تاريخ استقبال المقال: 2017/09/25 تاريخ قبول نشر المقال: 2018/11/23 تاريخ نشر المقال: 2018/12/31

جماليّات التّشكيل الفنّي في شعر أبي البقاء الرّندي

L'esthétique de la composition artistique dans la poésie d'Abou Al baka Alrandi.

هناء نايلي
جامعة 8 ماي 1945 - قالمة

الملخّـص:

الشّعر تشكيلٌ لغويٌّ جميل لا يمكن للشّاعر أن يكون شاعرًا إلّا به، ذلك أنّ الأحاسيس والمعاني تظلّ جامدة ما لم يَدعمها بناء لغويّ خاصّ، ولا يمكن لموضوع القصيدة أن يجد سبيله إلى المتلقّي إلّا عبر بناء يتجاوز مرحلة التّوصيل إلى مرحلة الإبداع، ويعدّ أبو البقاء الرّندي من شعراء الأندلس الذّين تفنّنوا في تشكيل قصائدهم بمختلف الوسائل الفنيّة والتّقنيّات التّي من شانها تعميق المعنى والتّأثير في المتلقّي وسنحاول ،من خلال هذه الدّراسة، إلقاء الضوء على العناصر المشكّلة لجماليّة النُّصوص الشّعريّة في ديوان الرّندي من لغة وموسيقى وصُوَر فنيّة للوقوف على مدى إسهامها في تحقيق مقصديّته الجماليّة والموضوعاتيّة.

الكلمات المفتاحية: التّشكيل، الشّعر، اللُّغة، الموسيقى، الصُّورة، أبو البقاء الرّندي.

Résumé :

La poésie est une belle composition linguistique, on ne peut être un poète sans la poésie, car les sensations et les sens restent rigides a moins d'être soutenus par une structure linguistique spéciale, le thème du poème ne peut trouver son chemin vers le destinataire qu'on construisant au-delà de la phase de connexion au stade de la créativité, L'un des célèbres poètes Andalous est Abou Albaka Alrandi qui ont maîtrisé la formation de leurs poèmes par des divers moyens techniques qui vont approfondir la signification et l'impact du destinataire.

Nous allons essayer par cette étude de mettre en évidence les éléments esthétiques qui constituent les textes poétiques dans le DIWANE ALRANDI, son langage, sa musique, et est les images artistiques. Pour savoir combien ils sont contribués à la réalisation de ses objectifs esthétiques et thématiques.

Mots clés : Composition, poésie, langue, langage, musique, image, Abou Al baka Alrandi.

Abstract :

Poem is a beautiful linguistic composition in which the poet couldn't be like that without it, because sensations and meanings remain static unless they were supported by particular linguistic construction. The topic of the poem cannot find its ways to the recipient only through construction that goes beyond the stage of delivery to the stage of creativity.

Abou al BaqaAr-Rundiis one of the poets of Andalusia who perfected the composition of their poems by various artistic and technical means that would intensify the meaning and influence the recipient.

Through this study, we'll try to shed light on elements that make poetic texts in the book of verses of Ar-Rundivery beautiful concerning language, music and artistic pictures, in order to determine the extent to which they contribute to the achievement of his aesthetic and thematic aims.

Keywords: Composition, Poem, Language, Music, Pictures, Abou al BaqaAr-Rundi.

مقدمة :

لكلِّ فنٍّ من الفنون حقله الذِّي يشتغل عليه، وهذا تَمامًا ما ينطبق على مصطلح التَّشكيل الذِّي يُعدُّ الشِّعر أهمَّ فضاءاته، فنجده ذا فعاليَّة ديناميَّة واسعةٍ بحيث يصعب تحديد أبعاده وأحكامه، وهذا يتطلَّب من الشَّاعر العِلْم بأدوات التَّشكيل وآليات تركيبها بما يخدم النّص.

ويبدو أنَّ عمليَّة الإبداع تشتغل بالدَّرجة الأولى على نفسيَّة المبدع الذِّي يشعر بصعوبة وثِقل المهمَّة الموكلة إليه وبالتَّالي يكون إزاء معاناةٍ ومكابدةٍ من أجل خلق نصٍّ إبداعيٍّ خاصَّة وأنَّ دروب التَّعبير الفنيِّ ليست واضحةً المسالك دائمًا؛ وإنَّما هي دروبٌ مزالقها كثيرةٌ ومتشعِّبة يسير عليها المبدع وكأنّه في متاهةٍ من المتاهات التيِّ قد يقوده أحد تفرُّعاتها إلى أبوابٍ جديدةٍ، وموضوعات غير محدَّدة، وترتبط مثل هذه العمليَّة بعناصر معيَّنة مثل الطَّبع والممارسة والذّكاء، وتتّم من خلال مراعاة الأركان الثَّلاثة الأساسيّة وهي: اللّغة والموسيقى والصّورة الشِّعريَّة، ولكن وجب قبل الحديث

عن العناصر المشكِّلة لجماليَّة النَّصّ الشِّعريّ عند أبي البقاء الرّندي الوقوف، في عجالة، عند مصطلح التَّشكيل لغة واصطلاحا.

1- مصطلح التَّشكيل:

يُحيل مصطلح التَّشكيل إلى دلالاتٍ عديدة أبرزها حسن التّآلف والانسجام بين الألفاظ والمعاني، ولا يمكن الوقوف عند هذه الجماليَّات إلّا بالعودة إلى المفهوم اللُّغوي ثم الاصطلاحي قصد استجلاء الغموض.

أ- لغة:

ورد في لسان العرب لابن منظور: "شَكَلَ: الشَّكْلُ بالفَتْحِ: الشَّبه وَالمِثْلُ، والجَمْعُ أَشْكَالٌ وَشُكُولٌ... وَقَدْ تَشَاكَل الشَّيْئَانِ، وَشَاكَلَ كُلُّ وَاحِدٍ مِنْهُمَا صَاحِبَهُ...وَشَكَّلَ الشَّيءَ: تَصَوَّرَ، وَشَكَّلَهُ صَوَّرَهُ...وَالشِّكَالُ:العِقَالُ وَالجَمْعُ شُكُلٌ"[1].

أمّا في القاموس المحيط للفيروزبادي فجاء في مادة (شَكَلَ):"الشَّكْلُ: الشَّبه وَالمِثْلُ... وَالشَّاكِلَةُ، الشَّكْلُ والنَّاحِيَةُ وَالنِّيَةُ، وَالطَّرِيقَة، والمذْهَبُ، وَالبَيَاضُ مَا بَيْنَ الأُذُن والصُّدغ...وَتَشَكَّلَ: تَصَوَّرَ وَشَكَّلَهُ تَشْكِيلًا صَوَّرَهُ..."[2].

وجاء في معجم مصطلحات الدِّراسات اللِّسانيَّة، أنَّ مصطلح الشَّكل يشير إلى المظهر الخارجيِّ للشَّيء هذا من ناحيةٍ، ومن ناحية أخرى يدلُّ على المجموع المتماسك المتوازن الذِّي هو نتاج عمليَّة ترتيبٍ وتنظيمٍ داخل نسقٍ معيَّن من العناصر المتآلفة المنسجمة التيِّ تُشكِّل هيكلاً جديدًا لا يمكن تجزءته[3].

يُستَنتج ممَّا سبق أنّ جُلَّ المعاجم اللُّغويّة تتَّفق على أنَّ معنى التَّشكيل مُتَّصِل بالجانب الحسِّي، فهو لا يخرج عن حيِّز الجانب التَّصوُّري وتكوين الشَّيء ليأخذ قالبًا معيَّنًا؛ وهذا يعني أنَّ المصطلح صياغةٌ وتصويرٌ ونظامٌ

ضمن إطارٍ معرفيٍّ تقليديٍّ أحيانًا، وحداثيٍّ أحيانًا أخرى، مثل نموذج القصيدة القديم والأراجيز، والموشّحات... وغيرها من أشكال الخطاب[4] الشّعريّ.

ب – اصطلاحًا:

ونعني بها تلك المفاهيم والدّلالات التيّ حاول النُّقاد قديمًا وحديثًا إعطاءها لمفهوم التّشكيل قصد مقاربة المصطلح مقاربةً فنيَّةً، وسنتعرّض – هنا– إلى جذور المصطلح في المدوّنةِ النّقديَّة القديمة، ثمّ الدّراسات الحديثة قَصْد الإحاطة بجميع جوانبه.

*** جذور المصطلح في المدوّنة النّقديّة القديمة:(آراء الجاحظ وأبو هلال العسكري نموذجًا)**

تعرَّض النُّقاد القدامى ومنهم ابن رشيق القيرواني وابن طباطبا وحازم القرطاجنّي لمصطلح التّشكيل وإن اختلفت المسميَّات تبعًا لاختلاف رؤاهم النّقديَّة والأدبيَّة، ويُعدُّ **الجاحظ** (ت.255ه) من أبرز النُّقاد العرب الذّين أسهبوا في الحديث عن هذه القضيَّة ضمن كتاب "الحيوان" منتصرًا للّفظ وحسْن الصّياغة على المعنى فهي ،حسبه، منبع الجمال والأناقة في الأسلوب[5]؛ فمقياس جودة العمل الفنيِّ وتميُّزه إنَّما يتأتّى من جزالة اللّفظ، وجودة السَبك، وحسن التّركيب لأنَّ المعاني عنده "مَطْرُوحَة في الطَّريق يَعْرِفها العَجَميّ والقَرَويّ والبَدَويّ، وإنّما الشّأن في إقامةِ الوزن، وتخيُّر اللّفظ وسُهُولَةِ المَخْرَجِ وفي صحَّة الطَّبع، وجَوْدَة السَّبك[6]؛ فَلِكَي يُدرِك الشّاعر أَعْلى دَرَجَات الجَوْدة في الصّنَاعة الشّعريَّة التيّ شبَّهَهَا الجاحظ بالنَسج والتّصوير فإنّ عليه أن يتجنّب التّنافر في الألفاظ مُشترطًا تحقُق مبدأ القِرَانِ[7]؛ فالمعاني ،حسبه، سهلةٌ وفي متناول أيّ شاعرٍ إلّا أنّ المهمّة

الصّعبة تكمن في انتقاء الألفاظ المناسبة، وحسن تخيُّرها، وانتظامها في نسقٍ معيَّنٍ، وهو ما عبَّر عنه بحسن السَّبك الذِّي يحقِّق التَّشكيل السَّليم.

ويبدو أنّ **أبا هلال العسكريّ** قد حذا حذو الجاحظ من خلال انتصاره للألفـــــاظ حيـــــث يقول: "الكَلَامُ – أَيَّدَكَ الله– يَحْسنُ بِسَلَاسَتِهِ، وَسُهُولتِه، وَنَصَاعَتِه، وتخيُّر أَلْفَاظِهِ وَإِصَابَةِ مَعْنَاه، وَجَوْدَةِ مَطْلَعِه، وَلِينِ مَقَاطِعِـــهِ واسْتِوَاءِ تَقَاسيمِهِ، وتَعَادل أَطْرَافه، وَتَشَابه أَعْجَازه بِهَوَادِيهِ، وَمُوَافَقَةِ مَآخِيرِه لمبَادِيه، حتَّى لا يكون في الألفاظ أثرٌ، فَتَجد في المَنْظُوم مِثل المنثور في سُهُولة مَطْلَعه، وَجَوْدة مَقْطعه، وَحُسْن رَصْفه وتَآليفه وَكَمَال صَوْغه وتَرْكِيبه فَإِذَا كَانَ الكَلَام كَذَلِكَ كَانَ بالقبُولِ حَقِيقًا، وبِالتَّحفُّظِ خَلِيقًا"[8].

ويظهر جليًّا –هنا– أنَّ مصطلح التَّشكيل قد عبَّر عنه النَاقد بعباراتٍ مثل: حُسْن الرَصف، التَّأليف الصّيـــــاغـــــة جودة التَّركيب، فإذا تحقَّقت هذه الشُّروط في أيِّ عملٍ فنيٍّ نال القبول وسَهُلَ حِفْظُه.

***حضور المصطلح في الدِّراسات النَّقديَّة الحديثة:(أراء عزّ الدِّين إسماعيل وصلاح عبد الصّبور نموذجا):**

تردَّد توظيف مصطلح التَّشكيل عند بعض النُّقاد المعاصرين وعلى رأسهم **عز الدِّين إسماعيل**[9] الذِّي يُقرّ بأنّ عمليّة تشكيل القصيدة ليس أمرًا هيِّنًا بل "أضْحَتْ عملًا صميميًّا شاقًّا ينقطِع له الشَّاعر بكلِّ كيانه صارت القصيدة تشكيلًا جديدًا للوجود الإنسانيِّ، ومزيجًا مركَّبًا ومعقَّدًا من آفاق هذا الوجود المختلفة أو – لِنَقُل بإيجازٍ– إنّها صارت بِنيَةً دراميّة"[10]، وعلى الرّغم من أنَّ النَّاقد يفصل بين الشَّكل والمضمون وهذا ما تجلَّى من خلال قوله: "فلسفة الشِّعر الجديد قائمةٌ على حقيقة جوهريَّةٍ هي أنَّنا لا نشدّ المضمون على القالب... وإنَّما نترك المضمون يحقِّقُ لنفسهِ وبنفسِه الإطارَ المناسبَ" [11]فالمضمون، من منظور النّاقد، هو الذِّي يستدعي الشّكل وليس

العكس وعلى الرّغم من ذلك يبقى التّرابط بين الشّكل والمضمون عميقًا، ومن الصّعوبة بمكان الفصل بينهما، ولعلّ مردّ رأيه يعود إلى إيمانه العميق بأنّ الحياة المعاصرة أصبحت ذات ألوانٍ مختلفة يستقلّ بعضها عن بعض، باختلاف الشّاعر القديم التّي تميّزت أفكاره بالبساطة، وقلّة الشّموليّة.[12]

أما صلاح عبد الصّبور فقد أسهب في الحديث عن مصطلح التّشكيل[13]؛ حيث نجده يتحدّث عن هذه القضيّة قائلا "شُغِلْتُ في السّنوات الأخيرة بفكرة التّشكيل في القصيدة حتّى لقد بتّ أُومِن أنّ القصيدة التّي تفتقد التّشكيل تفتقد الكثير من مبرّرات وجودها"[14]؛ فهو بذلك يربط بين فكرة التّشكيل ودواعي خَلْق القصيدة؛ فعدم وجود نظام بين أجزاء القصيدة يفقدها هويّتها ومبرّرات وجودها.

ويبدو أنّ التّشكيل يتّضح في النّص الشعري الحديث أكثر ممّا يُتلّمس أثَره في الشّعر القديم "ومن الواضح أنّ التّشكيل في الشّعر يُستطَاع تلمُّسه في الشعر الحديث أكثر ممّا يُستطاع تلمُّسه في الشّعر القديم، سواء عندنا أو عند غيرنا بدرجاتٍ متفاوتةٍ بالطّبع"[15]، ولعلّ مردَ ذلك يعود إلى ما تتميّز به القصيدة المعاصرة من وحدة موضوعيّة، مع تنويع موسيقيٍّ، وتوظيف للأسطورة والرّمز ممّا يُحتّم على المبدع إحكام بناء قصيدته، ودمج مختلف هذه المستويات في تشكيلٍ فنّي متميّز.

يحتلّ مصطلح التّشكيل عند صلاح عبد الصّبور المرتبة الثالثة من مراتب الإبداع الشّعريّ ذلك أنّ صناعة القصيدة تبدأ بما يسمّى بالخاطرة أو الوارد[16]، لتأتي بعد ذلك مرحلة التّلوين والتّمكين[17]، فالتّشكيل عنده عمليّة عقليّة بحتة "وتنبع فكرة التّشكيل من الإقرار أنّ القصيدة ليست مجرّد مجموعة الخواطر أو الصّور أو المعلومات، ولكنّها بناءٌ متدامج الأجزاء،

منظّم تنظيمًا صارمًا"[18]، فاندماج الأجزاء، وحسن التَّنظيم من أهمِّ عناصر التَّشكيل الفنِّي.

يتّضح من خلال ما تقدَّم من آراء النُّقاد القدامى والمحدثين أنّ أنَّ العمل الفنيّ يُبْنى وفق ثلاث مراحل أساسيَّة: وهي :

- مرحلة التَّجريب[19]
- مرحلة التَّشَكُّل[20]
- لتكون المرحلة الأخيرة هي مرحلة التَّشكيل[21]، ويبدو أنَّ هذه المراحل ضروريَّة، ويجب على الشَّاعر إتِّباعها ليخرج عمله الإبداعي في أحسن صورةٍ.

- عناصر التَّشكيل الفنِّي في شعر أبي البقاء الرّندي:

أ- اللُّغة:

الشِّعر ظاهرة لغويّة في وجودها، ولا سبيل إلى الوصول إليها إلاّ من جهة اللُّغة التِّي تتمثَّل بها عبقريَّة الفنّان، وإذا كان الشعر تجربة، فالكلام تجلّ لها ولعواطف الشَّاعر وأحاسيسه كونه المدرك والمعبِّر عن تناقضات الواقع جماليًّا ممَّا يجعل القصيدة أو النّصّ الأدبي بنية لغويَّة قِوَامها المعرفة بمواطن الجمال وإذا كانت اللُّغة في النَّثر العادي أو العلمي وسيلة للتَّعبير المباشر عن مقولة نرغب في إيصالها أو توضيحها؛ فإنَّ وظيفتها في الشِّعر تتجاوز ذلك إلى أبعاد فنيَّة فهي وسيلة تؤدِّي المعنى، وتخلق فنًّا لتغدو قمَّة الإبداع الأدبي الذِّي لا يعدو أن يكون استثمارًا لإمكانيات اللُّغة وتوفيقا لكلماتها وأنظمتها التِّي خُلِقَت من قبل.

وقد تنوَّعت لغة أبو البقاء الرّندي وتعدَّدت تبعًا للغرض الذِّي ينظم فيه، فكانت لغة الحبّ ولغة الجمال ولغة الحنين ولغة الرِّثاء.

*** لغة الحبّ**: عبَّر الرّندي في أشعاره عن شوقه لمحبوبته وتعلُّقه بها، مظهرا مشاعر الحبّ ضمن قالب لغويّ تتّسم ألفاظه بالعذوبة والرِّقّة مثل قوله:(البسيط) [22]

يَا سَالِبَ القَلْبِ مِنِّي عِنْدَمَا رَمَقَا لَمْ يُبْقِ حُبُّكَ لِي صَبْرًا وَلَا رَمَقَا [23]

لَا تَسْأَلِ اليَوْمَ عَمَّا كَابَدتْ كَبِدِي لَيْتَ الفِرَاقُ وَلَيْتَ الحُبُّ مَا خُلِقَا[24]

مَا بِاخْتِيَارِي ذُقْتُ الحُبَّ ثَـــانِيَةً وَإِنَّمَا جَرَتِ الأَقْدَارُ فَاتَّـــفَقَا

يتحدَّث الرّندي، في هذه الأبيات، عمَّا يُلاقِيه من صبابةٍ وشوقٍ للمحبوب مُوظِّفًا ألفاظًا وعبارات موحية وتقنيّات مثل النِّداء والتَّرديد أو التّكرار التّي من شأنها تقريب الدّلالة إلى المتلقِّي وجعله يتفاعل مع مشاعره.

***لغة الجمال**: يزخر ديوان الرّندي بالأشعار المختلفة التّي وصف فيها جمال الأندلس وطبيعتها السَّاحرة متوسِّلا في ذلك بلغة سهلة وألفاظ عذبة بإمكانها إيصال مشاعره إلى المتلقِّي مثل قوله:(الكامل)[25]

وَالرَّوْضُ قَدْ سَامَى السَّمَاءَ بِحُسْنِهِ لَمَّا ازْدَهَى بِالنَّـــهْرِ وَالأَزْهَارِ[26]

فَـــــكَأَنَّ ذَاكَ النَّهْرَ فِيهِ مَجَـــرَّةٌ وَكَأَنَّ ذَاكَ الزَّهْرَ فِيهِ دَرَارِي [27]

يبدو أنَّ إعجاب الشاعر بطبيعة بلاده قد بلغ ذروته وهو ما حمله على وصفها والإجادة في ذلك مستعينا بخياله تارة وبذكريَّاته طورا آخر في صورة فنيَّة نابضة بالحياة متفنِّنا في رسم تقاسيمها وجاعلا من أبياته لوحة تشعّ نظارة تسحر الأبصار والألباب، وكل ذلك ضمن قالب لغويّ مفعم بالإيحائيَّة والجمال.

*** لغة الحنين**: يمثِّل الوطن بالنِّسبة للشاعر مكان الألفة والذّكريّات التّي لا يمكن لشخص كريم عزيز النَّفس نسيانه والابتعاد عنه، وقد وصف في

أشعاره المبثوثة في ديوانه ما يعانيه من شوق وحنين كلّما ابتعد عنه موظّفا لغة وألفاظ تمتاز بالرّقة والعذوبة والسّلاسة مثل قوله:(المتقارب)[28]

تَحِنُّ الكِرَامُ لِأَوْطَانِهَا حَنِينَ الطُّيُورِ لِأَوْكَارِهَا [29]

شبّه الرّندي حنينه لوطنه بحنين الطُّيور لأعشاشها التّي تمثّل لها المأوى والسّكينة في صورة تمثيليَّة أظهرت تعلُّق الإنسان بالمكان الذّي ولد وترعرع فيه؛ ومثل هذه المشاعر الصّادقة تدلّ على " رقّة القلب ورقّة القلب من الرّعاية، والرّعاية من الرّحمة، والرّحمة من كرم الفطرة، وكرم الفطرة من طهارة الرشد وطهارة الرشدة من كرم المحتد "[30] كاشفًا ،في الوقت نفسه، عن ثنائيَّة ضديَّة بين مكانين وهما؛ الموطن الأصليّ الذّي يمثّل الحلم ومكان الغربة الذّي يمثّل الواقع المرير مبرزا اشتياقه للأوّل ومقته للثّاني.

*** لغة الرِّثاء:** كان لسقوط المدن الأندلسيَّة في أيدي الأعداء أثر على نفسيَّة الشّاعر الذّي تحسَّر لضياعها فجاءت لغته مفعمة بعبارات الحزن والأسى وخير مثال على ذلك نونيّته التّي رثى فيها الأندلس:(البسيط)[31]

تَبْكِي الحَنِيفِيَّةُ البَيْضَاءُ مِنْ أَسَفٍ كَمَا بَكَى لِفِرَاقِ الإِلْفِ هَيْمَـــانُ [32]

عَلَى دِيَارٍ مِن الإِسْلَامِ خَالِـــيَةٍ قَدْ أَسْلَمَتْ وَلَهَا بِالكُفْرِ عُمْرَانُ [33]

استعمل الرّندي ألفاظًا وعبارات دالّة على مشاعر الحزن التّي تعتري الشّاعر جرّاء ضياع المدن وتراجع مساحة الإسلام ليحلّ محلّها الكفر والطّغيان وهو ما حزّ في نفسه.

ب- الموسيقى:

تُشكِّل الموسيقى بنوعيها الدّاخليَّة والخارجيَّة مُكوِّنًا أساسيًّا من مكوِّنات البنية الإيقاعيَّة للقصيدة، ومن أبرز عناصرها الوزن أو البحر بالإضافة إلى تشكيل القوافي التّي تسهم في الكشف عن الوحدات الدّالة والنّاجمة عن التّرديدات الصّوتيّة والإيقاعيّة والجماليّة في النّصوص

الشِّعريّة، وسنحاول في هذا المقام إلقاء الضّوء على البحور الشِّعريّة التّي نظم فيها الرّندي ونسب تواترها في الدِّيوان:

البحر الشِّعري	عدد القصائد	النِّسبة المئويّة	عدد المقطوعات	النِّسبة المئويّة	عدد التّنف	النِّسبة المئويّة	الأبيات اليتيمة	النِّسبة المئويّة
الكامل	24	% 31.57	5	%14.28	5	12.5 %	1	%8.33
البسيط	18	%23.68	6	%17.14	10	25	3	%25
الطّويل	12	%15.78	4	%11.42	4	%10	2	16.66 %
الوافر	5	%6.57	1	%2.85	3	%7.5	/	/
السّريع	4	%5.26	6	%17.14	6	%15	/	/
الرّمل	4	%5.26	4	%11.42	1	%2.5	3	%25
الخفيف	4	%5.26	/	/	5	%12.5	/	/
المتقارب	3	%3.94	4	%11.42	3	7.5	/	/
المديد	1	%1.31	/	/	/	/	/	/
المنسرح	1	%1.31	2	%5.71	1	%2.5	/	/
الرجز	/	/	2	%5.71	1	%2.5	/	/
المجتث	/	/	1	%2.85	1	2.5	2	%16.6
الهزج	/	/	/	/	/	/	1	8.33
المجموع	76	%99.94	35	%99.94	40	%100	12	%99.98

* يتّضح من خلال هذا الجدول الإحصائي أنّ الرّندي نظم أشعاره المبثوثة في ديوانه على ثلاثة عشر بحرا، معظمها تنتمي للبحور الطَّويلة بنوعيها البسيطة والمركّبة، وفي مقدّمتها الكامل، البسيط، الطَّويل والوافر[34]

بنسب متفاوتة وهي من أكثر البحور تواترا في الشّعر العربي القديم ممّا يظهر رغبة الشّاعر في السّير على نهج من سبقه من صانعي القصائد.

* لم يكتف الرّندي بنظم القصائد الطّوال؛ بل جاء الدّيوان غنيًّا بالمقطوعات الشّعريّة والنّتف وحتّى الأبيات اليتيمة المنظومة على بحور مختلفة:(المنسرح، الرّمل الخفيف، المتقارب، المديد، الرجز المجتث، الهزج) التّي عالج ،من خلالها، أغراضًا متعدّدة ذات علاقة ببيئته السّياسيّة والاجتماعيّة والثّقافيّة والحضاريّة.

* لم يستغن الرّندي عن بقيّة البحور في أثناء نظمه لشعره؛ بل جاءت تالية لبحر الطّويل، وموزّعة على شتّى الأغراض، ومن الطّبيعي ،في هذا المقام، أن يتمّ توظيف من الأوزان ما يناسب عواطفه، ويعبّر عن النّصّ في شكله الدّلالي العامّ.

* إن انتماء معظم أشعار الدّيوان إلى بحور كثيرة الاستعمال في الشّعر العربي القديم كمّا أكد ذلك إبراهيم أنيس بقوله:"... ثم نرى كلاّ من الكامل والبسيط يحتلّ المرتبة الثّانية في نسبة الشّيوع، وربّما جاء بعدهما كلّ من الوافر والخفيف، وتلك هي البحور الخمسة التّي ظلّت في كلّ العصور موفورة الحظّ يطرقها كلّ الشّعراء، ويكثرون النّظم منها، وتألفها آذان النّاس في بيئة اللّغة العربيّة"[35]، وهو ما يترتّب عليه أحكام نقديّة معياريّة وإشكاليّة مفادها: هل هناك علاقة بين البحور الشّعريّة والأغراض في ديوان الرّندي؟

وقد اتّضح من خلال تتّبع أشعار الرّندي أنّه من الصّعب التّحكّم في الإيقاع الشّعريّ داخل النّص الشّعري الواحد، وربطه بإحساس معيّن، ذلك أنّ قصيدة الرّندي اشتملت على محطّات متعدّدة، لتصل في الأخير إلى الغرض المقصود، فعندما تتوافق انفعالاته المتداخلة مع تلك الإيحاءات التّي هي

بدورها كثيرة ومختلطة في إيقاعات البحر ذاته يحدث الانسجام التّام داخل البناء الشّعريّ.

* إنّ القول بضرورة اختيار الشّاعر للوزن الذّي يتناسب مع الغرض المنشود في ديوان الرّندي مقولة لا يمكن الجزم بها فهي تبقى مسألة نسبيّة، لأنّ الدّفقة الشّعوريّة التّي يشعر بها ناظم القصيدة لا تنتظر منه الوقوف لاختيار البحر المتناسب مع المعاني المراد التّعبير عنها، فهو وحده من يستطيع التّعبير عن تجاربه وفق بناء موسيقيّ متكامل ومتناسق يشمل الإطار العامّ والخاصّ.

ج- الصّورة الفنيّة:

تعدّ الصّورة الفنيّة إحدى الوسائل البلاغيّة التّي تسهم في تحقيق جماليّة النّصّ الشّعريّ، سواء أكانت صورًا مجازيّة، أم تشبيهيّة، أم استعارية، أم رمزيّة، فهي بمثابة الهويّة للشّاعر المبدع الذّي إن استطاع التّحكّم فيها وأحسن توظيفها تمكّن من التّأثير في المتلقّي، فهي ليست حلى زائفة يمكن الاستغناء عنها بل غدت جوهر القصيدة وأحد مرتكزاتها الأساسيّة، وإذا كانت الصُّورة الشّعريّة من أهمّ أدوات التّشكيل الفنّي التّي يتوسّل بها الشّاعر للتّعبير عن آرائه وانفعالاته، فإنّها ،أيضا، مكوّن بنائيّ يجسّد المعنى ويوضّحه ويقدّمه بالكيفيّة التّي تضفي عليه شيئا من الخصوصيّة والتّفرّد، كما أنّها ترجمان صادق عمّا يحدث في أعماق الشّاعر من اضطرابات وخلجات يخرجها المبدع في حلّة متناغمة مؤثّرة.

تنوّعت الصّور الفنيّة وتعدّدت في ديوان الرّندي، حيث نجده يوظّف الاستعارة والكناية والمقابلة والتّشبيه التّي مرتكزها في الأساس عنصر

الخيال المحفِّز لنشاط الذِّهن، ومن أمثلة الصّور في أشعار الرّندي قولـــــــه (البسيط)[36]:

لاَ يَتْرُكُ الدَّهْرُ مَمْلُوكًا وَلَا مَلِكًا وَلَا يُبَالِي الرَّدَى بِالجَحْفَلِ اللَّجِبِ [37]

كان للأوضاع السِّياسيّة المضطربة في الأندلس زمن بني نصر تأثير على نفسيّة الشّاعر الذِّي شهد سقوط مدن وضياع حصون مشيّدة وزوال ملوك مرجعًا سبب ذلك إلى سلطة الدّهر التِّي لا يملك الإنسان الضّعيف أمامها أيّة حيلة، وبهدف إبراز المعنى عمد إلى توظيف الاستعارة في قوله: **(لاَ يَتْرُكُ الدَّهْرُ)** مُشبِّها الدّهر الذِّي هو صورة معنويّة مجرّدة بالإنسان المتجبِّر الذِّي لا يترك ملكا إلا أخذه غصبا، ولا ملكا إلا ونازعه في حكمه، فذكر المشبّه **(الدَّهْر)** وحذف المشبّه به **(الإنسان)** وأتى بشيء من لوازمه وهو الفعل **(يَتْرُكُ)** على سبيل الاستعارة المكنيّة ويواصل الشّاعر تكثيف استعاراته بالنّمط نفسه في قوله:**(وَلَا يُبَالِي الرَّدَى)** حين شبّه الموت بالإنسان غير المهتمّ بعِظَم الجيش، وارتفاع أصوات الجنود واختلاطها وسماع صليل السّيوف، ولكنّها لا مبالاة ناجمة عن قوّة وشدّة بطش وليست عن إهمال، فذكر المشبّه **(الرَّدَى)** وحذف المشبّه به**(الإنسان)** وترك شيئا من لوازمه وهو الفعل **(يُبَالِي)** على سبيل الاستعارة المكنيّة.

ونجده يقول في موضع آخر مادحًا:**(** المنسرح **)**[38]

وَتَتَحَامَى الجُيُوشُ صَوْلَتَهُ لِأَنَّهُ وَحْدَهُ يُبَدِّدُهَا [39]

يشيد الشَّاعر، في هذا البيت، بخصال الممدوح موظِّفا الكناية في قوله: **(تَتَحَامَى الجُيُوشُ صَوْلَتَهُ)** وهي كناية عن **الشَّجاعة والإقدام** ولاسيما في الحروب، فالجيوش تخاف بطشه وسطوته لعلمها أنّه يفرّق جموعها، ويبدّد اتّحادها والدّليل على ذلك غلبته في كثير من المواقع حتّى صار النّصر لصيقا به، يحلّ معه أينما حلّ وارتحل، ولاشكّ في أنّ لجوء الشّاعر إلى

التّلميح لا التّصريح أسهم في تعميق الدّلالة أكثر وإضفاء جماليّة على البيت من خلال تحريك ذهن المتلقّي لإيجاد الصّفة المراد إثباتها في المـــــــمدوح ولكنّها لا تحتاج كثيرًا إلى تأمّل وأناة لأنّها من الكنايات الواضحة القريبة.[40]

ويقول أيضا:(الكامل) [41]

اليُمْنُ فِي السَّرَاءِ طَوْعُ يَمِينِهِ وَاليُسْرُ فِي الضَّرَّاءِ طَوْعُ يَسَارِهِ [42]

ينتمي هذا البيت لغرض المدح؛ فالشّاعر يشيد بخصال الممدوح حين جعل الخير والبركة منقاد له وطوع يمينه، أمّا المحن والصّعاب فتتجلي ليحلّ محلّها اليُسر الذّي هو طوع يساره يمنحه متّى يشاء وفي الوقت المناسب، وقد لجأ الشّاعر إلى أسلوب التّقابل بين:(**فِي السَّرَاءِ، فِي الضَّرَّاءِ**)، (**طَوْعُ يَمِينِهِ، طَوْعُ يَسَارِهِ**) ليضفي على بيته نوعًا من الحركة والحيويّة عن طريق إيراد العبارة وضدّها مراعيًا التّرتيب والمساواة بين الشّطرين، وعارضًا المعاني في قالب لغويّ بسيط، ممّا يسهم في تشكيل إيقاع موسيقيّ خفيّ ويحقق الجانب التّواصلي مع المتلقّي في جانبه النّفسي والانفعالي.

يقول الشّاعر مُتحدّثًا عن وفاة محمّد بن نصر أوّل ملوك بني الأحمر:(البسيط)[43]

فَالصِّيدُ بَاكِيَةٌ وَالخَيْلُ شَاكِيَةٌ وَالرُّمْحُ ذُو وَجَلٍ وَالسَّيْفُ ذُو خَجَلِ [44]

تضافرت العناصر الإنسانيّة والجمادات في تصوير مشهد حزين على فراق هذا الملك الشُّجاع الذّي بكى عليه كلّ صاحب سلطان وجاه، وامتدّ ذلك إلى الخيل التيّ شَكَت وتذمَّرت من رحيله بعد أن غادر من يمتطيها لِيَخُوض غِمَار المعارك بما فيها من استعمـــــــال للسُّيوف والرِّماح، ولكن أين كلُّ

ذلك بعد أن صار الرُّمح خائفًا فزعًا من مصيره الذِّي سيلقاه، والسَّيف خَجِلا فلا يخرج من غمده.

وتبدو جماليَّة هذه الصُّورة الشِّعريَّة في هذا البناء المتوازن من خلال تشخيص الخيل والرّمح والسّيف في هيئة إنسان مُلحقًا بعضًا من صفاته وهي (الخَوْف، الشَّكوى الخَجَل) بعالم الحيوان وعالم الجماد في صور استعاريَّة جميلة ذاكرًا المشبَّه(**الخيل الرّمح، السّيف**) وحاذفا المشبّه به(**الإنسان**) وأتى بشيء من لوازمه على سبيل الاستعارة المكنيَّة، ولا شكّ في أنَّ مثل هذا التَّوازن يستحسنه المتلقِّي، حيث جاءت مفردات الشَّطر الأوَّل متوازنة مع ألفاظ الشَّطر الثَّاني، وهو توازن مبنيّ على أساس علاقة تماثليَّة، على نحو أظهر رغبة الشَّاعر في إظهار تماثل الحزن وتشارك العالمين ؛ العالم الحيّ والجامد في البكاء على الفقيد والتحسُّر على رحيله، فهو لم يكتف بالبكاء على فقيده بل "يُحمِّل الموجودات وعناصر الطَّبيعة وِزْر مفارقته الحياة ويرى لبكائها عليه بعد موته تخفيفًا عنه وقد وَاجَه قَدَر الموت مُجبَرا، وتعظيمًا لشأنه في الحياة، وأسفًا على أنَّه قد مات" [45]، فتتعمَّق دلالة الفَقْد وينتقل الجانب الانفعاليّ من المبدع إلى المتلقِّي في أسلوب مؤثِّرٍ وفعَّال، وعن هذه الخاصيَّة التيِّ تتميَّز بها الاستعارة يقول الجرجاني:" فَإِنَّك لتَرى بها الجَمَاد حَيًّا ناطِقًا والأَعْجَم فَصِيحًـــــــــا والأجْسَام الخُرسَ مُبِينَةً والمعَاني الخَفِيَّة بَادِيَةً جَلِيَّة...إنْ شِئْت أَرَتْكَ المعَانِي اللَّطيفَة التيِّ هي من خَبَايَا العَقْل كأنَّها قد جُسِّمَتْ حتىَّ رأتْهَا العُيُون، وإن شِئْتَ لطَّفتِ الأوصَاف الجسمانيَّة حتىَّ تعود روحانيَّة لا تنالها إلّا الظنون" [46] وبذلك يكتسب النَّص حركة والمعنى عمقًا وتأثيرًا في المتلقِّي.

يتّضّح ممّا سبق أنّ الرّندي التزم في نصوصه الشِّعريّة بالعناصر الفنيّة والجماليّة المعتمدة في تشكيل قصائده والمتمثِّلة في الجانب اللّغويّ والموسيقيّ

والتّصويريّ التّي حققّت لها جانب التّميّز والجدّة، حيث جاءت لغته الشّعريّة سهلة وسلسة ومتنوّعة تبعًا لتنوُّع الأغراض وتعدُّدها، في حين اتّبع في الجانب الموسيقيّ نهج الشّعراء القدامى، فنظم معظم قصائده ومقطوعاته على البحور الطّويلة، أمّا في الجانب التّصويري فقد اعتمد بشكل مكثّف على ألوان من الاستعارة والكناية والمقابلة والتّشبيه التّي كانت وسيلته لتحقيق مقاصده الجماليّة والموضوعاتيّة مرتكزا في ذلك على الجانب التّخييّلي الذّي من شأنه شحذ ذهن المتلقّي وجعله يتفاعل مع أشعاره.

***الهوامش والإحالات:**

1- ابن منظور: لسان العرب. دار صادر، بيروت،11/356- 357.

2- الفيروزبادي: القاموس المحيط. تحقيق مكتب تحقيق التّراث في مؤسّسة الرّسالة بإشراف محمّد نعيم العرقسوسي، مؤسّسة الرّسالة، ط8 1426ه-2005م،ص:1019.

3- يُنظر: ابتسام مرهون الصفار. جماليّة التّشكيل اللّوني في القرآن الكريم، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2010 ص: 59.

4- **الخِطَاب:** يُقصَد به ذلك الكلام المقصود بين طرفين، والذّي يقتضي التّواضع والتّعاقد بينهما، وتكون غايته الإفهام. ترجمة المصطلح في:

- استراتيجيّات الخطـــاب. الخطاب مقاربة لغويّة تداوليّة: عبد الهادي بن ظافر الشّهري. دار الكتب الوطنيّة، بنغازي، ليبيا، ط1، 2004 ص: 35.

5- المرجع نفسه، ص: 202.

6- الحيوان، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ. تحقيق. عبد السّلام هارون، القاهرة، 1954، 03/131-132.

7- **القِرَان:** يَقصد به الجاحظ ذلك الائتلاف والانسجام الحاصل بين ألفاظ البيت الواحد، وبين حروف ألفاظه، أو ما يسمّيه بتلاحم الكلام.

8- كتاب الصّناعتين: أبو هلال العسكري. تحقيق. علي البجاوي، المكتبة العصريّة، بيروت، 1986، ص: 61-62.

9- عبَّر النَّاقد عن آرائه في كتابه:" الشِّعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنيَّة: عزّ الدِّين إسماعيل. دار العـــــــودة بيروت، ط1981،3.

10- الشِّعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنيَّة: عزّ الدِّين إسماعيل. ص: 282-283.

11- المرجع نفسه، ص: 19

12- الأسس النّقديّة في كتاب الشّعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنيّة لعزّ الدِّين إسماعيل: فاروق مغربي. مجلّة دراسات في اللّغة العربيّة وآدابها فصليّة محكمة، ع7، 1390ه-2011م، ص: 113.

13- وهذا ضمن كتابه الموسوم ب: "حياتي في الشِّعر.

- المرجع نفسه. ص:31.

15- المرجع نفسه. ص: 32.

16- مصطلح الوارد والتّلوين والتّمكين مصطلحات صوفيَّة في الأساس استعارهما النّاقد ليحدّد بهما مراحل تشكيل القصيدة.

17- حياتي في الشِّعر: صلاح عبد الصبور. ص: 31.

18- المرجع نفسه، ص ن.

19- **مرحلة التَّجريب:** تُعدُّ هذه المرحلة من أهمِّ المراحل، نظرا لقدرتها على الوصول إلى مجموعة من الرّؤى والنّتائج، فهو نشاطٌ إبداعيٌّ يرتكز على تخطيطٍ مسبقٍ للعمل الفنيِّ، وتحتاج هذه العمليّة إلى فهمٍ دقيقٍ، وإيمانٍ بجدوى الممارسة، حتىّ يتمكّن المبدع من استغلال جميع الوسائل والآليّات للكشف عن الظّواهر الجماليّة. يُنظر:

- المفهوم التَّجريبي في التّصوير الحديث، وما يتضمّنه من أساليب ابتكاريّة وتربويّة: هجى أحمد زكي. مخطوط أطروحة دكتوراة، جامعة حلوان، كليّة التربية الفنيّة، 1979، ص: 27.

- التّشكيل الشِّعري- الصّنعة والرّؤيا- محمّد صابر عبيد. دار نينوى، دط، سوريا، دمشق، 2011، ص: 11.

20- **مرحلة التّشكّل:** وهي مرحلة التدرّج والانتقال من وضعيّة إلى أخرى، أو من شكلٍ إلى آخر، فهي تشير إلى الفعاليّة الإجرائيّة التيّ يعتمد عليها المبدع لبناء نصّه الشّعريّ، والكَشْف عن العناصر المشكِّلة للجماليّة. يُنظر:

- التّشكيل السّردي- المصطلح والرّؤيا- : محمّد صابر عبيد. ص: 15.

21- **مرحلة التّشكيل:** وهي مرحلة اكتمال ونضج العمل الفنيّ الذّي هو نتاج عمليّة تنظيم العناصر المختلفة ضمن هيكلٍ خاصٍّ جديد ومتميّز. يُنظر:

- معجم مصطلحات الدّراسات الإنسانيّة والفنون الجميلة والتّشكيليّة: أحمد زكي بدوي. دار الكتاب المصريّ، القاهرة، دط دت، ص: 148. 22- ديوان أبي الطّيب صالح بن شريف الرّندي. تحقيق ودراسة:حياة قارة. دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، ط1،2010 ص:179.

23- **رَمَقَا:** بمعنى نَظَر إليه. أمّا المفردة الثّانية المكرّرة فقصد بها بقيّة الرّوح.

24- **كَابَدتْ:** عَانيت.

25- الدّيوان. ص:.160

26- **سَامَى:** بمعنى فَاخَر وبَارَى. **ازْدَهَى:** بمعنى تزيَّن وحَسُنَ مَنْظَرُه.

27- **مَجَـــــــــــرَّةٌ:** منطقة في السّماء تَضمّ مجموعة من الكواكب. **دَرَارِي:** ج.م: دَرِي؛ وهو الكوكب المضِيء.

28- الدّيوان.ص:.165

29- **الكِرَامُ:** ج.م: كريم؛ وهو الرّجل الجَوَاد. **لِأَوْكَارِهَا:**ج. م: وَكْر؛ وهو عُشّ الطّائر.

30- الحنين إلى الأوطان: الجاحظ. دار الرائد العربي، بيروت- لبنان، ط2، 1402ه- 1982م، ص:9. يقصد بلفظة **الرشدة:** النّسب الأصيل الصّحيح، أمّا لفظة المحتد: فيقصد بها الشّخص الكريم النّسب.

31- الدّيوان.ص:.234

32- **الحَنِيفِيَّةُ:** ويقصد بها ملّة الإسلام، وغالبا ما ترتبط هذه الكلمة بلفظة " السّمحة"؛ فيقال: الحنيفيّة السّمحة. **هَيْمَـــانُ:** وهو المحبّ المشتاق للقاء الأهل والأحبّة.

33- **عُمْرَانُ:** أي بنيان.

34- احتلّ البحر الطّويل المرتبة الأولى في الشّعر العربي القديم، غير أنّه في ديوان الرّندي جاء في المرتبة الثّالثة بعد الكامل والبسيط.

35- موسيقى الشّعر: ابراهيم أنيس. ط6،1988، ص:189-190.

36- الدّيوان.ص:116.

37- **الرَّدَى:** الموت. **بِالجَحْفَلِ:** وهو الجيش العظيم. **اللَّجِب:** معناه ارتفاع الأصوات واختلاطها، وقد أتى بهذه اللفظة ليدل على كثرة تعداد الجنود وحماسهم أثناء توجههم لأرض المعركة في جيش جرار.

38- الدّيوان.ص:129.

39- **تتحامى:**تتجنب. **صَوْلَتَهُ:**شدته وسطوته في الحروب. **يُبَدِّدُهَا:**يفرّقها.

40- **الكناية الواضحة القريبة:** هي التي ينتقل فيها المتلقي من المعنى الأصلي إلى المعنى المراد إبرازه من دون واسطة لوضوحها.

41- الدّيوان.ص:.162

42- **طَوْعُ:** بمعنى بيده ومنقاد له. وقد ورد بيت آخر في الديوان شبيه بهذا المثال وهو قوله:(السَّريع)

اليُمْنُ فِي قَبْضَةِ تِلْكَ اليَمِين وَاليُسْرُ مِنْ شِيمَةِ تِلْكَ اليَسَار

- الدّيوان.ص:.167

43- الدّيوان.ص:198.

44- **الصِّيدُ:** كلّ ذي صَوَل وطُول من ذوي السُّلطان. **وَجَلٍ:**الخَوف أو الفَزَع.

45- رثاء النَّفس في الشّعر الأندلسيّ: مقداد رحيم. ص: 300-301.

46- أسرار البلاغة: عبد القاهر الجرجاني.ص:43.