



الْجُمْهُورِيَّةُ الْعَرَبِيَّةُ السُّورِيَّةُ

جَامِعَةُ دِمَشْقَ

كُلِّيَّةُ الْأَدَابِ وَالْعُلُومِ الْإِنْسَانِيَّةِ

قِسْمُ اللُّغَةِ الْعَرَبِيَّةِ وَآدَابِهَا

شِعْرِيَّةُ الْخِطَابِ الْغَزَلِيِّ

فِي شَعْرِ الْبَهَاءِ زُهَيْرٍ "ت ٦٥٦ هـ"

رِسَالَةٌ مُقَدِّمَةٌ لِنَيْلِ شَهَادَةِ الْمَاجِسْتِيرِ فِي الْأَدَابِ فِي قِسْمِ اللُّغَةِ الْعَرَبِيَّةِ

إِعْدَادُ الطَّالِبِ: زُهَيْرُ خَالِدِ الصَّغِيرِ

إِشْرَاف: أ. د. مُحَمَّدُ هَيْثَمُ غَزَّة

١٤٤٣ هـ _ ٢٠٢٢ م

الإهداء:

إلى الأمانى العجافِ

والأحلام الكاذبة

قرار لجنة الحكم

عضو لجنة الحكم

أ.د. محمود سالم محمد

عضو لجنة الحكم

د. هناء سبيناتي

المشرف

أ. د. محمد هيثم غرة

الشُّكْرُ والتَّقْدِيرُ:

الْحَمْدُ لِلَّهِ الْمُسْتَحَقِّ وَحْدَهُ لِلْحَمْدِ كُلِّهِ، الْغِنَى عَنْهُ سُبْحَانَهُ وَتَعَالَى، وَالَّذِي لَمْ يَكُنْ أَيُّ شَيْءٍ إِلَّا بِإِذْنِهِ وَأَمْرِهِ.

وَبَعْدُ فَإِنِّي أَتَوَجَّهُ بِالشُّكْرِ لِكُلِّ مَنْ أَسْهَمَ فِي إِنْجَازِ هَذَا الْبَحْثِ..

أَتَقَدِّمُ بِجَزِيلِ الشُّكْرِ وَوَافِرِ الْعِرْفَانِ لِمَشْرِفِي الْأُسْتَاذِ الدُّكْتُورِ الْفَاضِلِ خَلِيلِ غَرِيرِي، عَلَى قَبُولِهِ الْإِشْرَافَ عَلَى بَحْثِي المتواضعِ هَذَا عَلَى الرَّغْمِ مِمَّا كَانَ يُعَانِيهِ مِنَ آلامِ الْمَرَضِ، وَأَسْأَلُ اللَّهَ تَبَارَكَ وَتَعَالَى أَنْ يَتَغَمَّدَهُ بِرَحْمَتِهِ الْوَاسِعَةِ، وَأَنْ يَجْزِيَهُ عَنِّي جِزَاءً لَا حَدَّ لَهُ وَلَا عَدَّ، وَأَنْ يَجْعَلَ عَمَلُهُ هَذَا فِي مِيزَانِ حَسَنَاتِهِ...

وَأَقْدِمُ خَالِصَ الشُّكْرِ وَالْعِرْفَانِ لِأُسْتَاذِي وَمُعَلِّمِي الْأُسْتَاذِ الدُّكْتُورِ مُحَمَّدٍ هَيْثَمِ غُرَّةٍ لِاسْتِلامِهِ الْإِشْرَافَ عَلَيَّ بَعْدَ رَحِيلِ الدُّكْتُورِ خَلِيلِ إِلَى دِيَارِ الْحَقِّ، وَلَمَّا يَبْذُلُهُ مِنْ جَهْدٍ قَلَمًا يُبْذَلُ مِثْلُهُ فِي سَبِيلِ تَمْكِينِ تَعَلُّمِ اللُّغَةِ الْعَرَبِيَّةِ، وَإِدَارَةِ قِسْمِ اللُّغَةِ الْعَرَبِيَّةِ بِإِخْلَاصٍ وَتَفَانٍ..

كَمَا وَأَتَوَجَّهُ بِالشُّكْرِ الْجَزِيلِ لِلدُّكْتُورَةِ الْفَاضِلَةِ هِنَاءِ سَبِينَاتِي لِمَسَانَدَتِهَا لِي فِي هَذَا الْبَحْثِ مِنْذُ الْمَرَحَلَةِ الْأُولَى قُبِيلَ اخْتِيَارِ الْمَوْضُوعِ وَالْعِنْوَانِ وَصَوْلًا لِاتِّمَامِ هَذَا الْبَحْثِ سَائِلًا اللَّهَ تَعَالَى أَنْ يَمُدَّهَا بِالصَّحَّةِ وَالْعَافِيَةِ وَأَنْ يَجْزِيَهَا عَنِّي خَيْرَ الْجِزَاءِ.

وَلَا أَنْسَى التَّوَجُّعَ بِالشُّكْرِ الْجَزِيلِ لِمُعَلِّمِنَا وَأُسْتَاذِنَا فِي مَضْمَارِ أَدَبِ الدُّوَلِ الْمُتَتَابِعَةِ الْأُسْتَاذِ الدُّكْتُورِ الْفَاضِلِ مُحَمَّدٍ سَالِمٍ، رَاجِيًا لَهُ طَوْلَ الْعُمُرِ وَالصَّحَّةَ وَالسَّلَامَةَ.

وَفِي النِّهَايَةِ أَتَوَجَّهُ بِالشُّكْرِ لِقِسْمِ اللُّغَةِ الْعَرَبِيَّةِ فِي كَلِّيَّةِ الْآدَابِ فِي جَامِعَةِ دِمَشْقِ الْمُبَارَكَةِ لِمَا كَانَ لَهُ مِنْ أَثَرٍ كَبِيرٍ فِيمَا وَصَلْتُ إِلَيْهِ، وَمَا حَصَّلْتُهُ مِنْ عِلْمٍ وَمَعْرِفَةٍ...

فهرس الموضوعات

م	الموضوع	الصفحة
١	ملخص	
٢	المقدمة	١
3	مشكلة الدراسة	٢
٤	أسئلة الدراسة	٢
٥	أهداف الدراسة	٢
٦	أسباب اختيار البحث	٣
٧	محتويات الدراسة	٥
٩	المدخل: البهاء زهير	٧
10	اسمه ونسبه	٧
11	مولده ونشأته	٧
12	ثقافته وأخلاقه	٧
13	عصر الشاعر	٨
14	الأغراض الشعرية عند البهاء زهير	٩
15	وفاته	١٥
١٦	الفصل الأول: مفهوم الشعرية والخطاب	١٦
١٧	أولاً: مفهوم الشعرية	١٧
١٨	__ تمهيد	١٧
١٩	__ الشعرية عند النقاد العرب	١٨

٢٠	_ آليات الشعرية عند النقاد العرب	١٩
٢١	• الشعرية عند ابن طباطبا العلوي	١٩
٢٢	• الشعرية عند قدامة بن جعفر	٢٠
٢٣	• الشعرية عند الأمازي	٢١
٢٤	• الشعرية عند القاضي الجرجاني	٢٢
٢٥	_ الشعرية عند الفلاسفة المسلمين	٢٢
٢٦	• الشعرية عند الفارابي	٢٣
٢٧	• الشعرية عند ابن سينا	٢٣
٢٨	• الشعرية عند ابن رشد	٢٤
٢٩	• الشعرية عند حازم القرطاجني	٢٥
٣٠	_ الشعرية عند النقاد العرب المحدثين	٢٥
٣١	• الشعرية عند كمال أبو ديب	٢٧
٣٢	• الشعرية عند أدونيس	٢٨
٣٣	_ الشعرية عند النقاد الغربيين القدماء	٣٠
٣٤	• الشعرية عند أرسطو	٣٠
٣٥	_ الشعرية عند النقاد الغربيين المحدثين	٣١
٣٦	• الشعرية عند تودوروف	٣١
٣٧	• الشعرية عند جاكبسون	٣٢
٣٨	• الشعرية عند جون كوهين	٣٤
٣٩	ثانياً: مفهوم الخطاب	٣٥
40	_ مفهوم الخطاب عند العرب	٣٥

٣٦	_ مفهوم النقد عند الغرب	41
٣٨	_ الخطاب والقول	٤٢
٣٩	_ الخطاب والنص الشعري	٤٣
٤١	ثالثاً: مرتكزات تحليل شعرية الخطاب	٤٤
٤٢	الفصل الثاني: أشكال الخطاب الغزلي عند البهاء زهير	٤٥
٤٣	١_ الخطاب الإشهاري	٤٦
٤٧	٢_ الخطاب الإيصالي التداولي	٤٧
٤٩	٣_ الخطاب الغزلي الإبداعي	٤٨
٥٠	أ. الصريح	٤٩
٥١	ب. المضمّر	٥٠
٥١	• الإيحاء بالإضمار	٥١
٥٢	• الإيحاء بالتصوير	٥٢
٥٥	• الإيحاء بالقص	٥٣
٥٩	الفصل الثالث: بنية الخطاب الغزلي	٥٤
٦٠	_ تمهيد	٥٥
٦٠	١_ المستوى الصوتي	٥٦
٦٠	• التكرار بين الموضوعي والفني	٥٧
٧٢	• الدلالة الصوتية في الجنس والطباق	٥٨
٨٠	٢_ المستوى الدلالي	٥٩
٨٠	_ الوحدات الأساسية في شعر الغزل عند البهاء	٦٠
٨٠	• الحب	٦١

٦٢	• المحب	٨١
٦٣	• المحبوب	٨٦
٦٤	• الرقيب والواشي والعدول	٨٧
٦٥	٣_ المستوى التركيبي	٩٤
٦٦	_ التوازن والتوازي في بنية الجملة	٩٤
٦٧	الفصل الرابع: شعرية الأسلوب في شعر الغزل عند البهاء زهير	١٠٣
٦٨	١_ شعرية اللغة	١٠٤
٦٩	_ توظيف لغة الحرب في شعر الحب	١٠٨
٧٠	٢_ شعرية الصورة	١١٠
٧١	أولاً: الصورة الحسية	١١٠
٧٢	ثانياً: الصورة المزدوجة	١١٦
٧٣	ثالثاً: الصورة العقلية	١١٧
٧٤	٣_ شعرية الموسيقى	١١٨
٧٥	أولاً: الموسيقى الداخلية	١١٨
٧٦	ثانياً: الموسيقى الخارجية	١٢٦
٧٧	• البحر	١٢٦
٨٠	• إيقاع القافية والروي	١٣١
٨١	_ خاتمة البحث	١٣٨
٨٢	_ مصادر البحث ومراجعته	١٤٠
٨٣	_ ملخص البحث باللغة الإنجليزية	١٤٩

الملخص

يقدم هذا البحث المعنون بـ "شعرية الخطاب الغزلي في شعر البهاء زهير ت ٦٥٦ هـ" دراسة لشعر الغزل عند

بهاء الدين زهير، الذي عاش في العصر الأيوبي، متوسلة المناهج النقدية الحديثة.

ومن أجل ذلك قامت الدراسة باستقراء المفهومين الأساسيين اللذين اعتمدتهما: "الشعرية والخطاب"، ومن ثم قامت

بدراسة شعر الغزل وفق ما ينبثق عن المفهومين من دلالات، وقامت بتحليل شعر الغزل بناءً على ما افترضته

النظريات الحديثة من آليات نقدية وتحليلية.

فقدّمت دراسة تحليلية نقدية لقصائد الغزل عند البهاء زهير، وفق ما يلي:

_ دراسة أشكال الخطاب الغزلي كما تجلّت في شعر الغزل عند البهاء زهير.

_ دراسة بنية الخطاب الغزلي؛ حيث درست شعر الغزل من ناحية المستوى الصوتي، والمستوى الدلالي،

والمستوى التركيبي. فقدّمت نظرة نقدية تحليلية للمفاهيم الدلالية الأساسية في شعر الغزل عنده، ودرست أهم

الظواهر الصوتية التي أسهمت بشكل كبير في تجلّي سمة الشعرية في الخطاب الغزلي في شعره، كما قدّمت

دراسة وافية لتركيب الجملة وآليات تكوينها بما يخدم المعنى ويحقّق الشعرية ويمنح القصيدة سمة الجمال ورونق

الحسن والتميز.

_ دراسة شعرية الأسلوب في شعر الغزل عند البهاء؛ فقدّمت دراسة وافية للصورة، واللغة، والموسيقى.

الكلمات الرئيسية: الشعرية، الخطاب، البهاء زهير، شعر، الغزل، البنية، الدلالة، تحليل، دراسة.

المقدِّمة:

لم يعد اليوم في ضوء المعرفة العصرية ما يُسوَّغ للدراسة التحلُّل من الاشتراطات الاصطلاحية والمنهجية الحديثة، فمن طبيعة المعارف الحالية تقديم نفسها وفق أدوات منهجية اصطلاحية حديثة، وعليه كان لابد من معالجة موضوع الغزل من خلال مصطلحين أساسيين افتراضهما موضوع البحث، هما: مصطلح الشعرية ومصطلح الخطاب، وقد رأى البحث أنَّ هذين المصطلحين يمكنان من الموقوف على علامات الغزل وسماته المميزة عند البهاء زهير.

وللبحث مفتاحان: الشعرية والخطاب، فالشعرية مع كثرة التكلُّم عليها إلا أنَّها ما تزال ضمن حدود المفهوم العام، لكثرة الملابس والعوالق الفكرية التي شابتها، لهذا لا بد من العودة إلى البيئة التي نشأت فيها، أعني النقد الغربي، وما أسعفت به الترجمة من كُتُب في هذا الموضوع. وقد أعان على تحديد مجالات الشعرية في ثلاث نواحٍ أساسية يمكن من خلالها تلمُّس حقيقة الشعرية: الناحية الألسنية والسيمائية والأسلوبية، وهذه النواحي جميعاً تلتقي في الخطاب بحسب ما ذهب إليه تودوروف^١ حين حصر الشعرية بخصائص الخطاب الأدبي؛ لأنَّها في واقع الأمر تجلُّ لبنية محدودة من بُنى الكلام وإنجاز من إنجازاتها، وبمعنى آخر فالشعرية لم تكن عنده إلا الخصائص التي تبيِّن فرادة الحدث الأدبي، من أجل ذلك استحالَت منهجية لدراسة الأدب متوسِّلة منجزات علوم أخرى، كعلم اللغة لبيان نظام النصوص التي تتجُم عنها أدبيَّة الأدب، وهي في الوقت ذاته توجُّه القارئ لإدراك تلك الأنظمة.

أمَّا الباحثون العرب فلم ينجُم عن تأمُّلاتهم الشعرية ما يمكن الاعتماد عليه في مجال الدرس التطبيقي؛ لأنَّهم أجزوا مقارباتهم في مجالين اثنين: الأول: شرح المقصود بالشعرية في النقد الغربي، والثاني: تأصيل مبحث الشعرية في التراث العربي، مع أنَّ الشعرية لا تختص بدراسة أدب دون أدب، بل هي وسيلة لدراسة شعرية النصوص عامَّة في مختلف الآداب.

أمَّا الخطاب فهو اللغة بوصفها حواراً بين المرسل والمرسل إليه، إذ ينطوي ذلك الخطاب على أفكار اجتماعية أو سياسية أو دينية، وهو من ثم ظاهرة لسانية، ومن هذه الجهة يلتقي الخطاب بوصفه لغةً بالشعرية بوصفها رسالة تشف عن نظام أدبي، تركَّز فيه اللغة على ذاتها.

^١ تودوروف (١٩٩٠)، ص: ١٣

في هذا البحث أُجريت مقارنة نقدية لهذين المفهومين؛ بغية الاستفادة من المنجز النقدي الحديث، ومن ثم الوقوف من خلالهما على السمات الفنية المميّزة، في محاولة لتلمس شعريّة الخطاب الغزليّ في شعر البهاء زهير، وفق خطة ورعت الكلام على مدخل وثلاثة فصول وخاتمة.

ـ **مشكلة الدراسة:** تبرز مشكلة البحث بدايةً في تحديد مفهومي الشعريّة والخطاب، كونهما مفهوميّن نقديين حديثين. ومن ثمّ يقوم البحث بالنصديّ لدراسة شعر الغزل عند البهاء زهير، متوسلاً لذلك ما يفرضه المفهومين من دلائل بحثيّة، ونقدية، وتحليلية.

فالبحث يدرس مدى توفر شعر الغزل عند البهاء زهير على عناصر ومقومات تجعل من الخطاب الغزليّ عنده شعراً يتّصف بصفة الشعريّة كما حدّد مفهومها في النقد الحديث.

ـ **أسئلة الدراسة:** يحاول هذا البحث أن يجيب عن أسئلة نقدية عدّة منها:

- ما مدى استجابة شعرنا القديم، ممثلاً هنا بشعر الغزل عند البهاء زهير، للثقافة النقدية الحديثة ومفاهيمها؟
- وهل هناك أذى يمكن أن يطال شعرنا القديم إذا ما درس وفق المناهج النقدية الحديثة والمصطلحات المتداولة في هذا العصر؟
- وما الضرر الذي يمكن أن يطال الشعر القديم حينما يُدرس بعيداً عن المناهج النقدية القديمة التي عُنيّت بدراسته فيما مضى؟

ـ **أهداف الدراسة:** تهدف الدراسة في فصولها إلى دراسة شعر الغزل عند البهاء زهير، دراسة نقدية تحليلية؛ بغية الوقوف على العناصر الجمالية التي أدت إلى جعل هذا الشعر شعراً يتّسم بكلّ سمات الشعريّة، في الأزمنة والأمكنة المختلفة، وليس كونه مجرد نظم أو كونه مجرد شعر أني اتّسم بسمات شعريّة نابعة من الزمن الذي قيل فيه، ووفقاً لما أملاه الزمان والمكان من آليات ذوقية عند العامة، ونقدية عند الخاصة في زمانه وبيئته.

ـ **أهمية الدراسة:** تأتي أهمية هذه الدراسة من عدّة نقاط، لعلّ أبرزها يكمن فيما يلي:

١. عدم وجود دراسة سابقة تصدّت لدراسة شعر الغزل عند البهاء زهير، وفق مفهومي الشعريّة والخطاب.
٢. دراسة مفهومي الشعريّة والخطاب من المنظورين العربي والغربي دراسة حاولت الوقوف على أهمّ معالم هذين

المفهومين، وذلك في مراحل زمنية مختلفة. فقد قدمت هذه الدراسة في الفصل الأول رؤية النقاد العرب والغربيين، القدماء والمحدثين، لهذين المفهومين معتمدة الرجوع لمؤلفاتهم النقدية وما كُتِبَ عنها، إضافة لمحاولة شرحها والوقوف على تفاصيلها ومكوناتها لفهم هذين المفهومين النقيديين من وجهة أولئك النقاد.

٤. في هذا البحث دراسة للكثير من قصائد الغزل دراسة نقدية تحليلية. قدّمت صورة واضحة عن تمكّن البهاء زهير في مضمار الغزل، وشاعريته التي تحطّت الزمان والمكان.

ـ أسباب اختيار البحث:

١. ضرورة دراسة شعرنا القديم وفق المناهج النقدية الحديثة.
٢. عذوبة شعر البهاء زهير عامّة وشعره الغزليّ خاصّة.
٣. عدم وجود دراسة سابقة تصدّت لهذا الموضوع المعنون بشعرية الخطاب الغزليّ في شعر البهاء زهير.

ـ **مصطلحات الدراسة:** • الشعرية: يرى رومان جاكوبسون أن "الشعرية يمكن تحديدها على أنّها ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة، وتهتمّ بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعرية، لا في الشعر وحسب، إذ تهيم هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وتهتمّ بها أيضاً خارج الشعر، حيث تُعطى الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية"^١

• **الخطاب:** يعرف فوكو الخطاب بأنّه: "مجموعة من المنطوقات بوصفها تنتمي إلى ذات التشكيل الخطابية، فهو ليس وحدة بلاغية أو صورية قابلة لأن تتكرّر إلى ما لا نهاية، يمكن الوقوف على ظهورها واستعمالها خلال التاريخ بل هو عبارة عن عدد محصور من المنطوقات التي تستطيع تحديد شرط وجودها"^٢

ـ **حدود الدراسة:** الحدود الزمنية: يقدّم البحث دراسة لشعر الغزل عند البهاء زهير الذي قاله وكتبه بين عامي (٥٨١هـ) و(٦٥٦هـ). وهما عاما مولده ووفاته.

الحدود الجغرافية: ما قاله البهاء زهير من شعر غزل في مواطن إقامته التي توزعت بين مكّة والقاهرة.

^١ رومان (١٩٨٨)، ص: ٣٥.

^٢ فوكو (١٩٦٨م)، ص: ١١١.

الحدود البشرية: تختص هذه الدراسة بشعر الغزل عند البهاء زهير. فتبدأ بدراسة حياة الشاعر ومحيطه من النقاد والشعراء، ثم تنتقل لدراسة شعر الغزل عنده وفق المصطلحين النقيدين اللذين حددتهما الدراسة.

_ **منهج الدراسة وأدواتها:** أما المنهج الذي أسهم في معالجة هذا الموضوع فتمثل بالاعتماد بصورة أساسية على المنهج البنوي، لاسيما الجانب التكويني أو التوليدي منه، كما عرّف عند لوسيان غولدمان، وقد وضح إجراءات ذلك المنهج في كتابه "البنوية التكوينية والنقد الأدبي"، وقد أسهم محمد بنيس في كتابه "ظاهرة الشعر المعاصر" في توضيح تلك الإجراءات، كما أسهم غير واحد من النقاد العرب في شرح خطواته البنائية، منهم عبد السلام المصدي في كتابه "قضية البنوية"، وعليه قام الإجراء المنهجي في هذا البحث طبقاً لتلك الدراسات، وذلك على النحو الآتي:

_ قراءة النصوص الأدبية قراءةً ألسنية عن طريق تفكيك البنى الدلالية، وتمييز البنى السطحية، ومن ثم تركيب الأجزاء للخروج إلى تصوّر للبنية العميقة للنصوص، ممّا يوضح البنية الداخلية للنصوص وعلاقاتها بالبنى الثقافية والدنيّة والاجتماعيّة والتاريخيّة، وهي بنى متفاعلة ومتكاملة طبقاً للصورة التي تظهر فيها نصوص الأدب.

_ ضمّ البنى الجزئية للوحدات التي تُشكّل النصوص في بنية أكثر اتساعاً وتفكيك البنية الشاملة للوقوف على دلالاتها، وذلك بالانتقال من النصّ الموجود إلى النصّ الغائب، ذلك أنّ النصّ الموجود ليس نصّاً مغلقاً كما انتهت إليه تطبيقات البنويين الشكليين، بل هو نتاج اجتماعي تاريخي ثقافي يعبر عن رؤية اجتماعية، وعلى هذا النحو تغدو قراءة النصّ اكتشافاً للبنية الاجتماعية التي تُصوّر ملامح البيئة والعصر في إطار فنيّ.

أفاد البحث في منهجه، إضافة لما أُشير إليه، من أفكار كثيرة نجمت عن المباحث الألسنية والسميائية والأسلوبية والتاريخية والاجتماعية، كل ذلك للإحاطة بجوهر الظاهرة الأدبية التي يصعب أن يحيط بها منهج واحد. كما أفاد من غير كتاب في مجال دراسة الشعرية بشكل نظريّ، ككتاب الدكتور محمد غنيمي هلال "النقد الأدبي الحديث"، وكتاب تودوروف "الشعرية"، إضافة لغير كتاب في مجال الدرس الأسلوبي والنقد والتحليل الأدبي.

_ **الدراسات السابقة:**

• شلبي، عبد الفتاح. (د.ت). البهاء زهير. القاهرة: مصر. دار المعارف. وفيها قدم الباحث دراسة ضئيلة لشعر البهاء زهير، بعد الحديث عن حياته وعصره. لا تمثل هذه الدراسة دراسة تحليلية نقدية، فقد كانت مجرد سرد لبعض قصائد الشاعر مع شرح لبعض المفردات. وقد جاءت الدراسة في (١٢٦) صفحة.

• العزام، روان. (٢٠١٩). التناص في شعر البهاء زهير. إشراف: حسن فالح بكور. جامعة: الحسين بن طلال. كلية الآداب، قسم اللغة العربية. قدم هذا البحث دراسة عن التناص في شعر البهاء زهير، فبدأت بمدخل نظري عرفت الباحثة فيه مفهوم التناص وما يمثله هذا المصطلح وما ينضوي تحته من آليات وتقرّعات. ولم تختص هذه الدراسة بغرض دون غرض، بل قامت بدراسة التناص في مختلف الأغراض الشعرية في ديوان البهاء زهير، وتوزعت الدراسة على عدد من الفصول؛ في الفصل الأول قدمت دراسة لحياة الشاعر وعصره. وفي الفصل الثاني قدمت دراسة نظرية لمفهوم التناص، وفي الفصل الثالث بدأت الدراسة التطبيقية حيث درست التناص الأدبي في شعر البهاء، وفي الفصل الرابع قدمت دراسة تطبيقية إذ قامت بتحليل الأمثلة التي سبق أن استخرجتها في الفصل السابق. وقد جاءت الدراسة في (١٣٦) صفحة.

• موسى، بدرية حمد. (٢٠١٨). الأغراض الشعرية وأساليبها عند البهاء زهير. إشراف: الأمين حسن مصطفى. جامعة الجزيرة. كلية العلوم التربوية، قسم اللغة العربية والدراسات الإسلامية.

يقدم هذا البحث دراسة للأغراض الشعرية عند البهاء زهير وهي ليست دراسة تحليلية نقدية، بل هي مجرد سرد للأغراض الشعرية وما ينضوي تحت كل غرض من شعره. وقد جاءت الدراسة في (٨٣) صفحة.

وأخيراً يمكن القول بأن هذه الدراسات السابقة لم تقدم أي دراسة نقدية تحليلية لشعر الغزل عند البهاء زهير، ومن هنا جاءت دراستنا لتقوم بدراسة تحليلية نقدية تفصيلية لشعر الغزل عند بهاء الدين زهير، متوسلة المناهج النقدية الحديثة لدراسة شعره الغزلي وتحليله ونقده.

— **مُحتوياتُ الدِّراسة:** بدأَ البَحْثُ بمدخلٍ تناولَ حياةَ الشَّاعرِ بهاءِ الدِّينِ زهير، اسمَهُ ونسبَهُ، ومولِدَهُ ونشأَتَهُ، وصفاتِهِ، وشعرَهُ، وعصرَهُ، ووفاتَهُ. فمعلومٌ ما لحياةَ الشَّاعرِ وللعصرِ الذي عاشَ فيه منْ أهميَّةٍ كبيرَةٍ في مسيرَتِهِ الشَّعْرِيَّة، ومَا لذلكِ مِنْ تأثيرٍ على شاعريَّتِهِ ونتاجِهِ الأدبيِّ.

بعد ذلك انتقلَ البحثُ إلى الفصل الأول المعنون بـ: " مفهوم الشعرية والخطاب " وفيه قُدِّمَتْ آراءُ بعضِ النُّقَّادِ العربِ والغربيين، القدماءِ والمحدثين، في مجال هذينِ المصطلحينِ النقيدين، من أمثال: أرسطو، وحازم القرطاجني، وأدونيس، وجاكبسون...

كما وضَّحَ الفصلُ مفهومَ الخطابِ من خلالِ علاقةِ الخطابِ بكلِّ من الموضوعِ والنَّصِّ الشعريِّ، وانتهى الفصلُ إلى مرتكزاتِ تحليلِ شعريةِ الخطابِ في النُّصوصِ الشعريةِ.

وفي الفصلِ الثاني المعنون بـ: " أشكال الخطاب الغزليِّ عند البهاء زهير " دراسةٌ لأشكالِ الخطابِ الغزليِّ عند البهاء، والتي تبدَّت في شكلينِ أساسيينِ من أشكالِ الخطابِ الشعريِّ، الممثلة بالخطابِ الإيصاليِّ النَّداوليِّ، والخطابِ الغزليِّ الإبداعِيِّ. وقد قُدِّمَ لكلِّ شكلٍ من أشكالِ الخطابِ بمقدِّمةٍ نظريَّةٍ، ثمَّ تمَّ الاستشهادُ بما ينتمي إليها من شعرِ الغزلِ عند البهاء.

في الفصلِ الثالثِ تمَّت دراسةُ بنيةِ الخطابِ الغزليِّ من خلالِ ثلاثةِ مستوياتٍ: المستوى الصوتيِّ، والمستوى الدَّلاليِّ المتمثِّل بتحديدِ دلالاتِ الوحداتِ الأساسيةِ لموضوعِ الغزلِ كالحُبِّ والمحبوبِ والمُحِبِّ والواشي والعاذلِ والرَّقِيب، وهو ما يشكِّلُ حقولاً دلاليَّةً مميَّزةً لموضوعِ الغزلِ عند البهاء زهير، والمستوى التركيبيِّ من خلالِ الوقوفِ على بنيةِ الجُملةِ والتَّراكيبِ.

وفي الفصلِ الرَّابِعِ دراسةٌ لشعريةِ الأسلوبِ الغزليِّ عند بهاء الدِّين زهير من خلالِ ثلاثةِ مستوياتٍ: اللغةِ الشعريةِ والصُّورةِ الفنيَّةِ وموسيقى الشعر، الداخليَّةِ والخارجيَّةِ. وانتهى البحثُ إلى خاتمةٍ دُوِّنت فيها أهمُّ النتائجِ الموضوعيةِ التي توصلَ إليها البحثُ.

مَدْخَلُ الْبَحْثِ: الْبَهَاءُ زُهَيْرٍ (حَيَاتُهُ وَشَعْرُهُ وَعَصْرُهُ..)

— **اسْمُهُ وَنَسَبُهُ:** ذَكَرَ ابْنُ خُلَكَانٍ صَاحِبَ وَفَيَاتِ الْأَعْيَانِ أَنَّ الْبَهَاءَ زُهَيْرٌ هُوَ "أَبُو الْفَضْلِ زُهَيْرُ بْنُ مُحَمَّدٍ بْنِ عَلِيٍّ بْنِ يَحْيَى بْنِ الْحُسَيْنِ بْنِ جَعْفَرِ بْنِ مَنْصُورِ بْنِ عَاصِمِ الْمُهَلَّبِيِّ، الْمَلَقَّبِ بِهَاءِ الدِّينِ الْكَاتِبِ"^١، وَهُوَ مَا ذَكَرَهُ الْبَهَاءُ فِي مَقْدَمَةِ دِيَوَانِهِ الَّذِي قَامَ بِتَأْلِيفِهِ بِنَفْسِهِ. يَنْتَهِي نَسَبُهُ إِلَى الْمُهَلَّبِ بْنِ أَبِي صُفْرَةَ^٢.

يَكْنَى الْبَهَاءُ زُهَيْرٌ بِأَبِي الْفَضْلِ^٣، وَأَبِي الْعَلَاءِ^٤، وَلَقَّبَ أَيْضاً بِهَاءِ الدَّوْلَةِ، وَكَانَ يَلْقَبُ أَيْضاً بِبَهَاءِ الدِّينِ نِظَامِ الدَّوْلَةِ. وَقَدْ اسْتَحَقَّ الشَّاعِرُ لِقَبَّيْنِ هُمَا: بَهَاءُ الدَّوْلَةِ، وَبَهَاءُ الدِّينِ، وَفِي كِلَا اللَّقْبَيْنِ دَلَالَةٌ الْإِيجَابِ، وَهِيَ مِنَ الصَّفَاءِ وَالنَّقَاءِ وَالضِّيَاءِ وَالْمَعَانِ، وَبِذَلِكَ اكْتَسَبَتْ مَعْنَى دِينِيًّا يَنْتَفِقُ مَعَ أَخْلَاقِهِ، وَهَذِهِ الْأَلْقَابُ كَانَتْ تُنَمِّحُ لِكِبَارِ الدَّوْلَةِ بِإِذْنِ مِنَ السُّلْطَانِ^٥.

— **مَوْلَدُهُ وَنَشَأَتُهُ:** ذَكَرَ ابْنُ خُلَكَانٍ وَالصَّفْدِيُّ أَنَّ الْبَهَاءَ زُهَيْراً وُلِدَ بِوَادِي نَخْلَةٍ، بِالْقَرْبِ مِنْ مَكَّةَ، فِي الْخَامِسِ مِنْ ذِي الْحِجَّةِ سَنَةِ إِحْدَى وَثَمَانِينَ وَخَمْسِمِائَةٍ^٦.

وَقَضَى بِالْحِجَازِ عَهْدَ الطُّفُولَةِ وَعَهْدَ الْمُرَاهِقَةِ، ثُمَّ رَحَلَ إِلَى مِصْرَ أَوَّلَ عَهْدِهِ بِالشَّبَابِ، وَاخْتَارَ وَالِدُهُ مَدِينَةَ قُوصَ، فَنَشَأَ الْبَهَاءُ فِيهَا. وَيَبْدُو أَنَّ الشَّاعِرَ بَعْدَ أَنْ تَلَقَّى تَعْلِيمَهُ الْإِبْتِدَائِيَّ فِي مَكَّةَ، وَهُوَ فِي الْغَالِبِ دِينِيٌّ، تَوَجَّهَ إِلَى مِصْرَ لِيُنْهَلَ مِنْهَا تَعْلِيمُهُ الثَّانَوِيَّ، لِأَسِيمًا فِي مَدِينَةِ قُوصَ الْمَدِينَةِ الَّتِي احْتَضَنَتْهُ، لِيَنْطَلِقَ مِنْهَا إِلَى الْعَاصِمَةِ الْقَاهِرَةِ مُوْتِلَ الْعِلْمِ وَالْعِلْمَاءِ، فَيَلْتَحِقَ بِأَعْيَانِهَا وَسُلَاطِينِهَا^٧.

— **ثَقَافَتُهُ وَأَخْلَاقُهُ:** تَظْهَرُ ثَقَافَةُ الشَّاعِرِ مِنْ خِلَالِ تَأَثُّرِهِ بِالْقُرْآنِ الْكَرِيمِ وَالْحَدِيثِ الشَّرِيفِ، وَتَضْمِينِهِ لِأَبْيَاتٍ مِنَ الشُّعْرِ، وَهَنَّاكَ إِشَارَاتٌ إِلَى حَوَادِثَ تَارِيخِيَّةٍ وَأَسْمَاءِ شُعْرَاءَ، أَنْبِيَاءَ، وَهَذَا يَدُلُّ عَلَى ثَقَافَتِهِ الْوَاسِعَةِ وَاطِّلَاعِهِ عَلَى التَّارِيخِ وَالْأَدَبِ^٨.

^١ ابن خلكان، ج ٢ / ص: ٣٣٢ .

^٢ المصدر السابق، ج ٢ / ٣٣٧ ، ٣٣٨ .

^٣ المصدر السابق، ج ٢ / ٢٣٢ .

^٤ الصفدي (٢٠٠٠)، ج ٤ / ١٥٦ .

^٥ شلبي، ص: ١٩ - ٢٠ .

^٦ ابن خلكان، ج ٢ / ٣٣٢ ، والصفدي، ج ٤ / ١٥٦ .

^٧ ابن خلكان، ج ٢ / ٣٣٢ .

^٨ حلوه (٢٠٠٤)، ص ١٠ .

وهذا يؤكد أن مصادر ثقافة الشاعر لم تكن ذات لون واحد من المعارف، بل كانت متعددة المشارب، فمنها الديني والأدبي والتاريخي، وهذا يدل على عمق ثقافته وسعة اطلاعه على معارف عصره وما سبقه، مما ينعكس على شعره بصورة إيجابية، ويُقدّم صورة ناصعة عنه وعن العصر الذي يعيشه. ويذكر محمد كامل حسين أن "في ديوان البهاء زهير ما يدل على تأثره بالشعر العربي القديم، وبعض الأخبار التاريخية العربية. وتضمنه ما قاله القدماء دليل على أنه كان يحفظ الكثير من أشعارهم، وأن مهارته الفنية جعلته يصطنع في شعره هذه الأجزاء من الشعر القديم، كأنها في موضعها الطبيعي من شعره".^١

والقارئ لشعر البهاء زهير، يشعر بما في نفس الشاعر من رقة الإحساس وحسن الذوق، وبعد عن الشر والأذى، وهذا يدل على لطفه وحسنه^٢، إن شعر بهاء الدين زهير قطعة من روحه وذوقه وطبعه، فلما كان ذا سمعة طيبة، متصفاً بأخلاق رفيعة، فقد تبوأ المكانة المرموقة بين أقرانه وعلماء عصره، فانكب على دراسة شعره التواقون للشعر الهادف المعبر عن مكنونات صاحبه ونزاعته. وقيل بأن كتابته "جيدة قوية مصقولة مليحة منسوبة"^٣.

بلغ البهاء زهير شأنًا رفيعاً في دماثة أخلاقه وحسن أدبه، فقال عنه ابن خلكان "كنت أود لو اجتمعت به لما كنت أسمعُه عنه، فلما وصل اجتمعت به ورأيتُه فوق ما سمعتُ عنه من مكارم الأخلاق وكثرة الرياضة ودماثة السجايا، وكان متمكناً من صاحبه كبير القدر عنده، لا يطلع على سره الخفي غيره، ومع هذا كله فإنه كان لا يتوسط عنده إلا بالخير، ونفع خلقاً كثيراً بحسن وساطته وجميل سفارته"^٤.

_ عصر الشاعر: عاش البهاء زهير في ظل دولة بني أيوب التي امتدت من عام (٥٦٤هـ) إلى عام (٦٥٨هـ)، حيث قامت _ على يد صلاح الدين الأيوبي (٥٢٦ - ٥٨٩ هـ) بطل معركة حطين وفتح بيت المقدس _ على أنقاض الدولة الفاطمية، عام ٥٦٧ هـ، ولقب الأيوبيون أنفسهم بالسلّاطين. وقد امتدت دولة الأيوبيين من المغرب إلى تخوم العراق شرقاً، لتشمل مصر وبلاد الشام واليمن والحجاز. كانت حياة الأيوبيين سلسلة متتابعة من الجهاد والقتال، حيث كان قدر هذه الدولة محاربة الحملات الصليبية وإنقاذ بلاد الإسلام، وكان جل اهتمامهم موجّهاً للجيش، فقد أنفقوا جلّ واردات الدولة على بناء ما يلزمه من حصون وقلاع. وكان للأيوبيين أسطول بحري عظيم

^١ محمد كامل، ص ٢٠١، ٢٠٠.

^٢ عبد الرازق، ص: ٢١.

^٣ الصفدي، ج ٤ / ١٦٠.

^٤ ابن خلكان، ج ٢ / ٣٣٢.

لمحاربة الحملات الصليبية البحرية. وقد انتهت الدولة الأيوبية على أيدي المماليك الذين كانوا جلّ قوام جيش الملك الصالح نجم الدين أيوب^١.

_ الأغراض الشعرية عند البهاء زهير:

نظّم البهاء زهير في معظم أغراض الشعر، ولم يقتصر ديوانه على فنّ واحد. وبهذا التنوع، واختلاف ألوان الأغراض يقدم الشاعر صورة عن عصره وأحواله، ويدلّل ديوانه الشعري على أنّ خطابه لم يكن مقتصرًا على الخاصة من أعيان عصره، بل كان موجّهًا إلى العامة أيضًا، فالبهاء شاعر مشارك في الحياة العامة، يحمل هموم الناس ويتحسّس مشاعرهم ويترجمها في شعره. وقد تميّز شعره بالبساطة، التي لا تؤدّي إلى ركابة شعره، وتميز شعره أيضًا بابتعاده عن التكلف واقترب لغته من لغة الحياة الجارية. ومن أبرز أغراضه الشعرية:

- الغزل: احتلّ الغزل عند البهاء زهير مساحة واسعة حتّى أطلق عليه اسم شاعر الغزل، وجعل هذا الغرض شعر البهاء يذيع بين الناس ذبوعاً كبيراً، كما قال ابن خلكان: "وشعره كلّهُ لطيف"، وهو كما يُقال: السهل الممتنع، وأجازني رواية ديوانه، وهو كثير الوجود بين الناس، فلا حاجة إلى الإكثار من ذكر مقاطيعه^٢. لم يقتصر الشاعر في شعره الغزليّ على محبوبة بعينها، وإنّما ذكر في ديوانه كثيراً من محبوباته كريباب، وزينب، وسليمي، ويصوغ غزله بطابع مميّز وسهل. ويتّضح حديثه عن الفراق، والوفاء، والصدق، والهجر، والوجد والنشوق وغير ذلك، ولعلّ هذا التعدد في ذكر أسماء محبوباته لا يعني كثرتها، فقد يكون ذلك للإيهام والتغطية على اسم محبوبته الحقيقية، امتثالاً للعادات والتقاليد؛ لهذا يلجأ كغيره من الشعراء إلى أسلوب التعمية. ومن ذلك الشعر الرقيق تصويره ألم الفراق، وما يرافقه من حزن شديد، قوله^٣:

يَا مَنْ لِعَيْنٍ أَرَقْتُ أَوْحَشَهَا مَنْ عَشِقْتُ

مُذْ فَارَقْتُ أَحْبَابَهَا لَهَا جُفُونٌ مَا التَّقْتُ

وقوله في وصف شوقه ولوعته^٤: فَدَيْتُ مَنْ أَرْسَلَ تَفَاحَةً إِرْسَالَهَا دَلَّ عَلَى فِطْنَتِهِ

وَقَصْدُهُ أَنِّي إِذَا ذُقْتُهَا تَشْتَدُّ أَشْوَاقِي إِلَى رُؤْيَتِهِ

^١ السيوطي، ج ٢، ص: ١١.

^٢ ابن خلكان، ج ٢/ ص: ٣٣٦.

^٣ بهاء الدين (١٩٨٢)، ص: ٤١.

^٤ المصدر السابق، ص: ٤٤.

وقوله في التستُّر وإخفاء اسم المحبوبة^١: أَذْكَرُ الْيَوْمَ سُلَيْمَى وَغَدَاً أَذْكَرُ زَيْنَبَ

والغزل في شعر البهاء يتوزع على عدة صور، منها:

أ. قصائد غزليَّة: وفيها تكون القصيدة كلّها مكتوبةً في غرض الغزل، لا ينازعه في ذلك غرض آخر، ولا أيُّ موضوع، والمطلع على ديوان الشاعر يجد عدداً لا بأس به من هذه القصائد، لكنّه مع ذلك لا يرقى لعدد المقطعات في الديوان، وربما تكون علّة ذلك أنّ الشّاعر كان يقول معظم قصائده ارتجالاً، ووفق الطبع، وما يقتضيه المقام، وربما يكون الشاعر قد عمد إلى ذلك عمداً؛ لكيما تديع أشعاره على الألسن فتنتقل انتقالاً سريعاً مع الريح، ويحفظها الصغير والكبير والعاشق والمعشوق والواشي والرسول، ومن هذه القصائد قوله^٢:

وَقَالَتْ عَجِيبٌ يَا زُهَيْرُ عَجِيبُ	وَعَانِيَةَ لَمَّا رَأَتْنِي أَعُولَتْ
وَعُصْنِي مِنْ مَاءِ الشَّبَابِ رَطِيبُ	رَأَتْ شَعْرَاتٍ لُحْنٌ بِيضاً بِمِفْرِقِي
وَقَالَتْ: مَشِيبٌ؟ قُلْتُ ذَاكَ مَشِيبُ	لَقَدْ أَنْكَرْتُ مِنِّي مَشِيباً عَلَى صِبا
عَلَى أَنَّ عَهْدِي بِالصَّبَا لَقَرِيبُ	وَمَا شَبْتُ إِلَّا مِنْ وَقَائِعِ هَجْرِهَا
وَمَا زَالَ لِي فِي الْغَيْبِ مِنْهُ نَصِيبُ	عَرَفْتُ الْهَوَى مِنْ قَبْلِ أَنْ يُعْرِفَ الْهَوَى
لَهُ كُلَّ يَوْمٍ لَوْعَةٌ وَوَجِيبُ	وَلَمْ أَرْ قَلْباً مِثْلَ قَلْبِي مُعَذِّباً

ب. مقطّعات غزليَّة: لقد أكثر البهاء زهير من مقطّعات الغزل في شعره، والمقطعة هي ما دون العشرة أبيات. وشعر البهاء سلس حلّو سهل الحفظ، قريب من النّفس معنى ولفظاً، فكيف إن كان هذا الشعرُ شعرَ غزلٍ تعشقه النفوس وتركن إليه القلوب والأفئدة والضمائر الحية. ومن هذه المقطّعات الغزليّة قوله^٣:

إِلَى عَدْلِكُمْ أَنْهِيَ حَدِيثِي وَأَنْتَهِيَ	فَجُودُوا عَلَيَّ بِإِقْبَالٍ وَإِصْفَاءٍ
عَتَبْتُكُمْ عَتَبَ الْمُحِبِّ حَبِيبَهُ	وَقُلْتُ بِإِدْلَالٍ فَقُولُوا بِإِصْفَاءٍ
لَعَلَّكُمْ قَدْ صَدَّكُمْ عَنْ زِيَارَتِي	مَخَافَةَ أَمْوَاهِ لِدَمْعِي وَأَنْوَاءِ

^١ بهاء الدين (١٩٨٢)، ص: ٢١ .

^٢ المصدر السابق: ٣٠

^٣ المصدر السابق، ص: ١٧

فَلَوْ صَدَقَ الْحُبُّ الَّذِي تَدْعُوهُ وَأَخْلَصْتُمْ فِيهِ مَشِيئَتُمْ عَلَى الْمَاءِ
وَأِنْ تَكُ أَنْفَاسِي خَشِيئَتُمْ لَهِيَّهَا وَهَالِكُمْ نِيرَانٌ وَجِدٍ بِأَحْشَائِي
فَكُونُوا رِفَاعِيَيْنَ فِي الْحُبِّ مَرَّةً وَخُوضُوا لظَى نَارٍ لِشَوْقِي حَمْرَاءَ
حُرِمْتُ رِضَاكُمْ إِنْ رَضِيتُ بِغَيْرِكُمْ أَوْ اعْتَصْتُ عَنْكُمْ فِي الْجَنَانِ بِحَوْرَاءَ

ومن ذلك قوله أيضاً^١:

كَلِفْتُ بِشَمْسٍ لَا تَرَى الشَّمْسُ وَجْهَهَا أَرَأَيْتَ فِيهَا أَلْفَ عَيْنٍ وَحَاجِبٍ
مَمْنَعَةٍ بِالْخَيْلِ وَالْقَوْمِ وَالْقَنَا وَتَضَعِفُ كُتُبِي عَنْ زَحَامِ الْكَتَائِبِ
وَلَوْ حَمَلْتُ عَنِّي الرِّيحَ تَحِيَّةً لَمَّا نَفَذْتُ بَيْنَ الْقَنَا وَالْقَوَاضِبِ
وَمَا نِلْتُ مِنْهَا نَائِلًا غَيْرَ أَتْنِي أَعْلَلُ نَفْسِي بِالْأَمَانِي الْكَوَادِبِ
أَغَارُ عَلَى حَرْفٍ يَكُونُ مِنْ اسْمِهَا إِذَا مَا رَأَتْهُ الْعَيْنُ فِي خَطِّ كَاتِبٍ

ج. مقدّمات غزليّة: هو نهجُ القدماء لا سيّما حينما يكونُ المدحُ غرضَ القصيدة الرئيسي، فالغزلُ لائطُ بالقلوب... والمتفحصُ لشعر المدح عند البهاء زهير يرى أنّه التزم في كثير من الأحيان مقدمةً النسيب وإن كان قد أغفل الأطلالَ ووصفها؛ إذ لا أطلال في حياة مدينة القاهرة، وربما يكون تجاهله لها ليس نابعاً من هذا السبب وحده بل لعلّ أخرى منها، أنّه يمدح أمراء الأيوبيين وسلطينهم الذي اشتغلوا بالجهاد ضد الفرنجة والدفاع عن ربوع العرب والإسلام، فمن غير المعقول أن يصف الأطلال التي هي علامة زوال الدّيار ديار الأحبّة، فلو ذكرها ووصفها لعدّ ذلك بمثابة فإل سيئ وكان الشاعر يتنبأ بزوال ملك بني أيوب. إذن ربّما يكون ذلك مرّ بخاطر الشاعر الأديب الكاتب الحاذق البار، وربّما تكون نفسه قد استشعرته استشعاراً. ومن هذه المقدّمات الغزليّة في قصائد المدح قوله في مقدّمة قصيدة كتبها يمدحُ بها السُّلطان الملك الصّالح نجم الدّين أيوب^٢:

وَعَدَ الزَّيَارَةَ طَرَفُهُ الْمُتَمَلِّقُ وَبَلَاءَ قَلْبِي مِنْ جُفُونٍ تَنْطِقُ

^١ بهاء الدين (١٩٨٢)، ص: ٢٩

^٢ المصدر السابق، ص: ١٧٥ - ١٧٦

إِنِّي لَأَهْوَى الْحَسَنَ حَيْثُ وَجَدْتُهُ وَأَهْيَمُ بِالْغُصَنِ الرَّشِيقِ وَأَعْشَقُ
يَا عَاذِلِي أَنَا مَنْ سَمِعْتَ حَدِيثَهُ فَعَسَاكَ تَخْنُو أَوْ لَعَلَّكَ تَزْفِقُ
لَوْ كُنْتُ مِنَّا حَيْثُ سَمِعْتَ أَوْ تَرَى لَرَأَيْتَ ثَوْبَ الصَّبْرِ كَيْفَ يُمَزَّقُ
وَرَأَيْتَ الْأَطْفَ عَاشِقَيْنِ تَشَاكِيَا وَعَجِبْتَ مِمَّنْ لَا يُحِبُّ وَيَعْشَقُ

إلى أن ينتقل بعد أبيات كثيرة للغرض الرئيسي من القصيدة وهو المدح، حيث يقول:

وَلَقَدْ سَعَيْتُ إِلَى الْعَلَاءِ بِهِمَّةٍ تَقْضِي لِسَعْيِي أَنَّهُ لَا يُلْحَقُ
وَسَرَيْتُ فِي لَيْلٍ كَأَنَّ نُجُومَهُ مِنْ فَرِطٍ غَيْرَتِهَا إِلَيَّ تُحْدِقُ
حَتَّى وَصَلْتُ سُرَادِقَ الْمَلِكِ الَّذِي تَقِفُ الْمُلُوكُ بِبَابِهِ تَسْتَرْزِقُ
وَوَقَفْتُ مِنْ مَلِكِ الزَّمَانِ بِمَوْقِفٍ أَلْفَيْتُ قَلْبَ الدَّهْرِ فِيهِ يَخْفِقُ
فَالَيْكَ يَا نَجْمَ السَّمَاءِ فَإِنِّي قَدْ لَاحَ نَجْمُ الدِّينِ لِي يَتَأَلَّقُ

ويقول في مطلع مدحة توجه بها إلى علاء الدين بن الأمير شجاع الدين:

أَعْصَنَ النَّقَا لَوْلَا الْقَوَامُ الْمُهْفَهْفُ لَمَا كَانَ يَهْوَاكَ الْمُعْنَى الْمُدْنَفُ
وَ يَا عَصْنُ لَوْلَا أَنَّ فِيكَ مَحَاسِنًا حَكَيْنَ الَّذِي أَهْوَى لَمَا كُنْتَ تُوصَفُ

إلى أن يقول منتقلاً إلى المدح:

وَوَاللَّهِ مَا فَارَقْتُكُمْ عَنْ مَلَالَةٍ وَجَهْدِي لَكُمْ أَنِّي أَقُولُ وَأُحْلِفُ
وَلَكِنْ دَعَانِي لِلْعَلَاءِ بْنِ جَلْدِكَ تَشَوُّقُ قَلْبٍ كَادَنِي وَتَشَوُّفُ

والأمثلة على ذلك كثيرة حيث يستهل المدح بالغزل جرياً على عادة الشعراء في العصور السابقة.

د. الغزل في معرض الرثاء: وهو ما يستوقفنا ملياً، حيث إننا نرى البهاء زهيراً يتغزل بابنه أثناء رثائه وكأنه محبوبته الأبدية التي لا حياة للشاعر دونها. ولا يكتفي البهاء زهير باستخدام معجم الغزل والنسيب في معرض

رثائه لابنه كما كان المتنبى يفعل في مدحه لسيف الدولة، بل إن البهاء يتغزل بابنه وكأنه المعشوقة الخالدة الأزلية. ومن ذلك قوله في قصيدة طويلة لا يشك المتلقي بأنها قصيدة في الغزل والنسيب، لو لم نذكر مناسبتها، أو لم يكمل القارئ أبياتها حتى النهاية، وفيها يقول:

لَقِيتَ مِنَ الْهَوَى وَضُنِيتَ مِنْهُ وَأَنْتَ تُجِيبُ كُلَّ هَوَى دَعَاكَ
حَبِيبِي كَيْفَ حَتَّى غَبَتْ عَنِّي وَأَنْتَ تَعْرِفُ أَنَّ لَا أَحَدًا سِوَاكَ
أَرَاكَ هَجَرْتَنِي هَجْرًا طَوِيلًا وَمَا عَوَّدْتَنِي مِنْ قَبْلُ ذَاكَ
عَهْدُكَ لَا تُطِيقُ الصَّبْرَ عَنِّي وَتَعْصِي فِي وَدَادِي مَنْ نَهَاكَ
فَكَيْفَ تَغَيَّرْتَ تِلْكَ السَّجَايَا وَمَنْ هَذَا الَّذِي عَنِّي ثَنَاكَ
فَلَا وَاللَّهِ مَا حَاوَلْتُ عُذْرًا فَكُلُّ النَّاسِ يُعَذِّرُ مَا سِوَاكَ

ثم يصرخ بموت ابنه وبحزنه الشديد عليه. كما لاحظنا فالأبيات السابقة لا تصرخ بأي معنى من معاني الرثاء بل تتدرج تحت باب الغزل والنسيب.

وهكذا نرى أن الغزل قد حاز على جزء كبير من ديوان الشاعر، حيث امتد لأغراض أخرى فاقتحمها اقتحاماً لطيفاً جميلاً؛ وذلك لاستحكام شاعرية البهاء، وتمكنه في هذا الباب، وهذا الضرب من ضروب القول والشعر، حتى غدا جزءاً منه ومماً يقول.

• المديح: أمّا باب المديح فقد نال اهتماماً كبيراً عند البهاء زهير، ويعود ذلك إلى التصاقه بالملوك والأمراء وخدمتهم، فقد كان من رجال السياسة والمقربين من بلاط السلطنة. وتتميز بطولها والطابع اللطيف وذكر مناقب ممدوحيه في الكرم والعزيمة والانتصارات. ومن ذلك قصيدته التي يمدح فيها الملك الكامل ناصر الدين، ومنها قوله^١:

بِكَ اهْتَرَّ عَظْفُ الدِّينِ فِي حُلْلِ النَّصْرِ وَرَدَّتْ عَلَى أَعْقَابِهَا مِلَّةُ الْكُفْرِ
فَقَدْ أَصْبَحَتْ وَالْحَمْدُ لِلَّهِ نَعْمَةً تَقْصِرُ عَنْهَا قُدْرَةُ الْحَمْدِ وَالشُّكْرِ

^١ بهاء الدين (١٩٨٢)، ص: ٨٥.

لقد مدح الشاعرُ الملكَ الكاملَ بمعانٍ مستمدّةٍ من الدّين، فهو حريصٌ على أن تبقى رايةُ الإسلامِ خفاقةً في الدّيار، وهي الأعلى وكلمةُ الكفر هي السفلى، ولَمَّا حُقِّقَ النّصرُ على الأعداء بفضلِ الله أولاً ثم بفضلِ الممدوح، فرحَ النَّاسُ وابتهجوا إلى الحدِّ الذي تعجّرُ فيه كلماتُ الحمدِ والشُّكرِ على الوفاء بحقِّ هذا النّصر.

- الحكمة: استمدَّ البهَاءُ زهيرَ حَكَمِهِ من تجاربه ومواقفِ الحياة، وفي أبيات يدعو بها إلى التفاؤل وطرح الهموم والدعوة إلى الفرح والثقة بالله، يقول^١: أَيُّهَا الْحَامِلُ هَمًّا إِنَّ هَذَا لَا يَدُومُ

مِثْلَمَا تَفْنَى الْمَسَرَّاتُ كَذَا تَفْنَى الْهُمُومُ

إِنْ قَسَا الدَّهْرُ فَإِنَّ اللَّهَ بِالنَّاسِ رَحِيمٌ

أَوْ تَرَى الْخَطْبَ عَظِيمًا فَكَذَا الْأَجْرُ عَظِيمٌ

وفي حكمه هذه تغلب النزعة الدينية عليها، وتصبغها بالطابع الديني الذي يظهر في ديوانه الشعري جلياً واضحاً، فالأفراح والهموم لا تبقى على وتيرة واحدة، ولا تأخذ صفة الدَّيمومة، بل إنهما متعاقبان في هذه الحياة.

- الإخوانيَّات: كانَ بين البهَاءِ زهيرَ وبينَ الشَّاعرِ ابنِ مطروح مراسلاتٌ، وبينَهُ وبينَ مجدِّ الدّينِ بنِ إسماعيل اللمطيِّ حاكمِ قوص، ونجم الدين بن عبد الرحمن الوصي، ومن أكثرِ الأصدقاء الذين اتصلَ بهم بهاءُ الدّين، ابنُ مطروح، وقد كتبَ إليه ابنُ مطروح كتاباً، يذكرُ فيه أنَّه مريضٌ^٢، فكتبَ إليه البهَاءُ^٣:

أَيَا مَنْ جَاعَنِي مِنْهُ	كِتَابَ يَشْتَكِي	الْوَصْبَا
بَعِيدٌ عَنْكَ مَا تَشْكُو	وَبِالْوَاشِينَ	وَالرُّقْبَا
لَقَدْ ضَاعَفْتُ يَا رُوحِي	لِرُوحِي	الْهَمَّ وَالنَّصْبَا
وَقُلْتُ لَعَلَّهُ أَلَمَ	يَكُونُ لَهُ	الْهَوَى سَبْبَا
وَرَحْتُ أَظُنُّهُ قَوْلًا	يُكَادِبُنِي	لَهُ لَعْبَا
فَلَيْتَ اللَّهُ يَجْعَلُهُ	وَحَاشَا	سَيِّدِي كَذْبَا

^١ بهاء الدين (١٩٨٢)، ص: ٢٣١

^٢ حلوه (٢٠٠٤) ص: ٥٦ .

^٣ بهاء الدين (١٩٨٢)، ص: ٣٨

يحاولُ البهاءُ زهيرَ التخفيفَ عن صديقه الذي أُصيب بالمرض فاشتكى الألم والوجع، وردَّ عليه الشاعر ردّاً أخوياً فيه دعاءً له بالشفاء، فقد تأثّر بمرضه وشاركه هذا النصب والوصب، وبألفاظٍ رقيقةٍ، يستشعرُ فيها القارئ انعكاسَ ما كان يتألَّم منه صاحبه، فهو يشاركه هذا التعب ويأمل أن ينتقلَ المرضُ إلى أعدائه والشَّامتين به، ومن قبيل الملاحظة والتَّخفيفِ عن صاحبه، يُبيِّنُ لَهُ أَنَّ سببَ المرضِ قد يعودُ إلى الهوى والحبِّ.

• الرثاء: حيث رثى ابنه الذي مات وهو في مقتبل العمر، رثاه بقصائد جميلة تُذيبُ القلبَ حزناً وأسى وتثقلُ لنا حزنَ الشَّاعر العميقِ جرّاءَ هذا الفقد الذي مُني به على حين غرّةٍ من الزَّمنِ السَّعيدِ والحياةِ الهانئةِ التي كان يحياها، دونَ أن يحسبَ حساباً للموتِ الذي فُجِعَ به، فانفطرَ قلبُه وتصدَّعَ بنيانُه الشَّامخُ واهتزَّت نفسه، فلم يعدْ لملذاتِ الحياةِ طعمٌ ولا لونٌ بعدَ وفاةِ ابنه. ومن ذلك الرثاء قولُه^١:

لَقَدْ حَكَمْتَ بِفِرْقَتِنَا اللَّيَالِي وَلَمْ يَكْ عَنْ رِضَايَ وَلَا رِضَاكَ

فَلَيْتَكَ لَوْ بَقِيتَ لِضَعْفِ حَالِي وَكَانَ النَّاسُ كُلُّهُمْ فِدَاكَ

يَعِزُّ عَلَيَّ حِينَ أَدِيرُ عَيْنِي أَفْتَشُ فِي مَكَانِكَ لَا أَرَاكَ

لَقَدْ عَجَلْتُ عَلَيْكَ يَدَ الْمَنَايَا وَمَا اسْتَوْفَيْتَ حَظَّكَ مِنْ صَبَاكَ

_ وفاته: انتشرَ في سنة ست وخمسين وستمئة هجرية وباءٌ عظيم، وقد مسَّ البهاءُ منه ألمٌ شديدٌ، فأقامَ أياماً، ثم توفِّيَ يومَ الأحدِ رابعِ ذي القعدة من السنة المذكورة ودُفِنَ بالقربِ من قبةِ الإمامِ الشافعيِّ، رضي الله عنه^٢.

^١ بهاء الدين (١٩٨٢)، ص: ١٧٥

^٢ الصفدي (٢٠٠٠)، ج ٤/ص: ١٦٧

الفصل الأول:

مفهوم الشعرية والخطاب

أولاً: مفهوم الشعرية.

ثانياً: مفهوم الخطاب.

ثالثاً: متركبات تحليل الخطاب الشعري.

أولاً: مفهوم الشعرية:

— تمهيد: تُعدُّ الشعرية من الموضوعات التي كثر تواترها في خطابات الباحثين في الدراسات العربية النقدية الحديثة، كنتيجة حتمية للتغيرات الثقافية والفكرية التي صاحبت الحداثة، والمعاصرة في المنجز الأدبي نقداً وإبداعاً. وغاية الشعرية هي البحث عن القواعد العلمية، والمعايير الفنية والجمالية التي تتحكم في ماهية الخطاب الأدبي وجوهره؛ لتمييزه عن غيره من أنواع الخطابات الأخرى. وعلى الرغم من أن موضوع الشعرية يعدُّ من المقاربات النقدية الغربية الحديثة، إلا أنه قديم جديد في آن واحد. لقد عُرف منذ عهد أرسطو. واختلفت الآراء وتنوعت في تحديد مصطلحه (كالبوطيقا، والشاعرية، والإنشائية، والأدبية، والشعريات). ومهما تعددت هذه المصطلحات وتنوعت المفاهيم فالشعرية هي نهج في المعاينة، وطريقة في رؤية العالم، تهدف لبناء نظرية تقوم على أساس مفاهيم عامة وليس على توسع متعسف لمبادئ خاصة تُعطي للإبداعات الفردية أهميتها. فهي إذن تبحث عن قواعد الخطاب الأدبي والقوانين التي تتحكم في ماهيته وجوهره، ومعرفة الثابت والمتحول فيه. نحاول هذه الصفحات تحديد المفهوم، وتتبع تطوره عند النقاد العرب والغربيين الذين وضعوا الأسس وأرسوا القواعد العامة للشعرية.

وقد اتخذ الأدب منذ نشأته اتجاهين مختلفين هما التفسير والنظرية. ويختص الاتجاه التفسيري بالتعامل المباشر مع الآثار الأدبية التي يخلقها أصحابها على مرِّ العصور، فيتناولها بالشرح والإيضاح والتحليل، ثم بالحكم والتقييم، في حين يرمي الاتجاه النظري إلى تكوين المفاهيم والتصورات النظرية التي تشكل الأساس النظري لدراسة الأدب عامة، كما تشكل في الوقت نفسه الأصول الجمالية التي ينتمي إليها النص. وهذا مجال آخر مختلف عن مجالات دراسة النص وهو مجال الشعرية^١. والشعرية مصطلح مرادف للشعر عند معظم الدارسين العرب، وقد ورد في تراثنا ما يدلُّ على الشعرية بمفهومها الحالي، ذلك أن الشعرية اسم مشتق من كلمة شعر، وقد أضيفت إليها (ية) لإضفاء الصفة العلمية، كأننا قلنا علم الشعر، وذلك مثل مفهوم الأسلوبية والألسنية والأدبية.. ومفهوم الشعرية نابع من الشعر، وكامن فيه عبر التاريخ حيث تعود أصول هذا المفهوم إلى كتاب الشعر لأرسطو... ويمكن أن نعرف الشعرية بأنها في أبسط مفاهيمها _ هي علم الشعر، وهو مصطلح قديم له جذوره التي تعود إلى أرسطو في كتابه فن الشعر، وعند أرسطو تعني الشعرية استقصاء جماليات الأجناس الأدبية في عصره مثل الشعر الغنائي والملحمة والدراما. ولكن مع التطور الأدبي _ ولاسيما في مطلع القرن العشرين واستيراد

^١ الروبي (١٩٨٣)، ص: ٧

المنجز النقدي الغربي وإسباغه على مفاهيم الأدب العربي. تطوّرت دلالات المصطلح، وغدت الشعرية تُدرس في سياق الألسنية والسيمولوجية، وبأساليب متعدّدة منها البنيوية والتفكيكية والأسلوبية، وتعدّدت الجهود في تحديد مصطلح الشعرية ووصفه من خلال دراسات نقاد غربيين، منهم: رولان بارت.. وجان كوهن.. وتودوروف وغيرهم^١.

– الشعرية عند النقاد العرب: لقد عالج المنجز العربي القديم مفهوم الشعرية، وإن كان بمسميات أخرى، فأوردها (محمد بن وهب) في كتابه نقد الشعر بمسمى - وصف الصناعة - وتحدّث عنها (ابن سلام الجمحي) في كتابه طبقات فحول الشعراء تحت مسمى - صناعة الشعر - واعتمد الجاحظ ثم أبو هلال العسكري المصطلح ذاته في مؤلفاتهما، وأطلق عليها ابن طباطبا - عيار الشعر - وعالجها الجرجاني تحت مسمى النظم^٢. ويعدّ ابن سلام الجمحي (١٣٩ / ٢٣٢ هـ) من أوائل النقاد الذين عالجوا الشعرية تحت مسمى صناعة الشعر في كتابه طبقات فحول الشعراء. فأصبح الشعر عنده "صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات منها ما تتقنه العين، ومنها ما تتقنه الأذن، ومنها يتقنه اللسان.. فمن ذلك اللؤلؤ والياقوت الذي يعرف بصفة والوزن دون المعاينة ممن يبصره ويعرفه الناقد عند المعاينة فيعرف بهرجها وزائفها"^٣. ثم تبلور مفهوم صناعة الشعر عند الجاحظ (٢٥٥ هـ) الذي وصف الشعر بالصناعة في معرض حديثه عن قضية اللفظ والمعنى، فقال: "فإن الشعر صناعة، وضرب من النسيج، وجنس من التصوير"^٤. وبذهب قدامة بن جعفر (٢٧٥ هـ / ٣٣٧ هـ) المذهب ذاته في كتابه نقد الشعر إذ يقول: "الشعر صناعة، مثل سائر الصناعات والمهن، وهي صناعة لها طرفان: أحدهما غاية الجودة، والآخر غاية الرداءة وبينهما حدود تسمى الوسائط"^٥. إن رؤية الشعر صناعة كغيره من الصناعات جعل النقاد يفكرون في آليات إنتاج هذه الصناعة. لذا انطرح في النقد العربي القديم مسألة الشعرية كمبحث ضمن شعريات متعدّدة، بتعدّد معطى القراءة، والمرجع المعرفي. وهي تتجسد في أشكال تعبيرية وراحوا يصفون الواقع الشعري شكلياً من منظور لغوي نحوي، وبلاغي أحادي يلغي الثنائية القائمة: اللفظ/ المعنى، المطبوع / المصنوع، وإنما يحاول أن يقرأ الشعر في إطار خارج عن إطاره... ويستتبط معايير من وظيفة الشعر، ومن ماهيته ونصه^٦. وقد أشار الجاحظ إلى بعض هذه المعايير حين تحدّث عن اللفظ والمعنى، حيث

^١ الضبع (٢٠١٥)، ص: ١٧.

^٢ المرجع السابق، ص: ١٩.

^٣ الجمحي (٢٠٠٠)، ص: ٥.

^٤ الجاحظ (١٩٩٨م)، ص: ٧٦.

^٥ ابن جعفر (د.ت)، ص: ٦٤.

^٦ ابن السائح (٢٠١٢)، ص: ٤٣.

قال: "والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العربي والأعجمي والبدوي والقروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخيير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإن الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير"^١. وغيره من النقاد الذين تناولوا قضية اللفظ والمعنى، التي أسالت الكثير من الحبر في التراث النقدي العربي، لا يتسع المقام لبسطها هنا. وأنجر عنها المفاضلة في الأحكام بين الانتصار للمعنى على حساب اللفظ أو العكس. "والانتصار لأحد طرفي هذه الثنائية، يؤكد واقع الرؤية المشروخة التي كان يعتمد عليها بعض النقاد القدامى في معالجتهم لهذه المسألة، إذ إنهم في واقع الأمر، لم يكونوا يستندون إلى النص باعتباره سلطة، لاستخراج دلالاته، وإيضاح أحكامه النصية، بل على العكس من ذلك، كانوا يسقطون على النص، آراءهم المستقاة من الفلسفة ومناهج المتكلمين وهي كلها تصدر من النص ذاته، وتقرأ النص الشعري بوصفه كياناً خاصاً. وكانت هذه الآراء النقدية المبنوثة في ثنايا الكتب، بمثابة الخطوة التأسيسية للخطاب النظري للشعرية العربية، مهدت الطريق لنقاد آخرين كانت لهم الريادة في ميدان النقد والشعرية العربية. وعلى رأسهم ابن طباطبا وقدامة بن جعفر.

_ آليات الشعرية عند النقاد العرب القدماء:

- **الشعرية عند ابن طباطبا العلوي** : لقد كان ابن طباطبا العلوي (٣٢٢هـ) أول من حاول وضع كتاب في النقد النظري في ميدان النقد والشعرية من خلال كتابه (عيار الشعر) وفيه يحاول تقديم مفهوم للشعر، فيؤسس عياراً لهذا الفن يحدد الأسباب الموصلة إلى نظمه، كما يحدد القيمة التي ينطوي عليها النظم لو التزم بقواعد الصنعة. يقول: "الشعر كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطبتهم بما خص به من النظم الذي إن عدل من جهته مجته الأسماع... فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه"^٢. يصف ابن طباطبا الشعر بالنظم دون تحديد لمعنى النظم. ويعتمد في نقده للشعر على الذوق وهو الحس الموسيقي. ويمكن القول إن كلمة النظم تعني دائماً إقامة الوزن الشعري، بل كثيراً ما ترد بمعنى حسن التأليف من تصور ابن طباطبا للشعرية العربية، حيث يراها قائمة على جملة من العناصر^٣ وتتمثل هذه العناصر في الوزن والمعنى واللفظ، ويضيف ابن طباطبا عناصر أخرى لا تقل أهمية عن سابقتها، وهي البيان التام أو الوضوح الكامل في التعبير، وانتظام التأليف أو تنسيق الأبيات وتلاؤمها أو تشاكلها أو

^١ الجاحظ (١٩٩٨)، ص: ٧٦

^٢ ابن طباطبا (٢٠٠٥)، ص: ٤١

^٣ الجوزو (١٩٨١)، ص: ١٩٧

الترابط فيما بينها.^١ لقد نجح ابن طباطبا في تقديم المحاولة الأولى لإقامة مفهوم للشعر والشعرية العربية، حيث يسر الأمر على من جاء بعده للتأصيل لمفهوم الشعر. وأهمهم في القرن الرابع قدامة بن جعفر.

• **الشعرية عند قدامة بن جعفر:** يعد قدامة بن جعفر (٢٦٠هـ/٣٣٧هـ) من أوائل النقاد الذين قدموا مساهمة نظرية متكاملة للأعمال الإبداعية في اللغة العربية، ويمكن الرجوع إليها لاستخلاص التطور الخاص بالشعرية. فهو أول محطة في تاريخ النظرية الشعرية عند العرب القدامى، وأول من قيد الشعر بالوزن والقافية، فالشعر عنده هو: "قول أو لفظ موزون مقفى يدل على معنى"^٢. وكان من آثار هذا التعريف أن جعلت للشعر حدود يعرف بها، هي اللفظ والوزن والقافية والمعنى. وقد لاحظ بعض الباحثين غموضاً في هذا التعريف، لاسيما أن كلمة معنى قد يندرج تحتها مضمون المنظومات العلمية، لكن الذي يبعد هذا الاحتمال هو أن قدامة حدد المعاني التي يدل عليها الشعر، وهي المديح والهجاء والمراثي والتشبيه والوصف والغزل، وإن كان تقسيمه غير دقيق، وفيه خلط بين ما هو مضمون وما هو أسلوب. دون الميل إلى التوحيد بينهما. وشيء آخر هو أن قدامة أوجب التجويد في صناعة الشعر، وطلب غاية التجويد وإلا كان الشعر في رأيه رديئاً، وهذا التجويد لا يشمل الوزن والقافية والمعنى فحسب، بل ما يمكن أن نسميه البلاغة والفصاحة والبدیع أيضاً، فالعناصر الثلاثة الوزن والقافية والمعنى هي حد الشعر، وضمن هذا الحد أمور أخرى لا يجوز إغفالها؛ لأن الشعر لا يكون بمعزل عنها وهي أمور بلاغة وبدیع وفصاحة^٣. وعلى هذا الأساس "فإن حد الشعر عند قدامة، هو اللفظ الفصيح الصحيح المبنى، السليم الترتيب، الموزون، السهل العروض، المقفى، الفصيح القافية، الدال على معنى واضح من معاني الشعر المخصوصة، وهي المديح والهجاء والمراثي والتشبيه والوصف والغزل. فقدامة لم يكتف بمراعاة موسيقى العروض وحدها، بل اهتم كذلك بموسيقى الكلمة بحد ذاتها وغني الجانب اللغوي فيها، كما اهتم بترتيب الجملة، أي إنه عني بالعروض واللفظ والنظم معاً. وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على تطور الرؤية للشعر والشعرية عند قدامة. ومع ذلك فقد أشار كثير من الباحثين إلى تأثر قدامة بالمنطق الأرسطي، حيث حاول إخضاع الشعر للمفاهيم المنطقية ووضع الحدود والمصطلحات، فجاء بعيداً عن الدوق وقريباً من المنطق بما فيه من حدود ورسوم. فنظر إلى الشعر نظرة شكلية خارجية. وظل قدامة في رأي النقاد يحمل وزر هذا التعريف البعيد عن جوهر الشعر"^٤. و على الرغم من الانتقادات التي وجهت لقدامة فإن عمله يعد إنجازاً

^١ سويدان (٢٠١٣)، ص: ١٠١ ... ١٠٣.

^٢ ابن جعفر (د.ت)، ص: ٦٤.

^٣ الجوزو (١٩٨١)، ص: ١٩٨.

^٤ الجوزو (١٩٨١)، ص: ١٩٨-١٩٩.

متقدماً ورائداً في ميدان النقد والشعرية العربية... لقد قدم ابن طباطبا وقدامة محاولتهما في التثني الأول من القرن الرابع للهجرة، ومن المؤكد أن ازدواج المحاولة عند هذين الناقدين يشير إلى إحياء عام، كما يشير إلى محاولات أخرى لتأصيل مفهوم نظري للشعر، صحيح أنه لم يصل إلينا سوى كتابي ابن طباطبا وقدامة، ولكن كتب التراجم والفهارس تشير إلى كتابات مفقودة تؤكد ازدهار محاولات التأصيل النظري في القرن الرابع واستمرارها طيلة قرون، مما يعني أن الكتابات النظرية عن الشعر ليست بالقليلة.... واستمرت القضية مطروحة تسيّر في تناسب مع ازدهار الشعر العربي^١. وسلك هذا النهج طائفة من اللغويين والنقاد والعروبيين. فاللغويون (كابن فارس، وابن منظور، والفيروز أبادي) عدوا الشعر كلاماً منظوماً مقفى. أما النقاد العرب القدامى الذين تأثروا بالمدرسة القدامية نذكر منهم: (الحاتمي، والآمدي، والعسكري، ويوسف العامري، والمرزوقي، وابن رشيق، وابن خفاجة الأندلسي، وابن الأثير، وغيرهم) مع اختلاف بسيط بينما ذهبوا إليه وما ذهب إليه قدامة. وقد اضطرّ النقاد العرب القدماء إلى زيادة عنصري القصيد والنثية على الوزن والقافية؛ حتى يميزوا بين ما جاء في القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف موزوناً عن الشعر. وكل تعريفاتهم للشعر بما فيها من اختلاف تجمع على أن الوزن والقافية عنصران أساسيان في الشعر، وركنان من أهم أركانه^٢.

• الشعرية عند الآمدي: تبدو مساهمة الآمدي (٣٧٠هـ) في موازنته بين الشاعرين أبي تمام والبحتري لافتة للانتباه بشكل خاص. "فالشعر بالنسبة للآمدي صناعة لها أصولها وقواعدها التي لا يفقهها إلا العلماء المتخصصون، وهؤلاء وحدهم هم المرجعية الصالحة لتقديم الأحكام المناسبة بشأنه"^٣. يقول الآمدي: "إن الكلام أجناس، ومنها الشعر والخطابة والمنطق، ومعرفة كل نوع منها صناعة، مثل ما هو الأمر في معرفة أنواع الجواهر، أو الثياب أو الخيل أو الرقيق... فكل صناعة أربابها، ولكل صناعة أصولها وقواعدها، فالطريق إلى العلم بصناعة الشعر هو أن تنظر فيما أجمع عليه الأئمة في تفضيل بعض الشعراء على بعض، فإن عرفت علّة ذلك فقد علمت.."^٤. والقضايا التي تمثل علم الشعر كما يراها الآمدي مستمدة من طرائق العرب المتعارف عليها. والتي سبق ذكرها. ضمن هذا المنظور التقليدي ينتصر الآمدي للبحر ليقدّم نموذجاً على

^١ عصفور (١٩٨٣)، ص: ١٢٧.

^٢ بوفلاحة (٢٠٠٨)، ص: ٣٤-٣٥-٣٦.

^٣ سويدان (٢٠١٣)، ص: ١٢١.

^٤ الآمدي (١٩٥٩)، ص: ٣٧٦.

هذا الشعر التقليدي الملتزم عمود الشعر عند العرب الذي يجدر اتباعه، وجاء نقده لأبي تمام أو تحامله عليه ليبين النموذج المقابل الابتداعي الخارج على هذا العمود، وهو ما ينبغي الابتعاد عنه وتلافيه^١.

• الشعرية عند القاضي الجرجاني: تعكس مساهمة القاضي الجرجاني (٣٩٢هـ) في وساطته بين المتنبي وخصومه رؤيته وتصوره الخاص للشعرية. وينطلق الجرجاني من مسألة الخلاف الذي احتدم للمفاضلة والاقتداء، لذا ورد في كتاب الوساطة للجرجاني قوله: "وكانت العرب إنما تفضل بين الشعراء في الجودة والحسن، بشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، وتسليم السبق لمن وصف فأصاب، وشبهه فأقرب، وبده فأغزر، ولمن كثرت سوانير أمثاله، وشوارد أبياته، ولم تكن تعبا بالنجيس، والمطابقة ولا تحفل بالإبداع والاستعارة، إذا حصل لها عمود الشعر، ونظام القريض"^٢. فالشعر لديه علم تستند متطلباته أو عوامل تكوينه التي يحصرها بأربعة تعين في نسبة حضورها مدى الشعرية المتحقق. يقول: "إن الشعر علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والدكاء، ثم تكون الدربة مادة له وقوة لكل واحد من أسبابه، فمتى اجتمعت له هذه الخصال فهو المحسن المبرز، وبقدر نصيبه منها تكون مرتبته من الإحسان"^٣. إن هذه الطروحات التي قدمها النقاد والباحثون جاءت مشتتة منبثة في تضاعيف أبحاثهم، وينبغي انتظار المرزوقي (٤٢١هـ) للعثور على صيغة منتظمة ملتزمة لهذه الطروحات الشعرية، فكانت مجتمعة في عمود الشعر، في تقديم شرح مختارات أبي تمام من الشعر العربي المعروفة بديوان الحماسة. يتوقف المرزوقي عند هذه الظاهرة ليلحظ خصوصيتها والمسائل المطروحة بشأنها، ويتوصل لتكوين رؤيته الشعرية العربية أو نظريته إلى مقوماتها، فيضع عمود الشعر مقياساً للشعرية العربية في طرح بين مترابط. يقول المرزوقي: "كان العرب يحاولون شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف، والمقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم والتنامها على تخير من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية"^٤. فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر، ولكل باب منها معياره لا يتسع المجال لذكرها هنا مفصلة.

— الشعرية عند الفلاسفة المسلمين: ظل العرب يفتقدون تعريفاً واضحاً متكاملًا للشعر حتى تأثر النقاد والفلاسفة والمتكلمين بالمنطق اليوناني، وأطلعهم على كتاب الشعر لأرسطو الذي ترجمه العرب في القرن العاشر الميلادي الرابع الهجري. ترجمه (أبو بشر متى بن يونس، ويحيى بن عدي) فقدت ترجمة الثاني وبقيت

^١ سويدان (٢٠١٣)، ص: ١٢٤.

^٢ الجرجاني (١٩٠٠)، ص ٣٤/٣٣.

^٣ المصدر السابق، ص: ١٥.

^٤ المرزوقي (١٩٥١)، ص: ٨٠٩.

ترجمة الأول، الذي ترجم التراجيديا بالمديح والكوميديا بالهجاء، وهو ما أخذ به الفلاسفة والعلماء ممن أتوا بعده، ففاتهم جميعاً معرفة حقيقة هذا النمط الأدبي والفني المميز (المسرح) وما يرتبط به من رؤية للكون والمجتمع والفرد، وما يتصل بذلك من خصوصية في أساليب القول والتعبير^١. "وامتدَّ مفهوم الشعر عند القدماء إلى طائفة من الفلاسفة والنقاد العرب الذين تأثروا بالفكر الفلسفي اليوناني الذي كان يتنامى في الحياة العقلية العربية، وكان لهذا المد الفلسفي أثره في مفهوم الشعر الذي أصبح يعرف بجوهره، ويحدد على أساس بلاغي فلسفي، وكان من جرّاء ذلك أن دخلت مصطلحات جديدة في تعريف الشعر كالمحاكاة والتخيل والتخييل"^٢.

• **الشعرية عند الفارابي:** لعلّ أول من أدخل مفهوم المحاكاة في تحديد طبيعة الشعر متحوّلاً بتعريفه من حيّز الوزن والقافية إلى تعريفه بطبيعته أو بجوهره_الذي هو محاكاة_ هو الفارابي (٣٣٩ هـ ٩٥٠ م) يقول: "فقوام الشعر وجوهره عند القدماء هو أن يكون قولاً مؤلفاً ممّا يحاكي الأمر الذي فيه القول، وأن يكون مقسوماً بأجزاء ينطق بها في أزمنة متساوية، ثم سائر ما فيه ليس بضروريّ في قوام جوهره، وإنّما هي أشياء يصير بها الشعر أفضل، وأعظم هذه في قوام الشعر هي المحاكاة"^٣. لم يجعل الفارابي القافية من جوهر الشعر، بل أقامه على شيئين أساسيين هما المحاكاة أي تقليد العمل أو الطبيعة في مفهوم أفلاطون ومن تبعه، والتقسيم المتساوي الأجزاء أي الوزن. "فالفارابي لم يجعل القافية من جوهر الشعر وقوامه، وسبب ذلك أن كثيراً من الأمم التي اطلع على أشعارها أقلّ عناية بنهايات الأبيات، فهو يريد أن يكون ذا نظرة عالمية إلى الشعر"^٤ إن رؤية الفارابي للشعر على أنه محاكاة لا تتفصل عن رؤيته له بوصفه فرعاً من فروع المنطق. واعتماد الشعر على المحاكاة يربطه في الوقت نفسه بسياق آخر، حيث يتشابه مع فنون أخرى ويشترك معها فيكون محاكاة أيضاً، مثل النحت والتمثيل والرسم، إلا أن ما يميز كلاً منها عن الآخر بصفة عامة وعن الشعر بصفة خاصة هو الأداة أي وسائل المحاكاة التي يستخدمها كل من هذه الفنون.

• **الشعرية عند ابن سينا:** أمّا ابن سينا (٤٢٨ هـ ١٠٣٨ م) فإنّه يُعرّف الشعر تعريفاً قريباً ممّا عرّفه به الفارابي، يقول: "الشعر كلامٌ مخيل مؤلّف من أقوالٍ موزونةٍ متساويةٍ وعند العرب مقفاة"^٥. وينبغي أن نشير إلى فرقين بين تعريف الفارابي وتعريف ابن سينا، الأوّل هو استبدال التخييل بالمحاكاة، وهذا يوضّح المنحى النفسي

^١ سويدان (٢٠١٣)، ص: ٣١.

^٢ بوفلاحة (٢٠٠٨)، ص: ٣٧.

^٣ المرجع السابق، ص: ٣٧.

^٤ الجوزو (١٩٨١)، ص: ٢٠٥.

^٥ الروبي (١٩٨٣)، ص: ٧١.

المغلب عند ابن سينا، والثاني هو أن ابن سينا لم يجعل القافية غرضاً، ونخلص إلى أن "القافية ليست أمراً جوهرياً في الشعر بل التخيل والوزن، ويدرك ابن سينا مثل الفارابي تلك العلاقة بين الشعر والفنون الأخرى عندما يشير إلى أن كلاً من الشاعر والمصور محاك، غير أن ما يختلف فيه عن الفارابي أنه كان مدركاً للنظرية الأرسطية التي ترى أن الفنون كلها بما فيها الأدب والموسيقى والرسم والرقص تقوم على المحاكاة، وأن ما يميز فناً عن الآخر هو وسيلة المحاكاة أو الأداة التي تتوسل بها المحاكاة في كل منها... ويرى ابن سينا أن المحاكاة لا تكون في اللفظ أو اللغة فقط كما رأى الفارابي، وإنما تكون من قبل شيئين هما الكلام والوزن، وربما تقتصر المحاكاة على اللحن مقروناً بإيقاع أو غير مقرون به، كما هو في الموسيقى حسب الأدوات المستخدمة، أو قد يقتصر على الإيقاع فقط، كما هو في فن الرقص. وهكذا يدرك ابن سينا أن الفنون تتباين على الرغم من اتفاقها في الجوهر وهو المحاكاة".^١ ويتطرق ابن سينا إلى ما تتم به المحاكاة في الشعر، فيقول: "والشعر من جملة ما يخيل ويحاكي بأشياء ثلاثة: باللحن الذي يتنغم به، فإن اللحن يؤثر في النفس تأثيراً لا يرتاب به.... وبذلك التأثير تصير النفس محاكية في نفسها لحزن أو غضب أو غير ذلك. وبالكلام نفسه إذا كان مخيلاً محاكياً. وبالوزن".^٢ فالمحاكاة عند ابن سينا تكون في الشعر من قبل الوزن والكلام واللحن، ويدرك أن هذا يتعلق بالشعر المغنى، وهو أمر يتعلق بالمأساة اليونانية، "ومن هنا يرى أن الكلام المخيل والوزن قد ينفردان في الشعر دون اللحن، ولعله يشير بذلك إلى ما هو متحقق بالفعل في الشعر العربي أوفي الشعر غير المغنى عموماً".^٣ وهذه قد يوجد كل واحد منها مفرداً عن صاحبه مثل وجود النغم في المزامير، والوزن في الرقص، والمحاكاة في اللفظ أعني الأقاويل غير الموزونة، وقد تجتمع هذه الثلاثة بأسرها مثلما يوجد عندنا في النوع الذي يسمى الموشحات والأزجال، وهي الأشعار التي استنبطها أهل هذه الجزيرة".^٤ وإذا كان ابن سينا لم يشر إلى ذلك بشكل واضح، فإن ابن رشد (٥٩٥ هـ / ١١٩٨ م) يحدد ذلك بشكل واضح، فهو يدرك ذلك الأساس الذي يبنى عليه اختلاف الفنون، فهناك المحاكاة التي تتوسل بالألوان والأشكال، مثل الرسم، وهناك المحاكاة التي تتوسل بالأصوات كما هو في الموسيقى، ومنها ما يتوسل بالأقاويل كما هو محقق في الشعر.^٥

- الشعرية عند ابن رشد: يعرف ابن رشد الشعر بقوله: "إن القول الشعري هو المغير، فإذا غير القول الحقيقي سمي شعراً أو قولاً شعرياً ووجد له فعل الشعر. ويقصد بالتغيير الخروج من الحقيقة إلى المجاز أو

^١ الروبي (١٩٨٣)، ص: ٧٢.

^٢ عديوان (٢٠٠٤)، ص: ١٥٦.

^٣ الروبي (١٩٨٣)، ص: ٧٣.

^٤ المرجع السابق، ص: ٧٣.

^٥ المرجع السابق، ص: ٧٣.

الصُّورِ البَيَانِيَّةِ والبَدِيعِيَّةِ بصورةٍ عامَّةٍ، لاسيَّما الاستعارة، يقول: "بأن التغيرات تكون بالموازنة والموافقة والإبدال والتشبيه وبالجملَة بإخراج القول غير مخرج العادة، مثل القلب والحذف والزيادة والنقصان والتقديم والتأخير، وتغيير القول من الإيجاب إلى السلب ومن السلب إلى الإيجاب، وبالجملَة من المقابل إلى المقابل بجميع الأنواع التي تسمى عندنا مجازاً.. وما عدا هذه التغيرات فليس فيهم معنى الشعرية إلا الوزن فقط"^١ يمكن أن نستخلص من أقوال هؤلاء الفلاسفة في تعريفهم للشعر أنهم أجمعوا كلهم على أنه محاكاة، وهذه نتيجة لتأثرهم بكتاب الشعر لأرسطو والمنطق اليوناني.

• الشعرية عند حازم القرطاجني: (٦٨٤ هـ ١٢٨٥ م): يضع (حازم) تعريفاً لماهية الشعر فيقول: "الشعر كلامٌ موزونٌ مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصده تحبيبها إليها، ويكره إليها ما قصده تكريهها، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخيل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيئة تأليف الكلام، أو قوة صدقه أو قوة شهرته، أو بمجموع ذلك. وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب، فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية، قوي انفعالها وتأثيرها"^٢. "إن عبارة حازم الشعر كلامٌ موزونٌ مقفى" تذكرنا بعبارة قدامة في معرض تعريفه للفن الشعري بيد أن الفرق بين عبارتي حازم وقدامة يكمن في جوانب أهمها ما يلي: . إن عبارة قدامة هي صياغة لمفهوم الشعر في تصوّر النّقدّي، فالشعر يتحدّد بالوزن والقافية بصفتهما معيارين أساسيين لتحديد ماهية الشعر، في حين أن عبارة حازم هي جزء من تعريفٍ أوسع وأشمل. ومن ثمّ فإنّه يتعدّد فهم هذه العبارة إذا فصلناها عن باقي عناصر التعريف المذكور سابقاً، إذ الشعر عند حازم ليس مجرد وزنٍ وقافيةٍ كما يزعم قدامة، بل هو أدق من ذلك وأكثر من الوزن والقافية. . إن تعريف (قدامة) يشوبه بعض القصور لكونه لم يتوغل في الماهية الشعرية، ولم يسبر أغوارها على النحو الذي نجده عند حازم. فبعد الوزن والقافية يشير (حازم) إلى عنصر آخر يشكل ماهية الشعر، ألا وهو قوته التأثيرية. - إن حازماً يربط تحقيق الماهية الشعرية أو تحقيق جزء منها بهذه القوة التأثيرية التي يتمتع بها الخطاب الشعري، وتجعله قادراً على إنجاز فعلي التحبيب والتكريه. ولا تتحققان في النص الشعري إلا بموجب اعتبارات يئس عليها في قوله: بما يتضمن من حسن تمثيل له ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيئة تأليف الكلام، أو قوة صدقه أو قوة شهرته أو بمجموع ذلك"^٣، فالتخيّل عند حازم مرتبط بفاعلية تأثير الشعر في المتلقّي من حيث إنّ

^١ الجوزو (١٩٨١)، ص: ٢٠٦، ٢٠٧.

^٢ القرطاجني (١٩٨١)، ص: ٧١.

^٣ عديوان (٢٠٠٤)، ص: ١٥٦.

هذا الأخير يُعيدُ تركيبَ الصُّورِ الدَّهْنِيَّةِ التي يصادفُها في الخطاب الشَّعْرِيّ ... وهذا ما يقصدُ به حازم بالتخييل، في حين أنَّ عمليةَ تركيبِ الصُّورِ الدَّهْنِيَّةِ وخلقها في ذهن الشَّاعرِ تُسمَّى بالتَّخِيل. وهذه العمليةُ التَّخِيلِيَّةُ تترتب عليها مضاعفاتٌ إمَّا أن تؤثرَ في المتلقِّي تأثيراً إيجابياً تدفعُهُ إلى القيام بعملٍ معيَّنٍ والافتتاحِ باعتقادٍ أو الارتياحِ إلى موقفٍ، وإمَّا أن تؤثرَ فيه تأثيراً سلبياً يتعرَّضُ معه إلى النُّفورِ من شيءٍ معيَّنٍ أو اعتقادٍ أو موقفٍ^١. لقد كان النُّقاد والفلاسفةُ القدماءُ يعدونَ المحاكاةَ نقلاً مباشراً للواقع، فمزجوا بين المحاكاةِ في صورتها الأرسطِيَّةِ والتَّشْبِيهِ في صورتها العربيَّةِ. فحازمٌ عندما يتحدَّثُ عن المحاكاةِ في نصِّ تعريفه السابق، لابدَّ أن يكونَ صادراً عن هذه الدِّراساتِ المختلفةِ، وعلى هذا الأساس فإنَّ حديثه عن المحاكاةِ يحملُ عناصرَ من التأثيرِ القديمِ بشقيه الأرسطيِّ والعربيِّ القديمِ. أمَّا مصطلحُ الإغرابِ الذي ورد في تعريف حازم السابق للشَّعر، فإنَّه يقصدُ به ذلك الغموضُ أو الغرابةُ التي تأليفُ الكلامِ الأدبيِّ بصفةٍ عامَّة.

وفي النهاية يمكنُ القولُ بأنَّ النُّقدَ العربيَّ القديمَ تعرَّضَ لمفهومِ الشَّعر، ومن خلاله لقواعدِ الشَّعْرِيَّةِ وقوانينها، لكن بمُسمَّياتٍ أخرى كصناعةِ الشَّعر، وعلمِ الشَّعر، وعيارِ الشَّعر، أو عمودِ الشَّعر، وغيرها، وحاولَ أن يضعَ له تحديداتٍ مختلفة. بيدَ أنَّ التعاريفَ اختلفتْ من ناقدٍ إلى آخر، ومن عصرٍ إلى آخر، وتشتَّتْ آراءُ الباحثين في ثنايا الكتب، إلى أن قامَ المرزوقي بجمعها من خلال أطروحتهِ عمودِ الشعر. وما نخرجُ به من مقارنةٍ هذه التعاريفِ المختلفةِ هو أنَّ العناصرَ التي اشتملَ عليها تعريفُ حازم القرطاجني وُجدت متوزَّعةً بين عدَّةِ نقادٍ في النُّقد العربيِّ القديمِ وبعضِ الفلاسفةِ المتأثرين بالأرسطِيَّةِ بيدَ أنَّها وُجدتْ مجتمعةً كما هي عند حازم تقريباً. ولقد سبقَ حازم القرطاجني نقادَ الغرب في رؤيتهم للشَّعْرِيَّةِ عندما تحدَّثَ عن المتلقِّي والإغراب، وهي مقارباتٌ تحدَّثَ عنها النُّقدُ الغربيُّ المعاصر. وما يمكنُ أن نُشيرَ إليه أنَّ محاولةَ الإمساكِ بالشَّعْرِيَّةِ ووضعَ قواعدٍ وقوانينٍ ثابتةٍ لها يُعدُّ بمثابةَ الإمساكِ بالسَّرابِ، ولهذا وُصِفَتِ الشَّعْرِيَّةُ عندَ كثيرٍ من النُّقادِ بأنها زُنبُقِيَّةٌ؛ وذلك لأنَّ الأدبَ في إبداعه وتلقُّيه موقفٌ جماليٌّ، والجمالُ - إبداعاً وتلقياً - أمرٌ نسبيٌّ يختلفُ النَّاسُ حوله باختلافِ مشاعرهم وأذواقهم وتربيتهم وثقافتهم. والحقيقةُ أنَّ نظريةَ الشَّعرِ ومزاوَلتهِ يختلفانِ من عصرٍ إلى آخر، فهو يعيش بالتغيير، وهو دائم التجدد بما يدخل فيه من مستويات جديدة وفن جديد، وما كان كافياً لزمنٍ من الأزمنةِ لا يمكنُ أن يكفي لآخرى. لهذا ما كان يتميزُ بالثَّباتِ والقداسةِ في مرحلةٍ من المراحلِ كالقصيدةِ الخليليَّةِ في الشَّعر العربيِّ أو الكلاسيكيَّةِ في أوروبا أصبحَ متغيِّراً. والدليلُ على ذلك هذه المحطَّاتُ الموسيقيَّةُ

^١ عديوان (٢٠٠٤)، ص: ١٤٧، ١٤٨.

التي عرفتھا القصيدة العربية، فقد مرّت بعدّة مراحل بدءاً بالموشحات الأندلسية، مروراً بقصيدة التفعيلة أو ما يُعرف بالشعر الحرّ، وصولاً إلى قصيدة النثر. ثمّ جاء الحديث عن شعرية الرواية أو القصة، وأصبحت الشعرية لا تختصّ بالقصيدة فقط، بل أصبحت حاضرة في الخطابات الأدبية بصورة عامّة، قصيدة كانت أم رواية أم قصة أم مسرحية... ذلك لأنّ الحدود بين الأجناس الأدبية قد تلاشت.^١ ولم يعد مصطلح الشعرية في الآونة الأخيرة مجرد وصف للعناصر الشعرية المحركة للنفس، التي كان القدماء يعدونها أساس فنّ الشعر، والتي بدونها لا يصبح الشعر شعراً، مثل التخييل والوزن والمجاز والمحاكاة، أو مقابلاً لمصطلح النثرية، بل تطوّر مفهومه، واتسع مجاله ليشمل كلّ إدراك قيمة جمالية أو شعورية في أيّ شيء، أو أيّ حدث من الأحداث، سواء أكان ذلك الشيء أو ذلك الحدث موجوداً في الواقع، أم متخيلاً في الشعر أو في النثر أو في الرسم، من ثمّ أصبحنا نقرأ عن شعرية المكان، وشعرية الزمان، وشعرية اللغة، وشعرية الرواية، وشعرية الصورة^٢.

— الشعرية عند النقاد العرب المحدثين:

• الشعرية عند كمال أبو ديب:

يحدّد (كمال أبو ديب) مفهومه للشعرية، وموضوعها انطلاقاً من أسس غربية، فالشعرية عنده حسب ما أورده في كتابه (في الشعرية) خصيصة علائقية، أي إنها تجسّد في النصّ شبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية، سمّتها الأساسية أنّ كلّاً منها يمكن أن يقع في سياق آخر من دون أن يكون شعرياً، لكنّه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها، يتحوّل إلى فاعلية خلقٍ للشعرية، ومؤشراً على وجودها^٣، إذن فالعلاقات عند (أبو ديب) بين مكونات الإبداع الأدبي لها قيمتها في صلب العمل بصيغة الشعرية، التي ترى في النصّ بنية متجانسة مكونة من مجموعة أجزاء مترابطة فيما بينها، تسهم من خلال علاقاتها ببقية الأجزاء في إنتاج صفة الشعرية، وهنا تكمن الخلفية البنيوية لتعريفه للشعرية، التي يرى أنّها ليست خصيصة في الأشياء ذاتها، بل في تموضع الأشياء في فضاء من العلاقات. إنّ الملاحظ من كلام (أبو ديب) في المقولة السابقة، أنّه يبني نظريته على أساس لسانيّ ونظريته تنطلق من اللسانيات من خلال دعوتها إلى تبني العلمية وسيلة في التعامل مع النصوص، ومن ثمّ التركيز على البنيوية اللغوية من دون العوامل

^١ إسماعيل (١٩٩٢)، ص: ٣٤٤.

^٢ الكردي (٢٠١٧)، ص: ٤٩.

^٣ أبو ديب (١٩٨٧)، ص: ١٤.

الخارجية، فبدائية (أبو ديب) إذن هي ركيزة غريبة رائدها سوسير، ولكن تأثر (أبو ديب) بالنظريات الغربية في نظريته لمفهوم الشعرية لم يتوقف عند لسانيات سوسير، بل نجده قد تأثر بمفهوم الانزياح عند جون كوهين، إذ إن "التحديد البدئي الذي يطرحه (أبو ديب) لمفهوم الشعرية، وكذلك لمفهوم الفجوة (مسافة التوتر)، يُحيل من طرف معين - على مفهوم الانزياح عند جون كوهين، وذلك عبر تحوّل المكونات الأولية من نصّ في السياق لتكون دالة على الشعرية، غير أنّ (أبو ديب) ومن خلال مفهوم الفجوة، يلغي الامتياز الذي يحظى به الشعر من النثر، فليس النثر معياراً للشعر، إنّهما أصلاً متوازيان (سويان معياريان)^١ ولكن تأثره بكوهين لم يمنعه من انتقاده في جزء من نظريته عن الانزياح، خاصة في تمييزه بين الشعر والنثر طبقاً لمفهوم الانحراف على الرغم من أنّهما كلاهما يقعان تحت مظلة الأدب، ويرى أن "ما يُلغى هنا ليس فقط المفاضلة القيمة بين الشعر والنثر، وإنّما يلغي مفهوم (الأصل الانحراف)، النثر بما هو أصل، والشعر بما هو انحراف عن الأصل^٢، وفي هذه النقطة بالذات، "يتمثّل التقاء أبو ديب مع تودوروف في نقد الأخير لجون كوهين"^٣، "إضافة إلى أنّ نظريته مرتبطة بنظرية التماثل عند جاكسون من خلال تأكيده على ضرورة الانزياح وفقاً لمحور الاستبدال والتركيب"^٤. ويستثمر أبو ديب مفهوم الوظيفة الشعرية لجاكسون، ويتأكد ذلك من خلال تكوّن الفجوة نتيجة لنوعين من الاختيار، وهو المحور الذي بنى عليه جاكسون مع محور التأليف نظريته الشعرية اختيار - على المحور الاستبدالي، واختيار على المحور السياقي أما عن الجديد في رؤية (أبو ديب) للشعرية فإنه يكمن في عدّها إحدى وظائف الفجوة مسافة التوتر، التي هي في معناها العام تعني خروج الإبداع الأدبي عن كل ما هو متوقع من طرف القارئ، وهي ما يسمّى بـ(خبيّة أفق المتلقي) وهذا هو سرّ جمالية الإبداع الأدبي والفجوة: مسافة التوتر لديه تتشكّل لا من مكونات البنية اللغوية وعلاقاتها فقط، بل من المكونات التصورية أيضاً، فكلّ نصّ إبداعي خلفية فكرية ينطلق منها المبدع، ويظهر أثرها لامحالة في هذا النص، وبالتالي فهي تشكّل جزءاً من شعرية النصّ أي من الفجوة: مسافة التوتر، والملاحظ مما سبق أن (أبو ديب) قد حاول الإفادة من كل النظريات الغربية التي تعمقت في دراسة الشعرية، متّجهاً نحو الجوانب الإيجابية في كل نظرية، محاولاً الجمع بين النظري والتطبيقي

• الشعرية عند أدونيس:

^١ ناظم (١٩٩٤)، ص: ١٢٤.

^٢ تاويرت (٢٠٠٨)، ص: ٠٩.

^٣ ناظم (١٩٩٤)، ص: ١٢٤.

^٤ المرجع السابق، ص: ١٢٥.

لم تكن بداية أدونيس عريّة كذلك، ولم ينطلق في دراسته للشعرية من فراغ، فقد بدأ من حيث انتهى الشكليون، وبنى موقفهم في تفجير اللغة، وتشطّي دلالاتها، وفتح آفاق النص، وإشراك القارئ فعلياً في تلقّي النص، وفي تفسيره، ويبدو أنه أفاد مما احتدم في ساحة النقد الفرنسي حول النقد الألسني منذ حقبة مبكرة، إذ إن مقولات رولان بارت في كتابه (درجة الصفر للكتابة) تجد صداها في أعمال أدونيس النقدية، "وقد اهتم في كثير من كتاباته النقدية بموضوع الشعرية حتى إنه سمّى كتابه بـ(الشعرية العربية) الذي تعرّض فيه للشعرية والشفوية الجاهلية، وأثرها في النقد من خلال خصائصها المتمثلة في السماع، الإعراب، و الوزن، لكن السليبي في هذا الخطاب أنه بقي ينظر للنصوص الشعرية اللاحقة بالمقياس نفسه الذي نظر به للشعر الشفوي، إذ لا يعد كل كلام شعراً إلا إذا كان موزوناً على الطريقة الشفوية الأولى، وبذلك استبعد من مجال الشعرية كل ما تفترضه الكتابة: التأمل، الاستقصاء، الغموض، كما تطرّق لعلاقة الشعرية بالنص القرآني مركزاً على الأفق الذي فتحته بنية هذا النص المعجز الكتابية أمام الشعرية العربية، فيقول في كتابه (الشعرية العربية): "هكذا كان النص القرآني في تحوّل جذري و شامل: به وفيه، تأسست النقلة من الشفوية إلى الكتابة"، إن أدونيس يرى أن جذور الحداثة الشعرية العربية خاصة، والحداثة الكتابية عامة، كامنة في النص القرآني، فالدراسات القرآنية وضعت أسساً نقدية جديدة لدراسة النص ممهدة بذلك إلى شعرية عربية جديدة، نتيجة لظهور معايير جديدة لكتابة القصيدة الشعرية مع كل من بشّار بن برد، مسلم بن الوليد، أبو نواس، أبو تمام وغيرهم.

أمّا عن الفرق بين اللغة الشعرية واللغة العادية فإن أدونيس يفرق بينهما متخذاً من مبدأ الانحراف أساساً لهذه المفارقة؛ لأنّ اللغة الشعرية الحداثيّة هي دعوة إلى التحوّل عن السياق العادي، والابتعاد عن الواضح السائد، بحجّة أنّ الوضوح لا يبعث في القارئ عنصر التخيل، كما أنه يقوم بخنق أبعاد النص حتى يكون أحادي التفسير، إنّ اللغة الشعرية المحدثّة تنثّر في قارئها لذة التساؤل ومتعة الكشف، فالانحراف هو ضرورة لخلق الشعرية الحديثة في لغتها المتنكرة عن المطابقة.

و يرى (أدونيس) أنّ الفرق بين الشعر والنثر ليس في الوزن، بل في طريقة استعمال اللغة، وينفي الشعرية عن الوزن يصل أدونيس إلى النتيجة المضادة، وهي حصر الشعرية في طريقة التعبير، أو كيفية استخدام اللغة، فهو يصل إلى لغة الشعر لا من خلال فحص هذه اللغة في ذاتها، وإنّما من خلال المقايسة الخاطئة بما ليس بشعر، أيّ إنّّه يحاول إسناد الشعرية إلى المعنى بنفيها عن الوزن. ممّا سبق فالشعرية عند أدونيس تُعدّ كتابةً إبداعيةً

على نحو ما فعل رولان بارت، وهو يرفضُ الغائية ويُعَدُّ الشَّعْرَ لوناً من السَّحَرِ يهدفُ إلى أن يُدْرِكَ ما لا يدركُهُ العقل.

فالإبداعُ عن طريقِ الرؤيا يحسُنُ تخصيصَ الألفاظِ التي تتحوَّلُ إلى إشاراتٍ لغويَّةٍ غنيَّةٍ بالإسقاطاتِ الرَّمْزيَّةِ الموازيَّةِ للواقع، كما يدفعُ بالمؤلفِ إلى امتلاكِ تلكِ الحركيَّةِ القائمةِ على الالتحامِ باللُّغةِ والولوجِ فيها، وفقَ المرتكزاتِ المعرفيَّةِ للمبدع. حيث "إنَّ الرؤيا والنَّصَّ يبقيان في تفاعلٍ منتجٍ لدلالاتٍ جديدةٍ تتحوَّلُ فيه المفردةُ إلى نصٍ سريعٍ الانشطار^١". لذلك كانت الرؤيا هي القدرة على الكشف والخلق وإزالة ما حجبته عنَّا الألفَةُ، تسهمُ في نسيجِ علاقاتٍ دلاليَّةٍ غير مألوفة، وخلق صورٍ لها كيانها المكثَّفُ المحمَّلُ بالطاقة الدلاليَّةِ والجماليَّةِ. كما أنَّها تُضيفُ نكهاتٍ جديدةً مغايرةً عن طريقِ الاتكاءِ على التكتيفِ اللُّغويِّ نحو مناطق المجهول. "لهذه العلة جاءت الرؤيا لِتُخْرِجَ الألفاظَ من دلالةِ القصدِ إلى صيرورةِ المعنى، وتؤسِّسَ لبنيةً مفتوحةً ومتحوِّلةً ترفضُ القراءةَ الأحاديَّةَ لأنَّها مشحونةٌ بدلالاتٍ احتماليَّةٍ مضاعفة"^٢.

وصفوة القول من بعد رحلة إلى سبر أغوارِ الشَّعْريَّةِ عندَ الغربِ والعربِ، أنَّه لا ثبات حول مفهومٍ محدَّدٍ ومصطلحٍ مضبوطٍ للشَّعْريَّةِ، وكذلك الاختلاف في موضوعها، وهل هي متعلِّقةٌ بالشَّعْرَ فقط أو تتعدَّاهُ إلى النثر، أو هي موجودة ومتولَّدة عن الخطاب الأدبيِّ ككلٍّ، فمصطلح الشَّعْريَّةِ من أبرزِ المصطلحاتِ التي بقيتُ مثاراً للجدلِ بينَ النُّقادِ والمترجمين. وإنَّ الشَّعْريَّةِ هي مجموعةُ الخصائصِ التي تخوِّلُ للعملِ الأدبيِّ أن يكون أدبيّاً متفرداً، متميِّزاً عن الأعمالِ الأخرى.

ـ الشَّعْريَّةُ عند النُّقاد الغربيين القدماء:

• الشَّعْريَّةُ عند أرسطو:

زعمَ نفرٌ من النُّقادِ أنَّ التفكيرَ في الشَّعْرَ انبثقَ من كتابِ أرسطو (فنَّ الشعر) حين عدَّه ضرباً من المحاكاة، إذ المحاكاةُ عندهُ يبلُغُها الشَّاعرُ وفقَ ثلاثِ مراحلٍ، المحاكاةُ والخلق والفعل، فقصدَ بالفعل الأثرَ الذي يتركُهُ الشَّعْرُ في النَّفسِ، ثمَّ وضَّحَ الفروقَ بينَ أنواعِ الشَّعْرِ، كالمحميِّ والتمثيليِّ والغنائيِّ، وتتبعَ أصولها ومراحلَ تطوُّرها وأوجهَ الخلافِ بينها لاسيَّما بينَ الملهاة والمأساة، كما أسهبَ في الكلامِ عن المأساة من جهةِ الحكمةِ والشخصيَّاتِ والأسلوبِ وفي كلِّ ذلكِ إسهامٌ في توضيحِ معنى الشَّعْريَّةِ الذي ينجُمُ في الأصلِ عن تمييزِ كلِّ نوعٍ أدبيٍّ وتحديدِ

^١ ابن السائغ (٢٠١٢)، ص: ١١٥.

^٢ المرجع السابق، ص: ١٠٩.

خصائصه وأساليبه وسبل تطوره، وواضح أن أرسطو وإن وضّح النّواحي العامّة للتّفكير بالشّعريّة إلّا أنّه لم يتلمس جوهرها في الأدب ولم يُعنِ بإبراز القدرة الإيحائيّة التي تتجمّع عن الفروق بين أدوات الصّياعة الفنّيّة، ولم يُعنِ بإبراز القدرة الإيحائيّة التي تتجمّع عن الفروق بين أدوات الصّياعة الفنّيّة، وصحيح أنّه أولى المأساة اهتماماً كبيراً حين فصلّ الكلام عن أدوات المحاكاة المتمثّلة باللّغة والإيقاع والانسجام، إلّا أنّ تلك الوسائل لا تتجمّع عنها شعريّة لمجرد وجودها في الأعمال الشعريّة، إذ النتاج الأدبيّ يتوسّل بتلك الوسائل لتأدية موضوعاته، لكنّه مع هذا لا يبلّغ المستوى الذي يسمّيه النّقاد اليوم شعريّة. من أجل ذلك كانت جهود النقاد المحدثين أقرب إلى جوهر الشعريّة. ولهذا يمكن القول بأنّ الشعريّة منجز من منجزات الثقافة النّقديّة الحديثة.

ـ الشعريّة عند النقاد الغربيين المحدثين:

• الشعريّة عند تودوروف:

إنّ الشعريّة عند (تودوروف) تتحدّد من خلال جميع نتاجه في النّقد التّطبيقيّ والتّطبيقيّ، وهي عنده تشمل الشّعْر والنّثر، المجتمعين برابط الأدبية، "وليس العمل الأدبيّ كما يرى تودوروف هو موضوع الشعريّة في حدّ ذاته، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النّوعيّ الذي هو الخطاب الأدبيّ. وكلّ عمل عندنا لا يُعدّ إلّا تجلياً لبنية محدّدة وعامّة، ليس العمل إلّا إنجازاً من إنجازاتها الممكنة. ولكلّ ذلك فإنّ هذا العلم (الشّعريّة) لا يُعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى يُعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبيّ، أي الأدبيّة^١". إنّ موضوع الشعريّة عند (تودوروف) ليس الأثر الأدبيّ الذي هو عملٌ موجود، وإنّما هو العمل المحتمل؛ أي العمل الذي يولّد نصوصاً لا نهائية. وقد حاول (تودوروف) من خلال تركيزه على النّظرية الأدبيّة أن يحدّد مجالات الشعريّة في النقاط الآتية:

١ - تأسيس نظرية ضمنية للأدب ٢ - تحليل أساليب النّصوص

٣ - تسعى الشعريّة إلى استنباط الشّفرات المعيارية التي ينطلق منها الجنس الأدبيّ.

لقد أعطى (تودوروف) للشّعريّة مجالاً أوسع فهي تندرج عنده ضمن العلوم التي تهتمّ بالخطابات، أي مجموع ما يُكتب عن الفلسفة، والسّياسة، والدين، والمنطوق اليوميّ، إضافةً إلى السّينما، والمسرح، مؤكّداً صلة الأدب من حيث هو خطابٌ متميّز بالخطابات، أو لممارسات الرّمزية الأخرى.

^١ تودوروف (١٩٨٧)، ص: ٢.

• الشَّعْرِيَّةُ عِنْدَ جَاكُوبْسُون:

يرى (رومان جاكوبسون) أنَّ "الشَّعْرِيَّةَ يُمكنُ تحديدها على أنَّها ذلك الفرعُ مِنَ اللِّسانِيَّاتِ الذي يُعالِجُ الوظيفةَ الشَّعْرِيَّةَ في علاقاتها مَعَ الوظائفِ الأخرى لِلغة، وتهتمُّ بِالمعنى الواسعِ للكلمةِ - بالوظيفةِ الشَّعْرِيَّةِ، لا في الشَّعرِ وحسب، إذ تُهيمنُ هذهِ الوظيفةُ على الوظائفِ الأخرى لِلغة، وتهتمُّ بها أيضاً خارجُ الشَّعرِ، حيثُ تُعطى الأولويَّةُ لهذهِ الوظيفةِ أو تلكَ على حسابِ الوظيفةِ الشَّعْرِيَّةِ"^١، ومن خلالِ هذهِ المقولةِ نستنتجُ أنَّ مقصدَ (جاكوبسون) مِنَ الشَّعْرِيَّةِ يَنلَخُصُ في ثلاثِ نقاطٍ أساسيةٍ هي: أ. الشَّعْرِيَّةُ فرعٌ من فروعِ اللِّسانِيَّاتِ.

ب- الشَّعْرِيَّةُ تُعالِجُ الوظيفةَ الشَّعْرِيَّةَ وعلاقتها بالوظائفِ الأخرى لِلغة، بمعنى أنَّ الشَّعْرِيَّةَ لها علاقةٌ بالبنويَّةِ والأسلوبيةِ والسِّميائيَّاتِ وغيرها من علومِ اللغة.

ج- تهتمُّ بالوظيفةِ الشَّعْرِيَّةِ، ليسَ في الشَّعرِ وحسبَ بلُ حتَّى في النَّثرِ. وهكذا ينظرُ إليها - تقريباً - تودوروف، إذ يدرجُها ضمنَ العلومِ التي تهتمُّ بالخطابِ أو المنطوقِ والمكتوبِ، بما فيه الخطابِ السِّياسيِّ، والفلسفيِّ لما لهذهِ الخطاباتِ مِنَ الصِّلةِ الوطيدةِ بالخطابِ الأدبيِّ^٢ وهذا ينبِّهنا إلى أنَّ الشَّعْرِيَّةَ في مفهومِها الغربيِّ لا تعتني بالشَّعرِ وحده، بل تأخذُ أيضاً فنونَ الكلامِ الأخرى بالحسبانِ من منطلقِ أنَّها ذاتُ صلةٍ بالأدبِ، فالشَّعرُ عندَ (جاكوبسون) لغةٌ ذاتُ وظيفةٍ جماليَّةٍ، أمَّا الشَّعْرِيَّةُ فتعني عندهُ الأدبيَّةُ، وموضوعُها علمُ الأدبِ الذي يُعنى بالآليَّاتِ، وطرائقِ الصِّياغةِ والتَّركيبِ.

وَمِنْ مُنطلقِ أنَّ الشَّعرَ وفنونَ النَّثرِ هي تشكيلاً فنيٌّ للكلمةِ في سياقاتِها التَّعبيريَّةِ، وقد تطوَّرَ مفهومُ الشَّعْرِيَّةِ في أوروبا، "ولعلَّ من أبرزِ إفرازاتِهِ ظهورُ التَّيارِ البنيويِّ الفرنسيِّ الذي كانتِ اهتماماتُهُ مركَّزةً على كيفيةِ قراءةِ النُّصوصِ بحسبانِها بدايةً جديدةً للمرموزِ الذي صاغَ ذلك الأثر، وهكذا فملازمةُ النُّصِّ لا تكونُ من طريقِ الرُّويَّةِ، وإنَّما من طريقِ الكتابةِ والقراءة؛ لأنَّ القراءةَ -عادةً- ما تتوخَّى تشهياً للنُّصِّ وعشفاً للأثرِ الأدبيِّ"^٣.

يحدِّدُ (جاكوبسون) الوظيفةَ الشَّعْرِيَّةَ في أنَّها "تتجلَّى في كونِ الكلمةِ تُدرِكُ بوصفِها كلمةً، وليستَ مجردَ بديلٍ عَنِ الشَّيْءِ المُسمَّى، ولا كانبثاقٍ للانفعال، وتتجلَّى في كونِ الكلماتِ وتركيبِها ودلالاتِها وشكلِها الخارجيّ والدَّاخليِّ

^١ رومان (١٩٨٨)، ص: ٣٥.

^٢ تودوروف (١٩٨٧)، ص: ٦.

^٣ بوحوش (٢٠٠٦)، ص: ٥٩.

ليست مجرد أماراتٍ مختلفةٍ عن الواقع، بل لها وزنها الخاصّ وقيمتها الخاصّة^١. وتتحقّق الوظيفة الشعريّة التي لا تُعدّ الوظيفة الوحيدة للغة، ولكنّها _حسب جاكوبسون_ الوظيفة المهيمنة والحاسمة، لأنّها تُبرز الجانب المحسوسّ للدّلة في "استهدافِ الرّسالة بوصفها رسالةً، والتركيز عليها لحسابها الخاصّ وهو ما يطبع الوظيفة الشعريّة للغة"^٢ هذه الوظيفة التي تتحقّق في الشعر وفي النثر على حدّ سواء، وهي تختصّ بنمطٍ من الممارسات اللغويّة ذات العلاقة بممارساتٍ دالّة متعدّدة.

وهكذا يرى (جاكوبسون) أنّه لا توجدُ حدودٌ فاصلة تخصّ الشعر، يمكنُ تبيانها لتمييزه من غيره من فنون القول، فلا الأدوات الشعريّة ولا الجناسات ولا الأدوات التناغميّة تستطيع أن تحدّد الشعر، فهذه نفسها أدوات تستعملها الخطابة، والكلام اليومي، ويرى كذلك أنّ اللغة ووظائفها تتشكّل من ثلاثة أجزاء رئيسة تتوافر في اتصالٍ لغويّ، وهي مرسل، ومرسل إليه، ورسالة. ومن خلال ما ذهب إليه (جاكوبسون) في مفهوم الشعريّة نستطيع القول إنّ ذلك ينطبق على "الأدبيّة"، إذا ما تصوّرنا أنّ الأدبيّة أوسعّ مجالاً وأشمل من الشعريّة، أي إنّ الشعريّة جزء من الأدبيّة، وذلك بعدّ الشعريّة مشتقّة من جنس الشعر الذي ينتمي إلى حقل الأدب الواسع. هذا غير الاستعمالات الحديثة لمفهوم "القصيدة" التي خُصّ بها الشعر في بادئ الأمر، ثمّ تعدّته إلى النثر، بقولهم "قصيدة النثر" لقد كان للقصيدة وجودٌ شرعيّ غير قابل للنزاع، وهكذا كان يُحسب قصيدة كلّ ما كان مطابقاً لقواعد النظم ونثراً ما ليس كذلك، غير أنّ عبارة (قصيدة نثرية) الظاهرة التناقض تفرض علينا إعادة تعريفها^٣ فيبدو أنّ هذا الخط الذي بلغه تطوّر الشعر، هو ما أدى بجاكوبسون إلى تعميم مفهوم الشعريّة لتتناول الوظيفة الشعريّة حتّى في موضوعاتٍ خارج الأدب نفسه. في ظلّ مرحلة انتقاليّة، طالما شهد الشعر خلالها العديد من التغيّرات، بعد أن كان من قبل يلتزم بالموسيقى الخارجيّة المقننة التي لا محيد عنها، وكان يتميز عن النثر بمستوييه الصوّتي والدلالي، إذ كانت "كلمة شعريّة قد عنت زمناً طويلاً معايير نظم الشعر وحده"^٤ من منطلق أنّ النثر هو اللغة الشائعة، أو المعيار الثابت المألوف، والشعر هو انزياح عن المعيار أو شذوّد من أجل تخليق جماليّ في اللغة، إذ إنّ الجمال المستهدف "ليس صفةً خاصّةً بالشيء في ذاته، ولكنّه الاسم الذي نعطيه لقدرته على إيقاظ الشعور بالجمال في النفوس"^٥ وهنا تكمن الوظيفة الشعرية.

^١ رومان (١٩٨٨)، ص: ١٩.

^٢ المرجع السابق، ص: ٣٢.

^٣ كوهين (١٩٨٦)، ص: ١٠.

^٤ المرجع السابق، ص: ١١.

^٥ المرجع السابق، ص: ١٩.

• الشعريّة عند جون كوهين:

الشعريّة عند (جون كوهين) علمٌ موضوعه الشعر، أو اللّغة الشعريّة، وليس دراسة الأدب، أو اللغة الأدبيّة، فهو يرنو إلى تأسيس علم الشعر "وقد اقترح - كما تكون الشعريّة علماً - المبدأ نفسه الذي أصبحت به اللسانيّات علماً، أي (مبدأ المُحايت)، أي تفسير اللغة باللغة نفسها، هذا التضاف بين الشعريّة واللّسانيّات في أطروحات كوهين لا يخلو من تضاف آخر بين الشعريّة والأسلوبيّة، ويبدو ذلك جليّاً في تعريفه للشعريّة بوصفها: علم الأسلوب الشعريّ أو الأسلوبيّ"^١، والشعريّة عنده قريبة من الشعريّة العربيّة القديمة التي تقتصر أيضاً على الشعر وحده، وقد انطلق في أعماله من دراسة البلاغة القديمة، محاولاً دفعها إلى الأسلوبيّة الحديثة، وقد اعتمد في أعماله على مفهوم الانزياح أو العدول... والانزياح يتحدّد عنده من خلال مقابلة الشعر بالنثر، فالنثر هو الشكّل المألوف العادي للغة، وبالنظر إليه يعدّ الشعر انزياحاً أو عدولاً عن المعيار (لغة النثر). "فالانزياح عنده يعني وجود تقليد شعريّ يحدّده العرف العام، ويقتضي أن يكون انحرافاً وانزياحاً عن هذا التقليد الشعريّ، لذلك تبحث الشعريّة عنده في تمييز الأساليب"^٢، فكلّ شعرٍ عنده هو انزياح، "فهو يعدّ الشعر منزاحاً عن النثر بصورة مطلقة، فالنثر -هنا- هو كل استعمال لغوي غير شعري، ويشمل ذلك النثر الأدبي"^٣، وفي نظريته للفرق بين الشعر والنثر يرى أنّ المسألة "ليست مسألة وزن أو إيقاع لأن الإيقاع يوجد في النثر، وبين النثر الإيقاعي، والوزن الإيقاعي، لا يوجد أي فرق على الإطلاق، وتبعاً لذلك يقترح أن يكون التمييز بين الشعر والنثر لغويّاً، يكمن في نمط خاص من العلاقات التي يقيمها الشعر بين الدال والمدلول من جهة، وبين المدلولات أنفسها من جهة أخرى"^٤. إنّ تركيز (جون كوهين) على الشعر فقط جعل شعريّته تتسم بالتجزئية، وعدم الشموليّة لأجناس الأدب كلّها، أما إذا سألناه من هو الشاعر في نظره؟ فالشاعر عنده ليس من فكر أو أحسّ، بل من عبّر وأبدع، فهو ليس مبدع أفكار بل هو مبدع كلمات، والعبقريّة تكمن في اختراع الكلمة، وذلك يعني أنّ الشاعر عنده بقوله لا بتفكيره وإحساسه، إنّّه خالق كلمات، وليس خالق أفكار، وترجع عبقريّته كلّها إلى الإبداع اللغوي، وهذا ما يسميه (جون كوهين) بالشعريّة الخاصّة بالموضوع الشعريّ، إنّ الشاعر عنده لا يتكلّم كما يتكلّم الناس، فلغته شاذّة، وهذا الشذوذ يمنحها أسلوباً، والشعريّة هي علم الأسلوب الشعريّ، وهو يعدّ اللغة الشعريّة ظاهرةً أسلوبيةً بالمعنى العام للمصطلح، والقاعدة الأساسيّة التي يركّز عليها هي أنّ الشاعر لا يتحدّث كما يتحدّث

^١ تاوريرت (٢٠٠٨)، ص: ٥٠.

^٢ الزبيدي (١٩٩٩)، ص: ١٠٠.

^٣ ناظم (١٩٩٦)، ص: ١١٥.

^٤ تاوريرت (٢٠٠٨)، ص: ٥٥-٥٤.

الناس، فلغته غير عادية، وهذا الشيء غير العادي هو الذي يمنح اللغة أسلوباً يُسمى (الشعرية)، وهو الذي يبحث خصائصه في علم الأسلوب الشعري. وهكذا يتضح لنا أن شعرية كوهين ما هي إلا شعرية ذات اتجاه لسانی، تعتمد على الانزياح، وتهتم بالشعر دون غيره من أنواع الخطاب الأدبية واللغوية.

ثانياً: مفهوم الخطاب.

_ مفهوم الخطاب عند العرب:

انطلاقاً من القرآن واعتماداً على التفسير التي قامت على الآيات القرآنية، حيث يقول تعالى: "وشددنا ملكه وأتيناها الحكمة وفصل الخطاب"^١، ويقول تعالى: "فقال أكفلنيها وعزني بالخطاب"^٢

يفسر الزمخشري (فصل الخطاب) بقوله: "إنه البين من الكلام الملخص الذي يتبينه من يخاطب به ولا يلتبس عليه"^٣. ويتضح من هذا التفسير أن كلمة "الفصل" هي التي أضافت إلى معنى الخطاب بياناً ووضوحاً وقصدية، أما في المعاجم العربية نجد ابن منظور يقول: "الخطاب والمخاطبة مراجعة الكلام وقد خاطبه بالكلام مخاطبة، وخطاباً وهما يتخاطبان"^٤.

وفي لسان العرب أيضاً، في فصل الخطاب، قال ابن منظور: "هو أن يحكم بالبين أو اليمين وقيل معناه أن يفصل بين الحق والباطل، ويميز بين الحكم وضده، وقيل فصل الخطاب: أما بعد، وداود عليه السلام أول من قال: "أما بعد"، وقيل (فصل الخطاب) الفقه في القضاء"^٥.

وبعد أن درج المفهوم واستخدمه بعض الأصوليين استخداماً مرادفاً للكلام، نرى ابن جني يعرف الكلام بأنه: "لفظ مستقل بنفسه، مفيد لمعناه، وهو الجمل المستقلة بأنفسها، الغنية عن غيرها... والكلام واقع على الجمل دون المفردات، والكلام أيضاً عبارة عن الألفاظ القائمة برؤوسها المستغنية عن غيرها، وهي التي يسميها أهل هذه الصنعة الجمل على اختلاف تراكيبيها"^٦

^١ سورة (ص)، الآية: ٢٣

^٢ سورة (ص)، الآية: ٢٠

^٣ الزمخشري (١٩٩٣)، ص: ٩٠

^٤ ابن منظور (١٩٥٢)، ص: ١٧

^٥ المصدر السابق، ص: ١٧

^٦ ابن جني (١٩٥٢)، مج ١/ ص: ١٣

يُضَحُّ مِمَّا سَبَقَ أَنَّ مفهومَ الخطابِ اقترنَ بحقلِ علمِ الأصولِ، والمعاجمِ العربيَّةِ لم تخرجَ عنِ المفهومِ الدِّينِيِّ أمَّا المفهومُ المتأخَّرُ للخطابِ الذي نبعَ من الكلاسيين، فقد أفادَ من تراثِ المفهومِ وشكَّلَ حقلاً دلالياً خاصاً به يوازي المعنى الأصليَّ، ويزيدُ عليه بما يتوافقُ ومعطياتِ الحقلِ الجديدِ الذي سيخدمُ الخطابَ.

ثمَّ أخذَ المفهومُ يواصلُ طريقَهُ ويتَّخذُ أبعاداً جديدةً تقتربُ منَ المفهومِ الحديثِ للخطابِ، إذ كانتِ المعضلةُ الأساسيةُ في استقرارِ المصطلحِ واستمراره قائمةً باستبداله بمدلولاتٍ غريبةٍ وغريبة.

فالخطابُ عندَ ابنِ رشدٍ وعندَ فخر الدِّينِ الرَّازي مقولةٌ لا بدَّ أن تتطوي على حُكْمٍ معيَّنٍ واضحٍ القصدِ والدلالة، أمَّا النِّهاميُّ فيشيرُ في كتابه "الكشاف اصطلاحات الفنون" إلى استقرارِ المصطلحِ كما وردَ عندهُ وعندَ الكفوي في القرنِ التاسعِ الهجريِّ ذلك أنَّ كلامَهُ يُعدُّ إعادةً وتكراراً لما أوردَهُ (الكفوي). "إلا أنَّ مفهومَ الخطابِ في النِّقدِ العربيِّ الحديثِ ليسَ امتداداً وتطويراً للمفهومِ العربيِّ القديمِ، إذ ظلتِ النِّوأةُ العربيَّةُ القديمةُ للمفهومِ محصورةً في إطارها دونَ رعايةٍ أو تطويرٍ واستبدالِ النِّقادِ العربُ المحدثونَ هذا المفهومَ الغربيِّ، وهنا تكمنُ الإشكاليَّةُ الأساسيةُ أي اجتذابه القسريَّ خارجَ حقلِهِ، وشحنه بدلالاتٍ غريبةٍ عنه، وذلكَ بتأثيرٍ مباشرٍ من الذي تغلغل في الشبكة الدلالية لمصطلحِ الخطابِ العربيِّ وقوَّضَهُ"^١.

ـ مفهومُ الخطابِ عندَ الغربِ:

يتَّصلُ المفهومُ الغربيُّ للخطابِ بموروثِهِ بروابطٍ وشيجةٍ، وعلَّةُ ذلكَ أنَّ النِّقدَ العربيِّ الحديثَ يتكئُ على النِّقدِ الغربيِّ، وينقلُ مفاهيمَ تتَّصلُ بذلكَ الموروثِ "إنَّما سنجدُ الخطابَ الثقافيَّ العربيَّ قد غلبَ المحمولاتُ الغربيَّةُ لمصطلحي الخطاب والنِّصِّ، وتخلَّصَ أو كاد يتخلَّصَ من المحمولاتِ العربيَّةِ لهما، كما تكوَّنَ في الأصولِ، وهو أمرٌ يمكنُ وصفهُ بأنَّه إقصاءٌ اصطلاحيّ لمعظمِ ما يتَّصلُ بجهازِ المفاهيمِ المستعملةِ الآنَ في الثقافةِ العربيَّةِ الحديثةِ"^٢.

فمفهومُ الخطابِ أوَّلُ ما ظهرَ عندَ أفلاطونَ، وفي عصرِ النهضةِ يأتي كتابُ (رينيه ديكرت) خطاب في المنهج "ليشكلَ علامةً هذا العصرِ البارزة، فقد أرادَ (ديكرت) أن يتجاوزَ رجالَ الكنيسةِ ويسمِعَ صوتهَ لعامةِ المتفقيين. وأهميَّةُ كتابِ ديكرت تكمنُ في كونهِ تأسيساً للخطابِ، أمَّا ظهورُ مفهومِ الخطابِ واتِّخاذُهُ أبعاداً سيميولوجيةً

^١ إبراهيم (١٩٩٩)، ص: ١٠٢

^٢ المرجع السابق، ص: ١١٧

مستقلة فقد ارتبط ذلك برويته العميقة المحددة للخطاب. وعلاقته بالمجتمع تعد ظهور مؤلفات "ميشيل فوكو"، من أهم الموجّهات للثقافة العربية الحديثة، إذ إنه يقف عند الحدود التي صنعت منذ مطلع القرن السابع عشر عقلانية الحضارة الحديثة. وقد نظر إلى الخطاب بوصفه مفهوماً مرتبطاً بالإنسان ومؤسّساته. إنّ الخطاب لم يعد طريقة للتعبير أو حديثاً، أو مجموعة عمليّات فكريّة مترابطة، أو تحليلاً لذاتٍ واعية تتأمل وتعرف وتعبّر، وإنّما أصبح إمكاناً وشرط وجود ونظاماً، أصبح حقلاً تتصل فيه الدّوات، ومجموعة علاقات تجد فيها مرتكزاً له، وهذا التحوّل السيميولوجي في تناول أقاويل البشر، يعدّ رائده الفرنسي (ميشيل فوكو) الذي هو الآخر أوّل من أنشأ نظريّة في وصف المقال كميدان مستقل^١.

ويعرّف (فوكو) الخطاب بأنّه: "مجموعة من المنطوقات بوصفها تنتمي إلى ذات التشكيلة الخطابية، فهو ليس وحدة بلاغية أو صورية قابلة لأن تتكرّر إلى ما لا نهاية، يمكن الوقوف على ظهورها واستعمالها خلال التاريخ... بل هو عبارة عن عدد محصور من المنطوقات التي تستطيع تحديد شرط وجودها"^٢. ويركّز فوكو في تعريفاته على المنطوق وهو أبسط أجزاء الخطاب، يقول: "فقد استخدمت في مناسبات عديدة لفظ (منطوق) إمّا لأشير به لعدد المنطوقات... أو لأميزه عن تلك المجموعات التي أسميها الخطابات (مثل ما يتجزأ الجزء عن الكل) ويبدو المنطوق لأوّل وهلة كعنصر أخير، أو جزء لا يتجزأ، قابل لأن يستقل بذاته ويقيم علاقات مع عناصر أخرى مشابهة له"..... المنطوق أبسط جزء في الخطاب كما أنّ (فوكو) خلال عمله على تحليل الخطاب كان يهدف إلى اكتشاف هيكلية الخطاب وبنائيته، وصولاً إلى الأسس التي تحركه إنّ محاولة فوكو التركيز على السبب الرئيسي لدراسة الخطاب وتحليله، وهي ببساطة ليست لكشف أساس الحديث وحقائقه، ولكن على الأصح لاكتشاف الدّعم أو الدّعمة الميكانيكية التي تحفظه في مكانه، وهذه الدّعمة التي توجد في الحقيقة لاكتشاف نفسها، وأيضاً اكتشاف ما وراء المنطقية وذلك بمعنى أنّها تكون دعماً اجتماعياً وثقافياً^٣.

وعن علاقة الخطاب بالذات، تحدّث (ميشيل فوكو)، موضحاً أنّ الذات تُنشئ الخطاب، ولكنّ الخطاب يكشف الذات ويبعثها، يقول: "وبدلاً من أن يعمل التحليل الذي نقترحه هنا، على إحالة مختلف صيغ التعبير على

^١ العنوم (٢٠٠٤)، ص: ١٤

^٢ فوكو (١٩٦٨م)، ص: ١١١

^٣ ميلز (٢٠٠٣)، ص: ٧١

التركيب، أو الوظيفة الموحدة للذات فإنه يجعل تلك الصيغ نفسها تكشف عن تبعثر الذات كما يُحيل الذات إلى مختلف الأوضاع والمواقف التي تشغلها عندما تتلفظ بخطابها^١.

"إنَّ العناصر التي يطرحها (فوكو) على أنها أطراف في تشكيل الخطاب وتلقيه، لا يُعدُّ أحدها منتجاً والآخر مستهلكاً، وإنما هي أطراف تشترك معاً في إنتاج الخطاب وتلقيه في عملية تبادلية، إذ لا تعود مرجعية الخطاب إلى الذات، أو إلى المؤسسة، أو إلى الصديق المنطقي، أو إلى قواعد البناء النحوي، وإنما إلى الممارسة الخطابية وغير الخطابية، على أن لا تُفهم العلاقة بين الممارسات على أساس السبب والنتيجة وإنما على أساس العلاقات التبادلية"^٢.

إنَّ جهدَ (ميشيل فوكو) في تعريف الخطاب وتحليل آليات تحليله وتمثيله للسلطة والمجتمع غير مسبوق بما يوازيه قيمة وأهمية، بل إنَّه شكَّل أساساً ضرورياً للفلسفة في مجالات المعرفة الإنسانية كلها، وإذا كان مجموع أعماله لا يتوجَّه إلى الأدب بشكل خاص، إلا أنَّه اهتم باللغة كونها عنصراً من عناصر تمثيل الخطاب^٣.

ـ الخطاب والقول:

لقد استخدمت (يمنى العبد) مفهوم القول في كتابها "في القول الشعري" مقابلاً لمفهوم الخطاب، حيث تقول: "ونحن اليوم أيضاً نقول: قول شعري، وحسب بعضهم: خطاب شعري مقابل قولنا، قول أو خطاب سياسي، وقول أو خطاب سردي، وقول أو خطاب تشريعي، مشيرين بذلك إلى جذر مشترك هو القول أو الخطاب، مضيفين إلى هذا الجذر المشترك صفة الشعري أو السياسي، أو غير ذلك ممَّا يدلُّ على تخصيص القول أو للخطاب، كأنَّ للقول وجوداً عاماً أو سياسياً، أي وجوداً على مستوى الحاجة للإنسان يعيش في أمان تاريخي، وفي مكان اجتماعي، ومن هذا المستوى يتخصَّص القول في أجناس لها حقولها الثقافية المتميزة، لكنَّها ما تلبث أن تعدَّ إلى تمييز القول عن الكلام، والخطاب، والنص، وعليه فإذا كان الكلام هو ما له صفة الفوضى، وإذا كان الخطاب هو التوجُّه إلى آخر برسالة، فإنَّ القول إضافة إلى هذا كله نبرة كتلة نطقية، لها طابع الفوضى، وحرارة النفس، ورغبة النطق بشيء، وقول ليس هو تماماً الجملة، ولا هو تماماً النص، بل هو فعل يريد أن يُقال. وتنتهي (يمنى

^١ فوكو (١٩٦٨)، ص: ٥٣

^٢ العتوم (٢٠٠٤)، ص: ١٨

^٣ المرجع السابق، ص: ١٩

العبد) إلى تعريف القول، بأنه: "...فاعليّة يمارسها متكلمٌ يعيش في مكان اجتماعي، وفي زمانٍ تاريخي، وهو ذو طابعٍ تناقضي، هذا الطابع هو نفسه طابع العلاقات الاجتماعية بين الناس في المجتمع.

كما يميّز العربُ الكلامَ عن القول، يقولُ (ابنُ جني): "وقد ثبتَ بما شرحناه وأوضحناه، أنّ الكلامَ إنّما هو في لغة العربِ عبارةٌ عن الألفاظِ القائمةِ برؤوسِها المستغنية عن غيرها، والتي يسمّيها أهلُ هذه الصنّاعةِ الجُمْلَ على اختلافِ تركيبها، وثبتَ أنّ القولَ عندنا أوسعُ من الكلامِ تصرُّفاً، وأنّه قد يقعُ على الجزءِ الواحدِ، وعلى الجملةِ، وعلى ما هو اعتقادٌ ورأيٌ لا لفظٌ وجرسٌ".

ـ الخطاب والنصّ الشعريّ:

هناك مَنْ يرى أنّ النصّ هو الخطابُ نفسه، وهناك مَنْ يرى أنّ هناك اختلافاً بانياً بينهما، وذلك بسبب اختلافِ الخلفياتِ النظريّةِ وتطوّرِ الإجراءاتِ المنهجيةِ.

ويقولُ النّاقِدُ (محمّد مفتاح): "بيدَ أنّ اللغةَ العربيّةَ تحتوي على المفردتين معاً، فالنصّ بمعنى الإظهارِ والتّراكمِ والتّعيينِ ومنتهى الشّيءِ، وهذه المعاني إذا ما نقلناها إلى لغةٍ معاصرةٍ، فإنّها تعني أنّ النصّ له بدايةٌ ونهايةٌ وأنّه عبارةٌ عن جُمْلٍ متراكمةٍ تُظهرُ ما خفي وتعيّنه، وأمّا الخطابُ فهو يقومُ بين طرفين أحدهما مخاطبٌ وثانيهما مخاطبٌ، وقد يتحاوران، فيقالُ حينئذٍ إنّهما يتخاطبان، وإذا ما تجاوزا المعنى اللّغويّ إلى المعنى الاصطلاحيّ، فإنّ النصّ -بمعناه الأصوليّ- يكونُ مقطوعاً به وغيرِ مقطوعٍ، فإذا كانَ مقطوعاً فإنّه لا اجتهدَ مع وجوده، وهو عندَ الأصوليين مثلَ الخطابِ يُقصدُ به الأمرُ أو النهيُّ أو الإخبارُ أو الخبرُ أو غيرها من الوظائف. وبناءً على هذا فإنّ الخطابَ عندهم يشملُ النصّ أيضاً. إذن فالخطابُ أعمُّ من النصّ وعلى أساسِ هذا التّقريبِ فإنّ ما وردَ في الثّقافةِ العربيّةِ الإسلاميّةِ يتطابقُ أو يكادُ مع ما رأيناهُ في الثّقافتينِ الإنجليزيّةِ والفرنسيّةِ^١.

ويميّرُ (أبرير) بينَ النصّ والخطابِ على النّحو التّالي: "يفترضُ الخطابُ وجودَ السّامعِ الذي يتلقّى الخطّاب، بينما يتوجّه النصّ إلى من يتلقّاه عن طريق عيّنة قراءة، أي أنّ الخطاب نشاطٌ تواصلِي يتأسّسُ أولاً وقبل كل شيء على اللّغة المنطوقة، بينما النصّ مدوّنة مكتوبة - الخطاب لا يتجاوز سامعه إلى غيره أي أنّه مرتبطٌ بلحظة إنتاجه، بينما النصّ -الكتابة- فهو يقرأ في كلّ مكان وزمان، الخطاب نتيجة اللّغة الشّفويّة، بينما النصوص تنتجها الكتابة.

^١ مفتاح (١٩٩٦)، ص: ٣٥، ٣٤

وهذا التميز يستند إلى المفهوم اللغوي للخطاب، فبشير أبرير يشير إلى أن الخطاب يفترض سامعاً، ويكون من إنتاج اللغة الشفوية ولا يتجاوز سامعه إلى غيره مما يعني أنه لا يتعدى على الخطابة بمفهومها المعجمي، ولا يتعداها إلى الاصطلاح الحديث، الذي يرى في الخطاب مظهراً نحوياً لا يتجاوز إلى المظهر الدلالي، وإن كان لا يخلو من آثار الزمن والبنى الثقافية التي تنطوي عليها الوحدات التركيبية المشكلة للنص^١

وتقول (جوليا كريستيفا) في تعريفها للنص: "تحدد النص كجهاز غير لساني يُعيد توزيع نظام اللسان بواسطة الرّبط بين كلامٍ تواصلٍ يهدف إلى الإخبار المباشر، وبين أنماطٍ عديدة الملحوظات، السابقة عليه، أو المتزامنة معه فالنص إذاً إنتاجية"^٢

فالنص لا يقف عند سطح اللغة، ولهذا التعريف أهمية كبيرة؛ "إذ إنه موضوع لعدد من الممارسات السيميولوجية التي يعتمدها على أساس أنها ظاهرة غير لغوية بمعنى أنها مكونة بفضل اللغة، لكنها غير قابلة للانحصار في مقولاتها"^٣، كما أن هناك فرقاً آخر يتمثل في تحديد الخطاب بأنه سلسلة من الجمل، بينما النص لا يتحدد بهذه السلسلة، إذ لا يقوم النص على المستوى نفسه الذي يقوم عليه مفهوم الجملة أو القضية أو التركيب، إلى آخرها، ويجب على النص بهذا المعنى أن يكون متميزاً من الفقرة ومن وحدة النموذج الكتابي لعدد من الجمل.

فالنص يمكن أن يتطابق مع جملة كما يمكن أن يتطابق مع كتاب، وإنه ليتحدد باستقلاله وبانغلاقه حتى إن كانت بعض النصوص غير مغلقة بمعنى ما، وهو يكون نسفاً يجب ألا يتطابق مع النسق اللساني، ولكن أن يوضع في علاقة معه: إنها علاقة تجاور وتشابه في الوقت نفسه^٤.

إذن يمكن تحديد الخطاب قياساً على النص بما يلي:

١ يكون الخطاب منطوقاً أو مكتوباً . ٢ إن متلقي الخطاب لابد أن يتوصل إلى الهدف الذي يحمله الخطاب وينطوي عليه، ليستطيع بعد ذلك تحليله وتأويله. ٣ ينطوي الخطاب على نظم قابلة للوصف والتعيين. ٤ الخطاب عبارة عن وحدة لغوية تتكون من سلسلة من الجمل. ٥ يكون مصدر الخطاب فردياً، ويكون له هدف التوصيل والتأثير في السامع أو القارئ.

^١ العتوم (٢٠٠٤)، ص: ٢٢

^٢ كريستيفا (١٩٩١)، ص: ٢١

^٣ العتوم (٢٠٠٤)، ص: ٢٢

^٤ تودوروف (٢٠٠٤)، ص: ١١٠، ١٠٩

كما يرى (عبدُ الله إبراهيم) أنَّ هناك فروقاً بينَ الخطاب والنَّصِّ، حيثُ يقولُ: "الخطابُ يكونُ موضوعاً لبحثِ القارئِ، أمَّا النَّصُّ فهوَ الَّذي يكونُ موضوعاً للقارئِ النَّمُوذجيِّ الَّذي يجعلُ منه حقلاً للتَّحليلِ والتَّأويلِ غيرِ المحدودِ، وفيما ينطوي الخطابُ على نُظُمٍ قابلةٍ للتَّعينِ والوصفِ يحتوي النَّصُّ على شفراتٍ لا تتوقَّزُ على قيمةٍ بذاتها إنَّ لَمْ تعرضْ للاستنتاجِ والتَّأويلِ، إنَّ الخطابَ يتَّصلُ بالباحثِ الواصفِ، أمَّا النَّصُّ فيتَّصلُ بالقارئِ المؤوِّل"¹

ـ ثالثاً: مرتكزاتُ تحليلِ شعريَّةِ الخطاب:

ـ الشَّعريَّةُ في معناها العامُّ ما هي إلاَّ منهجيَّةٌ قائمةٌ على نموذجِ علمِ اللُّغةِ الحديثِ، الَّذي يحاولُ استكشافَ أنظمةِ النُّصوصِ الأدبيَّةِ والأنساقِ الكامنةِ فيها، والتي توجَّهُ المتلقِّي إلى إدراكها.

ـ تبحثُ الشَّعريَّةُ عن قوانينِ الخطابِ الأدبيِّ، وتسعى إلى وضعِ نظريَّةٍ مجردةٍ للأدبِ بوصفه فناً كلامياً نوعياً.

ـ تحاولُ الشَّعريَّةُ إبرازَ وحدةِ الأعمالِ الأدبيَّةِ وتنوُّعها.

ـ تُعدُّ الألسنيَّةُ أساساً للشَّعريَّةِ، وتستحيلُ أداةً إجرائيَّةً تتوسَّلُ بها للتعبيرِ عن موضوعاتها.

ـ الشَّعريَّةُ لا تستهدفُ تأويلَ الأعمالِ الأدبيَّةِ مع أنَّ لها جانباً سيولوجياً بمقدارِ استهدافها بيانَ القواعدِ التي تقومُ عليها شعريَّةُ النُّصوصِ.

ـ تمتدُّ الشَّعريَّةُ بأذرعها المختلفةِ إلى علومٍ كثيرة، كالتَّحليلِ النَّفسيِّ وفلسفةِ اللُّغة.

ـ تعتمدُ الشَّعريَّةُ في بيانها خصائصَ الخطابِ الأدبيِّ على التَّقنيَّاتِ الأدبيَّةِ، كالوصفِ والسَّردِ والحوارِ.

ـ يمثِّلُ البحثُ في شعريَّةِ الخطابِ الغزليِّ عندَ البهاء زهيرٍ مقارنةً نقديةً، تحاولُ الإفادةَ من منجزاتِ الثَّقافةِ الأدبيَّةِ المعاصرة، بغيةً توسيعِ مجالِ الحوارِ الأدبيِّ. ولتجنُّبِ الغموضِ والإبهامِ، سنحاولُ وضعَ المقولاتِ الأدبيَّةِ التي نجمتُ عن الفكرِ الحديثِ فيما يُبرزُ أهميَّةَ النُّصوصِ القديمة، واستكناهَ جواهرها، للمضي في مساعلةِ الظَّاهرةِ الأدبيَّةِ، وتفسيرِ القواعدِ التي تستحكمُ في وجودها، والعواملِ التي أسهمتْ في توهُّجها، أي إبرازِ سماتها وخصائصها المميزة، ضمنَ سياقٍ ما هو متداولٌ في الثَّقافةِ حولَ مفهومِ الشَّعريَّةِ.

¹ إبراهيم (١٩٩٩)، ص: ١١٦

الفصل الثاني:

أشكال الخطاب الغزلي عند البهاء زهير

١. الخطاب الإشهاري

٢. الخطاب الإيصالي التداولي

٣. الخطاب الشعري الإبداعي:

أ_ الخطاب الغزلي الصريح

ب_ الخطاب الغزلي المضمّر:

• الإيحاء بالإضمار

• الإيحاء بالتصوير

• الإيحاء بالقص

١. الخطاب الإشهاري:

يُعرَّفُ الْخِطَابُ الْإِشْهَارِيُّ بِأَنَّهُ رِسَالَةٌ مِنْ مُنْتَجٍ إِلَى مُسْتَهْلِكٍ عَبْرَ وَسِيطٍ مَا، وَهِيَ تَحْتَوِي عَلَى دِلَالَاتٍ مُتَدَاخِلَةٍ، أُبْرَزَهَا قِيَمَةُ الْاسْتِهْلَاكِ بِوصفِهَا سُلُوكًا يُحَقِّزُ عَلَيْهِ الْإِشْهَارُ. وَالْإِشْهَارُ يُرْسَخُ قِيَمَةً أَوْ يَنْفِي قِيَمَةً أُخْرَى؛ أَيِ إِنَّهُ يَسْتَبْدِلُ قِيَمَةً بِأُخْرَى، مُحَاوَلًا تَقْدِيمَ وَاقِعٍ افْتِرَاضِيٍّ يَبْدُو مِنْ خِلَالِ خِطَابٍ أَكْثَرَ حَيَوِيَّةً وَجَمَالًا، مِمَّا هُوَ عَلَيْهِ فِي الْحَقِيقَةِ، إِنَّهُ وَسِيلَةٌ تَجْعَلُ مِنَ الصُّورَةِ الْبَصَرِيَّةِ جُزْءًا مِنَ الْحَيَاةِ الْوَاقِعِيَّةِ، لَكِنَّ تِلْكَ الصُّورَةَ كَثِيرًا مَا تَقُومُ بِزَحْزَحَةِ الرِّصِيدِ الْفِكْرِيِّ وَالْأَخْلَاقِيِّ لِلْمُجْتَمَعَاتِ^١.

يُؤَدِّي الْخِطَابُ الْإِشْهَارِيُّ بَوَسَائِلَ لُغَوِيَّةٍ أَوْ غَيْرِ لُغَوِيَّةٍ، وَهُوَ خِطَابٌ إِعْلَانِيٌّ مِنْ شَأْنِهِ التَّرْوِيجُ لِسَلْعَةٍ مَا، وَيَسْتَخْدِمُ وَسَائِلَ عَدَّةٍ لِلتَّأْثِيرِ فِي الْمُخَاطَبِ، وَلِلْفَتْ نَظَرَهُ إِلَى مَوَاضِعِ الْجُودَةِ فِي السَّلْعَةِ الْمَعْرُوضَةِ أَوْ بَيَانِ خِصَائِصِهَا وَقِيَمَتِهَا، وَيَقَعُ فِي جَانِبٍ مِنْهُ فِي لُغَةِ النَّخَاطِبِ؛ أَيِ فِي غَيْرِ مَا وُضِعَ لَهُ فِي الْأَصْلِ، كَأَن تَكُونَ بَعْضُ الْخِطَابَاتِ اللَّغَوِيَّةِ إِشْهَارِيَّةً حِينَ عَرْضِ مَسْأَلَةٍ أَوْ تَرْوِيجِ فِكْرَةٍ أَوْ تَقَدُّمِ شِكْلٍ مِنَ الْأَشْكَالِ. وَمِنْ شَأْنِ الْخِطَابِ الْإِشْهَارِيِّ الَّذِي يَتَنَاولُ صُورَةَ الْمَرْأَةِ تَثْبِيَّتَهَا بِوَصْفِهَا سَلْعَةً تَتِيَّرُ الْغَرِيزَةُ وَمَجَالًا لِلْإِغْوَاءِ وَالْإِعْرَاءِ، كَمَا هُوَ الشَّأْنُ فِي الْخِطَابَاتِ الْإِشْهَارِيَّةِ الْحَدِيثَةِ الَّتِي تَسْتَغْلُ صُورَتَهَا لِتَرْوِيجِ مَنَاجِلَ مُخْتَلِفَةٍ^٢، وَهُوَ أَمْرٌ يَصْدُقُ عَلَى صُورَةِ الْمَرْأَةِ فِي الْخِطَابِ الْغَزَلِيِّ الْمَادِّيِّ.

وَمِنْ الْمَعْرُوفِ أَنَّ الْخِطَابَ الْإِشْهَارِيَّ رَافَقَ نَشْأَةَ الشَّعْرِ الْعَرَبِيِّ مِنْذُ الْجَاهِلِيَّةِ، فَاقْتَرَنَ بِالْأَسْوَاقِ الشَّعْرِيَّةِ، لِأَسِيمَا فِي مَكَّةَ؛ لِأَنَّ قَرِيشًا تَزَعَّمَتِ الْعَرَبَ مِنَ النَّاحِيَةِ الدِّينِيَّةِ وَالْاِقْتِصَادِيَّةِ. فَمِنَ النَّاحِيَةِ الدِّينِيَّةِ كَانَتِ الْعَرَبُ فِي الْجَاهِلِيَّةِ تَقْصِدُ الْبَيْتَ الْعَتِيقَ بِمَكَّةَ فِي كُلِّ عَامٍ لِلْحَجِّ، وَمِنَ النَّاحِيَةِ الْاِقْتِصَادِيَّةِ تَحَكَّمَتْ قَرِيشٌ بِالتَّجَارَةِ وَالسَّلْعِ، فَأَقَامَتِ الْأَسْوَاقَ التَّجَارِيَّةَ الَّتِي كَانَتِ تَجْذِبُ الْعَرَبَ لِلْمِيرَةِ وَالتَّسْوُوقِ، وَكَانُوا قَدْ جَعَلُوا مَنَابِرَ خَاصَّةً لِلشَّعْرِ؛ مِنْ فِرْطِ اهْتِمَامِهِمْ بِهِ، وَكَانَ الْخَطِيبُ أَوْ الشَّاعِرُ يَقُومُ بِخُطْبَتِهِ أَوْ إِقَاءِ قِصَائِدِهِ فَيَعْدُ مَآثِرَ قَوْمِهِ.

وَمِنَ الضَّرُورِيِّ وَنَحْنُ نَنْظُرُ إِلَى الْخِطَابِ الْغَزَلِيِّ بَيَانُ صَلَةِ الْخِطَابِ الْإِشْهَارِيِّ بِمَوْضُوعِ الْغَزْلِ، وَكَيْفِيَّةِ بَرُوزِ خِطَابَاتِهِ الْإِشْهَارِيَّةِ ضَمَنَ مَا يُعْرَفُ بِالصُّورِ الْبَصَرِيَّةِ، مِنْ خِلَالِ النُّصُوصِ الَّتِي انْطَوَتْ عَلَى ذَلِكَ النَّوعِ مِنْ

^١ زعلان (٢٠٠٥)، ص: ٨

^٢ المرجع السابق، ص: ١٠

الخطاب. وهنا نشير إلى أنَّ اتجاهات الغزل كما يُجمعُ الباحثون في القديم والحديث، مَصَّتْ في سبيلين مختلفين، هما: غزلٌ معنويٌّ: يتوسَّلُ بالخطاباتِ الشَّعْرِيَّةِ أو الإيصالِيَّةِ للتَّعبيرِ عن وصفِ الحُبِّ وصفاتِ المرأةِ المعنويَّةِ، أو حالِ الحُبِّ وصفته وما يرافقه من مَشاوِرِ هائِجَةٍ، سعيدَةٍ أو حزينَةٍ.. فهو يتعاملُ مَعَ المعنى. وغزلٌ مادِّيٌّ: يحوِّلُ المرأةَ إلى شَكْلِ ومادَّةٍ كما يَنْضَحُ مِنَ التَّسمِيَةِ، فيصفُ الشَّاعِرُ جَسَدَ المرأةِ ويُشهرُ صفاتِها الجسديَّةَ الحسيَّةَ في شعره بغيةَ التأثيرِ في المتلقِّي. وقد تنبَّه (ابن قتيبةَ الدِّينوري) وهو يتحدَّثُ عن نهجِ مقصِّدِ القصيدِ في الشعرِ لهذه الخاصِّيَّةِ، فقال: "سمعتُ بعضَ أهلِ الأدبِ يذكرُ أنَّ مقصِّدَ القصيدِ إنَّما ابتدأَ بذكرِ الدِّيارِ والدِّمَنِ والآثارِ، فبكى وشكا، وخاطَبَ الرَّبيعَ، واستوقفَ الرَّفيقَ؛ ليجعلَ ذلكَ سبباً لذكرِ أهلِها الطَّاعنينَ عنها... ثمَّ وَصَلَ ذلكَ بالنَّسبِ، فشكا شدَّةَ الوجدِ، وألَمَ الفراقِ، وفرطَ الصَّبابَةِ والشَّوقِ؛ ليميلَ نحوهَ القلوبِ، ويصرفَ إليه الوجوهَ، وليستدعي به إصغاءَ الأسماعِ إليه؛ لأنَّ النَّسبَ قريبٌ مِنَ النُّفوسِ، لائِطٌ بالقلوبِ، لِمَا قد جَعَلَ اللهُ في تركيبِ العبادِ مِنَ محبَّةِ الغزلِ، وإلفِ النِّساءِ، فليسَ يكادُ أحدٌ يخلو أن يكونَ متعلِّقاً فيه بسهمِ حلالٍ أو حرامٍ"^١

مِنَ الواضحِ أنَّ كلامَ (ابن قتيبةَ) عن النَّسبِ يدخلُ في بابِ الخطابِ الإِشهارِيِّ، لاسيَّما من حيثِ استغلالِ الشَّاعرِ الجانبَ النفسيَّ للمُخاطَبِ؛ ليكونَ وسيلةً يقدِّمُ من خلاله خطابَهُ فيحظى بقبولِهِ، فَمِنْ هذه الجِهَةِ لاحظَ أنَّ النَّسبَ مقبولٌ لدى السَّامعينَ؛ لأنَّ الله تعالى جَعَلَ في تركيبِ العبادِ إلفَ النِّساءِ، ومحبَّةَ الغزلِ، وهذا يعني أنَّ الغزلَ وسيلةٌ لجذبِ السَّامعِ، وهو مِنْ ثمَّ يؤثِّرُ فيه؛ لأنَّه جزءٌ من تركيبِهِ النَّفسيِّ، فإذا كانَ الغزلُ أو النَّسبُ الذي يَضَعُهُ الشَّاعرُ بينَ يدي قصيدَتِهِ، على نحو ما يقولُ (ابن قتيبةَ) بعد أن يتكلَّمُ عن الطَّلَلِ، لاستمالةِ النَّاسِ وابتغاءِ التَّأثيرِ فيهم، فكيفَ يكونُ مستوى التَّأثيرِ والقبولِ إذا كانَ النَّصُّ كُلُّهُ غزلاً؟

هنا تأتي أهميَّةُ موضوعِ الخطابِ، إذ الغزلُ لائِطٌ بالقلوبِ؛ لأنَّ موضوعَهُ هو المرأةُ، وحينَ تتحوَّلُ تلكَ المرأةُ إلى صورةٍ ماديَّةٍ يتحوَّلُ الخطابُ إلى إعلانٍ يُشهرُ صفاتِها الشَّكليَّةَ الجميلةَ على مسامعِ الجمهورِ لإطلاعِهِم على مواطنِ الجمالِ فيها، وهذا الخطابُ لَهُ جانبٌ تحريضيٌّ لأنَّه يشحُنُ المتلقِّيَ بالرَّغبةِ في حيازةِ الجمالِ وامتلاكِهِ والتَّمَتُّعِ بِهِ، أو على الأقلِ التَّمَتُّعِ بالخطابِ نفسِهِ، الخطابِ الذي يُشهرُ لَهُ الصِّفاتِ الحسيَّةَ الجميلةَ. ولا نَجِدُ عندَ

^١ ابن قتيبة (١٩٨٢)، ص: ٥٠١

البهاء زهير غزلاً يُشهرُ فيه بصفاتِ المحبوبةِ الجسديةِ، ونراه أيضاً يتورّعُ عن التّصريحِ باسمِ الحبيبةِ الحقيقيِّ، فهو يكتفي عنها تكنيةً ويُشيرُ إليها إشارةً، وفي هذا يقول^١:

وَبُشِّرْتُ بِالْيَوْمِ الَّذِي فِيهِ نَلْتَقِي أَلَا إِنَّهُ يَوْمٌ يَكُونُ لَهُ نَبَا
فَعَرَضُ إِذَا مَا جُرْتَ بِالْبَانِ وَالْحَمَى وَإِيَّاكَ أَنْ تَنْسَى فَتَذْكَرَ زَيْنَبَا
سَتَكْفِيكَ مِنْ ذَاكَ الْمُسَمَى إِشَارَةً وَدَعَهُ مَصُونًا بِالْجَمَالِ مُحَجَّبَا
أَشِيرَ لِي بِوصفٍ وَاحِدٍ مِنْ صِفَاتِهِ تَكُنْ مِثْلَ مَنْ سَمَى وَكُنَى وَلَقَّبَا

وهو في حبه ورعٌ، تقىٌ، لذلك ينأى بشعره عن ذكر الصفات الحسية لمحبوبته، ولا يشهر تلك الصفات، وكذلك فإنه لا يصلُ بعواطفه حينَ ذكرها ووصفها إلى الحدِّ الذي يخرجُ عن الدّوقِ العامِّ والأدب، لكنّه حينَ يصفُ مجلسَ الأنسِ واللّهو، يتطرّقُ لشيءٍ من ذلك الوصفِ على استحياءٍ، ودونما خوضٍ في التفاصيل، ومن ذلك قوله^٢: (من مجزوء الرمل)

وَنَدِيمٌ بَتُّ مِنْهُ نَاعِمَ الْبَالِ رَضِيًّا
جَاعِنِي يَحْمِلُ كَأْسًا قَارَنَ الْبَدْرَ الثُّرَيَّا
قَالَ خُذْهَا، قُلْتُ خُذْهَا أَنْتَ وَاشْرَبْهَا هَنِيًّا
لَا تَزِدْنِي فَوْقَ سَكْرِي بِالْهَوَى سُكْرَ الْحَمِيَّا
فَسَقَانِيهَا عُقَارًا تَتْرُكُ الشَّيْخَ صَبِيًّا
وَتُرِيكَ الْغِيَّ رُشْدًا وَتُرِيكَ الرُّشْدَ غِيًّا
لَمْ تَزَلْ مِنِّي إِلَيْهِ الدَّ كَأْسُ أَوْ مِنْهُ إِلَيَّا

^١ بهاء الدين (١٩٨٢)، ص: ٢٨

^٢ المرجع السابق، ص: ٣٠٤

هَكَذَا حَتَّى بَدَا الصُّبُّ حُ لَنَا طَلَقَ الْمُحَيَّا

يَا لَهَا لَيْلَةٌ وَصَلٍ مِثْلَهَا لَا يَتَهَيَّا

فبدأ الخطابُ هنا إشهارياً، يُظهرُ على المَلَأِ هيامَهُ ببدرٍ جميلٍ الطَّلَعِ، يقومُ بتصويرِ جماله، فيثيرُ الخطابُ هنا أثراً بالغاً في إثارة اللذة في نفس السامع، لأنَّه يذكرُ صفاتٍ في غاية الجمال، وفي الوقتِ نفسه فإنَّ للخطابِ طبيعةً تحريضيةً كما أشرنا آنفاً؛ لأنَّ السامعَ يفعلُ بهذا الخطابِ بمقدارِ الجمالِ الأنثويِّ الذي انطوى عليه، لذا فإنه يحصلُ على قدرٍ من المتعة النَّاجمةِ عن تمثُّله ما يغني حاجته إلى الجمال والمتعة.

وهذا الخطابُ كثيرُ التكرارِ عند شعراء الغزل؛ لأنَّه يُمثِّلُ اتجاهاً واسعاً في الغزلِ العربيِّ عامَّةً، وعند أصحابِ المدرسةِ العمريَّةِ خاصَّةً، يقولُ البهاءُ زهير^١: (من الرَّمَلِ)

لَوْ تَرَانِي وَحَبِيبِي عِنْدَنَا فَرَّ مِثْلَ الظَّبْيِ مِنْ بَيْنِ يَدَيَّ

وَمَضَى يَغْدُو وَأَعْدُو خَلْفَهُ وَتَرَانَا قَدْ طَوَيْنَا الْأَرْضَ طَيَّ

قَالَ مَا تَرْجِعُ عَنِّي قُلْتُ لَا قَالَ مَا تَطْلُبُ مِنِّي قُلْتُ شَيْ

فَأَنْتَنِي يَحْمَرُّ مِنِّي خَجَلًا وَثَنَاهُ التَّيُّهُ عَنِّي لَا إِلَيَّ

مَدْتُ بَيْنَ النَّاسِ أَنْ أُلْثِمَهُ أَهْ لَوْ أَفْعَلُ مَا كَانَ عَلَيَّ

رُبَّمَا تَكُونُ هَذِهِ الْمُقْطَعَةُ هِيَ أَكْثَرُ شَعْرِ الْبِهَاءِ زَهِيرِ الْغَزَلِيِّ تَجَلِيًّا وَاضِحًا لِلْخَطَابِ الْإِشْهَارِيِّ، إِذْ إِنَّهُ يُشْهَرُ فِي خُطَابِهِ الْغَزَلِيِّ فِي هَذِهِ الْأَبْيَاتِ بَنِيَّتِهِ وَقَصْدِهِ وَمَطْلَبِهِ وَمَسْعَاهُ.

وَمِنْ الْمُلَاحَظَةِ أَنَّ شَعَرَ الْبِهَاءِ زَهِيرٍ فِي مَعْظَمِهِ لَا يَنْتَهِجُ هَذَا الْمَنْهَجَ، وَمَا يَنْطَوِي تَحْتَ هَذَا النَّوعِ مِنَ الْخَطَابِ لَا يَعْدُو كَوْنَهُ عِدَّةً قَلِيلًا مِنَ الْأَبْيَاتِ الَّتِي بَثَّهَا فِي بَعْضِهِ مَقْطَعَاتِهِ أَوْ قِصَائِدِهِ، كَالشَّوَاهِدِ الَّتِي قَدَّمْنَاهَا آنْفَاءً؛ وَعَلَّةَ ذَلِكَ أَنَّ الْبِهَاءَ زَهِيرًا كَانَ قَدْ نَهَجَ النَّهَجَ الْعَمْرِيَّ فِي الْغَزْلِ، وَعَلَّةَ ذَلِكَ أَيْضًا، مَا جُبِلَ عَلَيْهِ الْبِهَاءُ مِنْ صِفَاتٍ وَطَبَاعٍ أَسْهَمَتْ فِي الْبَيْئَةِ وَالتَّرْبِيَةِ فِي صَقْلِهَا، فَجَاءَ شَعْرُهُ دَالًّا عَلَى تِلْكَ الصِّفَاتِ وَالْأَخْلَاقِ دَلَالَةً وَاضِحَةً.

^١ بهاء الدين (١٩٨٢)، ص: ٣٠١-٣٠٢

وإننا لا نرى كثيراً من هذا النوع في خطاب البهاء الغزليّ. وقد أشرنا في المقدمة إلى النوعين الأساسيين للخطاب الغزليّ اللذين شكّل البهاء غزله وفقهما، وإليهما ننتقل.

٢. الخطاب الإيصاليّ التداولي:

لا تتحقّق عمليّة الاتّصال بحسب نظريّة التّواصل اللغويّة عند جاكسون إلّا بوجود أطراف ثلاثة: المرسل والمرسل إليه والرّسالة، ومن خلال هذه الأطراف يتكوّن الخطّاب الإيصاليّ الذي يقوم على استعمال لغة مباشرة تكاد تكون خالية من أدوات الفنّ؛ لأنّ غاية الخطّاب لا تهدف إلى أكثر من الإخبار والإفهام، وهذا يُفضي إلى أنّ هذا النوع من الخطّاب نفعيّ تداوليّ مباشر تُدرّس فيه اللغة بوصفها أداة توصيل، أو بوصفها ظاهرة اجتماعيّة، وهنا تتحدّد مرجعيّة الخطّاب بالمرسل الذي يريد أن ينقل أفكاره إلى المرسل إليه بوساطة اللغة وفي زمن محدّد وضمن سياق ما، بأسلوب يوضّح سمات خطابيّة خاصّة من شأنها أن تتقلّ كامل المقصود من الرّسالة التي تستهدف الإبلاغ والإيصال على نحو ما يرى (تودوروف و د. منذر عياشي)، ف"إذا كان الخطّاب هو بالضرورة فعل الكلام، كما يقول (تودوروف)، فإنّ الخطّاب الإيصاليّ يشدّ عن هذه القاعدة؛ لسببين أولاً: لأنّ الإيصال قد يكون بأدوات غير لغويّة، وثانياً: لأنّ اللغة ليست هدفاً إيصاليّاً"^١، وعليه فإنّ هيمنة المرسل وحضوره في الخطّاب بوصفه باناً يزيد عمليّة الإيصال وضوحاً لتحقّق العمليّة الإيصاليّة أهدافها. فهدف الإيصال هنا نقل فكرة المرسل لا نقل لغة الخطّاب^٢، وعليه فالخطّاب الإيصاليّ منوط بالمرسل الذي يتحقّق وجوده الاجتماعيّ من خلاله.

والسؤال المهمّ هنا هل الخطّاب الغزليّ في بعض وجوهه يهدف إلى غاية إيصاليّة تداوليّة، طالما تهدف الجوانب الإيصاليّة _ كما وضّحنا سابقاً _ إلى حضور المرسل في الخطّاب ليبث أفكاره للمرسل إليه، بمعنى آخر هل الخطّاب الغزليّ له وظيفة تداوليّة أساساً؟

إنّ المطلّع على تفصيلات الغزل الحضريّ يجد في جوانب كثيرة منه خطابات إيصاليّة نفعيّة، غابتها إبلاغ المرسل إليه رسالة ما، وهنا لا يتمّ التركيز على اللغة الفنّيّة بطبيعة الحال بمقدار التركيز على المرسل الذي يصوغ الخطّاب لغاية نفعيّة تداوليّة، بصورة تختفي فيها الوظيفة الشعريّة تماماً ليتركز الاهتمام على الحدث، أو

^١ عياشي (٢٠٠٢)، ص: ٦٥

^٢ المرجع السابق، ص: ٦٨

الواقعة التي ينقلها الشاعرُ في خطابه الذي وإن بدا منظوماً بأدوات الشعر وبإمكاناته المعروفة، إلا أنه لا ينطوي على الوظيفة الشعريّة؛ لأنّه في هذه الحال لا يقدّم خطاباً إبداعياً يريد أن يثير من خلاله إعجاب المرسل إليه بجمال اللغة وروعة الأسلوب، وإنما يريد إبلاغه فكرةً يثبت بموجبها موقفاً ما، ومن الطبيعي أن يكون الخطاب الإيصالي في الغزل مجرد نظم للتراكيب؛ للتعبير عن معنى مباشر، يكاد يخلو من عناصر الفنّ كخلوّه من عناصر الخطاب الأساسيّة وفي مقدمتها الشيفرة والرسالة، وهذا هو المقصود بالخطاب الغزليّ المباشر الذي يوضّحه قولُ البهاء زهير مرتجلاً^١: (من الخفيف)

قَدْ أَتَانِي مِنَ الْحَبِيبِ رَسُولٌ وَرَسُولُ الْحَبِيبِ عِنْدِي حَبِيبٌ

جَاءَ فِي حَاجَةٍ وَجِئْتُكَ فِيهَا فَأَنَا الْيَوْمَ طَالِبٌ مَطْلُوبٌ

وإذا ما دقّقنا في هذا الخطاب نجد حضوراً للمرسل الذي ينشئ خطاباً مباشراً، يحوي فكرة أراد الشاعرُ إيصالها بشكل مباشر، لا يعتمد سوى القالب الشعريّ، الوزن والقافية، حاملاً لها. فليس في الأبيات إبداع، ولا كبير شاعريّة تبرز من خلال استخدام آليات الشعر من خيالٍ وصورٍ وبلاغةٍ وإلى ما هنالك من آليات.

ومن ذلك قوله^٢: (مجزوء الكامل) لَا تَلَحْ فِي السُّمْرِ الْمِلَا حَ فَهْمٌ مِنَ الدُّنْيَا نَصِيْبِي

وَالْبَيْضُ أَنْفَرُ عَنْهُمْ لَا أَشْتَهِي لَوْنَ الْمَشْيَبِ

لا يحملُ البيتان، مثل سابقيهما، كبير إبداع أو شاعريّة، لما لهما من غايةٍ إيصالية محضة، ويكثر هذا النوع في مقطعات البهاء زهير، التي يقولها في الغالب مرتجلاً حسب الموقف وما يقتضيه المقام. ومن الجدير بالذكر أنّ هذه المقطعات أسهمت كثيراً في شهرة البهاء زهير كشاعرٍ حاضرٍ البديهة، سريع الاستجابة للمواقف، يستطيع نظم الشعر في قالب وزنٍ وقافية حسب ما تقتضيه المواقف. ولا يقلُّ هذا من شاعرية البهاء، أو غيره، حين توصف هذه المقطعات بأنها تخلو من الشاعريّة؛ لأنها لا تُقال بغية إنشاء نصٍّ أدبيّ، بل تُقال لغاية إيصالية

^١ بهاء الدين (١٩٨٢)، ص: ٢٩

^٢ المصدر السابق، ص: ٤٠

تداولية فقط. ومن ذلك قوله، لاعباً في اللغة، مشتقاً منها ألفاظاً جديدة، قد يظنُّها النُّحاة من الأخطاء والّلحن، وما هي بأخطاء، يقول^١: (من الوافر)

بِرُوحِي مَنْ أَسَمَّيْهَا بِسِتِّي فَتَنْظُرُنِي النُّحَاةُ بِعَيْنِ مَقْتِ
يَرُونَ بَأَنَّنِي قَدْ قُلْتُ لَحْنًا وَكَيْفَ وَأَنَّنِي لَزْهَيْرُ وَقْتِي
وَلَكِنْ عَادَةً مَلَكَتْ جِهَاتِي فَلَا لَحْنَ إِذَا مَا قُلْتُ سِتِّي

هذه المقطعة لا تحتوي كبيرَ شاعريّة، ولا إبداعاً لا مثيلَ له، فهي تكادُ تحملُ فكرةً محدّدةً مفادها أنّ الشّاعر قد استخدمَ كلمةً يظنُّها النُّحاة من اللّحن، لكنّ استخدامَ الشّاعر لها لم يكن ماثلاً لاستخدام العامة لها، بل هو مشتقٌّ من الجهاتِ الستة.

وما قلناه عن الأبيات السابقة ينطبقُ على كثيرٍ من مقطّعات الغزل عند البهاء زهيرٍ كمثلي قوله^٢: (من الرّمل)

أَيُّهَا الْغَائِبُ عَنِّي إِنَّنِي عَلِمَ اللَّهُ لَمْشْتَاقٌ إِلَيْكَ
فَإِذَا هَبَّ نَسِيمٌ طَيِّبٌ أَنَا ذَاكَ الْوَقْتُ سَلَّمْتُ عَلَيْكَ

٣. الخطابُ الغزليُّ الإبداعيُّ:

يقومُ الخطابُ الشعريُّ عند جاكبسون على ستة عناصر، هي المرسلُ والمرسلُ إليه والرسالة والسياق والشيفرة وقناة الاتصال، وتحدّدُ هذه العناصرُ وظائفَ اللغة في نصوص الأدب، من خلال هيمنة وظيفة ما على سائر الوظائف، ومعلومٌ أنّ الوظيفةَ الشعريةَ هي غايةُ نتاجاتِ الأدب. ومع أنّنا لا نستطيعُ أن ننفي الجانبَ الإيصاليَّ في الخطاب الشعري؛ لأنّ فيه معنى الإخبار والإعلام، الذي يشفُّ عن معرفة ما، تتكشفُ من خلال وضع النصّ في سياقه التاريخيُّ أو الاجتماعيُّ أو السياسيُّ، أو حتّى الفنيِّ، إلّا أنّ الخطاب الشعريَّ يكتسبُ أهميته من خلال تدرُّج عناصر الاتصال وتآلفها، لا من خلال تركيزه على عنصرٍ واحدٍ من تلك العناصر، وكلُّ كلامٍ يدور ضمنَ فلكِ تلك العناصر الستة الآنفة، ويختلفُ الخطابُ باختلافِ الوظيفةِ اللغويةِ المهيمنة، وتظهرُ الوظيفةُ

^١ بهاء الدين (١٩٨٢)، ص: ٤٩

^٢ المصدر السابق، ص: ٣٠٣

الإخباريَّةُ أحياناً في الخطاب الغزليِّ، بوصفها مهيمنةً على الخطاب، أو أنَّ الخطابُ ركَّز على بروزها، ويمكن
تفريع الخطاب الشعريِّ في الغزل عند البهاء زهير إلى فرعين اثنين: الصريح والمضمر.

أ. **الصريح:** لعلَّ (د. شوقي ضيف) من أوائل الباحثين الذين تنبَّهوا للجانب الصريح في الغزل، حينما درس
الغزل المكي والمدني في العصر الأموي، فذكر في معرض كلامه عن غزل عمر بن أبي ربيعة أنَّ ذلك
الغزل مجرد مغامرات مع نساء نبيلات، لا يتعدى اللقاء والمتعة بالحديث، لذا سمَّاهُ غزلاً صريحاً لا
يصل فيه الشاعر إلى الإباحية والإثم^١.

والحق أنَّ الغزل الصريح يجاوز ما أشار إليه (د. شوقي ضيف) من كونه مجرد حديث يتوخى المتعة بالحديث
والنظر، ليلبغ الشاعر من خلاله بناء موضوع غزلي كامل، يظهر في كثير من الأحيان في شكل شعري مستقل،
وهذا الشكل يقوم على عناصر الخطاب كلها، يُضاف إلى ذلك الخطاب الغزلي الصريح نفسه الذي يذكر اسم
المرأة بوصفها في لحظة إنشاء الخطاب تقوم مقام المرسل إليه، ثم يضمن الشاعر بوصفه مرسل الخطاب ما
يجول في خاطره من عواطف وأحاسيس، ليشف خطاباً هذا عن رسالة غايتها الإيصال أو التركيز على نفسها،
في إطار السياق وقناة الإرسال والشفرة وما إلى ذلك من عناصر الخطاب. وكثيراً ما يعمد شعراء الغزل الصريح
إلى ذكر محاسن المرأة ومفاتنها بغرض الإغواء، لذلك سعى شعراء الغزل الصريح إلى طلب اللذة سعيّاً، وكأنهم
يرغبون من خلاله بتحويل الشعر إلى وسيلة تعبير عن نمط حياة لا غاية لها سوى طلب اللذة والسعي إلى
المتعة، ونجد أنهم يتجاوزون ما عرفه شعراء الغزل الحضري في العصور السابقة من الانفعال بجمال المرأة
وتعداد محاسنها، والإشارة إلى مواضع الفتنة في جسدها، إلى جانب فكري يؤثر المجاهرة بحياة اللهو والعبث
والإقبال على ملأ الحياة، وفي مقدمتها التمتع بالمرأة بوصفها مبعث اللذة.

لقد تجاوز الغزل الصريح لدى البهاء زهير هذا كله. فالمرأة المحبوبة عنده ليست مجرد أداة للتمتع، بل هي
المحوبة التي تملك قلب الشاعر وروحه قبل أن تحرك غرائزه وأحاسيسه. يقول البهاء زهير^٢:

أَبْدَأُ أَزِيدُ مَعَ الْوَصَالِ تَلْهُفًا كَالْعَفْدِ فِي جَيْدِ الْمَلِيحَةِ يَقْلَقُ

^١ ضيف (١٩٦٣)، ص: ٣٥٤

^٢ بهاء الدين (١٩٨٢)، ص: ١٧٦

وَيَزِيدُنِي تَلْفًا فَأَشْكُرُ فِعْلَهُ كَالْمِسْكِ تَسْحَفُهُ الْأَكْفُ فَيَغْبِقُ

يَا قَاتِلِي إِنِّي عَلَيْكَ لَمُشْفِقٌ يَا هَاجِرِي إِنِّي إِلَيْكَ لَشَيِّقٌ

ب. المضمّر: سَعَتِ الرَّمْزِيَّةُ لتمييز ذاتها عن سائر المذاهبِ النَّقْدِيَّةِ الحديثةِ بالتَّعْلُقِ الشَّدِيدِ بِمَسْأَلَةِ الْإِيحَاءِ، إذ يرى معظمُ أصحابها أَنَّ الصُّورَةَ الفَنِّيَّةَ تبدأ منَ الأشياءِ المادِّيَّةِ، ثمَّ تتخطَّها لتنفذَ إلى أعماقِ النَّفْسِ البشريَّةِ، أي إنَّها تحاولُ استكشافَ ما ينطوي عليه اللاشعور من غرائزٍ غائرةٍ في قرارةِ النَّفْسِ، بيدَ أَنَّ اللُّغَةَ المباشرةَ تعجزُ عنِ التَّعبيرِ عن تلكَ الغوامضِ، فيعمدُ الأدباءُ إلى الإيحاءِ والرَّمْزِ المنوطِ بالحدسِ، لتتَّشكَّلَ لديهم صورٌ تجريديَّةٌ، تنتقل منَ العالمِ المحسوسِ إلى عالمِ الوعي الباطنيِّ، ولا يبلغُ الأديبُ هذه الرُّتبةَ في التَّعبيرِ إلَّا باستعمالِ لغةِ الوجدانِ خاصَّةً، ومن ثمَّ بإضفاءِ شيءٍ من الغموضِ والإبهامِ على الصُّورِ لتبرز من خلال ذلكَ معالمٌ موحيةٌ، من أجل ذلكَ ابتعدوا عن تسميةِ الأشياءِ بأسمائها؛ لأنَّ التَّسمياتِ تقضي على ما في الشيء من لذةٍ وامتعةٍ.

• الإيحاء بالإضمار:

يبتعدُ الشَّاعرُ في بعض شعره عن القولِ الصَّريحِ ليعمَدَ إلى التَّلْمِيحِ والإيحاءِ، فبدلَ أن يكونَ المعنى المصورَ ظاهراً، فإنَّه يصبحُ مبطناً خفياً، ومن ذلكَ قولُ البهاء^١: (من مجزوءِ الكَاملِ)

يَا مَنْ لِعَيْنٍ أَرَقْتُ أَوْحَشَهَا مَنْ عَشَقْتُ

مُدُّ فَارَقْتُ أَحْبَابَهَا لَهَا جُفُونٌ مَا التَّقْتُ

لجأ البهاءُ في عجزِ البيتِ الثَّاني (لَهَا جُفُونٌ مَا التَّقْتُ) إلى الإيحاءِ ليخبرَ عن طولِ سهره، فعدمُ النِّقاءِ الجفونِ يشي بأنَّ العيونَ في يقظةٍ مستمرةٍ في نهارها وليلها، فالنَّومُ لا يزورُ صاحبها، ممَّا يوحي أيضاً بحالةِ الانشغالِ الدَّهْنِيِّ المستمرةِ في تقلُّبِ الأفكارِ بعدَ مفارقةِ الأحبابِ، وهذا التَّفَكُّيرُ الدَّوْبُ يعملُ بدوره على طردِ النَّومِ من عيني الشَّاعر. وعدمُ الالتقاءِ هذا يوحي إلى جانبِ الإيحاءاتِ السَّابقةِ بالحالةِ النَّفْسِيَّةِ المتأزِّمةِ بفراقِ أحبائها، فأنْتَجَ هذا الأثرُ الدَّاخِلِيُّ أثراً خارجياً هو عدمُ النَّومِ، وقد يكونُ المقصودُ بعدمِ النِّقاءِ الجفونِ حملةً العينين نتيجةً

^١ بهاء الدين (١٩٨٢)، ص: ٤٢

الصدمة النفسية من حالة الفراق، وكأثما الشاعر ترك في حالة ذهول بعد مفارقتة لمحبيبته، فصارت العين في حالة سكون دائم، بعد أن كانت بحالٍ طبيعية في ظل وجود المحبوب وحضوره. ومما يندرج تحت هذا الفن من فنون الخطاب الغزلي الذي يعتمد الإيحاء بالإضمار قول البهاء^١: (من البسيط)

يَا مَنْ كَلِفْتُ بِهِ عِشْقًا وَلَمْ أَرَهُ وَالْعِشْقُ لِلْقَلْبِ لَيْسَ الْعِشْقُ لِلْبَصَرِ
سَمِعْتُ أَوْصَافَكَ الْحُسْنَى فَهَمَمْتُ بِهَا فَكَيْفَ إِنْ نَلْتُ مَا أَرْجُو مِنَ النَّظَرِ
إِنِّي لَأَمُلُ أَنَّ اللَّهَ يَجْمَعُنَا وَإِنْ فِي الْخُبَرِ مَا يُغْنِي عَنِ الْخَبَرِ

في هذه الأبيات يُضمّر الشاعر صفات محبيبته، فلا يذكر منها أي شيء. يذكر حبه لها، لكن دون أي تصريح، بل على العكس فإنه يُخفي كل ملامح هذا العشق. فلا نعرف من هي، ولا كيف أحبها، وإنه يعمد إلى جعل هذا الحب حباً ناتجاً عن ذكر سماع أوصاف المحبوب دون رؤيته ومعرفة. ومثل هذا لا يكون إلا في الخيال ولا يكون على الحقيقة. فصفات الجمال معروفة لجميع الناس، وإن كان الجمال ذوقياً وليس معيارياً، لكن الإنسان قادر على تصوّر صفات الحسن ورسمها في خياله. من هنا نرى أن البهاء يعمد إلى هذا الإضمار عمداً. وإن صح القول فهو هنا عاشق متيمّ يسمع محبيبته هذه الأبيات عن قصد. وهو يلجأ إلى التعمية عما سوى هذه المحبوبة الجميلة، والتي لا شك ستدرك أن هذا الكلام موجّه لها حينما ينطق به فم الشاعر، بل حينما ينطق فؤاده وعيناه.

• الإيحاء بالتصوير:

نجد أن الشاعر البهاء زهيراً قد امتاز ببراعة التصوير في كل ما نقصده و في أي نوع من أنواع شعره، فهو يعبر بكلمات وألفاظ مصوغة بقواعد منمّقة بحسن البيان، وبراعة الوصف، وسمو المعنى، بمنطق رائع وصورة فنيّة طريفة، وله مقابلات عنيفة مع فتاة أحلامه فيصوّرها في شعره كما يصوّر الرسّام، ويشكل لوحته في صورة فنيّة منمّقة، ويشيد بحسن لقائه بفتاة أحلامه، وينظم فيها شعراً مطرباً في صورة رائعة ممّا يظهر براعته وإبداعه في التمثيل والتصوير، كأننا أمام مسرحيّة شعريّة يطيب فيها النغم و يحلو بها الغناء ومن ذلك قوله، مصوراً لنا خيانة

^١ بهاء الدين (١٩٨٢)، ص: ١٢٨

حبيبته ونكته للعهد، ويحلف ألا يكلمه بعد غدره به، ولكنه لا يقوى على هذا الأمر، فيستصرخ بالناس لسمعوا شكواه، فهو يرفع قضيتته للناس، ويفضل أخذ روحه بدلاً من البقاء على هذا العذاب المستمر في قسوة حبيبته وعيته به^١، يقول^٢: (من الطويل)

يُعَاهِدُنِي لَا خَانِي ثُمَّ يَنْكُثُ وَأَخْلِفُ لَا كَلَمْتُهُ ثُمَّ أَحْنُثُ
وَذَلِكَ دَائِبِي لَا يَزَالُ وَدَائِبُهُ فَيَا مَعْشَرَ النَّاسِ اسْمَعُوا وَتَحَدَّثُوا
أَقُولُ لَهُ صِلْنِي، يَقُولُ: نَعَمْ غَدَاً وَيَكْسِرُ جَفْنًا هَازِبًا بِي وَيَغْبِثُ

يقول هذه الأبيات وقد ضاق ذرعاً بهذا الجفاء، فيصوره لنا بأدق المعاني في صورة فنية رائعة في شعر نابض بأصدق التعبيرات وأسمائها في ألفاظ ترن موسيقاها، فهو شاعر يحس بما حوله، ويستطيع أن يترجم لنا خواطره في حياء ووقار، فهو شاعر مطبوع لا ينكف القول. ولقد سجل الشاعر البهاء زهير في نفسه وشعره نبضات قلبه، وخلجات عواطفه، وقد صور حياته تصويراً واضحاً في يسر وسهولة ولطف، وتحدث في شعره عن أيام صباه بالحجاز، وظل به لهجاً يذكر أيامه في حنين واضح، فاشتق كثيراً من استعاراته وتشبيهاته، وبديعياته من ألفاظ حجازية، وشكلها صورة جميلة ورائعة، يقول في بعض قصائده^٣: (من الطويل)

وَا حَرَمَ الْحُسْنِ الَّذِي هُوَ آمِنٌ وَالْبَابُنَا مِنْ حَوْلِهِ تَتَخَطَّفُ

ومعنى هذا أن تجد في شعر البهاء زهير صورة فنية صادقة لعواطفه وأحاسيسه ومشاعره، يقول بلمر: "إن شعر البهاء زهير يشابه الشعر الأوربي، وأكثر أفكاره تحاذي أفكار الشعراء الإنجليز في القرن السابع عشر".^٤ وتمتاز أكثر مقطوعات البهاء زهير بتكثيفها للحظة الشعورية والإحساس الدافق ودورانها في القصيدة بكاملها حول موضوع واحد، وفكرة واحدة، ولنقف عند هذه المقطوعة التي صور فيها شاعرنا البهاء زهير محبوبته بصورة حركية مركبة بديعة، فغدا الخطاب الغزلي فيها خطاباً إبداعياً صريحاً، يعتمد الإحياء بالصورة أساساً له، يقول^٥:

^١ جدع (١٩٩٥)، ص: ٦٠
^٢ بهاء الدين (١٩٨٢)، ص: ٥٢
^٣ المصدر السابق، ص: ١٦٥
^٤ عبد الرازق (٢٠١٣)، ص: ٤٢
^٥ بهاء الدين (١٩٨٢)، ص: ١٣٧

طَلَعَ الْعِذَارُ عَلَيْهِ حَارِسٌ	قَمَرٌ تُضِيءُ بِهِ الْحَنَادِسُ
كَالْمُرْجِ مَهْزُوزِ الْقَوَا	مِ وَكَالْقَضِيبِ اللَّذْنِ مَائِسُ
وَيَرْوُحُ يَقْظَانُ الْجُفُو	نِ تَخَالُهُ كَالظُّبِيِّ نَاعِسُ
الْبَذْرِ أَمْسَى أَكْلَفًا	مِنْ حُسْنِهِ وَالْغُصْنُ نَاكِسُ
وَالظُّبِيُّ فَرَّ مِنَ الْحَيَا	ءِ إِلَى الْمَهَامِهِ وَالْبَسَابِسُ
عَجَبًا لَهُ عَدِمَ الْمُمَامَا	ثِلَ وَالْمُشَاكِلَ وَالْمُقَايِسُ
وَيُقَالُ يَا رَيْمَ الْكَنَا	سِ لَهُ وَ يَا زَيْنَ الْكَنَائِسُ
يَا مَطْمَعِي فِي وَصْلِهِ	لَا رُحْتَ يَوْمًا مِنْكَ آيِسُ
يَا مُوحِشِي بِصُدُودِهِ	وَسَوَايَ مِنْهُ الدَّهْرُ آنِسُ
بَيْنِي وَبَيْنَكَ فِي الْهُوَى	حَرْبُ الْبَسُوسِ وَحَرْبُ دَاخِسُ
فَلَذَاكَ خَدُّكَ رَاحَ فِي الزَّرَى	دِ الْمُضَاعَفِ وَهُوَ لَابِسُ

تمتلئ المقطوعة السابقة بأجمل الصور التي تُعبّر عن مدى شغف البهاء بمحبوبه وتصدح بأبهى الصور وأرقها التي يحيك بخيوطها البهاء غزله، فتغدو قطعةً فنيّةً ولوحةً جماليّةً في منتهى الإبداع والتّصوير. فالمحبوبة قمرٌ في نورها وبهائها، ورمحٌ في رشاقتها وقوامها، وغزالٌ في جمال جسدها وحسنه، لقد غدت المحبوبة لوحةً منسوجةً من بديع الصور وأعذبها. كذلك فإنّ البهاء حشد العديد من الصور لرسم حبه الذي يُقابل من المحبوبة بالصدّ والبُعد والهرب، كما تهرب تلك الغزاة هنا وهناك ممّن يروم صيدها. هذا الحبّ المستميت من قبل الشاعر والمقابل بالهرب من قبل محبوبته صار كأنه حربٌ طويلة الأمد، حربٌ عقيم لا تُبقي ولا تدر. حربٌ خالفت كلّ الحروب. فإنّنا نلمح البهاء في هذه المقطوعة سعيداً مسروراً على الرّغم ممّا يلقاه من محبوبته.

• الإحياء بالقص:

تسعى الشعرية إلى إزاحة الفوارق بين الأنواع الأدبية، وربما تجاوزت الأنواع الأدبية جميعها لتشمل نتاجات فنية مختلفة، كالرسم والموسيقى والأزياء والتمثيل وغيرها. ونزوع الشعرية هذا المنزع الواسع، جعل الخطاب الشعري يستقي من مناهل مختلفة لاسيما القصة التي لها علاقة بالناحية الأدبية، لأنها جنس نثري في الأساس استقلت بمكونات تفرقها عن مكونات الشعر، بيد أن الشعراء منذ القدم وجدوا في القص أسلوباً فعالاً يستميلون به المستمعين، لما له من طاقات تأثيرية تسهم في تحقيق التواصل بين المرسل والمرسل إليه على نحو واضح، وقد استعار الشعراء في قصصهم الشعرية عناصر القصة النثرية ذاتها، تضاف إلى ذلك العناصر الشعرية، فأصبحت القصة الشعرية أكثر تعقيداً من القصة النثرية، ليس من ناحية تنوع عناصر تكوينها فحسب، بل من ناحية لغتها التي أمنت على يد الشعراء أكثر كثافة وأشد إحياء، فكانت لهذا السبب من أعقد الأشكال الأدبية، من أجل ذلك أصبح النظر إلى القصة الشعرية وسيلة مهمة من وسائل مضمريات الخطاب.

وتوظيف القصة في الشعر سمة شعرية مهمة جداً؛ فالقصة أو الإحياء بها، يزيد المعنى وضوحاً، والإحياء بقصة ما حَجَرَ يُلقى في مياه هادئة راكدة، فيحرك كوامن النفس ومدارك العقل، ويبعث الموروث والمخزون الثقافي لدى المتلقي.

فكيف إذا كانت تلك القصة الموحى بها في الغزل قصة من الموروث الديني لدى الشاعر والمتلقي؟ هذا الإحياء سيجعل النص أكثر نفوذاً إلى نفس المتلقي وعقله، وأبلغ أثراً فيه؛ لما يثيره من عواطف متداخلة، عند اجتماع الحب والدين وتواشجهما في أبيات غزل رقيق، يصنعه شاعر حاذق مفعم بالعاطفة الجياشة وتبل الخلق وخفة الروح، يقول البهاء زهير^١: وَغَيْرُكَ إِنِّ وَافَى فَمَا أَنَا نَاطِرٌ إِلَيْهِ وَإِنْ نَادَى فَمَا أَنَا سَامِعٌ

كَأَنِّي مُوسَى حِينَ أَلْقَتْهُ أُمُّهُ وَقَدْ حُرِمْتُ قِدمًا عَلَيْهِ الْمَرَاضِعُ

يريد الشاعر في البيتين السابقين أن يخبر محبوبته بصدق عاطفته وحبّه الشديد لها، ودوام إخلاصه لهذا الحب ووفائه لها. فينقل البهاء هذه الفكرة بأسلوبين: الأول: بالاعتماد على الكلمات المباشرة وهو الحاصل في البيت

^١ بهاء الدين (١٩٨٢)، ص: ١٥٦

الأول، والثاني بالإيحاء بقصة موسى عليه السلام، حينما ألقته أمه في التابوت؛ خشية عليه من فرعون وجنوده. فالألفاظ المباشرة لم تقل تماماً ما يجول في نفس البهاء زهير، ولكي يصل الشاعر بفكرته للذروة الشعرية، جاء بالبيت الثاني مستخدماً قصة سيدنا موسى، التي استلهمها من الموروث الديني الإسلامي؛ إذ إنَّ القصة وردت في سورة القصص، لتروي قصة سيدنا موسى الذي حرّم الله تعالى عليه صدور المراضعات غير أمه؛ لكي يعيده إلى أمه فتقر عينها ولا تحزن.

وقد أبدع البهاء في استخدام هذه القصة فيما ينسجم مع حاله، حال المحب الذي حرمت عليه النساء إلا محبوبته، فالتصوير البارع هو الذي يهز العاطفة، ويحرك النفس وهي مغمورة بامتناع، يستولي على مشاعرها، فلا علاقة أسمى من عدم القبول بغير المحبوب نفسه، مثل علاقة الرضيع بأمه. لكن هذه العلاقة لم تأت عن طريق واحد، فالرضيع قد يقبل صدر غير أمه، فالشاعر هنا كان واعياً لهذا، لذا لم يرد أي طفل رضيع، بل أراد طفلاً رضيعاً بعينه، طفلاً حرّم الله تعالى عليه ما سوى صدر أمه. قال الله تعالى: "وحرّمنا عليه المراضع من قبل فقالت هل أدلكم على أهل بيت يكفلونه لكم وهم له ناصحون" ^١.

بذلك لم يشبه حب البهاء أي حب، فالذي حرّم صدور نساء العالمين على موسى، إلا أمه، قد حرّم قلوب النساء، إلا هذه المحبوبة، على قلب البهاء زهير.

أمّا إنشاء البهاء لقصة درامية الحبكة، في معرض غزله، فإننا نجد من هذا القبيل قصة واحدة قد اكتملت عناصرها، وقامت في هذا المقام بشحن عاطفي كبير. جاءت هذه القصة مصورة موقف وداع بين الشاعر ومحبوبته، ومن الجدير بالذكر أننا نلمح صدقاً عاطفياً عند البهاء زهير كلما تحدّث عن وداع المحبوب، أو صور مشهد الفراق الأليم، أو تحدّث عن الوشاة والغدال، وكذلك عن العتب بين المتحابين. يقول البهاء زهير ^٢: (الطويل)

وَقَائِلَةٌ لَمَّا أَرَدْتُ وَدَاعَهَا حَبِيبِي أَحَقًّا أَنْتَ بِالْبَيْنِ فَاجِعِي

فِيَا رَبِّ لَا يَصْدُقُ حَدِيثُ سَمْعُثُوه لَقَدْ رَاعَ قَلْبِي مَا جَرَى فِي مَسَامِعِي

^١ القصص، ١٢

^٢ بهاء الدين (١٩٨٢)، ص: ١٥٥

وَقَامَتْ وَرَاءَ السُّتْرِ تَبْكِي حَزِينَةً وَقَدْ نَقَبْتُهُ بَيْنَنَا بِالْأَصَابِعِ
 بَكَتْ فَأَرْتَنِي لَوْلَا مُتَسَاكِطاً هَوَى فَالْتَقْتُهُ مِنْ فُضُولِ الْمَقَانِعِ
 فَلَمَّا رَأَتْ أَنَّ الْفِرَاقَ حَقِيقَةٌ وَأَنِّي عَلَيْهِ مُكَرَّةٌ غَيْرُ طَائِعِ
 تَبَدَّتْ فَلَا وَاللَّهِ لَا الشَّمْسُ مِثْلَهَا إِذَا أَشْرَقَتْ أَنْوَارُهَا فِي الْمَطَالِعِ
 تُسَلِّمُ بِالْيُمْنَى عَلَيَّ إِشَارَةً وَتَمْسَحُ بِالْيُسْرِى مَجَارِي الْمَدَامِعِ
 وَمَا بَرِحَتْ تَبْكِي وَتَبْكِي صَبَابَةً إِلَى أَنْ تَرْكُنَا الْأَرْضَ ذَاتَ نَقَائِعِ
 سَتُصْبِحُ تِلْكَ الْأَرْضُ مِنْ غَيْرَاتِنَا كَثِيرَةً خَصْبٍ رَائِقِ النَّبْتِ رَائِعِ

إنَّ مفهومَ الدراما بمرجعيتها الأولى _ المرجعية الإغريقية _ مفهومٌ يُطلقُ على التَّأليفِ سواء أكانَ شعراً أم نثراً، ليؤدَّى على المسرح، فشأنه الأساس أن يُكتبَ ليمثَّلَ، وقوامه: الشخصيات، والحوار، والحدث، واللُّغة. هذه العناصرُ هي العصبُ الذي يلمُّ شملَ التكوينية الدرامية، أي إنها العناصرُ الأساسيةُ للقصة والحكاية. وهذا الشَّمْلُ مجموعُ أمره في النَّصِّ السَّابِق. ويظهرُ هذا البناءُ القصصيُّ بدايةً من الحدثِ الحاصلِ (الوداع)، ومن أشخاصِ هذا الحدثِ (المحبوب والمحبوبة)، فالقصةُ وليدةُ حدثٍ معقَّدٍ مُشكَّلٍ من شخصياتٍ متصارعةٍ. إذن فالمتلقِّي قد وُضِعَ مباشرةً أمامَ بؤرةِ الصِّراع، دونَ تمهيدٍ يحكي ذكرياتِ اللقاءِ الهانئة، أو سالفِ العيشِ الرَّغيد، فنحنُ أمامَ مشهدٍ ختامٍ هذا الحبِّ، أمامَ مشهدٍ الوداعِ والفرق.

وفي الحديثِ عن دورِ اللُّغةِ والأسلوبِ في إنشاءِ هذه البنيةِ القصصيةِ نلاحظُ بروزَ هذا الدَّورِ في وقفاتٍ عدَّة، فقولُ المحبوبة: حبيبي أحقُّ أنتَ بالبينِ فاجعي؟، يبدؤُ الموقفُ بالدَّاءِ (حبيبي) وهذا الدَّاءُ ليسَ الغرضُ منه أنْ يلفتَ انتباهَ المُنادى وإنما أنْ يُظهرَ الصِّراعَ بينَ الحبِّ الذي يطلبُ الوصلَ واللقاءَ الدائم، وبينَ الفرقِ الأليمِ الذي غدا حقيقةً لمْ يعدْ منها بدٌّ ولا مهرب. هذا الفرقُ اللعينُ الذي يدمرُ كلَّ الحبِّ الذي كانَ بينَ قلبيين لم يجمعهما إلا ربُّ قدير، فقلوبُ العبادِ بينَ أصبعين من أصابعِ الرحمنِ يَلْبُها كيفَ يشاء، ثم يأتي هذا الفرقُ الآثمُ الفجورُ، هذا الفرقُ الذي من شأنه أن يحرقَ القلوب، ويستلبَ الأرواحَ ويدفنها في ركامِ الأسى والذكريات.

وقد كتفت درامية اللغة من خلال النداء الخائف الحزين الذي فيه إثارة للشفقة، ومن خلال نبذة الاستفهام (أحقاً؟) الذي يتمنى أن يلقي نفيًا لوقوع فاجعة الفراق، والذي يطوي تحته ذكريات أيام مضت، واستفسارات أخرى عن موعد يتجدد، ثم كرر أسلوب الاستفهام بتمنٍ راجٍ فاستغاثت المحبوبة: (فيا رب لا يصدق حديث سمعته)، وهذا نداء العاجز الذي لم يبق له إلا الدعاء. ومن الألفاظ التي أسهمت في إنشاء هذه البنية الدرامية في قصة الوداع هذه، لفظ (فاجعي) الذي دل على عظم الحدث، ولعل مفردة (الفاجعة) ارتبطت بالموت كثيرًا، لكنها هنا ترتبط بالفراق، حيث الفراق موت لهذه المحبوبة، وربما الموت يكون أهون من الفراق، مهما كان ذاك الموت فاجعة، مهما كان مرًا وصعبًا ومؤلمًا، لكنه يغدو في نظر المحب الصادق أهون من الفراق بآلاف آلاف المرات، ولسنا ندري كيف يعيش المحب بعد الفراق؟! إنه ألم الزمان ومرارة العيش الكئيب حتى يدور الزمان ويغسل الموت جراحات الأفتدة، وتلتئم الأرواح المعذبة الفقيدة الكسيرة.

وقد احتوى النص عنصر اللون أيضاً حيث أسهم في إنشاء هذه البنية القصصية وأسهم في وضع المتلقي أمام مشهد يمثل أمامه على خشبة المسرح، وثقج عواطفه فيه إقحاماً خفياً، حيث تلتحم نفس المتلقي وذاته بذات المحب أو الحبيبة. فيعيش التجربة الشعورية أو يستذكرها بكل تفاصيلها وأحاسيسها. كأنه المعني بما يجري، بل كأنه أحد شخوص هذه القصة المسرحية الدرامية الدائمة. (تبدت فلا والله ما الشمس مثلها إذا أشرقت أنوارها في المطالع)، لعنصر اللون هنا دور بارز في هذه القصة كما ذكرنا، فهو متعلق بشكل الجسد ولونه، فلو أن النص سيمثل على خشبة المسرح مثلاً، فإن المخرج سيختار ممثلة بيضاء البشرة مشرب وجهها بحمرة خفيفة جميلة، وسيولي الإضاءة حين ظهورها أهمية بالغة، فيتحكم بها تحكماً يجعل لظهورها على خشبة المسرح بهاء وضياء، كأنما جمال وجهها أزاح الشمس من سماءها.

والتكوين الدرامي في هذه الأبيات قائم في معظمه على وصف حركات جسد المحبوبة، فنحن أمام حشد من الأفعال التي تخصها (راع، قامت، تبكي، نقيته، بكت، رأت، تبدت، أشرقت، تسلم، تمسح، برحت، تبكي)، وهذه الأفعال تخبر بأن المحبوبة متقلبة في حركاتها غير مستقرة، مما يدل على اضطرابها وترزعزعها. وهذا الوصف المتراحم لحركات جسدها، هذا الوصف الذي ميز أيّ اليدين كانت تسلم بها، وأيها كانت تمسح بها دموعها، يدل على ذاكرة البهاء الحاضرة، وبراعته في إنشاء هذا النص القصصي الشعري.

وتحتوي هذه القصة الكثير من عناصر السرد، من رسم للشخصيات وحوارٍ وحدثٍ وتوترٍ وعقدة، ثم انفراجها والمضي إلى نهاية آمنة.

الفصل الثالث:

بِنْيَةُ الْخِطَابِ الْغَزَلِيِّ

١. المستوى الصوتي

٢. المستوى الدلالي

٣. المستوى التركيبي

تمهيد: من المعروف أنَّ اللغةَ نظامٌ تركيبِيٌّ، له قواعدُ وأسسُ تضبطُ استعماله، وهي من ثمَّ جملةٌ واسعةٌ من الرموز والأصوات، ومن هنا تنوعتْ مجالاتُ دراسةِ البنيةِ فيها، فكانت في مستوياتٍ عدَّةٍ كالمستوى الصوتي، والدَّلالي، والمعجمي، والتركيبي، والصَّرفي، والموسيقي، وتجدرُ الإشارةُ إلى أنَّ المستوى الصوتي هو أدنى تلك المستويات لأنَّه مجردُ تلفُّظٍ بالصَّوت، لذا فهو يمثِّلُ الجانبَ الحسيَّ الأوَّلَ الذي يمهدُ بدوره إلى المستوى الثَّاني وهو الدَّلالي، الذي يكوِّنُ الموضوعات. فالمستوى الصوتي منوطٌ فيه وظيفةٌ أساسيةٌ توجَّهُ الأصوات نحو الموضوع وتمهدُ له، وإنَّ كانَ يمثِّلُ الحالَ الحسيَّةَ في كلِّ منطوق، إلَّا أنَّ فيه إحياءاتٍ مقصودةً تؤسِّسُ موضوع التلَفُّظِ فيكون في هذه الحال وسيطاً بين المنطوق والموضوع.

١. المستوى الصوتي:

الصَّوتُ هو بنيةٌ صغرى في اللُّغة، وهو المادَّةُ الأوَّليَّةُ لإنتاجِ الكلام، يقول ابنُ جنِّي: "اعلم أنَّ الصَّوتَ عَرَضٌ يخرجُ من النَّفسِ مُستطِلاً متصلاً يعرضُ له في الحلقِ والفمِ والشَّفتينِ مقاطعٌ تشنيه عن امتداده واستطالته"^١.

بمعنى أنَّ مجموعةً من الأعضاء تشترك في إنتاجِ الصَّوت، وهو ما يُعرفُ بالجهازِ الصَّوتي الذي يظهره بصورةٌ حسيَّةٍ من خلال عمليةِ التلَفُّظِ والنُّطق فيتمُّ استقباله بطريقِ الإنصات^٢.

تُدرُسُ الأصواتُ اللُّغويَّةُ في النُّصوص من خلال سياقِها اللُّغوي ليتمَّ التَّركيزُ على وظائفِها الأدائيَّةِ في الكلام، ذلك لأنَّ علمَ الأصواتِ الوظيفي لا يرى طائلاً في دراسةِ الأصواتِ بعيداً عن ترتيبِ الكلام، إذ الأصواتُ كما أشرنا تمهدُ للمستويات الأخرى التي تُشكِّلُ بنيةَ الخطاباتِ اللُّغويَّةِ.

• التكرارُ بين الإيقاعين الموضوعيِّ والفنيِّ:

تعدُّ ظاهرةُ التَّكرارِ من أكثرِ الظَّواهرِ انتشاراً في الكيانِ الإيقاعيِّ العامِّ للنَّصِّ، سواء في الإيقاعِ العروضيِّ القائم على المداورة والمعاودة، أم في إيقاعِ القافية القائم على تردادِ الحرفِ نفسه في كلِّ بيت، أو في إيقاعِ أصوات

^١ ابن جنِّي (٢٠٠٠)، ص: ٦

^٢ الغامدي (٢٠٠١)، ص: ٩

النَّصُّ التي يمنحها الشَّاعِرُ القُدْرَةَ الصَّوْتِيَّةَ اللازمةَ لتعزيرِ الإيقاعِ العامِّ، وإلى جانب القيمةِ الدَّلاليَّةِ التي يؤدِّيها التَّكرارُ في تأكيدِ المعنى وتقويته، فإنَّه يكونُ ذا قيمةٍ إيقاعيَّةٍ صوتيَّةٍ، يعزُّزُ العلاقاتِ الموسيقيَّةَ بينَ مواضعِ القصيدة، ويُسهِّمُ في جعلِ النَّصِّ أكثرَ أنسنةً وألفةً بمعاودةِ الأصواتِ نفسها في غيرِ موضعٍ، وقد تكلمَ (قدامةُ بنُ جعفرٍ) عن مذهبِ الشُّعراءِ في المقاربةِ بينَ الكلامِ بما يشبهُ بعضه بعضاً في آخرِ معرضٍ حديثه عن الوزن، فقال: "وإذا كانَ هذا مقصوداً له في الكلامِ المنثورِ فاستعماله في الشَّعرِ الموزونِ أحسنٌ"^١؛ لأنَّ التَّكرارَ حليَّةٌ بديعيَّةٌ في الكلامِ، خاصَّةً الموزونِ منه، فالمزيَّةُ الكميَّةُ بينَ الأصواتِ في التَّكرارِ تتناسبُ معَ المزيَّةِ الكميَّةِ بينَ مقاديرِ التَّقطيعاتِ الوزنيَّةِ في الشَّعرِ. إنَّ تفضيلَ التَّكرارِ في الشَّعرِ لا يعني أنَّه تحسينٌ للقولِ على العموم والإطلاق، فبعضُ وجوه التَّكرارِ لا تفيدُ سياقها أو ما سبقها من سياقاتٍ بجديدٍ، فلا يكونُ لها طائلٌ إيقاعيٌّ أو دلاليٌّ، وهذا ما أكَّده ابنُ رشيقٍ بقوله: "وللتَّكرارِ مواضعٌ يحسنُ فيها، ومواضعٌ يقبحُ فيها، فأكثرُ ما يقع التَّكرارُ في الألفاظِ دونَ المعاني، وهو في المعاني دونَ الألفاظِ أقلُّ، فإذا تكررَ اللَّفْظُ والمعنى جميعاً فهو الخذلانُ بعينه"^٢، لكنَّه في الشَّعرِ قلَّما يحدثُ هذا الخذلانُ بتكرارِ اللَّفْظِ والمعنى على الصُّورةِ نفسها؛ لأنَّ الشَّاعِرَ حينَ يحقِّقُ الوحدةَ الموضوعيَّةَ في القصيدة، فهو يلتزمُ بعرضِ المعنى الواحدِ وما يُشتقُّ عنه من أفكارٍ، وكذلك الألفاظُ المشتركةُ بمعنى واحدٍ، التي تُشكِّلُ مرتكزاتِ الموضوعِ في كلِّ تركيبٍ، وتحاشياً للخللانِ الذي تحدَّثَ عنه (ابنُ رشيقٍ) فالشَّاعِرُ يلجأُ إلى التَّصرُّفِ بالطَّاقاتِ الصَّوْتِيَّةِ والدَّلاليَّةِ للتَّكرارِ، وعندها يبدأ التَّكرارُ بتمثُّلٍ غيرِ صورةٍ في القصيدة ومنها التَّوشيحُ، أو ردُّ العجزِ إلى الصَّدرِ، أو العكس، والتَّبديلُ، وصورٌ أخرى تستعينُ بالسياقِ الإيقاعيِّ الذي يخفَّفُ من وطأة الرِّتابةِ في التَّكرارِ، فيكتسبُ التَّكرارُ مسوَّغاتِه على مستوى الإيقاعِ والمعنى، ولذلك نجدُ (ابنَ رشيقٍ) يستدركُ على رأيه السَّابقِ ويلتمسُ للشَّاعرِ مسوَّغاً لتكرارِ الألفاظِ فيقول: "ولا يجبُ للشَّاعرِ أن يكرِّرَ اسماً إلَّا على جهةِ التَّشويقِ والاستعذابِ، إذا كانَ في غزلٍ أو نسيب"^٣، ولا بدَّ أن يكونَ تكرارُ اللَّفْظَةِ على مستوى الدَّلالةِ مشفوعاً بتصرُّفٍ صوتيٍّ على مستوى الإيقاعِ حتَّى لا يُمَلَّ التَّكرارُ فيصبحَ ترديداً أجوفاً.

إنَّ تقاسمَ الوظيفةِ التَّكراريَّةِ بينَ الدَّلالةِ والإيقاعِ يستدعي النَّظَرَ إلى ما يؤدِّيهِ التَّكرارُ في جانبيه الموضوعيِّ واللفظيِّ، أي في جانبي الفكرةِ والصَّوتِ، وعندها يتوقَّفُ مقدارُ الفائدةِ على ما يضيفه التَّكرارُ على السياقِ الجديدِ،

^١ نقد الشعر (د.ت)، ص: ٨٥

^٢ القيرواني (١٩٥٥)، ج ٢/ ص ٧٣ - ٧٤

^٣ المصدر السابق، ج ٢/ ص ٧٤

وليس فقط على مجرد تحقق المعاودة وترجيح السابق على اللاحق، فالنص على معيار هذه الفائدة يُعيد خلق نفسه، ويتوالد آخره من رحم أوله، ويتكاثر في تراكيبه الجديد وإن كان على صورة ومثال.

يدخل التكرار ضمن معظم تلك العلاقات في شعر البهاء زهير، ويبدو أن اللفظة تُعيد إنتاج نفسها في كثير من عمليات تكرارها، في تراكيب يتناسق فيها نمو المعنى مع إعادة الأصوات أو الألفاظ، كما في قوله^١: (الطويل)

وَقَالَتْ عَجِيبٌ يَا زُهَيْرُ عَجِيبٌ	وَعَانِيَةَ لَمَّا رَأَتْني أَعْوَلْتُ
وَقَالَتْ: مَشِيْبٌ؟ قُلْتُ ذَاكَ مَشِيْبٌ	لَقَدْ أَنْكَرْتُ مِنِّي مَشِيْبًا عَلَى صَبَا
عَلَى أَنَّ عَهْدِي بِالصَّبَا لَقَرِيْبٌ	وَمَا شَبْتُ إِلَّا مِنْ وَقَائِعِ هَجْرِهَا
وَمَا زَالَ لِي فِي الْغَيْبِ مِنْهُ نَصِيْبٌ	عَرَفْتُ الْهَوَى مِنْ قَبْلِ أَنْ يُعْرِفَ الْهَوَى
لَهُ كُلُّ يَوْمٍ لَوْعَةٌ وَوَجِيْبٌ	وَلَمْ أَرِ قَلْبًا مِثْلَ قَلْبِي مُعَذَّبًا
يُسَفِّهُ، يُزْرِي يَسْتَخِفُّ، يَعِيْبُ	تَرَكْتُ عَذُولِي مَا أَرَادَ بِقَوْلِهِ
وَلَسْتُ أَبَالِي أَنْ يُقَالَ طَرُوبُ	أَرْوَحُ وَلِي فِي هَزَّةِ الْحُبِّ نَشْوَةٌ
يَلْدُ لِقَلْبِي كُلُّ ذَا وَيَطْرِيْبُ	مُحِبٌّ، خَلِيْعٌ، عَاشِقٌ، مُتَهَتِّكٌ
وَصَرَّخْتُ حَتَّى لَا يُقَالَ مُرِيْبٌ	خَلَعْتُ عِذَارِي بَلْ لَبِسْتُ خَلَاعِي
يَمُوتُ بِغَيْظٍ عَازِلٍ وَرَقِيْبٌ	وَفِي لِي مِنْ أَهْوَى وَأَنْعَمَ بِالرِّضَا
وَلَا أُنْسَ إِلَّا أَنْ يَكُورَ حَبِيْبٌ	فَلَا عِيْشَ إِلَّا أَنْ تُدَارَ مُدَامَةٌ
وَإِنِّي لَيُثْنِنِي الثَّقَى فَأُنِيْبُ	وَإِنِّي لَيَدْعُونِي الْهَوَى فَأُجِيْبُهُ
وَمَا كَانَ مَنْ يَزْجُو الْكَرِيْمَ يَخِيْبُ	رَجَوْتُ كَرِيْمًا قَدْ وَثِقْتُ بِصُنْعِهِ

^١ بهاء الدين (١٩٨٢)، ص: ٣٠ - ٣١

فَيَا مَنْ يُحِبُّ الْعَفْوَ إِنِّي مُذْنِبٌ وَ لَا عَفْوَ إِلَّا أَنْ تَكُونُ ذُنُوبُ

يتأسس المعنى في هذه القصيدة على رغبة البهاء في الحياة وإقباله عليها من جهة، وعلى قلقه من تأثير حركة الزمن عليه من جهة أخرى، وما بين الرغبة والقلق تتجرف عواطف الشاعر في النص حماساً وتحدياً، وقد توزعت هذه العواطف في القصيدة في المواضع التي برزت فيها بعض الألفاظ المكررة من دون تكرار المعنى تارة، وأخرى ارتكزت على تكرار المعنى من دون تكرار الألفاظ، ومن هذا التوزيع يمكن تقسيم القصيدة إلى ثلاثة أقسام: قسمان اعتمدا على تكرار الألفاظ أو ما يُشتق عنها، وقسم اعتمد على تكرار المعنى ذي الألفاظ المشتركة في الدلالة، فالقسمان الأولان شَمِلَا الأبيات الستة الأولى ما عدا الثاني، والأبيات الأربعة الأخيرة وفيها كَرَّرَ البهاء لفظ (عجيب) مرتين في البيت الأول، ولفظة مشيب ثلاث مرات في البيت الثالث، ثم عاد وكَرَّرَهَا في البيت الرابع ثُمَّ كَرَّرَ لفظ الهوى في البيت الخامس مرتين، ولفظ القلب بصيغتها (قلبي وقلبا) في البيت السادس، ففي هذه الأبيات يحاول التكرار النهوض بالمعنى وتزويده بالطاقة التعبيرية اللازمة، وفي تكرار (عجيب) في المطلع استنهاض لاهتمام القارئ في مجاورة النص والدلالة، فتعجب الغانية في مطلع القصيدة يُثير التساؤل عن غامضٍ ومستترٍ يسترعي فضول القارئ في المعرفة، وبعد أن يتجلى هذا السر وهو ظهور الشيب في رأس الشاعر، ويتسارع نمو الدلالة في القصيدة بتكثيف تكرار لفظ (مشيب) في بيتين، لكن تساوق كل لفظة منها يفترق عن الآخر في زخم التعبير، فكانت (مشيب) الأولى لفظاً مباشراً لمعنى مباشر وهو الدلالة على ظهور بياض في شعر الرأس، ولم يترافق هذا المعنى مع لحظة شعورية منفعة، أمّا (مشيب) الثانية والثالثة فكانتا تبادلًا حوارياً بين طرفين هما الغانية والشاعر، وهو في الحقيقة إنما يحاور نفسه، وقد اقترنت كل لفظة منهما بلحظة شعورية، إحداها تعبير عن صدمة وإنكار، والأخرى تعبير عن اعتراف وقبول، بدلالة النغمة التعبيرية في كل تركيب: (وقالت مشيب؟ قلت ذاك مشيب)، فلا تشابه دلاليًا بين اللفظتين المتشابهتين، وأمّا لفظ (شيب) التي في البيت الرابع فقد انزاحت دلالتها المباشرة في تأثرها بالأيام وحركة الزمن؛ لأنّ الشيب هنا أثر خلفه الهجر والتناهي، وليس صورةً للهرم والعجز، فتتنضح مستويات المعنى في هذا التكرار الرباعي للفظ (الشيب)، وإحدى هذه المستويات أنّ الغانية عندما أنكرت شيب الشاعر فقد أنكرت شيب المسن، وأنّ الشاعر عندما صرّح بقبول الشيب، فقد قبل بشيب المحب والمخلص وليس بشيب المسن كما قد تبدى للغانية. "فالنمط التكراري يتحقق معه

دفعُ المعنى إلى النموّ تدريجياً وصولاً إلى الحدّ الذي يحسنُ الوقوفُ عنده^١، ويتجلّى ذلك بالنّظر إلى إيقاع النغمة في اللفظة المكرّرة، وإيقاع معناها في التركيب.

وأما تكرارُ (الهوى) في البيت الخامس، وتكرارُ (قلباً) و(قلبي) في البيت السادس، فقد جاء أيضاً في تمايز دلاليّ على مستوى العبارة، وعلى الرّغم من تقارب الألفاظ المكرّرة مكانياً في هذين البيتين إلا أنّ العلاقة بين كلّ لفظتين كانت على درجة من التّقابل بين ما هو خاص وما هو عام، فالهوى الذي يعرفه الشّاعر غيرُ الهوى الذي يعرفه النّاس، وقلبه قد ذاق من تباريح الهوى ما لم يذقه قلبٌ أو فؤاد (عرفتُ تباريح الهوى من قبل أن يُعرفُ الهوى) (ولم أر قلباً مثل قلبي معذباً)، وطالما أوضح البهاء في غير نصّ أنّ له في الحبّ مذهباً، وأنّ للناس جميعاً في الحب مذهباً غير مذهبه. وهو في هذا النصّ كان أكثر قريباً من المعنى وأوضح تعبيراً؛ لأنّ النغمة الإيقاعيّة في تكرار الكلمات المحوريّة ساعدت على حصر المعنى وتحديد الدّلالة.

ولم يكتفِ البهاء بتوظيف التّكرار فنّياً في القصيدة، بل أردف ذلك بتوظيفه على صعيد الموضوع والدّلالة، وهو القسم الثّاني من القصيدة، فضيّق دائرة المعنى في تحدّي الواشين والحساد والإقبال على الدّنيا بين البيت السابع والبيت الثّالث عشر، وفي هذه المساحة من القصيدة لم يلجأ البهاء إلى تكرار الألفاظ، بل أسرف في سوق المشترك الدّلاليّ بين الكلمات من خلال العطف، مثل: (يسقه، يزري، يستخفّ، يعيب)، و(محبّ، خليع، عاشق، متهنّك)، أو مثل الكلمات (مزّاح، لعوب) و(يلدّ، يطيب)، أو مثل التركيب: (خلعتُ عذاري بل لبستُ خلاعتي)، فتكفي لفظة من كلّ تركيب حتّى تكشف المعنى وتمثّل الغاية، لكنّها قد لا تكفي انفعال الشّاعر وفيض عاطفته، فالقصيدة في هذا الموضع قد تطوّر عرضها للموقف من الهدوء إلى الغضب، ولذا فإنّ الشّاعر لا يعنيه تكرار اللفظ بمعنيين بقدر ما يعنيه تكرار المعنى بأكبر كمّ من الألفاظ بحسب ما يستخدمه الغاضب من ألفاظ حتّى تهدأ ثورته ويخمد انفعاله، وبعد أن تخبو جذوة الغضب نرى أنّ الشّاعر في نهاية القصيدة يعود إلى تكرار الألفاظ، وذلك في الأبيات الأربعة الأخيرة التي شكّلت القسم الثّالث من هذه القصيدة، وفيها أن جاء التّكرار مركّباً في البيتين الرّابع عشر والخامس عشر، فحقّق التّكرار توازياً بين شطري البيت الواحد:

فَلَا عَيْشَ إِلَّا أَنْ تُدَارَ مُدَامَةً وَ لَا أَنْسَ إِلَّا أَنْ يَزُورَ حَبِيبُ

^١ عبد المطلب (١٩٩٤)، ص: ٣٠٠

وَإِنِّي لَيَدْعُونِي الْهَوَىٰ فَأَجِيبُهُ وَإِنِّي لَيُثْنِينِي الثُّقَىٰ فَأُجِيبُ

وقد عززَ هذا التَّوْازِي التَّوْازِنَ اللَّغَوِيَّ والتَّوْازِنَ العَاطِفِيَّ فِي البَيْتَيْنِ السَّابِقَيْنِ، فَاَلْمَدَامَةُ، وَالْأُنْسُ، وَزِيَارَةُ الْحَبِيبِ، وَدَعْوَةُ الْهَوَىٰ، وَالثُّقَىٰ، وَالْإِنَابَةُ، مَشَاهِدُ تُوْحِي بِالِاسْتِقْرَارِ وَالطَّمَأْنِينَةِ، وَتَقْفُزُ بِالْمَعْنَى مِنْ هَيْئَةٍ إِلَى أُخْرَى، كَمَا أَنَّ تَكَرَّرَ لَفْظَةِ (الْكَرِيمِ) وَ(الْعَفْوِ) فِي الْبَيْتَيْنِ الْأَخِيرَيْنِ بِصِيغَتِي التَّعْرِيفِ وَالتَّنْكِيرِ، أَوْ بِدَلَالَتِي التَّخْصِصِ وَالْعُمُومِ قَدْ دَعَمَ هَدْوَةَ النَّصِّ فِي خَاتَمَتِهِ وَشَدَّبَ الْإِيقَاعَ الصَّوْتِيَّ بِاسْتِثْمَارِ الْقِيَمَةِ اللَّغَوِيَّةِ لِلْأَلْفَاظِ الْمَكْرَّرَةِ، فَاللُّغَةُ وَالْإِيقَاعُ الصَّوْتِيُّ الْكَامِنُ فِي تَرَكَيبِهَا قَدْ غَدَّيَا نَمُوَ الْمَعْنَى فِي النَّصِّ، وَأَسْهَمَ التَّكَرُّارُ فِي إِبْلَاءِ اللَّفْظَةِ الْوَاحِدَةِ مَهْمَةً تُوْجِيهِ الدَّلَالَةَ وَضَبَطَ حَرَكَتِهَا، وَيُمْكِنُ الْقَوْلُ "إِنَّ التَّكَرَّرَ الْمُتَوَازِيَّ الْمُنْتَظَمَ لِلْعَوَاصِرِ الدَّلَالِيَّةِ الْمُتَغَيِّرَةِ تَدْرِيجِيًّا فِي الْجُمْلَةِ يُسَاعِدُ عَلَى تَعْمِيقِ الْمَفْهُومِ اللَّغَوِيِّ لِلتَّجَرِبَةِ الْفَنِّيَّةِ"^١، فَالْإِيقَاعُ فِي التَّكَرَّرِ الْفَنِّيَّ يَجِبُ أَنْ يَتَفَاعَلَ مَعَ الدَّلَالَةِ فِي التَّكَرَّرِ الْمَوْضُوعِيِّ كَيْ تَكْتَمَلَ قُدْرَةُ الْأَبْيَاتِ عَلَى تَنْمِيَةِ الْمَعْنَى، فِي مَلَائِمَةِ الْمَوَاقِفِ الْعَاطِفِيَّةِ وَالْفِكْرِيَّةِ الَّتِي يُسَوِّفُهَا الشَّاعِرُ فِي نَصِّهِ.

وَيَبْتَغِدُ التَّكَرُّارُ عَنِ الرِّتَابَةِ وَالْحَشْوِ بِقَدْرِ مَا يَقْتَرِبُ مِنَ الْإِيْحَاءِ الْمُتَجَدِّدِ وَالْقُدْرَةِ عَلَى تَوْلِيدِ الْمَعَانِي، فَلَا يَكُونُ تَحْسِينًا لِلْكَلامِ فَقَطْ بَلْ وَسِيلَةً لَتَفْتِيقِ الْأَفْكَارِ وَتَعْمِيقِ أَعْدَادِهَا، وَهُوَ فِي ذَلِكَ يَسْتَرْفِدُ مِنَ الْعِلَاقَاتِ السِّيَاقِيَّةِ لِلتَّرْكِيبِ اللَّغَوِيِّ بِقَدْرِ مَا يَسْتَرْفِدُ مِنَ أَصْوَاتِ التَّرْكِيبِ وَإِيقَاعِهِ، فَهَذَا التَّوَاصُلُ بَيْنَ الْأَلْفَاظِ الْمَكْرَّرَةِ وَالْأَلْفَاظِ الْمَجَاوِرَةِ لَهَا فِي النَّسْقِ يَعْكُسُ تَوَاشُجُ التَّكَرَّرِ ضَمْنَ نَسِيجِ الْعِلَاقَاتِ فِي النَّصِّ، وَيُخْرِجُ الْعَوَاصِرَ الْمَكْرَّرَةَ مِنْ عَزَلَةٍ ارْتِبَاطِهَا بِبَعْضِهَا بَعْضًا، بِوَقْفِهَا عَلَى الْأَدَاءِ الصَّوْتِيِّ وَالتَّشْكِيلِ الْإِيقَاعِيِّ فَقَطْ، وَقَدْ وَعَى الْبِهَاءُ فِي تَوْظِيفِهِ التَّكَرَّرَ هَذِهِ الْفَاعِلِيَّةَ الدَّلَالِيَّةَ، وَحَاوَلَ تَدْعِيمَ الْمَعْنَى بِمَا يَنْبَثِقُ عَنِ الْحُضُورِ الْمَوْضُوعِيِّ لِلتَّكَرَّرِ، إِذْ يَقُولُ^٢: (مَنْ الطَّوِيلُ)

١. عَفَا اللَّهُ عَنْكُمْ أَيَّنَ ذَاكَ التَّوَدُّدُ وَأَيْنَ جَمِيلٌ مِنْكُمْ كُنْتُ أَعْهَدُ
٢. بِمَا بَيْنَنَا لَا تَنْقُضُوا الْعَهْدَ بَيْنَنَا فَيَسْمَعَ وَاشٍ أَوْ يَقُولَ مُفَنَّدُ
٣. وَ يَا أَيُّهَا الْأَخْبَابُ مَاذَا أَرَى بِكُمْ وَإِنِّي بِحَمْدِ اللَّهِ أَهْدَى وَأَرْشُدُ
٤. تَعَالَوْا نُحْلِلِ الْعُثْبَ عَنَّا وَنَصْطَلِخَ وَاعُودُوا بِنَا لِلْوَصَالِ وَالْعَوْدِ أَحْمَدُ

^١ عبد الواحد (١٩٩٩)، ص: ٤٩.

^٢ بهاء الدين (١٩٨٢)، ص: ٨٥.

٥. وَلَا تَخْدِشُوا بِالْعُتْبِ وَجْهَ مَحَبَّةٍ لَهُ بِهِجَةً أَنْوَارُهَا تَتَوَقَّدُ
٦. وَلَا تَتَحَمَّلْ مِنْهُ الرُّسْلَ بَيْنَنَا وَلَا غُرَرَ الْكُتُبِ الَّتِي تَتَرَدَّدُ
٧. إِذَا مَا تَعَاتَبْنَا وَعُدْنَا إِلَى الرِّضَى فَذَلِكَ وَدٌّ بَيْنَنَا يَتَجَدَّدُ
٨. عَتَبْتُمْ عَلَيْنَا وَاعْتَذَرْنَا إِلَيْكُمْ وَقُلْتُمْ وَقُلْنَا وَالْهَوَى يَتَأَكَّدُ
٩. عَتَبْتُمْ فَلَمْ نَعْلَمْ لِطِيبِ حَدِيثِكُمْ أَدْلَكَ عُتْبَ أُمِّ رِضَا أُمِّ تَوَدُّدُ
١٠. وَقَدْ كَانَ ذَاكَ الْعُتْبُ مِنْ فَرْطِ غَيْرَةٍ وَ يَا طِيبَ عُتْبٍ بِالْمَحَبَّةِ يَشْهَدُ
١١. وَبَيْنَنَا كَمَا نَهَوَى حَبِيبِينَ بَيْنَنَا عِتَابٌ كَمَا انْحَلَّ الْجَمَانُ الْمُنْضَدُّ
١٢. وَأَضْحَى نَسِيمُ الرُّوضِ يَرَوِي حَدِيثَنَا فَيَا رَبِّ لَا تَسْمَعْ وَشَاةً وَحُسْدُ

تقوم صيغة الخطاب في هذه القصيدة على دعوة المخاطب والتودد إليه، وتكاد تنحصر أفكار هذه الدعوة بتمكين العلاقة من خلال العتاب بدلالة الألفاظ المكررة للفظ (العتب) في معظم أبيات النص، لكنها في معظم مواضع تكرارها كانت تأخذ بعداً معنوياً لا يتطابق مع كل مواضع تكرارها، بل تتحول دلالتها بتحول مستوى الخطاب في البيت، ففي البيت الرابع كان (العتب) حاجزاً بين الهجر والوصل، أراد البهاء تجاوزه والاستغناء عنه، فهو ليس سبباً للصالح، تجنبه سبيل إلى التلاقي والصفح (تعالوا نخل العتب عنا ونصطلح)، كذلك (العتب) في البيت الخامس فإنه تشوية للعاطفة، وتعكير لصفو المحبة، لا تُبنى عليه دعائم العلاقة بين المتحابين (ولا تخذشوا بالعتب وجه محبة)، وفي هذين البيتين نشهد أول مستوى لدلالة العتب، وأما في البيت السابع فتتحول الدلالة إلى مستوى ثانٍ، إلى مفهوم اقتران العتب بالصفح، وتجديد الود استناداً إلى السياق العام الذي بدأ يوحى بتلاشي التوتر النفسي من صيغة الدعوة في الأبيات (إذا ما تعاتبنا وعدنا إلى الرضى)، وفي البيت الثامن يترسخ هذا المعنى بأن العتب إرهاب للعلاقة المتينة المتجددة، ومعه تتأكد العاطفة الصادقة (عتبتكم علينا واعتذرنا إليكم... والهوى يتأكد)، وأما في الأبيات: التاسع والعاشر والحادي عشر فتبلغ دلالة (العتب) ذروتها في القصيدة؛ إذ كانت سبباً لتحول السياق إلى الغزل الخالص والتغني بعتاب المتحابين (أذلك عتب أم رضى وتودد)، (و يا

طبيب عتب بالمحبة يشهد)، (عتاب كما انحل الجمان المنضد)، فصار عتاب الحبيب في السياق حديثاً عذباً يداعب المشاعر ولا يثير التحفظ كما كان في بدايات القصيدة.

يبدو من الأطوار المتبدلة للكلمة المكررة (عتب) أن التكرار تجاوز المحاكاة الصوتية الإيقاعية للكلمة إلى محاكاة المعنى المتولد عن التراكيب، وأن التكرار يحاول استجلاب أكثر كم من الإحياء المناسبة للغرض، والشاعر يفتن إلى هذه الإمكانيات محاولاً الاستفادة منها بأن "يتخذ من العبارة المكررة مرتكزاً، يبني عليه في كل مرة معنى جديداً، وبذا يصبح التكرار وسيلة إلى إثراء الموقف، وشحن الشعور إلى حد الامتلاء"^١، فالتكرار الفني الذي يمد الدلالة ويرفد أبعادها وجه من وجوه الإيقاع الذي يورث النص لذة البناء والتشكيل في نظام وبنية، ويغني الهندسة الصوتية بالتقاطعات الفكرية المحكمة بين مفاصل المعنى، فالإيقاع الداخلي للتكرار يغدو "جزءاً يتولد في حركة موظفة دلالية. إن الإيقاع هنا هو حركة تنمو، وتولد الدلالة"^٢، إن التكرار في هذا المفهوم من الإيقاع ليس أصواتاً تتبدد أو تتلاشى بمجرد انقطاع صوت الإنشاد على مستوى الشكل والظاهر، بل هو تآلفات بين الأطوار المتبدلة، والمستويات متلاحمة المعنى داخل النص.

وتعكس أساليب توظيف هذه العناصر الصوتية وطرائق استخدامها وتشكيلها نظرة الشاعر إليها وتقييمه إياها، وتنبئ عن ثقافته الشعرية الإيقاعية في أسلوب التعبير والاستجابة للموقف، فالإيقاع الصوتي حين يُنجز في القصيدة بهندسة وتوزيع مُحكمين يكون ذلك عن دراية سابقة للنظم، ووعي بما سيكون عليه النص من ناحية الشكل الصوتي، وهنا قد يكون التكرار توشية للكلام وتزييناً لعبارة، والبهاء إذ تصدح في قصائده إيقاعية واضحة، فإنه يتخذ عناصرها ومنها التكرار وسيلة لتنسيق النسق الظاهر، والبنية الفنية في تماثل مفاصل النص، ويحاول أحياناً أن يتخيم الشكل الفني للأبيات على حساب البعد الدلالي لها، فيبدو نصه استعراضاً للثقافة الصوتية الشعرية أكثر من كونه ميداناً للقول والتعبير عن المعاني، وقد لا يضُر النص استعراض التكرار لثقافة الشاعر الفنية إذا أحسن التنسيق والتوزيع بين العناصر الفنية الصوتية، وإن كان ذلك على حساب إثراء الثقافة

^١ السيد (١٩٧٨)، ص: ١٨٦

^٢ العيد (١٩٨٣)، ص: ١٠٥

الأدبية للقارئ في إثارة الموضوعات ذات القيمة الموضوعية، ولمذهب البهاء في هذا الشأن أكثر من قصيدة،
إحداها قوله^١: (من مجزوء الرمل)

١. سَيِّدِي قَلْبِي عِنْدَكَ سَيِّدِي أَوْحَشْتُ عَيْنَكَ
٢. سَيِّدِي قُلْ لِي وَحَدَّثْ مَتَى تُنْجِزْ لِي وَعْدَكَ
٣. أَتُرَى تَذْكُرْ عَهْدِي مِثْلَ مَا أَذْكُرْ عَهْدَكَ
٤. أَمْ تَرَى تَحْفَظُ وَدِّي مِثْلَ مَا أَحْفَظُ وَدَّكَ
٥. قُمْ بِنَا إِنْ شِئْتَ عِنْدِي أَوْ أَكُنْ إِنْ شِئْتَ عِنْدَكَ
٦. أَنَا فِي دَارِي وَحْدِي فَتَفَضَّلْ أَنْتَ وَحْدَكَ

تبرز في هذه القطعة الشعرية تجليات هذا التكرار، منها لفظة (سيدي) ثلاث مرّات، وهو محور الدلالة في القطعة، ومنها أيضاً نمط تكراري يُدعى (ردّ العجز على الصدر) كما في الأبيات: الثالث والرابع والخامس: (تذكر عهدي، أذكر عهدك)، (تحفظ ودي، أحفظ ودك)، (إن شئت عندي، إن شئت عندك) كما يتضح من الأبيات الأربعة الأخيرة توافق نهايات الصدور على المستوى العمودي (عهدي، ودي، عندي، وحدي)، ويبدو من تكتيف هذه الصور التكرارية أنّ البهاء قد استلهم إيقاع حشو الأبيات من إيقاع القافية التي بُنيت على روي الدال وخروج كاف الضمير، ولأنّ حرف الخروج ضمير، كان من اليسير أن يمهد للقافية بأن يستبدل بالكاف ضميراً آخر في بعض نهايات الصدور، وهو ضمير الياء الذي يعود على الشاعر (عهدي، عهدك)، فبدا أنّ القافية قد فقدت شيئاً من مركزيتها جرّاء تكتيف الأصوات المتكررة باستهلاك الطاقة الإيقاعية في موضع القافية، فأصبحت القافية ترديداً لأصوات قبلها وترجيحاً لها، "ولو أمكن أن تكرر أصوات نصف شطر دون إخلال بالمعنى ودون تكلف أو تعسف لصحّ أن تسمى كل تلك الأصوات المكررة قافية"^٢.

^١ بهاء الدين (١٩٨٢)، ص: ٨٦

^٢ أنيس (١٩٥٢)، ص: ٢٤٤

إنَّ انْتِثَالَ التَّمَاثُلَاتِ الصَّوْتِيَّةَ فِي نَسِيجِ التَّرْكِيْبِ الْمَوْضُوعِيِّ لِلْغَرَضِ مَكَّنَ النَّصِّ مِنْ تَمَتُّنِ التَّوَازُنِ بَيْنَ الْمَعْنَى وَالْإِيقَاعِ، وَاسْتَطَاعَ التَّشْكِيلُ الصَّوْتِيُّ فِي الْقِطْعَةِ السَّابِقَةِ خِدْمَةَ إِيقَاعِ النَّصِّ مِنْ خِلَالِ قُدْرَتِهِ عَلَى التَّحْسِينِ، وَالْوَاضِحُ أَنَّ كُلَّ حَسَنِ يَعُودُ عَلَى اللَّفْظِ هُوَ ذَاتُهُ عَائِدٌ عَلَى مَعْنَاهُ، وَكُلُّ حُسْنٍ يَعُودُ عَلَى الْمَعْنَى هُوَ ذَاتُهُ عَائِدٌ عَلَى لَفْظٍ، وَتَحْسِينُ اللَّفْظِ لِلْمَعْنَى قَدْ لَا يَعْنِي خَلْقَ الْأَبْعَادِ وَإِثْرَاءَ الدَّلَالَاتِ، بَلْ قَدْ تَقْتَصِرُ هَذِهِ الْقُدْرَةُ عَلَى تَنْوِيعِ أَسَالِيبِ التَّعْبِيرِ لِلْمَعْنَى الْوَاحِدِ مَهْمَا كَانَتْ قِيَمَتُهُ، وَمَهْمَا ضَحَلَتْ أَعْمَاقُهُ، وَلِدَوْرٍ هَذِهِ الْقِيَمَةُ الْفَنِّيَّةُ لِلتَّكَرُّارِ شَاهِدٌ آخِرٌ فِي دِيْوَانِ الْبِهَاءِ، وَفِيهِ يَقُولُ^١:

- | | |
|----------------------------------|--------------------------------|
| ١. مَوْلَايَ كُنْ لِي وَحْدِي | فَإِنَّنِي لَكَ وَحْدَكَ |
| ٢. وَ كُنْ بِقَلْبِكَ عِنْدِي | فَإِنَّ قَلْبِي عِنْدَكَ |
| ٣. لِي فِيكَ قَصْدٌ جَمِيلٌ | لَا خَيْبَ اللَّهِ قَصْدَكَ |
| ٤. حَاشَاكَ تَوَثَّرَ بُعْدِي | وَلَسْتُ أَوْشَرُ بُعْدَكَ |
| ٥. وَإِنْ تَنَسَّ عَهْدِي إِنِّي | وَاللَّهِ لَمْ أَنْسَ عَهْدَكَ |
| ٦. أَضَعْتُ وَدَّ مُحَبِّ | مَا زَالَ يَحْفَظُ وَدَّكَ |
| ٧. مَا لِي عَلَيْكَ اعْتِرَاضٌ | أَدَبٌ كَمَا شِئْتَ عِبْدَكَ |
| ٨. مَوْلَايَ إِنْ غَبْتَ عَنِّي | وَاسُوءَ حَالِي بَعْدَكَ |

يَنْتَضِحُ فِي الْأَبْيَاتِ السَّتَّةِ الْأُولَى إِيقَاعُ الصَّوْتِ فِي التَّكَرُّارِ، وَيَبْدُو أَنَّ الْبِهَاءَ قَدْ قَصَدَ لِهَذِهِ الْأَبْيَاتِ امْتِدَادًا صَوْتِيًّا يَقُومُ عَلَى مِبَادِلَةِ الصَّوْتِ بَيْنَ الْيَاءِ وَالكَافِ فِي كُلِّ الْكَلِمَاتِ الَّتِي تَتَكَرَّرُ فِي الْقَافِيَةِ، أَوْ بِتَوْظِيفِ ظَاهِرَةِ (الْإِرْصَادِ) الَّتِي تَعَمَّقُ ارْتِبَاطَ الْحَشْوِ بِالْقَافِيَةِ إِيقَاعِيًّا، وَالتَّكَرُّارُ فِي ذَلِكَ كُلِّهِ قَدْ كَرَّسَ مُوسِيقِيَّةَ الْقَصِيدَةِ عَلَى حِسَابِ الْمَوْضُوعِ، وَالْقَصْدُ مِنَ التَّكَرُّارِ وَالْإِعَادَةِ، اسْتِجْلَابُ النِّعْمَةِ نَفْسِهَا، وَاسْتِبْقَاءُ أَثَرِهَا فِي الْأُذُنِ^٢، وَتَوَالِي التَّكَرُّارِ فِي أَكْثَرِ مِنْ بَيْتٍ وَتَسَاوُقِ الْقَافِيَةِ مَعَ عَمَلِيَّةِ تَشْكِيلِهِ وَتَرْدِيدِ صَدَاهُ يَصِيرُ أَكْثَرُ اكْتِمَالًا إِذَا مَا تَشَابَكَ الْمَوْضُوعُ مَعَ مَسْتَوَى الْقِيَمَةِ الصَّوْتِيَّةِ فِي النَّصِّ، وَالْقَصِيدَةُ السَّابِقَةُ تَصَوِّرُ لِهَذَا التَّشَابُكِ فِي أَنْ اقْتَصَرَ الْمَوْضُوعُ كَمَا وَنوعاً عَلَى تَوَدُّدِ الشَّاعِرِ

^١ بهاء الدين (١٩٨٢)، ص: ٨٦

^٢ سلطان (١٩٨٦)، ص: ١٠١

بعباراتٍ تتوَعَّت في الصِّيْغَةِ لَكُنْهَا تَقَارِبَتْ في المعنى، مثل: (مولاي كن لي وحدي _ فإنني لك وحدك) ، و (كن بقلبك عندي _ فإن قلبي عندك) وغيرها من العبارات المعكوسة الضمائر، هذه القيمة المتواضعة للتركيب والموضوع سمحت لقيمة الشكل الفني الإيقاعي أن تطفو في القصيدة وأن تسوّج إسرارَ الشاعر في الاعتماد على الإيقاع الفني في التكرار، "فالموضوع يوحى بالإيقاع، والإيقاع يبرز الموضوع، والعلاقة بينهما عضوية لا تنفصم"^١، يتخذ أحدهما من الآخر وجهاً يصرفُ إليه، وأساساً يبنى عليه، فيضمن ذلك للنص الحفاظ على التوازن المطلوب بين بنيته الدلالية والصوتية، بصرف النظر عن جودة المعنى وقيمه.

والتكرار _ من خلال ذلك _ محتاج إلى التذليل الموضوعي والمعنوي في النص وإلى التشابك مع دلالة التركيب لاكتساب التماسك والثبات في البنية الشعرية، إلا أنه قد يكفي بامتيازاته الأصلية في بنية تركيبه، وهي امتيازات فنية تتطلبها الاحتياجات الصوتية للنص، تقوم بتوزيعها بحسب المقدرة الصوتية للتكرار على الأداء الفني بما يضمن جذب اهتمام القارئ واستدعاء حواسه قبل أن يقوم الغرض بذلك، فليس من الضروري حينها أن يرتبط التكرار بشبكة من العلاقات الدقيقة مع مفاصل الدلالة، بل قد يكفي باستثمار موقعه من النص وبالتماثلات الصوتية التي هي في صميم بنيته، وإن اقتصرَت هذه التماثلات على حرف واحد من دون أن يعني ذلك خواء الحرف المكرر من الدلالة الموضوعية جرّاء ترجيعه ودورانه في النص، كما في قول البهاء^٢:

- | | |
|--|---|
| ١. وَيَحْكُ يَا قَلْبُ أَمَا قُلْتُ لَكَ | إِيَّاكَ أَنْ تَهْلِكَ فِي مَنْ هَلَكَ |
| ٢. حَرَكْتَ مِنْ نَارِ الْهَوَى سَاكِنًا | مَا كَانَ أَغْنَاكَ وَمَا أَشْغَلَكَ |
| ٣. وَلِي حَبِيبٌ لَمْ يَدْعُ مَسْلَكًا | يُسْمِتُ بِي الْأَعْدَاءَ إِلَّا سَلَكَ |
| ٤. مَلَكْتُهُ رَقِي وَ يَا لَيْتَهُ | لَوْ رَقِيَ أَوْ أَحْسَنَ لَمَا مَلَكَ |
| ٥. يَا أَحْمَرَ خَدَّيْهِ مَنْ | عَضَّكَ أَوْ أَدْمَاكَ أَوْ أَخْجَلَكَ |
| ٦. وَأَنْتَ يَا نَرْجِسَ عَيْنَيْهِ كَمْ | تَشْرَبُ مِنْ قَلْبِي وَمَا أَذْبَلَكَ |
| ٧. وَ يَا لَمَى مَرْشَفِهِ إِنَّنِي | أَعَارُ لِلْمِسْوَاكِ إِذْ قَبَّلَكَ |

^١ سلطان (١٩٨٦)، ص: ٢٣

^٢ بهاء الدين (١٩٨٢)، ص: ١٩٦

٨. وَ يَا مَهْزَّ الْعُصْنِ مِنْ عِطْفِهِ تَبَارَكَ اللَّهُ الَّذِي عَدَّلَكَ
٩. مَوْلَايَ حَاشَاكَ تُرَى غَادِرًا مَا أَقْبَحَ الْغَدْرَ وَمَا أَجْمَلَكَ
١٠. مَا لَكَ فِي فِعْلِكَ مِنْ مُشْبِهِ مَا تَمَّ فِي الْعَالَمِ مَا تَمَّ لَكَ

يكاد لا يخلو حشو بيت في القصيدة السابقة من حرف الكاف، وهو في معظم الأبيات كاف الخطاب التي تمثل ذات المخاطب بحسب السياق الذي تردّد فيه، وكاف الخطاب في كل مواضع ورودها تمثل للشاعر القيمة الشعورية التي تُشكّل جوهر الموضوع، فهي في البيتين الأول والثاني قلب الشاعر (ويحك، لك، إياك، أغناك، أشغلك)، وهي في البيت الخامس حمرة خدّ المحبوبة (عضّك، أدامك، أخجلك)، وفي البيت السادس نرجس عينيها (أذبلك)، وفي البيت السابع لمى مرشفيها (قيلك)، وفي البيت الثامن غصن عطفيها (عدلك)، وفي البيتين الأخيرين شخص المحبوبة بجماله وكمالِه (حاشاك، أجملك، لم لك، فعلك، لك)، فالبهاء قد شحّن الحرف بطاقة التعبير، ورَمَزَ الدلالة بالتكرار، وحافظ على البعد الموضوعي في القصيدة، الكامن في ترسيخ حضور المخاطب وتجديد أثره الشعري في القصيدة وهو الكاف، ففي كل مرة تتكرّر فيها كاف الخطاب كانت تعكس حيوية الصورة الشعرية التي تشاركها السياق، كما في أحمر الخدين ونرجس العينين...؛ لأنّ الكاف من خلال تكرارها ودخولها في عميق الصورة استطاعت توضيح ما غمض من شخصية المخاطب، وتعويض ما غاب من فاعليته في حركة القصيدة، فمجموعة الأصوات المكررة في النصّ تعمل ككيان واحد على دعم المعنى وتنشيطه "ويتجسّد ذلك على وجه الخصوص في الشعر، حيث تنحو اللّغة إلى تجاوز طابعها الاعتباري المتعسف في العلاقة بين الصّوت والمعنى أو الدّال والمدلول"^١، ويكون المعنى على ما تتأزّر كلّ البنى في تقديمه.

وإلى جانب القيمة الدلالية في هذه (الكاف) نجد أنّها أسهمت في بثّ صوت القافية على كامل مساحة النصّ، وأنّ البهاء قد وظّف لكاف الخطاب بُعدين صوتيين في القصيدة، أحدهما الكاف المتحرّكة في الحشو، والأخرى الكاف الساكنة في القافية، وباختلاف حركتها في موضعي الحشو والقافية تهادى للنصّ إيقاع مزدوج، أحكمه التكرار الصوتي الطّاعي على موسيقى النصّ، لذا يمكن القول "إنّ القيم الصوتية لجرس الحروف أو الكلمات

^١ فضل (١٩٩٢)، ص: ١٩٦

عند التكرار، لا تُفارقُ القيمُ الفكرية والشعورية المعبر عنها، ومثير هذا التطريب لتكرير الحرف أو الكلمة _غالباً_ هو حبُّ امتلاكِ الكلام بإيقاعه قلب السامع^١، وعلى ذلك قد يُستغلُّ التكرار بإيقاعه ليحقق جدَّيته وأصالتَه في بناء النصِّ مع ما يُمكن أن يبيته من دلالاتٍ.

وقد تنوعت مسالك الوظيفة الشعرية للتكرار في نصوص البهاء بين الجانبين الموضوعي والفني، فكان التكرار طوراً يدعم الحركة الدلالية في تطور المعنى ونموه أو في إنتاج أفكاره، وطوراً آخر يعتمد على أصالته الإيقاعية في تعميق البعد الصوتي وصيانة الموسيقى الشعرية، وقد أوضحت الهندسة الصوتية في النصوص السابقة أن البهاء قصد استخدام التكرار بصفته وسيلة للتعبير سواء أكان تعبيراً موضوعياً أم فنياً، فعكست هذه القصيدة شيئاً من الثقافة الشعرية للبهاء، وبيّنت ميله إلى إيقاعية القصيدة وموسيقاها مع قدرة الإيقاع على الإحياء والتدليل.

• الدلالة الصوتية في الجنس والطباق:

إنَّ الدلالة الصوتية في الجنس ضمن شعر البهاء لا تتحصّر في إحياء الجزس الصوتي أو في تآلف الحروف فقط، بل إنَّها تطغى على مساحة الشكل في القصيدة، وتدعم بنيته في ترابط الأبيات وتعالق تراكيبيها، فيكون الجنس سبباً من أسباب الترابط والتلاحم بين أجزاء القصيدة، ولئن كان ميدان هذا الدور ضمن السطح الظاهر للقصيدة إلا أنه يمهد السبيل أمام إنجاز الشكل على نحو ينسجم من خلاله مع المضمون، وذلك يتضح في قول البهاء^٢:

^١ السيد (١٩٨٦)، ص: ٨٤
^٢ بهاء الدين (١٩٨٢)، ص: ١٢٤

١. غَيْرِي عَلَى السُّلُوفِ قَادِرٌ وَسِوَايَ فِي الْعُشَّاقِ غَادِرٌ
٢. لِي فِي الْغَرَامِ سَرِيرَةٌ وَاللَّهُ أَعْلَمُ بِالسَّرَائِرِ
٣. وَ مُشَبَّهَ بِالْعُصْنِ قَلْدٌ حَبِي لَا يَزَالُ عَلَيْهِ طَائِرٌ
٤. خُلُوَ الْحَدِيثِ وَإِنَّهَا لِحَلَاوَةٌ شَقَّتْ مَرَائِرُ
٥. أَشْكُو وَأَشْكُرُ فِعْلُهُ فَاعْجَبْ لِشَاكِ مِنْهُ شَاكِرُ
٦. لَا تَتَكَبَّرُوا خَفَقَانَ قَلْدٌ حَبِي وَالْحَبِيبُ لَدَيَّ حَاضِرُ
٧. مَا الْقَلْبُ إِلَّا دَارُهُ ضَرِبَتْ لَهُ فِيهَا الْبَشَائِرُ
٨. يَا تَارِكِي فِي حَبِّهِ مَثَلًا مِنْ الْأَمْثَالِ سَائِرُ
٩. أَبَدًا حَدِيثِي لَيْسَ بِالدَّافِعِ مَنْسُوحٍ إِلَّا فِي الدَّفَائِرِ
١٠. يَا لَيْلُ مَا لَكَ آخِرُ أَبَدًا وَلَا لِلشَّوْقِ آخِرُ
١١. يَا لَيْلُ طُلْ، يَا شَوْقُ دُمُ إِنِّي عَلَى الْحَالِينِ صَابِرُ
١٢. لِي فِيكَ أَجْرٌ مُجَاهِدُ إِنْ صَحَّ أَنَّ اللَّيْلَ كَافِرُ
١٣. طَرْفِي وَطَرْفُ النَّجْمِ فِيكَ لَكِ كِلَاهُمَا سَاهٍ وَسَاهِرُ
١٤. يَهْنِيكَ بِدْرِكَ حَاضِرُ يَا لَيْتَ بِدْرِي كَانَ حَاضِرُ
١٥. حَتَّى يَبِينَ لِنَاطِرِي مَنْ مِنْهُمَا زَاهٍ وَزَاهِرُ
١٦. بِدْرِي أَرْقُ مَحَاسِنًا وَالْفَرْقُ مِثْلُ الصُّبْحِ ظَاهِرُ

تتوزع حالات الجناس على مواضع متفرقة من القصيدة، أولها الجناس الناقص في موضع التصريح بين (قادر وغادر) وهو استئثار لإيقاعين مزدوجين في البيت، هما إيقاع التصريح وإيقاع الجرس اللفظي في الجناس كما هو الحال في القصيدة السابقة، وثانيها في البيت الخامس بين (أشكو) و(أشكر)، وهو جناس قد استخدمه البهاء في القصيدة السابقة بالألفاظ عينها، على الرغم من اختلاف الغرض بين القصيدتين، وهذا يدل على ولع البهاء

بقولب الجناس المنجزة وعنايته بتوظيفها مهما تعددت أغراض سياقاتها، كما يدل على عنايته بالأسلوب النمطي الصوتي الذي لا بد من حضوره _على ما يبدو_ في شعر البهاء.

لكن نهاية البيت الخامس في القصيدة السابقة قد تميزت بالجناس الناقص على هيئة مختلفة بين (شاك) و(شاكر)، وتكمن ميزة هذا الجناس وأهميته في موازاته للجناس السابق له (أشكو) و(شكر) وهما جناسان يجمعهما الاشتقاق الواحد، لكنهما على الرغم من اشتراكهما في الاشتقاق إلا أنهما يختلفان في الوقع الصوتي وفي التأثير الموسيقي في البيت وفي القارئ، وهي ميزة مفاضلة الجناس الثاني على الأول؛ لأن الاختلاف في الجناس الثاني ليس استدلالياً استبدالياً كما هو في الجناس الأول؛ أي باستبدال حرف بحرف، بل هو في النقص والتميم (شاك) (شاكر) ، وفي ذلك تحقيق لجوهر الجناس في جلاء الاختلاف والمغايرة، "فالنقص في الجناس الناقص يلبي حاجة النفس إلى الإيقاع الصوتي المتباين"^١، كما لا يخفى التخالف الدلالي بين الجناس في أن الأول جاء بين فعلين والثاني بين اسمين، وفيه أن كان جناس الاسمين تحقيقاً لجناس الفعلين، ومن هنا أيضاً زاد الجناس الثاني كمالاً في المعنى على الرغم من نقصه في اللفظ، والجناس بين (شاك وشاكر) ينطوي على أهمية أخرى، وهي أنه مبتدأ نمط تجنيسي في القصيدة استكمل البهاء في البيتين: الثالث عشر (ساه، وساهر) ، والرابع عشر (زاه، وزاهر) ولكنهما يفتقران عنه دلاليًا في أن طرفي الجناس لا يشتركان في التبعية للشاعر وحده. وفي البيت الثالث عشر نجد أن الجناس في تقسيمه قد تساوق مع التقسيم في مطلع البيت (طرفي، وطرف النجم)، فتوزع معنى الجناس مع التقسيم الدلالي في البيت السابق له (يهنيك بدرك.. يا ليت بدري)، وفي كلا الجناسين قد اغتنى إيقاع جرس الحروف بإيقاع التقسيم الدلالي، وانسجم الإيقاع العام مع الأسلوب الشعري المتبّع، ويمكن القول إن إيقاع التقسيم في هذين الجناسين قد صار هو الأسلوب الشعري الطّاعِي، وذلك بالاشتراك مع الجناس الناقص الأول (شاك) و(شاكر). فتلك الحالات الجناسية السابقة قد أحكمت مفاصل النص، وكثفت أصواته، وهي بكونها محسنات لفظية تُعدُّ أدوات سبك مجسدة للاستمرارية المتحققة في ظاهر النص^٢، ولها فاعلية الربط واختصار الفواصل الكتابية بين عناصرها.

^١ سلطان (١٩٨٦)، ص: ٨٢

^٢ عبد المجيد (١٩٩٩)، ص: ١٨

ما سبقَ يعبّر عن علاقاتِ الجنسِ على مستوى التّراصّفِ أو المجاورة، ويعكسُ بعضَ الشّيءِ _العلاقاتِ على مستوى التّعامدِ، لكنّ القصيدة تبرزُ علاقاتٍ جناسيّةً أوضح على مستوى التّعامدِ خصوصاً موضعَ القافية، وقد تجلّى ذلك في الجنسِ النّاقصِ بين (السرائر) في قافية البيت الثاني، و(مرائر) في قافية البيت الرّابع، وبين (طائر) في قافية البيت الثالث، و(سائر) في قافية البيت الثامن، وبين (ساهر) في قافية البيت الثالث عشر، و(زاهر) في قافية البيت الخامس عشر، و(ظاهر) في قافية البيت السّادس عشر، استفادت كلّها من ميزة القافية المؤسّسة بالآلف في تقديم اللفظة منجزةً شبه إنجازٍ على المستوى الصّرفيّ الإيقاعيّ، بما يتوافق مع وظيفة الجنسِ في الرّبط والتّمكينِ ضمنَ القصيدة، فالجناسُ "يمنحُ النّصَّ طبيعةً الواحدِ باستمرارٍ"، وقد يتجاوزُ حدَّ التّجانسِ بينَ لفظتين فقط إلى حدِّ التّجانسِ بين وحداتٍ أكثر في القصيدة.

لا يخفى الجانبُ المعنويّ للجناسِ في وظيفة الرّبط والتّمكين والحفاظِ على الوحدة الموضوعيّة للقصيدة، وإن كان لهذه الوظيفة طابعها الشكليّ الخارجيّ، ولا يعدم الجنسُ طابعه المضمونيّ الدّاخلّي في النّصّ، ولا ينعزلُ عن حركة المعنى والأفكار، وذلك عندما يجدُ معبرَ الولوجِ إلى الغرضِ الشّعريّ، وتقويته بإجراء التّقاطعاتِ بين الفاعليّة للجناسِ ومحاور الدّلالة للغرضِ الشّعريّ الأساس في النّصّ، وفيها يحاولُ الشّاعرُ تكثيفَ التّجانسِ في مواضع تكثيفِ الأفكار، فلا تتّسعُ الفروقُ المعنويّة بين الألفاظِ المتجانسة، بل إنّ التّجانسَ المعنويّ يُحاكي التّجانسَ اللفظيّ؛ لأجلِ الحفاظِ على الوحدةِ المعنويّة للغرض، وقد مثّل البهاء لهذه الخاصيّة في الجنسِ في بعض شعره. إذ يقول^٢: (من الكَامِل)

^١ أبو ديب (١٩٨٧)، ص: ١٠٢
^٢ بهاء الدين (١٩٨٢)، ص: ١٠٥-١٠٦

١. رَفَّتْ شَمَائِلُهُ فَقُلْتُ شَمُولُ وَحَوَى الْجَمَالَ فَقُلْتُ نَمَّ جَمِيلُ
٢. وَقَسَا فَمَا لِلَّيْنِ فِيهِ مَطْمَعُ وَنَأَى فَمَا لِلْقَرَبِ مِنْهُ سَبِيلُ
٣. أَهْوَاهُ أَمَّا خَصَرُهُ طَاوٍ، وَأَمَّا رِدْفُهُ فَثَقِيلُ
٤. رِيَانُ مِنْ مَاءِ الْجَمَالِ مُهْفَفُ أَرَأَيْتَ غُصْنَ الْبَانِ كَيْفَ يَمِيلُ
٥. حُلُوُ التَّنْتَنِ وَالْتَنَائَا لَمْ يَزَلْ لِي مِنْهُمَا الْعَسَالُ وَالْمَعْسُولُ
٦. أَحَابَبَنَا إِنَّ الْوُشَاةَ كَثِيرَةٌ فَيُنْكُمْ وَإِنْ تَصْبِرِي لَقَلِيلُ
٧. أَيْخَافُ قَلْبِي غَدْرُكُمْ مَعَ أَنَّهُ جَارٌ أَقَامَ لَدَيْكُمْ وَنَزِيلُ
٨. سَأَصُدُّ حَتَّى لَا يُقَالَ مُتِمِّمٌ وَأَزُورُ حَتَّى لَا يُقَالَ مَلُولُ

تجمع هذه القصيدة بين ترفق البهاء وغزله، وفيها تظهر صنعتُهُ وقدرتُهُ على تشكيل المعنى ببناء الأفكار على ما يسوقُهُ من ألفاظِ التحسينِ المعنويِّ في الطَّباق، أو التَّحسينِ اللَّفْظِيِّ في الجناس، فالبهاء يطالعُنا في البيتِ الأوَّلِ بالجناسِ اللَّفْظِيِّ بين (شماله، شمول) على ما فيه من اختلافٍ بين الفضائلِ والخرم، جرياً على عادته في استثمارِ المطلع إيقاعياً لجذبِ القارئ صوتياً قبل جذبِهِ فكرياً، ثم تبدأ معالمُ صنعتِهِ بالظُّهورِ في هندسةِ الطَّباقِ بدءاً بالبيتِ الثَّاني بالمطابقةِ بين (قسا واللين) وبين (نأى والقرب) والبيتِ الثالثِ بين (مخفف وثقيل) والبيتِ السَّادسِ بين (كثيرة وقليل)، والبيتِ الثامنِ بين (أصد و أزور) ، فهذه المطابقاتُ تقيّدُ مواضعَهَا خاصّة والنَّصَّ عامّةً بتزويدِ الغرضِ الغزليِّ بالبعدِ الدَّلاليِّ المتلازمِ معهُ وهو التَّرْفُقُ والعتاب، الذي قد يكونُ محوراً حقيقياً للقصيدة لا وهمياً في مقابلِ المحورِ الحقيقيِّ الذي هو الغزل.

وَقَدْ تَخَلَّلَ هذه المطابقاتِ جناسانِ في البيتِ الخامس، هما (التنايا والتنتني) و(العسال والمعسول)، وهذانِ الجناسانِ ليسا على قدرِ كافٍ من التَّجانسِ الذي ينصُّ عليه الجناسُ نظرياً، لكنَّهما كانا على قدرِ كافٍ من التَّماهيِ الصَّوتِيِّ بحكمِ المجاورةِ وكأنَّهما متداخلانِ في اللَّفظ، فاستغلالِ العاملِ المكانيِّ في الجناسِ يُفيدُ في التَّجانسِ، وبعدُ عنصراً تعويضيّاً لما يفقدهُ التَّجانسُ من الاختلافِ بحرفٍ أو حرفين، وكذلك كانَ الجناسُ الأوَّلُ (شماله وشمول) على الرَّغمِ من أنَّ اللَّفْظَةَ الثَّانِيَةَ كانتِ أَجْنَبِيَّةً بفواصلِ (فقلت)، لكنَّ امتلاءَ الصَّوتِ الذي أفادَهُ حرفُ (الشَّين) قد غطَّى على المسافةِ الفاصلةِ بينِ اللفظتين.

يبدو أنَّ البهاء قد أشبع بنيتي الصَّوت والمعنى، وذلك بالنَّظر إلى ما حَقَّقَهُ الطَّبَاقُ من تضادٍ معنويٍّ مباشرٍ بين ألفاظِهِ، وما حَقَّقَهُ الجَناسُ من تجانسٍ لفظيٍّ على الرَّغمِ مِنَ الاختلافِ البنائيِّ بالحرف، ومدارِ عملِ التَّتميمِ والتَّكاملِ بين الجَناسِ والطَّبَاقِ في أنَّ الأوَّلَ قد أوفى بمتطلباتِ البنيةِ الإيقاعيَّةِ في حين أنَّ الثَّاني قد أوفى بمتطلباتِ البنيةِ الدَّلاليَّةِ، "فالجناسُ لا يقومُ على تحويلِ المعنى...، وإنَّما يحافظُ على المعاني الأصليةِ للوحداتِ التي يجمع بينها، وإنَّما يتعلَّقُ الأمرُ فيه باللفظِ أولاً، وبالمعنى ثانياً، ثمَّ إنَّ تعلُّقه بالمعنى لا يدخلُ من جهةِ تحويلِ ذلكِ المعنى بل من جهةِ التعمية"^١، فالظَّاهِرَةُ اللُّغويَّةُ في الجَناسِ ظاهِرَةٌ صوتيَّةٌ وليستَ دِلاليَّةٌ، على عكسِ الطَّبَاقِ "ذلك أنَّ الطَّبَاقَ تصنيفٌ ثنائيٌّ للعالمِ على أساسِ من خصائصِ دلاليَّةٍ تُبرِّزُ الفرقَ، أو التَّضادَ وتؤكدُهُ بعمقٍ في سياقٍ تغيبُ منه علاقةُ المُشابهة"^٢، وبهذا يتَّضحُ دورُ كلا الظَّاهرتينِ في أنَّهما قد ميَّزَا الهيكلَ البنائيَّ للقصيدة، ووارثًا بينَ سياقِ البناءِ في الشَّكْلِ، وسياقِ الخصوبةِ في المعنى.

إنَّ علاقةَ الطَّبَاقِ بالبنيةِ الصَّوتيةِ لا تقتصرُ على وساطةِ الجَناسِ بينهما في السِّياقاتِ، فهو لا يَقِفُ في النَّصِّ على قطعيَّةٍ خالصةٍ مع البنيةِ الصَّوتيةِ، بل إنَّ صنعةَ الشَّاعرِ في بناءِ اللفظةِ وتمكينِ التَّركيبِ يولي الطَّبَاقَ أدواراً لاحقةً بالدَّورِ الدَّلاليِّ، فيكفي نفسه صوتيًّا، بالاعتمادِ على تمثُّلِ لفظتيه في البناءِ بما لا يشبهُ أبنيةَ التَّماتلِ في الجَناسِ، بل بالتَّركيزِ على حرفٍ لاحقٍ في لفظتي الطَّبَاقِ، وبتكثيفِ المطابقاتِ في السِّياقِ حتَّى يستطيعَ الحرفُ المتكرِّرُ تشكيلَ إيقاعِهِ الصَّوتيِّ الواضحِ في التَّركيبِ، وقد ساقَ البهاءُ مثلَ هذا التَّشكيلِ الصَّوتيِّ للطَّبَاقِ في قوله^٣:

١. حُرِمْتُ عَيْنِي الكَرَى يَا طَيْفُ فَارِجُ بِسَلَامِ
٢. لَسْتُ أَرْضَى مِنْ حَبِيبٍ بَوَصَالٍ فِي الْمَنَامِ
٣. أَنَا يَقْظَانُ أَرَاهُ فِي قُعُودِي وَ قِيَامِي
٤. عَنْ يَمِينِي وَيَسَارِي وَ وَرَائِي وَ أَمَامِي
٥. وَهُوَ فِي سِرِّي وَجَهْرِي وَ سَكُونِي وَ كَلَامِي

^١ الزَّناد (١٩٩٢)، ص: ١٥٣ - ١٥٤

^٢ أبو ديب (١٩٨٧)، ص: ١٠٢

^٣ بهاء الدين (١٩٨٢)، ص: ٢٤٢ - ٢٤٣

٦. وَ هُوَ رِيحَانِي وَرُوحِي وَ نَدِيمِي وَ مُدَامِي
 ٧. أَيُّهَا اللَّائِمُ فِيهِ لَا تُقْصِرْ فِي مَلَامِي
 ٨. فَمَتْنِي كَرَّرْتَ ذِكْرًا هُوَ يَزِدُّ فِيهِ غَرَامِي
 ٩. لَأَمْ فِي الْحُبِّ أَنْاسٌ وَهُوَ أَخْلَقُ الْكِرَامِ
 ١٠. مَا أَرَى النَّاسَ سِوَى الْـ عَشَّاقِ مِنْ كُلِّ الْأَنَامِ

تحظى هذه القصيدة ببنتين صوتيتين متوازيتين، ترفدان بنية الدلالة فيها، هما بنية الغرض الغزلي العاطفي الذي تنتضح معالمه في المطلع، وبنية الأسلوب التعبيري الذي ينتقي الأداء الأنسب لترجمة أفكار الغرض، ويلبسها لبوس المعنى الحاضن لها وكلا البنيتين تتميزان بقدرة التأثير في التركيب، فأما بنية الغرض فتتميز بمخزون اللفظة التي تنتمي إلى الغرض، وهو مخزون تراكمي يحمل طابع المعنى الشامل، كاستخدام الشاعر ألفاظ (الكرى، طيف، وصال، المدام، ملام، غرام، العشاق)، ومن ثم يتضح المنحى الدلالي الذي تتحوه هذه الألفاظ ضمن عرضها الغزلي وهو منحى التوجع والترفق.

وأما الأسلوب التعبيري فيتميز باعتماده الجلي على ظاهرة الطباق، مع أن توظيف هذه الظاهرة لم يكن استغلالاً لطاقة التضاد فحسب، بل كان استثماراً لتكثيف الطباق وبنية الصوتية في بناء الألفاظ المشكّلة لطرفيه، وذلك في الأبيات: الثالث والرابع والخامس؛ أي البنية الصوتية للطباق في (قعودي، وقيامي) و(يميني ويساري) و(ورائي وأمامي) و(سري وجهري) و(سكوتي كلامي)، بإلحاق الياء بؤرة تصويت صوتي جمعت كل تلك الألفاظ في حقل موسيقي وحدّها في الوظيفة على الرغم من استقلال كل لفظتين بمطابقة دلالية تختلف عن الأخرى، وكان أن أسند البنية الصوتية أيضاً إلى توافق الحرف الأخير في الألفاظ المتطابقة؛ مثل توافق (ورائي وأمامي) بحرف الألف قبل الحرف الأخير من كل لفظة، وتوافق (سري وجهري) بحرف الراء قبل الحرف الأخير من كل لفظة أيضاً، زاد ذلك من تعميق البؤرة الصوتية التي خلفتها ياء المتكلم في العلاقات السابقة، فأصوات الحروف، وتركيب المقاطع، وتناغم الحركات مع السكّنات، والعلاقات الوطيدة بين مخارج الحروف ومعانيها وتناسقها في

مسافات مرسومة، كل هذه أدوات لتهيئة الجو العام النفسي للإيقاع^١، تستطيع هذه التآلفات أن تدخل في نسيج بنية العلاقات الدلالية للطباق، وأن تُضفي عليها إيقاعاً يوطد من تواصل الألفاظ على مستوى البنية والتركيب.

إن البنية الصوتية للطباق عند تحققها في النص تحاول الانسجام مع طبيعة الموقف الذي يكون عليه مستوى المعنى، فلا يكون الأسلوب الصوتي في سياق منعزل عن سياق الدلالة، بل إن الدلالة ذاتها تتلبس إيقاعها في القدرة على تشكيل سياقات مألوفة في النص لها تأثير ثابت وفاعل، وانخراط الطباق في هذه البنية الصوتية الدلالية يعدل من أسلوبه في التعبير وبناء العلاقات بين اللفظتين المتطابقتين، فلا تحافظ المطابقة على حدة التضاد، ولا تعتني بالاختلاف المباشر والصريح، وإنما قد توازن بين هذا وذاك ليستطيع الطباق أن يمثل البنية الصوتية الدلالية في التناغم والتآلف كما في قول البهاء واصفاً متغزلاً^٢: (من الوافر)

١. كَلِفْتُ بِهَا وَقَدْ تَمَّتْ حُلَاهَا وَزَيْنَتْهَا الْمَلَاةُ وَ الْوَقَارُ
٢. فَمَا طَالَتْ وَلَا قَصُرَتْ وَلَكِنْ مُكَمَّلَةٌ يَضِيقُ بِهَا الْإِزَارُ
٣. قَوَامٌ بَيْنَ ذَلِكَ بِاعْتِدَالٍ فَلَا طَوْلٌ يُعَابُ وَ لَا اخْتِصَارُ
٤. وَشَعَرٌ وَاصِلَ الْخِلَالِ مِنْهَا فَأَضْحَى قِرْطُهَا قَلَقًا يَغَارُ
٥. حَكَتْ فَصْلَ الرَّبِيعِ بِحُسْنٍ قَدْ تَسَاوَى اللَّيْلُ فِيهِ وَ النَّهَارُ

تدور فكرة الوصف في القطعة السابقة حول جمالية التناسب بين المحاسن التي ذكرها البهاء في الموصوف، وقد تأسس المعنى في معظم هذه القطعة على فكرة الاعتدال في ملاحه المحبوبة ووقارها، والطول والقصر في القد، وكان أن ساق البهاء لبنى تراكيب هذه الفكرة مجموعة من الألفاظ التي فرضت الطابع الوصفي المباشر دونما تعمية للغرض، أو تورية بمضمونه، مثل (طاقات، قصرت، يضيق بها الإزار، قوام، اعتدال)، سعيًا من الشاعر للحفاظ على الوحدة الموضوعية في النص، حتى كاد أن يكون الوصف جافاً لولا ترصيعه ببعض الصور من مثل: (أضحى قرطها قلقاً يغار)، و(حككت فصل الربيع)، لكن على الرغم من الميل الوصفي الحسي الصارخ في النص يبدو أن الدلالة قد اكتست بنية صوتية ثابتة استمدتها من أسلوب الشاعر في الوصف، فتراكم الألفاظ

^١ سلطان (١٩٨٦)، ص: ٢٣

^٢ بهاء الدين (١٩٨٢)، ص: ١١٨

السَّابِقَة وتوزُّعُها على نحوٍ متشابه في المعنى وفي اللفظ أحياناً خلقت إحساساً بوجود أثرٍ إيقاعيٍّ يقومُ على التَّكرارِ والمعاودة في ترسيخِ أسلوبٍ وصفيٍّ ينمِّيهِ الشَّاعرُ في نصِّهِ.

أمَّا اشتراكُ الطَّباقِ ضمنَ هذه الحركَةِ الدَّلاليَّةِ الصَّوتِيَّةِ فكانَ في المواضعِ التي نشأ فيها إيقاعُ الدَّلالة، وذلكَ في البيتِ الثَّاني (فما طالت) و(لا قصرت)، وفيه تبدو آثارُ الدَّلالةِ الصَّوتِيَّةِ على الطَّباقِ، فالمطابقةُ مطابقتانِ ضمنَ هذا البيتِ، واحدةٌ وهميَّةٌ لفظيَّةٌ بين (طالت) و(قصرت)، والأخرى حقيقيَّةٌ معنويَّةٌ بين (فما طالت) و(لا قصرت)، فالأخيرة حقيقةٌ لأنَّ (فما طالت) هو القصر، و(لا قصرت) هو الطول، وكذا الطَّباقِ في البيتِ الثَّالثِ (فلا طول) و (لا اختصار)، فجمودُ التَّضادِ في الطَّباقِ ضمنَ هذه العلاقةِ إلى مرونة، وتشاكلُ الطَّباقِ مع الأداءِ الحركيِّ في إيقاعِ الدَّلالة؛ لأنَّ وجودَ التناقضِ في التَّركيبِ إنَّما يحقُّقُ في النِّهايةِ نوعاً من التَّناسُبِ، فالطَّباقُ المتسلسلُ تتمثَّلُ فيه عناصرُ البنيةِ الصَّوتِيَّةِ المعنويَّةِ.

٢. المستوى الدَّلاليّ:

يُعَدُّ عِلْمُ الدَّلالةِ من أحدثِ فروعِ اللسانيَّاتِ الحديثةِ إذ أخذَ مكانُهُ بينَ المناهجِ التَّقديَّةِ التي تدرُسُ الأعمالَ الأدبيَّةَ بدءاً بالرُّبعِ الأخيرِ من القرنِ العشرين، وقد تركَّزَ اهتمامُ السيميائيين على دراسةِ المعنى: معنى اللفظِ ضمنَ سياقِ الجملة، ومعنى الجملةِ عامَّةً، وقد يتجاوز ذلك إلى دراسةِ معنى الصُّورِ الأدبيَّةِ لا سيَّما في إحالاتها على أنظمةٍ خارجةٍ عن حدودِ اللُّغةِ المرتبطةِ بعلومٍ أخرى كعلمِ النَّفسِ وعلمِ الاجتماعِ^١، أي إنَّ عِلْمَ الدَّلالةِ يبحثُ عن "المعنى الذي تحمُّلهُ الكلمةُ في التَّركيبِ أو معنى التَّركيبِ نفسه"^٢.

_ الوحداتُ الدَّلاليَّةُ الأساسيّةُ في شعرِ الغزلِ عندَ البهاءِ زهيرِ:

• الحُبُّ:

كثُرَ ذِكْرُ الحُبِّ في شعرِ البهاءِ زهيرٍ كثرةً تشي بصدقِ عاطفَتِهِ، حينَ يذكُرُ لوعتَهُ وحَبَّهُ واشتياقه، أو يذكُرُ الفراقَ والبينَ والتَّنائِي. وقد ظهرتُ صورةُ الحُبِّ في شعرِهِ مشرقةً، وضَّاءةً، تتحوَّ منحى العَفَّةِ، والصِّدْقِ، والإخلاصِ. فلم يكنْ حُبُّه حُبًّا مَخلاً بالأدبِ والدُّوقِ والأخلاقِ، ولم يكنْ حُبًّا للجسدِ واللَّذَّةِ والمتعة، بل كان حُبًّا سامياً روحياً، لا

^١ فضل (١٩٩٨)، ص: ٢٢٤

^٢ المرجع السابق، ص: ٢٢٥

نقولُ بأنَّه حبٌّ صوفيٌّ، إذ لا يوجدُ حبٌّ بين ذكرٍ وأنثى يستطيعُ أن يَنأى بنفسِه عن الجسد؛ طالما أنَّه يقع بين ذكرٍ وأنثى بينهما حرمةٌ دم.

والحبُّ عندَ البهاءِ زهيرٌ محركٌ أساسيٌّ لشعرِه، وباعتُ لقريحته الصَّادقة، لذا فإنَّه يكثرُ من ذكرِ الحبِّ ووصفه في شعره، فهو سبيلٌ لرفعته وشهرته، وفي هذا يقولُ^١: (من الطَّويل)

جَزَى اللهُ عَنِّي الْحُبَّ خَيْرًا فَإِنَّهُ بِهِ اِزْدَادَ مَجْدِي فِي الْأَنَامِ وَعُلْيَائِي
وَصَيَّرَ لِي ذِكْرًا جَمِيلًا لَأَنْتَنِي أَحْسَنُ أَفْعَالِي لِتُسْمَعَ أَسْمَائِي

هذا الحبُّ الذي يظهرُ بأسمى المعاني عندَ البهاءِ زهير، فيصوِّفه عما يدنُّسه من كلِّ عيب، أو غدرٍ، أو خيانة، وقد أسهبنا القولَ في صفاتِ البهاءِ العاشقِ، في الوحدة الدَّلالِيَّةِ الثَّانِيَةِ (المحب)، يقولُ البهاءُ زهير^٢: (الطَّويل)

وَيَأْنِفُ الْغَدْرَ قَلْبِي وَهُوَ مُحْتَرِقُ النَّارُ وَ اللهُ فِي هَذَا وَلَا الْعَارُ

هذا الحبُّ الذي مهما استعرتْ نيرائه في قلبي المحبِّين، فإنَّهما يحافظانِ على عفتِّهما، فلا يتعديان حديثَ الهوى والبوبِ بشجونِه، إلى فعل لا يرضي الله تعالى، ويخرجُ به إلى حدِّ الضياع والحرام، فنراه يقولُ^٣: (من المتقارب)

وَرَحْنَا نَجْرُ ذُيُولَ الْعَفَافِ وَنَسَحَبُهَا فَوْقَ ذَاكَ الْأَثَرِ

• الْمُحِبُّ:

تطالعنا صفاتُ المُحِبِّ العاشقِ بهاءِ الدِّينِ زهير، من خلالِ وصفِه لنفسِه وتصويرِه لحبِّه، فتشكُّلُ صورةً دقيقةً لهذا المُحِبِّ الوفيِّ، المخلص، الذي يرى نفسه سيِّداً في مجالِ الحبِّ، يقولُ^٤: (من الطَّويل)

خُلِفْتُ وَفِيًّا لَا أَرَى الْغَدْرَ فِي الْهَوَى وَذَلِكَ خُلُقٌ عَنْهُ لَا أَتَزَحُّ

ويقولُ في قصيدةٍ عُنوت في الديوان بـ "إمام المحبِّين"^١: (من الخفيف)

^١ بهاء الدين (١٩٨٢)، ص: ١٧

^٢ المصدر السابق، ص: ١١٣

^٣ المصدر السابق، ص: ١٢٥

^٤ المصدر السابق، ص: ٦١

أَنَا فِي الْحُبِّ صَاحِبُ الْمُعْجَزَاتِ جِئْتُ لِلْعَاشِقِينَ بِالْآيَاتِ
 كَانَ أَهْلُ الْغَرَامِ قَبْلِي أُمِّيًّا يَنْ حَتَّى تَلْقَانِي كَلِمَاتِي
 فَأَنَا الْيَوْمَ صَاحِبُ الْوَقْتِ حَقًّا وَالْمُحِبُّونَ شَيْعَتِي وَدُعَاتِي
 ضَرَبْتُ فِيهِمْ طُبُولِي وَسَارَتِ خَافِقَاتِ عَلَيْهِمْ رَايَاتِي
 خَلَبَ السَّامِعِينَ سِحْرُ كَلَامِي وَسَرَتْ فِي عُقُولِهِمْ نَفَثَاتِي
 أَيُّنَ أَهْلُ الْهَوَى أَتَلُّو عَلَيْهِمْ بَاقِيَاتِ مِنَ الْهَوَى صَالِحَاتِ
 فَعَلَى الْعَاشِقِينَ مِنِّي سَلَامٌ جَاءَ مِثْلَ السَّلَامِ فِي الصَّلَوَاتِ
 مَذْهَبِي فِي الْغَرَامِ مَذْهَبُ حَقٍّ وَلَقَدْ قُمْتُ فِيهِ بِالْبَيِّنَاتِ
 لَسْتُ أَرْضَى سِوَى الْوَفَا لِذِي الْوَدِّ دَلَّوْكَانَ فِي وَفَائِي وَفَاتِي
 وَالْوُفَّاءُ فَلَوْ أَفَارِقُ بُؤْسًا لَتَوَالَّتْ لِفَقْدِهِ حَسَرَاتِي
 طَاهِرُ اللَّفْظِ وَالشَّمَائِلِ وَالْأَخْذِ لَاقِ عَفَا الضَّمِيرِ وَاللَّحْظَاتِ
 وَمَعَ الصَّمْتِ وَالْوَقَارِ فَإِنِّي دَمِثُ الْخُلُقِ طَيْبُ الْخَلَوَاتِ

يَبِينُ النَّصُّ السَّابِقُ صِفَاتِ الشَّاعِرِ الْمُحِبِّ، الْبَهَاءُ زَهِيرٌ، الَّذِي يَرَى نَفْسَهُ إِمَامَ أَهْلِ الْهَوَى وَالْعَشْقِ، إِمَامًا لَهُ
 مَذْهَبُهُ فِي الْحُبِّ، فَهُوَ عَفِيفٌ، صَادِقٌ، وَفِيٌّ، طَاهِرٌ فِي غَزَلِهِ، لَا يَغْدُرُ بِمَنْ يَحِبُّ، وَلَا يَحِيدُ عَنْ حُبِّهِ وَهَوَاهُ وَلَا
 يَتَغَيَّرُ. هَذِهِ الصِّفَاتُ جَعَلَتْ مِنْهُ إِمَامًا، كَمَا يَقُولُ، إِمَامًا لَهُ مِنْهَاجُهُ وَشَرْعُهُ.
 وَهُوَ مُحِبٌّ صَادِقٌ فِي حُبِّهِ، يَتَّبِعُ مَحَبَّتَهُ، وَيَفْعَلُ مَا تَرِيدُ، يَجْتَهِدُ فِي حُبِّهَا، وَيَتَفَانِي فِي خِدْمَتِهَا فِي سَبِيلِ
 سَعَادَتِهَا وَرِضَاهَا، وَفِي هَذَا يَقُولُ^٢: (مَنْ الطَّوِيلُ)

^١ بهاء الدين (١٩٨٢)، ص: ٤٧

^٢ المصدر السابق، ص: ١١٧

لَأَجْلِكَ سِغْيِي وَاجْتَهَادِي وَخِدْمَتِي وَ يَا لَيْتَ هَذَا كُلُّهُ فِيكَ يُثْمِرُ
تَبِعْتُ الَّذِي يُرْضِيكَ فِي كُلِّ حَالَةٍ فَإِنْ كُنْتُ لَمْ تُبْصِرْهُ، فَاللَّهُ يُبْصِرُ
وَوَاللَّهِ مَا مِثْلِي مُحِبٌّ وَمُشْفِقٌ وَسَوْفَ إِذَا جَرَّبْتَ غَيْرِي تَذْكُرُ
فَمَا شِئْتُ مِنْ أَمْرٍ فَسَمْعًا وَطَاعَةً فَمَا ثَمَّ إِلَّا مَا تُحِبُّ وَتُؤَثِّرُ
عَلَيَّ بِأَنِّي لَا أَخْلُ بِخِدْمَةٍ وَأُبْذِلُ مَجْهُودِي وَأَنْتَ الْمُخَيَّرُ

لا يكتفي الشاعر بأن يكون في خدمة محبوبته وأن يقفَ عند إرادتها في كل شيء، بل إنه يصبح عبداً لمن يحب، فالمحبوبة مالكة الذي يعكف الشاعر على رضاه، فأمره مرهون بما تريده وترضاه له، في هذا المعنى نجدُه يقول^١:

أَوْحَشَنْتَنِي وَاللَّهِ يَا مَالِكِي قَطَعْتُ يَوْمِي كُلَّهُ لَمْ أَرَكَ

ويقول^٢: غَيْرِي عَلَى السُّلْوَانِ قَادِرٌ وَسِوَايَ فِي الْعُشَاقِ غَادِرٌ

ويقول^٣: لَنَا عِنْدَكُمْ وَعْدٌ فَهَلْ وَفَيْتُمْ وَقُلْتُمْ لَنَا قَوْلًا فَهَلَّا فَعَلْتُمْ

حَفِظْنَا لَكُمْ وَدّاً أَصَغْتُمْ فَشَتَّانَ فِي الْحَالِينَ نَحْنُ وَأَنْتُمْ

ويقول^٤: (من المتقارب)

تَتَّصَلَ مِنْ تَوْبِهِ وَاعْتَذِرْ وَأَطْرِقْ مُرْتَدِياً بِالْخَفَرِ

حَبِيبِي حَاشَاكَ مِنْ هَفْوَةٍ ثَقَالُ وَمِنْ زَلَّةٍ تُغْتَفَرُ

فَدَعْنِي مِمَّا يَقُولُ الْوُشَاةُ فَتِلْكَ الْأَقَاوِيلُ فِيهَا نَظَرُ

وَيَكْفِيكَ مِنِّي مَا قَدْ رَأَيْتَ فَلَيْسَ الْعِيَانُ كَمِثْلِ الْخَبَرِ

^١ بهاء الدين (١٩٨٢)، ص: ١١٧

^٢ المصدر السابق، ص: ١٢٤

^٣ المصدر السابق، ص: ٢٣٠

^٤ المصدر السابق، ص: ١٢٦

في هذه النصوص الشعرية، تتجسّد صفات البهائم التي ذكرها في موقع آخر ذكراً، إذ إنّنا نراه يغفر لمحبوبه ما نُقِلَ له عنه، فهو يعذّره قبل أن يعتذر لنفسه. وكذلك فإنّه لا يرضى أن يستمع إلى ما قاله الواشون فيه. هذه الصفات النبيلة التي تَخَلَّقَ بها البهائم زهير في حبّه وغزله، جعلت منه إماماً للعاشقين، إماماً له الرّيادة والفضل في منهج يقوم على الثّبل والعفة والأخلاق الفاضلة.

على أنّ أحوال الشّاعر لم تكن واحدة دائماً، فهو وإنّ وفي على الحقيقة، إلّا أنّه في النهاية بشرٌ وليس ملكاً، فكما أنّه يسعد بالوصل فهو يحزن من الهجر والنكران والجفاء، وهنا يبين مذهبه أيضاً حين يلقى الصّدود، حين لا يجد لحبه إلا الصّدود والنكران، أو لا يلقى بعد المودة إلا الجفاء والهجران، وفي هذا المعنى نجدّه يقول^١: (من الطويل)

سَأَعْرِضُ عَنْ رَاحٍ عَنِّي مُعْرِضاً	وَأُعْلِنُ سُلُوكِي لَهُ وَأَشِيعُهُ
وَأَحْجِزُ طَرْفِي عَنْهُ فَهُوَ رَسُولُهُ	وَأَحْجِبُ قَلْبِي عَنْهُ فَهُوَ شَفِيعُهُ
وَكَيْفَ تَرَى عَيْنِي لِمَنْ لَا يَرَى لَهَا	وَيَحْفَظُ قَلْبِي فِي الْهَوَى مِنْ يَضِيعُهُ
وَأَقْسَمْتُ لَا تَجْرِي دُمُوعِي عَلَى أَمْرِي	إِذَا كَانَ لَا تَجْرِي عَلَيَّ دُمُوعُهُ
فَلَوْ خَانَ طَرْفِي مَا حَوْتَهُ جُفُونُهُ	وَلَوْ خَانَ قَلْبِي مَا حَوْتَهُ ضُلُوعُهُ

وهو يُقرّ هنا بأنّه في هذا الطّبع يخرج عن طبعه وسجيّته، التي جُبِلَ عليها، يتابع قائلاً:

تَكَلَّفْتُ فِيهِ شِيْمَةً غَيْرَ شِيْمَتِي	فَسَاءَ صَنِيعِي حِينَ سَاءَ صَنِيعُهُ
وَأَصْبَحْتُ لَا صَبّاً كَثِيراً وَلُوعُهُ	وَأَمْسَيْتُ لَا مُضْنَى قَلِيلاً هُجُوعُهُ
لِمَنْ يَثِقُ الْإِنْسَانُ فِيمَا يَنْوِبُهُ	لَعَمْرُكَ مَطْلُوبٌ يَعِزُّ وَقُوعُهُ

ثم يقرّ الشّاعر في البيتين الأخيرين بحبّه المتزايد لمحبوبه على الرّغم ممّا أبداه له من التّحدي وإظهار اللامبالاة والجفاء، فينهي قصيدته قائلاً:

^١ بهاء الدين (١٩٨٢)، ص: ١٥٢

أَعْظَمُ مِنْ قَلْبِي لَدَيَّ مَعَزَةٌ وَأُنِّي فِي هَذَا الْهَوَى لَصَرِيغُهُ

وَأَكْرَمُ مِنْ عَيْنِي عَلَيَّ وَإِنَّهَا لَنُظْهَرُ سِرِّي لِلْعِدَا وَتَذِيغُهُ

لقد تفرَّد البهاء، في زمنه، بمنهجه الخاص بالحب والعشق فهو وفي حين يقتضي الحب ذلك، لكنه لا يرضى أن يكون ذليلاً فيلقى الهوان بالتشرد على أرصفة الحب وزوايا الضعة والهوان والخذلان إذا لم يلق قلباً مجيباً لما في قلبه من حب ومودة. هذا المنهج جعله كما يقول إماماً يرفع رأيته على العشاق، وربما علته ذلك أنه رأى شعراء الغزل قبله يهيمنون على وجوههم، يضيعون في براري الحب ومستنقعاته، حينما لا يلاقى حبهم صدى في الطرف الآخر، أو عندما لا يستطيعون الوصول لمن يحبون. أمّا البهاء فكان صاحب عزة وكرامة ولم يدع الحب، مهما كانت نيران قلبه مستعرة، لم يدعه ينزل به إلى الحضيض أو ينزله من مكانته وقدره، فاستحق رفع راية العشاق عالياً، وأن يصير قدوة للعشاق الآخرين، وفي هذا يقول^١: (من الخفيف)

رَفَعْتُ رَأْيِي عَلَى الْعَشَّاقِ وَاقْتَدَى بِي جَمِيعُ تِلْكَ الرَّفَاقِ

وَتَحَّى أَهْلَ الْهَوَى عَنْ طَرِيقِي وَأَنْتَنِي عَزَمَ مَنْ يَرُومُ لِحَاقِي

سِرْتُ فِي الْحُبِّ سِيرَةً لَمْ يَسْرِهَا عَاشِقٌ فِي الْوَرَى عَلَى الْإِطْلَاقِ

فَدُعَاتِي تَجُولُ فِي كُلِّ أَرْضٍ وَطُبُولِي يَضْرِبُنَ فِي الْآفَاقِ

مِثْلَ الْعَاشِقُونَ حَوْلَ بَسَاطِي فِي مَقَامِ الْهَوَى تَحْتَ رَوَاقِي

ضَرَبْتُ سِكَّةَ الْمَحَبَّةِ بِاسْمِي وَدَعَا لِي مَنَابِرُ الْعَشَّاقِ

أَنَا فِي الْحُبِّ أَلْطَفُ النَّاسِ مَغْنَى دَمْتُ الْخُلُقِ ذُو حَوَاشٍ رِفَاقِ

أَعَشَّقُ الْحُسْنَ وَالْمَلَاخَةَ وَالظَّرَّ فَ وَأَهْوَى مَحَاسِنَ الْأَخْلَاقِ

لَمْ أَخُنْ فِي الْوِدَادِ قَطُّ حَبِيباً وَيُنَادِي عَلَيَّ فِي الْأَسْوَاقِ

^١ بهاء الدين (١٩٨٢)، ص: ١٨٤

شَيْمَتِي شَيْمَتِي، وَخُلِقِي خُلُقِي وَلَوْ أَنِّي أَمُوتُ مِمَّا أَلَاقِي
 لَطُفْتُ فِي وَصْفِ الْهَوَى كَلِمَاتِي أَيْنَ أَهْلُ الْقُلُوبِ وَالْأَشْوَاقِ
 وَإِذَا مَا ادَّعَيْتُ فِي الْحُبِّ دَعَايَ شَهِدَ الْعَالَمُونَ بِاسْتِحْقَاقِي
 شَنَّفَ السَّامِعِينَ دُرَّ كَلَامِي وَتَحَلَّتْ أَجْيَادُهُمْ أَطْوَاقِي

ليس النصُّ بحاجة لتعليقٍ فهو يكشفُ عن مذهبِ الشَّاعرِ في الحبِّ والغزلِ كشفًا صريحًا. لقد قدَّمَ البهاءُ في سبيلِ الحبِّ كلَّ ما يملكه؛ لكي يستحقَّ رضاءَ المحبوبِ وما وصلَ إليه من درجةٍ عاليةٍ في هذا المضمارِ والباب، يقول: ^١ (من المديد) لَيْسَ عِنْدِي مَا أُقَدِّمُهُ غَيْرَ رُوحٍ أَنْتَ تَمْلِكُهَا

وَقَدْ أُمْسَتْ عَلَى رَمَقٍ فَعَسَى بِالْوَصْلِ تُدْرِكُهَا

• المحبوب:

لا تظهرُ المحبوبةُ عندَ البهاءِ زهير، بصورةٍ حسبيَّةٍ واضحةٍ المعالمِ والتفاصيل، فهو يحافظُ على خصوصيَّةِ هذه المحبوبةِ كلِّ المحافظة، حتَّى إنَّه يَكْنِي باسمها تَكْنِيَّةً ولا يسمِّيها صراحةً. وليستِ الصِّفَاتُ أو الصُّوَرُ التي يرسمُها لهذه المحبوبةِ تستدعي صدقَ صورتِها وصفاتها. فقد عمدَ الشعراءُ منذَ القدم إلى رسمِ صورٍ تكادُ تكونُ خياليَّةً لمحبوباتهم. ويمكنُ أن نستشهدَ على ذلك بقولِ البهاءِ زهير ^٢: (من الطويل)

بِرُوحِي مَنْ قَدْ زَارَنِي وَهُوَ خَائِفٌ كَمَا اهْتَزَّ غُصْنٌ فِي الْأَرَاكِ مَائِدُ
 فَلَمْ أَرْ بَدْرًا قَبْلَهُ بَاتَ خَائِفًا فَهَلْ كَانَ يَخْشَى أَنْ تَغَارَ الْفِرَاقُ
 وَكُنْتُ أَظُنُّ الْحُسْنَ قَدْ خَصَّ وَجْهَهُ وَمَا هُوَ إِلَّا قَائِمٌ فِيهِ وَقَاعُ

هذه الصُّورة التَّقْلِيدِيَّةُ للمحبوبةِ التي تشبهُ البدرَ أو تفوقه ضياءً وجمالاً، لا تكشفُ لنا حقيقةَ هذه المحبوبةِ التي قلنا فيما سبق، في حديثنا عن الخطابِ الإشهاريِّ، بأنَّ البهاءَ زهيراً لا يعمدُ إلى الإشهارِ في ذكرِ محبوبته

^١ بهاء الدين (١٩٨٢)، ص: ١٩٢

^٢ المصدر السابق، ص: ٨٢

ووصفها؛ وعلّة ذلك ترجع إلى ما ترى عليه البهاء من خلقٍ ودين، إضافةً إلى البيئة الأيوبيّة التي كانت أقرب إلى المحافظة ممّا سوى ذلك، كما أنّ البهاء شخصٌ مُحبٌّ، وعاشقٌ غيور.

وربّما لا نلمح من الصّفات الجسديّة إلّا كون محبوبته سمراء البشرة أو طويلة القامة، ومن ذلك قوله^١: (الطّويل)

وَسَمْرَاءُ تَخْكِي الرُّمَحَ لُونًا وَقَامَةً لَهَا مُهْجَتِي مَبْدُولَةٌ وَقِيَادِي
وَقَدْ عَابَهَا الْوَاشِي فَقَالَ طَوِيلًا مَقَالَ حَسُودٍ مُظْهِرٍ لِعِنَادِ
فَقُلْتُ لَهُ بُشِّرْتُ بِالْخَيْرِ إِنَّهَا حَيَاتِي فَإِنْ طَالَتْ فَذَاكَ مُرَادِي
نَعَمْ أَنَا أَشْكُو طَوْلَهَا فَيَحِقُّ لِي لَقَدْ طَالَ فِيهَا لَوْعَتِي وَسَهَادِي
وَمَا عَابَهَا الْقَدُّ الطَّوِيلُ وَإِنَّهُ لِأَوَّلِ حُسْنٍ لِلْمَلِيحَةِ بَادِ

• الرقيب والواشي والعاذل:

نُعدُّ قصيدة الغزل الأمويّة من أكثر قصائد الغزل على مرّ عصور الأدب العربيّ ذكرًا للواشي والرّقيب والعاذل، ويعودُ ازدهارُ هذه الظّاهرة إلى طبيعة الحياة الأمويّة، وما فيها من اختلاطٍ ساعدَ على كثرة الغزل، إضافة لرقابة السّلطة الدينيّة السّياسيّة على المجتمع عامّة، وعلى الشعراء خاصّة. أمّا في العصر العبّاسيّ فقد تغيّر الحال كثيرًا، لدخول الأعاجم في سلطنة الدّولة الإسلاميّة، حيثُ امتزجتِ الشّعوب ببعضها، وشاع شيءٌ من الفساد والانحلال. فضعت الرّقابة على المحبّين. وفي العصر العبّاسيّ المتأخّر عاد الشعراء بموضوعاتهم إلى ما كان عليه الشعر العربيّ أيّام قوّته، حيثُ راحوا يترسّمون خطوات الأقدمين، ومن أولئك الشعراء البهاء زهير، الذي نرى في شعره حضوراً كبيراً للوشاة والرّقباء والعاذلين. يُضاف لما قلناه أنّ البهاء زهيراً كان محافظاً في شعره وأخلاقه، لذا كان من الطّبيعيّ حضور الرّقيب والواشي في شعره.

ـ العاذل: يذكرُ البهاء زهير العاذل بصورةٍ متكرّرة في شعره، وما له من دورٍ في التّنغيص على المحبّين، لكنّ البهاء لا يضعفُ أمام العاذل بل إنّه يتحداهُ بأساليبٍ جديدةٍ من الذّكاء والدّهاء، يقولُ البهاء^١: (مجزوء الرّمْل)

^١ بهاء الدين (١٩٨٢)، ص: ٧٩

قَالَ لِي الْعَاذِلُ تَسْأَلُونِي قُلْتُ لِلْعَاذِلِ تَتَعَبُ
 أَنَا بِالْعَاذِلِ لَا بَلَلٌ أَنَا بِالْعَالَمِ أَلْعَبُ
 كَلِمَاتِي هِيَ سِخْرٌ وَ هِيَ الْبَابُ الْمُجَرَّبُ
 أَنْكَرَ الْعَاذِلُ مِنِّي أَنَّ قَلْبِي يَتَقَلَّبُ
 أَذْكَرُ الْيَوْمَ سُلَيْمِي وَ غَدًا أَذْكَرُ زَيْنَبُ

وليس هذا فقط، فهو يتملق للعدال والوشاة خوفاً على محبوبته، وليس خوفاً على نفسه، يقول^٢: (من الطويل)

مَا أَطْمَعَ الْعُدَالَ إِلَّا أَنِّي خَوْفًا عَلَيْكَ إِلَيْهِمْ أَتَمَلَّقُ

ويؤكدُ البهاء في غير مقطوعة من شعره عدمَ الاهتمام بالعاذِل، والاستخفاف به فهو يتحداهُ بنبرة القوة والتّحدّي، حيثُ يبرزُ في شعره ضميرُ الأنا، ويتكرّر كثيراً، ويترجمُ ذلك بعدم الإصغاء إليه، واللعب به، كما نرى في قوله^٣:

أَنَا فِيمَا أَنَا فِيهِ وَ عَذُولِي يَتَعَبُ
 أَنَا لَا أَصْغِي لِمَا قَا لَ فَيَرْضَى أَوْ فَيَغْضَبُ
 وَ لَقَدْ أَصْغِي وَ لَكِنْ أَسْمَعُ الْعَدْلَ فَأَطْرِبُ
 جَهْلَ الْعَاذِلِ أَمْرِي أَنَا بِالْعَاذِلِ أَلْعَبُ
 يَا حَبِيبِي وَ نَدِيمِي وَاللَّيَالِي تَتَقَلَّبُ
 هَاتِ فِيمَا نَحْنُ فِيهِ وَدَعِ الْعَاذِلَ يَتَعَبُ

ويدعُ البهاء زهيرَ العاذل وما يقوله مسفهاً أو مزرياً أو معيباً أو مستخفاً، من غير أن يؤثّر في قوّة حبه، كما أنّه لا يكثرُ بما سيقالُ عنه، من أنّه طروبٌ أو متهنّكٌ أو خليع، فالمهمُّ عنده هو الوفاء لمحبوبته، يقول^١:

^١ بهاء الدين (١٩٨٢)، ص: ٢٢

^٢ المصدر السابق، ص: ١٧٦

^٣ المصدر السابق، ص: ٢٢

تَرَكْتُ عَذُولِي مَا أَرَادَ بِقَوْلِهِ يُسَفِّهُ يُزْرِئِي يَسْتَحِفُّ يَعِيبُ
فَمَا رَابَهُ إِلَّا دَمَائُهُ مَنْطِقِي وَأَنِّي مَرَّاحُ اللِّسَانِ لَعُوبُ
أَرْوُحَ وَلِي فِي هَرَّةِ الْحَبِّ نَشْوَةٌ وَلَسْتُ أَبَالِي أَنَّ يُقَالَ طَرُوبُ
مُحِبُّ خَلِيعٍ عَاشِقٌ مُتَهَتِّكٌ يَلْذُ لِقَلْبِي كُلُّ ذَا وَيَطِيبُ
خَلَعْتُ عِدَارِي بَلْ لَبِسْتُ خَلَاعَتِي وَصَرَخْتُ حَتَّى لَا يُقَالَ مُرِيبُ
وَفِي لِي مَنْ أَهْوَى وَأَنْعَمَ بِالرِّضَا يَمُوتُ بَغِيزٍ عَاذِلٌ وَرَقِيبُ

ومن صورِ عدمِ اهتمامِهِ بالعاذِلِ، عدمُ خوفِهِ مِنْهُ وتَحْدِيهِ لَهُ، فَيَعْلُنُ حَبَّهُ وَيَبُوحُ بِمَا لَدَيْهِ دُونَ خَوْفٍ أَوْ وَجَلٍ،

فيقول^٢: (من الوافر)

نَعَمْ ذَاكَ الْحَدِيثُ كَمَا تَقُولُ أَبُوحُ بِهِ وَإِنْ غَضِبَ الْعَذُولُ
نَعَمْ قَدْ كَانَ ذَاكَ وَلَا أَبَالِي فَدَعُ مَنْ قَالَ فِينَا أَوْ يَقُولُ
سِوَايَ يَخَافُ عَارًا فِي حَبِيبٍ وَغَيْرِي فِي مَحَبَّتِهِ ذَلِيلُ
مَتَى تَسْخُو بِعُظْفِكُمْ اللَّيَالِي وَيُطَوِّى بَيْنَنَا قَالَ وَقِيلُ

إِنَّ رَفَضَ بَهَاءَ الدِّينِ زَهِيرٍ الإِذْعَانَ لِلْعَدَالِ جَاءَ مُخَالَفًا لِنَهْجِ الشُّعْرَاءِ الْأُمَوِيِّينَ، فَرَفَضَ التَّنَازُلَ عَنْ طَبِيعَتِهِ الْأَصْلِيَّةِ خِدْمَةً لِمُتَبَدِّلِهَا الْآخِرِ كَالسُّلْطَةِ الدِّينِيَّةِ أَوْ الْعَدَالِ^٣، وَهِيَ سِمَةٌ بَرَزَتْ عِنْدَ الْبَهَاءِ زَهِيرٍ بِوُضُوحٍ، خَالَفَ فِيهِ الشُّعْرَاءُ الْأُمَوِيِّينَ الَّذِينَ أَدْعَنُوا فِي الْغَالِبِ لِهَاتَيْنِ السُّلْطَتَيْنِ. فَمَا يَعْنِي الْبَهَاءُ زَهِيرًا هُوَ الْمَحْبُوبُ نَفْسَهُ وَلَيْسَ الْعَادِلُ، وَفِي هَذَا الْمَعْنَى يَقُولُ^٤: غَضَبُ الْعَذُولِ أَخَفُّ مِنْ غَضَبِ الْحَبِيبِ وَأَسْهَلُ

^١ بهاء الدين (١٩٨٢)، ص: ٣٠.

^٢ المصدر السابق، ص: ٢٠٦-٢٠٧.

^٣ الأصفهاني (١٩٥٩)، ج ٤/ ص: ٢٤٩، ٣٥١.

^٤ بهاء الدين (١٩٨٢)، ص: ٢٠٧.

ولم يكن العاذلُ جيِّدُ شيئاً كإجادته لومَ المتحابين، وعلى الرغم من ذلك نرى الشاعر يحاوره بشيءٍ من الضيق والكراهة، لاسيما حينما يلقي الصدودَ من محبوبته، يقول البهاء^١: (من البسيط)

بَعْدَ الْحَبِيبِ هَجَرْتُ الشَّغَرَ أَجْمَعَهُ فَلَا غَزَالَ يُلْهِينِي وَلَا غَزْلِي
وَعَاذِلْ أَمْرٍ بِالصَّبْرِ قُلْتُ لَهُ إِنِّي وَحَقَّكَ مَشْغُولٌ عَنِ الْعَذْلِ
طَلَبْتُ مِنِّي شَيْئاً لَسْتُ أَمْلِكُهُ وَخُذْ يَمِينِي وَمَا عِنْدِي وَمَا قَبْلِي
أَطْلُتْ عَذْلٌ مُحِبٌّ لَيْسَ يَقْبَلُهُ فَكَانَ أَضْيَعُ مِنْ دَمْعٍ عَلَى طَلَلٍ

ويعبرُ الشاعرُ عن اشمئزازه من العاذلِ لنقلِ طبعه المتمثلِ بإطالته العذل للشاعر، على الرغم من أنه لا يعطيه أذناً، يقول البهاء^٢: وَ يَا عَاذِلِي مِنْ لَوْعَتِي لَسْتُ سَامِعاً فَكَمْ أَنَا لَا أَصْغِي وَأَنْتَ تُطِينِلُ
إِذَا كَانَ مِنْ أَهْوَاهُ عَنِّي رَاضِياً فَيَا رَبِّ لَا يَرْضَى عَلَيَّ عَذُولُ

والشاعرُ لم يكتفِ بعدمِ سماعِ العذالِ في عذْلهم، بل عبّر أيضاً عن احتقاره لهم صراحةً؛ لأنهم مصدرُ ضيقه، يقول عن ذلك، مبيناً أنه لا يضعفُ أمامَ لومهم له^٣:

وَلَوْلَا احْتِقَارِي فِي الْهَوَى لِعَوَاذِلِي صَرَفْتُ لَهُمْ بَالِي وَمِنِّي وَمِنْهُمْ
فَيَا عَاذِلِي مَا أَكْبَرَ الْبُعْدَ بَيْنَنَا حَدِيثُ غَرَامِي فَوْقَ مَا يُتَوَهَّمُ

وبين البهاء في مقطوعة أن عدمَ اكترائه بالعذال، بسبب ما في المحبوب من جمالٍ، يضحي من أجله، هذا الجمال الذي يحار فيه العاذلون، يقول البهاء^٤: عَشِيقْتُ بَذْراً وَلَا أُسْمِي مَا شِئْتُ قُلْ فِيهِ بَذْرٌ تَمَّ

تَحَيَّرَ الْعَاذِلُونَ فِيهِ وَقَالَ كُلُّ بَغِيرٍ عِلْمٌ

— الوشاة: لعلَّ بهاء الدين زهيراً في موقفه من العذال والوشاة والرُقباء كان يحاكي ما كان في المرحلة الأموية، من "اشتدادِ ضغطِ التاريخ على الأصالة الطبيعية السابقة على التجربة الاجتماعية، أي الغرائز لا سيما غريزة

^١ بهاء الدين (١٩٨٢)، ص: ٢٠٩

^٢ المصدر السابق، ص: ٢١٦

^٣ المصدر السابق، ص: ٢٣١

^٤ المصدر السابق، ص: ٢٣٤

العشق، فكانت هناك حالٌ من المقاومة والمواجهة بين عشق الشاعر الهادف لتحقيق السكينة والطمأنينة والرفض التاريخي أو الاجتماعي من خلال مواجهة العدال والرقباء^١

لقد قدّم البهاء زهير شكلاً فنياً من خلال رفضه للقهر ومواجهته له، حيثُ كان الفن عبر التاريخ يمارس احتجاجاً ضدّ القهر والإقصاء. أمّا الواشي فهو مصدرٌ خوفٍ المحبوبة، وهو الشامت بالمحبين حين يُسبّب ابتعادهما عن بعضهما من مخافته، كما يقول البهاء زهير^٢:

وَأَقْبَلْتُ وَهِيَ فِي خَوْفٍ وَفِي دَهْشٍ مِثْلَ الْغَزَالِ مِنَ الْأَشْرَاكِ يَنْفَلِتُ
فَلَمْ تُطِقْ خِيفَةَ الْوَاشِي تُوَدِّعْنِي وَيَحِ الْوُشَاةَ لَقَدْ قَالُوا وَقَدْ شَمِتُوا
وَقَفْتُ أَبْكِي وَرَاحَتْ وَهِيَ بِأَكْبَى تَسِيرُ عَنِّي قَلِيلاً ثُمَّ تَلْتَفِتُ

وبذلك يكون البهاء زهير قد جسّد حقيقة العشق عند الشرقيين، بأنّه فعلٌ روحانيّ داخليّ، وليس مجرد شبق وطاقّة جسدية، عشق يقوم على العفة والطهر والتّضحية والوفاء من أجل ذلك. وللشاعر أساليبه التي لجأ إليها في التّواصل مع المحبوبة، بهدف الالتفاف على الواشي والتّمويه عليه، وذلك ليس لخوف الشاعر على نفسه، بل لخوفه على محبوبته. فمن تلك الأساليب استخدامه لغة الإشارة، يقول البهاء^٣:

صَبَّ بِأَسْرَارِ الْهَوَى خَوْفًا مِنَ الْوَاشِينَ رَامِزُ
فَأَنَامِلُ أَبَدًا تُشِيرُ وَأَعْيُنُ أَبَدًا تُغَامِزُ

فخوفه من الوشاة دفعه لاستخدام لغة الإشارة والحركة باليد وتحريك أنامله حركات خاصّة تفهمها المحبوبة، وتحريك العينين بالغمز بدل الكلام. ومن أساليبه عدم الإصغاء للواشي، وعدم الاهتمام به، فهو يعمد لتفسير حديثه، حتّى لا يفهمه الواشي. كما يظهر في قوله^٤:

سَيِّدِي لَا تُصْنَعِ لِلَّوَا شَيْءٍ وَإِنْ قَالَ فَأَكْثُرُ
فَحَدِيثِي غَيْرُ مَا قَدْ ظَنَّنَهُ الْوَاشِي وَقَدَّرُ

^١ اليوسف (١٩٨٠)، ص: ١٤

^٢ بهاء الدين (١٩٨٢)، ص: ٤٦-٤٧

^٣ المصدر السابق، ص: ١٣٤

^٤ المصدر السابق، ص: ١٣٠

إِنَّ حَبَّ الْبِهَاءِ أَقْوَى مِنَ الْوَشَاءِ وَأَفْعَالِهِمْ، فَلَا يَسْتَسْلِمُ وَلَا يَرْضَى بِالرُّسَائِلِ وَالرُّسُلَ بَدِيلاً عَنْ لِقَاءِ مَحْبُوبَتِهِ، وَفِي هَذَا يَقُولُ^١: دَعُوا الْوَشَاءَ وَمَا قَالُوا وَمَا نَقَلُوا بَيْنِي وَبَيْنَكُمْ مَا لَيْسَ يَنْقَصِلُ

لَكُمْ سَرَائِرُ فِي قَلْبِي مُحَبَّبَةً لَا الْكُتُبُ تَنْفَعُنِي فِيهَا وَلَا الرُّسُلُ

وللشاعر موقف من الوشاة ليس معهوداً عند سابقه من شعراء الغزل، يتمثل في شكره الوشاة على صنيعهم، ووشايتهم التي يحولها إلى عمل إيجابي يشكر عليه الوشاة، من خلال نشرهم خبر محبة الشاعر لمن يحبها، حيث أدى ذلك النشر لتأكيد الحب بينهما، يقول البهاء زهير^٢:

إِنِّي لِأَشْكُرَ لِلْوَشَاءِ يَدًا عِنْدِي يَقُلُ بِمِثْلِهَا الشُّكْرُ

قَالُوا فَأَعْرَوْنَا بِقَوْلِهِمْ حَتَّى تَأْكُدَ بَيْنَنَا الْأُمْرُ

لكن البهاء زهيراً يعتب على الواشي؛ لأنه يستغل بوح المحبوبة، وهي الطرف الأضعف في معادلة الحب، من حيث الخوف من الوشاة والمجتمع، أما الشاعر فلا يأبه بالواشي إلا خوفاً من تأثر علاقته بمحبوبته نتيجة خوفها

من الوشاة، يقول البهاء زهير: سَهَرْنَا عَلَى حِفْظِ الْغَرَامِ وَنَمْتُمْ وَلَيْسَ سَوَاءَ سَاهِرُونَ وَنُومٌ

وَكُنَّا عَقْدَنَا أَنَّنَا نَكْتُمُ الْهَوَى فَأَعْرَاكُمُ الْوَاشِي وَقَالَ وَقُلْتُمْ

ظَلَمْتُمْ وَقُلْتُمْ أَنْتَ فِي الْحُبِّ ظَالِمٌ صَدَقْتُمْ كَذَا كَانَ الْحَدِيثُ صَدَقْتُمْ

ـ الرقيب: تقوم نظرة البهاء زهير للرقيب على الكره الشديد له، حيث يدعو عليه بالعدم، ويصفه بالسواد، ربّما لأنه يرى فعله أسود قاتماً، فهو مصدر ضيق له وتنغيص عليه، يقول البهاء زهير^٣: (من الخفيف)

وَرَقِيبٌ عَدِمْتُهُ مِنْ رَقِيبِ أَسْوَدَ الْوَجْهِ وَالْقَفَا وَالصَّفَاتِ

هُوَ كَاللَّيْلِ فِي الظَّلَامِ وَعِنْدِي هُوَ كَالصُّبْحِ قَاطِعُ اللَّذَاتِ

^١ بهاء الدين (١٩٨٢)، ص: ٢١٦

^٢ المصدر السابق، ص: ١٠٨

^٣ المصدر السابق، ص: ٤٣

ثمَّ يعلنُ في موضعٍ عن تحدّيه للرّقيب، فلا يبالي به، ولا يأبه له، فهو قادرٌ على تحقيق ما يريدُ من التّواصلِ مع المحبوبة من خلالِ تضليلِ الرّقيبِ وخداعه، كاستخدامه لغة الإشارة للتّفاهم مع المحبوبة، بدلاً من صريح العبارة، كما يظهرُ في قوله^١: **أَنَا لَا أَبَالِي بِالرَّقِيبِ بٍ وَلَا بِمَنْظَرِهِ الْقَبِيحِ**

غَمَزُ الْحَوَاجِبِ بَيْنَنَا أَخْلَى مِنَ الْقَوْلِ الصَّرِيحِ

والشّاعرُ شديدُ الحذرِ من الرّقيب، فلا يبوح بأسراره خوفاً من أن تصلَ إلى أذن الرّقيب، حتّى إنّه يحذرُ النّسيمَ من أن ينقلَ أسراره، يقولُ البهاءُ زهير^٢: **أَعْلِمْتُمْ أَنَّ النَّسِيمَ إِذَا سَرَى نَقَلَ الْحَدِيثَ إِلَى الرَّقِيبِ كَمَا جَرَى**
وَأَذَاعَ سِرّاً مَا بَرَحْتَ أَصُونُهُ وَهَوَى أَنْزَهُ قَدْرُهُ أَنْ يُذَكَّرَا

كذلك فإنّ ما أفشاه الرّقيبُ من أخبارِ الشّاعر وأخبارِ محبوبته ما هي إلا تهمةٌ باطلةٌ، ولا تكونُ سعادةُ الشّاعر بالوصول إلا بعدَ ذهابِ الرّقيب وعندَ غيابه، وفي هذا يقولُ بهاءُ الدين زهير^٣:

وَلَمْ أَنْلِ مِنْكُمْ سِوَى تُهُمٍ ثَقُلَ مَشْرُوحَةً فِينَا وَمُخْتَصَرُهُ

لِلَّهِ لَيْلَةٌ بَيْنَنَا وَالرَّقِيبُ بِهَا نَاءٍ فَلَا عَيْنُهُ نَخْشَى وَلَا أَثَرُهُ

٣. المستوى التركيبى:

يستنبطُ المستوى التركيبى من خلال الجملة المنطوقة أو المكتوبة على المستوى التحليلي أو التركيبى، ويُطلقُ على هذا النوع من الدّلالة الوظائف النّحويّة أو المعاني النّحويّة. وهناك جانبٌ آخرُ من المستوى يمكنُ أن يُستنبط من المعاني العامّة للجمال والأساليب الدّالة على الخبر أو الإنشاء، والإثبات أو النفي، والتأكيد والطلب كالاستفهام، والأمر، والنهي، والعرض، والتخصيص، والنمّي، والترجي، والدعاء، والشّرط باستخدام الأدوات الدّالة على هذه الأساليب. كما أنّ الباحث في هذا المستوى يتحدّث عن الأزمنة الفعلية، كإحصاء عددِ تواتر الأفعال الماضية والمضارعة في شعرٍ ما أو قصّة الخ.

^١ بهاء الدين (١٩٨٢)، ص: ٥٧

^٢ المصدر السابق، ص: ٩٧

^٣ المصدر السابق، ص: ٩١

التوازن والتوازي في بنية الجملة:

إنَّ اعتمادَ التشكيل في البنية الإيقاعية على التَّجانساتِ الصَّوتية بين الألفاظ وعلى تزويد المعنى بطاقة الأسلوب والتعبير هو اعتمادٌ على جودة الكامن الصوتي في اللفظة المفردة، وفي ألفاظ ترتبطُ معها بعلاقات التَّالف والانسجام الإيقاعي، لكنَّ الإيقاع في كلِّ ذلك يكتفي بالحيِّز المكاني الذي تشغله الألفاظ فقط، ولا يملأ كامل الفضاء التركيبي للبيت؛ لأنَّه مستعين بالطاقة المتفجرة في مواضع محدَّدة من كلِّ تركيب، فلا يكون قد اكتمل الجانب الهندسي التنظيمي للتركيب الصوتي، ولا يتضح دوره في التَّقسيم البنائي لإيقاعية الجملة، ولذا فإنَّ الشَّاعر حين يسعى إلى تزويد إيقاعه الشعري بهذه الخصائص الصوتية تظهر في شعره ظواهر التَّوازي والتَّوازن، اللذين يجلبان الجانب الهندسي التنظيمي للتركيب الصوتي للبنية الصوتية العامة.

فالتَّوازي "هو عبارة عن تماثل أو تعادل المباني أو المعاني في سطور متطابقة الكلمات أو العبارات القائمة على الازدواج الفني، وترتبط ببعضها وتسمى عندئذٍ بالمتطابقة أو المتعادلة أو المتوازية"^١، فهو تمثيل لتمدد البنية الصوتية في أرجاء التركيب، وانتشاره وانتشار أعمدها وجذورها على مساحة البيت؛ لأنَّ التَّوازي مظهر صوتي أو تعبير عن فاعلية صوتية في القدرة على التَّقطيع الصوتي للألفاظ، الدلالي لها "أمَّا التوازن فهو أن يُراعى في الكلمتين الأخيرتين من القرينتين الوزن مع الحرف الأخير منهما"^٢.

إنَّ ما يميز عمل التَّوازي في النصِّ الشعري هو أنَّه يستوحي من النظام اللغوي ديناميَّة الحركة في ترتيب عناصره، وتوزيع ألفاظه على نحو مألوف في كلِّ تركيب، ولذلك يجدُّ التَّوازي في بنية الشكل مجالاً رحباً لإتمام منظومته ومن ثمَّ تعميق الوظيفة التعبيرية للشكل والأسلوب. وارتباط التَّوازي باللغة وكيفية التركيب النحوي للجملة يشرع ارتباطه بالبنية الصرفية أيضاً، أمَّا ما تماز به من امتزاج لغوي صوتي مشترك، فإنَّه يمهد الأسباب لإشراك التوازي في عملية انتقاء الألفاظ ذات الفائدة النحوية التي يتطلبها السياق أكثر من فائدتها الدلالية، فيصير التوازي عاملاً تفاضلياً يقدِّم لغة النصِّ على دلالاته ويضفي على الألفاظ طابعاً نحوياً من طابعها الدلالي، فالتَّوازي من الظواهر الصوتية التي تغذي شحنة التَّجاذب بين الصوت والدلالة في أفضلية خلق جمالية النصِّ.

^١ عبد الواحد (١٩٩٩)، ص: ٧

^٢ إسماعيل (١٩٩٢)، ص: ١٨٨

ولم يكن البهاء ليُغفل هذه الظاهرة النشطة ضمن البنية الصوتية، وقد احتفى بكيفية تركيبها في غير نصّ غزليّ، خاصة تركيبها الصوتي النحويّ كما في هذه القطعة الشعرية التي يقول فيها^١:

١. لِحَاظُكَ أَمْضَى مِنَ الْمُرْهَفِ وَرَيْفُكَ أَحْلَى مِنَ الْفُرْقِ
٢. وَمَنْ سَيْفٍ لَحْظِكَ لَا أَتَقَى وَمِنْ خَمْرِ رَيْفِكَ لَا أَكْتَفِي
٣. أَقَاسِي الْمُنُونِ لِنَيْلِ الْمَنَى وَ يَا لَيْتَ هَذَا بِهَذَا يَفِي
٤. زَهَا وَرْدُ خَدِّكَ لَكِنَّهُ بَعِيرِ النَّوَظِرِ لَمْ يُقْطَفِ
٥. وَقَدْ زَعَمُوا أَنَّهُ مُضْغَفٌ وَمَا عَلِمُوا أَنَّهُ مُضْغَفِي
- مَلَكْتُ فَهَلْ لِي مِنْ مُغْتَقٍ وَجُرْتُ فَهَلْ لِي مِنْ مُنْصِفٍ
- مَدَدْتُ إِلَيْكَ يَدِي سَائِلًا أُعِذُّكَ فِي الْحُبِّ مِنْ مُوقِفِي

بنى البهاء التّوازي في القصيدة السابقة على نسبة صوتية كمّية، وتناسبٍ دلاليّ توافّق مع توزيع عناصرٍ غرضيه الغزليّ، وعلى الرّغم من محدودية النسبة الإيقاعية الكمّية للتّوازي قياساً بحجم النّصّ، إلّا أنّ هذه النسبة قد أبانت تشكيلين مختلفين للبيت الشعريّ في قصيدة واحدة، تشكيلاً محكوماً بالتّوازي وملتزمًا باستقلالٍ شطريه _صوتاً ومعنى_ وآخر متحرراً من الواجب التنظيميّ المتوازي، يتمتّع بحريّة التعبير والاكْتفاء بمعنى أو بنسبة منه معتمداً على البيت التّالي له ليفي القولُ معناه، وفيما عدا الأبيات (الأول والثّاني والسادس) نجد أنّ أشطر الأبيات متلاحمة الارتباط تتّصف بالتّكامل والانسيابيّة، لا يستقلّ عجز البيت فيها عن صدره وإلاّ تفكّك المعنى.

فالبيتُ الأوّل قسم على صورتين كل واحدة منها في شطر، صورة اللحظ التي شغلت صدر البيت بما فيها من مشهديّة وافية لتأثير النّظرة، وصورة العذوبة التي أوحى بها عجز البيت، وقُسم البيت الثاني على صورتين أيضاً، هما تبعٌ للصورتين السابقتين لكنّ بدفقٍ معنويّ أوسع، فصدر البيت الثاني انعكاسٌ لصدر البيت الأوّل في التلذّذ بلحظ العيون، وعجز البيت الثاني انعكاسٌ أيضاً لعجز البيت الأوّل في الانتشاء بعذوبة ريق المحبوبة، وهذا يدلّ على أنّ استقلال التّوازي ببنية صوتيّة ببنية أجزائه وتراكيبه الصوتيّة لا يعني بالضرورة انفصام العرى بين

^١ بهاء الدين (١٩٨٢)، ص: ١٦٦

الأشطر أو الأبيات، أو أنه لا يوجد في مفهوم استقلالية البنى المتوازية ما يُوجب التفكك والتفرد، بل إنَّ التوازي بصفته ظاهرة صوتية يعكس قدرة البنية الصوتية على تحديد الوحدة الشعرية في شطر أو بيت أو بيتين تحديد اقتضاء لا افتقار، وذلك إذا أُتيح له البناء الهندسي المقنع كما في تعامد البيتين السابقين، واستمرارية أحدهما للآخر في التركيب القائم على التوازي؛ إذ إنَّ "بنية الشعر هي بنية التوازي المستمر"^١، لكن بنسب ومقادير وبمواضع يحسن فيها التأثير على أوسع مساحة من النص.

وأما التوازي في البيت السادس فله أهميتان، الأولى في تنويعه لأفكار الموضوع، وتلويحه أبعاد الغرض الغزلي، وذلك في دخول معاني التملك والتحرر، والجور والإنصاف على الموضوع الشعري، والثانية في تعميقه بنية التوازي في النص، بالنظر إلى مكانه وموضعه، بين أبيات لا تخضع للتوازي الشامل، وأشطرها غير محكومة بوقفة وانتهاء، هذا إذا ما حكمنا على البيت الخامس بضعف التوازي قياساً بالأبيات المتوازية السابقة، فانعزال البيت السادس في قلب القصيدة حاول إحياء التقابل بين نمطين من الأبيات، نمط الأبيات المستقلة ونمط الأبيات المتصلة، بما بينهما من جدلية العلاقة على مستوى تتابع الأبيات، "واستقلال الأشطر يعمل على بساطة الموسيقى ووضوحه في البنية الصوتية، إذ يتعانق الاستقلال العروضي والاستقلال النحوي، أما ارتباط الشطر نحويًا بغيره فيعمل في الاتجاه المعاكس؛ لأنه يخلق في نفس القارئ صراعاً بين شعورين: شعور بالاتصال النحوي، وشعور بالاتصال العروضي"^٢، وما الاستقلال العروضي إلا صورة من صور الاستقلال الصوتي العام المتلازم مع الاستقلال اللغوي النحوي ضمن التوازي، لذا فالتوازي فاعلية خلاقة لها قدرتها على ترسيم البيت الشعري، وتحمله طاقة القول وفقاً لحدود الوحدة الشعرية.

والتفات البهاء لحساسية التوازي في حضوره داخل النص الشعري يعني أنه واعٍ لتهيئة التركيب على نمط مدروس تبنيه الصنعة والحرفة الموشاة بالطبع؛ لأنَّ التوازي ظاهرة ملزمة ومتطلبة، لا تؤدّيها الجملة الحرة المنفلتة من عقال التحديد والضبط، فأهمية النص الشعري عند البهاء تكمن في فهمه لاحتياجات النص، وإشباعه فضاء القصيدة بالروافد الجمالية صوتياً صوتاً ومعنى، بل إنَّ في استعانتها بالتوازي استجاباً لتأثيرات ذات صلة كالنوازن، ولا يكاد الشاعر يُحسن توظيف التوازي حتى يُنتج توظيفه توازياً يحتضن التركيب أو جزءاً منه، لكنَّ

^١ جاكيسون (١٩٨٨)، ص: ١٠٥

^٢ يونس، (١٩٨٥)، ص: ٧٣

التوازن ليس هيئة ينقصبها التوازي أو لبوساً يتقلدُهُ؛ لأنَّ التوازن يفترقُ عن التوازي في أنَّه قد يكتفي بشرطٍ واحد أو جملتين لكي يتسقَ ويكتمَل، وفائدتهُ على صعيدِ النسبة في أنَّه يقوِّي من إشعاعِ التوازي ويوسِّعُ طيفه على أكبر مساحةٍ ممتدَّة في النَّصِّ، وقد استحضِر البهاء هذه الفائدة تزامناً مع استحضاره للتوازي في مثل هذه

القصيدة، يقول^١: مُقِيمٌ عَلَى الْعَهْدِ مِنْ صَبَوْتِي أَبَيْتُ وَأَصْبَحُ فِي نَشَوْتِي

يَرُومُ الْعَوَائِلُ لِي سَلَوَةً وَأَيْنَ الْعَوَائِلُ مِنْ سَلَوَتِي

وَلِي لَيْلَةٌ طَرَقَتْ بِالسُّعُودِ فَحَدَّثَ بِمَا شِئْتُ عَنْ لَيْلَتِي

فَمَا كَانَ أَحْسَنَ مِنْ مَجْلِسِي وَمَا كَانَ أَرْفَعَ مِنْ هِمَّتِي

بِشَمْسِ الضُّحَى وَبِبَدْرِ الدُّجَى عَلَى يُمْنَتِي وَعَلَى يُسْرَتِي

وَبِتُّ وَعَنْ خَبْرِي لَا تَسَلْ بِذَاكَ الَّذِي وَبَيْتُكَ الَّتِي

فَقَضَيْتُهَا فِي الْهَوَى لَيْلَةً إِخَالُ الْخَلِيفَةَ فِي خِدْمَتِي

سَأَشْكُرُهَا أَبَدًا مَا بَقِيَتْ وَإِنْ عَظُمَتْ بَعْدَهَا حَسْرَتِي

فَمَا كَانَ أَسْهَلَ إِذْ أَقْبَلْتُ وَمَا كَانَ أَصْعَبَ إِذْ وَلَّيْتُ

تتخزُّ هذه القصيدة بالتجانسات الصوتية بما فيها من تصريح وتكرار وتوازن، وكأنَّها تتأزَّر لاستقطاب القدرة التعبيرية في القصيدة، وتملك فاعلية الأداء الشعري للأبيات، حتَّى يكادُ القارئُ يظنُّ أنَّ البهاء أخذَ بطرفِ البنية الصوتية أكثر من قبضه على دلالتها وفحواها، فما عدا البيتين السابع والثامن نجدُ أنَّ كلَّ الأبيات تحتفي بظاهرة صوتية ما، أوضحها التوازي في الأبيات الرابع والخامس والتاسع، والتوازن في البيتين الخامس والسادس:

بِشَمْسِ الضُّحَى وَبِبَدْرِ الدُّجَى عَلَى يُمْنَتِي وَعَلَى يُسْرَتِي

وَبِتُّ وَعَنْ خَبْرِي لَا تَسَلْ بِذَاكَ الَّذِي وَبَيْتُكَ الَّتِي

^١ بهاء الدين (١٩٨٢)، ص: ٤٦

يُضَحُّ التَّوْازُنُ بَيْنَ الْجُمْلِ الثَّالِيَةِ: (بِشْمَسِ الضُّحَى)، (بِدْرِ الدُّجَى)، و(عَلَى يَمْنَتِي)، (عَلَى يَسْرَتِي)، و(بِذَاكَ الَّذِي)، و(بِتِلْكَ الَّتِي)، وَالْمُلَاحَظَةُ أَنَّ التَّوْازُنَ يَشْتَرِكُ مَعَ التَّوْازِي فِي الْبَيْتِ الْخَامِسِ لَكِنَّهُ لَا يَشْتَرِكُ مَعَهُ فِي الْبَيْتِ السَّادِسِ؛ لِأَنَّ التَّوْازُنَ يَقُومُ بِالشَّطْرِ لَا بِالْبَيْتِ كَتَحْقُوقِهِ فِي عَجَزِ الْبَيْتِ السَّادِسِ دُونَ صَدْرِهِ (بِذَاكَ الَّذِي وَبِتِلْكَ الَّتِي)، فَالتَّوْازُنُ يَتَبَايَنُ فِي امْتِدَادِهِ الْمَكَانِيِّ عَنِ الْامْتِدَادِ الْمَكَانِيِّ لِلتَّوْازِي، لَكِنَّهُ يَحَافِظُ عَلَى تَنَاسُيهِ فِي النِّسْبَةِ الْكَمِّيَّةِ مَعَ التَّوْازِي، فَإِذَا مَا عَدَدْنَا شَطْرَ التَّوْازِنِ فِي الْقَصِيدَةِ السَّابِقَةِ بَيْتاً مِنْ أُبْيَاتِ التَّوْازِي، وَجَدْنَا أَنَّهُمَا مُتَكَافِئَانِ فِي الْكَمِّ، ثَلَاثَةُ أَشْطُرٍ مُقَابِلَ ثَلَاثَةِ أُبْيَاتٍ، فَالتَّوْازُنُ يَفْتَرِقُ عَنِ التَّوْازِي فِي هَيْئَةِ الْكَمِّ وَلَيْسَ فِي مَقْدَارِهِ، كَمَا أَنَّهُمَا نَمُوٌّ مُتَوَالٍ لِقَوَافٍ ضَمَّنَ بَيْتٍ وَاحِدٍ قَدْ تَخْتَلَفُ عَنِ الْقَافِيَةِ الْأَمِّ، لَكِنَّهَا بِمِيزَانِ الْوَقْفَةِ وَالنِّهَايَةِ بِمَا يَقْتَضِيهِ نِظَامُ التَّرْكِيبِ، وَ "الْوَاقِعُ أَنَّ كُلَّ تَوَازُنٍ صَوْتِيٍّ كَامِلٍ يَتَضَمَّنُ فِي الْوَقْتِ نَفْسَهُ نِظَاماً خَاصّاً لِلْأَجْزَاءِ وَتَسَاوِياً مِنَ النَّاحِيَةِ الصَّوْتِيَّةِ الصَّرْفِ"^١، فَهُوَ تَوَازُنٌ لِأَنَّهُ يُضَيِّقُ مِنْ مَسَاحَةِ التَّقْطِيعِ الَّتِي يَتَعَدَّدُ فِيهَا التَّوْازِي، وَبِذَاكَ يَتَفَضَّلُ التَّوْازُنُ عَنِ التَّوْازِي فِي أَنَّهُ أَكْثَرُ تَوْضِيحاً لِنَسْقِ التَّنْظِيمِ دَاخِلَ الْبَنِيَّةِ الصَّوْتِيَّةِ.

أَمَّا الدَّلَالَةُ فَقَدْ تَمِيزَ حُضُورُهَا بِمَسْتَوَى التَّعَاكُسَاتِ وَالتَّقَابِلَاتِ، كَالنَّضَادِ بَيْنَ (وَيْمَنْتِي وَيَسْرَتِي)، وَالتَّقَابِلِ بَيْنَ (شَمْسِ الضُّحَى وَبِدْرِ الدُّجَى)، (فَمَا كَانَ أَسْهَلَ إِذْ أَقْبَلْتُ، وَمَا كَانَ أَصْعَبَ إِذَا وَلَّيْتُ)، إِنَّ هَذَا التَّنَوُّعَ وَالْحَيَوِيَّةَ فِي عَرْضِ النَّضَادِ بِتَنَاسُبِ مَسْتَوَى التَّوْازِنَاتِ وَالتَّوْازِيَّاتِ فِي الْقَصِيدَةِ، بِدَلِيلِ اقْتِرَانِ بَعْضِهَا بِتَرَكَيبِ التَّوْازِي وَالتَّوْازِنِ فِي الْبَيْتَيْنِ الْخَامِسِ وَالتَّاسِعِ، وَقَدْ اسْتَغْلَتْ الْبَنِيَّةُ الصَّوْتِيَّةُ هَذَا الْاقْتِرَانَ فِي تَرْسِيخِ الْحُدُودِ الْفَاصِلَةِ بَيْنَ الْجُمْلِ الْمُتَوَازِيَةِ وَتَرَكَيبِ الْجُمْلِ الْمُتَوَازِيَةِ، وَفِي تَوْضِيحِ التَّطَابِقِ بَيْنَ التَّقْطِيعِ، وَالتَّمْفِصِلِ الدَّلَالِيِّ، وَهُوَ نَتِيجَةٌ أَيْضاً لِحَسَنِ التَّوْزِيعِ الصَّوْتِيِّ الَّذِي "يَتَمَتَّعُ بِدَرَجَةٍ كَبِيرَةٍ مِنَ التَّوْازِنِ تَتَنَاسَبُ إِلَى حَدٍّ كَبِيرٍ مَعَ التَّوْزِيعِ الدَّلَالِيِّ النَّحْوِيِّ وَبِرَفْدِهِ بِقِسْطٍ كَبِيرٍ مِنَ التَّجَانُسِ وَالْإِنْجَامِ"^٢.

والتَّوْازُنُ الصَّوْتِيُّ فِي الشَّطْرِ الشَّعْرِيِّ إِيقَاعٌ مَرْنٌ التَّشْكِلي، يَسْتَطِيعُ الشَّاعِرُ ضَبْطَهُ ضَمَّنَ جُمْلَتِي الشَّطْرِ، فِي تَعَادُلٍ بَيْنَ الْأَجْزَاءِ، أَوْ يُمْكِنُ لَهُ أَنْ يَسْتَغْنِي عَنِ تَعَادُلِ الْجُمْلِ لَيْسَتَعِينَ بِتَوَازِنِ الْكَلِمَاتِ فِي سِيَاقٍ حَرٍّ بِشَرِطِ التَّأَلُّفِ وَالتَّجَانُسِ بَيْنَ الْأَحْرَفِ، وَتَرْكِيزِ النِّعْمَةِ الصَّوْتِيَّةِ فِي حَرْفٍ وَاحِدٍ يَسْتَطِيعُ تَعْوِيضَ التَّوْازِنِ نِظَامِ تَقْطِيعِ الْجُمْلَتَيْنِ، حَتَّى لِيَبْدُو الشَّطْرُ مُتَوَازِياً بِطَاقَةِ الْحَرْفِ لَا بِطَاقَةِ التَّقْطِيعِ وَالْفَصْلِ، وَبِذَاكَ عِنْدَمَا يَسْتَطِيعُ الْحَرْفُ

^١ إسماعيل (١٩٩٢)، ص: ١٩٣

^٢ سويدان (٢٠١٣)، ص: ١٩٤

استيعاب المساحة الصوتية اللازمة لرسم الحدود بين الكلمتين المتوازيتين، وهنا تتوطد علاقة القارئ مع التوازن وتتطور من حالة تلمس صناعته إلى حالة الإحساس به واستشعار نغمته، لا يندوق موسيقاه إلا إذا قبض على إيقاعه الصوتي، وقد اجتهد البهاء في صياغة التوازن على هذا النحو في هندسة سياقية تُفصِّح عن قصده تجريب غير حالة من التوازن في قصائده ومنها هذه القصيدة التي يقول فيها^١:

سَمِعَ النَّاسُ وَقُلْنَا	وَأَفْتَضَحْنَا وَاسْتَرْخْنَا
بُتُّ وَالْبَذْرُ نَدِيمِي	فَفَعَلْنَا وَتَرَكْنَا
رَاحَ يَدْعُونَا التَّصَابِي	فَسَمِعْنَا وَاطْعْنَا
وَجَعَلْنَاهُ يَقِينًا	بَعْدَمَا قَدْ كَانَ ظَنًّا
شَكَرَ اللَّهُ لِمَنْ بِشَدَّ	رَ بِالْوَصْلِ وَهَنَا
لِي حَبِيبٍ لِي مِنْهُ	كُلُّ شَيْءٍ أَتَمَّنِي
فَهُوَ بَذْرٌ يَتَجَلَّى	وَهُوَ غُصْنٌ يَتَنَنَّى
كَانَ غَضَبَانًا فَلَمَّا	أَنْ تَلَاقَيْنَا اصْطَلَحْنَا
يَتَجَنَّى وَلَعْمَرِي	حَقُّهُ أَنْ يَتَجَنَّى
جَمَعَ الْحُسْنَ وَفِيهِ	غَيْرُ ذَاكَ الْحُسْنِ مَعْنَى
مَنْ لَهُ مِثْلُ حَبِيبِي	قَدْ حَوَى حُسْنًا وَحُسْنِي
هَاتِ حَدَّثِي وَقُلْ لِي	مَا عَلَى الْعَادِلِ مَنَّا
نَحْنُ لَا نَسْأَلُ عَنْهُ	مَا لَهُ يَسْأَلُ عَنَّا

استند البهاء في الأبيات الأولى من هذه القصيدة إلى توازيات صوتية لم يجهد نفسه في بنائها وإجرائها، فطغى التوازن على الأعجاز الثلاثة الأولى (وافترضنا واسترخنا)، و(تركنا)، (فسمعنا وأطعنا)، إذ يبدو أن التوازن يعتمد على بنية الصوت وموسيقاه في الكلمة الواحدة وكأنَّ القارئ يردد الصيغة الصرفية (فعلنا)، وقد تعرَّز إيقاع هذه

^١ بهاء الدين (١٩٨٢)، ص: ٢٥٧-٢٥٨

الصَّبْغَةُ الصَّرْفِيَّةُ بِالتَّاسِيسِ عَلَى التَّوَاظُنِ فِيهَا، وَهُوَ مَدُّ الْأَلْفِ فِي كُلِّ كَلِمَةٍ مِنْهَا، فَثَبَاتُ الْمَدِّ فِي مَوْقِعِهِ التَّوَاظُنِيِّ عَمَلٌ عَلَى تَزْوِيدِ الشَّطْرِ بِالْكَمِّيَّةِ الصَّوْتِيَّةِ اللَّازِمَةِ لِتَحْقِيقِ التَّوَاظُنِ، وَعَلَى اسْتِقْرَارِ التَّعَادُلِ بَيْنَ كَلِمَتِي الْمَدِّ لِيَشْكَلَ الْحَدَّ الْفَاصِلَ بَيْنَ طَرَفِي التَّوَاظُنِ تَعْوِضًا عَنِ النَّقْطِيعِ الَّذِي يَرَسُمُ الْحُدُودَ بَيْنَ الْجُمْلِ، كَمَا أَنَّ اسْتِثْمَارَ الْبَهَاءِ لِسُرْعَةِ النَّسْقِ الْعَرُوضِيِّ فِي مَجْزُوءِ الرَّمْلِ حَسَنٌ مِنْ تَكْثِيفِ بَنِيَّةِ التَّوَاظُنِ فِي كَلِمَتَيْنِ، بَأَن تَتَأَسَّبَتْ وَحْدَاتُ التَّوَاظُنِ اللَّفْظِيَّةُ مَعَ وَحْدَاتِ الْبَحْرِ الْعَرُوضِيَّةِ:

وافترضنا واسترحنا = فاعلاتن فاعلاتن

ففعلنا وتركنا = فاعلاتن فاعلاتن

فسمعنا وأطعنا = فاعلاتن فاعلاتن

إِنَّ هَذِهِ الْوَحْدَاتِ اللَّفْظِيَّةَ لَيْسَتْ كَلِمَاتٍ مُتطَابِقَةً دَلَالِيًّا، وَلَيْسَ عَلَى بَعْضِهَا عَطْفٌ تَمَاطُلٌ فِي الْمَعْنَى، فَلَا تَشَابَهَ بَيْنَ افْتِضَاحِ أَمْرِ الْمُتَحَابِّينِ وَاسْتِرَاحَتِهِمْ مِنَ الْوَشَاةِ، وَلَا فِي الْمَعْنَى بَيْنَ فِعْلِ الشَّيْءِ وَتَرْكِهِ فِي عَجْزِ الْبَيْتِ الثَّانِي، كَمَا أَنَّ السَّمْعَ وَالطَّاعَةَ فِي الْبَيْتِ الثَّلَاثِ لَا يَبْدُو أَنَّهُ التَّرْكِيبُ الدَّلَالِيُّ الْمَأْلُوفُ؛ لِأَنَّ سَمَاعَ الْأَمْرِ أَوْ الدَّعْوَةَ قَدْ تَتَرْتَّبُ عَلَيْهَا الطَّاعَةُ وَقَدْ لَا تَكُونُ، إِذِنْ فَالتَّوَاظُنُ الصَّوْتِيُّ فِي مَقْدَمَةِ الْقَصِيدَةِ السَّابِقَةِ قَدْ أُنْتَجَ شَيْئًا مِنَ التَّوَاظُنِ الدَّلَالِيِّ بِمَغَايِرَةِ الْمَعْنَى وَاخْتِلَافِ الْمَقَاصِدِ، وَقَدْ لَا تَتَمُّ جُودَةُ التَّوَاظُنِ الصَّوْتِيِّ إِلَّا بِهَذِهِ الْمَغَايِرَةِ تَجَنُّبًا لِلْحَشْوِ وَرَدْفِ الْمَعْنَى بِمَا لَيْسَ لَهُ طَائِلٌ، فَالتَّوَاظُنُ الصَّوْتِيُّ فِي النَّصِّ الشَّعْرِيِّ لَيْسَ مُسْتَعْنِيًّا عَنْ هَذِهِ الْبَنَى وَغَيْرِهَا مِنَ الرُّوَافِدِ لِيُضْمَنَ أَصَالَتَهُ فِي النَّصِّ، "وَالْفَضَاءُ الَّذِي تَتَوَزَّعُ فِيهِ الْأَصْوَاتُ سَوَاءٌ كَانَ فَضَاءَ الْجُمْلَةِ (النَّحْوِ)، أَوْ الْكَلِمَةِ (الصَّرْفِ)، أَوْ الْبَيْتِ وَالْقَصِيدَةِ (العَرُوضِ)، أَوْ كَانَ فَضَاءً بِصَرِيحًا (الْوَرَقَ وَالْخَطَّ.. إلخ)، فَهَذِهِ كُلُّهَا عَنَاصِرُ تَبَرُّرِ الْمَوَازِنَاتِ الصَّوْتِيَّةِ الَّتِي تَقَعُ فِي حَيِّزِهَا وَتَجْعَلُهَا فَاعِلَةً شَعْرِيًّا"^١، إِذَا مَا أَحْسَنَ الشَّاعِرُ رَصْفَهَا، وَتَأَلَّفَ عَنَاصِرَهَا، وَتَتَسَيَّقُ أَدْوَارَهَا.

لَا تَتطَابَقُ التَّوَاظُنَاتُ السَّابِقَةُ فِي الْأَبْيَاتِ الثَّلَاثَةِ الْأُولَى مَعَ تَوَاظُنِي الْبَيْتَيْنِ الثَّامِنِ (تَلَاوِينَا، اصْطَلَحْنَا)، وَالْحَادِي عَشَرَ (حُسْنًا، وَحُسْنَى)، فَإِذَا مَا أَهْمَلْنَا الْمَغَايِرَةَ الدَّلَالِيَّةَ لِكُلِّ لَفْظَةٍ مِنْ هَذِهِ الْأَلْفَاظِ، لَا نَجِدُ أَنَّ التَّوَاظُنَ اللَّفْظِيَّ قَدْ

^١ العمري (٢٠٠١)، ص: ١٣٦

أُرسى تعادلُهُ على نحوٍ ما كانت عليه التَّوازناتُ السَّابِقَةُ؛ لأنَّ التَّوازنَ في هذينِ البيتينِ يفتقرُ إلى الانسجامِ الصَّرْفِيِّ بينَ كُلِّ طرفينِ، كما يفتقدُ التَّطابقُ بينَ الوحداتِ اللَّفْظِيَّةِ والعروضِيَّةِ، وذلكَ ضمنَ حيزٍ لا تستقلُّ المتوازناتُ فيه بالمساحةِ الكاملةِ للشَّطرِ كما في سابقاتِها، هذه الفوارقُ قد أظهرتُ تبايناً في نسبةِ الكثافةِ التي يكونُ عليها التَّوازنُ من تعادلٍ صرفيٍّ واستقلالٍ خطِّيٍّ ومحاكاةٍ عروضِيَّةٍ، لكنَّهُ يبقى توازناً؛ لأنَّهُ يُحافظُ على نواةٍ تشكُّلِها التي بَنَى عليها حضورُهُ وكثافتُهُ، وهو حرفُ المدِّ الذي يبقى له فضلُ الإيحاءِ بالتَّوازنِ مهما قلَّتْ نسبةُ كثافتهِ، فالمتوازناتُ تتشابهُ معَ المتوازناتِ التي تختلفُ اختلافاً قليلاً أو كثيراً، وتعكسُ ما يمكنُ أن يُدعى بالمساواةِ النَّقْرِيَّةِ، وإلَّا أصبحتِ المتوازناتُ تحصيلاً حاصلًا ممَّا يعوقُ ديناميَّةَ النَّصِّ ونموَّهُ^١. ويشتركُ التَّوازنُ معَ التَّوازيِ في هذهِ الهيئَةِ غالباً، أوفي الحضورِ ضمنَ نسبةٍ تتراوحُ بينَ الرِّيادةِ والنَّقصِ، لكنَّها لا تحجبُ الأثرَ الصَّوتِيَّ، ومن ثَمَّ الدَّلاليَّ، حتَّى إن كان الأثرُ شفيفاً مغرقاً في الدَّقَّة.

ولا يخفى منْ خلالِ هذهِ السِّياقاتِ الصَّوتِيَّةِ أنَّ البهاءَ شاعرٌ يملِكُهُ الهاجسُ الإيقاعيُّ ولا ينفكُ يسعى إلى تعميقِ التَّجربةِ الصَّوتِيَّةِ بالغوصِ في رحابِ الإمكانياتِ الصَّوتِيَّةِ لكلِّ حرفٍ أو عنصرٍ مهما دقَّ حجمُهُ، ولئن أوحى التَّوازنُ الحرفيُّ السَّابِقُ بهذا الانطباعِ فإنَّ تجربتهِ للتَّوازيِ القائمِ على موقعِ الحرفِ يعزِّزُ الإحساسَ بهذا الانطباعِ، ويبرزُ الإيقاعيَّةَ الصَّوتِيَّةَ الشَّعْرِيَّةَ التي تتسرَّبُ في معظمِ نصوصِهِ، فالبهاءُ عندما يُغفلُ النُّظامَ التَّركيبيَّ للتَّوازيِ لغايةِ تركيزِهِ ضمنَ حرفٍ واحدٍ أسوءَ بالتَّوازنِ السَّابِقِ، فإنَّهُ يسعى إلى إنشاءِ قصيدةٍ في ظلِّ القصيدةِ؛ وذلكَ لأنَّ التَّوازيِ قابضٌ على مساحةِ البيتِ كاملةً وليسَ على مساحةِ الشَّطرِ فقط، وحتَّى إذا ما حرَّرَ جُمَلَ البيتِ مِنَ التَّقْسِيمِ لا بُدَّ أن تبقى له سلطةٌ رسمٌ حدٌّ فاصلٍ بينَ جملتينِ على الأقلِّ، وهما _عندئذٍ_ شطرا البيتِ بِمَا لهما من استقلاليَّةٍ القافيةِ جزاءَ التَّوازيِ القائمِ على الحرفِ لا على الجملةِ، فتتَّشأ القافيةُ الدَّاخلِيَّةُ للنَّصِّ ولو كانت على المستوىِ الكتابيِّ الخطِّيِّ بالتَّماسِّ والتَّشابهِ بينَ حرفينِ، وقد يُتاحُ للتَّوازيِ الحرفيِّ أن يرتبطَ بِمَا هو أبعدُ من ارتباطِهِ الأفقيِّ ببيتِهِ؛ إذ يتشابهُ توازيهِ الصَّوتِيَّ معَ قوافٍ داخليَّةٍ أخرى عبرَ الأبياتِ على نحوٍ تعامديٍّ، وتتعدَّدُ زوايا النُّظَرِ إلى النَّصِّ بفضلِ هذهِ الشَّبكةِ الهندسيَّةِ التي تتقاطعُ خطوطُها. وقد حاولَ البهاءُ نسجَها في القصيدةِ التي يقولُ فيها^٢:

^١ مفتاح، (١٩٩٦)، ص: ١٠٧.
^٢ بهاء الدين (١٩٨٢)، ص: ٢٦٨-٢٦٩.

إِلَى كَمْ ذَا الدَّلَالُ وَذَا التَّجَنِّي	شَفَيْتَ وَحَقَّكَ الحُسَادَ مِنِّي
أُرِيدُ فِيكَ طُولَ اللَّيْلِ فَكْرِي	فَأَبْنِي ثُمَّ أَهْدِمُ ثُمَّ أَبْنِي
لَعَلِّي قَدْ أَسَأْتُ وَ لَسْتُ أَذْرِي	فَقُلْ لِي مَا الَّذِي بُلَّغْتَ عَنِّي
مُرَادِي لَوْ خَبَأْتُكَ يَا حَبِيبِي	مَكَانَ النُّورِ مِنْ عَيْنِي وَجَفْنِي
وَفِيكَ شَرِبْتُ كَأْسَ الحُبِّ صِرْفًا	فَإِنْ تَرَمِي سَكْرَتِي فَلَا تَلْمَنِي
تَرَانِي مِتُّ فِيكَ هَوَى وَوَجْدًا	وَتَعْلَمُ بِي وَتُعْرِضُ أَيُّ بَأْنِي
وَأَعْرِفُ فِيكَ أَعْدَائِي يَقِينًا	وَأُظْهِرُ عَنْهُمْ بِلَهَاءٍ كَأْنِي
وَلِي فِي الحُبِّ أَخْلَاقٌ كِرَامٌ	فَسَلْ مَنْ شِئْتَ عَنِّي وَامْتَحِنِي
وَحَيْثُ يَكُونُ فِي الدُّنْيَا وَفَاءٌ	هُنَالِكَ إِنْ تَسَلْ عَنِّي تَجِدْنِي
حَبِيبِي مَنْ أَكُونُ لَهُ حَبِيبًا	وَيَجْزِينِي الوَفَا وَزَنًا بَوْرَنِي
وَلَسْتُ أَرَى لِمَنْ هُوَ لَا يَرَانِي	هَوَانًا بِالْهَوَى كَمْ ذَا التَّجَنِّي

تتفق الأبيات الأربعة الأولى مع البيت الأخير في نهايات أشطرها بالوقوف على حرف الياء (التجني، مني، فكري، أبني، أدري، عني، حبيبي، جفني، يراني، التجني)، ولا يقصد بقوافيها أنها تتفق مع القافية الأم بالتشكيل نفسه لحرف الروي، بل المقصود هو قافية التوازي التي لا تأبه لأي تشابه من شأنه أن يصمم تنظيمًا صوتيًا، أو أن تصوغ نغمة صوتية أساسها المعاودة ورصف الحدود بين الأشطر. وقد أشرك البهاء إحياء رسم الكلمة في ترسيخ هذا التوازي، الرسم الذي لا يعتمد على توازي الحرف، بل يعتمد على توازي الحركة كما في نهايات صدور الأبيات الخامس والسادس والسابع، التي استقلت بتكوين النصب (صرفاً، وجداً، يقيناً)، ونهاية الصدرين في البيتين الثامن والتاسع (كرام، وفاء)، اللذين استقلتا بتكوين الضم، إنه إحياء بالتوازي، يحاول أن ينمي القيمة الصوتية للقصيدة من غير انقطاع، أو خلق فجوات متقاربة توهم من تسلسل النظام المتوازي في الأبيات.

الفصلُ الرَّابِعُ:

شِعْرِيَّةُ الْأُسْلُوبِ فِي شِعْرِ الْغَزْلِ عِنْدَ الْبَهَاءِ زهير

١. شِعْرِيَّةُ اللَّغَةِ

٢. شِعْرِيَّةُ الصُّورَةِ

٣. شِعْرِيَّةُ الْمَوْسِيقَى

١. شِعْرِيَّةُ اللُّغَةِ:

تُعَدُّ اللُّغَةُ الشَّعْرِيَّةُ المَادَّةَ الْأَوَّلِيَّةَ فِي عمليات الإبداع الفنِّي، فاللُّغَةُ موجودةٌ في مخزون كل إنسان، والسببُ في ذلك هو الأحداث التي يعيشها، ولغَةُ الشَّعْرِ تختلفُ عن لغة الكلام المنثور، ولكلِّ شاعرٍ لغةٌ شعريَّةٌ تختلفُ عن باقي الشعراء، ممَّا يجعلُها لغةً ثريَّةً جدًّا. تجسَّدُ اللُّغَةُ الشَّعْرِيَّةُ كيانَ الشَّاعر وتعبِّرُ عن حالاته النفسية التي عاشها، وما زال يعيشها، تجاه قضية معينة، أثارت في نفسه مشاعر معينة، وتعرف اللُّغَةُ الشَّعْرِيَّةُ بأنها لغة جديدة، ومتجددة، بمعنى أنها قادرة على التعايش مع القضايا المختلفة، ومواكبتها، كما أنها تعبر عن رغبات الإنسان وميولاته، وتسمى باللُّغَةُ الباطنية، لأنها ليست لغة تقف على ظواهر الأحداث، والقضايا.

وتتميزُ اللُّغَةُ الشَّعْرِيَّةُ بمجموعةٍ من الخصائص التي تميّزها عن اللُّغَةِ النَّثْرِيَّةِ، أهمُّها؛ أنَّها لغةٌ قريبةٌ من حياة الإنسان ممَّا جعلها بعيدةً عن التَّعالي، وتعبِّرُ عن التَّجربة التي يعيشها الشَّاعرُ، والمواكبة والتجدُّد، وذلك من خلال قدرتها على الخروج عن القوالب التقليدية، ممَّا يجعلُها أكثر تناسبا مع لغة العصر، لكن ظهر تيارٌ معارض يدعو إلى ضرورة التمسك باللُّغَةِ الشَّعْرِيَّةِ الفصحى، وعدم الخروج عنها مهما كان نوع القصيدة، والابتعاد عن التقريرية ممَّا جعلها أكثر جمالاً وعمقاً، وتزيد من تشوُّق القارئ للاستئناس بالشَّعر. كما أنَّ اللُّغَةَ الشَّعْرِيَّةَ بعيدة عن النفعيَّة، بحيثُ تهدفُ فقط إلى إيصالِ معلوماتٍ تقريريةٍ للمستمع^١.

وقد وصف الأستاذ (مصطفى عبد الرازق) لغةَ الشَّعر في عصر الشاعر البهاء زهير، فقال: "كان عصر البهاء زهير من جهة اللغة شبيها بعصرنا هذا، ففيه لهجة أخرى يلجؤون إليها إذا عالجوا النظم أو حاولوا الإنشاء. وكانت لغة الشعر والكتابة لغة مستقيمة الإعراب تتسامى عن التبذل للعامة، وتحاول أن تتصل بأساليب الشعر القديم و النثر القديم، باعتبار أن تلك الأساليب قوالب ينبغي أن يصب فيها شعر ما يتلو من العصور ونثره"^٢.

وقد "اتسمت لغة الشعر عند الشعراء المصريين في هذا العصر بالتنوع الكثير من الكلمات العامية والأساليب الشعبيَّة في أشعارهم"^٣؛ فقد امتزجت بالروح المصريَّة كالبئة والطبيعة والمزاج، كما أدخل بهاء الدِّين على لغته الأمثال والحكم المصريَّة. هذا كلُّه ميَّزه بشعبيَّة شعره، حيثُ إنَّنا نجدُ معظم ديوانه مليئاً بالعبارات الشعبيَّة التي تُسمع اليوم من الخاصَّة والعامَّة، كما اتسمت لغته الشَّعْرِيَّة بالفصاحة، فبهاء الدِّين شاعرٌ مقلِّدٌ يمشي على نهج

^١ سالمي (٢٠١٥)، ص: ١٣-١٦

^٢ عبد الرازق (١٩٣٥)، ص: ٥٤

^٣ حمزة (٢٠٠٠)، ص: ١٥٥-١٥٦

^٤ المرجع السابق، ص: ١٥٦

أسلافه في الشعر وفي الأغراض وطرق التعبير، كما امتزجت لغته الشعرية بطابع الدين الإسلامي، ففي جلّ أشعاره نجدّه يستخدم عبارات من القرآن الكريم أو الحديث الشريف، ومن جهة أخرى نجدّ لغته تميزت بالسهولة والرفقة حيث يستعين البهاء زهير بضرب من الموسيقى العذبة والانسياح اللطيف، والبساطة التي هي عين الجمال الأدبي^٣، حيث تكاد تجمع معظم المصادر أنّ بهاء الدين من مدرسة السهولة والرفقة، فهو يأتي بلفظ سهل خال من التعقيد والتكلف في السبك، ويضيف على الألفاظ في شعره المسحة العامية كالأمثال والنكت، مثل قوله^١:

إِيَّاكَ يَدْرِي حَدِيثًا بَيْنَنَا أَحَدٌ فَهُمْ يَقُولُونَ: لِلْحَيْطَانِ آذَانُ

بذلك عدّ البهاء مرآة صادقة لعصره، وبيئته من حيث اللغة والتعبير، وقد عمل بهاء الدين على تقريب المعاني من مفاهيم العامة، وإيضاح مقاصده في شعره، ممّا دعا إلى راحة النفس وتغلغل معاني شعره في قلوب المتلقين.

لذلك نلاحظ من خلال دارستنا لشعر البهاء زهير أنّ شعره نوعان، لكل منهما خواصه، وميزاته، أحدهما: وهو القليل ذلك الذي يقوله عندما يريد إرضاء غيره من الناس، كشعر المديح وبعض شعر الرثاء، فنجدّه يستخدم فيه بعض الألفاظ المستمدة من التراث القديم مثل: (الندي، الرمح، الحسام، والمعالي). فضلاً عن الإشارة إلى الشخصيات التاريخية وبعض أسماء الشعراء وذكر وقائع العرب وأيامهم مثل: جرير والفرزدق وجميل بثينة وأم جندب، وداحس والغبراء، والبسوس. أمّا النوع الثاني: وهو أكثر شعر البهاء زهير، وهو الذي يقوله في سبيل إرضاء نفسه، لا يهيمه فيه إرضاء ممدوح. والذي يحتذي فيه نهج القدامى، فيترك نفسه على فطرتها وسجيّتها، دون تقليد لغيره من الناس، وهنا تطالعنا روح الشاعر (البهاء زهير) وتظهر مقومات ذاته في ميله إلى استعمال اللغة السهلة البسيطة، وذلك لمسيرة العامة بمحاكاة طريقتهم بالكلام، ومعانيهم العامية مع حرصه على البديع، خاصة التورية والجناس، ونلاحظ هذه اللغة في شعر (الغزل والخمر والهزاء). وقد عبّر الشاعر البهاء عن هذين

اللونين من شعره بقوله^٢: لِكُلِّ امْرِئٍ مِنْهُمْ نَصِيبٌ يَخْصُهُ يُلَائِمُ مَا فِي طَبْعِهِ وَ يُوَافِقُ

إنّ أهم ما يميز لغة الشعر عند (البهاء زهير) الرفقة واستعماله اللهجة المصرية العامية، بعد أن يجعلها معربة، و شعره خالٍ من اللفظ الغريب، إذ قلّما توجد فيه كلمة تلجئ إلى التنقيب عنها في معجمات اللغة، وحرّي بمن كان في رقة طبع شاعرنا، ولطافة ذوقه أن يتخير اللفظ الموسيقي ذا الجرس الحسن، والنغمة العذبة، التي يكون لها وقع في النفس.

^١ بهاء الدين (١٩٨٢)، ص: ٢٦٥

^٢ المصدر السابق، ص: ١٨١

يقولُ أحمدُ حسنُ الزِّيَّات: "كَانَ الْبِهَاءُ زَهِيرٌ دَمَتْ الْأَخْلَاقُ، رَقِيقَ الطَّبَاعِ، لَيْنَ الْجَانِبِ حَلَوَ الْكَلَامِ، فَأَثَرَتْ تِلْكَ الصِّفَاتُ فِي شَعْرِهِ، فَجَاءَ عَذْبًا رَقِيقًا، فَشَعْرُهُ فَيَضُ قَرِيبَتِهِ وَوَحْيُ بَيْتِهِ، لَمْ يَقْلُدْ فِيهِ أَحَدًا، وَلَمْ يَعْبُرْ عَنْهُ إِلَّا بِلُغَةِ الْمَصْرِيِّينَ وَأَسَالِيهِمْ، فَلَا كَلِمَةَ غَرِيبَةً وَلَا جُمْلَةً مَعْقَدَةً، وَإِنَّمَا تَجَدُّ فِيهِ عَذُوبَةُ النَّيْلِ وَتَدَفَّقُهُ، وَتَلْمَحُ عَلَيْهِ جَمَالَ جَوْهٍ وَتَأَلَّقَهُ"^١.

وتكادُ المصادرُ التي بين أيدينا تجمعُ القولَ بأنَّ البهاءَ زهيراً كان من مدرسة السهولة والرقّة، يقولُ (ياقوت الحموي) في ذكرِ السُّهولة وتعريفها: إِنَّ السُّهولةَ هِيَ أَنْ يَأْتِيَ الشَّاعِرُ بِالْفَافِطِ سَهْلَةً تَتَمَيَّزُ عَمَّا سِوَاهَا، عِنْدَ مَنْ لَهُ أَدْنَى ذَوْقٍ مِنْ أَهْلِ الْأَدَبِ، وَهِيَ تَدُلُّ عَلَى رَقَّةِ الْحَاشِيَةِ، وَحَسَنِ الطَّبَعِ وَسَلَامَةِ الدَّوْقِ. وأيضاً يقولُ عن زعامة البهاء لشعراء السهولة والرقّة: "ومذهبي: أَنَّ الْبِهَاءَ زَهِيرًا قَائِدُ عَنَانِ هَذَا النَّوعِ وَفَارِسُ مِيدَانِهِ"^٢.

وقد أحبَّ البهاءُ زهير السُّهولة والرقّة؛ لذلك نراه يهتفُ بها في شعره، ويكادُ يسيلُ رَقَّةً وسهولةً، ويظهرُ ذلك في مثلِ قولِهِ^٣:

عِشْقٌ	تَجَدَّدَ	ثَانِيهِ	وَقَوَى	الشَّبِيبَةَ	وَاهِيَهُ
فَعَشِقْتُ	لَا	أَمَلًا	بَلَّغَ	بَقِيْتُ	بِجَاهِيهِ
فَإِذَا	سَمِعْتُ	بِعَاشِقٍ	فَإِسْأَلُ	دَوَامَ	الْعَافِيهِ
إِنِّي	لَأَقْنَعُ	بِالْخَلَا	صِي	فَلَا	عَلَيَّ وَلَا لِيهِ
هِيَ	غَلْطَةٌ	كَانَتْ	وَلَا	ثَرَجُ	ثَانِيهِ
حَسْبِي	الَّذِي	قَدْ	كَانَ	فِي	زَمَنِ الصَّبَا وَكَفَانِيهِ
ذَهَبَ	الشَّبَابُ	وَإِنَّمَا	حَسْرَاتُهُ	هِيَ	بَاقِيهِ
وَبَدَتْ	عُيُوبِي	فِي	الْهَوَى	مَنْ	لِي بَعِينٍ رَاضِيهِ
يَا	قَلْبُ	كَمْ	لَكَ	لَفْتَةٌ	هِيَ لِلصَّبَا مُتَقَاضِيهِ
فَالْبَسَ	خَلِيعَكَ	فَهُوَ	خَيِّ	رٌّ	مِنْ جَدِيدِ الْعَارِيهِ
وَقُلْ	السَّلَامُ	عَلَيْكُمْ	يَا هَلْ	تِلْكَ	النَّاحِيهِ
وَحَيَاتِكُمْ	وَ	حَيَاتِكُمْ	تِلْكَ	الْمَوَدَّةُ	بَاقِيهِ

^١ الزيات (١٩٧٨)، ص: ٤٠٣.

^٢ الحموي (٢٠٠٤)، ج ٢، ص ٤٧٨.

^٣ بهاء الدين (١٩٨٢)، ص: ٢٩٨.

ووصفَ (ابنُ سعيدِ الأندلسيِّ) رَقَّةَ شعرِ البهاءِ فقال: "البهاءُ صاحبُ الأشعارِ الرقيقةِ الطائِرةِ في بلادِ المشرقِ و المغربِ"^١. ومثله ابنُ خَلْكانَ أَشادَ بوضوحِ شعرِ البهاءِ وسهولتِهِ وبعدهِ عنِ التَّكَلُّفِ.

وباستخدامِ البهاءِ زهيرِ هذهِ اللُّغةِ العامِّيَّةِ في تعبيراتِهِ، أصبحَ شعرُهُ مرآةً صادقةً لعصرِهِ وبيئَتِهِ لُغةً وتعبيراً، متأثراً بالرُّوحِ المصريَّةِ، وقد أشارَ لهذهِ الرُّوحِ المصريَّةِ في شعرِهِ (الأستاذُ مصطفى عبد الرزاق) فقال: "ولستُ أَعْرِفُ شاعراً نَفَخَتْ مِصرُ فيه مِنْ رُوحِها ما نَفَخَتْ في الشَّاعِرِ البهاءِ زهيرٍ، فهو مصريٌّ في عواطفِهِ وفي ذوقِهِ، وفي لهجَتِهِ إلى الغايةِ القصوى"^٢. وأيضاً تحدَّثَ (البهاءُ زهير) عن شيوعِ الألفاظِ المصريَّةِ في شعرِهِ، فقال^٣:

مَصرِيَّةٌ قَدْ زَادَهَا * * لُطْفاً مُجَاوِرَةُ العِراقِ

فكأنَّهُ يشيرُ بقولِهِ إلى أَنَّ بعضَ ألفاظِهِ عامِّيَّةٌ معرَبَةٌ، لكنَّها مِصريَّةٌ سائِغةٌ الاستعمالِ، ومعنى ذلك أنَّ شعرَ البهاءِ مع سَهولتِهِ ورقَّتِهِ وبساطتِهِ لا يَتَأَتَّى إِلَّا لِمَنْ فاضَ طَبْعُهُ وجادَتْ قريحَتُهُ. فهو يحيلُ المطروحَ مِنَ المعاني إلى نوعٍ مِنَ الطَّرَافَةِ، ومن ذلك قولُهُ في الوشاة^٤:

إِنِّي لِأَشْكُرُ لِلْوَشَاةِ يَدًا * * عِنْدِي يَقِلُّ لِمِثْلِها الشُّكْرُ

قَالُوا فَأَعْرُونَا بِقَوْلِهِمْ * * حَتَّى تَأْكُدَ بَيْنَنَا الأَمْرَ

إنَّ سَهولَةَ شعرِ البهاءِ وقربَ معانيهِ من مفاهيمِ العامة، ووضوحِ مقصده جعله يتغلغل في قلوبِ العامة، فجعله المثلُ الأعلى لشعرِ الغناء، وقد أشارَ (ابنُ خَلْكانَ) إلى انتشارِ شعرِ البهاءِ زهيرِ بينِ الناسِ مما يدلُّ على تقديرِهِم وحبِهِم لَهُ، فقال: "وأجازني روايةَ ديوانِهِ، وهو كثيرُ الوجودِ بأيديِ الناسِ فلا حاجةَ إلى الإكثارِ من ذكرِ مقاطعِهِ".

ـ توظيفُ لُغةِ الحُبِّ في شعرِ الحُبِّ:

الحُبُّ بوصفِهِ شعوراً عذباً جميلاً لا يعني بذلكَ أَنَّهُ حالةٌ مِنَ اللطفِ الدائمِ، الأمرُ الذي قد يوحي بفرضيَّةٍ لُغةٍ رقيقةٍ مرهفةٍ إذا ما أُريدَ الإخبارُ عنه، فهناكَ مِنَ السُّلوکیَّاتِ في حالةِ الحُبِّ ما يفسِّرُ توظيفَ لُغةٍ عنيقةٍ حادَّةٍ،

^١ الأندلسي (١٩٦٧)، ص: ٥٩

^٢ عبد الرزاق (١٩٣٥)، ص: ٨١

^٣ بهاء الدين (١٩٨٢)، ص: ١٨٧

^٤ المصدر السابق، ص: ١٠٨

بشكلٍ يُظهرُ وجهَ الحُبِّ الكاملِ غيرِ المختزلِ في جانبِ اللين، كأن يكونَ الحديثُ مثلاً عن صدِّ المحبوبةِ وعِظَمِ أثرِ هذا الصدِّ في قلبِ المُحبِّ، يقولُ البهاء^١:

نَحْنُ كَضَرْبَتَيْنِ فِي مَعْرَكَةٍ أَدْرَعُ الصَّبْرَ عِنْدَ لُقْيَاهَا
وَهِيَ بِجُنْدِ الْهَوَى تُبَارِزُنِي وَأَيُّ صَبْرٍ يُطِيقُ هَيْجَاهَا
إِنْ جَبُنْتُ فِي الْقِتَالِ أَنْجَدَهَا أَوْ ضَعُفْتُ فِي النَّزَالِ قَوَاهَا
أَصْرَعُهَا تَارَةً وَتَصْرَعُنِي لَكِنْ لَهَا السَّبْقُ حِينَ أَلْقَاهَا
أُحِبُّهَا وَهِيَ لِي مُعَانِدَةٌ كَأَنِّي لَسْتُ مِنْ أَحِبَّاهَا

النَّصُّ هنا نصٌّ دراميٌّ حربيٌّ، فالمتلقِّي أمامَ بنيةٍ دراميَّةٍ بنيتها الشخصيات: الشَّاعرُ وحبيبته "وجند الهوى"، وإن كانَ هذا الجندُ جزءاً من شخصيةِ المحبوبةِ لكانَ الشَّاعرُ أفردَ هذا الجزءَ بصيغةٍ خاصَّةٍ لها مفعولٌ مناطٌ بالمحبوبةِ وحدها لا يَمْتَلِكُهُ الشَّاعرُ، الأمرُ الذي يقولُ بعدمِ التكافؤِ العدديِّ بين طرفي الحرب، وإن كانَ هذا العددُ ليس عتاداً بشرياً حقيقياً، لكنَّ تصويرَ الشَّاعرِ يوحي بانفصالِ آثارِ المحبوبةِ التي تصرعُ قلبه، من عينيِّين وابتسامة... إلخ. تتفصلُ لتقومَ وحدها بفعلٍ خاصٍّ، وهذا الانفصالُ ظاهريٌّ جاءَ ليُظهرَ قوَّةَ المحبوبةِ، وليخدمَ تساؤلَ الشَّاعرِ: "وأي صبرٍ يطيقُ هيجاهَا؟"، فالانفصالُ برسمه في ذهنِ المتلقِّي محبوبه محاطةٌ بجنودٍ منيعةٍ وفي مقابلها عاشقٌ وحيدٌ القوي، أتى لينفي دونَ تردُّدٍ تساؤلَ الشَّاعرِ عن صبرٍ في معركةٍ غيرِ عادلةٍ لعدمِ التكافؤِ في أطرافها.

والشَّاعرُ عمدَ في حديثه عن "جند الهوى"، إلى أنسنةِ آثارِ المحبوبةِ لتصيرَ جنوداً لها قدرُ المبارزةِ والنَّجدةِ والإنقاذِ والدِّفاعِ والتَّقويةِ، وهذا بدوره أسهمَ في تكوينِ جوِّ دراميٍّ من خلالِ خلقِ صورةٍ حشدٍ عدديٍّ، مفعمةٍ بالحركة: (المبارزة والنجدة وتبادل الصراخ)، لها صوت مسموع: (صوت تبادل الضرب، صوت وقع الضرب على درع الصبر، صوت المبارزة). وممَّا ساعدَ في صنعِ الجوّ الدراميِّ عنصرُ اللباسِ الذي جاءَ عن طريقِ أسلوبِ التَّجسيدِ، بأنَّ أضفى الشَّاعرُ على الصَّبْرِ صفةً مادِّيَّةً فصارَ له درعاً. وفي النَّصِّ توظيفٌ لعنصرِ الزَّمنِ، فتبدَّأ

^١ بهاء الدين (١٩٨٢)، ص: ٢٩٠-٢٩١

الحربُ عندَ لقاءِ الشَّاعرِ بمحبوبيته، والمحبوبةُ هي المبتدئةُ بالنَّزالِ، وهذا لا يعني أنَّها تبدأُ بإرادةٍ منها، وإنَّما لضعفِ الشَّاعرِ وعجزه.

لقد استعارَ الشَّاعرُ الألفاظَ الحربيَّةَ في محاولةٍ للتفسيرِ الشعوريِّ الذي يمرُّ به، فهذا التَّشبيهُ غايتهُ تصويرُ الأثرِ النَّفسيِّ الذي يلقاهُ الشَّاعرُ بفعلِ شعورِ الحبِّ والصَّدِّ، الذي ترجمهُ عن طريقِ حدثٍ مادِّيٍّ، وهو حدثُ الحربِ.

ومن السُّلوكيَّاتِ التي تفسَّرُ توظيفَ لغةِ الحربِ في شعرِ الحبِّ أن يكونَ الحديثُ في معرضِ ذكرِ الوشاةِ أو العوَّالِ، فهذه الشَّخصيَّاتُ حضرتُ كثيراً في دواوينِ الشُّعراءِ بألفاظٍ ضيقٍ ونفورٍ، يقولُ البهاءُ^١:

وَأَتَى الْعَدُوْلُ وَقَدْ سَدَدْتُ مَسَامِعِي بِهِوَى يَرُدُّ مِنَ الْعَوَائِلِ عَسْكَرَا

الألفاظُ التي تحكي جوَّ الحربِ ألفاظٌ تحملُ صورَ المنعةِ والغلاظةِ والشَّدَّةِ، وهذه الألفاظُ المشبعةُ بتلكَ المعاني تأتي مناسبةً جداً للتوظيفِ في نصِّ مُحِبٍّ يحكي عن منعةِ الحبِّ في قلبِ المحبِّين وقوَّته، وهذا حاصلٌ في النَّصِّ السَّابقِ، فالشَّاعرُ ليخبرَ بتمكُّنِ الحبِّ الذي يلام عليه، جعلَ من هواه مانعاً شرساً لا تقفُ أمامه العساكرُ، والعسكرُ لفظٌ له دلالتُه القويَّةُ معنى وواقعاً، فما يرتسمُ في الذَّهنِ مباشرةً عندَ النُّطقِ بهذا اللفظ: "عسكر" حشدٌ بشريٌّ، بلباسٍ ثقيلٍ، وعدةٍ حربيَّةٍ شرسَةٍ، لكنَّ هذا الحشدَ الباسلَ يهوي خائباً وبصيرٌ هشاً أمامَ الهوى، فهذه القوَّةُ الماديَّةُ تذهبُ أمامَ "الهوى" الذي هو أمرٌ معنويٌّ، وكيفَ لأمرٍ غيرِ ملموسٍ أن يردَّ جمعاً مادِّيّاً؟، وكيفَ لشعورٍ أن يسحقَ حشداً نخبويّاً؟

هذه الصُّورةُ التي أعلَّنتُ من شأنِ الشعورِ وكيفَ لا يعلى شأنه وهو شعورُ الحبِّ تجسَّدتْ قوَّةً بشريَّةً هائلةً أخبرتُ بأسلوبٍ لافتٍ عن عظمةِ هذا الحبِّ وتجذُّره في قلبِ البهاءِ زهيرٍ، في تصويرٍ يقعُ حقيقةً، ولا يُضربُ كمبالغةٍ كلاميَّةٍ!.

^١ بهاء الدين (١٩٨٢)، ص: ٩٧

شعرية الصورة:

عمد الباحثون في العصور الحديثة إلى استعمال مصطلحات مختلفة في مبحث الصورة، فمنهم من سماها بالصورة الشعرية، ومنهم من سماها بالصورة البلاغية، ومنهم من سماها بالصورة الفنية. وغني عن القول بأن المقصود بالصورة الشعرية كل ما يستعمله الشعراء من صور بياضية أو بديعية أو رمزية للتعبير عن معانيهم، إذ تتحول الصور إلى وسيلة حسية تعبيرية.

_ أنواع الصورة الشعرية في شعر الغزل عند البهاء زهير:

أولاً: الصورة الحسية:

إن الحواس تمنح الإنسان المعرفة بمحيطه، واكتشاف طبيعته، وهي مرتبطة وجودياً بتشكيل الصور الشعرية، من حيث التلازم بين الإنسان وحواسه لا من حيث أنه أمر مقصود، بمعنى أن الشاعر لا يشعر في تشكيله التصويري أنه يشكل صورة بصرية أو سمعية، فهذا التشكيل يتم بطريقة غير مدروسة، وهو نتاج الحال الطبيعية لأن يشكل الإنسان الأشياء وفقاً لما يرى ويسمع ويلمس ويتذوق ويشم، وقد يتخطى هذا الحد فيأتي بواقع آخر، لكن يبقى للحواس فضل الانطلاق إلى عوالم أخرى، "فالحواس كلها هي الوسائل التي تغذي ملكة التصوير والخيال وتنقل إليها مجتمعة أو منفردة الصورة بشئ مصادرها وطبائعها"^١.

١. البصرية: حاسة البصر لها الأثر الأهم والأقوى مقارنة بالحواس الأخرى في تشكيل صور الغزل عند البهاء زهير، "فأكثر الصور الشعرية شيوعاً الصور المرئية، ومن السهل أن نجد العديد من القصائد التي تعتمد على التأثير في الحواس الأخرى، لكنها تكون مفعمة بالتداعيات الأخرى"^٢.

ومن هذه الصور البصرية، قول البهاء زهير^٣:

مُنْعَةً بِالْخَيْلِ وَالْقَوْمِ وَالْقَنَا وَتَضَعُ كُتُبِي عَنْ زَحَامِ الْكَتَائِبِ

وَلَوْ حَمَلْتُ عَنِّي الرِّيحَ تَحِيَّةً لَمَّا نَفَذْتُ بَيْنَ الْقَنَا وَالْقَوَاضِبِ

^١ البصير (١٩٨٧)، ص: ١٢٤

^٢ خضر (٢٠٠٤)، ص ١٩١

^٣ بهاء الدين (١٩٨٢)، ص: ٢٩

"حاسة البصر هي الأساس المشكّل للصورة في البيتين السابقين، وهذا الأمر جعل من وصف مشهد الحراسة الشديد وصفاً لافتاً يساعد المتلقّي على تخيله كما لو أنّه أمامه. والشاعر في هذا التعداد للماديات لا يقصد أن يمثّل صورةً لحشدٍ معيّن من المحسوسات، بل الحقيقة أنّه يقصد بها تمثيل تصوّر ذهنيّ معيّن له دلالتُه وقيمتُه الشعورية^١. وهذه غاية البهاء بعينها، فتعداد (الخيل والقوم والكتائب والقنا والقواضب) ليس أمراً يقصد به الازدحام اللفظي، وإنما يحمل إخباراً بشعور العجز وعدم القدرة على الوصل، فحراسة الحراسة ما كانت أمراً يعني الشاعر لولا أنّ المنع حراسة محبوبته، ويزداد هذا الشعور حدّة ليصير يأساً حين افترض الشاعر الرياح وسيلة لحمل التحية بين هذه المحسوسات المنيعه. وهذه الصورة وما فيها من مبالغة، أظهرت دور الخيال في بناء الصورة، وفي الإخبار عن الحالة القصوى للشعور العنيف الحاصل في قلب الشاعر المشوق إلى محبوبته التي لا يستطيع الوصول إليها.

ويقول في موضع آخر^٢: أَقُولُ لَهُ صَلْنِي يَقُولُ نَعَمْ غَدًا وَيَكْسِرُ جَفَنًا هَازِنًا بِي وَيَعْبَثُ

تأتي الصورة في هذا البيت لتبيّن حال المحبوبة حين يطلب الشاعر وصلها، فصدق وصلها ليس ما تعدّ به قولاً، فهي تقول: نعم، ولكن إحياء جسدها التي مثّلها الشاعر في شطر البيت الثاني تخبر بأنها لا تقول نعم إلاّ لمدارة الشاعر ومسايرته، فموافقتها القولية لم تظهر صدقها على إيماءات وجهها، فلم ير الشاعر شوقاً في العيون إلى الوصال، فلو صدقت لما أشاحت بعيونها.

٢. السّمعية:

يرى بعض النقاد ومنهم إبراهيم أنيس أنّ "السمع أقوى من الحواس الأخرى وأعمّ نفعا للإنسان"^٣، إن لحاسة السمع دوراً مهماً ونفعاً كبيراً، ومن دلائل أهميّة هذا الأثر العظيم مساهمة هذه الحاسة بشكل دائم وبحضور فعّال في تشكيل الشعراء لصورهم الفنيّة، ومن الصور السّمعية قول البهاء زهير^٤:

أَذُوبُ إِذَا سَمِعْتُ لَهُ حَدِيثًا تَكَادُ حَلَاوَةٌ فِيهِ تَذُوبُ

^١ إسماعيل (١٩٩٢)، ص: ١٣٢

^٢ بهاء الدين (١٩٨٢)، ص: ٥٢

^٣ أنيس (١٩٧٥)، ص: ١٤

^٤ بهاء الدين (١٩٨٢)، ص: ٢٧

يدلُّ الشَّاعِرُ على حُبِّهِ الجارِفِ في هذا البيت بخلقِ صورةٍ من خلالِ الأثرِ الرَّجعيِّ لصوتِ المحبوبةِ، الذي تحوَّلَ من حالةٍ كلاميَّةٍ عاديَّةٍ ليصيرَ فعلاً حرارياً مذبياً، إلَّا أنَّ هذا الدَّوْبانَ لم يشكِّلْ حالةً شعوريَّةً قبيحةً الأثرِ بل على العكس تماماً، فقد كانَ عذباً جميلاً، وذلك واضحٌ من لفظةٍ (حلاوة)، ومن تكرارِ الفعلِ (أذوب، تذوب)، فتوظيفُ الشَّاعِرِ لهذينِ اللفظينِ يبيِّنُ أنَّ الصُّورةَ بأنماطِها المختلفةِ لا يُمكنُ أنْ تُعدَّ صوراً فاعلةً ما لم تسندَها ألفاظٌ فاعلةٌ تعملُ على تنشيطِها؛ لأنَّ الحواسَّ والمعاني الدَّهنيَّةَ لا تستطيعُ بثَّ صورٍ نابضةٍ بمفردها، دونَ وسائطٍ حركيَّةٍ تكسيبُها الإيحاءَ والتأثيرَ.

ومن الصُّورِ السَّمعيَّةِ، قولُ البهاء زهير^١: عَتَبَ الْحَبِيبُ أَلَدُ مِنْ نَعَمَ الْمَثَانِي وَالْمَثَالِثُ

وقَعَ العتبُ على نفسِ الإنسانِ عموماً هو وقَعُ يشوبُهُ شيءٌ من الضَّيقِ وإن كانَ الحبُّ منبعَ هذا العتبِ، هذا فيما يخصُّ الإنسانَ عموماً، أمَّا والحديثُ يدورُ عن عتبِ محبوبٍ لحبيبه، فالقوالِبُ لا تتشكَّلُ وفقاً للحالةِ الطَّبِيعيَّةِ لتسيرَ في ركبِ المعتادِ، إنَّها تصوِّغُ شكلاً جديداً استثنائياً يقبلُ بما ينفِرُ الإنسانُ منه عادةً، بل إنَّها تستعذبُه.

٣. السَّميَّةُ: لعلَّ الإنسانَ العاديَّ لا يقفُ من الروائحِ كما يقفُ منها الإنسانُ المرهفُ المبدعُ، فالإنسانُ العاديُّ يقفُ عندَ وصفِها بالطَّيبِ أو الكُره، أمَّا الشَّاعِرُ والمُحبُّ فإنَّه يحوِّلُها لشيءٍ ملموسٍ له كيأنَّه وروحُه التي تحرَّكُ روحَ العاشقِ، وتنبُّثُ فيها الشُّجورَ وتبعثُ المسرَّاتِ أو الأحزانَ والآلامَ.

ومن الصُّورِ السَّميَّةِ، في معرضِ الغزلِ، قولُ البهاء زهير^٢:

كِتَابٌ أَتَانِي مِنْ حَبِيبٍ وَبَيْنَنَا لَطُولُ التَّنَائِي بَرَزَخٌ أَيُّ بَرَزَخٍ

تَقَدَّمَ لِي عَنْهُ مِنَ الْبُعْدِ أَنْسُهُ وَفَاحَ إِلَيَّ الطَّيْبُ مِنْ رَأْسِ فَرْسَخٍ

كَأَنَّ نَسِيمَ الرُّوضِ عِنْدَ قُدُومِهِ سَرَى بِقَمِيصٍ بِالْعَبِيرِ الْمُضْمَخِ

إنَّ مجيءَ كتابٍ من المحبوبةِ بعدَ طولِ بُعدٍ وفراقٍ كانَ كفيلاً لأنْ يحيي حواسَّ الشَّاعِرِ وينعشَها، حتَّى صارَ هذا الكتابُ أنساً للشَّاعِرِ في بُعدِ صاحبه، ومصدراً لطيبِ الرَّائحةِ، وهنا تبرزُ الصُّورةُ السَّميَّةُ؛ فمجيءُ الكتابِ أَفاحَ الطَّيبِ من قِمَّةِ جبلٍ مرتفعٍ، وأسرى نَسِيمِ الرُّوضِ الزكيِّ في جَسَدِ البهاء. والصُّورةُ السَّميَّةُ تظهرُ في عجزِ البيتِ

^١ بهاء الدين (١٩٨٢)، ص: ٥٣

^٢ المصدر السابق، ص: ٦٧

الثاني صورةً خارقةً تُعبّر عن انتشار الطيب من مسافةٍ بعيدةٍ، وهذه الصورةُ مُبالغٌ فيها، خارقةٌ لنواميس الكون، لكنّ ذهنَ الشاعرِ المنشغلِ بمحبوبتهِ جعلهُ مستأنساً بأيّ شيءٍ يأتي منها، فريحاً بقليلٍ وصل، كأن يكون رائحةً تخصّها. فأخذت المسافةُ بذلك بُعداً جمالياً إيجابياً بعد أن كانت قاتمةً سوداويةً، بفعلِ العوائق التي بينهما (برزخ أي برزخ).

وهذا بدوره يُظهرُ توقّ الشاعرِ لأيّ مرسالٍ من المحبوبة، ممّا يجعلها تتحرّر من أسرِ القيود لتطير في فضاءٍ مُنعشٍ، وهذا التحرّرُ تبرّزُهُ صورةُ البيتِ الثالثِ بسريانِ نسيمِ الرّوض، فهذا السريانُ أعطى حسّاً انتعاشياً عذبا، يجعلُ الشاعرَ في حالةٍ مغيبَةٍ عن الواقعِ المحيطِ به، ليحلّ ويتحدّ في عالمِ المحبوبةِ وحدّها ولا شيءٍ غيرها. وقد زادَ هذه الصورةُ قوّةَ لفظٍ (مضمخ)، فالمسافةُ الطويلةُ لم تضعف من قوّةِ الرائحةِ، وذلك لعظمِ الأمرِ المارّ فيها وهو كتابُ المحبوبة. لقد تغلّبَ الشاعرُ هنا أيضاً على الصورةِ النمطيّةِ التي عهدناها حينما يتلقّى الحبيبُ رسالةً من حبيبهِ فيشتمّها ليقعَ على آثارِ محبوبهِ، على قليلٍ من عطرِ يديه، أو ثيابه، أو ما نثرهُ من طيبهِ الخاصّ على الرّسالةِ بعدَ كتابتها. لقد استطاعَ البهاءُ زهيرُ التفوّقَ على تلكِ الصورةِ النمطيّةِ والوصولَ بصورتهِ إلى الغايةِ والمنتهى.

وقولُ الشاعرِ: (سرى بقميص) يحتملُ أكثرَ من معنى؛ الأوّلُ أنّ النّسيمَ سرى بقميصٍ يلبسهُ الشاعرُ، والثّاني أنّ هذا النّسيمَ جاءَ بقميصٍ في تناصٍّ دينيٍّ مع قصّةِ قميصِ سيّدنا يوسفَ عليه السّلامُ، في قوله تعالى على لسانِ سيّدنا يوسفَ: "اذهبوا بقميصي هذا فألقوه على وجهِ أبي يأت بصيراً وأتوني بأهلكم أجمعين"^١. والقميصُ في قصّةِ سيّدنا يوسفَ أعادَ البصرَ لأبيه سيّدنا يعقوبَ، أمّا عندَ البهاءِ فقد ردّ الرّوحَ إليه.

ويقولُ البهاءُ زهيرٌ في موضعٍ آخر^٢: وَإِنْ لَاحَ لِي الْبَذَرُ الَّذِي مِنْ دِيَارِهِ فَيَحْسَبُ طَرْفِي أَنَّ ذَاكَ ابْنَسَامُهُ
وَأَسْتَنْشِقُ الْأَزْوَاحَ مِنْ كُلِّ وَجْهَةٍ فَأَعْلَمُ فِي أَيِّ الْجِهَاتِ خِيَامُهُ

٤. الدُّوقِيَّةُ:

يقولُ البهاءُ زهير^٣: شَرِبْتُ كُؤُوسَ الْحُبِّ وَهِيَ مَرِيرَةٌ وَذُقْتُ عَذَابَ الشُّوقِ وَهُوَ أَلِيمٌ

^١ يوسف، ٩٣

^٢ بهاء الدين (١٩٨٢)، ص: ٢٣٣

^٣ المصدر السابق، ص: ٢٤٤

هذه الصورة ذوقية في ألفاظها، لكنها في المعنى لا تسري على حاسة الذوق بشكل حقيقي، فليس للحب كؤوس تُشرب، وعذاب الشوق لا يُذاق، وإنما استعار البهاء ألفاظاً ذوقية ليخبر عن طريقها بشعور الحب الذي يعتمل في قلبه، وإن كانت هذه المحاولة الإخبارية لا تصل لغاية استنفاد البوح، أو لغاية الكمال التصويري في وصف حقيقة ما يجري في قلب الشاعر، فهي محاولة لتقريب الصورة ومحاولة لعرض الشعور الداخلي.

والتقريب الذي اعتمده الشاعر في الصورة أعلاه يرى من خلال الأفعال (شربت، ذقت) والجمع (كؤوس) الذي يُخبر بشدة الواقع، وبألفاظ الحب العنيفة: (مريرة، عذاب، أليم)، وإسقاط الشاعر لحالته على ألفاظ ذوقية متناسقة مع حالة الحب، فالشرب والذوق لا يتوقف أمرهما عند عضو الفم، وإنما يسري مفعولهما للجسد عامة، وهذا شأن الحب الذي في القلب ليسري أمر مرارته وعذابه في الجسد كله. فيغدو المحب العاشق نشوان، فرحاً أو حزناً، بهذا الحب، كأنه ثمل من فرط الشراب.

٥. اللمسية:

حاسة اللمس وإن حضرت حضوراً نادراً في تشكيل الصورة الشعرية عند البهاء زهير إلا أن "حقائق الأشياء ليست مدركة بالبصر والسمع فقط، فقد يعجز السمع والبصر عن الوصول لماهية الأشياء وحقيقتها، من حيث طبيعة المحسوسات"،^١ فالنار مثلاً لم يعرف الإنسان كنهها إلا باللمس. ومن الصور اللمسية في شعر الغزل عند البهاء

قوله^٢: و يَا أَيُّهَا الْأَحْبَابُ مَا لِي وَمَا لَكُمْ وَإِنِّي بِحَمْدِ اللَّهِ أَهْدَى وَأَرْشَدُ

تَعَالَوْا نُخَلِّ الْعُتْبَ عَنَّا وَنَصْطَلِحْ وَغُودُوا بِنَا لِلْوَصْلِ وَالْعُودِ أَحْمَدُ

و لَا تَخْدِشُوا بِالْعُتْبِ وَجْهَ مَحَبَّةٍ لَهُ بِهَجَةٍ أَنْوَارُهَا تَتَوَقَّدُ

وظف البهاء أساليب متنوعة في هذه الأبيات ليقول فكرته؛ حيث شبه المحبة بالإنسان فجعل لها وجهاً، والعتب بشيء له خاصية الخدش، وهي استعارة مكنية، وعلى بساطة الصورة فالاعتماد على حاسة اللمس وعنصر اللون لطلب الصلح والابتعاد عن العتاب أبعد النص عن الجمود القولي، وأكسبه حركة من خلال الفعل (تخدشوا)، حركة تنبئ بضيق الشاعر وانزعاجه من العتب الحاصل، وخوفه من انطفاء نور الوجه المحب بفعل هذا العتب.

^١ ركاوي (٢٠١٩)، ص: ٢٢.

^٢ بهاء الدين (١٩٨٢)، ص: ٨٥.

ويقولُ في موضعٍ آخر^١: أَنَا بِالْفِرَاقِ مُرَوِّعٌ أَبَدًا ذَا طَالَعِي فِيهِ وَذَا نَجْمِي

مَا هَذِهِ لِلْبَيْنِ أَوَّلُهُ ذَا الْخَدِّ مِنْهُ مُعَوِّدُ اللَّطْمِ

يفرغ الشاعرُ من كبتِ شعوريِّ، وضغطِ نفسيِّ على حواسِّه الخارجيّة، فيأتي مشهدُ اللَّطْمِ في البيتِ الثَّاني ليُظهر أثرَ الفراقِ في نفسِ الشاعرِ التي اتخذتُ من اللَّطْمِ وسيلةً لإظهارِ حزنِها.

٦. تَشَارُكُ الْحَوَاسِّ:

ظهرَ اتجاهُ تراسلِ الحواسِّ "كإبداعٍ فنِّي يلجأُ إليه الشاعرُ تحتَ تأثيرِ التجربةِ التي يَمُرُّ بها، وكانَ يساعدهُ على ذلكَ فطرتهُ النقيّةُ وخيالهُ المبدعُ، ورغبتهُ الملحةُ في تكوينِ صورٍ جديدةٍ تتبادلُ فيها الحواسُّ ومن ثمَّ تكونُ أكثرَ إichاءً"^٢. وهناك سببٌ آخرُ يدفعُ الشاعرَ لتشكيلِ صورٍ حسيّةٍ تستخدمُ عدداً منَ الحواسِّ، هو العاطفةُ القويّةُ والرَّغبةُ الشديدةُ بالوصولِ إلى وصفِ المشاعرِ وتصويرِها وصفاً دقيقاً، وتصويراً يصلُ إلى مداها وحالته القسوى في بلاغةِ التعبيرِ وإيصالِ الصُّورِ والمشاعرِ التي تجسّدُها. ومن ذلكَ قولُ البهاءِ زهير^٣:

كَيْفَ السَّبِيلُ إِلَى الزَّيَارَةِ خُلُوءٌ وَيَلِي مِنَ الرُّقَبَاءِ وَالْخُرَاسِ

حَقٌّ عَلَيَّ وَوَاجِبٌ لَكَ إِنِّي أَمْشِي عَلَى عَيْنِي إِلَيْكَ وَرَاسِي

لا يكونُ المشيُّ في الواقعِ إلّا على الأقدام، لكنَّ رغبةَ الشاعرِ القويّةَ للقاءِ محبوبته جعلته يوظّفُ حالةً خاصّةً بعضوٍ جسديٍّ لعضوٍ جسديٍّ آخر، في صورةٍ يتقبّلُها الشعورُ الإنسانيُّ، بل ويستظرفُها ويستعذبُها، فيزرعُ هذا الخروجُ عن المألوفِ في نفسِ المحبوبِ دلالاً وتميزاً عن الآخرين.

ومن ذلكَ أيضاً قولُ البهاءِ زهير^٤:

وَلِلْعُيُونِ رِسَالَاتٌ مُرَدَّدَةٌ تَدْرِى الْقُلُوبُ مَعَانِيَهَا فَتُخْفِيهَا

شكّلتِ العيونُ لدى الجمعِ الإنسانيِّ عامّةً بديلاً ناطقاً لإيصالِ المعاني حينَ يصمتُ اللسانُ، فهي المفتاحُ الرّئيسُ للمعرفةِ عندَ السكوتِ، وهي المرأةُ الصادقةُ التي تكشفُ ما في نفسِ صاحبِها، وإنْ تكلمَ بما يخالفُ ما في نفسه.

^١ بهاء الدين (١٩٨٢)، ص: ٢٣٩

^٢ الوصيفي (٢٠٠٨)، ص: ١٧.

^٣ بهاء الدين (١٩٨٢)، ص: ١٤٣

^٤ المصدر السابق، ص: ٢٨٤

فهي مفتاح ليس بقاصر الإبلاغ عما يحوي القلب من معانٍ وأحاسيس تجيش في داخله. وقد وظّف البهاء هنا العيون للتراسل مع حاسة النطق التي يقوم بها اللسان. فتغدو حمالة رسائل حب لا يدركها إلا المحبون.

ثانياً: الصورة المزدوجة:

المقصود بالصورة المزدوجة أنّ الشاعر يصفُ حالاً متداخل العواطف، متداخل الأثر في نفسه، يحتاج وصفه لصورتين متداخلتين متشابكتين، وغالباً ما يكون سبب هذه الحاجة اجتماع الضدّ بضدّه في حال واحدة، ومن ذلك قول البهاء واصفاً أشواقه لمحبيه^١: (مجزوء الكامل)

هَذَا كِتَابٌ وَهُوَ يُطْ	لِعُكْمٌ عَلَى حَالِي وَخَبْرِي
فَتَأَمَّلُوا فِيهِ تَرَوْا	أَثَرَ الدُّمُوعِ بِكُلِّ سَطْرِ
مَاءٌ تَدْفَقُ مِنْ جُفُو	نِي وَهُوَ مِنْ نَارٍ بِصَدْرِي
كَالْعُودِ يُوقَدُ بَعْضُهُ	وَالْبَعْضُ مِنْهُ الْمَاءُ يَجْرِي

إنّ حال الشاعر المتشكّل في البيت الثالث من لفظين (ماء ونار) لهما من الدلالة الضديّة والمعاكسة الكثير، فكيف تولّد النّار ماءً، وكيف يجتمعان ليولّد أحدهما الآخر؟، هذا الحال المزدوج الذي يجمع بين ضدين (تدفق الماء من النار) أنتج صورةً مزدوجةً من الطبيعة، التي لا يمكن تكذيبها حين يجتمع الضدان فيها، فهذا العود إمّا أن يكون ناراً أو مجرى للماء، إذن فالنّار والماء اجتماعاً في حال الشاعر كما يجتمعان في العود. وفي البيت الثالث نرى أنّ البهاء وظّف الفعل (تدفّق) لوصف جريان الدّمع من عينيه، وهذا الفعل يُخبرُ بغزارة الدّمع ووفريته، الأمر الذي يشي بحرارة لهيب القلب المولّد لهذه الدموع الغزيرة، ونرى أيضاً أنّه قال (ماء) ولم يقل (دمع) على الرّغم من أنّهما يتفقان وزناً، لكنّ قوله (ماء) يقوّي الحالة الضديّة وإن كان الدّمع ماءً في تكوينه، وجاء استخدامُه لفظ (الماء) ليعكس معنى حقيقياً للماء مع النار وهو إخمادها، فسيلان الدّمع يخفّف ما في النّفس من ضغط، وحزنٍ وأسى.

^١ بهاء الدين (١٩٨٢)، ص: ١٠٧

ثالثاً: الصورة العقلية:

لا يُقصدُ بالصورة العقلية أنَّ المتلقِّي أمامَ صورةٍ جامدةٍ تفتقرُ لجماليَّةِ النَّصْرِ الخياليِّ، فالصورةُ العقليةُ تصدرُ عن الفكرِ وتخضعُ للعقلِ من غيرِ أنْ تفقدَ عنصرَ الخيالِ". وهذا الامتزاجُ الحاصلُ بينَ الفكرِ والخيالِ يتجسَّدُ في قصيدةٍ طويلةٍ للبهاء، ميدانها أسلوبُ (الأنا)، وساحتها صورةٌ حبِّه لذاتهٍ ولمحبيبته، وفيها يقول^١:

أنا في الحبِّ صاحبُ المعجزاتِ جئتُ للعاشقينَ بالآياتِ
كانَ أهلُ الغرامِ قبلي أُمِّيَّ — بينَ حَتَّى تَلَقُّنَا كَلِمَاتِي
فأنا اليومَ صاحبُ الوقتِ حقاً والمُحبُّونَ شيعتي ودُعائي

تُدرِكُ الصورةُ العقليةُ في هذه الأبياتِ على النحوِ التَّالي:

(صاحب المعجزات، الآيات): جعل الشاعر من نفسه نبياً.

(أُمِّيَّ، كلمات): جعل الشَّاعرُ من نفسه ههنا معلماً.

(شيعتي، دعائي، طبولي، راياتي): جعل الشَّاعرُ من نفسه هنا إماماً.

زد على ذلك أنَّ هذه الصورةَ فاعلَ حضورها الذاتيِّ لفظاً (أنا) الذي تكررَ مرَّتين، إضافةً لضميرِ المتكلِّمِ في (جئتُ)، وياءِ الملكيةِ في (كلماتي، شيعتي، دعائي، راياتي)، وكلمة (صاحب) التي تكرَّرتَ مرتين أيضاً، والتي أفادت حصرَ ما بعدها (المعجزات، الوقت) في ذات الشاعر وحدها، كل هذه مجتمعة أسهمت في إبرازِ صورِ الشَّاعرِ العقليةِ المخبرة عن أَناهُ في الحبِّ، والبهاءِ يضعُ نفسه "في مقابلة مع الشعراء من قدماء ومحدثين، لكنَّها ليست مقابلةً تضادٍ، فالعلاقةُ في رأيه تبعيةٌ؛ أي تبعية المعاصرين لها، لكنَّ المفارقة تتضحُ من خلالِ تبعيةِ القدماءِ له، فلا قيمةَ لأولويةِ الزَّمنِ، القيمة الحقيقية في الجودة"^٢. والشَّاعرُ يقدِّس أَناهُ المُحبَّةَ بأنْ يضعها في إطارِ صورٍ مقدَّسة جليلة، ففي البيت الأول سيطرَ الأثرُ الدينيُّ، وفي البيت الثاني تجلَّى العنصرُ العلميُّ، وفي البيتين الأخيرين هيمَنَ أثرُ طقوسِ الفرقِ التي ظهرت بقوةٍ في العصر العباسيِّ، فهو إضافةً لحالةِ (الأنا) يستخدمُ ألفاظاً مقدَّسة ليزيد النَّصَّ علواً ورفعة.

^١ بهاء الدين (١٩٨٢)، ص: ٤٧.

^٢ أيوب (٢٠١٧)، ص: ٣٩.

وما يلفتُ النَّظْرَ بِقُوَّةٍ في هذه الأبياتِ هو كيفيةُ تشكيلها بصياغةٍ عقليةٍ بديعة، حيثُ جعلَ البهاءُ من نفسه في البيتِ الأوَّلِ (صاحب المعجزات)، والمعجزاتُ لم توهبْ إلَّا للأنبياء، وهي أمرٌ غيبيٌّ، وخارجٌ عن قوانين الكون ونواميسه، وهذا التشبيه يقول بتمكُّن الحبِّ من قلب البهاء زهير حتى أكسبه قوَّةً عظيمة جعلته متجاوزاً حدود الحبِّ الطبيعيَّة، ليأتي بما هو غيرُ مألوفٍ، فيترك العاشقين في زمنه ومن بعده، في حالٍ ذهولٍ ودهشة. ويكمل رسمَ صورته العقلية بمهارةٍ فائقة، فيقولُ بأنَّه من (جاء للعاشقين بالآيات)، وكأنَّ ما يصدرُ عنه في الحبِّ صار كتاباً مقدَّساً في دستورِ الحبِّ وشرعةً ومنهاجاً للعشوق لمن يسيرُ على دربه من البشر.

وفي البيت الثاني يأتي الظرف (قبلي) بيانه الدَّاتِيَّة لينفي نفيّاً تامّاً معرفة أهل الغرام للحبِّ قبله، ثم جاء الحرف (حتى) ليقابل الصورة ويحوِّل حال الجهل التامة إلى حالٍ معرفيَّة، وكأنَّ ما رويَ من قصص الغرام السَّابِقة عبثٌ لم يُصبَ من حقيقة الغرام شيئاً، فَخَلَقَ البهاءُ من اللفظين (قبلي، وحتى) صورةً ضديَّةً عزَّزَ من خلالها ذاته العاشقة، وجعلَ منها حدّاً فاصلاً له أثرٌ بيِّن، يوجب أن يقول المرءُ فيه ما قبل البهاء وما بعده.

ثمَّ قالَ في البيت الثالث (أنا اليوم صاحب الوقت حقاً)، فهو يريدُ أن هذا الزمانَ زمانه، فالحبُّ الذي يتملِّكُ شغاف قلبه لا مثيلَ له في حبِّ العالمين، يؤكد هذا الأمر لفظ (حقاً)، الذي جاء لينفي الآخر، نفاه بوقع موسيقيٍّ.

وتصلُ ذروة الأنا في البيتين الثالث والرَّابع حين يخلقُ الشَّاعرُ مشهداً درامياً لفرقة من خلال الماديات (شيعتي، دعاتي، طبولي، ربابتي)، حتى صارت الأبيات بذلك صورة حية للمتلقِّي، فالبهاءُ إمامٌ، وخلفهُ شيعةُ، والطبولُ تُضربُ أمامه، والرَّبابُ تخفقُ بينَ يديه، وما لا يجبُ أن يغيبَ عن ذهنِ المتلقِّي هنا أنَّ سببَ هذه العظمة ليس مكانةً سياسيةً يحتلُّها الشَّاعرُ، بل هو بسببِ مكانته في العشق والغرام، فهو الذي جعلَ من الشَّاعرِ نبياً، وإماماً، فذاتُ الشَّاعرِ ما كانت لتكونَ بهذه العظمة لولا هذا الشُّعورِ العظيم الذي يسيطرُ عليها ويتملِّكُ فيها شغافُ الرُّوح والقلب والجوارح كلها، فعظمةُ الذاتِ قد وُلدت من عظمةِ الشُّعور.

٣. شعريَّة الموسيقى:

أولاً: الموسيقى الدَّاخلية:

تتولَّدُ بفضلِ انسجامِ الحروفِ والكلماتِ والجُمَلِ والعبارات، وهو ما يمسُّ جوهره ومضمونه. وتتفاعلُ الموسيقى الدَّاخلية مع الموسيقى الخارجيّة لإحداثِ النِّغمِ الموسيقيِّ وإيجادِ البنية الإيقاعيَّة للقصيدة، وهي أصعبُ من

الموسيقى الخارجية، ففي الخارجية هناك بحر يحكمك بتفعيلاته ووزنه، أي يكفي أن تكتب على هذه التفعيلات لتتحقق الموسيقى الخارجية فحسب، أما الموسيقى الداخلية فتتسع لتشمل اختيار الشاعر لحروفه وألفاظه وإبداع صوره وأخيلته، لإيجاد التناغم بين أجزاء الجملة الشعرية وتحقيق الثراء الموسيقي.

تتجلى الموسيقى الداخلية في وسائل تكون الإيقاع الداخلي وتساعد على إبراز النغم الموسيقي، منها:

١. الجنس: واحد من أبرز الوسائل اللغوية لتكثيف النغم الداخلي، وإحداث نغمات موسيقية متصاعدة، ومن المواضيع التي شهدت جناساً لدى الشاعر جاءت صياغته في درجات الإيقاع على النحو الآتي من الأقل إلى الأكثر، قوله^١: فيروقتي والجو منه ساكن والقطر ساكب

وقوله^٢: أَرَى قَوْمًا بُلِيَّتْ بِهِمْ نَصِيْبِي مِنْهُمْ نَصِيْبِي

وقوله^٣: لَهَا خَفَرٌ يَوْمَ اللِّقَاءِ خَفِيرُهَا فَمَا بَالُهَا ضَنْتُ بِمَا لَا يَضِيرُهَا

وقوله^٤: وَبِمُهْجَتِي وَسَنَانُ لَا سِنَّةَ الْكَرَى أَوْ مَا رَأَيْتَ الظُّبْيَ أَحْوَى أَحْوَرًا

وقوله^٥: أَعْصَنَ النَّقَى لَوْلَا الْقَوَامُ الْمُهْفَفُ لَمَا كَانَ يَهْوَاكَ الْمُعْنَى الْمُعْتَفُ

وقوله^٦: هَوَانًا بِالْهَوَى كَمْ ذَا التَّجَنِّي وَكَمْ هَذَا التَّعَلُّلُ وَالتَّمَنِّي

جناس مع اتفاق الجملة والتفعيلة: وذلك مثل قوله^٧: أَنَا بِالْعَادِلِ لَا بَلْ * أَنَا بِالْعَالَمِ أَلْعَبُ

فالتفعيلة تشمل في جزء منها الجزء المتجانس من اللفظتين وتتوحدان في التركيب النحوي والصرفي مما يكتف الإيقاع بين الشطرين ويبرز إيقاع الجنس بين اللفظتين .

وقوله^٨: سَكَنْتُ قَلْبِي وَفِيهِ مِنْكَ أَسْرَارُ فَلْتَهْنِكَ الدَّارُ أَوْ فَلْيَهْنِكَ الْجَارُ

^١ بهاء الدين (١٩٨٢)، ص: ٢٤

^٢ المصدر السابق، ص: ٤٠

^٣ المصدر السابق، ص: ٩٤

^٤ المصدر السابق، ص: ٩٧

^٥ المصدر السابق، ص: ١٦٤

^٦ المصدر السابق، ص: ٢٦٩

^٧ المصدر السابق، ص: ٢٢

^٨ المصدر السابق، ص: ٩٨

يبرز فيه التركيب النحوي وموقع الكلمتين المتجانستين فاعلا (الدار - الجار)، وموقعهما من تفعيلة (فاعلن) في بحر البسيط مع قطع الضرب .

_ الجناس مع التضاد في المركب ذاته: وهنا يجتمع لدينا الجناس مع التضاد مما يكتنف الإيقاع ويقوي المعنى، منها قوله: بين قلبي وسلوي في الهوى .. مثل ما بين الثريا والنرى

والحال نفسه في مجانسة الثريا للنرى ، إضافة إلى المجاز المحلي الذي يفهم من اللفظتين ؛ فالثريا محلها السماء والنرى محله الأرض.

٢. التَّقْطِيعُ الصَّوْتِيّ: من أساليب تقوية الجرس الموسيقي وتكثيف النغم. وذلك بتجزئة الوزن إلى مواقف، أو مواضع يسكت فيها اللسان أو يستريح في أثناء الأداء الإلقائي. وقد لوحظ أنه شكلان: عروضي وصوتي. العروضي: نهاية التفعيلة. والصوتي: الذي ينقطع عنده الصوت.

الوقف العروضي عند (النون)، والوقف الصوتي عند الياء الساكنة في (بيكي)؛ لتستريح النفس ثم تكمل. في البيت الآتي قسم الشاعر البيت الأول ثلاثة أجزاء يتوقف الصوت فيها عند الهاء المكسورة (متلفع بحريه، متضمخ بعبيره، مترنح بفتوره). مع ما فيه من سجع وترصيع.

٤. التكرار:

أحد ركائز الإيقاع الداخلي، وأحد لبنات البناء الفني للقصيدة. يُستخدم التكرار لخدمة المعنى وتقويته، يقترب من الجناس التام الذي تتكرر فيه الألفاظ لكن مع اختلاف معناها. يتأرجح التكرار بين تكرار الحروف وتكرار الكلمات، كتكرار كلمة (جنى) لتأكيد فاجعة الوشاية وتلميحا لبراءة الشاعر.

عادةً تُكرر حروف القافية، فتكرار حرف روي القافية في الحشو يعمل على زيادة وحدة النغم الموسيقي في القصيدة، ويكتف الجانب الإيقاعي فيها. والمهم هنا ألا يكون التكرار بلا هدف، كأن يكون من أجل إثبات براعة شعريّة أو لسد فراغ الوزن.

والتكرار سمة ظاهرة في ديوان البهاء، ولا نسير تبعاً لحكم البلاغة العام باستهجان التكرار أو قصره على تأكيد المعنى، ولكن تأكيد المعنى هنا يعني تكثيف الإيقاع؛ لأن الظاهرة عند الشاعر قد وظفت في عدة صور نسهم في تحقيق سهولة الإيقاع. وقد ورد التكرار لديه في شطر واحد، كما ورد بين الشطرين، وورد بين البيتين كذلك

في الموضع ذاته من البيتين، فالتكرار موسيقياً موضع إجادة؛ فحينما تحقق في ردّ العجز على الصدر كان من مزايا القافية وارتباطها بسائر البيت، وكذلك سيتحقق التكرار في الشطر الواحد بما يحقق التوقع لدى المتلقي وحينما يتحقق التوقع تحدث متعة الإيقاع، وحينما يتحقق التكرار بين البيتين يتحقق التوازي على مستوى رأسي مما يثري سهولة الإيقاع فيردد المتلقي ويشارك في صنع القصيدة، وتتحقق نظرية التلقي التي طالما حاول النقد الحديث التلليل عليها، وليس معنى الاهتمام بالإيقاع أنها بعيدة عن عاطفة الشاعر، فإن دراسة كثير من مواضع التكرار بلاغياً تؤكد العاطفة التي يسوقها الشاعر، كما أن عموم اللفظة أحياناً ينسبنا تكرارها، وفي كل هذا بلاغة لتصوير المعاني، ولكن نريد أن نبين كيف كشف التكرار سهولة الإيقاع وتماسكه، وأعطاه جمالية عالية في شعر الغزل عند البهاء زهير.

أولاً: التكرار في البيت الواحد: ١ _ كلمات وردت مرتين :

أي تكررت الكلمة في الشطر الواحد مرتين دون شعور بملل، فيتأكد الإيقاع، ونجده في كثير من المواضع منها^١:

وَعَانِيَةَ لَمَّا رَأَيْتِي أُعْوِلْتُ وَقَالَتْ عَجِيبٌ يَا زُهَيْرُ عَجِيبُ

ومنها قوله: سَكَنْتَ قَلْبِي وَفِيهِ مِنْكَ أَسْرَارُ فَلْتَهْنِكَ الدَّارُ أَوْ فَلْيَهْنِكَ الْجَارُ

وقوله: كَمْ قَدْ كَتَمْتُ فَلَمْ يُفِدْ حَتَّى دَرَى بِكَ مَنْ دَرَى

وقوله: وَ يَا لِيْلَيْتِي هَكَذَا هَكَذَا وَيَا لِلَّهِ بِاللَّهِ قِفْ يَا سَحْرُ

وقوله: شَيْمَتِي شَيْمَتِي وَخُلِقِي خُلِقِي وَلَوْ أَنِّي أُمُوتُ مِمَّا أَلْقِي

٢ _ كلمات وردت ثلاث مرات

مثل قوله: لَقَدْ أَنْكَرْتُ مِنِّي مَشِيْبًا عَلَى صَبَا وَقَالَتْ مَشِيْبٌ، قُلْتُ: ذَاكَ مَشِيْبٌ

٣ _ تراكيب: وكثيراً ما تحقق التوازي بين قسمين في البيت الواحد أو التساوي مع التوازي بين الشطرين مثل

قوله^٢: سَقَاكَ صَوْبُ الْحَيَا يَا دَارُ يَا دَارُ فَكَمْ تَقَضَّتْ لِقَلْبِي فِيكَ أَوْطَارُ

^١ بهاء الدين (١٩٨٢)، ص: ٣٠

^٢ المصدر السابق، ص: ١١٨

وقوله^١ : حَلَالًا حَلَالًا لَّاهُ يُعَذِّبُنِي كَيْفَ شَاءَا

ثانياً: التكرار بين البيتين: وردت في بعض المواضع، منها^٢ :

رَدَّ السَّلَامَ رَسُولُ بَعْضِ النَّاسِ بِاللَّهِ قُلْ يَا طَيِّبَ الْأَنْفَاسِ

رَدَّ السَّلَامَ وَذَاكَ غُنْوَانُ الرِّضَا بُشْرَايَ قَدْ ذَكَرَ الْحَبِيبُ النَّاسِي

ومنها^٣ : فَمَنْ ذَا الَّذِي أَعْتَاضُ عَنْكُمْ مِنَ الْوَرَى يَكُونُ حَبِيبِي مِثْلَكُمْ وَخَدِينِي

وَمَنْ ذَا الَّذِي أَرْضَى بِهِ لِمَحَبَّتِي فَتَحَسُنْ فِيهِ لَوْعَتِي وَحَنِينِي

ويوضحُ التَّكرارُ هنا في تعبيره استمرارَ حالةِ الحيرةِ والقلقِ بالإيقاعِ نفسه. ومنَ القصائدِ التي تُوكِّدُ صدقَ العاطفةِ وأنَّ التكرارَ الذي يسهمُ في تحقيقِ سهولةِ الإيقاعِ لا يرتبطُ بالجرسِ الصوتيِّ فحسبَ وإنما ناجمٌ عن العاطفةِ قصيدتهِ في رثاءِ ولده، وهي من أطولِ قصائدِ الرثاءِ لديه، وتبرز فيها ظاهرةُ التَّكرارِ التي تزيدُ من الموسيقى والإيقاعِ في سبعةِ مواضعٍ إضافةً إلى لزومِ المدِّ بالألفِ قبلَ الكافِ، من بدايتها، يقولُ^٤:

نَهَاكَ عَنِ الْغَوَايَةِ مَا نَهَاكََا وَذُقْتَ مِنَ الصَّبَابَةِ مَا كَفَاكََا

وتتكرر كلمة رُوحِي خمس مرات في ستة أبيات

رُوحِي مَنْ تَدُوبُ عَلَيْهِ رُوحِي وَذُقْ يَا قَلْبُ مَا صَنَعْتَ يَدَاكََا

لَقَدْ بَلَغْتَ بِهِ رُوحِي التَّرَاقِي

فِيَا مَنْ غَابَ عَنِّي وَهُوَ رُوحِي وَكَيْفَ أَطِيقُ مِنْ رُوحِي انْفِكََاكََا

ولعلَّ هذا ممَّا يفسِّرُ قولَ بعضِ النقادِ من أنَّ رثاءَهُ لا يُبكي؛ قد يكون هذا الحكم لما به من إيقاعٍ واختلاطٍ بلغَةٍ الغزلِ والنَّسِيبِ والعشقِ، لكنَّا نرى أنَّ هذا الإيقاعَ بمثابةِ صراخِ الشَّاعرِ ونحيبه الذي لم يجدْ أبلغَ من تكرارِ كلمة (روحي) في الإفصاحِ عن عاطفةِ الحزنِ الشَّدِيدِ الذي ينالُ من كبدهِ ويقتات منها.

^١ بهاء الدين (١٩٨٢)، ص: ١٤٥

^٢ المصدر السابق، ص: ١٤٢

^٣ المصدر السابق، ص: ٢٧٧

^٤ المصدر السابق، ص: ١٩٢

٥. التَّصْرِيع:

من المُحَسَّنَات اللَّفْظِيَّة الَّتِي تَعْمَلُ كَالضَّابِطِ الْإِيقَاعِيِّ، وَيَقَعُ فِي الشَّعْرِ فَقَطْ، دُونَ النَّثْرِ. وَيُسْتَخْدَمُ عِنْدَ افْتِتَاحِ الْقَصِيدَةِ، أَوْ يُسْتَخْدَمُ كَتَصْرِيعٍ دَاخِلِيٍّ عِنْدَ الْإِنْتِقَالِ مِنْ غَرَضٍ إِلَى آخَرَ. وَهُوَ: أَنْ تَكُونَ تَقْفِيَةُ الْعُرُوضِ هِيَ تَقْفِيَةُ الضَّرْبِ نَفْسَهَا، وَعِنْدَمَا لَا يَكُونُ الْبَيْتُ مُصْرَعًا يُسَمَّى مُصَمَّتًا.

وَإِنَّمَا نَرَى كَثِيرًا مِنْ شَعْرِ الْغَزْلِ عِنْدَ شَاعِرِنَا الْبِهَاءِ زَهِيرٍ يَمْتَأَزُ بِهِذِهِ الظَّاهِرَةِ الْمَوْسِيقِيَّةِ، الَّتِي تَشْدُ أَذْنَ السَّامِعِ وَقَلْبَهُ مِنْذُ الْبَيْتِ الْأَوَّلِ، وَمِنْ ذَلِكَ قَوْلُهُ: وَعَدَ الزَّيَارَةَ طَرْفُهُ الْمُتَمَلِّقُ وَبَلَاءَ قَلْبِي مِنْ جُفُونٍ تَنْطِقُ

وقوله: أَخَذْتُ عَلَيْهِ فِي الْمَحَبَّةِ مَوْثِقًا وَمَا زَالَ قَلْبِي مِنْ تَجَنِّيهِ مُشْفِقًا

وقوله: لَهَا خَفَرٌ يَوْمَ الْلِقَاءِ خَفِيرُهَا فَمَا بِأَلْهَا ضَنْتُ بِمَا لَا يَضِيرُهَا

٦. رَدُّ الْأَعْجَازِ عَلَى الصَّدُورِ:

عَجَزُ الْبَيْتِ هُوَ آخِرُ كَلِمَةٍ فِي الشَّطْرِ الثَّانِي، وَصَدْرُ الْبَيْتِ هُوَ آخِرُ كَلِمَةٍ فِي الشَّطْرِ الْأَوَّلِ. وَهُوَ مِنْ أَحَدِ فَنُونِ الْبَدِيعِ الْخَمْسَةِ الرَّئِيسَةِ الَّتِي تُضْفِي عَلَى الْأَبْيَاتِ ظِلَالًا مَوْسِيقِيَّةً جَمِيلَةً تُقَارِبُ بَيْنَ الْأَطْرَافِ الْمُتَبَاعِدَةِ.

فَقَدْ وَافَقَتْ قَافِيَةُ الْبَيْتِ (سِبَاغُ) إِحْدَى كَلِمَاتِ الصَّدْرِ (سِبَاغُ). وَيُمْكِنُ تَسْمِيئُهُ «تَصْدِيرَ الْحَشْوِ»، وَيُمْكِنُ أَنْ يُسَمَّى «تَصْدِيرَ التَّقْفِيَةِ» حَيْثُ تَتَّفَقُ آخِرُ كَلِمَةٍ فِي الْبَيْتِ مَعَ آخِرِ كَلِمَةٍ فِي الصَّدْرِ.

إِذِنْ فَتَجَانَسُ الْكَلِمَاتُ، وَذَبْذِبَةُ السَّجْعَاتِ، وَرَنِينُ الْأَصْوَاتِ الْمَقْطَعِيَّةِ، وَتَكَرُّرُ الْأَلْفَاظِ وَالْحُرُوفِ؛ تُعَدُّ وَسَائِلَ يُسْتَخْدَمُهَا الشَّاعِرُ لِتَوْلِيدِ الْإِيقَاعِ الدَّاخِلِيِّ، وَهِيَ تَدُلُّ عَلَى ثَرْوَةٍ لُغَوِيَّةٍ هَائِلَةٍ، وَقُوَّةٍ شَعْرِيَّةٍ، وَمَهَارَةٍ بَيَانِيَّةٍ، وَقُدْرَةٍ عَلَى اخْتِيَارِ الْمَوْضُوعَاتِ الْحَسَنَةِ لِمَا يَخْتَارُهُ مِنْ بَدِيعٍ كَالسَّجْعِ وَغَيْرِهِ.

وَقَدْ قَمْنَا بِتَقْدِيمِ أَمَثَلَةٍ وَافِيَةٍ، فِي حَدِيثِنَا عَنِ الْمَسْتَوَى الصَّوْتِيِّ، وَقَمْنَا بِتَحْلِيلِ تِلْكَ الْأَمَثَلَةِ تَحْلِيلًا وَافِيًا.

التَّصْدِيرُ:

وَمِمَّا يَرِشِدُ إِلَى اسْتِيفَاءِ هَذِهِ السَّمَةِ لَدَى الشَّاعِرِ وَجَمَالِ الْقَافِيَةِ تَحَقُّقُ التَّصْدِيرِ = رَدُّ الْعَجَزِ عَلَى الصَّدْرِ، حَيْثُ تَوْجَدُ كَلِمَةٌ فِي الْبَيْتِ تَدُلُّ عَلَيْهَا. وَقَدْ بَرَزَتْ هَذِهِ الظَّاهِرَةُ فِي كَثِيرٍ مِنْ حُرُوفِ الْقَوَافِي فِي شَعْرِ الْغَزَلِيِّ، فَقَدْ تَحَقَّقَتْ فِي عِدَّةٍ مَوَاضِعٍ مِنَ الْحُرُوفِ الْآتِيَةِ : (ب- ت - ح - د - ذ - ر - س - ظ - ع -

ف- ق- ك- ل- م- ن- ه- ي)، مع ملاحظة ندرة الأشعار في بعض القوافي مثل (الذال والظاء) وقد تحقّق فيهما التّصدير على الرّغم من ندرتها. ولا يبدو التّصدير هنا بحثاً عن لفظة مشابهة صوتياً، بل يأتي في سياق المعنى على وجهه، منها:

الوجه الأول: تكرار الكلمة- مع اختلاف الضبط أو اتفاهه _ ومثاله:

حبيبٌ قُلْ لِي أَنْتَ أَمْ عَدُوٌّ فَعِلْكَ لَيْسَ يَفْعَلُهُ حَبِيبُ

وقوله: قَدْ أَتَانِي مِنَ الْحَبِيبِ رَسُولٌ وَرَسُولُ الْحَبِيبِ عِنْدِي حَبِيبُ

وقوله: وَيَشُوقُنِي زَمَنُ الْكَثِيبِ وَقَدْ مَضَى زَمَنُ الْكَثِيبِ

وقوله: وَيَرْوِفُنِي الْغُصْنُ الرَّطِيبُ وَكَيْفَ بِالْغُصْنِ الرَّطِيبِ

وقوله: وَأَرَدْتُ أَنْطِقُ بِالْجَوَابِ وَلَمْ يَكُنْ وَقْتُ الْجَوَابِ

الوجه الثّاني: الفعل بزمن أو إسنادٍ مختلفين ومثاله: أَذُوبُ إِذَا سَمِعْتُ لَهُ حَدِيثًا تَكَادُ حَلَاوَةٌ فِيهِ تَدُوبُ

تبرز ظاهرة التّصدير لدى البهاء بكثرة، ممّا يؤكّد تمكّن القافية وتحقّق المتعة الموسيقية، دون أن يخرج الشّاعر من الحالة الانفعالية أو العاطفية التي يعيشها، ودون أن يخرج المتلقّي أيضاً من تلك الحالة، وهنا يبدو الإيقاع الموسيقيّ مفعماً بالعاطفة والمعنى وليس بعيداً عنهما، وهذا دليل على خصوصيّة البهاء في إيقاعه وانبعائه من العاطفة، ودليل ينصف مدرسة البديع في الأدب المصريّ حيث يبتعد الإيقاع عن التكلّف وإفحام المفردات دون عناية بالمعنى.

التّنعيم:

تقترن ظاهرة التّنعيم بالإيقاع الموسيقيّ المرتبط بالكلمة أو بالجملة، ويُعرّف التّنعيم بأنّه

"ارتفاع الصّوت وانخفاضه"^١، ثمّ تتوجّه تعريفاته إلى بيان تلك المواضع مجمّلة على مستوى الجملة والسيّاق، ومنها أنّه "تتابع النغمات الموسيقية أو الإيقاعات في حدّث كلاميّ معيّن"^٢، ومن أشمل تعريفاته أنّه "مُحصّلة

^١ بشر (٢٠٠٠)، ص: ٢١٢

^٢ مذكور (١٩٨٧)، ص: ١٢٠

تَوَالِي نَغَمَاتِ الْأَصْوَاتِ فِي الْجُمْلَةِ، النَّاتِجَةُ عَنْ دَرَجَةِ كُلِّ صَوْتٍ فِي عِلَاقَتِهِ بِسِيَاقِهِ الصَّوْتِيِّ الْمَكُونِ لِلْجُمْلَةِ^١. وَيُكْتَفَى الْإِيقَاعَ فِي نَهَايَةِ الْجُمْلَةِ أَوْ الْبَيْتِ. وَبِحَسَبِ تَرْكِيبِ الْجُمْلَةِ وَدَلَالَتِهَا يَنْقَسِمُ التَّنْغِيمُ أَنْوَاعاً خَمْسَةً؛ هِيَ الْمُسْتَوِي، وَ الصَّاعِدُ، وَالْهَابِطُ، وَالْهَابِطُ الصَّاعِدُ، وَالصَّاعِدُ الْهَابِطُ، وَأَبْرَزُهَا الثَّلَاثَةُ الْأُولَى: الصَّاعِدُ: وَيُرْمَزُ لَهُ بِالسَّهْمِ الْمُتَّجِهِ إِلَى أَعْلَى، وَالْهَابِطُ: وَيُرْمَزُ لَهُ بِالسَّهْمِ الْمُتَّجِهِ إِلَى أَسْفَلٍ، وَالْمُسْتَوِي: وَيُرْمَزُ لَهُ بِالْمَسَافَةِ^٢. وَيُؤَدِّي التَّنْغِيمُ وَظِيفَتَيْنِ: الْأُولَى نَحْوِيَّةٌ: حَيْثُ يَبْدُو لَازِماً فِي دِلَالَةِ الْجُمْلَةِ حَتَّى إِنَّهُ إِذَا غَابَ التَّنْغِيمُ غَابَ النَّحْوُ بِالْمَعْنَى الْكَامِلِ، وَأَشْهَرُ مِثَالٍ لَذَلِكَ جُمْلَةُ الْاسْتِفْهَامِ بِدُونِ أَدَاةٍ؛ فَالتَّنْغِيمُ يَدُلُّ عَلَى الْاسْتِفْهَامِ أَوْ التَّقْرِيرِ فِي الْجُمْلَةِ كَمَا يَحْدُدُ الْمِرَادَ مِنَ السُّؤَالِ فِي بَعْضِ الْأَحْيَانِ.

وَالثَّانِيَةُ انْفِعَالِيَّةٌ: حَيْثُ يَمِيزُ التَّنْغِيمُ بَيْنَ دِلَالَةِ الْجُمْلَةِ، وَدِلَالَةِ أُخْرَى تَحْتَمِلُهَا الْجُمْلَةُ نَفْسُهَا، كَدِلَالَةِ الْاسْتِفْهَامِ، وَيَحْدُدُ التَّنْغِيمُ دِلَالَتَهَا (إِنْكَارِي، أَوْ تَوْبِيخِي، أَوْ تَقْرِيرِي)^٣. وَقَصِيدَةُ الْبِهَاءِ زَهِيرٍ تَمْتَأُزُ بِإِيقَاعٍ نَغْمِيٍّ أَدَّى الْوُظِيفَةَ الْمُنَاطَةَ بِهِ أَدَاءً رَائِعاً، دَلَّ عَلَى صِدْقِ الْعَاطِفَةِ لَدَى الشَّاعِرِ، وَقَدْ اسْتَطَاعَ نَقْلَ تِلْكَ الْمَشَاعِرِ إِلَى الْمُتَلَقِّي مِنْ خِلَالِ إِيْقَاعٍ نَغْمِيٍّ تَرَاوَحَ بَيْنَ الْمُسْتَوِي وَالصَّاعِدِ غَالِباً، وَبَيْنَ الْهَابِطِ وَالصَّاعِدِ أحياناً، حَيْثُ اسْتَطَاعَ الشَّاعِرُ مِنْ خِلَالِ ذَلِكَ الْإِنْتِقَالَ السَّرِيعَ بَيْنَ النِّغْمِ نَقْلَ الْمُتَلَقِّي مِنْ شُعُورِ الْحُبِّ الشَّدِيدِ، إِلَى شُعُورِ الْحُزَنِ الشَّدِيدِ عَلَى فَقْدِ الْأَبِّ لِابْنِهِ؛ بِمَعْنَى آخَرَ: لَقَدْ اسْتَطَاعَ الْبِهَاءُ زَهِيرٌ فِي مَرثِيَّتِهِ مِنَ التَّأْثِيرِ الْبَالِغِ بِالْمُتَلَقِّي مِنْ خِلَالِ الْإِنْتِقَالِ السَّرِيعِ بَيْنَ نَغْمَيْنِ فِي الْبَيْتِ الْوَاحِدِ، وَمِنْ ذَلِكَ قَوْلُهُ^٤:

بِرُوحِي مَنْ تَدْنُبُ عَلَيْهِ رُوحِي وَذُقْ يَا قَلْبُ مَا صَنَعْتُ يَدَاكَ

فَفِي الشَّطْرِ الْأَوَّلِ أَمَدْنَا الْإِيقَاعُ النَّغْمِيَّ الْهَابِطُ بِشُعُورِ الْحُزَنِ الَّذِي يَعَانِيهِ الشَّاعِرُ، ثُمَّ ارْتَفَعَ الْإِيقَاعُ النَّغْمِيَّ فِي الشَّطْرِ الثَّانِي لِيَكُونَ هَذَا الْفَقْدُ نَتِيجَةً طَبِيعِيَّةً لَغْرِقِ الشَّاعِرِ فِي مِلْدَاتِهِ وَغَفْلَتِهِ عَنْ كُلِّ شَيْءٍ.

وَفِي مُعْظَمِ مَرثِيَّتِهِ يَتَرَاوَحُ النَّغْمُ بَيْنَ مُسْتَوٍ وَصَاعِدٍ، وَمِثَالُ ذَلِكَ قَوْلُهُ^٥:

لَعَمْرِي كُنْتُ عَنْ هَذَا غَنِيًّا (إِيقَاعٌ نَغْمِيٌّ مُسْتَوٍ)

فَدَعُ يَا قَلْبُ مَا قَدْ كُنْتُ فِيهِ (إِيقَاعٌ مُسْتَوٍ أَيْضاً)

^١ البحر اوي، سيد. (١٩٨٨)، ص: ٧٣

^٢ المصدر السابق: ٧٤

^٣ مصلوح (١٩٩٢)، ص: ٢٦٠

^٤ ديوان البهاء زهير: ١٩٣.

^٥ المصدر السابق: ١٩٣

أَلَسْتُ تَرَى حَبِيبَكَ قَدْ جَفَاكَ (إيقاع نغمي صاعد) وَلَدَهُ الاسْتِفْهَامُ الْإِنْكَارِيُّ فِي الْجُمْلَةِ.

وكذلك قوله^١: فَيَا مَنْ غَابَ عَنِّي وَهُوَ رُوحِي (مستو)

وَكَيْفَ أُطِيقُ مِنْ رُوحِي انْفِكََا (صاعد).

ومنه أيضاً^٢: أَزَاكَ هَجَرْتَنِي هَجْرًا طَوِيلًا (مستو)

وَمَا عَوَدْتَنِي مِنْ قَبْلِ ذَاكَ (صاعد)

وقوله^٣: عَهْدُكَ لَا تُطِيقُ الصَّبْرَ عَنِّي وَتَعْصِي فِي وَدَادِي مَنْ نَهَاكَ (مستو)

فَكَيْفَ تَغَيَّرْتَ تِلْكَ السَّجَايَا وَمَنْ هَذَا الَّذِي عَنِّي تَنَازَا (صاعد جداً) وَلَدَهُ وجودُ استفهامين في بيتٍ واحد.

لَقَدْ استطاع البهاء زهير في مرثيته هذه التَّحَكُّمَ في انفعالاتِ المُتَلَقِّي، التي جاءت صورةً عن انفعالاتِ الشَّاعِرِ. وَقَدْ نَجَحَ البهاءُ في بَثِّ أَلَمِهِ فِي نَفْسِ المُتَلَقِّي، حَتَّى إِنَّ المُتَلَقِّي يَشْعُرُ بِأَنَّهُ كَاتِبُ الْقَصِيدَةِ، وَقَانُلُهَا، وَأَنَّهُ الْمُصَابُ بِأَبْنِهِ، وَلَيْسَ الشَّاعِرَ نَفْسَهُ.

وقد أدَّتِ الموسيقى الدَّاخِلِيَّةُ دورَهَا فِي غَزْلِ البهاءِ زهير، فَأَكْسَبَتْهُ رَوْنَقًا خَاصًّا، وَكَانَ لَهَا أَثَرٌ نَافِذٌ فِي أَذَنِ السَّامِعِ، وَقَدْ تَضَافَرَتْ مَعَ الموسيقى الْخَارِجِيَّةِ، الَّتِي نَنْتَقِلُ الْآنَ لِلْحَدِيثِ عَنْهَا.

ثانياً: الموسيقى الْخَارِجِيَّةُ:

• البحر:

إِنَّ فِي شَعْرِ البهاءِ زهيرَ لِمَحَاتٍ فَنِّيَّةً تَقِيضُ بِالرَّقَّةِ فِي عَاطِفَةٍ مَتَاجِجَةٍ بِالْحُبِّ الصَّادِحِ وَالشَّعُورِ السَّامِيِ الْمَوْسِيقِيِّ، وَهُوَ يَخْتَارُ لِهَذَا الْإِتْجَاهِ مِنَ الْأَوْزَانِ الْمَوْفُورَةِ الْحِظَّ لِيَنْتَقِلَ بِالْقَارِئِ إِلَى جَوْ مُوسِيقِيٍّ رَائِعٍ، تَتَسَابُ فِيهِ النِّغَمَاتُ فِي لَفْظٍ عَذْبٍ رَقِيقٍ وَ مَعْنَى سَامٍ كَرِيمٍ، يَخْتَلِفُ اخْتِلَافًا وَاضِحًا فِي نَغَمِ مُوسِيقِيٍّ جَدَّابٍ يَفِيضُ بِحَرَارَةِ الشُّوقِ، وَهُوَ لَا يَأْتِي بِهَذَا تَكْلَفًا، وَلَا يَبْدِيهِ اصْطِنَاعًا، وَإِنَّمَا يَأْتِي عَنْ طَبِيعَةٍ تَكَادُ تَبْرُرُ فِي شَعْرِهِ، فَمِنْ ذَلِكَ

^١ بهاء الدين (١٩٨٢)، ١٩٣،

^٢ المصدر السابق: ١٩٣

^٣ المصدر السابق: ١٩٣

قصيدته التي قالها في حبيب جفاه، وقد اختار القصيدة من مجزوء الرمل، حيث أسقط تفعيلة أخيرة من كل شطر، ويُسمي العروضيون هذا الوزن مجزوءاً في البحور، نذكر منها قوله^١:

هُوَ حَظِّي قَدْ عَرَفْتُهُ لَمْ يَحُلْ عَمَّا عَهْدْتُهُ
فَإِذَا قَصَرَ مَنْ أَهْوَاهُ فِي الْوَدِّ عَذْرَتُهُ
غَيْرَ أَنَّ لِي فِي الْخُبِّ بِ طَرِيقًا قَدْ سَأَلْتُهُ

وكذلك يقول في قصيدة أخرى من مجزوء الوافر، وقد أتى بالأوزان الخفيفة ليطالعنا بقدرته الفنية في إخراج الأوزان بالألحان الشجية، فصارت شعراً غنائياً جميلاً، حيث يقول^٢:

حَبِيبِي تَائِهٌ جَدًّا أَطَالَ الْعُتْبَ وَ الصَّدَا
حَمَانِي الشَّهْدَ مِنْ فِيهِ وَخَلَّى عِنْدِي السُّهْدَا

ويقول من مجزوء الكامل المرقل قافية المتواتر^٣: أَحْبَابُنَا أَزِفَ الرَّحَيْنِ — لُ فَرَوْدُونَا بِالْذُعَاءِ
أَحْبَابُنَا هَلْ بَعْدَ هَذَا الْيَوْمِ يَوْمٌ لِلْقَاءِ

وكذلك يقول من بحر الطويل قافية المتواتر^٤:

إِلَى عَدْلِكُمْ أَنُهِى حَدِيثِي وَأَنْتَهِي فَجُودُوا بِإِفْبَالِ عَلَيَّ وَ إِنْغَاءِ
عَتَبْتُكُمْ عَتَبَ الْمُحِبِّ حَبِيبَهُ وَقُلْتُ بِإِذْلَالِ فَقُولُوا بِإِصْفَاءِ
جَزَى اللَّهُ عَنِّي الْحُبَّ خَيْرًا فَإِنَّهُ بِهِ اِزْدَادَ مَجْدِي فِي الْأَنَامِ وَعَلَيَّائِي
وَصَيَّرَ لِي ذِكْرًا جَمِيلًا لِأَتْنِي أَحْسَنُ أَفْعَالِي لِتُسْمَعَ أَسْمَائِي

^١ بهاء الدين (١٩٨٢)، ص: ٥٠.

^٢ المصدر السابق، ص: ٦٩.

^٣ المصدر السابق، ص: ١٩.

^٤ المصدر السابق، ص: ١٧.

وشعره من هذا اللون يترجم به شعوره وبصوره بريشة الفنان ويزينه بجمال الألفاظ بترانيمها الموسيقية الأخاذة المصوغة في أجمل المعاني. وهذا كله يدل على دماثة البهاء زهير، فهو مستمتع بشعره خفيف الأوزان رقيق الحواشي الذي يتسم بسهولة الألفاظ، وهذا يدل أيضاً أن البهاء زهيراً استعمل هذه القوافي في شعره لما فيها من اللطف وحسن النغمة. وقد ذكر بعض المترجمين أن البهاء له وزنٌ مختَرعٌ يخرجُه من العروض من ذلك قوله^١:

يَا مَنْ لَعِبْتَ بِهِ شَمُولُ ** مَا أَلْطَفَ هَذِهِ الشَّمَائِلُ

نشوان يهزه دلال ** كالغصن مع النسيم مائل

لا يمكنه الكلام لكن ** قد حملَ طرفه رسائل

فالبهاء زهير مصوّر للخاطر مترجم لها، يبعثُ البهجة في نفوس مَنْ حوله، وظهر ذلك جلياً مَنْ خلال شعره، فلَهُ قصائدٌ متلاحمة النسيج مترابطة الأجزاء يتصلُّ لاحقها بسابقتها من بحر الطويل والكامل والوافر والبسيط، التي تُسمَّى بالبحور الخفيفة الوزن، وقد جاء شعر البهاء زهير صالحاً للغناء بقافيته المرقصة ونغمته المطربة وأوزانه الموسيقية، ويظهر ذلك في قوله^٢:

كَلَامِي غَنِيٌّ عَنْ لُحُونِ تَرْيُّنِهِ ** لَهُ مَعْبَدٌ مِنْ نَفْسِهِ وَمُخَارِقُ

يُغْنِي بِهِ النَّدْمَانُ وَهُوَ فَكَاهَةٌ ** وَيُؤْرِدُهُ الصُّوفِيُّ وَهُوَ رَقَائِقُ

فهذا مذهبُ الشَّاعرِ البهاءِ زهيرٍ في عهدِ انتشرت فيه أوزانُ التَّوشيحِ الآتية من الأندلس، وما أدركه بإلهامه إلى فنٍّ من الألحان الشعريّة اهدت إليه فطرته الموسيقية وهذا يعني أنه لم يقف جامداً أمام تيار الثقافة الغربيّة التي طالت عصره، حيثُ امتزجت الثقافة العربيّة والغربيّة، فاختاروا من آثار العرب أوزاناً موسيقية خفيفة كالمجزوء، و المشطور، والمنهوك تصلح لصياغة الشعر، وتسبح مع النغمات، فكان البهاء زهير قد بذل جهداً في جميع قصائده التي اتَّجه فيها هذا الاتجاه الجديد، فقد ترك لنا أثراً أدبياً ممتعاً امتاز به في عصره حتَّى عُرفَ شعره في المصادر التاريخيّة بالسَّهل الممتع. ومن مجزوء الكامل قافية المتدارك، قولُ البهاء زهير^٣:

يَا مَنْ لَعَيْنِ أَرْقَتْ أَوْحَشَهَا مَنْ عَشَقَتْ

^١ بهاء الدين (١٩٨٢)، ص: ٢١٤

^٢ المصدر السابق، ص: ١٨١

^٣ المصدر السابق، ص: ٤٢

مُذْ فَارَقْتِ أَحْبَابَهَا لَهَا جُفُونٌ مَا التَّقَتْ

ومن المجتث قوله^١:

هَبَّ النَّسِيمُ عَلِيلاً وَهُوَ النَّسِيمُ الصَّحِيحُ
وَطَابَ وَقْتُ فَائِهَضٍ فَالآنَ طَابَ الصَّبُوحُ

ومن أول البسيط قوله^٢:

لَمْ يَفُضْ زَيْنُكُمْ مِنْ وَصْلِكُمْ وَطَرَهُ وَلَا قَضَى لَيْلَةً مِنْ قُرْبِكُمْ سَحَرَهُ
يَا صَارِفِي الْقَلْبِ إِلَّا عَنْ مَحَبَّتِهِمْ وَسَالِبِي الطَّرْفِ إِلَّا عَنْهُمْ نَظَرَهُ

هذه أمثلة الأوزان الشعريّة التي استعملها البهاء زهير في شعره؛ لِمَا فيها مِنَ اللُّطْفِ وَحُسْنِ التَّعْمَةِ والوزن الموسيقي، الذي نجدُه عنده من خلالِ البحورِ الشعريّة التي تناولها علمُ العروض. وقد تتوّعت حالاتُ البحورِ مع النسيب مع هذا العدد، فجاء منها: (التام ١١٦. المجزوء ٩٠. المشطور ٦. المخلع ٢)

وبذلك أصبحت عاطفة الحبّ لدى الشاعر تفيضُ عنده في مختلفِ البحورِ على ترتيبِ البحورِ تنازلياً، ونتجَ عن ذلك أَنَّ النسيبَ لم يَعدْ معياراً صارماً للربطِ بينَ عاطفةٍ وبحرٍ، ولكنّا لا نستطيعُ إغفالَ عددٍ قصائدهِ مِنَ الطَّوِيلِ والكمالِ وإجادتهِ فيهما. كما أنّنا نلاحظُ أَنَّ أكثرَ البحورِ استخداماً في حالته التامة مع النسيبِ هو (البسيط) ممّا يدلُّ على استمرارِ عاطفةِ الحبِّ مع طولِ البحرِ في البسيطِ كما في الطَّوِيلِ. وبعدَ ذلكَ يمكنُ للغرضِ التّالي للنسيبِ في كلّ بحرٍ أن يصبحَ معياراً لربطِ البحرِ بالعاطفةِ فنشترك مع بعضِ الأحكامِ السّابقةِ في ربطِ الطَّوِيلِ والكمالِ بالجدِ بحيث نجد المدح هو الغرض التّالي للنسيبِ فيهما ونجد ارتباط كلِّ غرضٍ ببحرٍ بعد النسيبِ.

التجديد في الوزن عند البهاء زهير:

إضافةً إلى ما ذُكِرَ من تأثره بالموشحات الأندلسيّة، فقد أسندَ إليه ابتكاره لوزنٍ جديدٍ يخرجُ به عن الشعرِ التقليديّ، وبدا هذا الوزنُ في بعض شعره (قصيدتين وأربع مقطوعات)، ووجدناها في الديوان بعنوان بحرِ

^١ بهاء الدين (١٩٨٢)، ص: ٥٥

^٢ المصدر السابق، ص: ٩١

(السلسلة)، وهو ما عُرفَ في الفارسيَّة بِ(الدوبيت)، ويتجلى في هذا الوزنِ التأثُّرُ بِالزَّجْلِ والفنونِ الشعبيَّةِ، وهو قوله^١ :

يَا مَنْ لِعِبَتَ بِهِ شَمُولُ مَا أَلْطَفَ هَذِهِ الشَّمَائِلُ
نَشْوَانُ يَهْزُهُ دَلَالُ كَالْغُصْنِ مَعَ النَّسِيمِ مَائِلُ

وباستقراءِ شعرِ الغزلِ في الديوانِ وجدنا على الوزنِ نفسه قولهُ^٢:

قَدْ رَاحَ رَسُولِي وَكَمَا رَاحَ أَتَى بِإِلَهِ مَتَى نَقَضْتُمْ الْعَهْدَ مَتَى
مَاذَا ظَنَنْي بِكُمْ وَمَاذَا أَمَلِي قَدْ أَدْرَكَ فِي سُوْلُهُ مَنْ شَمَتَا

ووزنها على هذا النحو :

قد را	ح رسو	لي وكما	راح أتى	بلا	ه متى	نقضتُم لُ	عهد متى
٠ / ٠ /	٠ ///	٠ / ٠ /	٠ /// ٠ /	٠ / ٠ /	٠ ///	٠ // ٠ //	٠ /// ٠ /
فاعل	فعلن	مستعلن	مستعلن	فاعل	فعلن	متفعلن	مستعلن

ماذا	ظنني	بكم وما	ذا أملِي
٠ / ٠ /	٠ / ٠ /	٠ // ٠ //	٠ /// ٠ /
فاعل	فاعل	متفعلن	مستعلن

قَدْ أَدَ	رَكَ فِي	يَ سُوْلُهُو	مَنْ شَمَتَا
٠ / ٠ /	٠ ///	٠ // ٠ //	٠ /// ٠ /
فاعل	فعلن	متفعلن	مستعلن

* وعليه أيضاً قوله^١ :

^١ بهاء الدين (١٩٨٢)، ص: ٢١٤
^٢ المصدر السابق، ص: ٤٣

يَا مُحْيِيْ مُهْجَتِيْ وَ يَا مُثْلِفَهَا شَكُوْى كَلْفِيْ عَسَاكَ أَنْ تَكْنُفَهَا

عَيْنٌ نَظَرَتْ إِلَيْكَ مَا أَشْرَفَهَا رُوحٌ عَرَفَتْ هَوَاكَ مَا أَلْطَفَهَا

وهذان الموضعان يمثلان الحالة التامة من هذا البحر ويؤكدان أن ما اجتهد الدماميني في تخرجه على الوافر ما هو إلا مجزوء هذا البحر الجديد مرفلاً

* فمجزوؤه مرفلاً :

يا من	لعبت	به شمول	ما ألطف	هذه الشماثل
٠ / ٠ /	٠ ///	٠ / ٠ // ٠ //	٠ / ٠ /	٠ ///
فَاعِلٌ	فَعِلُنْ	مُتَفَعِّلَتُنْ	فَاعِلٌ	فَعِلُنْ
مُتَفَعِّلَتُنْ	مُتَفَعِّلَتُنْ	فَاعِلٌ	فَعِلُنْ	مُتَفَعِّلَتُنْ

وبذا يبدو نظم البهاء لهذا الوزن بتكرار (فاعلن) مرتين و(مستعلنن) مرتين في كل شطر وكأنه أعاد ترتيب تفعيلتي بحر البسيط فقرب كل تفعيلتين وبدأ بالأقصر لسهولة موسيقاها ويؤكد ذلك تنوع الزخافات في التفعيلتين مع كل استخدام، كما يتفق مع ما سبقت الإشارة إليه من استخدام بحر البسيط تاماً في النسيب .

ويفسر (د. إحسان عباس) خروجه عن العروض باستساغته من جمهور عصره في النصف الثاني من القرن الرابع حيث يلبي الشاعر حاجة الجمهور وإن اختلف مع القواعد، وهذا يؤكد عنصر الشعبية لدى البهاء زهير كما تبرز سهولة الإيقاع.

• إيقاع القافية والروي:

يستند الإيقاع الشعري إلى المرتكز من الإيقاع الشكلي الثابت وهو القافية، الرابط الإيقاعي الثابت بعد الوزن العروضي، لاعتماد القافية على موقعها المفصلي الراسخ في نهاية التشكيل الوزني، إذ تلتقي فيها رواسب هذا التشكيل وعلائق أصدائه المتموجة، في مساحة كتابية ضيقة مقارنةً بالمساحة الكتابية للوزن العروضي، وفي خضوع إلزامي منشد للقانون الإيقاعي حروفاً وحركاتٍ وأسماء، لأنها وقع البيت ومنتهى القول، يستطيع السياق

الإيقاعي في البيت إذا ما أرادَ تعويض نقائصه من خلال القافية، وهي مع ذلك لا تتصل مع سياق البيت اتصالاً فرعياً يفرض تشكيلها، بل تستقل بنويّاً في إيقاعها، فتستعين بمجموعة من الحروف وما يتبعها من حركات عدا عن أسمائها، تحاكي السياق العروضي السابق لها، أو تقابله في إيقاع منعرل، وذلك رهن بالانسجام الذي يخلقه الشاعر في القصيدة.

_ القافية: تُعرف القافية لغةً بأنها "مؤخر العنق، وآخر كل شيء"^١، أمّا في الشعر فهي كما قال الخليل: "من آخر البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن"^٢، فنعرف أنّ القافية تعتمد على تناظر المقاطع، وعلى التوازن الحركي والسكوني بين آخر ساكنين وما قبلهما من متحرك، في تناسق كمّي يستقيم وفق الكثافة المنتظمة لتوالي الأسباب والأوتاد، وهذا ما يوحي به تعريف الخليل للقافية.

لكنّ هذا لا يعني أنّ يقوم إيقاع القافية على الأساس الكمّي فقط، وإلا لا تعدو أن تكون صوتاً رتيباً لا يجاري نسق القصيدة، بل إنّ الميزة الإيقاعيّة في القافية تكمن في مساحة التصرف التي يبيحها الشاعر لنفسه، وهي مساحة العبث في رتبة الكمّ ليعيد تشكيلها على أساس رحابة الكيف أو النوع، وهنا نجد الدراسة في إيقاع القافية ضالّتها، وذلك في أن تقبض على التّعرجات الخفيّة للقافية ضمن خطّها الصاعد أو الهابط في القصيدة، فيغدو بالإمكان النّظر إلى تشكيلات أخرى في القافية غير التشكيل الحركي الكمّي، ويصير من اليسير استيضاح الصلة بينها وبين الدلالة على مستوى البنيتين المدروستين؛ لأنّ القافية تشكّل دلاليّ مستدعي كما هي تشكّل إيقاعيّ متكرّر، وهي "لفظة مثل لفظ سائر البيت من الشعر، ولها دلالة على معنى، كما اللفظ أيضاً"^٣، لا تكتفي بعلاقات العناصر ضمن بنيتها، بل تتسجّ علاقات أخرى مع ألفاظ الحشو في البيت.

وقد جاءت عناية البهاء بالقافية انعكاساً لعنايته بالوزن العروضي، وقد وسّع التصرف بمناحيها على قدر ما وسّعه ذلك في البحور، بما يضمن انسجامها مع النسق الإيقاعي العام، فالزينة والتأنق في القافية أليق بموقعها؛ لأنها متممة لبناء البيت ورافعة لدعائمه، والعرب عندما شبّهت البيت الشعريّ ببيت الخباء جعلت القافية "بمنزلة تحصين منتهى الخباء، والبيت من آخرهما وتحسينه من ظاهر وباطن"^٤، لكنّها في شعر البهاء ليست بمنزلة

^١ المعجم الوسيط (٢٠٠٤)، ص: ٧٥٢.

^٢ التبريزي (١٩٩٤)، ص: ١٤٩.

^٣ ابن جعفر (د.ت)، ص: ٦٩.

^٤ القرطاجني (١٩٨١)، ص: ٢٥١.

المكمل أو المتمم فقط، بل تتجاذبُ والوزن محور الفاعلية، وقد تكون في بعض القصائد أنشط المحاور تشكيلاً وهندسة للصوت والمعنى، وذلك يعتمد على مادة العنصر الذي يدخل في تشكيل القافية.

ـ الروي: وهو الحرف الذي تُبنى عليه القصيدة وتُنسب إليه، سمي رويّاً "لأنَّ الشاعِرَ حينما يبدأ قصيدته يترَوَّى ويتفكّر في إنشائها على أيّ حرفٍ تكون" ^١ ، ويلزمُ الرّويّ كلّ بيتٍ منها في موضعٍ واحد، نحو قول البهاء ^٢:

برُوجي مَنْ قَدْ زارني وَهُوَ خَائِفٌ كَمَا اهْتَرَّ غُصْنٌ فِي الْأَرَاكِ مَائِدُ

وما زار إلا طارِقاً بعد هجعة وقد نام واشٍ يتقيهِ وحاسِدُ

فالدّالّ في (مائد وحاسد) هي حروفُ الرويِّ، تلزم موضعها في كلّ بيتٍ، ومنه يُقال إنّ هذه القصيدة دالية، وأخرى ميمية .. وهكذا. إلا الألف والواو والياء اللواتي يكن للإطلاق، وهاء التأنيث ، وهاء الإضمار إذا تحرك ما قبلها، وألف الاثنين، وواو الجماعة إذا انضم ما قبلها .

وفيما يلي نحاولُ بسطَ دراسةٍ للموسيقا الخارجيّة وما فيها من عناصرٍ تضافرتُ لمنح القصيدة إيقاعاً موسيقياً يدلُّ على إبداع البهاء وشاعريّته، في مضمار الغزل الذي هو موضوعُ دراستنا.

ـ يقول البهاء زهير ^٣:

بِروِجِي مَنْ قَدْ زَارَنِي وَهُوَ خَائِفٌ	كَمَا اهْتَرَّ غُصْنٌ فِي الْأَرَاكِ مَائِدُ
وَمَا زَارَ إِلَّا طَارِقاً بَعْدَ هَجْعَةٍ	وَقَدْ نَامَ وَاشٍ يَتَّقِيهِ وَحَاسِدُ
وَكُنْتُ أَظُنُّ الْحُسْنَ قَدْ خَصَّ وَجْهَهُ	وَمَا هُوَ إِلَّا قَائِمٌ فِيهِ وَقَاعِدُ
فَدَيْتُ حَبِيباً زَارَنِي مُتَفَضِّلاً	وَلَيْسَ عَلَى ذَاكَ التَّفَضُّلِ زَائِدُ
وَمَا كَثُرَتْ مِنِّي إِلَيْهِ رَسَائِلُ	وَلَا مَطَلْتُ بِالْوَصْلِ مِنْهُ مَوَاعِدُ
رَأَنِي عَلِيلاً فِي هَوَاهُ فَعَادَنِي	حَبِيبٌ لَهُ بِالْمَكْرَمَاتِ عَوَائِدُ
فَمَتَّ كَمَداً يَا حَاسِدِي فَأَنَا الَّذِي	لَهُ صِلَةٌ مَمَّنْ يُحِبُّ وَعَائِدُ
وَلِي وَاحِدٌ مَا لِي مِنَ النَّاسِ غَيْرُهُ	أَرَى أَنَّهُ الدُّنْيَا وَإِنْ قُلْتُ وَاحِدُ

^١ بهاء الدين (١٩٨٢)، ص ٢٥١.

^٢ المصدر السابق، ص: ٨٢

^٣ المصدر السابق، ص: ٨٢

وَلَا أَقْفَرْتُ لِلْأُنْسِ مِنَّا مَعَاهِدُ
وَحَقِّكَ إِنِّي شَاكِرٌ لَكَ حَامِدُ

فَيَا مُؤْنِسِي لَا فَرَقَ اللَّهُ بَيْنَنَا
وَيَا زَائِرًا قَدْ زَارَ مِنْ غَيْرِ مَوْعِدِ

تمكّنتِ القافيةُ المؤسّسةُ في النّصّ السّابقِ من أن تُذيعَ إيقاعَها الصّوتيّ الصّرفيّ في معظم الأبياتِ، توسّلاً بأوزانِ الصّيغِ التّالية: (فاعل، فاعل، مفاعل)، مع غلبةٍ واضحةٍ لصيغةِ (فاعل)، التي ناسبتِ الحدثَ الأهمَّ في القصيدة وهو الزّيارة، الزّيارةُ القلقَةُ والحَذَرُ والمُشتهاءُ أيضاً، لأنّها زيارةُ الخلسةِ بعيداً عن الأعين، لا تقومُ على فاعليّةٍ واحدةٍ فقط، بل على فاعليّاتٍ، منها البارزُ وهو الشّاعرُ أو الزائر، ومنها المستتر وهو الرقيبُ أو الواشي، فلا بدّ أن ينهضَ الحدثُ في النّصّ على كمٍّ غيرِ قليلٍ من صيغةِ (فاعل)، ليس في القافية فحسب بل في الحشو أيضاً، فنرى أنّ صيغةَ (فاعل) قد جاءتْ في موضعِ الحشو من القصيدة تسعَ مرّاتٍ، وفي موضعِ القافية سبعَ مرّاتٍ من أصلٍ أحدَ عشرَ بيتاً، وهو كمٌّ فرضه التّأسيسُ مع الدّخيلِ في النّصّ، من غيرِ قسر ولا لي؛ لأنّ الإيقاعَ قد استندَ إلى عضدين، أولهما صوتيّ صرفيّ، وثانيهما هندسيّ توزيعيّ، ينشأ من علاقةِ التّوازي بين الكلمات المؤسّسة في القافية والكلمات المؤسّسة في الحشو، وهذه العلاقةُ عضويّةٌ في القافية؛ لأنّ القافية "حالةٌ خاصّةٌ للمسألة الأساسيّة للشّعر التي هي التّوازي"^١، لا بدّ لها من الوزنِ الذي توقّره القافيةُ المؤسّسة بوضوحٍ صرفيٍّ إيقاعيٍّ، بصرفِ النّظر عن النّوعِ الصيغةِ واسمها الاشتقاقيّ؛ وهي حالةٌ تتكرّرُ في غيرِ قصيدةٍ للبهاء، ومنها قوله من رويّ (الرّأي)، المؤسّس بالألف^٢:

خلائقُ غرٍّ فيكمُ وغرائزُ
وإني عنه لو علمتم لعاجزُ
ومحتملٌ ما قد سمعتم وجائزُ
فهل ضاق عنه حلمكم والتجاوزُ
كما تاب من فعل الخطيئة ماعزُ
وهيهات لي واللّه عن ذاك حاجزُ
وبين جفوني والرقاد مفاوزُ
فإني عنكم بالكناية رامزُ

أحبابنا بالله كيف تغيّرت
لقد ساءني العتب الذي جاء منكم
لكم عذرکم أنتم سمعتم فقلتُم
هبوا أنّ لي ذنباً كما قد زعمتُم
نعم لي ذنبٌ جئتكم منه تائباً
على أنّي لم أرض يوماً خيانةً
وبين فؤادي والسلو مهالكُ
وإن قلت واشوقاه للبان والحمى

^١ جاكبسون (١٩٨٨)، ص: ٤٧.

^٢ بهاء الدين (١٩٨٢)، ص: ١٣٦-١٣٦.

دعوني والواشي فإني حاضر	وصوتي مرفوع ووجهي بارز
سيزكر ما يجري لنا من وقائع	مشايخ تبقى بعدنا وعجائز
بعيشك لا تسمع مقالة حاسد	يجاهر فيما بيننا وبيارز
فما شاق طرفي غير وجهك شائق	ولا حاز قلبي غير حبك حائر
سأكتم هذا العت العتب خيفة شامت	وأوهم أني بالرضا منك فائر
فلي فيك حسادٌ وبينني وبينهم	وقائعٌ ليست تنقضي وهزاهر
وإني لهم في حربهم لمخادع	أسالمهم طوراً وطوراً أناجر

يرتكز إيقاع القافية في النص السابق على التوازي بين الكلمات المؤسسة في القوافي، والكلمات المؤسسة في الأحشاء؛ أي بين (خلائق، غرائز) في البيت الأول، و(تائب وماعز) في البيت الخامس، و(مهالك، ومفاوز) في البيت السابع، و(حاضر وبارز) في البيت التاسع، و(مشايخ وعجائز) في البيت العاشر، و(يجاهر، وبيارز) في البيت الحادي عشر، و(شائق، وجائر) في البيت الثاني عشر، و(أسالم وأناجر) في البيت الأخير، عدا عن الكلمات الأخرى المصوتة بالألف في الأحشاء، التي لا تتفق بالوزن الصرفي مع القافية مثل (أحبابنا، ساعني، ضاق، ناب، الرقاد، البان، بالرضا.....)، لكنها تحفظ للألف فضاءها الصوتي الذي يحاكي فضاءها في القافية، وقد انسجمت جميعها في بنية التوازي الصوتي الذي أنتجته إيقاع التأسيس في القافية، متخذاً الوزن الصرفي أداةً ووسيلةً، فالأوزان "جاءت لتتصب في قوالبها اللغة، ثم هي تستجيب للأحوال الإعرابية والصرفية لهذه اللغة حسبما تدعو مناحي التعبير عند الشاعر"^١، لذلك فالوزن الصرفي القائم في إيقاع قافية التأسيس، وتوازي هذا الوزن مع أوزان مشابهة في النسق ضمن هندسة صوتية واضحة يتيح للتأسيس دوراً يؤدي التجاوب الذي تستطيع القافية تأديته كما في النص السابق، بل ويكون مكمناً لإيقاع النص، هذا الدور يؤكد أن شعر البهاء شعرٌ ينجح إلى الإيقاع بشكل كبير. ومن هذه النصوص الغزلية قول البهاء^٢:

يَا مُعْرِضاً مُتَعَضِّباً	حَاشَاكَ يَا عَيْنِي وَرُوحِي
لَمْ تَدْرِ مَا فَعَلَ الْبُكَاءُ	ءَ عَلَيَّكَ بِالْجَفْنِ الْقَرِيحِ

^١ العماري (١٩٩٧)، ص: ٥٩
^٢ بهاء الدين (١٩٨٢)، ص: ٥٨-٥٩

وَجَرَحْتَ قَلْبِي بِالْجَفَا ءَفَاهُ لِقَلْبِ الْجَرِيحِ
 قَبَّحْتَ فِيَّ بِمَا فَعَلْتُ تَ وَلَسْتَ مِنْ أَهْلِ الْقَبِيحِ
 إِنْ كُنْتُ مِنْ مِسْتَرِيحٍ حَا لَسْتُ مِنْكَ بِمُسْتَرِيحِ
 فَمَتَى أَفُوزُ بِنَظَرَةٍ مِنْ وَجْهِكَ الْحَسَنِ الْمَلِيحِ
 لَكَ فِي ضَمِيرِي مَا عَلِمَ تَ بِهِ مِنَ الْوَدِّ الصَّرِيحِ
 وَكَذَاكَ أَنْتَ فَسَلْ ضَمِيرِي رِكَ فَهُوَ يَشْهَدُ بِالصَّحِيحِ

تلتقي هذه القصيدة مع النّصين السابقين في الاعتماد على الأسلوب النّدائي في مستهلّ النّصّ (يا)، لكنّها تتمايز عنهما في بعض الفوارق الدّلالية والإيقاعية، منها أنّ الانفعال الدّلالي في هذا الأسلوب النّدائي انفعال أقلّ حدّة، أقرب إلى البوح الشفيف منه إلى الخطاب المنفعل (حاشاك يا عيني وروحي)، لا يتكلّف الشاعر فيه أكثر من الصّيغة البسيطة للنّداء (يا)، وكأنّه مستسلم لحال التّعزّب والبعد، لا يصدّق وهم اللقاء والوصل، ولا يؤمل أكثر من واقعه، يتعرّز هذا الشعور بندائه للمعريض (يا معرضاً)، والمعرض هو من اجتنب الفراق طواعيةً، لا كمن أُجبر عليه وذاق صبابته، والمنادى في هذا النّصّ هو حبيب صدّ عن حبيبه، أو هو المعرض، عنصر ساكن ومبهم، لكنّه محرّض للعناصر التي شكّلت دلالة القصيدة، منها البكاء والجرح والتعب والصّباغة والوجد. كذلك ظهرت العناصر الإيقاعية، إحداها عنصر الحركة في القافية، وهو كسر المجرى، وحرف الوصل المتولّد عنه وهو الياء في البيت الأوّل (روحي)، فترجم الكسر في حركة القافية الدّلالة الشّعورية في النّصّ، وأسهم في تصوير انكسار الشخصية وتداعيتها، ولا يخفى أنّ الحركة في القافية قد استثمرت تجاوزها مع كلمات لها الحركة نفسها مستفيدة من التركيب النّحوي في موقع القافية، كالصفة المبرورة للجفن (القريح) في البيت الثّاني، وكذا الصفة في البيت الثّالث والسادس والسابع، يماثلها في الوظيفة الإيقاعية الإضافة في البيت الرّابع (أهل القبيح)، والجرّ في البيتين الخامس والثّامن (بمستريح) و(بالصحيح)، فقدّمت جميع هذه العناصر في تراكيبها تناغماً صوتياً مع حركة القافية، وفرضت إichاءها الإيقاعي على النّسق؛ لأنّ الإichاء والجرّ الصوتي يعتمد على السّياق الذي تردّ فيه الكلمة، وعلى الشّحنة الإichائية التي تحملها، وعلى الجرّ الموسيقي الذي تؤدّيه، وعلى

توافقها الصوتي مع ما يجاورها من كلمات" ^١ ، وعلى التلامس مع البعد الدلالي الصرف لبعض الكلمات المحورية التي تُبنى على أساسها مقاصد النص الشعري، فتلقى الحركة الإيقاعية في القافية مناسبة الدلالية على قدر ما تستطيع الحركة تأديته من إحياءات، ويبدو أن هذه العلاقات تقوى في النمط الندائي عند البهاء، كما في هذه القطعة.

لقد قدّم تلاؤم القافية والروي في شعر البهاء من خلال الأمثلة المنتقاة في هذه الدراسة ميزة الخصوصية الإيقاعية في القافية، وهي مادة تقوم في جوهرها على نمط من التجاوب تتنوع أساليبه بحسب طبيعة الحروف المتشكلة في القافية، ما بين تجاوبات صوتية على مستوى النسق في البيت، وعلى مستوى النص كاملاً، وتجاوبات تنكيفية بين حجم الحرف وحجم الكلمات بأبعادهما الدلالية، وتجاوبات تقتصر على الهندسة الإيقاعية والوزن الصوتي للقافية، وقد دللت جميع هذه الأساليب على أصالة الطابع الإيقاعي في شعر البهاء، ومدى تحكم البنية الإيقاعية بمفاصل النص الشعري.

^١ عمر، (١٩٩٨)، ص: ٢٦٧.

خاتمة البحث:

في ختام هذا البحث نجلُّ أهمَّ النتائج التي انتهى إليها، وهي:

١. يكتنف مصطلح الشعرية شيء من الغموض، ومع ذلك حاول البحث تحديد زوايا النظر إلى ذلك المصطلح من خلال ثلاث نواح:

الأولى تمثلت بالناحية الألسنية، والثانية بالسيمائية، والثالثة بالأسلوبية، والمصطلح في جميع حالاته مقترن بالخطاب بصورتيه الشفهية والمكتوبة، وقد عبّر عن ذلك كثير من النقاد الغربيين من أمثال (تودوروف) الذي ذكر صراحةً أنَّ موضوع الشعرية ما هو إلا خصائص الخطاب الأدبي نفسه، وهو في الأساس تجلُّ لبنية محدّدة، ومن ثمَّ فهو إنجاز من إنجازات الخطاب الممكنة، من أجل ذلك ظهر في العصر الحديث علمٌ سُمي بعلم الخطاب، وهذا العلم لا يُعنى بالأدب الحقيقي بل يُعنى بالأدب الممكن، وبلغه أخرى: الشعرية تُعنى بالخصائص النوعية للأدب، تلك التي تصنعُ فرادة الحدث الأدبي، من هنا كانت الشعرية تمثل دراسةً منهجيةً تتكئ على منجزات علم اللغة العام، لبيان الأنظمة التي تقوم عليها نصوص الأدب، واكتشاف تلك الأنظمة في النصوص يحدّد ما يُعرف بالشعرية، وليس ذلك فحسب بل إنَّ تلك الأنظمة هي التي توجّه القارئ لإدراكه فرادة النصوص الأدبية.

٢. إنَّ إسهام النّقد الأدبي عند العرب في مبحث الشعرية ضئيل جداً، وقد تمثّل ذلك الجهد على قلته في جانبين اثنين: الأوّل: شرح المفهوم الذي انطوت عليه مباحث النقاد الغربيين وتفسيره، والثاني إجراء مقاربات تنوحيّة تأصيل مفهوم الشعرية في التراث العربي، وقد التقى الجانبان فيما كتبه أدونيس في كتابيه (الثابت والمتحول) و (الشعرية العربية)، وفي الكتابين زاوج بين المصدر الغربي والتراثي على حدّ سواء، وبجانب أدونيس يقف كمال أبو ديب، وهو ممّن أسهموا أيضاً في رفد المكتبة العربية بكتاب عن الشعرية، إضافةً إلى بعض الدراسات الأخرى.

٣. تمثّت دراسة الخطاب الغزلي في شعر البهاء زهير، في هذا البحث، من خلال إدراك العلاقة بين اللغة والكلام، أي طبقاً للوصف اللساني لهذه العلاقة، إذ اللغة نظام اجتماعي يجسّد الأحداث والتجارب، أمّا الكلام فهو تحويل اللغة إلى أصوات، فمن هذه الناحية أمست اللغة تعبيراً عن الأفكار والأغراض، أمّا الكلام فهو يشكّل الخطاب الذي يقوم على كلماتٍ وجُمَلٍ ونصوصٍ هدفها إيجاد صلة بين المرسل والمرسل إليه.

٤. ركّز البحثُ على اللُّغةِ الشَّعْرِيَّةِ التي استخدمَهَا البهاءُ زهيرٌ في غزله، وتطرَّقَ لدراسة لغةِ الحربِ في غزله، كما تطرَّقَ للغةِ القرآن، وحاولَ تدوينَ مقارنةٍ نقديةٍ حولَ تلكَ البيئاتِ التي استمدَّ منها الشاعرُ لغته، وآلياتَ توظيفِ تلكَ اللُّغةِ في شعرهِ الغزليِّ.

٥. أُتيحُ للبحثِ أن يمضي في سُبُلِ الدَّرَاسَةِ الصَّوْتِيَّةِ لما لهذهِ النَّاحِيَةِ من أَهْمِيَّةٍ، بوصفِها متَّصلةً بالخطاب، مع أنَّ الدَّرَاسَاتِ الصَّوْتِيَّةَ التَّطْبِيقِيَّةَ نادرةٌ، ومع ذلكَ كانت محاولة من شأنها توسيعَ مجالاتِ البحثِ الأدبيِّ، وإن لم تبلغِ الغايةَ المرجوَّةَ، لأنَّ هذهِ النَّاحِيَةَ تستلزمُ الكثيرَ من الجهودِ التَّطْبِيقِيَّةِ والمخبريةِ، فالدراساتُ العربيةُ في مجالِ علمِ الصَّوْتِيَّاتِ التَّطْبِيقِيَّةِ قليلةٌ، وهذا أثرٌ في المساحةِ التي خصَّصها البحثُ للمجالِ الصَّوْتِيِّ.

٦. من خلالِ ما أُشيرَ إليه من خصائص، يُمكنُ القولُ بأنَّ السَّمةَ الشَّعْرِيَّةَ قد تحقَّقتُ في شعرِ الغزلِ عندَ البهاءِ زهيرٍ، ممَّا جعلَهُ خطاباً له علاماتٌ فارقةٌ تميزُهُ عمَّا سواه من غزلِ معاصريه، حتَّى غدا إماماً وصاحبَ مذهبٍ في الشَّعرِ الغزليِّ، حيثَ امتازَ غزلهُ بالرَّقَّةِ والعذوبةِ، كما امتازَ هو بالصِّدْقِ والوفاءِ معَ الأنفةِ والشُّموخِ.

_ المقترحات:

_ السعيُ بشكلٍ منهجيٍّ وأكاديميٍّ لحصرِ المصطلحاتِ بمفاهيمٍ محدَّدةٍ يمكنُ للباحثين الركونُ إليها بشكلٍ قطعيٍّ دونَ الغوصِ في مفاهيمٍ مشتبَّهةٍ تبتعدُ عن الأفكارِ التَّأْسِيسِيَّةِ للمصطلحِ.

_ العملُ على توحيدِ الرُّؤيةِ حولَ مفهومِ الشَّعْرِيَّةِ من خلالِ إيجادِ تعريفٍ جامعٍ لها ينسجمُ معَ الدَّرَاسَاتِ التَّطْبِيقِيَّةِ.

_ تكثيفُ جهودِ التَّرجمةِ لموادِّ النِّقدِ الأدبيِّ الحديثِ، والتركيزُ على الأفكارِ المؤسَّسةِ لهذا النِّقدِ.

_ ضرورةُ دراسةِ شعرنا القديمِ وفقَ المَنَاهِجِ النَّقْدِيَّةِ الحديثةِ.

مصادر البحث ومراجعته:

أولاً: المصادر:

١- القرآن الكريم.

٢- الأصفهاني، أبو الفرج. (١٩٥٩). الأغاني. ج: ٤. بيروت: لبنان. دار الثقافة. ص: ٣٠١.

٣- الجاحظ، عمر بن بحر. (1998). البيان والتبيين. تحقيق: عبد السلام هارون. القاهرة: مصر. مكتبة الخانجي. ص: ٤٤٤.

٤- الرّازي، فخر الدين. (١٩٨١). التفسير الكبير. ج: ٢٥. ط: ١. بيروت: لبنان. دار الفكر. ص: ٢٨٠.

٥- السيوطي، جلال الدين. (١٩٦٧). حسن المحاضرة في أخبار مصر والقاهرة. تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم. ج: ٢. ط: ١. بيروت: لبنان. دار الكتب العلمية. ص: ٦٥٦.

٦- الحموي، تقي الدين، ابن حجة. (1987). خزانة الأدب وغاية الأرب. تحقيق: عصام شعيثو. ج: ٢. ط: ١. بيروت: لبنان. دار الهلال. ص: ٥٠٩.

٧- ابن جني، عثمان. (١٩٥٢). الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار. مج: ١. ط: ٢. القاهرة: مصر. دار الهدى للطباعة والنشر. ص: ٥٠٤.

٨- بهاء الدين، زهير. (١٩٨٢). ديوان البهاء زهير. تحقيق وشرح: محمد طاهر الجبلاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم. ط: ٢. القاهرة: مصر. دار المعارف. ص: ٣١٧.

٩- ابن جني، (٢٠٠٠). سر صناعة الإعراب. تحقيق حسن هنداوي. ط: ١. بيروت: لبنان. دار الكتب العلمية. ص: ١٠٣٩.

١٠- المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن. (١٩٥١). شرح ديوان الحماسة. نشر: أحمد أمين وعبد السلام هارون. ط: ١. القاهرة: مصر. دار. ص: ٢١٦٣.

١١- الدينوري، عبد الله بن عبد المجيد بن مسلم بن قتيبة. (د.ت). الشعر والشعراء. تحقيق: أحمد محمد شاكر. ط: ٢. القاهرة: مصر. دار المعارف. ص: ١٠٤٠.

١٢- الجمحي، محمد بن سلام. (٢٠٠٠). طبقات فحول الشعراء. قرأه وشرحه: محمود شاكر. جدة: المملكة العربية السعودية. دار المدني. ص: ١٢٧٧.

١٣- القيرواني، ابن رشيقي. (١٩٥٥). العمدة. تحقيق: محمد محيي الدين. ج: ٢. ط: ٢. القاهرة: مصر. مطبعة السعادة. ص: ٤٩٦.

١٤- العلوي، محمد بن أحمد بن طباطبا. (٢٠٠٥). عيار الشعر. تحقيق: عباس عبد الساتر، مراجعة: نعيم زرزور. ط: ٢. بيروت: لبنان. دار الكتب العلمية. ص: ١٧١.

١٥- الأندلسي، علي بن موسى بن سعيد. (١٩٦٧). القصون البانعة في محاسن شعراء المائة السابعة. تحقيق إبراهيم الأبياري. ط: ٢. القاهرة: مصر. دار المعارف. ص: ٢٢٢.

١٦- الخطيب التبريزي، يحيى بن علي بن محمد الشيباني. (١٩٩٤). الكافي في العروض والقوافي. تحقيق: الحساني حسن عبد الله. ط: ٣. القاهرة: مصر. مكتبة الخانجي. ص: ٢٥٢.

١٧- الزمخشري. (١٩٩٣). الكشاف. ط: ١. بيروت: لبنان. دار الفكر. ص: ١٢٣٥.

١٨- ابن منظور. (١٩٥٢). لسان العرب. ط: ٢. بيروت: لبنان. دار إحياء التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربي. ج: ٧، ص: ٤٥٦.

١٩- مجمع اللغة العربية. (٢٠٠٤). المعجم الوسيط. ط: ٤. القاهرة: مصر. مكتبة الشروق الدولية. ص: ١٠٩٧.

٢٠- القرطاجني، أبو علي. (١٩٨١). منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تحقيق: محمد الحبيب بن خوجة. ط: ٢. بيروت: لبنان. دار الغرب الإسلامي. ص: ٤٧٢.

٢١- الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر بن يحيى. (١٩٥٩). الموازنة بين الطائيين. ج: ١. القاهرة: مصر. دار المعارف. ص: ٥٧١.

٢٢. ابن جعفر، قدامة. (د.ت). نقد الشعر. تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي. بيروت: لبنان. دار الكتب العلمية. ص: ٢١٨.
٢٣. الصفدي، صلاح الدين خليل بن أبيك. (٢٠٠٠). الوافي بالوفيات. تحقيق: أحمد الأرناؤوط وتركي مصطفى. بيروت: لبنان. دار إحياء التراث العربي، ج ٤. ص: ٤١٨.
٢٤. القاضي الجرجاني، علي بن عبد العزيز. (١٩٠٠). الوساطة بين المتنبي وخصومه. تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم البجاوي. ط: ٤. القاهرة: مصر. مطبعة عيسى البابي الحلبي. ص: ٥٤٤.
٢٥. ابن خلكان، أحمد بن محمد بن أبي بكر. (١٩٧٨). وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان. تحقيق د. إحسان عباس. ج: ٢. بيروت: لبنان. دار صادر. ص: ٥٥٧.

ثانياً: المراجع:

١. حمزة، عبد اللطيف. (2000). الأدب المصري من قيام الدولة الأيوبية إلى مجيء الحملة الفرنسية. القاهرة: مصر. الهيئة العامة المصرية للكتاب. ص: ٣٠٤.
٢. سويدان، سامي. (٢٠١٣). أسئلة النقد والشعريات العربية. ط ١. مكتبة الآداب. بيروت: لبنان. ص: ٣٥٠.
٣. بوحوش، رابح. (2006). الأسلوبيات وتحليل الخطاب. ط: ١. عنابة: الجزائر. منشورات جامعة عنابة. ص: ٢٣٦.
٤. عياشي، منذر. (2002). الأسلوبية وتحليل الخطاب. ط: ١. دمشق: سورية. مركز الإنماء الحضاري للدراسات والترجمة والنشر. ص: ١٦٠.
٥. إسماعيل، عز الدين. (1992). الأسس الجمالية في النقد العربي. القاهرة: مصر. دار الفكر العربي. ص: ٤٣٣.
٦. السيد، شفيق. (1978). البحث البلاغي عند العرب تأصيل وتقييم. القاهرة: مصر. دار الفكر العربي. ص: ٢٤٠.

- ٧- سلطان، منير. (1986). البدیع تأصيل وتجديد. ط: ١. الإسكندرية: مصر. منشأة المعارف. ص: ٢٨٠.
- ٨- عبد الواحد، حسن الشيخ. (1999). البدیع والتوازي. ط: ١. القاهرة: مصر. مطبعة الإشعاع. ص: ٦٨.
- ٩- عبد المطلب، محمد. (1994). البلاغة الأسلوبية. ط: ١. القاهرة: مصر. دار نويار. ص: ٣٩٣.
- ١٠- فضل، صلاح. (١٩٩٢). بلاغة الخطاب وعلم النص. سلسلة عالم المعرفة. عدد: ١٦٤. الكويت: الكويت. المجلس الوطني للثقافة والفنون. ص: ٣١٨.
- ١١- عبد المجيد، جميل. (1999). بلاغة النص مدخل نظري ودراسة تطبيقية. القاهرة: مصر. دار غريب. ص: ١٠٧.
- ١٢- عبد الرازق، مصطفى. (١٩٣٥). البهاء زهير. ط: ٢. القاهرة: مصر. مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة. ص: ٧٤.
- ١٣- شلبي، عبد الفتاح. (د.ت). البهاء زهير. ط: ٢. القاهرة: مصر. دار المعارف. ص: ١٢٦.
- ١٤- حلوه، أحمد حلمي. (2004). البهاء حياته وشعره. القاهرة: مصر. دار الثقافة العربية. ص: ١٤٥.
- ١٥- جدع، إبراهيم. (1995). البهاء زهير شاعر حجازي. ط: ٢. جدة: المملكة العربية السعودية. مكتبة الملك فهد الوطنية. ص: ١٢٦.
- ١٦- فضل، صلاح. (1998). البنائية في النقد الأدبي. ط: ١. القاهرة: مصر. دار الشروق. ص: ٣٤٠.
- ١٧- كوهين، جان. (1986) بنية اللغة الشعرية. ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري. الدار البيضاء: المغرب. دار توبقال. ص: ٢١٩.
- ١٨- الزبيدي، مرشد. (١٩٩٩). اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق. ط: ١. بغداد: العراق. منشورات اتحاد الكتاب العرب. ص: ٢٠٥.
- ١٩- الزيات، أحمد حسن. (1978). تاريخ الأدب العربي. ط: ٢٨. بيروت: لبنان. دار الثقافة. ص: ٥٤٨.

٢٠. الوصيفي، عبد الرحمن محمد. (2008). تراسل الحواس في الشعر العربي القديم. دمشق: سورية. الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة. ص: ١٥٢.
٢١. مفتاح، محمد. (1996). التشابه والاختلاف. ط: ١. بيروت: لبنان. المركز الثقافي العربي. ص: ٢٢٧.
٢٢. السيد، عز الدين علي. (1986). التكرير بين المثير والتأثير. ط: ١. بيروت: لبنان. عالم الكتب. ص: ٣٠٧.
٢٣. إبراهيم، عبد الله ، (1999). الثقافة العربية الحديثة والمرجعيات المستعارة. ط: ١. بيروت: لبنان. المركز الثقافي العربي. ص: ٤٢٠.
٢٤. محمد كامل، حسين. دراسات في الشعر في عصر الأيوبيين. القاهرة: مصر. مؤسسة هنداوي لنشر المعرفة والثقافة. ص: ٢٢٠.
٢٥. الزناد، الأزهر، (1992). دروس في البلاغة. ط: ١. الدار البيضاء: المغرب. المركز الثقافي العربي. ص: ١٩٧.
٢٦. إسماعيل، عز الدين. (د.ت). الشعر العربي المعاصر - قضايا وظواهره الفنية والمعنوية. ط: ٣. القاهرة: مصر. دار الفكر العربي. ص: ٤٥٥.
٢٧. العماري، فضل بن عمار. (١٩٩٧). الشعر والغناء في ضوء نظرية الرواية الشفوية. الرياض: المملكة العربية السعودية. مكتبة التوبة. ص: ١٦٨.
٢٨. بوفلاحة، سعد. (2008). الشعريّات العربيّة المفاهيم والأنواع والأنماط. ط: ١. الشارقة: الإمارات العربية المتحدة. إصدارات دائرة الثقافة والإعلام. ص: 154.
٢٩. تودوروف، تزيفان. (1987). الشعرية. ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة. ط ١. الدار البيضاء: المغرب. دار توبقال للنشر. ص: ١٠٠.
٣٠. أدونيس، علي أحمد أسبر. (2000). الشعرية العربية، ط: ٣. بيروت: لبنان. دار الآداب. ص: ١٢١.

٣١. الغامدي، محمد بن منصور (2001). الصوتيات العربية. ط: ١. الرياض: السعودية. مكتبة التوبة. ص: ٢٠٥.

٣٢. البصير، كامل حسن. (1987). الصورة الفنية في البيان العربي موازنة وتطبيق. ط: ١. بغداد: العراق، مطبعة المجمع العلمي العراقي. ص: ٥٧٢.

٣٣. ضيف، شوقي. (1963). العصر الإسلامي. ط: ٧. القاهرة: مصر. دار المعارف. ص: ٤٣٤.

٣٤. تودوروف، تريفان. (٢٠٠٤). العلاماتية وعلم النص. ط: ١. ترجمة: منذر عياشي. بيروت: لبنان. المركز الثقافي العربي. ص: ١٩٤.

٣٥. بشر، كمال. (2000). علم الأصوات. ط: ١. القاهرة: مصر. دار غريب. ص: ٦٤١.

٣٦. عمر، أحمد مختار (1998). علم الدلالة. ط: ٥. القاهرة: مصر. عالم الكتب. ص: ٣٠١.

٣٧. مذكور، عاطف (١٩٨٧). علم اللغة بين التراث والمعاصرة. د.ط. القاهرة: مصر. دار الثقافة للنشر والتوزيع، ص: ٢٤٣.

٣٨. كريستيفا، جوليا. (1991). علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل الناظم. الدار البيضاء: المغرب. دار توبقال للنشر. ص: ٩٦.

٣٩. خضر، فوزي. (2004). عناصر الإبداع الفني في شعر ابن زيدون. الكويت: الكويت. مؤسسة البابطين. ص: 265.

٤٠. الضبع، محمود. (2015). غواية التجريب، حركة الشعرية العربية في مطلع الألفية الثالثة. القاهرة: مصر. الهيئة المصرية العامة للكتاب. ص: ٢٧٧.

٤١. البحراوي، سيد. (١٩٨٨). في البحث عن لؤلؤة المستحيل، دراسة لقصيدة أمل دنقل. بيروت: لبنان. دار الفكر الجديد. ص: 252.

٤٢. أبو ديب، كمال. (١٩٨٧). في الشعرية. ط: ١. بيروت: لبنان. مؤسسة الأبحاث العربية. ص: ١٧٦.

٤٣. العيد، يمنى. (1983). في معرفة النص. بيروت: لبنان. دار الآفاق الجديد. ص: ٣٠٧.
٤٤. مصلوح، سعد. (١٩٩٢). في النص الأدبي - دراسة أسلوبية إحصائية. ط: ١. القاهرة: مصر. عين للبحوث والدراسات الإنسانية والاجتماعية. ص: ٢٨٨.
٤٥. رومان، جاكسون (1988). قضايا الشعرية. ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون. الدار البيضاء: المغرب. دار توبقال. ص: ٥٩.
٤٦. عديوان، محمد. (٢٠٠٤). قضايا النقد الأدبي عند حازم القرطاجني. ط: ١. الرباط: المغرب. منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط. ص: ٦٠٦.
٤٧. زعلان، مليك. (٢٠٠٥). المرأة في الخطاب الإشهاري بين الصورة واللغة. رسالة ماجستير مقدمة في قسم اللغة العربية، بإشراف: د. بشير أبرير. جامعة باجي مختار. الجزائر: الجزائر. ص: ٢٥٠.
٤٨. ناظم، حسن. (١٩٩٤). مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم. ط: ١. بيروت: لبنان. المركز الثقافي العربي. ص: ١٥٢.
٤٩. عصفور، جابر. (1983). مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي. ط: ٣. بيروت: لبنان. دار التنوير للطباعة والنشر. ص: ٤٠٦.
٥٠. العمري، محمد. (٢٠٠١). الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسات الشعرية. بيروت: لبنان. أفريقيا الشرق. ص: ٢٦١.
٥١. جهامي، جبرار. (2000). موسوعة مصطلحات ابن رشد الفيلسوف. ط: ١. بيروت: لبنان. مكتبة لبنان ناشرون. ص: ١٥٣٧.
٥٢. أنيس، إبراهيم. (1952). موسيقى الشعر. ط: ٢. القاهرة: مصر. مكتبة الأنجلو المصرية. ص: ٣١٩.
٥٣. الروبي، ألفت كمال. (1983). نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين. ط: ١. بيروت: لبنان. دار التنوير للطباعة والنشر. ص: ٣١٨.
٥٤. يونس، علي. (1985). النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي. القاهرة: مصر. هيئة الكتاب. ص: ٢٤٩.

ثالثاً: المجلات والدوريات العربية:

- ١- موسى الرضي، بدرية حمد، (٢٠١٨). الأغراض الشعرية وأساليبها عند بهاء زهير. إشراف: الأمين حسن الأمين مصطفى. رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير، جامعة الجزيرة، مصر. ص: ٨٠.
- ٢- العتوم، مها محمود إبراهيم، (٢٠٠٤). تحليل الخطاب في النقد العربي الحديث دراسة مقارنة في النظرية والمنهج. إشراف: د. سمر قطامي. عمان: الأردن. مذكرة لنيل درجة الدكتوراه، كلية الدراسات العليا. الجامعة الأردنية. ص: ١٦٣.
- ٣- سالمى، كنزة، (٢٠١٥). جمالية اللغة الشعرية في ديوان أنطق عن الهوى لعبد الله الحمادي. إشراف: د. عبد الرحمن تبرماسين. رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير، جامعة محمد خيضر. بسكرة: الجزائر. ص: ٨٩.
- ٤- الكردي، عبد الرحيم. (٢٠١٧). شعرية النوع الأدبي. مجلة فصول، مجلة النقد الأدبي. العدد: ٩٨. المجلد: ٢٠٢٥. ص: ٤٨ _ ٧٩. القاهرة: مصر. الهيئة العامة للكتاب.
- ٥- ركابي، أميمة محمد. (٢٠١٩). الصورة الفنية في شعر الحكمة في الأندلس حتى نهاية عصر المرابطين ٥٤٠هـ. مجلة كلية التربية. عدد: ٢٥. ص: ١٣٧ _ ١٧٦. عين شمس: مصر. جامعة عين شمس.
- ٦ - اليوسف، يوسف. (نيسان، ١٩٨٠). الغزل العذري - دراسة في الحب المقموع. مجلة الموقف الأدبي، العدد: ١٠٨. ص: ١٩٧ _ ١٨٠. دمشق: سورية. اتحاد الكتاب العرب.
- ٧- أيوب، حسام محمد. (٢٠١٧). الكلمة المفتاح في شعر البهاء زهير. دراسة أسلوية. مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات، عدد: ٤٢. ص: ٣٦ _ ٥١. القدس: فلسطين. جامعة القدس.
- ٨- ابن السائح، الاخضر. (كانون الأول، ٢٠١٢). من المعنى إلى الرؤيا في الخطاب السردى المعاصر. مجلة مقاليد. عدد: ٣. ص: ١٠٩ _ ١١٦. ورقلة: الجزائر. جامعة قاصدي مرباج ورقلة.

Western criticism, and the second: the rooting of the topic of poetry, not the study of poetic literature. Literature, rather, it is a means of studying the poetics of texts in general in various literatures.

As for discourse, it is language as a dialogue between the sender and the addressee, as this discourse includes social, political, or religious ideas, and is therefore a linguistic phenomenon, and from this aspect, discourse as a language meets with poetics as a message that reveals the language on a literary system.

In this research, a critical approach has been made to these two concepts. In order to benefit from the modern critical achievement, and then to identify through them the distinctive artistic features, in an attempt to touch the poeticity of the spinning discourse in the poetry of Baha Zuhair, according to a plan that distributed the speech into an introduction, three chapters and a conclusion.

Research Summary:

This research, entitled "**The Poetry of the Amorous Discourse in the Poetry of Al-Baha Zuhair T. 656 AH**" presents a study of the poetry of Ghazal by Baha Al-Din Zuhair, who lived in the Ayyubi era, using modern critical methods.

For this reason, the study extrapolated the two main concepts that it adopted: "poetics and discourse", and then studied the poetry of spinning according to the implications that emerge from the two concepts, and it analyzed the poetry of spinning based on what modern theories assumed of critical and analytical mechanisms.

The research has two keys: poetry and discourse. Poetry, with much talk about it, yet it is still within the limits of the general concept, due to the large number of ambiguities and intellectual obstacles that marred it. Therefore, it is necessary to refer to the environment in which the Western translation brought me back. the topic. He helped define the fields of poetry in three basic aspects through which the reality of poetry can be sensed: the linguistic, semiotic and stylistic aspects. Because it is, in fact, a manifestation of a limited structure of speech structures and an achievement of its achievements, and in other words, poetry for him was nothing but the characteristics that show the uniqueness of the literary event, for this reason, it is impossible to approach a methodology to study the literature of the language of other literary texts from which the texts of the literary sciences are learned. At the same time, it directs the reader to understand these systems.

As for the Arab researchers, their poetic reflections did not result in what can be relied upon in the field of applied study, because they conducted their approaches in two areas: the first: an explanation of the meaning of poetry in



Syrian Arab Republic
Damascus University
Faculty: Arts and Humanities
Department :Arabic Literature

The Poetry of the Amorous Discourse in the Poetry of Al-Baha Zuhair

A dissertation submitted in partial fulfillment of the
requirements for the degree of Master in
(Arabic Language . Literary Studies)

by
(Zuhair Al Saghir)

Supervisor
(Khalil Ghriry)

(1443H- 2022G)