مجلة أكاديمية شمال أوروبا
المحكمة للدراسات والبحوث
التربوية والإنسانية. الدنمارك
. العدد. 16

العدد - 16
13.07.2022

قصيدة أبي حيّان الأندلسيّ(ت: 745هـ) في رثاء زوجته زُمُرُّد
دراسة تحليليّة فنّيّة

Poem of Abu Hayyan al-Andalusi (d: 745 AH) in the lamentableness of his wife Zumurud- Technical - Analytical Study -

إعداد

أ.مشارك.د. عامر محمود ربيع
A.Prof.Dr. Amer Mahmood Rabei
Jerash University/Jordan
Dr.amer5rabie@yahoo.com

المُلخّص:

تقدّم هذه الدّراسة قراءة تحليليّة فنّيّة لقصيدة أبي حيّان الأندلسيّ في رثاء زوجته؛ مبرزة العلاقة القدسيّة، والرّابطة الحميميّة الّتي جمعت بينهما، وما رافق هذه العلاقة من: عاطفة حرّى وصادقة، وحلاوة عشرة، وطيب معشر، وما تجلّى في قصيدته من رثاء جسّد: لواعج النّفس المأزومة، والأحاسيس الملتهبة، والذّكريات العزيزة، ومشاعر المحبّ المشغوف، وما بثّ فيها– أيضاً– من: لوعة وشجى وحزن، وقد تميّز كلّ ذلك بجودة الصياغة، وصدق العاطفة، وحرارتها وقوّتها.

وقد جاءت هذه الدّراسة في: مقدّمة عرضت لهدف الدّراسة، وأهميّتها، وسبب اختيارها، ومنهجها. ومبحثين؛ تناول المبحث الأوّل: جماليّة المضمون في هذه القصيدة. وتوقّف المبحث الثّاني: عند جماليّة الشّكل في هذه القصيدة أيضاً. ثمّ خاتمة أبرزت أهمّ النّتائج الّتي توصّلت إليها الدّراسة. أعقبتها قائمة المصادر والمراجع الّتي أفادت منها.

الكلمات المفتاحيّة: الرّثاء، المضمون، الشّكل، أبو حيّان الأندلسيّ، زُمُرّد، الشِّعر الأندلسيّ.

Abstract:

This study provides an artistic and analytical reading of the Poem of Abu Hayyan al-Andalusi in the lamentableness of his wife Zumurud, highlighting the sacred relationship, the intimate bond that brought them together, and the accompanying relationship: a free and honest passion, a sweetness often, and tayeb Ma'ashar, and what has manifested in his poem of body lamentation: the distressed soul, the inflamed sensations, the cherished memories, the feelings of the passionate lover, and what was broadcast in them-also-of: a fondness, a passion, and a sadness, all characterized by the quality of the formulation, the sincerity of the passion, its heat and its power.

The objective, importance, justification for its selection, and methodology of this study were all explained. The first theme in this poem deals with the aesthetics of content. In this poem, the second theme also came to a halt at the aesthetic of the form. The study's most noteworthy findings were summarized in a conclusion. After that, there was a list of sources and references from which it drew.

Keywords: Lamentation, content, form, Abu Hayyan Al-Andalusi, Zumurud, Andalusian poetry.

المقدّمة:

الرّثاء غرض أصيل من أغراض الشِّعر العربيّ، وسبيله "أن يكون ظاهر التَّفجّع، بيّن الحسرة، مخلوطاً بالتّلهف، والأسف.(ابن رشيق القيروانيّ،: 147) تتجسّد فيه مشاعر الأسى العميق، والحزن الصّادق، والانفعالات الحرّى، والعواطف الحارّة. قال الأصمعيّ (ت:216هـ): "قلت لأعرابيّ: ما بال المراثي أشرف أشعاركم؟ قال: لأنّا نقولها، وقلوبنا محترقة..(ابن عبد ربّه، 1983: 3/ 183) يحرقها الجزع الشّديد، والدّموع السّخينة، والألم المضني.

وقد شغلت أشعار الرّثاء حيّزاً كبيراً في ديوان الشِّعر العربيّ، وتعدّدت مجالاته؛ إذ رثى الشّعراء: آباءهم، وأبناءهم، وأصدقاءهم، وكذلك الخلفاء، والقادة، والأبطال...إلخ. وبقي رثاء الزّوجات – في الشِّعر العربيّ– قليلاً مقارنة مع رثاء غيرهم. ولعلّ ذلك يعود إلى قدسيّة العلاقة بين الشّاعر، وزوجته، وخصوصيّة هذه العلاقة؛ القائمة على الحياء، والسّريّة. ولكنّ الشّاعر الأندلسيّ يطلق "للعاطفة– الّتي قد يتحرّج كثير من النّاس عن التّلويح بها – العنان، فيتحدّث عن الجمال، وحلاوة العشرة، وعن سهره، وحزنه، ويمثّل في رثائه، وبكائه دور المحبّ المشغوف. (عبّاس، 1997، :97) الّذي تتجلّى فيه لواعج النّفس، والأحاسيس الملتهبة، والحنين، والذّكريات العزيزة، ومشاعر الشّوق، والحبّ.

وشكّلت الزّوجة حضوراً لافتاً في الشِّعر الأندلسي، وكان لها مكانة خاصّة، وتتوهّج صورتها حين يغيب شخصها عن ناظر الشّاعر، فيحرم لذّة وصالها، ويفقد نعمة السّكون إليها. (القرشيّ، 2015: 61) فيطلق زفرات حارقة، وأنيناً مكتوماً، ويبثّ ما كان بينهما من حلاوة عشق، ووصال دائم، ولوعة وشجىً، وألم يعتصر القلب لا يكاد يحتمل. "وتتميّز المراثي بجودة الصّياغة، وصدق العاطفة، وقوتها، وحرارتها. (عتيق، 1997: 203) فعندما يفقد الشّاعر زوجته، يفتقد معها: السّكن، والدّفء، والحبّ، والحنان، والألفة، والاستقرار، والشّريك العزيز في مصائب الحياة، ونوائب الدّهر؛ ولذلك لا يبرح حبّها شغاف قلبه، ولا تغيب عن باله أبداً، ولا غرو في ذلك أن ينفث الشّاعر هذه المشاعر المشبوبة باللّوعة، والحرقة تجاه أقرب النّاس إليه. مظهراً قسوة الفراق، وحرقة الفقد. (السّعيد، 1985: 304) وهذا اللّون من الشِّعر ذاتيّ التّعبير؛ يعبّر عن لواعج النّفس، وانفعالاتها تُجاه الفقيد، ومكانته الجليلة.

وقد جاءت هذه الدّراسة؛ لتسلّط الضّوء على ظاهرة رثاء الزّوجات في الشِّعر الأندلسيّ عند أحد الشّعر الأندلسيّين المعروفين؛ أبي حيّان الأندلسيّ(ت:745هـ)، فهدفت: إلى تجلية القيم الإنسانيّة لشِعر الرّثاء في قصيدته مدار الدّراسة، وبيان الخصائص الموضوعيّة، والفنّيّة الّتي انطوت عليها، وتأتّت أهميّتها؛ من كونها الدّراسة الوحيدة – في حدود علم الباحث – الّتي توقّفت عند هذه القصيدة، وكشفت عن القيم الإنسانيّة، وجلّت خصائصها الموضوعيّة، والفنّيّة المتوافرة فيها؛ من حيث المضمون، والشّكل. وقد اقتضت طبيعة الدّراسة الاتّكاء

على المنهجين: المنهج الوصفيّ التّحليليّ، الّذي يرصد النّصوص الدّالة، ويحللها. والمنهج الأسلوبيّ، الّذي يتتبّع النّواحي الجماليّة في النّصّ، ويجلّيها.

ولم يعثر الباحث – في حدود اطّلاعه – على أيّة دراسة توقّفت عند هذه القصيدة، أو عالجتها من ناحية موضوعيّة، وفنّيّة. ولكنْ ثمّة بعض الدّراسات الموازية لدراسة الباحث، أفاد منها، ورصدها في قائمة المصادر والمراجع. وجاءت الدّراسة في: مقدّمة، تناولت: هدف الدّراسة، وأهميّتها، ومنهجها. ومبحثين، الأوّل: تناول جماليّة المضمون في قصيدة أبي حيّان الأندلسيّ، والمبحث الثّاني: توقّف عند خصائصها الفنّيّة. وخاتمة تضمّنت أهمّ النّتائج الّتي توصّلت إليها الدّراسة، أعقبتها قائمة المصادر والمراجع.

المبحث الأوّل: جماليّة المضمون/ المحتوى في قصيدة أبي حيّان الأندلسيّ

لا شكّ في أنّ شطر النّصّ الأدبيّ إلى مضمون، وشكل أمر متعذّر، ولكنْ قد يعمد الباحث إلى الفصل التّقليديّ بين المضمون، والشّكل، وذلك لغايات الدّراسة فحسب " فإذا فهمنا المضمون على أنّه الأفكار، والعواطف الّتي يحملها العمل الأدبيّ، فإنّ الشّكل يضمّ كلّ العناصر اللّغوية الّتي يُعبّر بها عن المضمون. (وليك، آستن : 93) فالمضمون، أو المحتوى، هو: ما يقدّمه العمل الفنّيّ من معانٍ، وما يريد توصيله من أفكار، ويتضمّن جوانب متعدّدة، ومختلفة، منها: اجتماعيّة، وإيديولوجيّة، وبيولوجيّة، وسيكولوجيّة، وسياسيّة...إلخ. فالمضمون، أو المحتوى، هو: "كلّ ما يشمل عليه العمل الفنّيّ من: فكر، أو فلسفة، أو أخلاق، أو اجتماع، أو سياسة، أو دين، أو غير ذلك من موضوعات ذات شأن تاريخيّ. ومن هنا يكون المضمون، أو المحتوى؛ هو في –غالب الأمر– المادّة الخامّ الّتي يستخدمها الأديب، أو الشّاعر، الّتي يشكّلها الفنّان في الصّورة الّتي يريدها . (العشماويّ، 1980: 153) وقد تباينت مواقف النّقاد في النّظر إلى كلّ من المحتوى، والشّكل، وأهميّة كلّ منهما في العمل الفنّي. وعلى كلّ حال، فإنّ "المضمون يعني شيئاً أكثر بكثير من مجرّد الموضوع، أو الفكرة. وإنّه مهما يكن من أهميّة اختيار الموضوع، فإنّ مضمون العمل الفنّيّ لا يتحدّد بما يتناوله بقدر ما يتحدّد بأسلوب تناوله . (فيشر، 1971: 182) فجماليّة الموضوع لا تنبع من الموضوع نفسه، بل في طريقة تقديمه، وفي وجهة نظر الفنّان، ورؤيته الّتي تجعل منه موضوعاً حساساً، قابلاً للجدل، والحوار، وتباين وجهات النّظر.

والمتأمّل لهذه القصيدة، يجد أنّها تدور حول مجموعة من الأفكار، والمعاني، موزّعة على أربعة محاور، وهي:

أولّاً: الأثر النّفسيّ، الّذي تركه فَقْد الزّوجة على الشّاعر، الأبيات: (1–10، 16–20، 22، 23)

ثانياً: الحديث عن علمها، وتقواها، وخُلُقها، الأبيات: (11–15، 21، 27–30، 34–36)

ثالثاً: الأثر، الّذي تركه فَقْد الزّوجة على أولادها، الأبيات: (24–25)

رابعاً: الرّضا بقضاء الله تعالى، وَقَدَره، الأبيات: (31–33)

يقول أبو حيّان الأندلسيّ في المحور الأوّل:

أَأَرْجُـــو حَيـــاةً بَعـــدَ فَقدِ زُمُرُّدِ ... وَكانَتْ بِهـــــا رُوحي تَلَذُّ وَتَغتَذِي

زُمُـــــرُّدُ قَـــد خَلَّفتِ لِلصَّبِّ لَوعَةً ... وَحُزنـاً بِقَلبـــــــي آخِذاً كُلَّ مَأخَذِ

رَمَيـــــتِ بِسَهمٍ وَسطَ قَلْبٍ مُجَرَّحٍ ... كَأَنَّ بِهِ وَقعَ الحُســـــــامِ المُشَحَّذِ

فَحَصَّنتُهُ بِالصَّبـــــرِ فِيكِ وَعِندَما ... نَبَضتِ أَتـــــاه السَّهمُ مِـن كُلِّ مَنفَذِ

فَمِـن مُقلَتـي تَسهـــــادُ جَفنٍ كَأَنَّما ... يَمُـــــرُّ عَلَيهِ اللَيـــــلُ جِلدةَ قُنْفُذِ

وَمِن مَسْمَعـــي صَغوٌ لِصَوتك دائِماً ... وَمِن مَعْطَسي تَوقٌ إِلى عَرفِكِ الشَّذِي

وَمِن مَبْسَمـــــي أَنفاسُ نَارٍ تَرَدَّدَتْ ... عَلـــــى كَبِدٍ حَـــرّى وَعَقلٍ مُؤَخَّذِ

بِهِ لَمَمٌ قَـــد مَسَّـــهُ وَتَخَبُّـــطٌ ... فَلا بالرُّقـــــى يُهـــدَى وَلا بِالتَعوُّذِ

تَقدّمـــــــها بِنتِـي نَضيـرةُ بِنْتُها ... وَقَد جُمِعـــا فـــي مُلحدٍ لَم يُسرَّذِ

وَكُنّا "الَّـذي" مَع وَصلَةٍ لي وَعـــائِدٍ ... وَقَـــد حُذفا لَم يَبقَ مِنـها سِوى الَّذي

تَـغيَّـر ذِهْنِـــي بَعـــدَ جِسْمِـي ... فَعَقلـيَ لَم يَقبـــل عَزائمَ عُـــوَّذِ

وَجِسْمِـــي إِذا رُمتُ اِضطِجاعاً لِراحَةٍ ... يَقلَّبْ عَلـــى جَمـرِ الغَضا ثُم يَحتَذي

وَإِنْ رُمتُ نَهْضـــاً لِلقيـامِ فَأَخْمَصِي ... أَراهُ كَأَنْ شَـــوكُ القَتـــادِ بِهِ حُذِي

وَإِنْ أَنَا حـــاوَلتُ القُعـــودَ تَواتَرَتْ ... هُمـــــومٌ مَتى تَعلَقْ بِروحِيَ تَجْبذِ

فَقَلبيَ فـــي حُـزْنٍ وَعَينيَ فـــي بُكا ... فَيـــا لَكَ شَجْواً بينَ ذا قَد ثَوى وَذِي

أَجِدَّكِ لَن تُصْغِـــي لِشـــاكٍ مُوَلَّهٍ ... جَريحِ فُؤادٍ فيـــكَ ذي مَدمَعٍ قَذِي

تَباخَلتِ حَتّـــى الطَّيفُ لَيـــسَ بِزائِرٍ ... لَدى هَجعَةٍ سَـــاهِـي الفُؤادِ مُجَذَّذِ

ففي هذا المحور يتبدّى حزن الشّاعر، وتفجّعه على فَقْدان زوجته، ويفيض حسرةً، ونشيجاً، ويرشح من ألفاظه الحزن، الّذي يصدع القلوب القاسية، وينزف الدّموع السّخية. افتتح الشّاعر قصيدته بالاستفهام الاستنكاري، الّذي يشي بأنّه لم يعد يطيق الحياة بعد موت زوجته/ أَأَرجو حَيـاةً بَعدَ فَقدِ زُمُرُّدِ/ ولم يجد لها

طعماً بعد فَقْدِها، فقد خلّف رحيلها عن الحياة لوعةً في قلبه الصّبّ، وحزناً أخذ بفؤاده كلّ مأخذ/ وحزناً بقلبي آخِذاً كلّ مَأْخَذِ/ فكان وقع موتها عليه، كوقع الحسام الصّارم على الجسد، فمزّقة إرباً إرباً/ كأنّ بهِ وَقْعَ الحسام المشحّذ/ وعلى الرّغم من تحصّنه بالصّبر، فقد/ أتاه السّهمُ من كلِّ مَنفَذِ/

ويمضي الشّاعر في تصوير فجيعته، وفداحة خطبه، ووقعه الجلل على نفسه: فعيونه في تسهاد دائم متواصل، وليلة أرق لا ينقطع، لا يطمئن له جنب، ولا يهنأ له مضجع/ يمرُّ اللّيلُ جِلدةَ قُنْفُذِ/ ويستذكر كيف كان يصغي لصوتها العذب النّديّ، ورائحة عطرها الزّكيّة، وعرفها الشّذي، وأنفاسها الطّيبة. فتتركه في نشوة عارمة، ولذّة تفقده صوابه كأنّ/ به لَمَمٌ قد مَسَّهُ، وتخبّط/ لا تنفع معه الرُّقى، والتّعوّذ. فكما كانت نفسه رهينة ذلك الحزن والشّجا، ولواعج الأسى، كذلك كان حال جسمه، وعقله لم يقبلا عزائم العوّذ، ولم يجدِ فيهما رقىً، ومعوّذات. فجسمه لم يعرف سبيلاً للرّاحة، كأنّه يتقلّب على جمر الغضا، وإذا أراد النّهوض تقلقل، واضطرب، وشعر بوخز الآلام، فكأنّه أخمص قدميه محذية بشوك القتاد. وأمّا إذا رام الصّغو تعلّقت بروحه الهموم، وتعاورت عليه الأحزان، فقلبه مسكون بالحزن، وعيناه في بكاء متواصل، وماؤهما يفيض مدراراً على خديه/ فيالَكَ شَجْواً بينَ ذا قَدْ ثَوىَ وذِي/ فانتابه الشّجو، وما فتئ يبكي حتّى أضحى/ جريح فؤادٍ...، (و) ذي مَدْمَعٍ قَذِي/ ساهي الفؤاد، يقطّعه الأسى، والحزن.

ويقول في المحور الثاني:

وزِينــةِ حِلْم عَقلُهــا ثَابــتٌ فَلا ... تَأثّـرُ مــن إيهــامِ كُلِّ مُشعْـوَذِ

وحازَتْ لحُسنِ الخَلْقِ خُلْقاً مُدَمَّثاً ... وليــنَ كَلامٍ طَاهــرٍ لَيْس بِالبذِي

فَمــا دَنَسَــتْ فَاها بِغِيبةِ غَائبٍ ... ولا مَنَعَتْ رِفداً لِمــن جاءَ يَحْتَذِي

وتَعْـرِفُ أَجْنــاسَ المَبيعِ جَميعِهِ ... وأثمْــانَهُ مِـن فَحْمَةٍ للزُمُــرُّذِ

وإنْ جَاءَ كَحّالٌ وذُو الطِّبِ نَحْوَها ... تُبــارِيْهمــا فأذْعَنــا للتَّتَلْمُـذِ

جَميلةُ خَلْــقٍ سَهْلةُ الخُلْــقِ لَينةٌ ... رَقيقةُ قَلْبٍ ثَاقبِ الذِّهْـنِ أَحْو ذِي

رَوَتْ مِن أحاديثِ الرَّسولِ مَساناً ... وكانَ لهــا رُوحٌ بِتَسْماعِها غُذِي

صَحيحَ بُخــارِيٍّ ومُسنــدَ دَارمٍ ... بسَمْعِ إمــامٍ ثَابــتِ النَّقْلِ جَهْبَذِ

ورَوَّتْ بِبيتِ اللهِ والقُدْسِ ما رَوَتْ ... لِمصــريٍّ أو شــاميٍّ أو مُتَبَغْدِذِ

وَحجَّــتْ وَزَارَتْ مَرَّتَينِ وَقَدَّسـتْ ... وَمــا يَكُ مِــن بِرٍّ تُعجِّل وَتُنفِذِ

وَلَم تَكتَــرِثْ يَومــاً بِلِبسٍ وَزينَةٍ ... وَحَلْــيٍ فَتَبـدُو في النَعيمِ المُلَذّذِ

وَلَكنْ بِجُــودٍ وَاحتِمـــالٍ يَزينُهــا بِنَفحِ لِذي فَقْـرٍ وَصَفحٍ عَن البَذِي
مُطَهــــرةٌ لَفظــاً وَقَلْبــاً وَبَــرَّةٌ مُبَــرَّأةٌ عَــن كُلِّ ما قَـادحٍ رَذِي

وهنا يتحدّث عن صفات زوجته الخُلُقية، والخُلْقيه: تقوىً، وجمال، وعفّة، وكرم،...إلخ. فهي ذات حِلْم جمّ، وعقل، لا يتأثّر بـ/ إيهامِ كُلِّ مُشعْوذِ، وذات، وجمال فائق، كما أنّها ذات خُلُق دمث/ ولين كلامٍ طاهرٍ ليس بالبذِي/ طاهرة الفم؛ لم تُدنس/ فاها بغيبة غائب/ مطهّرة لفظاً وقلباً/ مبرّأة عن كلّ عيب، وشين، وما يقدح، وتصفح عن البذيء، كريمة جوادة؛ لم تمنع/ رفداً لمن جاء يحتذي، تنفح الفقراء، والمحتاجين رفدها وبرّها/ عالمة بالطّب، وأثمان المبيع جميعه/ من فَحْمَة للزّمُرُّد/ فتتلمذ على يديها كثير من تلاميذ العلم، وطلّابه/ رقيقة القلب، ثاقبة الذّهن، روت أحاديث الرّسول – صلّى الله عليه وسلّم – وسمعتها؛ إذ روت صحيح البخاريّ، ومسند دارم، تقيّة عابدة؛ فقد حجّت بيت الله الحرام مرّتين، واعتمرت، وزارت المسجد الأقصى، وصلّت فيه، ولم نترك طريقاً للبرّ إلّا وسلكته؛ طلباً للأجر، والثّواب...إلخ. وزهدت في نعيم الدّنيا، وملذّاتها، فلم/ تَكتَرِثْ يَوماً بِلِبْسٍ وزينةٍ وحَلْي/.

ويقول في المحور الثّالث:

بَقِــيْ صَــــالِحٌ وَأَحمَــدُ وُمُحَمَّدٌ وَبلقيــسُ كَالأَيتــامِ بَعــدَ زُمُرُّذِ
وَكانَتْ لَهُم أُمّــاً حَنــُوناً وَجَــدَّةً شَفُــــوقاً تُشَهّيهِم بِكُــلِّ تَلَــذُّذِ
وَتَختارُ أَنـــواعَ المَطاعِمِ سُكّرٍ وَحَلـــــوى وَبانيذٍ لَهُم وَطَبَرزَذِ

ويبيّن – في هذه الأبيات– الأثر الّذي تركه فَقْد الزّوجة على الأولاد، فقد أضحوا أيتاماً بعد موت أمّهم زمرد، رغم أنّ اليتيم، هو من مات أبوه، وليس من ماتت أمّه. وقد أطلق على أولاده لفظة الأيتام؛ ليبيّن عظم مكانة الأمّ، ودورها الكبير في رعاية الأبناء. ولم تكن أمّاً حنوناً فحسب، بل كانت كالجدّة شفقة، وعطفاً، تختار لهم كلّ ما طاب، ولذّ من أنواع المأكولات، والطّعام الشّهيّ، والحلوى.

ويقول في المحور الرّابع:

قَضى اللهُ أَنْ عاشَتْ وَماتَتْ سَعيدَةً وَلَيـــسَ امْرؤٌ مِمّــا قَضــاهُ بِمُنفَذِ
مَضَتْ وَلَهــا ذِكــرٌ جَميــلٌ مُخَلّدٌ ثَناءٌ كَعَــرْفِ المِسْكِ وَالعَنبَرِ الشَذِي
إِلــى العَــالَمِ العُلْوِيّ رَاحُوا بِروحِها لِـــرَوْحٍ وَرَيحـــانٍ وَجَنَّــةِ مغتَـذِ

وهنا يتبدّى رضا الشّاعر بقضاء الله تعالى وقدره/ وليس امرُؤٌ ممّا قضاه بمُنْقِذِ/ فكلّ إنسان مهما طال عمره، لابدّ أن يموت، لكنْ قضى الله تعالى أن تعيش، وتموت سعيدة عزيزة مكرّمة.

وهنا يستدعي قول كعب بن زهير من [البسيط]:

كُلُّ ابْنِ أُنْثَى وإِنْ طَالتْ سَلامتُهُ يَومـاً على آلةٍ حَدْباءَ مَحمُولُ

وخلّدت وراءها ذكر حسن وثناء جميل كعرف المسك، والعنبر الشّضيّ. فانطلقت روحها راضية مرضية إلى العالم العلوي، إلى حيث جنّات النّعيم الخالد. وقد أخذ هذا المعنى من قوله تعالى: ﴿فَأَمَّا إِنْ كَانَ مِنَ الْمُقَرَّبِينَ * فَرَوْحٌ وَرَيْحَانٌ وَجَنَّتُ نَعِيمٍ﴾ [88-89]

المبحث الثّاني: جماليّة الشّكل في قصيدة أبي حيّان الأندلسيّ

يُعدّ الشّكل أهمّ عناصر العمل الفنّيّ، وعليه تقوم بنيته الدّاخليّة المتماسكة، والمنسجمة فالأفكار، والمعاني، والقضايا السّياسيّة، والاجتماعيّة، والثّقافيّة...إلخ. الّتي يدلي بها العمل الفنّيّ لا تتّضح جماليّاتها الفنّيّة إلّا من خلال الشّكل، ولاسيّما في المنجز الشِعريّ، فالعناصر الشّكليّة فيه أشدّ وضوحاً، وأكثر توهّجاً، وفيها تتجلّى المتعة الحقيقيّة؛ "فالوجد الحقيقيّ لن يكون في غير الشّكل. (مصطفى، 2017: 48) فالإعجاب بعمل شِعريّ ما، يتأتّى من خلال الإعجاب الفنّيّ الخالص، والإعجاب الانفعاليّ – التّعاطفيّ. الأوّل: يقوم على لذّة البناءِ والاتقان، والتّناسق. والثّاني: يقوم على لذّة التّذكر، والتّداعيات، والتّطابق بين ما في نفس القارئ، وما يثيره العمل فيها، والإعجاب الأكبر يكون في الشّكل، الّذي يقدر على إثارة الانفعال الإستاطيقيّ، أو الجماليّ. (أدونيس، 1985: 129)

وممّا لاشكّ فيه أنّه لا يمكن إدراك العمل الفنّيّ إلّا من خلال الشّكل؛ الصّورة الماديّة الّتي تتجسّد فيها المعاني، والأفكار، فالتّجارب الفنّيّة، والشّعوريّة، لا تجذب المتلقّي، وتأسره، إلّا بعد أن تتجلّى في شكل فنّيّ ما. وخلاصة الأمر: "فالمادّة، والصّورة شيئان لا ينفصلان فحسب، بل يعتمد كلّ على الآخر. ويمارس كلاهما على الآخر تأثيراً؛ فمادّة ما لن تكون ما هي عليه دون صورة ما، وكذلك لن تكون صورة ما هي عليه دون مادّة ما. (برتليمي، 1970: 173)

وتأسيساً على ما سبق، سيتوقّف هذا المبحث عند أهم العناصر الشّكليّة في قصيدة أبي حيّان الأندلسيّ. ومنها: اللّغة الشِعريّة، والصّورة الفنّيّة، والإيقاع الدّاخليّ، والإيقاع الخارجيّ.

أوّلاً: اللّغة الشِعريّة

اللّغة الشِعريّة لغة تقوم على الانزياحات المختلفة: تركيبيّة، ودلاليّة، واستعاريّة...إلخ، ومن ثمّ، فهي خروج عن اللّغة النّمطيّة المعياريّة إلى اللّغة الفنّيّة الإيحائيّة، والرّمزيّة، والمجازيّة، وهي أهمّ وسيلة للتّواصل بين المبدع، والمتلقّي؛ ولذلك لا بدّ أن تمتاز بالدّقة، والوضوح، والعمق، والإيحاء بمختلف الدّلالات، والدّوافع النّفسيّة فـ "معرفة الخصائص اللّغويّة، والقيم التّعبيريّة للّغة لا تنفصل عن معرفة الدّوافع النّفسيّة؛ لأنّها [تكشف] عن نوازع الإنسان، الّذي ينطق بها، [وتكشف] عن نوازع الخطاب من قبل المخاطِب ...، وعليها يعتمد فهم النّصّ، وصياغة الاستجابة. (المبارك، 1999: 63)

فاللّغة المنتجة للنّصّ تتأتّى من حسن الاختيار للألفاظ، وحسن التّأليف بينها، بحيث توحي بالمرح، أو بالحزن، وبالرّضا، أو الغضب، أو غير ذلك بما يريده الشّاعر، ويتّفق مع الغرض، وتكون بمنزلة الموسيقى

المصاحبة (تشبه الموسيقى التّأثيريّة، أو التّصويريّة الّتي تصاحب المشاهد المسرحيّة، وتهيئ الجوّ النّفسيّ للموقف) الّتي تهيئ وجدان السّامع بتقبّل المعنى، والإحساسات، وتنشأ من تكرار حرف خاصّ، أو تقارب مخارج الحروف، أو اجتماع ألفاظ ذات جرس خاصّ.(أبو مغلي، مصطفى، 1999: 62) فاللّذّة الخطابيّة تنشأ من خلال التّشكيل اللّغويّ للخطاب، وتحقيق وظائفه، وأهدافه الّتي يسعى إليها.(السّدّ، 1997: 302)

وبالعودة إلى قصيدة أبي حيّان الأندلسيّ – مدار الدّراسة– يتّضح أنها تمتاز: بوضوح ألفاظها، وإلفها، وبعدها عن اللّفظ الحوشيّ، والغريب؛ ولذا لا يحتاج المتلقّي إلى قاموس من قواميس اللّغة، لمعرفة معانيها، والوقوف على دلالاتها. كما تمتاز هذه اللّغة بأنّها قريبة من نفسيّة الشّاعر، علاوة على أنّها تمثّل تجربة الشّاعر الشِّعريّة، والشّعوريّة أصدق تمثيل. ومن ثمّ فقد استطاعت أن تنقل إلى القارئ عاطفة الشّاعر الحرّى، ومشاعره الجياشة، وانفعاله الحادّ، وإحساسه المفعم بالصّدق؛ النّابع من القلب. كما تمكّن المخاطِب من خلالها أن يوصل ما اعتلج في فكره، وذهنه من معانٍ، وأفكار. فجاءت هذه اللّغة الوجدانيّة مؤثّرة غاية التّأثير في المتلقّي، بحيث تحمله على مشاركة الشّاعر عواطفه الملتهبة، ومشاعره المترعة بالأسى، والحزن، والممتزجة بالشّوق، والحنين.

والمتأمّل في إيقاع التّراكيب الّتي حشدها الشّاعر في قصيدته،– الّتي تراوحت بين الجمل الفعليّة، والجمل الاسميّة– يجد أنّه إيقاع حزين سيطر على قلب الشّاعر، وروحه، وأسلمه للّوعة، والألم، الّذين يقطّعان نياط القلب، ويذهبان بالعقل فكأنّ في الشّاعر لَمَم، ومسّ، لا تنفعه الرّقى، ولا يفيده التّعوذ/ خلّفتِ حزناً بقلبي/ قَلْبٍ مُجَرَّحٍ/ فمن مقلتي تَسهادُ جفنٍ/ كَبدٍ حَرَّى وعَقْلٍ مُؤَخَّدِ/ تغيَّر ذِهْني/ وجسمي... يقلّبُ على جَمرِ الغضا/ هموم...تَعلّقَ بروحِي/ فَقَلْبيَ في حُزْنٍ/ وعيني في بُكا/ ...إلخ.

ثانياً: الأسلوب

ويُعد الأسلوبّ من أهمّ مقومات العمل الفنّيّ، ولعلّ طبيعة التّجربة الفنّيّة، والنّفسيّة؛ هي الّتي تملي على المبدع نوع الأسلوب، الّذي ينبغي أن يستخدمه، كما أنّ لكلّ خطاب لغويّ أسلوبه الخاصّ به، ولكلّ مبدع، أو أديب أسلوبه الخاصّ به أيضاً، فهو: "الوسيلة اللّازمة لنقل، أو إظهار ما في نفس الأديب".(الشّايب، 1991: 12) من: عاطفة، وفكرة، وخيال، ومشاعر، وانفعالات...إلخ.

وممّا يلحظ في هذه القصيدة أنّ الشّاعر قد وظّف أسلوب النّداء للتّعبير عن الحالة النّفسيّة المضنيّة الّتي اكتنفته.

وذلك في قوله:

زُمُـرُّدُ قَـد خَـلَّفتِ للصَّبِّ لَوعَـةً وَحُزْنـاً بِقَلبِـي آخِذاً كُلَّ مَأخَذِ

فقد حذف أداة النّداء في هذا البيت، وهذا يدلّ على قرب المنادى جسداً، وروحاً منه، ويجسّد – وفقاً للسّياق الّذي ورد فيه– الحزن، والأسى، واللّوعة؛ جرّاء فَقْد الشّاعر أعزّ صاحب عليه (زوجه)؛ إذ ترك هذا الأمر في نفسه لوعةً، وحزناً أخذا بقلبه كلّ مأخذ. وكذلك الاستفهام الاستنكاريّ في قوله في مفتتح قصيدته:

أَأَرجُو حَيــاةً بَعدَ فَقْـدِ زُمُرُّدِ وَكانَتْ بِهــا رُوحِـي تَلَذُّ وَتَغتَذِي

وقد دلّ هذا الاستفهام على أنّ الشّاعر لا يهنأ له بال، ولا يطمئن له جنب، ولا يجد للحياة طعماً بعد فَقْدِ زوجته زمرّد؛ حيث كانت روحه بها تلّذ، وتعتذي.

ووظّف كذلك أسلوب الشّرط؛ لوصف الحالة النّفسيّة الّتي اعترته، وإبراز الخطب الجلل الّذي مُني به، وهول الفاجعة الّتي أصابته، وذلك في مثل قوله:

وَجِسْمِي إِذا رُمتُ اِضطِجاعاً لِراحَةٍ يَقلَّبْ عَلى جَمـرِ الغَضا ثُمَّ يَحتَذِي

وَإِنْ رُمتُ نَهْضــاً لِلقِيام فَأَخمَصِي أَراهُ كَأَنْ شَــوكُ القَتـادِ بِهِ حُذِي

وَإِن أَنَا حَـاوَلتُ القُعـودَ تَواتَرَتْ هُمُـومٌ مَتى تَعلَقْ بِروحِيَ تَجْبذِ

فقد استخدم الشّاعر أداتي الشّرط: "إذا"، و"إن"؛ ليدلل على أن ما حصل له على سبيل الحقيقة، وليس على سبيل الشّكّ، أو الظّنّ من جهة، كما جلّت هذه السّياقات حالة الحزن، والأسى، واللّوعة الّتي اكتنفت الشّاعر بعد أن فَقَد زوجته، فقد حرمه ذلك الرّاحة، والاطمئنان، فهو/ يقلِّب على جَمْر الغَضَا ثمّ يَحتذي/ وإذا أراد النّهوض لم يقوَ على ذلك، وإذا حاول القعود تكالبت عليه الهموم، وتعلّقت بروحه الأحزان، فتركته خائر القوى من جهة أخرى. ففي البيت الأوّل يُلحظ أن فعلها/ رُمْتُ/ وجوابها/ يُقلِّبْ/ يقتضي التّكرار والاستمرار؛ إذ إنّه في كلّ لحظة يروم فيها اضطجاعاً يُقلّب على جَمر الغضا ثمّ يحتذي. فهي إذن، عمليّة متكرّرة بحسب وقتها. أمّا في البيت الثّاني فقد علّق فعل الشّرط بجوابه/ رُمْتُ أراه/. وكذا الحال في البيت الثّالث/ حاولتُ تواترت/؛ ليؤكّد حالة القلق النّفسيّ الّتي يعيش فيها في كلّ لحظة؛ وذلك على سبيل الحقيقة، واليقين، وليس على سبيل الشّكّ.

كما وظّف الشّاعر أسلوب التّقديم والتّأخير؛ ليعبّر عمّا آلت إليه حاله بعد فَقْد زوجه، وذلك في قوله:

فَمِــن مُقلَتــي تَسهادُ جَفنٍ كَأَنَّما يَمُــرُّ عَلَيهِ اللَيــلُ جِلدةَ قُنفُذِ

حيث قدّم شبه الجملة/ فَمِنْ مُقْلَتِي/ على المبتدأ/ تَسْهَادُ جَفْنٍ/ وكذا الحال في تقديم شبه الجملة/ عليه/ على الفاعل/ اللّيل/؛ ليصوّر قلقه واضطرابه، وسهره الدّائم، فقد أقضّ مضجعه موت زوجه، وأفقده الرّاحة، وسلبه الاطمئنان. وهذا ما صوّره – أيضاً– تقديم شبه الجملة ومِن مَبْسَمي/ وكذلك تقديم شبه الجملة على المبتدأ/ أَنْفَاسُ نَارٍ به/ على المبتدأ/ لَمَمٌ/ في قوله:

وَمِن مَبْسَمــي أَنفَاسُ نارٍ تَردَّدَتْ عَلى كَبِدٍ حَرّى وَعَقلٍ مُؤَخَّذِ

بِهِ لَمَمٌ قَــد مَسَّــهُ وَتَـخَبُّطٌ فَلا بالرُّقَــى يُهـدَى وَلا بِالتَعوُّذِ

فقد تفطّر كبده، وتقطعت نياط قلبه، وذهب عقله، وتضاعفت حالته، وتفاقم أمره، ولم يعد ينفع معه رُقَىً، أو تعويذات.

أمّا تقديم شبه الجملة/ ومِنْ مَسْمَعي/ على المبتدأ صَغوٌ لصوتِكِ في قوله:

وَمِن مَسْمَعي صَغوٌ لِصَوتكِ دائِماً وَمِن مَعْطَسي تَوقٌ إِلى عَرفِكِ الشَذِي

وكذلك الحال في تقديم شبه الجملة/ ومِنْ مَعطَسي، على المبتدأ/ توق فيجسد حنينه لزوجته، الّذي لا ينقطع أبداً، وتذكّره المستمرّ لأيّام الهناء، والسّعادة الّتي قضاها في كنفها.

ثالثاً: الإيقاع الخارجيّ

ويشكّل الإيقاع الخارجيّ عنصراً من أبرز عناصر خصائص الشِّعر، ولاسيّما الشِّعر العموديّ، ويتمثّل في الوزن، والقافية. ويتألف الوزن الشِّعري "من مجموع التّفعيلات الّتي يتألف منها البيت. (هلال، 1997: 462). ينتهي بصوت متماثل مع نهاية غيره من أبيات القصيدة؛ هي القافية، فإذا أراد الشّاعر أن ينشئ قصيدة "مخّض المعنى، الّذي يريد بناء الشِّعر عليه في فكره نثراً، وأعدّ له ما يلبسُهُ إيّاه من الألفاظ الّتي تطابقه، والقوافي الّتي توافقه، والوزن، الّذي يسلس له القول. (ابن طباطبا العلوي، 1985: 7-8). وهذا لا يعني – بالضرورة- أنّ الشِّعر مجرّد وزن، وقافية فحسب، بل هو فوق ذلك طاقات إيقاعيّة، ووشائج متنوّعة من اللّغة؛ تبلور رؤية الشّاعر، "وتجلو خاصيّة التّناقض الدّاخليّ في ظواهر الحياة، واللّغة؛ الأمر الّذي تعجز وسائل اللّغة العاديّة عن التّعبير عنه . (لوتمان، د.ت: 71)

وبالعودة إلى قصيدة أبي حيّان الأندلسي يُلحظ أنّها قد بنيت على وزن البحر الطّويل، وهو من البحور الشِّعريّة المركّبة، وأكثرها شيوعاً في الشِّعر العربي القديم، وأكثرها ملاءمة للموضوعات الّتي تتطلّب طول النّفس. ويقع هذا البحر في ثمانية وأربعين صوتاً؛ تتراوح بين السّاكن، والمتحرك، بحيث تعطي المشاعر حريّة التّعبير عما يمور في خلده، ويختلج في ذهنه، وخاطره من أفكار، ومعان، ومشاعر، وأحاسيس، وانفعالات.(الخريشة، 2014، 788). وقصيدة أبي حيّان الأندلسيّ؛ تندرج تحت غرض الرّثاء. وينسجم نظامها الصّوتيّ، ومقاطعها الصّوتيّة المشبعة بفاعليّة الإيقاع المتكرّر، مع الغرض، الّذي دارت حوله القصيدة، علاوة على أنّ منظومتها الصّوتيّة تنتقل إلى أذن القارئ، وتنساب إلى ذهنه بسلاسة، ويسر. ومن الملاحظات على تفعيلات هذا البحر أنّها لم ترد فيها التّفعيلات غير المستملحة، أو القبيحة.

فقد استخدم الشّاعر زحافاً حسناً في تفعيلة (فَعُولُن)، فكانت ترد كثيراً بصورة (فَعُول). ولم تحذف فاء هذه التّفعيلة؛ بحيث تصير (عُولُن). أما تفعيلة مفاعلين، فكانت تأتي مقبوضة، فتأتي على وزن (مَفَاعِلن)، وهذا ورد كثيراً في هذه القصيدة. أمّا زحاف "الكف"، أي: تحويل (مَفَاعِلين) إلى (مَفَاعِيل)، فلم يرد في هذه القصيدة. كما جاء العروض، والضّرب على ضرب واحد (مَفَاعِلن)؛ ممّا أحدث إيقاعاً موسيقيّاً منسجماً، يشنّف الآذان، ويلذّ الأسماع.

أمّا قافيتها المطلقة، والمتمثّلة في: "ما بين آخر حرف من البيت إلى أوّل ساكن يليه، مع المتحرّك، الّذي قبل السّاكن.(الأخفش، 1974: 8) وهي –هنا–: "تَغْتذي/ مَأْخذِ/ المُشحَّذِ/ مَنْفذِ/ قُنْفُذِ/ الشّذِي/ مُؤَخَّذ/ بالتّعوُّذِ...إلخ" فتشكّل بنية صوتيّة مهمّة في متن النّصّ؛ لها إيقاع موسيقي موزون مؤثّر في لفت الأسماع، يضاف إلى ذلك دورها الفاعل في الكشف عمّا اختلج في نفس الشّاعر، وعقله من: مشاعر، وأحاسيس شتّى. وقد تلاءمت مع الغرض، الّذي مثّلته القصيدة.

وقد تخيّر الشّاعر حرف الرّويّ (الذّال) المشبعة/ المكسورة/ وهو رويّ مطلق، وكونه مكسوراً؛ أتاح للشّاعر أن يوظف الياء وصلاً للرّوي بالإفادة من الكلمات الّتي تنتهي بياء تتوافق مع إشباع الكسرة في (ذال) الرّويّ، فثمّة كلمات من قبيل (تَغْتذِي/ الشَّذِي/ الّذي/ بالبَذِي/ ...إلخ) قد دخلت في منظومة قوافي القصيدة، علاوة على أنّ حركة الكسرة، فيها إنكسار لاءمت العواطف الرّقيقة المهيّأة – أصلاً– لإطلاق قصيدة خاصّة بالرّثاء. فالشّفرات التّعبيريّة، المتمثّلة في هذه القافية؛ اندمجت مع معاني القصيدة، وتكاملت معها.

رابعاً: الإيقاع الدّاخليّ

وهو: عبارة عن أنظمة صوتيّة؛ يوفّرها الشّاعر في البنية الدّاخليّة للقصيدة، يتوخّى من خلالها أمرين، الأوّل: إشاعة جوّ من الموسقى الدّاخليّة الّتي تلفت انتباه المتلقّي ، وتشدّ أسماعه. والثّاني: تمرير دلالة ما، وتثبيتها في ذهنه، وقلبه معاً. ومن ذلك استخدام الشّاعر أسلوب التّكرار، الّذي يُعدّ أسلوباً تعبيريّاً، يصوّر انفعال النّفس بمثير.(السّيّد،1986: 13) ويؤدّي وظيفة جماليّة؛ تتمثّل في البنية الشّكليّة، والإيقاعيّة، ووظيفة نفعيّة، تتمثّل في الكشف عن المعنى، أو اللّفظ المكرّر.(تبرماسين، 2003: 197) فقد كرّر الشّاعر بعض الحروف، والكلمات، وذلك في مثل قوله:

فَمِـن مُقلَتـي تَسهـادُ جَفنٍ كَأَنَّما يَمُـــرُّ عَلَيهِ اللَيـــلُ جِلدةَ قُنفُذِ

وَمِن مَسْمَعي صَغوٌ لِصَوتكِ دائِماً وَمِن مَعْطَسي تَوقٌ إلى عَرْفِكِ الشَذِي

وَمِن مَبْسَمـي أَنفـاسُ نَارٍ تَردَّدَتْ عَلـــى كَبِدٍ حَـرّى وَعَقلٍ مُؤَخَّذِ

وإنْ جَاءَ كَحّـالٌ وذُو الطّبِ نَحْوَها تُبارِيْهمـــا فأذْعَنـــا للتَّلْمُـــذِ

وَإنْ رُمتُ نَهْضـــاً لِلقِيام فَأَخْمَصِي أَراهُ كَأَنْ شَـــوكُ القَتـادِ بِهِ حُـــذِي

وَإنْ أَنَا حَـاوَلـــتُ القُعـودَ تَواتَـرَتْ هُمُـــومٌ مَتـى تَعلَقْ بِرُوحِـــيَ تَجْبذِ

فتكرار حروف الجر "مِن"، أضفى جرساً موسيقيّاً خاصاً على النّصّ، علاوة على ما أفاده من معنىً من خلال السّياق، الذي ورد فيه، والمتمثّل في التّعبير عن الأسى، والحزن، الّذين مني بهما جرّاء فَقْده زوجته، أضف إلى ذلك شوقه، وحنينه إلى الأيّام الخوالي الّتي قضاها في كنف زوجته. وأمّا تكراره لحرف العطف "الواو"

فقد أفضى إلى تماسك النّصّ، وإنسجامه، ووشت بالأحزان، والآلام الّتي توالت على الشّاعر تترىً. كما أدّى أسلوب الشّرط، الّذي تكرّر ثلاث مرّات إلى الرّبط بين شطري التّركيب، ووظيفة التّعليق بين فعل الشّرط، وجوابه: "إنْ جاء كحّالٌ... فأذْعَنا/ وإنْ رُمْتُ... أراه/ وإن أنا حاولت القعود تَواتَرَتْ..." فهذا الرّبط يؤكّد ما كانت عليه زوجته من العلم. وكذلك تصوير الحالة الجسميّة المضنية، والمنهكة الّتي وصل إليها الشّاعر بعد فَقْد زوجته.

وكرّر – كذلك – لفظة "سهم" مرّتين، المرّة الأولى: جاءت نكرة "بسهم" والثّانية: معرّفة بألّ التّعريف "السّهم"، وذلك في قوله:

رَمَيتِ بِسَهمٍ وَسطَ قَلْبٍ مُجَرَّحٍ كَأَنَّ بِهِ وَقعَ الحُسَامِ المُشَحَّذِ

فَحَصَّنتُهُ بِالصَبرِ فيكِ وَعِندَما نَبَضتِ أَتاه السَهمُ مِن كُلِّ منفَذِ

فقد كنى بلفظة "سهم" عن الموت، وفي ذلك دلالة على الهمّ، الّذي علاه، والحزن الّذي أصابه؛ بسبب موت زوجته.

أمّا تكراره للفظتي خَلْق، و"خُلُق"، وذلك في قوله:

وحازَتْ لحُسنِ الخَلْقِ خُلْقاً مُدَمَّثاً ولينَ كَلامٍ طَاهرٍ لَيسَ بِالبذِي

جَميلةُ خَلْقٍ سَهْلةُ الخُلْقِ ليّنةٌ رَقيقةُ قَلْبٍ ثَاقِبِ الذِّهنِ أَحْو ذِي

ليؤكّد ما كانت عليه من جمال، وحسن، فضلاً عن حسن خُلُقها، ومعاملتها، وطيب معشرها، وعلاقتها المبرّأة من كلّ عيب، سواء أكان ذلك مع زوجها، وأولادها، أم غيرهما من سائر النّاس.

وجاء تكراره لاسم زوجته "زمرّد" ثلاث مرّات، ما عدا تكراره للضّمائر الّتي تعود إلى هذا الاسم؛ للتحبّب، والتّلذّذ بذكر اسمها، وفي ذلك دلالة على شوقه، وحنينه لها، وحزنه الشّديد على فراقها، وذلك في قوله:

أَأَرْجُو حَياةً بَعدَ فَقدِ زُمُرُّد وَكانَتْ بِها رُوحِي تَلَذُّ وَتَغتَذِي

زُمُرُّدُ قَد خَلَّفتِ للصَّبِّ لَوعَةً وَحُزناً بِقَلْبي آخِذاً كُلَّ مَأخَذِ

بَقِيْ صَالحٌ وأَحمدُ ومُحَمّدٌ وبَلقِيسُ كَالأيتامِ بَعْدَ زُمُرُّذِ

ويلحظ توظيفه للطّباق: وهو فنّ أسلوبيّ، شاع قديماً، وحديثاً، ويعني: " الجمع بين المتضادّين، أي: معنيين متقابلين في الجملة. (الخطيب القزوينيّ، 1993، 7/6) وهذان المعنيان يتنافى وجودهما معاً في شيء واحد في وقت واحد .(العاكوب، 2000، 559) ومن ذلك قوله:

ورَوَّتْ بِبيتِ اللهِ والقُدْسِ ما رَوَتْ لِمصريٍّ أو شَاميٍّ أو مُتَبَغْدِذِ

فقد أجرى الشّاعر طباقاً بين لفظتي "روّت"، و"روت"؛ ليبين دورها في التّعلّم والتّعليم، فهي تروي الأحاديث النّبويّة، وتروّيها لغيرها من الطّلاب: المصريّين، والشّاميّين، والبغداديّين، وغيرهم.

ومن ذلك قوله:

قَضَى اللهُ أَنْ عاشَتْ وَماتَتْ سَعيدَةً وَلَيــــسَ امْرُؤٌ مِمّــا قَضَــاهُ بِمُنفَذِ

فجاء الطّباق بين كلمتي "عاشت"، و"ماتت"؛ ليجلّي الحياة السّعيدة الهانئة الّتي عاشتها من جهة، وحياة التّقوى، والعبادة الّتي كانت عليها من جهة أخرى، ومن ثمّ فقد ماتت راضية مرضية.

وكذلك الحال في توظيفه للجناس، وهو: "أن يتفّق اللّفظتان في وجه من الوجوه، ويختلف معناهما. (العلويّ، 2002: 185/2) فإن اتّفقا في كلّ الوجوه، فهذا حال الجناس التّام، وإن اختلفا في وجه من الوجوه، فهذا شأن الجناس النّاقص. وينهض الجناس – بأنواعه المختلفة– بوظيفتين، الأولى: فنّيّة تضفي على النّصّ إيقاعاً، وجرساً موسيقيّاً يلذّ الأسماع، ويطرب الآذان، ووظيفة نفعيّة، تتمثّل في التّنويعات الدّلاليّة الّتي يتقصّدها المبدع. ومن ذلك قوله:

أَأَرْجُو حَياةً بَعدَ فَقدِ زُمُـــرُّدِ وَكانَتْ بِها رُوحِي تَلَذُّ وَتَغتَذِي

وتَعْرفُ أَجْنـاسَ المَبيعِ جَميعِهِ وأَثْمــانَهُ مِــن فَحْمَةٍ للزُمُــرُّذِ

فقد جانس الشّاعر بين لفظتي "زمرّد"، فالأولى أراد بها اسم زوجته، وأمّا الثّانية، فقصد بها نوعاً من الحجارة الكريمة، والجناس جناس تام؛ حيث اتّفقت اللّفظتان في بعض الوجوه، واختلفتا في المعنى. ممّا أثرتا النّصّ جرساً موسيقيّاً متناغماً، وكذلك تنوّعاً في الدّلالة.

وكذلك قوله:

زُمُـــــرُّدُ قَـد خَـلَّفتِ للصَّبِّ لَوعَـةً وَحُــزْنــاً بِقَلْبــي آخِذاً كُـلَّ مَأخَذِ

جَمِيلةُ خَلْــقٍ سَهْلةُ الخُلْـــــقِ لَيِّنةٌ رَقيقةُ قَلْبٍ ثَاقبِ الذِّهْــنِ أَحْــوذَي

إِلــى العَــالَمِ العُلْويّ رَاحُوا بِرُوحِها لِـــــرَوْحٍ وَرَيحـــــانٍ وَجَنَّــةِ مغتَـذِ

وقد وقع الجناس – في البيت الأوّل– بين "آخذاً"، و"مَأخَذِ"، فالأولى: اسم فاعل، والثّانية: مصدر ميمي، فاللّفظان مختلفان في المعنى، والدّلالة، والإيقاع؛ نتيجة هذا الاختلاف، وكذلك الحال في لفظتي "خَلْق"، و"خُلُق"، وكذا. "راحوا"، و"روح/ راحة" فاختلاف هذه الألفاظ في الحركات، والحروف، ضمن اختلافها في المعاني، والدّلالات، والإيقاع. وهذا يثري النّصّ من النّاحيتين الدّلاليّة، والإيقاعيّة، ويفتح للشّاعر مجالاً؛ للتّعبير عن مشاعره، وانفعالاته بحريّة، وأريحيّة.

خامساً: الصّورة الفنّيّة

وتُعدّ الصّورة الفنّيّة/ الشِّعريّة/ من أهمّ وسائل التّعبير عن عواطف الأديب، ولاسيّما الشّاعر، وكذلك أفكاره، ورؤاه؛ نظراً لما تمتاز به من تكثيف، وشموليّة.(كوهن، 2000، 380) وذاتيّة، وموضوعيّة. (عبّاس، د.ت: 92) وتكون هذه الصّورة مشحونة بالإحساس، والعاطفة؛ لأنّها تنتمي إلى عالم الوجدان، أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع.(إسماعيل، د.ت: 127)

وقد توسّل أبو حيّان الأندلسيّ بالصّورة الفنّيّة؛ للتّعبير عن حالته النّفسيّة المأزومة. ومن ذلك قوله:

زُمُرُّدُ قَـد خَـلَّفتِ للصَّبِّ لَوعَـةً وَحُزْناً بِقَلْبِـي آخِذاً كُلَّ مَأخَذِ

إذ شبّه موت زمرّد، ووقع فَقْدها عليه بامرأة أنجبت ولداً سبب لها لوعة، وحزناً، أو رجلاً توفي، وترك وراءه لذويه تركة؛ جلبت لهم همّاً، وحزناً؛ حيث حذف المشبّه، وأبقى على المشبّه به، على سبيل الاستعارة التّصريحيّة. ولا شكّ في أنّ هذه الصّورة قد عكست هول الخطب الجلل، الّذي مني به؛ وهو موت زوجته.

وقوله – كذلك–:

رَمَيتِ بِسَهمٍ وَسطَ قَلْبٍ مُجَرَّحٍ كَأَنَّ بِهِ وَقعَ الحُسَامِ المُشَحَّذِ

حيث شبّه موت زوجته بالسّهم، الّذي أصاب منه المقتل/ وسط قلب مجرّح/ وشبّه موتها –أيضاً– بوقع الحسام المشحّذ على الجسد، فمزّقه إرباً إرباً. وجاءت الصّورتان الاستعاريّتان؛ لتصوّر حزنه، ولوعته جرّاء فَقْده زوجته. وقد أكّدت هذه الحالة الصّورة الفنّيّة، وذلك في قوله:

بَقِـيْ صَالِـحٌ وأَحمدُ ومُحَمَّدٌ وبَلقِيـسُ كَالأيتامِ بَعْـدَ زُمُرُّذِ

وكانَتْ لهم أُمّاً حَنُوناً وجَدَّةً شَفُـوقاً تُشَهيِّهِم بكُـلِّ تَلَذُّذِ

ويشبّه ذكرها الجميل، وسيرتها الحسنة، وعلاقاتها الطّيّبة مع النّاس بمختلف أطيافهم بعرف المسك، والعنبر الشّذي؛ من حيث طيب الرّائحة، والنّشر الزّكيّ، وذلك في قوله:

مَضَتْ وَلَهـا ذِكـرٌ جَميـلٌ مُخَلَّدٌ ثَناءٌ كَعَـرْفِ المِسْكِ وَالعَنبَرِ الشَذِي

وتعمّق هذا المعنى من خلال الصّورة الآتية:

فَمـا دَنَسَـتْ فَاها بِغِيبةِ غَائبٍ وَلا مَنَعَتْ رِفْداً لِمَـن جَاءَ يَحْتَذِي

حيث شبّه الغيبة بالشّيء الدّنس الملّوث، فحذف المشبّه به، وأبقى على شيء من لوازمه (دنّسَتْ)، وذلك على سبيل الاستعارة المكنيّة. وتشي هذه الصّورة بحسن العشرة، وطهارة النّفس، ونقاء السّريرة، وحفظ اللّسان، ولم يكتفِ الشّاعر بذلك، بل أضاف إليها صفة ماديّة أخرى، وهي العطاء، والنّفقة، والجود. وثمّة صور فنّيّة أخرى، لاتقلّ شأناً عن الصّور الّتي أشارت إليها الدّراسة. فالقصيدة – في مجملها– تنهض على التّصوير، والتّمثيل.

الخاتمة:

خَلُصت هذه الدّراسة إلى مجموعة من النّتائج، لعلّ من أبرزها ما يلي:

1- لقد رثى الشّاعر الأندلسيّ زوجته- كما رثى غيرها- دونما أيّ حرج، فتحدّث عن قدسيّة العلاقة بينهما؛ مفصحاً عن جمال العشرة، والأحاسيس الملتهبة، والحنين، والذّكريات العزيزة. ومن ثمّ فقد شكّلت الزّوجة حضوراً لافتاً في الشِعر الأندلسيّ، ومكانة خاصّة، فهي: السّكن الدّافئ، والألفة والاسقرار، والحبّ والشّوق. وإذن، فلاغرو أن يرثي الشّاعر الأندلسيّ زوجته، ويعبّر عن لواعج نفسه، وانفعالاتها تجاهها.

2- يمثّل المضمون، أو المحتوى: الأفكار، والمعاني، والعواطف الّتي يتضمّنها العمل الفنّيّ، ويتغيّا المبدع إيصالها وتأكيدها في ذهن المتلقّي وقلبه، وهي- أيضاً- المادّة الخامّ الّتي يستخدمها الأديب، ويعيد صياغتها جماليّاً وفنّيّاً. وقد تحسّدت في قصيدة أبي حيّان الأندلسيّ في مجموعة من الأفكار، أبرزها: الأثر النّفسيّ، الّذي تركه فَقْد زوجته عليه، وما خلّفه من: أسى وحزن، وألم وشكوى، وحسرة وكآبة...إلخ

3- يُعدّ الشّكل أهمّ عناصر العمل الفنّيّ، ويتبدّى من خلاله جماليّاته الفنّيّة، بالإضافة إلى أنّه مناط لذّة المتلقّي وإعجابه وإدهاشه، وتفاعله مع العمل الأدبيّ، ويكشف- كذلك- عن طبيعة تجربة الشّاعر الشِعريّة والشّعوريّة. وقد أبرزت الدّراسة أهميّة هذه العناصر في هذه القصيدة، مثل: اللّغة، والأسلوب، والإيقاع الخارجيّ، والإيقاع الدّاخليّ، والصّورة الفنّيّة. فقد امتازت لغته: بالوضوح والألفة، والنّأي عن اللّفظ الحوشيّ والغريب، علاوة على قربها من نفس الشّاعر وقلبه. كا وظّف-أيضاً- بعض الأساليب اللّغوية، مثل: أسلوب النّداء، والشّرط، والتّقديم والتّأخير، والتّكرار...إلخ. الّتي تتساوق مع حالته النّفسيّة الّتي سيطر عليها: الحزن والأسى, وللّوعة والكآبة. فقد جاء الإيقاع الخارجيّ والدّاخليّ متناغماً ومنسجماً مع هذه الحالة المتشظية. واتّكأ- كذلك- على الصّورة الفنّيّة المشحونة بالأحاسيس المرهفة، والعواطف الصّادقة الّتي عكست الخطب الجلل، الّذي مني به.

المصادر والمراجع:

1. ابن رشيق القيروانيّ، أبو الحسن عليّ بن رشيق (1955). **العمدة في محاسن الشِعر، وآدابه، ونقده**. ط2. تحقيق: محمّد محيي الدّين عبد الحميد. مطبعة السّعادة، القاهرة.
2. ابن زهير، كعب (2000). **ديوان كعب بن زهير** ، تحقيق: درويش الجويدي، المكتبة العصريّة، بيروت.
3. ابن عبد ربّه، أحمد بن محمّد (1983). **العقد الفريد** ، تحقيق: عبد المجيد التّرحيني. دار الكتب العلميّة، بيروت.

4.ابن طباطبا العلويّ، محمّد بن أحمد (1985). **عيار الشِّعر**، تحقيق: عبد العزيز بن ناصر المانع، دار العلوم للطّباعة والنّشر، الرّياض.
5. أبو مغلي، سميح، ومصطفى محمّد الفار (1990). **الأصول في اللّغة العربيّة وآدابها**، دار القدس للنّشر والتّوزيع، عمّان.
6. الأخفش، سعيد بن مسعدة (1974). **القوافي**، تحقيق: أحمد راتب النّفّاخ، مطابع القلم. بيروت.
7. أدونيس، علي أحمد سعيد (1985). **سياسة الشِّعر دراسات في الشِّعريّة المعاصرة**، دار الآداب، بيروت.
8. إسماعيل، عزّ الدّين (د.ت). **الشِّعر العربيّ، قضاياه وظواهره الفنّيّة والمعنويّة**، ط3 ، دار الفكر العربيّ، القاهرة.
9. برتليمي، جان (1970). **بحث في علم الجمال**، ترجمة: أنور عبد العزيز، ونظمي لوقا، دار نهضة مصر، القاهرة.
10. تبرماسين، عبد الرّحمن (2003). **البنية الإيقاعيّة للقصيدة المعاصرة في الجزائر**، دار الفجر للنّشر والتّوزيع، القاهرة.
11. الخريشة، خلف خازر (2014). "**جماليّة التّشكيل العروضيّ والإيقاعيّ للبحر الطّويل**" ، دراسات، العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة: 14(2): 787- 800.
12. الخطيب القزوينيّ، محمّد بن عبد الرّحمن (1993). شرح وتعليق ط3: محمّد عبد المنعم خفاجي. دار الجيل. بيروت.
13. السّد، نور الدين (1997). **مفارقة الخطاب الأدبيّ للمرجع**، بحث منشور ضمن كتاب " تحليل الخطاب العربيّ بحوث مختارة" قدّمت في المؤتمر العلميّ الثّالث الّذي عقدته جامعة فيلادلفيا، تحرير: غسّان عبد الخالق. مراجعة: صالح أبو أصبع. جامعة فيلادلفيا. عمّان.
14. السّعيد، محمّد مجيد (1985). **الشِّعر في عهد الموّحدين بالأندلس**، ط2 ، الدّار العربيّة للموسوعات.بيروت.
15. السّيّد، عزّ الدّين (1986). **التّكرير بين المثير والتّأثير**، ط 2،عالم الكتب، القاهرة.
16. الشّايب، أحمد. (1991). **الأسلوب دراسة بلاغيّة تحليليّة لأصول الأساليب الأدبيّة**، ط8، مكتبة النّهضة، القاهرة.
17. العاكوب، عيسى عليّ (2000). **المفصّل في علوم البلاغة العربيّة**، جامعة حلب، حلب.
18. عبّاس، إحسان (1997). **تاريخ الأدب الأندلسيّ(عصر الطّوائف والمرابطين)** ، دار الشّروق، عمّان.
19. عبّاس، إحسان (د.ت). **فنّ الشِّعر**، ط3، دار الثّقافة، بيروت.
20. عتيق، عبد العزيز (1976). **الأدب العربيّ في الأندلس** ، دار النّهضة. بيروت.

21. العشماويّ، محمّد زكي (1980). **فلسفة الجمال في الفكر المعاصر**، دار النّهضة العربيّة للطّباعة والنّشر، بيروت.
22. العلويّ، يحيى بن حمزة (2002). **الطّراز**، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصريّة، بيروت.
23. فيشر، إرنست (1971). **ضرورة الفنّ**، ترجمة: أسعد حليم، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة.
24. القرشيّ، سليمان (2015). **صورة المرأة في الأدب الأندلسيّ** ، دار التّوحيد، الرّباط.
25. كوهن، جان (2000). **النّظريّة الشِّعريّة(اللّغة العليا**، ترجمة: أحمد درويش، دار غريب للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة.
26. لوتمان، يوري. (د.ت). تحليل النّصّ الشِّعريّ- بنية القصيدة- (د.ط). ترجمة: محمّد فتّوح أحمد. دار المعارف. القاهرة.
27. المبارك، محمّد (1999). **استقبال النّصّ**، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت.
28. مصطفى، عادل (2017). **دلالة الشّكل دراسة في الاستطيقا وقراءة في كتاب الفنّ**، مؤسّسة هنداوي، سيي آي سي، المملكة المتّحدة.
29. أبو مغلي، سميح، ومصطفى محمّد الفار. (1990). الأصول في اللّغة العربيّة وآدابها. ط1. دار القدس للنّشر والتّوزيع. عمّان.
30. هلال، محمّد غنيمي (1997). **النّقد الأدبيّ الحديث**، (د.ط) ، دار نهضة مصر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة.
31. وليك، رينيه، وآوستن وآرن (1992). **نظريّة الأدب**، ترجمة: عادل سلامة، دار المرّيخ، الرّياض.