

## التشكيل اللغوي

في

### شعر الأمير عبد القادر الجزائري

د. وهب رومية

أحرزت الحداثة في معركتها مكسباً نظرياً ضخماً في ميدان نقد الشعر،  
فرأته فناً لغوياً (بنية لغوية معرفية جمالية معاً) تتحدد فنيته بكيفية  
استخدامه للغة لا بمحمولاته الأخلاقية أو الاجتماعية أو السياسية أو

لقد

سواها.

ولكن هذه الكيفية لا تحول دون وجود هذه المحمولات في الشعر، بل إن وجودها مشروع إن لم يكن ضرورياً، فلكي يحقق النص الشعري وظيفته الجمالية ينبغي أن يحقق وظيفة إضافية أو أكثر "فمزج الدلالة الفنية بغيرها من الدلالات... يمثل الملمح الأساسي في عملية التوظيف الاجتماعي لهذا النص الأدبي أو ذاك، ومن هنا فإننا نواجه بعلاقة مزدوجة البناء، فلكي يحقق النص غايته الجمالية يجب أن يحمل في نفس الوقت عبء وظيفة أخلاقية أو سياسية أو فلسفية أو اجتماعية، وبالعكس، فهو لكي يحقق دوراً سياسياً معيناً — على سبيل التمثيل — ينبغي أن يؤدي وظيفة جمالية"<sup>(1)</sup>. "ومن الطبيعي أنه في بعض الأحيان قد لا تتحقق بالنص سوى وظيفة واحدة"<sup>(2)</sup>.

وقد انبثقت من هذه النظرة إلى "مفهوم الشعر" نظرة جديدة إلى "نقده"، فغدت دراسة الشعر من منظور لغوي منهجاً بارزاً يشيد علميته على دعائمين أو لاهما: ملائمته لتفسير المادة التي يدرسها — وهي شرط لا غنى عنه لقيام أي علم<sup>(3)</sup>، وتتجم هذه الملائمة من انبثاق المنهج والمادة من مفهوم لغوي معاصر. وثانيتها أدوات نقدية مرهفة ذات كفاية عالية. بيد أننا ينبغي أن نقيد

\* جامعة دمشق، قسم اللغة العربية.

(1) تحليل النص الشعري، يوري لوثمان، ص 22.

(2) المرجع السابق، ص 22.

(3) مقدمة في نظرية الأدب، عبد النعم — تليمة، ص أ.

القول قليلاً، وألاً نسرف في الظن فننوّهم أن كل شيء قد أصبح محكوماً فكأنما هو في قبضة اليد، وأن الطريق إلى جوهر الشعر قد غدت قاصدة موطأة الأكناف. إن بعض هذا الظن يكفي، فليس يملك المنهج — مهما تكن كفايته — أن يتغلغل في شعاب الشعر المرجانية، وأن يصل إلى جوهره إذا لم يكن الناقد نفسه خبيراً مدرباً وذواقة كأنما نبتة الشعر بين جوانحه. وإلاً فما أيسر أن ينقلب المنهج إلى منهج رجيم يفتك بالشعر، ويذبحه من الوريد إلى الوريد.

ويقتضى الحديث عن "اللغة في شعر شاعر ما" أن نحدّد — قبل الشروع في هذا الحديث — المقصود بـ "اللغة في الشعر" فما المقصود بها؟

إن اللغة — كما هو معروف — نظام متكامل متعارف عليه من الرموز التي يتفاهم بها الناس. ومن الواضح أننا لا نقصد هذا النظام بل نقصد أمراً يتجاوزه، نقصد القول الشعري، أي صورة اللغة المتحققة في شعر هذا الشاعر، وهي صورة تتميز عن غيرها من الصور بسمات كثيرة كالمعجم اللغوي والطريقة الخاصة في بناء الجمل والربط بينها وسوى ذلك كثير، وهي السمات التي تكون "الأسلوب". وإذا نقصد بـ "اللغة في شعر فلان" أسلوبه الشعري، وهذا الأسلوب هو الذي يجسّد التجربة الشعرية بالكلمات التي تستخدم استخداماً كيفياً خاصاً، وهو الذي يمنح القصيدة طاقاتها الثرة.

وبعبارة أوضح إن لغة الشعر هي مكونات القصيدة من الألفاظ والتراكيب والخيال والموسيقا والموقف الإنساني.

وفي ضوء ما تقدّم سوف نحاول دراسة اللغة في شعر الأمير عبد القادر الجزائري (1807-1883م).

## اللغة والدلالة والإيقاع:

يذكر د/ إبراهيم السامرائي أن الأصمي قد "تخرج في استخدام لغة الشعر في شرح لغة التنزيل على نحو ما فعل غيره من علماء اللغة كأبي عبيدة مثلاً في كتابه "مجاز القرآن"<sup>(4)</sup>، ويعلل ذلك بقوله "ولعله قد فهم أن لهذا الفن لغته الخاصة"<sup>(5)</sup>. وليس يريد د/ السامرائي بهذا الذي ذكره أن للشعر ألفاظه الخاصة، بل يريد أن اللفظ في الشعر مختلف عنه في غيره، فهو في الشعر يكتسب إضافية، حتى لتبدو ألفاظ كثيرة ذات رصيد دلالي ضخم، ولعل الناظر في معاجمنا المطولة يدرك هذه الحقيقة، فهي معاجم ذهبت معاني ألفاظ الشعر بشطرها الأعظم حتى أوشكت أن تكون معاجم شعرية. وما أكثر ما شكا الشعراء من الكلمات التي تسكنها أصوات الآخرين! وما أكثر ما فتشوا عن الكلمة العذراء! إنهم يريدون أن يجذّوا شباب اللغة، وأن يفجّروا طاقاتها، وما ذلك إلا لأن الشعر ذو طبيعة ازدواجية، كما يرى لوتمان، "وتتبع هذه الازدواجية من كونه يعني تتالي الكلمات، كما يعني

(4) لغة الشعر بين حيلين، إبراهيم السامرائي، ص 8.

(5) المرجع السابق، ص 125.

الكلمة في ذات الوقت<sup>(6)</sup>. ويزيد المسألة وضوحاً، فيقول: "فالكلمة في الشعر هي في الأصل كلمة تنتمي إلى لغة ما، هي وحدة في متن يمكن أن نجده في القاموس، ومع ذلك فإن هذه الكلمة تبدو وكأنها ليست معادلة لنفسها، ومن ثم يغدو تشابهها، أو حتى تطابقها، مع الكلمة "القاموسية" سبباً في الإحساس الواضح بالاختلاف بين هاتين الودحتين: المتباعدتين المتقاربتين، المستقلتين المتوازيتين، نغنى الكلمة في مفهومها اللغوي العام، والكلمة عنصراً في القصيدة الشعرية"<sup>(7)</sup> ثم يتابع: "فالكلمة في الشعر أكثر قيمة من تلك التي في نصوص اللغة العامة، وليس صعباً أن نلاحظ أنه كلما كان النص أكثر أناقة وصقلاً كانت الكلمة أكثر قيمة، وكانت دلالتها أرفع وأوسع"<sup>(8)</sup>.

فإذا صرنا إلى "التركيب" صارت القضية أعقد وأخصب، فعلى المستوى التركيبي يتجلى جوهر الشعر تجلياً باهراً، وفيه يمارس الشاعر كل شعائره السحرية محاولاً أن يعيد إلى اللغة وظيفتها السحرية القديمة، إن التركيب بناء، وبناء لغة الشعر يختلف اختلافاً عميقاً عن بناء لغة النثر، فالشعر قياساً إلى النثر انحراف (مجازة، غزل، انزياح)، "وخاصية الخروج على قواعد التركيب هي الخاصية الوحيدة التي يتفق فيها الشعر التقليدي والشعر الحر، وإذا فهي الخاصية الوحيدة التعريفية لأنها توجد في كل أجزاء المعرف"، كما يقول جون كوهين<sup>(9)</sup>. والانحراف إذاً هو الشرط الضروري لكل شعر. وبعبارة أخرى إن بناء الشعر يتحقق بطريقتين أو مقياسين "أما المقياس الأول أو الطريقة الأولى فباعتباره نظاماً لتطبيق عدد من القواعد، وأما الثاني فباعتباره نظاماً لصدع أو تجاوز هذه القواعد، مع مراعاة أن "جسم" النص ذاته لا يمكن أن ينطبق على أيّ من هذين المقياسين معزولاً عن الآخر ومستقلاً بنفسه، فبالعلاقة بين ذينك التصورين، وبالتوتر البنائي، وبالمزج بين ما ليس ممتزجاً، بهذا، وبهذا فقط، يتم إبداع النتاج الفني"<sup>(10)</sup>. وإذا فالمعنى "في النص الأدبي ينبثق، ليس فقط من تطبيق القواعد البنائية المعينة، بل وينبثق كذلك من خلال الانحراف عنها"<sup>(11)</sup>. وإذا كان النثر يحتفل بجوهر المحتوى (أي المعنى)، فإن الشعر يحتفل بشكل المعنى، و"شكل المعنى هو الأسلوب"<sup>(12)</sup>. فالأسلوب — إذا — هو الذي يجعل الشعر شعراً، وعليه تتعقد آمال الشعراء وأحلامهم. وهو التشكيل الفني للغة، أي هو بنية مكوتة من عناصر شتى تتأزر متفاعلة لتحقيق شكل المعنى. لنقل — بعبارة أوضح — إنها بنية عضوية.

وهذا يعني أن أي تغيير في أي عنصر من عناصرها سيحدث تغييراً في بقية العناصر من جهة، وتغييراً في شكل المعنى من جهة أخرى. فإذا نظرنا في وحدات الأسلوب (التراكيب) وجدنا

(6) انظر تحليل النص الشعري، ص 133.

(7) المرجع السابق، ص 125.

(8) المرجع السابق، ص 126.

(9) بناء لغة الشعر، جان كوين، ص 90 ترجمة الدكتور أحمد درويش.

(10) تحليل النص الشعري ريمونمان، ص 67.

(11) المرجع السابق، ص 171.

(12) بناء لغة الشعر ص 48.

أن ما قلناه في الأسلوب يصح قوله في التراكيب من حيث كون كل منها بنية صغرى تتأزر عناصرها متفاعلة، ومن حيث التغير الذي يصيب عناصرها البنائية جميعاً إذا تغير أي عنصر من هذه العناصر. ولقد تحدث البنيويون — على اختلاف اتجاهاتهم — طويلاً عن محوري التعاقب والاستبدال (أو: الانتخاب والتركيب، الموقعية والسياق، الأنّي والزمني...) (13) في دلالة واضحة على عضوية البنية الصغرى (التركيب)، كما تحدثت عن هذه البنية حديثاً يثير الإعجاب البلاغة العربية القديمة، ولعل نظرة متأنية في "دلائل الإعجاز" لعبد القاهر الجرجاني تكشف عن جلال هذه البلاغة وعن عظمة هذا الناقد الكبير. وقد دفعت هذه البلاغة مثقفاً وناقداً كبيراً كالـدكتور شكري عياد — طيّب الله ثراه — إلى قدر واضح من الاستخفاف بالجهود البنيوية في هذا المجال (14) ولست أريد أن أعقد مقارنة بين البلاغة والبنيوية، أو بين البلاغة وعلم الأسلوب، فليس هذا وقت المقارنة، ولا السياق سياقها، ولكنني أريد أن أحتز لما قد يراه القارئ في الصحف القادمة من تعويل على البلاغة والبنيوية وعلم الأسلوب جميعاً، فليس هذا الجمع جمع حاطب ليل، ولكنه جمع بصير وقت ارتفاع النهار. ولم أرد بهذه المدخل النظري أن أفصل القول في بناء لغة الشعر، بل أردت أن أضع ضوى على أول الطريق لعلها تجمع الجهد وتسدّد الوجهة، وتعصم من السير في معادل الدرب وبُنيانه، فإذا فرغت من هذين الاحترازين المنهجين بدت السبيل إلى اللغة في شعر عبد القادر الجزائري لاحبة قاصدة.

إن أول ما يلفت النظر في شعر عبد القادر هو "التكرار" على مستوى الإيقاع والتركيب، وهو "تكرار" متعدد الأنماط، يعقبه تبدل وتغيّر ملحوظان، وهذا ملمح شعري أصيل، فالبنية الشعرية ذات طبيعة تكرارية على المستويين الشكلي والمعنوي.

وأول هذه الأنماط تكرار "صيغة" مفردة:

|                                |                           |
|--------------------------------|---------------------------|
| * فلا زال في أوج الكمال مخيماً | يضيء علينا نوره وشعاعه    |
| ولا زال من يحمى الذمار بعزة    | ولو جمعوا ما يستطيع دفاعه |
| ولا زال محجوج الأفاضل كعبة     | وممدوحة أفضاله وطباعه     |
| ولا زال سياراً إلى الله داعياً | بعلم وحلم ما يضم شراعه    |
| ولا زال للعلّفاء أرفع راية     | وبشراه مبذول لنا وطباعه   |
| فأبقاه من رقاه عين زماته       | و..... (15)               |

\*\* كم نافسوا، كم سارعوا، كم سابقوا من سابق لفضائل وتفضل

(13) المرایا المحدثه، عبد العزيز حمودة، ص 258، وانظر لومنان، المرجع السابق ص 38، ياكسون، ص 33 قضايا الشعرية.

(14) موقف من البنيوية، فصول، ص 99، نقلاً عن المرایا المحدثه ص 264.

(15) ديوان الأمير عبد القادر، ص 82.

كم حاربوا، كم ضاربوا، كم غالبوا  
كم صابروا، كم كابروا، كم غادروا  
كم جاهدوا، كم طاردوا، وتجلدوا  
كم قاتلوا، كم طاولوا، كم ماحلوا  
كم أولجوا كم أزعجوا، كم أسرجوا  
كم شردوا، كم بددوا، وتعودوا  
يوم الوغى يوم المسرة، عندهم  
\*\*\* اسكن فؤادي وقر الآن في جسدي  
هذا المرام الذي قد كنت تأمله  
وعش، هنيئاً فأنت اليوم آمن من  
فأنت تحت لواء المجد مغتبط  
وته دلالة، وهز العطف من طرب  
أمنت من كل مكروه ومظلمة  
هذا مقام التهاني قد حللت به  
أبشر بقرب أمير المؤمنين ومن  
عبد المجيد حوى مجدا وعز على  
\*\*\*\* فيا قلبي المجروح بالبعد واللقا  
ويا كبدي ذوبي أسى وتحرقا  
أسائل عن نفسي فإني ضللتها  
أسائل من لاقيت عني والهـا

أقوى العداة بكثرة وتمول  
أعتى أعاديهم كعصف مؤكل  
للنائبات بصرام وبمقـول  
من جيش كفر باقتحام الجحفل  
بتسارع للموت لا بـتمهل  
تشيت كل كتيبة بالصيقل  
عند الصياح.....(16)  
فقد وصلت بحزب الله أحيالا  
قطب مآلا بلقياه وطب حالا  
حمام مكة إحراما وإحلالا  
في حضرة جمعت قطبا وأبدالا  
وغن وارقص وجر الذيل مختالا  
فبج بما شنت تفصيلا وإجمالا  
فارتع ولا تخش بعد اليوم أنكالا  
قد أكمل الله فيه الدين إكمالا  
وجل قدرا.....(17)  
دواك عزيز ليس تنفك ولهاتا  
ويا ناظري لازلت بالدمع غرقاتا  
وكان جنوني، مثل ما قيل، أفناتا  
ولا أتحاشاهم رجالا وركباتا(18)

(16) الديوان، ص 92.

(17) الديوان، ص 105.

(18) الديوان، ص 157.

لا نريد أن نستكثر من هذا النمط من التكرار، فهو يملأ شعاب الديوان وأوديته، وأينما يمت وجهك طالعتك صفوف متلاحقة منه حتى ليغدو النص عليها نافلة. ولكننا نريد أن ننظر في هذه النصوص بعض النظر.

تهيمن صيغة "لازال" على الأبيات في النص الأول، وهي صيغة "دعاء". وقد رد الأمير بهذه القصيدة التي اجتزأنا منها هذه الأبيات على صديقه الشيخ "أبي النصر النابلسي" الذي أرسل إليه قصيدة مدحه بها. ونهج الأمير في هذه القصيدة نهجه المألوف في الرد على من يرسل إليه بمدح، فقسم القصيدة قسمين وقف الأول منهما على تقرّظ القصيدة، ووقف ثانيهما على الدعاء له. وتشكل صيغة الدعاء ركيزة بنيوية تفرض دلالتها على السياق في الأبيات جميعاً، فتعزز الإحساس بموقف الشاعر وتعمقه، وتجمع مضمون الدعاء المتفوق بين الكمال والعزة والعلم والحلم والفضل والطاعة والعلو في "بؤرة دلالية" واحدة تفيض منها تجليات دعائية شتى، وتنهض أداة الربط الصريحة "الواو" في أول كل بيت بوظيفة العطف بين صيغ الدعاء الموحدة لا بين مضامينه، وتجعل من الأبيات جملة دلالية واحدة، فتقوي بذلك مفهوم "البؤرة الدلالية" وتغنيه.

وتهيمن صيغة "التكثير" المكونة من كم الخبرية يليها فعل متصل بواو الجماعة هيمنة طاغية على أبيات النص الثاني، فتتلاحق كقصف الرعد المتصل محدثة ضوضاء لفظية عالية تسعفها في ذلك أمور، أولها هذا الجناس الذي يتوالى صفوفاً كصفوف الخيل كلما تقدم منها صف لحق به صف آخر. وثانيها غياب أدوات الربط فكأن الشاعر تحت وطأة مشاعره الجياشة المتدفقة كالسيل لا يجد وقتاً للتأمل والتقاط النفس، ولا يريد لنا أن نتأمل أو نلتقط الأنفاس. وثالثها هذه الألفاظ المستمدة من عالم الحرب، والمشحونة برصيد دلالي ضخم في النفس العربية (الحرب، الضرب، السباق، الصبر، المكابرة، الجهاد، المطاردة، التجلد، القتال، المطاولة، الادلاج، الإسراج، التشريد، التبديد). فإذا نظرنا في القصيدة كاملة رأيناها يتصدرها أسلوب وجداني رقيق عبر به الشاعر عن مشاعره العذبة الشجية المثقلة بالوجع والشكوى في استغراق بديع في مناجاة ريح الجنوب، وهو استغراق قل أن نجد له نظيراً في شعرنا القديم حتى في الشعر العذري. وقد امتلأ هذا القسم بالألفاظ العاطفية الانفعالية ذات الرصيد النفسي الضخم (الغرام، التجل، الحرق، التبلبل، السهاد، البين، التحسر، الشقاء، التملل، السهر، الحزن، تطاول الليل، الأحباب، الطيف، الهوى....)، وبتكرار صيغة "الأمر" الذي يخرج إلى التوجع والرجاء، وبالأسئلة المتلاحقة دون انتظار الجواب، وبصيغة التصغير البديعة (أهيل ودي)، وبالملاحم البدوية (ريح الجنوب، الخيام، ريح القرنفل، الطيف إقراء السلام)، وبناء الجملة الشعرية بناء عذبا منساباً على نحو ما يظهر في هذا المقطع:

|                             |                          |
|-----------------------------|--------------------------|
| يا أيها الريح الجنوب تحملي  | مني تحية مغرم وتجملي     |
| واقر السلام أهيل ودي وانثري | من طيب ما حملت ريح قرنفل |
| خلي خيام بني الكرام وخبري   | أنّي أبيت بحرقة وتبلبل   |

|                                                                                                                                                                                                                                                  |                                                                                                                                                                                                                                                                     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>جفناي قد ألفا السهاد لبينكم<br/>كم ليلة قد بثها متحسرا<br/>سهران ذو حزن تطاول ليله<br/>ماذا يضر أحبتي لو أرسلوا<br/>كل الذي ألقاه في جنب الهوى<br/>أدي الأمانة يا جنوب وغايتي<br/>واهدي إلى من بالرياض حديثهم<br/>تفديهم نفسي وتفدي أرضهم</p> | <p>فلذا غدا طيب المنام بمعزل<br/>كمبيت أرمد في شقا وتململ<br/>فمتى أرى ليلي بوصلي ينجلي؟<br/>طيف المنام يزورني بتمثل<br/>سهل سوى بين الحبيب الأفضل<br/>في جمع شملتي يا نسيم الشمال<br/>أزكى وأحلى من عبير قرنفل<br/>أزكى المنازل. يا لها من منزل<sup>(19)</sup></p> |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

من يصدق أن هذه المناجاة الشجية العذبة تنقلب إلى هذه الضوضاء التي تصم الآذان؟ ومن يصدق أن هؤلاء الذين يتحدث عنهم في هذا المقطع هم هؤلاء أنفسهم الذين كان يتحدث عنهم في المقطع الذي سيطرت عليه صيغة التكثير؟ باختصار نحن أمام تحول أسلوب يكتشف عن تحول في زاوية الرؤية، فهو حين يتحدث عن علاقته بهم يجنح إلى الأسلوب العاطفي، وهو حين يتحدث عن علاقتهم بالآخر يتحول إلى أسلوب الفخر المدوي. ولا يلبث سياق "التكثير" الإنشائي هذا السياق، ويتحول الأسلوب مرة أخرى للتعبير عن رؤية دينية عميقة تتجلى في الابتهاال والضراعة والتوسل والاستغاثة.

ويهيمن على هذا القسم من النص نمط آخر من التكرار هو نمط المزاجية بين صيغتين هما: صيغة النداء، وصيغة الأمر، وكتاهما تخرج إلى التعبير عن هذه الروح الدينية العميقة، وتكرر كلمة "الرب" ومرادفاتها تكراراً يشيع في النفس إحساساً بأنها قد غادرت عالم الشعر، وصارت في رحاب العتبات المقدسة على نحو ما يظهر في هذا المقطع:

|                                                                                                                                                         |                                                                                                                                                                    |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>يا رب، يا رب البرايا زدهم<br/>وافتح لهم مولاي فتحا بينا<br/>يا رب يا مولاي وابقهم قذى<br/>وتجاوزن مولاي عن هفواتهم<br/>يا رب لا تترك وضيعاً فيهم</p> | <p>صبراً ونصراً دائماً بتكمل<br/>واغفر وسامح يا إلهي عجل<br/>في عين من هو كافر بالمرسل<br/>والطف بهم في كل أمر منزل<br/>يا رب واشملهم بخير تشمل<sup>(20)</sup></p> |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

(19) الديوان، ص 92.

(20) الديوان، ص 92.

لقد نفّض يديه كليهما من نضار الشعر، وضم بهما جميعاً إلى صدره يواقيت الدعاء!! وفي النص الثالث يسترسل الشاعر في مناجاة فؤاده استرسالاً يلفت النظر. وحقاً كان الشاعر العربي القديم يلتفت إلى قلبه ويناجيه أحياناً. ولكنه لم يكن يستغرق في ذلك كل هذا الاستغراق الذي نراه في نص الأمير عبد القادر. بل كان يكتفي باللمحة الدالة والإشارة الخاطفة، فإذا استرسل لم يزد على البيتين أو الثلاثة أبيات. وربما وجدنا في النص القديم مفارقة بين موقف صاحب النص وقلبه، وسمعنا أكثر من صوت، ولسنا نجد مثل ذلك في نص الأمير عبد القادر، فهو نص يهيمن عليه صوت واحد متفرد، فينأى به عن الحوار أو البناء الدرامي، ويمنحه طابعاً غنائياً صرفاً، ويتحول به إلى بوح عميق ممتد تتجلى فيه صورة العالم من حوله كما هي في وجدان الشاعر لا كما هي في الواقع. ولهذا السبب تخرج صيغة "الأمر" المهيمنة في النص من غرضها الأصلي إلى غرض تعبيرى صرف، فالشاعر — في حقيقة الأمر — لا يأمر فؤاده — بل يعبر عما يحسه حقيقة، ويستعين بهذا الفؤاد في هذا التعبير، أو قل — بعبارة أدق — يتخذ وسيلة للتعبير عن عالمه الداخلي الموارد بالغبطة العميقة والرضا المستطاب. وتظهر هذه الغبطة وذلك الرضا في مضامين صيغة الأمر "السكينة، الاطمئنان، طيب الحال وطيب المآل، العيش الهانئ، التيه والدلال، الطرب، الغناء، الرقص، الاختيال، الأمن، البوح بما يشاء كيف يشاء، اللهو والنعيم أو الخصب والسعة (ارتع)، البشرى". ويعزز السياق الذي ترد فيه أفعال الأمر هذه الغبطة وذلك الرضا (اتصال حبله بحبال حزب الله، تحقيق المرام، حمام مكة الأمن الذي يحرم صيده حرمة مطلقة، إحساسه بالغبطة تحت لواء المجد، أمنه من كل مكروه وظلم، حلوله في مقام التهاني، القرب من أمير المؤمنين". وليس يخفى ما في هذا السياق من عناصر دينية تطمئن القلب، وتغمره، بفيض روحي شفيف، فيورق في النفس حبورها، وتؤدي أدوات الربط التي يحرص عليها الشاعر وظيفتها على أتم وجه نظراً لتجانس المعطوف والمعطوف عليه (كلها جمل فعلية مكونة من فعل أمر مسند إلى ضمير المخاطب)، فتضم كل جملة إلى أخواتها ضمّاً وثيقاً، وتكون منها جميعاً جملة كبرى واحدة ذات وحدات صغرى متجانسة، وبذلك تكسب النص تماسكاً وصلابة، وتعضمه من التصدع أو التشتت، كما تكشف — في الوقت ذاته — عن غني الدلالة وتنوعها ووحدتها في آن. وقد تتلاحق أحياناً هذه الجمل القصيرة المتجانسة المترابطة تلاحقاً مدهشاً يكاد يجسد في سرعته وانتظامه دلالة هذه الجمل:

وته دلالاً، وهز العطف من طرب وغن، وارقص، وجر الذيل مختالاً

لقد هبت الريح رخاء على الأمير عبد القادر بعد أن كانت عاصفة نكباء، فقد أطلقت فرنسا سراح الأمير الأسير، وخيرته في البلد الذي يطيب له، فاختار "بروسه" من أعمال الأناضول إلى جانب استانبول ليعيش في حمى الخلافة الإسلامية بظل السلطان عبد المجيد. ووصل إلى "قروق" فتقدم للسلطان بالقصيدة التالية [التي اجترأنا النص منها]<sup>(21)</sup>. وإذا ليس عجباً أن يبتهج الشاعر

(21) الديوان/ ص 51.

ويغني، ويصدر في هذه القصيدة عن نفس تظللها الغبطة ويملاً أرجاءها الخبور.

وتتكرر في النص الرابع صيغة النداء، ويعقبها تكرار كلمة "أسأل".

فما دلالة كل من التكرارين (النداء، المسألة)؟ وما علاقة أحدهما بالآخر؟ وما علاقتهما معاً

ببقية القصيدة؟

إن أول ما يلفت النظر في تكرار النداء هو المنادى، فالشاعر يشخص أبعاضاً من ذاته وينادي كلا منها على حدة، ويناجيه، ويصف حاله البائسة في توجع قانط، واستسلام يخالطه شجن عميق. وهذا يعني أننا أمام ضرب مخصوص من النداء يفيض منه معنى الندب والاستغاثة، فمن يندب؟ وبمن يستغيث؟ "فيا قلبي المجروح...."، "ويا كبدي ذوبي أسي..." "ويا ناظري لازالت بالدمع...". إنه يندب أبعاض ذاته، فهل نستغرب - والحال هذه - أن يسترسل في نجواه مكرراً هذا الضرب من النداء تكراراً متلاحقاً يقوي إحساسنا بحالته النفسية، ويكشف عن بلبثته واضطرابه، وعن كثافة المادة العاطفية التي يزرع تحت وطأتها حتى لتكاد النفس تنوء بحملها؟ ويؤازر هذه النجوى القائمة على التشخيص عنصر بنائي قادر على التعبير عن المشاعر الغامضة المختلطة، وليس هذا العنصر سوى الأنفاظ العاطفية الانفعالية ذات القدرة العالية على الإحياء بهذه المشاعر بمالها من رصيد تاريخي في الوجدان العربي (القلب، الجرح، اللقاء، البعد، الوله، الكبد، الذوبان، الأسي، الحرقه، الدموع). ويأتي التكرار الثاني (أسائل) حاملاً في سياقه معاني الضياع والضللال والفقد والجنون والوله، فيكمل دلالات التكرار السابق ويعمقها في النفس. بيد أن الشاعر - على الرغم من ذلك كله - يظل معتصماً بذاته التي تكاد تتبدد، ويظهر هذا الاعتصام جلياً بحركة الضمائر - والضمائر عصب حي في الشعر - فإذا هو يحرص على ضمير المتكلم في الحديث عن نفسه لا يفارقه، ولا يسمح لضمير الخطاب أو الغياب أن ينوب أحدهما أو كلاهما عن ضمير المتكلم، فيكشف بذلك تشعث الذات وتبددها!! فأية ذات هذه الذات التي تبدو عصية على التبدد والتلاشي وهي ترى أبعاضها مفرقة في كل صوب؟! إن الذات في الشعر العذري ذات منهوكة يكاد يقتلها الظمأ وامتناع الري، ويكاد يمزقها التوزع بين الإقدام والإحجام، ويكاد يتلفها المجتمع بحصاره الصارم فتحاول الفرار منه والاعتراب في مجتمع لا إنساني، ويقتنر إحساسها باللوعة واليأس والحرمان والفقد والغربة بحنين أسر عذب إلى البادية، حيث مدارج الطفولة وملاعب الصبا، وما أكثر ما يقتنر الحب بالموت في سياق حديث هذه الذات عن نفسها. وكثير من هذه العناصر العذرية وغيرها مبثوث في أرجاء هذه القصيدة، بل إن الشاعر يحوم حول أبيات لـ "عند الله بن الدمينه" - وهو يسلك في العذريين عادة - في "تناص" شديد الوضوح يحمل معه السياق العذري إلى القصيدة<sup>(22)</sup>.

(22) أبيات ابن الدمينه:

وقد زعموا أن المحب إذا دنا      يمل، وأن السأي يشفي من الوجد  
بكل تداوينا فلم يشف ما بنا      على أن قرب الدار خير من البعد

ولكن ذات الأمير عبد القادر تختلف عن "الذات العذرية" — وإن جمعتهاا قمسات كثيرة مشتركة — في اعتصامها بنفسها وتأبئها على التبدد، وفي ملمح "العرفان" ولفظ "لعشق" (وفي قربنا عشق..)، و(يزداد وجدي كلما زدت عرفانا)، وفي هيامها بنفسها وعشقها لها، وفي التوحد بين العاشق والمعشوق، بل بين الذات والمعاني (المحب والمحبيب والحب)، وفي تساوي السر والعلن:

ومن عجب ما همت إلا بمهجتي ولا عشقت نفسي سواها وما كانا

أنا الحب والمحبيب والحب جملة أنا العاشق المعشوق سراً وإعلانا

نحن إذا أمام ذات "متصوفة" لا ذات "عذرية"، ذات تستعير تقاليد الشعر العذري وملامحه ورموزه، وتعيد توظيفها، فتلج بها مجالات وظيفية جديدة. وهكذا تغدو ألفاظ كالشوق والحب والعشق والقرب واليعد رموزاً صوفية ترمز إلى تجربة الوجد الصوفي، وتغدو ظاهرة الظماً رمزاً صوفياً، وقل مثل ذلك في أسماء المواطن (نجد وروض الرقمتين ونعمان)، وتظهر "وحدة الوجود" جلية في الأبيات الأخيرة من القصيدة، وينتهي منها إلى أسماعنا صوت "الحلاج" ما في الجبة غير الله" وإذا ليس غريباً — تأسيساً على ما نحن فيه — أن تكون ذات الشاعر موحدة/ موزعة معاً في أن على نحو ما لاحظنا في حديثنا عن التكرار والضمائر في الأبيات التي اجترأناها من هذه القصيدة، وأن تكون صلة تلك الأبيات ببقية القصيدة صلة رحم واشجة.

والنمط الثاني من أنماط التكرار على مستوى الإيقاع والتركيب هو "تكرار نسق لغوي" ويستفيض هذا النمط كسابقه في شعر الأمير عبد القادر:

|                              |                                                |
|------------------------------|------------------------------------------------|
| * والضاربون ببيض الهند مرهفة | تخالها في ظلام الحرب نيرانا                    |
| والطاعنون بسمر الخط عالية    | إذا العدو رأها شرعت باتا                       |
| والمصطلون بنار الحرب شاعلة   | مطلوبهم منك يا ذا الفضل رضوانا <sup>(23)</sup> |
| والراكبون عتاق الخيل ضامرة   | تخالها في مجال الحرب عقباتا                    |
| جيش إذا صاح صياح الحروب لهم  | طاروا إلى الموت فرسانا ورجلاتا <sup>(24)</sup> |

علماً أن قرب الدمار ليس بنافع إذا كان من قواه ليس بذى ود

وأبيات الأمير عبد القادر:

|                                 |                               |
|---------------------------------|-------------------------------|
| وإن قلت يوماً: قد تدانت ديارنا  | لأسلو عنهم زادني القرب أشجانا |
| فما القرب لي شاف ولا البعد نافع | وفي قربنا عشق دعائي هيما      |
| فيزداد شوقي كلما زادت قربه      | ويزداد وجدي كلما زدت عرفانا   |

<sup>(23)</sup> كان حقه كلمة "رضوان" أن تكون مرفوعة، وفي ديوان الشاعر عدد غير قليل من هذه المخالفات النحوية.

ذات الرياض الزاهرات النضر  
فكأنها من ماء نهر الكوثر  
سبحاته من خالق ومصور  
يغنيك عن زبد ومسك أذفر  
برخيم صوت فاق نغمة مزدهر<sup>(25)</sup>  
إذا سيق للميدان بان له الخسر  
على ظهر جردبل ومن تحته حمر  
إذا ثار نقع الحرب والجو مغبر  
وكل حماة الحي من خوفهم فروا  
أما من غيور؟ خاتني الصبر والدهر  
ولا كل كرار عليا إذا كروا  
وما كل صياح إذا صرصر الصقر  
وما كل من يدعى بعمره إذا عمرو  
على قدم صدق....<sup>(26)</sup>  
فليس لهم عرف، وليس لهم نكر  
فليس لهم ذكر، وليس لهم فكر  
ويرقصهم رعد بسلع له أزر  
تظن بهم سحرا وليس بهم سحر  
إذا ما بكت من ليس يدرى لها وكر  
وأحداقها بيض وقاماتها سمر

\*\*عج بي فديتك - في أباطح دمر-  
ذات المياه الجاريات على الصفا  
ذات الجداول كالأراقم جريها  
ذات النسيم الطيب العطر الذي  
والطير في أدواحها مترنم  
\*\*\* وما كان شهم يدعي السبق صادق  
وعند تجلي النقع يظهر من علا  
وما كان من يعلو الجواد بفارس  
فيحامي ذمارا يوم لا ذو حفيظة  
ونادى ضعيف القوم من ذا يغيتني؟  
وما كل سيف ذو الفقار بحدده  
وما كل طير طار في الجو فاتكا  
وما كل من يسمى بشيخ كمثله  
وذا مثل للمدعين ومن يكن  
\*\*\*\* تميد بهم كاس بها قد تولهوا  
حيارى فلا يدرون أين توجهوا  
فيطربهم برق تآلق بالضحي  
ويسكرهم طيب النسيم إذا سرى  
وتبكيهم ورق الحمائم في الدجى  
وتسبيهم غزلان رامة إن بدت

(24) الديوان، ص 109.

(25) الديوان، ص 127.

(26) الديوان، ص 135.

وفي شمسها حقاً بذلنا نفوسنا فهان علينا كل شيء له قدر (27)

لقد آثرنا — كما فعلنا سابقاً — أن نختار أربعة نصوص يتكرر في كل منها نسق لغوي مختلف عن الانساق المتكررة في النصوص الأخرى.

يتكون النسق اللغوي المهمين في النص الأول من اسم فاعل (جمع مذكر سالم) + جار ومجرور + مضاف إليه + حال. ويشذ عن ذلك شذوذاً طفيفاً البيت الأخير فيتكون النسق من: اسم فاعل (جمع مذكر سالم) + مفعول به + مضاف إليه + حال. ولا تظهر هيمنة النسق في تكراره فحسب بل تظهر أيضاً في توظيف الشطر الثاني من كل بيت — ما عدا بيتاً واحداً — سنقف عنده لاحقاً — في تغذية دلالة النسق. وتقوم أداة الربط "الواو" بوظيفتها على أكمل وجه، فتجمع هذه المتجانسات جمعاً وثيقاً في سلسلة لغوية واحدة متعددة الحلقات. ويوازِر هذه السلسلة نسق إيقاعي مطابق للنسق اللغوي فيعزُر تلاحم مستويات النص، ويحكم بناءه إحكاماً قوياً، فيتأهل النص بينائه المحكم وبمجمعه اللغوي — وهو معجم الحرب بسيوفها المرفعة ورماحها العالية ونارها المشبوبة وخيلها الضامرة العتاق وفرسانها العقبان، وكل هذه الألفاظ والصور أكسبتها نصوص شعر الحماسة والفروسية القديم طاقات ثرية ادخرتها الذاكرة العربية وتأصلت في الوجدان — لإنتاج دلالة صارمة شديدة الوقع في النفس، دلالة لا اهتزاز فيها ولا خلخلة، ولا يكاد النص ينتج هذه الدلالة ويبثها حتى تتخرم، فتتهز وتضطرب ويتشتت أثرها في النفس، يخرمها هذا الشطر الذي أشرنا إليه سابقاً (مطلوبهم منك يا ذا الفضل رضواناً)، فهو يكسر السياق، وينحرف به إلى سياق التوسل والضراعة. ويشكل هذا الانحراف "وحدة طفيلية" تضعف نبرة الخطابة والفخر، وتتحوّل بها — ولو مؤقتاً — إلى نقيضها.

وحقاً قد تبدو هذه الوحدة إضافة فائضة وعبثاً على النص، ولكن من قال إن الزيادة في الشعر ذات قيمة سالبة دائماً؟ إن هذه الوحدة الطفيلية مثقلة بالدلالة على عكس ما يوحي به اسمها وموقعها، فهي — أولاً — تكشف عن عمق الرؤية الدينية للشاعر، وهي — ثانياً — تعيدنا إلى بؤرة القصيدة ونواتها، وبذلك تثبت عراقاً انتسابها إلى القصيدة وغربة أبيات الفخر والحماسة عنها أو ضعف صلتها بها. إن بنية القصيدة بنية استغاثة وتوسل وضراعة، وليس هذا الفخر بجيوش المسلمين في هذه الأبيات وأبيات أخرى تليها سوى كسر لسياق القصيدة لا تلبث بعده أن تعود إلى سياقها الأول. لقد اشتبكت روسيا بحرب مع الدولة العثمانية في شبه جزيرة القرم عام 1823، وعرفت الحرب باسم هذه الجزيرة من بعد. وتدخلت فيها الدول الغربية كل لمصلحتها..... أما المسلمون من جميع جهات الأرض فقد أمدوا الدولة العلمية بالدعاء.... والقصيدة الثانية [أي القصيدة التي نتحدث عنها] توسلات للباري تعالى نظمها الأمير الشاعر كي ينصر الله الدولة العلية العثمانية (28).

يا رب! يا رب! يا رب الأنام! ومن إليه مفرعنا سرراً وإعلاناً

(27) الديوان، القصيدة السابقة.

(28) الديوان، ص 109.

يا ذا الجلال وذا الإكرام، مالكننا  
يا رب أيد بروح القدس ملجأنا  
يا حي يا موليا فضلا وإحسانا  
عبد المجيد.....

وتمضي القصيدة على هذا النمط من الاستغاثة والتوسل والضراعة سواء أعبر الشاعر عن هذه الرؤية الدينية بتكرار صيغة الاستغاثة كما نرى في هذه الأبيات أم عبر بتكرار صيغة الأمر كما رأينا في نص سابق أم زواج بين هذين الضربين من التكرار كما يفعل في جزء من هذه القصيدة. فإذا أعدنا النظر قليلاً في مسلك الشاعر اللغوي رأيناه يكرر نسقاً لغوياً بعينه حتى إذا استقرت صورة هذا النسق في خلد المتلقي، وصار يتوقع تكراره عدل عنه عدولاً واضحاً، ولكنه لا يلبث بعد عدة أبيات أن يكرر نسقاً آخر أو صيغة حتى إذا أصبحت متوقعة مضى فيها قليلاً ثم عدل عنها، وهكذا... وبذلك تبدو القصيدة كأنها مبنية على نهج شبه دقيق من التعاقب بين إرساء نظام ما وصدعه ثم إرساء نظام آخر وصدعه، وهذا النهج سمة عضوية في النص الشعري عامة. ومما لا ريب فيه أن "تغير قواعد الانساق البنائية يمثل أقوى وسيلة لتقليل حجم اللغو في النص الفني، إذا ما يكاد القارئ كيف نفسه مع توقع معين، ويضع لنفسه نظاماً ما للتنبؤ بما لم يقرأه بعد من أجزاء النص حتى تتغير القاعدة البنائية مخادعة كل توقعاته، ومن هنا يكتسب ما كان لغواً وفضولاً قيمة إعلامية في ضوء البنية المتغيرة" (29).

وفي النص الثاني يبني الشاعر نسقه اللغوي المكرر من متضايفين أولهما صفة لموصوف خارج النسق تليهما صفة للمضاف إليه، فكأنه يبينه على تراكم الصفات أو حشدها. ويكرر في هذا النص ما فعله في النص السابق، فما يلي النسق من البيت يقع في سياق النسق ويغذي دلالاته، ويشذ عن ذلك البيت الثالث. والنص — في حقيقته — احتفاء وقور بجمال طبيعة "دمر" (30)، ولعل هذا النسق اللغوي الذي تترافق فيه الصفات دون أن تجور واحدة على أختها يكشف عن جانب من هذا الوقار، فالشاعر لا يعيد ترتيب عناصر الطبيعة، ولا يعيث بها، بل يصورها على ترتيب وقوعها في نفسه، ويعطي كل مظهر من مظاهر جمالها حقه، وهل أبلغ دلالة على الوقار وعدالة القسمة من استخدام نسق لغوي واحد متبوع بوصف مفرد أو جملة واصفة لكل مظهر؟! والنص — بعدئذ — جملة كبرى واحدة تقوم فيها كلمة "ذات" المتكررة بدون الربط بين وحداتها الصغرى، فتربط هذه المظاهر كلها (الرياض والمياه والجداول والنسيم) برباط وثيق، وتردها جميعاً بالطريقة نفسها إلى مرجعها، أو بعبارة مجازية إلى حضن أمها، "دمر". وقد كان خليقاً بهذا النص بنسقه اللغوي المتكرر، وبنبائه شبه المحكم، وبمعجمه اللغوي، أن ينتج دلالة صافية مشبعة بالحبور النقي لولا أن الشاعر كسر سياق النص، وانحرف به إلى سياق ديني (سبحانه من خالق ومصور)، فخلخلت هذه الوحدة الغريبة عن السياق طيف الدلالة وشعثته، وذهبت ببعض صفاته وببعض قدرته على إشباع

(29) تحليل النص الشعري، يوري لومنان، 174.

(30) دمر: ضاحية من ضواحي مدينة دمشق.

الإحساس بالجمال. وكان الشاعر قد رشح لهذا الانحراف ترشيحاً مضمراً في صورة ماء نهر الكوثر.

وحقاً إن هذه الوحدة الغريبة الطارئة لا تخدم وحدة الأبيات، ولا تغذي دلالتها، بل تخرم هذه الوحدة وتشعث هذه الدلالة وتضعفها، وتبدو إضافة فائضة أو وحدة "طفيلية" في سياق الأبيات، ولكنها جوهريّة في سياق القصيدة لأنها تكشف عن رؤيتها الدينية العميقة، فليس هذا الجمال الأسر سوى بعض ما أبدعه الخالق. ولعلنا لا نستغرق بعدئذ إذا سمعنا الشاعر وهو يتأمل هذا الجمال يقول:

مغنى به النساك يزهو حالها ما بين أذكّار وبين تفكر

ألا يبدو تداعي المعاني على هذا النحو غريباً بل غريباً جداً؟! ولكنه — على غرابته أو بسبب منها — يكشف عن رؤية دينية عميقة للكون والحياة.

ويهيمن في النص الثالث نسق لغوي مكون من حرف عاطف هو "الواو وأداة نافية هي "ما" أو "لا"، ومتضايقين أولهما لفظ "كل" وثانيهما متغير الدلالة. وإذا نحن أمام نسق لغوي واحد ذي مضامين مختلفة باختلاف المضاف إليه. وأنا أحب أن أنظر في هذا العنصر المتغير الدلالة في النسق قبل النظر في غيره لعلني أرى فيه رأياً. إنه — على الترتيب — الشهم الذي يدعى السبق في ميدان الحرب، والشخص الذي يعلو الجواد في الحرب، والسيف، والبطل الكرار في الحرب، والطائر الذي يطير في الجو فيتوهم الرائي أو يظن فيه قدرة الفتك، والصياح الذي يلتبس صوته بصوت الصقر، والشيخ العين، ومن يدعى بعمره. وأحب أن تعيد النظر معي كرة أخرى في هذا "المتغير" فإن له شأنًا فيما أحسب. فهو في الانساق الأربعة الأولى يحمل دلالة واحدة هي دلالة القوة والحرب، وهو في النسقين الخامس والسادس يحمل دلالة التباس القوة بغيرها، وهو في النسق السابع يحمل دلالة دينية، ويحمل في النسق الأخير دلالة عامة تصلح لاحتضان دلالات شتى.

ولعل نظرة أخرى إلى هذه الدلالات تستطيع أن ترد دلالات الانساق الستة الأولى إلى دائرة دلالية واحدة هي "دائرة الحرب" وما ينبثق منها. ويؤكد هذه النظرة هذا الحديث الصريح عن النقع والحصان في البيت الذي تلا أول نسق لغوي، وعن حماية الذمار، وصاحب الحمية، وحماة الحي، وإغاثة المستغيث في البيتين اللذين يتلوان أول تكرار للنسق اللغوي. وإذا نحن في سياق الحرب، ومعجم النص هو معجم الحرب المؤلف بالفاظه وإعلامه (الميدان، النقع، الجواد، الفارس، الحمية، الفتك، الصقر). وفي ضوء هذا الاستنتاج يبدو النسق اللغوي المتكرر مهيمناً على المستويين اللفظي والدلالي معاً، أي إن دلالة كل نسق من هذه الانساق اللغوي هي كدلالة الانساق الأخرى، وبعبارة أوضح نحن أمام "تكرار معنوي"، وسبق أن قلنا إن البنية الشعرية ذات طبيعة تكرارية على المستويين الشكلي والمعنوي. وقد قلنا منذ قليل إن المتغير في النسق الأخير يحمل دلالة عامة تصلح لاحتضان دلالات شتى، أي إن دلالاته تكرار بصورة ما لدلالات — أو لدلالة — الانساق التي تحدثنا

عنا. ولم يبق أمامنا إلا الدلالة الدينية في النسق السابع، فلنرجى الحديث عنها قليلاً...  
 إن معرفة الجنس الأدبي أو معرفة الغرض الشعري — ولا مناص من استخدام مصطلح "الغرض" ههنا أو استخدام مصطلح محتوى فيه هو مصطلح "الموضوع" — تحدد إلى مدى بعيد قواعد إنتاج النص وقواعد تلقيه معاً، ونقل من دور المصادفة<sup>(31)</sup>. فهل نحن الآن أمام موضوع شعري هو موضوع الحرب؟ هذا ما يقوله النص صراحة. ولكن من قال إن الصراحة هي من وظائف الشعر دوماً أو غالباً؟ لنعد إلى القصيدة لعل فيها ما ينفع الغلة ويبدد الشك. عنوان القصيدة "استاذي الصوفي"، ونستطيع ببسر أن نتبين وحداتها الموضوعاتية، فهي: حياة الشاعر قبل لقاء أستاذه، الرحلة إلى أستاذه، مكان اللقاء، لقاء الأستاذ والحديث عنه، وهي وحدة مسرّفة في الطول (28 بيتاً) — وحدة الحرب، عودة إلى الأستاذ، وحدة الخمرة..... لقد جاءت وحدة الحرب استطراداً لقله:

أبو حسن لو قد رآه أحبه      وقال له: أنت الخليفة يا بحر

وما كل شهم.....

وقد علمنا تاريخ الشعر العربي القديم أن بين الاستطراد الطويل والموضوع الذي خرج عليه الاستطراد علاقة ما ظاهرة، ولكن هذه العلاقة، سواء أكانت علاقة مشابهة أم علاقة أخرى، هي أهون ما في الاستطراد وأيسره<sup>(32)</sup> ما أكثر ما يكرر الشعراء بنا! إن فهم الاستطراد فهماً دقيقاً يقتضي النظر إليه في سياق القصيدة أولاً، والنظر إليه في ذاته ثانياً ثم محاولة ربطه بالرؤية أو الموقف.

لقد تبين لنا من سياق القصيدة أن وحدة "الحرب" طارئة على السياق، أي هي وحدة طفيلية استطراد إليها الشاعر في معرض الحديث عن شيخه الصوفي، وأطال فيها، فكسرت سياق القصيدة، وانحرفت بها عن سياقها، وأحدثت تحولاً أسلوبياً، فظهر سياق الفخر والحماسة بجلاله المعروف، ورنينه الموسيقي العالي. وحين ننظر في هذه الوحدة نحس أن الشاعر قد راض هذا السياق الوعر من قبل طويلاً، فهو يجري فيه طلقاً لا يلوى له عنان حتى وكأنه يأخذه بالناصية، ويروز فيه نفسه بعد زمن شوطاً أو أشواطاً، فيعرف من نفسه ما ألفه فيها من قبل. فهل نصدق — بعدئذ — ما زعمه الشاعر؟ لقد أوهمنا أنه يريد أن يقول إن الخليفة الحق هو شيخه لا سواه ولو تشبهوا به "أنت الخليفة يا بحر"، وتعريف الخبر ههنا يفيد الحصر، وإن ما استطراد إليه إن هو إلا توضيح وتوكيد لهذه القضية — وهذه هي العلاقة الظاهرة بين الموضوع والاستطراد التي أشرت إليها سابقاً — ولكن هذا الإيهام تبدد حين استطل باستطراده كل هذه الاستطالة، وبدا الاستطراد مقصوداً لذاته، فهو يستمتع بتكرار نغمة الحماسة وعرضها في معارض حماسية شتى، ويكشف بذلك كله عن روح الحماسة البدوية المتأصلة في نفسه وهي الروح التي تكشف عنها قصائد شتى في الديوان.

(31) المقامات، عبد الفتاح كيليطو، ص 127.

(32) الاستطراد إلى لوحة الصيد في القصيدة الجاهلية مثلاً، انظر وهب رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد.

وإذا نحن — مرة أخرى — أمام وحدة طفيلية قادرة على الكشف عن جانب من موقف الشاعر أو رؤيته هو جانب الفروسية البدوية. فإذا ضمنا إلى هذا الجانب من شخصية الشاعر الملمح الديني الذي أبرزناه سابقاً بدت ملامح الشخصية كاملة. إنها شخصية فارس بدوي مؤمن يرى الحياة والكون من حوله رؤية دينية بطولية في آن. ولعل الدلالة الدينية التي نصصت عليها في النسق السابع، وأرجأت الحديث عنها، قد اتضحت وظيفتها الآن، فهي تنافس الدلالة البطولية فتظهر في سياقها، وتتكامل معها فتكتمل صورة الفارس البدوي المؤمن، كما أنها ترشح للعودة إلى السياق الديني واستئناف ما انقطع من الحديث عن الشيخ.

وفي النص الأخير — وهو جزء من وحدة "الخمرة" في قصيدة "أستاذي الصوفي" — يتكرر نسقان لغويان. يتكون أولهما من حرف رابط وفعل ناقص وجار ومجرور واسم الفعل الناقص، ويتكون الثاني من حرف ربط، وفعل مضارع يتصل به ضمير نصب مقدم، وفاعل ومضاف إليه. وتقوم بين النسقين علاقة "تضاد" واضحة، فالنسق الأول ينفي ويعمق بتكراره مفهوم النفي في النفس، والنسق الثاني يثبت ويعمق بتكراره مفهوم الإثبات في النفس. ومن عجب حقاً أن يتساوى هذان النسقان في الدلالة، فيعمل كلاهما في اتجاهين متضادين، فأولهما يكاد يثبت وهو ينفي، وثانيهما يكاد ينفي وهو يثبت، فكأن النسقين يقومان بوظيفة واحدة هي إنتاج دلالة ملتبسة حائرة أو شبه غامضة!! فهؤلاء الذين يتحدث عنهم "ليس لهم عرف"، ولكنهم أيضاً "ليس لهم نكر". وبراهم الرائي فيظنهم مسحورين، ولكنهم "ليس بهم سحر". ألسنت ترى كيف يكر النسق على ما قبله ويبطله؟!

وهؤلاء قوم "يسكرهم طيب النسيم"، وتبكيهم ورق الحمامات، وتسببهم غزلان رامة!! وما قولك في هذا "السكر" الذي يذهب بالعقل، وفي هذا "البكاء" الذي يذهب بالمسرة، وفي هذا "السبي" الذي يذهب بكل شيء؟ ألسنت ترى أن الفعل يكاد ينفي وهو يثبت؟! نحن أمام دلالة غير صافية، دلالة مشوشة أو حائرة أو شبه غامضة. ويتألق "البرق" فيزيد الدلالة اختلاطاً بغيرها وغموضاً "فيطربهم برق تآلق بالحمى" والبروق في الشعر العربي القديم مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالمشاعر المختلطة والأحلام الغامضة، وتعزز ألفاظ النص هذه الدلالة (تميد أي تضطرب وتدور، الوله، الحيرة، عدم الدراية..)، فإذا أبعدنا أنفسنا أن نتأمل قليلاً أبياتاً قليلة سبقت هذا النص — وهي إباحة مشروعة علمياً — وجدنا (العقول الهائمة، والسكر المخامر، والنتيه)، ورأينا عبثاً غريباً بعناصر الكون (وشمس الضحى من تحت أقدامهم عفر)، فهم يبعثرون هذه العناصر، ويسرفون في بعثرتها، ويصفونها حسب موقعها في نفوسهم لا حسب موقعها في العالم. وإذا فالدلالة التي أنتجها النسقان اللغويان المذكوران متجانسة مع الدلالة التي أنتجتها العناصر البنائية الأخرى بل متحدة بها، أو قل هما هذه التمتمة السحرية المبهمة التي تفضي بنا إلى عالم النص. أليس الشاعر ساحر كلمات؟! هل عرفت الآن العالم الذي يتحدث عنه الشاعر؟ إنه عالم الوجد الصوفي الذي تضيق فيه الحدود، وتنمهي فيه المخلوقات، ويستوى فيه السر والعلن، والتصريح والكناية، تنبؤاً فيه "الخمرة" — وهي

رمز صوفي خُصِب الدلالة أثير على قلوب المتصوفة جميعاً — مقاماً رفيعاً:  
 إذا صرح الحادي بذكر صفاتها وصرح ما كنى ونادى، نأى الصبر  
 وقال: اسقني خمرأً وقل لي هي الخمر ولا تسقني سرأً إذا أمكن الجهر  
 وصرح بمن تهوى ودعني من الكنى فلا خير في الذات من دونها ستر  
 ترى سائفها كيف هامت عقولهم ونازلهم بسط، وخامرهم سكر<sup>(33)</sup>

ليس هذا التآرجح بين السر والجهر، وبين التصريح والتكنية ينتج هو الآخر بدلالة مختلطة شبه غامضة، أو دلالة حائرة، بل قل: دلالة غير صافية؟ وينبغي أن نتذكر أن "الخمرة" هي موضوع هذه الوحدة ونواتها، وهي خمرة لا تقل صفاتها في دلالاتها بلبلية واضطراباً واختلاطاً عن الدلالات السابقة في النص، ففيها من صفات "الخمرة" العادية مقادير، وفيها من الصفات المفارقة لهذه الصفات مقادير أيضاً. إنها خمرة العرفان الإلهي، أو خمرة المتصوفة وكفى بذلك التباساً.

وإنه لمّا يلفت النظر في هذا النص أن يضمن الأمير عبد القادر قصيدته بيتين مشهورين من شعر أبي نواس: (ألا فاسقني خمرأً وقل لي، والبيت الذي يليه)، يفرض — بسبب ذلك — النسق النواسي بإشكالاته والتباساته حضوراً كثيفاً، ويجد القارئ نفسه وقد زج به الشاعر في منظومة من العلاقات الثقافية والفكرية المعقدة. لقد جعل أبا نواس خادماً لهذه الرحلة الروحية — والرحلة في الأدب العربي القديم مرتبطة بالبحث عن المعرفة —، فهل كان حاديه ودليله إلى العرفان الإلهي، أو إلى العلم "كل العلم" — على حد تعبير الأمير نفسه —، لقد تماهى معه، فهل كان يرى فيه متصرفاً كبيراً؟

ويستفيض التكرار في هذه القصيدة — وهي درة الديوان — استفاضة تستوقف القارئ العجلان، فهو تكرر نسق لغوي على نحو ما رأينا — وهو أكثر ضروب التكرار شيوعاً، وهو تكرر نداء، وتكرار كلمة، وتكرار استفهام، وسوى ذلك على نحو ما نرى في هذه الأبيات:

— وشتان ما بين الحجيّين عندنا فهذا له ملك وهذا له أجر  
 — ويلقى رياضاً أزهرت بمعارف فيا حبذا المرأى ويا حبذا الزهر  
 ويشرب كأساً صرفة من مدامة فيا حبذا كأس ويا حبذا خمر  
 — فلا عالم إلا خبير بشأتها ولا جاهل إلا جهول به غر

<sup>(33)</sup> الديوان، ص 135، وقد أثبت محقق الديوان كلمة "سائفها" بالثاقف بدلاً من الفاء في طبعتي الديوان ولعل الذي أدخله في هذا الوهم هو ذكر الحاوي، وقد أثبتنا الصواب.

— عياذي ملاذي عمدتي ثم عدتي وكهفي إذا أبدى نواجذه الدهر

— تضوع طيباً كل زهر بنشره فما المسك؟ ما الكافور؟ ما الندى؟ ما العطر؟

وما حاتم؟ قل لي، وما حلم أحنف؟ وما زهد إبراهيم أدهم؟ ما الصبر؟

وليس يكتفى الشاعر بالتكرار، ولكنه يضم إليه — كما ترى — أنواعاً بلاغية كالنقسيمة في الأبيات الثلاثة الأولى، وكمرعاة النظير في البيت الرابع والبيت الأخير. ويطول بنا الحديث لو مضينا ننقص كل ضروب التكرار، ونبحث عن دلالاتها، ووظائفها الفنية في كل قصيدة، وهو حديث لا يسمح به الموقف، وربما كان فيما قيل في الصحف الماضية بعض الغناء.

ويكثر الشاعر من الجناس والطباق والمقابلة، بل إن المقابلة — في عدد من القصائد — هي بصورة القصيدة ونواتها، فعلى حديها تنهض بنية القصيدة، وبها تنتج دلالتها الكبرى، فإذا نحن أمام مفارقة كبرى كما في قصيدة "ما في البدواة من عيب"<sup>(34)</sup>، التي استهلها الشاعر بمقابلة ثم أردفها بأحرف ثم أردف الثانية بثالثة:

يا عاذرا لأمريء قد هام في الحضر وعاذلا لمحب البدو والقفر

لا تذمن بيوتاً خف محلها وتمدحن بيوت الطين والحجر

لو كنت تعلم ما في البدو تعذرني لكن جهلت وكم في الجهل من ضرر

ثم مضى يستكمل بناء قصيدته متخذاً من بنية المقابلة البنية الأساس لها، ولهذا كثرت المقابلات والطباقات فيها، كما ظهر فيها "المدح بما يشبه الذم"، وهو لون بلاغي يقوم على المفارقة بين ما يرشح له السياق وبين ما يدل عليه، ومن هنا كان هذا اللون قريب النسب من المقابلة، على نحو ما نرى في الأبيات الثلاثة الأولى، وما نرى في هذه الأبيات:

قال الألى قد مضوا قولاً يصدقه نقل وعقل وما للحق من غير

الحسن يظهر في بيتين رونقه بيت من الشعر أو بيت من الشعر

سفائن البر بل أنجى لراكبها سفائن البحر كم فيها من الخطر

لا نحمل الضيم ممن جار نتركه وأرضه وجميع العز في السفر

نبئت نار القرى تبدو لطارقنا فيها المداواة من جوع ومن خصر

عدونا ماله ملجأ ولا وزر وعندنا عاديات السبق والظفر

(34) الديوان، ص 22.

ما في البداوة من عيب تذم به  
إلا المروءة والإحسان بالبدر  
وصحة الجسم فيها غير خافية  
والعيب والداء مقصور على الحضر

وهكذا تقوم بنية القصيدة على مفارقة تصويرية كبرى تظهر فيها صورة البداوة في جانب وصورة الحضر في جانب آخر، ولهذا السبب قلنا إن بنية المقابلة هي نواة القصيدة. ويتضح من مقابلة الاستهلال والمقابلة التي تليها تعصب الشاعر للبداوة وتفضيلها على الحضر، وقد ترك هذا التعصب أو الانحياز أثره الواضح في القصيدة، فقد أنكر الشاعر على الحياة الحضرية أن يكون فيها سوى العيوب، وجمع للبداوة الفضائل من كل صوب. وأدى ذلك إلى التفصيل والبسط في صورة البداوة، وإلى الإيجاز والاقتضاب في صورة الحياة الحضرية. ويبدو تصوير الشاعر للبداوة تصويراً شاعرياً عذباً يفيض بالبهجة والحبور، ويمتلئ بالحركة والحياة، ويخرج فيه الشاعر — على عادة الشاعر القديم — إلى ضروب من التفتي، وتتردد في أجزاء من هذا التصوير أصوات زهير بن أبي سلمى، والمتقّب العبدى، وعمر بن أبي ربيعة في "تناص" صريح على نحو ما نرى في هذين البيتين:

يوم الرحيل إذا شدت هواجسنا  
شقائق عمها مزن من المطر  
فيها العذاري وفيها قد جعلن كوى  
مرقعات بأحداق من الحور<sup>(35)</sup>

ولعل هذا الحب العميق للبداوة، وهذا التعلق الشديد بها، وهذا الوقوف المتأني على مظاهرها، ووصفها على ترتيبها، في الواقع دون عبث بها، وهذا التصور لها "تراها المسك أو أنقى" الذي يكشف عن موقعها في نفسه، لعل ذلك كله — وربما سواه أيضاً — هو الذي لفتنا إلى الملمح الأصيل في شخصية الأمير عبد القادر، فزعمنا زعماً يقيناً أنه "فارس بدوي".  
وتهيمن بنية المقابلة على قصيدة "بنت العم" هيمنة شديدة الوطأة، فنتوالى المقابلات صفوفاً متلاحقة مكونة مفارقة تصويرية كبرى. ويترايط النصف الأول من القصيدة ترابطاً وثيقاً، فيكون جملة كبرى واحدة بفضل أداة الربط التي تجمع بين معطوفات بينها تناسق شكلي يفرضه النحو،

(35) زهير بن أبي سلمى:

علون بأنماط عناق وكلة  
وراد حواشيها مشاكهة الدم

المتقّب العبدى:

علون بكلة وسدلن أخرى  
وثقبن الوصاوص للمعيون

عمر بن أبي ربيعة:

وكن إذا أبصرني أو سمعني  
سعين لمرقن الكوى بالبحاجر

وتتأسق معنوي يفرضه المنطق على نحو ما نرى من هذه الأبيات<sup>(36)</sup>:

|                           |                                      |
|---------------------------|--------------------------------------|
| أقاسي الحب من قاسي الفؤاد | وأرعاها ولا يرعى ودادي               |
| أريد حياتها وتريد قتلي    | بهجر أو بصد أو بعباد                 |
| وأبكيها فتضحك ملء فيها    | وأسهر وهي في طيب الرقاد              |
| وتهجونبي بلا ذنب تراه     | فظلمي قد رأت دون العباد              |
| وأشكوها البعاد وليس تصغي  | إلى الشكوى وتمكث في ازدياد           |
| وأبذل مهجتي في لثم فيها   | فتمنني وأرجع منه صاد <sup>(37)</sup> |
| وأغفر العظیم لها وتحصي    | علي الذنب في وقت العداد              |
| وأخضع ذلة فتزيد فيها      | وفي هجري أراها في اشتداد             |
| فما تنفك عنى ذات عز       | وما أنفك في ذلي أنادي                |

وتجسد بنية المقابلة اللفظية مقابلة معنوية بين موقف الشاعر وموقف ابنة عمه، وتغري الألفاظ العاطفة الانفعالية التي تملأ أرجاء النص، والملاح العذرية فيه بافتراض تجربة عاطفية خاصة يحياها الشاعر، ولكنني لا أجد في نفسي ميلاً إلى مثل هذا الافتراض، فأنا لا أكاد أرى في النص ملامح ذاتية تميز هذه التجربة، بل هي ملامح عامة تصور تجربة عاطفية نمطية، فالشاعر يدور حول المعاني التجريدية الكبرى في تجربة الحب، ويستخدم الألفاظ المألوفة في التعبير عن تلك المعاني، فكأنه يستعير من القدماء عوالمهم الشعورية، واللغوية معاً. ولعل ما يعزز هذا الانطباع في نفسي هو هذا الخمول الذي أصاب بنية المقابلة نظراً للإسراف في تكرارها حتى أوشكت أن تورث النفس مللاً. لقد كان من حق الشعر والحب على الشاعر أن ينشط بنيته اللغوية بطريقة ما، ولكنه لم يفعل!! انظر إليه ماذا فعل في موطن آخر وقد أحس أن لغة الشعر أوشكت أن تذبل ويصيبها النعاس:

يروعني الصبح إن لاحت طلّاعه يا ليته: لم يكن ضوء وإصباح

انظر إلى هذا القطع البديع الذي تظهر فيه رشاقة الشعر وحيويته، وإلى هذا التمني الذي يأتي في سياقه انتفاء الضوء والصباح، فيعزز فكرة "الروح" التي لاحت في أول البيت. ما أجمل ما قال! وأحب أن أقف عند نص آخر يظهر فيه "الطباقي" ظهوراً قوياً<sup>(38)</sup>:

<sup>(36)</sup> الديوان، ص 41.

<sup>(37)</sup> كان حتى هذه الكلمة النصب على الحال، ولكنه جاء بها على هذا النحو متابعة لرأي ضعيف أو مخالفة للقاعدة.

|                  |                  |
|------------------|------------------|
| أنا رب، أنا عبد  | أنا خلق          |
| أنا ماء، أنا نار | أنا نار          |
| أنا وجد، أنا فقد | أنا كيف          |
| أنا قرب، أنا بعد | أنا ذات، أنا وصف |

هذا طباق غريب يقوم بوظيفتي "المحو والإثبات" في آن، أو قل - بعبارة أدق - إنه طباق لا يقوم بوظيفته البلاغية، ما أكثر الوظائف المعطلة في الشعر! فتتدثر الحدود بين طرفي الطباق، ويدخل كلاهما في الآخر، فيعیشان معاً بترتيب الكون ونواميسه، ويعيدان هذا الترتيب على نحو خاص جداً. ومما يلفت النظر في هذا النص بنيته اللغوية، فهو من أوله إلى آخره ذو تركيبه لغوية واحدة هي جملة اسمية مكونة من مبتدأ وخبر، وأن المسند إليه هو لفظ واحد لا يتغير، إنه ضمير المتكلم مرفوعاً "أنا". ومن الواضح هنا أن ذات المتكلم تفرض سلطة صارمة على دلالة النص، فهي القطب الذي تتمحور حوله الدلالات في غير التباس. ومن الواضح أيضاً أن هذه الجمل الاسمية القصيرة ببنيته المذكورة، وبتلاحقها وغازاتها تكشف عن طبيعة الموقف الصادرة عنه، فهو موقف يقيني صلب. فما حقيقة هذا الموقف الذي تتماهى فيه الربوبية والعبودية، والماء والنار والهواء، والكم والكيف، والوجد والفقد، والذات والوصف، والقرب والبعد؟! أليس هذا هو موقف المتصوف الذي يؤمن بوحدة الوجود كما لاحظنا في موطن سابق؟

ويقتضي هذا الحديث عن التركيب الوقوف على عدد من قضاياها الأخرى كالحذف، والفصل والوصل، والتقديم والتأخير وسواها.

تحدث عبد القاهر في "دلائل الإعجاز" عن الحذف، قال: "هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى فيه ترك الذكر افصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجذك أنطق ما تكون إذا لم تتطق، وأتم ما تكون بياناً إذا لم تبين" (39) وإذا الحذف خاصة شعرية تقوم على "الاقتصاد في اللغة"، فتمنح البنية الشعرية حيوية وفيض دلالة، أو قل هو علاقة معنى لا علاقة تشكيل. وحين ننظر في شعر الأمير عبد القادر نجد ضرباً من هذا الحذف يزيد على أصابع اليدين عدداً، فهو يحذف المبتدأ والفاعل والخبر الحال والمفعول به وأداة النداء والفعل والجار والمجرور، وقد يحذف جملة، وسوى ذلك كثير على نحو ما يظهر في هذه الأبيات التي نسوقها تمثيلاً لا حصراً:

— يثقن النساء بي حيثما كنت حاضرا ولا تثقن في زوجها ذات خلخال

(38) الديوان، ص 162.

(39) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ص 146، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر.

منازل من أهواه طفلا ويافعا

بالسحر" على حد تعبير عبد القاهر؟ أرجو أن تتحي ما تراه في النص الأول من الإضمار قبل الذكر، فهذه مخالفة نحوية أشرت سابقاً إلى أن في شعر عبد القادر عدداً غير يسير منها، كما أرجو ألا ينافس صوت "جرير" في مدحه "للحجاج" صوت عبد القادر في نفسك، فقد أغار عبد القادر على بيت جرير :

أم من يغار على النساء حفيظة

قلت أرجو أن تضرب صفحاً عن هذا الذي ذكرت، وأن تنتظر إلى السياق الذي حذف فيه المبتدأ، فهو سياق البطولة والفخر العريض بالذات، فإذا ظهرت كلمة "أمير" في هذا السياق صرفت الأذهان عن الناس جميعاً إلا عن الشاعر، وإذا ما نفع الإتيان بالمبتدأ؟ بل حاول أن تذكر المبتدأ المحذوف، فتقول: أنا أمير... الآن عرفت أن العبارة قد خرجت إلى الغثاثة واعتلال الذوق، وعرفت أن في هذا الحذف مسلماً دقيقاً ومأخذاً لطيفاً وسحراً.

وسياق النص الثاني سياق عاطفي بدوي يفرد به هذا الطيبي برشاقتة، وإخلافه الموعد، وصدوده عن سواه، ودلاله وغنجه، وليس بمنكر في هذا السياق سوى أن تذكر المبتدأ المحذوف، فتقول، هو غني بالجمال أو: وهو غني... لأن السياق كله مرصود لهذا المبتدأ، فذكرك له إفساد للشعر لا محالة لأنه يجعل الشطر الأخير تنمة لما سبقه، والحال أن العكس هو الصحيح، فهذا الجمال هو سر ما سبقه من دلال وصدود وإخلاف وعد.

وسياق النص الثالث سياق ديي تملؤه أسماء أماكن مقدسة (طيبة - المدينة المنورة - وادي العقيق، قبا، جبل أحد) تحمل معها سياقاً تاريخياً روحياً جليلاً. بعبارة أخرى إن أسماء الأماكن تلج

(40) الديوان، ص 20.

(41) الديوان، ص 40.

(42) الديوان، ص 126.

مجالاً وظيفياً جديداً، فتغمر السياق بفيض روحي نابع من ذاكرة الأمة ووجدانها، فأية جدوى من ذكر مبتدأ لا وجود للسياق لولاه؟ ثم ألا ترى في هذا الحذف ما يشعرك بقربها من النفس، فهي في القلب حيث الهوى؟ أما أن تقول: هذه منازل من أهواه، فتلك لعثمة لا يعرفها الشعر.

وقد يحذف الشاعر "أداة النداء"، فيكشف عن ملاحه الحذف، ورغبة النفس فيه:

— بني لئن دعاك الشوق يوماً  
وحننت للقا منا القلوب (43)

ولن تتذوق ملاحه هذا الحذف حتى تعرف أن هذا البيت من مقطوعة بعث بها الشاعر إلى ابنه الأكبر وهو بعيد مشغول عن أهله بالجهاد، وقد استدار العام على غيبته أو كاد. أفليس يعبر هذا الحذف الجميل عن الإحساس بالقرب النفسي على الرغم من البعد المكاني؟ وأرجو أن تضم إلى دلالة هذا الحذف دلالة هذا التصغير (بني) وما فيها من الحنو والإحساس بالقرب حتى يكاد يطوقه بيديه، وأن تضم إليهما جميعاً هذا الالتفات البديع من المخاطب إلى المتكلمين "منا" عادلاً عن ضمير الخطاب، ومتحدثاً عنه وعن أسرته جميعاً بضمير واحد، وماذا يضيرك لو ضمنت إلى النداء المحذوف والتصغير والالتفات هذا "القصر" الجميل في كلمة "اللقا" فكانه يستعجله فيعدل عن مده ويقصره؟!!

وقد يحذف "الفعل والفاعل أو نائبه والمفعول به معاً كما في قوله:

— وإنا بنو الحرب العوان لنا بها  
سرور إذا قامت وشاتننا عوى

لذاك عروس الملك كان خطيبتى  
كفجأة موسى بالنبوة في طوى (44)

— فمنا بلقياكم، وإلا فلا بقا  
وريح الفنا تسفي علينا إذا سفا (45)

— أرى كتم الهوى حيناً فيمنعنى  
تهتكى. كيف لا؟ والحب فضا (46)

لقد فوجئ الأمير بالإمارة، فجاءته على غير انتظار، كما فوجئ موسى بكلمة من ربه في الوادي المقدس طوى، فعبر عن هذه المفاجأة بإيجاز الحذف — كما ترى — ففجأنا به كأنما يريد للغة أن تجسد المفاجأة!

ويبدو الحذف في الموطن الثاني أدق وأبلغ، فالشاعر يمني النفس بلقاء الأحباب، ويرى بقاءه مرهوناً بهذا اللقاء، ولذلك يطلب اللقاء صراحة "فمنا بلقياكم" ثم يعتمد إلى هذا الحذف البديع "وإلا فلا بقا"، يريد "وإلا تمنوا فلا بقاء لي"، فكانما جزع من ذكر اللقاء في سياق النفي فحذفه ثم قصر

(43) الديوان، ص 65.

(44) الديوان، ص 28.

(45) الديوان، ص 40.

(46) الديوان، ص 152.

الممدود وحذف الجار والمجرور، فتضافر هذا الحذف كله للتعبير عن جزعه الشديد من عدم اللقاء، وجاء الشطر الثاني من البيت مصوراً لهذا المعنى، فأدرك من دقة التعبير وبلاغته ما لم يكن ليديره لو ذكر المحذوف ومد المقصور.

ويأتي البيت الأخير في سياق عاطفي هو سياق الحب الصوفي حيث "لا خير في اللذات من دونها ستر"، فالشاعر عاشق يريد أن يصرح بحبه "قصرح بمن تهوى ودعني من الكنى"، وأن يعلنه على الملأ. وفي هذا السياق المفعم بالرغبة الجارفة في الإعلان يأتي حذف منع الإعلان "وكيف لا يمنعني" ليوائم مواءمة ساحرة سياق الرغبة، بل إن الشاعر يسوق هذا الحذف في سياق أصغر هو سياق الاستفهام الإنكاري، ويردده بما يعزز رغبته فكأنها من طبيعة الحب ومعدنه "والحب فضاح". ولو أنك فليت نفسك في غير استعجال لرأيت هذا الحذف "شبيهاً بالسحر" على حد تعبير عبد القاهر. ويطول بنا الحديث لو مضينا نتتبع تفاريق هذا الحذف، ونحن نريد أن نمضي على اجتزاء القول وطيه، فلنضرب عما نحن فيه بعد وقفة عجل على قوله:

فما نسج داود كنسج عناكب ولا الغادة الهيفاء تزهو بخلخال

وما عيبها إلا التغرب... (47)

لقد مكر الشاعر بالمتلقي مكرأ جميلاً، فرفع القدرة على "التنبؤ" في الشطر الأول إلى ذروتها، ثم قوضها، وأعادها إلى درجة "الصفر" بهذا الحذف الذي لم يكن متوقعا قط تاركاً للمتلقي أن يملأ هذا الفراغ النفسي والمعنوي الذي أحدثه الحذف بما يحقق التناظر والمماثلة بين شطري البيت.

وتحدث عبد القاهر في "الدلائل" عن الفصل والوصل، قال: "واعلم أنه ما من علم من علوم البلاغة أنبت تقول فيه: إنه خفي غامض، ودقيق صعب إلا وعلم هذا الباب أغمض وأخفى وأدق وأصعب" (48) وتحدث نقاد الشعر المعاصرون عن "الربط" وأدواته وشروطه، وعن سوء الربط أو "عدم الاتساق" كما سماه جان كوين (49). ولا تتجم صعوبة دراسة "الربط" من وعورة المسلك ودقته وغموضه فحسب بل تتجم أيضاً من انتشاره الواسع في الشعر، بيد أن التمثيل لا الاستقصاء، قد يذلل طرفاً من هذه الوعورة. فنحاول النظر في هذه الأبيات:

— ما زلت أرميهم بكل مهند وكل جواد همه الكر لا الشوى

وذا دأبنا فيه حياة لديننا وروح جهاد بعدما غصنه ذوى (50)

(47) الديوان، ص 48.

(48) الدلائل، عبد القاهر الجرجاني، 231.

(49) بناء لغة الشعر جان كوين، انظر الباب الخامس، المستوى المعنوي: الربط.

(50) الديوان، ص 28.

— كساه رسول الله ثوب خلافة له الحكم والتصرف والنهي والأمر<sup>(51)</sup>  
 — يا عابد الحرمين لو أبصرتنا لعلمت أنك في العبادة تلعب<sup>٢</sup>  
 من كان يخضب خده بدموعه فنحورنا بدمائنا تتخضب<sup>٣</sup>  
 أو كان يتعب خيله في باطل فخيولنا يوم الصبيحة تتعب<sup>(52)</sup>

لا جناح على الأمير إذا تناص مع "عنترة" في النص الأول، فالسياق سياق فخر وحماسة. فلنضرب عن هذا التناص، وننظر إلى مافي البيتين من فصل ووصل. لقد عطف الشاعر الجواد على المهند لما بينهما من علاقة ظاهرة، فكلاهما من عدة الفارس، وعطف روح الجهاد على حياة الدين لما بينهما من علاقة حميمة، فحياة هذا الدين تكاد تكون مقترنة بهذه الروح الجهادية. وهذا العطف — كما ترى — عطف اسم على آخر، ففي الوصل اتساق يقوي دلالة التراكيب. ولكن الشاعر فصل حين قال: "وذا دأبنا فيه حياة..." ولم يقل "وفيه...." فأين الدقة والجمال فيما فعل؟ ولا يذهب بك الظن إلى أن الوزن قد ألجأه إلى ذلك، فما أيسر أن يتصرف الشاعر لو أحب الوصل! ولكن الذي ألجأه إليه هو الرغبة في تحديد وظيفة الدأب، فلو أنه وصل لكان معنى ذلك أن الحرب دأبه، وأن فيها حياة الدين، فكان للحرب غايات شتى وحياة الدين واحدة منها، ولم يرد الشاعر ذلك قط بل أراد أن الحرب دأبه لسبب واحد لا غير هو "حياة الدين" كاشفاً بذلك عن رؤيته الدينية العميقة، فتأمل دقة هذا الفصل وغموضه، وما فيه من أسرار.

ويتحدث الشاعر عن أستاذه الصوفي، فيقول:

كساه رسول الله ثوب خلافة له الحكم والتصرف والنهي والأمر

فلماذا عدل عن الوصل إلى الفصل، فقال: له الحكم، ولم يقل: وله الحكم؟ وعلّة ذلك واضحة للمتأمل، فالجملة الثانية متصلة من ذات نفسها بالجملة الأولى لأنها مؤكدة ومبينة لها، ولذا فهي مستغنية عن ربط يربطها بها، وهذا شأن الجمل التفسيرية عامة لأنها — كما يقول عبد القاهر — "كالصفة التي لا تحتاج في اتصالها بالموصوف إلى شيء يصلها به، وكالتأكيد الذي لا يقتصر كذلك إلى ما يصله بالمؤكد"<sup>(53)</sup>.

ويبدو الاستئناف أغمض وألطف في النص الثالث، ففي كل من البيتين الثاني والثالث سياق شرط جزؤه محذوف، ولا يجوز أن يكون الشطر الثاني من أحدهما أو من كليهما جزاء، وتكون

<sup>(51)</sup> الديوان، ص 135.

<sup>(52)</sup> الديوان، ص 56، وقد ذكر هذه الأبيات الدكتور شوقي ضيف ونسبها إلى عبد الله المبارك، انظر كتابه: العصر العباسي، ط 9:

ص 404.

<sup>(53)</sup> الدلائل: عبد القاهر، 227.

الفاء رابطة، لأن الشاعر لم يرد الجزء بل أراد المقابلة والمفارقة، فكأنه قال: من كان يخضب خده بدموعه فله ما يشاء — أو شيئاً من هذا القبيل — أما نحن فحورنا بدمائنا نتخضب، ومن كان يتعب خيله في باطل فهو وما يفعل، أما نحن فخيولنا يوم الصبيحة نتعب، وبذلك ينكشف معنى "العب" في البيت الأول، وتتم المفارقة، فستان بين رجل هادئ مطمئن يتعبد الله، ويذرف دموعه، وآخرين يخوضون غمرات القتال فكانهم في جفن الردى النائم على حد تصوير أبي الطيب.

وليس كل وصل الأمير وفصله من هذا الطراز، فقد يقع في شعره من سوء الربط أو عدم الاتساق ما يعيا دونه النحاة والنقاد، وعلى نحو ما نرى في قوله:

صلى عليه الله ما سح الحيا والآل، ما سيف سطا في الجحفل<sup>(54)</sup>

— مما عراكم عسى فيه أقاسمكم أو حمله كله لو كان يمكنني<sup>(55)</sup>

— ومجي رفاقي بعد أن كنت رمة وأكسبني عمرا لعمري هو العمر<sup>(56)</sup>

فأنت ترى أنه قد عطف "الآل" على "الحيا"، وهو عطف بين متباعدين، وإنما أراد: وما اضطرب الآل (السراب) إلا إذا أراد — "الآل" آل الرسول (ﷺ)، وقديماً التمس أهل الصناعة لجري العذر في قوله: "وزجن الحواجب والعيونا"، فقالوا: أراد وكحلن العيون لأن التزجيج لا يكون للعيون، ولعل الذي ساعدهم على ما قالوا هو العلاقة الوثيقة بين الحواجب والعيون، وليس بين المطر والسراب ما يعين على التماس العذر.

وهو في البيتين الثاني والثالث يعطف جملة اسمية على جملة فعلية في تنافر فظ تزور دونه الأسماع!!

وتحدث عبد القاهر عن التقديم والتأخير، قال: "هو باب كثير الفوائد، جم المحاسن، واسع التصرف. بعيد الغاية"<sup>(57)</sup>، ثم قال: "وقد وقع في ظنون الناس أنه يكفي أن يقال إنه قدم للعناية، ولأن ذكره أهم، من غير أن يذكر من أين كانت تلك العناية؟ وبم كان أهم"<sup>(58)</sup> وأفاض البلاغيون في الحديث عن وظائف التقديم والتأخير. وفعل مثل ذلك نقاد الشعر والأسلوبيون، فقد عد "جان كوين" التقديم والتأخير مجاوزة شعرية (انحرافاً) بالقياس إلى لغة النثر<sup>(59)</sup>، وذكر أن البلاغيين "عرفوا مبحث التقديم والتأخير باعتباره الصيغة الخاصة بالعاطفة"<sup>(60)</sup>، وتحدث الأسلوبيون حديثاً طويلاً عن

(54) الديوان، ص 92.

(55) الديوان، ص 64.

(56) الديوان، ص 135.

(57) الدلائل، الجرجاني، 106.

(58) الدلائل الجرجاني، 108.

(59) بناء لغة الشعر، جان كوين، ص 215.

(60) بناء لغة الشعر، جان كوين، ص 222.

"التعبيرية"، ورأوا مفهوم "الاختبار" وثيق الارتباط بها، وتحدثوا عن وظائف التقديم والتأخير كالتأكيد، والارجاء والتشويق، والشحنة العاطفية، والتأثرية وسواها<sup>(61)</sup>. وإذا لا مناص من الوقوف - ولو قليلا - على "التقديم والتأخير" في شعر الأمير عبد القادر لعننا نرى بعض ما فيه من محاسن.

— إلى الله أشكو ما ألقى من النوى  
بطيبة طاب العيش ثم تمررت  
— وتاهوا فلم يدروا من التيه من هم  
وفي شمسها حقاً بذلنا نفوسنا  
هجرنا لها الأحباب والصحب كلهم  
ولا ردنا عنها العوادي ولا العدى  
وفيه حلاي الذل من بعد عزة  
— ألا أن قلبي يوم بنتم وسرتم  
فلو أنكم يوم الفراق أعرتم

النص الأول من قصيدة يناجي بها الشاعر "جبل أحد"، وقد يرد عليه غواير الشوق، فتذكر الغزوة التاريخية، والمسلمين الأوائل، ونازعته النفس إليهم، فذكر البين الوشيك، ودموعه ونيران قلبه، وعري قلبه من الصبر...

وإذا فالسياق سياق وجداني ديني. فإذا نظرنا في البيتين المذكورين من هذه القصيدة رأينا تقديم "الجار والمجرور: إلى الله، بطيبة"، ولست أظن هذا التقديم إلا استجابة للسياق وتتماهياً للجو الديني الذي تتحرك فيه القصيدة، ومن غير المنتظر في هذا السياق أن يقدم الشكوى من النوى على من ترفع إليه هذه الشكوى، أو أن يقدم طيب العيش على ذكر مدينة الرسول ﷺ.

وفي البيت الأول من النص الثاني يتحدث الشاعر عن تجربة "الوجد الصوفي" حيث يستحکم إليه بالمتصوفة فتتماهى الأشياء، وتختل نواميس الكون، ونرى الشاعر في هذا البيت قدم الجار

(61) اتجاهات البحث الأسلوبى، شكرى 37 - عباد.

(62) الديوان ص 126.

(63) الديوان ص 135.

(64) الديوان ص 114.

والمجروح "من النية، من تحت أقدامهم" فكان تقديم "النية" تقوية لكلمة "تاهوا" في أول البيت، تعبيراً عن سطوة هذا النية على عقولهم وأفئدتهم، وكان تقديم "من تحت أقدامهم" ملائماً لكلمة "عفر"، ومعبراً عن اختلال نواميس الكون، وإلا فكيف تكون شمس الضحى معفرة بالتراب؟! وبذلك تتجانس دلالات البيت وتتآزر، وتغدو الحياة بقبضة النية الصارمة. وفي الأبيات التي تلي البيت الأول يتحدث الشاعر عن الخمرة الصوفية — وهي أكثر الرموز الصوفية ثراء وتكراراً — ويقدم الجار والمجروح وما يتبعه في بيت "وفي شمسها..." ويقدم الجار والمجروح في الثلاثة الأبيات الأخرى (هجرنا لها الأبواب...، ولا ردنا عنها العوادي...، وفيها حلالي الذل...). وحين ننظر في هذه الضمائر المجرورة (شمسها، لها، عنها، فيها) نعلم أنها جميعاً تعود إلى "الخمرة" التي تنزل من نفس الشاعر منزلة لا تدانيها أخرى. وإذا هي أحق بالتقديم من سواها، فإذا تأخرت بها الرتبة النحوية فلا مناص من الانحراف عن مقتضيات "النحو" للتعبير عن مقتضيات "الإحساس" ومتى كان الشعر يذعن لمقتضيات النحو كأنما قصت خوافيه وقوامه!!

وسياق النص الثالث سياق عاطفي ريان، تترقق فيه المشاعر والانفعالات، وتملاً أرجاء الكلمات التي ترشح منها العاطفة حتى تكاد تسيل كالقلب والبين والظعون ويوم الفراق والصبر... وتحف بهذا السياق ملامح بدوية مثقلة بالشجن (الظعون)، وملامح عذرية ريا بالعاطفة (القلب الحائم، واستعارة القلب و...)، وتتآزر هذه الأمور جميعاً للتعبير عن موقف إنساني أصيل، هو موقف الفراق بمواجهه وأحزانه، فإذا نظرنا في النص مرة أخرى رأينا الشاعر يقدم يوم البينونة ويوم الفراق (يوم بنتم، يوم الفراق)، أو قل — بعبارة أدق — يكرر تقديم يوم الفراق، فيكشف عن مكانته في نفسه، وعن شدة وطأته عليها. ويقدم الطرف المتعلق بالمفارقين (خلف الظعون يطير)، فيكشف مرة أخرى عن جزعه من هذا الفراق، وانصداع نفسه له. هل نكرر مرة أخرى: لا بد من الانحراف عن مقتضيات "النحو" للتعبير عن مقتضيات "الإحساس والعاطفة"؟

ولقد أثرت حتى الآن ألا أخلط الحديث إلا في النادر اليسير الذي لا يستقيم القول بغيره، فجعلت لكل ظاهرة من ظواهر التركيب مقداراً من القول، ولكنني كنت حريصاً على أن أضم المقدار إلى أخيه، وأشد بينهما الوثائق للكشف عن مفهومين "للرؤية" في القصيدة هما زاوية الرؤية ودرجة نفاذها، أو امتدادها وعمقها. وقد بدت لنا شخصية الشاعر "شخصية بدوية بطولية مؤمنة"، أي بدا لنا أن الرؤية في القصيدة رؤية داخلية تقدم تصور الشاعر للحياة وللكون من حوله. ولئن كانت رؤيته للبدوة رؤية عاشق لها مشغوف بها، إن رؤيته للبطولة رؤية عميقة موصولة برؤيته الدينية أو مشجرة بها، أو على حد تعبيره في سياق الفخر ببطولته: "وذا دأبنا فيه حياة لديننا..." ولعل من تمام القول أن أصل طرف هذا الحديث بمقدار من القول على "الموسيقا" في ديوان هذا الشاعر.

لقد علمنا تاريخ الشعر العربي أن التغير في الشكل تغير بطيء أو شديد البطء، فقد ظلت القصيدة العربية محافظة على شكلها الجاهلي حتى ثورة الشعر الحديث باستثناء محاولات يسيرة لم

يكتسب لها الذبوع والانتشار كالموشحات وغيرها. وقد أخفقت جهود طيبة كثيرة في استنباط أحكام دقيقة حول علاقة كل بحر من بحور الشعر بألوان عاطفية بأعيانها، ولكن هذه الجهود كشفت في كثير من الأحيان عن قدرة عالية على تذوق النصوص تذوقاً حاراً على مستوياتها اللفظية والتركيبية والدلالية والموسيقية معاً، وتأسيساً على ذلك سنحاول الوقوف على موسيقا شعر هذا الشاعر معتمدين على بعض المفاهيم العامة، وعلى ما يسعفنا به الذوق والخبرة.

تغن بالشعر إما أنت منشده إن الغناء لهذا الشعر مضممار

هكذا فهم الشاعر القديم تلقي الشعر العربي، ومن أجل هذا وغيره بات بأبواب القوافي يحوكها، ويقوم منادها، وإذا كان الغناء مضمماراً لهذا الشعر كان لابد أن يكون فيه مقادير من الإيقاع أو الوزن النابع من تردد زمني يمتع السامع والمنشد معاً. ولكن هذا الوزن ليس عنصراً خارجياً يضاف إلى المعنى بل هو جزء من سياق المعنى، أو بعبارة جان كوين "لا وجود للوزن إلا باعتباره علاقة بين المعنى والصوت، وهو إذا بناء صوتي معنوي"<sup>(65)</sup>. ويضيف "وإذا وجد صراع بين البحر والتركيب فإن البحر دائماً هو الذي ينتصر"<sup>(66)</sup>. والقافية عنصر مهم في موسيقا الشعر، وهي الأخرى ليست عنصراً خارجياً يضاف إلى الشعر، بل هي جزء من سياق المعنى، "وظيفة الحقيقية لا تظهر إلا إذا وضعت في علاقة مع المعنى"<sup>(67)</sup>، وهي القاعدة التي يبنى عليها البيت وربما وجهت مساره. وإذا كان قطع التوازي الصوتي المعنوي عنصراً إيجابياً في الشعر، فإن القافية في الأبيات المتتابعة تنهض بهذه الوظيفة فتحدث تشابهاً في الصوت وعدم تشابه في المعنى، وتظهر مدلولات مختلفة من خلال دوال متشابهة"<sup>(68)</sup>. وكلما كانت القوافي "شديدة الاتفاق فيما بينها في الصوت، وشديد الاختلاف فيما بينها في المعنى"<sup>(69)</sup> كانت أقدر على القيام بهذه الوظيفة على نحو ما نرى في لزوميات أبي العلاء المعري مثلاً.

ويرى لوتمان "أن وقع القافية في نفسية المتلقي يرتبط مباشرة بحظها من المباغطة أو عدم التوقع، وهذا يعني أنها ذات طابع دلالي أكثر مما هي ذات طابع نطقي أو صوتي، وليس من الصعب الاقتناع بهذه الحقيقة إذا قارنا ما بين القوافي التي تعتمد على التكرار لفظاً ومعنى والقوافي التي تشترك لفظاً وتختلف معنى، ففي كلتا الحالتين نرى التطابق الصوتي والإيقاعي واحداً غير أن اختلاف المعاني، بل انبئات ما بينها في حالة المشترك اللفظي يجعل القافية تبدو أكثر غنى، وأما في حالة تكرار القوافي لفظاً ومعنى فإنها تترك في النفس انطباعاً ضئيلاً، بل لا يكاد يعترف بها قوافي

(65) بناء لغة الشعر، جان كوين، 66.

(66) بناء لغة الشعر، جان كوين، 73.

(67) بناء لغة الشعر، جان كوين، 98.

(68) بناء لغة الشعر، جان كوين، 100.

(69) بناء لغة الشعر، جان كوين، 102.

على الإطلاق<sup>(70)</sup>.

وأنا أظن أن الأمير عبد القادر اعتنى بقوافيه عناية تلفت النظر، بل لعله أعنت نفسه في عدد منها انسجاماً مع روح العصر، ورغبة منه في إبراز تفوقه، فكأنما أراد — كما أراد عنتره من قبل — أن تسري دماء الفروسية في عروق الشعر، فلا ينقاد جواده الشامس إلا لفارس عركته مضائقه. ولست أريد بذلك أنه يتحامى عيوب القافية، فهذا أيسر مطالبه، ولكنني أريد ما يحمل نفسه عليه من "لزوم ما لا يلزم"، ومن قيود ثقيلة أخرى يكبل شعره بها حتى يبدو كأنما قطعت يداها من المعصمين!! وأي كبل أثقل على الشعر من أن يبني الشاعر قصيدته كاملة على كلمة واحدة بعينها تتكرر في نهاية كل بيت؟! ها هو ذا يرد على صديق أرسل إليه قصيدة مثقلة بالمحسنات البديعية، فإذا هو ينجح إلى هذه القصيدة "الخالية" تدفعه إلى ذلك دفعا روح العصر، والرغبة في التفوق:

خالي وافت منكم ذات خلخال      تنبيه على شمس الظهيرة بالخال

تميس فتزري بالغصون تمايلا      تروح وتغدو في برود من الخال

لها منطق حلو به سحر بابل      رخم الحواشي وهو أمضى من الخال<sup>(71)</sup>

وتمضي القصيدة على هذا النحو لا تفارقه ولا تحيد عنه، فيتكرر "الدال" عينه في نهاية كل بيت، ولكن "المدلول" يختلف كل مرة!! ومما لا ريب فيه أن القافية هنا تؤدي وظيفتها على أتم وجه، فتقطع التوازي بين الصوت والمعنى بل تبتره بترًا. ولكنني — على الرغم من ذلك — لا أستملح هذا التصنيع لأنه يرفع درجة "التنبؤ" إلى درجة "اليقين"، وبذلك يلغيها، ويورث النفس قدراً من الملالة لا يدفع، ويتحول بالشعر من نشاط خلاق إلى مهارة لغوية خاملة.

وقد يخفف من وطأة هذا القيد، فيسترد الشعر بعض روحه، وينهض مرفوقاً يروض جناحيه كما نرى في هذه الأبيات:

إلى الصوت مدت تلمسان يداها      ولبت فهذا حسن صوت نداها

وقد رفعت عنا الإزار فلج به      وبرد فواداً من زلال نداها

وذا روض خديها تفتق نوره      فلا ترض من زاهي الرياض عداها

ويا طالما صانت نقاب جمالها      عداه وهم بين الأنام عداها<sup>(72)</sup>

فقد حقق الجنس هنا وظيفة القافية دون أن يفسد الشعر، بل لعله منحه بعضاً من الرونق. وقد

<sup>(70)</sup> تحليل النص الشعري: يوري لوتمان، ص 92، 93.

<sup>(71)</sup> الديوان، ص 48.

<sup>(72)</sup> الديوان، ص 20.

يجنح إلى "لزوم ما لا يلزم" ولكنه لا يلتزمه على امتداد القصيدة، بل يحسو منه نغمة أو أكثر ثم ينصرف عنه كما في هذه الأبيات:

تسائلني أم البنين وإتها  
ألم تعلمي يا ربة الخدر أنني  
وأغشى مضيق الموت لا متهيأ  
وأعلم من تحت السماء بأحوالي  
أجلى هموم القوم في يوم تجوالي  
وأحمي نساء الحي في يوم تهوال<sup>(73)</sup>

ولا ريب في أن هذا السياق الذي يقترن فيه الحب بالبطولة سياق فخم جليل، وهو سياق عريق في شعر البطولة القديم (عنتره في المعلة على التمثيل لا الحصر)، ولا ريب أيضاً في أن البحر الطويل بإيقاعاته الرصينة يلائم هذا السياق، ويزيده رصانة وجلالاً. وحقاً تقوم القافية في الأبيات المتتالية بقطع التوازي الصوتي المعنوي، ولكنها في كل بيت على حدة تؤدي وظيفة مناقضة لأنها تمثل وقفاً صوتياً ومعنوياً في آن نظراً لعدم ارتباط البيت تركيبياً بالبيت الذي يليه، وهي بتقارب عنصرها البنائين (الصوت والمعنى) تزيد من قدرة الرسالة على التوصيل أو الإبلاغ. وهذا ملمح عريق في الشعر العربي القديم، وشعر عصر النهضة.

وقد يحرص أحياناً على المجيء في نهاية البيت بكلمتين متجانستين أو متضادتين في الدلالة، ثم يشفعه ببيت – أو أكثر – في نهايته كلمتان على وزن الكلمتين في البيت السابق، وهذا هو "التطريز" الذي تحدث عنه أبو هلال أو هو قريب منه، فيزيد بذلك موسيقا النص وفرة، ثم تأتي ألف الإطلاق فتحدث إشباعاً موسيقياً بامتداد النفس. وأكثر ما يظهر هذا الصنيع في القصائد الدينية التي نجتزئ منها هذه الأبيات تمثيلاً لا حصراً:

يا ربّ يا رب يا ربّ الأنام ومن  
يا ذا الجلال وذا الإكرام مالكنّا  
يا ربّ أيّد بروح القدس ملجأنا  
الحمد لله تعظيماً وإجلالاً  
وما أتت نفحات المسك ناسخة  
فإلله أكرمني حقاً واسعدني

إليه مفزعنا سرّاً وإعلاناً  
يا حيّ يا مولياً فضلاً وإحساناً  
عبد المجيد ولا تبقيه حيرتنا<sup>(74)</sup>  
ما أقبل اليسر بعد العسر إقبالاً  
من المكاره أنواعاً وأشكالاً  
وحطّ عني أوزاراً وثقالاً

(73) الديوان، ص 20.

(74) الديوان، ص 109، وفي البيت الثالث مخالفة نحوية، وقد ذكرت غير مرة أن في الديوان عدداً غير يسير من هذه المخالفات أو الضرائر الشعرية.

قد طال ما طمحت نفسي وما ظفرت لكن لوصل أوقاتاً وآجالاً<sup>(75)</sup>

ونحن نحس في هذين المقطعين وأشباههما توازياً إيقاعياً متكرراً يحدث بتأزره مع القافية وألف الإطلاق انسجماً صوتياً عميق الأثر في النفس (سراً وإعلاناً، فضلاً وإحساناً) // أنواعاً وأشكالاً، أوزاراً وأثقالاً، أوقاتاً وآجالاً، ولسنا نبعد عن الحق إذا قلنا: إن هذا الانسجام الصوتي يتواءم مع الانسجام النفسي في القصيدة، ولعله نابع منه، ويكمله.

وإذا لم تكن سمعة "التضمين" في نقدنا القديم طيبة — وهو تعلق معنى بيت ببيت يليه — وكان يحسن بالشاعر أن يتحاماه، فإن نقاد الشعر المعاصرين يعدونه فضيلة حتى إن الشعراء المعاصرين قد ولعوا به وهاموا.

ويرى "جان كوين" أن في التضمين "لونا من انقطاع التوازي بين الصوت والمعنى وهو تواز يؤكد عادة قوة بناء العبارة"<sup>(76)</sup>. وأنا أعتقد أن علينا أن ننظر إلى الشعر العربي في ذاته، وألا نقيسه ببنية شعرية أخرى تحققت في سياق تاريخي اجتماعي مختلف عن السياق التاريخي الاجتماعي للشعر العربي. ولكن هذا الاعتقاد لا يحول دون النظر في شعر الآخر ونفذه والإفادة منهما. وفي ضوء هذه النظرة لا أعد التضمين عيباً، ولا أعهه فضيلة، ولكنني أحتكم في أمره إلى السياق، فإذا كان السياق يستدعيه أو يقبله رضى به، وإلا فلا. وفي شعر الأمير عبد القادر مقدار غير يسير من التضمين، ولكن جلّه جاء في سياق وجداني عاطفي أو في سياق ديني روحاني حيث شوب العواطف والمشاعر وتدققها، فكان البيت يضيق على احتواء هذا التدفق فيمتد إلى البيت التالي ويغمره كما في هذا المقطع:

أيا سامع الشكوى ويا دافع البلا ويا منقذ الغرقى ويا واسع البر  
تجهت لكم وجهي بأكرم شافع محمد المبعوث للعبد والحر  
لترسل لي عند الوفاة مبشرا برضوانك الأوفى وفوزي في الحشر<sup>(77)</sup>

وليس يخفى ما في هذا المقطع من عمق العاطفة الدينية وتدققها، ومن ضراعة الشاعر المتلذذة ولهفته الضارعة، فهل يقوى بيت واحد على النهوض بهذا العبء العاطفي الثقيل؟ لقد شكلت الأبيات جميعاً جملة كبرى واحدة ربط بين وحداتها (أبياتها) التضمين، فكشف عن وحدة الموقف النفسي وجلاها. وأرجو أن تنظر إلى جمل النداء ذات البنية الواحدة (أداة نداء أو استغاثة + منادى اسم علم مضاف إلى مفعول)، وذات الإيقاع الواحد، ولعل وحدة التركيب ووحدة الإيقاع المتكررتين أربع مرات تدلان دلالة عميقة على موقف الشاعر من ربه، فهو موقف ثابت لا يخامره الشك، ولا

<sup>(75)</sup> الديوان ص 105.

<sup>(76)</sup> بناء لغة الشعر، جان كوين، ص 74.

<sup>(77)</sup> الديوان، ص 150.

45

فالمتلقي يعرف سلفاً جزءاً من معنى القافية هو هذا الجزء الذي تدل عليه واو الجماعة، ولذا فإن حظ هذه القافية من المباغطة أو عدم التوقع ضئيل. ولكن هذا النوع من القوافي — كما ذكرت — نادر في ديوان الشاعر حتى يكاد يحسب على أصابع اليد الواحدة.

ونخلص من هذا كله إلى أن الإيقاع والقافية عنصران أصيلان في البنية الشعرية، وليس عنصرين خارجيين مضافين إليها، وأن وظيفتهما لا تظهر إلا بالنظر إلى المستوى الموسيقي في القصيدة بوصفه بناءً صوتياً معنوياً. وقد استطاع الأمير عبد القادر أن يوائم بين هذا المستوى والمستويات الأخرى في القصيدة مواءمة طيبة في جانب غير يسير من شعره.



## المصادر والمراجع :

- 1 - اتجاهات البحث الأسلوبية؛ د/ محمد شكري عياد. دار العلوم/ الرياض 1985م.
- 2 - المرايا المجتنبّة؛ د/ عبد العزيز حمودة. سلسلة عالم المعرفة/ الكويت 1998م.
- 3 - المقامات: ط1: عبد الفتاح كيليطو. ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي. دار توبقال 1993م.
- 4 - بناء لغة الشعر ط3: جان كوين. ترجمة د/ أحمد درويش. دار المعارف بمصر 1993.
- 5 - تحليل النص الشعري: يوري لوتمان. ترجمة د/ محمد فتوح أحمد. دار المعارف بمصر 1995م.
- 6 - دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجاني. قرأه وعلّق عليه: محمود ومحمد شاكر. مكتبة الخانجي بالقاهرة. بلا تاريخ.
- 7 - ديوان الأمير عبد القادر الجزائري: ط1: شرح وتحقيق د/ ممدوح حقي. بلا تاريخ.
- 8 - شعرنا القديم والنقد الجديد: د/ وهب روميه. سلسلة عالم المعرفة/ الكويت 1996م.
- 9 - قضايا الشعرية: يا كبسون. ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون. دار توبقال النشر 1999م.
- 10 - لغة الشعر بين جيلين: د/ إبراهيم السامرائي. دار الثقافة/ بيروت، بلا تاريخ.
- 11 - مقدمة في نظرية الأدب ط2: د/ عبد المنعم تليمة. دار العودة / بيروت 1979م.
- 12 - موقف من البنيوية: د/ محمد شكري عياد. مجلة فصول. المجلد الأول/ العدد الأول 1979م.

