بنية الجملة الشعرية في نونية أبي البقاء الرندي[1]

د. محمد الهادي عطوي

قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة باجي مختار – عنابة، attoui.med@gmail.com

تاريخ الإيداع: 2015/03/08 **تاريخ المراجعة:** 2015/10/08 **تاريخ القبول:** 2015/11/19

ملخص

يحاول هذا البحث دارسة البناء التركيبي الشعري في تفاعله مع البنية الإيقاعية والدلالية، وذلك بتتّبع خصائص تشكيلها الشعري باعتماد إجراءات منهجية في التحليل والتأويل، كالاستفادة من لسانيات النص، والتداولية، ولسانيات الخطاب، ونحو النص، وغيرها، للظفر بالنتائج المرجوّة لفهم دلالة الكلام وتمثّل حجاجيته.

إشكاليات الموضوع: *ما العلاقة بين الجملة الشعرية والمعنى والسياق؟ كيف نبيّن حدودها التعبيرية لرسم تفاصيل الصورة، هل هي تقصر أم تطول؟ وما تفسير هذا الأسلوب؟ هل هي النواة الأكثر هيمنةً في تشكيل الصور الشعرية في هذا الخطاب؟ هذا ما سنحاول معرفته في هذا البحث لتبيين درجة وعي انفعال الشاعر، ولتأويل دلالات خطابه المتوارية.*

الكلمات المفاتيح: جملة الشعرية، عدول، متغيرات تركيبية، تشكيل شعري، صورة شعرية.

The structure of the poetic sentence in Abū āl-Baqā al-Randī's nūniya

Abstract

This contribution attempts to explore the construction of the poetic structure in its interaction with the rhythmic and semantic structure of the poetic text. Thus, in order to gain a deeper understanding of the "argumentativity" of poetic discourse, this attempt is based primarily on the processes whose validity draws on the analysis and interpretation that has been invested by the grammar of the text, pragmatics, discourse analysis, and so on.

Questions*: What is the relationship between poetic sentence, the context and meaning? How to define expressive borders to draw the details of the poetic image, namely: is it shortened or lengthened? And how to understand this style? Is it the most dominant core in the building of poetic images in this discourse?*

As such, we will try to demonstrate the degree of awareness in the emotion of the poet, and to interpret the connotations of its discourse.

Key words : Poetic sentence, renouncing, syntagmatic variables, poetic formant, poetic image.

Structure de la phrase poétique dans le poème rimé en "nūn" (al-nūniya) d'Abū al-Baqā al-Randī

Résumé

Cette contribution tente d'étudier la construction de la structure poétique au niveau de ses interactions avec la structure rythmique et sémantique du texte poétique. Afin d'accéder à une compréhension maximale de l'"argumentativité" du discours poétique, cette tentative s'appuie principalement sur les procédés dont la validité se puise dans l'analyse et l'interprétation qui ont été investies par la grammaire du texte, la pragmatique et l'analyse du discours, etc.

Questionnements*: Quelle est la relation entre la phrase poétique, le contexte et la signification ? Comment définir ses limites expressives pour dessiner les détails de l'image poétique, à savoir: est-elle raccourcie ou rallongée? Et comment expliquer ce style? Est-elle le noyau le plus dominant dans la construction des images poétiques dans ce discours?*

A cet effet, nous allons essayer de découvrir et de démontrer dans cette étude le degré de prise de conscience relative à l'émotion du poète, et d'interpréter les connotations de son discours..

Mots-clés: Phrase poétique, renoncement, structures variables, composante poétique, image poétique.

المؤلف المرسِل: محمد الهادي عطوي، attoui.med@gmail.com

مقدمــة

نهتمّ بدراسة الجملة الشعرية في نونية أبي البقاء الرندي، دون غيرها من الأنماط والصور الأخرى، وسيكون تركيزنا على الجملة ذات الأساليب، أي باعتماد معيار محدّد من معايير تصنيف الجمل، وهو معيار الدلالة العامة للجملة، ويدخل في هذا المعيار الجملة الخبرية التي تشمل الجملة المثبتة، والمنفية، والمؤكّدة، والمحوّلة، والجملة الإنشائية التي تشمل الجملة الطلبية والجملة الانفعالية[2]. بهذا تخرج من الدراسة أنماط كثيرة لهذه الغاية المنهجية كالجملة البسيطة، والجملة المركبة، والجملة الفعلية، والجملة الاسمية، والجملة الأصلية، والجملة الفرعية، وغيرها[3]، ولعلّنا سنُقصي بعض الجمل الأسلوبية نفسها، إذا لم تتجاوز دلالاتها ووظائفها النحوية حدود البيت الشعري؛ لأنَّ ذلك من شروط الجملة الشعرية كما سنراه في موضعه. إنَّ الهدف من دراسة هذه الجملة هو الوقوع على النواة الأكثر هيمنة في هذا الخطاب الشعري؛ وللدلالة على قيمة المتواري، ولفضح المسكوت عنه، وهو غاية البحث التداولي الذي يسعى إلى استكشاف سرّ خلود هذه المدوّنة واعتمال شعريتها باستمرار، ولوعي درجة انفعال الشاعر، ولتقدير لهجته سواء أكان بالاستعطاف، أم بالتخويف، أم بالنذير، أم بالتهديد، أم بالزجر والتقريع.

القصيدة[4]: القصيدة في مجملها محاورة خطابية مشكّلة من متواليات جملية تشعّ بكونها من العلامات الظاهرة والباطنة، تتضمّن دلالات ومعاني محدّدة في هذا الموقف الإنساني الرهيب:

1- لِكــلَّ شيءٍ – إذا مَــا تمَّ – نُقْصَــانُ فلا يُغَرُّ – بطِيبِ العيْشِ – إنْسَانُ
2- هِــيَ الأُمُورُ – كمــا شَاهَدْتَـهَا – دولٌ منْ سـرَّه زمَــنٌ ســاءتْه أزمــانُ
3- وهَذِه الــدَّار لاَ تُبْقــي عَلَــى أَحَــدٍ ولاَ يَــدُومُ علَــى حَالٍ لــها شــانُ
4- يمزِّق الدَّهــرُ – حتْمًا – كلَّ سابغَــةٍ إذا نبَــتْ مشرفِيــات وخرصــانُ
5- وينتضي كــلُّ سيْــفٍ للفنــاءِ ولَــوْ كان ابن ذي يـزن والغمـدُ غُمـدانُ
6- أيْــنَ المُــلوكُ ذوُو التِّيــجَانِ منْ يمنٍ وأيْنَ منْــهُم أكاليــلُ وتيجــانُ؟
7- وأيْــنَ مــا شــادهُ شَــدَّاد فــي إرمٍ وأيْنَ ما سَاسَه في الفُرسِ ساسانُ؟
8- وأيْــنَ ما حَازهُ قَــارُونُ مــن ذهــبٍ وأيْنَ عَادٌ، وشَــدَّاد، وقحْطــانُ؟
9- أتــى على الكــلِّ أمــرٌ لا مــردَّ لــه حتى قُضُوا فكأنَّ القومَ ما كــانُوا
10- وصــار ما كانَ من مُلْكٍ ومنْ مَلِكٍ كما حكَى عن خيالِ الطَّيفِ وسنانُ
11- دارَ الزَّمــانُ علَــى "دارا" وقَــاتلــه وأمّــا كسْــرى فَمــا آوَاه إيــوانُ
12- كأنَّما الصَّعْب لـم يَسْهـلْ لــه سبَبٌ يومًــا، ولا مــلَك الدُّنيا سُلَيمــانُ
13- فجائــعُ الدَّهــرِ أنْــواعٌ منوَّعــةٌ وللزَّمَــانِ مســرَّات وأحــزانُ
14- وللْحــوادث سُلْــوان يُسَهِّــلُــها ومَا لِمَا حلَّ بالإسْــلامِ سلْــوانُ
15- دهَــى الجَزيــرةَ أمْرٌ لاَ عــزاءَ لــهُ هــوى له أحُــد وانْهــدَّ ثهــلانُ
16- أصابَها العينُ في الإسلامِ فامتحنـتْ حَتَّــى خلَــتْ منه أقطار وبُلـدانُ
17- فاسْألْ بلنْسيةً مــا شــأنُ مرْسيــةً وأيْــنَ شاطبــةٌ أمْ أينَ جيَّــانُ؟
18- وأيـن قرطبــةُ دارُ العلُــومِ، فكــمْ مِنْ عالمٍ قدْ سمَا فيها لـهُ شــانُ؟
19- وأيْـن حِمْصٌ وما تحْويــهِ من نُــزهٍ ونهــرُهَا العَذبُ فيَّــاضٌ ومـلآنُ؟

20- قَواعــدُ كُــنَّ أركَــانَ البــلادِ فَمــاَ عسَـــى البقَــاءُ إذا لَمْ تبْقَ أركــانُ؟
21- تبكــي الحنيفيــة البيضاءُ من أسَـفٍ كمــا بكــى لفراقِ الإلْفِ هيْمـــــانُ
22- على ديــارٍ من الإســلام خاليــــةٍ قــد أقْفرت ولــها بالكفر عُمـــرانُ
23- حيث المساجدُ قد صارتْ كنائسَ مــا فيــهنَّ إلاَّ نواقيـــسُ وصُلْــبَــانُ
24- حتَّى المحاريبُ تبكِي وهْي جامِـــدةٌ حتى المنــابرُ ترْثِــي وهْــي عِيدانُ
25- يــا غَــافلاً ولهُ في الدَّهـر موعظــةٌ إنْ كنْـت في سِنَــة فالدَّهرُ يقْظــانُ
26- وماشيــاً مرحــاً يلهيــهِ موْطنُــه أبعد حمْـصٍ تغــرُّ المرءَ أوطــانُ؟
27- تــلكَ المصيبةُ أنْستْ مَــا تقدَّمــها وما لها – مع طولِ الدَّهرِ – نسيْانُ
28- يــا رَاكِبينَ عتَــاقَ الخيْــلِ ضامِــرةً كأنَّــهَا – في مَجَالِ السَّبْق –عِقْبَانُ
29- وحامليــن سُيــوف الهنْــدِ مُرْهَفَــةً كأنَّها – فــي ظلام النَّقــع – نيــرانُ
30- وَراتِعينَ – وراءَ البحْــر– في دَعَــةٍ لــهمْ – بأوْطَــانهم – عــزٌّ وسلطانُ
31- أعنْدكُــمْ نبــأٌ مِنْ أهْــلِ أنْدلُــسٍ فقَدْ سـرَى بحديــثِ القوْمِ رُكبـــانُ؟
32- كمْ يَسْتغيثُ بنَا المستَضْعفونَ وهــمْ قَتْلَى وأسْــرى فمــا يهْتــزُّ إنســانُ
33- مَاذا التَّقَاطُعُ – فِي الإِسْلامِ – بَيْنَكُمُ وأنتــمْ – يا عبــادَ الله – إِخْــوانُ
34- ألاَ نُفُــوسٌ أبيَّــاتٌ لــهــا هِمَــمٌ أَمَــا عَلَــى الخَيْر أنْصــارٌ وأعْوانُ؟
35- يــا مَنْ لذلَّــةِ قــوْمٍ بعدَ عزَّتــهمْ أحَـــال حالَــهمْ كفــرٌ وطغيــانُ؟
36- بالأمسِ كانــوا مُلوكــاً في منَازِلِــهمْ واليومَ – هُمْ في بلادِ الكفرِ– عُبْدانُ
37- فلوْ تراهمْ حيَــارَى لا دليــلَ لــهمْ عليـــهِمْ – من ثيابِ الذُّلِّ – ألوانُ
38- ولــو رأيت بُكــاهمْ عنــد بيعِــهمْ لهالـــكَ الأمْرُ واستهوتْكَ أحزانُ
39- يا ربَّ أمٍّ وطفــلٍ حيــل بينهُمــا كَــما تفـــرَّقُ أرواحٌ وأبْـــدانُ
40- وطفلةٍ مثل حسن الشمس إذْ طلعتْ كأنَّــها هِــي يــاقوتُ ومرجــانُ
41- يَقُــودُها العلْـجُ للمكْــروهِ مكرهــةً والعيـنُ بــاكيـةٌ والقلــبُ حَيــرانُ!
42- لِمِثْــل هذا يذُوبُ القلْــبُ مِنْ كَمَدٍ إِنْ كَان في القلْبِ إسْلاَمٌ وإيمـــانُ

الجملة الشعرية:

هي الجملة التي تحتوي على طاقة كامنة تتلبّس بها، فتُنْعَت بكونها شعرية، أي ما يدخلها في المتعالي والجمالي، وبذلك فهي ليست نسبة إلى الشعر فحسب؛ لأنّها قد تكون ماثلة في النثر أيضا. يعرّفها "**منير سلطان**" **بقوله:** "هي الجملة التي وضع ضوابطها النحاة، وحين وظّفها الشعراء أضفوا عليها قدرا من المرونة، كي تستوعب دفقتهم الشعرية، فلم يلتزموا –أحيانا– بأن تكون القافية نهاية للبيت والجملة تجاوزوها إلى الأبيات التالية؛ لينهوا الجملة التي بدأوها في البيت الثاني أو الثالث، بل ووصلوا بها إلى البيت السابع، بغض النظر عن مقولة: إنَّ البيت هو الوحدة الدلالية المتكاملة، وأنَّ القافية قفلها"[(5)].

وشرطها ألاَّ تكون القافية متعلّقة بالبيت الذي يليها؛ لأنّه من العيوب التي تفسد الشعر، وهو "التضمين"، كما في قول النابغة[(6)]:

وهمْ وَرَدوا الجفَار على تميـم وهُمْ أصحَاب يوْمِ عُكاظ إنِّي
شهدت لهم مواطن صالحـات تنبِّئُـهم بـــودّ الصَّـدر منِّـي

فالناسخ (إنّ) وقع في قافية البيت الأوّل وخبره في البيت الذي يليه. فلذلك وجب أن تكون الجملة الشعرية متّصلة نحويا ودلاليا، وقد تستغرق أحيانا ثلاثين بيتا، إذا كان كلّ بيت يؤدّي معنى متكاملا يمكن الاستغناء به؛ ولأنَّ القافية نفسها لم تكن متّصلة بما بعدها، ولكنَّ البيت يرتبط بما قبله عن طريق الوسائل النحوية كالتبعية بكلّ أنواعها، أو الحالية، وغيرها[7].

فالجملة الشعرية امتداد لفظي ومعنوي، يؤدّي إلى تضاعف الإيحاءات، لاكتمال الصورة المراد تشكيلها بكيفية دقيقة ومعبّرة عن التفاصيل المؤثّرة في دلالات الخطاب، **فقد تطول وقد تقصر**، فإذا اقتطع منها جزء أو أجزاء فَسَدَ التعبير عن المقصود بشكل تامّ؛ لأنّها قول تام يتعلّق بالصورة ، يتجاوز حدود النحو إلى التشكيل الدلالي والإيقاعي.

وبما أنّ دراستنا تتعلّق بمدوّنة شعرية، فإنّ حدود هذه الجملة تتجاوز البيت، وربما أكثر من ذلك حتّى اكتمال التشكيل المقصود من الخطاب، ولمّا كانت القوافي دوالا تعلن عن انتهاء البيت، فإنّها لا تدلّ على نهاية الصورة، فليست القافية ما يحدّد نهاية البيت، بل نهاية البيت هي التي تحدّد القافية، وهي في حدّ ذاتها ليست عاجزة على إنهاء البيت فحسب، بل إنّها لا تكتسب صفتها إلاّ بوقوع النبر عليها[8]، ولهذا فاستقلالية البيت، كما هو معلوم، لا يعني تمام الجملة؛ لأنّ المحتوى العاطفي والدلالي قد يتمّ في مقطوعة من أبيات الشعر، لذا كان "همَّ الجملة الشعرية أن تحافظ على إتمام الصورة التي رسمها الشاعر مهما تعدَّدت الأبيات، ليس هذا فقط، بل قد تحتوي على عدّة جمل صغيرة في داخلها قبل أن تنتهي"[9].

يسمّي الغذّامي الجملة الشعرية "**الجملة الأدبية**"[10]، ويرى أنّها قد تتكوّن من تراكيب مختلفة، تنشأ من العلاقة بينها وبين ما سواها من جمل؛ لأنّها تمثّل صورة لتحوّلات شفرة الكاتب، وأنّ هذه التحوّلات هي تشكيلات لهذه الجمل القادرة على التشخيص السياقي للكلام.

والسؤال الجدير بالطرح في هذه الدراسة هو: ما طبيعة المتغيرات التركيبية الحادثة في خطاب أبي البقاء؟ وما أثره في التشكيل الشعري؟ وما الخصائص الأسلوبية التي وُشِّحتْ بها لتقدّم الصورة التي يفترض أن يتلقّاها سامعه بالرضا والقبول؟

أولا: الجملة الشعرية المثبتة:

تحقّق هذه الجملة في النونية قيمة إخبارية وفنيّة، كونها تسعى إلى تثبيت الفكرة في ذهن السامع لإقناعه بأهمية الموضوع، وقد اتّخذت أنماطا مختلفة في رسم الصور التي أرادها الشاعر، وأنَّ الميزة الغالبة عليها هي ارتباطها بالعطف، ومنه قوله:

هيَ الأمُورُ – كما شَاهَدْتهَا – دولٌ منْ سرَّه زمَنٌ ساءتْه أزمــانُ (2)
وهَــذِه الدَّار لاَ تُبْــقِي عَلَــى أَحَدٍ ولاَ يَـدُومُ علَى حَالٍ لها شـانُ (3)
يمزِّق الدَّهرُ – حتْمًا – كلَّ سابغَـةٍ إذا نبَتْ مشرفِيات وخرصــانُ (4)
وينتضـي كلُّ سيْـفٍ للفنـــاءِ ولَوْ كان ابن ذي يزن والغمدُ غُمدانُ (5)

إنَّ هذه الأبيات وإن كانت تشكّل وحدات إيقاعية دالة بذاتها، لتمام معانيها الجزئية مع حسن قوافيها إلاّ أنَّ الدلالة العامة للصورة توجب فهم تشكيل الصورة بأدقّ تفاصيلها، فالتجربة التي عاشها الشاعر جعلته يعبّر عن وجود التقلّبات والتحوّلات وخطرها على الناس، فكلّ شيء مرهون بالغفلة والتخاذل، وهي دلالة تتأوّل من قوله "من سرّه زمن ساءته أزمان"، وفائدة الأمر كلّه إثبات قانون الحياة "**دوام الحال من المحال**"، وهو تعبير عن حتمية الفناء في البيت الموالي، وتزداد الدلالة توهّجا فيما يلي ذلك، عندما يُشْعر بفظاعة المأساة التي تشتّت كلّ نعمة وتمزّقها، وتجعل علية القوم أراذلهم، فالزمان لا يرحم عندما ينْضو سيفه، وبهذه الصورة المرعبة المفزعة، التي وخز بها الشاعر متقبّله يكون قد أحاط بجانب جَنَانِه ليدغدغ شعوره، وليمهّد لموضوعه لأنَّه يتعلّق بالكرامة والعزّة، فإذا ما فات هذا فاقرأ على أهل الأندلس السلام. وفي قوله:

تَبكِي الحَنيفيَّةُ البيضاءُ مِنْ أسفٍ كَما بكى لفراقِ الإلْفِ هيْمـــانُ (21)
عَلَى دِيَارٍ منْ الإســلامِ خَالِيـــةٍ قد أقْفرت ولها بالكُفرِ عُمـــرانُ (22)
حيثُ المساجد قد صارتْ كنائـسَ ما فيهنَّ إلاَّ نواقيـسُ وصلبـانُ (23)
حتَّى المحَاريبُ تبْكي وهْي جامدةٌ حتى المنابرُ ترثِي وهْي عيـدَانُ (24)

تقوم هذه الجمل على أساس وظيفي ومعنوي، ويمتد فيها الوصف إلى عدّة أبيات، فتجعل توقّعها من الحتميات التي يجب سماعها في الخطاب؛ لأنّ غيابها يشوّش فكر المتلقي، ويبقيه في انتظار الخبر، وترقّب تفاصيله، ولكنّها قد تتأخّر؛ لأنّه من صنيع الشاعر إذا أراد تعزيز كلامه بجزئيات أخرى يراها أهمّ من الإفصاح.

فلا يمكنك أن تقرأ هذه الأبيات إلاّ في وحدة متجانسة ومتكاملة، بحيث تأتي أفكارها متساوقة وفي تسلسل، حتّي يخيّل لنا أنّنا نرى مشهدا نتمثّل فيه صورة الحنيفية وهي جاثية على ركبتيها تندب حال المسلمين الذين أصبحوا بلا **حراك**، وقواعد أركانهم التي تحوّلت إلى خراب، أو ديار خالية، إنّ هذه **الحركة** استدلال واضح على حال الناس. وتزداد حدّة البكاء وتشتدّ، ويظهر الاستنكار، ورفض الواقع الأليم، فلا حياة بعد حلول الخراب، وتهديم المساجد، والمنابر، فأصبحت خالية وتحوّلت إلى كنائس تقرع فيها النواقيس، فكيف لا يثور ثائر لهذا الموقف الفاسد؟! فلو اختصرت –نحويا– المشهد لقلت:" **تبكي الحنيفية على ديار الإسلام المقفرة التي تحوّلت مساجدها إلى كنائس، فاستبدل الناقوس بالآذان فرثتها المنابر والعيدان الجامدة لا القلوب الحيّة**".

تتحدّد شعرية البكاء من خلال فضيلة الاستعارة والتشبيه، فتمثّل معاني الخطاب بحاجة إلى تَمَثّل إيجابي، وتخيّل أكثر فاعلية، ليحقّق وظيفيا ودلاليا مبدأ السببية، ذلك أنّ سبب هذا البكاء هو سقوط الدولة الإسلامية، ولعلّ الإثارة في هذه الجملة الشعرية تكمن في الصياغة الهادفة التي يحصل فيها الانسجام في محور التأليف بين الموصوف وصفاته، الذي تنبثق عنه الوظيفة الشعرية من خلال تقاطع محوري التأليف والاختيار دون توتّر[11]، وغاية التصوير في هذه الأبيات الإثارة من خلال الجمع بين المتناقضات التي تعدّ انعكاسا لنقائض الذات، هذا العرض الذي جمع بين الحاضر والغائب، أي بين الأمس واليوم؛ ليشير إلى طبيعة التحوّل في بلاد المسلمين فمزّقهم تخاذلهُم كلّ مُمزَّق، وجعل أعزّة أهلها أذلّة، ومن ثمّ تنشأ صورة شعرية راقية ، شعرية البكاء، هذا التحوّل الذي غيّر نمط الحياة، فأبكى الجمادات والموجودات في وقت عزّ فيه بكاء الإنسان وفزعه على دولته الإسلامية.

تتألّف القيمة الشعرية للجملة المثبتة، إذن، وفق معطيات فكرية قادرة على تكوين المعطى الدلالي المناسب، وتفعيل المحتوى العاطفي للتشكيل المطلوب. إنّ طبيعة التصوير سبقت بالوقوف على المعطى الزمني الذي اقتضته المسيرة، ذلك أنّ الأيّام الخالية كانت ممهّدا لتمثيل الهيئة، وهي الاستدلال على صنيع الزمان الذي لا

يولّد إلاّ المتناقضات والتحوّلات، فالبكاء الذي يصغّر الكبير ويهوّن قوّته، ويحطّ من كبريائه، هو تهديد للمتلقي الذي قد يصيبه النَّصبُ والعذاب الذي أصاب إخوانه.

ثانيا: الجملة الشعرية المعطوفة:

نتناول العطف المتعلّق بالجملة لا عطف المفردات، باعتبار الجملة المعطوفة نمطا مهمًّا من أنماط ترابط الجمل وتراسل معانيها، إذ تتجلّى إمكاناتها في قدرتها على الامتداد والتوسّع في تقديم التفاصيل الممكنة والمساعدة في تثبيت المشاهد المطلوبة، إذ يتجاوز العطف بين الجمل مستوى البنية العاملية إلى المعنى، فهو يجمع بين بنيات تركيبية غير متساوية في المعنى، أي: أنّ الجملة اللاحقة ليست هي الجملة السابقة[12]؛ لأنَّ هذه المغايرة هي التي تعطي للعطف قيمته التداولية والخطابية. ولذلك قد "تصير صيغة العطف في التعبير الفنّي تصرّفا لغويا يقوم على محاولة الكشف على تضايف جديد لعلاقات الوجود، وليس على أساس أنّه تمثيل للواقع المألوف"[13]، أي هو عملية تحويلية تبدأ من الجزء إلى الكلّ، بابتكار سياق تتعاطف فيه الجمل، لتشكيل الصورة المناسبة للقيمة التعبيرية.

والجملة المعطوفة في النونية ظاهرة أسلوبية متكرّرة، ولذلك فهي تمثّل تقريبا نصف عدد أبيات القصيدة، وأغلب العطف فيه العطف على الاستفهام، والعطف على النداء[14].

1- العطف على الاستفهام:

يجعل العطف **مراتب الكلام متفاوتة**، فهو منهج قيّم – في التأليف – يدلّ على فضيلة الكلام؛ لأنّ الكلام مراتب تتداعى وتتراسل وفق منظور تداولي خاص، وتكمن فعالية الجملة الشعرية المعطوفة في الاستدلال على قيمة المشهد المشكّل، إذ لا تعني ربطا متشاكلا فحسب *كما* هو مألوف في التشريك الحكمي، أي: الوظيفي، فالربط بين أجزاء الكلام وحدوده لا بدّ أن يكون بمراعاة الفصل والوصل؛ لأنّه من أسرار البلاغة، ولذلك قال الجرجاني في باب الفصل والوصل من دلائل الإعجاز: "اعلم أنّ العلم بما ينبغي أن يصنع في الجمل من عطف بعضها على بعض، أو ترك العطف فيها والمجيء بها منثورة تستأنف واحدة منها بعد أخرى من أسرار البلاغة، ممّا لا يأتي لتمام الصواب فيه إلاّ الأعْرَاب الخلّص والأقوام طبعوا على البلاغة وأوتوا فنًّا من المعرفة في ذوق الكلام هم بها أفراد"[15].

ومن الاستفهامات التي نستدلّ بها على هذا التفاوت الدلالي بين وحدات الكلام ما استعمله أبو البقاء الرندي في ذلك المشترك التاريخي والثقافي من خلال الارتداد إلى الماضي البعيد الذي يقع في متناول إدراك السامع كما في قوله:

أيْنَ الـمُلوكُ ذوُو التِّيجَانِ مِنْ يمـنٍ وأيْـنَ منْـــــهُم أكاليـــلُ وتيجـــانُ؟ (6)
وأيْنَ مـــا شـــادهُ شَـــدَّاد في إرمٍ وأيْـنَ ما سَاسَه في الفُرسِ ساسانُ؟ (7)
وأيْنَ مـــا حَازهُ قَـارُونُ من ذهـبٍ وأيْـنَ عَـــادٌ، وشَـدَّاد، وقَحْطـانُ؟ (8)

إنّ الربط بين الجمل الاستفهامية:

- "**أين الملوك ذوو التيجان من يمنٍ؟** "
- "**وأين منهم أكاليل وتيجانُ؟**"،
- "**وأين ما شاده شدَّاد في إرمٍ؟**"،

- "**وأين ما ساسه في الفرس ساسانُ؟**"،
- "**وأين ماحازه قارون من ذهبٍ؟**"،
- "**وأين عاد، وشدَّاد، وقحطانُ؟**"

يشكل نسيجا نصيًّا في غاية الانسجام والاتّساق، وهو دليل على توالدها وتكاثفها دلاليا، إذ لا بدّ للكلام من تصرّف واع أو فلسفة محدّدة، ومن ثمّ لعلّها تكون في العطف ترابطية. أي: أنّ هذا الترابط هو علاقة خاصة بين الجمل، فهي وإن كانت تدلّ على طلب سؤال المعرفة، ولكنّ إدراكه لا بدّ فيه من نظر وتأوّل، فهو تداوليا إثبات لحتمية من حتميات الوجود الإنساني وهو الفناء والزوال.

فالسؤال عن تيجان الملوك قد يكون السؤال عن **ضياع المُلْك** وزوال هيبة الملوك، والسؤال عمّا شيّده شدّاد قد يدلّ على الخراب والدمار، بل ضياع آثار الحضارة نفسها، والاستفهام عن سياسة آل ساسان، قد تعني أنّ الحال آلت إلى الفساد والفوضى، وما حازه قارون آل إلى الإفلاس، وكذلك الموت الحتمي للملوك الآخرين، إنّها أسئلة تستدل على الفناء والزوال، وهو خطاب للذاكرة، وما علق فيها من أحداث قد وقعت في أزمان وفي أقوام قد هلكوا، وهلك سلطانهم. هذا أوّلا.

ثانيا إنَّ الشاعر بهذا الصنيع ينعش يقظة المتلقي بزرع الشجاعة في قلبه، ليدرك طبيعة هذه الأسئلة، فيربط بينها من خلال "فلسفة العطف الترابطية التي "تحدّد قوانين الترابط التي تجمع بين المتعاطفات"[16]، وما دامت غايته الربط بين الجمل داخل النّص، "فهو يحدّد العلاقات بين الجمل التي تتماسك، وتبيّن مفاصل النظام الذي يقوم عليه النّص"[17]، ومن ثمّ تحسّ بأنّ **هذه الاستفهامات وحدة خطابية كبرى مترابطة ومفيدة، ومتفاوتة في الدلالة والقيمة**، وإذا تأمّلنا قليلا في هذه الوحدة المتعاطفة، التي تجمع وقائع متباينة، في أمم مختلفة، ولكنّها شائعة تشهد على عصرها وأممها نجدها سياسة رفيعة من الشاعر يستدرج بها سامعيه للتأثير فيهم وإيقاظ هممهم، ولا يتحقّق ذلك بالزجر والتقريع، وإنّما يكون باللين، فأضحى بذلك من وسائل الإثارة والإقناع المهمّة، لاستمالة القلوب، وحشد الصفوف لنصرة الإخوان.

وقد يكون الارتداد إلى الماضي قريبا من الحاضر، ومن ثمّ يتغيّر المطلوب، وتتغيّر نبرة الخطاب، ويتحوّل معها الموقف، كما في قوله:

فاسْألْ بلنْسيةً مـا شأنُ مرْسِيـةٍ وأيْنَ شاطبـــةٌ أم أينَ جيَّـــانُ؟ (17)
وأينَ قـرطبــةُ دارُ العلُــومِ، فكــمْ مِنْ عَالمٍ قدْ سمَا فيها لهُ شانُ؟ (18)
وأيْن حمْصٌ وما تحْويـه من نُـزهٍ ونهـرُهَا العَذْبُ فيَّاضٌ ومـــلآنُ؟ (19)
قواعــدُ كُنَّ أركَـــانَ البلادِ فمَــا عسَى البقَاءُ إذا لَمْ تبْقَ أركــانُ؟ (20)

هذه الجمل المتعاطفة في حقيقة الأمر إنّما هي استدلال على "أحداث ووقائع تخضع في جريانها للمدى والتتابع والترتّب"[18] إذ تصوّر واقع المسلمين، حيث المأساة الفظيعة، فهي مراحل لا يمكن الاستغناء عنها في مرحلة التخاطب. ومن ثمّ حوّل الشاعر خطابه من زمن الماضي البعيد إلى عهد قريب للتذكير بالوقائع، فالكلام في ظاهره حزن وخيبة بسبب فقدان هذه المدن، وتحسّر على ما ضاع معها من العلم والجمال والاستقرار بسقوطها في أيدي المسيحيين، لكنّ فرضية تأويلية تجعل حقيقة هذا النسيج التعاطفي المترابط إشعارا حقيقيا بقرب الخطر إلى ما يهدّد دولتهم، ودينهم، وحياتهم كلّها، بل توبيخ مسكوت عنه عن غفلة أهلها وتخاذلهم ، وانصرافهم عن التعلّق بالوطن إلى التعلّق بالحياة ومغرياتها ولذّاتها، وهي نقلة نوعية من التاريخ البعيد إلى الماضي القريب

بغرض التنبيه إلى ما قد يكون في الحاضر أيضا، أي: **التحوّل من الرمز التاريخي الأسطوري إلى التشكيل الواقعي**، إذ يمكن القول بأنّ بنية العطف تتجاذبها قوّتان: قوّة التناسب تحقّق الاشتراك بين الجمل الاستفهامية من خلال ترابطها، وقوّة الاختلاف لتحقيق كون كلّ جملة لا تمثّل التي تليها، بل تختلف عنها وتتميّز منها، ومع ذلك يحدّد العطف طبيعة العلاقات بين الجمل، فهي تتماسك وتتسلسل وفق حتمية الكلام من خلال التجاور والارتباط، كما في هذه الأبيات التي تبدو في صورتها الكليّة المتكاملة المحقّقة لشعرية دالة على **مأساة الإسلام بسبب** ما أصاب بلاد الأندلس التي دهيت بأمر خطير، فتوالت عليها البلايا، وانحسر الإسلام عن أقطارها ومدنها عن سقوط بلنسية، ومرسية، وشاطبة، وجيَّان، وقرطبة، وحمص "إشبيليه"، وهي قواعد الإسلام الحصينة.

2- الخصائص الإيقاعية للجملة الاستفهامية المعطوفة:

يبدو أنّ درس الجملة من الناحية الإيقاعية ما يزال ضنينا، وأنّ أغلب الدراسات التطبيقية تركّز على الدراسات الصوتية كدراسة الوحدات الدنيا، والمقاطع وأنواعها بمعزل عن سياق الكلام، وعلى الرغم ممّا دعت إليه لسانيات النصّ ولسانيات الخطاب لتثبيت جهودها لبلوغ نتائج أفضل في مجال البحوث الصوتية التطبيقية باعتماد السياق، والافتراض والتأويل، إلاّ أنَّ عملية التلفظ ما تزال محفوفة بكثير من المخاطر، وبخاصة عندما يؤول تحليل الخطاب إلى مدونة نصيَّة تفقد كثيرا من الخصائص النَّغَمية.

إنَّ مفهوم الإيقاع أشمل وأعمّ من الوزن والكلمة، فهو دليل الحياة، حياة القصيدة وروحها، ونبض القلب، ودوران الكرة الأرضية، وهكذا، إذ يبرز المحتوى العاطفي موهبة الشاعر وقدرته على توظيف الإيقاع الموسيقي المناسب، والذي يتحكّم فيه الموقف النفسي ودرجة الانفعال، وبخاصة إذا علمنا أنّ جوهر الإيقاع هو **الصوت**، ومعدنه وأساسه **الحركة**، ثمّة تتجلّى معالم الحياة، لأنّه مادام **الصوت والحركة** متآلفين، أدركنا بصورة منطقية وجود الحياة في الطبيعة والوجود. وقد تكون الحركات بطيئة مثقلة، أو متوسطة متأنيّة، أو سريعة وترتبط كلّها بالمقومات اللغوية الصوتية والصرفية، والتركيبية والمعجمية، والدلالية لتشكّل إيقاع الكلام في صورته المرجوّة.

نظهر قيمة **الحركات والأصوات** في التشكيل الإيقاعي للدلالة كالآتي:

1- الحركة البطيئة:

ومنها في هذه القصيدة ما يأتي استدراجا للسامع كما أوضحنا من قبل في الأبيات السابقة:

أيْنَ الـمُلوكُ ذوُو التِّيجَانِ مِنْ يمنٍ وأيْنَ منْهـُم أكاليـــلُ وتيجـــانُ؟ (6)

وأيْنَ مـــا شـــادهُ شَدَّاد في إرمٍ وأينَ ما سَاسَه في الفُرسِ ساسانُ؟ (7)

وأيْنَ ما حَازهُ قَـارُونُ من ذهـبٍ وأيْنَ عَـــادٌ، وشَدَّاد، وقَحْطـــانُ؟ (8)

وقعت هذه الجمل الاستفهامية في بداية الخطاب، إذ ليس الغرض منها الاستفادة من خبر، ولكنّه حمّل الكلام ليعطي خبرا مسكوتا عنه، تُوِّج بحركة إيقاعية متباطئة؛ لأنّها وقفة يسيرة تأمّلية تستدعي الفهم المطلوب للموقف، ومن ثمَّ تلبَّسَ هذا الإيقاع بالكلام فجعله مُمَهِّلا بغية التأمّل والأناة في أمر الحياة، فدائرة الحوادث دُولة بين الناس، لذا فلا يعجلنّ الإنسان بالتمسّك بالمسرات وحدها، وإحساسنا بهذه الحركة البطيئة ليس ظاهرة سلبية في قصيدة الشاعر؛ لأنّها دعوة مقصودة لا بدّ فيها من فهم هذه الحركية، التي قد تعدم عاجلا أم آجلا بحتمية الموت والفناء. وهذا الاستعداد النفسي للدخول في الموضوع يرتبط بقدرة الشاعر على الإقناع، والإفهام، فهو لم يدخل في سرد الحقيقة في عجلة وحرارة، وإنَّما تروَّى، فعمَّم في خطابه، محاولا بذلك دغدغة حواس المتلقي، ليلفت انتباهه ويشدَّ اهتمامه به.

أمّا **التجلّيات الصوتية** في هذه الأبيات نفسها فتتجلى في استعمال المقاطع الصوتية الطويلة المفتوحة، وتكرار أداة الاستفهام "أيْنَ"، التي تثير نغمات متوالية، فتجده يرتكز على مقاطع قد تكون طويلة فيطول معها الصوت، **لو..وُو..تّي..جَا..كا..لي..وتي..جا..نو..ما..شا..دا..في..ما.سَا..في..سا..سا..نُو..ما..حَا..قَا..رُو..عَا..دا..طا..نو**"".

وقد يركز على مقاطع مغلقة، فيكون النبر فيها حادا قويّا، ومع اختلاف المواضع التي تتغيّر فيها نغمات الصوت ونبراته فإنّ هذه الأساليب تأتي مخصوصة بدلالات واضحة تفيد التوبيخ والتقريع، والاستهزاء، ومع ذلك فالتجربة واحدة، ولكن بنية الجمل تختلف باختلاف وظائفها. فالكلمات التي يرتكز عليها لتظهر قيمة الصوت الممدّد والمضغوط عليه هي: "الملوك"، "أكاليل وتيجان"، "شاده شدّاد"، "ساسه ساسان"، "حازه، قارون"، "قرطبة"، "حمص"، ونحن نرى بوضوح ما فيها من المقاطع الطويلة المفتوحة، التي تعين الشاعر على الاستصراخ، والنداء، والتحريض للجهاد.

2- الحركة المتوسطة:

تحيل حركة الإيقاع في هذا النشاط الشعري إلى قدرة الشاعر على التحويل والتشكيل، إذ لا بدّ له من توجيه درجة انفعالاته مع مراعاة صنف متلقيه، ففي قوله:

فاسْألْ بلنْسيةً ما شــأنُ مُرْسِية وأيْنَ شاطبــةٌ أم أينَ جيَّــانُ؟ (17)
وأين قرطبةُ دار العلُــومِ، فكــمْ مِنْ عالمٍ قدْ سمَا فيها لهُ شانُ؟ (18)
وأيْن حِمْصٌ وما تحْويهِ من نُزهٍ ونهرُهَا العَذبُ فيَّــاضٌ ومَــلآنُ (19)

تُحَقّق هذه الجمل حركة متوسطّة، وهي مرتّبة من حيث وقوعُها في القصيدة، وهو دليل على تطوّر إيقاعها الذي يتأثر بالموقف النفسي، ويزداد حركية بحسب درجة انفعال الشاعر وتفاعله مع الموضوع ومحيطه، فعلى الرغم من أنّها تبدو بطيئة مسترسلة، إلاّ أنَّها في عمقها تحمل إيقاعا صَدَرَ عن بداية تهيّج عواطفه وأحاسيسه، إنَّ كلّ ما فَنِيَ ممّا ذكره الشاعر وما سقط في أيدي المسيحيين إنّما هو تقريع لقومه، وهو بداية تفاعل الموقف النفسي، وهو تدرّج واضح في تفعيل إيقاعات خطابه، أي: إنّ خطابه يتضمّن إيقاعات مختلفة، تتنوعّ بتنوعّ الدفقات الشعورية التي يفرغها الشاعر من أعماق رقعة نفسه.

ويتجلّى النغم في هذه الجمل في تصاعد محتواها الانفعالي والعاطفي، بإحداث تحوّل صوتي من الهمس إلى الجهر، وتحوّل تشكيلي من الخيال إلى الواقعية، ليثير في نفس السامع الشجى، هذه النغمات تظهر الأسى والحسرة والتأسّف على ما ضاع من المدن الغالية، والتي تعني ضياع العلم والجمال، ومن هنا يتجلّى الشاعر باكيا مُعْلِنا عن بداية الوصف المؤثر من خلال قوّة إسماع تحدث في المتلقّي خلخلة واضحة لتعظيم الوقائع، التي جرت في عهد ليس ببعيد عن حياته.

3- الحركات السريعة:

يتدرّج أبو البقاء الرندي في طريقة إلقائه وآدائه للقصيدة؛ ليصل بها إلى درجة انفعالية مثيرة، وبخاصة في لحظات اكتمالها، كما في قوله:

أعِنْدَكُــمْ نَبَــأ مِن أهْــلِ أنْدَلُسٍ فقَدْ سَرَى بحديثِ القوْمِ رُكبانُ؟ (31)
كم يسْتَغيثُ بنا المسْتَضْعَفونَ وهُمْ قَتْلَى وأسْرى فَما يهْتَزُّ إنسانُ (32)
ماذا التَقَاطعُ – في الإسْلامِ – بيْنَكُمُ وأنتُمْ – يا عِبَادَ الله – إخْوانُ (33)

ألا نُفُوسٌ أبِيَّاتٌ لها هِمَمٌ أَمَا عَلَى الخيْرِ أنْصارٌ وأعوانُ؟ (34)

يتحوّل الشاعر من حركة إلى حركة أخرى معاكسة ومناقضة لها، فبعد مدح أهل العدوة المغربية ووصفهم بالفرسان المقتدرين، يتهيّج فجأة ومن دون توقّع في لحظة يسيرة، وهو تحوّل سريع أفضى بوجود حركة إيقاعية سريعة، تحمل في ظاهرها بكاء وفاجعة، ولكنّها تداوليا ذمّ لهؤلاء المتخاذلين عن نصرة إخوانهم، حيث إنَّ حبل الإسلام الذي يربطهم أضحى خيطا هشّا لا جدوى منه.

أمّا **القيمة الصوتية** لأسلوب الاستفهام فتكمن في تشكيل نبرات خاصة، وتنغيما مؤثرا، فهو حاد يدلّ على الزجر والتقريع، وتكون الأصوات خافتة في مواضع أخرى من السلسلة الكلامية، وهو ناتج عن طبيعة الموقف، وهو تخاذل الناس عن نصرة إخوانهم، وعدم اكتراثهم بالخطر الذي يحيط بهم، ولعلّه يترجم شحنة انفعالية متهيّجة، وهو مِنْ حسن تخيّر الشاعر للنغمات الصوتية التي يحاول من خلالها أن يوقظ في الناس ضمائرهم، ويستنهض هممهم، ويثير عواطفهم ومشاعرهم، ولذلك نرى الجملة الواحدة يختلف معناها باختلاف النغمة[19]، وذلك بتوجيه الأصوات في السلسلة الكلامية، إمّا بتفخيمها أو ترقيقها وكسرها. وقد يتميّز التغيّر الصوتي في العبارة أو في الجملة بالارتكاز على كلمة محدّدة في الكلام لتوضيح النبرة، وهذا النبر الدلالي يجعلها مخصوصة بدلالة صوتية معيّنة، وهو ما نلاحظه في هذين البيتين: **أبيّات، والخير، الإسلام، إخوان**، وهو شعار واضح للحياة الكريمة، فهو يجدّد أصواته بالارتكاز على هذه الكلمات، فالأبيّات توحي بالقوّة؛ لأنّه خطاب موجّه للنفوس الأبيّة الكريمة التي لا ترضى بالذلّ والصَّغار، والارتكاز على لفظة الخير يمثّل قيمة معنوية محفّزة تؤثر في كلّ من يحبّ الخير، وهو من مَهمَّات المسلمين الذين يتعاونون على البرّ والتقوى، لا على الإثم والعدوان. وأمّا الارتكاز على لفظتي الإسلام وإخوان، فإنّه يجعل الصوت يمتد ولكن باعتدال وبنغمة متوسطة ومرخّمة، تثير الشجى في نفس السامع؛ لأنّه هو الرباط الحقيقي الذي يؤلّف بين المسلمين ويجعلهم إخوانا.

ونجد في الأسلوب: "ألا نفوس أبيَّات" دلالة على العرض والتحضيض من جهة الحثّ والترغيب في نجدة الإخوان وحمايتهم من الأخطار، وهو ما يؤكده الشطر الثاني " أما على الخير أنصار وأعوان؟". وهو استصراخ وغوث هدفه إثارة النفوس وشحنها بالمشاعر الضرورية التي تدفعهم للنهوض من غفوتهم، ليخلعوا لباس الذلّ والهوان، ويلبسوا لباس العزّة والكرامة. وليس أدلّ على ذلك إلاّ محاولته لتوحيد الصفّ وجمع الصفوف، بتذكير المسلمين بوحدة الأخوّة في الدين، وأنّ ذلك من الواجبات التي يمليها الإسلام على أفراده.

ثانيا: الجملة التلازمية[20]:

هي الجملة المركّبة من جملتين، تلزم إحداهما الأخرى، ليتمّ بهما مراد الكلام، وتُسمَّى جملة التلازم بحسب **الأداة** التي تربط الجملتين، كجملة الشرط وجوابه، والنداء وجوابه، والقسم وجوابه، والجملة الحوارية، والمقتضية، وغيرها. إلاّ أنَّ درجات التلازم تختلف، فالتلازم بين الشرط وجوابه أقوى من التلازم بين القسم وجوابه، والتلازم بينهما أقوى من ذلك الذي يكون بين النداء وجوابه، أو بين الاستفهام وجوابه، والأمر والنهي وجوابهما[21].

وما ورد في القصيدة من هذا التلازمِ تلازُمُ النداء، أمَّا الأنماط الأخرى الموجودة فقد صادرناها؛ لأنَّها لا تقع في نمط الجملة الشعرية، أي أنّ هذه أنواع لا تتجاوز حدود البيت الشعري إلى أبيات أخرى، ولذلك عوّلنا على دراسة جملة واحدة هي:

الجملة التلازمية الندائية:

تتّسع مسافات الكلام بشيء من التجاوز الموضعي كمجاوزة البيت أو أكثر، وهو ما يُبْقي الدلالة مشكّلة في سلسلة كلامية أكثر اتّساعا وأوفر حظّا في تشكيل تفاصيل الصورة المشكّلة.

1- النداء العام[22]:

أي جعل المنادى غير معلوم، ويؤتى به على سبيل العموم، كما هو معروف بالنكرة غير المقصودة عند النحاة؛ وهو خطاب موجّه لجماعة المسلمين من دون استثناء.

أ- جواب النداء: استفهام

يلزم النداء جوابا سواء أكان خبرا، أم نهيا، أم استفهاما، أم وصفا، أم أمرا، أم غير ذلك "واللازم يقال على ما يمنع انفكاكه عن الشيء"[23]؛ فقد يتأخّر جواب النداء بفواصل جملية أخرى على سبيل الاعتراض؛ لتقديم مدلولات إضافية ومهمّة للخطاب، إذ تغدو لازمة أسلوبية، لأنَّ طبيعة الشعر هي التي تملي على الشاعر تمديد هذه المسافات للاستدلال على الفواصل الإيقاعية الممكنة، وبالتالي تخصيص الكلام بطاقات تعبيرية تشحن الخطاب وتزيده فعالية، وتكسبه مزيّة ونبلا، نحو قوله:

يا رَاكِبينَ عتَــاقَ الخيْــلِ ضامِـرةً	**كأنَّهَا– في مَجَالِ السَّبْق– عِقْبَانُ (28)**
وحاملِـين سُيوف الهنْــدِ مُرْهَفــةً	**كأنَّها– في ظلام النَّقع – نيرانُ (29)**
وَراتعينَ – وراءَ البحْر– في دَعَــةٍ	**لهمْ – بأوْطَانهِم – عزٌّ وسلطانُ (30)**
أعنْدكُـم نبــأٌ مِنْ أهْــلِ أنْـدَلُــسٍ	**فقَدْ سرَى بحديثِ القوْمِ رُكبــانُ؟ (31)**
كمْ يَسْتغيثُ بنَا المستَضْعفونَ وهــمْ	**قَتْلَى وأسْرى فما يهْتزُّ إنســانُ (32)**
ماذا التَّقَاطُعُ – فِي الإسْلامِ– بَيْنَكُمُ	**وأنتم – يا عباد الله – إخْـوانُ (33)**
ألاَ نُفُــوسٌ أبيــاتٌ لــها هِمَــمٌ	**أَمَا عَلَى الخَيْر أنْصارٌ وأعْوانُ؟(34)**

يتعدّد المنادى في هذا الموقف "يا **راكبين، حاملين راتعين**"، إذ يظهر المنادى– هنا – عاما غير مخصوص، أي إنَّه يخاطب الجميع، دون أن يلتفت إلى شخص بعينه، فيدلُّ على أنَّ الأمر يهمَّ جميع المسلمين، وهو ما يجعل الصرخة ممتدة، والنداء يطول، ليتجاوز الكلام كلّ الحدود، ثمَّ إنّ العطف على النداء يجعل من الكلام وسيلة مهمّة؛ لأنَّ نداء الشاعر لأهل المغرب لا بدّ أن يُسمع، لما فيه من قوّة الوصف والتأثير؛ فهم الفرسان ذوو الخيول الأصيلة السريعة، التي أَلِفَتْ ساحات الوغى، وهم حَمَلة السيوف المرهفة الثقيلة، وفي ذلك دلالة على القوّة والاقتدار، ولكنّه سرعان ما يتحوّل عن مسار ندائه ليدسّ فيه كلاما ساخرا جارحا يحتمل الكثير من التأويل؛ لأنّ قوله"راتعين في دعة"، حيث العزّ والسلطان يصيّر الكلام لحظة من لحظات الفعل الذي يثيره القائل، ووسيلته التي تخصصه، وكانت الغاية من الموقف التأثير في الآخر طمعا في موافقته[25]، بمعنى أنّه يترقّب صدى لكلامه، بعد غياب الوعي لدى الطبقة الأولى من السامعين – أهل الأندلس– ولكنّه سرعان ما يتحرّك سريعا لإدراك الموقف ؛ لفطنته أنّ أهل العُدوة المغربية لا يختلفون كثيرا عن نظرائهم في الأندلس، فهل قوله: "**راتعين في دعة**" ذمّ لهم؟ أم تذكير لهم بتخاذلهم؟، أم تنبيه بالمصير المحتوم؟

ومن ثمّ يأتي **الجواب:** أي جواب النداء في جمل أخرى متعدّدة أيضا، شأنها شأن المنادى، وهو ما يدلّ على أنَّ الدلالات في صيغة هذا الاستفهام للاستنكار:

أعنْدكُم نبأٌ مِنْ أهْلِ أنْـدَلُسٍ...
كمْ يَسْتغيثُ بنَا المستَضْعفونَ وهمْ ...
ماذا التَّقَاطُعُ – فِي الإِسْلامِ– بَيْنَكُمُ...
ألاَ نُفُوسٌ أبياتٌ لها هِمَمٌ[26]؟....
أَمَا عَلَى الخَيْر أنْصارٌ وأعْوانُ ؟

ورفض الواقع المخزي الذي آل إليه أهل الأندلس، وقد حصر النداء وجوابه موقفين متعاكسين، أحدثا نقلة نوعية في الخطاب، من المدح إلى الذمّ، فالشاعر يريد أن "يشكّل "**لحمة النسيج الاجتماعي**"[27] من خلال توحيد الصفوف وحشدها.

هذه الاستفهامات التي جيء بها على سبيل الجواب لموضوع النداء يجعل الذات الشاعرة متفاعلة مع الموضوع، بحيث تعبّر التجربة الشعورية عن الموقف الإنساني والاجتماعي، الذي آلت إليه الأندلس، هذه التجربة التي لا تنفصل فيها اللذة عن الألم: لذّة التعبير وخلق الكلمات المؤثّرة، وألم الواقع الذي زاد من أوار نفس الشاعر، فهيّجه حزنا وكلفا بالموضوع؛ لأنّه يهمّ.

ب- جواب النداء الشرطي والاستفهامي:

الجملة الشرطية هي ربط وثيق بين حدثين مختلفين ربطا عضويا، بحيث يكون أحدهما مقدّمة والآخر نتيجة، ولا يكون هذا الربط إلاّ بأداة خاصة تقوم بترتيب العلاقة بينهما، وبهذا فلا بدّ لجملة الشرط من ثلاثة عناصر أساس هي الأداة، وتركيب فعل الشرط، وتركيب الجواب أو الجزاء[28]. وتكون الجملة الشرطية لازمة للنداء، حيث تكون جوابه بعد أن تعترضها جملة العطف، وبذلك تكون هذه الجملة متوالية من المدلولات، التي تنتج الدلالة الكبرى، ويتجلّى ذلك في قوله:

يَا غَافلاً ولهُ في الدهر موعظـةٌ
إنْ كنْت في سِنَةٍ فالدهرُ يقْظانُ (25)
ومَاشيـاً مرحاً يلهِيــه موْطنــهُ
أبعد حمْصٍ تَغرُّ المرءَ أوطانُ؟ (26)

فالمنادى متعدّد (يا غافلا، ماشيا) على سبيل التعميم لا التخصيص، وجوابه متعدّد أيضا شرط للأوّل (إنْ كنْت في سِنَةٍ فالدهرُ يقْظانُ) واستفهام للثاني (أبعد حمْصٍ تَغرُّ المرءَ أوطانُ؟، والمراد واضح وهو التنبيه، هذا في ظاهر اللفظ؛ لأنّ العبر كثيرة، ولكنّ أهل الأندلس ما يزالون في غفلة يعمهون، وكأنَّ الشاعر يغيّر من لهجة خطابه بوضع وسيلة أسلوبية أخرى قد تكون أكثر نجاعة، وهي التلازم الشرطي للنداء: "**إنْ كنْت في سِنَة فالدهر يقْظانُ**" هذه البنية الشرطية من شأنها أن تضع السامع في مهمّة اتّصالية قد تهزّ كيانه لما فيها من التهديد والوعيد؛ لأنّها إشعار بالنذير الذي يشكّل خطرا بسبب الغفلة والغرور. وبخاصة لمَّا عدّد من وصفه فهو الغافل، والمرح، واللاهي، والمغرور، ومن ثمَّ تزداد حيرة الشاعرة في جواب النداء المعطوف للاستنكار والتوجيه في الآن نفسه. ويظهر ذلك في كيفية إنجاز نغماته التي تتفاوت قوّة ولينا وترخيما، وإسماعا، فقد بدا الصوت قويّا مستعليا منبورا نبرا حادا يوحي بالحيرة والأسف من خلال النداء الذي خرج للتهديد والتنبيه من الغفلة، ففي الشرط "**إنْ كنْت**

في سِنَةٍ فالدهرُ يقْظانُ" وفي الاستفهام: "**أبَعد حِمْصٍ تغرُّ المرء أوطانُ؟**" صرخة تحذير بيّنة، وإحاطة بنذير الخطر، وتقريع بغفلة الناس ونسيانهم لما فعله الزمان بحمص (إشبيليه) والمدن الأخرى.

وهو ما يظهر شيئا من القلق في نغماته، واضطرابا في نبراته؛ لشدّة وقع المصيبة على نفسه، ومن ثمّ نشأت هذه الغرابة، فاستنكر حالهم، ولجأ إلى تقريعهم بغرض إيقاظ ضمائرهم وعزائمهم.

ب- نداء الخاص:

بعد حديث الشاعر بالعموم أخذ في بعض التفصيل على سبيل التمثيل، والغرض من ذلك تبيين بعض ما فعله الأعداء بالمسلمين كالتقتيل، والأسر، والسلب، وهتك الأعراض، كما في قوله:

يـــا ربَّ أمٍّ وطفـــلٍ حيـل بينهُما كَمـا تـفـرَّقُ أرواحٌ وأبْـدانُ (39)
وطفلة مثل حسن الشمس إذْ طلعتْ كأنَّها هِي ياقوتُ ومرجـــانُ (40)
يَقُـودُها العلْـجُ للمكْـروهِ مكرهـــةً والعينُ بـاكيةٌ والقلبُ حيرانُ! (41)

وقد اختار هذه النماذج لإثارة انفعال السامع[26]، لأنَّ الجمع بين هذه المتناقضات نفسها مثير يدفع السامع إلى التفكير في الأمر، فقد تغيّرت الحال بين الحاضر والماضي، فقد سُلبت الأرض، وقتّل الأبناء، وهتكت أعراض الفتيات أمام أعين الناس، فما الذي بقي في الحياة؟ إنَّ هذه الصورة المشكّلة تبيّن نهاية منطقية للقصة التي رسمها الشاعر، فعندما بدأ بالعرض التاريخي، جاء الدور على الأرض الضائعة (المدن التي سقطت)، والدين المسلوب، ختم بهتك الأعراض، وهذا دليل الموت، كما يقول المثل: "يموت الإنسان على أرضه وعرضه"[29]. ومن ثمَّ كانت هذه القصيدة نذيرا بسقوط دولة الأندلس.

3- الخصائص الإيقاعية للجملة التلازمية:

إنّ محتوى **الحركة السريعة** يجعل الخطاب مشحونا بطاقة انفعالية رهيبة، كما في قوله:

يا رَاكِبينَ عتَاقَ الخيْلِ ضامِـــرةً كأنَّهَا – في مَجَالِ السَّبْق – عِقْبَانُ (28)
وحاملين سُيوف الهنْدِ مُرْهَفـــةً كأنَّها – في ظلام النَّقع – نيـرانُ (29)
وَراتِعينَ – وراءَ البحْر – في دَعَةٍ لهمْ – بأوْطَانِهم – عزٌّ وسلطـانُ (30)
أعنْدكُم نبـأٌ مِنْ أهْلِ أنْـدَلُـــسٍ فقَدْ سرَى بحديـثِ القوْمِ رُكبـــانُ؟ (31)

إنّ الصورة الشعرية المشكّلة في هذه المقطوعة، إنّما حدّدتها طبيعة الجمل، وأسلوبيتها؛ فالتشكيل التشبيهي دافع إلى التصوّر وإنعاش مخيّلة السامع، أي: إنّ وصف الخيل بالعتيقة والضمور هو علامة أو دلالة على سرعتها، كأنَّها في مجال السبق عقبان يبارين الأعنّة، وسيوف الهند الثقيلة المصقولة، لا يحملها إلاّ مقتدر قويّ سريع في النزال، وتأويل ذلك إغاثة المسلمين في الأندلس من أهل المغرب، وتأتي هذه الاستمالة بعد مدحهم وإثارة همّتهم بعبارات نافذة ومؤثّرة.

أمَّا نغمات هذه الأبيات فهي **متوسطة**، يبدو الشاعر من خلالها هادئا متّزنا، تتميّز نغماته الصوتية بالتعالي، خاصة أنّه في مقام مدح وثناء، وهو وسيلة تأثيرية مهمَّة وظّفها الشاعر لاستمالة السامع، ولذلك تتجلّى دعوته استعطافا فقد خصّ أهل المغرب بصفات القوّة والفروسية، وأشاد بأصالة خيولهم، وهو استدراج واضح للجهاد ومناصرة إخوانهم في الأندلس. لكنّه يستدرك حالهم، فيحوّل نبرة خطابه بحدّة، لتبدو لهجته قويّة، وتتّضح معها

معالم اللغة الساخرة، حيث قوّة الصرخة، وتدفّق العاطفة، فلجأ إلى التهكُّم بقوله "وراتعين وراء البحر في دعة" ليشعر بأن أهل المغرب كانوا يتحرَّكون في بلادهم من دون وعي وبلا اهتمام، وكأنّ الأمر لا يعنيهم.

حقّق النداء في القصيدة – عموما – عدة دلالات انسجمت مع طبيعة المنادى والموضوع، وقد دل في مجمله على طلب النجدة من المسلمين؛ لإنقاذ البلاد من ضياعها وزوالها، فقام في الناس داعيا ومحرّضا، مناديا بكل ما يملك من قدرة وحرارة، تدفعه إلى ذلك غيرته على دينه ووطنه.

وعموما فإنّ عبقرية أبي البقاء الرندي تتجلّى في هذه الوثيقة التاريخية البديعة التي شحن فيها طاقة موسيقية انفعالية تأثيرية جعلها تثير انتباه المتلقي، من خلال رسم ما لم يكن في العادة، بهدف المبالغة والتهويل، وبالتالي إشعار النفوس بالخطر والفزع، فكان صنيع أبي البقاء ضروريا في مخالفة الاختيار المنطقي المألوف للغة. **كما** يعكس هذا الخطاب نقائض الذات، ويجلي فكرة الجدل في الواقع، ويضع الأساسات التي تتبيّن بها الخلافات الفردية والجماعية، وسبب هذا الموت البطيء.

خاتمــة

تتجلّى قيمة الجملة الشعرية في النونية في قدرتها على التصوير والتشكيل، وقد وصلت حدودها إلى البيت السابع، وقد ميّزت أسلوبيا الدلالة على الطلب فتجسّدت في الجملة الطلبية بشكل غالب، وبخاصة منها الاستفهامية، والندائية وكانت ظاهرة أسلوبية شائعة في القصيدة، وقد خرج هذا الطلب إلى قيمه المرجوّة والمتمثّلة في التأثير والإقناع، من خلال الاستعطاف واللين، واستدراج السامع إلى أهميّة الموضوع، كما أثبت الشاعر ذوقا رفيعا لإظهار مَكمن شاعريته الممتلئة بكاء، واستصراخا، وتألّما لوضع المسلمين، فقد جعل خطابه خزّانا من القيم والدلالات، التي طالب من خلالها سامعيه بضرورة الجهاد والدفاع عن حرمات المسلمين. وقد اختار لذلك وسائل أسلوبية مثيرة ودسّها في تراكيبه للتأثير والفهم والإفهام، ومع ذلك تبقى النونية جديرة بالبحث والدرس في مستويات منهجية أخرى بإمكانها توفير نتائج أكثر دقّة ومنطقية، كدراسة ما بقي من تصانيف الجمل الأخرى، وبمناهج أخرى مناسبة لطبيعة الموضوع.

الهوامش:

1- أبو البقاء الرندي: هو "صالح بن يزيد بن موسى بن أبي القاسم بن علي شريف النفّري الرندي" نسبة إلى مدينة "رندة" ولد في محّرم 601هـ/ 1204م، وتوفي عام 648هـ/ 1285م، وقد طالت حياته حتى لامست القرن الثامن الهجري. وكنيته أبو الطيب، ويكنيه المقّري "بأبي البقاء". ينظر: الطاهر أحمد مكي، دراسة أندلسية في الأدب والتاريخ والفلسفة، دار المعارف بالقاهرة ، ط2، 1983، ص 283، نفح الطيب في غصن الأندلس الرطيب للشيخ: "أحمد بن محمد المقّري التلمساني، تح: إحسان عبَّاس، دار صادر، بيروت: لبنان، ج4. 1968، ص 487.

2- محمود أحمد نحله، مدخل إلى دراسة الجملة العربية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت: لبنان، 1988، ص 25.

3- معايير التصنيف في الجمل كثيرة، فمنها ما هو قديم ومنها ما هو مستحدث، عربي وغربي، فهي تتنوّع وتتداخل، وتتشعّب، ما يجعل عملية التصنيف محفوفة بكثير من المخاطر، يراجع محمود أحمد نحلة، مدخل إلى دراسة الجملة، المرجع نفسه، ص 23–26.

4- القصيدة النونية أروع قصائد أبي البقاء على الإطلاق، فقد عظمت معانيها، وبعد خيالها، وكتب لشعريتها الحياة والخلود، إذ إنّها تثير الشجى في نفس سامعها، وهي نذير مدون لأهل الأندلس بسقوط دولتهم، وتنديد بالقواعد الضائعة التي سقطت في يد المسيحيين ودفاع عمَّا يوشك على السقوط، ودعوة وجهاد ضدّ المأساة التي زعزعت أركان البلاد، فقد كان الشاعر مهيَّأً نفسيا وثقافيا لإبداع هذه القصيدة، ويدلّك على ذلك أنّه نظمها وهو يتجاوز الستين من عمره. يراجع متن القصيدة في نفح الطيب في غصن الأندلس الرطيب، 4/ 487 وما بعدها.

5- منير سلطان، بديع التراكيب في شعر أبي تمام: الكلمة والجملة منشأة المعارف، الأسكندرية، ط3، 1997، ص 173.

6- محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1990، ص 182.

7- المرجع نفسه، 185.

8- جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء: المغرب، د.ت، ص 74.

9- المرجع السابق، ص 174.

10- ينظر: الخطيئة والتكفير، ص 91 وما بعدها.

11- علي أبو المكارم، التراكيب الإسنادية: الجمل الظرفية، الوصفية، الشرطية، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة: مصر، ط1، 2007، ص 148.

12- محمد الشاوش، أصول تحليل الخطاب 423/1، 424.

13- عفت الشرقاوي، بلاغة العطف في القرآن الكريم: دراسة أسلوبية، دار النهضة العربية،بيروت: لبنان، ص 155.

14- نتناول العطف على النداء في الجملة التلازمية الندائية بدلا من إدراجها في الجمل المعطوفة لغاية منهجية يفرضها التصنيف، حتّى لا نقع في التكرار.

15- دلائل الإعجاز في علم المعاني، صحّحه وعلّق عليه: السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة: بيروت، د.ت، ص 170.

16- عفت الشرقاوي، بلاغة العطف في القرآن الكريم، المرجع السابق، ص 144.

17- الأزهر الزناد، نسيج النّص، بحث في ما يكون الملفوظ نصّا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1993، ص 37.

18- الأزهر الزناد، نسيج النّص، المرجع نفسه، ص 43.

19- عادل هادي حمّادي العبيدي، التوسّع في كتاب سيبويه، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، 2004، ص 49.

20- ألتزم بتقديم بعض الاختيارت في الجمل تجنّبا للتكرار، ذلك أنّ بعض النماذج درست في الأقسام الأخرى كالجملة القسمية، والمنسوخة، المدروسة في الجملة المحوّلة، ولكنّ الجملة الشعرية تتيح لنا إمكانات أخرى في التحليل في بيان تداولية التفاصيل في حدود الخطاب.

21- إذا تجاوزت الشرط وانتقلت إلى أنواع التلازم الأخرى تكون قد عبرت حاجزا وانتقلت إلى ضرب من التلازم تتحكّم فيه بنى وأشكال لا تمتُّ إلى بنى الشرط وأشكاله بصلة. فالتلازم الشرطي على اعتبار إعرابي ولجملة الشرط موضع إعرابي بمنزلة المركّب الموصولي، والمركّب الظرفي.

22- يراجع: محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم: دراسة نظرية تطبيقية، دار الثقافة، الدار البيضاء: المملكة المغربية، 1989، ص 177–178.

23- أمّا التلازم القسمي، والندائي، والأمري وجوابها فهو تلازم يتجاوز العمل الإعرابي إلى مجال الترابط بين الجمل على أساس المعنى لكلّ منها دورها في عملية التخاطب، ينظر: محمد الشاوش، أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية: 369/1.

24- لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب: بحث في فلسفة اللغة والاستطيقا، مكتبة لبنان– ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، 1997، ص 32.

25- تخرج (ألا) إلى خمس دلالات، هي: التنبيه، للدلالة على تحقّق ما بعدها، والثاني: التوبيخ والإنكار، والثالث: التمني، والرابع:الاستفهام عن النفي، والخامس العرض والتحضيض، ومعناهما: طلب الشيء، إلاّ أنّه في العرض طلب بلين، وفي التحضيض طلب بحضّ، يراجع: ابن هشام(جمال الدين عبد الله بن يوسف بن أحمد)، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تح: صلاح عبد العزيز علي السيّد، دار السلام للطباعة ووالنشر والتوزيع والترجمة، القاهرة، ط1، 2004، 95/1–98.

26- لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب، ص 32.

27- جان مارك فيري، فلسفة التواصل، تر: عمر مهيبل، الدار العربية للعلوم – ناشرون: بيروت، منشورات الاختلاف: المركز الثقافي العربي: الجزائر، ط1، 2006، ص 17.

28- محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم: ص 177.

29- المرجع نفسه، ص 179.