

حركية البديع في شعر الأمير عبد القادر : غواية الصنعة وسؤال الشعرية

عبد القادر زروقي⁽¹⁾

مقدمة

يتأسس مسار هذا البحث على المقاربة الجمالية لشعر الأمير عبد القادر انطلاقاً من التوظيف البديعي الذي طالما حُكِمَ على شعره بأنه مُجانفٌ للشعرية قريب من النظم. وهو ما سيجعل السؤال الجوهرى الذي سيدور حوله البحث : إلى أي مدى كانت مساهمة هذا التلوين البديعي في تثبيت شعرية الأمير وتحقيقها، هل كان العنصر الأساس في إبعاد هذا القول الأميري من الدائرة الشعرية لبؤنه عن ماهية الشعر ومجانبته لها ؟ يبحث هذا السؤال في شعرية الأمير وما بدا عليها من إعراض كثير من النقاد للأسباب التي سنناقشها محاولين ردّ كثير منها اعتماداً على ما أنتجه النقد الأدبي بشقيه العربي والغربي. لنخُصّ إلى نتائج يمكن أن تكون كفيلة برّد الاعتبار إلى الأمير عبد القادر الشاعر وجعل خطابه الشعري مجالاً للدراسة والنقد خارج الأطر الأكاديمية الجزائرية تحديداً.

شعرية الأمير ودوافع البحث

التعامل في البحث سيستقر على النص الشعري الأميري بمعزل عن كل ما لدينا من معارف قبلية متعلقة بحياة الرجل أو مواقفه أو بطولاته، لذا ستقف محاور البحث عند عتبات الحياة الشعرية المُجَتَزَّة عن حياته الأدبية، يكون التركيز على الشكل الجمالي الذي تحقق في بعض قصائد الديوان نتيجة توظيف الشاعر للألية البديعية بمختلف صنوفها، حيث سنسعى إلى محاصرتها في هذه النماذج النصية كما هي طبيعة النص الفني في ذاته

⁽¹⁾ Université Ibn Khaldoun, 14000, Tiaret, Algérie.

والذي يرمي إلى "القيمة الفنية الخاصة التي تجعل ذلك النص مؤهلاً لتحقيق وظيفة جمالية معينة" (لوتمان، 1995، ص. 28)، كما أننا في هذا البحث لن نتوغل في التجربة الشعرية الصوفية الأميرية باعتبارها السمة المهيمنة على شعرية الأمير - كما ونوعاً - فهي تخضع للغة خاصة تطفح بالخروقات والتلوينات البلاغية المتعددة، إنها لغة سواء عند الأمير أو عند غيره من أهل الطريقة أو أهل التحقيق، لغة مارقة خارقة للقانون المتعارف عليه في سنن الكتابة، نظراً لما توفره من رمز ومفارقة وتمرد عن العرف اللغوي، ونواميس الكتابة الأدبية وإن كانت هذه "الإجادة الفنية من مستلزمات العمل الفني" (عيد، د.ت.، ص. 12).

فالمكون البديعي في شعر الأمير عبد القادر، إذأ هو مطلبنا من البحث وغايتنا في ذلك استجلاء مكامن الشعرية في النص الأميري ليغدو في العرف النقدي نصاً متكامل الوظائف، هذا فضلاً عن بيان الأسلوب اللغوي الذي استطاع به الشاعر تجسيد تجربته الشعرية استناداً إلى المحسنات البديعية ؛ لأننا حين نقصر نظرنا وفهمنا على مفهوم البديع باعتباره: "تكرير لأسماء" تكرير أسماء المصطلحات كالاستعارة والتشبيه والسجع والجناس والطباق دون البحث عما خلف ذلك من معان ومشاعر نُسيء إلى أنفسنا قبل أن نُسيء إلى تراثنا، لأنه جدير بالبحث، والفهم هو أول الخطوات الصحيحة في طريق الحب" (فشل، 1996م، ص. 62). فالأمير قبل أن يسعى إلى توظيف البديع سعى إلى بناء نص ناقل لتجربة شعرية ذات طاقة تعبيرية تنم عن نائر أو مجاهد أو محارب، أو صوفي عارف بالله، أو عاشق محب يهيم بمن يهوى ويتصبب. لذلك يجدر بنا ابتداء طرح السؤال المعرفي حول هذا المكون الأسلوبي الذي لطالما أُسيء فهمه. وإن كان المكون البديعي برمته قد حظي بوافر الاهتمام عبر مسيرة البلاغة العربية، فلم "تكد تفلت منه وسيلة تعبيرية إلا وكشف عنها وأوضح خواصها واختار لها التسمية التي تناسبها" (عبد المطلب، 1993م، ص. 107)، يقول الجاحظ: "إن الشيء من غير معدنه أغرب، وكلما كان أغرب كان أبعد في الوهم، وكلما كان أبعد في الوهم كان أطرف، وكلما كان أطرف كان أعجب، وكلما كان أعجب كان أبعد" (1975م، ص. 90) فالأشياء الجميلة قاطبة تنتهي إلى الإبداع بعد ارتقائها إلى هيئات ذات أهمية في حقل الشعرية، فمن الغرابة إلى الإيهام إلى الطرافة إلى التعجيب إلى البديعية وهي ذروة الشعرية، ولو أنه - كنص أدبي - اكتفى بما دون هذه الهيئة لحاز شعرية وأدبية تتيح له حياة لكنها دون حياة البديع الذي استقر به الأمر إلى أن صار "مصطلحاً بلاغياً صالحاً لكي يكون عنواناً لدرس الأدب كله، ينافس مصطلح البيان والبلاغة، ولعلم صنعة الشعر"

(فشل، 1996م، ص. 24) بل الكتابة مطلقاً. وما اكتسب البديع هذه المكانة وهو صناعة لفظية كما يراه الكثير، إلا لأنّ "صناعة الكلام نظماً ونثراً إنما هي في الألفاظ لا في المعاني" (ابن خلدون، 1991م، ص. 358).

يتراوح معنى كلمة "بدع" في معاجم اللغة العربية حول الجدة والحداثة والإنشاء والبدء في الشيء ؛ أي الذي يكون أولاً، بما يجعله محدثاً وعجيباً ومخترعاً على غير مثال¹، أما اصطلاحاً فإنّ مصطلح البديع قد تباينت مفاهيمه عبر التطور التنظيري لبلاغتنا العربية فكان يُقصدُ به في فترة ما بالجديد في بلاغة الشعر العربي، ليُمثّل خروجاً عن سَمْتِ العرب في قول الشعر، وهي الإشارة إلى الشعراء المحدثين الذين شكلوا اتجاهها متميزاً في الشعر². ثم يتأصل هذا العلم مع الجاحظ وابن المعتز خاصة، ليشمل جانباً من البلاغة يتمثل في فنونها سواء منها اللفظية أو المعنوية (الاستعارة، التجنيس، المطابقة...) ³. وتتوالى زيادات صنوف وفنون البلاغة بمفهومها البديعي، على يد بلاغيينا ونقادنا عبر التاريخ الأوّل، مثل (القاضي الجرجاني، الأمدي، العسكري، الباقلاني، ابن رشيق)، ليكتمل مفهوم البديع ومباحثه على يد أبي يعقوب السكاكي حيث اعتبرها وجوهاً مخصصة يُكثر قصدها لتحسين الكلام، ممّا حدا به إلى أن يجعل منه علماً ثالثاً خارجاً عن علمي المعاني والبيان⁴.

لذا سنركّز على علم البديع باعتباره مبحثاً يقتصر على اللفظ أكثر من تخصصه بالمعنى على مستوى فصاحة كل منهما فيما يتعلق بتحسين الكلام وتزيينه. حسب ما حدده الخطيب القزويني حين ميّزه عن علمي المعاني والبيان، فقال إنه "علم يعرف به وجوه تحسين الكلام بعد رعاية المطابقة ووضوح الدلالة، وهو ضربان : معنوي، ولفظي" (القزويني، د. ت.، ص. 93)، فمهما يكون وقوف البديع على اللفظ، يبقى له اتساع ولو كان محدوداً - يشمل البحث أو الحديث عن اللفظ، وهنا تجدر الإشارة إلى أنّنا سنلاحظ ونحن نرصد مواطن البديع في شعر الأمير عبد القادر إلى أي مدى استطاع هذا الأخير أن يضيف على شعره روحاً أدبية وأن يسمو به إلى مستوى النصيبه بفضل ما بطّنه فيه من مظاهر

¹ ينظر : ابن منظور، (2004م). لسان العرب، (ط. 3) (مج. 08)، بيروت : دار صادر، مادة (بدع).

² ينظر : طه، أحمد إبراهيم (د. ت.). تاريخ النقد الأدبي عند العرب، من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري. بيروت : دار الحكمة. صص. 90-110.

³ ينظر : الجاحظ، البيان والتبيين. (ج. 4)، ص. 55 وابن المعتز (1979م). البديع. (ط. 2)، (اغناطيوس كراتشوفسكي. تحق.). بغداد : مكتبة المتنبي. ص. 3.

⁴ ينظر : السكاكي، أبو يعقوب (2000م). مفتاح العلوم. (ط. 1). (عبد الحميد هندواي. تحق.). بيروت : دار الكتب العلمية. ص. 532.

بديعية تجاوزت مظهر التزيين اللفظي، سواء كانت من ابداع الأمير أم فرضتها الضرورة النصية.

إنّ البديع وإن عرفت به مدرسة المولدين أو المتأخرين من الشعراء في القرن الثاني، إلا أننا إذا تتبعنا عن قُرب مدرسة البديع الشعرية "ألفيناها برزخا بين القديم والحديث" (موسى، 1969م، ص. 63)، أي أن القدماء كذلك وظفوا البديع، غير أن توظيفهم له كان ميّالاً إلى البديعية ومتسماً بالقلّة، ومن ميدان القلّة القديمة تحول إلى ميدان الكثرة الحديثة، لنستنتج أن المحدثين أكثروا من ألوان البديع إلى درجة أنهم عُرفوا به، ومع ذلك فقد جاء شعرهم على سجيته؛ ولئن شكّل البديع طفرة وخطا خطوات عملاقة بفضل هذه الكثرة على يد رجال من هذه المدرسة، إلا أنه "أصيب بالوهن والعقم، وميَّي بالجمود والسقم، بالذهاب به مذهب المفردات اللغوية التي يُكْتَفَى فيها بالتفسير والتمثيل دون الكشف عن سحر التراكيب وجمال الأساليب" (موسى، 1969م، ص. 241).

شفافية اللغة الشعرية وحضور الأمير

بالرغم من هذا البرزخ الذي تتّمس فيه البديعية والتكلف في الصنعة الشعرية باعتبارها حرفة تقود إلى تصنّع وتعمّل يُفضيان إلى التكلف ومن ثمّ إلى بلادة في الشعر، كان قرار البلاغة العربية بأنّ التفاضل بين الكلام والشعر إنما يكون "بحسن العبارة والديباجة، ورونق الفصاحة حتى تكون ألفاظهما كالزجاجة والّآ فالمعاني معرضة لكل جيل" (السيوطي، 1998م، ص. 493)، هكذا يكون الاستثمار في الشعر انطلاقا من البديع الذي تأسس على أنه "فن قولي له صلة حميمية بأسرة الفنون، من موسيقى ونقش وتصوير، وإن النظرة إليه على أنه عبث لفظي أو زينة تضاف على اللفظ أو المعنى، كل هذا غير صواب ويفتقر إلى الثقافة الفنية والذوق الأدبي" (الصاوي الجويني، 1993م، ص. 28) ليتحقق بذلك الاستثمار الثاني للخصائص الامتيازية للغة من أوليات الشعر ومتطلباته، نظرا لما تمثله هذه الخصائص من مادة أولية له، فتغدو النظرة للشعر عندئذ "باعتباره ظاهرة ثانية ذات بنية أشد تعقيدا" (لوتمان، 1995، ص. 57).

هي صعوبة الشعر وتفلت مقصده ورفع الراية فيه، فهو "غريب النزعة عزيز المنحى" (ابن خلدون، 1991م، ص. 353)، وإثر ذلك قد لا نغالي إن قلنا أن شعر الأمير لم يحزْ اهتماما كبيرا من النقاد نظرا لعدم تسجيله - حسب زعم الكثير منهم - جودة عالية تجعلهم يحتفون به إجلالا وإكبارا، فبعضهم يرى أن شعر الأمير جاء "كمعاركه بسيط

التخطيط، تلقائي الزعة صادق الدلالة، رائع المفاجأة، فما عسى أن يحققه من انتظار واقتدار على كشف الحجاب وإثارة النقد والإعجاب" (الوزير، 1984م، ص. 158). لذا تستدعي أهمية شعرية الأمير - كما نلتمسها - عدم إهمال هذا الشعر حتى لا يُطوى بين ثنايا سيرة الأمير المحاطة بالفروسية أولاً والمحفوفة بالتصوف أخيراً، إنما ينبغي النهوض بأعمال تكون بؤرتها شعر الرجل وإن توارى خلف هذين الحجابين وتلبس بمواصفات كل منهما، فهو شعر يحمل غزلاً ويُندشد فخراً ويرنو مدحا ويتغنى وصفا ويترنح اعتذاراً ولو ما... حاملاً للعديد من الأغراض ومنازعتها مما اشترأت إليه نفسية الأمير، وكلها لا تحيد عن الشعرية العربية القديمة التي أقرأها الخطاب النقدي العربي في تنظيراته طيلة أربعة عشر قرناً، ويجدر بنا هنا الاستئناس بما حفظناه عن العلامة صالح خرفي في حكمه على أن الأمير استطاع أن يوفق بين البطل المجسم والشاعر المعبر.

هي حياة مفعمة بالأحداث حلا وترحالاً داخل الوطن وخارجه، ولا يمكن حصرها في عقدين من الزمن على الأكثر (1830-1947) فـ "كينونة الأمير كانت ممثلة وامتخمة بالأحداث والوقائع، ومعلوم عند المشتغلين على الحقول الأدبية، أن مثل هذه الظاهرة تجعل الحقل الأدبي وجنسه المراد التعبير وفقه عن ثراء التشعب التجاري قد يؤدي إلى عدم التوازن ويخلق التفاوت بين الشكل والمضمون" (بشير بويجرة، 2007م، ص. 51)، لذا ستكون الملاحظة الأولى على شعرية الأمير هذا الإعجاب بالنموذج العربي القديم في الشكل والمضمون؛ لأنه "يحتذي الأساليب البيانية المشهورة... فأغلب تراكيبه وألفاظه مستقاة من الموروث الشعري القديم" (بن السبع، 2000م، ص. 292).

حينها يكون من الإنصاف - في حق الرجل - مراعاة هذه السمة لليصنّف كشاعر تميز في عصر من عصور الأمة العربية شهدت فيه التقهقر، وتجاوزت معالم شعره البنيوية حدود عصره "إلى مشارق العصر الحديث، ولو أمكنه التقصّي من حدود عصره، التي أثقلت كاهل شعره لاقترب من خطّ محمود سامي البارودي، الذي جمعت بينه وبين الأمير مقومات متعددة الجوانب، تستحقّ الدرس من الباحثين" (الأمير عبد القادر، د.ت، ص. 90).

فلا غرو إذاً أن يكون شعر الأمير عبد القادر ميالاً إلى الإكثار من الصور البيانية والمحسنات البديعية، إذ كانتا الصفة الغالبة على شعرية حينها من غير الإنصاف أن يحاسب النقاد -خاصة المشاركة- الأمير على الخصائص الشعرية التي يجب مراعاتها. فلا يمكن أن يدرس شعر الأمير بمعزل عن الظروف التي أفرزته، ولا ينبغي أن تجتزئ عيّنة من

شعره حينها فيُحكّم بها عليه دون سواها ؛ لأننا "نعتبر الشعرية بوصفها قيمة لا تلتصق على كُليّة النص وإنما تتوزع على الأجزاء" (كوهن، 2013، ص. 80)، فما بالك بالديوان الشعري أو بحياة الرجل الأدبية برمّتها، لذلك ستكون الشعرية موجودة على اعتبار إدماج الجزء في الكليّة النصية وفق ما ذهب إليه جون كوهن.

هو تداخل هُلامي إذاً بين الشعرية - أو لنقلُ البلاغة بمعلوماتها الثلاثة التي يتقدّمها البديع- وبين اللغة، يتعدى الاهتمام بالقواعد التركيبية وضرورة التحكم في آلياتها وفي ما تقتضيه من تجنب للخطأ المعياري والتحري للصواب في تأدية المعنى المراد؛ لذا لا يمكن اعتبار اللغة عائقاً أمام تجلي المحاسن البلاغية للكتابة الأدبية عموماً والصيغة الشعرية على وجه الخصوص، وأن اللغة مقصورة على معرفة المعاني الإعرابية، والوقوف على محدودية الألفاظ عند دلالتها المعجمية، لذلك "قد اهتم البلاغيون اهتماماً خاصاً ببعض التنوعات اللغوية التي تتأني في مستوى السطح فتقدم الدلالة الفنية، ويكون ذلك من رصد التوافق أو التخالف في الحروف والكلمات والجمل" (عبد المطلب، 1993م، ص. 108)، وهذا حتى يتم الانتقال بالنص من الكلام إلى اللغة أو من اللغة إلى البلاغة أو الشعرية بمفهومها العام، لنجد أنفسنا أمام ما أثاره الجاحظ ابتداء من فصل الشيء عن معدنه ليكتسب الغرابة ثم يتدرج إلى عالم البديع.

هنا تغدو الملامح البديعية ضرورة شعرية، استناداً إلى أنّ البديع مُرتكز الابتكار في العمل الشعري ؛ بل هو غاية البلاغة الشعرية، ويكون المعنى في النص الأدبي برمته غير منبثق "من تطبيق القواعد البنائية المعينة، بل وينبثق كذلك من خلال الانحراف عنها" (لوتمان، 1995، ص. 67)، هكذا يحدث التناسق الإيقاعي وحتى التصويري بين الصوت والصورة أو اللفظ، وتصير المسموعات مرثيات والعكس، مما يكسب العبارة إيحاء وتأثيراً في نفسية المتلقي، وسبب ذلك "أن التصويرية البديعية هي التي تشكل الشعرية" (كوهن، 2013، ص. 77). فما هي تلك الموسيقى التصويرية التي اعتمدها الأمير عبد القار في تشكيل شعرته ؟ وما هو الخيال الصوتي الذي وظفه ليحيل المسموع إلى مرثي ؟ وإلى أيّ مستوى توازَن لديه ذلك التوافق الصوتي الذي يشكل لدى المتلقي فضاء شعرياً يتمتع بتلقيه.

شعرية الأمير وحركية البديع

سنرصد ابتداء من الآن بعض الظواهر البديعية التي شكّلت في الشعر الأميري منعطفات شعرية ذات بُعد جمالي يتقاطع مع ما أبداه فحول شعراء العربية، وهي ذاتها ما

اعتقد فيه بعض النقاد - مخطئين - انحرافاً ساقطاً في شعر الأمير جعله يلج باب النظم مبتعداً عن الشعر وماهيته.

التكرار : المصاحبة المعجمية والتجانس الصوتي

لعل الأسلوب البديعي الأوفر حظاً الذي التزم به الأمير عبد القادر في ديوانه الشعري هو "التكرار"، ونحسب أنه أدرك الحاجة إلى هذا المكون البديعي لأنّ "اللفظ المتكرر هو أقوى من لفظ منفرد" (كوهن، 2013، ص. 248) وتكرار اللفظ هنا لا يختص بشكل اللفظ دون معناه، وإنما هو بصوته فضلاً عما يحمله من دلالة، ذلك أن النقد المعاصر يرى أنّ طاقات الجمال في اللفظ تظل "مخبوءة حتى يفجرها التكرار، فبه يتعدد من المعنى ما بدا قبل التكرار واحداً وتنعقد الصلات بين ما بدا منه متباعداً" (حيزم، 2001، ص. 73) لينعقد أماننا أن مدار التكرار موقوف على معنى اللفظ أكثر من صورته الشكلية، وكأنما اللفظ لا يُسفر عن طاقاته الكلية إلا بعد الإلحاح عليه أثناء عملية معاودة إظهاره في نسق النص ثنائية وثالثة ورابعة بل وكلما استدعت الضرورة التعبيرية ذلك ؛ لأنّ الشاعر لا يحبّ "أن يكرر اسماً إلا على وجه التشوق والاستعداد" (ابن رشيق، 1981م، ص. 206) أو كما قال ابن أبي الإصبع إنما "يكرر المتكلم اللفظة الواحدة لتأكيد الوصف أو المدح أو الذم أو التهويل أو الوعيد" (ابن أبي الإصبع، 1963م، ص. 375). لذا ما كان التكرار المرصد في شعر الأمير إلا عن حسنّ شاعري أوحّت به هذه الضرورات الفنية التي تستدعيها هذه الخاصية البديعية، وهو ما لاحظته وهب رومية على أسلوبية التكرار عند الأمير عبد القادر التي زاوجت بين الإيقاع والتركيب واعتبره "تكراراً متعدد الأنماط يعقبه تبدل وتغيّر ملحوظان" (رومية، 2006م، ص. 271)، ومن أنماط ذلك الملامح التالية :

تكرار الصيغة : تعمد الأمير تكرار صيغة بذاتها في قصيدة "يراع ينفث سحراً" هي صيغة "ولأزال" حيث يقول : (دحو، 2007م) :

فَلَأَزَالَ فِي أَوْجِ الْكَمَالِ مُخَيِّمًا يُضِيءُ عَلَيْنَا نُورُهُ وَشِعَاعُهُ
وَلَأَزَالَ مَنْ يَحْيِي الدِّمَارَ بِعِزَّةٍ وَلَوْ جَمَعُوا مَا يُسْتَطَاعُ دِفَاعُهُ
وَلَأَزَالَ مَحْجُوجَ الْأَفَاضِلِ كَعَبَّةً وَمَمْدُوحَةَ أَفْعَالِهِ وَطِبَاءَهُ
وَلَأَزَالَ سَيَّارًا إِلَى اللَّهِ ذَاعِيًا بِعِلْمٍ وَجَلْمٍ مَا يُضَمُّ شِرَاعُهُ
وَلَأَزَالَ لِأَعْلِيَاءِ أَرْفَعِ زَائِبَةً وَبُشْرَاهُ مَبْذُولٍ لَنَا وَمَتَاعُهُ

مناسبة القصيدة رَدُّ من الأمير على صديقه الشيخ "أبي النصر النابلسي" حين مدحه - هذا الأخير - بقصيدة، فكانت هذه القصيدة التي تضمنت تقريراً لقصيدة الطرابلسي بما حوته من موسيقى شعرية وإيقاعات مُطرية فيما يخص الجزء الثاني منها - مواطن الشاهد - بالدعاء للطرابلسي، فكانت الصيغة المكررة - بالرغم من إتيانها في أعقاب النص - البيورة الدلالية التي تدور حولها القصيدة برمتها، حيث جمع الأمير خصلاً عديدة بفضل الصيغة المكررة "ولأزال" دون إشعار المتلقي بالملل والسأم، بل بالعكس كانت كل مرة تضيف هذه الصيغة إلى المتلقي جديداً، فقد عدد بفضلها خصلاً كثيرة مثل : الكمال، النور، العزة، الفضل، كريم الأفعال، الحلم، العلم، الرفعة، الطاعة... ولو أنه عددها كما فعلنا لكان فيها من الثقل ما يستدعي تركها والابتعاد عنها، كما أنه عمد إلى صيغة أسلوبية مصاحبة لـ "ولأزال" زادت من تخفيف وطأة هذا التكرار والتردد الذي بلغ الخمس مرات، هو تلك "الواو" الرابطة. فبفضلها توحدت الصيغة المتكررة جاعلة المتلقي يلتفت من خلالها إلى مضمون كل صيغة دون التركيز على الصيغة المكررة، وهنا يكتسب "التكرار طبيعياً تراكمية تعمل على تكثيف الدلالة فتؤثر في المتلقي من خلال الإلحاح عليه سمعياً وذهنياً بتكرار الدلالة والمداول" (عبد المطلب، 1993م، ص. 136)، وفعلاً هكذا تحصلنا كمتلقين لهذه الأبيات الأميرية ذات الصيغة المكررة على صورة دلالية (واحدة / متعددة) التأم فيها شمل هذا التعداد المتعاقب في صورة ذهنية واحدة بعدما تم الإلحاح عليها، وقد صبت هذه الصورة الدلالية في تمثّل صورة النابلسي.

تكرار الحرف : بعدما بث إعلام العدو إشاعة مقتل "الأمير" وغرضه في ذلك إضعاف الجانب المعنوي وزهق الروح المعنوية لجيوش الأمير المرابطة في جبال "جرجرة" رد الشاعر الأمير على ما نَمَا إلى سماعه بقصيدة "الباذلون نفوسهم" ذات الأبيات التسعة والأربعين، حاثاً فيها جيشه على الاستبسال، مفتخراً بهم، وبما تحلوا به من فضائل جهادية وخلقية ومما قال (الأمير عبد القادر، دت) :

كَمْ نَافَسُوا كَمْ سَارَعُوا كَمْ سَابَقُوا مِنْ سَابِقٍ لِفَضَائِلٍ وَتَفَضَّلِ
كَمْ حَارَبُوا كَمْ ضَارَبُوا كَمْ غَالَبُوا أَقْوَى الْعُدَاةِ بِكَثْرَةِ وَتَمَوَّلِ
كَمْ صَابَرُوا كَمْ كَابَرُوا كَمْ غَادَرُوا أَعْتَى أَعَادِيهِمْ كَعَصْفِ مُؤَكَّلِ
كَمْ جَاهَدُوا كَمْ طَارَدُوا وَتَجَلَّدُوا لِلنَّائِبَاتِ بِصَارِمٍ وَبِمَقْوَلِ
كَمْ قَاتَلُوا كَمْ طَاوَلُوا كَمْ مَا حَلَّوْا مِنْ جَيْشٍ كَفَرٍ بِاقْتِحَامِ الْجَحْفَلِ

كَمْ أَدْلَجُوا كَمْ أَزَعَجُوا كَمْ أَسْرَجُوا بِسَّارِعٍ لِلَّهِ لَمْ يَمْشُ وَلَا يَتَمَّهِ لِي
كَمْ شَرَّدُوا كَمْ بَدَّدُوا وَتَعَوَّدُوا تَشْتِيَتْ كُلِّ كَتِيْبَةٍ بِالصَّيْقِلِ
يَوْمَ الْوَعَى يَوْمَ الْمَسْرَةِ عِنْدَهُمْ عِنْدَ الصَّيَاحِ مَشُوا بِتَمَّالِ

فما كان استعمال الأمير لـ "كَمْ" المكررة إلا ليمعن في الإكثار من تلك الصفات التي تتهاطل على المتلقي نتيجة توظيف "كَمْ" الخبرية التي نهضت بحشدٍ وتجيشٍ لما تحلى به هؤلاء الفرسان من منافسة، سرعة، سبق، محاربة، مضاربة، مغالبة، مصادرة، مكابرة، مجاهدة، مطاردة، تجلد، تشريد، وإدلاج وإزعاج للعدو، وغيرها من الصفقات التي أحدثت لدى المتلقي من الإكبار بعد أن كانت تتوالى عليه صفة بعد أخرى فلا يجد الوقت الكافي في مدارسة الصفة الأولى حتى تهوى عليه الصفة الثانية بما تحمله كل واحدة من إكثار، وهكذا، إلى أن بلغت إحدى وعشرين صفة، لكن بالمقابل ما نكاد نبلغ الثلاثة من الصفات حتى يروِّج الشاعر عنا بأسلوب رامز إلى التحكم بالجيش الفرنسي نتيجة قوته الفائقة عدة وعتاداً. كما ضَمَّنَ الأمير هذه البنية التكرارية تَكَرَّارًا صوتياً أساسه الجناس ليشكل بالبنيتين تشابهاً صوتياً يسلب سمع المتلقي بما يشدُّ ذهنه نحو التركيز على اختلاف معاني تلك الأصوات المتشابهة (سابقوا، سابق)، (فضائل، تفضل)، (حاربوا، ضاربوا، غالبوا)، (صابروا، كابروا)، لذا "إذا نظرنا في القصيدة كاملة رأيناها يتصدرها أسلوب وجداني رقيق عبّر به الشاعر عن مشاعره العذبة الشجية المثقلة بالجوع والشكوى في استغراق بديع في مناجاة (ريح الجنوب)" (رومية، 2006م، ص. 276) الذي حواه مطلع القصيدة حيث يقول الأمير(عبد القادر، د.ت):

يَأْيَهُمَا الرِّيحُ الجَنُوبُ! تَحَمَّلِي مَيِّ تَجِيَّةَ مُغْرَمٍ وَتَجَمَّلِي

فهو نص شعري، قد هيمن عليه صوت الشاعر دون سواه وهو صوت واحد منفرد، وما كان كذلك إلا ليناى به صاحبه عن الحوار أو البناء الدرامي، ويمنحه طابعاً غنائياً صرفاً، كما يرى وهب رومية.

إذاً ما أحدثه هذا التكرار صوتاً ومعنى من قوة، ساهم في التأثير في المتلقي وهو منجى راجع عند الأمير إلى الولوع بإيقاع الشعر الملحمي الذي يخضع لتساوي الفواصل الموسيقية (الإيقاعية) التصويرية السريعة ذات المماثلة الصوتية لأحداث الحرب وهول المعارك، من وقع لحوافر الخيل، وطلقات الرصاص، ومقارعة السيوف... لتغدو صوراً متلاحقة ذات سرعة ثابتة.

هكذا تفرد الصوت فلم يسمح لغير صاحبه بالحضور، لينصهر في قالب موسيقي متميز بفضل ترديد اللبنة الأساس [كم] وما ألحق بها من أفعال ذات صيغة واحدة تحمل دلالة الفعل الماضي المرسخ لديمومة وثبات الحدث، وهذا ما جعل الشاعر يستثمره في معنى الإكثار، ليوفر له التنسيق بين الإيقاع الصوتي والإيقاع التصويري (التجسيبي) على أساس التجانس بين الصوت والصورة، وهو ما أفضى إلى حشد الجيش والرفع من معنوياته للفتك بمن عاداه.

لذلك ليس من المنطق أن يحكم لهذه الأبيات بالتصنع والتكلف في بنائها لأنّ بديعها خالط المشاعر النفسية وطبيعة الحياة البدوية التي عاشها الشاعر، لذا فهو يدرك يقينا أن مثل هذا التكرار ما كان ليفوّت عليه فرصة إثارة الحماسة بين خوالج أفراد جنده لمهبّوا عازمين على الفتك بأعدائهم، وهكذا فعلوا، فالأمير إذاً أصاب المحز بفضل هذه الكمية اللامتناهية من الصورة والأصوات المكررة؛ بل هي الصيغة التي اعتمدها الحدائث النقدية لهوية الشعر التي تُقر أنّ "بنية الشعر ذات طبيعة تكرارية حين تنتظم في نسق لغوي" (لوتمان، 1995، ص. 86) ولا تتحقق هذه البنية إلا على مستوى التصور والرمز اللذين ينهضان على قاعدة الإيقاع والتقفية، كما كان الحال في صدور هذه الأبيات التي رفع الشاعر فيها من شأن جيشه من خلال صفات الإثخان في العدو، ليُردف في أعجازها رمزية التقريع والتوبيخ الموجهة للعدو نفسه جراء ما ألحق به من تنكيل (تسارع للموت، تشتيت، جعله كعصف مؤكل) وما كانت هذه المفارقات التي شكلها هذا التصوير إلا مدعاة ليغدو "النظر في البحث البديعي في مجمله مؤكداً على أن رجال البلاغة قد أهمهم تحسس بنية الجملة، ثم توصيف جزئياتها" (عبد المطلب، 1993م، ص. 107). ليتضح لنا ما تقدمه من جماليات في الخطاب الشعري.

إذاً، هو حديث عن بنية الجملة في ظل بديعية التكرار. فبعدما تتبعنا ما يمكن أن يحققه التكرار على مستوى الصيغة التعبيرية أو المفردة من أدبية للنص الأدبي، فإلى أي حد يمكن أن تساهم هذه البديعية في سبك النص وجعل أجزائه متلاحمة؟ ذلك أنّ الوحدة المكررة صيغة كانت أو مفردة "لا تعود هي نفسها، وإلا فلماذا التكرار؟ إلا أن المشكلة تظل إذن مطروحة، فيما يكمن الاختلاف؟ إننا نجد أنفسنا في مأزق. فالوحدة المتكررة هي في نفس الوقت وحدة أخرى وهي نفسها الوحدة التي تتكرر" (كوهن، 2013، ص. 248)، وهو الأمر الذي جعل بهاليداي ورقية حسن بأن يدعوا هذا التكرار "بالمصاحبة المعجمية" حيث يتم "تكرار لفظتين مرجعهما واحد، ومثل هذا التكرار يعد ضرباً من

ضروب الإحالة إلى سابق، بمعنى أنّ الثاني منهما يحيل إلى الأول، ومن ثم يحدث السبك بينهما" (عبد المجيد، 1998م، ص. 79) فما المأزق في تكرار الوحدة عند كوهن، هو نفسه مناط النسيج النصي عند هاليداي ورقية حسن ف "كم" أو "ولازال" لا يتكرر كل منهما إلا ليحدث ترابطاً بين البيتين ليتعلق مضمون ثانيهما بأولهما، فيكون السبك الذي أراده أسامة بن منقذ في قوله: "تتعلق كلمات البيت بعضها ببعض من أوله إلى آخره كقول زهير: يَطْعَهُمْ مَا ارْتَمَوْا حَتَّى إِذَا اطَّعُوا ضَارَبَ حَتَّى إِذَا مَا ضَارَبُوا اعْتَنَقَا

ولهذا قال: "خير الكلام المحبوك المسبوك الذي يأخذ بعضه برقاب بعضي" (بن منقذ، د.ت، ص. 163).

هكذا يكون كلام بلاغيينا القدامى قاعدة نقدية لما أومأنا إليه قبل حين، سواء عند كوهن أو هاليداي ورقية حسن، ودليل ذلك ما يراه السجلماسي كذلك في أن التكرار لا يتوقف على إعادة اللفظ وإنما "هو إعادة اللفظ الواحد بالعدد أو بالنوع (أو المعنى الواحد بالعدد أو النوع) في القول مرتين فصاعداً" (السجلماسي، 1980م، ص. 107) ومثال ذلك ما قاله الأمير عبد القادر في قصيدة "آمن من حمامة مكة" وهي القصيدة التي ألقاها في حضرة السلطان "عبد المجيد" عندما خرج من سجن فرنسا واختار تركيا للمقام في أول الأمر قبل انتقاله إلى بلاد الشام، وقد جاء في القصيدة:

اسْكُنْ فُؤَادِي وَقَرِّ الْأَنْ فِي جَسَدِي فَقَدْ وَصَلَتْ بِحِزْبِ اللَّهِ أَحْبَالاً
هَذَا الْمَرَامُ الَّذِي قَدْ كُنْتُ تَأْمَلُهُ قَطِبْ مَالاً بِلُقْيَاهُ وَطِبْ حَالاً
وَعِشْ هَنِيئاً فَأَنْتَ الْيَوْمَ آمِنٌ مِنْ حَمَامِ مَكَّةَ إِخْرَاماً وَإِخْلَالاً

فالأمير في هذه الأبيات، فضلاً عن هذا التكرار اللفظي لفعل "طِبْ". والذي سنعود إليه بعد قليل. قد اضطلع بتكرار معنوي في الأبيات الثلاثة ليثبت من خلاله زيادة في تأكيد معنى الاستقرار والهناء الذي آل إليه بعد خروجه من السجن واختياره لتركيا موطناً لإقامته، ففي تكرار معنى (اسكن-قر)، (المرام-مألاً)، (هنيئاً-آمن) تجاوز لماهية التكرار بما توفره الألفاظ من محتوى دلالي ليتجاوز إلى مستوى الربط بين الأبيات في إطارها الكلي، ويحقق بذلك استمرارية النص، ويُفسح بفضل التكرار إلى التهذئة من روعه وحث نفسه شعوراً وكياناً كلياً على الاستقرار وعدم التشتت حينما أمر الفؤاد بالسكون والهدوء ومن

ثم الاستقرار في هذا الجسد الذي ما فتى أن يتطلع إلى وصال الأحبة ولُقياهم، ليجعل من هذا الوصال المقام والمرام والمآل الذي لطالما حلم به واشتاق إليه، فلما تحقق له ذلك، ما كان منه إلا أن استطابه مآلاً وحالاً ليحظى إثر ذلك بعيش هنيئ آمن؛ بل أشد هناء وأمناً من حمام مكة في الأشهر الجليل فضلاً عن الأشهر الحُرْم، هكذا إذاً بفضل هذا - التكرار الذي لم يكن تكراراً كما رأى كوهن، أو هذه "المصاحبة المعجمية" على حد رأي هاليداي ورقية حسن - يسلمك كل بيت إلى الذي يليه حيث كان السكون والاستقرار أو القرار الهنيء وهو ما كان يروم إليه الشاعر ويطلبه من مآل ليكون الختام عيشاً رغداً آمناً. كما أن المتلقي يستقر في ذهنه تأكيد كل معنى مكرر للمعنى الذي يسبقه، وهو الأمر ذاته الذي يُلاحظ عن الاستجابة النفسية لدى الشاعر الذي لم يكن يتصور تجلي هذه اللحظة وأن يستجيب لها الزمان، فلذلك قال: (اسكن ثم قِرْ) وقال: (عش هنيئاً فأنت آمن) وهذا كله تأكيد وتأييد للمعنى الذي طالما ساوره في سجنه، لما جاءه عياناً جهاراً نهراً خاف تفلته وانقشاعه، فأملت عليه سجيته أن يؤكد تحققه تحققاً ذهنياً بقوله هذا، كما حققه الزمن حسيماً بالمشاهدة عياناً. إنه الشعور الذي يمثل "اتحاد معنى الأبيات" لذا فهو يربط آخر الأبيات مما ذكرناه - على الأقل - بأولها، ولذلك كان شعوراً متكرراً في كليتها.

إنّ ما أشرنا إليه حول تكرار "طب" وإن تبدى لنا الأمر أنّ "مباحث البديع دارت داخل حدود الجملة الواحدة، وكان امتدادها خارج حدود الجملة نادراً" (عبد المطلب، 1993م، ص. 109)، فإننا لما نعمن النظر في ما حققته لفظة "طب" على مستوى الجملة تتكرر فيها، فإننا نلاحظ ذلك التضافر في تقرير المعنى والتأكيد عليه بين أجزاء الجملة حتى تؤديه بكل قوة وثبات في مؤداها الأخير، وهذا عين السبك والتعالق بين أعطاف الكلام، فـ"طب" الثانية علقت استقرار وطيب حال الشاعر بلقاء السلطان "عبد المجيد" وهو ما ورد قبلها، وما كان المتلقي ليصل إلى هذا المعنى إلا حين يربطها بما كانت تكرر له.

هكذا يتضح لنا ختاماً - ونحن نناقش بديعية التكرار - أنّ ما حققته هذه الآلية على مستوى النص الأدبي من جمالية في النماذج الشعرية الأميرية "من الممكن أن يكون تكرار السمات الصوتية الذي يحدد النظم عاملاً يشكل طبقة استيطيقيّة مستقلة، ومن الممكن أيضاً أن يخلق التكرار نوعاً من التأثير "المخدّر" المسعف على بعث الموقف الشعري عند المتلقى" (كوهن، 2013، ص. 149)، ولا نحسب أننا نغالي إن قلنا ما جاء به الأمير من تكرار في هذه النماذج حقق ما أوماً إليه كوهن في تنظيره للغة الشعرية، فهي تكرارات من الأمير

الشاعر جاءت عفواً دون تكلف ولا تصنع، حققت استجابة لدى المتلقي بفضل تنوعاتها الدلالية وتجانسها الصوتي.

المقابلة : مفارقة تصويرية وتلفظ معنوي

إنّ بنية المقابلة هي الأساس الذي تنهض عليه القصيدة لتوجد لنفسها كينونة أساسها المفارقة التصويرية حيث تتقابل صورتان قائمتان بشكل كبير على مبدأ المطابقة التي تُستحضر بين ثانيا وجزيئات بديعية التقابل، لذلك لن نَفصل هنا بين الطباق والمقابلة نظراً لارتباط كلّ منهما بالآخر، ومن بين التعريفات التراثية التي دارت حول هذا المفهوم ولقيت إقبالاً، تعريف قدامة إذ يقول : " أن يصنع الشاعر معاني يريد التوفيق بين بعضها وبعض والمخالفة، فيأتي بالموافق بما يوافق، وفي المخالف بما يخالف على الصحة، أو يشرط شروطاً ويعدد أحوالاً في أحد المعنيين، فيجب أن يأتي بما يوافقه بمثل شرطه وعدده، وفيما يخالف بأضداد ذلك" (بن جعفر، 1963م، ص. 152)، هكذا تكون المقابلة قد جمعت بين اللفظ الواحد والتركيب لتجمع بين طرفي الصورة، لذا غلب عليها التأكيد من قِبَل البلاغيين الذين عابوا الإكثار مما سواها من البديع، أما هي فعندهم مناط الشعرية ورمز التجويد الكتابي، واعتبروا أنه "كلما كثر عدد الأحاد كانت أبلغ" (بن زاكور، 2002م، ص. 93).

يحتل استعمال المقابلة في شعر الأمير الدرجة الثانية بعد التكرار، نظراً لإدراك الأمير أهميتها في البناء الشعري، ومن النصوص التي هيمنت عليها هذه البديعية قصيدتي "ما في البداوة من عيب" و"بنت العم" وهذا من قبيل المثال لا الحصر ؛ لأنّ القصيدتين قامتا منذ البداية على بنية المقابلة لذا سنكتفي في هذه العجالة على رصد معالم هذه الشعرية في القصيدتين. ولو أننا تأملنا البيتين الأولين من القصيدة الأولى (الأمير عبد القادر، د.ت) :

يَا عَاذِرًا لِأَمْرِي قَدْ هَامَ فِي الْحَضَرِ وَعَاذِلًا لِجَبِّ الْبَدُوِّ وَالْقَفْرِ
لَا تَدْمَنَّ بِيُوتًا قَدْ خَفَّ مَحْمَلُهَا وَتَمَدَّحَنَّ بِيُوتِ الطَّيْنِ وَالْحَجَرِ!

لوجدنا أن هذه الآلية البديعية القائمة على الطباق والمقابلة تحقّق لنا موسيقى أساسها المفارقة، غير أن سرّياتها في النفس وانطباعاتها في الذهن يبعث على الاطمئنان للصورة التي يريدها الأمير مفخرة له، فبفضل هذا الخيال الصوتي المنبعث عن تلك المفارقات (المقابلات) التصويرية ترسخ في ذهن المتلقي صورة البداية ومآثرها ؛ بل وكل

إيجابياتها. وعندئذ ندرك أن مثل هذا البديع "يوفر حظوظاً من القيم الجمالية في الموسيقى والخيال الصوتي ومتعة الأذن وطرب الوجدان إلى جانب غذاء الفكر بالمضمون العقلي" (الصاوي الجويني، 1993م، ص. 18).

لقد حرص الشاعر على حصر الصورتين المتقابلتين عبر كامل القصيدة لإثبات فضل البداوة، وما تراءى له فضلٌ لها إلا وذكره، وفي المقابل ما عنّت له مذمة ولا مثلية تعلقت بالحضر إلا وأتى بهما؛ بل إنه ذهب إلى توظيف آلية "التلطف" البديعية التي من شأنها أن تتيح للشاعر أن يتلطف في المعنى الحسن حتى يهجنه وفي المعنى المهجين حتى يحسنه (العسكري، 1986م، ص. 427). على غرار ما جاء في قوله (الأمير عبد القادر، د.ت).

مَا فِي الْبَدَاوَةِ مِنْ عَيْبٍ تُدْمُ بِهِ إِلَّا الْمُرُوءَةُ وَالْإِحْسَانُ بِالْبَدْرِ

متى كانت المبادرة بالإحسان والقيام بمتطلبات المروءة عيباً من العيوب؟ وما دفع الأمير إلى تهجين هذه الصفات الحسنة إلا لأنه بحث في البداوة عن عيوب فلم يجد لها أثراً، فعمد إلى هذا الأسلوب للترويح عن المتلقي، ليوحي إليه أن لا عيب للبداية إلا محامدها الكثيرة، وفي المقابل إحاء آخر مفاده أنه لا شأو عليه إن لم يجد للحضر أوصافاً يمدحه بها، وهكذا كانت المقابلة بؤرة القصيدة ونواتها، إذ على حدّتها اكتمل هيكل القصيدة، وبها أنتجت دلالتها الكبرى، وهذا ما أتاح لنا أن نكون "أمام مفارقة تصويرية كبرى" (رومية، 2006م، ص. 288) عبر كامل القصيدة.

أما ما يشدنا في القصيدة الثانية التي ذكرناها، أنها هي الأخرى تقوم على بنية المقابلة حيث قابل فيها الشاعر بين صورتين: صورة العاشق المتيمّم وقد تمثلت في نفسه بعد أن رذخ لسلطة الجمال وبات تحت وطأته، وصورة الحبيبة المتمنعة الصادّة لحبيها غير العابثة به. وبين تينك الصورتين قامت المفارقة التصويرية التي أعطت للنص حياة في بنيته الكبرى، فتناسقت معانيه وتوثقت عباراته ببعضها البعض حيث يقول (الأمير عبد القادر، د.ت):

أَقَاسِي الْحُبِّ مِنْ قَاسِي الْفُؤَادِ وَأَزَعَاهُ وَلَا يَزَعَايَ وَدَادِي
أُرِيدُ حَيَاتَهَا وَتُرِيدُ قَتْلِي بِهِجْرٍ أَوْ بَصَرٍ أَوْ بُعَادِ
وَأَبْكِمَا فَتَضْحَكُ مِلءَ فَمِّهَا وَأُسْهَرُ وَهِيَ فِي طَيْبِ الرُّقَادِ
فَمَا تَنْقُكَ عَنِّي ذَاتَ عِرِّي وَمَا أَنْقُكَ فِي ذَلِّي أَنْادِي

هكذا نرى تباين الموقفين وتقابل الصورتين على غرار ما هو مسجل في تراثنا الأدبي من روائع العشق وأساطير الهيام والصبابة الخالدة (كثيّر، عزة)، (جميل، بثينة)، (قيس، ليلى)... لأننا لا نجد اختلافا على الإطلاق بين ما سبق من قول الأمير وبين قول كثيّر في تمنع عزة (بن الملوّح، 1994م، ص. 107).

بَخَلَّتْ فَكَانَ الْبُخْلُ مِنْكَ سَجِيَّةً فَلَيْتَكَ ذُو لَوْنَيْنِ يُعْطِي وَيَمْنَعُ

إن أصالة الصورة قائمة على المقابلة ومبنية على الجمع بين النقيضين في البيت الواحد عند الشعارين، حتى كأنك ترى من حسن معاملة كلا الشعارين الانقياد والتدلل لذلك التدلل وهنا يقول الأمير :

وَأَخْضَعُ ذِلَّةً فَتَزِيدُ تِيهًا وَفِي هَجْرِي أَرَاهَا فِي اشْتِدَادِ
فَمَا تَنْفُكَ عَنِّي ذَاتَ عِزٍّ وَمَا أَنْفُكَ فِي ذَلِّي أَنْوَادِي
فَمَا فِي الدَّلِّ لِلْمَحْبُوبِ عَارٌ سَبِيلُ الْحُبِّ ذُلٌّ لِلْمُرَادِ

فضلا عن المقابلة الصارخة التي تعكسها الأبيات لتصوير حالة البون بين الحبيبين من خلال الرغبة الامتناع، فإن الشاعر متم كمن سبقه من إخوانه الشعراء ولذا يُجَمَّل لنا هذا الذل ويُحسِّن لنا هجنته معتمداً على "بديعية التباين" التي ترادف "بديعية التلطف" وهي "أن يتضاد المذهبان في المعنى حتى يتقاوما ثم يصبحا جميعا وذلك من افتنان الشعراء وتصرفهم من غوص أفكارهم" (ابن رشيق، 1981م، ص. 100)، هنا وعندئذ يدرك المتلقي أن الشاعر يستهوي ويستعذب هذا التمتع؛ بل ولولاه لما كانت هذه الشحنة الشعورية التي أزرقت هذه القصيدة. كما هو الحال في هذا الضعف النفسي، والقبول بالرجوع بالخيبة لما يريد الشاعر أخذه من حبيبته، وهو الفارس الذي يطبق على العدو في ساحة المعركة من كل جوانبه فيفتك منه أكثر مما يريد فضلاً عن النصر المؤزر يقول الأمير عبد القادر :

وَمِنْ عَجَبٍ تَهَابُ الْأَسْدُ بَطْشِي وَيَمْنَعُنِي غَزَالٌ عَنِ مُرَادِي

فهي صورة نشأت من خلال التقابل بين صورة الفارس البطل الشجاع الذي لا يقف دون مبتغاه، حتى الرجال الأشاوس المغاوير أولي القوة والبطش الذين اتخذوا من صفات الأسود سمات لهم، فهو القاهر لها ومروّضها، وبين الصورة المقابلة التي لا يتجلد فيها ؛ بل

لا يكاد يستطيع ذلك أمام محبوبه، فيبدو ضعيفاً غير قادر على أخذ مراده. ولا يمكن أن تتضح معالم هذه المفارقة لو لم تُبَن على المقابلة التي أقامها الشاعر بين هاتين الصورتين: "تهاب الأسود بطشي" و"يمنعي الغزال" وهي الصورة ذاتها ترتسم أمامنا بكل شعرية في قصيدة "فراقك نار" حيث يقول الأمير عبد القادر:

وَلَسْتُ أَهَابُ الْبَيْضَ كَأَنَّي وَلَا أَقْنَا بِيَوْمِ تَصِيرُ الْهَامُ لِلْبَيْضِ كَالْغَمْدِ
وَلَا هَالِي زَحْفُ الصُّفُوفِ وَصَوْتُهَا بِيَوْمِ يَشِيبُ بِهِ الطُّفْلُ فِيهِ مَعَ الْمُرَادِ
وَقَدْ هَالِي بَلْ قَدْ أَقَاضَ مَدَامِعِي وَأَضَى فُؤَادِي بَلْ تَعَدَى عَنِ الْحَدِّ

إن الشاعر يعتمد تقرب الصورة بواسطة آلية المقابلة حتى يظفر بأسر المتلقي ويجعله يتأرجح بين التقبض على أحد طرفيها، إذ أن طرفاً فيها يعكس مدى قوة وشجاعة الشاعر التي لا تنكسر ولا تفل أمام أولي العزم والقوة في يوم الكرمية، بينما يعكس طرفها الآخر صورة الحُب الذي يندى لحاله الشاكية كل من يراه لهول ما يعاني من بؤسٍ وشجنٍ جرّاء فراق الأحبة ومباعدة الخلّان، فهي الحال وهو الموقف الأشد مرارة وضرراً من المقاتلة بالسيف. ومن الصور الشعرية النادرة التي قامت على المقابلة في شعر الأمير عبد القادر قوله:

يَرُوعُمِي الصُّبْحُ إِنْ لَاحَتْ طَلَائِعُهُ يَا لَيْتَهُ! لَمْ يَكُنْ ضَوْءٌ وَإِصْبَاحُ!

إن الحالة النفسية التي يعانيها شاعرنا عكس ما هي عليه عند امرئ القيس حينما طال ليله فتوسل إليه بالانجلاء وإن لم يكن إصباحه مجلياً لهومومه الليلية ومع ذلك طلب منه الجلاء في قوله (الزوزني، 2001م. ص. 117):

أَلَا أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيلُ أَلَا أَنْجَلِي بِصُبْحٍ وَمَا إِصْبَاحُ مِنْكَ بِأَمْثَلِ

الأمير عبد القادر يُبدي سخطاً لتنفّس الصبح على غرار ما أبداه امرؤ القيس من تعسّس الليل غير أن الفراغ الذي يعانيه امرؤ القيس لا يجعل من أصبوحه ليله مجلية للهموم فهو لا ينتقل من حال إلى أخرى، في حين على نقيض ذلك الأمير، كان عبد القادر، تدمره من الإصباح نتيجة هذه الحال النفسية المتغيرة بدفع هذا الصباح لما يشغله ليلاً، فحينما يتذكر المحبوب وينخرط في ذكرى سالف أيامه بما كان فيها من وصال للأحبة لا يريد بأيّ حال الانفكاك من هذه اللحظة الشعرية الشفافة التي لا تتحقق له إلا إذا "أرخی

عليه الليل سدوله". ولَمَّا كان لا يريد لها انقشاعاً أضحى ليله مُشعاً مُشرقاً بهذا الطيف وتباريح أنوار هذه الأرواح، وهو ما يجعل البيت بديعاً لا يقل شعرية عن بيت امرئ القيس "إن هو لم يتجاوزها فيها ومناطق ذلك قيامه على المفارقة بين تحقق الصباح ببدور طلائعه، وبين جثوم الليل على خاطر الشاعر، وهو جثوم مستطاب لديه" لتمثّل المناقضة دون أن يحتاج الشاعر إلى تضاد بين الألفاظ الآحاد.

لنكتشف في خاتمة مقاربة هذه الآلية البديعية - المقابلة - أنّ الثنائيات المتضادة والمتناقضة على وجه الحقيقة والواقع، مقبولة صائغة في عالم الإبداع ؛ بل إنها تعكس لنا حالة التنازع النفسي التي كان الشاعر يحيها (حرب=حب) (سجن=تذكر) (شجاعة=إذلال) (إقدام=خوف) هذا في عالم الواقع - كما قلنا - لكن في عالم النص هي أحوال متجانسة يعمل جميعها على تشكيل صورة متكاملة أساسها هذه المفارقة والجمع بين الشيء وضده - آحاداً وتركيباً - صلى بواسطة اللغة الشعرية التي تهون من معاناته وانشطاره بين : الحرب والعشق، البدو والحضر، الروح والمادة...

كما أنه لم يكن قصدنا من استحضار هذه النماذج الشعرية الأميرية القائمة على بديع المقابلة إثبات أوصاف هذه الشخصية (الحبيب، البدوي، المهموم، الشجاع...) بقدر ما كان الغرض منها تباين مدى استطاعة الشاعر إقحام المتلقي في الحقل التصويري الذي يريده الأمير عبد القادر الشاعر، فيجعل منه إنساناً محباً للبدوة، وإنساناً رقيقاً عاذراً للعاشق، فيحيا ويعيش تجربة الحب والهيام. وكل ذلك ما كان ليتحقق لولا هذه المقدرّة الشعرية وحسن توظيفه لآلية المقابلة توظيفاً لا يرى فيه النقد ولا البلاغة شائبة من التكلف واللهث خلف غواية التصنع ؛ لأن إحصارها مطلب أساسيٌّ للعملية الشعرية.

الازدواج : ثراء المعنى وتناسق الصوت

ارتبطت المزاجية في التراث البلاغي بالسجع والانتظام في أشكال الألفاظ، لذلك نرى أبا هلال العسكري حين أراد مناقشة الازدواج فإنه يدمجه تحت باب "السجع والازدواج" ويقول : "لا يحسن منثور الكلام ولا يحلو حتى يكون مزدوجاً" (العسكري، 1986م، ص. 260)، لكن بتقدم الدرس البديعي بدأ الازدواج يستقل بنفسه ليشكّل مبحثاً بديعياً منفرداً يصفه عنه صاحب المصباح بأنه "يأتي في غير رد العجز على الصدر بمتماثلين في أصل المعنى والاشتقاق" (بدر الدين، 2001م، ص. 205) وبذا نتبين أن لفظي الازدواج تتفقان في المعنى وهو أحد شروط المزاجية الذي يميزها عن السجع من حيث التوافق في

البنية الشكلية، وإثر ذلك فلاغرو أننا نلاحظ التأكيد على هذا الملمح التمييزي للمزاوجة عند السجلماسي لما يرى أنها "قول مركب من جزئين متفقي المادة والمثال، كل جزء منهما يدل على معنى وعند الآخر بحال ملائمة، وقد أخذنا من جهتي وضعهما في الجنس الملائمي" (السجلماسي، 1980م، ص. 401). وما نستشفه من كل ما تقدم أن الازدواج أو مزاوجة الكلام إنما تقوم على دعامين اثنتين أولاهما الإيقاع اللفظي والمعنوي على السواء، وثانيهما - وهو المهم لدينا - الثراء اللغوي الذي يعتمد من خلاله الشاعر إلى تتبع معانيه وتنويعها ترسيخاً لها في ذهن المتلقي وتأكيداً عليها في معرض نسق نصّه.

من العسير علينا في هذا المقام تتبع كامل قصائد ديوان الأمير عبد القادر لاستجلاء هذه الظاهرة البديعية، ولذا سيكون الاكتفاء بالقصائد الأربع الأول فيهِ وهي: "بنا افتخر الزمان" و"لبيك تلمسان" و"بي يحتمي جيشي" و"ما في البداوة عيب" وقد أظهر لنا هذا التتبع كمّاً متناسباً وتوظيفاً متناعماً لهذه الآلية، حيث تم استخراج ما يربو عن ثماني مرات من لعبة المزاوجة البديعية التي ارتضاها الشاعر لوناً متناسقاً بين الأصوات من جهة وتأكيداً لمعاني ألفاظه من جهة أخرى، ومن ثمة كان الاستنباط لحكم وسطي على شعر الأمير في تعامله مع هذا اللون البديعي: إغراقاً وإغداقاً أو شحاً وابتعاداً، لنجيب عن السؤال: هل كان في ما وظفه في شعره تكلفاً وتبعاً للبيدع، أم أنّ المقدرة البيانية الأميرية هي التي أوجدت هذا الأخير، فكان بذلك متجانساً مع طبيعة شعر الأمير، ليكون بذلك قد فقه فعلاً أن "الازدواج كيفية في إنتاج المعنى على نحو يناسب نزعة الشاعر إلى التأكيد والمبالغة" (حيزم، 2001م، ص. 408). يقول الأمير (عبد القادر، د. ت):

فَإِلَّا جَزَعٌ وَلَا هَلْعٌ مَشِينٌ وَمِنَّا الْغَدْرُ أَوْ كَذِبٌ مُخَالٌ

استعمل الشاعر "جزع" وهو عدم الصبر، وزواجه بلفظ "هلع" وهو لا يخرج عن دائرة معنى اللفظ السابق له، فما سُعي الإنسان هلوياً إلا لأنه يجزع، ويقال: الهلعة للرجل الذي يجزع سريعاً، فهو إذاً "سريع الغضب" لذا كان غرض الشاعر من هذه المزاوجة التأكيد على السجاي والصفات الحميدة التي تحلّى بها الأمير وقومه، فأتى بالوصف الواحد على أزيد من طريق وبأكثر من لفظ، بناءً على رصد هذا التناسق الصوتي "السجع"، "جزع، هلع" وهما يدوران في حقل دلالي واحد غايته التأكيد على المعنى الواحد، وهو الأمر ذاته في عجز البيت، إذ يردف "الكذب بالصدر" وكلاهما صفة مذمومة فينفيهما عن نفسه وقومه، مما يوحي بأنه يريد التأكيد على المعاني سواء منها المجتلبة المرغوبة أو المبتذلة المردودة.

وفي قصيدة "لبيك تلمسان" يقول :

وَوَشَّحْتُهَا ثُوباً مِنْ الْعِرِّ زَافِلاً فَقَامَتْ بِإِعْجَابٍ، تَجُرُّ رِدَاهَا

فقد نتغافل عن الجناس الذي لا يعقد كشرط لإقامة الأزواج كما هو في عرف البلاغيين المتأخرين لنرى أن الشاعر يستعمل لفظي "ثوباً ورداء" وهما ينمان عن دلالة واحدة تعكس جو الظفر ونشوة النصر بدخول الأمير عبد القادر إلى تلمسان وهو ما يؤكد البيت التالي :

وَنَادَتْ أَعْبَدَ الْقَادِرِ الْمُنْقِذَ الَّذِي أَغْثَتْ أَنْسَاءً مِنْ بُحُورِ هَوَاهَا

فالشاعر يؤكد على النصر "منقذ، أغثت" كما فعل من قبل بإعلان تلمسان وخرجها فريحة مستبشرة بقدمه وهي ترتدي الثوب الموشح الذي ألبسه الأمير إياها، فقامت بكل زهو تجرّه مبتهجة به، وهو ما يوحي بالتأكيد على الثوب، الذي يقابل النصر فحوّله ثانية - تأكيداً عليه ومبالغة فيه - إلى رداء. لتكون عندئذ "وظيفة الأزواج إحداث هذه الزيادة في المعنى وجعل عجز البيت متعلقاً بها، ولهذه الإصابة في إنتاج المعنى وجعل الأزواج مبرراً" (حيزم، 2001م، ص. 408)، وظف الشاعر مرة أخرى الأزواج في قصيدة "بي يحتني جيشي" :

يَثْفَنُ النَّسَابِي حَيْثُمَا كُنْتُ حَاضِراً وَلَا تَثْفِنَ فِي زَوْجِهَا ذَاتُ خِلْخَالِ

إنّ البحث في عجز البيت عن معنى ثانٍ سيحيلنا بفضل تركيبة "ذات خلخال" الواقعة فيه إلى صدر البيت ليقترن هذا التركيب بما يماثله أو يرادفه "النسا" هو بذنا معنى إضافي يؤكد المعنى الأول ولا يخالفه ؛ بل إنه لا يزيد عليه، ليؤكد لدى المتلقي هذا الأمان وتلك الثقة في الأمير عبد القادر من لدن المرأة وقتئذ، حتى وإن كانت لا تثق في زوجها. كما قدّم لنا الشاعر في القصيدة نفسها معاني آخر تتساوق مع ما أشرنا إليه في هذا الشأن كمزواجه بين (يوم الطعان - صلى الحرب) أو بين (صبري - صلى إجمالي "التجمل")، فدائماً كان اللفظ الثاني حتى وإن تغاير مع اللفظ الأول شكلاً، فإنه يؤكد لفظ المعنى الأول بهذا المعنى الإضافي المؤدي إلى الحقل الدلالي نفسه الذي يؤكد اللفظ الأول.

وقد تكرر المشهد الشعري الذي يصبو الشاعر من خلاله إلى تأكيد المعاني التي يأتي بها في قصيدة "ما في البدواة عيبٌ" وقد يبلغ عدد أبياتها خمسة وثلاثين بيتاً وظف الأمير فيها

الأزدواج خمس مرات، وفي كل مرة كان يعكف على مراجعة المعنى والعودة إليه سواء بتسجيع اللفظة أو بدونه وذلك في قوله مع تجاوز الأبيات التي لم يقع فيها تجاوز.
 وَإِنْ أَسَاءَ عَلَيْنَا الْجَارُ عِشْرَتَهُ نَبِينُ عَنْهُ بِأَلَا ضُرٌّ وَلَا ضَرَرٌ
 عَدُونًا مَا لَهُ مُلْجَأٌ وَلَا وَزْرٌ وَعِنْدَنَا عَادِيَاتُ السَّبْقِ وَالظَّفَرِ
 أَمْوَالٌ أَعْدَائِنَا فِي كُلِّ أَوْنَةٍ نَقْضِي بِقِسْمَيْهَا بِالْعَدْلِ وَالْقَدْرِ
 مَا فِي الْبِدَاوَةِ مِنْ عَيْبٍ تُدْمُ بِهِ الْمُرُوءَةَ وَالْإِحْسَانَ بِالْبَدْرِ
 وَصِحَّةُ الْجِسْمِ فِيهَا غَيْرُ خَافِيَةٍ وَالْعَيْبُ وَالِدَاءُ مَقْصُورٌ عَلَى الْحَضَرِ

هي ظواهر متعددة للمجازة، ففي البيت الأول "لا ضرر ولا ضرر" لا فرق بين اللفظة الأولى والثانية فكليهما "ضرر أو ضرر" يعني ضد النفع، والضيق والشدة وسوء الحال. صحيح هي مكرمة حينما لا يرد الإنسان السوء بالسوء، وهو ما أراده الشاعر حينما أنبأ عن عشيرته وجيرته وأنه لا يعامل بالمثل من أضر وأساء به وأنه يكتفي بهجره دون ضيق أو شدة أو إساءة إلى حاله، وهي الصفة التي كررها الشاعر فزواج بين "الضرر والضرر" كما كانت الإشارة في البيت الثاني إلى الظفر بالعدو أينما حلّ وفي أي وجهة فز: لأن للأمير عاديات وجياد وأحصنة همها الوحيد "السبق" وإن كان لهذا الأخير معنى "الظفر" ذاته، ولا مكّنه من الثاني إلا بالأول فلا ظفر بالشيء إلا بعد السبق إليه، فالعدو الفار من جند الأمير مُظفر به نتيجة سبق الجياد، وهذا تأكيد لا محالة على هذه الخلة التي يتفرد بها جيش الأمير، وقد قُدِّمت في لفظين يجمع بينهما معنى واحد لا مخالفة فيه، وهو ما فعله في البيت الثالث حينما زواج بين "العدل والقدر" إذ نعلم أن "العدل" هو القصد في الأمور على حَسَبِ أنصبتها، وهو المعنى نفسه تؤديه لفظة "قَدْر" فقدر الشيء بالشيء قاسه به وجعله على مقداره، ليصير الشيء مساوياً لغيره بلا زيادة ولا نقصان، كما يقال: هذا قدر ذلك إذا صار مماثلاً ومساوياً له، فيصير الشيء مساوياً لغيره بلا زيادة ولا نقصان، كما يقال هذا قدر ذلك إذا صار مماثلاً ومساوياً له، أي أنهما متعادلين (قاموس المنجد في اللغة والأعلام، 1984م). فالمعنى ذاته بين اللفظين، ولما كان الشاعر مؤكداً على المعنى فإنه استحضرها - العدل، القدر - بمعنية بعضهما تأصيلاً لمبدأ العدل الذي يستفيد منه خصومه كما هو شأن أتباعه وأقربائه.

أما في ما بقي من الأبيات فإننا نلاحظ نوعاً آخر من التأكيد على المعاني بواسطة وضع اللفظة ثم الإتيان بعدها مباشرة بلفظة تكرر معناها لتؤكد وتُلجّ عليه، ففي البيت الرابع نرى "المروءة تتصاحب مع المبادرة بالإحسان"، وفي البيت السادس يتساق "العيب مع الداء" ففي الشاهد الأول ما كان للمروءة أن تكتمل ما لم يبادر صاحبها بالإحسان، وفي الثاني ما الداء إلا مرض وعلة يصاب به الشيء أو الرجل فيغدو معيباً ذا عطب، وهو ما يجعل اللفظين في دائرة دلالية واحدة، أكدَّ الشاعر من خلالها أولاً على مكارم أهل البداوة مروءة وإحساناً ؛ بل ابتداراً فهما وثانياً على العيب والعلة واقتصارهما على أهل الحضر، وهذا إيغال واضح في تتبع أوصاف المدح أو الذم والتأكيد عليها بألفاظ ذات موسيقى واحدة، أو تكاد، ومضمون واحد. وهو ما يفرضه الشعر على صاحبه، باعتبار طبيعته الخاصة من حيث المضمون والموسيقى، فما كان لنا - كمتلقين لشعر الأمير - أن نتشرب هذه المعاني، وما سبقها في هذا المبحث البديعي، ونتيقن أنّ كل واحدة منها خلة من خلال الأمير - الشاعر - وسجية من سجايا قومه، لو لم يقدمها لنا في هذا المظهر الزواجي بين الصوت والصورة بمعنية لُفِّقها.

غير أن التلاعب اللفظي يرجع إلى ما كان الشاعر يمتلكه من رصيد لغوي كث وثرء معجمي فائق، وهو مدعى الوقوف والملاحظة لهذا التشكيل اللفظي، المعنوي - ذي الصبغة البديعية الذي أتى من الشاعر رغبة في تأكيد المعنى والمبالغة فيه على اعتبار أن مزاجه الكلام تأتي "لحسن البيان، ولتشبيهه أحوال الألفاظ بأحوال المعاني" (السجلماسي، 1980م، ص. 402) مما جعلها النمط الكتابي الذي تستجيب له اللغة الشعرية. وإنّ شاعرنا هنا لم يعنف اللغة ولم يتكلف في صياغتها فيزيئها بمثل هذه الآلية البديعية، وإنما كان منه ذلك على سجيته ورحابة فكره واتساع ثقافته وقوة أدائه.

السجع والجناس : التماثل والتخالف أساس المصنفة الشعرية

إن الإيقاع هو الخاصية الفارقة بين الشعر واللاشعر ؛ لأنه ينهض بالوظيفة الأساسية للشعر التي تشكل الفاعلية التصويرية للمعنى، سواء تمثلت في الوحدات المعجمية المؤتلفة أو المختلفة؛ وإن كنا قد تكلمنا عن المقابلة والطباق باعتبارهما سمة للمفارقة والاختلاف، فإننا هنا سنلاحظ نوعاً آخر من الاتفاق يحدث بين الوحدات النصية التي يضطر الشعراء إلى وضعها من صفات الشعر وهي ذاخلّة "في باب اثتلاف اللفظ والمعنى" (بن جعفر، 1963م، ص. 162)، فضرورة أن يشمل الشعر الاثتلاف، كما ينبغي أن يتوفر على

الاختلاف، وقد أشرنا من قبل إلى أنّ "طبيعة اللغة الشعرية تستدعي طبيعة خاصة على مستويي الصوت والمعنى على السواء" لتكون عندئذ هذه الطبيعة هي "الخاصية المميزة لاسم العلم هي قدرته غير المحددة على الاشتراك اللفظي" (كوهن، 2013، ص. 134).

في ضوء ذلك تترسخ لدينا ظاهرة التشابه أو الاشتراك اللفظي بمفهوم الجنس في العرف البديعي كظاهرة تضيي توسعاً في التعبير واحتواءً للمعنى، بظهور اللفظ - تاماً أو ناقصاً - مكرراً شكلاً ومختلفاً معنى⁵، وقد كان لهذه الظاهرة البديعية حضور لا بأس به في ديوان الأمير عبد القادر، ولاغرو أن نسجل ذلك، فهي ظاهرة مؤتلفة لدى جل شعراء اللغة العربية - قديمهم وحديثهم - ولانماص إذاً من وجودها في شعره، غير أننا لاحظنا أن لهذا الحضور تفاوتاً في التوظيف واختلالاً في الاستحسان وتذبذباً من لدن الشاعر في الافتنان بها، فنراه يحسن توظيفها لها حتى وإن أكثر منها، كما نراه يجانبها في بعض قصائده، ليعود إليها في أخرى فيلتحم بها كلامه حتى يمجه المتلقي ويأنف منها، ويسأم القصيدة الموظفة فيها ولعلنا سنرى ذلك مما وقفنا عليه من نماذج شعرية أميرية. وما بدا لنا في قصيدة "لبيك تلمسان" (الأمير عبد القادر، د.ت، ص. 47) من جناس يتراءى لنا وكأنه من قبيل الافتنان بالشيء حيث عمد الشاعر إلى تكرار بنية لغوية تكاد تكون ذاتها، وهي قافية الأبيات الأولى من القصيدة، ليُغيّر في مدلولها كلما أوردتها ثانية ويقول في ذلك :

إِلَى الصَّوْنِ مَدَّتْ تِلْمَسَانَ يَدَاهَا وَلَيَّتْ هَذَا حُسْنُ صَوْتِ نَدَاهَا
وَقَدْ رَفَعَتْ عَنْهَا الإِزَارَ، فَلَجَّ بِهِ وَبَرَدَ فَوَادَا، مِنْ زَلَالِ نَدَاهَا
وَإِذَا رَوْضُ حَدِيثِهَا، تَفْتَقُ نُورُهُ فَلَا تَرُضَ مِنْ زَاهِي الرِّضَايِ عَدَاهَا
وَيَا طَائِمًا غَانَتْ نِقَابَ جَمَالِهَا عُدَاةٌ وَهُمْ - بَيْنَ الأَنَامِ - عِدَاهَا

فهي ألفاظ في آخر كل بيت مكررة شكلاً مختلفة دلالة، أضفت على المقطوعة جرساً موسيقياً بتكرارها النغمي الذي تترقبه أذن المتلقي، في حين إنّ ذهنه يبقى يقظاً محترساً للمعنى حتى يقف على الدلالة الحقيقية للفظة المكررة، وبذا يكون الجنس قد أدى "وظيفة القافية دون أن يفسد الشعر، بل لعله منحه بعضاً من الرونق" (رومية، 2006م، ص. 303)، ذلك لأن رسالة الشعر لا يمكنها إلا أن تقدّم في أسلوب إيقاعي مزدوج تصنعه المكونات الأساسية للغة الشعرية (اختلاف، اتفاق، تصوير، تخيل)، فتلمسان بين

⁵ ينظر: الواسطي، محمد (2003م). ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين، دراسة بلاغية نقدية. (ط. 1). الرباط: دار نشر المعرفة، ص. 179.

الاستجابة للشاعر وبين تقديمها له تلك الأريحية ليصبح كل منهما مشتاقاً للآخر مانحاً له ما يحتاج إليه، فقد أعطى الأمير أماناً فابتهجت وأعطته سؤدداً فرضي بها وكانت له روضة دون سواها من المدائن، وكان لها حبيباً داخلاً إياها دون سواه ممن أراد دخولها عدواً وسطواً، وإثر ذلك تشكل لنا هذا السجع التصويري بفضل ما قرره من "حسن موقعه في السمع وتأثيره في النفس، وخطابته للعقل، وسهولته في الحفظ" (موسى، 1969م، ص. 48) وهو المعنى الذي يرسخه البيت التالي في ذهن المتلقي :

فَحَلَّتْ مَحَلًّا لَمْ يَكُنْ مَحَلًّا قَبْلَهَا وَهَمَّاتٌ أَنْ يَحُلَّ بِهِ الْعَيْزُ أَوْ يُجِدِّي

ف فعل "حلّ" وما اشتق منه شكّل جوهر البيت الشعري، إذ أبدى مجموعة من الدلالات التي لا يمكن الوصول إليها إلا بفضل هذا التشاكل أو الاشتراك اللفظي الذي يفضي بالمتلقي إلى معاني مختلفة حول تبيان أنّ الشاعر مخلص لمحبوبته - سواء من قبل أو من بعد - فهو لا ينفك ينساها حتى يتذكرها ثانية ؛ بل إن حاله التعس ما يكاد يستقر بعد فراقها حتى يجدّ بتذكّرها نكوسه مرة أخرى، ولكنه مع ذلك لا يرضى بغيرها بديلاً عنها في مواساته وهو ما حدا به إلى استعمال (حلت، محلا، محل، يحلل) وإنّ "التشابه الصوتي (في الشعر) لهُوَ القاعدة" (كوهن، 2013، ص. 229) ؛ بل إنه السمة التحديدية الوحيدة للنظم بحسب رأي جان كوهن.

لكن بالمقابل نجد الشاعر يُغرق نفسه في الصنعة اللفظية الباحثة عن هذه الآلية البديعية الموافقة المخالفة حيث ألزم نفسه في قصيدة "ذات خلخال" بالأصل اللغوي "خال" فراح على طول القصيدة "بعدد أبياتها الثمانية عشر" يشق منه ما يستطيع من الألفاظ المتشابهة مبنى والمختلفة معنى، وإن كنا لا نرى في ما فعله إلا إثباتاً لمقدرته اللغوية التي دأب عليها أقرانه من الأدباء والشعراء في عصره، وكأننا هنا في هذه القصيدة أمام تبارٍ لغوي لا أمام اضطلاع شعري، لذا فإنّ الرغبة في التفوق على الأقران في إثبات الشعرية هي التي فرضت عليه إبراز البراعة اللغوية، وهو ما جنى على القصيدة ودفع بصاحبها إلى التكلف، فتلاشت الشعرية في مخاض البحث عن التفنن اللغوي، وأدى ذلك إلى أن "يتحول الشعر من نشاط خلاق إلى مهارة لغوية خاملة" (رومية، 2006م، ص. 303) وهو ما يورث لدى المتلقي سأمًا ومللاً بقدر إمعان الأمير في هذا التكلف اللغوي حيث يقول في القصيدة⁶ :

⁶ الأمير عبد القادر، الديوان. صص. 62، 63، نكتفي بالأبيات الثلاثة الأولى ثم نعرض لقافية الأبيات حيث نسلط الضوء على اللفظة الشاهد.

خَلِيلِيَّ وَاقْتِ مِنْكُمْ ذَاتُ خِلْجَالٍ تَبِيَهُ عَلَى شَمْسِ الظَّهْرِ بِالْخَالِ
 تَمِيسٌ فَتَزْرِي بِالْغُصُونِ تَمَائِلًا تَرُوحُ وَتَغْدُو فِي بَرُودٍ مِنَ الْخَالِ
 لَهَا مَنْطِقٌ خُلُوٌّ بِهِ سِحْرٌ بَابِلَ رَخِيمُ الْحَوَاشِي وَهُوَ أَمْضَى مِنَ الْخَالِ

وهكذا تمضي القصيدة في "خلخالها" ليعطي الشاعر من خلالها أضعافا من المعاني التي عجت بها معاجم اللغة العربية للفظلة "خال" ويمكننا حصرها كما فعل شارح الديوان
 1. الشامة 2. البرد اليماني 3. البرق 4. خالي البال 5. الجبان 6. الأسورة التي تلبس في ساق المرأة 7. أخ الأم 8. الشجاع 9. الفيفاء والفلاة 10. الفراغ 11. الخيلاء والتكبر 12. المنزل الفارغ 13. الجبل العظيم 14. المطر أو السحابة الماطرة 15. الملازم للشئ 16. الأمير 17. ضعيف القلب و18. الرجل السمح الكريم.

وهكذا من خلال هذه الأبيات يكتمل أمامنا الحرص على البديع والتفنن فيه، فضاء المعنى الشعري وغاب الرواء - كما يقول الجاحظ - خلف التصنع اللفظي، لأنّ المغالاة في اجتلاب التجنيس يضيء إلى أن تضطلع هذه القصيدة بألية "التشديد على الرسالة بحسبها الخاص" (كوهن، 2013، ص. 153) وهنا تتمثل في الرغبة اللغوية، إذ كلما تم استبدال الكلمة الثانية بما يجانس الكلمة الأولى، فإنّ وظيفة التأكيد والتشديد على الرسالة - اللفظة - التي يريدتها الشاعر قد وهنت نتيجة اضمحلال هذه المشابهة الصوتية، فلا يمكن اعتبار هذه القصيدة في باب الشعر بقدر ما تعتبر داخلة في باب إظهار البراعة اللغوية والمكنة المعجمية ؛ لأنها "نموذج لكتابات كثيرة غزلية شاعت في المشرق والمغرب في عصر الأمير عبد القادر" (بن السبع، 2000م، ص. 111) حتى وإن كانت تعكس باب "جناس التعطف" الذي يذكر فيه اللفظ ثم يكرر بمعنى مختلف وعندئذ تكون "البنية الإيقاعية لهذه القصيدة عبارة عن مجموعة من العلاقات المعقدة بين ما يتحرى النظام وما يصدع النظام" (لوتمان، 1995، ص. 107) فغير الشعر هو ما يمكن أن تنضوي تحته القصيدة، وفي مثل هذا الموقف يسأل رجاء عيد⁷ عما وراء هذه الجناسات التي تمتلئ بها الأبيات، في حين لا نجد جمالا ولا فناً، وإنّ كل ما نجده هو هم الشاعر في البحث والتدليل على المعرفة بمفردات اللغة، وعندئذ يكون الجناس في هذه الأبيات أشبه بحجارة صماء تتشابه في اللون أو الحجم ولكنها مهما تشابهت فهي أحجار لا حياة فيها ولا جمال.

⁷ ينظر: عيد، رجاء (د. ت.). المذهب البديعي في الشعر والنقد. مصر: منشأة المعارف، ص. 229.

التصريح : تفنن في صنعة الشعر وتأكيد للتناسب

لعل التصريح أول ما يميز القصيدة العربية القديمة من حيث إيقاعه وموسيقاه . بعد الوزن والقافية. لأنّ به يقع الإتحاد بين نهائيّ شطري البيت الواحد، لذا كان الشاعر يحرص على مفتتح قصيدته مصرّعاً إياها، نظراً لما يوفره من نغم موسيقي يجذب به المتلقي ليأسره به، وقد قيل قديماً "إذا لم يصرع الشاعر قصيدته كان كالمُتَسَوِّرِ الداخل من غير باب" (ابن رشيق، 1981م، ص. 331) فباب القصيدة ومفتحها هو التصريح، نظراً لما يوفر من حسن الافتتاح، وبذا فهو يسهل للشاعر النجاح، ليصبح الصبغ البديعي للقصيدة - بهذا المفهوم والتصريح في مقدمة ذلك - التفنن في بناء القول الشعري، وتعتمد استحضار هذه الآلية، بل الصبر عليها والاعتدال فيها، لتصبح اللفظة الشعرية عندئذ غير مرتبطة ولا مرهونة بذاتها كمأ وطبيعة بقدر ما تأخذ ارتباطها بمدى حسن استخدامها في نسق النص. وبفضل ذلك - تشكل بمعية غيرها - وحدات متساوية وأنغاماً متناسقة (الجويني، 1993م. ص. 20).

من هذا المنطلق تعمد شاعرنا استجلاب هذه الآلية البديعية في قصائده، وهو ليس بدعاً عن الشعراء الكلاسيكيين العرب الذين سبقوه، وعليه فقد أحصينا في ديوانه الشعري - الذي ضم تسعاً وسبعين نصاً شعرياً بين قصيدة ومقطوعة - سبعاً وأربعين وحدة مصرّعة وهو ما يعطينا نسبة 59.49% من مجموع شعر الأمير في الديوان القائم على التصريح، ولعل الأمير هنا أخذ بقول قدامة "إنّ الفحول المجيدين من الشعراء القدماء والمحدثين يتوخّون ذلك ولا يكادون يعدلون عنه" (بن جعفر، 1963م، ص. 61)، لكن بأي طريقة ؟ وهل ذلك كان عند الأمير على حساب شعرية النص واستهواء في تكثيف هذه الظاهرة بما تستدعيه غواية البديع ؟ سنكتفي - بعد حصر ذلك الكم من التصريح في شعر الأمير - بالوقوف على نماذج معنية وفق ما تستدعيه ضرورته التصريح في النص، أو وفق ما يمكن الاستغناء عنه، عندئذ يصبح الإتيان به من قبيل التفنن في صناعة الشعر ليس إلا. وكل ذلك بحسب أنواع التصريح التي أحصيناها فيما يلي :

أ - التصريح الناقص وهو أن يكون المصراع الأول غير مستقل بنفسه ولا يفهم معناه إلا بالثاني مثل قول الشاعر :

أَوْقَاتٌ وَصَلِكُمْ عَيْدٌ وَأَفْرَاحٌ يَا مَنْ! هُمْ الرُّوحُ لِي وَالرُّوحُ وَالرَّاحُ

لمّا لم يهنأ الشاعر بأحبته غدا ما يذكّره هم من زمانه السالف عيداً وفرحاً له، فهُم رُوحه وراحته، ونحن لا نعلم مدى شدة فرحه هذا إلا إذا علمنا مدى قرب الأُحبة منه وهو ما بيّنه لنا الشطر الثاني من البيت، وعندئذ يكون هذا الأخير لازماً لمعرفة الشطر الأول فهو مرتبط به ولا يُندوق إلا به. ليكون التصريح في هذا البيت "ليس إجراء شكلياً معزولاً عن مبدأ التناسب" (حيزم، 2001م، ص. 54) في مستوى التشكيل الأسلوبي الذي تفرضه سنن الكتابة وأعراف التحرير، وهو الأمر ذاته في قوله :

عَنِ الْحُبِّ مَالِي كَلَّمَا رُمْتُ سِلْوَانًا أَرَى حَشْوًا أَحْشَائِي مِنَ الشَّوْقِ نِيرَانًا
يَقُولُونَ لَا تَنْظُرْ سُعَادَ وَلَا عَلْوًا وَعُدْ مِنَ الْآثَارِ وَأَقْصِدْ لِمَنْ تَهْوَى

ففي البيتين لا يستقل الشطر الأول في كلّ منهما بمعناه، وينبغي أن يُردفا بما يفسرهما ليكون الكشف في البيت الأول عن سبب التصبر المصرح به في أعقاب الشطر الثاني، ويكون مصدر التساؤل لدى الشاعر عن حاله هو ذلك الشوق الذي يشتعل نارا بين جوانحه، فيما يكون السبب في هذا النهى المشفوع بالأمر للشاعر بعدم النظر إلى المرأة الرمز مجهولاً إلا إذا أدركنا أنه مرفق بالدعوة إلى العودة إلى المحبوب الأزلي الحقيقي وفق ما ترتضيه مراتب أهل الطريقة.

ب - استقلال كل مصراع بنفسه عن الآخر، فيفهم معنى كل تصريح بمفرده من غير احتياجه إلى الذي يليه أو الذي يسبقه، كقول الشاعر :

أَطُولُونَ أَعْمَرْتَنَا بِالْبَسْطِ وَالْوَيْعِمِ أَنْلَتْنَا كَرَمًا بِالْقَضْلِ مُنْقَعِمِ

هو كرم مدينة طولون وحفاوتها بالأمير عبد القادر، وقد انشطر هذا المعنى بين مصراعي البيت فلا حاجة لأحدهما بالآخر ولا لتصريح البيت حتى يتم الربط بينهما لأجل تمام المعنى، ومثال ذلك قوله في قصيدة أنا مطلق :

أَنَا مُطَلِّقٌ لَا تَطَلَّبُوا الدَّهْرَ لِي قَبْدًا وَمَالِي مِنْ حَدٍّ فَلَا تَبْغُوا لِي حَدًّا

فلو تقدم شطر وتأخر آخر لما تضعض المعنى ولا تهلhel النسج ولَبقي المعنى قائماً كما حدده الشاعر، وذلك لاستقلال كل مصراع بنفسه فلا حاجة به إلى غيره، وما أتت الطبيعة التكرارية في هذا البيت إلا لترديد الصوت وللزيادة في تأكيد المعنى⁸.

⁸ ينظر : عبد المطلب، محمد (1993م). بناء الأسلوب في شعرية الحدائث، التكوين البديعي. (ط. 1). مصر: دار المعارف، ص. 129.

ج - وهو عكس التصريح الناقص إذ يكون فيه المصراع الأول غير محتاج إلى الذي يليه، فإن جاء الذي يليه كان مرتبطاً به كقول الشاعر :

أَلَا قُلِّ لِلَّتِي سَلَبَتْ فُؤَادِي وَأَبْقَتْهُ يَهِيمُ بِكُلِّ وَادٍ

إنّ الجواب عن سؤال من التي هام بها الشاعر في كل واد، يستدعي العودة والرجوع إلى المصراع الأول من البيت، ولا غنى عن ذلك، مما يوحي أن التصريح الثاني محتاج إلى الأول بلوغ معناه وتمام فحواه، وعلى غرار ذلك ما ورد في العديد من أبيات الأمير كقوله :

أَقَاسِي الخُبِّ مِنْ قَاسِي الفُؤَادِ وَأَزَعَاهُ وَلَا يَزَعُ عِي وَدَادِي

إنّ مثل هذا الإجراء البديعي يؤكد أنّ الشاعر يقدّم لنا أمانة انخراطه في الكتابة الشعرية التي تقوم على نظام التوازن والتناسب (حازم، 2001م، ص. 51)، حتى وإن كان التصريح غير ضروري في الشعر ولا لازم فيه، إلا أنه يصبح ضرورة يملها الموقف الأدائي والبناء الشعري.

د - وهو آخر أنواع التصريح التي وظفها الشاعر، وفيه يكون الشاعر مخيراً في وضع كل مصراع موضع صاحبه ولعله النوع الأكثر إيراداً من سابقه في ما أورده الشاعر :

لِيُتَمِّمُوا إِذَا مَلَكُونِي أَسْجَحُوا! لِيُتَمِّمُوا إِذَا مَا عَقُّوا أَنْ يَصُفَحُوا

وقوله :

يَا سَيِّدِي! يَا رَسُولَ اللَّهِ! يَا سَنَدِي! وَيَا رَجَائِي! وَيَا حِصْنِي! وَيَا مَدَدِي!

فبمجرد الملاحظة الأولى يتضح لنا أننا ودون عناء يمكننا استبدال كل مصراع بغيره في البيتين على السواء دون اختلال في المعنى ولا اضطراب في الدلالة. فضلاً عن كل هذه الأنواع فقد لاحظنا أن ثمة نموذجاً آخر من التصريح يعتمد على تكرار الكلمة ذاتها كقوله :

فَذَا دِيَانُ سَيِّدِنَا الْكَرِيمِ سَلِيلِ المِصْطَفَى عَبْدُ الْكَرِيمِ

إن الشاعر - ولا شك - قد تعمد استدعاء "كريم" الأولى لتتساوق مع اسم عبد الكريم الحمزاوي وهو أحد وجهاء دمشق ليقدم له هذه القصيدة المدحية بعد أن أهدى هذا الأخير للأمير ديوانه الشعري، حيث نلمس جلاء هذا التكرار النغمي الذي يمثل الحقيقة الشعرية، أنّ التصريح هو أحد أشكال النغم بما يوفره من وقع إيقاعي، والتنبيه إلى قافية

القصيدة، ليزيد عليه شكلاً آخر من أشكال الجناس التي توفر الثراء الدلالي بلفظ التصريح، ليصير كما قال عنه الجرجاني كأنه "وقع من غير قصد من المتكلم إلى اجتلابه" (الجرجاني، 1991م، ص. 10) ليكون معنى القصيدة هو الداعي لمثل هذا المحسن البيدي الذي يتلون بلونين التصريح / الجناس، لتتمكن من القول أنّ الشاعر قد وفق إلى حد كبير من فكاك رقبة الصنعة اللفظية في توظيف التصريح، مع تفاوت في بلوغه قمة جمالية وروعة فائقة لشعرية نصه، مع التأكيد أنّ جُلّ ما أتى به الشاعر كان عفواً دون تكلف وقد تعلق بمضمون دلالة الأبيات.

مراعاة النظير : بديع النسق والمماثلة

هنا يتم الجمع بين الأمور المناسبة لينشأ الائتلاف والتناسب والتوفيق والمؤاخاة بين أجزاء القول، ويحصل التلفيق تحت "أربعة أنواع : الأول : إيراد الملائم، الثاني : إيراد النقيض، الثالث : الانجرار، الرابع : التناسب" (السجلماسي، 1980م، صص. 518-519)، لتحقق هذه البيديعية وظيفة التناسب بين لفظتين أو أكثر على الوجهة التي أشار إليها السجلماسي إلى أن تصير كل لفظة من هاتين اللفظتين مناظرة أو نظيرة للأخرى بفضل هذه "المصاحبة المعجمية" (عبد المجيد، 1998م، ص. 112). ونظراً للأهمية التي تكتسبها هذه الآلية البيديعية فقد تبدت في ديوان الأمير بشكل ملحوظ، مع تفاوت جمالها وضرورتها في سياق القول، ومن ذلك قوله (الأمير عبد القادر، د. ت):

وَحُزْنِي مَعَ السَّاعَاتِ يَزُؤُ مُجَدِّدًا وَلَيْلِي طَوِيلٌ وَالْمَنَامُ نَفُورٌ

فكلما طال ليل المرء نضر النوم عنه وجفاه وبات أرقاً لا يأتيه السهاد، فكان أن ناسب الشاعر بين مكونات البيت ليل طويل : منام نفور، ولعلنا في مثل هذا الحكم على هذا البيت بالشعرية نستأنس بما قاله ابن أبي الإصبع وهو يحاكم بيت المتنبي حين وقف عنده :

عَلَى سَابِحِ مَوْجِ الْمَنَائِيَا يَبْحُرُهُ غَدَاةٌ كَأَنَّ النَّبْلَ فِي صَدْرِهِ وَبُلُّ

وقد علق على البيت بقوله : "إنّ بين لفظة السباحة ولفظة الموج، ولفظة الوبل تناسباً معنوياً، صار البيت به متلاحماً شديداً ملائمة الألفاظ" (ابن أبي الإصبع، 1963م، صص. 365-366)، وعلى غرار هذا يأتي بيت آخر للأمير (الأمير عبد القادر، د. ت) :

سَقَائِنُ الْبَرِّ بَلَّ أَنْجَى لِرَاكِبِهَا سَقَائِنُ الْبَحْرِ كَمْ فِيهَا مِنْ الْخَطَرِ!

فقد ناسب الشاعر بين البواخر والمهاري بأن جعل كل منها سفناً، ذلك حتى يستحسن المعنى ويتناسق مع بعضه، وهو ما زاد البيت جمالاً وأناقة. لنكون أمام توظيف في لأساليب البديع بما فيها مراعاة النظير دون تكلف في استحضاره ؛ لأن غرض الشاعر من هذه الأساليب تقديم بنية شعرية جديدة قائمة على تلاعبه بالألفاظ حتى تكون العناصر التركيبية على "ذلك المستوى من التنظيم بحيث تولّد في المتلقي شعوراً بأن النص على خط من الترتيب" (لوتمان، 1995، ص. 90) وفي الوقت ذاته يتخلص تشكيله الأسلوبي من أنماط الكتابة المتكسّسة.

الإشارة : أناقة اللفظ وكثرة المعنى

يقول المظفر العلوي "والإشارة من محاسن البديع، ومعناها اشتغال اللفظ القليل على المعاني الكثيرة وإن كان بأدنى مَحْ يُستدلُّ على ما أضمرَ من طويل الشرح" (بن الفضل العلوي، 1995، صص. 33-34)، فهذه البديعية تُسفر الكلمة عن قيمتها الفنية في الشعر خاصة، دون نصوص اللغة عامة، إذ ليس من الصعب أن نلاحظ "أنه كلما كان النص أكثر أناقة وصقلاً كانت الكلمة أكثر قيمة، وكانت دلالتها أرحب وأوسع" (لوتمان، 1995، ص. 174) فلا نص أدبي يرقى فوق النص الشعري، وأفضل ما ندلل به على ذلك هذا البيت الرائع الذي أورده الأمير عبد القادر.

وَأُورِدُ زَايَاتُ الطَّعَّانِ صَجِيحَةً وَأَصْدِرُهَا بِالرَّمِي تِمْتَالِ غِرْبَالِ

فلنتأمل صورة إيراد الرايات ليكن التأمل ثانية فيها وقت صدورها من المعركة لنكتشف الرصيد الهائل الذي تختزله من الصور القتالية، والانتصارية التي منبعها الاستبسال والشجاعة والإقدام بين صفوف العدو، دون أن تسقط هذه الراية ؛ بل تعود شاهدة على ما لحقها من طعان وإصابات سافرة عن نصر إثر رجوعها مرفوعة، حتى وإن كانت على هذا القدر من التمزق، هكذا تدفعنا "الإشارة" إلى عدم الوقوف على سطحية المفردات وما تعنيه بحضورها المعجمي الظاهري، وتَحْتُنَّا على البحث عن المخزون الدلالي الذي تذخره لنا فضلاً عما تحقّقه من تفنن في الصياغة ؛ لأن "الإبداعية الشعرية.... تقوم في العبارة وليس في المعبر عنه" (كوهن، 2013م، ص. 282) ولعلنا لا نغالي إذا ربطنا هذا الأنموذج الشعري الأميري بالشعرية العربية القديمة، فهو ليس بأقل قيمة من قول عمرو بن كلثوم (الزوزني، 2001م، ص. 177) :

بِأَنَّ نُوْرِدَ الرَّايَاتِ بِيضاً وَنُصْرِدِرُهُنَّ حُمْراً قَدْ زَوَيْنَا

ففارق الصورتين في مدى شراسة العدو من جهة، واستبسال المحارب المنتصر من جهة أخرى، وما كان احمرار راية ابن كلثوم إلا بعد سقوطها، وما كان من تمزق راية الأمير إلا لقصدها بالرمي والإسقاط لكن دون جدوى، نتيجة صمود حاملها وإبائه التخلي عنها.

هكذا يمكننا استخلاص مدى مقدرة الأمير الشعرية في توظيفه لآلية البديع، لتتراءى ملامح السؤال الابتدائي حول هوية البديع في شعر الأمير أهو غواية صنيعه البديع أم ضرورة شعرية؟ لنؤكد أن شعرية الأمير أتت في سياقها مُحايئةً لكل المؤهلات والشروط التي صنعتها والتي استقبلتها، وإذا تمت محاكمتها "بمعزل عن السياق الذي اتسقت فيه، فإنها تفقد ما تعنيه، وتهبط قيمتها هبوطاً ذريعاً" (لوتمان، 1995، ص. 80)؛ لأن براعة الفنان تتحقق في النماذج التي ينتهي إليها واقعه. ومن هنا نُخرج أنفسنا من الحكم على هذه الآليات البلاغية (البديعية) بأنها مظاهر تحسينية لا تتجاوز أفق التزيين اللفظي والزخرفة المعنوية، إلى اعتبارها ظواهر لغوية مرتبطة بسياق عاشه المبدع، ومتعلقة بمتلق ابتغاه ذلك المبدع وعناه بنصه، والذي نفترض فيه "صفة الاطراد أو الاستمرارية، وهي صفة تعني التواصل والتتابع والترابط بين الأجزاء المكونة للنص" (عبد المجيد، 1998، ص. 76) حينها لابد لدراسة البديع أن ترتبط بالمبدع ذاته، فضلا عن تجاوزه إلى بيئته وسياقاتها الإبداعية، وكل ما يتصل ببعدها الفني في إطاره الاستيعابي العام.

إن ما يلاحظ على شعر الأمير عامة هو ما يُعتقد فيه أنه بعيد بلغته الشعرية عن لغة عصر الشاعر، ظناً منا أنه اعتمد لغة "القاموس الجاهز" على اعتبار أنه كان ينهل من ألفاظ وتراكيب جاهزة معروفة في الشعر العربي القديم، فمثلاً وأنت تتلقى قوله في قصيدة "شددت عليه شدة هاشمية".

وَنَحْنُ سَقَيْنَا الْبِيضَ فِي كُلِّ مَعْرَكٍ دِمَاءَ الْعِدَا وَالسُّمْرَ أَسْعَرَتِ الْجَوَى
وَأَشَقَّرَ تَخَمِي كَلِمَتَهُ رِمَاحَهُمْ ثَمَانٍ وَلَمْ يَشْكُ الْجَوَى بَلْ وَمَا التَّوَى
وَمَا زِلْتُ أَرْوِيهِمْ بِكُلِّ مُهَنَّدٍ وَكُلِّ جَوَادٍ هَمُّهُ الْكُرُّ لَا الشُّوَى

فلا تكاد تميز بين ما تقرأه هنا أو ما تجده في شعر "عنترة أو أحد أبطال الجاهلية الفرسان، وهو يتحدث عن البيض، والسمر، والأشقر، والجوى، والكر إلى آخره من الألفاظ القديمة وهو في وسط المعركة تهز أرضها أصوات المدافع وطلقات البارود"

(بن السبع، 2000م، ص. 293)، ولا يُفِيَقُكَ من المماثلة إلا مثل هذا البيت - من القصيدة نفسها - حيث يخبرك عن مكان أو زمان المعركة.

أَلَمْ تَرَفِي (حَنْقِ النَّطَّاحِ) نَطَّاحَنَا غَدَاةَ التَّقَيْنَا كَمْ شُجَاعَ لَهُمْ لَوَى؟!

فمكان المعركة وزاقتها ينمان عن حداثة القصيدة، فيما بناؤها غلب عليه إتباع الأسلوب العربي الرصين، وعليه لم يتمكن الشاعر من التنصل من طريقة العرب في الكتابة وقد كانت "لا تنظر في أعطاف شعرها بأن تجنس أو تطابق أو تقابل فتترك لفضة للفضة، أو معنى لمعنى كما يفعل المحدثون، ولكن نظرها في فصاحة الكلام وجزالتها، وبسط المعنى وإبرازه، وإتقان بنية الشعر وإحكام عقد القوافي وتلاحم الكلام ببعضه ببعض" (ابن رشيق، 1981م، ص. 108)، لذا فإن مع الأمير تبدو القصيدة [الجاهلية] محافظة على بنيتها الأولى ومعمارها الأصيل سواء من حيث عاطفة الشاعر وبنائها الفني إيقاعاً ووزناً أو من حيث استعماله لألوان البديع التي ينتقها استجابة للنسق اللغوي الذي يكون بصدد تشكيله. فلا اللغة إذاً بعيدة عن الواقع ولا التكلف هو الدافع إلى ركوب التأنق في الصياغة، إنما هو منوال في الكتابة شب عليه الأمير لا يختلف عما سار عليه الأوائل.

خاتمة : الأمير عبد القادر أسطورة حياة ببديع الشعر

انطلاقاً مما بيناه سلفاً من أن البديع - فضلاً عما هو افتتان في أساليب القول "يثيري اللغة ويكسبها القدرة على الاتساع والاستيعاب، وإخراج المعاني التي تختلج في نفوس الناس إخراجاً بليغاً جميلاً"⁹، جاء توظيف الأمير له بطريقة تكاد تكون هي ذاتها عبر كامل ديوانه - إلا نادراً - وقد تمثلت في لغته الفاخرة بعقد المتقابلات بواسطة الصور الذهنية - على بساطتها - التي أفرغت إ فراغاً من ثقافته الموسوعية وتجربته المتعددة، إلى درجة أن شعره أصبح موسوماً بهذه البساطة الأدائية في الوقت الذي يدل على مُكْنَة لغوية متميزة. ومع ذلك لا بد أن نتذكر أن الأمير عبد القادر لم يكن شاعراً وحسب، وإنما كان صاحب رسالة، ولكي يحقق نص هذه الرسالة ينبغي أن يتحمل هذا النص زيادة عن وظيفته الشعرية وظائف إضافية، لذا كان لزاماً أن تصاحب الوظيفة الفنية في قالبها الأيقوني (جهاد، غزل، فخر، تصوف). ووظيفة اجتماعية تنم عن إمارة الأمير القائد يمكنها أن تنتج قيمة مضافة

⁹ ينظر : الواسطي، محمد (2003م). ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين، دراسة بلاغية نقدية. (ط. 1). الرباط: دار نشر المعرفة، ص. 33.

لشعر الأمير، مما يمكننا من القول بأن اللغة الشعرية في النص الأميري كانت "تقترب من الأدبية والجمالية بالقدر الذي تسمح به إمكانيات القيادة والحرب والمعارك وظروف الإقامة الجبرية والحراسة المشددة بعد ذلك" (بويجرة، 2007م، ص. 69).

لقد أيقن الأمير عبد القادر أن اللغة الشعرية يجب أن تتميز عن لغة الحياة اليومية، فـ "لكي يصبح الشعر فناً يقتضي الأمر كثيراً من الجهد" (لوتمان، 1995، ص. 55) لذلك عمد إلى لغة نصوصه بتشكيل أسلوبه الخاص اختلف به عن باقي خطاباته، ففيه حازت اللفظة دلالات إضافية عكست تجربته المتقلبة ورؤيته للحياة، فتعددت صورته الفنية وتباينت أشكالها بما يعكس بساطة البداوة وبسالة القتال وسديم الأسر وتعلق الفؤاد جراء النفي، لينتهي به المطاف بروح متوارية خلف عباءة الصوفي الذي غلبت على تعبيره الإشارة عوضاً عن العبارة.

لما كان الإفراط في استعمال البديع والحرص على المحسنات اللفظية مدعى لسقوط النص في برائن التعقيد والدفع به إلى ركن التصنع، عاف الشاعر ونأى بنفسه أن يدخل في باب "لزوم ما يلزم" مما كلف به البديعيون أنفسهم، واعتبر ذلك آلية معطلة للغة الشعرية، حتى وإن أشار بعض النقاد إلى أن استغراق الأمير في البديع "قلَّ أن نجد له نظيراً في شعرنا القديم حتى في الشعر العذري" (رومية، 2006م، ص. 274)، ولكنه كان استغراقاً مبرراً ينم عن رحابة أفق الشاعر وتجربته الحياتية الوافرة، ففي "الأبحر الشعرية التي اختارها التي تمثل مع الجمل وتراكيبها وعباراتها وموسيقاها الخارجية والداخلية، تكاملاً شعرياً يتسم بالعمق والقوة في بلوغ المقاصد وثناء المضامين التي يحملها النص الشعري الأميري" (بويجرة، 2007م، ص. 70). هي إذاً شعرية الأمير القائمة على التناسب شكلاً ومضموماً بين المواءمة بين الألفاظ والتراكيب، بين الصور والأنسجة، بين المؤثرات الإيقاعية والتشكيلات الأسلوبية دون شطط ولا تعسف في توظيف الإجراءات البديعية وغوايتها التي تفتك بأي شاعر يحوز الكفاءة اللغوية التي يضطلع بها الأمير عبد القادر، كما هو تناسب بين هذه السمات الإنسانية التي تحلّى بها الشاعر بداية من القائد الأمر الناهي إلى ذلك المتعبد الصوفي الذي لا شأن له بالدنيا وبمتاعها، مروراً بالعاشق الولهان الذي ينصاع لصباة معشوقه.

بيبليوغرافيا

- ابن أبي الإصبع (1963). تحرير التحبير في صناعة الشعر والنشر والبيان إعجاز القرآن. (ج. 3)، (حفي محمد شرف، تحق.). القاهرة : لجنة إحياء التراث الإسلامي.
- ابن المعتز (1979م). البديع. (ط. 2). (اغناطيوس كراتشوفسكي، تح.). بغداد : مكتبة المتنبي.
- ابن خلدون، عبد الرحمن (1991م). المقدمة. (حجر عاصي، تحق.). بيروت : دار مكتبة الهلال.
- ابن رشيقي (1981). العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده. (ط. 5). (ج. 2)، (محمد محي الدين عبد الحميد، تحق.). سوريا : دار الجيل للنشر والتوزيع.
- أبو هلال، العسكري (1986م). كتاب الصناعتين. (علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، تحق.). بيروت : المكتبة العصرية.
- أحمد فشل، أحمد (1996م). علم البديع رؤية جديدة. مصر : دار المعارف.
- الأمير عبد القادر (2007). الديوان. (العربي دحو، تحق.). (ط. 3). الجزائر : منشورات تالة، صص. (46-54، 57-59، 61، 84، 86، 89-90، 97، 114-116، 117، 119، 131، 136).
- بدر الدين، أبو عبد الله (2001م). المصباح، في المعاني والبيان والبديع. (ط. 1). (عبد الحميد هنداوي، تحق.). بيروت : دار الكتب العلمية.
- بن السبيع، عبد الرزاق (2000م). الأمير عبد القادر الجزائري وأدبه. البلد : مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري.
- بن الملوح، قيس (1994م). ديوان مجنون ليلي. (ط. 1). (عدنان زكي درويش، ش.). بيروت : دار صادر، ص. 158.
- بن جعفر، قدامة (1963م). نقد الشعر. (ط. 2). (كمال مصطفى، تحق.). مصر : مكتبة الخانجي ؛ بغداد : مكتبة المثني.
- بن منقذ، أسامة (د.ت). البديع في نقد الشعر. (أحمد أحمد بدوي وحامد عبد المجيد، تحق.). الجمهورية العربية المتحدة : وزارة الثقافة والإرشاد القومي.
- بشير بويجرة، محمد (2007م). الأمير عبد القادر الجزائري. رائد الشعر العربي الحديث. وهران : منشورات دار الأديب.
- الجرجاني، عبد القاهر (1991م). أسرار البلاغة. (محمود محمد شاكر، تحق.). (ط. 1). جدة : دار المدني.
- حيزم، أحمد (2001). فن الشعر ورواهن اللغة. بحث في آليات الخطاب الشعري عند البحري. صفاقس : دار محمد الحامي ؛ سوسة-تونس : كلية الآداب والعلوم الإنسانية.

- دحو، العربي (2007م). ديوان الشاعر الأمير عبد القادر الجزائري. (ط. 3). الجزائر : دار تالة، ص. 78.
- رومية، وهب (2006، سبتمبر). الشعر والناقد. من التشكيل إلى الرؤيا. سلسلة عالم المعرفة، (331). الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
- الزوزني، عبد الله الحسن بن أحمد (2001م). شرح المعلمات السبع. (محمد عبد القادر الفاضلي. تحقق.). صيدا - بيروت : المكتبة العصرية، صص. 39، 117.
- السجلماسي (1980م). المتزغ البديع في تجنيس أساليب البديع. (علال الغازي، تحقق.). (ط. 1). الرباط : مكتبة المعارف.
- السيوطي (1998م). المزهر في علوم اللغة وأنواعها. (فؤاد علي منصور، تحقق.). (ط. 1). (ج. 2). بيروت : دار الكتب العلمية.
- الصاوي الجويني، مصطفى (1993م). البديع لغة الموسيقى والزخرف. الإسكندرية : دار المعرفة الجامعية، ص. 20.
- عبد المجيد، ميل (1998م). البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية. مصر : الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- عبد المطلب، محمد (1993م). بناء الأسلوب في شعرية الحدائث، التكوين البديعي. (ط. 1). دار المعارف.
- العلوي المظفر، بن الفضل (1995م). نضرة الإغريض في نصره القريض. (ط. 2). (نهي عارف الحسن، تحقق.). بيروت : دار صادر.
- القزويني، الخطيب (د. ت). التلخيص في علم البلاغة. مصر : دار إحياء الكتب العربية.
- كوهن، جان (2013). الكلام السامي، نظرية في الشعرية. (محمد الولي، ت.). بيروت : دار الكتاب الجديد المتحدة.
- لوتمان، يوري (1995م). تحليل النص الشعري. (محمد فتوح، ت.). (ط. 1). جدة-السعودية : النادي الأدبي الثقافي.
- محمد بن القاسم بن زاكور (2002). الصنيع البديع، في شرح الحيلة ذات البديع. (بشرى البداوي، تحقق.). الدار البيضاء : مطبعة النجاح الجديدة.
- الوزير، محمد السيد (1984م). الأمير عبد القادر الجزائري، ثقافته وأثرها في أدبه. مصر: مكتبة الملك فيصل الإسلامية.
- المنجد في اللغة والأعلام. (1984م). (ط. 27). دار الشروق، مادتي (عدل)، (قدر).