جامعة الأزهر
كلية اللغة العربية
بإيتاي البارود

شعريّة القصيدة الغنائية في غزل العذريين

ابن الدمينة أنموذجاً

إعداد الدكتور

حمدان محسن الحارثي

مدخل:

الحديث عن مصطلحات مثل (الشعرية – الغنائية) وما يرتبط بهما من التطرق للشفاهية والكتابية أمر لا يبدو يسيراً على أية حال.

بيد أن إنزال ذلك كلّه إجرائياً على تجربة شعرية تنتمي للقديم – في إطارها التطبيقي – يفتح مجالاً لطرح المزيد من الأسئلة حول تجربة مهمة في إطارها وسياقها التاريخي من ثمَّ الوصول إلى قراءات جديدة، وهو شرط (ياوس Robert Jauss **Hans**)(١) عند حديثه عن أفق التوقع، ومثل هذا البحث قد يقودنا إلى طرق كثيرة ومشعبة تتصل بالشعر العربي القديم وخصوصياته وقضاياه.

ولكن المراد هنا هو تقديم إضاءات حول هذه المصطلحات ومساءلة تجربة (ابن الدمينة) حول مجموعة من القضايا المتصلة بها وتعود مقاربة (ابن الدمينة) تحديداً إلى الرغبة في قراءة الغزل العذري تمثيلاً للغنائية وسيسيولوجيته، ثم إلى قلة التناول لتجربة ابن الدمينة، ونتغيّا من ذلك كلّه البحث عن إجابات لحزمة من التسؤلات القلقة حول اختيار ابن الدمينة، ومدى

---

(١) يرى (ياوس) أن عملية القراءة لابد لها أن تستدعي أفقين، ما يحمله العمل الأدبي، وما يوجد في وعي المتلقي، فالأول متوافر في النص ويدعى التأثير، والثاني مُعطى من قبل القارئ (التلقي)، ويرى أن الأفق الذي يحمله العمل الأدبي ينماز بخاصيتين هما: التخييب (كسر التوقع)، ثم الاستجابة أو التأكيد، ويرى أن العامل الأساس في إنجاز أي مشروع علمي أوتجربة خاصة يتمثل في كسر أفق الانتظار.

انظر: جمالية التلقي: هانس روبرت، ياوس، تقديم وترجمة، د. رشيد بنحدو، مطبعة النجاح الجديدة، ط١(٢٠٠٣م) ص ٢٤، ٣٦، ٣٧، ٥٩، ١٦٠.

شعرية قصيدته الغنائية وسماتها وانزياحاتها، ومفهوم الغنائية والشعرية، والآليات التي سار عليها الشاعر لإنجاز نصه، وعلاقته بمحيطه الإبداعيّ والجمعيّ، وثيمات الغزل العذري؛ كما تبرز تساؤلات أخرى حول أسئلة الخطاب القديم فيما إذا كانت لاتزال تثير الدهشة؛ أم أنها تستدعي طرحها على نحو جديد.

أولا: تحرير المصطلحات:

الشعرية:

الشعرية (Poetics) كلمة لها أصلها اليوناني المرتبط بالفن الشعري الذي خضع لمساءلات (آرسطو) وبالتالي فهي نظرية معرفية، وعلاقتها بجمالية العمل لا تخفى.

والغرض هنا أن نقدّم إضاءة حول هذا المصطلح الذي تناوله الفلاسفة المسلمون من أمثال الفارابي وابن سينا فعدَّه الفارابي من الأقاويل "والأقاويل الكاذبة بالكل هي الشعرية"(١) جاعلاً التخييل مركزاً له؛ فيما جعل عبد القاهر الجرجاني الشعرية تتجلى في أبواب من البلاغة العربية كالاستعارة والتشبيه والتمثيل والمجاز والتورية والتلميح(٢) والبديع.

فيما ذهب حازم القرطاجني إلى أن جوهر الشعرية يقوم على التخييل "إذ المعتبر في حقيقة الشعر هو التخييل والمحاكاة"(٣)

مصطلح الشعرية بلفظه وصورته الدقيقة في نظر القدماء لم يبدأ تداوله إلا مع حازم القرطاجني، ومن سياقاته عنده قوله: "وكذلك ظن هذا أن الشعرية إنما هي نظم أي لفظ كيفما اتفق نظمه وتضمينه أي غرض اتفق على أي صفة اتفق"(٤).

---

(١) الفارابي، أبو النصر: مقالة في قوانين صناعة الشعراء (كتاب فن الشعر لآرسطو) تحقيق: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت (١٩٧٣)، ص ١٥١.

(٢) انظر: الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، تحقيق: محمود شاكر.
وانظر: إسماعيل، عز الدين، قراءة في معنى المعنى عند عبد القاهر الجرجاني.

(٣) مجلة فصول، العدد ٤٥٣(١٩٨٧م)، ص٣٨.

(٤) القرطاجني، حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب، ط٣ (١٩٨٦هـ) دار العرب، بيروت (لبنان)، ص٢٨.

فلفظ الشعرية لدى حازم يشير إلى القوانين الأدبية ومنها الشعر، فتراه يقول "ليس ما سوى الأقاويل الشعرية في حسن الموقع من النفوس مماثلاً للأقاويل الشعرية"(١).

ويمكن بالتالي إيجاز بعض مكونات الشعرية في أربعة أطر رئيسة هي: الاهتمام باللفظ، التركيب، الوزن والقافية، التخييل، وسنبسط القول في أثناء البحث.

الشعرية عند المحدثين العرب:

يرى أدونيس أن الشعرية العربية تطوّرت تاريخياً عبر محطات منذ النشأة وحتى الحداثة، ويشير إلى مجموعة من العوامل المؤثرة في الشعرية العربية ولا سيما مع القرآن الكريم الذي حققت معه نقلة نوعية من الشفاهية إلى الكتابية، والأخيرة نمّطت الشعر وفق معايير صارمة يرى القدماء أنها السقف المثالي للشعرية العربية، لأنها مستلهمة من الشعر الجاهلي.

وفي هذا السياق مهّد في حديث طويل عن الشفاهية والكتابية وعن أثرهما في العقلية العربية يقول بهذا الصدد "إن الأصل الشعري العربي الجاهلي نشأ شفوياً ضمن ثقافة (صوتية سماعية) حيث كان الصوت بمثابة النسم الحي، وكان الكلام وشيئاً آخر يجاوز الكلام، ما يدل على عمق العلاقة وغناها وتعقّدها بين الصوت والكلام"(٢).

ويرى أن "النظرة إلى الصناعة الشعرية في المجتمع الإسلامي أملتها الشفوية الجاهلية، وهي نظرة ترى القصيدة بوصفها نداءً لاستجابة، أو جدل

(١) منهاج البلغاء، ص١١٩.

(٢) أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط٢(١٩٨٩م) ص٥.

دعوة متبادلة بين أنا الشاعر ونحن الجماعة، وهنا لا فارق بين الشعر والحياة"([1]).

كما "تتميز القصيدة على الصعيد الموسيقي بوضوح الإيقاع وقوته وعلى صعيد التواصل بالتأثير والفعالية، وعلى صعيد الذاكرة بالتكرار والاستعادة والحفظ"([2])، فالمضامين هي ما يدور في ذهن الجماعة ولكن الجديد هو طريقة قوله.

نخلص إلى أن الشعرية العربية تأخذ في بداياتها خصائص الثقافة الشفوية التي أوجزها والتر أونج([3]) وجعلها مرتكزة على مجموعة من الأسس:

عطف الجمل.

الاسلوب التجميعي مقابل التحليلي.

الإطناب

الاسلوب التقليدي المحافظ.

القرب من عالم الحياة الانسانية.

لهجة المخاصمة. (سيطرة غرضيّ الهجاء والمدح).

الميل إلى المشاركة الوجدانية.

الاحتفال بالأسلوب الجسماني (العنف).

التوازن.

---

(١) الشعرية العربية، ص٢٧.

(٢) المرجع السابق، ص٢٨، ٢٩.

(٣) أوبخ، والتر، الشفاهية والكتابية، ترجمة د. حسن البنا عزالدين، مراجعة د. محمد عصفور، عالم المعرفة ١٨٢، (١٩٩٤م) ص٨٠-٩٠.

أما على مستوى النقد الغربي فقد عدّها تودورف "قاسماً مشتركاً بين النصوص الشعرية والنصوص النثرية"(١)، فهي عنده تستثمر كل العلوم المتعلقة بالأدب.

وربطها ياكبسون بعلم اللسانيات معتبراً أن مجال الشعرية هو الاستعمال الخاص للغة "فإنه يمكن اعتبار الشعرية جزءاً لا يتجزأ من اللسانيات"(٢)، وحصرها كوهن في الانزياح اللغوي، فالشعرية عندها هي علم الانزياح الشعري(٣).

الغنائية:

الحديث عن الغنائية يستدعي – بدرجة ما– حديثاً عن التراث الشعري العربي، الذي هو ميدان تطبيقي للمصطلح في شقه العربي، ولا يخفى الأصل اليوناني "اللاتيني لآلة تشبه القيثارة، وينطبق التعبير على أي شعر يعبر عن الانفعالات الشخصية. وعلى أي نثر أو شعر يتميز بتفجّر تلقائي لمشاعر كثيفة"(٤).

(١) تودورف، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر الدار البيضاء، ط٢(١٩٩٠م)، ص٢٣،٢٤.

(٢) ياكبسون، ومان، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنوز، دار توبقال للنشر، الدرا البيضاء، ط١ (١٩٨٨م)، ص٢٤.

(٣) كوهن، جان، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي، محمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١ (١٩٨٦م)، ص١٥.

(٤) فتحي، إبراهيم، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، صفاقس (تونس) (١٩٨٦م)، ص٢٥٣.

كما أن (غنائي) تعني "قصيدة قصيرة ذاتية تتفجّر فيها أعمق معاني المؤلف ومشاعره بطريقة تشبه الأغنية، وهي صفة تعني ما هو تلقائي بلا انتظام جامد، وممتلئ بالجدل والانتشاء"([1]).

وهي في الشعر اليوناني القديم "صفة تطلق على ذلك الشعر الذي يُنظم بقصد التغنّي به في موضوعات المديح أو الرواية أو السرد القصصي على أوتار القيثارة"([2]).

وفي الآداب الحديثة ظلّ يراوح غير بعيد عن أصوله، بل كرّس المفهومات الكلاسيكية للغنائية فكلمة "غنائي Lyric صفة الشعر لا يتغنى به موسيقياً وإنما يحتفظ بشكل القصائد الغنائية اليونانية القديمة وببعض موضوعاتها، فهو شعر يعبر عن انفعالات الشاعر، يكون هذا الانفعال الذي يعبر عنه الشاعر في الشعر الغنائي فرديّاً ذاتيّاً بحتاً كالحبّ"([3]).

ومما نؤكد عليه ارتباط الغنائية بشكل عام بالموسيقى الخارجية، والإيقاع الداخلي معاً، مع عناية مكثّفة بالصورة الشعريّة فهي "تلك النزعة في الشعر بصفة عامة التي تدفع الشاعر إلى التعبير عن انفعالاته بطريقة أخّاذة من شعور وموسيقى وصورة شعرية"([4]).

كما أن الغنائية (Lyricism) لا تقتصر على الذاتية القائمة على قصائد الغزل والتعبير عن شعور ديني أو تضرع، بل تتجاوز ذلك إلى "الخطابية التي

---

(١) فتحي، إبراهيم، معجم المصطلحات الأدبية، ص٢٥٣.

(٢) المرجع السابق، ص ٢٥٣.

(٣) عكاشة، ثروت، المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية، الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، ١٩٩٠م. ص٢٦٧.

(٤) المرجع السابق، ص٢٦٧.

تعبّر عن مشاعر عامة كالتغنّي بحب الوطن وبالنصر أو التأمل في الموت والطبيعة والقدر، ويشترط أن تكون موضوعاتها نابعة من انفعال في نفس الشاعر، لا لحدث ذاتي فقط"([1]).

ولايقتصر هذا المفهوم على الشعر إذ يمكننا توسيع دائرته وبالتالي"تطلق غنائية (Lyricism) على الكلام الذي يقلّد الشعر الغنائي من حيث التعبير عن العواطف، مع ملاحظة أن التقليد هنا يعتمد على كثير من المغالاة والتكلف"([2]).

بيد أن العثور على مصطلح جامع مانع للغنائية يبدو أمراً صعباً، ولكن الخروج بخصائص مائزة يمكن أن نجده في كثير من كتابات النقاد المحدثين رغم "تضارب الآراء في تلقي الشعر الغنائي في خصيصته النوعية ووضعه تجاه باقي أنواع القول الشعري"([3]).

ويرى بعض الباحثين أنه مصطلح مستنفذ في ظل صعود الشعر الدرامي([4]) وهو رأي لايخلو من تطرّف.

خصائص مائزة للغنائية:

أولاً: التعبير عن (الذات) وظهور صوت الشاعر الداخلي وعالمه الخاص.

ثانياً: القصيدة الغنائية قصيرة وموجزة وشديدة الكثافة، ولا يمنع أن تطول لإظهار صوت الشاعر الإنشادي.

---

(١) عكاشة، ثروت، المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية، ص٢٦٧.

(٢) المرجع السابق، ص٢٦٧.

(٣) جيرار، جينيت، مدخل لجامع النص، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، دار توبقال (الدار البيضاء) ط٢، (١٩٨٦م)، ص٧٠.

(٤) فضل، صلاح، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، القاهرة ط١ (١٩٩٥م)، ص٨٦.

ثالثاً: يغلب عليها موضوعات الغزل والرثاء والطبيعة.

رابعاً: التمازج (دلالياً) بين الذات الغنائية وخارجها، الأنا والآخر، المحسوس والمجرد، مما ينعكس على وحدة الموضوع.

خامساً: الإيقاع نقطة مركزية في القصيدة الغنائية (حتى يسهل حفظها).

سادساً: تبتعد عن السردي الذي يشيع جوّاً درامياً ولا يمنع أن تستثمر (الملحمي) في إطار حوارها مع التاريخ والرمز والأسطورة.

آليات القصيدة الغنائية:

تعتمد القصيدة الغنائية على مجموعة من الآليات التي تتداخل بها مع الشفوية، ومنها:

أولاً: التكرار.

ثانياً: التغطية.

ثالثاً: التوازي.

رابعاً: الإيقاع العالي.

ثيمات القصيدة الغنائية:

أبرز ثيمات القصيدة الغنائية هي حضور (الأنا) أو (الذات) الغزل – الطبيعة – الرثاء – الإشراقات الصوفية، حب الوطن.... الخ.

وسنحاول أن نتوقف عند مجموعة من الثيمات لدى الشاعر (ابن الدمينة) باعتباره أحد ممثلي القصيدة العذرية في العصر الأموي، ومنها ننفذ إلى مصدر الشعرية في تلك النصوص الغنائية محاولين التحديق في نصوص ثرائية بشكل مختلف، وبالتالي يمكن الحديث عن مزج بين الغنائية كخطاب شعري نبحث في شعريته، ومقاربة جميع القيم المهيمنة الخاصة بها، ثم الخلوص إلى محاولات الشاعر كسر حاجز الغنائية ومدى اقترابه من أن يكون نصه كتابياً مع تلمّس

الشفاهي الذي يتصل بشكل أساسي بالغنائية، وبالتالي فقد رأينا أن معالجة تلك الموضوعات يمكنها أن تتم عبر قراءة مجموعة من الثيمات، إضافة إلى دراسة بعض التقنيات التي تجعل تجربة الشاعر لا تخلو من خروج ولو جزئي أو شبه كلي نحو (الدينامي) والسردي لكسر حاجز الغنائي الاستاتيكي السكوني.

ففي الحقبة القديمة من التأريخ العربي كان الاستجماع في مواجهة الخطر المحدق يبرز في النصوص القديمة ذات النبرة عالية الصوت على خلاف الذات الفردية التي تنخفض فيها تلك النبرة ويحل محلها هسهسات الغزل وليونة الموقف على رغم مخاطر السرى والرقيب والوشاة.

بأنّا المعتدون إذا غضبنا * وإنَّا المفضلون إذا رضينا

وأنّا لا نموت ولو غشينا * على العلّات إلَّا مقبلينا(١)

تسري في هذا النص تحديداً روح الفخر التي أسس لها عمرو بن كلثوم في معلقته، ولا يبدو أنه ابتدعها، فهي تسري في عروقه القبلية لتشكّل ذهنيتها المتأثرة باللغة إلى حد بعيد، وهي بالتالي كائن لغوي بامتياز.

وما نشير إليه هنا هو كون الذات الفردي لا يمكن تحييدها أو إقصاؤها عن محيطها الاجتماعي، فالإصغاء للذات هو إصغاء للصوت الجمعي بالتأكيد.

(١) ديوان ابن الدمينة، تحقيق: محمد الهاشمي البغدادي، مطبعة دار المنار (مصر)، ط١(١٣٣٧هـ/١٩١٨م) ط١، ص٤٠.

أولاً: الذات (الأنا):

تلعب (الذات) دوراً مركزيّاً وحيويّاً في النص الغنائي، كون الشاعر الغنائي مكرّساً لصوته الداخلي (المونولوج)، وأناه الفردية.

وهو ما يجعل الشاعر يسعى للتحقق واقعيّاً من خلال الملفوظ فـ "اللغة الإبداعية التي تنتج قصيدة تنتمي إلى نظام اللغة التلفظي، وهو الرئيس والبنيوي الذي من خلاله نتلقّى القصيدة باعتبارها نصّاً أدبياً، أكثر من كونها نصاً تمثيلياً، سرديّاً أو دراميّاً"(١).

وفي هذا السياق يرى بلاشير أن الشاعر "يمنحنا ذاته في إنسانيته، وبكل نقائصه، وهو لذلك يحرص على ألا يسحقه المجتمع الذي يعيش فيه"(٢)؛ ونلحظ في شعرنا الراهن والقصيدة النثر نمطاً جديداً للذاتية يخالف ما سبق فأصبحت الذاتية في "الصوت الفردي الحميمي والذات الصغيرة في خوفها ولا يقنيتها، وترددها، وفي أحلامها الكسيرة وتشوّفها لعالم أكثر عذوبة ورأفة وأقل هديراً"(٣)

وبالتالي فإن النظر إلى تطوّر الغنائية عبر تاريخها لا يعني محاكمة ما كانت إليه في التراث خارج سياقها، بل الحاجة تقوم على قراءتها وفق بيئتها الإبداعية والفنية، وممارسة ذلك وفق آلية مفتوحة لممارسة التلقي الذي ينفتح على قراءات إيجابية وممكنة.

---

(١) هنري، ميشونيك، راهن الشعرية، ترجمة: عبداللطيف الوراري، (١٩٨٢م)، ص٢٠٨.

(٢) بلاشير، ريجيس، الشعر العربي، حديقة ملأى بالألغاز، مجلة بيت الشعر، المغرب (٢٠٠٣م)، ص٩٣.

(٣) أبو ديب، كمال، جماليات التجاور، دار العلم للملايين، بيروت (لبنان)، ط١ (١٩٩٧م). ص٣٣٣.

وأظهر صور الأنا في نصوص الشاعر نجدها في أبياته التي يرد فيها الضمير إن مع (ياء) المُتعلم، ولم تعثر من خلال ديوانه على (أنا) بشكلها المجردة ومن ثمَّ فنبدأ بـ "إني" ثم تلك الأفعال التي يلحق بها (تاء) الفاعل، للدلالة عل الذات وفعلها.

ونبدأ بالذات (الفردية* ثم ننتقل إلى الذات (الجماعية).

يقول الشاعر:

وإني لأستحييكِ حتّى كأنما * عليَّ بظهرِ الغَيبِ منك رقيبُ(١)

وقوله:

وإني على رغم العداةِ بأنفعٍ * شفاء لحومات الصدى لشروبُ

علول بها فهول وإنني * بنفي عن مطروقها لرغوبُ(٢)

ويقول:

فإن تحملوا حقداً عليَّ فإنني * لعذبِ المياهِ نحوكم لشروبُ(٣)

ويقول:

وإني لتعروني وقد نامَ صُحبتي * روائعُ حتى للفؤادِ وجيبُ(٤)

---

(١) ديوان ابن الدمينة، تحقيق: أحمد راتب النفاخ، مطبعة المدني، مكتبة دار العروبة، مصر، ب.ط، صـ.

(٢) ديوان ابن الدمينة، ص.

(٣) المرجع السابق، ص١٣.

(٤) نفسه، ص١٤.

وقوله:

وإني وذاك الهجرُ لو تعلمينهُ * كعازبةٍ عن طفلِها وهي رائمُ(١)

وقوله:

وإني تدبّرتُ الأمورَ وقِستُها * بنفسي والعينين منذ زمان(٢)

وقوله:

فإني لفي شكٍ وما من مقولةٍ * من الشكِّ إلا سوف يُجلي صريمُها(٣)

وقوله:

وإني ليثنيني الحياءُ وانثني * على مثلِ حدِّ السيفِ وجداً أغالبُه(٤)

وقوله:

خليلي إنّي اليومَ شاكٍ إليكما * وهل تنفعُ الشكوى إلى من يزيدُها(٥)

يغلب على الأبيات السابقة ارتباط (إنّي) بموقف الخوف، لا يكاد يخلو بيت من ذكر عدو أو واشٍ أو رقيب، أو موقف شك.

وإني لأستحيكِ حتى كأنما * عليَّ بظهرِ الغيبِ منكِ رقيبُ(٦)

---

(١) ديوان ابن الدمينة، ص١٩.

(٢) المرجع السابق، ص٢٠.

(٣) نفسه، ص٣٥.

(٤) نفسه، ص٤١.

(٥) نفسه، ص٤٣.

(٦) نفسه، ص١٠.

وجميع الأبيات ترتكز على (الذات)/ إني، وهي في البيت السابق يبلغ حياء الشاعر من محبوبته استشعاره الرقيب منها، وفي ذلك درجة من الوفاء لها.

غير أن قراءة أخرى للبيت وما أوردناه من أبيات تجعلنا نذهب إلى كون الرقيب كما هو غير حقيقي في البيت السابق، فقد يكون متوهَّمَاً ولا وجود له.

حيث يكون الرقيب / الواشي / العدوّ متخيّلاً.

وإني على رغمِ العداوةِ

فإن تحمِلوا حقداً

وإني لتعروني... روائع.. للفؤاد وجيبُ

فإني لفي شك

وإني.... على مثل حدِّ السيف

المتأمل للمقاطع السابقة يعثر على اقتران (الأنا) المؤكدة بطرف مقابل يحمل خطراً ما، وهو ما يدفع إلى محاولة ترسيخ الذات في مواجهته.

وهو ما يشير إلى استعمال الشاعر للأنا في حواره الوجداني كون الموقف شخصياً من جهة وكون الظهور أمام المحبوبة بمظهر الثبات والرسوخ أمراً لازماً من جهة أخرى، فهو في مواجهة الوشاة والعدوان والخوف والحقد والشك يتحصّن بالذات في مواجهة الآخر المتربّص، والغير محدد باسم معيّن لكونه سياقاً اجتماعيّاً كاملاً.

وبالتالي فقد نقل الشاعر هذا الجزء الساكن إلى آخر أكثر حركية وديناميكية وهو مع إضافة الفعل لضمير المتكلم، وهو يضيف قلقاً من نوع آخر ناتج عن التجربة، وربما ذلك ما تقتضيه التجربة الفعلية المحاطة بمجتمع يرفض العلاقة خارج أطره وقوانينه، مما يجعل الشاعر في عملية التواصل موضوعاً للقلق حيث السرى ومرافقة الخطر والمخاوف الدائمة.

يقول:

أذودُ ارتداعَ الودِّ لا خشيةَ الردى * صدى هامَني عما إليه تلوبُ

فقلتُ خيالٌ من أميمةَ هاجني * وذو الشوقِ للطيفِ المِمِّ طروبُ(١)

وقوله:

وآخذُ ما أعطيتِ عفواً وأنني * لأزور عما تكرهينَ هيوبُ(٢)

ويقول:

رأيتُ لها ناراً وبيني وبينَها * من العرضِ أو أودي المياه سهوبُ

إذا جئتُها وهنا من الليلِ شبَّها * من المندلي المتجارِ ثقوبُ(٣)

وقوله:

أسري إذا أمسى بكلِ سميدعٍ * عاري الأشاجع منهج السربال(٤)

---

(١) ديوان ابن الدمينة، ص٨.

(٢) المرجع السابق، ص٩.

(٣) نفسه، ص١٣.

(٤) نفسه، ص٢٧.

ومن هذا كثير في شعر ابن الدمينة، ولكن تلك الكثـرة رغـم الفاعليـة لا تخرج نصوصه عن حالتها الاستاتيكية الغالبة على النص الغنائي، ويبقـى فـي إطار الشفاهية كونه يدور في ثيمات متشابهة، ولم يخرج من كونه شفاهياً إلـى الكتابية ذات الجماليات والوعي المختلف، وهي مع ذلك مقرونة بحـالات مـن الترقب والكمون.

فالشاعر في الأبيات السابقة (يذود، ويأخذ، ويزورّ، ويسري ليلاً) وهو مـا يمنح المتلقي أفقاً مملوءاً بالإيحاءات الشعرية المكتضة بالصور، كما يمنح الفعل استنطاقاً للا مرئي عبر تقنيات بناء الصورة والتخييل، فهو يتحرك فـي طـابع سردي بين (الماضي – الحاضر – المستقبل)، دون أن يتجاوز الغنائية في شكله الأساسي مما يعني أنه ظل وفيّاً لمرجعه الشعرية إلى حد بعيد.

الذات الجمعي :

إذا كان الشاعر أبدى فردانية واضحة في سيره إلى محبوبته وسـراه لـيلاً وشكواه باستثناء حالات قليلة خاطب فيه (الصاحب – والخليل) فإن ذلك يـذهب بنا إلى كونه يعيش حالة خاصة تتطلب تلك الفرادة، في حين أنه حـين ذهـب يفخر في (القليل) من نصوص استدعى الصوت الجمعي للقبيلة.

وهنا نتساءل حول ما إذا كانت الذات الجماعيـة هـي ذات حقيقيـة، أو افتراضية؟

ويرى البعض أن الذات الجماعية ليست ذاتاً حقيقية لأنها ليس لهـا كيـان بيولوجي من الذات الفردية (ego) بل هي ذات افتراضية.

بل إن (يونج) يرى العكس أن الفرد ليس تعبيراً فردياً بل هو يعتبر جمعيا، بل هو تعبير عن المخزون اللاشعوري للذات الجماعية.

هل تتداخل الذات الجماعية والذات الفردية؟

نقول ربما كان ذلك ممكناً ومتحققاً في أحيان كثيرة حين يلتقي الفردي والجماعي في الهدف، ويظهر ذلك في قضايا الوجود والبقاء، وهو ما جعل ابن الدمينة يستدعي القبيلة والذات الجماعية في (الفخر) كونه يتجاوز الإنجاز الفردي ويبتعد عن التشكيك، كما أنه استمالة لصوت الجماعة وتعاطفها، فيبدأ نصه فردياً حين يتغزّل:

وإن صرَّمتني فلمثل وصلي * إذا رجّمت بالغيب الظنونا(١)

ثم ما يلبث أن تظهر في خطابه روح الذات الجماعية على نحو جليّ حين يقول:

وأنّ الجارَ يثبتُ في قِرانا * ونعجلُ بالقِرى للنازلينا

وإنّا لن نصاحبَ ركبَ قومٍ * ولا أصحابَ سجن ما حيينا

فيختلطوا بنا إلا افترقنا * عليهم بالسماحةِ مفضلينا(٢)

ويقول:

وغادرنا فوارسَهُ ورعلاً * بفيف الريحِ غيرَ موسدينا

ونحنُ التاركون على سليلٍ * مع الطيرِ الجوامعِ يعترينا(٣)

ثم يتواصل حشد الأفعال المتصلة بنا الفاعلين (أدركنا – فقدنا – أصبنا – عسكرنا – تركنا – أيتمنا – قتلنا.....) وفي استدعاء معلقة (عمرو بن كلثوم) بوزنها وقافيتها يستكمل الشاعر استجماع الذاكرة الجمعية لشحذ الهمم.

---

(١) ديوان ابن الدمينة، ص٣٧.

(٢) المرجع السابق، ص٣٨.

(٣) نفسه، ص٣٨.

إن الذات الجماعية العالية النبرة لا تخرج القصيدة من عنايتها الواضحة، ولكنها تشير إلى الذهنية العربية، ولكن ينبغي أن نفهم أن هذا الاستدعاء سيحقق بعدا نفسيّاً مهمّاً وهو الإيحاء بأن هناك شرعنة اجتماعية (من القبيلة) للفعل العاطفي.

الإيقاع

ارتبط الشعر الغنائي في تعريفه بالغناء، ما جعله مقروناً بالموسيقى، وهو ما يجعلنا نقول بإيقاع خارجي ينحصر في الموسيقى التي تعبر عنها التفعيلات، والقافية التي برزت في القصيدة البيتية وميزتها.

ويرى صلاح فضل "أن الموسيقى هي جوهر الغنائية"(١)، وإذا كان الإيقاع موضع اشكالية اصطلاحية كونه يتجاوز الخارجي إلى داخل بنية النص وهو ما نستهدفه هنا ونعني به الإيقاع الداخلي.

الإيقاع الداخلي بنية مركزية للنص الشعري تميزه عن النثر، ويرى نعيم اليافي(٢) أن أساسه الحكمة، فيما يرى كمال أبو ديب(٣) أنه يكمن في ثلاثة مستويات:

الأول: يعتمد فيه الإيقاع على نظام المقاطع، ويُدعى بالإيقاع الكمي.

الثاني: الايقاع الكيفي القائم على النبر في الجمل والكلمة.

---

(١) نقلاً عن: البحراوي، سيد، الإيقاع في شعر السياب، نوارة للترجمة والنشر، مصر (١٩٩٦م).

(٢) اليافي، نعيم، الشعر العربي الحديث، وزارة الثقافة، دمشق(١٩٨١م).

(٣) أبو ديب، كمال، في البيئة الإيقاعية للشعر العربي (دار العلم لملايين) بيروت ١٩٧٤م، وانظر: المهدي، صالح، إيقاعات الموسيقى العربية وأشكالها (بيت الحكمة، قرطاج ١٩٩٠م)

الثالث: أصوات الجمل من صعود وانحدار وما شابه.

اتفق معظم النقاد على أن الإيقاع من طبيعة اللغة عامة، فهو خاصية نثرية وشعرية عامة؛كما أن الايقاع يكون على مستويين:

المستوى الصوتي: كالجناس والتكرارات بشكل عام.

المستوى الدلالي: كالطباق والتقديم والتأخير.

فالإيقاع الداخلي يتجاوز كونه صوتاً أو نبراً فحسب إلى اعتباره مجموعة متضافرة داخل النص تشمل الخطاب بكامله دلاليّاً وبلاغيّاً، وهو مع الإيقاع الخارجي يجعل من نفسه سمة غنائية بكل تأكيد.

ونجد هذا الارتباك في تحديد ماهية الإيقاع لدى الغربيين أيضاً فجاكبسون يصف الأمر بأنه ملتبس"(١)، وبعضهم يرى أنه "لا يمكن تحديد الإيقاع بكلمة واحدة"(٢).

ويرى آخرون أنه من "أكثر المفاهيم غموضاً قديماً وحديثاً إلى حد أننا لا نجد اليوم تعريفاً واضحاً له"(٣)، فهو معضلة مصطلحية قد لا تتحدد بالوصف(٤)، ونظر إليه البعض بأنه "ظاهرة مألوفة في طبيعة الإنسان نفسه"(٥)، فالإيقاع يتجلى في الكون من حولنا(٦).

---

(١) ياكبسون، رومان، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ص٤٣.

(٢) المسعدي، محمود، الإيقاع في السجع العربي، محاولة تحليل وتحديد، مؤسسة عبد الكريم للنشر، ط١(١٩٩٦م)، ص٥.

(٣) الزيدي، توفيق، مفهوم الأدبية في التراث النقدي، سراس للنشر، تونس (١٩٨٨م)، ص١٣٧.

(٤) الصكر، حاتم، الإيقاع والإيقاع الداخلي، مهرجان المربد الشعر، العراق، ص٥.

(٥) نجيب، زكي، في فلسفة النقد، دار الشروق، القاهرة، ط١(١٩٧٩م)، ص٢٢.

(٦) العياش، محمد، نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس(١٩٨٦م)، ص٤١.

"وهو صيغة العلاقات (التناغم، التعارض، التوازي، التداخل) فهو إذن نظام أمواج صوتية ومعنوية وشكلية"(١).

ويعرفه ابن منظور بأنه من إيقاع اللحن، وهو أن يوقع الألحان بينهما، وسمَّى الخليل بن أحمد رحمه الله كتاباً من كتبه: كتاب الإيقاع"(٢).

وقال صاحب المعجم الفلسفي "بأن الوزن صيغة آلية، والإيقاع إبداع جمالي"(٣)

وهو عند معجم لاروس العربي "إطراد الفترات الزمنية التي يقع فيها آداء صوتي ما"(٤)

ويرى جورج صليبا أن الإيقاع في اللغة: "اتفاق الأصوات وتوقعيها في الغناء"(٥)، أو "هي جماعة نقرات في أزمنة محدودة"(٦)

ويبدو أن التركيز على الموسيقى والإيقاع الخارجي كان غالباً لدى أصحاب الآراء السابقة غير أن المقصود هنا هو الاتجاه للإيقاع الداخلي.

وهنا نتناول مجموعة من القضايا الإيقاعية في النص منها.

---

(١) سعيد، خالدة، حركية الإبداع، دار العودة، بيروت (لبنان)، ط٢ (١٩٨٢م)، ص١١١.

(٢) ابن منظور، لسان العرب، مادة (وقع)، دار بيروت للنشر، ص٤٠٢.

(٣) المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربية، الهيئة العامة، بيروت، ط١(١٩٧٩م) ص٢٩.

(٤) المعجم العربي الأساسي، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، ب. ت.

(٥) صليبا، جميل، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني (بيروت)، ج١(١٩٨٢م)، ص١٨٥.

(٦) اليسوعي، خليل، الإيقاع في الشعر العربي، مجلة فصول،م٦،ع٣(١٩٨٦م)، ص١١٥.

التوازي [التكرار]

وقد شاع في النقد الحديث مفهوم (التوازي) الذي ينظر في وظيفة الصوت الشعرية ويمثل (التكرار) أحدها، "فحين نحلل دور التكرار في الشعر يكون منطقياً أن نتوقف عند مفهوم التوازي"(١).

ويرى ياكبسون أن التوازي يتعلّق بنوعين " بنية البيت بالإيقاع (تكرار متوالية معينة من المقاطع، (وبالوزن) تكرار متوالية إيقاعية معينة وبالجناس والسجع..)(٢).

نتناول عبر مجموعة من النصوص والمقطوعات الإيقاع الداخلي على التوازي بتنوعاته الكثيرة وذلك لشيوعه وأهميته والتضاد والجناس والنبر.

التكرار:

تكرار اللفظة: (اسم فعل – حرف).

تكرار الاسم.

تكرار الفعل (ماضي – مضارع).

جـ. تكرار الحرف

د. تكرار الأساليب:

١- أسلوب الأمر. ٢- النداء. ٣- الاستفهام. ٤- أسلوب الشرط.

تعتبر قصيدة (متى هجت من نجد) أو (صبا نجد) كما تعرف أكثر نصوص الشاعر شهرة لذا فضّلنا تناولها بشكل كامل وملاحظة إيقاعها الداخلي وربطه بدلالة البيت الوارد فيه.

---

(١) لوتمان، يوري، تحليل النص الشعري (بنية القصيدة)، ترجمة محمد أبو الفتوح، دار المعارف (مصر)، (١٩٩٥م)، ص١٢٩.

(٢) قضايا الشعرية، ص٤٨.

ألا هل من البين المفرِّق من بد؟ * وهل لليال قد تسلَّفن من ردِّ ؟
وهل مثل أيام بنعف سويقةٍ * رواجع أيام كنا كن بالسعدِ ؟
وهل أخواك اليوم أن قلت عرّجا * على الأثل من ودّان والمشرب البردِ
مقيمان حتى يقضيا من لبانه * فيسوجبا أجري ويستكملا حمدي
وإلا فسيرا فالسلام عليكما * فما لكما غيي وما لكما رشدي
ولا بيديَّ اليوم من حبلي الذي * أنازع من إرخائه لا ولا شدي
ولكن بكفّي أم عمرو فليتها * إذا وليت رهناً تلي الرهن بالقصد
ألا ليت شعري ما الذي تحدثنَّ لي * نوى غربة الدار المشتت والبعد
نوى أم عمرو حيث تغترب النوى * بلهثم يخلو الكاشحوف بها بعدي
أتصرم للائي الذين هم العدى * وتشمتهم بي أم عمرو على ودّي ؟
وظنّي بها من كلِّ ظنٍّ بغائب * وفيَّ بنصح أو يدوم على العهد
وظنّي بها والله أن لن تضيرني * وشاة لديها لا يضيرونها عندي
وقد زعموا أن المحب إذا دنا * يمل وأن البعد يشفي من الوجد
بكل تداوينا فلم يُشف ما بنا * على أن قرب الدار خير من البعد
على أن قرب الدار ليس بنافع * إذا كان من تهواه ليس بذي ودِّ
هواي بهذا الغور غور تهامة * وليس بهذا الحي من مستوى نجد

فو الله رب البيت لا تجديننني * تطلبت قطع الحبل منكم على عمد
و لا أشتري أمراً يكون قطيعة * لما بيننا حتى أغيّب في اللحد
فمن حبها أحببتُ من لا يحبني * وصانعتُ من قد كنت أبعده جهدي
ألا ربما أهدى لي الشوق والجوى * على النأي منها ذكرة قلما تجدي
ألا يا صبا نجد متى هجت من نجد * لقد زادني مسراك وجداً على وجدي
أأن هتفت ورقاء في رونق الضحى * على فنن غض النبات من الرند
بكيت كما يبكي الوليد ولم تكن * جليداً وأبديت الذي لم تكن تبدي
وحنّت قلوصي من عدان إلى نجد * ولم ينسها أوطانها قدم العهد
إذا شئت لاقيت القلاص ولا أرى * لقومي أشباها فيألفهم ودّي
وأرضى الذي يرمون عن قوس بغصة * وليس على مولاي جدي ولا جدي([1])

يرتبط (التكرار) ارتباطاً وثيقاً بالشفاهية، حيث ربطها (أونج)([2]) بقصر الذاكرة الشفاهية، وبالتالي فهي تسعى من خلال (التكرار) إلى تسهيل عملية الحفظ والاسترجاع.

(١) ديوان ابن الدمينة، ص٢٨، ٢٩.
(٢) انظر: والتر، أوبخ، الشفاهية والكتابية.

تكرار اللفظة:

أولاً: تكرار الاسم: (أم عمرو – النوى – ظني – نجد – قرب الدار – الغور – الرند – جدي)، ورغم السكونية التي يبثها تكرار الأسماء عادة، وهو ما يعود لطبيعة الاسم، إلا أن الأمر يعود هنا لطبيعة الشفاهية التي وسمت ذلك العصر من جهة، ولكون الاسم يثير حركة على مستوى الشعور الداخلي من خلال ذكر المكان والتأكيد عليه.

ثانيا: تكرار الفعل

يورد الشاعر مجموعة من الأفعال على كافة مستوياتها الزمنية من مضارع وماضٍ وأمر، حيث يتم توظيف إمكانيات أسلوبية داخل التكرار في ظل وجود بنى تكرارية تشير إلى الشفاهية التي تتغيا تيسير الحفظ، وهو ما يصعد بالشعرية إلى الأثر الجمالي المؤثر فيرد الشاعر الأفعال في صيغة المضارعة مثل (يقضيا – يستوجبا – يستكملا – أنازع – تغترب – يخلو – أتصرّم – يخلو – يشفي... الخ)

كما يرد الفعل الماضي (زعموا – دنا – تداوينا – هجت – زاد)

وفي صيغة الأمر (عرّجا – سيرا)

والملاحظ ارتفاع نسبة المضارعة في مقابل انخفاض نسبة صيغ الأمر، وإذا كان عموم الفعل يمنح الحركة للنص في مقابل سكونية الأسماء، فإن ازدياد المضارع يمنح النص حياة مستمرة في الوقت نفسه، كما أن انخفاض (الأمر) يوحي بحالة الحنين وموقف الاستجداء والحنين، إضافة إلى أن دلالات الأفعال تسهم في رسم الصورة الباكية التي تثيرها (صبا نجد) في نفس الشاعر.

وأشير إلى أن دراسة ظاهرة "التكرار" في نصوص ابن الدمينة تثري زاوية النظر إلى تجربته الشعرية، وهو ما يؤكد إلى أن "اللغة لم تعد انعكاساً في الذاكرة الإنسانية بشكل خارجي، ولكنها صارت أداة للتعبير عن تجربة حسية للإنسان"([1])، ونحن بحاجة إلى المزيد من المطالعات المتأنية في تجاربنا الشعرية وإبراز مكنوناتها.

---

(١) بيير، جيرو، الأسلوبية، ترجمة: منذر عيّاشي، دار الحاسوب للطباعة، حلب، ط٢ (١٩٩٤م)، ص٣٦.

الاستفهام:

وهـــل ريبـــة في أن تحـــن نجيبـــةٌ(١)

فـأيـن الأراك الـدّوح والـسدر والغـضا؟

وأين النسيم العـذب من نحو أرضها؟(٢)

وهـل لي نـصيب مـن فـؤادك ثابـت؟(٣)

وهـــل قمـــت بعـــد الـــرائحين عـــشيّة؟

وهل كففـت عينـاي في الـدار عـبرة؟(٤)

هـل تـرجعين نـوى للحـي جامعـة؟(٥)

هل القـلب عن ذكرى أميمـة ذاهـل؟(٦)

هـــل الحـــب إلا عـــبرة بعـــد زفـــرة؟(٧)

إن المقام هنا ليس مقام حصر واستقصاء وإنما إيراد الشواهد بعـد مـسح كامل الديوان الذي غلب عليه الاستفهام بـ (هل) وهي فيما ارتبطت بـه مـن

(١) ديوان ابن الدمينة، ص٩.
(٢) المرجع السابق، ص١١.
(٣) نفسه، ص١٤.
(٤) نفسه، ص١٥.
(٥) نفسه، ص١٦.
(٦) نفسه، ص١٨.
(٧) نفسه، ص٢٦.

دلالات وسياقات لا تطلب أي إجابة مع كونها (لغوياً) تحتاج إلى إجابة بنعم أولاً.

ولكن المتأمل لسياقها يجدها (هل) ذاهلة مستغربة متعجبة تنحو تجاه الشعور بالخيبة والإحباط في مواقف الفقد الذي يتقلّب فيها الشاعر.

ولا نعدم استفهامات أخرى بالهمزة وغيرها كقوله:

أأخون من بعد المودة والهوى * كلّا ورب محمد وبلال(١)

وقوله:

أتحرقني يا رب إن عجت عوجة * على رخصة الأطراف طيبة النشر(٢)

وقوله:

ولي كبد مقروحةٌ من يعيرني * بها كبداً ليست بذات قروح ؟(٣)

وهو ما يعني تنوع الأدوات الاستفهامية ضمن الأسلوب الواحد، مما يشير بالتأكيد إلى تغير المواقف وتنوّع الدلالات وغنى السياقات لدى الشاعر.

(١) ديوان ابن الدمينة، ص٢٧.

(٢) المرجع السابق، ص٤٥.

(٣) نفسه، ص٢٥.

ثالثاً: المعنى:

"إن الشعر الغنائي يختلف عن غيره من الأجناس الشعرية، ويتميز عنها بخاصية واحدة: وهي موضوعه الخاص، فإذا كان موضوع تلك الأجناس يتمثّل أساساً في الأفعال، فإن الشعر الغنائي يختصّ بالأحاسيس، فهي مادته وموضوعه الأساسي"(١).

إن تتبع ثيمات معينة سيقدّم لنا تفسيراً مهماً للمعنى، وفي أثناء ذلك نتعرّف على طريقة بلوغ المعنى وآليات إنتاجه وأشكال التجاوز، وهو ما يؤدي بنا إلى اكتشاف أنماط المعنى التي تدعم الشعرية بتظافرها مع عوامل أخرى كالإيقاع الداخلي وسيرورة الدوال.

سيقتصر التناول فيما يلي على ثيمات خاصة بالغزل بشكل عام وأعني بها (الوشاة) وحقلها الدلاليّ، مثل العدا(العذّال – الحسّاد – الرقباء) ونحو ذلك.

فهناك تساؤلات ثاوية في الذهن في أثناء قراءة الموضوع حول ما إذا كانت تلك التصورات حقيقية فعلاً، وأعني بها وجود هؤلاء في الواقع، أم أنها مجرد تصورات ذهنية ناتجة عن مخاوف إنسانية ما، أم تكون مجرد تمثيل شعري.

أم هي افتعال الخصوم والعداوات لإعطاء قيمة للذات، وللتجربة، وللفت الانتباه، أم هي أعراف شعرية وقفت عليها التجارب السابقة فجعل منها الشعراء أصناماً كالطلل البائد.

ارتبطت ثيمات (الوشاة) ومصاحباتها مثل (الرقباء – العِدا – العيون...) بأجواء التواصل الجسدي في الغزل العذري، ويعود ذلك إلى مخالفة ذلك

(١) جينيت، جيرار، مدخل لجامع النص، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط٢ (١٩٨٦م) ص٤٤.

لمعتقدات المجتمعات المحافظة التي تجعل من ذلك أمراً محرماً وربما كان العصر الأموي من أكثر العصور تجلياً للشعر العذري لملابسات عديدة، حتى ربط بعضهم الشعر العذري بالعصر الأموي([1]).

الوشاة

نستطيع أن نجمع بعض الخيوط المتلازمة بين مجموعة من الثيمات التي تتصل بخيط واحد لدلالات متقاربة مثل (الوشاة – الرقباء – العدا – الكاشحون..)

يقول ابن الدمينة في سياقات مختلفة من نصوصه:

وتسلم من قول الوشاة وإنني * لهم حين يغتابونها لذنوب([2])

ويقول:

أحقاً عباد الله أن لست صادراً * ولا وارداً إلا عليَّ رقيبُ([3])

وقوله:

وطاوعت بي قوماً عدًى إن تظاهروا * على نائبات الدهر حين تنوب

فماذا إذا طاوعت أقوال كاشح * من الغيظ يغري كذبة ويعيب

---

(١) انظر: شكري فيصل، تطوّر الغزل، ص٢٣٤.

- لوي، ماسينيون، موسوعة الإسلام، ط١، فقرة: عذري.
- لبيب، الطاهر، سيسيولوجيا الغزل العربي (الشعر العذري نموذجاً) ترجمة: مصطفى المسناوي، دار الطليعة، ب. ط، ص١٢٩ وما بعدها.

(٢) ديوان ابن الدمينة، ص٧.

(٣) المرجع السابق، ص٩.

وإنـــّي لأستحييك حـتّى كأنما * عليّ بظهـر الـغيب منك رقيبُ
وقد جعل الواشون عمداً ليعلموا * ألي منك أم لا ؟ يا أميم نصيب
وإنـي على رغم العداوة بأنقعٍ * شفاء لحومات الصدى لطروب
وكوني على الواشين لدّاء شغبة * كما أن للواشـــي ألدُّ شغـوب
ألا يا أمـيم القلب دام لك الغـنى * فما ساعة إلا علـيّ رقيـب([1])

وقوله:

وأيدي الأعادي مشرعات فطرفا * إلى طرفهم يرمـي بهم فيصـيـب([2])

وقوله:

أبلغ أميمة أني لسـت ناسيها * ولا مطيعاً بظهر الغيب واشيها([3])

وقوله:

وقد زعم الواشون أنـي صرمتها * وقلَّ الذي عدّوا مقالة كاذب([4])

وقوله:

أأرضـى بليلى الكاشحين وابتغي * كرامـــــة أعدائي بهـــا وأهينها
معاذ وجه الله أن أشمت العدا * بليلى وإن لم تجــزنـــي ما أدينها

(١) ديوان ابن الدمينة، ص١٠-١٢.
(٢) المرجع السابق، ص١٤.
(٣) نفسه، ص١٦.
(٤) نفسه، ص٢٣.

وأعرض عن أم البخيل واتـقـي * عيون العدا حتـــى كأني أهينها(١)

لا نـــبـــالغ حين نقول إنه لا يكاد يخلو نص لشاعرنا دون ذكـــر (العـــدا- الوشاة- الرقباء....)، وهي مبررة في ظل الغلبة شـــبه الكاملـــة للغـــزل فـــي ديوانه.

ومن تأمل الأبيات السابقة وغيرها في ديوان الشاعر يمكننا رصـــد حالـــة قصوى من التوجّس لدى الشاعر، وربما يعود ذلك لحالة رفض مجتمعية لأيـــة علاقات لا تتفق وقيمه من جهة، كما أن حالة الخوف الملازمة لتلـــك المواقـــف يمكنها أن تصنع تلك الرموز الشعرية، وعلى افتراض وجودها فإن هناك مبالغة لا تخطئها العين، كما أن الشاعر يعبر عن نفسية متوجسة تشك فـــي الأشـــياء وتنظر للمحيطين بريبة، حتى يتحول المحيط إلى رقابة صـــارمة مـــن صـــنع مبالغاته:

يقولون قد أمســـى وبلّ وقلّما * أُبلنّ أو يعتاد منـــك سقامـــي

فلّما رأيت الناس فيك وأصبحوا * أعادي لم يردد عليك سـلامي(٢)

فكل من (قال) أصبح عـــدواً، وبالتـــالي فإن (الناس) تحوّلوا إلـــى وشـــاة وأعادي ورقباء.

وربما كان لتعدد محبوبات الشاعر دور في تعدد الوشاة والرقبـــاء فأميمـــة وليلى وأم عمرو وجوه متعددة، وكأننا بالتالي أمام حالة مـــن تناســـل الرقبـــاء والهواجس.

فهل كان ذلك حقيقياً؟ أم وهمـــاً؟ وقد يكون مزيجاً من هذا وذاك، والتساؤل هو:

---

(١) ديوان ابن الدمينة ، ص٥١.

(٢) المرجع السابق، ص٤١.

لماذا لا يكون الرقيب كائناً شعرياً فرض وجوده داخل اللغة؟ ولكن التساؤل المشروع أيضاً:

كيف يتناسل الوشاة ويتكاثر الحديث حول الشاعر ومحبوبته مع تصريحه بكتمان السر؟

هل يعود ذلك لطبيعة المجتمع الصغير المتلاحم المتواصل؟ ويعود ذلك للفراغ الذي يجده محيطه ولذا ينشغل بصناعة الإشاعات والوشايات؟

يبدو لي أن الشاعر يظهر كتمانه، وإذا افترضنا صحة هذا فإن قابلية الوسط المحيط به تقوم بتضخيم مثل تلك العلاقات كنوع من تزجية وقت الفراغ.

يقول:

فما أعلم الواشين بالسرّ بيننا ؟ * ونحن كلانا للمودة كاتمُ

وما نلتقي إلا الفجاءة بعدما * نرى أن أدنى عهدنا المتقادم(١)

وما نلتقي إلا لماما على عدي * عداد الثريا وهو منك الغنائم(٢)

ومن خلال استقراء التجربة فإن المعنى الثاوي في ثيمة الوشاة والرقباء وظلالها وجدناه لا يكاد ينفك عن قصيدة (ابن الدمينة)، وأياً كانت الأسباب وراء ذلك فإنها منحت النص دينامية على مستوى المعنى، وهو ما جعل منه نامياً باستمرار وبالتالي يخلق شيئاً من التوازن مع تلك السكونية التي تلازم النص الغنائي.

كما أن الوشاة والرقباء غالباً ما يردون في قالب سردي، وهو ما يؤدي لتكسير سكونيّة النسق الغنائي الطاغي.

---

(١) ديوان ابن الدمينة، ص١٩.

(٢) المرجع السابق، ص١٩.

إن إنتاج المعنى في ظل ثيم تتمظهر في معظم النصوص كفيل بمنح تجربة ابن الدمينة فرادة ملحوظة؛ كما أن سهولة نصوصه وتدّفقها جعلت منها مزيجـــاً من الغنائية التي تغلب عليها، وتدفقات سردية لتجاوز تلك الإستاتيكية المقترنـــة بالقصيدة البيتية، غير أن القصيدة الغنائية لها شعريتها من خلال تضافر مجموع الخطابات داخل النص كما تناولناه من خلال هذه الدراسة.

المصادر والمراجع

- أبو ديب، كمال، جماليات التجاور، دار العلم للملايين، بيروت (لبنان)، ط١ (١٩٩٧م).
- أبو ديب، كمال، في البيئة الإيقاعية للشعر العربي (دار العلم لملايين) بيروت ١٩٧٤م.
- الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، تحقيق: محمد وشاكر، مكتبة الخانجي(١٩٩١م).
- أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط٢(١٩٨٩م).
- أونج، والتر، الشفاهية والكتابية، ترجمة د. حسن البنا عزالدين، مراجعة د. محمد عصفور، عالم المعرفة ١٨٢، (١٩٩٤م)
- إسماعيل، عز الدين، قراءة في معنى المعنى عند عبد القاهر الجرجاني.
- مجلة فصول، العددان ٤٥٣(١٩٨٧م).
- البحراوي، سيد، الإيقاع في شعر السياب، نوارة للترجمة والنشر، مصر (١٩٩٦م).
- ابن منظور، لسان العرب، مادة (وقع)، دار بيروت للنشر.
- الزيدي، توفيق، مفهوم الأدبية في التراث النقدي، سراس للنشر، تونس (١٩٨٨م).
- الفارابي، أبو النصر: مقالة في قوانين صناعة الشعراء (كتاب فن الشعر لآرسطو) تحقيق: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت (١٩٧٣).
- القرطاجني، حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب، دار العرب، بيروت (لبنان) ط٣ (١٩٨٦هـ).

- الصكر، حاتم، الإيقاع والإيقاع الداخلي، **منشورات مهرجان المربد الشعري العاشر، دار الحرية للطباعة، ١٩٨٨.**
- العياش، محمد، نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس(١٩٨٦م).
- المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربية، الهيئة العامة، بيروت، ط١(١٩٧٩م).
- المعجم العربي الأساسي، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، ب. ت.
- المسعدي، محمود، الإيقاع في السجع العربي، محاولة تحليل وتحديد، مؤسسة عبد الكريم للنشر، ط١(١٩٩٦م).
- المهدي، صالح، إيقاعات الموسيقى العربية وأشكالها (بيت الحكمة، قرطاج ١٩٩٠م).
- بلاشير، ريجيس، الشعر العربي، حديقة ملأى بالألغاز، مجلة بيت الشعر، المغرب(٢٠٠٣م).
- بيير، جيرو، الأسلوبية، ترجمة: منذر عيّاشي، دار الحاسوب للطباعة، حلب، ط٢ (١٩٩٤م).
- تودورف، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر الدار البيضاء، ط٢ (١٩٩٠م).
- جينيت، جيرار، مدخل لجامع النص، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط٢ (١٩٨٦م).
- ديوان ابن الدمينة، تحقيق: محمد الهاشمي البغدادي، مطبعة دار المنار (مصر)، ط١(١٣٣٧هـ/١٩١٨م).
- ديوان ابن الدمينة، تحقيق: أحمد راتب النفاخ، مطبعة المدني، مكتبة دار العروبة، مصر، ب.ط.

- سعيد، خالدة، حركية الإبداع، دار العودة، بيروت (لبنان)، ط٢ (١٩٨٢م).
- شكري فيصل، تطوّر الغزل بين الجاهلية والإسلام، مطبعة جامعة دمشق، ب.ط (١٩٥٩م).
- صليبا، جميل، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني (بيروت)، ج١(١٩٨٢م)
عكاشة، ثروت، المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية، الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، ١٩٩٠م.
غاتشف، غيورغي، الوعي والفن، ترجمة: نوفل نيّوف، مطبعة السياسة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، ١٩٩٠م.
- فتحي، إبراهيم، معجم المصطلحات الأبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، صفاقس (تونس) (١٩٨٦م).
- فضل، صلاح، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، القاهرة ط١ (١٩٩٥م).
- كوهن، جان، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي، محمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١ (١٩٨٦م).
- لبيب، الطاهر، سيسيولوجيا الغزل العربي (الشعر العذري نموذجاً) ترجمة: مصطفى المسناوي، دار الطليعة، ب. ط.
- لوتمان، يوري، تحليل النص الشعري (بنية القصيدة)، ترجمة محمد أبو الفتوح، دار المعارف (مصر)، (٢٩٥م).
- لوي، ماسينيون، موسوعة الإسلام، ط١، فقرة: عذري.
- محمد، إبراهيم عبد الرحمن، قضايا الشعر في النقد العربي، دار النهضة العربية، بيروت (لبنان)، (١٤٠٤هـ/١٩٨٤م).

- ميتشونيك، هنري، راهن الشعرية، منشورات دار الاختلاف، الجزائر (٢٠٠٣) ط١.
- نافع، عبد الفتاح صالح، عضوية الموسيقى في النص الشعري، مكتبة المنار، الزرقاء (الأردن) ط١(١٤٠٥هـ/١٩٨٤م).
- نجيب، زكي، في فلسفة النقد، دار الشروق، القاهرة، ط١(١٩٧٩م).
- ويليك، رينيه وواربن، أوستن، نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٣ (١٩٨٧م)..
- ياكبسون، رومان، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١(١٩٨٨).
- اليافي، نعيم، الشعر العربي الحديث، وزارة الثقافة، دمشق(١٩٨١م).
- اليسوعي، خليل، الإيقاع في الشعر العربي، مجلة فصول، م٦، ع٣(١٩٨٦م).

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
مدخل	٧٧
أولا: تحرير المصطلحات	٧٩
الشعرية	٧٩
الشعرية عند المحدثين العرب	٨٠
الغنائية	٨٢
خصائص مائزة للغنائية	٨٤
آليات القصيدة الغنائية	٨٥
ثيمات القصيدة الغنائية	٨٥
أولاً: الذات (الأنا)	٨٧
الذات الجمعي	٩٢
الإيقاع	٩٤
التوازي (التكرار)	٩٧
تكرار اللفظة	١٠٠
ثانيا: تكرار الفعل	١٠١
الاستفهام	١٠٢
ثالثاً: المعنى	١٠٤
الوشاة	١٠٥
المصادر والمراجع	١١٠
فهرس الموضوعات	١١٤