ميمية المقري
مقاربة أسلوبية في دلائلية البنى

د/ جمال سعادنة - جامعة باتنة-

أحمد المقري واحد من أبرز العلماء والأدباء الذين أنجبهم المغرب الكبير في القرنين العاشر والحادي عشر الهجريين؛ فهو شاعر، وناثر، وفقيه، ومؤرخ، وخطيب، استطاع بجرأته، وتكوينه الموسوعي- إن تلقيا وإن تلقينا- أن يرسم صورة مغايرة، ويخط عهدا جديدا في علاقات المغربي بالمشرقي متجاوزا عقدة النقص التي لازمت بعض المغاربة في علاقتهم بإخوانهم المشارقة، ومتحديا في الآن ذاته منطق بضاعتنا ردت إلينا، التي تكشف عقدة التفوق والوصاية التي طالما مارسها بعض المشارقة في علاقتهم بالمغاربة، فالمقري هو العالم والأديب الجزائري الذي استطاع بما لديه من علم، وسحر بيان من أن يأسر عقول الجماهير بشكل عام، وطلبة العلم بشكل خاص عبر مجالسه التي كان يقيمها في حله وترحاله بين مصر والحجاز والشام والقدس.. وكانت تلك المجالس كثيرا ما تنتهي بالإشادة والتنويه، وتقبيل اليد والجبين عرفانا بفضل الرجل وعلمه وسمو مقامه[1].

ولعل الملفت للانتباه أن هذه الحظوة التي أحيط بها المقري في المشرق لم تنسه في وطنه فهو الذي ينسب إليه هذان البيتان[2]:

بلدي الجزائر ما أمر نواهـــــا كلف الفؤاد بحبها وهواها.
يا عاذلي في حبها كن عاذري يكفيك منك ماؤها وهواها.

وهو الذي قال فيه صاحب منشور الهداية: إنه "مشغوف بوطنه وأهله"[3] وعليه فإننا مطالبون بأن نمنح لهذه الشخصية ما تستحقه من عناية واهتمام في مجال الدراسة والبحث، مع إبداء الحرص الكامل على أن تكون هذه الدراسات والبحوث ملمة بما للمقري من عطاءات معرفية وإبداعية متنوعة شملت الحديث، والفقه، والتفسير، والتاريخ، وعلم الكلام والأدب النثر والشعر، وغيرها من فنون العلم والأدب التي كان فيها للمقري حضور لافت، لذلك وددت أن أسهم بهذه الدراسة في تسليط الضوء على شخصية المقري الشاعرة بتقديم قراءة لإحدى قصائده المطولة معتمدا المقاربة الأسلوبية في دلائلية البنى ، وقبل ذلك لابد من عرض النص كاملا كما جاء في مقدمة الجزء الأول من كتابه نفح الطيب[4]:

سبحان من قسم الحظو ظ فلا عتاب ولا مَلاَمَهْ
أعْمى وأعْشى ثـــم ذو بَصَر وزرقاء اليَمَامَـــهْ

ومُسَدّد أو جائــــــــر أو حائر يشكو ظُلاَمَــهْ
لولا استقامَةُ مَنْ هــدا ه لما تبينَتِ العَلاَمَـــــهْ
ومجاورِ الغَرَرِ المخيـــف لَهُ البشارة بالســـــلامهْ
وآخو الحجا في سائر الــــأنفاس مُرْتَقِبٌ حِمَـــامَهْ
وكما مضى مَنْ قَبْلَــه يمضي ولم يقض التزامه
والجاهل المُغْتَرُّ مَــنْ لم يجعلِ التقوى اغْتِنَامَــهْ
فليرفضِ العصيانَ مَنْ يخشى من الله انتقامَــــهْ
وليعتبر بسواه مَـــــنْ لصلاحِهِ صرَفَ اهتمامــه
فالعيشُ في الدنيا الدنيـــة غيرُ مرجُو الإدامـــــــه
مَنْ أرضعته ثديَّهَـــا في سرعة تُبْدِي فِطَامَـــــهْ
من عز جانبُهُ بهـــا تَنْوِي على الفَوْرِ اهْتِضَامَهْ
وإذا نظرت فأين من مَنَعَتْه أو مَنَحَتْ مَرَامَـــــهْ
ومَن الذي وَهَبَته وَصَـْـــــلا ثمَّ لم يَخْشَ انصرامـــــه
ومَن الذي مَدّتْ لـــــه حَبْلا فلم يَخَفِ انفِصَامَــهْ
كم واحدٍ غَرَّتْـــه إذْ سَرَّتْه مَخْفِيَة الدَّمامـــــه
قَعَدَتْ به من حيث لم يعلم فلم يملك قيامــــــه
أين الذين قُلُوبُهُــــمْ كانت بها ذاتَ استهامــه
أين الذين تَفَيَّئُـــــوا ظلَّ السيادة والزَّعَامَـــهْ
أين الملوك ذوو الريا سة والسِّيَاسة والصَّرامَــه
وبنو أُمَيَّة حين جَمَّـــــــــعَ عصرُهُمْ لهم فِئَامَـــهْ
وتمكنوا ممن يحــــــا ول نَقْضَ ما شاؤا انْبِرَامَهْ
وتعشقوا لما بَــــــدَا لهم مُحَيَّا الأرض شَامَــهْ
وتأمّلوا وجه البسيـــــــــطة فانْثَنَوْا يهوون شَامَــهْ
حتى تَقَلَّصَ ظلمهــــم وأراهُمُ الدهر اخترامــهْ
أين الخلائفُ من بني الــــعباس والـــبُرُّ القسامــهْ
أين الرشيدُ وأهلُــــــه وبَنُوه أصحاب الشَّهامــه
ووزيره يحي وجَعْـــــــــفَر ابنه الراوي احْتِشَــامَهْ
والفضل مُدْنِي من يقو ل لمن يلوم على الندى مَهْ
أم أين عنترة الشـــجـا ع وذو الجدا كعب بن مامهْ
والزاعمون بجهــلهــم أن القبور صدى وهامـــه
والمكثرون من المـــجو ن إذا شكا الفكر اغتمامــه
أين الغريض ومعــبــد أو أشعب وأبو دُلاَمَـــــه

أين الألى هاموا بســـــــــعدى أو بثينة أو أمـــامـــه
وبكوا لفرط جواهـــم والليل قد أرخى ظلامـــــه
وتتبعوا آثار مـــــن عشقوا بنجد أو تِهَامَـــــه
وتعللوا والشوق يغلـــــــب بالأراكة والبشـــامـــه
أضنى النوى قيسا فقـــا سى لأعِجًا أغرى غرامـــه
وغوى هوى غَيْلاَنَ مذ أبدى بمَيَّتِهِ هُيَامـــــــه
أين الأكاسر والقيـــا صرة المُجَلُّونَ الغمامـــه
أين الذي الهرمان من بنيانه الحاكى اعتزامـــه
أم أين غُمْدَانُ وسيـــــــف والوفود به أمـــامـــه
أين الخورنق والسديـــــــر ومن شفى بهما أُوَامَـــه
ومدائن الإسكندر الـــــــلاتي لها أعلى دعامـــه
أين الحصون ومن يصون بها من الأعدا حُطَامَـــه
أين المراكب والمـــوا كب والعصائب والعمامـــه
أين العساكر والدســـا كر والندامى في المُدَامَـــه
وسقاتها المتلاعبـــــو ن بلب من أعطوه جامـــه
من كل أهيف يـــزدرى بالغصن إن يَهْزُز قوَامَـــه
ذي غُرَّةٍ لألاؤهـــــا تمحو عن النادى ظلامـــه
فالشمـــس في أزراره والبدر في يده قُلاَمَـــــه
يصمي القلوب إذا رمى عن قوس حاجبه سهامـــه
ويروق حسنـــا إن رنا ويفوق آرامـــا برامـــه
أنى لها ثغر حـــــلا ذوقا لمن رام التثامـــه
أنى لها وجه يشـــب بقلب مبصره ضيرَامـــه
أستغفر الله للـــغـــــــو لا يرى الشرع اعتيـــامه
بل أين أرباب العلـــو م أولو التصدر والإمامـــه
وذوو الوزارة والحجا بة والكتابة والعلامـــــه
كأئمة سكنوا بأنـــــــــدلس فلم يشكوا ســآمـــه
هي جنة الدنيا التـــي قد أذكرت دار المقامـــه
لاسيما غرناطة الـــــــغراءَ رائقة الوَسَـــامـــه
وهي التي دعيت دمشـــــــق وحسبها هذا فـــخامـــه
لنزول أهليها بهـــــا إذ أظهر الكفر انهزامـــه
وأتت جيوش الشأم من باب نَفَى الفتحُ انبهامـــــه
فسلوا بها عن جِلَّـــقٍ إذ أشبهتها في الضخامـــه

وبدا لهم وجه المنـــــى وأراهم الثغر ابتسامــــــــه
وتبوؤها حضـــــــــرة تُبْرِي من المضنى سَقَامَـــه
بروائها وبمائهـــــــا وهوائها النافى الوخامــــه
ورياضها المهتزة الــــــــأعطاف من شدو الحمـــامه
وبمرجها النَّضْرِ الذي قد زين الله ارتسامـــــــــه
وقصورها الزهر التي يأبى بها الحسن انقسامــــه
يا ليت شعري أين من أمضى بها الملك احتكامـــه
وأتيح في حمرائــــها عِزًّا به زان اتسامـــــــه
أين الوزير ابن الخطيـــــب بها فما أحلى كـــلامـــه
فَلَكَمْ أبان العدل فـــــي أرجائها وبها أقامـــــه
وَلَكَمْ أجار عِدًا وكَــــــمْ أجرى نَدًى وَالَى السجامه
راعت صروف الدهر دو لته وما راعت ذمامــــه
حتى ثوى إثر الثَّـــوَى في حفرة نثرت نظامــــه
من زارها في أرض فـــا س أذهبت شجوا منامــــه
إذ نبهته لكل شمـــــــــــل شتت الموت التئـــامـــه
هذا لسان الدين أســــــــــكته وأسكنه رِجَـــامَـــه
ومحا عبارته فمـــــن حياه لم يردد سلامـــــــه
فكأنه ما أمسك الـــــــــــقلم المطاع ولا حسامـــه
وكأنه لم يعل متـــــــــــن مطهم باري النعـــامـــه
وكأنه لم يَرْقَ غَــــــا رِبَ الاعتزاز ولا سنامــــه
وكأنه لم يجل وجها حاز مــــن بِشْرٍ تمامـــــــــه
وكأنه ما جال فـــــي أمر ولا نهي وسامـــــــه
وكأنه ما نال مــــن ملك حُبَاه ولا احترامــــه
وكأنه لم يُلْقِ فـــــي يده لتدبير زمامـــــــــه
مذ فارق الدنيـــا وقـــــوض عن منازلهـــا خـــيامــــه
أمسى بقبر مُقْـــــرَدًا والترب قد جمعت عظامــــه
من بعد تثنية الــــوزا رة جاده صَوْبُ الغمامـــــه
لم يبق إلا ذكــــــره كالزهر مُفْتَرَّ الكمامـــــــه
والعمر مثل الضيف أو كالطيف ليس له إقامـــــــه
والموت حتم ثم بعــــــــــد الموت أهوال القيـــــامه
والناس مجزيون عــن أعمال ميل واستقامـــــــه
فذوو السعادة يضحكـــو ن وغيرهم يبكي ندامــــــه

والله يفعل فيهـــــــم ما شاء ذلا أو كرامـــــــه
وَيُشَفِّعُ المختـــارَ فيـــــــــهم حين يبعثه مقـــامـــه
وعليه خير صلاتـــــه مع صحبه تتلو سلامـــــه
والتابعين ومن بـــدا بُرْقُ الرشاد له فشامـــــه
ما فاز بالرضوان عـــبـــد كانت الحسنى ختـــــامـــه.

أولا/ المستوى الصوتي:

لقد وظف الشاعر اللغة في بنية القصيدة على أنها ملتقى لمجموعة من الأنظمة؛ بحيث يتضافر فيها المستوى الصوتي، والتركيبي، والدلالي في نسيج فني متكامل يعمل على تفجير طاقتها الإبداعية، وتطويعها في جانبي التصوير والتنغيم، ويمثل النظام الصوتي المتعلق بالتشكيل الإيقاعي أوضح وجوه التمايز وأبرزها بين الشعر والنثر، وهذا ما أشار إليه الدارسون القدامى الذين جعلوا موسيقى الشعر مقتصرة على الوزن والقافية[5] "وبسبب هذه الخاصية الموسيقية الموجودة في الشعر، كان لابد من قيام علم يختص به، ويقتصر عليه، فيبحث في أجزائه، وينظم أوزانه، ويضبط القواعد التي تحكمه؛ وهو ما يسمى بـــ: (علم العروض)؛ أي الميزان الذي يعرض عليه الشعر، أو يوزن به لمعرفة صحيحه من فاسده"[6]، ومن أجل تعميق هذا العلم وتوسيع دائرته حاولت بعض الدراسات الحديثة تعضيده بالدراسات اللسانية والأسلوبية، ثم البحث عن العلاقة بين المكون الموسيقي اللفظي في الشعر من جهة، والتجربة النفسية التي أنتجته من جهة أخرى، وبذلك اتسعت دائرة العناصر العازفة للإيقاع لتشمل مكونات أخرى غير عروضية، تصنف مع ما يسمى بموسيقى الحشو (الداخلية).

لذلك سأحاول في هذا العنصر أن أدرس موسيقى الإطار (الخارجية) ثم موسيقى الحشو (الداخلية) من خلال قصيدة المقري التي سبق إيرادها.

أ- **الموسيقى الخارجية:** إن موسيقى الشعر العربي تقوم في – شكلها العام- على الوزن والقافية بوصفها إطارا خارجيا لها، ومن مكوناتها الأساسية التي تمنحها خصوصية الحضور داخل النص الشعري، ومن ثم فإن الموسيقى الخارجية تعنى بدراسة البحر والقافية وما يتعلق بهما من مقاطع صوتية، وأحكام يراعى فيها ما ارتضته الأذن العربية من أوزان تلائم غرض القصيدة، وتستجيب لعاطفة الشاعر ومحتواها الانفعالي؛ لذلك اختار شاعرنا وزنا وقافية يناسبان عواطفه أو يعبران عن مخزون النص في بعده الدلالي العام.

- **الوزن:** لقد نظم الشاعر قصيدته على مجزوء الكامل، والكامل من البحور الأكثر شيوعا في الشعر العربي القديم مما يؤكد انسجام الشاعر مع إيقاع الموروث والعصر، لكن إذ انتقل بنا الحديث إلى ما قد يلحق تفعيلات هذا البحر من

جوازات، فإنه يجب التسليم مسبقا بكون الشكل النظري الذي حدده الخليل لبحور الشعر يعد نمطا مثاليا نادر التحقق في الواقع الشعري؛ فالشعراء لهم من الجوازات، ما يجعلهم يتجاوزون هذا النمط المثالي والخروج عنه، ولذلك لم يسلم النص المخصوص بالدراسة من هذه الجوازات التي سأحاول تتبعها علي أكتشف مدى ميل الشاعر إلى مخالفة النمط المثالي المفترض نظريا، محاولا إبراز دور تلك الجوازات في تكييف الإيقاع وفق ما يناسب الدلالة من جهة، ويعبر عن حالة الشاعر النفسية من جهة أخرى.

فقد بلغ عدد أبيات هذه القصيدة ثلاثة بعد المئة، وبلغ فيها عدد الزحافات 241 مقابل 412 إمكانية تزحيف كانت متاحة للشاعر، وعليه فإن نسبة الزحافات الواقعة فعلا هي: 58% وهي نسبة تؤكد سعي الشاعر إلى تجاوز نمطية الإيقاع، والعمل على تنويعه من خلال تغيير مواقع الزحاف الذي توزع على النحو التالي:

التفعيلة الأولى من صدر كل بيت ←———— 56.

التفعيلة الثانية من صدر كل بيت ←———— 61.

التفعيلة الثالثة من عجز كل بيت ←———— 59.

التفعيلة الرابعة من عجز كل بيت ←———— 65.

والزحاف الواقع في تفعيلات الكامل اختص بتسكين المتحرك الثاني، وهذا ما أحال الإيقاع السريع بطيئا ممتدا، خاصة إذا ما علمنا أنه تم تسكين 241 متحركا، بل إن الشاعر أخضع التفعيلة الأخيرة لعلة الزيادة المتمثلة في الترفيل الذي يعني زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع؛ حيث تحولت متفاعلن إلى متفاعلاتن.

وبذلك يتضح لنا ميل الشاعر في هذه القصيدة إلى الإيقاع البطيء الممتد الملائم لحالات الإغراق والإمعان التي تصحب لحظات التأمل والتدبر في مشيئة وقدرة الخالق عز وجل، ولأن هذه اللحظات تعبدية، فإن شاعرنا يعيش خلالها نشوة المتعبد الذي يعز عليه الانقطاع عن العبادة ومن ثم تعمد إطالة هذه اللحظات، ليمتد معها زمن الإحساس بها ويمتد تدبر آيات الله في رحابها، ومن هنا كان اختيار شاعرنا للإيقاع البطيء الممتد المنسجم مع مقتضى الحال.

– **القافية:** لقد جعل النقاد العرب القدامى القافية ركنا من أركان الشعر الأساسية حين عرفوه "بأنه قول موزون ومقفى يدل على معنى"[7] فاتفقوا بذلك على أن القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية[8] وأهم ما يميز القافية عن الوزن كونها تمثل مجالا اختياريا متاحا للشاعر؛ فهي لا تقوم على أنموذج يحدده التنظير العروضي سلفا؛ كما هو الحال في الوزن، إنما الشاعر يختار في بداية النظم القافية، التي يريد ليبني عليها قصيدته بحرية مطلقة،

وخلال الشروع في نظم الأبيات اللاحقة، يجد نفسه مقيدا بتقفية تصبح هي الأخرى بمثابة أنموذج سابق، يفرضه الشاعر على نفسه، ولا تفرضه عليه النظرية العروضية، ومن ثم فإن فقده الحرية في تقفية الأبيات التي تلي البيت الأول، تكون في دائرة الحرية التي أتيحت له في مستهل النظم، وعليه يمكننا القول: إن حرية الشاعر في وضع التقفية بداية، والتقيد بها لاحقا، كان وراء إقدام القدامى على نسبة القصائد إلى رويها بدل بحورها.

وعلى كل فإن حرف الروي في هذه القصيدة المخصوصة بالدراسة يتمثل في حرف: الميم الموصولة بالهاء، واختيار هذا الصوت المهموس كوصل للروي، يكشف رغبة الشاعر في توفير أجواء الخفوت والسكون التي تعينه على التأمل، ولكي يعضد الشاعر مسعاه الرامي إلى تجسيد المقاصد الوجدانية من خلال إيقاع القافية، لجأ إلى تكثيف الصوت، وجعله ممتدا باعتماد الردف؛ أي حرف المد الواقع قبل الروي، ولا شك أن اعتماد قافية مطلقة مردفة، يتيح للشاعر إمكانية إنهاء البيت بمقطع طويل، يحقق إيقاعا كميا، يساعده على إطالة نفسه في تناغم وانسجام، ينبعث من كامل أبيات القصيدة، مما يهب للدفقة الشعورية أريحية الانبعاث، والانطلاق، والتجلي كواقع شعري بعيدا عن أي اضطراب قد يؤدي إلى حبسها أو خنقها متى كانت القافية مقيدة.

ب- الموسيقى الداخلية: في حقيقة الأمر لا تكتمل ملامح الموسيقى لأي نص شعري إلا بتفاعل الموسيقى الخارجية، مع الموسيقى الداخلية بجميع مكوناتها الصوتية والبلاغية... فالشاعر يعزف بالأنماط إيقاعا موسيقيا، تتقاطع فيه قواعد النظم مع أحاسيسه وانفعالاته، وعليه فإن النظام العروضي الخليلي، أو ما يسمى بالموسيقى الخارجية، يمكن عده بمثابة آلة موسيقية قد نشترك في امتلاكها، لكن لكل منا طريقته في العزف بها، فالمكونات الصوتية التي يتحقق بها التنويع الإيقاعي، تمنع إمكانية وجود نصين متشابهين في الإيقاع، وإن اتفقا في الوزن، وعليه فإن البحر يمنح للنص الملمح العام لإيقاع يلتقي فيه عدد كثير من النصوص، التي تحمل صفة موضوعاتية مشتركة، في حين أن خصوصية الإيقاع هي وليدة تفرد الشاعر في تجربته، ووليدة عبقريته في صوغ تلك التجربة صياغة تجعل النص بكل مستوياته، ومكوناته صدى لذات الشاعر.

وعلى كل فإن طبيعة المكونات الصوتية لموسيقى الحشو في هذه القصيدة جاءت منسجمة مع حالة الشاعر النفسية الهادئة، ومع أجواء السكون التي يقتضيها التأمل في حال الإنسان ومآله؛ فالشاعر كثف من أصوات اللين الطويلة (ا، و، ي) التي بلغ عددها (438) صوتا. بالرّغم أن الوزن من مجزوء الكامل وهو عدد استجاب للكم الشعوري، في عمق ارتكازه داخل الوجدان، وفي طول انبعاثه داخل

الواقع الشعري الذي جاء إيقاعه بطيئا، بحيث تمتد مقاطعه الصوتية في انسجام مع امتداد أنفاس الشاعر، ومع امتداد ظاهرة التأمل التي أبداها بخصوص حال الإنسان الذي قد يبلغ به التعلق بالدنيا إلى الحد الذي ينسيه في المآل الحتمي الذي سيؤول إليه، لذلك رحل بالذاكرة الإنسانية إلى الأزمنة الغابرة حيث الأقوياء والأشداء الذين كان لهم من العز والسطوة والحاكمية ما كان، ومع ذلك انتهوا وآلوا إلى المصير الحتمي الذي لا مفر منه، ولعل هذه الالتفاتة التاريخية إلى الزمن السابق وما يقتضيه ذلك من إنتاج لخطاب استذكاري يمتد طويلا وعميقا في الزمن الماضي، دفع بالشاعر أيضا إلى اعتماد أصوات اللين الطويلة، تعبيرا عن امتداد وطول الزمن الذي يختزن سيرورة الحركة الإنسانية التي فيها من زخم الأحداث والتجارب ما يستدعي الإغراق عميقا في تأمل الحال وتذكر المآل.

وحتى يستجمع الشاعر طاقة الذهن، لأجل تعميق التأمل والإغراق في تفاصيل الظاهرة التي هي موضوع التأمل، كان من الطبيعي أن يحرص على تفادي صخب الإيقاع، لأن ذلك سيفقده حتما عمق التركيز، واتزان النفس، ومن ثم يفقد نكهة التأمل كمتعة ذهنية، لا تتحقق إلا في أجواء السكينة والسكون، ومن ثم كثف أصوات الهمس التي تكررت (700) مرة بنسب متفاوتة تختلف من بيت إلى آخر، وهي أصوات ما كان الشاعر ليكثف منها لو لم يكن لها ثقل الوزن في الإطار العام لتجربته الشعرية كمكونات إيقاعية تسهم في بناء الدلالة من خلال انصهارها وانتشارها في الفضاء الفيزيائي للنص أثناء تفاعل الأنساق، والأبنية اللغوية، لتشكل بذلك إيقاعا هادئا فيه من الخفوت ما يساعد على تشكيل دلالة التأمل، كسلوك يمارسه المتأمل، ثم كإبداع يصوغه الشاعر أثناء نسجه لأبنية اللغة في واقع التعبير الشعري.

وبالإضافة إلى ما سبق استعان الشاعر من أجل تشكيل الإيقاع الداخلي بالجناس الذي تلاحمت من خلاله أبنية التماثل الصوتي تلاحما قويا تكرر في أكثر من بيت، ولم يكن المقري مبتدعا في توجهه هذا بقدر ما كان منسجما مع ما ساد عصره من نزعة حادة اتجهت بالشعر والنثر وجهة شكلية تهتم بتنميق الأساليب، وتتأنق في تزيينها بمحسنات البديع؛ والتحسين أو التزيين ليس أمرا إضافيا هامشيا بالضرورة، صحيح أن الزينة أمر لاحق يعرض، وأنه مضاف من الخارج إلى الطبيعة التي نقصدها غير أنها حالما تتحقق تلتحم بالموضوع، ذلك أن من الزينة ما يبدو وكأنه بعض من الطبيعة ذاتها[9] لذلك قال عبد القاهر الجرجاني: "إن المعنى المقتضى اختصاصه على هذا النحو بالقبول هو أن المتكلم لم يقد المعنى نحو التجنيس والسجع، بل قاده المعنى إليهما، حتى أنه لو رام تركهما إلى خلافهما مما لا تجنيس فيه، ولا سجع لدخل من عقوق المعنى، وإدخال الوحشة عليه"[10] فدور

الجناس لا يقف عند حد الإيقاع الذي يترتب عن تجانس الأصوات وتماثلها، بل قد يعين على تشكيل المعنى وتقويته.

ومن التجنيس الوارد في هذه القصيدة قول شاعرنا:

سبحان من قسم الحظو ظ فلا عتاب ولا ملامه
أعمى وأعشى ثـم ذو بصر وزرقاء اليمامـه
ومسدد أو جائـــر أو حائر يشكو ظلامـه
لولا استقامة من هـدَا ه لما تبينت العلامـة.

إن ورود البنيتين المتجانستين في البيت الثاني بين (أعمى وأعشى) وفي البيت الثالث بين (جائر وحائر) جمع بين الإثارتين الصوتية والمعنوية، بالشكل الذي يدفع المتلقي إلى أن ينتبه ويصوب اهتمامه إلى هذه العظة التي تقدم بها الشاعر، ومؤداها أن الله سيد القدر ولا راد لقضائه، ومهما اختلف حال الناس، فإن ذلك لا ينفي عنه صفة العدل ومن أمثلة التجنيس قوله أيضا:

وكما مضى من قبله يمضي ولم يقض التزامه.

إذا كان التجنيس السابق قد حدث مرة في مطلع البيت، ومرة أخرى بين كلمة في صدر البيت وأخرى في عجزه، فإنه في هذا البيت قد حدث بين بنيتين تقعان كلاهما في عجز البيت وهما: (يمضي ويَقْضِي) فبالرغم من كون الكلمتين من حقلين متباعدين دلاليا إلى أن ما بينهما من تقارب في الصوت، وتجاور في الموقع والسياق، أحدث تقاربا دلاليا يتمثل في التنبيه والتحذير من الغفلة، وعدم آداء الواجب والإلتزام مع أن الموت يأتي على حين غِرَّة، ولا يمهل من هو غافل ومقصر، ومن ذلك أيضا قول شاعرنا:

فالعيش في الدنيا الدنية غير مرجو الإدامـــة
وإذا نظرت فأين مـــن منعته أو منحت مرامه
كم واحد غرتـــه إذ سرته مخفية الدمامـــه
قعدت به من حيث لم يحكم فلم يملك قيامـــه.

لقد جمع الشاعر بين الإثارة الصوتية، والمعنوية بتوظيفه الأبنية المتجانسة في الأبيات الثلاث، قصد الخلوص إلى هدف محدد هو التنفير من الدنيا وعدم التعلق بها، لذلك وظف الجناس الاشتقاقي في البيت الأول (الدنيا والدنية) تحقيرا وتصغيرا لشأنها ولعل ما يؤكد حقيقتها هذه هي كونها دار فناء لا يبقى فيها من (منعته أو منحته)، بل إن هذه الدنيا لا تبعث على الراحة، والاطمئنان لعدم دوام الحال فيها فكم من واحد (غرته إذ سرته) لكن سرعان ما انقلبت عليه وسلبته من حيث لم يعلم ما كان باعثا على سروره وغروره، وهكذا يكون المقري قد تجاوز

فكرة كون الجناس مجرد لفظين متشابهين في الشكل، مختلفين في المعنى إلى كونه نمطا تلتحم بسياق تؤثر فيه، وتتأثر به، وهذا الحكم ليس متعلقا بالشواهد السابقة فحسب بل يكاد يكون منطبقا على كل الشواهد الأخرى التي لم أوردها، وللتدليل على ذلك أكتفي بعرض الأبيات الآتية التي تضمنت هي الأخرى محسنات تجنيسية:

أين الملوك ذوو الريـــا سة والسياسة والصرامة
أين المراكب والمـــــوا كب والعصائب والعمامه
أين الحصون ومن يصون من الأعدا حطامـــــه
أين العساكر والدســـــا كر والندامى في المدامه
هذا لسان الدين أسكتـــه وأسكنه رجـــــامــــــــه.

وعلى كل فإن البنى التجنيسية لدى شاعرنا، لا تكتفي بالإثارة الصوتية لتطرب السمع، بل تتجاوزه إلى الإثارة المعنوية لتطرب العقل أيضا، وبذلك يكون المقري قد جمع بين نوعين من الموسيقى، موسيقى الأذن والذهن.

ثانيا/ المستوى المعجمي والتركيبي

إن اللغة ليست وسيلة للتواصل وكفى، بل هي كائن حي " تنمو ألفاظه، وتتشكل تبعا للتغيرات الثقافية والاجتماعية والحضارية التي يمر بها مستعملوها"[11] ومن ثم يتعذر حصر الدوال ومدلولاتها حصرا نهائيا ما دامت المجتمعات البشرية في حركة مستمرة تساعد على ميلاد دوال جديدة.

وقد حاول أصحاب المعاجم ضبط الدوال وحصرها لكن ذلك كان بكيفية لم تراع العلاقة العضوية بينها، ولا السياق الذي ترد فيه[12]، وعليه فعملية الانتقال بالكلمة من طبيعتها المعجمية الثابتة إلى الفضائي الإبداعي المتحرك، يجعلها ذات "وظيفة انفعالية تتضمن إلى جانب الإفادة، خصائص جمالية تستروحها النفوس"[13] بعد أن تصبح مشحونة بطاقة تكشف عن تدفق الوجدان فترتبط حينها بدلالات آنية، يحددها السياق النفسي والفني، وما يفرضه الموقف، وتمليه التجربة من اعتماد لغة ذات خصوصية تعبيرية في معجمها وفي تراكيبها، وهذا ما ستحاول الدراسة بيانه من خلال قصيدة المقري المخصوصة بالدراسة، والتي تضمنت نسيجا لغويا متشابكا، ومتفاعلا يثير المتلقي، ويدعوه إلى تأمل الكثير من الظواهر اللغوية التي تكررت بشكل ملفت للانتباه وأهم تلك الظواهر:

1- الإيراد المكثف لأسماء الأعلام: إن الإيراد المكثف لأسماء الأعلام، يؤكد بشكل قطعي أن هذه القصيدة لم تقتصر على تصوير الوقائع العالقة بـــ: " أنا" الشاعر فحسب، بل استحضرت " الآخر" استحضارا يعين الشاعر على بناء الفكرة، وضبط الموقف ولتوضيح المسألة لنا أن نستأنس بهذه الأبيات:

أين الخلائف من بني العباس والبر القســــــامه

أين الرشيد وأهلـــــه وبنوه أصحاب الشهامـــه
ووزيره يحي وجعفر ابنه الراوي احتشامـــــــــه
والفضل مدني من يقــو ل لمن يلوم على الندى مه
أم أين عنترة الشجاع وذو الجدا كعب بن مامـــــه
والزاعمون بجهلهـــم أن القبور صدى وهامـــــه
والمكثرون من المجــو ن إذا شكا الفكر اغتنامـــه
أين الغريض ومعبـــد أو أشعب وأبو دلامـــــــه
أين الألى هاموا بسعدى أو بثينه أو أمـــامـــــــــــه
وبكوا لفرط جواهـــم والليل قد أرضى ظلامـــه
وتتبعوا آثار مـــــن عشقوا بنجد أو تهامـــه
وتعللوا والشوق يغلــب بالأراكة والبشـــامـــــــــه
أضنى النوى قيسا فقـــا سى لاعجا أغرى غرامه
وغوى هوى غيلان مذ أبدى بميته هيامـــــــه
أين الأكاسر والقيـــــا صرة المُجَلُّونَ الغمامـــه.

لا يكاد يخلو بيت من ذكر علم من الأعلام، بأسمائهم، أو ألقابهم، أو صفاتهم مما كان له الأثر الكبير على تشكيل دلالة النص؛ فهؤلاء الأعلام كلهم من الزمن السابق لزمن الشاعر، ومن ثم فإن استحضارهم في هذا النص يعبر عن اختزال المقري للزمن واختصاره إلى الحد الذي يتعانق فيه الماضي مع الحاضر، فيصبح الماضي بزخمه التاريخي صورة مجسدة في الراهن تقدم جوابا واحدا للتساؤل "أين" الذي ألح الشاعر في طرحه تأكيدا لحتمية الموت وحقيقة الفناء حتى لا يغتر الأحياء بما لديهم من عز وقوة في دنياهم الفانية، التي شهدت بعز بني العباس وقوتهم، وبأس الأكاسرة والقياصرة، وعشق قيس، وتثاقل سعدى وبثينة وأمامة، وطمع أشعب... إلخ وغيرهم من الأعلام الذين اختلفت أحوالهم في دنياهم، وكان لكل منهم همه واهتمامه بشكل يكشف عما في الحياة من تعقيدات لكن نهايتهم كانت واحدة وهي الموت الذي لابد منه، لذلك ما جدوى التعلق بالدنيا الدنية؟

2- **التكرار:** إن التكرار من المكونات اللغوية والأسلوبية التي لها دلالاتها إذا ما تعلق الأمر بالنص الإبداعي، ومن ثم استدعت هذه الظاهرة اهتمام الدارسين الذين حاولوا البحث في خلفياتها الوجدانية، ومقاصدها الفنية، على اعتبار التكرار لا يحمل الدلالة نفسها التي تحملها اللفظة المكررة، بل يجب أن يحمل دلالة ثانية تتجاوز المعنى الأصلي للكلمة إلى دلالات مرتبطة بالدوافع النفسية والفنية للتكرار؛ " أما الدوافع النفسية فإنها ذات وظيفة مزدوجة تجمع الشاعر والمتلقي على السواء؛ فمن ناحية الشاعر يعني التكرار الإلحاح في العبارة على معنى شعوري يبرز من

بين عناصر الموقف الشعري أكثر من غيره، وربما يرجع ذلك إلى تميزه عن سائر العناصر بالفاعلية"[14] ومن خلال هذا التكرار قد يقدم الشاعر للمتلقي "مفتاح الفكرة الطاغية في التجربة الشعورية وبالتالي... يصبح ذا تجاوب يقظ مع البعد النفسي للتكرار من حيث اشباع توقعه"[15]، أما الدوافع الفنية للتكرار فتتمثل " في تحقيق النغمية والرمز لأسلوبه، ففي النغمية هندسة الموسيقى"[16] التي تجعل الصورة المكررة ذات إيقاع متناسق بشكل تأنس له النفس، ويستدعي التأمل، ومن ثم التفاعل مع اللغة المنغومة.

وقد سجلت ظاهرة التكرار كمكون لغوي وأسلوبي لقصيدة المقري حضورا مكثفا ومتميزا ومن ذلك قوله:

أين الأكاسر والقيـــــا صرة المجلون الغمامـــــــه
أين الذي الهرمـــان مـــن بنيانـــه الحاكـــي اعتزامـــه
أم أين غمـــدان وسيـــــف والوفــــود به أمــــامــــــــه
أين الخورنق والسديــــــــر ومن شفـــى بهمـــا أوامـــــه
ومدائن الإسكندر الـــلاتي لها أعلى دعامـــــــــــــــه
أين الحصون ومن يصـــو ن بهـــا من الأعدا حطامـــه
أين المراكب والمـــــوا كب والعصائب والعمامه
أين العساكر والدســـــا كر والندامى في المدامه.

لقد تكرر سؤال المكان "أين" الذي يراد منه تعيين المكين، وتكرار هذا السؤال بصيغة الاستفهام "أين" يكشف عما للفظة المكررة من ثقل ووزن ضمن السياق العام لتجربته الشعرية التي اتخذت من هذا السؤال مرتكزا يعبر عن إصرار الشاعر وإلحاحه في توجيه المتلقي إلى إجابة واحدة وهي انتقاء وجود المكين تأكيدا لحقيقة الموت والفناء، ومن ثم فإن هذا السؤال الذي كرر الشاعر طرحه لا يريد من خلاله جوابا موجبا يثبت ويعين ما سأل عنه، بل يريد التنبيه وتقديم الموعظة، حين يكون الجواب سالبا تنتفي فيه إمكانية تعيين المكين في عالم الأحياء، بعد التحاقه بعالم الأموات.

ومن التكرار الوارد أيضا قوله:

هذا لسان الدين أسكتـــه وأسكنــــــه رجَامـــــــه
ومحا عبارته فمـــن حياه لم يردد سلامـــــــه
فكأنه ما أمسك الـــــــــــــقلم المطاع ولا حسامـــــــه
وكأنه لم يعـــل متــــــــن مطهــــر بـــــارى النعامـــــه
وكأنه لم يرق غا رب الاعتزاز ولا سنامه
وكأنه لم يجْلِ وجْهًا حازَ من بشر تـــمامـــــــــــه

وكأنه ما جال فـــي أمر ولا نهي وسامـــــه
وكأنه ما نال مـــن ملك حُباه ولا احترامه
وكأنه لم يُلْقَ فـــي يده لتدبير زمامـــــــه.

لقد تكرر الحرف المشبه بالفعل "كأنه" ست مرات، وتكررت معه أدوات النفي، بعده، وأحرف العطف قبله لأن الموقف الإبداعي لدى شاعرنا مرتبط بموقف نفسي استثنائي، يميزه التراكم الشعوري المكثف القوي الذي امتد عميقا في وجدان الشاعر، ومن ثم لا يمكن التعبير عنه إلا بالآداة: "كأنه" المتبوعة بآداة النفي، والمسبوقة بحرف العطف، فقد كرر الشاعر هذه الأدوات عله يوازن بين الدفقة الشعورية في الواقع الوجداني من جهة، وقوة البنية الصوتية المعبرة في الواقع الشعري من جهة أخرى، ثم إن هذه الصيغة المكررة تؤكد أن الموت كخاتمة حتمية لحياة الإنسان قد، يشككنا في وجود حياة سابقة، وأمام صورة الإنسان في محياه، وصورته بعد مماته، تتداعى صور الحركة والسكون بشكل يخلق حالة اضطراب وتوتر؛ إذ كيف لذاك المتحرك في عنفوان أن يصير ساكنا جامدا في غير حياة؟ فهذا القلق والانفعال النفسي أفرز قلقا وانفعالا على مستوى التعبير من خلال ظاهرة التكرار التي جاءت لتعبر عن حيرة الشاعر، وهو يستعرض ما كان عليه حال لسان الدين ابن الخطيب، وهو فوق الثرى، وما آل إليه حاله وهو تحت الثرى.

3- **الربط بأحرف العطف:** لقد اهتمت الدراسات البلاغية القديمة بتناول الجملة المفردة، وبحثت أيضا في طبيعة العلاقة بين الجمل، وتتمثل هذه الأبحاث فيما كان يسميه البلاغيون القدماء أبحاث الفصل والوصل، وقد نبه عبد القاهر الجرجاني إلى أهمية هذا المبحث في قوله: "اعلم أن ما ينبغي أن يصنع في الجمل من عطف بعضها على بعض أو ترك العطف فيها والمجيء بها مفصولة تستأنف واحدة منها أخرى، من أسرار البلاغة جملة لا يأتي بتمام الصواب فيه إلا الأعراب الخلص، والأقوام الذين طبعوا على البلاغة. وأوتوا فنا من المعرفة في نظم الكلام، وهم بها أفراد وقد بلغ حد قوة الأمر ذلك أنهم جعلوه حدا للبلاغة".[17]

وعلى كل فإن وظيفة أحرف العطف في شكلها العام هي خلق حالة انصهار وتماه بين المعاني الجزئية من أجل تشكيل المعنى العام وهذا ما بدا جليا في قصيدة المقري التي تصَدَّر حرف العطف ست وخمسون بيتا من مجمل أبياتها البالغ عددها (ثلاثة أبيات بعد المائة) ولم يستخدم الشاعر من أحرف العطف في مطلع هذه الأبيات سوى: (الواو، والفاء، وأم، وبلْ).

لكن نسبة العطف بـــ: الواو كانت هي الغالبة؛ حيث تكرر هذا الحرف ستا وأربعين مرة، وطبيعي أن يكثر الشاعر من استخدام هذا الحرف، لأن الواو كما يقول النحويون تفيد المشاركة، وهذه الوظيفة هي الأنسب والأكثر انسجاما وتناغما

مع الخط العام للفكرة التي قامت عليها هذه القصيدة؛ وهي اشتراك الناس في المصير والمآل المتمثل في الموت وعدم الخلود في الدنيا، هذا من جهة، ومن جهة أخرى إن الشعر العربي القديم يقوم في معظمه على وحدة البيت "فكل بيت في القصيدة يشكل كتلة دلالية وتركيبية قائمة بذاتها، لكنه يوجد بلا شك داخل قصيدة متكاملة يجب أن تكون مترابطة؛ أي أن كل بيت يكون مع أبيات القصيدة الأخرى بين تمام الانفصال وتمام الاتصال لذا لزم أن تتصدره الواو، وغيرها من أحرف العطف"[18].

ومما يتصل بالعطف أيضا تجزئة البيت إلى وحدات صغيرة، يربط بينها حرف العطف الذي قد يُفَصِّلُ المعنى ويزيده وضوحا، ويسير بالفكرة إلى اتجاه واحد، ومن ذلك قول شاعرنا:

هذا لسان الدين أســـــكته وأسكنه رجـــامــه
ومحا عبارته فـمن حياه لم يردد سلامــه
فـكأنه ما أمسك القلم المطاع ولا حسامــه.

إن المعنى العام والأساس الذي استهل به الشاعر هو فقد لسان الدين ابن الخطيب للحياة، وما تقتضيه من حركة وقد عبر عن ذلك بقوله: (أسكته)، ثم أتبع قوله هذا بأحرف عطف، تتلوها كلمات أو عبارات يتمظهر من خلالها هذا السكوت المعبر عن فقدان الحياة (وأسكنه) (ومحا عبارته) (فمن حياه لم يردد سلامه) (فكأنه ما أمسك القلم ولا حسامه).

وفي الوقت الذي قد يربط حرف العطف بين وحدات البيت من حيث المبنى، فإن ذلك لا يعني بالضرورة الربط بين وحداته الجزئية من حيث المعنى؛ إذ يمكن أن تكون الوحدات الصغيرة متباينة الاتجاه تسير كل وحدة منها في اتجاه دون الأخرى، وهذا ما يجعل البيت يحوي توترا يكسبه قدرا من الشعرية كما في قول شاعرنا:

والموت حتم ثم بعـــــــــد الموت أهوال القيامـــــه
والناس مجزيون عن أعمال ميل واستقامـــــه
فـذوو السعادة يضحكون وغيرهم يبكي ندامـــــه
والله يفعل فيهـــــــم ما شاء ذلا أو كرامــه.

إن الأبيات تستحضر مصير الناس بعد الموت، وطبيعة هذا المصير مرتبطة بطبيعة العمل، وبما أن الناس ليسوا على سيرة واحدة، فإنهم لن يلقوا بعد الموت مصيرا واحدا، بل تراهم في اتجاهين متباينين، ولإبراز معالم الاختلاف والتضاد بين هذين الاتجاهين استعان شاعرنا بأحرف العطف في قوله: (ميل واستقامة) (يضحكون وغيرهم يبكي) (ذلا أو كرامة).

4- **جملة الشرط:** لقد وظف الشاعر بنية الشرط في أكثر من بيت، وبخاصة في تلك الحالات التي يقتضي فيها الموقف الشعري توجيه الخطاب للعقل، ومحاولة الربط المنطقي بين السبب والنتيجة بهدف التأثير والإقناع، ومن ذلك قوله:

لولا استقامة من هدا ه لما تبينت العلامـــة.

وقوله أيضا في معرض التنفير من الدنيا وتزهيد المتلقي فيها:

من أرضعته ثديهـــا في سرعة تبدي فطامـــه
من عز جانبه بهـــا تنوي على الفور اهتضامه
وإذا نظرت فأين من منعته أو منحت مرامـــه.

وغيرها من الجمل الشرطية التي تناسب مقام الوعظ والإرشاد، وتقديم النصيحة بأسلوب هادئ مقنع، يجعل من مضمون النصيحة قانونا إنسانيا يضبط السلوك والعلاقات الإنسانية عموما.

5- **جملة النفي:** لقد بلغ عدد الجمل المنفية واحدا وعشرين جملة، عبرت عن حرص الشاعر على نفي وتفنيد ما قد يستقر في ذهن المتلقي من توهمات جراء غفلته وعدم تذكره للموت، ومن ثم يأتي النفي ليؤدي دور المنبه فيحيل تلك الصور التي تبدو موجبة مثبتة إلى حقيقتها السالبة؛ أي أنه يفترض في المتلقي توهمه الخلود في الدنيا ودوام عزه فيها... إلخ فتأتي جملة النفي لتذكره بأن لا خلود في الدنيا، ولا دوام لأي عز فيها.

ومن ذلك قول شاعرنا:

فالعيش في الدنيا الدنيـــــة غير مرجو الإدامـــــه
ومن الذي وهبته وصـــــلا ثم لم يخش انصرامـــه
ومن الذي مدت لـــــه حبلا فلم يخف انفصامـــه
قعدت به من حيث لم يعلم فلم يملك قيامـــــه.

لقد انطلق الشاعر من الموت كحقيقة يقينية تنبعث منها حقائق أخرى؛ كالبعث والحساب... وعليه وجب تزهيد الناس في الدنيا، ودعوتهم إلى عدم السعي خلف سراب الخلود فيها، أو الاغترار بمتعها الزائلة.

وعلى كل فإن هذا النص المخصوص بالدراسة حافل بالظواهر اللغوية في شقيها المعجمي والتركيبي، وقد وقفت على بعضها فقط، لأن طبيعة الدراسة كما أسلفت لا تتحمل إثارة كل القضايا المتعلقة بهذا المستوى من الدراسة.

ثالثا/ المستوى الدلالي

إن الشاعر بوصفه فنانا، لا يرضى أن يجعل شعره مقتصرا على وظيفة التبليغ للمعاني فقط، مما يحيل فنه مجرد منطوق سياسي أو اجتماعي... إلخ، فالمعاني كما يقول الجاحظ: "مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي،

والبدوي والقروي وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وجودة السبك، وإنما الشعر صياغة وضرب من التصوير"[19].

يسبق نظمه حالة نضج مفاجئة لكل ما مر به من تجارب سابقة فيعيش أثناء لحظة النظم حالة نفسية استثنائية، تفرض عليه تعبيرا استثنائيا غير خاضع لقواعد الخطاب المألوف، إنما يخضع للخصائص الأسلوبية، وفي صدارتها خاصية التصوير" التي تعطي النص ماهيته الفنية، ومن ثم تجعله قادرا على رسم أبعاد التجربة الشعرية... وهنا تتجلى الطاقة التي تحمل التأثير والتوصيل، فيقترب المتلقي من النص والتجربة"[20].

فالصورة تحقق متعة ذهنية وترتقي بالنص إلى آداء وظيفة التأثير، بدل الاكتفاء بوظيفة التوصيل، فالفن وسيلة من وسائل التبليغ القائم على عناصر جمالية لحمتها الخيال والإبداع، وغيرها من الأشكال التعبيرية والفنية التي تستجيب لتجربة الفنان واستعداده.

وعليه نتساءل عن حظ الخطاب الشعري لدى شاعرنا المقري من التصوير الفني وماله من وظيفة جمالية.

1- الصورة التشبيهية: إن التشبيه لا يدرس على أنه مجرد مقارنة بين شيئين فحسب، بل يدرس على أنه خلق جديد ناجم عن تأمل الشاعر وغوصه في عمق الأشياء، قصد إقامة وشائج جديدة غير معهودة بين ماهياتها.

وبما أن هذا النص ينشد الموعظة وما تقتضيه من توجيه عبر خطاب تقريري مباشر، فإنه لم يحفل بالصور عموما، وبالصور التشبيهية على وجه الخصوص؛ إذ لا نجد في هذه الأبيات التي تجاوزت المائة سوى سبع تشبيهات ثلاث منها مضمرة الآداة، أما الأربع الأخرى فهي مظهرة الآداة، وتنوعت أدواتها بين حرف الكاف، وبين الاسم: (مثل- الحاكي) والفعل: (أشبهتها).

وعلى كل فإن إظهار أداة التشبيه يعني الإبقاء على تمايز طرفي التشبيه؛ بحيث " لا تتداخل حدودها العملية والمنطقية، لأن نية وضع الآداة، والفصل بين الطرفين، لا تنفصل بحال عن جوهر المقارنة التي يقوم عليها مفهوم التشبيه"[21].

أما إضمار الآداة في التشبيه، فإنه يؤدي إلى قدر أكبر من التلاحم بين طرفي التشبيه، كثيرا ما يكون مصحوبا بحذف وجه الشبه، وتلك هي أعلى درجات التشبيه لذلك أسماه البلاغيون تشبيها بليغا.

ولعل الملفت للانتباه أن شاعرنا لم يكثف نمطا معينا من التشبيهات، بل تكاد تتساوى عنده التشبيهات المضمرة والمظهرة الآداة، وحتى أدوات التشبيه لم يبد ميلا إلى أداة ما ولنفرض أنها "الكاف" باعتبارها آداة أثيرة وشائعة في الشعر العربي،

بل وظّف بنسب متساوية أو متقاربة الأسماء والأفعال أيضا، وهذا ما يكشف عن عدم تحمس شاعرنا لنمط ما على حساب نمط آخر، ويكشف أيضا قدرته على تنويع أنماط التشبيه بحسب ما تقتضيه عملية بناء الدلالة.

جمالية التشبيه: للوقوف على ما في التشبيه من جمالية يجب أن نتحرر من تلك الضوابط العقلية، والقوانين الجافة التي يحددها التنظير البلاغي بشكل قد يجفف للصورة منابع الحس والجمال، وبذلك تخلو من الإثارة والاستفزاز، لذلك يجب أن نكشف عما للتشبيه "من التحام بالعملية الإبداعية، التحاما يخلصه من شبح التابعية التي ألصقتها به المباحث البلاغية المقننة، فالتشبيه وهو يصعد من أغوار النفس، ليس عنصرا مستقلا يضاف إلى الإبداع، بل هو الإبداع"[22] الذي فيه من الشحنة العاطفية ما يحفز الخيال ويحركه ليصوغ واقعا جديدا، يمثل رؤية الأشياء من منطلق الإحساس بها، لا كما هي في الواقع منفصلة عنه، وغير ممتزجة بأحاسيسه وعواطفه.

ومن الصور التشبيهية الواردة في هذه القصيدة قول شاعرنا:

أين الذي الهَرَمَان من بنيانه الحاكي اعتزامه.

لقد جعل الشاعر من الهرم؛ ذلك البناء الضخم معادلا موضوعيا لما في نفسية فرعون من شعور بالقوة والعزم، والعنفوان، والعجب والغرور، وتضخم الأنا، فنظرتنا إلى هذا الهرم يجب أن لا تتوقف عند حد كونه بناءً ضخما وكفى، بل يضاف إلى ذلك أنه أصدق تعبير، وشاهد يكشف الوجه الباطن لفرعون، أو قل ينقل إلى الأجيال المتعاقبة صورة وحقيقة فرعون، الذي رحل عن الدنيا لكن الهرم باق ليشهد عن زيف ما كان يتوهمه.

ومن الصور التشبيهية أيضا قول شاعرنا في الأندلس:

من جنة الدنيا التي قد أذكرت دار المقامه
لا سيما غرناطـــة الـــــــغراء رائـــقة الوسامـــه
وهي التي دعيت دمـــــــــــشـــق وحسبها هذا فخامه
لنزول أهليها بها إذْ أظهر الكفر انهزامه.

إن السياق الذي جاء فيه ذكر الأندلس مرتبط بالأبيات السابقة التي كان الشاعر ملحا عبرها على تنبيه وتذكير المتلقي بحتمية الموت والفناء، وذلك من خلال السؤال "أين" الذي خص به أرباب العلوم والتصدر والإمامة، وذووا الوزارة، والحجابة، والكتابة، والعلامة... إلخ، الذين أقاموا بالأندلس واستملحوا واستطابوا مقامهم بها في غير سأم وحق لهم ذلك وهم يرون فيها جنة الدنيا التي ترغبهم أكثر من ذي قبل في العمل الصالح الذي يوصلهم إلى جنة الآخرة، فتكون جنة الخلود ونعيمها الممدود استمرارا لجنة الدنيا ونعيمها المحدود الذي يجب أن لا يأسر

عقولنا، فيحجب عنا التطلع إلى جنة الآخرة ويبْقي تعلقنا بالدنيا على القدر الذي يجب أن يذكرنا بنعيم جنة الآخرة، وما يقتضيه ذلك من سعي، وعمل للفوز به.

وبعد أن أقام الشاعر وشائج بين عالمي؛ الشهادة والغيب، انتقل إلى الصورة الموالية لإبراز الوشائج التي تربط بين الأمكنة ومتعلقاتها في عالم الشهادة؛ حيث شبه غرناطة بدمشق والمماثلة هنا لا تتعلق بالمكان من حيث هو جغرافيا، بل تتعلق بالحال وما يحمله من رمزية مشحونة بمعاني الانتماء والانتساب إلى دائرة ثقافية مشتركة، بكل ما تختزنه هذه الدائرة من مرجعيات عقدية، وتاريخية، واجتماعية... إلخ، تتحدى فواصل المكان والزمان، لتقدم أبناء هذه الدائرة، وإن اختلفت أوطانهم على أنهم مصاديق عملية لمفهوم الأمة الواحدة.

ومن الصور التشبيهية الواردة أيضا قول شاعرنا:

والعمر مثل الضيف أو كالطيف ليس له إقامة.

لقد شبه الشاعر ابتداءً العمر بالضيف، نستقبله بالفرحة والترحاب اللذين نستقبل بهما المولود الجديد، لكن هذا الذي سررنا بقدومه مهما طالت مدة إقامته بيننا، فإننا سرعان ما نخرج لتوديعه وهو يرحل عنا، ولكي يعمق الشاعر ما في هذه الصورة من موعظة وتذكير وتنبيه الغافلين عن الموت انتقل إلى مستوى أقوى وأخطر في التشبيه، حيث شبه العمر بالطيف الذي يختفي لحظة ظهوره، ومن ثم فهو يلمح ولا يمكن أن نمعن فيه النظر، فكذلك الموت قد يأخذ الرضيع لحظة استهلاله، ولا يمهل الصغار والشباب وغير المرضى، بل كم من صغير وشاب يافع مات قبل شيخ هرم، وكم من سليم معافى مات قبل مريض ميؤوس منه، فكان حضورهم في الدنيا حضورا ظرفيا ربما طالت مدته، وربما قصرت لكنه في كل الحالات لا بقاء في دار الفناء، ولا خلود إلا في دار الخلود.

الصورة الإستعارية: إن مواقف الشاعر وتجاربه تشكل لديه رؤية متجددة غير مألوفة لما يحيط به من ظواهر، ووقائع؛ فرؤيته تلك تتجاوز العلاقات المنطقية التي بها تنتظم الأشياء ولها تخضع، وعليه "يكشف المجاز الاستعاري قيمته الجمالية من قدرته على نقل حالة شعورية يحياها الأديب، وهذا يتطلب خلق تصورات غير مألوفة في سياق القصيدة، أو العمل النثري الفني"[23]، فالاستعارة تمحو الحدود بين عناصر العالم، وتتيح للذات إمكانية الامتداد في الوجود سعيا لإعادة تشكيله ومنحه معالم جديدة، من خلال تجاوز الاستعارة لحدود "العلاقات السياقية، وفصم عرى الأواصر الاقترانية، والإجهاز على التوقعات المألوفة، والإطاحة بالكلمات التي يجر بعضها بعضا بسبب العادات الاستعمالية"[24] وحينها يكشف المبدع عن عوالمه الانفعالية، ورؤيته الجمالية، التي تحل محل الرؤية الحسية البصرية التي تكتفي بالتصوير الظاهري لمعالم الصورة في شكلها الخارجي.

وعلى كل فإن عدد الصور الاستعارية في هذه القصيدة يفوق بكثير عدد الصور التشبيهية، وهذا ما يؤكد سعي شاعرنا خلف أمرين يتحققان بالاستعارة أكثر من التشبيه.

أولهما: منا شدة الحسن والجمال في أعلى درجاته؛ إذْ كلما زاد التشبيه خفاءً وغموضا ازداد المعنى حسنا، ويقول الجرجاني في هذا الصدد: "واعلم أن من شأن الاستعارة أنك كلما زدت إرادتك التشبيه إخفاء، ازدادت الاستعارة حسنا، حتى إنك تراها أغربَ ما تكون إذا كان الكلام قد أُلف تأليفا، إنَّ أردت أن تُفْصح فيه التشبيه خرجت إلى شيء تعافه النفس، ويلفظه السمع"[25].

ثانيهما: تحقيق الإيجاز على مستوى التركيب النحوي؛ إذ الفرق شاسع عندما نعبر عن المعنى الواحد بمجاز استعاري فنقول: رأيت أسدًا، أو أن نعبر عنه بمجاز تشبيهي فنقول: رأيت رجلا يماثل الأسد في الشجاعة والبطش فبالإضافة إلى امتداد المجال النحوي الحاضن للدلالة في العبارة الأخيرة، نرى المعنى واضحا ومكشوفا إلى حد افتقد فيه الجاذبية أو إغراء المتلقي للإقبال عليه.

جمالية الاستعارة: إن الوقوف على ما في الاستعارة من جمالية "لابد له من تذوق لغوي ومعايشة للمجالات الدلالية ورموزها في كل جانب من جوانب الحياة المادية والفكرية والنفسية؛ ذلك لأن إضاءة الكلمة المستعارة، وإشعاع دلالتها لا ينكشفان إلا لمن يعرف ويحس بأنها ليست من هذا المحيط الذي حلت به، وعند إدراك هذه الحالة الدلالية يتحقق عنصر المفاجأة والمباغتة مما يكسر الألفة والتتابع العادي لسلسلة الدلالات في السياق"[26]، وهذا ما يوقظ الوجدان، وينشّط حركة الذهن، وبخاصة مع تجلي وارتسام معالم الواقع الجديد الذي قد يشكله المبدع باعتماده التصوير الاستعاري.

ومن ذلك قول شاعرنا المقري، وهو يصور حقيقة وطبيعة الدنيا:

فالعيش في الدنيا الدنية غير مرجو الإدامـــــــه
من أرضعته ثديِّهـــــا في سرعة تُبدي فِطامَـــــه
من عَزَّ جانبه بهـــــا تنوي على الفور اهتضامه
وإذا نظرتَ فأين مـــَن منعته أو مَنَحَت مرامـــــه
ومن الذي وهبته وصـــــــلاً ثم لم يخش انصرامـــــه
ومن الذي مَدَّت لـــــه حبلا فلم يخف انفصـــامـــه
كم واحد غرَّتـــــه إذْ ســـرَّته مخفية الدَّمـــامـــه
قعدت به من حيث لم يعلم فلم يملك قيامـــــــــه.

لقد شكلت هذه الأبيات فضاءً استعاريا، رسم للدنيا صورة بشعة لا تبعث على الاطمئنان والاستئناس بها، ففي الوقت الذي قد تبدو فيه هذه الدنيا أمًّا رؤوما،

تأخذك إلى حضنها، وتغدق عليك بلبنها، وإذا بها وعلى حين غِرَّة تتخلى عن واجبها المقدس فتفطم ولدها وهو لا يزال رضيعا ! إنها قمة القسوة التي لا تبعث على الراحة والثقة أبدًا، بل إن قسوة هذه الدنيا قد تبلغ الحد الذي يجعلها حريصة على أن تسلب من الإنسان أشياءه الجميلة، فتذل العزيز، ولا تفرق بين من وهبته عطاءها أو حرمته فكلّ ميت لا محالة، لذلك فالعاقل من يحيا فيها حذرًا لا يطمئن لوصلها، أو لحبلها وإنْ بدَا ممدودًا، فقد تعمد إلى بتره في أية لحظة، وكأنها تتلذذ حينما تلحق الأذية بأهلها، وتحيل أفراحهم أقراحا؛ فكم من واحد تراه وقد اغتر بما جادت عليه الدنيا من مسرات، وإذا بها ترديه قعيدًا، طريحا، عاجزًا، لا يملك القدرة التي تعود به إلى سابق عزه واقتداره.

إنها مجموعة من الصور الاستعارية المكثفة، التي صورت تسلط الدنيا، واستبدادها الذي تمارسه على المتمسكين، والمتعلقين بها، حين تستدرجهم إليها بحنانها الذي سرعان ما يتوارى لتتكشف حقيقة الدنيا، ووجهها الآخر الذي لو عرفه الإنسان، لقال في الدنيا ما قاله أمير المؤمنين علي بن أبي طالب – كرم الله وجهه– "يا دنيا غري غيري فإني طلقتك ثلاث".

وخلاصة القول:

إن المقري قد طوع المكونات التعبيرية، وجعلها منسجمة مع تجربته الشعرية في موضوعها، وفي خلفياتها الوجدانية، لذلك جاء الإيقاع بطيئا، ممتدا، خافتا، يناسب أجواء التأمل، وكل ما له صلة بالوعظ، وتذكر الموت، كما اعتمد على مستوى المعجم والتركيب، أبنية لغوية؛ بعضها يعبر عن حضور الزخم التاريخي، والتجارب السابقة الداعية إلى استخلاص الدروس والعبر، وبعضها الآخر يعبر عن حرص الشاعر بإصرار وإلحاح شديد على تنبيه الغافلين عن الموت، وجعل حقيقة الفناء دائمة المثول في أذهانهم، وبعضها الآخر يحقق الاستدلال العقلي الرامي إلى الإقناع من خلال ربط النتائج بمقدماتها... وغيرها من الأبنية التي تماهت في الفضاء الفيزيائي للنص لتشترك في بناء دلالته العامة.

أما على المستوى الدلالي، فقد لاحظنا أن خطاب الشاعر في معظمه تقريريٌ مباشرٌ، لم يزخر بالصور المجازية التي مع قلتها كانت على قدر كبير من القيمة الفنية، والجمالية المؤكدة لشعرية المقري.

الهوامش

[1]– ينظر المحبي: خلاصة الأثر في أعيان القرن الحادي عشر، دار صادر، بيروت دط، دت، ج1، ص 304–305.

[2]– المقري شهاب الدين أحمد بن محمد التلمساني: أزهار الرياض في أخبار القاضي عياض، تحقيق مصطفى السقا، إبراهيم الأبياري وعبد الحفيظ شلبي، نشر المعهد الخيلفي للأبحاث المغربية، القاهرة، دط/ 1943، ج1، ص 6.

[3]– الفكون عبد الكريم: منشور الهداية في كشف حال من ادعى الولاية، تقديم وتحقيق وتعليق أبو القاسم سعد الله، دار الغرب الإسلامي بيروت، لبنان، ط1/1408هـ–1987م، ص 227.
[4]– المقري أحمد بن محمد التلمساني، نفح الطيب من غض الأندلس الرطيب وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، دط. دت، ج1، ص 23– 27.
[5]– ينظر العسكري أبو هلال: الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق مفيد قميحة، مطبعة دار الكتاب العالمية بيروت، لبنان، ط2/ 1981م، ص 139، قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية (مصر)، ط1/ 1980م، ص 64.
[6]– ينظر محمد علي الشوابكة وأنور أبو سويلم: معجم مصطلحات العروض والقافية، دار البشير للنشر والتوزيع، دط/ 1412هـ– 1991م، ص 177.
[7]– قدامى بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية (مصر) ط1/ 1980م، ص 64.
[8]– ينظر ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، دار المعارف القاهرة (مصر) دط، دت، ص 05.
[9]– عاطف جودة نصر: البديع في تراثنا الشعري، مجلة فصول، م3، ع2، 1984، ص 76.
[10]– عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة في علم البيان، تعليق محمد رشيد رضا، دار المعرفة بيروت، لبنان، ط1/ 1423هـ– 2002م، ص 20.
[11]– تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر،ط2/ 1979م، ص 311.
[12]– رمضان صادق: دراسات أدبية،شعر عمر بن الفارض، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، دط/ 1998، ص 87.
[13]– قاسم مومني: نقد الشعر في القرن الرابع الهجري، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، دط/ 1982، ص 336.
[14]– مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، دط/ دت، ص 172.
[15]– نفسه ص 173.
[16]– نفسه ص 173.
[17]– عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، تصحيح وتعليق محمد عبدة ومحمد محمود التركزي الشنقيطي ومحمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط3/ 1422هـ– 2001م، ص 152.
[18]– رمضان صادق: المرجع السابق، ص 129.
[19]– الجاحظ عمرو بن بحر: الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة (مصر)، دط، دت، ج3، ص 131– 132.
[20]– فايز الداية: جماليات الأسلوب، الصورة الفنية في الأدب العربي، دار الفكر المعاصر، بيروت (لبنان)، ط2/ 1416هـ– 1996م، ص 09.
[21]– جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت (لبنان)، ط2/ 1983م، ص 174.
[22]– حبيب مونسي: شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، دار الغرب للنشر والتوزيع، دط/ 2003م، ص 73.
[23]– فايز الداية: المرجع السابق، ص 114.
[24]– صبري حافظ: جماليات الحساسية والتغيير الثقافي، مجلة فصول الهيئة المصرية العامة للكتاب، عدد 4/ 1986، ص 79.
[25]– عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 287.
[26]– فايز الداية: المرجع السابق، ص 119– 120.