الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة ابن خلدون –تيارت–
كلية الأدب واللغات
قسم اللغة العربية وآدابها

مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات شهادة الماستر
في اللغة والأدب العربي
تخصص أدب حديث ومعاصر

# البناء الفني في شعر
# الأميـــر عبـــد القـــادر

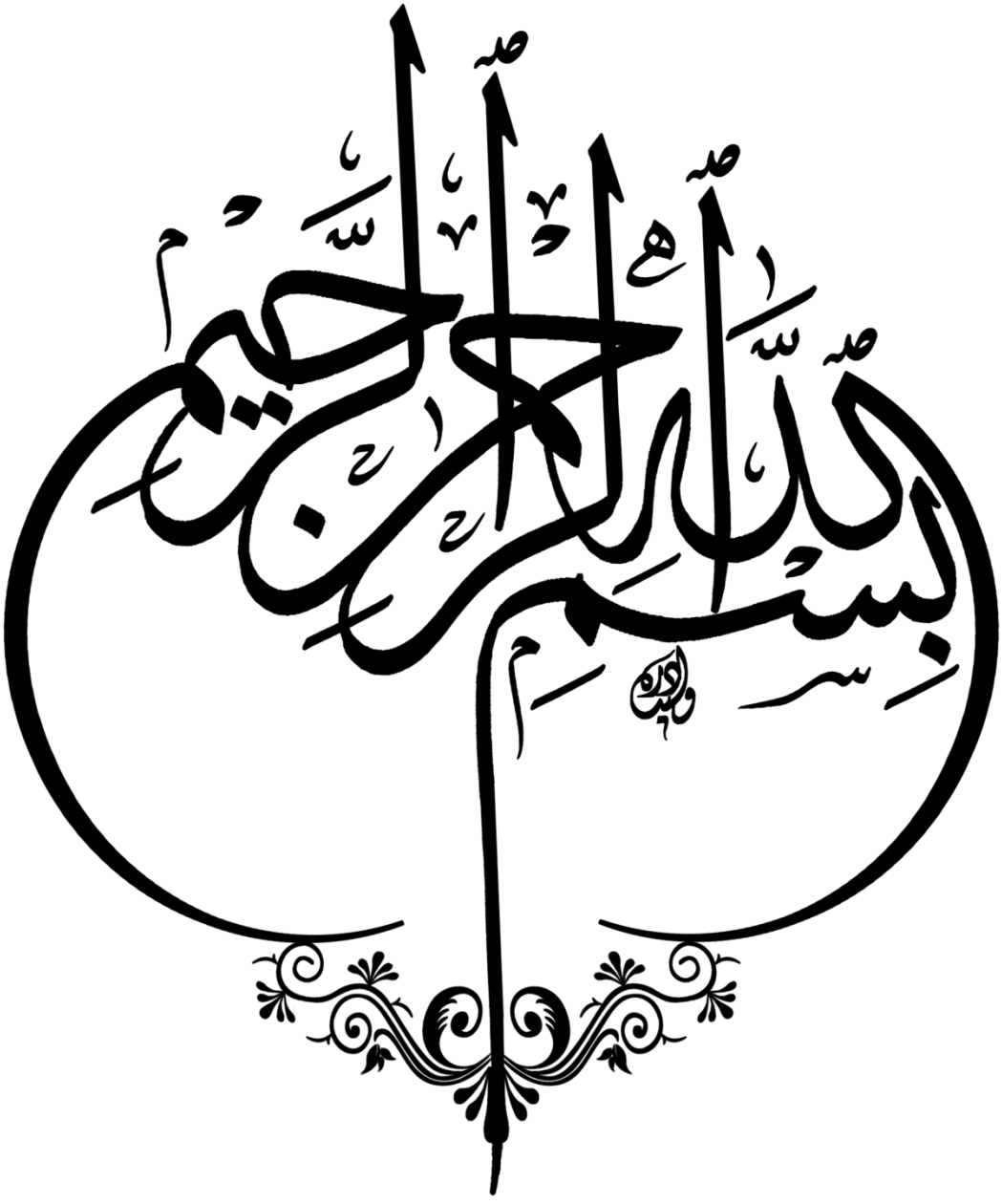
**إعداد الطالبتين:**
- حلالي خالدية
- حاج فاطمة

**إشراف الأستاذ:**
- د. بن مسعود قدور.

**لجنة المناقشة:**

| الأستاذ | الرتبة | الصفة |
|---|---|---|
| **ذبيح محمد** | أستاذ محاضر | رئيســـــــا |
| **بن مسعود قدور** | دكتور | مشرفـا ومقررا |
| **مداني علي** | أستاذ محاضر | عضوا منـاقشا |

السنة الجامعية: 2020/2019


بسم الله الرحمن الرحيم

# شكر و عرفان

الحمد الله الذي بنعمته تتم الصالحات ونحمده كثيرا عدد

ما ذكره الذاكرون وغفل عن ذكره الغافلون

والصلاة والسلام على سيدنا محمد نبيه ورسوله الأمين

نتقدم بأسمى عبارات التقدير والاحترام والعرفان والشكر إلى الأستاذ

الفاضل المشرف " بن مسعود قدور" الذي وافق على الإشراف على

عملنا وأكرمنا بوقته الثمين كما لم يبخل علينا بأفكاره ونصائحه وتوجيهاته

القيمة والهادفة أثناء انجاز هذا البحث

كما لا يفوتنا إيصال الشكر إلى لجنة المناقشة الموقرة التي قبلت أن تقدم

لنا

كل الانتقادات والتصويبات التي سيكلل بها بحثنا هذا...

# إهـــــداء

إلى التي تعبت لأرتاح .... إلى التي كانت سندا لي في دربي ....

إلى التي أسعى لرضاها ويكفيني هناها .... إلى أغلى ما أملك في الوجود

....أمي...

إلى الذي تكفل المشقة في تعليمي ولم يبخل على بشيء ....

إلى الذي رباني وأرادني أن أبلغ المعالي.....

.... أبي ....

إلى أخواتي وإخوتي .....

حلالي خالدية

# إهداء

باسم الخالق الذي أضاء الكون بنوره البهي، وحده اعبد وله أسجد خاشعا شاكرا لنعمته وفضله علي في إتمام هذا الجهد.

إلى سيد الأنبياء والمرسلين حبيبي وشفيعي خير خلق الله محمد عليه أفضل الصلاة والسلام.

إلى التي حملتني وهنا على وهن، وكانت لي منبع الحنان والحب والدتي العزيزة.

إلى الأب نعم الحسن ونعم الفضيلة الذي اختصر لي كل المسافات وحطم أغلال العقبات..

إلى أخوتي جميعا وكل أبنائهم وبناتهم.

إلى جميع الأهل والأقارب ورفقاء دربي.

**حاج فاطمة**

# مقدمـــة

الحمد لله رب العالمين، الحمد لله الذي علم بالقلم، علم الإنسان ما لم يعلم، والصلاة والسلام على سيدنا محمد بن عبد الله النبي الأمين اللهم علمنا ما جهلنا وانفعنا بما علمتنا إنك أنت السميع العليم، أما بعد:

فثمة صعوبات تحول بين القارئ و القصيدة العربية الحديثة، على الرغم من سهولة ألفاظها ووضوح معانيها المفردة، وتأتي هذه الفجوة الواسعة لما تشتمل عليه القصيدة من تشكيلات فنية وعوالم عصية، يقف القارئ أمامها عاجزا بسبب حدود ثقافته الضيقة واطلاعه اليسير، فلا يتمكن من الدخول لعوالم النص الأدبي وإبراز جمالياته والكشف عن خباياه، للوصول إلى تجربة الشاعر ورؤيته العميقة، لذا جاءت هذه الدراسة لمحاولة إقامة جسر يعبر القاري من خلاله إلى فضاء النص الشعري، و التحليق في عالمه والتنقل بين أجزائه وبنياته، لتلمس جمالياته وإبراز تشكيلاته التي عمد إليها الشاعر تحمل رؤيته.

تناولت هذه الدراسة جانبا من الإنتاج الأدبي للشاعر البطل الأمير عبد القادر خلال الوقوف على أعماله شعرية وذلك من حيث هيكل القصيدة وتلاحم أجزائها والتشكيلات الفنية التي عمد إليها الشاعر لبناء نصه الشعري، وقد بينت هذه الدراسة براعة الشاعر وتفننه في تظافر الدلالات البنائية والأسلوبية لحمل رؤيته، فوسم هذا العمل كله ب:"**البناء الفني في شعر الأمير عبد القادر**".

ومن هنا جاءت هذه الدراسة للوقوف على تشكيلات النصوص الشعرية التي اشتمل عليها شعر الأمير عبد القادر، لإبراز جماليات الإبداع لهذا الشاعر، إذ إنها تقف عليه وتبرز تلاحم البقاء في

قصائده والفنيات الأسلوبية التي عمد إليها الشاعر لحمل رؤيته الشعرية، وهذه الدراسة هي دراسة ذات نظرة شمولية إزاء ديوان الأمير عبد القادر تتعلق ببناء القصيدة وتشكيلاتها الفنية.

ومن هذا المنطلق سنحاول معالجة هذا الموضوع من خلال طرح التساؤلات التالية:

- ✓ ما المقصود بالبناء الفني؟ وفيما تكمن عناصره؟
- ✓ ما التشكيلات الفنية عند الأمير عبد القادر؟ وكيف تم تركيب البناء الفني في شعره؟

وبغية الإحاطة بكل جوانب الموضوع اتخذنا لرسم خطة بحث الموزعة كالاتي:

- ✓ مدخل وفصلين الأول نظري، والثاني تطبيقي.

- ❖ **الفصل الأول البناء الفني في الشعر**: تناولنا فيه ماهية البناء الفني في اللغة والاصطلاح، والبناء مفهوما معياريا، وشروط بناء وتكوين القصيدة، والإيقاع والوزن.
- ❖ **أما الفصل الثاني المعنون ب: تجليات البناء الفني في شعر الأمير**: لمحة عن حياة الأمير عبد القادر، أهم أغراضه الشعرية، وخصائص شعره عامة، كما تحدثنا عن الأساليب البلاغية والبنية الإيقاعية في شعر الأمير عبد القادر.

اعتمدنا في هذه الدراسة على المنهج التاريخي والمنهج الوصفي التحليلي (تحليل المضمون)، من خلال دراسة نصوص شعرية من أثار الأمير عبد القادر، والوقوف على التشكيل الفني في شعره.

كما اعتمدنا على جملة من المصادر والمراجع أهمها:

- ✓ العربي دحو ديوان الشاعر الأمير عبد القادر الجزائري 1807_1883، الطبعة 03، الجزائر 2007.
- ✓ عبد الرزاق بن السبع، الأمير عبد القادر الجزائري وأدبه، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، د.ط، د.ت.

وقد كان بحثنا هذا ثمرة لمجهود، انصب على تتبع آراء النقاد العرب قدامى، ومحدثين، وفرزها، ودراستها، وتحليلها، وتقويمها، الأمر الذي افرز عددا من الصعوبات، والمشاكل تمثلت في تداخل أفكار المادة المدروسة، واختلاف الآراء وتباينها أحيانا، لكن الرغبة في انجاز العمل خفف تلك الصعوبات، فضلاً عن مساندة الأستاذ المشرف ومع انتشار وباء كوفيد 19 الذي منعنا من التعمق في بحثنا والإلمام بجوانبه وفي الأخير تقديم بالشكر والامتنان للأستاذ الفاضل **"بن مسعود قدور"**، ولكل من قدم يد المساعدة.

**حلالي خالدية _حاج فاطمة**

**تيارت، بتاريخ :25_09_2020**

# مـدخل

# إلى شعر الأمير عبد

# القادر

عرف الأمير عبد القادر الجزائري بأنه رجل البطولة، نظرا لتحمله أعباء الدولة والجهاد في سن مبكرة، وتمكن في فترة وجيزة من تأسيس دولة لها نظامها الإداري والعسكري، أنزلت الضربات الموجعة بالجيوش الفرنسية في أي زمان ومكان شاءت، وبذلك بقي اسمه ملازما للفروسية والشجاعة، وما إن ذكرت البطولة إلا وذكر معها الأمير عبد القادر الجزائري ، ومن هنا فجل الدراسات التي تناولت الأمير عبد القادر ركزت على هذا الجانب من حياته، الذي يمثل في حقيقة الأمر جزءا يسيرا من حياته الحافلة بالعلم والدروس والزهد والورع، يضاف إليها الشعر، الذي مثل هو الآخر جانبا مهما في حياة الأمير عبد القادر لا يمكن إغفاله أو تجاهله، ذلك لأن الأمير الشاعر كتب في معظم الموضوعات منها:" الفخر، والغزل، والمساجلات، والمناسبات، والتصوف،"[1] معبرا من خلالها عن رؤيته لقضايا متعددة، تخص شخصيته وحياته ومجتمعه واتسعت لتشمل عصره، إلا أنه لم يدرس من هذا الجانب بما فيه الكفاية، ولم يحظ بدراسة معمقة من طرف الدارسين، الذين ركزوا على جوانب أخرى من شعره، لا تتجاوز مضامينه، على الرغم مما في شعر الأمير من طاقات إيحائية، وظلال روحية، وأصداء وجدانية، وأدوات تعبيرية، وفيه من دلالات الزمان والمكان والشخوص الشيء الكثير، من هنا جاءت أهمية هذه الدراسة الموسومة " بالبناء الفني في شعر الأمير عبد القادر "في سعيها إلى إماطة اللثام عن رؤية الشاعر التي تبرز مواقفه وتوجهاته و تصوراته المتنوعة بتنوع موضوعات شعره، واستجلاء أهم الأدوات التعبيرية، ومدى تأثيرها في إبراز رؤاه.

1-ينظر د: العربي دحو، ديوان الشاعر الأمير عبد القادر الجزائري 1807-1883 الطبعة 3 الجزائر 2007 ص 21.

وما كان اختياري لهذا الموضوع محض صدفة، أو اختيار عبثا، بل هناك من الدوافع الذاتية والموضوعية ما يبرره، أما الدوافع الذاتية فتعود إلى إعجابي بشخصية الأمير عبد القادر، وغيرتي على رموز وطني، والأمير أحد أهم هذه الرموز، غير أنه لم ينل من الدارسة والتقديم لقراء العربية إلا حظ المضيم المظلوم، وما صدر عنه بأقلام أجنبية لم تشر إلى حياته ما يشفي الصدور، ويطفئ الغليل، فوجب علينا نحن الأحفاد أن نتواصل مع الأجداد ونساهم في دراسة تراث بلادنا بأقلام وطنية ربطا لحاضرها بماضيها.

أما الدوافع الموضوعية فأبرزها على الرغم من أن الأمير عبد القادر شاعر يربط بين عصرين، يؤرخ بفترة حياته لنهاية عصر الركاكة اللغوية وبداية عصر الإحياء الشعري، والبعث الأدبي، إلا أنه لم ينل حقه من الدراسة والبحث، وهمش في كثير من الدراسات النقدية، وأبعد عن التصنيف، فلا هو من الفحول المقتدرين، ولا هو من الأوائل المجددين، وقد انبرت معظم جهود الدارسين لتخص معاصريه ك "محمود سامي البارودي "بالعناية المركزة، في حين أغفلوا وأهملوا شأن الآخرين ممن عاصروه، من بينهم الأمير عبد القادر الجزائري الذي أسبغ على الشعر الحديث بصمات ظاهرة وباطنة، ظلت محل النقد الانطباعي، وبذلك لا يزال شعر الأمير عبد القادر حقلا بكار يحتاج إلى كثير من الدراسات المعمقة التي تبتعد عن السطحية، والسرد التاريخي، وتلتفت إلى النصوص الشعرية فتدرسها من ذاتها ولذاتها.

الحقيقة أن هناك دراسات تناولت شعر الأمير عبد القادر الجزائري، وسعت لاستجلاء جوانب هامة من حياته وكذا شعره نذكر منها:

- الأمير عبد القادر الشاعر :لسليمان عشاراتي الذي سلط الضوء على القيم الاجتماعية في شعر الأمير عبد القادر والوقوف على أهم المعاني النضالية والوجدانية والعرفانية في قصائده.
- الأمير عبد القادر متصوفا وشاعرا :لفؤاد صالح السيد الذي حاول دراسة نتاج الأمير الشعري دراسة تحليلية فعمد صاحبه إلى تحليل قصائده وشرح مضامينها.
- الأمير عبد القادر الجزائري وأدبه :لعبد الرزاق بن السبع، الذي درس شعر الأمير عبد القادر دراسة موضوعاتية، فاهتم بالأغراض الشعرية التي تطرق إليها الأمير من فخر وغزل ومناسبات ومساجلات وتصوف واستجلاء أهم خصائصها الفنية.
- الأمير عبد القادر رائد الشعر الحديث :لبشير بويجرة الذي هدف من خلاله إلى الدفاع عن الأمير الشاعر ومنحه أحقية الريادة في الشعر العربي الحديث، باعتباره الشاعر الذي سبق "محمود سامي البارودي "مولدا وقولا للشعر، دون أن يحدد إرهاصات التجديد، ومواطن البعث في شعره.

كان الأمير عبد القادر الجزائري فارسا في مضمار الأدب شعرا ونثرا مثلما كان محاربا لايشق له غبار في ساحة الحرب. وله ديوان جمعه ابنه محمد وأطلق عليه اسم ‘‘نزهة الخاطر في قريض الأمير عبد القادر’’. وقد صنف الأديب الجزائري الدكتور محمد ناصر محتويات هذا الديوان حسب مراحل حياته

إلى ثلاثة أقسام: قسم نظمه بالجزائر أيام الجهاد يغلب عليه طابع الفخر والحماسة والتغني بالشرف والبطولة، وقسم ثان قاله وهو أسير في فرنسا يتضمن ضراعته لله والتوسل برسوله أن يزيل عنه آلامه، وأحيانا يكون متغزلا غزلا عفيفا، أما القسم الثالث فقد نظمه بعد إطلاق سراحه، وطرق فيه كل الموضوعات التقليدية المعروفة من مدح وتهنئة ووصف وغزل ومساجلات وإخوانيات. ويتباين مستواه الشعري بين قصيدة وأخرى، وإذا كانت بعض مقطوعاته تتسم بضعف لغوي وعروضي، فإن ذلك قليل وهو أفضل من أكثر الشعر الذي نظم في عصر العثمانيين الذي انحدر فيه فن العربية الأول. وحسبه صدق عاطفته ووقدة إحساسه وتنزهه عن التبذل الذي شاع في العصر المذكور، فقد كان الشعر عنده رسالة مجد للقيم العربية الإسلامية كما كان لدى كبار شعراء العروبة.

ومن أبياته في الفخر والحماسة بعد أن انتصر على أربعة جيوش فرنسية وعلى كثير من القبائل التي انضمت إليها:

1. **"لنا في كل مكرمة مجالُ ومن فوق السماك لنا رجالُ**
2. **ركبنا للمكارم كل هول وخضنا أبحرا ولها زجال**
3. **إذا عنها توانى الغير عجزا فنحن الراحلون لها العجال**
4. **رفعنا ثوبنا عن كل لوم وأقوالي تصدقها الفعال"**[1]

ومن قصيدة بعث بها إلى جنوده في جبال ''جرجرة'' يحثهم على مواصلة القتال وكان الأعداء قد أرجفوا بموته، فلم يعبا بشائعتهم وظل يجاهد وينظم الشعر ممتدحا رجاله مستنفرا هممهم:

1. **"تفديهم نفسي وتفدي أرضهم أزكى المنازل يا لها من منزل**

1-د: العربي دحو: ديوان الشاعر الأمير عبد القادر الجزائري، مؤسسة جائزة عبد العزيز البابطين للابداع الشعري، د ت، د ط، ص32.

**2. الصادقون الصابرون لدى الوغى الحاملون لكل ما لم يُحمل**
**3. كم جاهدوا كم طاردوا وتجلدوا للنائبات بصارم وبمقول"[1]**

وعلى غرار شعراء العرب الفرسان يقول في قصيدة يخاطب بها زوجته مصورا مواقفه النضالية واستماتته في مواجهة أعدائه حتى يظفر بإحدى الحسنيين: النصر أو الشهادة، وهو الشعار الذي رفعه وحققه أبطال العروبة والإسلام على مدى الأحقاب في أمة تلد الثائر في أعقاب ثائر، ولا تقبل بديلا عن شرف الفداء في سبيل الدين والشرف والكرامة، ولسان حال أبنائها المقاتلين يقول البطل الجزائري:

**1. "تُسائلـــني أمُّ البَنين وإنـــَّهـا لتعلم من تحت السماء بأحوالِـي**
**2. ألمّ تعلمِي يا ربَة الخدْرِ أنـــني أجَلّي همومَ القوم في يوم تجوالِي**
**3. وأغشى مضيق الموت لا متهيبا وأحمى ذمار الحيّ، في يـــوم تهوالِ**
**4. أميُر إذا ما كانَ جيشي مقبلا وموقدَّ نار الحربِ إذْ لم يكُنْ صالِي"[2]**

إن عبد القادر محيي الدين قد عزف على هذا الوتر في قصيدة من أجود ما نظم صياغة وصورا تختلف بجدتها عما نعرفه من شعره التقليدي، إذ يقول في وصف جمال البادية:

**1. "يا عاذراً لامرئٍ قدْ هام في الحضرِ وعـــــــاذلا لحب البـدو والقفر**
**2. لا تذممّنّ بيـــوتا خـفَّ محملُها وتمدحنَّ بـــــــيوتَ الطين والحجرِ**
**3. فيا لهـــا وقفة لم تبق مـــن حزن في قلب مضنى ولا كَدّاً لذي ضجرِ**
**4. نباكر الصـــيد أحيـــانا فنبـــغته فالصيد منا مدى الأوقات في ذعرِ"[3]**

1- د: العربي دحو: ديوان الشاعر الأمير عبد القادر الجزائري، ص 100.
2-نفسه، ص 38.
3-نفس المرجع،ص 40.

وحين أطلقت فرنسا سراح الأمير الشاعر الفارس الأسير صدح مثل الطائر الحبيس الذي أفلت من قفص بعد أن اختار مأمنه ومأواه في إستانبول عاصمة الخلافة العثمانية، فتذكر حمام مكة الآمن، وترنم مناجيا قلبه الذي تحرر من أصفاد العبودية:

**1. "اسْكِنْ فؤادي وقَرْ الآن في جسدِي فقد وصلتَ بحبل الله أحبالا**
**2. هذا المرامُ الذي قـــــد كنت تأمله فطبْ مالاً بلقياه وطبْ حالا**
**3. وعش هنيئاً فأنتَ اليوم آمَنُ مِن حمام مكةَ إحـــراماً وإحلالا**
**4. آمِنتَ من كـــل مكروهٍ ومظلمةٍ فبُحْ بما شئتَ تفصيلاً وإجمالا"[1]**

وهو يمزج حنينه إلى أهله وأحبته، وقد حال بينه وبينهم نفيه، بذكريات المعارك التي خاضها، وذلك في قصيدة من عيون أشعاره تقترب من الأفق الذي حلق فيه البارودي وهو يتحسر على فراق وطنه مرغما بعد أن قلب له الدهر ظهر المجن، لقد أطلق رائد الشعر العربي في الجزائر مثل هذه الأنّات والزفرات في قوله:

**1. "حنّيني، أنيني، زفرتي ومضـــرتي دموعي، خضوعي، قد أبان الذي عندي**
**2. ومِن عجبِ صَبري لكل كريهـــة وحملي أثـــقالا تجـــل عـــن العـــــدِ**
**3. ولست أهابَ البِيض كلا ولا القنا بيوم تصير الهـــام للبِيض كالغـــــمدِ**
**4. ولا هالني زحف الصفوف وصوتها بيوم يشيب الطفـــــل فيه مع المـردِ**
**5. وأرجاؤها أضحتْ ظلاما وبرقه سيوفا وأصْوات المدَافع كالرعدِ"[2]**

1- د: العربي دحو: ديوان الشاعر الأمير عبد القادر الجزائري، ص 110.
2-نفس المرجع، ص 61.

ويتبين من هذه الشواهد تأثر الشاعر الفارس عبد القادر الجزائري بالتراث الشعري وتضمينه بعض الأبيات أو شطورها في قصائده كما يتجلى استلهامه أمجاد أجداده من المسلمين الأوائل وشيمهم في النجدة والمروءة. ومن ذلك الأبيات الآتية التي نظمها حينما ارتاد: بستانا مطلا على جبل أحد الذي قال فيه النبي صلى الله عليه وسلم: ''هذا الجبل يحبنا ونحبه''، إذ هاجت الشاعر ذكرى الغزوة التاريخية التي وقعت بقربه:

1. **"تذكرتُ وشْكَ البينِ قبل حلوله فجادتُ عيونـي بالدموعِ على الخــدّ**
2. **وفي القلبِ نيران تأجـَّج حرُّها سرتْ في عظامي ثم صارتْ إلى جلدِي**
3. **وما ليَ نفْسَ تستطيعُ فراقَــهم فيا ليتَ قبل البينِ سارتْ إلى اللحْدِ**
4. **إلى اللهِ أشكُو ما ألاقِي من النوَى وحمْلِي ثقيلٌ لا تقومُ بــه الأيــدِي**
5. **بطيبةَ طالب العيشُ ثم تمرّرَتْ حلاوتُه فالنحسُ أرْبــى على السعْدِ**
6. **أردّدُ طرفِي بين وادِي عقيقهَا وبينَ قُباهَا ثمّ ألــوِي على أحــدِ**
7. **منازل من أهـواه طفلا ويافعا وكهلا إلى أن صرت بالشيب في برد"[1]**

لا غرو أن يكون الفارس الشاعر الجزائري في صدارة أهل عصره علما وتقوى، فقد نشأ وترعرع في بيئة دينية وحفظ القرآن ودرس الفقه كما أوردنا آنفا، لما بلغ مبلغ الشباب صار بيته مقصد طلاب العلم وموئل المقتدين بأصحاب المثل السامية والعاملين بالحديث الشريف: "إنما بعثت لأتمم مكارم الأخلاق". "وكانت مكانته العلمية صنواً لفروسيته ورافدة لشعره ونثره. وقد زاده علما مصاحبته العلماء في تونس ومصر والحجاز وحضوره مجالس كبار العلماء في الجامع الأموي بدمشق التي قضى

1- ينظر د. العربي دحو: ديوان الأمير عبد القادر، ص19.

بها شطرا من حياته، وألف كتابه "المواقف" ورسالة تسمى "ذكرى العاقل في تنبيه الغافل" وقد قام بدور المصلح التقي العادل في أثناء مقامه منفيا في دمشق، إذ يرجع إليه الفضل في إخماد لهيب الفتنة الطائفية التي نشبت بين المسلمين والمسيحيين في لبنان سنة 1860 بدافع من عقيدته الإسلامية ونزعته القومية والإنسانية. وكان دفاعه عن المسيحيين وإنقاذ الآلاف منهم من المذابح محلا لإعجاب ملوك العالم ورؤسائه، فبعثوا إليه برسائل الشكر مصحوبة بالأوسمة وإشارات التقدير.

وكان الأمير عبد القادر الجزائري متصوفا، وقد تأثر في شعره الصوفي بمحيي الدين بن عربي في "الفتوحات المكية" وقلد ابن الفارض في صياغته، ولكن تصوفه ينبع من الموارد الإسلامية الأصيلة ومن حبه للنبي الكريم وآل بيته، فهو يختلف عن اتجاهات (أصحاب الطرق) الذين لم يأخذوا من الإسلام الجوهر بل جنحوا إلى الشكل وولع بعضهم بالخرافات. ومن ثم كانت صحيفة حياته بيضاء من غير سوء بما قدم لدينه وقومه ولديوان الشعراء الفرسان من مآثر لن تنساها الأجيال، وسوف يظل دائما مضرب المثل فيما ينبغي أن يكون عليه المسلم من تقوى وورع ومن مروءة وإقدام وإرادة صلبة في الدفاع عن الدين والوطن مهما اشتد الكرب وعظمت التضحيات في السلم أو في الحرب.

ومن خلال استعرضنا لشعر الأمير عبد القادر كان ترتيب البحور الشعرية من ناحية استخدامها في قصائده ومقطوعاته مرتبة.

1)الطويل: 30 قصيدة ومقطوعة.

2) البسيط : 10قصائد ومقطوعات.

3) الكامل : 09 قصائد.

4) الوافر :08 قصائد.

5) الرمل :02 قصائد.

6)المتقارب 02 قصائد.

ولعل خصائص هذه البحور هي التي جعلتها تستأثر الاستعمال في شعر الأمير"، ولذلك قد نال نصيب الأسد بين بقية البحور عند شاعرنا فاستخدمه في أغراض الفخر والغزل والتصوف"[1]

1-عبد الرزاق بن السبع، الأمير عبد القادر الجزائري وأدبه، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، د ط، د ت، ص329.

# الفصل الأول:

# البناء الفني في الشعر

**تمهيد:**

تمثل القصيدة من الناحية التكونية ـ في المدونة العربية التقليدية ـ مجموعة من الأبيات الشعرية، من بحر واحد، ملتزم فيها قافية واحدة في الغالب، أما عدد هذه الأبيات، والحد الأدنى لها لتكوين القصيدة فقد كان موضع خلاف، فقد رأى الأخفش: أن ثلاثة أبيات يمكن ان تؤلف قصيدة، لكن أكثر علماء العروض يرون أن القصيدة يجب ألا تقل عن سبعة أبيات.

وقد شغل بناء القصيدة النقاد القدامى، والمحدثين، إلى الحد الذي أصبح هذا الموضوع المادة الأساس في معظم الكتب النقدية، ونظراً لتلك الأهمية، وجد الباحث، ان مفاهيم موضوعة بناء القصيدة العربية، ومصطلحاتها، بهذا التوظيف لم تستوعب تماما في البحث الأكاديمي بعد، ومن هنا كان هذا البحث.

وتبعاً لطبيعة المادة المدروسة، قسمت هذه الدراسة على: في التعريف اللغوي، والاصطلاحي لدلالة البناء، ومفهومه، وعناصره.

ونظرا لمناسبة المنهج التحليلي لمادة البحث، فقد درست فقرات الموضوع على وفق معطيات ذلك المنهج.

## 1/ماهية البناء الفني:

يفرض موضوع الرسالة تحديد مقتربين رئيسين، الأول، البناء الفني، لغة واصطلاحا وتطورا تاريخيا والثاني، السمات العامة لبنية القصيدة في الشعر الأمير عبد القادر من أجل تحديد الاتجاهات التي ستتناولها الرسالة والأسس التي سيتم بموجبها اختيار عناصر البناء.

**أ/ البناء الفني لغةً واصطلاحاً:**

في اللغة تحدد المعجمات العربية معنى البناء على أنه "نقيض الهدم، والبنية بكسر الباء وضمها ما بنيته، واستعملت هذه المفردة للدلالة على انشاء القصور والسفن"[1].

"والبُنى بالضم مقصور، مثل البُنِي، يقال بُنية وبنى، وبنيته ومفردة بنى بكسر الباء مقصورة، مثل جزية وجزى، وفلان صحيح البنية أي الفطرة"[2].

وفي اللغات الاوربية يعود أصل كلمة بنية بحسب ما يذكر الدكتور صلاح فضل الى اللغة اللاتينية (structure)،"الذي يعني البناء أو الطريقة التي يقام بها مبنى ما، ثم امتد مفهوم الكلمة ليشمل وضع الأجزاء في مبنى ما من وجهة النظر الفنية المعمارية وبما يؤدي إليه من جمال تشكيلي"[3].

أما مصطلح (البناء الفني) فمر بأطوار مختلفة تلائمت مع الأطوار التي مر بها الأدب ذاته، ففي عصر الإغريق نظر الفلاسفة إلى البناء على أنه الوحدة العضوية التي تتآزر فيها اجزاء العمل الفني لجعله متماسكا "بحيث إذا نقل او بتر جزء انفرط عقد الكل وتزعزع، لان ما يمكن ان يضاف، اولا يضاف دون نتيجة ملموسة لا يكون جزءاً من الكل"[4].

---

1- إسماعيل بن حماد الجوهري: الصحاح في اللغة والعلوم إعداد وتصنيف نديم مرعشلي وأسامة مرعشلي . المجلد الأول . دار الحضارة العربية، بيروت 1974مادة(بنى).

2- ابن منظور، محمد بن مكرم: لسان العرب المحيط، إعداد وتصنيف يوسف خياط ونديم مرعشلي، دار لسان العرب، بيروت د ت- مادة (بنى).

3- صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الادبي، ط3 دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1987، ص175.

4- ارسطو طاليس: فن الشعر، ط2 ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة بيروت 1973، ص26.

ويذهب الدكتور عزالدين اسماعيل إلى "أن اهتمام الفلاسفة الإغريق بالوحدة العضوية عائد إلى خاصية بناء الملحمة التي تمتاز بالطول من جهة، وتعدد موضوعاتها من جهة أخرى"[1].

وصفتا الطول وتعدد الموضوعات فرضتا وجود وظيفة ذات تأثير فعال لكل جزء من أجزائها، وذلك لأحداث تماسك داخلي في بنيتها بما يجعل المتلقي منشدّا إلى أحداثها المتعددة.

**ب/ آراء النقاد العرب القدامى في قضية بناء القصيدة:**

وفي النقد العربي القديم اتخذ مصطلح البناء أطوارا أخرى، امتازت بتعدد زوايا النظر إلى طبيعته وتشكّله، فالبناء عند ابن قتيبة يتحدد في ضوء عاملين: الأول غرض القصيدة، لأن «المديح بناء، والهجاء بناء، وليس كل بان بضرب بانيا بغيره"[2]، والثاني الخصائص الداخلية المشكّلة لموضوعات القصيدة وعلاقتها بالواقع ثم تأثيرها بالمتلقي، فمقصد القصيد "إنما ابتدأ بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى وشكا، وخاطب الربع واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين (عنها).. ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدة الوجد، وألم الفراق، وفرط الصبابة والشوق ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، وليستدعي به اصغاء الإسماع اليه، لأن التشبيب قريب من النفوس لائط بالقلوب"[3].

ونظر ابن طباطبا إلى البناء الفني من زاوية الوحدة العضوية للقصيدة، وهي الزاوية نفسها التي سبق للفلاسفة الاغريق النظر من خلالها إلى بناء الملحمة الشعرية، فأحسن الشعر عنده "ما ينتظم القول فيه انتظاما يتسق به أوله مع آخره على ما ينسقه قائله، فإن قدم بيت على بيت دخله الخلل.. فأن الشعر اذ أسس تأسيس فصول الرسائل القائمة بأنفسها، وكلمات الحكمة المستقلة بذاتها، والأمثلة السائرة الموسومة باختصارها لم يحسن نظمه، بل يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في

1-عزالدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط3، دار العودة بيروت 1981 . ص248.

2- د. محمد مندور، الأدب وفنونه، دار نهضة مصر للطبع والنشر، مصر، ط2، ص165.

3-د. عناد غزوان، بناء القصيدة في شعر الشريف الرضي دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2008، ص80.

اشتباه أولها بآخرها نسجا وحسنا وفصاحة، وجزالة ألفاظ، ودقة معان وصواب تأليف ويكون خروج الشاعر من كل معنى يصنعه الى غيره من المعاني خروجا لطيفا، حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة افراغا.. لا تناقض في معانيها ولا هي في مبانيها"[1].

وجعل ابن طباطبا الوعي عاملا حاسما في بناء القصيدة، فالشاعر إذا أراد بناء قصيدة "مخّض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره"[2].

أما قدامه بن جعفر فإنه أكد في رؤيته لبناء القصيدة وجود مكونين رئيسين: الأول الإيقاع وأشار في هذا الصدد إلى أن "بنية الشعر إنما هو التسجيع والتقفية، فكلما كان الشعر أكثر اشتمالا عليه، كان أدخل له في باب الشعر وأخرج عن مذهب النثر"[3].

والمكوّن الثاني، المعنى، إذ رأى "أن بنية الشعر على أن ألفاظه مع قصرها قد أشير بها إلى معان طوال"[4].

وأكد ابن رشيق القيرواني موقف ابن طباطبا بشأن الوحدة العضوية في بناء القصيدة مشبها أجزاءها بأعضاء جسم الانسان، فهي مثلها "مثل خلق الانسان في اتصال بعض أعضائه ببعض، فمتى انفصل واحد عن الآخر وباينه في صحة التركيب، غادر الجسم عاهة تتخوّن محاسنه. وتعفي معالم جماله، ووجدت حذّاق الشعراء، وأرباب الصناعة من المحدثين يحترسون من مثل هذه الحال، احتراسا يحميهم من شوائب النقصان ويقف بهم على محجة الإحسان"[5].

---

1-د. محمد عبد المنعم خفاجي، البناء الفني للقصيدة العربية، مكتبة القاهرة، د. ط، د.س، ص42.

2-د. سعيد حسون العنبكي، البناء الفني في قصيدة الحماسة العباسية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2008، ص76.

3- د. مرشد الزبيدي، بناء القصيدة الفني في النقد العربي القديم والمعاصر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1994، ص321.

4- د. يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1983، ص 147.

5- الجاحظ، ابو عثمان عمر بن بحر: البيان والتبين، تحقيق عبد السلام هارون، مطبعة البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط1، 1938، ص70.

وطرح عبد القاهر الجرجاني قضية البناء للقصيدة العربية بوصفها علاقات تحققها المعاني في أنساقها، مؤكدا أنه "لأنظم في الكلم والترتيب حتى يعلق بعضها ببعض ويبنى بعضها على بعض"[1].

من جهته عالج حازم القرطاجني بناء القصيدة من زاويتين الأولى تقليدية بالنسبة لعصره وهي الوحدة العضوية التي سبق للنقاد العرب القدامى وقبلهم الإغريق معالجتها بقوله، أنه ينبغي "أن تكون متناسبة المسموعات والمفهومات حسنة الاطراد، غير متخاذلة النسج"[2].

أما الثانية "فنظر إليها من خلال علاقة الخيال ببناء القصيدة، فالشاعر عنده إذا أراد نظم قصيدة، عليه أن يتخيل مقاصده الكلية، وأن يتخيل المقاصد طريقة وأسلوبا، أو أساليب متجانسة أو متخالفة".[3] وعلى هذا الأساس فإن الطبقة الأولى من الشعراء عنده، هم الذين "يقومون على تصور المقولات ومقاصدها بالقوة قبل حصولها بالفعل"[4].

وفي ضوء ما تقدم، يمكن تلخيص آراء النقاد العرب القدامى في قضية بناء القصيدة على النحو الآتي:

أ- النظر إلى بنية القصيدة من زاوية وحدتها العضوية.

ب- اشتمال بنية القصيدة على موضوعات متعددة.

ت- أن المتلقي جزء من البناء.

ث- بنية القصيدة تتشكل من علاقات المعاني التي تحققها الأنساق في المنظومة اللغوية.

ج- إن بناء الشعر يتحقق في علاقة المعنى بالإيقاع وتآلفهما في منظومة واحدة.

ح- بناء القصيدة عملية ذهنية واعية ترتبط بالخيال.

خ- غرض القصيدة أساس بنائها.

---

1- د. جودت فخر الدين: شكل القصيدة العربية في النقد العربي القديم حتى القرن الثامن الهجري، دار الآداب، بيروت، ط1، 1984، ص523.

2- الحاتمي، أبو علي محمد بن الحسين المظفر: حلية المحاضرة، تحقيق جعفر الكتاني المكتبة الوطنية، بغداد، 1979، ص45.

3- الجاحظ، أبو عثمان عمر بن بحر، الحيوان، تحقيق عبد السلام محمد هارون مطبعة البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط1، 1938، ص199.

4- د. محمود عبد الله الجادر، دراسة تحليلية شعر اوس بن حجر ورواته الجاهليين، دار الرسالة للطباعة، بغداد، 1979، ص82.

"ولم تشمل آراء النقاد العرب القدامى بشأن بناء القصيدة موقفهم من الموشح الذي ظهر في أواخر القرن الثالث الهجري في الأندلس"[1].

وتعد بنية الموشح في نظر النقاد العرب القدامى خروجا او انزياحا عن البنية التقليدية للقصيدة العربية، ولخص ابن خلدون هذا الانزياح في الموشح بقوله: "وأما أهل الأندلس فلما كثر الشعر في قطرهم ، وتهذبت مناحيه وفنونه ،وبلغ التنميق فيه الغاية ، استحدث المتأخرون منهم فنا سموه بالموشح ، ينظمونه أسماطا أسماطا ، وأغصانا أغصانا ، يكثرون من أعارضها المختلفة ، ويسمون المتعدد منها بيتاً واحدا ، ويلتزمون عدد قوافي تلك الأغصان وأوزانها متتاليا فيما بعد إلى آخر القطعة وأكثر ما تنتهي عندهم إلى سبعة أبيات ، ويشتمل كل بيت على أغصان عددها بحسب الأغراض والمذاهب ، وينسبون فيها ويمدحون كما يفعل في القصائد ، وتجاروا في ذلك إلى الغاية ، واستظرفه الناس جملة الخاصة والكافة لسهولة تناوله وقرب طريقه"[2].

وفي هذا التقويم حدد ابن خلدون اختلاف الموشح عن البناء التقليدي للقصيدة العربية، في ثلاثة جوانب: الأول التشكيل البصري، والثاني استخدامه للأوزان المختلفة في النص الواحد، والثالث، طبيعة النسق المولد للمعنى.

ودرس عدد من النقاد القدامى سمات البناء الفني للموشح فذهب ابن رشد إلى "أن النغم والوزن والتشبيه قد تجتمع ثلاثتها في الموشحات في وقت لا يوجد في أشعار العرب اللحن إذ هي اما الوزن فقط، واما الوزن والمحاكاة معا"[3]،أما ابن سناء الملك، فرأى ان "الموشحات لم تعتمد على اوزان العرب

1- ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم الدينوري: الشعر والشعراء، تحقيق محمد محمود شاكر، القاهرة، 1966. ص 276.

2_ ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، تح علي عبد الواحد وافي، الدار التونسية للنشر، 1984، ص391.

3- ابن طباطبا، محمد بن احمد العلوي، عيار الشعر، تحقيق عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1982، ص365.

التقليدية"[1]، بل خلقت أوزانا خاصة بها، وكان ابن بسام قد "أكد هذه الحقيقة بقوله حتى وان اعتمدت الموشحات على أوزان الشعر فأنها غالبا ما تعتمد على الأعاريض المهملة غير المستعملة".[2]

ولاحظ عدد من النقاد المحدثين هذه التطورات المهمة في بنية الموشح، فرأى الناقد طراد الكبيسي: "أن ظهور الموشح يعد أولى المحاولات الجادة للخروج عن البنية التقليدية للقصيدة العربية"[3]أما الباحثة نبيلة الرزاز فقررت اختلاف بنية الموشحات عن القصيدة العربية التقليدية في الشكل والإيقاع والمضمون واللغة، معللة ذلك الاختلاف "بمحاولة الانسجام مع البيئة التي نمت وترعرعت فيها، وهي بيئة الأندلس المختلفة عن بيئة الصحراء"[4]. متجهة في هذا التقويم الى الجانب التكويني في بناء الموشح.

ويرى الباحث أن تحليل النقاد العرب القدامى والمحدثين لبنية الموشح أدخل على البنية الشعرية التقليدية عناصر جديدة وهي على النحو الآتي":

أ ـ التشكيل البصري للموشح وعلاقته بالمعنى.

ب ـ النغم الذي تولد عن الأوزان المتعددة التي استخدمها الموشح وأسلوب استخدامه لها.

وهذان العنصران يعدان تطورا فنيا مهما في بنية القصيدة العربية، أسهم فيما بعد بإحداث تطور جدي في دراسة القصيدة العربية قديمها وحديثها، اذ أدخل عدد من النقاد العرب القدامى والمحدثين، (التشكيل البصري) للقصيدة في دراسة بنائها الفني"[5]، مثلما أدخلوا "الإنشاد والتنغيم عنصرا ثانيا في البناء الفني للقصيدة"[6].

---

1- الأصمعي، ابو سعيد عبد الملك بن قريب: فحول الشعراء، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجة وطه محمد الزين، مطبعة المنيرية في الازهر، ط2، 1962، ص466.

2- أرسطو، ترجمة عبد الرحمن بدوي، فن الشعر، ص31.

3- د. شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف مصر الطبعة 1، السنة 2004، ص 13.

4- د. محمد زكي العشماوي: فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، بيروت، 1980، ص09.

5- د. شوقي ضيف: في النقد الأدبي، دار المعارف، مصر، ط3، د. ط، ص50.

6- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط5، ص101.

ولم تذكر المصادر التاريخية حدوث تطور جوهري في بنية القصيدة العربية في" مرحلة تدهور الحضارة العربية الاسلامية، بعد سقوط بغداد سنة (656هـ)، ولهذا عمدت الدراسات النقدية إلى وصفها، بأنها مرحلة انحطاط وظلام في تطور الشعر"[1]، وترى الدكتورة عربية توفيق لازم، أن مادة الشعر في تلك المرحلة كانت " صورة وفكرا وعاطفة وخيالا تتحول في شكلها النهائي إلى حياة ميتة، هي صدى لحياة مضت، وإذا انتقلنا إلى عملية البناء التي تتشكل فيها هذه المادة وجدنا الشعراء يتبعون المنهج القديم نفسه الذي رسمه أسلافهم للقصيدة العربية"[2]،إذ غلبت على قصائد تلك المرحلة المفردات المعجمية، "واستخدام الغريب النادر منها وولعا بالصناعة واستعمال المحسنات اللفظية"[3] وحلل الدكتور أحمد مطلوب الأسباب الكامنة وراء هذا الاستخدام المفرط للمحسنات والمفردات المعجمية بقوله: "أن الشعراء مثلوا هذه الفترة أصدق تمثيل فجاءت مقاييسهم مختلفة وقيمهم مضطربة ، وخلت قصائدهم من الجودة والخيال المبتكر، لانهم كانوا ينظمون بلا عواطف وأحاسيس"[4]، ولما كان الشعر ربطا معنويا بين الإيقاع والحالة النفسية كما يقرر ذلك الدكتور محمد التوتنجي، "فإن انفصال الاثنين بعضهما عن بعض أدى الى ضعف الشعر وعقمه"[5].

ومع هذا الإطار العام للانحدار كانت هناك بعض المحاولات البسيطة التي لم ترق الى مستوى الثورة لتجديد بناء القصيدة، بسبب شدة عناية الشعراء بالصنعة والتكلف والزخرف كما في محاولات "صفي الدين الحلي"[6].

---

1- د. محمد فتوح احمد: قراءة أخرى في شعر المتنبي، مكتبة القاهرة، 1983، ص90.

2- د. ابتسام مرهون الصفار ود. ناصر حلاوي، محاضرات في تاريخ النقد عند العرب، جامعة بغداد، مطابع دار الحكمة، الموصل، 1990، ص55.

3- ابن منظور: أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الانصاري، لسان العرب، تحقيق عبد علي الكبير ومحمد احمد حسب الله وهاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، مصر، د. ط، ص520.

4- أبو هلال الحسن بن عبد الله العسكري: كتاب الصناعتين، البابي الحلبي وشركاه تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبي الفضل إبراهيم، القاهرة، 1952، ص124.

5-أبو القاسم الحسن بن بشر: الموازنة بين أبي تمام والبحتري، الامدي، تحقيق احمد صقر، دار المعارف، مصر، 1960، ص359.

6-د. صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص66.

وفي عصر النهضة العربية الحديثة التي يحددها الدكتور علي المحجوبي في النصف الأول من القرن التاسع عشر عرفت مصر "تغييرا سريعا في كل من الميادين العسكرية والاقتصادية والإدارية والتربوية والثقافية"[1].

وكانت قضية بناء القصيدة العربية وضرورة ملاءمتها لتطور الحياة واحدة من القضايا الثقافية الادبية التي طرحها النقاد والشعراء العرب على حد سواء، ويعد الشيخ حسين المرصفي من أوائل النقاد العرب الذين عنوا بمفهوم الوحدة العضوية للقصيدة في عصر النهضة إذ رأى "أن القصيدة وحدة ينبغي أن تترابط أجزاءها، وتتصل أبياتها حتى لا يمكن تقديم بيت أو تأخيره من دون أن يؤثر هذا التقديم والتأخير في سياق القصيدة"[2].

وبذلك حاول النقد العربي الحديث أن يحاكي التراث النقدي العربي في مراحل تطور الشعر وازدهاره، في محاولة منه لبعث القصيدة العربية من جديد بما يلائم تطور الحياة.

ومع تلك المحاولات دخل عنصر ثان إلى عوامل التجديد ويتلخص في إطلاع بعض المثقفين العرب على الآداب الأوربية والعمل على الإفادة من التطورات التي أصابت تلك الآداب عامة والشعر بصفة خاصة، وكان الشيخ نجيب الحداد واحدا منهم، فكتب في عام (1897م) مقالا في مجلة البيان المصرية قال فيه: ((أن الأوربيين يصلون بين البيت الأول والثاني في المعنى واللفظ جميعا، بأن يجعلوا الفاعل قافية للبيت ويضعوا مفعوله في أول البيت الثاني، بحيث يضطر القارئ له ألا يقف عند القافية بل يصلها بما بعدها في الإلقاء)).

ويذهب الدكتور محمد حسين الأعرجي إلى أن المثقفين العرب في عصر النهضة بدأوا "يسمعون عن أقسام الشعر الأوربي، ويفهمون أن منها ما يسمى بالغنائي، ومنها ما يسمى بالملاحم، ومنها ما

1- الجرجاني، القاضي علي بن عبد العزيز: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد ابي الفضل ابراهيم، وعلي محمد البجاوي، البابي الحلبي وشركاه، مصر، ط4، 1966، ص263.

2- قدامة بن جعفر: نقد الشعر تصحيح س. أبو حي باكر، مطبعة بريل، ليدن، 1956، ص54.

يسمى بالتمثيلي، ومنها ما يسمى بالقصصي، ومنها ما يسمى بالتعليمي، كما ظهر تأثير الأدب الغربي على الشعراء المهجرين، إذ وقع أمين الريحاني تحت تأثير الشاعر الأمريكي والت ويتمان، فحاول كتابة الشعر المنثور باللغة العربية لما وجد فيه من فلسفة وخيال وجده كما يذكر، وكان هذا النموذج الجديد غير قادر على مقاومة نمط البناء الذي ساد القصيدة التقليدية في عصر النهضة، ويعلل الدكتور عبد الواحد لؤلؤة ذلك بقوله "أن (أوراق العشب) بخلوها من الوزن والقافية لا يمكن أن تسمى شعرا حسب المفهوم العربي للشعر"[1].

**ج/ البناء... المفهوم والدلالة:**

**البناء:** في المعاجم اللغوية دلالتان عامتان؛ فهو أولاً: "يدل على الشيء المنجز، والمتحقق في الوجود، وجمعه أبنية"[2]، وبهذا المعنى فإن مفهوم البناء يرادف مفهوم البنية التي تعني: "تلك المنظومة ذات العناصر المتفاعلة، حيث كل عنصر يؤدي وظيفة داخل المنظومة، وتحدد قيمته بهذه الوظيفة".[3]

والبناء بالمعنى المتقدم لا بد أن يتكون من شكل ظاهر للعيان، سنطلق عليه: البناء الخارجي، وشكل آخر غير ظاهر إنما يعكسه الشكل الخارجي ويدل عليه، وسنطلق عليه: البناء الداخلي. وربما يقترب هذا الفهم لبناء القصيدة من مفهوم تشومسكي في البنية السطحية والبنية العميقة.

1- د. سعيد يعقوب: نوافذ الوجدان الثلاث، دراسة نفسية في شعرية الخطاب الأدبي، مؤسسة البلاغ للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2005 ص 59.

2- د. احمد كمال زكي: النقد الأدبي الحديث، اتجاهاته وأصوله، مكتبة القاهرة، 1972، ص 259

3- خالد كاظم حميدي: شعر رثاء الامام الحسين في العراق ابتداء من سنة 110هـ حتى سنة 1350هـ، دراسة فنية، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة الكوفة، 2007.

**أما الدلالة:** الأخرى لمفهوم البناء "فإنها تحيل إلى معنى إجرائي، وتدل على عملية خلق النص وإنشائه، وصناعته، فالبناء بهذا المعنى نقيض الهدم"[1].

على أن التمييز بين دلالتي البناء الخارجي أو الداخلي أو دلالتي المنجز والإجرائي السابقتين، لم يكن واضحاً تماماً عند أصحاب المعاجم اللغوية، ولا عند النقاد القدامى أو المحدثين، فقد يجد القارئ في كثير من المؤلفات التي تتحدث عن بناء القصيدة لبساً كثيراً في مراد الكاتب وقصده لأي المفاهيم يعني.

والمتتبع للمصطلحات الخاصة لبناء القصيدة يجدها كثيرة، متداخلة، متضاربة، فقد أفرز الدرس الأدبي العربي عددا من المصطلحات في هذا المجال، من أهمها: بناء القصيدة، البناء الفني، البناء الهيكلي، البناء الموضوعي، الوحدة الموضوعية، الوحدة العضوية، شكل القصيدة، تركيب القصيدة، فضلا على عدد آخر من المفاهيم التي اعتاد عليها النقاد القدامى، مثل: الصناعة، النسج، عمود الشعر، وغيرها.

وقد انعكس عدم التمييز بين دلالات البناء على المفهوم الاصطلاحي، لذلك فمن الصعوبة أن يجد الباحث تعريفاً دقيقاً للبناء ـ بناء القصيدة ـ عند القدماء أو المحدثين، فقد أصبح هذا المفهوم مجالاً يجمع الآراء المتباينة والمتناقضة التي تراوحت بين توصيف شكل القصيدة العربية، وبيان مفاصل جسدها وتركيب هيكلها، وبين عملية إنشاء القصيدة وتكوينها إجرائيا، والفرق بين هذه المعاني واضح وكبير كالفرق بين وصفنا لبيت من الخارج ووصفنا لمكونات بنائه ومواده، أو كالفرق بين ووصفنا لبيت مكتمل البناء ووصفنا لطريقة عمل بيت آخر في طور الانجاز.

1-د. نوري حمودي القيسي (بحث) مجلة دراسات الأجيال، ملامح من صور البناء الفني لقصيدة الحرب، بغداد، السنة الثانية، العدد الثالث،1981

وبناء على ما تقدم، ونتيجة لاختلاف مفهوم البناء، وتمايز دلالته بين شكله الخارجي أو الداخلي، وآليات تكوينه، يرى الباحث أن دلالة البناء يفترض ألا تقع تحت مفهوم تعريفي موحد يجمع المعنيين السابقين في سلة واحدة كمفهوم البناء الفني، أو مصطلح شكل القصيدة التي انتشرت مؤخرا بين النقاد حديثا، فلكل واحد من هذه المفاهيم ميدان بحثه المختلف عن الاخر.

**2/البناء.... مفهوما معياريا واشتراطات الصناعة والتكوين:**

**أ/ شروط بناء القصيدة:**

إن بناء القصيدة بهذا المعنى يعد مفهوما يُعنى بما يجب أن تكون عليه القصيدة الناجحة، فهو ـ بهذا التوظيف ـ أداة معيارية، يحاول اجتراح الاشتراطات الخاصة لما يجب أن تكون عليه القصيدة، وقد انتبه ابن قتيبة لهذا التمايز بين بناء وآخر حينما قال: "المديح بناء والهجاء بناء"[1]،إذ أن لكل واحد منهما متطلباته النفسية، وشروطه التي يستوجبه.

ويتضح مما تقدم أن الحديث عن البناء بالمعنى الإجرائي يقع على متطلبات صناعة القصيدة، بمكوناتها الخارجية أو الداخلية، على الرغم من كل مفهوم من هذين المفهومين اشتراطات تكوينه وخلقه الخاصة به، وله معاييره وشروطه ايضا، وكثيرا ما تتضمن هذه الاشتراطات دوافع القول الشعري وهيئاته، مثلما تتضمن صفات النجاح الشخصية بالنسبة للمبدع.

لذلك أفاض النقاد قديماً وحديثاً في شروط بناء القصيدة المميزة، ومعايير نجاحها، وما يتطلب على الشاعر عمله، إلى الحد الذي يمكن معه القول: إن أغلب ما كتب عن بناء القصيدة يتضمن تلك

1- علي حسين يوسف، مراثي الامام الحسين في الشعر العراقي للحقبة 1900 ـ 1950 دراسة في الموضوع والفن، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة كربلاء، 2009.

الاشتراطات، وإن لم نجد في مدوناتهم فصلا واضحا بين شروط بناء هيكل القصيدة وشروط لغتها الشعرية وأساليبها اللغوية والبلاغية.

إن عملية الخلق الشعري تتطلب شروطاً، منها ما يجب أن يتوفر في الشاعر، ومنها ما يجب ان يتوفر في القصيدة، لكي يمكن القول ان هذا الشاعر يتميز عن غيره بميزة معينة، وأن تلك القصيدة انحازت عن سواها بشروط انفردت بها، ومن حيث العموم فالشاعر المميز هو الشاعر الفحل الذي: "له مزية على غيره كمزية الفحل على الحقاف"[1]،أما النص المميز فمزيته: "ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه أفرغ إفراغا واحداً، وسبك سبكاً واحداً"[2]، فالشعر: "صناعة وضرب من النسج، وجنس من التصوير"[3]، وعلى الشاعر أن يكون دقيقاً في اختيار ألفاظه، وان تكون تلك الألفاظ دالة على المقصود من غير عناء فإن: "أحسن الكلام ما كان قليله يغنيك عن كثيره ومعناه في ظاهر لفظه"[4].

وقد فصلوا القول في اللفظ والمعنى وشروطهما والعلاقة بينهما، فمن الضروري "ايفاء كل معنى حظه من العبارة، والباسه ما يشاكله من الألفاظ، حتى يبرز في أحس زي، وأبهى صوره".[5]

فالمعاني للشعر بمنزلة: "المادة الموضوعة والشعر فيها كالصورة"[6]،فإن: "اللفظ جسم وروحه المعنى"[7]،وتبدو النزعة التعلمية واضحة عند النقاد العرب وهم بصدد عملية الخلق الشعري وما يتطلبه

1- ابن منظور، لسان العرب، المرجع السابق، ص236.
2- د سعيد يعقوب، نوافذ الوجدان الثلاث، المرجع السابق، ص 195.
3- ابن منظور، لسان العرب، 1 /، المرجع السابق، ص 365.
4- ابن قتيبة الشعر والشعراء: 1/، المرجع السابق، ص 67
5- الأصمعي، فحول الشعراء، المرجع السابق، ص 13
6- الجاحظ، البيان والتبين: 1 /، المرجع السابق، ص67.
7- الجاحظ، الحيوان: 3 /، المرجع السابق، ص132.

ذلك، يقول الجرجاني: "وإذا أردت أن تعرف موقع اللفظ الرشيق من القلب، وعظم غنائه في تحسين الشعر فتصفح نسيب متيمي العرب، ومتغزلي أهل الحجاز"[1]، ويعلل الآمدي القول السابق قائلا: "وينبغي أن نعلم أن سوء التأليف، ورداءة اللفظ يذهب بطلاوة المعنى الدقيق، ويفسده، ويعميه حتى يحوج مستمعه إلى طول تأمل"[2].

**ب/تكوين القصيدة:**

أما كيفية تكوين القصيدة فقد نالت حظا وافراً من كلام النقاد العرب الذين تكلموا عن صناعة الشعر، وأول ما يصادفنا في ذلك: رسالة بشر بن المعتمر، التي حاول فيها وضع قواعد الصنعة، فيقول: "خذ من نفسك ساعة نشاطك، وفراغ بالك، وإجابتها إياك... وإياك والتوعر، فإن التوعر يسلمك إلى التعقيد، والتعقيد هو الذي يهلك معانيك، ويشين ألفاظك، ومن أراد معنى كريما فليلتمس له لفظا كريما، فإن حق المعنى الشريف اللفظ الشريف، ومن حقها أن تصونهما عما يفسدهما ويهجنها، وعما تعود من أجله أن تكون أسوأ حالاً منك قبل أن تلتمس إظهارهما، وترتهن نفسك بملابستها، وقضاء حقها، فكن في ثلاث منازل ؛ فإن أولى الثلاث: هو أن يكون لفظك رشيقاً، عذبا، وفخماً سهلا، ويكون معناك ظاهراً مكشوفاً، وقريبا معروفاً... فإن أمكنك أن تبلغ من بيان لسانك، وبلاغة قلمك، ولطف مداخلك، واقتدارك على نفسك، إلى أن تفهم العامة معاني الخاصة وتكسوها الألفاظ الواسطة التي لا تلطف عن الدهماء، ولا تجفو عن الاكفاء، فأنت البليغ التام"[3].

1- الجاحظ، البيان والتبين: 1، المرجع السابق، ص83.

2- ابن طباطبا، عيار الشعر، المرجع السابق، ص4.

3- ابن جعفر، أبو الفتح قدامة، نقد الشعر، المرجع السابق، ص 4.

في النص السابق حدد بشر ما مطلوب من الشاعر عمله لتوفير الوقت المناسب لقول الشعر متمثلاً بما يأتي:

1. ساعة النشاط وفراغ البال.
2. الاستعداد النفسي (وإجابتها إياك).

أما شروط الشعر الناجح فقد حددها بشر بما يأتي:

1. اختيار الألفاظ الكريمة للمعاني الكريمة.
2. إبعادهما عن الهجنة.
3. اللفظ الرشيق العذب الفخم السهل.
4. المعنى الظاهر المكشوف والقريب المعروف.
5. تجنب التوعر والتعقيد.

وبهذا يمكن أن يعد بشر بن المعتمر من أوائل النقاد الذين أرسوا قواعد العملية الشعرية، وشروطها، وعليه يمكن أن يكون بشر مؤسس هذا المفهوم من البناء، وواضع أسسه، وشروطه"[1].

وممن أولوا عملية البناء الشعري اهتماما متزايداً بعد بشر الناقد ابن طباطبا الذي وضع كتابه ـ عيار الشعر ـ لاستقصاء مفصليات عملية الإبداع الشعري، وشروطها، يقول ابن طباطبا: "فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا، واعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والأقوال في التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه، فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يروهم أثبته، وأعمل فكره في شغل القوافي بما نقتضيه من المعاني على غير تنسيق

1- د شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، المرجع السابق، ص22.

للشعر، وترتيب لفنون القول فيه، بل يعلق كل بيت يتفق له نظمه على تفوت ما بينه وبين ما قبله، فإذا كملت له المعاني، وكثرت الأبيات وفق بينها بأبيات تكون نظاما لها، وسلكا جامعهاً لما تشتت منها، ثم يتأمل ما قد أداه إليه طبعه ونتجته فكرته يستقصي انتقاده، ويرمم ما هي منه، ويبدل بكل لفظة مستكرهه لفظة سهلة نقية..."[1].

ففي هذا النص ـ الذي نقلناه على طوله لأهميته ـ يقسم ابن طباطبا مراحل نظم القصيدة على المراحل الآتية":

1. مرحلة كونها فكرة مجردة (نثراً).
2. تشكيل الفكرة النثرية بقوالب الشعر وألفاظه وقوافيه وأوزانه.
3. التسلسل في الأبيات وتلاحمها.
4. التهذيب وإعادة النظر في القصيدة"[2].

إن أهمية آراء ابن طباطبا في عملية الخلق الشعري تتجسد في تأثر النقاد الذين جاؤوا بعده بتلك الأفكار، فهذا أبو هلال العسكري يتابعه في منهجه التعليمي فيوصي الشاعر بما يجب عليه فعله، يقول العسكري: "وإذا أردت أن تعمل شعراً فاحضر المعاني التي تريد نظمها في فكرك، وأظهرها على قلبك، وأطلب لها وزنا يتأتى فيه إيرادها، وقافية يحتملها، فمن المعاني ما تتمكن من نظمه في قافية، ولا تتمكن منه في أخرى، وتكون هذه أقرب طريقاً، وأيسر كلفة منه من ذلك، ولإن تعلو الكلام فتأخذه من فوق فيجئ سلساً سهلاً ذا حلاوة ورونق خير من أن يعلوك فيجئ كزاً فجا ومتجعدا جلفاً، فإذا عملت القصيدة فهذبها، ونقحها بإلقاء ماغثٍّ من أبياتها، ورث، ورذل، والاقتصار على

1-أبو القاسم الحسنبن بشر، الموازنة: /1، المرجع السابق، ص 402.
2-الجاحظ، البيان والتبين: 1 /، المرجع السابق، ص 135 ـ 136.

ما حسن، وفخم بإبدال حرف منها بآخر اجود منه حتى تستوي أجزاؤها، وتتضارع عواديها، وإعجازها"[1].

نجد هنا أن أبا هلال العسكري قد طابق في آرائهِ ما قاله ابن طباطبا حتى أننا لا نكاد نعثر على أي خلاف بينهما على الضد من ابن رشيق الذي خالف ابن طباطبا والعسكري معاً في اختيار البيت دون أن يسبقه باختيار القافية، فيقول: "بل اصنع القسم الأول على ما أريده ثم التمس في نفسي ما يليق به من القوافي بعد ذلك فابني عليه القسم الثاني، افعل ذلك كما يفعل من يبني البيت على القافية ولم أر ذلك بمخل علي ولا يزعجني عن مرادي ولا يغير عليّ شيئاً من لفظ القسم الأول إلا في الندرة التي لا يعتمد بها أو على جهة التنقيح المفرط"[2].

إن ابن رشيق في هذا النص يبدو وكأنه يتكلم عن تجربته الذاتية بضمير (الانا) لا سيما إذا علمنا أن الرجل شاعر مارس كتابة الشعر.

وهكذا نلاحظ أن البناء بشكله المعياري هذا عند النقاد القدامى كثيراً ما أريد منه أمورا تعليمية تصب في انجاح عملية الابداع وكيفية تكوين القصيدة، اذ ان النقد العربي القديم كان في الأعم الأغلب نقداً توجيهياً تغلب عليه سمة التعليمية، ثم أن قلة النصوص النقدية التي تناولت المفهوم الأول للبناء ـ الشكل المنجز او البناء الهيكلي ـ قد يفسر بأن اولئك النقاد اعتبروا ان شكل القصيدة العربية امراً مفروغاً منه تسالم عليه الناس، فلا حاجة للتفصيل فيه وقد تكلم النقاد العرب على وفق منهج معياري أرادوا من خلاله محاكاة المثل الفنية الممتازة "التي يحتوي كل مثال منها على صفات وخصائص

1- ابن طباطبا، عيار الشعر: المرجع السابق، ص 11.

2- د ابتسام مرهون الصفار ود ناصر حلاوي، محاضرات في تاريخ النقد عند العرب: ص188.

تعب أصحابها في التعبير عنها. أما المثل الفنية المطلقة من غير قيود ولا حدود فإنها لا توجد في الشعر ولا في أي ضرب من ضروب الفن"[1].

وفي النقد الحديث نجد أن البناء بمعناه الإجرائي ـ التكوين والخلق ـ أخذ شيئا من اهتمام النقاد المحدثين، لكن الملاحظ أن التأكيد كان منصبا على عمليات الإنشاء والتكوين في قسمه الداخلي وقد يعود السبب في ذلك إلى إيثار ما يجب أن يكون عليه المضمون الجديد على المنجز الشكلي التقليدي أولا في بناء القصيدة عندهم، ثم أن هؤلاء النقاد حالهم حال الأدباء قد سئموا الأشكال البنائية الجاهزة ومالوا إلى الحرية في اتخاذ أشكال مبتكرة، وكأنما أصبح التأكيد على هذا الفهم للبناء الداخلي متطلبا عصريا، لذلك نجد أن الاشتراطات التي يجب أن تكون عليها العناصر التكوينية الابداعية للعمل الشعري كانت متعلقة في المكونات الداخلية للنص الشعري، لذلك كان مجال البحث في اغلب ما كتب منصبا على ما يجب ان يكون عليه بناء القصيدة الداخلي، فمحمد عبد المنعم خفاجي يجعل الاشتراطات التكوينية مما يجب أن تتصف عناصر التجربة الشعرية والموسيقى والخيال والصورة الشعرية والوحدة الفكرية في حين يرى محمد زكي عشماوي أن عناصر نجاح النص الشعري محصورة بثلاثة مكونات أساسية وكلها داخلية، وهي عنده: الفكرة والصورة والموسيقى، وخلطت نازك الملائكة بين الموضوع والهيكل وان كانت رائدة في هذه التسمية وقد اضافت عنصري التفاصيل والوزن أما أحمد كمال زكي فإن شروط نجاح النص لا بد أن تتوافر في عناصر البناء الداخلية ايضا وهي عنده: "العاطفة والخيال والمعنى واللغة "،أما صلاح فضل فعلى الرغم من تقسيمه عناصر البناء على قسمين: "عناصر شكلية (صوتية) وأخرى موضوعية (دلالية)"[2]،إلا أن الواضح من كلامه انه يؤكد على شروط نجاح كلا القسمين اللذان يمثلان البناء الداخلي، فيما نجد تلك العناصر عند محمد فتوح

1- أبو هلال الحسن بن عبد الله، كتاب الصناعتين: المرجع السابق، ص139.

2- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر: المرجع السابق، ص 234.

أحمد تتحدد بثلاثة: "الإيقاع والتركيب والدلالة"[1]، وكلها عناصر داخلية، أما مرشد الزبيدي فيجدها بأربعة عناصر داخلية أيضا: "اللغة والموسيقى والصورة والموضوع"[2].

**ج /البناء مفهوما وصفيا:**

تعد القصيدة عملا بنائيا، فهي تبدأ بفكرة ذهنية بسيطة، لتنتهي بجسد كتابي متحقق وجوديا، والقصيدة بشكلها المتحقق تخضع لتوصيفات ترسم ملامحها، مثلما تخضع لاشتراطات تكفل نجاحها.

والفرق بين توصيف القصيدة، بوصفها وحدة بنائية مكونة من أجزاء متعددة، وبين الاشتراطات التي يجب أن تكون عليها صناعة القصيدة كالفرق بين المادة المدروسة ومنهج دراستها، فهما ميدانان متغايران، لكل منهما استقلاله وخصوصيته، بحيث يصبح الجمع بينهما تعسفا واضحا، بل خلطا لا يصوغه المنطق.

وبناء على ما تقدم، يصبح من الضروري، أن يكون لكل ميدان من الميدانين السابقين، مصطلحاته الخاصة، التي تحدد وبدقة هوية كل منهما، ليتسنى للدارس والمتلقي معا الخروج بصورة واضحة لعملية الخلق الشعري.

والمتابع للمتن النقدي العربي المتخصص بدراسة القصيدة العربية، لا يخفى عليه ما وقعت فيه الدراسات الخاصة بهذا الجانب من خلط مصطلحي، الى درجة يمكن معها أن نصف هذا الخلط بالفوضى المصطلحية، وسيكون هذا المبحث خاصا بدراسة البناء بوصفه شكلا منجزا.

1-مجد محمد الباكير البرازي: النقد الأدبي الحديث، مكتبة الرسالة _عمان، المملكة الأردنية الهاشمية، ص 45.

2- د فضل صلاح: نظرية البنائية في النقد الأدبي: المرجع السابق، ص294.

فالبناء بمعنى الشكل المنجز، هو هيكل القصيدة القائم الماثل للعيان، ودراسته تعني توصيف مكونات القصيدة الخارجية، أو الداخلية، أي أنه عمليا يدل على دراسة الأجزاء الخارجية للقصيدة من: مقدمة إلى التخلص ثم الموضوع وصولاً إلى الخاتمة، ثم الانتقال لدراسة المكونات الداخلية لها التي تتكون من" دراسة اللغة الشعرية: الألفاظ، والتراكيب، والجمل، والأساليب، والأبيات، والبناء بهذا المعنى نادرا ما يختلف من غرض لآخر، أو من شاعر لآخر، منذ نشوء القصيدة العربية قبل الإسلام إلى العصر الحديث إلا في حالات قليلة"[1].

وبناء على ما تقدم، فإن ميدان البحث، ومجال الدراسة لهذا المفهوم من البناء انصب على بنية القصيدة الخارجية، ثم الوقوف على ما تخفيه من آليات داخلية، ومن ثم تفكيك أجزائها لمعرفة الآليات الحاكمة لعلاقة تلك الأجزاء ببعضها، وهو بهذا غير معني بما يجب أن تكون عليه تلك الأجزاء معياريا، وغير معنى أيضاً بما يجب أن تكون عليه عملية الخلق الشعري وأدواته من خيال أو تصوير أو غير ذلك، فهو مفهوم وصفي تحليلي وليس معياريا، معني بما هو كائن وليس بما يجب ان يكون.

وفضلا على ما تقدم فإنه مما يندرج تحت هذا المفهوم من البناء توصيف خطوات إنشاء القصيدة وصناعتها، إذ أن: "كل مرحلة من هذه المراحل تمثل خطوة في إتمام مشروع العمل الشعري، ويستلزم تبعاً لهذا الأساس إيجاد رابط لفظي او معنوي يربط تلك الوحدات برابط الوحدة الفنية المشتركة، ولما كان هذا المضمار أساس لابد منه في عملية البناء الشعري فقد اقتضى براعة في وضع اللبنات موضعها المناسب حتى تتجاذب أقطاب المراحل مع بعضها بعضاً"[2].

1- د محمد فتوح أحمد، قراءة أخرى في شعر المتنبي: المرجع السابق، ص45.
2- د مرشد الزبيدي، بناء القصيدة الفني: المرجع السابق، ص25.

وقد حاول ابن قتيبة أن يضع تأسيسا تاريخيا لهذا المفهوم من البناء حينما قال: "وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيدة إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار. فبكى وشكا، وخاطب الربع، واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين عنها، إذ كان نازلة العمد في الحلول والظعن على خلاف ما عليه نازلة المدر، لانتقالهم من ماء الى ماء وانتجاعهم وتتبعهم مساقط الغيث، حيث كان، ثم وصل ذلك بالنسيب فشكا شدة الوجد وألم الفراق، وفرط الصبابة والشوق، ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه... فإذا علم انه استوقف من الإصغاء إليه ولاستماع له، عقب بإيجاب القول، فرحل في شعره، فشكا النصب والسهر، وسرى الليل، وحر الهجير، وانضاء الراحلة والبعير، فإذا علم أنه قد اوجب على صاحبة حق الرجاء، وذمامة التأميل، وقرر عنده ما ناله من المكاره في المسير، بدأ في المديح..."[1].

نجد في النص السابق أن ابن قتيبة حاول ان يضع يده على أجزاء القصيدة العربية الأساسية إلا إنه قدم وأخر بين تلك الاجزاء والموضوعات التي تعالجها ؛ فالشاعر (مقصد القصيدة) يبدأ بالمقدمة التي تتضمن وصف الديار ثم يذكر معاناته، ومن بعد ذلك يستوقف الصحب ليتخلص لذكر أحبابه وهجرانهم عنها بغية إمالة قلوب السامعين إليه ليكون ذلك مدخلاً مناسبا للدخول في غرضه وهو المديح: "فالشعراء يبدءون قصائدهم بوصف الديار وحالها في نفوسهم من ذكريات وبالغزل والحديث عن الحبيبة وديارها قبل أن ينتقلوا إلى ما نكبتهم به ضرورة العيش وهو المديح استجداء لرمز الممدودين"[2].

ويبدو أن هذا الترتيب بين أجزاء القصيدة كان أشبه بالدستور الذي يسير بمقتضاه الشاعر حينما يريد بناء قصيدة: "فالشاعر يبدؤها بوصف الأطلال والديار والنسيب، ثم يستطرد إلى وصف

1-خالد كاظم حميدي، شعر رثاء الإمام الحسين في العراق (أطروحة): ص 11.
2- ابن قتيبة، الشعر والشعراء: 1 /، المرجع السابق، ص 94.

الصحراء، أو حيوانها الأليف والوحشي، حتى إذا فرغ من هذا الوصف خرج إلى الغرض الأساسي لقصيدته من الفخر أو المدح أو الهجاء أو الاعتذار أو الرثاء، وربما ختمها بالحكم ولأمثال"[1].

ومعنى هذا أن الأجزاء البنائية للقصيدة العربية على وفق هذا المفهوم من البناء انحصرت في ثلاث وحدات: المقدمة والتخلص والموضوع، وقد تناولها الشاعر العربي بحسب ما ذكره ابن قتيبة في نصه السابق في ثلاث مراحل وهي: الافتتاح والرحلة والغرض، فلقد: "تحددت صيغ مدخل القصيدة الجاهلية الموروثة عبر ثلاث مراحل ؛ أولها: الافتتاح الذي يعالج فنون الطلل والظعن والنسيب والغزل والخمر والشيب والشكوى والفروسية وما إلى ذلك من صور ظلت البيئة الجاهلية تغذيها، وتحدها بالتفاصيل المتجددة، وظل الشاعر يتخذها منفذا تعبيريا لحديث النفس في تأملها للماضي... وثانيها: الرحلة التي تتخذ ـ غالباً ـ مجرى وصف الناقة ورحلتها... وثالثها: الغرض الذي تعالجه القصيدة ويتمثل في الاستجابة الآنية لظرف طارئ يستدعي المديح أو الهجاء أو الرثاء أو الفخر...الخ ويتخذ الشاعر منفذا تعبيريا لاستشرافه الذاتي وتطلعه غلى النموذج الأعلى لمثله في الحياة"[2].

ونرى عند النقاد العرب القدماء تأكيداً على ضرورة تماسك تلك الأجزاء، فقد أشار الحاتمي إلى أن: "القصيدة مثلها مثل خلق الانسان في اتصال بعض أعضائه ببعض، فمتى انفصل واحد عن الآخر، أو باينه في صحة التركيب، غادر بالجسم عاهة تتخون محاسنه وتعفي معالم جماله"[3]، وهذا الكلام يحيلنا إلى مفهوم الوحدة العضوية للقصيدة التي يفترض أن تكون كالكلمة الواحدة "في اشتباه أولها بآخرها، نسجاً ولفظاً، ومعنى"[4].

1- د. جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية، المرجع السابق، ص23.
2- د محمد مندور، الادب وفنونه، المرجع السابق، ص59.
3- د شوقي ضيف، في النقد الأدبي، المرجع السابق، ص154.
4- الحاتمي، حلية المحاضرة: 1 /، المرجع السابق، ص215.

وفيما يخص البناء الداخلي فقد وجد النقاد العرب أن المكونات الداخلية للقصيدة العربية يعد الوجه الآخر لبنائها الخارجي، فقد زاد الدكتور نوري حمودي القيسي على عناصر وحدة القصيدة عناصر أخرى تصب في بنائها الداخلي منها: "الترابط العضوي بين الأغراض التي يطرقها الشاعر، ووحدة الفكر التي تشد أجزائها، ووحدة الحدث، وترابط الحدث، وترابط الافعال التي تأتي وفق سياق محكم وتسلسل مترابط"[1].

وقد نجد هذا المفهوم للبناء ـ بمعنى الشكل المنجز ـ يقترب من دراسة الوحدة العضوية للقصيدة التي سبق ارسطو العرب في التركيز على ضرورتها اثناء حديثه عن المأساة اليونانية إذ رأى أرسطو أن تلك الأجزاء يجب أن تكون متماسكة: "بحيث إذا نقل او بتر جزء انفرط عقد الكل وتزعزع لأن ما يمكن أن يضاف أولا يضاف دون نتيجة ملموسة لا يكون جزءاً من الكل"[2].

وعلى الرغم من تلازم مكونات البناء الداخلي والبناء الخارجي للقصيدة، وعدم انفصالهما منطقيا، وصعوبة تصور أي واحد منهما دون تصور الآخر، يرى الباحث ضرورة فصلهما في دراسة القصيدة، إذ أن مزجهما معا تحت مفهوم واحد في الدراسة، وكأنهما شيئا واحدا كثيرا مما يؤدي إلى نتائج دراسية سلبية لا تصب في الكشف عن آليات القصيدة، وربما تؤدى إلى تكوين صورة مشوشة وغير دقيقة عنها.

فقد أوجدت الدراسات النقدية الحديثة مصطلحا جديدا ملتبسا هو: البناء الفني، للدلالة على محمولات المصطلحين السابقين معا، ومن خلال استعراض المتون النقدية الحديثة، واستعراض ما أنجزته الجامعات من رسائل وأطارح أكاديمية نجد أن المراد بمصطلح البناء الفني: دراسة هيكل القصيدة او

1- ابن طباطبا، عيار الشعر، المرجع السابق، ص126

2- د نوري حمودي القيسي، ملامح من صور البناء الفني لقصيدة الحرب: ص 109.

شكلها المنجز فضلا على دراسة البناء الداخلي لها: اللغة الشعرية، والأساليب، والصورة الفنية، وربما تجمع تلك الدراسات بين مكونات القصيدة المتقدمة إلى جانب ما يجب أن تكون عليه عملية الخلق الشعري، وهو جمع لا مبرر له ولا يسوغه المنطق العقلي.

لقد أوقع هذا المفهوم كثيرا من القراء والمتلقين العرب في لبس، وقد لا يستطيع القارئ أن يتبين له مفهوما موحدا أو تعريفا دقيقا في دراسات النقاد المعاصرين، فقد بأن الخلط واضحا في المؤلفات الحديثة بخصوص تحديد المصطلحات الخاصة بدراسة مكونات القصيدة العربية، وعلى سبيل التمثيل ورد المصطلح المذكور عند الدكتور مرشد الزبيدي واراد منه: "بناء العبارات والصور والموسيقى والأفكار والتركيبات اللغوية والعواطف المتآلفة والمتضادة فيها..."[1]، وهذا معنى عام غير مخصص، يشتمل على دراسة أوجه القصيدة كلها، وهو معنى يبتعد من مفهوم دراسة وحدات القصيدة الذي يتفق مع الرؤية السابقة لمفهوم البناء، ومما يزيد الأمر غموضا والتباسا أن الأستاذ الزبيدي يعود ثانية ليعقد مقارنة بين المصطلح المذكور ومصطلح آخر هو: الوحدة العضوية، قائلاً: "وأن الفرق بين المفهومين فيما ترى يتعلق بطرائق التحليل، ففي حالة دراسة الوحدة العضوية يتعلق البحث بدراسة العلاقات التي هي الأقسام التي يتكون منها النص بينما في حالة البناء الفني يتعلق الأمر بدراسة العناصر المكونة للقصيدة فضلاً عن دراسة علاقات الأقسام المكونة لها، فالبناء الفني... أشمل من وحدة القصيدة، وهو يتضمنها، ولذلك يكون من المناسب في بنية العمل الفني أن يخصص جزءاً من دراسته لموضوع وحدة القصيدة"[2].

ولا يمكن التسليم بصحة هذا الكلام بمجمله لتناقضه لا سيما في الجزء الأخير منه حينما أراد من (مصطلح البناء الفني): الدراسة الشاملة للقصيدة أي جعل مفهومي البناء: "الشكل المنجز، وعملية

1- أرسطو، فن الشعر، المرجع السابق، ص 26.

2- د مرشد الزبيدي، بناء القصيدة الفني، المرجع السابق، ص14.

الخلق والتكوين منطويات تحته، مع الإشارة إلى أن هذا اللبس الذي يتمثل في تعميم مصطلح البناء الفني وارد في أكثر المصادر التي عنونت بهذا العنوان"[1].

ويرى الباحث أن مصطلح (البناء الفني) مصطلح غير دقيق، فهو يثير كثيراً من الأرباك أولا، ثم إذ انه لم يرد في المتن النقدي العربي القديم ثانيا، فالمدونة النقدية العربية قد درست القصيدة العربية في أغلب الأحوال على وفق مفهومي البناء اللذين ذكرناهما.

ونجد الأمر ذاته عند الدكتور جودت فخر الدين في كتابه (شكل القصيدة العربية)، فقد استعمل الدكتور جودت مصطلحا آخر ليس أقل ارباكا من مصطلح البناء الفني، فقد استعمل مصطلح: الشكل، بوصفه "مصطلحا جديدا في دراسة القصيدة العربية، فقد جعله جامعا لمفهومي البناء السابقين في سلة واحدة، فالشكل عنده يتحدد بهذه المعادلة:

الشكل = المعنى + المبنى

وبذلك فإن مفهوم الشكل عند الدكتور فخر الدين مفهوم عام يمكن للدارس من خلاله دراسة كل ما يتعلق بالقصيدة بصورة غير محددة، مما أفقد هذا المصطلح هويته"[2].

وبناء على ما قدم يرى الباحث أنه يتوجب على الدارس إن أراد معالجة الشكل الخارجي المنجز وهيكلها المعماري والهندسي فإن مصطلح البناء الخارجي أو المصطلح البناء الهيكلي هو المصطلح الملائم لدراسته، ويقع تحت هذا النوع من الدراسة: دراسة اللغة الشعرية: الألفاظ والتراكيب والجمل والأساليب والأبيات، وأجزاء القصيدة من مقدمة وتخلص وموضوع وخاتمة، فضلا على دراسة الإيقاع

1- د مرشد الزبيدي، بناء القصيدة الفني، المرجع السابق، ص 56.

2- بناء القصيدة الفني في النقد العربي في ضوء النقد الحديث، والبناء الفني للقصيدة العربية، وبناء القصيدة في شعر الشريف الرضي، والبناء الفني في قصيدة الحماسة العباسية ومراثي الامام الحسين في الشعر العراقي 1900 ـ 1950 (اطروحة). م. ن: 1 / 74 ـ 75

بنوعيه: الخارجي والداخلي، أما إذا أراد دراسة عناصر القصيدة الداخلية: الأفكار والعواطف، الخيال، الصور الفنية، والحالات النفسية فإن مصطلح البناء الداخلي سيكون المصطلح المناسب لدراسته.

### 3/الإيقاعrhythm مصطلحاً فنياً:

#### أ/ مفهوم الإيقاع:

**لغة الميقع والميقعة:** "المطرقة، والإيقاع من إيقاع اللحن والغناء وهو أن يوقع الألحان ويبينها"[1]، وهو ما يحدثه الوزن أو اللحن من انسجام، وقد ربط السجلماسي بينه وبين الوزن فقال "الشعر هو الكلام المخيل المؤلف من أقوال موزونة ومتساوية وعند العرب مقفاة"[2].

وشرح الموزونة بقوله "فمعنى كونها موزونة، أن يكون لها عدد إيقاعي ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مساو لعدد زمان الآخر"[3].

وهو في الاصطلاح الموسيقي الصرف "النقلة على النغم في أزمنة محدودة المقادير والنسب، أو تقدير لزمان النقرات، أو قسمة زمان اللحن بنقرات وهو النقلة على أصوات مترادفة في أزمنة تتوالى متساوية وكل واحد منها يسمى دورا، أو إظهار مناسبات أجزاء الزمان من القوة إلى الفعل بحسب اختيار الفاعل، أو صياغة اللحن حسب أجزاء متناسبة من المفاصل الزمنية محدودة في كل ميزان، أو جماعة فقرات بينها أزمنة محدودة المقادير لها أدوار متساوية الكمية على أوضاع مخصوصة يدرك تساوي الأزمنة والأدوار بميزان الطبع السليم. وكما أن عروض الشعر متفاوتة الأوضاع مختلفة الأوزان لا يفتقر الطبع السليم فيها إلى ميزان العروض، كذلك لا يفتقر إلى إدراك تساوي أزمنة كل دور من أدوار الإيقاع إلى ميزان يدرك به ذلك بل هو غريزة جبل عليها الطبع وتلك الغريزة للبعض دون

---

1- د. أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، ج 1، المرجع السابق، ص 257، وانظر: اللسان (وقع).

2 – معجم النقد العربي القديم نفسه: 257، وانظر: أبو محمد القاسم السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق: علال الغازي، 1980، الرباط: 281- و: 407.

3- معجم النقد العربي القديم نفسه، المرجع السابق، ص257.

البعض الآخر وقد لا يحصل بكد واجتهاد"[1].

وعلى الرغم من انصراف هذا المصطلح في العربية إلى هذه الدلالات وغيرها، فإن الكلمة مشتقة أصلاً من اليونانية بمعنى الجريان أو التدفق، والمقصود به عامة هو التواتر المتتابع بين حالتي الصمت والصوت أو النور والظلام أو الحركة والسكون أو القوة والضعف أو الضغط واللين أو القصر والطول أو الإسراع والإبطاء أو التوتر والاسترخاء.. الخ، فهو يمثل العلاقة بين الجزء والجزء الآخر، وبين الجزء وكل الأجزاء الأخرى للأثر الفني أو الأدبي. ويكون ذلك في قالب متحرك ومنتظم في الأسلوب الأدبي أو في الشكل الفني. والإيقاع صفة مشتركة بين الفنون جميعاً تبدو واضحة في الموسيقى والشعر والنثر الفني والرقص، كما تبدو أيضاً في كل الفنون المرئية. فهو إذن بمثابة القاعدة التي يقوم عليها أي عمل من أعمال الفن، ويستطيع الفنان أو الأديب أن يعتمد على الإيقاع باتباع طريقة من ثلاث: "التكرار، أو التعاقب، أو الترابط"[2].

ولا يكتفي التحديد العام لمشكلة الإيقاع بإقصارها "على الأدب بشكل نوعي أو حتى على اللغة. فهناك إيقاع للطبيعة وآخر للعمل، وإيقاع للإشارات الضوئية"[3].

ويأخذ الإيقاع في سياقاته الإجرائية أشكالاً شتى، "فهو التكرار المتسق أو غير المتسق لوضع أو مركز قوة، لمعنى أو حركة. وهو أحد أنواع الوحدة لأنه تركيز على حركة أو نغم أو لفظ معين يظهر في تناوب الحركة والسكون، الأنوار والظلام، عودة البداية في النهاية، رجوع القرار في الأغنية، رد العجز على الصدر في الشعر، تكرار قافية واحدة أو قواف متناوبة، رجوع نوبة واحدة أو عبارة موسيقية في المعزوفة. فهو تناظر زمني يقابله في الطبيعة توقف الحركة أمام حاجز ثم استئنافها. ويقوم جماله على

1 – صفي الدين عبد المؤمن الأرموي البغدادي: كتاب الأدوار، شرح وتحقيق: هاشم محمد الرجب، دار الرشيد للنشر، 1980، بغداد: ص 139-140.

2- د سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت 1985: ص71.

3- أوستن دارين ورينيه ويليك: النظرية الأدبية، ترجمة محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون، دمشق1972، ص 212.

لذة انتظار ما نستبق حدوثه"[1]، إلا أن هذا يجب ألا يوهم بوصف الإيقاع على أنه مجرد وسيلة إطراب أو استجابة لحاجة نفسية صرف، فهو "ذو قيمة خاصة من حيث المعاني التي يوحى بها. وإذا كان الفن تعبيراً إيحائياً عن معاني تفوق المعنى الظاهر فالإيقاع وسيلة هامة من وسائل هذا التعبير لأنه لغة التواتر والانفعال"[2]، لذلك ارتكز عليه الشعر ارتكازاً أساسياً في بناء موسيقته وعد أحد أهم أركانها التي ترتكز أولاً "على الانسجام أو تآلف الأصوات"[3]، فالشعر يعمل من خلال عناصره المكونة جميعاً على تحقيق أعلى نسبة ممكنة من الانسجام والتوافق في القصيدة، "ويأتي الإيقاع لدعم هذا الإحساس العام بالانسجام"[4]. غير أن هذه المهمة التي ينهض بها الإيقاع في تشكيل البنية الهيكلية للنص الشعري يجب ألا تصدر عن حركة خارجية إنما تنبع من الداخل كضرورة تعبيرية"[5].

إن الإيقاع بوصفه "التناوب الزمني المنتظم للظواهر المتراكبة هو الخاصية المميزة للقول الشعري والمبدأ المنتظم للغته"[6]، وبما أنه "ينشأ غالباً من تفاعل عنصرين متمايزين"[7]، وفي ظل فعاليات متنوعة للعوامل الأخرى المكونة للعمل الشعري التي غالباً ما تكون متعارضة فإن الإيقاع يمثل "في الدرجة الأولى في الاستثمار الماهر لهذه العوامل المتعارضة"[8]. وكلما كان هذا الاستثمار على درجة عالية من المهارة والوعي، كان للإيقاع قدرة أكبر "على التعبير والتصوير والتأثير"[9]ذلك لأنه ليس إطاراً كمياً مجرداً يتوقف عمله عند حدود تنظيم طبقة الألفاظ" ولكن له قيما كيفية وطاقات جمالية وقدرات

1-روز غريب، تمهيد في النقد الأدبي، بيروت، دار المكشوف، 1971، ص107.
2-المرجع نفسه، ص 110.
3-نفس المرجع ص 177.
4-جان كوين، بناء لغة الشعر، ترجمة د أحمد درويش، ط3، دار المعارف، مصر 1993، ص86.
5-د. عزيز الحسين، شعر الطليعة في المغرب، منشورات عويدات، ط1- بيروت1987.
6-فضل صلاح: نظرية البنائية في النقد الأدبي، المرجع السابق، ص71.
7-كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ش.م.م، ط1-1987- بيروت، ص52.
8-فضل صلاح: نظرية البنائية في النقد الأدبي، المرجع السابق، ص73.
9-محمد العياشي: نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس، ص69.

فائقة على التعبير هي نصيبه من المساهمة في الشعر"[1]، ربما لا يتحقق في القصيدة تحققاً نموذجياً إذا لم يكن فضلاً عن كل خواصه وطاقاته الجمالية" أداة تعزيز للمعنى"[2]، وهو لا يحقق هذه الإنجازات إلا بوصفه الكلي بوصفه نظاماً عاماً في القصيدة، إذ أن بنيته "تقبل التجزئة في شكلها ولكنها ترفضه في كليتها. فنحن نتأثر بالإيقاع جملة وليس بالوحدات مجزأة، فاشتراط التوازن الكمي الهندسي المنتظم انتظاماً حرفياً صارماً لا يفسر حقيقة الإيقاع بقدر ما يجسدها التقابل والتناظر، المعاودة والمختلفة، الانتظام والبتر، لأن هذه التقابلات الثنائية هي التي تساعدنا على إدراك التخلخل النفسي والتوتر العاطفي لدى الشاعر، وتوحي بالضغط الداخلي لمخزون التفاعل الحيوي للمشاعر الإنسانية والإحساس بالتجارب الشعورية"[3]. بمعنى أنه يرتبط ارتباطاً حياً بحيوية التجربة ومن ثم حياة النص الداخلية، ويتشكل فيها على أنه "شبكة من التشكيلات والعلاقات التي قد يتبلور بعضها في بحور متميزة، قائمة بذاتها بينما يشكل بعضها جزءاً لحميا من تشكيلات إيقاعية أوسع لكنه يكون طبيعياً ومألوفاً للأذن المتلقية. ثم أنه في شروط تاريخية معينة قد يتسرب إلى تشكيلات إيقاعية أخرى تمتلك بنيتها بعضا من خصائص البنية التي كان هو جزءاً منها ويتأسس في البنية الإيقاعية في مواقع جديدة مشكلاً علاقات جديدة"[4]. وهو في كل ذلك إنما "يعني انتظام النص الشعري بجميع أجزائه في سياق كلي، أو سياقات جزئية تلتئم في سياق كلي جامع يجعل منها نظاماً محسوساً أو مدركاً، ظاهراً أو خفياً، يتصل بغيره من بنى النص الأساسية والجزئية ويعبر عنها كما يتجلى فيها. والانتظام يعني كل علاقات التكرار والمزاوجة والمفارقة والتوازي والتداخل والتنسيق والتآلف والتجانس مما يعطي انطباعاً بسيطرة قانون خاص على بنية النص العامة مكون من إحدى تلك العلاقات أو بعضها. وعادة ما يكون عنصر التكرار فيها هو الأكثر وضوحاً من غيره خاصة وأن يتصل بتجربة الأذن المدربة جيداً

1-محمد العياشي: نظرية إيقاع الشعر العربي، المرجع السابق، ص 124.

2-روز غريب: تمهيد في النقد الأدبي، المرجع السابق، ص 189.

3-د. عمران الكبيسي، مقال (أسلوبية جديدة لإيقاع الشعر المعاصر) مجلة الأقلام، العدد 1- السنة 25- 1990.

4-د. كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي- دراسات بنيوية في الشعر- دار العلم للملايين ط1- 1971- بيروت: ص 104-ص105.

على التقاطه. وليس يعني أي من تلك العناصر الإيقاعية في تكويناته الجزئية الصغيرة المبعثرة في النص شيئاً ذا بال، إذ هو لم ينتظم في بنية إيقاعية أساسية وشاملة تجمع من مختلف أطرافه"[1].

وبهذه القابليات المدهشة الداخلية في صميم حركة وفعالية القصيدة فإنه يمكن أن يعد في حقيقته" القانون التوليدي الأساس الذي يخلق الحدث الشعري"[2]، غير أن هذا القانون لا يمكن أن يعقد على وفق ضوابط محددة صارمة كما هو في الشكل العام للبحور الشعرية، إذ "لما كانت الأنظمة الإيقاعية المبتدعة التي يتكون منها الإيقاع المميز للشاعر أنظمة اختيارية، فقد لزم من ذلك أن لا يخضع لضوابط دقيقة معينة، فهي اكتشافات لعلاقات خفية في اللغة يتوصل إليها الشاعر ثم يسعى إلى تطويعها وإبرازها في أعماله"[3]. وأن هذه العلاقات الخفية في اللغة لا تتوقف في تشكيلها لنظام الإيقاع على إسهام الصوت والتركيب والدلالة حسب "بل يتعدى ذلك إلى المجالات الحضارية والثقافية لكل من الباث والمستقبل، فنظرية الإيقاع في اللغة الشعرية يجب أن تحتوي كل العناصر اللسانية والنفسية والثقافية للكتابة والقراءة، وهو ما يجعل بعضهم يعرف الإنسان بأنه حيوان إيقاعي"[4].

**ب /نظام الإيقاع:**

إن الإيقاع بوصفه نظاماً، ما يزال يفتقد في طروحات الكثير من النقاد إلى الدقة والشمول والتحديد، ويبدو أنه لن يكتسب وضوحاً مرموقاً في القريب العاجل لما يحيطه من غموض مفهومي ناتج عن اختلاف وتباين النظر النقدي فيه، ولا بد من أجل تحقيق مقاربة جديدة تولي هذه القضية اهتماماً أكبر أن ندرك أن الظاهرة الإيقاعية ليست وليدة الشعر الحديث أو متمخضة عنه، بل أنها

1-د. علوي الهاشمي: مقال (جدلية السلوك المتحرك- مدخل إلى فلسفة بنية الإيقاع في الشعر العربي) - مجلة البيان، العدد 290-1990، الكويت.
2-محمد لطفي اليوسفي: في بنية الشعر العربي المعاصر، دار سراس للنشر، 1985- تونس: ص157.
3-ثائر عبد المجيد العذاري: الإيقاع في الشعر العربي الحديث في العراق: ص 167.
4-توفيق الزيدي: أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث في العراق، رسالة ماجستير مخطوطة، كلية التربية- جامعة بغداد 1989: ص 167.

"تنبع من التراث الشعبي كله ومن البنية الإيقاعية الجوهرية للشعر ضمن الثقافة كلها. وأن أي تغيير يطرأ على علاقة من علاقات البنية الإيقاعية يرتبط بمجموع العلاقات المكونة ضمن هذه البنية، وينبع من شروط تخص البنية الكلية لا العلاقة الجزئية. هكذا يكون الإيقاع الشعري جسداً واحداً أو بنية واحدة من العلاقات الأساسية. وتكون أي ظاهرة ضمنه محكومة بطبيعة هذه العلاقات وفاعلة فيها في الوقت نفسه، أي أن البنية الإيقاعية تخضع لجدلية أساسية هي التي تمنحها خصائصها وتحكم تطوراتها وتغيراتها والتحولات التي تخضع لها"[1].

وهذه الظاهرة الإيقاعية في بنيتها التكوينية العامة لها علاقة وثيقة بالإنسان في مستواه الفطري، ف "الإيقاع باعتبار علاقته بالإنسان له بعد أنثروبولوجي ونفسي حين يحيل على التلذذ، زيادة على ما كان له من قوة سحرية في الماضي وما لعبه من دور حين كان إطارا لممارسات شعرية. إن له من جهة أخرى بعدا شعرياً بلغ من المرونة حدا أن كان قربه من الشعر فقد جعل معناه مستعصياً على اللغة وغير مدرك إلا بالتجربة في حدود لا دلاليته. وأخيراً فله أيضاً بعد فلسفي أهمل العروضيون البحث فيه، ذاك هو اغترافه من نظرية الأعداد الفيثاغورية حيث تتخذ جمالية النظام رياضيا. وهو ما يزال ملاحظا إلى حد الآن"[2].

وإن من أكثر صفات الإيقاع أهمية وأكثرها حضوراً وتأثيراً في تشكيل الأساسيات الأولى لبنية النص الإبداعي "كونه من بين جميع العناصر الجمالية في العمل الأدبي، هو أول ما يدخل ميدان الفعل"[3]، وإذا ما نظر إليه في علاقته بالشعر خاصة" فإنه يعد قوة الشعر الأساسية وطاقته الأساسية"[4].

---

1-د. كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص 101- ص102.

2-د. محمد السرغيني، محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط1-1987- الدار البيضاء: ص 151.

3-غيورغي غاتشف: الوعي والفن، ترجمة: د. نوفل نيوف، سلسلة عالم المعرفة (146)، 1990 الكويت: ص 65.

4-نفسه: ص 64.

ويمكن القول أن الشعراء المحدثين كانوا أكثر وعياً من أسلافهم لهذه الظاهرة البالغة الخطورة والأهمية، التي أصبحت تحدد جزءاً كبيراً من مصير القصيدة المعاصرة، إذ استفادوا "من عصرهم وما فيه من خيرات جمالية فوعوا جيداً معنى التناظر والتناغم والانسجام والتناسب والإيقاع والتنافر والنشوز والتناقض، فصقل هذا الوعي إحساسهم وهذب طباعهم ومكنهم من تنظيم قصائدهم تنظيماً رائعاً يعطي الكلمات وإيحاءاتها دلالة كبرى، فيفصح هذا التنظيم للكلمات في القصيدة عن مقابلات ومتناقضات ووجوه نشوز في الواقع الاجتماعي والنفسي والروحي والطبعي، مما جعل القصيدة بنية رمزية قائمة على تنظيم لفظي، وهذا الإتجاه الجديد جعل الشاعر موجها بإيقاع مسيطر يطلب تشكيله وألزم الشاعر أن يخضع الكلمات لمطالب هذا التشكيل فأصبحت تشكيلات الكلمات هي التي تخلق القصائد وليست الأغراض كما كان سابقاً، والعناية بالكلمات وضمها إلى بعض ومعرفة مدى تأثير كل كلمة بالأخرى لنصل إلى الإيقاع العام يحتم معرفة القيم الموسيقية للكلمات ودور الصوت في كل منها وتأثيره فلا نقتصر على العمل الوظيفي للكلمة"[1]، بوصف أن العمل الوظيفي للكلمة هو عمل نثري في المقام الأول، لأن اللغة إذا اكتفت بالدور الوظيفي المقدر لها فإنها تمارس فعلاً نثرياً قائماً على الوقائع والحقائق نقلا يقترب من الحرفية.

إن اللغة الشعرية تبدأ فعاليتها الإبداعية في القصيدة حين تبدأ من نقطة الصفر هذه، إذ يتجلى الإيقاع في عنصرها "وإن كان بصورة أقل من الوزن في طريقة إدراكها، لما يلابس الصوت اللغوي من دلالات ورموز ومفاهيم وصور ومقاربات تشتت التركيز الصوتي وإيقاعيته المتجلية، وإن كانت بدورها تنبع منه وتتوالد في إيقاعات جديدة أكثر اتساعاً وخفاء وتجريدا"[2]، ويجب أن يكون استثمار العنصر الصوتي في بناء إيقاع القصيدة أكبر من مجرد اعتماد الصوتية الصرف في الأصوات اللغوية، كي لا ينتج عن ذلك تشكيل إيقاعية خارجية جاءت القصيدة الحرة أساساً لتقليل الاهتمام بها والتعويض

1-د. عبد الفتاح صالح نافع: عضوية الموسيقى في النص الشعري، مكتبة المنار، ط1- 1985- الزرقاء، ص102.

2-علوي الهاشمي: قراءة نقدية في قصيدة حياة، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1-1989، بغداد: ص153.

عنها بإيقاعية داخلية تتناسب والتطورات الهائلة التي حصلت في البنى الأساسية للحضارة والإنسان، "فكلما ابتعد النص الشعري عن مظاهر الصوت وموسيقاه على المستويين الوزني واللغوي كان تمظهر الإيقاع أقل وفرصة انسرابه في مظاهر أخرى غير صوتية صريحة أو خالصة كانت أكبر وأوضح، وأبلغ دليل على هذه القضية تطور القصيدة العربية ومراحل تحولها الموسيقي من الوزن إلى الموشحات إلى الرباعيات إلى شعر التفعيلة فالشعر الحر فقصيدة النثر أو النثيرة.. كل ذلك بسبب تداخل مظاهر إيقاعية أخرى غير صوتية في النص الشعري كالقصة والرواية والمسرح والفنون التشكيلية والسينما إلى آخره، مما أدى بالإيقاع الصوتي الصريح للانسراب في مظاهر إيقاعية تتصل بتلك الفنون والانفتاح عليها لتوليد إيقاع فني أشمل وأكثر تعقيداً وتشابكاً في النص الشعري الحديث خاصة في قصيدة النثر التي تجسد أعلى مرحلة في قانون التناسب العكسي بين المظهر الصوتي للإيقاع ومظاهره الأخرى"[1].

هذا يعني أن الاحتفاء بصوتية المفردات لم يعد مظهراً معبراً عن مفهوم الإيقاع بدقة، بل أصبح عنصراً واحداً من مجموعة كبيرة من العناصر تشكل في تداخلها وامتزاجها هذا المفهوم، وأصبح إيقاع اللغة بمفهومه الشمولي الواسع هو الأكثر أهمية في موسيقى الشعر الحر" ومن حسن حظ الشاعر العربي أن اللغة العربية ذات إيقاع موسيقي رفيع وشامل، وذلك لأن الإعراب أحد سمات اللغة العربية الأساسية وله فيها أهمية عضوية إذ بدونه تتعطل اللغة. ووظيفة الإعراب منصبة بالدرجة الأولى على أواخر الكلمات، فيه تتحدد المعاني، ولو استعرضنا حالات الكلمات العربية فيما تنتهي به أواخرها إعراباً لهالنا عددها وتنوعها. والإعراب مرتبط ارتباطاً كاملاً بالمعنى، وهذا ربط للفكر بالإيقاع الفني للكلمات، فيحصل عندئذ ضربان من الإيقاع في كل كلمة أحدهما ذهني والآخر فني. وهذا من شأنه أن يجعل للكلمات وقعا نفسياً مؤثراً في ذهن المتلقي"[2]، إذ تغادر سياقها الدلالي المباشر باكتسابها حساسية جديدة "تجعل من الإيقاع بالمعنى العميق لغة ثانية لا تفهمها الأذن وحدها وإنما يفهمها قبل

1-علوي الهاشمي: قراءة نقدية في قصيدة حياة، دار الشؤون الثقافية العامة، المرجع السابق، ص153.

2-د. عبد الله الغذامي: تشريح النص- مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة- دار الطليعة، ط1-1987- بيروت: ص 107.

الأذن والحواس الوعي الحاضر والغائب"[1]. لأن هذه اللغة الثانية ليست وليدة عنصر أو عنصرين، إنها وليدة مجموعة كبيرة من العناصر المتداخلة مع البنية الدلالية المتمثلة في الفكرة الشعرية التي تنهض عليها القصيدة بوصف أن "لا وجود لفكرة شعرية فنية حية دون إيقاع"[2] كما يقول غوته.

وبذلك يمكن القول أن نظام الإيقاع هو "الذي يتوالى أو يتناوب بموجبه مؤثر ما (صوتي أو شكلي) أو جو ما (حسي، فكري، سحري، روحي). وهو كذلك صيغة للعلاقات (التناغم، التعارض، التوازي، التداخل) فهو إذن نظام أمواج صوتية ومعنوية وشكلية"[3]. يتدخل في العمل الشعري تدخلاً مباشراً وتفصيلياً ليسهم مع العناصر المكملة الأخرى في منح هذا العمل هويته وماهيته الإبداعية.

وينتمي الإيقاع إلى نمط الأفعال الإبداعية المبتكرة التي لا يحكمها نظام موسيقي مهيمن، فهو لا يجري على نسق واحد حتى وإن ارتبط أكثر من إيقاع بنظام وزني واحد، وهذه الصفة هي التي تمنح القصيدة قابلية على الإنجاز الشعري المتقدم في ضوء قدرات الشاعر الإبداعية في هذا المجال.

"إن ابتكار الإيقاعات الجديدة في القصيدة إنما يعمل على توسيع قدرات المتلقي على الإحساس ويرهفها. ويرى أليوت أن ثمة روابط كثيرة لم تستكشف بعد ولعلها غير قابلة كليا للإنكشاف بين إيقاع الشاعر وما يمكن أن يدعي دون تشدد إيقاع العصر"[4].

وتحتاج هذه الروابط إلى قدرات شعرية متفوقة بإمكانها أن تظهر وضوحا أكبر لخواص العلاقة بين الإيقاعين، من أجل أن ترفد القصيدة بقوة حضورية أكبر وفاعلية أوسع في التأثير والكشف، إذ يمكن للشعراء المجيدين "أن يقدموا نماذج إيقاعية خاصة بهم تجاوز القوالب العامة، نبرية كانت أو كمية إلى

1-خالدة سعيد، حركية الإبداع- دراسات في الأدب العربي الحديث- دار العودة، ط2- 1982 بيروت: ص 111.

2-غيورغي غاتشف، الوعي والفن: ص74.

3-خالدة سعيد، حركية الإبداع، المرجع السابق، ص 111.

4-ماتيسن: الشاعر والناقد، ترجمة: د. إحسان عباس، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، 1965، بيروت- نيويورك: ص184.

رسائل أخرى صوتية وصرفية ودلالية، تشكل في مجموعها ما يسمى بالتماسك النصي Choesion، وتحقق ملائمة البنية الصوتية الظاهرة للبنية الدلالية الباطنة appropriatenss وهنا يصل الإيقاع في قصيدة بعينها إلى أقصى درجات التفوق والخصوصية"[1].

فالقصيدة إذن بإيقاعها، والإيقاع بتفرده عبر أحداث هذا التماسك النموذجي بين قدرات الصوت وظلال الدلالة، بما يعطيها جدة كاملة يجعل من فاعلية الإيقاع فيها فاعلية ابتكارية.

**ج /الإيقاع والوزن:**

تقوم القصيدة الحديثة في تشكيل بنيتها الموسيقية- ضمن ما تقوم به- على عنصرين أساسيين هما الإيقاع والوزن، إذ يكمل أحدهما الآخر في تناسب وتلاحم شديدين "على أن ثمة فارقاً دقيقاً بين ما يعرف اصطلاحاً بالوزن وما يدعى فنيا بالإيقاع Rhythm ولكي يتضح هذا الفارق ينبغي أن نميز بين الصوت باعتباره وحدة نوعية مستقلة، والصوت باعتباره حدثا ينطقه المتكلم بطريقة خاصة، وفي ظروف لغوية وواقعية خاصة، ففي الحالة الأولى ينظر إلى طبيعة الصوت من حيث هو لام أو ميم، أو ضمة أوفتحة مثلاً، وفي الحالة الثانية ينظر إلى خصائصه النسبية والسياقية relational كدرجته علوا وانخفاضاً، ومداه طولاً وقصراً، ونبره قوة وضعفاً، وتردده في التركيب اللغوي قلة وكثرة، وتلك خصائص نلحظ فيها طريقة النطق بالصوت، إضافة إلى السياق الذي وردفيه، والنسق اللغوي الذي تضمنه مع غيره"[2]. بمعنى أن المقصود تحديداً بالإيقاع هو "وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام أو في أبيات القصيدة وقد يتوافر الإيقاع في النثر"[3]، وهو أيضاً "النسيج الذي يتألف من التوقعات

1-سعد مصلوح، مقال (المصطلح اللساني وتحديث العروض العربي)، مجلة فصول، العدد 4- المجلد 6- 1986:181.

2-د. محمد فتوح أحمد، مقال (ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري)، مجلة البيان، العدد 28-1990- الكويت، (نقلاً عن): Warren Wellek, Theory of literature, London, 1954, p.160.

3-د عبد الفتاح صالح نافع، عضوية الموسيقى في النص الشعري: ص50.

والإشباعات أوخيبة الظن أو المفاجأة التي يولدها سياق المقطع"[1]. في حين يحدد الوزن بأنه "مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت، وقد كان هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية"[2].

والإيقاع بوصفه تكرارا دورياً لوضع يمكن أن يلعب دوراً ثنائياً في تشكيل بنية القصيدة، فهو فضلاً عن "وظيفته كوسيلة للقياس – يلعب دوراً دلالياً. فتشابه عناصر مختلفة جداً أو –بالعكس– اختلاف عناصر متشابهة جداً، يمكن أن يزداد تأكده من خلال تواجدها في مواضع وزنية متطابقة. إن الإيقاع كيان نصي معارض للوزن الذي هو نظامي. فالإيقاع هو المتغير والوزن هو الثابت. والوزن الذي هو نمط مجرد يتعرف عليه بواسطة التقطيع، يخلق نظام توقعاته الخاص، جموده الخاص، وسرعان ما يصبح إدراكه آلياً. والتنوع الذي تقدمه المتغيرات الإيقاعية للوزن يحطم آلية الإدراك ويكون مقوماً أساسياً في التأثير الجمالي العام للنص، إن النظام الوزني يتفاعل ليس فقط مع تمثيله وتفسيره، بل مع عناصر من المستويات الأخرى مثل المستوى المعجمي أيضاً. فالوضع الوزني والشيوع يعدلان– دون مدعاة للتساؤل – المعنى المعجمي في الشعر. والنظم الوزنية لا تؤثر فقط على المستوى المعجمي، بل إنها تميل حتى إلى أن تحمل نفسها بقيمة دلالية"[3].

إن الإيقاع والوزن يعتمد كلاهما على التكرار، وفي الوقت الذي يقوم فيه الإيقاع على تكرار مجموعة من المقاطع المحددة فإن الوزن يقوم على تكرار حفنة من الإيقاعات، "إلا أن قوة هذا التكرار تتمثل في توليد نوع من التوازي بين الكلمات والأفكار، وكلما كان هذا التوازي واضحاً في تكوينه أو نغمته تولد عنه تواز قوي بين الكلمات والمعاني، وأقوى أنواعه هو ما تنجم عنه الصور والاستخدامات المجازية حيث يتم إحداث التأثير عن طريق البحث عن المشابهة بين الأشياء، أو عن طريق التقابل حيث يكون التضاد هو وجه الاتفاق، واتفاق الكلمة صوتياً أو معادلتها لأخرى

1– د عبد الفتاح صالح نافع، عضوية الموسيقى في النص الشعري: ص 50.

2–المرجع نفسه: ص50.

3–بارتون جونسون، مقال (دراسة يوري لوتمان البنيوية للشعر) ترجمة: سيد البحراوي، مجلة الفكر العربي، العدد 25– السنة 4–1982: ص151.

يتضمن بلا ريب لوناً من الاتفاق الدلالي مهما كان المستوى الذي يتم عليه التحليل اللغوي"[1].

ولقد استنتج الشكلانيون الروس من "خلال مفهوم الإيقاع الذي يصبح مرتبطاً بالجوهر اللساني للشعر بعد أن يفقد صفته المجردة"[2] إن الخطاب يمكن أن يبقى شعراً حتى مع عدم المحافظة على الوزن. فالمبدأ الذي يؤديه الإيقاع وهو الانسجام، يمكن أن يتحقق بطرق عديدة ليس الوزن إلا واحداً منها، فيما يظل للنص الشعري في الأبنية الأخرى مجال لاستجلاء صور متعددة للإيقاع، يحققها الشاعر من خلال تنظيم الأفكار والمعاني وإخفاء الدلالات، كما تظهرها القراءة واستجابة القارئ جمالياً. "أي أن المهمة الفنية للإيقاع يتولاها الشاعر، فيما يستكملها القارئ جمالياً"[3].

إن الوزن هو "وظيفة الإيقاع وصورته وجزء منه، إذ أن الإيقاع سابق للموسيقى والشعر"[4]، وهو مرتبط بالتجربة، يستمد منها خاصيته الدلالية المشكلة لنظامه الإيقاعي. وإذا كان الوزن كما يرى جورج سامبسون هو "الأساس الآلي للبيت فإن الإيقاع عنده هو الأساس الذي يبنى عليه التعبير عن أفكار الشاعر بحرية تامة، وعلى هذا الأساس يعد أسمى من الوزن دائماً، والشاعر العظيم هو الذي يتخذ من الوزن خادماً طيعاً، إذ يقوم بتوزيع الأنظمة الإيقاعية التي تظهر تفرد شخصيته، في حين يحافظ على التشكيلات الوزنية"[5].

فالوزن قياساً إلى الإيقاع ليس أكثر من وعاء مشكل بأبعاد منتظمة يستوعب التجارب الشعرية، والتجربة هي التي تختار وزنها بما يتلائم مع طبيعتها وخواصها، وهذا يعني أن لكل وزن نظامه الخاص الذي يحمل في طياته قدرة خاصة على استيعاب نمط معين من التجارب، وهذا ما يفسر تعدد البحور

---

1-فضل صلاح، نظرية البنائية في النقد الأدبي: ص 291.

2-حاتم الصكر: ما لا تؤديه الصدفة، بحث مقدم إلى مهرجان المربد الشعري العاشر، 1989- مستل مطبوع بدار الحرية للطباعة، بغداد: 12، وانظر: نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب مؤسسة الأبحاث العربية، ط1-1982- بيروت: ص52.

3-المرجع نفسه: ص12.

4-حاتم الصكر: ما لا تؤديه الصدفة، بحث مقدم إلى مهرجان المربد الشعري العاشر، ص9.

5-الإيقاع في الشعر العربي الحديث في العراق: 16- نقلا عن:
the Criticism of poetries. Burton: Longman, London 1977, p.16-17

وتنوعها، إذ لو كان بحرا واحداً قابلاً لاستيعاب كل التجارب لاكتفت به القصيدة العربية. إلا أن الوزن هو مادة موسيقى الشعر، ولا يمكن لهذه المادة أن تحيا من دون تدخل الروح فيها، وروح الوزن هو الإيقاع الذي يولد من خلال امتزاج التجربة بالوزن. ولا تظهر القصيدة بوزنها عند المتلقي إنما تظهر بإيقاعها ممثل الوزن في عملية التوصيل.

ويظهر الاحتفاء باستثمار هذه الصلة وتوظيفها عند شعراء القصيدة الحديثة أكثر من غيرهم وذلك بسبب اتساع التجربة الشعرية الحديثة وتنوعها وتشابكها، مما يجعلها أكثر عمقاً وغموضاً وتداخلاً، وهذا من شأنه أن يوجه الاهتمام نحو العالم الداخلي للقصيدة بأبعاده الإيقاعية والدلالية، بما ينسجم مع إنجاز قصيدة تسكن روح العصر وإيقاعه، ولا تقطع الصلة بموروثها الحي.

**د/رمزية الأصوات:**

يستعين الشعر بالموسيقى الكلامية من أجل أن يحقق في القصيدة تماسكاً نسيجياً يصل بها إلى تشكيل صفات النوع، ومن دون ذلك تفقد صفة النوع وتتشكل داخل إطار نوعي إبداعي آخر.

والقصيدة في استعانتها بالموسيقى الكلامية إنما تستعين "بأقوى الطرق الإيحائية لأن الموسيقى طريق السمو بالأرواح والتعبير عمل يعجز التعبير عنه"[1]، وتقوم الأصوات في ذلك بدور بالغ الأهمية بوصفها المادة الأولى لتأليف أشكال هذه الموسيقى بما يمتلكه كل صوت من صفات خاصة مستقلة، وبما يترشح من تجاوز صوتين مختلفين من "صفات جديدة تظهر في أحدهما. أو تظهر في كليهما"[2].

وكذلك ما "يحققه التوافق الصوتي من وحدة حقيقية يفرضها على الفكر"[3]، عن طريق صميمية العلاقة القائمة بين الصوت والمعنى، إذ "لا يمكن أن يوجد أي معنى بدون صوت يعبر عنه"[4]،

1-مجد محمد الباكير البرازي، في النقد الأدبي الحديث، ص86.

2-د. إبراهيم السامرائي: في لغة الشعر، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان: ص73.

3-جورج سانتيانا: الإحساس بالجمال، ترجمة: د. محمد مصطفى بدوي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة: ص 194.

4-كلود ليفي شتراوس: الأسطورة والمعنى، ترجمة وتقديم: د. شاكر عبد الحميد، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 1986، بغداد: ص75.

فالكلمات التي هي عبارة عن مجموعات صوتية تقوم على بناء مزدوج إنما هي أصوات "تعتبر رموزاً للمعاني، وهي أيضاً رموز للمعاني تعتبر أصواتاً، وأنت لا تستطيع أن تستعملها بالصفة الثانية، أي أنك لا تستطيع أن تستعمل الجرس دون المعنى، ولا تستطيع كذلك أن تغير الصوت تغييراً مادياً دون أن تغير المعنى. وبالأحرى تفقده"[1]، كما لا يمكن للصوت أن يوجد معزولاً عن المؤثرات الأخرى التي تعزز دوره وتمنحه قدرة على التحرر من سلبيته المجردة، فحين يكون الصوت واللون والشكل كل مع الآخر في وحدة موسيقية كما يقول ييتس "فإنها جميعاً تصبح صوتاً واحداً، ولوناً واحداً، وشكلاً واحداً، وتثير انفعالاً يصدر عن مثيرات عديدة متميزة، ولكنه رغم ذلك انفعال واحد"[2]بحكم اندماج الصفات وتوحدها في تشكيل واحد يسهم أخيراً بالتفاعل مع التجربة في نتاج معنى، إذ أن كل الأعمال الأدبية الفنية هي قبل كل شيء وأي شيء "سلسلة من الأصوات ينبعث عنها المعنى"[3] بوساطة الرموز التي تثوي في هذه الأصوات وتحيل على دلالات معينة. فالشعر ليس "هو المجال الوحيد الذي تخلق فيه رموز الأصوات وآثارها، وإنما هو المنطقة التي تتحول فيها العلاقة بين الصوت والمعنى من علاقة خفية إلى علاقة جلية وتتمظهر بالطريقة الملموسة جداً والأكثر قوة"[4]، إلى الدرجة التي تستطيع فيها الكلمة المؤلفة من مجموعة متنوعة من الأصوات" أن تحمل ظلالاً مختلفة من المعنى دفعة واحدة"[5].

ولا يتحقق ذلك من قدرات اللفظ المجردة وإيقاعه الصوتي المجرد، إنما ينشأ "من علاقته بالألفاظ التي تسبقه مباشرة والتي تتلوه مباشرة، و(ثانياً) من علاقته العامة بسائر السياق، وهذه علاقة أكثر

1-ارشيبالد مكليش: الشعر والتجربة، ترجمة: سلمى الخضراء الجيوسي، دار اليقظة العربية، 1963، بيروت: 38، وانظر: الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة: ص 229.

2-د. محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، ط2، 1978، القاهرة: ص 134.

3-أوستن وارين ورينيه ويليك، نظرية الأدب، المرجع السابق، ص 205.

4-رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، ط1، 1988، المغرب: ص54.

5-ماتيسن، الشاعر والناقد، المرجع السابق، ص177.

غموضاً. وهناك مصدر لموسيقى اللفظ، هو علاقة معناه المباشر في السياق الذي ورد فيه بمعانيه الأخرى في السياقات الأخرى، أي درجة اللفظ من أحداث ترابط الخواطر"[1].

أما من حيث رمزية الصوت ودلالته الكامنة فإنها لا تظهر إلا من خلال حدث وحركة، وإذا كانت النفس الإنسانية بوصفها ميداناً حياً للحركة والفعل والحدث خاضعة لتأثير الصوت بنحو أو بآخر "فما هذا التأثير إلا لأن الصوت في حد ذاته يحمل في طياته معنى"[2].

وذهب هيجل إلى أكثر من ذلك عندما قال بأن الصوت "يجب أن يظهر متشكلاً بأسلوب حي ومن الواجب اعتباره كهدف في حد ذاته، مهما اعتبر في الشعر كوسيلة خارجية ومن ثم يخضع لقواعد الإيقاع"[3]. والشاعر في صياغته للكلمات التي تؤلف النسيج الشعري لقصيدته لا يتعامل معها تعاملاً اعتباطياً بل ينتقيها "مستغلاً الخواص الحسية لأصواتها وجرسها"[4]، وقدرتها الفعالة على إنتاج الدلالة ذلك لأن "الأصوات غنية بالقيم الترابطية والتعبيرية التي يستطيع الفنان استغلالها"[5]، إذ تنهض في تفجير طاقاتها على قوة الإيحاء Power of Suggestions، وهذه القوة "التي تضيف شيئاً إلى المدلول العادي للألفاظ"[6]، ولا تعمل إلا في إطار إيقاع الشاعر الذي ينبغي له "أن يجسد إحساساً حاداً لشيئين معاً موسيقى الألفاظ ومضموناتها المتنوعة الغنية"[7].

ويمكن لدرجات الصوت أن تؤدي دوراً مهماً في توجيه نوع الدلالة، إذ أن "التنغيم"، "أي المنحني البياني الذي يسجله الصوت، يختلف في الواقع اختلافاً ملحوظاً حسب المعنى والخطاب.

---

1-د. محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، مكتبة الخانجي- دار الفكر، ط2، 1971: ص23.

2-د عبد الفتاح صالح نافع: عضوية الموسيقى في النص الشعري: ص 17.

3-ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب: 80، نقلاً عن:

HegeI. Esthétique, Textes choisis coI, S V P, presses Universitaires de France, 1969, P. 121.

4-د عبد الفتاح صالح نافع، عضوية الموسيقى في النص الشعري: ص 18.

5-اوستن دارين ورينيه ويليك، نظرية الأدب: 188، وانظر: عضوية الموسيقى في النص الشعري: ص31.

6-عضوية الموسيقى في النص الشعري: ص37/ نقلاً عن:-39-Principles of Liferay Criticism

7-د عبد الفتاح صالح نافع، عضوية الموسيقى في النص الشعر: ص 39.

فالتنغيم دال إذن، أي أنه يقوي هذه الاختلافات لتبين بشكل أحسن اختلاف المدلولات، وهكذا سيتعارض الاستفهام والإثبات ليس ببناء الجملة فحسب ولكن بالتنغيم أيضاً"[1].

وتختلف الأصوات في ذلك حسب طبيعتها الإعرابية، فالأصوات الصحيحة مثلاً تؤدي "دوراً مهماً في تشكيل القصيدة الإيقاعي، فإذا كانت أصوات المد توفر إمكانية التشكيل النغمي باختلافها في النغمة والطول والانسجام، فإن الأصوات الصحيحة- وهي أكثر تحديداً وتميزاً- وهي ما يمكن أن نسميه الجسد أو الكتلة أو الثقل، هذه الأصوات إذا ما تجمعت تخلق أثراً ذا قوة وفخامة من نوع خاص"[2]، كما "أن حروف الزيادة التي تلحق الأفعال هي مورفيمات (وحدات صوتية دلالية) لا تعبر فقط عن معنى عقلي بل عن موقف وجداني ووجهة نظر أيضاً"[3]. لكنها لا تحقق هذا المدى التعبيري إلا من خلال وضعها داخل بنية التركيب. فعلى الرغم من أن للأصوات نوعاً من الدلالة التي تبدو على كل شيء من الاستقلالية، إلا أنها بمجرد أن تدخل في سلسلة التراكيب التي تكبر صعوداً من الكلمة إلى الجملة إلى النص، فإن الدلالة الصوتية تفقد استقلاليتها، إذ أنها "في كل مستوى من هذه المستويات تتخلخل حين تنتقل الوحدة اللغوية إلى مستوى أعلى، فيحدث ما يشبه الفجوات في المعنى، وتسعى الوحدة اللغوية الجديدة إلى إعادة الاستقرار على سطح التركيبة اللغوية"[4]، من خلال الوظيفة التي يؤديها الرمز الصوتي في الكلمة، والوظيفة التي تؤديها الكلمة في الجملة، "وينبغي الالتزام بالنسق المتفق عليه في البيئة اللغوية الواحدة، وإلا فقد الرمز قدرته على النقل والإيحاء، وهذا النسق اللغوي يتضمن ترتيب الأصوات داخل الكلمة وترتيب الكلمات داخل الجملة"[5].

1-جان كوين، بنية اللغة الشعرية، المرجع السابق: ص 90.

2-ثائر عبد المجيد العذاري، الإيقاع في الشعر العربي الحديث في العراق: ص184.

3-د. شكري محمد عياد: اللغة والإبداع- مبادئ علم الأسلوب العربي، إنترناشيونال برس، ط1، 1988، القاهرة: ص13.

4-د. شكري محمد عياد: دائرة الإبداع-مقدمة في أصول النقد-، دار الياس العصرية، 1987، القاهرة: ص 127.

5-د. عبد السلام المسدي: اللسانيات من خلال النصوص، الدار التونسية للنشر، ط2، 1986، تونس: ص 46.

إن هذه العملية التي تبدو في خصائصها الداخلية على شيء من التشابك والتعقيد، هي الخطوة الأكثر دقة وأهمية في تشكيل العمل الشعري وتأسيس جذوره الإيقاعية، لأن هذا التسلسل في تطور مراحل الصوت اللغوي بواقعه الإيقاعي والدلالي الذي يكتسب فيه على الدوام صفات جديدة، هو بالذات العنصر الذي يسهم في إعطاء النص الشعري وإيقاعه هويته المحددة.

# الفصل الثاني:

# تجليات البناء الفني في

# شعر

# الأمير عبد القادر

## 1/الأمير عبد القادر حياته وثقافته:

### أ/ الأصل والنشأة:

أصله: "يعود أصل الأمير عبد القادر إلى للأدارسة الذين كانوا ملوكا في المغرب العربي الأقصى والأوسط والأندلس"[1]. ويعتبر السيد القوي الأول، أول أجداد الأمير الذين نزحوا عن المغرب الأقصى واستقر بقلعة بني حماد قرب سطيف من أعمال الجزائر، وذلك بعد أن اشتدت الفتن واضطربت الأحوال في مراكش.

"وقد اشتهرت سلالة الأمير وعائلته بالعلم والتقوى والجهاد، فكانوا بذلك موضع تقدير واحترام من طرف الجميع، وبالتالي استطاعت أسرة الأمير أن تبسط نفوذها على القبائل النازحة في نواحي الغرب الجزائري المتاخمة للمغرب العربي، وخاصة في عهد السيد محي الدين والد الأمير عبد القادر"[2] الذي اشتهر بالعلم والتقوى، وشدت إليه الرحال عن الضواحي والأمصار لتلقي العلوم والأذكار، وقد جبل الله النفوس على محبته والقلوب على مودته.

وكان يلقب بالشريف لانتسابه إلى سلالة الرسول صلى الله عليه وسلم كما كان يمثل شيخ الطريقة القادرية بالجزائر التي انتسبت إليها أسرة الأمير عبد القادر في عهد جده السيد محمد المعروف بالمجاهد، ولذلك كانت قبيلة بني هاشم تنظر إليه نظرة ولي من أولياء الله.

كان الأمير عبد القادر ثاني أولاد الشيخ محي الدين وأمه السيدة زهرة ابنة سيدي محمد بن دوحة.

---

1-محمد طه الحاجري: جوانب من الحياة العقلية والأدبية في الجزائر، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، 1968، ص 16.

2-حمد بن عبد القادر الجزائري: تحفة الزائر في تاريخ الجزائر والأمير عبد القادر، شرح وتعليق د. ممدوح حقي، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، بيروت، ط2، ج 2، ص ،93.

مما سبق يتبين أن الأمير قد حاز على أسباب الشرف والعزة فنسبه الحسيني ينتهي إلى نبي الرحمة صلى الله عليه وسلم، وأجداده علماء أفاضل، بلغوا أسمى مراتب المجد والعز بين أهلهم وفي أوطانهم، فلا عز إذن أن ينهج الأمير مسلكهم.

هو "الأمير عبد القادر بن محي الدين بن مصطفى بن محمد، بن مختار، بن عبد القادر، بن خالد، بن يوسف، ابن أحمد بن بشار، بن محمد بن مسعود، بن طاووس، بن يعقوب ابن عبد القوي، بن أحمد بن محمد بن إدريس الأصغر بن إدريس الأكبر، بن عبد الله المحض بن الحسن المشي، بن الحسن السبط، بن علي ابن أبي طالب وأم الحسين فاطمة الزهراء بنت سيد الوجود، محمد رسول الله صلى الله عليه وسلم وشرف وكرم وعظم.

وقد كان عبد القادر يكنى بأبي محمد، أما ألقابه فهي متعددة أطلقت عليه في المناسبات المختلفة منها، أمير المؤمنين، ناصر الدين، الأمير – الجزائري، ابن الراشدي. ابن خلاد"[1].

- **مولده ونشأته:**

ولد أديبنا يوم الجمعة الموافق للثالث والعشرين من شهر رجب سنة اثنين وعشرين و مائتين وألف للهجرة (1222هـ)، الموافق لشهر مايو (أيار) سنة سبعة وثمانمائة وألف للميلاد (1807م). بقرية اختطها جده لأمه غربي مدينة معسكر من إيالة وهران وتسمى القيطنة بالقطر الجزائري.

نشأ الأمير عبد القادر وتربى في محيط ديني علمي ثقافي، وكان موضع اهتمام وعناية كبيرة من طرف والده الذي مالا إليه ميلا خاصا، فأحس أنه سيكون لهذا الفتى شأنا عظيما، فحاول أن ينشئه نشأة تؤهله لتحمل مسؤولية قيادة الأمير بعد وفاته، فكان لا يسمح لأحد غيره أن يقوم بالعناية به فقد كان هنالك على ما يبدو سر غامض وعاطفة غير محددة، يدفعان الأب إلى أن يخصص اهتماما غير عادي للطفل الذي سيكون مستقبله محفوفا بهالة مجيدة ومرتبطا بمستقبل بلاده.

التحق الأمير عبد القادر بمدرسة والده بالقيطنة و هو في الرابعة عن عمره، فكانت ملكاته العقلية على نبوغ غير عادي، " فقد كان يقرأ و يكتب عندما كان في الخامسة من عمره، لما آنس الشيخ هذا الاستعداد الكبير و ما تحلى به عبد القادر من إمارات الذكاء و الفطنة بذل والده خالص جهده في تثقيف ولده و إتاحة الفرص أمامه ليرتع من مناهل الثقافة و الأدب، وما أن بلغ عبد القادر الثانية عشرة من عمره، حتى أصبح في عداد حفظة القرآن الكريم متمكنا من الحديث وأصول الشريعة، و بعدها بسنتين أصبح في مقدور الشاب عبد القادر أن يلقي دروسا في الجامع التابع لأسرته في مختلف المواد الفقهية"[1].

وإدراكا من محي الدين بأن العقل السليم في الجسم السليم، راح يشجع ابنه على الفروسية، وركوب الخيل، ومقارعة أنداده، فأظهر تفوقا مدهشا.

"وبعد أن اكتملت للشاب المؤهلات الجسمية والعقلية في مسقط رأسه القيطنة قرر أبوه إيفاده إلى وهران للأخذ عن علمائها وتوسيع معارفه، فانضم إلى طلاب مدرسة المدينة التي كانت بإشراف أحمد بن الخوجة، فازداد تعمقا في الفقه وطالع كتب الفلاسفة وتعلم الحساب والجغرافيا على يد الشيخ أحمد الطاهر البطيوي.

وبعد سنتين عاد إلى بلدته، حتى بادر والده وقد رأى علامات الرجولة جسميا وعقليا قد اكتملت في ولده إلى تزويجه وانتقى له فتاة جمعت محاسن الخُلُق والخَلْق والنسب الشريف وهي ابنة عم عبد القادر، التي كانت مثله تتمتع بجمال وأخلاق عالية، وقد تم حفل زفافه على الطريقة الإسلامية، وكان عمره آنذاك الخامسة عشر"[2].

1- عبد الرزاق بن السبع: الأمير عند القادر الجزائري وأدبه، المرجع السابق، ص 13.
2- المرجع السابق، ص132.

كان يشار إليه بالبنان لشدة البأس وقوة البدن والفروسية وهو صاحب السبعة عشر ربيعا وبذلك عود نفسه وروحه على تحمل الشدائد والصعاب وكأن الأقدار تهيؤه لمستقبل يتطلب تربية خاصة.

"وعلى الرغم من الثراء الذي كانت تتمتع به أسرة عبد القادر، إلا أن ذلك لم يدفعه إلى اللهو والترف، بل كان متواضعا، فقد كان ذا جاذبية ساحرة مع بساطة وأناقة في لباسه، متواضعا، إلا أنه كان شغوفا بتزيين سلاحه فقد كانت بندقيته التونسية الطويلة مرصعة بالفضة، أما مسدسه فقد كان مرصعا بالجواهر"[1].

بدأت ملكة الشعر تظهر لدى عبد القادر للعيان، حيث بدأ يقرض الشعر ولم يبلغ العشرين من عمره بعد، على الرغم من أنه " لم يسبق له تعلم موازين الشعر ومقاييسه ولا سبق له أن تلقي أصوله ومبادئه على أستاذ خبير في فن الشعر وأصوله"[2]. فجمع بذلك بين رتبتي السيف والقلم مما زاد أباه إعجابا وفخرا به، فكان لا يقدم على عمل دون استشارته ولا يحضر مناسبة اجتماعية أو سياسية إلا برفقته.

"وكان الأمير عبد القادر منشغلا يكتب الفلسفة ودرس كتابات مشاهير المؤلفين من عهود الخلافة العربية من التاريخ القديم والحديث وعن الفلسفة واللغة والفلك، والجغرافيا، وتشرب التصوف من خلال كتب محي الدين بن عربي.

لم يظفر الأمير وأبواه بالأمان والاستقرار في بلدتهما طويلا، فلم يلبثا إلا قليلا حتى بدأت نذر الغزو الفرنسي تلوح في الآفاق تهدد البلاد والعباد بدعوى الاقتصاص من حادث المروحة المفتعلة ورد

1- شارل هاري تشرشل: حياة الأمير عبد القادر، ترجمة وعلق عليه: أبو القاسم سعر الله، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1982، ص3.

2- يحي بو عزيز : الأمير عبد القادر ان الكفاح الجزائري، منابع دار الفكر، دمشق، 2، 1961، ص 150.

الاعتبار إلى الشرف الفرنسي المهان، فقامت فرنسا الدنيا وأقعدتها، وأرادت أن تفرض عقوبة قاسية على الداي تمس كرامة البلاد وحكومتها"[1].

وفي التاسع عشر من يونيو جوان عن سنة 1830 نزلت القوات القارية ميناء سيدي فرج قادمة من ميناء طولون الحربي، واعتقدت فرنسا أن الاحتلال للبلاد قد تحقق، ولكن خاب ظنها، فقد كان أحمد باي في الشرق الذي التف حوله المجاهدون ليقود مقاومة باسلة سجلها له التاريخ بأحرف من نار ونور، وكان عبد القادر في الغرب الذي دخل الأحداث من بابها الأوسع بتحمله مسؤولية الجهاد وأثقال الإمارة.

- **إمارة الأمير عبد القادر:**

**مبايعة بالإمارة:**

بعد أن غادر الداي المخلوع البلاد بشروط مهينة، ترك الشعب الأعزل وحده في أتون معركة غير متكافئة على الإطلاق، يواجه بصدور عارية أسلحة الفرنسيين، وضرب الأهالي أروع الأمثلة في الدفاع والاستبسال على وطنهم، وكلما ازداد الشعب إصرارا على الجهاد والقتال ازداد العدو بطشا وتنكيلا وارتكب العدو أبشع الجرائم في حق الشعب الأعزل.

وأمام هذا الدرك الأسفل الذي انحدرت إليه أحوال البلاد، تسابق أولو الرأي من العلماء والفقهاء في محاولة لإيجاد مخرج لهذه الأزمة، و اتفقوا على شيء واحد و هو اللجوء إلى محي الدين لمعرفة رأيه، وراودوه على الإمارة فاعتذر إليهم بكبر سنه، و أمام إصرارهم اقترح عليهم مبايعة ابنه عبد القادر بالإمارة، فاستقبل الحاضرون هذا الحل الفجائي، و قد ردد اسم عبد القادر بحماس، و كان عبد القادر فيذلك الحين يقود معركة ضد الجيش الفرنسي، و لما بلغه الخبر، قال في هدوء و انضباط

1- عبد الرزاق بن السبع: الأمير عبد القادر الجزائري وأدبه، ص 18.

وزهو: "إن من واجبي طاعة أوامر والدي فأكبر الجميع منه هذه المقولة التي تعبر عن البنوة الطائعة والإخلاص الوطني"[1].

و بعدها مباشرة بدأت مراسم البيعة الأولى التي تمت بواد فبروحهم غريس عند شجرة الدردارة وهي شجرة عظيمة كان القوم يجتمعون تحتها للشورى و كان ذلك بتاريخ 13 رجب 1248هـ الموافق ل 28 نوفمبر 1832م، حيث بايعه القوم و في مقدمتهم والده، الذي لقبه بعد مبايعته "ناصر الدين"[2]و لعل الصورة التي تمت بها مبايعة عبد القادر تحت شجرة الدردارة كان الدافع إليها اقتفاء أثر السلف الصالح، و تقليد الصورة الرائعة التي تمت فيها مبايعة الرسول عليه الصلاة و السلام في بيعة الرضوان تحت شجرة الحديبية و التي ذكرها المولى تعالى بقوله تعالى":( **لَقدْ رضِي الله عنِ المؤمنينَ إذْ يبَايعونكَ تحتَ الشَجرِة)** "[3].

وبعد أن تمت البيعة توجه الأمير إلى مسجد معسكر، فاستقبله الجموع استقبال الملوك والسلاطين، ودخل المدينة ومنها بيته حيث أخبر زوجته بالمسؤولية الكبرى التي أنيطت به، وما تتطلبه هذه المسؤولية من تفرغ لها فخيرها بقوله" إذا أردت أن تبقي معي من غير التفات إلى طلب حق فلك ذلك، وإن أبيت إلا أن تطلبي حقك فأمرك بيدك لأني قد تحملت عما يشغلني عنك".[4]

"أرسل الأمير الوفود و الرسائل إلى بقية القبائل الذين لم يحضر البيعة لإبلاغهم بذلك، ودعوتهم إلى مبايعته أسوة، و انعقد بذلك مجلس عام حضرته جماهير عريضة من أفراد الشعب، وجرى فيه أداء البيعة الثانية العامة في 13 رمضان 1248 هـ الموافق ل 4 فبراير 1833م[5]"،وفيها اختار القوم بكل

1- عبد الرزاق بن السبع: الأمير عبد القادر الجزائري وأدبه، ص22.
2- المرجع نفسه ص23.
3- سورة الفتح الآية 18.
4- محمد بن عبد القادر: تحفة الزائر في تاريخ الجزائر والأمير عبد القادر، ص157.
5-المرجع نفسه، ص158.

حرية و مسؤولية الشخص المناسب الذي سيتولى هذه الدولة، لتدخل الجزائر بعهده مرحلة جديدة من الكفاح و الجهاد المنظم المتشبع بروح القومية التي طالما أخمدها التعالي العنصري و النزاع القبلي.

**إمارته:**

أدرك الأمير للوهلة الأولى أن النظام والاستقرار والأمانة في الدعائم الأولى لبناء صرح الدولة الفنية، وذلك بإنشاء كيان قوي عصري يجمع القبائل المتفرقة فقي وحدتها قوة الإمارة ومناعتها، فكان أول ما سعى إليه الأمير في بناء دولته" أنه تجنب أخطاء الحكم التركي الذي جعل ممثليه في الجزائر عرضة للخطر وكراهية الناس، فعمد إلى بناء إمارة أساسها إخلاص الحكم وثقة المحكومين"[1].

واستغل الأمير ما في جعبته من تجارب سابقة اكتسبها من رحلاته، فبدأ في تشييد الحصون والقلاع والاهتمام بالعلم وإكرام أهله، وكيف لا وهو العالم الفقيه الذي يدرك ما للعلم من مكانة في عصر كعصره لإقامة دولة حديثة قوية لا تزول بزوال الحكام، ولإعطاء العهد الجديد القوة اللازمة، سعى الأمير إلى استخدام رجال تتوفر فيهم القدرة والكفاءة والالتزام، ليحملوا معه عبء المسؤولية الثقيل أمام الله وأمام الشعب.

وكعادة كل دولة في اختيار شعار لها، وراية تتميز عن غيرها جعل الأمير رايته من الكتان الحريري أعلاها وأسفلها خضراوان أما لون القسم الأوسط فأبيض رسمت فيه يد مبسوطة، وكتب حولها بشكل دائري عبارة "نصر من الله وفتح قريب" ناصر الدين عبد القادر بن محي الدين، والرسم والكتابة كلاهما مطرزان باللون الذهبي، كما عين الأمير شخص معلوما لحمل هذه الراية التي تتقدم موكب الأمير في رحلاته وجهاده.

1- عبد الرزاق بن السبع: الأمير عبد القادر الجزائري وأدبه، المرجع السابق، ص 24.

و "بعد ما أرسى الأمير قواعد إمارته الفتية قسمها إلى مقاطعات إدارية تسهيلا في إدارتها وتخفيف الأعباء عن حكومته المركزية، فقسمت دولته إلى ثلاث مقاطعات هي: معسكر، مليانة، تلمسان، متخذا مدينة معسكر عاصمة لدولة الناشئة ومقر لإقامته، ولما دانت للأمير مناطق أخرى واتسعت رقعة إمارته قسمها إلى مقاطعات وقسمت كل مقاطعة إلى دوائر على رأس كل منها حاكم يدعى "آغا"، وقسم تلك الدوائر إلى عدد من القبائل، يرأسها ضابط إداري يسمى القائد، وتحت القائد مسؤول آخر وهو الشيخ، الذي يشرف على عشيرة من عشائر القبائل.

واستمرت المعارك بدون هوادة ولا انقطاع ضرب فيها الأمير وأبطاله أروع الأمثلة في التضحية والشجاعة مما ألجأ فرنسا إلى انتهاج سياسة (فرق تسد) بين القبائل، كما اتبع الجنرال بيجو سياسة الأرض المحروقة مما نتج عنها استسلام بعض خلفاء الأمير بعد أن أخذت مظاهر الضعف والوهن تبدو عليهم وهكذا توالت الهزات في جيش الأمير، وكانت المصيبة الكبرى بسقوط عاصمته الزمالة في 1843م حيث انسحب سلطان العرب متأثر بجراحه أمام العدو الذي كان يلاحقه"[1].

لكن الأمير لم يستسلم، ولم ييأس قط حتى وهو في أشد حالات الإحباط والضعف ولم يفوت على نفسه أية فرصة لمناوشة عدوه، ولما سدت في وجه الأمير السبل، استسلم في سنة 1847 بعد أن صل ركعتين بزاوية سيدي إبراهيم التي شهدت تلك المعركة الرهيبة بينه وبين فرنسا.

وبذلك طويت صفحة مجيدة من صفحات الجهاد المقدس الذي حمل لواءه الأمير مدة سبعة عشر عاما وستة أشهر وثمانية أيام، والذي بقي نبراسا اقتدت به الأجيال بعده.

الأمير الأسير: "غادر الأمير أرض الوطن التي أفنى في سبيلها زهرة شبابه، و وهبها روحه و نفسه و قلبه ينفطر حسرة و ألما، راضيا بقضاء الله و قدره، ساخرا من هذا الزمن الذي لا يبقى على حدثانه، على متن سفينة أسمودس، وسيق الأمير و رفاقه إلى قلعة لامالق و هناك أحس أميرنا أنه

1- عبد الرزاق بن السبع: الأمير عبد القادر الجزائري وأدبه، ص48.

خدع، و أيقن أن لا ملاذ له إلا الصبر، و في اليوم التالي تقدمت الحكومة الفرنسية بعرض سخي تمثل في مكانة مرموقة في فرنسا مقابل ترحيله إلى الإسكندرية فكان جواب الأمير فاصلا و حاسما: إني لا أقبل هذا ولو فرشت لي سهول فرنسا و مسالكها بالديباج، و ها أنا بين أيديكم فافعلوا ما بدا لكم، و لا يمكن أن أترك طلب الوفاء بالعهد ما دمت حيا"[1].

ولما خابت فرنسا مسعاها المغري عرضت على الأمير التوجه إلى باريس أسوة بإبراهيم باشا، لكن عبد القادر أفحم أعداءه بقولة تنم عن إباء وكرامة إذا قال لمحدثه وهو يحاوره: " إن إبراهيم باشا يرى باريس وغيرها من أمصار فرنسا متنزها له يمرح فيه كيفما يشاء، وأما أنا فلا أرى فرنسا الآن إلا سجنا لي ولمن معي، فلا فرق عندي بين طولون وباريس"[2].

وهكذا أوجدت فرنسا نفسها أمام رجل عظيم لا يبيع أقواله ومبادئه بزخرف الدنيا ومتاعها، فالرجل بطل حرب وبطل كلمة، وأيقنت أن لا سبيل مع الأمير المصمم على أمره، ولكن هيهات فالذي صبر على المكاره لعشر وأردفها بسبع ولم ييأس وهو في أشد حالات الإحباط والضعف، لم يكن أن يخضع لمثل هذه الإغراءات المادية التي لا تخدع أميرا فارسا مثل الأمير عبد القادر.

تألم الأمير وسلم أمره لقضاء الله فالأسر سيطول، ولذلك فعليه أن يفكر في أمر يشغل به هذا الفراغ الرهيب، فانطلق بنفس مؤمنة قوية.

دام مدة خمس سنوات على التدريس والإفاضة والبيان والتثبيت، وهكذا وجد الأمير عزاءه بين الكتب والعلوم والعبادة، وقرأ على أصحابه أكثر مدونات الفقه المالكي شهرة بالمغرب، واستطاع الأمير أن يؤلف في هذه الفترة العصيبة في سجنه كتاب: "المقراض الحاد لقطع لسان الطاعن في دين الإسلام من أهل الباطل والإلحاد"، وكثرت محاوراته ومراسلاته، وسبق غيره بفتح عصر المناظرات

1- محمد بن عبد القادر: تحفة الزائر في تاريخ الجزائر والأمير عبد القادر، ص511.
2- المرجع نفسه، ص 72.

والمجادلات العلمية بين المسلمين وأهل الديانات، كما أنه نظم كثيرا من قصائده الشعرية التي جادت بها نفسه الأسيرة، وخاصة قصائده في الشكوى والحنين للأهالي.

**وفاته:**

كان الأمير عبد القادر يتمتع بصحة جيدة في شبابه و شيخوخته على الرغم مما تحمله من نوائب الدهر و مصائب الزمن من جهاد و كفاح و أسر في سبيل الله و الوطن حيث تحمل ذلك بجد و صبر ونفس قوية إلى أن أصيب في أخر أيامه "بورم في خصيته يمنعه من الإسراع في المشي إلى جانب إصابته بمرض الكلى و المثانة، ومع ذلك لم يظهر ضجرا و لا تأوها قط و لا ترك الصلاة في وقت من الأوقات و في الساعة السابعة من ليلة يوم السبت 19 رجب 1300هـ الموافق ل23 مايو 1883م لبى نداء ربه بنفس راضية مرضية، و ذلك في قصره في قرية دمر بضاحية دمشق عن عمر يناهز 76 حولا، و اهتزت دمشق و ما جاورها لهذا المصاب الجلل، و سرعان ما ذاع الخبر في جميع الأنحاء فعم الحزن و الأسى كل من يعرف الأمير عبد القادر"[1].

**ب/الأمير عبد القادر وشعره:**

- **موقف الأمير عبد القادر من الشعر:**

لم يكن الأمير ينظر إلى الشعر نظرة عام أو ككاتب، وإنما كان ينظر إليه على أنه إرث ثقافي مشترك، يتقاسم الجنس العربي مفاخره ومجده ويعتبر إهماله تفريط في أصالة ثقافة أسلافه.

وهي شهادة حية تكشف بأن الأمير اهتم في حثه بتقوية لغة طلابه، وانكب على تحديث ثقافتهم في البلاغة التقليدية، وهو عمل تربوي له دور مهم في إحياء الثقافة الأدبية بعامة، يخدم قضية بعث مقومات الأصالة الشعرية العربية، وفيه ما يوحي أن تحثه اللغة وتتعين آدابها كان يهدف للرد على المحافظين وظيفة أدبية أقرب إلى النقد، يؤكدها الأمير نفسه في تعين" ديوان الحمزاوي" الذي يكشف

1- محمد بن عبد القادر، تحفة الزائر في تاريخ الجزائر والأمير عبد القادر، ص856.

فيه عن علاقة الشعر بالمتعة الفنية والإثارة النفسية، ذلك حرصا على إبراز أهمية هذه العناصر في تهذيب النقد، وتغذية العواطف الإنسانية.

سبق الأمير غيره في إعادة تشكيل بنية محتوى قصيدة الشعر الوجداني ولربما لم يحمل ديوان الحمزاوي إلا قليلا من شحنات المتعة الفنية، والإثارة النفسية، فوظفه لترويج لأهميته لإثارة وجدان المتلقي ليلفت نظر الشعراء إلى العناصر التي يراها ملائمة لثقافة العنصر بهدف دفعهم لإحياء الصور الوجدانية التي وأدها شعر المناسبات. "فالأمير له رغبة في بعث الشعر الذي يثير في القارئ إحساس الشاعر، وذلك ما نستنتجه من حثه للناشئين على محاكاة الصور الوجدانية التي تجسد الطبيعة مما يكشف عن إرادته في توجيه طلابه إلى التفاعل مع حيوية الكون وسكوته، من ذلك مطالبته عبد الرزاق البيطاري، محمد المبارك بالنسج على منوال قصيدته الوجدانية "[1].

**ج /أهم الأغراض الشعرية في ديوان الأمير:**

- **الفخر**: تعامل عبد القادر بالشعر مع غيره مثلما تعامل به مع نفسه فقد كان الأمير فارسا حقا، يقنع بالجانب الحسي من بطولته فطلب لها جمالها في الشعر وحلاها بالقصيدة ليربط عروبته بأجداده الأوائل بأعز رباط وأقدس تراث سلاحا وأدبا فالأمير استطاع أن يكون شاعرا بقدر ما أتاح له تكوينه الثقافي ومحيطه الفكري، وإن يكون شاعر بطلا فوق ما تهيئه الظروف ويحتمله العصر "فاجتهد في أن يكون يطعم هذا بذلك، ويوفر التطابق بين الوجهين والتجارب بين الموقفين موقف البطل المجسم والشاعر المعبر"[2].

وهكذا فأنت إذا رأيت رجلا عظيما في البطولة نسيت أن هذا الرجل يجيد الأدب والخطابة، وإذا أنت قرأت لشاعر عظيم غاب عنك أن هذا الرجل شجاع ومحارب، وشاعرنا عبد القادر افتتن

1- محمد بن عبد القادر، تحفة الزائر في تاريخ الجزائر والأمير عبد القادر ص 94.

2- صالح خرفي: الشعر الجزائري الحديث الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر،1981، ص 68.

الناس بشجاعته وبطولته في الجهاد حتى كادوا ينسون أن هذا البطل صاحب قلم وصولجان وأنه رب سيف وكلمة، وأعطى لكل جانب حقه.

ولعل أفضل ما جذتبه شاعرية عبد القادر هو ذاك الذي تناول فيه موضوعات الفخر والحماسة لأنهما أشبه به، وأجدر بشخصيته، فشعره في الفخر يذكرك "بعنترة بن شداد"، فالأمير حين يفتخر يتحدث عن هواجس وأفكار لا تصنع فيها ولا تكلف، لذلك كان شعره صادق كل الصدق صحيحا كل الصحة، ومن هذا المنطق أراد عبد القادر أن يعيد إلى الأذهان في الجزائر تلك الصور للفروسية العربية الأصلية في وقت كانت البطولة فيه عاجزة عجز المرحلة التي تمر بها البلاد

وهكذا تصاعدت أنفاس الأمير شعرا بطوليا وارتسمت مواقفه قصائد معبرة نستشف من خلالها القوة والضعف في ثورة الأمير، والإقدام لا يعترف بالأحجام، والبسمة لا تترك مجالا للعبرة والتكبرة لا توهنها الآهة أو الزفرة"[1].

"والدارس لفن الفخر عند الأمير يلاحظ أنه نصب في نقطتين أساسيتين هما: الفخر الفطري الطبيعي، ثم فخر مكتسب إرادي حازه الأمير وناله بمواقفه البطولية وأخلاقه الحميدة"[2].

- **الغزل**: انفرد عبد القادر دون كثير من شعراء عصره بالإقدام الشجاع على الغزل، ذلك أن معاصريه من الشعراء لم يكونوا إلا قضاة شريعة، أو أئمة صلاة، أو دعاة إصلاح لا همَّ لهم في الغزل، ولعل أهم الأسباب التي دفعت الشاعر إلى التطرق إلى هذا الفن والخوض فيه هي علاقة الأمير بالمرأة بشكل عام ودور الأمومة في حياته بشكل خاص يحدثنا محقق الديوان عن هذه العلاقة

1- صالح خرفي: الشعر الجزائري الحديث المرجع السابق، ص 42.

2- عبد الرزاق بن السبع: الأمير عبد القادر الجزائري وأدبه، ص70.

بقوله:" ولعل السر في هذا الخضوع للمرأة كان من وراء إعجابه لأمه وحبه لها وشِدَّة تعلقه، فقد لازمه في حله وترحاله، وسلمه وحربه"[1].

أما الدافع الثاني "فهو سلطان الجمال، فعلى الرغم من أنا شاعرنا كان عصبي المزاج، لا يلين للقوة مهما قست وطفت، فيه شيء من عنجهية البادية وعنادها، على ليونة في القلب أمام الجمال وتراخ لعزة المرأة"[2].

وعبد القادر ينطلق من تراثه الإسلامي وتربيته الدينية فلا يرى في الغزل عيا ما دام عن الإباحة، وينحُو فيه منحنى روحيا ينتمي إلى التيار العذري في صدقه، فلم يكن غزله ماديا ماجناً، لذلك برئ شعر الغزل عنده مما يعاب به.

- **الوصف:** الشعر إلا أقله راجع إلى باب الوصف، ولا سبيل إلى حصره واستقصائه، وهو مناسب للتشبيه مشتمل عليه، فالفرق بين الوصف التشبيه أن هذا إخبار عن حقيقة الشيء وأنه مجاز وتمثيل، وأحسن الوصف ما نعت به الشيء حتى يكاد يمثله عيانا للسمع والمتصفح لفن الوصف ع شاعرنا يلاحظ أنه ينصب حول نقطتين رئيسيتين هما:

✓ الوصف البدوي.

✓ الوصف الحضري.

❖ **الوصف البدوي:** يمثل المرحلة الأولى عن حياة شاعرنا التي عاشها في الجزائر، ولعل أهم قصائده في هذا الجانب قصيدته الشهيرة "ما في البداوة عن عيب" [3]

1- عبد الرزاق بن السبع: الأمير عبد القادر الجزائري ص95.

2- المرجع السابق، ص 96.

3- ديوان الأمير عبد القادر، المرجع السابق، ص 39.

❖ **الوصف الحضري**: كان نتيجة للاستقرار الذي عاشه الأمير في دمشق وبقية الحواضر الأخرى بعد أن أطلق سراحه، وابتعد عن حياة البادية بما فيها عن حل وترحال، ويمتاز وصفه في هذه الفترة بميزتين هما، الوصف النسخي الحسي التقريري والتشخيصي الوجداني.

- **المدح**: إن أول ما يتبادر إلى ذهن القارئ وهو يتبع فن المدح عند الأمير عبد القادر، وهو ابتعاده عن التزلف في عصره، "فإنه يذهب فيه وجهة للنقد مختلفة فيرى ضرورة اعتماد الصدق الفني، وفق مذهبه الأخلاقي ليس بالنسبة لقائل الشعر فحسب، وإنما لابد من الصدق بالنسبة لفاعل البر ومحسن المثوبة، فعبد القادر إذن أحد المداحين القلائل في تاريخ الأدب العربي الذين لا يعرفون بالهجاء من باب معرفتهم بالمديح، وقيامهم بهما معا حيث ارتبط نوع من المديح الكاتب بنوع من الهجاء الظالم في تاريخنا هذا"[1].

من خلال القراءة المتأنية لشعر المدح عند عبد القادر، نلاحظ أن مدحه ينصب في ثلاثة محاور هي: المدح الصوفي، المدح السياسي، المدح الأدبي.

هذه المدائح النبوية، "تعتبر المدائح النبوية فن من فنون الشعر، التي أذاعها التصوف، فهي مفعمة بالصدق و الإخلاص، وقد وجد فيها الشعراء ملجأ و ملاذا يسكنون إليه، يدفعهم إلى ذلك الحالة التي آل إليها المسلمون الأبرار، يستلهمون عن سيرتهم العطرة العبر، و يتقون عن أنفسهم ما يحسونه من ظلم و اضطهاد، و يحثون إلى ذلك العهد المجيد الذي كان المسلمون فيه أسيادا أقوياء، يعنون الأنفس الجارحة بآمال الخلاص، و قرب الفرج، و انبلاج الصبح الذي طال انتظاره، و لذلك يلاحظ أن عصر ازدهار المدائح النبوية هو عصر الحروب الصليبية و غزو التتار الشرق الإسلامي، ثم حقبة انتهاء الحكم الإسلامي في الأندلس"[2].

---

1-محمد السيد الوزير: الأمير عبد القادر الجزائري وثقافته وأثرها في أدبه، ص 267.

2- عبد الرزاق بن السبع: الأمير عبد القادر الجزائري وأدبه، المرجع السابق، ص 183.

والأمير عبد القادر عاش كثيرا من المحن وعايشها، فرأى بأم عينه الاستعمار البغيض يدوس أرض بلاده، وهكذا كانت مدائح الأمير النبوية متنفسا له، وتعبيرا عن واقع مرير تغلب عليها نظرة صوفية، كما تكشف بوضوح عن نفسيته المؤمنة بالله، المحبة المطيعة لرسوله وأهله وصحبه الكرام.

ففي مقطوعته " يا سيدي يا رسول الله"[1]، التي اتخذت عن الرسول الكريم محورا لها دعاء وتوسلا ومدحا، لأنه يمثل السنة والرجاء، والحصن والعدد والأخيرة عند الاحتياج، والعدة عند الخطر، فهو الشفيع الرؤوف الرحيم فليس للأمير شفيع غير المصطفى، لذلك يسعد وما لرضاه بالعمل الصالح، وإتباع سنته بتذلل وحب لعله ينال الحظوة فيكون من الذين رضي الله عنهم، وذاك هو الفوز العظيم.

## 2/خصائص شعره العامة:

إن شعر الأمير بعامة نظيف من" آفة التكسب الآفة التي من شأنها أن تشدد الشاعر إلى حاكم أو غني، وتجعله يقول لا ما يرضي الشاعر نفسه، بل ما يرضي الحاكم أو ولي النعمة"[2]،وفيه من الخصائص الفنية المتنوعة ما يسمح لنا بتوزيعه على مجموعتين متمايزتين، تمايز ظروف فترة المقاومة من فترة السجن والمنفى، بحيث نجد الأمير يلزم في الأولى بتقليد الفحول تقليدا غير مفلس من صدق تجاربه، قويا بألفاظه الجزلة، مؤثرا بحركية الصور الحربية والسياسية، جذابا بأسلوبه البياني في الإعلام الحربي، وفي الدعاية السياسية.

1- عبد الرزاق بن السبع: الأمير عبد القادر الجزائري وأدبه، ص 183.

2- أحمد هيكل: تطور الأدب الحديث في عصر، ط: دار المعارف، مصر، 1998، ص 39.

ومن البديهي أن يتميز شعر الأمير في هذه المرحلة بمحاكاة شعر الفحول، وبالتناص مع ذوي الطبع السليم، "أما في المرحلة الثانية، فجل شعره يمكن اعتباره عن بواكير الاتجاه الوجداني الحديث، لما فيه من الصور النفسية وبخاصة في الحب"[1].

وقد لا نبالغ إذا ما صنفنا الأمير كأول شاعر في العصر الحديث، تناول موضوع الشك الذي يهدف إلى إشباع غريزة التأمل، كما نجده يسرق موضوع الشكري الذي يتقاطع في كثير منه مع أشعار هؤلاء وأولئك من الوجدانيين والرومانسيين، الذين كثيرا ما يقضون بأحزانهم، ويصورون ألامهم، التي تكون أحيانا واضحة لأسباب مبررة، وأحيانا أخرى غامضة مجهولة المصدر"[2].

تقاطعا يكشف فيه الأمير عن تموج عامله النفسي العكس بالهموم والأحزان وأنا موضوع الشوق والحنين، فيكاد الأمير يتفرد به في عصره، كظاهرة نفسية لازمته في فترة المقاومة، وصاحبته في السجن، واستمرت معه في العنقي إلى نهاية المشوار، ولعله من العدل والإنصاف أن تفز له بالتبكير في تجسيد مشاعره في صور نفسية، تماثل في كثيرها بلاغة شعراء الاتجاه الوجداني، من ذلك للإخوان والأصدقاء، وكذا البكاء على فراقهم، والتمني بسرعة لقاءهم. إرادة في الخروج من التقليد الروتيني، ورغبة جموح في تطوير المعجم الشعري وتحديث النسيج الميداني، تكشف عنهما صلة شاعر الأمير بالاتجاه الوجداني، وعن أشعاره أيضا شعر المقاومة الشعبية الذي يجمع ما بين تسجيل الصور الحربية والنفسية، ذلك الشعر الذي سجل به شجاعة جنده، وإستراتيجية في قيادة الجيش وقوة بطشه في مقتلة الأعداد، وكذا تخص خبراته الإنسانية، الفطرية والمكتسبة التي وظفها في صور وجدانية، لا يمكن لأي ناقد نزيه، أن ينكر أو يتجاهل إيجابياتها، في نقل الإحساس الذي باله إلى غيره"[3].

1- أحمد هيكل: تطور الأدب الحديث، المرجع السابق ص 55.
2-نفسه، ص 57.
3- نفسه، ص 320.

وما لحضناه من قراءتنا لفخارياته، أنها تحمل أكثر من غيرها العناصر التقليدية الفاعلة في الدعاية السياسية، والعسكرية والحرب النفسية تقصد ما وصلنا من القصائد التي واجه بها سياسة العدو والتحليلية، بقوالب مستهلة في مجمله، تمكن من إعادة صياغتها، ومن حسن توظيفها في صور تقليدية تجسد قدرات جنده القتالية وشجاعة وإقدام أولئك الرجال الأشداء الأبطال، الذين زكت معظم أقلام قادة الاحتلال فاعليتهم في القتال ظاهرة التناص في شعره السياسي:

قد لا تخلوا أي قصيدة فخرية عن تناص الأمير الإيجابي، مع ما أنتجته قريحة فحول الشعر العربي وبخاصة الفرسان، الذين يتقاسمونه التجربة والخبرة والشجاعة، "عنه قول المتنبي"

**"الخيلُ والليلُ والبيدَاءُ تعرفُني والسيفُ والرمحُ والقرْطاسُ والقَلمُ"[1]**

الذي حاول فيه الأمير إبراء ما استعاره عن الصور الفخرية بالحذف والإضافة والتوالد واستفادة الذكية من تراث الأسلاف فقدم للقارئ صور فتية جيدة أشت صلة بالشعر الجاهلي، بالرغم من تناصها البين مع أمير العصر العباسي.

مما يدفع بنا إلى القول بأن التناص في شعر الأمير قيمة فنية جديرة بالدراسة، لا تقل أهمية عن قيم الفكر التقليدي، التي يتميز بها تناص شعر الفحول بعامة، من أولئك الذين وظفوا القيم الفخرية التي يثمنها الجنس العربي في تنشيطهم للحياة السياسية التقليدية تلك القيم التي لا يمكن لأي شاعر فارس يماثل الأمير عبد القادر في التجربة أن يستغني عنها، لذا تجد الأمير يتسارع إلى إحياء هذه القيم الفاعلة في الحرب النفسية، و تفعيلها في المقاومة الشعبية تفعيلا سياسيا، تناص فيه مع أجود ما قيل في الفخريات السياسية التي تغنى بها فرسان البيان العربي في السلم و الحرب، مثل الشهامة و العرض، المروءة، والشرف، وقيم الشجاعة و حنكة الخبرة.

1- ديوان أبي الطيب في الفرق الطيب: شرح: ناصف اليازجي، ط: دار ومكتبة الهلال، بيروت، 1966، ص 96.

وقد "ركز الأمير في فخره السياسي بخاصة على توظيف قيم الشهامة والمروءة لما تحمله من الصفات الأخلاقية الحميدة، التي تتقاسم القبائل العربية والبربرية شرف تقمصها، وتتباهي بخصالها، وتعز الشاعر الذي يتولى الفخر بداعتها، وهي قيم وثيقة الصلة بالتنمية السياسية استثمرها الأمير في الفخر بمحامد فضيلة استفادة المستضعفين وحمايتهم"[1].

أما الشجاعة فتقاسم فاعليتها بالتساوي مع أنصاره، في جمع خرجاته الإعلامية وسوقها في صور فنية شديدة الصلة بالنظيرات التي تداولها غير عن فحول الشعر، كشف فيها بأنه لم يكن مقلدا مفلسا من اللغة الشعرية في تناصه، بل أظهر بأنه يملك القدرة الكافية على امتصاص الصور المستعارة وتوليدها ويجيد مهارة شحنها بتجاربه الذاتية التي تكشفها جودة الصور الفخرية من حيث تراكيبها وجزالة ألفاظها معانيها.

إجادة في البلاغة الشعرية تجعله يقترب عن أسلوب أصحاب السيف و البيان، "أمثال أبي الطبيب، و عنترة العبسي، فتناص مع عناصرها بالحذف والإضافة، تقاص مكنه من توليد صور شعرية جديدة – تعكس خبراته في الحرب النفسية، و تبرز عبقريته في تسويق صور عربية شديدة التأثير فإذا كانت الصور التي استعارها الأمير عن عنترة العبسي تتميز بالسكون المعاني البسيطة، فإن نظيرتها شعر الأمير تتسم بالحركة و الحيوية، و تكشف رغبته في توليدها و توليها إلى ملكية و تبرز فاعلية خياله في شحنها بحركة القدرة على نشر الرعب و الذعر في نفوس أفراد جيش الاحتلال و قادتهم"[2].

ولقد كرر تناصه الإيجابي في مجال تفعيل شجاعته وتوظيفها استجابته التلقائية لحماية الشرق الجزائري من وحشية الجيش الاحتلال الفرنسي، مما جعل النساء في نظره لا يثقن في غيره فيما يخص صيانة شرفهن.

1- يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، ص22.

2- نفسه، ص22.

**أ/التشكيل اللغوي في شعر الأمير:**

لقد أحرزت الحداثة في معركتها مكسباً نظرياً ضخماً في ميدان نقد الشعر، "فرأته فناً لغوياً (بنية لغوية معرفية جمالية معاً) تتحدّد فنيّته بكيفية استخدامه للغة لا بحمولاته الأخلاقية أو الاجتماعية أو السياسية أو سواها"[1].

ولكن هذه الكيفية لا تحول دون وجود هذه المحمولات في الشعر، بل إن وجودها مشروع إن لم يكن ضرورياً، فلكي يحقق النص الشعري وظيفته الجمالية ينبغي أن يحقق وظيفة إضافية أو أكثر "فمزج الدلالة الفنية بغيرها من الدلالات... يمثل الملمح الأساسي في عملية التوظيف الاجتماعي لهذا النص الأدبي أو ذاك، ومن هنا فإننا نواجه بعلاقة مزدوجة البناء، فلكي يحقق النص غايته الجمالية يجب أن يحمل في نفس الوقت عبء وظيفة أخلاقية أو سياسية أو فلسفية أو اجتماعية، وبالعكس، فهو لكي يحقق دوراً سياسياً معيناً ـ على سبيل التمثيل ـ ينبغي أن يؤدي وظيفة جمالية"[2]. "ومن الطبيعي أنه في بعض الأحيان قد لا تتحقق بالنص سوى وظيفة واحدة"[3].

وقد انبثقت من هذه النظرة إلى "مفهوم الشعر" نظرة جديدة إلى "نقده"، فغدت دراسة الشعر من منظور لغوي منهجاً نقدياً بارزاً يشيّد علميته على دعامتين أولاهما: ملاءمته لتفسير المادة التي يدرسها ـ وهي شرط لا غنى عنه لقيام أي علم، وتنجم هذه الملاءمة من انبثاق المنهج والمادة من مفهوم لغوي معاصر. وثانيتهما أدوات نقدية مرهفة ذات كفاية عالية. بيد أننا ينبغي أن نقيّد القول قليلاً، وألاّ نسرف في الظن فنتوهّم أن كل شيء قد أصبح محكوماً فكأنما هو في قبضة اليد، وأن الطريق إلى جوهر الشعر قد غدَت قاصدة مواطأة الأكناف. إن بعض هذا الظن يكفي، فليس يملك المنهج ـ مهما تكن كفايته ـ أن يتغلغل في شعاب الشعر المرجانية، وأن

---

1-عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 1997، ص أ.

2- إبراهيم السامرائي، لغة الشعر بين جيلين، ص8.

3- المرجع نفسه، ص125.

يصل إلى جوهره إذا لم يكن الناقد نفسه خبيراً مدرباً وذواقة كأنما نبعة الشعر بين جوانحه. وإلاّ فما أيسر أن ينقلب المنهج إلى منهج رجيم يفتك بالشعر، ويذبحه من الوريد إلى الوريد.

ويقتضي الحديث عن "اللغة في شعر شاعر ما" أن نحدّد ـ قبل الشروع في هذا الحديث المقصود بـ "اللغة في الشعر" فما المقصود بها؟

إن اللغة ـ كما هو معروف ـ نظام متكامل متعارف عليه من الرموز التي يتفاهم بها الناس. ومن الواضح أننا لا نقصد هذا النظام بل نقصد أمراً يتجاوزه، نقصد القول الشعري، أي صورة اللغة المتحققة في شعر هذا الشاعر، وهي صورة تتميز عن غيرها من الصور بسمات كثيرة كالمعجم اللغوي والطريقة الخاصة في بناء الجمل والربط بينها وسوى ذلك كثير، وهي السمات التي تكوّن "الأسلوب". وإذاً نقصد بـ "اللغة في شعر فلان" أسلوبه الشعري، وهذا الأسلوب هو الذي يجسّد التجربة الشعرية بالكلمات التي تستخدم استخداماً كيفياً خاصاً، وهو الذي يمنح القصيدة طاقاتها الثَّرة.

وبعبارة أوضح إن لغة الشعر هي مكوّنات القصيدة من الألفاظ والتراكيب والخيال والموسيقى والموقف الإنساني.

**ب/اللغة والتركيب والإيقاع:**

- **اللغـــة:**

يذكر أن الأصمعي قد "تحرج في استخدام لغة الشعر في شرح لغة التنزيل على نحو ما فعل غيره من علماء اللغة كأبي عبيدة مثلاً في كتابه "مجاز القرآن"[1]، ويعلل ذلك بقوله "ولعله قد فهم أن لهذا الفنّ لغته الخاصة"[2]. وليس يريد بهذا الذي ذكره أن للشعر ألفاظه الخاصة، بل يريد أن اللفظ في الشعر مختلف عنه في غيره، فهو في الشعر يكتسب إضافية، حتى لتبدو ألفاظ كثيرة ذات رصيد دلالي ضخم، ولعلّ الناظر في معاجمنا المطوّلة يدرك هذه الحقيقة، فهي معاجم ذهبت معاني ألفاظ الشعر

1-ينظر يوري لوتمان: تحليل النص الشعري، تر: د: محمد فتوح أحمد، ص133.

2-نفس المرجع ،ص125.

بشطرها الأعظم حتى أوشكت أن تكون معاجم شعرية. وما أكثر ما شكا الشعراء من الكلمات التي تسكنها أصوات الآخرين! وما أكثر ما فتشوا عن الكلمة العذراء! إنهم يريدون أن يجدّدوا شباب اللغة، وأن يفجّروا طاقاتها، وما ذلك إلا لأن الشعر ذو طبيعة ازدواجية، كما يرى لوتمان، "وتنبع هذه الازدواجية من كونه يعني تتالي الكلمات، كما يعني الكلمة في ذات الوقت"[1]. ويزيد المسألة وضوحاً، فيقول: "فالكلمة في الشعر هي في الأصل كلمة تنتمي إلى لغة ما، هي وحدة في متن يمكن أن نجده في القاموس، ومع ذلك فإن هذه الكلمة تبدو وكأنها ليست معادلة لنفسها، ومن ثم يغدو تشابهها، أو حتى تطابقها، مع الكلمة "القاموسية" سبباً في الإحساس الواضح بالاختلاف بين هاتين الوحدتين: المتباعدتين المتقاربتين، المستقلتين المتوازيتين، نعنى الكلمة في مفهومها اللغوي العام، والكلمة عنصراً في القصيدة الشعرية"[2] ثم يتابع: "فالكلمة في الشعر أكثر قيمة من تلك التي في نصوص اللغة العامة، وليس صعباً أن نلاحظ أنه كلما كان النص أكثر أناقة وصقلاً كانت الكلمة أكثر قيمة، وكانت دلالتها أرهب وأوسع"[3].

- **التركيب:**

فإذا صرنا إلى "التركيب" صارت القضية أعقد وأخصب، فعلى المستوى التركيبي يتجلى جوهر الشعر تجلياً باهراً، وفيه يمارس الشاعر كل شعائره السحرية محاولاً أن يعيد إلى اللغة وظيفتها السحرية القديمة، إن التركيب بناء، وبناء لغة الشعر يختلف اختلافاً عميقاً عن بناء لغة النثر، فالشعر قياساً إلى النثر انحراف (مجاوزة، عدول، انزياح)، "وخاصية الخروج على قواعد التركيب هي الخاصية الوحيدة التي يتفق فيها الشعر التقليدي والشعر الحر، وإذاً فهي الخاصية الوحيدة التعريفية لأنها توجد في كل أجزاء المعرَّف، كما يقول جون كوهين"[4]. والانحراف إذاً هو الشرط الضروري لكل شعر. وبعبارة أخرى إن

---

1- يوري لوتمان: تحليل النص الشعري، ص126.

2-جان كوين: بناء لغة الشعر، ترجمة الدكتور أحمد درويش، ص90.

3- يوري لوتمان: المرجع السابق، ص67.

1- جاكبسون: قضايا الشعرية، المرجع السابق، ص33.

بناء الشعر يتحقق بطريقتين أو مقياسين "أما المقياس الأول أو الطريقة الأولى فباعتباره نظاماً لتطبيق عدد من القواعد، وأما الثاني فباعتباره نظاماً لصدع أو تجاوز هذه القواعد، مع مراعاة أن "جسم" النص ذاته لا يمكن أن ينطبق على أيّ من هذين المقياسين معزولاً عن الآخر ومستقلاً بنفسه، فبالعلاقة بين ذينك التصورين، وبالتوتر البنائي، وبالمزج بين ما ليس ممتزجاً، بهذا، وبهذا فقط، يتم إبداع النتاج الفني"[1]. وإذا فالمعنى "في النص الأدبي ينبثق، ليس فقط من تطبيق القواعد البنائية المعينة، بل وينبثق كذلك من خلال الانحراف عنها"[2]. وإذا كان النثر يحتفل بجوهر المحتوى (أي المعنى)، فإن الشعر يحتفل بشكل المعنى و"شكل المعنى هو الأسلوب". فالأسلوب . إذاً . هو الذي يجعل الشعر شعراً، وعليه تنعقد آمال الشعراء وأحلامهم. وهو التشكيل الفني للغة، أي هو بنية مكوّنه من عناصر شتى تتآزر متفاعلة لتحقق شكل المعنى. لنقل . بعبارة أوضح إنها بنية عضوية.

وهذا يعني أن أي تغيير في أي عنصر من عناصرها سيحدث تغييراً في بقية العناصر من جهة، وتغييراً في شكل المعنى من جهة أخرى. فإذا نظرنا في وحدات الأسلوب (التراكيب) وجدنا أن ما قلناه في الأسلوب يصح قوله في التراكيب من حيث كون كلّ منها بنية صغرى تتآزر عناصرها متفاعلة، ومن حيث التغير الذي يصيب عناصرها البنائية جميعاً إذا تغير أي عنصر من هذه العناصر. ولقد تحدث البنيويون . على اختلاف اتجاهاتهم . طويلاً عن محوري التعاقب والاستبدال "أو: الانتخاب والتركيب، الموقعية والسياق، الآني والزماني..."[3] في دلالة واضحة على عضوية البنية الصغرى (التركيب)، كما تحدثت عن هذه البنية حديثاً يثير الإعجاب البلاغة العربية القديمة، ولعلّ نظرة متأنية في "دلائل الإعجاز" لعبد القاهر الجرجاني تكشف عن جلال هذه البلاغة وعن عظمة هذا الناقد الكبير. وقد دفعت هذه البلاغة مثقفاً وناقداً كبيراً كالدكتور شكري عياد . طيّب الله ثراه .

2-المرايا المحدبة: تر: عبد العزيز حمودة، عالم المعرفة، 1998، ص258.

3- يوري لوتمان: تحليل النص الشعري، المرجع السابق، ص38.

4- موقف من البنيوية، فصول، ص99 نقلاً عن المرايا المحدبة ص264.

إلى قدر واضح من الاستخفاف بالجهود البنيوية في هذا المجال"[1]ولست أريد أن أعقد مقارنة بين البلاغة والبنيوية، أوبين البلاغة وعلم الأسلوب، فليس هذا وقت المقارنة، ولا السياق سياقها، ولكنني أريد أن أحترز لما قد يراه القارئ في الصحف القادمة من تعويل على البلاغة والبنيوية وعلم الأسلوب جميعاً، فليس هذا الجمع جمع حاطب ليل، ولكنه جمع بصير وقت ارتفاع النهار. ولم أرد بهذه المدخل النظري أن أفصّل القول في بناء لغة الشعر، بل أردت أن أضع صوى على أول الطريق لعلّها تجمع الجهد وتسدّد الوجهة، وتعصم من السير في معادل الدرب وبُنيانه، فإذا فرغت من هذين الاحترازين المنهجيين بدت السبيل إلى اللغة في شعر عبد القادر الجزائري لاحبة قاصدة.

**ج /التكرار وانماطه:**

إن أول ما يلفت النظر في شعر عبد القادر هو "التكرار" على مستوى الإيقاع والتركيب، وهو "تكرار" متعدد الأنماط، يعقبه تبدل وتغيّر ملحوظان، وهذا ملمح شعري أصيل، فالبنية الشعرية ذات طبيعة تكرارية على المستويين الشكلي والمعنوي.

وأول هذه الأنماط:

[1]–د: العربي دحو ديوان الشاعر الأمير عبد القادر الجزائري، ص8.

- **تكرار "صيغة" مفردة:**

*يراع ينفث سحرًا (من البحر الطويل)*

1. "فَلازالَ في أوجِ الكمال مخيّماً يَضيءُ عليـــنَا نـورُه وشُعَاعُهُ
2. ولازَالَ من يحمِي الذمارَ بعزّةٍ ولو جمعُوا مـا يستطاعُ دفاعُه
3. ولازالَ محجوجَ الأفاضلِ كعبةً وممدوحةً أفـضـالُه وطبـاعُهُ
4. ولازالَ سيّاراً إلى الله داعياً بعلْمٍ وحلْمٍ مـا يُضّم شراعُهُ
5. ولازالَ للْعليَاء أرفعَ رايـــةٍ وبشراهُ مبذولٌ لنَـا ومتـاعُهُ
6. فأبقاهُ من رقـاهُ عينَ زمـانهِ وحامِلَ كل الكَلِّ منا وساعُهُ"[1]

*الباذلون نفوسهم (من الكامل)*

1. "كَم نَافَسُوا، كم سارعَوا، كم سابقُوا من سابقٍ لفـضائلٍ وتفـضّلِ
2. كم حاربُوا، كم ضاربُوا، كم غالبُوا أقوَى العـداةِ بكثـرةٍ وتمـوُّلِ
3. كم صابرُوا، كم كابرُوا، كم غادرُوا أعتَى أعـاديهمْ كعصفٍ مُـؤْكَلِ
4. كم جاهدُوا، كم طاردُوا، وتجلَّدُوا للنـائـبـاتِ بصارمٍ وبمـقـوَلِ
5. كم قاتلُوا، كم طاولُوا، كم ماحَلُوا من جيشِ كفرٍ باقتحامِ الجحفلِ
6. كم أدلجُوا كم أزعجُوا، كم أسرجُوا بتسـارعٍ لـلـموتِ لا بتمهُّـلِ
7. كم شَرَّدُوا، كم بَدَّدُوا، وتَعوَّدُوا تشتيتَ كـل كتيبةٍ بالصيْقَلِ
8. يومُ الوغَى يومُ المسرةِ، عندهمْ عند الصيَاحِ له مشْوا بتهلُّلِ"[2]

1-د. العربي دحو: ديوان الشاعر الأمير عبد القادر الجزائري، المرجع السابق، ص92.
2-نفسه، ص101.

* **آمن من حمامة مكة** (من البسيط)*

1. "اسْكِنْ فؤادي وقرَّ الآن في جسدِي فقد وصلتُ بحزب الله أحبالا
2. هذا المرامُ الذي قد كنتَ تأملهُ فطبْ مآلاً بلقياهْ وطبْ حالا
3. وعش، هنيئاً فأنتَ اليوم آمَنُ مِنْ حمام مكةَ إحرامًا وإحلالا
4. فأنتَ تحت لواء المجدِ مغتَبِطٌ في حضرةٍ جمعتْ قطبًا وأبدالا
5. أمِنتَ من كل مكروهٍ ومظلمةٍ وغنّ ورقصْ وجرَّ الذيل مختالا
6. هذا مَقامُ التهانِي قد حللتَ بِهِ فبُحْ بما شئتَ تفصيلاً وإجمالا
7. أبشرْ بقربِ أمير المؤمنين ومَن فارتعْ ولا تخشَ بعد اليوم أنكالا"[1]

*انا الحب والمحبوب والحب جملة* (من الطويل)*

1. فيا قلبِيَ المجروح بالبعدِ واللقَا! دواكَ عزيزٌ لستَ تنفكُّ ولهانَا
2. ويا كبدِي ذوبِي أسًى وتحرقًا! ويا ناظرِي! لازلت بالدمع غَرقانَا
3. أسائلُ عن نفسِي فإنّي ضلَلْتُها وكان جنونِي مثلَ ما قيلَ: أفنَانَا
4. أسائِلُ من لاقيتُ عنيَ والهًا ولاَ أتحاشاهمْ: رجالاً وركبانَا"[2]

لا نريد أن نستكثر من هذا النمط من التكرار، فهو يملأ شعاب الديوان وأوديته، وأينما يممت وجهك طالعتك صفوف متلاحقة منه حتى ليغدو النص عليها نافلة. ولكننا نريد أن ننظر في هذه النصوص بعض النظر.

1- د. العربي دحو: ديوان الشاعر الأمير عبد القادر الجزائري المرجع السابق، ص111.
2- نفسه، ص158.

تهيمن صيغة "لازال" على الأبيات في النص الأول، وهي صيغة "دعاء". وقد رد الأمير بهذه القصيدة التي اجتزأنا منها هذه الأبيات على صديقه الشيخ "أبي النصر النابلسي" الذي أرسل إليه قصيدة مدحه بها. ونهج الأمير في هده القصيدة نهجه.

المألوف في الرد على من يرسل إليه بمدح، فقسم القصيدة قسمين وقف الأول منهما على تقريظ القصيدة، ووقف ثانيهما على الدعاء له. وتشكل صيغة الدعاء ركيزة بنيوية تفرض دلالتها على السياق في الأبيات جميعاً، فتعزز الإحساس بموقف الشاعر وتعمقه، وتجمع مضمون الدعاء المتفوق بين الكمال والعزة والعلم والحلم والفضل والطاعة والعلو في "بؤرة دلالية" واحدة تفيض منها تجليات دعائية شتى، وتنهض أداة الربط الصريحة "الواو" في أول كل بيت بوظيفة العطف بين صيغ الدعاء الموحدة لا بين مضامينه، وتجعل من الأبيات جملة دلالية واحدة، فتقوي بذلك مفهوم "البؤرة الدلالية" وتغنيه.

وتهيمن صيغة "التكثير" المكونة من كم الخبرية يليها فعل ماض متصل بواو الجماعة هيمنة طاغية على أبيات النص الثاني، فتتلاحق كقصف الرعد المتصل محدثة ضوضاء لفظية عالية تسعفها في ذلك أمور أولها هذا الجناس الذي يتوالى صفوفاً كصفوف الخيل كلما تقدم منها صف لحق به صف آخر. وثانيها غياب أدوات الربط فكأن الشاعر تحت وطأة مشاعره الجياشة المتدفقة كالسيل لا يجد وقتاً للتأمل والتقاط النفس، ولا يريد لنا أن نتأمل أو نلتقط الأنفاس. وثالثها هذه الألفاظ المستمدة من عالم الحرب، والمشحونة برصيد دلالي ضخم في النفس العربية (الحرب، الضرب، السباق، الصبر، المكابرة، الجهاد، المطاردة، التجلد، القتال، المطاولة، الادلاج، الإسراج، التشريد، التبديد). فإذا نظرنا في القصيدة كاملة رأيناها يتصدرها أسلوب وجداني رقيق عبر به الشاعر عن مشاعره العذبة الشجية المثقلة بالوجع والشكوى في استغراق بديع في مناجاة ريح الجنوب، وهو استغراق قل إن نجد له نظيراً في شعرنا القديم حتى في الشعر العذري. وقد امتلأ هذا القسم بالألفاظ العاطفية الانفعالية ذات الرصيد النفسي الضخم (الغرام، التجمل، الحرقة، التبلبل، السهاد، البين، التحسر، الشقاء، التململ،

السهر، الحزن، تطاول الليل، الأحباب، الطيف، الهوى....)، وبتكرار صيغة "الأمر" الذي يخرج إلى التوجع والرجاء، وبالأسئلة المتلاحقة دون انتظار الجواب، وبصيغة التصغير البديعة (أهيل ودي)، وبالملامح البدوية (ريح الجنوب، الخيام، ريح القرنفل، الطيف إقراء السلام)، وببناء الجملة الشعرية بناء عذباً منساباً على نحو ما يظهر في هذا المقطع:

*الباذلون نفوسهم (من الكامل)*

1. "يا أيهـا الريح الجنوبُ! تحمّلِي منـي تحـيـةَ مـغـرمٍ وتجـمّلِي
2. واقْرِ السلامَ أُهَيْلَ وِدّي وانثرِي من طيبِ ما حمّلتِ ريحَ قرنفلِ
3. خلّي خيـامَ بني الكـرامِ وخبّري أنـّي أبـيـتُ بحـرقـةٍ وتبَـلـبُلِ
4. جَفْنيَّ قد ألفَـا السـهادَ لبينكمْ فلذَا غدَا طيـبُ المنـامِ بمـعزلِ
5. كم ليـلـةٍ قـد بتُـها متحـسرًا كمبيتِ أرمدَ في شـقًا وتمـلْملِ
6. سهران ذو حزنٍ تطـاول ليلـهُ فمتَى أرى ليلي بوصلِي ينجلِي؟
7. ماذا يضـرُ أحبـَّتي لـو أرسـلُوا طيـفَ المنـامِ يـزورنِي بتمـثُـلِ؟
8. كلُّ الذي ألقاهُ في جنبِ الهوى سهلٌ سوى بَيْنَ الحبيبِ الأفضلِ
9. أدِي الأمانة يا جنوبُ! وغايتِي في جمع شملِي يا نسيمَ الشمالِ!
10. واهدِي إلى من بالرياضِ حديثَهم أذكى وأحلَى من عبيرِ قَرنْفلِ"[1]

من يصدق أن هذه المناجاة الشجية العذبة تنقلب إلى هذه الضوضاء التي تصم الآذان؟ ومن يصدق أن هؤلاء الذين يتحدث عنهم في هذا المقطع هم هؤلاء أنفسهم الذين كان يتحدث عنهم في المقطع الذي سيطرت عليه صيغة التكثير؟ باختصار نحن أمام تحول أسلوبي يكشف عن تحول في زاوية الرؤية، فهو حين يتحدث عن علاقته بهم يجنح إلى الأسلوب العاطفي، وهو حين يتحدث عن

1-د. العربي دحو: ديوان الشاعر الأمير عبد القادر الجزائري، المرجع السابق، ص99.

علاقتهم بالآخر يتحول إلى أسلوب الفخر البدوي. ولا يلبث سياق "التكثير" الإنشائي هذا السياق، ويتحول الأسلوب مرة أخرى للتعبير عن رؤية دينية عميقة تتجلى في الابتهال والضراعة والتوسل والاستغاثة.

ويهيمن على هذا القسم نمط آخر من التكرار هو:

- **نمط المزاوجة بين صيغتين (صيغة النداء، صيغة الأمر):**

كلتاهما تخرج إلى التعبير عن هذه الروح الدينية العميقة، وتتكرر كلمة "الرب" ومرادفاتها تكراراً يشيع في النفس إحساساً بأنها قد غادرت عالم الشعر، وصارت في رحاب العتبات المقدسة على نحو ما يظهر في هذا المقطع:

**1. "يا ربُّ! يا ربّ البرايا! زدهمُ صـــبراً ونصـراً دائمًا بتكمُلِ**

**2. وافتحْ لهمْ مولايَ! فتحًا بيِّنـًا واغفرْ وسامحْ يا إلهِي! عجِّلِ**

**3. يا ربُّ! يا مولايَ وابقهمُ قَذًى في عينِ من هو كافرٌ بالمرسَلِ**

**4. وتجاوَزَنْ مولايَ! عن هفواتِهِمْ والطفْ بهمْ في كل أمرٍ منزَلِ**

**5. يا ربُّ! لا تترك وضيعاً فيهمْ يا ربُّ! واشملهم بخير تشملِ"**[1]

لقد نفض يديه كلتيهما من نضار الشعر، وضم بهما جميعاً إلى صدره مواقيت الدعاء وفي النص الثالث يسترسل الشاعر في مناجاة فؤاده استرسالاً يلفت النظر. وحقاً كان الشاعر العربي القديم يلتفت إلى قلبه ويناجيه أحياناً. ولكنه لم يكن يستغرق في ذلك كل هذا الاستغراق الذي نراه في نص الأمير عبد القادر. بل كان يكتفي باللمحة الدالة والإشارة الخاطفة، فإذا استرسل لم يزد على البيتين أو الثلاثة الأبيات. وربما وجدنا في النص القديم مفارقة بين موقف صاحب النص وقلبه، وسمعنا أكثر من صوت، ولسنا نجد مثل ذلك في نص الأمير عبد القادر، فهو نص يهيمن عليه صوت واحد

1- د. العربي دحو المرجع السابق ديوان الشاعر الأمير عبد القادر الجزائري، ص103

متفرد، فينأى به عن الحوار أو البناء الدرامي، ويمنحه طابعاً غنائياً صرفاً، ويتحول به إلى بوح عميق ممتد تتجلى فيه صورة العالم من حوله كما هي في وجدان الشاعر لا كما هي في الواقع. ولهذا السبب تخرج صيغة "الأمر" المهيمنة في النص من غرضها الأصلي إلى غرض تعبيري صرف، فالشاعر ـ في حقيقة الأمر ـ لا يأمر فؤاده ـ بل يعبر عما يحسه حقيقة، ويستعين بهذا الفؤاد في هذا التعبير، أو قل ـ بعبارة أدق ـ يتخذه وسيلة للتعبير عن عالمه الداخلي الموار بالغبطة العميقة والرضا المستطاب. وتظهر هذه الغبطة وذلك الرضا في مضامين صيغة الأمر "السكينة، الاطمئنان، طيب الحال وطيب المآل، العيش الهانئ، التيه والدلال، الطرب، الغناء، الرقص، الاختيال، الأمن، البوح بما يشاء كيف يشاء، اللهو والنعيم أو الخصب والسعة (أرتع)، البشرى". ويعزز السياق الذي ترد فيه أفعال الأمر هذه الغبطة وذلك الرضا (اتصال حبله بحبال حزب الله، تحقيق المرام، حمام مكة الآمن الذي يحرم صيده حرمة مطلقة، إحساسه بالغبطة تحت لواء المجد، أمنه من كل مكروه وظلم، حلوله في مقام التهاني، القرب من أمير المؤمنين". وليس يخفى ما في هذا السياق من عناصر دينية تطمئن القلب، وتغمره، بفيض روحي شفيف، فيورق في النفس حبورها، وتؤدي أدوات الربط التي يحرص عليها الشاعر وظيفتها على أتم وجه نظراً لتجانس المعطوف والمعطوف عليه (كلها جمل فعلية مكونة من فعل أمر مسند إلى ضمير المخاطب)، فتضم كل جملة إلى أخواتها ضماً وثيقاً، وتكون منها جميعاً جملة كبرى واحدة ذات وحدات صغرى متجانسة، وبذلك تكسب النص تماسكاً وصلابة، وتعصمه من التصدع أو التشتت، كما تكشف ـ في الوقت ذاته ـ عن غنى الدلالة وتنوعها ووحدتها في آن. وقد تتلاحق أحياناً هذه الجمل القصيرة المتجانسة المترابطة تلاحقاً مدهشاً يكاد يجسد في سرعته وانتظامه دلالة هذه الجمل:

**1. وتِهْ دلالًا، وهزَّ العطفَ من طربٍ وغنّ ورقصْ وجرَّ الذيل مختالا**

لقد هبت الريح رخاء على الأمير عبد القادر بعد أن كانت عاصفة نكباء، فقد أطلقت فرنسا سراح الأمير الأسير، "وخيرته في البلد الذي يطيب له، فاختار "بروسه" من أعمال الأناضول إلى جانب إستانبول ليعيش في حمى الخلافة الإسلامية بظل السلطان عبد المجيد. ووصل إلى "فروق" فتقدم للسلطان بالقصيدة التالية التي اجتزأنا النص منها"[1]. وإذاً ليس عجيباً أن يبتهج الشاعر ويغني، ويصدر في هذه القصيدة عن نفس تظللها الغبطة ويملأ أرجاءها الحبور.

وتتكرر في النص الرابع صيغة النداء، ويعقبها تكرار كلمة "أسأل".

فما دلالة كل من التكرارين (النداء، المساءلة)؟ وما علاقة أحدهما بالآخر؟ وما علاقتهما معاً ببقية القصيدة؟

إن أول ما يلفت النظر في تكرار النداء هو المنادى، فالشاعر يشخص أبعاضاً من ذاته وينادي كلا منها على حدة، ويناجيه، ويصف حاله البائسة في توجع قانط، واستسلام يخالطه شجن عميق.

وهذا يعني أننا أمام ضرب مخصوص من النداء يفيض منه معنى الندب والاستغاثة، فمن يندب؟ وبمن يستغيث؟ "فيا قلبي المجروح...."، "ويا كبدي ذوبي أسى..." "ويا ناظري لازالت بالدمع...". إنه يندب أبعاض ذاته، فهل نستغرب ـ والحال هذه ـ أن يسترسل في نجواه مكرراً هذا الضرب من النداء تكراراً متلاحقاً يقوي إحساسنا بحالته النفسية، ويكشف عن بلبلته واضطرابه، وعن كثافة المادة العاطفية التي يرزح تحت وطأتها حتى تكاد النفس تنوء بحملها ويؤازر هذه النجوى القائمة على التشخيص عنصر بنائي قادر على التعبير عن المشاعر الغامضة المختلطة، وليس هذا العنصر سوى الألفاظ العاطفية الانفعالية ذات القدرة العالية على الإيحاء بهذه المشاعر بمالها من رصيد تاريخي في الوجدان العربي (القلب، الجرح، اللقا، البعد، الوله، الكبد، الذوبان، الأسى، الحرقة، الدموع). ويأتي التكرار الثاني (أسائل) حاملاً في سياقه معاني الضياع والضلال والفقد والجنون والوله، فيكمل دلالات التكرار السابق ويعمقها في النفس. بيد أن الشاعر ـ على الرغم من ذلك كله ـ يظل معتصماً بذاته

1-د. العربي دحو: ديوان الشاعر الأمير عبد القادر الجزائري، المرجع السابق، ص5.

التي تكاد تتبدد، ويظهر هذا الاعتصام جلياً بحركة الضمائر . والضمائر عصب حي في الشعر . فإذا هو يحرص على ضمير المتكلم في الحديث عن نفسه لا يفارقه، ولا يسمح لضمير الخطاب أو الغياب أن ينوب أحدهما أو كلاهما عن ضمير المتكلم، فينكشف بذلك تشعث الذات وتبددها!! فأية ذات هذه الذات التي تبدو عصية على التبدد والتلاشي وهي ترى أبعاضها مفرقة في كل صوب؟! إن الذات في الشعر العذري ذات منهوكة يكاد يقتلها الظمأ وامتناع الري، ويكاد يمزقها التوزع بين الإقدام والإحجام، ويكاد يتلفها المجتمع بحصاره الصارم فتحاول الفرار منه والاغتراب في مجتمع لا إنساني، ويقترن إحساسها باللوعة واليأس والحرمان والفقد والغربة بحنين آسر عذب إلى البادية، حيث مدارج الطفولة وملاعب الصبا، وما أكثر ما يقترن الحب بالموت في سياق حديث هذه الذات عن نفسها. وكثير من هذه العناصر العذرية وغيرها مبثوث في أرجاء هذه القصيدة، بل إن الشاعر يحوم حول أبيات لـ "عبد الله بن الدمينة" . وهو يسلك في العذريين عادة . في "تناص" شديد الوضوح يحمل معه السياق العذري إلى القصيدة". ولكن ذات الأمير عبد القادر تختلف عن "الذات العذرية . وإن جمعتهما قسمات كثيرة مشتركة . في اعتصامها بنفسها وتأبيها على التبدد، وفي ملمح "العرفان" ولفظ "لعشق" (وفي قربنا عشق..)، و(ويزداد وجدي كلما زدت عرفانا)، وفي هيامها بنفسها وعشقها لها، وفي التوحد بين العاشق والمعشوق، بل بين الذوات والمعاني (المحب والمحبوب والحب)، وفي تساوي السر والعلن:

**1."ومن عجبٍ ما هِمْتُ إلا بمُهجتِي ولا عشقتْ نفسِي سواهَا وما كانَا**

**2.أنا الحُبُّ والمحبوبُ والحُبُّ جملةً أنا العـاشقُ المعشوقُ سراً وإعلانَا"[1]**

نحن إذاً أمام ذات "متصوفة" لا ذات "عذريّة"، ذات تستعير تقاليد الشعر العذري وملامحه ورموزه، وتعيد توظيفها، فتلج بها مجالات وظيفية جديدة. وهكذا تغدو ألفاظ كالشوق والحب والعشق والقرب والبعد رموزاً صوفية ترمز إلى تجربة الوجد الصوفي، وتغدو ظاهرة الظمأ رمزاً صوفياً،

1- د. العربي دحو، ديوان الشاعر الأمير عبد القادر الجزائري، ص 158.

وقل مثل ذلك في أسماء المواطن (نجد وروض الرقمتين ونعمان)، وتظهر "وحدة الوجود" جلية في الأبيات الأخيرة من القصيدة، وينتهي منها إلى أسماعنا صوت "الحلاج" ما في الجبة غير الله" وإذا ليس غريباً . تأسيساً على ما نحن فيه . أن تكون ذات الشاعر موحدة/ موزعة معاً في آن على نحو ما لاحظنا في حديثنا عن التكرار والضمائر في الأبيات التي اجترأناها من هذه القصيدة، وأن تكون صلة تلك الأبيات ببقية القصيدة صلة رحم واشجة.

- **تكرار النسق اللغوي:**

يستفيض هذا النمط كسابقه في شعر الأمير عبد القادر:

***توسلات ودعاء (من البسيط)***

**1. " والضاربونَ ببيضِ الهند مرهَفةً تخالُهـا في ظـلام الحـربِ نـيرانَا**
**2. والطاعنونَ بسُمر الخطّ عاليةً إذا العـدوُّ رآهـا شُرَّعـتْ بـانَا**
**3. والمصطلونَ بنارِ الحرب شاعلةً مطلوبهم منكَ يا ذا الفضلِ رضوانَا.**
**4. والراكبونَ عتاقَ الخيل ضامرةً تخـالُها في مجـال الحـربِ عقبانَا"[1]**

***من قصيدة: جنات دُمَّـر (من الكامل)***

**1. "عُجْ بـي . فديَتُكَ . في أباطحِ دُمَّـرِ ذات الرياضِ الزاهراتِ النضرِ**
**2. ذات المياهِ الجارياتِ على الصـفَا فكأنَّها مـن ماء نهـرِ الكوثرِ**
**3. ذات الجداولِ كالأراقمِ جريـهَا سبحانه من خـالقٍ ومصـوَّرِ**
**4. ذات النسيمِ الطيب العطر الذي يغنيك عن زبد ومسك أذفـرِ**
**5. والطـيـرُ في أدواحـها متـرنّـمٌ برخيمِ صوتٍ فاق نغمةَ مزْهَرِ"[2].**

من قصيدة أستاذي الصوفي:

---

1- د. العربي دحو: ديوان الشاعر الأمير عبد القادر الجزائري، ص115.
2-المرجع نفسه، ص132.

1. "وما كلُّ شهمٍ يَّدعي السبقَ صادق إذا سِيْقَ للميدان بـانَ لَـهُ الخسرُ
2. وعند تجلِّي النقعِ يـظهـرُ من عَلا على ظَهْرِ جرْدَبْـلٍ ومن تحتــه حمرُ
3. وما كلُّ من يعلـُو الجـوادَ بفارسٍ إذا ثار نقعُ الحــرب والجــوُّ مغْـبَرُ
4. فيحمِي ذمارًا يوم لَا ذُو حَـفِيظةٍ وكلُّ حـماةِ الحيّ من خـوفهمْ فرُّوا
5. ونادَى ضعيفُ الحيّ من ذا يـُغيثني؟ أما من غيورٍ؟ خانني الصبرُ والدهرُ
6. وما كــلُّ سيفٍ ذو الفقـارِ بحـدَّهِ ولا كــلُّ كــرّارٍ عليـًا إذا كـــرُّوا
7. وما كلُّ طيـرٍ طار في الجو فاتكا وما كلُّ صيَّـاحٍ إذا صرْصرَ الصَقْرُ
8. وما كلُّ من يُسْمى بشيخ كمِثلهِ وما كلُّ من يدعى بعمرو إذا عمرو
9. وذا مـَثَـل للمدّعِين ومنيكنْ على قدمٍ صَدقٍ طبيـبـاً له خبْرُ"[1]

من نفس القصيدة: **استاذي الصوفي**

1. "تميـدُ بهــمُ كاسٌ بها قد تولـَّهــوا فليــسَ لهمْ عــرفٌ وليسَ لهُمْ نكرُ
2. حيارَى... فلا يدرونَ أين توجّـهُوا فليسَ لهـم ذكـرُ وليسَ لهـمُ فكرُ
3. فيطربــهمْ بـرقٌ تـألـقَ بالحمــى ويـُرقصــهمْ رعــدٌ بسلــعٍ لـهُ أزرُ
4. ويسكرهـمْ طيبُ النسيم إذا سرَى تظنُّ بـهمْ سحــرًا وليس بهم سحـرُ
5. وتبكيهمُ وُرْقُ الحمـائم في الدجَى إذا ما بكتْ مَن ليس يُدْرى لها وكْرُ
6. وتسبيهمُ غزلانُ رامةَ إن بـدتْ وأحــدِاقُها بيــضٌ وقـامـــاتُها سمرُ
7. وفي شـمَّها حقًا بذلنا نفوســنَا فهان علينا كـــلُّ شيء لــه قـدرُ"[2]

لقد آثرنا كما فعلنا سابقاً ـ أن نختار أربعة نصوص يتكرر في كل منها نسق لغوي مختلف عن الأنساق المتكررة في النصوص الأخرى.

---

1- د : العربي دحو ،ديوان الشاعر الأمير عبد القادر الجزائري،ص144.
2-المرجع نفسه ص149.

يتكون النسق اللغوي المهمين في النص الأول من اسم فاعل (جمع مذكر سالم) + جار ومجرور + مضاف إليه + حال. ويشذ عن ذلك شذوذا طفيفاً البيت الأخير فيتكون النسق من: اسم فاعل (جمع مذكر سالم) + مفعول به + مضاف إليه + حال. ولا تظهر هيمنة النسق في تكراره فحسب بل تظهر أيضاً في توظيف الشطر الثاني من كل بيت . ما عدا بيتاً واحداً سنقف عنده لاحقاً . في تغذية دلالة النسق. وتقوم أداة الربط "الواو" بوظيفتها على أكمل وجه، فتجمع هذه المتجانسات جمعاً وثيقاً في سلسلة لغوية واحدة متعددة الحلقات. ويؤازر هذه السلسلة نسق إيقاعي مطابق للنسق اللغوي فيعزز تلاحم مستويات النص، ويحكم بناءه إحكاماً قوياً، فيتأهل النصّ ببنائه المحكم وبمجمعه اللغوي . وهو معجم الحرب بسيوفها المرهفة ورماحها العالية ونارها المشوبة وخيلها الضامرة العتاق وفرسانها العقبان، وكل هذه الألفاظ والصور أكسبتها نصوص شعر الحماسة والفروسية القديم طاقات ثرية ادخرتها الذاكرة العربية وتأصلت في الوجدان . لإنتاج دلالة صارمة شديدة الوقع في النفس، دلالة لا اهتزاز فيها ولا خلخلة، ولا يكاد النص ينتج هذه الدلالة ويبثها حتى تتخرم، فتهتز وتضطرب ويتشعث أثرها في النفس، يخرمها هذا الشطر الذي أشرنا إليه سابقاً (مطلوبهم منك يا ذا الفضل رضوانا)، فهو يكسر السياق، وينحرف به إلى سياق التوسل والضراعة. ويشكل هذا الانحراف "وحدة طفيلية" تضعف نبرة الخطابة والفخر، وتتحول بها ولو مؤقتا إلى نقيضها.

وحقاً قد تبدو هذه الوحدة إضافة فائضة وعبئاً على النص، ولكن من قال إن الزيادة في الشعر ذات قيمة سالبة دائماً؟ إن هذه الوحدة الطفيلية مثقلة بالدلالة على عكس ما يوحي به اسمها وموقعها، فهي . أولاً . تكشف عن عمق الرؤية الدينية للشاعر، وهي . ثانياً . تعيدنا إلى بؤرة القصيدة ونواتها، وبذلك تثبت عراقة انتسابها إلى القصيدة وغربة أبيات الفخر والحماسة عنها أو ضعف صلتها بها. إن بنية القصيدة بنية استغاثة وتوسل وضراعة، وليس هذا الفخر بجيوش المسلمين في هذه الأبيات وأبيات أخرى تليها سوى كسر لسياق القصيدة لا تلبث بعده أن تعود إلى سياقها الأول. "لقد اشتبكت روسيا بحرب مع الدولة العثمانية في شبه جزيرة القرم عام 1823، وعرفت الحرب

باسم هذه الجزيرة من بعد. وتدخلت فيها الدول الغربية كل لمصلحتها..... أما المسلمون من جميع جهات الأرض فقد أمدوا الدولة العلمية بالدعاء.... والقصيدة الثانية أي القصيدة التي نتحدث عنها" توسلات للباري تعالى نظمها الأمير الشاعر كي ينصر الله الدولة العلية العثمانية[1]"

**1. يا ربُّ يا ربُّ! يا ربَّ الأنام! وَمَنْ إليـه مـفْـزعُـنـا سـراً وإعلانَا**

**2. يا ذا الجلالِ وذا الإكـرام، مالِكُنا يا حيُّ يا مُولياً فضلاً وإحسانَا**

**3. يا ربُّ أيـَّدْ بروح القدْس ملـجأنا عبد المجيد ولا تبـقـيهِ حيرانَا"[2]**

وتمضي القصيدة على هذا النمط من الاستغاثة والتوسل والضراعة سواء أعبر الشاعر عن هذه الرؤية الدينية بتكرار صيغة الاستغاثة كما نرى في هذه الأبيات أم عبر بتكرار صيغة الأمر كما رأينا في نص سابق أم زواج بين هذين الضربين من التكرار كما يفعل في جزء من هذه القصيدة.

وحقاً إن هذه الوحدة الغريبة الطارئة لا تخدم وحدة الأبيات، ولا تغذي دلالتها، بل تخرم هذه الوحدة وتشعث هذه الدلالة وتضعفها، وتبدو إضافة فائضة أو وحدة "طفيلية" في سياق الأبيات، ولكنها جوهرية في سياق القصيدة لأنها تكشف عن رؤيتها الدينية العميقة، فليس هذا الجمال الآسر سوى بعض ما أبدعه الخالق. ولعلنا لا نستغرق بعدئذ إذا سمعنا الشاعر وهو يتأمل هذا الجمال يقول:

**"1.مَغنّى به النساكُ يزهو حالُها مَا بينَ أفكارٍ وبين تفكُّرِ"[3]**

ألا يبدو تداعي المعاني على هذا النحو غريباً بل غريباً جداً؟! ولكنه ـ على غرابته أو بسبب منها ـ يكشف عن رؤية دينية عميقة للكون والحياة.

ويهيمن في النص الثالث نسق لغوي مكون من حرف عاطف هو "الواو وأداة نافية هي "ما" أو "لا"، ومتضايفين أولهما لفظ "كل" وثانيهما متغير الدلالة. وإذا نحن أمام نسق

1- يوري لوتمان: تحليل النص الشعري، 174.

2-د: العربي دحو، ديوان الشاعر الأمير عبد القادر الجزائري، المرجع السابق، ص 114.

3- المرجع نفسه، ص132.

لغوي واحد ذي مضامين مختلفة باختلاف المضاف إليه. وأنا أحب أن أنظر في هذا العنصر المتغير الدلالة في النسق قبل النظر في غيره لعلي أرى فيه رأياً. إنه ـ على الترتيب ـ الشهم الذي يدعى السبق في ميدان الحرب، والشخص الذي يعلو الجواد في الحرب، والسيف، والبطل الكرار في الحرب، والطائر الذي يطير في الجو فيتوهم الرائي أو يظن فيه قدرة الفتك، والصياح الذي يلتبس صوته بصوت الصقر، والشيخ العين، ومن يدعى بعمرو. وأحب أن تعيد النظر معي كرة أخرى في هذا "المتغير" فإن له شأناً فيما أحسب. فهو في الانساق الأربعة الأولى يحمل دلالة واحدة هي دلالة القوة والحرب، وهو في النسقين الخامس والسادس يحمل دلالة التباس القوة بغيرها، وهو في النسق السابع يحمل دلالة دينية، ويحمل في النسق الأخير دلالة عامة تصلح لاحتضان دلالات شتى.

ولعل نظرة أخرى إلى هذه الدلالات تستطيع أن ترد دلالات الانساق الستة الأولى إلى دائرة دلالية واحدة هي "دائرة الحرب" وما ينبثق منها. ويؤكد هذه النظرة هذا الحديث الصريح عن النقع والحصان في البيت الذي تلا أول نسق لغوي، وعن حماية الذمار، وصاحب الحمية، وحماة الحي، وإغاثة المستغيث في البيتين اللذين يتلوان أول تكرار للنسق اللغوي. وإذا نحن في سياق الحرب، ومعجم النص هو معجم الحرب المألوف بألفاظه وإعلامه (الميدان، النقع، الجواد، الفارس، الحمية، الفتك، الصقر). وفي ضوء هذا الاستنتاج يبدو النسق اللغوي المتكرر مهيمناً على المستويين اللفظي والدلالي معاً، أي إن دلالة كل نسق من هذه الانساق اللغوي هي كدلالة الانساق الأخرى، وبعبارة أوضح نحن أمام "تكرار معنوي"، وسبق أن قلنا إن البنية الشعرية ذات طبيعة تكرارية على المستويين الشكلي والمعنوي. وقد قلنا منذ قليل إن المتغير في النسق الأخير يحمل دلالة عامة تصلح لاحتضان دلالات شتى، أي إن دلالته تكرار بصورة ما لدلالات ـ أو لدلالة ـ الانساق التي تحدثنا عنا. ولم يبق أمامنا إلا الدلالة الدينية في النسق السابع.

إن معرفة الجنس الأدبي أو معرفة الغرض الشعري ـ ولا مناص من استخدام مصطلح "الغرض" ها هنا أو استخدام مصطلح محتوى فيه هو مصطلح "الموضوع"

تحدد إلى مدى بعيد قواعد إنتاج النص وقواعد تلقيه معاً، وتقلل من دور المصادفة"[1]. فهل نحن الآن أمام موضوع شعري هو موضوع الحرب؟ هذا ما يقوله النص صراحة. ولكن من قال إن الصراحة هي من وظائف الشعر دوماً أو غالباً؟ لنعد إلى القصيدة لعل فيها ما ينقع الغلة ويبدد الشك. عنوان القصيدة "استاذي الصوفي"، ونستطيع بيسر أن نتبين وحداتها الموضوعية، فهي: حياة الشاعر قبل لقاء أستاذه، الرحلة إلى أستاذه، مكان اللقاء، لقاء الأستاذ والحديث عنه، وهي وحدة مسرفه في الطول (28 بيتا) . وحدة الحرب، عودة إلى الأستاذ، وحدة الخمرة..... لقد جاءت وحدة الحرب استطراداً لقوله:

**"1.أبو حسَــنٍ لو قـــدْ رآه أحبـَّهُ وقال له: أنتَ الخليـفةُ يا بحـرُ**

**2.كلُّ شهمٍ يدَّعي السبقَ صادقٌ إذا سِيقَ للميدان بـَانَ لهُ الخسرُ"[2]**

وقد علمنا تاريخ الشعر العربي القديم أن بين الاستطراد الطويل والموضوع الذي خرج عليه الاستطراد علاقة ما ظاهرة، ولكن هذه العلاقة، سواء أكانت علاقة مشابهة أم علاقة أخرى، هي أهون ما في الاستطراد وأيسره. ما أكثر ما يمكر الشعراء بنا! إن فهم الاستطراد فهماً دقيقاً يقتضي النظر إليه في سياق القصيدة أولاً، والنظر إليه في ذاته ثانياً ثم محاولة ربطه بالرؤية أو الموقف.

لقد تبين لنا من سياق القصيدة أن وحدة "الحرب" طارئة على السياق، أي هي وحدة طفيلية استطرد إليها الشاعر في معرض الحديث عن شيخه الصوفي، وأطال فيها، فكسرت سياق القصيدة، وانحرفت بها عن سياقها، وأحدثت تحولاً أسلوبياً، فظهر سياق الفخر والحماسة بجلاله المعروف، ورنينه الموسيقي العالي. وحين ننظر في هذه الوحدة نحسّ أن الشاعر

1- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص146، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر د ت، د ط.

2-د: العربي دحو، ديوان الشاعر الأمير عبد القادر الجزائري، مرجع السابق ص144.

قد راض هذا السياق الوعر من قبل طويلاً، فهو يجري فيه طلقاً لا يلوى له عنان حتى لكأنه يأخذه بالناصية، ويروز فيه نفسه بعد زمن شوطاً أو أشواطاً، فيعرف من نفسه ما ألفه فيها من قبل. فهل نصدق ـ بعدئذ ـ ما زعمه الشاعر؟ لقد أوهمنا أنه يريد أن يقول إن الخليفة الحق هو شيخه لا سواه ولو تشبهوا به "أنت الخليفة يا بحر"، وتعريف الخبر ههنا يفيد الحصر، وإن ما استطرد إليه إن هو إلا توضيح وتوكيد لهذه القضية ـ وهذه هي العلاقة الظاهرة بين الموضوع والاستطراد التي أشرت إليها سابقاً ـ ولكن هذا الإيهام تبدد حين استطال باستطراده كل هذه الاستطالة، وبدا الاستطراد مقصوداً لذاته، فهو يستمتع بتكرار نغمة الحماسة وعرضها في معارض حماسية شتى، ويكشف بذلك كله عن روح الحماسة البدوية المتأصلة في نفسه وهي الروح التي تكشف عنها قصائد شتى في الديوان.

وهؤلاء قوم "يسكرهم طيب النسيم"، "وتبكيهم ورق الحمائم" و"تسبيهم غزلان رامة!! وما قولك في هذا "السكر" الذي يذهب بالعقل، وفي هذا "البكاء" الذي يذهب بالمسرة، وفي هذا "السبي" الذي يذهب بكل شيء؟ ألست ترى أن الفعل يكاد ينفي وهو يثبت؟! نحن أمام دلالة غير صافية، دلالة مشوشة أو حائرة أو شبه غامضة. ويتألق "البرق" فيزيد الدلالة اختلاطاً بغيرها وغموضاً "فيطربهم برق تألق بالحمى" والبروق في الشعر العربي القديم مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالمشاعر المختلطة والأحلام الغامضة، وتعزز ألفاظ النص هذه الدلالة (تميد أي تضطرب وتدور، الوله، الحيرة، عدم الدراية..)، فإذا أبحنا لأنفسنا أن نتأمل قليلاً أبياتاً قليلة سبقت هذا النص ـ وهي إباحة مشروعة علمياً وجدنا (العقول الهائمة، والسكر المخامر، والتيه)، ورأينا عبثاً غريباً بعناصر الكون (وشمس الضحى من تحت أقدامهم عفر)، فهم يبعثرون هذه العناصر، ويسرفون في بعثرتها، ويصفونها حسب موقعها في نفوسهم لا حسب موقعها في العالم. وإذا فالدلالة التي أنتجها النسقان اللغويان المذكوران متجانسة مع الدلالة التي أنتجتها العناصر البنائية الأخرى بل متحدة بها، أو قل هما هذه التمتمة السحرية المبهمة التي تفضي بنا إلى عالم النص. أليس الشاعر ساحر كلمات؟! هل عرفت الآن العالم الذي يتحدث عنه الشاعر؟ إنه عالم الوجد الصوفي الذي تضيع فيه الحدود، وتتماهى فيه المخلوقات،

ويستوي فيه السر والعلن، والتصريح والكناية، تتبوأ فيه "الخمرة" . وهي رمز صوفي خصب الدلالة أثير على قلوب المتصوفة جميعاً . مقاماً رفيعاً:

**1."إذا صـرح الحَـادي بذكر صِفاتها وصرحَ ما كنى ونَادى، نأى الصـبرُ**

**2.وقال: اسقني خمراً وقل لي: هيَ الخمرُ ولا تَسْـقِـني سراً إذا أمكَن الـجهرُ**

**3.وصـرحْ بمن تهوَى ودعْني من الكُنّى فلا خيرَّ في اللذَّات من دونها سترُ"**[1]

أليس هذا التأرجح بين السر والجهر، وبين التصريح والتكنية ينتج هو الآخر بدلالة مختلطة شبه غامضة، أو دلالة حائرة، بل قل: دلالة غير صافية؟ وينبغي أن نتذكر أن "الخمرة" هي موضوع هذه الوحدة ونواتها، وهي خمرة لا تقل صفاتها في دلالها بلبلة واضطراباً واختلاطاً عن الدلالات السابقة في النص، ففيها من صفات "الخمرة" العادية مقادير، وفيها من الصفات المفارقة لهذه الصفات مقادير أيضاً. إنها خمرة العرفان الإلهي، أو خمرة المتصوفة وكفى بذلك التباساً.

وإنه لمِمّا يلفت النظر في هذا النص أن يضمن الأمير عبد القادر قصيدته بيتين مشهورين من شعر أبي نواس: (ألا فاسقني خمراً وقل لي، والبيت الذي يليه)، فيفرض . بسبب ذلك . النسق النواسي بإشكالاته والتباساته حضوراً كثيفاً، ويجد القارئ نفسه وقد زج به الشاعر في منظومة من العلاقات الثقافية والفكرية المعقدة. لقد جعل أبا نواس خادماً لهذه الرحلة الروحية . والرحلة في الأدب العربي القديم مرتبطة بالبحث عن المعرفة .، فهل كان حاديه ودليله إلى العرفان الإلهي، أو إلى العلم "كل العلم" . على حد تعبير الأمير نفسه .، لقد تماهى معه، فهل كان يرى فيه متصرفاً كبيرا؟

ويستفيض التكرار في هذه القصيدة . وهي درة الديوان . استفاضة تستوقف القارئ العجلان، فهو تكرار نسق لغوي على نحو ما رأينا . وهو أكثر ضروب التكرار شيوعاً، وهو تكرار نداء، وتكرار كلمة، وتكرار استفهام، وسوى ذلك على نحو ما نرى في هذه الأبيات:

1-د. العربي دحو: ديوان الشاعر الأمير عبد القادر الجزائري، المرجع السابق، ص148.

1. "وشتّان ما بينَ الحجيجَيْنِ عندنَا! فهذَا لـــه ملْكٌ وهذا لــه أجْر!
2. ويلقى ريـــاضاً أزهرت بمعارف فيا حبَّذا المرأى! ويا حبَّذا الزهرُ!
3. ويشربُ كأسًا صرفةً من مدامة فيا حبذا كـــأس ويا حبذا خمرُ!
4. فلا عـــلمٌ إلَّا خـــبيرٌ بِشربـها ولا جـاهلُ إلا جهـــولُ بهـا غِرُ
5. عياذِي ملاذي عُـمدتي ثم عدَّتِي وكَهْفِي إذا أبدى نواجـذَه الدهرُ
6. تَضـــوَّع طيـــباً كلُّ زهرٍ بنشْرِهِ فما المسكُ؟ ما الكافورُ؟ ما الندُّ؟ ما العطرُ؟
7. وما حاتمٌ؟ قل لي وما حِلمُ؟ ومـا زهـــدُ إبراهيمَ أدهمَ؟ ما الصبرُ؟"[1]

وليس يكتفى الشاعر بالتكرار، ولكنه يضم إليه ـ كما ترى ـ أنواعاً بلاغية كالتقسيم في الأبيات الثلاثة الأولى، وكمراعاة النظير في البيت الرابع والبيت الأخير. ويطول بنا الحديث لو مضينا نتقصى كل ضروب التكرار، ونبحث عن دلالاتها، ووظائفها الفنية في كل قصيدة، وهو حديث لا يسمح به الموقف، وربما كان فيما قيل في الصحف الماضية بعض الغناء.

**د/المحسنات البديعية في شعر الأمير:**

- **المقابلة:**

إن المقابلة ـ في عدد من القصائد ـ هي بؤرة القصيدة ونواتها، فعلى حديها تنهض بنية القصيدة، وبها تنتج دلالتها الكبرى، فإذا نحن أمام مفارقة كبرى كما في قصيدة **"ما في البداوة من عيب"**، التي

1. "يا عاذرًا لأمرئ قد هام في الحضرِ وعـــــاذِلاً لمحـــبَّ البـــدو والقفـرِ
2. لا تذمنَّ بـيوتـــاً خفَّ محملُتها وتمدحنَّ بيـــــوتَ الطـــين والحجرِ
3. لو كنتَ تعلمُ ما في البدوِ تعذِرُني لكنْ جهلتَ وكم في الجهلِ من ضررِ"[2]

1-د: العربي دحو: ديوان الشاعر الأمير عبد القادر الجزائري، المرجع السابق، ص 146.
2- المرجع نفسه، ص 40.

ثم مضى يستكمل بناء قصيدته متخذاً من بنية المقابلة البنية الأساس لها، ولهذا كثرت المقابلات والطباقات فيها، كما ظهر فيها "المدح بما يشبه الذم"، وهو لون بلاغي يقوم على المفارقة بين ما يرشح له السياق وبين ما يدل عليه، ومن هنا كان هذا اللون قريب النسب من المقابلة، على نحو ما نرى في الأبيات الثلاثة الأولى، وما نرى في هذه الأبيات من نفس القصيدة (ما في البداوة عيب) :

1. **"قالَ الألى قـد مضَوا، قولاً يصدَّقهُ نقلٌ وعقْل وما للحقّ مـــــن غـيرِ**
2. **الحســـــنُ يظْهرُ في بيـتين، رونقـــهُ بيتٌ من الشَّعْرِ أو بيتٌ من الشَّعَرِ**
3. **سفـــائنُ البـرَّ بـــــل أنجى لراكبـِها سفـائنُ البحر كم فيـــها من الخطرِ**
4. **لا نحملُ الضَّـيْـمَ ممَّنْ جـــــاءَ نتركُهُ وأرضُه وجمـيعُ العـــــزَّ في السـفرِ**
5. **نَبيتُ: نـــار القـرى تبـدُو لطارِقـنا فيها المداواةُ من جوع ومـــنْ خَصَر**
6. **عـــدُّونَـــا مـــالـه مَـلجَـا ولا وَزَرٌ وعنْـدنا عادياتُ الســـبقِ والظفرِ**
7. **ما في البـَداوَةِ مـــن عيبٍ تـُذمُّ بهِ إلاَّ المـــروءةُ والإحســـــان بـالبِدَرِ**
8. **وصحَّـةُ الجسمِ فيـــها غـير خافيةٍ والعيبُ والـداءُ مقصورٌ على الحَضِرِ"[1]**

وهكذا تقوم بنية القصيدة على مفارقة تصويرية كبرى تظهر فيها صورة البداوة في جانب وصورة الحضر في جانب آخر، ولهذا السبب قلنا إن بنية المقابلة هي نواة القصيدة. ويتضح من مقابلة الاستهلال والمقابلة التي تليها تعصّب الشاعر للبداوة وتفضيلها على الحضر، وقد ترك هذا التعصب أو الانحياز أثره الواضح في القصيدة، فقد أنكر الشاعر على الحياة الحضرية أن يكون فيها سوى العيوب، وجمع للبداوة الفضائل من كل صوب. وأدى ذلك إلى التفصيل والبسط في صورة البداوة، وإلى الإيجاز والاقتضاب في صورة الحياة الحضرية. ويبدو تصوير الشاعر للبادية تصويراً شاعرياً عذباً

1-د: العربي دحو، ديوان الشاعر الأمير عبد القادر الجزائري، المرجع السابق: ص42.

يفيض بالبهجة والحبور، ويمتلئ بالحركة والحياة، ويخرج فيه الشاعر ـ على عادة الشاعر القديم ـ إلى ضروب من التفتي، وتتردد في أجزاء من هذا التصوير أصوات زهير بن أبي سلمى، والمثقب العبدي، وعمر بن أبي ربيعة في "تناص" صريح على نحو ما نرى في هذين البيتين:

**1."يومُ الرحيلِ إذا شُدّتْ هوادجُـنا شقائقٌ عَمّها مزنٌ من المطرِ**

**2.فيهَا العذارَى وفيها قَدْ جعلْنَ كوًى مرقّعاتٍ بأحـــداقٍ من الحورِ"[1]**

ولعل هذا الحب العميق للبادية، وهذا التعلق الشديد بها، وهذا الوقوف المتأني على مظاهرها، ووصفها على ترتيبها، في الواقع دون عبث بها، وهذا التصور لها "ترابها المسك أو أنقى" الذي يكشف عن موقعها في نفسه، لعلّ ذلك كله ـ وربما سواه أيضاً ـ هو الذي لفتنا إلى الملمح الأصيل في شخصية الأمير عبد القادر، فزعمنا زعماً يقيناً أنه "فارس بدوي".

وتهيمن بنية المقابلة على قصيدة "بنت العم" هيمنة شديدة الوطأة، فتتوالى المقابلات صفوفاً متلاحقة مكونة مفارقة تصويرية كبرى. ويترابط النصف الأول من القصيدة ترابطاً وثيقاً، فيكون جملة كبرى واحدة بفضل أداة الربط التي تجمع بين معطوفات بينها تناسق شكلي يفرضه النحو، وتناسق معنوي يفرضه المنطق على نحو ما نرى من هذه الأبيات:

1- : العربي دحو، ديوان الشاعر الأمير عبد القادر الجزائري، المرجع السابق: ص42.

1. "أقاسِي الحبّ مِنْ قاسِي الفُؤادِ وأرعَاهُ ولا يـــــرعَى ودادِي
2. أريدُ حياتـــهَا وتـــريدُ قتْـــلِي لحب بهجرٍ أو بصـدَّ أو بعادِ
3. وأبكيهَـــا فتضحكُ ملءَ فيهـَا وأسهرُ وهْي في طيـبِ الرقادِ
4. وتهجُرني بـــــلا ذنـــبٍ تـــراهُ فظُلمِي قـــد رأتْ دون العبادِ
5. وأشكوهَا البعادَ وليـس تصغِي إلى الشكوَى وتمكثُ في ازديادِ
6. وأبـــذلُ مهجتي في لثـــمِ فيـها فتمنـــعني وأرجـعُ مـــنه صادِ
7. وأغتـــفرُ العظيمَ لـهَا وتُحصِي عليَّ الذنبَ في وقـــتِ العدادِ
8. وأخضعُ ذِلـــــّة فتزيدُ تـــيهـاً وفي هجرِي أراهَـــا فِي اشتدادِ
9. فمـــا تنفكُّ عنـــى ذات عزٍّ وما أنـْفكُّ في ذُلـّي أنـــادِي"[1]

وتجسد بنية المقابلة اللفظية مقابلة معنوية بين موقف الشاعر وموقف ابنة عمه، وتغري الألفاظ العاطفة الانفعالية التي تملأ أرجاء النص، والملامح العذرية فيه بافتراض تجربة عاطفية خاصة يحياها الشاعر، ولكنني لا أجد في نفسي ميلاً إلى مثل هذا الافتراض، فأنا لا أكاد أرى في النص ملامح ذاتية تميز هذه التجربة، بل هي ملامح عامة تصور تجربة عاطفية نمطية، فالشاعر يدور حول المعاني التجريدية الكبرى في تجربة الحب، ويستخدم الألفاظ المألوفة في التعبير عن تلك المعاني، فكأنه يستعير من القدماء عوالمهم الشعورية، واللغوية معاً. ولعل ما يعزز هذا الانطباع في نفسي هو هذا الخمول الذي أصاب بنية المقابلة نظراً للإسراف في تكرارها حتى أوشكت أن تورث النفس مللاً. لقد كان من حق الشعر والحب على الشاعر أن ينشط بنيته اللغوية بطريقة ما، ولكنه لم يفعل!! انظر إليه ماذا فعل في موطن آخر وقد أحس أن لغة الشعر أوشكت أن تذبل ويصيبها النعاس:

1-د: العربي دحو: ديوان الشاعر الأمير عبد القادر الجزائري، ص 57.

- **الطباق:**

**1."يَرُوعُني الصبحُ إن لاحتْ طلائعُهُ يا ليـتـهَ لم يكنْ ضوءٌ وإصباحُ"[1]**

ان القطع البديع الذي تظهر فيه رشاقة الشعر وحيويته، وإلى هذا التمني الذي يأتي في سياقه انتفاء الضوء والصباح، فيعزز فكرة "الروع" التي لاحت في أول البيت.

نقف عند نص آخر يظهر فيه "الطباق" ظهوراً قوياً:

***وحدة الوجود***

**"أنا حقٌّ، أنا خلـقٌ أنا ربٌّ، أنا عبدُ**
**أنا ماءٌ، أنا نـــــار وهواءٌ، أنا صلدُ**
**أنا كمٌّ، أنا كيـــف أنا وجدٌ، أنا فقدُ**
**أنا ذاتٌ، أنا وصف أنا قربٌ، أنا بعدُ"[2]**

هذا طباق غريب يقوم بوظيفتي "المحو والإثبات" في آن، أو قل ـ بعبارة أدق ـ إنه طباق لا يقوم بوظيفته البلاغية، ما أكثر الوظائف المعطلة في الشعر! فتندثر الحدود بين طرفي الطباق، ويدخل كلاهما في الآخر، فيعبثان معاً بترتيب الكون ونواميسه، ويعيدان هذا الترتيب على نحو خاص جداً. ومما يلفت النظر في هذا النص بنيته اللغوية، فهو من أوله إلى آخره ذو تركيبه لغوية واحدة هي جملة اسمية مكونة من مبتدأ وخبر، وأن المسند إليه هو لفظ واحد لا يتغير، إنه ضمير المتكلم مرفوعاً "أنا". ومن الواضح هنا أن ذات المتكلم تفرض سلطة صارمة على دلالة النص، فهي القطب الذي تتمحور حوله الدلالات في غير التباس. ومن الواضح أيضاً أن هذه الجمل الاسمية القصيرة ببنيتها المذكورة، وبتلاحقها وغزارتها تكشف عن طبيعة الموقف الصادرة عنه، فهو موقف يقيني صلب. فما حقيقة هذا الموقف الذي تتماهى فيه الربوبية والعبودية، والماء والنار والهواء، والكم والكيف، والوجد والفقد،

1-د: العربي دحو، ديوان الشاعر الأمير عبد القادر الجزائري، المرجع السابق ص156.
2-المرجع نفسه، ص160.

والذات والوصف، والقرب والبعد؟! أليس هذا هو موقف المتصوف الذي يؤمن بوحدة الوجود كما لاحظنا في موطن سابق؟

ويقتضي هذا الحديث عن التركيب الوقوف على عدد من قضاياه الأخرى كالحذف، والفصل والوصل، والتقديم والتأخير وسواها.

## 3/الأساليب البلاغية في شعر الأمير:

### أ/ الحذف:

تحدث عبد القاهر في "دلائل الإعجاز" عن الحذف، قال: "هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى فيه ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بياناً إذا لم تبن"[1] وإذا الحذف خاصة شعرية تقوم على "الاقتصاد في اللغة"، فتمنح البنية الشعرية حيوية وفيض دلالة، أو قل هو علاقة معنى لا علاقة تشكيل. وحين ننظر في شعر الأمير عبد القادر نجد ضروباً من هذا الحذف تزيد على أصابع اليدين عدداً، فهو يحذف المبتدأ والفاعل والخبر الحال والمفعول به وأداة النداء والفعل والجار والمجرور، وقد يحذف جملة يظهر في هذه الأبيات التي نسوقها تمثيلاً لا حصراً:

❖ من قصيدة (بي يحتمي جيشي):

**1."يثْقن النَّسا بي حيثما كنت حاضرًا ولا تثْقن في زوجـــها ذاتُ خلخالِ**

**2.أميرٌ إذا مـــا كانَ جيشي مقـبلاً ومـوقدُ نار الحربِ إذْ لم يكُنْ صالِي"[2]**

❖ من قصيدة (يتيه بدلَه عمدا):

---

1-عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز، المرجع السابق، ص146.

2- د: العربي دحو: ديوان الشاعر الأمير عبد القادر الجزائري، المرجع السابق، ص38.

1. " وهذا الظبيُ لا يرعَى ذِماماً ولا يرضَى مؤانسـةً لجارِ
2. يتـتيـهُ بدله ويصولُ عمداً غنيٌّ بالجمالِ فلا يُدَارِي"[1]

❖ من قصيدة (مناجاة أُحُد):

1. "بطيبةَ طاب العيشُ ثم تمرَّرَتْ حلاوتُه فالنحــسُ أرْبَى على السعْدِ
2. أردّدُ طرفِي بين وادِي عقيقهَا وبينَ "قُبـــاهَا" ثمَّ ألــوِي إلى أُحْدِ
3. منازلُ مَن أهواهُ طفلاً ويافعاً وكهلاً إلى أنْ صرتُ بالشيبِ فيبُرْدِ"[2]

هذه نماذج من حذف "المبتدأ"، فأين دقة المسلك، ولطف المأخذ؟ وأين هذا الذي هو "شبيه بالسحر" على حد تعبير عبد القاهر؟ أرجو أن تنحي ما تراه في النص الأول من الإضمار قبل الذكر، فهذه مخالفة نحوية أشرت سابقاً إلى أن في شعر عبد القادر عدداً غير يسير منها، كما أرجو ألا ينافس صوت "جرير" في مدحه "للحجاج" صوت عبد القادر في نفسك، فقد أغار عبد القادر على بيت جرير:

"أم من يغار على النساء حفيظة إذ لا يثقن بغيرة الأزواج"[3]

قلت أرجو أن تضرب صفحاً عن هذا الذي ذكرت، وأن تنظر إلى السياق الذي حذف فيه المبتدأ، فهو سياق البطولة والفخر العريض بالذات، فإذا ظهرت كلمة "أمير" في هذا السياق صرفت الأذهان عن الناس جميعاً إلا عن الشاعر، وإذا ما نفع الإتيان بالمبتدأ؟ بل حاول أن تذكر المبتدأ المحذوف، فتقول: أنا أمير... الآن عرفت أن العبارة قد خرجت إلى الغثاثة واعتلال الذوق، وعرفت أن في هذا الحذف مسلكاً دقيقاً ومأخذاً لطيفاً وسحراً.

1- د: العربي دحو: ديوان الشاعر الأمير عبد القادر الجزائري، المرجع السابق ص 55.

2- المرجع نفسه، ص131.

3- نفسه، ص 48.

وسياق النص الثاني سياق عاطفي بدوي ينفرد به هذا الظبي برشاقته، وإخلافه الموعد، وصدوده عن سواه، ودلاله وغنجه، وليس بمنكر في هذا السياق سوى أن تذكر المبتدأ المحذوف، فتقول، هو غني بالجمال أو: وهو غني... لأن السياق كله مرصود لهذا المبتدأ، فذكرك له إفساد للشعر لا محالة لأنه يجعل الشطر الأخير تتمة لما سبقه، والحال أن العكس هو الصحيح، فهذا الجمال هو سر ما سبقه من دلال وصدود وإخلاف وعد.

وسياق النص الثالث سياق ديني تملؤه أسماء أماكن مقدسة (طيبة ـ المدينة المنورة ـ وادي العقيق، قبا، جبل أحد) تحمل معها سياقاً تاريخياً روحياً جليلاً. بعبارة أخرى إن أسماء الأماكن تلج مجالاً وظيفياً جديداً، فتغمر السياق بفيض روحي نابع من ذاكرة الأمة ووجدانها، فأية جدوى من ذكر مبتدأ لا وجود للسياق لولاه؟ ثم ألا ترى في هذا الحذف ما يشعرك بقربها من النفس، فهي في القلب حيث الهوى؟ أما أن تقول: هذه منازل من أهواه، فتلك لعثمة لا يعرفها الشعر.

وقد يحذف الشاعر "أداة النداء"، فيكشف عن ملاحة الحذف، ورغبة النفس فيه:

**". بُنَيَّ! لئنْ دعاكَ الشوقُ يوماً وحنّتْ للّقا منـّا القلوبُ"[1]**

ولن تتذوق ملاحة هذا الحذف حتى تعرف أن هذا البيت من مقطوعة بعث بها الشاعر إلى ابنه الأكبر وهو بعيد مشغول عن أهله بالجهاد، وقد استدار العام على غيبته أو كاد. أفليس يعبر هذا الحذف الجميل عن الإحساس بالقرب النفسي على الرغم من البعد المكاني؟ وأرجو أن تضم إلى دلالة هذا الحذف دلالة هذا التصغير (بني) وما فيها من الحنو والإحساس بالقرب حتى يكاد يطوقه بيديه، وأن تضم إليهما جميعاً هذا الالتفات البديع من المخاطب إلى المتكلمين "منا" عادلاً عن ضمير الخطاب، ومتحدثاً عنه وعن أسرته جميعاً بضمير واحد، وماذا يضيرك لو ضممت إلى النداء المحذوف والتصغير والالتفات هذا "القصر" الجميل في كلمة "اللقا" فكأنه يستعجله فيعدل عن مده ويقصره؟!!

1-د: العربي دحو: ديوان الشاعر الأمير عبد القادر الجزائري، المرجع السابق، ص 78.

وقد يحذف "الفعل والفاعل أو نائبه والمفعول به معاً كما في قوله:

**1." وإنّا بنُو الحربِ العوانِ لنا بهَا سرورٌ إذا قامتْ وشانِئُنَا عَوَى**

**2.لذاكَ عروسُ الملكِ كانتْ خطيبتي كفجْأةِ موسَى بالنّبوة في طُوى"[1]**

**1.". فمنُّوا بلقياكمْ، وإلّا فلا بقـا وَرِيحُ الفـنا تسْفِي علينَا إذَاً سفَا"[2]**

**2." أريدُ كتمَ الهوى حيناً فيَمنعُنِي تهتكِي كيفَ لا؟! والحبُّ فضَّاحُ"[3]**

لقد فوجئ الأمير بالإمارة، فجاءته على غير انتظار، كما فوجئ موسى بكلمة من ربه في الوادي المقدس طوى، فعبر عن هذه المفاجأة بإيجاز الحذف .كما ترى . ففجأنا به كأنما يريد للغة أن تجسد المفاجأة!

ويبدو الحذف في الموطن الثاني أدق وأبلغ، فالشاعر يمني النفس بلقاء الأحباب، ويرى بقاءه مرهوناً بهذا اللقاء، ولذلك يطلب اللقاء صراحة "فمنوا بلقياكم" ثم يعمد إلى هذا الحذف البديع "وإلا فلا بقا"، يريد "وإلا تمنوا فلا بقاء لي"، فكأنما جزع من ذكر اللقاء في سياق النفي فحذفه ثم قصر الممدود وحذف الجار والمجرور، فتضافر هذا الحذف كله للتعبير عن جزعه الشديد من عدم اللقاء، وجاء الشطر الثاني من البيت مصوراً لهذا المعنى، فأدرك من دقة التعبير وبلاغته ما لم يكن ليدركه لو ذكر المحذوف ومد المقصور.

ويأتي البيت الأخير في سياق عاطفي هو سياق الحب الصوفي حيث "لا خير في اللذات من دونها ستر"، فالشاعر عاشق يريد أن يصرح بحبه "فصرح بمن تهوى ودعني من الكنى"، وأن يعلنه على الملأ. وفي هذا السياق المفعم بالرغبة الجارفة في الإعلان يأتي حذف منع الإعلان "وكيف لا يمنعني" ليوائم مواءمة ساحرة سياق الرغبة، بل إن الشاعر يسوق هذا الحذف في سياق أصغر هو سياق

1- : العربي دحو، ديوان الشاعر الأمير عبد القادر الجزائري، المرجع السابق: ص 48.

2- المرجع نفسه، ص54.

3-نفسه، ص154.

الاستفهام الإنكاري، ويردفه بما يعزز رغبته فكأنها من طبيعة الحب ومعدنه "والحب فضاح". ولو أنك فليت نفسك في غير استعجال لرأيت هذا الحذف "شبيهاً بالسحر" على حد تعبير عبد القاهر.

ويطول بنا الحديث لو مضينا نتتبع تفاريق هذا الحذف، ونحن نريد أن نمضي على اجتزاء القول وطيه، فلنضرب عما نحن فيه بعد وقفة عجلى على قوله:

**1. "فما نسجُ داوودٍ كنسجِ عناكبِ ولا الغادةُ الهيفاءُ تزهُو بخلخالِ**

**2. وما عَيبهَا إلا التغــرب في الورى فلَم تلقَ منْ أختٍ لها لاَ ولا خالِ"** [1]

لقد مكر الشاعر بالمتلقي مكراً جميلاً، فرفع القدرة على "التنبؤ" في الشطر الأول إلى ذروتها، ثم قوضها، وأعادها إلى درجة "الصفر" بهذا الحذف الذي لم يكن متوقعاً قط تاركاً للمتلقي أن يملأ هذا الفراغ النفسي والمعنوي الذي أحدثه الحذف بما يحقق التناظر والمماثلة بين شطري البيت.

**ب/ الفصل والوصل:**

تحدث عبد القاهر في "الدلائل" عن الفصل والوصل، قال: "واعلم أنه ما من علم من علوم البلاغة أنت تقول فيه: إنه خفي غامض، ودقيق صعب إلا وعلم هذا الباب أغمض وأخفى وأدق وأصعب"[2] وتحدث نقاد الشعر المعاصرون عن "الربط" وأدواته وشروطه، وعن سوء الربط أو "عدم الاتساق" كما سماه جان كوين. ولا تنجم صعوبة دراسة "الربط" من وعورة المسلك ودقته وغموضه فحسب بل تنجم أيضاً من انتشاره الواسع في الشعر، بيد أن التمثيل لا الاستقصاء، قد يذلل طرفاً من هذه الوعورة. فنحاول النظر في هذه الأبيات:

**1."ما زلتُ أرميهمْ بكلِ مهنّدٍ وكلَّ جوادٍ همُّهُ الكَرّ لا الشَّوَى**

**2.وذَا دأبُنا فيهِ حياةٌ لدينـنَا وروحُ جهادٍ بعدمَا غُصْنُه ذوَى"** [3]

---

1-د: العربي دحو: ديوان الشاعر الأمير عبد القادر الجزائري، المرجع السابق، ص66.

2- عبد القاهر الجرجاني، الدلائل الاعجاز، المرجع السابق، ص 231.

3-د: العربي دحو: ديوان الشاعر الأمير عبد القادر الجزائري، المرجع السابق، ص47.

**3."كساه رسولُ الله ثوبَ خلافةٍ له الحكمُ والتصريفُ والنهيُ والأمرُ"[1]**

**4". يا عابد الحرمين لو أبصرتنا لعلمت أنك في العبادة تلعب**

**5.من كان يخضب خده بدموعه فنحورنا بدمائنا تتخصب**

**6.أو كان يتعب خيله في باطل فخيولنا يوم الصبيحة تتعب"[2]**

لا جناح على الأمير إذا تناص مع "عنترة" في النص الأول، فالسياق سياق فخر وحماسة. فلنضرب عن هذا التناص، وننظر إلى ما في البيتين من فصل ووصل. لقد عطف الشاعر الجواد على المهند لما بينهما من علاقة ظاهرة، فكلاهما من عدة الفارس، وعطف روح الجهاد على حياة الدين لما بينهما من علاقة حميمة، فحياة هذا الدين تكاد تكون مقترنة بهذه الروح الجهادية. وهذا العطف ـ كما ترى ـ عطف اسم على آخر، ففي الوصل اتساق يقوي دلالة التراكيب. ولكن الشاعر فصل حين قال: "وذا دأبنا فيه حياة..." ولم يقل "وفيه...." فأين الدقة والجمال فيما فعل؟ ولا يذهبن بك الظن إلى أن الوزن قد ألجأه إلى ذلك، فما أيسر أن يتصرف الشاعر لو أحب الوصل! ولكن الذي ألجأه إليه هو الرغبة في تحديد وظيفة الدأب، فلو أنه وصل لكان معنى ذلك أن الحرب دأبه، وأن فيها حياة الدين، فكأن للحرب غايات شتى وحياة الدين واحدة منها، ولم يرد الشاعر ذلك قط بل أراد أن الحرب دأبه لسبب واحد لا غير هو "حياة الدين" كاشفاً بذلك عن رؤيته الدينية العميقة، فتأمّلْ دقة هذا الفصل وغموضه، وما فيه من أسرار.

ويتحدث الشاعر عن أستاذه الصوفي، فيقول:

**"كسَاه رسول الله ثوب خِلافةِ لهُ الحكمُ والتصريف والنهْي والأمر"[3]**

---

1-: العربي دحو، ديوان الشاعر الأمير عبد القادر الجزائري، المرجع السابق، ص143

2-الجرجاني، دلائل الإعجاز، المرجع السابق، ص 106.

3-د: العربي دحو: ديوان الشاعر الأمير عبد القادر الجزائري، المرجع السابق، ص143.

فلماذا عدل عن الوصل إلى الفصل، فقال: له الحكم، ولم يقل: وله الحكم؟ وعلة ذلك واضحة للمتأمل، فالجملة الثانية متصلة من ذات نفسها بالجملة الأولى لأنها مؤكدة ومبينة لها، ولذا فهي مستغنية عن ربط يربطها بها، وهذا شأن الجمل التفسيرية عامة لأنها ـ كما يقول عبد القاهر ـ "كالصفة التي لا تحتاج في اتصالها بالموصوف إلى شيء يصلها به، وكالتأكيد الذي لا يفتقر كذلك إلى ما يصله بالمؤكد"[1].

ويبدو الاستئناف أغمض وألطف في النص الثالث، ففي كل من البيتين الثاني والثالث سياق شرط جزاؤه محذوف، ولا يجوز أن يكون الشطر الثاني من أحدهما أو من كليهما جزاء، وتكون الفاء رابطة، لأن الشاعر لم يرد الجزاء بل أراد المقابلة والمفارقة، فكأنه قال: من كان يخضب خده بدموعه فله ما يشاء ـ أو شيئاً من هذا القبيل ـ أما نحن فنحورنا بدمائنا تتخضب، ومن كان يتعب خيله في باطل فهو وما يفعل، أما نحن فخيولنا يوم الصبيحة تتعب، وبذلك ينكشف معنى "اللعب" في البيت الأول، وتتم المفارقة، فشتان بين رجل هادئ مطمئن يتعبد الله، ويذرف دموعه، وآخرين يخوضون غمرات القتال فكأنهم في جفن الردى النائم على حد تصوير أبي الطيب.

وليس كل وصل الأمير وفصله من هذا الطراز، فقد يقع في شعره من سوء الربط أو عدم الاتساق ما يعيا دونه النحاة والنقاد، وعلى نحو ما نرى في قوله:

**1."صلى عليه اللّهُ ما سحَّ الحيَا والآلِ، ما سيفٌ سطَا في الجحْفلِ"[2]**

**2. " ممّا عراكمْ عسىَ فيه أقَاسِمكُمْ أو حمْلُهُ كلــهُ لو كــان يمُكِـنني"[3]**

**3."ومحِي رفاتي بعد أن كنتُ رمّةً وأكسَبني عمرًا لعمرِي هو العمرُ"[4]**

---

1- جان كوين، بناء لغة الشعر، المرجع السابق، ص222.

2- د: العربي دحو، ديوان الشاعر الأمير عبد القادر الجزائري، المرجع السابق، ص 103.

3-المرجع نفسه: ص77.

4-المرجع السابق: ص142.

فأنت ترى أنه قد عطف "الآل" على "الحيا"، وهو عطف بين متباعدين، وإنما أراد: وما اضطرب الآل (السراب) إلاّ إذا أراد بـ "الآل" آل الرسول وقديماً التمس أهل الصناعة لجرير العذر في قوله: "وزججن الحواجب والعيونا"، فقالوا: أراد وكحلن العيون لأن التزجيج لا يكون للعيون، ولعل الذي ساعدهم على ما قالوا هو العلاقة الوثيقة بين الحواجب والعيون، وليس بين المطر والسراب ما يعين على التماس العذر.

وهو في البيتين الثاني والثالث يعطف جملة اسمية على جملة فعلية في تنافر فظ تزوّر دونه الأسماع!!

**ج /التقديم والتأخير:**

تحدث عبد القاهر عن التقديم والتأخير، قال هو باب كثير الفوائد، جم المحاسن، واسع التصرف. بعيد الغاية ثم قال: "وقد وقع في ظنون الناس أنه يكفي أن يقال إنه قدم للعناية، ولأن ذكره أهم، من غير أن يذكر من أين كانت تلك العناية؟ وبم كان أهم"[1]، وأفاض البلاغيون في الحديث عن وظائف التقديم والتأخير. وفعل مثل ذلك نقاد الشعر والأسلوبيون، فقد عد "جان كوين" التقديم والتأخير مجاوزة شعرية (انحرافا) بالقياس إلى لغة النثر"[2] ، وذكر أن البلاغيين "عرفوا مبحث التقديم والتأخير باعتباره الصيغة الخاصة بالعاطفة"[3]، وتحدث الأسلوبين حديثاً طويلاً عن "التعبيرية"، ورأوا مفهوم "الاختبار" وثيق الارتباط بها، وتحدثوا عن وظائف التقديم والتأخير كالتأكيد، والإرجاء والتشويق، والشحنة العاطفية، والتأثرية وسواها. وإذاً لا مناص من الوقوف ـ ولو قليلا ـ على "التقديم والتأخير" في شعر الأمير عبد القادر لعلنا نرى بعض ما فيه من محاسن.

1-جان كوين: بناء لغة الشعر، المرجع السابق، ص66.

2-المصدر نفسه، ص73.

3- نفسه، 98.

**1.". إلى الله أشكو ما ألاقي من النوى وحَملي ثقيل لا تقُـوم بِـــه الأيـدِي**

**2.بطيبـة طـابَ العيـشُ ثـم تـمررت حَلاوته فالنَحس أربى على السعدّ"[1]**

*من قصيدة:(**أستاذي الصوفي**)*

**1." وتاهُوا فلم يَدْرُوا منَ التَيهِ مَنْ هُمْ وشَمْسُ الضحَى تحتِ أقدامهمْ عفْرُ**

**2.وفـي شـــمها حقـاً بذلنـا نفوســنـا فـهـــانَ علـينَا كـل شـيء لـه قـدْرُ**

**3.هجرنَا لها الأحبابَ والصحبَ كلّهمْ فمَـــا عـاقـنَا زيـدٌ ولا راقـــنَا بـكْرُ**

**4.وفيها حلالي الذلُّ من بعـد عـزَّةٍ فـيَـا حبـذَا هـذا ولـو بـدؤُه مـرُ"[2]**

*من قصيدة : (**أعرنـي قلباً**)*

**1. ". ألاَ إنَّ قلبِي يومَ بنتمْ وسرتُمْ غدا حائماً خلفَ الظَّعُونِ يطيرُ**

**2. فلو أنّكمْ يوم الفراق أعرتـمُ قلوبَـــــكمُ لي إنّـنِي لصـــبورُ"[3]**

النص الأول من قصيدة يناجي بها الشاعر "جبل أحد"، وقد رد عليه غوابر الشوق، فتذكر الغزوة التاريخية، والمسلمين الأوائل، ونازعته النفس إليهم، فذكر البين الوشيك، ودموعه ونيران قلبه، وعري قلبه من الصبر...

وإذا فالسياق سياق وجداني ديني. فإذا نظرنا في البيتين المذكورين من هذه القصيدة رأينا تقديم "الجار والمجرور: إلى الله، بطيبة"، ولست أظن هذا التقديم إلا استجابة للسياق وتتميماً للجو الديني الذي تتحرك فيه القصيدة، ومن غير المنتظر في هذا السياق أن يقدم الشكوى من النوى على من ترفع إليه هذه الشكوى، أو أن يقدم طيب العيش على ذكر مدينة الرسول.

---

1-د: العربي دحو: ديوان الشاعر الأمير عبد القادر الجزائري، المرجع السابق، ص 130.

2-المرجع نفسه، ص 150.

3- نفسه: ص 109.

لقد علمنا تاريخ الشعر العربي أن التغير في الشكل تغير بطيء أو شديد البطء، فقد ظلت القصيدة العربية محافظة على شكلها الجاهلي حتى ثورة الشعر الحديث باستثناء محاولات يسيرة لم يكتب لها الذيوع والانتشار كالموشحات وغيرها. وقد أخفقت جهود طيبة كثيرة في استنباط أحكام دقيقة حول علاقة كل بحر من بحور الشعر بألوان عاطفية بأعيانها، ولكن هذه الجهود كشفت في كثير من الأحيان عن قدرة عالية على تذوق النصوص تذوقاً حاراً على مستوياتها اللفظية والتركيبية والدلالية والموسيقية معاً، وتأسيساً على ذلك سنحاول الوقوف على موسيقا شعر هذا الشاعر معتمدين على بعض المفاهيم العامة، وعلى ما يسعفنا به الذوق والخبرة.

**د/ البنية الايقاعية في شعر الأمير:**

- **الوزن والقافية:**

هكذا فهم الشاعر القديم تلقي الشعر العربي، ومن أجل هذا وغيره بات بأبواب القوافي يحوكها، ويقوم منآدها، وإذا كان الغناء مضماراً لهذا الشعر كان لابد أن يكون فيه مقادير من الإيقاع أو الوزن النابع من تردد زمني يمتع السامع والمنشد معاً. ولكن هذا الوزن ليس عنصراً خارجياً يضاف إلى المعنى بل هو جزء من سياق المعنى، أو بعبارة جان كوين "لا وجود للوزن إلا باعتباره علاقة بين المعنى والصوت، وهو إذا بناء صوتي معنوي. ويضيف "وإذا وجد صراع بين البحر والتركيب فإن البحر دائماً هو الذي ينتصر"[1].

والقافية عنصر مهم في موسيقا الشعر، وهي الأخرى ليست عنصراً خارجياً يضاف إلى الشعر، بل هي جزء من سياق المعنى، "ووظيفتها الحقيقية لا تظهر إلا إذا وضعت في علاقة مع المعنى"[2]، وهي القاعدة التي يبنى عليها البيت وربما وجهت مساره. وإذا كان قطع التوازي الصوتي المعنوي عنصراً إيجابياً في الشعر، فإن القافية في الأبيات المتتابعة تنهض بهذه الوظيفة فتحدث تشابهاً في الصوت

1-جان كوين، بناء لغة الشعر، المرجع السابق، ص74.

2-نفس المصدر، ص109.

وعدم تشابه في المعنى، وتظهر مدلولات مختلفة من خلال دوال متشابهة"[1]. وكلما كانت القوافي "شديدة الاتفاق فيما بينها في الصوت، وشديد الاختلاف فيما بينها في المعنى"[2] كانت أقدر على القيام بهذه الوظيفة على نحو ما نرى في لزوميات أبي العلاء المعري مثلاً.

ويرى لوتمان "أن وقع القافية في نفسية المتلقي يرتبط مباشرة بحظها من المباغتة أو عدم التوقع، وهذا يعني أنها ذات طابع دلالي أكثر مما هي ذات طابع نطقي أو صوتي، وليس من الصعب الاقتناع بهذه الحقيقة إذا قارنا ما بين القوافي التي تعتمد على التكرار لفظاً ومعنى والقوافي التي تشترك لفظاً وتختف معنى، ففي كلتا الحالتين نرى التطابق الصوتي والإيقاعي واحداً غير أن اختلاف المعاني، بل انبتات ما بينها في حالة المشترك اللفظي يجعل القافية تبدو أكثر غنى، وأما في حالة تكرار القوافي لفظاً ومعنى فإنها تترك في النفس انطباعاً ضئيلاً، بل لا يكاد يعترف بها قوافي على الإطلاق"[3].

وأنا أظن أن الأمير عبد القادر اعتنى بقوافيه عناية تلفت النظر، بل لعله أعنت نفسه في عدد منها انسجاماً مع روح العصر، ورغبة منه في إبراز تفوقه، فكأنما أراد ـ كما أراد عنترة من قبل ـ أن تسري دماء الفروسية في عروق الشعر، فلا ينقاد جواده الشامس إلا لفارس عركته مضائقه. ولست أريد بذلك أنه يتحامى عيوب القافية، فهذا أيسر مطالبه، ولكنني أريد ما يحمل نفسه عليه من "لزوم ما لا يلزم"، ومن قيود ثقيلة أخرى يكبل شعره بها حتى يبدو كأنما قطعت يداه من المعصمين!! وأي كبل أثقل على الشعر من أن يبني الشاعر قصيدته كاملة على كلمة واحدة بعينها تتكرر في نهاية كل بيت ها هو ذا يرد على صديق أرسل إليه قصيدة مثقلة بالمحسنات البديعية، فإذا هو يجنح إلى هذه القصيدة "الخالية" تدفعه إلى ذلك دفعاً روح العصر، والرغبة في التفوق:

**1."خليليّ! وافتْ منكمْ ذاتُ خلْخَالِ تـَتيه عـــلى شمــسِ الظهيرَةِ بالخالِ**

1-جان كوين، بناء لغة الشعر، المرجع السابق، ص105

2-المرجع نفسه، ص74.

3-انفسه، ص150.

**2.تميسُ فتُـزْري بالغصـــونِ تمـــايلاً تـــرُوحُ وتغدُو في بُـــــرودٍ منَ الخالِ**

**3.لـــهـَا منطقُ حلـــوٌ به سـحرُ بابِلٍ رخيمُ الحواشِي أمضى من الخالِ"[1]**

وتمضي القصيدة على هذا النحو لا تفارقه ولا تحيد عنه، فيتكرر "الدال" عينه في نهاية كل بيت، ولكن "المدلول" يختلف كلَّ مرة ومما لا ريب فيه أنّ القافية هنا تؤدي وظيفتها على أتم وجه، فتقطع التوازي بين الصوت والمعنى بل تبتره بترا. ولكنني ـ على الرغم من ذلك ـ لا أستملح هذا التصنيع لأنه يرفع درجة "التنبؤ" إلى درجة "اليقين"، وبذلك يلغيها، ويورث النفس قدراً من الملالة لا يدفع، ويتحول بالشعر من نشاط خلاق إلى مهارة لغوية خاملة.

وقد يخفف من وطأة هذا القيد، فيسترد الشعر بعض روحه، وينهض مرفوفا يروض جناحيه كما نرى في هذه الأبيات:

**1. "إلى الصون مَدَّتْ تلمسانُ يداها ولبَتْ فهذا حسنُ صوت نِـداها**

**2. وقـدْ رفَعتْ عنها الإزارَ فلجْ بِهِ وبرَّدْ فؤاداً مـــن زلالِ نَـــــداها**

**3. وذا روضُ خدَّيـها، تفتـقَ نـوَرُهُ فلا ترضَ منْ زاهي الرياضِ عداها**

**4. ويا طالما نقـابَ جمـالها عداه وهم ـ بين الأنـــام ـ عداها"[2]**

فقد حقق الجناس هنا وظيفة القافية دون أن يفسد الشعر، بل لعله منحه بعضاً من الرونق. وقد يجنح إلى "لزوم ما لا يلزم" ولكنه لا يلتزمه على امتداد القصيدة، بل يحسو منه نغبة وأكثر ثم ينصرف عنه كما في هذه الأبيات: من قصيدة (بي يحتمي جيشي):

1- د. العربي دحو، ديوان الشاعر الأمير عبد القادر الجزائري، المرجع السابق، ص65.

2-المرجع نفسه، ص35.

**1. تسائـــلـــني أمُّ البـــــــنين لأعلمُ من تحتِ السماءِ بأحـوالِي**

**2. ألمْ تعلمِي يــا ربةَ الخدْرِ أننــي أجَلِّي همومَ القوم، في تَجـوالِي**

**3. أغشَى مضيقَ الموتِ لا متهيباً وأحمِي نساءَ الحيَّ، في تَهْوالِ".**[1]

ولا ريب في أن هذا السياق الذي يقترن فيه الحب بالبطولة سياق فخم جليل، وهو سياق عريق في شعر البطولة القديم (عنترة في المعلقة على التمثيل لا الحصر)، ولا ريب أيضاً في أن البحر الطويل بإيقاعاته الرصينة يلائم هذا السياق، ويزيده رصانة وجلالاً. وحقاً تقوم القافية في الأبيات المتتالية بقطع التوازي الصوتي المعنوي، ولكنها في كل بيت على حدة تؤدي وظيفة مناقضة لأنها تمثل وقفاً صوتياً ومعنوياً في آن نظراً لعدم ارتباط البيت تركيبياً بالبيت الذي يليه، وهي بتقارب عنصريها البنائيين (الصوت والمعنى) تزيد من قدرة الرسالة على التوصيل أو الإبلاغ. وهذا ملمح عريق في الشعر العربي القديم، وشعر عصر النهضة.

وقد يحرص أحياناً على المجيء في نهاية البيت بكلمتين متجانستين أو متضادتين في الدلالة، ثم يشفعه ببيت ـ أو أكثر ـ في نهايته كلمتان على وزن الكلمتين في البيت السابق، وهذا هو "التطريز" الذي تحدث عنه أبو هلال أو هو قريب منه، فيزيد بذلك موسيقا النص وفرة، ثم تأتي ألف الإطلاق فتحدث إشباعاً موسيقياً بامتداد النفس. وأكثر ما يظهر هذا الصنيع في القصائد الدينية التي نجتزئ منها هذه الأبيات تمثيلاً لا حصراً:

**1. ".يا ربُّ يا ربُّ! يا ربَّ الأنام ومَنْ إلـيه مَفْزَعــُنَا ســراً وإعلانَا**

**2. يا ذا الجلالِ! وذا الإكرام! مالكنـَا يا حيّ يا مولياً فضلاً وإحسانَا**

**3. يــا ربُّ! أيّدْ بروح القدْس ملجأنا عبـــد المجيد ولا تبقيهِ حيرانَا".**[2]

**يقول أيضا:** في قصيدة (آمن من حمامة مكة):

---

1- العربي دحو، ديوان الشاعر الأمير عبد القادر الجزائري، المرجع السابق: ص38.

2- نفسه، ص114.

**1. ". الحمد لـلّه تعظـيماً وإجلالاً ما أقبل اليسرُ بعد العسرِ إقبالاً**

**2. ومـا أتَتْ نفحاتُ المسكِ ناسخةً من المكـارهِ أنواعــاً وأشكــالاً**

**3. فالـله أكرمـني حـقّـاً وأسـعدنِـي وحـــطّ عـنيَ أوزاراً وأثقـــالاً**

**4. قد طالَ ما طمحتْ نفسِي وما ظفرتْ لكن للوصلِ أوقاتاً وآجـــالاً".**[1]

ونحن نحس في هذين المقطعين وأشباههما توازياً إيقاعياً متكرراً يحدث بتآزره مع القافية وألف الإطلاق انسجاماً صوتياً عميق الأثر في النفس (سراً وإعلاناً، فضلاً وإحساناً// أنواعاً وأشكالاً، أوزاراً وأثقالاً، أوقاتاً وآجالاً)، ولسنا نبعد عن الحق إذا قلنا: إن هذا الانسجام الصوتي يتواءم مع الانسجام النفسي في القصيدة، ولعله نابع منه، ويكمله.

وإذا لم تكن سمعة "التضمين" في نقدنا القديم طيبة . وهو تعلق معنى بيت ببيت يليه . وكان يحسن بالشاعر أن يتحاماه، فإن نقاد الشعر المعاصرين يعدونه فضيلة حتى إن الشعراء المعاصرين قد ولعوا به وهاموا.

ويرى "جان كوين" أن في التضمين "لونا من انقطاع التوازي بين الصوت والمعنى وهو تواز يؤكد عادة قوة بناء العبارة"[2]. وأنا أعتقد أن علينا أن ننظر إلى الشعر العربي في ذاته، وألا نقيسه ببنية شعرية أخرى تحققت في سياق تاريخي اجتماعي مختلف عن السياق التاريخي الاجتماعي للشعر العربي. ولكن هذا الاعتقاد لا يحول دون النظر في شعر الآخر ونقده والإفادة منهما. وفي ضوء هذه النظرة لا أعد التضمين عيباً، ولا أعده فضيلة، ولكنني أحتكم في أمره إلى السياق، فإذا كان السياق يستدعيه أو يقبله رضيت به، وإلا فلا، وفي شعر الأمير عبد القادر مقدار غير يسير من التضمين، ولكن جله جاء في سياق وجداني عاطفي أو في سياق ديني روحاني حيث شبوب العواطف والمشاعر

1-العربي دحو، ديوان الشاعر الأمير عبد القادر الجزائري، المرجع السابق، ص110.

2-جان كوين، بناء لغة الشعر، المرجع السابق، ص167.

وتدفقها، فكأن البيت يضيق على احتواء هذا التدفق فيمتد إلى البيت التالي ويغمره كما في هذا المقطع: من قصيدة (غيب):

**1. "أيا سامعَ الشكوَى! ويا دافعَ البلا! ويا منقذَ الغرقىَ! ويا واسعَ البَّر!**

**2. تَجَهْتُ لــكمْ وجهِي بأكرمِ شافعٍ محمدٍ المبعُـوثِ للعــبــدِ والحــرّ**

**3. لترسلَ لي عــنــدَ الوفــاة مبشراً برضوانِك الأوفَى وفوزِي في الحشْرِ".[1]**

وليس يخفى ما في هذا المقطع من عمق العاطفة الدينية وتدفقها، ومن ضراعة الشاعر الملتاعة ولهفته الضارعة، فهل يقوى بيت واحد على النهوض بهذا العبء العاطفي الثقيل؟ لقد شكلت الأبيات جميعاً جملة كبرى واحدة ربط بين وحداتها (أبياتها) التضمين، فكشف عن وحدة الموقف النفسي وجلاها. وأرجو أن تنظر إلى جمل النداء ذات البنية الواحدة (أداة نداء أو استغاثة + منادى اسم علم مضاف إلى مفعول)، وذات الإيقاع الواحد، ولعل وحدة التركيب ووحدة الإيقاع المتكررتين أربع مرات تدلان دلالة عميقة على موقف الشاعر من ربه، فهو موقف ثابت لا يخامره الشك، ولا يعتريه التغير، ألم نقل إن الإيقاع ذو علاقة وثيقة بالمعنى؟ وانظر إلى هذه القافية (البر)، ثم قارنها بالمضاف إليه في جمال النداء السابقة تر أن هذا "البر" ينقذ من الغرق والبلاء والشكوى، فتأمل!! ألا ترى أن هذه القافية تنتمي إلى أنظمة مختلفة صوتية وإيقاعية ودلالية معاً؟ إنها ـ كما قلنا ـ ذات علاقة وثيقة بمستوى المعنى في النص. وقريب من هذا قوله: في قصيدة (طال ليلي يا أحبائي):

**1. "يا سوادَ العين يا روحَ الجسدْ يا ربيعَ القلب! يا نِعم السّنَدْ**

**2. كنتَ لـي قرةَ عــينٍ وبها هامَ قلبي لا بمــالٍ وولــــدْ".[2]**

تكرار إيقاعي يوائم هذا السياق العاطفي الصافي النقي، ويعمقه في النفس، وقافية ثرية الدلالة، فسند الإنسان هو ربيع القلب وروح الجسد وسواد العين.

---

1-د: العربي دحو، ديوان الشاعر الأمير عبد القادر الجزائري، المرجع السابق، ص152.

2-نفسه ، ص96.

وقد مر بنا في مطلع هذا البحث أنماط من التكرار شتى، ولو أعدت النظر فيها لرأيت أن شطرا غير يسير منها يشكل تكراراً إيقاعياً يمكن ربط دلالته بالسياق بيسر، ولا ضير في أن نعود إلى ضرب من هذا التكرار، ونبين دلالته:

1. **"كم نافسُوا كم سارعُوا كم سابقُوا من سابقٍ لفضائلٍ وتفضَّلِ**
2. **كم حاربُوا كم ضاربُوا كم غالبُوا أقوى العـداةِ بكثرةٍ وتمَوُّلِ**
3. **كم صابرُوا كم كابرُوا كم غادُروا أعتى أعاديهم كعصْفٍ مؤْكَلِ**
4. **كم جاهدُوا كم طاردُوا وتجلدُوا للنائباتِ بصارمٍ وبمقْوَلِ"**

إن هذا الإيقاع المتكرر لا يحتاج إلى فطنة لملاحظة صلته بسياق الحرب، وتعبيره عن أجوائها، فهو في قصره ونبرته القوية الصاخبة وتلاحقه أشبه بقرع طبول الحرب، وإذا فالإيقاع هنا ـ كما هو في مواطن أخرى ـ ذو دلالة تكمل دلالات النص الأخرى، وتكشف عن انسجام العناصر البنائية وتضافرها.

وقد يعمد الأمير عبد القادر أحياناً إلى قوافٍ ضئيلة القيمة الفنية نسبياً، وهي ضآلة ناجمة من معرفة جزء من المعنى قبل سماع القافية كما في هذا المقطع:

1. **"ليتهمْ إذا مَلكوني أسجَحُوا! ليتهمْ إذا ما عَفَوْا أن يصْفحُوا**
2. **رحلُوا العبس ولم أشْعر بهمْ ليتَ شعــرِي أي وادٍ صبحُوا؟**
3. **أخذُوا قَلبِي وماذَا ضرَّهمْ أن يكونوا بجميعِي جنـــحُوا؟"[1]**

فالمتلقي يعرف سلفاً جزءاً من معنى القافية هو هذا الجزء الذي تدل عليه واو الجماعة، ولذا فإن حظ هذه القافية من المباغتة أو عدم التوقع ضئيل. ولكن هذا النوع من القوافي ـ كما ذكرت ـ نادر في ديوان الشاعر حتى يكاد يحسب على أصابع اليد الواحدة.

1- د : العربي دحو، ديوان الشاعر الأمير عبد القادر الجزائري، مرجع سابق، ص159.

ونخلص من هذا كله إلى أن الإيقاع والقافية عنصران أصيلان في البنية الشعرية، وليسا عنصرين خارجيين مضافين إليها، وأن وظيفتهما لا تظهر إلا بالنظر إلى المستوى الموسيقي في القصيدة بوصفه بناء صوتياً معنوياً. وقد استطاع الأمير عبد القادر أن يوائم بين هذا المستوى والمستويات الأخرى في القصيدة مواءمة طيبة في جانب غير يسير من شعره.

# خـاتمـــة

تناولت هذه الدراسة البناء الفني في شعر الأمير عبد القادر، وقد سارت في اتجاهين: أما الأول فهو دراسة القصيدة بنائيا من حيث هيكلها، وفي هذا الاتجاه يمكن القول إن الشاعر قد تمتع بحذاقة بارعة في بناء نصه الشعري، إذ يعمد إلى تلاحم أجزاء القصيدة وترابطها وانسجامها وذلك ابتداء من عنوان القصيدة وصولا إلى نهايتها.

كما يمكن أن نضيف أيضا أن الشاعر قد عبر عن ذاته في قصائد قصار أو مقطوعات، و تتميز عنده ببساطة الموضوع و التركيب و تركيز الصورة ، أما القصائد الطويلة فهي تعبير عن موقف شمولي إزاء الحياة ، و لذا نجد الشاعر في هذه القصائد يعمد لتقسيمها إلى لوحات ، يتناول في كل لوحة موضوعا يبين فيها شكواه و رؤيته الشعرية ، وعلى الرغم من ذلك فإن القارئ المتمرس لهذه القصائد يجد أن القصيدة و إن تعددت لوحاتها إلا أنها ترتبط بخيط وميض يكشف عن رؤية الشاعر و تجربته الشعرية ، و تكون بذلك قد حققت الوحدة العضوية في القصائد الطويلة بشكل يلمسه القارئ المتمرس ، في حين يصعب على القارئ الذي يقف عند ظاهر اللفظ الوصول إلى هذه الوحدة العضوية التي تتماسك من خلالها الأجزاء و تتلاحم.

وفيما يتعلق بالإيقاع فقد تبين لنا بشكل جلي براعة الشاعر في اختيار الألفاظ والتركيب لإثراء القصيدة بموسيقى تكشف عن حالة الشاعر من الألم والتحسر وما إلى ذلك من هموم كانت تثقل كاهليه، بالإضافة إلى جمالية الموسيقى وعذوبتها في أذن السامع.

أما الاتجاه الآخر فيتمثل بالوقوف على الفنيات الأسلوبية والتشكيلات الفنية التي اشتملت عليها قصائده، وقد جاءت موافقة لرؤية الشاعر التي كشفت عن أعماق التجربة الشعرية، فقد وظفها الشاعر توظيفا بارعا من جهة التجربة الشعرية ومن جهة المتلقي، فقد أثارت هذه التشكيلات مشاعر القارئ وانفعاله وبعثت الإثارة في نفسه، كما يمكن أن نضيف هنا أيضا أن الشاعر عمد إلى بنيات أسلوبية عدة في قصيدة واحدة مراعيا في ذلك تضافر الدلالة فيما بينها للكشف عن رؤيته.

# قائمة

# المصادر و المراجع

1- القرءان الكريم.

**أولا: قائمة المصادر**

2- أبو القاسم الحسن بن بشر: الموازنة بين أبي تمام والبحتري، الامدي، تحقيق احمد صقر، دار المعارف، مصر، 1960.

3- ابتسام مرهون الصغار ود. ناصر حلاوي، محاضرات في تاريخ النقد عند العرب، جامعة بغداد، مطابع دار الحكمة، الموصل، 1990.

4- إبراهيم السامرائي: في لغة الشعر، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، دت، دط.

5- ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، تح علي عبد الواحد وافي، الدار التونسية للنشر، 1984.

6- ابن طباطبا، محمد بن احمد العلوي، عيار الشعر، تحقيق عباس عبد الساتر دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1982.

7- ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم الدينوري: الشعر والشعراء، تحقيق محمد محمود شاكر، القاهرة، 1966.

8- ابن منظور: أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الانصاري، لسان العرب، تحقيق عبد علي الكبير ومحمد احمد حسب الله وهاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، مصر، د. ط.

9- ابن منظور، محمد بن مكرم: لسان العرب المحيط، إعداد وتصنيف يوسف خياط ونديم مرعشلي، دار لسان العرب، بيروت د ت.

10- أبو علي الحسن بن رشيق الازدي: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، القيرواني، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت، ط4، 1972.

11- أبو هلال الحسن بن عبد الله: كتاب الصناعتين، العسكري، البابي الحلبي وشركاه تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبي الفضل إبراهيم، القاهرة، 1952.

12- احمد كمال زكي: النقد الأدبي الحديث، اتجاهاته وأصوله، مكتبة القاهرة، 1972.

13- أحمد هيكل: تطور الأدب الحديث في عصر، ط: دار المعارف، مصر، 1998

14- إسماعيل بن حماد الجوهري: الصحاح في اللغة والعلوم إعداد وتصنيف نديم مرعشلي وأسامة مرعشلي ـ المجلد الأول ـ دار الحضارة العربية، بيروت 1974.

15- الأصمعي، ابو سعيد عبد الملك بن قريب: فحول الشعراء، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجة وطه محمد الزين، مطبعة المنيرية في الازهر، ط2، 1962.

16- الجاحظ، ابو عثمان عمر بن بحر: البيان والتبين، تحقيق عبد السلام هارون، مطبعة البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط1، 1938.

17- الجاحظ، أبو عثمان عمر بن بحر، الحيوان، تحقيق عبد السلام محمد هارون مطبعة البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط1، 1938.

18- الجرجاني، القاضي علي بن عبد العزيز: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد ابي الفضل ابراهيم، وعلي محمد البجاوي، البابي الحلبي وشركاه، مصر، ط4، 1966.

19- الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر د ت، د ط.

20- جودت فخر الدين: شكل القصيدة العربية في النقد العربي القديم حتى القرن الثامن الهجري، دار الآداب، بيروت، ط1، 1984.

21- حاتم الصكر: ما لا تؤديه الصدفة، بحث مقدم إلى مهرجان المربد الشعري العاشر، 1989- مستل مطبوع بدار الحرية للطباعة، بغداد: 12.

22- الحاتمي، أبو علي محمد بن الحسين المظفر: حلية المحاضرة، تحقيق جعفر الكتاني المكتبة الوطنية، بغداد، 1979.

23- خالدة سعيد، حركية الإبداع- دراسات في الأدب العربي الحديث- دار العودة، ط2- 1982 بيروت.

24- د. شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف مصر الطبعة 1، السنة 2004.

25- د. عزيز الحسين، شعر الطليعة في المغرب، منشورات عويدات، ط1- بيروت1987

26- ديوان أبي الطيب في الفرق الطيب: شرح: ناصف اليازجي، ط: دار ومكتبة الهلال، بيروت، 1966

27- ديوان الشاعر الأمير عبد القادر الجزائري، ج ت الدكتور العربي دحو، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع د، ت.

28- روز غريب، تمهيد في النقد الحديث، بيروت، دار المكشوف 1971.

29- سعيد حسون العنبكي، البناء الفني في قصيدة الحماسة العباسية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1،2008.

30- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت 1985.

31- سعيد يعقوب: نوافذ الوجدان الثلاث، دراسة نفسية في شعرية الخطاب الأدبي، مؤسسة البلاغ للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2005.

32- شكري محمد عياد: اللغة والإبداع- مبادئ علم الأسلوب العربي، إنترناشيونال برس، ط1، 1988، القاهرة.

33- شكري محمد عياد: دائرة الإبداع-مقدمة في أصول النقد-، دار الياس العصرية، 1987، القاهرة.

34- شوقي ضيف: في النقد الأدبي، دار المعارف، مصر، ط3، د. ط.

35- صالح خرفي: الشعر الجزائري الحديث الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر.

36- صفي الدين عبد المؤمن الأرموي البغدادي: كتاب الأدوار، شرح وتحقيق: هاشم محمد الرجب، دار الرشيد للنشر، 1980، بغداد.

37- عبد الرزاق بن السبع: الأمير عند القادر الجزائري وأدبه، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للابداع الشعري، د ط، د ت.

38- عبد السلام المسدي: اللسانيات من خلال النصوص، الدار التونسية للنشر، ط2، 1986، تونس.

39- عبد الفتاح صالح نافع: عضوية الموسيقى في النص الشعري، مكتبة المنار، ط1- 1985- الزرقاء.

40- عبد الله الغذامي: تشريح النص- مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة- دار الطليعة، ط1-1987- بيروت.

41- عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 1997.

42- عزالدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط3، دار العودة بيروت 1981 .

43- علوي الهاشمي: قراءة نقدية في قصيدة حياة، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1-1989، بغداد.

44- غزوان عناد، بناء القصيدة في شعر الشريف الرضي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2008.

45- فضل صلاح: نظرية البنائية في النقد الادبي، ط3 دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1987.

46- قدامة بن جعفر: تصحيح س. أبو حي باكر، نقد الشعر، مطبعة بريل، ليدن، 1956.

47- كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي- دراسات بنيوية في الشعر- دار العلم للملايين ط1- 1971- بيروت.

48- كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ش.م.م، ط1-1987- بيروت.

49- مجد محمد الباكير البرازي، في النقد الأدبي الحديث، مكتبة الرسالة عمان، المملكة الأردنية الهاشمية.

50- محمد السرغيني، محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط1-1987- الدار البيضاء.

51- محمد السيد الوزير: الأمير عبد القادر الجزائري وثقافته وأثرها في أدبه، المؤسسة الوطنية للكتاب،1986 الجزائر.

52- محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، مكتبة الخانجي- دار الفكر، ط2، 1971

53- محمد بن عبد القادر الجزائري: تحفة الزائر في تاريخ الجزائر والأمير عبد القادر، شرح وتعليق د. ممدوح حقي، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، بيروت، ط2، ج 2

54- محمد زكي العشماوي: فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، بيروت، 1980

55- محمد طه الحاجري: جوانب من الحياة العقلية والأدبية في الجزائر، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، 1968

56- محمد عبد المنعم خفاجي، البناء الفني للقصيدة العربية مكتبة القاهرة، د. ط، د.س.

57- محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، ط2، 1978، القاهرة.

58- محمد فتوح احمد: قراءة أخرى في شعر المتنبي، مكتبة القاهرة، 1983.

59- محمد لطفي اليوسفي: في بنية الشعر العربي المعاصر، دار سراس للنشر، 1985- تونس.

60- محمد مندور، الأدب وفنونه، دار نهضة مصر للطبع والنشر، مصر، ط2.

61- محمود عبد الله الجادر، دراسة تحليلية شعر اوس بن حجر ورواته الجاهليين، دار الرسالة للطباعة، بغداد، 1979.

62- مرشد الزبيدي، بناء القصيدة الفني في النقد العربي القديم والمعاصر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1994.

63- معجم النقد العربي القديم أبو محمد القاسم السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق: علال الغازي، الرباط ،1980.

64- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط5.

65- يحي بو عزيز: الأمير عبد القادر ان الكفاح الجزائري، منابع دار الفكر، دمشق، 2، 1961.

66- يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1983.

**ثانيا: المصادر المترجمة للغة العربية:**

67- ارسطو طاليس: فن الشعر، ط2 ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة بيروت 1973.

68- ارشيبالد مكليش: الشعر والتجربة، ترجمة: سلمى الخضراء الجيوسي، دار اليقظة العربية، 1963، بيروت.

69- أوستن دارين ورينيه ويليك: النظرية الأدبية، ترجمة محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون.

70- جان كوين، بناء لغة الشعر، ترجمة د أحمد درويش، ط3، دار المعارف، مصر.

71- جورج سانتيانا: الإحساس بالجمال، ترجمة: د. محمد مصطفى بدوي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.

72- رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، ط1، 1988، المغرب.

73- شارل هاري تشرشل: حياة الأمير عبد القادر، ترجمة وعلق عليه: أبو القاسم سعر الله، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1982

74- غيورغي غاتشف: الوعي والفن، ترجمة: د. نوفل نيوف، سلسلة عالم المعرفة (146)، 1990 الكويت

75- كلود ليفي شتراوس: الأسطورة والمعنى، ترجمة وتقديم: د. شاكر عبد الحميد، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 1986، بغداد

76- ماتيسن: الشاعر والناقد، ترجمة: د. إحسان عباس، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، 1965، بيروت- نيويورك.

77- المرايا المحدبة: تر: عبد العزيز حمودة، عالم المعرفة، 1998.

**ثالثا: الرسائل الجامعية:**

78- بناء القصيدة الفني في النقد العربي في ضوء النقد الحديث، والبناء الفني للقصيدة العربية، وبناء القصيدة في شعر الشريف الرضي، والبناء الفني في قصيدة الحماسة العباسية ومراثي الامام الحسين في الشعر العراقي 1900 . 1950 (اطروحة).

79- خالد كاظم حميدي: شعر رثاء الامام الحسين في العراق ابتداء من سنة 110هـ حتى سنة 1350هـ، دراسة فنية، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة الكوفة، 2007.

80- دراسة في الموضوع والفن، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة كربلاء، 2009.

81- توفيق الزيدي: أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث في العراق، رسالة ماجستير مخطوطة، كلية التربية- جامعة بغداد 1989.

**رابعا: المجلات:**

82- بارتون جونسون، مقال (دراسة يوري لوتمان البنيوية للشعر) ترجمة: سيد البحراوي، مجلة الفكر العربي، العدد 25- السنة 4-1982.

83- سعد مصلوح، مقال (المصطلح اللساني وتحديث العروض العربي)، مجلة فصول، العدد 4- المجلد 6- 1986:181.

84- علوي الهاشمي: مقال (جدلية السلوك المتحرك- مدخل إلى فلسفة بنية الإيقاع في الشعر العربي) - مجلة البيان، العدد 290-1990، الكويت.

85- عمران الكبيسي، مقال (أسلوبية جديدة لإيقاع الشعر المعاصر) مجلة الأقلام، العدد 1- السنة 25- 1990.

86- محمد فتوح أحمد، مقال (ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري)، مجلة البيان، العدد 28- 1990- الكويت، (نقلاً عن): Warren Wellek, Theory of literature, London, 1954

87- نوري حمودي القيسي (بحث) مجلة دراسات الأجيال، ملامح من صور البناء الفني لقصيدة الحرب، بغداد، السنة الثانية، العدد الثالث، 1981.

# فهرس الموضوعات

**_الشكر**

**_الاهداءات**

**_مقدمة** ..... أ

**المدخل**..... **6**

**الفصل الأول: البناء الفني في الشعر.**

**1–ماهية البناء الفني:**

أ–البناء الفني لغةً واصطلاحاً.....**17**

ب–أراء النقاد العرب في قضية بناء القصيدة..... **17-25**

ج–البناء.... المفهوم والدلالة.....**25-27**

**2–البناء.... مفهوما معياريا واشتراطات الصناعة والتكوين:**

أ–شروط بناء القصيدة.....**27-29**

ب– تكوين القصيدة.....**29-34**

ج– البناء مفهوما وصفيا.....**34 –41**

**3–الإيقاع مصطلحا فنيا:**

أ–مفهوم الإيقاع.....**41 -45**

ب– نظام الإيقاع.....**45-50**

ج-الإيقاع والوزن.....50 -53

د-رمزية الأصوات.....53 -57

**الفصل الثاني: تجليات البناء الفني في شعر الأمير:**

**1-الأمير عبد القادر حياته ونشأته:**

أ-الأصل والنشأة.....59 -63

ب- الأمير عبد القادر وشعره..... 63-69

ج- أهم الأغراض الشعرية في ديوان الأمير.....69-73

**2-خصائص شعره العامة: .....73 -77**

أ-التشكيل اللغوي في شعر الأمير.....77-78

ب- اللغة والتركيب والإيقاع..... 78 -81

ج-التكرار وأنماطه.....81 -98

د-المحسنات البديعية في شعر الأمير.....98 -103

**3-الأساليب البلاغية والبنية الإيقاعية في شعره:**

أ-الحذف.....103 -107

ب- الفصل والوصل.....107 -110

ج- التقديم والتأخير.....110-112

د- البنية الإيقاعية.....112-119

**الخاتمة**.....**119-120**

**قائمة المصادر والمراجع**.....**122 -129**

**فهرس الموضوعات**.....**131-133**

**الملخص**

**ملخص الرسالة:**

كشفت هذه الدراسة عن البناء الفني في شعر الأمير عبد القادر، فكانت الانطلاقة بتتبع عن شعره حيث تناولنا مدخلا شمل مجموعة من القصائد التي اشتهر بها ،كما كشفت أيضا ملمحا عن شخصيته وإبراز تجربته الفنية التي عاشها في حياته ،كما تناول شعره مجموعة من الدراسات التي تناولت شعر الأمير عبد القادر الجزائري وسعت جوانب هامة في حياته وكذا شعره، أما الفصل الاول فقد درس البناء من الناحية العامة من حيث اللغة والإصلاح ،ومن حيث الدلالة والمعنى من خلال مجموعة من أراء النقاد العرب والغرب من خلال بناء القصيدة ,أما الفصل الثاني اشتمل حول لمحة عن حياة الأمير و دراسة فنية عكست الحياة التي عاشها، و ما تحمله من معاني و معنى و هذا ما ساعدنا في استنباط مجموعة من الأبعاد الفنية و الأساليب البلاغية ، و البنية الإيقاعية في قصائده.

**Résumé :**

Notre étude a porté sur l'axe esthétique de la poésie d'El Emir Abdelkader. Cette démonstration a commencé par un suivi de ses écrits poétiques où on a fait une initiation à ses poèmes les plus célèbres qui ont dévoilé sa personnalité et l'expérience qu'a vécu l'Emir ainsi que certains côtés de sa vie. Dans un premier temps : le premier chapitre se focalise sur l'étude du profil poétique du sujet en situation d'une manière générale (linguistique, rectification et la sémantique) à travers les avis des critiques arabes et occidentaux. Dans un second temps : le deuxième chapitre traite la vie d'El Emir Abdelkader brièvement, aussi l'étude de sa perspective artistique et ce qu'elle a du sens, ce qui nous a aidé à déduire les dimensions esthétiques, le style rhétorique et la structure rythmique du fameux poète algérien El Emir Abdelkader