شعرية النثر
في كتاب (دُرر السَمْط في خبر السَبْط)
لابن الأبّار القضاعي(ت658ه)

م.د. عاد كامل صابر
كلية العلوم الإسلامية/ قسم اللغة العربية

ملخص البحث

يسعى الباحث في هذه الدراسة إلى الكشف عن شعرية النصّ النثري في كتاب (درر السِمْط في خبر السِّبْط) ؛ إذ خلق المؤلف لنفسه شعرية خاصة قائمة على وسائل تشكيل فنيّة كانت شائعة في عصره ، وحاول البحث أن يقف على أهم ركائز شعرية النثر في هذا الكتاب ، وقد قسّمت الدراسة على مقدمة وتمهيد ومبحثين ، عني التمهيد بفقرتين الأولى في شعرية النثر , ومفهوم الشعرية والأخرى اعتنت بالكتاب ووصفت أسلوبه وصفًا عامًا ،إذ وقفت عند مفهوم الشعرية وكيف تتجلّى في النثر مثلما تتجلّى في الشعر ، واختصت الفقرة الأخرى من التمهيد بالتنويه إلى البناء الأسلوبي الذي بنى المؤلّف نثر كتابه عليه، وأما المبحث الأوّل فقد وقف عند (شعرية التشكيلات الإيقاعية) في نثر الكتاب، بوصفها أبرز مكونات الشعرية النثرية فيه ، ووقف المبحث الثاني عند (شعرية المستوى الدلالي) الذي شكّل هو الآخر مبنىً أسلوبيا مهمّا لتشكيل نسيج شعرية النثر في الكتاب العيّنة .

Abstract researcher

in this researcher seeks to reveal the poetic prose text in a book (Dürer scalding at the news of the tribe); it Nsq the fact that the same private poetry based on the means of the formation of a technical were common in the age of the author, and to identify the most important pillars of poetic prose in this book , the study was divided pave and two sections, devoted boot to stand at two paragraphs, the first dealt with poetic prose, and stood at the poetic concept and how it is reflected in prose as reflected in the hair, and specialized other paragraph of the boot noteworthy to stylistic construction who built the author's prose writing it, and the first section He stood at (lattice configurations synchronized) in prose writers, as the most prominent components of poetic prose in it, and stop when the second section (lattice semantic level), which is the form of the other building stylistically important for the formation of poetic prose in tissue specimen book.

المقدمة

الحمد لله الذي عَمِيت عينٌ لا تراهُ عليها رقيبا ، وخسُرت صفقةُ عبدٍ لم يجعل له من حبّه نصيبا، والصلاة على المبعوث رحمةً للعالمين، وعلى آل بيته الطيبين الطاهرين، وصحبه المنتجبين وبعد ؛

تشفُّ هذه المدونة السردية عن تعلق المصنف بال الرسول الكريم صل الله عليه وآله وعن وعي عميق لحقهم عليهم السلام وما جرى لهم من أحداث تاريخية لامست قلب المصنف وكانت المحرك الرئيسي لبناء هذا الخطاب الجمالي, وقد حاول البحث ان ينأى بنفسه عن الفحوى والبعد المضموني , والوظيفة التي أدتها هذه المدونة , بل ننظر لها بوصفها لونا من ألوان اللقى الجمالية التي جاد بها التراث علينا , ومن هذا المنطلق سيعُنى هذا البحث بالظواهر الشكلية التي أسست جمالية نصوص تقترب من التاريخية, وقد اشتهر مجموعة من الأدباء في هذا اللون النثري ومن هؤلاء الأدباء: ابن الآبار البلنسي الذي ألف أكثر من خمسين كتابا بين صغير وكبير وقد ضاع جلها سوى ثمانية كتب كان منها كتاب(درر السِمْط في خبر السِّبْط) ؛عينة البحث الذي كشف عن بعض ملامح شخصية ابن الأبّار, ومدى تعلقه بال البيت(عليهم السلام)؛ وما أحدثه فيه من توازن فكري وعقائدي بين ما كان سائدا من أفكار في بيئته الخاصة في شرق الأندلس وما كان يسود من أفكار في بيئته بشكل عام التي لم يستطع أن ينسلخ عنها،في اغلب كتاباته.

لذا إن أهم ما يشغل البحث هنا فيما يخصّ أسلوبية كتاب (درُر السِمْط في خبر السِّبْط) لابن الآبار البلنسي : الجانب الشكلي ، أو البعد الأسلوبي للنصوص الواردة فيه ؛ إذ تشكّل ركيزة الدراسة الأساسية ، فهي المنبع الرئيس للشعرية النثرية فيه ، فلقد وصلت صياغة النثر الفنية في زمن المؤلف إلى الذروة وبدا العمل الفني النثري وكأنه قطع شعرية لكثرة ما فيه من فواصل, وجناس, وطباق, والتي أسهمت في تشكيل النص وهيكلت إيقاعه الموسيقي وكشفت عن آثار التصنع البادي على جسده, وهذا– آنذاك– في الذروة العليا من أسنمة البلاغة ومستويات الشعرية النثرية.

التمهيد

في شعرية النثر والكتاب العيّنة

أوّلا : في شعرية النثر :

لم تكن قوانين الشعرية التي تحكم النص النثري وليدة لحظة عابرة , بل قطعت أشواطًا من عمر الوعي التراثي , فكانت البلاغة العربية المحرك الرئيسي لشعرية النص , وقد اختلف المحدثون في مفهوم

الشعرية العربية فمنهم من يرى إنها نابعة من أصول عربية خالصة وآخرون يذهبون إلى القول أن الغرب هو من جاد علينا بهذا المصطلح (الشعرية) وقوانينه.

إنّ البحث في الشعرية (poetics) سيبقى دائما مجالاً خصبا لتصورات ونظريات مختلفة ، وسيكون في حيّز المحاولة فحسب للعثور على بنية مفهومية هاربة دائما وأبدا ، ومهما نظّر المنظرون في الشعرية ، وعلى الرغم من كل الكلام الذي قِيل فيها، فسيكون من الأجدى جماليا أن تُعدّ الشعرية قضية مسكوتاً عنها ؛ لكي نفتح في النهاية أفقا جديداً للاستكشاف ، ونُدشّن أرضية بكرا لا تحدها أية حدود تعسفيّة تكبح حيويتها[1] .

وينظر إلى الشعرية على أنها محاولة وضع نظرية عامة ومجرّدة ومحايثة للأدب بوصفه فنّا لفظيا ،اي إنّها تستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب الأدبي بموجبها وجهة أدبية، فهي تشخّص لقوانين الأدبية في أي خطاب لغوي, والحقيقة إنّ وجود القوانين في الخطاب اللغوي أمر بدهي ، فلا بدّ – في كلّ خطاب – من وجود قوانين تحكمه، ولكنَّ المهم هو ماهية هذه القوانين والكيفيات المتّبعة في استنباطها[2] .

فالشعرية إذن تمثّل دراسة للبنى المتحكمة في الخطاب الأدبي، وهي لا تتحدد بنوع أدبي معين بل يكون مدار اشتغالها مجمل الأدب بوصفه إبداعا[3] ، وهي ليست مصطلحا مقتصرا على الشعر مثلما يُظن ، بل إنها تتعلق بالأدب كله سواء أكان منظوما أم لا ، بل تكاد تكون متعلقة، على الخصوص، بأعمال نثرية [4] .

وفي ضوء هذا الطرح تتحدّد شعرية النص حين يمارس الباث / الشاعر أو الناثر جملة إجراءات لبناء نصّه تشكّل مجتمعةً شعريةَ أثرِهِ الأدبي , وعند مفاتشة نصوصه ، ومقاربتها والتنقيب فيها، يعثر المُقارِبُ على خصائص وسمات إجراءاته الفنية التي تشكّلت منها شعرية نصوصه .

فشعرية النثر في أي نص ينتمي إلى النثر الفنّي عند القدماء تتمثّل بما أنتجه من إجراءاتٍ لغوية تخترق المعتاد, وتنزاح بلغته عن مسار اللغة اليومية الاعتيادية الشائعة في حقبة إنتاجه .

ثانيا : في الكتاب العيّنة (وصفٌ عام للأسلوب) :

يُبنى الكتاب على بنية سردية بتقنية السرد المتتابع الذي يتشكل من (بداية) و (موضوع) و(نهاية) ببنية عمودية تحاكي السر الخطّي في كتب التاريخ ؛ ما يجعلنا نميل إلى عدّ الكتاب محاولة سردية تاريخية مؤدلجة, لقد اختار ابن الأبّار لكتابه هذا أن يكون أسلوبه من اللون المسجوع ، وربما كان لا يصلح في مثل هذه المواضيع المثيرة غيره من الأساليب ، فالصنعة البديعية ، والجرس اللفظي الصاخب ، كان لهما أثرهما القوي على نفسية القارئ العربي ، في تلك الحقبة– أي عصر ابن الأبّار – ؛ لذلك نجد المؤلّف يلتزم أنماطا من السجع ، وألوانا من التجنيس ، وضروبا من التضمين والاقتباس والتلميح ، وهو لا يكتفي بأن يعقد السجع بين الجملتين ، بل قد يتعدّى إلى ثلاث جمل أو أكثر ، كما إنّه

لا يكتفي كذلك باتفاق أواخر الفواصل في الحروف بل يطلب اتفاقاً أكثر من ذلك ، حتى يصل إلى خمسة حروف وستة، وهو ما يسمّى عندهم بلزوم ما لا يلزم ، وفي التجنيس يعتمد كثيرا الجناس الناقص ، ويلجأ إلى الكلمات المتشابهة الحروف والنطق ، فيصوغها متجاورة في العبارة الواحدة أو الجملة[5] .

فأسلوب الكاتب في نصوص كتابه كلّها ((أسلوب له مسحته البلاغية، وبراعته الفنيّة، وهو في حاجة إلى دراسة أوسع)) – مثلما يرى المحقّق – ، وهذا ما سيلتزمه هذا البحث مستعينا بـ(الشعرية) للبحث عن قوانين إبداع هذا الأثر ، محاولا الوقوف عند مصادر التوهّج من خلال استجلاء مواطن تشكيل (شعرية النثر) في نصوصه

المبحث الأول

شعرية التشكيلات الإيقاعية

تنهض التشكيلات الإيقاعية للنصوص النثرية في كتاب (درر السمط) على مَبنى إيقاعيٍّ صارم ، تتشكّل فيه الوحدات الموسيقية بانتظام متناه منتجةً متوالية موسيقية رتيبة ، تؤسّس نظامًا إيقاعيًا يمنح النصوص شعرية نثرية راقصة ، تبعث في النفوس نوعا من الطرب ، وتُسهم في المحافظة على استمرارية التلقي والقراءة ، وتقرّب النصوص النثرية الواردة في الكتاب من إيقاع النص الشعري تماشيًا مع ما كان شائعًا من أساليب الصنعة آنذاك .

وتنتظم في هذه التشكيلات الايقاعية النثرية أنساق إيقاعية نثرية يمثّل (نسق السجع) الظاهرة الأكثر شيوعا بينها ، يليه (نسق الجناس) ، ويشتغل النسقان على بَنيَةِ الهيكل الإيقاعي المشكّل للنصوص العيّنة ، ومثلما سيتّضح :

أولا : نسق السجع :

عُرّف السجع بتعريفات متعددة في الخطاب النقدي والبلاغي القديم منها أنّه يعني تواطؤ (أي توافق) الفواصل في الكلام المنثور على حرف واحد [6]، وهو عند اهل البديع من المحسنات اللفظية ، ومما يختص بالنثر ، على أنّه مما يقرّب النثر من الشعر ولهذا يرى السكاكي: إن الأسجاع في النثر كما القوافي في الشعر [7] ، وقيل بل قد يجري في النظم أيضاً ويسمى بالترصيع ، مثلما ذكر العسكري[8] .

ويمكن عد نسق السجع من أبرز الظواهر الصوتية ، والتشكيلات الإيقاعية التي تطفو على سطح الشعرية النثرية لنصوص كتاب (درر السمط) عبر تجلياتها التي تجذب المتلقي بما تمنحه من نغمٍ موسيقي رائع ، يعمل على كسب ود المتلقي، وشد سمعه ؛ لضمان ديمومة تلقيه والاتصال العاطفي به

للنصوص المطروحة ، كما يعمل هذا النسق وفق سلسلة تضامنية من التشكيلات الأخرى خدمة للصالح العام للنصّ الموظّف فيه ؛ إذ يشتغل ضمن تلك السلسلة مع الجناس ، والظواهر الدلالية المنزاحة الأخرى ؛ لتحقيق المُراد الدلالي .

وهذا ما سيحاول البحث إثباته من خلال فحص العينات السجعية المنتقاة من بين البدائل المتوافرة ، فمن أمثلة النسق السجعي قوله : **((أي بني الطلقاء ، ما أقعدكم عن الإبقاء، وأقامكم إلى العنقاء؛ كبرت أن تُصاد، فعليكم الاقتصاد، ولا تُقيموا الرقب والأرصاد ؛ إياكم والشماتة ، فلا تُدركوا ذلك الإحياء ولا تلك الإماتة))**[9]

يُسجل نسق السجع في هذا النص حضورا واسعا يتغلغل بوساطته في نسيجه كلّه ، فيشكّل ركيزة أساسية في خلق الجمال ومُهيمَنة أسلوبية واضحة تهيمن على مساحة النغمة الصوتية ، والمسحة الفنية المشكّلة لشعريته ، ويتضافر مع العناصر الأخرى في تشكيلات موسيقية ، ودلالية ، من أجل تحقيق الشعرية التي قرّبته من المنظوم ، فلو كان الكلام مرسلاً ، لاختفت شعريته الإيقاعية ، ولما توافرت فيه هذه التنغيمات الموسيقية التي أضفت عليه جمالية خاصة ، قدّمت المعنى بسياق نغمي مموسق .

إنّ هذه الضروب من الموسيقية ذات الحروف المختلفة تدفع المتلقي إلى الإصغاء وعدم السأم وتوحي بدلالة شعرية عميقة تتجلى في التركيز على التعنيف والتوبيخ عبر تكرار نبرات موسيقية مختلفة فتكرار حروف (الألف والهمزة والألف والدال والألف والتاء) تمنح النص هذا البعد التوبيخي العنيف الذي أراد الباث إيصاله إلى المتلقي , وقد ساعد تساوي الفقرات في رفد ما ذهب إليه الكاتب؛ إذ إنّ تساوي الفقرات في التراكيب ذات النهايات المتشابهة تعمل على إراحة النفس, وتشكل ومحفزا قويًا للدفع باتجاه الكشف عن المعنى بأجمل صورة من النغم من خلال تلك الموسيقى المتساوية الفقرات المختلفة الحروف.

ومن العيّنات الأخرى لهذا النسق السجعي قوله:**((ولما أصبح يؤم الأهل ،وتوسّط الجبل يريد السهل؛ وقد قضى الأجل ، وما نضى الوجل ؛ نوجي بما في الكتاب المسطور ، ونودي كما نودي موسى من جانب الطّور))**[10].

وكذلك قوله:**((وما لبثت أن غلّقت أبوابها ، وجمعت عليها أثوابها؛ وانطلقت الى ورقة بن نوفل ، تطلبه بتفسير ذلك المجمل ، وكان يرجع إلى عقل حصيف ، ويبحث عمن يبعث بالدين الحنيف ؛ فاستبشر به ناموسا[11]، واخبر انه الذي كان يأتي موسى ؛ فازدادت إيمانًا ، وأقامت على ذلك زمانًا))**[12]

يكتنف هذا النسق السجعي في الكتاب العينة اغلب مفاصل نثر ابن الآبار الفني الذي تقوم بنيته السجعية فيه على التشابه أو التماثل الصوتي بين نهايات الفواصل في النثر ((حيث تواطؤ الفاصلتين من النثر على حرف واحد))[13] ، ومن هنا تأتي أهمية فن السجع كونه يوفر قيمة جمالية في الشعر

والنثر على المستوى الإيقاعي والنفسي ، ويعمل التشابه في نهاية الفقرات عمل المنبه الذي يطرق طرقات متقاربة تضمن استمرار جريان التلقي وعدم حدوث انقطاع وإعطاء الذهن فرصة أقوى للتلقي والاستجابة المناسبة عن طريق التكرار الصوتي ؛ثم وضع الفراغ للاستراحة التي تملؤها بخفاء النغمة المتكررة، ولابد من الإشارة إلى أن المحور الرئيس في هذا المبحث هو الكشف عن شعرية الأثر الإيقاعي المتأتي من ميل ابن الآبار لتكرار أصوات داخل نسيج الكلام ، ودراسة القيمة الإيقاعية للأصوات في تشكيل الموسيقى الداخلية ، وهي الموسيقى الخفية التي تنبع من اختيار الكاتب لكلماته ، وما بينها من تلاؤم في الأصوات والحركات .

إنّ شعرية التنغيم التي يوظّفها الكاتب في نصوص كتابه أسهمت في تدعيم التشكيلات الجمالية المُشكِّلة للشعرية العامة للنص الواحد من نصوص الكتاب ، فهي تمنح المتلقي بعدا موسيقيا يشعر فيه ساعة تلقيه النص بعباراته المتقاربة المخارج في أواخرها، مما يمنح النص نظاما موسيقيا لم يكن ليحصل عليه لولا نسق السجع الذي أصبح شبيها بالنظم في نظامه التقفوي السجعي ، وقد التزم الكاتب هذا النظام في نصوصه كلّها[14] ؛ لكونه يسلك سبيل التصنّع, تماشيًا مع الذائقة الثقافية الصوتية الشائعة الذي شاع في عصره من جهة ، ولمعرفته بأهمية النغم في التأثير على نفوس المتلقين.

ثانيا : نسق الجناس :

وتستمر شعرية التنغيم عبر الظواهر الصوتية والتشكيلات الإيقاعية المتجلية في النصوص النثرية في كتاب ابن الآبار فتنقلنا من نسق السجع إلى نسق الجناس الذي يُشترط فيه ((أن تتفق اللفظتان في وجه من الوجوه ويختلف معناهما))[15]، وقد شاع في نصوص ابن الأبّار بنمطيه التام والناقص ، وأضفى عليها نغما موسيقيا جميلا أسهم في إشاعة الموسيقى العالية مع التركيز على إيصال الدلالة المرجوّة وسط هذا الإيقاع المرتفع، ولاسيما حين يشترك مع نسق السجع, إذ يشكلان ممكنات صوتية موسيقية تتعاضد مع المكوّنات الفنية الأخرى لخلق شعرية المنثور, ولإنتاج الدلالة المحاطة بوسائل بلاغية شكلية مؤثرة.

ومن أمثلة النسق الجناسي قوله : **((يا لك أنجم هداية ، لا تصلح الشمس لهم آية. كفلتهم في حجرها النبوّة فلله تلك البنّوة "ذرية بعضها من بعض" ، سرعان ما بلي منهم الجديد، وغرى بهم الحديد. نُسفت أجبلهم الشامخة ، وشدخت غررهم الشادخة[16] ، فطارت بطررهم الأرواح[17]، وراحت عن جسوسهم الأرواح بعد أن فعلوا الأفاعيل وعيل صبر أقتالهم وصبرهم ما عيل))[18] .**

تتجلّى في النص أنواعٌ متعددة من الجناس فبين : (هداية – داية) و(حديد – جديد) ، (الشامخة – الشادخة) علاقات صوتية قائمة على أسس (الجناس الناقص) وهو ((الذي يوجد في إحدى كلمتيه

حرف لا يوجد في الأخرى، وجميع حروف الأخرى موجود في الأولى، وقسم في وسطها وقسم في آخرها))[19] ، وبين كلّ من : (شدخت – شادخة) و(طارت – طررهم) ، (راحت – الأرواح) علاقة قائمة على أساس (الجناس الاشتقاقي) ومفاده أن يجمع بين اللفظين الاشتقاق ، ويعدّ أحد قسمي جناس التماثل الذي لا تتماثل فيه الكلمتان إلا من جهة الاشتقاق سواء أكانتا اسمين أو فعلين[20] ، وواضح أن الجناس أسهم – بأنماطه الواردة في النص – في تكريس الإمكانية النغمية العالية فيه، من خلال ما تحقق من مجانسة وزنية وتركيبية حين تساوت الكلمات والعبارات في أوزانها ، ما كرّس الطابع الجمالي في النص العيّنة، وولّد شعريته الصوتية الدلالية التي كشفت عن صفاته الفنية ، وأبانت عن قوانين الإبداع المتموضعة فيه، والمنحرفة عن المسار الاعتيادي الجامد , فقد ساعدتْ هذه الجناسات المؤلف في تنويع مفرداته ، والتفنن في صياغة المعنى مما زاد في التّكثيف الموسيقي للمقطوعة.

لكنه على الرغم من ذلك يكشف عن عناية شكلية فائقة قد تؤثر على المعنى في بعض نصوصه حين ينشغل المتلقي بفك شفرات هذه التشكيلات الإيقاعية التي تبعده عن فكرة النص الأصلية لكن إظهار البراعة الأسلوبية كان المحرك الوحيد الذي يدفع ابن الأبّار تشكيل أسلوبية بعض نصوص كتابه بهذه الصورة.

لكننا في مواضع أخرى نجد الكاتب قد ركز على فكرة أراد إيصالها للمتلقي عبر تكثيف الموسيقي للمفردات, ومن ذلك قوله:((**يا عجبًا , لم يكن منذ قيده الأمل, حتى طلع في جياده الأجل جلى عن الماء كأنه كبد السماء**))[21].

فالجناسات غير التامة (الأجل, والأمل ،والماء, والسماء) اتخذت كل لفظة منها معنى مغايراً للأخرى، وقد اشتركت كل كلمة ايقاعيًا ، بتحقيق أثرٍ قائمٍ على المماثلة الصوتية ،والمغايرة الدلالية فقد ساعدتْ هذه الجناسات الكاتب على تنويع مفرداته ، والتفنن في إثراء الدلالة العامة المراد إيصالها للمتلقي مما انسحب على رفد التّكثيف الموسيقي للنصوص.

ويُعد الجناس التام والناقص مصدراً مهمّاً من مصادر إثراء النص الشعري بالنغم الموسيقي، فضلاً عمّا يُضفيه من هالةٍ جماليّةٍ تزوق المعنى وتعمل على استمالة المتلقي إلى تلك النصوص, ولقد اشتغل ابن الأبار على هذه الخاصية التي أنتجت لنا موسيقى منسابة منتجة لنوعي الجناس التام والناقص ومن ذلك قوله: ((**وغير بدع ولا بعيد, أن يبدأ الوحي بعيد, كما ختم بعيد**(الْيَوْمَ أَكْمَلْتُ لَكُمْ دِينَكُمْ)**, فبهت عليه السلام لما سمعه وراءه, وثبت لا يتقدم أمامه ولا وراءه... ثم جعل بين الخوف والرجاء , لا يقلب وجهه في السماء إلا تعرض له في تلك الصورة, وعرض عليه ما اعطاه الله من السورة, فيقف موقف المتوكل, ويمسك حتى عن التأمل**))[22]

لقد خلق ابن الابار في لوحته تلك أجواء موسيقية، من خلال الجناسات التامة، (بعيد، الذي هو البعد، و البعيد الثاني المناسبة الدينية)) ، أي أن المعنى الأول البعد، أما الأخرى فتأتي بمعنى العيد وهي المناسبة التي نزل فيها القران وأما عبارة(كما ختم بعيد) فلها بعد دلالي إذ تساوقت مع نص الآية

القرآنية التي أوردها ابن الآبار (الْيَوْمَ أَكْمَلْتُ لَكُمْ دِينَكُمْ)[23]، إذ فيها إشارة خاصة إلى ولاية أمير المؤمنين علي (عليه السلام), أما الجناس التام في لفظة (وراءه) فقد عنى بالأولى الرؤيا البصرية , وبالثانية الجهة , فهذا الاتفاق في الألفاظ والاختلاف في المعنى قد عمل على إيجاد موسيقى منسابة فضلا عن الإثراء للمعنى المهم المراد إبلاغه للمتلقي.

ولا شك في أن ورود هذا اللون من الجناسات التامة قد خلقت حالة من التماثل الشكلي الصوتي الذي يوحي بالتماثل الكلي أي التكرار لكننا إذا فهمنا هذا الجناس على انه تكرار لم يصبح التشكيل الإيقاعي مفيدا ومن هنا فان وجوده المتماثل صوتيا المتقاطع دلاليا منح النص بعدا آخر قائم على التضاد الدلالي المبني على اختلاف المعنى العميق في كلا اللفظتين فهذه المغايرة في البنية العميقة ساعدت على إثراء التوقيع الموسيقي.

وقد جاءت اغلب الجناسات التامة في نصوص ابن الآبار ممتزجة مع الجناسات الناقصة[24], ومنها قوله: ((لكن أمير المؤمنين عليّا - رفعه الله عليّا - أم أمه وأبي أباه ، ونادى كل من اخدعه واستهواه : { أف لكم ولما تعبدون من دون الله } . ما تلبس بطاعة أوثان وأصنام ، ولا قصر نفسه وحبس على غير صلاة وصيام . شن على الكفرة / غارة الإبادة ، وشب يألف عادة العبادة يعجب ربك من شاب ليست له صبوة. برع بفضل الطبع ، وقرع النبع بالنبع ، إذ وفي الحق المطاع ، وأوفى الكفرة بالصاع))[25]

إنّ اكتساب الكلام صفة الفنية إنما جاء من مقومات عدة منها: موسيقاه التي تحسّن اللفظة وتزيدها طلاوة وحلاوة وإن أحسن الكلام ما يصنع في النفس البهجة والاستحسان. ولا يمكن أن نغفل الجانب الدلالي لهذا الجناس الذي يعمل على إثارة الانفعال وإدراك المعنى, فالناظر للجناس التام الوارد في لفظة عليا يجد أنّ الأولى اسم لأمير المؤمنين , والثانية من الرفعة والسمو, وقد أدى ذلك إلى الانسجام البنائي وهو مظهر من مظاهر التناغم الذي اثري النص موسيقيًا وعمل على إثارة ذهن المتلقي وشد انتباهه لتلقي المعنى.

إنّ شعرية الصوت الصادرة عن هذه الجناسات تتضافر مع شعرية المعنى التي تُنتجها التراكيب, فتجذب فعل التلقي بوسائل الصوت, وتُشغل عنده التأمل بوسائل المعنى المتأتي من التراكيب المتشكلة على نحو جمالي يهدف لإنتاج خطاب إيديولوجي موجه شكلا ومضمونًا.

وقد شاع الجناس في معظم نصوص الكتاب[26] شيوعا لافتا للنظر لكنه جاء في المرتبة الثانية بعد النسق السجعي الذي حاز الصدارة في التشكيلات الإيقاعية المشكّلة للشعرية الإيقاعية في نصوص الكتاب

المبحث الثاني

شعرية المستوى الدلالي

تتأتّى شعرية المستوى الدلالي في نصوص كتاب (درر السمط في خبر السبط) من ظواهر دلالية متعددة أهمها ظاهرة (الانزياح) التي أدخلت نصوص الكتاب ذات الطابع التاريخي الجامد إلى حيّز الجمال والفن ؛ بما أثارته من أبعادٍ جمالية خيالية انتقلت بالنص من ميدان الطبيعي المعتاد إلى ميادين المثير والغريب والخيالي.

ولا شكّ في أن الانزياح أسلوبيًا يعني قدرة المبدع دلاليا شاعرا أو كاتبا على انتهاك المألوف سواء أكان هذا الاختراق صوتيا أم دلاليا أم صرفيا [27], أو انه الإغراق الاستبدالي الذي يخرج على قواعد الاختيار للرموز اللغوية؛ كمثل وضع المفرد مكان الجمع, أو الصفة مكان الاسم, أو اللفظة الغريب بدل المألوف المتعارف وهو الأكثر تأثيرًا ودلالةً في القارئ[28].

ويُعدّ الانزياح ـ بحسب الشعريات الحديثة الفاعل القوى لشعرية النص في جميع الأشكال المتحققة فهو يعمل على المستوى الصوتي مولّدا النظم بأشكاله المعروفة : الوزن القافية والجناس، كما يعمل على المستوى الدلالي مولّدا الصور البلاغية انطلاقا من الوظائف النحوية التي درسها كوهن : الإسناد والتحديد والوصل[29]

ولعلّ أهم الانزياحات الشائعة في نصوص ابن الآبّار هو الانزياح الإسنادي ، وليس (الإسناد) ـ بحسب جان كوهن ـ ((إلاّ واحد من الوظائف النحوية التي يمكن أن تشغلها وحدة كلامية))[30] ، وليوضّح (كوهن) وجهة نظره في (انزياح الإسناد) يأتي بمثال تشومسكي ـ سابق الذكر ـ : "الأفكار الخضراء بلا لون تنام بعنف" فرأى أنه صحيح نحويا ـ تركيبيا ـ إلا أنه غير منطقي من جهة الوظيفة المسندة ، لهذا استبدل كوهن مصطلح (نحوية الجملة) بمصطلح (منطقيتها)، وكذلك مصطلح (لا نحوية الجملة) بمصطلح (لا منطقيتها) ، أي ستكون هناك إمّا ملاءمة دلالية بين المسند والمسند إليه أو منافرة دلالية ، فإذا كانت ملاءمة المسند إلى المسند إليه جوهرية في لغة النثر، فإنّ الشعر يخرق هذا القانون اللغوي، إذ أن لغة الشعر قائمة أساسا على المنافرة الدلالية بين المسند والمسند إليه، وهو ما عُرف بـ(الانزياح الإسنادي) أي أنه انزياحٌ عن القواعد المنطقية للتواصل اللغوي، ولا نجد فيه خرقا للتركيب النحوي للجملة ، بل يكون الخرق فيه متمثّلا بالمنافرة الاسنادية إذ ليست هنالك أية ملاءمة دلالية بين المسند والمسند إليه فلو أخذنا مثلا المثال الآتي : " ماتت السماء" فلن نجد فيه خرقا للتركيب النحوي للجملة : (فعل+ فاعل) بل يكون الخرق فيه متمثّلا بالمنافرة الاسنادية إذ ليست هنالك أية ملاءمة دلالية بين الفعل والفاعل، فالموت لن يصيب إلا الكائنات الحيّة، بوصفه انفصال الروح عن الجسد، وليست للسماء روح ([31]) .

وقد مثّلت (الانزياحات الاسنادية) المرتكز والأساس الغالب في البنية الانزياحية لنصوص كتاب (درر السمط) ، فمن هذا النمط الانزياحي عنده صورة حركية تحاول اختراق المألوف وتتجاوز المتعارف

عبر آليات حشدها المصنف لمشهد خيالي يعكس لنا لونا من ألوان الإدهاش الطريف فقد قال: **((تذامروا ، والردى موجه يلتطم ، وتوامروا والقنا يكسر بعضه بعضًا ويحتطم))**[32] .

ففي صورة إنزياحية أعمل الكاتب خياله فجعل للـ(ردى) موجًا ، فأضفى على سماته المجرّدة غير الملموسة صفات ملموسة بوساطة التجنيس الذي منحه جنسًا ينتمي للماديات بعدما كان يقع ضمن المعنويات ، ثمّ أسند لـ(موج الردى) مهمّة الالتطام خياليا والتي هي من مهام موج البحر الحقيقي الذي يلتطم واقعيًا ، ومن خلال هذه الصورة المنزاحة نجح الكاتب في إيصال صورة الموت المتلاطم ، والحرب الضروس التي كان يتحدّث عنها في أرض الواقع بأسلوب فنيّ خيالي مبنيّ على آلية الانزياح الإسنادي .

وكذلك فعل في صورة **(القنا يكسرُ بعضه بعضًا ويحتطم)** ، فقد أسند فعل (التكسير) الذي هو فعل خاصٌّ بالمتحركات ذوات الحياة والحركة (الإنسان والحيوان) إلى أحد الجمادات (القنا) التي لا يمكن أن تقوم بالفعل بنفسها إلاّ من خلال وسيط حي ، وهو في هذا الإسناد انزاح عن اللغة العادية ، وحمل المعنى من أرض الواقع إلى عالم الخيال ؛ ليُضفي على عبارته بعدًا جماليًا تأتّى لها من ذلك الانزياح .

ومن الانزياحات الاسنادية أيضا قوله : **((يا لها من وقيعة نكراء ، وفجيعة أبكت الخضراء والغبراء))**[33] .

فقد أسند فعل (الإبكاء) للفجيعة ، والفجيعة ماديا لا يمكنها إطلاقا أن تُجبر أحدا على البكاء بفعلٍ ماديٍّ ملموسٍ ؛ إذ أنها من المعنويات المجردات التي لا تلمس ولا تؤدّي فعلا ملموسا ، فضلا عن أنّ الذي وقع عليه تأثير فعل الفاعل (الخضراء والغبراء) السماء والأَرض[34] كان أيضا من غير العاقل ، فبكاء السماء والأرض الناتج من فعل (إبكاء) الفجيعة لهنّ كلّها تصبّ في عملية إعادة هيكلة للواقع الحادث ، وتصوّر مشهدا خياليّا جديدا للواقعة بأسلوبٍ جمالي مستندٍ على لعبة الانزياح الاسنادي التي أضفت على العبارة شعرية ساحرة أثّرت في المتلقي حين صوّرت له بشيءٍ من الخيال مدى تأثير الفاجعة على الكون كلّه.

وكذلك قوله:**((قعد بالحسين حقه ، وقام بيزيد باطله))**[35]

لقد اسند الفعل (قعد)، للحق واسند (القيام) للباطل والحق من المعنويات التي لايمكن أن تؤسس على أثرها القيام إلا عن طريق خرق اللغة والذهاب إلى ما هو ابعد للوصول إلى بنية عميقة فلن نجد فيه خرقا للتركيب النحوي للجملة : (فعل+فاعل) بل يكون الخرق فيه متمثّلا بالمنافرة الاسنادية إذ ليست هنالك أية ملاءمة دلالية بين الفعل والفاعل، فالقعود لن يصيب إلا الكائنات الحيّة، بوصفه خاصية تتعلق بها، وكذلك

الباطل ، وهذا النوع من الصور البلاغية المنزاحة عن المعيار النثري، يتنوّع على أساس العلاقة التي تجمع بين المعنى الحرفي لكلمة أو جذر معجمي وبين معناه الثاني الناشئ عن طريق الانزياح.

وفي نص آخر لابن الآبار قال:((**إلى البتول سِير بالشرف التالد, وسِيق الفخر بالأمّ الكريمة والوالد . حلّت في الحبل الجليل, وتحلت بالمجد والأثيل, ثمّ تولّت الى الظلّ الظليل**))[36]

إنّ مركز المفارقة الدلالية المنزاحة في هذا النص هو سير الشرف للزهراء عليها السلام إذ هي البتول التي سير الشرف لها والسير من صفات الأحياء المادية والشرف معنوي فالمفارقة تكمن في هذه المخالفة الدلالية وكذلك فعل في عبارة(وسيق الفخر) إذ التقى المادي بالمعنوي والمتعارف بالغريب, ولا شك في أن هذه الانزياحات التي أورها المصنف قد أغنت النص قدسية وذكرت المتلقي بان الحسين عليه السلام هو ابن علي وفاطمة وجده الرسول الكريم محمد صلى الله عليه واله وعلى الرغم من هذا كله جرى عليه ما جرى في كربلاء, فقد سلب حقه, ولم تراع حرمته وسبيت نساؤه , وقتل ال بيته وأصحابه.

إن استنطاق النص وملامسة مرتكزاته الأساسية تحتاج إلى إثارة المتلقي , ولا تحدث هذه الإثارة إلا عبر آليات وتقنيات تعمل على شد انتباه المتلقي بغية الوصول به إلى بؤرة النص واستكناه دلالته العامة, ويمكن أن نلمس هذه الإثارة في قول ابن الآبار وهو ينقل للمتلقي صورة مؤلمة عن حال أهل البيت عليهم السلام وما جرى عليهم في كربلاء اذ قال: ((**أيُّ صفحات شربت ماء بشرها الصّفاح, وترجات ما شفى تباريحها الا السّفاح**))([37])

فإذا فتشنا في نص ابن الآبار نجد أنه قد اسند للصفاح(السيوف) صفة الشرب وهي من لوازم الأحياء أسندها إلى الجماد, وبهذه المفارقة الجمالية حاول ابن الآبّار نقل المتلقي إلى عالم الإثارة والتوقع إذ السيوف تشرب من ماء خدود ال البيت عليهم السلام وهي صورة محزنة تجسد مأساة أهل البيت عليهم السلام, ولقد أبان الكاتب عن المظلومية التي تعرض البيت العلوي عبر الانحراف الذي طرأ على هذه اللغة العادية وحولها إلى لغة أدبية مؤثرة, مما ساعد في تأكيد حقهم وعدم مراعاة حرمتهم, وهي صورة محزنة عفوية طافحة بأحاسيس اللوعة والألم مرتكزة على التحشيد الجمالي والدلالي, الذي يدفع المتلقي إلى الإغراء, وفتح شهوة القراءة لديه على مسارب مختلفة .

إنّ الغاية الرئيسية للمصنف هي نقل مأساة الحسين عليه السلام وال البيت بصورة تاريخية فنية مذهلة عبر سرد الأحداث بطريقة لغوية فنية مغايرة منزاحة عن اللغة العادية, ولقد نجح ابن الآبار في هذه الغاية إذ جمع بين جمالية الأسلوب وقوة التأثير الدلالي في المتلقي, مع انخفاض منسوب شعرية الدلالة على حساب شعرية الصوت , وهذا الذي يدعونا إلى القول بان شعرية النثر عند ابن الأبار صوتية بالدرجة الأولى ثم بيانية جمالية في الثانية.

الخاتمة

1- اتّضح في الدراسة أن شعرية النثر في أي نص ينتمي إلى النثر الفنّي عند القدماء تتمثّل بما يتراكم من إجراءاته اللغوية المُخْتَرِقَة للمعتاد في اللغة اليومية الاعتيادية الشائعة بين أفراد المجتمع الذي يُنتَج فيه ذلك النص .

2- تبيّن أن ابن الأبّار اختار لكتابه هذا أن يكون أسلوبه من اللون المسجوع ، وربما كان لا يصلح في مثل هذه المواضيع المثيرة غيره من الأساليب ، فالصنعة البديعية ، والجرس اللفظي الصاخب ، كان لهما أثرهما القوي على القارئ العربي ، في مثل هذه العصور – أي عصر ابن الأبّار – ؛ لذلك نجد المؤلّف يلتزم أنماطا من السجع ، وألوانا من التجنيس ، وضروبا من التضمين والاقتباس والتلميح ، وهو لا يكتفي بأن يعقد السجع بين الجملتين ، بل قد يتعدّى إلى ثلاث جمل أو أكثر ، كما إنّه لا يكتفي كذلك باتفاق أواخر الفواصل في الحروف بل يطلب اتفاق أكثر من ذلك ، حتى يصل إلى خمسة حروف وستة، وهو ما يسمّى عندهم بلزوم ما لا يلزم ، وفي التجنيس يعتمد كثيرا الجناس الناقص ، ويلجأ إلى الكلمات المتشابهة الحروف والنطق ، فيصوغها متجاورة في العبارة الواحدة أو الجملة

3- كشفت الدراسة أن التشكيلات الإيقاعية للنصوص النثرية في كتاب (درر السمط) تنهض على مَبنى إيقاعيٍّ صارم ، تتشكّل فيه الوحدات الموسيقية بانتظام متناه منتجةً متوالية موسيقية مرتّبة ، تؤسّس نظاما إيقاعيا يمنح النصوص شعرية نثرية راقصة ، تبعث في النفوس نوعا من الطرب ، وتُسهم في المحافظة على استمرارية التلقي والقراءة ، وتقرّب النصوص النثرية الواردة في الكتاب من إيقاع النص الشعري تماشيا مع ما كان شائعا من أساليب الصنعة آنذاك ، وتنتظم في هذه التشكيلات الايقاعية النثرية أنساق إيقاعية نثرية يمثّل (نسق السجع) الظاهرة الأكثر شيوعا بينها ، يليه (نسق الجناس)

4- إنّ شعرية التنغيم التي يوظّفها الكاتب في نصوص كتابه أسهمت في تدعيم التشكيلات الجمالية المُشكِّلة للشعرية العامة للنص الواحد من نصوص الكتاب ، فهي تمنح المتلقي بعدا موسيقيا يشعر فيه ساعة تلقيه النص بعباراته المتقاربة المخارج في أواخرها، مما يمنح النص نظاما موسيقيا لم يكن ليحصل عليه لولا نسق السجع الذي أصبح شبيها بالنظم في نظامه التقفوي السجعي .

5- وجدت الدراسة أن (الجناس) قد شاع في نصوص ابن الأبار بنمطيه التام والناقص ، وأضفى عليها نغما موسيقيا جميلا أسهم في إشاعة النغم الموسيقي العالي مع التركيز على إيصال الدلالة المرجوّة وسط هذا الإيقاع المرتفع، ولاسيما حين يشترك مع نسق السجع .

6- وجدت الدراسة أن شعرية المستوى الدلالي في نصوص كتاب (درر السمط) تتأتّى من ظواهر دلالية متعددة أهمها ظاهرة (الانزياح) التي أدخلت نصوص الكتاب ذات الطابع التاريخي الجامد

إلى حيّز الجمال والفن ؛ بما أثارته من أبعادٍ جمالية خيالية انتقلت بالنص من ميدان الطبيعي المعتاد إلى ميادين المثير والغريب والخيالي .

الهوامش :

([1]) ينظر : مفاهيم الشعرية – دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم – : 10 .

([2]) م . ن : 9 .

([3]) ينظر : اتجاهات الشعرية الحديثة – الأصول والمقولات : 10 .

([4]) الشعرية : 24 .

([5]) ينظر : درر السِمْط في خبر السِّبْط : المقدمة

[6] ينظر : المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: 193/1 ؛ وينظر الايضاح – للقزويني : 393 .

[7] ينظر : مفتاح العلوم : 203 .

[8] ينظر : كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر): 270 – 271 .

([9]) درر السمط في خبر السبط : 66 .

([10]) درر السمط في خبر السبط:69

([11]) النامس صاحب السر وهو جبريل :يبظر:درر السمط في خبر السبط:69

([12]) درر السمط في خبر السبط:74

([13]) الإيضاح في علوم البلاغة : 547 .

([14]) للاستزادة من شواهد نسق السجع ينظر : درر السبط : 70–124 .

[15] الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز: 356/2.

([16]) الغرر الشادخة : التي تملأ الجبهة او تغشى الوجه ، درر السبط: 74، هامش 1 .

([17]) الطرر جمع طرّة : وهي الناصية ، والأرواح : الرياح ، م . ن : 74 ، هامش 2 .

([18]) درر السمط في خبر السبط : 64 .

([19]) المعجم المفصل في علوم البلاغة، البديع والبيان والمعاني: 476 .

([20]) ينظر : م . ن : 469 .

([21]) درر السمط في خبر السبط: 102

([22]) درر السمط في خبر السبط:70

([23]) المائدة: الاية/3

([24]) ينظر: درر السمط في خبر السبط الصفحات: 70, 83, 84, 93.

([25]) درر السمط في خبر السبط: 83

([26]) ينظر للاستزادة : درر السِمْط في خبر السِّبْط: 66-95 .

([27]) الأسلوب بين التراث البلاغي العربي والأسلوبية الحديثة، مجلة التراث العربي، ع95 : 66

([28]) ينظر: علم الأسلوب ومبادئه وإجراءاته, صلاح فضل, دار الشروق القاهرة , 1998م: 212

([29]) ينظر : اتجاهات الشعرية الحديثة – الأصول والمقولات : 131 .

([30]) بنية اللغة الشعرية : 115 .

([31]) ينظر: اتجاهات الشعرية الحديثة الأصول والمقولات/ 133 .

([32]) درر السمط في خبر السبط : 65 .

([33]) درر السمط في خبر السبط: 92 .

([34]) ينظر : لسان العرب : مادة (خضر) و(غبر)

(30) درر السمط في خبر السبط :93 .

المصادر والمراجع

1- اتجاهات الشعرية الحديثة – الأصول والمقولات ، د. يوسف اسكندر ، ط2 ، دار الكتب – بيروت ، 2008م.

2- الأسلوب بين التراث البلاغي العربي والأسلوبية الحديثة، د. محمد بلوحي، مجلة التراث العربي، ع95 ، 2004م.

3- الإيضاح في علوم البلاغة ، الخطيب القزويني (ت739هـ) ، تحقيق : د. رحاب عكاوي ، دار الفكر العربي ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، القاهرة ، 1995م.

4- بنية اللغة الشعرية ، جان كوهين ، ترجمة : محمد الولي ، ومحمد العمري ، دار توبقال – المغرب ، 1986م.

5- درر السِمْط في خبر السِبْط ، لابن الأبّار البلنسي (685هـ) ، تحقيق وتقديم : د. عبد السلام الهراس ، وسعيد أحمد أعراب ، تطوان ، 1972م

6- الشعرية ، تزفيتان تودوروف ، ترجمة : شكري المبخوت ، ورجاء بن سلامة ، ط2 ، دار توبقال ، الدار البيضاء – المغرب ، 1990م

7- الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز: ليحى بن حمزة العلوي، القاهرة، 1332هـ-1914م

8- علم الأسلوب ومبادئه وإجراءاته, صلاح فضل, دار الشروق, القاهرة, 1998م.

9- كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر) ، أبو هلال الحسن بن عبد الله ابن سهل العسكري (395 هـ) : تحقيق علي محمد البجاوي – ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، ط2 ،. مطبعة عيسى البابي الحلبي، 1971 م

10- لسان العرب ، محمد بن مكرم بن منظور الأفريقي المصري(ت711هـ) ،ط3، دار صادر، بيروت- لبنان.

11-

12- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، أبو الفتح ضياء الدين ابن الأثير . تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد – مطبعة مصطفى البابي الحلبي . القاهرة 1358 هـ / 1939 م

13- مفاهيم الشعرية – دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم – ، حسن ناظم ، ط1 ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، 1994م

14- مفتاح العلوم ، السكاكي (أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي (ت 626ه)- ط1، مطبعة مصطفى البابي الحلبي –القاهرة , 1937م

15- المعجم المفصل في علوم البلاغة، البديع والبيان والمعاني، أنعام فوال عكاوي، مراجعة احمد شمس الدين، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، 1996م