أو يتأسف على زمن الجهالة،و كأنَّ ذلك العهد لم يترك فيه جرحاً بسبب الذُّنوب، أمَّا توظيف أداة الشرط (**لو**) في صدر البيت الأول، فيدُل على اقتراف الذُّنوب، والمعاصي التي ارتكبها الشَّاب، بسبب اللهو، والترف ومن ثمة أرْدَفَ لفظة (**ذنب**) بلفظة (**الحساب**)؛ ليُنبّه على عواقبها التي تستوجب غضب الرب، أمَّا لفظة (**هلكت**) فهي قرينةٌ تدُلُّ على خيبة الأمل، والخسران المبين، المتناقص من الانقياد لأوامر الله، وطاعته.

وظَّف الشاعر الفعل (**ترضى**) منفياً، متبوعاً بلفظة (**مقت**)؛ ليؤكد على الذُّل الذي هو مصير المذنب من جهة، والتَّنْديد بدعوة صارخةٍ تحمل في طياتها إرشاد الشَّباب إلى طلب العفو، والمغفرة حال مخالفة طريق الحق سبحانه، وتعالى، أمَّا لفظة (**عظيم**) الواردة في عجز البيت، فقد وردت مجردة من زمن الفعل، إذْ جعل الناظم منها قرينةً دالة على الدوام، والثَّبات إذا لم يبادر المذنب إلى التَّوبة، أمَّا تكرار لفظة (**طهر**) في البيت الثَّالث، فتؤكّد على عظمتها؛ بدليل أنَّها تقرب المؤمن من ربه،كما أنها تعبير مباشر لحث النفس على الخلاص النّهائي، والأبَدِي من ارتكاب المعصية، التي لا تُسْمِنُ، ولا تُغني من جوع.

يسعى "الألبيري" جاهداً للتَّخلُّص من الذنوب، حتى جاءت عباراته تدور حول حيز دلالي، يتعلق بالتوبة، أمَّا "البوصيري" فراح يسلك طريقاً لخلاص النَّفس من الذنوب، والمعاصي؛ لأنَّه يرى أنَّ المبادرة إلى التوبة أوَّلاً، ثم العمل بها ثانياً،كما أنَّ غفران الذَّنب لا يكون إلا بالتوبة، والنَّدم على ذلك، وفي هذا الصدد يقول الألبيري:

كَمَا الطَّاعَاتُ تُبْـدِلُكَ الدَّرَارِي وَتَجْعَلُكَ القَرِيـبَ وَإِنْ بَعُدْتَـا.
وَتَنْشُرُ عَنْكَ في الدُّنْيَا جميْلاً وَتْلقَى البـــرَّ فِيْهَا حَيْثُ شِئْتَا.
وَتَمْشِي في مَنَاكِبِهَـا عَزِيـزاً وَتَجْنِي الحَمْدَ في مَا قَدْ غَرَسْتَا. [1]

(1) أبو إسحاق الألبيري، الديوان، (م. س)، ص 83.

ويقول البوصيري:

أَسْتَغْفِرُ اللهَ مِـــــنْ قَوْلٍ بِــلَا عَمَلٍ لَقَدْ نَسَبْتُ بِهِ نَسْلاً لِـــذِي عُقُمِ.

وَلَا تَزَوَّدْتُ قَبْلَ الموْتِ نَافِـــــــلَةً وَلمْ أُصَلِّ سِوَى فَرْضِي وَلـمْ أَصُمِ.

يَا نَفْسُ لَا تَقْنَطِي مِـــنْ زَلَّةٍ عَظُمَتْ إنَّ الكَبَـــائِرَ في الغُفْرَانِ كَاللَّمَمِ. (1)

يظهر عند الشاعرين توتُّر دَلَالي يكشف على حث المذنب على اللُّجوء إلى الله سبحانه، وتعالى ،أمَّا توظيف الفعل (**أُصَلِّ**) منفياً في قول "البوصيري" فهي دلالة قاطعة على ارتكاب الذنب الكفيل بتصحيحه، بالإضافة إلى تنبيه الغافل، وتحذيره من عذاب الله سبحانه، وتعالى، ومن ثمة أَتْبَعَ عباراته بالتَّأكيد على وجوب العمل الصالح، والسَّعي نحوه، ومن ذلك عدم القنوط من رحمة الله سبحانه، أمَّا "الألبيري" فكان حريصاً على تحفيز المذنب على فعْل الخيرات، وتَرْك المنكرات إذا أَكْثر من توظيف الأفعال المضارعة المؤكدة على نتيجة العمل الصالح، وجاء بلقظتي (**جميل، البر**) الدالتان على الهداية، والسَّكينة، ومن ثمة كان الشاعر حريصاً على تبرير كل طلب، وتوضيح فكرته المقرونة بالأمر.

تحمل الأساليب الإنشائية لدى "البوصيري" و "الألبيري" شحنات تعبيرية، انفعالية، وعاطفية تقتضيها طبيعة النُّصح، والطلب الدَّال على تحمل العواقب، وشرور الذنوب، والمعاصي، أمَّا ثِقَلُ الذنوب فيوحي بالفِتنة، وأكَّد "البوصيري" ذلك بالتَّوسل من خلال توظيف النِّداء في قوله:

فَيَا خَسَارَةَ نَفْسِي في تجَارَتِها لمْ تَشْتَرِ الدّينَ بِالدُّنْيَا وَلمْ تُسِمِ. (2)

يلجأُ الشَّاعر إلى مناجاة الله سبحانه، وتعالى، إذْ يحمل في طياته تعظيماً هو من صميم الحالة الشعوريَّة للشاعر، بالإضافة إلى أنَّ الشاعر يطمع في كرم الله، وفضْله عليه، بالسَّعي إلى تجاوز الفتن، والموبقات المؤدّية بصاحبها إلى طريق الهلاك.

يحاور الشاعر نفسه محاورة داخلية، الهدف منها: تذكُّر يوم الحسرة، والسعي إلى تفطُّن النَّفس؛ بالعودة إلى شرع الله الحكيم، فهنا تظهر الإثارة المعنوية المبنيَّة على تنبيه الشَّباب قبل فوات مرحلة الفتوة، وذلك بالتَّوجُّه إلى الله سبحانه، وتعالى بكثرة العبادات، والطَّاعات، ومن ثمة صوَّر

---

(1) البوصيري، (م. س) ص 230.

(2) البوصيري، (م. ن)، ص 234.

الشاعر حال أهل الخير، والفلاح، وهُم تائبون توبةً نصوحاً جَوَارِحُهُم مملوءةٌ بِفَيْضٍ إيماني مركزُهُ الثَّبَاتُ، والاستقرار على درب حزب الله، ورسوله، عليه أفضل الصَّلاة، وأزكى التَّسليم.

كما صاحب صورة الأسف لديه بكاءٌ داخلي مبني على المناجاة، التي أَفْنَتْهُ من العبادة، والاستغفار، حتى ظهرت تجربته بشكل جلي، مبني على الثَّقافة الدّينيَّة، ونفور النَّفس من الغرور، والضَّلال، والمحن التي كانت سبباً في هوى النفس، وصراعها الوجودي المتواصل.

هـ/- حقل الحياة والموت:

ارتكز الإبداع بصفة عامة، وإبداع الزُّهد بصفة خاصة على ثنائية الحياة، والموت، إِذْ نجدها أكثر بروزاً في القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿*تَبَارَكَ الَّذِي بِيَدِهِ الْمُلْكُ وَهُوَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ، الَّذِي خَلَقَ الْمَوْتَ وَالْحَيَاةَ* لِيَبْلُوَكُمْ أَيُّكُمْ أَحْسَنُ عَمَلاً وَهُوَ العَزِيزُ الغَفُورُ﴾ (1)

ومن هذا المنطلق زاحمت ثنائية الحياة، والموت الفكرَ الإنساني؛ نظراً لما في الحياة من استمرار الوجود، والبقاء، لكن ذلك سيكون معززاً بمفارقة الحياة حتماً، وهي سنة الله في خلقه.

تتعدَّد الدلالات، وتتنوع حسب سياق التعبير عن الحياة، والموت؛ لأنَّ قضية الإيمان بالموت تتناقض مع حب الحياة، والاغترار بمظاهرها، كما أنَّ جوهر الشعر لدى "الألبيري" و"البوصيري" يتميز بالإعراض عن الحياة الفانية، والتضحيَّة من أجلها، ومن ثمة ازدهر الأسلوب لديهما بإيثار نعيم الآخرة على الحياة الدنيا، فالزاهد يدرك حقيقة الموت، وحتميته، المكلَّلة بالثواب الحسن.

يتشكل المعجم الشعري لدى الشاعرين بازدراء الدُّنيا، وهجرها، والتَّخويف من الموت، وجعله وسيلة لتذكير الناس، وتنبيههم من الغفلة؛ لأنها ترتبط بهوى النفس، ومَيلها إلى ما تحبُّ، وتشتهي ومن أمثلة هذا الحقل قول "الألبيري" في مطلع تائيته المشهورة:

تَفُتُّ فُؤَادَكَ الأَيـــــامُ فَتًّا وَتُنْحِتُ جِسْمَكَ السَّاعَاتُ نَحْتَا.
وَتَدْعُوكَ المنُونُ دُعَاءَ صِدْقٍ أَلَا يَا صَـــــاحِ أَنْتَ أُرِيدُ أَنْتَـا.
تَنَامُ الدَّهْرَ وَيحَكَ فِي غَطِيْطٍ بهَا حَتى إِذَا مِـــتَّ انْتَبَهْتَـــا. (2)

(1) سورة الملك، الآية 01- 02.

(2) أبو إسحاق الألبيري، (م. س)، ص 71.

يدعو الشاعر إلى عدم الانبهار، أو التَّمتع، والاغْترار بالدنيا، وملذاتها؛ لأنها مكملٌ أساسي للدين الإسلامي؛ فالإنسان في تمتُّعه بدنياه يميل إلى التَّفكير في الموت؛ لأن الدُّنيا تتغلَّب بأحوالها، لكنها تزول بقدوم الموت، إذ أنَّ التقليل من شأنها يجعل البصيرة عمياء تجاه مفاتنها، ومغرياتها.

وردت لفظة (**انتبهت**) بعد الفعل للسخرية من الدنيا، والتَّهكم من أحوالها المتغيرة، ومن ثمة حث الشَّاعر الإنسان العاقل على عدم الثقة فيها، أو الاغترار بنعيمها، الأمر الذي يؤكد على أن لذة الجمال فيها لذة مؤقتة تسُرُّ النَّاظرين إليها بعين الاستحسان مدة قصيرة، ثم يزول ذلك بفضل اليأس الذي قد يكون مردُّه إلى التقدُّم في السِّن، والإحساس بالضيق الذي تولَدُ من رحمه المصائب، حتى تُسْفِرَ الآمال عن الفاجعة، والرَّهبة، والقلق.

أمَّا لفظة (**ويحك**) فهي دعوة صارخة تحْمِلُ دلالة تنبيه المتعلّق بها، بينما تحمل لفظة (**غطيط**) طابع العموم، والشُّمول، لورود الكلمة نكرة، فالشاعر يُخاطبُ كلَّ شاب مسلم دون استثناء، ومن أمثلة حقل الموت قول البوصيري:

أَمَرْتُكَ الخَيْرَ لَكِنْ مَا ائْتَمَرْتُ بِهِ وَمَا اسْتَقَمْتُ فَمَا قَوْلِي لَكَ اسْتَقِمِ.

وَلَا تَزَودْتُ قَبْلَ الموْتِ نَافِلَـــةً ولَمْ أُصَــلِّ سِوَى فَرْضِي وَلَمْ أَصُمِ. (1)

إذا كان شأن الحياة هو الغدر، والخدَاع، والزوال، وتقلُّب الأحوال فإنَّ "البوصيري" راح يقرُّ بذنوب الصّبا، والاعتزال عنها، والاستعداد ليوم الرحيل، وتلك شيمةٌ من شيَّم الناسك، والمتعبد الذي لا يرى مجالاً، أو فرصة للتَّمتُّع بزخرف الدُّنيا وزينتها، ومن ثمة كان لتوظيف الفعل (**لم أصل**)، و (**لم أصبر**) دلالة تعبيرية تحمل في طياتها سعياً نحو التغيير في الأخلاق بترك الدُّنيا، والإعراض عنها إعراضاً كلياً إلى درجة القطيعة، والعزلة؛ للسعي نحو الفضائل والفوز بدار الفلاح، الأمر الذي جعل الشاعر يؤكد على الفناء، وحتميته.

أمَّا إذا قرع الموت باب النَّاسك، والمؤمنُ برب العزة لَنْ يهمُّه ذلك؛ بدليل إقراره بيوم البعث، والإيمان بوجوبه، والاستعداد له دون خوف، أو وجل، دون النَّظر في المكان، أو الاستقرار به.

يقول الألبيري:

أَبَا بَكْرٍ دَعَوْتُكَ لَـــوْ أَجَبْتَا إِلَى مَا فِيْهِ حَظُّكَ لَوْ عَقَلْتَا.

إِلَى عِلْمٍ تَكُونُ بِهِ إِمَامـــــا مُطَاعاً إِنْ نَهَيْتَ وَإِنْ أَمَرْتَا.

---

(1) البوصيري، (م. س) ص229.

يَنَالُكَ نَفْعُهُ مَادُمْتَ حَيـــاً وَيَبْقَى ذِكْـرُهُ لَكَ إِنْ ذَهَبْتَا.

ولَمْ يَشْغَلْكَ عَنْهُ هَوىً مُطَاعٌ وَلَا دُنْيَا بِزُخْـــرُفِهَا فُتِنْتَـا. (1)

يقول البوصيري:

آيَاتُ حَقٍّ مِنَ الرَّحْمَانِ مُحْدَثَةٌ قَدِيمَةٌ صِفَةُ المَوْصُـــوفِ بِالقِدَمِ.

إِنْ تَتْلُهَا خِيْفَةً مِنْ حَرِّ نَارِ لَظَى أَطْفَأْتَ نَارَ لَظَى مِنْ وِرْدِهَا الشَّبِمِ. (2)

اعتمد الشاعران على رصد الزمنين الماضي، والمضارع؛ لإبراز الأفكار حيث نجد أسلوب المقارنة بين حالة الإنسان قبل الموت، حيث وردت مواتية لاستخدام الأفعال الماضية، وحالته والموت يتخطفه في الزمن الحاضر، حيث جاءت مقرونة بتوظيف الفعل المضارع، ومن ثمة أظهر كل من الشاعرين صورة الإنسان المترف الذي انخدع بالدنيا، ونعيمها الزائل بالإضافة إلى ما سينجر عن تلك الحالة من عواقب دالة على المصير الآني الموحي بالرهبة، والخوف؛ لأن حالة الإنسان الماضية صاحبها غرور، وتجبُّر، وطغيانٌ منافٍ للعمل الصالح.

استهلَّ الشاعر "الألبيري" أبياته بالنداء الذي حمل في طياته معنى التَّنبيه، والتَّحسر على حالة الشاب المسلم، وفي ذلك بعد خفي يدُل على العلاقة الحميمية بين الإنسان الغافل، ودنيا الفناء التي تتربَّص به إلى أَنْ يتخطَّفه الموت، وهو مستغرق في عناقها، والكَلَف بها.

ومن هذا المنطلق وردت الأبيات في حيز دلالي يتمحور حول حسرة الشاعر على الشباب المسلم الذي خضع للدنيا بالوصال الأبدي، ومن أمثلة ذلك قوله: (عَقَلْتَا، نَهَيْتَ ، ذَهَبْتَ، هَوى، فُتِنْتَ...) وكل هذه الألفاظ توحي بالندب على النفوس الميتة التي تعلقت بالحياة الفانية ولم تكترث للحياة الباقية.

تتجلى من خلال تائية "الألبيري" وبردة "البوصيري" دَفَقَاتٌ تعبيرية مؤكدة على ثنائية الحياة والموت(3) إذْ أن الحياة ارتبطت بشدة التَّعلق بالدُّنيا، وزخرفها، بينما يتعلَّق الموت، والحرص على الاستعداد له بالجنة التي وعد الله بها المتقين، ومن ثمة تضمَّنت التائية الألبيريَّة، والبردة البوصيرية ألفاظاً هادفة إلى إسداء النُّصح، والموعظة للناس أجمعين، وذلك كونهما يدُلَّان على التربية المؤثرة في النفوس،

---

(1) أبو إسحاق الألبيري، (م. س)، ص 71.

(2) البوصيري، (م. س)، ص.ص 235- 236.

(3) ينظر، أمير شيشي، فتح الرَّزاق بشرح تائية أبي إسحاق المعروفة بمنظومة الألبيري في الآداب، د.د، د.م، ط01، 2013، ص 78.

وإعدادها نفسياً، وخلقياً، واجتماعياً؛ حتى أنَّ تأثيرها بَدَا حاملاً لجملة من القيم، والفضائل، ذات الأثر الإيجابي.

يقول الألبيري:

فَلَيْسَتْ هَـــذِهِ الدُّنْيَـا بِشَيْءٍ تَسُوؤُكَ حِقْبَـةً وَتَسُرُّ وَقْتَـــا.
سُجِنْتَ بِهَـــا وَأَنْتَ لَهَا مُحِبُّ فَكَيْفَ تُحِبُّ مَـــا فِيْهِ سُجِنْتَا.
وَلَوْ قَدْ جِئْتَ يَوْمَ الحَشْرَ فَرْداً وَأَبْصَرْتَ المنَـــــازِلَ فِيْهِ شَتَّا.
لأَعْظَمْتَ النَّدَامَةَ فِيـــهِ لهْفـاً عَلَى مَا فِيْ حَيَاتِكَ قَدْ أضَعْتَـا.
تَفِـــرُّ مِـــنَ الهَجِيـــرِ وَتَتَّقِيهِ فَهَلَّا مِـــــنْ جَهَنَّمَ قَـدْ فَرَرْتَا. (1)

استهلَّ الشَّاعر حديثه بحكمة بالغة؛ إذ وظَّف الفعل (**ليست**) الدَّال على النفي المتضمن أُفُول الحياة الدنيا، ثم أتْبَع ذلك بالفعل (**تسوؤك**) المؤكد على العواقب، والجراحات الخطيرة التي تتركها في نفسية الشَّباب اللَّاهي، بالإضافة إلى الإنذار بالعواقب الوخيمة بعد ذلك.

ومن هذا المنطلق أَكْسَبَ حديثه نوعاً من المصداقية، والتأكيد على تنبيه الغافل بشرورها، ثم نجده يستخدم لفظة (**سجنت**) مكرَّرة مرتين؛ للتأكيد على رغبة الشباب اللَّاهي في الدنيا من جهة، والخضوع لها والذلُّ فيها مِنْ جهة أخرى، فإذا كان ذلك لغير الله فهو ندامة، وفتنة، وغضبٌ دائمٌ، هو جزاء الكَلَفِ بالفاني، والجري وراء الدنيا باتِّخاذها خليلةً، لكن، **ما الهدف من ذلك يوم يفِرُّ المرء من أخيه وأمّه و أبيه؟**.

خَلَصَ "الألبيري" إلى قرار، ورأي سديد بعد تفكير عميق، وتأمُّل طويل من خلال رؤيته للدنيا على أنها سجنٌ لا سبيل إلى النجاة من شرِّه، وعواقبه إلا إذا طلَّقها الإنسان، وفضَّل العمل الصالح على حُبِّها، حيث يظهر وَرِعاً آمناً بحتمية الرَّحيل؛ لئلا يظهر الأسى على نفسيته فيضعف كيانه ويتغلب عليه هواه، وعاطفته، ومن هذا المنطلق نجد "البوصيري" أَكْثَرَ تمسُّكاً بحبل الله المتين؛ طمعا في جنته، إذ يقول:

---

(1) أبو إسحاق الألبيري، (م. س)، ص.ص 86 – 87.

يَا رَبِّ وَاجْعَلْ رَجَائِي غَيْرَ مُنْعَكِسٍ لَدَيْكَ وَاجْعَلْ حِسَابي غَيْرَ مُنْخَرِمِ.
وَالْطُفْ بِعَبْـــدِكَ في الدَّارَيْنِ إنَّ لَهُ صَبْراً مَتَى تَدْعُهُ الأَهْوَالُ يَنْهَـزِمِ.
وَائْذَنْ لِسُحْبِ صَلَاةٍ مِنْكَ دائِمَـةٍ عَلَى النَّبيِّ بمنْهَلٍّ وَمُنْسَجِـــمِ. (1)

ارتبطت ثنائيةُ الحياة، والموت لدى "البوصيري" بالرؤية الدّينية، التي تتناقض مع الظروف الاجتماعية التي جعلت الشباب منغمساً في ملذَّات الدُّنيا، وشهواتها، بالإضافة إلى الإحساس بخيبة الأمل، ومرارة العيش، كما أنَّ التَّأمُّل في الحياة، والموت نابعٌ من عاطفته الخلقيَّة المرتكزة على الدِّين، والنَّظر في أحوال الإنسانيَّة جمعاء، ومن ثمة نلمس في ألفاظه نوعاً من الوَلَه، والكَلَف بِكَسْبِ شفاعة المصطفى يوم الحسرة، إذْ أنَّ الدَّال على ذلك هو قوله: **(وائذن لسحب صلاة)** ،حيث يحمل هذا الأمر الدُّعاء بالصَّلاة على رسول الله – صلى الله عليه وسلم – كما يرسم من خلال الأسلوب ذاته تحذيراً من عواقب الدُّنيا، بالنَّظر في يوم البعث، والاستعداد له.

يزداد المعجم الشعري لدى "البوصيري" حيوية من خلال ذم الدنيا، والنظر في الموت وكأنَّه نوع من العبادة الربانية التي تقرب المتعبّد من ربّه، ومن ثمة نَتَجَت تلك الرؤى عن فلسفةٍ عميقة ذات بعد فكري وأخلاقي يحمل طابع التَّخويف من أهوال يوم الحشر، والدَّعوة إلى مجاهدة النَّفس، والتَّفكير في قضاء الله، وقدره.

على هذه الوتيرة انْبَنَى المعجم الشعري لدى "البوصيري" بفضل تأثُّره بأبي إسحاق "الألبيري"، إذْ كانت الحقول السَّابقة الذكر شاهداً على ذلك، كما تظهر الألفاظ الشعريَّة مجالاً رحباً لصور الخصوبة، والغنى التعبيري، والعاطفي الملوَّن بإبعاد الرؤية الدينيَّة التي تَرَسَّمَ "الألبيري" خُطاها وقَنَّنَ "البوصيري" سبيلها في عصر الانحطاط ،مؤكدا على هيمنتها وثباتها ،لتماشيها مع ظروف العصر التي غلب عليها اللَّهو، والغناء، والترف، ومن هذا المنطلق يلتقي الشاعران في العديد مِن الملامح البانيَّة لحيز المعجم الشِّعري، ومن بينها:

أ/– التركيز على تَبْجيل الحياة الباقية من خلال الحديث عن الجنة، والنار، باعتبار الجنة ثواب المؤمنين، والنَّار مصير الكافرين، ومن ثمة ارتبطت الجنة بالدار الباقية في حين ارتبطت النَّار بالتمتُّع بزخرف الدُّنيا الفانيَّة. وفي هذا يقول البوصيري:

---

(1) البوصيري، (م. س)، ص 236.

يَا أَكْرَمَ الخَلْقِ مَالِي مَنْ أَلُوذُ بِهِ سِوَاكَ عِنْدَ حُلُولِ الحَادِثِ العَمِمِ. [1]

ب/– تمحور مفهوم ا لنَّار حول العقاب العائد إلى الجزاء الذي فرضه الله سبحانه وتعالى للتَّنفير من الأفعال الدَّنيئة، وفي هذا يقول الألبيري:

تَفِرُّ مِـــنَ الهَجِيرِ وَتَتَّقِيهِ فَهَلَّا مِـــنْ جَهَنَّمَ قَدْ فَرَرْتَا. [2]

ج/– غلب على الألفاظ لدى الشَّاعرين طابع الزهد، بتحديد مصير الإنسان في الحياة الباقية بالإضافة إلى التنفير من عذاب التعلُّق بالحياة الفانية، ووصف أحوال أهل الجنة، وفي هذا يقول الألبيري:

فَلَيْسَ الزُّهْـــدُ في الدُّنْيَا خمُولاً لأَنْتَ بهَا الأَمِيرُ إِذَا زَهدْتَـا.

وإِنْ فَارَقْتَهَـــــا وَخَرَجَتْ مِنْهَا إِلَى دَارِ السَّلَام فَقَدْ سَلِمْتَا. [3]

د/– يشكِّل حقل التَّصوف لدى "الألبيري" و "البوصيري" مقدرةً لغويةً، وبراعةً فنيَّة جعلت تراكيبهما مكسوة بأبعاد نفسيَّة تحمل طابع القلق، والحيرة، والخوف مما قد يأتي به قضاء الله وقدره، كما يتَّضح الخوف بصفة خاصة من خلال تكرار لفظة (**النار**) التي سيطرت على جو العمل الإبداعي، إِنْ بلفظها، وإِنْ بمعناها، إمَّا تلميحاً، أو تصريحاً.

هـ/– وردت الأساليب لديهما مُرْدَفَةً بالنفي؛ للتأكيد على وجود أي راحة في النَّار، أوِ التَّمتُّع بالحياة الفانية،كما ورد أسلوب الأمر مُرْدَفاً بزمن الفعل المضارع؛ للتَّأكيد على استمرار الويلات والعذاب اللَّتان هما جزاء من الله سبحانه، وتعالى حيال التَّفريط في طاعته.

و/– يظهر "البوصيري" أكثر شاعرية، ونجاح من خلال التّرغيب في الجنة، والترهيب من النار، إِذْ أَفْرَدَ لها طابعاً مخيفاً يحمل دلالة الفزع، ومن ثمة أَلْفَيْنَاهُ يُنَاجي ربَّه اعترافاً بربوبيته عزَّ، وجل حيث يقول:

---

(1) البوصيري، (م. س)، ص 235.

(2) أبو إسحاق الألبيري، (م. س)، ص87.

(3) أبو إسحاق الألبيري، (م. س)، ص 98.

يَا رَبِّ وَاجْعَلْ رَجَائِي غَيْرَ مُنْعَكِسٍ لَدَيْكَ وَاجْعَلْ حِسَابي غَيْرَ مُنْخَـــرِمِ.
يَا نَفْسُ لَا تَقْنَطِي مِنْ زَلَّةٍ عَظُمَتْ إِنَّ الكَبَائِرَ في الغُفْـــــرَانِ كَاللَّمَمِ.
لَعَـلَّ رَحْمَةَ رَبي حِيْـــــنَ يَقْسِمُهَا تَأْتِي عَلَى حَسَبِ العِصْيَانِ في القِسَـمِ.[1]

يتجلَّى الاعتراف بالربُوبية تحديداً في قول الشاعر (**يا ربِّ**)؛ إذْ يبدو ضعيفاً مستسلماً، ومستعطفاً من الله سبحانه، وتعالى بأسلوب النّداء الذي يريح الأفئدة، والعقول كما يظهر خوفه الشَّديد من النار، بالإضافة إلى عدم القُنوط، بَلْ يواجه تلك الزَّلات بالدُّعاء، والصَّبر، وطلب المغفرة من الله سبحانه، وتعالى في قالب من التَّذلُّل، والخضوع له.

ز/– اقترنت ألفاظ التَّرغيب بالترهيب؛ بدليل أَنَّ الشاعرين يتَّخذان من الجنة، والنَّار، موقفاً يحفّز النفوس الخيّرة على الفوز برضوان الله، وجنَّته،كما يحمل ذلك التَّمازج نوعاً من الرقابة القائمة على حسن التربية

المبحث الثَّالث: مناحِي الشِّعريَّة الحديثة.

أسَّستِ الشِّعريَّة الحديثة لنفسها مجالاً، ومنهاجاً يختلف تمام الاختلاف عن الشّعريَّة القديمة؛ إذْ كان دافعُ ذلك وجود نظريات تلْفِيقيَّة تعدُّ في مُجملها برْزَخاً يحُول دون النُّهوض بالمرجعيات الفكريَّة، والثقافيَّة، الأمر الذي وسَّع مِن دائرة التَّباين نتيجة الذَّوق الغربي؛ حيث أسْبغ على المفاهيم استراتيجية، وحِنكة كانَتَا محلَّ انفتاح على الجديد، والانبهار به.

فإلى هنا نتتبَّع مناحي الشِّعريَّة الحديثة حسب نشوء النَّظريات التي كان لها الفضل في التقعيد، والأسبقيَّة المواكِبة للتغيُّر النَّظري، والاضطرابات الفكريَّة.

---

(1) البوصيري، (م. س)، ص.ص 235- 236.

أ/– المنحنى الوظيفي: (Axée Sur La Carrière)

أوَّل المناحي المنهاجيَّة في الشِّعريَّة الحديثة، حيث برز مع نظريات **الشّكلانيين الرُّوس،** وتطوَّر في حضن **مدرسة براغ،** لاسيما أعمال **"موكاروفسكي"** (**Mokarovsky**)، إذْ تم التمييز بين اللُّغة الشعريَّة ذات الوظيفة الجمالية، واللُّغة المعياريَّة (الاعتيادية).[1]

الفصل بين اللُّغة الشعريَّة، واللُّغة المعياريَّة* يهدف إلى إبراز الطَّابع اللُّغوي للشِّعر، ومعرفة تكوُّن الجماليَّة، ووظيفتها، ومن ثمة البحث في القواعد التي عُدَّت نظريات أدبيَّة، تمَّ بفضلها استقصاء قوانين تحيل إلى التَّطور النسبي.

1– الأصول:

1/– 1 –/ لسانيات سوسير: (Linguistique Saussure)

تقوم دراسة اللُّغة على الوصف التَّدريجي لقواعدها، وتراكيبها، والتَّعرض لعلامتها اللُّغوية، أو تَتَبُّع مراحل سير تطوُّرها؛ **بهدف معرفة الأصل، وكيفية نشأته.** فوَّجه مجموعة من الباحثين انتقادات للفيلولوجيين بحكم اعتمادهم بوجه كلِّي على اللُّغة المكتوبة.[1]

كان هدف الفيلولوجيين مقارنة نصوص مكتوبة في حقب مختلفة، إذْ بحثواْ عن إيماءات كل مؤلف، ورموزه، ودوافع عمله قبل أنْ يتعرضواْ إلى دقائق العلامات، ومن ثمة صرفواْ اهتمامهم نحو معرفة المنَابت الفعليَّة للُّغة؛ بالبحث في تاريخها، وتتبُّع التَّغيرات القاضية بالتطوُّر اللُّغوي من جهة استعماله. الأمر الذي دفع البعض إلى الشك في دراساتهم؛ لأنهم ابتعدواْ عن النُّطق، ووَّجهواْ جُل أعمالهم نحو الأشكال اللُّغويَّة، من دون النَّظر في اِستعمالاتها.

حدد **" دي سوسير"** (**De Saussure**) مجال اللِّسانيات بثلاثة مطالب:

---

(1) ينظر، يوسف إسكندر، هيرمنيوطيقا الشعر العربي، (م. س)، ص50.

* لا يستخدم الشاعر الكلمات بحال ولكنه يَخْدُمُها، كما أنَّ الشعراءُ قومٌ يترفعون باللُّغة عَنْ أَنْ تكون نَفْعِيةً؛ لذلك لجأ بعض علماء اللّسانيات إلى الفصل بين اللُّغة الشّعريَّة، واللُّغة المعياريَّة؛ لأن ذلك عمليَّةٌ هادفةٌ إلى تبيان طُغيان النقد التأثُّري على النقد المعياري في الإبداع عامة؛ لأنَّه إمَّا أنْ يكون أحكاماً مطلقة غير مُعلَّلة تخلو من التحليل، والتفسير، أو نقدًا ذاتيًّا مُرتَكزُه الذوق الفطري. (ينظر، جان بول سارتر، ما الأدب؟، تر: محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتَّوزيع، القاهرة، د.ط، 1961، ص07).

(1) ينظر، فرديناند دي سوسير، علم اللغة العام، تر: يوئيل يوسف عزيز، در آفاق عربيَّة، بغداد، د.ط، 1985، ص 19.

1/– وَصْف تأريخ اللُّغات، عن طريق إعادة بناء الأصل.

2/– تحديد القواعد العامة لجميع اللُّغات عن طريق الاستقراء، وهو احتمال، لا يقين.

3/– تحديد معالم اللِّسانيات وطبيعتها.[2]

الهدف من الوصف التأريخي للُّغة هو معرفة كُنْه النظريَّة البيولوجيَّة بالإضافة إلى عدِّ بعض النماذج فرعاً متولداً عن أصلٍ واحدٍ، وإنْ تعدَّدت الفصائل. أما تحديد القواعد فغالباً ما كان ينْزع نزعة منطقية، كانت محطة اِنطلاق لتحديد طبيعة المكون الواحد، والوقوف على المكوِّنات الأخرى المحدِّدة لعِلميَّة اللُّغة، وموضوعيتها.

لا يقر واقع العمليَّة التَّواصليَّة بالفصل الحاد بين اللُّغة، والكلام، إذْ لا يتم تفكيك شفرات العلامة اللُّغويَّة حسب **"باختين"** (**Bakhtine**) (**ت 1895م**) إلا بالرُّجوع إلى نظام المعايير الثابتة.[1]

تتضح عملية التَّواصل من خلال عدِّ اللُّغة في ذاتها، ومن أجل ذاتها الموضوع الحقيقي، والوحيد للِّسانيات، ومن ثمة تبرز صور الكلام بعدِّه فعلاً ملموساً، ونشاطاً شخصياً خاضعاً للمراقبة من طرف المتلقي، وبعد ذلك تنْبني ثنائيةٌ تتحقَّق بفضل السَّمع، والنُّطق اللَّذان هما قناة تواصليَّة تربط الصوت بالفكر.

« فبما أن العلامة هي الوحدة اللُّغويَّة الصُّغرى، وبما أنَّ اللُّغة هي عُرف اجتماعي، وجَبَ أنْ تكون العلامة عُرفيَّة أي أنَّها تمتاز بالعلاقة الاعتباطية بين الدَّال، والمدلول ».[2]

تبرز العلائق العُرفيَّة، أو الاعتباطيَّة من خلال التكوُّن الفكري، واتصاله بالمعاني المؤديَّة للألفاظ، فتظهر القيمة الوظيفية في سياق الدال، ومدلوله، وتتجلى مجريات البناء التركيبي، وإعادة إنتاجه، ومن ثمة تتابين المداليل، التي يتم في حضنها الكشفُ عن المعنى، وإيحاءاته.

---

(2) ينظر، فرديناند دي سوسير، علم اللغة العام، (م. ن)، ص 24.

(1) ينظر، ميخائيل باختين، الماركسيَّة وفلسفة اللُّغة، تر: محمد البكري ويمنى العيد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، د.ط، 1986، ص 93.

(2) يوسف إسكندر، اتجاهات الشعرية الحديثة – الأصول والمقولات، دار الكتب العلميَّة، بيروت، ط02، 2008، ص25.

1/ – 2/ – الشكلانيَّة الروسيَّة: (Formalisme Russe)

نشأت في أحضان حلقتي **موسكو**، **وسان بترسبورغ** إذْ ضمَّت شخصيات عديدة، وجُوبِهت بضغوطات؛ كونها مدرسة مقيدة ترى أنَّ المنهج، أو النظريَّة قابلة للتغيير، مما يحيل إلى أنَّ الوقائع ليست حقيقيَّة؛ كونها تعتمد على المقاربة المقترنة بالحداثة، فيفرض الشك عزيمته على حساب اليقين، ومن ثمة أفرزت خلفيات فلسفيَّة كان لها صدى في تغيير المصطلحات.

أكَّد "**إيخنباوم**" (**Eikhinbaum**) أنَّ غاية هذه المدرسة تقديم نماذج مقترحة لتغيير الوقائع الأدبيَّة؛ للتَّحكم في التغيير على حساب الواقع الملْموس من غير إغْفال دور النظريَّة الموجهة للتحليل. (1)

تهدف المدرسة الشَّكلانيَّة إلى وضع نظريات تقريبيَّة يتم من خلالها استقبال المعاني، واستقراء أحكام نسبيَّة؛ لوضع الأصول، والفروع، ولا يتأتى ذلك إلا بتسليط الضوء على البِنى السطحيَّة، ثم الانتقال إلى البِنى العميقة. أما دور النظريَّة التي تخضع للتَّحليل يتجلى في تنظيم المعطيات اللغويَّة، ثم تشريح قوانينها الحاكمة؛ لمعرفة تطوُّراتها الفكريَّة، والطريقة التي كانت مبعثاً لاكتشافها.

تتحقق مفاهيم الشكلانيين الرُّوس للُّغة الشعريَّة من خلال **التَّصورات الكانطية في الغائية** *، والجماليات، فالشَّكل الأدبي عندهم يتضمن استقلاله عنْ أيِّ نظام، ونسقه الموضوعي، وتفردُّه بغائية داخليَّة، وذاتيَّة. (2)

يمثل الشَّكل الأدبي في أعمال الروس توازناً دقيقاً بين الخصوصيَّة الأدبية، التي كثيراً ما أهْملت بعض الوظائف البنائية، ومدى الانفتاح على المجالات المرتبطة بالسِّياق الاجتماعي، زيادة إلى كون النسق الموضوعي يهتم بطرائق التركيب المفجِّرة للطاقات الشعوريَّة، التي بدورها تحُيل إلى منظومة من الأنساق المتعاليَّة عن العشوائيَّة.

---

(1) ينظر، يوسف إسكندر، اتجاهات الشعرية الحديثة، (م. س)، ص 31.

* **الغائية**: هي علم الغايات؛ إذ ترى أن العلة تتجلى وراء أنواع التغيرات كلها، حتى السلوك الإنساني الأكثر عقلانية يفسر عامة بأنه خاضع لتأثير الغاية. (محمد بوزواوي، (م. س)، ص 35).

(2) ينظر، محمد علي أبو ريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار الجامعات المصريَّة، الإسكندريَّة، ط05، 1977، ص52.

تظهر غاية التَّفاعل المؤدِّي إلى انفراد كل نص ببنية خاصة، وهذا ما يفرضُ على الناقد معرفة تعدُّد المصطلحات النقدية و المفاهيم التي تستدعي التعامل معها وفق رؤية، ومعايير معينة، بالإضافة إلى معرفة مشاربها، ومرجعيتها النقدية التي تستدعي التأمُّل في أسرارها؛ لكشف مستوياتها، والبحث في نشأتها، واستعمالاتها.

تبنَّى الشَّكلانيون مفهوم التَّقابل بين اللُّغة الشعريَّة، والاعتياديَّة؛ رغبةً في الكشف عن الخصائص البنيويَّة المميزة للُّغة الشعريَّة؛ أي: ما يشكل أدبيَّة (**Leterarinesse**) النصوص الشعرية، فإذا أدت الظواهر وظيفة علميَّة لغايات الاتصال اليومي، فإنها تختص بنسق اللُّغة الاعتياديَّة، أما اللُّغة الشعرية تمتلك أنساقاً تتراجع إلى القيمة الخلفيَّة. (1)

يهدف التَّقابل الذي قال به الرُّوس إلى وضع حاد فاصل بين اللُّغة اليوميَّة، واللغة الشعريَّة؛ إذْ تنفرد هذه الأخيرة بكونها نسجاً خلاقاً لا يتم فهم صداه إلا بالتطرق إلى الدوافع، التي جَنَحَ المبدع بفضلها إلى توليد معانٍ أكثر تعقيد من معانٍ سابقة، يتمُّ فهمها في ظل الموروث التراثي، بينما اللُّغة اليومية هي تلك التي تتجلى من غير إعمال فكرٍ، أو تصنُّعٍ، أو مغالاةٍ، زيادة على كونها لا تنطوي تحت حركية الإبداع المنخرط في الصراع الإيديولوجي، فلا تسعى إلى التستُّر وراء قناع الأخْيلة الغامضة، والمبرزة لملكة العقل.

1/-3/- مدرسة براغ: (École de prague)

حملت ميراث الشكلانيين الرُّوس من خلال هروب روَّادها من جحيم الانغلاق الفكري؛ بهدف التَّوصل إلى منطق ذي مضامين تتماشى والحاجة الملحة للفكر البنيوي، وإسهاماته. وجَنَحَ أصحاب هذه الحلقة إلى التَّخلص من الشكليَّة بكافة أبعادها، واهتموا بالسياق، والعلاقة القائمة بين الموضوع، والذات المبدعة.

---

(1) ينظر، تزفيطان تودوروف، نقد النقد، تر: سامي سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط02، 1986، ص. ص 24- 25.

فسَّر لسانيو براغ العلاقات بين أجزاء الموضوع لا على أساس سببي خارجي، وإنما بوصفها نوعاً من التحفيز (**Motivation**) فحددواْ العلاقة بين الموضوع المعطى، ومفهوم الذات بوحدة القصديَّة (**Intentionality**) بدليل أن اللِّسانيات علم مفتوح على مقاربات أخرى بيولوجيَّة، ومنطقيَّة، ورياضيَّة.[1]

توصَّل روَّاد هذه المدرسة من خلال تفسير العلاقة بين أجزاء الموضوع الواحد إلى تحليل اللُّغة إلى مقاطع يتم تكوينها عبر أنظمة ثابتة، ومن ثمة أُعِيدَ النظر في الموضوع، وعلاقته بالذَّات، بدليل أنَّ أصحاب هذا الفرع ركزواْ على الجانب الاجتماعي التَّواصلي للُّغة. لكن شكل اللُّغة تحدِّده تلك الوظائف المرجعيَّة المحيلة إلى كون البنية المشكِّلة للنظام غير اعتباطية.

وهذه الأخيرة ترمي إلى كون اللِّسانيات علماً منفتح الآفاق إذْ يتم في ظلِّها خَلْقُ تَكَامُلٍ، تتناسق من خلاله الرُّؤى، والنَّظريات؛ ذلك أنَّ اللُّغة تمتلك سمات لسانيَّة تنْكَبُّ على تحليل وحداتها إلى خصائصها المكوِّنة لها، وبعد ذلك يتم التَّوصل إلى الوحدات المفرداتيَّة المختلفة.

تتميز اللغة اليومية بطابعها المألوف الذي يتماشى ومنطق المتحدِّثين بها، فهي لغةٌ مستهلكة، ونظراً لكثرة تداول ألفاظها، واستخداماتها المتواليَّة، تعرضت بعض مفرداتها للتَّفتُّت، الأمر الّذي ساهم في نفاذ خصوبة الألفاظ، والوقوع في حيز الرَّكاكة، والضعف، ومن ثمَّة استعادت اللغة عافيتها، ونشاطها، وشبابيتها، لتتحول حينئذٍ إلى كائنٍ يقوم بوظيفة فنية فعَّالة، جعلت الإبداع الشعري في فضاء من الرُّقي، الذي يتجاوز الواقع، ويتطلَّع إلى كسر المألوف من القول، ومعرفة دلالة السياق الكلامي، إنْ على مستوى المفردات، وإنْ على مستوى التراكيب.

إنْ كانت العلاقة القائمةُ بين اللغة اليوميَّة، واللُّغة الشّعريَّة علاقةً جدليَّة، فهل هذا يعني أنهما تختلفان في التفسير، والتوضيح، وتبرير الفرضيات في الإبداع الأدبي؟.

إنْ كانت اللُّغة اليوميَّة متداولة إلى حدِّ تكافؤ نسبة الفهم لدى المتحدّثين بها، فهل أنَّ ذلك يفرض عليها التَّوسل للغة الشعريَّة؛ بُغْية خرق حدود التأويلات التي بفضلها يتطلَّع المتلقي إلى بُلوغ مركز المقاربات النقدية الجديدة، والكشف عنْ حدودها العقيمة؟.

---

(1) ينظر، يوسف إسكندر، اتجاهات الشعريَّة الحديثة، (م. س)، ص 43.

2/- المقولات:

2/-1/- رومان جاكوبسون- شعرية التَّكافؤ [*] والتَّوازي [**]:

تتحدَّد شعرية "**رومان جاكوبسون**" بالنَّظر إلى الوظيفة الشِّعريَّة؛ بهدف معرفة أجزاء العمل الأدبي، ومدى هيمنة جانبٍ على آخر؛ حتى تتضح المضامين، وصولاً إلى وضع مقابلة توسِّع مستوى النص المتعدِّد الآفاق التي تم استنطاقها وفق بنى نسبيَّة.

يستلزم مبدأ "**التكافؤ**" (**Equivalence**) في النَّظم، الوظيفة الشِّعريَّة، على الرغم من مجاوزته حدود الشِّعر،(...) فالنَّظم خطابٌ يكرِّر نفس الصورة الصوتيَّة كلياً، أو جزئياً.[1]

تمثل الوظيفة الشِّعريَّة شرطاً أساسياً لحدوث مبدأ التَّكافؤ؛ لاعتماده على الشِّعارات التأثيريَّة، والخطابات التذكاريَّة؛ بُغية اختيار ما يفيد العمل الشِّعري، كما أن النظم يرمي إلى تكرار نفس الصورة؛ كون المتكلم يزْمع توصيل أفكاره بغرض ترتيب المعاني، لتأخذ هذه الأخيرة الألفاظ الدَّالة عليها. فتتضح مقاصد الوظيفة الشعرية في الانغلاق التَّطلُّعي، وهذا أمر معهود أنْ يَنْبَني إدراكُ المتلقي على شيءٍ من التأويلات، والتأمُّلات.

« لا يتحقق مبدأ التَّكافؤ فقط في المتواليات الصوتية، فالمتواليات الدلاليَّة تسعى إلى تحقيق هذا المبدأ الشعري عن طريق (**تراكب المشابهة مع المجاورة**)؛ حيث يكشف لنا تحليل الشعر على المستويات المتعددة: الفونولوجيَّة، والمورفولوجية، والتركيبيَّة، والمعجميَّة بواسطة اختلافات دالة في مستويات أخرى».[1]

لكن كيف تحقِّق المتواليات الدلاليَّة عملية التكافؤ؟.

يحدث تضاد بين صوتين مختلفين لتَتَبَيَّن سمات كل صوت على حدة، بالإضافة إلى كون التغير الفونولوجي يحُدِث تعديلات في بنية اللُّغة. إذْ لا يهْتدي المحلِّل إلى تحليل حرف الروي – على

---

* **التكافؤ**: هو تساوي مقطع مع آخر في المتوالية الواحدة، أو نَبْران لكلمتين متتابعتين. ينظر، يوسف إسكندر، اتجاهات الشعريَّة الحديثة، ص 52.

* * **التوازي**: هو توافق أحد الأبيات، أو شطر مع آخر، و منه: النَّحوي، الصوتي، الإيقاعي، والدَّلالي. (ينظر، يوسف إسكندر، اتجاهات الشعريَّة الحديثة، ص 52).

(1) ينظر، رومان جاكوبسون، قضايا الشعرية، (م. س)، ص 34.

(1) رومان جاكوبسون، قضايا الشعرية، (م. س)، ص 48.

سبيل التمثيل لا الحصر– من جهة الصوت، بل ومن جهة تأثيره الدلالي في النفس القارئة، كما أنَّ بعض العيِّنات يتم تحليلها من جهة التركيب، ومدى ما يلحقها من تقديم، أو تأخير، أو حذفٍ، ليتم النظر بعد ذلك في البنى الصرفية لها، ومطابقتها، أو مخالفتها للقياس الصرفي الذي عُدَّ من شروط فصاحة اللَّفظ.

2/–2/– موكارو فسكي – شعرية الأتْمة * – التَّفعيل:

إتَّخذت شعرية "**موكارو فسكي**" (**Mokarovsky**) أبعاداً دياكرونيَّة تتبَّع التَّطوُّرات التراثيَّة للشكلانية الروسيَّة، والبحث عن مزية اللُّغة الشعريَّة إذ يتربَّع مشروع " **موكارو فسكي**" على ثلاثيَّة تتلخص في:

1/– الطبيعة السِّيميولوجيَّة.

2/– دور الذَّات الفاعلة وظيفياً.

3/– الخواص البنيوية للُّغة الشعريَّة؛ أي: طبيعة الوظيفة الجماليَّة للعمل الأدبي، وعلاقتها بغيرها من الوظائف داخل العمل نفسه.[1]

تشكّل الطبيعة السيميولوجيَّة رمزاً، أو علامة دالة على شيء آخر ذي أبعاد حسيَّة موحيَّة بأغراضه الفكرية، والتَّجريديَّة، ليتأتى بعد ذلك دور الذَّات بإقامة خصائص فرديَّة إنسانيَّة على منوالها يتم سبر أغوار الموجود، لكن طبيعة الوظيفة الجماليَّة تشمل سياق البنيات العلاماتيَّة المتأتيَّة بالتجريب الخاضع لوقائع تفتح آفاق التَّواصل، لكن هذا قد يتنافى وذَلاقَة* الفرد.

---

* **الأتمة**: مصطلحٌ مستحدث يطلق على كل شيء يعمل ذاتياً بطريقة آلية، بدون تدخُّل بشري. (ينظر، يوسف إسكندر، اتجاهات الشعريَّة الحديثة، ص 52).

(1) ينظر، صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافيَّة العامة، بغداد، ط03، 1987، ص.ص 124 – 125.

* **الذلاقة**: في اللغة حدة اللِّسان وبلاغته، وتُطْلَقُ على الفصاحة، والخفة، وعند القراء يُقْصَدُ بذلاقة اللسان: الاعتماد على طرف اللّسان، والشفة. في النُّطق.والحروف المذلقة سميت كذلك؛ لذلاقتها، وخفتها، وسرعة النطق بها، فبعضها يخرج من ذلق اللسان: وهي: (الراء واللام، والنون)، وبعضها يخرج من ذلق الشفة، وهي: (الفاء، والباء، والميم)، وتسمى بحروف الذلاقة، أو بحروف الإذلاق، والحروف الذُّلْق بضم الذال وتسكين اللام، ولما ذلقت الحروف الستة، وسهلت في المنطق كثُرت في أبنية الكلام، فإذا ورد عليك خماسي معرى من الحروف الذُّلْق، والشفوية، فاعلم أنه مولّد، وليس من صحيح كلام العرب. ومن أمثلة الرباعي والخماسي الذي جاء شاذاً دون حرف من حروف الذُّلْق: (عسجد). (ينظر، محمد مكي نصر الجريسي، نهاية القول المفيد في علم تجويد القرآن المجيد، تح: أحمد علي حسن، مكتبة الآداب، القاهرة، ط 04، 2011، ص 52).

« اللُّغة الشعرية هي الحد الأقصى من التَّفعيل، أو الإحقاق، أو الأماميَّة التي تُبرز من بين مكونات العمل الأخرى المتراجعة إلى الخلف ».[1]

لكن: هل سيتم تفعيل جميع مكوِّنات العمل الإبداعي من خلال مجموعة الظواهر التي يحكمها التَّداخل؟.

تحدث تغيراتٌ لغويَّة عند الأفراد المستعملين للُّغة من دون قيام حائل بين الاستعلامات الاصطلاحيَّة، وتظهر مكوِّنات العمل في سياق تلك التَّواترات، التي يتم إيرادها دون تردُّد، أو تركيز، إذْ تختلف مستويات التأثير على القرَّاء بحسب مَلَكَاتهم، ومعرفتهم لمواطن الجمال، ومن ثمة الوقوف على الحدود المتعالية لهيمنة العمل الشِّعري.

ب/– المنحى الشَّكلي: (Orientation formelle)

يهتم بجملة من النظريات بنيوية كانت، أو توليديَّة، إذ ترتكز في أغلبها على اللُّغة الشعريَّة، ليتم التَّوصل من خلالها إلى تفسير فحوى النُّصوص الشعريَّة. وبعد ذلك يتسنى لأصحابها التعبير عن قواعدَ إجرائيَّة تقترب من الكِفاية المنهجيَّة لشكلِ الشعر خاصة، والأثر الإبداعي بصفة عامة.

1/– الأصول:

1/–1/ – من البلاغة إلى الأسلوبيَّة:

تنفرد البلاغة بعدة معايير تهتم بمواكبة التطوُّرات الحاصلة في الآثار الأدبيَّة برمَّتها من غير الانحراف عنْ أصل ولادتها، الأمر الذي جرفها إلى بوتقة التهميش لتَحلَّ محلها مُسمَّيات أخرى كالأسلوبيَّة، التي أعْطَتْ عيار المعنى أهمية بالغة بَسَطَتِ اليدين معاً لإحيائها، وتخليصها من التبعيَّة الفكريَّة.

« إن كثيراً من الجدال القائم على حدود الدِّراسة الأسلوبيَّة، وعلاقتها باللِّسانيات، والشعريَّة (...) إنْ هو إلا عبارة عن لغو اصطلاحي مرة، واختلاف ناتج عن سوء الفهم القائم على عدم توفُّر حد أولي في التعريفات المناسبة التي ينبغي أن تكون محلَّ إجماع ».[2]

---

(1) يوسف إسكندر، اتجاهات الشعريَّة الحديثة، (م. س)، ص 78.

(2) يوسف إسكندر، اتجاهات الشعريَّة الحديثة، (م. س)، ص 90.

تنغمس الدِّراسة الأسلوبيَّة في عمق مناهج، ونظريات عديدة؛ ذلك راجع إلى كونها كلاً يضم أجزاءَ متعددة، يعمل كلٌّ منها على تحقيق كفاءة جماليَّة تهتم بالقيمة التعبيريَّة، وعلاقتها بنظام اللُّغة، وهذا ما يحيل إلى أن التَّعارض الموجود ما هو إلا ضبابيَّة طاغيَّة على حدود المفاهيم، لكن الفروق الجوهريَّة ما تزال تفرض بقاءها، ووجودها.

« فالأسلوبيَّة، لا ريبَ، هي كشفٌ عن الخصائص المميزة للُّغة واستعمالاتها، والمهم في الأسلوبيَّة هو الكشف عن (**اللَّوالب**) المحركة للقيم التعبيريَّة، والمثبَّتة في الأشكال اللغويَّة ».[1]

إنْ كان إظهارُ السِّمات المميزة للُّغة واستعمالاتها أمراً هادفاً لإبانة الأسلوبية، وتحديد جوانبها، فالكشف عن اللَّوالب المنْبثقة من القيم التعبيريَّة يُبعدها عن مغبَّة التغيُّرات المنهاجيَّة العقيمة، المتجليَّة أساساً في إفرازات القراءات الإنحيازيَّة، إذْ أنَّ تثبيت الأشكال اللُّغويَّة يقتضي البحث عن أدلة تفسيراتها بطريقة إنطباعيَّة موافقة للخصائص اللغويَّة للنَّص.

1/-2/- مدرسة كوبنهاجن: (Copenhague École)

نزع أصحاب هذه المدرسة نزعة سوسيريَّة تبحث عن الجديد، والتطلُّع إلى الدِّقة في البراهين، التي تعرض أنظمة اللغُّة، وسياقاتها الفلسفيَّة المركِّزة على التفاصيل الدقيقة، تلك التي تنظر في مجرى العلامة اللغويَّة المرتبطة بتفكيك الأنظمة الدَّالة على السياق، وردِّها إلى العناصر المكوِّنة لها، فتبرز مع ذلك شمولية، أو فردية العلامة اللُّغويَّة.

وتعد مبادئ الشمولية، والملائمة، والاعتباطية، والنسق الاستنتاجي شروطاً معرفيَّة تقوم عليها الغلوسيماطيقا* (**glossématique**). [2]

---

(1) شارل بالي، علم الأسلوب وعلم اللُّغة العام، تر: شكري محمد عياد، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، د.ط، 1985، ص 29.

* **الغلوسيماطيقا:** مصطلحٌ إخترعه العالم اللساني الدنماركي لويس هلمسليف بكوبنهاجن، ويعودُ أصله إلى الكلمة الإغريقية (غلوسة) التي تجعل من اللغة غاية لذاتها، لا وسيلة لتحقيق الغاية المقصودة بالكلام، وتقوم هذه النظرية على النقد الحاد للسانيات التي سبقتها وحَادَتْ في نظرها عن مجال اللُّغة بانتصابها خارج الشَّبكة اللُّغويَّة، واهتمامها بالإجراءات غير اللسانية التي تهدف إلى معرفة مصادرها الأولى. (ينظر، محمد الصغير بناني، المدارس اللسانية في التراث العربي وفي الدراسات الحديثة، دار الحكمة، الجزائر، د.ط، 2001، ص 17).

(2) ينظر، يوسف إسكندر، اتجاهات الشعرية الحديثة، (م. س)، ص 100.

تنطلق الغلوسيماطيقا من تراكيب منطقيَّة تضمن نجاح الدِّراسة العلميَّة بالإضافة إلى توفر اِنتظام حدود الموضوع؛ لئلا تفتقر لموضوعيتها. كما تفرض النظرية قيام المعنى الموحي بالتركيب؛ لئلا يخضع الإبداع إلى شيء من التناقض. فلا يمكن قيام نسق استنتاجي إلا بتبني مسلَّمات منطقية، والنظر إليها وفق تعدُّد رؤْيوي، قاضٍ بشموليَّة عرفيَّة.

فكل نص يمتلك نظاماً يحلَّلُ في ضوئه إلى أجزاء صغرى لتوزع بعد ذلك على أصناف استبداليَّة محدَّدة، وتكوِّنُ بنية النص– على حدِّ تعبير **"بيرفش"**- (**Peirfeche**) تراتُباً هَرمِياً يشكِّل سلاسل خطيَّة، وتكَوِّن بنية النظام تراتباً هَرَمياً من المقولات، أو الأصناف التي ترجع إليها عناصر النص نتيجة التحليل.[1]

تكمن علاقة النص بالنِّظام في **حدود المدلولات، والقيم التعبيريَّة** التي تقع عليها عملية التحليل اللُّغوي الخاضع لشكل العمل الإبداعي، ومحتواه؛ ذلك أن قيمة كل عمل أدبي تتمثل في عناصر صياغته، وجودة مضمونه، ومن هنا تكسو نظام اللُّغة تصوراتٌ منطقية تعمل على شد أواصر بنية النص، وإرساء وحداته.

ونتجَ عن تكوُّن الأفكار، والمغالاة في منح قوانين تحكم جوهرها، إجراءات بنيويَّة ذات تأسيس منهجي، يمتاز بكفاية تواطؤية التَّفسير، سريعة الوصف.[2]

أَخَذَتِ اللِّسانيات طابعاً وصفياً ذا إجراء سريع، وتقليل بطيء؛ خشيةَ هجرة اللُّغة، وغياب المنطق، والمعنى حيال تحليل الظواهر اللغويَّة، وربطها بالفكر، زيادة إلى كون الوصف منهجاً لدراسة اللُّغة، وإنْ كانت غير متداولة، فيتم استقصاء جزئياتها، والإحاطة ببنيتها حتى أصبح الوصول إلى الظاهرة المدروسة وفقاً لمبادئ العلميَّة أمراً يقينياً خاضعاً للملاحظة، وطرح الفرضيات، ومدى مطابقتها للتجريب؛ بدليل أن الكِفاية اللسانية تفسيريَّة أحياناً.

---

(1) ينظر، يوسف إسكندر، اتجاهات الشعرية الحديثة، (م. س)، ص 105.

(2) ينظر، يوسف إسكندر، اتجاهات الشعرية الحديثة، (م. ن)، ص 107.

2/- المقولات:

2/ -1/- جان كوهن - شعرية الانزياح:

تتمحور شعرية "**جان كوهن**" حول مراجعة المرتكزات اللِّسانيَّة الحديثة المرتكزة أساساً على مستويي التعبير، والمحتوى، ثم النظر إلى جنس كل منهما، ومقابلته بمادته.

وقد بنى "**جان كوهن**" شعريته على الشعر الكامل المعتمد على خصائص صوتيَّة، ودلالية، يقصر موضوع اختبارها على الشعر الفرنسي بوصفه نموذجاً يقوم على المراحل الثلاثة: الكلاسيكية، فالرومانطيقيَّة، والرمزيَّة.[1]

اعتمد الشعر على السَّماع، والانفعال مع القافيَّة حتى ركب مطيَّة التَّحوُّل الكاشف عن شحناته الإيديولوجيَّة؛ فالكلاسيكية نَزَعَتْ نزعة موضوعيَّة منبثقة من التاريخ القديم، ثم تحولت الفكرة مع الرومانسيَّة؛ إذِ استمد الشعر موضوعاته من الواقع القومي، الذي كان التمزُّق الداخلي دافعاً لإنشاده حتى فرضت الذاتية سيطرتها، ومن ثمة ظهرت الرمزيَّة الخاضعة لأساطير موحيَّة بدلالات فكريَّة أظهرت مثالية الواقع المرتكزة أساساً على الإبهام القاضي بنيابة الحواس عن بعضها البعض، ليتشكل موضوع الشعريَّة من التحوُّلات التي كان انهيار الكلاسيكية دافعاً لقيامها.

تبنَّى "**جان كوهن**" تعريف الأسلوب بوصفه انحرافاً عن معيارٍ، غير أنَّه يوسع مِنْ مفهومه، إذْ لم يعد عنده الانحراف الفردي، بلْ تلك العناصر الثَّابتة في لغة الشُّعراء، أو الخصائص الجوهرية للُّغة الشعريَّة.[2]

يُحدثُ الانزياح تغييراً في المستوى المعياري للجملة بالابتعاد عن اللُّغة اليوميَّة التي تعتبر مجرد زخارف فسيفسائية، فاللُّغة الشعريَّة تضع المتلقي أمام أفق توقعات تسحر عقله، وملكته، حتى تخرق بنية الإبداع، ثم يندفع القارئ بفضوله إلى البحث عن القرائن المتوارية خلف المستغلقات؛ ليعانق اللُّغة المنزاحة بطمأنينة.

---

(1) ينظر، يوسف إسكندر، اتجاهات الشعرية الحديثة (م. س)، ص.ص 124- 125.

(2) ينظر، يوسف إسكندر، اتجاهات الشعرية الحديثة (م. ن)، ص 126.

2/-2/- صموئيل ليفن- شعرية الازدواج: *

تتجلى إبداعية اللُّغة على حد قول " **تشومسكي**" (**Chomsky**) في المقدرة البشريَّة على توليد جمل نحويَّة غير محدودة من مكونات محدودة، والنظريَّة اللغويَّة وصف للمقدرة اللغويَّة، **فإنْ كانت اللُّغة الشعريَّة نوعاً يشمل البعد الجمالي للُّغة، فهل يمكن في ضوء ذلك وصفها عن طريق نحو خاص مصاغ للغة العادية، أو وصفها بنحو خاص بها؟**. (1)

يظهر البعد الجمالي للُّغة الشعريَّة في استخدام صيغ المجاز المبرز لفضاء التشكيلات الشعريَّة المبنية على الرمز، والإيحاء المشدود وثاقهما بفعل لغة الحواس، ولغة الحدس، فاللُّغة الشعريَّة منزهة عن طابع الاسترسال والإنشائيَّة.

وضع منظرو الشعريَّة الحديثة أُسُسَ شعريات توليديَّة، وأهم هذه المحاولات، شعرية الازدواج، من ذلك أنَّ "**بيرفش**" ميَّز بين مقاربتين علميتين للنصوص الشعريَّة هما:

أ/- المدرسة التأويليَّة.

ب/- الإحصاء النصي. (2)

عملت المدرسة التأويليَّة على الإعراب عمَّا في النص من غموض إكتنفه التأمُّل الموحي بنشاط الذَّات الفاعلة، التي بدورها تفتِّش عن المعنى بقراراتها الفعليَّة، ومن ثمة تتشكَّل ثنائية مستودعها النص الذي يتم إحصاء وحداته الظاهريَّة، والبحث عن دوافعها الباطنية؛ لئلا تصبح العملية التأويلية عملية استهلاكية.فيجب أن يشارك المحلِّل باستطلاعاته؛ ليفك شفرات المعاني المستغلقة، أو يستقصي جزئياتٍ من كلياتها.

مع أن بنية الازدواج على المستوى التركيبي أساسية في إنشاء اللُّغة الشعريَّة، غير أن هنالك قصائد لاسيما الغنائيات القصيرة تخلو من هذا النوع من الازدواج (...)، وتعوِّض هذا النقص بنوع

---

* **الازدواج**: هو المولِّد الأساس للمتواليات الشعرية، وعملية أساسية في إنشاء اللُّغة الشعريَّة. (ينظر، يوسف إسكندر، اتجاهات الشعرية الحديثة، (م. س)، ص 126).

(1) ينظر، يوسف إسكندر، اتجاهات الشعرية الحديثة، (م. ن)، ص 134.

(2) ينظر، يوسف إسكندر، اتجاهات الشعرية الحديثة، (م. ن)، ص 135.

آخر من المظاهر البنيويَّة يسمِّيها "**صموئيل ليفن**"(**Samuél Levin**): **الخطاطة الاصطلاحية** * المتمثلة في الأعراف التي تراعيها القصيدة الأدبية.[1]

تتمحور بنية الازدواج في التراكيب الإسنادية، وما يلحقها من قيود، أو إضافاتٍ تعمل على منح سياق الجملة معاني جديدة، تضع اللُّغة الشعرية في خزانة الأسرار العاطفية، التي تبرز داخل العمل الشعري، وبالمقابل يتَّضح غليان الغنائية الوجدانية في تلك الكلمات الموحية، حتى يصبح من الضروري توليد خطاطة اصطلاحية تخلق تآلفاً لفظياً متوافقاً مع البنية الإيقاعية، ومدى تضاءل صوت الشاعر، أو انقطاعه، ليتشكَّل توترٌ إيقاعي يكون دافعاً لإبراز شعرية اللُّغة.

وزبدة القول أن المنحى الشكلي ثورة على قواعد النَّزعة البنيوية* ذات الوجهة الفلسفية، التي جاءت بها الموجة الوظيفية، محَاوِلةً كسب قوانين اللُّغة الشعرية طابعاً خاصاً تتجلى من خلاله مؤكِّدات الفصل بينها، وبين اللُّغة الاعتيادية المعتمدة على التأويل، والتَّغيير.

النص الشعري المعاصر أول ما واجه – خروجاً عن مألوف الشّعر العربي- مسألة اللغة عندما اصطدم بقوانينها المتوارثة، وبتقاليدها الممتدة في مسار القول الشعري بدءاً بالنظرة الجديدة للُّغة الشعرية بوصفها لغة لازمة، وظيفتها الخلق؛ أي أنها لغة تكتفي بذاتها، وبعناصرها لكي تبني عالماً شعريا، أمَّا وظيفتها فتكمن في سحر عقل المتلقي، وإثارة سلوكاته. فهي لغة لا تبوح، ولا تصرح، بجوانب الغموض، والتأويل، ومِن ثمَّة تسعى إلى الكشف عن الروافد الفكريّة المنتميَّة للحقول المعرفيَّة؛ لأنها تتطلَّعُ إلى صياغة التصوّرات، والنظر في الرؤية المطابقة للكتابة الشعريّة، ووظائفها المختلفة.

---

[1] ينظر، صموئيل ليفن، البنيات اللِّسانية في الشعر، منشورات الحوار الأكاديمي، الدار البيضاء، د.ط، 1989، ص 51.

* **الخطاطة الاصطلاحية**: مبدأ يعوض بنية الازدواج، ويتضح من مجموعة الأعراف التي تراعيها القصيدة باعتبارها شكلاً أدبياً منتظماً، إذْ يندرج ضمنها الوزن، والقافية. (يوسف إسكندر، اتجاهات الشعرية الحديثة، (م. س)، ص 134).

* **البنيوية**: منهجُ بحثٍ مستخدمٌ في عدة تخصصات علمية، يقوم على دراسة العلاقات المتبادلة بين العناصر الأساسية المكونة لبنى يمكن أَنْ تكون: عقلية مجردة، لغوية، اجتماعية، ثقافية. وبالتالي فإن البنيوية تصف مجموعة نظريات مطبقة في علوم، ومجالات مختلفة مثل الإنسانيات، والعلوم الاجتماعية، والاقتصاد، لكن ما يجْمَع جميع هذه النظريات هو: تأْكيدها على أن العلاقات البنيوية بين المصطلحات تختلف حسب اللغة، والثقافة، وهذا ما يدلُّ على أن البنيويَّة تحملُ أبْعاداً فلسفيَّة، تؤمن بالظواهر الحسية التي تقوم على الوقائع التجريبية، وذلك هو الأساس الفكري لهذا المنهج، الذي يؤمن بأنَّ الظاهرة منعزلة عن أسبابها، وعِلَلِها، وعما يحيط بها، ومن ثمة تسعى إلى تحليلها، وتفكيكها إلى عناصرها الأولية. (ينظر، جان بياجيه، البنيويَّة، تر: عارف منيمنة وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت، ط 04، 1985، ص 14).

ج/– المنحى السيميائي: (Orientation Sémiotique)

يهدف هذا المنحى إلى فكِّ شفرات الاستعمالات الشِّعرية، التي يتم بفضلها انفتاح عالم الشعر على مدلولات لا نهائية، من ذلك كشف النظريات المرجعية، التي تتجلى اللُّغة الشعرية في سياقاتها زيادة على إبراز مقومات الجمالية المتحققة بالمشاركة الفعالة للمتلقي.

1/– الأصول:

1/–1/– سيميولوجيا سوسير وأتباعه:

تعدَّدت المواقف المحدِّدة لعلاقة السيمياء باللِّسانيات؛ بدليل أن الهدف الأسمى الذي كانت تسعى إليه هو إنشاء حلقة تتنوع فيها النظريات الفلسفية على اختلاف توجُّهاتها، بغض النظر عنْ جذورها الأولى، إذْ تبحث هذه الأخيرة في إنتاج المعاني التواصليَّة، ومن ثمة خَلْق أنظمة رمزية؛ لتُظْهِرَ العلامة حقيقةَ المعرفة التي تتولَّد منها علامات فرعية متحوِّلة عن مدلولاتها، لكن من غير أنْ تنقص العلامات الفرعية من شأن العلامة الأم، التي عُدت نقطة انطلاق خلاقة.

تعلقت سيمياء "**سوسير**" بالعلامات الاعتباطية، إذْ أنَّ العلامة اللُّغوية نموذجٌ أمثل بوصفها اعتباطية.[1]

تهدف اعتباطية العلامة إلى إبراز النَّموذج الأمثل الحاصل في الترابط الذهني المبني على العرف بين الدال، والمدلول، ومن ثمة تظهر أسبقية متعددة تعمل على تشتُّت الانطباعات، والرُّموز الإيحائية مما يدل على أنَّ تلك الإشارات تمتلك صدى يتعلق بصفة المرموز له.

وبعد ذلك يُفتح المجال أمام تباين الدَّلالات التي يُتوخى من خلالها التماس دقة التعبير، حيث يظهر الغرض المنشود، ويتم ترتيب مداليله وفق تطابق علاماتها.

فالعلاقة بين الأنظمة السيميائية، على قسمين: أحدهما سيميائي يحدد الإطار، والتَّبادل الثقافي للمجتمعات، والآخر تفسيري داخلي، لتشكِّل اللُّغة نظاماً مُفَسَّراً لجميع الأنظمة السيميائية في المجتمع الذي يفسِّر نفسَه بنفسه.[2]

يبرز القسم السيميائي جل الظواهر، والعلامات بانتماءاتها إلى سياق الكلام، الذي يحكم مجتمعاً ما؛ بهدف تحديد مكونات نظامه، ولغته. كما يسهم في تباين إيجابية الاستعمال اللُّغوي

---

(1) ينظر، يوسف إسكندر، اتجاهات الشعرية الحديثة، (م. س)، ص 163.

(2) ينظر، يوسف إسكندر، اتجاهات الشعرية الحديثة، (م. س)، ص. ص 164– 165.

المتجلِّي داخل الشبكة المعلوماتية، أمَّا القسم التفسيري، فيسعى إلى توضيح عمق النَّفس الذي يفوق حدود التصورات الشخصية.

اتخذت الشعرية الحديثة من السيمياء العامة منبعاً نَهَلَتْ منه نظريات، وإيديولوجيات ذات صبغة فلسفية، كان لها صدى في خلق خلفيات معرفية أدت إلى الانفتاح على دنيا الشعر في وجهتها الدلالية المبرزة لكيفيات تشكلت في حضنها الصُّور الشعرية.

1/-2/- حوارية باختين: (Dialogic Bakhtine)

اللُّغة بذاتها لا تتوفر على علاقات حواريَّة، بل أنها قاعدة أساسيَّة لقيام الحوارية بين المتكلمين، أي أن اللُّغة الطبيعية المحضة، والمادة الأوليَّة، والحوارية يمثِّلن الأشكال الفعلية للتواصل البشري.(1)

تعمل اللُّغة الطبيعية على إبراز جِبِلَّة الشخص، التي تشكّل محصلات فنية فيما بعد. ومن ثمة صارت المفَاَضلَة خاصية مِنْ خصائصها، إذْ يتم توجيه مفرداتها إلى غاية معينة تحيل إلى أنشطة فنية متكيفة مع التأثير العقلي، الذي بدوره يخلق حوارية فنية توضح نشوة المتلقي، وتربُّته في استقبال المعاني، ثم يبرز دور التفاعلات التخاطبيَّة المنبثقة مِنْ مَسَاق العناصر المميِّزة للنصوص بالكشف عن فنيتها المتجليَّة أساساً في طرح فرضيات يَدْحَضُها فعل الإنتاجية المبني على لذة النص، وأبعاده الجماليَّة.

يعرِّف"**باختين"التناص** (**Intertextualité**) أو**الحواريَّة** – على حد تعبيره – يدخلان فعلان لفظيان، في نوع خاص من العلاقة الدَّلالية ندْعُوها نحن علاقة حوارية، والعلاقات الحوارية هي علاقات (**دلاليَّة**) بين التعبيرات الواقعة ضمن دائرة التواصل اللفظي.(2)

يشمل التناص حيز اللُّغة، والأسلوب، والأفكار؛ بدليل أن عمل الفنان، أو المبدع يتأتى نتيجة التَّفاعل مع نصوص عديدة يعمل ضمنها المتلقي على خلق تمازج بين بنيتي الحضور، والغياب، ومقارنة علائق بعضها ببعض، إذْ يتضح تعديل المقروء بإبراز ملامح دلاليَّة يتم من خلالها التعرُّف على التَّمازج القائم بين الصور الشعرية، والمشاعر الوجدانيَّة.

---

(1) ينظر، يوسف إسكندر، اتجاهات الشعرية الحديثة، (م. ن)، ص 167.

(2) ينظر، تزفيطان تودوروف، المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، دار الشروق الثقافية العامة، بغداد، د.ط، 1992، ص82.

1/- المقولات:

2/-1/- جوليا كريستيفا - شعريَّة السلبيَّة:

توافق "**جوليا كريستيفا**"(**Jolia.Kristiva**) رؤية "**باختين**" في نظرتها للسيمياء، إذْ تعد هذه الأخيرة علماً لممارسةٍ سيميائية متضمنة للسانٍ معين من غير أن تُلْصَقَ بالمقولات الخاصة به.[1]

يعمل النص على تعديل نظام اللُّغة، كما يتضمن جوهر السيمياء؛ كونها تحمل فضاءات دلاليَّة ترمي إلى الكشف عن النمط الشكلي، الخاضع لعلاقاتٍ مشكلةٍ فيما بينها تغيراتٍ، توسع المعنى الموحي بالتركيب الدَّاخلي للُّغة، ومن ثمة تتضح الآلية التي بها يتم وصف اللِّسان بحدود متفاوتة.

ينبني العمل الشعري في الشّعر الحر على تعدُّد الإشعاعات؛ كونها تشكلُ صرحاً قائماً على تعدُّد التقنيات الفنية؛ ذلك أن ثقافة الشاعر، وعمق تجربته الشعرية جعلته في مساسٍ مع توظيف الأسطورة، والرمز، والحوار، والتناص، والسرد، إضافة إلى البيان والبديع؛ لتشكيل صورة فنية ذات علائق متعددة، تكشف عنْ الرؤية الفنِّية التي تعيدُ للعمل الشعري عافيَّته، ونشاطه.

لكن، كيف نظرت جوليا كريستيفا للُّغة الشعريَّة؟.

حدَّدت "**جوليا كريستيفا**" موضوع شعريتها بالتركيز على اللُّغة الشعريَّة بمفهومها الشَّكلاني؛ أيْ: ذلك النمط الخاص مع اللُّغة المتواجد في النصوص، الشعرية منها، والنثرية، بالإضافة إلى أنَّها انطلقت من مفهوم السلبية (**Négativité**) [2]

اللُّغة الشعريَّة بمفهومها الشَّكلاني تتلاحم فيها قوى الانفعال المندفع نحو تحليل، وتركيب البنى اللغويَّة، المتجليَّة أساساً في عنصري الصورة، والإيقاع، إذ بفضلهما يحدث تفاعل منافٍ لمستوى اللُّغة العادية. ومن هنا يبرز دور الممارسة السيميائيَّة داخل سياق البنى المشتمِلة على طبيعة الواقع، المندرج ضمن أنساق تعتمد على صور سابقة تتولد منها صورٌ جديدة.

---

[1] ينظر، جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزَّاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 02، 1997، ص.ص17 – 18.

[2] ينظر، يوسف إسكندر، اتجاهات الشعرية الحديثة، (م. س)، ص 175.

تخرق اللُّغة الشعريَّة من أجل تحقيق دلالة الإيحاء عمل قوانين منطقية يخضع لها الكلام، وهذه القوانين هي قانون **التكراريَّة**، الذي تعمل على أطرافه اللُّغة الاعتياديَّة، وقانون **التَّبديل** الذي تسير وفْقه خطية تنتظم عليها المكونات تتابعياً، وقانون **التوزيعيَّة** المفسَّر على أوجه مختلفة.(1)

تقوم التكراريَّة على التنويه بدلالة المعاني؛ ليتم التوصل إلى الأسلوب التعبيري الملائم، في حين يعمل التَّتابع على خلق استمرارية موافقة لقانون التوزيعيَّة، إذْ تنفلت منه اللُّغة الشعرية كونه ينفي معنى سابق بفضل وجود لاحقه، وهذا يتنافى مع قانون شعرية اللُّغة، الذي بدوره يوحي بممارسات سيميائية، بفضلها تتداخل الإيحاءات المتنازعة في فضاء العمل الشعري، وهذا كفيلٌ بردّ الاعتبار للأنساق التصويرية، التي تتطلَّع إلى مضاعفة جمالية المتخيلات الشعريَّة.

2-/2-/- إمبرتو إيكو/- شعرية الإيحاء الموجه:*

يقسِّم "**إمبرتو إيكو**" (**Umbrto-Eco**) السيمياء المعاصرة إلى مراحل ثلاث؛ الأولى برزت في الستينات، واهتمت ببنى الأنظمة الدَّالة، والعلامة، ووظيفتها، والثانيَّة ازدهرت في السبعينات حيث تحول الاهتمام إلى النصوص، وتكوُّنها، أمَّا الثَّالثة تبدأ من نهاية السبعينات، إذ ركزت على مسألة القراءة.(2)

ربط "**إيكو**" السيميائية بوجهين هما: النِّظام المبرز لسياق العلامة، والكيفية التي يتم بها إنجاز هذا النظام، لكن هذه الأخيرة تقوم على شيء من التأويل؛ بدليل أنها غير محدودة، الأمر الذي دفع به إلى التركيز على القراءة كمرحلة نهائية؛ إذْ يتم في ضوء ذلك فك الشفرات المتجليَّة في ملامح الجمالية، ومن ثمة يكتسي النظام اللُّغوي كسوة تتحدى الغموض، وتنفر من السطحيَّة، فيندفع القارئ إلى التريُّث بخبراته المعرفيَّة ليستمد القيم التي يقتضيها التواصل.

تكشف اللُّغة الشعرية عن رسائل تخرق العادات، والأعراف الثقافيَّة، كما تعمل على تنسيق منظم، وقصدي لإثارة إيحاء موجه، فالعمل لا يدرك إلا بالتكامل المنسق، والجيد.(3)

---

(1) ينظر، جوليا كريستيفا، علم النص، (م. س)، ص. ص 80-81.

* **الإيحاء الموجَّه**: مبدأ يقوم على تفسير النظام السِّيميائي؛ ليجعل اللُّغة الشعرية مظهرَ الاستبْطان الذاتي. يوسف إسكندر، اتجاهات الشعرية الحديثة، (ينظر، يوسف إسكندر، اتجاهات الشعرية الحديثة، (م. س)، ص 186).

(2) ينظر، إمبرتو إيكو، نظرية العلامات ودور القارئ، اتحاد الأدباء في العراق، بغداد، د.ط، 1994، ص 35.

(3) ينظر، يوسف إسكندر، اتجاهات الشعرية الحديثة، (م. س)، ص. ص 186 – 187.

اللُّغة الشعريَّة محاولة تطلعيَّة هادفة إلى تصوير حياة الفرد، وتأزُّم وقائع الأحداث التي يُعايشها، حتى كسرت خيوط التَّشابك الفكري محاولة توضيح دلالاته الخفيَّة.

وتعمل اللُّغة الشعريَّة على إبراز التوظيف الرَّمزي، والأسطوري داخل أقْنعة خياليَّة أحياناً، حتى يتجلى المغزى العام، والمقْصدية الفكرية بأبعاد تتجاوز حدود الواقع؛ بغية خرق الأعاجيب التي بفضلها يبدو العمل الإبداعي في حلة إيحائية تتضافر على تحقيقها عدة عوامل تُظهر التَّكامل المعنوي، وهذا ما يُحيلُ إلى أنَّها منهجيَّة وثوقيَّة* لفهم أسرار الأديب، وخفايا وجدانه.

* **الوثوقيَّة**: مذهبٌ فلسفي يرى أنَّ قوى الإنسان العقليَّة قادرة على بُلوغ الحقيقة، إذا اعتمد على هذه القوى بطريقة منهجيَّة، وقد ظهرت هذه النزعة عند بعض المدارس الأدبيَّة، التي اعتقدت بأنها اهْتدتْ بمفردها إلى سر الإبداع في اختصاصها، فحاولت فرض مفهومها، وأسلوبها، ورؤياها، ورأت أنَّ كلَّ خروج على مبادئها، وتعاليمها هو شذوذٌ، وانحراف. (ينظر، محمد بوزواوي، (م. س)، ص 290).

الفصل 03:

مُقاربة أسلوبيّة في الميميّة.

المبحث الأوَّل: مفهوم الأسلوب والأسلوبيَّة.

أ/– في مفهوم الأسلوب:

تضاربت الآراء، والنّظريات، المحدِّدة لماهية الأسلوب، غير أنَّ أغلبها تنظر إليه من زاوية كونه منوالاً ينسج عليه المبدع، أو الفنَّان حتى تظهرَ من خلاله طريقة الكتابة التي يَنْفَرِد بها، إذْ يتجلى ذلك في براعة اختيار الألفاظ، والتَّدقيق في تركيبها.

الأسلوب "يقال للسَّطر من النَّخيل، وكلُّ طريق ممتد فهو أسلوب، فالأسلوب الطريق، والوجهُ، والمذهبُ، (...) يقال: أخذَ فلانٌ في أساليبَ من القول؛ أيْ: في أفانينَ منه ". [1]

يزداد مفهوم الأسلوب وضوحاً من خلال كونه علائق تراكيب كامنة في دراسة الوجهة التي بها يُصاغ، حتى تتلاءم أشكال التعبير مع الطريقة التي تكون محلَّ إجماعٍ، يؤدي بالنَّمط التَّعبيري إلى تشكيل طرائق، وأوجُه معْتَادة، أو قريبة من المفهوم، بالإضافة إلى أنَّ المزَاوَجة بين أسلبةِ القول توحي بأفانينه من حيث عُمُوميتها، أو تمثيلها للتَّراكيب، فيَنْساق الباحث إلى الكَلَف بتتبُّع المؤهِّلات الجماليَّة التي انْبَنَى عليها السِّياق الأسلوبي.

ما دليلُ كون اللُّغة مشتركة؟، وما مدى كون الأسلوب خاص؟.

"فاللُّغة مشتركة، والأسلوب فرديٌّ، أو خاصٌ، ومع ذلك فإنَّ خصائص الأسلوب، وتجلِّياته لا تظهر في الاستعمال اللُّغوي فقط، وعلى مستوى الخطاب، بل هي مشتركة بين أفراد الأمة، ويظهر الأسلوب في مجالات عديدة، حيثُ يسهم المجتمع في ترويج أساليب معينة بحسب الظروف الزمانيَّة، والمكانيَّة ". [2]

اللُّغة مشتركة؛ بحكم كونها أداة مُوْصلة للمعاني، وعملية نقل الأفكار عن طريق رموزٍ، وإيماءاتٍ، تشكِّل وحدة متكاملة، يَتَقَرَّى المبدعُ عناصرها الفنيَّة، لتظهر خصائص الأسلوب، وتجلِّياته في الاستعمال اللُّغوي المبرز لطُرق استيعاب الآثار الأدبيَّة.

---

(1) ابن منظور، لسان العرب، ج/01، المطبعة الأميريَّة، بولاق (القاهرة)، د.ط، د.ت، مادة سلب، ص456.

(2) نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب – دراسة في النقد العربي الحديث،ج/01، دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، 2010، ص 150.

كما يعد انشطار الموقف الواحد إلى مذاهب مختلفة وجهةَ تبصُّر ذهني، يحيل إلى الأساليب التي كان المجتمع عقلها المدبّر، بل مرآة عاكسة لنمط التّفكير الاجتماعي المحدِّد لانفعالات الأشخاص، ودرجات تفاوت لغتهم حسب تغيُّر أبعاد القيم التعبيريَّة.

لكن الأسلوب فاتحة الضخامة الفنيَّة، المتجلية أساساً في شكل النَّص، ومضمونه، فهو الكيفيَّة التي يتشكل بها النَّص، ويحقِّق مشروعية وجوده، كما يعد ظاهرة داخلةً في تكوين النص، فلا يمكن قيام نص بدون أسلوب. (1)

يعد الأسلوب كشفاً للمداليل الفنيَّة، والجماليَّة التي يحتضنها النص، كما أنَّه عمليَّة خرق لما وراء الألفاظ، والأسْيِقَة الموحيَّة لها، ومن ثمة يعمل المبدع على تتبُّع طرائق الكلام، ومدى مباشرتها، أو خروجها عن سياق المضمون، الأمر الذي يهدف إلى أنَّ الأسلوب حَصَانة لغويَّة بعيدة عن زيغِ التعابير المبْتذلة.

وهو ما يحيل إلى أنَّ ثبات وجود الأسلوب سمةٌ من سمات الذَّات المتطلِّعة إلى تحديد بنية النص، والنظر في تكوينه، ومقاصده التي عُدَّت محل دخول عالم البحث في العناصر الفنيَّة، وبالتالي تتبُّع المؤثِّرات المؤثِّرة في النص، إذْ لا وجود لنصٍّ بدون أسلوب.

ومن هنا كان الأسلوب رهينة القواعد النحويَّة الخاصة باللُّغة المقصودة؛ لأن النحو (...) يضبط لنا قوانين الكلام.(2)

يتحدّد الأسلوب **بالرَّشاقة*** اللُّغويَّة؛ حيث يظهر المعنى بتلطيف الكلام، وتهذيبه، حتى يتسع مفهوم اللفظ، ومدلوله، ومن ثمة التريُّث في استقبال المعنى، من خلال تبيان الحكم النحوي، والبحث في أصله.

---

(1) ينظر، نور الدين السد، (م. س)، ص 150.

(2) ينظر، عبد السلام المسدي، (م. س)، ص52.

* **الرَّشاقة:** حالة جمالية في الحركة، أما أدبياً فهي خِفَّةٌ في الأسلوب، وانسجام في الكلام. (محمد بوزواوي، (م. س)، ص 137).

ويتأتى ذلك بضبط قوانين الكلام، والاطِّلاع على أوجه الإعراب، واختلافها باختلاف معانيها؛ فالتَّمايز مثلاً قائمٌ من خلال المعنى الموحي بالتركيب، الذي يتسم بخاصية التعدُّد، المبرزة للتباين في الأساليب.

يتمثل مفهوم الأسلوب عند "**شارل بالي**" (**Charle Balli**) في مجموعة من عناصر اللُّغة المؤثِّرة عاطفياً على المستمع، والقارئ، لكن مهمة علم الأسلوب لديه هي البحث عن القيمة التأثيريَّة لعناصر اللُّغة المنظمة، والفاعليَّة المتبادلة بين العناصر التعبيريَّة، التي تَتَلاقى من أجل تشكيل نظام الوسائل اللُّغويَّة المعبِّرة. [1]

يَنْطلق الأسلوب من البحث في دقة العناصر اللُّغويَّة، التي لها أثرها الفعَّال في خلق تآلفٍ كلامي، الأمر الذي يبرز هَيْمَنَتَهَا على القارئ، والمستمع معاً، إذْ يعمل علم الأسلوب على البحث في الوظائف، أو القيم المرتبطة بالأذهان؛ لئلا يطرأ على النظام النحوي تبدُّل، أو تغيُّر، بَيْدَ أنَّ ذلك يحدثُ لأغراض بلاغية، أو غيرها، إذْ تعدُّ هذه الأخيرة شرطاً في تعليل علاقات نظم الكلام.

لكن النحو هو مُنْطَلَقُ التَّراكيب اللُّغوية، إذْ ظلَّ يتخبَّطُ أصحابُه في التَّعمُّق في دراسة المعنى؛ بغية التَّوصُّل إلى فهم ظواهر التَّقديم، والتأخير في سياق الكلام، ومن هذا المنطلق يعدُّ الأسلوب قدرةً فائقةً لاكتشاف أسرار اللُّغة العربيَّة، فإذا تأخرَّت اللَّفظة عن الأخرى، فإنَّ ذلك يكون هيّناً، ومُناسباً خاصة في الإبداع الشعري.

ب/– في مفهوم الأسلوبيَّة: (Stylistique)

البحث في الأسلوبيَّة يستهدف كيفية التَّعامل مع النصوص الأدبيَّة؛ بغرض كشف المادة المكوِّنة لفحواها (**النُّصوص**)، ومن ثمة التوصُّل إلى نوع من التأثير المرشد إلى الأدوات الإجرائيَّة التي يشحنها التَّداخل المعرفي، والرُّؤيوي.

تتحدَّد الأسلوبيَّة بوصفها علماً يتناول الظاهرة الأدبيَّة بالبحث في مكوناتها اللُّغويَّة، وخصائصها النوعيَّة، وفي شروطها التي تمكنها من إنجاز وظائف تأثيريَّة إبلاغيَّة. [1]

---

(1) ينظر، صلاح فضل، علم الأسلوب – مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط01، 1998، ص97.

[1] ينظر، حسين بوحسون، الأسلوبية والنَّص الأدبي، مجلة الموقف الأدبي، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، ع:378، د.ط، 2002، ص41.

تعدُّ الأسلوبيَّة لوناً من ألوان الدِّراسة الأدبيَّة، السَّاعية إلى البحث عن المقوِّمات الفنيَّة، التي بها يتم الاهتداء إلى انتقاء، أو اختيار المادة. إذْ بفضلها يتحرك كَيَان السامع نحو البحث عن واقع القيمة الجماليَّة.

لكن هذه الأخيرة مردُّها إلى التَّنقيب عن المكونات اللُّغويَّة، المحيلة إلى العِلَل، والأسباب في مَسَاق الكلام، ونوع التعبير؛ إذْ بفضل ذلك يعْمَد المنشئُ إلى ما في السِّياق من تخريجات منطلقها التقدير، أو **التأويل** (**Interpretation**) اللَّذان هما عماد الصياغة اللغويَّة الناجحة.

ما هدف الأسلوبيَّة حيال دراسة النص؟.

تسعى الأسلوبيَّة أثناء تناولها للنص إلى تحديد الخصائص النوعيَّة، التي خضع لها (**النص**) في تشكيله اللُّغوي؛ ليصير نظاماً من العلامات، له سلطته على ذاته، ولا سلطة لسواه عليه، فالأسلوبيَّة تهدف إلى دراسته كظاهرة لغويَّة، وكنظام إشاري يتضمن أبعاداً دلاليَّة.[2]

هدف الأسلوبيَّة تحديد خصائص النَّص النوعيَّة، المبْنيَّة على شيء من الانطباعات، التي تنزع نزعة علميَّة، تتماشى، والتشكيل اللُّغوي الهادف إلى إبلاغ الرسالة، وتوصيلها إلى ذهن المتلقي.

زيادة على ذلك تبحث الأسلوبيَّة في السِّمات التي ينفرد بها النص، لتتربَّع على أنظمة سياقه، وأبعاده الدَّلاليَّة، المتعاليَّة عن الدِّراسة الفنيَّة، وإصدار الأحكام؛ بدليل أنَّ نظام العلامات المشكِّل لسلطته (**النص**) يقع في بؤرة العمل الإبداعي، لا على هامِشهِ.

الأسلوبيَّة علمٌ لغوي حديث، هدفه البحث في الوسائل اللُّغويَّة، التي تمنح الخطاب خصائصه التعبيريَّة منها، والشعريَّة، ومن ثمة تظهر مميزاته عن غيره.[1]

لكن، أين تتجلى الخصائص التعبيريَّة، والشِّعريَّة؟.

تتموقع الخصائص التعبيريَّة، والشِّعريَّة في خرق حدود المألوف، ومجاوزة النمط التعبيري العادي؛ بهدف البحث في بنية التَّرابط، ثم تحليل التركيب الذي يشكل إطار الجمل، بالإضافة إلى كون الأسلوبيَّة علماً حديثاً يقوم على البحث في أبعاد الكيفيَّة، التي لازمت المنشئ في تعبيره، إذْ تُبْنى هذه الأخيرة على مستوى اللُّغة، ومدى موافقتها لوظائف **السِّياق** (**Contexte**).

---

(2) ينظر، نور الدين السد، (م. س)، ص 16.

(1) ينظر، عدنان بن ذريل، اللُّغة والأسلوب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط01، 1980، ص 140.

«فإذا استقر لدينا أنَّ الأسلوبيَّة نظريَّة علميَّة في طرق الأسلوب مثلما تقرَّر لدينا أنَّ أيَّ نظرية نقديَّة لابد أَنْ تحتَكِم – فيما تستند إليه – إلى مقاييس الأسلوب، ثم سلَّمنا أن الأسلوبيَّة – على غرار المدارس النقديَّة – تسعى إلى بَلْورة نظريَّة في تعريف الخطاب الأدبي، **أَفَلَا يكْفي ذلك حتى تصبح الأسلوبيَّة ذاتُها نظريَّة، فتكُونَ بديلاً عن النقد الأدبي؟**».[1]

تلجأ الأسلوبيَّة إلى مقاييس علم الأسلوب؛ لاعتمادها على اللُّغة التي يتشكل منها النص باعتباره نافذة الدِّراسة، كما أنها ترمي إلى بلورة أنظمة تحدِّد خاصيَّة العلميَّة، التي تفرضها طريقة الكلام.

الأمر الذي جرَّها إلى قَوْقَعَة من الضبابيَّة القائمة في جوهر الاختلاف؛ إذْ يعتقدها البعض حقلاً معرفياً، ويراها آخرون منهجاً يهتم بدراسة الظاهرة الأدبيَّة، لكن هذا الاختلاف لا يحيلنا دائماً على دعائم موضوعيَّة.

تعود فكرة الانْبِعاث الجديد في علم الأسلوبيَّة إلى محاولة وضعها داخل الاكتشافات المنهجيَّة. **لكن، هل في ذلك مِنْ قيمٍ فنيَّة تشهد للأسلوبيَّة بفرض هيمنتِها، وثبات وجودها؟.**

تؤكد الأسلوبيَّة على دراسة خصائص الأسلوب، والصُّور الشِّعريَّة، والنُّعوت، بالإضافة إلى الإيقاع، وما يحويه من جناس، وأصوات، إلى جانب التَّأكيد على لغة الشِّعر، والغموض، وتوظيف الأساطير، وغيرها. [2]

تقع الأسلوبيَّة في حيز الدِّراسة **الفونولوجيَّة** للنِّظام اللُّغوي، كونها تُحلِّل الظاهرة بعد أَنْ تصفَهَا، وتدرس علاقات أسْيِقتها، ينْضاف إلى ذلك دور الصُّور الشعريَّة، والنُّعوت وما يحويانه من إيحاءات، أو مغازٍ، تُظْهِرُ واقع القيمة البلاغيَّة، والجماليَّة.

كما أنَّ الإيقاع، وما يخلِّفه من أصوات له دورٌ بارز في خلق تواتر حركات النَّغم، وتفاعله مع اللُّغة، ومن ثمة الممازجة بينها، وبين الماورائيات، التي يعمل صاحبها على تجاوز الواقع المعيش، وإحلاله محل واقع يخرق الأعاجيب.

---

(1) عبد السلام المسدي، (م. س)، ص93.

(2) ينظر، محمد طرشونة، إشكالية المنهج في النقد العربي، مجلة الأقلام، دار الشؤون الثقافيَّة العامة، بغداد، ع:04، 1999، ص07.

تهتم الأسلوبيَّة بدراسة الخطاب الأدبي باعتباره بناءً على غير مثال مُسبق، لذلك تبحث في كيفية تشكيله؛ ليصير خطاباً ينفرد بخصوصيَّةٍ تبعدُه عن مألوف القول.[1]

تبحث الأسلوبيَّة أثناء دراستها للخطاب – في الوجهات التي تؤكِّد على خاصية التفرُّد؛ بدليل أنَّ الخطاب يسعى إلى تحدِّي الانغلاق، ومعانقة اللُّغة الإبداعيَّة المتميِّزة بالجدة.

زيادة على ذلك تبحث الأسلوبيَّة في الجوانب البعيدة عن منطق التركيب، فيندفع المتلقي إلى البحث في الدلالات المعجميَّة* بغرض فكِّ الرُّموز، والإعلان عما تحويه من إبداعٍ، وخصوصيات جماليَّة**.

المبحث الثَّاني: اتِّجاهات الأسلوبيَّة.

دُرست النصوص الأدبيَّة وفق مناهج منطلقة من خلفيات، ووسائل، وإيديولوجيات فكريَّة، تعمل على تنظيم نشاطات الفكر الإبداعي، بالإضافة إلى أنَّ تأدية الوظائف – داخل النص الأدبي – توحي بِشيء من العلميَّة المتجلية في تقنياتٍ تُفرض ثبات القيمة الجماليَّة. فإلى هنا تجدر الإشارة إلى اتجاهات الأسلوبيَّة.

---

(1) ينظر، عبد القادر شرشار، الأسلوبيَّة والنقد الأدبي، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة وهران، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، ع:01، 2002، ص 67.

* **الدلالة المعجمية**: هي نوعٌ من أنواع الدَّلالة يتعلَّق بالوصول إلى المعاني الحقيقية للألفاظ، كما يمكن للمعجمي أَنْ يتناول المعاني المجازية إنْ وُجدتْ، وهذا ما يُعْرَفُ لدى الدَّلاليين بالدلالة الإضافية، ولدى البلاغيين بالمعنى المجازي للَّفظ.كما أنَّها تدُلُّ على المعاني المتعدِّدة التي يُوردها المعجم للألفاظ المفردة المرتبة ترتيباً معيناً بلغة واحدة، أو أكثر.أما إذا أردنا معرفة الدَّلالة المعجمية للفظ، ما علينا إلا أنْ نرجع إلى المعجم؛ لأن الدَّلالة المعجميَّة هي دلالةٌ للَّفظ المفرد فقط، أما دلالة التركيب فهي دلالةٌ لغوية يدخل فيها المعجم، والنَّحو، والصرف، والبلاغة، والسّياق. (ينظر، آلان بولغير، المعجميَّة وعلم الدَّلالة المعجمي – مفاهيم أساسيَّة، تر: هدى مقْنص، د.د، د.م، د.ط، 2012، ص 167)

** **الجماليَّة**: يُقصدُ بها علم المحاسن الذي هو أحد الفروع المتعدِّدة للفلسفة، أطلق عليه لفظ "الإستطيقا" وعين له موضوعاً داخل مجموعة العلوم الفلسفية. والباحثون في مجال تحديد الجماليات اتفقوا بأنها "التفكير النَّقدي في الثقافة، والفن، والطبيعة" لذلك كانوا يرون أنَّ الإله يجمع بين الجماليات البشرية الكاملة، وأنه المثال المتكامل السامي للإنسان.ومن ثَمَّ فقد أعطتِ الجمالية الجديدة الأولوية الكبرى للإحساس، والجمال، والفن، والشُّعور، والذوق، والشعريَّة؛ بَيْدَ أنها أهملت المعطيات الأخرى؛ كالسياق المرجعي، والبُعد الثقافي، والبعد التاريخاني، والبعد الاجتماعي، والبعد الإيديولوجي، والخطاب الاستعماري. (ينظر، وِلتر ستيس، معنى الجمال نظرية في الإستيطيقا، تر: إمام عبد الفتّاح إمام، المركز القومي للترجمة، جمهورية مصر العربيَّة، د.ط، د.ت، ص 34).

أ/– الأسلوبيَّة التعبيريَّة: (Stylistique Expressive)

يعدُّ "**شارل بالي**" أحد رواد الأسلوبيَّة، إذْ تعني عنده البحث عن القيمة التأثيريَّة لعناصر اللُّغة المنظمة، والفاعلية المتبادلة بين العناصر التعبيريَّة التي تتلاقى؛ لتشكيل نظام الوسائل اللغوية المعبرة.[1]

البحث عن القيمة التأثيريَّة لعناصر اللُّغة يتطلب القدرة على إنشاء إشارات، ومعرفة القصد إلى استعمالها؛ بحكم أن التَّفكير المصاحب لِلُّغة يفقد متانته إذا كان عارياً من النظام اللُّغوي.

أما الفاعليَّة المتبادلة فتكشف عن أسبقية الأفكار على الوسائل اللُّغويَّة؛ ذلك أنَّ علاقات الشكل اللُّغوي، ووظائف البنى المكوِّنة له تتصل بالمعنى الموحي بالتركيب.

هل يعد البحث عن القيمة التأثيريَّة لعناصر اللُّغة دافعاً إلى وضع الأسلوبيَّة على هامش القراءات النَّسقيَّة قبل ذلك؟.

يتطلَّع المبدعُ إلى الإفصاح عن انفعالاته، على مستوى اللُّغة، واستيعاب مفرداتها، وأصولها، لكنَّ ذلك بحاجة ماسة إلى معرفة ما يخلقه النظام اللغوي من معانٍ، وتعدُّد دلالي يفيد التعبير النفسي ببعثِ الجديد، والمبتكر إلى فضاء الإبداع، فضلاً عما تخلقه العلاقات الداخلية، والخارجية مِنْ ألفاظٍ يتفرَّدُ بها مُبْدعٌ عن سواه.

يقتصر دور الأسلوبيَّة حسب "**شارل بالي**" على دراسة القيمة العاطفية للوقائع اللُّغويَّة المميزة، والعمل المتبادل للوقائع التعبيريَّة، المساعدة على تشكيل نظام وسائل التعبير في اللُّغة، كما توجد قيمٌ تعبيريَّة لا واعيَّة في هذا النظام، وأخرى تأثريَّة واعية، إذْ تدعى هذه الحالة بالمتغيرات الأسلوبية (**variante**).[2]

طبيعيٌّ أنْ تعبِّر اللُّغة عن العواطف المصاحبة لتغيُّرات الأزمنة، لكن الاتِّفاق، أو الاختلاف هما اللَّذان يعملان على تصوُّرات، وأفكار الاتِّساق اللُّغوي في العمل الإبداعي، باعتبار أنَّ الواقع التعبيري يبحث عن مضمون التراكيب اللُّغويَّة.

---

(1) ينظر، نور الدين السد، (م. س)، ص 62.

(2) ينظر، نورالدّين السد، (م. ن)، ص.ص 64 – 65.

يُضاف إلى ذلك دور القيَّم التعبيريَّة في عملية الخلق الأسلوبي؛ ولا تتضح المعاني إلاَّ من خلال تكوين الأجزاء المؤديَّة إلى تشكيل وحدة لغويَّة، إذ تَتَنَامى هذه الأخيرة حول إمكانية تحديد المعنى بصورة موضوعيَّة تثبت ذاتية القيمة التعبيريَّة.

رفض"**جول ماروزو**" (**Gul marrouseo**) حصر الأسلوبيَّة في اللُّغة المحكيَّة، ونظَّم "**ستيفان أولمان**" (**Stefan Ullmane**) المبادئ الأوليَّة التي أَلْهَمَتْ بالي، حيث أدخل المفاهيم التاليَّة في التحليل الأسلوبي: (الإيحاء، الاختيار، الانحراف الأسلوبي...).[1]

ينفي "**جول ماروزو**" حصر الأسلوبيَّة في اللُّغة المحكيَّة؛ من باب كون الأسلوبيَّة التعبيريَّة لا تقف حدودها، ولا تنحصر أهميتها عند وجهة لسانيَّة دون أخرى، بل أنَّ ذلك يفترض تحديد ما في اللُّغة من قوالب تصرف الانفعالات إلى قيمتها الوظيفيَّة.

كما أن تنظيم المبادئ الأوليَّة يهدف إلى ترتيب نشاط الأذهان؛ لمعرفة الأبعاد الدلاليَّة، المتجليَّة أساساً في صور التعبير، ومناسبتها لأوجه الفكر، واللُّغة معاً.

تكمن مهمة علم الأسلوب في تحديد أنماط التعبير التي تُترجِم في فترة معينة حركات فكر، وشعور المتحدِّثين باللُّغة، بالإضافة إلى دراسة التأثيرات العفويَّة النَّاجمة عن هذه الأنماط لدى السَّامعين، والقُراء.[2]

هدف علم الأسلوب هو التّركيز على التعبير بتحديد نوعه، إذْ لا يحصل ذلك إلا بحلِّ الصعوبات، التي يتعيَّن على الكاتب التغلُّب عليها، دون اللجوء إلى الآليات العقيمة التي لا تمدُّ الفكر بصلة.

ومن ثمة تعمل هذه الحيثيات على نقل فكر، وشعور الإنسان عن طريق مشاريع تصوِّر طريقة الكلام من الدَّاخل، حتى يخرج التأثير من العفويَّة، كما يفترض أن يتحول عقل المبدع، ونشاطه إلى مفاهيم، وتصورات بواسطة اللُّغة، بهدف معرفة القدرة على التَّحكم في الأشياء العينيَّة، وتفحُّص العلاقات بينها.

---

(1) ينظر، عزة آغا ملك، الأسلوبيَّة من خلال اللِّسانيَّة، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، بيروت،ع: 38، 1986، ص89.

(2) ينظر، صلاح فضل، علم الأسلوب، (م. س)، ص 19.

يهتم علم الأسلوب لدى "**شارل بالي**" بدراسة التعبير في الوسط الاجتماعي، كما أنَّ ميدان هذا العلم هو دراسة التغيير من ناحية الإجراءات، والوسائل المؤديَّة إلى إنتاج اللُّغة، ودراسة اللُّغة الأدبيَّة لا تدخل في علم الأسلوب. [1]

دراسة التغيير في الوسط الاجتماعي تهدف إلى تتبُّع بِنيات اللُّغة، والبحث في نتائجها؛ بدليل أنَّ الطّابع الذي يحمله نتاج الكلام لا يتغير حيال البحث في موضوعية الرأي.

زيادة على ذلك تعدُّ الوسائل المؤديَّة إلى إنتاج اللُّغة عملية مشكِّلة لفحوى التحليل، الممتزجة صوَّرُه بنوازع عقليَّة مشكِّلةً الطرقَ التي يسلكها النَّاقد؛ لمعرفة دقائق الشروط التي تضمن القراءة السليمة.

ب/– الأسلوبيَّة النفسيَّة: (Stylistique Puerpérale)

تعدُّ إحدى الاتجاهات المنهجية في تحليل الخطاب، إذْ تُعْنى بمضمون الرِّسالة، ونسيجها اللُّغوي مع مراعاتها لمكونات الحدث الأدبي، الذي هو نتيجة لإنجاز الإنسان، والكلام، والفن، كما تجاوز هذا الإنجاز البحث في أوجه التراكيب، ووظيفتها في نظام اللُّغة إلى عِلل الخطاب الأدبي، وهذا كله اعتقاد بذاتية الأسلوب، وفرديته.[1]

يعدُّ التمسُّك بمضمون الرِّسالة، ونسيجها اللُّغوي ضرورة مُلِحة تعمل على خَلْق محاورة تداخليَّة بين الإبداع، والمتلقِّي، إذْ يصاحب ذلك أفقٌ شخصيٌّ يعتمد على تطلُّعات الذَّات المبدعة، وتذوُّقها للعمل الفني.

هذا وتعمل عِلَلُ الخطاب الأدبي على فك النسيج اللُّغوي؛ بدليل أنَّ اللُّغة حلقة تتمَوْضع على الشكل الذي بموجبه يتم إدراك الإيديولوجيات، التي تفرض قيام المعرفة على شيء من الخبرات الشخصيَّة الكاشفة عن ذوق صاحبها.

---

(1) ينظر، صلاح فضل، علم الأسلوب، (م. س)، ص.ص 32- 33.

(1) ينظر، نورالدين السد، (م. س)، ص 70.

تسعى الأسلوبيَّة النفسيَّة عند **سبيتزر** (**Spitzer**) إلى تحليل النص بغرض الوصول إلى معرفة كاتبه، كما لا تسلك طريقة الدُّخول إلى حياة المؤلِّف، بل طريقة تحليل الحمولات النفسية الأكثر خفاءً.[1]

تعمل الأسلوبيَّة النفسيَّة على تقصِّي دقائق النُّصوص؛ لمعرفة صيغة التعبير الذي وضع اللفظ المعبِّر حجة على البيئة الثقافيَّة للكاتب، وتأييداً للذخيرة الفنيَّة في أسلوبه.

إلا أنَّ تحليل الحُمولات النفسيَّة يكشف عن التَّعبير المنطوي على خفايا الباطن لكاتبٍ معين، بالإضافة إلى كون المعياريَّة – في عملية القراءة – لا تَفِي بمصداقية الأبعاد الجماليَّة، وتتغيَّر قيمتها بتغيُّر الرُّؤى المنطقيَّة.

يمثل منهج "**سبيتزر**" أهم اتجاهات التَّحليل الأسلوبي المعتمد على التَّذوق الشخصي، بالحرص على أَنْ يعكس المثيرات التي تصل من النص إلى القارئ، ويتم التطبيق وفق مراحل متعددة؛ فالقارئ مضطر لِأَنْ يطالع النص، ويتأمله، ليلفتَ انتباهَه شيءٌ في لغته، ويتم ذلك بالحدس الذي بدوره يحيل على قراءة جديدة.

يعتمد منهج "**سبيتزر**" على التَّذوق الشخصي؛ لما في ذلك من اختلاف في المواقف المستحوذة على العقل، إذْ يُفترض بالقارئ ممارسة العمليَّة النقديَّة وفق منطق تأويلي يبحث في اللُّغة، واحتمالاتها، وأعْرافها.

كما يتعيَّن على القارئ الإيمان بأنَّ تأويل الكلام ينطلق مِنْ إحالته على الأدلة، والمرجعيات، ومدى مناسبتها لإنشاء العمل الفني، ومن ثمة التطلُّع إلى لغة النص بشيء من الحدس (**intuition**)، الذي بدوره يتحرَّى تطابق المضامين الموصلة إلى قراءة جديدة.[2]

إنْ كان منهج "**سبيتزر**" يمثل أهم اتجّاهات التحليل، **فهل هذا يعني أنَّه منهج متكامل يُرجَّحُ في صفوة الشروط العلميَّة، والنقدية؟.**

---

(1) ينظر، نورالدين السد، (م. ن)، ص 81.

(2) ينظر، صلاح فضل، علم الأسلوب، (م. س)، ص. ص 50 – 51.

سجَّل "**صلاح فضل**"على "**سبيتزر**"، وأتباعه مآخذ أشار من خلالها إلى عدم التحلِّي بالصرامة العلميَّة، التي كان الحدس حائلاً دون قيامها بالإضافة إلى النزعة الإنسانية، وهذا لا يعني أنَّ الإنجاز الأسلوبي لم يقترب من الشروط العلميَّة للوصف اللُّغوي، والنقدي السليم.[1]

يعتقد "**صلاح فضل**" أنَّ منهج "**سبيتزر**" يفتقد إلى الصرامة العلميَّة، لعدم إضفاء التعدُّديَّة في الحكم عل الخطاب الأدبي، حتى كانت دراساته فقيرة للُغة العقل المتأتيَّة بالممارسة المنكبَّة على الممازجة بين الجوانب اللُّغوية.

لكن الإنجاز الأسلوبي للوصف اللُّغوي نحَا نحوَ الشروط العلميَّة؛ فمن خلال معالجة الأسلوب الأدبي تم تحليل الظاهرة المعقدة إلى عناصرها البسيطة، التي غالباً ما كانت مفاهيم عامة، ومجردة.

ج/- الأسلوبيَّة البنيويَّة: (Stylistique du structuralisme)

ترتكز الأسلوبيَّة البنيويَّة على مبدأ المقاربة في دراستها للنص؛ بحكم وجود ضبابيَّة طاغية على المنطلقات الفكريَّة، والطرائق المنهجيَّة، بالإضافة إلى أنَّ إعادة تركيب، أو بناء السِّياق لا تتم إلا بالكشف عن **ميكانيزمات** النِّظام اللُّغوي، ومن ثمة البحث في سر التَّفاعل الحاصل في العلاقات التواصلية المتشابكة.

الأسلوبيَّة علمٌ يتخذ من الأسلوب موضوعاً له؛ بحكم أنَّ القراءة الأسلوبيَّة تتم عبر مراحل. الأولى: مرحلة الوصف؛ التي يربطها "**ميشال ريفاتير**"(**Michel Rifatyre**) باكتشاف الظواهر، وتعيينها؛ حيث تسمح للقارئ بمعرفة وجوه الاختلاف بين بنية النص، وبنية الحس القاضي باكتشاف المعنى، أما المرحلة الثانيَّة: فهي مرحلة التأويل، والتفسير.[2]

تنطلق القراءة الأسلوبيَّة من مرحلة الوصف المتعلِّق بالظاهرة؛ لتعدُّد حقول الاستعمال التي يتوخى النَّاقد إعادة ترتيبها دون العبث بنسقها، فيتسنى له معرفة علائقها التبادليَّة القائمة على التَّغيير.

---

(1) ينظر، صلاح فضل، علم الأسلوب، (م. ن)، ص. ص 40 - 41.

(2) ينظر، نور الدين السد، (م. س)، ص. ص 87- 88.

لا يتجلى المعنى إلا باكتشاف مواطن الاختلاف؛ بهدف الابتعاد عن التزام **الوجوديَّة** * القائمة على سطحيَّة الوصف، التي تعمل على إخفاء الجوانب الواجب تغييرها.

ما السِّر في معالجة النّصوص بمنهج أسلوبي بنيوي؟.

المنهج الأسلوبي البنيوي ينظر للنص على أنه بنية لغوية، كما ينطلق من البنى السَّطحية، والعميقة؛ بغرض معرفة الوظائف الدلاليَّة، وأبعادها الجماليَّة.(1)

النظرُ للنص على أنه بنية لغويَّة يبرز التَّجاوزات المجحفة في حق الاستعمال اللُّغوي، ومن ثمة التعرُّض للأسباب التي جعلت من اللُّغة محطَّة تبدُّل، وتغيُّر، الأمر الذي يفضي إلى تتبع السِّمات الأسلوبيَّة الكامنة وراء الانحرافات على اختلاف مشاربها.

ولا تنحصر أهمية العمل الأسلوبي في المقْصَديات، بل تتجاوز ذلك إلى معرفة الأبعاد الجماليَّة، والوظائف الدلاليَّة اللَّتان من شأنهما استخلاص المعاني عن طريق الفهم، والتأويل.

تحاول الأسلوبية البنيوية دراسة العلاقات بين الوحدات اللُّغويَّة، إذْ يرتبط مفهوم العلاقات بمفهوم اللُّغة نفسها عند الأسلوبين البنيويين، على أساس أنَّ اللُّغة نظام من العلاقات التي ليس للأجزاء خارجها أيَّة هوية مستقلة، وتصبح عناصر البنية نقاط التقاء وظيفيَّة لشبكة من العلاقات النسقيَّة المتتاليَّة.(2)

تهدف الأسلوبيَّة البنيويَّة إلى دراسة العلاقات القائمة بين الوحدات اللُّغويَّة، إذا كانتِ الخلفيات الفلسفيَّة واقعة تؤمن بالمبادئ المنطقية في أصل الكلام، ومن ثمة أعطيت الأهميَّة لوضع علاقةٍ بين المفاهيم اللُّغويَّة.

ويفترض بنظام العلاقات ألا ينْزَاح إلى هويةٍ مستقلةٍ؛ بدليل أنَّ هذه الأخيرة تعمد إلى تفكيك بنية النص إلى بنيات متعدِّدة قد تكون خارجة في مجملها عن النسق العام.

---

* **الوجوديَّة**: مدرسةٌ اشتُهرت في فرنسا بعد الحرب العالميَّة الثَّانيَّة؛ بسبب انهيار الأخلاق والمثل، والقيم؛ إذْ ترى أنَّ الأديب حرٌّ في التَّفكير كما يشاء، وباللُّغة التي يُريد، كما يستطيعُ تغيير الواقع من خلال وعيه بالقيَّم. (محمد بوزواوي، (م. س)، ص 291).

(1) ينظر، نورالدين السد، (م. س)، ص 94.

(2) ينظر، نورالدين السد، (م. ن)، ص 95.

د/– الأسلوبيَّة الإحصائيَّة: (Stylistique statistique)

تسعى المقاربة الأسلوبيَّة إلى تحديد الواقع الإحصائي للنص؛ تمهيداً لبلوَرة المعطيات الدَّالة على صفات الخطاب الأدبي في أدواته البلاغية، والجماليَّة، وبعد ذلك تتطلَّع المقاربة إلى إحصاء الوحدات اللُّغوية، والوقوف على سماتها.[1]

هدف المقاربة الأسلوبيَّة من خلال تحديد الواقع الإحصائي هو معرفة الجدوى، الذي من أجله تم تشخيص أسلوب معين دون سواه، بالإضافة إلى الاهتداء إلى المقاييس المنهجيَّة، التي بفضلها تتجلى دقائق النُّكهة الجمالية.

كما تقفز المقاربة قفزة بنيوية تعمل على تفعيل خواص الوحدات اللُّغوية، وإحصاء تكراراتها، ثم إبراز سمات كثافتها، أو افتقارها، وصولاً إلى تحديد بنيات أسْلِبتها.

سبيلُ الموضوعية في الدِّراسة الإحصائية مفادُه كون الإحصاء شرطاً هاماً يُستعان به؛ بدليل أنَّه يقوم على تجريد مختلف استعمالات الظاهرة اللُّغوية، وتبويبها، واستنطاقها.[2]

إنْ كان الإحصاء سبيلاً لتقصِّي الموضوعية في الحكم النقدي المنطبق على الظواهر **المثالية*** دون تشويه المعنى باعتبارات شخصية، فإنَّه لا يتم إلاَّ بتجريد أفكار قائمة بذاتها؛ بغرض معرفة استعمالات الظاهرة اللُّغوية القائمة على عمليات عقلية تنطوي على إدراك العلاقات المستنتَجة بالتحليل.

غرضُ الإحصاء قياس معدَّلات تكرار العناصر الأسلوبيَّة، إذْ يسعى التَّحليل الأسلوبي إلى تحديد السِّمات الأسلوبيَّة، ومعرفة أهمية تشخيص استخداماتها اللُّغوية، كما لا يبتعد التحليل الإحصائي عن وصف التأثيرات الإخباريَّة، الدَّلاليَّة، والجماليَّة، ثم تحديد قيمتها الأسلوبيَّة في إبداع المعنى.[3]

---

(1) ينظر، نورالدين السد، (م. س)، ص. ص 103 – 104.

(2) ينظر، نورالدين السد، (م. ن)، ص 106.

* **المثاليّة**: مصطلح ظهر منذ نهاية القرن السابع عشر للميلاد، يؤكِّد أنَّ حقيقة الكون أفكار، وصور عقلية، وأن العقل مصدر المعرفة، وأن جميع أنواع الوجود ترجع إلى الفكر. (ينظر، محمد بوزواوي، (م. س)، ص 235).

(3) ينظر، نور الدين السد، (م. س)، ص 114.

لكن قياس معدَّلات تكرار العناصر الأسلوبيَّة أمر لا يُستهان به حيال تحليل النصوص؛ لما في ذلك من تنويه بقيمة وقائع الصوت، والاهتداء إلى تشخيص الاستخدامات اللُّغوية، وإسباغ حيوية التعبير على أوجُهها.

كما يعدُّ وصف التأثيرات الإخبارية، الدَّلاليَّة، والجماليَّة عملية تلطُّفية في صنع المعنى، وتهذيبه، وإخراجه في صورة المبْتدع؛ لتظهر القيمة الأسلوبيَّة في موافقته للقرائن اللفظيَّة.

تعدَّدت اتجاهات الأسلوبيَّة، وتنوعت مشاربها، لكن اقتصرنا الحديث على الاتِّجاهات الأربعة السَّالفة الذّكر؛ لأنَّ الأسلوبيَّة تتَّصل بالنَّقد المسْتحوذ على اهتمامات دارسي اللُّغة، والأدب مُنْذ بداية القرن العشرين، وكُلُّ ذلك بفضل ما أَمْلَتْهُ اللِّسانيات مِنْ مُصْطلحاتٍ، وأدوات إجرائيَّةٍ، كان لها الدَّور البارزُ في مُقاربة الأثر الإبْداعي.[1]

الأسلوبية منهجٌ تتعالق فيه العديد من العلاقات القائمة بين النقد، وعلم اللُّغة، والبلاغة، ومن ثمَّة يسعى الناقد إلى الكشف عن القواسم المشتركة بينها، فمن خلال الأسلوبية التعبيريَّة يكشفُ عن القيمة التأثيريَّة الموحيَّة بالتركيب، والنّظام اللُّغوي* معاً.

يتطلَّع النَّاقد بفضل الأسلوبيَّة النَّفسيَّة إلى حدود التَّصوير المنطقي للكشف عن خفايا، وأسرار الأديب، ومن ثمَّة يتوصَّل إلى معرفة البنى المكونة للنظام اللُّغوي، كما يسعى إلى تِبْيان الدَّلالات الخفية، المبنيَّة على وصف الظاهرة التي يتم بموجبها التَّعبير عن الفكر باللُّغة التي تترامى في أحضانها انفعالات، وعواطف الأديب.

---

(1) ينظر، عبد القادر عيساوي، القراءة البنويَّة، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتّوزيع، الجزائر، ط01، 2011، ص 23.

* يتعلق النظام اللغوي باختلاف أصوات الناطقين بالعربية ، وتعدُّد أشكال تركيب الجمل المستعملة في الكتب دون تكرار جملة بذاتها، حيث يكمن في هذا التنوع، والاختلاف أكبر دليل على نظام اللُّغة الذي يعتمد على التعدُّد ،والاختلاف وفق معايير وأصول ثابتة. (ينظر، محمد بودية، مفهوم النظام اللغوي عند تمام حسان – قراءة في كتابي "منهاج البحث في اللغة" و "اللغة العربية معناها ومبناها، مجلة حوليات المخبر، منشورات مخبر اللسانيات واللُّغة العربيَّة، جامعة محمد خيضر بسكرة، ع:01، 2013، ص 173).

المبحث الثَّالث: في المقاربة الأسلوبية.

1/- النص:

قال البوصيري في قصيدته المعروفة بالبردة. *

الغزل وشكوى الغرام:

01/ – أَمِنْ تَذَكُّرِ جِيـــــرَانٍ بِــذِي سَلَــمٍ مَزَجْتَ دَمْعاً جَرَى مِــنْ مُقْلَةٍ بِدَمِ؟.[1]

02/ – فَمَا لِعَيْنَيْكَ إِنْ قُلْتَ: اكْفُفَا هَمَتــاَ وَمَا لِقَلْبِكَ إِنْ قُلْتَ: اسْتَفِقْ يَهِمِ ؟.[2]

03/ – أَيَحْسَبُ الصَّبُّ أَنَّ الحُــبَّ مُنْكَتِمٌ مَا بَيْنَ مُنْسَجِمٍ مِنْــهُ وَمُضْطَرِمِ ؟.[3]

04/ – لَوْلاَ الْهَوَى لَمْ تُرِقْ دَمْعــاً عَلَى طَلَلِ وَلاَ أَرِقْتَ لِــــذِكْرِ البَانِ وَالْعَلَمِ.[4]

05/ – فَكَيْفَ تُنْكِرُ حَبّاً بَعْدَمَا شَهِدَتْ بِـهِ عَلَيْكَ عُــــدُولُ الدَّمْعِ وَالسَّقَمِ؟.[5]

06/ – وَأَثْبَتَ الْــــوَجْدُ خَطَّيْ عَبْرَةٍ وَضَنَىَ مِثْــــلَ الْبَهَارِ عَلَى خَدَّيْكَ وَالْعَنَمِ.[6]

07/ – نَعَمْ سَــــرَى طَيْفُ مَنْ أَهْوَى فَأَرَّقَنِي وَالْحُبُّ يَعْتَرِضُ اللَّــــذَاتِ بِالأَلَمِ.[7]

08/ – يَا لاَئِمِي فِي الهَوَى العُذْرِيِّ مَعْذِرَةً[8] **مِنِّي إِلَيْكَ وَلَــــوْ أَنْصَفْتَ لَم تَلُمِ.**[9]

---

* **البُردة، أو البُرأة:** أشهر قصائد البوصيري نظماً وهو مريض، قاصداً زيارة قبر المصطفى – صلى الله عليه وسلم – في المدينة المنورة. سماها بالبردة؛ تشبيهاً بقصيدة: (بانَتْ سعاد) لكعب بن زهير، يبلغ عدد أبياتها حسب الديوان 160 بيتاً، ويتراوح عدد أبياتها عند المشارقة بين 160 و 162، وفي روايات المغاربة بين 160 و 170 بيتاً...

(1) ذو سلم: اسم موضع بالمدينة المنورة.

(2) اكْفُفَا: أحبِسا عن البكاء. هَمتا: سالَتَا.

(3) الصبُّ: من الصبابة، وهو رِقة العيش، وحرارته. مُنسجم: دمع مُنسكب. مُضطرم: مُلتهب.

(4) الهوى: هوى النفس، وقيل أنه الحُب، أو أوَّلُ مراتبه. إراقةُ الدَّمع: صبُّه. الطَّلل: ما شُخِّص من آثار الدار، أي: ارتفع. الأرق: السَّهر. البَان: اسم موضع قرب المدينة المنورة. العلم: جبل قرب المدينة المنورة.

(5) عُدول: جمع عدل وأصله: ضد الجور.

(6) الضنى: المرض. البَهَار: ورد أصفر. العنم: ورد أحمر.

(7) الطيف: الخيال في النوم. يعترض: يحول، ويمنع.

(8) العذري: منسوب إلى عذرة، قبيلة مِن اليمن.

(9) البوصيري، الديوان، دار المعرفة، بيروت، ط 01، 2007، ص227.

التَّحذير من هوى النفس:

09/ – فَلاَ تَرُمْ بِالمَعَاصِي كَسْرَ شَهْوَتِهَـــا إِنَّ الطَّعَـــامَ يُقَوِّي شَهْوَةَ النَّهِمِ.[1]

10/ – وَالنَّفْسُ كَالطِّفْلِ إِنْ تُهْمِلْهُ شَبَّ عَلىَ حُبِّ الرَّضَاعِ وَإِنْ تُفْطِمْهُ يَنْفَـــطِمِ.

11/ – فَاصْرِفْ هَوَاهَا وَحَاذِرْ أَنْ تُوَلِّيَـــهُ إِنَّ الهَوَى مَا تَوَلَّى يُصْمِ أَوْ يَصِـــمِ.[2]

12/ – وَرَاعِهَا وَهْيَ فِي الأَعْمَالِ سَائِمَـــةٌ وَإِنْ هِيَ اسْتَحْلَتِ المَرْعَى فَلاَ تُسِمِ.[3]

13/ – كَمْ حَسَّنَتْ لَذَةً لِلْمَرْءِ قَاتِلَـــةً مِنْ حَيْثُ لَمْ يَدْرِ أَنَّ السّمَّ فِي الدَّسَمِ.

14/ – وَاخْشَ الدَّسَائِسَ مِنْ جُوعٍ وَمِنْ شِبَعٍ فَرُبَّ مَخْمَصَةٍ شَرٌّ مِـــنَ التُّخَمِ.[4]

15/ – وَاسْتَفْرِغِ الدَّمْعَ مِنْ عَيْنٍ قَدِ امْتَـلأَتْ مِنَ المَحَارِمِ وَالْزَمْ حِمْيَةَ النَّـــدَمِ.[5]

16/ – وَخَالِفِ النَّفْسَ وَالشَّيْطَانَ وَاعْصِهِمَـا وَإِنْ هُمَا مَحَضَاكَ النُّصْـــحَ فَاتّهِمِ.[6]

---

(1) ترم: تقصد، وتطلب. النَّهم: اسم فاعل من نهم، وهو إفراط الشَّهوة في الطعام.

(2) فاصرف هواها، أي: تمكّن مِنْ سلطانها، وبادره حال ضعفه. تولِّيه: تُؤْمره من الإمارة التي هي الولاية. يُصْمِ:يقتل، يَصِمِ: يُعيب.

(3) سائمة: راعية. تُسِمِ: مضارع أسمت، وأصله: تسيم حذفت الياء لما سُكِّن الميم للجزم، وحركتُه بعده عارضة؛ لأن القافية مطلقة.

(4) الدَّسائس: جمع دسيسة، وهي المكر الخفي. المخْمَصة: الجوع الشَّديد، وقيل: هي المجاعة.

(5) أي: أطلب إراقة الدَّمع بالبكاء من عين قد امتلأت بالمآثم، والزم منع النَّدم إياك من الوقوع في المعاصي، وابدأ بالتنصُّل من تَبِعَات العين؛ لأن البكاء علامة النَّدم.

(6) قدَّم الشَّاعر النَّفس على الشيطان؛ لأنها تضرُّ صاحبها أوَّلاً حال اتِّباعها لما تحبُّه، وتشتهي، ثم يأتي بعد ذلك ضرر الشيطان الذي يكون مضاعفاً في الغالب.

17/ – وَلاَ تُطِع مِنْهُمَا خَصْماً وَلاَ حَكَماً فَأَنْتَ تَعْرِفُ كَيْدَ الخَصْمِ وَالحَكَمِ.[1]

مدحُ النبي (صلى الله عليه وسلم):

18/ – وَرَاوَدَتْهُ الجِبَالُ الشُّمُّ مِـنْ ذَهَبٍ عَـنْ نَفْسِهِ فَأَرَاهَا أَيَّـمَا شَمَـــــمِ.[2]

19/ – وَأَكَّدَتْ زُهْدَهُ فِيهَا ضَرُورَتُـــــهُ إِنَّ الضَّرُورَةَ لَا تَعْـدُو عَلَى العِصَمِ.[3]

20/– مُحَمَّدٌ سَيِّـــدُ الكَوْنَيْنِ وَالثَّقَلَيْنِ وَالفَرِيْقَيْنِ مِنْ عُرْبٍ وَمِنْ عَجَـمِ.[4]

21/ – هُوَ الحَبِيبُ الذِي تُرْجَى شَفَاعَتُهُ لِكُلِّ هَوْلٍ مِـنَ الأَهْوَالِ مُقْتَحَـمِ.

22/– فَهْـــوَ الذِي تَمَّ مَعْنَاهُ وَصُورَتُهُ ثُـمَّ اصْطَفَاهُ حَبِيباً بَارِئُ النَّسَـــمِ.

23/– مُنَزَّهٌ عَـــنْ شَرِيكٍ فِي مَحَاسِنِهِ فَجَوْهَرُ الحُسْنِ فِيهِ غَيرُ مُنْقَسِمِ.

24/– فَإِنَّ فَضْلَ رَسُولِ اللهِ لَيْسَ لَـــهُ حَـــــدٌّ فَيُعْرِبَ عَنْهُ نَاطِقٌ بِفَـمِ.[5] [6]

---

(1) أي: لا تطع خصماً ولا حكماً كائناً من جهة النفس، والشّيطان، ولا تَأْمنْ مكرهما فإنه لا يغني عليك احتيالهما.

(2) راودته: خادَعَتْه. الجبال الشُّم: الجبالُ المرتفعات الرؤوس.الشَّم: ارتفاع قصبة الأنف مع استواء أعلاه.

(3) أكَّدت: قوَّت وشدَّت. الزهد: ضد الرغبة. تعدو: مِن عَدَا، يعدو، أيْ: جارَ وظلم.

(4) الكونين: السَّماوات والأرض. الثَّقلين: الإنس والجن، وسموا بذلك لإثقالهم الأرض. الفريقين: العرب والعجم.

(5) حدُّ: غاية. يعرب: يبين، ويفصح.

(6) البوصيري، (م. س)، ص.ص 228 – 230.

25/ – فَمَبْلَغُ العِلْمِ فِيهِ أَنَّـــــهُ بَشَرٌ وَأَنَّـــــــــهُ خَيْرُ خَلْقِ اللهِ كُلِّهِمِ.[1]

26/– فَإِنَّهُ شَمْسُ فَضْلٍ هُـــمْ كَوَاكِبُهَا يُظْهِرْنَ أَنْـــوَارَهَا للنَّاسِ فِي الظُّلَمِ.[2]

27/– كَأَنَّهُ وَهْوَ فَرْدٌ مِـــــــنْ جَلَالَتِهِ فِي عَسْكَـــرٍ حِينَ تَلْقَاهُ وَفِي حَشَمِ.[3]

28/– كَأَنمَاَ اللُّؤْلُؤُ المَكْنُونُ فِي صَدَفٍ مِـــــنْ مَعْدِنَي مَنْـطِقٍ مِنْهُ وَمُبْتَسَمِ.[4]

مولد النبيِّ (صلى الله عليه وسلم)

29/– أَبَانَ مَوْلِدُهُ عَـــنْ طِيبِ عُنْصُرِهِ يَـــــــا طِيـبَ مُبْتَدَإٍ مِنْهُ وَمُخْتَتَمِ.[5]

30/– يَوْمٌ تَفَرَّسَ فِيه الفُرْسُ أَنَّـــــهُمُ قَـــدْ أُنْذِرُواْ بِحُلُولِ البُؤْسِ وَالنِّقَمِ.[6]

31/– وَبَاتَ إِيوَانُ كِسْرَى وَهْوَ مُنْـصَدِعٌ كَشَمْلِ أَصْحَابِ كِسْرَى غَيْرَ مُلْتَئِمِ.[7]

32/– وَالنَّارُ خَامِدَةُ الأَنْفَاسِ مِـنْ أَسَفٍ عَلَيْهِ وَالنَّهْرُ سَاهِي العَيْنَ مِـنْ سَدَمِ.[8]

---

(1) أيْ: منتهى علم الورى فيه أنه بشر خصهُ الله تعالى إلى خلقه.

(2) في الظلم أي: حالة غلبة عمى الجهل وظلمه الكفر.

(3) في عسكر: في جيش عظيم، و قيل: أقلُّ العسكر: الجريدة، ثم السِّرية: من خمسين إلى أربعمائة، ثم الكتيبة: من مائة إلى ألف، ثم الجيش: من ألف إلى أربعة آلاف، ثم الخميس: من خمسة آلاف إلى إثني عشر ألفاً، والعسكر: يجمعها.

(4) المكنون: المصون، معْدني: هو المعاني النفيسة التي تعدُّ ألفاظَ مَنْ أُوتي جوامع الكلم.

(5) المعنى: أن ما ظهر في زمن ولادته من علامات النُّبوة ومعجزات الرسالة: أظهر عن ذلك اليقين المصطفوي.

(6) تَفَرَّس: تثبَّت ونظر، البؤس والنقم: يوم الزمان الذي كانت فيه الفراسة.

(7) إيوان كسرى: كناية عن مللك الفرس، وقيل: بيت كبير مستطيل ذو إشرافات، منصدع: منشق. ملتئم: مجتمع.

(8) البوصيري، (م. س)، ص.ص 230-231.

33/- كَأَنَّ بِالنَّارِ مَا بِالمَاءِ مِـــــــنْ بَلَلٍ حُزْناً وَبِالمَاءِ مَـــا بِالنَّارِ مِنْ ضَـرَمِ.[1]

34/- وَالجِـــــنُّ تَهْتِفُ وَالأَنْوَارُ سَاطِعَةٌ وَالحَقُّ يَظْهَرُ مِنْ مَعْنىً وَمِـنْ كَـلِمِ.

معجزات النبي (صلى الله عليه وسلم)

35/- جَاءَتْ لِدَعْوَتِهِ الأَشْجَارُ سَاجِـــدَةً تَمْشِي إِلَيْهِ عَلَى سَاقٍ بِـــلَا قَدَمِ.

36/- كَأَنَّمَا سَطَّرَتْ سَطْراً لِمَـــــا كَتَبَتْ فُرُوعُهَا مِنْ بَدِيعِ الخَطِّ فِي اللَّقَـمِ.[2]

37/- مِثْلَ الْغَمَامَةِ أَنَّى سَارَ سَائِـــــرَةٌ تَقِيهِ حَـــرَّ وَطِيسٍ لِلْهَجِيرِ حَمِي.[3]

38/- وَمَا حَوَى الغَارُ مِنْ خَيْرٍ وَمِـــنْ كَرَمٍ وَكُلُّ طَرْفٍ مِنَ الْكُفَّارِ عَنْهُ عَـــمِي.

39/- فَالصِّدْقُ فِيْ الغَارِ وَالصِّدِّيقُ لَمْ يَرِمَا وَهُمْ يَقُولُونَ: مَـــا بِالغَارِ مِنْ أَرِمِ.[4]

40/- ظَنُّواْ الْحَمَـامَ وَظَنُّوا الْعَنْكَبُوتَ عَلَى خَيْرِ البَرِيَّةِ لَـــمْ تَنْسُجْ وَلَمْ تَحُمِ.[5]

---

(1) أيْ: انتقل إلى كل من نار فارس وماء بحيرة ساوة أوصافُ الآخر من الحزن حَالَ الكفر.

(2) السَّطر: الصف من الشيء، اللَّقم: وسط الطريق.

(3) أنى بمعنى: كيف، أو متى، أو أين. الوطيس: حفرة يختبأ فيها. الهجير: نصف النّهار عند اشتداد الحر.

(4) الصِّدق: النبي صلى الله عليه وسلم. الصدِّيق: أبو بكر رضي الله عنه. لم يرِما: لم يبْرحَا، أو لم يُغَادِرا.

(5) البوصيري، (م. س)، ص. ص 231- 232.

إسراء النبيِّ – صلى الله عليه وسلم – ومعراجه:

41/– يَا خَيْرَ مَـنْ يَمَّمَ العَافُونَ سَاحَتَهُ سَعْياً وَفَوْقَ مُتُـــونِ الأَيْنُقِ الرُّسُمِ.[1]

42/– سَرَيْتَ مِـــنْ حَرَمٍ لَيْلاً إِلَى حَرَمٍ كَمَا سَرَى البَدْرُ فِي دَاجٍ مِـنَ الظُّلَمِ.[2]

43/– وَبِتَّ تَرْقَى إِلَى أَنْ نِلْتَ مَنْـزِلَةً منْ قَابِ قَوْسَيْنِ لَمْ تُدْرَكْ وَلَمْ تُـرَمِ.[3]

44/– وَقَدَّمَتْكَ جَمِيعُ الأَنْبِيَاءِ بِهِـــا وَالرُّسْلِ تَقْدِيمَ مَخْدُومٍ عَلَى خَـدَمِ.

45/– وَأَنْتَ تَخْتَرِقُ السَّبْعَ الطِّبَاقَ بِهِمْ فِي مَوْكِبٍ كُنْتَ فِيهِ صَاحِبَ العَلَـمِ.[4]

46/– فَحُزْتَ كُلَّ فَخَارٍ غَيْـرَ مُشْتَرَكٍ وَجَزْتَ كُـــــلَّ مَقَامٍ غَيْرَ مُزْدَحَمِ.[5]

---

(1) العافون: طالبو المعروف، جمع عافٍ. الأيْنق : النُّوق. الرُّسم: جمع رسم، ويقصد به النُّوق الحسنة.

(2) أي: سريت في الليل، من مكة إلى بيت المقدس. البدر يقصد به: القمر عند كماله.

(3) أي: صرت ترقى إلى أَنْ وصلت درجة الكمال، تقطع حجاباً بعد حجاب، من حجب الكبرياء، والجلال، حتى بلغت مقاماً تقصر عنه الهمم العاليات، ويقف دونه أشرف الملائكة المقربين ...

(4) أي: قدَّمتك الحال أنَّك تقطع السماوات السبع الطباق، والحال أيضا في موكب من الملائكة الذي كنت فيه صاحب الراية.

(5) البوصيري، (م. س)، ص 234.

جهاد النبيِّ (صلى الله عليه وسلم).

47/- رَاعَتْ قُلُـــوبَ الْعِدَا أَنْبَاءُ بِعْثَتِهِ كَنَبْأَةٍ أَجْفَلَتْ غُفْلاً مِـــــــنَ الغَنَمِ.(1)

48/- مَا زَالَ يَلْقَـــــاهُمْ فِي كُلِّ مُعْتَرَكٍ حَتَّى حَكَواْ بِالْقَنَا لَحْماً عَلَى وَضَـــمِ.(2)

49/- حَتَّى غَدَتْ مِلَّةُ الإِسْلاَمِ وَهْيَ بِهِمْ مِنْ بَعْدِ غُرْبَتِهَا مَوْصُولَةَ الرَّحِـــــــمِ.(3)

50/- هُمُ الجِبَالُ فَسَلْ عَنْهُمْ مَصَادِمَهُمْ مَاذَا رَأَى مِنْهُمْ فِي كُـــــلِّ مُصْطَدَمِ؟.(4)

51/- وَسَلْ حُنَيْناً وَسَلْ بَدْراً وَسَـلْ أُحُداً فُصُولَ حَتْفٍ لَهُـمْ أَدْهَى مِـــنَ الوَخَمِ.(5)

52/- تُهْدِي إِلَيْكَ رِيَاحُ النَّصْـــرِ نَشْرَهُمُ فَتَحْسِبُ الزَّهْرَ فِي الأَكْمَامِ كُلَّ كَمِي.(6)

53/- كَأَنَّهُمْ فِي ظُهُورِ الْخَيْـلِ نَبْتُ رُبَا مِنْ شِدَّةِ الْحَزْمِ لاَ مِنْ شِدَّةِ الْحُـــزُمِ.(7)

54/- وَمَـــــــنْ تَكُنْ بِرَسُولِ اللهِ نُصْرَتُهُ إِنْ تَلْقَـــــهُ الأُسْدُ فِي آجَامِهَـا تَجِمِ. (8) (9)

---

(1) راعَتْ: أُفزَعَت، وقولهم : أفرجَ روعَك بمعنى: أذهبَ فزعَك. النَّبْأة: صوتٌ خفيٌّ. أجْفَلَت: أسْرعت في الهرب. غُفلاً: قيل أنه: جمع غافل، وقيل أنه: من الدَّواب التي لا سمة عليها، ولا علامة.

(2) المعْتَرَك: موضع الحرب. حكواْ: شابهواْ. الوَضَم: الخشبة التي يقطع عليها اللَّحم.

(3) أي صارت ملة الإسلام بجماعة الصحابة – رضوان الله عليهم – وقيامهم بحقها تشبه المرأة التي تكفل خير الآباء.

(4) هم الجبال: تشبيه الصحابة – رضوان الله عليهم – بالجبال؛ لشدة بأْسِهم في مواطن الحرب، وثباتهم فيها إذا اصْطَكَّتِ الركب مع العقل الرّصين، والرأي المتين.

(5) أيْ: سل زمن كل وقفة من هذه الوقفات، فإنَّ تلك الأزمنة أزمنة موت الكفار لم يُصبهم فيها من الوخم، فإنَّ ما يموت منهم في زمن الوباء مع تطاوله لا يبلغ كثرة مبلغ زمن مقاتلتهم المؤمنينَ في الساعة الواحدة.

(6) النَّصر: التأييد، وقهر الأعداء. النَّشر: الخبر السار، وهو الرائحة الطيبة. الأكمام: جمع كم، وهو برعومة الزهرة، وجمعه: براعيم. الكمي: الشجاع الذي يستر نفسه بالدِّرع.

(7) الشدة الأولى يقصد بها القوة، والثانية من شدَّ أي: أوْثَقَ.

(8) الآجام: جمْعُ أَجَمٍ، وهو محلُّ سُكْنَاه. تجم: تسكت، ولا يسمع لها صوت؛ خوفاً من أنْ يُتفطَّن لها.

التوسُّل بالنبيِّ (صلَّى الله عليه وسلَّم).

55/- خَدَمْتُـــــــــهُ بِمَدِيحٍ أَسْتَقِيلُ بِهِ ذُنُوبَ عُمْرٍ مَضَى فِي الشِّعْرِ وَالخِدَمِ.[1]

56/- أَطَعْتُ غَيَّ الصِّبَا فِي الحَالَتَيْنِ وَمَا حَصَلْتُ إِلاَّ عَلَى الآثَامِ وَالنَّـــــــدَمِ.[2]

57/- فَيَـــــا خَسَارَةَ نَفْسٍ فِي تِجَارَتِهَا لَمْ تَشْتَـــــــرِ الدِّينَ بِالدُّنْيَا وَلَمْ تَسُمِ.[3]

58/- وَمَـــنْ يَبِعْ آجِلاً مِنْـــــهُ بِعَاجِلِهِ يَبِنْ لَهُ الغُبْـــــنُ فِي بَيْعٍ وَفِي سَلَمِ.[4]

59/- فَإِنَّ لِي ذِمَّـــــةً مِنْـــهُ بِتَسْمِيَتِي مُحَمَّداً وَهْـــوَ أَوْفَى الْخَلْقِ بِالذِّمَمِ.[5]

60/- حَاشَاهُ أَنْ يَحْـــرِمَ الرَّاجِي مَكَارِمَهُ أَوْ يَرْجَـــــــعَ الْجَارُ مِنْهُ غَيْرَ مُحْتَرَمِ.[6]

61/- وَلَـــنْ يَفُوتَ الغِنَى مِنْهُ يَداً تَرِبَتْ إِنَّ الْحَيـــاَ يُنْبِتُ الأَزْهَـــارَ فِي الأَكَمِ.[7] [8]

---

(1) الخِدم في آخر البيت، بكسر الخاء، وفتح الدَّال جمع خِدمة.

(2) الغي: الضَّلال، ضد الرُّشد. والمعنى أطعت زمن الجهالة الدَّاعي إلى الهلاك حالة مدْحِي لغيره وخدمتي له.

(3) الدّين: الطاعة، ودان له: أطاعه.

(4) أيْ: من يبعْ نعيم الآخرة الباقي أبدَ الآباد الذي لا يفنى طول الآماد بمتاع الدُّنيا الفاني، يظهر له الغبن في بيعه العاجل

(5) الذمَّة: الحرمة والأمان.

(6) الرَّاجي: اسم فاعل من رجَا، يرجو.

(7) تَربتْ: افتقَرَتْ من الأموال في الدُّنيا، أو من الثّواب لا لاقتراف المعاصي، الحيا: مقصور المطر والخصب، فأُحْيِيَتِ الأرض؛ إذا وجدتها خصبة. والآكام: الجبال الصغار.

(8) البوصيري، (م. س)، ص 236.

المناجاة وعرض الحاجات:

62/- يَا أَكْـــرَمَ الرُّسْلِ مَالِي مَنْ أَلُوذُ بِهِ ... سِوَاكَ عِنْدَ حُلُولِ الْحَادِثِ العَمِـــــمِ؟.[1]

63/- وَلَـنْ يَضِيقَ رَسُولَ اللهِ، جَاهُكَ بِي ... إِذَا الكَرِيمُ تَحَلَّى بِاسْمِ مُنْتَقِـــــــمِ.[2]

64/- فَإِنَّ مِنْ جُـــودِكَ الدُّنْيَا وَضَرَّتَهَا ... وَمِنْ عُلُومِكَ عِلْـــــــمَ اللَّوْحِ وَالْقَلَمِ.[3]

65/- يَا نَفْسُ لاَ تَقْنَطِي مِـنْ زَلَّةٍ عَظُمَتْ ... إِنَّ الْكَبَائِـــــرَ فِي الْغُفْـــرَانِ كَاللَّمَمِ.[4]

66/- يَا رَبِّ وَاجْعَلْ رَجَائِي غَيْرَ مُنْعَكِسٍ ... لَدَيْكَ وَاجْعَلْ حِسَابِي غَيْرَ مُنْخَـــــرِمِ.[5]

67/- وَالطُفْ بِعَبْدِكَ فِي الدَّارَيْنِ إِنَّ لَـــهُ ... صَبْراً مَتىَ تَدْعُهُ الأَهْوَالُ يَنْهَـــــــزِمِ.

68/- وَائْذَنْ لِسُحْبِ صَـــلاَةٍ مِنْكَ دَائِمَةٍ ... عَلَى النَّبِيِّ بِمُنْهَـــــــــلٍّ وَمُنْسَجِمِ.[6]

69/- مَـا رَنَّحَتْ عَذَبَاتِ الْبَانِ رِيحُ صَبَا ... وَأَطْرَبَ العِيسَ حَـادِي العِيسِ بِالنَّغَمِ.[7] [8]

---

(1) ألوذ: ألجأُ، وأطوفُ. الحادث: يوم القيامة. العمِم: الطويل زمانه، الشَّديد كربه.

(2) منتقم: من أسمائه تعالى، ومعناه: المعاقب لمن عصاه.

(3) ضرَّة الدنيا: الآخرة.

(4) الزلة: الذنب، وزل عن الصخر، أيْ: سقط. اللَّمم: صغائرُ الذُّنوب.

(5) حسابي: ظني الجميل. غير منخرم: غير ناقص.

(6) ائذن: مكِّن وأَبِحْ. مُنْهَل: مشتد الصبابة. المنسجم: السائل.

(7) رنَّحت: مالت من غير كسر. عذبات: عذبة الشجر: غُصْنُه، وعذبة اللّسان: طرفُه، وعذبةُ الميزان: الخيط الذي يرفع به، وعذبة العمامة عند المشارقة: ما يرخيه المتعمِّم خلف قَفَاه من العمامة. الصَّبا: ريح شرقية، وسُميت كذلك لأنها تقابل بهبوبها باب الكعبة، فكأنها تصبو إليها. العِيس: جمع عيساء، وهي النُّوق البيض. الحَادي: سائق الإبل بالغناء.

(8) البوصيري، (م. س)، ص 237.

2/- المناسبة:

نظم "**البوصيري**" قصائد عديدة في مدح رسول الله- صلى الله عليه وسلم - إذْ أصابَه يوماً مرضُ **الفالج** * الذي أبْطل نصفَهُ، فنظَمَ قصيدةً فريدةً يمدحُ بها الرسول - صلى الله عليه وسلم - متشفِّعاً بها إلى الله عز وجل، ويسأله سبحانه أنْ يعافيه.

فحدث أنْ رأى "**البُوصيري**" الرسولَ — صلى الله عليه وسلم — في منامه، فمسح على وجهه بيده المباركَة، وألقى عليه بردةً، ثمَّ فاق من نومه، وخرج يمشي مُعَافى.(1)

وكأنَّ "**البُوصيري**" لم يُرْدْ أن يخبر أحداً بذلك، لكنه صادَفَ أحدَ الفقراء، فقال له: أريد القصيدة التي مدحت بها الرسول- صلى الله عليه وسلم- فردَّ عليه "**البوصيري**": **وأيُّ قصيدةٍ** ؟.

فأجابه الفقيرُ: التي أنْشأتها في مرضك، ومطلعها:

أَمِنْ تَذَكُّرِ جِيـرَانٍ بِذِي سَلَمٍ مَزَجْتَ دَمْعاً جَرَى مِنْ مُقْلَةٍ بِدَمِ.(2)

وقيل: حصل رمدٌ "**لسعد الدِّين الفارقي**"، تابع "**فخر الدين**"، فرأى في منامه منْ يقول له: إما النَّبي، أو غيره، امْضِ إلى "**فخر الدّين بن الصاحب**"، واطلب منه البردة، وضعها على عينيك، فتبرأَ، فلما انْتَبَه حضر بين يدي "**فخر الدين**"، وأخبره، وأخرج له القصيدة، فوضعها على عينيه، فعافاه الله ببركتها.(3)

وتختلف قصيدة البُردة عن غيرها من القصائد، كونها عُرفت بأكثر من اسم، فهي "**أم القرى في مدح خير الورى**"، وهي "**الكواكب الدريَّة في مدح خير البرية**"، وهي "**البُردة**".

ومن الشّروحات التي استطاعت أن تخترق عوادي الزمن، وتصل إلينا، منها ما هو محقَّق، ومنها ما هو في طور التَّحقيق، ومنها ما زال يكتنفه الإهمال، وينتظر على الرفوف دوره.

---

* **الفالج**: مرض يحدث في الدِّماغ بسبب توقُّف مجرى الدّم في جزء من المخ، الأمر الذي يؤدي إلى تخريب الأنسجة الدماغية، مما يؤدِّي إلى الشَّلل النصفي. ينظر، البوصيري، (م. س)، ص 05.

(1) البوصيري، (م. س)، ص 05.

(2) البوصيري، (م. ن)، ص 227.

(3) ينظر، حسن العدوي الحمزوي، النَّفحات الشاذلية في شرح البردة البوصيرية، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 01، 2005، ص 332.

ونقتصر الحديث على الشروح الجزائريَّة، والأندلسيَّة في عصر **ابن مقلاش*** فنذكر منها على سبيل المثال:

1/– شرح "**عبد الله الأليري**" (**ت 782 هـ**) موجود بخزانة القرويين.

2/– شرح " **ابن مرزوق الحفيد**" موجود بالخزانة العامة بالرباط.

3/– شرح " **أبي الوليد الأحمر**" (**ت 807 هـ**) موجود بالخزانة الحمزاوية بإقليم الراشدية.

4/– شرح "**علي بن ثابت القرشي**" (**ت 829 هـ**) موجود بالخزانة الحسينية بالرباط.

5/– شرح " **الشريف الغبريني**" موجود بالخزانة الملكية بالرباط.

6/– شرح " **ابن مقلاش المتوسط**" موجود بالخزانة العامة بالرباط.[1]

3/– المستوى التركيبي: (Niveau Structurel)

يهدف التَّحكم في اللُّغة الشِّعرية إلى وضع سور أسلوبي يحيط بالنَّص، بوصفه عمَلية كشفٍ عن الظواهر التركيبيَّة، التي تعدُّ في حقيقة الأمر مقياساً جوهرياً لمعرفة وعي الشاعر بتراكيبه، فضلاً عن عالمه، ورؤيته، وسحر فنِّياته الجمالية.

ولأن المستوى التركيبي يقضي بدراسة الجملة، وعلاقة المسند بالمسند إليه فيها، فالسِّياق يبقى في معزل عن الكلام، إنِ استعصى على الباحث تتبُّع دلالاته، وإيحاءاته. الأمر الذي بموجبه يتم الكشف عن عوالم النص المضْمرة.

---

* هو أبو زيد عبد الرحمان بن محمد بن يوسف، المعروف بابن مقلاش الوهراني، وقيل: هو أبو زيد عبد الرحمان بن محمد بن يوسف الصنهاجي، المعروف بابن مقلاش، لم تورد المصنفات تاريخ ولادته، ولا تاريخ وفاته. ينظر، ابن مقلاش، شرح البردة البوصيريَّة – الشرح المتوسط، تح: محمد مرزاق، دار ابن حزم، بيروت، مج/01، ط 01، 2009، ص 40.

[1] ينظر، ابن مقلاش، شرح البردة البوصيرية – الشرح المتوسط – تح: محمد مرزاق، دار ابن حزم، بيروت، مج/01، ط01، 2009، ص61.

أ/– الجملة الفعليَّة: (Phrase Verbale)

«مَا تألفت من الفعل، والفاعل، أو الفعل، ونائب الفاعل، أو الفعل الناقص، واسمه وخبره »[1].

معنى ذلك أن الجملة الفعلية إنما ترد مصدَّرة بفعل، وإنْ حدث تأخير يكون ذلك لأغراض بلاغية*، والهدف من الترتيب في الجملة هو المحافظة على سياقها، أما الأغراض البلاغية فتعمل على كسوة اللُّغة نوعاً من الانحراف، وهذا الأخير يفرض على المتلقي تتبُّع بيِّنات التَّعبير والإفصاح عنها.

فإلى هنا تجدر الإشارة إلى الجمل الفعلية، والنظر في الدَّور الذي لَعِبته؛ بتبيان دلالتها، ومدى مناسبتها للمعجم الشّعري.

في الموضوع الأوَّل: (الغزل وشكوى الغرام)، نجدُ تسعةَ عشْرةَ جملةً فعليَّةً، منها ما تكرَّر لغاية أرادها القصيدُ. وهذه الجمل موزعة على النحو التَّالي:

الموضوع:	البيت:	الجمل الفعليَّة:
الغزل و شكوى الغرام	01	مَزَجْتَ دَمْعاً، جَرَى.
	02	قلْتَ، اكْفُفَا، همَتَا، قُلْتَ، اسْتَفِقْ، يَهِمِ.
	03	لا توجد.
	04	تُرِق دَمْعاً، أَرِقْتَ.
	05	تُنْكِرُ حُباً، شَهِدَتْ.
	06	أَثْبَتَ الوَجْدُ خَطَّيْ عَبْرَةٍ.
	07	سَرَى طَيْفُ، أَهْوَى، أَرَّقَني، يَعْتَرِضُ.
	08	أَنْصَفْتَ، تَلُمِ.

(1) مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، دار ابن الهيثم، القاهرة، ط01، 2005، ص 595.

* **التقديم والتأخير**: ظاهرة نحوية تقوم على العلاقة الإسنادية (أي: بين المسند: الفعل أو الخبر، والمسند إليه: المبتدأ أو الفاعل)، فتقديم أحد الطرفين على الآخر يقتضى بالضرورة تأخير الآخر، أي أنَّ العلاقة تبادليّة بين طرفي الإسناد، وهذا يعني أن سببًا ما وراء ذلك التقديم، إذْ يكون في بعض الأحيان سببًا نحويا بحتًا، وفي أحيان أخرى يخرج السبب عن النحو إلى أسباب بلاغية، ومن هذه الأغراض: التّخصيص، الاهتمام بأمر المقدَّم، مراعاة نظم الكلام، وموسيقاه، التّعجيل بالمسرة، التّعجيل بالإساءة، تقوية الحكم وتقريره. (ينظر، أحمد الهاشمي، (م. س)، ص 86).

العدد الإجمالي:	19 جملة فعليَّة.

تتجلى مقْدِرة الشاعر على **ائتلاف** * صورة الدَّمع، وجريان الدَّم في قالب تعجُّبي يبرز هيمنة حرقة القلب المفرطة، وموافقتها لإنكار الحب، الذي ظلَّ يؤرِّقه حال لقاء الحبيب، وعدم التلذُّذ به. وكأننا أمام مشاهد طقوسيَّة، مُحيلة إلى صُور نفسيَّة تَرَاءَت للشاعر في منامه.

في الموضوع الثَّاني:(التحذير من هوى النفس)، وردت خمسٌ وعشرون جملةً فعليَّة، موزعة كالتالي:

الموضوع:	البيت:	الجمل الفعليَّة:
التَّحذير من هوى النفس.	09	لا تَرُمْ كَسْرَ شَهْوَتِها، يُقوِّي شَهْوَةَ النَّهِمِ.
	10	تُهْمِلْهُ، شبَّ، تُفْطِمْهُ، يَنْفَطِمِ.
	11	اصْرِفْ هَوَاهَا، حَاذِرْ أَنْ تُوَلِّيَهُ، تَوَلَّى، يُصْمِ، يَصِمِ.
	12	رَاعِهَا، اسْتَحْلَتِ المرْعَى، لا تُسِمِ.
	13	حَسَّنَتْ لَذَةً، لمَ يَدْرِ.
	14	اخْشَ الدَّسَائِسَ.
	15	اسْتَفْرِغِ الدَّمْعَ، قَدِ امْتَلَأَتْ، إِلْزَمْ حِمْيَةَ النَّدَمِ.
	16	خَالفِ النَّفْسَ، محَّضَاكَ النُّصْحَ، اتَّهِمِ.
	17	لا تُطِعْ، تَعْرِفُ كَيْدَ الخَصْمِ.
العدد الإجمالي:		25 جملة فعليَّة.

الواجب على الإنسان معرفة سياسة رد النفس إلى الطاعة.[1]

تُظهر الإحصائيات الجُمَلية تناقضاً بين طلب المعاصي، والحِياد عن شهوة النفس؛ لأن الإقلاع عن الشهوات لا يتأتى دفعة واحدة إلاَّ لمن كان له قلب مدركٌ بحقيقة الإيمان، بالإضافة إلى أنَّ اِتباع

---

* **الائتلاف**: هو أنْ يجمع النَّاظم، أو النَّاثر أمراً، وما يناسبه، فائتلاف اللّفظ مع المعنى يعدُّ مزية من مزايا ارتباط معاني الكلام، بعضها ببعض. (ينظر، محمد بوزواوي، (م. س)، ص 05).

(1) ينظر، محمد بن مرزوق، إظهار صدق المودة في شرح البردة، ج /01، تح: محمد فلاق، موفم للنشر، الجزائر، د.ط، 2011، ص 144.

الهوى يعدُّ آفة وخيمة، بدليل أن النفس الإنسانيَّة يتملَّكها – حيال ذلك- مُشْتَبَهَاتٌ لا يُعْرَفُ خيرُها من شرِّها.

في الموضوع الثَّالث: (مدح النبِّي صلَّى الله عليه وسلَّم)، وردت إحدى عشرةَ جملةً فعليَّة، موزعة كالآتي:

الموضوع:	البيت:	الجمل الفعلية:
مدح النبِّي صلى الله عليه وسلم.	18	راودَتْهُ الجبالُ، أرَاهَا أيَّمَا شَمَمِ.
	19	أكَّدَتْ زُهْدَهُ فيهَا ضَرُورتُه، شبَّ، لا تَعْدُو.
	20	لا تُوجد.
	21	تُرجَى شفاعتُه.
	22	تمَّ مَعْناهُ، اصْطَفَاهُ حَبيباً.
	23	لا تُوجد.
	24	يُعْرب عنْهُ ناطقٌ.
	25	لا تُوجد.
	26	يُظْهِرْنَ أنوارَها.
	27	تلْقاهُ.
	28	لا تُوجد.
العدد الإجمالي:		11 جملة فعليَّة.

تراوحت الجمل الفعليَّة بين الطول، والقصر، لكن غايتها واحدة. إذْ تَظْهر جمالية اللُّغة من خلال **براعة الطلب** * فالجبال التي قصدها الشاعر في دلالتها تعبيرٌ عن علوِّ شأنها، كما هي الحال مع الرَّسول – صلى الله عليه وسلم – إذْ يعلو شأنه بزهده في الدُّنيا، ورغبته عنها.

في الموضوع الرَّابع: (مولد النبي صلَّى الله عليه وسلَّم)، وردت خمسُ جملٍ فعلية، **أما في الموضوع الخامس: (معجزاته صلَّى الله عليه وسلَّم)**، وردت إحدى عشرةَ جملةً فعليَّة، موزعة حسب الجدول التالي:

---

* **براعةُ الطلب**: هي أنْ تكون ألْفاظ الطلب مقترنة بتعظيم الممدوح، أوْ هو أنْ يُلوِّح الطَّالب بألْفاظ عذبة مُهذبة، مقترنة بتعظيم الممدوح من غيرٍ تصريحٍ بذلك. (ينظر، أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغيَّة وتطورها، (م. س)، ص 271).

الموضوع:	البيت:	الجمل الفعليَّة:
مولد	29	أَبَانَ مَوْلِدُهُ.
النبي	30	تَفَرَّسَ فِيْهِ الفُرْسُ، أُنْذِرُواْ بحُلُول البُؤْسِ.
صلى	31	لا تُوجد.
الله	32	لا تُوجد.
عليه	33	لا تُوجد.
وسلم.	34	تَهْتِفُ، يَظْهَرُ.
معجزات	35	جاءت الأشجارُ، تمشي.
النبي	36	سَطَّرتْ سَطْراً، كتَبَتْ فُرُوعُها.
صلى	37	سار، تقيه حرَّ وطيسٍ.
الله	38	حوى الغار.
عليه	39	لم يَرَمَا، يَقُولُون.
وسلم.	40	لم تنسُجْ، لم تَحُمِ.
العدد الإجمالي:		16 جملة فعليَّة.

تحمل الجمل الفعليَّة دلالاتٍ منها: دلالةُ زمن ولادة المصطفى – صلى الله عليه وسلَّم – حيال **انخطاف*** الشاعر عن الواقع، بالإضافة إلى الأَمَارات التي كانت خير شاهدٍ على مولده، وتظهر فاعلية التنسيق المنظم من خلال دلالات مُنبِئة بإرهاصات النُّبوة، التي جعلت العرب أشرف الناس فوق كل اعتبار.

في الموضوع السَّادس:(إسراءُ النبيِّ ومعراجه)، وردت إحدى عشرةَ جملةً فعليةً، **أما في الموضوع السَّابع: (جهادُ النبي – صلَّى الله عليه وسلَّم –)** فنجد – حوالي – إحدى عشرةً جملةً فعليَّة، موزعة حسب الجدول التالي:

* **الانخطاف**: حالةٌ ذهنيَّةٌ يكون فيها المبدعُ مُنصرفاً عنْ عالم المحسوسات إلى العالم الآخر، كما ترى بعض المدارس الأدبيَّة أنَّ الفنَّان، أو الأديب يتوصل إلى تحقيق الأثر الأصيل بفضل ذلك. (محمد بوزواوي، (م. س)، ص 44).

الموضوع:	البيت:	الجمل الفعليَّة:
إسراء النبيِّ – صلى الله عليه وسلم– وسلم	42/41	يمَّمَ العَافُونَ سَاحَتَه، سَرَيْتَ ليْلاً، سَرَى البَدْرُ.
	44/43	تَرْقَى، نِلْتَ مَنْزِلَةً، لم تُدْرَك، لم تُرَم، قدَّمتْكَ جمَيعُ الأَنْبِيَاء.
	46/45	تَخْتَرِقُ السَّبعَ الطِّباق، حُزتَ كُلَّ فَخَارٍ، جزْتَ كُلَّ مَقَامٍ.
جهاد النبي صلى الله عليه وسلّم.	48/47	رَاعَتْ قُلُوبَ العِدَا، أجْفَلَتْ غُفْلاً، حَكَواْ لَحْماً.
	50/49	غَدَتْ مِلَّةُ الإسْلَامِ، سَلْ مُصَادِمَهُمْ، رَأَى.
	52/51	سلْ حُنَيْناً، سَلْ بَدْراً، سَلْ أُحُداً، تُهْدِي إليكَ رِيَّاحُ النَّصر نَشْرَهم.
	54/53	تلْقَهُ الأسْدُ.
العدد الإجمالي:		22 جملة فعليَّة.

كأنَّ الأوْصاف انْتهت بحسب مقدور المادح، لا بحسب قدر الممدوح. (1)

يزداد طلب الشاعر على تعظيم الممدوح، مسارعاً في الحثِّ على الاقتداء بسنُّته – صلَّى الله عليه وسلَّم – كما أنَّ الأخبار الصادرة من الكفار بدين الله تعالى تحمل دلالة الفزع؛ لأن المسلمين كانت لهم الغلبة حينما وضعت الحرب أوزارها، ولما تبيَّنت للشاعر رفعة منزلة المصطفى لم يعد للمديح وجودٌ يذكر.

في الموضوع الثَّامن: (التوسُّل بالنبي صلَّى الله عليه وسلَّم)، وردت – حوالي – أربعَ عشرةَ جملةً فعليَّة، **أما في الموضوع التَّاسع: (المناجاة وعرض الحاجات)**، وردت ثلاثَ عشرةَ جملةً فعليَّة. وهي موزعة وفق الجدول التَّالي:

الموضوع:	البيت:	الجمل الفعلية:
التوسُّل بالنبي صلى	56/55	خَدَمْتُهُ، أسْتَقِيلُ، مَضَى، أَطَعْتُ غَيَّ الصِّبَا، حَصَلْتُ.
	58/57	لمْ تَشْتَرِ الدِّينَ، لمْ تَسُمِ، يَبِعْ آجِلاً، يَبِنْ لَهُ الغُبْنُ.

(1) ينظر، محمد بن مرزوق، إظهار صدق المودة في شرح البردة، ج/02، تح: محمد فلاق، موفم للنشر، الجزائر، د.ط، 2011، ص 475.

الله عليه وسلم.	60/59	يُحْرَمَ الرَّاحِي مَكَارِمَهُ، يَرْجَعَ الجَارُ.
	61	لَنْ يَفُوتَ الغِنَى، ثَرِبَتْ، يُنْبِتُ الأَزْهَارَ.
المناجات وعرض الحاجات.	63/62	أَلُوذُ بِهِ، لَنْ يَضِيْقَ جَاهُكَ، تَحَلَّى.
	65/64	لَا تَقْنَطِي، عَظُمَتْ.
	67/66	اجْعَلْ رَجَائي غَيْرَ مُنْعَكِسٍ، اجْعَلْ حِسَابِي غَيْرَ مُنْخَرِمٍ، أَلْطُفْ، تَدْعُهُ، يَنْهَزِمِ.
	69/68	ائْذَنْ، مَا رَنَّحَتْ عَذَبَاتِ البَانِ رِيْحُ صَبَا، أَطْرَبَ العِيْسَ حَادِي العِيْسِ.
العدد الإجمالي:		27 جملة فعلية.

أخذ الناظم بما ارتكبه من الآثام، متوسّلاً إلى الله – جل شأنه – في غفرانها بحرمة نبيِّه ثم طلب منه سبحانه أَنْ يعافيه من علَّته التي أقعدتْه عن النهوض.[1]

وعلى ذلك كان لزاماً على الشاعر أنْ يَشْحَنَ الجمل بدلالات الإقرار بالكبائر في زمن الجهالة، ثم انتقل بعد ذلك إلى الثَّناء على رسول الله – صلى الله عليه وسلم – طالباً من الله – سبحانه وتعالى– حسن العاقبة، والرِّفق في الدُّنيا، والآخرة، وهنا تتجلى خاصية التّرتيب المنطقي.

ب/– الجملة الاسمية:(Phrase nominale)

"الجملة الاسميَّة هي التي تبتدئ باسم مخبر عنه، أو بما هو في حكم الاسم المخبر عنه، ويعرب هذا الاسم مبتدأ، ويكون دائما مرفوعاً بالابتداء". [1]

ترد الجملة الاسميَّة مصدَّرة باسم يقتضي خبراً، وقد يكون ذلك الاسم الذي تُصدَّر به في حكم الاسم المخبر عنه، أيْ: يأخذ صفاته، فيعمل عمله؛ مِنْ ذلك أن اسم الفاعل يحتاج إلى فاعل يسدُّ ما سدَّ الخبر في الجملة.

كيف كان ورودُ الجملة الاسميَّة في النص؟، وما الدَّور الذي لعبته؟، وهل كانت الحاجة إليها بقدر الحاجة إلى الجملة الفعليَّة؟.

في الموضوع الأوَّل: (الغزل وشكوى الغرام).وردت حوالي أربعُ جمل اسميَّة موزعة كالآتي:

الموضوع:	البيت:	الجمل الاسمية:
الغزل	02/01	لا تُوجد.

(1) ينظر، محمد بن مرزوق، (م. س)، ص 556.

(1) إبراهيم قلاتي، قصة الإعراب، دار الهدى، عين مليلة (الجزائر)، د.ط، 2003، ص 575.

وشكوى الغرام.	04/03	أنَّ الحُبَّ مُنْكَتِمٌ، لَوْلَا الهوَى.
	06/05	كَيْفَ تُنْكِرُ حُباً.
	08/07	الحُبُّ يَعْتَرِضُ اللَّذَاتِ.
العدد الإجمالي:		04 جمل اسمية.

تحمل الجمل الاسميَّة دلالات التقرير* وتأكيد حصول الأمر حينما أقر المحب للَّائم، وصدَّقه فيما ادَّعى عليه، وكل ذلك كان من رقَّة قلبه، بدليل أن تلك الأمور مثَّلت للشاعر ملاذاً، وذوباناً في الأعماق، وهو ما عكس كينونةَ نفس واعية.

في الموضوع الثَّاني: (التحذير من هوى النفس) وردت – حوالي – سبعُ جمل اسميَّة، **أمَّا في الموضوع الثَّالث: (مدحُ النبي صلىَّ الله عليه وسلَّم)**: وردت – حوالي– خمسَةَ عشرةَ جملةً اسميَّة، موزعة كما يلي:

الموضوع:	البيت:	الجمل الاسميَّة:
التَّحذير من هوى النفس.	10/09	إنَّ الطَّعَامَ يُقَوِّي شَهْوَةَ النَّهِمِ، النَّفْسُ كَالطِّفْلِ.
	12/11	إنَّ الهَوَى مَا تَوَلَّى، وَهْيَ في الأَعْمَالِ سَائِمَةٌ.
	14/13	أنَّ السُّمَّ في الدَّسَمِ، رُبَّ مَخْمَصَةٍ شَرٌّ مِنَ التُّخَمِ.
	16/15	لا تُوجد.
	17	أَنْتَ تَعْرِفُ كَيْدَ الخَصْمِ.
مدح النبي صلىَّ الله عليه	19/18	إنَّ الضَّرُورَةَ لَا تَعْدُو عَلَى العِصَمِ.
	21/20	مُحَمَّدٌ سَيِّدُ الكَوْنَيْنَ، هُوَ الحَبِيْبُ.
	23/22	هُوَ الذِي، جَوْهَرُ الحُسْنِ فِيْهِ غَيْرُ مُنْقَسِمٍ.
	24	فإنَّ فَضْلَ رَسُولِ الله لَيْسَ لَهُ حَدٌّ، لَيْسَ لَهُ حَدٌّ.
	25	مبلغ العلم فيه أنَّه بشرٌ.

* **التقرير**: أسلوب علمي مباشر بعيد عن الإيحاء، وخالٍ من الصّور البلاغية، يقوم على مجموعة من التَّساؤلات، المتعلّقة بالتحليل، ورصد الحجج، ثم الاستنتاج، وذلك باعتماد الموضوعية، والبعد عن الذاتية، بالإضافة إلى التوكيد، والتكرار؛ لأن هدفه في النهاية هو الوصول إلى إقناع المخاطب.(ينظر، إلياس خوري وآخرون، لغة العرب، المؤسسة العامة للطباعة، سوريا، د.ط، د.ت، ص 132).

وسلَّم.	27/26	إنَّهُ شَمْسُ فَضْلٍ، هُمْ كَوَاكِبُهَا، كَأَنَّهُ فِي عَسْكَرٍ، وَهْوَ فَرْدٌ.
	28	كَأَنَّما اللُّؤْلؤُ المكْنُونُ في صَدَفٍ.
العدد الإجمالي.		22 جملة اسميَّة.

تأخذ الجمل حيال التَّحذير من هوى النفس دلالة تأكيد حصول الأمر في المستقبل القريب، ويظهر ذلك بالتحديد في قوله:

فَلاَ تَرُمْ بِالمَعَاصِي كَسْرَ شَهْوَتِهَا إنَّ الطَّعَامَ يُقَوِّي شَهْوَةَ النَّهَمِ. (1)

ومن ثمة أخذت الجمل دلالات التّخصيص؛ أي: أنَّ محبةَ اللهِ نبيَّهُ جعلتْه يحتلُّ المراتب الشريفة في الدنيا، والآخرة؛ ومِنْ بينها: تحقيقُ قدرٍ عالٍ مِن العظمة في بُلُوغ كَرِيم الفضائل الإنْسانيَّة.

في الموضوع الرَّابع: (مولده صلى الله عليه وسلم) وردت – حوالي- تسعُ جملٍ اسميَّة، **أما في الموضوع الخامس: (معجزاته صلى الله عليه وسلم)** وردت – حوالي- ثلاثُ جملٍ اسميَّة موزعة كما يلي:

الموضوع:	البيت:	الجمل الاسمية:
مولده صلى الله عليه و سلم	30/29	يَوْمٌ تَفَرَّسَ فِيْهِ الفُرْسُ، أَنَّهُم قَدْ أَنْذِرُواْ.
	32/31	وَهْوَ مُنْصَدِعٌ، النَّارُ خَامِدَةُ الأَنْفَاسِ، النَّهْرُ سَاهِيْ العَيْنَ.
	34/33	كَأَنَّ بِالنَّارِ مَا بِالماءِ مِنْ بَلَلٍ، الجِنُّ تَهْتِفُ، والأَنْوَارُ سَاطِعَةٌ، الحَقُّ يَظْهَرُ.
معجزاته صلى الله عليه وسلم	36/35	لا تُوجد.
	38/37	كُلُّ طَرْفٍ مِنَ الكُفَّارِ عَنْهُ عَمِي.
	40/39	الصِّدْقُ في الغَارِ، مَا بِالغَارِ مِنَ أَرِمِ.
العدد الإجمالي :		12 جملة اسميَّة.

تحمل الجمل الاسميَّة أوَّل الأمر دلالات الخيبة، والإحباط لما أصَابَ الكفارَ مِنْ انبهار حيال مولده – صلى الله عليه وسلَّم – وتتجلى دلالة التَّبشير، والتفاؤل، والطَّمأنينة في قوله:

(1) البوصيري، (م. س)، ص 228.

فَالصِّدْقُ فِي الغَارِ والصِّدِّيقُ لَمْ يَرِمَا وَهُمْ يَقُولُونَ مَا بِالْغَارِ مِنْ أَرِمِ.[1]

وتدلّ هذه الألفاظ البيِّنات على معجزاته – صلى الله عليه وسلَّم – لما في ذلك مِنْ خير، ومن كرم، ومجْمل الصفات الدَّالة على نبوَّته، إذْ تجلى من خلالها جُذوةً تصويريَّة تبرز الهوية الشاعريَّة.

في الموضوع السَّادس: (إسراء النبي– صلى اللَّه عليه وسلم – ومعْراجه) وردت – حوالي– جملةٌ اسميَّة واحدة، **أما في الموضوع السَّابع: (جهادُه – صلى اللَّه عليه وسلم – ومعراجه)** وردت – حوالي – أربعُ جمل اسميَّة، وهي موزعة كالآتي:

الموضوع:	البيت:	الجمل الاسمية:
إسراء النبي – ص– و معراجه	42/41	لا تُوجد.
	44/43	لا تُوجد.
	46/45	أنْتَ تَخترَقُ السَّبْعَ الطِّبَاقَ.
جهاده صلَّى الله عليه وسلَّم	48/47	لا تُوجد.
	50/49	وهيْ بهم، هُمُ الجِبَالُ، مَاذَا رَأَى.
	52/51	لا تُوجد.
	54/53	كأنَّهُمْ نَبْتُ رُبَا.
العدد الإجمالي:		05 جمل اسميَّة.

يزداد طلب الشاعر على التَّخصيص. لكنّك يا محمد (...) صاحب راية، فذلك عادة العرب في إعطاء الرّاية لزعيم القوم الذي بِثُبُوته يثبتون، وبانهزامه ينهزمون.[2]

فإلى هنا تَتَعَالى شخصيَّة محمد – صلَّى الله عليه وسلَّم – عن الدَّناءة لتحمل الجمل دلالات المفاضَلَة، وثبات منزلته الشريفة.

---

(1) البوصيري، (م. س)، ص 232.

(2) ينظر، محمد بن مرزوق، إظهار صدق المودة في شرح البردة، (م. س)، ص 479.

في الموضوع الثَّامن: (التوسُّل بالنَّبي – صلى الله عليه وسلم–) وردت – حوالي- ثلاثُ جمل اسميَّة، **أما في الموضوع التَّاسع: (المناجات وعرض الحاجات)** وردت – حوالي- خمسُ جملٍ اسميَّةٍ، موزعة كالتَّالي:

الموضوع:	البيت:	الجمل الاسمية:
التوسُّل بالنبيِّ صلى الله عليه وسلَّم.	56/55	لا تُوجد.
	58/57	لا تُوجد.
	60/59	فإنَّ لِي ذِمَّةً، هُو أَوْفَى الخَلْقِ.
	61	إنَّ الحَيَا يُنْبِتُ الأَزْهارَ.
المناجات وعرض الحاجات .	63/62	مَنْ أَلُوذُ بِهِ.
	65/64	إنَّ مَنْ جُودِكَ الدُّنْيَا، إنَّ الكَبَائِرَ كَاللَّمَمِ.
	67/66	إنَّ لَهُ صَبْراً، مَتَى تدْعُهُ الأَهْوَالُ يَنْهَزِمِ.
	69/68	لا تُوجد.
العدد الإجمالي:		08 جمل اسميَّة.

تحمل الجمل الاسميَّة في أغلبها دلالة المحبة، والتّصديق، وثبات الإيمان، والإقرار بشفاعة النبي صلَّى الله عليه وسلَّم؛ لأنها خيْرُ دافع للتَّمسُّك بخصاله. أما قوله:

حَاشَاهُ أَنْ يُحْرِمَ الرَّاجِي مَكَارِمَهُ أَوْ يَرْجَعَ الجَارُ مِنْهُ غَيْرَ مَحْتَرَمِ. (1)

يحمل دلالة تنزيهه – صلَّى الله عليه وسلَّم – من حرمان الرَّاجي مكارمَه، بالإضافة إلى التعظيم، والبركة، والتَّذكير بيوم الحسرة، الذي يصاحبُه هول المنافقين، وبُشرى المؤمنين.

(1) البوصيري، (م. س)، ص 236.

ج/- الأسلوب الخبري: (Style Pridactif)

تُسهم الحاجة الشاعريَّة إلى أساليب خبريَّة في التَّحلي بإبداع المعنى، وثبات وجوده، وإنْ كانت المبالغة في ذلك أقرب إلى التهوُّر، فالشاعر يخوض في لَمْلَمَة شظايا تلك التعابير المتَّزنة، والناضجة، ومن ذلك نَحَتِ البُردة البوصيريَّة نحوَ جزيرة تمَوْضعت المعاني في جوفها.

« الخبر كلام يحتمل الصدق، أو الكذب لذاته، أو هو ما يتحقَّق مدلوله في الخارج بدون النطق به» .[1]

معرفة الأسلوب الخبري تقتضي النظر في مدى موافقته للحقيقة، والواقع، فإن وافق ذلك قيل عن صاحبه أنه: صادقٌ، وإنْ خالفه فهو كاذبٌ، لكن من الأخبار ما هو كاذبٌ أصلاً، كالنظر في الخرافات، والأساطير...

غلب على النص الأسلوب الخبري الملائم لسرد الحقائق، المناسبة في مجملها إلى ولوع المدركين بأهميتها، فمن الأساليب الخبرية الواردة في النص قوله:

وَالْحُبُّ يَعْتَرِضُ اللَّذَاتِ بِالأَلَمِ.[2]

تتعدد وجهات النظر بشأن معرفة الغرض البلاغي، لكن غرض الشاعر هو تأكيد الاعتذار بالإنكار، بدليل أنه راح يتقمَّص شخصية المحبوب باتِّصافه بشيء من صفاته، معتذراً بتلطُّف، وكأنه يريد أن يقول: أنَّ ما حدث لم يكن من اختياري بل حرقة من أهوى، إذْ ظلَّ يشكِّل سلسلة خياليَّة عابرة في أحلامي، لكن ذلك أمر معهود أن يكون الحب خير باعث على التذكُّر، الذي يصاحبه الخيال، بالإضافة إلى تذكُّر أيام الوِصال، والتَّلذُذ بالمحبة.

يزداد طلب الشاعر على الأساليب الخبرية باعتبارها عنصراً عضوياً، يعمل على خلق كُتَلٍ تبرز مؤشرات السِّياق الشِّعري. ومن ذلك قوله:

---

(1) أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، دار الفكر، بيروت، د.ط، 2009، ص 39.

(2) البوصيري، (م. س)، ص 227.

مُنَزَّهٌ عَـــنْ شَرِيكٍ فِي مَحَاسِنِهِ فَجَوْهَرُ الْحُسْنِ فِيهِ غَيْرُ مُنْقَسِمِ.[1]

لكن الغرض البلاغي منه هو: التعظيم، ودفع توهُّم النقص في صفاته، وصورته، وذلك بِأَنْ جعله الله- سبحانه وتعالى- أَفْضَلَ الخلق؛ فانفردت نفسه بمحاسن أَبْرَزَتْ بريق نوره، وصفوة ما لها مثيلٌ.

والذي يبعث على التأمُّل هو إيمان الشاعر بحلة الحلم، والوقار بما حكم الله - سبحانه وتعالى- لرسوله الكريم، وصاحبه، وفي هذا يقول:

فَالصِّدْقُ فِي الْغَارِ وَالصِّدِّيقُ لَمْ يَرِمَا وَهُمْ يَقُولُونَ: مَا بِالْغَارِ مِنْ أَرِمِ.[2]

الغرض البلاغي منه: دفع التوهُّم، والشك في قضية اختفاء الرسول – صلى الله عليه وسلم- بمعية الصديق في غار حراء، إذْ في ذلك تأكيدٌ بحصول المعجزة التي أَدْهَشَتِ الكفار، بعدما ضرب الله على أبصارهم، وعقولهم ...

و ما هو في منتهى الحُسْن، والملاحة هو اقتران جهاده – صلى الله عليه وسلم – بجملة من الأخبار المفاجئة التي أفزعت كُلَّ مَنْ على وجه الأرض ومن ذلك قوله:

رَاعَتْ قُلُوبَ الْعِدَا أَنْبَاءُ بِعْثَتِهِ كَنَبْأَةِ أَجْفَلَتْ غُفْلاً مِنَ الغَنَمِ.[3]

منَحَ الشاعر السياق حيويته من خلال ربط الحادثة بغايتها الجمالية، إذْ كان الغرض البلاغي منه: التَّلميح بالأخبار التي أَفْزَعتْ النَّاصرين لدين محمد – صلى الله عليه وسلم – بالإضافة إلى تصوير الهول الذي حلَّ به، وبرفاقه.

---

(1) البوصيري، (م. س)، ص 230.

(2) البوصيري، (م. ن)، ص 232.

(3) البوصيري، (م. ن)، ص 234.

على كلٍّ، ما يدُلُّ على الفزع، والخوف هو كلمة: (**نبْأة**) في عجز البيت؛ « (...) على أنَّ النبْأة مخصوصة بصوت الكلب ».[1]

أما قول الشاعر:

مَازَالَ يَلْقَاهُمْ فِي كُلِّ مُعْتَرَكٍ حَتَّى حَكَوْا بِالْقَنَا لَحْماً عَلَى وَضَمِ .[2]

الغرض البلاغي منه هو: التَّأكيد على أفعال الكُّفار، والجِراحات الدَّامية التي خلَّفتها سيُوفهم في قلوب المسلمين، لما تركتْهُ من طعن في نفوسهم، وفي خيولهم البريئة فإلى هنا تتجلى بعض صور النزعة **السريالية** * (**Surréalisme**) من خلال ذاتيّة عميقة.

د/– الأسلوب الإنشائي: (Style Constructif)

الإنشاء لغة: الإيحاء، واصطلاحا: كلام لا يحتمل صدقاً، ولا كذباً لذاته. فالطلبيُّ منه: هو ما يستدعي مطلوباً، غير حاصل في اعتقاد المتكلم وقت الطلب، أما أنواعه فخمسةٌ: (الأمر، النهي، الاستفهام، التَّمني، والنداء). وغير الطَّلبي: هو ما لا يستدعي مطلوباً غير حاصل في اعتقاد المتكلم وقت الطلب، ويكون بصيغ المدح، الذم، صيغ العقود، القسم، التَّعجب، والرَّجاء.[3]

لم يكن غرض الشاعر التعويل على أساليب إنشائية، لكن انْزياح اللُّغة عن المألوف هو الذي كان دافعاً لذلك، ومنها:

---

(1) محمد بن مرزوق، إظهار صدق المودة في شرح البردة، (م. س)، ص 505.

(2) البوصيري، (م. س)، ص 234.

* **السّيريالية**: اتجاه حديث في الأدب، والفن، والحياة، يرى أن سلوك الإنسان، وتصرفاته، وأفكاره منْبثقة من اللَّاشعور فهو تعبير عن الفكرة في غياب أية رقابة قد يمارسها العقل. (ينظر، محمد بوزواوي، (م. س)، ص 145).

(3) ينظر، أحمد الهاشمي، (م. س)، ص. ص 55– 56.

أولاً/– الاستفهام:

طلب الفهم، جاء في اللِّسان: "واستفهمه: سأله أن يُفهمه، وقد استفهمني، فأفهمته، وفهمته تفهيماً ".[1]

بوصف الاستفهام ركيزة أساسية في بناء النصِّ الشعري ظهرت هيمنتُه بشكل جلي، وبمقاصد، ودلالاتٍ مختلفة، فمن أساليبه، قول الشاعر:

فَكَيْفَ تُنْكِرُ حُبًّا بَعْدَمَا شَهِدَتْ بِهِ عَلَيْكَ عُدُولُ الدَّمْعِ وَالسَّقَمِ .[2]

حيث كان الغرض البلاغي منه: الإنكار، إلا أنه يحمل التوبيخ. لكن الغالب هو إنكار الحب، وإدراك حقيقة الدعوة إلى التَّمسك بالحاجة الدنيوية، التي بَانَتْ بيِّنَاتها جراء ويلات العشق، والهوى.

يتَسبَّبُ الركونُ إلى الحاجات الدُّنيويَّة في فقدان المحِب لهويته، وإنسانيته؛ فإذا انصرف المحبُّ لذلك بسبب عواطفه، فإنَّ تلك الحالة قدْ تؤهّله إلى كراهية مَنْ حوله، ولكن متى كان الحب خاضعاً لطبيعية الأمور، متى كان خاضعاً للمجرى الطبيعي للأشياء، وهو ما يؤدي إلى عزلة الإنسان عن نعيم الآخرة الباقي، والتَّمسُّك بزُخرف الحياة الفانيَّة، بالإضافة إلى أنَّ ويلات العشق، والهوى تؤدي إلى العصيان، والتَّمرُّد عن حبل الله المتين؛ وكُلُّ ذلك بسبب التَّضحيَّة، وإيثار سَفاسِف الأمور، الأمر الذي يجرُّ الإنسان إلى الإحساس بطعم الحرمان، حتى يحسَّ بمرارة الفقد، وهو ما مِنْ شأنه القنوط من رحمة الله.

لكنَّ الجميل في هذا السّياق أنَّ الحبَّ ورد في ثنايا حيّزٍ شعريٍّ مشتملٍ على جميع المقامات، والأحوال لأنَّ المحبَّ لا يحبُّ محبوباً إلا بعد العلم بكمال ذاتِ ذلك المحبوب، فإذا تأكَّد مِنْ ذلك، تزدادُ الإرادة، ثم الشوق إلى جمال الذات، حتى يكون لزاماً عليه التَّحلّي بالصَّبر على شدَّة الطلب، بالرَّجاء، والسَّعي نحو تحقيق مبْتغاه.

---

(1) ابن منظور، (م. س)، مادة فهم، ص 403.

(2) البوصيري، (م. س)، ص 227.

ثانيا/– النِّداء:

هو واحدٌ من الأساليب الإنشائية، ويقصد به: "طلب الإقبال بحرف ملفوظ، أو مقدَّر، والمراد بالإقبال؛ الإقبال الحقيقي، أو المجازي ...". [1]

لكن، **ما الغاية المرجوة من النّداء؟**.

الغاية من النّداء لفت انتباه المتلقي، وإثارة استعداداته؛ لتشكيل مستحضر جمالي يقوم على التّنبيه؛ لمحاولة تحضير إحساسات داخليَّة، ومن ثمة النَّظر في مدى مناسبتها لمضمون الفكرة.

ومن مواطن النّداء في النص، قول الشاعر:

يَا لاَئِمِي فِي الْهَوىَ العَذْرِيِّ مَعْذِرَةً مِنِّي إِلَيْكَ وَلَوْ أَنْصَفْتَ لَمْ تَلُمِ. [2]

الغرض البلاغي منه: لفت انتباه البعيد، وتنبيه العاذل على غباوَته في الهوى العذري؛ إذْ كان دافع ذلك بروز أمَارات التَّستر وراء قناع الهوى، ودلائل الحُرقة، والجوى.

أما قوله:

أَبَانَ مَوْلِدُهُ عَنْ طِيبِ عُنْصُرُهِ يَا طِيبَ مُبْتَدَإٍ مِنْهُ وَمُخْتَتَمِ. [3]

الغرض البلاغي من النِّداء في عجز البيت هو: التَّعجب؛ لأنه خصَّ بهِ شخصاً يملك قدرات عقلية تشكِّل بنْت طبائعه؛ ومن ذلك أنَّ راعِ الرَّعيّة يملك أسلوباً منظّماً لنماذج السلوك والاتجاهات، والقيم، والعادات، بالإضافة إلى أنَّ مجموعة الاستعدادات الفكريَّة، والرؤى الدينيَّة، والمعتقدات السِّياسيَّة في تدبير الشؤون العامة لها دورٌ بارزٌ في رسمِ مجموعة الأفكار التي تمنح القائد العديد من التَّصوُّرات، الكائنة وسط روح الحزم، والمصداقيَّة التي بفضلها يهتدي إلى إمكانية تحقيق الأهداف، ومن ثمَّة العيش في مساس مع البيئة التي يعيش فيها.

---

(1) الصبان محمد بن علي، شرح الأشموني على متن ألفية بن مالك، ج /04، عيسى الحلبي، القاهرة، د.ط، د.ت، ص133.

(2) البوصيري، (م. س)، ص 227.

(3) البوصيري، (م. ن)، ص 231.

أما قولُهُ:

يَا خَيْرَ مَنْ يَمَّمَ العَافُونَ سَاحَتَهُ سَعْياً وَفَوْقَ مُتُونِ الأَيْنُقِ الرُّسُمِ.[1]

الغرض البلاغي من البيت هو: التَّذكيرُ بعلوِّ مكانته، ورفع منزلته، وشأنه – عليه أفضلُ الصَّلاة، والتَّسليم – وفي ذلك دعوةٌ إلى الوقوف على قبره؛ لكسب شفاعته يوم تُنال الدرجات، وتُحقَّقُ الأُمنيات.

ما يظهر على النَّص الشعري هو : **براعة التَّخلُّص**. وكدليل على ذلك قوله:

يَا أَكْــرَمَ الرُّسْلِ مَالِي مَنْ أَلُوذُ بِهِ سِوَاكَ عِنْدَ حُلُولِ الْحَادِثِ العَمِمِ .[2]

الغرضُ البَلاغي منه هو : الثَّناء على رسول الله – صلى الله عليه وسلم – والتَّذكير بكريم أفعاله العالية المقام؛ لأن الشاعر انطلق حيال تقصيده القصيدةَ من زعم قضاء حاجته، متوسلاً إلى أكرم الرُّسل راجياً بلوغ مراميه، وتحقيق مطالبه.

ثالثا/– الأمر:

هو طلب حصول الفعل من المخاطب على وجه الاستعلاء مع الإلزام، وله أربع صيغ: (فعل الأمر، المضارع المقرون بلام الأمر، اسم فعل الأمر، والمصدر النَّائب عن فعل الأمر).[3]

كانت الحاجة الشاعريَّة إلى فعل الأمر بصورة منْفَتحة على غايات، ومقاصد، تعود إلى قدرة الذَّات الشاعرة، وفرض وجودها من خلال إحلال الشاعر محل الناصح الأمين، والمرشد الخبير بتوجيهات النفس الإنسانية، كما أنّ مدحه لسيد الخلق ضرورة ملحة في ذكر صفاته، الدَّاعية إلى تبليغ الرّسالة أحسن تبليغ. ومن مواطن الأمر قوله:

---

(1) البوصيري، (م. س)، ص 234.

(2) البوصيري، (م. ن)، ص 237.

(3) ينظر، أحمد الهاشمي، (م. س)، ص56.

وَخَالِفِ النَّفْسَ وَالشَّيْطَانَ وَاعْصِهِمَا وَإِنْ هُمَا مَحَضَاكَ النُّصْحَ فَاتَّهِمِ.[1]

الغرض البلاغي منه: النُّصح، والإرشاد؛ لأنَّ النفس، والشيطان هما اللَّذان ينسب إليهما فعل الاتهام ، والتمرُّد عن الطَّاعة، والانهماك في الملذات، والشَّهوات.

يريد الشاعر توجيه الإنسان إلى مخالفة نفسه، والشَّيطان في المكروه، والمحرمات، أمَّا قوله: واعصهما من باب عطف الخاص على العام.[2]

تتجلَّى من خلال البيت خاصية من خواص **الرَّتابة الشعرية**، ألا وهي: التَّرتيب المنْطقي؛ بحكم أن الشَّاعر انطلق من النُّصح إلى الإرشاد، فالتَّوجيه إلى مجافاة النفس، والشَّيطان اللَّذان هما مستودع الغواية بكل وسائلها، وأساليبها.

هـ/- الانزياح: (Ecart)

يأتي الانزياح مِن منظور تغيير الفكرة من طرف الشَّاعر، وذلك بإعادة صياغتها لتخدم توجُّهاته، ومنطلقاته مباشرة، إذْ يفترض به قبل ذلك أن يعيش على هدير أمواجها، حتى لا يكاد المتلقِّي يفرِّق بين المعنى الشَّائع، والمعنى الذي يشكِّل صفوة العمل الفني بامتياز.

لكن الانزياح هو كلُّ خروج غير مبرَّر على أصول قاعدية مُتعارفٌ عليها، ويمكن حصره بالوقوف على الأشكال البلاغيَّة، والأسلوبيَّة، التي يطرحها علم النص، والمعتمدة بالدرجة الأولى على الانحرافات الشعريَّة، كما يتمُّ بالنظر في أنماط الإسناد، والتركيب.[3]

وعليه يستلزم الانزياح التَّفتيش عن الكلمات المفتاحيَّة، إذْ يكشف لنا تحليل الشعر عن مواطن تجلياتها، ومدى تغيُّر أبنيتها؛ لمحاولة استنباط حدود التَّأويل، أو أفق التوقُّع الكامنة وراء النُّقْلة النوعيَّة، فإلى هنا نتتبَّع أهم الانزياحات النَّحويَّة بدءاً بالالتفات، فالتَّقديم، والتأخير، ثم الحذف.

---

(1) البوصيري، (م. س)، ص 228.

(2) ينظر، حسن العدوي الحمزاوي، (م. س)، ص 374.

(3) ينظر، صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، د.ط ، د.ت، ص 58.

أولاً/– الالْتِفات:

يُقْصدُ به التحوُّل عن معنى إلى آخر في اصطلاح البلاغيين، أو عن ضمير إلى غيره، أو عن أسلوب إلى آخر، ويدور معناه في اللُّغة حول الانصراف عن الشيء. [1]

لكن، **ما الدَّوافع التي من أجلها وضع الالتفات عين الدراسة ها هنا؟**.

يأخذ الالتفات سمات القداسة التي تُضفي على القصيدة تعدُّداً دلالياً، يحرك نشوة المتلقي للبحث في التعدُّدية المعنويَّة (**Polysémie**) وجملة الدَّوافع التي جعلت الشاعر يشحنها بطاقاته الخاصة.

من الالتفات مثلاً: الإخبار عن المؤنث بالمذكر، والإخبار عن المذكر بالمؤنث، (...) والانصراف عن المفرد إلى المثنى، والجمع، وكذلك التَّعبير عن المثنى بالمفرد، (...) ومنه أيضاً: الإخبار عن الماضي بصيغة المضارع، أو الإخبار عن المستقبل بصيغة الماضي.[2]

يعمل الالتفات عبر خاصية التحوُّل على زيادة نَماء النص، وفكِّ دلالاته المتشعِّبة، ومن ثمة تعمل الحركة التلاحميَّة على إبراز المحاولات الكاشفة عن إيديولوجية الشَّاعر، ونَهْله من مستويات الجماليَّة المخبَّأة وراء الخصوصيات التَّواصليَّة.

ورد الالتفات في النص بمعظم صوَّره – المذكورة آنفاً – حيث نجد: **الالتفات عن ضمير المخاطب إلى ضمير الغائب**: من خلال قول النَّاظم:

أَمِنْ تَذَكُّرِ جِيرَانٍ بِذِي سَلَمٍ مَزَجْتَ دَمْعاً جَرَى مِنْ مُقْلَةٍ بِدَمِ؟. [3]

ينْكشف الالتفات بالانتقال من ضمير المخاطب إلى ضمير الغائب، وكلُّ ذلك إنما جرى من شدَّة البكاء الذي من المحتمل أن يكون دافِعُه مفارقة الحبيب بعد احتراق تلك النفس المضطربة بنيران هيَّجتها لواعج الشوق. وصور الالتفات عديدة تلك واحدة منها.

---

(1) ينظر، فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبيَّة – مدخل نظري ودراسة تطبيقيَّة، مكتبة الآداب، القاهرة، د.ط، 2004، ص 223.

(2) ينظر، فتح الله أحمد سليمان، (م. ن)، ص 223.

(3) البوصيري، (م. س)، ص 227.

ثانياً/– التَّقديم والتَّأخير:

حظي التَّقديم، والتَّأخير بمكانة مرموقة من قبل النحويين؛ وذلك بالتَّدقيق في معرفة الأسباب التي جعلت الكلام محل تقديم يفرضه السِّياق (**Contexte**)، أو التَّأخير الذي يقتضيه المقام (**La Situation**)، كما كانت نظرة البلاغيين نظرة تعتمد على تحديد الأبعاد الجماليَّة المتجليَّة في فحوى اللَّامألوف، باعتماد الشفافيَّة (**Transparence**) في التأويل، ومدى مناسبته للدَّلالات الخفيَّة. ومن التَّقديم، والتَّأخير الوارد في النص:

أ/– تقديم شبه الجملة على الفاعل:

يتبين تقديم شبه الجملة (**بهِ**) على الفاعل (**عدولُ**) في قوله:

فَكَيْفَ تُنْكِرُ حُبّاً بَعْدَ مَا شَهِدَتْ بِهِ عَلَيْكَ عُدُولُ الدَّمْعِ وَالسَّقَمِ؟ [1]

أمَّا السبب في ذلك هو أن ضمير الغيبة (**الهاء**) يعود إلى اسم متأخر عنه لفظاً، متقدم عليه بحسب الأصل.[2] وهذا الإسم هو الفاعل كما ذكرنا آنفاً.

أمَّا الدَّلالة التي يتركها ذلك التَّأخير هي إبراز سبب البكاء الذي خلَّفَتْه الدَّهشة، وإشراقة تذكُّر الحبيب، وآثار الدِّيار، حيث أرْدَف ذلك بنتائجه الوخيمة التي أبرزتها مكابدةُ الهجران، ومشاهدة الدِّيار بعد خرابها.

ب/– تقديم المفعول به على الفاعل:

يظهر تقديم المفعول به (**الهاء**) في لفظة (**راودتْهُ**) على الفاعل (**الجبال**) في قوله:

وَرَاوَدَتْهُ الجِبَالُ الشُّمُّ مِنْ ذَهَبٍ عَنْ نَفْسِهِ فَأَرَاهَا أَيَّمَا شَمَمِ. [3]

مِنْ حالات تقديم المفعول به على الفاعل: « أَنْ يكون أحدهما ضميراً متصلاً، والآخر اسماً ظاهراً، فيجب تقديم الضمير منهما ».[4]

فالضمير هنا هو (**الهاء**) المسبوقة بتاء الفاعل، أما الإسم الظاهر هو (**الجبال**).

---

(1) البوصيري، (م. س)، ص 227.

(2) ينظر، مصطفى الغلاييني، (م. س)، ص 87.

(3) البوصيري، (م. س)، ص 229 .

(4) مصطفى الغلاييني، (م. س)، ص 404.

لكن الدَّلالة التي تركها تأخير الفاعل (**الجبال**) هي إبراز حقيقة عدم تعلُّق رسول الله – صلى الله عليه وسلم- بالدُّنيا، وملذاتها، فلما رأتِ الجبال منه الرفض، والامتناع لم يكن لها، ولا للذَّهب، ولا لسواه سبيلاً في مُبَاغَتَتِه.

ج/- تقديم خبر إنَّ على اسمها:

تقدَّم خبر إنَّ (**لي**) على اسمها (**ذمة**) في قوله:

فَإِنَّ لِي ذِمَّـــةً مِنْهُ بِتَسْمِيَتِي مُحَمَّداً وَهْوَ أَوْفَى الْخَلْقِ بِالذِّمَمِ.[3]

وسببُ ذلك هو أنَّ المبتدأ نكرةٌ غير مفيدة، مخبَرٌ عنه بشبه جملة.[4] كما أنَّه لو تأخَّر الخبر (**لي**) يتوهم المتلقي أنه صفة لكلمة (**ذمة**)، فينساق إلى البحث عن الخبر. والهدف من ذلك إبراز الأمَان، والمحافظة على العهد، أمَّا إذا كان الأمرُ مُناقضاً لذلك فستظلُّ الأُمَّة تتخبَّط في صراعات داميَّةٍ، تتقاذفُها الأمواجُ، وتميل بها الرّياح، تَلْتَفِتُ يمينًا، وشمالاً تبحث عن مُنْقِذٍ لها، تأوي إلى الغرب، وتهوي إلى الشرق، ويتآمر عليها شراذم البشر، ومَرْكَبُ النجاة بين يديها، دون جدوى.

ثالثاً/- الحذف.

تبرز أهمية الحذف في إنتاج جماليةٍ تعمل على إثراء لغة الشعر (**Langage Poetique**) التي يعمل الإيحاء (**Conotation**) تحت أجنحتها على تعدُّد المعاني، والدَّلالات، والكيفية الموصلة لها. لكن صوَّره عديدة نذكر منها:

أ/- حذف الخبر:

يحذف الخبر وجوباً، أو جوازاً، وكل ذلك بغرض الإفصاح عن المعاني، وتوخي الإيجاز فيها. إذْ حُذِفَ خبر لولاً في قول الشاعر:

---

(3) البوصيري، (م. ن)، ص 236.

(4) ينظر، مصطفى الغلاييني، (م. ن)، ص 349.

لَوْلاَ الهَوَى لَمْ تُرِقْ دَمْعاً عَلَى طَلَلِ وَلاَ أَرِقْتَ لِذِكْرِ البَانِ وَالْعَلَمِ .[1]

أما سببُ حذفه هو: أنَّه (**الخبر**) دلَّ على صفة مطلقة، أيْ: دلَّ على وجود عام، مقدَّر بلفظ موجود، أو كائن على الإطلاق.[2]

تقديرُ الكلام في صدر البيت السابق: لولا الهوى موجود لم تُرِق دمْعاً على طللٍ، إذ بفضل حذف الخبر يتم التَّدقيق في الفائدة التي يجْنيها بعد ما كان الكلام محلَّ شك وادِّعاء.

ب/- حذف الفعل:

يعد الفعل من الأساسيات التي تُبنى عليها الجملة، لكن حذْفه يكون أمراً حتمياً حالما يدلُّ عليه دليل، أو نمط يفرضه السِّياق، لما في ذلك من إخلالٍ بالنظام، وإحالته على الحشو، بالإضافة إلى أنَّه (**السياق**) يغنينا عن اللفظ أحياناً.

من مواطن حذف الفعل في النص قول الشاعر:

يَا لاَئِمِي فِي الهَوَى العُذْرِيِّ مَعْذِرَةً مِنِّي إِلَيْكَ وَلَوْ أَنْصَفْتَ لَمْ تَلُمِ.[3]

تقدير الكلام: أدعو، أو أنادي لائمي، إلاَّ أنَّ حَذْفَ الفعلِ اقتضى نيابةَ حرف النِّداء منابَه." لكن النحاة (...) كانواْ مشغوفين بهذا شغفاً أبْعدَهم أنْ يحسواْ بالدَّلالات المختلفة (...) وإلا كيف يتصورون أنَّ (**يا**) نابَتْ منَابَ الفعل:(**أدعو**)؟.

ولنَفْترض أننا أبْطَلْنَا هذه النِّيابة، وأعدْنا المنُوب إلى الكلام، فقُلنا بدلاً من (يا عبد الله) مثلاً: أدعو عبد الله، **أَوَ لَمْ يَعُد الكلام خبراً بعد أَنْ كان إنشاءً؟.** [4]

الأصلُ في جملة النّداء أنها جملة فعليَّة، وكونها كذلك يقتضي نمط الكلام وجود فعل محذوف مقدَّر بأدعو، أو أُنادي، ودلالة هذا الحذف: التَّلميح بما سيقع بعد اللَّوم الذي كان نتيجة الهوى العذري.

---

(1) البوصيري، (م. س)، ص 227.

(2) ينظر، مصطفى الغلاييني، (م. س)، ص 349.

(3) البوصيري، (م. س)، ص 227.

(4) يُنْظر، مهدي مخزومي، في النحو العربي – نقد وتوجيه، دار الرائد العربي، بيروت، ط02، 1986، ص 303.

ج/- حذف الحرف:

لم ينلِ الحرفُ حظَّه الوافر من الاهتمام؛ وذلك لعدم مناسبة القرائن الدَّالة عليه في بعض الحالات، فلما كان المعنى قائماً من تمام الجملة، وموافاتها للغرض المقصود تحقَّقت غايتها بتأدية إفادةٍ يحسن السُّكوت عليها.

مِنْ مواطن حذف الحرف في النص، حذفُ أنْ النَّاصبة للفعل المضارع في قوله:

فَإِنَّ فَضْلَ رَسُولِ اللهِ لَيْسَ لَهُ حَدٌّ فَيُعْرِبَ عَنْهُ نَاطِقٌ بِفَمِ. (1)

حُذفت أَنْ النَّاصبة للفعل المضارع (**يعرب**)؛ لأنه مسبوق بفاء السببيَّة إذْ تفيد أنَّ ما قبلها سبب لما بعدها، وأنَّ ما بعدها مسبَّبٌ عمَّا قبلها، وتُضمر أنْ بعدها وجوباً على مذهب البصريين.(2)

وعليه يعد الانزياح عمليَّة خرق بنَّاءة لنظام اللُّغة، إذْ تعاوَنَتْ على خَلْقِه تلك الدَّلالات الحية التي بفضلها يتم تعيين الحكم الإعرابي، لذلك اهتم النَّحويون بالعلامة الإعرابيَّة، ومن ثمة جعلوها منْطلق الدَّرس النحوي، فإذا اختلَّ المعنى لا تظهر علامة الإعراب في آخر الكلمة كونها علامة للمعنى.

الانزياح النَّحوي مطلوب من أجل تحقيق دلالات يعمل تعدُّد الاحتمالات على رصد نماذجها المنطقية، ثم تقصِّي جمالياته في بناء اللُّغة الشعريَّة، ومدى تجاوبها مع لغة العقل.

4/- المستوى الصَّوتي: (Niveau phonetique)

يتعلَّق المستوى الصوتي بدراسة الإيقاع (**Rythme**)، إذ يشكِّل مبدأ تواتر **النغم**، وتغيُّراته، بالإضافة إلى التِّكرار المصاحب للنَّبر، و الأجراس الموسيقيَّة. « فالإيقاعُ في حصيلته النهائيَّة تواترُ الحركة النَّغميَّة من حيث تآلف مختلفِ العناصر الموسيقية، وتنافرها، من حيث درجة ذلك التآلف، ومؤثراته الإيجابيَّة غِنىً، أو فَقْراً، اتِّساعاً، أو ضَيْقاً، تنوُّعاً، أو **رتابة** ».(3)

---

(1) البوصيري، (م. ن)، ص 230 .

(2) ينظر، مصطفى الغلاييني، (م. س)، ص.ص 285 - 286.

(3) يعقوب إميل وعاصي ميشال، المعجم المفصل في اللُّغة و الأدب، ج/01، دار العلم، للملايين، بيروت، د.ط، د.ت، ص 276.

يُبنى الإيقاع وفق ائتلاف مجموع العناصر الصوتيَّة التي من شأنها تحقيق جمالية فنيَّة، يسعى الشَّاعر من أجلها إلى موافقة الألفاظ للمعاني، ومن ثمة يستقي منها عصارة الحِناء المنسجمة مع الأنماط التعبيريَّة. فإلى هنا تجدر الإشارة إلى الإيقاع وفق مستويَيْه:

أ/- الإيقاع الداخلي: (Rythme intérieur)

يصل التَّلاحم بين الإيقاع الخارجي، والدَّاخلي بالخطاب الشّعري إلى ذروة موسيقيَّة كونه يهدف إلى التَّناغم الصَّوتي، والدَّلالي الذي يصبح بمثابة ضابط يشدُّ جميع مفاصل الخطاب.[1]

ينجر عن تمازج الإيقاعات خلق صور موسيقيَّة تُنمِّي فاعليَّة الأسْيقة الشعريَّة. بناءً على ذلك، **ما التِّقنيات التي تتبَّعها الشَّاعر لبناء الإيقاع الداخلي؟**.

أولاً/- التِّكرار: (Répétition)

يُستحسن التِّكرار في مواضع، ويُستهجن في أخرى؛ تبعاً للتشويق، والتلذُّذ بالنغمات الموسيقيَّة « إذ يعدُّ الممثِّل للبنية العميقة التي تحكم حركة المعنى في مختلف ألوان البديع ».[2]

يعتمد الشاعر على التِّكرار بحسب مقتضى الحال، والضَّرورة، وبأوْجُهٍ متفاوتة، وقد يتكرَّر المقطع الواحد ملازماً الرَّويَّ نفسه. ولهذه الظاهرة تجلياتٌ في النص، فمن ذلك مثلاً قوله:

وَأَنْتَ تَخْتَرِقُ السَّبْعَ الطِّبَاقَ بِهِمْ فِي مَوْكِبٍ كُنْتَ فِيهِ صَاحِبَ العَلَمِ.[3]

«اتَّصلت الصوامت الانفجاريَّة: (التاء، الباء، الطَّاء، القاف، والهمزة) اتّصالاً وثيقاً بمعنى الخرق، وساعد على إبراز هذه الدلالة صيغة (**تخترق**)».[4] وهنا تتجلى سعةُ صبْر المصطفى – صلى الله عليه وسلم – ومصداقيةِ زعامتِه حالَ تحمُّل المسؤولية في الحروب، والغزوات.

---

(1) ينظر، محمد اليوسفي، الشِّعر والشعرية، الدَّار العربيَّة للكتاب، تونس، د.ط، 1992، ص 57.

(2) محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، دار المعارف، القاهرة، ط02، 1995، ص 387.

(3) البوصيري، الديوان، (م. س)، ص 234.

(4) رابح بوحوش، البنية اللغوية لبردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعيَّة، الجزائر، د.ط، 1993، ص 54.

أما قوله:

مَا رَنَّحَتْ عَذَبَـــاتِ البَانِ رِيحُ صَبَا وَأَطْرَبَ العِيسَ حَادِي العِيسِ بِالنَّغَمِ.[1]

تتجلى قيمة الصوت في المواقف الانفعالية المسيطرة على نفسيته التي يخلقها تمازج الأنغام عند الاشتياق إلى لقاء المحبوب، الذي يكون دافعاً إلى الترنُّم بالألفاظ العِذاب، ومِنْ ذلك كان لتكرار العين، والحاء صدى في تكثيف الإيقاع الشِّعري من خلال مُناسَبَتِه لواقع التحسُّر.

وما إنْ اجتنب الشَّاعر الابتذال من النقص المعنوي، بدأت قوة الطلب على التِّكرار تبلغ ذروتها. وخير دليل على ذلك قوله:

سَرَيْتَ مِـــنْ حَرَمٍ لَيْلاً إِلَى حَرَمٍ كَمَا سَرَى البَدْرُ فِي دَاجٍ مِنَ الظُّلَمِ.[2]

ترديد (**الرَّاء**) في هذا البيت خمس مرات في (سريت، حرم، حرم، سرى، البدر) متصل بالحركة، والتَّتابع مع ذلك الانتقال من مكة إلى المسجد الأقصى إلى السماوات العلى.[3]

تتجلى في البيت المبالغة الفعليَّة للحركة من خلال الإسراء، ودلَّ على ذلك طول المسافة في ليل شديد الظلمة، عبَّر عنه الشاعر بروعة الخيال، وعمق العاطفة، وحرارة المشاعر.

ثانياً/– الجناس: (Paronomase)

هو تشابه اللَّفظان في النُّطق، واختلافهما في المعنى. ومنه التَّام المتعلِّق باتفاق اللفظين في: نوع الحروف، وشكلها، وعددها، وترتيبها. وغير التام: هو ما اختلف فيه اللَّفظان في أحد الأمور السابقة.[4]

ينطبق الجناس على المبنى، والمعنى (**Forme et Contenue**). ومن مواطنه في النص قول الشاعر:

فَمَا لِعَيْنَيْكَ إِنْ قُلْتَ اكْفُفَا هَمَتَا وَمَا لِقَلْبِكَ إِنْ قُلْتَ اسْتَفِقْ يَهِمِ؟.[5]

---

(1) البوصيري، (م. ن)، ص 237.

(2) البوصيري، (م. س)، ص 234.

(3) ينظر، رابح بوحوش، (م. س)، ص 57.

(4) ينظر، علي الجارم، ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة، مكتبة النور الإسلامية، هرجيسا، د.ط، د.ت، ص 220.

(5) البوصيري، (م. ن)، ص 227.

يوجد الجناس بين (**همَتَا ويهِم**) من خلال الاتفاق في نوع الأصوات، واختلافها في المعنى، والترتيب؛ لأن الأولى دالة على السيلان، وهو مظهر حِسِّي، والثانية دالة على الحيرة وهي أمر

معنوي.[1] ساهم التَّمازج اللَّفظي في إذكاء الألفة بين شعر الشاعر، وعقلية التَّصوُّف البعيدة عن اللغة المقعرة، والمفردات الوحشية والغريبة، أو غير المأنوسة، والميتة في مقبرة اللُّغة، وظهرت براعته في التركيب الشعري، والتصويري؛ ليعطي في النهاية استخداماً جميلاً مبهراً، وتصويراً جديداً رائعاً مُسْتَسَاغاً.

أما قوله:

فَاصْرِفْ هَوَاهَا وَحَــاذِرْ أَنْ تُوَلِّيَهُ إِنَّ الهَوَى مَا تَوَلَّى يُصْمِ أَوْ يَصِمِ.[2]

يتجلى الجناس بين (يُصْمِ، وَيَصِمِ). حيث تساوى المتجانسان في عدد الأصوات، واتَّفقا في النوع، والترتيب. «لكنهما مختلفان في نوع الصوائت، حيث الضمة على مقطع الكلمة الأول، والفتحة على مقطع الكلمة الثانيَّة (...) كلمة يُصْمِ دالة على القتال، وكلمة يَصِمِ دالة على العيب».[3]

أما القيمة التي تركها الجناس في النص هي تلك التوازنات الإيقاعيَّة، الموحية بأن صوت الشاعر كان متغيراً بين البَيْنة، والأخرى وتلك خاصية من خواص اللُّغة الواصفة (**Metalangage**) إذ يظهر تواتر النغمات من خلال التَّفاعل مع الأجراس التي نقلت إمكانات الواقع، وعمق الدلالة.

---

(1) ينظر، رابح بوحوش، (م. س)، ص 62.

(2) البوصيري، (م. س)، ص 228.

(3) رابح بوحوش، (م. ن)، ص 68.

ثالثاً/– التصريع:

التَّصريع هو أَنْ تكون قافية الشطر الأوَّل متساوية مع قافية الشطر الثاني وزناً، وروياً، وحركة إعرابيَّة. إذ نجد بعض الشعراء يصرعون في ربط القصيدة، خاصة عندما ينتقلون من عرض إلى آخر.[1]

يهدف التَّصريع إلى إضفاء فضاء (**Espace**) ذي نسق إيقاعي يعمل على تقارب الأصوات، وتشكيل وحدات إيقاعيَّة. ومن أمثلته في النص قول الشاعر:

أَمِنْ تَذَكُّرِ جِيرَانٍ بِذِي سَلَمٍ مَزَجْتَ دَمْعاً جَرَى مِنْ مُقْلَةٍ بِدَمِ؟ [2]

يتضح التَّصريع من خلال توافق أواخر الصدر، والعجز في الحرف، والحركة، وهو ما أكسب النص تأنُّقاً في المطلع، من خلال امتزاج السلم المعبِّر عن بلاء الفراق بالدم المعبِّر عن تذكُّر الجيران الذين لهم فضل المؤانسة.

لكن القصد من التَّصريع هو إبراز المماثلة بين المعنيين من جهة، ورصد ماهية الحالة المأساوية، ونتائجها الوخيمة من جهة أخرى؛ فأفعال الإنسان تجليات لانتقام الدهر، وتشخيصه للمعاناة أحياناً.

ب/– الإيقاع الخارجي: (Rythme extérieur)

أولاً/– الوزن:

يعد الوزن نظاماً يحكمه الثَّبات، إذ توارثه الشُّعراء عن بعضهم البعض، لما له من أهمية في تحديد خاصية الخطاب الشعري، وإنْ وُجِدَت تغيرات فإن ذلك يكون لمجرد زحافاتٍ، وعللٍ، تأْلَفُها الذَّات المبدعة، وتدركها عن طريق السماع، والإيقاع، والتَّغني. **فهل هذا يعني أن نصَّ البُردة البوصيريَّة محكومٌ بعنصر إيقاعي منظم؟.**

---

(1) ينظر، محمد بلوحي، بنية إيقاع القصيدة العربيَّة القديمة في ضوء النقد العربي المعاصر، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية،جامعة سيدي بلعباس، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ع:04، 2005، ص 107.

(2) البوصيري، (م. س)، ص 227.

«يُقصد بالوزن مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت (...)، والبيت هو الوحدة الموسيقيَّة للقصيدة العربيَّة ».[1]

يعدُّ الاستخدام الجيد للتفعيلات عملية خاضعة لمقاييس، واعتبارات تُحدِثُ في نفسية المتلقي الشعور باللذة، والمتعة، ومَرَدُّ ذلك إلى الترنُّم، والموسيقى اللَّتان هما تحصيل حاصل لما تفرضه نفسية الشاعر من تأنُّق أبَدِي. وخير دليل على ذلك تلك اللِّياقة الشعريَّة التي تثبت التنوع في التفعيلات.

اختار الشاعر لقصيدته البسيط وزناً، لكن **هل هناك خاصية فنية تربط الوزن بالدَّوافع النفسيَّة حيال تقصيد القصيدة؟**.

لنَقُل: هناك خاصية، أو خواص فنية، **أين تتجلى إذَن؟**.

تتجلى الخواص الفنية في القدرة على التَّلاعب بالتفعيلات، لما في ذلك من تنويع في الإيقاع، فضلاً عن التوتر النفسي. وتقطيعُ بيتٍ، والبحث عن التغيرات التي تخلَّلتِ الوزن، ومعرفة الجوازات الشعريَّة*...، كلُّ هذا قاضٍ بالتأكيد على ذلك.

تقطيع البيت الثَّالث عروضياً:

أَيَحْسَبُ الصَّبُّ أَنَّ الحُبَّ مُنْكَتِمٌ.

أَيَحْسَبُ صْصَبْبُ أَنْنَ لْحُبْبَ مُنْكَتِمُنْ.

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

متفْعِلُن فاعلن مستفعلن فعلن.

مَا بَيْنَ مُنْسَجِمٍ مِنْهُ وَمُضْطَرِمِ.

مَا بَيْنَ مُنْسَجِمِنْ مِنْهُ وَمُضْطَرِمِي

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

مستفعلن فعلن متفعلن فعلن.

---

(1) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، د.ط، د.ت، ص 462.

* **الجوازات الشّعريَّة**: تعني مخالفة القواعد النّحويّة والصّرفية بسبب قيد الوزن، والقافيّة، وهي مخالفة مسموح بها وهذا للضّرورة الشّعريّة لأنّه يجوز للشّاعر ما لا يجوز لغيره، ومنها ما يتعلَّق بالزيادة على الأصل، ومنها ما يتعلَّق بالنقص، كما أنَّها مقدرة على شعرية الشَّاعر، وجودة أسلوبه، وهي اغتراب يرتقي بالنسق الشعري جمالياً، وتثيره إبداعياً، كما ترتقي بفضاءات الرؤية. مأمون عبد الحليم وجيه، العروض والقافية بين التراث والتجديد، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط01، 2007، ص 20.

– التَّغيرات التي لحقت الوزن:

تغيرت (مُسْتَفْعِلُنْ) إلى (مُتَفْعِلُنْ)، أما (فَاْعِلُنْ) فتحولت إلى (فَعِلُنْ). وكِلَا التفعيلتين لحقهما زحافٌ مفرد يسمِّيه العروضيون: **الخَبْنُ**؛ "وهو حذف السَّاكن الثَّاني، (...) لا يقع إلاَّ في (مُسْتَفْعِلُنْ) و (فَاْعِلُنْ) و (فَاْعِلَاْتُنْ) و (مَفْعُوْلَاْت)".[1]

تعدَّدتِ الجوازات الشعريَّة الموجودة في النص: وتكاد تنحصر بين (**تسكين المفتوح**) و (**قصر الممدود**). إذْ يجوز للشاعر تسكين المفتوح، وإنْ كان ذلك غير جائز في الكلام؛ لأن العرب تسكِّن المضموم، والمكسور، وتأبى تسكين المفتوح.[2]

أما دليل ذلك يظهر في قول الشَّاعر:

فَهْوَ الـــذِي تَمَّ مَعْنَاهُ وَصُورَتُهُ ثُمَّ اصْطَفَاهُ حَبِيباً بَارِئُ النَّسَمِ.[3]

تسكين (**الهاء**) في ضمير الشأن؛ لمناسبة السُّكون للحرف الثَّاني من التفعيلة: (مُسْتَفْعِلُنْ). أما قصر الممدود فنجده في البيت الواحد والسّتين في كلمة: (**الحيا**)، إذ حذفت الهمزة؛ لتَمَام التفعيلة (مُسْتَفْعِلُنْ) عند نهاية الكلمة نفسها.

وعلى الرغم من التَّغيرات التي لحقت الوزن إلا أن المتنفس الإيقاعي يظهر أكثر تناسقاً، وهدوءاً، وهو ما يعكس مؤازرة الانفعال للوحدات الوزنيَّة الجديدة، الأمر الذي أسْفَرَ عن إثراء الموسيقى، ونورانية حسن استخدام التفاعيل. وكل ذلك كان رغبة لما أمْلَتْه الدَّفقات التعبيريَّة.

أما تكرار التَّفاعيل بنفس المنوال يعدُّ رؤية جديدة لواقع الأصوات، وتطويعها لصميم حالات الوجدان (**effectivité**)، وحيوية الوزن.

---

(1) مأمون عبد الحليم وجيه، (م. س)، ص 23.

(2) ينظر، محمد بن جعفر، ما يجوز للشاعر في الضرورة، دار الكتب العلميَّة، بيروت، د.ط ، د.ت، ص 82.

(3) البوصيري، (م. س)، ص 229.

ثانيا/– القافية: (Rime)

يتشكل البيت الشعري من مجموعة أصوات مكوِّنة مقطعاً موسيقياً، يرتكز عليه، ثم يكرِّره في نهايات أبيات القصيدة كلها.[1] فهذا ما اصطُلِح على تسميته بالقافية.

فما المقصود بها؟.

القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه، مع حركة الحرف الذي قبل السَّاكن، لكنها. تكون مرة كلمة، ومرة بعضاً منها... [2]

تعدُّ القافية ركناً أساسياً من البنية الإيقاعيَّة للنص الشِّعري، بحكم أنها مقطع صوتي ينشأ عن الالتزام به نغمٌ موسيقي ترتاح له النفس، وينحصر ذلك بين آخر ساكنين يُضاف إليهما المتحرك الذي يسبق السَّاكن الأوَّل. وبناءً على ذلك فإنَّ قافية البيت الثَّالث كما يلي: مُضْطَرِمِيْ (/0///0)، فالميم حرف الروي، والياء حرف الوصل متولدة من إشباع حركة الروي.

لكن كيف تسمى هذه القافية بصرف النظر عن حركاتها، وسكناتها؟.

تسمى قافية المتراكب؛ لأن بين ساكنيها ثلاث حركات، كما أنَّ الحركات توالت في رَكْبِ بعضها فوق بعض.[3]

فلما استوجب الأمر على الشاعر مدح الرسول – صلَّى الله عليه وسلَّم– بكامل أوصافه كان لزاماً عليه إرداف الحديث بشبيهه، أو سببه، ولما خشيَّ أن يستفْحِل الأمر، ويزداد تأزماً راح يطاوِع المواقف متشفِّعاً، وسائلاً إلى درجة مباشرة الأحداث بخاصِّها، أو عامِّها، ومن ثمة رُكِّبَتِ الأفكار بعضها فوق بعض، فكانت معانيها فائقة لما انطوت عليه من صفات محمديَّة في منتهى الحسن، والملاحة، ومنْ ثمَّة جُعِلَتِ الحركات متواليةً، متراكبة فوق بعضها.

وما هو دليل على الحسن، وغزارة المادة اللغويَّة هو خلو النص من عيوب القافية، إذْ تعد هذه الأخيرة من الأشكال المخلِّة بالإيقاعات الموسيقيَّة، كما أن تكرار الأجراس، والأنغام دافع إلى

---

(1) ينظر، عبد الرضا علي، موسيقى الشِّعر العربي قديمه وحديثه– دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر، دار الشروق، عمان (الأردن)، د.ط، 2007، ص 168.

(2) ينظر، ابن رشيق القيرواني، (م. س)، ص 151.

(3) ينظر، مأمون عبد الحليم وجيه، (م. س)، ص 303.

النقص من رنتها، وإذا كان المعنى يتعلق بالدَّلالات، فلا وجود لِلاحق دون مسبِّبه، واستقلاليةُ معنى البيت دليل على الحنكة التعبيريَّة، ومُتعة التأمُّل.

ثالثاً/– الروي: (Raconte)

هو الذي تبْنى عليه القصيدة، إذ يردُ مع نهاية كل بيت، لذلك تُنسب إليه (القصيدة) فنقول: لامية، ميمية، نونية ...[1]

لكن ذلك لا يعني أن كلَّ أواخر الأبيات روياً لها؛ بدليل أنَّ بعض الحروف لا تصلح أن تكون روياً؛ بحكم كونها زائدة عن أصل الكلمة من ذلك مثلاً: ألف الإطلاق، وهاء الضمير، والتنوين بأنواعه...

للميم المكسورة بعدٌ نفسيٌّ، ودلالة يتجليان في جو القصيدة، ذلك الجو الذي يفرض هيمنته، ووجوده، إذْ تبرز معاني الدهشة، والحيرة خصوصاً في سياق التعبير عن مولده، ومعجزاته – صلَّى الله عليه وسلَّم– بحيث يظهر توافق التنوين مع حركة حرف الروي في قوله:

أَبَـــانَ مَوْلِدُهُ عَنْ طِيبِ عُنْصُرِهِ يَا طِيبَ مبتدإٍ مِنْهُ وَمُخْتَتَمِ.[2]

كما كان لحركة الميم تجانساً صوتياً هو في حقيقة الأمر تأكيد على خصاله، والإشادة، والتنويه بعظمته التي لم يسايرها تبدُّل، أو تغيُّر.

ومن ثمة كان حرف الروي جزءاً حيوياً في بناء القافية، إذ أن الدَّلالات الشعريَّة التي أسْهمت في فرض نسقها كانت دافعاً إلى إخراج العمل الشعري إلى سحر الإبداع.

بالإضافة إلى أن الميم المكسورة ولَّدت رغبة جامحة في التعبير عن المكنونات النفسيَّة، لما في ذلك من تموُّجات انفعاليَّة تكسر حاجزَ الرتابة، والانغلاق، وتعمل على تناسق التشكيلات النغميَّة.

---

(1) ينظر، عبد الرضا علي، (م. س)، ص 171.

(2) البوصيري، (م. س)، ص 231.

5/- المستوى الدَّلالي: (Niveau Sémantique)

يمثل المستوى الدَّلالي ركناً من الأركان الأساسية في صناعة صرح **المعجم الشعري**، إذ تعدُّ القدرة على خلق كلمات ذات صلة وثيقة بالنسق الشاعري لبِنَةً أساسيَّة في هندسة الإجادة، والبراعة الفنيَّة، ومن ثمة يتسنى للنَّاقد الحكم على شاعرية الشاعر، وأسلوبيَّة نصِّه، وجماليته معاً.

بناءً على ذلك **ما المَكَامِن التي تُثْبت شاعرية البوصيري، وبراعته الفنيَّة، واللَّتان ساهمتا في رُكح الإنشاء التعبيري، والدَّلالة في آنٍ واحد؟.**

يشكل الدَّال الشعري تمثيلاً للمدلول أكثر مما يدل عليه. ومن هنا نستفيد أن الدَّلالة في الشعر لا تتعلَّق بتقرير المعنى، وإنما تتعلق بالإيحاء بالمعنى؛ لأنَّ ما تنقله الرِّسالة الشعريَّة ليس هو الموضوع بل الانفعال الذاتي بالموضوع.[1]

تتعلق الدَّلالة الشِّعريَّة بالإيحاء بالمعنى؛كون الإيحاءات الشِّعريَّة يمكن مقاربتها وفق إجراءات التركيب، ليتم استقصاء حدود التأويل المتعلقة بها، ومن ثمة ينبني المعنى وفق إدراك يشكِّل مزية من مزايا اللُّغة الشِّعريَّة. وكدليل على ذلك يقول البوصيري:

وَأَنْتَ تَخْتَرِقُ السَّبْعَ الطِّبَاقَ بِهِمْ فِي مَوْكِبٍ كُنْتَ فِيهِ صَاحِبَ العَلَمِ.[2]

يدلُّ الإيحاء الشِّعري على عظمة الرَّسول – صلَّى الله عليه وسلَّم – ورفعته حال إسرائه ومعراجه، أما الإجراءات التي يجب معرفتها هي أنَّ مِنْ عادة العرب إعطاء الراية لزعيم القوم، الذي بثبوته يثبتون، ويزدادون حماساً في الحروب، وبانهزامه ينهزمون؛ بدليل أنه أفْضَلهم، وما تلك الأفضلية إلا تأكيدٌ على رفعة منزلته، وخلود محبَّته.

فإنَّ الوسيلة الحقيقيَّة المهيأة لدراسة المدلول هي متابعة مجموعة من الحالات المتوالية في تشكيلاتها المتزايدة، والمؤديَّة في نفس الوقت إلى تبلور الشكل الداخلي، وموافقته التَّامة مع الدال الماثل أمامنا.[3]

---

[1] ينظر، محمد العياشي كنوني، شعرية القصيدة العربيَّة المعاصرة – دراسة أسلوبيَّة، عالم الكتب الحديث، إربد (الأردن)، ط 01، 2010، ص 197.

[2] البوصيري، (م. س)، ص234.

لا تتضح الدَّوال، ولا تتجلى مدلولاتها إلا من خلال ربطها بالبنى العامة للنص، والتي تحيلها على مدلولات أكثر دقة، وأكثر تجانس؛ ذلك راجع إلى أنَّ العمل الشعري يتشكل من وحدات تتكاتف جميع عناصرها؛ بغية أداء غرض موحد، وهذا لا يعني الوقوف عند غرض معين دون سواه، فالمشاعر تتعدَّد لكنها قد تصبُّ في فضاء عاطفي مشترك، وكل ذلك كفيل بتحديد الصور الشعريَّة. ومنها:

أ/– التشبيه:

تعدُّدُ الحقول الدلاليَّة في البردة البوصيريَّة دليلٌ على سعة التَّحكم في تجريد المعاني وتشخيصها وذلك بإسباغ إنسانيَّة حية على الأشياء، والموجودات. **فما حظُّ التشبيه من ذلك؟**.

يُشَكِّل التشبيه مماثلة تبرز قوة التصوير بين متناظرين، وقد يكون ذلك ظاهراً جلياً، وقد يكون مضمراً يفهم من سياق الكلام. فالتشبيه: بيانُ أنَّ شيئاً، أو أشياء شاركت غيرها في صفة، أو أكثر، بأداة هي الكاف، أو نحوها، وقدْ تكون ملفوظة، أو مقدَّرة. وأركانُه أربعةٌ: (المشبه، المشبه به، أداة التشبيه، ووجه الشبه).[1]

يتجلى من خلال وجه الشبه اِرتقاءً بالصِّفات، لتجعل المشبهات أجدر بالتأمل، والبحث عن سرِّ حصول زيادة صفة في أحدِ الطرفين على حساب الآخر. ومن أمثلة التشبيه في النص قول الشاعر:

فَلَا تَرُمْ بِالمَعَاصِي كَسْرَ شَهْوَتِهَا إِنَّ الطَّعَامَ يُقَوِّي شَهْوَةَ النَّهِمِ.[2]

نوع التشبيه هنا: تشبيه ضمني؛ لأن المشبه، والمشبه به يفهمان فقط من السياق، كما أنَّ المشبه برهانٌ ودليل على ما هو في حكمه؛ فالطَّعام سبيلُ المشتهي في طلبه، بالإضافة إلى أن النَّفس العفيفة في دينها، وعِرضها تنفردُ بصفات منها: الانقياد في العبادات، وإذا حدث شيءٌ بشأن الأمر

---

[3] ينظر، عشتار داوود، الأسلوبية الشعريَّة – قراءة في شعر محمود حسن إسماعيل، دار مجد لاوي للنشر والتوزيع، عمان (الأردن)، ط01، 2007، ص191.

[1] ينظر، علي الجارم ومصطفى أمين، (م. س)، ص 17.

[2] البوصيري، (م. س)، ص228.

بالسوء، والفحشاء تجدها تعالج نفسها بنفسها بشيء من المناجاة * وتتبُّع مواجهتها بقوى الإيمان والصبر، والحال نفسه بالنسبة للجائع، مهما قُدِّمَ له تراه يزداد تلهُّفاً، وطلباً من غير أَنْ يشبع...

أما قوله:

فَإِنَّهُ شَمْسُ فَضْلٍ هُمْ كَوَاكِبُهَا يُظْهِرْنَ أَنْوَارَهَا لِلنَّاسِ فِي الظُّلَمِ.[1]

نوع التشبيه في هذا البيت: تشبيه بليغ؛ لحذف الأداة ووجه الشبه، حيث شبَّه الرَّسول – صلَّى الله عليه وسلَّم – بالشمس، وتبرز دلالته من حيثُ أنَّ الفضل صفة من صفاته، لما في ذلك من تأكيد على ضياء الشمس، وغلبته على جميع الكواكب، وما إِنْ عَمَّتِ الأنوار في بساط الأرض لم يبقَ للكواكب الأخرى وجودٌ يذكر.

وكذلك الشأن معه – صلَّى الله عليه وسلم – حينما جاء بالدِّين، وأحكام الشريعة لم يبقَ لسائر الدِّيانات أثرٌ على عقول المسلمين، كما أنَّ نوره الفيَّاض خَلَّف دَهشة في نفوس الأنبياء، والصَّحابة – رضوان الله عليهم – من خلال اتباع سنته، والاهتداء برسالتِهِ.

يبلغ التَّشبيه قمَّته من خلال قوله:

هُمُ الجِبَـالُ فَسَلْ عَنْهُمْ مُصَادِمَهُمْ مَاذَا رَأَى مِنْهُمُ فِي كُلِّ مُصْطَدَمِ؟.[2]

نوع التَّشبيه هنا: تشبيه بليغ، إِذْ شبَّه أصحاب رسول الله – صلَّى الله عليه وسلم – بالجبال، حيث حذف الأداة، ووجه الشبه، والملاحَظُ أنَّ الجبال من الألفاظ الدَّالة على الشجاعة، والثَّبات، والعزيمة في الحروب. ولما بلغ التَّصدي منزلته كان من السَّهل الفتك بالأعداء، وتتجلى قوة التشبيه من خلال دلالته على تعظيم المقاتلين لما يملكون من قوة.

ب/– الكناية:

---

(1) البوصيري، (م. س)، ص 230.

(2) البوصيري، (م. ن)، ص 234.

تعدَّدت الإشارات، والإيماءات المتعلِّقة بالموجودات، والأشياء إلى درجة دلالتها على الجو الذي تنبثق منه الدَّلالات الفكريَّة، والتَّفاعُلات الإيحائيَّة، لكن هذا لا يعني أن الكناية نالَتْ حظَّها الأوفر من الاستخدام.

الكناية في اصطلاح البلاغيين: لفظٌ أريد به غير معناه الذي وضع له مع جواز إرادة المعنى الأصلي؛ لعدم وجود قرينة مانعةٍ من إرادته.[1]

يرتبط لفظ الكناية بالتعبير الوسيط الذي به تتم الإبانة عن عديد المعاني، ومعرفة القرينة التي سيقَ الموصوف، أو الصفة، أو النسبة إلى الدلالة عليها. ومن مواطن تجلياتها في النص قول الشاعر:

يَا خَيْرَ مَـنْ يَمَّمَ العَافُونَ سَاحَتَهُ سَعْياً وَفَوْقَ مُتُونِ الأَيْنُقِ الرُّسُمِ.[2]

في صدر البيت كناية عن صفة الكرم، وفي ذلك دلالة على اتساع السَّاحة التي ترمز إلى سعة قلبه، ورجاحة عقله، بالإضافة إلى أن الاتِّساع يوحي بأنَّ الوفود، والجماعات، كانواْ يتسارعون إلى مجالسته – صلَّى الله عليه وسلم – يسْتمعون إلى حديثه من غير أن يضيق بهم الحال، يألفُهم، ويألفُونَه.

أما قوله:

وَأَنْتَ تَخْتَرِقُ السَّبْعَ الطِّبَاقَ بِهِمْ فِي مَوْكِبٍ كُنْتَ فِيهِ صَاحِبَ العَلَمِ.[3]

في عجز البيت كناية عن موصوف، وهو المقدَّم في القوم؛ إذْ لا شك أنَّه الرسول – صلى الله عليه وسلم– وكل ذلك يحمل دلالة ترفعه عن الدَّناءة، بما فيه من إثبات للمحافظة على شرفه وفضله.

لما أراد الشاعر مدح الرسول – صلى الله عليه وسلم – في صور كنائيَّة كان بحاجة إلى تلوين أبعاد الرؤيَّة الشعريَّة بزمن الفعل الماضي، والمضارع، ومن ذلك (يمَّم، تخترق، كنت). **فما دليل ذلك إذن؟.**

---

[1] ينظر، أحمد الهاشمي، (م. س)، ص 252.

[2] البوصيري، (م. س)، ص 234.

[3] البوصيري، (م. ن)، ص234 .

حينما يعمَد الشاعر إلى استعمال الزمن المضارع يبْتغي الانتقال من عالم الحسرة الباعث على الاشمئزاز، والحزن، إلى عالم الإشعاع الجمالي المتحقِّق بالشعور بالطمأنينة، وإشراقة الحياة الباعثة على التَّفاؤل يوماً بعد يوم.

تتجلى مقدرة التَّخاطب مع المخاطب؛ بدليل أنَّ الشَّاعر يريد أن يمحو الفجوات القائمة بينه، وبين الممدوح، واستحضار صورته للاستئناس ببريق نوره، وقسمَات وجهه، أمَّا استعمال الزمن الماضي يحاول من خلاله "**البوصيري**" اختراق كل ما هو دليل على الإحباط، لما في ذلك من مأساوية الواقع المتكرِّر. لكن لما يتضرع إلى المولى – جل شأنه – يحاول تجاوز الزمن الماضي، إذْ يصاحب ذلك انفعال شديد متنامي الدوافع؛ بغرض تجديد الأحداث، والتطلُّع إلى آفاق واعدةٍ مناهضة لواقع الأسى، والحزن. ويتجلى ذلك في قوله:

يَا رَبِّ وَاجْعَلْ رَجَائِي غَيْرَ مُنْعَكِسٍ لَدَيْكَ واجْعَلْ حِسَابِي غَيْرَ مُنْخَرِمْ. [1]

وكل ذلك نفور من الماضي المؤلم الذي كابد "**البوصيري**" معاناته، وأوجاعه.

جـ/– الاستعارة: (Métaphore)

تعدَّدت الصُّوَر الاستعاريَّة في البردة "البوصيريَّة"، إذْ كانت الحاجة إليها بقدر الحاجة إلى التَّشبيهات، لما في ذلك من تبيان ظاهرِ النص الشِّعري، بالتركيز على الإفرازات العاطفيَّة التي تسعى إلى الوقوف عند التيار * الذي يشكِّل بنية النص الأساسيَّة.

الاستعارة تشبيهٌ حذف أحد طرفَيْه، وعلاقتها المشابهة، وهي قسمان: تصريحيَّة، يصرِّح فيها بلفظ المشبه به، ومكنية يحذف فيها المشبه به، ويرمز له بشيء من لوازمه.[1]

---

[1] البوصيري، (م. س)، ص 237 .

* **التيار**: اتجاهٌ عام نحو فكرة معينة، أو تذوُّق معين تَتَّبِعُهُ مدرسة من مدارس الأدب، وهو أعمُّ من المدرسة؛ لأنه قد يشمل العديد منها. (ينظر، محمد بوزواوي، (م. س)، ص 95).

[1] ينظر، علي الجارم ومصطفى أمين، (م. س)، ص 64.

تختلف الاستعارة عن التشبيه من خلال كونها تعبيراً بأحد الطرفين فقط؛ فإن حُذِفَ المشبه به كانت مكنيَّة، وإن حُذف المشبَّه كانت تصريحيَّة، وتحدِّدُ القرينةُ الدَّالة على المعاني الطرفَ الآخر المحذوف. لما في ذلك من إيفاء بالغرض البلاغي الموحي بتجريد المعاني، وتشخيصها، وإحالتها على مشاهد تنقل الانفعالات الدَّاخليَّة. ومن مواطن تجلياتها في النص قول الشاعر:

وَرَاعِهَا وَهْيَ فِي الأَعْمَالِ سَائِمَةٌ وَإِنْ هِيَ اسْتَحْلَتِ المَرْعَى فَلاَ تُسِمِ. [2]

شبَّه النَّفس بماشية، حيث حذف المشبه به: (**الماشية**) وأبقى على قرينة دلَّت عليه وهي: (**المراعاة**) التي تقف في وجه المشْتَهَيات، فقط على سبيل الاستعارة المكنيَّة، وأثرها في المعنى: تشخيص فعل الانهماك في الشَّهوات للنفس الإنسانية، وفي ذلك دعوة صريحة إلى محاربة المكروه، وهجران صنائع النقصان، والضَّلال، كما أسْهَم الابتكار في خلق صورةٍ جديدة أكْسَبَت المعنى نوعاً من الخيال، والتَّشويق.

أما قوله:

كَأَنَّمَا اللُّؤْلُؤُ المَكْنُونُ فِي صَدَفٍ مِنْ مَعْدِنَيْ مَنْطِقٍ مِنْهُ وَمُبْتَسَمِ. [3]

في عجز البيت استعارة مكنية؛ حيث حذف المشبه به (**الذَّهب، أو الفضة**) وأبقى على المشبه: (**المنطق، والمُبتسم**) وقرينة دلَّت عليه: (**المعدن**).وأثرها تبيان عملية من عمليات الامتحان الدُّنيوي، والكيفية التي تعامل بها الرسول– صلى الله عليه وسلم – في تجاوز تلك المحنة، بالإعراض عن زينة الدُّنيا، وزُخرفها.

تزداد الحاجة إلى الصُّور البيانيَّة بقدر الحاجة إلى التعبير عن ظِلال المعاني، بما اعْتَلج نفسية الشاعر معتمداً على تقنية التَّلميح. ومن ذلك قوله:

والنَّارُ خَامِدَةُ الأَنْفَاسِ مِنْ أَسَفٍ عَلَيْهِ والنَّهْرُ سَاهِي العَيْنِ مِنْ سَدَمِ. [1]

---

[2] البوصيري، (م. س)، ص 228.

[3] البوصيري، (م. ن)، ص 230.

[1] البوصيري، (م. س)، ص231.

شبَّه النار بشخص يكْظم غيظَه حتى لا يكاد يطيق إخراج نفس من جوفه، ويكتم سره إلى درجة أنَّ المتلقي لا يدري ما به من حال، ولم يذكر الشخص المعين، مُبْقِياً على قرينة دلت عليه، فقط على سبيل الاستعارة المكنية، وأثرها تبيان الفاجعة الأليمة التي حلَّت بالبوصيري، بالإضافة إلى الاندهاش بإخماد نيران تلك اللَّيلة، وسكون ماء النهر، وكل ذلك تعبيرٌ عن الحزن، والندم.

أما قوله:

أَطَعْتُ غَيَّ الصِبَا فِي الحَالَتَيْنِ وَمَا حَصَّلْتُ إِلَّا عَلَى الآثَامِ وَالنَّدَمِ.[2]

شبَّه الشاعر غيَّ الصِّبا بأمير جائر، وأبقى على شيء من لوازمه (**الطاعة**) فقط على سبيل الاستعارة المكنية، وأثرها في المعنى: التحسُّر على زمن الجهالة الذي أَفِلَ نجْمه في متاع الدنيا الفاني، لذلك عبَّر عن خيْبته مُقِرّاً بالذنوب، والخطايا.

د/– النزعة التصوفيَّة: (Tendance mystique)

معرفةُ لغة التَّصوف، والتَّحكُّم فيها جدير بفكِّ علاماتها الممثلة للأشياء الدَّالة عليها، أوْ تأويل دلالاتها، وتعيين صوَّرها؛ حتى يتسنى للمبدع اختراق إيماءاتها، وإدراك فنِّياتها؛ بغرض تقريب الفكرة الكامنة وراء الموجات العاطفيَّة، والشُّعوريَّة، وهذا يعني أن لغة المتصوِّفة لغة سَرمديَّة يعمل **الحدْس** * على تبيان بعض دلالاتها المتجدِّدة بين اللَّحظة، والأخرى.

---

(2) البوصيري، (م. ن)، ص 236.

* **الحدس**: هو التخمين والتَّوقُّع، والحكم على الأشياء بدون تفكير بما يراه الإنسان بعقله الباطن. (محمد بوزواوي، (م. س)، ص 104).

فانكشاف عالم التَّصوُّف بما هي عليه اللُّغة الشِّعريَّة المألوفة لا يعني شيئاً، والقَصْديَّة لا تتعلق بالمستوى الظَّاهري للُغة التَّصوُّف، وإنما تتصل بالمستوى الباطني الخفي (...) فنحن أمام انزياح لغوي عجيب؛ وأمام علاقات فنِّية مُدْهِشة، ومصطلحاتٍ ذات دلالة بعيدة.[1]

تبعث عملية الاستغراق الذِّهني في نقل جدِّيَّة واعية لتداعي صوَّر الصوفيَّة الهادفة إلى الاسترسال التأمُّلي، الذي بدوره يوحي بالصدق العاطفي من قبل الشاعر؛ ففي البيت الأوَّل تتجلى دفْقَةٌ استفهامية، دالة على الجنة، والترغيب فيها، وأَشَارَتْ إلى ذلك كلمة (**سَلَم**)؛ إذِ الذي لا يبكي على حال الدُّنيا عند ضيق أحوالها يكون مستغرقاً في نعيمها من غير مبالاة.

هل أنَّ البُكاء أمرٌ حتميٌّ يحيل إلى الندم، أم أنَّه التَّعبُّد الدَّال على الاعتراف بالخطيئة لما في ذلك مِنْ استعدادٍ فطريٍّ إلى التوبة، وعدم الوقوع في دائرة المعاصي؟.

أما قوله:

لَـوْلاَ الهَوَى لَمْ تُرِقْ دَمْعاً عَلَى طَلَلِ وَلاَ أَرِقْتَ لِذِكْرِ البَانِ وَالعَلَمِ.[1]

يَنْغمس الشاعر من خلاله في عالم الصُّوفيين، وأشواقهم، وعشقهم؛ بغرض الهروب بنفسه، والاستئناس بانفرادها، وخلودها في المحبة الإلهية؛ خشيةً من المولى جلَّ شأنه، واعتقاداً منه أن ذلك لا يرتبط بالخوف من جحيم النَّار يوم القيامة، بل حياءً منه — سبحانه – وحباً في ذاته الطَّاهرة، وهذا ما يتلاءم مع تعريف الحب الصُّوفي، الذي يُعَرَّف بأنَّه: «خُلوص الهوى إلى القلب، وصفاؤه من كدر العوارض (...) فإذا خلَص الهوى في تعلُّقه بسبيل الله (...) سُمِّي حباً؛ لصفائه، وخلوصه».[2]

أمَّا قولُهُ:

---

(1) يُنْظر، حسين جمعة، جمالية التصوف– مفهوماً ولغة، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع: 364، 2001، ص 17.

([1]) البوصيري، (م. س)، ص 227.

([2]) ابن عربي، لوازم الحب الإلهي، تح: موفق فوزي جبر، دار النمير، دمشق، ط01، 1998، ص 41.

فَكَيْفَ تُنْكِرُ حُبّاً بعْدَمَا شَهِدَتْ بِهِ عَلَيْكَ عُـدُولُ الدَّمْعِ والسَّقَمِ.[1]

التَّعلُّق بالدُّنيا، والشَّغف بزُخْرُفها، وزينتها يؤدِّي بصاحبه إلى الحزن على ما لا يُدْركه من آماله فيها، لكنه يعتقدُ أنه على الجادَّة، وطريق الصَّواب، بل يَليق به الرُّجوع إلى طريق الحق، والهداية؛ «فَمَنْ أنكر الحبَّ، وأخفاه، أظهرهُ دمعُ عينه، (...) فكذا مَنْ أراد بعبادته غيرَ مولاه، فلابُدَّ وَأَنْ يظهر للمؤمن أنَّ ربَّه أبْغَضَهُ وقَلَاهُ.» [2]

بالإضافة إلى أنَّ هذا البيت يُؤكِّد على أنَّ شدَّة التَّعلُّق بالدُّنيا تظهر مع غفلة الإنسان، وهو في تدبُّره أُخْراه، التي ستُظْهِرُ سعادته الأبَدِيَّة، وذلك المعنى يتوافق مع قول "زهير بن أبي سلْمى":

وَمَهْمَـا تَكُنْ عِنْدَ امْرِئٍ مِـنْ خَلِيْقَةٍ وَإِنْ خَالْهَا تخْفَى عَلَى النَّاسِ تُعْلَمِ.[3]

هل أنَّ لوم المحب يدل فعلاً على تعلُّقه بالدُّنْيا؟.

يقول البوصيري:

يَاْ لَاْئِمِيْ فِي الهَوَى العذْرِيِّ مَعْذِرَةً مِنِّيْ إلَيْكَ ولَـوْ أَنْصَفْتَ لَمْ تَلُمِ.[4]

يترتَّب على العبد مهما بلغ مِنْ مَقَامٍ، ودرجات في الكَمال أَنْ يكون مُسْتَغْرِقاً في طاعة ربِّه، ليحشره ضمن أولِيائِهِ، وحِزبه؛ لأن إحْياء سنن الهُدى، واقتفاء سبيل المهْتَدِين لا يكون إلا بالإعراض عن الجاهلين، واتِّباع أوامر الله سبحانه، واجتناب نواهِيه، فالرَّاكب في الدُّنيا قدْ تَسْتَهويه مُغْرَياتُها، وشهواتُها، بلْ يجب عليه العودة إلى الله سُبْحانه، وتعالى، بالصبر كما صبر أولُو العزم، والحزم؛ حتى يظفرَ بالمحبَّة، والقَبُول، والرِّضا يوم لا ينفع التَّحسُّر، وتَأْنِيب الضمير.

تتعدَّد الرؤى التَّصوفيَّة، وتتمازج بحسب تمازج الأحوال، وتعالق بعضها ببعض، وفي هذا يقول "البوصَيْرِي":

([1]) البوصيري، (م. ن)، ص 227.

([2]) محمد بن مرزوق، إظهار صدق المودة في شرح البردة، (م. س)، ص 505.

([3]) زهير بن أبي سلمى، الديوان، شرح علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط03، 2003، ص111.

([4]) البوصيري، (م. س)، ص 227.

فَلاَ تَرُمْ بِالمَعَاصِي كَسْرَ شَهْوَتِهَـــــا إِنَّ الطَّعَـــــامَ يُقَوِّي شَهْوَةَ النَّهِمِ.

وَالنَّفْسُ كَالطِّفْلِ إِنْ تُهْمِلْـهُ شَبَّ عَلَى حُبِّ الرَّضَاعِ وَإِنْ تُفْطِمْهُ يَنْفَـــطِمِ.[1]

دَعا الشاعر من خلال البيتين إلى عدم منح النفس رغباتها التي تؤدِّي بها إلى الخطيئة؛ فلمَّا أمّرَ بكبح جِماح النفس بأقْصى درجات الطَّاعة، كان ذلك بالتَّدرُّج؛ إِذْ بدَأ بالسِّياسة الحسنة في توجيهها نحو الامْتثال لأوامر الخالق، ثم نصحها بِأَنَّ التَّمادي في المعاصي يؤدِّي بصاحبه إلى صعوبة الإقْلاع عن العِصْيان؛ بِمَا في ذلك طُغْيان الغريزة، والشَّهوة على العقل؛ لأنَّ الأُلْفَة على الشيءِ سهلةٌ، لكن محاربتها عويصةٌ.

هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فإنَّ كثرة الأكل تُقوّي مراد النفس، وتُعينها على الإفراط والمبالغة في حبِّ الشَّهوات، فتعينها على رفض ترك المعاصي، بَيْدَ أَنَّ التزام الجوع هو بمثابة المحرك الأساس لكسب محبة الله سبحانه، وتعالى؛ فَسُئِلَ بعض المشائخ عن الإسلام، فأجاب قائلاً: « ذبحُ النُّفوس بسيوف المجاهدة.» [2]

تتجلى – من خلال هذا القول – دَفقَةٌ تعبيريَّة، تعبِّر عن مكَابَدَة رغبات النفس للظَّفر بالتَّخلِّي عَنْ زينة الدُّنيا، والسَّعي نحو زينة الآخرة، ولا يكون ذلك إلا بترويض النَّفس الإنسانيَّة؛ لأنَّ سياسة اتِّباع شهواتها هي في حقيقة الأمر مَفْسَدةٌ للعقل، ونُزوع نحو الإفْراطِ في الجهالة، لذلك وجَبَ تربية الذَّات كما يُربَّى الصبيُّ، أو الفَطِيم.

ولما كان دافع الشاعر تولِّي مقام النَّاصح الأمين راح يدعو إلى النُّفور من النفس حالَ أمرها بالمعصية؛ بدليل أن الإقلاع عن ارتكاب الخطايا لا يُدرك بالتَّهاون، واتبّاع ما تَسْتهويه النُّفوس؛ إِذْ أنَّها تجهل مصلحتها كجهل الصبيِّ الخبيثَ من الطيبِ، كما أنَّ المبالغة في الهوى تؤدّي بها إلى صنائع النُّقصان. وفي هذا يقول البوصيري:

فَاصْرِفْ هَوَاهَا وَحَـــاذِرْ أَنْ تُوَلِّيَـهُ إِنَّ الهَوَى مَـــا تَوَلَّى يُصْمِ أَوْ يَصِـــمِ.

وَرَاعِهَا وَهْيَ فِي الأَعْمَالِ سَائِمَـــةٌ وَإِنْ هِيَ اسْتَحْلَتِ المَرْعَى فَـــلَا تُسِمِ.

([1])البوصيري، (م. ن)، ص 228.

([2]) خير الدين الزركلي، الأعلام، ج/02، دار العلم للملايين، بيروت، ط05، 1980، ص102.

كَمْ حَسَّنَتْ لَـــــذَةً لِلْمَرْءِ قَاتِلَـــةً مِنْ حَيْثُ لَمْ يَدْرِ أَنَّ السّمَّ فِي الدَّسَمِ.

وَاخْشَ الدَّسَائِسَ مِنْ جُوعٍ وَمِنْ شِبَعٍ فَرُبَّ مَخْمَصَةٍ شَرٌّ مِـــــنَ التُّخَـــمِ.[1]

تكشف الأبيات عن مخالفة النفس، وهواها؛ لأنَّ كل شهواتها راجعة إلى الانفعال الذي تُصاحبه العواطف، إذْ تكون هذه الأخيرة مَرِنةً، فتفعل في صاحبها ما تفعله الحيوانات المفْتَرسة ببعضها، إذْ تغلب المشاعر، والأهواء على لغة السُّلطان، والعقل، لكن المبادرة إلى تربيتها، وتوجيهها نحو عين الصَّواب ستكون سهلة إنْ حدث ذلك قبل فوات الأوان، وهذه المعاني كلُّها تتوافق مع قول الشاعر:

إنَّ الغُصُونَ إِذَا قَوَّمْتَهَا اعْتَدَلَتْ وَلَنْ تَلِيْنَ إِذَا قَوَّمْتَهَا الخَشَبُ. [2]

تظهر من خلال هذه المعاني خاصية **براعة الطَّلب**؛ إذْ وردَ عن **القُشيْري** * في كتابه: "باب الرضا" ما نصُّه: « إياكم واستحلاء الطَّاعات فإنَّهُ سمومٌ قاتلة.» [3]

إذا كان الشِّبع مِنْ فضة، فالجوع من ذهب؛ لأنَّ الأوَّل يتعلَّق بدار الفناء، وحُبِّها، بينما يتعلق الثَّاني بالآخرة، والكَلَفِ بها، فالمخْمَصَةُ ينكشف من خلالها أثر العبادة، كما تُنْبِئُ بالقبول، والرِّضا، والشفاعة الأُخْرَوِيَّة الكّفيلة بغُفْران الذنوب، ومحوها.

ولما عوَّل **"البوصيري"** على تجريد الأعمال من صنائع النُّقصان، أمرَ النَّفْس الإنسانيَّة بالتوبة المرْهونة بالنَّدم الحقيقي؛ إذْ كان سبب تلك المفاسد هو الوقوع في الخطيئات، فيجب على الإنسان البكاء قدر الإمكان؛ ليتساوى التَّمادي في العِصيان بالتَّفريط في طاعة الله بطلب الفوز بالثَّواب، والأجر الحسن، وفي هذا يقول "البوصيري":

([1]) البوصيري، (م. س)، ص 228.

([2]) سابق البربري، الديوان، تح: بدر ضيف، دار الوفاء، الإسكندرية، د.ط، 2004، ص103.

* **القُشَيْري**: إمام الصوفية، وصاحب الرسالة القشيرية في علم التَّصوف، ومن كبار العلماء في الفقه، والتفسير، والحديث والأصول، والأدب، والشعر، وهو الملقب بـ "زين الإسلام." (مصطفى العروسي، نتائج الأفكار القدسيَّة في شرح الرّسالة القشيريَّة، دار الكتب العلميَّة، بيروت، د.ط، 2007، ص 09).

([3]) القشيري، الرسالة القشيرية، تح: عبد الحليم محمود ومحمود بن الشريف، دار المعارف، القاهرة، د.ط، 1995، ص 343.

وَاسْتَفْرِغِ الدَّمْعَ مِنْ عَيْنٍ قَدِ امْتَـلَأَتْ مِنَ المَحَارِمِ وَالْزَمْ حِمْيَةَ النَّـــــدَمِ.

وَخَالِفِ النَّفْسَ وَالشَّيْطَانَ وَاعْصِهِمَـا وَإِنْ هُمَـا مَحَضَاكَ النُّصْـــحَ فَاتّهِمِ.

وَلاَ تُطِع مِنْهُمَا خَصْماً وَلاَ حَكَمـــاً فَأَنْتَ تَعْرِفُ كَيْدَ الخَصْمِ وَالحَكَـمِ. [1]

تغلب على أسلوب الشاعر خاصية الترتيب المنطقي؛ إذْ بدأ نصه بالبُكاء الممزوج بالدَّمع، وكان سبب ذلك هو الحزن، ثم أشار من خلال هذه الأبيات إلى أنَّ التزام الحزن يدعو إلى صرف هوى النفس، ورد القبيح من أفعالها، كما يُعَدُّ البُكاء على الشنيع من المنكرات من أفضل الدَّرجات الدَّاعية إلى حب التضرُّع إلى المولى – جلَّ شأنه – وفي ذلك دعوة صريحة إلى أنَّ الابتعاد عن المعاصي بَعْدَ ما كان صعباً بالتَّهاون، ولَّى سهلاً بالإرادة، والسَّعْي نحو النَّعيم الأَبَدي.

ومِنْ كُلِّ، هذا، وذاك، فالحثُّ على التَّحلِّي بشعائر الدِّين، والالتزام بما جاء به يحيل إلى النَّصر العظيم، والفوز بالجنة، والنَّجاة من النار،كما أنَّ التَّحذير من هوى النفس أوْجَبَ مباشرته بسياق مدح الرسول – صلى الله عليه وسلم – تلك النفس المتدينة، المتحلِّية بكريم الصِّفات والأفعال، والتي أبْهَرَتْ سيرتُها القريبَ، والبعيد، ومن ثمة تسنَّى للشَّاعر الحث على الحصن المنيع من الشَّهوات، والانصراف إلى الملذَّات ما ظهر منها، وما بَطَن. وفي هذا يقول **"البوصيري"**:

وَرَاوَدَتْهُ الجِبَالُ الشُّمُّ مِنْ ذَهَبٍ عَنْ نَفْسِهِ فَأَرَاهَا أَيَّمَـــــا شَمَمِ.

وَأَكَّدَتْ زُهْدَهُ فِيهَا ضَرُورَتُـــــهُ إِنَّ الضَّرُورَةَ لَا تَعْدُو عَلَى العِصَمِ. [2]

يزداد زهد النبي – صلى الله عليه وسلم – في الدنيا، ويزداد معه تأثُّر الشاعر بكريم أخلاقه؛ فلما أرادت الجبال المرتفعات الرُّؤوس أَنْ تمنحه مِن الذهب ما يتناسب مع علوِّها، رفضت نفسه المتعفّفَة ذلك؛ لأن ما عند الله خير، وأبقى، إِذْ طاوع رغبة نفسه، وكَسَرَ جماحها بقوة، حتى أعرض عنها إعراضاً كُلِّياً.

([1]) البوصيري، (م. س)، ص 228.

([2])البوصيري، (م. ن)، ص 229.

وبعد ذلك يشير الشاعر بقوله:(وأَكَّدَتْ) إلى أنَّ الدار الآخرة هي خير اختيار قَبِلَ به سيد الخلق – صلى الله عليه وسلم – وهذا إنْ دلَّ على شيءٍ، فإنما يدل على غِنى نفسِه، وتعفُّفِه، والرِّضا بالقليل.

يَتَمَظْهر رجاء الشاعر في البقاء على الطريق المستقيم من غير قنوط، أو يأس وإلا سيكون الخسران المبين أقرب إلى النفس، لكن الثَّناء على الرسول- صلى الله عليه وسلم- والتَّحلِّي بأوصافه الكريمة ينْفي الغيَّ، والضلال عن كل نفس مطيعة؛ وفي هذا يقول "البوصيري":

مُحَمَـــــــدُ سَيِّدُ الكَوْنَيْنِ وَالثَّقَلَيْنِ وَالفَرِيقَيْنِ مِنْ عُرْبٍ ومِنْ عَجَــمِ.

هُوَ الحَبِيبُ الذِي تُرْجَى شَفَاعَتُــــهُ لِكُلِّ هَوْلٍ مِنَ الأَهْوَالِ مُقْتَحَــمِ.[1]

يقتصر الشاعر في مدحه لسيد الخلق على عنصر الوصف؛ رغبة في تمسُّك أمته بَعْدَه بالتَّحلِّي بخصاله الحميدة، كما أَثْبَتَ أنَّ المحبَّة الرَّبانية مرهونة بذلك؛ لأنَّ الرِّسالة وتبليغها كفيلٌ بوجود علامات تدلُّ على تمامها، وأحقِّيتها، ووجودها، بيْدَ أنَّ الشَّفاعة المصْطَفَوية تقتضي دفع كل الأهوال، والمخاوف؛ للظفر بسرور الفؤاد في الدَّار الآخرة.

وعلى هذه الوتيرة تزداد الحاجة الصُّوفيّة إلى الدّقة حينما يبرز الشاعر سعادة المصطفى يوم ولد، ودلَّت على ذلك كلمات منها: (طيب، مبتدإٍ، مخْتَتَم)، إذْ يترتَّب عن ذلك هجران الشَّهوات، والموقف هنا موقف تعجُّب غريب، يحث العاقل، والبصير على استحضار فهْمه، وعقله لما فيه من مجاوزة للواقع، وإحلاله محل واقع يقيني يُشخِّص أبَدِيَّة التَّفكير بما حلَّ بأمة رسول الله صلى الله عله وسلم. وفي هذا يقول:

أَبَـانَ مَوْلِدُهُ عَنْ طِيبِ عُنْصُـــــرِهِ يَا طِيـبَ مُبْتَـــــــــدَإٍ مِنْهُ وَمُخْتَتِمِ.

يَوْمٌ تَفَرَّسَ فِيه الفُرْسُ أَنَّـــــهُمُ قَـــدْ أُنْذِرُواْ بِحُلُولِ البُؤْسِ وَالنِّقَمِ.

وَبَاتَ إِيوَانُ كِسْرَى وَهْوَ مُنْصَـدِعُ كَشَمْلِ أَصْحَابِ كِسْرَى غَيْـرَ مُلْتَئِمِ.

والنَّارُ خَامِدَةُ الأَنْفَاسِ مِـنْ أَسَفٍ عَلَيْهِ والنَّهْرُ سَاهِي العَينِ مِنْ سَـدَمِ.[1]

---

[1] البوصيري، (م. س)، ص 229.

تظهر من خلال هذا المقطع براعة الخلق الشعري؛ إِذْ أبْرز الشاعر أنَّ السَّعيد يُعْرَفُ منذ ولادته؛ وذلك بظهور علاماتٍ دالة عليه، وهذا المعنى يتوافق مع قول "أبي تمام":

إنَّ الهِـــلَالَ إِذاْ رَأَيْتَ نُمُوَّه أَيْقَنْتَ أَنْ سَيَصِيْرَ بدْراً كَامِلاً.[2]

كما تتجلى المعجزة في السعادة التي ظهرت مع ولادة النبي – صلى الله عليه وسلم – منذ ولادته لذلك تعجَّب الشاعر منها؛ كما أنَّ المعروف عن العرب إذا اسْتَعْظَمَتْ شيئاً نادِراً، أو اندهشَت منه نادتْهُ على سبيل التَّعجُّب، والحيرة.

وبعد ذلك تظهر ملامح الأسف على اليوم الذي تَثَبَّتَ فيه الفُرس مع ظهور الغضب الذي كان مَرَدُّه إلى الغيرة من تلك الأخلاق، والصِّفات المصْطَفَوِيَّة، التي تنازعت حولها الجن، والإنس؛ ظنّاً منهم أنَّها ستُمْنَحُ للخاص، والعام، لكن الله حَبَاها لتلك النفس المنزهة عن فعل الخبيث، والمعاصي التي تتنافى وذلك، وفي ذلك الموقف نوع من التَّحذير، وتنبيه الغافلين على عدم اتباع سنة سيد الخلق عليه أفضل الصَّلاة، وأزكى التَّسليم.

كما يبُرز البيت الأخير إشارة صوفيَّة؛ فإذا صحت التوبة، وتبايَنَت، خمَدَتْ أنفاسُ نار النفسِ الأمَّارة بالسوء، وتغافَلَت عينُ نارها عن الشَّهوات المتواليَّة عليها كتوالي ماء النهر، فلا يُرى لنار غضبها الذي كان اضطراماً، ولا الماء الذي أَلَفَتْ شربه حزناً منها على أعمالها، فتعود راضية، مرضية، متذلِّلة، مطمئنة، بعدْ أنْ كان ركوبها لا يُستطاع؛ لتلاطُم أمواج بحرها الفيَّاض من الشهوات.[3]

ولما كان الموقف أحوج إلى التأمُّل، والتدبُّر راح الشاعر يبرز معجزاته – صلى الله عليه وسلم- وفي هذا يقول:

جَاءَتْ لِدَعْوَتِهِ الأَشْجَارُ سَاجِدَةً تَمْشِي إِلَيْهِ عَلَى سَـــاقٍ بِلَا قَدَمِ.

كَأَنَّمَا سَطَّرَتْ سَطْراً لِمَـا كَتَبَتْ فُرُوعُهَا مِنْ بَدِيعِ الخَطِّ فِي اللَّقَمِ.

([1]) البوصيري، (م. س)، ص 231.

([2]) أبو تمام، الديوان، دار صادر، بيروت، ط01، 1997، ص 241.

[3] ينظر، حسن العدوي الحمزاوي، (م. س)، ص 447.

مِثْلَ الْغَمَامَةِ أَنَّى سَارَ سَائِـــرَةٌ تَقِيهِ حَـــرَّ وَطِيسٍ لِلْهَجِيرِ حَمِي.[1]

يتجلى من خلال البيت مدى إعجاب **"البوصيري"** بعلو مقام المصطفى- صلى الله عليه وسلم- وفي ذلك إشارة إلى التَّحلي بأخلاقه، وبسنَّته، وما جاء به من رشاد. فمن التزم مَنَّ الله عليه بفضله حتى تشهد له ملائكته بالاستقامة التي تكون أولى مرتكزاتها مخالفةُ القبيح.

مِنْ دلائل النُّبوة التي أشار لها النَّاظم هي ولادة المصطفى المخبرة بما سيأتي بعدها، ثم قبَّح الكفار، وذمَّهم على الاستخفاف بها؛ **فإذا لبَّت الأشجار دعوته، فكيف للكفَّار أَنْ يرفضواْ طلبه؟!**، كما أنَّ الخضوع الذي جاء بمقتضى السُّجود هو أمرٌ يقينيٌّ يبرز معالم النُّبوَّة، والعظمة التي أَثْبَتَتْ تأييد الله سبحانه، وتعالى، ومرافقته لرسوله الكريم، وهو يؤدِّي الأمانة، ويُبلِّغُ الرِّسالة أحسن تبليغ.

تتجلّى حرارة المشاعر، وصدق العواطف باعتبار أن المكلَّف وهو الإنسان يجب عليه الاستقامة، وليس الزَّيغ، أو الانحراف عن قول الحق، لكن يجب عليه السَّير مع ذلك كالذي يتَّبع خطاً مستقيماً؛ ونظراً لصعوبة هذا الأمر لم تتحمل الجمادات ذلك.

لكن الاستقامة، والاعتدال الذي يتماشى وقول الحق إنما يكون باتِّباع أوامر رسول الله – صلى الله عليه وسلم – والالتزام بسنته المطهرة؛ فمن التزم بذلك مَنَّ الله عليه بفضله بِأَنْ ضمَّه إلى رحمته، ورضوانه، كما أنَّ السَّحابة كانت تسير حيث سار سيد الخلق – صلى الله عليه وسلم – لتُظلِّله، وتقيه من حرِّ الهجير، فتلك إشارة للتَّحلّي باتّباع طريقه، والتَّمسُّك بها، والحفاظ عليها.

تتجلى مقدرة الشَّاعر على التَّعظيم، والثَّناء على رسول الله – صلى الله عليه وسلم – والإشادة بمعجزاته، وكرمه، وفضله. وفي هذا يقول "البوصيري":

وَمَا حَوَى الغَارُ مِنْ خَيْرٍ وَمِـــنْ كَرَمٍ وَكُلُّ طَرْفٍ مِنَ الْكُفَّارِ عَنْهُ عَـــمِي.

فَالصِّدْقُ فِيْ الغَارِ وَالصِّدِّيقُ لَمْ يَرِمَا وَهُمْ يَقُولُونَ: مَـــا بِالغَارِ مِنْ أَرِمِ.

---

[1] البوصيري، (م. س)، ص. ص231- 232.

ظَنُّواْ الْحَمَـامَ وَظَنُّـواْ الْعَنْكَبُوتَ عَلَى خَيْرِ البَرِيَّةِ لَـــمْ تَنْسُجْ وَلَمْ تَحُمِ.[1]

يشير البيت الأول إلى أنَّ الاختباء كان للوقاية من كيد الكفار، إذ بقي الصدق، والصِّدِّيق بالغار ينتظران الفرج، والتَّسهيل من الله سبحانه، وفي هذا نوعٌ من التَّعبُّد؛ لأنهما التزما باللُّجوءِ إلى الله سبحانه، إذْ بقِيَا ينتظران النَّصر منه، ولم يعتمدا على معونة مخلوقٍ؛ يقيناً منهما أنَّ رب العزة سينصُر مَنْ هو على دينه، وفي نُصْرَتِه يعمل ليله نهاره؛ لإعلاء كلمة الله ودفع التَّوهُّم، والشَّك في أحقيَّة رسالة رسوله الكريم؛ ومِن الدَّلائل على ذلك: تسخير الحمام، والعنكبوت؛ لسد الثَّغرات، والمنافذ عن أعين الذين كفرواْ بمحمد، وبدينه، حتى حُشِرواْ في حزب الشيطان.

تتجلى مقدرة الشاعر على التَّعبير عن رفعة مقام المصطفى – صلى الله عليه وسلم – بتوظيف (**يا**) التي هي حرف نداء للبعيد؛ فكما نادى النَّاظم بعيداً راجياً مساندته، كانت عظمته حاضرة بقوة؛ لذلك أرْدَفَ الحديث بالتَّعبير عن الإسراء أحسن تعبير. وفي ذلك يقول:

يَـا خَيْرَ مَـنْ يَمَّمَ العَافُونَ سَاحَتَهُ سَعْياً وَفَوْقَ مُتُـــونِ الأَيْنُقِ الرُّسُمِ.

سَرَيْتَ مِنْ حَرَمٍ لَيـــلاً إلى حَرَمٍ كَمَا سَرَى البَـدْرُ فِي دَاجٍ مِنَ الظُّلَمِ.

وَبِتَّ تَرْقَى إِلَى أَنْ نِلْتَ مَنْـــزِلَةً منْ قَابِ قَوْسَيْنِ لَمْ تُدْرَكْ وَلَمْ تُـرَمِ.

وَقَدَّمَتْكَ جَمِيعُ الأَنْبِيَـاءِ بِهـــا وَالرُّسْلِ تَقْدِيمَ مَخْدُومٍ عَلَى خَـدَمِ.

وَأَنْتَ تَخْتَرِقُ السَّبْـعَ الطِّبَاقَ بِهِـمْ فِي مَوْكِـبٍ كُنْتَ فِيهِ صَاحِبَ العَلَـمِ.[2]

تكون النجاة في اتِّباع ما جاء به محمد – صلى الله عليه وسلم – من كتاب الله وسنة رسوله العطرة؛ لذلك فهو خير، وأفضلُ مَنْ يمَّم ساحته، إذِ اقتفى الأغلبية نهجه، وأثره؛ راجين النَّجاة، وفعل الخيرات، ولما كان زمن الإسراء زادت الخَصَاصَة التَّصوفيَّة انفتاحاً؛ باعتبار أن اللَّيل الذي تمَّ فيه

([1]) البوصيري، (م. س)، ص 232.

([2]) البوصيري، (م. س)، ص 234.

الإسراء هو وقت غفلة الرَّقابة، وغيبة الأجانب، وقيل أن اللَّيل خلق من الجنة على عكس النهار الذي خلق من النار.[2]

والآية الكريمة تؤكِّد على بركة ذلك اليوم، إذ يقول فيها سبحانه وتعالى: ﴿ سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْلاً مِنَ المسْجِدِ الحَرَامِ إِلَى المسْجِدِ الأَقْصَى الَّذِي بَارَكْنَا حَوْلَهُ لِنُرِيَّهُ مِنْ آيَاتِنَا إِنَّهُ هُوَ السَّمِيْعُ البَصِير ﴾.[3]

تتجلى جمالية اللُّغة في حسن صياغة الصورة التشبيهيَّة، من خلال دلالة النُّور المبين، والفتح العظيم كما كان لاستخدام كلمة: (**البدر**) صدى في خلق النور الذي رَافَقَ الرسول- صلى الله عليه وسلم- ورفاقه الأخيار ليلة الإسراء؛ لرفع مغبَّة التَّعب، والقنوط المصاحب للظُّلمة، لكن إرادة الخالق جابَهَت كلَّ الاعتبارات.

عبَّر الناظم بعد ذلك بقوله:"بتَّ ترقى" ولم يَقُلْ "بِتَّ راقياً"؛ لكي يُفْهم من الكلام أنَّ الفعل يدل على التَّجدُّد؛ ويُقصد بذلك تجدُّد منزلته، ومقامه شيئاً فشيئاً، أمَّا تنكير كلمة :(منزلة) فهو من باب التَّعظيم، والرِّفعة، ثم أرْدَف ذلك بكون الرسول – صلى الله عليه وسلم – دائماً له الفضل في التقديم، باعتباره صاحب اليقين، والخُطى الرَّاجحة، كما يفهم من المعنى أنَّ الأنبياء، والرُّسل احْتَكَمَواْ لسيد الخلق يرجون مشورته، أو الأخذ برأيه.

ثم تظهر بعد ذلك مكانة، ودور التقديم الذي خصَّ الله به نبيه؛ إذ أنَّ الرِّفعة، وعلو المنزلة التي منح الأنبياء محمداً بها جَنَتْ ثمارها في الثبات بثبوته؛ إذا حمل الرَّاية، بَيْدَ أنَّ ذلك لا يكون إلا لصاحب الفضل، والجبَرُوت، ولاشك أنَّ كل من تحلَّى بتلك الصفات المصْطَفَوية كان له من الصِّحة، والعافية بما وسعت الرحمة مِنْ عند الله، وما يشفع له من رسوله باقْتِفَاء أثره. وفي هذا يقول النَّاظم:

خَدَمْتُـــــــهُ بِمَدِيحٍ أَسْتَقِيلُ بِهِ ذُنُوبَ عُمْرٍ مَضَى فِي الشِّعْرِ وَالخِدَمِ.
أَطَعْتُ غَيَّ الصِّبَا فِي الحَالَتَيْنِ وَمَا حَصَلْتُ إِلاَّ عَلَى الآثَامِ وَالنَّـــــــدَمِ.
فَيَـــــا خَسَارَةَ نَفْسٍ فِي تِجَارَتِهَا لَمْ تَشْتَـــــرِ الدِّينَ بِالدُّنْيَا وَلَمْ تَسُمِ.

---

[2] ينظر، محمد بن مرزوق، (م. س)، ص 495.

[3] سورة الإسراء، الآية 01.

وَمَـــنْ يَبِعْ آجِلاً مِنْـــــهُ بِعَاجِلِهِ يَبِنْ لَهُ الغُبْـــــنُ فِي بَيْعٍ وَفِي سَلَمِ.[1]

يظهر ضعف الشاعر معنوياً من خلال الإفصاح بالإقرار لما ارتكبه من الآثام؛ لذلك توسَّل إلى الله – جلَّ شأنه – لغفرانها، ثم يُبْدِلهُ شفاءً من علته التي أَقْعدته على النُّهوض، والقيام، فلم يتماطل في الاستجابة، فَشَفَاهُ ببركة المَمْدُوح، ولما كانت ذنوبه عظيمة لم يقنط، بل راح يقابلها، ويكفِّرها بما يُقابلها من الطَّاعات، والحسنات.

ولما كان الفوز، والنَّجاة التَّامة في مدح خير البرية، تجاهل الناظم العقل، واتَّبع زمن الجهالة؛ لأنه يرى أنه لم يحصل على منافع دنيوية، أو أُخروية في ذلك، وعلى تلك الوتيرة أقرَّ، واعترف بما ارتكبه من المعاصي، حيث ندم حتى أدرك أن التوفيق بيد الله سبحانه يمُنّ به على مَنْ يشاء مِنْ عباده.

وبعد ذلك نجد الشاعر متحسراً من خلال تعبيره عن الخسران، والضَّلال؛ حيث أَرْدَفَ الموقف بالمزج بين الرِّبح في دار الفناء، والرِّبح في الحياة الباقية، لكنه خصَّ الحديث بترك الطَّاعة للتَّرهيب، والتَّذكير بصعوبة يوم البعث، والاستعداد له، حيث لا ينفع النَّدم بعد ذلك.

وبما أنَّ الشّاعر في مقام الناصح الأمين فقد حذَّر بعد ذلك من مكيدة يوم الكرب الطَّويل، الباعث على العقاب الأليم لمن خاف، أو أعرض، بالإضافة إلى ترهيب الجبان الذي ينحرف عن فعل الخيرات. وفي هذا يقول:

يَا أَكْرَمَ الرُّسْلِ مَالِي مَنْ أَلُوذُ بِهِ سِوَاكَ عِنْدَ حُلُولِ الحَادِثِ العَمَمِ.

وَلَنْ يَضِيقَ رَسُولَ الله جَاهُكَ بِي إِذا الكَرِيمُ تَحَلىَّ بِاسْـــمِ مُنْتَقِمِ.[1]

تتجلى دقة التَّصوير في التعبير عن يوم الحسرة، والتَّفريط في الطاعة، والالتزام بما جاء به سيد المرسلين – صلى الله عليه وسلم –كما يعد الثّناء عليه أمراً في غاية الأهميَّة؛ لذلك لجأ إليه، واعتصم به عند نزول الخطوب، والنَّكبات، ومن ثمة تذكَّر يوم البعث الذي لا ينفع فيه مالٌ، ولا بنون، ثم أَرْدَف ذلك بالنَّفي الذي يقصد من وراءه إثبات شدَّة أهوال يوم القيامة؛ ولما كان الشاعر متوسلاً

([1]) البوصيري، (م. س)، ص 236.

[1] البوصيري، (م. س)، ص 237.

بالنبي – صلى الله عليه وسلم – سعى إلى كسب ثواب الحياة الباقية، على خلاف توسُّل الكفَّار الذي يكون الدَّاعي إليه هو زهرة الدُّنيا، والتَّمسُّك بالخروج من الكُربات فقط.

وبعد ذلك نجد الشاعر متفائلاً في الرجاء بانفراد نفسه، واستحضار صفات رسول الله – صلى الله عليه وسلم – ليتَّخذها أنيساً حال الخوف، وليجعلها من باب الشفاعة يوم القيامة؛ فلذلك أبرز توسُّله بسيد الخلق راجياً الفوز يومَ الحساب، يومَ ينظر ما قدمت يداه، ويوم موازنة السيئات بالحسنات. وفي هذا يقول:

يَا نَفْسُ لاَ تَقْنُطِي مِنْ زِلَّةٍ عَظُمَتْ إِنَّ الكَبَائِـــــرَ فِي الغُفْرَانِ كَاللَّمَمِ.

يَارَبِّ واجْعَلْ رَجَائِي غَيْـرَ مُنْعَكِسٍ لَدَيْكَ واجْعَلْ حِسَابِي غَيْرَ مَنْ خَرِمِ.

وَالْطُفْ بِعَبْدِكَ فِي الدَّارَينِ إِنَّ لَـهُ صَبْراً مَتَى تَدْعُهُ الأَهْـــوَالُ يَنْهزِمِ.

وَائْذَنْ لِسُحْبِ صَـلاَةٍ مِنْكَ دَائِمَةٍ عَلَى النَّبِيِّ بِمُنْهَـــــلٍّ وَمُنْسَجِمِ.

مَـا رَنَّحَتْ عَذَبَاتِ الْبَانِ رِيحُ صَبَاَ وَأَطْرَبَ العِيسَ حَادِي العِيسِ بِالنَّغَمِ.[1]

يدعو الشاعر نفسه إلى عدم القنوط من رحمة الله*، أو اليأْس؛ لئلا تقع في مغبة الكبائر، فبعد أَنْ أقرَّ الرَّجاء، وحصلت معه موجباته التي من بينها التَّوسُّل يبقى الله سبحانه، وتعالى بفضله، وعفوه ناظراً فيها، فمهما كبرت الذنوب، والمعاصي ستصغرُ في عينه؛ إِذْ أنَّ الملفت للانتباه هو أنَّ الناظم يدعو نفسه إلى تجنب البكاء، أو إراقة الدَّمع حال الخوف من عذاب الله لكن الرجاء، والدُّعاء هما سيِّدا الموقف، لارتباطهما بحسن الظن.

---

[1] البوصيري، (م. س)، ص 237.

* حذّر القرآن الكريم من القنوط بصور متعددة، وأساليب متنوعة، وذلك من أجل بعث الأمل، والرجاء، وبث روح الأمل، والتفاؤل عند من يحصل له أي نوع من أنواع اليأس، والقنوط، فالله سبحانه، وتعالى يغفر الذنوب جميعًا لمن تاب منها، ورجع عنها وإن كانت مثل زبد البحر، ولا يصح حمل هذه على غير توبة؛ لأن الشرك لا يغفر لمن لم يتب منه. بالإضافة إلى أنَّ القنوط حالة من الحالات التي تعتري الكفار، ومن سلكواْ مسلكهم، يريدون استمرار الخير لهم، وعدم انقطاعه عنهم فهم يطلبون الصحة، والمال، والسلطان، والعزة والسعة في النعمة، وأسباب المعيشة، وإن تغيّرت حالتهم من السعة إلى الضيق، ومن اليسر إلى العسر، ومن الغنى إلى الفقر أصابهم اليأس والقنوط. (نور علي الدرب، التّحذير من القنوط من رحمة الله في القرآن الكريم والسُّنة النبويَّة، مجلة البُحوث الإسلاميَّة، الرئاسة العامة للبحوث العلميَّة والإفتاء، المملكة العربيَّة السعوديَّة، ع: 89، 2009، ص 184).

لكن الدَّاعي إلى التَّضرُّع إلى المولى – جل شأنه – هو ثقل الذُّنوب، والمعاصي، أمَّا مظهره، ودليله هو استعمال النداء المقصود به التَّوجُّع، والتَّفجُّع بما حل بالنَّفس، وكل ذلك من باب التَّقرب الذي رافق التعبُّد، إذْ كُلَّما يتقرب العبد إلى الله بالدُّعاء، كُلَّما أحبَّه ولبَّى رغباته التي قدْ يراها مستحيلة، وفي هذا تظهر صورة من صوّر الواقعية* لدى الشّاعر.

يتبين الترغيب في طلب العافية من مكر الدُّنيا، وشرها، ومن عذاب الآخرة، وحرِّ نارها، كما أن اللُّطف الذي صاحب ذلك هو نعمةٌ، ورفق من الله سبحانه، ويكون بترك المؤاخذة على الزَّلات، بالإضافة إلى أنَّ الصبر يزيد في الأجر، والثَّواب.

غيْر أن الرَّاجي لم يكتفِ بطلب العفو، أو ما يجري مجْراه، بل راح يدعو الله – سبحانه وتعالى – بتنزيل الغيث الذي أشار له بالسَّحاب على وجه المجاز، لكنه بالصلاة على النبي – صلى الله عليه وسلم – ولعل تلك الإشارة منقطعة النظير؛ إذْ جمع بين الصلاة، والمطر، وكُلٌّ منهما رحمة وجزاء حَسَنٌ من الخالق جل شأنهُ.

المتأمِّل للقصيدة يدرك أحقية ترتيب موضوعاتها؛ فنجد العام فالخاص، فالأكثر خصوصية؛ إذِ ابْتدأ الشاعر نصَّه بالبكاء الشديد الممْزوج بالدم؛ إشارةً إلى أنَّ الخوف يُصاحبه البكاء، وهذا الأخير يدعو إلى الالتزام بقضايا الآخرة، والانشغال عن الدُّنيا، وملذاتها.

ومن ثمة انتقل الشاعر إلى إبراز ما تسْتهويه النفس، ومعاينتها حال الخوف، وتذكُّر أهوال يوم القيامة، ثم سرَدَ الصِّفات التي تحلَّى بها رسول الله – صلى الله عليه وسلم- ليتَّعظ كلُّ من على وجه الأرض، وكأنَّ ذلك خطابٌ عام، الغرض منه استخلاص العبر، ومن ثمة دعَا إلى الظَّفر بمحبة الله، ورسوله، وكسب سرور الفؤاد بما وسعت رحمة الرَّب في الآخرة.

تظهر المحبة الفعليَّة في الأبيات الأولى، إذْ قطع الشاعر سُبلاً وعْرَة في معاناة لا تنتهي، حتى يصلَ إلى مواقفَ يذوق فيها حلاوة الحبِّ الفعليِّ، وتسنىَّ له معرفة سر الدُّخول إلى عالم تقديس الشيء من خلال إلهامٍ نفسيٍّ سابقٍ يمر عبر التَّذكر، واستحضار زمن الوصال، والشوق.

---

* الواقعية: مدرسة من المدارس الحديثة التي نشأت كرد فعل عن المثاليّة الكلاسيكيّة، وعلى إسراف الرومانطيقية في الخيال. (ينظر، محمد بوزواوي، (م. س)، ص 288).

فإلى هنا عكست تلك الرَّحابة المعنوية مكبوتات نفسية الشاعر، وتقويماً يحدد نمط **اللُّغة المنزاحة** *، التي تكشف عن دقة الإبْلاغ القاضية باختيار الألفاظ، ووضعها في محلِّها.

6/- المستوى البديعي:

إنْ كانت بُرْدة "البوصيري" تتميَّز بالرَّصانة، والجزالة، فالتَّوهُّج الصُّوفي المكسو بالبديع المقرون بالجمال اللَّفظي، والمعنوي هو ما أَكْسَبها رَونقاً، جعلها كالحسناء تتلهف حولها النُّفوس، حتى أصبحت محطَّ أنظار الباحثين، وجَهَابِذَة النَّقد، ومن ثمة تعدَّدت المشارب، والمقاصد ليحصل التَّأثُّر، والتَّأثير المؤدِّيان إلى التَّطوُّر؛ ومِنْ ذلك - على سبيل المثال – تصنيف القصيدةِ ذاتِها ضمن **البديعيات**.

لكن التَّأثُّر يكون بمستوى العمل الإبداعي القاضي بالصِّدق الشُّعوري المنقطع النَّظير، فإلى هنا: **ما المقصود بالبديعيات؟، إلى أيِّ مدى يمكن تسمية بُرْدة "البوصيري" بالبديعيَّة؟، هلْ تَرك البديع قيماً جمالية في بُردة "البوصيري"؟**.

لمعرفة الأصل اللُّغوي لكلمة **"بديعيَّة"** تجدر العودة إلى اشتقاقها اللُّغوي، ومادَّتها الأصل؛ فقد جاء في المعجم الوسيط مَا نصُّه: بَدَعَه – بِدْعاً: أَنْشَأَهُ على غير مثال سابق، فهو بديع. بَدَعَ – بَدَاعَة: وبدوعاً: صار غاية في صفته خيْراً كان، أو شراً، فهو بديع. وأَبْدَعَ إذا أَتى بالبديع، وأتى بالبديع، وأتى بِالبِدْعة. ونقولُ: بَدَعَهُ؛ أيْ: استخرجه، وأحْدَثه.[1]

---

* **اللُّغة المنزاحة**: هي الكاشفة عن درجة صفر الكتابة التي تخلق مفردات اللُّغة الشعريَّة، وجماليات الصور البلاغية التي تمنح الشعر قدرته للانفتاح على عوالم ثرية من الكتابة، كما تخلق في جوفها لغة بصرية، وحسية؛ لإقناع المتلقي حيث يكون دوره كبيراً من خلال تحوله إلى منتج للدلالة، اعتماداً على ما تلقاه من بيانات، وحمولات، ومعطيات لسانيَّة، ورؤيوية، إذْ تعمل هذه الأخيرة على تحول اللُّغة الشعرية المفعمة بالصور، والرُّموز، والإيحاءات الدالة على الانزياح اللُّغوي إلى صُّور شعرية تبلغ درجة عالية من الجمالية؛ لاستخدام الصور البلاغية القوية مثل الاستعارة، والتشبيه، والمجاز، والالتفات إذْ يتشكل بفضل ذلك المعجم الشِّعري. (ينظر، إبراهيم نبيلة، قص الحداثة، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ع:04، 1986، ص 24).

([1]) ينظر، مصطفى إبراهيم وآخرون، المعجم الوسيط، ج/01، مجمع اللُّغة العربية، جمهورية مصر العربية، د.ط، 1889، ص43.

زيادة على ذلك ورد في مُعجم مقاييس اللُّغة – على حدِّ تعبير أحمد بن فارس – ما نصُّه: بدع: الباء والدَّال والعين أصْلان: أحدهما ابْتداء الشيء، وصنعه لا عَنْ مثال، والآخر الانقطاع، والكَلل، فالأول قولهم: أبْدَعْتُ الشيءَ قوْلاً، أو فِعْلاً، أَيْ: ابْتَدَأْتُهُ لا عَنْ سابق مثال (...) وفلان بَدَعَ في هذا الأمر، ومنه قوله تعالى:" مَا كُنْتُ بِدْعاً من الرُّسل"، أيْ: ما كنت أوَّلاً.[1]

تتباين التَّعاريف، أو تتَّفق بشأْن البديع، لكن: **هل أنَّ مقدرة الشَّاعر على خلق صور بديعيَّة هي تحصيلٌ حاصل للْابْتكار، أو البراعة اللُّغوية، أو الفنِّيَّة؟، وهل تُعَدُّ هذه الظَّاهرة سِمةً راقيَّة دالة على شعريَّة اللُّغة؟، وكيف ساهَمَتْ في تَشْييدِ صرْح المعجم الشِّعري؟.**

البديع ظاهرةٌ جماليَّة يأتي الشاعر بموجبها بالمعنى المبْتكر الذي يَتَعالى عن المأْلوف. ومِن هذا المنْطَلق نظر أهل البديعيات إلى هذا الفن على أنَّهُ: سلامة الاختراع.[2]

لمْ تَرِدْ كلمة (بَدِيعيَّة) بهذا اللَّفظ، ولمْ تُشِرْ إليها المعاجم مِنْ زاوية كونها مُصْطلحاً عِلْمِياً قائماً بِذَاتِهِ، وإنَّما جاء مع اِجتهادات أهل الرَّأي، والبصيرة؛ فإنْ كانت كلمة: (بَدَعَ) أصل الكلمة، فكلمة (بديعيَّة) مصدر صناعي لها بِزِيادة ياء مشدَّدة، وتاء مرْبوطة لِلَفْظة: بديع.

ومِنْ كُلَّ، هذا، وذاك يكثر الجدلُ، وتَتَعَدَّدُ وُجوهات النظر حول الكلمة عينِها؛ بُغْيَةَ الوُصول إلى سُنَنِ التَّعارضُ الفِكْرِي المؤدِّي بدوره إلى فتح المجال أمام البحث، والتَّنقيب، وتقصِّي الحقائق، والمرْجِعيَّات؛ وكُلُّ ذلك راجعٌ إلى أنَّ هذا المفهوم لَمْ يَنَلْ حظَّهُ الوافِرْ في المعاجم اللُّغويَّة.

وبالموازاة مع ذلك تكثُر التَّعاريف الاصطِلاحيَّة، تبعاً لتنوُّع المشارب، والدَّلالات، فلا ريْب أنَّ هذا الفن يُجسِّد براعة فنِّية تضاربَت حولها النَّظريات، والأصول، فعلى هذه الوتيرة سلَّط النَّقْدُ الضَّوء على جملة من المواقف، والآراء؛ لتقريب الصورة، وتخليدها كفنٍّ قائم على ثوابت حقيقيَّة.

يُعدُّ فن البديعيات صناعة فكريَّة، وأدبيَّة، لها صلة مباشرة بشعر حقائق العلوم، والفنون، كما يرتبط بالسِّيرة النَّبويَّة المكسوَّة بالنَّزعة الدِّينيَّة التي لها صلة قوية بهذا الفن.[1]

([1]) ينظر، أحمد بن فارس بن زكرياء، معجم مقاييس اللُّغة، تح: عبد السلام محمد هارون، ج/01، دار الجيل، بيروت، ط01، 1991، ص 209.

([2]) ينظر، أحمد مطْلوب، معجم المصطلحات البَلاغيَّة وتطوُّرها، د.د، بيروت، د.ط، 2000، ص.ص 23 – 24.

تتمحور البديعيات حول مضامين عامة، تجمع سيرة النبي – صلى الله عليه وسلم – وفق سياق المدح المحَلَّى بالبديع المؤدِّي إلى المهارة الفنِّية ذات الطَّابع الجَمَالي، الذي يحشر اللَّذة الجماليَّة المترامِيَّة الأطراف في القصيدة، إذْ طوَّعت جميع المعاني بحُمولاتها العاطفيَّة، ووزنها الوِجْداني الرَّهيب، وفق وزن، البسيط وروي الميم المكسورة؛ مِنْ أجل سمو الأسلوب.

يرى **ابن حجة الحموي** * أنَّ مُصطلح البديعيَّة يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالبديع – على حدِّ قوله – المتأمِّل للقرنين، الثَّامن، والتَّاسع، يُدرك أنَّ الشُّعراء، والأُدباء أَوْلواْ البديعَ عناية خاصة، وتميَّز بعضُهم بنظم البديعيَّات التي تُعتبر بِحقٍّ دراسات في هذا المجال، لا تكادُ تعْدُوهُ. [2]

يتضح من خلال هذا التَّعريف أنَّ البديعيات خلاصة دراسة مُعمَّقة في علم البديع، بيْدَ أنَّها ترتبط بمدح الرَّسول – صلى الله عليه وسلم – وذكر سيرتِه العطرة، المفعمة بالنَّزعة الدِّينيَّة، إلا أنَّ الزخرفة اللَّفظيَّة، والتَّأنُّق فيها لا يُنْكر دورهما في هذا الجانب، لِما له مِنْ حصيلةٍ مُسْتفيضةٍ، تهُزُّ الإبداع، والتَّذوُّق الجمالي لمحاولة خلق **ترياقٍ*** سحْريٍّ وفق براعة فنِّية جماليَّة، تفرض هيمنتها، ووُجودها.

لكن **منير سلطان**** من خلال كتابه:"البديع – تأصيلٌ وتجديد" يعتبر هذا الفن جمعاً لِشُتات من البديع – على حدِّ قوله – البديعية قصيدٌ يحتوي على كُلِّ الفنون التي أُدْرِجَت ضمن علم البديع، بشرط أَنْ تُحَلَّى بمدح النبي صلى الله عليه وسلم.[3]

([1]) ينظر، محمود رزق سليم، عصر المماليك ونتاجه الأدبي والعلمي، مج/08، مكتبة الآداب، القاهرة، ط01، 1965، ص177.

* **ابن حجة الحموي**: هو تقي الدِّين أبو بكر، إمام الأدب في عصره، وشاعرٌ مجيدٌ تلقَّى تعليمه من شيوخ القاهرة.

([2]) ينظر، ابن حجة الحموي، خزانة الأدب وغاية الأرب، ج/01، دار مكتبة الهلال، بيروت، ط01، 1987، ص08.

* **التِّرياق**: مادةٌ تُبْطِلُ عمل السُّم في الجسم، كما تُعدُّ مضادة لكُلِّ ما هو مسْمُوم.

** **منير سلطان**: أستاذ البلاغة والنقد الأدبي، بجامعة عين شمس بالقاهرة.

([3]) ينظر، جودة الركابي، الأدب العربي من الانحدار إلى الازدهار، دار الفكر، دمشق (سوريا)، ط02، 1982، ص 123.

مِن خلال ما سبق يتَّضح لنا أنَّ لفظة بديعيَّة تشمل جُمْلةً من ألوان البديع، كما تعدُّ **الأرْخَبيل**[***] لبنية النص الأدبي المبْني على ظواهر أسلوبيَّة تشهد للعمل الشعريِّ بالرَّواج، والدَّيمومة، والاستمراريَّة.

أكَّد **زكي مبارك**[****] في حديثه عن المديح النَّبوي على براعة البُردة البوصيريَّة؛ بحكم كونها تشْتَمِل على كوكبة راقية من فنون البديع، وفي هذا يصرِّح – على حدِّ تعبيره – أنَّ أثر البردة البوصيريَّة كائنٌ في الأدب العربي، حتى عارض منوالها ثُلَّةٌ من الشُّعراء، ومِنْ ذلك ظهر فن البديعيات التي تُعْنَى بمدح الرسول – صلى الله عليه وسلم – بشرط أنْ تحْوي أبياتها ألوانَ البديع.[1]

ومِن زاوية أخرى يؤكِّد **عبد الوهَّاب حسن الشيخ**[*] على أنَّ البديعيَّات قصائدٌ مِنْ بحر البسيط ميميَّة الرَّوي، وغالباً ما تُعارض بُرْدة البوصيري، التي خصَّ بها مدح رسول الله صلى الله عليه وسلم.[2]

إنْ كانت بُردة البوصيري المحرِّك الأساس الذي فتح الباب على مِصْراعَيْه مِنْ أجل المعارضة فهي بحق بديعيَّة من البديعيَّات، التي تعبِّر عن واقع التَّجربة، والزَّخرفة الفنِّيَّة، والبراعة اللُّغويَّة، أمَّا ما نشأ حول هذا الفن مِنْ تضارب، وجِدال فكريين ما هو إلا تحصيلٌ حاصلٌ حول أهميَّة البديع، ورُقيِّه اللامحْدود، لكن السُّؤال الذي يطرح نفسه في هذا الجانب: **إلى أيِّ مدى أَكْسَبَ البديعُ ميميَّةَ البوصيري إحْياءً نفسياً، مكَّن الشَّاعر مِن مُعانقة الإبداع اللُّغوي؟، هلْ أنَّ توظيف البديع مردُّه إلى طبع الشاعر، وسلامة ذوقِه؟، أو نتيجة الاستحواذ على اللُّغة؟، هل يعدُّ عمل البديع إستراتيجيَّة فنِّيَّة تعمل على تحريك نمط اللُّغة المنزاحة؟.**

[***] **الأرخبيل:** مجموعة من الجزر تشكّل امتداداً، وترابطاً فيما بينها، لتشكِّل هلالاً في النِّهاية.

[****] **زكي مبارك:** أديب وشاعر، وصحفي مصري، حصل على ثلاث درجات دكتوراه متتاليّة فلقَّبه البعض إثر ذلك بالدَّكاترة زكي مبارك. ينظر، (خليف غالب، مَنْ هو الدّكاترة زكي مبارك، جريدة الشَّرق، المِمْلكة العربيَّة السَّعوديَّة، ع: 1223، 10 أبريل، 2015، ص **11**).

([1]) ينظر، زكي مبارك، المدائح النبويَّة في الأدب العربي، مطْبعة صَيْدا، بيْروت، د.ط، 1935، ص205.

[*] **عبد الوهاب حسن الشيخ:** خريج كلية الآداب بجامعة الإسكندريَّة، بقسم اللُّغة العربيَّة وآدابها، له مجموعة من الأعمال في النقد الأدبي القديم.

([2]) يُنظر، عبد الوهاب حسن الشيخ، دراسات في علم البديع، د.د، د.م، د.ط، 2000، ص10.

هذه الأسئلة، وأخرى سنحاول الإجابة عنها لتحديد النُّقْلة النَّوعيَّة التي كان وراء سرِّها توظيف البديع. فإلى هنا نتتبَّع هذه الظاهرة وفق الجداول الآتيَّة:

البيت.	الشَّاهد.	اللَّون البديعي.
01	"مَزَجْتَ دَمْعاً جَرَى مِنْ مُقْلَةٍ بِدَمِ".	تجنيس ناقص.
	"أَمِنْ تَذَكُّرِ جيرانٍ (...) جَرَى".	تجنيس شبيه بالاشتقاق.
	"أَمِنْ تَذَكُّرِ جيرانٍ بِذِي سَلَمٍ".	براعة الاستهلال.

البيت.	الشَّاهد.	اللَّون البديعي.
	" أمِنْ تذكُّرِ جِيْرَانٍ (...) بِدَمِ".	**إغْراق**.*
	"مِنْ مُقْلَةٍ".	**حشو**.**
02	"فَمَاْ لِعَيْنَيْكَ إِنْ قُلْتَ اكْفُفَا هَمَتَا".	طباق (مُطابقة، تضاد).
	"وَمَا لِقَلْبِكَ إِنْ قُلْتَ اسْتَفِقْ يَهِمِ".	طباق (مُطابقة، تضاد).
	"فَمَاْ لِعَيْنَيْكَ (...) ومَا لِقَلْبِكَ ".	**مُراعاة النظير**.***
02	"فَمَاْ لِعَيْنَيْكَ (...) ومَا لِقَلْبِكَ ".	**موازنة**.****

* **الإغراق**: يسمّيه بعض علماء البديع المبالغة المقبولة، وهي زيادة على تمام المعنى لتبلغ أَقْصاها. (ينظر، أحمد الهاشمي، (م. س)، ص 268).

** **الحشو**: هو أَنْ يُضاف على بيت الشعر ما لا يحتاجه المعنى لإقامة وزن الشعر، وتكون هذه الظاهرة ناتجة عنْ تكرارٍ، أوْ إقحام بعض التراكيب في غير مواضعها، مع الوقوف عليها، والتدقيق في جوانبها. (ينظر، مأمون عبد الحليم وجيه، (م. س)، ص 15).

*** **مُراعاة النظير**: يُسمى التناسب، أو التوفيق، وهو أَنْ يجمع الناظم بين أمرين متناسبين، أو أكثر لا على وجه التضاد.(ينظر، أحمد الهاشمي، (م. س)، ص 267).

**** **الموازنة**: هي تساوي الكلمتين وزناً، لا قافية، أو أَنْ يكون صدر البيت الشِّعري، وعجزه متساويي الألفاظ وزناً، وكُلُّ هذا يؤدِّي إلى الاستحسان، والمهارة اللُّغوية، والفنِّية. (ينظر، أحمد الهاشمي، (م. س)، ص 300).

03	يكادُ هذا البيت خالياً من ألوان البديع سوى ما يردُ عفوياً، ومِنْ ذلك حسن التَّعليل، إلا أنَّه غير بارز بشكلٍ جليٍّ كما عرَّفه علماء البديع.	
04	" لَمْ تُرِقْ دَمْعاً (...) أَرِقْتَ".	تجنيس شبيه بالاشتقاق.
05	"تُنْكِرُ حُبّاً بَعْدَمَا شَهِدَتْ".	طباق (مُطابقة، تضاد).
06	"يَعْتَرِضُ اللَّذَاتِ بِالأَ لَمِ".	طباق (مُطابقة، تضاد).
07	يكاد هذا البيت خالياً من ألوان البديع سوى ما يرد عفوياً مع مقتضى الكلام.	
08	"يَا لاْئِمِي في الهَوَى العُذْرِيِّ مَعْذِرَةً".	تجنيس شبيه بالاشتقاق.
	"يَا لاْئِمِي (...) لَمْ تَلُمِ".	تجنيس الاشْتقاق.

البيت.	الشَّاهد.	اللَّون البديعي.
	"يَا لاْئِمِي (...) لَمْ تَلُمِ".	طباق (مُطابقة، تضاد).
09	" (...) كَسْرَ شَهْوَتِهَا (...) يُقَوِّي".	طباق (مُطابقة، تضاد).
	" (...) كَسْرَ شَهْوَتِهَا (...) شَهْوَةَ النَّهِمِ".	تجنيس تام.
10	" (...) إنْ تُهْمِلْهُ (...) تُفْطِمْهُ".	طباق (مُطابقة، تضاد).
11	"فَاصِرِفْ هَوَاهَا وحاذِرْ أنْ تُوَلِّيَهُ".	مراعاة النظير.
	"إنَّ الهَوَى مَا تَوَلَّى".	**إرسال المثل.***
12	"وَرَاعِهَا (...) اسْتَحْلَتِ المَرْعَى".	تجنيس الإشتقاق.
	"وَرَاعِهَا (...) سَائِمةٌ لا تُسِمِ".	طباق (مُطابقة، تضاد).
13	"كَمْ حَسَّنَتْ (...) في الدَّسَمِ".	مراعاة النَّظير.
	" أنَّ السُّمَّ في الدَّسَمِ".	تجنيس ناقص.
14	" وَاخْشَ الدَّسائسَ مِنْ جُوعٍ ومِنْ شِبَعِ".	طباق (مُطابقة، تضاد).

* **إرسال المثل**: يسمّيه علماء البديع حسن التّعليل، وهو أنْ يدَّعي المتكلم – مزخرفاً كلامه – علَّة ثابت، أو غير ثابت، وتلك العِلَّةُ التي يدَّعيها تكون مناسبة للحالة الموصوفة. (ينظر، أحمد الهاشمي، (م. س)، ص 269).

	"فَرُبَّ مَخْمَصَةٍ شَرٌّ مِنَ التُّخم".	طباق (مُطابقة، تضاد).
15	لا يظهر البديع في البيتين (الخامس عشر، والسَّادس عشر) إلا ما يرد عفوياً، لذلك لمْ نُشِرْ لَهُ.	
16		
17	" وَلَا تُطِعْ (...) كيد الخصم والحكم".	رد الصدر على العجز.
18	"وَرَاوَدَتْهُ الجِبَالُ الشُّمُّ (...) أَيَّمَا شِّمَمِ".	تجنيس الاِشْتِقَاق.

البيت.	الشَّاهد.	اللَّون البديعي.
19	يَجْمعُ هذا البيت العديد مِنْ ألوان البديع، ونظراً لوجود التباس، وتداخل معرفي بينها تَحاشَينا التَّعرُّض لها.	
20	" مُحَمَّدٌ سَيِّدُ الكَوْنَينِ والثَّقَلَيْنِ".	مراعاة النظير.
	"(...) مِنْ عُرْبٍ وَمِنْ عَجَمِ".	طباق (مُطابقة، تضاد).
21	"لِكُلِّ هَوْلٍ مِنَ الأَهْوَالِ مُقْتَحَمِ".	**تكرير**.*
22	البيت الثاني والعشرين خالٍ من ألوان البديع.	
23	"مُنَزَّهٌ عَنْ شَرِيكٍ في مَحَاسِنِهِ (...) الحُسنِ".	تجنيس الاشْتِقَاق.
24	البيت خالٍ من ألوان البديع.	
25	تعدَّدَت ألوان البديع في هذا البيت وتشابَهَت، والشُّروحات التي اِعتمدنا عليها لمْ تُحِلْنا إلى الإقرار، والثَّبات على واحد منها؛ وذلك لتعدُّد الآراء، والرُّؤى.	
26	"يُظْهِرْنَ أَنْوَارَهَا لِلنَّاسِ في الظُّلَمِ".	طباق (مُطابقة، تضاد).
	"فَإِنَّهُ شَمْسُ فَضْلٍ هُمْ كَوَاكِبُها".	**تَفْرِيْق**.**

* **التكرير**: قسم مِنْ أقسام الإطناب، وهو المبالغة في الكلام إمَّا للمدح، أو الوصف، بزيادة اللفظ على المعنى؛ لفائدة مرجوة.

27	تعدَّدت ألوان البديع، وتشابهت في البيتين (السابع والعشرين، والثامن والعشرين)، والشروحات التي اعتمدنا عليها لمْ تُحِلْنا إلى الإقرار، والثَّبات على واحد منها، وكُلُّ ذلك لتعدُّد وجوهات النظر.	
28		
29	"يَا طيْبَ مُبْتَدإٍ مِنْهُ وَمُخْتَتَمِ".	طباق (مُطابقة، تضاد).
30	"يَوْمٌ تَفَرَّسَ فِيْهِ الفُرْسُ".	تجنيس شبيه بالاشتقاق.

البيت.	الشَّاهد.	اللَّون البديعي.
31	"وَبَاتَ إِيْوَانُ كِسْرَى (...) مُلْتَئِمِ".	**تلميح**.*
	"وَبَاتَ إِيْوَانُ كِسْرَى (...) أصْحَابِ كِسْرَى".	تكرير.
	" (...) وهْوَ مُنْصَدِعٌ (...) غيْر مُلْتَئِمِ".	طباق (مُطابقة، تضاد).
32	"والنَّارُ خَامِدَةٌ (...) والنّهرُ سَاهي العَيْن".	طباق (مُطابقة، تضاد).
	" سَاهي العَيْن".	**توريَّة مرشحة**.**
33	"كَأَنَّ بالنَّارِ مَا بالماءِ".	طباق (مُطابقة، تضاد).
34	"والجِنُّ تَهْتِفُ (...) وَمِنْ كَلِمِ".	**تشابه الأطراف**.***

** **التَّفريق**: هو أَنْ يعمد المتكِّم إلى شيئين مِنْ نوعٍ واحد، فيُوقع بينهما تبايُناً، وتفريقاً، بِذِكر ما يُفيدُ معنى زائداً فيما هو بصدَده مِنْ مدح، أو ذمٍّ، أو نَسيب، أو غيره. (ينظر أحمد الهاشمي، (م. س)، ص 275).

* **التلميح**: مصدر لمح، وهو تضمين الكلام إشارة إلى قصة معروفة بوجه الإشارة، دون اللُّجوء إلى التَّفاصيل، ويكون بالتمهيد للمراد فقط. (ينظر، أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، (م. س)، ص 324).

** **التورية المرشحة**: التّورية من الفعل ورَّى، وهي أنْ يستعمل المتكلم لفظاً لهُ معنيان أحدهما قريب ظاهر، والآخر بعيد، وهو المراد، أمَّا التَّورية المرشحة فهي ما ذُكر ملائماً للمعنى القريب بعد استيفاء القرينة الدَّالة على ذلك.(ينظر، أحمد الهاشمي، (م. س)، ص 263).

*** **تشابه الأطراف**: هو أنْ يختم المتكلم كلامه بما يناسب ابْتداءَه في المعْنى، وهو أن يجعل المتكلم كلمةً في آخر بيت ثم يوظفها في بداية البيت الموالي. (ينظر، أحمد الهاشمي، (م. س)، ص 287).

35	"(...) سَاجِدَةً (...) تَمْشِيْ".	طباق (مُطابقة، تضاد).
36	"كَأَنَّمَا سَطَّرَتْ سَطْرَاً".	تجنيس الاشْتِقَاق.
37	" مثلَ الغَمَامَةِ (...) تَقِيْهِ حَرَّ وَطِيْسٍ".	طباق (مُطابقة، تضاد).
38	تعدَّدَت ألوان البديع في هذا البيت وتشابَهَت، والشُّروحات التي اعتمدنا عليها لمْ تُحِلْنا إلى الإقرار، والثَّبات على واحد منها؛ وذلك لتعدُّد الآراء، والرُّؤى.	
39	"فَالصِّدْقُ في الغَارِ والصِّدِّيقُ لَمْ يَرِمَا".	تجنيس الاشْتِقَاق.

البيت.	الشَّاهد.	اللَّون البديعي.
44	تعدَّدَت ألوان البديع في هذين البيتين وتشابَهَت، والشُّروحات التي اعتمدنا عليها لمْ تُحِلْنا إلى الإقرار، والثَّبات على واحد منها؛ وذلك لتعدُّد الآراء، والرُّؤى.	
41		
42	"سَرَيْتَ مِنْ حَرَمٍ لَيْلاً إِلَى حَرَمٍ"	تكرير.
43	تعدَّدَت ألوان البديع في هذا البيت، وتشابَهَت، لكن الشُّروحات التي اعتمدنا عليها لمْ تُحِلْنا إلى الإقرار، والثَّبات على واحد منها؛ وذلك لتعدُّد الآراء، والرُّؤى.	
44	"(...) تَقْدِيْمَ مَخْدُومٍ عَلَى خَدَمِ".	طباق (مُطابقة، تضاد).
45	يكاد هذا البيت خالياً من ألوان البديع إلا ما ورد عفوياً.	
46	"فَحُزْتَ كُلَّ فَخَارٍ (...) وجُزْتَ كُلَّ مَقَامٍ".	**تجنيس التَّصحيف.***
47	تعدَّدَت ألوان البديع في هذا البيت وتشابَهَت، لكن الشُّروحات التي اعتمدنا عليها لمْ تُحِلْنا إلى الإقرار، والثَّبات على واحد منها؛ وذلك لتعدُّد الآراء، والرُّؤى.	
48	" مَازَالَ يلْقَاهُمْ (...) عَلَى وَضَمِ".	مراعاة النظير.
49	البيت التاسع والأربعين خالٍ من ألوان البديع.	

* **تجنيس التصحيف**: هو أَنْ يجمع المتكلم بين لفظتين متفقتين في المبنى، مختلفتين في المعنى، بشرط أنْ يكون الخلاف بزيادة نقطة في كلمة على حساب الأخرى. (ينظر أحمد الهاشمي، (م. س)، ص 298).

50	"(...) مُصَادِمُهُم (...) مُصْطَدَمِ"	تجنيس الاشْتِقَاق.
51	البيت الواحد والخمسين خالٍ من ألوان البديع.	
52	"فَتَحْسِبُ الزَهْرَ في الأَكْمَامِ كُلَّ كَمِي".	تجنيس شبيه بالاشتقاق.
53	"مِنْ شِدَّةِ الحَزْمِ لا مِنْ شِدَّةِ الحُزُمِ".	طباق السّلب.
	"مِنْ شِدَّةِ الحَزْمِ لا مِنْ شِدَّةِ الحُزُمِ".	تجنيس مُحَرَّف.

البيت.	الشَّاهد.	اللَّون البديعي.
54	"وَمَنْ تَكُنْ بِرَسُولِ الله نُصْرَتُهُ".	**الاسْتِطْرَاد.***
	"إِنْ تَلْقَهُ الأُسْدُ فِي آجَامِهَا تُجِمِ".	تجنيس شبيه بالاشتقاق.
55	"خَدَمْتُهُ (...) الخِدَمِ".	تجنيس الاشْتِقَاق.
56	"أَطَعْتُ غَيَّ الصِّبَا".	طباق (مُطابقة، تضاد).
57	"لَمْ تَشْتَرِ الدِّيْنَ بالدُّنْيَا".	طباق (مُطابقة، تضاد).
58	"وَمَنْ يَبِعْ آجِلاً مِنْهُ بِعَاجِلِهِ"	طباق (مُطابقة، تضاد).
59	"فَإِنَّ لِيْ ذِمَّةً (...) أَوْفَى الخَلْقِ بالذِّمَمِ".	رد الصدر على العجز.
60	"حَاشَاهُ أَنْ يُجْرَمَ الرَّاجِي مَكَارِمَهُ".	طباق (مُطابقة، تضاد).
	" (...) يُجْرَمَ الرَّاجِي (...) غَيْرَ مُجْتَرَمِ".	طباق (مُطابقة، تضاد).
61	تكادُ ألوان البديع في البيتين:(الواحد والسّتين، والثّاني والسّتين) منْعدمة.	
62		
63	"إِذَا الكَرِيمُ تَحَلَّى بِاسِمِ مُنْتَقِمِ".	طباق (مُطابقة، تضاد).

* **الاستطراد:** هو سوق الكلام على وجه يلزم منه كلام آخر، وهو الانتقال من حديث أساسي إلى آخر ثانوي؛ لتفسير آرائه ودعمها بالبرهان، وعرفه بعض أهل الرأي بأنه خروج المتكلم من الغرض الذي هو فيه إلى غرض آخر لوجود مناسبة بينهما، ثم العودة إلى الكلام الأول لاتمامه، ثم التفصيل في جزئياته بعد أنْ كان مُجملاً. (ينظر أحمد الهاشمي، (م. س)، ص 265).

64	"فَإِنَّ مِنْ جُودِكَ الدُّنْيَا وضرَّتَهَا".	طباق (مُطابقة، تضاد).
65	"إِنَّ الكَبَائِرَ فِي الغُفْرَانِ كَاللَّمَمِ".	طباق (مُطابقة، تضاد).
66	تكادُ ألوان البديع في البيتين:(السَّادس والسّتين، والسَّابع والسّتين) منعدمة.	
67		

البيت.	الشَّاهد.	اللَّون البديعي.
68	"وَائْذَنْ لِسُحْبٍ مِنْكَ دَائِمَةٍ (...)"	**حُسن المقْطع.***
69	"مَا رَنَّحَتْ عَذَبَاتِ البَانِ رِيْحُ صَبَا".	**حُسن المقْطع.**

مِنْ خلال الجداول تتجلَّى مقْدرة الشَّاعر على الرَّصانة، والجزالة؛ إِذْ أجاد في توظيف البديع حتى طَاوَعَ اللُّغة الخطابيَّة، كما اعْتَكَف العبارات العذبة المكسُوَّة بالألفاظ الحِسان، وهذا ما غطَّى أسلوبه بجملة من القيم التعبيريَّة، والمعنويَّة التي بدورها أَكْسَبَت النّص مَسْحَة موسيقية. لكن: **هل كانت تلك الرَّحابة المعنوية تحمل في طيَّاتها تعدُّداً في المعاني؟، هل هي سنةٌ من سُنَنِ الصِّيَّاغة اللُّغوية القاضية بشعريَّة النَّص، واللُّغة معاً؟. هل كانت الحاجَة إلى البديع بمقدار الحاجة إلى الظَّواهر البلاغيَّة الأُخرى؟، هل ترك البديع قيماً جماليَّة فنيَّة تقضي بالرَّتابة، أمِ بالتَّنوُّع؟، وما السِّرُّ في ذلك؟.**

للإجابة على هذه الأسئلة نقتصر الحديث على بعض ظواهر البديع، المبيَّنة سالفاً، ففي البيت الأوَّل نجد: التجنيس الناقص بين كلمتي:(**دَمْع، ودَم**) لوجود تباين مردُّهُ إلى الزِّيادة الحرفيَّة بين

---

* **حُسن المقطع**: يسمِّيه بعض علماء البديع: حُسن الخاتمة؛ وهو أنْ يختم الناظمُ القصيدةَ ببيت يحسن السكوت عليه؛ لأنه آخر ما يبقى في الأسْماع، وربَّما حُفظ دون غيره لقُرب العهد به، ويسمِّي بعض علماء البديع هذه الظاهرة بحسن الانتهاء، أو حسن الختام، ومن خلاله يجعل المتكلم آخر الكلام عذبَ اللفظ، حسَنَ السَّبك، صحيح المعنى، فإنْ اشتمل على ما يشعر بالانتهاء سُمِّي براعة المقطع. (أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، ج/01، دار الشؤون الثَّقافيَّة العامة، بغداد، د.ط، 1989، ص 437).

الكلمتين، أمَّا التَّعارض الحاصل فهو راجع إلى أنَّ الدَّم المعبَّر عنه هنا ساكنٌ لا يتحرك لعدم وجود هيجان نفسي لدى الشاعر، أمَّا الدَّمع فهو شيءٌ يتحرك؛ وهذا راجعٌ إلى استحضار الذِّكريات التي صاحَبَها نوعٌ من الحسرة، والألم، كما أنَّ التَّذكُّر المشار له هو حالةٌ شعوريَّة صادقة ناتجة عن عدم النِّسيان، وفي ذلك ضربٌ من المعرفة اليقينيَّة التي تنْبَني على التشخيص، والرُّكون إلى الحقيقة.

أمَّا التجنيس النَّاقص فهو ما اتَّفق فيه اللَّفظان من حيث المبْنَى، واخْتلفا من حيث المعنى.[1]

وبالمقابل نجد نوعاً آخر من الجناس، وهو ما يُعرف بالتَّجنيس الشبيه بالاشتقاق، إذْ نجده بين لفظتي:(جيران وجَرَى)، وفي هذا الجانب تتشابه الكلمات في الحروف، وليس بينهما اشتقاق من الأصل.[2]

تظهر نورانية المعنى من فيض عاطفي راقٍ؛ فالجيرانُ تدلُّ على الأُلفة، وبساطة العيش، أمَّا لفظة:"جرى" تدل على السرور المصاحب للأسف على مفارقة الأحبة وفي ذلك شيءٌ من التَّعلُّق بالحبيب – صلى الله عليه وسلم – كما يظهر سرٌّ من أسرار الإبداع، وهو التناقض المثير للغموض؛ إذْ أنَّ الجمع بين المفارقة، والأُلْفة هو إشارة للتَّجانس بين الألفاظ، لكن ذلك حقَّق نوعاً من التَّعارض المبني على الاختلاف الذي بدوره يرمي إلى التَّناغم المعبِّر عن شعريَّة المشهد الوجداني.

كما نجد في البيت ذاته: إغْرَاقٌ؛ إذْ يخوض الشاعر في جمع شتاتٍ من المعاني القائمة على الأوْصاف؛ بالإضافة إلى أن حالة الجيران تستدعي التَّذكُّر، واستحضار زمن الوصال فقط بالمكان المسمى:(**ذو سلم**) أمَّا إذا ارتحل أهله فلم يعد للذِّكريات، ولا للتَّذكُّر أثر يُذْكر وهو ما يحيل بدوره إلى استحضار الدَّمع، ثمَّ البكاء على حال الجيران، حيث صاحب ذلك حتْمية الأسف وكأنَّ الموقف موقف خراب للدِّيَّار التي كانت مؤنسة بعدما صارت موحِشة، بعد رحيل أهلها.

وهذا ما يدُلُّ على **براعة الاسْتِهْلال***؛ لأن الشاعر وهو في مقام غزلٍ، وشكوى، يستحضر كذلك وصف الطَّلل، والبكاء على آثار الدِّيَّار.

([1]) ينظر، أحمد الهاشمي، (م. س)، ص 261.

([2]) ينظر، أحمد الهاشمي، (م. ن)، ص 262.

بلْ ليس هذا فحسب، بلْ نجد نوعاً آخر من البديع وهو ما يسمى بالحشو؛ لأن الشَّاعر كرَّر المعاني بشكل غير بارز، إذْ كاد أسلوبه يكون ركيكاً لخلوه من الدَّهشة المثيرة للجدل، والاستنتاج الذي كان التَّرابط العضوي جسراً مؤدِّياً له.

لكن الزِّيادة على معنى البيت أَفَادَتْ نوعاً من الإضافة التي بدورها تؤدِّي إلى المعنى، وهو ما يفضي إلى الضَّرورة الشِّعريَّة، إذِ المعروف أنَّ الدَّمع لا يسري إلاَّ من مقلة العين فكان من الأَجدر أن يُحْذَفَ شبه الجملة في هذا السِّياق بَيْدَ أنَّ حذفه يترك إبْهاماً في النَّفس، فكان من جهة أخرى للإيضاح، والإبانة.

بيْدَ أنَّ الحشو فعاليَّة نقديَّة، بلْ هو سنَّة من سنن النُّصوص الشِّعريَّة، التي تبعث في المتلقي التَّنبؤ بالرِّسالة التَّواصليَّة التي يعمل الشاعر على تحقيقها حِيَال التَّعبير عن تجربته الشِّعريَّة.

ومن كلِّ، هذا، وذاك يعمل الحشو على رصد جانب من جوانب الطُّول في القصيدة، ومن ثمة يعمل على بلورة الرُّؤية الإبْداعيَّة الممثِّلة للإلهام الذي مردُّه إلى اللَّاوعي الحاصل في نفسية الشَّاعر، حيث يتشكَّل اللَّامرئي الذي يحتاج إلى مُدَّة زمنيَّة تختلف باختلاف الحالات، والنَّوازع النَّفسيَّة لدى الشَّاعر، لكن تلك المواقف تختلف باختلاف المقام الذي ينزع نزعة غير مباشرة؛ بغية إثراء حالة التعبير عن المكبوتات، والأحاسيس.

نجد الطِّباق في البيت الثَّاني في موضعين؛ حيث نلمس تضاداً بين كلمتي:(اكْفُفَا، وهَمَتَا)، وبين كلمتي:(استفقْ ويَهِمِ)، فَإِنْ كان التَّضاد قائماً بين الكلمة، وضدِّها، فهو أيضاً بارز بين فعل الشرط الذي كان أمراً في كِلْتا الحالتين، وجوابه الذي كان فعلين مُضارعين مُثْبَتين دالين على المستقبل، كما نجدُ تعارضاً بين العقل، والعاطفة؛ إذْ أنَّ كلمتي:(اكْفُفَا واستفق) تُشِيران إلى الهروب من شهوات النَّفس الإنسانيَّة، وغرائزها، في حين أنَّ كلمتي:(هَمَتَا، ويَهِمِ) تدل علة الاسْتِسلام إلى ملذَّات، وشهوات النَّفس، وبالتَّالي تحقيق رغبتها، ومبتغاها.

---

* **براعة الاستهلال**: يسمي علماء البديع هذه الظاهرة :"حسن الابتداء"، وهو من أحسن المعاني؛ لأنه يسوق السَّامع إلى البحث عن الخفي، وبالتَّالي الفهم قبل الدُّخول إلى عالم النص الأدبي، وذلك بتحلية الألفاظ، وجعلها أكثر عذوبة، وخفة على السَّمع. (ينظر، أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، (م. س)، ص 425).

نجد في البيت ذاتِه مراعاة النظير؛ من خلال الجمع بين العين والقلب في سياق واحد لا على وجه التَّضاد، أو التَّعارض اللَّفظي؛ وإنْ كانت العين حاسَّة للرُّؤية، ونعمة من الله سبحانه، وتعالى، فإنَّ القلب هو المِنْظار الذي يتطلَّع الإنسان من خلاله لما سيحدث، لذلك تعالقت المعاني بعضها ببعض، حتى تبدو وكأنها نسيج واحد، متشابكٌ، ومركَّب.

أمَّا في البيت الرَّابع فنجد التَّجنيس الشَّبيه بالاشتقاق؛ من خلال التَّوافق بين كلِمتي:"تُرِقْ" و "أَرِقْتَ"، لكنهما تختلفان من حيث المعنى؛ إذْ تدلُّ الأولى على صب الدَّمع، وجريانه مجرى الماء على الخد، بينما تعبِّر الثَّانيَّة على السَّهر، وذهاب النَّوم، الذي كان سببه البُكاء المتواصل بلا انقطاع؛ فإنْ كان النوم حالة **فيزيولوجيَّة*** فالأَرق لدى الشَّاعر أَبْطَل عملها من خلال الاضطراب النَّفْسي حتى بَرز بشكل جليٍّ لدى المبْدع، وهو يتحسَّر على ذنوبه، ويلوم ذاته على عدم الاستقرار، وتحقيق طمأنينة النَّفْس، لذلك فوَّض أمْره إلى الله عزَّ وجل.

بلْ ليس هذا وحسب، بل أنَّ الدَّمع يُعبِّر من جهةٍ أخرى على حالات الغضب، والانفعال، وهو ما يؤدِّي بصفة آليَّة إلى السَّهر، وذهاب النَّوم، وبالتَّالي اضْطراب النَّفس، بالإضافة إلى أنَّ الرَّجاء من جريان الدُّموع هو التماس العطف، والشَّفقة، والتَّأثير في النُّفوس؛ لأنَّ الحالة التي صَاحَبَتْ تلك الوقائع هي عمليَّة استجابة لتوتُّر نفسي ليس إلاَّ.

في البيت الخامس طباقٌ بين كلمَتيْ:(تُنْكرُ، وشّهِدَتْ)؛ فَإِنْ كانَتِ الشَّهادة تدلُّ على الثُّبوت، والإقرار بحصول الشيء، فالنُّكْران يكون مُضاداً لها، لكن الشاعر هنا لا يُنكر الحُبَّ نُكْراناً حقيقياً، بَلْ يُبادر بالاعتذار من الله – سبحانه وتعالى – على التَّفْريط في طاعته، فيعتذرُ مُبْرزاً اجْتناب ارتكاب الآثام حِيَال ذلك، وهذا هو طبع المتصوِّف القائم على الرَّهبة، والقول بالتَّفْريط في طاعة رب الملَكوت.

---

* **الفيزيولوجية**: هي جملة التَّغيُّرات الجسديَّة التي تحدث نتيجة بواعث ما، وفيزيولوجيا الإنسان هي علم يختص بوظائف الأعضاء للكائنات الحيَّة كما يبحث في الأجْهزة العُضويَّة، والخلايا، إذْ تعتبر بمثابة تغيُّرات ناتجة بفعل الاستجابة النَّفسيَّة لأداء جسم الكائن الحي. (ينظر، يوسف بن عمر بن علي، المعتمد في الأدوية المفردة، تح: مصطفى السقا، دار المعرفة، بيروت، د.ط، د.ت، ص 23).

أمَّا في البيت السَّادس فنجدُ الطِّباق بين كلمتي:(اللَّذات، والألَم)؛ فاللَّذات تدلُّ على الفَرَح*، أما الألم فيدل على الوَجَع، والانْكسار النَّفسي؛ لأن المعروف عن الغريزة الإنسانيَّة تعلُّقها باللَّذة، ونفورها من الألم، لكن الأثر المعنوي الذي يتركه هذا السِّيَّاق هو الكشف عن المتاعب، والمشاق التي تصاحب اللَّذة؛ فلو أَصَابت الإنسان نشوةٌ آنيَّة، يراها العقل، أوْهامٌ في الخيال، ولو قضَى الإنسان عمره المحدود في التَّلذُّذْ بالدُّنيا، وشهواتها، ثم ابْتُلِيَّ بالعذاب الدَّائم، والأَلَم المتواصل لَأَمَرَهُ العقلُ بهجران تلك اللَّذة.

لكن الرُّؤية الإسلاميَّة تنظر إلى الحياة الخالدة، والأبَدِيَّة على أنَّها نِتاج الحياة الدُّنْيويَّة، وكُلُّ ما يتعلَّق بهذه الأخيرة يكون ذا قيمة سلبيَّة؛ لأنَّ لذَّة الدُّنيا ليست قابلة للقيَّاس مع عذاب الآخرة، كما أنَّ التَّجارِب القاسيَّة المتعلِّقة باللَّذة تؤدِّي حتماً إلى مرارة الظروف المستقرَّة في مُسْتَنقع اليَأس.

في البيت الثَّامن نلْمَسُ نوعين من الجناس؛ تجنيسٌ شبيه بالاشتقاق بين كلمتي:(العُذْرِي، و مَعْذِرَة)، وتجنيس الاشتقاق بين كلمتي:(لائِمي، وتَلُمِ)، أمَّا تجنيس الاشتقاق فهو ما يجمعُ المتجانسين فيه اشتقاقٌ من الأصل.[1]

إذا كان المعروف عن الهوى العُذْري لهبُ الشَّهوة، فإنَّها ستخْمُدُ إذا صاحبَ ذلك لومٌ حقيقيٌّ، أمَّا إذا احْتدم الحُبُّ فإنَّ الخيال سيَغْلُبُ على دولة الهوى بإيعازٍ من الشَّهْوة؛ حينئِذٍ تخْترع المخَيِّلة الجمال، وتبْدع في تصويره، لذلك نجد الاختلاف قائماً بين الهوى العذريِّ، والمعذرة، وهو ما يشكِّل تجانُساً شبيهاً بالاشتقاق، بيْدَ أنَّ اللَّوم الذي يصدُرُ من اللَّائم سَيُشْعِلُ فَتِيل الغرام في نفسِ المحِب حتى يصبح اللَّومُ نتيجَةً له، فمن هذا المنطلق تَعارض اللَّفظان المشكِّلان لتجنيس الاشتقاق، كما أنَّ اللَّفظين يرتقيان إلى الحُب الرَّوحاني حتى يرتفع الحُب في نفس الإنسان من حضِيضِ المادَّة إلى سماء الرُّوح، ومِنْ شهوة البَهائم إلى الفردوس الغَرَامي الذي تَبْتَدِعُهُ الخُلْوة العَقْلِيَّة، التي بدورها رسَمَتْ

---

* بالغ الصُّوفيَّة في تركيب رمز المرأة بأمشاج من مذهبين رائدين في فن الغزل، فأخذواْ من الغزل الصريح شيئًا من الحسية الشهوانية، والتغني بمظاهر الجمال، واستعارواْ من الغزل العذري لغته المفعمة بالتعالي، والتطهر، والعفة، والمعاناة، والرومانسية التي تدور حول الهجر وتمني الوصال، ومن ثمَّة كان همهم الوحيد يتعلَّق بالعيش في فرحٍ، باستحضار صورة المرأة، والحنين إليها، باسترجاع الذكريات. (ينظر، صلاح الدين التيجاني، الكنز في المسائل الصوفية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، 1999، ص 130).

([1]) ينظر، أحمد الهاشمي، (م. س)، ص262.

جوّاً مِن الشَّاعريَّة المشكِّلة لشعريَّة اللُّغة، وجمال الصورة البَدِيعيَّة، القائمة على التَّجانس، والتَّوافق الحاصل في اللَّفظ.

نلْمس كذلك في البيت ذاتِه التَّضاد بين لَفْظَتَيْ:(لائِمِيْ، ولَمْ تَلُمِ)؛ لأنَّ الأولى وردت بالإيجاب؛ أَيْ: بالإثبات، والثَّانيَّة وردت بالسِّلب؛ أيْ: بالنّفي، فالشَّاعر هنا في موقف تحسُّر من اللائِمِ في الهوى العُذْري؛ إذْ يُخاطبه أوَّلاً: أعذرني فلست على بدعة، ثم يقدِّم له الدَّليل مقروناً بالنَّفْي، لذلك وردت اللفْظتان مختلفتان في أداء المعنى.

أمَّا الأثر الذي يتركه هذا المقام هو: الانْصاف البَيِّن بين اللَّوم، وعدمه في الهوى العُذري؛ فإذا كان الشيء ذاته مشْتَرَكاً بين إثنين، فَمَنْ أَعْطى لكُلِّ واحد حقَّه مِنْ دون زيادة فقدْ أَنْصَف.

يظهر في البيت التاسع تجْنيسٌ تام* بين كلمتيْ:(شهْوتها، وشهوة)؛ لأنَّ الأولى منهما تتعلَّق بشهوة النفس الإنسانيَّة بصفة عامة من دون تِبْيان حقيقتها؛ أمَّا الثَّانيَّة فتتعلَّق بشهوة النَّهم، وهو الإنسان الذي يُفْرط في الشيء، ويتلهَّف عليه بزيادة.

يتمحور البيت عينُه على نصائح مُقترنة بظواهر بديعيَّة منها الطِّباق بين كلمتَيْ: (كَسْرَ ويُقَوِّي)؛ فالكسْرُ يوافق الهوَان، والضّعف، ونقصان قيمة الشيء، أمَّا يُقوِّي فتوافق زيادة قيمة الشيء، فلمَّا كان المعنى قائماً على التَّناقض بين رفض الشَّهْوة، والنُّزوع نحو المعاصي وردَتْ مكْسُوَّة في قالب من التَّضاد، أمَّا الطَّعام المقصود في عجز البيت هو زيادة المعاصي، والإفراط فيها، فَمَع كلِّ كبيرةٍ جيوش جرَّارة من المعاصي، والذُّنوب يؤازران النَّفس الإنسانيَّة، ويُقوِّيان من عملها.

يَنْبَني البيت العاشر هو الآخر على ظواهر بديعيَّة؛ منها الطِّباق البارز بشكلٍ جليٍّ بين لفظتي:(تُهْمِلْهُ، وتُفْطِمْهُ)؛ لأن الإهمال يوافق التَّرك، وعدم مراعاة الشيء، والنَّظر فيه، حتى وإنْ طَغَت غريزته على عقله؛ فلذلك يجب تأديب النَّفس بالفِطام؛ وذلك بإبعادها عن المعاصي طوعاً، أوْ كرْهاً، ووَضعها تحت عينِ المراقبَة الأَبَدِيَّة.

---

* **التجنيس التام**: هو نوع من الجناس، يُصْطَلحُ عليه بالمجَانَسَة، والتَّجانس، وهو ما يتوافق فيه اللفظان في المبنى، ويختلفان في المعنى. (ينظر، أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، (م. س)، ص 293).

إنْ كانت تربية النفس، وتزْكيتها ضرورةٌ واجبةٌ، استجابةً لأوامر الله تعالى؛ فإنَّ فِطامَها عن الذُّنوب يُعدُّ ضرورةً مُلِحَّة للتَّفاعل المؤثِّر في الكَيَان الاِجتماعي، والسُّلوكي، أمَّا الإهمال المقرون بالفِطام فهو مَكْسَبٌ أخْلاقي باعتبار الأسرة النَّواة الأُولى للرُّقي الإنساني، والتَّعايش الحضاري، لكن، **ما سرُّ هذا التَّمازج القائم بين الفِطام، والإهمال؟**.

بَيْدَ أنَّ الأثر المعنوي الذي يتركه هذا السِّيَّاق هو نبْذ الخُشونة، والتَّعصُّب في الدَّعوة إلى التَّمسُّك بهَدْي الإسلام، وما جاء به مِنْ فطرة، بلْ أنَّ ذلك يتأتى باستعمال الحكمة في المخاطبة، والموعظة الحسنة في المجادَلة.

أمَّا في البيت الحادي عشر نلمس مراعاة النَّظير؛ وهو الجمع بين أمرين، أو أمور متناسبة على وجه، أوْ أوجه ما، على خلاف التَّضاد.[1]

لكن، **كيف يتحقَّق هذا النوع من البديع هنا؟**.

الدَّليل على وجود مراعاة النظير هو أنَّ الشاعر يجمع بين الصَّرف، والتَّوليَّة في هوى النفس، فلمَّا شبَّهها بالطِّفل الذي يجهل الخبيثَ مِن الطَّيب وجَبَ عليه أنْ يُرْدِف الحديث بالأمر، والنَّهي المقرون بالنُّصح، والإرشاد الذي ينصبُّ أساساً على عدم جعل النَّفس والياً، أو أميراً على هواها، ورغباتها.

بالإضافة إلى أنَّ هذا النوع البديعي يخلق في المعنى نوعاً من المتانة؛ لأن المعاني المتناسبة يُعزِّزُ بعضها دلالةَ بعضٍ، ومن هذا المنطَلَق ورد البيت ذاته ملْفُوفاً بحُسن التَّعليل؛ فإن كان الهوى يقودُ إلى الهلاك فإنَّ هوى النَّفس – حِيَال إفْراطها في الشَّهوة – يجعلها سُلطاناً، أو ملكاً تَثْبُتُ بثباتِه على الرَّأي حتى وإنْ كانَ عِصْياناً، كما أنَّ هذا النوع من الهوى يقودُ إلى الوسَاوِس الشَّيْطانيَّة.

يضم البيت الثَّاني عشر نوعين من ظواهر البديع: تجنيس الاشتقاق بين كلمتَيْ: (راعها والمرْعى)، والتَّضاد بين كلمتَي: (سائِمةٌ وتُسِمِ)؛ ولما كان التَّجنيس، والتَّضاد يتعلَّقان بالنَّقيض وجَب على الشَّاعر المزاوَجة، والمزج بين رعاية النَّفس، وتركها، لكن حلاوة البقاء الأَبَدي، وراحة الإنسان تظهر في التَّلذُّذ بالطَّاعات، وتحمُّل المشَاق، وكلُّ ذلك يظهر في انْشراح الصَّدر، ومتعة القلب.

([1]) ينظر، أحمد الهاشمي، (م. س)، ص237.

بيْدَ أنَّ مَنْ ذاق طُعم الإيمان فَمِنَ الصَّعب أنْ يتركه، ويُولِّي وجْهَهُ شطْر غيره؛ لأنَّه يُضَحِّي بكُلِّ شيءٍ في سبيله، وهذا لا يعني أنَّ النَّفس التي تتَلذَّذ بالمرْعى في هواها ستبقى على حالها؛ لأنَّ ذلك سيُقطِّعها إرَباً إرَباً وهي غافلةٌ، وبالتَّالي تتحرَّرُ من الهوى، والنزعات الشيطانيَّة، الأَمَّارة بفعل المنْكرات، فيجب عليها بعد ذلك الإخلاص لله عزَّ، وجل بالابْتعاد عن المناخ الجاهلي الذي يُخيم على الذَّات حيال تأديبها.

تنْدرج ضمن البيت الثَّالث عشر ظواهر بديعيَّة مِنْ بينها: مراعاة النَّظير، **والتَّجنيس النَّاقص*** حيث نجدُه بين كلمَتَيْ: (السُّم، والدَّسم) في عجز البيت، أمَّا من حيث اختلافهما في المعنى فيتجلى من خلال كون: (السُّم) تدل على الضر، والهلاك، بينما الدسم تدل على ما ينفع النفس، ويُشْبع رغباتها.

أمَّا مراعاة النَّظير فنلْمسه من خلال الجمع بين أمرين متناسبين، وذلك في قوله:(كَمْ حسَّنَتْ لذَّةً)، فإنْ كانت اللَّذةُ تتَمحور حول الخروج مِنْ دائرة الأَلم، فإنَّ التحسين يتعلَّق بتزيين ما يُغْري النَّفس، ويقودُها نحو كلِّ ما تراه جميلاً؛ إذْ ترى أنَّ بعض الأفعال التي تَهْواها مبْعثاً للنَّجاح، والسُّرور.

لا شكَّ أنَّ تحسين اللَّذة يتعلَّق بالشُّعور بالرِّضا عن النفس، والإعجاب بها؛ إذْ أنَّ ذلك يجعلها في حالة من السَّعادة، والنَّشوة؛ فإذا أحسَّ الإنسان بالتَّميُّز عن الآخرين بعلو منزلته، عليه أنْ يُراجع نفسه، بِتذكُّر حاله مع ربِّه، وهو يتعرَّضُ للمدح؛ لأنَّ الرِّضا عن النَّفس، والإعجاب بها مِنْ أمْراض القلوب التي تؤدِّي بصاحبها إلى مَقْت الله سبحانه وتعالى.

ولما كان التَّحسين، واللَّذة يتناسبان في تأييد هوى النَّفس أَرْدَفَ الشَّاعر ذلك بذمِّ اتِّباع الهوى، والاحْتراز من الدَّواهي، والعواقب؛ باعتبار أنَّ جميع المعاصي تَلِدُ مع إيْثار هوى النَّفس على محبَّة الله سبحانه، وتعالى.

يزداد تعبير الشَّاعر حول الحث على الابْتعاد عنْ شرور النَّفْس، من خلال تحذيره من الشَّر، والوقوع فيه؛ فإنْ كان النَّحل يبحثُ عنْ رحيق الأزهار ليصنع عسلاً طيِّبَ المذاق، فالنَّفس الإنسانيَّة

---

* **التَّجنيس النَّاقص**: يُسمِّيه بعض علماء البديع بالتَّجنيس المطرَّف، أوْ المرْدف. (أحمد الهاشمي، (م. س)، ص 293).

تظل تبحث عن التَّقي، والخيِّر من العباد؛ لتأخُذ منه طهارة القلب، وجميل الطَّباع، فإذا صحَّ للإنسان الإيمان بأنَّ السُّمَّ، والدّسم يجتمعان تحت مظلَّة واحدة فإنَّه سيُنَزِّهُ نفسه عن الهلاك، والغي، والضَّلال.

لا يزال الشَّاعر ناصحاً، وموَّجهاً ساعياً لإصلاح النَّفس؛ ففي حديثه عن الإفراط في الأكل نجده يوظف التَّضاد في البيت الرَّابع عشر في موضعين؛ إذِ الجوع يأتي في نقيض الشِّبع، والمخْمَصَة تردُ في نقيض التُّخم، أمَّا الأثر الذي تتركه هذه الألفاظ هو أنَّ الفُضول في الإفراط في الطَّعام يُحرِّكُ الجوارح*، ويُثْقلُ النُّفوس في أداء الطَّاعات، وكلُّ هذه التَّعابير تحثُّ على رقَّة القلب الذي ينْشرحُ بالذِّكر، بالإضافة إلى صِحَّة البَدَن، ودفع الأمراض التي يتسبَّبُ فيها الإفراط في الأكل؛ فإذا قاوَم الإنسان ذلك تذكَّر بَلَاءَ الله سبحانه، وتعالى بِكَسْر الشَّهْوَة، والاسْتِيلاء على النَّفْس الأمَّارة بالسُّوء.

يتمحور البيت السَّابع عشر حول ظواهر بديعيَّة عديدة مِن بينها: ردُّ الصدر على العجز؛ وذلك بتكرار كلمَتَيْ: (الخصْم، والحَكَم) في صدر البيت وعجزه، أمَّا الدَّلالة التي يتركها هذا السِّيَّاق هي إبراز براعة الخَصْم، والحَكَم في توجيهات النَّفس الإنسانيَّة، إنْ خيراً، فَخيراً، وإنْ شراً، فشراً.

كما أنَّ النفس إذا خَضَعَتْ لسُلْطان الخَصم، والحَكم ستحمل قرار الشَّهادة بغير حقٍّ فتكون جائرةً في الحُكم[1] زيادة على أنَّ الشَّاعر يدعو النُّفوس الرَّاغبة إلى التَّحلِّي بالتَّقوى، القاضيَّة بتفعيل العقل، وكسب مرضاة الله سبحانه، وتعالى.

يزداد وصف الشَّاعر لمقام سيد الأوَّلين؛ ففي حديثه عنْ عظمته، ورِفعته نجده يوظِّف تجنيس الاشْتقاق في البيت الثَّامن عشر بين كلمتَيْ:(الشُّم، والشَّمَم)، حيث يظهر التَّوافق حاصلاً بين الكلمتين، أمَّا من حيث المعاني فالكلمة الأولى تدلُّ على الجبل العظيم، والثَّانيَّة تدل على الإنسان، إذْ أشار له بالشَّمم؛ لارتفاع قصبة الأنف.

---

* **الإفراط في الطَّعام**: يُقْصدُ به الشَّراهة في الأكل، وببساطة هي رغبة الشخص المفرطة في الطعام على الرغم من شعوره بالاكتفاء، والشبع، وهذه الظاهرة تُسبِّبها أسبابٌ، وأمور عديدة قد تكون عواملَ نفسية، وهرمونية، وعضوية، وتتفاوت حالة الشراهة هذه من حيث الفترات؛ فقد تطول، وقد تقصر، وإنْ طالت سبَّبت العديد من الأمراض التي تؤثر على صحة الشخص.(ينظر، حسن العدوي الحمزاوي، (م. س)، ص 127).

([1]) ينظر، عماد الشربيني، السنة النبوية في كتابات أعداء الإسلام، دار الكتب المصرية، ، ط 01، 2002، ص 12.

ولما كان الجبل العظيم أجدر بالوصف كان لِزاماً على الشَّاعر تحلية هذا المعنى بعظمة الرَّسول – صلى الله عليه وسلم – كما أنَّ الماء العذب، والجبل المرتفع اللَّذان يُعبِّران عن الطَّهارة، والصَّفاء لا يُرْدَفَان إلا بمدح ذوي الأخلاق الفاضلة، وذلك خيرُ دليل على التَّوحُّد المعْنوي بين سياقي مدح رسول الله – صلَّى الله عليه وسلم – وتلك الجبال التي ظلَّت تؤازرُه، وتواسيه.

لمْ يَكْتَفِ الشَّاعر عند هذا الحد، بَلْ نجده يوظف مراعاة النَّظير في البيت العشرين من خلال الجمع بين الكلمات:(الكونَيْن، الثَّقلين، والفَريقين)، والتَّضاد من خلال الجمع بين كلمَتَيْ: (العُرْب، والعَجَم)، أمَّا المعاني التي يتركها سياق التَّبْجيل، والتَّقدير القاضيان بالعَظمة، والتَّعالي، والتَّنْزيه عنْ سائر المنكرات، تتمحور حول الانْفراد بالكمال الإنساني، لكن الأثر الذي يتركه هذا التَّعبير هو رجاحة عقل النَّبي – صلَّى الله عليه وسلم – وحكمته في التَّدبير، والسِّيَّاسة.

ومِنْ ذلك أنَّ الرَّسول – صلى الله عليه وسلم – كان يعرف حال الجماعة، ويتولَّى سياسة رُشْدها، وهدايتها نحو الطَّريق الحسن، أمَّا كونه سيد العرب، والعَجَم فهو دليلٌ على مساندته لهم، والسَّعي إلى إصلاح ذات بَيْنِهم، وتنْزيههِم، وإبْعادهم عن الإنغماس في الشَّهوات حتى تركَهُم على المحجَّة البيضاء، إذْ أنَّ نشر الدَّعوة الإسلاميَّة الذي رغَّب فيه، وعمل على إرْساء معالمه ظلَّ مُسْتمراً، ثابتاً.

يكْشف البيت الواحد والعشْرون على حقيقةٍ تتعلَّق بالشَّفاعة المصْطَفويَّة الهادفة إلى التَّحلِّي بالموعظة، والعبرة، إذْ أنَّ كُلُّ ذلك خصَّه الله سبْحانهُ، وتعالى بالذِّكر، أو جاء بِهِ على لسانِ نبيِّه – مُحمد صلى الله عليه وسلم – إذْ يكون الهول المخيف أمْراً داعياً إلى الشَّفاعة، وفي خِضَم ذلك لمسْنا **التكْرير*** في عجز البيت ذاتِه، إذْ يراهُ القاضِي الجُرْجاني وسيلةً لتحقيق الإثْبات مرة بعد الأُخرى.[1]

كما أنَّه جمُّ الفائدة بدليل كونه يثْبت الأمر المحْكي عنه، ويُقرِّره في نفْس المتلقِّي حتى يتَّحِد اللَّفظ، ويُعانق المعنى.[2]

---

* **التَّكرير**: هو أحد وسائل تحقيق التَّرابط النَّصِّي، والتَّماسك اللَّفظي، كما يراه علماء اللِّسانيات. (ينظر، كريستن أدمستيك، لسانيات النَّص، تر: سعيد حسن بحري، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ط 01، 2009، ص 301).

([1]) ينظر، القاضي الجرجاني، التعريفات، تح: نصر الدِّين تونسي، شركة القدس للتَّصوير، القاهرة، ط01، 2007، ص113.

([2]) ينظر، أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، ج/01، دار الشؤون الثقافيَّة العامة، بغداد، ط01، 1989، ص730.

لكنْ علينا أنْ نفرِّقَ بين التِّكرار، والتَّكرير؛ إذْ يظهر ذلك جلياً مِنْ خلال ما أَدْلَى به العلَوِي على حدِّ تعبيره: التَّأْكيد نوعان: قسمٌ يتعلَّق بالتّكرار؛ وله مجريان؛ عام: وهو ما يتعلَّق بالمعاني الإعرابيَّة، وخاص: يتعلَّق بعلوم البيان، ويُقالُ له التَّكرير.[1]

يُعدُّ التّكرار – من حيث كونه ظاهرة بلاغيَّة – فرْعاً من فروع التَّأكيد، بلْ ليس هذا فحسب، بلْ أنَّه يكسب الكلام فائدةً، فإذا تكرَّرت المعاني تمكَّنت في النُّفوس، وتقرَّرت في الأذْهان، وثَبَتَ وجودُها، بيْدَ أنَّه مِنْ جانبٍ آخر حِليةً لفظيَّة تعمل على الإيقاع فيتجلَّى المغزى، والغرض من التَّعبير، بالإضافة إلى كونه يُحيلُ إلى الإبانة.

أمَّا المعنى البارز من خلال هذا السِّيَّاق فهو إبراز شدَّة هول يوم القيامة، وبالتَّالي الحث، والتَّشجيع على كسب سرور الفؤاد، وشفاعة الرَّسول – صلَّى الله عليه وسلم – وكأنَّ الهول الذي يشيرُ له الشَّاعر هنا هو بمثابة الاختلاط بين الرِّجال، والنِّساء يموجُ بعضهم يومئِذٍ في بعض، فيبلغ الضجر منْتَهاهُ حتى ترى صورة تلك الواقعة، وكأنَّها اجْتماع النَّاس يوم الحشر، فلا مخرج، ولا مَنْفذ لهم، فإنْ كان الرَّسول – صلى الله عليه وسلم – مبْعوثاً رحمةً للعالمين، **فكيف لا يحق لعبْدٍ تائبٍ أنْ يسْعى للظَّفر بشفاعتِه يوم لا ينفع مالٌ، ولا بنون؟**.

أمَّا سبب اخْتيار رسول الله – صلى الله عليه وسلم – شفيعاً هو أنَّ هذه الميزة تتطلَّبُ قدراً عالياً من مرْضاة الله عزَّ وجل، كما لا تَزِنُها مِثقال ذرَّة منْ أيِّ عملٍ صالحٍ بلْ هي ميزانٌ، وقِسْطاسٌ مِنْ لدُن صراطٍ مسْتقيم، يؤتيها الله لمنْ كانت حجَّته داحِضة، لا يتراءى بالعبادة، فيتَّبع سُنَّة الأوَّلين، وإمام المرْشِدين، والخبيرُ بشؤون العالمين.

وحينما ذكر الشَّاعر مُجْمل الصِّفات التي تحلَّى بها رسول الله – صلى الله عليه وسلم – أرْدَف الحديث بِما يُماثِلُهُ، ويضاهيه [2] فهو الذي يترفَّع على مشاركة أحدٍ من الخلْق إيَّاهُ في المحاسن، وفي ضوء ذلك نلمس تجنيس الاشْتقاق في البيت الثَّالث والعشْرين بيْن كلِمَتَي:(محَاسِنِه، والحُسْن).

([1]) ينظر، العلوي، الطِّراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، ج/02، دار الكتب العلميَّة، بيروت، د.ط، د.ت، ص176.

([2]) ينظر، حسن العدوي الحمزاوي، (م. س)، ص 274.

يترك هذا النوع أثراً معنوياً يبرز الهيبة، والتَّعظيم الذي خصَّ الله – سبحانه وتعالى – به نبيَّه الكريم – عليه أفضل الصَّلاة وأزكى التَّسليم – كما أنَّ الشَّاعر يشيرُ إلى هول ملوك كسْرى منْ

تلك الشَّخْصيَّة الفذَّة التي ارْتَجف منها الطُّغاةُ الجَبابرة، وكُلُّ ذلك يُحيل إلى التَّواضع، والمحبَّة الباعثة على المودَّة التي هي من دواعي السَّعادة، وقوانين الرِّسالة، بالإضافة إلى رجاحة العقل، وسعة التَّفكير، والأخذ بالمشورة، ورأي الغير.

كما أنَّ ثباته في الشَّدائد، وصبره على البَأْساء، والضَّرَّاء، ونفسه حائرة هو ما جعله يتحرَّى اتِّباع رأي من حوله، حتى سكن نفسَه الصَّبْرُ، والثَّبات على المسْكِ بمقاليد الأمور، إذْ لا يتأتَّى ذلك إلا بالحلم، والوقار عنْ كلِّ طيشٍ يهزُّه، أو طاغٍ يسْتَفِزُّه، بلْ أنَّ سيرته أبْهَرَتِ القريب، والبَعيد؛ لأنه أفصح العرب لساناً، وأوْضَحُهم بياناً، وأوجَزُهم كلاماً، وأجزلهُم ألْفاظاً*، لا يغْلُب عليها هُجْنةُ المتكلِّف، أو فيْهَقَةُ المتعسِّف.

وفي زبدة القول المتعلِّقة بمجمل صفات رسول الله – صلى الله عليه وسلم – أكَّد البوصيري على أنَّه غاية في الحُسن، والكمال، إذْ نجد ذلك مبْثُوثاً في البيت السَّادس والعشرين من خلال الإشارة إلى التَّباين، والاختلاف الحاصل بين النبي – صلى الله عليه وسلم – وسائر الأنبياء في المدح، وهذا ما يُسمى **بالتَّفريق**.**

وما يؤكِّد سياق التفريق بين رسول الله – صلى الله عليه وسلم – وسائر الأنبياء هو ما أبْهر سائر العالمين بمناسبة ولادته، إذْ يتجلَّى ذلك من خلال توظيف الطِّباق في البيت التَّاسع والعشرين بين كلمتي:(مُبْتدأ، ومُخْتَتَم).

---

* **جزالة اللفظ واستقامته:** إشترطه البلاغيون في فصاحة اللفظ المفرد، وفصاحة الكلام المركب، فاللفظ المفرد ينبغي أن يكون مألوفاً مأنوساً، عذباً على اللِّسان، ويكون مع ذلك غير مبتذل، ولا بد له قبل ذلك أنْ يكون لفظاً عربياً صحيحاً لا يخالف قوانين اللغة، والكلام المرَكَّب؛ يجب أن يكون صحيحاً من حيث قواعد اللغة، سلساً متلائماً ليس فيه تنافر، ولا تعقيد، فقد تكون الألفاظ التي استعملها الشاعر فصيحة مقبولة إذا أخذنا كل واحدة منها على انفراد، ولكن العبارة التي يُؤلفها الشاعر من هذه الكلمات تكون رديئة؛ لأنه لم يوفّق في صياغة تلك الألفاظ ونظمها. (ينظر، أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، (م. س)، ص 425).

** **التفريق:** هو أَنْ يعمدَ المتكلِّم إلى شيئين من نوع واحد فيوقع بينهما تبايُناً، وتفْريقاً بِذكر ما يُفيدُ معنىً زائداً هو بصدده مِن مدح، أو ذمٍّ، أو نسيبٍ، أو غير ذلك من الأغراض. (أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، (م. س)، ص 275).

يتركُ البيتُ ذاتُهُ أثراً معْنوياً مفادُه البُشْرى بالخيْر، والسَّعادة، وهي إخراج البَشريَّة من الظُّلمات إلى النُّور، وإرْشادهم إلى عبادة الله سبحانه، وتعالى بَدَلاً من عبادة الأَصنام، والأوثان، ومناصرة دين الله بدلاً مِن مناصرة العصَبيات الدَّاعيَّة إلى سفك الدِّماء، والتَّفاخر بالأحْساب، والأنساب، والحرص على الشَّرف، والسُّمعة، إِذْ أنَّ كلَّ ذلك يُفْضي إلى حروب، ومعارك بين القبائل على الرُّغم مِنْ تفاهة العوامل المؤدِّية لها.

أمَّا التجنيس الشَّبيه بالاشتقاق المتجلِّي في البيت الثَّلاثين، فهو الدَّال على الإعجاب بتلك الأَمَارات، والعلامات التي ظهرت مع ولادة النبي – صلى الله عليه وسلم – ومِنْ ذلك ما حدث بفضل النُّور المبين الذي قضى على دلالات الجهل، والضَّلال، بالإضافة إلى تبشير، وإنذار الذين كفروا بدين محمد – صلى الله عليه وسلم – بالعواقب الوخيمة الدَّالة على العذاب، والنِّقمة.

وبعد ذلك نجد التَّلميح في البيت الواحد والثَّلاثين؛ إذْ أشار الشَّاعر هنا إلى هزيمة كسرى دون اللُّجوء إلى التَّفاصيل، إذْ أنَّ نار الفُرْس التي توقَّدت في **إيوان كسْرى*** خَمَدَت مع ولادة رسول الله – صلى الله عليه وسلم – فالموقف هنا موقفُ تعجُّب يحثُّ العاقل، والحاذق على الانْبهار بهذه الشَّخصيَّة التي خضَعَت لها سائر الموجودات.

أمَّا الأثر الذي يتركه هذا النوع من البديع هو التَّبشير، والإنذار بالغمِّ، والهم الذي أصاب ذلك البناء العظيم، وكلُّ ذلك دعوة صريحة إلى الابْتعاد عن الفتنة، والعِراك الدَّاعي إلى الخراب، والخُسران المبين.

نلمس في البيت ذاته الطِّباق بين كلمتي:(مُنْصدع، ومُلْتَئِم)، والتَّكرير من خلال تكرار كلمة:(**كسرى**) وقدْ أضفى تعدُّد هذه الألوان على المعنى، واللُّغة نوعاً من الحسرة، والأسف على

---

* **إيوان كسرى**: هو الأثر الباقي من أحد قصور كسرى، يقع جنوب مدينة بغداد، إذْ يمثل أكبر قاعة لإيوان كسرى مسْقوفة بالآجر على شكل عقد دون استخدام دعامات، أو تسليح ما، وشاع بين بعض المسلمين أنه عند ولادة الرسول– صلَّى الله عليه وسلَّم – إنطفأت نار الفرس التي كانت مُوقدة دوماً في الإيوان. أمَّا آثاره فلا تزال محتفظة بأبهتِهِ، وكذلك الحائط المشقوق، وتقوم دائرة الآثار في العراق بصيانة البناء، والعناية به. (ينظر، محمد سعيد، غيبوبة العقل أم اختطافه؟، جريدة الدّستور، الأردن، ع: 17763، 04 يناير 2017، ص 05).

تصدُّع الإيوان الذي بدوره يُحيلُ إلى عدم ثبوت قوم كسرى على رأي واحد يجمعهم على كلمة الحق، بلْ وقفواْ حَيَارَى على صورة ذلك اليوم. **أَهُو رَسْمٌ، أَمْ مشْهدٌ لعِراكٍ حقيقي؟**.

أما في البيت الثَّاني والثَّلاثين فنجد الطِّباق بين كلمَتَيْ: (النَّار، والنَّهر) بالإضافة إلى التَّوريَّة المرشَّحة في قوله: (ساهي العين):، أمَّا التَّضاد الحاصل بين كلمتَيْ: (النَّار، والماء) مفادُهُ أنَّ الأولى تدُلُّ على الحرارة الباعثةُ على الهول، والأَسف، أمَّا الثَّانيَّة فتشيرُ إلى البُرودة الموحيَّة بالجزاء الحسن، كما أنَّ النَّار تدل على اشتعال مسلسل الفِتنة، والغضب بينما الماء يدل على السكينة، والاطمئنان.

أمَّا الأثر المعنوي الذي يتركه هذان المحسِّنان البديعيان هو الإشارة إلى تحوُّل الزمن الذي ساده الفساد، والجهل، والعصبيَّة، والغضب قبل ولادة المصطفى – صلى الله عليه وسلم – إلى زمان تسودُه الرَّاحة النَّفسيَّة والهُدوء، والاستقرار، بالإضافة إلى أنَّ ارتكاب الذُّنوب، والآثام السَّائد في زمن الجهل، والغي تَغَيَّر بفضل زمن الطَّاعات إلى هُدوءٍ، ورشادٍ قاضيان بالكمال الخُلُقي.

أمَّا التّوريَّة المرشحَّة فتدلُّ على معنيين؛ معنى قريب يدل على سكون ماء النَّهر، واستقراره دون جريان، أو اضْطراب[1]، ومعنى بعيد يدلُّ على الحيرة، وتحوُّل سعة التَّفكير إلى جمود عقلي.

كما صاحب تلك الصّورة حزنٌ عميق. فعلى هذه الوتيرة ترك اللُّون البديعي ذاتُه جماليَّةً مَكَّنت الشَّاعر من إخفاء المعنى المراد، الذي لا يتجلَّى إلا بعد جهد جهيد، وإمعان في النَّظر.

وبعد ذلك نلمس الطِّباق في البيت الثَّالث والثَّلاثين بين كلمتي:(الماء، والنَّهر)، فإذا كانت النَّار تدلُّ على الاشتعال، والفِتنة، والهول، فالماءُ يدُلُّ على الهناء، والرَّاحة، والسُّرور الذي حلَّ بفضل ولادة سيد الخلق محمد صلَّى الله عليه وسلم.

أمَّا البيت الرَّابع والثَّلاثين فنجد فيه تشابهَ الأطراف، فكأنَّما تلك الهُتافاتُ التي أحدثتها الجنُّ* هي بمثابة الحق المبين الذي يعبِّرُ عنه الكلام، ومعانيه، كما نوَّه الشَّاعر في صدر البيت بالصُّراخ

([1]) ينظر، محمد بن مرزوق، (م. س)، ص 447.

* من الآيات التي ظهرت مع مولد النبي أنَّ الشياطين رُميت وقُذفت بالشُّهب من السماء، ، لكن المشهور والمحفوظ أن قَذْف الشياطين بالشُّهب وقع مع بعثته صلى الله عليه وسلم.كما أن إبليس حُجِب عن خبر السماء فصاح ورنَّ رَنَّةً عظيمةً كما رنَّ حين لُعن، وحين أخرج من الجنة، وحين وُلد سيد الخلق. وكُلُّ هذه الهتافات أحْيَتْ قلوب العارفين والسَّالكين، وولدت الرحمة، والسكينة. (ينظر، محمد سعيد، غيبوبة العقل، أم اختطافه؟، (م. س)، ص 05).

الدَّال على رفع الصوت، وهو ما من شأنه التَّأكيد – من خلال عجز البيت عينِه – على الفوز، وإعلاء كلمة الله، المؤيِّدة لما جاء به محمد – صلى الله عليه وسلم – من خُلق، وعلمٍ، ورحمة.

يترك هذا النوع من البديع في النَّفس حفاوة مُكلَّلة بالزُّهور بفضل النُّور، والنَّصر المبين الذي يمُدُّ السَّامع كأساً صافيَّة، أمَّا المحبَّة فهي الوقود الأَعظم الذي يبعثُ الأُسوة الحسنة، فإنْ كانت المعاني شُعلةً نيِّرةً، فما ذلك إلا بركة لتلك الولادة المباركة التي زرعت الأرض حناناً، وزيَّنَتِ القُلوب عطراً، وأنواراً.

يتضمن البيت الخامس والثَّلاثون الطِّباق البارز بين كلمتَيْ: (ساجدة، وتمشي)، فإنْ كان السُّجود هنا بمعنى **الانْحناء**** والخُضوع لسلطان الرَّسول – صلى الله عليه وسلم – والامْتثال لأوامِرِه، فالمشْيُ يُعبِّرُ هو الآخر عن الحركة التي تَتَنَافَى وذلك[1]، إذْ يُظْهِرُ هذا التَّناقض وجْهاً من أوجُه النُّبُوَّة، ومن المعروف أنَّ اتِّحاد بعض الخُيوط، والتفَافها حول بعضٍ يُشكِّلُ حبْلاً قوياً، لكنَّ اتحادُ تلك المعْجزات التي جاءت مع ولادة الرَّسول – صلى الله عليه وسلم – هو الطَّريق الصَّحيح المعتدِل، الذي لا تشوبُه شائبةٌ، إذْ أنَّ إرْهاصاتُ النُّبوَّة تظهر بشكل بارز في هذا السِّياق، **فإنْ كانت الأشجارُ أوَّلَ مَنْ خضع، وتذلَّل، وامْتَثَل لسيِّد الخلق، فكيف لنفْسٍ إنسانيَّة ألَّا تُصدِّق، وتعتبر بتلك المعجزات، وتُسلِّم بأحقِّيتها؟**.

نجد في البيت السَّادس والثَّلاثين تجنيس الاشتقاق في قوله:(سَطَّرَتْ سَطْراً)، إذْ يظهر التَّوافق بين اللَّفظتين، لكن التَّسطير يدُلُّ على الكثرة بلفظ الفعل، أمَّا بلفظ المصدر فيدلُّ على الشيء القليل، أو الواحد من جنسه كما هو الحال هنا، إذْ يظهر التَّناسق، والتَّداول بين ألوان البديع؛ فمن تجنيس الاشتقاق إلى الطِّباق الوارد في البيت السَّابع والثَّلاثين بيْنَ كلمَتَيْ: (الغَمَامَة والحَر)؛ فالغمامة تُشير إلى الظِّل، والبرودة، بينما يشيرُ الحر إلى الشَّمس، وحرارتها، وإنْ كانت الأولى رمْزاً للمساندة،

** **الانْحناء**: خفض الجذع والرأس كبادرة اجتماعية للتوجُّه لشخص، أو رمز آخر. وهذا الأخير أكثر بروزاً في الثقافات الآسيوية، إذْ يُعدُّ من العادات النمطية لطبقة النُّبلاء في العديد من البلدان، لكنَّ السجود هو مطلقُ الخضوع والتَّذلُّل الشديد الزَّائد على الركوع، بالإضافة إلى أنَّه فراغ القلب من الفانِيات، والإقبال على الباقيات، وخلع الكِبر، وقطع العلائق الدنيوية، والتحلّي بالأخلاق النبويَّة.(ينظر، محمد سعيد، غيبوبة العقل أم اختطافه؟، (م. س)، ص 05).

([1]) ينظر، محمد بن مرزوق، (م. س)، ص 449.

والمعجزة التي رافَقَت سيِّد الخلق – صلوات الله وسلامُه عليه – فالثَّانيَّة تُعدُّ رمزاً لمواجهة الصِّعاب، وبالتَّالي الاقتداء بمحمد – صلى الله عليه وسلم – واقتفاء أثره، والإيمان بحقيقة معجزاته، ووُجودها الفعلي.

أمَّا الأثر المعنوي الذي يتركه هذا النوع من البديع هو الكشف عن كيفيَّة تأييد الله سبحانه، وتعالى لنبيِّه، وتبيان معالم نبوَّته، والإقرار باستجابة دعائه، ونُصْرته حتى ظلَّ المشركون حَيَارى مَبْهُوتين، إذْ عوَّلواْ على قتله ليلة الهجرة، لكن الله كتب له الأمَان، الذي تعالى فوق مؤامرات الكَفَرة، والمشركين، حتى انْبهر العاقل بكيفية تأسيس محمد – صلى الله عليه وسلم – للدَّولة الإسلاميَّة في ظل تناحُرات أعدائه، بيْدَ أنَّ الوَحْي الرَّبَّاني دعاهُ، وأرْشَدَه إلى تأسيس مناهج تربويَّة، والكشْف عن حقائق علميَّة.

إلى هنا يمكن القول أنَّ حظَّ البُردة البوصيريَّة من تجنيس الاشتقاق كان مُساوياً، أو مُقارباً لحظِّها من التَّضاد*، ففي البيت التَّاسع والثَّلاثين نجد تجنيس الاشتقاق بين كلمتي: (الصِّدق والصِّدِّيق)، أمَّا الاختلاف الحاصل بينهما فيعود إلى كون الصَّادق اسم فاعل من الصِّدق، وهو قول الحق، وفعل الحق قولاً، وفعلاً، كما أنَّه يشير إلى كون محمد – صلَّى الله عليه وسلم – جاء بأخبار موافقة لما في الواقع، مُتَّصفاً بالأمانة مع ربِّه، أمَّا الصِّدِّيق فهو أعلى مرتبة من البلاغة* لأنَّه صادقٌ في

---

* **تساوي المحسّنات في النَّص**: هو بيان مقدار التَّلاحم، والانسجام بين القوانين التي تحكم الظاهرة الأدبية، وعلاقتها بإطارها الخارجي؛ أي القوانين العامة التي تحكمها، فعدم الوعي بديناميكية العلاقة الداخلية، والخارجية وجدليتها يؤدّي إلى إغفال الصفات النوعية للظاهرة الأدبية، كما قد يؤدّي إلى التركيز على جانب من جوانبها، أو إغفال دلالتها إغفالاً تاماً، = = =أمور تفضي بالضرورة إلى رؤية الظاهرة الأدبية على أنّها وثيقة تاريخية، أو نفسية، أو النظر إليها كوحدة فنّية مستقلّة .وبذلك، فإنّ النّص لا يحقّق وجوده الفعلي إلاّ إذا وُضع في إطاره المرجعي على أنه كلٌّ متكامل، بحيث لا يمكن الفصل بين شكله ومضمونه. ومن ثمَّة يظهر الحس الجمالي الذي يفصل في الكشف عن شعرية الإبداع وطاقته الفنية؛ خاصة إذا أدركنا أنَّ الشاعر المبدع هو الذي يملك أقصى درجات الحساسية الجمالية في تشكيل نصه، بطرائق تشكيلية مبتكرة؛ تروم الوصول إلى قمة اللَّذة والإثارة الشعرية؛ في تفعيل نصه، ليكون أكثر قبولاً، واستحساناً. (محمد علي عزب، البديع وبناء النص الشّعري في عصر المماليك، مجلة الكلمة، منتدى الكلمة للدراسات والأبحاث، لندن، ع: 96، 2015، ص 34).

* **الفرق بين الصَّادق والصِّدِّيق**: أن الصَّادق صادقٌ في قوله، ولسانه، والصّديق من تجاوز صدقه لسانه إلى صدق أفعاله في موافقة حاله لا يختلف سره وجهره، فصار كلُّ صِدِّيق صادقًا، وليس كل صادق صِدِّيقًا، وهذا ما ثبت عن "الماوردي". (ينظر، حسن العدوي الحمزاوي، (م. س)، ص 207).

قوله، وفعله، وصدْق الحقِّ إنَّما هو بقوله، وعمله، حتى عانَقَتْ قواهُ أوامر الله، ورسوله عليه أفضل الصَّلاة، وأزكى التَّسليم.

أمَّا الأثر المعنوي البارز من خلال هذا السِّيَّاق يتجلَّى في الدَّعوة إلى الحفاظ على سيرة رسول الله – صلى الله عليه وسلم – في زمَنٍ كثُرَ فيه الطَّعن في أوْساط مَنْ لا دِينَ لهم، ولا أخلاق، ولا أصول تربويَّة.

أمَّا إذا عرَّجنا عن البيت الثَّاني والأربعين فإنَّنا نجد التَّكرير من خلال تكرار لفظة: (حرم) في صدر البيت، أمَّا الأثر المعنوي البارز من خلال هذا السِّيَّاق فينْجلي في الاعتزاز بمعجزات رسول الله – صلى الله عليه وسلم – التي أَثَارَت في المشركين شيئاً من الدَّهْشة، والتَّعجُّب، وهو ما زاد المؤْمنون يقيناً من سلْسَبيلٍ، ولؤلؤاً أنارَ وجوهَهم، ورفع مكانتهم بفضل تأييد محمد صلى الله عليه وسلم.

نعود مرة أخرى إلى الطِّباق البارز في البيت الرَّابع والأربعين بين كلمتَيْ:(مَخْدُومٍ، وخَدَمٍ)، فالمخدوم تشير إلى السِّيد المطاع الذي يتعالى بمكانته عن الخدَم[1] وهم المحكومين الذين يخضعون لأوامر الآمر، وينفِّذونها دون زيادة فيها، أو نُقصان، أمَّا الأثر المعنوي الذي يتركه هذا اللون هو نشر السِّلم، والإسلام بين النَّاس، وتحريرهم من العقائد المزيَّفة التي تسلبهم إرادَتهم، وأموالهم، وتزعزع دينهم القائم على نظام الشُّورى، فهذه البُشرى وسيلةٌ للهداية، والسَّلام، كما تُعدُّ عقيدةً لممارسة النِّظام، ونَسَق الأعراف البَاليَّة، غير الحَضاريَّة، وكُلُّ هذه النِّعم الرَّبَّانيَّة رَفَضَتْ الحكم بظاهر الأقوال، والأفعال، والأدلَّة الظَّنِّيَّة المشكِّكة في عقيدة رسول الله صلى الله عليه وسلم.

كما أنَّ التَّقديم جاء بموجب تحلِّي رسول الله عليه وسلم بعدم الخوف[2] فلمْ تُرْهبه العُدَّة، ولا العتاد الذي أتى به المشركون في الحرب، فلا اعتبار للكثرة، أو العدد؛ لأنَّ الأصل في المواجهة، والقتال هو ترسيخ قوة الإيمان الجازم بأنَّ النَّصر بيدِ الله؛ إذْ يكون القلب محلَّه، والنية الحسنة سبيله.

([1]) ينظر، محمد بن مرزوق، (م. س)، ص 476.

([2]) ينظر، محمد بن مرزوق، (م. ن)، ص 450.

أمَّا البيت السَّادس والأربعون فنلمس فيه تجنيس التَّصحيف بين كلمتيْ: (حُزْتَ، وجزْت)، أمَّا الأولى فتدلُّ على نيل المراتب، والثَّانيَّة تدُلُّ على قطع السُّبل الوَعْرة، وعلى هذا الصَّنيع تركت تلك الألفاظ المتباينة أثراً معنوياً يتعلَّق بعدم مشاركة أيِّ أحدٍ للرَّسول – صلَّى الله عليه وسلم – في الدَّرجات، ومقام الرِّفعة، والشَّرف، وهذا إنْ دلَّ على شيءٍ فإنَّما يدلُّ على أنَّ لا نبيَّ بعده، ولا ولياً، ولا إماماً لهذه الأمَّة سواه.

وردت الرَّحابة المعنوية عينُها بسياق يُنفِّر الأمة من المادة حتى لا تطغى على حياتها، وتفرض سلطانها، أو تتحوَّل الإنسانيَّة إلى آلةٍ صمَّاء، تدور رحاها في دوَّامةٍ من الطَّمع، فلا تلتفت إلى حقيقتها إلا حين تُحِيطُ بها المتاعبُ، والخُطوب، فلمَّا كانت المجتمعات أحوج إلى التَّشبُّث **بأخلاقيات الفِطرة***، سَعَتْ نحو الهروب من مأزق التَّعاسة، والشَّقاء.

نلمس في البيت الثَّامن والأربعين **مراعاة النَّظير**؛ إذْ جمع الشاعر بين أمور متناسبة، ليس بوجه التَّضاد؛ لأنَّ الأخبار التي صَاحَبَتْ بعثة رسول الله – صلَّى الله عليه وسلم – شبيهةٌ، ومناسبة لصوت الكلب عندما يُفْزع الغنم فتَلْتَفَّ حول بعضها، وبالرغم من محاولة المشركين تجاوز الهزيمة، إلَّا أنَّ اللَّطمة حطَّتْ مِنْ معنوياتهم، فاتَّسعت لرقعة التَّأييد الإسلاميَّة، وزاد حماس الذين نصرواْ حزب الله.

نعود تارة أخرى إلى تجنيس الاشتقاق في البيت الخمسين بين كلمتَيْ: (مُصَادِمهم، ومُصْطَدَم)، فإنْ كانت كلمة: (مُصادمهم) اسم فاعل من الفعل:(صَادَم)؛ وهو الإنسان المدافع عن قومه، والفارس الذي له حقُّ الشَّجاعة في التَّقدُّم في صعاب الأمور، فإنَّ المصْطَدَم هو مكان الاصْطِدام، أيْ العراك الذي يجْري بين شخصين، أمَّا الأثر المعنوي الذي يتركه هذا السِّياق هو إبراز صلابة، وبسالة الصَّحابة – رضوان الله عليهم – كما يدعو إلى اقتفاء آثارهم، واتِّباع نهجهم في الصَّبر، ورجاحة العقل، والتَّفكير، وعدم الاسْتِسْلام للنَّائبات، والخُطوب.

---

* **أخلاقيات الفطرة**: هي الرُّوح التي يتَّجه بها الإنسان في كل شعاب الحياة؛ لأنه خلق للحياة كلها، ولا يُقْبَل منه أن ينصرف إلى الواجبات الدينية دون الواجبات الدُّنيوية، وخُلق ليعمل للدُّنيا كما خُلق ليعمل للآخرة. فالدنيا مزرعة للآخرة، والحياة الدنيا هي الجسر الذي يعبر به الإنسان إلى الحياة الآخرة. والواجبات، والتَّكاليف الدينية، والشرعية مساندات للفطرة، وهذا هو الذي يزكي النفس فتعمل بمقتضى الفطرة فتصدر عنها الأفعال الأخلاقية، وكلُّ ذلك يتناسب مع صفات المتصوّف الذي يسعى إلى التَّعبُّد. (ينظر، حسن العدوي الحمزاوي، (م. س)، ص 210).

يتضمن البيت الثالث والخمسون محسِّنين بديعيين؛ إذْ نلمسُ طباق السَّلب في عبارة: (مِنْ شدَّة الحَزْم، لا مِنْ شدَّة الحُزُم)، والتَّجنيس المحرَّف بين كلمتيْ: (الحزْم، والحُزُم)، إذ يدلُّ الطِّباق هنا على حالة الصَّحابة الكرام، وهم يمتَطُون الخُيول، "مرَّة رأيُهم واحدٌ، وأخرى متفرِّقٌ"؛ فالرَّأي لا يصبح واحداً إلا بعد إعمال الفكر، والمنطق، أمَّا التَّجنيس المحرَّف فيدلُّ على اجتماع القوَّة، والصَّلابة التي [1] هي من صفات صحابة رسول الله – صلَّى الله عليه وسلم – مع العزيمة التي هي صفةٌ تلك المراوغات.

لكنَّ الجري، والمنافسة إلى نصرة الدِّين الذي جاء به رسول الله – صلَّى الله عليه وسلم – هو خير دليلٍ على أنَّ الدين الإسلامي دينُ الأمة جمعاء، أمَّا مُصطلح الصَّحابة يدلُّ على أولئك الرجال الأخيار الذين صَحَبواْ رسول الله – عليه أفضل الصَّلاة وأزكى التَّسليم – ومن ثمة آمنواْ بدعوته، فإنَّ حقيقة هذا المعنى تظهر من خلال البيت ذاتِهِ؛ لأنَّ تجلُّدَ رفاق رسول الله – صلى الله عليه وسلم – لازَمَ قُلوبَهمْ، وعقولهم.

أمَّا تفرُّقَهم في الأَمْصار يوازي من جهة أخرى اجتماعهم تحت مظلَّة واحدة، وهي نشر تعاليم الإسلام، ورد هجَمَات المشركين، وتفضيل الموت على الحياة؛ للسير على رحى الجهاد في سبيل الله، وكُلُّ ذلك من باب الإيمان برفع مقام سيِّد الأولين، وإمام المرسلين.

كما يتجلَّى من خلال هذا السِّياق مدى رفع درجات الصَّحابة؛ إذْ كانواْ سبَّاقين لدفع الأذى عن رسول الله – صلىَّ الله عليه وسلَّم – وتتناسبُ هذه المعاني مع سياق الآية الكريمة التي يقول فيها سبْحانه وتعالى: ﴿ مُحَمَّدٌ رَسُولُ اللهِ والَّذِينَ مَعَهُ أَشِدَّاءُ عَلَى الكُفَّارِ رُحَمَاءُ بَيْنَهُمْ تَرَاهُمْ رُكَّعاً سُجَّداً يَبْتَغُونَ فَضْلاً مِنَ اللهِ وَرِضْوَاناً سِيْمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِمْ مِنْ أَثَرِ السُّجُود ذَلِكَ مَثَلهمْ فِيْ التَّوْرَاةِ ومثلهمْ فِي الإِنْجِيْل كَزَرْعٍ أَخْرَجَ شَطْأَهُ فَآزَرَهُ فَاسْتَغْلَظَ فَاسْتَوَى عَلَى سُوقِهِ يَعْجبُ الزُّرَّاعُ لِيَغِيْظَ بِهم الكُفَّار وَعَدَ اللهُ الَّذيْنَ ءَامَنُواْ وَعَمِلُواْ الصَّالِحَات مِنْهُمْ مَغْفِرَة وَأَجْراً عَظِيْما﴾ [2]

يتضمَّن البيت الرَّابع والخمسون مُحسِّنين بديعيين بارزين؛ إذْ نجدُ الاسْتِطراد في صدر البيت، كما نجدُ التَّجْنيس الشَّبيه بالاشْتقاق بين كلمَتَيْ: (آجَامِهَا، وتَجِم)، أمَّا الاستطْراد فنلْمَسُهُ من خلال

([1]) حسن العدوي الحمزاوي، (م. س)، ص 213.

([2]) سورة الفتح، الآية 29.

مراوغة الشاعر، ومُطاوعته للغة المدح؛ إذِ انتقل من سياق مدح رسول الله – عليه أفضل الصَّلاة وأزكى التَّسليم – إلى مدح صحابة رسول الله، ثمَّ عاد مرَّة أُخرى إلى مدح سيد الأنبياء، لكن مدح الصَّحابة كان بفضل بركة، ورفعة محمَّد – صلى الله عليه وسلم – لأنَّهم اتَّبعواْ سنَّته، ونَهَجُواْ نَهْجَهُ في سبيل نُصْرة الإسلام.

بَيْدَ أنَّ المتأَمِّل لهذا البيت يلمسُ دَفْقَةً تعبيريَّة مُعبِّرة بصفةٍ خاصة عنْ مظاهر الخيال، والوجود؛ لأن الشَّاعر يبْني إحساسَه حول تعلُّقه بشخص محمَّد – صلى الله عليه وسلم – وكأنَّه يعيش حالةً من الفَناء*، وهو يرْتَمِيْ في أحضان الإملاء النَّفْسي، الذي بدورهِ أصْبحتِ اللُّغة الشِّعريَّةُ مُبْنيَّةً على الإشارة، والإيماء، أمَّا الأثرُ المعنوي يظهر جلياً من خلال مُعانقة البَرْزَخ الخَيَالي لعالم الغرابة، وتوخِّي البساطة في التَّعبير بالإضافة إلى إطلاق العِنَان للْمواهب الإبْداعيَّة خَلْف التَّصوُّرات التي تبْلغُ إلى حدِّ الأَحلام، والألْغاز.

يَنْبَني البيت الخامس والخمسون على جمال بديعي يظهر من خلاله تجنيس الاشتقاق بصفةٍ خاصة بين كلمَتَيْ:(خَدَمْتُهُ، والخِدَمِ)، أمَّا الأثرُ المعنوي الذي يتركه هذا السِّيَّاق التَّعبيري فيظْهرُ جلياً من خلال الدِّفاع عن الرسول – صلَّى الله عليه وسلَّم – إِذْ يتجلَّى ذلك في العاطفة الجيَّاشة المواتيَّة لخِدمة سيَّد الخلق، والثَّناء عليه.

تظهر براعة الأداء التَّعبيري من خلال البيت السَّادس والخمسين بتوظيف التَّضاد في عبارة:(أَطَعْتُ غَيَّ الصِّبَا)؛ وهذا دليلٌ على أنَّ الطَّاعة تُشيرُ إلى رُشد الإنسان، وصلاحه، بينما تشيرُ لفظة الغي إلى الكُفر، والخروج عن طاعة الله سبحانه وتعالى. أمَّا الأثر المعنوي الذي نلْمسه في هذا الجانب هو إبراز الحاجة إلى تذكُّر يوم الحسرة في عصر طُغْيان الماديَّات، والشَّهوات، والانْحراف على منهج ربِّ السَّماوات، والأرض، كما يُبْرِزُ عاقبة قساوة القلب، وتحجُّر العُيُون، وهُجران كتاب العلَّام الغيوب، بل – ومع الأسف – تجد النفوس ساهيَّة لاهيَّة، وهائمة في لُجج الدُّنيا، وأوْدِيَّتها.

---

* **الفناء**: هو ما يجعل من الحب والمحبوب كُلاً موحّداً، حيث لا وِجْدَ يبعث الألم في نفس الصوفي؛ لأنَّ الوجد في عُرف المتصوّفة هو: بشارات الحق بالترقي إلى مقامات الشهود، والمشاهدة. (ينظر، حسن العدوي الحمزاوي، (م. س)، ص 259).

المتأمِّل لهذا البيت يُدرك مدى تضرُّع الشَّاعر للمولى سبحانه وتعالى، وذلك بالوقوف على مشْهد الحسرة الذي يقضي على المعايب، ويسكن الألم الموجود بقُلوب المسْتضعفين، لكن الجميل في هذا السِّيَّاق أنَّهُ نوعٌ من الاستغفار، فعلى ذلك نجدُ أنْفسنا أمام ثُنائيَّة عجيبةٍ، وقدْ ثبَتَ هذا بالدَّليل القاطع قوله تعالى: ﴿ فَاصْبِرْ إِنَّ وَعْدَ الله حَقٌّ وَاسْتَغْفِرْ لِذَنْبِكَ وَسَبِّحْ بِحَمْدِ رَبِّكَ بِالْعَشِيِّ والإِبْكَارِ﴾ (1)

ومن كُلٍّ، هذا، وذاك يتجلَّى صَبْرُ الشَّاعر على الشَّدائد، فبالرغم من أنَّها مكروهة لدى النَّفس، إلَّا أنَّ الله يكَفِّر بها الخطايا، ويرفع بها الدَّرجات، كما أنَّ الكُرُبات تُرفعُ بالمبادَرة إلى التَّوبة، ومن ثمة اللُّجوء إلى الله سبحانه وتعالى، حيث أَظْهَر الشَّاعر حاجَتَه، وافتقاره إليه، فإذا صحَّ الاعتراف بالغفلة؛ والتَّفريط في جنْب الله، فإنَّ الله سبحانه وتعالى سينصرُ عبْده مهما عَظُمَتِ الذُّنوب، والمعاصي.

بلْ ليس هذا وحسب، بلْ يزيدُ الشَّاعرُ في الانغماس في الاستغفار مُتحسِّراً، وآسفاً، إذْ يظهر ذلك من خلال توظيف التَّضاد في البيت السَّابع والخمسين بين كلِمَتَيْ:(الدِّين، والدُّنْيَا)، إذْ يتجلى التَّضادُ بشكل بارز من خلال التَّحسُّر على الفوز بالدُّنيا، ورجاء الفوز بالحياة الباقيَّة، ونعيمها، بيْدَ أَنَّ الخسارة لفظٌ مَمْقوت، ومُدَمِّرٌ للأبْدان، أمَّا سببُ ذلك فهو التَّفريط في طاعة الله ورسوله، وعلى هذا الأساس يظهر الأثرُ المعنوي من خلال توجُّع "**البوصيري**" مِنَ الخسارة الدُّنيويَّة، كما يُبْدِي تأثُّره بتلك الفاجعة، حتى بَدَا قلِقاً نفسياً بسبب تأييد زهرة الدُّنيا، ومفاتنها الزَّائلة، بيْدَ أَنَّ شكوى الحال تُبْرِزُ طلب تخفيف الكُرُبات، بتفريج الهُمُوم.

يتجلَّى من خلال البيت الثَّامن والخمسين الجمع بين كلمتي:(العَاجِل، والآجِل) بوجه التَّضاد، فالشَّيء الذي يُحقِّق الطِّباق بينهما هو أنَّ العاجل يتعلَّق بالحياة الفانيَّة، وزُخْرُفِها، والآجل هو ما قدْ يتركه الله سبحانه وتعالى لعبده جزاءً لطاعته، والعمل وفق ما جاء به رسوله الكريم.

ثم يعود بنا الحال مرة أخرى لتأكيد هذه المعاني من خلال البيت السِّتين؛ إذ وظَّف الشَّاعر التَّضاد في صدر البيت بين كلمتي:(الرَّاحِي، والمكَارِم)، كما وظَّف تجنيس الاشتقاق بين كلمتي:(يُحْرِمَ

---

(1) سورة غافر، الآية 55.

ومُحْتَرَم)، أما الأثر المعنوي الذي تتركه هذه الرَّحابة البديعيَّة هو أنَّ الرَّجاء مِنْ مُوجبات غفران الذُّنوب كما أنَّه سببٌ مباشر لنيل الشَّفاعة المصْطَفويَّة.

أمَّا البيت الثَّالث والسِّتون فيظهر من خلاله التَّضاد الوارد بين كلمتي:(الكَرِيم، ومُنْتقِم)، إذْ يدعو الشاعر هنا إلى عدم الضَّيق، والهروب من مَنْجَاة الله عز وجل، كما يبرز هذا السِّيَّاق التَّقرُّب إلى الله سبحانه، وتعالى بالدُّعاء الذي هو مِنْ أعظم العبادات، إذْ أنَّ الإلحاح في الدُّعاء، وتحرِّي الأوقات هو ما أكسب الشَّاعر حماساً*، ورغبةً في العودة إلى سيرة المصْطَفى العطرة، واتِّباع طريقه.

يُظْهِرُ البيت الرَّابع والسِّتون حياة التَّواضع وتفضيل الحياة الآخرة على الحياة الدُّنيا، إذ يتجلَّى التَّضاد بين كلمتي:(الدُّنْيَا، وضَرَّتَها)؛ لأن الضَّرة هنا يشير بها إلى الآخرة لكن الأثر المعنوي البارز من خلال هذا السِّيَّاق هو التَّشجيع، والحث على التَّحلِّي بالجود، والكرم، والسَّخاء؛ لأنَّه يُقرِّبُ الإنسان مِنْ ربِّه، لما في ذلك من رُشْدٍ نحو قبول الله تعالى، وكسب مرْضاته، ورضوانه، وبعد ذلك دعا الشَّاعر إلى عدم القنوط من رحمة الله، باعتبار ذلك كبيرةً من الكبائر، **فما هي الظَّاهرة البديعية التي أردفها بذلك؟، وما الهدف منها؟.**

وفي السِّيَّاق ذاته يوظِّف الشَّاعر التَّضاد في عجز البيت الخامس والسِّتين بين كلمتيْ: (الكَبَائِر، واللَّمَم)؛ لأنَّ هذه الأخيرة تشير، وتدلُّ على صغائر الذُّنوب التي يُمْكنُ غفرانُها، بينما الكبائر تشير إلى اضطراب نفسية صاحبها؛ لأنه إذا لم يُبادر إلى التَّوبة، وأدركَتْهُ المنُونُ فهو آثمٌ، ومصيره نار جهنَّم، أمَّا الأثر المعنوي الذي يتركه هذا السِّيَّاق هو تبيان خُطُورة القُنوط من رحمة الله، والمبادَرة إلى تصْحيحها بالتَّوبة التي مِنْ موجباتها النَّدم على المعصيَّة.

---

* **الإلحاح في الدُّعاء بالنسبة للغة المتصوِّف**: همسات دافئة يغلب عليها اتجاه سلوكي يهدف إلى الابتعاد عن الدُّنيا، والالتزام بالعبادات، ومن ثمَّة يتَّخذ من المجاهَدَة، والرياضة الروحية باباً للوصولِ إلى الله عز وجل. (ينظر، أبو العباس أحمد بن محمد، قواعد التَّصوُّف، تح: عبد المجيد خيالي، دار الكتب العلميَّة، بيروت، ط 03، 2007، ص 111).

لكن المبادرة إلى التوبة تجعل المذنب يسيرُ قَدَر المسْتطاع نحو ما يُقرِّبُهُ من الله، وطاعته. وهذا مِصْداقاً لقوله تعالى: ﴿ قُلْ يَا عِبَادِيْ الَّذِينَ أَسْرَفُواْ عَلَى أَنْفُسِهِمْ لَا تَقْنَطُواْ مِنْ رَحْمَةِ الله إِنَّ اللهَ يَغْفِرُ الذُّنُبَ جَمِيْعاً إِنَّهُ هو الغَفُورُ الرَّحِيم﴾ [1]

إذا بَادَرَ المذنب إلى التَّوبة، وأحسن الظَّنَّ بربِّه، ولم يقنط فإنَّه سيتُوبُ عليه مهما عظُمَتْ ذُنوبُه، لكن يجب الحذر من خواطر الشَّيطان التي تنْتابُ القُلوب، وتُراود النَّفْس بأنَّ اللهَ لنْ يغفر للمذنب، بل يجب رد الوساوس، وتذكُّر رحمة الله، ورضوانه، كما أنَّ ذِكْرُ الله سبحانه وتعالى يعمل على تفعيل عمل القلب، واللِّسان، وتنشيط الجوارح بالإيمان، واليقين.

وخير ما نختم به في عرض الزَّخم الهائل من البديع هو حسن المقطع الوارد في البيتين: الثَّامن والسِّتِّين، والتَّاسع والسِّتِّين؛ إذ عَمَدَ الشاعر إلى عرض معانٍ راقيَّةٍ تخدم سياق المديح النَّبوي، وطلب العافيَّة من البلاء في الدُّنيا، والآخرة، وعلى هذه الوتيرة ختمَ النَّاظمُ الدُّعاء بالصَّلاة الأَبَديَّة على النبيِّ – صلى الله عليه وسلم – أمَّا عنْ ريح الصّبا التي وظَّفها في البيت الأخير فهي مِنْ باب مساندته للنَّبي – عليه أفضل الصَّلاة وأزكى التَّسليم – لأنَّ مدحه وجبَ الأمر بالصَّلاة عليه مِنْ باب مَزْج صفاته الطَّيبة بطيب رائحة النَّسيم الذي يُرافق تلك الرِّيح، كما أنَّها تُشْعِرُ الإنسان بالنَّشاط، والحيويَّة، والرَّاحة النَّفْسيَّة، فإذا كان الأمر كذلك نشط الوجدان، وزاد تعلُّق الإنسان بالمحبوب.

وزبدة القول أنَّ التَّناقض يظهر جلياً في تعلُّق الشَّاعر بشَحْنِ لغته بالبديع، وهو ما كان سبباً في اضْطرابه النَّفسي القائم بِشأن مدح رسول الله – صلَّى الله عليه وسلَّم – والتَّضرُّع للْمولى سبحانه وتعالى، غير أنَّ اقتران التَّلاحم البديعي بمدح سيِّد الخلق أَكْسَبَ المعجم الشِّعري نوعاً من النَّورانيَّة الأسلوبيَّة، والأجْمل، والأرْوَع هو أنَّ تلك الرَّحابة المعنويَّة اقترنَتْ هي الأُخْرى بحقول دلاليَّة تعاوَنَتْ جوانبُها؛ بُغْية رسم عبقٍ دينيٍّ صوفيٍّ يرمز لأيام الحنين، وتذكُّر يوم إعلاء، ورفع راية الإسلام، ونشر الفضائل في كُلِّ زمانٍ، ومكان.

يعدُّ الهُروب من المثُل العُليا التي رسَمَتْ معالم الدِّين الإسلامي نوعاً من الاِعْتِكَاف البديعي الصُّوفي المعبِّر عن التَّحوُّل الفكري، بيْدَ أنَّ هذا مِنْ ناحيَّة إيجابيَّة يقود النَّفس إلى اسْتحْضار زمن الوصال المعبِّر عنْ قيمة اللُّغة، ورُقيِّها. وخير دليل على هذا ما جاء به **رمضان صادق** إِذْ يقول على

([1]) الزمر، الآية 53.

حدِّ تعبيره: شعرُ المتصوِّف روحانيٌّ، ميثافيزيقيٌّ* وجدانيٌّ يكسب اللُّغة أبْعاداً، وإيحاءات، ودلالات رمزيَّةٍ. [1]

الجميل في هذه الأبعاد، والدَّلالات أنَّها تكسب الشَّاعر نوعاً من التَّحرُّر من القُيود التي تجعل لغته محصورة وفق أبعادٍ ضيِّقة، بَيْدَ أَنَّ حلاوة التَّعبير تبرزُ مع مُقْتضى الحال، ومُزاوجة الألفاظ، والمواقف، وجعلها في قالب روحاني باطني، يُظْهِرُ نزعة الشَّاعر الفنّية.

أمَّا العنصر الإيجابيُّ والفعال يعمل على تحقيق مظاهر الفنُّ، والجمال، والخلق الأسلوبي الذي ينبني على الخَرْق، والانحراف العجيب الذي يرسُمُ، ويخطِّطُ أَبْجَدِيَّة، وهندسة **المعجم الشِّعري**.

لكن الخَرْقَ العجيبَ ذاتُهُ يُعدُّ مصدر إلْهامٍ فنِّيٍّ، قصْدِيٍّ، لهُ بُعدُه العميق في إنتاج الرُّوح الدِّينيَّة المعبِّرة عن موهبة، **وشاعريَّة البوصيري**، التي توهَّج سراجُها وفق عالم المديح النَّبوي المعبِّر عن الخُلود، والأمان، والسُّمو، والتَّفرُّد الذي يُبْهرُ القُلوب، والعُقول، ويُنْبِتُ الزَّهر في الألباب، ويُسحرُ النُّفوس المتعطِّشة للتَّذوُّق اللُّغوي الناضج، إنْ على مستوى الشَّكل، وإنْ على مستوى المضمون.

يُعدُّ حقل التَّصوُّفُ المزَرْكَشُ بالبديع نوعاً من التَّخليد المعنوي الذي كتبَ للبُردة البوصيريَّة الخُلود في سماء المنظومات، والفُنون التي بدورها أَكْسَبَتِ التُّراث العربي صدىً، حرَّك ذوي العُقول الرَّاجحة لمحاولة خلق اتِّجاهات لا مُتَناهيَّة؛ بُغْية فهم التَّعالقات الجماليَّة المستقرَّة في جوف التَّعابير المبْتكرة، والمسْتَحْدَثة.

7/- حروف الجر ودلالاتها:

سُميت حروف الجر بحروف الإضافة، أو حروف الخفض، وحروف الصِّفات.[1] وقد سُمِّيت هذه الحروف بحروف الإضافة؛ لأنها تضيف معاني الأفعال الواقعة قبلها إلى الأسماء بعدها، ويضاف

---

* يعرّف ديكارت الميتافيزيقا على أنها أساس كل البحوث، والمعارف لاسيما وأنها العلم الذي يبحث في أسس المعرفة، والأشياء بهدف الوصول إلى المبادئ الأولى، والعلل القصوى، لأنها تبحث في عالم ما وراء الطَّبيعة، أو ما بعد الطَّبيعة. (ينظر، ديكارت، مقال عن النهج، تر: محمود الخضيري، مراجعة وتقديم: محمد مصطفى حلمي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، 1985، ص 190).

([1]) ينظر، رمضان صادق، شعر عمر بن الفارض – دراسة أسلوبيَّة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د.ط، 1998، ص07.

بها الاسم إلى ما قبله، أو بعده فإذا قلتَ"مررتُ بزيدٍ" إنما أَضَفْتَ المرور إلى زيد بالباء[2]. والحروف الجارَّة تجرُّ ما قبلها فتُوصله إلى ما بعدها، وهي تجرُّ ما بعدها من الأسماء ؛أي أنها تخفضها، ويفسِّر ابن يعيش عمل هذه الحروف في الأسماء التي بعدها، فيقول:

فكّلما كانت هذه الحروف عاملة للجر (...) الأفعال التي قبلها ضعفت عن وصولها وإفضائها إلى الأسماء التي بعدها.[3]؛ لأنِّ مثل هذه الأفعال لا يتعلق مباشرة بالأسماء مثل" عجبتُ، ومررتُ، وذهبتُ "في حين أن هناك ما يتعدى بنفسه إلى مفعول، أو مفعولين ولا يحتاج إلى جار ليصل إلى الاسم الذي يأتي بعده.*

أما عن حروف الصِّفات فسُمِّيت كذلك لأنها تقع صفاتاً لما قبلها من النَّكرات حيث يدلُّ هذا المصطلح عند الكوفيين على وصل الحرف بين الاسم ،والآخر في الجملة الاسمية؛ لذلك سمي بحرف الصفة، مثل زيد في البيت، إِذْ دلَّت (في) على أن البيتَ وعاءٌ لزيد واستقرار له.[4] فحروف الإضافة والجر، وحروف الخَفْض، وحروف الصِّفات على اختلافها بين النَّحويين تظَلُّ واحدة في ما تُحدثُه في التركيب بصفة عامة، وما تحُدثه في الاسم الذي تدخل عليه بصفة خاصة، لكن لا يقتصر عمل حروف الجر على الاسم الذي يختص بالدُّخول عليه، بل يتعدَّى أثرها إلى التركيب لوجود علاقة بينها، وبين باقي الوظائف التركيبيَّة مِنْ فِعْلٍ، أو ما يشبهه لفظًا، أو تقديراً. [5] ويكون ذلك في إطار علاقة تسمى **بالتَّعلُّق**.

فإلى هنا نتبيَّن مدى توافر حروف الجر، وصوَّر حُضورها، وتنوُّعها في **الأبيات المختارة** من بُردة البوصيري:

([1]) ينظر، السيُّوطي، همع الهوامع، تح: أحمد شمس الدين، ج/02، دار الكتب العلميَّة، بيروت، ط01، 1998، ص 131.

([2]) يُنظر، سيبويه، الكتاب، تح: عبد السَّلام محمد هارون، ج/01، المطبعة الأميريَّة، بولاق (لقاهرة)، د.ط، 2014 ص 209.

([3]) يُنظر، ابن يعيش، شرح المفصل، ج/08، دار الكتب العلميَّة، بيروت، د.ط، 2016، ص 08.

* مثل أفعال القلوب وأفعال الرجحان، يوجد هذا النوع من الأفعال المتعدية لمن أراد البحث في باب الفاعل الذي يتعدَّاه فعله إلى مفعولين، (ينظر، سيبويه، الكتاب، (م. س)، ص14).

([4]) ينظر، السيُّوطي، همع الهوامع، ج/02، (م. س)، ص 332.

([5]) ينظر، محمد سمير نجيب اللبدي، معجم المصطلحات النحوية والصرفية، دار الفرقان، د.م، ط01، 1985، ص 156.

البيت.	حرف الجر.	المعنى الذي أَفَادَهُ.
01	أَمِنْ تَذَكُّرِ، (مِنْ).	التَّعليل.
	بِذِيْ سَلَمٍ، (الباء).	الظَّرفيَّة المكانيَّة؛ لأنَّ ما بعدها يُشيرُ إلى المكان.
	مِنْ مُقْلَةٍ، (مِنْ).	ابتداء الغاية المكانيَّة.
	بِدَمِ، (الباء).	معنى مع، (المصاحبة).
02	لِعَيْنَيْكَ، (اللَّام).	المِلكيَّة.
	لِقَلْبِكَ، (اللَّام).	المِلكيَّة.
03	مِنْهُ، (مِنْ).	**ابتداء الغاية في الأحداث***.
04	عَلَى طَلَلِ، (عَلَى).	الاستعلاء المجازي.
	لِذِكْرِ، (اللَّام).	التَّعليل.
05	بِهِ، (الباء).	الاستعانة؛ لأنَّ فعل المشاهدة تَمَّ بواسطة الحُب المشَار إليه بالضَّمير بعدها.
	عَلَيْكَ، (عَلَى).	المجَاوزة، (معنى عَنْ).
06	عَلَى خَدَّيْكَ، (عَلَى).	الإستعلاء المجازي.
07	بِالأَ لَمِ، (البَاء).	السَّبَبيَّة.
08	في الهوَى، (في).	السَّببيَّة؛ لأنها بيَّنت سبب اللوم.
	مِنِّي، (مِنْ).	ابْتداء الغاية في الأشخاص.
09	بِالْمَعَاصي، (البَاء).	السَّببيَّة.
10	النَّفسُ كَالطِّفْلِ. (الكَاف).	التَّشبيه.
	شَبَّ عَلَى (عَلَى).	المصاحبة، (معنى مع).
11	البيتُ الحادي عشر خالٍ مِنْ حروف الجر.	

* **ابتداء الغاية:** له أربع طرائق مشهورة، لكن السيَّاق الأسلوبي هو الذي يحدّد المعنى المرجو من خلال التعبير، وهذا ما يدُلُّ على أنَّ الشاعر المطبوع هو الذي يستخدم الكلمات عن قصدٍ، ولا يستخدمها استخدامًا عشوائيًّا، وقد يكون القصد غير واعٍ، ولكن الرؤية الفنية لديه توجِّه استعماله للغة سواء من حيث المفردات، أو من حيث التراكيب. (ينظر، مصطفى الغلاييني، (م. س)، ص 515).

12	في الأَعْمَالِ، (فِيْ).	معنى الباء؛ أيْ بِالأعمال سائمة.
13	لِلْمَرْءِ، (اللَّام).	المِلكيَّة.
	مِنْ حيْثُ، (مِنْ).	معنى إلى.
	في الدَّسَمِ، (في).	الظَّرفيَّة المكانيَّة.
14	مِنْ جُوعٍ، (مِنْ).	بيان الجنس.
	مِنْ شِبَعٍ، (مِنْ).	بيان الجنس.
	رُبَّ مَخْمَصَةٍ، (رُبَّ).	التَّكثير.
	مِنَ التُّخَمِ، (مِنْ).	البَدَل.
15	مِنْ عَيْنٍ، (مِنْ).	ابتداء الغاية في الأشخاص.
	مِنَ المحَارِمِ، (مِنْ).	التَّعليل.*
16	البيتُ السَّادس عشر خالٍ مِنْ حروف الجر.	
17	مِنْهُمَا، (مِنْ).	التَّبعيض.
18	مِنْ ذَهَبٍ، (مِنْ).	التَّبعيض.
	عَنْ نَفْسِهِ، (عَنْ).	المجَاوَزَة.
19	فِيها، (في).	الظَّرفيَّة المكانيَّة.
	عَلَى العِصَمِ، (عَلَى).	الاستعلاء المجازي.
20	مِنْ عُرْبٍ، (مِنْ).	بيان الجنْس.
	مِنْ عَجَمٍ، (مِنْ).	بيان الجنْس.
21	لِكُلَّ هَوْلٍ، (اللَّام).	الاستعلاء الحقيقي.
	مِنَ الأَهْوال، (مِنْ).	التَّبعيض.
22	البيتُ الثَّاني والعشرون خالٍ مِنْ حروف الجر.	
23	عَنْ شَرِيكٍ، (عَنْ).	**معنى على***.

* أفاد حرف الجر التّعليل؛ أي: تعليل سبب جريان الدَّمع. (محمد بن مرزوق (م. س)، ص 421).

	فِي مَحَاسِنِهِ، (فِي).	**معنى الباء****.
	فيهِ، (فِي).	الظَّرفيَّة المكانيَّة؛ لأنَّ خبر المبتدأ متعلِّقٌ بكائن.
24	عَنْهُ، (عَنْ).	معنى بعد، أيْ: يُعرب بعده ناطِقٌ بِفَمٍ.
	بِفَمٍ، (البَاء).	الاستعانة.
25	فِيْهِ، (فِي).	معنى إلى؛ أيْ: مَبلغ العلم إليه أنَّهُ بشَرٌ.
26	للنَّاسِ، (اللَّام).	**التَّبليغ*****.
	فِي الظُّلَمِ، (فِي).	التَّعليل؛ أيْ: بسببِ الظُّلم، أو لوجود الظُّلم.
27	مِنْ جَلَالَتِهِ، (مِنْ).	التَّعليل.
	فِي عسْكَرٍ، (فِي).	**المقَايَسَة**.****
	فِي حَشَمٍ، (فِي).	**المقَايَسَة**.*****

البيت.	حرف الجر.	المعنى الذي أَفَادَهُ.
28	فِي صَدَفٍ، (فِي).	معنى على؛ أيْ مُستقِرٌّ فوق صدَفٍ.
	مِنْ مَعْدِنَيْ، (مِنْ).	بيان الجنْس.
	مِنْهُ، (مِنْ).	التَّبعيض.
29	عَنْ طيْبِ، (عَنْ).	المزَايلَة.

---

* أيْ أنَّ الرسول – صلَّى الله عليه وسلم – مُنَزَّهٌ، ومُترفِّع على أنْ يُشاركه أحدٌ في مكارم الأخلاق. (ينظر، محمد بن مرزوق (م. س)، ص 428).

** أيْ أنَّ الرسول – صلَّى الله عليه وسلم – مُنَزَّهٌ، ومُترفِّع إلى درجة السُّمو بمحاسنه الراقيَّة التي لا يماثلها أحد من الخَلْق. (ينظر، محمد بن مرزوق (م. س)، ص 428).

*** أفادَ حرف الجر: (اللَّام) التَّبليغ؛ لأنه دلَّ على إيصال المعنى المراد لما بعده. (ينظر، مصطفى الغلاييني، (م. س)، ص 523).

**** المعنى هنا: أنَّ الرَّسول – صلى الله عليه وسلَّم – مُتميِّز على الخلق بالنِّسبة للعسكر، وهنا تدلُّ على الموازنة. (ينظر، محمد بن مرزوق (م. س)، ص 431).

***** المعنى هنا: أنَّ الرَّسول – صلى الله عليه وسلَّم – مُتميِّز على الخلق بالنِّسبة للحشمة التي لا يبلغ درجاتها أحدٌ من الخلق. (ينظر، محمد بن مرزوق (م. س)، ص 431).

	مِنْهُ، (مِنْ).	البَدَل.
30	فيهِ، (فِي).	ابتداء الغاية الزَّمانيَّة؛ لأنه يشيرُ إلى زمن الهلاك.
	بِحُلُولِ، (البَاء).	التَّعديَّة.
31	كَشَمْلِ، (الكَاف).	التَّشبيه.
32	مِنْ أَسَفٍ، (مِنْ).	التَّعليل.
	عَلَيه، (عَلَى).	**التَّعليل.***
	مِنْ سَدَمٍ، (مِن).	التَّعليل.
33	بِالنَّار، (البَاء).	الظَّرفيَّة.
	بِالْمَاءِ، (البَاء).	الظَّرفيَّة.
	مِنْ بَلَلٍ، (مِنْ).	بيان الجنْس.
	بِالمِاءِ، (البَاء).	الظَّرفيَّة.
	بِالنَّارِ، (البَاء).	الظَّرفيَّة.
	مِنْ ضَرَمٍ، (مِنْ).	بيان الجنْس.
البيت.	حرف الجر.	المعنى الذي أَفَادَهُ.
34	مِنْ مَعْنَى، (مِنْ).	بيان الجنْس.
	مِنْ كَلِمِ، (مِنْ).	بيان الجنْس.

البيت.	حرف الجر.	المعنى الذي أَفَادَهُ.
35	لِدَعْوَتِهِ، (اللَّام).	التَّعليل.
	إِلَيْهِ، (إِلَى).	انتهاء الغاية في الأشْخاص.
	عَلَى سَاقٍ، (عَلَى).	المصَاحبة.
	بِلَا قَدَمِ، (البَاء).	المصَاحبة (معنى مع).
36	لِمَا كَتَبَتْ، (اللَّام).	التَّعليل؛ أيْ: سببَ ما كَتَبَتْ.

* أفَاد حرف الجر التَّعليل؛ لأنَّهُ بيَّن عِلَّة خمود النَّار التي كان سببُها تصدُّع إيوان كسرى.

	مِنْ بَدِيعِ، (مِنْ).	التَّعليل؛ أيْ: سبب بديع الخط.
	فِي اللَّقَمِ، (فِي).	**المقايَسَة***.
37	لِلْهَجِيرِ، (اللَّام).	الظَّرفيَّة الزَّمانيَّة؛ لأنها تدلُّ على وقت الحر.
38	مِنْ خَيْرٍ، (مِنْ).	بيان الجِنْس.
	مِنْ كَرَمٍ، (مِنْ).	بيان الجِنْس.
	مِنَ الكُفَّارِ، (مِنْ).	بيان الجِنْس.
	عَنْهُ عَمِيْ، (عَنْ).	**معنى على****.
39	فِيْ الغَارِ، (فِي).	الظَّرفيَّة المِكَانيَّة.
	بِالغَارِ، (البَاء).	التَّأكيد؛ أيْ أنه ينفي وجودَ أَيَّ أَثَرٍ بغارِ حراء.
	مِنْ أَرِمٍ، (مِنْ).	التَّأكيد؛ لأن حرف الجر هنا زائدٌ.
40	عَلَى خَيْرٍ، (عَلَى).	الاِستعلاء المجَازي.
41	البيتُ الواحدُ والأرْبعون خالٍ مِنْ حروف الجر.	
42	مِنْ حَرَمٍ، (مِنْ).	ابتداء الغاية المكانيَّة.
	إِلَى حَرَمٍ، (إِلَى).	انتهاء الغاية المكانيَّة.

البيت.	حرف الجر.	المعنى الذي أَفَادَهُ.
42	فِيْ دَاجٍ، (فِي).	**المصَاحَبة***.
	مِنَ الظُّلَمِ، (مِنْ).	بيان الجِنْس.
43	إِلَى أَنْ، (إِلَى).	انتهاء الغاية الزَّمانيَّة.
	مِنْ قَابِ، (مِنْ).	بيان الجِنْس.

* أَفاد حرف الجر المقايسة؛ لأن المعنى يدلُّ على المقارنة بين ما تخُطُّه الأشجار بالنِّسبة لوسط الطريق.

** أَفاد حرف الجر معنى على؛ لأن المعنى يدلُّ على أنَّ الكفار عَمَتْ أبْصارهم على رسول الله صلى الله عليه وسلَّم.

* أيْ أنَّ نور الرَّسول – صلى الله عليه وسلم – كان يصاحب القوم حيث ساروا مثلما كان البدر يصاحب الظُّلم، وينيرُ الأرض، ويوضحُ هذه المعاني التَّشبيه الموجود في البيت ذاتِه.

44	بِهَا، (البَاء).	السَّبَبيَّة؛ لأنَّها بيَّنَتْ سبب التَّقديم.
	عَلَى خَدَمِ، (عَلَى).	الاستعلاء المجازي.
45	بِهِمْ، (البَاء).	المصَاحَبة، (معنى مع).
	فِي مَوْكِبٍ، (فِيْ).	الظَّرفيَّة المكانيَّة.
	فيْهِ، (فِيْ).	الظَّرفيَّة المكانيَّة.
46	البيتُ الواحدُ والأرْبعون خالٍ مِنْ حروف الجر.	
47	كَنَبْأَةٍ، (الكَاف).	التَّشبيه.
	مِنَ الغَنَمِ، (مِنَ).	بيان الجِنْس.
48	فِيْ كُلِّ مُعْتَرَكٍ، (فِيْ).	الظَّرفيَّة المكانيَّة.
	بِالْقَنَا، (البَاء).	الاسْتعانة.
	عَلَى وَضَمِ، (عَلَى).	الاستعلاء الحقيقي.
49	بِهِمْ، (البَاء).	السَّبَبيَّة.
	مِنْ بَعْدِ، (مِنْ).	ابتداء الغاية الزَّمانيَّة.
50	عَنْهُمْ، (عَنْ).	البدل.
	مِنْهُمْ، (مِنْ).	ابْتداء الغاية في الأحداث.
	فِيْ كُلِّ مُصْطَدَمِ، (فِي).	الظَّرفيَّة المكَانيَّة.
البيت.	حرف الجر.	المعنى الذي أَفَادَهُ.
51	مِنَ الوَخَمِ، (مِنَ).	بيان الجِنْس.
52	إِلَيْكَ، (إِلَى).	انْتهاء الغاية المكانيَّة.
	فِي الأَكْمَامِ، (فِي).	المقايسة؛ أَيْ: بالنِّسبة للأكْمام.
53	فِيْ ظُهورِ، (فِي).	**الظَّرفيَّة المكانيَّة***.

* أيْ أنَّ صحَابة رسول الله – صلَّى الله عليه وسلم – مستقرِّون على ظهور الخيل، لا يُطيح بهم محاربٌ، ولا تُرْهِبُهُم شجاعة جبانٍ، أو كافرٍ، وكأَنَّهُم ثابتون على ظهور الخيل يُشبهون النَّبات الملازم لمكانه، بالإضافة إلى ثباتهم على الجهاد، وقول الحق، وإعلاء كلمة الله سبحانه، وتعالى.

	مِنْ شِدَّةٍ، (مِنْ).	التَّعليل.
	لِا مِنْ شِدَّةٍ، (مِنْ).	التَّعليل.
54	بِرَسُولِ اللهِ، (البَاء).	السَّببيَّة.
	فِي آجَامِهَا، (فِي).	الظَّرْفيَّة المكانيَّة.
55	بِمَدِيحٍ، (البَاء).	الاستعانة.
	بِهِ، (البَاء).	السَّببيَّة.
	في الشِّعر، (فِي).	المصَاحبَة.
56	في الحالتين، (في).	المصَاحبَة.
	علَى الآثامِ، (عَلَى).	المصَاحبَة.
57	فِيْ تِجَارَتِهَا، (فِي).	التَّعليل؛ أيْ: بسببِ تِجارتِها.
	بالدُّنْيَا، (البَاء).	العِوَض (البَدَل).
58	مِنْهُ، (مِنْ).	التَّأكيد.
	بعَاجِلِهِ، (البَاء).	البَدَل؛ أيْ بَدَلَ عاجِلِهِ.
	يَبِنْ لَهُ الغُبْنُ، (اللَّام).	المِلكيَّة؛ أي: يملك الغُبن، وهو عاقبته.
	فِي بَيْعٍ، (فِيْ).	بيان الجِنْس.

البيت.	حرف الجر.	المعنى الذي أَفَادَهُ.
58	فِيْ سَلَمٍ، (فِيْ).	بيان الجِنْس.
59	إِنّ لِيْ ذِمَّةً، (اللَّام).	المِلكيَّة.
	مِنْهُ، (مِنْ).	ابتداء الغاية في الأشخاص.
	بِتَسْمِيَّتِي، (البَاء).	السَّببيَّة.
	بالذِّمَمِ، (البَاء).	**التَّعليل (السَّببيَّة)*.**
60	مِنْهُ، (مِنْ).	ابتداء الغاية في الأشخاص.
61	مِنْهُ، (مِنْ).	ابتداء الغاية في الأشخاص.

* أَفاد حرف الجر التَّعليل؛ لأنَّ البيت يدُلُّ على أنَّ الرسول – صلَّى الله عليه وسلَّم – أوفى الخلق بسببِ الذِّمم.

	في الأَكَمِ، (فِي).	الظَّرفيَّة المكانيَّة.
62	لِيْ، (اللَّام).	المِلْكيَّة.
	أَلُوذُ بِهِ، (البَاء).	الاستعانة.
63	بِي، (البَاء).	السَّبَبِيَّة.
	بِاسْمِ مُنْتَقِمٍ، (البَاء).	الاستعانة.
64	مِنْ جُودِكَ، (مِنْ).	التَّبْعيض.
	مِنْ عُلُومِكَ، (مِنْ).	التَّبْعيض.
65	مِنْ زَلَّةٍ، (مِنْ).	السَّبَبِيَّة.
	حرف الجر.	المعنى الذي أَفَادَهُ.
	فِي الغُفْرانِ، (فِي).	الظَّرْفيَّة المكانيَّة.
66	البيت السَّادس والسِّتُّون خالٍ من حروف الجر.	
67	فِي الدَّارَيْنِ، (فِي).	الظَّرفيَّة المكانيَّة.
	إِنَّ لَهُ، (اللَّام).	المِلْكيَّة.
68	لِسُحْبِ صَلَاةٍ، (اللَّام).	التَّوكيد؛ لأنَّ ما بعدها مفعولٌ به لما قبْلها.

البيت.	حرف الجر.	المعنى الذي أَفَادَهُ.
68	مِنْكَ، (مِنْ).	التَّعليل؛ أيْ: بسبَبِك دائمة.
	عَلَى النَّبِيِّ، (عَلَى).	الاِسْتعلاء المجازي.
	بِمُنْهَلٍّ، (البَاء).	**الاسْتعانة***.
69	بِالنَّغَمِ، (البَاء).	الاسْتعانة.

* أيْ أنَّ الراجي شفاعة المصطفى يجب عليه طلب الصلاة من الله سبحانه، وتعالى على نبيِّه – عليه أفضل الصَّلاة وأزكى التَّسليم – حتى يوافقَ طلبه مقدار دمع الباكي، والمتحسِّر على فراق الأحبة، ومن ثَمَّة يكون صادقاً في قوله، وفعله؛ فإذا رضيَّ الله سبحانه، وتعالى عنه، حقَّ له الفوز بشفاعة المصطفى يوم تُنالُ الدَّرجات، وتُحقَّقُ الأمنيَّات.(ينظر، الباجوري، شرح البردة، مكتبة الصّفا، القاهرة، د.ط، د.ت، ص 69).

أيُّ الحُروف كان أَكْثَرَ توافُراً في البُرْدة البُوصيريَّة؟، هلْ لِتكرار حرف الجر دلالةٌ على مستوى المعنى؟، هَلْ كانَتْ هَيْمَنَة حرف الجر بقدر الحاجة إليه كظاهرة أُسلوبيَّة؟، هلْ يخدُم تكرار حروف الجر المعجم الشِّعري لدى الشَّاعر؟، هلْ لتكرار حرف الجر مَقْصَدِيَّةٌ، وعلاقة بشاعريَّة البُوصيري؟، هل لحروف الجر دورٌ في إثراء اللُّغة الشِّعريَّة؟، كمْ كان عددُ حروف الجر الموَظَّفَة إجمالاً في النَّص الشِّعري المخْتَار؟، هلْ كان هذا التَّوظيف بقدَرٍ كافٍ لخدمة الاتِّساق، والانسجام؟.

للْإجابة على هذه الأسئلة، وأُخرى نَتتَبَّعُ الجَداول الإحْصائيَّة الآتيَّة:

حرف الجر.	مواطن التّكرار*.	عدد مرَّات التّكرار.	النِّسبة المئويَّة.
مِنْ.	-17-15-14-13-08-03-01 -32-29-28-27-21-20-18 -43-42-39-38-36-34-33 -59-58-53-51-50-49-47 .68 -65-64-61-60	47 مرَّة.	% 32,86

* **مواطن التّكرار**: مواطنُ تكرارِ حرف الجر عرَّجنا عنها حسب توظيفها في الأبيات، لكن قد يتكرَّر نفس الحرف مرة واحدة، أو ما يزيد في البيت الواحد تبعاً للحاجة إليه كظاهرة أسلوبيَّة، أو حسب المعني الذي يؤدِّيه في السِّيّاق.

البَاء.	-30-24-09-07-05-02-01 -49-48-45-44-39-35-33 -61-60-59-58-57-55-54 .68 -65-64	30 مرَّة.	% 20,97
فِي.	-26-25-23-19-13-12-08 -45-42-39-36-30-28-27 -56-55-54-53-52-50-48 .67 -65-61-58-57	28 مرَّة.	% 19,58
اللَّام.	-36-35-26-21-13-04-02 .68 -67-62-59-58-37	14 مرَّة.	% 09,79
عَلَى.	-40-35-19-10-06-05-04 .68 -56-48-44	11 مرَّة.	% 07,69
عَنْ.	.50-38-29-24-23-18	06 مرَّات.	% 04,19
إلَى.	.52-43-42-35	04 مرَّات.	% 02,79
الكَاف.	.47-31-10	03 مرَّات.	% 02,09
رُبَّ.	.14	مرَّة واحدة.	% 00,69

الحرف هو ما يدُلُّ على معنى في غيره، فيحدث في الجملة صيَّاغة جديدةً من خلال الرَّبط بينَ أَواصر الألفاظ، والعِبارات، فيعملُ على شدِّ بعضها بعضاً كَالْبُنْيان المرصوص، وبالتَّالي تَنْقلُ

المعاني مِن الفعلِ الواقِع قبْل الحرف، إلى الاسم الوارد بعده، ومِنْ ثمة تُحدِثُ الْتحاماً، وتناسقاً، وانْسجاماً بينهما، وهذا الأخير يُعَدُّ جسْراً تواصُلياً، وقدْ يكون الجرُّ مِنْ خلاله ظاهراً، أوْ مُقَدَّراً.

الحقُّ أنَّ عدد حروف الجر عشرونَ حرفاً [1] لكنْ تعرَّضْنا من خلال الإحصاء إلى الوقوف على معاني بعضها، تِلْك المَوَظَّفة في الأبيات المخْتارة من البُرْدة البوصيريَّة، ولتِبْيان دلالاتها، وجمالياتها نَتَدَرَّجُ في الجدول الآتي:

حرف الجر.	المعنى الذي أَفَادَهُ.	عدد مرَّات حضور المعنى.	النِّسبة المئويَّة.
مِنْ*. (47 مرَّة).	بيان الجِنْس.	19 مرَّة.	% 40,42
	التَّعليل.	09 مرَّات.	% 19,14
	ابْتداء الغاية.	07 مرَّات.	% 14,89
	التَّبعيض.	06 مرَّات.	% 12,76
	البَدَل.	مرَّتان (02).	% 04,25
	التَّأكيد.	مرَّتان (02).	% 04,25
	معْنى إلى.	مرَّة واحدة (01).	% 02,12
	السَّبَبِيَّة.	مرَّة واحدة (01).	% 02,12
البَاء.	السَّبَبِيَّة.	09 مرَّات.	% 30
	الاسْتعانة.	08 مرَّات.	% 26,66

---

[1] ينظر، مصطفى الغلاييني، (م. س)، ص440.

* لحرف الجر "مِنْ" ثمانيةُ معانٍ، ومن علامة معنى "بيان الجنس" أنْ يصح الإخبار بما بعدها عمّا قبلها، وتسمى "مِنْ البيانيَّة". (ينظر، مصطفى الغلاييني، (م. س)، ص440).

(30 مرَّة).	الظَّرْفيَّة.	05 مرَّات.	% 16,66
	المصَاحبة.	03 مرَّات.	% 10
	التَّعْديَّة.	مرَّة واحدة (01).	% 03,33
	بيان الجِنْس.	مرَّة واحدة (01).	% 03,33
	التَّأكيد.	مرَّة واحدة (01).	% 03,33
	العِوَض.	مرَّة واحدة (01).	% 03,33
فِي. (28 مرَّة).	الظَّرفيَّة المكانيَّة.	12 مرَّة.	% 42,85
	المصَاحَبة.	03 مرَّات.	% 10,71
	المقَايَسَة.	03 مرَّات.	% 10,71

	معْنى البَاء.	مرَّتان (02).	% 07,14
	التَّعليل.	مرَّتان (02).	% 07,14
	بيان الجِنْس.	مرَّتان (02).	% 07,14
	الظَّرْفيَّة الزَّمانيَّة.	مرَّة واحدة (01).	% 03,57
	معْنى عَلى.	مرَّة واحدة (01)*.	% 03,57
	معْنى إلى.	مرَّة واحدة (01).	% 03,57
	السَّبَبِيَّة.	مرَّة واحدة (01).	% 03,57
اللَّام.	الملْكيَّة.	06 مرَّات.	% 42,85
	التَّعليل.	03 مرَّات.	% 21,42
	الظَّرْفيَّة.	مرَّتان (02).	% 14,28
	الاستعلاء الحقيقي.	مرَّة واحدة (01).	% 07,14

* يتناسب حرف الجر مع معنى"على" حالما تكون الدّلالة أقرب إلى لفظة "فوق" المساويّة للعظمة، والرِّفعة، والعلو، (ينظر، مصطفى الغلاييني، (م. س)، ص440).

	التَّبليغ.	مرَّة واحدة (01).	% 07,14
	التَّوكيد.	مرَّة واحدة (01).	% 07,14
عَلى. (11 مرَّة).	الاسْتِعلاء بنوْعَيْهِ.	07 مرَّات.	% 58,33
	المصاحبَة.	03 مرَّات.	% 25
	التَّعليل.	مرَّة واحدة (01).	% 08,33
عَنْ. (06 مرَّات).	معنى على.	مرَّتان (02).	% 33,34
	المجَاوَزة.	مرَّة واحدة (01).	% 01,67
	معنى بَعْد.	مرَّة واحدة (01).	% 01,67
	المزَايَلة.	مرَّة واحدة (01).	% 01,67
	البَدَل.	مرَّة واحدة (01).	% 01,67
إِلَى *. (04 مرَّات).	انْتهاء الغاية.	04 مرَّات.	% 100
الكَاف. (03 مرَّات).	التَّشبيه.	03 مرَّات.	% 100
رُبَّ. (مرَّة واحدة).	التَّكثير.	مرَّة واحدة (01).	% 100

تتميَّزُ اللُّغةُ الشِّعريَّةُ مِنْ خلال النِّظام الشَّامل لحروف الجر بتنوُّع الوحدات اللُّغويَّة، والنَّحويَّة التي لها علاقةٌ بالمعْجم الشِّعري المبْنِي بصفةٍ خاصَّةٍ في هذا الباب على الإعراب القائم على الحكم النَّحوي، الذي تتداخلُ فيه الآراء؛ تبعاً لتعدُّد المعاني القائمة على التَّركيب؛ إِذْ أنَّ الأساس هو محو

* يوافق حرف الجر إلى معنى انتهاء الغاية، وفي أغلب المواقف دلَّت على الغايات المرجوة من الشّاعر، والتي من بينها: الفوز بحبل الله، وطلب شفاعة المصطفى عليه أفضل الصّلاة، وأزكى التّسليم.

الغموض، وهو ما يُؤدِّي بنا إلى تتبُّع دلالات حروف الجر حسْبَ الهَيْمنة، والحُضور الكمِّي في النَّص المخْتَار مِن البُرْدة البُوصيريَّة.

وردَ حرف الجر(مِنْ) في القصيدة سبْعةٌ وأربعون مرَّةً، إذْ تعدَّدَتْ معانيه تبعاً للحالة الوجدانيَّة، والموقف الشُّعوري؛ ففي معنى ابْتداء الغاية المكانيَّة المُلْموسة في البيت الأوَّل نجدُ الشَّاعر متحسِّراً، وشاكياً بسببِ جريان الدَّمع بفعل الفراق، وتِلْك سُنَّةٌ من سُننِ لغة الشَّاعر القائمة على الصَّفاء، والمصَافَاة، والصِّدق في الأخلاق، والمعاملات.

ينمو التَّصوُّف في نفس المبدع بفعل **الاغتراب*** إذْ أنَّ البوصيري يشعرُ بحرارة التَّطلُّع إلى الله سبحانه وتعالى، ويعاني من الظَّمَإِ، والحرمان الذي لا تسدُّه سوى لَحظات الوِصَال.

تظهر حرارة التَّعبير عنْ لواعج الشُّوق، والاسْتمْتاع بلذَّة التَّذكُّر المقْرون بالحيرة، ومِنْ ثمَّة عاش نوعاً من الصِّراع الكائن وراء خَبايا اللَّاشعُور المولِّد للمُتْعة الجَماليَّة التي اشْتعلَتْ نيرانُها بفعلِ الإحساس الموجِع، والتَّطلُّع إلى التَّحرُّر من التَّهميش، وتعويض ذلك بالعُزْلة النَّفْسيَّة التي تؤدِّي بالإنْسان إلى بُلُوغ عالم الملكُوت، والتَّغلُّب على عالم المحْسوسات؛ بالعودة إلى صراط الله سُبْحانه وتعالى.

هذا مِنْ جهةٍ، ومِنْ جهةٍ أُخْرى فإنَّ البوصيري اسْتغرق في الحَنين الهَادِف إلى التَّجرُّد مِنْ مَتَاع الدُّنْيا، وزُخْرُفها، وكُلُّ ذلك سفينَةٌ ساريَّةٌ نحو كسبِ الثَّواب، والعودة بالرُّوح إلى النَّقاء القائم على التَّمزُّق اللَّامُتَناهي، وهو مَا مِنْ شأنِهِ السَّعي إلى عالم مثالي تطْغى عليه نفْسُهُ الأَمَّارة بالسُّوء في معاناة، وشقاء لا ينْتَهي، لكن الابْتعاد عن المذْمُوم من الأَخلاق، واتِّباع الطَّاعة يدْفع إلى التَّثَبُّت، ومجاهَدَة النَّفْس مِن أجل معرفة ربِّها، فتعيش مع الرَّوحانيات التي تُعَدُّ الهَدَف الأسْمى، والنِّبراس الحق العاكس للتَّجرُّد من التَّمتُّع بالحياة الفانيَّة.

---

* **الاغْتراب**: هو انْفصال الإنْسان عن المادَّة، والتَّطلُّع إلى الله، إذْ يظلُّ الصُّوفي في غُربةٍ، وحيرةٍ، وتطلُّع إلى الحق، حتى ينقطع عنْ متاع الدُّنْيا، ومَلَذَّاتها. (ينظر، أبو العباس أحمد بن محمد، (م. س)، 79).

أمَّا في معرض حديثه عن الإسراء، والمعراج فنجدهُ يُشيرُ إلى قيَّم الخير، والبركة المعَبَّرِ عنها في قالَبٍ إيحائي، إذْ تبيَّن للرَّسول – صلى الله عليه وسلم – بفضل جبريل عليه السلام طريق الهداية، والرَّشاد.

ومِن المعاني التي أفَادها حرف الجر "مِنْ" **التَّعليل***؛ وهو ما نلمسه أوَّل الأمر؛ إذْ يُعلّلُ الشاعر سبب بكاءه، الذي انجرّ عن المأْساة، والآلام، ومنْ ثمّة أَلْهَبَتْه المشاعر نحو واجب العودة إلى الله عزّ وجل والعمل بما جاء به الإسلام حقيقةً، لا أوْهاماً؛ فتلك القيّم، والحقائق التي تبيّنَتْ للنبي – صلّى الله عليه وسلم – جاءَت بعد جُهد جهيد، فيجب التّمسُّك بما تُرشد إليه، وليس الكُفرُ بها، واعتبارها – كما يعتبرها السُّفهاء – ضلالاً، وانحرافاً.

أمَّا في سياق تعليل عظمة، وجلالة النبي – عليه أفْضل الصّلاة وأزكى التّسليم – نجدُه يخصّه بالحَكَم والمدَافع عن الأُمّة وسط جيش جرّار عبّر عنه بالعسكر؛ وهو ما منْ شأْنه إرْداف الحديث بالرّفع من مكانة سيّد الخلْق، وبالتّالي التّثبُّت على اقْتفاء آثاره، ونَهْجه، ومنْ ثمّة تتولّدُ محبّته، وإجْلالُه فإنَّه لا يُمْكن الإلْمام بعظمة الإنسان، وسماحته، وخُلُقه، وفضله إلا إذا غُرِسَتْ محبّته في القلب، وكُلّ هذا كفيلٌ بالتّأثّر، والاقْتداء بالسَّلف الصّالح، إذْ أنّ النّفوس بطَبيعَتها مَجْبُولَةٌ على السَّير وفق سبيل العظماء، والأَخْيار.

وبعد ذلك نجد الشاعر في سيّاق التّعليل، يُعبّر عن سبب خمود النّار بمناسبة مولد الرّسول – صلّى الله عليه وسلم – إذْ يترك ذلك التّصوير بُعْداً جمالياً* يرْمُز إلى الرّحمة، والمحبّة اللّتان بفضْلهما

---

* يؤدّي حرف الجر(مِن) نوعاً من الجماليّة التي عاش البوصيري في حضنها تجربة وجودية تنْبني على القلق، والضجر، وهو ما يؤدّي إلى إنزال اللغة عن عرش الأبهة، والفخامة، وإجبارها على خلع تاج الديباجة البيِّنة، ومن ثمّة كان الغموض لديه ظاهرةً إيجابيَّة، فالتجربة الشعوريَّة لديه ليست قولاً وإنما هي فعلٌ؛ وليست خطاباً بل نجوى، وما هي شرحٌ، وإنما هي رؤيا، والأكثر من ذلك أنها وحيٌ مستمدٌّ من المرارة، والفاجعة الدّاعيّة إلى التّطلّع إلى التغيير، ونبذ الضَّياع، والرُّكود. (ينظر، عمر محمد الطالب، عزف على وتر النص الشّعري – دراسة في تحليل النصوص الأدبيَّة الشعريَّة، منشورات اتّحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص 90).

* مراحل الارتفاع بالقيم الجمالية من كونها مفاهيم فلسفية، إلى إجراءات تطبيقية يمكن ملاحظتها في شعرنا العربي؛ لأنَّ الموقف النقدي تجاه الجمال في التعبير الفني، يتوقف على فهم أبعاد الظاهرة الجماليَّة .إذْ تكتسب الصورة لدى البوصيري" جمالية فريدة تتجاوز المشاهد الطبيعية، والنمطية في التناول، وتنفصل عنها إلى ما وراءها من الدّلالات، إذ تطبع في أذهاننا تعبيراً جديداً

اهْتدى إلى تأْديّة الرّسالة، وتبْليغها أحْسنَ تبْليغ، بالإضافة إلى رسم غايتها القائمة على مبْدأ المساواة، ونشر العدل بين النّاس، وهذا الأخير هو أساس الملك، ومنْ هذا المنطلق كان الإمام العادل منْ بين الذين يُظلّهم الله في ظلّه يوم لا ظلّ إلا ظلّه.

فإنْ كان الرّسول – صلّى الله عليه وسلم – محور العدل لدى الإنْسانيّة منْ جهة، فإنّ الجمادات قدْ خَضعَتْ، وتذلّلت يوم ولادته، وذلك بفضل وعْيها بذاته الطّاهرة، ورفْعته، ومَقامه الأَعْظم عند الله سُبْحانه وتعالى.

أمّا عن معنى التّبعيض بالنّسبة لحرف الجر(منْ) فهو دليلٌ قاطعٌ عنْ جودة **المعجم الشّعري**، وذلك بتكرار الحرف عينه بنفس الغايات، والمقاصد، ومن ثمة تنمو لغة الشّاعر بفعل الاتّساق، والانسجام؛ ففي مَعْرض حديث الشَّاعر عن الجود، والكرم نجده يخصّ النّبي – صلّى الله عليه وسلّم – بالسّخاء، والسّماحة باعتبار أنّ أخلاقه حرّكتْ كيان الأمة ليكون لها بعد ذلك القدوة الحسنة في مراتب الكمال الإنساني؛ فلذلك عبّر النّاظم عنها بالتّبعيض؛ بحكم أنّ تلك الصّفة المشَار إليها إنّما هي قليلٌ من كثير، أو مجْمل الصّفات التي اتّصف بها الحبيبُ صلّى الله عليه وسلّم.

وفي سيّاق التّأكيد بالنّسبة لحرف الجر (منْ) دعا البوصيري إلى النّفور منْ العجلة في الحصول على المبْتغى باعتبار أنّ العاجل هو ثمرة الدّنيا، وزينتها، بينما يدلُّ الآجل على الهُدى والسّبيل الرّاجح؛ وكُلّ هذا مَسْحةٌ صُوفيّةٌ تدُلُّ على أنّ ما يُميّز المؤمن الحق هو تعاليه عنْ سَفَاسِف الأمور*، وارتباطه بخالقه مباشرة، ولا يتحقّق ذلك إلا بفضل التّحلّي بحلاوة الإيمان، وعدم ربط الأهْداف بالدّنيا الفانيّة، أمّا إذا كان مَارحاً في شكل إنسان، لا يعْبُد ربّه حقّ العبادة فهو جلْدٌ منْفوخ ليس إلّا.

للصوت، فتوفر فرصة للالتقاء بين حقائق متباعدة مما يجعل الجو النفسي مهيئاً للتفاعل مع السياق العام الذي احتلّت فيه الصورة مكانتها. (ينظر، عمر محمد الطالب، (م. س)، ص 127).

* **التّعالي عن سفاسف الأمور**: شرّعه الله سبحانه وتعالى؛ لأنه خير دليل على العفة التي تُعدُّ خلقاً إيمانياً يدعو إلى التَّمسُّك بالمروءة والحياء، والانتصار على النفس، وشهواتها، وغرس الفضائل، والمحاسن في المجتمعات. (ينظر، حسن العدوي الحمزاوي، (م. س)، ص 267).

كما أنّ الله سبْحانه وتعالى دعا إلى التّضرّع، والاستغفار، وهذا ما يتناقض مع العاجل الذي يدُلُّ على أن صاحبه يعتقدُ أنّ رزْقه ليس بيد الله، لكنّ الحقيقة مبْنيّة على أنّ الذّكر يدُلّ على تعظيم الله سبحانه وتعالى، وفي ذلك تأكيدٌ على اللّجوء إلى ربّ الملَكوت، والإنَابَة إليه بعد اقْتراف المعاصي، وهذا ما يؤكّد على إظْهار ضعف الإنسان الذي لا حول له، ولا قوة أمام قدرة ربّه، وذروة العُبُوديّة هي قول:(يا رب)، فإذا دَاوم المؤمن على الاستقامة، وعزَم على الطّاعات تحقّق له من النّجاح، والفلاح ما لا تَسَعَهُ الأرضُ مشرقها، ومغْربها.

بلْ ليس هذا وحسب، بلْ أنّ راحة القلب، وطُمأنينته، وسُروره، وزوال هُمومه يُديمُ طيب الحياة، وبه يحصل الابْتهاج، والسُّرور، بالإضافة إلى أنّ سماحة النّفس منْ أسباب دفع القلق النّاشئ عنْ توتّر الأعْصاب، وانْشغال القلب بما لا يُرْضي الله، ورسوله، كما أنّ المعصية تُورث الهم، والغم، والحُزن على ما فات من الرّغبات، والشّهوات التي لم تتحقّق للإنْسان.

هذا وتُعدّ قوةُ القلب، وعدم انْزعاجه، وانْفعاله تجاه الأوهام، والخيالات التي تجلبها الأفكار السّيئة قُوَّةً إيْمانيَّةً؛ لأنّ السّاعي نحو مرْضاة الله سبْحانه وتعالى متى استسْلم للمؤثّرات الدّنيويَّة، أوْقع نفسه في الهُموم، والأمْراض التي منْ بينها أمراض البدن، والقلب، فالمعافَى مَنْ عَافَاهُ الله – سبْحانه وتعالى – ووفّقه لجهاد نفْسه؛ بُغْيَةَ تحْصيل الأسباب النّافعة التي تدْفع القلق.

ومن حروف الجر التي فَرَضَتْ هيْمَنتها، ووُجودها: حرْف الجر:(الباء)، ففي معْرض حديث الشّاعر عن التّذكّر المؤلم نجده يوظّف معنى الظّرفيّة المكانيّة في البيت الأوّل، إذْ أنّ التّذكّر الذي يُصاحبه جريان الدّمع إنّما هو اضْطراب عقْلي، وانْفعالي، يحاول النّاظمُ من خلاله ضبط سلوكه فيتعطّلُ تفكيره، وهو ما منْ شأنه فتح قابليّة التّهيّج التي بدورها قد تؤدّي إلى **الهذيان*** فعلى هذه الوتيرة وجَدْنا الشّاعر متحسّراً، ومتأمّلاً في عالم الملَكوت، ليتضرّع بعد ذلك إلى الله سبحانه وتعالى؛ ليغفر له ذُنوب الصّبا.

---

* **الهذيان**: هو خللٌ عقلي مؤقت ينجم عن شدّة انْفلات الخيال بلا ضابط مع اختلال الحكم على الأمور، ثمّ يتّسع مداه مِنْ مجرّد نَزْوة طيش، وخفّة عقلٍ عابرة إلى حالة جنُونيَّة بيِّنة، ومنْ ثمة يعتقد المريض اعتقاداً غير صحيح، ويتشبّثُ به، ومِن ذلك: الشّعور بالعظمة، والاضْطهاد. (ينظر، حسن العدوي الحمزاوي، (م. س)، ص 297).

ومنْ كُلٍّ، هذا، وذاك نجد الشاعر مُسْتغرقاً، حائراً بسبب ما أصابه من آلام الهوى، فيُقدِّم اعتذاره، ومُبرّراته تجاه ذلك؛ إذِ اختار معنى السّببيّة لحرف الجر (في)؛ بدليل أنّ هوى النّفس لا يكادُ ينجو منه، بلْ يجب الاحتراس منه؛ لأنّ ذلك دليلُ القُوّة، والحزم، بالإضافة إلى أنَّ جهاد الهوى أمرٌ صعْبٌ، لكن في قَهْرِهِ لذّةٌ، وعزّةٌ نحو الاستمرار في التّغلّب عليه، كما أنّ الميزان الدّقيق في هذا الباب إنّما يحصل بالعلم المتعَلِّق بِخشية الله؛ لأنه أساسُ الارْتقاء بالحكم، والعدل، وكلُّ ذلك كفيلٌ بإبعاد الإنسان عنْ ظُلْم نفسِه، وهواه، بالإضلفة إلى تحرّي ضبط المشاعر، والانْفعالات.

وما هو في مُنْتهى الحُسن، وجماليّة الخزانة اللُّغويّة هو اختيار التّبْليغ كمعنى لحرف الجر(اللَّام) في سيّاق الإخبار بمكانة رسول الله عليه أفضل الصّلاة، وأزكى التّسليم.

كما ربط الشّاعر هذا المعنى بالنّبي ذاتِه؛ لأنّه مكلّفٌ بتبليغ الرّسالة المحمّديّة، وهذا إنْ دلَّ على شيءٍ فإنّما يدلُّ على أنّ المبَلِّغ يسعى إلى بَذْر الكلمة الطّيبة، والسّعي إلى الإخلاص فيها قوْلاً، وفعلاً.

يزداد مقصود الشّاعر حُضوراً، وتزدادُ هيْمَنَتُه بحسب توظيف حروف الجر وفق معانيها المناسبة؛ ومن ذلك توظيف حرف الجر(على) في سيّاق الاسْتعلاء المجازي الوارد في صدر البيت الرّابع، وفي هذا يقول:

لَوْلَا الهَوَى لَمْ تُرِقْ دَمْعاً على طَلَلٍ وَلَا أَرِقْتَ لِذِكْرِ البَانِ والعَلَمِ. [1]

تتجلّى من خلال هذا البيت علاقة الشّعر بالتّصوّف، من خلال معرفة دواعي الهوى الكامنة وراء الوُقوف على الطّلل، فيرتبط الوجدان بالحب لتلك الأماكن التي كانت مأوى للتّعبير عنْ تباريح الحُب، ومِن هذا المنطلق تعلّق شَعَر الجاهليين منذ الأزل بالمكان المصاحب للذّكريات المقرونة بالبُكاء، وهو ما نلْمسه في هذا السّياق، زيادة إلى معيار الحنين إلى الماضي بكُلِّ تفاصيله، البارزة من خلال شُحْنة القِناع الكامنة وراء الموجات العاطفيَّة، والشُّعوريَّة.

والتّساؤل الذي يُثير الدّهشة، ويحمل مشروعيّة الطّرح: **ما دامت المقدمة الطّلليّة اسْتجابة حقيقيّة لحاجة نفْسيّة، أو فنّيّة، فلماذا لمْ ترِدْ متنوّعة بتنوُّع الأسلوب، والتّجربة؟، ولماذا لمْ**

([1]) البوصيري، (د. س)، ص 227.

نلْمس اخْتلافاً في العرض، والرُّؤيا لدى الشّاعر من حيث الحفاظ على نمط البِنْية التّركيبيّة، والمعنويّة؟، هذا ما يرمي إلى عدم تعدُّد الجوانب الجماليّة، والأحاسيس الدّالة على رقّة الشّعور، وصدق التّجربة، كما يبرز هذا الثّبات الرّتابةَ المعْنويَّةَ المعبّرة عن المأساة الفعليّة من جهة، ودوام استحضار زمن الوصال، والشّوق، ومحاولة وضع بديل له، لكن دون جدْوى.

ومنْ جانب آخر نجدُ الشاعر في سياق الاستعلاء المجازي يُعبّر عن الوجد، وآلامه، وعوارضه الوخيمة التي من بينها اصْفرار الوجه، فإنْ كان الإنسان يرْتقي بأفعاله، فَإِنَّ علامات الحب لديه تظهر بعد اصْفراره، وإنَّ تلك الآثار لا تختفي إلا بعد أنْ تسلم صحّة الإنسان من جميع الأمراض النّفسيّة، والعاطفيّة مثل ضربات القلب التي يُسبّبُها التّوتُّر، واحمرار الوجنتين، الأمر الذي بموجبه يؤدّي إلى الاكْتئاب، والضّنك، فيعيش الإنسانُ في صراعٍ دامٍ مع المأساة، ومنْ ثمّة يصْعُبُ عليه التّحرُّر من العُبُوديّة، والبحث عنْ راحة النّفس.

أمَّا بخصوص حرف الجر (عَنْ) فنجدُ الشّاعر يوظّف معنى حرف الجر (على) في معرض حديثه عنْ عَمَى الكُفَّار عن رسول الله – صلّى الله عليه وسلّم – وهو بغار حراء مُنْتَظِراً فرج الله سبحانه وتعالى، لكن ذلك دلالةُ السّكينة بالرّغم من وِحْشة الغار، والبعد عن الأهل، والأحبّة، وهذا خيْرُ دليلٌ على الهداية، والنّصر، والرّشاد.

أمّا عن الحديث عن انْتهاء الغاية الزّمانيّة فنجدُ الشّاعر يُفْرِدُ الحديث عنْ منزلة رسول الله – صلى الله عليه وسلّم – بيْن سائر الأنبياء، والأَكْرمين، إذِ اختار حرف الجر (إلى) الدّال على الوصول، والبُلوغ الحقيقي الذي تتطلّع إليه النُّفوس* وذلك لا يتأتّى إلَّا لصاحب العظَمة، والرّفعة، كما يُعدُّ التَّعبير عنْ رسول الله – عليه أفضل الصَّلاة، وأزكى التَّسليم – بالضّمير خيرَ مقْصَدٍ، ودليل على حُسْن تولِّيه الخلافة، أو التّدبير، والسّيَّاسة، أمَّا الإشارة بلفظ المنْزلة فهو خير دليل على طريق

---

* **البلوغ، والإبلاغ، والتَّبليغ**: بمعنى الانتهاء، والوصول، والإيصال، والتّوصيل إلى غاية مقصودة أو حدٍّ مراد، سواء كان هذا الحد، أو تلك الغاية مكاناً، أو زماناً، أو أمراً من الأمور المقدرة معنوياً، ومن هذا المعنى أُخِذَ معنى المبالغة في البيان التي هي الوصول باللفظ إلى أبعد من الحد للمعنى الواقعي، وهذا ما جعل الشاعر يَخُصُّ الرَّسول – صلى الله عليه وسلم – بصاحب المنزلة، كما أنه خيرُ دليل على الشفَّاعة التي انفردَ بها على سائر العالمين. (ينظر، مصطفى الغرافي، البلاغة والإيديولوجيا – بحث في العلاقة الملتبسة بين المعرفة البلاغية والمطالب الإيديولوجية، دار كنوز المعرفة، الدار البيضاء، د.ط، د.ت، ص 09).

الحق الذي لا يعْتريه خوفٌ، ولا يُغطِّيه حجابٌ، ولا تخرقُه بدْعةٌ، أو ضلالةٌ، بلْ هي النّعمة العُظْمى المعبّرة عنْ هلاك الخصم، وكُلُّ ذلك بفعل البركة، وزوال النّقم.

أمَّا الدَّليل على حُسن استخْدام حروف المعاني فهو توظيف حرف الجر (الكاف) في سيّاق التّشبيه، وذلك في مقام تشبيه النّفس بالطّفل، أمَّا الدّلالة التي يتركها فتتمثّلُ في الإهمال، والحرمان الذي يعيشُه الشّاعر في لحظات الخُلوة مادحاً رسولَ الله – صلّى الله عليه وسلّم – ومُحذِّراً، وناصحاً في ذات الوقت؛ لأن الطّفل إذا حُرِمَ من **التَّنْشئة الاِجْتماعيَّة*** فإنَّه يفقد توازنه في شبابه، فيصعبُ عليه التّفاعل، والانْدماج مع أفراد المجتمع، كما أنَّ الشَّاعر، وجّه رسالة ترمي إلى التَّحلِّي بصفات الإنسان القائد، التي من بينها التَّفوُّق في العلم، والتَّقوى، والاتِّصاف بالذَّكاء، وسُرعة البَديهة، بالإضافة إلى الحَسْم في القَرَارات مع مُراعاة مشاعر الآخرين، ورغباتهم من دون التَّعصُّب للرَّأي.

بيْدَ أنَّ المبَالغة في النّظر إلى النّفس بمثابة الطّفل الذي لا يعرف الخطأ من الصَّواب هو نتيجةٌ حَتْمِيَّةٌ للضرَر الذي يؤدّي بصاحبه إلى الشَّك في تكوين الشَّخْصية، حتى يعيش الإنسانُ حالة الإحْباط، واليَأس، والاكْتئاب.

وزبدة القول تتلخّص في حرف الجر(رُبَّ) الموَظَّفُ مرَّة واحدة في النَّص المخْتار، إذْ وظّفه الشّاعر في معنى التّكثير، وهو في مقام الاحتراز من المكيدة، والوُقُوع في صَنائع النُّقْصان، أمّا الإشارة بالتّكثير فتدلُّ على مُلازمة الإكثار من الجُوع الذي هو حالة من حالات التَّعبُّد، والزُّهد، وذلك بإلزام النَّفس الحياة الخشنة، والتَّحلِّي بالتَّقوى، فإذا لازم الإنسانُ الإكْثار من الطَّعام فإنَّ ذلك يؤدِّي به إلى التَّفكير في شهوات النَّفس، والتَّخَلِّي عن الذِّكر، والعبادة.

---

* **التَّنْشئة الاجْتماعيَّة**: هي عمليَّة مستمرة لتشكيل الفرد مُنْذُ ولادته، حيث تصْنع منه ذاتاً فاعلةً مُقْبِلةً على العيش، والتَّأثير في أفراد المجتمع، وسُلوكاتهم، ومن ثمّة يكتسبُ عادات، وتقاليد تسمحُ له بفتح آفاق مُسْتقبليّة هادفة إلى الرَّفع مِنْ قيّم السُّلوك. (ينظر، زين العابدين درويش، علم النفس الاجتماعي- أسسه وتطبيقاته، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ط، 1999، ص 68).

يتناسب هذا المعنى مع سياق الآية الكريمة التي يقول فيها سُبحانهُ وتعالى: ﴿وَلَنَبْلُوَنَّكُمْ بِشَيءٍ مِنَ الْخَوْفِ وَالْجُوعِ وَنَقْصٍ مِنَ الْأَمْوَال وَالأَنْفُسِ وَالثَّمَرَاتِ وَبَشِّرِ الصَّابِرِينَ الَّذِينَ إِذَآ أَصَابَتْهُمْ مُّصِيْبَةٌ قَالُواْ إِنَّا لِلَّه وَإِنَّآ إِلَيْهِ رَاجِعُونَ أُوْلَئِكَ عَلَيْهِمْ صَلَوَاتٌ مِنْ رَبِّهِمْ وَرَحْمَةٌ وَأُوْلَئِكَ هُمُ المهْتَدُونَ﴾ (1)

يُعدُّ الجوع دواءً للنّفس الأمَّارة بالسُّوء*، وهو الذي يجعلها تستكين، وتضْعف حتى تَذْعَن لأمر العقل، والمنطق، فتُقاوم شهواتها، ورغباتها، وبعد ذلك تضْعف أمام سفاسف الأُمور المؤدِّيّة إلى أعْظم الذُّنوب، والمتاهات، والانْحرافات السِّلْبيَّة، كما أنَّ ذلك يؤدِّي إلى الحُكم بالظّاهر من دون مراعاة للباطِن، وكأنَّه السَّاعي في مرْضاة الله، ينحرف إلى أنْ يبْلغ مجْلس سماع الطَّرب فتَهيج نفسه بالانْشغال عمَّا هو فانٍ؛ ومن ذلك أنْ يلْبس المتعبّد رداء المتصوّف، ويلتمس البركة منه حتى يقع في الغُلو**، والتَّطرُّف.

آراء و تعليقات:

وسلّم، تح: محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، د.ط، د.ت، ص 29).

تمهيد:

مِن المعروف أنَّ العرب على مرِّ العصور كانتْ تعُدُّ الشِّعر أجود فنونها؛ لأنَّ الشِّعر عندهم مرآةٌ عاكسةٌ لروح العصر، وخير مثال عنْ ذلك أنَّ القدامى حقّقواْ إبْداعاً شعرياً، فنياً، حتى انْعكَسَتْ ملامح المبْدع، وهو يسردُ قصَّة الخلق، والجمال الشِّعري، بالإضافة إلى فلسفة الإبداع التي بفضلها تمَّ تصوير الحياة الإنسانيَّة، وفق الطَّاقات الإبداعيَّة المبْنيَّة على التخيُّل، واللُّغة، ومن هذا المنطلق وقَعَتْ عينُ النَّقد على شعر الشَّاعر، وشخصيَّته معاً، لكن لا يجب المساس بعقيدة، أو شخصية المبْدع، باعتبار أنَّ عملية القراءة مُتسارعة، ومُتماشيّة وفق التَّغيُّرات، والعواصف الغربيَّة، أو العربيَّة؛ بدليل أنَّها تُفْرزُ دوماً أوْضاعاً، وإجراءات تنعكسُ على الذَّائقة الفنِّيَّة، فعلى هذه الوتيرة نلخصُ جُملة الآراء، والتَّعليقات في النِّقاط الآتيَّة:

1/- المؤهِّلات الجماليّة في بُردة البوصيري:

تتمثَّلُ المؤهِّلات الجماليَّة لبُردة "محمد بن سعيد البوصيري" في عِشق الذَّات الإلهيَّة؛ لأنَّ الشَّاعر كان دائمَ التَّطلُّع إلى رُؤْيَة مِنْ ربِّ الملَكُوت إلى أَنْ تجلَّتْ، وتَرَاءَتْ له في منامه، وهو مُصابٌ بمرض الفالج، إذْ كانت تلك الرُّؤية طهارة روحية، ارْتفعت بنفْسية صاحبها إلى عالم الحقائق الرُّوحية، وكُلُّ ذلك مبْنِيٌّ على طَهارة الذَّات، ونواياها، كما أنَّ تلكَ الأَبْجَدِيَّات جعلت الشَّاعر مُسْتغرقاً في ترديد اسم الله، بلْ اتَّخذَه غذاءً روحياً له، وهذا ما يتوافق مع قول النَّاقد: « يتَّخذُ الصُّوفيَّة من الجمال الحسِّي دَرَجاً يرْتقون به إلى معرفة الجمال المطْلق، فيَسْعَون إلى ذكر اسم الله.» [1]

2/- جماليَّة السِّيَّاق الأسلوبي لدى البُوصيري:

حظِيَّ نصُّ البُرْدة البُوصيْريَّة بعبْقريَّة فنِّيَّة تُتَرْجمُها فصاحة التَّعبير إفَادَةً، وبَياناً، إذْ تُعدُّ التَّراكيب اللُّغويَّة جوفَ بُركان المعاني المبْنِيَّة على الرَّوافد الرَّئيسيَّة، إذْ أنَّ حَذْفَ أحدها يُحْدِثُ اضْطِراباً في الجملة، أمَّا إذا كان ذلك لغايةٍ، أو توجُّهٍ يُريده القَصِيدُ فإنَّ القارئ يسْعى إلى تحرِّي العوامل الكامِنة وراء ذلك، وفي سيَّاق التَّعبير عن الحُبِّ الإلهي – على سبيل المثال – يتمثَّلُ السّيَّاق الأسلوبي في مُعانقة اللُّغة الانْحرافيَّة للّسان العربي المبني على تَتَابع، وتلاحق السِّيَّاقات الإخباريَّة القائمة على الرُّموز، فتكون له علاقة وطيدة بظاهرة الحذف، حتى تنوَّعت مظاهره بفعل تنوُّع محاور البُرْدة البوصيْريّة.

3/- شكوى الغرام وعلاقته بسيكولوجية الشَّاعر:

اتَّخذ البُوصيري من المحبَّة سلاحاً للتّعبير عن التّوَصُّل، والسَّعي إلى كسب مرضاة الله سبحانه وتعالى، فيكون الإخلاص له بلا تَصَنُّعٍ، أو تكلُّف، أو رياء، فإذا ثبت الخوف من الرَّبِّ – جلَّ جلاله – تحقَّق معنى العبُوديَّة المرتبط بالتَّصوُّف، وهذا ما يتناسبُ مع قوله تعالى: ﴿وَمَنْ يَتَّقِ اللهَ

([1]) عبد الحكيم حسان، التَّصوُّف في الشّعر العربي المعاصر حتى نهاية القرن الثَّالث الهجري، تح: عُقبة زيدان، نور حوران للدّراسات والنشر والترجمة، د.م، ط01، 2010، ص74.

يَجْعَلْ لَهُ مَخْرَجاً وَيَرْزُقْهُ مِنْ حَيْثُ لَا يَحْتَسِبُ وَمَنْ يَتَوَكَّلْ عَلَى اللهِ فَهُوَ حَسْبُهُ إِنَّ اللَّهَ بَالِغُ أَمْرِهِ قَدْ جَعَلَ اللهُ لِكُلِّ شَيْءٍ قَدْراً﴾[1]

يتجلَّى من خلال الآيتين فيضٌ ربَّانيٌّ، وإلْهامٌ قلْبيٌّ، وسُمُوٌّ روحيٌّ، اصْطبغ بصبْغة من التَّصوير الحسِّي* إذْ يتجلى بصفة خاصة على مستوى المديح بالرُّغم من إسراف الشَّاعر في معْجزات النبي – صلَّى الله عليه وسلَّم – أو التَّوَسُّل به؛ لأنَّ الوجدان الإنساني الحق يتمحور حول أسرار الرُّوح فتجعل من الكلمة دُرّاً نَضِيراً يقْتَاتُ على الورد، والعَبير، فيمنح الحياة رمزاً، لذا يجب على الإنسان السَّاعي إلى محبَّة الله أَنْ يُدْرك مدى قَساوة القلوب في زمنٍ تغيَّرت فيه الأفكار، والإيديولوجيات، كما أنَّ المحبَّة الصادقة مبْنيَّة على الوفاء، لا على المنافع الآنيَّة، والرؤى التَّطرُّفيَّة.

ولو تأمَّلنا جيداً في أحضان البُردة البُوصيْريَّة لأدْركنا أنَّ رحابة الشّوق الفيَّاض تعودُ إلى الإلهام المكسو بالعاطفة الدِّينيَّة. أمَّا الرَّمزيَّة الرَّقيقة فهي وليدة معرفة ذوقيَّة، ملْفُوفة بتجلِّيَّاتٍ فنِّيَّة بحْتة، لكن التَّصوُّرات المجَنَّحة التي بفضلها انْبَجَسَتْ تَرانيم القناع هي العامل الأساس الذي بموجبِه انتقل الشَّاعر من الصِّناعة الشِّعريَّة المجرَّدة إلى البحث عن الحقيقة الشِّعريَّة التي تصيرُ هدف الذَّات الشَّاعرة المدْركة للمعاناة المترامية الأطْراف، والدَّوافع المعبِّرة على سحر القلق الوِجداني الذي يسمو بفضل توسُّل البُوصيري لسيّد الخلق عليه أفضل الصَّلاة، وأزكى التَّسليم.

4/– هوى النَّفس وعلاقته بسيكولوجية الشَّاعر:

لا يزالُ عالمُ التَّصوُّف حياً مُحرِّكاً للمشاعر مادام مُرْتبطاً بهوى النَّفس؛ فلا ينطفئ نورُهُ الوهَّاج، ولا يهدأُ لصاحبِهِ بالٌ باعتباره ساعياً في تدريب نفسه على العُبُوديَّة بمقدار هواه، ومن ثمّة تتربَّى النَّفس على مَلَكة الأخذ بالمجاهَدَة، والتَّرويض الدِّيني، حتى يتم تهذيب الصّفات الحيوانية التي تكون أحياناً

([1]) سورة الطَّلاق، الآية 02، 03.

* **التصوير الحسي**: هو الرُّؤية التَّطلُّعية لبيئة الشاعر، لاعتماده أساساً على التشبيه الذي يقوم بدوره على الموازنة بين أمرين، كما يحاول الشاعر استمداد جوانبه من واقعه بوساطة حوّاسه، مما يضفي على الصّيغ الشعريّة شكلاً من الصنعة الفنية، الكاشفة عن شكل، وجنس الشَّيء الموصوف. (ينظر، محمد بوزواوي، (م. س)، ص 89).

مرتبطة بالصُّور الحسيَّة المخَزَّنة في اللَّاشعور*، ومن ثمّة يصعُبُ على النَّاقد فهم مقاصد النَّفس البشريَّة، وتحقيق شخصيَّة سويَّة عاكسة لوعي الذَّات، ومن هذا المنطلق يكون لزاماً على الإنسان معرفة ربِّه، وكأنَّ الهوى كان بمثابة الطَّبيب الذي يشْكوه المريضُ أسراره، وخباياهُ حتَّى يتمكَّن من معالجتها بالوُلوج إلى أعماقه.

5/- شعريَّة لغة التَّركيب:

تنْحصر لغة التَّركيب في اِنْحرافات المعاني، والألفاظ عنْ مقْصَدِيتها الأم؛ لأنَّ خُصوصيَّة الظَّواهر تُسْهم في منح البُعْد التَّركيبي جَوَانِبَ جماليَّة، هي مِنْ نافلة القول، أو منْ فرائضه، وبهذه المرامي المتعدِّدة الأطراف يتميَّز الإبداع عن الخطابات العاديَّة، لكن تطْهير القرائح يمرُّ عبر أمْعاء الرَّصيد الدَّلالي الذيْ مِنْ شأنهِ الرَّفع مِنْ قيمة الآداب الإنسانيَّة؛ وهذا ما ذهب إليه "قاسم عدنان" إذْ يقول – على حدِّ تعبيره – لُغة الشِّعر أعْظَمُ عنصر في بنائيَّة القصيدة في الآداب جميعها، ففي أرْضها تتجلَّى عبْقريَّة الأداء الشِّعري، ومن لَبِنَاتها تُبْنى العمارات الفنِّيَّة التي تتآزر على إبْداعها مجموعةُ عناصر متعاضدة، ومتلائمة. [1]

شعريةُ لغةُ التّركيب مبْنيَّة على كون الألفاظ تُشكِّل المادّة الأوليَّة التي بفضلها يتم التَّنسيق، والتَّواشُج* مع لُغات أُخرى، وذلك: « بوَسَاطة الخَلْق التَّصويري الذي يكون مُعادِلاً لِانْفعال الشَّاعر، هذا الاِنْفعال الذي يحثُّ الخيال على إعادة تحليل، وتركيب البناء اللُّغوي، وذلك ببثِّ حيويَّة مخصَّبة

---

* **اللَّاشعور**: يُسمّى اللاوعي حسب مدرسة التحليل النفسي عند فرويد،و هو أهم منطقة سيكولوجية نستطيع بموجبها أن نفهم سلوكاتنا سواءً السوية منها أو الشاذة. ومن هذا المنطلق نستطيع أن نقول بأن الشخصية في تصوُّر فرويد بمثابة "جبل الجليد": أي أن ما هو خفي (العقل الباطن) أضخم بكثير مما يظهر(العقل الظاهر). (ينظر، محمد بوزواوي، (م. س)، ص 225).

([1]) ينظر، قاسم عدنان، لغة الشِّعر العربي، د.د، ليبيا، د.ط، 2009، ص06.

* **التَّواشُج**: هو مصطلح نقديٌّ مترامي الأطراف، يعني الاشتباك، والتَّداخل بين العناصر المتقاربة، والمحدِّدة لأطراف السِّياق التعبيري، إذْ تعمل على تحليل علائقه، ومن ثمة تبيان مقاصده.

في الحياة الجميلة الهادئة الزَّاهيَّة في أعراف تلك العلاقات التي يُزيلُ عنها رتابَتَها، ويَنْفُضُ نَمَطِيتها بعد أَنْ فَقَدَتْ مجازها اللَّصيق بها في نشْأتها الأولى » [1]

تُعدُّ النَّورانيَّة المعْنويَّة المسيطرة على الرَّفع مِنْ قيمة الإبداع حاجةً ضروريَّة تُسْهِمُ بطريقة، أو بأُخرى في تحضير ذاكرة الكلمات التي مِنْ شأنها إعادة تأسيس البناء الشِّعري للُغة التَّركيب كطاقات بديلة تدفع العبارات، والصِّيغ الأسلوبيَّة إلى حيِّز المعركة الخياليَّة، ومن ثمَّة تدخُلُ مَعْمَعة التَسَلْسُل المؤثّرة في سحر الإحساس، والتَّجربة الشِّعريَّة.

وهذا كُلُّه لا يعني أنَّ خصوصيات توظيف اللُّغة الشِّعريَّة، والانْزياحيَّة يبقى في معزل عن التَّأثير؛ لأنَّ المبدع يُعْرف عن غيره بفضل لغته، وبراعتِه الفنِّيَّة، وهذا لا يُعبِّر إطلاقاً عن عملية الهدم*؛ لأنَّ ما يتغيَّر بين المبْدعين هو معجم اللُّغة، وهذا الأخير يرتكز أساساً على الخلق الخاص الذي يُحيلُ إلى تآزر مجموعة من العمليات الذِّهنيَّة، والفكريَّة، أمَّا توازن العناصر التَّصويريَّة، واللُّغويَّة، والإيقاعيَّة هو ما يُثْبتُ شعريَّة الخطاب، وتَفَرُّده، بينما المبْدعُ الحاذقُ المتَمَيِّز هو الذي يُسخِّر إمْكانات اللُّغة، ويتلاعبُ بتراكيبها لِيُثْبت جودة، وتميُّز لغة التَّركيب لديه.

ومن كلِّ، هذا، وذاك فإنَّ التركيب يرتقي باعتبار التعبير وسيلةً مباحةً تتَسَامى إلى درجات الجمال المؤثّر؛لأنَّه يساهم في بناء حضارة لغويَّة نظيفة، كما يعدُّ بمثابة الومضة التي تشرق من عطاء الإنسان والشُّعلة التي تطلق منه الجمال، لينعكس هذا الأخير على الفطرة، والسَّليقة، وما فيهما من طاقات إبْداعيَّة.

يُشكِّلُ اِنزياح لغة الشِّعر – إضافةً إلى كونه عاملاً يميِّز الخطاب الأدبي – عمليةً رائدة في تأدية دور جمالي يُسْهم في لفْت اِنْتباه المتلقِّي، ومن ثمَّة التَّأثير فيه، وتوصيل لُغته إلى ساحة

([1]) رجاء عيد، لغة الشعر، منْشَأة المعارف، الإسكندريَّة، د.ط، 1985، ص114.

* **الهدم**: هو عملية تجاوز أساليب الخلق الجمالي المعتمدة في القديم، والوقوف أمام زخم الحاضر، وديناميكيّة التَّجدُّد، لكنه قد يكون خلاقاً إذا تعقَّبه بناءٌ أكثر صلابة تتوافق مع الأحداث، كما يعدُّ صراعاً داخلياً بين سرعة العصر، وكيان الإنسان الذي يفضِّل الهدوء، والسكينة أمام تاريخ أجْداده.(ينظر، عدنان علي رضا النحوي، النقد الأدبي المعاصر بين الهدم والبناء، دار النّحوي، المملكة العربيَّة السَّعوديَّة، د.ط، 1995، ص 13).

التعاون، والتَّآلف بين اللُّغة العاديَّة، واللُّغة المنْزاحة، أمَّا التَّنافر بين هذين النَّوعين من اللُّغة هو ما يُزَحْزِحُ، ويُعيقُ شعريَّة الخطاب، ومن ثمَّة يكون الإنْحراف عمليَّةً سلبيَّة لا إيجابيَّةً، الأمر الذي يجعله خارج دائرة النِّظام التَّواصلي المشكِّل لخصائص النَّص الشِّعري، بلْ ليس هذا فحسب، بلْ أنَّ مَرَامِي، ومحاسن الإبداع مبْنيَّةٌ على معرفة الأداء التَّعْبيري المحَدِّد لمرجعيات التَّواصل، وتطوُّرها لكي تصبح في النِّهاية هيكلاً شامخاً وسط رؤى نصِّيَّة متداولة.

6/– الرَّتابة الشِّعريَّة ودورها في إبْداع المعنى:

تبوَّأ الحفاظ على الوزن والقافية مكانة مرموقة في إبداع البُردة البوصيريَّة، حيث أخذ من العناية، والإهتمام حظَّه الأوفر من عمق الدَّلالة التي بدورها تمثّل عنصراً خلَّاقاً في فضاء اللَّاوعي المتجلِّي لحظة الإبداع الفنِّي، ففي سياق المناجاة، وعرض الحاجات عند "البوصيريّ تُشكِّل لحظة الخوف التي قدْ لا يشعر بها الشّاعر نوعاً من المطاردة إلى درجة الجفاء، أو التَّخلُّص من الذَّات التي كثُرَت عيوبها في زمن اللَّهو، والشِّعر، وعلى هذا الأساس أصبح الإنْزعاج، والقلق عند الشَّاعر نقطة قلقٍ، أو توتُّر بشأن الحفاظ على نورانيَّة الإبداع، وروحانيَّة اللُّغة المشكِّلة لجسد القصيدة.

أمَّا عن عنصر التَّوسُّل بالنبي – صلَّى الله عليه وسلَّم – فقد جعل من النَّزعة الدِّينيَّة تَميمةً لا متناهية في رسم فضاء المناجاة، والحاجات؛ لأنَّ هذه الأخيرة كفيلةٌ بشفاعة المصْطفى، فبدلاً من أنْ تكون اللُّغةُ عمليَّة خرْق بنَّاءة بإيماءاتها، وإشاراتها أَلْفَيْنَاهَا طُقُوساً مُرْتبطة – أحياناً – بعوالم غَيْبيَّة خاصة لما يتعلَّق الأمر بولادة الرَّسول – صلَّى الله عليه وسلَّم – بَيْدَ أنَّ مُتْعة القراءة لدى المتلقي تمرُّ عبر نُقطة من التَّحوُّل المشَكِّل لإنتاج التَّأويلات، والدَّلالات الجديدة.

أما الأثر الجمالي الذي تَتْركه تقنية الحفاظ على الوزن فيتمحور حول بنية الإيقاع عامَّة؛ لأن قُدْرة الشَّاعر على عملية الخَلق الإبداعي تَظهر في حِنْكَته الإعرابيَّة المتجلِّيَّة في تأخير كلمةٍ على أُخرى من أجل تَنَاسق الحروف، وبفعل تكرارها – خاصَّة حرف الرَّوي – فإنَّ تداعيات الفكرة، والصُّورة تكون أكثر وضُوحاً، وكأنَّ ذلك عمليَّة اِعْتباطيَّة تَبعثُ قدرة اِنْتقائيَّة فائقة، أمَّا

الشاعر الذي لا يُحافظ على موسيقاه فهو يُبَرِّرُ عدم تمكُّنه من المادَّة اللُّغويَّة، وعدم توازنه، وبالتَّالي يكشف عن اِضْطرابه، وقلقه المخِيل إلى أنَّه مُصابٌ بجنون الاِرْتياب*.

7/- الأثر الجَمَالي للتّكرار في البُردة البُوصيْريَّة:

يُعَدُّ التّكرار من الأساليب الشِّعريَّة الرائدة في الشعر الصُّوفي بصفة عامة، وذلك من خلال تقوية المعاني، والدَّلالات التي ترتقي بالشِّعريَّة لتجعلها في صفوة الجمال، والتأثير، ومن ذلك الإشادة بمناقب الرَّسول – عليه أفضل الصَّلاة وأزكى التَّسليم – « فَفي مقام المدح يُكرّر الشَّاعر اسم مَنْ يحب إشادةً، وافتخاراً به وإعلاءً لمقامه، وتأكيداً لمكانته» (1)

على هذه الوتيرة يتبيَّن لنا أنَّ التّكرار سمة من السِّمات الأسلوبيَّة التي شاعت في الشِّعر العربي قديماً، وحديثاً، وهو قضيَّة من قضايا التَّبليغ، وتوضيح المعاني ومقاصدها التي من بينها الاِنسجام، والتَّماسك اللَّذان بفضلهما يهتدي القَصِيدُ إلى التَّفنُّن في بَلْورة جماليَّة الصَّرح اللُّغوي للنَّص الشِّعري، ومن ثمة يخلق فضاءً، ومشهداً يهيئ لنقطة الاِنعراج الذي بموجبه تتفاعل الصُّور التّكراريَّة؛ بُغْية رسم الملامح العامّة لإنتاجيَّة اللُّغة.

8/- بلاغة وجماليَّة الصُّورة التَّشبيهيَّة:

تُعدُّ الصورة التَّشبيهيَّة عمليَّة نقل خلاقة لتجارب الشَّاعر، ومشاعره إلى المتلقي، لكي يسحر عقله، وملكته، ويصوّر نتاج عمله الفنّي بدقة، ووضوح، الأمر الذي يحيلُ إلى أنَّ اِستخدام الحواس جانباً مهماً في رسم أبعاد الصورة بفضل الإلهام المتزايد الذي يتحول إلى حاسة فطرية تنمون وتتصاعد درجات جماليتها بين المشهد، والآخر، وليست الصورة زِينةً، أو عرضَ أزياء من الكلام بل « هي جوهر فن الشّعر» (2)

---

* **جنون الارْتياب:** مرضٌ نفسي مزمن يتَّسم بكثرة الأوهام، والقلق، والاضطراب، الذي يتولَّدُ من جوف أفكار يعتنقها المريض، ويؤمن بها من خلال تعرُّضه للاضطهاد، أو الملاحقة، ويُفسِّر سلوك الآخرين تفسيراً يتوافق مع هذا الاعتقاد، ومِنْ أعراض هذا المرض أنَّ صاحبه يشكُّ في نوايا الآخرين، ويعتقدُ أنَّ النَّاس يُقدّمون خدماتهم على أساس المصلحة، وانتظار المقابل من الآخرين.

(1) حمدي الشيخ، قضايا أدبيَّة ومذاهب نقديَّة، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنشر، د.م، د.ط01،، 2008، ص97.

(2) ابن الأثير أبو الفتح ضياء الدّين، المثل السّائر في أدب الكاتب والشاعر، المكتبة العصريَّة، بيروت، ط1999، ص123.

لكنَّ الإغراق في تصوير بعض المشاهد التي برزت مع ولادة الرَّسول – صلَّى الله عليه وسلَّم – جعل من الصّورة التّشبيهيَّة حِلية زائفةً أحياناً؛ لأنَّ ذلك يؤدِّي إلى التَّصنُّع، والتَّكلُّف الباعث إلى إبراز خلجات النفس، والتَّجارب الشُّعوريَّة لدى الشَّاعر، لكن تفعيلها حاضرٌ بقوة من حيث تعويض التَّعبير عن التَّوسُّل بالنَّبي – صلَّى الله عليه وسلَّم – بسياق المناجاة، وعرض الحاجات التي بموجبها بَدَا الشَّاعر صاحِبَ إحساسٍ مُرهَف يتزايد بفعل الأسى، والحزن المترامي بفعل شُحنات وجدانيَّة بَلَغَتْ أوَجَّها في سياق تجريد الصورة الحسيَّة، ومن ثمَّة عانَقَت العواطف مقاصد الشَّاعر، كما أنَّ المفْردات التي يوظّفها البوصيْري تتماشى، وشعريَّة لغة التَّصوُّف لديه، بالإضافة إلى تماشيها، ودلالة الحسرة على فراق النبي صلَّى الله عليه وسلَّم.

9/– دلالة الرَّجاء في الشِّعر الصُّوفي:

يُعدُّ الرَّجاء روحاً صافيَّة في فضاء الذّكر الرَّبَّاني المؤيِّد للعبادة، وحلاوة الإيمان الطَّاهرة؛ لأنه عبادة أولي الألباب التي لا تتجاوز ذكر الله سبحانه وتعالى، بالإضافة إلى مناجاة الله سبحانه وتعالى بالغَدَاة، والعَشي. [1]

ذكر الله سبحانه وتعالى، والتَّحلِّي به صُبْحاً، وعشياً يؤدِّي إلى كسب وجهه سبحانه، فبه تُشرق قلوب السَّالكين، وتبردُ لهفات الإشتياق، وتهدأ جوانح المحبِّين، ومن بين نقاط الذّكر الفعليَّة التي أشار لها سبحانه وتعالى في مُحكم تنزيله: الدَّعوة إلى التَّسبيح مصداقاً لقوله تعالى: ﴿فَاصْبِرْ عَلَى مَا يَقُولُونَ وَسَبِّحْ بِحَمْدِ رَبِّكَ قَبْلَ طُلُوعِ الشَّمْسِ وَقَبْلَ غُرُوبِهَا وَمِنْ آنَاء اللَّيْلِ وَأَطْرَافَ النَّهَارِ لَعَلَّكَ تَرْضَى﴾ [2]

أَكْثَر البُوصيري من ذكر لفظ الجلالة تلْميحاً، أو تصريحاً؛ بُغية ترويض الجوارح على الذِّكر، والسَّفر بها إلى عالم الإلهام، والتَّعلُّق بربِّ الملكُوت، فإذا تعلّق قلبُ الصُوفي حقَّ التَّعلُّق بالرَّبِّ، ووحدانيته عاش في ظلِّ الإستراحة النَّفسيَّة المتربِّعة على كرسيّ إعلاء كلمة الله، والتَّمسُّك بحبله المتين؛ لأنَّ طعم الرَّجاء يزداد حلاوةً، وتلهُّفاً إذا كان سراً، وعلانيَّة، ليْلاً ونهاراً؛ لأن ذلك يُعبّر عن التَّذَلُّل،

([1]) يُنظر، أبوحامد الغزالي، إحياء علوم الدين، تح: عبد المعطي أمين القلعجي، ج/05، دار صادر، بيروت (لبنان)، ط02، د.ت، ص103.

([2]) الآية 130، سورة طَه.

والخُضوع الذي لا يكون صريحاً إلا إذا كان للعزيز القدير إلى درجة الحيرة، والاِنغماس في حبِّ الله تعالى؛ لأنّ« أَعْرَفَ الخلق باللَّه أشدُّ تحيُّراً فيه». [1]

يتبيَّنُ في أعماق البردة البوصيريَّة مدى اِنْطواء النَّفس على حركة صوفيَّة هي من دواعي النّظام الرُّوحي حسب الحالة الوجدانيَّة المضطربة، وما ذلك القلق إلا صدْقٌ شعوريٌّ خالص من شوائب الدَّنس، والأكاذيب، وخير مثال عنْ ذلك هو الرّضا بما حلَّ بتلك النَّفس الرَّاجيَّة وجْه الله سبحانه وتعالى.

10/- شعريَّة المديح الصُّوفي في بُردة البوصيري:

المديح النَّبوي نوعٌ من الشّعر ينصبُّ على مدح النبي – عليه أفضل الصَّلاة وأزكى التَّسليم – بتعداد صفاته الخَلْقِيَّة، والخُلُقيَّة، وإظهار لوعة الاِشتياق إليه، والتَّلهُّف على رؤية، وزيارة قبره، مع ذكر معجزاته، والإشادة بغزواته، ومناقبِه، وما يشهدُ بجمالية الصورة، واللُّغة فيه هو حرارة المشاعر الملْفوفة بالتَّعبير عن طابع الأداء الدِّيني، ومن ثمَّة يكشف الشَّاعر عنْ زلَّاته، وعيوبه مُنَاجياً ربَّ السَّماوات، والأرض، خائفًاً، وطالباً المغْفرةَ، والنَّجاة من النَّار، وكُلُّ هذا – حسب ما جاء به البُوصيري – يكون بالشَّفاعة المصْطَفويَّة، التي تتناقض مع فنِّ المديح الذي يكون الهدف منه التَّكسُّب ليس إلَّا.

كما أنَّ المديح النَّبوي يتعالى، ويتسامى بفضل التَّنزيه عنْ طابع التَّملُّق الموَجَّه إلى السَّلاطين، والأمراء، بالإضافة إلى مؤازرة الشَّفيع، وزيارة الأمْكنة المقدَّسة، ووصف متاعب التِّرحال المؤدِّية إليها، وكلُّ ذلك مكسُوٌّ بقالب وجداني يمنح اللُّغة الشِّعريَّة حليةً معجميَّةً تمتازُ بالضَّخامة، والجزالة، وقوَّة السَّبك، أمَّا الانتقال من ضمير المتكلِّم إلى ضمير المخاطَب، أو الغائب ما هو إلَّا عملية نقلٍ واعيَّة لِانفعال الذَّات، والاِنْسياق وراء المناجاة الرَّبَّانيَّة، والاِستعطاف، والتَّوسُّل؛ بُغية تعظيم الممدوح، والرَّفع من مكانتِه.

11/- لذَّة الجمال* في بُردة البوصيري:

([1]) أبو بكر الكلاباذي، التَّعرُّف لمذهب أهل التَّصوُّف، دار الكتب العلميَّة، بيروت، د.ط، 2010، ص155.

اِستعار البُوصيري مُقوّمات فنِّيَّة جماليَّة تُعدُّ ركيزةً من ركائز القصيدة الشِّعريَّة الصُّوفيَّة، ومن بينها اِستهلال النَّص الدِّيني باحترافيَّة طلَلَيَّة يغلبُ عليها عنصرُ العاطفة، والوجدان، لكنَّ قداسة المديح هيَّ الأُخرى تشهدُ للشَّاعر بلذَّة جماليَّة قَضَتْ على التَّخلُّف الفكري، ومن ثمَّة عرفت رواجاً بفضل شساعة الحُقول اللُّغويَّة، النَّحويَّة، والصَّرفيَّة، الأمر الذي جمع بين قوَّة الرُّوح، والنَّزعة الواقعيَّة المفْعمة بصدق الإيمان، والإخلاص في الحب، والمديح الذي شهد للبُوصيري بملَكةٍ أدبيَّةٍ، وموهبةٍ شعريَّةٍ، وذوقٍ رفيعٍ كان ولا يزالُ محطَّ عناية الأدباء.

12/- المعجم الشِّعري لدى البوصيري:

تتجلَّى قيمة اللُّغة الشِّعريَّة في حسن اخْتيار عناصر معجميَّة، وهذه الأخيرة لها دورٌ فعَّالٌ في خلق جوٍّ تفاعليٍّ تأثيريٍّ، الهدف منه لَفْتُ الانتباه بجعل السِّمات الأسلوبيَّة أكثر جماليَّة، ومن هذه السِّمات: تفعيلُ الدَّور القرآني الذي يكسو الألفاظ بياناً، وفصاحةً تحملُ في طيَّاتها رحابةً وجدانيَّةً تتكاملُ بفضلها لغةُ الهوى مع لغة العقل؛ إذْ أنَّ الهوى يمثّلُ قلب العاطفة الدّينيَّة التي كان لها الأثرُ البارز في رسم صورة محمد – صلَّى الله عليه وسلَّم – أمَّا العقل فهو المحرِّك الأساس للإفادة، والتَّوجيه القرآني الذي وردَ على شكلِ إشاراتٍ، أو طقُوسٍ رمزيَّة*، أو نسيجٍ رُؤْيويٍّ دينيٍّ قائم على التَّأمُّل، والتَّدبُّر، والاستغفار.

---

* **الجمال**: هو مفهوم من أقدم مقولات الشّعرية القديمة، إذْ يُعدُّ مرتكز العديد من النظريات الأدبية، والفلسفية إذْ ما زال يحتفظ بقوته الإجرائية، رغم تطوُّر النظريات الأدبيَّة وتحوُّلها، لذلك كَثُرَ تداوله في مختلف الخطابات النقدية، كما أنَّه خاصيَّةٌ أدبيّة فنيّة بامتياز، لأنه يضاهي مفهوم الأدبيَّة، ويكادُ يطابقهُ تطابقاً كُلِّياً.

* **الرّمزيَّة**: اتجاهٌ شعريّ فنّي ظهر في فرنسا عام 1985م، يعتمد الرمزَ دلالة حسيَّة توحي بأغراضه الفكريَّة، التَّجريديَّة، فالرّمزُ الحسي صورةٌ، وأسطورةٌ، وإيقاعٌ موسيقيٌّ، ومناخٌ ينْبثق ممَّا توحي به الدَّلالات الرَّمزيَّة جميعاً، فالرّمزية بهذا المعنى :هي محاولة استخدام الرمز للتعبير عن الأفكار والأحاسيس، والانفعالات الغامضة، والخفية التي كان يعتقد إنها مستعصية على التعبير، وتعتبر الموسيقى أساس عند الرمزيين، حيث شددواْ على أهميتها في الشعر، إذْ يقوم مذهبهم على أن موسيقى الكلمات أي: صوتها، وارتباطاتها المختلفة أقوى من معناها التقليدي. والعلاقة بين الرمزية، والموسيقى تكمن في أن الموسيقى هي نوع من الحرية الغامضة الغير قابلة للتفسير، ولذلك حاول الرمزيون تحويل الشعر إلى موسيقى؛ لأن مفهوم الرمز قريب جداً من مفهوم الموسيقى؛ لأنهما يعتمدان على الإيحاء. أمَّا جمالية الرَّمز فتتجلى في القدرة على الاستنباط، واستنتاج النتائج التي لم تخطر لأحد من قبل، أما المتصوفة فهم الأقرب إلى الرمز، والرمزية، ولكن بمفهوم واسع فضفاض، لا بالمعنى المحدد في الرمزية الحديثة، ومذهبهم في الترميز أن

خاتمـــة:

خاتمة:

الشِّعريَّة مِن المسائل التي يحكمها عالم متموِّجٌ لا يمكن ضَبْطُهُ بقواعد معينة؛ بدليل كونه محكوماً بالتغيُّر، تبعاً لتغيُّر وجهات النظر في سياق العمل الأدبي، لكن ذلك التبدُّل ما هو إلا رؤى

يتفقوأ فيما بينهم على رموز خاصة، ذات علاقة بطريقتهم، وسلوكهم، وتدرجهم في الرقي الروحي، ويدخلوها في شعرهم، لذلك يظهر الإبداع في هذا المجال بمثابة العالم المجهول. (ينظر، محمد بوزواوي، (م. س)، ص 137)

قاضية بالتطوُّر الذي بدوره يمثِّل شبكة من الأعراف التي يؤمن بها شاعرٌ ما، فيعيد بناء أهرامات شعوره وحسِّه، أمَّا صياغة هذا الشُّعور فهي صياغة لواقع جديد مبتكر.

تُعدُّ الشعريَّة مصطلحاً قائماً بذاته من باب كونها عملية بناءة لا تقف عند حدود الشِّعر فحسب، بل تشملُ إطلاق العِنان للُّغة الأدبيَّة التي ترقى إلى مستوى الجماليَّة، ومن ثمة تكون مبْعثاً عن التساؤل، وهذا الحيِّز بوابةُ كشْفٍ عن العُقم، والجمود الذي عجزت الشِّعريات القديمة على وضع حدٍّ له، ومعرفة الفرضيات التي تتحكَّم في أنساق نصوصه.

الأصل في اللُّغة الشعريَّة هو الوضوح، لكن ذلك لا يمنحها تميزاً وعمقاً فنياً، ولتحقيق ذلك لابُد من إحالتها على مرجعيات، ومعرفة قوانينها الحاكمة، وأدِلَّة تكوُّنها، لكن الدور الأسمى الذي تسعى إليه هو تحقيق الغموض الذي يعكس الحالة النفسيَّة، والشعوريَّة، والرؤى الحسيَّة، والفكريَّة.

يحدِّد بريقُ النص التَّسلسلي هدفَ الشاعر من خلال عرض أفكاره؛ بالعمل على تبيان التَّلاعبات الفنيَّة، أو ما يسمى بالانزياحات الشِّعريَّة.

تتمثل اللُّغة الشعريَّة في تضامن الألفاظ، والعبارات في شكلها، ومضمونها، والبحث عن جمالية القيم الفنِّية التي تشكِّل كياناً متكاملاً في البناء الشِّعري، و ما ذلك إلاَّ تضافُر كلماتٍ يبرز واقع تآلف تلك الأشكال، والمضامين، ومعانقة بعضها لبعض.

الأسلوب سابق والأسلوبية لاحق؛ حيث ظهر الأسلوب في القرن الخامس للميلاد، بينما الأسلوبية كان ظهورها خلال القرن الخامس عشر للميلاد، زيادة على ذلك ارتبط الأسلوب بالبلاغة منذ القديم، في حين ظهرت الأسلوبيَّة إثر الثَّورة التي أقامتها لسانيات "**سوسير**" في مطلع القرن العشرين، كما تعد الأسلوبية مُوَاكَبَةً لأدوات التَّواصل التي بدورها جاءت مع تعدُّد الرؤى والنظريات.

أدى تشعُّب الأسلوبيَّة إلى مباحث مختصة بعلم المعاني: (أساليب خبريَّة، وإنشائيَّة)، وعلم الأصوات (تغيُّرات الصوت، ودلالاته)، إلى الاعتماد على النَّزعة التأمليَّة، وهو ما دعا إلى اعتبار الشعريَّة علماً يحملُ على كاهِلِه دراسة أدبيَّة الأدب، وتحديد معنى الابتكار، والكِياسة في القول.

تسعى الأسلوبيَّة إلى تبيان مواطن الجمال في النصوص، الشِّعريَّة منها، والنثريَّة، لكن ذلك يفرض عليها التَّعامل مع أشكال التعبير، كالتقديم والتأخير، والوزن، والقافيَّة، بكونها أنماطاً منْفتحة الدَّلالة من جهة، وبكونها عناصر محدِّدة لشعريَّة النص من جهة أخرى.

تكمن أسلوبيَّة النص في تلك الخَرَجَات الانْزياحيَّة النحويَّة، الدَّلاليَّة، والتركيبيَّة، وكل ذلك بغرض إعادة بناء الجملة، ومعرفة الانسجام الذي يلائمها، ومن ثمة حصر السياق، وتحديد أبعاده، وخواصه.

تحملُ الأُسلوبيَّة على كاهِلها وصْفَ بِنْيات النَّص الأدبي المتعدّدة، والمتباينة؛ لذلك تتعدَّدُ مستويات المقاربة في دراستها؛ فَمِنَ المستوى التَّركيبي، إلى المستوى الصَّوتي، وُصولاً إلى المستوى الدَّلالي، ومِن ثمة يحصلُ التَّعايشُ بين هذه الجوانب التي تفكُّ شفرات الألغاز الكائنة في النَّص؛ باعتباره مسرح عِراكٍ متواصل بين أنْسِجَتِه المنْتَظَمَة في تحوُّلاتها، التي سرعان ما تخْلُقُ نوعاً من التَّوتُّر البَارز في خروج الأنماط التَّعبيريَّة عن المألوف؛ بُغْيَةَ التَّوصُّل إلى رصد أبعاد اللُّغة.

تجاوز الانزياح حدودَ التَّوقُّع بطريقةٍ تهزمُ الإطار المعْجمي لِلُغة الشَّاعر، ومِن ثمة يأتي دور التَّحليل الأسلوبي الذي يشمل جميع العناصر الأسلوبيَّة القاضيَّة بتفسير الإبداع، وإلَّا فلا جَدْوى مِن الانحراف فيه.

تعدُّ قصيدة البُردة مصدر بَلورة عوامل عدة جعلت منها مقدرة خلقٍ متمايز، يشهد لها بروحٍ صوفيَّة عذبة وجمال تصويري يُبرهن حُسن الصياغة، وجودة السَّبك، وبراعة النظم الشِّعري، بل أنَّها موسومة بالرَّصانة، والجزالة، وقوة العاطفة الدّينيَّة، أمَّا التَّوهُّج الصّوفي الذي كَسَا بعض جوانبها هو العامل الأساس الذي فرض هيمنة الشَّاعريَّة الموفورة في ثناياها، على مستويات المعجم، والتراكيب النَّحويَّة، والبلاغية، والإيقاعيَّة، المكسوَّة بتجانُسٍ صوتيٍّ مساهمٍ في تنسيق، وتوزيع الحروف، حسب ما تقتضيه الظواهر الأسلوبية من تحقيق تعادلٍ في الإيقاع، وهذا ما جعلها ترتقي إلى مستوى القيم الجمالية التي قادت صاحبها في إبداع العبارات، والتراكيب أيَّما إبداع.

جسَّدتِ البُردة البُوصيريَّة مَقْدِرة خَلْق بديعي مُثْمِر، يتجلَّى بصفة خاصة في تلك الصُّوَّر الجماليَّة القاضيَّة بإبداع المعجم الشّعري، وأَصَالَته؛ حيث يظهر هذا الجانبُ موشَّحاً بنوازع وجدانيَّة، وإنْ كانت بُردة "البوصيري" ذات طابع صوفي، فهي من جهة أُخرى محور التقاءٍ لعناصر تكامُليَّة،

وتواصُليَّة، عاملة على خَلْق دلالات متجدِّدة، تقتضي النَّظر فيها؛ لتأويل الإبداع، والكشف عن مستوى الأدبيَّة فيه.

يتشكَّل المعجم الشّعري لدى "البُوصيري" مِنْ خلال تضافر جملة من المعارف، والقيَّم الدينيَّة على اختلاف مشاربها، ناهيكَ عن توافُر العديد من الظواهر البديعيَّة التي تؤكّدُ هيمنة الجانب اللُّغوي المتميّز من خلال تفاعل الشَّاعر مع نبرات التَّحسُّر، والدُّعاء، والرَّجاء في عرض المناجاة، والحاجات.

يظهر صدق العاطفة في إنشائيَّة طلبيَّة مؤكَّدة في اِضطراب الشاعر وقَلقِه حيناً، وارتياحه، وطمأنينتِه حيناً آخر، كما تظهر قوة العاطفة في الاشتياق لرسول الله – صلَّى الله عليه وسلم– ومخالفة عواطف النَّفس، وغريزتها، وهواها.

يميل "البوصيري" إلى تخيُّر وحدات إيقاعيَّة متلائمة، مع مواقفه تجاه معطيات الحواس، أمَّا التَّغيرات الطارئة عليها فهي من باب الِانحراف عن طريق الزحافات، والعلل التي يفرضها الوزن والإيقاع.

عملت الصُّور الشِّعريَّة على تعميق بنية الإحساس من خلال علاقة المشابهة التي سعت إلى تقريب المعنى القائم بين طرفي الصورة، كما أفرزت الألفاظ الصوفيَّة خياراً جاداً كان له الفضل في تنمية اللُّغة الشعريَّة، والمعجم الشعري معاً.

البوصيري شاعر صوفي جسَّد مسألة الحب الإلهي خير تجسيد، إِذْ كان للألفاظ الصوفيَّة، والرُّموز دورٌ كبيرٌ في التعبير عن المعاني، وهو ما أظهر نجاح الرَّحابة الخياليَّة الكاشفة عن ملامح نفسيَّة الشاعر من خلال الإمساك بخيوط التجربة، وربطها بالحس، والعاطفة.

يشكِّل التصوُّف لدى "البوصيري" عالماً يتجاوز حدود المألوف؛ ذلك أنَّه يمثل اتّصالاً حميمياً بينه، وبين المصطفى — صلىَّ الله عليه وسلَّم– كما أشاد الشاعر بتنزيه نفسيته، وتحريرها من قيود المكان، إذ صاحبَتْه صورة الرَّسول حالَ شكوى الغرام، بالإضافة إلى توسُّله، ورجائه، وتصويره لمشهد الإسراء، وطريقة الكشف عن منطق الأحداث، ومدى ملائمتها للحالة الوجدانيَّة، وغايتها التي من أجلها احترق "البوصيري" وذاب في تأمُّل حالة المحبوب.

ومن خلال تلك الخرجات الانزياحيَّة المعبِّرة أحياناً عن صوفيَّة الشاعر، يظهر أن لغتَه لغةٌ راقية ترتقي عن اللُّغة العادية العاجزة عن تصوير المشاعر، والانفعالات، والخاصيَّة التصويريَّة.

ملحق 01:

أولاً/- البوصيري وسيرته الذاتيَّة.

هو "**شرف الدين محمد بن سعيد بن حماد بن أبي سرور بن حيان بن عبد الله بن ملاك بن الصنهاجي البوصيري**". ولد بناحية "**دلس**" بالمغرب الأوسط "**الجزائر**" في (أول شوال سنة 608 هـ). وقيل أنه دلاصيُّ المولد، مغربيُّ الأصل، بوصيريُّ المنشأ، ولد **بناحية "دلاص"** في مصر. وقيل أنَّ أمُّه من ناحية "**دلاص**"، ووالده من ناحية "**بوصير**".

كان البوصيري يحب أن يُلَقَّبَ بلقب يُعرَفُ به فسمى نفسه: "**الدَّلاصيريُّ**". وتلقى العلم منذ نعومة أظفاره؛ فحفظ القرآن في طفولته، وتَتَلْمذ على يد عدد من علماء عصره، منهم: " **أثير الدِّين محمد بن يوسف**" المعروف بأبي حيان الغرناطي.

ويبدو أنَّ "**البوصيري**" نبغ مبكراً في الشِّعر وحسن البيان، وقد عمل في أول الأمر في مدينة "**بلبيس**" – إحدى مراكز محافظة "**الشرقيَّة**" حالياً– بتولِّي الكتابة في الجِبايات. غير أنه لم يسعد في ذلك العمل؛ لشعوره بفساد الموظفين في ذلك العصر، فكان يملك روحاً تواقة لما عند الله وعلى ذلك قرَّر التَّخلي عن العمل الحكومي، إذ عبَّر عن تبرُّمه بذلك الفساد قائلاً:

ثَكِلْتُ طَوَائِفَ المُسْتَخْدَمِيناَ فَلَمْ أَرَ فِيهِمْ رَجُـــــلاً أَمِينَا.

فَخُذْ أَخْبَارَهُمْ مِنِّي شِفَاهــاً وَأَنْظِرْنِي لِأُخْبِرَكَ اليَقِينَـــــا.

فَقَدْ عَاشَرَتْهُمْ وَلَبِثْتُ فِيهِمْ مَعَ التَّجْرِيبِ مِنْ عُمْرِي سِنِينَا.

وَكَيْفَ يُلاَمُ فُسَّاقُ النَّصَارَى إِذَا خَانَتْ عُـدُولُ المُسْلِمِينَا.[1]

وما كان للبوصيري أن يتقبل ذلك الوضع، فرحل عن ذلك البلد إلى الإسكندرية، حيث شاعت الطريقة الشاذليَّة التي أسَّسها "**أبو الحسن الشاذلي***"، الذي تتبَّع طريقة " **أبو العباس المرسي**"...

([1]) البوصيري، الدّيوان، (م. س)، ص 250.

* أبو الحسن علي بن عبد الله بن عبد الجبار الشاذلي المغربي، الزاهد، الصوفي إليه تنتسب الطريقة الشاذلية، سكن الإسكندرية، ولد سنة 571 هـ بقبيلة الأخماس الغمارية، تفقَّه، وتصوَّف في تونس، وسكن مدينة، شاذلة التونسية، ونُسب إليها، وتوفي الشاذلي

وحدث أن أُصيب "**البوصيري**" بشلل نصفي أقْعَدَه عن العمل، ممَّا جعل نفسه تواقة إلى مدح الرسول – صلَّى الله عليه وسلم- والتوسُّل بذلك إلى الله، لعلَّه يشفيه ممَّا ألَّم به، فنظم قصيدته المسماة بالبردة.حيث قال الرُّواة على لسانه:" كنتُ قد نظمتُ قصائد في مدح الرسول – صلى الله عليه وسلم"، ثم حدث بعد ذلك أَنْ أَصَابني فالجٌ أبْطَل نصفي، ففكرت في عمل قصيدتي هذه – البردة- فعملتها (...) واسْتَشْفعت بها إلى الله تعالى أَنْ يُعافيني، وكرَّرت إنشادَها، وبكيتُ، ودعوتُ وتوسَّلتُ، ونمت (...) فرأيت النبيَّ – صلَّى الله عليه وسلم- فمسح على وجهي بيده المباركة، وألْقى عليَّ بُردة (...) فانتبهت، ووجدتُ فيَّ نهضة، فقمتُ فخرجتُ من بيتي".

ويقال إنَّ "**البوصيري**" كتبها للصَّاحب"**بهاء الدين**" بخط يده؛ ليقرأها بين الحين، والآخر، أو حين تلم به الملمات (...) وظلَّ طوال حياته يردِّد أبياتها.

ومهما يكن من شيء، فإن الحب الصادق الذي كان يضطرم في قلب "**البوصيري**" للرسول – صلَّى الله عليه وسلَّم- قد انبثق من تلك العبارات الجميلة؛ تعبيراً عن أشواقه، وحبِّه لصاحب الرِّسالة، وقيل أن التغزُّل في أول الأمر قصدَ به امرأة حِجازية من موضع يُسمى: (**ذو سلم**).

وكان من يريد قراءة البردة البوصيريَّة لابد له أن يتحضَّر لها تحضُّره لتلاوة القرءان الكريم، ومهما يكن من أمر فإن هذه القصيدة أصْبحت شعلةً لباقي الشُّعراء الذين حاولواْ معارضتها، أمثال: "**صفي الدين الحلي**"، " **عائشة الباعونية** "، "**محمود سامي البارودي**"،و"**أحمد شوقي**").

فعارَضْتْه عائشة الباعونيَّة قائلة:

فِي حُسْنِ أَقْمارٍ بِذِي سَلَـــــمٍ أَصْبَحت فِي زُمْرَةِ العُشَّاق كَالْعَلَـمِ[1].

وعارضه البارودي قائلاً:

بوادي حميثرة بصحراء عيذاب متوجهًا إلى بيت الله الحرام في أوائل ذي القعدة سنة 656 هـ.(ينظر، أبو الحسن الشّاذلي، أوراد الطّريقة الشّاذليَّة، دار الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، د.ط، د.ت، ص 10).

([1]) عائشة الباعونيَّة، ديوان فيض الفضل وجمع الشمل، تح: مهدي أسعد عرار، دار الكتب العلميَّة، بيروت، د.ط، د.ت، ص 453.

يَا رَائِدَ البَرْقِ يَمِّمْ دَارَةَ العَلَـــمِ وَاحِدُ الغَمَامِ إِلَى حَيٍّ بِذِي سَلَـــمِ[1].

وعارضه أحمد شوقي قائلاً:

رِيمٌ عَلَى القَاعِ بَيْنَ البَانِ وَالعَلَمِ أَحَلَّ سَفْكَ دَمِي فِي الأَشْهُرِ الحُرُمِ[2].

لاشك أن البوصيري عاش في عصر تَغلب عليه رهافة الحس والوجدان، إذْ كانت تلك الفترة فترة يحكمها الطَّابع الصوفي في الغالب، فقد أفْرَزَت الطريقة الشاذلية جواً معطّراً بأريج الرُّوح، ورأت في سلوكيات الرَّسول الكريم المثل الأعلى دون أن تنْجرف إلى تلك الشَّطَحَات التي تُبْعد المريد عن الكتاب، والسُّنة.

ومن سمات الأدب وخصائصه في عهده: اِزدهار فن المديح النبوي، ونمو العصبيات. وهذا ممَّا ساعد على اِتساع نطاق الهجاء، وضعف الشِّعر وتقليد القدماء، زيادة إلى اِنشغال الشُّعراء في الوظائف الحكوميَّة مثل: ديوان الإنشاء، كثرة الفتن والتقلبات السِّياسيَّة، ظهور الموسوعات العلميَّة والمعاجم في جميع الفنون ...).

وبعد ذلك انصرف **"البوصيري"** إلى التَّنسُّك وحياة الزُّهد سنين طويلة، إلى أنْ وافتْه المنية سنة 696 هـ بالإسكندرية، مخلفاً وراءه آثاراً شعريَّة ونثريَّة، نذكر منها:

- قصيدة البردة (الكواكب الذريَّة في مدح خير البريَّة).
- القصيدة الخمريَّة.
- قصيدة ذخر المعاد.
- قصيدة رجوعه إلى الأهل و الأحباب بعد أداء موسم الحج.

يقول فيها:

أَزْمَعُواْ البَيْنَ وَشَدُّواْ الرِّكَابَـــــاَ فَاطْلُبِ الصَّبْرَ وَخَلِّ العِتَابَا.

إِنَّمَا أَغْرَى بِناَ الوَجْدُ أَنَّـــــا مَا حَسَبْنَاَ لِفِرَاقٍ حِسَابـــاَ.

([1]) محمود سامي البارودي، الديوان، مج/02، تح: علي الجارم ومحمد شفيق، دار العودة، بيروت، د.ط، 1998، ص 557.

([2]) أحمد شوقي، الأعمال الشّعريَّة الكاملة، مج/01، دار العودة، بيروت، د.ط، 1988، ص 190.

أَضْحَتِ الأَرْضُ التي جَاوَرُوهَـا يَحْسُدُ العَنْبَرُ مِنْهَا التُّرَابَـا.

ابْتَسَمَتْ عَنْ مِثْلِ كَأْسِ الحُمَيَا نَظْمَ المَاءِ عَلَيْهَا حُبَابـــاَ.

ثانيا/– الأبيات المنسوبة للبوصيري.

الحق أنَّ عدد أبيات البردة البوصيريَّة هو مائة وستون بيتاً، وما فوق ذلك فهو زائد على الأصل، وعددها ثلاثون بيتاً يقول فيها راوِ القصيدة:

01 – مَوْلاَيَ صَلِّ وَسَلِّمْ دَائِماً أَبَـــــداً عَلَى حَبِيبِكَ خَيْرِ الْخَلْقِ كُلِّهِـــــمِ[1].

02 – بِعَارِضٍ جَادَ أَوْ خِلْتَ البِطَاحَ بِهَـا سَيْـبٌ مِنَ اليَمِّ أَوْ سَيْلٌ مِنَ العَـــرِمِ.

03 – لَمَّا شَكَتْ وَقْعَهُ البَطْحَاءُ قَـالَ لَهُ: عَلَى الرُّبَى وَالهِضَابِ انْهَـلَّ وَانْسَجِـمِ.

04 – فَأَدَّتِ الأَرْضُ مِنْ رِزْقٍ أَمَانَتَـــهَا بِإِذْنِ خَالِقِهَـــــا لِلنَّاسِ وَالنَّعَـمِ.

05 – وَأُلْبِسَتْ حُلَلاً مِنْ سُنْدُسٍ وَلَـوَتْ عَمَائِماً بِـــرؤُوسِ الْهَضْبِ وَالأَكَـمِ.

06 – فَالنَّخْلُ بَاسِقَةٌ تَجْلُو قَلاَئِـــدُهَا مِثْلَ الْبَهَارِ عَلَى الأَبْصَارِ وَالعَنَـــمِ.

07 – وَفَارَقَ النَّاسَ دَاءُ القَحْطِ وَانْبَعَثَتْ إِلَى المَكَـــارِمِ نَفْسُ النِّكْسِ وَالبَـرِمِ.

08 – إِذَا تَتَبَّعْتَ آيَـــاتِ النَّبِيءِ فَقَـدْ أَلْحَقْـتَ مُنْفَخِمـــاً مِنْهَـا بِمُنْفَخِمِ.

09 – قُلْ لِلْمُحَاوِلِ شَأْواً فِي مَدَائِحِـــهِ هِيَ المَوَاهِبُ لَـــمْ أَشْدُدْ لَهَـا زِيَمِي.

10 – وَلاَ تَقُلْ لِي بِمَاذَا نِلْتَ جَيِّـــدَهَا فَمَا يُقَالُ لِفَضْـــــلِ اللهِ ذَا بِكَـمِ.

11 – لَـــوْلاَ العِنَايَةُ كَانَ الأَمْرُ فِيهِ عَلَى حَـــدِّ السَّوَاءِ فَذُو نُطْقٍ كَذِي بَكَـمِ.

12 – إِنْ قَـامَ فِي جَامِعِ الهَيْجَا خَطِيبُهُمُ تَصَامَمَتْ عَنْـــهُ أُذْناً صِمَّةَ الصَّمِمِ.

13 – مَنْ يَعْتَصِمْ بِكَ يَا خَيْرَ الوَرَى شَرَفاً اللهُ حَافِظُـــهُ مِـــــنْ كُـلِّ مُنْتَقَمِ.

14 – ثُمَّ الصَّـــلاَةُ عَلَى المُخْتَارِ سَيِّدِنَا هُوَ الشَّفِيعُ غَدَا فِي سَائِرِ الأُمَـــمِ.

15 – ثُمَّ الرِّضَـــا عَنْ أَبِي بَكْرٍ وَعَنْ عُمَرٍ وَعَنْ عُثْمَـانَ وَعَنْ عَلِيٍّ ذَوِي الكَـرَمِ.

([1]) أبو محمد القاسم عبد الجليل، قصيدة البُردة المعروفة بالكواكب الدريَّة في مدح خير البريَّة، مكتبة المعارف، تيميمون (الجزائر)، د.ط، د.ت، ص 03.

16 – ثُمَّ الرِّضَا عَنْ أَبِي بَكْرٍ وَعَنْ عُمَـرٍ وَعَـنْ أَصْحَابِ رَسُولِ اللهِ كُلِّهِـــمِ.

17 – سِتَّةُ مُصْطَفَى أَذْكُرُ مَفَاخِرَهُـــمْ أَهْـلُ الْمَـــآثِرِ وَالأَفْضَالِ وَالكَرَمِ.

18 – سَعْـــــدٌ سَعِيدٌ زُبَيْرٌ طَلْحَةٌ أَبُو عُبَيْدَةَ ابْنُ عُوفٍ فِي عَاشِرِ الكَرَمِ.

19 – وَالآلِ وَالصَّحْبِ ثُمَّ التَّابِعِيـــنَ فَهُمْ أَهْـلُ التُّقَى وَ النُّقَى وَالحِلْمِ وَالْكرَمِ.

20 – يَا سَيِّدِي يَا رَسُـولَ اللهِ خُذْ بِيدِي وَالعَبْـــدُ ضَيْفٌ وَضَيْفُ اللهِ لَمْ يُضَمِ.[1]

21 – يَـا سَيِّدِي يَا رَسُولَ اللهِ خُذْ بِيَدِي يَا مَـــنْ لِقَاصِدِكَ أَمْـــنٌ مِنَ النِّقَمِ.

22 – يَـا سَيِّدِي يَا رَسُولَ اللهِ خُذْ بِيَدِي فَبَحْرُ جُودِكَ مَوردٌ لِكُـــلِ ظَـــمِ.

23 – لَوْلاَكَ مَا خُلِقَتْ شَمْسٌ وَلاَ قَمَـــرٌ وَلاَ نُجُـــومٌ وَلاَ لُـــوحٌ وَلاَ قَلَـــمٌ.

24 – فَتُبْ عَلَيْنَا اهْـــدِنَا أَجِرْنَا يَا مَوْلاَنَا وَاغْفِرْ لَنَا وَاحْمِنَا فِي الحِلِّ وَالحَـــرَمِ.

25 – يَا رَبِّ بِالْمُصْطَفَى بَلِّغْ مَقَاصِدَنـــاَ وَاغْفِرْ لَنَا مَا مَضَى يَا ذَا الْجُودِ وَالْكَـــرَمِ.

26 – يَـا رَبِّ وَاخْتِمْ لَنَا بِالْخَيْرِ وَالسَّعَادَةِ بِحُـــرْمَةِ الدِّينِ وَالقُرْءانِ وَالْعُلُـــمِ.

27 – وَاغْفِرْ إِلَهِي لِكُلِّ الْمُسْلِمِينَ بِمَـــا يَتْلُوهُ فِي المَسْجِدِ الأَقْصَـــا وَفِي الْحَرَمِ.

28 – بِجَاهِ مَـــنْ بَيْتَهُ فِي طَيْبَةَ حَرَمٌ وَاسْمُهُ عَظَمٌ مِـــنْ أَعْظَمِ القَسَمِ.

29 – وَهَذِهِ بُرْدَةُ الْمُخْتَارِ قَـــدْ خُتِمَتْ وَالْحَمْـــدُ للهِ فِي بَدْءٍ وَفِي خِتَمِ.

30 – أَبْيَاتُهَا رُمِـزَتْ فيَ قَضْبِ ذِي نَضِرٍ فَرِّجْ بِهـــا كَرْبَنَا يَـــا وَاسِعَ الكَرَمِ[2].

([1]) أبو محمد القاسم عبد الجليل، (م. س)، ص 27.

([2]) أبو محمد القاسم عبد الجليل، (م. س)، ص 28.

ملحق02:

مصطلحاتٌ نقديَّة واردة في البحث:

عربي – فرنسي

ARABE – FRANÇAiS

المصطلح باللُّغة الفرنسَّية:	المصطلح باللُّغة العربيَّة:
– أ –	
Littérarité	الأدبيَّة.
Innovation	الابتكار.
Existentialisme	التزام الوجوديَّة.
Stylistique statistique	الأسلوبيَّة الإحصائيَّة.
Stylistique du structuralisme	الأسلوبيَّة البنيويَّة.
Stylistique Expressive	الأسلوبيَّة التعبيريَّة.
Stylistique Puerpérale	الأسلوبيَّة النفسية.
Orientation sémiotique	المنحى السيميائي.
Orientation formelle	المنحى الشكلي.
Ecart	الانزياح.
Déplacement linguistique	الانزياح اللُّغوي.
Harmonie	الانسجام.
Métaphore	الاستعارة.
Mythe	الأسطورة.
Style	الأسلوب.
Poétique arabe	الشِّعريَّة العربيَّة.
Connotation	الإيحاء.

Rythme	الإيقاع.
Rythme extérieur	الإيقاع الخارجي.
Rythme intérieur	الإيقاع الداخلي.
– ب –	
Émetteur	الباث.
Structure	بنية.
– ت –	
Interpretation	التأويل.
Analyse de poésie	تحليل الشعر.
Motivation	التحفيز.
Imagination	التخييل.
Simultanéité	التَّزامن.
Equivalence	التكافؤ.
Répétition	التِّكرار.
Allusion	التَّلميح.
Succession	التَّعاقب.
La diversité sémantique	التَّعدُّد الدلالي.
Polysémie	التعدُّديَّة المعنويَّة.
Interprétation	التفسير.
Assimilation	التشبيه.
Communication	التواصل.
Tension	التوتر.
Génération	توليد.
Courant	التيار.
Esthétique	الجماليَّة.

Paronomase	الجناس.
– ح –	
Intuition	الحدس.
Suppression	الحذف.
Dialogique	حوارية.
– خ –	
Discours littéraire	الخطاب الأدبي.
Caractéristiques expressives	الخصائص التعبيرية.
Imagination	الخيال.
– ذ –	
Subjectivité	الذاتيَّة.
– ر –	
Communication du message	رسالة تواصليَّة.
Raconte	الروي.
– ك –	
Allégorisation	الكناية.
– ل –	
Langue	اللُّغة.
Langue parlée	اللُّغة المحكيَّة.
Langage poétique	اللُّغة الشِّعريَّة.
Métalangage	اللُّغة الواصفة.
Linguistique	اللِّسانيات.
– م –	
Récepteur	المتلقي.
Variante	المتغيرات.

Idéal	المثالي.
Schema	مخطط.
Contenu	مضمون.
Signification	المعنى.
Exagération	مغالاة.
Approche stylistique	المقاربة الأسلوبيَّة.
Objectivite	الموضوعيَّة.
Niveau Structurel	المستوى التركيبي.
Niveau Sémantique	المستوى الدَّلالي.
Niveau phonetique	المستوى الصوتي.
– ن –	
Texte littéraire	النص الأدبي.
Textualité	نصية.
Tendance Mystique	النزعة التصوفيَّة.
– ع –	
Passion	العاطفة.
Relations réciproques	علاقات تبادلية.
– غ –	
Mystère	الغموض.
– ف –	
Espace	فضاء.
Phonologie	الفونولوجيا.
– ق –	
Rime	القافية.
Intentionnalité	القصديَّة.

Lecteur	القارئ.
Lecture	القراءة.
Nouvelle lecture	قراءة جديدة.
Lecture fermée	القراءة المغلقة.
– س –	
Contexte	السياق.
Surréalisme	السيريالية.
Sémiologique	سيميولوجي.
Négativité	السلبية.
Sémiotique	السيميائية.
– ش –	
Forme	شكل.
Formalisme russe	الشكلانيَّة الروسيَّة.
Transparence	الشفافيَّة.
– و –	
Description	الوصف.

ملحق 03:

أعلامٌ واردة في البحث:

عربي – فرنسي

ARABE – FRANÇAIS

الأعلام باللُّغة العربيَّة:	الأعلام باللُّغة الفرنسيَّة:
– أ –	
أدونيس.	Adonis
أرسطو.	Arristou
أفلاطون.	Platon
إمبرتو إيكو.	Umbrto-Eco
إيخنباوم.	Eikhinbaum
– ب –	
باختين.	Bakhtine
بيرفش.	Peirfeche
– ت –	
تزفيطان تودوروف.	Tzvitan Todorov
تشومسكي.	Chomsky
– ج –	
جان كوهن.	Jean Cohen
جول ماروزو.	Gul marrouseo
جوليا كريستيفا.	Jolia.Kristiva
جيرار جنيت.	Djenitte Girard
– د –	
دي سوسير.	DE Saussure

– ر –	
Rambo	رامبو.
Romane jakobson	رومان جاكوبسون.
– م –	
Mallarmé	مالارميه.
Mokarovsky	موكاروفسكي.
Michel Rifatyre	ميشال ريفاتير.
– س –	
Spitzer	سبيتزر.
Stefan Ullmane	ستيفان أولمان.
– ش –	
Charle Balli	شارل بالي.
Charles Baudelaire	شارل بودلير.

مكتبة البحث:

مكتبة البحث:

أولاً:

القرآن الكريم – رواية ورش.

ثانياً:

المصادر الخاصَّة (تتعلَّقُ بالمدوَّنة):

01/– الباجوري، شرح البردة، مكتبة الصّفا، القاهرة، د.ط، د.ت.

02/– الحمزاوي، حسن العدوي، النفحات الشاذليَّة في شرح البردة البوصيريَّة، دار الكتب العلميَّة، بيروت، ط01، 2005.

03/– عبد الجليل، أبو محمد القاسم، قصيدة البُردة المعروفة بالكواكب الدريَّة في مدح خير البريَّة، مكتبة المعارف، تيميمون (الجزائر)، د.ط، د.ت.

04/– ابن مرزوق، محمد، إظهار صدق المودة في شرح البُردة (ج/01 ، ج/02)، تح: محمد فلاق، موفم للنشر، الجزائر، د.ط، 2011.

05/– ابن مقلاش، شرح البردة البوصيريَّة – الشرح المتوسط، تح: محمد مرزاق، دار ابن حزم، بيروت، (مج/01 - مج/02)، ط 01، 2009.

ثالثاً:

المصادر العامّة (لُغويَّة، وأدبيَّة، ونقديَّة):

06/– الآمدي، الموازنة، تح: محمد محي الدِّين عبد الحميد، د.د، د.م، د.ط، 1944.

07/– ابن الأثير، أبو الفتح ضياء الدّين، المثل السائر في أدب الكاتب والشَّاعر، المكتبة العصريَّة، بيروت، د.ط، 1999.

08/– الجاحظ، الحيوان، تح: عبد السلام محمد هارون، ج/03، مكتبة الأسرة من عيون التراث، مصر، د.ط، 2004.

09/– الجمحي، محمد بن سلام، طبقات فحول الشعراء، تح: محمود شاكر، المؤسسة السعوديَّة، مصر، د.ط، د.ت.

10/– ابن جِنّي، أبو الفتح عثمان، سر صناعة الإعراب، تح: حسن الهنداوي، دار العلم للملايين، بيروت، ط01، 1985.

11/– الحموي، ابن حجة، خزانة الأدب وغاية الأرب، ج/01، دار مكتبة الهلال، بيروت، ط01، 1987.

12/– ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو في الشعر، تح: محمد سليم سالم، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، د.ط، 1971.

13/– سيبويه، الكتاب، تح: عبد السَّلام محمد هارون، ج/01، المطبعة الأميريَّة، بولاق (القاهرة)، د.ط، 2014.

14/– السيوطي، جلال الدّين، همع الهوامع، تح: أحمد شمس الدين، ج/02، دار الكتب العلميَّة، بيروت، ط01، 1998.

15/– الشّاذلي، أبو الحسن، أوراد الطّريقة الشّاذليَّة، دار الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، د.ط، د.ت.

16/– الصبان محمد بن علي، شرح الأشموني على ألفيَّة ابن مالك، ج/04، عيسى الحلبي، القاهرة، د.ط، د.ت.

17/– ابن طباطبا، عيَّار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط01، 1982.

18/– أبو العباس، أحمد بن محمد، قواعد التَّصوُّف، تح: عبد المجيد خيالي، دار الكتب العلميَّة، بيروت، ط 03، 2007.

19/– العلوي، الطّراز المتضمّن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، ج/02، دار الكتب العلميَّة، بيروت، د.ط، د.ت.

20/– الغزالي، أبو حامد، إحياء علوم الدّين، تح: عبد المعطي أمين القلعجي، ج/05، دار صادر، بيروت، ط02، د.ت.

21/– القرطاجني، حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط03، 1986.

22/– قُدامة بن جعفر، نقد الشّعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت د.ط، د.ت.

23/– القُشيري، الرّسالة القشيريَّة، تح: عبد الحليم محمود ومحمود بن الشريف، دار المعارف، القاهرة، د.ط، 1995.

24/– القيرواني، ابن رشيق، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، دار صادر، بيروت، ط01، 2003.

25/– الكلاباذي، أبو بكر، التَّعرُّف لمذهب أهل التَّصوُّف، دار الكتب العلميَّة، بيروت، د.ط، 2010.

26/– مسلم بن الحجاج، أبو الحسن القُشيري النيسابوري، المسند الصّحيح المختصر بنقل العدل عن العدل إلى رسول الله صلَّى الله عليه وسلّم، تح: محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، د.ط، د.ت.

27/– ابن يعيش، شرح المفصَّل، ج/08، دار الكتب العلميَّة، بيروت، د.ط، 2016.

28/– يوسف بن عمر بن علي، المعتمد في الأدوية المفردة، تح: مصطفى السقا، دار المعرفة، بيروت، د.ط، د.ت.

رابعاً:

المعَاجم والقواميس:

29/– إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدراميَّة والمسرحية، دار المعارف، القاهرة، د.ط، 1985.

30/– إميل يعقوب وعاصي ميشال، المعجم المفصل في اللُّغة والأدب، ج/01، دار العلم للملايين، بيروت، د.ط، د.ت.

31/– بوزواوي، محمد، مصطلحات الأدب، دار مدني، د.م، د.ط، 2013.

32/– بوخاتم، مولاي علي، مصطلحات النقد العربي السيماءوي – الإشكالية الأصول والامتداد، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، د.ط، 2005.

33/– الجرجاني، القاضي، التَّعريفات، تح: نصر الدِّين تونسي، شركة القدس للتَّصوير، القاهرة، ط01، 2007.

34/– الجوهري، تاج اللُّغة وصحاح العربيَّة، تح: أحمد عبد الغفور عطّار، دار العلم للملايين، بيروت، ط03، 1984.

35/– الرّازي، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر، مختار الصحاح، دار الكتاب العربي، بيروت، د.ط، 1981.

36/– الزّركلي، خير الدّين، الأعلام، ج/02، دار العلم للملايين، بيروت، ط05، 1980.

37/– ابن فارس، أحمد بن زكرياء، معجم مقاييس اللُّغة، تح: عبد السلام محمد هارون، ج/01، دار الجيل، بيروت، ط01، 1991.

38/– الفراهيدي، الخليل بن أحمد، معجم العين، ج/08، تح: مهدي المخزومي وإبراهيم السَّامرائي، دار مكتبة الهلال، د.م، د.ط، د.ت.

39/– اللّبدي، محمد سمير نجيب، معجم المصطلحات النَّحويَّة والصَّرفيَّة، دار الفرقان، د.م، ط 01، 1985.

40/– محمد حسن عبد العزيز، المعجم التَّاريخي، دار السلام، القاهرة، ط01، 2008.

41/– مراد وهبة، المعجم الفلسفي، دار قباء الحديثة، د.م، ط 04، 2011.

42/– المرزباني، محمد بن عمران، معجم الشعراء، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ط، د.ت.

43/– مصطفى إبراهيم وآخرون، المعجم الوسيط، ج/01، مجمع اللُّغة العربية، القاهرة، د.ط، 1889.

44/– مطلوب، أحمد، معجم المصطلحات البلاغيَّة وتطوُّرها، د.د، بيروت، د.ط، 2000.

45/– .....، معجم النقد العربي القديم، ج/01، دار الشؤون الثَّقافيَّة العامة، بغداد، د.ط، 1989.

46/– ابن منظور، لسان العرب، ج/09، المطبعة الأميرية، بولاق(القاهرة)، د.ط، د.ت.

خامساً:

الدَّواوين والأعمال الشّعريَّة:

47/– أحمد شوقي، الأعمال الشّعريَّة الكاملة، مج/01، دار العودة، بيروت، د.ط، 1988.

48/– الألبيري، أبو إسحاق، الدِّيوان، تح: محمد رضوان الداية، دار الفكر المعاصر، بيروت، د.ط، 1991.

49/– البارودي، محمود سامي، الديوان، مج/02، تح: علي الجارم ومحمد شفيق، دار العودة، بيروت، د.ط، 1998.

50/– البوصيري، الدِّيوان، دار المعرفة، بيروت، ط01، 2007.

51/– أبو تمَّام، الدّيوان، دار صادر، بيروت، ط01، 1997.

52/– تميم، مُريد البرغوثي، ديوان في القدس، دار الشُّروق، القاهرة، د.ط، 2009.

53/– زهير بن أبي سلمى، الدّيوان، شرح علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 03، 2003.

54/– سابق البربري، الدّيوان، تح: بدر ضيف، دار الوفاء، الإسكندرية، د.ط، 2004.

55/– عائشة الباعونيَّة، ديوان فيض الفضل وجمع الشمل، تح: مهدي أسعد عرار، دار الكتب العلميَّة، بيروت، د.ط، د.ت.

56/– امرؤ القيس، الدِّيوان، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، د.ط، د.ت.

سادساً:

المراجع بالعربيَّة:

57/– إمبرتو إيكو، نظرية العلامات ودور القارئ، اتّحاد الأدباء في العراق، بغداد، د.ط، 1994.

58/– آل ياسين، محمد حسن، الدّراسات اللُّغوية عند العرب إلى نهاية القرن الثَّالث هجري، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، د.ط، د.ت.

59/– آيت أوشان، علي، السياق والنص الشعري – من البنية إلى القراءة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط 01، 2000.

60/– أدونيس، الشعريَّة العربيَّة، دار الآداب، بيروت، ط02، 1989.

61/– إلياس خوري وآخرون، لغة العرب، المؤسسة العامة للطباعة، سوريا، د.ط، د.ت.

62/– أمير شيشي، فتح الرَّزاق بشرح تائية أبي إسحاق المعروفة بمنظومة الألبيري في الآداب، د.د، د.م، ط 01، 2013.

63/– بناني، محمد الصغير، المدارس اللسانية في التراث العربي وفي الدراسات الحديثة، دار الحكمة، الجزائر، د.ط، 2001.

64/– بنيس، محمد، حداثة السؤال، دار العودة، بيروت، ط01، 1985.

65/– بوحوش، رابح، البنية اللغويَّة لبردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، 1993.

66/– تاوريريت، بشير، الحقيقة الشِّعرية على ضوء المناهج النقديَّة المعاصرة والنظريات الشِّعريَّة – دراسة في الأصول والمفاهيم، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط01، 2010.

67/– التكريتي، جميل نصيف، نظرية الأدب، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، د.ط، 1980.

68/– التيجاني، صلاح الدين، الكنز في المسائل الصوفية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، 1999.

69/– الجارم علي، ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة، مكتبة النور الإسلاميَّة، هرجيسا، د.ط، د.ت.

70/– حسن ناظم، مفاهيم الشِّعريَّة –دراسة مقارنة في الأصول والمنهج، المركز الثَّقافي العربي، الدار البيضاء، د.ط، 1994.

71/– الحمادي، علي، المعجميَّة بين النَّظريَّة والتَّطبيق، دار الفكر، بيروت، ط02، د.ت.

72/– حمدي الشّيخ، قضايا أدبيَّة ومذاهب نقديَّة، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنشر، د.م، د.ط، 2008.

73/– الخطيب، علي أحمد، رياض الأدب الصّوفي، دار نهضة الشرق للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط، 2001.

74/– الدَّاية، فايز، علم الدّلالة – النظريَّة والتطبيق، دار الفكر، بيروت، ط02، د.ت.

75/– درويش، عبد الله، دراسات في العروض والقافيّة، مكتبة الطالب الجامعي، د.م، ط03، 1987.

76/– داوود، عشتار، الأسلوبية الشِّعريَّة – قراءة في شِعر محمود حسن إسماعيل، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان (الأردن)، ط01، 2007.

77/– داوود، محمد، اللُّغة العربيَّة وعلم اللُّغة الحديث، دار غريب للنشر والتوزيع، د.م، ط03، 2001.

78/– ابن ذريل، عدنان، اللُّغة والأسلوب، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ط01، 1980.

79/– رجاء عيد، لُغة الشّعر، منْشَأَة المعارف، الإسكندريَّة، د.ط، 1985.

80/– رزق الله بن يوسف، مجاني الأدب في حدائق العرب، ج/01، مطبعة الآباء اليسوعيين، بيروت، د.ط، 1913.

81/– الركابي، جودة، الأدب العربي من الانحدار إلى الازدهار، دار الفكر، دمشق، ط02، 1982.

82/– رمضان صادق، شعر عمر بن الفارض – دراسة أُسلوبيَّة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د.ط، 1998.

83/– ابن زرقة، سعيد، الحداثة في الشّعر العربي – أدونيس نموذجاً، أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، بيروت، ط01، 2004.

84/– زفنكي، صافية، التَّطوُّرات المعجميَّة والمعجمات اللُّغوية العامَّة العربيَّة الحديثة، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، د.ط، 2003.

85/– زكي مبارك، المدائح النَّبويَّة في الأدب العربي، مطْبعة صَيْدا، بيْروت، د.ط، 1935.

86/– زين العابدين درويش، علم النفس الاجتماعي- أسسه وتطبيقاته، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ط، 1999.

87/– السَّامرائي، إبراهيم، البنية اللُّغوية في الشعر العربي المعاصر، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، د.ط، 2002.

88/– السد، نور الدين، الأسلوبيَّة وتحليل الخطاب – دراسة في النقد العربي الحديث، (ج/01 – ج/02)، دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، 2010.

89/– سويف، مصطفى، الأسس النّفسيَّة للإبداع الفني في الشعر، دار المعارف، القاهرة، ط04، 1981.

90/– الشّافعي، حسن، التّصوُّف الإسلامي، دار السَّلام، القاهرة، ط01، 2007.

91/– الشربيني، عماد، السنة النبوية في كتابات أعداء الإسلام، دار الكتب المصرية، ط 01، 2002.

92/– شلتاغ عبود شراد، مدخل إلى النقد الأدبي الحديث، دار مجدلاوي، عمان (الأردن)، ط01، 1998.

93/– صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، د.ط، د.ت.

94/– .....، تحوُّلات الشّعريَّة العربيَّة، رؤية للنشر والتوزيع، د.م، ط01، 2013.

95/– .....، علم الأسلوب ومبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط01، 1998.

96/–.....، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافيَّة العامة، بغداد، ط03، 1987.

97/– صموئيل ليفن، البنيات اللّسانيَّة في الشعر، منشورات الحوار الأكاديمي، الدار البيضاء، د.ط، 1989.

98/– صمود حمادي، الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة، الدار التونسية للنشر، تونس، د.ط 1988.

99/– عبد الحكيم حسان، التَّصوُّف في الشّعر العربي المعاصر حتى نهاية القرن الثَّالث الهجري، تح: عُقبة زيدان، نور حوران للدّراسات والنشر والترجمة، د.م، ط01، 2010.

100/– عبد الرضا علي، موسيقى الشّعر العربي قديمه وحديثه – دراسة وتطبيق في شعر الشَّطرين والشعر الحر، دار الشروق، عمان (الأردن)، د.ط، 2007.

101/– عبد العزيز إبراهيم، شعرية الحداثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2005.

102/– عبد القادر عبد الجليل، علم اللّسانيات الحديث، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، د.ط، د.ت.

103/– عبد الواحد حسن الشيخ، دراسات في علم البديع، د.د، د.م، د.ط، 2000.

104/– عبو، عبد القادر، فلسفة الجمال في فضاء الشِّعريَّة العربيَّة المعاصرة – بحث في آلية تلقي الشّعر الحداثي، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، د.ط، 2007.

105/– ابن عربي، لوازم الحب الإلهي، تح: موفق فوزي جبر، دار النمير، دمشق، ط01، 1998.

106/– العروسي، مصطفى، نتائج الأفكار القدسيَّة في شرح الرّسالة القشيريَّة، دار الكتب العلميَّة، بيروت، د.ط، 2007.

107/– عز الدّين إسماعيل، الأسس الجماليَّة في النقد العربي– عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ط، 1992.

108/– العشي، عبد الله، أسئلة الشّعريَّة – بحث في آلية الإبداع الشعري، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط01، 2009.

109/– عصفور، جابر، الصّورة الفنّية في التّراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط03، 1992.

110/– علي القاسمي، المعجمية بين النظرية والتطبيق، دار الفكر، بيروت، د.ت.

111/– عماد الشربيني، السنة النبوية في كتابات أعداء الإسلام، دار الكتب المصرية، ، ط 01، 2002.

112/– عمر محمد الطالب، عزف على وتر النص الشّعري – دراسة في تحليل النصوص الأدبيَّة الشعريَّة، منشورات اتّحاد الكتاب العرب، سوريا، 2000.

113/– عيساوي، عبد القادر، القراءة البنويَّة، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتّوزيع، الجزائر، ط01، 2011.

114/– .....، الوجيز في اللغة العربية وعلومها، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط 01، 2010.

115/– الغرافي، مصطفى، البلاغة والإيديولوجيا – بحث في العلاقة الملتبسة بين المعرفة البلاغية والمطالب الإيديولوجية، دار كنوز المعرفة، الدار البيضاء، د.ط، د.ت.

116/– الغذامي، عبد الله، الخطيئة والتكفير، النَّادي الأدبي الثقافي، جدة، د.ط، 1985.

117/– الغلاييني، مصطفى، جامع الدروس العربيَّة، دار ابن الهيثم، القاهرة، ط01، 2005.

118/– فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبيَّة – مدخل نظري ودراسة تطبيقيَّة، مكتبة الآداب، القاهرة، د.ط، 2004.

119/– فريد عوض حيدر، علم الدلالة – دراسة نظرية وتطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، د.ط، 2005.

120/– قاسم عدنان، لُغة الشّعر العربي، مكتبة الفلاح للنَّشر والتَّوزيع، الكويت، ط01، 1989.

121/– قحطان رشيد، اتجاهات شعر الهجاء، دار المسيرة، بيروت، د.ط، 1981.

122/– قلاتي، إبراهيم، قصة الإعراب، دار الهدى، عين مليلة (الجزائر)، د.ط، 2003.

123/– كمال أبو ديب، في الشّعريَّة، مؤسسة الأبحاث العربيَّة، بيروت، ط 01، 1987.

124/– كنوني العياشي، محمد، شعريَّة القصيدة العربيَّة المعاصرة – دراسة أسلوبية، عالم الكتب الحديث، إربد (الأردن)، ط01، 2010.

125/– مأمون عبد الحليم وجيه، العروض والقافية بين التراث والتجديد، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط01، 2007.

126/– محمد بن جعفر، ما يجوز للشّاعر في الضرورة – دار الكتب العلمية، بيروت، د.ط، د.ت.

127/– محمد جاسم جبارة، مسائل الشعرية في النقد العربي – دراسة في نقد النقد، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط01، 2013.

128/– محمد رزق سليم، عصر سلاطين المماليك ونِتاجه الأدبي والعلمي، مج/08، مكتبة الآداب، القاهرة، ط01، 1965.

129/– محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، دار المعارف، القاهرة، ط02، 1995.

130/– محمد علي أبو ريَّان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار الجامعات المصريَّة، الإسكندريَّة، ط05، 1977.

131/– محمد مكي نصر الجريسي، نهاية القول المفيد في علم تجويد القرآن المجيد، تح: أحمد علي حسن، مكتبة الآداب، القاهرة، ط 04، 2011.

132/– المخزومي، محمد، في النحو العربي – نقد وتوجيه، دار الرائد العربي، بيروت، ط02، 1986.

133/– المديني، أحمد، أصول الخطاب النقدي الجديد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د.ط، د.ت.

134/– مرتاض، عبد الملك، قضايا الشعريات – متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصرة، منشورات دار القدس العربي، وهران، ط01، 2009.

135/– .....، النَّص الأدبي مِنْ أين؟ وإلى أين؟، ديوان المطبوعات الجامعيَّة، الجزائر، د.ط، 1983.

136/– المسدي، عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط02، 1982.

137/– معتصم مصطفى، إيديولوجيا شبكات التواصل الاجتماعي وتشكيل الرأي العام، مركز التنوير المعرفي، د.م، د.ط، 2014.

138/– مفتاح محمد، تحليل الخطاب الشّعري، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، د.ط، 1985.

139/– المقالح، عبد العزيز، الشّعر بين الرؤيا والتّشكيل، دار طلاس، دمشق، ط02، 1985.

140/– منذر عياشي، مقالات في الأسلوبيَّة، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، د.ط، 1990.

141/– المنصوري، علي جابر، النقد الأدبي الحديث، دار عمّار، د.م، د.ط، 1999.

142/– منير ناجي، ابن هانئ الأندلسي – درسٌ ونقد، دار النَّشر للجامعيين، د.م، د.ط، 1962.

143/– ميشال زكرياء، مباحث في النَّظريَّة الألسنية وتعليم اللغة، المؤسسات الجامعية للدّراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط02، 1985.

144/– ناصر يعقوب، اللُّغة الشِّعريَّة وتجلياتها في الرِّواية العربيَّة (1970– 2000)، المؤسسة العربيَّة للدِّراسات والنشر، بيروت، ط01، 2004.

145/– نافع محمود، اتجاهات الشعر الأندلسي إلى نهاية القرن الثالث الهجري، دار الشؤون الثقافية العامَّة، بغداد، د.ط، 1990.

146/– نجاتي، عثمان، الإدراك الحسّي عند ابن سينا– بحث في علم النفس عند العرب، دار المعارف، القاهرة، د.ط، 1961.

147/– النحوي، عدنان علي رضا، النقد الأدبي المعاصر بين الهدم والبناء، دار النّحوي، المملكة العربيَّة السَّعوديَّة، د.ط، 1995.

148/– نوارة ولد أحمد، شعريَّة القصيدة الثوريَّة في اللَّهب المقدس، دار الأمل، د.م، د.ط، 2008.

149/– الهاشمي، أحمد، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، دار الفكر، بيروت، د.ط، 2009.

150/– هلاَّل، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، د.ط ، د.ت.

151/– هنّي، عبد القادر، نظرية الإبداع في النَّقد العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، د.ت.

152/– يحياوي، رشيد، الشعريَّة العربيَّة، إفريقيا الشرق، د.م، ط01، 1991.

153/– يوسف إسكندر، اتجاهات الشّعريَّة الحديثة – الأصول والمقولات، دار الكتب العلمية، بيروت، ط02، 2008.

154/– .....، هيرمنيوطيقا الشعر العربي – نحو نظريَّة هيرمنيوطيقيّة في الشعريَّة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط01، 2008.

155/– اليوسفي، محمد، الشّعر والشّعرية، الدار العربيَّة للكتاب، تونس، د.ط، 1992.

156/– يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط01، 2008.

سابعاً:

المراجع الأجنبيَّة:

157/– Roman Jakobson, huit questions de poetique, s.ed, New York, s.edt, 1910, p 20.

ثامناً:

المراجع المترجمة:

158/– أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، هلا للنشر والتوزيع، د.م، ط01، 1999.

159/– آلان بولغير، المعجميَّة وعلم الدَّلالة المعجمي – مفاهيم أساسيَّة، تر: هدى مقْنص، د.د، د.م، د.ط، 2012.

160/– آن إينو وآخرون، السيميائيَّة – الأصول، القواعد والمقولات، تر: رشيد بن مالك، دار مجد لاوي، عمان (الأردن)، ط01، 2008.

161/– بنان قسطنطين، مفهومات في بنية النص، تر: وائل بركات، دار معد، سوريا، ط01، 1996.

162/– بيتر بروكر، الحداثة وما بعد الحداثة، تر: عبد الوهاب علوب، منشورات المجمع الثّقافي، د.م، ط01، 1995.

163/– تزفيطان تودورف، المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، دار الشؤون الثقافيَّة العامة، بغداد، د.ط، 1992.

164/– .....، نقد النقد، تر: سامي سويدان، دار الشؤون الثقافيَّة العامة، بغداد، ط02، 1986.

165/– .....، الشعريَّة، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط02، 1990.

166/– .....، علم اللُّغة العام، تر: يوئيل يوسف عزيز، دار آفاق عربيَّة، بغداد، د.ط، 1985.

167/– جان بول سارتر، ما الأدب؟، تر: محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتَّوزيع، القاهرة، د.ط، 1961.

168/– جان كوهن، بنية اللُّغة الشِّعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر والتَّوزيع، الدار البيضاء، د.ط، 1986.

169/– جان بياجيه، البنيويَّة، تر: عارف منيمنة وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت، ط 04، 1985.

170/– جمال الدّين بن الشّيخ، الشّعريَّة العربيَّة، تر: مبارك حنون وآخران، دار توبقال للنشر والتَّوزيع، الدار البيضاء، ط02، 2008.

171/– جورج رينزر، الفن والسياسة، تر:غريب مصطفى سيد، المؤسسة العربية للدّراسات والنشر، د.م، د.ط، 1990.

172/– جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزَّاهي، دار توبقال للنشر والتَّوزيع، الدار البيضاء، ط02، 1997.

173/– جوستاين غاردر، التَّصوّف والفلسفة، تر: حياة الحويك عطيّة، دار المنى، د.م، ط01، د.ت.

174/– ديكارت، مقال عن النهج، تر: محمود الخضيري، مراجعة وتقديم: محمد مصطفى حلمي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، 1985.

175/– روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، تر: تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، د.ط، 2007.

176/– رومان جاكوبسون، قضايا الشعريَّة، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر والتَّوزيع، الدار البيضاء، ط01، 1988.

177/– ميخائيل باختين، الماركسيَّة وفلسفة اللُّغة، تر: محمد البكري ويمنى العيد، دار توبقال للنشر والتَّوزيع، الدار البيضاء، د.ط، 1986.

178/– ميشال جويز، مسائل فلسفة الفن المعاصر، تر: سامي الدّروبي، دار الفكر الغربي، القاهرة، د.ط، 1948.

179/– فردينان دي سوسير، محاضرات في علم اللِّسان العام، تر: عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، د.ط، 2008.

180/– .....، علم اللغة العام، تر: يوئيل يوسف عزيز، در آفاق عربيَّة، بغداد، د.ط، 1985.

181/– كريستن أدمستيك، لسانيات النَّص، تر: سعيد حسن بحري، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ط 01، 2009.

182/– شارل بالي، علم الأسلوب وعلم اللُّغة العام، تر: شكري محمد عيَّاد، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، د.ط، 1985.

183/– وِلتر ستيس، معنى الجمال نظرية في الإستيطيقا، تر: إمام عبد الفتّاح إمام، المركز القومي للترجمة، جمهورية مصر العربيَّة، د.ط، د.ت.

تاسعاً:

المجلات الأدبيَّة:

184/– إبراهيم نبيلة، قص الحداثة، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ع:04، 1986.

185/– أمحمد العماري، مفهوم الشّعرية واتجّاهاتها، مجلة الحكمة،كنوز الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، ع:06، 2011.

186/– حسين بوحسون، الأسلوبيَّة والنَّص الأدبي، مجلة الموقف الأدبي، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ع:378، 2002.

187/– حسين جمعة، جمالية التصوف، مفهوماً ولغةً، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتَّاب العرب، دمشق، ع: 364، 2001.

188/– محمد طرشونة، إشكالية المنهج في النقد العربي، مجلة الأقلام، دار الشؤون الثقافيَّة العامة، بغداد، ع:04، 1999.

189/– محمد بلوحي، بنية إيقاع القصيدة العربية القديمة في ضوء النقد العربي المعاصر، مجلة الآداب والعلوم الإنسانيَّة، جامعة سيدي بلعباس، مكتبة الرشاد للطِّباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ع: 04، 2005.

190/– .....، اللُّغة الشِّعريَّة للنَّص الجاهلي في ضوء الخطاب النقدي العربي الحديث، مجلة الآداب والعلوم الإنسانيَّة، جامعة سيدي بلعباس، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ع:02، 2003.

191/– محمد بودية، مفهوم النظام اللغوي عند تمام حسان – قراءة في كتابي "منهاج البحث في اللغة" و "اللغة العربية معناها ومبناها"، مجلة حوليات المخبر، منشورات مخبر اللسانيات واللُّغة العربيَّة، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ع:01، 2013.

192/– محمد علي عزب، البديع وبناء النص الشّعري في عصر المماليك، مجلة الكلمة، منتدى الكلمة للدراسات والأبحاث، لندن، ع: 96، 2015.

193/– نور علي الدرب، التّحذير من القنوط من رحمة الله في القرآن الكريم والسُّنة النبويَّة، مجلة البُحوث الإسلاميَّة، الرئاسة العامة للبحوث العلميَّة والإفتاء، المملكة العربيَّة السعوديَّة، ع: 89، 2009.

194/– عبد العزيز إبراهيم، الشعر إلى أين؟ مجلة الأقلام، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ع:01، 2002.

195/– عبد العلي الود غيري، قضية الفصاحة في القاموس العربي التَّاريخي، مجلة اللّسان العربي، فاس (المغرب)، ع: 33، 1989.

196/– عبد القادر شرشار، الأسلوبيَّة والنقد الأدبي، مجلة الآداب والعلوم الإنسانيَّة، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، ع:01، 2002.

197/– عزة آغا ملك، الأسلوبية من خلال اللِّسانية، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، بيروت، ع:38، 1986.

198/– علي القاسمي، المعجم التَّاريخي للُّغة العربيَّة، مجلة مجمع اللُّغة العربية، القاهرة، ع:99، 2004.

199/– عبد السلام بالعجال، شعريَّة المتخيل في شعر أبي تمام، مجلة علوم اللغة العربيَّة وآدابها، جامعة الوادي، مطبعة منصور، ع: 06، 2014.

200/– فاتن مبارك، الشّباب العربي: وضعيات اجتماعيَّة جديدة وسلوكيات مهيمنة – قراءة في تمثلات الشّباب التّونسي للمواطنة والمجتمع المدني، مجلة الحوار الثّقافي، جامعة قرطاج (تونس)، ع: ربيع 2015.

عاشراً:

الجرائد:

201/– إبراهيم الحجري، قضايا الرّواية العربية المعاصرة في ظلّ الرَّقمنة، جريدة القدس العربي، الرّباط، ع: 6496، 28 أبريل 2010.

202/– خليف غالب، مَنْ هو الدّكاترة زكي مبارك، جريدة الشَّرق، المْلكة العربيَّة السَّعوديَّة، ع: 1223، 10 أبريل، 2015.

203/– محمد سعيد، غيبوبة العقل أم اختطافه؟، جريدة الدّستور، الأردن، ع: 17763، 04 يناير 2017.

204/– منال شفيق، حال المتعبّد مع النَّفس الأمَّارة بالسُّوء، جريدة الحياة المصريَّة، القاهرة، ع: 3719، 29 ديسمبر 2015.

205/– عبد الحميد الحسام، اللُّغة الصُّوفيَّة في الشعر اليمني المعاصر، جريدة الجمهوريَّة، صنعاء (اليمن)، ع: 4866، 06 فبراير 2007.

206/– وسام عبَّاس محمد السبع، عن التَّصوف الشيعي في البحرين، جريدة الوسط، البحرين، ع: 4651، 02 جويلية 2015.

فہرست :

فهرِست:

إشراقات.

إهْداء.

شكر وعرفان.

مُقدّمة.....أ – ث.

مدْخل: في حدود الشّعريَّة.....06-12.

أ/- الشّعريَّة الغربيَّة.....06-09.

ب/- الشّعريَّة العربيَّة.....09-12.

I. **الفصل الأوَّل**: الجُذُور المعرفيَّة للشّعريَّة.....14-101.

1/- المبْحث الأوَّل: نشأة الشّعريَّة وتطوُّرها.....14-86.

2/- المبْحث الثَّاني: الشّعريَّة في النَّقد الغَرْبي.....87-94.

3/- المبْحث الثَّالث: الشّعريَّة في النَّقد العَربي.....94-101.

II. **الفصل الثَّاني**: الأُسُس المعرفيَّة للشّعريَّة واتّجاهاتُها.....104-181.

1/- المبْحث الأوَّل: المرتكزات المعْرفيَّة والتَّاريخيَّة للشّعريَّة.....104-112.

أ/- ثُنائيّة النَّص والخطاب.....103-106.

ب/- ثُنائيَّة التَّزامن والتَّعاقب.....107-109.

ج/- ثُنائيّة الوصف والتَّفسير.....109-110.

د/- ثُنائيَّة الموضوعيَّة والذّاتيَّة.....111- 112.

2/- المبْحث الثَّاني: اللُّغة الشّعريَّة والمعْجم الشّعري.....112-161.

أ/- اللُّغة الشّعريَّة.....112-119.

ب/- المعْجم الشعري.....119-161.

3/- المبْحث الثَّالث: مناحي الشّعريَّة الحديثة.....161-181.

أ/- المنْحَى الوَظيفي.....161-169.

ب/- المنْحى الشّكلي.....169-176.

ج/- المنْحى السيميائي.....176-181.

III. **الفصل الثَّالث**: مُقَارَبَة أُسْلُوبيَّة في الميميَّة.....183-329.

1/- المبْحث الأوَّل: مفهوم الأسلوب والأسلُوبيَّة.....183-189.

أ/- في مفهوم الأسلوب.....183-185.

ب/- في مفهوم الأُسلوبيَّة.....186-189.

2/- المبْحث الثَّاني: اتجاهات الأسلُوبيَّة.....189-199.

أ/- الأسلوبيّة التَّعبيريَّة.....190-192.

ب/- الأسلوبيَّة النَّفسيَّة.....193-195.

ج/- الأسلوبيَّة البِنيويَّة.....195-196.

د/- الأسلوبيَّة الإحصائيَّة.....197-199.

3/- المبْحث الثَّالث: في المقارَبَة الأُسْلُوبيَّة.....200-329.

1/- النَّص.....200-208.

2/- المناسبة.....209-210.

3/- المستوى التَّركيبي.....211-235.

4/- المستوى الصَّوتي.....235-244.

5/- المستوى الدَّلالي.....244-267.

6/- المستوى البَديعي.....267-305.

7/- حروف الجر ودلالاتها.....305-329.

➢ آراءٌ وتعليقاتٌ.....331-341.

- خاتمة.....343-346.

➢ ملحق 01:

- البُوصيري، سيرته الذاتية والأبيات المنْسوبة إليه.....349-354.

➢ ملحق 02:

- مصطلحات نقدية واردة في البحث.....356-361.

➢ ملحق 03:

- أعلامٌ واردة في البحث.....363-364.

- مكتبة البحث.....366-389.

- فهرست.....391-394.