ملامح التجديد البنائي في شعر ابن حمديس

تمارة نوفل نوري أ. م. د. صالح ويس محمد

جامعة الموصل / كلية التربية الانسانية

تاريخ تسليم البحث : ٢٠٢٠/٥/١٠ ؛ تاريخ قبول النشر : ٢٠٢٠/٦/٧

الملخص:

ينهض مفهوم البنية بأبعاده الشكلية وتأطيره المضموني وإمكاناته الفعلية على إختزال وجهة النظر الفنية والمعمارية التي تطرحها القصيدة إلى هندسة نسقية، هي من المرونة والتكامل والتلاحم العضوي والمضموني، لتصبح قادرة على إعادة إنتاج وتوليد بُنى شعرية تجديدية مفارقة لنمطية القصيدة المحافظة ذات اللوحات المتعددة، كـ (المطولات ذات الغرض الواحد والمقطوعات والنتف)، إذ تصاغ عناصر هذه البُنى ومكوناتها داخل قوالب للتصميم الشكلي تعكس بطابع شفاف وموحٍ المكتسبات الثقافية والتفاعلات الوجدانية والأنماط التخييلية الناشئة عن تجاوب قريحة الشاعر ومعطيات بيئته، لنتلمس هذهِ النماذج البنائية في شعر ابن حمديس بروح تجديدية تنزع منزعاً إيحائياً وهي تُنتَج بقدر عالٍ من الانضباطية المعيارية داخل حدود القالب الشعري المؤطر لخصوصيتها الوظيفية.

Features of Constructional Renewal in Ibn Himdees's Poetry

Assistant Professor Dr Saleh Ways mohammed
Researcher Tamara Nwfal Noree
College of Education / University of Mosul

Abstract :

The concept of construction with its formulaic dimensions, substantial frame and actual abilities arises on the reduction of the artistic and architectural, which is presented in the poem into coordinated geometry. It is so flexible, complementary and organically and substantially blended in a way which enables it to regenerate renewed poetic constructions apart from the conservative, prototypical, and multi-images poem such as mono-purpose long poems, sonnets and shreds. These constructions are formulated within formulaic designing molds, which reflects, in a transparent and inspirational mode, the cultural gains and emotional interactions which results for the interaction between the poet's faculty and his surrounding environment. So let's seek theses connotational constructions in Ibn Himdees's poetry with a renewed research spirit as it is constructed with high criterion discipline within the poetic mold that frames its unique functionality.

مدخل:

استوعبت البنية الهيكلية للقصيدة الأندلسية إلى جانب النمط المحافظ القائم على تعدد الأغراض وتنوع الموضوعات أنماطاً بنائية أُخرى مثلت ملمحاً تجديدياً، إذ تفاعلت البذور القديمة

للاتجاه التقليدي مع تربة الحياة الجديدة، لتنتج غرساً يجسد طبيعة تلك البيئة وحياة شعرائها، الذين وجدوا في التزامهم بنمطية البناء التعددي (البناء التقليدي) قيداً يحول بينهم وبين إدراكهم لآنية الموقف الذي يتطلبه نظم الشعر، بالإضافة إلى ما يفرضه هذا الالتزام من إسهاب يتحتم معه إطالة النفس الشعري، الذي تستوجبه تداعيات الإيفاء بالمضمون التعبيري لكل قطعة، وهو ما يؤدي بدوره إلى توافر أنماط من الوحدة، كالوحدة الفكرية (وحدة الموقف) والوحدة الشعورية، وغياب أنماط أخرى كالوحدة الموضوعية على سبيل المثال لا حصر.

من هنا فقد غدت مرونة الشاعر في تطويع الشكل البنائي لما يلائم سياق القول ويعبر عنه مطلباً مهماً "لان كل تجربة تفرض قالباً معيناً وشكلاً محدداً، والأديب الجيد هو من يستطيع إفراغ ما يعتمل بداخله، وما يمور في وجدانه من شحنات انفعالية وتجارب إبداعية – عاشها أو عايشها – في هذا القالب دون سواه، وهذا الشكل عن غيره، استناداً على اختيار واعٍ ومقصدية محكمة طولاً وقصراً، إطناباً وإيجازاً"[١].

ثم أن البحث عن أنماط بنائية تحمل معها سمة الجدة، يأتي من إيمان الشاعر أن هذا الفن (الشعر) لا يتموضع ساكناً بل هو فن يتطلع ويتخطى ويتجاوز ما هو محدد له، فتتنوع التجارب لتتنوع معها طرائق المعالجة الفنية.

فالإبداع في الشعر لا يتم عبر وراثة جاهزة لمبنى شعري بل بابتداع طريقة تعبر عن ذات الشاعر وتجربته، بالتالي لا يوجد طريقة عامة ونهائية في الشعر[٢].

ولم يسلك ابن حمديس سبيلاً واحداً في انتقاء قالبه الفني، فإلى جانب مطولاته نجد أنه قد زاوج في نظمه بين المطولات ذات الغرض الواحد والمقطوعات والنتف، فيما يمكن أن نعده ملمحاً تجديدياً مفارقاً للأنموذج الجاهلي ومتمماً للنسج البنائي الذي صاغه الشاعر تعبيراً عن تجربته الكلية.

اولاً: المطولات ذات الغرض الواحد:

وهي القصائد التي تتمحور بنيتها الدلالية حول موضوع واحد لا تحيد عنه، ولا تختلط بغيره، فيأتي الشاعر سبيل موضوعه مباشرة دون استجلاب لمقدمات يمهد بها لموضوعه، "إلا أن الاعتناء بهذا النوع من القصائد فيما يتعلق بمفتتح الكلام (المطلع)، وبمختتمه بقي على حاله"[٣] التي كان عليها في الاتجاه المحافظ.

وإلى هذا النمط من القصائد أشار ابن رشيق بقوله: "ومن الشعراء من لا يجعل لكلامه بسطاً من النسيب بل يهجم على ما يريده مكافحة، ويتناوله مصافحة، وذلك عندهم هو: الوثب،

---

(١) شعر الطليق المرواني جمع وتحقيق ودراسة د. محمد دياب محمد غزاوي ١١٣.

(٢) ينظر: مقدمة للشعر العربي أدونيس ٤٣.

(٣) البناء الفني في ديوان ابن الجنان الاندلسي (ت ٦٤٨هـ) م. د سمير جعفر ياسين ١٠.

والبتر، والقطع"[١] لكن يبدو أن الذوق النقدي يتغير من عصر لآخر تبعاً للظروف الفكرية والحضارية والاجتماعية والسياسية، فما كان يمكن أن نعده إرضاءً للذائقة الفنية – الممدوح أو الجمهور من قبيل تعدد الموضوعات – هو في الوقت نفسه تقييد لحرية الشاعر في إتيان غرضه مباشرة.

ويتميز هذا النمط "على صعيد التجربة، في سيطرة نبض واحد وحالة انفعالية مفردة، هما خصيصتان مميزتان لأنماط شعرية مثل الهجاء، وشعر الحب، وبعض قصائد الخمر، والمرثية، والقطع الوصفية القصيرة التي تبرز ذاتاً معينة أو منظراً ما عن طريق التفاصيل الحسية والبصرية الدقيقة اللماعة" [٢]، ذات التأثير الموحي.

وقد هيأت الملكة الشعرية لابن حمديس أن يحيط بكل تلك الأصناف ويضفي عليها مما جادت به قريحته من أغراض أخرى، كالمدح الذي تستدعيه آنية القول، والحكمة والزهد، والقصائد التي تنحو منحى المجاوبات، والشعر الذاتي في صقلياته، ولم يترفع في كل ذلك إلا عن فن الهجاء فقد أبت شاعريته أن يساير ركب من قاله فيه.

ومن هذا النمط البنائي قال ابن حمديس متغزلاً[٣]:

يـــا صـــورةَ الحُسْـــنِ التـــي طَلَعَـــتْ ... بالشـــمس فـــي خـــوط مـــن البـــان
مـــا بـــالُ بلقيســـيّ حُسْـــنِكِ لا ... يحنـــو علـــى وَجـــدي السُّـــليماني
لمّـــا وجـــدتُ هَـــواكِ خَـــامَرَني ... أيقنـــتُ أن هـــواكِ روحـــاني
لا تنكـــري داءً نحلـــتُ بـــه ... فبِسُـــقْم طرفـــك سُـــقْم جثمـــاني
يـــا كيـــفَ أكـــتُمُ حـــبّ فاتكـــة ... يبديـــه إســـراري وإعلانـــي
إنْسّـــيةٌ ذكـــرى محبّتهـــا ... جنيّـــةٌ بالشّـــوقِ تَغْشـــاني
ولقـــد يخـــامرُني بهـــا شَـــغَفٌ ... لايُفْتَـــدَى منـــه بســـلواني
يـــا مـــن يجـــازيني بســـيّئة ... أكـــذا يكـــون جـــزاءُ إحســـاني
وأبـــي هـــواكِ ومـــا حلفـــتُ بـــه ... إلاَّ وكـــانَ الصّـــدقُ مـــن شـــاني
لا طـــاب لـــي طيـــبُ الحيـــاة ولا ... خَطَـــرَ الكـــرى بضـــميرِ أجفـــاني
حتـــى أرى، والوَصْـــلُ يجمعنـــا ... إنْســـان عينـــك نُصْـــبَ إنْســـاني

(١) العمدة ابن رشيق القيرواني ٢٣١/١.
(٢) الرؤى المقنعة كمال أبو ديب ٤٨.
(٣) ديوان ابن حمديس تحقيق: د. إحسان عباس ٤٩٣ – ٤٩٤.

يضعنا الشاعر في مطلع قصيدته امام (صورة للحسن) دون أن يحدد لنا معالم تلك الصورة، أهي مادية أم معنوية؟ أو أن يطلعنا على تفاصيل صاحبة الصورة، من هنا فقد تحتمل الدلالة بعُداً واقعياً وآخر رمزياً، فقد تكون محبوبة واقعية أُغرم بها الشاعر، أو قد تكون تلك المحبوبة رمزاً لوطنه (صقلية)، وفي كلتا الحالتين فهي صورة من زمن مضى عبر الشاعر عن حضورها في زمن القول بالفعل الماضي(طلعت)، وقد مثلت الشمس إطاراً مكانياً يحتوي تلك الصورة التي ما لبثت أن تبدتَّ للشاعر بهيأة مادية جسدها (خوط البان).

وكما نلحظ فإن الشاعر قد أفتتح قصيدته باستعمال أداة النداء (يا)، مايدل على أنه في موضع مخاطبة للآخر، فيحثما يكون المقام مقام خطاب نلمس التركيز على بعض اللوازم التعبيرية ومنها اساليب النداء والصيغ الانشائية على وجه الخصوص، وقد نلمس كذلك الحرص على تقليبها عبر سياقات مختلفة بغية جذب المتلقي وإثارة الإيحاءات التي يفتعلها الشاعر نفسها عند إتيانه بمقدمة تسبق الغرض الرئيس في القصيدة التقليدية. (١)

غير أن الخطاب الشعري في البيت الأول احتوى توصيفاً للحالة، لم تكتمل معه ملامح البنية الدلالية إلا بمجيء البيت الثاني الذي أسهم في تنامي تلك البنية، فيما يقع تحت مسمى(التضمين) والذي عده القدماء – سوى عبد القاهر الجرجاني وابن الاثير – عيباً من عيوب القافية(٢)، فقد حبذوا تمام المعنى في البيت الواحد دون أن يتعلق بغيره، تأكيداً منهم على وحدة البيت، غير أن التوظيف البنائي هنا من قبل الشاعر فيه حرص على تحقيق ضرب من الربط والتماسك بين الأبيات لا يقتصر على الجانب اللغوي بل يتعداه إلى الجانب الدلالي.

فحمل البيت الثاني معه سياقاً تقابلياً بين صورة المرأة وصورة الرجل، وذلك في قول الشاعر:

مـــــا بـــــال بلقيســـــيّ حســـــنك لا يحنـــــو علـــــى وجـــــدي الســـــليماني

فباستعمال (ياء النسب) تبينت عائدية الحسن إلى بلقيس، لتقف تلك الصورة مقابلة لما حمله الشاعر من وجد، ارتقى به إلى منزلة القوة والعظمة عند إضافته إلى لفظ (السليماني)، فتحدد بذلك عائدية الصورة بتأطيرها العام إلى المرجع الديني، الممثل بهيأة دخول ملكة سبأ على صرح النبي سليمان (عليه السلام)، مما جاء في الآية الكريمة "﴿قِيلَ لَهَا ٱدۡخُلِي ٱلصَّرۡحَۖ فَلَمَّا رَأَتۡهُ حَسِبَتۡهُ لُجَّةٗ وَكَشَفَتۡ عَن سَاقَيۡهَاۚ قَالَ إِنَّهُۥ صَرۡحٞ مُّمَرَّدٞ مِّن قَوَارِيرَۗ قَالَتۡ رَبِّ إِنِّي ظَلَمۡتُ نَفۡسِي وَأَسۡلَمۡتُ مَعَ سُلَيۡمَٰنَ لِلَّهِ رَبِّ ٱلۡعَٰلَمِينَ ٤٤﴾"(٣). فتكتسب الصورة بذلك دفقاً وجدانياً عندما

(١) ينظر: شعر المتنبي – قراءة أخرى د. محمد فتوح أحمد ٣٨.

(٢) ينظر: بناء القصيدة في النقد العربي القديم د. يوسف حسين بكار ٣٠٢.

(٣) سورة النمل ٤٤.

تلتحم خبرات التلقي في الرصد والتأويل مع قوة التحفيز الشعوري الذي يضفيه استعمال القصص القرآني على بنية النص مما يفضي إلى تعضيد النسق الدلالي.

وإذا تقصينا نوع العاطفة التي سعى الشاعر إلى بثها عبر الأبيات الثلاثة الاولى، وجدنا أنها عاطفة ذات تأثير نفسي مبعثها صورة مادية للحسن، غير أن هذه الصورة سرعان ما تتماهى مع البعد الباطني (النفسي)، لتستمر معها جدلية العلاقة بين (المرأة والرجل)، وذلك عند استعمال الشاعر للفظ (خامرني) الذي يشي بتسرب أمر الهوى إلى كُنه النفس ومخالطته للوجدان، فحمل الفعل(خامر) معه دلالة المشاركة – بتوظيف صيغة اسم الفاعل[١] – مشاركة المرأة والرجل في أمر الهوى، وقد عبر عن هذه المشاركة كذلك بتوظيف (كاف الخطاب في هواكِ) و(ياء المتكلم في خامرني)، بتبعيتها للصورة السابقة بين بلقيس وسليمان.

وباستعمال الشاعر للفظ (روحاني) تزداد حدة التصوير، مرتكزة على (العامل النفسي) ليصبح هو الباث عِوضاً عن الجانب الظاهر، فيصدر عنه اليقين وتثبت النفس من أمر هذا الهوى، الذي اجتاح كينونته وامتزج بها، فترد صيغة التكرار في (هواكِ) مؤكدة على هذا الأمر، كما أن أصوات المد التي فعّلها الشاعر في البيت الثالث، بالإضافة إلى تصريعه لشطري البيت بلفظي (خامرني، روحاني) قد أسهما في استلاب ذات المتلقي لتعيش في تلك الأجواء الروحانية.

وتستمر القصيدة في هذا المعنى لتتساير معها لُحمة الأبيات وتماسكها، فنجد أعراض هذا الهوى بدأت بالتجلي بهيأة (داء) ألم بالشاعر، فعبر عنه بإجرائه تقابلات في البنية بقوله: (فبسقم طرفك سقم جثماني).

ونحن نجد أن هذا النمط من الغزل – والذي يفترق كلياً عن الغزل الحسي (العابث) الذي نجده مثلاً عند قراءة بعض الأشعار الجاهلية[٢] – قد حمل معه ملمحاً من الجدة قوامها حرارة الوجد العذري الملفع بظلالٍ فلسفية، قلما نجد لها نظيراً في شعرنا العربي.

فقد استثمر الشاعر عنصر القداسة الكامن في القصص القرآني للتأثير على المتلقي وحمله على التجاوب مع تجربة القصيدة، وكذلك جانب الأساليب والتراكيب اللغوية التي وظفها الشاعر في سياق القول كـ (سليماني، روحاني، إعلاني، تغشاني، سلواني...)، وتعد هذه التراكيب اللغوية القائمة على إدخال الألف والنون قبل ياء المتكلم من استعمالات أصحاب الفلسفة وتمتد جذورها إلى اللغة الآرية، إذ تعد هذه السمة إحدى خواصها التي امتازت بها[٣]، فتمكن الشاعر من صهر الجانبين (الديني والفلسفي) في سياق الغزل، ليمنحنا معها التمتع بنكهة جديدة تفترق عما أَلِفناه في أشعار الغزل.

---

(١) ينظر: الدلالة الصوتية في اللغة العربية د. صالح سليم عبد القادر الفاخري ٢١٣.

(٢) ينظر: بنية القصيدة الجاهلية سعيدة علي عبد الواحد ٣٧.

(٣) ينظر: تأريخ آداب اللغة العربية جرجي زيدان ٤٢٠.

ويضاف إلى الجانب اللغوي توظيف الشاعر لصيغتي (النداء والاستفهام) في قوله (يا كيف أكتم حباً) في سياق جديد يندر فيه الجمع بين هذين الأسلوبين بتتابع، مما أفاد في تعميق الأثر الدلالي للمنحى المجازي للاستفهام، فيتعجب الشاعر من عدم مقدرته على كتم أمر الحب لتظهر تجلياته في سياق التضاد بين (اسراري وإعلاني) و (أنسية وجنية) و (السيئة وإحساني) في إحالة تعود بنا مجدداً إلى قصة سيدنا سليمان (عليه السلام)، وما كان من أمر تسخير الانس والجن في خدمته، بقوله تعالى "﴿ وَحُشِرَ لِسُلَيۡمَٰنَ جُنُودُهُۥ مِنَ ٱلۡجِنِّ وَٱلۡإِنسِ وَٱلطَّيۡرِ فَهُمۡ يُوزَعُونَ ١٧ ﴾"[1] وكذلك بجعل الجزاء من جنس العمل، بقوله تعالى "﴿مَن جَآءَ بِٱلۡحَسَنَةِ فَلَهُۥ خَيۡرٞ مِّنۡهَا وَهُم مِّن فَزَعٖ يَوۡمَئِذٍ ءَامِنُونَ ٨٩ وَمَن جَآءَ بِٱلسَّيِّئَةِ فَكُبَّتۡ وُجُوهُهُمۡ فِي ٱلنَّارِ هَلۡ تُجۡزَوۡنَ إِلَّا مَا كُنتُمۡ تَعۡمَلُونَ ٩٠ ﴾"[2].

مما يثبت أن الشاعر قد أكد الحفاظ على خط سير واحد استمر بالتنامي والتدرج منذ المطلع وحتى بلوغ ذروته عند صيغة القسم، بقوله:

وأبـــي هـــواكِ ومـــا حلفـــت بـــه ... إلا وكـــان الصـــدق مـــن شـــأني
لا طـــاب لـــي طيـــب الحيـــاة ولا ... خطـــر الكـــرى بضـــمير أجفـــاني
حتـــى أرى، والوصـــل يجمعنـــا ... إنســـان عينـــكِ نصـــب إنســـاني

فاختار الشاعر أن يقسم بأصل الهوى من نفسه، لما قد سبق له من توصيف وتثبيت لمكانته بجعله روحانياً، فلطالما كان هواها مُتأصلاً في نفسه حتى أصبح (الصدق) ضرورة لازمة لا معدل عنها.

وكما نلحظ فإن صيغة القسم لم تكتمل مع البيت الأول، فلم نعِ أمر المقسم عليه إلا بعد مجيء البيتين التاليين، وعليه فقد خرج الشاعر مجدداً إلى استعمال سياق التضمين، لينظم الأبيات في سلك واحد في سياق الوحدة الكلية للقصيدة.

حتى إذا بلغ الشاعر خاتمة القصيدة مهد لها بتصعيد انفعالي ذي وقعٍ صوتي شديد ناجم من تكرار الأصوات ذات صفة انفجارية كـ (الباء والطاء) في (طاب وطيب وخطر)، فانتقل الشاعر معها من سياق العموم، إذ أنه لا يأبه بالحياة على ما فيها من طيب ولذة، ومنها هناءة العين القريرة بالكرى، فاختار لمقوله (ضمير الأجفان) ولم يسند الكرى مباشرة إلى الجفن، لكي يجعل الضمير هنا مسؤولاً ورقيباً عن عدم اغفائة الجفن باتخاذه عهداً معه يقضي بعدم النوم، فوظيفته تجعله يحفظ هذا العهد أو الميثاق وبدونه قد يخلف الجفن عهده وينام.

---

(١) سورة النمل ١٧.

(٢) سورة النمل ٨٩ – ٩٠.

وعند نهاية القصيدة يخص الشاعر الوصل بينه وبين محبوبته – عن طريق صورة من التقابل بين المرأة والرجل تحتمل نمطاً من الحدة ودقة التوجيه في تحديد المتقابلين بوضع بؤبؤ عينها (إنسان عينكِ) بمواجهة تمثال شخصه (نصب إنساني) – بالنعمة التي سيتحصل بعدها بلوغ الطيب والراحة لتهدأ الجذوة الانفعالية للشاعر وتسود معها الأصوات الصفيرية المهموسة كالسين في (إنسان، إنساني) والصاد في (الوصل، نصب) والتي تكثر في مواضع السكينة والهدوء والنعمة(١).

وقد تمكن ابن حمديس – من خلال هذا العرض – من تفعيل العلاقات بين مستويات المبنى الشعري (لغوياً ودلالياً وموسيقياً).

فعلى المستوى اللغوي نلمس سهولة الألفاظ ورقتها وتعبيريتها كـ (بلقيسيّ، سليماني، حسنك، خامرني، طاب، طيب...) فضلاً عن تعدد الأساليب والصيغ اللغوية المستعملة، كالنداء في (يا صورة الحسن، يا كيف أكتم حُباً)، والاستفهام (كيف أكتم، أكذا يكون)، والقسم (وأبي هواكِ)، وصيغة اسم الفاعل (خامرني، فاتكة)، مع تناوب النغمة الخطابية بين (كاف الخطاب وياء المتكلم) مثل قوله في (هواكِ خامرني)، (هواكِ روحاني)، (طرفك، جثماني)، (عينكِ، انساني).

وجملة القول في المستوى اللغوي أنه جاء منسجماً مع تمظهرات الحياة الجديدة في البيئة الصقلية والأندلسية، التي منحت الشاعر من رهافة حسها وألق تصاويرها ما يمكنه من صياغة تجربته الغزلية ذات الظلال (الدينية والفلسفية) صياغة لغوية لا يصعب معها إدراك مراميها أو تقصي مداليلها، لأنها نابعة عن إبداع حسٍ وجداني ينحدر من أصالة الواقع وتعبيرية الشعور فلا يبعث على المحاكاة أو الاتباع لما هو كائن بل ينبثق عن تمييز الأداء بتنميط علائقي يجمع بين ذات الشاعر ومجتمعه وثقافته.

أما على المستوى الدلالي فقد أفاد الشاعر من القصص القرآني لتهذيب وصقل تجربته وجعلها مؤثرة بصورة أعمق مستثمراً سياق التقابلات في البنية الدلالية، فقد كان "لازدواج التعبير الشعري – بخاصة – أكثر من غاية، وليس أقل هذه الغايات أنه يضفي على البنية قدراً من التوازن سواءً على مستوى السياق، وما عسى أن يرفد به الصورة الشعرية من خصوبة الإيحاء وثراء الدلالة أو على المستوى الموقعي، وما عسى أن يقتضيه من دقة انتقاء الصيغ والأشكال التركيبية بحيث يعادل بعضها بعضاً، أو يقابل بعضها بعضاً، وبحيث يتكون منها – في النهاية – ما يشبه الدفقات القولية أو الأدوار المقابلة (..) كما كان يدعوها أرسطو، وهو يعني بالأدوار

(١) ينظر: الدلالة الصوتية في اللغة العربية ١٤٥.

جملاً محدودة البدء والختام، ومعقولة الحجم طولاً وقصراً حتى يمكن ادراكها دون عنت"[١]، أو مشقة.

وقد سادت الأدوار المقابلة في القصيدة على مستوى الشطر الواحد، كقوله (فبسقم طرفك – سقم جثماني) أو (إنسان عينك – نصب إنساني) أو على مستوى البيت الواحد كقوله:

إنســـــية ذكـــــرى محبتهـــــا جنيـــــة بالشـــــوق تغشـــــاني
يـــــا مـــــن يجـــــازيني بســـــيئة أكـــــذا يكـــــون جـــــزاءُ إحســـــاني

أما على المستوى الموسيقي فقد نجح الشاعر في هندسة الأصوات وتنظيمها ببعديها الداخلي والخارجي فمن الصيغ الداخلية التي كان لها وقعاً موسيقياً:
التكرار لبعض الألفاظ مثل (هواكِ، سقم، خامرني)، والترجيع (يجازيني، جزاء)، والجناس (طاب، طيب)، والتقابل (إسراري، إعلاني...)، ولزوم ما لا يلزم قبل القافية (البانِ، سليماني، روحاني) والتصريع (خامرني، روحاني).

وقد أسهمت هذه الأساليب في تنويع البنية الموسيقية الداخلية، فضلاً عن الموسيقى الخارجية فقد أفاد الشاعر مما تحمله تفعيلة بحر الكامل من نفسٍ موسيقي يتسم بالطول (متفاعلن)، لتتسق مع الاطالة التي منحتنا اياها حروف المد في بعض مواقع الكلم، بالرغم من أنه تجاوز النمطية التراتيبة لهذا البحر عندما جعل علة الحذذ* ملازمة لشطريه وذلك لتحقيق نمط من المواءَمة بين بنية الإيقاع الشعري ومقتضيات الصياغة التي تهدف إلى تحقيق نمط من الاتزان بين بنية التعبير الخاضعة للصورة الذهنية وبين حركة التفعيلة التابعة لها طولاً وقصراً[٢].

لتنصهر كل تلك المستويات في وحدة موضوعية قوامها غرض الغزل ووحدة عضوية مبعثها التحام العلاقات الداخلية فضلاً عن انسجامها واتزانها، مع تنامي البنية الداخلية تدريجياً وصولاً إلى تحقيق رؤية شاملة للمشهد الشعري.
وفي قصيدة أخرى يمدح بها الأمير أبا الحسن علي بن يحيى، يقول فيها[٣]:

---

(١) شعر المتنبي – قراءة أُخرى ٥٦.

* علة الحذذ تعني حذف الوتد المجموع من آخر التفعيلة. علم العروض والقافية د. عبد العزيز عتيق ١٨٤.

(٢) ينظر: شعر المتنبي – قراءة أخرى ١٧.

(٣) ديوان ابن حمديس ١٤٥، الابيات من قصيدة مكونة من اثنين وخمسين بيتاً.

تُفْشـــي يَـــداكَ سَـــرائرَ الأَغْمـــادِ ... لِقِطـــافِ هـــامٍ واخـــتِلاءِ هَـــوادِ
إلّا علـــى غـــزوٍ يُبيـــدُ بِـــهِ العِـــدى ... للهِ مـــــن غـــــزوٍ لَـــــهُ وجهـــــادِ
وعَـــــزائِمٍ تَـــــرمِيهم بِضَـــــراغِمٍ ... تستأصـــــــلُ الآلافَ بالآحـــــــادِ
مِـــن كـــلّ ذِمْـــرٍ فـــي الكَريهَـــةِ مُقْـــدِمٍ ... صَـــالٍ لِحَـــرّ سَـــعيرها الوقّـــادِ
كســـنادِ مَســـمُرَةٍ وقَســـوَرِ غَيضَـــةٍ ... وعُقـــــابِ مَرْقَبَـــــةٍ وَحَيّـــــةِ وادِ
وكَـــأَنَّهُم فـــي السّـــابِغاتِ صَـــوارِمٌ ... والسّـــابِغاتِ لَهُـــم مِـــنَ الأَغمـــادِ
أُسْـــدٌ عَلَـــيهِم مـــن جُلـــودِ أَراقـــمٍ ... قُمُـــصٌ أَزِرّتُهـــا عيـــونُ جـــرادِ
مـــا صَـــوْنُ دِيـــنِ مُحَمـــدٍ مـــن ضَـــيمِهِ ... إلّا بســـيفكَ يـــومَ كـــلّ جِـــلادِ

يتخذ الشاعر من مقام الشجاعة والفروسية مطلعاً لقصيدته، هذا ما يفصح عنه سياق البنية الدلالية لألفاظ البيت الأول، ثم إن هذا المقام يستدعي التماس المباشر مع شخص الممدوح لما يستلزمه من رصد وتصوير لتداعيات الموقف مما لا يجدي معه التسويف أو التأخير لآنية الحدث بالإتيان بمقدمة قد تطول وقد تقصر، فتقل بداهة التأثير وتخبو جذوة الصراع.

فيرد أسلوب الخطاب ممثلاً بلفظ (يداك) كصيغة بديلة عن المقدمة التقليدية، إذ تشحذ معها ذهن التلقي لإدراك العلاقة الحميمة التي تجمع الشاعر بممدوحه، ليجعل هذا الأسلوب كمدخلٍ تعويضي ينهض بما تنهض به عناصر المقدمة الغزلية أو الطللية.

وبالعودة إلى الخصائص التصويرية للبيت الأول، نجد أن الشاعر قد وظف – للتدليل على قوة الممدوح – خاصية تبادل مدركات الحواس، جاعلاً موضع إفشاء الأسرار (اليد) بدل (اللسان)، وهذا القول أبلغ لأن واقعة الحرب تستدعي رجالاً وأفعالاً لتحمل لواء النصر، بعيداً عن الأقوال التي لا طائل ورائها.

وتستتر وراء صيغة الجمع في (سرائر الاغماد) اضربٌ من الشجاعة والبأس والعزيمة وكثرة مقارعة الحروب ومنعة التحصين.

كما إن لافشاء الأسرار – في عرفنا – دلالة سلبية إذا اقترنت بمقول اللسان، غير أن الشاعر نقل دلالتها إلى الإيجابية عندما جعلها مقترنة باليد، فضلاً عن ربطها بضرورة الحدث فلم يأتِ الإفشاء من العدم، لذلك فقد حمل الشطر الثاني معه (لام التعليل) – لقطاف – لتطلعنا على تلك الضرورة التي تجسدت بقطف الهامات – على ما يحمله لفظ قطف من سهولة التناول – وقطع الأعناق.

ونخلص مما سبق إلى أن الشاعر قد وضع الممدوح على رأس القول ليكون له الأولوية في إحكام التصرف وتوجيه الجبهة وإدارة الأمور لما يخدم صالحه.

ثم يوجه الشاعر عدسته باتجاه متعلقات تلك الصورة، بكون منظومة الحرب تحيلنا إلى مجموعة من العناصر يجتهد الشاعر في تجليتها لنا باستعماله لنسق (الصورة السردية) التي يتداخل فيها عنصرا (السرد والوصف)[1] ، فلا يكتفي الشاعر بالإخبار عن الأحداث، وإنما يرافقها بوقائع تصويرية تحيد بالمشهد عن سلوك المنحى التقريري، وقد ساعد هذا الأسلوب على تنامي القصيدة تدريجياً في إطار من العلاقات التي تربط بين أجزائها.

فيضع الشاعر في البيت الثاني (الغزو) الذي يحمل إمرته الممدوح في مقابل (العدى)، وقد آثر الشاعر اختيار لفظ الغزو على الجيش أو الجند، لما تحمله هذه اللفظة من دلالة مضعّفة، فبالإضافة إلى ما تفصح عنه هذه الالفاظ من كثرة في عديد الجند، إلا أن لفظة (الغزو) تربو عنهم بدلالتها على قوة الاقتحام وشدة الاندفاع، وهو ما يبرر مجيئها في السياق مقترنة (بالإبادة) ومتسلطة على العدو، فضلاً عن تكرارها بسياق التعجب في (لله من غزو له)، فيتعجب الشاعر من قوة هذا الغزو وشدة بأسه، والذي أن دلّ فإنما يدل على شجاعة الممدوح بكونه القائد الذي يحمل لوائه، فكان لاستعمال (اللام) في (له) دلالة على هذا (التمليك).

وينتقل الشاعر – بإستعمال أداة العطف (الواو) ليربط من خلالها البيت الثالث بما سبقه – إلى تصوير وقائع المشهد الحربي، فيجسد لنا (المحرك الرئيس) المعول عليه بتوجيه دفة الحرب ألا وهو (العزيمة) التي تنبأ عن بعد نفسي يتسم بالقوة كفيل بإحراز النصر، ولاسيما عند الاجتماع والكثرة وهو ما عبر عنه الشاعر باستعمال صيغة منتهى الجموع (عزائم – فعائل)، فكان منها أن تضاعفت القوة فعبر عنها بلفظ (الضراغم)، واذا تم تسليطها على العدو فستكون النتيجة صورة مقابلة – بين الآلاف والآحاد – تتجسد بإبادة كثير من العدى على أيدي القليل من غزو الممدوح.

وقد استعان الشاعر بخصائص الموسيقى التصويرية لتسهم بتجسيد المشهد (مرئياً وصوتياً) في حاضرة المتلقي، ومن ذلك إتيانه بلفظه (تستأصل)، فعند النطق بها يتمثل لأذن السامع وقع صليل السيوف كما أن الدمج بين صوتي (السين واللام) يحمل معه دلالة (خروج الشيء)[2] ، فإذا ما نقلنا هذه الدلالة إلى النص فإننا سنتمثل عبر صوتها خروج الأرواح من الجسد.

ثم ينتقل الشاعر – في سياق من التدرج – من عرضه لصورة (الشجاعة الجماعية) إلى استقصاء ما تحلى به كل فرد منهم، بقوله:

---

(١) ينظر: السرد القصصي في الشعر الاندلسي د. إنقاذ عطا الله محسن ٣٠٠.

(٢) ينظر: الدلالة الصوتية في اللغة العربية ١٥٤.

مـــن كـــل ذمـــر فـــي الكريهـــة مقـــدم صـــــالٍ لحـــــرّ ســـــعيرها الوقـــــاد

فيستعير الشاعر من الآية الكريمة "﴿وَيَصۡلَىٰ سَعِيرًا ١٢﴾"[1] ما يزيد به من ضراوة المشهد، فتكون ساحة الوغى كسعير جهنم في الاهتياج والاتقاد، فلا عجب أن يأتي وصفها بعد ذلك (بالكريهة) لما تشتمل عليه من أضرب الشدائد والمحن.

وإن هذا الوصف لساحة الوغى يستلزم معه (قوة المُنازِل) والذي سبق أن جاء وصفه (بالذمر) ليتهئ معه تحمل تلك الشدائد، فعمد الشاعر بقوله:

كســـــنادٍ مســـــمرة وقســـــور غيضـــــة وعقـــــــاب مرقبـــــــة، وحيـــــــة واد

إلى منح السياق بُعداً بطولياً مضاعفاً، وذلك عبر إنشاء نمط من العلاقات السياقية لتعزز من متانة المبنى الشعري وتربط هذا البيت بالأبيات السابقة، كاستعمال عنصر التشبيه لتبيان هيأة هذا البطل، فتم تجسيد الموقف بالاستعانة بنمط من التكثيف الصوري، تجلى عبر جانبين:

الاول: بالاستعانة بعنصر (الحيوان) نحو (سِناد، قسور، عُقاب، حية)، لا لغاية في الحيوان ذاته بل لصفة يمتاز بها – كالتحمل، وسرعة الانقضاض، وحدة النظر، والدهاء والمكر – أراد أن يخلعها على البطل، وعلى الرغم من هذه الكثافة في التصوير، تبقى كل صورة محتفظة باستقلالها وانفرادها في معرض الصورة الكلية للبطولة المتكاملة.

الثاني: بالاستعانة بعنصر (المكان) نحو (مسمرة، غيضة، مرقبة، وادٍ) ليفصح هذا التوظيف عن رغبة الشاعر في أن يطوق صورته بنمط من الاستحواذ المكاني على المساحة الممتدة ما بين الأرض والسماء، لتتسع معها رقعة البطولة والسيطرة المكانية التي تحلى بها هذا البطل.

وتستمر القصيدة في التأكيد على (سمة البطولة) عبر سياق من الربط المعنوي تسهم في تشييده عناصر البنية النحوية، كتوظيف أسلوب العطف مقترناً بإداة التشبيه – في إطار العودة لصورة الشجاعة الجماعية – وذلك في قول الشاعر:

وكـــــأنهم فـــــي الســـــابغات صـــــوارم والســـــابغات لهـــــم مـــــن الأغمـــــاد

(١) سورة الانشقاق ١٢.

إذ تتمظهر سمة الشجاعة كنوع من جدلية العلاقة التي تجسد تفاعلاً مشتركاً بين بنيتي الداخل والخارج، لتعزز بنية التشبيه من التعبئة الداخلية للشكل البطولي بمضامين الصلابة وحدَّة الظهور فضلاً عن فاعليته، وعند الانفتاح على الخارج – في الشطر الثاني – نطلع على الحضانة المكانية التي جُعلت السابغات من جنسها ألا وهي (الأغماد) ليطوق الشكل البطولي بمداليل الإحاطة والصَّد والحماية.

ويلجأ الشاعر إلى عرض صورة تتماثل عناصر صياغتها مع ما تم إيراده في البيت الخامس، إلا أنه يكسبها حُلَّةً جديدة عندما يجعلها متراكبة ومتلاقّة في طور البطولة الجماعية، وذلك في قوله:

أُســـد علـــيهم مـــن جلـــود أراقـــم قمـــص أزرّتهـــا عيـــون جـــراد

فتعمل مخيلة الشاعر في هذا البيت على تشييد (نصبٍ للبطولة) باستجلاب عناصر متمايزة، فيكون أساس هذا النصب سمة الشجاعة ويكسو جلده قميص من الدهاء والمكر، وأزرّة هذا القميص عبارة عن عيون رقيبة ذات مدىً واسع.

ولا شك أن هذه الصورة تفصح عن خيال مرن محدث لهيأة الأشياء، إذ لا يكتفي بالنظر إليها بإبعاد مكانية ثابتة بل يفتعل بينها العلاقات ويقيم بينها سبلاً لتتواصل وتتجاوب، فتغدو هذه الصورة تجاوزاً لنمطية الخيال التقليدي القائم على تحقيق فكرة المشابهة بين عناصر الصورة الشعرية ليقترب من الخيال الخلاق – حسب توصيف كولردج – القائم على التوفيق بين المتناقضات والجمع بينها لإيجاد نمط من الوحدة تتمثل لمخيلة المتلقي منظورة بعين مبدعها[1].

وكما نلحظ فإن الممدوح في الأبيات السابقة الذكر قد غيب عن المشهد، وبقي ما يدل عليه وما يعزز من مكانته، غير أن الشاعر يعود ليؤثر صيغة الخطاب مجدداً، بقوله:

مـــا صـــون ديـــن محمد مـــن ضـــيمه الا بســـــيفك يـــــوم كـــــل جـــــلاد

فقرن الشاعر حماية الدين بسيف الممدوح، ولا شك أن هذا السيف يجسد مفتتحاً دلالياً لمعانٍ عديدة قد جرى ذكرها سابقاً.

ويستمر الشاعر في تقصي صور البطولة عبر سياق من الوحدة الموضوعية محورها المدح وقطبها الرئيس الممدوح بقوله[2]:

---

(١) ينظر: كولردج د. محمد مصطفى بدوي ٨٦-٨٧.

(٢) ديوان ابن حمديس ١٤٨.

كالبـــدر يـــوم الطعـــن يطفـــئ رمحـــه ... روح الكمـــــــيّ بكوكـــــــب وقّـــــاد
تبنـــــي ســـــلاهه ســـــماء عجاجـــــة ... مـــــن ذبـــــل الأرمـــــاح ذات عمـــــاد
ويـــرد ســـمر الطعـــن عـــن أرض العـــدى ... وكأنهـــــا فـــــي صـــــبغة الفرصـــــاد
وســـــقوط هامـــــات بضـــــرب مناصـــــل ... وصـــــــعود أرواح بطعـــــن صـــــــعاد
أمـــــا شـــــداد المجـــــرمين فعـــــزه ... أبقـــــاهم بالـــــذل غيـــــر شـــــداد
والنـــــار تأخـــــذ فـــــي تضـــــرمها الغضـــــا ... جـــــزلاً، وتتركـــــه مهيـــــل رمـــــاد

يرسم الشاعر في هذا المقطع صورة للممدوح على أرض المعركة، مستثمراً الطاقة (الحركية الضوئية) في تفعيل المخزون الجمالي للألفاظ، ففي البيت الأول جرى الشاعر على تشبيه الممدوح (بالبدر) ومع ما تحمله هذه اللفظة من خواص حسية دأب الشعراء على أن يخلعوها على ممدوحيهم – كأن يستوحوا من استدارة البدر ولمعانه استدارة وجه الممدوح وضيائه – فإن الشاعر يكسب هذه اللفظة بعداً جديداً عند توظيفها في سياق المعجم الحربي، فمعلوم أن البدر يستمد جمال تألقه ولمعانه من العتمة المحيطة به، فكذلك صورة الممدوح تبرز عبر ما يحيط بها من جو اكتسى وشاح السواد لكثرة الغبار الذي تثيره حوافر الخيل، الا أن تلك السمة الضوئية (للبدر) تلتحم مع البعد الحركي له، فمنزلة البدر هي إحدى منازل القمر التي يكتسبها بعد عدة تحولات فلكية تمنحه هيأته بالإضافة إلى تباين حركته مع حركة الشمس، مما نجم عنه بالتالي إكساب الممدوح لتلك الصورة (الحركية الضوئية).

كما ويحدد الشاعر البعد الزماني للصورة (بيوم الطعن)، ويمكن أن يحمل هذا التوظيف على الشهرة – كما تعارف على يوم النحر للدلالة على العيد –.

ويستمر الشاعر في مسايرة تلك الصورة (الحركية الضوئية) في منحىً من العلاقات الداخلية التي تستمر في التعاضد مستندة على البعد الصوري للفظ نفسه وما يثيره في مخيلة المتلقي، مما يعزز اللحمة الداخلية على مستوى البيت المنفرد، من غير أن ينفصل عن السياق العام لمنحى الأبيات.

فمن ذلك التوظيف الجمالي للفظ (يطفئ) وما يستدعيه من صورة ذهنية (للمؤثر) لا تكتمل إلا عند وجود (المتأثر) ألا وهو (روح الكمي)، فتحتمل دلالة الإطفاء هنا انتزاع الروح لتتوقف معها جذوة الحياة، ثم عاد وأكسب الصورة هالة ضوئية مستمدة من اشعاع البدر في (كوكب وقاد) لتنتهي صورة هذا البيت وتثبت معها جلاء صورة الممدوح وقوته وشدة بأسه، واستجلاب عناصر الطبيعة في هذا البيت – البدر، الكوكب – فضلاً عن تفعيل مكانزها الحسية

(الضوئية والحركية) يعد ضرباً من الرؤية التجديدية التي جاد فيها الخيال الأندلسي على صنوه المشرقي.

وينتقل الشاعر بقوله:

تبنـــي ســـلاهه ســـماء عجاجـــة مـــن ذبـــل الأرمـــاح، ذات عمـــاد

إلى حركة الخيل في مشهد يعتمد على تراكب العناصر، المستوحاة من المرجعية الدينية الممثلة بقوله تعالى "﴿ٱللَّهُ ٱلَّذِى رَفَعَ ٱلسَّمَٰوَٰتِ بِغَيْرِ عَمَدٍ تَرَوْنَهَا﴾"[1] فيحدد السقف الموضعي لهذا المشهد (بالسماء) التي تشكلت نتيجة عن إثارة سنابك الخيل للغبار على أرض المعركة، كما وتستند تلك السماء على (عُمُد) تكونت نتيجة (ذُبل الأرماح)، وان إضافة فاعلية يمتاز بها الكائن الحي إلى الجماد، تفصح عن بعد أعمق يحيل إلى موت حامل ذلك الجماد (الرمح).

ويصعّد الشاعر من وتيرة القتال بقوله:

ويـرد ســمر الطعــن عــن أرض العــدى وكأنهـــا فـــي صـــبغة الفرصـــاد

تأتي هذه الصورة تكميلية للمشهد السابق ومعطوفة عليه، فيستعمل الشاعر الفعل (يرد) بما يوحي به من حركة تستدعي لازمة قبلية وبعدية، وقد تمثلت بالجانب اللوني للرمح قبل الطعن وبعده وهو ما يعزز من دلالة الفتك الذي أحال لون الرمح إلى أحمر قانٍ كلون التوت.

وفي قول الشاعر:

وســـقوط هامـــات بضـــرب مناصـــل وصـــعود ارواح بطعـــن صـــعاد
أمـــا شـــداد المجـــرمين فعـــزه ابقـــاهم بالـــذل غيـــر شـــداد

تبدو حركية الصورة مبنية على استعماله للفنون البلاغية، كالمقابلة بين (سقوط الهامات)و (صعود الأرواح)، والطباق بين (شداد، غير شداد) و (فعزه، بالذل).

ولئن عبرت هذه المتضادات عن حالة من الاضطراب والتحول الحركي داخل النص، فهي في الوقت نفسه أسهمت في توليد حالة من التحول الذهني – الانتقال الفكري من مقام لآخر – لدى المتلقي، مما عزز من الوجود الموضعي لها داخل النص لا بوصفها أداة (تكميلية –

(١) سورة الرعد ٢.

تزيينية)، وإنما بوصفها عنصراً فعالاً ورئيساً في تشكيل البنية الهيكلية للنص. وتستكمل تلك اللوحة البطولية بقول الشاعر:

والنـــار تأخـــذ فـــي تضـــرمها الغضـــا جـــــزلاً وتتركـــــه مهيـــــل رمـــــاد

إذ يجتمع العنصر الضوئي بالحركي، مجسداً بلفظ (النار)، كما اجتمع في بداية هذه القطعة بلفظ (البدر)، وهو ما يفصح عن دقة في تخطيط المبنى الشعري، فيسوق الشاعر عبر سياق من التقابل بين (الغضا جزلاً) و (مهيل رماد) صورة رمزية، اذ تغدو ذروة المشهد البطولي، فتكون (النار) هي الممدوح و (الغضا جزلاً) هو حال العدو من قسوة وشدة قبل التضرم و (مهيل رماد) هو حاله بعد اكتساح الممدوح له بالتضرم.

ويمهد الشاعر لختام قصيدته بقوله[1]:

يـــا مـــن إليـــه بانتجـــاعِ مُؤمِّـــلٍ مســـــتمطرٌ منـــــه ســـــماءَ أيـــــادِي
أُلْقِيـــتُ مـــن نَيـــلِ المنـــى عـــن عـــاتِقٍ فكـــــأنني ســـــيف بغيـــــرِ نجـــــاد
مـــا لـــي بأرضـــكَ يـــومَ جـــودكَ مُعـــربٌ بلســـــانهِ عـــــن خـــــدمتي ووِدادي
إلاّ قصـــــائدٌ بالمحامـــــدِ صـــــغتها غُـــــرّاً تهـــــزّ محافـــــل الإنشـــــاد
خلعـــتْ معانيهـــا علـــى ألفاظهـــا ألحـــــانَ أشـــــعارٍ ونَقْـــــرَ شَـــــوَاد
رَجَحـــتْ بِقَســـطاسِ البـــديع وإنَّهـــا لخفيفـــــــةُ الأرواحِ والأجســـــــادِ
تبقـــى كـــنقشِ الصـــخرِ وهـــي شـــواردٌ مَثَـــلُ المقـــيمِ بهـــا وحَـــدْو الحـــادي

نقف في هذا المقطع على خصلة اخرى من الخصال التي اشتهر بها الممدوح وهي (الكرم)، إلا أن الشاعر يتبع مسلكاً نفسياً معبراً عنه، ينحصر معه الجانب الفني الذي يتمثل بإبراز وتنويع اسلوب العرض –لفضيلة الكرم – .

فكما نلحظ فإن الشاعر قد اكتفى لإظهار تلك الصفة لدى الممدوح بقوله (مستمطرٌ منه سماء ايادي) وفي المقابل كان هناك هيمنة للضمائر والصور العائدة على الشاعر، فمن ذلك قوله:

ألقيـــتُ مـــن نيـــل المنـــى عـــن عـــاتق فكـــــأنني ســـــيف بغيـــــر نجـــــاد

(١) ديوان ابن حمديس ١٤٨.

الذي يعبر عن حاجة نفسية للأمان والاستقرار، تتمثل في افتقاده لتلك الرتبة التي حازها عند ممدوحيه سابقاً، فكانت تلك الحاجة تسبق حاجته للمال، فجرى تمثيل هذه الصورة بتوظيف عنصر التشبيه مقترناً بياء المتكلم، فشبه نفسه بالسيف الذي افترق عن نجاده، فافتقاد السيف للنجاد هو افتقاد للسكن الذي يحله بعد عنت ونصب.

وفي معرض جود الممدوح، يتخذ الشاعر قصائده منابراً للإفصاح عما لم يتمكن لسان حاله التعبير عنه مما يكنه للممدوح من خدمة ووداد، فيكون ذلك مفتتحاً للإشادة بقصائده، عبر نسق واحد اعتمد الشاعر في إقامته على عنصر التضمين، اذ أننا لا نشعر بقوله:

مـــالي بأرضـــك يـــوم جـــودك معـــرب بلســـــانه عـــــن خـــــدمتي ووادي
إلا قصـــــائد بالمحامـــــد صـــــغتها غُـــــراً تهـــــز محافـــــل الإنشـــــاد

بانقطاع في الكلم.

فيصف الشاعر جودة تحبيك قصائده في سياق لا يخرج عن توظيفه للصورة الحركية، عبر إتيانه بأفعال تشي بذلك نحو (تهز محافل الإنشاد) كناية عن قوة وقعها في أذن سامعه.

كذلك عند استعماله الألفاظ (خلعت، رجحت) فكان في الأولى ملمح إلى اكتساب ألفاظه للنغم الموسيقى المرهف المتاتي من المعنى فهو المكمن والجوهر، وفي الثانية تأكيد على ضبط معيار البديع في قصائده على منحى الاعتدال، وهو ما يهيء خفتها (روحاً وجسداً) أو (لفظاً ومعنى)، فتبقى خالدة (كنقش الصخر) على وجه الزمن.

وقد فسح هذا المقطع المجال لبروز صوت الشاعر عبر عدد من الضمائر العائدة عليه كتاء الفاعل (ألقيتُ، صغتها) وياء المتكلم (كأنني، مالي، خدمتي، ودادي) فضلاً عن الإشادة بقصائده بما يمكن أن يعد كبديل للتعبير عن الذاتية التي يبثها الشاعر عادة في مقدمات قصائده، فبغياب المقدمة غابت معها الذاتية لتطرح القصيدة ذات الملمح التجديدي نمطاً من الموضوعية وتفترض توافر قسط من تلك الذاتية عند قاعدة القصيدة، فينحو هذا النسق من البناء القائم على ضغط وتكثيف عناصر العرض منحىً تكوينياً تتبادل الأدوار فيه بين المقدمة والخاتمة.

وقال في الطلل[1]:

(١) ديوان ابن حمديس ٣١٢.

مـــرابعهم للـــوحش أضـــحت مراتعـــا فقـف صـابراً تسـعد علـى الحـزن جازعـاً
فمـــن مبلـــغ الغـــادين عنّـــا بأنّنـــا وقفنـــا وأجرينـــا بهـــنّ المـــدامعا
معـالم أضـحت مـن دماهـا عـواطلاً فقـل فـي نفـوس قـد هجـرن المطامعـا
وفينـــا بميثـــاق العهـــود لربعهـــا كـــأن عهـــود الربـــع كانـــت شـــرائعا
فمـــن دمنـــة تحـــت القطـــوب* كمينـــة بهـــا وثـــلاث راكـــدات ســـوافعا
ومـــن خـــط رمـــس دارس فكأنمـــا أمـــرّ البلـــى محـــواً عليهـــا الأصـــابعا
تـــأوّه منـــه شـــيق الركـــب نائحـــاً فطـــرّب فيـــه ملغـــط الطيـــر ســـاجعا
ومـا زلـت أجـري الـدمع مـن حـرق الاسـى وأدعـو هـوى الاحبـاب لـو كـان سـامعاً
وأفحـص عـن آثـارهم تـرب أرضـهم كـأني قـد اودعـت فيهـا ودائعـا

يعد المشهد الطللي ركناً رئيساً من أركان القصيدة العربية الجاهلية، فقد اعتاد الشعراء الجاهليون على أن يستهلوا بهذه المقدمة قصائدهم، حتى غدت تلك المقدمة من "أكثر المقدمات شيوعاً في صدور القصائد الجاهلية"(١)، ولقد استعار ابن حمديس سمات ذلك المشهد، لا ليجعله مقدمة للولوج إلى مدحته – فجّل قصائده المدحية لم يرد تصديرها بهذا المقطع – بل ليصيغ منه قالباً بنائياً مستقلاً، يعكس ملامح الجدة، لان تجربة الطلل عند ابن حمديس لم تكن محاكاة خالصة لأنموذج الطلل الجاهلي الذي رسخ مبناه الشعراء عند مقدمات قصائدهم، بل هي جزء من تجربة خاصة عاشها الشاعر وظهرت تجلياتها في (صقلياته)، ليلتقي محور الطلل الجاهلي مع محور القصائد الصقلية في التعبير عن فكرة الشعور بالفقد والارتباط الوجداني بالأرض وذكريات الشاعر عليها، ويفترقان في كون فكرة الطلل كانت شعوراً جزئياً – يماثل جزئية تكوينه ضمن المبنى العام للقصيدة المدحية – بالإحساس بفقد معالم ذلك المكان وتغير هيأته بفعل سطوة الزمن وترحل أهله عنه، أما عند ابن حمديس فقد كانت تلك التجربة شعوراً كلياً بفقدان أرض الوطن وترحاله هو عنه.

لتظهر إسقاطات ذلك الشعور برنة حزينة انتابت المقطع الطللي، وتضافر في خلقها ثلاثة عناصر وهي: العنصر المكاني والعنصر البشري والعنصر النفسي.

ففي مطلع القصيدة يرصد الشاعر صورة لتغير حال المكان، باستعمال الفعل الماضي الناقص (أضحى)، فمن مربع يضج بألوان الحياة إلى مرتع آنسٍ بالوحوش، مما استدعى استيقاف الصحب – جرياً على عادة المشارقة – إلا أن هذا الصاحب الذي استدعاه الشاعر

---

* القطوب: الأسد القاموس المحيط مجد الدين الفيروز آبادي ١٣٣٦.

(١) مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي د. حسين عطوان ٢٢٨.

ليشاركه همومه في تجربته الخاصة قد لا يكون الا (معادلاً موضوعياً) له اتخذه للتنفيس عن همومه، وذلك عبر ضدية أجراها بين (صابراً وجازعاً)، فالجازع هو حال الشاعر والصابر هو حال معادله، كما أن النفس تتخذ من جانبها الإيجابي محفزاً لاستنهاض همتها.

وفي البيت الثاني يستفهم الشاعر بقوله (فمن مبلغ الغادين عنا) عن وجود المبلغ الذي يفصح عما آل إليه حاله، في إشارة إلى حاجته للشاهد الذي يظهر حاله ويجليه لمن رحلوا، وفي السياق الدلالي فإن صوت (النون) الذي تكرر في هذا البيت احدى عشرة مرة، كان له دور الإظهار والتجلية[1] عن هذا الحال للمتلقي، كما أن توظيف الشاعر لـ (نا المتكلمين) في (عنا، بأننا، وقفنا، أجرينا) يشير إلى تعدد المتكلمين بلسان حال الشاعر مما نجم عنه تعظيم لشأن الألم بجعله شعوراً جماعياً لا ينهض به الشاعر وحده.

كما ويتفحص الشاعر معالم ذلك المكان، ليعثر – في سياق من الإقرار – على ما وجده في مطلع القصيدة من تغير وتحول ساقه مجدداً باستعمال الفعل الناقص (أضحى) للتتحول معها تلك الصورة الشابة الملونة التي كانت في مخيلة الشاعر سابقاً إلى هيأة هرمة جامدة، عبر عنها باستعمال صيغة منتهى الجموع (عواطلا).

وقد حمل التكرار الدلالي – بين المطلع وهذا البيت – ضرباً من التأكيد على تلك الحال التي أضحت عليها الديار.

فكان لهذا الارتباط السياقي دورٌ في تشييد علاقات داخلية تشد النسج الهيكلي للقصيدة، عزز منها استعمال الشاعر لأسلوب الحوار في قوله (فقل في نفوس قد هجرن المطامعا) ليجعل السامع في حالة من التأهب والاستعداد لمعرفة جملة (مقول القول)، فإذ هي ترد في قوله:

وفينـــا بميثـــاق العهـــود لربعهـــا كـــأن عهـــود الربـــع كانـــت شـــرائعاً

فعلى هذا المنحى من الترابط تتسق الدلالات وتسلس منازل الكلم، ليسوق الشاعر صورة بسيطة باستعمال أداة التشبيه (كأن) فيشبه عهود الربع بالشرائع، في دلالة إلى تقديس تلك العهود والوفاء بها وصونها عن الزوال والتبدل، ومما عزز من هذه الدلالة صيغة التكرار في (عهود الربع) تأكيداً على سمة الوفاء.

وتنحو هذه الدلالات منحىً نفسياً ناجماً عن التفاعل الوجداني للشاعر مع معطيات المكان من (أنس وجماد) ويستطرد الشاعر عن هذا الاتجاه، فيطلعنا بقوله:

---

(١) ينظر: الدلالة الصوتية في اللغة العربية ١٥١.

فمـــن دمنـــة تحـــت القطـــوب كمينـــة بهـــــا وثـــــلاث راكـــــدات ســـــوافعا
ومـــــن خـــــط رمـــــس دارس فكأنمـــــا أمـــرّ البلـــى محـــواً عليهـــا الأصـــابعا

على صورة مادية من آثار تلك الديار الكامنة تحت موضع القطوب، أو بقايا حجارة الموقد التي كانت توضع فوقها القدور للطهي، فتلك صورة مادية تفصح عن خلو المكان من أهله ومغادرتهم له، لتمتد تلك الصورة إلى طمس تام لمعالم تلك الديار بفعل (البلى) وذلك عبر تشخيصه بإنسان له أصابع يمررها على تلك الآثار فيمحوها.

وتعكس تلك الصور مشاهد موضعية ثابتة انتقتها عدسة الشاعر من تلك الديار لتعيد تجسيدها بهيأة حركية ذات منزع نفسي وذلك في قوله:

تـــأوّه منـــه شـــيق الركـــب نائحـــاً فطـــرّب فيـــه ملغـــط الطيـــر ســـاجعا
ومـا زلـت أجـري الـدمع مـن حـرق الأسـى وأدعـو هـوى الأحبـاب لـو كـان سـامعا
وأفحـــص عـــن آثـــارهم تـــرب أرضـــهم كـــأني قـــد أودعـــت فيهـــا ودائعـــا

ففي البيت الأول ترتسم ملامح صورة حركية مصحوبة بعنصر الإيقاع، ليغدو التأثير بالإيقاع المسموع أبرز ملامح تلك الصورة لإيمان الشاعر بأن "الإيقاع الصوتي محرك قوي للانفعال النفسي"[1]، وتم ذلك بتوظيف الشاعر لألفاظ تحمل هذه السمة مثل (تأوه، نائحاً، طرب، ملغط، ساجعاً).

وفي سياق الحركة يحمل الفعل (تأوه) دلالة على المطاوعة[2]، فأسقط الشاعر أثر ذلك الفعل على (شيق الركب) فأضحت النتيجة ممثلة بلفظ (نائحاً)، ومثل هذا المفعول نجده عند توظيفه للفظ (فطرب) فنسبة أثر المطاوعة كان للفظي (ملغط، ساجعا)، كما ارتبط الشطر الأول بالثاني عبر (الفاء العاطفة) ليتبع الاثر الصوتي للشطر الثاني الشطر الاول، فلغط الحمام وسجعه ماهو الا استمرار للتأوه والنواح وقد اختار الشاعر عنصر الحيوان ولا سيما طائر الحمام لسمتين: تتمثل الاولى: برغبته في إضفاء نمط من الحياة على ذلك الطلل البالي، والثانية: في كون هذا الطائر يرمز للفراق والحزن وهو ما يجسد حال الشاعر.

ويستمر هذا التأثير النفسي – بدلالة ما زلت – بحال الديار وفقدان أهلها، بالتداعي أمام الشاعر فتنهمر دموعه راجية عودة هوى الأحباب، وتمتد تلك الاستمرارية لتؤطر زمن الحاضر،

(١) مع الجمال والشعر الاندلسي د. حميدة صالح البلداوي ٥٤.
(٢) ينظر: الدلالة الصوتية في اللغة العربية ٢١٥.

فيعبر الشاعر عن تلك المضارعة بلفظ (افحص)، فهو في حالة من البحث والتنقيب عن تلك الآثار، تشابه حال من أودع في الأرض أمانة فلا يهنأ له عيش إلا بالعثور عليها.

وقد شهدت البنية الدلالية تنامياً تدريجياً، بدءاً من النواة الدلالية التي وضعها الشاعر في البيت الأول، واستمر هذا التدرج مصحوباً بتجارب صادقة وانفعالات حقيقية ولدت ضرباً من الارتدادات النصية في العودة إلى فكرة سبق ذكرها وصياغتها بطريقة جديدة، فقد وضع الشاعر أصل الفكرة في مطلع القصيدة بقوله:

مـــرابعهم للـــوحش أضـــحت مراتعـــا فقـف صـابراً تسـعد علـى الحـزن جازعـاً

ثم أعاد صياغة فكرة هذا البيت الممثلة بتحول الديار من مربع يضج بالحياة إلى مرتع آنس بالوحوش في البيت الثالث بهيأة (الدمى العاطلة عن كل مظاهر الحياة) وكذلك في البيت الخامس بتمثل فكرة الوحوش (القطوب) التي سكنت هذا المكان عقب ترحل أهله عنه.

كما يلاحظ على أبيات هذا المقطع قلة فاعلية الخيال، أو أنه احتجب وراء الدفق العاطفي المنساب عبر الأبيات، فنحن نقف على صور بسيطة التركيب – كالتي وردت باستعمال أداة التشبيه كأن – يقابل هذا الجانب تعبير مباشر عن الإحساس في إطار وحدة موضوعية أساسها الطلل، فقد اصطنع لنا الشاعر تلك الأجواء في إطار تجربته الخاصة، "لذلك ترتبط الطلليات لديه بفكرة الأرض وبفكرة فقد الأهل"[1] والأحبة.

وتستمر هذه الفكرة بالانسياب عبر الأبيات في قوله[2]:

كـــأنّ حصـــاةَ القلـــب كانـــت زجاجـــةً مقارعـــةً مـــن لاعـــجِ الشـــوق صـــادعا
أمـــاتَ ربـــوعَ الـــدار فقـــدانُ أهلهـــا فأبصـــرتُ منهـــا الآهـــلاتِ بلاقعـــا
كـــأنّ حُـــداءَ العـــيس فـــي الســـير نعيهـــا وقـــد سُـــقِيَتْ ســـمّاً مـــن البـــين ناقعـــا
أدارَ البلـــى ولّـــى الصـــبا عنـــك لاهيـــاً فَمَـــن لـــي بِـــأَن أَلقَـــى الصـــبا فيـــكِ راجِعـــا
أمـــا ولبـــانٍ درّ لـــي أســـحمٌ بـــه ومـــن كـــان مـــن أهلـــي بـــودّي مُرَاضِـــعا
لقـد دخلـتْ بـي منـك فـي الحـزنِ لوعـةٌ حُرِمْـتُ بهـا مـن ذِمّـةِ الصـبر راجعـا
أيـــا هـــذه إن العُلـــى لتهـــزّ بـــي حُســـاماً علـــى صَـــرْفِ الحـــوادثِ قاطعـــا
ذَرينـــي أكُـــنْ للعـــزم والليـــل والســـرى وللحـــرب والبيـــداءِ والـــنجمِ ســـابِعا

(١) الشعر العربي في جزيرة صقلية اتجاهاته وخصائصه الفنية د. أسامة اختيار ١٧١.
(٢) ديوان ابن حمديس ٣١٣.

ففي البيت الأول يختار الشاعر أدق نقطة من القلب – بمثابة لُبّه – وأدخلها فيه فيصفها بقوله (حصاة القلب) ويشبهها باستعمال (كأن) بالزجاج المقارع، لتستمد خواصها منه، ويسقط عليها تأثير (لاعج الشوق) لتغدو النتيجة تحطيمها بلفظ (صادعاً)، وقد ورد هنا التشبيه ليوقفنا على إيحاءات نفسية صادقة اختص بها الشاعر، لتضاف إلى الرصيد العاطفي الذي حوته الأبيات السابقة، فالشاعر يرتد مجدداً إلى تلك المرابع، فيعلل سبب فنائها بفقد أهلها، لتتحول الصورة البصرية – الموجهة نحو تلك الديار – في مخيلة الشاعر إلى عقد تناظر بين (الماضي والحاضر) فيتفوق المنظار المكاني للحاضر الممثل (بالهيأة المقفرة) على المنظار المكاني للماضي الممثل (بالهيأة الأهلة للسكن).

وفيما سبق تأكيد على أن الشاعر لا يبغي الديار لذاتها وإنما يبغي من سكن تلك الديار، كما ويوقفنا بقوله:

كـأن حـداء العـيس فـي السـير نعيهـا وقـد سـقيت سـماً مـن البـين ناقعـاً

على منظر الظعائن في ترحالها، بشكل عام يطغى عليه المنحى النفسي دون المادي*.

ويوجه الشاعر نداءه صوب تلك الديار بقوله (أدار البلى) بعد أن تيقن من الحال التي غدت عليها فتأتي لفظة (البلى) مضافة للديار وملتصقة بها، كما يقر الشاعر بمضي أيام الصبا ويتمنى عودتها مجدداً، فيصوغ هذا المشهد في سياق (الأدوار المقابلة) في (ولى الصبا عنك لاهياً) (ألقى الصبا فيكِ راجعاً).

فتلقي هذه الديار بظلالها السلبية على المشهد وتلونه بطابع من القتامة، يسوقها الشاعر من قبيل المفارقة بين ايام الماضي، إذ كان يرتضع الود من أهله، وبين أيام الحاضر التي تدّرُ له لباناً أسمحا.

وقد نجح ابن حمديس في اصطناع أجواء المشهد الطللي، الذي كان معلماً رئيساً من المعالم التي امتازت بها القصيدة الجاهلية، واجتهد في رسمه كبار الشعراء المشارقة، وربما يتأتى نجاحه من التوحيد بين شعوره الخاص ودقائق ذلك المشهد مما حدا بالقصيدة البعد عن التكلف، فهذه الأبيات "تضارع – من حيث دقة الصنعة ومن حيث حسن استخدام المشهد الطللي للتعبير عن الحالات الوجدانية الفردية – ما عبر عنه كثير من محترفي فن الوصف الطللي في الشعر

---

*وهذه الصورة التشبيهية مستوحاة من قول امرئ القيس:

كـــأنّي غـــداة البـــين يـــوم تحملـــوا لـــدى ســـمرات الحـــي نـــاقف حنظـــل

ديوان امرئ القيس تحقيق: محمد ابو الفضل إبراهيم ٩.

المشرقي ممن مزجوه بخلجات الشعور وفيض الوجدان وقد تمثل ابن حمديس الثقافة الأدبية العربية قديمها وحديثها"[1] عبر أنموذجه الشعري.

وفي ختام القصيدة تتعالى النغمة المخاطبة للأخر، وذلك في قوله:

لقد دخلت بي منكِ في الحزن لوعة حرمت بها من ذمة الصبر راجعا
أيا هذهِ إن العلى لتهز بي حساماً على صرف الحوادث قاطعا
ذريني أكن للعزم والليل والسرى وللحرب والبيداء والنجم سابعا*

إذ يبدو من خلال الأبيات أن الشاعر يتوجه بخطابه للمرأة، باستعمال كاف الخطاب (منكِ)، واسم الإشارة (هذه) وياء المخاطبة (ذريني)، غير أن المشهد لا ينفصل عن السياق السابق لتغدو هذه المرأة رمزاً للديار.

ففي البيت الأول يحاول الشاعر التوقف عن تناول تلك الجرعة من الحزن، بإقراره – عبر صيغة الفعل الماضي المسبوقة بحرف التحقيق (لقد) – أن تلك اللوعة قد دخلت واستقرت في الوجدان فأصبحت أمراً واقعاً، عانى الشاعر إثرها الحرمان من الصبر.

وتجدر الإشارة إلى أن موقف الشاعر في الأبيات السابقة كان موقفاً انهزامياً، إذ تكاثرت الدموع واشتدت وطأة الحنين، أما في البيتين الأخيرين نجد محاولة للتأسي عن ذكر الديار بطلب العلى، إذ استعاد الشاعر رباطة جأشه وقوة عزيمته، فحمل الفعل (تهز) دلالة حركية، أي أنه لم يعد له موقف المتفرج الجازع على الماضي، فأضحى داخله صلباً كالحسام، وفي الخاتمة سعى الشاعر مجدداً إلى الانفلات من قبضة الماضي واستشرف المستقبل بسعيه لنيل عدد من المطامح.

واذا تمثلنا موقف الشاعر في البيتين الأخيرين من صبر وقوة وعزيمة، وموقفه في الأبيات السابقة من جزع وحزن، تبين لنا مدى الارتباط المعنوي والتلاحم الدلالي الذي ضمنه الشاعر لقصيدته وذلك أن الشاعر ذكر في البيت الأول قوله: (فقف صابراً تسعد على الحزن جازعاً) وهذا ما تمثله شعورياً عبر أبيات قصيدته، فالأبيات عدا البيتين الأخيرين في جانب الجزع، والبيتان الأخيران هما عرض للجانب الصابر من الشاعر، وهذان الجانبان يلتحمان في ذات الشاعر، وهذا ما يؤكد صحة ما ذهبنا إليه من كون (الصاحب) الذي استوقفه ليس إلا

---

(١) الشعر العربي في جزيرة صقلية اتجاهاته وخصائصه الفنية ١٧١– ١٧٢.

* البيت يدخل في تناص مع قول المتنبي:

الخيل والليل والبيداء تعرفني والسيف والرمح والقرطاس والقلم

ديوان المتنبي ٣٣٢.

معادلاً موضوعياً له، وبذلك تكون تجربة الشاعر الخاصة قد احتضنت المشهد الطللي وانسجمت معه في إطار وحدة موضوعية متكاملة.

ثانياً: المقطوعات:

تعد المقطوعة بنية من البنيات المركزة ذات الغرض الواحد، والتي تتنامى جمالياً وفكرياً داخل إطار من الوحدة الموضوعية، فهي تكثيف دلالي لعناصر الإبداع الشعري.

وقد ظهرت تجليات هذا الشكل الفني منذ العصر الجاهلي والأموي، فقد أشار ابن سلام الجمحي إلى أن بداية الشعر كانت أبياتاً تلقى عند الحاجة، بقوله: "ولم يكن لأوائل العرب من الشعر إلا الأبيات يقولها الرجل في حاجته وإنما قصدت القصائد وطول الشعر على عهد عبد المطلب وهاشم بن عبد مناف"(١).

كما عدت معياراً للتفاضل بين الشعراء في العصر الأموي، إذ "يحكى أن الفرزدق لما وقع بينه وبين جرير ما وقع وحكم بينهما قال بعض الحكام: الفرزدق أشعر، لأنه أقواهما أسر كلام، وأجراهما في أساليب الشعر، وأقدرهما على تطويل، وأحسنهما قطعاً، فقدم بالقطع كما ترى".(٢) غير أنها برزت كبناء شعري مستقل له خصائصه وبواعثه عندما "رافقت حركة التجديد في الشعر، بل كانت سمة من سمات هذا التجديد الشكلية، إذ تعالج المقطعة موضوعاً واحداً ولا تكاد أبياتها تتعدى أصابع اليد، فهي أبيات تحفل بالخاطرة السريعة والفكرة القصيرة"(٣) الموجزة. وتتوسط بنية المقطوعة بين القصيدة والنتفة(٤)، "والشعراء غالباً ما يعمدون في نظم المقطوعات إلى اجتناب الإطالة والسعي إلى تأدية المعنى المراد بعبارات قصيرة ومكثفة، فهم يرون أنَّ هذا الشكل يلبي حاجتهم في مواقف معينة لا يصلح لها إلا تكثيف المعنى وإيجازه، إذ أن قِصرَ عدد أبيات المقطوعة يدفع الشاعر إلى التزام الوحدة الموضوعية والبنائية، مما يسهم في تماسك وحدة أبيات المقطوعة ويقوي تأثيرها في النفس.

ويرجع نظم الشعراء على المقطوعات وميلهم إليها لأسباب تتعلق بالشاعر نفسه وبطبيعته وقدرته الشعرية، أو لأسباب تتعلق بالمتلقي ومدى استيعابه للقطع، كونها أسهل في الحفظ وأعلق بالذهن"(٥) وأخف عند السماع.

---

(١) طبقات فحول الشعراء محمد بن سلام الجمحي ٢٦.

(٢) العمدة ١٨٦/١.

(٣) الشعر العربي والفلسفة رياض شنتة جبر ٢١٠

(٤) ينظر: شعراء اندلسيون منسيون د. محمد عويد الساير ٧٢.

(٥) مستويات البناء الشعري عند ابن جبير الاندلسي د. علي إسماعيل السامرائي ١٧٥.

أما عن تحديد أبيات المقطوعة وتمييزها عن القصيدة، فقد ذكر ابن رشيق قوله: "وقيل: إذا بلغت الأبيات سبعة فهي قصيدة، ولهذا كان الإيطاء بعد سبعة غير معيب عند أحد من الناس... ومن الناس من لا يعد القصيدة إلا ما بلغ العشرة وجاوزها ولو بيت واحد"[١]. غير أن مسألة تحديد الأبيات لا تخضع لمعيار العدد بقدر ما يحبذ فيها تمام الفكرة واكتمالها، لهذا" يبقى تحديدها فنياً ينظر إليه من زاوية تناول الموضوع تناولاً كلياً مكتملاً، يشعر معه المتلقي أنه وصل إلى النهاية دون انتظار لكلام آخر"[٢] يملأ به أفق الانتظار.

وقد احتفى الشعراء الأندلسيون بهذا النمط من البناء، إذ "شكلت المقطوعات حضوراً واضحاً في الشعر الأندلسي"[٣]، لأن تنوع مظاهر الطبيعة الأندلسية والصقلية – على حدٍ سواء – فرضت على مخيلة الشاعر أن تكون مسايرة لدقائق المشهد الجمالي من حيث دقة التقصي وسرعة الرصد وحضور البديهة.

وقد شكل هذا النمط البنائي حضوراً بارزاً في شعر ابن حمديس، إذ تقاسمت (المقطوعات والقصائد المستقلة بغرض واحد) النسبة الأعلى من الديوان، وكان لغرضي (الوصف والغزل) – مما نلمس معه توقد الخيال وحسن التعبير – مكان الصدارة فيها، تتبعها أغراض أخرى كالزهد والحكمة والشيب مما هو تعبير ذاتي عن عاطفة الشاعر، مع استمرار ضئيل جداً لأغراض تقليدية كالمدح والفخر.

ونقف عند ظاهرتين مترافقتين شاعتا في بناء عدد كبير من المقطوعات* لدى ابن حمديس، تمثلت الأولى: بتصدير الكثير منها بالواو العاطفة، وكما تبينا عند تحليل عدد من القصائد وظيفة حروف العطف في الربط بين أجزاء القصيدة على المستوى الداخلي مع ضرورة وجود كلام سابق – لحروف العطف – يعطف عليه الكلام اللاحق.

أما الثانية: فقد تمثلت بمخالفة النهج التراثي – الذي حرص على تشييده في طور المحافظة – في ترك تصريع عدد كبير من مطالع تلك المقطوعات.

ويمكن أن يأخذ تعليل هذه الظاهرة بعدين:

يتمثل الأول: بقصدية الشاعر في انتهاج هذا النمط من النظم، كتجاوز لنمطية الشكل المحافظ.

أما الثاني: فيتمثل في كون هذه المقطوعات مجتزأة من سياق قصائد طويلة، فربما تكون القصيدة الأصل قد تعرضت

---

(١) العمدة ١/١٨٨ – ١٨٩.

(٢) البناء الفني في ديوان ابن الجنان الأندلسي (ت ٦٤٨) ١٥.

(٣) البناء الفني في شعر شهاب الدين بن الخلوف يونس حميد عزيز ٤٤.

* يمكن مراجعة عدد من المقطوعات التي حملت تلك السمة، ومنها المقطوعات المرقمة بـ (٢٢ – ٢٣ – ٣٩ – ٤٤ – ٥٠ – ٦١...).

للضياع، ولاسيما أن قسماً كبيراً – على ما ذكره الباحثون[١] – من شعر ابن حمديس قد تعرض للضياع، وقد تكون مقتطعة وفق ذوق فردي لأصحاب المختارات في تفضيل هذه القطعة عن غيرها لما تحتويه من جمال تشبيه أو حسن استعارة أو رائق خيال.

ومهما يكن من أمر تلك الافتراضات، فإننا نتعامل مع المقطوعة كواقع شعري يمثل استمراراً لتلك الشاعرية الفذة التي انتهجها في مباني قصائده.

ومن ذلك قوله يصف بركة شقها نهر[٢]:

وزرقـــاء فـــي لـــون الســـماء تنبهـــت ... لتحبيكهـــا ريـــحٌ تهـــب مـــع الفجـــر
يشـــق حشـــاها جـــدول متكفـــل ... بســـقي ريـــاض أُلبســـت حُلـــل الزهـــر
كمـــا طعـــن المقـــدام فـــي الحـــرب دارعـــاً ... بعضـــب فشـــق الخصـــر منـــه إلـــى الخصـــر
يريـــك رؤوســـاً منـــه فـــي جســـم حيـــة ... ســـعت مـــن حيـــاة فـــي حدائقـــه الخضـــر
فـــلا روضـــة إلا اســـتعارت لشـــكره ... لســـان صـــباً تســـري مطيبـــة النشـــر

نظم الشاعر هذه المقطوعة على خمسة أبيات، إذ بدأت بتنامٍ جزئي في البيتين الأوليين، فأستحضر الشاعر عناصر مشهده الممثلة (بالبركة أو الغدير) في البيت الأول، و(الجدول) في البيت الثاني، وقام بصياغة تلك العناصر في لوحة جمالية، فالبركة قد اكتسبت لونها من لون السماء، فكان هذا اللون محدداً موضعياً لخلفية الصورة، إذ تجسد في لون البركة ولون السماء كُلاً على حدة، كما تجسد في اجتماعهما فكانت البركة كالمرآة العاكسة لهذا اللون – الأزرق – ، مما منح الصورة قدراً من الصفاء والعذوبة والنقاء وهو ما توحي به دلالة هذا اللون[٣]، وقدراً من السكون سرعان ما كسره الشاعر بلفظ (تنبهت) إذ يوحي هذا اللفظ بتغير مفارق للحالة الجارية، وقد أسهم الوقف الصوتي – السكون – في اللفظ نفسه بخلق حالة من التنبه الذهني لدى المتلقي مماثلة لأمر هذا التغير.

ثم استعار الشاعر لفظة (لتحبيكها) – بما توحي به من إحكام الصنعة بتأنٍ وإتقان – لتمارس فعلها في تلك البركة، وهذا – التأني – يتناسب صوتياً مع حروف الوقف في الكلمة نفسها، وكان هذا الفعل مسلطاً على البركة بتأثير (الريح)، فلو ترك الشاعر خيط الدلالة إلى هذا الحد (لتحبيكها ريح) ولو لم يقيد هبوبها بوقت الفجر، فلن نصل إلى دلالة (التحبيك)، لأن الريح ذات مدلول سلبي، إذ اقترن ورودها في القرآن الكريم بمواضع العقوبة والهلاك، لما يثيره مَدُّها

(١) ينظر: الشعر العربي في جزيرة صقلية اتجاهاته وخصائصه الفنية ٣٩.
(٢) ديوان ابن حمديس ١٨٧.
(٣) ينظر: تقنيات التعبير في شعر نزار قباني بروين حبيب ١٤٨.

من دمار، فتقييد الشاعر لها بوقت الفجر، وهو الوقت الأمثل لعذوبة الهواء ونقائه وهدوء تنسمه – وهو ما يتصل دلالياً باللون الأزرق – حمل لها ذلك الوقع الهادئ.

وقد أسهم تناظر الإيقاع اللوني مع إيقاع الدلالة بخلق انموذج حي لوصف الطبيعة يعكس مدى قدرة الشاعر الأندلسي على الإبداع والتجويد في فن الوصف، الذي أفاض بدوره على نمطية الصورة المشرقية بألوان من العذوبة، ومساحات من الأخيلة المبتكرة والتفاصيل الدقيقة، ليكون بذلك خير شاهد وخير ناقل لمجمل المفاتن التي حملتها الطبيعة الأندلسية بكونها هي المحفز لانتشاء فن الوصف والتلوين لدى الشعراء الاندلسيين(١). فكان هذا البيت بمثابة المطلع، أسس فيه الشاعر لمقطوعته على قدر من الإتقان، فقد تبينا التآزر الداخلي الذي حملته جملة العلاقات التكوينية التي تألف منها البيت، وتستمر تلك البنية في التنامي مع البيت الثاني، إذ كان الملمح الأبرز فيه عنصر (التشخيص)، فلم يقتطع الشاعر الدلالة ليصف الجدول كمشهد جانبي، بل استعمل في ذلك قابلية الجدول على اختراق تلك البركة – كنوع من التعاضد البنائي والدلالي – عبر توظيفه الفعل (يشق)، كما جعل لها أحشاءً كأحشاء جسم الإنسان يشقها ذلك الجدول فهو بمثابة الشريان الذي يمدها بدفق الحياة.

ويشكل قوله:

كمـا طعـن المقـدام فـي الحـرب دارعـاً بعضـب فشـق الخصـر منـه إلـى الخصـر

ذروة التنامي البنائي لهذه المقطوعة، إذ يعرض الشاعر فيه لصورة تشبيهية اكتسبت خواصها من المشهد السابق وارتبطت معه، فقد شبه الشاعر مشهد اختراق ذلك الجدول للبركة الممثل بقوله (يشق حشاها جدول ,,,) بمشهد قتالي يتمثل (بطعن المقدام للدارع) فكلاهما يشير إلى الولوج والإدخال بحدة وقسوة.

ولكي يزيد من حدة توتر المشهد اتخذ زاوية للنظر يقيس منها ما بلغه فعل الطعن في الدارع وذلك بتجسيد بصري يتمركز حول حدة الفاعلية الحركية للطعن والممثلة تشكيلياً بخط عرضي يخترق ليمزق مديات المسافة المكانية المتموضعة عند محيط الخصر، لينتهي دلالياً إلى تمفصل الرؤية البصرية على جزئين متناظرين يقطعهما خط عرضي، وهو ما يعكس بالتالي جمالية المراوغة التشكيلية بين المشهد الحربي والمشهد الوصفي بتنقلات حركية تدعم المعنى فنياً وتكسر إيقاع التراتب بين الصور فضلاً عن تنشيط خيال التلقي.

واستكمالاً للعرض المشهدي لعناصر ذلك الروض جرى الشاعر في البيت الرابع على تشخيص قامة الأزاهير أو الأشجار – مما له هيأة الرأس باستدارته – بالرؤوس، فمنح الصورة

(١) ينظر: الطبيعة الاندلسية وأثرها في استثمار اللون الشعري لؤي صهيود فواز ٢٣١.

بعداً طولياً يتقاطع مع مظهر ذلك الجدول – الذي منحه جسم الحية – بصورة عرضية، وكامتداد لتشخيص الجدول بالحية وظف الشاعر لفظة (سعت)، فهي من ناحية تشير إلى حركة الحية باقتباس من قوله تعالى "﴿فَأَلْقَىٰهَا فَإِذَا هِيَ حَيَّةٌ تَسْعَىٰ ۝٢٠﴾"(١)، ومن ناحية أخرى تشير إلى مظاهر الحياة التي بدأت تدب في تلك الحدائق، كما جعل اللون الأخضر مكملاً للخلفية اللونية للصورة على اعتبار أن كليهما – الأزرق والأخضر – من الألوان الهادئة المريحة للعين(٢).

وقد ساق الشاعر البيت الخامس كخلاصة لمظاهر الإبداع التي تجلت في مقطوعته، فخص ذلك الجدول بكل مظاهر الثناء والشكر التي تجلت بصورة شمية عطرة تنساب من تلك الرياض لتفصح عن عظيم الامتنان.

لتجسد هذه المقطوعة وحدة موضوعية قوامها غرض الوصف، كما ارتبطت أجزاؤها بأواصر داخلية كان لمخيلة الشاعر النصيب الأكبر في تشييدها، وذلك بالجمع بين معطيات من صميم التجربة الشخصية للشاعر وصهرها في نسيج واحد ضمن إطار تلك الوحدة.

وقال في الشقائق(٣):

نظـرت إلـى حسـن الريـاض، وغيمهـا جـرى دمعـه مـنهن فـي أعـين الزهـر
فلـم تـرَ عينـي بينهـا كشـقائق تبلبلهـا الأرواح فـي القضـب الخضـر
كمـا مشـطت غيـد القيـان شـعورها وقامـت لـرقص فـي غلائلهـا الحمـر

بنى الشاعر هذه المقطوعة على ثلاثة أبيات، متخذاً في عرضها تشكيلاً هرمياً، إذ تناول في البيت الأول المشهد الجمالي للرياض من منظور عام وشامل جسدته عبارة (حسن الرياض) – أي بمجامع حسنها – أما في البيت الثاني فقد خصص الشقائق من بين كل أنواع الأزاهير – التي جاد فيها هذا الروض – بالوصف، وفي البيت الثالث قدم لخلاصة ذلك المشهد بتصعيد جمالي وفني لمظهر تلك الشقائق.

ويمثل هذا التنامي البنائي الهيكل الخارجي لهذه المقطوعة والذي يحتوي على جوهر الصورة التي جاءت منسابة عبر الأبيات.

فقدم في البيت الأول لصورة بصرية أفصح عنها بقوله: (نظرت إلى حسن الرياض) وعمد في صياغة تلك الصورة إلى استعمال عنصر التشخيص، فجعل للغيم دموعاً تجري، كما

---

(١) سورة طه ٢٠.

(٢) ينظر: الألوان "نظرياً وعملياً" إبراهيم دملخي ٧٠-٧٢.

(٣) ديوان ابن حمديس ١٩٢.

وحدد سبب جريانها بقوله (منهن) بعائدية الضمير إلى حسن الرياض – أي من جمالهن – وجعل للزهر عيوناً مثلت البؤرة التي تسيل منها تلك الدموع، ولا شك أن استعمال عنصر التشخيص هنا منح الصورة ملمحاً نفسياً فجمال هذه الرياض قد حرك إحساس الشاعر لذلك لم يجرِ على وصفها بطريقة تجريدية جامدة بل خلع عليها من خلجات وجده ما يجعل المتلقي يثار لها ويتأثر بها، وتخصيص تلك الشقائق – في البيت الثاني – بالحظوة الجمالية جعلها تزهو عن بقية أصناف الزهر لما تتمتع به من تناسق لوني أخآذ تراوح بين (حمرة لونها المشوب بالأسود و خضرة قضبها).

فإذ بهذا التناسق يسمو بالإحساس إلى درجة نفسية من النشوة، وهذا ما فسر عشق الارواح لها فأخذت في صورة حركية (تبلبلها) للاستمتاع بمنظرها، ليجتمع استواء قوامها مع تناسق ألوانها في مظهر كأنه انسدال شعور القيان قُمن ليرقصن في غلالة حمراء في حركة لا تخلو من الإثارة(١).

ويعد الاستقصاء الجمالي لوصف النواوير أحد أبرز الألوان الوصفية التي برع فيها الأندلسيون "فإذا كان المشارقة قد أطنبوا في وصف محاسن الورد، فإن الأندلسيين قد تجاوزوهم فيه فتسقطوا أحواله وتصيدوا خصائصه، مالوا إلى وصفه قبيل الفتح وبعيده، وفصلوا الكلام عن جمال لونه"(٢) مما انطوت عليه هذه المقطوعة تشكيلياً، فضلاً عن أدائها البنائي الذي اتسم بوحدة موضوعية جاءت في سياق من التدرج والتناسق والارتباط العضوي بين أبياتها.

وقال يتغزل(٣):

حســـان تـــدير بســـحر الهـــوى عيـــون المهـــا فـــي وجـــوه البـــدور
طـــوال الفـــروع قصـــار الخطـــا ثقـــال الـــروادف هيـــف الخصـــور
تطيـــب افـــواههن الحـــديث بحمـــر الشـــفاه وبـــيض الثغـــور
كمـــا مـــرّ بـــالورد والأقحـــوان نســـيم مشـــوب بريـــا العبيـــر

نظم ابن حمديس هذه المقطوعة على أربعة أبيات، استغرقها في التغزل المادي بمفاتن المرأة، فتأسست الوحدة الموضوعية على وفق هذا الغرض، إلا أنها تسير على مستوى واحد في تقصي مفاتن المرأة الواحدة تلو الأخرى، بدءاً بسحر العيون لكونها أجمل وأرق ما في المرأة

(١) ينظر: صورة اللون في الشعر الأندلسي د. حافظ المغربي ٤٨.
(٢) دفاتر أندلسية د. يوسف عيد ٣٠٢.
(٣) ديوان ابن حمديس ٢٦٤.

فصورها بعيون المها لاتساعها وصفائها وبياضها[1]، كما أضفى على وجوه تلك الحسناوات هالة ضوئية بتشبيهها بالبدور بجامع الاستدارة واللمعان، وانتقل إلى قوام المرأة بتقصٍ لمواصفات معينة – تجسدت في البيت الثاني – ارتضتها ذائقة الشعراء منذ القدم، كما استعمل (الأفواه) كأداة للتزيين والتجميل وظيفتها أن تطيب الحديث، عندما أضفى عليها بعداً لونياً ناجماً عن التماهي بين اللونين (الأحمر والأبيض) المجسد في الشفاه والثغور، وينبثق عن هذا التجاور اللوني إيقاع تشكيلي يحمل معه تقاطباً دالاً على تضاد لوني وشعوري بين حيوية وعنفوان وحرارة اللون الأحمر المجسد في الشفاه وبين نقاء وطهر وبرودة اللون الأبيض المجسد في الثغور، من هنا فإن أحدهم – الأحمر – عمل كجاذبٍ لعاطفة الشاعر ومؤجج لشهوته، والأخر – الأبيض – عمل كمثبط لتلك الشهوة بكونه يجسد شيئاً لا يمكن لمسه أو الاقتراب منه[2].

ثم استعار الشاعر من روض الطبيعة ما يجسد به جمال (الشفاه والثغور) فاختار (الورد) ليشبه به (حمرة الشفاه) و (الأقحوان) ليشبه به (بيض الثغور)، ما جعل ذلك الحديث المطيب نسيم يمر (بالورد والأقحوان) فلا بد أن يعبق به شيء من أثر ذاك العبير.

وعلى الرغم من الجمال الأنثوي الذي بثه الشاعر في هذه المقطوعة إلا أنها خلت من عنصر (الحبكة) الذي يعمل كمؤطر لتلك الصور، فلم يكن هنالك تصاعد دلالي يؤدي لبلوغ ذروة الحدث مما يجذب ذهن المتلقي إلى المقطوعة، لكن يبدو أن الشاعر عوض عن هذا الملمح بالتعزيز من البناء الموسيقي الداخلي للمقطوعة عبر توظيفه لعدد من المحسنات البديعية، كحسن التقسيم والتقابل بين الجمل كما في قوله: (طوال الفروع قصار الخطا) (ثقال الروادف وهيف الخصور)، وحسن التقسيم بين (بحمر الشفاه وبيض الثغور)، فإن لم يشد اليها ذهن المتلقي فلا شك أنها ستستميل سمعه للإصغاء إليها.

ومما جاء في الزهد والحكمة، قوله[3]:

سَـــلّمِ الأمـــــر منـــــك لله واعلـــــم ... أن مـــا قـــد قضـــى بـــه ســـيكون
وإذا صـــــحّ ذاك عنـــــدك فـــــافهم ... أن شـــغل الضـــمير منـــك جنـــون
هـــل نقـــيض الســـكون إلا حـــراك ... ونقـــيض الحـــراك إلا الســـكون
هكـــذا ينقضـــي الزمـــان إلـــى أن ... تشـــمل العـــالمين فيـــه المنـــون
وتقـــوم المـــوتى النيـــام إلـــى مـــا ... كُحلـــت بالحيـــاة منـــه العيـــون
بجنـــان يقـــيم فيهـــا مقـــيم ... أو بنـــار فيهـــا عـــذابٌ مهـــين

(١) ينظر: القيم الجمالية في شعر المرأة الأندلسية د. أحمد حاجم الربيعي ٢٨.
(٢) ينظر: الألوان "نظرياً وعملياً" ٦٩-٧٣.
(٣) ديوان ابن حمديس ٥١٦.

سلك الشاعر في هذه المقطوعة منحىً نفسياً مباشراً اعتمد فيه أسلوباً تقريراً واضحاً، يكمن وراءَه مغزى التجربة الحياتية بمجموعها، إذ إننا نطالع شخصية (ابن حمديس) الواعظة الناصحة مستترة وراء الخطاب الشعري، بينما يتجلى ضمير الآخر (المخاطب) بصورة واضحة، لأن المقام للوعظ الذي يخص العامة ومنهم الشاعر وليس لتجربة ذاتية تقتضي هيمنة ضمير الأنا على النص، من هنا فقد بنى الشاعر مقطوعته على مراحل يتصاعد معها الخطاب بصورة تدريجية، فهي مقطوعة سداسية يمكن اختزال فكرتها إلى ثلاث مراحل، تختص الأولى (بالبيتين الأوليين)، إذ هيمن ضمير الخطاب في (منك – عنك)، (سلم، علم، أفهم) بتقدير الضمير (أنت)، فخص المتلقي بالخطاب ثم أسبغ عليه فكرة مقتضاها الإيمان بقضاء الله ووضع مقاليد الأمر بيده ، فجاء البيت الثاني معاضداً لفكرة البيت الأول ومعطوفاً عليه، فإذا ما وقع الإيمان والتسليم خبت المخاوف ومنها (شغل الضمير) المسؤول عن تخطأة الإنسان أو تصويبه، فما دام الأمر لله فقد أضحى شغله للجنون.

ثم تأتي المرحلة الثانية لتضم البيتين (الثالث والرابع) والتي تنطوي على فكرة فلسفية تعود جذورها لأفلاطون[1]، ألا وهي (التغير والثبات) – والتي طبقها على نظريته في المثل – فكل تغير غايته الثبات وكل تعدد مصيره الوحدة، ففي الشطر الأول (هل نقيض السكون إلا حراك) تَمثُلٌ لبداية الحياة والتي هي في تغير مستمر ومتتابع، لتفضي الفكرة إلى الشطر الثاني (ونقيض الحراك إلا السكون) والذي يمثل حالة الثبات أي (الموت) التي صورها كذلك في البيت الرابع، ونلحظ في هذه المرحلة اختفاء الضمائر أو أي شيء يعود على المخاطب، فأضحى السياق يطفو في جوٍ من الحكمة الخالصة المستقاة من تلك الفلسفة.

ويختتم الشاعر هذه المقطوعة مع البيتين (الخامس والسادس) وهما يمثلان المرحلة الأخيرة التي قدم فيها خلاصة أو مغزى الحياة، ففي البيت الخامس تصدرت فكرة (البعث أو النشور) بقول الشاعر: (تقوم الموتى) وقد أسندهم إلى حالة من الغفلة بقوله (النيام) لخضوعهم لملذات الدنيا وزينتها، فيأتي تقرير الجزاء في البيت الأخير، فإما (الجنة أو النار) وهذا هو

(١) ينظر: قصة الفلسفة اليونانية أحمد أمين – زكي نجيب محمود ١٥٧ – ١٥٨.

مصداق الكثير من الآيات القرآنية الكريمة كقوله تعالى "﴿ إِنَّ ٱلۡأَبۡرَارَ لَفِي نَعِيمٖ ١٣ وَإِنَّ ٱلۡفُجَّارَ لَفِي جَحِيمٖ ١٤ ﴾"(١).

ولئن جعلنا هذه المقطوعة على مراحل، إلا أن ذلك لا يلغي فكرة الارتباط الضمني بين الأبيات، بتعاضد الأفكار الجزئية لتقرير الحقيقة الكلية، وقد أسهم أسلوب العطف في التوثيق من متانة هذا الارتباط حتى اكتنفت القصيدة وحدة موضوعية متكاملة.

وقال يصف فرساً(٢):

وطـــائرةٍ بُـــذَّ الخيـــول بســـبقها ... وقـد لبسـت للعـين مـن فـرس خلقـا
إذا شـئتُ ألقـت بـي علـى الغـرب رجلهـا ... ونالـــت يـــدٌ منهـــا بوثبتهـــا الشـــرقا*
لحـــوق كـــأني جاعـــل مـــن عـــدائها ... لرســغ الفــرا* عقــلاً وجيــد المهــا ربقــا
كـــريح تـــرى مـــن نقعهـــا ســـحباً لهـــا ... ومـــن رشـــحها قطـــراً ومـــن لحظهـــا برقـــا

يرسم الشاعر في هذه المقطوعة صورة للفرس، جاعلاً من سمة (السرعة) المحور الموضوعي الأبرز فيها، وقد جاءت بنية هذا المحور موزعة بين خطين رئيسين، تمثلا في (المطلع والخاتمة) إذ نلحظ أن عناية الشاعر قد توجهت فيهما إلى تنويع الصياغة الفنية لصورة الموصوف. ففي المطلع خلع الشاعر على الفرس (صورة الطائرة)، وفي الخاتمة خلع عليها (صورة الريح)، وما بينهما من الأبيات فقد كانت بمثابة تعزيز ذهني لما تم إيراده في المطلع.

وباستقصاء السمات الفنية لهذه البنية الهيكلية، نجد أن الشاعر في البيت الأول لم يصرح باسم الموصوف – الفرس – مباشرة، بل استعار له لفظ (الطائرة) لتغليب سمة السرعة على أيٍّ من السمات الاخرى التي يمكن أن تتبادر إلى ذهن المتلقي حول هذه الفرس، كلونها أو قوتها أو شكلها...، مما نجم عنه نوع من التعادل بين السرعتين سعى إليه الشاعر، فإذا ما تمثل المتلقي هذه الصورة أدرك من غير جهد القدرة الفائقة التي تتحلى بها هذه الفرس مقارنة بنظائرها، لذلك جاء الشاعر بلفظ (بُذّ) بما يحمل معه تشديد الذال من قوة دفق صوتي يتعادل

(١) سورة الانفطار ١٣-١٤.
(٢) ديوان ابن حمديس ٣٢٩.
* البيت يتناص مع قول امرئ القيس:

مكـــر مفـــر مقبـــل مـــدبر معـــاً ... كجلمـــود صـــخر حطـــه الســـيل مـــن عـــلِ

ديوان امرئ القيس ١٩.
* الفرأ: حمار الوحش القاموس المحيط ١٢٢٨.

مع الدفق الدلالي لها من حيث العلو في التجاوز والسبق لغيرها من الخيول، ثم صرح في الشطر الثاني، بقوله: (وقد لبست للعين من فرس خلقا) بهيأة هذا الموصوف، فبذلك تميل التركيبة الصورية إلى جعل الفرس بضعاً من الطائرة وليس العكس لكون ما يوحي به السياق هو أن المتن أو الجسد عائد على (الطائرة) فهو الأساس والغالب أما (الفرس) فهي التي كست صورتها هذا الجسد.

ويعمد الشاعر إلى سياق المبالغة بتمثل الفرس لتلك السرعة – في البيت الثاني – عبر حركتها، إذ يجعلها منقسمة مكانياً ما بين (الشرق والغرب)، إلا أنَّ الشاعر يقيد تلك الحركة بمشيئته منذ بدايتها بقوله (إذا شئتُ القت بي) بمعنى أنها فرس مسخرة لخدمة فارسها وطيعة بيده، وهذا ما يثبته أيضاً قوله في البيت الثاني (كأني جاعلٌ من عدائها) فجعل نفسه هو المتحكم بحركتها، واستعمل مجدداً سياق المبالغة في صيغة فعول (لحوق) للمبالغة في استمرارية تلك الحركة لكن عبر سياق آخرٍ، يعرض فيه إلى سرعة هذهِ الفرس في اللحاق بفريستها (الفرا أو المها) والانقضاض عليها، فيصف هذا الانقضاض (بالعقل أو الربق)، فهو بجملته قيد يقيد الفريسة ويمنعها من الحراك.

ويتضح من هذه الأبيات متانة العلاقات السياقية في تركيزها على فكرة موضوعية واحدة وهي (السرعة) التي تحلت بها تلك الفرس. كما يتجلى عبرها الطاقة الإبداعية للمخيلة الفردية عند ابن حمديس والتي قامت على سمتي التجديد والابتكار في الجمع بين دقائق الصورة والتركيز على جزئياتها وهو ما يدخل فنياً تحت باب الإبداع الوصفي الذي يعتمد على تجديد الصورة الوصفية النمطية المتعارف عليها وإظهارها في لبوس فني جديد واخاذ، فيه من الحيوية والطرافة كما فيه من أثر البيئة المحيطة ما يجعله حاملاً للقيم التعبيرية والتأثيرية والجمالية[1].

وفي خاتمة المقطوعة يختار الشاعر شكلاً آخر غير (الطائرة) لينزعه على (الفرس) فإذ به يشبهها بالريح، ثم يلحقها بمتواليات رجعية تعود على كلا العنصرين (الفرس والريح) وتشير عموم الصورة التشبيهية إلى أن هذه الفرس لسرعتها تثير نقعاً يتجسد لعين الناظر كهيأة السحب، ونتيجة الحركة المتوالية السريعة فإن نديُّها (عرقها) يتساقط كالقطر، أمَّا لحظها فيشع عبر سرعتها كسنا البرق.

فكان وجه الشبه هنا منتزعاً من أمور متعددة يربطها سياق الدلالة والعطف، كما تتجلى كملمح بلاغي عبر (حسن التقسيم) الذي ولّد نغماً متوالياً مماثلاً لتلك الحركة الدؤوب التي سعى الشاعر لإثباتها لتلك الفرس.

وجملة هذه المقطوعة تضعنا أمام "شاعر ماهر يقرطس أغراض المعاني البديعة، ويعبر عنها بالألفاظ النفسية الرفيعة، ويتصرف في التشبيه ويغوص في بحر الكلام على در المعنى الغريب"[2] مما له وقع طريف وسمت أنيق.

---

(١) ينظر: الشعر العربي في جزيرة صقلية اتجاهاته وخصائصه الفنية ١٣٩ – ١٤٠.

(٢) الذخيرة في محاسن اهل الجزيرة ابن بسام الشنتريني ٣٢٠.

وقال يمدح يحيى بن تميم[1]:

شفائي من الآلام في الشفة اللميا ... بريقتها أحيا وإلا فلا محيا
وكيف وريّا لا تجود بريقة ... إذا لم أجد في الماء من ظمإ رِيّا
فتاةٌ تدير السحر من لحظ مُقلة ... [.....]
وتعرض إعراض المنى في صدودها
وما بالها لم تعطِ من سيف جفنها ... ولو أقبلت بالوصل أقبلت الدنيا
حمى ابنُ تميم بالظبا ملّة الهدى ... أماناً وقد أعطاه من سيفه يحيى
وإن أجدبت آمالنا فهباته ... وأضحى زمامُ الملك في يده العليا

جاءت هذه المقطوعة في غرض المدح، وقد اتبع الشاعر من حيث بنيتها نمط (المحافظة)، إذ نجد فيها المفاصل الرئيسة التي احتوتها القصيدة التقليدية كـ (المطلع، والمقدمة، وحسن التخلص والعرض، والخاتمة) غير انها جاءت مضغوطة لغوياً ومكثفة دلالياً داخل قالب المقطوعة التي لم تتجاوز أبياتها السبعة.

فيوقفنا الشاعر في مطلع تلك المقطوعة على مقدمة غزلية، إذ يضع نفسه فيها موضع العليل (شفائي من الآلام)، كما ويضع أمر شفائه بيد المرأة المتغزل بها، وينتقي من مفاتنها الجمالية (الشفة اللميا) لتكون هي الترياق الشافي له من الآمه، فبوصل ريقتها يتماثل أمر أحيائه.

هذا ما يوحي به مطلع المقطوعة ظاهراً، أما ما يشف تحته من دلالة فهي اقتران مباشر بشخص الممدوح (يحيى بن تميم)، فالشاعر يطلب (الوصال) وهذا الطلب في حقيقته يلتمسه من الممدوح وليس من المرأة وإن تمثل له ظاهراً، لذلك نلحظ وفي سياق من التضاد إتيانه بألفاظ مشتقة صوتياً من اسم الممدوح بقوله (أحيا، فلا محيا)، كما ويبرز السياق ذاته حالة من (التردد) بين رغبة جامحة بالوصال وإيحاء كامن بالصدود.

فيكون المطلع بذلك عتبة بنائية هامة ودالة على غرض هذه المقطوعة، أن لم يكن هو الغرض ذاته مضمراً خلف ستار من الغزل، كما وقد حافظ الشاعر على تصريعه لشطري البيت ليستوفي تجويده ما وضعه النقاد من شروط[2].

---

(١) ديوان ابن حمديس ٥٢٤ – ٥٢٥.

(٢) ينظر: بناء القصيدة في النقد العربي القديم ٢٠٧ – ٢٠٨.

وتستمر تلك الحالة من التردد في الأبيات التالية للمطلع، ففي البيت الثاني الذي يأتي مرتبطاً دلالياً بالأول يقرّ الشاعر بعدم وصالها له بقوله (لا تجود بريقة)، كما ويجانس بين لفظي (رَيّا) في الشطر الأول، و(رِيّا) في الشطر الثاني، فالأولى عائدة على (المرأة / الممدوح) والثانية على ظمأ الشاعر، وقد أسهم هذا الجناس بخلق نغم موسيقي تلتذ لسماعه الأذن.

وفي البيت الثالث يستطرد الشاعر لعرض ملمح جمالي آخر للمرأة ألا وهو سحر مقلتها، ثم يعود في البيت الرابع إلى حالة التردد، التي ارتسمت لنا في الأبيات الأولى عبر تضاد أقامه بين (الإعراض والإقبال) و(الصدود والوصل)، لكنه مع هذا البيت يقترب أكثر من التصريح باسم الممدوح عندما يقرن إقبال المرأة عليه – والذي ليس سوى إقبال الممدوح – بإقبال الدنيا بما تحمله من زينة وملذات.

وفي البيت الخامس يرد الفصل بين شخصيتي (المرأة والممدوح)، والتي لم تكن – المرأة – إلا بمثابة قناع سلبي تمثل دوماً بالصدود، والذي يستتر وراءَه المعدن القيم لشخص الممدوح، فنزعُ هذا القناع هو نزعٌ لتلك الحالة – الإعراض والصد – التي عبر الشاعر عنها في هذا البيت عبر سياق الجزم بقوله (لم تعطِ)، كما عبر عن معدن الممدوح في سياق يقترن بأداة التوكيد في قوله (وقد أعطاه).

فثبت للشاعر في ذلك حسن التخلص عندما فصل بين الحالين ووضعنا في صلب الغرض المنشود.

كما وتمثل حالة الاقتران الدلالي بين شخصيتي (المرأة والممدوح) خدمة لبنية المقطوعة، التي تميل بطبعها إلى تكثيف العرض وإيجاز الدلالة، فقد تغزل ومدح في أن واحد، فأرضى بذلك الذوق النقدي الذي يفضل الاستهلال بمقدمة، وأرضى ذوقه الخاص في الوصول عبر تلك المقدمة إلى الممدوح.

ويلج الشاعر إلى مدح (يحيى بن تميم) عندما يجعل حد سيفه صوناً ودفاعاً عن (مِلّة الهدى) كما ويضع زمام الأمر بيده، ويقرن تلك اليد بلفظ (العَليا) لكي تتصف بدلالة (السيطرة والملك).

وفي خاتمة المقطوعة يشيد الشاعر بكرم الممدوح، فيجعل من هباته (حدائقاً) ليخلع عليها عدداً من الصفات كتنوع أصنافها فضلاً عن كثرتها، ولتحمل في سياقها تقابلاً بين الأمال التي أجدبت، فوجدت طموحها موجهاً صوب تلك الحدائق، والأنامل التي لا تفتأ تحنو على تلك الآمال بالسقيا.

ثالثاً: النتف:

تعد النتفة لمحة فنية موجزة، تختزل التعبير عن فكرة محدودة أو انفعال شعوري معين إلى بيتين من الشعر، فيجنح الشاعر إلى هذا النمط البنائي لرغبة منه في قصر الأداء الشعري حول تلك اللحظة أو الومضة التي اجتاحت كيانه، فتعد بذلك "صورة متكاملة لموقف شعري تطرق إليه الشاعر فيكون البيت الأول هو التأسيس الموضوعي للصورة مستندة عليه حتى تكتمل، وتأخذ حجمها في الذهن عند المتلقي في البيت الثاني، وتتكامل المعاني المتوخاة من هذه النتفة.

تبدو لغة النتفة لغة سهلة وسلسة المفردات، وهي ذات معانٍ واضحة بينة غير عسرة على الفهم. وتشكل النتفة وحدة موضوعية في بيتين متماسكين في معانيهما حتى لا يمكن فكاك أحدهما عن الآخر، إذ يُروى البيتان سوية من غير إغفال لأحدهما، وإغفال رواية أحد البيتين يقلل من قوة الدلالة والمعاني المتوخاة من هذه النتفة"[١]، لأن تفكك مفاصل المبنى الشعري من شأنه الإخلال بتداعيات الإحاطة المضمونية بأنساق المعنى.

وقد عرف هذا النمط من البناء في الشعر العربي القديم، إذ كانت النتف "تمثل الشكل الأول الذي قاله الشعراء القدامى، لأن أمة العرب كلها شاعرة تقول البيت والبيتين، وكانت تعبر عن حاجاتهم وما يرمون إليه من نتاج أفكارهم لحدث ما، وبعد أن تنامى المجتمع العربي قصدت القصائد"[٢] وطول الأشعار.

وربما تكون النتفة أدخل إلى نفس المتلقي من بقية أنماط النظم الأخرى، فضلاً عن سهولة حفظها ورواج تداولها، فهي تختزل تجربة الشاعر في موضوع ما وفي إطار محدد لا يتجاوز البيتين[٣]، ولما تتسم به من إيجاز وتكثيف دلالي فهي تمنح المتلقي مساحة للتحليق في إيحاءات الصور المنبعثة من تلك المداليل المكثفة تفوق المساحة النصية التي يشغلها حجمها الفعلي المرتسم على الورق.

وقد مثلت (النتف) شكلاً بنائياً مهماً اتخذه ابن حمديس للوقوف على أبرز الدقائق التي عرضت له في حياته وأثرت به، لهذا نجدها مبثوثة في أغلب الأغراض الشعرية التي طرقها كالوصف والحكمة والغزل والرثاء والنصح والإرشاد، لكن بنسب متفاوتة فقد احتل غرض (الوصف) النسبة الأعلى عن بقية الأغراض.

الا أن بنية النتفة تبقى نسبتها في الديوان دون بقية الأنماط البنائية التي نظم عليها ابن حمديس. ومن هذهِ البنية قوله يصف رواقصا[٤]:

---

(١) مستويات البناء الشعري عند ابن جبير الاندلسي ١٧١.

(٢) البناء الفني في ديوان ابن الجنان الأندلسي (ت ٦٤٨ هـ) ١٦.

(٣) ينظر: ابن الشبل البغدادي حياته وشعره د. سهى يونس سلمان الجبوري ٢٠٣.

(٤) ديوان ابن حمديس ١١٢.

ومـــن راقصـــاتٍ ســـاحبات ذيولهـــا شـــوادٍ، بمســـك فـــي العبيـــر تَضَـــمّخ
كمـــا جـــررت أذيالهـــا فـــي هـــديلها حمـــائم أيـــكٍ أو طـــواويس تبـــذخ

قدم الشاعر في البيت الاول (صورة حسية) اشترك في تكوينها عدد من الحواس، فبدءاً يعرض لنا منظراً جمالياً نتمثل إدراكه عبر حاسة البصر، لراقصات تسحب ذيول أثوابها في صورة حركية، وقد اقترن هذا المنظر بإشراك حاسة السمع (شوادٍ) ثم حاسة الشم (بمسك في العبير تضمخ)، وإن إشراك أكثر من حاسة لإدراك جمال المرأة منح الصورة قدراً من النضارة والحيوية، قد لا يمكن أحياناً الوصول إليها إلا في طور التكامل الجمالي بين تلك الحواس، "فالنمو العضوي داخل القصيدة قد لا يتم إلا بترابط بعض الحواس ببعضها، إذ إنَّ تساوقها يتولد من داخل العلائق التي يتطلبها النص، إذ يقضي بيت شعري يتطلب المعنى فيه أو – عبر حاسة معينة – أن تنبثق حاسة ثانية وثالثة ورابعة"(١)، ولا سيما عند رصد صورة المرأة فجمالها يقتضي إشراك أكثر من حاسة لتذوقه من قبل الشاعر.

حتى إذا ما تكاملت بنية البيت الأول عبر تصعيد جمالي لفاعلية الحواس (بصرية حركية، سمعية، شمية) نقلنا الشاعر ذهنياً إلى منظرٍ آخر يماثل الأول في بعض خواص تراصفه البنائي (صورة بصرية حركية، سمعية) ويختلف عنه في عنصر التكوين، فقد وجد خيال الشاعر صورة تشبيهية تليق بجمال تلك الراقصات، لكن باستيحاء معطياتها من روض الطبيعة ولا سيما عبر إشراكه عنصر الحيوان (الطير) في تجسيدها.

لتشابه الصورة الحركية لسحب ذيول الأثواب – والممثلة ذهنياً بقامة منتصبة يلحقها ذيل كالمروحة – صورة (الحمائم أو الطواويس) لكن فقط في حالة معينة اشترطها الشاعر وهي اقتران (الحمائم بأغصان الأيك المتلافة) و (الطواويس بحالة الزهو والتبذخ)، لأنه فقط عبر هاتين الحالتين يكتمل توصيف الصورة الذهنية للمشهد الأول، كما حقق تماثلاً لاستعمال حاسة السمع بحسب البيت الأول – شواد، هديلها – فقدم بذلك موقفاً جمالياً، متكاملاً من الناحية الدلالية ومرتبطاً من الناحية الموضوعية في بيتين من الشعر.

وقال متغزلاً(٢):

---

(١) الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام د. صاحب خليل إبراهيم ١٣٤.

(٢) ديوان ابن حمديس ٥٥٢.

أ بـــــــروق تـــــــلألأت أم ثغـــــــور ولـيـــــال دجـــــت لنـــــا أم شـــــعور
وغصـــــــون تـــــــأودت أم قـــــــدود حـــــــاملاتٌ رمـــــــانهن الصـــــــدور

بنى الشاعر هذه النتفة على أساس توظيفه " للاستفهام التصوري "إلا أنه لم يستعمله لغاية في ذاته تقتضي منه انتظار الإجابة أو جهله بها، لأنه مدرك تماماً جمال هذه النسوة اللاتي يتغزل بهن، لذلك كان استعماله من قبيل عقد مناظرة جمالية بين روض الطبيعة والمفاتن المادية للمرأة، بطريقة تشحذ معها ذهن المتلقي للمشاركة في تخير ألوان الجمال وتحسس مواطن الفتنة التي تشترك فيها الطبيعة مع المرأة لهذا نجد الربط بين هذين العنصرين في البيت الأول، ففي الشطر الأول منه تطالعنا صورة جرى فيها التركيز على عنصر (الضوء) في لفظ (تلألأت)، والذي أُسند إليه أمر التلألؤ كان (برق السما وثغر المرأة)، وفي الشطر الثاني الذي جاء معطوفاً على الأول تطالعنا صورة لونية يشترك في رسمها (الليل الداجي والشعر الفاحم للمرأة).

وتستكمل في البيت الثاني تلك المناظرة الجمالية، عبر صورة بصرية تستند إلى عنصر الحركة الممثل بلفظ (تأودت)، كما قد أُسند أمر هذا الفعل إلى (الغصون والقدود)، لينتهي في الشطر الثاني منه إلى عدم تقرير الغلبة لأحد العنصرين، بل كذلك جرى الأمر على إشراك الطبيعة والمرأة في وضع اللمسات الجمالية لإنهاء تلك اللوحة.

وكما يبدو فإن الشاعر قد اعتمد في هذه النتفة تكثيف الصورة وتعزيز الوقع الموسيقي بتضافر الإيقاعين (الداخلي والخارجي) والذي أسهم بدوره في تمثل تلك الصور، وبالرغم من تغزله بمفاتن المرأة، إلا أن الطبيعة قد نازلت قلب الشاعر فغلبته، لأن كل تلك الأوصاف التي اسبغ ظلالها على المرأة، إنما خُلعت عليها من روض الطبيعة لهذا كان التقديم لها في حال الإسناد واجباً، فهي متقدمة لا شعورياً في نفس ابن حمديس وممتزجة بها، "فهو يسخر الطبيعة في خدمة غزله، حتى يرسم لوحة غزلية جميلة إلهامها الطبيعة ومخرجها ابن حمديس"[١]، وبهذا تستكمل النتفة بنيتها الفنية والموضوعية في أحضان الطبيعة الأم وبين يدي فن الغزل.

وقال في هلال رمضان[٢]:

قلـــــتُ، والنـــــاس يرقبـــــون هـــــلالاً يشـــبه الصـــب مـــن نحافـــة جســـمه
مـــــن يكـــــن صـــــائماً فـــــذا رمضـــــان خـــــط بـــــالنور للـــــورى أول اســـــمه

(١) ألفاظ البيئة الطبيعية في شعر ابن حمديس رأفت محمد سعد استيتي ٢٤.
(٢) ديوان ابن حمديس ٤٢٣.

بنيت هذه النتفة على حوارية بسيطة، استهلها الشاعر بلفظ (قلتُ)، ولم يتجاوز في صدر بيتها الأول تقرير حالة مفادها مراقبة الناس لهلال رمضان، وما لبثت شاعرية ابن حمديس أن طبعت المشهد بطابعها الخاص، الممثل بقدرة وصفية بارعة في تقصي دقائق الأشياء والوقوف على جزئياتها، فشبه حال الهلال عند بزوغه أول الشهر والمجسد بهيأة خيطية نحيفة ومقوسة بحال (الصب) الذي لاعه أمر الحب وأضناه الشوق حتى حاز تلك الهيأة التي ارتسم بها الهلال على صفحة السماء.

ويستمر الشاعر على هذا التواتر في البيت الثاني، إذ صُدِّر كذلك بما يحسن أن يكون تقريراً لحالة القول الأول، فعبارة (من يكن صائماً فذا رمضان) هي مقول القول لمن يرقب ذلك الهلال، مما نستدل به كذلك على قوة التعاضد البنائي بين بيتي النتفة، وفي الشطر الثاني منه ينقلنا ايضاً إلى خلق حالة من الإيحاء الصوري، عبر تشخيصه لشهر رمضان بإنسان له يد تخط حروف اسمه وتختار مادة (النور) بدل (الحبر) للكتابة، فإذ بها عبر خطية كتابية ترسم حرف (الراء) بما يستدعي معه مباشرة هيأة الهلال المقوس.

وانتهاء النتفة على هذه الحال، يترك للمتلقي أثراً من لذة جمالية يتسامى معها ذوقه ويرهف بها خياله، لهذا كان من الصواب ما ذكره د. إحسان عباس بشأن شعر ابن حمديس قوله: "وقد كان معاصروه ومن جاء بعدهم يعجبون ببعض المعاني المبتكرة والصور في وصفه أو بناحية الدقة الجزئية في شعره الوصفي عامة"[١]، وهو ما يمكن تلمسه عبر هذه النتفة أو غيرها من ألوان شعره.

ومن شعره الذاتي، قوله[٢]:

وجدٌ عن الدمع فض الختم فانسكبا ... به أردت خمود الجمر فالتهبا
وما تيقنت أن الماء قبلهما ... يكون للنار ما بين الحشا حطبا

قدم الشاعر في البيت الأول صورة حركية، جاءت كتعبير عمّا يعتمل في وجدانه ويموج في خاطره فتمثل تلك الصورة عبر مقابلة ذهنية أجراها بين شطري البيت الأول وتحديداً في قوله (فض الختم فانسكبا) و (خمود الجمر فالتهبا)، وإذا عدنا لتمثل هذه الصورة منذ بدايتها، وبحثنا عن العنصر الذي حرك عواطف الشاعر ليولد تلك الهيأة، قلنا أن الشاعر كان تحت ضغط نفسي أو كبت عاطفي عبر عنه بلفظ (الوجد)، وقد تبلور عبر عاطفتين متضاربتين، الأولى خارجية مادية ممثلة بهيأة (الدمع) والثانية معنوية ممثلة بهيأة (الجمر)، ولا شك أن الشعور

(١) المصدر نفسه ١٧.
(٢) المصدر نفسه ٩.

المعنوي يسبق الحس المادي بل ويمهد له، لهذا كانت الصورة الثانية اسبق ظهوراً واعمق أثراً في ذات الشاعر ولرغبة منه في التخفيف من حدة الألم النفسي الذي مثله صورياً (بالجمر الملتهب) استدعى الصورة الأولى (الدمع المنسكب)، كما عبر عن ارادة استدعائها بقوله (به اردت)، فكأنما كان الدمع مختزناً داخل قارورة – تجسدها العين – محكمة الإغلاق (بالختم)، وانتظر أمراً من وجد الشاعر ليكسر الختم وينسكب، وهذا ما حصل فعلاً، إلا أن النتيجة كانت عكسية، فالجمر الذي ظنه أنطفأ بالدمع زاد به لهيباً، كما قد أسهم تصريع البيت بحرف (الباء) ذي النغمة الانفجارية الشديدة[1] في التصعيد من حدة التوتر العاطفي.

ونتيجة لهذا التفاعل بين عنصري (الدمع والجمر) تولد البيت الثاني، كخلاصة للتجربة الممثلة بالبيت الأول نتج عنها التثبت واليقين من أن الماء (الدمع) هو الوقود الذي زاد من تأجج نار جوفه.

وتمثل هذه النتفة (تجربة وخلاصة) وما أصعب الفصل بينهما أو عدم أخذ العبرة منهما، لهذا فقد تبلورت الوحدة الموضوعية بين ثنايا البيتين لتطلعنا على تجربة ذاتية قاسى الشاعر مُرّها.

الخاتمة

- يتكون الأداء الشعري عند ابن حمديس من وعي عميق بقيمة التجربة الإنفعالية، إذ يرتسم وفقها المشروع اللغوي الذي تطرحه القصيدة، كمعمار بنائي ذي كيان موضوعي موحد متناسق ومنسجم يكشف عن جوهر المقولة الشعرية.
- عكست البُنى الشعرية التي حملت ملمحاً تجديدياً (المطولات ذات الغرض الواحد، المقطوعات، النتف) صورة واضحة للعلاقة التي تجمع الشاعر بواقعه ومجتمعه وثقافته، بسبب طبيعتها الإنبثاقية، وسيرورتها التداولية ووحدة موضوعها وتكثيف دلالتها، كأنموذج تقاني تميل النفس إلى إدراكه دفعة واحدة.
- تتسم المطولات ذات الغرض الواحد بإنسجام هياكلها وإتفاق مقاصدها، بالتوجه نحو تأسيس شكلي يفرض لبوساً معمارياً مديد البنية، وخالياً من النتوئات السياقية والبروزات الموضوعية والتمايزات الأدائية التي يفرضها أحياناً نسق البناء التعددي (البناء النمطي)، لتختزل المقدمات إلى لوازم تعبيرية حاملة لسمة تأثيرية وتطوى أطراف الموضوع بتصعيد أدائي متدرج نحو الخاتمة، التي تحمل إستثارة وجدانية تقدم كخلاصة للموضوع.

(١) ينظر: الدلالة الصوتية في اللغة العربية ١٤٣.

- القدرة الخلاقة لابن حمديس على التحكم بأنساق الصورة التخييلية ودمجها في سياقات تركيبية، بتوظيف العدة اللغوية نفسها وصوغها بتجليات جديدة، إذ نتنسم الجوهر الدلالي للصورة بعبير متمايز في كل مرة.
- شكلت بنية المقطوعة حضوراً بارزاً في شعر ابن حمديس بأبياتها المحددة وموضوعاتها المتنوعة، إلا أنه لم يلتزم صياغتها على نسق بنائي واحد، فقد تتشكل خيوطها وتتصاعد مداليلها لتبلغ ذروة تناميها البنائي ولا تلبث أن تقدم خلاصة لمظاهر الإبداع المتجلية فيها، وقد تتخذ تشكيلاً هرمياً، إذ يعمد الشاعر في إنموذج عرضها ترتيباً دلالياً يتجه من سياق العموم إلى الخصوص ثم يقدم تصعيداً جمالياً كخلاصة لهذا البناء، كما قد تتساير لحمتها الدلالية بمستوى واحد معتمدة على طاقاتها الداخلية في التشكيل والتنغيم، ويعمد أحياناً إنتاجها على دفقات مرحلية تشكل بمجملها حقيقة كلية ووحدة موضوعية، وقد يكون مرتكز عرضها الدلالي موزعاً بين المقدمة والخاتمة فتجري الأبيات بينهما مصورة ومعززة وموضحة، وتتلبس المقطوعة أحياناً بنية القصيدة الجاهلية بمفاصلها الرئيسة فتأتي مضغوطة ومكثفة داخل قالب المقطوعة، كما كانت دقة التصوير وبراعة التأثير سمة مشتركة بين مختلف الأنماط البنائية.
- تمثل النتفة بذرة بنائية ذات خصوبة دلالية، إذ تكتنز داخل نسيجها الحيوي ما يمكن أن ينمو فيما بعد في ذهن المتلقي من إيحاءات تصويرة وارتسامات جمالية ذات وقع مؤثر وقدرة تجسيدية عالية.

قائمة المصادر والمراجع

أ- الكتب:

١- ابن الشبل البغدادي حياته وشعره، د. سهى يونس سلمان الجبوري، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١١م.

٢- الألوان "نظرياً وعملياً"، إبراهيم دملخي، مطبعة أوفست، حلب، ط١، ١٩٨٣م.

٣- بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)، د. يوسف حسين بكار، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨٢م.

٤- تاريخ آداب اللغة العربية، جرجي زيدان، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، د. ط، ٢٠١٣م.

٥- تقنيات التعبير في شعر نزار قباني، بروين حبيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٩م.
٦- دفاتر أندلسية في الشعر والنثر والنقد، والحضارة والأعلام، د. يوسف عيد، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، د. ط، ٢٠٠٦م.
٧- الدلالة الصوتية في اللغة العربية، د. صالح سليم عبد القادر الفاخري، المكتب العربي الحديث، الإسكندرية، د. ط، د. ت.
٨- ديوان ابن حمديس، تحقيق د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت، د. ط، د. ت.
٩- ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط٤، د. ت.
١٠- ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، د. ط، ١٩٨٣م.
١١- الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، لأبي الحسن علي بن بسام الشنتريني، تحقيق د. إحسان عباس، دار الثقافة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٧٩م.
١٢- الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، كمال أبو ديب، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د. ط، ١٩٨٦م.
١٣- السرد القصصي في الشعر الأندلسي (دراسة نقدية)، د. إنقاذ عطا الله محسن، دار المناهج، ط١، ٢٠١٣م.
١٤- شعر الطليق المرواني جمع وتحقيق ودراسة، د. محمد دياب محمد غزاوي، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط١، ٢٠١٧م.
١٥- الشعر العربي في جزيرة صقلية إتجاهاته وخصائصه الفنية منذ الفتح حتى نهاية الوجود العربي فيها ٢١٢ – ٦٤٧هـ، د. أسامة إختيار، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، د. ط، ٢٠٠٨م.
١٦- الشعر العربي والفلسفة، رياض شنتة جبر، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط١، ٢٠١٣م.
١٧- شعر المتنبي – قراءة أخرى، د. محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٨٨م.
١٨- شعراء أندلسيون منسيون، د. محمد عويد الساير، دار الكتب العلمية، لبنان، ط١، ٢٠١٣م.
١٩- الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام، د. صاحب خليل إبراهيم، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، د. ط، ٢٠٠٠م.
٢٠- صورة اللون في الشعر الأندلسي دراسة دلالية وفنية، د. حافظ المغربي، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط١، ٢٠٠٩م.

٢١- طبقات فحول الشعراء، محمد بن سلام الجمحي، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، د. ط، د. ت.
٢٢- علم العروض والقافية، د. عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، د. ط، ١٩٨٧م.
٢٣- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت، لبنان، ط٥، ١٩٨١م.
٢٤- القاموس المحيط، مجد الدين الفيروز آبادي، تحقيق أنس محمد الشامي، زكريا جابر أحمد، دار الحديث، القاهرة، د. ط، ٢٠٠٨م.
٢٥- قصة الفلسفة اليونانية، أحمد أمين، زكي نجيب محمود، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ط٢، ١٩٣٥م.
٢٦- القيم الجمالية في شعر المرأة الأندلسية، د. أحمد حاجم الربيعي، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١٦م.
٢٧- كولردج، د. محمد مصطفى بدوي، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٨٨م.
٢٨- مستويات البناء الشعري عند ابن جبير الأندلسي، د. علي إسماعيل السامرائي، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١٤م.
٢٩- مع الجمال والشعر الأندلسي، د. حميدة صالح البلداوي، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع، بغداد، ط١، ٢٠١٤م.
٣٠- مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي، د. حسين عطوان، دار المعارف، مصر، د. ط، ١٩٧٠م.
٣١- مقدمة للشعر العربي، أدونيس، دار العودة، بيروت، ط٣، ١٩٧٩م.

ب-الرسائل والأطاريح الجامعية:

١- ألفاظ البيئة الطبيعية في شعر ابن حمديس، رأفت محمد سعد استيتي، أطروحة ماجستير، إشراف أ. د. يحيى جبر، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية في نابلس، ٢٠٠٧م.
٢- البناء الفني في شعر شهاب الدين بن الخلوف، يونس حميد عزيز، أطروحة دكتوراه، إشراف أ. د. علي عبد الرزاق حمود، جامعة سانت كليمنتس العالمية، ٢٠١٣م.
٣- بنية القصيدة الجاهلية (دراسة فنية موضوعية)، سعيدة علي عبد الواحد، رسالة ماجستير، إشراف د. عبد الرحمن عطا المنان، كلية اللغة العربية، جامعة أم درمان الإسلامية، ٢٠٠٦ - ٢٠٠٧م.

ت- الدوريات:

١- البناء الفني في ديوان ابن الجنان الأندلسي (ت ٦٤٨هـ)، م. د. سمير جعفر ياسين، مجلة آداب المستنصرية، بغداد، ع ٧١، ٢٠١٥م.

٢- الطبيعة الأندلسية وأثرها في استثمار اللون الشعري، لؤي صهيود فواز، مجلة التربية الأساسية، جامعة ديالى، ع ٧٣، ٢٠١٢م.