شعرية المفارقة في النثر الفني الأندلسي

عروبة عودة محمد — أ.د. أناهيد عبد الامير الركابي
وزارة التربية — الجامعة المستنصرية/كلية التربية
Rg5 gi@gmail.com

ملخص البحث:

المفارقة ظاهرة أسلوبية متميزة، لعبة لغوية غاية في المهارة والذكاء، إنها رسالة ترميزية، تقوم شعريتها على جدلية قائمة بين مبدعها (الصانع الماهر) لذي يفتح بناءها المغلق على قراءات متعددة أو دلالات معينة، وقارئها الذي يحاول الوصول إلى هذه المعاني بفك شفرتها البنيوية. تسعى هذه الدراسة للكشف عن هذه الشعرية محاولين الوصول إلى تأثيرها في النثر الأندلسي وإبراز جمالية المفارقة الشعرية فيها من خلال خرق أُفق الانتظار ومفاجأة القارئ بما لا يتوقعه ولا يألفه كأن يجتمع الضد مع ضده أو يستخدم اللفظ في غير ما وضع له. ولأهمية الشعرية في النصوص الأدبية، فقد أولى الكتّاب الأندلسيين عنايتهم بدراسة النثر على وفق أساليب الشعرية كالرمز والسرد والانزياح والإيقاع الموسيقي.

الكلمات المفتاحية : الشعرية – شعرية الرمز – شعرية الانزياح – شعرية السرد

Poetic Paradox in Andalusian artistic prose

Uruba Uda Mohamed — **Prof, Dr. Inaheed Abdulkhaleq al-Rikabi**
Ministry of Education — **University of al-Mustansiriyah**

Abstract:

The paradox is a distinct stylistic phenomenon, a very linguistic game of skill and intelligence, it is a coding message, whose poetry is based on a dialectic between its creator (the skilled craftsman) who opens its closed structure to multiple readings or specific connotations, and its reader who tries to reach these meanings by deciphering its structural code. This study seeks to uncover this poetry, trying to reach its effect in Andalusian prose and highlight the aesthetic of the poetic paradox in it by breaching the horizon of waiting and surprising the reader with what he does not expect and is not familiar with, such as if the antagonist meets with his opponent or uses the word in something other than what is set for him. Due to the importance of poetry in literary texts, Andalusian writers have paid attention to studying prose according to poetic styles such as symbol, narration, displacement and musical rhythm.

key words: Poetic - Symbol poetry - Poetic displacement - Narrative poetry

المقدمة:

اتجهت كثير من الدراسات نحو الشعرية، وتردد هذا المصطلح في الأوساط الأدبية العربية والغربية على حد سواء، علماً بأن مصطلح الشعرية ما زال غامضاً ومختلطاً مثل كثير من المصطلحات المتداولة في النقد الأدبي، ويكتشف هذا المفهوم الكثير من الالتباس نتيجة تعدد معانيه وتنوع تعريفاته، الأمر الذي دفع بعض الباحثين إلى القول: بأنَّ العثور على تعريف موحّد لهذا المصطلح هو أشبه بالعثور على (حجر الفلاسفة). فقد أضحت الشعرية من أثكل المصطلحات وأكثرها زئبقية وأشدها اعتياصاً، بل انغلق مفهومها وضاقت بما كانت معه مجالاً رحباً تدافعت فيه الدراسات والبحوث)[١].

والنثر الفني يسمو بدرجات عن النثر العادي، وشعرية النثر خصيصة تتوافر في العمل النثري من خلال استعمال غير مألوف للغة، تبرز سعة معرفة الكتّاب بالألفاظ، وسعيهم الدؤوب لاستخدام كلمات بليغة ومعبّرة في الوقت نفسه.

وإنَّ شعرية المفارقة تكمنُ في الوصول إلى حقيقة خفية بإشارات ورموز فنية تجعل العملية الإبداعية لعبة فكرية معقدة يشحن لها المبدع كل وسائل التمويه والتضليل والقفز على حبل الكلمات ليظفر في النهاية بمتعة الاكتشاف ولغة التجلي.

وقد اقتضى البحث تقسيمه على محورين بين النظري والتطبيقي:

المحور الأول: قراءة لمصطلح ومفهوم ووظيفة الشعرية، والمحور الثاني: دراسة السمات الأسلوبية الجمالية التي بوساطتها يتحول النثر من نثر عادي إلى نثر فني من خلال إعادة بناء هذه اللغة بطريقة جديدة، تقوم على المجاز والصورة والرمز.

المحور الأول:

الشعرية لغةً: مصدر صناعي من الشعر، وقد ورد في القاموس المحيط أن الشاعر من باب شعرية شعراً وشُعراً وشُعوراً ومشعوره وشعوراء، علم به وفطن له، والشعر، غلب على منظوم القول؛ لشرفه بالوزن والقافية وإن كان علم شعراً[٢].

أما في الاصطلاح، فقد كان مفهوم الشعرية يراود أذهان القدماء، وإن لم يكن المصطلح بتقيداته الحالية معروفاً لديهم، فقد ورد في النقد العربي القديم مصطلحات عدّة قريبة من المفهوم العام للشعرية مثل صناعة الشعر أو نظم الكلام، والشعرية هي العلم الذي يتم به تمييز جيد هذه الصناعة من رديئها، ولعلَّ أهم نظرية هي التي خرج بها محمد بن سلاّم الجمحي (ت ٢٣١هـ) أن (للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات منها ما تثقفه العين، ومنها ا تثقفه الأُذن، ومنها ما تثقفه اليد ومنها ما يثقفه اللسان)[٣].

والحقُّ أنَّ ابن سلاّم الجمحي لا يتحدث هنا عن الشعرية وحدها، لكنه يتحدث أيضاً عن كيفية اهتداء الناقد إلى معرفة المستوى الفني في الكتابة الشعرية)[٤].

أما عبد القاهر الجرجاني، فقد استخدم مصطلح آخر بديل لمدلول لشعرية، إنه مصطلح النظم، والنظم هو تآليف أجزاء الكلام أو الجملة في الترتيب والاختيار بحيث تتآلف الكلمات بعضها بعضاً وتترتب في النفس، فتصبح اللفظة وحدها عارية عن البلاغة، والترتيب وحده عارياً منها هو الآخر، كما يقول: (أنّا لا نوجب الفصاحة للفظة مقطوعة مرفوعة من الكلام الذي هي فيه، ولكنا نوجبها لها موصولة بغيرها ومعلقاً معناها بمعنى ما يلبسها)[٥].

أما مفهوم الشعرية في النقد الغربي القديم، فقد عُرِفَ عند أرسطو وارتبط باسم كتابه فن الشعر الذي يحمل عنوانه الكلمة نفسها التي تُطلق على الشعرية في الإنجليزية، ويرى أرسطو أن الفن محاكاة، وهذه النظرة مكتسبة من نظرية أفلاطون أستاذ أرسطو، إلاّ أن الأخير ردَّ على أستاذه بأن الشعر صنعة وفن ومحاكاة، بمعنى أنه يمثل أفعال الناس ما بين خيره وشره، وليس إلهاماً ووصياً، بل مصدره العقل والوعي، وخالفه كذلك إذ جعل المحاكاة لا تنطلق من عالم المثل كمرجعية، بل تتجه للطبيعة مباشرة، وبهذا لا تنفصل عن الحقيقة سوى درجة واحدة، فهو يرى (أن التوجه لما هو كلي يجعل المحاكاة، تسعى إلى تصوير الأشياء كما يجب أن تكون وليس كما هي في الواقع)[٦]. وقد تطور مفهوم الشعرية وتوسع مع بحوث الشكلانيين الروس، وانتهت إلى أن الشعرية علم الأدب بوصفها تبحث عن قوانين الخطاب الأدبي في كل من الشعر والنثر وفنه، فمصطلح الشعرية لم يعد مقصوراً في دلالته على الشعر وحده، بل أن المصطلح نفسه أخذ يتغلغل في جميع الأجناس الأدبية، ويفرض نفسه دونما تمييز، فلم يعد مضاداً للنثر، ولم تعد هناك حدوداً وفواصل بينهما، كما أن الشعر لم يعد يحتفظ بفروق تجعله غريباً عن النثر؛ لأنَّ الفرق بين هذين الجنسين لم يعد في النوع، بل هو الآن تمايز في الدرجة[٧]، ومعظم النقاد نظر للغة على أنها أداة تشكيل العمل الأدبي، فالشعرية عند ياكبسون تكمنُ في اللغة المتوارية خلف الكلمات، فاللغة الشعرية لغة عن اللغة تحتوي اللغة وما وراء اللغة من موحيات وسيميائيات، وهنا تكمنُ قيمة الشعرية في اللغة، فياكبسون لا يتحدث عن اللغة العادية التي نتحدثها عن الحياة والأشياء، بل يتحدث عما وراء اللغة، اللغة التي تتجاوز الظاهر وتغوص في تركيباتها الخفية، فتصرف النص عن مساره العادي إلى وظيفته الجمالية، وهذه العملية ما هي إلاّ انتهاك لسُنن اللغة العادية[٨].

أما مفهوم الشعرية في النقد العربي الحديث فقد كثرت البحوث والدراسات حولها، إذ ناقش كمال أبو ديب الشعرية في إطار بنية كلية، وخصيصة علائقية، فالشعرية خصيصة علائقية تجسد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية

سعتها الأولية أن كلاً منها يمكن أن يقع في سياق آخر من دون أن يكون شعرياً لكنه في السياق الذي تنشأ فيه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكونات أُخرى لها السمة الأساسية ذاتها يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤثر على وجودها[٩].

مما تقدم، نرى أن الشعرية تتواجد في العمل الأدبي سواء أكان منظوماً أم لا بل تكاد تكون متعلقة على الخصوص بأعمال نثرية كما يرى تودوروف[١٠]. إذن يتصف النثر بالشعرية، فالكاتب قادر على التعبير بلغة شعرية مستخدماً أدوات الشعرية من رمز أو انزياح وقص وسرد، تاركاً التأثير الجمالي في نفس المتلقي وفي النثر الفني الذي يرتفع فيه أصحابه إلى لغة فيها فن ومهارة وبلاغة، وهذا الضرب هو الذي يعين النقاد في اللغات المختلفة ببحثه ودرسه[١١] الذي يكون له القدرة على إيقاظ المشاعر الجمالية وإثارة الدهشة وكذا خلق الحس بالمفارقة، ولعلَّ من أهم سمات اللغة الشعرية – المفارقة – وذلك بما تتيحه من طاقات لغوية متفجرة تنبع من مجاوزة الواقع والابتعاد عن معجمية اللذة بحيث نكون أمام شعرية لها كثافة تحجب النظر عندها ولا تسمح باختراقها، وهو شيء قريب من السحر[١٢]. والمفارقة بوصفها من أنواع التضاد وبوصفها معاً مصدراً للشعرية، بما أنهما المفارقة/ التضاد مصدر الفجوة مسافة التوتر، فإنه يقود إلى النتيجة الآتيـة: وهي أن ازدياد درجـة التضاد ثم البلوغ إلى التضاد المطلق القادر على توليد طاقة أكبـر من الشعرية[١٣].

خلاصة القول: نرى أن المفارقة والشعرية أسلوبان يتفوقان على الأساليب العادية باستعلاء وترفّع باستعمال غير مألوف للغة، وهذا الاستعمال غير المألوف يكون بتوظيف أشكال متعددة ترتقي بالنثر والعمل الأدبي إلى أسمى وأبهى الصور الجمالية، فشعرية النثر تضمنت جماليات وهي أساليب التعبير في اللغة من رمز وسرد وانزياح، وسنتناول كلاً منها لمعرفة توظيف الكتّاب الأندلسيين هذه الجماليات في كتاباتهم.

المحور الثاني: السمات الأسلوبية الجمالية في (الرمز والسرد والانزياح)

أولاً: شعرية المفارقة الرمزية

يشكل الرمز معلماً من معالم التعبير الأدبي الحديث، ويُسيّر عجلة التطوير البنائي لنماذج أكثر حداثة، وقد تشابه المعجميون العرب القدماء في تحديد الرمز، إذ يذكر الفراهيدي (ت ١٧٥هـ) أن الرمز باللسان، الصوت الخفي ويكون الرمز الإيماء بالحاجب بلا كلام ومثله الهمس[١٤]، وفي لسان العرب الرمز هو (تصويت خفي باللسان كالهمس ويكون تحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة بصوت إنما هو إشارة بالشفتين والفم، والرمز كل ما أشرت إليه مما يُبان بلفظ بأي شيء أشرت إليه بيد أو بعين[١٥]، أما عند النقاد القدماء فترى قدامـة بن جعفـر (ت ٣٣٧هـ) يعرّفـه على أنه (ما خُفي من الكلام)[١٦]، وهذا التعريف يبين أن للكلام معنىً ظاهراً ومعنىً خفياً، والرمز مرتبط بالمعنى الخفي الذي يحتاج لاستنباط وهذا أقرب ما يكون للمفارقة.

وفي الفكر الغربي يُعدُّ أرسطو أقدم من تناول الرمز، وعنده أن الكلمات رموز لمعاني الأشياء الحسية ثم الأشياء التجريدية المتعلقة بمرتبة أعلى من مرتبة الحس، فيقول: (الكلمات المنطوقة رموز لحالات النفس والكلمات المكتوبة رموز للكلمات المنطوقة)[١٧].

يتضح مما تقدم، أن الرمز يحتوي في معناه أكثر من دلالة، ببُعد ظاهري وهو ما تتلقاه الحواس منه مباشرة، وبُعد باطني وهو المراد إيصاله من خلال الرمز، وهذا ما نراه واضحاً في الصور التي نقلها لنا الكتّاب الأندلسيين في نثرهم وكتاباتهم لأهداف وغايات في نفوسهم. ومن أهم الكتّاب الذين نرى الرمز واضحاً في أساليبه النثرية ابن برد الأصغر، إذ امتزج الرمز عنده مع الخيال في رسالته التي كتبها إلى أبي الوليد بن جهور (ت ٤٢٦هـ)، إذ يقول فيها: (أما بعد، يا سيدي ومن أنا أفديه بنفسي، فإنه ذُكر بعض أهل الأدب المتقدمين يه وذوي الظرف المُعتنين بصلح معانيه، أن صنوفاً من الرياحين وأجناساً من أنوار البساتين جمعها في بعض الأزمنة خاطر خطر بنفوسها وهاجسُ هجس في ضمائرها، لم يكن لها يد من التفاوض فيه والتحاور والتحاكم من أجله والتناقض ... وهذا يا سيدي ما انتهى في المعنى إليَّ، ففضلك في تصفحه، والتجاوز عن وقع من زلل في نقله، فأنت السابق الذي تجري في غُباره، ونهتدي بمناره، ولولا علمي بموقع هذه المُلح لم أجشمك مؤونة النظر فيما كتبتُ منها لك، إن شاء الله)[١٨].

نرى في هذه الرسالة الرمز متحقق عند اكتشاف الدافع الحقيقي لتوظيفه، منها إظهار قدرة الكاتب وبراعته الأسلوبية وسعة ثقافته ومخيلته الأدبية وكما يرى إحسان عباس (أن الكاتب قد رمز بذلك إلى ما يتمناه لنفسه من تسليم الكُتّاب له بالتقدم علهم جميعاً)[١٩]. وقد ظهرت بؤرة المفارقة الرمزية بتحول النص لعلاقة غير اعتيادية وطريقة غير مألوفة حين جسّد الكاتب الورود والأزهار بالناس، وأطلق على ألسنتها الألفاظ، إذ أصبحت ناطقة كالإنسان، فتتولد خروقات دلالية خارجة عن المألوف فارتسمت في الخواطر خيالات واضحة أومأت برمزيات مفارقية أضفت على النص لمسات فنية متشحة بالجمال والرونق.

يتضح من ذلك أن الكاتب الأندلسي يلجأ إلى الرمز للتعبير عن أفكاره وتجسيدها بصور ورموز هادفة.

ثانياً: شعرية السرد المفارقي

ارتبطت الشعرية بالسرد ارتباطاً وثيقاً، إذ أصبحت توظف في الأعمال الإبداعية وذلك من خلال اللغة الفنية للمبدع، فأخذت تُعنى بالدراسة والتحليل، وقد ظهرت أبحاث ودراسات في الأدب العربي وأنواعه وفنونه أغلبها تتفق على أن السرد العربي غنيٌّ ويستدعي البحث والدراسة، ويوجد السرد في أنماط مختلفة من أشكال التعبير، ولعلَّ القصص والمقامات والرحلات الأكثر ثراءاً به، إذ تتنوع عناصره، وتتشعب وتختلف طرائقه وصيغه، ليترك في نفس المتلقي أثراً فنياً جمالياً، لذلك أوْلى الكتّاب العناية به.

فالسرد لغةً : نسج الدرع اسم جامع للدروع وما أشبهها من عمل الخلق، قال تعالى في شأن داود (عليه السلام): {**وَقَدِّرْ فِي ٱلسَّرْدِ**} [سبأ/١١]، وقالوا: معناه ليكون ذلك مقدراً، لا يكون الثقب ضيقاً، والمسمار غليظاً، ولا يكون المسمار دقيقًا والثقب واسعًا، بل يكون على تقدير[٢٠]، أما في الاصطلاح: فالسرد هو المصطلح الذي يشتمل على قص حدث أو خبرًا أو إخبار سواء أكان ذلك من صميم الحقيقة أم من ابتكار الخيال[٢١]. أما رولان بارت، فقد عرَّف السرد (أنه مثل الحياة علم متطور من التاريخ والثقافة، وعلى الرغم من بساطة هذا التعريف إلاّ أنه واسع جدًا، فالحياة غنية عن التعريف، وهذا راجع لسرعة تقلباتها وارتباطها بالإنسان، ذلك الكائن المتمرد على كل تعريف، فكانت الحاجة الماسة إلى فهم السرد بوصفه أداة من أدوات التعبير الإنساني، وليس بوصفه حقيقة موضوعية تتفق في مواجهة الحقيقة)[٢٢] ، ومهما تعددت الآراء والنظريات فإنَّ هذا لم يغير من حقيقة أن آفاق الشعرية تدور حول جماليات النص السردي.

وترتبط تقنية السرد بالعجائبية عند ابن شهيد في نص التوابع والزوائد، إذ يعتمد السرد على الذات المتكلمة – الراوي – والتي تمثلت في ابن شهيد الذي لم يشرع من تلقاء نفسه في رواية وسرد أحداث، بل أوهمنا أنه كان بناءً على طلب وجّه إليه من صديقه ابن حزم، تظهر بدايات السرد في الرسالة، يقول أبي بكر بن حزم عن ابن شهيد: (... فقلت أوتي الحكم صبياً، وهزَّ بجذع الكلام فاساقط عليه رطبًا جنيًا، أما أن به شيطانًا يهديه، وشيطانًا يأتيه، وأقر أن له تابعه تنجده وزابعة تؤيده، ليست هذا في قدرة الأنس ولا هذا النفس لهذه النفس، فأما وقد قلتها، أبا بكر، فأصغ أسمعك العجب العِجاب)[٢٣].

اللغة الحكائية في هذا النص شأن في إنتاج النسيج السردي، فالسارد لا ينطلق على سجيته ولا يستخدم لغة الحياة اليومية التي نعرفها، إنما نجد الصنعة هي التي تطغي على مادة التعبير، فالعبقرية والإبداع عند العرب قديمًا مرتبطة بالجن وابن شهيد اتخذ من هذه الفكرة الأسطورية إحدى منطلقاته في إثبات عبقريته، وإبداعه العجيب المتفرد، فمنذ اللحظة يبدو القاص، أو إن شئت الراوي لابن شهيد هو الذي يروي لنا رحلته إلى عالم الجن، لذلك يغلب ضمير المتكلم أو يسود ويسيطر في الرسالة (وهناك قاعدة شبه عامة، وهي أن السرد يكون جوابًا عند سؤال، أي تلبية لرغبته أو طلب، قد يكتسب صيغة الأمر)[٢٤]. وقد تمكّن الكاتب من توظيف الآية { **وَهُزِّيٓ إِلَيۡكِ بِجِذۡعِ ٱلنَّخۡلَةِ تُسَٰقِطۡ عَلَيۡكِ رُطَبٗا جَنِيّٗا** } [مريم/٢٥] ، إذ أراد أن يقنع القارئ بأنه يمتلك قوة إبداعية خارقة، وهبها الله إيّاها من دون سائر البشر، ولا يمكن الحصول عليها إلاّ بمجاهدة النفس واختراق الحجب، والارتقاء بالنفس إلى عالم الحكمة، إذ انهالت عليه الكرامات حتى تمكّن من النيل من كل أدباء عصره الذين لم يمنحوه المكانة التي يستحقها، فيعرض وصف لحالة من الانبهار التي أخذت بلباب رفيقه أبي بكر فأجرت على لسانه استفهامًا تعجبيًا تجاه هذه القدرة الأدبية فجعلته في حيرة من أمر مصدرها أهي من وحي الجن والشياطين، أم من تداعيات معجزة سيدنا عيسى (عليه السلام) إذ رأى بمخيلته شبهًا في سقوط الكلام عليه كالرطب الجني، حتى يصل إلى مستوى يفوق قدرة الإنسان، نلحظ أن الإشارات المختلفة على نفسها أوحت بغورها، فقد

جعل الكلام كالنخلة تحمل دُرر تطيب لكل ناظرٍ إليها، وتجلّت المفارقة الجادة التي جعلت التجاورات الضدية تتواءم ، إذ يجعل له شيطانًا يهديه، لتتفرج المفارقة موحية بغير المتوقع فطريق الهداية معروف من الرب الكريم وليس من الشيطان الرجيم، وتعمد القاص التشويق في حواره مع أبي بكر فقال: (أصغ أسمعك العجب العِجاب) ليستمر النسج السردي العجائبي (ومثل هذا بالطبع يثير تردد القارئ في قبول ما يقرأ تصديقه، فهو غريب جدًا، بل عجيب ومُبالغ فيه)[٢٥].

وعليه فإنَّ المفارقة السردية هنا باتت تتجاوز المألوف وغير المألوف، تجاوز يثير قلق المتلقي، ويدفعه إلى التردد في تفسير الوقائع المقدمة له.

مما سبق، يتضح أن الشعرية السردية كانت تراود أذهان الكتّاب الأندلسيين، إذ تناولوا قضايا المجتمع تناولاً متميزًا يكشف عن حساسية نقدية تعمل على حبكة الأثر الأدبي مهما كانت طبيعته واقعي أو خيالي، هدفهم استخراج عملاً سردياً يستحق أن يعامل بوصفه إبداعًا جماليًا متميزًا وليست مجرد سرد عادي.

ثالثاً: شعرية الانزياح المفارقي

لا يمكن الحديث عن الشعرية من دون الحديث عن أكثر المفاهيم ارتباطًا بها، وهو مفهوم الانزياح، أي استعمال اللغة استعمالاً خرج عن المألوف والمعتاد، فضمن المبدع لنفسه التفرد، وقوة الجذب.

فالانزياح في اللغة مصدر الفعل المضارع " انزاح " أي ذهب وتباعد[٢٦]، وقد عُرِفَ هذا المصطلح لدى النقاد العرب القدماء بتسميات عدّة، فقد تحدث الجاحظ (ت ٢٥٥هـ) عن الانزياح ولكن بمصطلح آخر سماه الغرابة، إذ يقول: (إنَّ الشيء من غير معدنه أغرب، وكلما كان أغرب كان أبعد في الوهم، وكلما كان أبعد في الوهم كان أطرف، وكلما كان أطرف كان أعجب، وكلما كان أعجب كان أبدع)[٢٧].

إذن الجاحظ يشجع على تجاوز المألوف والإتيان بمعانٍ جديدة تثير المتلقي. وتكمنُ أهمية الانزياح في العمل الأدبي، بأنه يُطلق العنان لخيال المبدع، ومن ثمَّ يخرج عن المألوف في المعاني ويبتكر ما يزيدها جمالاً، ويفسر هذه المسألة القرطاجني (إذ يرى بأنَّ نفس المعنى يمن أن يطالع المتلقي في صيغ مختلفة ولا ينفعل له انفعالاً تخييليًا، فإذا تلقاه في عبارة انزياحية بديعية اهتزَّ له وتحرّكت نفسه بمقتضاه، والأمر في هذا شبيه بالأشربة التي قد تعرض في آنية خزفية بسيطة فلا تبتهج لرؤيتها ابتهاجها لو رأت هذه الأشربة في آنية زجاجية أو بلورية تشفُّ عنه[٢٨] ، أي أن المعنى يصل للمتلقي ويهزُّ وجدانه إذا شُكل بعبارة انزياحية بديعة.

يتضح من ذلك، بأنَّ الانزياح ظاهرة تخص اللغة الفنية يلجأ إليها المنشئ لغايات ودلالات فنية وجمالية يهدف إليها كالإثارة الذهنية، أو التشويق العقلي، أو لفت الانتباه، وأحياناً يكون الدافع نفسي بحت، بمعنى آخر وظيفة الانزياح تتمثل بـ (المفاجأة) التي يشعر بها المتلقي[٢٩] .

ولأهمية هذه الظاهرة وأثرها في العمل الأدبي، فإنها تغب عن الكتّاب الأندلسيين، إذ أولوها أهمية بوصفها قضية أساسية في تشكيل جماليات النصوص الأدبية.

نرى ابن زيدون يلجأ إلى الانزياحات المقنعة، الموحية بمعاني عميقة لكشف عن خفايا نفسه المكبوتة من سياسة أبي حزم بن جهور معه، إذ قال:

(ولا ذنب إلاّ نميمة أهداها كاشح، ونبأ جاء به فاسق)[٣٠]. نراه بلغة ذكية مراوغة استخدم التقديم والتأخير، بأنساق خفية فيما يتصل بقضية سجنه ظلمًا فقد قدّم ما حقه التأخير، إذ أصل الكلام (أهدى كاشح بنميمة، وجاء فاسق بنبأ)، فكان تصويره يعتمد على عمق المفارقة الشعورية النفسية التي باح بها وجده وقلبه، إذ كيف يمكن للنميمة أن تكون هدية تقدّم لمن نحب ونهوى، وعلى الرغم من ذلك، تقبل ابن جهور هذه الهدية بانصاته لهذا الكلام على الرغم من سقطه، إذ هو نميمة ونبأ غير موثوق به، فقدّم الحدث عنه، لاستغراب استماع ابن جور لهذا الكلام، وفيه معنى مبطن للسياسة غير السوية التي انتهجها الخليفة، فتكون

المفارقة قائمة على انفعال لغوي بانزياح ظاهر له علاقته ودلالته، وبتشكيل صورة من مخزونه اللاشعوري بمعانٍ معبّرة عن السطح الذي يبوح بالعمق مشيرة إلى الدلالة الحقيقية.

من ذلك يتضح أثر الانزياح في تشكيل جماليات النصوص الأدبية بوصفه حدثًا لغويًا في تشكيل الكلام وصياغته، فلم يغب عن الساحة الأندلسية بنصوصها النثرية.

رابعاً: شعرية الإيقاع الموسيقي

تُعدُّ الموسيقى من أهم عناصر الإبداع الفني؛ لأنه لون بديعي عجيب يضع النص الأدبي بصيغة متميزة في الطرح والتناول، وكما أن للشعر موسيقى كذلك النثر لا يخلو من الإيقاع الموسيقي، فالشعرية قائمة أساسًا على الإيقاع. والإيقاع في اللغة: من وقع، يوقع، وقعًا، بمعنى الوقع على الشيء، ومنها وقع الشيء من يدي، والعرب تقول: وقع ربيع بالأرض، أي وقع لأول مطر يقع في الخريف، ويُقال: سمعتُ وقع المطر وهو شدّة ضربه الأرض إذا وبل. والإيقاع من إيقاع اللحن والغناء[٣١] وبالإيقاع (يستجمع الكلام أسباب الاتصال بين الألفاظ ومعانيها، وبين هذه المعاني وصورها النفسية، فيجري في النفس مجرى الإرادة، ويذهب مذهب العاطفة، وينزل العلم الباعث على كلتيهما، فإنَّ البيان لا يؤلف أصواتًا لرياضة الصدر بها وصلابة الحلق عليها ولكنها صور نفسية في الطبيعة وصور طبيعية في النفس)[٣٢]. والكاتب لا يعتمد في آلياته الإيقاعية على صورة الوزن العَروضي بقدر ما يعتمد على حركات النفس المنبثقة عن انفعالات الموقف، فالأصوات غنية بالقيم الترابطية والتعبيرية، التي يستطيع الفنان استغلالها للتعبير عن أفكاره وذلك (لأنَّ خير الموسيقى ما تتمشى مع الإنكار وتتساوق مع المعاني وتتجاوب نغماتها ونبراتها مع حالات النفس)[٣٣].

لذلك فإنَّ الإيقاع الموسيقي يسترعي الانتباه ويجذب النفوس مما يوفر للمتلقي عنصر التشويق والإعجاب، في أسلوب مكلّل بالتنغيم الصوتي واللحن الموسيقي الملفوظ والمسموع، فلكل معنى في القول: نصيباً من صياغته اللفظية وأثرًا حسيًا ومعنويًا من تقسيمات نطقه الصوتية، فكان الصوت المنطوق، لمسة فنية محكمة إذا ما أبدع استعمالها أتت لتساند ما عبَّرت عن صدق الموقف وحركة المشاعر وبعثت العواطف المتفاعلة مع النص)[٣٤].

ويستطيع صانع المفارقة أن يجعل من تلك الأصوات أداة مطواعة يُشكّلُ بها مفارقاته النغميّة والمعنويّة، لمعرفته بأنَّ (لكلّ صوت خصائص صوتية تميزه عن غيره من أصوات اللغة، ويمن أن يكرر الأصوات أو يقيم بينها صورًا من العلاقات التي تجعلها تتشكل في صوره بنية صوتية قد لا تكون لمفرداتها معانٍ، ولكن خصائصها الصوتية وطبيعة تشكلها في النّص تخدم الدلالة العامة التي تهدف إلى إبرازها)[٣٥]. وللموسيقى دور رئيس في النثر، يتمثل في إكسابه قوة إقناع، ومزيدًا من التأثير، كما تدلُّ على كفاءة عالية في توظيف النغم وتوزيعه، ومهارة في إحداث هذه الزخارف الصوتية المؤثرة[٣٦].

لذلك فإنَّ شعرية الإيقاع الموسيقي له أثرًا بارزًا في الأدب الأندلسي، فهو وسيلة فعّالة في تحريك النفوس الصدئة، وشحذ الهمم بعد كل ما مرَّ به البلد من ويلات ونكبات وفتن، فكان المنفذ الذي يروّح فيه الأديب عن خلجات نفسه من الانفعال الوجداني، وعواطف النفوس، فكانت الموسيقى هي السبيل البياني، والاستقطاب العقلي والنفسي للقارئ ومن جانب آخر فهي تفصح عن قدرة بلاغية وفنية تعبيرية مع ارتباطها بالمفارقة مكونة نمطًا إبداعيًا يرتبط بقدرات الكاتب وتمكّنه من اللغة وتسخيرها لتوليد إيقاعات متنوعة لتنوع الأساليب البلاغية.

ومن النماذج النثرية التي تحققت فيها شعرية الإيقاع الموسيقي قول الأديب ابن شُهيد الأندلسي يتحدى تابع الأفليلي بقوله:

(ليس من شعر يفسر، أو أرض تكسر، هيهات حتى يكون المسك أنفاسك والعنبر من أنفاسك، وحتى يكون مساقك عذبًا، وكلامك رطبًا، ونفسك من نفسك، وقليبك من قلبك وحتى تتناول الوضيع فترفعه والرفيع فتضعه، والقبيح فتحسنه)[٣٧].

تزاحمت في النص السجعات في قوله: (أنفاسك – نفسك – عذبًا– رطبًا – ترفعه – تضعه – تحسنه) حتى مثّلت ملمحًا صوتيًا جاذبًا للمتلقي، مما أضفى إيقاعًا خاصًا، وهذا ما نجده في الكثير من كتابات ابن شُهيد، ويبدو واضحًا أنَّ هدفه من الإكثار

من السجع إحساسه بأنَّ الذواقة في قرطبة أصبحت تستسيغ النثر والسجع الذي ارتضاه " أبو عامر "، وصدر عنه لا تكلف فيه، بل هو صادر عن طبعه، وساقه في ألفاظ لا يظهر عليها الإغراب والتكلف(٣٨)، وتُحدث شعرية المفارقة أثرها في الشعور الحسّي للنفس، فقد لجأ إلى المبالغة والشيء المستحيل حدوثه ليتحدى خصمه ويحطّ من مكانته.

وتتلاحم شعرية الإيقاع الموسيقي مع موضوعات التهكم والهزل لتحقق مفارقة فنية بأبعاد جمالية، وهذا ما صوّره لنا ابن زيدون في رسالته الهزلية التي جاء فيها:

وكسرى حمل غاشيتك، وقيصر رعى ماشيتك، والاسكندر قتل دارا في طاعتك، وأردشير جاهد ملوك الطوائف لخروجهم عن جماعتك، والضحّاك استدعى مسالمتك، وجذيمة الأبرش تمنى منادمتك...)(٣٩).

نرى الكاتب يوظف السجع في نصه في قوله: (غاشيتك، ماشيتك، طاعتك...) ليضيف للنص جرسًا موسيقيًا، وتبرز المفارقة في نصه، إذ نراه يحشد كل الرموز التاريخية من ملوك الفرس لغرض في نفس الكاتب، وهو السخرية من منافسه والاستهزاء به، لما أشاعه التاريخ عن عظمتهم وشدّة بأسهم في مواجهة أعدائهم، وما عرضه ابن زيدون من صور مغايرة تمامًا في شخص حاول أن يسخر منه.

ويطالعنا علي بن يوسف في رسالته التي وجهها إلى سلطان غرناطة يوسف الأول، إذ جاء فيها:

(... وارتكب من قهر هذه الأمة المسلمة مركبًا صعبًا، وسام كلمة الإسلام بأسًا وحربًا، فكتائب بره توسع الأرجاء طغيًا وضربًا، وكتائب بحره تأخذ كل سفينة غصبًا، والمخاوف قد تجاوبت شرقًا وغربًا، والقلوب قد بلغت الحناجر غمًا وكربًا...)(٤٠).

لقد جعل الكاتب من الرسالة نغمة موسيقية متغيرة كلما انتقلنا من فكرة إلى أُخرى، مستعملاً السجع ليكمل إيقاعها الجميل فينتقل بين البر والبحر وفي كلاهما العنف والقسوة قائمة، كما يستفيد من نص قرآني ورد في سورة (الكهف) عن حوار بين موسى مع الخضر، عندما خرق الخضر السفينة، لِتتمازج في النص الصور الحسية، مشكّلة صورًا مفارقية موحية، ففي البر الضرب والطغيان وفي البحر القسوة والحرمان، نرى التراسل الحسي المفارقي، المؤدي سطحًا وعمقًا للألفاظ، حيث يصالح بين التضادات وصولاً إلى المعنى المراد، بإيقاع موسيقي مؤثر في النفس.

ويورد أحد الكتّاب قوله في الشكوى من الزمان وفساد الأحوال، إذ يقول:

(وأي زمان، من زمان، يدب بين العريان، ويثبتُ وثوب الأفعوان، ما أمكنها إمكان، وعنَّ لها مكان، ويسعى بالنميمة بين الفروع والأرومة، وهيهات أن تُصطفى حية رقشاء ليّنُ مسها، قاتل سُمها، يهوى إليها الجاهل، ويحذرها العاقل)(٤١).

لو أنعمنا النظر في النص لوجدنا كثرة الأسجاع التي أوردها كاتبه فيه (زمان – عريان – الأفعوان – إمكان – مكان)، ثم (مسها– سمّها)، ثم (الجاهل – العاقل) والتي أضفت على النص موسيقى محسوسة، إذ إنَّ للسجع أصلاً إيقاعيًا صوتيًا فهو (يبعث الموسيقى الداخلية في النص، ويحركه ويبلور معانيه، وله دور فعّال في شدّ النفس إلى النص برشاقة إيقاعه)(٤٢). ونرى الكاتب يترجم مكنوناته النفسية، ليرسم صورة جذابة للحياة بأسلوب مفارقي مراوغ، باعثًا الحركة والحيوية فيها، إذ وصفها بالأفعى التي ينجذب إليها الجاهل وينخدع بمظهرها، ويحذر منها العاقل ويتجنبها، لتتضارب الحقائق بين وهم الحقيقة والخداع المكنون في السرائر النفسية.

أما فن المقامات فلم يخلُ من الإيقاع الموسيقي، للتعبير عن مشاعرهم وعواطفهم، فنرى ابن المعلم(ت ٢٩٢هـ) يلجأ إلى السجع بما يمتلكه من مقومات صوتية وإيقاعية بإمكانها أن تؤدي دوراً بارزًا في إحداث المفارقة، فيقول في وصف أحد الأمراء:

(الحليم فيما يغضب، والجواد وما يرغب، والشجاع وما يرهب، والقوي وما يعنف، واللين وما يضعف، والرقيق إذا ساس، والمحب إذا قاس، ينبوع كل جذل، ودافع كل وجل إلاّ أنه بشر، وجبل إلاّ أنه رجل بحرُ علمٍ، وطود حلم، وعالمُ في عالمٍ، الأصمعي عنه ناقل، والجاحظ عنده باقل)(٤٣).

جمع الكاتب مجموعة من الصفات المسجوعة بإيقاع موسيقي جميل جعل من النص لوحة فنية منمقة بأسلوب المفارقة الحديث، حيث ازدانت لوحته بالصور والتشبيهات المُبالغ فيها، إلى حد أن صار الأصمعي ينقل عنه، والجاحظ يُصاب بالعي

كباقل الذي ضرب به المثل بهذه العاهة، وبهذا ألبسَ الكاتب التصوير المعنوي لباس التصوير الحسي فامتزجا معًا بصورة تثير الدهشة والتفكير.

وترتطم التجاورات لتبلغ عنان السماء في تنافرها، في رسالة ابن عبدون لجعل القارئ يُعيد تفسير التنافرات حيث يقول فيها:

(سلامٌ على من نظر بقلبه لا بعينه، وحكم بيقينه لا بظنه، ونطاق بعقله لا بهواه، وأخذ من دُنياه لأخراه، ولم يستفزه قال ولا قيل ...)[٤٤].

جاء تكرار حرف (الهاء)، محققًا نسقًا تتابعيًا يهدف إلى جذب انتباه السامع؛ لأنَّ تكرارها (ليس مجرد توقيع رتيب بل هو إمعان في تكوين التشكيل التصويري... وإدغامٍ لمستوياتها العددية في هيكل متراكب)[٤٥]. وتكمنُ المفارقة في جعل الكاتب النظر بالقلب لا بالعين؟ والنطق بالعقل لا بالهوى لأنَّ (احتكاك المتناقضات في التركيب أو النص يجعله يموج بالحركة، حركة فكرية تجول في حنايا النص كله، كما أن توظيفها يدلُّ على حنكة الكاتب في التعامل مع اللغة)، وهو من المفارقات الجميلة، التي تزينت بإيقاع موسيقي رائع، مؤثرًا في النفس.

ويورد أبي إسحاق إبراهيم بن خفاجة في رسالة عتاب يقول فيها:

(الفضل ما قد علمه الشيخ القاضي، جبل وعر المرتقى، وجمل صعب الممتطى، لا يتسنم كل فارع ذروته ولا يمتطي كل راكب صهوته، وشجرة باسقة الأفنان، أصلها ثابت وفرعها في السماء لا يطمئن كل جنب في ظلها، ولا تجتنى كل يد من أكلها وأنني مسحتُ الأرض غربًا وشرقًا، ولقيتُ الدهر جمعًا وطلقًا، وشربتُ العمر صفوًا ورونقًا، وحللتُ أندية القضاة والقضاء، وحططتُ بأودية الفضل والفضلاء)[٤٦].

تتضح في النص البنيات المتوازية التي تكون بمثابة النبرات أو المقاطع التي تتجلى فيها محاسن وصفات صديقه المعاتب، فالأديب قبل أن يعاتب صديقه يبدأ بتعداد صفاته ومحاسنه، فضلاً عن نسبه بقوله: (جبل وعر المرتقى، جمل صعب الممتطى)، (لا يتسنم كل فارع ذروته، لا يمتطي كل راكب صهوته)، فهذه التراكيب المتوازية جاءت متوافقة مع تعداده لفضائل صديقه قبل أن يبدأ بعتابه[٤٧] ارتسمت المفارقة بأسلوب الكاتب، إذ كيف يجتمع المدح وذكر المفاخر مع ما كان يجول في ذهنه من أفكار وفي عقله من ألم ونكران؛ لأنَّ دوام الحال من المحال، فالحياة (لا يطمئن كل جنب في ظلها، لا تجتنى كل يد من أكلها) نرى الكاتب وظف صيغة التوازي توظيفًا ينمُّ على شعرية إيقاعية عالية منحت النص جمالية رائعة.

مما تقدم، نرى أن الأندلسيين اهتموا اهتمامًا بالغًا بالإيقاع الموسيقي بعناصره من سجع وجناس وتكرار وتوازي، لما يحقق في نصوصهم من شعرية موسيقية، وإيقاع صوتي، مؤثرًا في المتلقي ومعبّرًا عما في نفسهِ من مشاعر وأحاسيس.

الخاتِمة:

مع نهاية الحوار في هذا البحث، يبقى أن نسجل أهم نتائجه من خلال تلك الرؤى التحليلية للمقتطفات النثرية المختارة.

نرى أن الشعرية والمفارقة يرجعان إلى أصول فلسفية؛ وذلك للعلاقة الموجودة بينهما نتذ القِدم، إلاّ أنَّ الإمساك بشعرية المفارقة، والقدرة على تحويلها إلى بنية فاعلة في النص أمر لا يقدّر لكل كاتب، إلاّ إذا استطاع التفريق بين ما هو جمالي فني وما هو حياتي يومي في مقاربته النثرية للحياة.

وإنَّ الشعرية تتواجد في العمل الأدبي لتكون العلاقة الفارقة بين الأدبي وغير الأدبي، وشعرية النثر تتوافر في العمل النثري من خلال استعمال غير مألوف للغة. وتجسد ذلك من خلال شعرية الرمز باستخدام كلمات بليغة ومعبّرة في الوقت نفسه، وشعرية السرد بأساليب متنوعة، لكسر أُفق توقع القارئ وإمتاعه. وشعرية الانزياح من خلال انزياح اللغة عن المألوف وتوظيف أشكال بلاغية ترتقي بالنثر وتضفي عليه سمة الشعرية، ولأهمية الشعرية في النصوص الأدبية، أوْلى الكتّاب الأندلسيين عنايتهم بدراسة النثر العربي على وفق أساليب الشعرية كالرمز والسرد والانزياح.

هوامش البحث

(١) الشعريات والسرديات (قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم)، يوسف وغليسي، منشورات فجر السرد العربي، جامعة منتورين، قسنطينة، ٢٠٠٧م، ٩.

(٢) القاموس المحيط، الفيروزآبادي، مادة شعر.

(٣) طبقات فحول الشعراء، ابن سلاَّم الجمحي، قراءة وشرح: محمود محمد شاكر، دار المدني، مصر، ١٩٨٠م، ٧/١.

(٤) قضايا الشعرية، عبد الملك مرتاض، دار القدس العربي، ٢٠٠٩م، ١٦.

(٥) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تعليق: محمود محمد شاكر، ط٢، مطبعة الخانجي، القاهرة، ٢٠٠٤م، ٢٢٩.

(٦) كتاب الشعر، أرسطوطاليس، عمّان، دار الشروق، ١٩٥٠م، ٧٣.

(٧) السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، هيام شعبان، دار الكندي للتوزيع، الأردن، ٢٠٠٤م، ٢١.

(٨) قضايا الشعر، ياكبسون رومان، ترجمة: محمد الولي ومبارك ضنون، دار توبقال، ط١، ٣٥٥–٣٥٧.

(٩) شعرية النثر، طوق الحمامة أنموذجاً، دانا عبد اللطيف حمودة، رسالة ماجستير، جامعة الشرق الأوسط، ٢٠١٢م، ١٣–١٤.

(١٠) الشعرية، تودوروف،ترجمته شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ، المعرفة الاوربية ، دار توبقال للنشر، ٢٣.

(١١) الفن ومذاهبه في النثر العربي، شوق ضيف، دار المعارف، مصر، ٦.

(١٢) بحوث في الشعرية، إبراهيم عبد المنعم إبراهيم، ٢٨.

(١٣)

(١٤) معجم العين، الفراهيدي، الخليل بن أحمد، تحقيق: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٤م، ٣٦٦/٧.

(١٥) لسان العرب، ابن منظور، ٣٥٦/٥.

(١٦) النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، ط٣، ١٩٦٤م، ٣٧.

(١٧) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(١٨) البديع في فصل الربيع، ٦٣.

(١٩) تاريخ الأدب الأندلسي، عصر الطوائف والمرابطين، ١٥.

(٢٠) القاموس المحيط، الفيروزآبادي، تحقيق: عبد الخالق السيد عبد الخالق، مكتبة الإيمان، ط١، ١٤٣٠هـ – ٢٠٠٩م، ٢٥٥.

(٢١) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة، وكامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، ط٢، ١٩٨٤م، ١٩٨.

(٢٢) البنية السردية في القصة القصيرة، عبد الرحيم الكردي، مكتبة الآداب، ط٣، ١٣.

(٢٣) رسالة التوابع والزوابع، ابن شُهيد، ٨٨.

(٢٤) الغائب دراسة في مقامة الحرير، عبد الفتاح كليطيو، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء – المغرب، ط٢، ١٩٩٧م، ٤٩.

(٢٥) مدخل إلى الأدب العجائبي، تزفيتان تودوروف، ١٦٩.

(٢٦) لسان العرب، ابن منظور، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط١، ١٩٨٨م.

(٢٧) البيان والتبيين، الجاحظ، ٩٠.

(٢٨) منهاج البلغاء، القرطاجني، ١١٨.

(٢٩) الأسلوبية والأسلوب، المسدي، ٨٦.

(٣٠) ديوان ابن زيدون ورسائله، ٦٩٥.

(٣١) لسان العرب، مادة: (وقع)، ويُنظر: تاج العروس، مادة:(وقع).

(٣٢) تاريخ آداب العرب، صادق الرافعي، ٢٢٠.

(٣٣) الأصول الفنية في الشعر الجاهلي، إسماعيل شلبي، ١١٥.

(٣٤) مستويات الأداء البديعي في شعر ابن شُهيد، رسالة التوابع والزوابع، ١٣٢.

(٣٥) التعليل البنائي للموشحة، عبد الهاد ي زاهر، ١١.

(٣٦) النثر الخيالي في الأدب الأندلسي، دينا ملكاوي، ١٩٥.

(٣٧) رسالة التوابع والزوابع، فؤاد إفرام البستاني، ١٢٥.

(٣٨) دراسات في الأدب الأندلسي، محمد سعيد محمد، ٢٩١.

(٣٩) سرح العيون،في شرح رسالة ابن زيدون ، جمال الدين بن نباته ، دار الفكر العربي ،مطبعة المدني، ٣.

(٤٠) صبح الأعشى، القلقشندي، ج٧، (٤٠-٤٤).

(٤١) الذخيرة، ابن بسّام، ق١/٣٢٠.

(٤٢) الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، ناجي مجيد عبد الحميد، (٦٠-٦٤).

(٤٣) الذخيرة، في محاسن أهل الجزيرة ، ابن بسام الشنشريني ، القاهرة، ١٩٣٩، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ، ق٢/م١/١١٧.

(٤٤) الذخيرة، ق٢/ج٢/٦٨٠.

(٤٥) في البنية والدلالة، أبو الرضا سعد، ٣٧-٣٩.

(٤٦) الذخيرة، ق٣/ج٦/٤٠٨.

(٤٧) شعرية النثر في المقامات والرسائل الأندلسية من عهد الطوائف حتى سقوط غرناطة، بشرى قاسم علي، ١٦٥.