جدلية النص والقارئ من المؤشرات اللغوية إلى الأسلوبية (شعر حازم القرطاجني أنموذجا).

The controverse of text and reader from language indices to anatomy
(the poetry of hazim kartagini as a sample)

عبد السميع موفق*

تاريخ الإرسال: 2021/01/25	تاريخ القبول: 2021/05/19	تاريخ النشر: 2021/12/20

الملخص:

يختص هذا المقال بالبحث في علاقة المكون النصي بأفق التوقع في الخطاب الشعري عند حازم القرطاجني، الذي يقوم على مقومات ذاتية وموضوعية، تجسدها أساليب القصائد التي تتفاعل فيها عناصر: صوتية، ومعجمية، وتركيبية، ودلالية، العناصر الثلاثة الأولى تهيمن على البنية السطحية، أما الأخيرة فتظهر في البنية العميقة للخطاب، وعلى هذا المنوال يصبح الخطاب الأدبي يترنح بين ثلاثة أقطاب رئيسية تشد مفاصله وتهيكل جنسه وهي كالآتي: (معطى لغوي . أنساق نصية . سلسلة دلالية). ومن خلال هذه الأقطاب الرئيسية تتحدد استراتيجية العمل النقدي، التي يضعها الناقد نصب عينيه أثناء عملية التحليل والقراءة، فيتعامل مع الظواهر الخطابية وفق منطق تأويلي يراعي أحوال المؤلف لحظة الإبداع، وما تنهض به لغة النص وتراكيبه من معان، ثم يفحص مفاصله وأساليبه عضوا عضوا . وهو في الوقت ذاته . يرقب كل المؤشرات النصية اللغوية وغير اللغوية، وبحسب موقعها في الخطاب، والتفاعلات التي تحدث بينها على مد أبيات القصيدة والمآل الذي تتجه إليه في تجسيد ملمح المعنى، وتحديد خصائصه المتكاملة التي تقوم عليها وحداته الدنيا والعليا، وكل ذلك بنظرة كلية شاملة ومتآلفة وبأحكام مؤسسة متجانسة.

المؤلف المرسل: عبد السميع موفق abdessamie.mouffok@yahoo.com

* جامعة محمد البشير الابراهيمي abdessamie.mouffok@yahoo.com

الكلمات المفتاحية: الخطاب الشعري، المكون النصي، المقومات الذاتية والموضوعية، المؤشرات النصية، المنطق التأويلي، ملمح المعنى.

Abstract:

This article deals with the relationship of textual constituent with the expectation horizon in the poetic discourse of Hazim Kartagini which stands on subjective and objective constituents, embedded through poetic styles with different elements: phonem, lexical, syntactic and semantic. The former three elements predominate the surface structure, the latter appears in the deep structure of discourse, and on this way the literary discourse varies between three basic components holding its parts and framing its category and which is as follow: (linguistic component-textual coordination-semantic series). And within these principal poles, the strategy of critical work is determined that must be taken into consideration by the critic during the reading and analysis process dealing with discourse phenomena according to an interpretive logic referring to the author's conditions during the moment of creativity as well as dealing with the text language in terms of syntactic meanings. Then he examines its elements and its styles part by part-and at the same time -he controls all the linguistic textual indices and none linguistic, according to its position in the discourse and with basic homogeneous means. The interactions that occur between them along the poem's stanzas and the destination to which it is oriented in shaping the allusive meaning and determining its complete features which are made of lower and upper units and all that with a whole and consistent vision.

***Key words**: : the poetic discourse - textual constituent – the subjective and objective constituents – the textual indices – the interpretive logic – allusive of the meaning*

.❊❊❊ ❊❊❊ ❊❊❊

مقدمة:

تعتبر اللغة أداة فعالة في نقل التجربة الشعورية والتعبير عن الحالات النفسية للإنسان "وفي المتعارف هي عبارة المتكلم عن مقصوده، وتلك العبارة فعل لساني، وهي في كل أمة بحسب اصطلاحاتهم وكانت الملكة الحاصلة للعرب من ذلك أحسن الملكات وأوضحها دلالة على المقاصد لدلالة غير الكلمات فيها على كثير من المعاني"[1].

تتضح وظيفتها التعبيرية والدلالية من خلال الكلمات التي تجسدها، والتراكيب التي تنتظم فيها، والغرض الذي تعبر عنه[2]، والصوت الذي ينشأ عند النطق بالألفاظ والكلمات الدالة على معانيها، "والكلام يفيد عن الأغراض القائمة في النفوس، التي لا يمكن التوصل إليها بأنفسها، وهي محتاجة إلى ما يعبر عنها"[3]. وقد تختلف أنظمة اللغات باختلاف أنواعها والناطقين بها.

ينقل الشاعر إحساسه وأفكاره بأساليب اللغة وصيغها المختلفة، لأنها هي الوسيلة التي تستوعب نقل كل المعاني والمشاعر نقلا أمينا، يصور بصدق معاناة الشاعر الحقيقية "وأن الفكرة والإحساس اللذين يستهدفهما أي عمل فني لا يعتبران موجودين حتى يسكنا إلى اللفظ ويتخلقا فيه، فاللغة هي المادة الأولية للأدب"[4].

اللغة هي الرابط الوحيد الذي يجمع بين مختلف العلوم والمميز الفريد الذي يفصل بينها، إذ بها يزدهر وينهض ويقوى ويكثر، ويقرأ ويفهم، يقول عبد القاهر الجرجاني: "اعلم أن الكلام هو الذي يعطي العلوم منازلها، ويبين مراتبها، ويكشف عن صورها ويجني صنوف ثمرها، ويدل على سرائرها، ويبرز مكنون ضمائرها"[5].

لكن الكلمات المفردة لا تدرس منفردة في الأعمال الأدبية ولا تؤدي وظيفتها المرجوة إلا في إطار أنساقها النظمية التي تحكم بناءها وتحدد دلالاتها المعنوية، وأغراضها البلاغية. "والألفاظ لا تفيد حتى تؤلف ضربا خاصا من التأليف ويعمد بها إلى وجه دون وجه من التركيب والترتيب، فلو أنك عمدت إلى بيت شعر أو فصل نثر فعددت كلماته عدا كيف جاء واتفق، وأبطلت نضده ونظامه الذي عليه بني، وفيه أفرغ المعنى وأجري، وغيرت ترتيبه الذي بخصوصيته أفاد، وبنسقه المخصوص أبان المراد"[6].

بانتظام اللغة في تركيب إبداعي يؤدي أغراضا جديدة لم تكن موجودة في الكلمات منفردة، لذلك كفى القدماء عن ترتيب المعاني ودلالتها بترتيب الألفاظ، "ولما كانت المعاني إنما تتبين بالألفاظ، وكان لا سبيل للمرتب لها والجامع شملها، إلى أن يعلمك ما صنع في ترتيبها بفكره، إلا بترتيب الألفاظ في نطقه، تجوزوا فكنوا عن ترتيب المعاني بترتيب الألفاظ"[7].

هذا يحتم على الفنان المبدع أن يتعامل مع اللغة تعاملا فنيا متميزا، ينحى به إلى إعمال الحواس الإدراكية في تركيبها وتواردها ونظمها، لتكتمل تجربته الفنية بحسبها عملا فنيا هادفا، بحيث "يتعامل مع اللغة ألفاظا وعبارات على نحو يجعلها في مرتبة النحت والموسيقى والتصوير، أي أن يتعامل مع الحواس بأكثر من تعاملها مع العقل وذلك لكي تحدث الأثر المطلوب منها على الفور كموضوع إدراكي كلي متكامل"[8].

لذا صارت اللغة مطلبا إنسانيا هاما من أجل فهم أسرار الحياة ونواميس الكون والتعامل معها، يكون وفق ما تقتضيه أحوال المقام ودواعي المقال. إذ تعدّ "أداة الأدب بل هي أعظم أدوات الإنسان في تعامله مع عالمه وفي السيطرة عليه، لكنها ليست أداة عمل كأدوات الإنتاج، إنما هي أداة أعم، تقف وراء العمل الاجتماعي كله ووجودها شرط قيام المجتمع"[9].

إذا اللغة وسيلة تخزين وتعبير وإبلاغ، اقتضتها الظروف الاجتماعية والمعاملات الإنسانية، "لذا فهي ليست نتاجا طبيعيا بل هي نتاج اجتماعي يمثل تطور صلة الإنسان بعالمه الاجتماعي وعلاقاته، ويعدّ من أبرز مهامها على الإطلاق أنها تخزن سياقا تاريخيا واجتماعيا أكثر من أية أداة فنية أخرى"[10].

فقد يحطم المبدع الأشكال والعلاقات والتراكيب التي فرضها المجتمع على اللغة؛ لأنّ "القول أداء مؤسس (**institutionnalisé**) يراعي الشروط الصورية للقبول اللغوي (قواعد النحو والصرف مثلا) أما الخطاب، فيخضع لنوع مواز من القواعد والآليات لا علاقة لها بالبنى الما قبلية للغة كما أنها ليست متروكة لمطلق اختيار الفرد"[11].

ويخلق الشاعر بالتراكيب اللغوية أساليب جديدة حية تنبع من وجدانه وتخضع لرؤيته الخاصة، وذلك "يعزز النص الشعري الذي تضافرت عناصر الرسالة في تكثيف طاقته الداخلية، وخزنه بمشحون لغوي متوتر يجعل النص مفعما بالحيوية والقوة مما يطلقه بعيدا فوق قيود الرسالة النفعية، ويحرره من مفهوماتها"[12].

إنّ دراسة التركيب اللغوي في الخطاب الشعري يقتضي استثمار إمكانات النحو بمفهومها الواسع، وما توصلت إليه علوم اللغة الحديثة في ميدان اللسانيات، وهذا "الأمر الذي يعني أنه إذا أردنا الوقوف على المعنى وحقيقته فإنّ ذلك لن يتأتى لنا من دراسة

شخصية المبدع ومناسبة إبداعه، بل يكون من دراسة العناصر المكونة للتركيب دراسة نحوية؛ لأن النظم هو<<أن تضع كلامك الموضع الذي يقتضيه علم النحو>> وعندما يقرر أن المعنى المقدّم في النفس يقتضي تقدّم مفرداته في النطق فإنه في ذلك يدلنا إلى السبيل الذي ينبغي إتباعه في معرفة النص"[13].

وقد يؤدي هذا إلى الوعي "بقبلية النحو لا قبلية المعاني؛ أي إنّ خصائص اللغة لا تعود لوظائف الكلمات ومدلولاتها، وإنما تعود للترتيب المعيّن، العائد إلى خلفية الضوابط النحوية، وينتهي في الأخير إلى أنّ النحوية، وهي تمثل خاصية الإشارة الكبرى وهي البديل الشرعي عن كل من السيميولوجيا واللسانيات معا، إنها تحتضنهما، بل إنهما يتفرعان عنها ويمارسان حضورهما بداخلها، وعلى عين منها"[14].

هذا لا يعني أن علم الصرف قد أهمل من المعادلة اللسانية النقدية، بل هو رديف وملازم لعلم النحو دون جدال، "فإذا كان النحو أب العربية كما يقال، فإنّ الصرف يعدّ أمها، وبدون أحدهما تبقى لغتنا يتيمة لا تفقه الفرق بين اللفظ والمعنى، ولا تعرف من الكلمة معناها، وصورها وتقلباتها باعتبارها وحدة من وحدات الجملة، وركنا من أركان العملية الإبداعية، وأنّ أيّ تغيّر في أحوالها يعطي تغيرا في المعنى الذي يؤثر تأثيرا مباشرا في الدلالات"[15].

إنّ دراسة نظام اللغة في بنية الخطاب الأدبي تلزم الباحث أن يعرف "قوانين دمج الوحدات الصرفية في علاقات خطية تسمى في الأغلب تركيبا أو نحوا أو نظما، وأساسا التحليل في جميع اللغات يتخذ من هذه المستويات الأربعة منطلقا لتأسيس نظرية لغوية في التحليل"[16].

باعتبارها مكونات فاعلة تشكّل مولداتها نظام النص الكلي، ومعاينة "الإمكانيات التعبيرية والإقناعية للغة: أي تقنيات اللغة والفكر التي يمكن استعمالها لبناء خطابات فعالة ... ويمثّل الشعر (من حيث إنه يهدف إلى التعليم والإمتاع والتأثير) النموذج الأول في هذا الفن"[17]، لذا يتطلّب رؤية عميقة تفحص الخطاب الشعري من جميع الزوايا وتقلبه عبر مختلف الجهات، حتى لا يترك مطمع لمن أراد أن يتفحّص أو يدرس ويحلل ذلك الكلام.

ويستثمر الباحث في تحليل الخطاب الشعري كل ما من شأنه أن يكشف المخابئ السرية للنص، ويوصله إلى الظلال الوجدانية للذات المبدعة، والمعاني الدقيقة التي تحدد روح العصر وسماته، بأدوات تحليلية تعتمد على قواعد ونظريات بلاغية ونحوية ولغوية ونقدية وكذلك العلوم الأخرى المجاورة لها، كتقنيات العلوم التجريبية.

إنّ الخطاب الشعري يتأسس على الطالع الذي تبنى عليه باقي أبيات القصيدة في شكل متتالية لغوية نصية، لذا لقي اهتماما كبيرا من قبل النقاد والدارسين قديما وحديثا وسيشكل في هذا الفصل العنصر الافتتاحي أو المبحث الأول في هذه الدراسة.

ستتمّ قراءة النماذج الشعرية المنتقاة من ديوان حازم القرطاجني وفق المقاربة التشريحية التي تنأى عن الأحكام الجاهزة والمعاينة الأفقية للخطاب الشعري، إذ تجعل الباحث يعتبر النص بنية تنطوي عناصر تبادل التأثير فيما بينها، حيث إنها تشكل في علاقاتها ظواهر جمالية، يجري رصدها ووصفها وتقديمها على أنها بمقتضى فكرة أو معنى كامن.

2. بنية المطلع (براعة الاستهلال):

المطلع في القصيدة العربية يحتل الصدارة من حيث البناء، ويختزن شحنة دلالية كثيفة، وقد يجعله الشاعر قاعدة بناء وتأسيس لموضوع القصيدة الذي تتحدد أفكاره ومعانيه مع باقي الأبيات اللاحقة عليه، ويقوم ذلك البناء على وحدات لغوية فنية موحية تختزل فيها الملامح العامة للنص الشعري.

لما كانت "اللغة بناء مفروضا على الأديب من الخارج، والأسلوب مجموعة من الإمكانيات تحققها اللغة ويستغل أكبر قدر منها الكاتب الناجح، أو صانع الجمال الماهر الذي يهمه تأدية المعنى وحسب، بل يبغي إيصال المعنى بأوضح السبل وأحسنها وأجملها. وإذا لم يتحقق هذا الأمر فشل الكاتب وانعدم الأسلوب"[18].

لاستمالة المتلقي وترغيبه في تفحص أركان ذلك الصرح، يعمد الشاعر إلى إتقان صناعة المطلع، الذي يعتبر عتبة النص الشعري الأولي، التي تصدم أفق انتظار المتلقي. وقراءة المطلع

تشتمل على وجهين: وجه الذات المبدعة في مستوى التأليف والتركيب، ووجه المتلقي في مستوى القراءة والتفكيك، وقد يلتقيان في إطار دائرة الانفعال والتأثير.

فمقتضى السياق الشعري يحدد علاقات التأثير والتأثر القائمة بين أقطاب المحور التواصلي الذي ينشأ بين أطراف الخطاب الشعري، "وعلى الرغم من تشابه الصورة العامة للمقدمة الواحدة لأغلب الشعراء، فإن كل مقدمة منها تصوير وتعبير عن تجربة فريدة متميزة"[19].

مفتاح القصيدة في الشعر العربي القديم هو المطلع، وفيه يفتح الشاعر مصراع الخطاب الشعري الذي تتداعى وحداته الشعرية من بعد، وقديما كانت تنسب القصائد إلى المطلع فيصبح لها كالعنوان. ولما كانت قيمته بهذا الحجم في بنية القصيدة، تنبه إليه النقاد وتحدثوا عنه بنوع من الخصوصية والتميز، بل ورغبوا في الاعتناء به والتفنن في إتقانه. يقول أبو هلال العسكري: <<أحسنوا معاشر الكتاب الابتداءات فإنهن دلائل البيان>>[20].

يرجع الاهتمام البالغ بمطالع القصائد عند القدماء نقادا وشعراء لكونه أول ما يقرع السمع ويلفت النظر، إذ به يفتتح المنطوق الشعري فيتسلط على حساسية المتلقي ليستفزه فيرغبه شراهة وشغفا أو يحجمه صدودا وامتناعا وذلك من منطلق ذوقي انطباعي ذاتي.

لكن النقد الحديث والمعاصر قد تجاوز تلك الأحكام التقليدية بنظرته إلى العملية الإبداعية، حين أقر بأنها تتحكم فيها عوامل كثيرة تتخطى حدود الذوق وفلسفة الانطباع إلى علاقة المبنى بالمعنى وتوحد الشعور بين المبدع والمتلقي وسيميائية اللغة وفاعلية السياق وديناميته.

أول ما يقرع سمع المتلقي من الخطاب الشعري: هو المصوتات اللغوية التي تنتظم بها الملفوظات الشعرية التي تتغلغل في ذاته، لتوصله إلى حقيقة الفهم والإدراك والمعرفة، وبعدها يكون التعلق والشعور.

وليس اعتناء النقاد ببدايات القصائد من قبيل الاعتباطية والإسهاب في الحديث والكلام، وإنما من منطلق القيمة الفنية التي يختص بها المطلع، وفاعلية القدرة المميزة التي يختص بها في توجيه مؤشر الخطاب الشعري، حيث يرى ابن رشيق أن:<<الشعر قفل أوله

مفتاحه وينبغي للشاعر أن يجوّد ابتداء شعره فإنه أول ما يقرع السمع، وبه يستدل على ما عنده من أول وهلة>>[21].

إذا فالتركيز على المطلع في الشعر القديم ضرورة لا مناص منها في تعاطي القريض؛ لأن حضور المعاني الظريفة والأحاسيس الرهيفة في مطلع القصيدة حتمية لا مراء فيها؛ لأن المتلقي يتلقف خواطر تتوارد عليه وأفكارا تنبع من ذات مبدعة تسعى لتقريبه وجدانيا من إحساسها لحظة الإبداع، فيشكلان تفاعلا شعوريا وتوحدا خاطريا في دائرة حوارية تحكمها الجدلية التلازمية (إبداع/ قراءة).

من خلال هذا التوجه الذي ينظر إلى الخطاب الشعري عبر مرحلتين مختلفتين: مرحلة الإنتاج ومرحلة الاستهلاك، "نستطيع أن نقرر بما لا يدع مجالا للشك أنه أصبح هناك وعي بقيمة (المتلقي/القارئ) بدل (المتلقي/السامع)، مما أسفر عن مظهر مغاير من مظاهر التفاعل بين الكاتب والمتلقي، فكان على الكاتب أن يوفر صيغة لتفعيل هذا المظهر وشروط ممارسة الدور التواصلي"[22] بأسلوب جمالي فني راق.

إن براعة الاستهلال في قصائد ديوان القرطاجني رغم اختلافها الموضوعي والفني تعد من أهم محددات مؤشرات الخطاب الشعري الذي يمتد مع أبيات القصائد، لكن لا يمكن العدول بها عن الغرض الأساسي للقصيدة. "فالمطلع على أهميته الكبرى في القصيدة إلا أنه لا يخرج عن نطاق غرض القصيدة ومضمونها، ليس من ناحية الموضوع فحسب، وإنما من ناحية الدلالة النفسية فالشاعر الذي يمدح يكون هدفه الواضح كسب رضا الممدوح وما يترتب عن هذا الرضا، فالمطلع داخل في هذا الإطار، بمعنى أن الشاعر إنما يهدف به إلى فتح شهية الممدوح لسماع القصيد والانفعال بها"[23].

من أهم مظاهر اهتمام الشعراء بالمطلع وتفننهم فيه حسن اختيار التراكيب اللغوية والمعنوية والظواهر الفنية، فمنهم من يستهل قصيدته بالنداء، ومنهم من يستهلها بالاستفهام والتعجب، وهناك من يركز على حركية الأفعال ومنهم من يستهل بالأسماء الدالة على الثبات...الخ. والأسلوب الشعري هو "وجه من أوجه إسقاط محور الاختيار على محور

التأليف تحاول الدراسة انطلاقا من هذا التصور أن تدرك المجاوزة الحاصلة في العلاقات على مستوى المحور الإدراجي؛ لوصف الخصائص الشعرية"[24].

تتأسس بنية المطلع على انفعال شعوري اختلج في صدر المبدع، فراح يرسله بأسلوب إبداعي عبر قنوات اللغة، فيستهل بوضعية انطلاق في شكل أنساق لغوية وتراكيب نحوية تصاحب زفرات الوجدان وخواطر الفكر، يحاور بها الآخر (المتلقي) الذي يعدّ ركنا هاما من الوضعية التأسيسية للتجربة الشعرية، فيجعل "ألفاظه من السهل الأنيق وينوع صيغه بين الخبر والإنشاء حتى يستمتع المتلقي بها وينتظر ما بعدها في شغف واستزادة"[25].

إن الشاعر حازم القرطاجني من الذين نظموا في الشعر العمودي الذي يهتم فيه أصحابه كثيرا بالمطلع، فيجعلون قصائدهم أبوابا، مفاتيح أقفالها براعة الاستهلال وحسن الطالع، فلا ضير أن تقف هذه الدراسة على جميع طوالع القصائد التي نظمها حازم في ديوانه الذي جمعه عثمان الكعاك، وكذلك مطلع المقصورة التي أوردها محمد الحبيب بن الخوجة التي أوردها في كتابه المعنون بـ: <<قصائد ومقطعات صنعة أبي الحسن حازم القرطاجني>>.

يقول القرطاجني في مطلع مقصورته:[الرجز]

للّه ما قد هجت يا يوم النوى على فؤادي من تباريح الجوى[26]

استهل حازم مقصورته في هذا البيت بتخصيص شبه جملة اشتملت على لفظ الجلالة (لله) ليبث همه وحزنه وفرط صبابته ووجده لله سبحانه وتعالى الذي لا يخيب سائلا مؤمنا ولو بعد حين، وأتبع الشاعر هذا التخصيص باسم موصول (ما) غير المعقولة لتحمل كل أنواع صفات الهيام والهياج، بعد تحقيق (قد) استفحل في الذات المبدعة (هجت) التي اعترفت بما حل بها من مشاعر متهيجة تقض وتسهد.

وبوصل بلاغي يكشفه حرف النداء (يا) الذي بعده (يوم النوى) وهو يوم الفراق، يجسد الظرف الزماني، عبر الشاعر عن أحاسيسه النفسية الملتهبة، التي ظلت طول الدهر توخزه بأنات يكشفها عجز البيت (على فؤادي) شبه الجملة الحرفي المحدد لموطن الإحساس الشعوري في النفس المثخنة بطعنات اللوعة والاشتياق (تباريح الجوى). في ذلك مدعاة لحمل

القارئ إلى التفاعل مع هذا المشهد وجدانيا؛ ليتلمس مشاعر انفعالية ألمت بالذات المبدعة، في إطار زماني مخصوص. "وقد جاءت (على) في هذا البيت لتفيد هذا البوح الذاتي على سبيل الإظهار، والإبداء"[27].

أما دلالة الجمل التركيبية في هذا البيت، فقد تعمق المشهد والموقف أكثر مما قدمته مفرداتها منحازة، فدلالة شبه الجملة الاسمي (لله) توحي برسوخ الملة والعقيدة في الذات المبدعة المتوكلة على خالقها في كل ما ينتابها، والتي ترجع إليه توسلا وتضرعا في الظروف الحالكة مستنجدة. حتى تهون على الشاعر شدة الفاجعة عندما يتحول إلى توظيف الأفعال (هجت) معبرا على الاضطراب والتوتر الذي يحرك كيانه حيال تذكر ذلك المشهد الراسخ (يوم النوى).

فالشاعر يستعمل الجملة الثابتة الاسمية إذا تحدث عن العوامل الخارجة عن الذات ويوظف الجمل الفعلية المتغيرة المتحولة عندما يتحدث عن ذاته المنكوية بنار الفراق، ذلك ما تكشف عنه العبارة (من تباريح الهوى) وحرف الجر هنا (من) يحدد أسباب تلك المعاناة، بانزياحه عن معناه اللغوي العادي التبعيض[28] إلى المعنى السياقي لام التعليل لتبرير مدعاة ذلك المشهد المرير والموقف الشعري الحزين.

وكان عجز البيت متعلقا بصدره علاقة تلازم وتوسيع واستزادة في المعنى وتوضيح في الدلالة، فقد استهل الشاعر البيت بأسلوب خبري تقريري، لكن سرعان ما أدرك الموقف في منتصف صدر البيت، فحول خطابه إلى الأسلوب الإنشائي، حين عبر بصيغة النداء. الذي يناسب الابتداء.[29] ملفتا نظر المتلقي وموخزا إحساسه، وممهدا لبناء موقف شعري كلي يتوزع عبر أبيات المقصورة، ترسم ملامحه ومضات عواصف وجدانية تبرق وتختفي في ثنايا المقصورة التي تنيف عن الألف بيت.

استهل القرطاجني إحدى قصائده بمقدمة غزلية بقوله:[الطويل]

خيالٌ تجلّت عن يدٍ منه بيضاءُ دجى ليلةٍ مثل الشبيبة سوداءُ[30]

الظاهرة المهيمنة في هذا المطلع هي نور يد الحبيب اللامع الذي يراه الشاعر المشتاق طيفا في ظلمة الليل السوداء من شدة الولع، وقد جسدت ثنائية اللون (بيضاء/ سوداء)

ذلك الصراع المرير الذي انتاب المبدع حين لمح طيف الحبيب الغادي. "إن صورة المرأة في الشعر المغربي هي جزء أو جانب من الصورة الكاملة للمرأة في الشعر العربي عموما، وباقي أجزاء الصورة يكملها شعر الأندلسيين والمشارقة"[31].

فاللون الأبيض يعكس سعادة العاشق عندما يلمح خيال الحبيب، ويشي بطهر العلاقة النقية العفيفة، أما اللون الأسود فيعكر حال الشاعر فيحجب المحبوب عنه، وذلك ما قد يولد صراعا نفسيا أليما يعكس ثنائية التدافع بين قتامة اللون الأسود التي يرجع إليها كل سلبي قبيح، ووهج خيوط اللون الأبيض الناصعة التي ينسب إليها كل سرور مفرح في دائرة الحياة التي تعج بالخيبة والأمل، والأزمة والانفراج، والهزيمة والانتصار. و"ثمة علاقة مباشرة بين رغبة العبارة ورغبة الكتابة في القول. وهناك ما يعطي لهذه الفكرة أهميتها"[32].

هذه هي مولدات الخطاب الشعري في البيت السابق الذي مزج فيه الشاعر بين الجمل الاسمية والفعلية، التي تتناغم مع التموجات النفسية للذات المبدعة الملتاعة من فرط الصبابة وآلام الوجد، ونار الفراق.

يقول القرطاجني في قصيدة مديح خص بها الأمير محمد الحفصي: [الكامل]

أترى اللوى نشرت عليَ لِواءها؟ سُحُبٌ تشقُ بها البروق ملاءها[33]

يستهل هذا البيت باستفهام (أ) يشدّ انتباه القارئ، ثم أعقبه بفعل الرؤية (ترى) الذي يجعل القارئ داخل المشهد متفاعلا مع المبدع ويشاركه في التفاعل بهذا المشهد المشخص بالجملة الاسمية (اللوى نشرت عليَ لواءها)، وكأن للرمال راية غطت الشاعر، يدعمه المشهد الطبيعي الآخر في الشطر الثاني (سحب تشق بها البروق ملاءها).

بما أنّ مقام القصيدة مقام مدح، فقد تشي وحدات التعبير الشعري في سياق البيت إلى اعتبار أن الأمير جاد على الشاعر كما تجود السحب على الأرض العطشى، فانقشعت عليه الفاقة، "والصور النصانية (أو الميتانص) تتميّز عن الصور الأخرى بخروجها عن الإطار الضيق للسانيات الحديثة... وتسمى صورة الزيادة النصانية استطرادا، وهو يكمن في العدول عن التيمة الرئيسية، وإدخال تيمات إضافية قليلة الارتباط بالتيمة الرئيسية"[34].

فالموضوع الرئيسي هو مدح الخليفة، أما ورود التشخيص الطبيعي كعامل دعم وزيادة في السياق المدحي المشخص بمواد طبيعية، كمعادل موضوعي عن الفاعل الأساسي في السياق اللغوي، والغائب شكلا الحاضر مضمونا، والمتمثل في الممدوح.

يقول القرطاجني في موضع آخر مادحا: [الكامل]

حكمت سعودك أنّ حزبك غالبٌ والنّصر عنك مكافحٌ ومحارب[35]

كأن الأمير نصبته كواكب السماء، وجميع القبائل (سعودك) شاهدة على خلافته فلا نصر يخونه، ولا حرب تخذله، بل يحالفه النصر في كل هيجاء يقتحمها، وكل من كان معه نجا وانتصر، وذلك ما تنهض به اللغة في الفعل (حكمت) أي بمعنى قضت وفصلت في الأمر لذلك كان (النصر) مشخصا في تصوير استعاري كالجيش العرمرم الذي يحمي قائده من غدر العدو وبطشه.

تقوم الفاعلية الشعرية في هذا البيت على إثبات القوة والغلبة للممدوح، الذي أصبح يقهر الأعداء، والنصر عنه يدافع، وذلك اتجاه من الشاعر لتحريك النخوة في الممدوح وبعث الأمل والطموح في ذاته آملا في استرداد الفردوس المفقود، وهذا الطلب غير ظاهر في هذا المطلع، ولكن "مهما كان الأمر دقيقا وغير مرئي، فإن أي تعبير يحمل شحنة من الإيحاءات، مهما كان حجمها، يتطلب شيئا من الصنعة الإضافية على الرسالة اللسانية لكي يصبح متعدّيا، ويبلغ من أثره"[36].

كما أن هذا البيت يجسّد صورة واضحة لقوة الممدوح وسطوته، ويعكس رغبة الذات المبدعة في توجيه تلك القوة والطاقة إلى مرادها وطموحها.

يقول القرطاجني في مطلع غزلي، يتعانق فيه الحنين إلى المرأة بالحنين إلى الذكريات الماضية مطلقا: [الطويل]

أجدّت بمن أهوى بكوراً ركائبه؟ فليلي مقيم، ليس تسري كواكبه

كأنّ بشهب الأفق ما بي فلكها يحاذر أن تخفيه عنه مغاربه[37]

يستهل الشاعر باستفهام غير حقيقي وكأنه لم يصدّق الواقع الذي أصبح يعيشه مقطوعا عن الأحبة، الذين عبّر عنهم بالاسم الموصول (من)، وذلك في الصباح الباكر (بكورا)

المسند مقدما عن المسند إليه (ركائبه)، لما في ذلك التوقيت من خفية واستتار عن الأعين والوشاة، وحتى لا تعلم جهة ممشاهم، وبالتالي استحالة اللحاق بهم، وذلك ما يوحي به الفعل (جدت) وما يحمل من معاني القطع والانفصال غير المأمول شمله.

يصور الشاعر حالته النفسية في الشطر الثاني، حين فارق النوم جفنه وطال ليله الذي كاد أن يصبح سرمديا لا ينقضي، وقد أبت أن تختفي كواكبه، وفي ذلك كناية عن طول ليل العاشقين وفرط صبابتهم. "وهو في الحقيقة إحساس الشاعر بذلك الطول الذي يعود إلى السأم أكثر مما يرجع إلى الوقت بالذات"[38].

جعل حازم روي القصيدة ضميرا يعود على المعشوق (الهاء الساكنة) التي ينغلق عندها المعنى وبالتالي تجعل المعاناة تتسلط على الشاعر وحده في دياجير الظلام الدامس.

إن إسناد المضارع (تسري) المسبوق بالناسخ (ليس) إلى (الكواكب) دليل على الاستمرار وطول المعاناة ما تعاقبت الليالي، وأما دلالة الجملة الاسمية (ليلي مقيم) التي وقفت الزمن الليلي على الشاعر وجعلته سرمدا، فقد زادت المعنى عمقا والعبارة إيحاء. فمتى كان العاشق يتدثر بحنين أشعة الشمس؟! أو يرى ضوءها في وقت الضحى؟!.

اشتمل المطلع السابق على "كثير من الرمز إلى أشواقه وغربته التي ألفها بعد أن اتخذ الصبر فلسفة له لمواجهة صروف الزمان، كما تتردد كلمات لها مدلول خاص في هذا المجال: كالنوى والبعاد والأيام، عواقب الدهر، مما يكشف أنها ليست مجرد غزل تقليدي وعادي، وإنما هو جزء لا يتجزأ من تجربة الغربة التي عاناها الشاعر بعيدا عن وطنه"[39].

يقوم السياق التركيبي للبيت الشعري الأول على خصوصية فردية نسجها القرطاجني ببصمات أسلوبه الذاتي، حيث اختار صيغا تعبيرية نحوية امتزجت فيها تصدعات الجمل الفعلية بثبات الجمل الاسمية، مع الصيغ البلاغية الإنشائية التي تجسدت في أسلوبي الاستفهام والتعجب، تناغما مع الموقف الذي هو بإزائه وطبيعة الانفعال الذي انتابه.

"ذلك أن الإمكانات النحوية المستثمرة في الأداء الفني تختلف من عبارة إلى أخرى، ومن هنا جاء الاختلاف بين القول والقول بحسب الاختلاف في النظم القائم على مقتضيات

النحو، فالشعر بنظامه النحوي استطاع أن يولد نسقا إبداعيا خاصا بذاته، يختلف عن الأنساق الإبداعية الأخرى"[40].

قال القرطاجني يمدح أميره الحفصي: [الطويل]

لكَ الحمدُ بعدَ الحمدُ للهِ، واجبٌ فمنْ عندهُ ترجى ومنكَ المواهبُ[41]

بدأ بتخصيص الحمد لأمير المؤمنين بعد حمد الله، فكانت الجملة الاعتراضية (بعد الحمد لله) بين المبتدأ (الحمد) والخبر (واجب) دليل كاشف عن عقيدة إيمان راسخة لدى الشاعر، ويعززه الضمير العائد (الهاء في كلمة عنده) على الخالق الرزاق في الشطر الثاني، فالرجاء مقرون بالخالق والمواهب تنتظر من الأمير، وبذلك يكون الممدوح واسطة بين العباد ورب العباد لا غير ﴿ وفي السماء رزقكم وما توعدون﴾[42].

فما صدر من الشاعر هنا من مدح ينم على منطق الفقه والدين؛ لأن التبجيل لله قبل الأمير وهذا مدح لا غلو فيه ولا شطط. "قال سيدنا عيسى عليه السلام: لا تضعوا الحكمة عند غير أهلها فتظلموها ولا تمنعوها أهلها فتظلموهم. كونوا كالطبيب الرفيق يضع الدواء في موضع الداء"[43].

لقد كان حازم حكيما في اختياره الأسلوب التعبيري الكاشف عن قدرة الله سبحانه وتعالى التي تفوق كل القوى والقدرات التي أودعها سبحانه في البشر، لذا يجب أن يكون الحمد لله تعالى أولا، ثم من كان سببا في الخير بعده ثانيا.

يقول القرطاجني في مطلع قصيدة أخرى متغزلا: [المقتضب]

عاد قلبهُ طربُ حين زمّت النُجبُ[44]

يصور الشاعر مشهد رحيل الأحبة وقلبه يلتهب شوقا وأسى، لذا قدم المفعول به (القلب) على الفاعل (طرب)؛ لأن مكمن الإحساس هو القلب وذلك كان وقت حملت النجبُ للرحيل، وما أشد أزمة الهيام والاشتياق بين الحبيبين لحظة الوداع!.

وفي لحظات الفراق ترتبك النفس الإنسانية وتضطرب، فتعجز عن فعل أيّ شيئ وحتى الحركة أحيانا وتستسلم لقضائها وقدرها مكتوية بنار الفرقة وألام الشوق، مشتملة على كل همّ وحيف يبقى صداه عالقا في الخيال.

يقوم هذا البيت على أسلوب المفارقة، وذلك بتوظيف لفظ (الطرب)[45] بديلا عن معنى الخفقان، وكما هو معروف أن القلب يخفق ويزداد خفقانه عندما يصطدم بموقف ما، لكن في عرف الشاعر يجوز كسر العرف التداولي للغة والعدول بها إلى سياقات جديدة من أجل تكثيف الإيحاء والدلالة، خاصة إذا كان من أجل الحبيب الغادي، وذلك التعبير الشعري يوحي بصورة حسّية طريفة تجعل القارئ يتخيل ذلك المشهد وكأن القافلة تغادر الحي والضعنيات في الهوادج، والقلوب تهتز طربا في أقفاص الصدور على حافة الطريق ترسل موسيقى الوداع ونغم الفراق.

وفي هذا البيت الشاعر "محجوب بحالة نفسية وهي أحوال العارفين المجهولة، فإنّ العامة تظهر بما تظهر به الطائفة المحققة من الصور بخلاف أصحاب الأحوال، ولا يتمكن التصريح من أهل هذا المقام بأحوالهم فإنهم يكذبون لعدم الشاهد ولكن يعرفون بالإشارة والإيماء عند بعض الذائقين لأوائل أحوالهم"[46].

قال القرطاجني في مطلع قصيدة أخرى واصفا الطبيعة منتشيا بالمدام: [الكامل]

أدر الزُجاجة فالنَسيمُ مؤرَّج والرَوضُ مرقومُ البُرود مدبَّج[47]

استهل الشاعر هذا البيت بفعل أمر طلبي يرجو به كأس المدامة في جو طبيعي ربيعي حيث الرياض مخضرة تزهو بأنواع الزهور الملونة، تخالها بساط تفنن فيه صناع الخياطة والحياكة، والهواء نسائمه تنعش الروح وتريح النفس، وكل ذلك ينبئ عن تفاعل الإنسان مع الطبيعة في مشهد متحرك تنهض به الجملة الفعلية في صدر البيت، داخل طبيعة منبسطة تكشف عنها ثلاث جمل اسمية متتالية.

يلمح القارئ من معنى هذا البيت ذلك المشهد الذي امتزجت فيه نشوة الخمرة بنشوة الطبيعة الربيعية، فقد يتخيل جلسة الندماء في وسط حديقة غناء يحتسون النبيذ ويستنشقون روائح الأزهار التي تنبعث من كل جانب، وهم يركنون تحت ظلال الأشجار الواقية، وألوان الزهر تنسج عليهم خيوط صورها المزركشة بمختلف الألوان، فيزداد المتمتع نشوة وتفاعلا.

شاع مثل هذا المشهد في مجالس أهل الأندلس كثيرا حسب ما تروي كتب الأدب والتاريخ، والقرطاجني سار على طريقتهم الفنية في النظم الشعري في كثير من مطالع قصائده التي توشحت وتسربلت بفسيفساء حنايا الأندلس التي أضحت ملمحا أسلوبيا يتسم به الشعر الأندلسي عموما حين بدأت تتراجع الخلافة الإسلامية بربوع شبه الجزيرة الإيبيرية.

الخاتمة:

بتفحص بنى الخطاب الشعري التركيبية وفق إجراءات المقاربة التشريحية، يستطيع علم اللغة الحديث أن يجد في العمل الإبداعي تأويلا مقبولا، فهو حدث ترتبط به مجموعة من الإواليات، كالشكل، والموضوع، والغاية، والهيئة، والزمان، والمكان وغيرها إنه كالمحور وحوله تلتف هذه المجموعة من الإواليات، وإنها لترجع في معانيها إليه.

وعليه يمكن القول بأن الخطاب الشعري لدى حازم القرطاجني لحمة قولية مدبجة بزخم معرفي، وثقافي، وتجارب معيشية، ومشاعر حياتية متوهجة.

أما بناء النظم الشعري عنده، فهو قوالب اختزنتها الذاكرة من تراكمات سابقة، تستنطقها حوادث ومثيرات اجتماعية ونفسية واهتداءات خاطرية.

تطرزها أساليب لغوية وبلاغية، تشع بإيحاءات ودلالات ذات أبعاد إنسانية وفكرية تأملية، تهتدي بها خواطر الإنسان بتموضعه في الوجود والكون.

*** *** ***

1عبد الرحمن بن خلدون، مقدمة ابن خلدون، ص339.

2 ينظر، عبد الفتاح المصري، قطوف لغوية، مؤسسة علوم القرآن، مصر، ط1، سنة1984م، ص26.

3 أبو بكر محمد بن الطيب الباقلاني، إعجاز القرآن، تحقيق، السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1961م، ص119.

4 محمد مندور، في الأدب والنقد، دار نهضة مصر، القاهرة، مصر، ط5، د ت، ص22.

5عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، علق حواشيه: محمد رشيد رضا، اعتنت به: منى أحمد الشيخ، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط1، (1423هـ/2002م)، ص13.

6عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، ص14.

7 المرجع نفسه: ص88.

8 مصري عبد الحميد حنورة، الخلق الفني، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1986م، ص73.

9بهاء حسب الله، شعر الطبيعة في الأدبين الفاطمي والأيوبي، ص362.

10 بهاء حسب الله، شعر الطبيعة في الأدبين الفاطمي والأيوبي، ص362.

11 صابر الحباشة، دائرة التأويل ورهانات القراءة، الدار المتوسطية للنشر، بيروت . تونس، ط1، سنة (1429هـ/2008م)، ص115.

12 عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص11.

13 المرجع نفسه، ص ن.

14 نواري سعودي أبو زيد، محاضرات في علم الدلالة، عالم الكتب الحديث، إربد . الأردن، ط1، سنة(1432هـ/2011م)، ص8.

15 عبد النبي همامي، جمالية تحليل الخطاب، دراسة لغوية وظيفية لبدائع الفوائد، لابن قيم الجوزية (ت751هـ) أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، سنة 2014م، ص31

16 النواري رزوق، المعاني الوظيفية لمباني التصريف والتركيب في معلقة طرفة بن العبد <<لخولة أطلال>>، دراسة لغوية، رسالة ماجيستير، جامعة الحاج لخضر باتنة، الجزائر، السنة الجامعية (2008م/2009م)، ص91.

17 جونثن كاللر، مدخل وجيز جدا إلى نظرية الأدب، ترجمة، خميسي بوغرارة، منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، سنة 2007م، ص65.

18 ريمون طحان، الألسنية العربية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، سنة 1969م، ص(117/116).

19 حسين عطوان، مقدمة القصيدة العربية، دار المعارف، القاهرة، مصر، سنة 1970م، ص115.

20 أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، ت، محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ط1(1952م)، ص431.

21 ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر ونقده، ت، محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، مصر، ط2(1955م)، ج1، ص218.

22 لطفي فكري محمد الجودي، النص الشعري بوصفه أفقا تأويليا، قراءة في تجربة التأويل الصوفي عند محي الدين بن عربي، ديوان، ترجمان الأشواق، نموذجا، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، سنة(1432هـ/2011م)، ص127.

23 عبد الحليم حقي، مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر (1987م)، ص(51/50).

24 رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، عنابة، الجزائر، سنة(1427هـ/2006م)، ص240.

25 عبد الحميد عبد الله الهرامة، القصيدة الأندلسية خلال القرن الثامن الهجري (الظواهر والقضايا والأبنية)، دار الكتاب طرابلس، ليبيا، ط2 (1999م)، ج1، ص123.

26 أبو الحسن حازم القرطاجني، قصائد ومقطعات، تقديم وتحقيق، محمد الحبيب بن خوجة، الدار التونسية للنشر، تونس، ط(1972م)، ص17.

27 عبد النبي همامي، جمالية تحليل الخطاب، دراسة لغوية وظيفية لبدائع الفوائد، لابن القيم الجوزية، ص109.

28 ينظر، ابن هشام الأنصاري، قطر الندى وبل الصدى، شرح وتحقيق، محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، د ط، سنة 2004م، ص278.

29 ينظر، شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، تحقيق، محمد محي الدين عبد الحميد، دار الطلائع المصرية، مصر، سنة 2004م، ج3، ص115.

30 حازم القرطاجني، الديوان، ص2.

31 إبراهيم قادة، صورة المرأة في الشعر المغربي حتى نهاية القرن الثامن الهجري، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب المغربي القديم، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، سنة(1429-1430هـ/2008-2009م)، ص312.

32 منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص129.

33 حازم القرطاجني، الديوان، ص6.

34 هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ترجمة وتعليق، محمد العمري، ص98.

35 حازم القرطاجني، الديوان، ص14.

سعودك: النجوم عشرة، أربعة منها في برج الجدي والدلو، وفي العرب سعود قبائل شتى.

36 منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص47.

37 حازم القرطاجني، الديوان، ص16. جدت: قطعت.

38 بلقاسم ليبارير، شعر القطامي عمير بن شييم بن عمرو التغلبي، دراسة لغوية أسلوبية، رسالة مقدمة لنيل درجة دكتوراه الدولة، في علم أساليب اللغة، إشراف، طاهر حجار، جامعة الجزائر، الجزائر، السنة الجامعية، (1414هـ-1415هـ/ 1993م-1994م)، ص199.

39 فاطمة طحطح، الغربة والحنين في الشعر الأندلسي، ص253.

40 عبد النبي همامي، جمالية تحليل الخطاب، دراسة لغوية وظيفية لبدائع الفوائد، لابن قيم الجوزية، ص69.

41 حازم القرطاجني، الديوان، ص20.

42 الذاريات، الآية22.

43 الصديق بن محمد بن قاسم بوعلام، الأمثال في القرآن الكريم، دراسة موضوعية وأسلوبية، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، الرباط، المغرب، ط1، سنة 2008م، ص34.

44 حازم القرطاجني، الديوان، ص25. طرب: طربا، اهتز واضطرب فرحا أو حزنا. النجب: البعير النجيبة التي تخب في مشيها.

45 طرب: اهتز فرحا أو حزنا.

46 لطفي فكري محمد الجودي، النص الشعري بوصفه أفقا تأويليا، ص(158/157).

47حازم القرطاجني، الديوان، ص28.