قراءة أسلوبية في قصيدة (عساك) لابن الحداد الأندلسي

أ. عبد العزيز نقبيل *

الملخص:

يدرس هذا المقال نصا شعريا للشاعر ابن الحداد الأندلسي (ت480هـ) وفق المنهج الأسلوبي من خلال إجراءاته التحليلية التي تنأى بالنص عن محيط الأحكام الذاتية و تجعله قريبا من التحليل الموضوعي ، و ذلك برصد التفاعل بين الأبنية المكونة للنص الشعري و الحالة الشعورية الكامنة وراءه ، و لا يتكشف هذا إلا بالتركيز على المفاتيح الأساسية الكامنة في الإيقاع الدلالي والمستوى التركيبي .

Abstract:

This article is studying a poetie text for the andalusian poet called ibnhaddad el andalusi (480 hijri)To according stylistic approach through

Procedures analytical that keep it away from subjectives judgments circimscription (entourage) And make it closer to objective analysis, by monotornig (observing)the interaction between building consistingThe poetie text and the emotional situation underlying (hidden) this is revealed only by focusing on the main key underlying in semantic rhythm and compositional level

مقدمة: أحدثت المناهج النقدية الحديثة ثورة كبيرة في مجال الدراسات الأدبية للنصوص قديمها وحديثها ، وخاض في هذا المجال كثير من النقاد وقدموا دراسات لنصوص من الأدب القديم والحديث ، وكانت قراءاتهم ومقارباتهم وفق المناهج المختلفة التي أحدثتها الحداثة وما بعد الحداثة من أسلوبية وبنيوية و سميائية وتفكيكية ...

وقد وقع اختياري في هذه التجربة على نص إبداعي لشاعر أندلسي عاش في عهد ملوك الطوائف و عدّ من أشهر شعراء ذلك الزمان في الأندلس و نعني به الشاعر ابن الحداد الأندلسي ، وقبل أن أبدأ في التطبيق الإجرائي لهذا العمل يجب الوقوف على بعض مفاهيم المنهج المختار للدراسة ، ثم أنفذ إلى المقاربة الأسلوبية لهذا النص الشعري متنقلا بين أهم مستوياته المختلفة التي تضمنها .

ـ الأسلوبية : الأسلوبية من المناهج النقدية التي تبنَّت الطرح النسقي انطلاقا من مؤسسها شارل بالي الذي أسَّس قواعدها المبدئية كما أرسى أستاذه دي سوسير

* قسم الآداب و اللغة العربية كلية الآداب و اللغات جامعة الإخوة منتوري ـ قسنطينة

أصول اللسانيات الحديثة ، حينها وضعت الدراسات النقدية نمط تعاملها مع الآثار الأدبية باعتمادها النسق المغلق المتمثل في النص و التعامل معه من خلال لغته الحاملة له مع إبعاد كل ماله صلة بالسياقات و ما يصدر من أحكام معيارية .

وتميزت المقاربات الأسلوبية بتناولها الناضج للنصوص و قدرتها على الولوج إلى عوالم النص لاستنطاقه و سبر أغواره بغية الكشف عن مواطن الجمال فيه ، واستفادت ـ بطبيعة الحال ـ من اللسانيات و دراساتها العلمية التي غذت الساحة النقدية بتجاوزها الجوانب الشكلية و القراءات السطحية التي تقوم على الشرح و التفسير .

وفي ذلك الإطار أفادت الأسلوبية الدارس في فهم النص الأدبي و استكشاف ما يحمله من جوانب جمالية كما أتاحت له القدرة على التعامل مع شتى الاستعمالات اللغوية ، وعموما فالأسلوبية منهج يدرس النص ويقرؤه من خلال لغته و ما تعرضه من مثيرات مختلفة تؤلف نسيج النص: نحويا و لفظيا و صوتيا وشكليا ، وما تحمله من خصائص فنية و جمالية تميز النص عن غيره .

ومن هنا يأتي اختياري للأسلوبية كوسيلة أحاول من خلالها النفاذ إلى عمق النص الشعري لابن الحداد الأندلسي[1] ، نظرا لما تحمله من إمكانات نقدية تحليلية أحاول من خلالها أن أرصد بعض جماليات النص معتمدا لغة الشاعر ، و آخذا بعين الاعتبار الأساليب التي ألح عليها الشاعر في تشكيل نصه و علاقتها بأفكاره و خواطر وجدانه .

مع التنبيه إلى أن قراءة النص سوف تتغافل عن آليات المنهج الأسلوبي و ضوابطه لاعتقادي بأن ذلك يحجب الكثير من الأسس الجمالية بسبب صرامة المنهج في تحويل النص إلى إحصاءات صماء تعتمد الملاحظة بلا تذوق .

ـ الإيقاع الدلالي للوزن: يرى ابن منظور أن الإيقاع من إيقاع اللحن والغناء ، وسمى الخليل بن أحمد كتابا من كتبه في ذلك المعنى كتاب الإيقاع[2] وفي القاموس المحيط هو إيقاع الحان الغناء أي يوقع الألحان ويبينها[3] ونجد المصطلح في المعجم الوسيط الإيقاع اتفاق الأصوات و توقيعها في الغناء [4] والملاحظ هنا أن المعاجم لم تختلف حول المدلول اللغوي لكلمة الإيقاع التي ارتبطت باللحن والغناء والموسيقى ، وأما من الناحية الاصطلاحية فالإيقاع هو الوحدة النغمية التي تتكرر على نحو ما في البيت الشعري ، ويقصد به توالي الحركات والسكنات بخلاف الوزن الذي هو مجموع التفعيلات[4] أو هو ذلك التكوين الصوتي الصادر عن الألفاظ ، و أركز في تحليلي على هذا المستوى

الإيقاعي انطلاقا من أن القصيدة هي بنية إيقاعية ترتبط بحالة شعورية تشكل الوسط الخصب لاكتمال عملية التفاعل التي تحصل بين الشعر و متلقيه ، و لهذا أولى الدارسون اهتمامهم بالدراسات الإيقاعية ، و تتبعوا مظاهر الإيقاع في كل عناصر العمل الشعري .

لقد حاول النقاد إيجاد بعض المسوغات حول اختيار الشاعر لإيقاع معين عن طريق التآلف بين موضوعات القصائد وبعض الخصال الإيقاعية لبحور الشعر وهو مسوغ ذوقي قابل للمناقشة ترده الأغراض المختلفة التي عبر عنها الشعراء في بحر واحد كالطويل مثلا ، وذلك ما شعر به الشاعر الصلتان العبدي في قصيدة طريفة رواها له ابن قتيبة نصب فيها نفسه حكما بين جرير و الفرزدق يقول فيه (5) :

فإن يكن بحر الحنظلين واحداً فما تستوي حيتانه و الضفادع

إشارة طريفة يتقاطع فيها رأي الصلتان العبدي مع بعض آراء النقاد المعاصرين في أن البحر الواحد بإمكانه استيعاب تجارب مختلفة كما يرى شوقي ضيف « ولا يوجد في موسيقى الشعر ما يكرر و يعاد بل كل موسيقى لشاعر هي موسيقى خاصة به و هل موسيقى البحتري كموسيقى ابن الرومي أو موسيقى أبي تمام كموسيقى المتنبي ؟ إنهم يعزفون على أوتار قيثارة واحدة هي قيثارة القصيد ومع ذلك لكل منهم موسيقاه وكأنما ولدت معه إذ تتجلى عند كل منهم في معرض نغمي جديد (6) .

يستشف من هذا أنه بالإمكان التصرف داخل البحر الواحد و في قصيدة واحدة لاستخراج عدد أكبر من الأنغام المتباينة التي لا تسير على وتيرة واحدة في النص ، بل وقد يختلف من بيت إلى آخر ، و من شطر إلى آخر وعليه فان الأسلم و الأقرب إلى طبيعة الشعر أن توجه العلاقة بين الوزن و المعنى إلى العلاقة بين الإيقاع و الدلالة ، لأن لغة الشعر شعورية خيالية تتحكم فيها العواطف البشرية ، ويرسم بها الشاعر ملامح تجربته العامة و يمنحها الإيقاع قدرة كبيرة على تفسير حركة الروح الكامنة خلف كل علاقة في النص الشعري (7).

وذلك ما تحقق في النص الذي بين أيدينا حول مواءمة انفعالات وأحاسيس الشاعر مع الإشارات الدلالية للوزن ، ويظهر ذلك أولا في انحراف الخطاب بإيقاعه عن بحر الوافر التام بتفعيلاته السداسية إلى مجزوئه ذي التفعيلات الأربعة (مفاعلتن مفاعلتن ـ مفاعلتن مفاعلتن) ودلالة ذلك أن النص ولد من رحم التوتر و الحيرة التي تزيد النفس اضطرابا ، و القلب خفقانا و هي المشاكلة الأولى التي نسجلها في الانزياح الإيقاعي من البحر التام إلى فرعه المجزوء ، و ليس هذا

الانزياح إلا ملمحا من صميم الأسلوبية الأدبية التي لا تفصل بين المرسل والخطاب و متلقيه في انصهار هذه العناصر داخل البنية اللغوية و الدلالية للتجربة الشعرية ، أما الملمح الثاني فيتمثل في الاتساق بين المعنى اللغوي للبحر الوافر ومجزوئه الذي عروضه و ضربه مقطوفة ، بمعنى الجمع بين الحذف و العصب، ولعل هذا يفسر تسارع نغمه ، و بعبارة أخرى تسارع العجز للحاق بالصدر، وقيل في القديم إن أحسن ما يصلح لهذا البحر هو الاستعطاف و البكائيات وإظهار الغضب[8] وقد يكون الإيقاع السريع لمجزوء الوافر ناتجا عن نقصان في عدد التفاعيل الذي بلغ (28) تفعيلة في نصنا ، هذا على اعتبار أن عدد الأبيات في النص (14) بيتا فإذا كان كم التفعيلات في الوافر التام (14×6 =84) تفعيلة ، فإن كم التفعيلات في الوافر المجزوء (14×4=56) تفعيلة ، فالفرق واضح في عدد التفاعيل (84 ـ 56) =28 تفعيلة ، و هو ما يشي بأن الشاعر كان متوترا قلقا حائرا يحاول التخلص بسرعة من هذا الإحساس المضني .

ويزداد التماهي بين الإيقاع الموسيقي والإيقاع النفسي في لحظة توهج الإبداع ، وهو مثير أسلوبي آخر تجاوز فيه الشاعر النمط المثالي لإيقاع البحر الوافر في صورته السالمة والانحراف به إلى الصورة التي تزاحف فيها التفعيلات على أساس أن الزحاف يسرع بالإيقاع ، لأن زحاف (العصب) حين يمس تفعيلات الوافر بإسكان اللام في (مفاعَلَتنْ) (مُفَاعلتْنْ) (مَفَاعيلُينْ) تصبح هكذا للتخفيف ، و هذا الانتقال من الحركة إلى السكون يزيد في إيقاع التفعيلة سرعة

ومتى علمتَ أن زحاف العصب مسَّ (43) تفعيلة من العدد الإجمالي للتفاعيل في النص المساوي (56) تفعيلة أدركت مدى تشاكل الإيقاع بالأحاسيس و الانفعالات الوجدانية ، و بعملية إحصائية لتوزيع الزحاف على النص الشعري الذي نحن بصدد دراسته يتراءى لنا مدى الثراء الموسيقي و التنوع الإيقاعي الذي يضفيه الزحاف على نص ابن الحداد الأندلسي في هذا الجدول .

عدد الأبيات	عدد التفعيلات	التفعيلات السالمة	النسبة المئوية	التفعيلات المزاحفة	النسبة المئوية
14	56	13	21.23	43	78.76

يبين الجدول التماثل والتماهي بين الإيقاع الموسيقي والانفعالات الوجدانية التي تنتاب الشاعر فقد اعتمد على القاعدة العكسية في التقليل من كم الأبيات والرفع من نسبة الزحاف الذي سرَّع الإيقاع رغبة منه في التخلص من آلام نفسية ناجمة عن عجز وضياع وقلق الذات نحو الآخر ، و محاولة وضع حد لهذه التجربة الأليمة ، إذ إن الشاعر حين = ينظم قصيدة كاملة إنما ينتزعها انتزاعا من قلبه و عقله بعد أن انتظمت فيها الدوافع و الانفعالات و الافكار » [9] .

لقد أصبح واضحا أن الزحاف ظاهرة إيقاعية يلجأ إليها الشاعر للتجديد في موسيقى شعره وكسر الرتابة التي تفرضها الأوزان فيما لو ظلت ثابتة ، ويمكن أن تتحول إلى ملمح دلالي يؤدي إلى وظيفة جمالية كما هو الحال في هذا النص الشعري الذي بلغت نسبة الزحاف في أبياته نسبة عالية .

ويقودنا الحديث عن سرعة الحركة الإيقاعية في النص إلى الوقوف عند مثير أسلوبي يرتبط بحالة الشاعر النفسية و هو التدوير[10] الذي ورد في الأبيات (5 ـ 7 ـ 9) إذ بلغ عدد الأبيات المدورة في النص (3) أبيات و هو ما يفسر تتابع الدفقات الشعورية ، و محاكاة حركة الإيقاع بوصل الشطر الأول بالثاني ، و إلى جانب التدوير يوظف الشاعر العطف بحرف (الواو) الذي تكرر (15) مرة في النص مستغلا ما يدل عليه هذا الحرف من خاصية تدافع النفَس في جوف الفم عند خروج صوته على مثال ما يتدافع متعاطفوها على الطبيعة[11] في الإسراع بالإيقاع من ناحية ، و إحكام البناء الكلي للنص من ناحية أخرى .

. الإيقاع الدلالي للقافية: إن الانتقال من الدلالة اللغوية و الفنية للقافية إلى العلاقة العضوية بينها وبين الوزن لكونها جزءاً لا ينفصم منه حيث يتم اختيارها حسب النسق الخاص الذي يتخذه الموضوع في تجربة الشاعر ، حيث تلتحم انفعالات الشاعر وأحاسيسه بالصورة والوزن [12] ، وقد ركز الدارسون للقافية وعلاقتها بالمعنى متجاوزين النظرة القديمة باعتبارها صورة من صور الأسلوب والتي لاتتعدى وظيفتها الزخرفة اللفظية أو الصوتية ، وهذا ما ينطبق على النص الذي بين أيدينا حيث تلتحم قوافيه بمختلف الصور التي أسهمت في خلق النص الشعري .

وإذا كانت القافية في هذا النص مكسورة فإن ذلك يتفق مع حالة الانكسار التي تتصل بتجربة الشاعر وكان لها كما كان للوزن دور في نسج قضيته ، و كما لاءمت موضوع الشاعر لاءمت أحاسيسه و موسيقاها عن طريق التكرار الذي جاء مقصودا في نهاية كل بيت ، و عفويا أثناء الأبيات ، مما زاد من الترابط الشديد حول الموضوع الواحد بحيث تحقق بذلك قول جرير « لا يقال للشعر شعر إلا أن يكون بعضه آخذاً برقاب بعض» [13] .

و لكون القافية جاءت مطلقة مردوفة بألف و موصولة بياء ، فمن الشائع أن الردف حرف مد يأتي قبل الروي كما يذكر العروضيون ، وينظر إلى القافية من حيث أنها مثلت في هذا النص مساحة صوتية رحبة ، فهي مكونة من الحروف (**ش ـ ا ـ ك**) و نحن نعتقد أن صدق التجربة و انصهار الشاعر بها يفرضان عليه أن يجعل لكل حرف و لكل سكون معنى خاص يؤدي وظيفته في العمل الشعري

والصوت حينما يتردد في الخطاب إنما يكون مرتبطا في الغالب بالحالة النفسية التي يعيشها المبدع من حيث قوتها و ضعفها و لنأخذ مثلا قول المتنبي: (14).

و من عرف الأيام معرفتي بها و بالناس رَوَّى رمحه غير راحم

فترديد صوت الراء عدة مرات قد جاء عاكسا لصفات الحقد و الانتقام و القسوة فقوى الانطباق على وخز الرمح الذي أراد الناظم أن يغرسه بقسوة في جسم عدوه (15).

وللتكرار دور يكسب النص فاعلية صوتية تجعل منه مثيرا أسلوبيا يمنح دفقا غنائيا ، وينقل النص من لحظة توتر و انقباض إلى لحظة فرج وانشراح ، ويتضح هذا في نص الشاعر ابن الحداد الأندلسي الذي تكثر فيه الترديدات المبينة في الجدول الآتي:

الصوت	المد (ا)	الكاف	اللام	الباء	العين	السين
عدد المرات	38	29	20	14	12	10

فمن خلال الجدول يتضح أن التكرار يتجاوز حدود الشكل إلى جوهر المعنى والعاطفة ، فحرف المد يتوزع توزيعا هارمونيا في ثنايا النص وعند نهاية كل بيت ، وكأنها نهاية الدفقة الشعورية المعنوية أو النفثة الأخيرة إزاء ما يكابده ابن الحداد في محنته العاطفية و هجره الذي طال أمده .

ويبقى حرف الكاف المتكرر في نهاية كل بيت ، هذا الحرف المهموس الانفجاري الذي اختاره الشاعر لرويه جاء ليدل على الشكوى والاستعطاف ، ويهيمن على إشارة الحب والعشق والتلاصق مما يؤيد رهافة الإحساس لدى الشاعر وانصهار الأبنية الشعرية مع الموضوع ، كما يظهر حرف السين امتعاضه المطلق وشكواه بذلك الصفير الذي هو الآخر يروي أحزانه وأشجانه التي تتوالى في نغم شجي وإيقاع حزين مؤثر .

وإلى جانب تكرار الحرف نلاحظ تكرار الكلمة عند الشاعر ، هذا النوع الذي تطلق عليه نازك الملائكة اسم التكرار البسيط (16) في مقابل التكرار المركب ، و يظهر هذا المثير الأسلوبي في البيت الثالث عشر (أهواك أهواك) و بدوره يمثل توكيدا معنويا لا يخلو من روابط تتصل بنفسية الشاعر ، إذ إن اختيار اللفظ و تكراره يصور حالة الشاعر ساعة الخلق الشعري ، وتتضافر هذه الأساليب بهدف التعبير عن المعنى الذي يريد الشاعر أن يرسخه وهو إحساسه بالفقد ، هذا الشعور الدائم الذي اكتوى بناره ، هذا الموقف الأليم الحزين تستشف منه الفكرة المتسلطة والمهيمنة على أعماق ذات الشاعر .

فبالإضافة إلى أن التكرار يكشف ما بأعماق الشاعر ، فإنه أيضا يحدث إيقاعا صوتيا أثناء ترديد وحداته الصوتية فضلا عن الوظيفة التأثيرية وإثارة انفعالات المتلقي ، وكثف الشاعر هذه الدلالات بمعجم الدوال المكونة للقافية، فاكتسى النص وشاحا عاطفيا مؤثرا إذ يكفي أن نعود إلى معاني بعض هذه الدوال التي تجسد فكرة عدم الوصال و الشوق الذي ألم به حتى وصل إلى حد موته وإحيائه الذي يرتبط بمحبوبته نويرة ، فهو إنسان تائه لا أمل له من التخلص من هذه الأشراك التي وقع فيها و هذه البلوى الناجمة عن معاملتها له هجرا وقساوة وصدودا إلى غيرها من الدلالات التي تحملها نهايات الأبيات و التي تؤكد مدى التلاصق بين الشاعر والموضوع .

ويكمن استغلاله لطاقات اللغة في بنية التوافق التي نعني بها التجانس الذي في مطلع النص (**عساك ـ عيساك**) عند مخاطبته محبوبته نويرة وترجاها بحق النبي عيسى عليه السلام لتريح قلبه من ألم الفراق ، ويعد هذا الاستعمال من التلاعب بألفاظ اللغة و ينم ذلك عن مقدرة الشاعر على إحداث الانسجام بين الألفاظ ، كما نسجل براعة استهلاله لمطلع القصيدة الذي استهله بكلمة (عساك) هذا الفعل الماضي الناقص الجامد الذي يعد من أفعال الرجاء [17] و هذه في حد ذاتها مشاكلة بين لفظة (عسى) وأمل الشاعر في الوصل الذي ينشده ، وبذلك عد التجانس مظهرا من مظاهر التماثل الصوتي شكل بنية إيقاعية النص و جعل منه الشاعر أداة لتكثيف الإيقاع وتعميق الدلالة .

وفي مقابل بنية التوافق استثمر الشاعر بنية التضاد التي هي الأخرى تتكشف منها مقدرة الشاعر على إحداث الانسجام بين المتنافرات ، و هي القدرة التي قدرها عبد القاهر الجرجاني بقوله « وإنها لصنعة تستدعي جودة القريحة والحذق الذي يلطف و يدق في أن يجمع أعناق المتنافرات المتباينات في ربقة ويعقد بين الأجنبيات معاقد نسب»[18] فجاء التضاد (إحيائي ـ إهلاكي) في الشطر الثاني من البيت الثاني مما وضح دلالة هيام الشاعر بحسن محبوبته ، و بالغ في ذلك إلى أن جعلها تتحكم في محياه وحتفه ، فاختلاف البنية الصوتية واختلاف الدلالة بين اللفظين داخل الصورة الشعرية ساهم في بناء السياق الجمالي للنص الشعري ، وفي هذا الموضوع كثيرا ما يبني الشعراء دلالات على التناقض و تقابل المعاني ، فقد سخر الشاعر هذه الأداة الطيعة ببراعة زادت من حسنها المبالغة التي التفعت بتلك البنية التي عبرت عن رثاثة حاله مقابل الآمال العراض لتحقيق أماني الوصال .

ـ المستوى التركيبي: بوصلات بلاغية ودلالية تمثلت في أسلوب النداء يحقق الشاعر تعريف (تودوروف) [19] للنص حين قال بأنه « يمكن أن يكون جملة كما يمكن أن يكون كتابا تاما و هو يعرف باستقلاله و انغلاقه » [20] فيأتي الشاعر بنداء محذوف الأداة في البيت الأول (مريحة قلبي الشاكي) ولم يذكر اسم ولقب المنادى وسبب ذلك الاحتفاظ بمكانة و منزلة من ذهب بلبه كل مذهب على الرغم من البعد والجفاء ، ولحذف الأداة دلالة على القرب الوجداني الطاغي على رغبة الشاعر في التودد والتقرب من خلال إزاحة الحاجز اللغوي المتمثل في حرف النداء (يا) ونجد الأسلوب نفسه في الشطر الأول من البيت الثالث عشر (نويرة ...) إلا أنه في هذه الحالة يكشف قُرب المنادى من خلاله عن علاقة الذات بالآخر وأسلوب النداء في النص أدى وظيفته الفنية و الدلالية بصورة ايجابية خدم بها موضوعه وجسد الحالة النفسية للشاعر وكانت آهاته الندائية زفرات تصعد من صدره للتنفيس .

واستعان الشاعر بأسلوب النفي المصاحب للفعل في البيتين الرابع والسادس على التوالي لبناء مثير أسلوبي يدفع إلى نقض وإنكار ما تردد في ذهن المخاطب من دلالات والنفي خلاف الإثبات وتحول أداته معنى الجملة من الإثبات إلى السلب والنقض كما يحول بعضها الفعل إلى زمن الاستقبال على نحو ما يقوله الشاعر: [21]

ولم آت الكنائس عن هوى فيهن لولاك

(لم) نافية وجازمة للمضارع وتقلب زمنه للماضي وجاءت دلالة هذا النفي مصاحبة لإثبات مدى تعلق الشاعر بمن يحب و يقول في البيت الآخر[22] :

ولا أسطيع سلوانا فقد أوثقت أشـــراكي

وظف في هذا النفي حرف (**لا**) وهو أقدم حروف النفي في العربية التي تدخل على الأسماء والأفعال وقد دلت في هذا المثال على الحال واصفة حبائل الحب التي وقع في شراكها حيث لا نجاة له من ذلك ، وجاء أسلوب الاستفهام في البيتين السابع والثامن على التوالي الذي يقول فيهما:

فكم أبكي عليك دماًو لا ترثين للبـــاكي ؟ [23]

فهل تدرين ما تقضيعلى عيني عينـــاك ؟ [24]

إن (**كم**) الاستفهامية تدل في العربية على اللوم والعتاب ومدى الشوق والحنين الذي يصاحب ذات الشاعر كما تحمل دلالة الكثرة حسب السياق العام ، والصيغة الثانية (**هل**) صاحبت نوعا من الخطاب العقلي والنفسي اتجاه الآخر

فالشاعر أبرز من هذا الاستفهام حضورا جليا لامعا كشف من خلاله عن آلامه التي يعيشها في المرحلة الآنية البائسة ، فهو أسير عليل قتيل هذا الصدود والامتناع الذي زاد حرقة لواعجه .

كما يعد الأسلوب الاستفهامي نوعا من الحوار الداخلي موجها إلى نفس يسائلها ويكشف عما بأعماقه لكنه يظل بلا إجابات تروي غليله وتقنعه وتبقى ظلال الأسى عنوانا عريضا يلاحقه في كل آن ويزيده عزلة واغترابا .

ويستغل الشاعر أسلوب الشرط في البيت الثالث عشر (**إن قليت فإنني أهواك**) في قاعدة منطقية مطردة تتحقق بها النتيجة انطلاقا من تحقق المقدمات ، ويأتي فيها الجزاء دون تأخير كما جاء الشرط ليؤكد الحقيقة الثابتة وهي تعلقه بالآخر هذا الإحساس الذي لازمه ولا يزال مهما كانت نظرة الآخر تجاهه ، وانظر إلى قدرته على الإتيان بجزاء الشرط جملة اسمية و ما تحمله من دلالات الثبات والتوكيد وتقرير الحقائق الثابتة التي لا يستطيع أن يقتنع بغيرها مما زاده رسوخا في أعماق أناه حقائق يبهج ويؤمل بها نفسه .

والتوكيد من المثيرات الأسلوبية التي ألمت بالنص ، وكانت الجمل المؤكدة حاضرة في نص ابن الحداد مما أعطى دفقا شعريا ومزيدا من الوهج و التوكيد في الجمل الشعرية ـ كما هو معروف ـ لا يسعى إلا إلى الإصرار على صحة الخبر بقدر ما يسعى إلى اللغة الشخصية للشاعر ، وهذا ما يتضح في التركيب (**فإن الحسن قد ولاك**) و في قوله : (**أني بعض قتلاك**) و أثبت الدلالة كذلك بحرف التوكيد (**قد**) في الشطر الثاني من البيت السادس (**فقد أوثقت أشراكي**) و هذا الحرف حمل دلالة التحقيق وحصول الحكم باعتبار أن الشاعر يدرك تمام الإدراك صدق ما يخبر به ، وعضدت الجمل المثبتة دلالات و رسخت المكامن النفسية و قوتها ، و أزالت الشكوك كما أفادت مظاهر القلق في نفسية الشاعر إلا أن التركيب زاد النص جمالا وقوة لما عمد إلى توظيف لغة المجاز لإيصال المعاني إلى المتلقي .

وإذا ما تأملنا النص وجدنا أن الشاعر قد تردد بين الجمل الفعلية والاسمية و زاوج بينهما ، كما توافق زمن الأفعال نسبيا فتوزع النص بين الفعل الماضي و الفعل المضارع ، ولهذا دلالته العاطفية والفكرية ، وهو الشيء الذي رآه بعض النقاد حول الارتباط النفسي بين تردد الأفعال وشخصية المبدع « فزيادة نسبة الأفعال في لغة شخص ما يعني أننا أمام شخصية تتمتع بصفات حركية و عاطفية عالية تتجاوز الموضوعية والعقلانية » (25) .

وتنوع الأفعال كما هو معلوم فيه دلالة على التغير و التبدل لأن الشاعر يعبر عن حدث أَلمَّ بحياته كلها و أَحدث اضطرابا عكَّر صفو أيامه ، و بَيَّن البنية الفعلية للنص الإكثار من الأفعال على شاكلة (عسى ـ ولى ـ أتى ـ بكى ـ رثى ـ درى ـ قضى ـ قلى ـ هوى ...) وكلها أفعال يعتريها الاعتلال و لعل في ذلك دلالة واضحة على ما أصاب الشاعر فهو عليل مكلوم يعاني آلامَ الفقد و الهجر والتمنع ، وكثرة الأفعال في بناء الجمل و التراكيب تعد أيضا مثيرا أسلوبيا يستدعي الاهتمام لا سيما أن الأفعال في حد ذاتها تتميز بقدرة عالية على تصوير الحركة والهيئة وتغير المواقف و الأحداث .

وبهذا الكم من الأفعال كون النص بنية فعلية اتخذت فيها الأفعال رصفا تقابليا لا على المستوى الزمني فحسب بل على المستوى العاطفي كذلك .

ولا شك أن أفعال المضارع حركت الذات الشاعرة حركة إيجابية تمتلئ بالأمل والإصرار على تحقيق الوصل المأمول ، « فاستغلال الفعل له علاقة بالشاعر قبل كل شيء إذ يترجم حالته و الموضوع الذي يشغل تفكيره و علاقته بالقارئ الذي يؤثر فيه و يجعله يعيش حالة الشاعر » [26] .

ولحضور الجمل الاسمية دلالة على سكونية و ثبات الموقف ، فنسجل في النص اعتماد الشاعر على الجمل القصيرة ، فنادرا ما يزيد على مسند و مسند إليه ربما لأن حالته النفسية و الشعورية لا تحتمل التطويل والتفصيل وكأني به يريد أن يفرغ ما بداخله من زفرات مؤلمة بسرعة ، و قصد بهذه التراكيب القليلة القصيرة ما يسلي به عن نفسه الموبوءة بعض الشيء بإنشادها ، ولعل ذلك ما يفسر اختياره لهذا البحر .

ومن أبرز الظواهر الأسلوبية الانحراف التركيبي الذي يتمثل في التقديم والتأخير، وهي ظاهرة حظيت باهتمام كبير من قبل النحاة و البلاغيين منذ القدم ، فقدَّم الشاعر الخبر على المبتدأ في عدة مواضع مثلا في (وفوق الشمس سيماك) (وفي الغصن الرطيب عطفاك) ، (عند الروض خداك) فتقديم الظرف و تقديم الجار والمجرور أفاد الاختصاص ، وأخَّر المبتدأ بغرض جلب انتباه المتلقي وتركه ينتظر المبتدأ بشوق لتكتمل عناصر الجملة و يكتمل معها المعنى في الذهن ، فالشاعر كان متعمدا في إخضاع عبارات البيت لترتيب خاص عكس حالته النفسية و زاد من الاهتمام بالمتقدم و بيان فضله .

وأخَّر أيضا الفاعل في (وما يذكيه من نار بقلبي نورك) و أخَّر المفعول به في (أبكي عليك دما) فهذه الأساليب كشفت اهتمام الشاعر و عنايته بالكيفيات

والتراكيب ، و الانزياح باللغة عن النظام اللغوي المألوف وفق ما تسمح به المعـايير النحوية وصاغ فيها المعاني كما أحست بها نفسه المتعبة المنكسرة .

وفي الختام نستطيع أن نقول إنّ القراءة الأسلوبية ما هي إلا طريقة من طـرق النظر في وظائف اللغـة ، و الأسـلوبية تسـتطيع أن تلـج أكثـر إلى مكونـات الـنص الأدبي وتكشف ما فيه من خصـائص تسـهم في بنـاء مجـال دلالـي تحـرص علـى وضعه ضمن اهتماماتها .

وقد حاولنا في هذه الورقـة البحثيـة ـ قـدر الإمكـان ــ الاقـتراب مـن كشـف بعض السمات الأسلوبية في قصيدة الشاعر ابـن الحـداد الأندلسـي فكانـت لنـا هـذه الإشارات في تعامل الشاعر مع نصـه و لا نـزعم أننـا وقفنـا عنـد جميـع المـثيرات وأننا أنهينا قراءة القصـيدة فمـا زلنـا في بـدايات الطريـق ، و أن مـن مـارس الكتابـة يعرف أنه لا يرضى كل الرضى إلا عن الكتاب الذي لم يكتبه بعـد و الـذي يحملـه في ذهنه على شكل صور و خطوط و أشباح ، و حسبنا أننا فتحنا نافـذة مـن شـعر ابن الحداد الأندلسي ، وما زالت أخر تنتظر من يكشف عـن مكنونـات ثمينـة تقـف خلفها .

. حواشي المقال:

1 ـ هو أبو عبد الله محمد بن أحمد بن خلف بن أحمد بن عثمان بن إبراهيم المعـروف بالحـداد القيسـي ولـد ابن الحداد في وادي آش و استوطن ألمرية منذ طفولته و قضى فيها أكثر عمره ، لازم بلاط بني صـمادح حيث قصر شعره على مدحهم ، ثم حصـلت بينـه و بينهم جفـوة أرغمتـه علـى الفـرار إلى سرقسـطة سـنة 461هـ فأكرمه صاحبها المقتدر بن هود و ابنه المؤتمن من بعده ، و عاد مرة أخرى إلى المعتصـم بألمريـة وقضى فيها ما تبقى من أيامه إلى أن وافته المنية بها سنة 480هـ .

أثنى عليه ابن بسام في ذخيرته بقوله: كان أبو عبد الله هذا شمس ظهيرة و بحر خـبر و سـيرة و ديـوان تعـاليم مشهورة ووضح في طريق المعارف وضوح الصبح المتهلل ، له زيادة علـى الـديوان تصـنيفات في العـروض بعنوان المستنبط في علم الأعاريض ، و قيد الأوابد ، و صيد الشوارد ، وله أيضا الامتـعاض للخليل ، كـان الشاعر ابن الحداد قد مني في صباه بصبية نصرانية ذهبـت بلبـه كـل مـذهب و ركـب إليهـا أصـعب مركـب فصرف نحوها وجه رضاه و حكمها في رأيه و هواه و كان يسـميها «نـويرة» كمـا يفعـل الشـعراء الظرفـاء قديما كناية عمن أحبوه وتغيير اسم من علقوه . ينظر: أبو الحسـن علـي بـن بسـام الشـنتريني: الـذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ، مج1 ، تحقيق إحسان عباس ، دار الثقافة ، بيروت ، لبنـان ، ط1 ، ص: 692 . وأبـو عبد الله محمد بن محمد بن عبـد الله الأنصـاري المراكشـي: الـذيل و التكملـة لكتـابي الموصـول و الصـلة ، تحقيق إحسان عباس ، دار الثقافة ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1983 ، ص11 . وأبو نصر الفتح بن محمـد بـن عبيد الله بن خاقان: مطمح الأنفس و مسرح التآنس ، تحقيق محمد علي شوابكة ، دار عمار ، بيروت ، لبنـان ، ط1 ، 1983 ، ص:366 ، 367 .

2 ـ ابن منظور: لسان العرب ، مج9 ، دار الحديث ، القاهرة ، مصر ، دط ، 2003 ، ص:378

3 ـ الفيروز آبادي: القاموس المحيط ، مكتب تحقيق التراث ، إشراف محمد نعين العرقسوسي ، مؤسسـة الرسالة ، بيروت ، لبنان ، ط8 ، 2005 ، ص: 773 .

4 ـ عبد العزيز النجار و آخرون: المعجم الوسيط مكتبة المعارف الدولية ، ط4 ، 2004 ، ص: 1050 .

5 ـ ابن قتيبة : الشعر و الشعراء ، تحقيق محمد مفيد قميحة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنـان ، ط1 ،

1981 ، ص:252 .
6 ـ شوقي ضيف: فصول في الشعر و نقده ، دار المعارف ، القاهرة ، مصر ، ط3 ، ص:52 .
7 ـ عبد القادر الرباعي: في تشكيل الخطاب النقدي مقاربات منهجية معاصرة ، الأهلية للنشر و التوزيع ، عمان ، الأردن ، ط1 ، 1998 ، ص: 172 .
8 ـ عبده بدوى: دراسات في النص الشعري عصر صدر الإسلام و بني أمية ، ج2 ، دار قباء ، القاهرة ، مصر ، 2000 ، ص: 284 .
9 ـ عبد القادر الرباعي: الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط2 1999 ، ص: 24 .
10 ـ التدوير: هو اشتراك شطري البيت في كلمة واحدة يكون بعضها في الشطر الأول وبعضها في الشطر الثاني .
11 ـ حسن عباس:حروف المعاني بين الأصالة والحداثة ، منشورات اتحاد كتاب العرب ، دمشق ، 2000 ، ص: 31
12 ـ عبد القادر الرباعي : الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، ص : 290 .
13 ـ عبده بدوى: دراسات في النص الشعري عصر صدر الإسلام وبني أمية ، ص: 80 .
14 ـ أبو الطيب المتنبي: الديوان ، دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت لبنان ، 1983 ، ص: 210 .
15 ـ محمد النويهي : الشعر الجاهلي منهج في دراسته ونقده ، ج1 ، ص : 65 .
16 ـ نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين ، بيروت لبنان ، ط8 ، 1983 ، ص: 263 .
17 ـ محمد سعيد جنيد إبر: معجم الشامل ، دار العودة ، بيروت لبنان ، ط2 ، 1985 ، ص: 595 .
18 ـ عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة في علم البيان ، دار المعرفة ، بيروت ، 1982 ، ص : 171
19 ـ تودوروف: ناقد بلغاري ولد سنة 1939 درس الأدب ، ثم هاجر إلى فرنسا سنة1963 و حصل على جنسيتها ، تتلمذ على رولان بارت ، من أهم أعماله نظرية الأدب . ينظر: عبد السلام المسدي: الأسلوبية و الأسلوب ، دار الكتاب الجديدة ، ط5 ، 2006 ، ص:191 .
20 ـ منذر العياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب ، مركز الإنماء الحضاري ، ط1 ، 2001 ، ص 122 .
21 ـ ابن الحداد الأندلسي: الديوان ، ص: 241 .
22 ـ المصدر نفسه: ص :241 .
23 ـ المصدر نفسه: ص:241 .
24 ـ المصدر نفسه:ص: 242 .
25 ـ محمد العبد: سمات أسلوبية في شعر صلاح عبد الصبور ، مجلة فصول ، مج7 ، العدد الثاني ، القاهرة ، ص: 91 .
26 ـ محمد بن أحمد وآخرون: البنية الإيقاعية في شعر المناصرة ، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين ، القدس ، 1998 ، ص: 94 .