الاستجابة الجمالية للتحول الفني

في الشعر الأندلسي

أ. م. لؤي صيهود فواز
جامعة ديالى/ كلية التربية للعلوم الإنسانية

مدخل :

يمكن الإفادة من دلالة التحول على التغير لرصد نماذج من بنى الاستجابة الجمالية ، التي حاول من خلالها عدد من شعراء الأندلس، تقديم صورة تميز خصوصيتهم الفنية، وذلك لأن التحول في الجوهر يعني "حدوث صورة جوهرية جديدة تعقب الصورة السابقة لها وتتميز عنها"[1] القصائد لإثبات نوع من الاستقلال في التعبير، يحاول من خلالها الشعراء أن يحققوا أنموذجهم الخاص، وصوتهم المستقل ولكن هل يشمل ذلك التجارب الشعرية كاملة؟ الإجابة عن ذلك لا تحتاج إلى متسع من البحث لأثبت عدم حصول ذلك، فقد بقيت عناصر التحول ضمن القصائد الخاضعة في الغالب إلى الموروث العربي الشعري وإغراضه وبناه الفنية مقتصرة على عدد محدود من القصائد أو أبيات من قصائد، باستثناء نماذج خاصة يمكن التوافر عليها ولا سيما في تجربة شاعر حقق في عدد من قصائده شعرية ذات نسق خاص، هو ابن خفاجة، وان كان نصه غير مفارق ولكن يأتي بمحاولة شاغلة عن بنى استجابة جمالية لدى عدد من شعراء الأندلس، والتعامل معها على وفق نظرة تحليلية مع وظيفتها الجمالية غير المتعلقة بالغرض من القصيدة،أو الذات الموجه إليها الخطاب، إذ غالبا ما تكون هذه البنى منغلقة على ذاتها تشير إشارة مقيدة في الموضوع تنبه فيها المقري إلى أنموذج متحول، يخرق أفق التلقي المعتاد في موضوعه، وصياغته الجمالية، وذلك حين أبدى إعجابه ببيتين لابن الزقاق، مرجحا سبب الإعجاب إلى ما قدمه الشاعر من جديد، إذ قال((وفي مثل هذه المواطن تثوب القلوب الرقاق كما حاز قصب السبق بالاستحقاق، الأديب الأندلسي والقلم على بنان الرباعي قاني (حالين افر) لساكنهن ليس إلى الربـ..ـوع
ولو أني حننتُ إلى مغانـ..ـي أحبائي حننت على ضلوعي)) [2]

والملاحظ أن ما توجه إليه قصد المقري يتركز على البيت الثاني، ولاسيما الشطر الثاني لأن البيت الأول والشطر الأول من البيت الثاني لا تخرج عن أن تكون صدى لقول الشاعر قيس بن الملوح:

أمر على الديارِ ديار ليلى أقبّل ذا الجدار وذا

وما الحب الوديار شغفن قلبي ولكن حب مَن سكن الديارا (3)

أما اقتران الحنين إلى مغاني الأحباء بالحنين على الضلوع، ففيه بعد تشخيصي يمتزج على وفقه مكونات المكان الخارجية بأعضاء الجسم ولاسيما الإضلاع القريبة من القلب في إشارة إلى القلب العاطفي.

ويمارس ابن دراج في تقديم بنى الاستجابة الجمالية أساليب متعددة في تحقيق نموذج التحول النصي في قصيدته التي يمدح فيها يحيى بن علي المعتلي بالله، إذ جعل موقع الاستجابة الجمالية في صدارة القصيدة، بضخ طاقة جمالية ضمت أكثر من عنصر جمالي، قبل الانتقال لغرضه الرئيس من دون أن يعتمد الافتتاحية المألوفة في الأطلال التصعيد في الفعل الجمالي في مفتتح هذه القصيدة الذي يستغرق ثمانية أبيات هي:

سلامٌ على مستودع الرُوح والـ.نفسِ ونخر غدي ممّا انتجبتُ لهُ أمسِ

بحيث تخطيتُ المنايا إلى المُنـ..ـى وانس وحشي بالفلا كـ..رمُ الأسِ

وحيثُ اعتلى (بالمعتلي)صوت رائدي مُهلاً إلى خمسَي بأنملهِ الخمسِ

وحيث سقى (يحيى) حياتي فأينعت لهمن ثنائي زهرة الجن والإنس

فمن بَـدِ أنفاسي إلى منتهى ألـ.ـدّنا ومن خَـ.ـط أقلامي إلى مطلع الشمسِ

شوارِدُ لولا حلـ.م (يحيى)دَنـ..ـا بها لجلّت أدانيها عن الشـ.ـمِ

فوكلتُ بالفسرين أزري بـ..ـها فأبيعها -كما زعم الواشون-بالثمن البخس؟

وكم فتقت في الأرض من وقرِ مسمعٍ وكم أنطقت بالحمدِ من السنِ خُرسِ(4)

إذ يبدأ الافتتاح بتوجه إلى مقصود لا يفصح الخطاب عن هويته، التي يقيم من خلالها علاقة المادح بالممدوح، فمع أن لفظة (سلام) تشي ببعد بين (المخاطِب والمخاطَب) فإن ما تشير إليه دلالة ما يأتي بعد السلام تدل على قرب عاطفي في (مستودع الروح والنفس)، على حين يصرف الشطر الثاني الدلالة إلى حضور من نوع آخر يؤسس علاقة الكفالة والعناية التي يقدر المخاطب على توفيرها لمن يتوجه إليه بالخطاب، لكن الشاعر يطرح إطاراً زمنياً يضم بين دفتيه (الأمس) الذي يضم الحزن وفقدان الأمل المجسد في (انتجبت له)، و (الغد) الذي يعني الأمل والانفتاح على المستقبل في الوقت الحاضر. الماضي المظلم (أمس) والمستقبل المشرق (غدي) يتجسد الواقع الملموس والمعبر عنه بالحضور المكاني، الذي رمز إليه الشاعر بإستعمال الظرف الدال على المكان (حيث)، الذي حقق من خلال استعماله

على المكان (حيث)، الذي حقق من خلال استعماله مكرراً سياقاً إيقاعياً ختمه بصورة موسعة، وانتقل من التعداد القصير لمظاهر التحول في حالة من الأس إلى الغد، مارا من خلال ذلك بشيء من التفصيل في بيان كيفية هذا التحول وأسبابه من دون فقدان الشرط الإيقاعي المعزز لجمالية ما يعبر عن دلالة التحول النصي.

وسط الشاعر الفعل (تخطيت) لهذا التحول النصي من الحال السلبية (المنايا) إلى الايجابية (المنى) مع ملاحظة ما حققه الجناس بين اللفظين من إضافة إيقاعية، وان لم يكن الجناس تاما تحقق التكرار، إذ من الضروري أن يعبر التحول النصي عن اختلاف في المبنى الصرفي والصوتي يناسب الناتج الدلالي، الأمر الذي روعي أكثر بين (آنس) و(أنس) مع الاختلاف الطفيف بين الفعل (آنس) والاسم (الظاهرة)الإيقاعية (الدلالية) التي تحقق مع الانتقال إلى الشطر الثاني البيت الثالث بين (اعتلى) و (المعتلي) و (خمس) و (خمسي)، فضلا عن موقع هذه الألفاظ في سياق طرفي يمهد للانتقال أو يحققه تدريجياً.

ويجب أن لا ننسى تكرار(حيث) المستقرة في الصورة التي أعدها الشاعر، لتكون موضع عناية ضمن بنية جمالية تكرس نوع العلاقة الاجتماعية والفنية بين الشاعر وممدوحة، وما ينتج عن ذلك من قصائد وقد تحول الشاعر بذلك كله بالانحراف أو الانزياح عن الأصل الذي ينطوي عليه التعبير لتوليد ((فجوة بين الدال والمدلول، وتهشيم المردود المعجمي، مما يجعل السياق عرضة لمجموعة من الانحرافات البعيدة أو القريبة، التي لا يمكن قبولها إلا بالنظر في قائمة التحولات النصية التي تنتاب الإطراف وقد تدفعها من فنطقة دلالية إلى منطقة متأخرة تعتمد التوهم والترجيح))[5] البيت السادس، مجموعة تحولات أدت إلى انحراف سياقي موسع، إذ تحول الممدوح (يحيى) إلى ساق كأن يكون مزارعا، وهو تحول في الوظيفة لا الذات، وتحول الشاعر في الذات إلى ارض معبرا عن هذه الذات (بحياتي)، وتحولت وثيقة المدح، وهي القصائد إلى أزهار، وهو تحول ذاتي أيضاً يعزز مقدار التحول الذي كان عارضا على الممدوح، في حين كان جوهريا على المادح، كما مهد ذلك.

وبمعرفة هذه التحولات ،وما جمعها من علاقة اكتمالية يمكن القياس على الأصل الذي جعل من عناية الممدوح يحيى –ماديا ومعنويا – بالشاعر يعادل السقي الذي يمد الأرض ما دامت مبذرة بدواعي الازدهار والإنتاج، فكان الثناء وهو يمكن أن يجعل موقع البذور متحولاً إلى زهرة، متحولة عن الأصل الزراعي للزهور، لكونها زهرة عجائبية

عن الأصل الزراعي للزهور، لكونها زهرة عجائبية محققة للفرادة والاكتمال ما دامت زهرة الإنس والجن.

ومع أن الشاعر قرب الصورة بعد أن بعدت إلى علاقة المدح بالكتابة من خلال الثناء، في ذكر الأنفاس، مع انه منحها يدا، والأقلام فان ذلك التقريب ليس بعيدا عن الواقع المتخيل الذي رسمه من خلال الزهرة فالأنفاس تعادل الرائحة الطيبة والأقلام قد ينوح بها شاعر عن مكون الزهرة الأنثوي الذي منحها غنى لم يكمل تفاصيله لإرتباطه بأصل الصورة الأم، لدى وصفه قصائده بالشوارد، التي قد تدل على كائن متحرك كالغزال مثلا أو الطيور أو الفراشات، إلا انه ربطها بالأصل (الزهرة)، حين عبر بأن التعامل معها يكون بالشم واللمس، وفي ذلك تحول نصي عن الأصل، إذ يعبر عن أن من ذكروا سوى الممدوح (يحيى) في قصائده لم يتم لهم ذلك إلا بحلمه ورعايته، فضلا عن أن نوع القصائد التي ذكروا بها كانت من أداني القصائد لا من أعاليها، إذ تنطوي الاداني عن القريحة كالتي شأوها الإنخفاض في فترات ضعف وطرق قريحتي، كشف عن قدرته على تقديم بنية جمالية يستجلب لها بأفق مفارق للخطاب المباشر، إلى علاقة أخرى تحول بموجبها الشاعر وقصائده إلى وظيفة أخرى، هي علاقة البائع التاجر ببضاعته الثمينة، التي تأبى أن يبيعها بثمن بخس ما دام الإحياء والإنماء هما الثمن الذي كفل التحول الكامل في حياتها على يد الممدوح ليستقر في نهاية هذا الافتتاح ما يكشف عن قيمة قصائده في قوله فنقت في الأرض من وقر سمعٍ وكم أنطقت بالحمد من ألسُنٍ خُرسِ[6]

ولا بد من ملاحظة أن الشاعر لم يفارق تقديم أكثر من نموذج للإيقاع الداخلي عن طريق التكرار سواء في المفردة، كما مر أو بالتركيب كما في قوله:-

فمن بدِّ أنفاسي إلى منتهى أمدّنا ومن خطِّ أقلامي إلى مطلع الشمسِ[7]

وعلى الرغم من أن ابن زيدون يقدم الشكوى في مدحه ابن جهور فإنه لا يترك الانفعال وتعبيراته المنسجمة مع نوعه، أن يهيمن على مقدمة قصيدته ،إذ يتجه إلى تشكيل بنية جمالية تكون المدخل للاستجابة إلى عواطفه وهي تتأرجح بين الحزن والشكوى والمدح الذي يخص به ابن جهور مظهراً درجة قرب عاطفي بينهما، وقد هيأ هذا القرب أن يبدأ بالشكوى، ولا يبعد أن يكون ذلك تأثراً بمقدمات المتنبي حين يخلط الهم الذاتي بالموضوع المدحي الذي نية تجلابه تجلبة دحالجما إلية تلتي مأخوذ. ابن زيدون بالأبيات:

ألم يأنِ أنْ يبكي الغمامُ على مثلي، ويطلب ثأري البرق منصلت النصلِ
وهَلاّ أقلتْ أنجمُ اللّيلِ مأتماً لتندبَ في الآفاقِ ما ضاعَ من نَثلي

ولو أنصفتني، وهي أشكالُ همّتي لألقتْ بأيدي الذّلّ لمّا رأتْ ذُلّ ...ي
ولا فرقتْ سبعُ الثّريّا، وغاضَ ها، بمطلعها، ما فرّق الدّهرُ من شملـ...ي
لعمرُ الدليالي! إن يكن طالَ نزعُها لقد قرطستْ بالنّبل في موضعِ النـّ..بْلِ[8]

في هذه الأبيات يقيم الشاعر علاقة بعنصر الطبيعة الكونية، ولا سيما بعدها العلوي (السماوي) جاعلا من همه الذاتي حدثا يقترن تأثيره بتغيرات كونية، وفي ذلك انعكاس لتضخم في هذه الذات وإبراز لأهميتها التي يستجيب لما تعاني منه ابرز مظاهر الطبيعة، وهو مع ما يقيمه من حوارية – قائمة على التأثير والتأثر – لا يترك تلك العناصر من دون أن يضفي عليها سمات مستعارة مشخصة ومجسدة، لذا يستبطئ بكاء الغمام عليه، حزنا، وتحول البرق إلى فرس أم ما شابه ذلك يستل نصله طلباً لثأره، وتحول الأنجم وتلألؤها يشتد ظلاماً كلما ضاع أمل ستفارق ومهجته. العناصر ثباتها الكوني لتفترق (سبع الثريا) انسجاماً مع ما يعانيه من تفرق شمل، لتستقر رحلة التحولات المتأثرة بما يعانيه من هموم إلى بسط بعد من أبعاد تلك الهموم في صورة ما رمته الدليالي به من نبال يتواصل فعلها الايذائي بحيث لا يصيب النبل إلا موضع نبل سبقه.

وكأننا أمام صورة استعارية من نوع آخر لا تنغلق بتحولات عناصر الطبيعة على وفق التشخيص والتجسيد، وإنما على وفق اشتباك نصي (تناص) مع قول المتنبي:

رماني الدّهرُ بالأرزاءِ حتى فُؤادي في غِشاءٍ مِنْ نِبالِ
فَصِرتُ إذا أصابَتْني سِهامٌ تَكَسَّرتِ النِّصالُ على النِّصالِ[9]

غير أن في صورة المتنبي ما يفوق صورة ابن زيدون من مبالغة، وان كانت صورة ابن زيدون تثبت خصوصية في إظهار مقدار الألم المضاعف، فضلا عن اعتماده لفظ (قرطست) الذي يتحول به اللفظ المعتاد في الاستعمال لدى استحضار علاقة النبل بالجسم واللذان يحظيان بما استعمله الشاعر في هذه الأبيات انه يتكون من علاقة بين مساحات الظلام وحضور الضياء فيها، فوجود الغمام مع توافر عنصر الماء بدلالة (يبكي الغمام) يعني انه يرصد مشهداً غائماً مظلماً لم يفتقر إلى عنصر الضياء وقد مثله البرق والمتلألئة لمتفهها للجمع في إطار النجوم التي تنشر مساحات ضوئية صغيرة في الفضاء الذي يهيمن فيه الظلام على الضياء، ويتحقق ذلك في علاقة الثريا والفضاء الذي يضمها، وذلك يناسب حالة الحزن التي تهيمن على التعبير ويعكس الوضع النفسي الحرج الذي يمر به الشاعر، لذا ضاعت المفردات الدالة على الضياء المهيمن كوجود الشمس أو الإشارة إلى النهار، بل شمل ذلك الإشارة إلى القمر بوصفه يعكس مساحة ضوئية يمكن أن تبدد حال الظلام على نحو أوسع وكل ذلك منسجم مع البنية الأساسية للنص الذي أشتمل على معاناة أن الدليالي هي، مع دلالة

الحزن الذي كان من جنس ما أشتمل على معانيه، إذ أن الليالي هي، مع دلالتها على الظلام هي التي حققت هذا المشهد المحزن المستمر.

ويمكن اتخاذ أبيات الشاعرة حمدونة بنت زياد المؤنب المعروفة بـ(حمدة)، التي لقبت بخنساء المغرب وشاعرة الأندلس، [10] أنموذجا لأداء جمالي يحقق قدرا من

وقانا فلرقحقي قلولهطشاء وادٍ سقاهُ مُضَاعف الغيث العميمِ
حَلِ لَنَا دوحة فَحنا علَينا حنو المرضعات على الفطيمِ
وارشفنا على ظمأ زلالا ألذ من المدامة للنديمِ
يصد الشمس أنى واجهتنا فيحجبها ويأذن للنسيمِ
يَروعُ حصاه حالية العذارى فتلمس جلب العقد النظيمِ [11]

وقد دلت أكثر من إشارة على هذا التفرد، منها ما كان إقراراً بأصالة هذه الأبيات وتميزها على ما أشير – على نحو عام – عن اشتهارها في (البلاد المشرقية)، كما ذكر المقري، [12] ولا يخفى ما لذلك من أهمية في تقديم الشعر الأندلسي على انه يوازي شعر المشرق في المكانة، وإضافة الأنموذج الجمالي، الذي يمثل شعر المشرق في الغالب مقياسا له، مؤكدا ذلك بحادثة لها مدلولها الحاسم في تأكيد تميز هذه الأبيات،من خلال ما أورده مفصلا عن حفظ أبي العلاء المعري لهذه الأبيات، وإكماله عجز كل بيت وليشددل الهذازي الأمر على[13] شيء فإنما يدل على تميز البنية الجمالية لهذه الأبيات، التي لا تتكئ على أنموذج مشاع من الشعر العربي، ولاسيما ما كان مشرقيا، تعود إليه كثير من النماذج الجمالية الشعرية في الأندلس، ويعزز تحليل هذه الأبيات هذا التميز والتفرد إلى حد ما، إذ يسند التعبير فيها إلى تحول مجازي مؤطر بمشهديه متخيلة على نحو كلي، لا يتراكم من خلال تجميع الأجزاء، وإنما يكشف عن صورة مجازية منسجمة العناصر، يجري الإفصاح عن مفرداتها تدريجياً، فنحن بإزاء مكان يتحول عبر مرحلة تشخيصية إلى حاضنة حانية على من يحل فيها، لكن هذه الحاضنة لا تركن إلى طبيعتها في تحقيق ما حظيت به من إمكانية بل تملك مما تحولت إليه لوازم تجعلها تتصف به، فعلى الرغم من انضواء التعبير تحت ضغط الشد الواقعي للحدث في العلاقة الجامعة بين (الوادي) ومن حل به ممثلا بالضمير (نا)، فأن منح الفاعلية الواعية باختيار الكلمة التي تصوت الأبيات (وقانا)، مع التصرف الأسلوبي في التقديم والتأخير، حقق قدراً من الخصوصية في الفعل والهوية تنقل الوادي من وجوده المكاني الثابت إلى وجود حي متحرك، فالفعل (وقى) المتصل بالضمير الدال على المفعولية (نا)، وتأخير الكشف عن هوية القائم بفعل الوقاية إلى ما بعد

الفعل يثير التساؤل في الذهن متحركاً في دائرة من التوتر ،انتظاراً للكشف عن هوية الواقي، الذي لا يحقق ذكره منكراً (واد)،

استقراراً على تلقٍ منغلق على هويته المكانية، لذا يعمل الوصف (سقاه مضاعف الغيث العميم) على تأكيد هذا الاستقرار.

لكن من عنصر التوتر يعود إلى الحركة الذهنية للتلقي مرة أخرى بما يضاف إليه من وصف غير متعلق بالوجود المكاني للوادي، ولا سيما حين يستتبع فعل الحلول في الفعل (حنا) الذي يخرجه من طبيعته الثابتة إلى حركة ذات دفق عاطفي، في أثرها على من تقع عليه مباشرة، ولا تقتصر على الحركة المدركة من الخارج، ومما يزيد في هذا الفعل الحي المتحرك محاولة أنسنته، بتشبيهه بسلوك انساني يمثل الغاية في الانجذاب العاطفي المقترن، على نحو الإحاطة والرعاية إذ وازى في حنوه عليهم (حنو المرضعات على الفطيم)، وبعد الفعل الدال على حركة ذاتية مدركة أو واعية في الفعل (حنا) ، تعزز الحركة بفعل مماثل في الحركة الصادرة عن الذات لا المتأثرة بفعل المستفيد، في (وأرشفنا على ظمأ زلالاً)، لتكتمل عنصر الرعاية والأستضافة غير المعلن عن طقوسها الواقعية لاختلاط ملامح المستضيف بين المكان والإنسان، ولكن الشاعرة لا تتابع عنصر التحول وتقف عند محدودية ما يمنحه الوادي من علاقة بمن يحل فيه، فتلجأ إلى عنصر جمالي يقترب به من هويته الطبيعية (المكانية) في الكشف عن جمالية حصاه، وان بالغت في تفضيل جماليتها على ما تتزين به (الحالية) من عقد ينظم أحجاراً كريمة، وليس غريباً أن تختار الشاعرة هذا الوادي الجميل مجالا لتحقيق قدرتها التعبيرية، وذلك انعكاس لتأثرها بجمال ما علت فيه من بيئة، لأنها (نشأت في واد جميل غير بعيد عن غرناطة، وغرناطة وما حولها إلى مسافة أربعين وبقيادة اغطيها الحداد ضرة مدوالأشجار موالنخ للنهلى الجمالية، وتعلموز الوفي والأنهار وهي المعتنبع للاهلك تنجابة طيوالبيغة دوذلوظلافي الفيلعتجلسة لمزموجلنة د+عميين يلبعوشل الوثالعرتلقيقة ألفارنل)[14] إليوهو)و+دلأثآوش هضوم الجينالفيذلك الطبيعةرجميلة للقوقاليبو الفنيلانقدة[15] الشعر العربي أصولها، ولاسيما في موضوع الغزل، وهو ما أكده ابن قتيبة في رصده لأثر الغزل في بنية القصيدة، الذي يستعمله الشاعر (ليميل نحوه القلوب ويصرف إليه الوجوه، وليستدعي إصغاء الأسماع لأن التشبيب قريب من النفوس لائط بالقلوب لاشتمال الغزل على[16] وإنما يتجاوز الشاعر ذلك إلى الدفن فيه، ومحاولة إضافة تعبير خاص إلى ما سطر من طرق فقيه مبرح عابن الحداد المعتصم بن صمادح، [17] تشتبك مقدمة الشاعر بعادة البدء بذكر الديار والتشوق لها ومن حل فيها مع توافر عنصر الاشتباك بنص مقدس من آي القرآن الكريم ليضفي على الشوق المجرد الذي يبعثه الحنين نوعا من العلاقة التي تقوم على تقديم المكان الذي يقصده في قوله:

لعلك بالوادي المُقدسِ شاطئٌ فكالعنبر الهنديّ ما أنا واطئُ (18)

في إشارة إلى تفضيل المكان عبر تساؤل عن مدى الشبه بين هذا المكان الذي يقصده، والوادي المقدس الذي قصده النبي موسى عليه السلام، كما في قوله تعالى ((اخلع نعليك انك في الوادي المقدس طوى)) (19)

ليستمر بعد ذلك باستخراج الأثر العاطفي الذي يبعثه المكان المحبوبمن حل فيه مستعيرا اسم (لبنى)من تراث الشعر العربي المشرقي، وثمة ما يعزز خصوصية تعبيرية في هذا النموذج الشعري وهو الجمع بين الأثر الجمالي والأثر المؤذي، الناتج عن صورة تبعث على الانغمار بمشاعر الحب في أجواء الحب، وان كان مسبوقامن حيث التناول لا خصوصية التعبير، وذلك في قوله:

أفـ..اتكةَ الألحاظ، نسكَة الهوى، وَرِعت، ولكن لحظُ عينكِ خاطئُ

والُ الهوى جرحَى ولكنْ دماؤُهم دمـ.وعٌ هَـ.وامٍ والجُرُوحُ مآقِـ..ي

فكيف ارقي كَلْمَ طَرفكِ في الحَشا وليس لتمزيق الـمُـهنّـ.د رافـ.ئ؟ (20)

تبدأ هذه الخصوصية، التي جعلتمن هذا التعبير ضمن حيز التحول،من اختيار عم في القصيدة هو اختيار الروي وهو الهمز،مما جعل من صانع ديوانه يلتفت إلى هذا الأمر ويورد ما اعترض عليه في هذا الاستعمال بقوله: (وأخذ عليه انه همز فيها ما لا يهمز)أما[21]طبيعة التحول في هذه الأبيات التي كانت ضمن بنية الاستجابة الجمالية الممهدة لغرض المديح، فتقوم على المزج بين غرض الغزل معبرا عن علاقة العشق، وآلات الحب التي تقنعت بها ملامح المعشوق فحضر تضاد الحب والحب، مع فرصة لاستعمال تعبير يدل على ممارسة اجتماعية ذات ارتباط ديني، فنحن بإزاء مزج لأجواء وتعبيرات الحب والحب والعقيدة الدينية ذات البعد الأخلاقي.

إذا تنتمي (فاتكة الألحاظ) إلى جو الصراع يبررقوة التأثير (الفتك) التي تختزنها العيون، على انه لم يرد أن يجعل لهذا الفتك صراحة في الفعل، يوجه على نمو تفاعلي مع من يعجب به أو يرنو إليه،فجاء ما يزه هذا سلوك من تملك هذه الألحاظ في قوله (نسكة الهوى، ورعت) إذ استعمل مفردتين تدلان على سلوك في غاية الالتزام الديني والتنزه عن الوقوع في الخطيئة هما (النسك)و (الورع)، ولكنه لم ينف عن العيون فعلا يحقق تضادا يقابل به (النسك والورع) وهو الخطيئة في (ولحظ عينيك خاطئ)، لينتقل بعد ذلك إلى أجواء الحب الممتزجة بأثر الحب، بتعبير ينطوي على امتزاج يقوم على صورتين يدخل احدهما في الأخر عبر وسيلة التشبيه البليغ، الذي يؤدي فيه حذف الأداة ووجه الشبه إلى

الألحاظ يحول الجروح إلى حقل، إذ تكون الدماء دموعاً والجروح مآقي، ليتغلق مشهد التأثر بأستحضار ثنائية الحب والحب ثانية معلنا استحالة شفاء جرحه من أثر تلك الألحاظ، إذ يتجاوز الأثر الظاهر من الأعضاء ليكون (في الحشا)، مع تجاوز اثر الجرح السطحي ما دام في الحشا، وما دام ما حققه هو التمزيق الذي يماثل تمزيق ويلاحظ أن هذه الأبيات تنطلق من خلفية جمالية تقوم على مبدأ التخيل المبني على واقع ملموس فيقول المعتمد بن عباد ملك اشبيلية:

ولقد شربتُ الرّاح يسطَعُ نُورها ... والليْلُ قد مدّ الظلام رِداءَ
حتّى تبدّى البدرُ في جَوزائه، ... ملكا تناهَى بهجةً وبهاءَ
لمّا أراد تنزُّها في غَربة ... جعلَ المظلّة فوقهُ الجوزاءَ
وتناهضتْ زُهرُ النُجُوم يُحفُّه ... لألاؤها، فاستكمَل اللألاءَ
وترَى الكوكب كالملوك حولَه ... رُفعتْ ثُريَّاها عليه لواءَ
وكواكب جَمَعتْ سناوسناءَ (22) ... وحكيته في الأرض بين ملوك

يتضح من سياق هذه الأبيات إنها تقوم على تكوين صوري، يتألف من جزئين: أولهما واقعي والأخر متخيل، يرتبط احدهما بالآخر بحيث يبرز الواقع الظاهر، وما يمثله من صورة متخيلة، لها ارتباط نفسي بالأصل الواقعي للتكوين الصوري، وهو ما يمكن الاستناد فيه إلى (كمال أبو ديب)، الذي يرى أن للصورة (مستويين من الفاعلية هما المستوى النفسي والمستوى الدلالي أو الوظيفة النفسية والوظيفة المعنوية، وان حيوية الصورة وقدرتها على الكشف والإثراء، وتفجير بُعدٍ تلو بُعدٍ من الإيحاءات في الوقت يجعلنا قد نتجاوز إطار بناء الأنساق أيضا لانهيا لأن (23) المستوى النفسي في تفعيل الصورة، وهي تمثل بنية الاستجابة الجمالية هنا، هو أن جزئي هذه البنية التصورية الواقعي والمتخيل، يحدد فاعليتهما الأثر النفسي الذي أنتج هذه الأبيات، أو ساعد على إنتاجها، فالجزء الواقعي يتمثل في البيت الأول الذي اقترن بلحظة واقعية أقطابها الشراب وهو الملك، والخمر (الراح)، التي أضاف إليها عنصرا يتطلق من اللون لتحقيق المبالغة في الإشعاع (يسطع نورها)، وذلك لتكوين مشهد متضاد، ولكنه يحقق تكاملاً تكوينياً، إذ أن الزمن هو مجيء الليل بظلامه المعهود، ولكنه بحاجة إلى ضياء مثله (نور الراح)، وإذا المكونات الواقعية هي الشراب (الملك)، والخمر، والزمان وهو الليل على الرغم من انه منح الخمر بعداً مبالغاً فيه على نحو استعاري إذ منه لوازم الشمس أو كوكب آخر، ومنح الليل بعداً استعارياً بمدة الظلام رداء.

وهنا نحن بإزاء صورة أرضية على الرغم من عدم ذكر المكان المفقود ولكنه مكنون في الإشارات التي تكمل المشهد، فتناول الشراب لا يكون إلا في موقع ارضي، كما في الذيل الذي مد رداءه يعني أن الذيل ما زال يحتل مكاناً علوياً إلى الشراب، وان وصف الخمر بأن لها نوراً ساطعاً، غير انه لم يحدد لها مكاناً علوياً.

وعندئذ يمكن الانتقال إلى الجلب العلوي، انسجاماً مع المستوى النفسي الذي يحس فيه الشراب بالانتشاء، لذا يفارق موقعه السفلي إلى موقع علوي يتم فيه التصعيد في التعبير ورسم المشهد لإكمال عنصر تضخم الذات بوصفها ذات ملك من جهة، وحاصلة على ما تريده على الأرض، وهو ما يكشف عنه المشهد الفضائي الذي ينطق عن هوية بطل هذا المشهد الأرضي، ويتحقق التحول إلى ذلك المشهد بإبدال في الهوية وعدم المحافظة عليها، وذلك بمنح البطولة للبدر مع الإشارة إلى هوية الملك في (الشراب كالشطرنج)، الملك كلاهما من الطرفين، اوتاخذ منهما يشاء ويبقيها على (بهجة وتبقيها)، واستكمل المشهد بالحركة ليضاد سكونية المشهد الواقعي المسكوت عنه في البيت الأول، إذ يشير البيت الثالث إلى حركته وقد اتخذ الجوزاء مظلة له.

ويستمر بسط المشهد على نحو الاستغراق في الوصف في جعل النجوم تحفة كمعادل للجواري والحاشية التي تحف بالملك.

ولا يتوقف عند هذا المشهد الاحتفالي الخاص، وكأننا بإزاء ملك في قصره، ليخرج به إلى مشهد عام إذ يظهر أركان آخرى للملكة ممثلة بالكوكب التي تعادل عظماء المملكة وجيوشها، ويتعامل مع منظومة الكوكب على نحو انتقالي، إذ يمنح الثريا دور البنود التي ترفعها الكوكب بدواع بصرية، لتحديد المكان في الفضاء إذ تحتل الثريا موقعاً مرتفعاً بالنسبة لبقية الكوكب.ولا يبقي الشاعر (الملك) هذا المشهد على حاله يفسره المسكوت عنه في البيت الأول، وإنما يعود بعد هذه الرحلة السماوية المعادلة للنشوة التي شعر بها، ليصور صورة ملك على الأرض – يحاكي من حيث التوثيق والارتفاع فاجلة كقادته ذبلية الابهر تجاليكون البين (بية وكالبشوكل اعبي)، بعطف بتماضجهة الكوكب في يكملها (كمثلا في يقظم) بدته التي مطلعها:

أما وخيالٍ قد أطافَ وسَلّما، لقد هاجني وجدٌ أناخَ، فخيّما (24)

وقد اتخذ الشاعر من الخيال قاعدة ليشيد عليها هيكله المتخيل، الذي يضم صوراً متعددة، يمكن أن تشكل صورة كلية، ذات صورة موسعة مرتبطة بعضها ببعض، عن طريق وسائل، منها: وحدة الضمير العائد على المتكلم في القصيدة وسيلة الربط عن طريق علاقة الماضي بالحاضر، إذ يعمل فعل التذكر على ربط مشاهد من

التذكر على ربط مشاهد من الماضي بمشاهد من الحاضر، من دون أن يكون هنالك حدود لفك الأشتباك بين هذه المشاهد، وما تتضمنها من صور، لأن العالم الذي يجمعها أو يضم عناصرها، هو عالم متخيل، كما هو لب الشاعر في الكثير من قصائده، مما جعل نقاد الشعر القدامى، ولا سيما المقري يصف بعض شعره مع تميزه بالتكلف والغموض، إذ وصفه بأنه: (رقيق الشعر أنيق الألفاظ غير أن ولوعه بالصنعة وتعمده الاستعارات والكنايات والتورية والجناس وغيرها من المحسنات المعنوية واللفظية جعل بعض شعره متكلفا، وأوقع بعضه في الغموض)[25] الذي لا يعنى به الشاعر الطاقة الخلاقة التي يدل عليها مصطلح الخيال، ولكنه تضمن ملامح ذكرى لشخص أو خاطرة لم يحددها، وإنما اصطنع منها مناسبة لتقديم أكثر من مشهد متخيل، استند إلى نظم مجموعة من العناصر في تشكيل صوري تغادر فيه هذه العناصر سكونها وسماتها المحددة، لتدخل في علاقات تفقد فيها سماتها القديمة لتكتسب سمات جديدة، وهو ما يميز طبيعة التشكيل الجمالي لشعر ابن خفاجة البيت الأول الذي يطرأ الخيال ليقدح طاقة الصهر الإبداعي الجديدة للعناصر المكونة للصورة، يجعل من الوجد، وهو شعور غير مكتب لصفة التجسد يتجسد في صورة إنسانية مستعارة من مشهد صحراوي – يذيخ فيه ويخيم – لتنطلق بعد ذلك رحلة التخيل عبر فعل التذكر الذي يشد أواصر الصورة الموسعة أما البيت الأول فتقوم أطرافه بأكملها:

لقد هاجني وجد أناخ، فذ يمَا ... وذكرني عهداً تقادَم بالّوى، وعصراً خَلا بينَ الكثيبِ إلى الحمَى ... وحَ ظّ قناعَ الصّبرِ، والليلُ عاكفٌ، فأفصحَ دمعٌ كانَ بالأسِ أعجَمَا ... وبتُّ، وسرّي ركبٌ ظهرَ مَدمَعٍ طليقٍ، إذا ما انجَدَ الركبُ اتهَمَ ..ا ... أناجي ظلامَ الليلِ فيه بـ...لوعةٍ، تحدّثَ عنها الطيرُ فجراً فهينَمَا [26]

إذ ضمت الذكرى الظرف الكامل لاستيعاب الحدث المتخيل الذي سيسرد الشاعر تفاصيله، من دون أن يمارس السرد الواقعي، أن يتخذ السرد وظيفة التوسيع كما هو الحال في الصورة الكلية، وهنا يمكن عد الصورة الموسعة وجها من وجوهها.[27].

الظرف الكامل يتكون من الزمان (عهدا تقادم، عصرا)، والمكان (بين الكثيب إلى الحمى) وكأننا في لحظة طللية، لا تختلف إلا في ابتعادها عن احتذاء أجواء الواقع كما هو في معلقة امرئ ألقيس:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل ... بسقط اللوى بين الدخول فحومل [28]

ومما يمكن أن نخلص إليه في هذا البحث هو الكشف عن محددات التحول النصي متمثلاً بالاستجابة الجمالية للشعر من خلال ما أبرزته نظريه القراءة والتلقي وآلياتها الإجرائية فقد تلمسنا علاقة اكتمالية بين بنية النص التحولية والمكون الجمالي الذي ينتظمه مع الأخذ بنظر الاعتبار المسافة الجمالية بين أفق توقع القارئ وأفق النص مما أنتج بسبب التحول نوعيا من خيبة انتظار القارئ وكسر أفق توقعه وهو يظن إن الشعر الأندلسي جاء عند بنية الاستجابة الجمالية وعالجنا النصوص على وفق منهجية محددة تستشرف القراءة والتلقي وتهتم بالاستجابة الجمالية التي تحدثها النصوص في المتلقي ، ووجدنا إن التحول النصي قد خلق أفق تلق يعكس الأداء الجمالي بسبب استقلال التعبير الأندلسي عما ألفناه في الشعر المشرقي استجابة لبيئة جديدة ووسائل أداء مبتكرة جعلت بعض شعراء الأندلس يمتلكون صوتاً شعرياً مستقلاً ويحققون أنموذجهم الخاص وصوتهم المتميز ولكن ليس على نحو كامل في مجمل الشعر الأندلسي وإنما في مقاطع بعض القصائد أو أجزاء منها ويندر ما يكون في قصيدة شعرية كاملة ، فحضور المؤثر المشرقي لم ينتج نماذج مستنسخة عن أدب ذلك العصر ونجاحه الشعر مع وجود هذه النماذج – وإنما كان حقق بعض الشعراء أفق تلقي غير متوقع وأفرزته عوامل التطور في عنصر النجاح في الشعر المشرقي وقدم ما يوسع مشهده بما يسطر من تعبير فارق ثبت الأفق المتوقع إلى ما يضيف لهذا الأفق بتحوله إلى خيبة انتظار المتلقي وكسر توقعه .

(1) المعجم الفلسفي : 1 ، 295 .

(2) نفح الطيب : 1 16 – 17 .

(3) أروع ما قيل في الحب والغزل ، إميل ناصيف 36 .

(4) ديوان ابن دراج القسطلي ، حققه وعلق عليه وقدم له الدكتور محمد علي مكي 160 – 261 .

(5) البلاغة العربية قراءة أخرى ، د. محمد عبد المطلب :100 .

(6) ديوان ابن دراج القسطلي : 261 .

(7) المصدر نفسه : 26 .

(8) ديوان ابن زيدون : 239 .

(9) ديوان المتنبي : 195 .

(10) ينظر نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، 6: 67.

(11) المصدر نفسه ، 6 : 68 .

(12) ينظر المصدر نفسه ، 6 : 68 .

(13) ينظر المصدر نفسه ، 6 : 69

ويمكن الدلالة على تمييز الشعر الأندلسي ، وتقديم بعض شرائعه نماذج متفردة لبن استجابة جمالية على قدر عال من الشعرية ، بما قدمه ابن القوطية في شعره ومنه قوله :

ضحك الثرى وبدى لك استبشاره | واخضر شاربه وطر عذاره
وربت في حدائقه وازر نبته | وتفطرت انواره وثماره
واهتز ذابل كل قرارة | لما اتى متطلعا اذاره
وتعممت صلع الربا بنباتها | وترنمت نت عجمه اطياره

(14) المصدر نفسه ، 6 : 68 .

(15) ينظر المصدر نفسه ،150 .

(16) الشعر والشعراء : 1 ، 21 .

(17) ديوان ابن حداد : 139 – 152 .

(18) المصدر نفسه ، 140 .

(19) سورة طه : الآية 20.

(20) ديوان ابن حداد 145 .

(21) ديوان ابن الحداد : 139 .

(22) ديوان المعتمد بن عباد ، تحقيق رضا السويسي : 163 .

(23) جدلية الخفاء والتجلي ، كمال أبو ديب : 22 .

(24) ديوان ابن خفاجة : 230 – 232 .

(25) مقدمة الديوان : 5 .

(26) ديوان ابن خفاجة : 230 .

(27) ينظر الصورة الكلية في الشعر العربي الحديث ، فائز الشرع : 11 – 24 . وفيما يتعلق بأثر السرد في توسيع الصورة على الرغم من تأطرها بالأفق الشعري ينظر ، المصدر نفسه : 59 – 60 .

(28) شهده بما سطر من تعبير فارق ثبات الأفق المتوقع الى ما يضيف لهذا الأفق بتحوله الى هيبة انتظار المتبقي وكسر توقعه .

المصادر والمراجع

1 . المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والانكليزية واللاتينية، الدكتور جميل صليبا، الشركة العالمية للكتاب، دار الكتاب اللبناني، دار الكتاب المصري، لبنان.

2 . ناقح الطيب بغصن الأندلس الرطيب، للشيخ احمد بن محمد المقري التلمساني، حققه ووضع فهارسه الأستاذ يوسف الشيخ محمد البقاعي بإشراف ومراجعة الناشر، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت– لبنان، ط1، 1406هـ-1986م.

3 . أروع القصائد في الحب والغزل، إميل ناصيف، مكتبة التحرير، بغداد،1990.

4 . ديوان ابن دراج القسطلي (421هـ.-1030م) حققه وعلق فيه وقدم له الدكتور محمود علي مكي، المكتب الإسلامي، ط2.

5 . البلاغة العربية قراءة أخرى، الدكتور محمد عبد المطلب، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط1997،1.
6 . ديوان ابن زيدون، شرح الدكتور يوسف فرحات، الناشر دار الكتاب العربي، ط3، 1420 هـ-1999م، بيروت.
7 . العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، للشيخ ناصيف اليازجي 1-2.
8 . الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه، تأليف الدكتور مصطفى الشكعة، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1979.
9 . الشعر والشعراء، تأليف أبي محمد بن عبد الله بن مسلم بن قتيبة، دار الثقافة، بيروت-لبنان.
10 . الحداد الأندلسي، جمعه وحققه وشرحه وقدم له الدكتور يوسف علي الطويل، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط1، 1410 هـ-1990.
11 . ملك أشبيلية الشاعر المعتمد بن عباد ، دراسة وتدقيق الدكتور رضا السويس .
12 . جدلية الخفاء والتجلي دراسات بنيوية في الشعر، كمال أبو الديب، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979.
13 . ديوان ابن خفاجة، كرم البستاني، دار صادر، دار بيروت، 1381 هـ-1961.
14 . الصور الكلية في الشعر العربي الحديث مفهوم وانجاز ، فائز الشرع ، وزارة الثقافة السورية ، دمشق ، 2004 م .
15 . ديوان امرئ القيس ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف ، سلسلة ذخائر العرب 24 ، القاهرة ، ط4 .
16 . ديوان ابن الطيب المنجز ، تقديم وشرح محمد راجي كنس ، ط 1 ، 2009 ، لبنان .