



الفصل الثاني

عناصر بناء القصيدة

في شعر ابن شهاب

◆ أولاً: المعجم الشعري :

تعد اللغة اللبنة الأولى التي تشكل بنية القصيدة وكيانها بوصفها الأساس الذي يقوم عليه العمل الفني، ذلك أن "أول مميزات الشعر هي استثمار خصائص اللغة بوصفها مادة بنائية"^(١). تستخدم الكلمة أداة للتعبير والتي تكسب قيمتها من خلال موقعها في السياق فهي تتشكل في الشعر "لتمثل انحرافاً عن السياق الاعتيادي للغة إلى سياق جديد يميزها"^(٢). بحيث تبعث صوراً إيحائية تعطي الكلمات قوة لمعانيها التصويرية الفطرية في اللغة الشعرية، لتحل محل اللغة العادية. فعلاقة تجربة الشاعر بلغته وثيقة^(٣). تتأسس نتيجة لما يقوم به الشعر من تحطيم اللغة الاعتيادية ليعيد بنيتها على مستوى أعلى، يتشكل فيه نمط جديد من الدلالة، تقول لنا ما لا تقوله اللغة بشكلها الطبيعي^(٤). ولغة الشعر تختلف جوهرياً عن لغة النثر والفارق "لا يكمن في المادة الصوتية ولا في المادة الأيدلوجية بل يكمن في نمط خاص من العلاقات التي يقيمها الشاعر بين الدال والمدلول من جهة وبين المدلولات من جهة أخرى"^(٥). ولذلك فإنها تمثل طاقة القصيدة وإمكاناتها.

(١) النقد الأدبي الحديث وص ٤٠٨.

(٢) الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، د/ عبدالله الغدامي، ط١، النادي الأدبي جده، ١٩٨٥، ص ٦١.

(٣) ينظر: النقد الأدبي الحديث، ص ٤٠٨.

(٤) ينظر: رماد الشعر دراسة في البنية الموضوعية للشعر الوجداني الحديث في العراق، د/ عبدالكريم راضي جعفر، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٨م، ص ١٢٤.

(٥) بنية اللغة الشعرية، جان كوهين، ت: محمد الولي، محمد العمري، ط١، دار توبقال للنشر الدار البيضاء المغرب ١٩٨٦، ص ٧٤.

وتمثل المادة البنائية لكل مكونات العمل الشعري من ألفاظ وصور وخيال وعاطفة وموسيقى بما فيها المعجم الشعري الذي نقصد به "قائمة من الكلمات المنعزلة التي تتردد بنسب مختلفة في أثناء النص"^(١). أو هو "محتوى النص اللغوي بما فيه من مفردات لها سماتها الدلالية. وما تستقر عليه من تردد بين فيه"^(٢). وهو من عناصر الشعر الأولى التي يظهر عليها التغيير عند الشعراء والتي تتأثر بالتطور الحضاري، وإن لم يتخذ صورة تغيير حاسم من مرحلة إلى أخرى^(٣). كما يرتبط ارتباطاً حياً بتجربة الشاعر لأن "التجربة الشعرية في أساسها تجربة لغة، فالشعر هو الاستخدام الفني للطاقة الحسية والعقلية والنفسية والمعرفية للغة"^(٤).

والمتتبع لفن القول العربي يدرك أنه نشأ نشأة ذات طبيعة شفاهية ارتجالية ووظيفة بيانية حسية مقياسها الإبانة والوضوح، فتألف قاموس خاص، صوتي ومعرفي في اللغة العربية للمخلوقات التي يدركها العربي ولأسلحته، وحياته وطبيعة بلاده. وكان ملائماً لتلك الحياة وتلك الطبيعة ومسيراً الذوق العربي. ومع تغير الحياة تغير الذوق، فكان لا بد من تغير مضمون الشعر وشكله وبالطبع معجمه، وكان ذلك أكثر وضوحاً في الشعر العباسي مما أدى إلى نشوب معركة بين القديم والجديد. وبعد الانقطاع الذي تمّ في عصور ضعف

(١) تحليل الخطاب الشعري، محمد مفتاح، ط١، دار التنوير للطباعة والنشر، المركز الثقافي الدار البيضاء، ١٩٨٥م، ص٥١.

(٢) النص وأسراره إنتاج قرائي في نصوص يمنية حديثة، د/ علي حداد، ط١، مركز عبادي للدراسات والنشر، صنعاء، (١٤٢٣ - ٢٠٠٢م) ص٢٩.

(٣) ينظر: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، ص٣٩٦.

(٤) لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية د/ السعيد الورقي، ط٣، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٤م ص٥.

الشعر العربي، جاءت النهضة لتعيد إلى الشعر نقاءه وصفاءه ورونقه بعد أن تشرب روح الشعر القديم، وتمثل أدواته التعبيرية، الأمر الذي ترتب عليه نشوء الاتجاه التقليدي في الشعر العربي في مصر وفي الأقطار العربية جميعها. وقد ساد في شعر هذا الاتجاه المعجم المرتبط بموضوعات الشعر القديم وبيئته^(١). فرصيد الشاعر اللغوي ومرجعياته الثقافية ذات طبيعة تراثية تخبر عن خصوصياته، مما ينعكس على معجمه الشعري بما احتواه من نصوص لغوية، وما فيها من مفردات لها سماتها الدلالية.

أ - الحقول الدلالية للمعجم :

شكل ابن شهاب معجمه الخاص الذي يعبر عن أصداء النفس ليصور إحساساته وانفعالاته ومشاعره، ولذلك شاعت في شعره ألفاظ معينة، وشيوعها "يوميء إلى أن حالة نفسية تتراكم عليها شبكة لفظية ذات دلالات معنوية ونفسية، تعبر عن تلك الحالة المستشعرة التي تهيمن على كيان الشاعر وتلك الشبكة التي ترفد القصيدة بالأسس الدلالية تنمو وتتكثف داخل أطر تصويرية مشكلة مادة رئيسية في بنية الصورة الشعرية"^(٢). إن الإلحاح على بعض الألفاظ لا يأتي اعتباطاً "وإنما يجيء ضغطه حاملاً معه وشائج الارتباط الوثيق بوجدان الشاعر"^(٣). وتجربته الشعرية ورصيده اللغوي. ولقد قمنا باستقراء أهم الحقول الدلالية في المعجم الشعري في شعر ابن شهاب والمفردات التي كررها في شعره وكثفها وما توحى به من دلالات كسمات

(١) ينظر: صالح الحامد بين التقليد والتجديد، د/ مبارك حسن الخليفة، مطبوعات جامعة عدن، ١٩٩٥م.

(٢) المصدر نفسه، ص١٣٠.

(٣) رماد الشعر ص١٢٩.

فرضت نفسها في معجمه فجاءت الحقول كما يأتي :

الملاحظات	حقل الحياة والموت	حقل التصوف	حقل الاغتراب والمكان	حقل المب	حقل الدين	الحقل
نسبة إلى مجموع الأبيات في الديوان	١٦٨	٣١٠	٣٦٧	٤٨٤	٨٥٤	عدد الأبيات
جعلنا حقل الأعلام الواردة مستقلاً في التحليل	٣,٨٪	٧٪	٨,٣٪	١١٪	١٩٪	النسبة

يكشف لنا هذا الجدول أن أكثر الحقول الدلالية شيوعاً في المعجم الشعري لابن شهاب هو حقل الدين، وجاء في المرتبة الأولى وله ٨٥٤ بيتاً من أصل ٤٤١٦ بيتاً هي مجموع أبيات الديوان. أما النسبة فكانت ١٩٪، أي أن هذا الحقل قد بلغ حُمس الديوان ومن مفرداته (الله، رسول الله، الوحي، القرآن، جبريل، الحبر، الصلاة، ...). ويليه في الترتيب حقل الحب (٤٨٤ = ١١٪) ومن مفرداته (أحب، اللوعة، العشق، الهوى...). أما حقل الاغتراب والمكان فيأتي في المرتبة الثالثة في (٣٦٧ = ٨,٣٪) ومن مفرداته (غربي، غريب، الغربية، الحنين، الشوق، النازح، حزموت، تريم، سفح النعير، مكة، المدينة، كربلاء). أما حقل التصوف فيأتي رابعاً في (٣١٠ = ٧٪) ومن مفرداته (الخمسة الأشباح، راح التجلي، الحقيقة، ...). وأخيراً يأتي حقل الحياة والموت في (١٦٨ = ٣,٨٪) ومن مفرداته (الحياة، الموت، الجنة، النار، القبر، ...).

إن استقراء الحقول الدلالية للمعجم الشعري عند ابن شهاب تبقى بدون قيمة ما لم تعضد دلاليًا فنحن لا نستطيع أن نصفها بالتقليد إلا من خلال سياقها الذي جاءت فيه، والمهيمنة التي عبرت عنها والغالبة على شعره موضوعياً.

إن تفوق حقلي الدين والحب على كل الحقول الدلالية الأخرى وتشكيلهما نسبة ٣٠٪ من مجموع أبيات الديوان أي بما يقارب الثلث إنما يعبر عن نوعية التوجهات التي شاعت في شعره والتي تمثلت في الأغراض الآتية: (المدح، الغزل، الهجاء، الرثاء) وهي الأغراض التي شكلت ما يربو على ثلثي الديوان وهي وإن كانت أغراضاً تقليدية إلا أن ما يهمننا هنا توظيف ابن شهاب لهذه الحقول في شعره ومدى اتساقها وتعاضدها لتشكيل سياقاً في النص، وتعبيرها عن ذاته وأفكاره التي يريد توصيلها للمتلقي وهو ما يتطلب توقفاً عند كل حقل.

١- حقل الدين :

بلغت نسبته في الديوان "١٩٪" أي خمسه وشيوعه يوحى لنا بدلالات عدة تضلع ابن شهاب في علوم الدين والتي تعد معيناً استمد منه الأفكار والمعاني والمفردات، مما منحه مفردات وتراكيب إسلامية كثيرة انبثت في شعره بحيث لا تكاد تخلو منها أية قصيدة من قصائده. وتأتي دلالتها من سياقها إذ يكثفها في النص الشعري لتعبر بجلاء عما يريد إيصاله إلى المتلقي من أفكار، ليتفاعل معها وتشده نحو انفعالاته. ومن الأمثلة الدالة التي توضح ذلك ما نجده في قصيدته (الغراء في مدح سيد الأصفياء)^(١). إذ تغلب الألفاظ والمفردات الإسلامية بما لها من دلالات تنم عن عاطفة صادقة جياشة على أكثر أبيات القصيدة وتشي بالحب الذي يكنه الشاعر للرسول ﷺ. بحيث نحس أن ابن شهاب يصنع معجمه الديني من التراث، ليحقق له الأصالة ويمنحه أسلوباً مميزاً يأخذ من القرآن الكريم والسنة

(١) ينظر: الديوان، الصفحات ٢٠-٢٥.

النبوية، ولم يقتصر توظيفه الحقل الديني على مدح الرسول ﷺ فقط وإنما وظّفه أيضًا لإظهار عواطفه نحو آل البيت بإضفاء الصبغة الدينية على نصوصه فيهم وجعلهم الركن الذي شيد على أساسه^(١). ومن الدلالات التي يشي بها المعجم الشعري الديني توظيفه لخدمة أفكاره ومعتقداته التي يؤمن بها سواءً أكانت قائمة على الدين أم الجنس من خلال إقامة الحجة على مخالفه بالالتكاء على حقل الدين، ومن أمثله قصيدته في هجاء أحمد محمد السوركتي التي مطلعها :

قل لابن سنار بؤتا بالإثم فيما اقترفتا^(٢)
إذ نجده يقتبس من القرآن والحديث النبوي ما يؤيد فكرته القائمة على التعصب للجنس، ليبطل بها ما ذهب له السناري من تساوي الذوات البشرية باستدعاء النصوص القرآنية والنبوية^(٣) موحياً بما لديه من ثقافة وعلم وغزارة حفظ، وقدرة على الجدل والمحااجة وإقامة الحجة ضد مخالفه في صراعه الفكري. ومن الدلالات التي يوحى بها الحقل الديني في شعر ابن شهاب أيضًا ما جاء في شعر الزهد كمثل قوله :

حتى متى الرجعى إلى الغفار وإلى متى التسوييف بالأعدار
وعلام تحجم أن تتوب فينمحي درن الذنوب بماء الاستغفار
يا هل لنفس السوء عن إيغالها في مهمه العصيان من زجار
حادت عن السنن القويم وقصرت عن واجبات أوامر الجبار^(٤)

(١) الديوان، الصفحات ٤٣-٤٦.

(٢) المصدر نفسه، ص ٩٧.

(٣) المصدر نفسه، ص ٩٨.

(٤) المصدر نفسه، ص ٥٠، وينظر أيضًا، ص ٧٤.

لقد جاء الحقل الديني في معجم ابن شهاب الشعري ليوحي لنا بدلالات متعددة منها أصالة الشاعر واعتزازه بالموروث الديني رافداً من روافد التجربة الشعرية، نبعت من ثقافة الشاعر الدينية التي أعطته القدرة على توظيف هذا الحقل في سياقات متعددة تخدم الأغراض والموضوعات التي طرقها. وهو وإن بدا تقليدياً إلا أنه ينزاح أحياناً فيحمل المفردة دلالات ينتجها السياق لتعطينا ما يفصح عن ذاته وتجربته، إذ يبوح بمكنونات نفسه فتظهر عاطفته الصادقة، والموروث الديني بسماته التي وردت في هذا الحقل أيضاً بما تكشف لنا عن ثقافة ذلك العصر المتكئة في مجملها عليه، والمحافظة على قدسيته بوصفه المرجعية التي لا تحمل الشك.

٢- حقل الحب :

جاء ترتيبه ثانياً في الحقول الدلالية في المعجم الشعري. وتأتي أهميته من كونه يدل على نظرة الشاعر ومفهومه للشعر كما توضحه قصيدته التي في هجاء بعض الأمراء والحكام الذين مدحهم فهو يرى أن الشعر إنما هو في التغزل بالحسان من مثل قوله :

ذهبت من الغريب بكل مذهب وملت عن النسيب وكان أنسب
ركبت من الحماسة كل صعب ولم تجنح إلى كنس وربرب
كأنك لم تكن تهوى قديماً ولم تعكف على طرب فتطرب^(١)
إلى أن يقول :

بها وبمثلها فالهج وعرض وعنهما فانظم الدرّ المثقب

(١) المصدر السابق، ص ٩٣.

وفي سير الحسان فغن واطرب فذكرك غيرهن هوى مركب^(١)
 إن حقل الحب وتراكمه في النص الشعري إنما يعبر عن علاقة متداخلة
 في بنية القصيدة التي تركز أساساً على عمود الشعر والتزام ابن شهاب به
 خياراً لقرض الشعر بمفهومه عند النقاد القدامى ليسيير على نهجه فعكس
 بذلك المهيمنة الموضوعية والتي جاءت بارزة في غرض واحد هو " المديح
 " الذي أخذ حيزاً كبيراً في المنطوق الشعري عنده معتمداً المقدمة الغزلية
 تقليداً راسخاً. وهذا لا يعني أن الشاعر لم يكن يحيد عنه بل نجد له
 مقطوعات شعرية غزلية وجميلة. وهو ما نحاول التدليل عليه بأمثلة تكشف
 لنا عن جوانب الجمال في تشكيل الحقل معجمياً، وما يوحي به. إذ إن
 المقدمة الغزلية في شعره وإن كانت تأتي تقليداً إلا أننا نحس فيها صدق
 العاطفة والتجربة وحرارة الشعور ومن الأمثلة على ذلك قوله :

على سلمى و إن نأت الخيام	من المضمني التحية والسلام
على سلمى السلام ومن سواها	فإهداء السلام له حرام
مهة صانها الرحمن عما	به العشاق تعذل أو تلام
كلفت بها وبى كلفت فكل	بصاحبه معننى مستهام
كلانا مغرم ولنا حديث	غريب لا يترجمه الكلام
ولم أنس الوداع وما جرى لي	غداة السير إذ عز المقام
بكت خوف النوى وبكى قهراً	دماً فبها وبى لعب الغرام
تبث إليّ شكواها فأشكو	إليها والدموع لها انسجام ^(٢)

(١) الديوان، ص ٩٤.

(٢) الديوان، ص ٥٥.

يشكل الشاعر هنا لغته لتعبر لنا عن العاطفة ومسار التجربة وإن كانت بنوع من التقليد. ولقد استدعى المفردات لتعكس معاناته ولذلك نجده يواشج في مطلعته بين التكرار والمقابلة والهندسة الإيقاعية ليعطي التجربة دلالتها وما تعبر به خاصة أن سلمى ما هي إلا رمز يوحي بدلالات عدة منها المحبوبة، الوطن... وحقل الحب في شعره لم يأت مطالع غزلية فقط وإنما جاء في مقطوعات وقصائد مستقلة بغرضها الغزلي إذ نجد أنه يقترب من روح الغزل فجاءت عباراته سلسلة ومفرداته معبرة وأسلوبه سهلاً فهو في استخدامه الكلمات كان دقيقاً بحيث يعبر عن مكونات نفسه، وكذلك جاءت القصيدة موحية لجنوح نحو التجديد وميلاً نحو شكل القصيدة في العصر العباسي وهذا ما نلاحظه على جميع قصائده، كما نلاحظ ذاتية واضحة في النص تعبر عن ذات الشاعر وتجربته الحية^(١). والشاعر رغم بعض الصنعة في مقطوعاته الغزلية والجنوح إلى الغموض إلا أنه يصدر عن تجربة وقادة وأفكار عاطفية عالية^(٢).

ولم يقتصر ابن شهاب في حقل الحب على الغزل بالمرأة وإظهاره حبه لها بل إنه ينتهج منهج أهل التصوف في حب الرسول ﷺ، وكذلك استخدام هذا الحقل في إظهار حبه للإمام علي بن أبي طالب كرم الله وجهه كما في قوله :

حنانيك مولى المؤمنين وسيد ال منيبين والساقي بدار سلامها
أبثك شكوى لوعة وصبابة يهيجها في الليل سجع يمامها

(١) المصدر السابق، ص ٢١٦.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٤٨.

فلي قلب متبول ونفس تدلتهت بحبك يا مولاي قبل فطامها
وداد تمشي في جميع جوارحي وخامرها حتى سرى في عظامها
هو الحب صدقاً لا الغلو الذي به يفوه معاذ الله بعض طغامها
ولا كاذب الحب ادعته طوائف تشوب قلاها بانتحال وئامها^(١)
والخلاصة أن حقل الحب في شعر ابن شهاب ومعجمه تراوح بين
التقليد المتكئ على التراث والنازع أحياناً إلى الخروج باستدعاء اللفظة
الموحية عن مكنونات نفسه مع رقة العبارة وسلاسة الأسلوب.

٣- حقل الاغتراب والمكان :

يتشابه الاغتراب مع المكان بعلاقة ترابط نتيجة لما يحدثه الاغتراب في
الإنسان من شوق وحنين للأهل والوطن ومرايع الصبا، فالغربة "معاناة وألم
وحرقة يعيشها المرء من خلال الأقوال والأفعال وما هي إلا انعكاس للواقع
الذي يعيش فيه ويحيا"^(٢). والغربة المكانية تستدعي الغربة الذاتية التي
يستشعرها من خلال ما يحيط به من أشياء. وشاعرنا قد ابتعد عن أهله
وعشيرته، ونأى عن وطنه وفارق أحبابه وملاعب صباه. هذه الغربة انعكست
في معجمه الشعري وكثفها لتشير إلى معاناته من الغربة وما كابده فيها مصوراً
من خلالها حالته النفسية وشدة شوقه. ولذلك جاء حقل الاغتراب ثالثاً في
الشيوع عند ابن شهاب وجاء متداخلاً متشابكاً مع المكان كما في قوله :

يا أيها الراكب الغادي إلى بلدٍ جرعاًؤه خصبة المرعى وأبرقه

(١) الديوان، ص ٣٣-٣٤.

(٢) الاغتراب في الشعر العربي قبل الإسلام د/ صاحب عباس، ط ٢، مركز عبادي
للدراسات والنشر، (١٤٢٤-٢٠٠٣)، ص ١٢.

ناشدتك الله والود القديم إذا ما بان من بان ذاك السفح مورقه
 وشاهدت عينك الغناء غادرها مخضلة بالحيا الوسمي مغدقه
 إن تستهل صريخًا بالتحية عن باك من البعد كاد الدمع يغرقه
 يثير أشجانه فوج الصبا سحرًا وساجع الورق بالذكرى يورقه
 له فؤاد نزوع لا يفارقه حر الغرام وجفن ليس يطبقه
 بالهند ناءٍ أخي وجدٍ يحن إلى أوطانه وسهام البين ترشقه
 إلى العرانيين من أقرانه وإلى حديثهم عبرات الشوق تخنقه
 وللظباء بهاتيك السفوح له تأله برقيق الشعر ينطقه
 لم يسئل عنهم ولم ينس العهود ولم ينقض و إن طالت الأيام موثقه
 وما دعاه لطول الإغتراب سوى أمر به ظل سعد الحظ يسبقه^(١)
 ولقد استطاع الشاعر أن يعكس في شعره مدى ما يقاسيه في غربته من
 ألم وحنين إلى الأهل والأحبة والوطن كما في قوله :

حنيني إلى حي الأحبة والسفح وشوقي إلى وادي البشامات والطلح
 حشاشة نفس لم تزل منذ غيبتني عن الصحب والأهلين دامية القرح
 حرام عليّ النوم من صبوتي إلى منازل بالأحباب عامرة السوح
 حمى نحوه هاجت نوازع مهجتي سقى الله ذاك السفح بالوابل السح
 حداة المطايا بلغوا أهل بلدتي بأني أقاسي بالهوى لاعج اللفح
 حليف اغتراب واشتياق ولوعة يضيق نطاق الوقت فيها عن الشرح
 حديثي غريب في النوى غير أنني مقيم إلى أن يأذن الله بالفتح^(٢)

(١) الديوان، ص ١٧٦.

(٢) المصدر نفسه، ص ١١١.

إن تكثيف حقل الاغتراب والمكان في معجمه الشعري لهو دلالة واضحة تجلي هذه الغربة ومعاناتها والتعلق بالمكان والأحبة والأهل لأنه شهد ملاعب صباه ونشأته في أحضانه.

ولقد صور ابن شهاب إقامته في حيدر أباد تصويرًا صادقًا معبرًا فلقد كان طموحًا إلى المعالي إلا أنه لم يجد ما صبت إليه نفسه من منصب وجاه. وكان قصارى ما وصل له هو أن أصبح معلمًا للعربية في مدرسة دار العلوم ولذلك وصف حالته بقوله :

جئت للدكن الخصيبة لكن خاؤها الميم لي بالاستبدال
وغدوت النزيل في دار من كان اختلاطي بهم كمثل اعتزالي
غربة في ديار من ليس جنسي جنسهم والمقال غير المقال^(١)
فالغربة هنا ليست غربة مكان فقط ولكنها أيضًا غربة جنس ولغة فالشاعر يوضح بجلاء معاناته فيها وقد استطاع أن يشكل لغته لتعبر عن الدلالات التي جعلته يعيشها ويتحملها. لذلك أكثر وصفها فهي سجن يكبل الشاعر^(٢).
وغربته كانت بأرض شرك انطبق على أرجائها القتام^(٣). وقد أمّضه النوى والشوق والحنين^(٤). وغربته قضاء وقدر^(٥).

ويتكئ ابن شهاب في شعره إلى ذكر الأمكنة وتكرارها فهو يكثفها بحيث نجدها وقد أخذت حيزًا كبيرًا في حقل الاغتراب والمكان وما يميز المكان أنه نابض بالحركة والحياة، له دلالة وإيحاؤه، بما يعكس التعالق

(١) الديوان، ص ١٩٧.
(٢) المصدر نفسه، ص ٣٤.
(٣) المصدر نفسه، ص ٥٦.
(٤) المصدر نفسه، ص ٧٣.
(٥) المصدر نفسه، ص ٨.

وعدم الانقطاع بين الشاعر وأرضه ووطنه، فلم يعد أطلاقاً بالية ولا رسوماً عفا عليها الزمن واقترانها بالحنين مسالة بديهية لتعلقه وشوقه وهو البعيد الغريب عنها ومن هذه الأمكنة التي ترددت في قصائده (حضر موت، تريم، سيئون) ولها قدسيته عند الشاعر والاحترام الكبير لمن يسكنونها على ما هم فيه من الصلاح والعلم :

وبسفح وادي حضر موت لهم عديد معابد ومعاهد ومنازل
بوركت من سفح فسيح زاهر زاه بغر بني المهاجر أهل
سيما تريم الخير سدرة منتهى مسرى العطاش إلى الغزير الوابل
بلد مقدسة العراض كثيرة الـ بركات والخيرات للمتناول
فلك تدور به بدور بني الرضى ونجوم أكرد والفريط الحافل^(١)
فقدسية المكان عند الشاعر متصلة بمن سكنه وعاش فيه، فهم أهل عفاف وتقى ودين، ويدل على ذلك عديد المعابد والمعاهد والمنازل. فهي كثيرة البركات مقدسة العراض مسرى العطاش وهو كناية عن العلم الذي اشتهرت به تريم في عصورها الزاهية. ودلالة المكان في شعر ابن شهاب لا تقتصر على تأثير مكانتها في قلبه بوصفه ملاعب صباه التي ولد وترعرع فيها. وفيه أهله وأحبته، ولكن هناك حيزاً كبيراً في شعره للأمكنة التي لها دلالتها الدينية «مكة، المدينة، طيبة، كربلاء»، يكتفها في شعره ليرز لنا العلاقة المتينة التي تربطه بها^(٢).

إن حقل الاغتراب والمكان يعبر عن ذات الشاعر التي انعكست في شعره فوسمته بخصائص شتى توحى لنا بشاعريته وقدرته على إبداع شعره في

(٢) المصدر نفسه، ص ٢١.

(١) المصدر السابق، ص ٤٢.

صورة جميلة تمثل شخصيته بعيداً عن التقليد مما أعطاها حياة جديدة جعلته يصبح في مصاف شعراء الإحياء الذين راوحوا بين الاحتفاظ بالقديم والخروج عليه.

٤- حقل التصوف :

يتجلى حقل التصوف في المعجم الشعري لابن شهاب في شيوع المفردات والتراكيب الدالة عليه، وانتشارها بشكل لافت يوحى بنظرته إلى التصوف على أنه درجة روحية عليا لا يصل إليها إلا ذوو الفضل والعلم. ولو ألقينا نظرة على هذه المفردات لوجدناها معبرة عن ذلك: (الفيض، غوث الورى، القطب، النور الإلهي، حضرات القرب، يفني بالحبيب، الأبدال والأوتاد، الفيوضات، أهل الطريقة، قطب دوائر الولاية، الخمسة الأشباح، أسكرته راح التجلي، شيخ الحقيقة). وكذلك ذكر رموز أهل التصوف في القديم، كالجنيد والرفاعي، وغيرهما. وبالمقابل فإن ما يستوقف ابن شهاب ويشير حفيظته ما يجده من ادعاء للتصوف وأخلاقه عند أولئك الدجالين الذي يضحكون على العامة بادعائهم إياه^(١). ويبين لنا طريقته في السير على نهج أهل التصوف المشهورين ومن الأمثلة التي تكشف لنا ذلك قصيدته في مدح الرفاعي^(٢) :

يزوي حجاب التجلي عن بصيرته وليس إلا له منه تبديه
له الشهادة غيب والغيوب له عين الشهود ونأي الغير يديه
وكان بالفضل في دعوى القصور له شهادة والفناء المحض يبقيه

(١) ينظر: الديوان القصائد ص ١٩٣ و ٢٣٧. (٢) المصدر نفسه، ص ٢٤٠.

له لدى الجمع فرق يستضيء به وبالعبودية الخالصاء يؤديه
 ملازمًا فيه آداب الخضوع له كالجمع من فرقه ما زال يلقيه
 يدنو ويعلو ويرنو وهو مصظم بيدي خصوصي اللاهوت من فيه
 حتى يعود إلى الناسوت متصفاً في الحاليتين بتمييز وتوليه^(١)
 إن هذه المبالغة في وصف الممدوح الرفاعي بالقدرة المطلقة ووصفه
 بصفات القرب والعلو من الله والإتيان بألفاظ (اللاهوت، الناسوت) وإعطاءه
 صفات خاصة وهي نظرة صوفية بحتة تبلغ حد الشطحات التي تميز بها غلاة
 الصوفية.، بما يجعلنا ننظر إليها بنوع من الشك لاسيما حين نعلم أنه قد
 ناقض نفسه في نص آخر إذ إنه يرفض أن يكون للشريعة ظاهر وباطن وأن
 ادعاء بعض المتصوفة لهذا ما هو إلا محض افتراء خالص :

العلم والمجد رضيعا لبان والجهل يرمي ربه بالهوان
 لا يدعي العلم امرؤ جاهل يخاف أن يفضحه الامتحان
 فهو لدى أشكاله باسل وإن جرى البحث الشرود الجبان
 بلى يقول الجاهل المدعي العلم نور مشرق في الجنان
 العلم سر الله إلهامه في القلب لا لقلقة باللسان
 العلم إما ظاهر وهو في ال كتب وللأحكام فيه البيان
 أو باطن يعرفه أهله وهو لديهم واجب أن يسان
 وقد علت أصوات أمثاله يمثل هذا فالأمان الأمان^(٢)

ولئن كان الشاعر في حقل التصوف قد راوح بين النقيضين في إثبات
 الشيء لشخص ومنعه عن آخر فإنه في تشكيله لهذا الحقل قد التزم المنهج

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٣٧.

(١) المصدر السابق، ص ٢٤١.

الصوفي في مقدماته الغزلية في مدح أولئك العلماء والعارفين بالله وهو
يصدر في أحكامه الشعرية تلك عن اقتناع تام :

والذي أسكرته راح التجلي وابنه العيدروس غوث الأسارى
وبشيخ الحقيقة ابن أبي بكر علي نأتم فيما أشارا^(١)
ويبدو أن الرمز والغموض والإيهام هي السمة الغالبة في حقل التصوف
عند ابن شهاب والأمثلة كثيرة^(٢) لعل منها :

اعدم وجودك لا تشهد له أثرًا يميته الموتة الأولى ويحييه
واجعل مفاتيح بيت السر في يده ودعه يهدمه طورًا ويبنيه
متى رأيتك شيئًا كنت محتجًا وعدت بعد صعود النور في التيه
وفي حضيض شهود النفس منقطعًا برؤية الشيء عما أنت ناويه^(٣)
إن ما نراه هو أن الحقل الصوفي عند ابن شهاب يتخذ منحى ازدواجيًا
حيث تجسد الدلالات المحسوسة أنماطًا ذات بعد إشاري باعتمادها الرمز
الذي يتم تحميلة غير ما كان له من دلالة وصفية، بكونها رمزًا شخصيًا لا
ينقل عالمًا كونيًا لأنه لا يرتبط بمشاعر عامة، ولا يتميز بروح مشتركة بل
إنه يأسر صاحبه في الجزئي المحدد فلا يتصل بالآخرين وإنما يتصل بذاته
متخذًا من الحب الأرضي مجرد إطار فني للدلالة على الحب الإلهي^(٤).
فيمتزج ما هو واقعي بما هو خيالي باعتماد الرمز والإغراق في الغموض.
بيد أنه ينزاح فيأتي الأداء اللغوي في تجربته الصوفية منفصلاً عما ألصق بها

(٢) ينظر، ص ٥٩ وص ٢٤٠.

(١) الديوان، ص ١٤٠.

(٣) المصدر نفسه، ص ٢٤٣.

(٤) ينظر: دراسة في لغة الشعر رؤية نقدية، د/رجاء عيد، منشأة المعارف بالإسكندرية،

١٩٧٩، ص ١١٩.

من تلميحات وإشارات مع إبقاء واصطناع معجم يلحق بالأداء ما يجعله لصيقاً بالذات الإلهية.

٥- حقل الحياة والموت :

جاء هذا الحقل في معجم ابن شهاب الشعري أخيراً في الترتيب وهذه نتيجة طبيعية إذ كان ينظر إليه نظرة إسلامية بحتة فضلاً عن النظرة التقليدية لها. أما تأثير الموت على الشاعر فإنه التأثير الخارجي فقط، فلم يكن الشاعر يائساً أو متشائماً في حياته. ولذلك جاء وصفه للموت وصفاً عاماً خارجياً :

قفا وانثرا دمعا على الترب أحمرًا وشقا لعظم الخطب أقبية الكرى
ولا تجعلا غير السواد ولبسه شعاراً لتذكار المصاب الذي جرى
ولا تألوا جهداً عن النوح والطمأ صدوراً بها الإيمان أثرى وأثمرًا
وما كل خطب يخلق الدهر حزنه وينسخه كر الجديدين مذعرا^(١)
وهو مفتت الأصلاب والأكباد :

مما الأسى وتوجع الأكباد وعلام حل الحزن كل بلاد
وبم اسوداد الأفق حتى أظلمت أرجاؤه في مقلة المرتاد
فاسأل عن النبأ العظيم وما جرى في الأرض من سبع الزمان العادي
جاء البريد ولا نعمًا صارخًا بمفتت الأصلاب والأكباد^(٢)

ولقد كانت هذه النظرة إلى الموت عنده هي الغالبة بما يجعلها تستعيد رؤية الشاعر القديم لها. ولعل خير مثال ما نجده في القصيدة التي رثى بها زوجته :

أسى وافى بحادثة البريد وحزن دائم وجوى يزيد

(٢) المصدر نفسه، ص ٦٢.

(١) الديوان، ص ٢٧.

مصاب هدّ من جلدي وصبري بكارث خطبه الركن المشيد
 على أني ربيط الجأش ثبت وإن حشدت من الدهر الجنود
 ولكن الليالي فاجأتني بموجعة يذوب لها الحديد
 كأن ضئيلة لسعت فؤادي فحم بسمها الجسد الجليد
 فكل مصيبة جلل سواها لديّ وكل ذي خطر زهيد
 لقد قطفت يد الأيام غضاً محل غراسه قلبي العميد
 أحال الدهر رونقه وأذوى نضارة عوده الزمن العتيد
 وأنشبت المنية فيه ظفراً فكاد الحي من جزع يميم^(١)
 لقد وجدنا أن استدعاء الموت للخلاص من الحياة لم يأت عنده إلا
 مرة واحدة هي في قوله :

للمدع فوق حدودي أي تخديد مذ بدد الدهر شملي أي تبديد
 وهذه سنة الدهر الخؤون بمن إلى ذرا الفضل يغدو خابط اليد
 يا أيها الموت هلا زرت منتصرًا فما البقاء على ضيم وتنكيد^(٢)
 ٦- حقل أسماء الأعلام :

من سمات المعجم في شعر ابن شهاب كثرة ورود الأعلام وشيوعها، وهي ظاهرة بارزة وملموسة، ولم ندخلها ضمن حقول المعجم الدلالية السابقة، بل آثرنا أن نبحثها باستقلالية لما لها من دلالات أخرى يجليها السياق ويوضحها. فضلاً عن دلالتها على تلك الأسماء وما تعبر عنه، وتكرارها في شعره يتخذ أشكالاً عدة، وتأخذ هذه الأسماء توصيفات متعددة، فمنها الأعلام الدينية التي لها صفة دينية مقدسة عند المسلمين. وهو

(٢) المصدر نفسه، ص ٦٤.

(١) المصدر السابق، ص ٦٦.

بإرادها يريد أن يدلل لنا بأنه يسير على نهجهم ويلتزم بفكرهم وآرائهم فهو
يكثر من ذكر (الرسول ﷺ)، والخلفاء الراشدين الأربعة رضي الله عنهم
فضلاً عن المهاجرين والأنصار في معرض رده على خصومه والمخالفين له
ولتوضيح منهجه في الاتباع) كقوله :

إن لي من تمسكي بكتاب الـ	له ما أتقي به الأخطارا
ولما صح من حديث أبي القا	سم أنقاد راضياً مختارا
لا أعاني التأويل فيها اتباعاً	للهوى أو تعصباً أو ضرارا
مذهبي مذهب الوصي أبي السبـ	طين فالحق دائر حيث دارا
ديننا حب أهل بيت رسول الـ	له حباً يكفر الأوزارا
وكذا حب صاحبيه الضجيعين	العليين عنده مقدارا
بهما رب فتنة أحمد اللـ	ه أزاغت لهولها الأبصارا
ولعثمان نعرف الفضل لـ	جاد بالفضل حين نال اليسارا
ونحب المهاجرين وأصحا	ب النبي الخيار والأنصارا ^(١)

فهو هنا يتكئ على هذه الأعلام لما لها من مكانة دينية في قلوب
المسلمين، فهم قادة الأمة وقدوتها. ويبين لنا أن منهجه مستمد من هؤلاء.
ومن الأعلام التي يكثفها الشاعر في نصه والتي لها دلالتها الدينية الأئمة
أصحاب المذاهب الإسلامية، الشافعي، وأبو حنيفة، ومالك، وأحمد بن
حنبل^(٢). ويكثر في النص عند ابن شهاب ورود الأعلام الدالة على آل البيت
كفاطمة الزهراء، والحسن والحسين، وعلي زين العابدين، والباقر، وزيد،
وجعفر الصادق. وصولاً إلى أحمد بن عيسى المهاجر وبنيه السادة العلويين

(٢) المصدر نفسه، ص ٨١.

(١) الديوان، ص ١٤١، ١٣٨.

في حضرموت^(١). وهو بذكرهم في شعره إنما يريد أن يوحي لنا- فضلاً عن منزلتهم الدينية عند المسلمين أنهم أهل الكساء، وبينات الله وآياته أخذوا علم الرسول شريعة وحقيقة، وسفن النجاة، أمان أهل الأرض، وحبل اعتصام المؤمنين^(٢). وذكر ألفاظ الإعلام من آل البيت يبين لنا بوضوح نزعة التشيع عنده والتي لا يمكن إخفاؤها. وهي نزعة تظهر بوضوح في اختفاء الأعلام الدالة على بني عمومتهم كالعباس، وبنيه. بينما نجده يذكر بعض رموز الصحابة التي لها مكانتها في الفكر الشيعي كعمار بن ياسر^(٣). وسلمان الفارسي^(٤). كما تظهر هذه النزعة في أسلوب التضاد الذي انتهجه الشاعر من خلال المفاضلة بينهم وبين خصومهم من بني أمية الذين اغتصبوا منهم، يستخدم التضاد والمقابلة ليبين لنا فضل آل البيت وباطل خصومهم^(٥).

ومن أسماء الأعلام التي وردت في شعره أسماء الشعراء الجاهليين والإسلاميين وهي في شعره ليس لها دلالة وإنما جاءت في سياق الفخر والاعتزاز بشعره على عادة من سبقه من الشعراء، ولاسيما في شعر المديح للعلماء والحكام والأمراء^(٦). ومن الأعلام التي كثفها ابن شهاب في شعره "سلمى"^(٧). التي ما رمز بها إلا إلى وطنه الذي غادره مرغماً كما في قوله :

على سلمى وإن نأت الخيام من المضني التحية والسلام

(١) الديوان ٦٥ وما بعدها وينظر: ص ١٣٨ وص ٢١٢.

(٢) المصدر نفسه: ٤٢ وأيضاً ٤٦، ٤٧، ٤٨.

(٣) المصدر نفسه، ص ٣٣. (٤) المصدر نفسه، ص ٢٤.

(٥) المصدر نفسه، ص ٤٩ وينظر أيضاً، ص ١٢٤، ص ١٤٢.

(٦) المصدر نفسه، ص ٧٣ وينظر، ١٢٠، ١٤٥، ١٤٧، ١٧٨، ٢٢٣.

(٧) المصدر نفسه، الصفحات، ٢٠، ٣٠، ٥٧، ٨٥.

سلام من فؤاد منذ ولى وفارقها تولته السقام
على سلمى السلام ومن سواها فإهداء السلام له حرام^(١)
فهو يتشوق إلى وطنه الذي اختار له اسم امرأة يكنى به وهي
(حضر موت) أو بلدته " تريم " التي هي مغرمة به، وهو مغرم بها^(٢).

تبث إلي شكواها فأشكو إليها والدموع لها انسجام
تناشدني أترجع عن قريب فقلت: نعم وللدهر احتكام
وأزمنت الرحيل وفي فؤادي لوحدها لهيب واضطرام^(٣)
ب - تداخل الحقول :

تشابك الحقول دلاليًا في معجم ابن شهاب الشعري وتشابكها هذا إنما يأتي ليعبر عن المنجز الشعري للنص وتعاضده سياقياً عن طريق مجموعة من العلاقات التي تنشأ داخلياً والتي تدل على المهيمنة وما توحى به. لقد اتخذ التداخل في الحقول الدلالية أشكالاً عدة برز واضحاً منها التداخل بين حقل الدين والتصوف والمكان كما في قوله :

وإن عقدت في مجلس القرب حضرة
فما بسوى المحضار يزهو حضورها
إذا اعتكر الداجي يناجي بلذة
إلهاله بعث الورى ونشورها

(١) المصدر السابق، ص ٥٥.

(٢) ينظر: أدب المهجر الشرقي، د/ محمد بن عبدالرحمن الربيع، ط ١، مركز الدراسات الشرقية جامعة القاهرة، ١٩٩٩، ص ١١٥.

(٣) الديوان، ص ٥٥.

شعر أبي بكر بن شهاب

ويعبده حباله لالجنة
يرغبه جريئاً لها وحريرها
ولا رهبة من ناره إذ مقامه
جدير به يضحى سلاماً سعيها
هو القطب إن دارت رحى الفخر مطلقاً
فيا بأبي من ذا سواه يديرها
وأسس في السفح المبارك مسجداً
به طاف ولدان الجنان وهورها
بقاع له مثل البقيع تشرفت
بأحمد تلك الساحتين ظهورها
مشاهد تغشاها الوفود تبرگاً
فيا حبذا زوارها ومزورها
فبورك من سفح وبورك مسجداً
يلوذ به أعرابها وحضورها^(١)

فالشاعر في نصه هذا يداخل بين الحقول الدلالية ليبرز لنا ما للممدوح من مكانة دينية واجتماعية، فهو العالم الزاهد المتصوف الكريم القطب المحب لله فلا يخاف ناره ولا يرغب في الجنة وصاحب الكرامات الكبيرة. والتصوف في جوهره فكرة دينية تأخذ انشغالات روحية.

ومن تداخل الحقول الدلالية في المعجم الشعري تداخل حقل الحب

(١) الديوان، ص ٥٨.

مع حقل الاغتراب والمكان كما في قوله :

أمحدثني عمن أحب وأعشق زدني فبي لهم اشتياق مقلق
وأعد حديثهم علي فلي بهم نفس متيمة وقلب يخفق
فلربما وعسى بذكر أحبتي ترقى فديتك دمة تترقرق
ناشدتك الرحمن هل جزت الحمى حيث البواسق والأراك المورق
ورأيت لا سهرت جفونك حيهم وعلمت حالة ساكنيه وما لقوا
فبذلك الوادي الخصيب أهله في الدور إلا أنها لا تمحق
فكما عهدت على الوداد لعلهم ولعل سفحهم مريع مغدق
سفح به الحصباء در، والثرى مسك بأذيال الخراعب يعبق
وإذا النسيم جرى عليه رأيتني أصبو إلى نفس النسيم وأنشق
يا عرب ذاك الحي لي بحسانكم شغف ولي وله بكم وتعلق
هل تذكرون معذبًا ببعادكم كلفًا وفي قيد الصبابة موثق^(١)

إن حرارة العاطفة وصدق الشعور هي ما توحى به هذه المقدمة الغزلية التي تدل على تعلق الشاعر بالحبيب والمكان ولذلك فالشاعر يوظف المعجم الدلالي لأكثر من حقل كي يعكس مشاعره الصادقة نحو أحبته وموطنه فالأحبة هنا إنما هم أهله ولذلك تعاضدت اللغة مع الصورة الشعرية لتبرز لنا سياقياً هذه الدلالة التي أوحى بها الأبيات. فالغربة تشعل الشوق والوجد في قلب الشاعر وأحاسيسه فيكون التعبير المؤجج بعاطفة الحب وسيلة للنجوى والبوح العاطفي.

وهناك تداخل في الحقول بين حقل الحب وحقل التصوف حيث يتخذ

(١) الديوان، ص ١٧٣.

الشاعر من الرمز والغموض مدخلاً يجمع بين ما هو حسي وما هو معنوي^(١). إن الشاعر هنا يتخذ من الرمز الصوفي منطلقه كي يجرد حبيباً متخيلاً يجعله الغاية التي يقصدها كحقيقة واضحة أمامه. غير أنه سرعان ما يتركه ليدخل في علاقات سياقية جديدة تتسم بالغموض والإبهام بذكر الخمر ومتعلقاتها لعلاقة اللذة التي يحسها شاربها وغياب العقل الذي تحدثه وهو ما يكون الصوفي واقعاً فيه في حالة الوجد والتعلق بالذات الإلهية إذ يغيب عن كل ما سواه ليندمج حسيًا ومعنويًا مع تلك الذات وذلك لأن العمق في التجربة الصوفية هو الوجد بالذات الإلهية والارتقاء في مدارج العشق الإلهي وصولاً إلى ما سماه المتصوفة الفناء بالمحجوب.

ج - ملامح التقليد والتجديد في المعجم :

بينما في الصفحات السابقة أهم الحقول الدلالية في معجم أبي بكر بن شهاب وأثرها في شعره وتجربته ولاحظنا أن الموروث قد حاز على نسبة أعلى في تلك الحقول وليس في ذلك ما ينتقص من شاعرية ابن شهاب بوصفه رأس المدرسة الشعرية في اليمن في زمانه. إذ إنه شكل لغته الخاصة ومعجمه الشعري من ثقافته المتنوعة التي أمدته بكم وافر من العلوم والمعارف في شتى مناحي الحياة، فتنوعت بين لغوية وفقهية وتاريخية وفلسفية، مما جعله مشدوداً للموروث اللغوي والأدبي، ومتأثراً به شكلاً ومضموناً. هذا التأثير، "شكل مصدرًا أساسًا في تكوين لغته"^(٢). فنشأت علاقة بينه وموروثه اللغوي من خلال المفردة والعبارة واستيحاء بعض القصائد، والسبب في ذلك إنما يعود أساسًا إلى يقين الشاعر الإحيائي، إنه

(٢) رماد الشعر، ص ١٧٩.

(١) المصدر السابق، ص ٥٩.

بذلك يظهر مقدرته الشعرية وغازاة ثروته اللغوية، واعتزازه بلغته، وتقليدًا لشعر القدماء الذي رأى أن من واجبه إحياء الكثير مما اندثر من تقاليد شعرهم وصياغاته اللغوية^(١). فهو "يعد نفسه وارثًا لعطاء أدبي زاخر، وقد أقام عالمه الإبداعي عليه بعد أن درسه وتعلم منه"^(٢). فارتقى بفن الكتابة عاليًا وخلص الشعر من الصناعة البديعية، ورجع به إلى معينه الصافي في عهد ازدهاره.

ومن الملامح التقليدية في المعجم الشعري لابن شهاب شيوع الألفاظ والتراكيب القديمة وهذا ما نجده في بعض مقدماته الغزلية، كقوله :

خليلي رفقا فالهوادي وكورها أضربها أدلاجها وبكورها
رويدا فهذا حي سلمى وتلكما مضاربها ذات اليمن ودورها
قفا لي ولو لوث الإزار فإن لي حشاشة نفس قد تعالي زفيرها^(٣)

فما نلاحظه على هذه الأبيات أن روح التقليد بادية للشعر القديم فجاءت بعض ألفاظه بدوية حوشية غريبة وإن كنا نحس فيها بعض الصدق العاطفي إلا أنه أتى بها ليظهر لنا مدى تمكنه من اللغة فالألفاظ مثل (الهوادي، كورها، إدلاجها، لوث الإزار، حشاشة) ليست من قاموس الشاعر وعصره وإدخاله لفظة (خليلي) في البيت إنما هي حشو وتقليد للشاعر القديم الذي كان يخلق في غزله خليلين وهميين يطلب منهما

(١) ينظر: شعر الغزل التقليدي في اليمن في القرن العشرين دراسة في الشكل والمضمون، عبدالرحمن العمراني، مطبعة الأمانة، مصر، ١٩٨٥، ص ٢٢٦.

(٢) أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، ص ٢٣٠.

(٣) الديوان، ص ٥٧ وينظر: ص ١٩١.

التوقف معه عند أطلال الحبيبة، مما أفقد المقدمة الغزلية بهذه الألفاظ البدوية الجزلة دلالة الصورة وجمالها وتأثيرها^(١) في المتلقي، فلقد عبر بها الشاعر العربي القديم عن تجربته الشعرية التي انبثقت من البيئة التي عاش فيها، بينما سار الشاعر الإحيائي في مثل هذه المقدمات مقلداً له، وناسجاً على منواله. ومن الأمثلة أيضاً قصيدته التي أرسلها لأحمد فارس الشدياق، مدير صحيفة الجوائب ومطلعها :

شجو الهوى ما مازج الأمشاجا فهل اقتحمت أذيه الدجداجا^(٢)
فهي تحوي الكثير من الألفاظ المعجمية القديمة والغريبة من مثل (الامشاج، الآذي، الدجداج، الأحجاج، الوساج، الأذاج، التنائف، الهجهاج، جذلاً، المريع...). ومجيئها في النص إنما هو لإظهار مقدرته الشعرية، وغزارة ثروته اللغوية لاسيما أنها جاءت في سياق الإخوانيات وبنص أرسله الشاعر لعالم وأديب بليغ وصفه في مقدمة القصيدة بأمير البلغاء^(٣). والشعر الإخواني من خصائصه "البراعة في تنخل المفردات، وتخير العبارات، وإبداء مهارة بيانية واطلاع على أسرار اللغة العربية وعجائب تراكيبها"^(٤)

لم يبلغ ابن شهاب في تقليده للقدماء ذاته بل نجده يعبر عن مكونات نفسه ليخرج شعره معبراً عن ذاته حتى لتحس وأنت تقرأه، أن فيه مسعى للخلاص من ربقة التقليد وأن الأسلوب يدل على أن هناك شاعراً وإن سار

(١) ينظر: شعر الغزل التقليدي في اليمن، ص ٢٣١.

(٢) الديوان، ص ١٠٥. (٣) المصدر نفسه، ص ١٠٥.

(٤) المعجم الأدبي، جبور عبدالنور، ط ١، دار العلم للملايين، لبنان، بيروت، ص ٩.

على نهج القدماء إلا أن شخصيته تبدو جلية، واستلهامه للموروث اللغوي لم يكن استلهاماً غير واع، بل إنه تمثل الموروث ليثري به النص الشعري ويخلق التحامه مع التجربة الشعرية فهو لم يركن إلى التقليد بل تجاوزه إلى الإبداع والخلق والتعبير الصادق، من خلال استدعاء المفردة من التراث وتحميلها دلالة ناتجة من السياق. ويظهر ذلك في مراثيه ومدائحه الدينية^(١). وفي شعر الشوق والحنين إلى الوطن وما يعانيه من ألم الغربة وفراق الأهل ما جعله يكتب أجمل القصائد وهو بعيد عن وطنه " إذ يتسم مجملها بالغنائية الشفافة وتفيض بالانفعالات الصادقة"^(٢). التي تعبر عن ذات الشاعر وهذا ما نراه جلياً في قصيدته التي مطلعها :

بشراك هذا منار الحي ترمقه وهذه دور من تهوى وتعشقه^(٣)
وهي قصيدة تميزت بسلاسة أسلوبها وعذوبة ألفاظها مما جعلها تفيض بانفعالات الشاعر الصادقة نحو وطنه. إذ يستوحي مفردات قديمة يندر وجودها في لغة عصره وإنما اكتسبت دلالتها وإيحائها من خلال السياق الذي وردت فيه والتي أوحى لنا بالصورة التي أراد الشاعر أن يوصلها للمتلقي من مثل قوله :

في مربع ممرع نيظت علي به تمائي وبفودي شد بخنقه
أهكذا ليت شعري كل ذي كرم يصبيه تذكاره المأوى ويقلقه
يا أيها الراكب الغادي إلى بلدٍ جرعائه خصبة المرعى وأبرقه
ناشدتك الله والود القديم إذا ما بان من بان ذاك السفح مورقه

(١) ينظر: الديوان، ص ٢٠ وينظر أيضاً، ص ٣٥ وص ٦٦.

(٢) رائد النهضة الشعرية في اليمن، ص ٦٩. (٣) الديوان، ص ١٧٥.

وشاهدت عينك الغناء غادرها مخضلة بالحيا الوسمي مغدقه
أن تستهل صريحًا بالتحية عن بالك من البعد كاد الدمع يغرقه
يثير أشجانه فوج الصبا سحرًا وساجع الورق بالذكرى يورقه^(١)
فالشاعر يوظف في هذا النص بعض المفردات القديمة ويستخدمها هنا
لتعبر عن حالته النفسية وما يعانیه من جراء الغربة وشدة الشوق إلى الوطن،
إن دلالتها ناتجة من غرابتها وعدم تداولها من مثل (مربع، ممرع، نيطت،
تمائمي، الفود، جرعاًؤه، الأبرق، مغدقه، الورق) لقد تشابكت مع بقية
مفردات النص فأوحت لنا في سياقها على الرغم من غرابتها بشدة تعلقه
بالمكان. وتبلغ حالة الإحساس الشديدة التي تكتنف الشاعر ذروتها في لفظة
(بخنق) الموحشة والغارقة في الغرابة بما لها من دلالة إيحائية كبيرة تدل
على الوحشة وقد أتى بها الشاعر هنا لتصور لنا هنا الغربة وقد شدت بفود
الشاعر فهي تشده بعنف لتبقيه بعيداً عن أرضه ووطنه.

ومن ملامح التجديد أيضاً في معجمه الشعري ابتعاده، أحياناً عن
"الجزالة والفخامة مقترباً من الألفاظ ذات الإيقاع الهادئ وذلك في قصائده
التي ينحو بها منحى الغزل أو في استهلال قصائده الدينية كما أنه يلجأ على
الرغم من مهارة وجزالة لغته إلى تعبيرات موعلة في السهولة والبساطة
والسلاسة"^(٢). كما في قوله :

يا حبيب القلب صلني في الدجى وقت الظلام
وارتشف يا نور عيني من يدي كأس المدام

(٢) أدب المهجر الشرقي، ص ١١٦.

(١) المصدر السابق، ص ١٧٦.

لا تعذبني فإنني فيك حرمت المنام
فيك قد خاصمت عدالي ولم أسمع ملام^(١)
وهناك بوادر نزعة نحو التجديد في المعجم الشعري عند ابن شهاب. إلا
أنها لم تكن بارزة بشكل لافت، وهي نقطة جديرة بأن نقف عندها، لاسيما
وأن الشاعر قد تنقل بين بلدان عدة في الشرق والغرب، وعاش ملامح التغيير
التي بدأت تغزو تلك البلدان بفعل التأثير الحضاري المتبادل، وكذا حالة
التماثل بين أوساط المثقفين والسعي نحو التغيير إلى الأفضل، والخروج
بالأمة من حالة الركود التي تعيش فيها. فما الأسباب التي منعت شاعرنا من
التجديد في المعجم الشعري والخروج على شكل القصيدة القديمة؟

إننا نميل إلى أنها تتمثل في :

أولاً: الثقافة التقليدية للشاعر والتي جاء معظمها من البيئة المحافظة
والتقليدية التي كانت في الأساس بيئة علماء وفقهاء يفتون العامة في أمور
دينهم، وكان ابن شهاب يعد نفسه أحد العلماء الذين يجب أن يحافظوا على
وقارهم ورزانتهم بين العامة.

ثانياً: الوفاء وعدم الخروج عن نهج الأسلاف في عمود الشعر، التي
يندم فيها على مدحه بعض الأمراء. ولقد كانت هناك ملامح تجديد في
معجمه الشعري في المفردة فتتمثل في أنه أتى بألفاظ جديدة كل الجدة وإن
كان مجيئها في شعره على استحياء من مثل (الشعب، التمدن، الرقي...)
كما في قوله :

(١) الديوان، ص ٢١٦ وينظر: ص ٥٥ و ص ٨٦ و ص ٩٣ و ص ٩٧ و ص ٢١٧.

شعر أبي بكر بن شهاب

سيد الناس من يجد ويسعى في رقي العباد دنيا وأخرى
يخدم الشعب فهو يجلب نفعاً مستجداً لهم ويدفع ضرا
والسخيف الذي تصدر بالما ل أو العلم فازدري الناس كبرا
حاسب أن من سواه تراب وهو من بينهم تكوّن تبرا
ليت هذا السخيف كان حماراً للنبيّل الذي تقدم ذكراً^(١)
فنحن نستشف من المقطوعة السابقة ميلاً نحو التجديد سواءً في
الموضوع أو المعجم، بما يوحي لنا بأن هناك شاعراً آخر بجانب شخصية
ابن شهاب الشعرية المعلنة، لم يمنحه ابن شهاب فرصة كافية ليعبر عن
قضايا الذات أو الإنسان والمجتمع فتلاشى من أجل أن يبقى الشاعر المعلن
ملتزماً عمود الشعر.



(١) الديوان، ص ١٣٦.

◆ ثانيًا: الصورة الفنية :

تعد الصورة الفنية "الجوهر الثابت والدائم في الشعر"^(١). بما تعطيه إياه من قيمة، وما تخلقه فيه من جو وهي "الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة"^(٢). الشعرية وإبراز العواطف والانفعالات وإثارة المشاعر من خلال "التعبير الذي ينقل شعور الشاعر وأفكاره معتمداً على التجسيد لا على التصريح"^(٣) وهي تشكيل لغوي يجسد المعاني المجردة في هيئة ماثلة. ووجودها قديم قدم الشعر نفسه، فقد استخدمها الشعراء في كل عصر فلا يكاد يخلو نص شعري منها إذ إنها ركيزة أساسية في بناء الشعر وتشكيله، ومصطلح الصورة الفنية "مصطلح حديث صيغ تحت وطأة التأثير بمصطلحات النقد الغربي والاجتهاد في ترجمتها. أما الاهتمام بالمشكلات التي يشير إليها المصطلح فقديم يرجع إلى بدايات الوعي بالخصائص النوعية للفن الأدبي"^(٤). لقد درست الصورة في تراثنا البلاغي والنقدي ورسخت جذورها على وفق مفاهيم ذلك العصر ومعطيات حضارته وما توصل إليه من قيم وأفكار، وما تزود به من علوم عصره وبيئته، وإذا كنا نذهب إلى أن مفهوم الصورة ومصطلحها الحديث لم يكن موجوداً في تراثنا البلاغي والنقدي "ولكن المشاكل والقضايا التي يثيرها المصطلح وي طرحها موجودة في التراث وإن اختلفت طريقة العرض والتناول"^(٥) ولذلك نجد أن نقدنا

(١) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، د/ جابر عصفور، ط٢، دار

التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ١٩٨٣، ص٧.

(٢) النقد الأدبي الحديث، ص٤٤٢.

(٣) أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، ص٢٤٤، وينظر مصدره.

(٤) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص٧.

(٥) المصدر نفسه، ص٧.

القديم قد عالج الصورة الفنية معالجة تتناسب مع ظروفه التاريخية والحضارية، فاهتمّ بالتحليل البلاغي للصورة القرآنية، وتمييز أنماطها المجازية، وركز على دراسة الصورة الشعرية عند الشعراء الكبار، وانتبه إلى الإثارة اللافتة التي تحدثها الصورة في المتلقي، وقرن هذه الإثارة بنوع متميز من اللذة، والتفت نوعاً ما إلى الصلة الوثيقة بين الصورة والشعر بوصفها إحدى الخصائص النوعية التي تميزه عن غيره،^(١). وأخذت مكائنها في النسيج الفني لبناء النص الشعري، ذلك أن "قوة الشعر في الإيحاء بالأفكار عن طريق الصور لا في التصريح بالأفكار مجردة ولا في المبالغة في وصفها"^(٢). وتنبع أهميتها "من طريقتها الخاصة في تقديم المعنى وتأثيرها في المتلقي"^(٣).

تتأطر الصورة في شعر ابن شهاب على وفق المفهوم النقدي القديم الذي يصنف الصورة بحسب تشكيلها البلاغي كالتشبيه والاستعارة والكناية ودراستها على وفق هذا المنهج كونه "أقرب المناهج إلى الاتجاهات النقدية الحديثة التي تهتم بدراسة العمل الأدبي من الداخل، وأكثرها قدرة على تحليل البنية الجمالية للنص الشعري"^(٤). وما ذلك إلا لأن الصورة "تشمل كل نوع من أنواع التشبيه وعلى كل ما هو في الحقيقة تشبيه (مكثف) أي

(١) ينظر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص ٨.

(٢) النقد الأدبي الحديث، ص ٣٧٦.

(٣) ينظر: الصورة الفنية في التراث البلاغي والنقدي عند العرب، ص ٣٢٨.

(٤) تطور الصورة الفنية في شعر اليمن الحديث (١٩١٨-١٩٧٢)، عبد المطلب جبر، رسالة دكتوراه، ص ٢٣.

الاستعارة" (١).

لم تخرج الصورة في شعر ابن شهاب عن تشكيلها البنائي في الشعر العربي القديم بسيطرة النزعة الحسية التي تعتمد على الإقناع وإمتاع الحواس أكثر مما تعتمد على الإيحاء (٢). كما لم تغادر ما كانت عليه عند شعراء الإحياء بسبب أن وظيفة الشعر عندهم وظيفه اجتماعية أخلاقية، لذلك اعتمد الخيال الشعري لديهم في تجميعه للصور وحشدها على مراعاة روح الاعتدال في الوضوح، وعلى الانصراف إلى التعلق بالمظاهر الواقعية والمكانية. وهي كلها أمور حسية تعيق الحدس في العمل الشعري، وتحيل مدركات الشاعر إلى نوع من التأليف بين العناصر الحسية المعلومة (٣).

لقد سعى ابن شهاب إلى تقديم صورته كغيره من شعراء الإحياء لتعبر عن أفكاره ومفاهيمه المستقاة من محيطه وما في عصره من حياة وحركة وتفاعل ومما يعكسه ذلك من تأثير في ذاته شديدة الحساسية، حيث يشكل الشاعر الزمان والمكان تشكيلاً نفسياً خاصاً يتفق وحالته الشعرية من دون إهمال الماضي الشعري الذي لا يمكن فصله عن ذات الشاعر ومخيلته وثقافته، فالصورة التراثية بمضامينها المختلفة تترك بصماتها في صورته مهما كانت الرغبة في الحداثة (٤). وعنايته بالصورة التراثية التي يستمدّها من

(١) دليل الدراسات الأسلوبية، جذور، جوزيف ميشال شريم ط ١، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ١٩٨٤م، ص ٦٤.

(٢) ينظر: لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، ص ٩٨.

(٣) ينظر: لغة الشعر العربي مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، ص ٩٩ وما بعدها.

(٤) ينظر: أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، ص ٢٤٤.

مضامين التراث لا يجعلها غالباً منبثقة من السياق الشعوري الدال على تجربته الذاتية التي تكتنفه، ومع أن ابن شهاب انطلق في تشكيل صورته على وفق المفهوم النقدي والبلاغي القديم إلا أنه استطاع أن يخرجها في بنى متنوعة كالتشبيه والاستعارة والكناية والمجاز والتي يجمعها مفهوم الصورة الفنية التي تعرف بأنها تعبير لغوي عن تراسل بين لفظين أو تراسل بين علاقيتين يقيمه الشاعر بين الألفاظ أو بين المستويات، بتحديد عناصر البناء القائم على الخفاء والتجلي، خفاء عنصر واحد أو تجليه، وخفاء عناصر متعددة أو تجليها^(١). مما يدفع إلى إثارة المتلقي وتحفيزه لإكمال العناصر المضمرة لفهم الشفرات التي توحى بها الصورة، ولقد تراوح عرض الصورة في شعر ابن شهاب بين تشكيلين منهما هما الصورة البسيطة والصورة المركبة.

أ - الصورة البسيطة :

وتشمل آفاقاً مباشرة من التداول المبسط للصورة ومنها :

١- الصورة التشبيهية :

عرف الشعراء العرب بميلهم إلى الصورة التشبيهية وتفضيلهم إيها على غيرها لأنها تعد من أبرز الأدوات في التصوير لذلك استخدمها الشعراء في القديم والحديث للتعبير عن التجربة الشعرية نتيجة لاطرادها وسهولة بنائها " فالفتنة بالتشبيه فتنة قديمة، بل إن البراعة في صياغته اقترنت - لدى بعض الشعراء الأوائل - بالبراعة في نظم الشعر نفسه "^(٢). ويعرف التشبيه بأنه

(١) ينظر: الصورة في شعر لطفي جعفر أمان، عبدالكريم أسعد قحطان، ط١، دار الثقافة العربية، الشارقة (٢٠٠٢) ص ٣٣.

(٢) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص ١٠٤.

"علاقة تجمع بين طرفين متمايزين لاشتراك بينهما في الصفة نفسها أو في حكم لها ومقتضى"^(١). فالعلاقة تقوم على المناسبة والمشاكلة والتشابه في الصفات بين المشبه - والمشبه به بما يحقق "التقارب الذي يحدث بين الموصوف والصورة الواصفة رغم انفصالها في الأصل"^(٢). ويحوي التركيب اللغوي لبنية التشبيه على ركنين أساسيين هم (المشبه والمشبه به) ويضاف إليهما الرابطان اللفظي (الأداة) والمعنوي (وجه الشبه) ولقد يذكران في بنية التشبيه أو أحدهما أو يستغنى عن كليهما، وطرفا التشبيه يتماثلان ولذلك "فالتشبيه يفيد الغيرية ولا يفيد العينية ويوقع الائتلاف بين المختلفات ولا يوقع الاتحاد"^(٣). وهو نوعان تام ما اشتمل على أركان التشبيه الأربعة، وناقص إذا افتقد بعضاً منها.

تحتوي الصورة التشبيهية التامة على عناصر التشبيه الأربعة وأركانه ونلاحظ أن هذا النوع قد قل استعماله في شعر ابن شهاب نتيجة لما "تتسم به هذه البنية من وضوح ظاهر لا إغراب فيه ولا مجال لكد ذهن المتلقي حتى يقع على أسرار الصورة وغرائبها وهي أقرب ما تكون إلى الأخبار والإعلام منه إلى الإيحاء والإيماء"^(٤). ومن أمثله قوله مشبهاً حساده :

بين اللئام أعيش إلا أنني فرد فلا عاش اللئام ولا بقوا

(١) أسرار البلاغة، عبدالقاهر الجرجاني، تعليق: محمد رشيد رضا، ط٢، دار المعرفة، بيروت، لبنان، د. ت، ص٧٨.

(٢) خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص١٤٢.

(٣) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص١٧٥.

(٤) شعر امرئ القيس دراسة أسلوبية، د/ عبدالله حسين البار، ط١، مركز عبادي للدراسات والنشر، صنعاء، ٢٠٠٣م ص١٠٢.

من كل ذي حسدٍ بصورةٍ مخلص في وده كالقط إذ يتملق^(١)
وتأخذ الصورة ترسيمتها على النحو التالي :
مشبه + وجه الشبه + أداة الشبه + مشبه به
الحاسدين + الإخلاص في الود + الكاف + القط المتملق.

وهي صورة توحى بالنفور من النفاق الاجتماعي في أشع صورهِ وقيمة هذه الصورة تتحقق بالتراسل بين مدلولين حسيين ليس لتمامتهما الحسي فالتماثل هنا في المجرّد المعنوي اللاشعوري. وهذا النوع من التشبيه يقوم على تعويض مشهد بآخر تعويضاً لا يؤثر فيه لا عدد العناصر ولا ترتيبها فلا يتفوق في هذه الصورة عنصر على آخر ولا يؤدي دوراً خاصاً، فالقيمة كلها للصورة الشبيهة بكافة عناصرها^(٢). التي تقوم على التوضيح والشرح والتقرير المرتكز أساساً على الحسية.

ينظر إلى الصورة التشبيهية الناقصة على أنها الصورة التي لا يذكر فيها وجه الشبه، أو الأداة، أو كلاهما، بحيث يقدر المتلقي احتمالاتها حين تعرض عليه، ومن أمثلتها قوله مشبهاً أخلاق ممدوحه :

الطاهر الشيم الذي أخلاقه لطفاً أرق من النسيم المسحر^(٣)
وتأخذ الصورة التشكيلية التالية :-
مشبه + وجه الشبه + مشبه به
الأخلاق + اللطف والرقّة + النسيم المسحر

(١) الديوان، ص ١٧٥ ولمزيد من الأمثلة ينظر: الصفحات ٧٢، ٨٣، ٨٦، ١٧٧.

(٢) ينظر: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص ١٤٤.

(٣) الديوان، ص ١٤٧ ولمزيداً من الأمثلة ينظر، الصفحات: ٣٦، ١٢٥، ١٠٢، ١٣٣،

١٦٣، ٢٢٨.

وشعرية الصورة هنا تنبع من مدلول مجرد (الأخلاق) بتراسله مع مدلول حسي (النسيم المسحر) ليجسم لنا المعنوي بحيث يزيل الجمود، بما يوحي به من عاطفة جياشة ووجدان صادق. لقد بدأ هذا النوع قليلاً في شعر ابن شهاب نتيجة لوضوحه وتقريرته فليس فيه ذلك الثراء الذي يجعل المتلقي يجتهد في فهمه. وقد تأتي الصورة التشبيهية الثانية بحذف وجه الشبه وإبقاء الأداة، وهو شيع بكثرة في شعر ابن شهاب ويقترّب من التشبيه البليغ في كثرة الاستعمال لأنه "يتميز بالاكتمال ويتطلب من القارئ اجتهادًا خاصًا"^(١). نتيجة لما تركه من أثر انطباعي لدى المتلقي. ودورانه في شعره يعطينا دلالة على ما اكتنف الصورة من غموض نتج أساسًا من إبداعه في تأليفها واختلاقها باعتماده على العقل، وإن كنا لا نتجاهل حالته النفسية في بعضها، وقد يحذف من الصورة التشبيهية الرابطان اللفظي (الأداة) والمعنوي (وجه الشبه) وتقوم على العنصرين الأساسيين (المشبه + المشبه به) فقط وبتجرده من وجه الشبه يتميز بإجمال التقريب بينهما مما يسمح باعتبار التشبيه البليغ "أسمى درجة في التشبيه الصريح من حيث هو يسوي بين المشبه به والمشبه تسوية تامة"^(٢). ويضعه بعض النقاد القدامى^(٣)، والمحدثين^(٤)، في باب الاستعارة لأن العلاقة التي تقوم بين طرفيه هي علاقة تماثل وليست تشابه يقول الشاعر مشبهًا صفاء الخمر في جامها أي في زجاجتها :

(١) خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص ١٤٧.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٥٠.

(٣) ينظر: الطراز المتضمن لأسرار العربية وعلوم حقائق الإعجاز، يحيى بن حمزة العلوي، تحقيق، د/عبدالحاميد هندواوي، ط١، المكتبة العصرية، صيدا، لبنان ١٤٢٣هـ-٢٠٠٢م)، ص ١٠٧.

(٤) ينظر: شعر امرئ القيس دراسة أسلوبية، ص ١٣٢.

رق مرآها ومرأى جامها فهي والجام ضمير مستتر^(١)
والصورة هنا تأخذ الشكل الآتي :-

مشبه + مشبه به (حيث حذفت الأداة ووجه الشبه)
الخمرة في الجام + الضمير المستتر

فالصورة هنا يتراسل فيها الحسي (الخمرة) بالمجرد (الضمير المستتر)
لتوحي بالصفاء الذي تتصف به الخمرة إذ تصبح كالضمير المستتر وربما
تشير أيضًا لما تفعله في العقل من تغييب بحيث يختفي الإدراك وهي صورة
تتأطر وفق المفهوم العقلي ومنها أيضًا قوله مشبهًا نزول آل البيت في أقطار
الأرض :

نزلوا بأقطار البلاد نزول ما ءالمزن أمطر في المحل الماحل^(٢)
حيث تأخذ الصورة الشكل الآتي :

مشبه + مشبه به (حيث حذفت الأداة ووجه الشبه)
نزول آل بيت بإطراف البلاد + ماء المطر في الأرض الماحلة

وشعرية الصورة تأتي من تلك العلاقة القائمة بين مدلولين حسيين (نزول
آل البيت بأطراف البلاد) و(نزول ماء المطر في الأرض الماحلة) لتوحي لنا
بفضل آل البيت وعلمهم ونشرهم للدعوة في البلدان التي نزلوا فيها فهم
كالمطر الذي ينزل على الأرض الماحلة القاحلة.

(١) الديوان، ص ١٥.

(٢) الديوان، ص ٤٢ وينظر أيضا: ص ١٩٤.

٢- الصورة الاستعارية :

تأتي أهمية الاستعارة في الشعر من كونها عنصراً أصيلاً وقاراً فيه فهي الوسيلة الأولى التي يحلق بها الشعراء إلى سموات الإبداع، وتعرف بأنها "نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض"^(١). وتقوم العلاقة فيها على المشابهة، وذلك "أن تريد تشبيه الشيء بالشيء فتدع أن تفسح بالتشبيه وتظهره، وتجيء إلى اسم المشبه فتعيه المشبه، وتجربه عليه"^(٢). فهي فرع من التشبيه لأنها تعتمد المشابهة، غير أنهم يحدونها تمييزاً لها عن التشبيه بأنها "نقل المعنى من لفظ إلى لفظ المشاركة بينهما مع طي ذكر المنقول إليه لأنه، إذا احترز فيها هذا الاحتراز اختص بالاستعارة وكان حدًا لها دون التشبيه"^(٣). وقد وجدنا من علماء البلاغة من يخالف هذا الرأي ذاهباً إلى عد الاستعارة "مخالفة للتشبيه في ماهيتها وحكمها فلا يدخل أحدهما في الآخر"^(٤). لأن الاستعارة لا تفتقر إلى أداة التشبيه، وأن التشبيه لا بد فيه من ذكر الأداة، "فكلما أزداد التشبيه خفاء زادت الاستعارة حسناً ورشاقة، وكلما ظهر معنى التشبيه تعفت آثار الاستعارة وامتحت رسومها وأعلامها واتضح أمر المشابهة"^(٥). وهو رأي يلغي اشتراط المشابهة في الاستعارة وهو ما يذهب إليه النقد الحديث، فالعلاقة بين طرفي الاستعارة

(١) كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، لأبي هلال العسكري، تحقيق علي محمد

البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، ط٢، دار الفكر العربي ص٢٧٤.

(٢) دلائل الإعجاز عبدالقاهر الجرجاني، قرأه وعلق عليه: محمود شاكر، ط٣، دار

المدني، جدة، (١٤١٣هـ-١٩٩٢م)، ص٦٧.

(٣) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين بن الأثير، تحقيق: محمد محي

الدين عبدالحميد، المكتبة العصرية (١٤١٦هـ-١٩٩٥)، (١/٣٥١).

(٤) الطراز، ص١٠٦.

(٥) الطراز، ص١٠٩.

تقوم على تفاعل كل منهما مع الآخر وكل طرف منهما يفقد شيئاً من معناه الأصلي ويكتسب معنى جديداً، نتيجة لتفاعله مع الطرف الآخر داخل سياق الاستعارة الذي يتفاعل بدوره مع السياق الكامل للعمل الشعري أو الأدبي. فنحن لسنا إزاء معنى حقيقي ومعنى مجازي هو ترجمة للأول بل إزاء معنى جديد نابع من تفاعل السياقات القديمة لكل طرف من طرفي الاستعارة داخل السياق الجديد الذي وضع فيه^(١). فالاستعارة انزياح عن الأصل "فيما تحدثه المفارقة الدلالية من مفاجأة للمتلقي بمخالفتها للاختيار المنطقي المتوقع"^(٢). وهي صورة فنية تصدر عن انفعال.

تقوم الصورة في الاستعارة التصريحية على إضمار المستعار له (المشبه) وذكر المستعار (المشبه به) بلفظه ولخفاء المشبه في الكلام، اشترطوا وجود القرينة لتجلوه وتظهره ومن مثله قول ابن شهاب :

طوبى لكم أهل الحجاز بضيغم قد هدأركان الضلال وعضاً^(٣)
والصورة الاستعارية هنا تأخذ البنية الآتية :

المستعار له	المستعار
الممدوح	الضيغم

والجملة (هدأركان الضلال وعضاً) هي القرينة التي تشير إلى أن الضيغم لفظ مستعار للدلالة على (الممدوح) وما تشي به الصورة هو قوة الممدوح

(١) ينظر: الصورة الفنية، ص ٢٦.

(٢) ينظر: شعر امرئ القيس دراسة أسلوبية، ص ١٤٤ وينظر مصدره.

(٣) الديوان، ص ١٦٧.

وشجاعته، حتى أنه نشر العدل والأمن بين شعبه ومن أمثلتها قول ابن شهاب:-

والموت سنة من تفرد بالبقا في الخلق وهو الصادق الميعاد
كل ابن أنشى لا محالة صائر قنصًا لمخلب ذلك الصياد^(١)
لتأخذ الصورة الشكل الآتي:-

المستعار له الموت
المستعار الوحش المفترس

والجملة (قنصًا لمخلب ذلك الصياد) هي القرينة التي تشير إلى العباد
وتساويهم في الموت والصورة تأتي من هذا التراسل المثير بين الموت
والصياد لتجلي لنا تلك الصورة المنفرة والبغيضة للموت.

تمتاز الاستعارة المكنية بالعمق والتعقيد والإيغال، نتيجة لخفاء لفظ
المستعار (المشبه به) في الكلام وحلول ألفاظ أخرى تحل محله وتقوم على
علاقة جزئية معه "مما يفرض على المتقبل تخطي مرحلة إضافية في العملية
الذهنية التي يكشف إثرها حقيقة الصورة"^(٢) وجاءت في شعر ابن شهاب
عميقة بعيدة المآخذ ومن أمثلتها قوله :

فلتشكل الغناء حلولي دورها وعلّي فلتلبس ثياب حدادها^(٣)
فالصورة تأخذ البنية الآتية :

المستعار له الغناء (تريم)
المستعار المرأة الثكلى والحزينة.

(١) الديوان، ص ٦٤ وينظر: ص ١٧٣.

(٢) خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص ١٦٦.

(٣) الديوان، ص ١٢٢.

وتشي شعرية الصورة بمنزلة الشاعر فالغناء ثكلى حزينة بعد أن غادرها مهاجرًا، وهي صورة توحى بالحزن الذي اكتنف الشاعر بعد أن غادر وطنه وما يعانيه من ألم الغربة.

ومن الأمثلة أيضًا قوله :

ذريني من سلاف الحمد أهدي لأسماع الورى كوبًا فكوبا^(١)
حيث تأخذ الصورة الشكل الآتي :

المستعار	المستعار له
الخمرة	الحمد

فالتراسل الحاصل بين المدلول المجرد (الحمد) والمدلول الجامد (الخمرة) يجسد الثناء في صورة حسنة مرغوبة لها مكانة في القلوب، ولها لذة كلذة الخمر، بحيث تجعل الإنسان يغالي في الحمد على المعروف.

٣- الكناية :

وهي "أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه ورديفه في الوجود فيؤمى إليه ويجعله دليلًا عليه"^(٢). فالعلاقة في الصورة الكنائية تتبدى بين المباشر من الدلالة وما هو إيحائي ومن هنا "يتجلى التساوي بين الدلالة المرجعية للدال والدلالة الإيحائية"^(٣). وفيها لا يبقى في التعبير إلا العنصر

(١) الديوان، ص ٨٨ وينظر ص ١٢٢، و ص ١٤٧.

(٢) دلائل الإعجاز، ص ٦٦.

(٣) شعر امرئ القيس دراسة أسلوبية، ص ١٥٢.

المحسوس الذي عبر عنه البلاغيون بلازم المعنى. ومن أمثلتها في شعر ابن شهاب قوله :-

صحائف سيرتي بيض وما لي بغير حديثهن من اختصاص^(١)
والصورة الكنائية تأخذ الترسمة الآتية :

دال : صحائف سيرتي بيض مدلول (١) : الصحيفة الخالية

مدلول (٢) : العفة والطهارة.

وفي صورة أخرى يقول :

بئس الطوائف لا مرام لهم ولا

مرمى سوى جمع الحطام الزائل^(٢)

فالصورة الكنائية تأخذ الشكل الآتي :

دال : الحطام الزائل مدلول (١) : المال

مدلول (٢) : الجشع

وتشف الكناية في شعر ابن شهاب عن قدرتها في إيراد المعنى المباشر ليومئ بالمعنى الإيجابي.

ب - الصورة المركبة :

وهي الصورة التي تحقق التراسل بين مستويات، وتأتي إما مركبة بسيطة وهي "ما يصح تشبيهه كل جزء من أجزاء طرفيه بما يقابله من أجزاء الطرف

(١) الديوان، ص ١٥٩.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٩٤ وينظر، ص ١٤٨ وص ١٨٥.

الآخر" (١). كما في قوله :

وركبت سابحة كأن دخانها سحب ولمع شرارها برق شرى (٢)
فالصورة تأخذ الشكل الآتي :-

مشبه	الأداة	مشبه به
دخان السفينة	كأن	السحب
لمع شرارها		البرق

فالصورة تقوم على التقريرية والحسية بنقلها من الواقع المشاهد ولذلك نجده يشبه شيئين بمثلهما. وقوله :

من كل غان كأن الليل طرته والشمس غرته والسحر منطقه (٣)
وتأخذ الصورة الشكل التالي :

مشبه	الأداة	مشبه به
الليل	كأن	الطرة
الشمس		الغرة
السحر		المنطق

فالصورة هنا تقوم على تشبيه ثلاثة بثلاثة تجلو جمال الحبيبة ومحاسنها فهي كاللوحه.

(١) الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، تحقيق: محمد عبدالمنعم خفاجي، ط ٤ دار الكتاب اللبناني، ١٩٧٥، (٣٦٨/٢).

(٢) الديوان، ص ١٣٥. (٣) الديوان، ص ١٧٥.

وقد يتجاوزها إلى تشبيه أربعة بأربعة كما في قوله :

فمالت مثل بدر في ظلام على غصن على رمل مكثب^(١)
فالصورة هنا تأخذ الشكل الآتي :-

مشبه	الأداة	مشبه به
الوجه	مثل	البدر
الشعر		الظلام
القوام		الغصن
العجيزة		الرمل المكثب

وهو في هذا النوع من الصورة المركبة إنما يقابل بين المشبه والمشبه به في كل جزء من أجزائه. ولكنه ينزاح كثيراً إلى بنية الصورة المركبة في إطار التعقيد بحيث "لا يصح تشبيه كل جزء من أحد طرفيه بما يقابله من الطرف الآخر"^(٢) ووجه الشبه فيه يكون صورة منتزعة من عناصر متعددة مع إضماره "ولكن الذهن يستحضره بين المستويين مما يمنح المتلقي متعة الكشف وينبئ عن براعة الشاعر في رسم الصورة وتشكيل العلاقات"^(٣)

كما في قوله :

بيضاء فرق في أثيث حالك كالبدر يشرق في الظلام إذا سرى^(٤)

(١) المصدر السابق، ص ٩٣.

(٢) الإيضاح في علوم البلاغة، (٣٨٦/٢).

(٣) شعر امرئ القيس دراسة أسلوبية، ص ١١٢.

(٤) الديوان، ص ١٣٤.

شعر أبي بكر بن شهاب

فالصورة تأخذ ترسيمها كآتي :

مشبه	أداة	مشبه به
بياض المفروق وسط	الكاف	البدر المشرق
الشعر الأسود الغزير الطويل		في ظلام الليل

فشعرية الصورة هنا تجلي لنا إبداع الشاعر وميله إلى الغموض والتعقيد الناتج من إضمار وجه الشبه والذي لا يمكن إظهاره إلا بكد الذهن، وتشبي ببراعته العقلية والمعنوية في إخراج صورته ومنها قوله :

فديتك بدرًا برجه سرج سابع
هو فانطوى سر العباء المطلسم^(١)
وتأخذ الصورة الشكل الآتي :-

مشبه	مشبه به
الحسين وقد سقط شهيداً	البدر الذي برجه سرج الفرس
مضرجاً بدمائه من على فرسه	وقد هوى وانطوى في سر العباء المطلسم

إنها صورة عقلية برهانية توحى بالتعقيد والغموض اللذين يكتنفانها، لكون العلاقة تناظرية بين الشهيد المضرج بدمائه والمشع نوراً والبدر الهاوي، وإن كنا نلمح من ورائها النور الذي يشع منه.

(١) المصدر السابق، ص ٣٧.

وقوله واصفًا الدور الذي قامت به صحيفة الجوائب التي يصدرها أحمد فارس الشدياق :

ولطالما في الشرق قد سكبت على يبس التوحش ماطرًا ثجاجًا^(١)
فالصورة يجلوها الشكل الآتي :-

المستعار له المستعار

الجريدة السحابة

الجهل والتخلف يبس التوحش

العلم والتنوير السحابة والمطر

وشعرية الصورة ناتجة من التراسل بين تلك الحقول المتنافرة لتشي بالحالة التي وصل لها الوطن العربي من التخلف والجهل، وكذا الدور التنويري وبدء النهضة التي قادها الرواد

ومنها قوله :

له فيهم ببيض الهند ضربًا ترى ببيض الوجوه له بكيا^(٢)
فالوسائط في الصورة متعددة الدلالات وتأخذ الشكل الآتي :

الضرب ببيض الهند - السيوف - الحرب - كثرة القتلى

بيض الوجوه له بكيا - النساء الباقيات - كثرة الحزن - فقد الإحبة

وبذا فإن سلم الصعود في الصورتين يتضمن درجات أربعًا

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٥٠.

(١) الديوان، ص ١٠٦.

وقوله أيضًا :

في مربع ممرع نيّطت عليّ به تماثمي وبفودي شد بخنقه^(١)
فسلم الصعود يتضمن الدرجات الآتية :

بفودي شد بخنقه - الإزار الضيق - شدة الشوق والحنين - الفراق
والم الغربة

ففي الصورة يبدع في خلق جو من الإيحاء الناتج عن تجسيد المعنى
وتجسيمه وإبراز المجرد وتشخيصه في صورة محسوسة ليرز أثره.

تميل الصورة في شعر ابن شهاب إلى البساطة كثيرًا فنراها وقد غلبت
على الصورة التركيبية وذلك ناتج عن وظيفة الشعر الأخلاقية والاجتماعية
ولذا جاءت صورته حسية إيضاحية وتقريرية تثبت الفكرة وتدعمها، كما نجد
أن الغموض يكتنف الصورة التركيبية الذي يتأسس على البرهان والعقل
واختلاق الصورة، ليشرح ويحلل ويحسن ويقبح. لكننا نجد أن هناك صورًا
تثري العاطفة وتتعدد في الدلالة وتعكس التجربة الفنية الصادقة بوصفها
الوسيط الذي ينقل التجربة بين الشاعر والمتلقي.

ج - أنماط الصورة :

تتوزع الصورة الشعرية على عالمين أحدهما: عالم المحسوسات
والآخر عالم المجردات ويتفاوت الشعراء في تشكيل صورهم بين
المحسوس والمجرد، فيغلب عالم على آخر عند بعضهم نتيجة للظروف التي
تتحكم في بناء صورهم.

(١) المصدر السابق، ص ١٧٦.

إن حدي الصورة المكونين لها، إما أن يكونا مأخوذين من عالم لمحسوسات أو معنويين استلهما من عالم المجردات، وإما أن يكون أحدهما حسيًا والآخر معنويًا، ولقد تأطرت الصورة في شعر ابن شهاب في أنماط عدة تمايزت فيما بينها بفروق وتباينت بما يوفر لنا دراستها على النحو الآتي :

١- الصورة الحسية :

وهي الصورة التي تقوم العلاقة بين حديها على التراسل بين شيئين محسوسين أي أنه يمكن إدراكها بإحدى الحواس الخمس، من لون ونضارة ونكهة وشكل وكتلة وبعد أو نسب، وهذا النمط شائع في شعر ابن شهاب بل إن أغلبية صورته جاءت على وفق ذلك ولم نجد لديه من الصورة التجريدية إلا نسبة ضئيلة جدًا. وهذه الصور عنده تنوعت وجاءت في هيئة تشبيه أو استعارة وانمازت بين الأفراد والتركيب ومن أمثلتها قوله :

دبت الراح بأرواحهم كدبيب النوم في أجفانها^(١)
فالصورة هنا تقيم تراسلاً بين عنصرين حسيين مستلهمين من مجالين مختلفين فالعلاقة تقوم على التشابه بين حدي الصورة على الشكل الآتي :

المشبه: الخمر وقد دبت بالأرواح

المشبه به: النوم يدب في الأجفان

فرغم حسية الصورة إلا أنها تدخل المتلقي في عالم متخيل باستدعاء الأثر الشعوري الذي أوحى به حسية الصورة، لتجلي لنا النشوة والبهجة

(١) الديوان، ص ٢٣٥.

واللذة بين الخمر عند شربها والنوم وهو يدب في الأجفان. ومن الأمثلة
أيضاً قوله :

ومن أنكر الأشياء لوم قبيحة مشوهة عشاق حسناء فائقه
كحمر بسима الصافنات تظاهرت ولكنها حول المعالف ناهقه^(١)
فالصورة تقوم العلاقة فيها على التشابه والتي يجلوها الشكل الآتي :
المشبه : المرأة القبيحة المشوهة + المرأة الحسنة

المشبه به : الحمير الناهقة + الخيل

إذ تعتمد الصورة التراسل القائم بين عناصرها الحسية لتوحي بالتضاد
بين القبح والجمال وعلاقة التلازم بينهما، وتشي بالتنفير من أعداء آل
البيت وما فيهم من قبح، والترغيب في حبهم بما فيهم من حسن وهنا نلمح
الإيحاء الجميل التي تبعثه الصورة فالحمار رمز البلادة والقبح أما الخيل
فهي رمز للجمال والحب وهي المفضلة عند العرب، ومن الأمثلة أيضاً
قوله :

وألقح بالسر الذي في ضميره

قرائح كانت عن تلقي الهدى عكما

فأنهلها صفو اليقين وعلها

وزحزح عنها الشك والظن والوهما^(٢)

فالصورة الاستعارية تبرز علاقة تماه بين المحسوسات يجلها الشكل
الآتي :

(٢) المصدر نفسه، ص ٦٠.

(١) الديوان، ص ٤٩.

المستعار له: القرائح العقيمة - صفو اليقين

المستعار: الإبل التي لقت - الماء

لقد جسد التراسل بين العناصر الحسية الأهمية البارزة للمدوح وما بلغه من علم وتقى جعله في مقام رفيع، فهو يهدي بعلمه وفضله العقول الضالة التي استعصت وتمنعت ولكنه بصبره وقوة تحمله استطاع أن يزيح الشك. فالصورة تبرز معاناة الممدوح وصبره الدائب كالإبل لا تلقح إلا بعد عناء ومشقة وتعب وجهد. ومع أن الصورة قائمة في الأمثلة السابقة على التراسل بين عناصر حسية إلا أننا نجد أن هناك صوراً أخرى يتراسل فيها المجرد بالحسي كما في قوله :

إليكم من النائي الذي عضه النوى بناجد طول الإغتراب وكشراً^(١)
ف عناصر الصورة في البيت تراسل بين ماهو معنوي مجرد وحسي نتيبتها
في الشكل الآتي :

المستعار له: النوى - الاغتراب

المستعار: الحيوان المفترس وقد كشر عن أنيابه.

ف الصورة توحى لنا بما يعانيه الشاعر من ألم الغربة والفراق بتجسيم المعنوي في صورة حسية (النوى، الاغتراب)، (الحيوان المفترس المكشر عن أنيابه) وهي تثير الوحشة والكآبة والموت إذ الغربة هي انقطاع عن الأهل والوطن فكأنها حيوان مفترس.

(١) الديوان، ص ٧٣.

٢- الصورة التجريدية :

وهو أن يقيم الشاعر تراسلاً بين معنويين ليعبر عن شيء محسوس أو عن مفهوم من المفهومات. وحظ هذا النوع في شعر ابن شهاب قليل جداً، وهذا يرجع لإيغاله في الغموض واعتماده على المجردات وميله إلى ما هو محسوس ومشاهد وهو ما يبرز في الشعر القديم ومن أمثله قوله :

خرائد لم أبرح بهن متيمًا كأن فؤادي بالحجارة يرضخ^(١)
حيث تترآى الصورة على النحو الآتي :

المشبه : ألم الحب

المشبه به : ألم الفؤاد الذي يرضخ بالحجارة

الصورة هنا تقيم تراسلاً بين عنصري الصورة المعنويين ليوحى لنا بشدة معاناة المحب المتيم وما يلاقيه من جهد ومشقة وبلاء في حبه يجسده الألم الصادر من الرضخ بالحجارة.

وقوله :

كأن خلال المجد مهما تجمعت

لدى المرء مغناطيس كل حبوكرى^(٢)

إذ تتخذ الصورة الشكل الآتي :

المشبه : خلال المجد

المشبه به : المصائب والدواهي

(٢) المصدر نفسه، ص ٧٠.

(١) المصدر السابق، ص ١١٦.

فالصورة تقيم تراسلاً بين عناصرها لتوحي لنا بما ينتج للإنسان إذا بلغ درجة عالية في مجتمعه ومكانة مرموقة فيه وما يسببه له من مصائب ودواهي على صاحبها.

وقد تقوم الصورة في هذا النوع على التراسل بين الحسي والمجرد، فالشاعر ينزع الصفات المادية ويبقي الصفات المعنوية كما في قوله :

رق مرآها ومرأى جامها فهي والجام ضمير مستتر^(١)
إذ تشكل الصورة الشكل الآتي :

المشبه : صفاء الخمر - الجام

المشبه به : الضمير المستتر - الفعل

فالتراسل القائم بين (الخمرة وجامها) المعطى الحسي و(الضمير المستتر والفعل) كمعطى مجرد يخفي الصفات المادية للخمر ويبرز لنا الصفات المعنوية لها، فصفاء الخمر وجامها يوحي لنا بالخفاء والستر، وهي الدلالة التي تبعثها الخمرة في الصورة نتيجة لما تحدثه بعد شربها من نشوة وسعادة، والتماهي الحاصل بينها وشاربها بحيث أنها بفقدانها لونها كصفة حسية تبرز لنا صفاءها في عقل شاربها.

٣- الصورة الرمزية :

وهي تتخذ من حامل المعنى الحسي دلالة مرجعية تشير إلى المعنى الإيحائي الذي يعد مصدراً للرمز المعطى، وتوصف بأنها أغنى صورة من صور الإدراك الإنساني، وأن إخراجها في شكل منظم هو إحساس بفنية

(١) المصدر السابق، ص ١٥٠.

الصورة إذ تنهض على أساس من الترابط بين دالتين إحداهما إيحائية والأخرى مرجعية والكناية - بما هي تعبير يراد به لازم معناه، ويدل على المعنى الثاني (الإيحائي) من دون أن يلغي المعنى الأول المرجعي - هي جوهر هذا النمط من أنماط الصورة"^(١).

ومن نماذجها قوله :

فأشبهه أو كاد اقتداراً وسيرة

يضاهي نزيلاً في ثرى دير سمعانا^(٢)

والصورة الرمزية هنا تتشكل على وفق الترسمة الآتية :

مدلول (١): الخليفة عمر بن عبدالعزيز

دال: نزيلاً في ثرى دير سمعانا

مدلول (٢): العدل

لقد أوحى الصورة الرمزية هنا بما وصل له الممدوح من نشر العدل بين الرعية، متخذة من الخليفة عمر بن عبدالعزيز مرجعية تشير إلى المعنى الإيحائي وهو العدل.

وقوله في وصف حالة تريم وما حل بها وكثرة الخلافات والشقاق بين القائمين عليها :

فتريم أضحت غير ما غادرتها بتكاثر الأغرار والأغيار
طمعت بمنصبها الضرائر إذ رأت ما نابها والنور غير النار^(٣)

(١) شعر امرئ القيس دراسة أسلوية، ص ١٨٠.

(٢) الديوان، ص ٢٢٢. (٣) المصدر نفسه، ص ٥٢.

فالصورة تتخذ الشكل الآتي :

مدلول (١) نساء الزوج الواحد المسيبات للخلاف

دال : الضرائر

مولول (٢) الخلافات الناشئة في تريم

والرمز الذي يمثله (الضرائر) يوحي لنا بالحالة التي وصلت إليها تريم وما فيها من خلافات وهذا الرمز الحسي أضحى مرجعية للمعنى الإيحائي. ومن الأمثلة أيضًا قوله :

باللفظ واللحظ يسلبن العقول ولم يبلغ لديهن مسلوب النهى إربا^(١)
مدلول (١) العفة والطهارة

دال : ولم يبلغ لديهن مسلوب النهى إربا

مدلول (٢) التمتع والدلال.

وما توحى به الصورة هو مدى ما وصل إليه هؤلاء النسوة فجمالهن وعيونهن وكلامهن يسلبن عقول الرجال، غير أن مسلوب العقل لم يستطع بلوغ إربه، إما نتيجة لعفتهم وطهارتهم أو لأنهن يتمنعن ويتدلن عليه فهي صفات جبلن عليها.

ومع الصورة في شعر ابن شهاب توزعت بين الأنماط الثلاثة إلا أنها تختلق اختلاقًا أحيانًا بحيث تأتي العلاقة فيها مختلفة، فلا هي قائمة على الحدس ولا الوهم ولا الافتراض كما في قوله :

(١) المصدر السابق، ص ٨٨.

فمالت مثل بدر في ظلام على غصن على رمل مكثب^(١)
فالصورة يجلوها الشكل الآتي :

المشبه: الوجه - الشعر - القوام - العجيزة.

المشبه به: البدر - الظلام - الغصن - الرمل المكثب.

ف عناصر الصورة متفرقة من تشبيه الوجه بالبدر والشعر بالظلام والقوام
والقد بالغصن، والعجيزة بالرمل المكثب وهي قد وردت في الشعر العربي
مع تمايز الشعراء في إبداع صورهم وإخراجها. غير أن ابن شهاب بتشكيله
لها يعتمد على مخزونه اللاشعوري للتراث مما جعله يخلق هذه الصورة التي
لا يمكن أن تكون واقعية.

ومن الأمثلة أيضاً التي تعتمد على المخزون قوله :

فديتك بدرًا برجه سرج سابع

هو فانطوى سر العباء المطلسم^(٢)

فالصورة تقوم على التنافر الذي نتج عنه نوع من الغموض الذي يبين لنا
التداخل اللاشعوري للتراث وتأثيره في إخراج هذه الصورة.

د - ينابيع الصورة :

تتنوع المصادر التي يستقي الشعراء منها صورهم وتعدد، فمنها المأخوذ
من الطبيعة بنوعها الجامدة والمتحركة، ومنها ما يتصل بالإنسان وهيئاته،
وبعضها مكتسب من المخزون الثقافي، وتكمن أهمية معرفة ينابيع بوصفها

(٢) المصدر نفسه، ص ٣٧.

(١) الديوان، ص ٩٣.

المفتاح الرئيس لفهم الصورة وتوضيحها. ويشارك الشعراء في الأخذ من هذه المصادر بيد أن هناك تمايزًا بين شاعر وآخر في تقديم مصدر على آخر ومجال على سواه فيبدو بارزًا جليًا في شعره، ويرجع سبب ذلك لارتباطه بذواتهم وطبيعة تكوينهم النفسي والمعرفي وميولهم ورغباتهم وقناعاتهم الذاتية، وكذلك اختلافهم في طرائق توظيف الصورة واستعمالها في النص اختلافًا يشمل البنية والنمط والوظيفة وأساليب التعبير، وإن اتحد المنبع الذي نهلوا منه هذه الصورة أو تلك^(١).

ولم يخرج شعر ابن شهاب في تشكيله الصورة على النمط التقليدي فجاءت في شعره على النحو الآتي :

أولاً: الطبيعة: يتسع مفهوم الطبيعة ليشمل كل شيء في الدنيا حاضرًا ومشاهدًا، جامدًا ومتحركًا، عاقلًا وغير عاقل، مكتشفًا أو مخترعًا، لكن يغلب إطلاق لفظ الطبيعة على الجامد والمتحرك غير العاقل من الكائنات^(٢). وحظ الطبيعة في شعر ابن شهاب كبير مقارنة بغيره من الينابيع وهذا نتيجة لما رآه من عوالم الطبيعة المتعددة في رحلاته وكذا نشأته في حضرموت ومدينته الغناء (تريم) وحبه للطبيعة أيضًا فجاءت بتشكيلات متعددة، ومستوعبة لها كلها.

أ - الطبيعة الجامدة :

تعد الطبيعة الجامدة حقلًا مهمًا للصورة وبنائها في شعر ابن شهاب.

(١) ينظر: شعر امرئ القيس دراسة أسلوبية، ص ١٦١.

(٢) ينظر: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص ١٧٠.

فمنها المأخوذ من النباتات والمزروعات (كالبان، النرجس، الورد، الرمان، الزهور، الرامة). وأكثر ما يرد من متعلقات النبات في شعره تشبيه قوام المحبوبات بغصون البان كما في قوله جامعًا في بيت شعري واحد عددًا من النباتات :

غصون من البانات يحملن نرجسًا ووردًا وعنابًا ويثمرن رمانا^(١)
ومنها ما يتصل بالظواهر المائية (كالسحاب، الحيا، الغيث، جعفر، البحر، المزن، الغدير، العباب، الثماد). ومن أمثلتها قوله :

ضجر الأنام من استلام هباتها كالغيث يسأم حيث دام وفضفضا^(٢)
وهناك ما يتصل بالظواهر الطبيعية الأخرى (كالرياح، الجنوب، الدبور، النسيم، الشمس، النجوم، القمر، الكواكب). ومنها ما أخذ من المعادن والجواهر (كالدر، الجواهر، اللؤلؤ، الخاتم، السوار، الحديد، الحلبي، الخلخال، اليواقيت). ومنها ما يتصل بالزمن والمواقيت (كالليل، الظلام، السنة، اليوم) كما يستلهم أدوات الحرب (كالسيف، السنان، الرمح، المرهف) وغيرها كثير من الحقول الدلالية المأخوذة من الطبيعة الجامدة، وهو في إخراجها لم ترتق على آفاق تصويرية وإنما سار على النهج الغالب في الشعر العربي لخدمة الأغراض الشعرية كالمديح والغزل والوصف.

ب - الطبيعة المتحركة :

وهذا النوع توزع بين غرضين كبيرين هما المدح والهجاء إذ يوظفهما من خلال التضاد ما بين محاسن الممدوح ومساوئ المهجو، وهي مرجع

(٢) المصدر نفسه، ص ١٦٢.

(١) الديوان، ص ٢٢١.

لتقدير حدود كثير من الصفات ومداهها في الإنسان، فمن الحيوانات التي وردت في شعره (الأسد "وهو أكثر حضوراً وبمسمياته المتعددة"، الكلب، الخنزير، الحمار، الخيل، المها، الغزال، الريم، الظباء، القط، القرد، الذئب). أما الطيور فمنها (البازي، الغراب، العقاب، العصم، الأجدل، البغاث). ومن الحشرات والزواحف (الفراش، الجراد، الضئيلة، الجعل، القراد) ومن الأمثلة قوله :

مثل الذي استحلى أذى بيت الرسو ل كجرو سوء في المساجد بائل
 أيضر إشعال الدخان لطمس نو ر الشمس بل تعشى عيون الشاعل
 ولربما سود الكلاب على البدو ر تهر إن منيت بداء عاضل
 وإذا حمار السوء عربد ناهقاً أ يحط من قدر الجواد الصاهل^(١)

فالصورة المتتابعة التي احتواها النص السابق والتي جاءت في سياق المدح والهجاء واتخذت من التضاد ركيزة تقوم عليها لتجلو لنا محاسن آل البيت ومساوئ أعدائهم والتي تتمثل في :

آل البيت	أعدائهم
أطهار (المساجد)	(النجاسة) جرو سوء
النور (الشمس)	التلاشي (الدخان)
بدور	سود الكلاب
الجواد	القبح والدناءة (الحمير)

(١) الديوان، ص ٤١، ٤٢.

فالرموز والصور التي استلهمها الشاعر من الطبيعة تشي بالمتناقضات بين صنفين الصنف الأول آل البيت يتسمون بالطهارة والضياء والنور والأصالة بينما أسقط على أعدائه صفات تشي بنجاستهم وقبحهم ودناءتهم وأنفسهم الشيطانية المريضة وهنا يجمع بين المدح والهجاء الساخر في آن معًا.

ثانيًا: الإنسان :

للإنسان في بناء الصورة الشعرية عند ابن شهاب بروز واضح حتى ليعد أحد المنابع الرئيسة التي استقاها الشاعر، وشكل بها صورته وشملت سنه وجنسه (نجل، أب، طفل، الصبا، نسوة، ابن، أنثى، حياة، رجل). أما صفاته وانفعالاته وعواطفه فجاء منها (ذوالأسى، أذوب صباية، ثياب حدادها، الحلم، الرضا، الغرام، قبيحة، حسناء، رقود، متيم، بيضاء، النواح، الخبيث، النائى، السفية). بينما حازت أعضاؤه وحواسه على النسبة الغالبة في تشكيل صورته فجاءت منها (إبهامه، كفه، القلوب، يد، معصم، الفؤاد، الفرق، الأثيث، الترائب، الغرة، الطرة، المنطق، الروح، الجفون، القوام، الوجه، العين، الراحة، الكف، الأنامل، الوجنات، النهود، عظامه، الخنصر، الخصر، الحشا). واتجاه الشاعر إلى التوسع في تصوير أعضاء وحواس الإنسان نتيجة لميل مؤسس عند الشاعر العربي إلى التقاط الجزئيات وتجميعها أكثر من الحديث عن الكل وهذا يبرز جليًا اهتمام الشاعر بهذه الجزئيات إذ نجد أن تصوير الإنسان ككيان مكتمل يقل إذ لا نجد إلا (صبية، ذي اللوم، زنجية، ضرائر، من كل غان، الشموع، ذي حسد). ويبرز كذلك ميل الشاعر للإنسان في بناء صورته بوصفه مركز الوجود " إذ يستعير وظائف أعضائه ومشاعره وطبائعه وسلوكه في دلالات ومواقف

متباينة يرتبط بعضها بما يحب ويرغب به الشاعر ويرتبط بعضها الآخر بما يكره وينفر منه" (١). فاليد ومكوناتها كالكف والأنامل قد استخدمت في سياقات متعددة تشي بأشياء يكرهها وينفر منها الشاعر وأخرى يحبها ويتمنى أن يتصف بها (٢).

لقد قطفت يد الأيام غضا محل غراسه قلبي العميد (٣)
يوظف ابن شهاب اليد من خلال التنافر الاستعاري ليشخص الأيام
ببعث الحياة فيها وتصويرها بصورة منفرة لأنها أخذت عليه من يحب.

ثالثاً: الثقافة :

تعد الثقافة منبعاً مهماً يستقي الشاعر صورته منها وكلما تنوعت ثقافته منحته مساحة لها اتساعها لتشكيل الصورة الشعرية، ولا يضير الشاعر أن يشكلها من مخزونه الثقافي شريطة أن يبدع في إخراجها موحية بذاته وانفعالاته، وقد استطاع ابن شهاب أن يعكس هذا المخزون الثقافي في شعره فتعددت الحقول الثقافية التي صنع منها عالمه التصويري، ولعل أبرزها عنده :

أ - القرآن الكريم: نشأ ابن شهاب نشأة دينية إذ تلقى تعليمه الأولي المؤسس على القرآن وعلومه لذلك جاءت الصورة الشعرية في بعضها مستلهمة الآيات القرآنية ومتمثلة لها وعكسها في شعره لتؤدي الوظيفة التي تأتي في سياقها من مثل قوله :

(١) الصورة في شعر لطفي جعفر أمان، ص ٢٠٨.

(٢) ينظر: الديوان، الصفحات، ٧١، ٨٠، ٨١، ٩٥.

(٣) المصدر نفسه، ص ٦٦.

حبل اعتصام المؤمنين فحبذا الم
تمسكون وخيبة لناكل
في يوم تذهل كل مرضعة عن ال
طفل الرضيع ووضع حمل الحامل^(١)

ومنها ما جاءت مأخوذة من عناصر ذكرت في القرآن وظفها الشاعر في
بناء صورته الشعرية^(٢). ومنها المأخوذ من الأعلام التي وردت في القصص
القرآنية

غدرتم بسادات البرية غدره ال - يهود يبحيى والمسيح ابن مريم^(٣)
ومنها المستلهم من المعاني الدينية والأخلاقية^(٤) فالصورة المستوحاة
والمستلهمة من القرآن تأتي في تشكيلات متنوعة تهدف إلى عكس تأثر
الشاعر المتسع بالنص القرآني وشغفه.

ب - الشعر العربي :

لقد استقى ابن شهاب من الشعر العربي الكثير من صورته الشعرية التي
اتخذ فيها شكلين أحدهما: أخذ الصورة كلية وتحويرها عن سياقها الذي
وردت فيه إلى سياق جديد يخدم الهدف الذي يميل له الشاعر والفكرة التي
يريد إيصالها لنا وهو ما يعني أن ابن شهاب يتعامل مع المنجز الشعري
الموروث فيضمن بعض معانيه وصوره في شعره

ولكن الليالي فاجأتني بموجعة يذوب لها الحديد

(١) ينظر: الديوان، ص ٤١، ص ٦٩. (٢) المصدر نفسه، ص ٥٨.

(٣) المصدر نفسه، ص ٣٨. (٤) المصدر نفسه، ص ٥١.

كأن ضئيلة لسعت فؤادي فحم بسمها الجسد الجليل^(١)
فالصورة تنتزع من سياقها الذي وردت فيه إلى سياق جديد.
وثانيها: استلهام الأعلام التي وردت في الأدب العربي سواءً كانت
أعلاماً أمثال وهي التي يضرب بها المثل كقوله :

بحر الندى الملك الرشيد فكل ذي كرم وملك ليس إلا جعفر
طود الوفاء فبينه والمودع الـ آد راع ما بين الثريا والثرى^(٢)
وكذلك حاتم الطائي الذي يضرب به المثل في الكرم^(٣) أو أعلام
الشعراء أو الناثرين أو الخطباء ومن أعلام الشعراء التي وردت في شعره
أيضاً عنترة وعروة بن الورد كما في قوله :

والقاحم الهول لو أدنى قوارعه طنت بسمع أخي عبس تصعقه
والخائض الغمرات اللاء لو هدأت وخاض شاطئها ابن الورد تغرقه^(٤)
ج - التاريخ :

اعتمد ابن شهاب التاريخ مصدرًا للصورة سواءً التاريخ القديم^(٥)، أو
التاريخ العربي قبل الإسلام وبعده^(٦). ولقد حاز التاريخ الإسلامي على نسبة
أعلى في تشكيل الصورة عنده بسبب تلك الثقافة الدينية المتسعة واستيعابه لقيم
هذا التاريخ واطلاعه على كثير من وقائعه ومن أمثلة ذلك في شعره قوله :

جلبابه زرد الحديد لدى الوغى والمستقر صها بنات الأعوج

-
- (١) المصدر السابق، ص ٦٦. (٢) المصدر نفسه، ص ١٣٤.
(٣) المصدر نفسه، ص ٢١٠. (٤) المصدر نفسه، ص ١٧٧.
(٥) المصدر نفسه، ص ١٥٥. (٦) المصدر نفسه، ص ٩٤.

جمعت لنصرته الجيوش فهم له كالأوس في غزواته والخزرج^(١)
وقوله أيضًا :

إنني لتعروني لذكراك هزة

كما أخذت سلمان من ذكرك العروا^(٢)

ومن الأمثلة أيضًا قوله :

أتى وظلام الشرك مرخ سدوله

وبالناس عن نهج الرشاد عمى أروى^(٣)

إذا ما توقفنا للنظر في توظيف ابن شهاب لهذه الحقول في شعره فإننا
نجده ينوع فيها فقد يجمع بين حقلين دلاليين موحدين كما في قوله :

خضيب دماء كالعروس يزف في قباء بصبغ الأرجوان مرسم^(٤)

فالصورة مأخوذة من حقل دلالي واحد (الإنسان) وجاءت لتبرز لنا
الفرحة والسعادة والسرور التي اكتنفت الحسين وقد ضربته الدماء ومات
شهيداً.

وهي توحى بإكرام الشهيد وأن الملائكة تزفه إلى الجنة فرحاً مسروراً
كالعروس التي تزف إلى عريسها، ومن أمثلة الحقل الدلالي الواحد ما هو
مأخوذ من (الطيور) كقوله :

(١) الديوان، ص ١٠٨.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٤، وهو يستدعي هنا بيت مجنون ليلى :

وإنني لتعروني لذكراك هزة كما انتفض العصفور بلله القطر.

(٣) المصدر نفسه، ص ٢٢، فهو يستلهم القصة التي دعا فيها سعيد بن زيد على تلك

المرأة التي حلفت كاذبة. (٤) المصدر نفسه، ص ٣٧.

وهل حول بازي وإن جاع يجتري غراب كثير الشحم يزهو ويختال^(١)
ومن الأمثلة أيضًا قوله :

وبورك من عيش مضى في ربوعكم ورعيًا لعهدٍ مر كالיום عامه^(٢)
فالصورة في البيت مستقاة من حقل دلالي واحد هو (الطبيعة الجامدة) والتي
يمثلها الزمان وهي توحى بالسرعة التي قضاها عندهم والعيش الذي مضى في
تلك الربوع والعهد وتشبي بالأيام السعيدة التي قضاها هناك إذ إن العام في
ربوعهم يمر كالיום وهذا يدل على أن الشاعر كان سعيدًا ومسورًا عندهم. غير
أن بناء الصورة وتشكلها في شعره أكثر ما تأتي من حقلين متنافرين كما في قوله :

نزلوا بأقطار البلاد نزول ما

ء المزن أمطر في المحل الماحل^(٣)

فالصورة مأخوذة من حقلين متنافرين هما (حقل الإنسان) و(وحقل الماء
والأرض) وهي وتوحى باللطف والنفع والفائدة التي يجنيها الناس في
الأقطار عند نزولهم بها بنشر العلم والفضيلة، كماء المزن الذي يمطر في
الأرض الماحلة فيجعلها مثمرة. ومن الأمثلة أيضًا قوله :

تضح إذا ما قام للوعظ بالبكا

قلوبٌ وكانت قبل كالصخرة الصما^(٤)

فالصورة مستقاة من حقلين دلاليين متنافرين هما (حقل الإنسان)
و(الطبيعة الجامدة) وتوحى بما بلغه الممدوح من علم جعله يؤثر في القلوب
القاسية حد البكاء، وأيضًا قوله في وصف أثر صحيفة الجوائب التي

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٠٣.

(١) المصدر السابق، ص ٥٣.

(٤) المصدر نفسه، ص ٦١.

(٣) المصدر نفسه، ص ٤٢.

أصدرها أحمد فارس الشدياق :

ولطالما في الشرق قد سكبت على يبس التوحش ما طرًا ثجاجاً^(١)
الصورة مأخوذة من حقول دلالية متنافرة هي (حقل الطبيعية الجامدة -
الجريدة، السحابة، المطر، الأرض اليابسة) و(حقل الطبيعة المتحركة وهي
الحيوان المتوحش) و(حقل الإنسان هو الجهل والعلم)، وهناك حقلان متنافران
شكلا صورة تدل على حالة الجهل والتخلف التي وصل إليها العالم العربي
وبدء النهضة التنويرية التي قادها الرواد وتمثلها الصورة الاستعارية التي تقوم
على التماثل وتوحي الصورة بما وصل إليه الحال في العالم العربي من تخلف
وجهل وتأخر حتى أصبح فيه العالم في صورة من التوحش بلغت حد الصلابة.
إن توظيف الحقول في بناء الصورة عند ابن شهاب تبين مقدرته في أن
يدخل بين الحقول المتنافرة لتعبر عما يريد سواء في التحسين أو التقييح،
أو التوضيح، أو الشرح والتحليل، وهي من سمات الشاعر العربي،
وبتداخل الدوال المعبرة عن نفسيته التي ظهرت واضحة في هذه الصور التي
تشكلت تعطينا دلالة على مقدرته ابن شهاب في توظيف الصورة توظيفاً خدمة
للأغراض التي طرقتها في شعره.



(١) المصدر السابق، ص ١٠٦.

◆ ثالثاً: الإيقاع والموسيقى :

تعد الموسيقى ركناً أساساً لا يقوم الشعر إلا بها، فهي عنصر قار "تعمل على إثراء النص وتمييزه بحيث يكون كلاماً موحياً يقود حتماً إلى تميز الشعر عما ليس شعراً"^(١). يوظفها الشاعر ليخلق حالة من الاشتراك بالتجربة الشعرية ينقلها من ذاته إلى الذات العامة^(٢)، إذ تؤدي دوراً مهماً في التجربة الشعرية الانفعالية، تعبيراً وتوصيلاً من خلال تفاعل كل مكونات العمل الشعري وتداخلها، بحيث يتوافر فيه التنظيم الدلالي والشكلي، وتقوم البنية الإيقاعية للشعر على مستويين أحدهما: "قاعدي يتمثل في الأوزان العروضية والقوافي"^(٣). بوصفها "اختيارات الشاعر المبدئية في نظم الشعر"^(٤). فهي تمثل إيقاعاً ثابتاً يتواشج مع المعنى في حركة إيقاعية تتجاذب وتتصاهر مع الدلالات المعنوية والشعرية، ولا يمكن أن تنفك في اللحظة الشعرية إلا على كيان لغوي رؤيوي إيقاعي موحد^(٥). أما المستوى الثاني، فتمثله البنية الصوتية المنصهرة داخل النص الشعري ووحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام أو في أبيات

(١) رماد الشعر دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق، ص ٣٠٨.

(٢) ينظر: التفسير النفسي للأدب، د/ عز الدين إسماعيل، ط ٤، دار العودة، بيروت، ١٩٨١م، ص ٧٩.

(٣) إنتاج الدلالة الأدبية، د/ صلاح فضل، ط ١، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، دت، ص ٢٦١.

(٤) خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص ٢٠.

(٥) ينظر: رماد الشعر، ص ٣٠٩.

القصيدة^(١). فالإيقاع في الشعر لا يقتصر على الوزن والقافية وحدهما، وإنما يتجاوزهما إلى مكونات تمس كل عناصر العمل الشعري من خلال الوسائل الفنية التي يوظفها الشاعر في الخطاب الشعري لتخلف موسيقى داخلية يحسها المتلقي ويتفاعل معها^(٢)، والتي هي انعكاس "لإحساسات الشاعر بالحروف والكلمات والعبارات أحساسًا خاصًا بحيث تجيء في النص متسقة متجاوبة أو بمعنى آخر الإحساس بجماليات اللغة وقيمها الصوتية والتركيبة"^(٣). بما تضيفه على النص من حيوية نغمية موسيقية مرتبطة حميمًا بموسيقى اللغة وتركيبها الإيقاعي. وفي إطار هذين المستويين سنتناول بالدراسة والتحليل اختيارات ابن شهاب الشعرية مع تبيان مدى إبداعه في خلق إيقاعاته وتشكيلها جماليًا في خدمة النص الشعري.

أ - الإيقاع الخارجي :

١- الوزن :

يعد الوزن عند النقاد القدامى من "أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية"^(٤). وذلك لماله من أثر فاعل في إقامة بنية القصيدة العامة وتوحيدها، فهو من أبرز التشكيلات المؤسسة للوجود الموسيقي المجتلب إلى النص الشعري بوصفه أفقًا مفتوحًا لتعددية تعبيرية شعورية^(٥)، وهو - طبقًا لرأي بعضهم - "روح تكهرب المادة الأدبية وتصيرها شعرًا فلا شعر من

(١) ينظر: النقد الأدبي الحديث، ص ٤٦١.

(٢) ينظر: الإيقاع في التجربة الشعرية الأندلسية، سليمان القرشي، مجلة جذور التراث الناري الأدبي الثقافي، جدة، ع ١٣، يونيو ٢٠٠٣، ص ٥٠٣.

(٣) رماد الشعر، ص ٣٠٩.

(٤) العمدة في محاسن الشعر ونقده، ص ١٤١. (٥) ينظر: النص وأسراره، ص ٣٤.

دونه مهما حشد الشاعر من صور وعواطف، لا بل إن الصور والعواطف لا تصبح شعرية بالمعنى الحق إلا إذا لمستها أصابع الموسيقى ونبض في عروقتها الوزن" (١). ولأهميته في العمل الشعري يربط بعض النقاد القدامى والمحدثين بينه وبين الموضوع، فالشاعر من وجهة نظرهم في مقدوره اختيار الوزن المناسب للموضوع والغرض الشعري، وعندهم أن أغراض الشعر شتى، فمنها ما يقصد به الجد والرصانة، وما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم، وما يقصد به الصغار والتحقير، فوجب أن تحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان، فإذا قصد الشاعر الفخر حاكي غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، وإذا قصد في موضع مقصدًا هزليًا أو استخفافياً وقصد تحقير شيء أو العبث به حاكي ذلك بما يناسبه من الأوزان القليلة الطائشة البهاء، وكذلك كل مقصد (٢). ويعللون لصحة رأيهم بأن اختلاف أوزان الشعر يعني بالضرورة اختلاف الموضوعات وإلا فقد أغنى بحر واحد ووزن واحد (٣). بينما ترفض فئة من النقاد هذه الفكرة " الربط بين الوزن والموضوع " على أساس من استقراء موضوعات الشعر العربي القديم وتنوع أوزانها ذاهبين إلى " أن القدماء من العرب لم يتخذوا لكل موضوع من هذه الموضوعات وزناً خاصاً أو بحراً خاصاً من بحور الشعر القديمة فكانوا

(١) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ط٧، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٨٣م، ص٢٢٤.

(٢) ينظر: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجه، دار الكتب الشرقية، تونس، ١٩٦٦م، ص٦٦.

(٣) ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، د/ عبدالله الطيب المجذوب، ط٢، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع بيروت، ١٩٨٢م (١/٧٢).

يمدحون ويتغزلون في كل بحور الشعر وتكاد تتفق المعلقة في موضوعها وقد نظمت من الطويل والبسيط والخفيف والوافر، والكامل، ومراثيهم في المفضليات، جاءت من الكامل والطويل والسريع والخفيف، والأمر بعد ذلك للشاعر^(١) وهو رأي تؤيده الشواهد من الشعر العربي القديم والحديث، فالشاعر في نظمه لقصيدته لا يبحث عن الوزن والقافية، ليصب فيه أفكاره ومشاعره وخواطره لأنه "ذائع مستفيض من أن الشاعر حين يريد أن يقول شعراً لا يحدد لنفسه بحرًا بعينه وإنما هو يتحرك مع أفاعيل نفسه فيخرج الشعر في الوزن الذي يصدف له من الأوزان"^(٢). ولعل الأقرب إلى الصواب أن نربط بين العاطفة والوزن فثمة علاقة قريبة بين الموسيقى والعاطفة العميقة الجذور في الشعر ولذلك يستحيل فصل الإيقاع أو الوزن عن التأثيرات العاطفية^(٣). وهو رأي وجيه يميل له أغلب النقاد والباحثين^(٤). يقول أحدهم: "إننا نستطيع ونحن مطمئنون أن نقرر أن الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخير عادة وزناً طويلاً كثير المقاطع يصب فيه من أشجانه ما ينفس عن حزنه وجزعه فإذا قيل الشعر وقت المصيبة والهلع تأثر بالانفعال النفسي وتطلب بحرًا قصيرًا يتلاءم وسرعة التنفس وازدياد النبضات القلبية، ومثل هذا الرثاء الذي قد ينظم ساعة الهلع والفرع ولا يكون عادة إلا في صورة مقطوعات قصيرة لا تكاد تزيد

(١) النقد الأدبي د/ محمد غنيمي هلال، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٣م ص٤٦٨.

(٢) الأسس الجمالية في النقد العربي د/ عز الدين إسماعيل، ط٢، دار الفكر العربي، القاهرة ٢٠٠٠م، ص٢١٦.

(٣) بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، ص١٦٦.

(٤) ينظر: بناء القصيدة في النقد العربي القديم، ص١٦٦ والتفسير النفسي للأدب، ص٥٩.

أبياتها عن عشرة، أما تلك المراثي الطويلة فأغلب الظن أنها نظمت بعد أن هدأت ثورة الفزع، واستكانت النفوس باليأس والهم المستمر^(١). وهذه القضية مع كونها محل اختلاف بين النقاد والدارسين إلا أن "القصيدة تظل تجربة وفكرة تخرج إلى النور كاملة بوزنها وقافيتها وسائر أركانها بعد أن يكتمل نموها ويتم نضجها في نفس الشاعر"^(٢) لتجلي لنا حالته النفسية وتجربته الشعرية بتوظيف كل مكونات العمل الشعري مفردة وصورة وإيقاعاً.

لم يخرج شعر ابن شهاب في بنيته العامة عن الإطار التقليدي للشعر العربي إذ ضم ديوانه (١٧٥) قصيدة ومقطعة احتوت (٤٤١٦) بيتاً، ولقد أجرى الباحث استقراء لتواتر اتجاهه إلى البحور^(٣)، فتبين أن الطويل هو أكثر البحور تواتراً في شعره فاتجاهه إليه يبلغ الربع حيث وردت عليه (٤٢) قصيدة ومقطعة من مجموع شعره مما يجعل استخدامه بين البحور يمثل نسبة (٢٤٪)، يليه الكامل في (٣٤) قصيدة ومقطعة بنسبة (١٩٪)، ثم السريع في (٢١) قصيدة ومقطعة وجاءت نسبته (١٢٪) فالوافر في (١٩) بنسبة (١١٪)، فالرمل في (١٧) بنسبة (١٠٪)، فالخفيف في (١٠) بنسبة (٦٪)، ثم البسيط في (٩) بنسبة (٥٪)، فالمجث في (٧) بنسبة (٤٪)، فالمتقارب في (٥) بنسبة (٣٪) ويتساوى الرجز ومجزوء الرمل في التواتر في (٤) بنسبة (٢٪)، بينما لم يأت من المديد ومجزوء الكامل سوى قصيدة واحدة^(٤) لكل منهما.

(١) موسيقى الشعر العربي، د/ إبراهيم أنيس، ط ٥، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٨م، ص ١٧٧.

(٢) بناء القصيدة في النقد العربي القديم، ص ١٦٧.

(٣) ينظر: الملحق، الجدول رقم (١). (٤) ينظر الديوان، ص ١١٢، ص ١٥٤.

وهناك مقطعة من مجزوء الرجز^(١). وهذا الاتجاه إلى البحور الشعرية يمسّه بعض الاختلاف في تواتر النفس الشعري بالاعتماد على عدد الأبيات على نحو آخر^(٢)، إذ نجد عند مقارنة مدى الاتجاه إلى البحور بمدى النفس الشعري لعدد الأبيات، أن الطويل والكامل هما البحران الأثيران لدى ابن شهاب فهما الأكثر تواتراً في شعره اتجاهاً ونفساً على التوالي (٢٤٪: ٢٧٪)، (١٩٪: ٢٤٪) ويشكلان نصف الديوان مع ملاحظة ارتفاع نسبة البحر الكامل في عدد الأبيات (نفساً) مقارنة بالقصائد (اتجاهاً)، بينما يأتي الوافر ثالثاً بوجود اختلاف نسبي بين الاتجاه والنفس الشعري (١١٪: ١٥٪) ثم البسيط (٥٪: ٧,٥٪) فالخفيف (٦٪: ٦,٦٪) فالرمل (٦٪: ١٠٪)، أما السريع فإنه يقل التواتر في عدد الأبيات مقارنة بعدد القصائد والمقطعات (١٢٪: ٥٪) والسبب يعود إلى أن الشاعر قد أكثر من المقطعات في هذا البحر^(٣). أما من حيث معدل الأبيات فتختلف بحوره إذ تتراوح بين (٢ - ٣٧)^(٤). ونتج هذا التفاوت في معدل الأبيات إلى كثرة المقطعات في شعرة حيث بلغ نسبة ورودها في الديوان (٣٠٪) في (٥٢) مقطعة ما بين البيت الواحد^(٥). والستة أبيات^(٦). أما القصائد فهناك قصائد في الديوان بلغ حدها الأدنى سبعة أبيات^(٧)، وأخرى تجاوزت من الأبيات المائة^(٨). أما من حيث تمام البحور وجزؤها فإن اتجاهه إلى المجزوءات يقل كثيراً إذ لا تتجاوز

(١) المصدر السابق، ص ١٣٢. (٢) ينظر: الملحق، الجدول رقم (٢).

(٣) حيث بلغت (١١) مقطعة تتراوح بين البيتين والستة أبيات.

(٤) ينظر: الملحق، الجدول رقم (٣). (٥) ينظر: الديوان، ص ١٣٠.

(٦) المصدر نفسه، ص ٧٤. (٧) المصدر نفسه، ص ١٣٢.

(٨) المصدر نفسه، ص ٢٤٠.

النسبة ٤٪ من مجموع شعره، والتفسير الذي نذهب إليه لتعليل عدم ميل ابن شهاب إلى المجزوءات هو في أن الغرض الغالب في شعره هو المديح بما يحويه من غزل وفخر وهجاء إذ تصلح له البحور التامة لامتدادها واتساعها للمعاني التي يقصدها الشاعر، وهو ما اتجه إليه الشعراء العرب الكبار الذين حاولوا الابتعاد قدر الإمكان عن المجزوءات ولعل ابن شهاب في ذلك يسعى إلى مجاراتهم وتمثل موقفهم.

إن هذا الاستقراء في شعر ابن شهاب لا يعطينا شيئاً مالم يقترن بالدلالة التي أراد أن يوصلها للمتلقي. ونحن نستنتج مما سبق أن شعره قد أتى في مجمله مركباً من البحور الطويلة والتي شكلت الإطار الموسيقي المفضل لديه لأنها ترجمة لعواطفه ومواقفه ورؤاه تجاه الذات والآخر، هي أوزان ناسبت الأغراض التي طرقها في شعره، ولعل ميل الشاعر إلى البحور الطويلة مرجعه لأكثر من سبب منها: التبعية والتقليد لفحول الشعراء المتقدمين وعدم الخروج عن نهجهم والنسج على منوالهم ولذلك "أشبهت نسب الأوزان في شعره ما كانت عليه في عصور الجاهلية و صدر الإسلام" (١). وهي كذلك سمة من سمات الشعراء الإحيائيين كالبارودي (٢)، فالشاعر الإحيائي اضطلع بدور جعله الباعث للشعر العربي بعدما مرت به عصور انحرافه عن مساره وغلبت الصنعة والزخرفة اللفظية عليه، مما أفقده بريقه، فرأى شعراء الإحياء أن من الواجب عليهم إحياء ما اندثر، ومن العوامل أيضاً التي جعلت ابن شهاب يتجه إلى هذه البحور هي طبيعة هذه البحور وتميزها "بالصفاء الموسيقي الذي تمتاز به إلى جانب سعة المجال

(١) موسيقى الشعر، ص ٢١٩.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢١٨.

الإيقاعي ثم لكون هذه البحور تتلاءم وجميع الأغراض^(١)، فهي "تناسب جلال المفارقة والمهاجاة والمناظرة"^(٢). وتستوعب معاني الشعر وأغراضه، لاسيما أن شعر ابن شهاب قد احتوى أغراض الشعر التقليدية كالمديح والغزل والرثاء، ويؤيد ما ذهبنا إليه خصائص هذه البحور، فالطويل "يتيح مجالاً خصباً لإبداع إيقاعات داخلية نظراً للمساحة الصوتية الواسعة التي يوفرها للشاعر"^(٣). واستخدام هذا البحر شائع إذ ليس بين بحور الشعر ما يضارعه شيوغاً فقد نظم فيه ما يقارب الثلث^(٤)، أما الكامل الذي يأتي بعد الطويل مباشرة من حيث الأهمية ونسبة الاستعمال إلى حد يكاد ينازعه في سلطانه فلأنه من أكثر بحور الشعر جلجلة وتفعيلاته من النوع الجهير الواضح الذي يهجم على السامع مع المعنى والعواطف والصور حتى لا يمكن فصله عنها بحال من الأحوال^(٥). أما الوافر فإنه يمتاز بتدفق مقاطعه الصوتية وتلاحق أجزائه وهي صفات جعلته "صالحاً للمواقف التي تتخذ إظهار الغضب في معرض الهجاء والفخر والتفخيم في معرض المدح"^(٦). ويشكل البسيط إلى جانب الطويل "كأطول بحور الشعر العربي وأعظمها أبهة وجلالاً، وإليهما يعمد أصحاب الرصانة، وفيهما يفتضح أصحاب الركافة والهجنة"^(٧). ولقد جاءت أطول قصيدة في الديوان البالغ عدد أبياتها

(١) الإيقاع في التجربة الشعرية الأندلسية، ص ٤٩٧.

(٢) موسيقى الشعر، ص ٢١٠.

(٣) في البنية الإيقاعية للشعر العربي، كمال أبو ديب، ط ٢، دار العلم للملايين،

١٩٧٤م، ص ٣٧٦. (٤) ينظر: موسيقى الشعر، ص ٢١٠.

(٥) ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، (١/٢٤٦).

(٦) المصدر نفسه، (١/٣٣٣). (٧) المصدر نفسه، (١/٣٦٢).

(١٣٠) بيتاً من هذا البحر ومطلعها :

من ذاق طعم شراب القوم يدرية ولم يروق رحيقاً غير صافيه^(١)
ولئن كان ابن شهاب قد اتجه في شعره إلى البحور الطويلة مقتفياً في
ذلك أثر من سبقه من فحول الشعراء العرب قديماً وحديثاً فإن هناك نزوعاً
نحو الخروج من أسار التقليد والجنوح أحياناً نحو الإبداع والتجديد في
اختيار البحور القصيرة ذات النغم الهادئ الذي يعكس ميوله ورغباته وذاته
وكان لبحري الخفيف والرمل حيز لا بأس به في مجمل شعره كما في قوله
من بحر الخفيف :

من غرامي بقرطها والقلادة أن أمت مغرمًا فموتي شهادة
غادة حل حبها في السويدا ورمى سهمها الفؤاد فصاده
نحوها تنزع النفوس فتلقا ها لداعي مزارها منقاده
وإذا عرج النسيم عليها هز تلك المعاطف المياده
زارني طيفها ومنّ بوعده هل ترى الطيف منجرًا ميعاده^(٢)

٢- القافية :

ينظر إلى القافية على أنها " شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا
يسمى شعرًا حتى يكون له وزن وقافية"^(٣). وتمتاز بالبناء الصوتي المحكم
الذي يضبط الإيقاع من خلال "علاقتها الكبرى بموسيقية النص

(١) الديوان، ص ٤٣.

(٢) المصدر نفسه، ص ٤٣.

(٣) العمدة، ص ١٥٩.

الشعري" ^(١)، وبتكرارها في أواخر الأَشطر والأبيات تكون "بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع تردها، ويستمتع به كلما تردد في فترات زمنية منتظمة" ^(٢). ودورها يكمن في ارتباطها بالمعنى، إذ تواشج بين القيمة الدلالية والقيمة الموسيقية "فكلماتها في الشعر الجيد ذات معان متصلة بموضوع القصيدة بحيث لا يشعر المرء بأن البيت مجلوب من أجل القافية بل تكون هي المجلوبة من أجله" ^(٣)، أي أنها لا تؤدي "وظيفتها الحقيقية إلا في علاقتها بالمعنى" ^(٤). وتنبه القدماء إلى أهمية القافية في الدلالة فعدوها خصوصية وميزة تخص العرب وحدهم، ونتيجة لصلتها بالشعر وما تضمنه عليه غدا الكشف عنها كشفاً عن جوهر الشعر وأجمل مافيه ^(٥). ولذلك التزمت معظم موجات التجديد الشعري بسحر إيقاع القافية الأخاذ أما حد القافية فهناك رأيان مشهوران لعلماء العروض أحدهما يذهب إلى أن القافية في البيت تكون "من آخر حرف في البيت إلى أول حرف متحرك يتلوه ساكن، وهي قد تكون كلمة، وقد تكون بعض كلمة، وقد تكون كلمتين وقد تكون كلمة وبعض أخرى" ^(٦). أما الرأي الآخر فيذهب إلى أن "القافية آخر كلمة في البيت، وإنما قيل لها قافية لأنها تقفو الكلام وفي

- (١) عضوية الموسيقى في النص الشعري، د/ عبدالفتاح صالح نافع، ط١، مكتبة المنار، الزرقاء، الأردن، ١٩٨٥م، ص٧٧. (٢) موسيقى الشعر، ص٢٧٣.
- (٣) النقد الأدبي الحديث، ص٤٦٩.
- (٤) بنية اللغة الشعرية، جان كوهين، ت: محمد الولي، محمد العمري، ط١، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٦م، ص٧٤.
- (٥) موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، د/ صابر عبدالدائم، ط٣، مكتبة الخانجي، القاهرة، (١٤١٣هـ - ١٩٩٣م)، ص١٥١.
- (٦) رسالة في العروض - الخليل بن أحمد الفراهيدي، ص١٦.

قولهم قافية دليل على أنها ليست بحرف ولأن القافية مؤنثة والحرف مذكر^(١). ويذهب بعضهم لتأييد الرأي الأول الذي هو رأي الخليل في تحديد القافية تحديداً علمياً بعيداً عن اللبس.

وللقافية في شعر ابن شهاب مكانة كبيرة ولقد تجلت مظاهرها عنده في مجالين إيقاعيين هما: الحركات الإعرابية والأصوات المستخدمة رويًا، فمن حيث الحركات الإعرابية فإن القوافي في الشعر العربي تنقسم على مطلقة ومقيدة، حسب حركة الروي التي تتوزع بين الحركة والسكون، حيث بلغت قصائده المطلقة القوافي (١٤٨) قصيدة ومقطعة بنسبة (٨٤٪) وأبياتها (٣٩٦٥) بنسبة (٨٩٪) توزعت على أنواع الحركات الثلاث القوافي بينما بلغت القصائد المقيدة (٢٧) قصيدة ومقطعة من مجموع قصائد الديوان البالغة (١٧٥) بنسبة (١٦٪) ومجموع الأبيات (٤٥١) من (٤٤١٦) بنسبة (١١٪) يوضحها الجدول الآتي من خلال تواترها اتجاهًا ونفسًا^(٢).

تواتر النفس		تواتر الاتجاه		الدقة
١٧٤٠	٣٨٪	٦٤	٣٦٪	المفتوحة
١٤٢٢	٣٢٪	٥٠	٢٨٪	المكسورة
٨٠٣	١٩٪	٣٤	٢٠٪	المضمومة
٤٥١	١١٪	٢٧	١٦٪	الساكنة

حيث يتبين من هذا الاستقراء أن القافية المطلقة هي الغالبة على شعره وهو بذلك يسير على النهج الغالب الذي اتجه إليه الشعر العربي قديمًا كما

(١) موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، ص ١٥٥.

(٢) يقصد بتواتر الاتجاه عدد القصائد أما تواتر النفس فهي عدد الأبيات لكل حركة.

أنها السمة الغالبة التي اتجه إليها الشعر العربي الحديث سواءً أكان شعر الإحياء والبعث^(١)، أم الشعر المعاصر^(٢). وهناك سبب آخر قد يكون له دور مؤثر في غلبة القوافي المطلقة وانسيابها في شعر ابن شهاب تعود إلى المجال الذي تصلح له القوافي المقيدة، وهو الغناء، بما تتيحه من حركة إيقاعية تنسجم وروح الغناء، كما أن للذوق الفني عند الشاعر دوره في إثارة "القوافي المطلقة التي تتساقق حركة الروي فيها مع إيقاع البيت الشعري الذي قد يغلب على حركات الأحرف المشكلة له نفس الحركة المؤطرة للروي"^(٣) وعلاقتها بالدلالة، فالقافية ترتبط بالبيت صوتياً ودلالياً، والقيم الصوتية والدلالية في النص متشابكة، ومن هنا تجلت في شعر ابن شهاب بوضوح القافية المطلقة وكانت الغالبة.

أما من حيث الأصوات المستخدمة رويًا لقوافيه، فقد اشتملت (٢٨) صوتًا، أي أن شعر ابن شهاب احتوى جميع أصوات العربية دون استثناء، وهي ظاهرة تلفت الانتباه، ونذهب في تحليلها إلى القول إن ابن شهاب يريد أن يقدم لنا "برهانًا على ما كان لديه من ذخيرة لغوية هائلة، ومقدرة أدبية رائعة"^(٤) والمباهاة باقتداره على النظم بكل القوافي تمشيًا مع دعوته الإحيائية إلى إحياء تراث القدماء اللغوي أما أهم الأصوات المستخدمة رويًا في شعره فهي مرتبة بحسب ورودها وتواترها اتجاهًا ونفسًا على النحو الآتي: -

- (١) ينظر: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص ٤٠.
- (٢) ينظر: شعر البردوني قراءة أسلوبية، د/ سعيد سالم الجريري، ط ١، دار حضرموت للدراسات والنشر، (١٤٢٥-٢٠٠٤م)، ص ٧٨.
- (٣) الإيقاع في التجربة الشعرية الأندلسية، ص ٥٠١.
- (٤) رائد النهضة الشعرية في اليمن العلامة ابن شهاب، حياته وشعره، ص ٥٩.

الفصل الثاني : عناصر بناء القصيدة في شعر ابن شهاب

الصوت	الإتجاه	النفس
١- الميم	%١٥	%١٥
٢-الراء	%١٤	%١٤
٣- الدال	%٩	%١٢
٤- اللام	%١٢	%١١
٥- النون	%٨	%٩
٦- الباء	%٨	%٦
٧- القاف	%٥	%٥

ولعل ورود هذه الأصوات رويًا في شعر ابن شهاب مبعثه أنها تنحصر بين الأسنان والشفيتين فهي "تخرج من أدنى الجهاز الصوتي ومن الحروف الشائعة في أواخر الكلمة العربية"^(١)، وميل ابن شهاب إلى "الوضوح الصوتي الذي يشكل تنغيماً يسهم في منح القافية تأثيراً موسيقياً واضحاً"^(٢). كما أنها شاعت لدى عامة الشعراء العرب ممن درست أشعارهم قديماً كالمتنبي^(٣)، وحديثاً كشوقي^(٤). ولا شك في أن اعتماد هذه الحروف في شعر ابن شهاب ينسجم مع رؤيته للعملية الشعرية التي سعى أن يثبت من خلالها علاقته بالشعر القديم وصلته الوثيقة به، ولما لها من أثر فني موسيقي ربط المتلقي بالتجربة الشعرية.

(١) خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص٤٦.

(٢) رماد الشعر، ص٣٩٥.

(٣) ينظر: بنية الخطاب الشعري، عبدالملك مرتاض، ط١، دار الحداثة، ١٩٨٦ م ص٢٠٦.

(٤) ينظر: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص٤٥.

تقوم العلاقة بين البحر الشعري والدلالة على النظم الذي لا يوجد "إلا كعلاقة بين الصوت والمعنى فهو بنية صوتية دلالية" (١)، لذا ينبغي أن يراعى عنصر التوازي بين الصوت والمعنى من دون أن يعني ذلك ضرورة أن يتوازي البحر مع الدلالة في البيت الشعري، فقد يستقل كل شطر بتفعيلاته عند وقفة عروضية تختلف كمياً من بحر إلى آخر، غير أنهما قد يؤديان معنى واحداً، وقد يستقل شطر منهما عن الآخر بوقفة دلالية فيؤدي معنى مستقلاً، إلا أن الوقفتين العروضية والدلالية قد تخرقان فيكون ما يعرف بالتدوير (٢). الذي يلغي الثنائية الجزئية في البيت ويخضع البيت لوحدة متماسكة الأجزاء، باشتراك الشطرين في بعض مواد الكلام اشتراكاً يحول الوحدة الكلامية من وحدة مزدوجة إلى وحدة مفردة (٣). على "مستوى التشكيل الدلالي والصوتي بينما يظل كل شطر محتفظاً بقيمته الوزنية نظرياً من حيث احتوائه على نفس التراكم من التفاعيل" (٤). ومما يلاحظ على التدوير في شعر ابن شهاب أنه في أغلب نماذجه يرتبط بالأبحر التامة، ويأتي متفرقاً في ثنايا القصيدة مشتتاً في بيت أو أكثر، مما يولد موسيقى خاصة ترتبط بغيرها من دون الإضرار بطبيعة الوحدة الكلامية، أو متراكماً في أغلب أبيات القصيدة، وهو ما يستوقف الدارس بما له من أثر موسيقي في بعض

(١) بنية اللغة الشعرية، ص ٥٢.

(٢) ينظر: شعر البردوني قراءة أسلوبية، ص ١٢٤.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٢٧، وينظر مصدره.

(٤) لغة شعر ديوان الحماسة لأبي تمام، د عبدالقادر باعيسى، رسالة ماجستير كلية

الآداب جامعة الكوفة، ص ١٦٠.

القصائد^(١). ولقد جاء بحر الكامل أولاً في تمثل الشاعر لقصية التدوير وهو من البحور التي تتطلب الصوت المديد الموقع، والتدوير يخنق التوقيع وامتداد الأداء، إلا أن إيثار ابن شهاب له يرجع إلى رغبة الشاعر في الخروج عما هو مألوف في الشعر العربي القديم، وحبه للتميز وإضفاء ملمح تجديدي على الشكل العام لهذا البحر الذي قل التدوير فيه قبله وهو من الأبحر الأثيرة لديه إذ جاء ثانياً بنسبة تأخر بسيطة عن الطويل، وبما يقتضي نوعاً من الحركة وسرعة الإيقاع على هذا البحر وإخراجه من حالة الرتابة والجمود، وهو إذ يدور قصائد هذا البحر فقد استطاع أن ينوع في تشكيله وإخراجه في صور عدة، وكمثال على ذلك سوف نأخذ هذا المقطع من قصيدته التي مطلعها.

لاحت لطرفك غادة خطرت فإذ كت عنبراً بيضاء ناعمة الخدود^(٢)
إذ يقول فيها :

والدهر يغلب غدره بذوي العلا متحيراً شم الأبوة والجدود
صبراً وإن أبدى الجفا ولسوف يهـ زم مجبراً فالصبر إرغام الحسود
سيتوب عما قد جنى متندماً حيث اجتري متجاوزاً أقصى الحدود
ومن الغرور لمامه بزمام مر فوع الذرى بنزىل سلطان الوجود
أسنى الملوك زعيمها عثمان ضر غام الثرى رب الجحافل والبنود
الآصفي أرومة أزكى المنا بت عنصراً وأجل من قاد الجنود
من دوحة المجد انتمي فرع تطا ول مثمراً فشأى وأمعن في الصعود

(١) ينظر: الديوان، القصائد، الصفحات، ٣٩، ٤٣، ٨٣، ١١٢، ١٢٨، ١٣٧.

(٢) الديوان، ص ١٢٨.

أقوى الكماة شكيمة أسمى الذوا تب مفخرًا ركن الفضائل والعمود
فتاق كل عويصة حلال مع قود العرى وأبر موف بالعهود
فهو الكمال مشخصًا وهو الجما ل مصورًا وخلاله كرم وجود
أحيا الفنون ورسما زند العلو م به ورى وبه انجلت ظلم الجمود
فصل الخطاب كلامه مهما تعا لى منبرًا يرضي المسالم والحقود^(١)

لقد جاءت القصيدة مدورة الأبيات في أغلبها بما يعطينا دلالة على النزعة نحو الخروج على ما هو تقليدي بتدويره لهذا البحر، وفي النص يبرز لنا سمات عدة منها أن هناك إشباعًا في الإيقاع أي أن البيت اكتمل مجزوءًا لكن ابن شهاب يعطيه امتدادًا إيقاعيًا جديدًا، كما نلاحظ أن هناك تلويينًا إيقاعيًا بتقسيم الأبيات في النص إلى ثلاث وحدات إذ يختلط التدوير بالترصيع مما يولد موسيقى خاصة ويخلق نغمًا جميلًا. فنحن باستطاعتنا أن نحذف الجزء الأخير من النص من دون أن يتأثر المعنى أو يختل ليأتي كما يلي :

أقوى الكماة شكيمة أسمى الذوائب مفخرا
فتاق كل عويصة حلال معقود العرى
فهو الكمال مشخصًا وهو الجمال مصورا
أحيا الفنون ودرسها زند العلوم به ورى
فصل الخطاب كلامه مهما تعالى منبرا
وإذا تصدر خاطبًا ألقى البيان محبرا

ولا يقتصر التدوير في شعر ابن شهاب على الإشباع الإيقاعي بل يتجاوزه إلى التلويين الإيقاعي إذ إنه يجمع بين التدوير والترصيع في آن معًا

(١) المصدر السابق، ص ١٢٨.

مما يعطي البيت الشعري امتلاءً إيقاعياً وهي ظاهرة لافتة نظرب لها بعض الأمثلة :-

بإرقالها نرمي الفجاج ونقطع الـ
هضاب ونطوي في سرانا به الدوا
مدينة خير المرسلين وخاتم النـ
بيين والهادي إلى الأقوم الأقوى^(١)
وأنت الذي تؤوي النزيل وتكرم الـ
سليل وترعى الجار والصهر والحموا^(٢)
بطلعته يهمي الغمام وينجلي الـ
قتام ويلغي الخصب أنى تديرا^(٣)

إن التدوير في شعر ابن شهاب تتنازعه نزعتان إحداهما التمسك بالتقليدي من خلال تدوير بحر الخفيف^(٤)، وثانيهما: النزوع نحو التخصص والتميز والخروج عما هو مألوف في الشعر بتدوير بحر الكامل.

٤- المعارضات :

تعد المعارضة " ضرباً من ضروب نظم الشعر يحتفي به الأدب العربي، نشأ منذ عصور الحضارة العربية الأولى"^(٥) وشيوعها في الشعر إنما هو انعكاس للموروث وقيمه الموسيقية الفنية والموضوعية كمنبع يرفد تجربة

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٥.

(١) الديوان، ص ٢١.

(٣) المصدر نفسه، ص ٧١.

(٤) المصدر نفسه، ص ٤٣ وفيها نرى تدويره لأغلب أبيات القصيدة.

(٥) خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص ٢٣٩.

الشاعر الشعرية ويستقي منها ثقافته ولمحلها من نفوسهم. ويكاد يتفق النقاد في قيامها على أنها تشترك في البحر والقافية، بحكم أن الشاعر يذهب إليها لا ليقلد الغرض نفسه، بل ربما ذهب إلى الإطار الموسيقي (الوزن والقافية) وحدهما واستخدمهما ولقد ينزع إلى الاشتراك في الغرض بين القصيدتين، وهي تجربة لا تقلل من تجربة الشاعر إذا ما عارض من سبقه من الشعراء، فهو قد يصل فنياً إلى مستوى القصائد التي يعارضها، وقد يبرزها أو يقصر عن الوصول إلى مستواها الفني، ومن ملامح التجربة الشعرية عند ابن شهاب أنه ساعد في إحياء هذا الفن من خلال معارضته لبعض قصائد الشعراء القدامى، ومن أهمها في شعره معارضته معلقة زهير بن أبي سلمى التي مطلعها :

أمن أم أوفى دمنة لم تكلم بحومانة الدراج فالمتثلم^(١)
بقصيدته في رثاء الحسين التي يقول مطلعها :

براءة برّ في براء المحرم عن اللهو والسلوان من كل مسلم^(٢)
إذ تتماثل إيقاعياً في البحر والروي (الطويل - الميم المكسورة) وفي حين جاءت معلقة زهير مدحاً + هجاء، وقصيدة ابن شهاب رثاء + هجاء إلا أننا نعدّها معارضة لأن الرثاء في أصله هو نوع من المدح يقال في الميت.

ومن معارضات ابن شهاب أيضاً لقصائد القدماء قصيدته التي مطلعها :

للمدح فوق حدودي أي تخديد مذ بدد الدهر شملي أي تبديد^(٣)

(١) شعر زهير بن أبي سلمى، صنعه الأعلام الشنتمري، تحقيق: د/فخر الدين قباوة، ط ٣، منشورت دار الآفاق الجديدة، بيروت (١٤٠٠هـ-١٩٨٠م) ص ٩.

(٢) ديوان ابن شهاب، ص ٣٥. (٣) المصدر نفسه، ص ٦٤.

فهو يعارض بها قصيدة المتنبي الدالية التي يقول مطلعها :

عيد بأية حال عدت يا عيد بما مضى أم بأمر فيك تجديد^(١)
إن معارضة ابن شهاب للشعراء والقصائد القديمة إنما يعود لسببين أولهما شهرة هذه القصائد وشهرة شعرائها وما بلغته من مكانة في الموروث الشعري، وثانيهما هو إثبات مقدرته على مجاراة أولئك الشعراء، والحفاظ على هذا التراث وإحيائه وهو ما تثبته (أرتقياته) التي مدح بها خديوي مصر توفيق باشا معارضاً بها (أرتقيات) صفي الدين الحلبي وهو فن إيقاعي أوجده الحلبي ويتسم بأن البيت فيها يبدأ بالحرف الذي يكون هو القافية كما أن لها نظاماً خاصاً في عدد أبياتها إذ إن القصيدة تلتزم في عدد الأبيات تسعة وعشرين بيتاً، إلا أن ما يلاحظ أن هناك اختلافاً في عددها عند الشعراء فلقد بلغ عدد القصائد الأرتقية في شعر ابن شهاب ست عشرة قصيدة بينما بلغت عند صفي الدين الحلبي ثماني وعشرين قصيدة لقد ركب الحلبي أرتقياته على كل أصوات العربية ابتداءً من الهمزة وانتهاءً بالياء، أما ابن شهاب فإنه ينتهي عند صوت الطاء ولم يكمل ما تبقى من حروف الهجاء، لقد انطبقت شروط المعارضات على هذه القصائد الأرتقية في شعره مع بعض التباين والانقطاع، في الغرض الشعري فهناك ست قصائد أرتقية هي التي عارضها إيقاعاً وغرضاً وجاءت على الأصوات الآتية (الباء، الخاء، الدال، الذال، الشين، الضاد) وقد جاءت على البحور (الكامل ثلاث قصائد، الطويل

(١) ديوان أبي الطيب المتنبي شرح أبي البقاء العكبري المسمى بالتيبان في شرح الديوان، ضبطه وصححه: مصطفى السقا وإبراهيم الأبياري وعبدالحفيظ شلبي، دط، دار الفكر، دت (١/٨٦).

قصيدتان، والبسيط قصيدة واحدة)، أما ما تبقى فقد اتفقت إيقاعًا لا غرضًا ورغم تأثره وتقليده للأرتقيات إلا أننا نجد أن طبيعة شخصيته المؤسسة على التميز والانفراد وإثبات شاعريته والإيحاء بأنه ند لمن سبقه، ولذلك أثر أن تختلف أرتقياته عن الحلبي بشيء معين وهو تفردا بحرًا وقافية. ولا ضير في ذلك فالتراث مما يشترك فيه كل الشعراء. وإنما يتميز شاعر عن آخر بمدى إبداعه فنيًا ويتفرد بما يحويه شعره من سمات توحى لنا بذاته. ومع أن الأرتقيات اتفقت لدى الشاعرين في الغرض العام وهو المدح والتزام بنية القصيدة التقليدية في التمهيد للغرض بالمقدمة الغزلية، ثم المدح إلا أن هناك تباينًا في المقدمة واختلافًا بينهما. وسنقف عند مثال واحد يكشف لنا بجلاء هذا الأمر يقول صفي الدين الحلبي: (الكامل)

ذكر العهود فأسهر الطرف القذى	صب بغير حديثكم لا يغتذي
ذاق الهوى صرفًا فأعقب قلبه	فكر الصحاة وسكرة المتنبد
ذم الهوى لما تذكر إلفه	والجارحين وصله لم يحذذ
ذر النسيم عليه من أكنافه	نشر العبير فشاقه العرف الشذي
ذابت بكم يا أهل بابل مهجتي	فتنغصت بالعيش بعد تلذذ
ذهب الوفا بعد الصفاء فما عدا	ووعدتموني بالوصال فما الذي
ذبلت غصون الود فيما بيننا	وجرى الذي قد كان منه تعوذي
ذاب الكرى عن ناظري بفراقكم	ولكم جلوت بنوركم طرفي القذي ^(١)

ويقول ابن شهاب: (الكامل)

(١) ديوان صفي الدين الحلبي، أبو المحاسن عبدالعزيز بن سرايا الطائي، دار صادر، بيروت، ص ٧٢١.

ذكر العهود فزارني متنبذا نشوان خامره الطلا واستحوذا
 ذاق المدامة وانثنى فكأنه غصن رطيب بالنسيم قد اغتذى
 ذرفت دموع العين من فرحي به يا حسن ما فعل الحبيب وحبذا
 ذيل المسرة جر عند قدومه طربًا وفوج الهم آب مشرذا
 ذهل الرقيب وغاب عنه فساغ لي أني أبيت بوصله متلذذا
 ذهبت به الجريال عن إحساسه فأباحني ما شئت منه ونفذا
 ذاكرته ملح الهوى وحديثه ولثمت وجنته المعطرة الشذا
 ذنب المحبة في تجاوز ما جرى مني وليس الحب إلا هكذا^(١)

يتجلى في النموذجين السابقين أن صفي الدين الحلي يصور حال الفراق أما ابن شهاب فإنه يصف فرحة اللقاء بالمحبوب، فعند أحدهما لوعة وحزن وأرق لفراق المحبوب وعند الآخر فرح وسرور وسعادة بلقاء المحبوب والتمتع بحديثه ورؤيته وهذه المقدمة إنما هي انعكاس للتجربة الشعرية عند الشاعرين ساعة إخراج النص إلى الوجود والمقدمة وإن اتفقت في النسب إلا أنها اختلفت في تصوير الحالة النفسية لكل شاعر ولذلك نلاحظ الحلي جاء بالذال مكسورة لأنه كان في حالة الحزن وهو ما توحى به الذال المكسورة، أما ابن شهاب فلقد جاء بها مطلقة (مفتوحة) وألف الإطلاق منح النص حالة شعورية فيها شيء من الفرح والانطلاق. ولقد نجد أن هناك تمايزًا واختلافًا في المقدمة نفسها وكمثال لذلك أرتقتنا الشاعرين على صوت الراء^(٢). نجد أن صفي الدين الحلي يتغزل فيها بمحبوبته بينما يصف ابن شهاب الخمر، إن هذا التمايز في الأرتقيات عند الشاعرين جاء ليرز لنا

(١) ديوان ابن شهاب، ص ١٣٠.

(٢) ديوان ابن شهاب، ص ١٥٠ وينظر: ديوان صفي الدين الحلي، ص ٧٢٣.

تفرد كل منهما في الخلق والإبداع، وإن كان للسابق منهما فضل التقدم إلا أن هذا لا يقلل من تجربة اللاحق.

ب - الإيقاع الداخلي :

لئن كان ابن شهاب قد التزم بموسيقى الإطار المتمثل في الأوزان العروضية والقوافي يوصفها اختيارات الشاعر المبدئية فإن "له مجالاً مفتوحاً في تشكيل الأصوات المنسربة في نسيج النص الشعري يكشف عن قدراته ونزعاته الفنية"^(١). إذ قام باستثمار المستوى الصوتي بوصفه أحد مكونات النص الشعري، وتمثلت اختياراته من خلال توظيفه للمادة الصوتية وخلق انسجام في موسيقاه وإيقاعاته عبر وسائل متنوعة: كالتكرار بتشكيلاته المتنوعة، والتجنيس، ورد العجز إلى الصدر، والتقطيع الصوتي.

١- التكرار :

يعد التكرار من أبرز الفنون التي يلجأ إليها الشعراء و"تنبع قيمته من كونه يعيد إنتاج القيمة الصوتية والدلالية"^(٢). ويكتسب صفته الجمالية بإحباطه التوقع، وتشكيل تنويعات تقضي على الرتابة، وتجعل من فعل التكرار نفسه مراوحة متواترة ما بين إشباع التوقع وإحباطه وله أهمية في أداء المعاني والإفصاح عن المشاعر والعواطف والخلجات النفسية وهناك نوعان من التكرار في شعر ابن شهاب هما :

١- تكرار الأصوات: حيث بدت سمة تهيمن على شعر ابن شهاب

(١) شعر البردوني قراءة أسلوية، ص ١٤٣.

(٢) لغة شعر ديوان الحماسة لأبي تمام، ص ١٧١.

وتتمثل في تركيزه على تكرار صوت الروي في مطالع قصائده، ثم ينساب في بقية أبيات القصيدة، وهذا النوع "يعد من ركائز البناء الإيقاعي للعبارة الشعرية لما تستلزمه من وجود تناسب في الأنغام التي يحدثها تساوق الحروف"^(١) يتوسل به الشاعر في البيت الشعري ليجسد حالة شعرية أو نفسية تجول في ذهنه ومن أمثلته قوله :

ألا لا يعيب المجد والفضل إقلال وكل ليئم لا يسوده المال^(٢)

حيث تكرر حرف الروي وهو اللام في مطلع القصيدة تسع مرات حيث أحدث تكراره موسيقى لفظية ونغمًا داخليًا ذا إيقاع أخاذ ورنين مؤثر استطاع من خلاله الشاعر أن يسرع الإيقاع لينسجم مع طبيعة الصورة الشعرية القائمة على الفخر من جهة، والهجاء من جهة أخرى، وهو من الحروف المجهورة إذ ينحبس جريان النفس عند النطق بالحرف وتهتز الأوتار الصوتية في الحنجرة عند اندفاعه^(٣) فتكثيف صوت الروي إنما يستجيب إلى سمة النص التعبيرية ومجالها الشعوري الذي يتوسل به الشاعر ليدخل المتلقي مباشرة في تجربته الشعرية من خلال التفاعل المباشر دون تهيئة. ولم يقتصر تكرار صوت الروي على المطلع فقط بل إنه انساب في بنية القصيدة كلها حيث بلغ (١٨٢) مرة أي بمعدل أربع مرات في كل بيت وهي نسبة عالية جدًا ومن ذلك قوله :

(١) البنية الإيقاعية في القصيدة العربية المعاصرة، د/ فيلح كريم الركابي، الرافد، ع

(٦٥)، يناير ٢٠٠٣ ص ٤٦. (٢) الديوان، ص ٥٣.

(٣) ينظر: النص وأسراره، ص ٦٤. وينظر: مصدره.

ممنوعة مدت بممتلىء الجام ورامت به من بين صحبي إكرامي^(١)
فبدأ البيت بحرف الميم وأنهاه به فضلاً عن تكراره في الصدر ست
مرات وفي العجز ثلاث مرات، إذ يتصف حرف الميم بغنة موسيقية وليونة،
ومن صفاته أنه من الأصوات المجهورة المتوسطة بين الشدة والرخاوة^(٢)
مما ساعد على نقل الصورة الشعرية التي أراد الشاعر إيصالها والمهيمنة
وهي شدة الوجد والهيام، فجاء تكراره منسجماً مع الصورة ومكماً للإيقاع.

٢- تكرار الكلمة: له في شعر ابن شهاب دلالات معنوية وصوتية إذ
ينتج بسبب اكتمال دورة البيت وارتكازه على بنية صوتية ترد في عجز البيت
ثم تنساب عمودياً "متعاقبة متعاضدة لتردد بنية النص"^(٣). ومن أمثله قوله :

براءة بر في براء المحرم	عن اللهو والسلوان من كل مسلم
فهل خامر الإيمان قلب امرئ يرى	لتلك الليالي لاهياً ضاحك الفم
ليال بها الخطب الجسيم الذي اكتس	ى به أفق الجرباء صبغة عندم
ليال بها أيدي اللثام تلاعبت	بهام بدور للمعالي وأنجم
ليال بها في الأرض قامت وفي السماء	مآتم أعلى الناس قدراً وأعظم
ليال بها نتنى الخنازير أولغوا	مدى غيهم والبغي في طاهر الدم
ليال بها ذبح ابن بنت محمد	وعترته رمز الكمال المترجم ^(٤)

إن هذا التتابع لمفردة (ليال) مما يشير المتلقي ويشده إلى الحالة النفسية
والشعورية التي تتاب الشاعر "إذ تتفتح إمكانية الشاعر على الدفع بانفعالاته

(١) الديوان، ص ٢٠٩. (٢) ينظر: النص وأسراره، ص ٩٥.

(٣) شعر البردوني قراءة أسلوبية، ص ١٠٥.

(٤) الديوان، ص ٣٥.

والتقدم بها إلى الأمام في مواصلة الإفضاء بحالته^(١) فالتكرار أفاد التأكيد القائم على التعدد والتنوع، ويبطئ إيقاع لقائنا بالدلالات وإطالة وقوفنا عند الفكرة المراد إبرازها، وهي حالة الحزن التي تكتنفه وهي تبرز جلية من خلال الامتداد الصوتي لحرف الياء والميم المكسورة، وقد يتخذ التكرار العمودي بعداً آخر أيضاً من خلال تكرار البدايات مما يؤدي إلى تقديم صورة للحالة الشعورية التي يعيشها الشاعر^(٢) فالتكرار هنا ارتكز على بنية صوتية في بداية الأبيات بحيث أن الشاعر صور لنا الحالة النفسية والشعورية التي تنتابه من خلال التأكيد القائم على التنوع، مما أعطى هذا المقطع إيقاعاته المعبرة بالتقديم في مطلعته والذي أوحى بحالة التشابك العاطفي وشدة الهيام عند الشاعر.

أما التكرار الأفقي في شعر ابن شهاب فيقوم على تناظر الدوال بالمماثلة مما يعطي النص "قيمة إيقاعية تثري النسيج الصوتي بما لها من تجاوب يشد حلقات البيت الشعري، وفق توزيعات هندسية يوائم الشاعر بين مكوناتها بقصد التأثير في متلقيه، وخلقاً لشعرية النص"^(٣)، ويقوم على "التكرار بين الدالين في مستوى البنية السطحي"^(٤) يقوم على الهندسة الصوتية داخل البيت الشعري بوصفه وحدة شعرية وهو "أداة إيقاعية تعطي النص الشعري نغمة موسيقية تسهم في تشكيل الصورة الشعرية، وتساعد على

(١) لغة شعر ديوان الحماسة لأبي تمام (باب الحماسة)، ص ١٧١.

(٢) ينظر: الديوان، ص ٧٠.

(٣) شعر البردوني قراءة أسلوبية، ص ٩٧.

(٤) الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، د/عبدالقادر عبدالجليل، ط ١، دار صفاء للنشر

والتوزيع، عمان، ٢٠٠٢م ص ٥٨١.

نقل الفكرة والإيحاء إليها بصورة غير مباشرة" (١). ومن أمثله قوله :

زارني طيفها ومنّ بوعد هل ترى الطيف منجزًا ميعاده (٢)
فتكرار كلمة (طيف) وتوزيعها على شطري البيت أعطى النص دلالة صوتية إيقاعية أوحى بالصورة المعبرة عن تعلق الشاعر وهيامه بهذه الحبيبة. ومنه قوله أيضًا :

على (سلمى) وإن نأت الخيام من المصني التحية و(السلام)
(سلام) من فؤاد منذ ولى وفارقها تولته السقام
على (سلمى) (السلام) ومن سواها فإهداء (السلام) له حرام (٣)
فتكرار (السلام) و(سلمى) في النص وفق توزيع هندسي صوتي منح النص إيقاعًا موحياً، كما تكررت الأصوات المكونة لهاتين الكلمتين في النص (م، ل، س، أ) وانثالت فيه وتكثفت لتوحي لنا بعمق الصورة ودلالاتها ودالة في الوقت نفسه عن خلجات نفس الشاعر وشوقه وحنينه.

٢- التصدير :

التصدير هو تكرار القافية داخل البيت الشعري وهو ما يعرف عند القدماء برد أعجاز الكلام على صدوره فيدل بعضه على بعض، ويسهل استخراج قوافي الشعر (٤). وهو تكرار نمطي يوجب إيحاء منبثقاً من العلامة التي ترد في الصدر ويتوقع المتلقي من خلالها ما سيرد في العجز، وأشكاله

(١) البناء الفني للقصيدة السياسية في العصر الأموي، د/ سعد التميمي ط ١، مركز عبادي للدراسات والنشر، صنعاء، ٢٠٠١م، ص ٢٠٦.

(٢) الديوان، ص ٤٤. (٣) المصدر نفسه، ص ٥٥.

(٤) ينظر: العمدة، ص ٣٣٧.

إن جماليات التصدير هي بما تضيفه على النص الشعري من نغمه موسيقية ودلالية تقوم على التأكيد والمبالغة^(١)، فهو وسيلة من الوسائل التي تعتمد على تأثير الكلمة.

٣- التجنيس :

للتجنيس وظيفته في شعر ابن شهاب الناتجة من تفاعله مع الدلالة، فلم يأت به زخرفاً صوتياً أو صناعة لفظية و"إنما طلبه المعنى واستدعاه وساق نحوه حتى تجده لا تستغني به بدلاً ولا تجد عنه حولاً"^(٢). فهو "صياغة تعبيرية تكسب الدلالة قيمةً جمالية"^(٣). تتعدى حدود الجمال الموسيقي، وتتصل بالمدلولات في السياق الشعري، إذ يتحد أو يتقارب اللفظان المتجانسان في المستوى الصوتي، ويفترقان في الدلالة أو يتناسبان^(٤). وتأتي قيمته الفنية في اعتماده على بنية تحقق قوة التعبير وظيفياً عبر صنفين من العلاقات أحدها: علاقة التقارب "إذ يفضي تجانس الدوال إلى تقارب المدلولات بالترادف الحقيقي أو الازدواجي"^(٥) كما في قوله :

وبذابل في كفه وبنائل منها ترى المطعون والمطعوم^(٦)
فهناك تناسب بين (ذابل : نائل) و(المطعون : المطعوم) أفضى إلى تقارب مدلوليهما.

(١) ينظر: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص ٨٩.

(٢) أسرار البلاغة، ص ٢٠.

(٣) الأسلوبية وثلاثيات الدوائر البلاغية، ص ١٥.

(٤) ينظر: خصائص الأسلوب في الشوقيات ص ٦٩.

(٥) شعر البردوني قراءة أسلوبية، ص ١٠٣. (٦) الديوان، ص ٢٠٨.

ومن أمثله أيضًا قوله :

والأغاني على بساط التهاني والمثاني رخمها يترنم^(١)
ويبرز الترادف الازدواجي في قوله :

- قائد الفرسان مهما اشتدت الـ حرب واشتبت لظى نيرانها^(٢)
- بوركت من سفح فسيح زاهر زاه بغر بني المهاجر أهل^(٣)
- إلى المعجد ميال وقور فلا ترى سفاهين في أكنافه أو سفالينا^(٤)
فهناك تقارب دلالي بين (اشتدت - اشتبت) و(زاهر - زاه) و(سفاهين - سفالين). "فكأنما كل زوج منها من قبيل المزدوج الذي أصله واحد"^(٥)
أما النوع الثاني فهو علاقة التقابل وهو الشائع في شعر ابن شهاب ويفضي تجانس الدوال واتحادها صوتيًا إلى تقابل المدلولات بالتضاد أو التكامل كما في قوله :

- أم كيف هذا البحر في جزر القلو ب فيفيض ثم يغيض في الإلحاد^(٦)
- قصور لا يلم بها قصور ودور بالبدور نفحنا طيبا^(٧)
- خفايا الهوى العذري تنسى وتنسخ وآياته في اللوح تتلى وتنسخ^(٨)
فبين هذه المتجانسات تقابل أفضى إلى تضاد بين متعاقبين أوحى بالتماثل والغموض، وقد يفضي التضاد إلى تكامل المتقابلين "ذلك أن كل

(٢) الديوان، ص ٢٣٦.

(٤) المصدر نفسه، ص ٢٢٧.

(٧) المصدر نفسه، ص ٨٦.

(١) المصدر السابق، ٢١١.

(٣) المصدر نفسه، ص ٤٢.

(٥) خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص ٦٩.

(٦) الديوان، ص ٦٢.

(٨) المصدر نفسه، ص ١١٦.

تقابل في الحقيقة لا يفضي حتمًا إلى تضاد كما قد يغلب على الظن^(١)،
كما في قوله :

- أتسبيني من نظرة وابتسامة وتصبيني من بعد خمس وخمسين^(٢)
- يسطع العنبر من أردافها ويفوح المسك من أردانها^(٣)
- ولم أعلم وربك ما عراها وأغراها لتتركني شجيًا^(٤)
فالتقابل هنا أفضى إلى تكامل المتجانسين مؤسسًا على التناسب بينهما
في الدلالة.

التقطيع :

وظف ابن شهاب التقطيع في شعره أفقيًا جاعلاً منه "أسلوبًا يكثف به
موسيقى قصائده"^(٥) فهو "يسخر تشابه العناصر الألسنية وتجانسها
المورفولوجي في بناء الوحدة الشعرية"^(٦). وقد اتخذ شكلين بارزين هما
التوازن والترصيع إذ يقومان على تناسب مفردات كل شطر مع نظائرها،
ويرد التوازن في شعره في سياق التقابل الذي يفضي إلى التضاد كما في
قوله :

- وأصبح وهو في حشم عديد وأمسى وهو مغترب وحيد^(٧)
- أله حيث كان الشمل مجتمعًا وشره لا قضى المولى تفرقه^(٨)

(١) خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص ٧٠.

(٢) الديوان، ص ٢٢٦. (٣) المصدر نفسه، ص ٢٣٥.

(٤) المصدر نفسه، ص ٢٥٠.

(٥) شعر البردوني قراءة أسلوبية، ص ١١٢. (٦) بنية الخطاب الشعري، ص ٢٠٦.

(٧) الديوان، ص ٦٦. (٨) المصدر نفسه، ص ١٧٦.

- فيولي المجتدي كرمًا وبرًا ويستقي المعتدي الكأس الوبيا^(١)
وقد يرد التوازن ظاهرة صوتية بما يضيفه على النص الشعري من رونق
وبهاء يكون عاملاً من عوامل حسنه يرتكز على تعدد الدوال لمدلول واحد
متخذ من السياق التفصيلي منطلقاً له كما في قوله :

- يحاولن غضاً من كرامة قدرها ويلحظن شزراً من قضى في هيامها
يلاطفن من لم يصب نحو جمالها ويغمزن من لبى دعاة غرامها^(٢)
- سامي المقام أغر الوجه مسفره زاكي النجار حسيب الأصل معرقه
من دوحة في روابي العز منبتها وماء عين العلا فيها تدفقه^(٣)
أما الترصيع فهو قائم على التوازن الصوتي بين الوحدات المقترنة بقافية
داخلية مغايرة للقافية العامة أو متوافقة معها ويأتي في أشكال متعددة منها
ما يقوم على توازن وحدتين في صدر البيت وشكله :

_____ (—) — (—) —
كما في قوله :-

وأوسعهم حلماً وأعظمهم تقى وأزهدهم في جاهها وحطامها^(٤)
ومنه ما يقوم على ثلاث وحدات متوازنة فيما بينها مع القافية وشكله :

(—) _____ (—) _____ (—) _____

(١) المصدر السابق، ص ٢٥٠.

(٢) المصدر نفسه، ص ٣٠.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٧٧.

(٤) المصدر نفسه، ص ٣١.

كما في قوله :-

وظفقت أسمع مزهراً وأرى هلا لاً نيراً وأشم مسكاً أذفراً^(١)
ومنه ما تتوازن الوجدتان الأولى والثانية بينما تتشكل الوحدة الثالثة
المخالفة القافية وشكله :

(+) — (—) — — (—) —
كما في قوله :

يا فاتر الطرف الكحيل وبارع الـ قدّ الأسيل أما ترق وترفق^(٢)
ومنها ما يقوم على أربع وحدات تتوازن فيما بينها وتختلف الوحدة
الرابعة المشكلة للقافية وشكله :

(+) — (—) — — (—) — (—) —
كما في قوله :

عوج حواجبها قويم نهدها بيض ترائبها بياض المرمر^(٣)
وهكذا يتضافر التقطيع في بنية النص مؤدياً إلى انسجام إيقاعي تنمي من
خلاله شعرية الأداء نتيجة للمماثلة في التركيب.



(١) المصدر السابق، ص ١٣٣ وينظر ص ١٧٥.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٧٣ وينظر ص ١٤٩.

(٣) الديوان، ص ١٤٦ وينظر ص ٥٦ وص ٢٢٥.