براعة الاستهلال في بنية القصيدة عند حازم القرطاجنّي (بين النسق والفاعلية)

Hazem Al-Qartajni's Ingenuity in the Initiation of the Poem Structure (Style and Effectiveness)

د. عبد السميع موفق
جامعة برج بوعريريج (الجزائر)
abdessamiaa.mouffok@univ-bba.dz

تاريخ الإرسال: 2022/06/13 **تاريخ القبول: 2022/06/23**

ملخص:

تبحث هذه الدراسة في مطالع قصائد القرطاجنّي التي جمعها عثمان الكعاك في ديوان من حيث التركيب والنسق، والوظيفة والدلالة، باعتبار القصيدة الشعرية هيكل وبناء يتأسس على عمق بنية المطلع وبراعة الشاعر في تخيّر اللفظ المناسب للغرض واللحن الذي يتناغم مع الجو النفسي العام الذي يهيمن على جسد الخطاب الشعري، حيث يفتح بهما الشاعر مصراع القصيدة للقارئ من أجل تلقف رسالة الخطاب ورؤى ومواقف الذات المبدعة، وذلك بدمج كلّ العناصر المتضافرة علائقيا في تكوين الخطاب الشعري في شكل لحمة قولية مؤسسة على دعائم فنية واهتداءات خاطرية، تشدّ مفاصل الخطاب وتثبته أمام هزّات القراءة البنّاءة والهادفة على مدّ العصور والأزمان.

الكلمات المفتاحية: بنية المطلع، التركيب والنسق، الوظيفة والدلالة، هيكل القصيدة

Abstract:

This study searches in the poems of Kartajani which were collected by Othman Kaak with regard of syntax, consistency, function and signification since the poem is a framework made by the reader's deep reception and the poet's ingenuity in selecting the appropriate melody that copes with the general psychological atmosphere which overwhelmes the body of poetic discource where the poet opens the doors of poem for reader to receive the creative discource message and visions through the integration of all related elements in the making of poetic verbal discourse built on artistic supports that bound together the parts of discourse and set them up before purposeful and stuctured critical reading.

***keywords**:* the frame of poem, syntax and consistency, function and signification, the introductory structure

مدخل

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

لاستمالة المتلقي وترغيبه في تفحّص أركان الصرح الشعري، يعمد الشاعر إلى إتقان صناعة المطلع، الذي يعتبر عتبة النص الشعري الأولى، 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 يحدّد علاقات التأثير والتأثّر القائمة بين أقطاب المحور التواصلي الذي ينشأ بين أطراف الخطاب الشعري، "وعلى الرغم من تشابه الصورة العامة للمقدمة الواحدة لأغلب الشعراء، فإنّ كلّ مقدمة منها تصوير وتعبير عن تجربة فريدة متميّزة"[1].

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. ولمّا كانت قيمته بهذا الحجم في بنية القصيدة، تنبّه إليه النقاد وتحدثوا عنه بنوع من الخصوصية والتميّز، بل ورغّبوا في الاعتناء به والتفنّن في اتقانه. يقول أبو هلال العسكري: "أحسنوا معاشر الكتاب الابتداءات فإنهن دلائل البيان"[2].

يرجع الاهتمام البالغ بمطالع القصائد عند القدماء نقّادا 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 أقرّ بأنها تتحكم فيها عوامل كثيرة تتخطى حدود الذوق وفلسفة الانطباع إلى علاقة المبنى بالمعنى وتوحد الشعور بين المبدع والمتلقي وسيميائية اللغة وفاعلية السياق وديناميته.

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

وليس اعتناء النقاد ببدايات القصائد من قبيل الاعتباطية والإسهاب في الحديث والكلام، وإنما من منطلق القيمة الفنية التي يختص بها المطلع، وفاعلية القدرة المميّزة التي يختصّ بها في توجيه مؤشّر الخطاب الشعري، حيث يرى ابن رشيق أنّ: "الشعر قفل أوّله مفتاحه وينبغي للشاعر أن يجوّد ابتداء شعره فإنه أوّل ما يقرع السمع، وبه يستدلّ على ما عنده من أوّل وهلة"[3].

إذًا فالتركيز على المطلع في الشعر القديم ضرورة لا مناص منها في تعاطي القريض لأنّ حضور المعاني الظريفة والأحاسيس الرّهيفة في مطلع القصيدة حتمية لا مراء فيها؛ لأنّ المتلقي يتلقّف خواطرَ تتوارد عليه وأفكارا تنبع من ذات مبدعة تسعى لتقريبه وجدانيا من إحساسها لحظة الإبداع، فيشكّلان 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 نقرّر 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 يوفّر صيغة لتفعيل هذا المظهر وشروط ممارسة الدور التواصلي"[4] بأسلوب جمالي فنّي راقٍ.

- **بنية المطلع في شعر القرطاجنّي:**

إنّ براعة الاستهلال في قصائد ديوان القرطاجنّي رغم اختلافها الموضوعي والفنّي تعدّ من أهم محدّدات مؤشرات الخطاب الشعري الذي يمتدّ مع أبيات القصائد، لكن لا يمكن العدول بها عن الغرض الأساسي للقصيدة. "فالمطلع على أهميته الكبرى في القصيدة إلاّ 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 أنّ الشاعر إنما يهدف به إلى فتح شهية الممدوح لسماع القصيد والانفعال بها"[5].

من أهم مظاهر اهتمام الشعراء بالمطلع وتفنّنهم فيه حسن اختيار التراكيب اللغوية والمعنوية والظواهر الأسلوبية، فمنهم من يستهل قصيدته بالنداء، ومنهم من يستهلها بالاستفهام والتعجب، وهناك من يركّز على حركية الأفعال ومنهم من يستهل بالأسماء الدّالة على الثبّات...الخ.

تتأسّس بنية المطلع على انفعال شعوري اختلج في صدر المبدع، فراح يرسله بأسلوب إبداعي عبر قنوات اللغة، فيستهلّ بوضعية انطلاق في شكل أنساق لغوية وتراكيب نحوية تصاحب زفرات الوجدان وخواطر الفكر، يحاور بها الآخر (**المتلقي**) الذي يعدّ ركنا هامّا من الوضعية التأسيسية للتجربة الشعرية، فيجعل"ألفاظه من السهل الأنيق وينوّع صيغه بين الخبر والإنشاء حتى يستمتع المتلقي بها وينتظر ما بعدها في شغف واستزادة"[6].

إنّ "حازم القرطاجني" من الشعراء الذين يهتمون كثيرا بالمطلع، فيجعلون قصائدهم أبوابا مفاتيحها براعة الاستهلال، ولذلك وقفت هذه الدراسة على طوالع بعض القصائد التي نظمها في ديوانه الذي جمعه عثمان الكعّاك، وكذلك مطلع المقصورة التي أوردها محمد الحبيب بن الخوجة في كتابه المعنون بـ:"**قصائد ومقطّعات صنعة أبي الحسن حازم القرطاجني**".

يقول القرطاجني في مطلع مقصورته:[**الرجز**]

لِلَّهِ مَا قَدْ هِجْتَ يَا يَوْمَ النَّوَى عَلَى فُؤَادِي مِنْ تَبَارِيحِ الْجَوَى[7]

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

وبوصل بلاغي يكشفه حرف النداء (**يا**) الذي بعده (**يوم النوى**) وهو يوم الفراق يجسّد الظرف الزماني، عبّر الشاعر عن أحاسيسه النفسية الملتهبة، التي ظلت طول الدهر توخزه بأنّات يكشفها عجز البيت (**على فؤادي**) شبه الجملة الحرفي المحدّد لموطن الإحساس الشعوري في النفس المثخنة بطعنات اللوعة والاشتياق (**تباريح الجوى**). في ذلك مدعاة لحمل القارئ إلى التفاعل مع هذا المشهد وجدانيا؛ ليتلمّس مشاعر انفعالية ألمّت بالذات المبدعة، في إطار زماني مخصوص. "وقد جاءت (**على**) في هذا البيت لتفيد هذا البوح الذاتي على سبيل الإظهار، والإبداء"[8].

أما دلالة الجمل التركيبية في هذا البيت، فقد تعمق المشهد والموقف أكثر ممّا قدّمته مفرداتها منحازة، فدلالة شبه الجملة الاسمي (**لله**) توحي برسوخ الملة والعقيدة في الذات المبدعة المتوكلة على خالقها في كل ما ينتابها، والتي ترجع إليه توسّلا وتضرّعا في الظروف الحالكة مستنجدة. حتى تهوّن على الشاعر شدّة الفاجعة عندما يتحول إلى توظيف الأفعال (**هجت**) معبّرا على الاضطراب والتوتر الذي يحرك كيانه حيال تذكّر ذلك المشهد الراسخ (**يوم النوى**).

فالشاعر يستعمل الجملة الثابتة الاسمية إذا تحدّث عن العوامل الخارجة عن الذات ويوظّف الجمل الفعلية المتغيّرة المتحوّلة عندما يتحدث عن ذاته المكتوية بنار الفراق، ذلك ما تكشف عنه العبارة (**من تباريح الهوى**) وحرف الجر هنا (**من**) يحدد أسباب تلك المعاناة بانزياحه عن معناه اللغوي العادي التبعيض[9] 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، فحوّل خطابه إلى الأسلوب الإنشائي، حين عبّر بصيغة النداء الذي يناسب الابتداء[10]. ملفتا نظر المتلقي وموخزا إحساسه، وممهّدا لبناء موقف شعري كلّي يتوزّع عبر أبيات المقصورة، ترسم ملامحه ومضات عواصف وجدانية تبرق وتختفي في ثنايا المقصورة التي تنيف عن الألف بيتٍ.

استهل القرطاجني إحدى قصائده بمقدمة غزلية بقوله:[**الطويل**]

خَيَالٌ تَجَلَّتْ عَنْ يَدٍ مِنْهُ بَيْضَاءُ دُجَى لَيْلَةٍ مِثْلَ الشَّبِيبَةِ سَوْدَاءُ[11]

الظاهرة الأسلوبية المهيمنة في هذا المطلع هي نور يد الحبيب اللامع الذي يراه الشاعر المشتاق طيفا في ظلمة الليل السوداء من شدّة الولع، وقد جسّدت ثنائية اللّون (**بيضاء/ سوداء**) ذلك الصراع المرير الذي انتاب المبدع حين لمح طيف الحبيب الغادي.

فاللون الأبيض يعكس سعادة العاشق عندما يلمح خيال الحبيب، ويشي بطهر العلاقة النقية العفيفة، أما اللون الأسود فيعكّر 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"[12].

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

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

أَتَرَى اللِّوَى نَشَرَتْ عَلَيَّ لِوَاءَهَا؟ سُحُبٌ تَشُقُّ بِهَا البُرُوقُ مُلاَءَهَا[13]

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 (**اللّوى نشرت عليّ 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 النصّانية (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 ثيمات إضافية قليلة الارتباط بالتيمة الرئيسية"[14].

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

يقول القرطاجني في موضع آخر مادحا: **[الكامل]**

حَكَمَتْ سُعُودُكَ أَنَّ حِزْبَكَ غَالِبُ وَالنَّصْرُ عَنْكَ مُكَافِحٌ ومُحَارِبُ[15]

كأن الأمير نصّبته كواكب السماء، وجميع القبائل (**سعودك**) شاهدة على خلافته فلا نصر يخونه، ولا حرب تخذله، بل يحالفه النصر في كلّ 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، فإنّ أي تعبير يحمل شحنة من الإيحاءات، مهما كان حجمها، يتطلب شيئا من الصنعة الإضافية على الرسالة اللسانية لكي يصبح متعدّيا، ويبلغ من أثره"[16].

كما أنّ 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]**

أَجَدَّتْ بِمَنْ أَهْوَى بُكُوراً رَكَائِبُـهْ؟ فَلَيْلِي مُقِيمٌ، لَيْسَ تَسْرِي كَوَاكِبُهْ

كَأَنَّ بِشهبِ الأفقِ ما بي فلكها يُحـاذر أن تخفيه عنـه مغاربه[17]

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 مقدّما 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 (**جدّت**) وما يحمل من معاني القطع والانفصال غير المأمول شمله.

يصوّر 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 السّأم أكثر مما يرجع إلى الوقت بالذات"[18].

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

إن إسناد المضارع (**تسري**) المسبوق بالناسخ (**ليس**) إلى (**الكواكب**) دليل على الاستمرار وطول المعاناة ما تعاقبت اللّيالي، وأمّا دلالة الجملة الاسمية (**ليلي مقيم**) التي وقّفت الزمن اللّيلي على الشاعر وجعلته سرمدا، فقد زادت المعنى عمقا والعبارة إيحاء. فمتى كان العاشق يتدثّر بحنين أشعة الشمس؟! أو يرى ضوءها في وقت الضّحى؟!.

اشتمل المطلع السابق على "كثير من الرمز إلى أشواقه وغربته التي ألفها بعد أن اتخذ الصبر فلسفة له لمواجهة صروف الزمان، كما تتردّد 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"[19].

يقوم السياق التركيبي للبيت الشعري الأوّل على خصوصية فردية نسجها القرطاجني ببصمات أسلوبه الذاتي، حيث اختار صيغ تعبيرية نحوية امتزجت فيها تصدعات الجمل الفعلية بثبات الجمل الاسمية، مع الصيغ البلاغية الإنشائية التي تجسّدت في أسلوبي الاستفهام والتعجّب، تناغما والموقف الذي هو بإزائه وطبيعة الانفعال الذي انتابه. "ذلك أنّ 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"[20].

قال القرطاجني يمدح أميره الحفصي: **[الطويل]**

لَكَ الحَمْدُ بَعْدَ الحَمْدُ للّهِ، وَاجِبُ فَمَنْ عِنْدَهُ تُرْجَى وَمِنْكَ المَوَاهِبُ[21]

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، ويعزّزه الضمير العائد (**الهاء في كلمة عنده**) على الخالق الرزّاق في الشطر الثاني فالرجاء مقرون بالخالق والمواهب تنتظر من الأمير، وبذلك يكون الممدوح واسطة بين العباد ورب العباد لا غير ﴿وفِي السَّمَاءِ رِزْقُكُمْ وَمَا تُوعَدُونَ﴾[22].

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"[23].

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 أوّلا، ثم من كان سببا في الخير بعده ثانيا.

يقول القرطاجني في مطلع قصيدة أخرى متغزّلا: **[المقتضب]**

عَادَ قَلْبَهُ طَرَبُ حِينَ زُمَّتِ النُّجُبُ[24]

يصوّر الشاعر مشهد رحيل الأحبة وقلبه يلتهب شوقا وأسى، لذا قدّم المفعول به (**القلب**) على الفاعل (**طرب**)؛ لأن مكمن الإحساس هو القلب وذلك كان وقت حمّلت النّجبُ للرحيل، وما أشدّ أزمة الهيام والاشتياق بين الحبيبين لحظة الوداع.

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

تكمن المفارقة الأسلوبية في هذا البيت في توظيف لفظ (**الطرب**)[25] 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 تهتزّ 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"[26].

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

أَدِرِ الزُّجَاجَةَ فَالنَّسِيمُ مُؤَرَّجُ وَالرَّوْضُ مَرْقُومُ البُرُودِ مُدَبَّجُ[27]

استهلّ الشاعر هذا البيت بفعل أمر طلبي يرجو به كأس المدامة في جو طبيعي ربيعي حيث الرياض مخضرّة تزهو بأنواع الزهور الملونة، تخالها بساط تفنّن فيه صنّاع الخياطة والحياكة، والهواء نسائمه تنعش الروح وتريح النّفس، 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 يتخيّل جلسة الندماء في وسط حديقة غنّاء يحتسون النبيذ ويستنشقون روائح الأزهار التي تنبعث من كل جانب، وهم يركنون تحت ظلال الأشجار، وألوان الزهر تنسج عليهم خيوط صورها المزركشة بمختلف الألوان، فيزداد المتمتّع نشوة وتفاعلا، وقد شاع مثل هذا المشهد في مجالس أهل الأندلس كثيرا حسب ما تروي كتب الأدب والتاريخ.

خاتمة:

وبحسب ما تقدم يمكن القول: إن مطالع حازم القرطاجني هي صدى لما امتزج في خلده ووجدانه من أحاسيس تجاه ما يكتب في شعره، فعواطفه ماثلة أمام القارئ تشي بما كان عليه المبدع زمن الإبداع. وبذلك أصبحت بنية مطالع القصائد عنده تجربة فنية توحي بدلالات وأحاسيس، تفضي بالقارئ إلى عوالم نصية وأنساق ثقافية، تتجاوز عتبات اللغة ونمطية الاستهلال المعهودة عند غيره من الشعراء، إلى عوالم سياقية تنتقل بالمتلقي في رحاب النص.

لقد اعتمد الشاعر في بناء مطالعه على تراكيب لغوية بشكل يلائم الولوج إلى عوالم نصوصه وسياقات إنتاجها في الوقت ذاته؛ فتأتت عناصرها بليغة، وبدت دلالتها متساوقة مع تشكلاتها. حيث سار حازم القرطاجني في ذلك على طريقة الشعراء الأندلسيين الفنية في كثير من مطالع قصائده التي توشّحت وتسربلت بفسيفساء حنايا الأندلس التي أضحت ملمحا أسلوبيا يتّسم به الشعر الأندلسي عموما حين بدأت تتراجع الخلافة الإسلامية بربوع شبه الجزيرة الأيبيرية.

الهوامش والإحالات

(1)– حسين عطوان: مقدمة القصيدة العربية، دار المعارف، القاهرة، مصر، سنة 1970م، ص115.

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

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

(4)– 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.

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

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

(7)– أبو الحسن حازم القرطاجني: قصائد ومقطّعات، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن خوجة، الدار التونسية للنشر، تونس، ط(1972م)، ص17.

(8)– عبدالنبي هماني: جمالية تحليل الخطاب، دراسة لغوية وظيفية لبدائع الفوائد، لابن القيم الجوزية ص109

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

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

(11)– حازم القرطاجني: الديوان، ص2.

(12)– منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ص129.

(13)– حازم القرطاجني: الديوان، ص6.

(14)– هنريش بليث: البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ترجمة: محمد العمري، ص98.

(15)– حازم القرطاجني: الديوان، ص14.

سعودك: النجوم عشرة، أربعة منها في برج الجدي والدّلو، وفي العرب سعود قبائل شتّى.

(16)– منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص47.

(17)– حازم القرطاجني: الديوان، ص16. جدّت: قطعت.

(18)– بلقاسم ليباريز: 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.

(19)– فاطمة طحطح: الغربة والحنين في الشعر الأندلسي، ص253.

(20)– عبدالنبي هماني: جمالية تحليل الخطاب، دراسة لغوية وظيفية لبدائع الفوائد، لابن قيم الجوزية، ص69.

(21)– حازم القرطاجنّي: الديوان، ص20.

(22)– الذاريات: الآية 22.

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

(24)– حازم القرطاجني: الديوان، ص25.

(25)– طرب: طربا، اهتزّ واضطرب فرحا أو حزنا. النُّجبُ: البعير النجيبة التي تخبّ في مشيها. طرب: اهتزّ فرحاً أو حزناً.

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

(27)– حازم القرطاجني: الديوان، ص28.