الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الإخوة منتوري – قسنطينة 1

كليــة الآداب واللـــــغات **رقم التسجيل:.....**

قسم اللغة العربية وآدابها **رقم الإيداع:.....**

شعر الأمير عبد القادر الجزائري: الرؤية والأداة

بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب الحديث.

إعداد : **إشراف:**

وسيلة مرباح **أ.د/ حسن كاتب**

لجنة المناقشة

أ.د/ عزيز لعكايشي	**جـــامعة الإخوة منتوري- قسنطينة 1**	**رئـيســـــا**
أ.د/ حسن كـــاتب	**جـــامعة الإخوة منتوري- قسنطينة 1**	**مشرفا ومقررا**
أ.د/يوسف وغليسي	**جـــامعة الإخوة منتوري- قسنطينة 1**	**عضوا مناقشا**
أ.د/عليمة قـــادري	**جـــامعة الإخوة منتوري- قسنطينة 1**	**عضوا مناقشا**
أ.د/سكينة قـدور	**جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية**	**عضوا مناقشا**
أ.د/ رابح طبجون	**الـمدرسة الـــعليـا للأســـــاتـذة**	**عضوا مناقشا**

الموسم الجامعي: 2015- 2016م.

شكر وتقدير

. إلى أستاذي الفاضل الدكتور:" حسن كاتب" الذي منحني من علمه ووقته الكثير حتى أتممت دراستي المتواضعة هذه.

. إلى الذي ساندني علميا ودعمني عمليا وشجعني في مسيرتي البحثية الزوج الأستاذ: "عاشور قصر" .

. إلى الأساتذة الذين دعموني بالمصادر والمراجع : الأستاذ الدكتور: يوسف وغليسي، والدكتورة: زهيرة بولفوس، وإلى جميع أساتذتي الذين ساندوني أثناء مسيرتي العلمية ، جزيل الشكر والامتنان.

مقدمة

مقدمة:

عُرف 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 ثمّ فجل الدراسات التي تناولت الأمير عبد القادر ركزت على هذا الجانب من حياته، الذي يمثل في حقيقة الأمر جزءا يسيرا من حياته الحافلة بالعلم والدرس 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، 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 :" شعر الأمير عبد القادر الجزائري: الرؤية والأداة" في سعيها إلى إماطة اللثام عن رؤية الشاعر التي تبرز مواقفه وتوجهاته وتصوراته المتنوعة بتنوع موضوعات شعره، واستجلاء أهم الأدوات التعبيرية، ومدى تأثيرها في إبراز رؤاه.

وما كان اختياري لهذا الموضوع محض صدفة، أو اختيارا 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 الدراسة 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 كـ " 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 بكرا يحتاج إلى كثير من الدراسات المعمقة التي تبتعد عن السطحية، والسرد التاريخي، وتلتفت إلى النصوص الشعرية فتدرسها من ذاتها ولذاتها.

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

-الأمير عبد القادر الشاعر: لسليمان عشراتي الذي سلط الضوء على القيم الاجتماعية في شعر الأمير عبد القادر الجزائري و الوقوف على أهم المعاني النضالية والوجدانية والعرفانية في قصائده.

-الأمير عبد القادر الجزائري 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.

أما نحن فقد حاولنا جاهدين في هذه الدراسة الأسلوبية الإحصائية أن نقف وقفة موضوعية عند شعر الأمير عبد القادر الجزائري لاستنباط رؤاه، واستجلاء أدواته الفنية بطريقة علمية تنصف الأمير وشعره، ولإدراك ذلك نهض البحث على جملة من الأسئلة والفرضيات منها:

-ما هي أنماط الرؤية في شعر الأمير عبد القادر الجزائري؟ هل هي أنماط تقليدية اتباعية؟ أم أنها أنماط جانب فيها الأمير التقليد والاتباع وطبعها بتصورات شخصية تعكس نظرته إلى قضايا عصره؟

-كيف صاغ الأمير عبد القادر الجزائري رؤاه على مستوى التشكيل الأسلوبي؟ وما هي الأدوات الفنية التي اتكأ عليها لإبراز هذه الرؤى؟ هل هي أدوات ثرية و متنوعة؟ أم أنها مقلة و محدودة؟

-هل هناك تناغم بين الرؤية والأداة في شعر الأمير عبد القادر؟ وما مدى هذا التناغم؟

وللوصول إلى إجابة موضوعية عن هذه الأسئلة، اعتمدت في هذه الدراسة على إجراءات مأخوذة من المنهج الأسلوبي الإحصائي، رأيتها مناسبة لطبيعة الموضوع، وقادرة على دعمه، وتصويب وجهته نحو هدفه بطريقة موضوعية، بعيدة عن الأحكام المسبقة والتصورات الجاهزة، كما وظفت أيضا في هذه الدراسة بعض إجراءات المنهج التاريخي، استعنت بها في تتبع مسار حياة الأمير عبد القادر، وكذا ترتيب أنماط الرؤية ترتيبا مرتبطا بمراحل سيرته، فبدأتها بالرؤية البطولية، وتليتها بالرؤية الوجدانية، فالرؤية التأملية، وقد تدخل المنهج الفني أيضا في هذه الدراسة تدخلا طفيفا، ليستجلي جماليات وفنيات نص الأمير الشعري.

ولأن هذا البحث يتناول ركنين في شعر الأمير عبد القادر الجزائري هما "الرؤية" و "الأداة" فقد قسمته إلى مقدمة، ومدخل، وبابين تطبيقيين، وخاتمة.

أما المقدمة فتطرقت فيها إلى أهمية الموضوع، ودواعي اختياره، وأهم الدراسات السابقة، وطرح الإشكالية، وذكر المنهج المتبع، وخطة البحث، وبعض الصعوبات التي واجهتني، وفي الأخير شكر وعرفان.

وأما المدخل الاستهلالي، فقد خصصته للتعريف بمفاهيم نظرية وثيقة الصلة بموضوع البحث، بدأتها بترجمة الأمير عبد القادر، ثم تحديد مفهوم الرؤية من حيث اللغة والاصطلاح، وعلاقتها بالرؤيا، ثم تعرضت إلى مفهوم الأداة من حيث اللغة والاصطلاح والإجراء أيضا.

وتناولت في الباب الأول: أنماط الرؤية في شعر الأمير عبد القادر، وهي: الرؤية البطولية والرؤية الوجدانية والرؤية التأملية، الأمر الذي استدعى تقسيم الباب إلى ثلاثة فصول.

-الفصل الأول: الرؤية البطولية، تناولت فيه نظرة الأمير عبد القادر للبطولة وقضاياها، وخصصت الحديث عن شخصيته البطولية، التي جمعت بين شدة وغلظة على أعدائه، ورحمة ولين على جنوده وشعبه، وكيف تجلت هذه الجدلية على المستوى الصوتي.

-الفصل الثاني: الرؤية الوجدانية، تعرضت في هذا الفصل إلى قضايا ذات الصلة بموضوع الغزل، وموضوع الغربة والحنين، وموضوع الحب الإلهي، وحاولت استجلاء رؤية الأمير عبد القادر الوجدانية من خلال تطبيق معادلة "بوزيمان" A. Busemane الإحصائية.

-الفصل الثالث : الرؤية التأملية، حاولت في هذا الفصل رصد نظرة الأمير لبعض قضايا

الوجود، و الكون، والحياة، رصدا إحصائيا يقف عند إحصاء أهم الظواهر الأسلوبية في شعره الصوفي الذي قدم به لكتابه " المواقف "، لتحديد زاوية رؤية الأمير التأملية .

وتعرضت في الباب الثاني إلى الأدوات الفنية وأثرها في تشكيل الرؤى، ونظرا لتنوع هذه الأدوات في المدونة محل الدراسة، فمنها ما تعلق باللغة ومنها ما اتصل بالصورة ومنها ما تعلق بالإيقاع، الأمر الذي استدعى تقسيم الباب إلى ثلاثة فصول:

- الفصل الأول : تطرقت فيه إلى اللغة الشعرية وأثرها في تشكيل الرؤى، مركزة الاهتمام

على الظواهر اللغوية البارزة في شعر الأمير كالانزياح، والتناص، والتكرار .

– الفصل الثاني : تناولت فيه الصورة الفنية، وعلاقتها بأنماط الرؤية، فتعرضت إلى الصورة الحسية، و الصورة النفسية، والصورة العقلية، وعززت الفصل بتناول أدوات تشكيل الصورة من البيان والبديع.

– الفصل الثالث : تعرضت فيه إلى الإيقاع وأثره في إبراز الرؤى، وقسمته إلى عنوانين رئيسين، وسمت الأول : الموسيقى الخارجية، والثاني وسمته: الموسيقى الداخلية .

وختمت هذا البحث بخاتمة لخصت فيها النتائج المتوصل إليها في كل فصل من فصول هذه الدراسة .

وقد واجهتني طيلة مسيرتي في هذا البحث بعض العقبات، لعل أهمها صعوبة تنزيل معطيات المنهج الأسلوبي الإحصائي على المدونة التي عنيت بدراستها.

ولا يسعني في الختام سوى أن أتقدم بالشكر إلى أستاذي المشرف الأستاذ الدكتور : "حسن كاتب "، الذي تفضل بقبول تأطير هذه الدراسة، وأرشدني في حزم ولطف إلى الطريقة السديدة في البحث، ونبهني إلى كثير من الملاحظات القيمة .

وإذ أضع هذه الدراسة المتواضعة بين أيديكم فإني ألتمس العذر لما شابها من نقائص، وحسبي أني حاولت وما ادخرت جهدا في ذلك .

مدخل

1-ترجمة الأمير عبد القادر الجزائري.

2-مفهوم الرؤية.

3-مفهوم الرؤيا.

4-العلاقة بين الرؤية والرؤيا

5-مفهوم الأداة

مدخل:

1-ترجمة الأمير عبد القادر الجزائري

بعد الاطلاع على معظم الكتب التي تتحدث عن سيرة الأمير عبد القادر الجزائري، بدا لي واضحا أن جل من كتب عن حياته، سواء من المستشرقين أو من غير المستشرقين، أجمعوا على أن حياته تضم مرحلتين أساسيتين هما مرحلة سيفية، ومرحلة علمية، وتسبق هذين المرحلتين مرحلة أولى هي مرحلة النشاة والتكوين.

1. 1 -مرحلة النشأة والتكوين: (1222هـ . 1242هـ) (1807م . 1830 م) :

ولد الأمير عبد القادر الجزائري يوم الجمعة، في الثالث والعشرين من شهر رجب، سنة اثنتين وعشرين ومائتين وألف للهجرة (1222 هـ)، الموافق لشهر مارس سنة سبعة وثمانمائة وألف للميلاد (1807م)، في قرية القيطنة، قرب مدينة معسكر غرب الجزائر، من عائلة تنتمي إلى أصل مراكشي[1].

نشأ الأمير في بيئة فكرية، حيث كانت ولادته في بيت علم ودين، فوالده السيد محي الدين بن مصطفى كان أحد رجال العلم والتصوف بالجزائر، "وفقيها متبحرا في العلوم الشرعية كما كان يعتبر مرجعا موثوقا به في كل ما يتعلق بالأحاديث النبوية الشريفة"[2]، وكان يلقب بـ "الشريف" لانتسابه إلى سلالة الرسول – صلى الله عليه وسلم – فهو"محي الدين، بن مصطفى، بن محمد، بن المختار، بن عبد القادر، بن أحمد المختار، بن عبد القادر، بن أحمد المشهور بابن حدة وهي مرضعته، بن محمد ، بن عبد القوي، بن علي، بن أحمد، بن عبد القوي، بن علي، بن أحمد، بن عبد القوي، بن خالد، بن يوسف، بن أحمد،

[1] - ينظر: محمد بن عبد القادر الجزائري: تحفة الزائر في مآثر الأمير عبد القادر ج2، المطبعة التجارية، غرزوزي وجاويش، الاسكندرية، 1903م، ص 304.

[2] -محمد كامل حسن المحامي: عظماء الإسلام (الأمير عبد القادر الجزائري),المكتب العالمي للطباعة والنشر، بيروت، ط3، 1980، ص22.

بن بشار، بن محمد، بن مسعود، بن طاووس، بن يعقوب، بن عبد القوي، بن أحمد، بن محمد، بن إدريس الأصغر، بن إدريس الأكبر، بن عبد الله المحض، بن الحسن المثنى، بن الحسن السبط، بن علي بن أبي طالب، وأمه فاطمة الزهراء بنت سيد الوجود"[3].

وقد نظم هذا النسب الشريف محمود أفندي الحمزاوي مفتي دمشق الشام في قصيدة هذا مطلعها[4]:

يا حبذا الوعد والإنجاز يصحبه حاشا علاكم بأن الخلف يعقبه

تربى الأمير عبد القادر في حجر والده وأحاطه برأفته وحنوه، واهتم به اهتماما خاصا، وأولاه رعاية مميزة، وبذل"محي الدين" قصارى جهده في تعليم ولده وتثقيفه، لما آنس فيه من أمارات التفوق والذكاء، ففي الرابعة من عمره التحق الأمير عبد القادر بمدرسة والده بـ "القيطنة"*، وبدأت تظهر ملكات الولد العقلية لتدل على نبوغه، فقد كان يقرأ ويكتب عندما كان في الخامسة من عمره "وقد أصبح طالبا عندما كان في الثانية عشر، أي أنه في هذه السن كان متمكنا من القرآن والحديث"[5]،وما إن بلغ الرابعة عشر عاما حتى أرسله والده إلى وهران قصد تحصيل العلم والمعرفة، فجد في تحصيلها، وطالع كتب الفلاسفة، ودرس الفقه

---

[3] -محمد بن عبد القادر الجزائري: تحفة الزائر في مآثر الأمير عبد القادر وأخبار الجزائر، ج2، المطبعة التجارية، غرزوزي وجاويش، الإسكندرية، 1903 ،ص297.

[4] -المصدر نفسه: ص 297.

* -القيطنة: هي قرية اختطها والد والده على رأس المائة من القرن الثالث عشر، وهو ما يوافق أكتوبر 1786-أكتوبر1787م، وقد شرع في بنائهاعام 1206 هـ الموافق لـ : 1791 -1792 ،وهي مشتقة من القطن ضد الضعن لأن أهله قاطنون، ينظرمصطفى بن التهامي: سيرة الأمير عبد القادر وجهاده، تحقيق وتقديم:يحيى بوعزيز، دار البصائر للنشر والتوزيع، الجزائر ، طبعة خاصة، 2009 م، ص48.

[5] -شارل هنري شرشل: حياة الأمير عبد القادر، ترجمة: أبو القاسم سعد الله، عالم المعرفة ، الجزائر، طبعة خاصة، 2009، ص61.

والحديث وأصول الشريعة حتى صار طالبا في عداد طلبة الفقه وحافظا للقرآن الكريم، إذ "حصل على تسمية حافظ,وذلك يعني أنه أصبح يستطيع ترتيل القرآن عن ظهر قلب"[6].

ولم يكتف الأمير عبد القادر بحفظ القرآن الكريم "بل حفظ أيضا الأحاديث النبوية الشريفة التي اشتمل عليها صحيح البخاري "[7].

وبعد هذه الرحلة العلمية إلى وهران عاد إلى بلدته "القيطنة"، "وبدأ يعطي دروسا في جامع الأسرة حيث كان يعقب ويفسر أصعب وأعمق الآيات والشواهد"[8].

أما فضل أمه عليه فلا يقل أهمية عن فضل والده، وإن قل الحديث عنه في معظم مؤلفات سيرة الأمير عبد القادر، فإذا كان والد الأمير عبد القادر شجعه على القراءة وتلقي العلم، وأحضر له رجال الفقه والعلم الذين كانوا في قرية "القيطنة" وخارجها ليتتلمذ عليهم، ويأخذ عنهم أجل المعارف، فإن والدة الأمير عبد القادر كان لها هي الأخرى فضل كبير على ما كان يتحلى به من مبادئ إنسانية وأخلاق كريمة "فأمه كانت سيدة عظيمة بكل ما في هذا الوصف من معان,وكانت سيدة قوية الشخصية,ففازت باحترام الجميع وإجلالهم" [9]

من هذا النبع اغترف الأمير عبد القادر الفضائل الكريمة والخصال الحميدة فهو القائل:"لا أرى أجمل من أمي، لأن المراد هو جمال الأخلاق، والمرأة التقية غنية، إذ لاغنى إلا غنى القلب، والسيدة إذا كانت على ذلك الغنى وذلك الجمال، فلا شك في أنها تملأ العيون والقلوب بفضائلها"[10].

---

[6] - المصدر نفسه: ص62.

[7] -محمد كامل حسن المحامي:مرجع سبق ذكره، ص 23.

[8] -شارل هنري شرشل: مصدر سبق ذكره، ص 62 .

[9] محمد كامل حسن المحامي: مرجع سبق ذكره، ص 24.

[10] -المرجع نفسه: ص29.

نشأ الأمير وترعرع في هذه البيئة الدينية الغنية بعظائم العلوم ومكارم الأخلاق، وتشبعت نفسه وقلبه وروحه بمبادئ الإسلام، دعمها أكثر عندما رافق والده في رحلات عدة أضافت إلى رصيده المعرفي الكثير، "حيث كانت تلك الرحلات بمثابة تكوين ميداني نوعي في التنقل والتخييم"[11] ونقصد بها رحلته الأولى إلى الحجاز لأداء فريضة الحج، ففي هذه الرحلة التي دامت ثلاث سنوات (1825-1828) أمكن للأمير الاتصال بالشرق الإسلامي، والتعرف على بيئته العلمية، فكانت هذه الرحلة بالنسبة إليه رحلة تعلم ومشاهدة ومعايشة للوطن العربي، كما عززت هذه الزيارة ثقافته وتكوين شخصيته من خلال اطلاعه على أنماط مختلفة من الحياة الاجتماعية والدينية والسياسية، وأخذه العلم عن علماء البلدان التي زارها، وهي تونس ومصر والحجاز والشام وبغداد. كما زار الأمير رفقة والده مدينة دمشق وأقاما فيها عدة شهور"وهناك تعرفا على مشاهير العلماء،وكان يقضيا جل وقتهما في الجامع الكبير دائبين على القراءات الدينية"[12].

وبعد دمشق توجه الأمير عبد القادر ووالده إلى بغداد في رحلة دامت شهرا، وزارا خلالها "قبر الولي عبد القادر الجيلاني"[13].

بعد أكثر من سنتين قضاها في الترحال، عاد إلى قريته القيطنة، اعتزل في بيته مدة طويلة خصصها للعبادة والمطالعة الكثيرة للكتب، فكان يطالع إلى جانب الكتب الدينية والأدبية كتب الفلسفة والتاريخ "وهكذا قرأ هذا الطالب الشغوف المتحمس أعمال أفلاطون، وفيثاغورس، وأرسطو، ودرس كتابات مشاهير المؤلفين من عهود الخلافة العربية عن التاريخ القديم والحديث وعن الفلسفة، واللغة، والفلك، والجغرافية، بل حتى عن الطب، وقد تجمعت

---

[11] -MARECHAL DE-CASTELLANE : Compagnes d'Afrique (1835 -1848) , Librairie plon, Paris, 1898, P 11 .

[12] -شارل هنري شرشل: مصدر سبق ذكره ، ص 69.

[13] -المصدر نفسه: ص 69.

لديه مكتبة ضخمة، وكانت أرواح النبوغ ترفرف حوله"[14].كما مكتنه عزلته من التعمق في دراسة الفقه وأصوله والحديث وعلم الكلام، فبرع في كل ذلك براعة ظهرت آثارها في كتاباته.

ولكن لم تطل عزلته الدراسية بين كتبه ومباحثه، فما حل عام (1245هـ . 1830م) حتى بدأت المرحلة الثانية من حياته وهي مرحلة الإمارة والجهاد.

1 .2-مرحلة الإمارة والجهاد 1245هـ . 1264هـ) (1830. 1847م):

أول محطات هذه المرحلة "حادثة المروحة"[15] التي وقعت بعد مرور عشر سنوات من تولي الداي"حسين باشا" ولاية الجزائر، بسبب حصول منافرة بينه وبين "دوفال" (Deval) قنصل فرنسا، وهي حادثة مشهورة ومعروفة في معظم كتب التاريخ الحديث.

وقد اعتبرت السلطات الفرنسية هذه الحادثة إهانة لها، ويجب الاقتصاص منها لرد الاعتبار لشرفها العظيم، فسعت إلى كسب عطف دولي لما ستتخذه من إجراءات، فاستدعت سفراء الدول الأجنبية، وأخطرتهم بالإهانة التي لحقت بقنصلها في الجزائر، هذا القنصل الذي "كان يثير الداي عمدا"[16].

وبحقد دفين استغلت فرنسا "حادثة المروحة" إلى أقصى حد ممكن، واتخذتها ذريعة لاحتلال البلاد واستعباد العباد، بعد اتخاذ مجلس الوزراء الفرنسي قرارا نهائيا يقضي باحتلال

---

[14] -المصدر نفسه: ص ص71، 72.

[15] -وقعت حادثة المروحة بين "الباشا حسين"و الجنرال"دوفال" قنصل فرنسا، بتاريخ أول شوال ثلاث وأربعين ومائتين وألف، وقد ذكرت أسبابها وتفاصيلها في كتاب تحفة الزائر لمحمد بن عبد القادر الجزائري، ج1، المطبعة التجارية-غرزوزي وجاويش-الإسكندرية 1903م، ص ص81، 82.

[16] -أحمد الجزائري: كيف دخل الفرنسيون أرض الجزائر، ترجمة: رفاعة رافع الطهطاوي، دار الكتاب الجديد، بيروت، 1962م ، ص6.

الجزائر، "وقد عينت الحكومة الفرنسية وزيرها للحربية الماريشال "ديبورمون" (Debourmont) قائدا عاما للحملة والأميرال "دوبري" (Dubre) قائدا للأسطول"[17].

وفي "التاسع عشر من يونيو–جوان– سنة ثلاثين وثمانمائة وألف ميلادية نزلت القوات الفرنسية بمرسى سيدي فرج"[18] قادمة من ميناء "طولون" الحربي مجهزة بعتاد حربي مهول، ولما بلغ الخبر "الباشا حسين" أمر صهره "يحي آغا" بإعداد العدة وتجهيز الجيش لمقاومة العدو، وبعد حروب ووقائع مهولة ابتدأت من يوم وطأت أقدام الاحتلال أرض الجزائر إلى غاية 5 جويلية 1830 استطاعت القوات الفرنسية المجهزة بأحدث العتاد الحربي احتلال العاصمة الجزائر صباح يوم 5 جويلية 1830.

وبعد هذه الهزيمة اضطر "الباشا حسين" إلى عقد معاهدة استسلام مع القائد العسكري الفرنسي "ديبورمون" في الثالث عشر من محرم سنة ست وأربعين ومائتين وألف هجرية، الموافق للخامس من يوليو–جويلية– سنة ثلاثين وثمانمائة وألف ميلادية، و تنص بنودها على تأمين الباشا وأسرته وأمواله مقابل تسليم القلاع المختصة بمدينة الجزائر وأبواب المدينة للعساكر الفرنسية[19].

وبعد التوقيع على هذه المعاهدة غادر "الباشا حسين" البلاد، ونكست أعلام الدولة العثمانية في القصبة والأبراج، وحلت محلها رايات فرنسا "وتفرقت الجنود الفرنساوية في البلد وتم استيلاء فرنسا على مدينة الجزائر، وبلغوا أمنيتهم التي كانوا يتمنون الحصول عليها منذ سنين عديدة"[20].

---

[17] - يحي بوعزيز: الموجز في تاريخ الجزائر، ج1، ط1، المطبوعات الوطنية الجزائرية، الجزائر، 1965م، ص189.

[18] -محمد بن عبد القادر الجزائري:تحفة الزائر في مآثر الأمير عبد القادر وأخبار الجزائر،ج1،مصدر سبق ذكره، ص83

[19] - ذكرت بنود المعاهدة كاملة في تحفة الزائر، ج1، مصدر سبق ذكره، ص24.

[20] - المصدر نفسه: ص ص 85،84.

وظنت فرنسا أنها بالاستيلاء على مدينة الجزائر قد نالت مطلوبها، وحققت طموحها، وأنها ستتوسع في كل بقاع البلاد بحرية وسلام، إلا أنها تفاجأت بالمقاومة الشعبية التي نهض بها الأهالي، وعلى الرغم من قلة عدتها،وضعف تنظيمها، إلا أنها أعطت أروع الأمثلة في الدفاع عن الشرف والحياض، ولقنت فرنسا دروسا خالدة في الشجاعة والفداء.

وكلما أصر الأهالي على المقاومة والجهاد، ازدادت فرنسا تنكيلا وتشريدا وارتكاب أبشع الجرائم في حق الشعب الأعزل، بهدف إضعاف إرادته، وإخماد عزيمته، ولم تكن المقاومة الوطنية لتضعف لولا الافتقار للعدة والتنظيم، وبضعفها انتشرت الفوضى وعم البلاء، واضطربت الأحوال في البلاد، ولا بد من البحث عن المخرج.

في غضون هذه الظروف الحالكة، اجتمع أعيان الجزائر وعقدوا مشاورات طويلة لدراسة ما آل إليه أمر البلاد، فلجأوا إلى "محي الدين" عارضين عليه تولي الإمارة، فاعتذر إليهم متذرعا بشيخوخته، "وعدم قدرته على ذلك الثقل الكبير"[21]، وأشار عليهم بإيفاد وفد إلى سلطان المغرب الأقصى المولى"(عبد الرحمان بن هشام) للانضمام إليه، فقبل السلطان، وأوفد ابن عمه (عليا بن سليمان) أميرا على البلاد"[22] ، واتخذ مدينة "تلمسان" مقرا رسميا له، لكن فرنسا لم يرق لها مثل هذا الصنيع، فأوعزت إلى سفيرها الرسمي بـ "طنجة" أن ينذر السلطان المولى"عبد الرحمان" بعداوة فرنسا له، وإعلانها الحرب على بلاده إذا لم ينسحب ابن عمه من الغرب الجزائري، فرذخ السلطان المغربي لأمر فرنسا، وطلب من ابن عمه الانسحاب من الجزائر "فانسحب بعد أن مضى على توليه زمام الحكم ستة أشهر"[23]، وترك

---

[21]- عبد القادر الجزائري:مذكرات الأمير عبد القادر الجزائري،تحقيق محمد الصغير بناني وآخرون، وزارة الثقافة الجزائرية،دط،2007م،ص124.

[22] -محمد بن عبد القادر الجزائري :تحفة الزائر،ج1،سبق ذكره،ص91.

[23] - محمد بن عبد القادر الجزائري : مصدر سبق ذكره ،ج1 ، ص 91.

أحوال البلاد على ما كانت عليه من الفوضى والاضطراب، فاجتمع أعيان الجزائر مرة ثانية، وألحوا على "محي الدين" تولي الإمارة "والوالد ممتنع في ذلك، وبقوا على هذا الحال مدة سنتين"[24]، ولما شاهد تفاقم الأمور إلى الأسوء، واضطراب الأحوال اقترح ولده "عبد القادر" لتولي الإمارة، ورآه هو الأنسب لذلك لأنه "شاب تقي فطين، صالح لفصل الخصوم، ومداومة الركوب، مع كونه نشأ في عبادة ربه"[25]، وكان الأمير عبد القادر في ذلك الوقت يحارب الفرنسيين في مكان يدعى "حصن فليب" فقصدوه، ولم يتردد حين عرضوا عليه اقتراح أبيه، قائلا لهم –بروح الواثق بنفسه–: "أنا لها، أنا لها"[26]، "ورضي به الصغير والكبير والجليل والحقير"[27]، وعقدوا له البيعة وقتئذ "يوم الأربعاء آخر شعبان سنة ثمان وأربعين ومائتين وألف"[28]، تحت شجرة الدردارة الموجودة بوادي فروحة من "غريس"، ولما شاع أمر البيعة الأولى "أذعنت له الأعراش وجاءته الوفود بالهدايا من كل ناحية"[29]، وبعد هذه البيعة الخاصة، انعقد مجلس عام حضره جمهور غفير من الأشراف والعلماء والرؤساء من كل القبائل وجرى فيه عقد البيعة الثانية في قصر الإمارة "في ثلاثة عشر رمضان سنة ثمان وأربعين ومائتين وألف، وفي الرابع من فبراير سنة ثلاث وثلاثين وثمانمائة وألف"[30]، واختار الأمير مدينة معسكر مقر إقامته "تأنيسا لأهل "غريس"، وتطييبا لنفوسهم لأنهم كانوا دعاة هذه الإمارة وكانت منها حركته ونهضته"[31].

---

[24] -عبد القادر الجزائري: مذكرات الأمير عبد القادر، مصدر سبق ذكره، ص142.

[25] - المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

[26] -محمد بن عبد القادر: تحفة الزائرمصدر سبق ذكره ،ج1 ،ص96.

[27] -عبد القادر الجزائري : مذكرات الأمير عبد القادر، مصدر سبق ذكره، ص143.

[28] - المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

[29] - عبد القادر الجزائري : مذكرات الأمير عبد القادر، مصدر سبق ذكره، ص 143 .

[30]-محمد بن عبد القادر الجزائري:مصدر سبق ذكره، ج1،ص103.

[31] - المصدر نفسه: ص104.

صرف الأمير همته إلى إنشاء دولة قوية متحدة لها دستورها ونظامها وجيشها، وعمل على إصلاح أحوال البلاد ما استطاع إليه سبيلا، وتنظيم الجند، ووضع له قوانين تحكمه[32] استعدادا لخوض المعارك ومقاتلة العدو، ومقارعته أينما حل وارتحل، وأربكه بانتصاراته المتوالية، وأخضع السلطات الفرنسية إلى عقد معاهدات هدنة معه، ابتدأت بمعاهدة "ديميشل" سنة 1834 [33]، مع الجنرال "ديميشل" (Demichel) حاكم وهران آنذاك، ثم عمد الفرنسيون إلى نقض الهدنة فتجدد القتال، واشتدت المعارك بين الطرفين، ونظرا للتقدم العظيم الذي حصل عليه الأمير في ميادين القتال اضطر الجنرال "بيجو"(Begeaud) حاكم وهران الجديد، إلى عقد معاهدة أخرى مع الأمير سميت بمعاهدة "تافنا" سنة 1837[34]، التي أجمع عليها ساسة فرنسا بأن بنودها كانت كلها لصالح الأمير، منهم "ديمرمون" "Demormont" الذي رأى "أنها أحطت من شأن فرنسا، وحققت للأمير فوائد سياسية هامة، منها حصوله على اتفاقية سرية، تؤكد اعتراف فرنسا بدولته القومية"[35]، أما "روسي" "Rousset" فاكتفى بالقول :" إنها ألعن وأخطر من معاهدة دي ميشال"[36]، لتنقض فرنسا مرة أخرى هذه المعاهدة، فاستؤنفت الحرب من جديد بين الأمير والفرنسيين في أكتوبر 1839، عندها أدرك الأمير أنه لن يستطيع تحرير شمال إفريقيا من العدو الفرنسي إلا بإقامة وحدة مغربية، فاتصل بسلطان مراكش فلم يأبه بالأمر، على عكس أهالي المغرب الأقصى الذين اشتعلت فيهم نار الغيرة، فكتبوا إلى الأمير عبد القادر وطلبوا منه أن يأتي ويتولى عرش مراكش، فما

---

[32] - مذكرات القوانين التي سنها الأمير عبد القادر لجنده، في تحفة الزائر، ج1، ص ص 125-129.

[33] -عقدت "معاهدة ديميشل" بطلب منه في 4 فبراير 1834م، وذكرت جميع بنودها في تحفة الزائر، ج1، ص115 وما يليها.

[34] - ينظر بشأن تفاصيل معاهدة "التافنا" وبنودها: تحفة الزائر، ج1،ص ص 177-178.

[35] -CH .ROBERT-AGERON :Politique Coloniale au Maghreb ,Presses universitaire, Paris 1985, P19 .

[36] -CAMILLE ROUSSET :L'Algerie de (1830- 1840) T/2, 2eme edition Libiraire Plon, Paris, 1898, P 202 .

قبل ذلك، عندها استغلت فرنسا هذه الحادثة، وأوهمت سلطان مراكش بأن الأمير يطمع ببلاده وعرشه، وأمرته بأن يلقي القبض عليه، فجهز السلطان جيشا جرارا للقبض عليه، وأصبح الأمير بين نارين إما السجن في مراكش، أو الاستسلام لفرنسا، فاضطر للاستسلام في الثالث والعشرين من ديسمبر عام 1847م[37]، ومن بين شروط الفرنسيين، أن يذهب الأمير وأسرته إلى مكة أو الإسكندرية "وفي الخامس والعشرين من ديسمبر سنة 1847م ركب الأمير وعائلته وبعض أتباعه السفينة، أسمودوس Asmodeus التي توجهت بهم إلى طولون Toulon "[38].

1 .3-مرحلة الأسر والنفي (1264هـ . 1300هـ) (1847م – 1883م):

وصلت الباخرة الحربية إلى مرفأ طولون في أول جانفي 1848م، ومكث الأمير هناك بضعة أشهر، ثم نقل إلى سراية "بو" "Pau " ، ومنها إلى مدينة "بودرو" "Bourdeau"، ثم نقل إلى سراية "أمبواز" "Amboise"، وبعد مرور أربع سنوات من أسره زاره "نابليون الثالث" في سجنه، وأعلن له إطلاق سراحه مشترطا عليه ألا يعود إلى الجزائر.

توجه الأمير إلى "بروسة" وهي مدينة تقع غرب تركيا، ومكث بها ثلاث سنوات، ثم رحل إلى دمشق واتخذها سكنا له مدة سبعة وعشرين عاما (1856م – 1883م)، وفي سنة 1862 غادر الأمير دمشق متوجها إلى مكة المكرمة، وبعد أن قضى الأمير في مكة والمدينة مدة سنة ونصف عاد إلى دمشق فاستأنف حياة الدرس والمطالعة.

1 .4- وفاته:

ألمّ بالأمير مرض فأسكنه الفراش خمسة وعشرين يوما، واشتد مرضه يوما بعد يوم إلى أن أتى أجل الله فتوفي في " الساعة السابعة من ليلة السبت التاسع عشر من رجب سنة

---

[37] - ينظر : شارل هنري شرشل، مصدر سبق ذكره ، ص 317.

[38] - شارل هنري شرشل: مصدر سبق ذكره، ص 318.

ثلاثمائة ألف [1883م]"[39] بداره في "دمر"، ودفن إلى جوار الشيخ " محي الدين بن عربي" داخل القبة، وبعد مرور سبع سنوات على استقلال الجزائر نقلت رفاته إلى أرض الوطن.

1 .5 –آثاره:

1–وشاح الكتائب وزينة الجيش المحمدي الغالب: رسالة في فنون الحرب تتضمن ملخص الأنظمة والقوانين العسكرية.

2–المقراض الحاد لقطع لسان الطاعن في دين الإسلام من أهل الباطل والإلحاد: ألفه الأمير خلال إقامته أسيرا في "أمبواز" بفرنسا، وهو عبارة عن رسالة مطولة رد بها على الطاعنين في دين الإسلام.

3–ذكرى العاقل وتنبيه الغافل: ألفه الأمير خلال إقامته في "بروسة" جمع فيه مسائل تاريخية ودينية وفلسفية وأخلاقية.

4–المواقف في التصوف والوعظ والإرشاد: من أشهر كتب الأمير عالج فيه موضوع التصوف، وعمد إلى تفسير آيات قرآنية تفسيرا صوفيا، وتطرق إلى شرح أحاديث نبوية، ويشتمل الكتاب على اثنين وسبعين وثلاثمائة موقفا، ألفه الأمير في المرحلة الثالثة من حياته عند استقراره النهائي بدمشق.

5–الصافنات الجياد: كتاب في محاسن الخيل وصفاتها.

6–رسائل متنوعة: وهي كثيرة ومتنوعة ومتعددة لو جمعت لبلغت مجلدات.

7–الديوان: وهو أكبر آثاره الشعرية، لم ينظم في فترة زمنية محددة، ولا في بقعة جغرافية معينة، وإنما رافق حياة الأمير منذ شبابه وهو في الجزائر، إلى وفاته وهو في المنفى بدمشق.

---

[39] -محمد بن عبد القادر :مصدر سبق ذكره، ج2 ، ص 247.

وقد عرف الديوان عدة محاولات لتحقيقه نذكر منها:

1- نسخة "الأمير محمد الجزائري": حيث جمع أشعار والده في ديوان صغير عنونه: "نزهة الخاطر في قريض الأمير عبد القادر" ، وقد تم طبع الديوان في مصر عام 1899م، بدليل أن مجلة "الهلال" ذكرت الديوان تحت عنوان :"باب التقريظ والانتقاد"[40]، نشرت هذه النسخة في دارالمعارف، ولم تخضع نسخة محمد بن عبد القادر لمنهج معين في ترتيب القصائد، كما لا نجد عناوين لها، واكتفى معدها بذكر أقوال قبل كل قصيدة مثل : "وقال طيب الله ثراه، في ابتداء إمارته" ، "وقال قدس الله سره، وعمنا فيضه وبره" وهكذا مع بقية القصائد في كامل الديوان الذي بدأه "محمد بن عبد القادر" بقصيدة " أبونا رسول الله"، وأنهاه بقصيدة "وراء الصورة".

وقد خلت هذه النسخة من كثير من شروط التحقيق، فالهوامش فيها منعدمة، والإحالات لا وجود لها. وغياب الفهارس العلمية، بما فيها فهرس الموضوعات أو القصائد.

2- نسخة "ممدوح حقي": والتي كانت في مطلع الستينات من القرن العشرين، بعنوان "ديوان الأمير عبد القادر الجزائري"، عرفت هذه النسخة عدة طبعات، حيث ظهرت الطبعة الأولى عن دار اليقظة العربية في دمشق، دون تحديد تاريخ الطبع، ويتألف هذا الديوان من ثمان وستين ومائة صفحة من القطع الوسط، وقد نشر هذا الديوان " بمناسبة مرور مائة عام، على حماية الأمير نصارى الشام في فتنة 1276هـ . 1860م"[41]، ثم ظهر الديوان في طبعته الثانية للمحقق نفسه عن دار اليقظة، في بيروت عام 1384هـ - 1964م، في أربع

[40] -مجلة الهلال، القاهرة 1899م، مج7، ج20، ص 629، نقلا عن فؤاد صالح السيد: الأمير عبد القادر الجزائري متصوفا وشاعرا، وزارة الثقافة الجزائرية 2007م ،ص89.

[41] - مقدمة الديوان : ط2 ، ص19.

وعشرين ومئتي صفحة من القطع الوسط، ونشره المحقق "بمناسبة استقلال الجزائر العربية"[42].

وكانت الطبعة الثالثة والأخيرة للمحقق نفسه، قامت بطبعه ونشره دار اليقظة العربية في بيروت عام 1385هـ – 1965م، في ثمان وثلاثين ومئتي صفحة، ولا تختلف هذه الطبعات الثلاث في مضمونها ومحتواها، وقد رتب الديوان ترتيبا موضوعاتيا تبعا لموضوعاته الخمسة وهي : الفخر، والغزل، والمساجلات، والمناسبات، والتصوف. وهذه الطبعة هي التي اعتمدناها في هذه الدراسة.

3– نسخة زكريا صيام: بعنوان "ديوان الأمير عبد القادر الجزائري تحقيق وشرح وتعليق"، صدرت هذه الطبعة عن ديوان المطبوعات الجامعية والمؤسسة الجزائرية للطباعة سنة 1988م، بدأها المحقق بترجمة الشاعر تخللتها صورا للأمير وعائلته، ولوحة رخامية تؤرخ معاهدة "التافنا"، وقد تميزت طريقة تحقيق زكريا صيام" بخصائص نذكر منها:

–اعتمد بعض المصادر والمراجع ذات الصلة بحياة الأمير عبد القادر وشعره، منها: نسخة الأمير "محمد بن عبد القادر" "نزهة الخاطر في قريض الأمير عبد القادر"، و كتاب "تحفة الزائر في تاريخ الجزائر ومآثر الأمير عبد القادر" لمحمد بن عبد القادر أيضا.

–لم يضع عناوين لقصائد الديوان، واكتفى بتصدير القصائد بمثل قوله :" وقال الأمير" ، و"أنشد"...

4 – نسخة محمد الصالح رمضان ومحمد الأخضر السائحي: بعنوان "نزهة الخاطر في قريض الأمير عبد القادر"، صدرت عن مؤسسة الأمير عبد القادر سنة 2001م، وتضم هذه النسخة سبعة وسبعين قصيدة ومقطوعة، لم تخضع لمنهج معين في ترتيبها، على غرار

[42] - المصدر نفسه: ص 19.

نسخة "محمد بن عبد القادر" إلا أن هذه النسخة وضعت العناوين للقصائد، وحددت بحر كل قصيدة، وذيلت النسخة بفهرسي القوافي والموضوعات.

5 – نسخة العربي دحو: بعنوان :"ديوان الشاعر الأمير عبد القادر"، صدرت هذه النسخة عن دار ثالة، الجزائر، سنة 2007م، تضم هذه النسخة معظم أشعار الأمير صنفها المحقق تصنيفا موضوعاتيا على النحو الآتي:

الفخر: سبع قصائد، الغزل: إحدى عشرة قصيدة، المساجلات: سبع عشرة قصيدة، المناسبات: عشرين قصيدة، التصوف تسع قصائد، وعزز "دحو" نسخته بملحق ضم أربع عشرة قصيدة من كتاب المواقف، وقصيدتين من مذكرات الأمير.

2– مفهوم الرؤية:

ورد في لسان العرب، مادة (رأى) :" الرؤية بالعين تتعدى إلى مفعول واحد، وبمعنى العلم تتعدى إلى مفعولين، يقال : رأى زيدا عالما ورأى رأيا ورؤية وراءة مثل راعة، وقال ابن سيده: الرؤية النظر بالعين والقلب"[43]، والنظر بالقلب قصدوا به "حصول صورة الشيء في العقل"[44]، أي التصور الذهني.

يبدو أن هذا التعريف يلغي انتماء فعل الرؤية إلى الحاسة البصرية فقط، بل إن ذلك الفعل يتجاوزها ليلج مجالات أخرى تتصل بالتفكر والتدبر.

و قد يدل الفعل "رأى" على الاعتقاد والانتماء الفكري كما ورد في لسان العرب : "ويقال : فلان يتراءى برأي فلان إذا كان يرى رأيه ويميل إليه ويقتدي به (...) قال ابن سيده كقولك : فلان يرى برأي الشّراة أي يعتقد اعتقادهم، ومنه قوله –عز وجل– :" **لِتَحْكُمَ بَيْنَ**

---

[43] - ابن منظور : لسان العرب، مادة رأى، دار صادر، بيروت، الجزء 14، ص 291.

[44] -علي بن محمد السيد الشريف الجرجاني: التعريفات، تحقيق ودراسة: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة للنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، دط، دت، ص130.

النَاسِ بِمَا أَرَاكَ اللهُ"[45]، فحاسة البصر ههنا لا تتوجه ولا يجوز أن يكون بمعنى أعلمك الله، لأنه لو كان كذلك لوجب تعديه إلى ثلاثة مفعولين، وليس هناك إلا مفعولان: أحدهما الكاف في أراك، والآخر الضمير المحذوف للغائب أي أراكه"[46].

وجاء في تاج العروس: "الرؤية بالضم إدراك المرئي، وذلك أضرب بحسب قوى النفس، الأول : النظر بالعين التي هي حاسة وما يجري مجراها، ومن الأخير قوله تعالى: "**وَقُلْ اِعْمَلُوا فَسَيَرَى اللهُ عَمَلَكُمْ وَرَسُولُه**"[47]، فإنهما أجرى مجرى الرؤية بالحاسة، فإن الحاسة لا تصح على الله تعالى، وعلى ذلك قوله: "**إِنّهُ يَرَاكُم هُوَ وَقَبِيلُهُ مِن حَيْثُ لَا تَرَوْنَهُمْ**"[48]، والثاني بالوهم والتخيل نحو :أرى أن زيدا منطلق، والثالث بالوهم نحو: إني أرى ما لا ترون، والرابع بالقلب، وعلى ذلك قوله تعالى :" **مَا كَذَبَ الفُؤَادُ مَا رَأَى**"[49]"[50].

وجاء في أساس البلاغة للزمخشري قوله: " ومن المجاز فلان يرى لفلان إذا اعتقد فيه، وأراه وجه الصواب، وأراني برأيك، قال نهار بن توسعة:

فَلِمن أَقُولُ إِذا تُلمّ مُلمَّةٌ أراني بِرَأيكَ أو إِلَى مَن أَفْزَعُ"[51].

من خلال التأصيل المعجمي لمصطلح الرؤية، يبدو أنه يستوعب دلالات متعددة ومختلفة تتشظى كلها عن الفعل "رأى" منها الرؤية البصرية الحسية، و الرؤية القلبية

---

[45] - سورة النساء: من الآية 105.

[46] - ابن منظور: مصدر سبق ذكره، ج14، ص ص 300، 301.

[47] - سورة التوبة : من الآية 105.

[48] - سورة الأعراف: من الآية 27.

[49] - سورة النجم: الآية 11.

[50] -محمد مرتضى الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، المطبعة الخيرية المنشأة بجمالية مصر، ط1، ج10، ص139.

[51] - جار الله أبو القاسم الزمخشري: أساس البلاغة، دار الفكر، بيروت، لبنان، 1989م، ص 214.

المجردة، كما يقصد بها الوهم والخيال، وربما اتجه مدلولها إلى الانتماء الفكري والاعتقادي، وهذا الذي أثار إشكالية مصطلح الرؤية في الدراسات النقدية، ليصبح من المصطلحات الغامضة في النقد الحديث نتيجة تركيبته اللغوية التي تشير إلى دلالات مختلفة – كما أشرنا– ويضاف إلى هذا السبب سببا آخر يتمثل في الخلط بين مصطلح "الرؤية" وبين مصطلحات قريبة منه صوتيا ولغويا، مثل مصطلح "الرؤيا"، حيث نجد بعض الدارسين يستعملون المصطلحين معا في سياق واحد، دون التمييز بينهما[52]، زيادة على تعدد معانيه واختلافها بين مذاهب النقد الحديث، التي اختلفت في النظر إلى النص الأدبي، فقد ذهب فريق منهم للبحث عن الدلالات النفسية للعمل الأدبي وغيرها من الدلالات، وقد تكون لمثل هذه الأبحاث قيمتها الكبيرة في مجال الدراسات الاجتماعية أو النفسية، غير أن أحدا لا يستطيع إنكار أن هذه الأبحاث تشغل نفسها بما حول النص عن النص نفسه، وقد ذهب فريق آخر إلى النظر إلى العمل الأدبي باعتباره جهدا لا يهدف إلى غاية، ومجموعة من التشكيلات الجمالية الخالية من التصميم، فينكر بذلك على الأديب إنسانيته[53].

"والواقع أن هذا الاختلاف في النظر إلى النص الأدبي بين المدارس النقدية ليس خلافا نقديا في الأصل بقدر ما هو خلاف يرجع إلى مواقف اجتماعية وسياسية للنقاد"[54]، وليس من عملنا هنا استعراض صور هذا الخلاف وجزئياته، بقدر ما نوجه البحث للحديث عن مرجعيات النتاج الأدبي ودور الأديب، باعتبار "أن الأدب تعبير بالكلمة عن رؤية الأديب لواقعه، وأن الأديب بعمله يعيد تشكيل الواقع ويختار منه ما يتلاءم مع رغبته في الكشف عن هذه الرؤية، وأن هذه الرؤية تكشف عن إدراك الأديب لعلاقات الواقع كما تتضمن تخيله

---

[52] -ينظر: يحي عبابنة: الرؤى المموهة قراءات في ديوان عرار (عشيات وادي اليابس)، منشورات أمانة عمان الكبرى، 2001م، ص33.

[53] - ينظر: عبد المحسن طه بدر: الرؤية والأداة (نجيب محفوظ)، دار المعارف، القاهرة، ط3، دت، ص ص 14، 15.

[54] -عبد المحسن طه بدر: مرجع سبق ذكره : ص15.

للصورة التي ينبغي أن تسود هذه العلاقات في المستقبل"[55]، من هنا يتضح أن العمل الأدبي يقوم على ركيزة أساس تقوم على وعي المبدع بالواقع الاجتماعي الذي يحيط به، ومدى استجابته له، وأن استجابة الفنان لا تقوم على المحاكاة، ذلك لأنه يوظف خياله في إعادة ترتيب مواد الصورة التي يتطلع إليها، متجاوزا ما هو كائن إلى ما ينبغي أن يكون، من خلال نظرة شاملة ومستقبلية للحياة.

3- مفهوم الرؤيا:

قال ابن منظور: " الرؤيا :ما رأيته في منامك (...) وأرأى الرجل إذا كثرت رؤاه، بوزن رُعاهُ، وهي أحلامه، جمع الرؤيا، ورأى في منامه رؤيا، على فُعْلى بلا تنوين، وجمع الرؤيا رؤىً، بالتنوين، مثل رُعًى،(...) وعليه فسر قوله تعالى :" **وَمَا جَعَلْنَا الرّؤيَا الِتي أَرَيْنَاكَ إِلّا فِتْنَةً لِلنّاسِ**"[56]، قال: وعليه قول أبي الطيب : ورؤياك أحلى في العيون من الغمض[57]" [58].

ولم يبتعد صاحب القاموس المحيط عن هذا المفهوم فقال : " والرؤيا ما رأيته في منامك، ج، رؤى"[59].

ينطلق المعنى اللغوي للرؤيا من معنى الحلم، ليتجاوزه إلى معنى اصطلاحي أوسع يعبر عن التخيل أو "القوة التي تطل على الغيب وتعانقه (...) وتصبح القصيدة جسرا يربط بين الحاضر والمستقبل، الزمن والأبدية، الواقع وما وراء الواقع، الأرض والسماء"[60].

---

[55] -المرجع نفسه: ص، ص 15، 16.

[56] - سورة الإسراء: من الآية 60.

[57] - أبو الطيب المتنبي: الديوان، شرح عبد الرحمن البرقوقي، ج1، دار الفكر، دط، 2002م، ص573.

[58] - ابن منظور: مصدر سبق ذكره، ج14، ص297 .

[59] -مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي: القاموس المحيط، راجعه واعتنى به: أنس محمد الشامي وزكريا جابر أحمد، دار الحديث، القاهرة، 1429هـ، 2008م، ص 605.

[60] -بشير تاوريريت: استراتيجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس (دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم)، دار الفجر للطباعة والنشر، ط1، 2006م، ص ص 61، 62.

وقد دل مصطلح الرؤيا أيضا عن "البنية العميقة أو الذهنية أو الإيديولوجية أو المرجعية أو الكاتب الضمني"[61].

و تجدر الإشارة إلى أن مصطلح الرؤيا من المصطلحات الغامضة في الخطاب النقدي الحديث، وأن معناها يتأرجح بين الحسي الملموس المدرك بالحواس، وبين المجرد الصوري الفلسفي المدرك بالقلب والعقل، وبين الحلم والتنبؤ، ما يعني أن للرؤيا مفاهيما ضبابية، وأبعادا غائرة في عمق التجربة الإنسانية، وفي آفاق الكون والوجود والحياة، وهذا بسبب تعدد معانيها، واختلاف مراميها، وتشعب أبعادها الفلسفية والمعرفية.

4 – العلاقة بين الرؤية والرؤيا:

مما سبق نستطيع أن نتبين العلاقة بين الرؤية والرؤيا، فالرؤية تتصل بالمشاهدة وبالعلم بالشيء والإحاطة به، تقف عند المظاهر الخارجية، وتطلق على كل ما يراه الإنسان بعينه، أو بفعل الحس البصري، و تختص بما يكون في اليقظة، وتتشكل رؤية الشاعر" من ممارسة الشاعر للحياة، ومن احتكاكه بالواقع والناس ومن علمه بقضاياهم وطموحاتهم ومن معارفه، وخصوصيات انتمائه الفكري والثقافي والسياسي"[62]، ويميز "أدونيس" بين الرؤية والرؤيا فيقول: "الفرق بين رؤية الشيء بعين الحس ورؤيته بعين القلب هو أن الرائي بالرؤية الأولى إذا نظر إلى الشيء الخارجي يراه ثابتا على صورة واحدة لا تتغير، أما الرؤيا بالرؤية الثانية فإذا نظر إليه يراه لا يستقر على حال، وإنما يتغير مظهره وإن بقي جوهره ثابتا، فتغير الشيء تغيرا مستمرا في نظر الرائي يدل على أن هذا الرائي يرى بعين القلب لا بعين الحس، ويعني أن رؤياه إنما هي كشف، فالتغير هو مقياس الكشف"[63]، فالرؤية الأولى حسية

---

[61] - مختار حبار : شعر أبو مدين التلمساني الرؤيا والتشكيل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002م، ص09.

[62] - أحمد زكي كنون: غنى الرؤية والرؤيا في شعر محمد السرغيني، العدد 25، الرابط:www.nizwa.com

[63]-أدونيس: الثابت والمتحول،صدمة الحداثة ج3، دار العودة، بيروت،ط4، 1982م، ص168.

خارجية والثانية قلبية داخلية، الأولى ثابتة والثانية متغيرة ترى الأشياء بعين الحالة الشعورية، وتعيد اكتشافها وصياغتها من جديد.

ولا يبتعد رأي "أحمد زكي كنون" عن رأي "أدونيس"، إذ يرى أن "الرؤية هي البعد المركزي للصورة، والرؤيا هي البعد الثاني الذي تسعى الصورة إلى الإمساك بأطرافه، وتجسيده، وهي تقدم بذلك خلاصة ما يريد الشاعر أن يقوله، لأنها هي التي تكشف عن مدى استيعابه للتجربة التي يريد أن يجسدها، وعن مدى إحاطته بها ونفاذه إلى جوهرها"[64].

وهنا يتفق "أدونيس" و "أحمد زكي كنون" في أن الرؤيا تتجاوز الظاهر إلى الباطن والجزئي إلى الكلي، وهو ما أشار إليه "محي الدين صبحي" عندما عرف الرؤيا بأنها: "تعميق لمحة من اللمحات أو تقديم نظرة شاملة أو موقف من الحياة يفسر الماضي ويشمل المستقبل"[65]، فالرؤيا تتبلور من خلال رؤية معطيات الواقع الخارجية ووعي تناقضاته أولا، ثم تحاول تجاوز الواقعي إلى المثالي ثانيا.

إن العلاقة بين الرؤية والرؤيا هي علاقة مدد، ذلك لأن "تشكيل الرؤية مما تقتنصه العين أو المعرفة من حادثة أو موقف، أو فكرة واختمارها في الذات المبدعة هو الذي يعطي الشاعر المدد لخلق الرؤيا التي تملك القدرة على اختراق الواقع، وتفكيكه، وإعادة تركيبه"[66].

---

[64] -أحمد زكي كنون: المقدس الديني في الشعر العربي المعاصر (من النكبة إلى النكسة) ،أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، دط، دت، ص92.

[65] -محي الدين صبحي: الرؤيا في شعر البياتي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1987م، ص22.

[66] -أحمد زكي كنون، مرجع سبق ذكره، ص93.

ويجدر بنا في هذا المقام أن نحدد المفهوم الإجرائي الذي يتباناه بحثنا، إذ نعني به: أن رؤية المبدع هي مجموعة أجوبة ومواقف من القضايا التي تشغله وتشغل عصره، ولا شك أن هذه المواقف وهذه الرؤى قد تتعدد وتتشعب عند الشاعر الواحد، إلا أنها لا يمكن أن تتباين، بل تتطور وتنمو عبر مسيرته الإبداعية لتشكل في النهاية نسقا متكاملا فتقترب من الشمولية والكلية، لتصبح الآثار الأدبية حينها تعبيرا عن موقف كلي من الإنسان والكون والوجود، ومن هنا فإن الرؤية لا يمكن أن تتشكل في قصيدة واحدة بل إنها تتعدى لتشمل مسيرة الشاعر الابداعية، ومن ثم لا بد لنا من استقصاء الرؤية الكلية عند الأمير عبد القادر الجزائري من خلال التقليب بين قصائده المختلفة، باعتبار أن الرؤية هي الصوت الذي ينبع من بين أبيات القصيدة ليعبر عن الفكري والاعتقادي، ويرصد تصورات الشاعر ومواقفه إزاء واقعه ومجتمعه، وإزاء كينونته ووجوده.

5 – مفهوم الأداة :

لقد جاء المعنى اللغوي للأداة بمفهوم واحد في المعاجم العربية وهو الآلة و الوسيلة، فقد ورد في معجم المصطلحات النحوية والصرفية أن "الأداة : هي الوسيلة أو الآلة، وأداة الحرب سلاحها الذي تؤدى به، وأداة الدهر عدته التي تتأدى بها مجابهة أحداثه"[67].

وقد دلت على المعنى نفسه في معجم اللغة العربية الذي عرف الأداة بأنها :" ج أدوات:
1– آلة : ما يستعان به لإنجاز غرض من الأغراض، أداة الحرب سلاحها، أدوات المائدة: الأطباق والآنية والملاعق وغيرها اللازمة لتناول الطعام (...).

2 – وسيلة: لم يكن إلا أداة للوصول إلى هدفهم، اللغة هي أداة التعبير عن الفكر"[68].

[67] -محمد سمير نجيب اللبدي: معجم المصطلحات النحوية والصرفية، مؤسسة الرسالة ، بيروت، ط1، 1405هـ ، 1985م، ص 10.

وقد وظف معناها اللغوي في الاستعمال النحوي والاستعمال الأدبي، ففي الاستعمال الأول قصدوا بها: " الكلمة التي يتوسل بها قائلها إلى إفادة معان مختلفة يقتضيها التعبير كأدوات الاستفهام والاستثناء."[69] وفي الاستعمال الثاني عنوا بها :" الوسائل التي يجب على الشاعر أن يلم بها قبل أن يمارس الشعر ويتكلف نظمه، ومن هذه الوسائل أن يكون الشاعر غزير العلم باللغة وإعرابها ورواية فنونها الأدبية، كما يجب أن يلم إلماما تاما بأيام العرب وأنسابهم، وأن يكون واسع الاطلاع على أساليبهم في بناء الشعر والتفنن في معانيه، وله من الفكر والذوق ما يميز به بين الأضداد ويؤثر الحسن ويتجنب القبيح"[70].

فالأداة بمعناها اللغوي يراد بها الوسيلة والطريقة والسبيل، ويبدو هذا المفهوم المعجمي يقترب من مفهوم الأسلوب، فهو أيضا يراد به الطريق أو النهج أو المسلك أو السبيل التي يسلكها المؤلف، وفي هذا المعنى يقول ابن منظور: " ويقال للسطر من النخيل: أسلوب، وكل طريق ممتد، فهو أسلوب، قال: والأسلوب الطريق والوجه، والمذهب، يقال :أنتم في أسلوب سوء، ويجمع أساليب، والأسلوب : الطريق تأخذ فيه، والأسلوب (بالضم): الفن، يقال: أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه"[71].

وتكاد تجمع المعاجم العربية على أن الأسلوب يعني الطريقة والوجه والفن، أما في اللغة الفرنسية، فالمادة اللغوية لكلمة "Style" تتعدد معانيها باعتبار سياقاتها، فمنها "الطريقة الخاصة في الكتابة والتعبير عن الأفكار، أو منهج تعبير منتسب لمفكر أو كاتب أو مبدع متميز في رؤاه ومنهجه"[72]، ومنها أنه " استخدام إرادي وواعي لقيم المؤلف"[73].

---

[68] -أحمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة، م 1، عالم الكتب للنشر والطباعة والتوزيع، القاهرة، ط1، ص76.

[69] - محمد سمير نجيب اللبدي: مصدر سبق ذكره، ص 10.

[70] - مجدي وهبة، وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984م، ص 23.

[71] - ابن منظور: مصدر سبق ذكره، ج1، مادة سلب، ص473.

[72]- Petit Larousse, Dictionnaire de fraçais , France , 1987, P 880.

وإذا يممنا بحثنا شطر المفهوم الاصطلاحي للأسلوب، وجدنا أن معظم الدارسين سلموا بوجود الأسلوب، إلا أنهم لم يتفقوا على تحديده وتحديد الإطار النظري الذي تتم دراسته في نطاقه، "وليس هناك تعريف واحد للأسلوب يتمتع بالقدرة الكاملة على الإقناع، ولا نظرية يجمع عليها الدارسون في تناوله"[74]، حيث نجد بعض الدارسين نظروا للأسلوب من حيث تعلقه بالباث أو المرسل، وبعضهم علق الأسلوب بناصية النص ولغته والإمكانات الاختيارية التي يقدمها، وما يحمل من شحنات، وآخرون اعتبروا الأسلوب متعلق بالمتلقي، وتبعا لتعدد وجهات النظر تعددت مفاهيم الأسلوب نذكر منها:

1–يرى أصحاب الاتجاه الأول أن الأسلوب موقف يتخذه صاحب النص نحو موضوع معين، فيعبر عنه باللغة التي تتشكل بنظام خاص له طرائقه وكيفياته المحددة، فينتج نصا، يقول شارل بالي :" الأسلوب هو الاستعمال نفسه"[75].

2–يتحدد مفهوم الأسلوب عند أصحاب الاتجاه الثاني على أنه نتاج ومحصلة لظاهر القول في شكل بناء للمعاني مرتبة بشكل معين وتتميز بالدقة والندرة ولانحراف، التي تنجم عن عملية اختيار لأدوات التعبير اللغوية، من بين عدة اختيارات متاحة لصاحب النص، يقول جيراو :"الأسلوب هو مظهر القول، الذي ينجم عن اختيار وسائل التعبير، هذه الوسائل تحددها طبيعة ومقاصد صاحب النص –المتكلم أو الكاتب"[76].

---

[73] -Jean Dubois et les autres : Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage, Larousse , Bordas, 1999 , Paris, P 448 .

[74] - صلاح فضل: الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1419هـ، 1998م، ص 95.

[75] - محمد عزام: الأسلوبية منهجا نقديا، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، دط، 1982، ص 27.

[76] - صلاح فضل: مرجع سبق ذكره، ص ص 126 ، 127.

3- يعد الأسلوب عند أصحاب هذا التيار اختيارا، ويكون هذا الاختيار مصحوبا بشحنات ناجمة عن قوة الضغط الممارس من طرف اللغة، من أجل تطوير ذاتها، يقول ريفاتير : "الأسلوب هو البروز الذي تفرضه بعض لحظات تعاقب الكلمات في الجمل على انتباه القارئ، بشكل لا يمكن حذفه دون تشويه النص، ولا يمكن فك شفرته دون أن يتضح أنه دال ومميز"[77]

مما تقدم يظهر التجاذب المسلط على مصطلح الأسلوب، فهو متعلق بالمرسل من جهة، وبالنص وأدواته من جهة ثانية، وبالمتلقي وما يفرض عليه من قوى لغوية محملة في النص من جهة ثالثة.

بناء على ما سبق فإن المفهوم الإجرائي للأداة الذي تنتهجه هذه الدراسة هو الآتي :

الأداة هي القالب الذي يضع فيه الشاعر ثروته اللغوية، ويسكب فيه صوره وأخيلته، وكل ما يوظفه لإيصال ما هو مكنون بداخله إلى نفوس الآخرين بأجمل صورة وأزهى حلة، معبرة عن النهج الأسلوبي الخاص به، وتكون خير ممثل لقضايا عصره، وظروفه النفسية والاجتماعية والسياسية.

[77] - المرجع نفسه: ص 111.

الباب الأول: أنماط الرؤية في شعر الأمير عبد القادر.

الفصل الأول: الرؤية البطولية.

الفصل الثاني: الرؤية الوجدانية.

الفصل الثالث: الرؤية التأملية.

الفصل الأول: الرؤية البطولية

1- مصادر الرؤية البطولية

تنطلق الرؤية البطولية عند الأمير عبد القادر من مصدرين أساسيين: الأول فطري يتمثل في انتمائه للإسلام والعروبة، والثاني مكتسب بالأخلاق الحميدة والثقافة العلمية المتنوعة.

أولا. المصادر الفطرية:

تطرق فيها الأمير عبد القادر إلى عظمة المنبت وشرف الانتماء "فهو ابن عائلة شريفة المجد، عظيمة الشأن، طيبة الأرومة، واسعة الثرى، عالية القدر، عريضة الجاه، ماجدة النسب، يتصل عقدها بسلالة الرسول الأعظم محمد بن عبد الله"[78]مقدما نفسه للآخر، معرفا بعقيدته، وموضحا فكرته المستمدة من الدوحة المباركة "وذلك اقتناعا منه بأن المرجعية الأساس لتبوء المكانة اللائقة وسط هذه الحرب الصليبية هي الدين الإسلامي"[79]، فيقدم الأمير نفسه على أنه رجل مسلم ينتمي إلى نسب شريف ينتهي إلى خير الورى، فأبوه رسول الله، أفضل خلق الله دينا وسيرة، فأنعم به أصلا وانتسابا[80]:

---

[78]-يحي بوعزيز: بطل الكفاح الأمير عبد القادر الجزائري، دار البصائر للنشر والتوزيع، دط، 2009 م، ص62.

[79]-محمد بشير بويجرة: الأمير عبد القادر رائد الشعر العربي الحديث، دار القدس العربي، ط3، دت، ص85.

[80]-عبد القادر الجزائري: ديوان الأمير عبد القادر الجزائري، تحقيق: ممدوح حقي، دار اليقظة العربية بيروت، ط3، 1965م، ص32.

أَبُونَا رَسُول الله،خَيْر الوَرَى طَرّا فَمَنْ . فِي الوَرَى . يَبْغِي يُطَاوِلُنَا قَدْرَا

وَلَانَا[81]،غَدًا دِينا،وَفَرْضًا مُحَتّمـا عَلَى كُلّ ذِي لُبّ بِه ، يَأمَن الغَـدْرا

ثم يواصل الأمير عبد القادر تقديم نفسه للآخر، فبالإضافة إلى أنه رجل مسلم ذو نسب وحسب شريفين، فإنه أيضا عربي الأصل، تسري فيه دماء العروبة، فارتوى بكل ما تحمله من خصال ومناقب جليلة، مما يؤصل فكرة مؤداها أن الأمير وصحبه ينتمون إلى دوحة مباركة لها من المبادئ السامية ما يجعل البطولة في كنفهم، فيقول[82]:

وَرِثْنَا سُؤْدُدًا ، لِلْعُرُبِ يَبْقَى وَمَا تَبْقَى السّمَاءُ ، وَلَا الجِبَالُ.

يستشرف هذا البيت فكرة القومية العربية التي "وضحت عند الأمير قبل كثيرين غيره من زعماء العرب وسبق بها زمنه بنحو قرن تقريبا"[83]، ويتضح من خلال هذا البيت أن الأمير عبد القادر هو الوارث الشرعي للسيادة والمجد العربيين لاتصالهما الوثيق بالنسب النبوي، كما يتضمن البيت أيضا " ردا صريحا على ادعاءاتهم [الغرب] بأن العرب والمسلمين لا شرف لهم ولا أخلاق ولا جذور إنسانية راقية، فهم أجلاف غلاظ لهم غير القتل وقطع الطرق والإغارات لاستلاب أموال وأملاك غيرهم"[84].

عمد الأمير عبد القادر ذكر نسبه الشريف لغايتين: الأولى لتقديم نفسه للعدو الغازي كما أسلفنا الذكر، والثانية لإضفاء الشرعية السياسية لدولته أمام القبائل والأعراش خاصة المناهضة منها، مبرزا الطابع الديني لدولته باقتدائه بنظام السلطة الإسلامية القائمة على الشرعية "والشرعية في النظام الإسلامي عادة ما كانت تبنى على أساس النسب، وهي قاعدة

---

[81] - ولانا: ولاؤنا.

[82]-الديوان،ص36.

[83] -المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

[84]-محمد بشير بويجرة: الأمير عبد القادر رائد الشعر العربي الحديث، مرجع سبق ذكره، ص86.

عمل متعارف عليها سياسيا، والأمير عبد القادر لم يحد عن هذه القاعدة فاتخذ نسبه الشريف مصدرا لمشروعية سلطته التشريعية لاسيما في مسألة الجهاد والبيعة"[85].

ثانيا– المصادر المكتسبة:

أدرك الأمير عبد القادر أن البطولة لا تكتمل بالنسب الشريف والمجد التليد والنسب المتوارث، وليس كل من ينتهي نسبه إلى آل البيت وإلى العروبة بطلا، ما لم يعزز ذلك النسب والمجد والسؤدد بأخلاق حميدة، ومناقب جليلة، ومواقف إنسانية لتكتمل البطولة بشقيها المعنوي والحسي ومن غير شك أن هذا يتوافر بالعمل الصالح والصبر عند البلاء والعفو عند المقدرة، وقد جعلها الأمير عبد القادر شروطا أساسية للبطولة.

يرى الأمير أن المناقب البطولية عديدة ومتنوعة من أحصاها دخل البطولة من أوسع أبوابها نذكر منها:

1. 1–الأخلاق الحميدة:

وهي على رأس المناقب، ومن يسعى لطلبها يركب الأخطار ويتحمل المشاق في سبيل إدراكها، مستعجلا بلوغها من غير كلل ولا ملل، لا يعرف الهدوء والتأني في طلبها، وإن كانت تشق على الآخرين لقلة صبرهم، وضعف إرادتهم، فإنها تخضع ذلة لم يلح على طلبها، لاسيما إذا تسامت عن الذاتية المحدودة الضيقة، واتسعت دائرتها لتشمل الجميع بدفع الظلم عن الآخرين، وتقديم المساعدة لهم، وإجارة المستجير[86]:

لَنَا فِي كُلّ مَكْرُمَة مَجَـالٌ وَمِنْ فَوْقِ السّمَاكِ لَنَا رِجَالُ

رَكَبْنَا لِلْمَكَـــارِمِ كُـلّ هَوْلٍ وَخُضْنَا أَبْحُرًا،وَلَهَا زِجَـالُ[87]

---

[85]-مزيان محمد وآخرون: تبر الخواطر في فكر الأمير عبد القادر، دار القدس العربي، ط1، 2010 م، ص49.

[86]-الديوان:ص ص35-34.

[87]-زجال:ضجة وهمهمة.

إِذَا عَنْهَا تَوَانَى الغَيْرُ عَجْزًا فَنَحْنُ،الرّاحِلُونَ لَهَا،العِجَالُ[88]

سِوَانَا ، لَيْسَ بِالمَقْصُودِ لَمّا يُنَادِي المُسْتَغِيث:أَلّا تَعَالوا

وَلَفْظ النّاسِ،لَيْسَ لَهُ مُسَمّى سِوَانَا.وَالمُنَى، مِنّا يُنَـالُ.

وإذا كانت الفضائل عديدة، والمناقب كثيرة إلا أن الشاعر يبرز أكثرها أهمية، لاسيما التي تتصل بالبطولة والتضحية، فيركز على الأخلاق التي تبدأ بمجاهدة النفس، وتطويعها بالبذل والعطاء، ودفع المظالم، والحلم والكرم[89]:

رَفَعْنَـــا ثَوْبَنَا عَنْ كُلّ لـؤْمٍ وَأَقْوَالِي ، تُصَدّقُهَا الفِعَـالُ

وَلَوْ نَدْرِي بِمَاءِ المُزْنِ يُزْرِي، لَكَانَ لَنَا عَلَى الظّمَإِ اِحْتَمَـالُ

فَلَا جَـزَعٌ،وَلَا هَلَعٌ مُشِيـنٌ، وَمِنّا ، الغَدْرُ،أَوْ كَذِب،مُحَالُ

وَنَحْلُمُ ، إِنْ جَنَى السّفَهَاءُ يَوْمًا وَمِن قَبْلِ السّؤَالِ ،لَنَا نِوَالُ.

أول ما يطالعنا في هذه الأبيات خلق التنزه عن اللؤم، وهو دناءة الأصل وشح النفس، فالترفع عن الشح عملا لا قولا، يستلزم التضحية تطبيقا لا نظريا، وتتجسد التضحية أيضا بالإيثار، فعلى من يسعى إلى البطولة عليه أن يؤثر غيره ولو كانت به خصاصة، ويمثل لنا الشاعر ذلك، بالذي يتحمل الظمأ الشديد في سبيل إبعاد الضيم والأذى عن الآخرين، وليس هذا فحسب وإنما عليه أيضا أن يترفع عن الغضب، والخيانة، والكذب، ويتحلى بالحلم والكرم والمبادرة إليهما، فيمنح قبل أن يسأل، ويبذل قبل أن يطلب منه ذلك.

1. 2-العلم والثقافة:

[88] -رفع "العجال" في هذا البيت خطأ نحوي إذ ينبغي أن تكون منصوبة على الحال لا مرفوعة على أنها خبر ثان.

[89]- الديوان: ص35.

إذا كانت الأخلاق الحميدة شرطا أساسيا من شروط البطولة بتعديلها للطباع، وتهذيبها للنفس فتترفع عن الدنايا، وتسمو إلى المعالي، إلا أن ترشيدها يكون بالعلم المتبحر والثقافة الواسعة، وعلى هذا الأساس يرى الأمير عبد القادر أن العلم من مستلزمات البطولة، لذلك يجب التزود به، والتزين بفضائله:[90]

وَبِالله ، أَضْحَى عِزّنَا.وَجَمَالنَا بِتَقْوَى وَعِلْم. وَالتّزَوّدُ لِلأُخْرَى.

يرى الأمير عبد القادر أن محاربة الأعداء بقدر ما يكون بضرب الرقاب وقطع الرؤوس، وتلك هي من مهام السيف، يكون أيضا بالتبحر في العلم، لما له من فضائل يتقوى بها البطل، فتهابه الأعداء وتخافه:[91]

فَإِن شَئْتَ عِلْمًا،تَلْقَنِي خَيْرَ عَالِمٍ وَفِي الرّوْعِ،أَخْبَارِي–غَدت–تُوهِنُ القِوَى.

ويخص الأمير بالذكر العلم الشرعي، والعلوم العربية، فهي منهله ومورده، ولم يكتف بالاغتراف منها، بل نهل منها حتى ارتوى "فقد تبحر في علم الحديث، وفخر بأن كل من أمّه ليأخذ عنه الحديث عاد موفور الزاد، مرتويا من طيب المورد، وإلى جانب الحديث يوجد الفقه المالكي الذي خاض به في مجالسه، وأخيرا توجد العلوم العربية، ومنها علم النحو خاصة"[92]، فخير العلماء عنده العالم المتبحر في رواية الحديث، المتفقه في الفقه المالكي، المتشبع بالعلوم العربية:[93]

لَنَا سُفن،بَـحْرُ الحَدِيثِ بِهَا جَرَى وَخَاضَت،فَطَابَ الوِرد،مِمّن بِهَا اِرْتَوَى

وَإِنْ رُمْتَ فِقْه الأَصْبْحِي ،فَعُجْ[94] عَلَى مَجَـالِسِنَا، تَـشْهَد لِـوَاءَ العَنَـا دَوَا

---

[90]-الديوان: ص33.

[91]- المصدر نفسه،ص55.

[92]-فؤاد الصالح السيد: الأمير عبد القادر الجزائري متصوفا وشاعرا، وزارة الثقافة الجزائرية، دط،2007م، ص197.

[93]- الديوان، ص55.

[94] -عج: التفت واهتم وأقبل علينا.

وَإِنْ شِئْتَ نَحْوًا،فَانْحُنَا[95]، تَلْقَ مَا لَه، غَدا بِذعِن البَصْريّ،زُهْـدًا بِمَا رَوَى.

وبهذه المصادر الفطرية والمكتسبة تكتمل البطولة بشقيها المعنوي والحسي- في نظر الأمير عبد القادر- فالبطولة الحقة هي جمع بين نسب شريف، وأخلاق حميدة، وعلم واسع، كما أنها أيضا جمع بين ظاهر وباطن، فلا يغرنك المظهر بجمال رسمه، فيعجبك شكله، ويصرفك عن كنهه المختفي إلا للمتأمل وراء الرسم:[96]

لَئِن كَانَ هَذَا الرّسْم ، يُعْطِيكَ ظَاهِرِي فَلَيْسَ يُرِيكَ الرّسْم :صُورَتَنَا العُظْمَى

فَثَـمّ، وَرَاءَ الـرّسْمِ،شَخْصٌ مُحَجّـبٌ لَـهُ هِمّةٌ، تَعْلُـو بِأَخْمَصِهَـا النّجْمَـــا

والحكيم هو الذي يدرك أن قيمة الإنسان تكمن في العقل الراجح، والخلق الحسن، وليست في المظهر الخارجي من مال وجاه وسلطان، وأن الله لا ينظر إلى الصور والأشكال وإنما ينظر إلى الألباب والأفعال، ومتى جمعت للإنسان هذه وتلك، فتلك نعمة كبرى لا يبتغى بعدها نعمة:[97]

وَمَا المَرْءُ،بِالوَجْهِ الصّبِيحِ افْتِخَارُهُ وَلَكِنّه:بِالعَقْلِ ، وَالخُلُقِ الأَسْمَى

وَلَئِنْ جُمِعَت لِلْمَرْءِ هَذِي وَهَـذِهِ فَذَاكَ،الّذِي لَا يُبْغَى- بَعْدَهُ- نُعْمَى.

من هنا يرى الأمير عبد القادر أن البطولة "ليست عبارة عن وثبة على ظهر جواد، ولا ضربة سيف قوية، أو شجاعة متهورة، لكن الفروسية الحقة هي أخلاق كريمة، وشمائل فاضلة عليا"[98] وقد جسد الأمير عبد القادر هذه الأخلاق في بطولته "وقد أجمع كل من

---

[95]-انحنا: أقبل علينا واقتد بنا.

[96]-الديوان: ص31.

[97]-الديوان،ص 31.

[98]-عبد الرزاق بن السبع: الأمير عبد القادر الجزائري وأدبه، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، دط، دت، ص83.

تعرض لحياة عبد القادر أنه كان على خلق عظيم، جعله موضع تقدير وإجلال من طرف الجميع، العدو قبل الصديق"[99].

2- موضوعات الرؤية البطولية:

لا يمكن ونحن بصدد دراسة الرؤية البطولية عند الأمير عبد القادر، أن نفصلها عن الوعي الجمعي الذي نشأ فيه الأمير، وعن الحقل الديني والثقافي الذي ترعرع فيه.

إن الانتصار على عدو من حجم العدو الفرنسي الذي احتل الجزائر لم يكن بالأمر الهين "ما لم تكن للأمير رؤية واضحة للجهاد، رؤية تدرك البعد الاستراتيجي الذي تتطلبه المواجهة مع العدو لحماية الدولة الفتية التي أنشأها الأمير عبد القادر"[100].

وتعد المرجعية الدينية المحرك الأول لهذه الاسترتيجية، وهي الوقود الذي تزود به الأمير عبد القادر في جهاده، وبفضلها تمكن من تجاوز الحواجز التي تصادف أي ممارسة سياسية وعسكرية "ولم يكن بإمكان دولة الأمير أن تشيد أسسها سوى على أرضية البعد الديني"[101].

وقد أدرك الأمير عبد القادر الهدف الأسمى الذي دفعه إلى البطولة والجهاد، هدف يرمي إلى تجاوز الخلافات القبلية وتوحيد الشعب الجزائري حول قضيته، والمحافظة على القيم الدينية واللحاق بركب الدول الأوروبية المتحضرة.

---

[99]-المرجع نفسه:الصفحة نفسها.

[100]-نور الدين صدار: "البطولة، والإنسان، والتصوف تنويعات الرؤية والتشكيل في شعر الأمير عبد القادر مقاربة بنيوية تكوينية"، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 37، العدد2، الأردن، 2010 م، ص376.

[101]-محمد مزيان وآخرون: تبر الخواطر في فكر الأمير عبد القادر، مرجع سبق ذكره، ص52.

ما من شك أن الأمير عبد القادر قد استوعب نوايا الاحتلال الفرنسي، وقد أتينا على هذه الحقيقة من خلال مراسلاته، وكتاباته الكثيرة التي بعث بها إلى جنرالات فرنسا، ومن تلك الرسائل الرسالة التي كتبها إلى الجنرال "بيجو" التي يقول فيها: "الحمد لله وحده، من ناصر الدين عبد القادر بن محي الدين إلى الماريشال "بيجو"، أما بعد: فإن كانت دولة فرنسا ليس عندها من الأرض ما يكفي رعاياها وأرسلتكم لتغصبوا أراضينا وتبذلوا في ذلك نفوسكم وأموالكم، فنحن نتخلى لها عما هو في أيديها الآن من السواحل ونبقى معها في حال جيران ينتفع بعضنا من بعض، وإن أبت إلا أن تستولي على جميع وطننا، فنحن نبذل وسعنا في مدافعتها وحماية أرضنا منها إلى أن يقضي الله بيننا وبينها بما شاء (...) ودولتكم تدعي أنها أول دولة في العالم تحب الإنصاف وتستعمله وتحافظ على ميزان العدل وتحكم به، ففعلها هذا يكذب دعواها، ويبطل مدعاها وأنتم وغيركم من رجالها نراكم دائما تساعدونها على الاعتداء والاغتصاب، وتبذلون أنفسكم في ذلك ابتغاء مرضاتها"[102].

وبعد أن أقام الأمير الحجة على "بيجو" وكشف له عن النوايا التوسعية للاحتلال الفرنسي الذي لم يتوقف عن عتبة وضع اليد على الثغور التي نزل بها في المرحلة الأولى للاجتياح، ولكنه مضى يتوسع بشكل جلي عبر الجهات المختلفة من أجل الاستيلاء الكلي على الوطن، بوسائل قمعية من حرق وطرد وتشريد وغيرها من الوسائل الهمجية، استطرد يقول : "وبالجملة فنحن لا نترك قتالكم ما دمتم في طغيانكم تعمهون، وفي سبيل اعتدائكم تمشون، والحروب قد تربينا عليها وتغذينا بلبانها فنحن أهلها من المهد إلى اللحد، ومما علمتم من كتب التواريخ القديمة أن العرب يبتهجون في معامع القتال كما يبتهج العروس ليلة عرسه، فلا يخطر في بالكم أنهم يضجرون منها أو يتركونها من ذات أنفسهم..."[103].

---

[102]محمد بن عبد القادر:تحفة الزائر،ج1، مصدر سبق ذكره، ص258.

[103]-المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

يتضح من خلال هذه الرسالة أن الأمير عبد القادر كان واعيا تمام الوعي بنوايا الاحتلال الفرنسي، مستوعبا كل الاستيعاب لمقاصده الاستعمارية، كما استوعب بالموازاة مع ذلك وهو يسير شؤون حياة الجزائريين– المشاعر والأفكار التي تكون الوعي الحقيقي القائم للأفراد في حياتهم اليومية والتي لا تخرج عن الطموح إلى العيش في ظل دولة عربية إسلامية تضمن لهم الوحدة، وفي غياب رؤية واضحة لاحتمال توحيد أرجاء البلاد كلها على أرضية وطنية محضة "ارتكز الأمير عبد القادر على المرجعية الدينية التي كانت المحرك الأول لأي تحرك في هذا الاتجاه، على أساس أنه لا يمكن إقامة دولة وطنية مستقلة إلا في إطار البعد الإسلامي"[104].

وتبرز المرجعية الدينية في دولة الأمير عبد القادر وبشكل جلي من خلال مفهوم الجهاد ذاته، الذي أخذ مفهوما دينيا أصيلا مستلهما مبادءه من القرآن الكريم، ويتضح ذلك في مقارعته الأعداء في ظل اختلال موازين القوى بين قوة عاتية لا تقهر، وقوة فتية لكنها صعبة المنال، وفي مقابل ذلك رحمة ورأفة تتجلى في معاملاته مع بني جلدته، وهذه الجدلية يصعب تحقيها ما لم تكن لقائد مثل الأمير عبد القادر الذي قرأ وحفظ الآية الكريمة :"**مُحَمّد رَسُولُ اللهِ وَالّذِينَ مَعَه أَشِدّاءُ عَلَى الكُفّارِ رُحَماءُ بَيْنَهم**"[105] ثم عمل بها متخذا منها مبدءا ومنهجا في جهاده، وقد عبر محقق الديوان "ممدوح حقي" عن هذه الجدلية – التي تتضمن القوة والصلابة مع الأعداء والرحمة واللين مع شعبه عامة وجنده على وجه الخصوص–بقوله: "كان عصبي المزاج، عنيفا في الدفاع عما يعتقد أنه الحق، لا يلين للقوة مهما قست وطغت فيه شيء من عنجهية البادية وعنادها، على ليونة في القلب"، والمعنى أن الأمير عبد القادر ذو شخصية متزنة ومتوازنة يعطي لكل مقام موقفه المناسب، وليس المعنى تلونا في المواقف فتارة معك وتارة أخرى ضدك، وفي هذا السياق يقول عنه أوغستان برنار AUGUSTIN

---

[104] -محمد مزيان وآخرون:تبر الخواطر،سبق ذكره،ص52.

[105]-سورة الفتح،الآية 29.

BERNARD :"كان قاسيا عند اللزوم، رحيما عند الاقتضاء، وكانت شدته ولينه بحساب وتقدير، وقليل مثله في المسلمين"[106].

وانطلاقا من هذه الجدلية توزعت موضوعات الرؤية البطولية وفق محورين: الأول وهو محور الشدة، ويبرز في معاركه ضد الأعداء، ومحاربته لهم بكل ما أوتي من قوة، والثاني وهو محور الرحمة والذي يبرز في حماية شعبه بكل ما أوتي من قوة أيضا، فبطولته اكتملت وتكاملت بقوتين، ولا أدل على هذا من قول أحد المؤرخين : "ومن العجب أن تمكن إمارته كان بقوتين: قوة رهبة، وقوة رغبة."[107]،وسنتطرق بالتفصيل إلى هذين المحورين وما يتضمناه من موضوعات:

1.2-محور الشدة (قوة الرهبة):

طرق الأمير الشاعر إلى أكثر الفنون الشعرية في عصره من غزل ووصف ومساجلات وتصوف وفخر، ويمثل كل غرض من هذه الأغراض مرحلة معينة من حياة الأمير عبد القادر حيث "ارتبطت كل مرحلة تاريخية من مراحل حياة الأمير بفن معين من الفنون الشعرية، فشعر الفخر والحماسة مثلا أوثق صلة بحياة الأمير من شعر الوصف، وما ذلك إلا لأن شعره في الفخر والحماسة كان نتيجة معاناته الحروب وخبرته وتجربته"[108].

ويعد الأمير عبد القادر "أول شاعر في المغرب العربي عامة، وفي الجزائر بالخصوص، تعاطى شعر الحماسة، وطرق باب القريض الملحمي، ليفتحه على مصرعيه لمن يأتي بعده من فحول الشعراء، ورواد الحماسة والملاحم"[109]، لإدراكه بأن

---

[106]-إحسان حقي:الجزائر العربية أرض الكفاح المجيد،منشورات المكتب التجاري، بيروت، ط1961م1، ص75.

[107]-محمد بن عبد القادر :تحفة الزائر ج1، مصدر سبق ذكره، ص ص141-140.

[108]- فؤاد الصالح السيد:الأمير عبد القادر الجزائري متصوفا وشاعرا، مرجع سبق ذكره، ص 185.

[109]-يحي بوعزيز: بطل الكفاح الأمير عبد القادر، مرجع سبق ذكره، ص150.

الشعر رسالة، وقد يكون لها من الأثر القوي ما لا يكون للسيف والعصا، خاصة إذا كانت هذه الرسالة تحمل أشرف المقاصد، وتدافع عن أنبل القضايا، وبالفعل، كان شعره الملحمي محملا برسائل "عميقة وقوية، بعيدة عن السطحية والتقليد، أصيلة في شرف المقصد، ونبل المرمى، صادقة في معانيها، تنم عن حيوية الضمير، وشدة الحساسية"[110]، كما أدرك بثاقب بصيرته وعقله الحكيم "بأن الشعب ينقاد إلى حكيم القول وأصدق العبارة، وأنجع الكلام أكثر مما ينقاد إلى العصا والسيف"[111]، لذلك قصر الأمير معظم شعره للدفاع عن حياض الوطن، وبعث روح الكفاح والجهاد في شعبه، كما حرص من خلال شعره على ترهيب قومه من الذل والاستعباد، وترغيبهم في التضحية والجهاد، هذا ما كان يبتغي الأمير عبد القادر من شعره الحماسي، وقد نال ما كان يصبو إليه، فما إن ينادي حي على الجهاد تلبي الجموع النداء المقدس ويأتوه على كل ضامر، ومن كل فج عميق، يدفعهم الحماس لنصرة الدين والوطن، طاعة لأميرهم الذي بايعوه على أن يكونوا معه في المنشط والمكره، ورهن إشارته في اليسر والعسر.

وما نسوقه في هذا المحور من حديث الأمير عبد القادر عن شجاعته، وإقدامه، وتضحيته، وندیته للأعداء، ليس ضربا من ضروب الاعتداد المبالغ بالنفس، وليس من قبيل الافتخار والتباهي بشخصه، وإنما هي وقائع حرب تجسدت على أرض المعارك، موقعة بختم جنرالات فرنسا الذين قاومهم في مسيرة جهاده، بدءا بالجنرال "ديميشل" الذي لم يجد بدا من مفاوضة الأمير بعدما أبدى قدراته على تنظيم جيشه، وشجاعته وإصراره على المقاومة في كل الظروف وإن استعصت، وبكل الوسائل وإن قلت، وتلاه الجنرال "تريزيل" الذي مني في نهاية أيام قيادته بهزيمة نكراء في معركة المقطع، التي اهتز لها عرش فرنسا وأربكت قياداتها "وكلفت هزيمة المقطع الجنرال تريزيل قيادته في وهران، إذ كان عليه أن يتخلى عنها بأمر

---

[110]-يحي بوعزيز: الأمير عبد القادر رائد الكفاح الجزائري، سيرة ذاتية وجهاده، دار البصائر للنشر والتوزيع، دط، 2009م، ص128.

[111]-يحيى بوعزيز: بطل الكفاح، مرجع سبق ذكره، ص152.

من الحاكم العام"[112] ،وكلفت القيادات الفرنسية بعده خيرة جنرالاتها- في نظرها- وهو الجنرال "بيجو" الذي كانت له مع الأمير جولات وصولات، وبرغم خططه المدروسة، وتعدد مؤامراته، ووفرة عدته، إلا أنه وقف مشدوها حائرا في كثير من مأزق وضعه فيه الأمير الذي كان يتمتع-إلى جانب خبرته العسكرية- "بدهاء سياسي واسع لم يكن عند خصومه الذين يحاربونه آنذاك، وبفضل ذلك الدهاء السياسي أوقع العدو في مآزق وعرضه للأخطار والمهالك"[113].ووجد "بيجو" نفسه أمام صخرة هيهات أن تنزاح بقوة العتاد، وكثرة الجيوش، فاضطر إلى عقد معاهدات هدنة مع الأمير، يوقع الأمير فيها ما شاء من بنود، ولعل معاهدة "التافنا" خير دليل على ذلك[114].

ولم يكن لتخضع فرنسا لولا شجاعة الأمير وحنكته السياسية وبراعته العسكرية، ويدرك الأمير عبد القادر تمام الإدراك أنها لو سئلت عن بطولته لحدثت، وهيهات أن تكتم أخبار من حاربها لعشر وأردفها بسبع، وأنزل بجيوشها الضربات القاصمة، وألحقها الهزائم البشعة، وكبدها خسائر مادية ومعنوية في مواقع كثيرة غير متكافئة البتة لا في العدد ولا في العدة، وتوالت انتصاراته على الفرنسيين مما لا يزال الزمان يتيه به فخرا واعتزازا[115]:

سَلُوا ، تُخْبِرُكُم عَنّا فَرَنْسَـــا وَيَصْدُقُ ، إِن حَكَت مِنْهَا المَقَالُ

فَكَمْ لِي فِيهِم مِن يَوْم حَرْب بِهِ اِفْتَخَرَ الزّمَـــانُ ، وَلَا يَـزَالُ.

---

[112]-فان ديزن: الأمير عبد القادر والعلاقات الفرنسية العربية في الجزائر، ترجمة وتقديم: أبو العيد دودو، دار هومة، الجزائر، دط،2003 م، ص78.

[113] -يحي بوعزيز:الأمير عبد القادر رائد الكفاح الجزائري، مرجع سبق ذكره، ص72.

[114]-ينظر بشأن معاهدة التافنا وبنودها، محمد بن عبد القادر: تحفة الزائر،ج1، مصدر سبق ذكره، ص125 وما يليها.

[115]-الديوان، ص37.

وتتمظهر قوة الرهبة –على وجه الخصوص–في المعارك الحربية التي خاضها الأمير ضد العدو الفرنسي، ففيها تجلت شجاعته وعبقريته، وقد انعكست قوة الأمير في هذه المعارك وشدته على الأعداء على مستويات اللغة، ومن أبرز مستوياتها التي توضح رؤية الأمير البطولية المستوى الصوتي، إذ استطاع هذا المستوى التعبير عن أفكار الشاعر و مواقفه و مشاعره. ونخص بالذكر الأصوات الانفجارية لنيلها الحظ الأوفر في هذا الموضوع " والانفجار هو انحباس الهواء انحباسا كاملا خلف أعضاء النطق، ثم تنفتح هذه الأعضاء فيندفع الهواء محدثا نوعا من الانفجار"[116]،أو هو : "انطلاق تيار النفس[117] بعد حبسه عند نطق الصوت الانفجاري"[118] ، وقد تفاوت تواترها من موضوع إلى آخر، كما سيتضح من خلال الجداول الإحصائية الآتية:

جدول رقم (1): يوضح مجموع تواتر الأصوات الانفجارية في موضوع الفخر:

عنوان القصيدة	عدد الأبيات	الهمزة	الباء	التاء	الدال	الكاف	القاف	الضاد	الطاء	المجموع
وراء الصورة	04	07	07	06	01	04	02	00	01	28
أبونا	06	10	15	06	07	03	04	03	02	50

[116]- حازم علي كمال الدين: دراسة في علم الأصوات، مكتبة الآداب، ميدان الأوبرا، القاهرة، ط1، 1420هـ، 1999م، ص37.

[117]- تيار النفس هو: "دفعة الهواء الخارج من الرئتين والذي يمر فوق القصبة الهوائية والحنجرة والحلق، ثم يتشعب إلى الفم أو الأنف أو كليهما معا. ينظر محمد علي الخولي: معجم علم الأصوات، مطابع الفرزدق التجارية، الملز، الرياض، ط1، 1406هـ، 1982م، ص 50.

[118]- محمد علي الخولي: مرجع سبق ذكره، ص 25.

رسول الله											
ما في البداوة من عيب	35	51	66	61	42	25	41	15	15	15	316
بنا افتخر الزمان	20	16	20	19	13	15	20	03	04	03	110
لبيك تلمسان	08	09	09	13	16	03	03	05	03	03	61
بي يحتمي جيشي	17	43	30	40	13	10	12	03	16	03	167
شددت عليه شدة هاشمية	44	73	75	94	77	43	48	14	13	03	437

جدول رقم (2): يوضح مجموع تواتر الأصوات الانفجارية في موضوع الغزل:

القصيدة	عدد الأبيات	الهمزة	الباء	التاء	الدال	الكاف	القاف	الضاد	الطاء	المجموع
مسلوب الرقاد	03	05	09	07	05	03	03	00	00	32

دموع ونار	04	05	07	07	06	03	00	01	00	29
منوا بلقياكم	03	07	06	04	02	04	03	00	01	27
يتيه بدله	09	19	18	08	11	04	05	04	05	74
بنت العم	21	35	37	44	35	11	07	04	04	177
جودي بطيف	08	17	16	10	07	06	11	02	02	71
فراقك نار	20	38	39	34	41	18	28	09	02	209
أرضى بطيف خيال	09	12	24	13	25	11	12	00	03	100
ذات خلخال	18	27	27	49	21	16	10	03	06	159
ليس للحب دواء	06	22	17	08	06	04	06	02	01	66
باللحظ تخدش وجنة	07	14	08	15	27	05	08	01	03	81

جدول رقم (3): يوضح مجموع تواتر الأصوات الانفجارية في موضوع المناسبات

القصيدة	عدد الأبيات	الهمزة	الباء	التاء	الدال	الكاف	القاف	الضاد	الطاء	المجموع
طال ليلي	20	30	37	24	39	13	13	02	04	162
تحصنت لا خوفا	03	06	04	04	04	03	02	01	02	26
عذاب الأسر	31	42	44	59	33	36	25	05	10	254
يا رسول الله	06	11	02	05	14	04	03	02	01	43
أعرني قلبا	06	13	09	13	08	06	05	00	01	55
آمن من حمام مكة	35	96	53	61	48	36	37	12	15	358
توسلات ودعاء	46	83	110	58	57	40	28	12	15	408
نعم	04	07	10	08	00	09	02	00	01	37

الأكرمين										
بمن أعتاض	08	05	17	14	10	16	08	04	03	77
غلاء الدار	22	46	48	33	28	18	16	07	06	202
كريم من كريم	12	10	18	17	12	13	10	02	03	85
محامد العلم	08	28	00	00	21	05	00	00	04	58
هدية وشكر	04	08	08	06	07	08	06	02	01	46
ما أكمله	10	18	10	20	04	18	08	06	01	85
عود وورد	02	04	07	04	06	01	00	00	02	24
مناجاة أحد	07	14	17	16	12	04	10	00	04	77
جنات دمر	08	14	12	18	06	12	04	02	05	73
الناعورة	05	09	07	10	09	01	05	00	03	44

العاشقة

وليمة الله	02	03	03	02	03	07	00	00	01	19
الحمد لله	03	03	03	03	07	03	02	01	00	22

جدول رقم (4) :يوضح مجموع تواتر الأصوات الانفجارية في موضوع المساجلات:

عنوان القصيدة	عدد الأبيات	الهمزة	الباء	التاء	الدال	الكاف	القاف	الضاد	الطاء	المجموع
متى ينقلب نحسي	04	02	11	16	05	04	07	00	03	48
أهلا بالحبيب	11	21	20	22	13	11	12	03	02	104
لا يأبى	05	10	07	10	09	08	04	01	01	50

الكرامة										
نعمة الشفاء	04	07	04	13	01	07	04	02	01	39
يا قرة العين	03	02	03	05	02	08	06	01	01	28
الشوق يكتمه الأريب	04	11	09	06	04	03	07	00	00	40
لا تعجل بلومك	08	11	16	20	07	12	10	01	01	78
لا ندم ولا ملامة	07	09	25	13	04	08	06	02	04	71
يا كثير البعد	03	01	02	02	03	09	00	00	00	17
ترك العادة ذنب	05	10	08	09	08	09	06	01	02	53
الجوع براني	09	26	16	13	12	10	09	04	01	91
زكاة العلم	09	17	18	19	13	07	07	00	03	84

أنا مخلص للود	07	15	08	15	11	12	02	02	03	68
أنفاس أحبابي	15	28	31	27	20	08	05	04	04	127
رباط الود	04	09	08	07	13	04	02	00	03	46
يراع ينفث سحرا	11	14	22	14	10	08	05	05	06	84
لن يبرا	04	08	07	05	01	04	04	03	02	34

جدول رقم (5): يوضح مجموع تواتر الأصوات الانفجارية في موضوع التصوف:

القصيدة	عدد الأبيات	الهمزة	الباء	التاء	الدال	الكاف	القاف	الضاد	الطاء	المجموع
أستاذي الصوفي	111	151	166	133	139	107	102	32	32	862
غيب	08	14	21	10	10	09	03	05	02	74
مسكين لم يذق طعم الهوى	29	63	51	52	25	18	24	05	09	247
أنا الحب	17	34	31	29	23	13	22	04	04	160

والمحبوب										
أي واد صبحوا	05	11	06	04	02	04	03	01	01	32
وحدة الوجود	06	22	04	01	08	05	03	00	00	43
هو الباطن	06	15	14	07	05	07	01	00	03	58

من الجداول الإحصائية (1) ،(2)، (3)، (4)، (5) نخلص إلى:

الموضوع	عدد الأبيات	مجموع الاصوات الانفجارية	نسبة التواتر
الفخر	134	1205	%17,40
الغزل	108	1025	%14,80
المناسبات	242	2155	%31,12
المساجلات	113	1062	%15,34
التصوف	182	1476	%21,32
المجموع	779	6923	%100

نلاحظ من خلال هذا الجدول الإحصائي تفاوت مجموع تواتر الأصوات الانفجارية في موضوعات الديوان، إذ بلغت 1205 في موضوع الفخر ما يعادل نسبة 17,40%، و 1025 في موضوع الغزل، أي بنسبة 14,80%، و 2155 في موضوع المناسبات، ما يعادل نسبة 31,12%، و1062 في موضوع المساجلات، أي بنسبة 15,34%، و1476 في موضوع التصوف، بنسبة تقدر بـ 21,32%، وتجدر الإشارة إلى أن تفاوت الأصوات الانفجارية في موضوعات الديوان يرجع إلى تفاوت مجموع أبيات كل موضوع، إذ بلغ عددها في موضوع الفخر 134، وفي موضوع الغزل 108، وفي موضوع المناسبات 242، وفي موضوع المساجلات 113، وفي موضوع التصوف 182، وبناء على هذا فإن نسبة تواتر الحروف الانفجارية في موضوع الفخر معتبرة إذا قيست إلى مجموع أبيات هذا الموضوع، وسنحاول فيما يأتي مقارنة بعض قصائد هذا الموضوع بقصائد أخرى من موضوعات الديوان، على أن تتم هذه المقارنة بمراعاة عدد الأبيات، بأن تكون متساوية أو متقاربة مع عدد أبيات قصيدة البطولة محل المقارنة:

جدول رقم 6:

عنوان القصيدة	عدد الأبيات	الموضوع	مجموع الأصوات الانفجارية	النسبة
بي يحتمي جيشي	17	البطولة	167	%21,54
ذات خلخال	18	الغزل	159	%20,51
طال ليلي	20	مناسبات	162	%20,90
أنفاس أحبابي	15	مساجلات	127	%16,38
أنا الحب والمحبوب	17	تصوف	160	%20,64

المجموع	775	%100

من خلال هذا الجدول نلاحظ نسبة تواتر الأصوات الانفجارية مرتفعة في القصيدة البطولية " بي يحتمي جيشي" إذ بلغت 21,54 % ، بفارق بلغ بينها وبين أصغر نسبة 5,16% التي سجلت في قصيدة "أنفاس أحبابي تحييني".

جدول رقم 7:

عنوان القصيدة	عدد الأبيات	الموضوع	مجموع الأصوات الانفجارية	النسبة
شددت عليه شدة هاشمية	44	البطولة	437	%21,64
بنت العم +فراقك نار	46	الغزل	386	%19,11
توسلات ودعاء	44	مناسبات	403	%19,96
أهلا بالحبيب+لا ندم +أنفاس أحبابي+يراع ينفث سحرا	46	مساجلات	386	%19,11
مسكين لم يذق طعم الهوى+أنا الحب والمحبوب	41	تصوف	407	%20,15
المجموع			2019	%100

نلاحظ من خلال هذا الجدول أن تواتر الأصوات الانفجارية بلغت نسبة مهمة في قصيدة البطولة "شددت عليه شدة هاشمية"، قدرت بـ 21,64%، أهلتها لأن تحتل المرتبة الأولى بفارق بلغ بينها وبين أصغر نسبة 02,53% ، لذلك عدت الأصوات الانفجارية سمة أسلوبية بارزة في القصائد البطولية، ويفسر التواتر الكبير للأصوات الانفجارية في قصائد الرؤية البطولية أن سياق الرؤية يستوجب هذه الأصوات لاسيما في مقامات القتال وشحذ همم المجاهدين لمقارعة العدو الغازي ودحضه، من هنا فإن هذه النوعية مناسبة لسياق قوة الرهبة الذي يتطلب حبس الصوت ووقفه، وقد توزعت الصوامت الانفجارية وفق مجموعات ثلاث وتتمثل في:

-المجموعة الأولى:

تحتوي على الصوامت الانفجارية التي مثلت أكبر نسبة وهي (الهمزة، والباء، والتاء، والدال).

-المجموعة الثانية:

وتشمل الصوامت الانفجارية المتوسطة النسبة وهي (الكاف، والقاف).

-المجموعة الثالثة:

تضم الصوامت الضعيفة النسبة وهي (الضاد، والطاء).

وتعكس الأصوات الانفجارية الشديدة قوة الرهبة، كما تبين صلابة الأمير البطل وشدته على الأعداء، وسنحاول فيما يأتي التطرق إلى الأصوات الانفجارية التي مثلت أكبر نسبة بحسب تواترها، ومدى إبرازها لمعاني قوة الرهبة.

-صوت التاء:

ـ التاء صوت شديد، وفي تكونها " لا يتحرك الوتران الصوتيان، بل يتخذ الهواء مجراه في الحلق والفم حتى ينحبس بالتقاء طرف اللسان بأصول الثنايا العليا، فإذا انفصلا انفصالا فجائيا سمع ذلك الصوت الانفجاري"[119]، ويمثل صوت التاء نسبة 21,36% في شعر البطولة، وهو بذلك يحتل المرتبة الأولى من حيث التواتر، ومن مواضع توظيف هذا الصوت قول الأمير في قصيدة "شددت عليه شدة هاشمية" [120]:

أَلَمْ تَرَى فِي "خَنْقِ النّطاحِ" نِطاحَنَا غَدَاةَ التَقَيْنا، كَمْ شُجَـاعٍ لَهُم لَـوَى

وَكَمْ هَـامَةٍ، ذَاكَ النّهارِ قَدَدْتُـها بِحَدّ حُسـامِي، وَالقَنَـا طَعْنه شَوَى

وَأشْـقَرٌ تَحْتِي، كَلّمَتْه رِمَـاحُهُم ثَمَانٍ. وَلَمْ يَشْكِ الجَوَى. بَلْ وَمَا الْتَوَى.

تواتر استعمال صوت "التاء" في هذه القصيدة نحو أربعة وتسعين مرة، وقد تنوعت استعمالاته في هذه الأبيات، فمنه ما هو مميز للمضارع مثل (ترى)، وهو أصلي في (غداة، هامة، تحت)، وورود ضميرا في (قددتها، كلمته)، وقد ساهم تواتر حرف التاء بعدد تسع مرات على مستوى ثلاثة أبيات في توضيح صورة الالتقاء مع الأعداء، المشحونة بمعاني القوة والشدة والصلابة.

<u>–صوت الهمزة:</u>

صوت شديد " لا هو بالمجهور، ولا بالمهموس، لأن فتحة المزمار[121] معها مغلقة إغلاقا تاما، فلا نسمع لهذا ذبذبة الوترين الصوتيين، ولا يسمح للهواء بالمرور إلى الحلق إلا

---

[119]- إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مطبعة نهضة مصر، دط، دت، ص53.

[120] -الديوان: ص56.

[121]- المزمار: يقع في الجزء العلوي من مقدم الحنجرة في المنطقة التي خلف مستقر اللسان مباشرة، وهي صفيحة بيضوية مرنة، فيها عدد من الثقوب، ولهذا الغضروف وظائف صوتية، منها أن يعمل على تكييف الرنين، بما يحدثه من تغيير في حجم الحنجرة، ينظر: سمير شريف استيتيه: الأصوات اللغوية رؤية عضوية ونطقية وفيزيائية، دار وائل للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، دط، دت، ص 58.

حين تنفرج فتحة المزمار، ذلك الانفراج الفجائي الذي ينتج الهمزة"[122] ، وقد تواتر في القصائد الشديدة بنحو واحد وأربعين ومائة مرة، أي بنسبة 18,14% .

ومن المعاني التي أكدها صوت الهمزة في قصائد قوة الرهبة، الشدة والجرأة والإصرار، و المثال الآتي يوضح ذلك:

يقول الأمير[123]:

تُــسائِلُني أُمّ البَنِين، وَإِنّــها لَأَعْلَمُ، مِن تَحْتِ السّماءِ بِأَحْوالِي

أَلَمْ تَعْلَمِي– يَا رَبّةَ الخِدْرِ– أَنّنِي أُجَلّي هُمُومَ القَوْمِ، فِي يَوْمِ تِجْوَالِي

وَأَغْشَى مَضِيقَ المِوْتِ، لَا مُتَهيّبًا وَأَحْمِي نِساءَ الحيّ، فِي يَوْمِ تِهْوَالِ.

إن ترديد صوت الهمزة في هذه الأبيات أوحى إلينا بمعاني القوة، والشجاعة، التي اتسمت بها ذات الشاعر، و الجرأة على مقارعة الأعداء والإصرار على مجابهة الأهوال، ولتأكيد ذلك اختار الشاعر ألفاظا موحية مثل:" أجلّي"، "أغشى"، "أحمي" مما أدى إلى التوسيع من دلالة الشجاعة والاستعداد المستمر لدحض العدو.

<u>صوت الباء:</u>

وهو: " صوت شديد مجهور، يتكون بأن يمر الهواء أولا بالحنجرة، فيحرك الوترين الصوتيين، ثم يتخذ مجراه بالحلق ثم الفم حتى ينحبس عند الشفتين منطبقتين انطباقا كاملا، فإذا انفرجت الشفتان سمعنا ذلك الصوت الانفجاري"[124]، وقد تواتر في قصائد قوة الرهبة بنحو أربعة

---

[122]- إبراهيم أنيس: مصدر سبق ذكره، ص 77.

[123]-الديوان : ص41.

[124]- إبراهيم أنيس: مصدر سبق ذكره، ص47.

وثلاثين ومائة مرة، أي بنسبة 17,24% ، ومن مواضع استخدام هذا الصوت قول الأمير[125]:

وَعَنّي سَلِي جَيْشَ الفَرَنسِيسِ، تَعْلَمِي بَـأَنّ مُنَايَـاهُم، بِسَيْفِي وَعُسّـالِي

سَلِي اللّيلَ عَنّي، كَم شَقَقْتُ أَدِيـمَهُ عَلَى ضَامِرِ الجَنْبَيْنِ، مُعْتَدِلٍ عَـالِ

سَلِي البَيْدَ عَنّي، وَالمَفَـاوِزَ وَالرّبَى وَسَهْلاً وَحزنًا، كَمْ طَوَيْتُ بِرَحْـالِي

فَمَـــــا هَمّتِي، إلّا مُقَارَعَـة العِدا وَهَزْمِي أَبْـــــطالا شِدادا بِأَبْطَالِـي

فَلَا تَهْزَئِي بِي، وَاعْلَمِي أَنّنِي، الّذِي أُهَاب، وَلَو أَصْبَحْتُ تَحتَ الثّرَى بَالِي.

تواتر حرف الباء في هذه الأبيات ثلاثة عشر مرة، وقد حرص الشاعر على توظيفه بكثرة نظرا لما يتميز به حرف الباء من حدة تشي ببسالة الشاعر وفروسيته، التي ترهب الأعداء، وتروعهم.

صوت الدال:

تواتر هذا الصوت بما يقارب واحد وعشرين ومائة مرة، أي بنسبة 15,57% وهو : "صوت شديد مجهور، يتكون بأن يندفع الهواء مارا بالحنجرة فيحرك الوترين الصوتيين، ثم يأخذ مجراه في الحلق والفم حتى يصل إلى مخرج الصوت فينحبس هناك فترة قصيرة جدا لالتقاء طرف اللسان بأصول الثنايا العليا التقاء محكما، فإذا انفصل اللسان عن أصول الثنايا سمع صوت انفجاري نسميه بالدال"[126]، وقد كثر ترديد حرف الدال في قصيدة "لبيك تلمسان" حيث تواتر ستة عشر مرة في أبياتها الثمانية، وقد تواءم هذا الصوت مع سياق القصيدة

[125]-الديوان:ص43.

[126]- إبراهيم أنيس: مصدر سبق ذكره، ص 51.

الذي يبرز شدة غيرة الأمير على الوطن، وكذا شدته على الأعداء الغاصبين، ومن أمثلة وروده في هذه القصيدة قول الأمير[127]:

إلى الصّونِ مُدّتْ تِلَمْسَانُ يَدَاهَا وَلَبّتْ فَهَذا حُسْن صَوْتِ نِــدَاهَا

وَقَـدْ رَفعت عَنْها الإِزَار، فَلجّ بِهِ وبرّد فُؤَادا، مِن زُلالِ نَــداهَا

.....

وَحَاول لَثْمَ الخَالِ مِن وَرْدِ خَدّها فضنَّت بِمَا يَبْغي، وَشَطّ مَـدَاهَا

وَكَم خَاطِبٍ، لَمَ يُدع كفئا لَهَا. وَلَمَ يَشم طَرَفًا، مِن وَشْي ذَيلِ رِداهَا.

تواتر صوت "الدال" في هذه الأبيات أحد عشر مرة، علاوة على أنه لزم قافية القصيدة من أولها إلى آخرها، وتكراره بهذا العدد على مستوى أربعة أبيات عكس لنا ذلك الأثر الموسيقي المتميز الذي اتسمت به الأبيات في قوافيها، وقد أكد صوت الدال إلى جانب ذلك غيرة الشاعر الشديدة على وطنه، و إصراره على عدم التنازل عن أي شبر منه، كما أن ارتباط حرف الدال بألف المد في قافية الأبيات نقل لنا استجابة الشاعر الفورية لصرخة الوطن، واستعداده لنجدته.

وبذلك تكون هذه العينات من الأصوات الانفجارية الواردة في قصائد الرؤية البطولية، قد أسهمت إسهاما فعالا في إبراز معاني قوة الرهبة.

ومما تجدر الإشارة إليه أن معاني قوة الرهبة عند الأمير عبد القادر استلهم معظمها من معاني الشعر القديم، يقول الأمير في إحدى قصائده مخاطبا الأنثى متباهيا أمامها ببطولاته شأنه شأن الفارس العربي[128]:

---

[127]- الديوان : ص، ص 38، 39.

51- الديوان: ص 41.

تُــسائِلُني أُمّ الـبَنِين، وَإِنّــها لَأَعْلَمُ، مِن تَحْتِ السّماءِ بِأَحْوالِي

أَلَمْ تَعْلَمِي– يَـا رَبّةَ الخِدْرِ– أَنّنِي أُجَلّي هُمُومَ القَوْمِ، فِي يَوْمِ تِجْوَالِي

وَأَغْشَى مَضِيقَ المِوْتِ، لَا مُتَهيّبًا وَأَحْمِي نِساءَ الحيِّ، فِي يَوْمِ تِهْوَالِ

تعكس هذه القصيدة أصداء الشعر البطولي القديم سواء من حيث الإيقاع أو من حيث المضمون:

أ/ من حيث الإيقاع : تذكرنا هذه القصيدة من حيث إيقاعها الطويل بلامية امرئ القيس التي يقول في مطلعها[129]:

أَلَا عِمْ صَبَاحًا أَيّها الطّللُ البَالِي وَهَل يَعمْنَ مَنْ كَان فِي العَصْرِ الخَالِي.

ب/ من حيث المضمون: أما من حيث المضمون فإن معظم معاني قصيدة الأمير مستلهمة من ميمية " عنترة بن شداد"، بدءا من مخاطبته الأنثى وافتخاره أمامها ببطولته، إلى اعتزازه بشجاعته وأنه فارس مقدام يتقي به الأبطال الآخرون طعنات الرماح والسيوف، إلى الحديث عن فرسه الذي يشتكي لصاحبه في المعركة:

يقول الأمير مخاطبا "أم البنين"[130]:

تُـسائِلُني أُمّ الـبَنِين، وَإِنّــها لَأَعْلَمُ، مِن تَحْتِ السّماءِ بِأَحْوالِي.

وقال عنترة بن شداد مخاطبا "ابنة مالك" مفتخرا أمامها ببطولته:[131]

---

[129] - امرؤ القيس: الديوان، ضبط وتصحيح: مصطفى عبد الشافي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دط ، دت، ص 122

[130] - الديوان: ص41 .

هَلّا سَأَلْتِ الخَيْلَ يَا ابْنَة مَالِكٍ إِنْ كُنْتِ جَاهِلَةً بِمَا لَمْ تَعْلَمِي.

إلى قوله:[132]

يُخْبِرُكِ مَنْ شَهِدَ الوَقِيعَةَ أَنّني أَغْشَى الوَغَى وَأَعِفُ عِندَ المَغْنَمِ.

أما عن اعتزازه بفروسيته التي يتقي بها أبطال المعركة أسنة الرماح يقول الأمير:[133]

إِذَا مَا لَقِيْتُ الخَيْلَ، إِنِّي لَأَوّلٌ وَإِن جَالَ أَصْحَابِي، فَإِنِّي لَهَا تَالِ

وَبِي تُتّقى يَوْم الطِّعَانِ فَوَارِسٌ تَخَالِينَهُم فِي الحَرْبِ أَمْثَال أَشْبَالِ.

وقال عنترة في المقام نفسه المعنى ذاته:[134]

فِي حَوْمَةِ المَوْتِ التّي لاَ تَشْتَكِي غَمَرَاتَهَا الأَبْطَال غَيْر تَغَمْغُمِ[135]

إِذ يُتّقونَ بِي الأسِنّة لَم أَخِمْ [136] عَنْها وَلَو أَنّي تضايق مقدمِي.

أما عن الحصان الذي يشتكي لصاحبه في المعركة فهو مشترك هنا وهناك، يقول الأمير عبد القادر:[137]

إِذا مَا اشْتَكَت خَيْلي الجِراح تَحَمْحُما أَقُول لها: صَبرا كَصَبْري وَإِجمَالِي.

وقال عنترة بن شداد:[138]

- عنترة بن شداد: الديوان، تحقيق ودراسة: محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي، دط،[131] دت، ص 207.

- المصدر نفسه: ص 209.[132]

- الديوان: ص 42.[133]

- عنترة بن شداد : مصدر سبق ذكره، ص 215.[134]

- تغمغم: الصوت الخفي المختلط.[135]

- لم أخم عنها : لم أجبن عنها.[136]

- الديوان: ص42.[137]

- عنترة بن شداد :مصدر سبق ذكره، ص ص 217، 218.[138]

فـَازورّ مِن وَقْعِ القَنَا بِلبــانِه وَشَكــا إليّ بِعبرَة وَتَحَمْحُمِ

لَوْ كَان يَدرِي مَا المُحاورة اشْتَكى وَلَكَان لَو علم الكلام مكلمي.

2.2-محور الرحمة (قوة الرغبة):

رأى الأمير عبد القادر مبايعة الأهالي له أمانة كبرى ومسؤولية عظمى حمله الشعب إياها، ويجب بذل كل غال ونفيس من أجل حفظها وصونها.

وللنهوض بهذه المسؤولية العظيمة، وتأسيس دولة عصرية قوية موحدة تجمع فلول الجماهير المشتتة، وتوحد تلك القبائل المتفرقة، ففي وحدتها قوة الإمارة ومناعتها لتتمكن من مقارعة فرنسا الغازية ومواجهتها والتصدي لمخططاتها الاستعمارية ولتكسب مقاومته صفة شرعية تجلب إليها الدعم والتأييد، لابد من النظام المحكم والاستقرار الدائم، والثقة المتبادلة، وتلكم هي الدعائم الأولى لبناء صرح هذه الدولة.

واستغل الأمير ما في جعبته من معارف وخبرات سابقة حازها أثناء رحلاته إلى بلاد المشرق العربي، خاصة الرحلة التي قام بها إلى مصر، وإعجابه الشديد بما نالته من تقدم وتطور في عهد واليها "محمد علي"، فالتفت إلى إمارته الفتية، بغية تعميرها وتطويرها وتحديثها بكل ما أتيح له من وسائل.

أما ما تجنبه الأمير في بناء دولته، هو أخطاء الحكم التركي، الذي جعل ممثليه في الجزائر عرضة للخطر بسبب كراهية الناس لهم، نظرا لكونه حكما منعزلا عن الشعب، منغلقا على نفسه، منعدم الصلات بينه وبين الجماهير مما عرضه للزوال والانحلال، فعمد الأمير إلى بناء إمارة أساسها إخلاص الحاكم وثقة المحكومين، ليقينه أن بقاء الدولة والحكم لن يأتي بحال من الأحوال إلا إذا كانت الثقة متبادلة بين الحاكم والرعية.

ومن أجل إعطاء العهد الجديد القوة اللازمة، والوحدة المتينة سعى الأمير إلى تسخير نفسه، واستخدام رجال تتوفر فيهم القدرة، والكفاءة، والتضحية، ونكران الذات، والتحلي بالقيم الرفيعة والأخلاق النبيلة، ليحملوا معه عبء المسؤولية، وثقل الأمانة. وما توانوا وما اثاقلوا عن ذلك قط، فخاضوا معه المعارك، وضحوا بأموالهم وأنفسهم فداء لأميرهم ولوطنهم، وصدق الأمير حين قال فيهم[139]:

إِنْ غَيْرهم بِالمَالِ شُحّ،وَمَا سَخَا، جَادُوا بِبَذْلِ النّفْسِ،دُونَ تَعَلّلِ

البَاذِلُونَ نُفُوسهُم،وَنَفِيسهم فِي حُبّ مَالِكِنَا العَظِيمِ،الأَجْلَلِ

الصّادِقُونَ،الصّابِرُونَ،لَدَى الوَغَى الحَامِلُونَ،لِكُلّ مَا لَمْ يُحْمَل

إِن غَيْرهم،نَالَ اللّذَائِذَ،مُسْرِفًا هُمْ يَبْتَغُونَ قِرَاع كُتُبِ[140] الجَحْفَلِ[141]

وَأَلَذّ شَيْءٍ عِنْدَهُم،لَحْمُ العِدَا وَدِمَاؤُهُم،كَزُلَالٍ عَذْبِ المَنْهَلِ

النّازِلُونَ بِكُلّ ضَنْكٍ،ضَيّقٍ رغْمًا عَلَى الاعدَا،بِغَيْرِ تَهوّلِ

لاَ يَعْرِف الشّكْوَى صَغِيرٌ مِنْهُم أَبَدًا.وَلَا البَلْوَى،إِذَا مَا يَصْطَلِي[142]

مَا مِنْهُم،إِلّا شُجَاعٌ قَارِعٌ أَوْ بَارِعٌ،فِي كُلّ فِعْل مُجْمَلِ.

يهيمن على هذه الأبيات حب الأمير لصحبه، أرباب عهده، وخيرة شعبه، وسنده القوي، وزاده عند الافتقار، فبحبه لهم يثني عليهم خير الثناء، بذكر خصالهم الحميدة وأخلاقهم النبيلة، وبطولاتهم الخالدة، بدءا ببذلهم النفس والنفيس في سبيل القضية الوطنية، واستعدادهم للتضحية من أجلها بأعز ما يملكون، في الوقت الذي يشح فيه

---

[139] -الديوان: ص ص144-143.

[140] -كتب:جمع كتيبة.

[141]-الجحفل:الجيش الكثيف.

[142]-يصطلي: يستدفئ بالنار.ويكني بالاصطلاء هنا عن خوض المعارك ونار الحروب.

الكثير بالماديات، فلا مثيل لجودهم وكرمهم وسخائهم، ثم يعرج الأمير لذكر صدق رجاله، وإخلاصهم، وصبرهم في الشدائد، وشجاعتهم حين البأس، استرخصوا كل غال في سبيل قضيتهم العادلة، لا طمعا في جاه أو سلطان، ترفعوا عن الدنيا وزخرفها، وزهدوا في كل ملذاتها ومتاعها، همهم الوحيد مقارعة الأعداء وخوض المعارك ببسالة واستماتة، لا تسمع منهم شكوى أو تضجر أو تقاعس، باعوا أنفسهم لله، وأسمى أمانيهم الشهادة في سبيله، فما أهون متاع الدنيا الزهيد أمام مرماهم النبيل ! ويمضي الأمير عبد القادر واصفا هؤلاء الأحبة من غير أن يختص أحدا دون آخر، أو ذكر أسماء المفتخر بهم أو الذين يدور حولهم الوصف "مما يبعد شعر الأمير عن الذاتية و الفردية والتشهير لصالح قبيلة أو جهة أو شخص دون غيرهم مما يعطي لشعره عمقا وبعدا استراتيجيين"[143].

وقد ركز الأمير في وصفه لأحبته على المناقب الجامعة لخصائص الفروسية والبطولة كالمنافسة والمسارعة والمسابقة والمحاربة والمضاربة والمغالبة والمصابرة والمكابرة والمغادرة والمجاهدة والمطاردة والمقاتلة والتجلد والإدلاج والإزعاج وإسراج الجياد وتشريد العدو وفك عصبته وتشتيت شمله:[144]

كَمْ نَافَسُوا، كَم سَارَعُوا، كَم سَـابَقُوا مِن سَابِقٍ،لِفَضَـائِلٍ،وَتَفَضّلِ

كَم حَارَبُوا، كَم ضَارَبُوا، كَم غَالَبُوا أَقْوَى العُدَاةِ،بَكثرةٍ وَتَمـوّلِ

كَم صَابَرُوا، كَم كَابَرُوا، كَـم غَادَرُوا أَعْتَى أَعَادِيهِم، كَعَصْف مُؤَكَلِ

كَمْ جَاهَدُوا، كَم طَـارَدُوا، وَتَجَلّـدُوا لِلنّائِبَـاتِ،بَصَـارِمٍ وَبِمِقْـوَلِ[145]

---

[143]-محمد بشير بويجرة: الأمير عبد القادر رائد الشعر العربي الحديث، سبق ذكره، ص115.

[144]-الديوان: ص143.

[145]-المقول: اللسان.

كَم قَاتَلُوا، كَم طَاوَلُوا، كَم مَـاحَلُوا مِن جَيشِ كُفْرٍ، بِاقْتِحَام الجَحْفَلِ

كَم أَدْلَجُوا[146]، كَم أَزْعَجُوا، كَم أَسْرَجُوا[147] بِتَسَارِعٍ لِلْمَوْتِ، لَا بِتَمَهّـلِ

كَم شَرّدُوا، كَـم بَدّدُوا، وَتَـعَوّدُوا تَشْتِيتَ كُـلّ كَتِيبَـةٍ بِـالصّيْقَلِ.[148]

وإذا كانت الصوامت الانفجارية الشديدة طغت على قوة الرهبة مبرزة رؤية الأمير البطولية وموائمة لشدته على الأعداء، فإن الأصوات اللينة هيمنت على قوة الرغبة مبرزة جانبا آخر من بطولة الأمير، والجدول الأتي يرصد ذلك:

القصيدة	حروف اللين		المجموع	النسبة المئوية
الباذلون نفوسهم	الألف	149	256	%58,2
	الواو	40		%15,62
	الياء	67		%26,17

من خلال الجدول الإحصائي نلاحظ أن حروف اللين في قصيدة "الباذلين نفوسهم" تواترت بشكل لافت، بمجموع بلغ 256، " وهي الأصوات المجهورة، التي يحدث في تكوينها، أن يندفع الهواء في مجرى مستمر خلال الحلق والفم وخلال الأنف، معهما أحيانا، دون أن يكون هناك عائق يعترض مجرى الهواء اعتراضا تاما، أو تضييق لمجرى الهواء،

[146]-أدلج: مشى ليلا.

[147]-أسرج: وضع السرج على ظهر الفرس استعدادا للركوب.

[148]-الصيقل:السيف المصقول الحاد القاطع.

من شأنه أن يحدث احتكاكا مسموعا"[149]، وقد احتل حرف "الألف" المرتبة الأولى بتواتره بنحو تسعة وأربعين ومائة مرة، ما يعادل نسبة 58,2%، ويليه حرف "الياء" بنحو سبعة وستين مرة، أي بنسبة 26,17%، أما حرف "الواو" فقد احتل المرتبة الثالثة بتواتره بنحو أربعين مرة أي بنسبة أقل من سابقيه إذ مثلت 15,62%، من هنا يتضح لنا ميل الشاعر إلى استخدام الحركات الطوال وبخاصة الحركة الطويلة الممثلة في "الألف" بما يتلاءم ومشاعر الحب العميق، وآهات الحزن الدفين.

ويجدر بنا في هذا المقام أن نلتفت إلى الأصوات التي تسبق حروف اللين "إذ هي امتداد لقيمة الصوت الدلالية علاوة على ما تتصف به من قوة الإسماع التي تلازم طولها"[150]، ويمكننا رصد هذه الأصوات في قصيدة " الباذلين نفوسهم" وفق الجدول الآتي:

الحركة الطويلة	الصوت السابق لها	عدده	الحركة الطويلة	الصوت السابق لها	عدده	الحركة الطويلة	الصوت السابق لها	عدده
	الياء	18		اللام	14		الدال	07
	الميم	18		الدال	13		اللام	06
الألف	الواو	12	الياء	الفاء	10	الواو	القاف	05
	النون	11		الباء	05		الراء	04

[149]-رمضان عبد التواب: المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر، القاهرة، ط3، 1417هـ ، 1997م، ص91.

[150]- عايدة سعيدي: شعر الروميات لأبي فراس الحمداني دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير،جامعة قسنطينة، 2008، 2009م، ص 105.

اللام	09	الراء	05	الجيم	03
الدال	08	التاء	04	الباء	02
الراء	08	النون	04	الفاء	02
الهاء	08	السين	03	النون	02
الباء	05	الذال	02	الزاي	01

من خلال الجدول يمكن تصنيف الصوامت السابقة للصوائت إلى مجموعتين:

-المجموعة الأولى:

تتمثل في الصوامت المجهورة "وهي ما يقتضي النطق بها إشباع الاعتماد على موضع خروجها فينقطع النفس الخارج من الصدر إلى أن ينقضي الاعتماد عليها، ولا يتأتى النطق بها إلا مع جهرها"[151] وشملت في النص عدة أصوات: (اللام، الميم، النون، الياء، العين، الدال، الباء، الجيم، و الواو).

-المجموعة الثانية:

وتتمثل في الصوامت المهموسة " وهي ما لا ينقضي النطق بها إشباع الاعتماد على موضعها، ويبقى النفس عند النطق بها جاريا، ويجمع الحروف المهموسة (سكت فحثه شخص) والمجهورة ما عداها"[152] وشملت: (الهاء، السين، الحاء، الفاء، والتاء).

---

[151]حفني ناصف: حياة اللغة العربية، مكتبة الثقافة الدينية، بور سعيد، مصر، ط1، 1423هـ، 2002م، ص26.

[152] - المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

ومن النتائج الموضحة في الجدول أعلاه يتبين لنا ميل الأمير عبد القادر في موضوع قوة الرغبة إلى استخدام الصوامت المجهورة بنسبة تفوق نسبة الصوامت المهموسة التي تسبق الصوائت، الأمر الذي يلائم توجه الرؤية البطولية في شعره، فمشاعر حب جنوده، والشوق إليهم سيطرت عليه، وهيهات أن تكتم ! على نحو ما يبدو في الأبيات الآتية[153]:

يـا أَيّها الرّيح الجَنُوب، تَحَمّلِي مِنّي تَحِيّة مَـغرَمِ، وَتَـجَمّلِي

وَاقرِ السّلامَ، أُهَيْل وُدّي، وَانثُرِي مِن طَيْبِ مَا حَمَلَتْ، رِيحَ قَرَنْفُلِ

خَلّي خِيَام بَنِي الكِرام، وَخَبّري أَنّـي أَبِيتُ بِـحُرقَةٍ، وَتَـبَلْبُلِ

جَفْنَاي، قَد أَلِفا السّهَـاد لِبَينِكُم فَلِذا، غَدا طَيب المَنَامِ، بِمَعزِلِ

كَم لَيلَةٍ قَد بِتّـها، مُـتحَسّرا كَمَبيت أَرْمد، فِي شَقَا وَتَـمَلْمُلِ.

نلاحظ استخدام الشاعر في هذه الأبيات ألفاظا تضمنت الحركات الطويلة بكثافة، ونلاحظ أيضا طغيان الأصوات المجهورة السابقة لها بصورة لافتة، وهي (الراء، النون، اللام، الدال، الياء، الباء) وهي أصوات مناسبة لمشاعر الانفعال التي تملكت ذات الشاعر، وهو بصدد البوح عن حبه وشوقه لجنوده، كما أدى حرف "اللام" المشبع في آخر الأبيات تلك المعاني، فبدا لنا صوت الشاعر كصرخات متكررة تفصح عن مدى حزنه وألمه لفراق صحبه.

[153] -الديوان:139.

كما وظف الشاعر الحركات الطوال المسبوقة بالصوامت المجهورة وهو بصدد الدعاء لجنده "فيجيء ابتهاله المدرار (...) للتذكير بدعوات النبي محمد لأصحابه في ساعات اللقاء مع العدو، وبمنى الأمهات والآباء للبنين والبنات"، فيقول[154]:

يَا رَبُّ !إِنّكَ فِي الجِهَاد أَقَمْتُـم فَبِكُلّ خَير عَنْـهُم ، فَتَفَضّـلِ

يَا رَبّ !يَا رَبّ البَرَايَـا !زِدهُم صَبْرًا،وَنَصْرًا.دَائِمًـا بِتَكَمّلِ

وَافتَح لَهُم،مَوْلَاي !فَتْحًـا بَيّنًـا وَاغْفِرْ،وَسَامِحْ . يَـا إِلَهِي !عَجّل

يَا رَبّ !يَا مَوْلَاي ! وَابْقِهِم قَذًى[155] فِي عَينِ،مَن هو كَافِر، بِالمُرسلِ

وَتَجَاوَزْن،مَوْلَاي ! عَنْ هَفَوَاتِهِم وَالطِف بِهِم ، فِي كُلّ أَمرٍ مُنزلِ

يَا رَبّ !وَاشْمِلْهُم بِعَفْـوٍ دَائِـمٍ كُن رَاضِيًا عَنهُم،رِضَا المُتَفضّلِ

يَا رَبّ !لَا تَتْرُك وَضِيعًـا فِيهِم يَا رَبّ ! وَاشْمِلْهُـم بِخَيرٍ تَشَمّـلِ.

يتضرع الشاعر في هذه الأبيات إلى المولى عز وجل ويدعوه ليتفضل على جنده بالصبر الجميل، والنصر العظيم، والفتح المبين، والمغفرة الواسعة، واللطف المستمر، والعفو الدائم، والرفعة الشاملة، والخير العميم، فجاءت الحركات الطويلة امتدادا لابتهالاته، وتدعمت هذه المعاني بالأصوات المجهورة التي سبقت الحركات الطويلة (الياء، اللام، الجيم، الواو، الدال، الراء) بما يتناسب ومشاعر التضرع والابتهال، وبرز حرف الياء وهيمن على الأبيات هيمنة مطلقة، وتكرر بنحو عشر مرات ليعكس إلحاح الشاعر في الدعاء.

---

[154]-الديوان : ص،ص 144، 145.

[155]-القذى:ما قرح العين أو أجفانها مهما دق وضؤل.

في نهاية هذا الفصل نخلص إلى أن الأمير عبد القادر انطلق انطلاقة ذاتية لتحديد رؤيته للبطولة، من خلال الحديث عن نسبه النبوي الشريف، وانتمائه للعروبة، وأردف هذه المنطلقات الفطرية بمنطلقات أخرى مكتسبة أهمها الأخلاق الحميدة، والعلم المتبحر.

أما موضوعات الرؤية البطولية فقد تضمنت محورين:

1-محور قوة الرهبة (الشدة) : ويتضمن هذا المحور الحديث عن شدة الأمير عبد القادر على الأعداء، وترصده لهم، ومقارعتهم بكل ما أوتي من قوة، وفي هذا السياق برزت الأصوات الانفجارية (الهمزة، والباء، والتاء، والدال، والكاف، والقاف، والضاد) مشكّلة ملمحا أسلوبيا بارزا.

2-محور قوة الرغبة (الرحمة): يشتمل هذا المحور الحديث عن رحمة الأمير عبد القادر ولينه على جنده وشعبه، فيأنس بقربهم، ويتشوق إليهم في بعدهم، وتمظهرت رحمته ولينه على المستوى اللغوي بالظهور المتميز لأصوات اللين (الألف، والواو، والياء)، كما تفوقت الصوامت المجهورة السابقة للصوائت على الصوامت المهموسة، لتدل على أن الأمير لا يتحرج بالبوح بحبه لجنده ،وإعلان ذلك جهرا.

أما عن مضامين رؤيته البطولية فتكاد تتقاطع كلها مع مضامين القصيدة القديمة كما أشرنا آنفا، وفي مقدمتها قصائد عنترة بن شداد.

الفصل الثاني: الرؤية الوجدانية.

2- الرؤية الوجدانية:

تمهيد:

عرف الوجدان بأنه : "النفس وقواها الباطنة"[156]، والوجداني "على القول المشهور هو كل ما يجده أحد من نفسه عقليا صرفا كان كأحوال نفسه أو مدركا بواسطة قوة باطنية"[157]، وعرفت الوجدانية بأنها: "حديث الذات فيما تحب وتكره"[158]، أما الشعر الوجداني: "فذلك الشعر الذي يبدع فيه الشاعر تجربته الذاتية إزاء معاناة تتملكه، ربما لا يدركها بحواسه الظاهرة، ولكنه يعيش أصداءها بقواه الباطنة التي تنعكس على كيانه الخارجي، فيتفاعل معها، وينتقل فيها إلى أطوار مختلفة، وغالبا ما تشي مواقف الشاعر الوجداني بحقيقة الصراع المستمر بين عالمه الداخلي (الذاتي) وإحساسه بالعالم الخارجي (الوقع/البيئة) والذي يحاول أن يجد جسرا للتواصل معه من منطلق فهمه الخاص للحياة وطبيعة العلاقات الإنسانية فيها"[159]. وبناء على هذا التعريف لا يمكننا حصر الشعر الوجداني في غرض واحد من أغراض الشعر، وإنما تتسع دائرته لتشمل كل غرض محوره ذاتية المبدع" وليس المراد بالذاتية أن يقتصر الشاعر على التعبير عن ذاته وعواطفه وتجاربه الخاصة وحدها .

---

[156] ـمحمد علي التهانوي: موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، ج2، تقديم : رفيق نجم، تحقيق :علي دحروج، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1996 م، ص1758.

[157] ـ المصدر نفسه : لصفحة نفسها.

[158] ـ سالم المعوش: شعر السجون في الأدب العربي الحديث، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1424هـ،2003 م، ص529.

[159] ـصلاح الدين أحمد دراوشة: الرؤى والأدوات عند شعراء القرن الثاني الهجري، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010م، ص283.

وإن كان ذلك من أهم مظاهر الذاتية. بل أن يكون للشاعر كيان مستقل ونظرة متميزة للحياة والناس، ووجدان يقظ يرصد المجتمع والطبيعة والنفس الإنسانية"[160].

وبما أن الشعر الوجداني هو ذلك النمط الذي يعبر عن مكنونات النفس "وهو أنشودة القلوب الولهى على مر العصور"[161]، فلا يمكن قصره على عصر دون آخر، بل هو قديم قدم الشعر وملازم له في كل زمان ومكان "ولعل الاختلاف في ذلك الشعر يقع في طبيعة التجارب الوجدانية المختلفة التي عاشها الشعراء في أزمنة مختلفة وبيئات متباينة"[162].

وإذا جئنا إلى شعر الأمير عبد القادر وجدناه لا يخلو من هذا النمط، الذي بث فيه رؤاه الوجدانية منطلقا من ذاته التي شعرت بوطأة العالم الخارجي، وعجزت على التكيف معه، مما أدى به إلى البحث عن منفذ يخلصه من تلك المعاناة، فلم يجد إلا التمرد على الواقع الراهن، وتحدي عقباته، وطموحه نحو السمو إلى عالم آخر من صنع عواطفه، فكان بذلك عالما مثاليا لا يتحقق إلا على مستوى الذات، شأنه في ذلك شأن الشعراء الوجدانيين "الذين طمحوا إلى تغيير الواقع بعد أن عجزوا عن التصالح معه، فبثوا رؤاهم الوجدانية من خلال تجاربهم الذاتية التي على اختلافها كانت تصب في بوتقة واحدة، شعارها رفض الواقع وإدانته، والطموح إلى إعادة تشكيله بما ينسجم ورؤاهم"[163].

ومن المواضيع الوجدانية التي تطرقنا إليها في هذا الفصل، تجربة الغزل عند الأمير عبد القادر، وموضوع الغربة والحنين، وكذا موضوع الحب الإلهي.

---

[160] ـ عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، دط، دت، ص26.

[161] جورج غريب: الموسوع في الأدب العربي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط1983 4 م، ص241.

[162] صلاح الدين أحمد دراوشة: مرجع سبق ذكره، ص284.

[163] ـ المرجع نفسه، ص 284 .

وللوقوف على مميزات وخصائص الرؤية الوجدانية في شعر الأمير عبد القادر الجزائري، وقفة موضوعية بعيدة عن الأحكام النقدية الانطباعية ومعرفة نظرته للحب والشوق والغربة والحنين وغيرها من الموضوعات الوجدانية لجأنا إلى معادلة "بوزيمان"، وهي فرض اقترحه العالم الألماني "A Busemane" ، وطبقه على نصوص من الأدب الألماني في دراسة نشرت سنة 1925م[164]، وتتلخص المعادلة في كونها أداة تمكن من تمييز النص الأدبي من غير الأدبي بتحديد مظهرين من مظاهر التعبير: التعبير بالحدث، والتعبير بالصفة، وتطبق المعادلة بإحصاء عدد الكلمات المعبرة بالحدث، والكلمات المعبرة بالوصف، وقسمة الأولى على الثانية، وناتج القسمة يكون قيمة عددية تزيد وتنقص تبعا للزيادة والنقص في عدد كلمات المجموعة الأولى (الحدث) على المجموعة الثانية (الوصف)، وكلما زادت تلك القيمة كان طابع اللغة أقرب إلى الأسلوب الأدبي[165].كما أن هذه المعادلة تستخدم كمؤشر لقياس مدى انفعالية أو عقلانية اللغة المستخدمة في النصوص[166]، وكذا معرفة مدى سيطرة شخصية المؤلف على الموضوع أو العكس، وذلك بالنظر إلى تنوع الأساليب، أو ثبوتها، فتنوعها يدل على حيوية الموضوع، وثبوتها يدل على جموده وحيوية شخصية المنشئ.

وقد برهنت الدراسات النقدية على صحة تلك المعادلة، إلا أنه لوحظ أن هناك صعوبة في تحديد انتماء بعض الكلمات إلى طائفة الحدث أو طائفة الوصف، مما يؤثر على موضوعية المقياس، فعمل عالم النفس الألماني "ف .نيوباور New bawer. V "، والباحثة " أ. شيلتسمان أوف أنسبروك A. Schltizmann of insbruck " على تبسيط وتدقيق

---

[164] - ينظر: سعد مصلوح : الأسلوب دراسة لغوية وإحصائية، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط3، 1416هـ ، 1996م، ص73.

[165] - سعد مصلوح : الأسلوب دراسة لغوية وإحصائية ،مرجع سبق ذكره: ص 74.

[166] - المرجع نفسه: ص ص 79، 80.

المعادلة، وذلك باستخدام عدد الأفعال بدلا من قضايا الحدث، وعدد الصفات بدلا من قضايا الوصف، فأصبحت: نسبة الفعل إلى الصفة = عدد الأفعال .

عدد الصفات

وقد اختصرها سعد مصلوح في (ن . ف. ص)، حيث ن = نسبة، وف= فعل، وص= صفة.[167]

ومما ينبغي الإشارة إليه هو أن (ن . ف .ص) تخضع إلى مجموعة من المؤثرات منها ما يرجع إلى الصياغة ومنها ما يرجع إلى المضمون،[168] ونختصر ما يهمنا منها في دراستنا هذه في الجدول الآتي، ونشير إلى الزيادة في (ن. ف .ص) بـ (+) وإلى نقصانها بـ (−) :

مؤثرات	الصياغة.	المؤشر.	مؤثرات	المضمون.	المؤشر.
نوع الكلام	منطوق	+		الطفولة.	+
	مكتوب	−	العمر.	الشباب .	+

[167] - المرجع نفسه، ص ص 76 ، 77.

[168] - المرجع نفسه: ص ص 80، 83.

طبيعة اللغة	فصحى	−		الكهولة.	−
	لهجة	+	الجنس.	الرجال .	−
فن القول	شعر غنائي	+		النساء.	+
	شعر موضوعي	−			

وهذه المؤثرات سواء كانت مؤثرات صياغة أو مؤثرات مضمون تمارس تأثيرها على قيمة (ن. ف. ص) في اتجاهات مختلفة، " فبعضها ينحو بها نحو الارتفاع، وبعضها ينحو بها نحو الانخفاض، وقد تجتمع في النص الواحد مؤثرات من نوع واحد، أي تعمل في اتجاه واحد، إما نحو الارتفاع وإما نحو الانخفاض، كما قد نجد أحيانا أخرى بعض النصوص مشتملا على مؤثرات تعمل في اتجاهات متعارضة بحيث يكون الأثر المتوقع لبعضها رفع قيمة (ن. ف. ص)، والأثر المتوقع لبعضها الآخر هو خفض قيمة (ن. ف.ص)، وتكون النتيجة إما أن يضعف بعضها بعضا، أو أن يلغي أحد الاتجاهين أثر الاتجاه المضاد، كما قد يؤدي ذلك إلى تحييد دلالة (ن. ف. ص) في بعض الأحيان"[169].

وتجدر الإشارة إلى أن الذي يطبق معادلة "بوزيمان" في أي نص من نصوص العربية تعترض سبيله عقبة الغموض الذي يشوب مصطلحي "الفعل" و"الصفة" في النحو والصرف العربيين، فهناك من الأفعال ما لا يتضمن دلالة واضحة على الحدث، كالأفعال الناقصة، 3

وأفعال المقاربة والشروع، وأفعال المدح والذم وغيرها، كما أن هناك مصادرا وجملا تؤدي وظيفة الوصف، لذا كان لابد –قبل تطبيق المعادلة– من تدقيق المقياس. وقد اقترح " سعد

[169] - سعد مصلوح : الأسلوب دراسة لغوية وإحصائية ،مرجع سبق ذكره، ص 83.

مصلوح" مقياسا للأفعال والصفات، وطبقه في كتابه "الأسلوب دراسة لغوية إحصائية"، فسنأخذ به ونطبقه في هذه الدراسة.

ونوضح ذلك المقياس في الجدول الآتي[170]:

النوع.	ما يدخل في الدراسة.	ما لا يدخل في الدراسة.
الفعل.	-كل الأفعال المتضمنة حدثا مقترنا بزمن معين. -أسماء الأفعال.	-كان وأخواتها. -الأفعال الجامدة مثل نعم وبئس. -أفعال المقاربة والشروع مثل كاد وأخواتها.
الصفة.	-اسم الفاعل، اسم المفعول، الصفة المشبهة، صيغ المبالغة، أسماء التفضيل. -الجامد المؤول بمشتق كالمصدر الواقع صفة. -الاسم الموصول بعد المعرفة. -اسم الإشارة الواقع بعد المعرفة.	-الجملة الواقعة صفة سواء كانت اسمية أو فعلية. - شبه الجملة الواقعة صفة.[171]

[170] - سعد مصلوح : الأسلوب دراسة لغوية وإحصائية ،مرجع سبق ذكره،: ص ص 77، 78.

[171] - استثنيت الجملة وشبه الجملة الواقعة وصفا، لأن كلا منهما مكون من عناصر قد تدخل في طائفة الأفعال، أو طائفة الصفات.

-الاسم المنسوب

قبل أن نطبق معادلة "بوزيمان" على موضوعات الرؤية الوجدانية يجدر بنا أن ننبه إلى أنه لا يمكن القيام بإجراء قياس إحصائي دقيق للفعل والصفة دون أن نقدم بين يدي هذه الدراسة تحديدا واضحا لما نعنيه بالفعل وبالصفة:

1-الفعل:

يعد الفعل في العربية من أقسام الكلم[172]، ويختص بالتعبير عن الحدث المقترن بزمان محصّل[173]، جاء في معجم المصطلحات النحوية والصرفية :"الفعل ما دل على الحدث مقترنا بزمن"[174].

وعرف سيبويه الفعل بقوله: "وأما الفعل فأمثلة أخذت من لفظ أحداث الأسماء، وبنيت لما مضى، ولما يكون ولم يقع، وما هو كائن لم ينقطع. فأما بناء ما مضى، فذَهَبَ وَسَمِعَ ومَكُثَ وحُمِد . وأما بناء ما لم يقع فإنه قولك آمرا: اذْهَبْ واقْتُلْ واضْرِبْ، ومخبرا يَقتُلُ ويَذهَبُ ويَضْرِبُ ويُقْتَلُ ويُضرَبُ، وكذلك بناء ما لن ينقطع وهو كائن إذا أخبرت"[175]

---

[172] - قسم النحاة القدماء الكلم إلى ثلاثة أقسام: اسم، وفعل، وحرف، وبعض النحاة المحدثين أضافوا إلى هذه الأقسام أقساما أخرى وهي: الصفة، والضمير، و الخالفة، و الظرف، والأداة، ينظر بشأن هذه الأقسام تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، دط، 1984م، ص88 وما يليها.

[173]- وقيد الفعل بهذا الشرط للتمييز بينه وبين المصدر، لأن المصدر يدل على زمان إذ الحدث لا يكون إلا في زمان لكنه زمان غير متعين، وأن الفعل وضع للدلالة على الحدث وزمان وجوده، ولولا ذلك لكان المصدر كافيا، ينظر: موفق الدين يعيش بن علي بن يعيش: شرح المفصل، ج7، تصحيح: مشيخة الأزهر، إدارة الطباعة المنيرية، مصر، دط، دت،ص2 .

[174] -محمد سمير نجيب اللبدي: معجم المصطلحات النحوية والصرفية، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط1، 1405هـ ، 1985م، ص 174.

[175] -أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر سيبويه: الكتاب،ج1، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون،دار الجيل، بيروت، ط1، دت، ص12.

يفهم من كلام سيبويه أنه يخص صيغة الماضي "فَعَلَ" بالتعبير عن الزمن الماضي، أما الحاضر والمستقبل فهما مشتركان يعبَّر عنهما بصيغة المضارع "يَفْعَلُ" للحاضر والإخبار في المستقبل، وأنه يخص الأمر "افْعَلْ" بالتعبير عن المستقبل.

ولما كانت الأزمنة ثلاثة، كانت الأفعال عند النحاة ثلاثة، ويعلل ابن يعيش ذلك بقوله: "لما كانت الأفعال مساوقة للزمان، والزمان من مقومات الأفعال توجد عند وجوده، وتنعدم عند عدمه، انقسمت بأقسام الزمان، ولما كان الزمان ثلاثة: ماض، وحاضر، ومستقبل(...) كانت الأفعال كذلك ماض وحاضر ومستقبل. فالماضي ما عدم بعد وجوده، فيقع الإخبار في زمان بعد زمان وجوده(...) والمستقبل ما لم يكن له وجود بعد، بل يكون زمان الإخبار عنه قبل زمان وجوده، وأما الحاضر، فهو الذي يصل إليه المستقبل ويسري منه الماضي، فيكون زمان الإخبار عنه هو زمان وجوده"[176].

وتجدر الإشارة إلى أن النحاة اختلفوا في الزمن الذي يدل عليه فعل الأمر، فهو عند القدماء دال على المستقبل كما هو واضح في قول سيبويه :" وأما بناء ما لم يقع، فإنه قولك آمرا: اذهب واقتل واضرب"[177].

أما المحدثون، فمنهم من ذهب إلى أنه دال على المستقبل فقط، كعبد الصبور شاهين[178]، بينما يرى إبراهيم أنيس بأنه دال على الحاضر[179]. وقد ذهب تمام حسان إلى أنه

---

[176] -موفق الدين يعيش بن علي بن يعيش: شرح المفصل، ج7 ،مصدر سبق ذكره، ص4.

[177] -سيبويه: مصدر سبق ذكره، ص12.

[178] -ينظر: عبد الله بو خلخال: التعبير الزمني عند النحاة العرب، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، دت، ج1، ص145.

[179] -المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

دال على الحال أو الاستقبال :"فالحال أو الاستقبال هما معنى الأمر بالصيغة، والأمر باللام"[180].

ولئن كان الحاضر هو زمن التلفظ بفعل الأمر، إلا أن طلب تحقيق الفعل قد يكون في الحاضر، أو المستقبل، فإننا سنحتكم إلى السياق لتحديد زمنه المقصود.

وبعد إذ عرفنا بإيجاز الفعل وأزمنته، نورد جدول الأفعال الخاص بموضوع الغزل في شعر الأمير عبد القادر الجزائري، ذاكرين زمنها الصرفي الذي هو وظيفة صيغة الفعل مفردة خارج السياق، وزمنها النحوي الذي هو وظيفة في السياق[181]،وسنتخذ من لحظة الإنشاد نقطة للحاضر، وكل فعل عبر عما قبلها فهو في عداد الماضي، وكل فعل عبر عما بعدها، فهو في عداد المستقبل. مع الإشارة إلى أن هناك أفعالا قد تدل على زمن مطلق، أي لا تكون مقيدة بزمن معين من الأزمنة الثلاثة.

جدول أفعال موضوع الغزل:

القصيدة	البيت	الفعل	الصيغة	الزمن النحوي	البيت	الفعل	الصيغة	الزمن النحوي
01		أود	مضارع	حاضر	02	أطلب	مضارع	حاضر
		أرى	مضارع	حاضر		يزيد	مضارع	حاضر

[180] - تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، دط، 1984م، ص ص 250، 251 .

[181] - ينظر :تمام حسان: مرجع سابق، ص240.

		أرقب	مضارع	حاضر				
يتيه بدله[182]	03	يرعى	مضارع	حاضر	04	يتيه	مضارع	ماض
		يرضى	مضارع	حاضر		يصول	مضارع	ماض
						يداري	مضارع	ماض
	05	يرضى	مضارع	ماض				
			مضارع	حاضر				
		أسأله	مضارع	ماض				
		يماري						
بنت العم[183]	01	أقاسي	مضارع	حاضر	02	أريد	مضارع	حاضر
		أرعاه	مضارع	حاضر		تريد	مضارع	حاضر
		يرعى	مضارع	حاضر				
	03	أبكي	مضارع	حاضر	04	تعمى	مضارع	حاضر
		تضحك	مضارع	حاضر		تعمى	مضارع	حاضر
			مضارع	حاضر				
		أسهر						
	05	تهجر	مضارع	حاضر				

[182] - الديوان، ص68 .

[183]-المصدر نفسه: ص70.

		تراه	مضارع	حاضر				
		رأت	ماض	حاضر				
	01	جفاني	ماض	حاضر	02	قلت	ماض	حاضر
						ملكت	ماض	حاضر
جودي	03	يزيل	مضارع	حاضر	04	فقدتها	ماض	مستقبل
بطيف[184]		تعجبوا	مضارع	حاضر				
		قيل	ماض	حاضر				
	05	أحب	مضارع	حاضر				
		أفوز	مضارع	مستقبل				
		أرجو	مضارع	مستقبل				
		أقول	مضارع	حاضر				
		أنال	مضارع	حاضر				

	01	أقول	مضارع	حاضر	02	رأيت	ماض	حاضر
		تخلف	مضارع	ماض		هان	ماض	حاضر
فراقك	03	قلت	ماض	حاضر	04	ساء	ماض	حاضر

[184] - الديوان: ص74 .

نار[185]	أرى	مضارع	حاضر		نلت	مضارع حاضر
	عذب	ماض	حاضر		قلت	ماض حاضر
	أنحل	ماض	حاضر		يرميك	مضارع حاضر
	05	–	–	–		

ومنه نخلص إلى النتائج الآتية:

توظيف الفعل حسب الصيغ			توظيف الفعل حسب الزمن النحوي		
الصيغة	العدد	النسبة	الزمن	العدد	النسبة
الماضي	13	%26	الحاضر	41	%50
المضارع	37	%74	المستقبل	03	%06
الأمر	00	%00	الماضي	06	%12
المجموع	50	%100	المطلق	00	%00
			المجموع	50	%100

من خلال النتائج المبينة في الجدول يتضح سيطرة المضارع في صيغة الفعل بنسبة 74%، كما يتضح سيطرة الحاضر على الماضي والمستقبل في توظيف الزمن النحوي (السياقي) بنسبة 50% ، ومن خلال هذه النسبة تبرز رؤية الأمير عبد القادر للحب الذي

[185] -المصدر نفسه: ص76.

طال حاضره، ولو لم يكن الحب معاناة لما أحس الشاعر بطول الزمن الحاضر، لأن زمن السعادة يقصر حتى وإن طال، بينما زمن العذاب يطول حتى وإن قصر.

إن الحضور الكثيف للزمن النحوي الحاضر يشف عن طول معاناة الشاعر، فالأحزان والآلام سيطرت عليه وامتدت لتشمل كل الأزمنة، وهذا ما انعكس على النصوص الغزلية التي سيطر عليها المضارع سيطرة تكاد تكون مطلقة، وما يدل عليه المضارع من ديمومة واستمرارية، و تحول في سياقها الفعل الماضي إلى الزمن النحوي الحاضر، للدلالة على طول حاضر الحب.

ومن خلال المضارع استطاع الأمير أن يعبر عن كثير من معاني الحب المعاناة من حرقة وشوق وحزن وحنين، فقد وظفه للحديث عن طول السهر إذ يقول[186]:

وحَتّى مَتَى أَرْعى النّجومَ مُسامرا لهَا ودُمـوعُ العَيْنِ، ثَمّ تَفور

أَبيتُ كَأنّي بِالسِّمـاكِ مُـوكِل وَعَيْني، حَيثُ الجَديُ دَار تدُور.

كما وظفه للحديث عن طول صبره أمام طول عناد الحبيب فيقول[187]:

أُريدُ حَيــاتَهَا ، وَتُريدُ قَـتْلي بِهَجرٍ أَو صَدٍّ ، أو بِعَـــــادِ

وأَبْكيها فَتَضْحَكُ مِلْئ فِيــهَا وَأَسْهَر وَهِي فِي طَيبِ الرُّقـادِ

وَتُعْمى مُقْلتي ،إِمّا تَنَــاءَت وَعَينَاهَا تُعْمى عَـنْ مُـرادِي

وَتَهْجُرني ، بِلا ذَنْبٍ تَـرَاهُ فَظُلْمِي قَد رَأتْ ،دُونَ العِبَـادِ.

كما دل المضارع على تغنج الحبيبة الدائم فيقول[188]:

---

[186] - الديوان: ص 66 .

[187] - المصدر نفسه: ص 70.

[188] - الديوان: ص 68 .

يَتيهُ بِدِلّه، وَيَصُولُ عَمْدا غَنِيّ بِالجَمَالِ فَلا يُدارِي.

ودل المضارع أيضا على طول انتظار الشاعر إذ يقول[189]:

أَوَدّ بِأَن أَرَى ظَبي الصّحَاري وَأَرْقُب طَيفَه وَاللّيلُ سَارِ

وَأَطْلُبُ قُربَه فَيَزيدُ بُعْـدا قَديما مِن وصَالٍ فِي نَفَارِ.

كما استخدم الشاعر المضارع أيضا للدلالة على شمولية آثار الحب المعاناة فلا تدع حسا ولا نفسا ومن ذلك قوله[190]:

وَلَو قُلتُ : دَمْعِي قَدْ مَلَكْتُ، فَكَاذِبٌ بِدعْوَاي. بَل ذَا غرّة وَضَلاَلُ

وَبِي مـــا يُزيلُ العَقْل عَنْ مُستَقَرّهِ فَلاَ تَـــعْجَبُوا،إنْ قِيلَ :فِيهِ خَبَالُ

وَمَا هي إلاّ الروّح .بَل إنْ فَقَدْتُهَا فَإنّ بَقَـــــائِي دُونـهَا ،لمَحَـالُ.

وتزداد درجة الأحزان عندما يتحول الماضي ليدل على الزمن النحوي الحاضر، فتمتد الذكريات الماضية وتمتزج بالوقائع الحاضرة لتعبر عن عمق المعاناة، ومن ذلك قول الشاعر:[191]

وَقُلتِ: أَرَى المِسكِين عَذَّبَهُ النَّوَى وَأَنْحَلَهُ –حَقّا– إلى مُنتَهى الحَدّ

وَسَاءَكِ مَا قَدْ نِلتُ مِن شِدّة الجَوَى فَقُلت:وَمَا لِلشّوقِ يَرميك بِالجدّ.

إن الحضور الكثيف للمضارع أصبح مثيرا للدلالات الكامنة والمعبرة عن رؤية الشاعر حيث الحب مرتبط بالعذاب والآلام والمعاناة. وأكسب المضارع الأحداث معنى التجدد

---

189 - المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

190 - المصدر نفسه: ص74 .

191 -المصدر نفسه: ص 76.

والاستمرارية وإضفاء طابع الحيوية والحركة عليها على نحو يحمل المتلقي على متابعة هذه المعاني وتمثل أبعادها.

وحري بنا في هذا المقام أن ننبه إلى أن الأمير عبد القادر لم يأت بجديد في مضمون رؤيته للحب، من حيث أنه مرتبط بالعذاب والآلام والمعاناة، فجل الشعراء يجمعون على ذلك، نذكر على سبيل المثال "أبي فراس الحمداني"، باعتباره الشاعر القديم الذي يتقاطع مع الأمير في عدة مواضع، جعلتهما ينتميان إلى حقل واحد، قال أبو فراس معبرا عن حرقة الحب ولوعته[192]:

إذا اللّيل أضواني بسطت يد الهوى وأذللت دمعا من خلائقه الكبر

تكـاد تضيء النار بين جوانــحي إذا هي أذكتها الصبابة والفكر

معللتي بالوصل والموت دونــه إذا مت ظمآنا فلا نزل القَطر.

ويظل الأرق والدمع حليفين أمام ما تحدثه الحبيبة من هجر وصد، يقول أبو فراس[193]:

ولي إذا كُلُّ عين نام صاحبها عين تحالف فيها الدمع والأرق.

كما يلتقي الأمير عبد القادر مع أبي فراس الحمداني في وصف جمال الحبيبة، فهي ظبية تختال بجمالها شيمتها النفور، يقول الأمير[194] :

أَوَدّ بِأَن أَرَى ظَبي الصّحَاري وَأَرْقُب طَيفَه وَاللّيلُ سَارِ

وَأَطْلُبُ قُربَه فَيَزيدُ بُعْـدا قَديما مِن وصَالِ فِي نَفَارِ.

وقد قال أبو فراس في السياق ذاته[195]:

---

[192]- أبو فراس الحمداني: الديوان، شرح: خليل الدويهي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1994م، ص 162.

[193]- المصدر نفسه: ص 227.

[194]- الديوان : ص 62.

وغزال فيه نِفَارٌ وَلَا بِدْ عَ فمن شيمة الظّباء النِّفارُ.

2-الصفة: قبل أن نحصي الصفات في القصيدة نرى أنه من الجدير التعريف بها، وبأشهر أوزانها. جاء في شرح ابن عقيل:" والمراد بالصفة ما دل على معنى وذات، وهذا يشمل اسم الفاعل، واسم المفعول، وأفعل التفضيل، والصفة المشبهة"[196].

2. 1-اسم الفاعل: جاء في شذا العرف :" اسم الفاعل هو ما اشتق من مصدر المبني للفاعل، لمن وقع منه الفعل أو تعلق به"[197].

ويصاغ من الفعل الثلاثي – متعديا كان أو لازما- على وزن "فاعل"[198]، ومن غير الثلاثي

على وزن مضارعه بإبدال حرف المضارعة ميما مضمومة وكسر ما قبل الآخر[199].

2. 2-اسم المفعول: يعرف اسم المفعول بأنه :"اسم مشتق من الفعل المضارع المتعدي المبني للمجهول، وهو يدل على وصف من يقع عليه الفعل"[200].

يصاغ اسم المفعول من الثلاثي على وزن "مفعول"[201]، ومن غير الثلاثي على وزن اسم الفاعل، ولكن تفتح منه ما كان مكسورا، وهو ما قبل الآخر[202].

---

[195]- أبو فراس الحمداني: مصدر سبق ذكره، 168 .

[196] -بهاء الدين عبد الله بن عقيل العقيلي المصري الهمذاني: شرح ابن عقيل،ج3 ،تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، نشر وتوزيع دار التراث، القاهرة ،ط 20، 1400هـ، 1980م، ص140 .

[197] -أحمد بن محمد بن أحمد الحملاوي: شذا العرف في فن الصرف، تقديم وتعليق: محمد بن عبد المعطي، دار الكيان للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، دط، دت، ص121 .

[198] - ابن عقيل: مصدر سبق ذكره،ج3، ص 434.

[199] -ينظر: أحمد بن محمد الحملاوي: مصدر سبق ذكره، ص 121.

[200] -عبده الراجحي: التطبيق الصرفي، دار النهضة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، دط، دت، ص81.

[201] -ابن عقيل: مصدر سبق ذكره، ص138.

[202] -المصدر نفسه: ص137.

2. 3-صيغ المبالغة: " هي صيغ محولة من اسم الفاعل للدلالة على الكثرة والمبالغة في الحدث"[203]، أشهر أوزانها: فَعَّال، مِفْعَال، فَعُول، فَعِل، و فَعيل، وسمعت لها أوزان أخرى منها : فِعِّيل، مِفعيل، فُعَلَة، فاعول، وفُعَال.[204]

2. 4- الصفة المشبهة باسم الفاعل: "وهي اسم يصاغ من الفعل اللازم للدلالة على معنى اسم الفاعل، ومن ثم سموه "الصفة المشبهة" أي التي تشبه اسم الفاعل في المعنى، على أن الصرفيين يقولون إن الصفة المشبهة تفترق عن اسم الفاعل في أنها تدل على صفة ثابتة"[205]. وأوزانها الغالبة فيها اثنا عشر وزنا: اثنان مختصان بباب فَرِح، وهما : "أَفْعَل" الذي مؤنثه "فَعْلاء" ، "وفَعْلان" الذي مؤنثه "فَعْلى"، وأربعة مختصة بباب شَرُف، وهي:"فَعَل"، و"فَعُلَ"، و"فُعال"، و"فَعَال"، أما الأوزان الستة الباقية فهي :"فَعْل" ،و "فِعْل"، و "فُعْل" و"فَعِل"، و"فاعل" ،و"فعيل"[206].

2. 5-اسم التفضيل: "يصاغ على وزن "أَفْعَل" للدلالة على أن شيئين اشتركا في صفة معينة وزاد أحدهما على الآخر فيها"[207].

جدول الصفات

القصيدة	البيت	الصفة	نوعها	البيت	الصفة	نوعها
	01	-	-	02	نفار	مشبهة

[203] أحمد بن محمد الحملاوي: مصدر سبق ذكره، ص 121.

[204] -ينظر نفسه : ص ص 121، 122.

[205] -عبده الراجحي: مصدر سبق ذكره، ص79.

[206]- ينظر: أمحمد بن محمد الحملاوي: مصدر سبق ذكره، ص ص 124، 125.

[207] -عبده الراجحي: مصدر سبق ذكره، ص94. وينظر أيضا: فاضل صالح السامرائي: معاني النحو، ج4، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ، ط1، 1420هـ، 2000م ، ص311.

يتيه بدله	03	–	–	04	عمدا	جامد
	05	مزاحا	مشبهة			
	01	قاسي	فاعل	02	–	–
بنت العم	03	ملء	مشبهة	04	مرادي	مشبهة
		طيب	مشبهة			
		الرقاد	مبالغة			
	05	–	–			
جودي	01	جريح	مبالغة	02	كاذب	فاعل
بطيف					ضلال	مشبهة
	03	مستقره	فاعل	04	بقاء	مشبهة
	05	–	–			
فراقك نار	01	محبوب	مفعول	02	–	–
		عليلا	مبالغة			
	03	منتهى	مفعول	04	–	–
	05	دائم	فاعل			
		وقد	مشبهة			

ومن هذا الجدول نستخلص أن توظيف صيغ الصفات كان على النحو الآتي:

استعمـال صيـغ الصفـات		
الصفـــة	العـدد	النســـبة
اسم فاعل	04	%22,22
اسم مفعول	02	%11,11
صفة مشبهة	08	%44,44
صيغة مبالغة	03	%16,66
الوصف بالمنسوب	00	%00,00
الوصف بالجامد	01	%05,55
اسم التفضيل	00	%00,00
المجموع	18	%100

من خلال إحصائنا الأفعال، والصفات في عينات من موضوعة الغزل يمكننا حساب (ن.ف.ص).

فإذا كانت ف= 50 ، وص= 18 فإن :

(ن.ف.ص) = 18/50= 2,77 .

وإذا استندنا إلى مؤثرات الصياغة، ومؤثرات المضمون سالفة الذكر، فإن المتوقع أن تكون نسبة الأفعال إلى الصفات منخفضة حيث:

نوع الكلام	مكتوب	–
طبيعة اللغة	فصحى	–
فن القول	شعر غنائي	+
الجنس	رجل	–
العمر	كهولة	–

من خلال الجدول نلاحظ أن النصوص اشتملت على غلبة المؤثرات التي تعمل في اتجاه واحد والتي تؤدي إلى انخفاض قيمة (ن. ف. ص) فمن حيث فن القول فإنه وجداني غنائي (+) وأما باقي المؤثرات فكلها تعمل في اتجاه معارض فتكون النتيجة خفض قيمة (ن. ف.ص)، لكن العكس هو الذي حدث، إذ بلغت قيمة (ن. ف.ص) 2,77، وهذا ما يبين السمة الانفعالية في النص، فمشاعر العذاب والحزن والشوق، وغيرها من العواطف أدت إلى ارتفاع نسبة الإفعال إلى الصفات.

وفي محاولة لتتبع قيمة (ن.ف.ص) في موضوعات الرؤية الوجدانية، ومعرفة أيهما يؤثر على الآخر الموضوع أم شخصية الشاعر، و كذا التنقيب عن قضايا أخرى تبرز رؤية الشاعر قمنا بإحصاء عينات من الموضوعات الآتية:

- الغزل :20 بيتا.

- الغربة[208] والحنين[209]: 20 بيتا.
- الحب الإلهي[210] :20 بيتا.

ويجدر بنا أن ننبه إلى أننا عند اختيارنا هذه العينات راعينا تساوي الموضوعات في الأبيات المختارة (20 بيتا)، وأيضا تنوع الأفكار المطروحة في كل موضوع، بغض النظر عن عدد القصائد، لأن كم القصائد يختلف من موضوع إلى آخر، ففي موضوع الغزل أخذنا 20 بيتا (أربع قصائد من مجموع خمس قصائد وثلاث مقطوعات)[211]، وفي موضوع الغربة والحنين، 20 بيتا من قصيدة واحدة[212]، وفي موضوع الحب الآلهي أخذنا 20 بيتا من ثلاث قصائد .

وقد انتهينا من الاحصاءات إلى نتائج وفي الفقرات الآتية تسجيل لهذه الإحصاءات وتحليل لها واستخلاص لنتائج التحليل.

- **الغربة والحنين:**

208-للاطلاع على مفاهيم الغربة والفرق بينها وبين الاغتراب، ينظر: يحي الجبوري: الحنين والغربة في الشعر العربي، الحنين إلى الأوطان، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1428هـ ، 2008م، بدءا من صفحة 9.وكذا عمر بوقرورة: الغربة والحنين في الشعر الجزائري الحديث، 1945 – 1962م، منشورات جامعة باتنة، دط، دت، ص 17 وما يليها.

209 - لمعرفة مفهوم الحنين ومعظم الشعراء الذين كتبوا فيه، وأهم الموضوعات التي طرقوها ،ينظر: محمد أحمد دقالي: الحنين في الشعر الأندلسي، دار الوفاء لدنيا للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2008م، وقد تطرقت الباحثة " فتيحة دخموش" إلى مفهوم الغربة والحنين في: تجربة الغربة والحنين في شعر ابن خفاجة الأندلسي، رسالة ماجستير، جامعة قسنطينة، 2004م، 2005م ص 16 وما يليها.

210 - ورد المفهوم اللغوي والاصطلاحي للمحبة واشتقاقاتها ومعانيها في كتاب روضة المحبين ونزهة المشتاقين: ابن القيم الجوزية، تحقيق وتعليق: سيد عمران، دط، 1425هـ ،2005م ، ص28 وما يليها، وكذا أبو حامد الغزالي: إحياء علوم الدين، ج4، دار التوزيع والنشر الإسلامية، القاهرة، ط1، 1426هـ ، 2005م، ص 420.

211- استثنينا من هذا المجموع قصيدة "باللحظ تخدش وجنة" باعتبارها قصيدة تبتعد عن موضوع الغزل وتقترب من الموضوعات الاجتماعية، وأيضا قصيدة "ذات خلخال" لأنها قصيدة لم يكن غرضها الغزل وإنما كتبها الأمير بغرض الرد على قصيدة امتدحه فيها (داود البغدادي بن سليمان النقشبندي) مظهرا فيها تبحره في علم البديع.

212 - لأننا نقصد بالغربة هنا الغربة المكانية ولم نعثر على قصيدة أخرى يتشوق فيها الأمير إلى موطنه.

جدول الأفعال

الفعل حسب الصيغ			تـوظيف الفعل حسب الزمن النحوي		
الصيغة	العدد	النسبة	الزمن	العدد	النسبة
الماضي	20	%52,63	الماضي	33	%86,84
المضارع	18	%47,36	الحاضر	05	%13,15
الأمر	00	%00,00	المستقبل	00	%00,00
المجموع	38	%100	المطلق	00	%00,00
			المجموع	38	%100

جدول الصفات:

استعمـال صيـــغ الصفات		
الصفة	العدد	النسبة
اسم الفاعل	06	%50
اسم مفعول	03	%25
صفة مشبهة	01	%8,33
صيغة مبالغة	00	%00,00
الوصف بالمنسوب	00	%00,00

الوصف بالجامد	00	%00,00
اسم التفضيل	02	%16,66
المجموع	12	%100

ومنه (ن. ف. ص)= 12/38= 3,16

- **الحب الإلهي:**

جدول الأفعال:

توظيف الصيغة	الفعل حسب العدد	الصيغ النسبة	توظيف الزمن	الفعل حسب العدد	الزمن النحوي النسبة
الماضي	28	65,11	الماضي	04	%9,3
المضارع	15	34,88	الحاضر	30	%69,76
الأمر	00	00,00	المستقبل	05	%11,62
المجموع	43	100	المطلق	04	%09,3
			المجموع	43	%100

جدول الصفات:

الصفات	صيــغ	استعمال

الصفة	العدد	النسبة
اسم الفاعل	02	%33,33
اسم المفعول	00	%00,00
الصفة المشبهة	02	%33,33
صيغة مبالغة	01	%16,66
الوصف بالمنسوب	00	%00,00
الوصف بالجامد	01	%16,66
اسم التفضيل	00	%00,00
المجموع	06	%100

ومنه (ن .ف. ص) = 6/43 = 07,16

نبدأ فنسجل ما خرجنا به من نتائج حساب قيمة (ن. ف. ص) في عينات تتضمن الموضوعات السالفة الذكر، وهذا بيان للنتائج التي توصلنا إليها:

- الغزل: (ن. ف. ص) = 2,77.
- الغربة والحنين: (ن. ف. ص) = 3,16.
- الحب الإلهي: (ن. ف. ص) = 7,16.

تعطينا هذه الأرقام نتائج ذات دلالة :

أولا: من الواضح أن النصوص بانحيازها إلى الصيغ الفعلية يرجح الحركة والتوثب والانفعال على السكون والثبات، بوصف الفعل حدثا مقرونا بزمن، " وهو مبعث الحركة"[213]، والصفة " لا تدل على اقتران الحدث والزمن كما يدل الفعل"[214]، والنزوع إلى الفعلية يتفق وموضوعات النصوص،المتمثلة أساسا في الانفعالات العاطفية والخلجات الوجدانية، وينسجم مع رؤية الشاعر " فعبد القادر صاحب مذهب فكري قائم على المحبة والوحدة والتفاؤل"[215].

وقد وردت أبيات عديدة قائمة على الفعلية، من مثل قول الأمير[216]:

لاَ تَذمنَّ بُيوتـًا خَفّ مَحمَلُـهَا وَتَمدحَـــــنّ بُيُوتَ الطّينِ وَالحَجَـــــرِ

لَو كُنْتَ تَعْلَم مَا فِي البَدْوِ تَعْذُرْنِي لَكن جَهِلْتَ وَكَم فِي الجَهْل مِن ضَرَرِ.

حضر الفعل في هذين البيتين بقوة وهيمن على بنيتهما، وقد عبر الشاعر من خلاله عن حيوية البدوي وبساطة عيشه، وحبه لحياة التنقل والترحال، ولا يعوزه في تنقله السكن، الذي يلازمه أينما حل وارتحل، وقد دل على هذه الحركية الحضور المكثف للفعل حيث استولى على البيتين وتكرر ست مرات (تذمن، خف، تمدحن، تعلم، تعذرني، جهلت).

كما استعمل الشاعر الفعل للدلالة على مغامرات الصيد وما يلزمها من عنفوان الشباب فيقول[217]:

---

[213] - أحمد علي محمد: مجلة جامعة دمشق (التكرار وعلامات الأسلوب في قصيدة نشيد الحياة للشابي دراسة أسلوبية إحصائية) المجلد 26، العدد الأول والثاني،2010م، ص60.

[214] - تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، مرجع سبق ذكره، ص102.

[215] -محمد السيد محمد علي الوزير: الأمير عبد القادر الجزائري ثقافته وأثرها في أدبه،وزارة الثقافة الجزائرية، 2007م، ص 137.

[216] - الديوان :ص 44.

[217] -الديوان: ص 47.

وَنحن، فَوقَ جِيَادِ الخَيْلِ، نَركضهَا شَلِيلها، زِينةَ الأَكفَـــالِ وَالخصرِ

نُطارِدُ الوَحْشَ وَالغزلاَنَ، نَلْحَقُـــها عَلَى البِعَادِ، وَمَا تَنْجُو مِن الضّمَرِ.

تحمل الأفعال المستعملة في هذين البيتين شحنات حركية قوية (نركض، ونطارد، ونلحق، و تنجو) وهي أفعال منسجمة مع دلالة التوثب والانطلاق.

وقد وظف الشاعر الفعل للدلالة على الانفعالات العاطفية، ويعد الشوق للحبيب ولدياره من أهمها نحو قوله[218]:

تَئِجّ، إذا مَا نَجْد هَبَّ نَسِيمهَـــا وَتَذْكُو بِأَرواح ، تُناوح ، أَلْوَانًـــا

فَلـــــو أَنّ مَاء الأَرض طَرّا، شَربته لمَا نَالَنِي رَيٌّ ، وَلَا زِلْتُ ظَمْآنًـــا

وَإن قلت –يَومًا– قَد تَدَانت دِيَارنَا لِأسْلُو عَنْهُم، زادَنِي القُربُ أَشْجَانًا.

يتحدث الشاعر في هذه الأبيات عن حالة المحب المضطربة وغير المستقرة، وبالأخص الهيجان النفسي الذي شمل ذاته، وللتعبير عن هذه الحالة شحذ الشاعر كما هائلا من الأفعال وهي (تئج، هب، تذكو، تناوح، شربته، نالني، قلت، تدانت، أسلو، زادني) وبذلك توافق الحضور المكثف للفعل مع دلالة الأبيات.

ثانيا : نلاحظ من خلال جدولي الأفعال غلبة الزمن النحوي الماضي في موضوع الغربة والحنين وتفوقه على ما سواه فتردد بنسبة 86,84 % ليكشف عن انحياز الذات إلى الماضي واعتصامها به، باعتباره زمن متعلق بفضاء الطهر والقيم النبيلة، وهذا الانحياز للماضي يكشف عن رؤية الشاعر للمكان، وما يحمله من أبعاد نفسية ووجدانية ذلك أن "المكان [في الإبداع الأدبي] لا يتوقف حضوره على المستوى الحسي، وإنما يتغلغل عميقا في الكائن

[218] - المصدر نفسه : ص ص 221، 222.

الإنساني حافرا مسارات وأخاديد غائرة في مستويات الذات المختلفة ليصبح جزءا حميما منها"[219]، والمكان في شعر الأمير عبد القادر أدى دورا كبيرا في تشكيل وعي الشاعر وموقفه من خلال التجليات الباهتة للمدينة أو جدليتها التي لم يحبها يوما بقدر ما ضاق بها، والبادية التي يدين لها بالفضل في عالم الفطرة والتسامح والهدوء .

وإن كان المكان الأول (البادية)[220] بعيدا جغرافيا إلا أنه يظل قريبا وحاضرا في وجدان الشاعر، فيختصر الشاعر المسافة الطويلة التي تفصله عن المكان الأول عن طريق تذكر الماضي، فيستحضر تنعمه في طبيعة البادية، واستظلاله بوارف ظلال أشجارها، واستئناسه بأصوات حيواناتها وهو يجول ويصول في تلك الطبيعة العذراء بين الرمال والأشجار، متخذا من الإبل وسيلة للتنقل في مطارح البادية، إنه حنين إلى الفضاء البدوي المفتوح وإلى القيم الإنسانية الفطرية النقية البعيدة عن الزيف والتكلف.

كما أن انحياز الشاعر إلى الزمن الماضي، ونقل صيغ من المضارع إلى الزمن النحوي الماضي لتنحدر نسبة الزمن النحوي المضارع وتصل إلى 13,15% يفضح رؤية الأمير للمكان الثاني (الحضر) فجرده من كل قيم مادية ومعنوية باعتباره المكان الذي نقل إليه الشاعر قهرا وعدوانا "ذلك لأن الأمير – شاء الله، أو حنث المستعمر في وعده– وجد نفسه منفيا في عالم جديد يحتكم إلى معايير وقيم قد لا تمت بأي صلة إلى عالم الأمير حقيقة أو تخيلا"[221]، وبذلك فالمكان الثاني وإن كان قريبا جغرافيا من الشاعر إلا أنه بعيد عن وجدانه،

---

[219] - عبد الناصر هلال: رؤية العالم في شعر أمل دنقل، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، كفر الشيخ، مصر، ط1، 2009م، ص 13.

[220] -لمعرفة مفهوم البادية كذا مفهوم الحضارة وما يتصل بهما من مزايا وخصائص، ينظر: عبد الرحمن بن خلدون: المقدمة، ضبط وشرح وتقديم: محمد الإسكندراني، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، دط، 1425هـ ،2005م، الفصل الرابع من الكتاب الأول :في البلدان والأمصار وسائر العمران وما يعرض في ذلك من أحوال ص 319 وما يليها.

[221] - محمد بشير بويجرة: جدلية العبقرية والمعاصرة عند صاحب الإمارة ، قراءة في مسار الأمير عبد القادر، دار القدس العربي، دط، دت، ص173.

وبالتالي فليس له أي جمالية في نفس الشاعر، ويظل فضاء مغلقا رغم كونه مفتوحا، لأنه فضاء سجني يحاصره، ويحد من حريته وتمتعه بالحياة في أجوائه، فيشعر الشاعر بالغربة والعزلة، ويصير هذا الفضاء في نظره معاديا يحمل كل قيم الفناء والوحدة والفقد، فلا غرو أن نجد الشاعر يذم قيمه وينفر منه. ولا غرو بعد ذلك أن تنحدر نسبة الزمن النحوي المضارع .

ومن أمثلة الصيغ المضارعة التي دلت على الزمن الماضي قول الأمير[222]:

وَنَـــحنُ فَوقَ جِيادِ الخَيلِ نَركُضُهَـا شليلها زينة الأكفـال والخـــصر

نُطارِدُ الوَحْشَ وَالغزلاَنَ، نَلْحَقُهـــا عَلَى البِعَادِ، وَمـــا تَنْجُو مِن الضّمَرِ

نـــرُوحُ لِلحيّ – لَيْلا– بَعْدَمَـا نَـزَلُوا مَنَازِلا، مَا بِـــــها لَطخٌ مِـنَ الوَضَرِ

نَلقى الخِيامَ – وَقد صُفّتْ بِها – فَغَدَت مِثل السَّمَاءِ، زَهَتّ بِالأَنجُمِ الزّهرِ.

يستحضر الشاعر في هذه الأبيات ذكريات الماضي ليستأنس بها، فتتداعى أمامه صور المغامرت الشبابية لتمتعه بأيام الماضي الجميل، كركوب الخيل، ومطاردة الوحوش، وملاحقة الغزلان، ونصب الخيام، فوردت الأفعال (نركض، ونطارد، ونلحق، ونروح، نلقى) بصيغة المضارع لتدل على الزمن النحوي الماضي.

بينما في موضوع الحب الإلهي نلاحظ غلبة الفعل المضارع في زمنه النحوي بنسبة 69,67%، على الأزمنة النحوية الأخرى، فقدر الماضي بنسبة 09,3% ، والمستقبل بنسبة، 11,62% والمطلق بنسبة، 09,3%، والتركيز على استخدام الحاضر في النص يشير إلى موقف الشاعر من الزمن، فتفوق الزمن النحوي الحاضر يدل على أن الشاعر يرى وجوده

[222] -الديوان : ص47.

في الآن "واللحظة الآنية من أقصر الأزمنة لضيق امتدادها في المكان"[223]، لذلك جند الشاعر كل الصيغ الفعلية للدلالة على الزمن النحوي الحاضر حتى يطول لقاءه مع حبيبه.

وقد وظف الشاعر صيغة الماضي للدلالة على الحاضر في موقف التمتع بالنظر إلى حسن حبيبه مبتغيا دوام طلعته، فيقول[224]:

دَبَّتْ حُميـــاهُم فِي كُلّ جَـوْهَرةٍ عَقلٌ. وَنَفْس. وَأَعْضَاءٌ. وَأَرْواحُ

فَمَا نَظرت إِلى شَيْءٍ، بَدَا، أَبَـدا إِلّا وَأَحبَـاب قَلبِي، دُونَـهُ لاحُوا

نَظَرْتُ حُسْن الّذي، لاَشَيءَ يُشبِهُهُ فَمَـا يرُوقُ لِقَلبي، بَعْدُ، مَـلاّحُ

وَلَيسَ فِي طَـاقَتِي الرُّؤيَا لِغَيْرِهِم وَلَو قَلَتْنِي الوَرَى فِي ذَاكَ، أَوْ شَاحُوا.

تدل الأفعال الماضية (دبت، نظرت، قلتني، نظرت) على اللحظة الزمنية التي يتمتع فيها الشاعر بطلعة حبيبه، ومادام جمال حبيبه استغرق كل شيء فإن تلك اللحظة لا تعني الماضي وحده، وإنما تمتد لتشمل الحاضر أيضا. وعليه فإن الشاعر لم يصف زمنا طبيعيا، وإنما وصف زمنا وجوديا ذاتيا .

ثالثا: نلاحظ ارتفاع قيمة (ن.ف.ص) في موضوع الحب الإلهي، وقد جاء هذا الارتفاع نتيجة لتضافر ثلاثة عوامل كلها ينزع بقيمة (ن. ف.ص) نحو الارتفاع، وهذه العوامل هي:

1- كون الموضوع شعرا.

2- كون الموضوع بحكم معجمه والتراكيب اللغوية المستعملة فيه أقرب إلى الموضوعات الثلاث إلى لغة الحياة المنطوقة، ونمثل لذلك بقول الأمير[225].

---

[223]- أحمد علي محمد: (التكرار وعلامات الأسلوب في قصيدة نشيد الحياة) مرجع سبق ذكره، ص 60.

[224] - الديوان :ص ص 216، 217.

أَيّ عَيْشٍ، يَهْنَا لِي، مِن بَعدِهِم طَارَ قَلْبِي، وَعِظَامِي مَلّحُوا.

وقوله أيضا[226]:

يَا عَاذِلِي، كُن عَذِيرِي فِي مَحَبّتِهِم فَإِنّ قَلْبِي، بِمَا يَهْوَاهُ مُشْحَاحُ.

3- كونه من الموضوعات المطروقة في سن الشباب، فمعلوم عن الأمير أن النزعة الصوفية هي أول توجه له.

وهكذا يعطينا هذا الموضوع مثالا جيدا لعمل أدبي تعمل فيه المؤثرات في اتجاه واحد، نحو زيادة (ن. ف. ص) مما يجعلها تصل إلى 7,16 وهي أعلى قيمة في الموضوعات الثلاثة.

بينما موضوع الغزل وموضوع الغربة والحنين فقد اجتمعت فيهما عاملين كلاهما ينزع بقيمة (ن. ف. ص) نحو الانخفاض، وعامل واحد ينزع بها نحو الارتفاع، وهذه العوامل نذكرها على التوالي:

1-نمط اللغة المستخدمة في الموضوعين فصيح خالص، وهو بذلك أقرب إلى اللغة المكتوبة، ونذكر بأن قيمة (ن. ف.ص) تنخفض في هذا النمط اللغوي.

2-الشاعر في سن الكهولة لأن معظم قصائده الغزلية وقصائد تشوقه لوطنه قالها في الأسر، ومعلوم أن الأمير أسرته القوات الفرنسية وعمره يناهز 42 سنة، وهذا العامل كما أشرنا سالفا ينزع بقيمة (ن. ف.ص) نحو الانخفاض.

---

[225] - الديوان: ص 224.

[226] - المصدر نفسه : ص218.

3 –بقي عامل واحد ينزع بقيمة (ن. ف. ص) نحو الارتفاع وهو عامل (فن القول) يتمثل في كون الموضوعان شعرا.

وهنا نجد العوامل الثلاثة المؤثرة في قيمة (ن. ف.ص) تعمل في اتجاهين متضادين فأدى ذلك إلى انخفاض في قيمة (ن. ف. ص) مما جعلها تسجل 2,77 في موضوع الغزل، و 3,16 في موضوع الغربة والحنين.

وهكذا تعطينا الموضوعات الثلاثة أمثلة عن حالتين يمكن أن نلاحظهما في عمل هذه المؤثرات.

–الحالة الأولى: حين تكون غالبية المؤثرات في العمل الأدبي من النوع الذي ترتفع معه قيمة (ن.ف.ص) (حالة الحب الإلهي).

–الحالة الثانية: حين تجتمع في العمل الأدبي مؤثرات تعمل في اتجاهين متضادين فتنخفض قيمة (ن.ف.ص) (حالة الغزل، والغربة والحنين).

ثالثا: هذه النتائج ظاهرة الدلالة على أن للموضوع أثرا على قيمة (ن. ف. ص) حتى في أسلوب الكاتب الواحد، فبينما بلغت قيمتها في الغزل 2,77، نجدها في الحب الإلهي 7,16 بفارق وصل 4,39 وهذا الفارق يقل نسبيا ليقارب 4 بين الغربة والحنين والحب الإلهي، والفارق بين الغزل والغربة والحنين يقدر بـ 0,39، وهذا دليل على أن نسبة (ن. ف. ص) غير ثابتة عند المنشئ الواحد وأنها تخضع للموضوع المطروق.

سنأخذ الآن في تتبع توزيع قيم (ن. ف. ص) في كل موضوع من الموضوعات المذكورة، لرصد مدى ارتباط هذا التوزيع بشخصية الشاعر وما يفرزه هذا الارتباط من رؤى، وأيضا بتوتر أو هدوء النص، من أجل ذلك عمدنا إلى استخراج الأفكار النواة في كل

موضوع، وفيما يأتي النتائج التفصيلية لحساب قيمة (ن. ف. ص) ومدى[227] (ن. ف. ص) في كل موضوع:

أولا – الغزل: (العينة 20 بيتا)

–الفكرة الأولى :تودد المحب وتمادي الحبيب في جفائه (الأبيات من 1إلى 5 من قصيدة يتيه بدله)، (ن. ف. ص) = 3/13= 4,33.

–الفكرة الثانية: قسوة الحبيب (الأبيات من 1 إلى 5 من قصيدة بنت العم)، (ن.ف. ص) = 5/13 = 2,6.

– الفكرة الثالثة: جفاء الحبيب (الأبيات من 1 إلى 5 من قصيدة جودي بخيال)، (ن. ف.ص) = 5/11= 2,2.

– الفكرة الرابعة: آثار التشوق على الحبيب (الأبيات من 1إلى 5 من قصيدة فراقك نار (ن.ف.ص) = 5/12= 2,4.

المدى = 1,96.

ثانيا– الغربة والحنين: (العينة 20 بيتا).

–الفكرة الأولى :حضور المكانين البادية والحضر (الأبيات من 1إلى 3)

(ن.ف.ص) =2/4 =2.

–الفكرة الثانية: تفرد البادية بالجمال الطبيعي(الأبيات من 4 إلى 10)

227 - المدى هو: "الفرق بين أعلى قيمة سجلتها (ن. ف. ص) في العمل الأدبي ،وبين أقل قيمة وصلت إليها"، سعد مصلوح: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، مرجع سبق ذكره، ص67.

(ن.ف.ص) = 5/13=2,6.

-الفكرة الثالثة: ذكريات الصبا والشباب(الأبيات من 11 إلى 20)

(ن.ف.ص) =6/20= 3,33.

المدى = 1,33.

ثالثا- الحب الإلهي: (العينة 20 بيتا).

-الفكرة الأولى: نشوة الوصال مع الحبيب(الأبيات من 1إلى 8 من قصيدة مسكين لم يذق طعم الهوى) ،(ن.ف.ص) =2/14= 7.

-الفكرة الثانية: حرقة الشوق (الأبيات من 1 إلى 7 من قصيدة أنا الحب والمحبوب جملة)، (ن.ف.ص) =3/17= 5,66.

-الفكرة الثالثة: تمني دوام اللقاء مع الحبيب(الأبيات من 1إلى 5 من قصيدة أي واد صبحوا)، (ن.ف.ص) = 1/12 =12.

المدى = 6,34.

نلاحظ ابتداء أن قيمة (ن. ف. ص) في موضوع الغربة والحنين هي أقلها تنوعا بين الموضوعات المذكورة، إذ تسجل قيمة (ن. ف.ص) في أفكاره الثلاث على الترتيب 2، 2,6، 3,33 بمدى قدره 1,33، وتقترب من هذه القيمة قيمة (ن. ف. ص) في موضوع الغزل، إذ تسجل قيمة (ن.ف .ص) في أفكاره الأربع على الترتيب 4,33، 2,6، 2,2، 2,4 بمدى قدره 1,96.

وعلى ما يبدو أن هذه القيم ترتبط بطغيان شخصية المؤلف على الموضوع المطروق، باعتبار أن قيمة (ن. ف. ص) وتنوعها تصلح مؤشرا إحصائيا لقياس علاقة المنشىء

بالموضوع، إذ تظهر براعة المنشىء في تحرير أسلوب الموضوع من سيطرة نوازعه الشخصية، وبذلك تتميز أساليب الموضوع وتتنوع على نحو يظهر حيويته[228] .

والقارئ لموضوع الغربة والحنين وموضوع الغزل في شعر الأمير عبد القادر يرى فيهما طغيان شخصية الأمير بصورة المحامي في الموضوع الأول، وبصورة المصلح الاجتماعي الجريء في الموضوع الثاني.

ففي موضوع الغربة والحنين انتدب الأمير نفسه محاميا للدفاع عن البادية وقضية الانتماء العرقي "لأن الموضوع بدا له مفاضلة عرقية بين حياة أوروبية الغالب فيها حياة المدنية المرفهة، وحياة عربية تغلب عليها حياة البادية، فأراد الأمير أن يرد الصاع مضاعفا للخصم وهو يحول مثالب البادية في عيون الخصم إلى فضائل ومزايا "[229].

ويبدو أن الشاعر من خلال قصيدته "ما في البداوة من عيب" الذي عبر فيها عن منابع الطهر وفضاءات الجمال الطبيعي وأصالة المواقف الإنسانية المطبوعة على الفطرة السليمة، وسيلة فنية يثبت بها صدق مواقفه، وإخلاصها فيمن يريبه شك في مواقف الأمير المجاهد، و بخاصة أولئك الذين رموه في نبل أخلاقه وغمزوه في مواقفه واتهموه بالخيانة لوطنه، ولقبوه "بحيرة التاريخ"[230] مشككين في مواقفه وفي مقدمتها استسلامه للقوات الفرنسية، ومن هنا كانت قضية الدفاع عن طهر البادية بالنسبة للأمير قضية شخصية في المقام الأول،

---

228 - ينظر سعد مصلوح: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، مرجع سبق ذكره، ص 102.

229 - عمر بن قينة :الأمير عبد القادر المجاهد، الشاعر، المصور (الذي دوخ جنرالات فرنسا ودوخته أم البنين)، منشورات ثالة، الأبيار، الجزائر، دط، دت، ص ص 32، 33.

230 -يحي بوعزيز :الأمير عبد القادر رائد الكفاح الجزائري سيرته الذاتية وجهاده، دار البصائر للنشر والتوزيع، حسين داي، الجزائر، 2009م، ص100 .

وقد اقتضاه تحويل مثالب البادية في نظر الآخر إلى محاسن، تقديم وصف مسهب وطويل في بعض المواطن، ومثال ذلك قوله[231]:

أَو كُنتَ أَصْبَحتَ فِي الصّحراء مُرتَقِيا بِســاطَ رَمِلٍ، بِه الحَصْباء كَالدُّرَرِ

أَوْ جُلتَ فِي رَوْضَةٍ، قَد رَاقَ مَنْظَرَهَا بِكلّ لَــوْنٍ، جَمِيلٍ شَيّقٍ عَطِــرِ

تَسْتَنْشِقنّ نَسِيمًــا، طَــابَ مُنْتَشَقًــا يَزِيدُ فِي الـرّوحِ لَمْ يَمُرُرْ عَلَى قَذَرِ

أَوْ كُنتَ فِي صُبْحِ لَيْلٍ هَــاجَ هَاتِنُهُ عَلوْتَ فِي مَرقب. أَو جُلتَ بِــالنّظَرِ

رَأَيْتَ فِي كُــلّ وَجهٍ مِن بَسَائِــطِهَا سِرْبًا مَنَ الوَحشِ يَرْعَى أَطْيبَ الشّجَرِ

فَيَا لَهَــا وَقْفة، لَمْ تُبْــق مِن حزنٍ فِي قلْب مُضْنِي، وَلَا كَدّا لِذِي ضَجَرِ.

أسهب الشاعر في وصف الطبيعة البدوية مدعما وصفه بدلائل وآيات تثبت جمالها وعيا منه أنه في موقف برهنة و إقناع وما يتطلباه من إطالة، و البداية بأرض البادية المفروشة بالرمال الذهبية المتلألئة، إلى رياضها الزاهية بألوان الحقول، الزكية بعطور الأزهار، وهذا التداخل بين الرمال الذهبية والرياض الغناء يمتعك بأروع منظر تقع عليه العين، أما هواؤها فلا أطيب منه، فهو النسيم العليل الذي لم يمسسه قذر، ينعش الروح، ويبعث الجد والنشاط، ولم يكتف الأمير بكل هذا، فيسهب أكثر في الوصف مردفا هذه اللوحة بلوحة جمالية أخرى، تتمثل في جمال صبح البادية الذي تلوح طلائعه بعد ليلة ماطرة هاتنة، يقف رجل البادية على ربوة فتأسره الطبيعة بمناظر لا تجد لها مثيلا، كمنظر أسراب الظباء والغزلان التي خرجت منتشية ترعى أطيب الشجر المبلول بقطرات المزن، تشترك هذه المناظر كلها في

[231] - الديوان : ص ص 44، 45.

كونها تعبر عن فضاءات الطهر والصفاء البعيدة عن الزيف، والخداع، وما الأمير إلا رجل طيب المنبت طاهر الانتماء وما مواقفه إلا ترجمة لأصله، فلا زيف ولا نفاق.

ولتوضيح مدى استجابة موضوع الغربة والحنين لارتفاع أو انخفاض قيمة (ن. ف. ص)، انطلاقا من الفرضية التي مؤداها "أن الحديث عن الذكريات والمواقف المؤثرة على الكاتب منذ طفولته الباكرة إلى أن يستوي كهلا، تتميز باتجاه (ن. ف. ص) فيها نحو الارتفاع النسبي في مقابل النصوص التي يكتبها الكاتب ليعالج بها قضية علمية أو اجتماعية"[232]، اخترنا عينة من شعر محمود سامي البارودي الذي ارتبط اسمه بالإحياء والتجديد، "وثمة إجماع على ما يتمتع به محمود سامي البارودي (1834- 1904م) من مكانة خاصة بين شعراء العربية العظام، وعلى اعتباره رائد النهضة الشعرية العربية في العصر الحديث"[233]، وقد راعينا في العينات المختارة الشروط الآتية:

1-أن تكون العينات من موضوع الغربة والحنين.

2- تساوي الأبيات في العدد (20 بيتا).

3-اختيار قصيدة واحدة من بحر واحد (بحر البسيط).

وبحساب قيمة (ن. ف. ص) في العينات المذكورة توصلنا إلى النتائج الآتية:

---

[232] - سعد مصلوح : الأسلوب دراسة إحصائية، مرجع سبق ذكره، ص 86.

[233] - سعد مصلوح: في النص الأدبي دراسة أسلوبية إحصائية، عيد للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، مصر، ط1، 1414هـ ، 1993م، ص179.

الشاعر	العينة	قيمة (ن. ف.ص)
الأمير عبد القادر الجزائري	قصيدة "ما في البداوة من عيب"	3,16
محمود سامي البارودي	قصيدة قالها وهو "بسرنديب" يتشوق إلى وطنه[234]	2,75.

من خلال الجدول يتضح أن كلا الموضوعين أكثر حساسية واستجابة لارتفاع قيمة (ن. ف. ص) بالاستناد إلى الفرضية السابقة إلا أن أسلوب الأمير بدا أكثر استجابة لحساسية الموضوع وذلك بالنظر إلى ارتفاع قيمة (ن.ف.ص) إذ سجلت 3,16، على حين انخفضت نسبيا في قصيدة البارودي وسجلت (ن. ف. ص) قيمة قدرها 2,75 ، بفارق وصل 0,41 .

أما موضوع الغزل فالذي لايحيط بشعر الأمير عبد القادر علما، يستبعد غرض الغزل من شعره، وذلك بالنظر إلى المصادر التكوينية والتعليمية التي اغترف منها، وتربيته الإسلامية المحافظة التي طبعت شخصيته منذ الطفولة، إلا أن المتمعن في الموروث الشعري للأمير يرى أن "غرض الغزل أوفر حظا، وأبرز من بقية الأغراض الشعرية الأخرى، وأصدقها تعبيرا عن كينونة الأمير وعن إنسانيته وعن رقة شعوره وإحساسه"[235]، وقد بدا الأمير في موضوع الغزل أكثر جرأة من معاصريه، وكما شكل الأمير الاستثناء في شخصيته وفي سلوكاته، وفي ذوقه وفي إنسانيته، فلا عجب أن يشكل الاستثناء أيضا بتناوله موضوع الغزل في عصره، وانفراده دون كثير من شعراء عصره على الإقدام الشجاع على قريضه "ذلك أن معاصريه من الشعراء –كما يرى المؤرخون– لم يكونوا إلا قضاة شريعة أو

---

[234] - محمود سامي البارودي: الديوان، حققه، وضبطه، وشرحه: علي الجارم، ومحمد شفيق معروف، دار العودة، بيروت، لبنان، 1998م، ص ص 370، 372.

[235] -محمد بشير بويجرة: الأمير عبد القادر رائد الشعر العربي الحديث،دار القدس العربي، ط3، دت، ص91.

أئمة صلاة، أو دعاة إصلاح لا هم لهم في الغزل، فقد كانوا يتخوفون منه اتقاء نظرة المجتمع إليهم فتنزهوا عنه"[236].

وقد تضمن موضوع الغزل في شعر الأمير عبد القادر قضايا متعددة تنم عن شخصية قائلها الذي عرف بمواقف إنسانية لا ينكرها باحث محايد، ومن ثمة فإننا نجد أنفسنا " إزاء رؤية منسجمة تمام الانسجام مع سلوك صاحبها، فلا ازدواجية ولا تعارض بين مكونات الرؤية وما قام به الأمير نفسه، وما عبر عنه"[237].

ويشكل الغزل الموضوعة الرئيسة للرؤية الإنسانية، أعلن فيها الأمير عن شخصيته دون حرج، وإن كان " يرى البعض في تناول الأمير عبد القادر موضوعة الغزل لا تليق بمقامه، ولا تتناسب مع شخصيته بوصفه أميرا ومجاهدا ومتصوفا"[238]، غير أن الأمير اتخذ من موضوعة الغزل وسيلة فنية الهدف من ورائها تصحيح تلك النظرة المسفهة للمرأة، بحيث غدا الحديث عنها لا يخرج عن أحد الحكمين إما أنه حرام، وإما أنه منقصة من شأن قائله، فاتخذ الأمير من شخصه مصلحا اجتماعيا شخص المشكلة و سعى إلى تقويم تلك النظرة، ووعيا منه بثقة المجتمع في سلوكاته جعل الأمير من شخصه النموذج الذي يحتذى به ويقتدى بمواقفه، كيف لا؟ وهو الأمير والقائد إلا أنه تطرق للحديث عن المرأة بطريقة حضارية رفعت من شأنها، بل والخضوع لها أحيانا، فإن كان هذا حال الأمير فكيف بالإنسان البسيط الوضيع.

إن قارئ موضوع الغزل في شعر الأمير عبد القادر لا تخطئه الملاحظة في بروز شخصيته بروزا لافتا، وقد تناول القضية من منظور نقدي كل من "عبد الرزاق بن السبع" و

---

[236] -عبد الرزاق بن السبع: الأمير عبد القادر الجزائري وأدبه، مرجع سبق ذكره،ص95.

[237] -نور الدين صدار: (البطولة، الإنسان، والتصوف تنويعات الرؤية والتشكيل في شعر الأمير عبد القادر مقاربة بنيوية تكوينية) ، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 37، العدد 2، 2010م، ص379 .

[238] -المرجع نفسه: ص382 .

"فؤاد صالح السيد"، فقال الأول :" جعل الأمير من نفسه نقطة ارتكاز غزله، فقد كان يتغزل ويفرد لنفسه مكانا في قصائده، فهو ومحبوبه يشتركان في القصيدة لاعتزازه بنفسه، ونسبه وشجاعته"[239] ، وقال الثاني:"يركز الأمير في غزله تركيزا شديدا على شخصيته، فقد جعل من نفسه نقطة ارتكاز غزله، فهو إنما يتحدث في الديوان عامة وفي شعر الغزل خاصة عن نفسه"[240].

وهذا ما عكسه الخطاب الشعري حين جاءت الذات محورا له، وحضرت على نحو لافت، فبرز ضمير المتكلم "أنا" بكل وضعياته فقد جاء منفصلا، ومتصلا، ومستترا، ليوضح موقف المتكلم وبروز رؤيته، ويتخذ هذا الضمير في مرات كثيرة شكله المتصل، ولعل اتصال حركة الضمير داخل النصوص تعلن ما من شك أن هذه التجربة العاطفية تنصب على طرف واحد وهو الشاعر، و معاناة هذه التجربة ملتصقة به.

ولتدعيم ما قلناه نذكر هذه المقاطع تمثيلا لاحصرا، يقول الأمير[241]:

إِلاَمَ فُـؤادِي بِـالحَبِيبِ هَـــتُور وَنَار الجَوَى بَيْنَ الضّلُوعِ تَثُور

وَحُزْنِي، مَعَ السّاعَاتِ يَربُو مُجَدّدًا وَلَيْلِي طَوِيـلٌ وَالمَنَــام نَفُور

وَحَتّى مَتَى أَرْعى النّجومَ مُسامرا لهَا ودُمـوعُ العَيْنِ، ثَمّ تَفور

أَبيتُ كَأنّي بِالسِّمـاكِ مُـوكِل وَعَيْني، حَيثُ الجَديُ دَار تدُور.

انفرد هذا المقطع بذات الشاعر، وغيب كليا الطرف الآخر، إذ تركز الحديث عن معاناة المحب، فنجد هيمنة مطلقة لضمير المتكلم المتصل في قوله (فؤادي، حزني، ليلي، كأني، عيني).

---

[239] - عبد الرزاق بن السبع :الأمير عبد القادر الجزائري و أدبه،مرجع سبق ذكره، ص 97.

[240] -فؤاد صالح السيد: الأمير عبد القادر الجزائري متصوفا وشاعرا،مرجع سبق ذكره، ص 218.

[241] - الديوان :ص 66.

وعلى غرار هذا الحضور لضمير المتكلم يقول الأمير[242]:

وَإِنِّي – وَحَـقّ الله – دَائِمُ لَوْعَةٍ وَنَــارُ الجَوَى بَيْنَ الجَوَانِحِ فِي وَقْدِ

غَرِيقٌ، أَسِيرُ السّقمِ مَكْلوم الحَشَا حَرِيقٌ بِنَـارِ الهَجْرِ، وَالوَجْدِ، وَالصّدَّ

غَرِيقٌ حَرِيقٌ هَل سَمِعْتم بِمِثْلِ ذَا؟ فَفِي القَلْبِ نَــارٌ وَالمِياهُ عَلَى الخَـدِّ

حَنِينِي، أَنِينِي، زَفْرَتِي، وَمَضَرّتِي دُمُوعِي، خُضُوعِي، قَد أَبَانَ الّذِي عِنْدِي.

تحمل هذه الأبيات شحنات عاطفية تنم عن عمق المعاناة التي ألمت بالشاعر، وانفردت به، ويأتي استخدام ضمير المتكلم المتصل دالا على ذلك، حيث استولى على هذا المقطع، وظهر في (إني، حنيني، أنيني، زفرتي، مضرتي، دموعي، خضوعي، عندي)، وحظي ضمير المتكلم بنسبة تردد عالية، وصلت إلى ثمان مرات، بما يشعرنا أن الحب المعاناة اختلى بالذات، وأثقلها بأنواع الألام وصنوف العذاب التي تزداد درجتها كلما تدرج المحب في الحب، والشاعر ذكر في هذا المقطع مختلف درجات الحب "اللوعة[243]، الجوى[244]، والوجد[245]" التي تشي بأنه وصل في علاقته العاطفية إلى أعلى مراتبه، الأمر الذي أورثه هما لا يبارحه. وتبدو الذات عاجزة عن الخلاص من قبضة هذه المعاناة، فلم تحرك ساكنا، ويظهر ذلك من خلال الغياب الكلي لأفعال الذات، فاتحة المجال للأسماء التي هيمنت على المقطع هيمنة مطلقة، وأكدت أن هذه المعاناة استحكم وثاقها، وأجهزت على الذات وتملكتها.

---

[242] - المصدر نفسه: ص 77.

[243] -اللوعة: لوعة الحب، حرقته.

[244] -الجوى: الحرقة وشدة الوجد من عشق أو حزن.

[245] -الوجد: هو الحب الذي يتبعه الحزن.ينظر:ابن القيم الجوزية: روضة المحبين ونزهة المشتاقين،سبق ذكره ، ص29 وما يليها.

وفي مقطع آخر يسيطر فيه ضمير المتكلم مع ظهور طفيف للطرف الآخر، يقول الأمير[246]:

جَفَـانِي مِن أُمّ البَنِينِ خَيَـــالٌ فَقَلْبِي جَرِيحٌ، وَالدّمُوعُ سِجَالُ

وَلَو قُلْتُ: دَمْعِي قَدْ مَلَكْتُ فَكَاذِبٌ بِدَعْوَاي. بَل ذَا غُرّة وَضَلَالُ

وَبِي مَا يُزِيلُ العَقْل عَنْ مُسْتَقرّهِ فَلَا تَعْجَبُوا إِن قِيلَ: فِيهِ خَبَالُ

وَمَا هِي إِلّا الرُّوح، بَل إِنْ فَقَدْتهَا فَـــإِنّ بَقَـائِي دُونَهَا لَحَـالُ.

ظهر في هذا المقطع ضمير الغائب في البيت الأخير مرة منفصلا، ومرتين متصلا، ليبين حضور الحبيبة، إلا أن حضورها باهت و منعدم الفاعلية، فلم تقم بالفعل ولو مرة واحدة.

وأما القصائد التي يظهر فيها الضميرين معا، وبشكل متقارب فهي معدودة جدا منها قصيدة "بنت العم"[247] التي تقابل فيها ضمير المتكلم (الشاعر) وضمير الغائب الذي يعود على الحبيبة، و قصيدة "يتيه بدله عمدا"[248].

نستنتج مما سبق أن درجة تنوع (ن.ف.ص) تدل على طبيعة العلاقة بين المنشئ والموضوع المطروق، بحيث يرتبط انخفاض درجة (ن. ف. ص) ببروز شخصية الكاتب، واتخاذه من الموضوع وسيلة فنية، يبثه رؤاه (موضوع الغزل، و موضوع الغربة والحنين)،

---

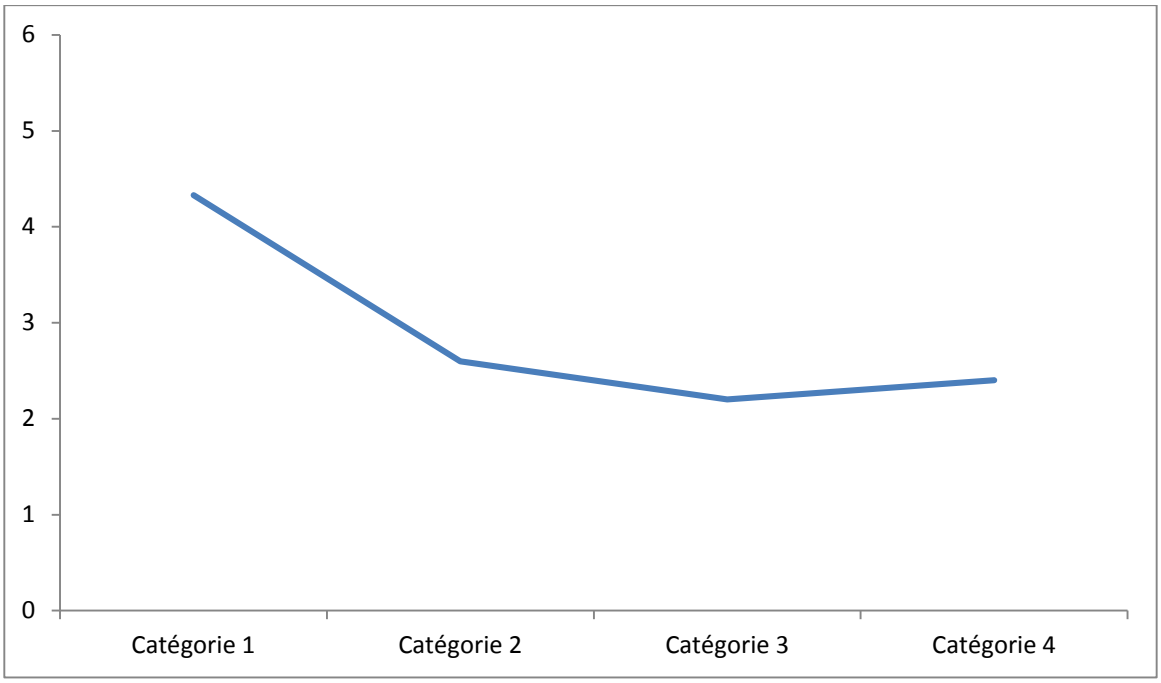
[246] -الديوان : ص 74.

[247] - الديوان: ص70.

[248] - المصدر نفسه: ص 68.

كما ترتبط زيادة درجة تنوع (ن. ف. ص) بحيوية الموضوع، وتميز طرحه الأسلوبي، ويؤكد هذا الارتباط ما نراه من تنوع واضح في قيمة (ن .ف. ص) بالنسبة لموضوع (الحب الإلهي) حيث نجد المدى يسجل فرقا لا يمكن تجاهله، وهو 6,34 إذا قورن بالمدى في موضوع الغزل 1,96، وبالمدى في موضوع الغربة والحنين 1,33، ولعل ذلك راجع إلى أن الأمير عبد القادر لم يكن مضطرا للدفاع عن انتمائه الصوفي، الذي عرف به لدى العام والخاص، وذلك بالنظر إلى مصادر الأمير التكوينية والتعليمية، وتعد مصادر التصوف من أهمها، ولهذا لم يكن الأمير مضطرا للإعلان عن نفسه بقدر ما هو مضطر للإعلان عن موضوعه، في عصر سيطر عليه الجهل، و عرف انتشارا واسعا للطرق الصوفية الشاذة و المنحرفة.

ونلاحظ أيضا من خلال قيم (ن. ف. ص) المذكورة أن ارتفاعها أو انخفاضها مرتبط بتوتر مواقف الذات في الموضوعات المذكورة، والمخطط الأتي يوضح ذلك:



محور أفكار القصائد الغزلية

مخطط يمثل تطور قيمة (ن. ف. ص) في موضوع الغزل.

يمثل هذا المنحنى تطور قيمة (ن. ف. ص) في موضوع الغزل، ويتبين من خلاله أن منحنى (ن. ف. ص) في هذا الموضوع يسير جنبا إلى جنب مع تطور الأحداث وتوتر المواقف، إذ تمثل الفكرة الأولى في موضوع الغزل، نقطة توتر كبيرة، ومبعث هذا التوتر هو كسر توقع الشاعر الذي طال انتظاره وهو يترقب رؤية الحبيب، حتى ولو كان طيفها فقط، فتخبو نار شوقه وحنينه، يقول الأمير[249]:

أَوَدّ بِأَن أَرَى ظَبِي الصّحَاري وَأَرْقُب طَيفَه وَاللّيلُ سَارِ.

يدل هذا البيت على تعلق قلب المحبوب بالحبيب إلى أقصى درجة، ذلك لأن "الرضى بمزار الطيف وتسليم الخيال إنما يحدث عن ذكر لا يفارق، وعهد لا يحول، وفكر لا ينقضي"[250]، وفي ظل هذا الترقب واللهج بذكر الحبيب، تصطدم الذات العاشقة بعنجهية الحبيب، وتتفاجأ بتماديه في الجفاء، رافضا وقاطعا كل أسباب الوصال واللقاء، موصدا كل المنافذ ولو من باب الأمل، فيصبح ذلك الأمل في حكم اللامتوقع، وفي ظل هذا التوتر تسجل قيمة (ن. ف.ص) أعلى قيمة لها 4,33، يقول الأمير[251]:

وَأَطْلُبُ قُربَه فَيَزيدُ بُعْـدا قَديما مِن وصَالِ فِي نَفَارِ

وَهَذَا الظّبْيُ، لاَ يَرْعَى ذِمَامًا وَلَا يَرْضَى مُؤَانَسَةً لِجَارِ

يَتِيهُ بِدلّهِ، وَيَصُولُ عَمْـدا غَنِيّ بِالجَمَـالِ فَلَا يُدَارِي.

في حين ينخفض الرقم في الأفكار اللاحقة (انظر الرسم البياني) فتسجل (ن.ف .ص) أدنى قيمة لها في الفكرة الثالثة (قصيدة جودي بطيف) 2,2 وهي القصيدة التي لا

---

[249] - الديوان : ص 68.

[250] -ابن حزم الأندلسي: طوق الحمامة في الألفة والألاف، جمع وتحقيق وشرح: عفيف نايف حاطوم، دار صادر، بيروت، ط1، 2003م، ص113

[251] - الديوان: ص 68.

تحمل أي مفاجأة، وتبدو نهاية الموقف منسجمة تماما مع بدايته، حيث يبدأ الشاعر الموقف بجفاء أم البنين بقوله[252]:

جَفَانِي مِن أُمّ البَنينِ خَيَالٌ فَقَلْبِي جَرِيحٌ وَالدّموعُ سِجَال.

ثم يعرج ليتحدث عن آثار جفاء الحبيب [253]:

وَلَو قُلتُ : دَمْعِي قَدْ مَلَكْتُ، فَكَاذِبٌ بِدعْوَاي. بَل ذَا غرّة وَضَلاَلُ

وَبِي ما يُزيلُ العَقْل عَنْ مُستَقَـــرّهِ فَلاَ تَعْجَبُوا،إنْ قِيلَ :فِيهِ خَبَالُ.

وهي آثار متوقعة نتجت من هجر الحبيب وجفائه، ولا يحمل البيتين أي مفاجأة، وأن ما قاله عن غزارة دموعه، وهوس عقله، ويرى في ذلك من تمام محبته وقوتها، وعلامة من علامات قهر المحبة له، وأنها غلبت على سره حتى لم يطق صبره كتمانها، فإن ذلك من مستلزمات الحب ولا يخرج عن شرعة الأولين "المحبة هتك الأستار، وكشف الأسرار"[254] .

وتأتي نهاية الفكرة متوقعة ومنسجمة تمام الانسجام مع بدايتها، يقول الأمير [255]:

وَمَا هي إلاّ الروّح .بَل إنْ فَقَدْتُهَا فَإنّ بَقَائِي دُونهَا ،لَمَحَالُ.

يكشف هذا البيت عن المكانة العظيمة للحبيبة، فهي الروح التي تمنح الجسد الحياة، وما قيمة الجسد بلا روح؟ وهذا ما أراد الشاعر إبرازه منذ البداية، ورؤيته هذه تدعم المقولة

---

[252] - المصدر نفسه : ص 74.

[253] - الديوان: ص 74.

[254] - ابن القيم الجوزية: طريق الهجرتين، وباب السعادتين، ضبط وإخراج: محمد تامر، وعبد العزيز مصطفى، دار التقوى، القاهرة،ط1، دت، ص292.

[255] - الديوان: ص74 .

التقليدية "إن الحياة تتجلى في الحب"[256] .وفي ظل غياب المفاجآت تسجل (ن. ف. ص) انحدارا في قيمتها 2,2 .

ولا تبتعد قيمة الفكرة الأخيرة عن هذه القيمة بـ 2,4 وذلك لأن قصيدة (بنت العم) قلت فيها المفاجآت، وقد قصد فيها الأمير عبد القادر تصوير المواقف غير المنتفية مع "قاسي الفؤاد"، وبدا الشاعر في حالة هدوء لأنه متوقع ما سيبدر من حبيبه قاسي الفؤاد فيبدأ الموقف بقوله[257]:

أُقَاسِي الحُبّ مِن قَاسِي الفُؤَادِ وَأَرْعَاهُ وَلاَ يَرْعَى وِدَادِي.

وهذه المقدمة أبعدت الاستغراب عن تصرفات الحبيب، وأصبح متوقعا منه أن يهجر، ويتلذذ بالنوم، ولا يصغي الشكوى، ويمكث في ازدياد، ولا نكاد نجد ما يثير الاستغراب والتعجب في تصرفات المحب المراعي، وتصرفات المحبوب القاسي، فليس عجيبا إذن أن تنخفض (ن. ف. ص) انخفاضا واضحا، يقارب أدنى قيمة لها في موضوع الغزل بـ 2,4.

نخلص في آخر هذا الفصل إلى النتائج الآتية:

-بتطبيق معادلة "بوزيمان" الإحصائية على تجارب الشاعر الوجدانية، تبين لنا ارتفاع قيمة (ن .ف. ص) على الرغم من غلبة المؤثرات التي تعمل في اتجاه واحد، والتي تؤدي إلى انخفاض قيمة (ن. ف. ص)، وهذا ما يؤكد السمة الانفعالية في النصوص الوجدانية.

-سيطرة الفعل المضارع سيطرة مطلقة في النصوص الغزلية، وتحول الفعل الماضي في سياق هذه النصوص إلى الزمن النحوي المضارع، فدل بذلك على طول معاناة الشاعر.

---

[256] - جان نعوم طنوس: صورة الحب في الشعر العربي الحديث، دراسة تحليلية نقدية، دار المنهل اللبناني، بيروت، ط1، 1430هـ 2009م، ص66.

[257] - الديوان :ص 70.

–أما في تجربة الغربة والحنين، فقد تبين لنا انحياز نصوص الأمير الشعرية إلى الصيغ الفعلية، والنزوع إلى الفعلية يتفق وموضوع الغربة والحنين، فقد وظفه الأمير للدلالة على حنينه إلى الحياة البدوية وخصائصها من تنقل وترحال، ومغامرات الصيد، وإغاثة المستجير.

– كما توصلنا أيضا إلى غلبة الزمن النحوي الماضي في موضوع الغربة والحنين، ليكشف عن انحياز الذات الشاعرة إلى الماضي واعتصامها به، باعتباره زمن متعلق بفضاء الطهر والقيم النبيلة، وهذا الانحياز للماضي يكشف عن رؤية الشاعر للمكان الأول (البادية)، وما يحمله من أبعاد نفسية ووجدانية، وفي المقابل انحدرت نسبة الزمن النحوي المضارع بنقل صيغ من المضارع إلى الزمن النحوي الماضي، وهذا الانحدار يفضح رؤية الأمير عبد القادر للمكان الثاني (الحضر)، الذي جرده من كل قيم مادية ومعنوية، ويظل بالنسبة إليه فضاء معاديا يحمل كل قيم الفناء والوحدة والفقد.
–وقد خلصنا في موضوع "الحب الإلهي" إلى غلبة الفعل المضارع في زمنه النحوي، على الأزمنة النحوية الأخرى، والتركيز على استخدام الزمن النحوي الحاضر في النصوص يشير إلى موقف الشاعر من الزمن، فتفوق الزمن النحوي الحاضر يدل على أن الشاعر يرى وجوده في الآن، وبما أن اللحظة الآنية من أقصر الأزمنة، جند الشاعر كل الصيغ الفعلية للدلالة على الزمن النحوي الحاضر حتى يطول لقاءه مع حبيبه.

أما عن مضمون الرؤية الوجدانية، فقد تبين لنا أن الأمير عبد القادر قد كان مقلدا إلى حد كبير، نذكر على سبيل المثال تقاطعه مع أبي فراس في رؤيته للحب كما ذكرنا آنفا، إلا أن الجديد الذي أتى به الأمير عبد القادر، هو طرقه موضوع الغزل في عصره، وبوحه بالأسرار العاطفية، ولم يرى الأمير في ذلك عيبا أخلاقيا، وهي فلسفة جديدة تحدت ظروف ذلك العصر، الذي كبت ظاهرة الضعف أمام الأنثى وأعابه، بل حرمه، فما أقدم عليه الأمير من جعل موضوع الغزل وسيلة فنية الهدف منها تصحيح تلك النظرة المسفهة للمرأة، يعد

تطويرا يهدف إلى بعث أسلوب جديد لمعالجة القضايا الوجدانية، يمنح للمحب حرية التعبير عما يحسه ويشغل باله.

الفصل الثالث: الرؤية التأملية.

الرؤية التأملية:

تمهيد:

نقصد بالرؤية التأملية جملة الآراء الفكرية المبثوثة في شعر الأمير عبد القادر عموما و بالأخص شعره الصوفي الذي قدم به لكتابه المواقف، فكل تلك القصائد –وإن اختلّت في الوزن – إلا أنها تحمل قضايا فكرية تتحدد من خلالها المعالم الأساسية لمذهب الشاعر التأملي في مسائل الكون والحياة سنتطرق إليها بالتفصيل في مواضيع هذه الرؤية .

ومما لا شك فيه أن الآراء الفكرية للأمير عبد القادر تتصل اتصالا وثيقا بتأثيرات الواقع الثقافي والاجتماعي والسياسي الذي عايشه الأمير خلال كل مرحلة من مراحل حياته، والذي انعكس بوضوح في شعره عموما، وفي شعره الصوفي على وجه الخصوص الذي يحمل آراء فكرية وفلسفية تنبئ عن ثروة ثقافية غنية، وتومئ إلى شخصية فلسفية مقتدرة مثقلة بمعارف شتى، لا شك أنها متنوعة الروافد والمصادر.

وقد قيل عن تصوف الأمير الكثير، فهناك من يرى توجهه إلى التصوف هو سد الفراغ الذي كان يعانيه في الأسر وبعده في المنفى، ذلك لأن الأمير لم يجد ما يشغله في ظل تلك الظروف المظلمة، فهرب من واقعه المر وجنح إلى التصوف الذي وجد فيه ملاذه، ويمثل هذا الاتجاه أبو القاسم سعد الله الذي يقول: "وقد يكون التصوف ودراسته والتعمق فيه قد اتخذه وسيلة لملأ الفراغ القاتل الذي كان يعيشه، فرجل مثله كان يتقد بطولة وفروسية وحيوية وآمالا فإذا به سجين في فرنسا، وشبه سجين في بروسة، وتحت إقامة جبرية في دمشق (...) إن هذه القيود قد أثقلت كاهله فناشد، ربما، حريته في التصوف الذي يحرره من الارتباط من المخلوقات، والاتجاه إلى الخالق وحده"[258]، ويمكن أن نظيف إلى هذا العامل عاملا آخر مهما وهو أن الأمير عبد القادر كانت له ميولات دينية منذ صباه ولقد "كان طموحه الأكبر في شبابه أن يكون مرابطا مثل والده"[259]، ولولا الظروف العسكرية التي وضع فيها قهرا لكان له ذلك .

---

[258] -شارل هنري شرشل: مصدر سبق ذكره, ص16.

[259] - شارل هنري شرشل: مصدر سبق ذكره: ص62.

وهناك من يذهب إلى أبعد من ذلك وينفي انتساب الأمير عبد القادر إلى التصوف إطلاقا، ذلك لأن الأمير عبد القادر الجزائري كان من العلماء الذين اشتهروا بالاستقامة وعلو المنزلة الشرعية، والصلاح، والعمل بسنة الرسول – صلى الله عليه وسلم – والوقوف عند حدود الشريعة السمحاء، فلماذا يطلق عليه مصطلح متصوف "وهو مصطلح سبق أن تناولته اليونان وجرامقة الفرس، وأصبح هذا المصطلح متسعا لكل خير وكل شر من مبالغة في الزهد وغلو وانحراف حتى الوصول إلى إلغاء الفرائض أي كلمة مفتوحة لكل عابث بأحكام الدين أو جاهل ومرتد أو صالح زاهد، لذلك ليس من العدل والحكمة واحترام منزلة الآخرين نعتهم بالصوفية بشكل مطلق"[260]، ويمثل هذا الاتجاه حفيدته "الأميرة بديعة حسني الجزائري".

إلا أن معظم الدارسين لا ينكرون التوجه الصوفي للأمير عبد القادر، إذ يعتبر التصوف أحد وجوه شخصيته الفكرية، والصوفية هي أول ما اتجه إليه الأمير، وإن كانت آخر ما ظهر عليه وبالأخص أثناء أسره في فرنسا، فكان من الطبيعي أن يكون للمحن التي تعرض لها في معتقله، والعزلة التي فرضت عليه هناك، أثرهما في توجه الأمير إلى الخلوة والتأمل مما أيقظ في داخله ذلك النزوع الصوفي الذي تغذاه في صباه.

ولعل هذا ما يشير إليه في كتابه المواقف بقوله: "دخلت مرة خلوة، فعندما دخلتها أنكرت نفسي، وضاقت علي الأرجاء، وفقدت قلبي، وإذا المعرفة نكرة والأنس وحشة، والمطايبة مشاغبة، والمسامرة مناكرة، فكان نهاري ليلا، وليلي ويحا وويلا، ومكن الشيطان بالتمريج والتخليط، وأي قربة أردتها أبعدت بها، فلم يبقى معي من أنواع الصِّلاة إلا الصَّلاة، وفي أثناء هذا الابتلاء رأيت رسول الله – صلى الله عليه وسلم– في المنام(...) ففهمت من إشارته – صلى الله عليه وسلم – بالدعاء أن الخطب جسيم والأمر عظيم فكان بعد ذلك شغلي الدعاء والتضرع..."[261] .

---

[260] -بديعة الحسني الجزائري: الأمير عبد القادر حقائق ووثائق، بين الحقيقة والتحريف، دار المعرفة، الجزائر، دط، د ت، ص68.

[261] - عبد القادر الجزائري: المواقف الروحية والفيوضات السبوحية ، مج1، الموقف: 211، موفم للنشر، دط، 1996 م، ص141.

و بالرغم من انتشار الطرق الصوفية المتطرفة في العصر الذي عاش فيه الأمير حيث شهد سيطرت الغرب على الدولة العثمانية، وسيطرت فيه هي على العقول الإسلامية بحكمها المتخلف وتقاليدها البالية، فكان ذلك باعثا على انتشار التصوف والطرقية في المجتمع بأشكال وأساليب معظمها مبتدعة[262]، إلا أن الأمير عبد القادر الجزائري حدد معالم مسلكه بوضوح، بأنه لا يبتدع في الدين وإنما يفهمه فهما جديدا "وأهل طريقنا – رضي الله عنهم – ما ادعوا الإتيان بشيء في الدين الجديد، وإنما ادعوا الفهم الجديد في الدين التليد"[263]، و عاش تجربة صوفية ذاتية ابتعدت عن الدجل والشعوذة وتميزت بالعلم والعمل "وجهاد النفس في سبيل الله أي لأجل معرفة الله وإدخال النفس تحت الأوامر الإلهية، والاطمئنان والإذعان لأحكام الربوبية، لا لشيء آخر غير سبيل الله"[264].

والملفت للانتباه في شعر التصوف للأمير عبد القادر أنه لم يشر إطلاقا إلى مقامات التصوف المعروفة عند الصوفية مع تذوقه لأحوالهم، ولعل ذلك راجع إلى الطريق الذي سلكه الأمير في تجربته الصوفية، وهو طريق الجذبة، ووضح الأمير خصائص هذا الطريق في قوله :"وكنت ممن رحمه الله تعالى وعرفه بنفسه وبحقيقة العالم عن طريق الجذبة لا على طريق السلوك (...) وطريق الجذبة فهي أقصر وأسلم"[265]، وأما طريق السلوك فصاحبها تشق عليه الطريق، ويطول عليه الوصول لكثرة تنقله بين المقامات "فإن السالك أول ما يحصل له الكشف عن عالم الحس، ثم عن عالم الخيال المطلق، ثم يرتقي بروحه إلى السماء الدنيا ثم إلى الثانية، ثم إلى الثالثة ثم إلى العرش، وهو في كل هذا من جملة العوام المحجوبين، إلا أن يرحمه الله ويرفع عنه الحجاب فيرجع على طريقه فيرى الأشياء بعين غير الأولى، ويعرفها معرفة حق"[266]، من هنا فإن طريق السالك طويل وشاق لأنه لا يحصل له الكشف إلا أن يتدرج بين المقامات خطوة بخطوة، ولا يستطيع أن يتجاوز مقاما منها، وإن كانت هذه الطريقة "أعلى وأكمل ففيها طول على السالك وخطرها عظيم، فإن هذه

---

[262] -ينظر: أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي ،ج7،سبق ذكره، ص119

[263] المواقف: مج1، الموقف:1،ص9.

[264] -المصدر نفسه: الموقف:71 ،ص42.

[265] -المصدر نفسه: مج1،الموقف:18،ص18.

[266] - المواقف: مج1،الموقف:18،ص 18.

الكشوفات كلها ابتلاء، هل يقف السالك عندها أو لا؟ فربما وقف السالك عند أول كشف أو عند الثاني إلى آخر ابتلاء واختبار"[267]، وعليه فإن هذا الطريق يستوجب حضور كل المقامات، ومع ذلك قد لا يتذوق المريد كل الأحوال "فإذا كان السالك ممن سبقت له العناية، ودام مصمما على طلبته ماضيا على عزمته معرضا عن كل ما سوى مطلوبه فاز ونجا، وإلا طرد عندما وقف، ورجع من حيث جاء، وخسر الدنيا والآخرة " وكل هذا لا يحصل للسالك المجذوب الذي اختصرت له الطريق بجذبة من الله وعناية منه، فيصل إلى المعرفة بأقل جهد وأقصر وقت "ويحصل على الفناء والمحو قبل قرب النوافل والفرائض"[268].

و يجدر بنا أن نشير إلى أن آراء الأمير لا تخرج عن معظم الآراء الصوفية القديمة، والتي من أهمها أن الطريق إلى الله يبدأ بالرياضة والتزكية و"مجاهدة الأعداء الأربعة النفس، والهوى، والشيطان، والدنيا"[269] .وأقر في أكثر من مرة بعدم جدوى العقل في قطع الطريق إلى الله وأن الذين حكموا عقولهم "فإنهم ضالون حائرون في كل يوم، بل في كل ساعة، يبرمون و ينقضون ويبنون ويهدمون ويجزمون بالأمر بعد البحث الشديد، والجهد الجهيد، ثم يشكون في جزمهم، ثم يجزمون بشكهم، ثم يشكون في شكهم، وهكذا حالهم دائما بين إقبال وإدبار وهذه حالة الحائر الضال"[270].

إن الوصول إلى المعرفة– في نظر الأمير عبد القادر– لا يكون بالتأمل والتفكير العقلي وإنما بالتأمل والتدبر القلبي مستشهدا بقوله تعالى :"**إِنّ فِي ذَلِكَ لَذِكْرَى لِمَنْ كَانَ لَهُ قَلْبٌ**"[271].

من هذا المنطلق كان القلب – في رأيه– أقدر على الوصول إلى اليقين، وأن من طلب المعرفة "عن طريق الفكر والنظر كان مآله الخيبة والحيرة من غير طائل، ومقلد أصحاب الأفكار لاحق بهم، ومنخرط في مسلكهم...وأن كل ما ينتجه النظر والفكر فهو مدخول يقبل

---

[267] - المصدر نفسه : الصفحة نفسها.

[268] -المصدر نفسه: مج1، الموقف:31,ص24.

[269] -المصدر نفسه، مج3، الموقف:353 ،ص44.

[270] -المصدر نفسه: مج1،الموقف:14،ص16.

[271] -سورة(ق): من الآية 37.

إيراد الشبه عليه كما يدل على ذلك خلاف المقالات في الله تعالى من الناظرين بعقولهم"[272]. من هنا يرى الأمير أن لفك ألغاز كونية كثيرة غيبية أو حقيقية، ثابتة أو معدومة، هبائية أو يقينية، مهمة ليست من مهام العقل، وإنما هو قاصر عن ذلك وعاجز عن الوصول إلى المعرفة الحقة .

إن القلب –في نظر المتصوفة– هو الموصل إلى الحقيقة وهو الأداة السليمة لحصول المعرفة وإدراك اليقين "بل أن القلب عند الصوفية هو كل شيء، ولذلك جعلوه "عرشا للرحمان"... ومن هنا كان التصوف عاطفة وكانت المذاهب الصوفية من باب الإحساس لا من باب التفكير"[273]،"ولما كان القلب مصدر العواطف، والفيوض والمحبة، فقد غدت فلسفة التصوف ذاتها فلسفة الحب الوجودي المطلق، لقد اعتدت هذه الفلسفة بالقلب فتعاملت به في إرساء منطقها المعرفي إذ فكرت بجارحة العقل، واستمدت من الاستلهام الروحي قبساتها قبل أن تستمدها من قدحات العقل، والتفكير المنطقي المقونن"[274].

إن القلب الذي يقصده الأمير عبد القادر ليس ذلك "الشكل المودع في الجانب الأيسر من الصدر، وفي باطنه تجويف، وفي ذلك التجويف دم أسود هو منبع الروح ومعدنه (...) وهذا القلب موجود للبهائم بل هو موجود للميت"[275]، وإنما يتكلم الأمير عبد القادر عن القلب بمعناه الروحي، وهذا المعنى تطرق إليه أبو حامد الغزالي بقوله :"هو لطيفة ربانية روحانية لها بهذا القلب الجسماني تعلق، وتلك اللطيفة هي حقيقة الإنسان، وهو المدرك العالم العارف من الإنسان، وهو المخاطب والمعاقب والمعاتب والمطالب"[276] وبوساطة هذه اللطيفة الروحانية حاول الأمير عبد القادر أن يفسر قضايا فكرية تتصل بالوجود في وحدته،

---

[272] -المواقف : مج3،الموقف:353،ص77.

[273] - عبد الحكيم حسان :التصوف في الشعر العربي، نشأته وتطوره حتى آخر القرن الثالث الهجري، مكتبة الآداب، القاهرة، دط، د ت، ص19.

[274] -سليمان عشراتي: الأمير عبد القادر الجزائري المفكر(مسجلات في قضايا اللغة والمعرفة والفقه والخطاب القرآني)، دار القدس العربي، ط1 2011، ص120.

[275] -أبو حامد محمد بن محمد الغزالي: إحياء علوم الدين، ج3، دار التوزيع والنشر الإسلامية، القاهرة، ط1، 2005، ص4.

[276] - المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

وبالذات الإلهية في تشبيهها أو تنزيهها، وبالحقيقة المحمدية، وبأفعال الإنسان ...

موضوعات الرؤية التأملية:

إن الإنسان نزاع بطبعه إلى المعرفة، ميال إلى تفسير ما يقع تحت حسه من ظواهر، راغب في الوصول إلى علل الأشياء، وهو لهذا يسعى جاهدا في تحصيل العلوم والمعارف وألوان الثقافات، لكن كل ما حصله من علوم ومعارف عقلية لم يوصله إلى علة الوجود وكنهه، وقد بقى على حيرته في هذه الناحية، دون أن تجديه معارفه شيئا، هذه الحيرة عبر عنها الأمير عبد القادر بقوله في قصيدة "أيا حيرتي"[277]:

أَيَا حَيْرَتِي مَا الذِي أَصْنَعُ لَقَدْ ضِقْتُ ذرْعًا فَمَا يَنْفَعُ

أَكـــــادُ تَرَانِي مُنفَطِـــرا جَوَاهِرِي مَبثُوثَة أَجْمَـــــعُ

وَتَـــــارَةً أَذوبُ كَثَلْجٍ بِمَـا فَآلَ إِلَى أَصْلِه أَنْفَـــعُ

وَكُلّمـــــا قُلتُ هَذَا مَخْـرَج يُسَدّ عَليّ فَـــمَا أَطلـعُ

ومن أساليب التعبير التي وظفها الأمير عبد القادر لإظهار حيرته أسلوب الاستفهام، فشكلت أدواته ظاهرة أسلوبية في ديوانه بشكل عام وفي رؤيته التأملية بشكل خاص، ويتضح ذلك من خلال الجدول الإحصائي الآتي:

الرؤية التأملية		الرؤية الوجدانية		الرؤية البطولية		الرؤية
النسبة	العدد	النسبة	العدد	النسبة	العدد	أداة الاستفهام
01,42 %	01	10,00 %	02	07,31 %	03	الهمزة
50,00 %	35	25,00 %	05	02,43 %	01	هل

[277] - عبد القادر بن محي الدين الجزائري:المواقف ، مصدر سبق ذكره، مج1 ،ص5.

20,00 %	14	10,00 %	02	00,00 %	–	من
15,71 %	11	10,00 %	02	00,00 %	–	ما
01,42 %	01	05,00 %	01	02,43 %	01	كيف
04,28 %	03	10,00 %	02	80,48 %	33	كم
05,71 %	04	00,00 %	–	00,00 %	–	أين
01,42 %	01	10,00 %	02	02,43 %	01	أيّ
00,00 %	–	05,00 %	01	02,43 %	01	متى
00,00 %	–	00,00 %	–	00,00 %	–	لِمَ
00,00 %	–	00,00 %	–	00,00 %	–	عَلاَم
00,00 %	–	00,00 %	–	00,00 %	–	فيم
00,00 %	–	00,00 %	–	00,00 %	–	أنّى
00,00 %	–	00,00 %	–	00,00 %	–	لماذا
00,00 %	–	15,00 %	03	02,43 %	01	ماذا

المجموع	41	20	70
النسبة	31,29 %	15,26 %	53,43 %

ملاحظة : تم الاعتماد في هذا الجدول على إحصاء قصائد الرؤية البطولية، وقصائد الرؤية الوجدانية، وقصائد الرؤية التأملية ذات العناوين الآتية:

-قصائد الرؤية البطولية: وراء الصورة، و أبونا رسول الله، و بنا افتخر الزمان، و لبيك تلمسان، وبي يحتمي جيشي، وشددت عليه شدة هاشمية، والباذلون نفوسهم.

-قصائد الرؤية الوجدانية:مجموع قصائد الغزل + مسكين لم يذق طعم الهوى، و أنا الحب والمحبوب والحب جملة.

قصائد الرؤية التأملية: مجموع القصائد التي قدم بها الأمير لكتابه "المواقف" + قصيدة أستاذي الصوفي.

يتضح من الجدول الإحصائي أن تواتر أدوات الاستفهام في الرؤى الثلاث جاء بنسب في الرؤية الوجدانية، وارتفعت %في الرؤية البطولية، و15,26% متفاوتة، إذ بلغت 31,29 ، وهذا الارتفاع يتناسب وموضوعات %نسبة التواتر أكثر في الرؤية التأملية فبلغت 53,43 الرؤية التي تقوم على أساس البحث عن المعرفة للوصول إلى اليقين، والاستفهام "هو طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل وذلك بأداة من إحدى أدواته، وهي: الهمزة، وهل، وما، ومن، ومتى، وأيان، وكيف، وأين، وأنّى، وكم، وأيّ"[278].

كما نلاحظ من خلال الجدول ارتفاع تواتر الاستفهام بأداة "هل" في الرؤية التأملية بنسبة ، وهي بذلك تحتل المرتبة الأولى قياسا مع أدوات الاستفهام المتبقية، التي %بلغت 50,00

[278] - أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ضبط وتدقيق وتوثيق: يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، دط، دت، ص78.

مثلت نسبا متوسطة وضعيفة، لذا عدت الأداة "هل" ملمحا أسلوبيا في شعر الرؤية التأملية، وهي أداة " يطلب بها التصديق فقط، أي معرفة وقوع النسبة، أو عدم وقوعها لا غير"[279].

و قد وظف الأمير عبد القادر هذه الأداة للتعبير عن حيرته في مسائل متعددة فقال[280]:

فَهَل أَنَا مَوْجُودٌ وَهَلْ أَنَـا مَعْدُومٌ وَهَل أَنَا ثَابِتٌ وَهَلْ أَنَــا مَنْفِي؟

وَهَلْ أَنَا مُمْكِنٌ وَهَلْ أَنَــا وَاجِبٌ وَهَلْ أَنَا مَحجُوبٌ وَهَل أَنَا مَرْئِي؟

وَهَلْ أَنَا فِي قَيْدٍ وَهَلْ أَنَـا مُطْلَقٌ وَلَسْتُ سَمَاوِيًّا وَلَا أَنَـا أَرْضِي؟

وَهَلْ أَنَا فِي حَيّزٍ وَهَلْ أَنَا نَـازِحٌ وَهَلْ أَنَا ذَا شَيْءٌ وَهَل أَنَا لَا شَيْء؟

وَهَلْ أَنَا ذَا حَقّ وَهَل أَنَـا ذَا خَلْقٌ وَهَلْ عَالَمِي غَيْبٌ أَوْ أَنِّي شَهَادِي؟

وَهَلْ أَنَا جَوْهَرٌ،وَهَلْ أَنَـا ذَا كَيْفٌ وَهَلْ أَنَا جِسْمَانِيّ أَوْ أَنِّي رُوحَانِي؟

وَهَلْ أَدْرِي مَنْ أَنَا فِي هَذَا تَحَيّرِي وَهَلْ أَنَـا ذَا مَيّتٌ وَهَلْ أَنَا ذَا حَيّ؟

وَهَل أَنَا مَجْبُورٌ وَهَلْ لِي خِيـرَةٌ وَهَلْ أَنَـا عَالِمٌ وَهَـلْ جَاهِلٌ عَمِي؟

وَهَلْ فَاعِلٌ أَنَا وَهَلْ غَيْرِي فَاعِلٌ وَهَلْ قَدرِي يُقَـالُ أَوْ أَنَـا ذَوْقِـي؟

يبدو في هذه الأبيات تواتر أداة الاستفهام "هل" بكثرة، بمجموع بلغ 30 مرة أي بمعدل تكرار يقدر بثلاث مرات في البيت الواحد، وقد خرج أسلوب الاستفهام في هذه الأبيات إلى غرض أسلوبي مفاده حيرة الشاعر في قضايا متعلقة بالحياة والوجود والكون، وجاءت "هل" مرتبطة بجملة اسمية يتصدرها ضمير المتكلم "أنا" دلالة على أن الحيرة لا تنفك عنها نفس السالك، فمهما ركن إلى اليقين فإنسيته لا تفتأ تنزع به إلى الحيرة.

1 . وحدة الوجود:

تعني عند الأمير عبد القادر العينية، ويقول عنها موضحا :"فالعين وما تقع عليه والأذن وما تسمعه، واللسان وما يصوت به، والجوارح وما تلمسه، والعقل وما يتعقله، والخيل

---

[279] -المصدر نفسه :ص 79.

[280]-المواقف: مج 1، مصدر سبق ذكره، ص5.

والمتخيل، والمتصور والمتصور، والصور، والحافظ والحفظ، والمحفوظ فما هي إلا أعراض ونسب وإضافات في عين واحدة، هي الواحدة والكثيرة، وعليها تطلق الأسماء كلها"[281]، والعين هي عين الله "والله تعالى هو عين كل شيء في الأرض والسماء"[282].

يقول الأمير موضحا العين الواحدة في قصيدته "وحدة الوجود"[283] :

أَنَا حَقّ، أَنَا خَلْـقٌ أَنَا رَبّ، أَنَا عَبْدٌ

أَنَا عَرْشٌ، أَنَا فَـرْشٌ وَجَحِيمٌ، أَنَا خُلْـدٌ

أَنَا مَاءٌ، أَنَا نَــارٌ وَهَوَاءٌ ، أَنَا صَلْدٌ

أَنَا كَـمّ، أَنَا كَـيْفٌ أَنَا وَجْدٌ، أَنَا قَصْدٌ

أَنَا ذَاتٌ، أَنَا وَصْـفٌ أَنَا قُرْبٌ، أَنَا بُعْـدٌ

كُلّ كَوْنِي ذَاكَ كَوْنِي أَنَا وَحْدِي، أَنَا فَرْدٌ.

ما يفهم من القراءة الأولى أن الشاعر جمع بين المتنافين في ضمير واحد وهو "أنا"، والأنا في هذه القصيدة تعبير عن عين واحدة "هي عين النور وعين الظلمة وعين كل متنافين من أنواع المنافاة (...)أي فنور وظلمة عينه أي عين العين الواحدة"[284].

كما يفهم أيضا من هذا القصيدة أن الشاعر عبر عن صلته بالكون والكائنات، ووصف علاقته بالأشياء التي تربطه بها ألفة عجيبة، كما بثت هذه القصيدة الحياة في الجمادات وفي المعنويات، وأصبح كل شيء حيا وله روح ورابطة قرابة مع الشاعر، إذ عبر عن مشاعر المشاركة بل والتماهي مع الموجودات الجزئية باعتبارها بعضا من الماهية الكلية، وكل ذلك ترجم عن صلة الشاعر وعلاقته مع عناصر الكون انطلاقا من وعيه بأنه هو عين الشيء الكلي:

---

[281]-المواقف: مج3، سبق ذكره، الموقف: 358 ،ص75.

[282]- المصدر نفسه: مج1، الموقف:33،ص24.

[283]-الديوان:سبق ذكره،ص220.ووردت أيضا في المواقف: مج3، الموقف: 358،ص76.

[284] -المواقف: مج3،الموقف :358 ،ص71.

كُلّ كَوْنِي ذَاكَ كَوْنِي أَنَا وَحْدِي، أَنَا فَرْدٌ.

وبهذا الوعي أصبح الشاعر يتواصل مع الوجود "ولم يعد هناك مبررا للحذر من أي تعارض أو صدام، الكون ألفة وكل ما يؤثث المشهد من عناصر وكينونات حية وجامدة إنما هو لوحة شعر، إيقاعها من تلك التسابيح التي تنتهي إلى سمع العارف وبصره تحملها إليه همسة النسيم، وهفهفة الهبة، والتماعة البرق، وقعقعة الرعد، وانبلاجة الفجر، وتضرج وجه الغروب، والتهاب حر الهاجرة، وغير ذلك مما تمتلئ به اللوحة من مظاهر الحركة والضوء والازدهار والخصوبة والموت والحياة"[285].

الملفت للانتباه في هذه القصيدة هو تكرار ضمير "أنا" ويبدو ذلك قصدا من الشاعر للدلالة على العين الواحدة، ثم تلتها الأسماء والصفات المتعددة ليقول أن ذات الله وحقيقته واحدة، إلا أنها تتمظهر بمظاهر عدة "إن الحقيقة المسماة بالله واحدة من كل وجه ومع وحدتها فهي ظاهرة، وتظهر بما لا نهاية له من الصور، ولها في كل صورة وجه خاص، تلك الصورة فهي واحدة كثيرة، واحدة بحقيقتها كثيرة بتعيناتها ومظاهرها"[286] .

انطلاقا من هذه النظرة إلى حقيقة الذات الالهية التي يعتقدها الأمير، جعلنا نتساءل: هل الذات الواحدة تتفرع إلى فروع كثيرة؟ أو تتنوع بأنواع عديدة، وتتجزء إلى أجزاء لا حصر لها؟ وهل هذا ما يقصد الشاعر من تترى الأسماء والصفات في قصيدته من خلال الألفاظ (حق، خلق، رب، عبد، عرش، فرش، ماء، نار، كم، كيف، قرب، بعد ...)؟ يوضح الأمير عبد القادر كل هذا في الموقف(24) إذ يقول: "فحقيقة الله وإن ظهرت بكمالها في مظاهرها التي لا تتناهى فهي لا تتجزء ولا تتبعض ولها في كل مظهر وجه خاص أي ذات ولا يستحق العبادة وجه من تلك الوجوه الظاهرة بالمظاهر إلا الذات المسمى بالله، لأن غيرها وإن كان هو هي فإنه لا يسمى الله، فإنه تعالى لما ظهر بهذه الصور سماها غيرا وسوى وإنسانا وملكا وعرشا وفلكا وشمسا وكوكبا ونحو ذلك"[287].

---

[285] -عشراتي سليمان:الأمير عبد القادر العرفاني، مرجع سبق ذكره، ص ص43-42 .

-المواقف،مج1،الموقف:24،ص[286]21

[287] -المصدر نفسه: مج1،ص ص22-21.

يقول الشاعر[288]:

تَعَدّدَت الأَلْقَابُ وَالعَيْنُ وَاحِـدٌ فَمَا ثَمّ إِلّا الله لَا عَيْـنٌ لِلْغَيْـرِ

فَشَيْئَانِ لَفظًا نَحْنُ وَالعِيْنُ وِاحِدٌ فَأَنْتَ هُوَ الأَنَا وَالهُو أَنْتَ فَادّكِرِ.

من هنا فإن عقيدة وحدة الوجود عند الأمير عبد القادر الجزائري تقر بمبدأ ترابط الكائنات بعضها ببعض، وتماهيها جميعا في مصدر كينونتها الأول، أو ما يصطلح عليه باللغة العرفانية "العلة الأولى"، وهو الخالق البارئ فهي "فلسفة صدرت عن منزع فياض من الحب الكوني نظرت به إلى الوجود، إذ هي أحبت الخالق، فأكبرت المخلوقية وعظمتها وأسبغت عليها حبها إجلالا للربوبية "[289].

والغريب في هذه العقيدة أنها تقر بالحياة والكينونة للموجودات مطلقا "فحتى الجماد في معتقدها يتمتح على نحو ما بالروح، وهو ما يؤكد منطلقها الاعتباري، إذ هي تتعالى بالموجودات بالنظر إلى المصدرية الربانية لهذه الموجودات"[290].

انطلاقا من هذا المبدأ، فلا عجب أن يتحاور الشاعر عبد القادر الجزائري مع الجمادات، وينجذب إليها بدافع ينبع من باطنه، ومن لب فطرته، ومن عمق عقيدته، ولا عجب أن يفقه خطاب العجموات من صلوات وتسبيحات، وهذا ما يدلي به صريحا في قصيدته "الباطن والظاهر" [291]:

أُرَدّدُ طَرْفِي، فِي الرّسُومِ، فَلَا أَرَى سِوَى، مَنْ بِهِ كَانَتْ : رُسُومًا وَآثَارًا

وَأَسْأَلُـــهَا عَنْهُ، فَكُلّ أَجَابَـــــنِي بِأَنّـــهُ مَا رَآهُ يَوْمًـــــا، وَلَا أَدْرَى

فَقُلْتُ لـــهُم: هَذَا عَجِـيبٌ! فَإِنّنِي مَـا أَبْصَرتُهُ إِلّا بِكُم مُتَظَـــاهِرًا

عَرَفْتُهُ مِنْكُم، ثُمّ زَادَ فِي عِرْفَانِنَـا بِأَنّنِي إِيّـــاهُ . وَلَـــكِن مُنْكَـرًا

---

[288] - المصدر نفسه:ص8.

[289] -عشراتي سليمان: الأمير عبد القادر المفكر، مرجع سبق ذكره، ص121.

[290] - المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

[291] -الديوان:ص226.

عَجِبْتُ لَهُ،كَيفَ اِخْتَفَى بِظهُورِهِ؟! فَعَيْنِي حِجَابُه الظّــهُور،وَلَا انْــفَرا

أَلَا فَاعْجَبُوا،مِنْ ظَاهِرٍ فِي بُطُونِهِ وَمِنْ بَاطِنٍ، لَا زَالَ بَادٍ وَظَاهِــرًا

إن هذه القصيدة التي تصور"الشاعر في حال شطحاته الصوفية وغيبوبته من الوجود إلى اللاوجود"[292] هي نص يتناجى بالخالق وبتجلياته التي تتماهى في صور مخلوقاته من الإنس والنبات والجماد، وأنه يعجب من الذين لا يهتدون إليه ولا يرونه، فصورته متجلية في كل الموجودات، وكل ملمح من ملامح هذا الكون هو وجه الله، وكل ما فيه يدل على وجوده، كما يلمس في مكونات الكون روح الله، ويرى فيها بصمة أسمائه الحسنى،" فكل ظاهر فهو الحق تعالى من اسمه الظاهر بحكم قوله تعالى: "هو الأول والآخر والظاهر والباطن ...ولا يخرج عن هذه المراتب الأربع، فلا أول إلا هو، ولا آخر إلا هو، ولا ظاهر إلا هو، ولا باطن إلا هو"[293].

من هذا المنطلق (منطلق التضاد) يسلم الأمير عبد القادر بمبدأ تعددية التجلي، فحسب ما يعتقده أن الله يتجلى في مخلوقاته بحكم استعدادها، وهذه التعددية المشهودة تفضي إلى أن ذات الله مطلقة "مطلقة من حيث أنها لا حصر ولا حد لظهوراتها ... ولولا إطلاقها ما ظهرت بالمظاهر التي لا نهاية لها مع وحدتها وعدم تجزئتها"[294].

يقول الشاعر على لسان بارئه[295]:

فَلَا كَائِنٌ إِلّا أَنَــا بِهِ ظَاهِرٌ وَلَا كَائِنٌ يَكُونُ لِي أَبَـدًا قَـــيْدًا

وَلَا بَاطِنٌ إِلّا أَنَا ذَاكَ بَاطِن وَلاَ ظَاهِرٌ غَيْرِي فَلاَ أَقْبَل الجحْدَا

فَقُلْ عَالِمٌ وَقُل الله وَقُل أَنَــا وَقُلْ أَنْتَ وَهُو لَسْتَ تَخْشَى بِهِ ردا

تَعَدّدَتِ الأَسماء وَإِنّي لَوَاحِدٌ أَلَا فَاعْبُدُونِي مُطْلَقًا نُزهــا فَرْدًا.

---

[292] -الديوان:ص226.

[293] -المواقف: مج1،الموقف:15،ص17.

[294] - المصدر نفسه: مج1،الموقف:36،ص25.

[295] - المصدر نفسه: ص6.

من خلال هذه الأبيات تتضح رؤية الأمير إلى مرتبة الألوهية**، التي تظهر في كل الموجودات، وهذا لا يعني أنها تتقيد بصفات من تتجلى فيه "فهي في حال تعينها وتقييدها بالمظاهر مطلقة فتقييدها عين إطلاقها"[296].

إن مرتبة الألوهية لا يهتدي إليها إلا العارف الذي سلك كل المقامات وتذوق كل الأحوال وزال عنه الغطاء وحصل له الفتح، فإنه يرى الأشياء بغير ما يراها غيره

ويرى الأمير عبد القادر بأن المسلك الذي يسلكه المريد للوصول إلى المعرفة اليقينية، إنما بدايته النفس، بل هي المقام الأول والأخير فيجب تطهيرها وتزكيتها "تطهيرها من دعواها ما ليس لها لنفسها، وكفها عن غصب كمالات غيرها والتحلي بها حتى تترك جميع الدعاوى الكاذبة، لأن النفس تدعي الوجود مع الحق تعالى وهي فاجرة كاذبة في ادعائها، وغصب الكمالات التابعة للوجود من العلم والقدرة والاختيار والفعل والترك، فتحلت بها وادعتها وهي فاجرة في دعواها، لأن الوجود وكل كمال تابع للوجود فهو خاص بالحق تعالى لا شريك له في ذلك، فمن عرف أنه العدم الظاهر وتحقق أنه لا علم ولا قدرة ولا فعل، ولا اختيار له، وأنه محل لفعل الحق تعالى فيه وبه، فهو الذي زكى نفسه وطهرها من الجور والفجور"[297].

فالنفس إذن حقيقتها الفقر والعدم وجوديا وصفاتيا وفعليا، عاجزة على الاختيار والقدرة والعلم، وأما الغنى والكمال والوجود فهو للحق تعالى، فالذي أدرك هذه الحقيقة فإنما زكى نفسه، وعرف المسلك، والذي ينسب صفات الوجود والكمال لنفسه فقد هلك وخسر، لأنه أشرك بالله، ولا شريك للحق وجودا وصفة وفعلا، وتركه كل هذه الادعاءات هو التزكية والتطهير، يقول الأمير[298]:

** -مرتبة الألوهية:هي مرتبة الذات التي أمر الله ـ عز وجل ـ عباده بمعرفتها،في رأي الأمير، وهي"تدرك حسا وعقلا وكشفا" وليست الذات البحت التي "لا خبر عنها ولا وصف، ولا اسم، ولا حكم، ولا رسم، المخبر عنها صامت والناظر إليها باهت"،والذات البحت هي الغيب المطلق الذي لايعلم منه سوى وجوده "المواقف، مج1، الموقف35، ص25.

[296] ـ المصدر نفسه: الموقف35، ص25.

[297]- المصدر نفسه: مج1،الموقف: 53، ص33.

[298] ـ المواقف: مج1،الموقف 53: ص ص4 3.

فَمَا دُمْتَ غَيْرَنَا فَأَنْتَ شَرِيكَنَـا وَهَل ثَمّ غَيْر يَا بَلِيد بِهِ هَـوَسُ

وَمَا دُمْتَ مَوْجُودًا فَشِرْكُكَ ظَاهِرٌ فَإِن لَمْ تَكُن فَرُبّما رَحَل الّنحـَسُ

فَفَارِقْ وُجُودَ النّفْسِ تَظْفر بِالمُنَى وَزَايِل ضِلاَل العَقْلِ إذ أَنّهُ الحَبسُ

وَمَا هُو إِلّا أَن تَصِير إِلى الفَنَـا وَتُصْعَق لَيسَ ثَمّ رُوحٌ وَلَا حِـسّ .

في هذه الأبيات تتجلى بوضوح رؤية الأمير عبد القادر إلى حقيقة النفس، فهي منعدمة وإن ادعت الوجود فهي مشركة، وبمفارقتها يظفر السالك بالمنى، وينجح في سيره***، ويصل إلى مرماه، ويتحقق له المحو والفناء****، ويدرك "أن في الوجود معشوقة غير مرموقة، الأهوية إليها جانحة، والقلوب بها طافحة، والأبصار إلى رؤيتها طامحة، يطير الناس إليها كل مطار، ويرتكبون الأخطار (...) ولا يصل إليها إلا الواحد بعد الواحد (...) فيحصل انقلاب عينه إلى عين هذه المعشوقة (...) وبعد التعب والعنا ومعاناة الضنا، وجدت هذه المعشوقة أنا، وتبين إني الطالب والمطلوب، والعاشق والمعشوق"[299] .

وفي هذا المعنى يقول الأمير[300]:

أَنَا الحِبّ وَالمَحْبُوبُ وَالحُبّ جُمْلَة أَنَا العَاشِقُ المَعْشُوقُ سِرّا وَإِعْلانا.

هذه هي آية وحدة الوجود التي يؤمن بها الأمير عبد القادر، فالوجود واحد وإن تعددت الموجودات، والعين واحدة وإن كثرت المظاهر، بمعنى لا وجود إلا وجود الحق تعالى، وما الكون كله بجماداته وحيواناته ألا صوره ومظاهره، وذواتنا هي ذاته من حيث كوننا لا نستمد

*** -ويقصد به الأمير عبد القادر:"سير معنوي في مجالات معنوية وهي النفوس"المواقف مج1، الموقف:25 ، ص22.

**** -الفناء:معناه عند الأمير عبد القادر"تجرد السالك من كل تعين حسي وروحي وقلبي"، المواقف، مج1، الموقف:51 ،ص33.

[299] -المواقف:مج1،ص4.

[300] -الديوان:ص223.

شرط وجودنا إلا من خلاله، وأن الغير منعدم***** ولا وجود له خارج الذات الكلية، وهنا نجد أنفسنا أمام إشكالية وهي: كيف نستسيغ إنكار ذواتنا والذوات المحيطة بنا؟ وكيف نعدم ما كان موجودا؟ يجيب الأمير عن ذلك بقوله :"اعلم أنه ليس للحق تعالى ذات ولمخلوقاته ذوات مستقلة متباينة لذاته تعالى، فمن طلب للمخلوقات ذوات مستقلة قائمة بأنفسها لم يجدها أبدا، وإنما ذات الحق تعالى هي عين ذوات المخلوقات، من غير تعدد ولا تجزئة لذاته تعالى، وذوات المخلوقات هي عين ذات الحق تعالى، لا على أن للحق ذاتا وللمخلوقات ذوات ثم اتحدت ذات الحق بهم وامتزجت وأحلت فيهم، فإن هذا محال وليس بمراد، بل بمعنى أن ذاته تعالى التي هي وجوده المقوم للمخلوقات القائم عليها هي عين ذوات المخلوقات إي هي، أي ذوات المخلوقات عبارة عن ظهور الوجود الحق متلبسا بأحكام استعدادات المخلوقات، أي أعيانها الثابتة في العلم والعدم وأزلا وأبدا، وهي نسب للوجود الحق واعتبارات وإضافات ولا عين لها في الوجود الحق"[301].

من خلال هذا النص رفع الأمير اللبس عن نظرية وحدة الوجود، بإقرار العين الواحدة ونفي الاتحاد والحلول، والكثرة المشهودة لا يرى العارف لها وجودا إلا في وهم الجاهل لحقيقة الوجود "فالعالم المشهود لم يكن قبل ظهوره سوى أعيان ثابتة، بمعنى لم يكن لها وجود بل هي نسب وإضافات اقتضتها أسماؤه تعالى، كانت معلوماته ثم أفاض عليها تعالى فيضه المقدس الذي به ظهرت في صورها الوجودية المشهودة، فالأعيان مازالت في ثبوتها لم تبرحه، وظهورها هو تجلي حقي في ظرف خلقي"[302].

هكذا يتبنى الأمير عبد القادر مبدأ عقيدة وحدة الوجود التي "تنظر إلى الكائنات من خلال المنطلق الربوبي فلا ثبات ولا ديمومة إلا له، وكل ما عداه فهو تجل للقدرة العليا، وتجلي القدرة هو جزء من القدرة ذاتها، من هنا كانت الأكوان لازما لملزومية كلية هي الله"[303].

***** -أي لا عين له ،وهو اعتبار أو إضافة.

301 -المواقف: مج1،الموقف:64،ص39.

302 -مزيان محمد وآخرون: تبر الخواطر في فكر الأمير عبد القادر، دار القدس العربي، ط2010 1 ،ص174.

303 -سليمان عشراتي: الأمير عبد القادر الشاعر، دارالقدس العربي ،ط2011 1، ص181.

2- الذات الإلهية:

هذه المسألة ليست وليدة فكر الأمير عبد القادر في العصر الحديث، وإنما هي مسألة عريقة خاضت فيها الفرق الكلامية كثيرا، وحكمت عقلها في وصف الذات الإلهية، وانقسمت الآراء إلى قسمين بين منزه ومشبه، ولا يوجد موقفا وسطا يجمع بين الموقفين ويوفق بين الرأيين، فإما منزه تنزيها مطلقا، وإما مشبه تشبيها مطلقا، وبين هذا وذاك يقول الأمير عبد القادر الجزائري :"فمن شهد التنزيه فقط كالمنزهة من المتكلمين أخطأ، ومن قال بالتشبيه فقط كالحلولية والاتحادية أخطأ، ومن قال بالجمع بين التشبيه والتنزيه أصاب، فالعامة في مقام التشبيه، والعقلاء في مقام التنزيه، والعارفون بالله تعالى في مقام التنزيه والتشبيه"[304] .

قد أخطأ كل من المنزهة والمشبهة في معرفة الله- في نظر الأمير- لأنهم حكموا عقولهم، وعرفوه المعرفة التي اقتضتها القوة العقلية، وبذلك أضلوا السبيل، لأنهم شبهوه بعقولهم، ونزهوه بعقولهم، فنحتوا له صورة قاصرة نابعة من قصور العقل.

هذه أفكار الأمير على مستوى مؤلفه المواقف، أما على مستوى أشعاره فقد وظف الأمير عبد القادر أساليب لغوية تعكس رؤيته للذات الإلهية من بينها الأساليب الإنشائية، "والإنشاء لغة يعني :الإيجاد، واصطلاحا : ما لا يحتمل الصدق والكذب لذاته، نحو "اغفر" و "ارحم"، فلا ينسب إلى قائله صدق أو كذب"[305] ، وينقسم الإنشاء إلى طلبي :" وهو خمسة أنواع :الأمر، النهي، التمني، الاستفهام، النداء"[306]، و يعرف بأنه : "ما يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب، لامتناع تحصيل الحاصل وهو المقصود بالنظر"[307] ، وغير

---

304 -المواقف: مج3،الموقف:353،ص55.

305 - أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، مصدر سبق ذكره، ص69.

306 -أحمد مصطفى المراغي: علوم البلاغة (البيان والمعاني والبديع)، دار الكتب العلمية ،بيروت، لبنان، ط3، 1414هـ ، 1993م، ص61.

307 - الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، وضع حواشيه: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1424هـ ، 2003م.

طلبي :" وهو ما يستدعي مطلوبا حاصلا"[308]، وسنهتم في دراستنا هذه بتسليط الضوء على القسم الأول "لأن كثيرا من الإنشاءات غير الطلبية أخبار في الأصل نقلت إلى الإنشاء"[309]

وقد تفاوت حضور الأساليب الإنشائية في قصائد الرؤية التأملية، الأمر الذي يشي بوجود دلالات سنتطرق إليها بعد رصدنا لهذه الأساليب:

جدول رقم (1): يوضح إحصاء الأسلوبين الإنشائيين التمني والأمر في قصائد المواقف:

الأسلوب الإنشائي	عنوان القصيدة	عدد التواتر	الأسلوب الإنشائي	عنوان القصيدة	عدد التواتر
التمني	فلو رأيت	01	الأمر	فلو رأيت	00
	يا صاح	01		يا صاح	00
	أمطنا الحجاب	00		أمطنا الحجاب	00
	تجلى لي المحبوب	01		تجلى لي المحبوب	12
	أرى الذي أفناني	02		أرى الذي أفناني	01
	لقد حرت	00		لقد حرت	02
	أيا حيرتي	00		أيا حيرتي	01
	أنا مطلق	01		أنا مطلق	08
	يا من غدا عابدا لفكره	01		يا من غدا عابدا لفكره	09

[308] -أحمد مصطفى المراغي: مرجع سبق ذكره، ص 61

[309] -المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

التمني	يا عظيما	00		يا عظيما	03
	لا تعجبوا	00		لا تعجبوا	00
	يا نور بلا شمس	00	الأمر	يا نور بلا شمس	04
	أنا حق	00		أنا حق	00
	لا شك أني مجبور	02		لا شك أني مجبور	02
المجموع		08	المجموع		42

<u>جدول رقم (2):</u> يوضح إحصاء الأسلوبين الإنشائيين النهي والاستفهام في قصائد المواقف :

الأسلوب الإنشائي	عنوان القصيدة	عدد التواتر	الأسلوب الإنشائي	عنوان القصيدة	عدد التواتر
النهي	فلو رأيت	00	الاستفهام	فلو رأيت	01
	يا صاح	00		يا صاح	00
	أمطنا الحجاب	04		أمطنا الحجاب	01
	تجلى لي المحبوب	01		تجلى لي المحبوب	01
	أرى الذي أفناني	00		أرى الذي أفناني	00
	لقد حرت	00		لقد حرت	30

	أيا حيرتي	00		أيا حيرتي	08
	أنا مطلق	08		أنا مطلق	00
	يا من غدا عابدا لفكره	01		يا من غدا عابدا لفكره	01
	يا عظيما	02		يا عظيما	00
النهي	لا تعجبوا	01	الاستفهام	لا تعجبوا	00
	يا نور بلا شمس	00		يا نور بلا شمس	03
	أنا حق	00		أنا حق	00
	لا شك أني مجبور	00		لا شك أني مجبور	01
المجموع		17	المجموع		46

<u>جدول رقم (03):</u> يوضح إحصاء الأسلوب الإنشائي:" النداء "

الأسلوب الإنشائي	عنوان القصيدة	عدد التواتر	نسبة التواتر

النداء	فلو رأيت	02	06,89%
	يا صاح	01	03,44%
	أمطنا الحجاب	00	00,00%
	تجلى لي المحبوب	01	03,44%
	أرى الذي أفناني	00	00,00%
	لقد حرت	00	00,00%
	أيا حيرتي	02	06,89%
النداء	أنا مطلق	00	00,00%
	يا من غدا عابدا لفكره	03	10,34%
	يا عظيما	01	03,44%
	لا تعجبوا	00	00,00%
	يا نور بلا شمس	16	55,17%
	أنا حق	00	00,00%
	لا شك أني مجبور	03	10,34%
المجموع		29	100%

من الجداول الإحصائية (1)، (2)، (3) نخلص إلى النتائج الآتية:

الأساليب الإنشائية	العـدد	نسبة التواتر
التمني	09	06,29%
النهي	17	11,88%
الأمر	42	29,37%
النداء	29	20,27%
الاستفهام	46	32,16%
المجموع	143	100%

إن ما نلاحظه من خلال هذا الجدول ارتفاع نسبة تواتر أسلوب الاستفهام بمجموع بلغ 46 مرة، ما يعادل نسبة 32,16 %، محتلا بذلك المرتبة الأولى، ثم يليه أسلوب الأمر بمجموع بلغ 42، بنسبة تقدر بـ 29,37%، متبوعا بأسلوب النداء الذي بلغ مجموع تواتره 29 مرة، ما يعادل نسبة 20,27%، ثم أسلوب النهي بمجموع تواتر بلغ 17 مرة، أي بنسبة بلغت11,88%، وأخيرا أسلوب التمني الذي تواتر 09 مرات أي ما يعادل نسبة 06,29% ، و سنتطرق فيما يأتي إلى بعض هذه الأساليب، ومدى إبرازها لرؤية الأمير لحقيقة الذات الإلهية:

1-أسلوب الاستفهام :"والاستفهام لطلب حصول في الذهن، والمطلوب حصوله في الذهن، إما أن يكون حكما بشيء على شيء أو لا يكون"[310]، وقد وظفه الأمير متعجبا من الذين وظفوا عقولهم في الحكم على الذات الإلهية فقال [311]:

فَيَا خَيْبَة العَقْلِ فِي حُكْمِـهِ عَلَى العَيْنِ سترى فَـلاَ يَقْشَع

فَأَيْنَ الذِي فَوقِ عَرْشٍ عَلَا؟ وَمَنْ هُو فِي أَسْفَلِ الأَرْضِ عُوا؟

أفاد الاستفهام في هذه الأبيات تعجب الأمير عبد القادر من أمر المتكلمين الذي حكموا عقولهم في فهم حقيقة الذات الإلهية.

2-أسلوب الأمر: ومفهومه هو: "طلب حصول الفعل على وجه الاستعلاء"[312]، وقد برز هذا الأسلوب في قصيدة " يا من غدا عابدا لفكره"، إذ تواتر تسع (09) مرات وهي القصيدة التي يناهض فيها الأمير أصحاب العقل وينصح بالتزام الشرع واتباع النصوص القرآنية التي أنبأت عن الذات الإلهية فيقول[313]:

عَـلَيْكَ بِالشّرْعِ فَالزَمْ طَرِيقَتَــهُ فَحَيْثُ مَا سَارَ سِرْ،وَإِنْ يَقَفْ فَقِفْ

إِنْ قَالَ لَيْسَ كَمِثْلِي شَيءٌ قُل هُوَ ذَا أَو قَــالَ لِي أَعْيُنٌ فَقُل بِذَا كَلَفِي

شَبّهْه نَزّهْه فِي التّشْبِيه حَتّى تَرَى مُنَزّهـا أَخَـا تَشْبِيه بِـــلا جَنَفْ.

أفرز أسلوب الأمر في هذه الأبيات رؤية الأمير عبد القادر، حيث يرى أن لمعرفة الذات الإلهية معرفة حقة . من دون تنزيه ولا تشبيه . يجب التزام الشرع واتباع النصوص كما وردت في القرآن الكريم والسنة النبوية المطهرة من دون تأويل عقلي محرف، لأن القرآن الكريم نزل بلسان عربي مبين، والمطلوب منا أن نقرأه بلغته، ونفوض المعاني إلى الله تعالى "وأن الله مستو على العرش كما قال، وأن له وجها كما قال، وأن له عينين كما قال، وأن له يدين كما

---

310 -أبو يعقوب يوسف السكاكي: مفتاح العلوم، ضبطه وكتب هوامشه وعلق عليه: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دط، 1983م، ص303.

311 - المواقف: مج1 ، مصدر سبق ذكره، ص6

312 -أحمد مصطفى المراغي: مرجع سبق ذكره، ص 75

313 -المواقف: مج1، مصدر سبق ذكره، ص6.

قال بلا كيف"[314].وسبحانه عندما قال :"لَيْسَ كَمِثْلِهِ شَيْءٌ" فنفهمها على أن "نسبة الأشياء من النعوت والصفات إليه ليست كنسبتها إلى المحدثات، فإن ذاته تعالى مجهولة، فنسبت ما ينسب إليه تعالى مجهول(...)فقوله: "**الرَّحْمَانُ عَلَى العَرْشِ اِسْتَوَى**" الاستواء معلوم والكيف مجهول"[315] وقس على ذلك الصفات الأخرى "فإن أله الأنبياء والرسل والأولياء مشبه منزه في تشبيهه"[316].

3-أسلوب النهي: عرف هذا الأسلوب بأنه :"هو طلب الكف عن الفعل على وجه الاستعلاء"[317]، وقد تواتر هذا الأسلوب بكثرة في قصيدة " أنا مطلق" بنحو ثمان (8) مرات، ليتناسب وموضوع هذه القصيدة فيقول الأمير[318]:

أَنَا مُطْلَقٌ فَلَا تَطْلَبوا الدّهرَ لي قَيْدا وَمَا لِي مِن حَدّ فَلاَ تَبْغُوا لِي حَدّا

.....

وَلاَ تَنْظرُوا غَيرِي مِن كُلّ صُورَةٍ فَلَا تَنْظرَوا عَمْرًا وَلَا تَنْظرُوا زَيْدا

وَلَا تَطْلُبُوا غَيْرِي فَمَا هُوَ كَـائِن سِوَى خَيَالَاتٌ تَحْسِبُونَ لَهَا وجْدا.

وهكذا أسهمت الأساليب الإنشائية في إبراز رؤية الأمير عبد القادر الجزائري لحقيقة الذات الإلهية، حيث بدا مناهضا لأصحاب العقول الذين نزهوا الذات الإلهية تنزيها مطلقا، كما بدا أيضا متعجبا من أمر المشبهة الذين شبهوا الذات الإلهية تشبيها مطلقا، وبين هذا وذاك نصح الأمير عبد القادر بالتزام الشرع الذي أنبأ عن حقيقة الذات الألهية.

3. النور المحمدي (الإنسان الكامل):

كان الشعراء في عهد الرسول- صلى الله عليه وسلم - يمدحونه بكثرة، ولم يكونوا ينزعون في مدحهم نزعة واحدة، بل اختلفت في ذلك مشاربهم ونظروا إلى موضوع المدح من زوايا

---

[314] -المواقف: مج3،الموقف:336،ص18.

[315] - المواقف: مج1،ص16.

[316] - المواقف: مج1:ص18.

[317] -أحمد مصطفى المراغي: مرجع سبق ذكره، ص 79.

[318] - المواقف: مج1، مصدر سبق ذكره، ص6.

مختلفة، فمنهم من مدحه – صلى الله عليه وسلم – كما يمدح أي عظيم في قومه، فيذكر المآثر، والأخلاق، وذيوع الذكر، وبعد الصيت، والقوة والنفوذ في عشيرته ...إلى غير ذلك من المعاني التي درج الشعراء على ترديدها في مدائحهم، ومنهم من مدح الرسول – صلى الله عليه وسلم – من زاوية أخرى وهي الناحية الدينية، فهو الذي جاء وفي يده معجزة خالدة، هي كتاب الله لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه .

وهدف شعر المدح في حياته – صلى الله عليه وسلم – هو الدفاع عن الإسلام ونصرته، والدعوة له، ورفع أذى أعدائه عنه وبيان فضله، وتفصيل الخير الذي أتى على يديه .

ثم كان لهذه المدائح تطور بعيد المدى في القرون التالية في ظل التصوف الإسلامي، فإن الرسول – صلى الله عليه وسلم – مدح بعد وفاته كما مدح في حياته، وكانت المدائح في كل عصر تتضمن آراء قائليها في رسول الإسلام، ومن هنا اتخذت المدائح النبوية أشكالا مختلفة على مر العصور وحتى انتهى بها الأمر إلى الارتكاز على مذهب من مذاهب التصوف هو "النور المحمدي" الذي نادى به الحلاج، وهو أول صوفي قال بهذه النظرية التي تقضي بقدم نور سيدنا محمد –صلى الله عليه وسلم – وتجعله مصدر الخلق جميعا، ومن نوره ظهرت أنوار النبوات، وما سائر الأنبياء إلا صور من ذلك النور الأزلي، فقد كانت الصورة الكاملة في محمد بن عبد الله خاتم النبيين، وأول خلق الله أجمعين، وعن الحلاج انطلقت نظريته في النور المحمدي في الأزمنة التالية "حاملة أسماء مختلفة مثل "الإنسان الكامل" أو "القطب" ولكن جوهر النظرية ظل كما وضعه الحلاج في القرن الثالث"[319]

أصداء هذه النظرية تعكسها بعض أشعار الأمير عبد القادر، إلا أنها تتضمن عنده معان متنوعة تتعلق أحيانا بالحقيقة المحمدية، وأحيانا أخرى تحيل إلى العبد في أوج ترقياته العروجية حين يصل إلى مرتبة فتجتمع لديه كمالات الوجود العقلي والروحي والمادي "فمحمد – صلى الله عليه وسلم – هو روح العالم فهو الإنسان الكامل الذي لا أكمل منه، ومرتبة الكمل النازلين عن درجة هذا الكمال الذي هو الغاية منزلة القوى الروحانية من العالم وهم

[319] -عبد الحكيم حسان:التصوف في الشعر العربي، مرجع سبق ذكره، ص373.

الأنبياء – صلوات الله عليهم وسلامه –ومنزلة من نزل في الكمال عن درجة هؤلاء من العالم منزلة القوى الحسية وهم الورثة، رضوان الله عليهم"[320].

وتبدو منزلة النبي – صلى الله عليه وسلم – عظيمة في شعر الأمير وما هذه النداءات المتتالية إلا ترجمة لذلك، فيقول :[321]

يَا سَيّدي !يَا رَسول اللهِ!يَا سَنَدِي! وَيَا رَجَائِي!وَيَا حِصْنِي !وَيَا مَدَدي!

وَيَا ذَخِيرَةَ فَقْري ! يَاعِياذي ! يَا غَوْثي ! وَيَا عُدّتِي لِلخطْب وَالنّكَدِ!

يَا كَهْفَ ذُلّي!وَيَا حَامي الذّمارِ!وَيا شَفيعَنا فِي غَد!أَرجُوكَ ,يَا سَنَـدِي

لَا عِلمَ عِندِي أُرجّيه، وَلاَ عَمَـل أَمَام نَجْواي، مِن هَدْي وَمن رَشَـدِ

أَبْغِي رِضَاك، وَلَا شَيء أَقدّمُـه سِوى اِفتِقَارِي، وَذُلّي، واصفرارِ يَدِي

إَنْ أَنْتَ رَاضٍ، فَيا فَخْرِي وَيَا شَرَفِي! مَاذَا عَلِيّ إَذا وَاليتُ مِن أَحَـدِ؟!

خرجت صيغة النداء عن وظيفته الأصلية لتؤدي وظيفة أسلوبية هي التوسل، وفي هذا دلالة على ما يحظى به النبي – صلى الله عليه وسلم – من مكانة عظيمة ومنزلة رفيعة في عقيدة الشاعر، فهو سنده، ومدده، ومغيثه، وشفيعه، يتوجه إليه بالدعاء والابتهال لينال رضاه، والألفاظ (سيدي، سندي، رجائي، حصني، مددي، عياذي، غوثي، عدتي) تدل كلها على تجلي الصفات الإلهية في الحقيقة المحمدية "فكل نبي لا بد أن يغلب عليه تجلي اسم من الأسماء الإلهية، إلا محمد – صلى الله عليه وسلم – فإنه جمع الكل على غاية التمام والكمال والاعتدال فهو الإنسان الكامل"[322].

وقد صنف الأمير عبد القادر ورثة الأنبياء في منزلة الكمال، وإن كانت أقل من منزلة الأنبياء والرسل، ويشير الأمير إلى هذا النوع من الكمل في ديوانه، و مثّل لذلك بشيخه

---

320 -المواقف: مج3، مصدر سبق ذكره، الموقف:367،ص127.

321 -الديوان:ص152.

322 -المواقف: مج3،الموقف:367،ص161.

"محمد الفاسي" الذي يعد – في نظر الأمير عبد القادر– من الورثة وولي متميز عن غيره من الأولياء[323] :

مُحَمّدٌ الفَاسِي، لهُ مِن مُحَمّـد صَفِيّ الإِلهِ، الحَال وَالشّيم الغُـرُّ

بِفَرْضٍ وَتَعْصِيبٍ، غَدَا إِرثه لَهُ هُو البَدْرُ بَين الأَوْلِيَاءِ وَهُم الزّهْرُ.

يشير الأمير في هذين البيتين إلى مرتبة الولاية ومعناها عنده :"القرب من الله تعالى برفع الحجب وإخلاص العبودية إليه، وصدق التوكل عليه والانحياش ظاهرا وباطنا إليه، ليس بعلة قادحة في العبادة"[324].

وإذا كانت الوراثة منحة نبوية فالولاية منحة ربانية " وموهبة لأنها حال، والأحوال مواهب، ووسطها اكتساب لأنه جد واجتهاد وارتكاب أهوال ورياضات ومجاهدات وآخرها ولا آخر، ونهايتها ولا نهاية مواهب والقرب من الحق تعالى"[325] .

وإذا منحت الوراثة ووهبت الولاية صار الإنسان كاملا، في اعتقاد الأمير عبد القادر، وتتضح رؤية الأمير للإنسان الكامل من خلال الأساليب الموظفة في قصائده، ونخص بالذكر قصيدته "أستاذي الصوفي"، ومن تلك الأساليب "أسلوب الحذف" الذي عد ملمحا أسلوبيا بارزا في هذه القصيدة، ونخص بالدراسة الحذف على مستوى البنية الاسمية، وقد ظهر هذا الأسلوب بنوعيه، حذف المسند إليه (المبتدأ)، وحذف المسند (الخبر)، وقد تفاوت حذفهما في موضوعات القصيدة، كما سيتضح من خلال الجدولين الآتيين:

<u>الجدول الأول</u>:يوضح مواطن ومواضيع حذف المسند إليه

رقم البيت	المسند إليه المقدر	المسند	الموضوع	العدد	النسبة
02	هي	ليالي	ليالي الأمير	01	05,56%

323 -الديوان:ص201

324 -المواقف،مج1،الموقف:67،ص40

325 -المواقف،الموقف:67،ص41.

13	هي	بطاح	بطاح مكة	01	11,11%
14	هي	بطاح	بطاح مكة	01	
22	هو	عياذي ملاذي عمدتي	الشيخ	03	77,78%
23	هو	غياثي منيري مجيري	الشيخ	03	
25	هو	محمد الفاسي	الشيخ	01	
30	هو	صفوح	الشيخ	01	
31	هو	هشوش بشوش	الشيخ	02	
34	هو	ذليل عزيز	الشيخ	02	
36	هو	حريص رحيم	الشيخ	02	
68	هي	معتقة	الخمرة	01	05,56%
المجموع	18				100%

الجدول الثاني: يوضح مواطن ومواضيع حذف المسند.

رقم البيت	المسند إليه	المسند المقدر	الموضوع	العدد	النسبة
03	لا بدر	يضيء/ موجود	الأمير	01	50,00%
11	لا وعر	هناك	الأمير	01	
15	لا عجب	في ذلك/ كائن	الأمير	01	

13	لا فخر	موجود	بطاح مكة	01	16,67%
48	كل كرار	يشبه	مقارنة الشيخ	01	33,33%
58	لا حجر	لديه	الشيخ	01	
المجموع	06				100%

يتضح من الجدول الأول أن مواطن مواضيع الشيخ بلغت أربع عشرة (14) مرة ما يعادل نسبة 77,78% وهي أعلى نسبة في مواضيع حذف المسند إليه، وفي هذا دلالة على حضور الشيخ في فكر الأمير، وقربه من وجدانه، ولا حاجة له بأن يذكره بضمير غائب الذي يوحي بالغياب والبعد، بينما قلت مواطن الحديث عن الشيخ في الجدول الثاني بنسبة بلغت 33,33% ، ويعود ذلك إلى أن الأمير يريد أن يبلغ فكرة الإنسان الكامل ويعرف به، لذلك حرص على تزويد المتلقي بأكبر عدد من الصور عن شيخه، الذي جعله حاضرا في ذهن القارئ كمبتدأ، فكثرت الأخبار المحذوفة مبتدآتها، وهذا ما جعل حذف الأخبار المتعلقة بالشيخ قليلة جدا.

ومن أمثلة حذف المسند إليه قول الأمير:[326]

عِيَاذِي، مَلاَذِي، عُمْدَتِي ثُم عُدّتِي وَكَهْفِي، إِذا أَبْـدى نَوَاجَذهُ الدّهرُ

غِياثِي مِن أَيْدِي العُدَاةِ، وَمُنْقِذِي مُنِيرِي، مُجِيرِي، عِندَمَا غَمّنِي الغُمْرُ

وَمُحْيِي رُفَاتِي، بَعد أَنْ كُنتِ رَمّة وَأَكْسَبَنِي عُمرا، لِعُمري، هُو العُمْرُ.

يدل حذف المسند إليه في هذه الأبيات على مكانة الشيخ عند المريد، و إشارة إلى العلاقة التي يجب أن تكون بين الشيخ الذي حصل له الكمال، والمريد الذي دائم الاحتياج إلى

[326] -الديوان :ص 201.

فيضه وعطائه، فيتحدث الأمير في هذه الأبيات عن شيخه "محمد الفاسي" الذي كان له الفضل في إنقاذه من حياة الضنك، فتقديرا له و لأفضاله استبعد ذكره باسمه، أو بضمير يعود عليه، لأن في ذكر الضمير هو إيحاء بالبعد كونه ضمير غائب، وحرص على الإخبار عنه فأتت الأخبار تترى (عياذي، ملاذي، عمدتي، عدتي، غياثي، منيري، مجيري)، كما ترجم حذف المسند إليه في هذه الأبيات حاجة المريد إلى شيخه، فبدا الأمير وكأنه ينادي شيخه لولا قرينة الإخبار في قوله: "إذا أبدى نواجذه الدهر"، وفي قوله أيضا: " عندما غمني الغمر".

كما دل حذف المسند إليه على تسامي الإنسان الكامل بنبل أخلاقه، فيقول:[327]

صَفُوحٌ يَغُضّ الطّرْفَ عَنْ كُلّ زَلّـةٍ لِهَيْبَتِه ، ذَلّ الغَضَنْفَرُ[328]، وَالنّمِرُ

هَشُوشٌ،بَشُوشٌ يَلْقَى بِالرّحْبِ،قَاصِداً وَعَنْ مِثْل حَبّ المُزْن[329] تَلقَاهُ يَفْتَرُ

و يقول أيضا:[330]

ذَلِيـلٌ لِأَهْلِ الفَقْر[331]، لَا عَن مَهَـانَةٍ عَزِيزٌ ، وَلَا تَيْهٌ لَدَيْهِ ، وَلاَ كِبْرُ

حَرِيصٌ عَلَى هَدْي الخَلَائِقِ. جَاهِدٌ رَحِيمٌ بِهِم. بَرّ، خَبِيرٌ، لَهُ القَدرُ.

يحصي الشاعر في هذه الأبيات شمائل الإنسان الكامل الذي حارب النفس ورغباتها، وحمل عليها بالعنت والمشقة، فسكنت إلى ما غمرها به القلب من نفحات الخير والخلق الكريم، وأغدقت على الغير من وافر فضائلها، فعرفت بأخلاقها قبل أسمائها، وهكذا هو شيخ الأمير الذي عرفه بأخباره لا باسمه، فاحتلت الأخبار الصدارة مستغنية عن مبتدآتها (صفوح، هشوش، بشوش، ذليل، عزيز، حريص، رحيم)، وحُذِف المبتدأ للدلالة على العلاقة اللاعتباطية بين هذه الأخبار وصاحبها "محمد الفاسي".

---

327 -الديوان: ص 202.

328 - الغضنفر:الأسد

329 - حب المزن:ماء المطر.وقد يكون حب البرد، ويقصد به أسنانه البيضاء.

330 - المصدر نفسه: ص 203.

331 - أهل الفقر:هم فقراء الصوفية

4-أفعال الإنسان:

قد اختلفت الآراء وتعددت وجهات النظر في هذه المسألة سواء عند المتكلمين أو عند المتصوفين، ويعد رأي الأمير عبد القادر الجزائري رأيا منفردا يضاف إلى جملة آراء سابقيه، ففي نظره أن العبد "ليس فاعلا خالقا لأفعاله الاختيارية كما ينسب إلى المعتزلي ولا أن العبد فاعل مجبور كما يقول الجبري (...) ولا أن العبد له كسب بإرادته واختياره لا خلق ولا جبر ولكن أمر بين أمرين كما يقول الأشعري، ولا أن تأثير الحق تعالى في عين الفعل وتأثير العبد في صفته من كونه طاعة أو معصية ولا كما يقول جميع الطوائف من الحكماء المتكلمين، وأما نسبة الفعل إلى العبد شرعا وترتيب الثواب والعقاب على الطاعة والمعصية فمن وجه آخر"[332].

وإذا كان "الصوفية جميعا يقولون بالجبر أو يميلون إليه"[333] فإن الأمير عبد القادر يقول[334]:

أنا كون ذاكَ كَوْنِي أَنَا وَحْدِي أَنَا فَرْد لاَ شَكّ أَنِّي مَجْبُورٌ وَجَابرني مَجْبُورُ

بِالعِلْم مِنه قَيّدَه لاَ تَبْدِيلٌ لَا تَغْيِيــرُ وَالعِلمُ أَيْضًا تَابع لِمَتْبوعِ وَمَقْصُورُ

فَكُلّنَا فِي قَبْضَةِ مُقَيّدٌ وَمَحْصُــورُ فَأَيْنَ لَو شِئْنَا وَلَو أَرَدْنَا فِيهِ تَخْيِيــرُ

يَا حَيْرَة العَقْل وَيا ظُلمَة مَا لَهَا نُورُ وَالجَبْرُ لَا عُذْرَ بِهِ لِجَاهِلٍ يَا مَغْرُورُ.

يفهم من ظاهر هذه الأبيات أن الإنسان مجبر,لكن إذا دققنا النظر أكثر يتضح غير ذلك، انطلاقا من تمييز الأمير عبد القادر بين مرتبتين في خلق الإنسان، فهناك مرتبة الباطنية(الخلق الأول أو الأزل) وفي هذه المرتبة مكنه الله – عز وجل– من اختيار ما يشاء ويريد بحسب استعداده الذاتي، ومرتبة ثانية وهي مرتبة الظاهرية (الحس العيني أو الوجودي) وهي المرتبة التي يكون فيها الإنسان مجبرا على اختيار ما اختاره في مرتبة الباطنية "والمراد

---

[332] -المواقف: مج1،الموقف:4،ص12.

[333] -عبد الحكيم حسان : التصوف في الشعر العربي، مرجع سبق ذكره، ص375.

[334] -الديوان :تحقيق العربي دحو، منشورات ثالة، الجزائر، ط3، 2007م، ص124.

بالجبر الجبر على الاختيار والإرادة كما ذكرناه لا الجبر الذي هو حمل المخلوق على الفعل مع وجود الإبانة من المخلوق"[335].

وفي قول الشاعر:

بالعِلْم مِنه قَيّدَه لاَ تَبْدِيلٌ لَا تَغْيِيــرُ وَالعِلمُ أَيْضًا تَابع لِمَتْبوعِ وَمَقْصُورُ.

يقصد بذلك أن الله – عز وجل – قيد بالعلم ما اختاره الإنسان في مرتبة الباطنية، وهذا ما يستلزم نفي الجور والظلم عن الذات الإلهية، لأن الله – عز وجل– "جواد لا يبخل يده ملئى فيختار لها ما اختارته لذواتها فيعطيها حالة الإيجاد الحسي العيني طلبها الثبوتي ومختارها الذي نسيته لما صارت في مرتبة الحس ولذا قال :"**مَا كَانَ لَهُم الخِيَرَةُ**" أي الذي كان مختارهم في الأزل ومطلوبهم بالاستعداد القديم الثبوتي"[336] ، وأنه تعالى حكم بما علم والظلم هو عندما يحكم خلاف ما علم وهذا محال " فبالنظر إلى حكمه تعالى أزلا بما علم فما فيه جبر ولا اضطرار بل اختيار محض (...) بل إذا فعل خلاف ما علم كان ظلما وجهلا، تعالى الله عن الظلم والجهل"[337].

وفي قوله :

يَا حَيْرَة العَقْل وَيا ظُلمَة مَا لَهَا نُورُ وَالجَبْرُ لَا عُذْرَ بِهِ لِجَاهِلٍ يَا مَغْرُورُ.

يقصد بذلك الجاهل لحقيقة الجبر، إذ الجبر الذي يعنيه الشاعر ليس الجبر المطلق الذي قالت به الجبرية، وإنما جبر في باطنه اختيار وفي ظاهره كسب ليس كسب الأشاعرة وإنما كسب أوجده للعبد الاقتدار الإلهي، والغرض منه هو "رفع الجبر ظاهرا عن العبد فقط ولم يقدر، ويضيق تعالى على العبد بأن يجعله مضطرا مجبورا في أفعاله دائما في الظاهر، بل

---

[335] -المواقف: مج3،الموقف:337،ص18.

[336] -المواقف: مج3، الموقف: 337، ص18.

[337] - المصدر نفسه:الموقف:345، ص ص31-32.

جعله ظاهرا كاسبا* طالبا مختارا لا مجبورا، إذ المجبور هو الذي يفعل ما يفعل كارها له وليس العبد في جميع أفعاله كذلك، فهذا الكسب رحمة من الله بعبده، فإن العبد إذا علم أنه مجبور ملجاء في فعل واحد من أفعاله ضاقت عليه الأرض بما رحبت، فكيف لو علم أنه مجبور مقهور دائما كالمرتعش فستر الجبر الباطن بالكسب الظاهر رحمة عظمى ".

من كل ما تقدم عن أفعال الإنسان نستطيع أن نحدد زاوية رؤية الأمير عبد القادر لمسألة الجبر والاختيار فهو لم يقل بالجبر المطلق، ولا بالاختيار المطلق، ولا بأمر بين أمرين وإنما موقفه من أفعال الإنسان له ثلاث اعتبارات :"اعتباره في الحس فهو كاسب مريد مختار، واعتباره باطنا فهو لا كسب له ولا اختيار، واعتباره من حيث عينه الثابتة فلا يقال مجبور ولا مختار كاسب فإن كل ما يصدر عنه من الأفعال هو استعداده واستعداده هو ذاته فلا يظهر الموجد تعالى عليه إلا استعداده"[338].

من خلال ما تقدم من الآراء والأفكار الأميرية نخلص إلى ما يأتي :

وظف الأمير عبد القادر أدوات الاستفهام بكثرة في الرؤية التأملية مقارنة مع أنماط الرؤية الأخرى، وهذا الانتشار الواسع لأدوات الاستفهام يتناسب وموضوعات هذه الرؤية خاصة تلك المتعلقة بحيرته في مسائل الكون و الوجود والحياة.

أما رؤيته لوحدة الوجود فتقترب من مفهوم وحدة الشهود التي تقوم أساسا على مشاهدة الجزئية في الكلية. وأن التوحيد الذي يقصده الأمير عبد القادر هو توحيد شهود لا التصور والاعتقاد كما هو الأمر عليه عند المتكلمين وأهل النظر عموما الذين نزهوا الذات الإلهية تنزيها عقليا، فبدا مناهضا لهذا الرأي، وكذا رأي الحلولية التي حكمت على الذات الإلهية

* -يوضح الأمير بأن كسبه يختلف عن كسب الأشعرية التي قالت:بأن للإنسان قدرة واستطاعة متميزة عنه، لأنها ليست ملازمة له في كل حالاته،وهي عرض يظهر مع الفعل،وهي تجعل الإنسان قادرا على الفعل وحده، وهي حادثة ،ولقد سمى الأشعري الفعل الإنساني الواقع مع هذه القدرة "كسبا"،ونسب هذا الكسب إلى الإنسان، وأما الموجد والمحدث لهذا الكسب فهو الله سبحانه ،الذي أجرى سنة بأن يخلق عقيب القدرة الحادثة أو تحتها أو معها الفعل الحاصل إذا أراده العبد وتجرد له ،وسمى هذا الفعل كسبا فيكون خلقا من الله،وإبداعا وإحداثا وكسبا من العبد مجعولا تحت قدرته.ينظر محمد عمارة:تيارات الفكر الإسلامي،دار الشروق ، القاهرة، ط1994م2 ، ص 134.

338 -المواقف: مج3، الموقف:366،ص114.

بالتشبيه المطلق، وبين هذا وذاك جاء الأمير بحكم آخر يختلف عن هذين الحكمين وهو تشبيه الذات الإلهية تشبيها منزها، وقد أدت أساليب الإنشاء (الاستفهام، والنداء، والنهي، والتمني، والأمر) دورها في توضيح موقفه..

وفيما يتعلق بالإنسان الكامل فقد عبر الأمير عن رؤيته له بتوظيف أسلوب الحذف خاصة ذلك الذي يتعلق بالجملة الاسمية، فجاءت الأخبار المستغنية عن مبتدآتها معبرة عن تبجيل الأمير التعريف بالإنسان الكامل وبصفاته، لا باسمه أو بشخصه.

أما فيما يخص رؤيته إلى أفعال الإنسان فإن الأمير عبد القادر قد أضاف رأيا آخر، يعتبر رأيا جديدا منفردا عن آراء المتصوفة جميعا، وإن كان يقترب كثيرا من رأي أبي حامد الغزالي.

الباب الثاني:

الأدوات الفنية ودورها في تشكيل الرؤى في شعر الأمير عبد القادر.

الفصل الأول: اللغة الشعرية.

الفصل الثاني: الصورة الفنية.

الفصل الثالث: الإيقاع

الفصل الأول: اللغة الشعرية

اللغة الشعرية:

تمهيد:

إن التجربة الشعرية تجربة لغة، وأن أولى مميزات الشعر استثمار خصائص اللغة بوصفها مادة بنائية "فاللغة مفردات وتراكيب، تأخذ في الشعر وضعا خاصا، وتؤدي – من ثم– وظيفة خاصة، ليس هذا فحسب، بل إن شاعرا أصيلا يكون له بالضرورة تعامله الخاص مع اللغة"[339]، ولهذا فإن قدرة الشاعر ليست في اختيار اللفظ، وإنما في قدرته على توظيفه وحسن استعماله، فالألفاظ لا قيمة لها في ذاتها "لأنها شيء مشترك بين الناس، وإنما العبرة بطريقة توظيفها شعريا"[340]، كما تظهر مهارة الشاعر أيضا في تشكيل هذه الألفاظ "فالقصيدة من حيث هي عمل فني ليست إلا تشكيلا خاصا لمجموعة من ألفاظ اللغة"[341].

وبما أن القصيدة تجربة لغوية جمالية، فإن تشكيلها الجمالي لا يتضح من دون دراسة مميزات لغتها الشعرية، باعتبارها "وسيلة للتعبير والخلق، كائنا ذا نبض وحيوية"[342].

ويتجلى جوهر اللغة الشعرية على مستويين، أما الأول فهو مستوى الكلمة، وذلك من خلال استعمالاتها الإيحائية "ونقل الكلمات إلى سياقات جديدة غير معهودة من قبل"[343]،

---

[339] - عز الدين إسماعيل :الشعر المعاصر في اليمن –الرؤية والفن – دار العودة ،بيروت(دط) 1986م،ص 241.

[340] - فاتح علاق: في تحليل الخطاب الشعري، دار التنوير للنشر والتوزيع، حسين داي –الجزائر، ط2، 1429هـ،2008م، ص21.

[341] - عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية، دار العودة، بيروت (دط) ،2007م، ص50.

4- السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط3، 1984م، ص65.

[343]- موسى ربابعة: جماليات الأسلوب والتلقي (دراسات تطبيقية)،دار جرير للنشر والتوزيع، ط1، 1429هـ، 2008م، ص121.

وتظهر قدرة الشاعر على هذا المستوى "في تفجير اللغة التي لم تعد للتعبير فقط وإنما للإيحاء أيضا"[344]، حينها تتسم لغته "بالانحراف والتوتر والفجوة والصدمة والمفاجأة والخلخلة وكسر بنية التوقعات، وذلك قياسا على معيار الحقيقة والواقع ومعرفة القارئ الأولية"[345].

ومن هذا المستوى للغة "تتميز اللغة بوصفها لغة أخرى غير اللغة الطبيعية التي يتحدث بها عموم الناس، لذا فإن الشاعر حين يستخدم هذه اللغة في بناء قصيدته فهو أبعد ما يكون عن استخدام اللغة أداة، وقد اختار طريقا اختيارا لا رجعة فيه، وهو طريق فرضه عليه مسلكه الشعري في اعتبار الكلمات أشياء في ذاتها وليست بعلامات مجردة لمعان، كما هي الحال في اللغة الاعتيادية التي تؤدي وظيفة إيصال المعنى المباشر إلى المتلقي والسامع"[346]، معنى ذلك أن تعامل الشاعر مع اللغة يختلف عن تعامل الإنسان العادي معها "فهو يحسها ويجسها وينتقي منها، يتعامل معها تعامل العشاق ويؤسس علاقات جديدة بين مفرداتها تصور علاقته الخاصة بالموضوعات المختلفة"[347]، وانطلاقا من هذا التعامل الخاص مع اللغة، فإنها تؤدي على هذا المستوى وظيفة الإثارة "لأن الشعر [أساسا] لغة مثيرة، وهو من هذه الزاوية يختلف عن اللغة غير الشعرية، التي هي لغة مشيرة"[348].

وأما المستوى الثاني للغة الشعرية هو مستوى التركيب " والتركيب بناء، وبناء لغة الشعر يختلف اختلافا عميقا عن بناء لغة النثر، فالشعر قياسا إلى النثر انحراف (مجاورة، عدول،

---

344 - موسى ربابعة: جماليات الأسلوب والتلقي: ص122.

345 - المرجع نفسه، ص122.

346 -سلمان علوان العبيدي: البناء الفني في القصيدة الجديدة،عالم الكتب الحديث، إربد ، الأردن، ط1، 1432هـ، 2011م، ص25.

347 -فاتح علاق: مرجع سبق ذكره، ص23.

348 -مسعود بودوخة: الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 1432هـ، 2011م، ص24.

انزياح)"[349]، وإذا كانت اللغة الشعرية على مستوى الكلمة تؤدي وظيفة الإثارة فإنها على مستوى التركيب تحقق وظيفة الإثراء (الخصوبة) "فيتجلى جوهر الشعر تجليا باهرا، وفيه يمارس الشاعر كل شعائره السحرية"[350]، ويبيح لنفسه كسر البنية التركيبية، أو حذف بعضا منها، أو إدخال تراكيب ذات دلالات تطفلية، من أجل تحقيق الأثر الجمالي للشعر والذي يتجلى في "صدمة القارئ على نحو يولد دهشة واستغرابا لديه"[351].

انطلاقا من هذين المستويين للغة الشعرية فإن الحديث عنها في شعر شاعر يقتضي الحديث عن طاقاتها الإبداعية، ومستوياتها التركيبية وظواهرها الأسلوبية "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 تكون الأسلوب"[352]، معنى ذلك أن المقصود باللغة في شعر شاعر أسلوبه الشعري، "فالأسلوب هو الذي يجعل الشعر شعرا، وعليه تنعقد آمال الشعراء وأحلامهم، وهو التشكيل الفني للغة، أي هو بنية مكونة من عناصر شتى تتآزر متفاعلة لتحقق شكل المعنى.لنقل –بتعبير أوضح– إنها بنية عضوية"[353]،والأسلوب لا يتوقف هنا فحسب بل هو "جسر إلى مقاصد صاحبه من حيث إنه قناة العبور إلى مقومات شخصية لا الفنية فحسب بل الوجودية مطلقا"[354].

---

[349] -وهب رومية :التشكيل اللغوي في شعر الأمير عبد القادر الجزائري، مجلة عالم المعرفة (الشعر والناقد من التشكيل إلى الرؤيا) ،العدد 331، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2006م، ص269.

[350] - المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

[351] -قاسم عدنان حسين: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، مؤسسة علوم القرآن الإمارات، ط1412ه1ـ 1992 م، ص204.

[352] -وهب رومية: مرجع سبق ذكره، ص268.

[353] -المرجع نفسه: ص270.

[354] -عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط5، 2006م، ص54.

وفي ضوء ما تقدم سوف نحاول دراسة اللغة في شعر الأمير عبد القادر الجزائري، والوقوف على بعض مميزاتها الفنية، وخصائصها الأسلوبية، وآثارها الجمالية وعلاقتها جميعا بمواقفه البطولية والوجدانية والتأملية.

1-الانزياح:

تطرق النقاد العرب القدماء إلى مظاهر الانزياح من تقديم وتأخير، وتوسع، وحذف، إلا أنهم لم يجمعوا السمات المشتركة بين كل هذه الأسماء في مسمى واحد، والتي تلتقي حول مفهوم واحد تقريبا هو الانزياح عن الأصل إلى الفرع.

وإذا أتينا إلى الدراسات اللغوية الحديثة، وجدنا أن مصطلح "الانزياح" عرف عند الأسلوبيين بدائل عديدة نذكر منها: الانحراف(La deviation)، الاختلالLa distorsion) المخالفة (L'infraction) الشناعة(La scondale)،الانتهاك(Le viol)،خرق السنن (La violation des normes)[355].

وقد يرجع هذا التعدد في مصطلح الانزياح إلى اختلاف الأسلوبيين في تحديد الواقع اللغوي الذي هو بمثابة الأصل.

فالدراسات الأسلوبية للنص الأدبي عند " ليو سبيتزر" (Leo Spitzer)تعتبر الأسلوب انحرافا وذلك أن "سبيتزر" يذهب إلى أن عملية الدراسات الأسلوبية عليها أن تبدأ من أي تفصيل في النص يلفت اهتمام المحلل، سواء لأنه يمثل انحرافا عن أنماط الكتابة القائمة، أو لأنه يمتلك دلالة على العمل الأدبي ككل[356].

---

[355] -ينظر بشان هذه المصطلحات وأصحابها :عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان،ط2006 5 م ،ص ص 80 79.

[356] -عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2000م، ص38.

ويرى "سبيتزر" أن أي انحراف لغوي عن نموذج الكلام الجاري في الاستعمال ليس إلا تعبيرا موازيا للإثارة النفسية المنحرفة عن المألوف في حياتنا النفسية ولهذا يستطيع الإنسان أن يحدس بمركز العواطف في النفس، من الانحراف اللغوي عن النموذج المعياري[357].

أما "جون كوهين"(Jon Cohen) فيرى أن في لغة جميع الشعراء يوجد عنصر ثابت على الرغم من الاختلافات، أي وجود طريقة واحدة للانزياح بالقياس إلى المعيار[358].

ويعتبر "ميشال ريفاتير"(Michel Riffater) الأسلوب انزياحا عن النمط التعبيري المتواضع عليه، وهو خروج عن القواعد اللغوية ولجوء إلى ما ندر من الصيغ، وإذا كان الأسلوب هو الخروج عن المعيار، فإن المعيار في عرف "ريفاتير" هو الكلام الجاري على ألسنة الناس في استعماله العادي والحيادي، وهو التعبير البسيط السائر على الألسنة حسب السنن اللغوية، وغايته التوصل والإبلاغ، وهو تشكيل للغة محدود الفعالية، لا تهيمن فيه الوظيفة الشعرية أو الأدبية[359].

وقد استغنى الكثير من الباحثين العرب عن استعمال بعض هذه المصطلحات ولم يتبق منها إلا ثلاثة على حد رأي "أحمد ويس" وهي (الانزياح، والانحراف، والعدول)[360]وسنختار مصطلح الانزياح لأنه الترجمة الأدق لمصطلح (L'ecart)،أما الانحراف والعدول فقد يحملان معان أخرى بلاغية غير التي نجدها في الانزياح.

---

357 -يوسف أبو العدوس: الأسلوبية، دار الميسرة للنشر والتوزيع والطباعة، العبدلي، الأردن، ط2007□1 م،ص185.

358 - نور الدين السد : الأسلوبية وتحليل الخطاب (دراسة في النقد العربي الحديث)، ج1، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، دط، 1997م، ص189.

359 -نور الدين السد: مرجع سبق ذكره، ص181.

360 -لمعرفة المزيد ينظر أحمد محمد ويس: الانزياح في التراث النقدي والبلاغي(دراسة) ،مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (دط)، 2006م، في المهاد (تأصيل الانزياح في التراث العربي).

وتعد ظاهرة الانزياح الميزة الأساسية التي تختص بها اللغة الشعرية دون غيرها، ولهذا الاعتبار سنتطرق إلى آثارها الجمالية والدلالية في شعر الأمير عبد القادر الذي وظفه على مستويين التركيبي والاستبدالي:

1.1-الانزياح على المستوى التركيبي:

تخضع العناصر المتعاقبة في الإجراء التأليفي إلى مجموعة من السنن والقوانين فتكوّن بذلك متوالية تلفظية، وهذا هو محور التركيب، ويتمظهر الانزياح على مستوى هذا المحور في خرق الخط العادي للسلسلة اللسانية، ويتطلب هذا التمظهر ضرورة تحديد السلسلة العادية باعتبارها في "الدرجة الصفر من طرف المعيار النحوي للغة الطبيعية"[361].

ويعد الحذف، والتقديم والتأخير، والالتفات، من أهم الخروقات التي تطرأ على السلسلة اللسانية العادية، فتحدث بذلك تجاوزا على المستوى النحوي، ومتعة على المستوى الأسلوبي، وسنبرز هذه الانزياحات في مستوياتها على النحو الآتي:

1.1.1-الحذف:

مما لا ريب فيه أن دلالة الجملة في اللغة العربية تقوم على المسند والمسند إليه، ففي الجملة الاسمية المبتدأ مسند إليه، والخبر مسند، وفي الجملة الفعلية الفعل مسند،والفاعل أو نائبه مسند إليه، وكل ركن من هذين الركنين أساس لا تقوم دلالة الجملة إلا عليه وبه، وتجاوز هذه المعايير هو عدول عن الأصل، ويعد الحذف من أبرز صور هذا التجاوز،لأنه عبارة عن إسقاط أحد عناصر البناء اللغوي، قد يكون مسندا أو مسندا إليه "ويؤدي [هذا الإسقاط] إلى عدول النسق التعبيري عن الاستعمال المألوف، بحيث إذا تعاملنا مع العبارة التي تشمل على جزء محذوف نرى هناك خللا واضحا خلافا لما هو معهود يحكم به العقل أو السياق أو مقتضيات اللغة، ولا يمكن تجاوزه إلا باستكمال العنصر المحذوف(...)ومن ثم

[361] -هنريش بليث: البلاغة والأسلوبية، ترجمة: محمد العمري، أفريقيا الشرق، المغرب، دط، 1999م، ص66.

لا بد من البحث فيما وراء ظاهر الصياغة، والوصول إلى صورتها المثالية أو بنيتها العميقة التي تحمل أصل المعنى، وللقيام بهذه التحولات لا بد من تقدير عناصر محذوفة غائبة عن ظاهر الصياغة"[362].

ويعد الحذف بمثابة فرصة يتركها المؤلف للقارئ ليساهم معه في عملية التأليف فيشاركه خياله وفنيته وإحساسه، وهو بهذا الدور يجد المتعة المبتغاة منه.

ومما يقع فيه الحذف على السلسلة الخطية للجملة حذف المسند إليه فيعدل التركيب عن المألوف لأن الأصل في المسند إليه أن يذكر في الكلام "بل هو الركن الأعظم لأنه عبارة عن الذات"[363] ولا ينبغي العدول عنه "إلا إذا كان هناك قرينة في الكلام ترجح الحذف والاحتراز عن العبث"[364].

ويقع حذف المسند إليه في تركيب الجملتين الاسمية والفعلية مخلفا آثارا جمالية يحسن تذوقها، فمكمن الجمال في حذف المسند إليه في الجملة الاسمية "هو أننا حين نحذف المبتدأ من العبارة إنما ندعي أن ذلك المبتدأ حي في ذهن المخاطب، ومعلوم، ولسنا بحاجة إلى أن نورده مرة أخرى"[365].

وقد عمد الأمير عبد القادر إلى هذا الضرب من الحذف في ديوانه بكثرة، وشمل كل أنماط الرؤية، وقد تكون الغاية الجمالية من إسقاطه إما لعدم تكراره فهو معلوم في ذهن

---

[362] -محمود صلاح زكي أبو حميدة: البلاغة والأسلوبية، جامعة الأزهر، القاهرة، دط، 2007م، ص117.

[363] - عبد العزيز عتيق: علم المعاني، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، دط ،دت، ص122.

[364] - المرجع نفسه: ص132.

[365] -أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصر والتراث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 1998م، ص172.

القارئ، وإما لغايات أخرى يحددها السياق، ومن أمثلته في الديوان نورد هذه الأبيات تمثيلا لا حصرا[366]:

يَثِقْنَ النّسَا بِي،حَيْثُمَا كنْتُ حَاضِرًا وَلَا تَثِقْنَ،فِي زَوْجِهَا،ذَات خلْخَـالِ

أَمِيرٌ، إِذَا مَا كَـانَ جَيْشِي مُقْبِـلا وَمَوْقِدُ نَارُ الحَرْبِ إِذْ لَمْ يَكُن صَالِي.

ويقول الأمير في سياق آخر[367]:

وَإِنِّي– وَحَقّ الله – دَائِم لَـوْعَة وَنَارُ الجَوَى،بَيْنَ الجَوَانِحِ فِي وَقْدِ

غَرِيقٌ،أَسِيرُ السّقْمِ،مَكْلُومُ الحَشَا حَرِيقٌ بِنَارِ الهَجْرِ،وَالوَجْدِ وَالصّدّ

غَرِيقٌ،حَرِيقٌ.هَل سَمِعْتُم بِمِثْل ذَا فَفِي القَلْبِ نَارٌ،وَالمِيَاهُ عَلَى الخَدّ.

ويقول في موقف آخر[368]:

صَفُوحٌ يَغُضّ الطّرْفَ عَنْ كُلّ زَلّـةٍ لِهَيْبَتِه ، ذَلّ الغَضَنْفَرُ[369]، وَالنّمِرُ

هَشُوشٌ،بَشُوشٌ يَلْقَى بِالرّحْبِ،قَاصِداً وَعَنْ مِثْل حَبّ المُزْن[370] تَلقَاهُ يَفْتَرُ

ذَلِيـلٌ لِأَهْلِ الفَقْر[371]، لَا عَن مَهَـانَةٍ عَزِيزٌ ، وَلَا تَيْهٌ لَدَيْهِ ، وَلاَ كِبْرُ

وَمَا زَهْرَةُ الدّنْيا ، بِشَيءٍ لَه يُرَى وَلَيسَ لَهَا– يَوْمًا– بِمَجْلِسِهِ نشر

حَرِيصٌ عَلَى هَدْي الخَلَائِقِ. جَاهِدٌ رَحِيمٌ بِهِم. بَرّ، خَبِيرٌ، لَهُ القَدرُ.

---

366 - الديوان: ص41.

367 -المصدر نفسه:ص77.

368 -المصدر نفسه:ص ص 202، 203.

369 - الغضنفر:الأسد

370 - حب المزن:ماء المطر.وقد يكون حب البرد، ويقصد به أسنانه البيضاء.

371 - أهل الفقر:هم فقراء الصوفية

هذه نماذج من حذف المسند إليه في الجملة الاسمية، ففي السياق الأول الذي حذف فيه المبتدأ هو سياق البطولة، والبطولة تقتضي التميز والتفرد والريادة، لذلك السياق ليس بحاجة إلى ذكر المبتدأ بقدر ما هو بحاجة إلى الإخبار عن البطل وميزته البطولية، وليس أدل على ذلك من الخبر (أمير)، فحذف المبتدأ (أنا) لم يحجب البطولة عن الشاعر، ولم يحدث أي لبس في نسب البطولة إليه، فكلمة (أمير) في هذا السياق صرفت الأذهان عن الناس جميعا إلا عن الشاعر.

وسياق النص الثاني عاطفي وجداني يتمثل في الإخبار عن حالة الشاعر المأساوية، وآثار الهجر والبعد، وتباريح الهوى، أليس من المفسد للسياق ذكر المبتدأ؟ فتقول (أنا غريق، أنا أسير السقم، أنا مكلوم الحشا، أنا حريق) لأن السياق كله مرصود لهذا المبتدأ، فما الغاية من ذكره وهو حي في ذهن القارئ؟ولو ذكر الشاعر المبتدأ لتعثر كثيرا، والسياق سياق شكوى، يتطلب التخلص من هذه المعاناة في أقرب وقت.

أما سياق النص الثالث فهو سياق صوفي، محمل بحب صوفي جارف، يتطلب السياق بإلحاح التصريح به، فعمد الشاعر إلى حذف المبتدأ (الشيخ محمد الفاسي) لأنه حاضر في ذهنه ووجدانه وليس بحاجة إلى ذكره، لأنه لو ذكر لأبعد بضمير الغائب (هو)، والأمير في وضع يستدعي القرب، بل شدة القرب، وليس أدل على هذه الرغبة من حذف المبتدأ (هو)، والتلهف للإخبار عنه بهذه الأسماء (صفوح، هشوش، بشوش، ذليل لأهل الفقر، عزيز، حريص، جاهد، رحيم، بر، خبير) وقد أحدث هذا الحذف بمسلكه الدقيق ومأخذه اللطيف فسحة لمشاركة المتلقي تفكير الشاعر وإحساسه، وكأن الشاعر بهذا الحذف يوحي إلى المتلقي أنه على علم بحضوره معه، ويتلهف لسماعه، فالسياق إذن بحاجة إلى التعريف بشيخه والإخبار عن شمائله.

وكما يحذف المسند إليه في الجملة الاسمية ويفعل فعلته في السياق، ويجعل القارئ يطارد المعنى الجمالي لبنية الجملة، فكذلك يحذف المسند أيضا، ويحدث بإسقاطه انزياحا،

ويؤدي بذلك دورا أبلغ مما يؤديه لو كان ذكر، فبغيابه لفظا، يتقوى حضوره سياقا، ولا يتأتى هذا الدور الجمالي لحذف المسند "إلا إذا كان في الكلام ما يدل على المحذوف، وإلا كان تعمية وألغازا"[372]، ولدوره الجمالي وظفه الأمير في مواطن عديدة من ديوانه منها قوله[373]:

أَمَطْنَا الحِجَابَ فَانْمَحَى غَيْهَبُ السِّوَا وَزَالَ أَنَا وَأَنْتَ وَهُو فَلَا لُبْسُ

وَمَـا هُوَ إِلّا أَن تَصِير إِلَى الفَنَـا وَتُصْعَقُ لَيْسَ ثَـمّ رُوحٌ وَلَا حِسّ.

وقوله أيضا[374]:

لاَ كَسْبَ لِي،بَل،وَلاَ شُغْلٌ وَلَا عَمَلٌ فَفِي حَدِيثِهِم ،تِجْرٌ،وَأَرْبَاحُ

مَـا جَنّة الخلدِ إِلّا فِي مَجَـالِسِهِم فِيـهَا ثِمَارٌ،وَأَطْيَارٌ،وَأَرْوَاحُ.

كم يتشوق الصوفي إلى الفنا، وكم يسعد به إذا حصل، وكذلك حال الأمير في النص الأول عندما زال الحجاب بينه وبين معشوقه، وزالت بذلك كل الحواجز، ولم يجد الأمير وسيلة للإخبار عن نشوته إلا إيجاز حذف الخبر، الذي لا طاقة له في هذا الموقف أن يعبر عنه، لأنه لو ذكر لحد من سعادة المبتدأ التي لا تقاس، ولا تقدر فهي أكبر من أن تحتويها الكلمات، وكل قول أقل تعبيرا مما يريد الشاعر إيصاله للمتلقي، والسر في جمال هذا الخروج عن القاعدة أن الأمير نقلك إلى حاله فعلا فهو لا بد حاول الإخبار ولم يستطع، فإنك أيها المتلقي حاول إن استطعت، فتعرف بذلك حال مخاطبك من غير إخبار.

وقد يحذف المسند والمسند إليه من الجملة الاسمية محدثا بذلك انزياحا يفهم من السياق كما في قول الأمير[375]:

---

372 -أحمد مصطفى المراغي: علوم البلاغة، دار القلم، بيروت، لبنان، دط، دت ،ص 82.

373 -عبد القادر الجزائري: الديوان، تحقيق:العربي دحو، دار ثالة ،الجزائر،ط 3، 2007م، ص125.

374 -الديوان : (تحقيق :ممدوح حقي)،ص219.

375 -المصدر نفسه: ص119.

قَالَ العَوَاذِلُ:فِيكَ السّحْرُ.قلت لَهُم: نَعم !وَلِي صِحّةٌ فِيهِ وَإِصْلاَحُ

لاَ زَالَ يَرْبُو مَعَ الآنَاتِ [376]، بِي أَبَداً فَلِي بِه،بَينَ أَهلِ الحُبّ أَمْدَاحُ.

فالمراد (نعم،السحر فيّ)،ولو أجاب الأمير بهذا لأقر معنى سحرهم، لكنه بالحذف أعطى معنى آخر للسحر، فسحرهم مرض وسحره دواء، فحذف عبارة (السحر فيّ) أحال المعنى من منبوذ إلى معنى محبذ، والمعنى صوفي إذ المقصود بالسحر الذي أقره الأمير هو تغير أحوال الصوفي من السيء إلى الحسن كلما ارتقى في المقامات، وهذا السحر ذوقه معنوي لا يعرفه إلا المتصوفة، فسحر كهذا لا يحتاج أن يذكر حتى يعرف، فمعرفته لا تستوجب الذكر اللفظي له، فالذكر للإخبار والتعريف، وهو معروف عند المتصوفة بدون ذكر، ومجهول عند غيرهم ولو ذكر.

والحذف كما يمس بنية الجملة الاسمية، يقع أيضا في بنية الجملة الفعلية محدثا بذلك انزياحا عن القاعدة الأصلية لها، التي تكون عادية عندما تتركب من (فعل+فاعل أو نائبه+مفعول به) وتكسير هذا التركيب بالخروج عنه هو عدول عن الأصل، ومن أنماط هذا الحذف في الجملة الفعلية، حذف الفعل والاكتفاء بالمفعول المطلق ومثاله في الديوان قول الأمير [377]:

إِذَا مَا اشْتَكَت خَيلِي الجِرَاحَ تَحَمْحُمًا أَقُول لَهَا:صَبرًا كَصَبرِي وَإِجمَالِي.

ففي الشطر الثاني من البيت حذف المسند والمسند إليه، والتقدير:

إِذَا مَا اشْتَكت خَيلِي الجِرَاحَ تَحَمْحُمًا أَقُول لَهَا:(اِصْبِرِي) صَبْرًا كَصَبْرِي وَإِجْمَالِي.

لقد أحدث الفراغ الذي تركه الفعل وفاعله (اصبري) انزياحا بعدم ذكرهما، وملأ هذا الفراغ المفعول المطلق (صبرا) الذي أعطى شحنة سياقية للنص من غير ذكر فعله وفاعله،

---

376 -آنات :أزمان . وهي الأيام والليالي على التوالي.

377 -الديوان: ص42.

وكان حذفهما أبلغ للسياق من ذكرهما، فالموقف موقف بطولة وفخر عريض بالذات وما تملكه، ولو ذكر الفعل لكان أمرا (اصبري) فيتعارض مع سياق الفخر، ولا يؤدي الغرض المطلوب، فيأتي هذا الحذف ليجعل الفعل والفاعل مسلّمة معروفة من غير ذكر.

وقد يحذف الأمير الفعل والفاعل أو نائبه والمفعول به معا كما في قوله[378]:

فَمَنّوا بَلُقيَاكم ،وَإِلّا فَلاَ بَقَا وَرِيحُ الفَنَا تُسْفي عَلَيْنَا إِذَا سَفَا.

وقوله أيضا[379]:

أُرِيدُ كَتمَ الهَوَى حِينًا فَيمْنَعُني هَتّكِي،كَيفَ لَا؟ وَالحُبّ فَضّاحُ.

يتمنى الشاعر اللقاء مع الحبيب بعد طول هجر خلف معاناة قاسية، حتى لكأن الشاعر ظن أن هذا الهجر سرمدي، ولا أمل للوصال، فطرق باب التمني مصرحا بقوله "فمنوا بلقياكم" لأن بقاءه مرهون بهذا اللقاء "وإلا فلا بقا" والتقدير "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 مصورا لهذا المعنى، فأدرك من دقة التعبير وبلاغته ما لم يكن ليدركه لو ذكر المحذوف ومد المقصور"[380].

ويأتي النص الثاني في سياق عاطفي، هو سياق الحب الصوفي، فالشاعر في حالة عشق وقد ظهرت عليه آثاره، وفضحته علاماته ولا سبيل لإنكارها، وفي هذا السياق المفعم بالحب الجارف الذي لا يمكن تكتمه يأتي حذف منع التصريح في سياق الاستفهام الانكاري "كيف

---

[378] -المصدر نفسه:ص67.

[379] -المصدر نفسه:ص218.

[380] -وهب رومية :مرجع سبق ذكره، ص 295

لا؟" والتقدير "كيف لا يمنعني؟" ليوائم سياق النص الذي يدور حول طبيعة الحب "والحب فضاح".

2.1.1-التقديم والتأخير:

تعد قضية الانزياح عن الرتبة في بناء الجملة واحدة من القضايا التي تبلور فيها مبحث التقديم والتأخير وقد عد واحدا من خصائص الأسلوب الشعري كما عده (عبد القاهر الجرجاني)" سمة من سمات النمط العالي من النظم"[381]، وذلك بالنظر للدور الدلالي والجمالي الذي يؤديه " فلا خلاف حول ما يقوم به التقديم والتأخير من إثراء لأدبية الأدب"[382].

وللتقديم والتأخير فاعلية داخل النص تكمن في نية تقديم أو تأخير المعطى الدلالي، فالشاعر مثلا قد يؤخر الفاعل لنية دلالية هي إسقاطه من ذاته، بمعنى الإيحاء بعدم أهميته، أو التقليل من شأنه، وقد يتم التركيز مثلا على الجار والمجرور لأنه قد يتضمن فاعلية أكبر في الذات الشاعرة، وقد يتقدم المفعول للسبب نفسه أو يؤخر لابتعاده عن دائرة الأنا، لأن الأصل في الجملة الفعلية "أن المفعول به يأتي فضلة تلي الفاعل، فهي أقل قيمة وشأنا، ولكنه حين يتقدم يغدو محور اهتمام مقدم على الاهتمام بالفاعل، ويصبح عمدة بعد أن كان فضلة"[383].

وقد وظف الأمير عبد القادر تقنية التقديم والتأخير في ديوانه، خارقا بذلك النظام النمطي للجملة بتكسيره البنية النحوية الأصلية لها، وبذلك تحققت انزياحات على مستوى التركيب، ومست هذه العملية الجملة بنوعيها الاسمية والفعلية.

---

[381] -سامي محمد عبابنة: التفكير الأسلوبي، رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب،عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2007م، ص295.

[382] -أحمد محمد ويس: الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، مرجع سبق ذكره، ص167.

[383] - المصدر نفسه: ص170.

يقول الأمير[384]:

لَقَد شَادُوا المُؤسّسَ مِن قَدِيمٍ بِهِم تَرْقَى المَكَارِمُ وَالخِصَالُ

لَهُم هِمَمٌ سَمَت فَوقَ الثّريّا حُمَـاةُ الدّينِ دَأبهُم النّضَالُ

لَهُم لُسْن العُلوُم،لَهَا احتِجَاجٌ وَبِيضٌ مَا يثلمُهَا النّــزَالُ.

هذه الأبيات من قصيدة يفتخر فيها الشاعر بنسبه، والرعيل الأول الذي ينتهي إليه أصله، ذاك الرعيل الذي جمع جمال الخصال، وطيب الفعال فتميز بها عن غيره، فالمقام مقام فخر يستدعي الاستحواذ على كل ما هو جميل والتفاخر به، فقدم الشاعر(الجار والمجرور بهم، لهم، لهم) لتعزيز غرض الفخر بوظيفة الاختصاص التي أحدثها التقديم والتأخير، وليس هذا التقديم إلا استجابة لسياق النص الذي اختص هؤلاء بالمكارم، والهمم، و لسن العلوم.

وفي سياق البطولة يقول الأمير[385]:

وَمِن عَادَة السّادَاتِ،بِالجَيشِ تَحتَمِي وَبِي يَحتَمِي جَيْشِي،وَتَحْرُسُ أَبْطَالِي

وَبِـي تُتّقَى ، يَــوم الطّعَانِ فَوَارِسٌ تَخَالِينَهم فِي الحَربِ أَمثال أَشْبَـــالِ.

سياق النص سياق بطولة، يتحدث فيه الأمير عن صورتين متناقضتين لها، لإظهار إحداهما على الأخرى، ففي البيت الأول يتحدث عن أولئك الأبطال الذين لم ينالوا من البطولة إلا اسمها، يقدمون جيشهم في مضارب النزال لتسلم رؤوسهم، فجاء التقديم في هذا السياق (بالجيش تحتمي) لتخصيص الجيش بالبطولة، وإبعادها عن السادات، فيكشف هذا التقديم زيف بطولتهم، ليوضح البطولة الحقة في الشطر الثاني من البيت الأول (وبي يحتمي جيشي)، وفي الشطر الأول من البيت الثاني (وبي تتقى يوم الطعان فوارس) فقدم الجار

---

[384] -الديوان: ص ص 36، 37.

[385] - الديوان:ص42.

والمجرور لتضمنه فاعلية أكبر في الذات الشاعرة، فالأنا هنا تتصدر الموقف وتختص بالبطولة دون غيرها.

وإذا صوبنا وأنزلنا التركيب منزلته النمطية، فلا يؤدي ما يؤديه التقديم من تأكيد أهمية إبراز البطولة في الحروب التي تتكشف فيها الحقائق، والحق، أن البطولة إذا ثبتت وقت القتال فهي جديرة بأن تكون ملازمة لصاحبها في القتال وفي غيره.

وكثر التقديم والتأخير في سياق التصوف، ونورد هذه الأبيات تمثيلا لا حصرا[386]:

وَفِي شَمّهَا – حَقّا – بَذَلْنَا نُفُوسَنَـا فَهَانَ عَلَيْنَا كُلّ شَيءٍ ،لَه قَدر

هَجَرْنَا لَهَا الأَحْبَاب،والصّحب كُلّهم فَمَا عَاقَنَا زَيْدٌ،وَلَا رَاقَنَا بِكْرُ

وَلاَ رَدّنَا عَنْهَا العَوَادِي ، وَلَا العِدَا وَلاَ هَالَنَا قَفر وَلَا رَاعَنا بَحْرُ

وَفِيهَا حَلَا لِي الذّل ، مِن بَعْدِ عِزّة فَيَا حَبّذا هَذَا،وَلو بَدءه مُـرّ

وَذَلِك ، مِن فَضْل الإِلـهِ ، وَمَنّـه عَليّ،فَمَا لِلفضْل عَدّ،وَلَا حَصْرُ

وَقَد أَنعَم الوهّابُ فَضْلا، بِشُرْبِـها فَللّه حَمد دَائمٌ ، وَلَـهُ الشّكرُ.

يكثر المتصوفة من ذكر الخمرة بأسمائها وأوصافها، ويبرزون البون الشاسع بينها وبين الخمر المحرمة، فيلح المتصوفة على نفي الصفات التي توحي بالخمرة الحرام عن خمرتهم، ونفي صفات الشاربين لها عنهم، فالخمرة المقصودة عندهم "الخمر الألهي الذي لم تعتصره يد البشر، وليس بسكر حقيقة، لا يقصدون الخمر الذي يذهب العقل، ويطير الفؤاد، ويذهل الإنسان، إنما سكر هؤلاء العشاق من وقدة الحب، وحرقة الجوى، ولذة الوصال، والقرب من الله العلي القهار"[387].

---

386 - المصدر نفسه:ص211.

387 -علي الخطيب: اتجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج وابن عربي، دار المعارف، مصر،ص148.

فيقدم الشاعر الجار والمجرور في كل الأبيات (في شمها، هجرنا لها الأحباب، ولا ردنا عنها العوادي، وفيها حلا لي الذل) لتحقيق غرض الاهتمام بشأن المقدم، ويأتي التقديم في البيتين الآخرين لتعظيم فضل الله (فما للفضل عد)، وتخصيصه وحده بالحمد والثناء (فلله حمد دائم، وله الشكر).

3.1.1-الالتفات:

تحدث البلاغيون العرب عن الالتفات مبكرا، وإن اختلفت تسميته عندهم، فقد عرض له "ابن وهب" تحت اسم "الصرف"، وسماه "قدامة بن جعفر" "الالتفات"، وجعله أقرب إلى مفهوم الاعتراض[388]، كما عرض له "ابن جني"[389] وأفاض فيه (ابن الأثير)، معرفا إياه بقوله:"وحقيقته مأخوذة من التفات الإنسان عن يمينه وشماله، فهو يقبل بوجهه تارة كذا وتارة كذا، وكذلك يكون هذا النوع من الكلام خاصة، لأنه ينتقل فيه عن صيغة إلى صيغة كالانتقال من خطاب حاضر إلى غائب، أو من خطاب غائب إلى حاضر،أو من فعل ماض إلى مستقبل، أو من مستقبل إلى ماض، أو غير ذلك"[390] وقسمه إلى ثلاثة أقسام[391]:

1-الرجوع من الغيبة إلى الخطاب، ومن الخطاب إلى الغيبة.

2-الرجوع من الفعل المستقبل إلى فعل الأمر، وعن الفعل الماضي إلى فعل الأمر.

---

388 - قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، دت، ص150.

389 - أبو الفتح عثمان بن جني: المحتسب في تبيين شواذ القراءات والإيضاح عنها، ج1، تحقيق: علي النجدي، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، 1386هـ،ص145.

390 ضياء الدين بن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، قدمه وعلق عليه: أحمد الحوفي، بدوي طبابة، ج2، دار نهضة مصر للطبع والنشر، ط2 دت ،ص167.

391 -المصدر نفسه: ص ص 181-168.

3-الإخبار عن الفعل الماضي بالمستقبل، وعن المستقبل بالماضي.

وكل قسم من هذه الأقسام يفرز دلالة تتغير من قسم لآخر حسب السياق الواردة فيه.

وانطلاقا من هذا التقسيم سنحاول تقصي مواطن الالتفات في شعر الأمير عبد القادر وما ينتجه من دلالات.

لا شك أن الالتفات من الغيبة إلى الخطاب، ومن الخطاب إلى الغيبة لا يكون إلا لفائدة اقتضته، وتلك الفائدة هي غاية الانتقال من أسلوب إلى آخر، غير أنها لا تخضع لقاعدة، تجعلها صالحة لكل التفات، وإنما للسياق أهمية كبرى في بيان قيمة كل التفات، وهذا ما نتبيّنه من الأمثلة التي نوردها:

يقول الأمير[392]:

فَإن رَضِيتْ عَليّ،أَرَتْ مُحيّا بَشُوشًا بِالمَلاَحَةِ،ظَلّ بَادِ

خَلِيلِي ، إن أَتَيْتَ إليّ يَومًـا بَشِيرًا بِالوِصَالِ،وَبِالوِدَادِ

فَنَفْسي بِالبِشَارَة إن تَـرِمها فَخذْها بِالطّرِيفِ،وَبِالتّلَادِ

في هذه الأبيات التفات من الغيبة في قوله:

فَإن رَضِيَتْ عَلِيّ،أَرَت مُحيّا بَشُوشا بِالمَلاَحَةِ،ظَلّ بَادِ

إلى الخطاب في قوله:

خَلِيلِي ، إن أَتَيْتَ إليّ يومًا بَشِيرًا بِالوِصَال،وَبِالوِدَادِ

فَنَفْسِي بِالبِشَارةِ إن تَرِمهَا فَخُذْهَا بِالطّرِيفِ،وَبِالتّلَادِ.

---

[392] -الديوان:ص ص72 ،73.

حصل الالتفات في هذه الأبيات لفائدة، هي تعظيم لشأن المخاطب، فبعد أن تذكر الشاعر صورة محبوبته الراضية البشوشة، تلك الصورة التي قلما تحصل، يلتفت لمخاطبتها مباشرة وكأنها حاضرة معه، فيظهر تودده، وتأدبه في حضرة حبيبه، معليا من شأنها، كيف لا؟ وهي مصدر سعادته.

وما نقف عنده مثالا عن الالتفات من الفعل المستقبل إلى فعل الأمر قول الأمير[393]:

هَذَا المَرام الذِي ، قَد كُنْتَ ، تَأمَلهُ فَطِبْ مَآلًا بِلقْيَاه، وَطِب حَـالا

وَعِشْ هَنِيئا، فَأَنتَ –اليَومَ– آمِنْ مِن حَمَام مَكّةَ إِحْرامًا وَإِحْـلَالا

وَتِه دَلَالا.وَهُزّ العَطفَ مِن طَرَبٍ وَغَنّ،وَارْقُص،وَجرْ الذّيلَ،مُخْتَالا.

كان الأمير في ضنك، ويأمل أن ينفرج كربه، ويفك أسره، ليلتحق بأحبابه وخلانه، وقد تحقق أمله، فلم يجد الأمير أبلغ من الالتفات إلى قلبه، يأمره بأن يستطيب المقام بين الأحباب ويعش عيشا هنيئا.

وقد أدى هذا الالتفات إلى توضيح الاختلاف بين حالتين، حالة أولى عاشها الشاعر في ضنك، ويأمل الخروج منها، وحالة ثانية تحققت فيها رغبته، ويطلب دوامها، فالفرق بين الحالتين بيّن ولا يمكن التسوية بينهما، وبذلك أصبح الالتفات ضروريا على هذا النحو.

أما الالتفات عن الفعل الماضي إلى فعل الأمر فمثاله في قول الأمير[394]:

أَمِنتَ مِن كُلّ مَكرُوهٍ،وَمظْلمَةٍ فَبُح بِمَا شِئتَ:تفصِيلا وَإِجمَالا

هَذَا مَقَام التّهانِي قَد حَللتَ بِه فَارتَع،وَلَا تَخْشَ،بَعد اليَومِ أَنكَالا.

---

393 -الديوان: ص ص 156 ،157.

394 -المصدر نفسه:ص157.

التفت الأمير عن الفعل الماضي إلى الأمر، لتوكيد الفعل في نفسه، فبعد أن أمن الشاعر من كل مكروه، وجب عليه البوح بكل ما يشاء من دون خوف أو فزع، وبعد أن حل مقام التهاني وجب عليه أن يرتع به ولا يأبه بلومة لائم، فإن الإباحة أكدت الأمان، والحرية أكدت هيئة المقام.

أما القسم الثالث وهو الإخبار عن الفعل الماضي بالمستقبل، وعن المستقبل بالماضي، فإنه يؤدي دلالة تكون أبلغ من لو أخبرنا بالفعل الماضي عن الماضي وبالمستقبل عن المستقبل، ذلك لأن الإخبار بالمستقبل "يوضح الحال التي يقع فيها، ويستحضر تلك الصورة حتى كأن السامع يشاهدها، وليس كذلك الفعل الماضي"[395].

وقد يكون الالتفات عن الماضي إلى المستقبل، للدلالة على استمرار الفعل وتجدده كما في قول الأمير[396]:

خَلِيلِي وَافَتْ مِنكُم،ذَات خُلخَال تَتِيه عَلَى شَمسِ الظّهِيرَة بِالخَالِ

تَميسُ،فَتزرِي بِالغصُون تَمَايُلا تَــروحُ وَتغْدُو،فِي بُرُود مِن الخَـالِ.

التفت الشاعر عن الفعل الماضي(وافت) إلى الفعل المضارع (تتيه، تميس، تزري، تروح تغدو) للدلالة على استمرار الفعل (وافت) وتجدده من خلال الأفعال (تتيه، تميس، تزري، تروح، تغدو)، فإن الشاعر إنما التفت عن الماضي لأن مجيئ"ذات الخلخال" قد تحقق، لكن وضعيات الفعل تتجدد كل مرة.

نستخلص من دراسة الانزياح التركيبي في شعر الأمير عبد القادر الجزائري أن ليس كل خرق في النظام البنائي النمطي يعد انزياحا ما لم يحقق سمة جمالية، فللحذف سمته الجمالية المتمثلة في إعطاء المتلقي فسحة لمشاركة المؤلف عمليته الإبداعية، وللتقديم

---

[395] -ابن الأثير:مصدر سبق ذكره، ص181.

[396] -الديوان:ص 83.

والتأخير أيضا سمته الجمالية التي تتمثل في إمتاع المتلقي بالبحث عن الفاعلية في النص، أما سمة الالتفات الجمالية فتتمثل في كسر توقع القارئ ، كما أن في الالتفات تطرية لنشاط السامع وإيقاظا للإصغاء، لأن أهم ما يمتاز به هذا الفن هو الحركية والانتقال نتيجة الالتفات عن صيغة من الألفاظ إلى صيغة... وهذا أمر لا يتوخاه في كلامه إلا المتمرس بفن القول والعارف بأسرار الفصاحة والبلاغة"[397]

2.1- الانزياح على المستوى الاستبدالي:

تكون الانزياحات الاستبدالية على محور آخر أكثر غنى من المحور الأول، وهو محور الاختيار(الاستبدال)، وما يجعل الثاني أغنى من الأول، هو أن الأول يشتغل على محور محدود، لا يخرج عن النظام التألفي الخاضع بدوره للنظام النحوي "والنظام النحوي لأية لغة يجعل عدد البدائل التي ينبغي أن يختار منها محدودا بشكل واضح(...)بيد أن هناك مجالا يبدو أن إمكانيات الاختيار فيه لا حد لها، وهو مجال التعبيرات المجازية والتصويرية من تشبيه واستعارة وغيرها"[398].

وبرزت الانزياحات الاستبدالية بصورة جلية في اللغة العرفانية، فهي لغة وإن كانت لا تخرج في نظامها التركيبي عن أية لغة "وتخضع بصفة إجبارية إلى نظام التعاقب، والتوالي في السلسلة الكلامية"[399]، وبذلك لا تتميز انزياحات اللغة العرفانية على مستوى هذا المحور، وتكون من نوع واحد بإحداث خلخلة في هذه السلسلة، إلا أن الأمر يختلف على مستوى محور الاختيار "ومكمن ذلك أن المصطلح الصوفي الذي يأخذ دلالات سابحة في المعجم المستعمل، ينتج عنه تغير في أهم عناصر الرسالة(...)، وتأخذ منحى آخر"[400]، باعتبار

---

[397] -عبد العزيز عتيق:علم البديع، دار النهضة العربية، بيروت ،لبنان، دط، دت، ص155.

[398] -صلاح فضل:علم الأسلوب، دار الشروق، القاهرة، ط1 ، 1968م، ص ص 118، 119.

[399] -رابح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم ،الجزائر، دط، 2006م،ص 225.

[400] -سليم سعداني: الانزياح في الشعر الصوفي رائية الأمير عبد القادر نموذجا ،رسالة ماجستير، 2010م، ص30.

الخطاب الصوفي خطابا خاصا، ونمطا مختلفا من التواصل تختلف فيه طبيعة المرسل ونوعية الرسالة، والأهم من ذلك كله اختلاف الشفرة المستعملة، والتي يتجاوز فيها البعد الدلالي المدلول الأول، والمدلول الثاني، والمدلول الثالث.

وإذا كانت أهمية الانزياح تكمن في إحداث المفاجأة، فإن المفاجأة تكون مضاعفة في الخطاب الصوفي، نتيجة تضاعف البعد المجازي للكلمة (مجاز المجاز).

وسنحاول في دراستنا للغة الأمير العرفانية إخضاع عملية الاختيار إلى عدة مستويات بدءا بـ "الدال" ومنه إلى المدلول الأول، ثم المدلول الثاني، وقد يصل إلى المدلول الثالث، ولا يتم هذا الانتقال على هذا النحو من التدرج، فقد لا نجد المدلول الثاني ويكون الانتقال مباشرة إلى المدلول الصوفي.

وتعد المواضيع (الحب الإلهي، والخمرة، والفتح الرباني) من أكثر المواضيع التي ينزاح فيها النص الصوفي، لذلك سنركز دراستنا على انزياح الدوال في هذه المواضيع:

1. 2. 1-انزياح الدوال في موضوع الحب الإلهي:

يقول الأمير:[401]

غَرَقْتُ فِي حُبّهِم دَهرا ، أَلم تَرَنِي في بَحرِهم سُفنٌ – حَقّا– ومـلّاحُ؟

مَاذا علَى،مَن رَأى – يَومًا– جَمَالَهم أَن لَيسَ تَبدُو لَه ، شَمسٌ وَإصبَاحُ

جِبالُ مَكّةَ ، لَو شَامَتْ محَاسِنَهم حَنّوا.وَمن شَوقِهم،نَاحوا،وَقد صَاحوا

شهُب الدّرَارِي، مَدَى الأَيّامِ سَابِحَةً لَو أَبْصَرَتْهم ، لَمَا جَاءُوا، وَلَا نَاحُوا

البيت الأول من هذه الأبيات يتحدث عن الحب الإلهي، من خلال توظيف المعجم الصوفي (غرقت، بحرهم، ملاح)، والغرق مدلوله الأول هو الهلاك والموت، غير أن البعد

---

[401] -الديوان :ص217.

الصوفي يرى للغرق مدلولا آخر مخالفا هو النجاة والحياة، فالغارق يموت بغرقه، والأمير يحدث بغرقه بعد الغرق.

أما البحر وإن كانت دلالته العادية تتعدد، فهو يدل على الاتساع والجمال، لكنه أيضا يدل على الابتلاع والهلاك، أما مدلوله في هذا البيت فهو الحب الجارف، فالشاعر غرق في هواه وجرفته أمواج هذا الحب لكنه ليس بهالك.

ومن جميل الانزياح في هذه الأبيات ما جاء في قول الأمير عن وصف جمال حبيبه، إذ يصبح الجماد حيا يحنو ويتشوق، و يصبح المتحرك ساكنا متعجبا ومشدوها. فنجده قد جعل الجبال التي عندما نحيلها إلى مرجعها في مخيلتنا الذهنية نجدها جامدة مجردة من العواطف والأحاسيس، فحملها الشوق والحنين، وإن جرت العادة بالتمثيل للجبال التي هي من الحجارة بالقسوة والتحجر، كما في قوله تعالى :"**ثُمَّ قَسَت قلُوبُكُم مِن بَعدِ ذَلك فَهِي كَالحِجَارَةِ أَو أشدّ قَسوةً**"[402]، لكن في تعبير الأمير ليست هي تلك الرسالة التي يريد إبلاغها، إنما يريد أن يبرز جمال حبيبه الذي يهب الحياة لكل من رآه حتى لو كان جمادا.

ويؤكد ذلك في البيت الذي يلي بأن الشهب، والأفلاك السيارة تثبت مكانها،وتتوقف عن الدوران في مدارها، والمعنى أن الشاعر لا يريد إبراز دور الأفلاك، وإنما يريد تعظيم جمال حبيبه الذي لا يتعاظم أمامه عظيم.

2.2. 1-الخمرة:

موضوع الخمرة والسكر من أكثر مواضيع المتصوفة التي يقع فيها الانزياح، إذ من المعروف أن الخمر رجس من عمل الشيطان محرمة بالنص القرآني:"**إِنَّمَا الخَمْرُ وَالمَيْسِرُ وَالأَنْصَابُ وَالأَزْلَامُ رِجْسٌ مِنْ عَمَلِ الشّيْطَانِ فَاجْتَنِبُوه لَعَلّكُم تُفْلِحُون**"[403] لكن المتصوفة يذهبون به

---

[402] - سورة البقرة :من الآية 74.

[403] - سورة المائدة: الآية90 .

مذهبا آخر، ويحدثون خرقا في هذا المدلول بانزياح دلالته عن الدلالة المعروفة، فيصبح المحرم الممنوع، حلالا طيبا، ونهي الإله يصبح فضلا من لدنه يمن به على من يشاء من عباده، وفي هذا المعنى يقول الأمير[404]:

وَذلكَ مِن فَضلِ الإِلهِ،وَمنّه عَليّ.فَمَا لِلفَضل عَدٌّ،وَلا حَصرُ

وَقَد أَنعَمَ الوَهّابُ فَضلا بِشربِها فَللّه حَمدٌ دَائِمٌ،وَلَهُ الشّكرُ.

ثم ينزاح الأمير بمفهوم الخمرة العادية، ويحملها مفهوما آخر، فهي العلم والمدمن عليها عالم، وقد خاب وخسر من فاته خيرها[405]:

هِي العِلم،كلّ العِلمِ.والمَركزُ ،الذِي بِه كُل عِلم ، كُـلَّ حِيـنٍ ، لَه دور

فَلا عَـــالِمٌ ، إلا خَبِيرٌ بِشُربِـــها وَلا جَاهِل ، إلا جَـــــهولٌ بِـها غِرُّ

وَلاَ غبنَ في الدّنيا ، وَلَا مِن رَزِيئَةٍ سِوى رَجلٌ ، عَن نَيْلها ، حَظّه نَزْرُ

وَلا خَسِر فِي الدّنيَا. وَلا هُو خَاسرٌ سِوَى وَالِهٌ،وَالكفُّ،مِن كَأسِها،صفرُ.

ثم يحملها أوصافا أخرى تنأى بخمرة المتصوفة عن الخمرة العادية[406]:

وَيَشربُ كأسًا صرفَةً ، مِن مُدامَـةٍ فَيَا حَبّذا كَأسٌ ، وَيَـا حَبّذا خَـمرُ

فَلاَ غَولٌ فِيها ، لا ، ولا عَنها نزفة وَليسَ لَهَا بردٌ . وَلَيس لَـها حَـرّ

وَلا هُو– بَعد المَزج – أصفرٌ فَاقعٌ وَلا هُو – قَبل المَزج – قَان ومحمَر

مُعتّقةٌ ، مِن قبل كِسرِى . مَصُونةٌ وَمـا ضمّها دَن . وَلا نَـالها عصرُ

وَلَا شَانها زق . وَلا سَارَ سَـائِرٌ بِأجمالها . كلا ، وَلا نَـالهَا تِــجرُ.

---

[404] -الديوان: ص ص 211، 212.

[405] -المصدر نفسه :ص ص208 ،209.

[406] - المصدر نفسه:ص ص 207، 208.

وإذا كان شارب الخمر ينحط مقامه، وينبذ من المجتمع، فإن خمر المتصوفة ترفع شأن شاربها، ولا يعدل به أحد، حتى لو كانوا الملوك والعلماء[407]:

فَلَو نَـظَرَ الأَمْـلاكُ ، خَتمَ إِنَـائِـها تَخَلّوا عَن الأَمْلاكِ ، طَوعًـــا ، وَلا قَـــهرُ

وَلو شَمّت الأَعلامُ ، فِي الدّرس ، رِيحَها لَمَا طَاشَ،عَن صَوبِ الصّوَابِ.لَها فِكرُ.

أما عن آثارها فحدث وافتخر وتباهى بها إذا حصلت، فقد بلغت المنى، وأدركت الغاية، ونلت المراد فما بعد هذا الملوك وأملاكهم؟ وما الدنيا وزخرفها؟يقول الأمير:[408]

فَقل لِمُلوكِ الأَرْضِ،أنتم وَشأنَكم فَقِسمَتكم ضِئزَى.وَقِسمتُنا كثرُ

خُذ الدّنيَا وَالأُخرَى،أباغيهما مَعًا وَهَاتِ لَنَا كَأسًا.فَهَذَا لَنَا وفرُ.

1.2.3- الفتح الرباني:

وهي لحظة تتويج المسار بالغنم "فيمتلك الإنسان (المريد) النجابة الروحية التي تتيح له أن يقرأ الأشياء على غير سطحيتها، بعد أن تتبدل نظرته إلى الأمور والمظاهر والدلالات"[409] على نحو ما حصل للأمير [410]:

يَا صَاح إِنّك لَو حَضَرْت سَماءَنا وَقت اِنشِقاقِها حِين لا تَتَمـاسَك

وَشَهِدت أَرضَنَا زلزِلَت زِلـزَالَـها مَا فِيها أَلقَتْ وَالجِبال دَكَـــادِك

وَنَظَرْت أَرضَنَا بُدّلتْ وَسَماءَنا وَحَلَلْنَا بَرزَخًـــا وَكلّ هَـــالِك

وَشَهِدتَ صَعْقَتَنَا وَرَبّك قَـائل المُلْك لِي اليَومَ مَا لِي مُشَـارِك

---

[407] -المصدر نفسه: ص208.

[408] - الديوان :ص 212.

[409] -سليمان عشراتي: الأمير عبد القادر الجزائري المفكر،مرجع سبق ذكره، ص 129.

[410] - عبد القادر الجزائري: المواقف، ج1، مصدر سبق ذكره، ص 3.

ثُمّ الإفاقة وَالمُهيمِنُ يلقى مِن آيَـــاتِه وَيقول أَنتَ مُبَـــــارَك

لَشِهدتَ شَيئًا لَا يُطاق شُهُوده وَسَمِعتَ مِنه مَـــا لا يُدرِك دَارك

وَعلِمتَ أَنّ القَومَ مَـاتُوا حَقِيقة فَلذا أَبَـاح لَهم حِمَـاهُ المَـالِك.

في هذه الأبيات لم يختر الشاعر الحقل الدلالي الذي يعبر عن التتويج والزهو والنشوة بلحظة الفتح، بل اختار حقلا دلاليا آخر يشمل مفردات تدل كلها على الهول والفزع (الانشقاق، الزلزال، الصعقة، الموت)، فاختيار الشاعر لهذه الألفاظ أحدث انزياحا، لأن الحقل الدلالي المتوقع لا يصف الانشقاق والزلزال والصعقة والموت إلا للضنك والحزن والألم، وليس للحظة التي طالما يتشوق إليها الصوفي وهي لحظة الفتح.

ففي قول الأمير: (لو حضرت سماءنا وقت انشقاقها) وقوله أيضا :(وشهدت أرضنا زلزلت زلزالها)، فالأصل أن هذه أهوال يوم عسير أخبر عنها الله تعالى في قوله :"**إِذَا السَّمَاءُ انْشَقَّتْ**"[411] وقوله أيضا:"**إِذَا زُلْزِلَتِ الأَرْضُ زِلْزَالَهَا**"[412]،وهذا ما يؤكد انزياح الأمير عن الأصل، لأن الحقل الدلالي في الذهن لا يتوفر على وصف الانشقاق للسماء والزلزال للأرض إلا في أهوال يوم القيامة، وهنا يشحن الشاعر رسالته بواقع يعيشه مغايرا للواقع الذي يظهر للعامة.

وما يزيد تأكيد هذا الواقع أن القوم – نقصد المتصوفة– بعد مشاهدتهم هذه الأهوال يتلذذون بوقوعها لأن بعد الصعق والموت يأتي التتويج "فلذا أباح لهم حماه المالك ".

ألست ترى أن المعاني قد تزاحمت في ذهن الشاعر فتزاحمت الألفاظ أيضا فاختلط بعضها ببعض؟ وكأن الشاعر في شغل عنها، لأن العاطفة تملكته، والفكرة سيطرت عليه فلم يعبأ بما تؤديه الألفاظ من دلالات خرجت عن الاستعمال المألوف لها.

---

411 -سورة الانشقاق: الآية 1

412 -سورة الزلزلة: الآية1.

ويتميز هذا الانزياح بالبعد الصوفي، إذ ما سبق ذكره من خروج عن أصل الواقع انزاح ليحمل معنى صوفيا (فالانشقاق، والزلزال، والصعقة) إنما هي أهوال يتلذذ بها الصوفي، ويتمتع بها أثناء وقوعها، فانشقاق السماء، وزلزال الأرض وإلقاؤها حمولتها إيذان بالوصول وإزالة الحجاب، وبلوغ المراد.أما "الصعقة" التي يتلذذ بها الصوفي فهي لحظة غيابه عن الدنيا بزهده في ملذاتها وترفعه عن شهواتها، وإذا صعق فحتما سيتوج "بالموت" التي تحمل دلالة أخرى عند المتصوفة، فموتهم معنوي لا حسي، ويقصدون به الفناء، أي فناء النفس البهيمية، الذي يمنح الحياة للنفس الكاملة.

2-**التناص:**

اقترن مفهوم التناص بالنص، باعتباره بحث في هويته وحدود إنتاجه لذلك ترى كريستيفا (G .Kristeva) أن التناص "يتحدد من خلال النظر إلى النص بوصفه جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان بواسطة الربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه، فالنص إذن إنتاجية"[413]، وتنتهي "كريستيفا" إلى عد الحوار بين النصوص قانونا جوهريا، فهي نصوص تتم صناعتها عبر امتصاص النصوص الأخرى، وفي الآن نفسه عبر هدم تلك النصوص للفضاء المتداخل نصيا[414].

وينطلق رولان بارت من النص لتحديد مفهوم التناص، ويعتبر النص" نسيجا كاملا من الاستشهادات والمراجع والأصداء واللغات الثقافية السابقة أو المعاصرة (...) والتي

[413] -جوليا كريستيفا:علم النص،ترجمة:فريد الزاهي،مراجعة :عبد الجليل ناظم،دار توبقال للنشر،الدار البيضاء، ط1997م2 ،ص21.

[414] -المصدر نفسه: ص79.

تتقاطع معه تماما من خلال الأصوات الواسعة، ويجب على التناص الذي يحكم كل نص والذي يكون بين نص ونصوص أخرى أن يتميز عن أصل النص"[415] .

كما وظف "جيرار جينيت" (G .Genette) مصطلح "التعالي النصي" Transtextualitè تسمية للتناص وهو "مايجعل النص في علاقة خفية أم جلية مع غيره من النصوص"[416].

أما على مستوى النقد العربي الحديث فقد عرف "محمد مفتاح" التناص بأنه "تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة "[417]، وقد استخلص " مفتاح" مفهومه لهذا المصطلح من مجموعة من المفاهيم التي ترددت في النقد الغربي فقال عنه بأنه "فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة"[418] .

وتناول "سعيد يقطين" مفهوم التناص تحت مصطلح " التفاعل النصي" ورآه أعم من التناص وأفضل من المتعاليات النصية وهو ما أكده بقوله: "نؤثر استعمال "التفاعل النصي" لأنه أعم من التناص، ونفضله على "المتعاليات النصية" التي هي مقابل Transtextualitè عند "جينيت" لدلالتها الإيحائية البعيدة"[419] ، كما أكد أهمية التناص في إنتاجية النص "بما

---

[415] -جراهام ألان: نظرية التناص ، ترجمة :باسل المسالمة،دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر،دمشق،سوريا، ط2011 1 م،ص99.

[416] -جيرار جينات: مدخل لجامع النص، ترجمة:عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ص90.

[417] -محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،المغرب، ط4، 2005 م، ص121.

[418] - المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

[419] - سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص والسياق) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2006م، ص98.

أن النص ينتج بنية ضمن بنية نصية سابقة فهو يتعالق بها، ويتفاعل معها تحويلا أو تضمينا أو خرقا، وبمختلف الأشكال التي تتم بها هذه التفاعلات"[420].

انطلاقا من هذه المفاهيم الغربية و العربية للتناص تتضح رؤية النقاد إليه، فلم يعد مجرد نقل نصوص بطريقة مكشوفة أو ضمنية إلى نصوص أخرى، إنما له وظيفة هي أبعد من مجرد الأخذ أو الاقتباس أو التضمين، ذلك أن النصوص المتناصة والمتفاعلة تسهم في تأويل بعضها بعضا.

وإذا جئنا إلى ديوان الأمير عبد القادر الجزائري (1807- 1883م) وجدنا التناص حاضرا بقوة، مشكلا مظهرا بارزا من جملة المظاهر الأسلوبية اللافتة في شعره، متمظهرا في أشكال وأنماط عديدة، تبعا لتنويعات رؤية الشاعر، ويكشف هذا التعدد في أشكال التناص عن تنوع مصادره وثرائها، فقد أخذ الشاعر من القرآن الكريم، ومن التراث الأدبي والديني والصوفي.

ومن خلال استقرائنا لظاهرة التناص في شعر الأمير عبد القار رصدنا نسقين مختلفين هما :

2.1-التفاعل النصي الخاص:

أو التفاعل النصي المحدد "ويبدو حين يقيم نص مع نص آخر محدد، وتبرز هذه العلاقة بينهما على صعيد الجنس، والنوع، والنمط معا، وهذه العلاقة قد تظهر من خلال البيت الواحد أو القصيدة برمتها"[421].

---

[420] -المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

[421] -سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006م، ص ص 30-29.

ومن خلال هذا النسق تتكشف العلاقات الكلية بين النصين "المتعلِّق به"، و"المتعلق" أو السابق واللاحق، تلك العلاقات التي لا تقوم على مستوى واحد قد يكون الشكلي أو الفني، وإنما تهيمن على كل المستويات، فتمس الشكل و المحتوى وما يمثله من الرؤى والمواقف.

ويكون هذا النسق من التفاعل النصي على مستويين، مستوى النقيضة، ومستوى المعارضة، فأما النقيضة فهي التي يتخذ فيها " كل من المؤلفين طريقه سائرين وجها لوجه إلى أن يلتقيا في نقطة معينة"[422]، وأما المعارضة فهي التي تقوم على "محاكاة شاعر لشاعر آخر في قصيدة يأتي بها على وزن قصيدة الشاعر المعارض وقافيتها، وذلك إما إعجابا بها (...) أو إنكارا لما جاء فيها"[423].

ويتجلى هذا النسق التناصي عند الأمير عبد القادر في شعر المساجلات، لأن النصوص الشعرية المتصلة بهذه الموضوعة هي نصوص لاحقة متعلقة بنصوص سابقة عليها، والتي كانت سببا في وجودها، فلا يمكن تمثل مقصدية النص اللاحق دون الرجوع إلى النص السابق.

ولما كانت النقيضة تؤدي وظيفة هجائية فلا نجد لها أثرا في ديوان الأمير عبد القادر باعتباره لم يتطرق إلى هذه الموضوعة في شعره، وأما المعارضة فكانت حاضرة بنوعيها الثابتة والنافيه.

1 .2. 1-التفاعل النصي على مستوى المعارضة الثابتة:

يتم التفاعل النصي على هذا المستوى بمحاكاة النص اللاحق للنص السابق شكلا ومضمونا إعجابا به، والأمثلة التي نوردها توضح ذلك :

---

[422] - محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، مرجع سبق ذكره، ص122.

[423] -إميل بديع يعقوب: المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر،ص412، نقلا عن رابح بن خوية: جماليات القصيدة الإسلامية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، إربد ،الأردن، ط1 ،2013م، ص212.

جرى حديث عن الحب في مجلس الأمير عبد القادر وهو بفرنسا واختلف في شأنه: هل هو طبيعة أم مرض؟وإذا كان مرضا فهل له من شفاء؟ونظم "الشيخ الشاذلي" هذه الفكرة الأخيرة وبعث بها إلى الأمير قائلا[424]:

أَيَا أَهْلِ فَنّ الطّبِّ !! بِالله خَبّرُوا أَيُـوجَدُ لِلصّبّ النّحيلِ دَواءٌ؟ !

نَهَكْتُ سقاما.لَم أَجِد لِي شَافِيـا وَقَلْبِي ، مِن غَير الخَلِيلِ ، هَوَاءٌ

كَلفت بِها،وَهي الفَرِيدَةُ . وَالتِي تَجَمّعَ فِيهَا الحُسْنُ ،وَهِي ضِيَاءٌ

وَلَا عَيْبَ فِيها،غَير فَرْطِ دَلَالِهَا وَفِي القَلبِ مِنهَـا لِلتّبَاعُدِ ، دَاءٌ

أُرِيدُ وِصَالًا، وَهِيَ تقصِد صِدّهُ أَيُمْكِنُ لِلضّدّينِ ثَمّ لِقَـــــاءٌ؟ !

وَأَسْأَلُ مِن رَبّي اللّقَاءَ . فَإِنّـه قَدِيرٌ.وَلِيٌّ فِي ذِي الجَلالِ،رَجَاءٌ.

وعلق الأمير على أبيات الشيخ المتقدمة بالمقطوعة الآتية[425]:

سَألتُ رِجَال الطّبّ ، أَخْبَرَ كلّـــهم وَهُم أَهْلُ تَجْرِيبٍ ، وَأَهْلُ ذَكَـــاء:

بِأنّ سَقِيم الحُبّ ، هَيْهَـات ! مَا لَـهُ دَوَاءٌ ، إِذَا مَا الحِبّ ، أَصبَحَ نَائِي

عَسَى ، وَلَعَل الله ، أَن يَـبرد الأسَـى فَإِنّ رَجَـــاء الوَصْلِ ، بَعضَ دَو

وَلَو لَم يَكُـن لِلعَـاشِقِـينَ تَقَـــرّبٌ لِوَقتِ وِصـــَال ، مَا بَقوا لِمسَـــــاءِ

وَأَن دَامَ هَجْـرُ الـحِبّ ، أَو زَادَ بَيْنَـةً فَذَلك دَاءٌ ، لَـم يَـزل بِشِفـــــــَـاءِ

وَفِي مَن مَضُوا فِي شِرعَة الحُبّ وَالهَوَى لَـه أُسوَةٌ ، فَليصبِـرنَّ لِبَـــلاَءِ.

---

[424] - الديوان: ص87.

[425] -الديوان:ص ص 88، 89.

يقوم النص السابق "المتعلق به" على إيقاع الطويل، وعلى قافية موحدة، وروي موحد مطلق هو الهمزة المضمومة، وبلغ النفس الشعري في هذا النص ست أبيات، بدأها الشاذلي بسؤال وجهه لأهل الطب، مستفسرا إياهم عن دواء الحب، بعد أن احتار من أمر هذا الداء،الذي يصيب القلب فينحل الجسد، وينهك النفس،ليتنبه في الأخير أن دواء هذا الداء ليس في صيدلية الأطباء، وإنما هو في الرجاء، فعساه يحقق اللقاء، فيحصل الشفاء.

وجاء النص اللاحق "المتعلق" على نسق إيقاعي مماثل لنسق النص المعارض، فهو يقوم على إيقاع الطويل، وعلى نسق تقفوي موحد، وروي موحد مطلق هو الألف المضمومة، وقد بلغ النفس الشعري فيه ست أبيات، يدور موضوعها عن داء الحب، وهل له دواء؟

والملاحظ أن النص الغائب لم يحضر في النص الراهن على مستوى الشكل من إيقاع ووزن وقافية وروي فحسب، وإنما تجلى أيضا على مستوى المضمون، فمقطوعة الأمير أيضا ابتدأت بمساءلته أهل الطب عن ماهية داء الحب، وهل لسقيم الحب من دواء؟ليتفاجأ بإجابتهم، بأنهم لا يملكون له دواء، وهيهات ! أن يتعافى المصاب بهذا الداء ما لم يتحقق الوصال واللقاء.

ومن مظاهر التداخل النصي استدعاء النص الغائب من خلال المعجم اللغوي، فقد وظف الأمير الكثير من المفردات اللغوية الغائبة في مقطوعته ومن هذه المفردات (داء، دواء، سقيم، الوصال، الرجاء، الهجر).

وهكذا يتجلى التداخل النصي في مقطوعة الأمير على أكثر من محور، فهو على مستوى محور الإيقاع يستحضر إيقاع النص الغائب، فينظم أبياته على إيقاع الطويل، وعلى مستوى المحور الصوتي يستدعي القافية الموحدة "فاعل" والروي الموحد "الهمزة المضمومة"، وعلى مستوى المحور المضموني، فإن مضمون النص الراهن مستمد من مضمون النص

الغائب، وامتداد له، ودلالات النص الحاضر تحيل إلى مصدرها الأول، فالشاعر يبني نصه الحاضر على هيكل النص الغائب محاكاة ومحاذاة لأسلوبه إيقاعا ومعجما ومضمونا.

كما يعارض الأمير عبد القادر صديقه الشاذلي في موضوع آخر، يبرز في دعوة الشاذلي للأمير إلى سمر يقضيانه معا في منزله وكانت صيغة الدعوة شعرا فقال[426]:

أيَا سَيّدا !! فَاقَ الكِرامَ بِمَجدِه وَخلقٍ كَرِيمٍ ، لَم يَزَل طَيّبَ النّشْرِ

تَــراهُ يُرِيحُ الهَمّ،حُسْن حَدِيثِهِ وَيُبرِئ مَكْـلوم الفُؤادِ مِـــن الضّرّ

ألا سَمَرٌ مِنكُم بِذا اللّيلِ عِندِنَا؟ ! فَألفَـاظُكُم،أشهى إلَيَّ مِـن القِطـرِ

وَإن كَان عُذرًا للتّخلّفِ مِنـكم فَحسْبِي مِن أَوصَـافِكم طَيّبَ الذّكْرِ !

عَلَيْك سَلامُ اللهِ،مَا قَلب عَاشِقٍ لِوصلِ حَبيبٍ،رَاح يَهوَى مَدَى الدّهْرِ

فأجاب الأمير على المقطوعة المتقدمة بأبيات من الروي والوزن ذاتهما، وكان الجواب القبول مع الشكر[427]:

نَعَم !!وَلَكُم فَضلٌ ، بِأشْرفِ دَعْوَةٍ غَدَوْتُ بِها – يَا صَاح– مُنشَرِح الصّدرِ

وَقَد قِيلَ:لا يَأْبَى الكَرامَةَ،غَيرَ مَن لَه عِرقَ لُؤمٍ،لَم يَزَل فِي الخَنَا يَسْرِي

لَمَجْلِسكم أَعلى الكَرَامَة عِنـدَنا وَلفظكم أَشهى إلينَا مِـن الـــدّرّ

وَرُؤيتكم ، أَجلَى لِهمّي ، وَإنّنِـي غُنَيْتُ بِها ، عَن طَلعَة الشّمسِ وَالبَدْرِ

عَلَيكَ تَحِيـاتُ القبُولِ ، تَكرّمًا أَيا وَاحِدا – عِندِي ، يُعَدّ – بِذا العَصرِ.

---

[426] -الديوان: ص101.

[427] -المصدر نفسه: ص102.

تفاعل النصان السابق واللاحق، واتسع هذا التفاعل ليشمل البنية الشكلية، والبنية المضمونية معا، فالشاعر يعيد في مقطوعته إيقاع المقطوعة الأولى لينسج عليه إيقاع مقطوعته، التي قامت على النسق الإيقاعي ذاته (الطويل) المقفى بقافية واحدة (فاعل) ورويه (الراء المطلق)، وبلغ نفسهما الشعري خمس أبيات، اشتركت فيها المفردة والتراكيب.

فمن حيث المفردات فقد أدخل النص الراهن مفردات النص الغائب في نسيجه اللغوي، محافظة في هجرتها على معناها، فقد وردت في النص الغائب هذه المفردات (الكرام، الهم، ألفاظكم، أشهى).

وتجاوز الشاعر استحضار المفردات إلى استدعاء عبارات بأكملها وظفها في نسيج تراكيبه محملة بالدلالة ذاتها .

قال الشاعر الأول:

ألا سَمَرٌ مِنكُم بِذا اللّيلِ عِندِنَا؟ ! فَألفَاظُكُم،أشهى إليَّ مِن القِطـرِ.

فالتركيب "فألفاظكم أشهى إلي من القطر"يحظر ببنيته ودلالته في النص الحاضر

يقول الأمير:

لَمَجْلِسكم أَعلى الكَرَامَة عِندَنا وَلفظكم أَشهى إلينَا مِـن الــدّرِ.

كما يظهر التعالق النصي أيضا في مطلع المقطوعة السابقة ومطلع المقطوعة اللاحقة:

قال الشاذلي:

أَيَا سَيّدا !! فَاقَ الكِرامَ بِمَجدِه وَخلقٍ كَرِيمٍ ، لَم يَزَل طَيّبَ النّشْر.

بدأ مطلع المقطوعة السابقة ببنية النداء "أيا سيدا" فيلبيه مطلع المقطوعة اللاحقة لتظهر بوضوح علاقة السببية بين المقطوعتين،من خلال قول الأمير:

نَعَم !!وَلَكُم فَضلٌ ، بِأشْرفِ دَعْوَةٍ غَدَوْتُ بِها – يَا صَاح– مُنشَرِح الصّدرِ.

وعلى غرار هذا التوظيف يبني النص الحاضر نهاية المقطوعة ببنية المقطوعة الغائبة ذاتها.

قال الشاذلي:

عَلَيْك سَلامُ اللهِ،مَا قَلب عَاشِقٍ لِوصلِ حَبيبٍ،رَاح يَهوَى مَدَى الدّهْرِ.

ويدل هذا التركيب "عليك سلام الله"على التحية ليرد هذا التركيب ببنيته ومعناه في النص الحاضر، من خلال قول الأمير:

عَلَيكَ تَحِيـّاتُ القبُولِ ، تَكرّمًا أَيا وَاحِدا – عِندِي ، يُعَدّ – بِذا العَصرِ.

كما يكشف النص الحاضر عن محاكاته للنص المتوارى على مستوى المضمون،فالنص الغائب موضوعه "دعوة إلى سمر"، والنص الراهن حرص على استجابة النص الغائب من خلال "تلبية الدعوة"، فالنص السابق كان سببا للنص اللاحق، ولا إنكار لتعالق الاستجابة بالنداء.

تعد هذه النصوص التي استحضرها الأمير معاصرة لعصره، ولا يفصل بين النص السابق والنص اللاحق بضعة أشهر، أو بضعة أيام، باعتبارها كلها متعلقة بنصوص صديقه الذي كان يراسله فلا يطيل الأمير إجابته، أما عن النصوص البعيدة عن عصره فقد استحضر الأمير نصا لأبي فراس الحمداني وعارضه شكلا ومضمونا.

قال أبو فراس وقد سمع حمامة تنوح بقربه على شجرة عالية وهو في الأسر[428]:

---

[428] - أبو فراس الحمداني: الديوان، شرح: خليل الدويهي، دار الكتاب العربي، بيروت لبنان، ط2، 1994م، ص 282 .ووردت أيضا في :وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان لأبي العباس شمس الدين أحمد بن أبي بكر بن خلكان ،تحقيق: إحسان عباس، ج 2، دار صادر، بيروت، ط3 1965م، ص87.

أَقول وَقَد نَاحَتْ بِقربِي حَمامَةٌ أيَا جَارتا هَل بَاتَ حَالكِ حَالي

مَعاذ الهَوَى مَا ذُقتُ طَارقَةَ النّوَى وَلا خَطرتْ مِنكِ الهُموم بِبَالِ

أَتَحْمِلُ محزونَ الفُؤادِ قَـوادِمٌ عَلى غُصن نَائي المَسَافَةِ عَالِي

أَيَـا جَارتا مَا أَنصَفَ الدّهر بَيننا تَعَـالي أُقَاسِمُكِ الهُمُومَ تَعَالِي

تَعَالِي تَرِي رُوحا لَدَيّ ضَعِيفَةً تَـرد فِي جِسم يُعذّب بَـالي

أَيضحَكُ مَأسُورٌ وَتَبكِي طَليقَـةٌ وَيسْكتُ مَحزُونٌ ويَندُبُ سَالِي

لَقَد كنتُ أَوْلَى مِنكِ بِالدّمعِ مُقلَةً وَلكِنّ دَمْعِي فِي الحَوادِثِ غَالِي.

ويقول الأمير وقد استوقف نظره وهو في المنفى ناعورة تنوح وتدمع[429]:

وَنَاعُورَةٍ ، نَـاشدْتهَا عَن حَنِينِـهَا حَنِين الحِوَار وَالدّمُوع تَسِيلُ

فَقَالتْ ، وَأَبْدتْ عُذرَهَا بِمقَالِـها وَلِلصّدْقِ آيَاتٌ ،عَلَيْه دَلِيـلُ

أَلسْتَ تَرَانِي ، أَلقمُ الثّديَ لَحظَـةً وَأدْفَع عَنه ، وَالبَلاءُ طَوِيـلُ

وَمَالِي كَحَالِي لِلعِشقِ بَات مُخالِف يَدور بِدارِ الحبّ، وَهُو ذَلِيلُ

يُطَاطِئ . حزنـا ، رَأْسَـــهُ بِتَذَلّلِ وَيَرْفَع أُخرَى،وَالعَوِيلُ عَوِيـــــل.

يستدعي الشاعر تجربة شعرية بكل ثقلها الفني والموضوعي، ويحاول امتصاصها من خلال إجراء تعديلات وتحويرات بحذف وإضافة عناصر جديدة وزرعها في سياقه الجديد، متفاعلا مع التجربة الجديدة، كما أن مقصدية النص الحاضر تنصرف إلى دلالة النص السابق، الذي وجد فيه الشاعر ملمحا مشتركا، وبعدا من أبعاد تجربته، فالشاعر الأول ساءه الأسر الطويل في سلب حريته، وساءته الوحدة والغربة، فتراه يسقط مشاعره على حمامة

[429] -الديوان: ص ص 191، 192.

باكية في أسرها، يسألها حينا ويناجيها حينا آخر علها تخفف عليه مصابه، والشاعر الأمير ساءه الأسر، وساءه النفي والغربة عن وطنه، فتراه يسقط مشاعره على ناعورة باكية، فيحاورها وكأنها كائن حي يحس بمعاناة الشاعر ويشاركه همومه.

ويتجلى التعالق النصي أيضا في الآلية الموظفة، فالشاعر السابق وظف آلية الحوار، يحاور حمامة فيبثها شكواه، ويسألها محتارا من حالها، والنص اللاحق أيضا وظف الآلية ذاتها من خلال محاورة الأمير الناعورة الباكية فيبثها همومه وآلامه.

كما يسير النص اللاحق على نهج النص السابق في البناء الإيقاعي، فيحاكي بحره الطويل، وقافيته الموحدة، ورويه اللام المطلقة، وبهذا التعالق بين النصين الذي كان على أكثر من محور، افتضح المصدر الذي استقى منه النص الراهن كيانه اللغوي والفني معجما وصورة وإيقاعا.

1.2.2- التفاعل النصي على مستوى المعارضة النافية :

يتم التفاعل النصي على هذا المستوى بمحاكاة النص اللاحق للنص السابق، فيأتي على وزنه وقافيته، نافيا لما جاء في النص السابق، ومن أمثلة هذا التفاعل نورد هذا النموذج:

مرض صديق الأمير "الشيخ محمد الشاذلي" يوما واستبطأ عيادة الأمير وإخوانه له فكتب يعاتبهم : [430]

مَـــــرِضْتُ غَرِيبًا ، بَين قَوْمٍ أَعِزّةٍ فَكـلّهم ، عَن زَوْرَتِـــي مُتَمَنّـــــــعُ

كَـــــأَنّهُم فِي غِنْيَةٍ ،عَن ثَوَابِــها أو الطّرق،لَم يَعرف لهَا – الدّهر – مَهيع

[430] -الديوان:ص108.

إِذَا كنت مَصحُوب السّلامَةِ ، أَقبَلوا وَإن كنتَ فِي سَـقمٍ ، فَرَبْعُك بَـلقَعُ

فَهَذِي خِصالُ البَعضِ عِند مَرِيضِهِم فَمن لِي عِنـدَ القَوْمِ ، بِالـعُودِ يَشْفَعُ؟

وَلـولا اِصْطِبـــْارِي وْاحْتَرَامَي إَليـهِم لَكنتُ لـهُم أَفْـعَى بِشِعْــرِي أَلـــــسَعُ

وَلَـــــــولا اِحتِـرَامي لِلـحَبِيبِ وَآلِـهِ لَكَـــــــانَ كَلامِي ، لِلجبَـالِ يُـزَعْزِعُ.

واطلع الأمير على العتاب المتقدم فرد عليه باسم إخوانه بالقصيدة الآتية[431]:

فَدَيْنَاك !! لا تَعجَلْ بِلَوْمِكَ،وَانتَظِر وَحَقّكَ !! إنّ العُتبَ،لِلْقَلبِ،أَوجَعُ

لَعَلّ لَنَـا عُـذرًا ، يُدافِع عُتبَنـا وَصَدْرُكَ،فِي تِلكَ المَعَاذِيرِ أَوسَعُ

وَإِنّ مِن الأَعْذَارِ ، مَا لَيسَ ذِكرَه يَلِيقُ . وَمنهُ ، مُـهجَتِي تَتَقَطّـعُ

وَلَسْتَ غَرِيبًا بَين قَومٍ أَحِبّــةٍ مَكَانك فِيهم مِن بَنِي الدّهرِ ،أَرْفَعُ

فَكَم مِن حَزِينٍ،مِن بَلائِكَ وَالِهٌ !! يَبِيتُ عَلَى فرْشِ الضّنَا،يَتَوَجّعُ !!

وَجَمعِي بِكُم،يبقون جمعَ سَلامَةٍ بِدارٍ، بِهَـا ، مَـا للتفرّقِ مَنْزَعُ

وَجِئتَ بـ "لولا" فَاعِلا لِجَوَابِهَا عَلى أَنّهَا ،فِي النّحوِ، قَد قِيل تَمنَعُ

وَإِن كنتَ لَسّاعًا، فَكنْ خَيرَ حَيّةٍ وَكن نَخْلَةً ، تِريَاقهَا ، السّمَّ يَـدْفَعُ.

[431] - الديوان:ص ص 109 ،110.

يقوم النص الغائب (مقطوعة الشاذلي) على إيقاع الطويل ذي النسق التقفوي الموحد،ورويه "العين" المطلق المتحرك بالضم، ويبلغ النفس الشعري فيه ست أبيات موضوعه واحد هو "العتاب".

ويقوم النص الحاضر (مقطوعة الأمير) على النسق الإيقاعي ذاته (الطويل)، ذي النسق التقفوي الموحد ذاته، ورويه "العين" المطلق المتحرك بالضم، ويبلغ النفس الشعري فيه ثمان أبيات، موضوعه واحد هو"الاعتذار".

يتبين من هذه المقارنة بين النصين الغائب والحاضر التداخل النصي بينهما على مستوى المعارضة النافية، فمقطوعة الأمير تنفي ما جاء في مقطوعة الشاذلي"ذلك أن الشاعر رفض ضمنيا العتاب الذي تضمنته المقطعة الأولى. رفض جاء بطريقة إنسانية حكيمة، دون أن يصدم الصديق"[432].

ويظهر أثر علاقة النص السابق في النص اللاحق في صياغة تراكيب لغوية وإعادة توظيفها في تراكيب النص اللاحق لتنتج دلالات مرتبطة مع السياقات السابقة، ومنها مثلا: قول الأمير : " لست غريبا، وجئت بلولا، وإن كنت لساعا"، هذه التراكيب تحيل إلى مصدرها الشعري الأول " مرضت غريبا، لولا اصطباري، ولولا احترامي، لكنت لهم أفعى بشعري ألسع".

إذن فالتفاعل النصي بين القصيدتين كان على عدة مستويات، فكان النص الغائب حاضرا في النص الراهن على مستوى الشكل من إيقاع ووزن وقافية وروي، كما حضر أيضا على مستوى المضمون، فكأن النص الثاني هو امتداد للنص الأول، ولا يمكن تمثل مقصدية

---

[432] - نور الدين صدار: (البطولة ،الإنسان،والتصوف تنويعات الرؤية والتشكيل في شعر الأمير عبد القادر الجزائري، مقاربة بنيوية تكوينية) مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية،مجلد 02، العدد 37، الجامعة الأردنية 2010م، ص393.

الأمير دون الرجوع إلى النص "الفاعل" لصديقه الشاذلي، فاعتذار الأمير يحيل إلى عتاب صديقه ولومه.

2.2-التفاعل النصي العام:

يبرز هذا النسق بشكل واضح "فيما يقيمه نص ما من "علاقات" مع نصوص كثيرة مع ما بينها من اختلاف على صعيد الجنس والنوع والنمط، كأن نأخذ قصيدة شعرية فنجد الشاعر يوظف فيها مختلف مكوناتها الأدبية والثقافية، وتتجلى في صور شعرية تفاعل فيها مع شعراء سابقين وفي أمثال أو أحاديث أو آيات ضمنها أو اقتبسها مستعملا ما "نقله" عن غيره للدلالة على المعنى نفسه، أو معطيا إياه دلالات جديدة مناقضة تماما"[433].

وإذا كان التفاعل النصي الخاص تنكشف من خلاله العلاقات الكلية بين النصوص، فإن نسق التفاعل العام تنكشف من خلاله العلاقات الجزئية التي تربط بين النصوص خارج إطار المعارضات والنقائض، وتنكشف علاقة حضور فعال لنص أو أكثر داخل نص "عن طريق ما يعرف بالتضمين أو الاقتباس أو ما يعرف أيضا بالاستشهاد (Citation) أو السرقة (Plagiat) أو التلميح(Allusion) "[434] .

وسمي هذا النسق بالعام "لأن الدارس لا ينظر إليه من حيث الجنس أو النوع أو النمط ولكنه ينظر فيه من جهات عدة ومستويات متعددة"[435].

وإذا كان نسق التفاعل النصي المحدد أقل كثافة في معظم النصوص الأدبية لارتباطه عادة بنصوص المعارضات والنقائض وهي قليلة، فإن نسق التفاعل النصي العام يبرز بأكثر

---

[433] -سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، مرجع سبق ذكره، ص30.

[434] -عمر عبد الواحد: دوائر التناص، دار الهدى للنشر والتوزيع، المنيا ،مصر ،ط1، 2003م ،ص13.

[435] -سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي،مرجع سبق ذكره،ص 31.

كثافة في أغلبها لانفتاحها على نصوص متنوعة المصادر التي" تتوزع بين القرآن الكريم والمرويات والتراث الشعبي والمواقف التاريخية والشخصيات الإنسانية"[436].

ويشكل النص الديني، والنص الأدبي أكبر نسبة من النصوص المتفاعلة نصيا مع النص الشعري " وقد يتقدم النص الديني على غيره، وذلك لما يشكله الدين من حضور قوي لدى عامة الناس، ولما يتمتع به من قوة تأثيرية عظيمة، هذا بالإضافة إلى كون الدين يمد الشعراء بنماذج أدبية رائعة ربما لا يجدونها في مصادر أخرى"[437].

وإذا جئنا إلى مدونة الأمير عبد القادر الشعرية وجدنا المصدر القرآني بمختلف تجلياته يمثل أهم المصادر التي تفاعل معها نصه، فقد اتخذه وسيلة لبناء قصائده، وإغناء إيقاعاتها، وإثراء دلالاتها وترسيخ مواقفه وتصوراته الفكرية الذي يمليها عليه التصور الإسلامي لقضايا متعددة، وهذا ما سيتضح من خلال الأمثلة التي سنسوقها.

يقول الأمير في موضوعة الفخر[438]:

بِيَوْمٍ قَضى نَحبا أَخِي فَارْتَقى إِلى جِنَانٍ لَه فِيها ، نَبِيّ الرّضا أَوَى

فَمَا ارْتَدّ مِن وَقْعِ السّهامِ عَنَانَهّ إِلى أَن أَتَاهُ الفَوْزُ رَاغِم مَنْ غَوَى

وَمِن بَيْنِهم،حَملتهُ،حِين قَد قَضَى وَكم رَمية كَالنّجمِ مِن أَفقِه هَوَى.

تحيل هذه الأبيات إلى النص القرآني الذي استدعاه الشاعر عن طريق التناص المباشر، اكتفي فيه بجزء من النص السابق من خلال العبارات " قضى نحبا" و "كالنجم من أفقه هوى" وهو نص سورة الأحزاب ذكر ملفوظا من ملفوظاتها "قضا نحبا" من قوله تعالى: "

---

436 - عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة ، بيروت، دط، 2007م، ص30.

437 - رابح بن خوية: جماليات القصيدة الإسلامية المعاصرة، مرجع سبق ذكره، ص273.

438 - الديوان : ص ص 56، 57.

مِن المُؤمِنِينَ رِجَالٌ صَدَقوا مَا عَاهَدُوا اللهَ عَلَيْهِ فَمِنهُم مَن قَضَى نَحْبَهُ وَمِنْهُمْ مَنْ يَنْتَظِر وَمَا بَدّلوا تَبْدِيلًا"[439] ، ونص سورة النجم " **وَالنجْمِ إِذَا هَوَى"**[440] ، ويقوم النص المستحضر بسحب دلالة السياق الغائب الدال على القسم والتعظيم "وَالنّجم إذا هَوَى" إلى السياق الجديد لتعبر عن تجربة خاصة تدل على تعظيم الذات، وتقديس الانتماء الذي لا يمكن أن يترك فريسة للآخر.

ويتضح في هذه الأبيات أيضا التناص غير المباشر المستنبط من النص القرآني وقائم على تناص الفكرة أو المعنى بعيدا عن اللفظ المباشر الدال، وذلك في قول الشاعر " إلى أن أتاه الفوز راغم من غوى" إشارة إلى الآية القرآنية :" **وَلا تَحْسِبَنّ الّذِينَ قتِلوا فِي سَبِيلِ اللهِ أَموَاتا بَل أَحْياءٌ عِندَ رَبّهم يُرزَقون(169)فَرِحِين بِما آتَاهُم اللهُ مِن فَضلِهِ وَيَسْتَبشِرونَ بالّذِين لَمَ يَلحَقوُا بِهم مِن خَلفِهم أَلّا خَوفٌ عَليهُم وَلا هُم يَحزَنون(170)** "[441].

كما نجد آيات أخرى صداها في المتن الصوفي الذي غني بدلالاتها، وتشبع بإيحاءاتها، يقول الأمير[442]:

فَأَنتَ بُنيّ مُذ "أَلسْتُ بِرَبّكُم" وَذَا الوَقْت حَقّا ضَمّه اللّوحُ وَالسّطْرُ.

الشطر الأول متعلق لفظا ودلالة بجزء من الآية القرآنية الكريمة :" **وَإِذْ أَخَذَ رَبّكَ مِنْ بَنِي آدَم مِنْ ظُهُورِهِم ذُريّاتِهِم وَأَشْهَدَهُم عَلَى أَنفُسِهم أَلَسْت بِرَبّكُم قَالُوا بَلَى شَهِدنَا أَنْ تَقُولُوا يَوم القِيامَةِ إِنّا كُنّا عَن هَذَا غَافِلِين"**[443].

---

[439] - سورة الأحزاب: الآية 23.

[440] - سورة النجم: الآية 01.

[441] - سورة آل عمران.

[442] - الديوان: ص199.

[443] - سورة الأعراف: الآية 172.

كما يستلهم الشاعر نصا من القرآن الكريم ويعيد قراءته محولا تلك التجربة الجماعية التي تعم كل من يحبهم الله ويحبونه إلى تجربة خاصة ترتبط بشخص شيخه "محمد الفاسي" فيقول[444]:

ذَلِيلٌ لِأَهْلِ الفَقْر لَا عَن مَهَانَةٍ عَزِيزٌ وَلَا تِيه لَدَيْهِ وَلَا كبرُ.

متعلق هذا البيت بالآية القرآنية الكريمة :" **يَا أَيّهَا الّذِينَ آمَنوا مَنْ يَرتَدِدْ مِنْكُم عَن دِينِه فَسَوفَ يَأْتِي اللهُ بِقَومٍ يُحِبّهُم وَيُحِبّونَه أَذِلّةٍ عَلَى المُؤْمِنِينَ أَعِزّةٍ عَلَى الكَافِرِينَ يُجَاهِدُونَ فِي سَبِيلِ اللهِ وَلَا يَخَافُونَ لَومَة لَائِمٍ،وَاللهُ وَاسِعٌ عَلِيم**"[445].

ويكثر الأمير من التوظيف المباشر للتناص، باستدعاء آيات قرآنية بلفظها ومعناه خاصة في المواقف التأملية كما في قوله[446]:

فَذَلِك فَضْلُ اللهِ يُؤتِيه مَن يَشَاء وَلَيسَ عَلَى ذِي الفَضْل حَصْرٌ وَلا حجر.

وهو عين قوله تعالى :"**ذَلكَ فَضْلُ اللهِ يُوتِيهِ مَن يَشَاء**"[447].

وفي حديثه عن الخمرة استخدم توظيف المولى –عز وجل– فقال[448]:

فَلَا غَوْلٌ فِيهَا وَلَا عَنْهَا نزفة وَليسَ لَهَا بَردٌ وَليس لها حَرٌّ.

الشطر الأول من البيت متعلق بقوله تعالى :" **لاَ فِيها غَوْلٌ وَلَا عَنها يَنْزِفُون**"[449].

وقوله أيضا[450]:

---

444 -الديوان: ص203.

445 - سورة المائدة: الآية 54.

446 -الديوان: ص203.

447 - سورة المائدة: الآية 54.

448 -الديوان: ص207.

449 -سورة الصافات: الآية47.

فَقُل لِملُوك الأَرضِ،أَنتُم وَشَأنكم فَقِسمَتكم ضِئزَى،وَقسمتنا كُثْرُ.

مصدر هذا البيت قوله تعالى : " **تِلكَ إِذَن قِسمَةٌ ضِيزَى**"[451].

إن القراءة المتأنية للنماذج التناصية السابقة تبين أن شعر الأمير عبد القادر ينطوي على تنويعات تناصية منها المباشرة وغير المباشرة، كما تكشف عن ثراء المخزون الديني للشاعر، فضلا عن تماثل الأنماط التناصية المذكورة مع تنويعات الرؤية، ففي الرؤية البطولية وظف التناص الذي ينهض على التعضيد والإعجاب، فجاء منسجما مع الرؤية البطولية التي تقوم عند الأمير على تبجيل أبطاله المجاهدين وتقدير تضحياتهم والإعجاب ببذلهم، وهكذا نجد التعلق النصي الحاصل بين الأبيات الشعرية الفخرية وبين الآيات الكريمة المشار إليها مهد السبيل أمام الشاعر للتعبير عن رؤيته البطولية، وإذا انتقلنا إلى الأمثلة الصوفية فإن التعلق النصي في الأبيات السالفة الذكر يومئ إلى موقف الأمير من قضايا لا تخرج عن إطار التصور الإسلامي لها، فقوله مثلا :"فأنت بني مذ ألست بربكم" لا تخرج عن دلالة الآية القرآنية المذكورة "ويقصد بها البعد البعيد في الزمن الأزلي القديم"[452] وقال ابن عباس عن دلالة هذه الأية :"مسح الله ظهر آدم فاستخرج من كل نسمة هو خالقها إلى يوم القيامة. "وأشهدهم على أنفسهم ألست بربكم قالوا بل شهدنا" أي أقروا بربوبيته ووحدانيته والتزموه"[453].

وكثر التناص المباشر في رؤيته التأملية كما أشرنا لأنه بصدد البرهنة والمحاجة، وليس أأمن على إثبات آرائه من الآيات القرآنية البينة التي تدحض كل مجادلة باطلة.

---

[450] -الديوان : ص212.

[451] -سورة النجم : الآية22.

[452] - الديوان :ص199.

[453] - محمد علي الصابوني: صفوة التفاسير ،ج1،دار الصابوني للطباعة والنشر والتوزيع ،القاهرة، ط9، دت، ص ص 181، 182.

ويعد النص الشعري المصدر الثاني بعد النص القرآني الذي دخل بوصفه مكونا بنائيا هاما في بنية نصوص الأمير عبد القادر الشعرية، مؤلفا بنيات تناصية ذات أبعاد جمالية ودلالية، وشملت كل موضوعات شعره،ففي موضوعة الفخر يستدعي الأمير نصوصا عنترية المصدر مثريا من خلالها تفاعلات تجربته الراهنة، ومستلهما منها صياغة رؤيته البطولية، يقول الأمير[454]:

ولَمّا بَدا قِرني ، بِيُمناه حربـة وَكفّي بِها نَارٌ،بِها الكبش قَد شَوَى

فَأَيْقَنَ أَنّي قَابِضُ الرّوحِ فَانكَفَا يولّي فَوافَاهُ حُسَامي مُذ هَوَى.

يستدعي الأمير في هذين البيتين شخصية عنترة بن شداد، ويعبر انطلاقا منها عن تجربته الراهنة، من خلال إدراجه نص البطولة السابق في سياق نصه الشعري الجديد، وذلك لمناسبة الواقعة الجديدة لواقعة "عنترة بن شداد" حين يتحدث عن لقائه مع زعيم العدو، الذي لا يجرأ أحد على منازلته، ولا يتمنى أحد لقاءه، إلا أن عنترة يبحث عنه ومناه أن يلتقي به فيقول[455]:

وَمُدَجّجٌ كَرِه الكُماةُ نِزالَه لَا مُمعِن هَربًا وَلا مَستسْلم.

وحين حصل له ما تمنا قضى عليه بضربة خاطفة: [456].

وَضَربتُ قِرني كَبشهَا فَتبدّلَا وَحملتُ مَهْري وَسْطها فَمَضَاهَا.

ومن مظاهر البطولة عند الأمير حديثه عن قوة فرسه، الذي يصبح في بعض المواقف محل الصبر والبطولة فيقول[457]:

---

[454] - الديوان :ص58.

[455] - عنترة بن شداد: الديوان، تحقيق ودراسة: محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي، القاهرة،دط ،دت ،ص72.

[456] - الخطيب التبريزي : شرح ديوان عنترة ،تقديم :مجيد طراد، دار الكتاب العربي،بيروت، ط1، 1416هـ،1996م،ص207.

إِذَا مَا اشْتَكَت خَيلِي الجِرَاحَ تَحَمْحُما أَقُولُ لَهَا : صَبرًا كَصبري وَإِجمَالي.

يتعالق هذا النص مع نص "عنترة بن شداد" الذي كان يسهب في وصف فرسه ويحاورها وكأنها تسمع وتتكلم[458]:

فَازْوَرّ مِن وَقْع القَنَا بِلبَانه وَشَكا إِليّ بِعبْرَةٍ وَتَحَمْحُمِ.

وقد وجد نص "عمر بن كلثوم" طريقه إلى متن الأمير عبد القادر، فتفككت عناصره لتتجمع من جديد في تجربة جديدة مضبوطة في سياق بطولي يشف عن قوة القائد الذي لا تناله رماح العدو وإن نالت من كل شيء حتى الرايات المنتصبة، يقول الأمير[459]:

وَأُورِدُ رَايَات الطّعَانِ صَحِيحةً وَأُصدِرُها – بِالرّمي – تِمثَال غِربَالِ.

هذا البيت متعلق بنص "عمر بن كلثوم" الذي يقول فيه[460]:

بِأنّا نُوردُ الرّايَات بِيضًا وَنصدرُهَنّ حُمرا قَدُ روينَا.

نلاحظ أن نص الأمير يوظف بعض مفردات معجم النص السابق ليقيم علاقته به ومن هذه المفردات "أورد" و "الرايات" و "أصدرها" ويزيح بعض العناصر اللسانية "بيضا" و"قد روينا" التي تتعلق بالتجربة السابقة وليس لها دور في التجربة الراهنة، و يحل مكانها عناصر جديدة "صحيحة" و "تمثال غربال" وهي أكثر دلالة وإيحاء في التجربة الجديدة.

كما يستدعي نص التصوف عند الأمير نصوصا سابقة ويوظفها في متنه ومن ذلك قوله[461]:

---

457 - الديوان :ص42.

458 - عنترة بن شداد: مصدر سبق ذكره،ص80.

459 - الديوان: ص42.

460 - عمر بن كلثوم: الديوان،جمع وتحقيق وشرح: إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي ،بيروت، ط1، 1411هـ،1991م،ص 71.

فَلَو نَظَرَ الأَمْلاَكُ خَتَم إِنَائِها تَخَلّوا عَنِ الأَملاكِ طَوعًا وَلَا قَهْرُ.

متعلق هذا النص بنص "عمر بن الفارض(1181- 1235)" [462]:

وَلَو نَظَرَ النّدَمَانُ خَتم إِنائِها لَأسْكَرهُم مِن دُونِها ذَلك الخَتْمُ.

يتداخل النص الحاضر مع النص الغائب على مستوى البنية التركيبية، فبنية الشطر الأول من البيت السابق حضرت بتركيبها في الشطر الأول من البيت اللاحق، أما على مستوى الدلالة، فإذا كان نص "ابن الفارض" لا يكسر توقع القارئ باعتبار أن الندمان هو المدمن على شرب الخمر فلا عجب أن يتمتع بمنظر الخمرة ويشتهي رؤيتها، فإن نص الأمير عبد القادر يحمل تجربة جديدة تعمل على كسر توقع القارئ، فالملوك وما يملكون وما سخر لهم يهون أمام منظر الخمرة فيتخلون عما يملكون طوعا.

وفي وصف المحروم من خمرة الحب يستفيد الأمير من شعر "ابن الفارض" أيضا، يقول الأمير[463]:

ولاَ غبن فِي الدّنيا وَلا من رَزيئَة سِوى رَجُل عَن نَيلِها حَظّه نزرُ.

يستحضر هذا البيت قول "ابن الفارض"[464]:

عَلَى نَفسِه فَليبْك مَن ضَاع عَمرهُ وَليْس لَه فِيها نَصيبٌ وَلا سَهْم.

---

[461] - الديوان: ص208.

[462] -عمر بن الفارض : الديوان، شرحه وقدم له: مهدي محمد ناصر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1426ـ2 هـ، 2005م، ص108.

[463] - الديوان: ص209.

[464] - عمر بن الفارض: مصدر سبق ذكره، ص 185.

وهكذا كان التفاعل العام في شعر الأمير عبد القادر فعالا ومنتجا فنيا، عمل على إلغاء الفواصل بين الماضي والحاضر في عملية صهر لكل العناصر المؤهلة لإنتاج نص أكثر إبداعا وأكثر انفتاحا، وهذه سمة بارزة لا تخطئها الملاحظة في متن الأمير الشعري حين يغدو نصه واسع الصدر يحتوي نصوصا مختلفة، ذات فاعلية وديناميةواعية، وليست هذه النصوص أكواما مكدسة في ذاكرة النص دون حركة.

ومن خلال التفاعل النصي الخاص والعام تظهر قدرة الشاعر على التفاعل مع نصوص غيره، كما تظهر قدرته أيضا على تحويل خلفيته النصية الممتلئة بما تراكم قبله من تجارب نصية إلى تجربة جديدة قابلة للتحويل والاستمرار .

3-**التكرار:**

التكرار ظاهرة عرفها الشعر العربي القديم وتداولها النقاد القدماء، إلا أنه لم يكن من الأساليب الأساسية للقصيدة العربية القديمة، أما في القصيدة العربية الحديثة والمعاصرة فقد أصبح مدار اهتمام الشعراء، وعد أحد أبرز وسائل التماسك النصي، وطاقة كبرى في توليد المعنى وتكثيفه، ووسيلة هامة في التعبير والتصوير، وتبرز أهمية التكرار من خلال دوره الذي يتجلى في "الإلحاح على جهة هامة في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايتها بسواها (...) فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها"[465].وهو بما يتضمن من إمكانات تعبيرية "يغني المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة "[466].

[465] -نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين للتأليف والترجمة والنشر، ط14، 2007م،ص 276.

[466] -المرجع نفسه: ص 263.

وقد شكل التكرار ملمحا بارزا في شعر الأمير عبد القادر من خلال إلحاح الشاعر على إبراز تصورات ومواقف بطولية ووجدانية وتأملية، إضافة إلى شد انتباه المتلقي وإمتاعه، وتمظهر في نوعين مختلفين هما:

1.3-التكرار البسيط:

وهو من أبسط ألوان التكرار، ويتمثل في "تكرار كلمة واحدة في أول كل بيت من مجموعة أبيات متتالية في قصيدة"[467]،ويعد تكرار الحرف وتكرار الأداة وتكرار الصيغة من أبرز صوره في الشعر، ويقوم هذا التكرار "بتقديم معونة كبيرة تيسر مهمة الشاعر فإنه أقرب إلى السهولة أن يكرر المعنى نفسه، أو الألفاظ ذاتها مع تعديل طفيف يساند الاستمرار من أن يتوقف ليبحث ويولد صورا وألفاظا تناسب المعاني المستجدة"[468] وقد حضر هذا النوع بقوة في شعر الأمير عبد القادر الجزائري، وتمظهر في نمطين: أحدهما التكرار اللفظي، وثانيهما التكرار غير اللفظي، ومن أمثلة النمط الأول تكرار "كم" الخبرية التي تفيد الكثرة في قول الأمير[469]:

كَم نَافَسوا، كم سَارَعوا،كم سَابَقوا من سَابِقٍ ، لِفضَائِل ، وتَفضّلِ؟ !

كَم حَارَبوا، كم ضَارَبوا،كم غَالبُوا أَقوى العُدَاةِ ، بِكثرةٍ وَتـموّلِ؟ !

كم صَابروا،كَم كَابَروا،كم غَادَروا أَعْتَى أَعَادِيهم ،كَعصف مُؤكلِ؟ !

كم جَاهَدوا ، كم طَارَدُوا، وَتَجَلّدُوا لِلنّائِبَاتِ ، بِصَارم وَبِــمِقوَلِ ؟ !

كم قَاتَلوا ، كم طَاولوا ، كَم مَاحَلوا مِن جَيشِ كفْرٍ،بِاقتَحَامِ الجَحفَلِ؟ !

---

[467] - نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر مرجع سبق ذكره : 264.

[468] -سعاد عبد الوهاب العبد الرحمن: الشعر العربي الحديث البنية والرؤية، دار جرير للنشر والتوزيع ، ط1432 1 هـ، 2011 م، ص 198.

[469] -الديوان: ص 142، 143.

كَم أَدْلجُوا، كم أَزْعَجوُا، كم أَسرَجُوا بِتسـَارُع لِلمَوتِ ، لَا بِتمهّل؟ !

كم شَرّدوا ، كَم بَدّدُوا ، وَتـعَوّدُوا تَشتِيتَ كُلّ كَتيبَةٍ ، بِـالصّيْقَلِ؟ !

تهيمن "كم" على القصيدة، وتوزعت بشكل هندسي في ثنايا أبياتها، فتخللت الصدور والأعجاز، لتبرز الموقف المتمثل في القصيدة، وهو موقف البطولة الذي يستدعي التوزيع الدقيق، والتنظيم المحكم للجيش، استعدادا لاخترق صفوف العدو، وترابطت الجمل في الأبيات بـ"كم" مستغنية عن حروف العطف، لتعكس الموقف النفسي للشاعر فكأنه "تحت وطأة مشاعره الجياشة المتدفقة لا يجد وقتا للتأمل والتقاط النفس، ولا يريد أن نتأمل أو نلتقط الأنفاس"[470].

وبالإضافة إلى ما قام به هذا التكرار من وظيفة إيحائية أمدت المعنى بالقوة، وساعدت في إبراز موقف الشاعر، فإنه أيضا أعطى إيقاعا موسيقيا خاصا، فهذا التكرار اللفظي الذي كان في البداية وفي ثنايا الأبيات كان له دور في تعميق الدلالة، وتكثيف الإيقاع، مما كان له أثره الكبير في شد انتباه المتلقي وإمتاعه.

ومن أمثلة هذا النمط أيضا تكرار الشاعر لفظة "لازال"في أبيات متتالية في قوله[471]:

فَلا زَال فِي أوجّ الكَمـَال مُخيمًا يُضيءُ عَلَيْنَا، نُورَهُ،وَشُعَاعَهُ

وَلَا زَالَ مَن يَحْمِي الذّمَارَ، بِعِزّةٍ لَو جَمَعُوا،مَا يستطَاع دِفَاعَهُ

وَلا زَال مَحْجُوجَ الأَفَاضِلِ ،كعبةً وَمَمدُوحَةً أَفعَاله ، وَطبَـاعَهُ

وَلَا زَال سيّارًا إِلى الله ، دَاعِيًـا بِعِلمٍ، وَحِلمٍ،مَا يضمّ شِرَاعَـهُ

وَلَا زَالَ لِلعَليـَـاءِ ، أَرفعَ رايـةٍ وَبُشْرَاهُ مَبْذوُلٌ لَنا وَمَتَـــــاعَهُ.

---

[470] - وهب رومية: التشكيل اللغوي في شعر الأمير عبد القادر الجزائري، مرجع سبق ذكره، ص ص 273، 274.

[471] -الديوان : ص 130.

نلاحظ تكرار لفظة "لا زال" خلال بدايات أبيات القصيدة التي جاءت ردا على قصيدة لصديقه "أبي النصر النابلسي" الذي أرسل إلى الأمير قصيدة يمتدحه فيها، فتتوالى هذه اللفظة خمس مرات لتعمق دلالة الأبيات، فتثبت العزة والعلم والطاعة والرفعة، وتجعلها صفاتا ثابتة وخصالا ملازمة لصديقه، وليس أدل على هذا الإثبات والملازمة من هذا التكرار اللفظي الذي كان ركيزة بنيوية فرضت دلالاتها على السياق في الأبيات جميعا.

ويبرز نمط التكرار غير اللفظي في شعر الأمير عبد القادر بصورة لافتة، ومن صوره تكرار اسم الفاعل في قوله[472]:

البَاذِلونَ ، بِيوْمِ الحَرَبِ ، أَنفُسَهُم لِله ، كَم بَذَلوا نَفْسا ، وَأَبْدَانــا

وَالضّارِبُون،بِبِيضِ الهِندِ،مُــرهفةً تَخَالُهَا فِي ظَلَامِ الحَرْبِ،نَيْرَانــا

وَالطّــاعِنون ، بِسَمر الخَطّ[473] عاليةً إِذَا العَدَوُّ رَآهَا،شرّعت بَــانا

وَالــرّاكِبون عِتَاقَ الخَيْلِ،ضَامِرَةً تَخَالُها،فِي مَجَالِ الحَرَبِ عُقبَانَا.

تكرار صيغة "اسم الفاعل" في هذه الأبيات يضع في أيدي القارئ مفتاحا للفكرة المتسلطة على الشاعر، وهي على ما يبدو فكرة "النصرة"، وتسعفها في ذلك أمور، أولها صيغة "اسم الفاعل" المشحونة برصيد دلالي وجداني (الباذلون، الضاربون، الطاعنون، الراكبون)، وثانيها هذه الألفاظ المستمدة من عالم الحرب (بذلوا نفسا، بيض الهند، الحرب، النيران، العدو)، وثالثها مناسبة القصيدة التي جاءت مؤازرة للدولة العثمانية حين اشتبكت بحرب مع روسيا "في شبه جزيرة القرم، عام 1853م وعرفت الحرب من بعد باسم هذه الجزيرة، وتدخلت فيها الدول الغربية كل لمصلحتها، وتساعدت بالمال والسلاح والجند

---

[472] -المصدر نفسه : ص ص163، 164.

[473] -سمر الخط: الرماح السمراء المنسوبة إلى الخط وهي قرية في الخليج العربي.

والدسائس السياسية، وهدف الجميع تمزيق الدولة العثمانية واقتسام ممتلكاتها"[474]، فتظافرت هذه الأمور كلها لمؤازرة تكرار "اسم الفاعل" في التعبير عن مشاعر الشاعر المتعاطفة مع الجيش الإسلامي في أسلوب وجداني بديع.

ويأتي في هذا النمط غير اللفظي تكرار "فعل الأمر" في عدد من قصائد الأمير خاصة في التوسل والمناجاة ومن ذلك قوله[475]:

فَانصُرْه نَـــــصْرًا عَزِيزا ، لاَ نَظِيرَ لَـــــه حَتّى يَزِيد العِدَا،هَمّا وَأَحْزَانـــــــا

وَ احْفَظْ عُلَاه . وَأَرْسِل – يَــا كريم– لَـه مِن المَلَائِكِ،حُفّاظًا ، وَأَعْوَانـــــا

وَانصُرْ بِهْ الشّرعَ.وَارْفَعْ – يَــارَؤُوفُ – بِه عَن دِينِك الحقّ،لا تعْدِمه بُرهَـــانا

وَاجْمَع –إلاهي– قَلوبَ المُسلمينَ ، عَلَى وِدَادِه.أَعْـلِه ، أَعْظِم لَه شَـــــانا

بِـــــهِ الصّوَابَ أصبْ وَاجْـعَل لَه فَرَجًـــا بِطَانَة الخَيْرِ: أَقطَابًـا وَأَرْكَـــــــانا

وَاهْدِم وَزِلـــزِل ، وَفرّق جَمع شَـــــانِئِه وَاجْعَل فُؤَادَهُم ، بِالرّعْبِ مَـــلآنا

وَانْصُر . وَأَيّدْ ، وَثَبّتْ ، جَيش نـــصرَتِه أَنصَار دِينِكَ – حَقّا – آلَ عَثمَانا.

في هذا النص الذي يتحدث فيه الشاعر عن سلطان الدولة العثمانية "عبد المجيد" ويسأل الله أن ينصره على أعدائه، يسترسل الأمير في دعاء ربه استرسالا يلفت النظر، ويستغرق في دعاء ربه استغراقا كبيرا، لذا تخرج صيغة الأمر المهيمنة في النص عن غرضها الأصلي إلى غرض تعبيري صرف، فالشاعر –في حقيقة الأمر– لا يأمر ربه، بل يدعوه ويرجوه ويتوسل إليه في تكرار ينبض بتعاطف الشاعر وتضامنه مع سلطان الدولة

---

[474]- الديوان: ص161.

[475] -المصدر نفسه : ص ص 162، 163.

العثمانية، ويعزز السياق الذي ترد فيه أفعال الأمر هذا التعاطف والتضامن (النصر الذي لا نظير له، إمداده بالملائكة، جمع قلوب المسلمين على حبه، تأييد جيش الأمة الإسلامية له).

كما أدت أدوات الربط التي حرص عليها الشاعر وظيفتها على أتم وجه، فتضم كل جملة إلى أخواتها ضما وثيقا، وتكون منها جميعا جملة كبرى واحدة، وبذلك تكسب النص تماسكا وصلابة، وقد تتلاحق أحيانا الجمل القصيرة المترابطة تلاحقا بديعا تجسد في تراصها وانتظامها دلالة الوحدة الإسلامية التي يريد الشاعر تحقيقها ولو على مستوى الخطاب الشعري[476]:

وَانْصُر . وَأَيّدْ ، وَثَبّتْ ، جَيش نصرَتِه أَنصَار دِينِكَ – حَقّا – آلَ عَثمَانا.

2.3-التكرار المركب (النسقي):

يبرز في تكرار الشاعر لتركيب في حدود الجملة أو أكثر، وهو "تشكيل فني يهندس القصيدة، ويجعل منها لوحة فنية مشكلة بالصوت والدلالة والحالة النفسية ويصعد بها جميعا إلى الحالة الجمالية"[477]، وقد تتكرر الجملة أو العبارة بلفظها وقد لا تتكرر بلفظها وإنما ببنائها على نحو ما جاء في متن الأمير الذي يكاد يخلو من تكرار جملة أو عبارة بلفظها في أبيات متتالية، بينما يهيمن على تكراره المركب تكرار نسق لغوي ببنيته والأمثلة التي سنوردها توضح ذلك.

يقول الأمير[478]:

أَنَا حَقّ ، أَنَـا خَلقٌ أَنَا رَبٌّ ، أَنَا عَبْدُ

أَنَا عَرْشٌ ، أَنَا فَرْشٌ وَجَحِيمٌ ، أَنَا خلْدُ

---

[476]- الديوان:ص163.

[477] - سعاد عبد الوهاب العبد الرحمن: مرجع سبق ذكره، ص201.

[478] -الديوان: ص 225.

أَنَا مَاءٌ ، أَنَا نَــارٌ وَهَوَاءٌ ، أَنَــا صَلْدُ

أَنَا كَمّ ، أَنَــا كَيْفٌ أَنَا وَجْدٌ ، أَنَــا فَقْدُ

أنا ذَات ، أنَا وَصْفٌ أَنَا قُربٌ ، أنَا بُعدُ

كلّ كَون ذَاكَ كَوْنِي أَنَا وَحْدِي ، أنَا فَرْدُ.

يهيمن النسق اللغوي المكون من (مبتدأ+خبر) هيمنة طاغية على أبيات القصيدة، وشكل دعامة أساسية في بنيتها، وثبت هذا التركيب واستقر من مطلع القصيدة إلى نهايتها، إلا أن الدلالة غير ثابتة، وبتعبير أدق، غير صافية فهي دلالة حائرة أو شبه غامضة، فالملاحظ على هذه الأبيات أن الشاعر أباح لنفسه جمع المتناقضات والتقائها من حيث لا تلتقي فتصبح (حق = خلق) و(رب = عبد) و(عرش =فرش) و (ماء = نار) و (كم = كيف) و (وجد= فقد) و (قرب = بعد)، وقد يخطئ من يظن أن الشاعر يبعض ذاته، بل يصفها حسب مبادئ نظرية وحدة الوجود التي تقوم على العينية الواحدة، وقد تجانست هذه الرؤية مع النسق اللغوي المتكرر في النص من خلال تكرار المبتدأ بلفظه (أنا) وتكرار الخبر بمسميات متعددة.

ومن أمثلة التكرار المركب أيضا قول الأمير[479]:

عج بِي، فَدَيْتكَ ، فِي أَبَـاطِحِ دُمّر ذَاتَ الرّيَاضِ الزّاهِرَاتِ النُّضرِ

ذَاتَ المِيَاهِ الجَارِيَاتِ عَلى الصّفَا فَكأنّهَا مِن مَــاءِ نَهْرِ الكــوَثَرِ

ذَاتَ الجَــدَاوِلِ كَـالأرَاقِمِ جَرْيهَا سُبحَـانَه مِن خَــالِقٍ مُــصَوّرِ

ذَاتَ النّسِيمِ الطّيبِ العَطِرِ الّذِي يُغنِيك عَن زَبــد وَمِسْـك أَذْفَرِ.

[479] -الديوان: ص ص 186، 187.

يتكون النسق اللغوي المهيمن على النص "من متضايفين أولهما صفة لموصوف خارج النسق تليها صفة للمضاف إليه، فكأنه يبنيه على تراكم الصفات أو حشدها"[480]، وترد الصفات في انسجام واتساق خاضعة لذوق الشاعر وحسه الفني، ويعمل لفظ (ذات) على تماسكها، "فترتبط هذه المظاهر كلها (الرياض والمياه والجداول والنسيم) برباط وثيق، وتردها جميعا بالطريقة نفسها إلى مرجعها، أو بعبارة مجازية إلى حضن أمها "دمر"[481].

كما عمل هذا النسق اللغوي المتكرر على تغذية دلالة ما يليه، ويشذ عن هذه القاعدة البيت الثالث الذي ينحرف بسياق الوصف إلى سياق آخر، وهو سياق ديني بحت يتجلى في تعظيم الخالق (سبحانه من خالق مصور)، إلا أن هذا التطفل لهذه الوحدة المنحرفة عن السياق العام للنص لم يضعفه، وإنما أثقله بالدلالة، فهو يكشف عن عمق الرؤية الدينية للشاعر، الذي أسره جمال آيات الخالق البديع المصور، وهيهات أن تصور الكلمات بديع صنعه تعالى ! فأنقذ الشاعر نفسه بهذا السياق المنحرف تدعيما للسياق العام لتصبح بذلك هذه الوحدة المنحرفة نواة المقطوعة.

لقد شكل التكرار في شعر الأمير عبد القادر ظاهرة أسلوبية بارزة ، استطاعت أن تمنح النص خصوصيته وتدعم دلالته "إذ أن وظيفة التكرار لا تقتصر على إحداث الأثر الصوتي في القصيدة، لكنه يساهم في تدعيم الدلالة وإبرازها، وتوسيع نطاقها بحيث تتخذ آفاقا جديدة، فلا شك أن الوحدات المتكررة تعني بتكرارها شيئا إضافيا عما عنته عند ظهورها للمرة الأولى أو المرات السابقة"[482]، كما أسهمت ظاهرة التكرار في إثراء جمالية نص الأمير الشعري، وإبراز مواقف الشاعر ورؤاه التي يريد تأكيدها من خلال الإلحاح على ألفاظ بعينها، أو صيغة، أو نسق لغوي معين.

---

480 - وهب رومية : مرجع سبق ذكره، ص282.

481 - المرجع نفسه ،الصفحة نفسها.

482 -شكري الطوانسي: مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبو سنة، ص 142، نقلا عن سعاد عبد الوهاب العبد الرحمن، الشعر العربي الحديث البنية والرؤية مرجع سبق ذكره.

من خلال ما سبق دراسته في هذا الفصل تبين لنا أن شعر الأمير عبد القادر الجزائري تميز بخصائص لغوية وظواهر أسلوبية بصمت خطابه الشعري بسمات جمالية، وأزاحت الغطاء عن رؤاه الشعرية، ومن هذه الظواهر الأسلوبية الانزياح والتناص والتكرار.

أما الانزياح فقد توزع في شعر الأمير عبد القادر على محورين محور التركيب الذي يقوم بخرق البنية الخطية اللسانية عن طريق الحذف والتقديم والتأخير والالتفات، ولم يخص الانزياح على هذا المستوى موضوعا بعينه بل شمل كل المواضيع، أما المحور الثاني فهو محور الاستبدال أو ما سماه "جون كوهن" بعدم الملاءمة أو المنافرة وهو "أكثر صور عدم الملاءمة ترددا يتم من خلال إسناد خواص مادية إلى ذوات روحية أو العكس"[483]،واتضح لنا أن الانزياح على هذا المستوى برز بصورة أوضح في الخطاب الشعري الصوفي، وذلك لاعتبارات تخضع لخصوصية هذا الخطاب، وقد حقق الانزياح على مستوى هذين المحورين أثره الجمالي الذي يعزى عند أكثر الأسلوبيين إلى الدهشة التي تولدها مفاجأة القارئ بما لم يعهده ولم يتوقعه من التراكيب اللغوية.

أما الخاصية الثانية والتي تتمثل في التناص فإن الدراسة كشفت نوعين منه، فقد أسفر رصد نماذج من متن الأمير الشعري ووصفها عن أن الشاعر ما فتئ يستحضر النصوص الغائبة عن طريق نسقين تناصيين هما: التفاعل النصي الخاص، والتفاعل النصي العام، ويمنحها فرصة إعادة إنتاج ذواتها في سياق متنه الشعري، وبذلك أصبحت عملية فهم دلالات المتن وتفسيرها وتأويلها رهينة بالعودة إلى تلك النصوص على اختلاف مصادرها.

أما خاصية التكرار في شعر الأمير عبد القادر فقد شكلت مظهرا أسلوبيا بارزا، واستطاعت هذه الخاصية أن تعكس قدرة هذا الأجراء الأسلوبي في وضع بصمته الفنية المميزة، كما عبرت هذه الظاهرة الأسلوبية عن رؤية الشاعر وتصوراته بأسلوب فيه إلحاح

---

[483] - جون كوهن:النظرية الشعرية، ترجمة :أحمد درويش، دار غريب ،القاهرة، ص196.

وتوكيد تلون بلونين هما : التكرار البسيط والتكرار المركب، وجاء هذا التنوع ليدعم الفكرة والرؤية التي ينطلق منها الشاعر، فالتكرار بما يخلقه من إعادة للنغمة وإعادة للعبارة بصورة متتالية أو متباعدة بعض الشيء يستطيع أن يشكل هيكلا مميزا للنص بحيث يتمكن الشاعر من تحقيق رؤيته وتأكيدها.

الفصل الثاني : الصورة الفنية

تمهيد:

تعد الصورة الشعرية ركيزة أساسية من ركائز العمل الأدبي، وعنصرا مهما من عناصر البناء الشعري، فهي تمثل جوهر الشعر، وأهم وسائط الشاعر في نقل تجربته الشعرية والتعبير عن واقعه وخياله.

ورغم ما نالته الصورة الشعرية من اهتمام الباحثين الذين أولوها عنايتهم، وأفردوا لها الدراسات والمؤلفات المستقلة، إلا أنهم لم يتفقوا في نتائجهم، ولم يتوصلوا إلى مفهوم جامع يخرج الصورة من دائرة المصطلحات النقدية المعقدة، ولعل مرد ذلك إلى جملة من الأسباب من أهمها "أن الصورة الشعرية تنبعث من الأحاسيس العميقة، ومن المناطق الغائرة في النفس الشعرية"[484]، ولا يخفى أن النفس تقع تحت وطأة التجارب الواقعية المتعددة والمختلفة، ضف إلى هذا ارتباط الصورة الشعرية بالإبداع الشعري، والإبداع ظل محل جدل بين المدارس الأدبية والاتجاهات النقدية المختلفة في مبادئها وتوجهاتها، وقبل هذا وذاك أن الصورة متعلقة بالفن عموما، وأن الشعر فن "والشعر ليس عالما مسطحا (...) إنه عالم سحري جميل يموج بالحركة والألوان، والشعر عالم لا يعترف بالحدود والأبعاد المنطقية، إنه عالم التخطي والتجاوز والسعي وراء المطلق للإمساك به وتجسيده في التجربة الشعرية"[485].

وحري بنا أن نقف عند بعض مفاهيم الصورة الفنية في الدرس النقدي والبلاغي والأسلوبي فهي :" الصوغ اللساني المخصص الذي بواسطته يجري تمثيل المعاني تمثيلا جديدا ومبتكرا بما يحيل إلى صور مرئية معبرة، وذلك الصوغ المتميز والمتفرد، هو في حقيقة الأمر عدول عن صيغ إحالية من القول إلى صيغ إيحائية"[486]، أو هي: "كلمة تستعمل –عادة– للدلالة

---

[484] -ناصر لوحيشي : الرمز في الشعر العربي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011م، ص 185.

[485] -عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع، دط، 2005م، ص55

[486] - بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص4.

على كل ما له صلة بالتعبير الحسي، وتطلق أحيانا مرادفة للاستعمال الاستعاري للكلمات، وقد يظن أن ربط الصورة بالاستعمال الاستعاري الحي أكثر صوبا لأنه أوفر تحددا"[487]، يؤكد مصطفى ناصف على الصورة الاستعارية "الحية" دون غيرها، وأنه "يكاد يختزل الصورة الشعرية إلى مجرد استعارة"[488]. أو هي " كل تركيب لغوي ذي علاقات تقوم على المشابهة أو المجاورة أو المغايرة"[489]، ينظر هذا المفهوم إلى الصورة من زاوية التركيب، في حين أن الصورة ليست تركيبا علائقيا فحسب "لأن الدارس التركيبي يشعر أن هذه الهياكل التركيبية التي يصفها ليست هي السمة المميزة للصورة الشعرية، إن تلك الهياكل التركيبية نعثر عليها في التعابير العادية غير التصويرية"[490]، وإنما هي من جهة أخرى " تركيبة وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع"[491]، لتضم بذلك "كل تعبير انفعالي غير مباشر ولا حرفي"[492].

يبدو من هذه المفاهيم المتعددة للصورة الفنية أنها لا يمكن أن تخضع لتقنين اصطلاحي، يضبطها بقواعد أو يحدها بحدود، وإن حاول بعض الدارسين تقديم نظرة متكاملة لمفهوم الصورة من مثل "علي البطل" الذي استخلص مفهوم الصورة من مفاهيم الاتجاهات النقدية المتعددة فقال : "الصورة تشكيل لغوي، يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة، يقف العالم المحسوس في مقدمتها، فأغلب الصور مستمدة من الحواس، إلى جانب ما لا يمكن

---

[487]- مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، دط، دت، ص 3.

[488] - الولي محمد: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990م، ص 229.

[489] - نعيم اليافي: أوهاج الحداثة، دراسة في القصيدة العربية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 1993م، ص172.

[490] -الولي محمد: مرجع سبق ذكره، ص27.

[491] - عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، مرجع سبق ذكره، ص127.

[492] - نعيم اليافي: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث (دراسة) ،صفحات للدراسات والنشر، سورية ،دمشق، دط، 2008م، ص233.

إغفاله من الصور النفسية والعقلية، وإن كانت لا تأتي بكثرة الصور الحسية، أو يقدمها الشاعر أحيانا كثيرة من صور حسية"[493].

فالصورة عند "علي البطل" لا تقف عند العالم المحسوس ونقله نقلا مباشرا، وإنما هي تعتمد على عنصر له دور كبير في الخلق والابتكار وهو الخيال، فصلته بالصورة الشعرية قوية، وعلاقته بها وثيقة " ولولاه لصار الشعر نقلا للواقع أو محاكاة ليس فيها تفنن وإبداع (...) وبذلك يختلف عن فنون الكلام الأخرى". من هنا "ندرك أن العنصر الذي يلعب الدور الرئيس في خلق الصور ليس اللغة، ولكنه الخيال"[494].

وعلى قدر قوة الخيال عند الفنان، ومدى حسن استخدامه في العمل الفني تتفاوت الأعمال الفنية "فالصورة الواحدة يمكن لكثير من الشعراء تجسيدها في عمل فني، ولكنها تتمايز من شاعر إلى آخر بحسب قوة الخيال وملكته، فالمسألة ليست خلقا وسبقا في عرضها ولكن في حسن الابتكار وقدرة كل مبدع في كيفية إبرازها بالصورة المطلوبة، وإلا لما أصبح للعمل الفني أي مغزى"[495]. ولذلك فكثير ما يكون الخيال مقياسا للحكم على مدى نجاح الفنان في نقله لتجربته الفنية إلى الغير، وتوصيلها توصيلا كاملا.

أما أهمية الصورة " فهي تتعدى خدمة الفنان والمتلقي والناقد إلى الواقع، فهي ضمن إمكاناتها تعيد تشكيله من جديد، وهي وسيلة لتجسيده وتشخيصه بحيث تجعل هذا الواقع بجميع أشكاله ومستوياته المستخدمة ضمن العمل الفني ماثلا أمام المتلقي وحيا وخصبا في مخيلة الفنان"[496]،"وبواسطتها [الصورة] تنصهر الأشياء لتتحول إلى أخرى غيرها، ليعبر

---

[493] - علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 1401هـ ،1981م،ص30.

[494] - أحمد مطلوب: فصول في الشعر، مطبعة المجمع العلمي، بغداد، دط، 1999م،ص 196.

[495] -عبد الرزاق بن السبع : الأمير عبد القادر الجزائري وأدبه، مرجع سبق ذكره، ص312.

[496]- كلود عبيد: جمالية الصورة (في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر) ،مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1432هـ، 2011م، ص94

المبدع من خلالها عن رؤاه وأفكاره، وبها يأخذ المبدع بألباب المتلقين ليضمن دهشتهم وإبهارهم، وتحقيق تلك اللذة الفريدة في نفسهم ليحملهم بواسطتها على أجنحة الخيال، ليحلقوا في عوالم حلمية بعيدا عن خشونة الواقع وقسوته"[497]، ولعل هذا ما ينشده شاعر الرؤية، ويهدف إليه من خلال تقديم مضامين رؤيوية إزاء قضايا محددة سياسية واجتماعية وإنسانية إلى جمهور عريض " من شأنها أن تغير في مواقفهم أو تؤثر في اتجاهاتهم، ومن ثم فقد عمد شعراء الرؤية إلى توظيف أدواتهم الفنية وإحكام صنعتهم لإيصال تلك الرؤى إلى متلقيها، وقد جاءت الصورة الفنية من أبرز تلك الأدوات وأهمها توظيفا لتحقيق ذلك الهدف"[498]، وبناء على هذا سنتطرق إلى الصورة الفنية في شعر الأمير عبد القادر وننظر إليها بصفتها أداة تكشف عن مختلف الأفكار والرؤى، وواسطة حيوية بين الشاعر والمتلقي.ولما كان شعر الأمير عبد القادر واقعيا فإن صوره نقلت حقائق بطولية ووجدانية وتأملية، وقد تنوعت صوره بتنوع رؤاه فنجد الصور الحسية، والصور النفسية، والصور العقلية، سنتطرق إليها في هذا الفصل بحسب كثافتها في الديوان.

1-أنواع الصورة الفنية:

حضرت الصورة في ديوان الأمير عبد القادر بأنواع شتى، وتوزعت توزيعا متفاوتا على موضوعاته، على نحو ما يبينه الجدول الإحصائي الآتي:

الموضوع	عدد الصور	النسبة
المناسبات	52	%26,00
الفخر	45	%21,00
المساجلات	40	%20,00
الغزل	33	%16,50

[497] -نصرت عبد الرحمن: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، دار كنوز المعرفة، عمان، الأردن، ط1، 1434هـ،2013م، ص05.

[498] - صلاح الدين أحمد دراوشة: الرؤى والأدوات عند شعراء القرن الثاني الهجري، مرجع سبق ذكره، ص461.

التصوف	30	%15,00
المجموع	200	%100

بعد هذا الإحصاء للصور في ديوان الأمير عبد القادر نلاحظ قلتها، فليس في ديوانه إلا مائتي صورة، أو زد على ذلك قليلا، وتلكم سمة من سمات الشعر القديم الذي "يظهر على كثير من [شعره] الوضوح، ويؤثر الشاعر – غالبا – التعبير المجرد القليل الصور الذي يقصد إلى إمتاع العقل أكثر مما يقصد إلى إمتاع الخيال"[499].

أما فيما يخص التفاوت في توزع هذه الصور، فإنه يرجع إلى سببين هما:

1–التفاوت في عدد أبيات الموضوعات.

2–طبيعة الغرض الشعري: فقد انحدر عدد الصور في موضوع التصوف فبلغ 30 صورة أي بنسبة 15,00% ، ولعل السبب في ذلك أن "سياق التصوف سياق وجداني روحي يفيض بالمشاعر والأحاسيس والانفعالات القوية الحادة، ومثل هذا السياق يحتاج إلى الرموز الثرية الدلالة، وإلى الألفاظ العاطفية الانفعالية، وإلى ظواهر تركيبية شتى أكثر من حاجته إلى الصورة"[500]. ويلحق موضوع التصوف موضوع الغزل بعدد بلغ حوالي 33 صورة، أي بنسبة 16,50 % ، وذلك راجع إلى أن الشاعر نحى بغزله منحى عاطفيا "فظهرت فيه ملامح عذرية شتى، ومن المعروف في تاريخ الشعر العربي أن الغزل التحليلي أو العذري يقل فيه الاعتناء بالتصوير، فإذا جاءت فيه بعض الصور فإنما هي صور اهتدى إليها هؤلاء الشعراء بأحاسيسهم لا بعقولهم، ولم يتكلفوا التنقيب عنها في التراث".[501]

ومن أبرز أنواع الصورة الفنية في ديوان الأمير عبد القادر نذكر:

---

[499] - مصطفى ناصف: الصورة الأدبية ،دار الأندلس، بيروت لبنان، ط3، 1983م، ص 186

[500] - وهب رومية: مرجع سبق ذكره، ص 310.

[501]- المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

1.1- الصورة الحسية:

إن المكونات الحسية في الشعر عنصر ضروري، مادام الحس أساس مهم من أسس المعرفة، وتعتبر المدركات الحسية هي المادة المكونة للإبداع، لذلك تساهم العناصر الحسية في تشكيل الصورة عند أي شاعر وتعتبر قاعدة الانطلاق الأساسية، وتتجلى التجربة في مظهر حسي، يقول عبد القاهر الجرجاني: " ومعلوم أن العلم الأول أتى النفس أولا عن طريق الحواس والطباع، ثم من جهة النظر والرويّة، فهو إذن أمس بها رحما، وأقوى لديها ذمما، وأقدم لها صحبة، وآكد عندها حُرمة"[502].

ويمكن القول أن المدركات الحسية من بصرية، وسمعية وشمية وذوقية ترى وكأنها واحدة أمام الجميع، إلا أن تصوير هذه المدركات يرجع بالأساس إلى مدى تفاعل التخيل عند كل شاعر، ويرتبط بالإيحاء الشعوري الذي يفهمه كل حسب ما يراه ويحسه، وهذا ما يدفعنا بالقول أن الصور الحسية تتفرع إلى أنماط متعددة من الصور، فمنها ما مردها إلى حاسة البصر، ومنها ما مصدرها حاسة السمع أو حاسة اللمس، أو حاسة الذوق، أو حاسة الشم، وسنفرد كل هذه الحواس بالدراسة نظرا لشيوعها في شعر الأمير عبد القادر الجزائري من جهة، ونظرا للدور الكبير الذي أدته في إبراز رؤاه البطولية و الوجدانية والتأملية.

وتأتي الصورة البصرية على رأس الصور الحسية، وبرزت بنوعيها الحركية والسكونية، أما الحركية فقد عجت بها الرؤية البطولية باعتبار البطولة عند الأمير عبد القادر هي إقدام، و شجاعة، و ضرب رؤوس المعتدين، وحماية جنده المقاتلين، ولا يخفى ما يتطلبه هذا المعنى من حركة، ومن أمثلة الصورة البصرية الحركية نورد هذه الأبيات تمثيلا لا حصرا، يقول الأمير[503]:

---

[502] - أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني النحوي :أسرار البلاغة قرأه وعلق عليه أبو فهر محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة، دط، دت، ص122.

[503] - الديوان: ص ص 41، 42.

أَمِيرٌ إِذَا مَا كَانَ جَيْشِي مُقْبِـلًا وَمَوْقِدُ نَارَ الحَرْبِ،إِذْ لَمْ يَكُنْ صَالِي

إِذَا مَـــا لَقَيْتُ الخَيْلَ، إِنِّي لَأَوَّلٌ وَإِن جَـــالَ أَصْحَابِي، فَإِنِّي لَـهَا تَالِ

أُدَافِعُ عَنْهُم مَا يَخَافُـونَ مِن رَدَى فَيَشْكُر كُلّ الخَلْقِ مِن[504] حُسْنِ أَفْعَالِي

وَأُورِدُ رَايَـــات الطّعَانِ صَحِيحةً وَأُصدِرُها – بِالرّمي – تِمثَال غِربَـــالِ

وَمِن عَادَة السّادَاتِ،بِالجَيشِ تَحتَمِي وَبِي يَحتَمِي جَيْشِي،وَتَحْرُسُ أَبْطَالِي

وَبِي تُتّقَى ، يَـــوم الطّعَانِ فَوَارِسٌ تَـــخَالِينَهم فِي الحَربِ أَمثال أَشْبَـالِ.

وفي القصيدة نفسها يقول الأمير[505]:

سَلِي اللّيلَ عَنّي، كَم شَقَقْتُ أَدِيـمَهُ عَلَى ضَامِرِ الجَنْبَيْنِ، مُعْتَدِلٍ عَـالِ

سَلِي البَيْدَ عَنّي، وَالمَفَـاوِزَ وَالرّبَى وَسَهْلاً وَحزنًا، كَمْ طَوَيْتُ بِترْحَـالِي

فَمَـــا هَمّتِي، إِلّا مُقَارَعَـة العِدا وَهَزْمِي أَبْـــطالا شِـدادا بِأبْطَالِي.

تبرز في هذين المقطعين الصورة البصرية، فعن طريق البصر استطاع الشاعر أن ينقل إلينا مشاهدا من الحرب، وصورا حية محملة بمعجم حركي واضح المعالم زود القصيدة بألفاظ قوية من رحم المعركة منها (مقبل، صالي، لقيت، جال، تال، أدافع، أورد، أصدر، شققت، طويت، الترحال، المقارعة ...)، وعلى غرار هذا التوظيف للمعجم الحربي الحركي يقول أيضا[506]:

فَأَيْقَنَ أَنّي قَـــابِضُ الرّوحِ فَـانكَفَا يـــولّي فَـــوافَاهُ حُسَامي مُذ هَوَى

شَـــدَدْتُ عَلَيْـــه شَدّةً هَاشِمِيـة وَقَدْ وَرَدُوا وِرْد المَنَايَا،وَعَمّهُم الجَوَى

---

[504] - لا لزوم لحرف الجر "من" لولا ضرورة الوزن.

[505] - الديوان:ص43.

[506] - الديوان:ص ص 58، 59.

وَمَــا زِلتُ أَرْمِيهِم بِــكُلّ مُهَنّـد وَكُــلّ جَوَادٍ هَمّه الكَرّ لاَ الشّوَى[507]

وَذَا دَأْبُنَــا،فِيـــهِ حَيَــاةٌ لِـدِينِنَـــا وَرُوحُ جِهَـــاد بَعْدَمَا غُصْنـه ذَوَى[508]

جَزَى الله عَنّا كُــلّ شَهْمٍ،غَدَت بِــهِ غَرِيس[509] لَـهُ فَضْـل أَتَانَا وَمَـا انْزَوَى

فَكَمْ أَضْرَمُوا نَار الوَغَى بِالظّبَــا مَعِي وَصَالوا وَجَالوا، وَالقُلُوب لَهَا اشْتـوا

وَإِنّا بَنُـو الحَرْبِ العَوان ،لَنَــا بِــها سُرُور،إِذا قَامَتْ وَشَانِئَنَــا[510] عَوَى.

يرسم الشاعر في هذه الأبيات لوحة فنية رائعة تعج بالحركة والحيوية خاصة وأنه يتكلم عن الجهاد في سبيل الله الذي عماده الإقبال لا الإدبار، وشعاره الكر والفر، ولإيصال هذه الفكرة عمد الشاعر إلى توظيف البصر الذي يسلط الضوء على الحركة، فأنت ترى كل شيء يتحرك هو وحسامه، وفرسه، وجيشه، فهو قابض الروح الذي لا تدركه أبصار العدو، ولا تطاله ضرباتهم، وحسامه يهوي على رؤوس العدا فيرديهم صرعى، أما فرسه فهو في كر وفر يقتحم الصفوف ويشقها، وجيشه يصول ويجول في ثقة تذعن لمشيته الأعداء، وترتعش منها قلوبهم، ولعل هذا الجنوح إلى الحركة لدى الشاعر والمتمثل في الألفاظ (قابض، وفاه، هوى، شددت، وردوا، أرميهم، الكر، صالوا، جالوا،...) يدفعنا إلى أن نعتبر الشاعر نزاعا إلى الحياة التي تعني الحركة، وأن الرؤية التي يريد تأكيدها من خلال المقطع السابق أن الجهاد في سبيل الله يمنح العيشة الشريفة و الحياة الطيبة الكريمة في الدنيا والآخرة.

وفي المقابل تتراءى الصورة المقابلة وهي الصورة البصرية السكونية، وإن كان وجودها يكاد ينعدم وذلك راجع في رأينا إلى طبيعة الشاعر فهو شاعر فارس، فارس في فخره، وفارس في غزله، وفارس في وصفه، والفروسية عادة تجنح إلى الحركة وتبتعد عن السكون، والملاحظ

---

507 - الشوى: التراجع والفر.

508 - ذوى: يبس، أي ذوى غصن الدين بسبب ترك الجهاد.

509 - غريس: اسم قبيلة كانت مؤيدة للأمير في جهاده.

510 - الشانئ: الكاره الحاقد.

على الصور البصرية السكونية أنها لم تكن صورا ميتة جامدة، وإنما جاءت مغلفة بنوع من الحركة وذلك محاولة من الشاعر لكسر جمودها وتخفيف شدة سكونها يقول[511]:

وَحَتّى مَتَى أَرْعَى النّجُومَ مُسَامِرا لَهَــا وَدُمــوع العَيْـنِ ثَــمَّ تَفُور

أَبِيتُ كَـأَنّي بِالسّمَـاكِ[512] موكـل وَعَينِي حَيث الجَدْيُ[513] دارَ تَدُور.

فالصورة في هذين البيتين وإن كانت ثابتة في قوله (النجوم، أبيت)إلا أن الشاعر لجأ إلى أسلوب آخر غلف به حالة السكون هذه ويتجلى ذلك في قوله: "وعيني حيث الجدي دار تدور" دلالة على اليقظة، كاسرا بذلك جمود الصورة ، فالصورة وإن سكنت من جانب نراها قد تحركت من جانب آخر.

ومع الإشارة إلى غلبة الصورة البصرية بأنواعها الحركية والثابتة في شعر الأمير عبد القادر، فإننا لا ننكر دور الحواس الأخرى في صياغة الصور وإبراز الرؤى، ذلك أن الصورة في الأدب ناتجة عن تعاون مختلف الحواس والصورة الشعرية عند الأمير لا تخرج عن هذا الإطار .

اهتم الأمير بالطبيعة فكانت متنفسه الذي يهرع إليه ليستريح من أعباء الحياة اليومية، فنسمعه يصف بستانا في قرية "دمر" وهي من أجمل بقاع دمشق، هذا المكان الذي يتميز بالخصب والاتساع والتنوع في مظاهر الجمال من رياض ومياه وجداول ...فيقول:[514]

عُجْ بِي، فَدَيْتكَ ، فِي أَبَـاطِحِ دُمّر ذَاتَ الرّيَاضِ الزّاهِرَاتِ النُّضرِ

ذَاتَ المِيَاهِ الجَارِيَاتِ عَلى الصّفَا[515] فَكأنّهَا مِن مَـــاءِ نَهْرِ الكَوثَرِ

---

511 - الديوان:ص 66.

512 - السماك: جرم سماوي.

513 - الجدي: برج من أبراج السماء.

514 -الديوان:ص ص 186، 187.

515 - الصفا: الحجر الأملس.

ذَاتَ الجَدَاوِلِ كَـالأَرَاقِمِ[516] جَـرْيهَا سُبحَـــانَه مِن خَـــــالِقٍ مُصَوّرِ

ذَاتَ النّسِيمِ الطّيبِ العَطِرِ الّـذِي يُـغنِيك عَن زَبـد وَمِسْـك أَذْفَرِ[517]

وَالطّيرُ فِي أَدْواحِـــها مُترنّـــــمٌ بـرَخِيم صَوتٍ، فَاقَ نَغْمَة مُزْهِر

مغْنًى، بِه النّساكُ ،يَزْهو حَالُـا مَــا بَين أَذْكَـــارا، وَبيْن تَفَكّـــر.

مصدر جمال هذه الصورة نابع من تعاون مختلف الحواس في نسجها، فالصورة وإن انتسبت إلى حاسة معينة فإنها لا تغفل في ذات الوقت الحواس الأخرى، فيظهر الارتباط الشديد بين مختلف مكوناتها، والصورة التي أمامنا لا تخرج عن هذا المبدأ من خلال جمعها بين اللون والحركة في قوله :"ذات الرياض الزاهرات، الجداول كالأراقم"غير أن غلبة حاسة السمع جاء مميزا في الصورة، حيث حل السمع محل حاسة البصر في التصوير، ولا ريب في ذلك فأهمية السمع كبيرة في إدراك الجمال، وإن كان جمال المناظر يدرك بالبصر عادة إلا أن الشاعر قد أدخلنا في هذا العالم الجميل من خلال الأذن، فعبر عن جمال هذه البقعة بصور سمعية منها (المياه الجاريات على الأحجار الملساء فتحدث بذلك خريرا يمتع الآذان، ينضاف إلى ذلك تغريد الطيور بأصوات رخيمة مترنمة)، فكل هذه العناصر السمعية قد انتظمت جميعا وتآلفت في رسم صورة ذلك المشهد الجميل، من أجل أن يبعث الشاعر النشوة والسرور في نفسه، ونفس المتلقي في آن معا، ومن هنا تبرز قيمة السمع في التصوير.

وكما تحسس الشاعر مواطن الجمال عن طريق الصوت، وما يبعثه هذا الصوت من لذة في النفس، ونجح الشاعر –إلى حد ما– في تحسس الجمال المنبعث منه، فبالصوت أيضا نجح إلى حد بعيد في تصوير مواطن الحزن، وعن طريق الأصوات الحزينة نقل لنا جوانب

---

516 - الأراقم: الحيات.

517 - الزبد: من أنواع المسك، الأذفر: العنيف الرائحة.

من معاناته الذاتية وأزماته النفسية، ويتضح ذلك من خلال هذا النص الذي يتمثل في محاورة صاغها الشاعر بينه وبين ناعورة تنوح وتدمع فيقول[518]:

وَنَـاعُورَةٍ ، نَـاشدْتهَا عَن حَنِينِهَا حَنِين الحِوَار وَالدّمُوع تَسِيلُ

فَقَالتْ ، وَأَبْدتْ عُذرَهَا بِمقَالِـها وَلِلصّدْقِ آيَاتٌ ،عَلَيْه دَلِيـــلُ

أَلسْتَ تَرَانِي ، أَلقمُ الثّديَ لَحظَـةً وَأدْفَع عَنه ، وَالبَلاءُ طَوِيـلُ

وَمَالِي كَحَالِي لِلعِشقِ بَات مُخالِف يَدور بِدارِ الحبّ، وَهُو ذَلِيلُ

يُطَاطِئ . حزنـا ، رَأْسَـــهُ بِتَذَلّلِ وَيَرْفَع أُخرَى، وَالعَــوِيلُ عَوِيل.

يتحدث الشاعر في هذه الأبيات عن عذاب الأسر وألم الفراق، فيناجي هذه الناعورة وكأنها كائن حي يشاركه ما يعانيه من ألم وعذاب، فاستحالت أمام الشاعر إلى رفيق يحاوره ويبثه شكواه، فترد الناعورة على مثل قول الأمير وكأنها تعيش المعاناة نفسها، وصور الأمير هنا غاية في الجمال، وهو يناجي هذه الناعورة وكأنها وليد يحنو على ثدي أمه بلقمه تارة ويبعد عنه أخرى، وهو بين الصد والفوز يرفع رأسه بالبكاء، فحاله كحال الصب الحزين الكئيب الذي أصابه وجد من حبيب جفاه، فلم يجد إلا الالتفات مرة والانحناء أخرى يبحث عن هذا الحبيب، كل ذلك في جو حزين كئيب استطاع الأمير أن ينقله إلينا عن طريق عناصر الصوت (ناشدت، قالت، المقال، الحوار، العويل عويل)،وعن طريق هذا التوظيف لعناصر الصوت نجح الأمير عبد القادر في نقل معاناته إلى السامع، وكسب تعاطفه معه.

كما كان للحوار في هذه الصورة الحزينة دور في إبراز جماليات تلك الصورة، وعن طريق المحاورة استطاع الشاعر أن يظهر الوحدة القاسية التي يكابدها، وحاجته الماسة إلى أنيس يقاسمه هذه الوحدة، ويبوح له بعذاباته التي يعانيها، عله يخفف عنه مصابه، ولا يقف الأمر عند الحوار، وإنما يتعداه إلى تلك الموسيقى الصوتية الناتجة عن الروي(تسيل، دليل،

[518] -الديوان: ص ص 191، 192.

طويل، عويل...)وما يحمله اتصال حرف اللام بالياء من شحنات موسيقية حزينة تترك صدى حزينا واسعا في النفس، وكل من المحاورة و الموسيقى الخارجية والداخلية ساهم في خلق جو خاص للصورة يثير الشجن، فيكاد يبكي كل من يسمعه.

وفي سياق آخر يوظف الأمير الصورة الصوتية فيقول[519]:

وَلَا هَالَنِي زَحْف الصّفُوفِ،وَصَوتهَا بِيَوم يَشِيبُ الطّفْل فِيهِ مَعَ المَرَدّ

وَأَرْجَاؤهُ، أَضْحَت ظَلامًـا وَبَـرْقُه سُيُوفا، وَأَصْواتُ المَدَافِع كَـالرّعْدِ.

يصور الشاعر في هذين البيتين شجاعته وبسالته التي لا تقهر أمام زحف الصفوف وأصوات المدافع والسيوف، لينقل بذلك صورة مشحونة بأصوات مهولة من خلال الألفاظ (الزحف، أصوات، الرعد) ليضعنا أمام مشهد يعج بعناصر صوتية قوية، ومن خلال هذا التوظيف الصوتي تبرز رؤية الأمير للبطولة، فالمعارك مروعة بأصواتها، وأكثر الناس يصيبهم الفزع فيهرعون إلى مساكنهم ولا يثبت حينها إلا البطل الصنديد.

وإلى جانب الصورة البصرية والصورة السمعية وظف الأمير عبد القادر أيضا الصورة اللمسية، باعتبار حاسة اللمس لا تقل أهمية عن الحواس الأخرى في إدراك الجمال، فهي تطلعنا على ما لا تستطيع العين إطلاعنا عليه كالنعومة والرخاوة والملاسة، والشاعر بواسطة هذه الصورة يوقظ فينا انفعالات قوية مؤثرة لا تقل عن الانفعالات الناتجة عن الصورة البصرية أو السمعية، وحاسة اللمس تضم أربعة إحساسات رئيسة :"أولا الإحساس بالتماس والضغط، ثانيا الإحساس بالألم، ثالثا الإحساس بالبرودة، رابعا الإحساس بالسخونة"[520].

---

519 - الديوان : ص ص77، 78.

520 - يوسف مراد: مبادئ علم النفس، دار المعارف، القاهرة، ط7، 1987م، ص62.

وتتبدى لنا الصورة اللمسية عند الأمير من خلال تلك القصائد التي يتحدث فيها عن الشوق والحنين، واكتوائه بنار الحرارة المتوقدة كذلك ألم الفراق والصد والهجر.

ومن أمثلة الصورة اللمسية في شعر الأمير عبد القادر صورة النار ، وهي صورة بارزة في نتاج الشاعر بحرارتها وهيجانها وتوقدها، ففي لوحة كانت النار عنصرا بارزا فيها يقول[521]:

وَإِنِّي– وَحَقّ الله – دَائِم لَـوْعَة وَنَارُ الجَوَى،بَيْنَ الجَوَانِحِ فِي وَقْدِ

غَرِيقٌ،أَسِيرُ السّقْمِ،مَكْلُومُ الحَشَا حَرِيقٌ بِنَارِ الهَجْرِ،وَالوَجْدِ وَالصّدّ

غَرِيقٌ،حَرِيقٌ.هَل سَمِعْتُم بِمِثْل ذَا فَفِي القَلْبِ نَارٌ،وَالمِيَاهُ عَلَى الخَدّ.

اختار الشاعر في هذه الأبيات النار لتصوير أشواقه، وما تعطيه النار من إيحاءات في التوقد المتجدد، فهذه الأشواق متجددة متأججة باستمرار، تدل دلالة قطعية على المكابدة الشديدة التي يعانيها الشاعر نتيجة البعد والهجر، والصورة في هذه الأبيات يشترك في تشكيلها الحس والخيال، فالحس قد أشرنا إليه أما الخيال فيتمثل في الكناية الواردة في قوله "نار الجوى" كناية عن ألم البعد، وفي قوله أيضا :"المياه على الخد" كناية عن كثرة الدموع التي لا تتوقف، والرمز في قوله :"غريق" للدلالة عن عمق معاناته.

وتعد صورة النار من أكثر الصور تكرارا في ديوان الأمير عبد القادر، يوظفها في وصف معاناته وأشواقه، يقول في قصيدة يصف فيها حالته البائسة التي أنهكتها آلام البعد عن الحبيب في سياق صوفي وجداني[522]:

فَمَا القُربُ لِي شَافٍ،وَلَا البُعد نَافِعٌ وَفِي قُرْبِنا عِشْقٌ دَعَانِي هَيْمَانا[523]

---

[521] - الديوان: ص77.

[522] - الديوان: ص 222.

[523] - هيمان : عطشان

وَفِي بُعْدِنا شَوْقٌ، يُـقَطّعُ مُهْجَتِي كَتَقْطِيع بَيْتِ الشِّعر لَلنّظْمِ ميزانا

فَيَزْدَادُ شَوْقِي، كُلّمَا زِدتُ قُرْبَـــةً وَيَزْدَادُ وُجْدِي كُلّما زِدْتُ عِرْفَـانا

فَيَا قَلْبِي المَجْروح بِالبُعدِ وَ اللّقَـــا دَوَاكَ عَزِيزٌ،لَست تَنْفكُّ وَلْـــهَانا

وَيَا كَبِدِي ذُوبِي أَسًى وَتَحَرُّقـــــا وَيَانَـاظِرِي لَا زِلت بِالدّمْـعِ غَرْقَانا

تبدو الصورة في هذه الأبيات حرارية جدا، تعكس وهج النار المشتعلة بين ضلوع الشاعر، فذكرى الحبيب تشعل نارا في قلبه لا تنطفئ، اكتوى بها منذ أن ابتلي بالحب، فالشوق قطع مهجته، والبعد أذاب كبده، فالصورة اللمسية في هذه الأبيات قدمت لوحة فنية رائعة جمعت بين الحس والخيال، إذ نجد الاستعارة المزدوجة في قوله:"وفي بعدنا شوق يقطع مهجتي"حيث شبه الشوق وهو شيء معنوي بسيف حاد يقوم بوظيفة التقطيع، وفي المقابل شبه مهجته وهي شيء معنوي بشيء مادي يقطع، والكناية في قوله :"فيا قلبي المجروح" كناية عن الأثر العميق للبعد، وأيضا في قوله :"يا كبدي ذوبي" كناية عن فرط الشوق واللوعة، كل هذا أكسب الصورة اللمسية جمالا وأثرا عميقا، كما أسهمت الصورة اللمسية بجميع هذه العناصر في الكشف عن رؤية الأمير عبد القادر للحب الذي أقل ما يقال عنه أنه نار تحرق القلوب وتذرف الدموع، وتقطع الأحشاء.

وقد لجأ الشاعر في مواطن عديدة إلى توظيف الصورة اللمسية لإبراز رؤاه البطولية والوجدانية والتأملية، ومن ذلك قوله وهو يفتخر بشجاعته وإقدامه في معاركه ضد الأعداء[524]:

أَلَمْ تَرَى فِي "خَنْقِ النّطاحِ"[525] نِطاحَنَا غَدَاةَ التَقَيْنا، كَمْ شُجَـاعٍ لَهُم لَـوَى

وَكَمْ هَـامَةٍ[526]، ذَاكَ النّهارِ قَدَدْتُـها بِحَدّ حُسـامِي، وَالقَنَـــا طَعْنُه شَوَى[527]

[524] - الديوان :ص 56.

[525] - خنق النطاح:اسم مكان قرب وهران جرت به معركة رهيبة كان قائد المجاهدين فيها السيد محي الدين والد الأمير عبد القادر.

وَأشْـقَرٌ تَحْتِي، كَلّمَتْه[528] رِمَـاحُهُم ثَمَانٍ. وَلَمْ يَشْكِ الجَوَى. بَلْ وَمَا الْتَوَى.

يتمتع الشاعر وفرسه بقوة لا تقهر وشجاعة منقطعة النظير، ونلمس ذلك من خلال وصفه التقائه أعداءه بالنطاح، والنطاح كلمة توحي بالاصطدام القوي الذي لا يقدم عليه إلا البطل الشجاع، ويترتب عن هذا النطاح قطع الرؤوس بالسيوف، وطعن الأجساد بالرماح، ويبدو أن الشاعر أراد أن يتوسل بالصورة اللمسية هذه المعاني القوية الخشنة القاسية من خلال ما توحيه تصويرات (النطاح، حد الحسام، الرماح، الطعن) بالقوة والفتك والخشونة.

وفي سياق آخر يوظف الأمير الصورة اللمسية لتحسس مواطن الجمال الأنثوي فيتبدى من خلالها الجمال و الرقة و النعومة فيقول[529]:

أَقُولُ لِقَـــــومٍ، لاَ تُفِيـــدُ نَصِيحَتِي لَدَيْهِم، وَلَو أَبْدَيتُ كُلّ الأَدِلّة:

أَلَا فَـاتْـرُكُوا وَرْد الخُـــدُودِ وَشَأنــه فَتَـخْدِيدكُم فِي الخَدّ أَقْبَح فِعْلَة

أَيَـعْمَدُ ذُو لـبّ ، لِخَـــــدّ مُــورّد وَيَقْسِمه عَمْدا إِلى شَرّ قِسْمَــة

وَمَادِحُ شَرْطِ الخَدّ،فِي السودِ،صَادِق وَأَمّا بِخدّ البيضِ،فَالقّبح عُمْـدَتِي

أَمَا يخْتَشى[530]،مـن أَنْ يَكُون مُخَدّدا وَيَدْخُل فِي مَـن حَاز،أَفْظع قَوْلَة

فَبِاللّحظ،لاَ الموسى،تخْدش وجْنَـة فَيَا وَيْلَتَا مِنه وَيَا طُول حَسْرَتِي

وَإِنّي لَأَهْوَى،كُـلّ خَـدّ مُـــــوَرّد زَهَا.قَطّ ،لَمْ يَمْسسه موسى بِخَدْشَة.

---

526 - هامة: رأس.

527 - شوى: متلاحق حاد.

529- الديوان :ص 90، 91.

530 - يختشي : عامية، والصواب :يخشى، وما ألجأ الشاعر إلى هذا إلا ضرورة الوزن.

وظف الأمير في هذه الأبيات ألفاظا تدل على اللمس منها (التخديد، يقسمه، تخدش، يمسسه خدشة) ليقدم لنا عن طريقها صورة حسية تكشف عن رؤيته للجمال، فموطن الجمال الأنثوي عند الشاعر يكمن في الخد المورد الذي تختلط فيه ألوان الحمرة مع البياض، غير المشرط، ويستهجن الخد الذي نالته الخدشات، ويتعجب أشد العجب من أولئك الذين يستحسنون الخدود المقسمة إلى شر قسمة، وتبدو رؤية الأمير في هذه الأبيات رؤية نقدية بحتة تقوم على مخالفة الرأي الذي يقوم على استحسان الخدود المشرطة، ومن الشعراء من قال في ذلك شعرا [531]:

رَأَيْتُ لَهَا شَرْطا عَلَى الخَدّ قَد حَوَى جَمَالا،وَقَد زَادَ المَلاحَة بِالقِرْطِ

فَقُلْت: مُرادي اللّثْمَ، قَالَت: بِخُلوةٍ فَقَبّلْتُها أَلفا، عَلَى ذَلك الشّرطِ.

وتتبدى قيمة الصورة اللمسية في أبيات الأمير من خلال توظيفه عناصر اللمس في كل نواحي الصورة، ابتداء من نعومة الخد إلى تماثل نعومة الورد (مورد)، ثم استهجانه تشريط الخدود وتقسيمها، وحبه للخد المورد الذي لم يمسس بأي خدشة.

إذن فحاسة اللمس مهمة في إدراك الجمال، ولا تقل أهمية عما سبقها من الصور الحسية.

وتعد الصورة الذوقية من الصور الحسية التي وظفها الأمير عبد القادر في شعره لأهميتها في تغذية الجمال الفني، وأيضا للكشف عن رؤى لا سبيل لإبرازها إلا عن طريق هذه الصورة، والصور الذوقية قائمة على "التنبيه الكميائي مثلها في ذلك مثل الصورة الشمية، لكنها تختلف عنها من حيث طبيعة الاتصال بالموضوع المحسوس، فعلى حين ينفعل الشم عن بعد، نجد أن حاسة الذوق لا تنفعل إلا إذا وضع الجسم على اللسان، فهي

[531] - الديوان: ص 90.

إذا حاسة قائمة على التماس، و الكيفيات الذوقية محدودة وهي: الحامض، والمالح، والحلو، والمر"[532].

وفي هذا الإطار يرصد الأمير الأطعمة المتنوعة من حلاوة ولذة، وأهم الأطعمة التي أفاض الشاعر في وصفها وتحدث عن لذاتها الذوقية "الخمرة الصوفية"، وعن طريق حاسة الذوق تجلى جوهر الفرق بينها وبين الخمرة العادية، يقول الأمير[533]:

وَيَشربُ كأسًا صرفَةً ، مِن مُدامَةٍ فَيَا حَبّذا كَأسٌ ، وَيَا حَبّذا خَمرُ

فَلاَ غَولٌ فِيها ، لا ، ولا عَنها نزفة وَليسَ لَهَا بردٌ . وَلَيس لَها حَرّ.

وفي القصيدة نفسها يقول[534]:

"وَقَال اِسْقِنِي خَمْرا،وَقُل لِي :هِي الخَمْرُ وَلا تُسْقِنِي سِرّا،إذا أَمْكَنَ الجَهْرُ

وَصَرّح بِمَن تَهْوَى. وَدَعْنِي مِن الكَنَى فَلا خَيرَ فِي اللّذاتِ،مِن دُونِها سِتْرُ"[535]

نَرَى سَائِقِيهَا :كَيفَ هَامتْ عُقُولُـهُم وَنَـازِلُهم بسطٌ وَخَـامِرُهم سكْرُ !

يصور الشاعر في هذه الأبيات حلاوة خمرة المتصوفة وما تحدثه في النفس من لذة وانتشاء، فالصورة هنا يلعب الذوق فيها دورا كبيرا، فمن خلال شربها والارتواء من كأسها يحس المتصوف بالنشوة واللذة نتيجة ذوقها المعتدل بين الحرارة والبرودة، وقد وفق الشاعر في اختيار الألفاظ المتعلقة بالصورة الذوقية من مثل: (يشرب، برد، حر، اسقني، اللذات) وهي كلمات من متعلقات حاسة الذوق، كما عمد إلى تحسين صورته باستخدام الطباق الذي

---

[532] - يوسف مراد: مبادئ علم النفس: مرجع سبق ذكره، ص ص 63، 64.

[533] - الديوان :ص 207.

[534] - المصدر نفسه: ص 209.

[535] - البيتان لأبي نواس ، مشهوران في وصف الخمرة

يظهر بين : (برد ،حر)،(اسقني، لا تسقني)،(السر،الجهر) مما أضفى بعدا جماليا على هذه الصورة.

ومن أمثلة الصورة الذوقية أيضا قول الأمير في وصف إحدى الولائم (وليمة الله) [536]:

فَلَم يَكُنْ المَوْلى،لِأَكْلِ عَصِيدَةٍ دَعَاكُم،وَلَا لِلْجُبْنِ ،وَالخُبْزِ،وَالخَلِّ

وَلَكِنْ دَعَاكُم لِلْحَلَاوَةِ ،وَالشّوَى وَكُلّ لَذِيذٍ،طَابَ مِن أَنْفَسِ الأَكْلِ.

"كان الأمير يحب لذيذ الطعام، ويستجيد الطبخ، وبقيت شهيته للطعام الجيد قوية حتى أواخر أيامه، وهذا لا يعني أنه كان شرها أكولا، بل كان سليم الذوق في انتقاء طعامه"[537]، والذي يثبت سلامة ذوقه هو تقديم هذه الصورة بوجهين، وجه بسيط الذي يحتمله البيت الأول، ووجه راق يحتمله البيت الثاني، ومفاضلته البينة بينهما، وأضفى الشاعر على صورته لمسة جمالية من خلال توظيفه للمقابلة المعنوية والتي تتجلى في عقد مقارنة بين أطعمة الحياة الدنيا التي على الرغم من تنوعها إلا أنها لا ترقى إلى أطعمة الدار الآخرة اللذيذة والشهية .

ومن الصور الحسية أيضا الصورة الشمية وهي صورة لا تقل أهمية عن الصور الحسية السابقة الذكر، فهي تعمل على إثارة الخيال عن طريق عضو الشم، فبالرائحة ندرك فوارق الأشياء، ونحملها صورا ذهنية يعمل الخيال فيها دورا كبيرا، وعن طريق هذه الحاسة يستطيع الإنسان العادي عامة والفنان خاصة أن يميز بين مختلف أنواع الطعام والشراب، ويميز أنواع الحيوانات والنباتات والأماكن النظيفة والأماكن القذرة وغيرها حتى وإن لم يرها.

---

[536] -الديوان: ص 193.

[537] - المصدر نفسه: الصفحة نفسها..

والصورة الشمية على قلتها في الديوان إلا أنها أدت دورا بارزا في إثراء الصور الحسية الأخرى، مثل هذه الصورة التي وإن اتحدت في نسجها كل الحواس إلا أن الصورة البارزة فيها هي الصورة الشمية، يقول الأمير[538]:

فَيَلْقَى مُنَاخَ الجُودِ،وَالفَضْل وَاسِعًا وَيَلْقَى فُرَاتًا طَابَ نَهْلا،فَمَا القِطْرُ[539]

وَيَلْقَى رِيَاضًا، أَزْهَرتْ بِمَعَارِفَ فَيَا حَبّذا المَرْأَى! وَيَا حَبّذا الزّهْرُ !

وَيَلْقَى جِنَانا،فَوقَ فِرْدَوْسِهَا العُلَى وَمَا لِجِنَانِ الخُلْدِ إَن عَبّقت نشْرُ.

جمع الشاعر في هذه الأبيات بين كل الحواس، فاتحد البصر مع الشم مع الذوق لتقدم لنا هذه الحواس لوحة فنية رائعة ترسم المعالم الجمالية في جنان الخلد، وما أدراك ما جنان الخلد !فيها ما لا عين رأت ولا أذن سمعت ولا خطر على قلب بشر، فكلمة "جنان" تحمل كل معاني الجمال، فتبهر البصر، وتطرب الأذن، وتمتع الذوق والشم، إلا أن حاسة الشم في هذه الأبيات تفوقت على الحواس الأخرى من خلال تدعيمها بألفاظ مثل (الزهر، الرياض، العبق)، فسيطرت بذلك الرائحة الزكية على المشهد، وتبدى جمال المكان وروعة المنظر من خلالها.

وفي صورة شمية أخرى يفوح منها الطيب والريحان يقول الأمير[540]:

تَبَخّرْ،بِعُودِ الطّيبِ ،لَا زِلت طَيّبا وَرشّ بِماء الزّهْرِ،يَا خِلّ !وَالوَرْدِ

وَمَا بُغْيَتِي هَـذَا، وَلَكِن تَفَـــاؤُلًا بِـعَودِ إلى عُودٍ، وَوَرْدٍ إِلَـى وَرْدِ.

يصور الشاعر في هذا المشهد بستانا في "قبا" بالحجاز قرب المدينة المنورة، وعن طريق الصورة الشمية استطاع أن يبهرنا بروعة هذا المنظر، فالرائحة الطيبة الفواحة ملأت

---

[538] -الديوان:ص207.

[539] - خبر "ما" محذوف إيجازا.

[540] - الديوان: ص183.

الأرجاء، وأدت الألفاظ دورها في انتشار هذه الرائحة الزكية (تبخر،عود الطيب، ماء الزهر، الورد) كل هذه الألفاظ تفوح منها الرائحة الزكية المنعشة.

إن ما يستدعي التنبه إليه في هذا المقام، هو سيطرة الصور البصرية في نتاج الشاعر، خاصة منها البصرية الحركية، ولعل ذلك يرجع إلى سببين: أولهما أن الشاعر قد أخذت الفروسية منه مأخذها حتى غدت عنده معتقدا، وثانيهما هو ما ألم بالشاعر من مواقف جمدت الحياة في نظره، كتلك السنوات التي قضاها في الأسر، فعمد إلى الحركة ليعلن أنه مازال متشبثا بالحياة.

إن أهم ما ميز الصورة الحسية في شعر الأمير عبد القادر المحاكاة التمثيلية، وهي الحسية نفسها التي طبعت الفترة الإحيائية أو " الحرفية العرضية التي لا تمت بصلة إلى عالم النفس"[541]، وأمثلة هذه الخاصية في الشعر الإحيائي أكثر من أن تحصى، يقول "البارودي" في أخلاق الخديوي[542]:

نَمّت شمــائلُه عَلَى أَعْرَاقِـــــــــهِ نمَّ النسيمِ عَلَى أَرِيجِ الطّيبِ

أَكْنِي[543] بِزَهْر الرّوضِ عَنْ أَخْلاقِهِ وَبِنَشْرِه عَن فَضْل المَرْغُـوبِ.

لا يمكن أن نبرح هذا المقام دون أن نشير إلى ميزة أساسية طبعت الصور الحسية في شعر الأمير عبد القادر وهي التراسل الحسي.

وإذا جئنا إلى تعريف التراسل الحسي فهو وصف حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى " فتعطى المسموعات ألوانا،وتصير المشمومات أنغاما،وتصبح المرئيات عاطرة(...) والأصوات والألوان تنبعث في مجال وجداني،فنقل صفات بعضها إلى بعض

---

[541] نعيم اليافي: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، مرجع سبق ذكره، ص 22.

[542] - محمود سامي البارودي: الديوان، مصدر يبق ذكره، ص61.

[543] - الكناية: أن تتكلم بشيء وتريد به غيره.

يساعد على نقل الأثر النفسي كما هو قريب مما هو،وبذا تكتمل أداة التعبير بنفوذها إلى نقل الأحاسيس الدقيقة،وفي هذا النقل يتجرد العالم الخارجي من بعض خواصه المعهودة،ليصير فكرة أو شعورا،وذلك أن العالم الحسي صورة ناقصة لعالم النفس الأغنى والأكمل"[544].

وتكمن أهمية التراسل الحسي في إعطاء الشاعر فرصة استثمار إيحاء حاستين أو أكثر،وبذلك يكثف مشاعره ويركزها في الاتجاه الذي ينشده،"يضاف إلى هذا أن تراسل الحواس مما يثري اللغة وينميها ضمنا أن ينأى الشاعر عن السياق المألوف للعبارة المعبرة عن حاسة ما فينقل إليها مفردات حاسة أخرى،وبذلك تتنوع أساليب التعبير عن الحاسة الواحدة"[545]،وقد يكون التراسل الحسي في البيت الواحد أو أن ينتقل الشاعر من حاسة إلى أخرى من بيت إلى آخر ومن أمثلته في الديوان قول الأمير[546]:

أَدّي الأَمَانَةَ يَـا جَنُـوبُ، وَغَايَتِي فِي جَمْعِ شَمْل،يَا نَسِيمَ الشّمْأَلِ

وَاهْدِي،إِلَى مَن بِالرّيَاضِ،حَدِيثهُم أَزْكَى وَأَحْلَى مِن عَبِيرِ قَرَنْفُلِ

تَهْـدِي إِلَيّ طَـرَائِفًا، وَظَـــرائِفا وَلَطَـائِفًا، بِتَعَطّرِ وَتَـــعَسّلِ.

تدل هذه الأبيات على أن رؤية الشاعر الدينية رؤية عميقة مركوزة في النفس وتتجلى "في هذا الحديث الذي فوق سماعه يشم ويتذوق، وفي هذا "العبير" الذي لا يشم فحسب بل يتذوق أيضا، وفي هذا "القرنفل" الذي ينافسه "الحديث" حلاوة وطيب رائحة، ألا يكشف تراسل الحواس هنا عن حب الشاعر العميق لهؤلاء المجاهدين الذي يشجعهم على المضي في

---

[544] - محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، القاهرة،دط، 1979م، ص418.

[545] -نادر مصاروه: شعر العميان (الواقع، الخيال، المعاني والصور الفنية حتى القرن الثاني عشر الميلادي)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1429هـ، 2008م، ص120.

[546] - الديوان :ص 139.

جهادهم؟ فلا يكتفي بسماع حديثهم على بعده عنهم، بل يتذوق حلاوة هذا الحديث ويشم رائحته الزكية التي تزري بعبير القرنفل"[547].

وفي قصيدة "ما في البداوة من عيب" يصور الشاعر البادية بجمال مناظرها وطيب ريحها فيجنح إلى توظيف أكثر من حاسة حتى ينقل إلينا شعوره المنحاز إلى الطبيعة البدوية، فيقول[548]:

أَوْ كُنْتَ أَصْبَحْتَ فِي الصّحْرَاء،مُرْتَقِيًا بِسَاطَ رَمْلٍ،بِهِ الحَصْبَاء كَالـدّرَرِ

أَوْ جُلْتَ فِي رَوْضَةٍ،قَدْ رَاقَ مَنْظَرُها بِكُـــلّ لَـــوْنٍ جَمِيلٍ شَيّقٍ عَطِـرِ

تَسْتَنْشِقَنّ نَسِيمًا، طَابَ مُنْتَشَقًـــا يَزِيدُ فِي الرّوح،لَمْ يَمْرُر عَلَى قَذَرِ.

استحضر الأمير معظم الحواس، ليصور جمال البادية الفاتن، الذي لا يمكن أن يدرك بحاسة واحدة، فجاءت حاسة اللمس لتعبر عن الملمس الأملس عندما ترتقي الأجساد الرمال الرطبة، وقامت حاسة البصر بجولة في الرياض ذات الألوان الزاهية، ونقلت إلينا حاسة الشم الرائحة الزكية الفواحة التي لم يلوثها قذر، إلا أن الشاعر لم يكتف بهذا فحسب بل جرفته المشاعر لتوقعة "في غمرة إحساسه بالبادية على هذه الصورة البديعة، [التي يضمها البيت الثاني] فقد ألفنا أن توصف الألوان بالجمال، ولكن من غير المألوف أن توصف بأنها "عطرة"، فاللون يدور في مجال الرؤية، والعطر مجاله "الشم" ، لقد أيقظت كلمة "عطر" حاسة أخرى لمشاركة العين في الاستمتاع بجمال البادية، وكأن الشاعر لا يدرك هذا الجمال ببصره وحده بل يدركه بحواسه جميعا، ولذا كان هذا التراسل بين الحواس"[549].

---

[547] - وهب رومية: مجلة عالم المعرفة (الشعر والناقد من التشكيل إلى الرؤيا) مرجع سبق ذكره، ص317.

[548] -الديوان: ص45.

[549] - وهب رومية: مرجع سبق ذكره، ص 315.

وفي القصيدة نفسها يقول[550]:

فِيها العَذَارَى.وَفِيهَا قَدْ جَعَلْنَ كوى مُرَقّعاتٍ، بِأَحْـــــداقٍ مِنَ الحـورِ

تَمْشِي الحُداةُ لَهَا،مِن خَلفِها زَجَلٌ أَشْهَى مِن النّاي وَالسّنْطِيرِ وَالوَتَرِ.

رغم أن هذه الصورة تقليدية تناص فيها الشاعر مع صورة عمر بن أبي ربيعة التي نصها[551]:

وَكُنّ إِذَا أَبْصَـرْنَنِي أَو سَمِعْنَني سَعَيْـنَ فَـرَقّعنَ الكَـوى بِالمَحَاجِرِ.

إلا أن الأمير أضفى عليها لمسة جديدة تتمثل في هذا التراسل الحسي الذي ضمه البيت الثاني، حيث جمع الشاعر فيه بين حاستين، حاسة السمع التي احتوتها هذه الألفاظ (الحادي وهو المنشد للإبل من خلف القافلة، الزجل وهي الضجة الخفيفة، والناي وهو قصبة مجوفة مخرمة ينفخ فيها فتعطي أنغاما عذبة، والسنطير آلة موسيقية تشبه القانون، يضرب على أوتارها بمطارق خشبية صغيرة خفيفة فتنغم نغما لطيفا، والوتر كناية عن أي آلة وترية كالعود والكمنجة والرباب) لتتولى حاسة الذوق الربط بين كل هذه المسموعات من خلال كلمة (أشهى) فالشاعر جمع بين حاسة السمع وحاسة الذوق لينقل إدراكا جماليا قد لا تقدر حاسة واحدة على نقله، وللتعبير أيضا عن مشاعره الفياضة التي تستغرق أكثر من حاسة لإيصالها إلى المتلقي.

من خلال تراسل الحواس استطاع الشاعر أن يبرز الأحاسيس والعلاقات الخفية بين الأشياء وذلك عن طريق تداخل المحسوسات، ونقل الألفاظ من مجال حسي معين وإقحامها

---

[550] - الديوان : ص46.

[551] - عمر بن أبي ربيعة: الديوان، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه: فايز محمد ،دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1416هـ، 1996م، ص 195.

في مجال حسي آخر، وقد أمدت هذه الطريقة الشاعر بقدر كبير من الحرية ومنحت فرصة للخيال كي ينطلق ويحلق دونما التزام بالواقع ومنطق الأشياء.

2.1- الصورة النفسية:

إن الصورة الفنية – كما أوردنا في بداية هذا الفصل- إضافة إلى أنها صورة حسية يمكن إدراكها بالحواس الخمس فهي أيضا صورة نفسية، وذلك لأن القاعدة الأساسية للصورة تشملهما معا، فالتجربة الشعرية للشاعر هي تعبير عن شعوره تجاه الموضوع " فالشاعر قد يهتم بالحقائق الكونية أو الاجتماعية، ولكن من حيث صداها في النفس، فإذا تناول العالم الخارجي، أو نظر في بيئته نظرة شكوى أو تصويب، فإن العالم وما فيه ومن فيه يتحولون لديه إلى حالة نفسية"[552]، وإذا كانت هناك صورا تدرك بالحواس، فإن هناك صورا أخرى أكثر عمقا أفرزتها الانفعالات الشعورية، ولا يسبر أغورها إلا الشعور "فبالعاطفة يستطيع الشاعر أن يدرك الأشياء ويجعلها تصطبغ بدمه، وتتلون بروحه، كما أنه بفضلها يستطيع الجمع بين الأشياء المتباعدة و حتى المتنافرة، وبذلك لم تعد الصورة محاكاة للواقع الطبيعي أو قياسا منطقيا متناسب العناصر متآلف الأجزاء واضح المعاني يستمد تشابيهه واستعاراته من منبع قريب"[553].

وبما أن الأدب فن فإن "هذا الفن ليس ترفا وكمالا في الحياة بل هو مادة إنسانية الإنسان وعنصر معنويته، وليس غير هذه الإنسانية والمعنوية، وما الفن حين يخلق صور الجمال ولا الذوق حين ينقد الجميل، ما كل ذلك إلا خبرة بأهواء النفوس وقوة في الشعور ودقة في الوجدان"[554].

---

[552] -محمد غنيمي هلال: دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، دت، ص58.

[553] -عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، مرجع سبق ذكره، ص106.

[554] - محمود سليم محمد هياجنة: الصورة النفسية في القرآن الكريم، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2008م، ص14.

ونظرا لأهمية النفس في العمل الأدبي، من حيث البراعة في الإبداع والموهبة والقدرة على التصوير من جانب، ومن حيث شد المتلقي لمتابعة النص وسبر أغواره، والتأثير والإثارة فيه ومنه من جانب آخر، فقد حاولنا في هذا المبحث من الفصل الكشف عن بعض خفايا النفس الشاعرية واستجلاء أهم الرؤى المنبثقة عنها، ذلك لأن الشاعر لجأ كثيرا إلى هذا النوع من الصورة للتعبير عن مواقف عدة –خاصة منها الوجدانية– لم تستطع الصورة الحسية الوصول إليها كالحب، والشوق، والحنان، والهم، والذل ... لأن هذه المعاني تدرك بالعاطفة والشعور والإحساس لا بالحواس.

إن الهدف من دراسة الصورة النفسية هو محاولة منا لمعرفة عالم الشاعر الداخلي من خلال استخراج بعض الصور المعبرة عن الحالات النفسية والشعورية للشاعر، فصورة الهموم مثلا شكلت ملمحا نفسيا بارزا في الرؤية الوجدانية باعتبار أن الشاعر سيطرت على وجدانه حالات شعورية حزينة في أسره كفقد الزوجة والولد والخلان، ومن أمثلة هذه الصورة قول الشاعر وهو يصور حالته النفسية التي أصابها هم البعد عن الزوجة الحبيبة[555]:

إِلَامَ فُـــؤادِي بِالحَبِيبِ هَتُـــورٌ؟ وَنَارُ الجَوَى بَيْنَ الضّلُوعِ تَثُور

وَحُزْنِي،مَعَ السّاعَاتِ، يَرْبُو مُجَدّدا وَلَيْلِي طَوِيلٌ، وَالمَنَامّ نَفَـــور

وَحَتّى مَتَى أَرْعى النّجومَ،مُسَامِرا لهَا،وَدُمُوع العَيْنِ، ثَـــــمّ تَفُور

أَبِيتُ،كَأَنّي بِالسّمَاك مُوكـــــلٌ وَعَيْنِي حَيْثُ الجَدْي دَارَ تَدُور.

يصور الشاعر في هذه المقطوعة حالته النفسية المهمومة الحزينة التي طال أمدها، وتوسع نطاقها فامتلكت الفؤاد و أحرقت الضلوع والأحشاء، وأثقلت الليالي بالأحزان المتوقدة،

555 - الديوان: ص66.

و أذرفت دموع العين، وأوكلتها لرعاية النجوم والأفلاك، إنها معاناة قاسية ظن الشاعر أنها أبدية سرمدية، لذلك يتساءل عن منتهاها ونهايتها.

ويستمر إحساس الشاعر الحزين المؤلم مراودا له وقاهرا روحه وبدنه ليشمل معظم قصائده الغزلية التي تكشف بوضوح حرقة الشاعر ومعاناته ألم البعد والفراق، يقول الأمير[556]:

وَقَد هَالَني.بَل قَد أَفَـــــاضَ مَدَامِـــعِي وَأَضْنى فُؤَادِي. بَل تَعَدّى عَن الحَدِّ:

فُراقُ الـــــذي أهوْاهُ، كَـــــهْلا وَيَـــافِعا وَقَلْبِي خَلِيّ مِن سُعادٍ، وَمِـــــن هِنْدِ

فَحَلّتْ مَحَلّا، لَـــم يَكُن حَلّ قَبلَـــــهَا وَهَيْهَات أَنْ يَحْلُل بِهِ الغَير، أَوْ يُجْـدِي

وَقَد عَـــــــرّفَتْنِي الشّوق مِن قَبْل وَالهَوَى كَذَا وَالبُكَا – يَا صَاحِ – بِالقَصْرِ وَالمَدِّ

وَقَـــد كَلّفَتْنِي اللّيل أَرْعَـــى نُـــــجُومَهُ إِذَا نَـــــامَهُ المُرتَـــــاعُ ، بِالبُعْدِ وَالصّدِّ

فَلَوْ حَمَلْتِ رِضْوَى،مِن الشّوقِ بَعَضَ مَا حَمِلتُ، لَذَابَ الصّخْرُ مِن شِدّةِ الوجْـــدِ.

تعكس هذه الصورة الحالة النفسية الضعيفة الهزيلة للشاعر، وكيف لا يضعف من فقد أهله وضاع ملكه، بين قضبان العدو؟ فلم يجد إلا كلمات يحملها همومه وأحزانه لتنبئ عن مكامن نفسه الكئيبة المتألمة، فجاءت هذه الصورة النفسية مثقلة بالعذاب، الذي أفاض المدامع، وأنهك الفؤاد، وأشعل لهيب الشوق، وأرق الأجفان.

كما تجلت الصورة النفسية أيضا في هذه المقطوعة التي يصور فيها الشاعر حالته البائسة بعد فراق إخوته ، فيقول[557]:

أَلَا إِنّ قَلْبِي يَوْمَ بِنْتُمْ وَسِرْتُـــم غَدَا حَـــائِمًا، خَلفَ الظّعُونِ يَطِيرُ

يُقَاسِي مَرَارَ المَوتِ،من أَلَمِ الجَوَى[558] فَـمَالِي، إِلّا أَنّـــةٌ وَزَفِيـــــرُ

---

[556] - الديوان: ص82.

[557] - المصدر نفسه:ص153.

وَحِلْتُم وَسِرْتُم، لَوْ رَحِمْتُم، فَبَيْنكم لحظّي يَوم، لِلبَلاَءِ عَسِيـــــرُ

وَكُنْتُ – لِيَوم البَيْنِ– أَعْدَدْتُ عُدّةً وَفِي الظّنّ، مَــا أَعْدَدْتُهُ لَكَبِيرُ

فَخَـانَ الذِي أَعْـدَدْتُهُ لِفراقِكُـــــم وَوَلّتْ جُيُوشُ الصّبرِ،وَهِي غرورُ

فَلَـو أَنّـــكُم يَـوم الفرَاقِ أَعَرْتُـم قُـلُوبَكُم لِي إِنّنِـــي لَصَبُـــورُ.

كتب الشاعر هذه القصيدة "عندما سافر إخوته عنه وتركوه وحده يستسلم لآلم الأسر في فرنسا"[559] فكانت بذلك الصورة النفسية في هذه المقطوعة حزينة، تظهر من خلال رؤية قاتمة تستجلي نفسا منكسرة حائرة تغرق في المعاناة والألم والبكاء، ويتجلى الحزن في هذه المقطوعة من خلال الألفاظ التي وظفها الشاعر مثل (يقاسي، الموت، الألم، الجوى، أنة، زفير البلاء، عسير)، وقامت هذه الألفاظ بنقلنا على الفور إلى جو مأساوي قاتم، فعمقت فينا مشاعر الحزن والأسى وجعلتنا نتعاطف مع الشاعر في محنته .

وتزداد الصور النفسية قتامة عندما تصور عذاب الغربة والبعد عن الأبناء وهذا ما تكشف عنه هذه المقطوعة التي تصور نفسية الشاعر التعيسة الحزينة المستسلمة لصنوف العذاب والحرمان، يقول الأمير[560]:

أَحْبَاب قَلْبِي ، كَمْ بَيْنِي وَبَيْنكم مِنْ أَبْحُر، وَصْفُهَا، قَدْ دَقّ عَنِ حَدّ

تَحَارُ فِيهَا القَطَا، وَالعِيّ يُدْرِكهَا حَتّى الجِهَات بِهَا ،تَخْفَى عَنِ القَصْد.

إن الشاعر في حالة يأس وإحباط، خاصة عندما يتأمل فيما يحول بينه وبين أبنائه، إنها البحار التي تعجز الألسنة عن وصفها، والقطا عن إدراكها، ملقيا اللوم على الدهر الذي

---

[558] - الجوى: الحزن.

[559] - الديوان: ص 153.

[560] - المصدر نفسه: ص81.

تعسف بحكمه بالفراق والبعاد، إنها سطوة الدهر التي لا يمكن التفلت منها لا بالصبر، ولا بالبكاء[561]:

مَا كُنْت أَدْرِي،بِأَنّ الدّهْرَ يُبْعِدُكُم عَنّي ، وَيَتْرُكنِي . مِن بَعْدِكُم . وَحْدِي

قَدْ خَانَنِي الصّبْرْ،مَا أَجْدَى بِمَنْفَعَةٍ سَيْل المَدَامِع، قَد سَالَت عَلَى خَـدّي

تختزل هذه الصورة كل مشاعر الشوق الأبوية، وتترجم بصدق غربة الشاعر وحنينه إلى أبنائه.

بعد هذا العرض لأهم الصور النفسية الحزينة يجدر بنا أن نشير إلى أن الحالة النفسية للشاعر لم تكن إلا معاناة وعذابات، بل كانت هناك صورا نفسية أخرى تختفي فيها صورة الحزن والهم لتحل محلها صورة الفرح والبهجة والسرور، وحري بنا أن نعرض بعضا منها وخير ما يصور حالة الشاعر السعيدة الفرحة هذه الأبيات التي نظمها بعد إطلاق سراحه والتي يقول فيها[562]:

فَـــــالله أَكْـرَمَنِي حَقّا.وَأَسْعَدَنِـــي وَحَـطّ عَنّي، أَوْزَارًا وَأَثْقَـــالًا

قَدْ طَالَ مَا طَمَحَتْ نَفْسِي،وَمَا ظَفَرَتْ لَكِن لِلوَصْـل،أَوْقَاتًا وَآجَـالًا

اسْكُنْ فُؤَادِي !!وَقِرْ الآنَ،فِي جَسَدِي فَقَدْ وصلت،بِحزْبِ اللهِ،أَحْبَالًا

هَذَا المَرام الذِي ، قَد كُنْتَ ، تَأمَلهُ فَطِبْ مَآلًا بِلقْيَاه، وَطِب حَـالا

وَعِشْ هَنِيئا،فَأَنتَ –اليَومَ– آمِنْ مِن حَمَام مَكّةَ إِحْرامًـا وَإِحْـلَالا

فَأَنْتَ،تَحْتَ لِوَاء المَجْـد،مُغْتَبِـطٌ فِي حَضْرَةٍ،جَمَعَتْ قُطْبًا وَأَبْدَالا

وَتِه دَلَالا.وَهُزّ العَطفَ مِن طَرَبٍ وَغَنّ،وَارْقُص،وَجرْ الذّيلَ،مُخْتَالا.

---

561 - المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

562 - الديوان :ص ص 156، 157.

أمنت من كل مكروه،ومظلمة فبح بما شئت:تفصيلا وإجمالا

هذا مقام التهاني قد حللت به فارتع،ولا تخش،بعد اليوم ،أنكالا.

تصور هذه الأبيات حالة الشاعر النفسية السعيدة بعد أن منّ الله عليه بالحرية، وسيطر على هذه الأبيات المجاز العقلي حيث أسند الشاعر الأفعال أو ما في معناها إلى غير ما هو له، فالأفعال(اسكن، وقر، وعش،وته، وهز، وغن، وارقص، وجر، وبح، وارتع) هي أفعال تتجه دلالتها العادية للإنسان إلا أن الشاعر وجهها إلى القلب، وعمل هذا المجاز على نقل الأفكار العميقة والمشاعر الكثيفة، فصور أعماق الشاعر وما يختلج في نفسه من أحاسيس متعددة، أراد الشاعر أن يترجمها في توالي هذه الأفعال (اسكن، قر، طب، ته، غن ارقص، بح، ارتع...) التي تكاد تغيب بتواليها النّفَس لتوائم بذلك حالة الشاعر النفسية المتلهفة للحرية والسكينة والسلام.وقد وفق الشاعر في تصوير حالته النفسية السعيدة باستعماله معجما لغويا يضم ألفاظا تدل على الفرح والغبطة والسرور منها :(أكرمني أسعدني، هنيئا، مغتبط، التهاني، مختال...).

توصلنا من خلال عرضنا للصور النفسية في شعر الأمير عبد القادر أن السمة البارزة للصورة النفسية هي اتباع طريقة تصوير الحالات النفسية والانفعالات الوجدانية، إنها طريقة لتصوير ما يعتلج في النفس وما يختلج فيها وإبرازها وكأنها أمر مشاهد محسوس، وعلى الرغم من تقريرية هذه الصور واتسامها بالمباشرة والواقعية إلا أنها حملت دلالات نفسية عميقة، كما أنها ضمت الموضوع والأحاسيس، إذ ربط الشاعر بين شعره ومشاعره، فغدا الشعر تجسيما لتلك المشاعر المترددة بين الحزن والفرح، وبين التشاؤم والتفاؤل، وبين اليأس والأمل.

3.1- الصورة العقلية (الذهنية):

حين تعجز الحواس عن التعبير عما يختلج في نفس الشاعر وما يمر به من حالات شعورية، فإنه يلجأ إلى ما خرج عن نطاقها عله يجد فيها متنفسا لمشاعره، فيكوّن صورا تكمن أبعادها في أذهاننا تسمى (الصورة الذهنية) وهي:" صورة عقلية ليست وليدة الإحساس المباشر وإنما هي وليدة شاعرية مركبة من خيال وفكر، وإنها صادرة عن العقل والتفكير"[563]، فالعقل هو الذي يضبط الشعور في هذا النوع من الصورة، ويقيدها ويتحكم بالتجربة "لذا فهي غير متفجرة و لا تنطلق بإشعاعات مستمرة ومن الصعب تذوقها من الوهلة الأولى"[564].

وتقل الصورة الذهنية كمّا عن الصورة الحسية " لأن الخيال في الصورة الحسية أقوى وأكبر تأثيرا منه في الصورة الذهنية، ولأنها تجمع الأثر النفسي الجميل زيادة على ظهور المعنى وثبوته، لذلك أكثروا منها وآثروها على الصورة الذهنية"[565].

وقد حضر هذا النوع من الصورة في شعر الأمير عبد القادر غير أنه قليل إذا قيس بما لديه من صور حسية ونفسية يحفل بها ديوانه، وقلة عددها لا تعني قلة إيحائها، إذ خدمت تجربته الشعرية وعبرت عنها خير تعبير فمنها قوله[566]:

لِذَاكَ، عَرُوسُ المُلْكِ، كَانَتْ خَطِيبَتِي كَفَجْأَةِ مُوسَى، بِالنّبُوّةِ، فِي طَوَى

وَقَد عَلِمَتْنِي خَيْرَ كُفْءٍ لِوَصْلِهَا وَكَم رُدّ عَنْهَا خَاطِبٌ، بِالهَوَى هَوَى

فَـــوَاصَلْتُهَا بِكْرا. لَدِيّ تَبَرّجَت وَلِي أَذْعَنَتْ، وَالمُعْتَدِي بِالنّوَى ثَوَى.

563 - ساسين عساف: الصورة الفنية ونماذجها في إبداع أبي نواس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ،بيروت، ط1982م1،ص38.

564 - سهام راضي محمد حمدان: الصورة الشعرية في شعر ابن الساعاتي، رسالة ماجستير، جامعة الخليل،فلسطين، 1432هـ، 2011م، ص33.

565 - عهود عبد الواحد العكيلي: الصورة الشعرية عند ذي الرمة، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1431هـ، 2010م، ص182.

566 - الديوان:ص 60.

صور الشاعر في هذه الأبيات "الإمارة" التي فاجأته بالطلب والوصل تماما كما فوجئ موسى بالنبوة في الواد المقدس " طوى "، ويكمن جمال هذه الصورة في التشخيص الذي جسد شيئا معنويا وهو "الملك" وحوله إلى شيء مادي، حيث أضفى على "الإمارة" سمة الحياة، وألبسها صفات الإنسان، فأكسبها عواطف آدمية، إذ صورها حسناء بكر يتسابق عليها الخطاب إلا أنها ترفضهم لعدم توفرهم على الصفات المناسبة، ولم تذعن إلا للأمير حين علمت أنه خير كفئ لوصلها.

وفي صورة ذهنية أخرى يصور الأمير خلوته مع ربه فيقول[567]:

مـــا جَنّةُ الخُلْدِ، إلّا فِي مَجَالِسِهِم فِيهَا ثِمَارٌ، وَأَطْيَـارٌ، وَأَرْوَاحُ

هَوَى المُحِبّ، لَدَى المَحْبُوبِ،حَيْثُ ثَوَى وَكَـيفَمَـا رَاحَ هَبّتْ مِنْهُ أَرْواحُ

أَوَدّ طُـــولَ اللّيَالِي، إِنْ خَلَوْتُ بِهِم وَقَـــد أُدِيـرَتْ أَبَارِيقٌ وَأَقْـدَاحُ.

يُرَوّعُنِي الصّبْحُ، إِن لَاحَت طَلَائِعُهُ يَا لَيْتَه ! لَم يَكُن ضَوْءٌ وَإِصْبَاحُ

لَيْلِـــي بَدَا مُشْرِقًا، مِنْ حُسْنِ طَلْعَتِهِم وَكُـلّ ذَا الدّهْـر، أَنْـــوَارٌ وَأَفْرَاحُ

اسْكُن فُؤَادِي ! وَطِبْ نَفْسًا وَقِر.لَقَد بَلَغْتَ مَا رُمْت،قَرّ النّاسُ أَوْ سَاحُوا

وَاطْلُبْ إِلـــهَكَ مَا تَرْجُو،فَإِنّ لَـــهُ خَـزَائِنَنَا مَا لَـــهَا قَفْلٌ، وَمِفْتَاحُ.

تقترن في هذا المقطع الصورة الذهنية بالصورتين الحسية والنفسية للتعبير عن معاني صوفية غامضة، تستدعي إعمال العقل جيدا، وإعادة النظر تكرارا ومرارا لإدراكها ومن ثم تذوقها.

وقد استغل الشاعر قدرته الإيحائية من خلال إظهار الجوانب المتقابلة ليصور واقعه النفسي، فهو يود طول الليالي حتى تطول خلوته مع حبيبه، ويتمنى أن لا تلوح طلائع

---

[567] - المصدر نفسه: ص ص 219، 220.

الصباح لأنها مؤذنة بلحظة الفراق والوداع، ويا لها من لحظة مروعة ! كما تظهر قدرة الشاعر الإيحائية أيضا في الانزياح الذي يهيمن على هذا المقطع، فالليل المظلم الحالك الذي يكون عادة رمزا للهموم والكروب ينزاح عن هذا المعنى ليصبح محل الفرح والنشوة، ويحل النور والإشراق محل الظلام، والصبح الذي يبهج الأنفس حين يسفر ينزاح عن المعنى المألوف إلى معنى آخر، فيحل الروع محل الابتهاج، ويحل الظلام محل النور، و إلى جانب هذه الإيحائية تتدعم الصورة في هذا المقطع بخاصية جمالية أخرى هي التشخيص والذي يتضح من خلال مخاطبة الشاعر قلبه وكأنه شخص يعقل ويحس، فيأمره بأن يستلذ حلاوة الخلوة، وأن يطمئن نفسا، ويطلب إلهه ما يرجوه ويتمناه.

2-أدوات تشكيل الصورة:

1.2-التشبيه:

يعد التشبيه من أهم أدوات التصوير ومرتكزا أساسيا للشعراء يعتمدونه لإظهار صفة المشبه عن طريق مقابلتها بصفة مماثلة هي صفة المشبه به، غير أنها أعظم منه، وذلك توضيحا وإبرازا لها، وعلى هذا الأساس عرف التشبيه بأنه: " أسلوب يدل على مشاركة أمر لأمر آخر في صفته، أو بيان أن شيئا أو أشياء شاركت غيرها في صفة أو أكثر بأداة هي الكاف أو نحوها ملفوظة أو ملحوظة"[568].

وقد ذكر البلاغيون فوائد التشبيه وأجملوها فيما يأتي:

أ- بيان حال المشبه إذا كان غير معروف الصفة قبل التشبيه.

ب-بيان إمكان حال المشبه وذلك حين يسند إليه أمر مستغرب لا تزول غرابته إلا بذكر شبيه له معروف واضح، ليثبت في ذهن السامع.

[568] -عاطف فضل محمد:البلاغة العربية، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان ، الأردن،ط1، 1432هـ،2011 م، ص41.

ج–بيان مقدار حال المشبه، وذلك إذا كان المشبه معروف الصفة قبل التشبيه معرفة إجمالية، وكأن التشبيه يبين مقدار هذه الصفة.

د–تزيين المشبه، وذلك بتحسينه وتجميله وإظهاره في صورة ترغبها النفس.

هـ–تقبيح المشبه بإلحاقه بمشبه به قبيح ومكروه.

و–تقرير صفة المشبه في ذهن السامع.[569]

وقد لجأ إليه الأمير عبد القادر كثيرا وبوأه مكانة أساسية في تشكيل صوره، فجاءت أغلبها تشبيهات واستعارات، كما سيتضح من الجدول الآتي:

الأداة البلاغية	عدد تواترها	نسبة تواترها
التشبيه	107	%53,50
الاستعارة	57	%28,50
الكناية	36	%18,00
المجموع	200	%100

نلاحظ من خلال الجدول أن التشبيه تواتر بنسبة معتبرة بلغت 53,50%، ثم تليه الاستعارة بنسبة 28,18%، وأخيرا الكناية بنسبة تواتر بلغت 18,00%، وهذه النسب أضفت السمة التقليدية على صور الأمير "فالفتنة بالتشبيه فتنة قديمة تلخص المنهج العربي المحافظ الذي ينظر إلى الشعر القديم في روعة وإجلال، وقد تلاحقت التشبيهات فيه تلاحقا كأنما يريد الشاعر ألا يتوقف عند غاية"[570].

[569] -ينظر يوسف أبو العدوس: التشبيه والاستعارة منظور مستأنف،دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة،عمان ، الأردن، ط1، 1427هـ، 2007م، ص ص 86-84.

[570] - مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، مرجع سبق ذكره، ص 46.

وقد وظف الأمير التشبيه في موضوعات عدة، فهو عندما يصور فروسيته مثلا يلجأ إلى الأدوات التشبيهية محاولا إبقاء طرفي التشبيه منفصلين متباينين في قالب من الائتلاف يقول[571]:

وَبِـي تُتّقى يَوْم الطِّعَـانِ فَوَارِسٌ تَخَالِينَهُم فِي الحَرْبِ أَمْثَال أَشْبَــالِ.

إِذَا مَا اشْتَكَت خَيلِي الجِرَاحَ تَحَمْحُمًا أَقوُل لَهَا:صَبرًا كَصَبرِي وَإِجمَالِي.

فالشاعر في هذه الصورة يقصد التشبيه للإبانة والإفصاح عن فروسيته وشجاعته، إلى درجة أن الفوارس التي تشبه الأسود في قوتها تستنجد بعظمته، ويردف الشاعر المشهد بصورة ثانية يشخص فيها الخيل في قوله: (أقول لها :صبرا كصبري وإجمالي) وملمح التشخيص يلمح من خلال سياق التركيب وهو السماع (أقول لها) والتحمل(كصبري وإجمالي) وهما صفتان تخصان الإنسان لا الحيوان.

وفي صورة أخرى رسمها الشاعر لخيام البادية عمادها التشبيه يقول فيها[572]:

نَلْقَى الخِيَامَ– وَقَدْ صفّتْ بِهَا– فَغَدَتْ مِثلَ السّمَاءِ زَهَتْ بِالنّجْمِ الزّهْرِ.

فطرف الصورة الأول (الخيام) والطرف الآخر هو (السماء المزينة بالنجوم)، وقد اختار الشاعر هذا التشبيه انطلاقا مما كان يكثر رؤيته في البادية، وعلى رأسها هذه الخيام المنزهة عن العبث المترفعة عن العشوائية، فهي مبثوثة ومصفوفة بطريقة تشبه نجوم السماء فزادت في البادية جمالا، والشاعر في استخدامه لهذه الصورة التشبيهية يشعرنا بأبعاد الدلالة الشعورية عنده، فهو قد شبه الخيام وهي أجمل ما يميز بساطة البادية بالشهب المزينة للسماء وهي أجمل ما تقع عليه العين في السماء الدنيا، كما تحمل هذه الصورة دلالة رمزية تتمثل في سمو البادية بقيمها ومميزاتها.

---

571 - الديوان: ص 42.

572- الديوان: ص47.

ننتقل إلى مشهد آخر وسياق مختلف يصور الشاعر فيه جمال زوجته الحبيبة فيقول[573]:

وَيَسْلُبُنِي الحَيَاةَ إِذا تَبَدّى بِوَجْهٍ فِي الإِضَاءَةِ كَالنّهَارِ.

الصورة التشبيهية في هذا المثال مكتملة شكلا، فوجه الحبيبة في موقع المشبه والنهار هو المشبه به، ووجه الشبه بينهما هو الإضاءة، فاكتملت بذلك اللوحة التي ترينا امرأة جميلة وقد بدا الوجه أبيضا مثل نور النهار فيمتع الشاعر بضيائه، ويظهر أن الشاعر قد جنح في رسم هذه الصورة إلى التراث، فالصورة تراثية تقليدية بحتة، وذلك من خلال إعجاب الأمير بالمرأة التي أعجب بها العرب قديما، من حيث جمال الوجه وبياضه،" ذلك أن العرب قد أحبوا البياض ووسموا به كل ما أحبته نفوسهم، وبغضوا السواد ووصموا به كل ما كرهته نفوسهم، فالمثل الأعلى للجمال عندهم هو البياض، ومن هنا تغزلوا بالمرأة البيضاء الجميلة"[574] لكن الجدة في هذه الصورة تنبع من كون الشاعر قد أضفى عليها من خياله، وقدرته في الصياغة نوعا من التجديد، فكثيرا ما شبه جمال وجه المرأة وبياضه بالقمر، ولكن الأمير شبه جماله بالنهار.

وفي صورة أخرى استخدمها الشاعر ليرد بها على قصيدة امتدحه فيها الشيخ "أمين الجندي" مفتي الشام قامت بنيتها على التشبيه هذا مطلعها[575]:

أَحْـلَى المَدِيحِ، مَدِيح خلّ فَاخِـر أَقْوَالُه تُنْبِي كَدَرّ بَاهِـرِ:

عَمّــا أَجَنّ، مِن الوِدَادِ، جِنَانُهُ أَلْفَاظُهُ تَتْرَى كَشَهْدٍ قَاطِـرِ

تَكْسُو المَلاحة وَالطّلاوة وَجْهَهَا فَالوُدّ مِن أَرْجَائِهَا كَالعَاطِرِ.

---

[573] -المصدر نفسه: ص 69.

[574]- ضياء عبد الرزاق العاني: الصورة البدوية في الشعر العباسي، دار دجلة ناشرون وموزعون، عمان، الأردن، ط1، 2010م،ص 311.

[575] - الديوان: ص123.

هذا المشهد وإن تراسلت فيه الحواس، وتداخلت فيه المدركات، إلا أنه عن طريق التشبيه استطاع الشاعر أن ينقل إلينا طيب العلاقة التي تجمعهما، فأقواله الخيرة تنبئ عما يختلج في نفسه من حب وود مثل الدر الذي يستوقف الأنظار فتنبهر ببريقه، وألفاظه الطيبة عذبة تشبه حلاوة العسل، ووده منقطع النظير يصيب الجميع بعطائه، مثله في ذلك مثل العطر الفواح الذي لا يستثني أحد.

من خلال هذه الصورة التشبيهية نتحسس سعادة الشاعر وبهجة نفسه في اللحظة التي يتلقى فيها مكتوب أستاذه إليه، تلك الفرحة التي عبثت بمشاعره، فألغت الحدود والفواصل بين المدركات الحسية.

ويشكل التشبيه البليغ ملمحا بارزا في صور الشاعر، وتنبع أهمية هذا التشبيه من قربه من الاستعارة، ومرد ذلك إلى حذف أداة التشبيه، مما يفسح مجالا واسعا لاقتراب المشبه من المشبه به، وسمي كذلك "لما يكون فيه من المبالغة في المعنى المراد، والناشئة عن وقوع المشبه به خبرا عن المشبه، ولما تحتاج إليه هذه الصورة من تأمل زائد في فهمها لحذف الوجه والأداة منها"[576]، ومن أمثلته في الديوان قول الأمير[577] :

يَوْمُ الرّحِيلِ، إذا اشْتَدّتْ هَوَادِجنا شَقَائِقٌ عَمّها مُزْنٌ مِن المَطَرِ.

يصور الشاعر عن طريق التشبيه البليغ يوم الرحيل، فطرف التشبيه الأول (الهوادج)، والطرف الثاني هو (الشقائق) وهو زهر أحمر شديد الحمرة، فربط بين الطرفين بأسلوب المشابهة، حيث شبه الهوادج بشقائق النعمان لشدة حمرتها، والصورة هنا تقليدية بحتة مستوحاة من عمق البيئة العربية الصحراوية.

---

[576] - أمين أبو ليل: علوم البلاغة، المعاني والبيان والبديع،دار البركة للنشر والتوزيع،عمان، الأردن، ط1427 1 هـ، 2006 م، ص149.

[577] - الديوان: ص46.

وفي صورة أخرى أيضا يقترب فيها طرفا التشبيه هذا نصها[578]:

تُرَابُهَا المِسْكُ، بَل أَنْقَى،وَحَادَ بِهَا صوبَ الغَمَائِمِ، بِالآصَالِ وَالبكْرِ.

يبرز في هذا السياق التعبيري صورة تشبيهية تبين مدى إعجاب الشاعر بالبادية وانبهاره بكل شيء فيها، وذلك باختياره لصورة التراب، فالتراب هو هو في البادية وفي غيرها، لكن الشاعر يفضل تراب البادية مشبها إياه بالمسك، بل هو المسك نفسه، فيبرز الشاعر عن طريق التشبيه البليغ موقفه الشعوري، في صورة قرنت بين طرفي التشبيه لتكشف عن العالم النفسي المفضوح للشاعر الذي يظهر دون تحديق أو تأمل وهو افتخاره بانتمائه البدوي، واعتزازه به.

وفي سياق آخر يوظف فيه الشاعر التشبيه البليغ فيقول[579]:

لِكَي تَعْلَمِي – أَمّ البَنِينِ – بِأَنّه فُرَاقكِ نَارٌ وَاقْترابُك مِن خُلَدِ.

يكشف هذا البيت عن طريق التشبيه البليغ اكتواء الشاعر بنار الفراق، فشبه الفراق بالنار،أو هو النار ذاتها، لأن طرفي التشبيه قريبان لا تفصل بينهما أداة، و جاء التشبيه في هذه الصورة محسوسا حيث تتبدى براعة التصوير الحي في رسم المشهد بجزئياته، وإن اقتصد الشاعر في اللغة. وتقترب هذه الصورة من صورة وجدانية أخرى اعتمدت التشبيه البليغ في نسجها وتتجلى في قوله[580]:

زَفَرَاتُ قَلبِي جَمَرُاتُ نَارٍ، أَجّجَتْ مِنْه دُموع العَيْنِ، فَاضَتْ ذرّفا.

يوظف الشاعر أسلوب التشبيه البليغ في هذه الصورة بهدف التوضيح والإبانة، والإفصاح عما يختلج بداخله من أنات وآهات، أشعل جذوتها طول الفراق و بعد المزار،

---

578 - المصدر نفسه: ص47.

579 - المصدر نفسه: ص80.

580 - المصدر نفسه: ص148.

فكانت زفراته جمرات، فالصورة هنا حسية إلا أننا نجد إشارة إلى ملامح نفسية واضحة، وهي شدة معاناته من الأسر والغربة.

2.2- الاستعارة:

الاستعارة ضرب من ضروب المجاز لأنها تقوم على "نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض، وذلك الغرض إما أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه، أو تأكيده والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ، أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه"[581].

وتعد الاستعارة دعامة أساسية من دعائم الشعر وميزة جوهرية يتميز بها عن سائر الفنون الأخرى، "وتظل مبدءا جوهريا جليا على نبوغ الشعر"[582]،وتتجلى وظيفتها الجمالية في كونها "علاقة لا منطقية، وعبث بالحدود وخلط ما بين الفكر والإحساس خلطا نافعا يؤدي ما تقصر عنه الحواجز"[583]

وقد وظف الأمير عبد القادر الاستعارة في بناء بعض صوره الشعرية، وبوأها مكانة مهمة لا تقل عن مكانة التشبيه، إذ تواترت بعدد بلغ حوالي 57 مرة، وقد جاءت مشتملة إما على تشخيص الأشياء الحية والصعود بها إلى مرتبة الإنسان، وإن على التجسيم أي تجسيم المعنويات وإيصالها إلى درجة الإنسان في مميزاته وإمكاناته.

---

581 -أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري: الصناعتين (الكتابة والشعر)، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا، لبنان، دط، 1434هـ، 2013م، ص240.

582 - مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، مرجع سبق ذكره، ص 124.

583 -المرجع نفسه،ص156.

1.2.2-التشخيص[584]:

استعان الأمير بالتشخيص لبناء صوره الشعرية، فشكل بذلك ملمحا بارزا من ملامح شعريته، حيث تنبعث جمالياته من إحيائه للمواد الحسية الجامدة وإكسابها سمات إنسانية، وتلكم هي وظيفة التشخيص الذي يبث الحياة في مختلف الموجودات الحسية فتشارك الإنسان مشاعره وأحاسيسه، وانفعالاته المفرحة منها والمحزنة.

وأمثلة التشخيص في الديوان كثيرة نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر قول الأمير[585]:

يـَا أَيّها الرّيح الجَنُوب، تَـــحَمّلِي مِنّي تَحِيّة مَـغرَمٍ، وَتَـــجَمّلِي

وَاقرِ السّلامَ، أُهَيْل وُدّي، وَانثُرِي مِن طَيْبِ مَا حَمَلَتْ، رِيحَ قَرَنْفُلِ

خَلّي خِيَام بَنِي الكِرام، وَخَبّــري أَنّـــي أَبِيتُ بِـــحُرقَةٍ، وَتَـبَلْبُل

.....

أَدّي الأَمَانَة يَا جَنُوب، وَغَايَتِي فِي جَمْعِ شَمْلي، يَا نَسِيمَ الشّمْأَلِ

وَاهْدِي،إِلَى مَن بِالرّيَاضِ حَدِيثهم أَذْكَى وَأَحْلَى، مِن عَبِيرِ قَرَنْفُلِ.

شخص الشاعر الريح بإعطائها صفات إنسانية، وتزويدها بوظائف آدمية، فهو يحمل ريح الجنوب رسالته المعبرة عن أحاسيسه ومشاعره الأخوية، وكأنه رأى في الرياح رسلا تحمل مكاتيب الشوق والحنين إلى الأحبة.

---

584 - ذكر التشخيص بمفاهيمه المتعددة، ومصادره البلاغية العربية المتنوعة، في كتاب "التشخيص في الشعر العباسي حتى نهاية القرن الرابع الهجري (دراسة نقدية) لثائر سمير حسن الشمري، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1433هـ، 2012م، من صفحة 17 إلى صفحة 79.

585 - الديوان: ص ص 139، 140.

وفي سياق البطولة يحدث الأمير عن شجاعته فيقول[586]:

سَلِي اللّيلَ عَنّي، كَم شَقَقْتُ أَدِيـمَهُ عَلَى ضَامِرِ الجَنْبَيْنِ، مُعْتَدِلِ عَـالِ

سَلِي البَيْدَ عَنّي، وَالمَفَـاوِزَ وَالرّبَى وَسَهْلاً وَحزنًا، كَمْ طَوَيْتُ بِرِحْـالِي.

يشخص الشاعر في هذين البيتين الليل والبيد والمفاوز والربى والسهول ويصورها كائنات إنسانية تشهد له بالشجاعة والبطولة، والشاعر في هذين الصورتين استغل الطبيعة (الرياح ، الليل، البيد، المفاوز، الربى، السهل) ليشكل صورا نابضة بالحياة، وجعل منها عالما عاقلا يسمع ويتحرك ويحس ويتكلم، ولا شك أن مبعث هذا التشخيص إنما هو خيال الشاعر وعواطفه.

ولم يكتف الشاعر في صوره التشخيصية بالمظاهر الطبيعية، ولكنه تجاوزها إلى أمور أخرى من أسماء وأشياء مادية ومن أمثلة ذلك قوله[587]:

أَتَانِي كِتَابٌ لَا يُمَلّ سَمَاعَـهُ كِتَابٌ كُوشيّ الرّوضِ،تَزْهُو بِقَاعه

.....

كِتَابٌ أَتَانِي،حَافِظ الوُدّ، وَافِيًـا وَإِنّ الوَفَا، أَضْحَتْ يُبَابا رُبَاعهُ

كِتَابُ أَبِي النّصْرِ،الذِي فَاقَ مَنْطِقا وَيَنْفُـثُ سِحرا، بَابِلِيًا، يَرَاعَـهُ.

توسل الشاعر في البيتين الاستعارة التشخيصية، حيث شخص الكتاب جعل من إنسانا يتكلم كلاما طيبا لا يمل سماعه، كما جعله أيضا آدميا وفيا حافظا للود، وفي البيت الأخير شخص القلم وجعل له فما ينفث، فالصورة هنا ترتبط ارتباطا وثيقا بموقف الشاعر الوجداني

---

[586] - المصدر نفسه: ص 43.

[587] - الديوان: 129، 130.

الذي يظهر من خلال هذا النص الذي بعث به إلى الشيخ "أبي النصر النابلسي" شاكرا ومادحا.

وبهذا التشخيص لمظاهر الطبيعة ولأشياء أخرى حلق الشاعر ليتجاوز العلاقات المنطقية التي تربط بين الأشياء، ويخترق النظام الذي ينسب الأوصاف لأصحابها الحقيقيين، كل ذلك ليجول بنا في عالم الخيال، الذي لولاه لما استطاع التعبير عن رؤيته إزاء الحزن والفرح والشوق والحب والمدح والشكر.

2.2.2-التجسيم:

إن أفاض الشاعر في منح المواد الحسية الجامدة حياة، وأكسبها صفات إنسانية، فإنه أيضا قد جسم المعاني المجردة، وأعطاها صفات آدمية، من خلال نقل المعاني المجردة إلى صورة أجسام محسوسة، وأعطى المعنويات أبعادا ملموسة ومشاهدة، وإذا كان التشخيص هو أن يضفي الفنان على المحسوسات من مظاهر الطبيعة الجامدة صفات الإنسان، فإن التجسيم عملية تحويل المعنى إلى جسم، ثم تمنح هذا الجسم حياة الإنسان ونشاطاته وأفكاره، وهي عملية :"تحتاج إلى مزيد من الصفاء في النفس والأصالة في الوعي، والخصب في التجربة، والسعة في الخيال"[588].

ومن المعاني المجردة التي قدمها الأمير عبد القادر في نطاق المفاهيم المادية المحسوسة تجسيمه للدهر، فيقول[589]:

أَلَا هَل يَجُودُ الدّهْرُ بَعْدَ فُراقِنَا؟ فَيَجْمَعُنَا، وَالدّهْرُ يَجْرِي إِلَى الضّدِّ.

[588] - عبد القادر الرباعي: الصورة الفنية في شعر أبي تمام، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، دط، 1980م، ص171.

[589] - الديوان: ص79.

جسد الشاعر الدهر وجعله إنسانا يجود ويجمع ففي قوله " هل يجود الدهر بعد فراقنا فيجمعنا؟" استعارة تجسيدية قائمة على طرفين أحدهما مجرد مصرح به وهو (الدهر) والآخر ملموس غير مصرح به، بل اكتفى الشاعر بذكر قرينة تدل عليه وهو (الإنسان).

وقد تناول الشاعر الدهر في مواقع عديدة، وجسده في صور مختلفة فنراه مثلا يساعد ويحط[590]:

هُنّ إِذَا سَاعَدَكَ الدّهْرُ فَذُو العَقْلِ يَهُونُ فَإِذَا حَطّكَ دَهْرٌ فَكَمَا كُنْتَ تَكُونُ.

كذلك جعل له نواجد فقال[591]:

عِيَاذِي،مَلاذِي، عُمْدَتِي ثُمّ عُدّتِي وَكَهْفِي إِذا أَبْدَى نَوَاجِدَهُ الدّهْرُ.

وفي موضع آخر جعله خائنا[592]:

وَنَادَى ضَعِيف الحَيّ، مَن ذَا يُغِيثُنِي أَمَا مِن غَيُورٍ إِذَا خَانَنِي الصّبْرُ وَالدّهْرُ؟

كما جسد الشاعر الدهر في موضع آخر فقال[593]:

فَرَمَى الدّهْرُ بِعَيْنِي أَسْهُمًا مُذْ نَأَيْتُم لَا أَرَى فِيهَا أَحَد.

ولا يخفى من خلال تلك الأمثلة ما أضفاه الشاعر على الدهر من صفات إنسانية كالجود، والمساعدة، والخذلان، والخيانة، ضمن إطار حيوي أمحت من خلاله الحدود الفاصلة، حيث_التقت الصورة المجردة مع الصورة المحسوسة في كثير من نقاط التقاطع.

590 - المصدر نفسه: ص228.

591 - المصدر نفسه: ص 201.

592 - المصدر نفسه: ص205.

593 - المصدر نفسه: ص 185.

ويكثر الشاعر من التجسيم خاصة في الرؤية الوجدانية سعيا وراء خلق علاقات منسجمة مع الذات والوجدان، فالشاعر حين يجسم الوجد ويجعله يذيب الصخر، ويجسد الأسى ويجعله يحرق الكبد، فإنما ينبع ذلك من خلال ما لهذا الهوى من تأثير على نفسه، وفي هذا السياق نذكر قوله[594]:

فلَوْ حَمَلْتِ رِضْوَى مِن الشّوقِ بَعْضَ مَا حَمَلْتُ لَذَابَ الصّخْرُ مِن شِدّةِ الوجْدِ.

ويقول أيضا[595]:

وَلَوْلَا الأَمَانِيّ كُنْتُ، ذُبْتُ مِنَ الأَسَى أَقُولُ: كَئِيبٌ. نَالَ ذَلِكَ مِنْ خَالِ.

وينقل لنا الشاعر صورا من معاناته البعد والهجر من خلال توظيفه الاستعارة التجسيدية فيعمد إلى تجسيم الشوق والبعد فيقول[596]:

بُنِيّ لَئِنْ دَعَاكَ الشّوْقُ يَوْمًا وَحنّتْ لِلّقَـا مِنّا القُلُـوبُ

وَرُمْتَ بِأَنْ تَنَالَ مُنًى وَوَصْلًا يصحُّ بُعَيْدَهُ القَلْبُ الكَئِيبُ

فَإِنّي، مِنْكَ، أَوْلَى بِاشْتِيَاقٍ وَنَارِي، فِي الفُؤَادِ، لَهَا لَهِيبُ.

جسد الشاعر الشوق وجعله محسوسا عاكسا بذلك ما يكتمه من اللواعج النفسية، وما يخفيه من آلام ومعاناة، وما يكابده من ألوان العذابات النفسية والجسدية.

وفي سياق آخر يتحدث فيه الشاعر عن تلهفه للقاء شيخه الصوفي يقول[597]:

---

[594] - الديوان: ص79.

[595] - المصدر نفسه: ص86.

[596] - المصدر نفسه: ص107.

[597] - المصدر نفسه: 198.

فَشَمَّرْتُ عَنْ ذَيْلِي الإِطَارِ، وَطَارَ بِي جَنَاحُ اشْتِيَاقٍ لَيْسَ يُخْشَى لَهُ كَسْرُ.

وعلى نحو ما رأينا فإن الأمير عبد القادر قد وظف التجسيم في مواضع عدة من ديوانه وفي سياق رؤاه المتنوعة، واعتنى به عناية ملحوظة، ووفر له قدرا معتبرا لإخراج الصور في أوضاع تعبر فعلا عن أفكاره ومشاعره، وهذا يدل على دقة حسه بعناصر الكون، ومقدرته العظيمة على إيجاد العلاقات بين المجردات وصفات الإنسان رغم ما بينها من تباعد واختلاف.

2.3-الكناية:

الكناية من أساليب البيان التي لا يقوى عليها إلا كل بليغ متمرس بفن القول " وما من شك في أن الكناية أبلغ من الإفصاح والتعريض، أوقع في النفس من التصريح"[598].

وتتميز الكناية عن غيرها من أساليب البيان في كونها " الوسيلة الوحيدة التي تيسر للمرء أن يقول كل شيء، وأن يعبر بالرمز والإيحاء عن كل ما يجول بخاطره حراما كان أو حلالا، حسنا كان أو قبيحا، وهو غير محرج أو ملوم، وتلك مزية للكناية على غيرها من أساليب البيان"[599].

وبالكناية يترك الفنان التركيب المباشر ويوظف ما هو أجمل "وذلك احتراما لذوق المتلقي وعقله وفكره، وجريا وراء التحسين والبعد عن الفاحش من اللفظ، وتجنب ما يعافه الطبع، وعملا على نقل المعنى بطريق أكثر، وضوحا، وأشد تأكيدا، وأكثر قبولا"[600].

وقد تنوعت الصور الكنائية في شعر الأمير عبد القادر، وعبر بها عن عديد أفكاره ورؤاه، ومن أمثلتها في الديوان الألقاب التي كنى بها زوجته كقوله[601]:

---

598 -عبد العزيز عتيق:علم البيان،دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، دط، دت، ص223.

599 -المرجع نفسه:ص226.

600 - عبد الرزاق أبو زيد زائد: علم البيان، مكتبة الأنجلو المصرية، 1976م، ص141.

– أَوَدّ بِأَن أَرَى ظَبِي الصّحَاري وَأَرْقُب طَيفَه وَاللّيلُ سَارِ.
– وَهَذَا الظّبْيُ لَا يَرْعَى ذِمَامًا وَلَا يَرْضَى مُؤَانَسَةً لِـــجَارِ.

وقوله أيضا[602]:

أَلَا !! مِنْ مُنْصِفِي مِن ظَبْيٍ قَفْرٍ لَقَدْ أَضْحَتْ مَرَاتِعَهُ فُؤَادِي.

وظف الشاعر الأسلوب الكنائي لوصف زوجته، مختصرا صفات جمالها في كلمة "ظبي"، وصورة "الظبي" معروفة في التراث الثقافي العربي، " و قد أكثر شعراء ما قبل الإسلام من ذكرها ووصفها والتشبيه بها في طول العنق، ونصاعة اللون، وراقهم فيها تناسق الأعضاء ورشاقتها"[603] ، فهي صورة تحمل كل معاني الجمال.

ولجأ الشاعر أيضا إلى الأسلوب الكنائي في معرض حديثه عن همومه وأحزانه ومن ذلك قوله[604]:

وحَتّى مَتَى أَرْعى النّجومَ مُسامرا لهَا ودُمـوعُ العَيْنِ، ثَمّ تَفور؟

أَبيتُ كَأنّي بِالسِّمـاكِ مُـــوكِل وَعَيْني، حَيثُ الجَديُ دَار تدُور.

فالكناية هنا نابعة من عمق التجربة الإنسانية، فدلالة التركيب "أرعى النجوم" وكذلك "وعيني حيث الجدي دار تدور" تخرجنا إلى دلالة طول السهر، وفقدان الأمل من رؤية الحبيب .

---

601 - الديوان: ص 68.

602 - الديوان: ص71.

603 -ضياء عبد الرزاق العاني:الصورة البدوية في الشعر العباسي،مرجع سبق ذكره،ص166.

604 - الديوان: ص66.

ولا يقف استخدام الشاعر للكناية على رؤية بعينها، بل يتعدى ذلك إلى أنماط الرؤية الأخرى، ففي إطار الرؤية التأملية نراه يستخدم هذا الأسلوب في مجال وصف الإنسان الكامل ممثلا في شخص أستاذه الصوفي فيقول[605]:

هَشُوشٌ، بَشُوشٌ يَلْقَى بِالرّحْبِ، قَاصِدا وَعَنْ مِثْلِ حَبّ المُزْنِ تَلقَاهُ يَفْتَرُّ.

ففي هذا البيت يثني الشاعر على ممدوحه مستعينا بالكناية، ويصفه بالبشاشة والسماحة وكنى عن ذلك بقوله "حب المزن" وهي حبات البرد الناصعة البياض كناية عن أسنانه البيضاء التي تبدو بابتسامة تضفي على وجهه المليح إشراقة.

وفي ذات السياق يقول[606]:

لَنَا مِنْهُ صَدْرٌ، مَا تُكَدّرُهُ الدِّلَا وَوَجْهٌ طَلِيقٌ، لَا يُزَايلُه البِشْرُ.

هنا يكني الشاعر عن سعة صدر أستاذه بقوله " لنا منه صدر ما تكدره الدلا"، وبهذا الأسلوب الكنائي استطاع الشاعر أن يوصل إلينا تلك الميزة الفردية التي يتمع بها أستاذه.

هذا عن الأدوات البلاغية التي شكلت الصور الفنية في شعر الأمير عبد القادر، أما إذا نظرنا إلى هذه الصور من حيث المضمون وجدنا أكثرها قديم، تداولها الشعراء حتى نفذت طاقتها الإيحائية على نحو ما نرى في هذه الأمثلة ، يقول الأمير[607]:

وَهَذَا الظّبْيُ لَا يَرْعَى ذِمَامًا وَلَا يَرْضَى مُؤَانَسَةً لِجَارِ.

ويقول أيضا:[608]

أَلَا !! مِنْ مُنْصِفِي مِن ظَبْيٍ قَفْرٍ لَقَدْ أَضْحَتْ مَرَاتِعَهُ فُؤَادِي.

---

[605] - المصدر نفسه: ص202.

[606] - المصدر نفسه: ص 203.

[607] الديوان: ص 68.

[608] - المصدر نفسه :ص 71.

تعد صورة "المرأة الظبي " من الصور القديمة المستهلكة التي مات إيحاؤها، ولم تعد قادرة على القيام بالإثارة وإشباع الخيال، وقل مثل ذلك في الليل ورعاية النجوم، يقول الأمير:[609]

وَقَدْ كَلّفَتْنِي الّليل أَرْعَى نُجُومَهُ إِذَا نَامَهُ المرْتَاعُ بِالبُعْدِ وَالصّدِّ.

ويقول أيضا:[610]

أُكَلّفُ جَفْنِي النّومَ عَلّي أَنْ أَرَى مِثَالًا لَهَا يَسْرِي وَلَيْسَ مِثَالُ.

ويقول أيضا:[611]

وحَتّى مَتَى أَرْعى النّجومَ مُسامرا لهَا ودُمـوعُ العَيْنِ، ثَمّ تَفور؟

أَبيتُ كَأنّي بِالسِّمـاكِ مُــوكِل وَعَيْنِي، حَيثُ الجَديُ دَار تدُور.

هذه نماذج لم تحد كلها عن نهج القدماء في شكواهم الليل" وهي صورة مكررة مستهلكة لم يأت فيها عبد القادر بجديد"[612].

هذا عن الصور التقليدية في الرؤية الوجدانية، وإذا انتقلنا إلى الرؤية البطولية "فإننا نجد الأمير في صوره يتمثل عنترة والمتنبي وأبا فراس الحمداني"[613]، فهو مقدام، وفرسه صبور، يسائل محبوبته لتأكيد بطولته، وهي صور قديمة تعود إلى شعراء بأعيانهم، كما سيتضح من الأمثلة الآتية:

---

609 - المصدر نفسه: ص 78.

610 - المصدر نفسه: ص 75.

611 -المصدر نفسه: ص 66.

612 - عبد الرزاق بن السبع: الأمير عبد القادر وأدبه، مرجع سبق ذكره، ص 321.

613 -عبد الرزاق بن السبع : الأمير عبد القادر وأدبه، مرجع سبق ذكره، ص 321.

يقول الأمير:[614]

إِذَا مَا اشْتَكَت خَيلِي الجِرَاحَ تَحَمْحُمًا أَقوُل لَهَا:صَبرًا كَصَبرِي وَإِجمَالِي.

تعود هذه الصورة إلى "عنترة بن شداد" الذي اشتهر بمحاورة فرسه:[615]

فَازْوَرّ مِن وَقْع القَنَا بِلبَانه وَشَكا إِليّ بِعبْرَةٍ وَتَحَمْحُمِ.

كما أخذ الأمير أيضا هذه الصورة من المتنبي، فيقول:[616]

سَلِي اللّيلَ عَنّي، كَم شَقَقْتُ أَدِيـمَهُ عَلَى ضَامِرِ الجَنْبَيْنِ، مُعْتَدِلِ عَـالِ

سَلِي البَيْدَ عَنّي، وَالمَفَـاوِزَ وَالرّبَى وَسَهْلاً وَحزنًا، كَمْ طَوَيْتُ بِرِحْـالِي.

وقد قال المتنبي:[617]

الخَيْلُ وَاللّيْلُ وَالبَيْدَاءُ تَعْرِفُنِي وَالسّيْفُ وَالرّمْحُ وَالقِرْطَاسُ وَالقَلَمُ.

وقد حفل ديوان الأمير عبد القادر بمثل هذه الصور التراثية المستهلكة التي غدت أقرب إلى الدلالة الإشارية، ولم تعد قادرة على تحريك المشاعر، ولم نكد نعثر على صور جديدة تنقل المعنى من الحسي المباشر إلى العاطفي إلا في القليل النادر، نحو قول الأمير[618]:

لَـوْ كُنْتَ تَعْلَمُ مَـا فِي البَدْوِ تَـعْذرِنِي لَكِنْ جَهِلْتَ، وَكَمْ فِي الجَهْلِ مِنْ ضَرَرِ

أَوْ كُنْتَ أَصْبَحْتَ فِي الصّحْرَاءِ مُرْتَقِيا بِـسَاطَ رَمْلٍ بِـهِ الحَصْبَـاءُ كَـالدُّرَرِ

أَوْ جُلْتَ فِي رَوْضَةٍ، قَدْ رَاقَ مَنْظَرُهَا بِكُلّ لَـوْنٍ جَـمِيلٍ شَـيّقٍ عَـطِرِ.

---

[614] -الديوان : ص 42.

[615] - عنترة بن شداد: الديوان ،تحقيق ودراسة: محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي، القاهرة، دط، دت، ص 80.

[616] -الديوان: ص 43.

[617] - أبو الطيب أحمد المتنبي :الديوان،دار بيروت للطباعة والنشر، 1403هـ ، 1983م، ص 332

[618] - الديوان:ص ص 44، 45.

تبدو هذه الصورة بدوية عريقة، وقد ألفنا مثل هذه الصور في الشعر القديم، فألفنا أن توصف الرمال بالدرر، والألوان بالجمال، لكن من غير المألوف أن توصف الألوان بأنها عطرة، حيث أن الشاعر وقع في غمرة إحساسه بالبادية على هذه الصورة، التي جمعت أكثر من حاسة، ولم يعد البصر وحده قادرا على احتواء جمال ألوان البادية.

ولنستمع إلى الأمير وهو يشخص الجبال والشهب فيقول[619]:

جِبَالُ مَكّةَ لَوْ شَامَتْ مَحَاسِنَهُم حَنّوا وَمِنْ شَوْقِهِم نَاحُوا وَقَدْ صَاحُوا

شُهُبُ الدّرَارِي مَدَى الأَيّامِ سَابِحَةٌ لَوْ أَبْصَرَتْهُم لَمَا جَاؤُوا وَلَا رَاحُوا.

وليس تشخيص الجبال والكواكب بدعا في الشعر، فما أكثر ما شخصها الشعراء، يتقدمهم "ابن خفاجة الأندلسي"، الذي اشتهر بتشخيصه للجبل و النجم، فقال في الجبل:[620]

وَقَالَ: أَلَا كَمْ كُنْتَ مَلْجَأَ فَاتِكٍ وَمَوْطِنَ أَوّاهٍ تَبَتّلَ تَائِبٍ؟

وَكَمَ مَرّ بِي مِن مُدْلِجٍ وَمَؤُوبٍ وَقَامَ بِظِلّي مِنْ مَطَيّ وَرَاكِبِ؟

وقال في النجم:[621]

وَمَفَازة لَا نَجْمٌ فِي ظَلْمَائِهَا يَسْرِي وَلَا فَلَكٌ بِهَا دوّارُ.

إلا أن الجديد في تشخيص الأمير للجبال وللدراري يكمن في هذا الانحراف عما توجبه قواعد اللغة، حيث كان من حق النحو عليه أن يقول : "حنت ومن شوقها ناحت وقد صاحت" و " لما جاءت ولا راحت" ولكن آثر الحديث عنها باستخدام" واو" الجماعة الخاصة بجمع المذكر العاقل.

---

619 - الديوان: ص 217.

620 - أبو إسحاق إبراهيم بن خفاجة: الديوان، تحقيق: مصطفى غازي، الإسكندرية، منشأة المعارف، دط، 1960، ص 217.

621 - المصدر نفسه: ص 85.

نستخلص من دراسة الصورة الفنية في شعر الأمير عبد القادر، أن صوره تناغمت إلى حد كبير مع مواقفه ورؤاه، فبالإضافة إلى أنها زخرفة لفظية، وأيضا من محسنات الكلام، فهي أهم من ذلك أداة تقصدها الأمير للتعبير عن رؤاه المختلفة، وأن صوره كانت أكثرها حسية، والحسية أكثرها بصرية، والبصرية أكثرها حركية، وقد ارتبطت الصورة الحسية الحركية بالرؤية البطولية باعتبار البطولة في مفهوم الأمير عبد القادر تعج بمعاني القوة والشجاعة والإقدام وهذه الصفات تحمل زخما من الحيوية والحركة.

وتوصلنا من خلال عرضنا للصورة النفسية في شعر الأمير عبد القادر أن السمة البارزة للصورة النفسية هي اتباع طريقة تصوير الحالات النفسية والانفعالات الوجدانية، وبالرغم من قلة الصور النفسية بالقياس إلى الصور الحسية إلا أنها أزاحت الحجاب عن عالم الشاعر الداخلي، وصورت ما يختلج في نفسه من عواطف وانفعالات وإبرازها وكأنها أمر مشاهد محسوس.

أما الصورة العقلية فقد كان حضورها محدودا جدا، إلا أن قلة عددها لا تعني قلة إيحائها، إذ خدمت تجربته الشعرية، وعبرت عنها خير تعبير.

وعن أدوات تشكيل الصورة التي وظفها الأمير نخلص إلى أن الغلبة كانت للتشبيه والاستعارة، وقلة الكناية بالقياس إليهما، مما أضفى السمة التقليدية على صوره .

أما عن مدى استطاعة هذه الصور نقل المعنى من الحسي المباشر إلى العاطفي، لإضفاء الجدة عليها فقد خلصنا من خلال الأمثلة التي أوردناها إلى أن الأمير قد كانت له إرهاصات في ذلك، ووفق إلى حد بعيد في ربط صوره بالموقف الذاتي.

الفصل الثالث: الإيقاع

الإيقاع:

أدرك النقاد العرب القدماء ما لموسيقى الشعر من أهمية بالغة، لذلك تواتر تعريفهم للشعر بأنه كلام موزون مقفى، ومن بين هؤلاء "ابن طباطبا العلوي" الذي عرفه بقوله: "الشعر – أسعدك الله– كلام منظوم، بائن عن المنثور، الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم لما خص به من النظم"[622]. من خلال هذا المفهوم يتبين لنا أن الشعر يتميز عن غيره من الكلام بطريقة نظمه، فالنظم هو جوهره عليه يتأسس وبه يتميز، والنظم ليس نظما مطلقا كما هو نظم الكلام العادي، وإنما هو نظم معلوم محدود بحدود الوزن والقافية.

إن مفهوم "ابن طباطبا" عبر عن الإجماع الضمني بين العرب على أن الشعر كلام موزون مقفى، وبقي هذا المفهوم للشعر هو السائد، فلم يأت من بعده ناقد أو فيلسوف إلا وجعل هذا النظم المعلوم المحدود بخاصيتي الوزن والقافية في طليعة تحديده لماهية الشعر وحده.

إلا أن هذا المفهوم لا يحيط بماهية الشعر في نظر المحدثين، الذي رؤوا أن مصدر الجمال في الشعر ليس هو الوزن والقافية فحسب، فثمة إلى جانبه الأخيلة والصور التي لا تقل أهمية عن التعبير اللفظي، بل لعلها تفوقه، وثمة أيضا موسيقى داخلية نتجت عن جرس بعض الألفاظ في تجانسها وتقابلها وتناظرها وسنحاول تتبع كلا من الموسقتين الخارجية والداخلية في نتاج الأمير عبد القادر، ورصد وظائفهما الدلالية و مميزاتهما الجمالية .

[622] - محمد أحمد بن طباطبا العلوي : عيار الشعر، شرح وتحقيق: عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1402 1هـ، 1982م، ص09.

1-الموسيقى الخارجية:

1.1-الوزن:

إن تأثير الوزن بالغ في القارئ والسامع، إذ أنه يثير قدرتهما على التأثر والاستجابة، وعند استقرائنا شعر الأمير عبد القادر الجزائري في هذا الجانب، فإن أبرز ما لفت انتباهنا إليه، هو محافظته الشديدة على القصيدة العمودية، أو الشكل التقليدي من وزن وقافية، ونهجه سبل الأقدمين في بناء موسيقى شعره، فقد كان الموروث بالنسبة إليه القدوة والسند. وقبل أن نحاول تحليل الأوزان المستعملة في شعر الأمير، لا بد أن نبدي ملاحظة مهمة، وهي أن القصيدة الواحدة عنده كثيرا ما تشتمل على أكثر من موضوع، فلا تكاد تخلص له قصيدة في موضوع واحد دون الانحراف إلى بعض الموضوعات الأخرى إلا قليلا "فهو مثلا يتغزل في مدينة "تلمسان" غزل شاعر مفتون، بينما هو يفخر باستعادتها من أيدي الفرنسيين، وهو يتحدث عن طيف النبي محمد أو أحد شيوخه المقربين وزيارته له ليلا حديثه عن طيف حبيبته زوجا أو جارية، ويشف توسله إلى النبي وتعلقه به، شفافية النسيب والهيام بالحبيب"[623]، ولهذا لا نستطيع أن نقرر الموضوع الذي لاءمه الوزن على اعتبار حالة الشاعر كما يذكر إبراهيم أنيس: "فحالة الشاعر النفسية في الفرح غيرها في الحزن واليأس، ونبضات قلبه حين يتملكه السرور سريعة يكثر عددها في الدقيقة، ولكنها بطيئة حين يستولي عليه الهم والحزن، ولا بد أن تتغير نغمة الإنشاد تبعا للحالة النفسية، فهي عند الفرح والسرور سريعة متلهفة مرتفعة، وهي في اليأس والحزن بطيئة حاسمة"[624].

---

[623] -محمد السيد الوزير: الأمير عبد القادر الجزائري ثقافته وأثرها في أدبه، مرجع سبق ذكره، ص239.

[624] - إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط3، 1965م، ص175.

وكأن موضوعات الشعر عنده "كعناصر المعرفة، متداخلة يواصل بعضها بعضا بالتعاون والتناوب، ووراء كل غرض مذهب فكري ونظرية تامة أولى دعائمها "فريضة الصدق" "[625].

ومن خلال استعراضنا لديوان الأمير عبد القادر كان ترتيب البحور الشعرية من ناحية توظيفها في قصائده ومقطوعاته على النحو الآتي:

البحور الشعرية	عدد القصائد والمقطوعات	النسب المئوية
الطويل	30	%46,87
البسيط	10	%15,62
الكامل	09	%13,84
الوافر	08	%12,50
مجزوء الرمل	03	%04,86
الرمل	02	%03,12
المتقارب	02	%03,12

استنادا إلى هذا الجدول الإحصائي يمكننا تسجيل الملاحظات الآتية:

-الطويل والبسيط والكامل والوافر من أكثر البحور استعمالا في شعر الأمير عبد القادر الجزائري ويرجع ذلك – في نظرنا- إلى سببين أولهما:

-أن الأمير عبد القادر الجزائري كان تقليده للقدماء واضحا، فقد سلك مسلك من سبقوه من الشعراء من حيث نسب شيوع الأوزان، إذ احتل الطويل المرتبة الأولى بنسبة 46,87%،

[625] - محمد السيد الوزير: مرجع سبق ذكره، ص241.

ثم البسيط بنسبة 15,62%، يليهما الكامل بنسبة 13,84%، فالوافر بنسبة 12,5%، وهذا ما تميزت به المدرسة الكلاسيكية التي " حرصت على المحافظة على جرس الكلمة والتمسك بأوزان البحور الطويلة المتنوعة التفعيلات"[626]

وثانيهما: خصائص هذه البحور، فالطويل طويل النفس رحيب الصدر، وما يدل على سعته أنه "أخذ من حلاوة الوافر دون انبتاره، ومن رقة الرمل دون لينه المفرط، ومن ترسل المتقارب المحض دون خفته وضيقه، وسلم من جلبة الكامل وكزازة الرجز، وأفاده الطول أبهة وجلالة"[627]، وقد أحسن الأمير توظيفه في ديوانه إذ خصه للموضوعات الجليلة كموضوعة الفخر مثلا، باعتباره " أكثر البحور صلاحا لتلك التي تتعلق بالحروب والأغراض الجليلة الشأن، كمواقف المفاخرة "[628].

يقول الأمير مبينا جوهر البطولة[629]:

لَئِن كَانَ هَذَا الرّسْم ، يُعْطِيكَ ظَاهِرِي فَلَيْسَ يُرِيكَ الرّسْم :صُورَتَنَا العُظْمَى

فَثَمّ، وَرَاءَ الرّسْمِ،شَخْصٌ مُحَجّبٌ لَـهُ هِمّةٌ، تَعْلُـو بِأَخْمَصِهَـا النّجْمَـا

وَمَــا المَرْءُ،بِالوَجْهِ الصّبِيحِ افْتِخَارُهُ وَلَكِنّه:بِالعَقْلِ ، وَالخُلُـقِ الأَسْمَى

وَلَئِنْ جُمِعَت لِلْمَرْءِ هَذِي وَهَــذِهِ فَذَاكَ،الّذِي لَا يُبْغَى– بَعْدَهُ– نُـعْمَى.

وفي افتخاره بنسبه وظف الأمير بحر الطويل قائلا:[630]

أَبُونَا رَسُول الله،خَيْر الوَرَى طَرّا فَمَنْ . فِي الوَرَى . يَبْغِي يُــــطَاوِلُنَا قَدْرَا

---

[626]. طه وادي: شعر ناجي: الموقف والأداة، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، دط، 1976م، ص 108 .

[627]. عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج1، الكويت، ط3، 1989م ، ص 443.

[628] - عفيف عبد الرحمن: الشعر وأيام الحرب في العصر الجاهلي، دار الأندلس، ط1، 1984م، ص356.

[629] - الديوان: ص 31 .

[630]. الديوان: ص32 .

وَلَانَا[631]،غَدًا دِينـــــا،وَفَرْضًا مُحَتّمـا عَلَى كُلّ ذِي لُبّ بِه ، يَأمَن الغَـدْرا

وَحَسْبِي بِهَذَا الفَخر مِنْ كُلّ مَنْصِبٍ وَعَن رُتْبَةٍ، تَسْمُو... وَبَيْضَاءَ أَوْ صفْرا[632].

كما وظف الأمير بحر الطويل للافتخار بعلمه المتبحر قائلا[633]:

فَإِن شَئْتَ عِلْمًا،تَلْقَنِي خَيْرَ عَالِمٍ وَفِي الرّوْعِ،أَخْبَارِي–غَدت–تُوهِنُ القِوَى

لَنَا سُفن،بَـحْرِ الحَدِيثِ بِهَا جَـرَى وَخَاضَت،فَطَابَ الورِد،مِمّن بِهَا اِرْتَوَى

وَإِنْ رُمْتَ فِقْه الأَصْبْحِي،فَعُجْ[634] عَلَى مَجَـــالِسِنَا،تَـشْهَد لِـوَاءَ العَنَا دَوَا.

ننتقل من الطويل إلى البسيط الذي احتل المرتبة الثانية، وطرق الأمير من خلاله موضوعات محملة بمعاني العنف كالفخر والحماسة، وأخرى متضمنة لمعاني اللين والرقة كالحنين والغزل والتصوف، باعتباره بحر " شديد الصلاحية للتعبير عن معاني العنف والتعبير عن معاني الرقة"[635].

ومن معاني العنف التي عبر عنها الأمير بتوظيف بحر البسيط قوله:[636]

البَاذِلونَ ، بِيوْمِ الحَربِ ، أَنفُسَهُم لِله ، كَم بَذَلوا نَفْسا ، وَأَبْدَانـا

وَالضّارِبُون،بِبِيضِ الهِندِ،مُرهفةً تَخَالُهَا فِي ظَلَامِ الحَرْبِ،نَيْرَانا

وَالطّاعِنون ، بِسَمر الخَطّ[637] عاليةً إِذَا العَدَوُّ رَآهَا، شرّعت بَـانا

---

[631] - ولانا:ولاؤنا.

[632] - البيضاء والصفراء: المال بنوعيه من الذهب والفضة.

[633] - الديوان: ص 55 .

[634] -عج:التفت واهتم وأقبل علينا.

[635] - عبد الله الطيب: المرشد، ج1، مصدر سبق ذكره، ص 518.

[636] - الديوان :ص 163.

وَالرّاكِبون عِتَاقَ الخَيْلِ،ضَامِرَةً تَخَالُها،فِي مَجَالِ الحَرب عُقبَانَا.

وسنأخذ الآن فيما قلناه من أن البسيط يصلح لرقيق الكلام "والحقيقة أن رقة البسيط من النوع الباكي فهي تظهر في كل ما يغلب عليه عنصر الحنين والتحسر على الماضي، فالبكاء على الأوطان المسلوبة يدخل في هذا القبيل"[638]، وقد قال الأمير معبرا عن حنينه إلى وطنه موظفا البسيط:[639]

لَوْ كُنْتَ تَعْلَمُ مَـا فِي البَـدْوِ تَعْذُرْنِي لَكِن جَهِلْتَ وَكَمْ فِي الجَهْلِ مِن ضَرَرِ

أَو كُنتَ أَصْبَحتَ فِي الصّحراء مُرتَقِيا بِســاطَ رَمْلٍ، بِه الحَصْباء كَالدُّرَرِ

أَوْ جُلتَ فِي رَوْضَةٍ، قَد رَاقَ مَنْظَرَهَا بِكلّ لَــوْنٍ، جَمِيلٍ شَيّقٍ عَطِرِ

تَسْتَنْشِقنّ نَسِيمًــا، طَابَ مُنْتَشَقًــا يَزِيدُ فِي الـرّوحِ لَمْ يَمْرُرْ عَلَى قَذَرِ .

وتوظيف الأمير للبسيط بمعانيه العنيفة والرقيقة، جاء من قبيل تقليده للقدماء الذين سلطوه للتعبير عن المعاني ذاتها، من مثل النابغة الذبياني في رائيته ذات النسيب الملتاع والتي مطلعها:[640]

عوجوا فحيوا النعم دمنة الدار ماذا تحيون من نؤى وأحجار

وكذا المتنبي في هجائه لكافور، وعتابه لسيف الدولة في قصيدته "واحر قلباه ممن قلبه شبم"[641]، وميميته "ضيف ألم برأسي غير محتشم"[642].

---

[637] -سمر الخط: الرماح السمراء المنسوبة إلى الخط وهي قرية في الخليج العربي.

[638] - عبد الله الطيب: المرشد، ج1، ص 530.

[639] - الديوان ص ص 44، 45.

[640] - النابغة الذبياني: الديوان، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط2، 2009م، ص 202.

[641] - أبو الطيب المتنبي: الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، دط، 1983م، ص 331.

[642] - المصدر نفسه: ص 36.

نخلص إلى أن الأمير بتوظيفه بحر البسيط بهذه النسبة المعتبرة والتي بلغت 15,62% يكون قد نهج سبيل القدماء الذين أكثروا من استخدامه، على عكس المعاصرين "فالبسيط بحر معرض عنه بين المعاصرين، لا يكاد ينظم فيه إلا من يدعون بأصحاب المدرسة القديمة" [643].من أمثال "أحمد شوقي" ومن بين قصائده ذات بحر البسيط نونيته التي جارى بها ابن زيدون:

يَا نَائِح الطّلح أَشبَاه عَوَادِينا نَشْجَى لِوَادِيك أَم نَأْسى لِوَادِينَا.

كما يعد " محمود سامي البارودي" من الذين تعاطوا بحر البسيط بكثرة، نذكر على سبيل المثال قصيدته التي يقول فيها[644]:

يَا حَبّذَا جُرْعَة مِن مَاء مَحْنِيَة و ضَجْعة فَوْق الرّمْلِ بِالقَاع.

أما الكامل فقد جاء ثالث البحور استخداما عند الشاعر بنسبة 13,84% وخصه بست قصائد وثلاث مقطوعات، ويتسم هذا البحر بطابع الجد مبتعدا عن الهدوء والتأمل "وينسجم مع العاطفة القوية النشاط والحركة، سواء أكانت فرحة قوية الاهتزاز أو كانت حزنا شديد الجلجلة"[645]، وقد قيل أن :"سر الصناعة في الكامل يدور في تغليب السكنات على الحركات طورا، ثم على تغليب الحركات على السكنات طورا آخر، ثم على الموازنة بينهما أحيانا، ومعنى هذا أن يفتن الشاعر في استعماله الأحرف المتحركة والأحرف المشددة، وأحرف المد والإشباع وأنواع التنوين"، فما مدى سر الصناعة في كامل الأمير عبد القادر؟

يقول الأمير في مطلع قصيدته "الباذلين نفوسهم" :

يـَا أَيّها الرّيح الجَنُوب، تَحَمّلِي مِنّي تَحِيّة مَـغرَم، وَتَـجَمّلِي

---

[643] - عبد الله الطيب: المرشد، ج1، ص 537.

[644] - محمود سامي البارودي: الديوان، مصدر سبق ذكره، ص 340.

[645] - محمد النويهي: الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه، الدار القومية، ج1، 1969، ص61.

وَاقرِ السّلامَ، أُهَيْل وُدّي، وَانثُرِي مِن طَيْبِ مَا حَمَلَتْ، رِيحَ قَرَنْفُلِ

خَلّي خِيَام بَنِي الكِرام، وَخَبّري أَنّـي أَبِيتُ بِـحُرقَةٍ، وَتَـبَلْبُلِ.

فلنتأمل كثرة استخدامه للأحرف المشددة في مطلع القصيدة، وكأنه يريد أن ينقل إلى القارئ طرفا من معاناته، وشدة حزنه على فراق أرباب عهده، ثم لنتأمل مداته وحركاته في قوله[646]:

مـــــــا مِنهُم إِلّا شُجَـاعٌ قَـارِعٌ أَو بَارِعٌ ، فِي كُلّ فِعْل مجمَلِ

كَم نَافَسوا، كم سَارَعوا، كم سَابَقوا من سَابِقٍ ، لِفضَائِل ، وتَفضّلِ؟ !

كَم حَارَبوا، كم ضَارَبوا، كم غَالبُوا أَقوى العُدَاةِ ، بِكثرةٍ وَتـموّلِ؟ !

كم صَابروا، كَم كَابَروا، كم غَادَروا أَعْتَى أَعَادِيهم ،كَعصف مُؤكلِ؟ !

كم جَاهَدوا ، كم طَارَدُوا، وَتَجَلّدُوا لِلنّائِبَاتِ ، بِصَارم وَبِـمِقوَلِ ؟ !

كم قَاتَلوا ، كم طَاولوا ، كَم مَاحَلوا مِن جَيشِ كفْرٍ،بِاقتَحَامِ الجَحفَلِ؟ !

رجح الأمير في هذه الأبيات كفة الحركات على السكنات، وهي خاصية تنسجم مع صفات الشجاعة والبسالة، كالمسارعة والمنافسة والمغالبة والمضاربة...وكلها تدور في فلك الحركة والتوثب.

أما الوافر، فقد احتل المرتبة الرابعة بنسبة 12,5% وقد أحسن الأمير توظيفه بتسليطه على موضوعة الغزل، باعتبار أن هذا البحر "يصلح للأداء العاطفي سواء أكان ذلك في الغضب الثائر والحماسة، أم في الرقة الغزلية والحنين"[647]، يقول الأمير في إحدى قصائده

---

[646]- الديوان: ص ص 142، 143 .

[647]- عبد الله الطيب: المرشد، ج1، ص406.

يصف حاله وهو هائم في كل مكان، يبحث عن حبيب القلب بعد أن أفناه الوجد، فراح يجوب الديار والأماكن عله يعثر على ضالته مستخدما الوافر[648]:

أَلَا قُـلْ لِلّتِي سَـلَبَتْ فُـؤَادِي وَأَبْقَتْنِي ، أَهِيـــمُ بِـــكُلّ وَادِ:

تَرَكْتِ الصّبَّ مُلْتَهِبًا حَـشَاهُ حَلِيفٌ شَجي يَجُوبُ بِكُلّ نَادِ

وَمَالِي فِي اللّذَائِذِ مِن نَصِيبٍ تَوَدّعَ مِنْه مَسْلـوبُ الرّقَـادِ.

كما نلاحظ – من خلال الجدول الإحصائي السابق– أن الأمير عبد القادر الجزائري أكثر من استخدام الأوزان التامة وهي: الطويل (30 قصيدة)، البسيط (10 قصائد)، الكامل (09 قصائد)، الوافر (08 قصائد)، الرمل (قصيدتان) ، والمتقارب (قصيدتان)، أما البحور المجزوءة فقد استخدم الأمير مجزوء الرمل وخصه بثلاث قصائد فقط، ولو أكثر الأمير من الاستخدام المجزوء للبحور لأدرك خاصية من خصائص التجديد، ذلك لأن توظيف البحور المجزوءة بصورة لافتة يعد ميزة موسيقية بارزة طبعت أغلب قصائد شعراء المدرسة الرومنسية، من أمثال "أحمد شوقي" و"إبراهيم ناجي" و"أغلب شعراء مدرسة أبي شادي"[649].

2.1–القافية:

هي من حدود الشعر عند القدماء الذي لا يستقيم عموده إلا بها، ففي معرض تعريف الشعر يقول قدامة بن جعفر:" إنه قول موزون مقفى يدل على معنى"[650]، ويقول ابن خلدون:" اعلم أن لسان العرب وكلامهم على فنيين: في الشعر المنظوم، وهو الكلام الموزون المقفى (...)، وفي النثر وهو الكلام غير الموزون"[651] فهي إذن شريكة الوزن في

---

[648] -الديوان: ص 65.

[649]- ينظر: طه وادي: شعر ناجي الموقف والأداة، مرجع سبق ذكره، ص – ص 108 -110 .

[650] - أبو الفرج قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط3، ص17.

[651] - عبد الرحمن بن خلدون: المقدمة، ضبط وشرح وتقديم: محمد الإسكندراني، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1425هـ،2005م، ص 519.

الاختصاص بالشعر، وقد عرفها إبراهيم أنيس فقال:" إنها عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة ،وتكررها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة"[652].

ويبدو أن الداعي إلى وجود القافية في الشعر العربي القديم هو طول الأبيات في هذا الشعر إذ يصل مثلا بعضها إلى ثلاثين مقطعا، كما في الكامل، وإلى ثمانية وعشرين مقطعا في الطويل، وأربعة وعشرين في الوافر، وهذا العدد الكبير من المقاطع من الصعب أن تجتمع صورته في الذهن، بحيث يتمكن السامع والقارئ من معرفة مكان الوقفة، ولهذا يتوجب تكرار صوت معين في نهاية كل بيت شعري كي يكون علامة إشارية تعد خطوات أثناء قراءة الشعر وسماعه[653].

وقد اشترط النقاد في القافية "أن تكون عذبة الحرف، سلسة المخرج"[654]، وأهم مكون للقافية هو الروي وهو :"ذلك الصوت الذي تبنى عليه الأبيات(...) فلا يكون الشعر مقفى إلا بأن يشتمل على ذلك الصوت المكرر في أواخر الأبيات"[655].

وبعد فإن دراسة الروي في قوافي الأمير عبد القادر الجزائري وإحصاءه يساعدنا على تحديد ما إذا كان الشاعر قد استخدم جميع الحروف الهجائية، أم استغنى عن بعضها؟ وما هي أكثر الحروف التي جاءت رويا لقصائده ولماذا؟

---

652 - إبراهيم أنيس :موسيقى الشعر، مرجع سبق ذكره، ص 246.

653 -ينظر شكري عياد: موسيقى الشعر العربي، مطبعة دار المعرفة، القاهرة،ط1، 1965م، ص99.

654 - قدامة بن جعفر: نقد الشعر، مصدر سبق ذكره، ص 51.

655 - إبراهيم أنيس، مرجع سبق ذكره، ص247.

حرف الروي	عدد القصائد	نسبة التواتر
الراء	13	%20,96
اللام	10	%16,12
النون	10	%16,12
الباء	05	%08,06
الميم	05	%08,06
السين	03	%04,83
الفاء	03	%04,83
الهاء	02	%03,22
الهمزة	02	%03,22
الحاء	02	%03,22
الكاف	02	%03,22
الواو	02	%03,22
العين	02	%03,22
التاء	01	%01,16
المجموع	62	%100

حين نستعرض المخطط الإحصائي لقوافي قصائد الأمير نلحظ أن معظم حروف الهجاء جاءت رويا، ولكنها تختلف في نسبة شيوعها ويمكن أن نقسمها إلى ما يأتي:

نظرا لما يتمتع به الشاعر من معرفة حول ما تحويه بعض القوافي من قيم صوتية وتنغيم إيقاعي فقد نظم في حروف بكثرة وهي : الراء، واللام، والدال، والنون، والباء، فمثلا عدد

القصائد التي كان رويها "راء" هو ثلاث عشرة (13) قصيدة، أي بنسبة 20,96% وبذلك لم يبتعد عن نظم فحول الشعراء لأن "وقوع الراء رويا كثير شائع في الشعر العربي"[656].

نظم الشاعر بنسبة متوسطة في حروف وهي : السين، والفاء، والهمزة، والحاء، والكاف وهي "حروف متوسطة الشيوع"[657].

كما نظم الأمير عبد القادر الجزائري في حرف (الهاء) قصيدتين[658] وهو حرف "قليل الشيوع"[659] في الشعر العربي ولا يستساغ في الشعر إلا إذا توفر فيه أحد الشرطين:

أولهما: "أن تكون أصلا من أصول الكلمة وجزءا من بنيتها، وإن كان مجيء هذا النوع من القصائد قليل الشيوع في الشعر العربي، وذلك لأن ورود الهاء في أواخر كلمات العربية قليل غير شائع"[660].

وثانيهما:"أن يسبقها حرف مد "[661] وهذا هو المتوفر في قافية الأمير إذ قال في الأولى قصيدة بعنوان "لبيك تلمسان":[662]

إلى الصّونِ مدّتْ تِلَمْسَانُ يَدَاهَا وَلَبّتْ فَهَذا حُسْن صَوْتِ نِـدَاهَا.

والثانية في قصيدة "زكاة العلم" التي يقول فيها:[663]

---

656 - إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مرجع سبق ذكره، ص247.

657 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

658 - وليس أربع قصائد على حد إحصاء "فؤاد صالح السيد" في كتابه "الأمير عبد القادر الجزائري متصوفا وشاعر" حيث أضاف قافية "ترغبه" و"بقاعه" في حين أن حرف الروي هنا هو "الباء" و "العين" لأن "الهاء" هي ليست أصلا من أصول الكلمة وليست مسبوقة بحرف مد، فلا يصح اعتبارها وحدها رويا، وإنما الواجب أن يشركها الحرف الذي قبلها، ويرى أهل العروض أن هذا الحرف هو الروي : ينظر إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مرجع سبق ذكره، ص253.

659 - إبراهيم أنيس: مرجع سبق ذكره، ص247.

660 - المرجع نفسه: ص 253.

661 - المرجع نفسه: ص254.

662 - الديوان :ص38.

أتت مهنئة ،فليــهن مهديها جلت تراكيبها، دقت معانيـــــــها.

ولم ينظم الأمير على الإطلاق في حروف هي :الذال، والغين، والخاء، والشين، والثاء، والصاد، والزاي وهي "حروف نادرة في مجيئها رويا"[664].

لم ينوع الشاعر في القافية،فكل قوافي قصائده جاءت مطلقة وهي" ما كان رويها متحركا"[665]، ولا وجود للقافية المقيدة "وهي ما كان رويها ساكنا"[666].

كما عرفت قوافي الأمير لزوم ما لا يلزم الذي يسمى أيضا "الإلزام، وهو أن تتساوى الأصوات التي قبل آخر الفاصلة في النثر، وفي الشعر تتساوى في الأصوات التي قبل الروي "[667] أي "أن يلتزم الناثر في نثره ،أو الناظم في نظمه بحرف قبل الروي أو بأكثر من حرف بالنسبة إلى قدرته مع عدم التكلف"[668]، وقد زخر ديوان الأمير عبد القادر بهذه الظاهرة الموسيقية ما أضفى على الإيقاع نغمة مميزة ومن أمثلته قول الشاعر [669]:

إلى الصّونِ مُدّتْ تِلَمْسَانُ يَدَاهَا وَلَبّتْ فَهَذا حُسْن صَوْتِ نِــدَاهَا

وَقَدْ رَفعت عَنْها الإِزَار، فَلجّ بِهِ وبـرّد فُؤَادا، مِن زُلالِ نَــداهَا

وَذَا رَوض خَدّيْهَا ، تَفَتّقَ نُورُه فَلَا تَرْضَ مِن زَاهي الرّيَاضِ عدَاهَا

وَيَا طَالَمَا عَانَتْ نِقَاب جمالها عُدَاةٌ . وَهُم – بَيْنَ الأَنَامِ – عداهـا.

---

663 - المصدر نفسه:ص ص 121.

664 - أبراهيم انيس: مرجع سبق ذكره،ص 247.

665 - صابر عبد الدايم: موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1993م، ص177.

666 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

667 - عبد القادر عبد الجليل: الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان ، الأردن، ط1، 2002م، ص587.

668 - عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية، علم البديع، مرجع سبق ذكره، ص233.

669 - الديوان :ص ص 38، 39.

التزم الشاعر في هذه القصيدة من بدايتها إلى نهايتها بحركة طويلة –التي تعادل حرفين– قبل حرف الروي على وتيرة واحدة، فأسهم هذا الالتزام في خلق نغمة موسيقية عذبة تأنس لها النفس، وقد عد هذا اللون من محاسن الكلام إذا جاء عفو الخاطر.

ونجد الشاعر في مقطوعة أخرى يلتزم بأكثر من صوت من بدايتها إلى نهايتها فيقول[670]:

يـَا مَلُولًا لَـمْ يَمَلّ كَيْف كَانَ اليومَ حَالُك؟

يَا كَثير البُعْدِ عَنّـا كَانَ كَالغَدْرِ ارْتَحَالُك

كُنت مَن ذَا فِي أَمَانٍ فَبَـدَا اليَوْمَ مُحَـالُك.

وهذا النوع من القوافي "عده النقاد من القوافي النادرة"[671]. ففي هذه النتفة التزم الشاعر بحرف "اللام" وحركة طويلة التي التزم فيها بحرف الحاء وحرف المد، وبذلك أعطت هذه الأصوات موسيقى مميزة "وقد عد القدماء كثرة الأصوات المكررة براعة في القول"[672].

ولا بد أن نشير في هذا المقام إلى محاسن القافية في شعر الأمير وإلى عيوبها، فمن محاسنها التصريع وهو :"تصيير مقطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة بقافيتها"[673]، وقد عد التصريع من مستلزمات مطالع القصائد الجيدة، حتى لا تكاد تعثر على قصيدة جيدة لا تكون مصرعة ،ولذلك توخاه الأمير بكثرة في قصائده، وعدت القصائد المصرعة أكثر من غيرها في الديوان، ومن نظمه الذي استهله بالتصريع قوله في مطلع قصيدته "ما في البداوة من عيب"[674]:

يَا عَاذِرًا لِامْرِءٍ قَد هَامَ فِي الحَضَرِ وَعاذِلا لِمُحِبّ البَدْوِ وَالقَفَرِ.

---

670 - المصدر نفسه: ص114.

671 -إبراهيم أنيس: مرجع سبق ذكره ،ص278

672 - المرجع نفسه، ص 247.

673 - قدامة بن جعفر :نقد الشعر، مصدر سبق ذكره، ص51.

674 - الديوان: ص44.

وفي مطلع قصيدة أخرى يقول[675]:

إلى الصّونِ مدّتْ تِلَمْسَانُ يَدَاهَا وَلَبّتْ فَهَذا حُسْن صَوْتِ نِـدَاهَا.

ويقول أيضا[676]:

لَنَا فِي كُلّ مَكْرُمَةٍ مجَالُ وَمِنْ فَوْقِ السّمَاكِ لَنَا رِجَالُ.

وإذا كان أغلب الشعراء قد وظفوا التصريع في بدايات قصائدهم، فإننا نجد الأمير عبد القادر الجزائري استفاد من قيمته الإيقاعية وجرسه الموسيقي، ووظفه بطرق مختلفة، من ذلك استخدامه في مطلع القصيدة، وفي ثناياها، ومن أمثلة التصريع المكررة داخل القصيدة الواحدة ما جاء في قصيدته "أستاذي الصوفي" التي يقول في مطلعها[677]:

أَمَسْعُودُ ! جَاءَ السّعدُ وَالخَيْرُ وَاليُسْرُ وَوَلّتْ جُيُوشُ النّحْسِ لَيْسَ لَهَا ذِكْرُ.

ويكرر الشاعر التصريع في ثنايا القصيدة بعد أربعة أبيات فيقول:[678]

أَمَوْلاَي ! طَالَ الهَجْرُ،وَانْقَطَعَ الصّبْرُ أَمَوْلَاي !هَذَا الّليلُ هَل بَعْدَهُ فَجْرُ.

ويكرره مرة ثالثة بعد واحد وسبعين بيتا فيقول:[679]

وَقَالَ :اسْقِنِي خَمْرا،وَقُل لِي: هِي الخَمْرُ وَلَا تُسْقِنِي سِرّا إِذَا أَمْكَنَ الجَهْرُ.

---

675 - المصدر نفسه: ص38.

676 - الديوان: ص34.

677 - المصدر نفسه: ص197.

678 - الديوان: ص198.

679 - المصدر نفسه: ص209.

وظف الأمير التصريع في مطلع القصيدة للحديث عن حالته السيئة وما آل إليه بعد فراق أستاذه، ثم ينتقل إلى الموضوع الثاني في توسل ورجاء إلى الله كي يجمعه به مرة أخرى، والموضع الثالث ينتقل إلى الحديث عن لذة الخمرة الصوفية ،وكأن الشاعر بهذا التكرار لبنية التصريع في ثنايا القصيدة يهدف إلى شد انتباه السامع، وتهيئة الجو المناسب له ليتمتع بالتجول في موضوعات القصيدة .

إن تكرار التصريع في قصيدة واحدة بعد البيت الأول يعد في رأي "قدامة بن جعفر" "من اقتدار الشاعر وسعة بحره"[680].

وفي قصيدة أخرى يكرر الشاعر التصريع مرة واحدة في ثنايا القصيدة إذ يقول في مطلعها [681]:

يَا عَاذِرًا لِامْرِءٍ قَد هَامَ فِي الحَضَرِ وَعاذِلا لِمُحِبّ البَدْوِ وَالقَفَرِ.

ويكرر الأمير التصريع في ثنايا القصيدة فيقول:[682]

عَدُوّنَا مَا لَهُ مَلجَا وَلَا وزَرُ وَعِنْدَنَا عَادِيَاتُ السّبقِ وَالظّفَرِ.

من خلال الأمثلة السابقة نستنتج أن التصريع ساهم أيما مساهمة في إضفاء موسيقى ونغم مميزين على النصوص الشعرية، والقارئ لديوان الأمير سيلاحظ حتما هذه السمة الإيقاعية البارزة في مستهل قصائده، ولا شك في أن ما يزيد قصائد الشاعر إيقاعا موسيقيا وتنغيما هو امتداد هذا التصريع ليشمل عمق النص متجاوزا بذلك مطلعه فبعث فيه بين الحين والآخر شحنات موسيقية على شكل موجات تتلوها موجات تحمل في ثناياها دلالات ومقاصد يريد الشاعر إبلاغها بواسطة أنغام موسيقية تشد سمع القارئ وفكره.

---

680 - قدامة بن جعفر: نقد الشعر، مصدر سبق ذكره، ص 51.

681 - الديوان: ص44.

682 - المصدر نفسه: ص 49.

ومن محاسن قافية الأمير أيضا التوشيح وهو :" أن يكون أول البيت شاهدا بقافيته، ومعناها متعلقا به، حتى أن الذي يعرف قافية القصيدة التي البيت منها، إذا سمع أول البيت عرف آخره وبانت قافيته"[683]، ومن أمثلته في الديوان قول الأمير[684]:

رَفَعْنَا ثَوْبَنَا عَنْ كُلّ لُؤمٍ وَأَقْوَالِي، تُصَدّقُهَا الفِعَالُ.

لفظ "أقوالي" التي أتى قبل القافية ينبئ بها، حيث كلمة "أقوالي" تتطلب القافية "الفعال"، وأن المتلقي يهتدي إليها دون عناء لأن الذي يفاخر بصدق أقواله يلزمه أن يدعمها بصدق أفعاله ومطابقتها لأقواله.

ويقول الأمير في سياق آخر[685]:

وَقَدْ عَرّفَتْنِي الشّوق مِن قَبْل، وَالهَوى كَذَا وَالُبكا يَا صَاحِ، بِالقَصْرِ وَالمَدّ.

في هذا المثال نرى مدى ارتباط كلمة "القصر" بالقافية "المد"،ليفرز دلالة فرط البكاء، فما أشد التلازم بين القافية واللفظ والمعنى .

وفي مثال آخر يحدث الشاعر بحبه لأحد إخوته ، و بتعلق قلبه به لا بالمال والولد فيقول:[686]

كُنتَ لِي قُرّةَ عَيْنٍ وَبِهَا هَامَ قَلْبِي لَا بِمَالٍ وَوَلَدْ.

فكلمة "ولد" بصفتها قافية هنا، جيدة الموقع فهي شيء منتظر يتطلبها المعنى بإلحاح لتلازم المال والولد في التعامل اليومي وبالأخص في التعبير القرآني.

---

683 - قدامة بن جعفر: نقد الشعر، مصدر سبق ذكره، ص168.

684 - الديوان: ص 35.

685 - المصدر نفسه :ص 78.

686 - المصدر نفسه: ص135.

وفي مثال آخر يتحدث عن بطولته التي مكنته من حمل أحد شهداء المعركة تحت وابل من الرصاص لئلا يقع في أيدي الأعداء فيقول:[687]

مِن بَيْنِهم حَمَلْتُهُ، حِينَ قَد قَضَى وَكَم رَمْيَةٍ كَالنّجْمِ، مِن أُفُقِه، هَوَى.

كلمة "النجم" تستلزم حضور لفظة "هوى" التي هي القافية في هذا البيت، وذلك لتلازمها في التعبير القرآني، وأيضا لأن المعنى يتطلبها بقوة، لأن الشاعر يعتز بغيرته على جنوده حتى وهم أموات، فلا يسمح للأعداء الظفر بجثثهم حتى وإن كلفه ذلك حياته،فيقتحم هذه الرمية التي شبهها وهي ساقطة، بهوي النجم حين يخر في الفضاء بسرعة فائقة، وينقذ جثة الشهيد من الوقوع في أيدي الأعداء.

يبدو من خلال الأمثلة السابقة وغيرها من الأمثلة المبثوثة في ديوان الأمير أن كلمات الأبيات كانت تمهد للقافية حتى أن السامع ليتوقعها قبل إكمال البيت وقد استعان في ذلك بأدوات كالتضاد والعبارات المألوفة والتعبير القرآني.

وكما عرفت قافية الأمير المحاسن عرفت أيضا بعض العيوب ومن هذه العيوب "الإيطاء" وهو :"إعادة اللفظة ذاتها بلفظها ومعناها (...) وأجاز علماء العروض إعادة اللفظة ذاتها بمعناها بعد سبعة أبيات"[688].

ونجد الإيطاء في قول الأمير[689]:

كَم حَاوَلَ الصّحبُ، وَالآلُ الكِرَامِ لَهَا وَاللهُ يَخْتَصّ مَنْ قَدْ شَاءَ أَفْضَالا.

وبعد بيتين فقط يكرر كلمة "أفضالا" بمعناها وهو العطاء فيقول:[690]

---

687 - الديوان : ص57.

688 - صابر عبد الدايم: موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، مرجع سبق ذكره، ص185.

689 - الديوان: ص159.

690 - المصدر نفسه: ص 159.

قَدْ كُنتُ مُضْمر خَفْضٍ، ثُمّ أَكْسَبَنِي رِفْعا، وَقَد عَمّنِي جُودا وَأَفْضَالا.

"وأفحش الإيطاء ما كان بين بيتين متواليين"[691] ومن أمثلته في الديوان قول الأمير:[692]

مـَا جَنّةُ الخُلدِ ، إلاّ فِي مجَـالِسِهِم فِيها ثِمارٌ، وَأَطْيَارٌ، وَأَرْوَاحُ

هَوَى المُحِبّ لَدَى المَحْبُوبِ حَيْثُ ثَوَى وَكِيفَمَا رَاحَ هَبّت مِنه أَرْوَاحُ.

فلفظ "أرواح" الأولى بمعنى النسيم، والثانية كذلك، وربما ظهر هذا العيب لأن الشاعر كان تحت وطأة مشاعره الوجدانية الصوفية فلم يعبأ بما يقول.

كما وردت قواف أخرى بعينها شكلا ضمن بعض قصائد الشاعر إلا أنها تختلف من حيث المعنى، وهذا جائز، فقد قال النقاد في ذلك :"إذا اتفق اللفظ [القافية] واختلف المعن كان جائزا، كقولك "أريد خيارا" و "أوثر خيارا" أي :" تريد خيارا من الله لك في كذا، "وخيار الشيء: أجوده"[693].

ومن أمثلته في الديوان قول الأمير [694]:

خَلِيليّ وَافَت مِنْكُم ، ذاتُ خُلْخَالٍ تَتِيـهُ عَلَى شَمْسِ الظّهِيرَةِ ، بِالخَـالِ[695]

تَمِيسُ، فَتُزْرِي بِالغُصُونِ ، تَمَايُلا تَرُوح ، وَتَغْدُو، فِي بُرُودٍ مِن الحَـالِ[696]

لَهَا مَنْطِقٌ حُلوٌ ، بِهِ سِحرُ بَـابِلٍ رَخيم الحَواشِي، وَهُو أَمْضَى مِن الخَالِ[697]

---

691 - موسى بن محمد الملياني الأحمدي: المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، المعهد التربوي الوطني الجزائري ،ط2، 1969م، ص401.

692 - الديوان: ص219.

693 - قدامة بن جعفر: نقد الشعر، مصدر سبق ذكره، ص187.

694 - الديوان: ص ص 83، 84، 85، 86.

695- الخال: الخيلاء.

696 - الخال: برد يماني.

697 - الخال: السيف الصقيل.

مُوَشّحَةٌ مِن طَرْزِكم ، بِبَدَائِـعَ مُحَجّبة ، عَن كُـلّ ذِي فِطنَةٍ خَـالِ[698]

وَكسْوَتها النّعماءُ، مِن كُلّ مُحسِن يَصُدّ لِمَرْآهـا الشّجَاع ، كَمَـا الخَالِ[699]

وَمَا عَيْبها، إلّا التّغْرّب فِي الـوَرَى فَلَم تَلقَ مِن أُختٍ لَهَا ، لَا، وَلَا خَالِ[700]

أَتَتْنِي عَلى بُعدٍ، وَلم يُثنِ عَزْمَهَـا مَهَامه فيحٌ ، لاَ، وَلَا سَطْـوة الخَالِ[701]

تَعَسّفَتِ الفَيْفَاءَ، فِي غَسَقِ الـدّجَى فَكَم قَطَعَتْ نَـهْرا مِن الخَيلِ وَالخَالِ[702]

أَتَتْنِي –فَدَتْها النّفسُ– فِي حِينِ غَفلَةٍ فَقُلتُ لَهَـا : أَهـلا فَدا وَقْتُنَا خَـالِ[703]

وَأَفْرَشْتُهَا خَدّي وَقُلْتُ لـهَا : طَئي فلا تَحسَبِي خَدّي، عَلَيْكِ ، بِذِي خَالِ[704]

وَلَمّـا تَطَارَحْنَا الأَحَـادِيثَ بَيْنَنـا وَأَحْلى تَلاقِي الخِلّ ، بِالمَنْزِلِ الخَالِي[705]

وَعَنْكُم، غَدَت تُنْبي ، بِمـا أَنْتَ أَهْله وَإِنّ وِدادِي اليَوم ، أَرْسَى مِن الخَالِ[706]

وَأَبْثَثْتُها وُجْدِي ، وَمـا بَيْنَ أَضْلُعِي مِن البُعد، وَالأَشْواق، وَالدّمع ،كَالخَالِ[707]

وَحَدّثْتُها عَن لَـوْعَتِي ، وَتَـحَرّقِي وَقَـــــطع اللّيَـالِي ، بِالتّـأملِ كَالخَـالِ[708]

تَكَـادُ لِذكرَاهُم ، تَذُوبُ حَشَـاشَتِي وَمَـــا لِي سِواهُم مِن وَلِيّ ، وَلَا خَـال[709]

---

698 - الخال:خالي البال.

699- الخال : الجبان.

700 -الخال:أخ الأم.

701 - الخال:الشجاع.

702 - خال :الفارس.

703 -خال:فارغ.

704 -خال:بخل

705 -الخالي: المنزل الفارغ.

706 -الخال:الجبل العظيم.

707 - الخال:السحابة الماطرة.

708 -الخال:الملازم للشيء لا ينفك عنه.

وَلَوْلا الأَمَانِيّ، كُنتُ ذُبتُ مِن الأَسَى أَقُــولُ : كَئِيبٌ ، نَالَ ذَلك مِن خَــالِ[710]

أَرَوّحُ نَفسِي بِالأَمَـانِي ، رَاجِيــا سَمَــاحة دَهر، ضنّ ، يَرْجِع كَالخَالِ.[711]

ومن عيوب قافية الأمير أيضا "التضمين" وهو :"افتقار القافية إلى البيت الذي بعدها في إفادة معناها، أي ربط كلمة روي البيت السابق بالبيت الذي تلاها، بأن تفتقر إليه في الإفادة"[712].

ومن أمثلته في الديوان قول الأمير:[713]

قَالَ الأُلى قَد مَضُوا ، قَوْلا يُصدّقُه نَقْلٌ وَعَقْلٌ ، وَمَـا لِلْحَقّ مِن غَيْر:

"الحسن يَظْهَرُ فِي بَيْتَيْنِ ، رَونَقُـه بَيْتٌ مِن الشِّعر، أَوْ بَيْتٌ مِن الشَّعْرِ".

الملاحظ أن البيت الأول لا يستقل بنفسه بل احتاج إلى البيت الثاني حتى يكتمل المعنى، ونجده في موضع آخر في قول الشاعر:[714]

أَحلَى المَدِيحِ مَدِيح خلّ فَاخِرٍ أَقْوَالُه تُنْبِي، كَدُري بَاهِرِ:

عَمّا أَجَنّ مِن الوِدَادِ ، جنابه أَلفَاظُهُ تَتْرَى كَشَهْدٍ قَاطِرِ.

كما نجده أيضا في موضع آخر في قول الأمير[715]:

---

709 -خال: الأمير.

710 -خال:ضعيف القلب.

711 -الخال:الرجل السمح الكريم.

712 - موسى بن محمد بن الملياني الأحمدي: مرجع سبق ذكره، ص407.

713 - الديوان: ص47.

714 - الديوان: ص123.

715 - المصدر نفسه: ص78.

وَقَدْ هَالَنِي، بَل قَد أَفَاضَ مَدَامِعِي وَأَضْنَى فُؤَادِي، بَل تَعَدّى عَنِ الحَدّ

فـراقُ الذِي أَهوَاه ، كَهْلا وَيَافِعا وَقَلْبِي خَلِيّ مِن سُعَـادٍ وَمِن هِنْـدِ.

فالمعنى لم يكتمل في البيت الأول وإنما هو بحاجة إلى البيت الذي يليه ليستوفي دلالته.

2-الموسيقى الداخلية:

لم يقصر الأمير عبد القادر اهتمامه على البناء الموسيقي الخارجي المتمثل في الوزن والقافية لتوصيل رؤاه وأفكاره، بل بدا اهتمامه كبيرا بجانب آخر من الإيقاع هو ما يسمى الموسيقى الداخلية.

والموسيقى الداخلية للنص الشعري تأتي من مصادر متعددة، وروافد متنوعة، من الألفاظ وما لها من أصوات وما تحمله تلك الأصوات من أحاسيس ومشاعر، ومن تآلف الكلمات وتجاورها وتتابعها، وما تحدثه هذه الكلمات المنتظمة في نسق معين من أثر ينتج عن انسجام موسيقي، تأتي أيضا من ألوان البديع الصوتي كالتكرار، والتقسيم، والجناس، والطباق، ورد العجز على الصدر، وغير ذلك من أنواع التآلف النغمي ،وهذه العناصر الموسيقية قد تجتمع كلها أو يجتمع بعضها في النص، فينتج عنها إيقاع موسيقي واضح الأثر، يحمل رسائل دلالية وقضايا ورؤى، قد لا تتضمنها أدوات فنية أخرى وإنما هي من اختصاص الموسيقى الداخلية.

وأهم جوانب الموسيقى الداخلية التي وظفها الأمير عبد القادر الجزائري في بنائه الشعري هي التكرار بكل أنواعه وصوره، كتكرار الكلمات والعبارات والأدوات، وحسن التقسيم، تقسيم الكلام داخل البيت الشعري الواحد، أو أبيات شعرية متتالية، بالإضافة إلى استعماله ألوان البديع المختلفة كالجناس، ورد العجز على الصدر، وغير ذلك من أنواع التآلف النغمي الهام في تشكيل الموسيقى الداخلية للشعر، ونبدأ بأكثرها استعمالا في الديوان.

1.2-التكرار:

حضر التكرار بقوة في ديوان الأمير عبد القادر، وقد أدى دوره على أكمل وجه في إبراز الرؤى، وقبل أن نأتي على ذكر هذا الأثر الذي أحدثته أنواعه المختلفة، نأتي على تعريفه، فالتكرار "هو عبارة عن إعادة كلمة فأكثر بالمعنى واللفظ معا، إما للتوكيد ولزيادة التنبيه، أو للتهويل، أو للتعظيم، أو للتلذذ بذكر المكرر"[716].

والتكرار كما هو معروف من البنى الإيقاعية التي تحدث موسيقى خاصة ومميزة في النص الشعري، خاصة إذا أحسن الشاعر توظيفه وأبدع في استعماله، وبرع في تنويعه.

وأثناء استقرائنا لديوان الأمير عبد القادر وجدنا توظيفه للتكرار ملفتا للانتباه، فقد استعمله بكثرة وبصور متنوعة ليشمل كل أنواع الرؤية، ومن أنماطه الجلية في الديوان نذكر:

1.1,2-تكرار الكلمات: وينشأ هذا النوع "من التطابق بين الكلمتين لفظا ومعنى، دون أن ينشأ من تكراره معنى ثان (...) إلا ما قد يتولد من السياق"[717]، وقد تعددت صور هذا التكرار في الديوان ونماذجه تكاد لا تحصى، ومن أمثلته قول الأمير:[718]

جَزَى اللهُ عَنّا شَيْخْنَا خَير مَا جَزَى بِهِ هَادِيًا فَالأَجْرُ مِنْه هُوَ الأَجْرُ.

وفي القصيدة نفسها يقول:[719]

فَمُر، أَمْر مَوْلى، لِلعبِيد فَإِنّنِي أَنَا العَبْدُ ذَاكَ العَبْدُ، لَا الخَادِمُ الحُرُّ.

---

[716] - موسى ربابعة: قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، مكتبة الكتاني، دار الكندي، إربد، الأردن،دط، 2001م، ص 14.

[717] - محمد الكراكبي: خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني، دراسة صوتية، دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر،دط، 2003م، ص114.

[718] -الديوان: ص 212.

[719] - المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

وفي قصيدة أخرى يكرر الكلمة في المصراع الأول فيقول:[720]

شَاقَنِي حُبّ الحُسَيْن شَاقَنِي مَا لِحُكْمِ اللهِ فِي القَلْبِ مَرَدّ.

ينوع الشاعر في صور هذا النمط من التكرار، فتارة يكرر في المصراع الأول وتارة أخرى يكرر في المصراع الثاني، وفي بعض الأحيان يتجاوز تكرار اللفظة من مرة واحدة إلى مرتين كقوله[721]:

وَمِنّا لَمْ يَزَلْ فِي كُلّ عَصْرٍ رِجالٌ، لِلرّجَالِ، هُم الرّجَالُ.

كرر الشاعر لفظة "الرجال" مرتين، بل أفرد لها مصراع بكامله، وذلك في معرض فخره ببطولته وبطولات رجاله، فمنهم النصر، وبهم يتحقق، وبذلك جاء التكرار ليحقق غرضين، غرض الفخر العريض بأبطاله، وغرض الإيقاع.

ومن فرط اهتمام الشاعر بهذا النمط من التكرار، وولعه بإيقاعه الموسيقي المتميز، يعمد إلى تكرار اللفظة الواحدة أكثر من مرتين، بل ويجعل بناء المصرعين يقوم على أساسه، ومن ذلك قوله: [722]

كَرِيمٌ مِن كَرِيمٍ مِن كَرِيمٍ كَرِيمٌ مِن كَرِيمٍ مِن كَرِيمٍ.

ويبدو هذا النوع من التكرار أكثر التصاقا بالعفوية وأبعد من التصنع والتكلف، ذلك لأن الشاعر وهو في وهج الإبداع يروق له أن يكرر ما يشاء من أسماء، أو أفعال، أو حروف، دون اللجوء إلى أنساق مخصوصة قد تحرمه من عفويته في التعبير عن أصدق مشاعره، ولهذا وجدنا هذا اللون الإيقاعي أكثر انتشارا وتوظيفا في ديوان الأمير عبد القادر.

---

[720] - الديوان: ص 137.

[721] - المصدر نفسه: ص 36.

[722] - الديوان: ص 177.

2.1.2-تكرار البداية: هذا النوع من التكرار هو عبارة "عن إعادة كلمة أو عبارة في بداية أبيات وفقرات متتابعة"[723]، كما عد هذا النوع من أكثر أنواع التكرار ارتباطا ببناء القصيدة "فهو يكشف عن فاعلية قادرة على منح النص الشعري بناء متلاحما (...) وأن هذا التتابع الشكلي يعين في إثارة التوقع لدى السامع، وهذا التوقع من شأنه أن يجعل السامع أكثر تحفزا لسماع شاعره والانتباه إليه"[724].

وقد وظف الأمير هذا النوع بكثرة في ديوانه، ومن أمثلته نذكر قوله:[725]

وَيَلْقَى إليــهِ نَـفسه ، بفَنَائِـــــــه بِصِدْقٍ تَسَاوَى عِنْدَهُ السّرُّ وَالجَهْرُ

فَيَلْقى مُناخَ الجُودِ، وَالفَضْلِ وَاسِعًا وَيَلْقى فُرَاتًا، طَابَ نَهْلا فَمَا القِطْرُ

وَيَلْقى رِيَاضًـا، أَزْهَرَتْ بِمَعَارِفٍ فَيَا حَبّذا المَرْأَى ! وَيَا حَبّذا الزّهْرُ !

وَيَلْقَى جِنَانًا، فَوقَ فِردَوْسِها العُلَى وَمَا لِجِنَانِ الخُلْدِ ، إِنْ عَبّقَتْ نشْرُ

إن اختيار الشاعر تكرار لفظة "يلقى" في أربع بدايات متتالية، يثير إيقاعا ملفتا للانتباه، يزيد في تشويقنا لمعرفة ما يلقاه أستاذه الصوفي من جزاء عند ربه ثوابا له على بذله وعطائه في الحياة الدنيا، ونبهنا هذا التكرار إلى ما يعده الله -عز وجل- لعباده المخلصين من رياض وجنان، ونعم لا تعد ولا تحصى.

وفي سياق البطولة يقول الأمير موظفا تكرار البداية:[726]

سَلِي اللّيلَ عَنّي، كَم شَقَقْتُ أَدِيـمَهُ عَلَى ضَامِرِ الجَنْبَيْنِ، مُعْتَدِلٍ عَـالِ

---

723 - موسى ربابعة: قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، مرجع سبق ذكره، ص 16.

724 - موسى ربابعة: قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، مرجع سبق ذكره: ص 46.

725 - الديوان: ص 207.

726 - المصدر نفسه: ص 43.

سَلِي البَيْدَ عَنّي، وَالمَفَـاوِزَ وَالرّبَى وَسَهْلاً وَحزنًا، كَمْ طَوَيْتُ بِتِرْحَـالِي.

يكرر الشاعر كلمة "سلي" في بداية البيتين مفتخرا ببطولته وشجاعته، فبطولته معروفة لدى الكل، وهيهات أن تتوارى ! فالليل بظلمائه يشهد على قوته، والمفاوز والربى تقر بعظمته، فبالإضافة إلى ما حققت هذه البداية المتكررة من إثبات البطولة، فإنها أحدثت أيضا تلاحما بين البيتين وإيقاعا موسيقيا نحسه ولا نقيسه.

من خلال هذه الأمثلة التي أوردناها وغيرها كثير في الديوان، اتضح لنا أن تكرار البداية – ونعني به تكرار كلمة أو عبارة في بداية أبيات القصيدة أو كلها أو مقطع منها– حقق وظائفه المرجوة، إذ عمل على إبراز بعض تصورات الشاعر ومواقفه، كما عمل على تماسك النص الشعري وإحكام بنائه، وعمل أيضا على تحفيز السامع وشد انتباهه، ذلك لأن تكرار الصوت في مطلع كل بيت سيولد حتما لدى السامع خاصية التوقع التي تجعله متأهبا لسماع الصوت المتناسق المتكرر.

3.1.2- تكرار الضمير:

وقد توسله الشاعر بكثرة في ديوانه، ونذكر على سبيل المثال لا الحصر قوله:[727]

أَنَا حَقّ ، أَنَـا خَلقٌ أَنَا رَبٌّ ، أَنَا عَبْدُ

أَنَا عَرْشٌ ، أَنَا فَرْشٌ وَجَحِيمٌ ، أَنَا خلْدُ

أَنَا مَاءٌ ، أَنَا نَـارٌ وَهَوَاءٌ ، أَنَا صَلْدُ

أَنَا كَمّ ، أَنَـا كَيْفٌ أَنَا وَجْدٌ ، أَنَا فَقْدُ

أنا ذَات ، أَنَا وَصْفٌ أَنَا قُربٌ ، أَنَا بُعدُ.

[727] - الديوان: ص 225.

عمد الشاعر إلى تكرار ضمير المتكلم "أنا" في كل أبيات القصيدة، ليعبر عن رؤيته الصوفية التي تقر بوحدة الوجود، وأن ذاته لا تخرج عن الذات الكلية التي تشمل كل الموجودات الحية والجامدة، ولكي يحصيها كرر الضمير ثماني عشرة مرة، كما كان لهذا التكرار عظيم الأثر في إبراز الإيقاع الموسيقي الناجم عن حسن التقسيم.

ومن أمثلة تكرار الضمير أيضا قوله[728]:

هُوَ أَعْلَمُ العُلَمَاءِ وَاحِدُ عَصْرِه هُو طُودُ سِرّ هدًى ، لَهُ إِهْدَاءُ

وَهُوَ الإِمَامُ، وَأَهْلُ كُلّ مَحَامِدٍ مَا دَعْدُ؟ مَا علوى؟ وَمَا أَسْمَاءُ؟.

كرر الشاعر في هذا المقطع ضمير الغائب "هو" لسرد أوصاف العالم "محمود الحمزاوي" ، وتبيين محامده، فلم يخاطبه باسمه مباشرة وإنما عمد إلى استعمال ضمير الغائب تقديرا له، واحتراما لشخصه.

4.1.2- تكرار الأدوات: تواتر تكرار الأدوات بكثرة على تنوعها بين أداة نفي ونهي ونداء وشرط وغيرها، ومن أمثلته قول الأمير:[729]

فَلاَ غَوْلَ فِيهَا، لَا، وَلَا عَنْها نزفةٌ فَيَا حَبّذا كَأْسٌ ! وَيَا حَبّذَا خَمْرُ !

فَلاَ عَـــــالِم ، إِلّا خَبِيرٌ بِشُرْبِـها وَلَا جَاهِلٌ ، إِلّا جَهُولٌ بِـهَا غرّ

وَلَا غَبْنَ فِي الدّنيا، وَلَا مِن رَزِيئَةٍ سِوى رَجُلٌ عَن نَيْلِهَا حَظّه نَزرُ

وَلَا خَسِرَ فِي الدّنْيَا، وَلَا هُوَ خَاسِرٌ سِوَى وَالِهٌ وَالكفّ مِن كَأْسِهَا صفْرُ.

يكرر الشاعر في هذا المقطع أداة النفي "لا"، وتتواتر هذه الأداة في أربعة أبيات متتالية، وقد عمل هذا التكرار على تأكيد طهارة خمرة المتصوفة، التي لا علاقة لها

---

[728]- المصدر نفسه :ص 179 .

[729] - الديوان: ص ص 207، 208.

بالكحول، ولا صلة لها بالجهلة، و قد خاب من لم يحظ بتذوقها وخسر الدنيا وما فيها، فينفي الشاعر صفات الخمرة العادية عن خمرة المتصوفة، ويلحق بها كل ما هو جميل.

وفي سياق وجداني يقول الأمير:[730]

يا سَيّدي !يَا رَسول اللهِ!يَا سَنَدِي! وَيَا رَجَائِي!وَيَا حِصْنِي !وَيَا مَدَدي!

وَيَا ذَخِيرَةَ فَقْري ! يَاعِياذي ! يَا غَوْثي ! وَيَا عُدّتِي لِلخطْب وَالنّكَدِ!

يَا كَهْفَ ذُلّي!وَيَا حَامي الذّمارِ!وَيا شَفيعَنا فِي غَد!أَرجُوكَ ,يَا سَنَـدِي.

وفي مقطع آخر يقول:[731]

يَا رَبّ ! يَا رَبّ ! يَا ربّ الأَنَامِ ! وَمَن إِلَيْهِ مَفْزَعَنَـا ، سِرّا وَإِعْلاَنَـا

يَا ذَا الجَلاَلِ ! وَذَا الإِكْرَامِ ! مَالِكَنَا يَا حَيّ ! يَا مُولِيًا فَضْلًا !وَإِحْسَانًا

يَا رَبّ ! أَيّد، بِرُوحِ القُدْس مَلْجَأَنَا عَبْدُ المَجِيدِ ، وَلَا تُبْقِيهِ حَيْرَانَـا

عمد الشاعر إلى تكرار أداة النداء "يا" في المقطعين عدة مرات، في المقطع الأول لمناجاة الرسول الكريم – صلى الله عليه وسلم– وفي المقطع الثاني توسلا إلى الله كي ينصر الدولة العثمانية على أعدائها، ولا يوجد أنسب من هذه الأداة في المناجاة والتوسل.

مما نخلص إليه أننا أثناء استقرائنا لقصائد الأمير عبد القادر الجزائري بغرض استخراج التكرار بأنواعه، استنتجنا أن الشاعر قد اهتم به كثيرا ووظفه بكل أنماطه، ويكاد لا تخلو رؤية من رؤاه من صوره وتراكيبه، إلا أن ما يميز التكرار في ديوان الأمير عبد القادر هو

---

730 - المصدر نفسه: ص152.

731 - المصدر نفسه: ص161.

حرصه على الترنم وتأكيد النغم، والتلذذ بترديده وإعادته، وقد عد التكرار المراد به تقوية النغم "من أكثر أصناف التكرار النغمي ورودا في الشعر المعاصر"[732]

2.2- حسن التقسيم:

هذا الفن يتعلق بتجزيء الكلام أي تقسيمه، وقد تطرق إليه مجموعة من النقاد القدماء والمحدثين، فمن القدماء نذكر "أبي هلال العسكري" في قوله : "التقسيم الصحيح أن تقسم الكلام قسمة متساوية تحتوي على جميع أنواعه، ولا يخرج منها جنس من أجناسه"[733]. أما من المحدثين فنذكر " عبد الله الطيب" الذي قال عن التقسيم :" هو تجزئة الوزن إلى مواقف أو مواضع يسكت فيها اللسان أو يستريح أثناء الأداء الإلقائي"[734]، وقد عد التقسيم بالنسبة إلى الموسيقى عنصرا مهما من عناصر موسيقى الحشو أو الموسيقى الداخلية، ويظهر في تقسيم البيت إلى وحدات متساوية، وقد يأتي به الشاعر في بيت واحد، وقد يأتي به في عدة أبيات متتالية، وتتحقق موسيقاه بكلمات متساوية في الوزن والإيقاع، وكأن الشاعر يبني قصيدته بناء هندسيا دقيقا يقوم على التناسق بين الكلمات المتشابهة وبين الحروف المتجانسة ويحكمها جميعا إيقاع منظم.

ويبدو أن الأمير عبد القادر اتخذ التقسيم وسيلة من وسائل إضفاء موسيقى معينة على عمله الفني، وواسطة فنية لإبلاغ رؤاه، ويظهر التقسيم في شعر الأمير أنه جاء عفو الخاطر أو تلقائيا في مواقعه من هياكل قصائده الشعرية .

والتقسيم في شعر الأمير جاء في عدة أنماط:

---

[732]- عبد الله الطيب: المرشد، ج2، مصدر سبق ذكره، ص 59.

[733]-أبو هلال العسكري: الصناعتين، مصدر سبق ذكره،ص308.

[734]- عبد الله الطيب: المرشد، ج2، مصدر سبق ذكره، ص 303.

أ-التقسيم الثنائي: وهو نمط تنقسم فيه كل شطرة من البيت إلى قسمين متساويين وهو من أنماط التقسيم الغالب في شعر الأمير عبد القادر، ووظفه بكثرة في موضوع التصوف ومثال ذلك قوله:[735]

يَا سَامِعَ الشّكْوَى/ وَيَا دَافِعَ البَلَا/ وَيَا مُنْقِذ الغَرْقَى/ وَيَا وَاسِعَ البِرّ/

وقوله أيضا:[736]

يَا سَوَادَ العَيْنِ/ يَا رُوح الجَسَدِ/ يَا رَبِيعَ القَلْبِ/ يَا نِعْمَ السّنَدِ/

فالشاعر هنا بتوسله حسن التقسيم ينقل إلينا صورته وهو يتوسل ويلح في الدعاء،كما أن البيت المقسم أنتج بناء موسيقيا جميلا.

ب-التقسيم الثلاثي: وفيه تنقسم كل شطرة من البيت الشعري إلى ثلاثة أقسام متساوية، ولم نعثر على هذا النمط من التقسيم في الديوان إلا على هذا المثال الذي نصه:[737]

كَرِيمٌ/ مِن كَرِيمٍ/ مِن كَرِيمٍ/ كَرِيمٌ/ مِن كَرِيمٍ/ مِن كَرِيمٍ.

ج-التقسيم المختلط: وهو تقسيم يشمل الشطرتين من البيت الشعري ولكن في غير تساو، ولم يوظفه الأمير إلا في هذه الأبيات الآتية:

يقول الأمير:[738]

مَكَارِمُ أَخْلاَقٍ/ وَحُسْنُ شَمَائِلٍ/ /وَلَيْنُ طِبَاعٍ/ وَ اللّطَافة لاَ تُنْسَى.

ويقول أيضا:[739]

---

[735] - الديوان: ص215.

[736] -المصدر نفسه: ص135.

[737] -المصدر نفسه: ص 177.

[738]- المصدر نفسه :ص 174.

حَنِيني/أَنِيني/زَفْرَتِي/ وَمَضَرّتِي/ /دُمُوعِي/خُضُوعِي/ قَد أَبَانَ الّذِي عِنْدِي.

ويقول أيضا:[740]

أَنَا عَرْشٌ / أَنَا فَرْشٌ/ وَجَحِيمٌ/ أَنَا خلْدُ

أَنَا مَاءٌ / أَنَا نَــارٌ/ وَهَوَاءٌ/ أَنَا صَلْدُ.

د-التقسيم المنعكس:وهو أن تكون إحدى الشطرتين مقسمة والأخرى غير مقسمة، وقد زخر الديوان بهذا النوع من التقسيم ومن أمثلته، قول الأمير:[741]

فِرَاشِي فِيهَا، حَشْوهُ الهَمّ والضّنَى /فَلاَ الْتَذّ لِي جَنْبٌ/ وَلَا الْتَذّ لِي ظَهْرُ.

وقوله أيضا:[742]

وَيَلْقَى رِيَاضًا، أَزْهَرَتْ بِمَعَارِفٍ /فَيَا حَبّذا المَرْأَى !/ وَيَا حَبّذا الزّهْرُ !/

وفي الموضوع نفسه يقول:[743]

وَيَشْرَبُ كَأْسَا صِرْفَةً، مِن مُدَامَةٍ /فَيَا حَبّذا كَأْسٌ !/ وَيَا حَبّذا خَمْرُ !/

ومن شدة ولع الشاعر بالتقسيم وما يحدثه من إيقاع تأنس له النفس وتستمتع به الآذان عمد إلى استعماله في أبيات متتالية فيقول:[744]

كَم نَافَسوا/ كم سَارَعوا/كم سَابَقوا من سَابِقٍ ، لِفضَائِل ، وتَفضّلِ؟ !

---

[739] -المصدر نفسه: ص 77.

[740] - المصدر نفسه: ص 225.

[741] - الديوان:ص 198.

[742] - المصدر نفسه: ص 207.

[743] - المصدر نفسه: ص 207.

[744] - المصدر نفسه : ص 143.

كَم حَارَبوا/ كم ضَارَبوا/كم غَالبُوا أَقوى العُدَاةِ ، بِكثرةٍ وَتـموّلِ؟ !

كم صَابروا/كَم كَابَروا/كم غَادَروا أَعْتَى أَعَادِيهم ،كَعصف مُؤكلِ؟ !

كم جَاهَدوا / كم طَارَدُوا/ وَتَجَلّدُوا لِلنّائِبَاتِ ، بِصَارم وَبِـمِقوَلِ ؟ !

كم قَاتَلوا / كم طَاولوا ،/كَم مَاحَلوا مِن جَيشِ كفْرٍ،بِاقتَحَامِ الجَحفَلِ؟ !

كَم أَدْلجُوا/كم أَزْعَجوُا/كم أَسرَجُوا بِتسَارُع لِلمَوتِ ، لَا بِتمَهّل؟ !

كم شَرّدوا / كَم بَدّدُوا / وَتـعَوّدُوا تَشتِيتَ كُلّ كَتِيبَةٍ ، بِـالصّيْقَلِ؟ !

فالشاعر في هذا المقطع بتوظيفه حسن التقسيم ينقل إلينا صورة الأبطال محاولا استيفاء جميع أفعال القوة و خصال الشجاعة التي يتصفون بها، كما أضفى التقسيم على المقطع إيقاعا موسيقيا جميلا ومميزا.

في الأخير نخلص إلى أن حسن التقسيم عند الأمير عبد القادر خلق إيقاعات موسيقية تعد وقفات لاسترجاع النفس والنشاط، كما ساعد التقسيم على إبراز بعض الرؤى والأفكار واستقصائها، وتفصيلها وتفسيرها أحيانا.

ونستخلص أيضا أن تقسيم الأمير عبد القادر يندرج ضمن التقسيم الوزني الذي أفاض في توظيفه القدماء، وهو :"ما راعى فيه الشاعر مسايرة التفاعيل، ووضع المواقف مكان تقطيع الوزن على حسب وحدات وزنه الظاهر"[745]، ومن أمثلة التقسيم عند القدماء نذكر على سبيل المثال لا الحصر قول امرؤ القيس[746]:

مِكَرّ/ مَفَرّ/ مُقْبِلٍ/ مُدْبِرٍ / مَعا كَجُلْمُودِ صَخْرٍ حَطّهُ السّيْلُ مِنْ عَلِ.

[745]- عبد الله الطيب: المرشد، ج2، مصدر سبق ذكره، ص 319.

[746]- امرؤ القيس: الديوان، ضبطه وصححه: مصطفى عبد الشافي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط5، 2004م، ص 119

الشاهد هنا في تقسيم الشطر الأول إلى أجزاء هي : فعول/ فعوا/ فاعل/ فاعل/ فعل، وهذه تجزئة تخالف الأجزاء الطبيعية للبيت وهي: (فعولن، مفاعيل).

وقوله أيضا:[747]

لَهُ أَيْطَلَا ظَبْيٍ/ وَسَاقَــا نَعَامَةٍ وَإِرْخــاء سرحَان/ وَتَقْرِيب تَنقل.

وقوله أيضا:[748]

وَلَيْسَ بِذِي رُمْحٍ/ فَيَطْعَنُنِي بِهِ وَلَيْسَ بِذِي سَيْفٍ/ وَلَيْسَ بَنَبالِ

3.2-الاشتقاق:

وهو نوع من التكرار يقوم " على توليد الألفاظ والمفردات من بعضها البعض في سياق لغوي لا يحلق بعيدا عن أصل المعنى ومؤداه العام، وكثيرا ما يعتمد الشاعر في ذلك على اشتقاق الصيغ والألفاظ من أفعالها"[749]، ولا شك أن هذه البنية بما تحمله من تناغم صوتي ناشئ عن تكرار أصوات متقاربة في صيغها تخلق إيقاعا داخليا في النص من خلال التوازن الذي تحدثه بين ألفاظه.

ومن خلال استقرائنا لديوان الأمير عبد القادر الجزائري لاحظنا أنه زخر بهذه البنية الإيقاعية، ووظفه في كل موضوعاته مما ساعد على إبراز بعض الأفكار والرؤى، ومن أمثلته قول الأمير:[750]

-المصدر نفسه: ص 119.[747]

- المصدر نفسه: ص 125.[748]

[749] - بهاء عبد الفتاح حسب الله: شعر الطبيعة في مصر في القرن السادس الهجري، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2005م، ص476.

[750] - الديوان: ص 39.

وَكَمْ خَاطِبٍ، لَمِ يدع كفئًا لَهَا. وَلَمْ يَشمّ طَرفًـا، مِنْ وَشْي ذَيْلِ رِدَاهَا

وَآخَر لَمْ يَعْقِدْ عَلَيْهَـا بِعِصْمَةٍ وَمَا مَسّهَا مَسّا، أَبَـــانَ رِضَاهَـا.

استعان الشاعر ببنية الاشتقاق وهو يفتخر بعذرية مدينة تلمسان التي اشتهرت بصبرها على مقاومة الاحتلال الفرنسي، مبرزا فضله في حمايتها، والذود عن حياضها، فكانت مثل البكر التي تعتز بعذريتها من خلال استعماله الفعل "مس" مشتقا منه المصدر "مسا" وواضح التناغم الصوتي بين مخارج اللفظين وأثره في الإيقاع الداخلي.

ويقول في سياق آخر:[751]

نَرُوحُ لِلحَيّ – لَيلا– بَعْدَمَا نَزَلُوا مَنَازِلا مَا بِهَا لَطخٌ مِنَ الوَضَرِ.

اشتق الشاعر الاسم "منزل" في الشطر الثاني من الفعل "نزل" في الشطر الأول، وقد وظف هذا الاشتقاق لتوضيح صورة المنازل البدوية النظيفة، زيادة عن ذلك الأمن الذي يميز البداوة عن الحضر، وبالإضافة إلى هذه الدلالة، أدى هذا الاشتقاق إلى إحداث تجانس لفظي بين شطري البيت وتناغم موسيقي داخله.

وفي سياق البطولة يقول:[752]

الصّادِقُونَ، الصّابِرُونَ، لَدَى الوَغَى الحَامِلُونَ لِكُلّ مَا لَمْ يُحْمَلِ.

اشتق الشاعر الاسم "الحاملون" من الفعل "حمل"، واللافت أن الاسم تقدم على الفعل، للتعبير عن ثقل الحمل وصعوبة المسؤولية، كما ساهم هذا الاشتقاق في إثراء الإيقاع الداخلي للبيت.

---

[751] - المصدر نفسه: ص 47.

[752] - المصدر نفسه : ص 142.

ويستحضر الشاعر الاشتقاق في الرؤية الوجدانية فيقول:[753]

أُمَازِحُهُ فَلاَ يَرْضَى مُزَاحًا وَأَسْأَلُهُ المِرَاءَ فَلاَ يُمَارِي.

وظف الشاعر الاشتقاق في مصراعي البيت، ففي المصراع الأول اشتق من الفعل "مزح" كلمة "مزاح"، وفي المصراع الثاني اشتق كلمة "المراء" من الفعل" يماري"، وكل هذا التناغم والتجانس في انتقاء الألفاظ المشتركة في مخارج الحروف أضفى على البيت إيقاعا موسيقيا يشد السامع ويجذبه.

وفي السياق ذاته يقول:[754]

وَأَشْكُوهَا البِعَادَ وَلَيْسَ تُصْغِي إِلَى الشّكْوَى وَتَمْكُثُ فِي ازْدِيَادِ.

ويقول أيضا:[755]

قَلْبُ الشّجِيّ –كَمَا عَلِمْتُمْ – إِنّه لاَ يَنْثَنِي عَنْ حُبّكُم، مُتَخَوّفَا

يَبْغِي الوِصَالَ، وَلَوْ تَمَزّقَ تَالِفًا وَيَلَذّ أَنْ يَلْقَى العَذَابَ وَيَتْلَفَا.

ينوع الشاعر في توزيع المشتقات داخل البيت، وفي هذا المثال جعل الاشتقاق في عروضه وضربه، فالسامع يتوقف على كلمة "تالفا" في الشطر الأول، وكلمة "يتلفا" في الشطر الثاني مما رفع من حدة النغم الداخلي للبيت الذي جاء منسجما مع الحالة السيئة التي آل إليها الشاعر وهو في الأسر بعيد عن أهله وذويه.

لا يمكن أن نبرح هذه الخاصية دون أن نعرج إلى موضوعة التصوف التي زخرت بهذه البنية الإيقاعية، ومن ذلك قول الأمير:[756]

---

[753]- الديوان: ص 68.

[754] - المصدر نفسه: ص 70.

[755] - المصدر نفسه: ص 151.

أَغِثْ، يَا مُغيثَ، المُسْتَغِيثِينَ وَالِهًا أَلَمَّ بِهِ، مِن بُعْدِ أَحْبَابِهِ الضّر.

يتوسل الشاعر إلى الله –عز وجل– ليغيثه من حالته المؤلمة بعد فراق أحبته، وللتعبير عن مصابه الجلل، لجأ إلى الاشتقاق فتوالت المشتقات (أغث، مغيث، المستغيثين)، وهذا التناغم في انتقاء الألفاظ المشتركة في أصلها أثرى الإيقاع الداخلي للبيت.

وفي حديثه عن الحب الإلهي يشتق الشاعر ثلاثة أسماء تشترك في أصل واحد فيقول:[757]

أَنَا الحِبُّ وَالمَحْبُوبُ وَالحُبّ جُمْلَةً أَنَا العَاشِقُ المَعْشُوقُ، سِرّا وَإِعْلاَنَا.

اشتق الشاعر في الشطر الأول ثلاثة أسماء (الحب، المحبوب، الحب)، واشتق في الشطر الثاني من مادة (عشق) اسمين متجانسين (عاشق، معشوق) للتعبير عن رؤيته للوجود الذي يعتقد بأنه وحدة الفاعل والمفعول في بوتقة واحدة، وقد أعطى هذا الاشتقاق طاقة موسيقية أعانته في الكشف عن معتقده.

وتزداد حدة النغم الداخلي نتيجة تواتر الاشتقاق في أبيات متتالية، من مثل قول الأمير[758]:

شَـدَدْتُ عَلَيْهِ شَـدّةً هَـاشِمِيّة وَقد وَرَدُوا وِرْدَ المَنَايَا عَلَى الغَوَى

نَزَلْتُ "بِبُرْجِ العَيْنِ"[759] نَزْلَةَ ضَيْغَم فَزَادُوا بِهَا حزنًـا وَعَمّهُم الجَوَى.

وظف الشاعر بنية الاشتقاق في بيتين متعاقبين، فقد اشتق في الأول "شدة" من الفعل "شددت" و "ورد" من الفعل "وردوا"، واشتق في الثاني "نزلة" من الفعل "نزل" مما رفع من حدة

---

[756] - المصدر نفسه: ص 198.

[757] - الديوان: 223.

[758] - المصدر نفسه: ص 58.

[759] - برج رأس العين: مكان إلى غرب وهران.

النغم الداخلي الذي جاء منسجما مع فخر الشاعر بقوته وشجاعته وفطنته في المعارك، منها هذه المعركة التي يحدثنا عنها وهي معركة "خنق النطاح" عندما تنبه إلى الرمح الذي أراد أن يطعنه به عدوه فشد عليه بعضده بكل قوة، وهوى بسيفه على الفارس فقده نصفين.

ومن تواتر الاشتقاق أيضا قوله :[760]

يَدُبّ دَبِيبَ الخَمْرِ فِي جِسْمِ سَامِعٍ فَيُطْرِبُــنَا إِسْمَـاعَهُ وَسَمَـاعَه

كِتَابٌ أَتَانِي ، حَافِظَ الوُدّ ، وَافِيًا وَإِنّ الوَفَا، أَضْحَتْ يبَاب رُبَاعَه.

عملت بنية الاشتقاق على تدعيم الموسيقى الداخلية وإثرائها، وساعدت في رفع حدة النغم الموسيقي عندما توالت في أبيات متتالية، كما عملت هذه البنية أيضا على التعبير عن بعض رؤى الشاعر وأفكاره.

4.2- الجناس:

الجناس من أوضح ألوان الموسيقى الداخلية، وهو من أهم المحسنات البديعية المعتمدة على الجرس الذي يحدث أنغاما موسيقية، تجذب السامع، ويخلق روابط إيقاعية تعمل على تحقيق وحدة البناء الصوتي للشعر، وحقيقته في مصطلح علماء البيان هو :" أن يتفق اللفظتان في وجه من الوجوه ويختلف معناهما"[761].

وقد وظفه الأمير بمعظم أنواعه في موضوعات ديوانه، نذكر منها:

---

[760] - الديوان: ص 129.

[761] - يحي بن حمزة العلوي: الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز،ج 2، مطبعة المقتطف، مصر، دط، 1914م، ص 356.

1.4.2-جناس التصريف: وهو جناس "تنفرد فيه كل كلمة من الكلمتين على الأخرى بحرف"[762]، وهذا النوع من الجناس نال حظا وفيرا، وشغل مساحة كبيرة في ثنايا الديوان، استخدمه الأمير عبد القادر بكثرة، محققا به إيقاعا موسيقيا جميلا، ومعبرا من خلاله عن أفكاره ومواقفه، ومن ذلك على سبيل المثال قوله مجانسا بين لفظتي "علم وحلم" صانعا صورة موسيقية مميزة جمع فيها بين صفتين قلما تجتمعان إلا في شخص ورع [763]:

وَلَا زَالَ سَيّارا إِلَى الله داعِيًا بِعِلْمٍ وَحِلْمٍ، مَا يَضمّ شِرَاعَه.

ويقول أيضا:[764]

هَذَا، وَحَقّ عُلاهُ ،كَمْ أَزَاحَ وَكَمْ أَزَالَ عَنّي بِمَحْضِ الفَضْلِ أَثْقالا.

استعان الشاعر ببنية التجنيس في معرض حديثه عن سلطان الدولة العثمانية الذي أزاح عنه غمة الأسر، وأزال عنه الكثير من الهموم، فضلا عن هذا الدور الدلالي الذي أحدثته اللفظتان (أزاح وأزال)، فقد أسهمتا في إثراء الإيقاع الموسيقي الداخلي للبيت.

2.4.2-الجناس المتغاير: وهو "جناس تكون فيه الكلمتان اسما وفعلا"[765] وقد ورد عند الشاعر بنسبة أقل من النوع السابق ومن أمثلته قول الشاعر[766]:

قَدْ طَابَ فِي طَيْبَةَ الغُرّا مَقَامَكُم جِوَار مَحْبُوبِنَا مَن كُنْت تَرْقَبه.

ففي البيت يجانس الشاعر بين الفعل "طاب" والاسم "طيبة".

---

[762] - أسامة بن منقذ: البديع في نقد الشعر، تحقيق:أحمد بدوي، وحامد عبد المجيد، الإدارة العامة للثقافة، القاهرة، 1900م، ص20

[763] - الديوان: ص130.

[764] - المصدر نفسه:ص 160.

[765] - أسامة بن منقذ: البديع في نقد الشعر، مصدر سبق ذكره، ص12.

[766] - الديوان: ص 95.

كما يجانس الشاعر بين الفعل "عشت" والاسم "عيش" في قوله[767]:

وَقَد عِشْتُ أَيامًا، بِظِلّ جَنَابِكُم فَللّهِ عَيْشٌ، مَا أَلَذّ، وَأمرا.

من نماذجه أيضا في الديوان مجانسة الشاعر بين الألفاظ التالية: (تخديدكم، الخد)[768]، (يميل، ميل)[769]، (طار، طير)[770].

3.4.2-جناس التحريف: وهو "أن يكون الشكل فارقا بين الكلمتين المتجانستين"[771]، وهو مستعمل عند الشاعر بقدر استعماله للجناس المتغاير ومن ذلك قول الأمير:[772]

وَمَا بُغْيَتِي هَذَا، وَلَكِن تَفَاؤُلا بِعُودٍ إِلى عُود، وَوَرْدٍ إِلَى وَرْدِ.

جعل الشاعر من المصراع الثاني بنية تجنيسية، إذ جانس بين لفظتي (عود وعود) و(ورد و ورد)، وقد وجد الشاعر نفسه ملزما باستعمال هذه البنية الإيقاعية وهو يتأمل في جمال بستان في "قبا" بالحجاز، فهاجه منظر الماء المتدفق من ناعورة البئر على حوضه وانبجاسه بعد ذلك ساقية لطيفة تتلون بلون الشجر.

وفي بيت آخر يطل علينا هذا اللون البديعي محدثا جرسا موسيقيا واضحا، يقول الأمير:[773]

الحُسْنُ يَظْهَرُ فِي بَيْتَيْنِ رَوْنَقُهُ بَيْتٌ مِن الشِّعْرِ أَوْ بَيْتٌ مِنَ الشَّعْرِ.

---

[767] - المصدر نفسه:ص 119.

[768] - المصدر نفسه: ص 90.

[769] - المصدر نفسه: ص 125.

[770] - المصدر نفسه: ص205.

[771] - أسامة بن منقذ: مصدر سبق ذكره، ص 20.

[772] - الديوان: ص 183.

[773] - الديوان: ص 47.

جانس الشاعر بين لفظتي (الشعر والشعر) صانعا صورة إيقاعية جمع فيها بين بيتين، بيت الشعر وبيت الشعر "الخيمة" وهما لفظتان تشتركان في الحروف تختلفان في المعنى.

4.4.2-جناس التصحيف: وهو "أن تكون النقط هي الفرق بين الكلمتين المتجانستين"[774]، وهو أقل الأنواع ورودا في الديوان، ولم نعثر إلا على مثال واحد يتجلى في قول الأمير[775]:

يَا أَيّهَا الرّيحُ الجَنوبِ تَحَمّلِي مِنّي تَحَيةَ مَغْرَمٍ وَتَجَمّلِي.

يجانس الشاعر في البيت بين لفظتي (تحملي وتجملي) موزعا إياها على الشطرين مما جعل ترديدهما يحدث موسيقى متوازنة.

استعان الأمير عبد القادر ببنية التجنيس، ووظفه بكل أنواعه لخلق أجواء موسيقية لا تقل قيمتها عن نغمة الأوزان والقوافي وأدوات البديع الأخرى جمالا وتأثيرا في النفوس قائمة على التكرار اللفظي والتشابه بين الكلمات والحروف.

5.2-رد العجز على الصدر:

وهو نوع من أنواع البديع الذي إن استغل استغلالا حسنا فإنه يؤدي – لا محالة- إلى تحسين الصورة الشعرية إيقاعيا ودلاليا، حيث أن الأثر الذي يتركه لا يقتصر على الجرس الموسيقي الذي يحدثه التكرار اللفظي في البيت، وإنما يتجاوز ذلك ملتحما مع العناصر الفنية الأخرى لإبراز أفكار الشاعر .

---

774 - أسامة بن منقذ: مصدر سبق ذكره، ص 21.

775 - الديوان: ص 139.

وقد قيل عن أحسنه: "وأول ما ينبغي أن تعلمه أنك إذا قدمت ألفاظا تقتضي جوابا فالمرضي أن تأتي بتلك الألفاظ بالجواب، ولا تنتقل عنها إلى غيرها مما هو في معناها"[776].

وهو ينقسم أقساما منه ما يوافق آخر كلمة في البيت آخر كلمة في النصف الأول، ومنه ما يكون في حشو الكلام في فاصلته، ومنه ما يقع في حشو النصفين[777].

وقد أكثر الأمير عبد القادر من توظيفه في مختلف قصائده من غير عمد ولا تكلف، ومن المواضع التي استعان فيها الشاعر بموسيقى رد العجز على الصدر تكراره لكلمتين لفظا ومعنى في مواقع مختلفة من البيت ومن أمثلته قول الأمير[778]:

ذَلِكَ مِنْ فَضْلِ الإِلَهِ، وَمَنِّهِ عَلَيّ فَمَا لِلْفَضْلِ عَدّ وَلَا حَصْرُ.

نلاحظ أن كلمة "فضل" وردت في حشو الشطر الأول من البيت وحشو شطره الثاني بمعنى واحد، وهو العطاء الذي يمن به الله – عز وجل – على عباده، والنعم التي يتفضل بها عليهم، وجلي الأثر الموسيقي الذي أحدثه التصدير من خلال تكرار كلمة "فضل"، وكذا التلاحم بين الإيقاع الداخلي والمعنى الذي أراده الشاعر.

وهذا النوع من أكثر الأنواع استعمالا في ديوان الأمير، ومن أمثلته تكرار الشاعر للكلمات الآتية:(اشتياقي، الشوق)[779]، (عذر، معاذير)[780]، (العتاب، العتب)[781]، (الرسوم، رسوما)[782]...

---

[776] -أبو هلال العسكري: الصناعتين، مصدر سبق ذكره،ص351.

[777] - ينظر : المصدر نفسه ص ص351 ،352، 353.

[778] - الديوان: ص 211.

[779] - المصدر نفسه: ص107.

[780] - المصدر نفسه: ص 109.

[781] - المصدر نفسه: ص 112.

كما استعمل الشاعر موسيقى رد العجز على الصدر في مواضع أخرى من البيت، فيكرر الكلمة لفظا ومعنى في بدايات الأشطر كقوله[783]:

وَاجْعَلْ سُرُورَهُم، صَفْو بِلا كَدَرِ وَاجْعَل، زَمَانَهُم أَيامَ عَيْدَيْنِ.

وقوله أيضا[784]:

أَمَوْلاي ! طَالَ الهَجْرُ وَانْقَطَعَ الصّبْرُ أَمَوْلَاي !هَذَا اللّيْلُ ،هَلْ بَعْدَهُ فَجْرُ.

وقوله كذلك[785]:

فَيَزْدَادُ شَوْقِي، كُلّمَا زِدْتُ قُرْبَة وَيَزْدَادُ وجْدِي كُلّما زِدْتُ عِرْفانا.

واضح أن الكلمات التي وظفها الشاعر في بدايات الأشطر الأولى كان لها دور بارز في تهيئة السامع للكلمات التي كررها في بدايات الأشطر الثانية، مما أضفى جوا موسيقيا على النص، وهذا التكرار أكد المعنى، وأكسبه دلالة أقوى مما لو جاءت الكلمات منفردة.

كما يكرر الشاعر المفردة لفظا لا معنى، وذلك في نحو قوله مصورا حاله في الأسر وتشوقه إلى طيبة وأهلها[786]:

وَإِذَا جَرَى ذِكْر العَقِيقِ، وَأَهله أَجْرَى العَقِيقُ، تَأَسّفا وَتَلَهّفَا.

---

[782] - المصدر نفسه: ص 226.

[783] - المصدر نفسه: ص127.

[784] - المصدر نفسه: ص 198.

[785] - الديوان : ص 222.

[786] - المصدر نفسه: ص 149.

فلفظ العقيق الأول مكان بالحجاز، والثاني حجر كريم أحمر، كناية عن امتزاج الدموع بدم العين لشدة البكاء. وهذا يدل على المقدرة اللغوية والفنية التي يتمتع بها الشاعر، فينوع في المعاني دون أن تبرح الحروف بنيتها التركيبية.

نخلص في الأخير إلى أن الإيقاع يعد من أهم الأدوات الفنية التي وظفها الشاعر لتوصيل رؤاه وتبليغ أفكاره بأسلوب ممتع تأنس له النفس وتستمتع به الآذان، ونستنتج أيضا أن البنى الإيقاعية لا يقتصر دورها على المستوى الصوتي، وإنما يمتد إلى المستوى الدلالي، فهي ليست وجوها لتحسين الكلام وتزيينه فحسب، وإنما هي أيضا تمثل جسرا يعبر الشاعر من خلاله إلى عالم المتلقي فيثير انتباهه ويحفزه على استقصاء معانيه ومتابعتها دون أن يحس بملل يساوره أو كلل يراوده.

كما نستنتج أيضا، أن الأمير عبد القادر كان تقليده للقدماء واضحا، إذ استمد منه خصائص إيقاعية بينة، إن على مستوى الموسيقى االخارجية ، وإن على مستوى الموسيقى الداخلية.

أ-الموسيقى الخارجية:

- تمسكه بأوزان البحور الطويلة المتنوعة التفعيلات، كالطويل، والبسيط، والكامل، والوافر، وظهر ذلك من خلال نسبة شيوع هذه البحور في موضوعات ديوانه.

- مراعاته مقام البحور الشعرية على غرار الشعراء القدماء، فخص الطويل للموضوعات الجليلة الشأن، كتلك التي تتعلق بالحروب و مواقف المفاخرة، وطرق من خلال بحر البسيط موضوعات محملة بمعاني العنف كالحماسة، وأخرى متضمنة لمعاني اللين والرقة كالحنين والغزل والتصوف، ووظف بحر الكامل بطابعه الجدي البعيد عن الهدوء والتأمل، وخص بحر الوافر لموضوعة الغزل باعتباره بحر يصلح للأداء العاطفي.

ب- الموسيقى الداخلية:

لمحنا في بعض جوانب الموسيقى الداخلية عند الأمير عبد القادر بعض إرهاصات التجديد، وذلك بالنظر إلى ما ميز تكراره من ترنم وتأكيد النغم والتلذذ بترديده، وقد عد هذا النوع من التكرار من أكثر أصناف التكرار النغمي ورودا في الشعر المعاصر.إلا أن التقليد أيضا بدا واضحا في موسيقى الحشو،مثل :التقسيم الذي طغى على شعر الأمير عبد القادر، وهو تقسيم يندرج ضمن التقسيم الوزني الذي أفاض فيه القدماء .

خاتمة

خاتمة :

إذا كانت خاتمة أي بحث هي محاولة إبراز أهم نتائجه، فإن خاتمة هذا البحث لن تخرج عن هذه القاعدة، وفيما يأتي أهم النتائج المتوصل إليها وفق خطة البحث:

– أثرت المصادر التكوينية التي نهل منها الأمير، وكذا الأحداث الثقافية و السياسية والاجتماعية التي حفلت بها حياته، في توجه الرؤية في شعره .

– من خلال التأصيل المعجمي لمصطلح الرؤية اتضح أنه يستوعب دلالات مختلفة، تتشظى كلها عن الفعل (رأى)، منها: الرؤية البصرية، والرؤية القلبية، وقد يتجه مدلولها إلى الانتماء الفكري و الاعتقادي، وهذا التعدد امتد للمفهوم الاصطلاحي، لذلك توجب علينا أن نحدد بدقة المفهوم الإجرائي لمصطلح الرؤية .

–استنتجت من الباب الأول الذي سلط الضوء على دراسة أنماط الرؤية في شعر الأمير عبد القادر الجزائري أن الرؤية تنوعت في شعره تبعا لتنوع موضوعاته الشعرية، أما عن مضامينها فكانت معظمها مستوحاة من شعر من سبقوه، فقد تمثل عنترة في بطولته، واستحضر أبي فراس في وجدانياته، واقتبس من آراء ابن عربي في تأملاته، ومع ذلك تبقى بصمته الشخصية ظاهرة كما ستظهره نتائج كل فصل من هذا الباب.

–انطلق الأمير عبد القادر انطلاقة ذاتية لتحديد رؤيته البطولية، من خلال الحديث عن نسبه النبوي الشريف، وانتمائه للعروبة، وأردف هذه المنطلقات الفطرية بمنطلقات أخرى مكتسبة أهمها الأخلاق الحميدة، والعلم المتبحر.

– أما موضوعات الرؤية البطولية فقد تضمنت محورين :

– محور قوة الرهبة(الشدة) : ويتضمن هذا المحور الحديث عن شدة الأمير عبد القادر على الأعداء، وترصدهم لهم، ومقارعتهم بكل ما أوتي من قوة، وفي هذا السياق برزت الأصوات الانفجارية، (الهمزة، والباء، والتاء، والدال، والكاف، والقاف، والضاد) مشكلة ملمحا أسلوبيا بينا .

– محور قوة الرغبة (الرحمة) : يشتمل هذا المحور الحديث عن رحمة الأمير عبد القادر ولينه على جنده وشعبه، فيأنس بقربهم، ويتشوق إليهم في بعدهم، وتمظهرت رحمته ولينه على المستوى اللغوي بالظهور المتميز لأصوات اللين (الألف، والواو، والياء)، كما تفوقت الصوامت المجهورة السابقة للصوائت على الصوامت المهموسة، لتدل على أن الأمير لا يتحرج بالبوح بحبه لجنده، وإعلان ذلك جهرا.

أما عن مضامين رؤيته البطولية فتكاد تتقاطع كلها مع مضامين القصيدة القديمة كما أشرنا في الفصل سابقا، وفي مقدمتها قصائد عنترة بن شداد.

– بتطبيق معادلة "بوزيمان" الإحصائية على تجارب الشاعر الوجدانية، تبين لي ارتفاع قيمة (ن .ف. ص) على الرغم من غلبة المؤثرات التي تعمل في اتجاه واحد، والتي تؤدي إلى انخفاض قيمة (ن. ف. ص)، وهذا ما يؤكد السمة الانفعالية في النصوص الوجدانية.

– سيطرة الفعل المضارع سيطرة مطلقة في النصوص الغزلية، وتحول الفعل الماضي في سياق هذه النصوص إلى الزمن النحوي المضارع، فدل بذلك على طول معاناة الشاعر.
– أما في تجربة الغربة والحنين، فقد تبين لي انحياز نصوص الأمير الشعرية إلى الصيغ الفعلية، والنزوع إلى الفعلية يتفق وموضوع الغربة والحنين، فقد وظفه الأمير للدلالة على حنينه إلى الحياة البدوية وخصائصها من تنقل وترحال، ومغامرات الصيد، وإغاثة المستجير.

– كما توصلت أيضا إلى غلبة الزمن النحوي الماضي في موضوع الغربة والحنين، ليكشف عن انحياز الذات الشاعرة إلى الماضي واعتصامها به، باعتباره زمنا متعلقا بفضاء الطهر والقيم النبيلة، وهذا الانحياز للماضي يكشف عن رؤية الشاعر للمكان الأول (البادية)، وما يحمله من أبعاد نفسية ووجدانية، وفي المقابل انحدرت نسبة الزمن النحوي المضارع بنقل صيغ من المضارع إلى الزمن النحوي الماضي، وهذا الانحدار يفضح رؤية الأمير عبد القادر للمكان الثاني (الحضر)، الذي جرده من كل قيم مادية ومعنوية، ويظل بالنسبة إليه فضاء معاديا يحمل كل قيم الفناء والوحدة والفقد.
– وقد خلصت في موضوع "الحب الإلهي" إلى غلبة الفعل المضارع في زمنه النحوي، على

الأزمنة النحوية الأخرى، والتركيز على استخدام الزمن النحوي الحاضر في النصوص يشير إلى موقف الشاعر من الزمن، فتفوق الزمن النحوي الحاضر يدل على أن الشاعر يرى وجوده في الآن، وبما أن اللحظة الآنية من أقصر الأزمنة، جند الشاعر كل الصيغ الفعلية للدلالة على الزمن النحوي الحاضر حتى يطول لقاءه مع حبيبه.
– أما عن مضمون الرؤية الوجدانية، فقد تبين لي أن الأمير عبد القادر قد كان مقلدا إلى حد كبير، نذكر على سبيل المثال تقاطعه مع أبي فراس في رؤيته للحب كما ذكرنا آنفا، إلا أن الجديد الذي أتى به الأمير عبد القادر، هو طرقه موضوع الغزل، وبوحه بالأسرار العاطفية، ولم ير الأمير في ذلك عيبا أخلاقيا، وهي فلسفة جديدة تحدت ظروف عصره، الذي كبت ظاهرة الضعف أمام الأنثى وأعابه، بل حرمه، فما أقدم عليه الأمير من جعل موضوع الغزل وسيلة فنية الهدف منها تصحيح تلك النظرة المسفهة للمرأة، يعد تطويرا يهدف إلى بعث أسلوب جديد لمعالجة القضايا الوجدانية، يمنح للمحب حرية التعبير عما يحسه ويشغل باله.

– وظف الأمير عبد القادر أدوات الاستفهام بكثرة في الرؤية التأملية مقارنة مع أنماط الرؤية الأخرى، وهذا الانتشار الواسع لأدوات الاستفهام يتناسب وموضوعات هذه الرؤية خاصة تلك المتعلقة بحيرته في مسائل الكون و الوجود والحياة .
–أما رؤيته لوحدة الوجود فتقترب من مفهوم وحدة الشهود التي تقوم أساسا على مشاهدة الجزئية في الكلية . وأن التوحيد الذي يقصده الأمير عبد القادر هو توحيد شهود لا التصور

والاعتقاد كما هو الأمر عليه عند المتكلمين وأهل النظر عموما الذين نزهوا الذات الإلهية

تنزيها عقليا، فبدا مناهضا لهذا الرأي، وكذا رأي الحلولية التي حكمت على الذات الإلهية

بالتشبيه المطلق، وبين هذا وذاك جاء الأمير بحكم آخر يختلف عن هذين الحكمين وهو تشبيه الذات الإلهية تشبيها منزها، وقد أدت أساليب الإنشاء(الاستفهام، والنداء، والنهي، والتمني، والأمر) دورها في توضيح موقفه.

وفيما يتعلق بالإنسان الكامل فقد عبر الأمير عن رؤيته له بتوظيف أسلوب الحذف خاصة ذلك الذي يتعلق بالجملة الاسمية، فجاءت الأخبار المستغنية عن مبتدآتها معبرة عن

تبجيل الأمير التعريف بالإنسان الكامل و بصفاته، لا باسمه أو بشخصه . أما فيما يخص رؤيته إلى أفعال الإنسان فإن الأمير عبد القادر قد أضاف رأيا آخر، يعد رأيا جديدا منفردا عن آراء المتصوفة جميعا، وإن كان يقترب كثيرا من رأي أبي حامد الغزالي .

أما الباب الثاني الذي خصصته لدراسة الأدوات الفنية في شعر الأمير ودورها في إبراز الرؤى، فقد خلصت إلى أن الأدوات التي وظفها قد تنوعت بتنوع الرؤية في شعره، وقد تناغمت إلى حد كبير مع مضامينها، كما خلصت أيضا إلى أن الأمير عبد القادر كانت له إرهاصات للتجديد في اللغة الشعرية والصورة الفنية والإيقاع، إلى حد يمكن أن نعده من رواد النهضة الشعرية العربية الحديثة، وسنبين هذه الإرهاصات في نتائج كل فصل من هذا الباب.

– من خلال دراستي للغة الشعرية في شعر الأمير، تبين لي أن شعره تميز بخصائص لغوية وظواهر أسلوبية بصمت خطابه الشعري بسمات جمالية، وأزاحت الغطاء عن رؤاه الشعرية، ومن هذه الظواهر الأسلوبية الانزياح والتناص و التكرار .

– أما الانزياح فقد توزع في شعر الأمير عبد القادر على محورين محور التركيب الذي يقوم بخرق البنية الخطية اللسانية عن طريق الحذف والتقديم والتأخير و الالتفات، ولم يخص الانزياح على هذا المستوى موضوعا بعينه بل شمل كل المواضيع، أما المحور الثاني فهو محور الاستبدال، واتضح لنا أن الانزياح على هذا المستوى برز بصورة أوضح في الخطاب الشعري الصوفي، وذلك لاعتبارات تخضع لخصوصية هذا الخطاب، وقد حقق الانزياح على مستوى هذين المحورين أثره في إبراز رؤية الشاعر .

– أما الخاصية الثانية والتي تتمثل في التناص فإن الدراسة كشفت عن نوعين منه ، فقد أسفر رصد نماذج من متن الأمير الشعري ووصفها أن الشاعر ما فتىء يستحضر النصوص الغائبة عن طريق نسقين تناصيين هما: التفاعل النصي الخاص، والتفاعل النصي العام، ويمنحها فرصة إعادة إنتاج ذواتها في سياق متنه الشعري، وبذلك أصبحت عملية فهم دلالات المتن وتفسيرها وتأويلها رهينة بالعودة إلى تلك النصوص على اختلاف مصادرها .

– أما خاصية التكرار في شعر الأمير عبد القادر فقد شكلت مظهرا أسلوبيا بارزا، واستطاعت هذه الخاصية أن تعكس قدرة هذا الإجراء الأسلوبي في وضع بصمته الفنية المميزة، كما عبرت هذه الظاهرة الأسلوبية عن رؤية الشاعر وتصوراته بأسلوب فيه إلحاح وتوكيد تلون بلونين هما : التكرار البسيط والتكرار المركب، وجاء هذا التنوع ليدعم الفكرة والرؤية التي ينطلق منها الشاعر، فالتكرار بما يخلقه من إعادة للنغمة وإعادة للعبارة بصورة متتالية أو متباعدة بعض الشيء يستطيع أن يشكل هيكلا مميزا للنص بحيث يتمكن الشاعر من تحقيق رؤيته و تأكيدها .

– استخلصت من دراسة الصورة الفنية في شعر الأمير عبد القادر، أن الصورة عنده بالإضافة إلى أنها زخرفة لفظية، وأيضا من محسنات الكلام، فهي أهم من ذلك، أداة تقصدها الأمير للتعبير عن رؤاه المختلفة، وأن صوره كانت أكثرها حسية، والحسية أكثرها بصرية، والبصرية أكثرها حركية، وقد ارتبطت الصورة الحسية الحركية بالرؤية البطولية باعتبار البطولة في مفهوم الأمير عبد القادر تعج بمعاني القوة والشجاعة والإقدام وهذه الصفات تحمل زخما من الحيوية والحركة .

– وتوصلت من خلال عرضي للصورة النفسية في شعر الأمير عبد القادر أن السمة البارزة فيها هي اتباع طريقة تصوير الحالات النفسية والانفعالات الوجدانية، وبالرغم من قلة الصور الحسية إلا أنها أزاحت الحجاب عن عالم الشاعر الداخلي، وصورت ما يختلج في نفسه من عواطف وانفعالات وإبرازها وكأنها أمر مشاهد محسوس .

– أما الصورة العقلية فقد كان حضورها محدودا جدا، إلا أن قلة عددها لا تعني قلة إيحائها، إذ خدمت تجربته الشعرية، وعبرت عنها خير تعبير .

وعن أدوات تشكيل الصورة التي وظفها الأمير نخلص إلى أن الغلبة كانت للتشبيه والاستعارة، وقلة الكناية بالقياس إليهما، وكثرة الشبيه التمثيلي والاستعارة التشخيصية بالقياس إلى أنواع التشبيه الأخرى والاستعارة، مما أضفى السمة التقليدية على صوره .

أما عن مدى استطاعة هذه الصور نقل المعنى من الحسي المباشر إلى العاطفي، لإضفاء الجدة عليها فقد خلصت من خلال الأمثلة التي أوردتها إلى أن الأمير قد كانت له إرهاصات في ذلك، ووفق إلى حد بعيد في ربط صوره بالموقف الذاتي.

– استنتجت من دراستي للإيقاع في شعر الأمير أنه يعد من أهم الأدوات الفنية التي وظفها الشاعر لتوصيل رؤاه وتبليغ أفكاره بأسلوب ممتع تأنس له النفس وتستمتع به الآذان، واستنتجت أيضا أن البنى الإيقاعية لا يقتصر دورها على المستوى الصوتي، وإنما يمتد إلى المستوى الدلالي، فهي ليست وجوها لتحسين الكلام وتزيينه فحسب، وإنما هي أيضا تمثل جسرا يعبر الشاعر من خلاله إلى عالم المتلقي فيثير انتباهه ويحفزه على استقصاء معانيه ومتابعتها دون أن يحس بملل أو كلل يراوده .

كما استنتجت أيضا، أن الأمير عبد القادر كان تقليده للقدماء واضحا، إذ استمد منه خصائص إيقاعية بينة، إن على مستوى الموسيقى االخارجية، وإن على مستوى الموسيقى الداخلية.

–أما على مستوى الموسيقى الخارجية فقد بدا الأمير متمسكا بأوزان البحور الطويلة المتنوعة التفعيلات، كالطويل، والبسيط، والكامل، والوافر، وظهر ذلك من خلال نسبة شيوع هذه البحور في موضوعات ديوانه.

– مراعاته مقامات البحور الشعرية على غرار الشعراء القدماء، فخص الطويل للموضوعات الجليلة الشأن، كتلك التي تتعلق بالحروب مواقف المفاخرة، وطرق من خلال بحر البسيط موضوعات محملة بمعاني العنف كالحماسة، وأخرى متضمنة لمعاني اللين والرقة كالحنين والغزل والتصوف، ووظف بحر الكامل بطابعه الجدي البعيد عن الهدوء والتأمل، وخص بحر الوافر لموضوعة الغزل باعتباره بحر يصلح للأداء العاطفي.

أما على مستوى الموسيقى الداخلية فقد لمحت في بعض جوانبها بعض إرهاصات التجديد، وذلك بالنظر إلى ما ميز تكراره من ترنم وتأكيد النغم والتلذذ بترديده، وقد عد هذا النوع من التكرار من أكثر أصناف التكرار النغمي ورودا في الشعر المعاصر.إلا أن التقليد أيضا بدا

واضحا في موسيقى الحشو،مثل : التقسيم الذي طغى على شعر الأمير عبد القادر، وهو تقسيم يندرج ضمن التقسيم الوزني الذي أفاض فيه القدماء .

وفي الأخير آمل أن أكون قد وفقت ولو إلى حد ما في دراسة شعر الأمير عبد القادر الجزائري و استنباط أبرز رؤاه، واستجلاء أهم ما جاء فيه من صيغ ودلالات، عسى بذلك أن يكون هذا البحث جديرا بأن يضيف لبنة جديدة، أو أن يضاف إلى تلك الدراسات القليلة التي تناولت شعر الأمير عبد القادر الجزائري .

قائمة المصادر والمراجع

1- القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم.

1 - المصادر والمراجع :

2 - إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط3، 1965م .

- الأصوات اللغوية، مطبعة نهضة مصر، دط، دت .

4 - إحسان حقي : الجزائر العربية أرض الكفاح المجيد، منشورات المكتب التجاري، بيروت، ط1، 1961م .

5 - أحمد بن محمد بن أحمد الحملاوي : شذا العرف في فن الصرف، تقديم وتعليق : محمد بن عبد المعطي، دار الكيان للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، دت .

6 - أحمد الجزائري : كيف دخل الفرنسيون أرض الجزائر، ترجمة : رفاعة رافع الطهطاوي، دار الكتاب الجديد، بيروت، دط، 1962م .

7- أحمد درويش : دراسة الأسلوب بين المعاصر والتراث، دار غربي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 1998م .

8 - أحمد زكي كنون: المقدس الديني في الشعر العربي المعاصر (من النكبة إلى النكسة)، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، دط، دت .

9- أحمد شوقي: الشوقيات، كلمات عربية للترجمة والنشر، مصر، دط، دت .

10- أحمد محمد ويس : الانزياح في التراث النقدي والبلاغي (دراسة)، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2006م .

11- أحمد مختار عمر : معجم اللغة العربية المعاصرة، م1، عالم الكتب للنشر والطباعة والتوزيع، القاهرة، ط1، دت .

12 - أحمد مصطفى المراغي : علوم البلاغة (البيان والمعاني والبديع)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 1414هـ - 1993م .

13- أحمد مطلوب: فصول في الشعر، مطبعة المجمع العلمي، بغداد، دط، 1999م.

14- أحمد الهاشمي : جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ضبط وتدقيق وتوثيق: يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، دط، دت .

15- أسامة بن منقذ: البديع في نقد الشعر، تحقيق : أحمد بدوي، وحامد عبد المجيد، الإدارة العامة للثقافة، القاهرة، 1900 .

16- أبو اسحاق إبراهيم بن خفاجة: الديوان، تحقيق: مصطفى غازي، منشأة المعارف الإسكندرية، دط، 1960 م .

17- امرؤ القيس: الديوان، ضبط وتصحيح: مصطفى عبد الشافي، دار الكتب العربية، بيروت، لبنان، دط، دت .

18- أمين أبو ليل : علوم البلاغة، المعاني والبيان والبديع، دار البركة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1427هـ - 2006م .

19- بديعة الحسني الجزائري : الأمير عبد القادر حقائق ووثائق بين الحقيقة والتحريف، دار المعرفة، الجزائر، دط، دت .

20- بشرى موسى صالح : الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994م .

21- أبو بشر عمرو بن كلثوم بن قنبر سيبويه: الكتاب، ج1، تحقيق وشرح : عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، ط1، دت .

22- بشير تاوريريت : استراتيجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس (دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم)، دار الفجر للطباعة والنشر، ط1، 2006م .

23- أبو بكر عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه : أبو فهر محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة، دط، دت .

24- بهاء الدين عبد الله عقيل الهمذاني : شرح ابن عقيل، ج3، تحقيق :محمد محي الدين عبد الحميد، دار التراث للنشر والتوزيع، القاهرة، ط20، 1980م .

25- بهاء عبد الفتاح حسب الله : شعر الطبيعة في مصر في القرن السادس الهجري، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2005م .

26- تمام حسان : اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، دط،1984م .

27- ثائر سمير حسن الشمري : التشخيص في الشعر العباسي حتى نهاية القرن الرابع الهجري (دراسة نقدية)، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1433هـ - 2012م.

28- جار الله أبو القاسم الزمخشري : أساس البلاغة، دار الفكر، بيروت، لبنان، دط، 1989م .

29- جان نعوم طنوس : صورة الحب في الشعر العربي الحديث، دراسة تحليلية نقدية، دار المنهل اللبناني، بيروت، ط1، 1430هـ- 2009م .

30- جراهام ألان : نظرية التناص، ترجمة : باسل المسالمة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2011م.

31- جورج غريب : الموسوع في الأدب العربي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط4، 1983م.

32- جوليا كريستيفا : علم النص، ترجمة فريد الزاهي، مراجعة : عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1997م.

33- جون كوهن: النظرية الشعرية، ترجمة : أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، دط، دت.

34- جيرار جينيت: مدخل لجامع النص، ترجمة : عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، دط، دت .

35- حازم علي كمال الدين :دراسة علم الأصوات، مكتبة الآداب، ميدان الأوبرا، القاهرة،

ط1، 1420هـ - 1999م .

36- أبو حامد الغزالي : إحياء علوم الدين، ج4، دار التوزيع والنشر الإسلامية، القاهرة، ط1، 1426هـ - 2005م .

37- ابن حزم الأندلسي : طوق الحمامة في الألفة والألاف، جمع وتحقيق : عفيف نايف حاطوم، دار صادر، بيروت ، لبنان ،ط1 ،2003م.

38- حفني ناصف : حياة اللغة العربية، مكتبة الثقافة الدينية، بور سعيد، مصر، ط1، 1423هـ - 2002م .

39- الخطيب التبريزي : شرح ديوان عنترة، تقديم : مجيد طراد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1416هـ - 1996م .

40- الخطيب القزويني : الإيضاح في علوم البلاغة(المعاني والبيان والبديع)، وضع حواشيه: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1424هـ -2003م .

41- رابح بن خوية : جماليات القصيدة الإسلامية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط2013م1 .

42- رابح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم، الجزائر،دط، 2006م .

43- رمضان عبد التواب: المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر، القاهرة، ط3، 1417هـ - 1997م .

44- ساسين عساف : الصورة الفنية ونماذجها في إبداع أبي نواس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ،ط1982م1 .

45- سالم المعوش : شعر السجون في الأدب العربي الحديث، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان ، ط1، 1424هـ - 2003م .

46- سامي محمد عبابنة: التفكير الأسلوبي، رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2007م .

47- سعاد عبد الوهاب العبد الرحمن: الشعر العربي الحديث البنية والرؤية، دار جرير للنشر والتوزيع، ط1، 1432هـ - 2011م .

48- سعد مصلوح: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط1416م3هـ - 1996م .

- في النص الأدبي، دراسة أسلوبية إحصائية ، عيد للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة ، ط1، 1414هـ - 1993م.

50- السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط3، 1984م .

51- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،ط3، 2006م .

52- الرواية والتراث السردي، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة،ط2006م1 .

53- سلمان علوان العبيدي: البناء الفني في القصيدة الجديدة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 1432هـ - 2001م .

54-سليمان عشراتي : الأمير عبد القادر العرفاني، دار القدس العربي للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، ط1، 2011م .

- الأمير عبد القادر المفكر، دار القدس العربي للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، ط1، 2011م .

- الأمير عبد القادر السياسي، دار القدس العربي للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، ط1، 2011م .

-الأمير عبد القادر الشاعر، دار القدس العربي للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، ط1، 2011م .

58- سمير شريف استيتيه: الأصوات اللغوية رؤية عضوية ونطقية وفيزيائية، دار وائل للنشر والتوزيع، عمان الأردن، دط، دت .

59- شارل هنري شرشل: حياة الأمير عبد القادر، ترجمة: أبو القاسم سعد الله، عالم المعرفة، الجزائر، دط، 2009م .

60- شكري عياد: موسيقى الشعر العربي، مطبعة دار المعرفة، القاهرة، ط1، 1965م.

61- صابر عبد الدايم : موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1993م .

62- صلاح الدين أحمد دراوشة: الرؤى والأدوات عند شعراء القرن الثاني الهجري، عالم الكتب الحديث،إربد، الأردن،ط1، 2010م .

63- صلاح فضل: علم الأسلوب ، دار الشروق، القاهرة، ط1968م1 .

64- ضياء الدين بن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، قدمه وعلق عليه: أحمد الحوفي، بدوي طباية، دار نهضة مصر للطبع والنشر،ط2، دت.

65- ضياء عبد الرزاق العاني: الصورة البدوية في الشعر العباسي، دالر دجلة ناشرون وموزعون، عمان، الأردن، ط2010م1 .

66- طه وادي: شعر ناجي الموقف والأداة، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، دط، 1976م.

67- أبو الطيب المتنبي : الديوان، شرح : عبد الرحمن البرقوقي، دار الفكر، دط، 2002م .

68- عاطف فضل محمد: البلاغة العربية، دار المسيرة للنشر و التوزيع والطباعة، عمان ، الأردن ، ط1، 1431هـ - 2010م .

69- أبو العباس شمس الدين أحمد بن أبي خلكان : وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق : إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط3، 1965م .

70- عبد الحكيم حسان : التصوف في الشعر العربي، نشأته وتطوره حتى آخر القرن الثالث الهجري، مكتبة الآداب، القاهرة، دط، دت .

71- عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، دط، 2005م .

72- عبد الرحمن بن خلدون: المقدمة، ضبط وشرح وتقديم: محمد الإسكندراني، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، دط، 1425هـ - 2005م .

73- عبد الرزاق أبو زيد زائد : علم البيان، مكتبة الأنجلو المصرية، دط، 1976م .

74- عبد الرزاق بن السبع: الأمير عبد القادر الجزائري وأدبه، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، دط، دت .

75- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت، لبنان، ط5، 2006م .

76- عبد العزيز عتيق: علم المعاني، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، دط، دت .

- علم البديع، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، دط، دت .

- علم البيان، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، دط، دت .

79- عبد القادر الجزائري: الديوان، تحقيق: ممدوح حقي، دار اليقظة العربية ، بيروت ، لبنان، ط3، 1965م .

- نزهة الخاطر في قريض الأمير عبد القادر، تحقيق وشرح: محمد الصالح رمضان، ومحمد الأخضر السائحي، منشورات مؤسسة الأمير عبد القادر، ط2، 2001م .

- ديوان الأمير عبد القادر الجزائري: تحقيق وشرح و تعليق: زكريا صيام، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، دت .

- ديوان الشاعر الأمير عبد القادر الجزائري : جمع وتحقيق وتقديم: العربي دحو، دار ثالة، الأبيار، ط3، 2007م .

- مذكرات الأمير عبد القادر الجزائري:، تحقيق: محمد صغير بناني و آخرون، وزارة الثقافة الجزائرية، دط، 2007م .

84- عبد القادر الرباعي : الصورة الفنية في شعر أبي تمام، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، دط، 1980م .

85- عبد القادر عبد الجليل : الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2002م .

86- عبد الله بوخلخال: التعبير الزمني عند النحاة العرب، ج1، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، دت .

87- عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج1 / ج2، الكويت، ط3، 1989م .

88- عبد المحسن طه بدر: الرؤية والأداة(نجيب محفوظ)، دار المعارف ، القاهرة ، ط3، دت .

89- عبد الناصر هلال: رؤية العالم في شعر أمل دنقل، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع،

كفر الشيخ، مصر،ط1، 2009م .

90- عبده الراجحي: التطبيق الصرفي، دار النهضة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، دت .

91- عدنان بن ذريل : النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد كتاب العرب ، دمشق، 2000م .

92- عز الدين اسماعيل: الشعر المعاصر في اليمن ـ الرؤية والفن ـ، دار العودة، بيروت، دط، 1986م .

ـ الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية،دار العودة ، بيروت،دط، 2007م .

94- عفيف عبد الرحمن: الشعر وأيام الحرب في العصر الجاهلي، دار الأندلس، ط1، 1984م .

95- علي أحمد سعيد اسبر(أدونيس): الثابت والمتحول، صدمة الحداثة، ج3، دار العودة ، بيروت، ط4، 1982م .

96- علي البطل : الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الهجري، دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 1401هـ - 1981م .

97- علي بن محمد السيد الشريف الجرجاني: التعريفات، تحقيق ودراسة: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة للنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، دط، دت .

98- علي الخطيب: اتجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج وابن عربي، دار المعارف، مصر، دط، دت .

99- عمر بن أبي ربيعة: الديوان، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه: فايز محمد، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1416هـ - 1996م .

100- عمر بن الفارض: الديوان،شرح وتقديم: مهدي محمد ناصر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1426هـ - 2005م .

101- عمر بن قينة: الأمير عبد القادر المجاهد، الشاعر، المصور(الذي دوخ جنرالات فرنسا ودوخته أم البنين)، منشورات ثالة، الأبيار، الجزائر، دط، دت.

102- عمر بن كلثوم: الديوان، جمع وتحقيق وشرح: إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1411 1 هـ - 1991م .

103- عمر بوقرورة: الغربة والحنين في الشعر الجزائري الحديث(1945م - 1962م)، منشورات جامعة باتنة، دط، دت.

104- عمر عبد الواحد: دوائر التناص، دار الهدى للنشر والتوزيع، المنيا، مصر، ط1، 2003م .

105- عنترة بن شداد: الديوان، تحقيق ودراسة: محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي، القاهرة، دط، دت .

106- عهود عبد الواحد العكيلي: الصورة الشعرية عند ذي الرمة، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1431هـ - 2010م .

107- فاتح علاق: في تحليل الخطاب الشعري، دار التنوير للنشر والتوزيع، حسين داي، الجزائر، ط2، 1429هـ - 2008م .

108- فاضل صلاح السمرائي: معاني النحو، ج4، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، عمان ، الأردن، ط1، 1420هـ - 2000م .

109- فان ديزن: الأمير عبد القادر والعلاقات الفرنسية العربية في الجزائر، ترجمة وتقديم: أبو العيد دودو، دار هومة، الجزائر، دط، 2003م .

110- فؤاد صالح السيد: الأمير عبد القادر الجزائري متصوفا وشاعرا، وزارة الثقافة الجزائرية، دط، 2007م .

111- أبو الفتح عثمان بن جني: المحتسب في تبيين شواذ القراءات والإيضاح عنها، تحقيق: علي النجدي، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، 1386هـ.

112- أبو فراس الحمداني: الديوان، شرح :خليل الدويهي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط2، 19994 م.

113- أبو الفرج قدامة بن جعفر : نقد الشعر، تحقيق : كامل مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3،دت .

114- أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي، ج7، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط ، 1985م .

115- قاسم عدنان حسين : الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، مؤسسة علوم القرآن، الإمارات، دط، دت .

116- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، دط، دت .

117 - ابن القيم الجوزية : طريق الهجرتين وباب السعادتين، ضبط وإخراج: محمد ثامر، وعبد العزيز مصطفى، دار التقوى. القاهرة ، ط1 ، دت .

118- كلود عبيد: جمالية الصورة (في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر)، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر و التوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1432هـ - 2011م .

119- مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي : القاموس المحيط، مراجعة: أنس محمد الشامي وزكريا جابر أحمد، دار الحديث، القاهرة، 1429هـ - 2008م .

120- مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان ، بيروت، ط2، 1984م .

121- محمد أحمد بن طباطبا العلوي: عيار الشعر، شرح وتحقيق: عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1402هـ - 1982م .

122- محمد أحمد دقالي: الحنين في الشعر الأندلسي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2008م .

123- محمد بشير بويجرة: الأمير عبد القادر رائد الشعر العربي الحديث، دار القدس العربي، وهران، الجزائر، ط3،دت .

- جدلية العبقرية والمعاصرة عند صاحب الإمارة ، قراءة في مسار الأمير عبد القادر ، دار القدس العربي، وهران الجزائر، دط، دت .

125- محمد بن عبد القادر الجزائري: تحفة الزائر في مآثر الأمير عبد القادر وأخبار الجزائر، ج2/1، المطبعة التجارية غرزوزي و جاويش، الإسكندرية، دط، 1903م .

126- محمد بن مكرم بن منظور: لسان العرب، ج14، دار صادر، بيروت، لبنان، دط، دت .

127- محمد سمير نجيب اللبدي: معجم المصطلحات النحوية و الصرفية، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1405هـ - 1985م .

128- محمد السيد محمد الوزير: الأمير عبد القادر الجزائري، ثقافته وأثرها في أدبه، وزارة الثقافة الجزائرية، دط، 2007م .

129- محمد علي التهانوي: موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، ج2، تقديم: رفيق نجم علي دحرج، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1996م .

130- محمد علي الخولي: معجم علم الأصوات، مطابع الفرزدق التجارية، الملز، الرياض، ط1، 1406هـ - 1982م .

131- محمد علي الصابوني: صفوة التفاسير، دار الصابوني للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط9، دت .

132- محمد عزام: الأسلوبية منهجا نقديا، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، دط، 1982م .

133- محمد عمارة: تيارات الفكر الإسلامي، دار الشروق، القاهرة، ط2، 1994م .

134- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، القاهرة، دط، 1979م .

ـ دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، دت .

136- محمد كامل حسن المحامي : عظماء الإسلام (الأمير عبد القادر الجزائري)، المكتب العالمي للطباعة والنشر، بيروت، ط1980م3 .

137- محمد الكراكبي: خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني، دراسة صوتية، دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2003م .

138- محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2005م .

139- محمد مزيان وآخرون: تبر الخواطر في فكر الأمير عبد القادر، دار القدس العربي، وهران، الجزائر، ط1، 2010م .

140- محمد مرتضى الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، ج10، المطبعة الخيرية المنشأة بجمالية مصر، ط1، دت .

141- محمد النويهي: الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه، الدار القومية، 1969م .

142- محمود سامي البارودي: الديوان، دار العودة، بيروت، لبنان، تحقيق وضبط وشرح: علي الجارم ومحمد شفيق معروف، دط، 1998م .

143- محمود سليم محمد هياجنة: الصورة النفسية في القرآن الكريم، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2008م .

144- محمود صلاح زكي أبو حميدة: البلاغة والأسلوبية، جامعة الأزهر، القاهرة، دط، 2007م .

145- محي الدين صبحي: الرؤيا في شعر البياتي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1987م .

146- مختار حبار: شعر أبو مدين التلمساني الرؤيا والتشكيل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2002م .

147- مسعود بودوخة: الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 1432هـ - 2011م .

148- مصطفى بن التهامي: سيرة الأمير عبد القادر وجهاده، تحقيق وتقديم: يحي بوعزيز، دار البصائر للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2009م .

149- مصطفى ناصف : الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، دط، دت .

150- موسى بن محمد الملياني الأحمدي: المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، المعهد التربوي الوطني الجزائري، ط2، 1969م .

151- موسى ربابعة: جماليات الأسلوب والتلقي (دراسات تطبيقية)، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 1429هـ - 2008م .

- قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، مكتبة الكتاني، دار الكندي، إربد، الأردن، دط، 2001م .

153- موفق الدين يعيش: شرح المفصل، ج7، تصحيح مشيخة الأزهر، إدارة الطباعة المنيرية، مصر ، دط، دت .

154- النابغة الذبياني: الديوان، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط2، 2009 م.

155- نادر مصاروه: شعر العميان (الواقع، الخيال، المعاني والصور الفنية) حتى القرن الثاني عشر الميلادي، دار الكتب العلمية، بيروت ، لبنان، ط1، 1429هـ - 2008م .

156- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين للتأليف والترجمة والنشر، ط14، 2007م .

157- ناصر لوحيشي: الرمز في الشعر العربي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011م .

158- نصرت عبد الرحمن: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقدالحديث، دار كنوز المعرفة، عمان، الأردن، ط1، 1434هـ - 2013م .

159- نعيم اليافي: أوهاج الحداثة، دراسة في القصيدة العربية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط،1993 م .

- تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث (دراسة)، صفحات للدراسات والنشر، سوريا، دمشق، دط، 2008م .

161- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب (دراسة في النقد العربي الحديث)، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، دط،1997م .

162 ـ أبو هلال الحسن بن عبد الله العسكري : الصناعتين(الكتابة والشعر) تحقيق : علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا، لبنان، دط ، 1434هـ ـ 2013م.

163- هنريش بليث: البلاغة والأسلوبية، ترجمة: محمد العمري، أفريقيا الشرق، المغرب، دط، 1999م .

164- الولي محمد: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، دط، دت .

165- يحي بن حمزة العلوي: الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، مطبعة المقتطف المصرية، دط، 1914م .

166- يحي بوعزيز: الموجز في تاريخ الجزائر، ج2/1، المطبوعات الوطنية الجزائرية، الجزائر، ط1، 1965م .

ـ بطل الكفاح الأمير عبد القادر الجزائري، دار البصائر للنشر والتوزيع، دط، 2000م .

ـ الأمير عبد القادر رائد الكفاح الجزائري، دار البصائر للنشر والتوزيع، دط، 2000م .

169- يحي الجبوري: الحنين والغربة في الشعر العربي (الحنين إلى الأوطان)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1428هـ ـ 2008م .

170- يحي عبابنة: الرؤى المموهة، قراءات في ديوان عرعار(عشيات وادي اليابس)، منشورات أمانة عمان الكبرى، دط، 2001م .

171 ـ أبو يعقوب يوسف السكاكي : مفتاح العلوم، ضبط وتهميش وتعليق: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ،دط، 1983م.

172- يوسف أبو العدوس: الأسلوبية (الرؤية والتطبيق)، دار الميسرة للنشر والتوزيع والطباعة، العبدلي، الأردن، ط1، 2007م .

ـ التشبيه والاستعارة منظور مستأنف، دار الميسرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن، ط1، 1427هـ ـ 2007م .

174- يوسف مراد: مبادىء علم النفس ، دار المعارف، القاهرة، ط7، 1987م .

2 ـ الرسائل الجامعية:

175- سليم سعداني :الانزياح في الشعر الصوفي، رائية الأمير عبد القادر نموذجا، رسالة ماجستير، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2010م .

176- سهام راضي محمد حمدان: الصورة الشعرية في شعر ابن السعاتي، رسالة ماجستير، جامعة الخليل، فلسطين، 1432هـ - 2011م .

177- عايدة سعيدي: شعر الروميات لأبي فراس الحمداني، دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، جامعة فلسطين، 2008-2009م .

178- فتيحة دخموش: تجربة الغربة والحنين في شعر ابن خفاجة الأندلسي، رسالة ماجستير، جامعة قسنطينة، 2004- 2005م .

3- الدوريات:

179- أحمدعلي محمد: (التكرار وعلامات الأسلوب في قصيدة نشيد الحياة للشابي، دراسة أسلوبية إحصائية)، مجلة جامعة دمشق، المجلد26، العدد01، 2010م .

180- نور الدين صدار: (البطولة، الإنسان، والتصوف، تنوعات الرؤية والتشكيل في شعر الأمير عبد القدر ، مقاربة بنيوية تكوينية)، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد37، العدد02، الأردن،2010م .

181- وهب رومية: (التشكيل اللغوي في شعر الأمير عبد القادر)، الشعر والناقد من التشكيل إلى الرؤيا، مجلة عالم المعرفة، العدد331، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2006م .

4- المراجع الأجنبية:

182- Camille Rousset : L’Algerie de (1830-1840) , T1 /2 , 2eme èdition Librairie plon, paris, 1898 .

183- CH. Robert – Ageron : Politique coloniale au Maghreb, presse universitaire, parie,1985.

184- Jean Dubois et les autres :Dictionnaire linguistique et des sciences du language, larousse, bordas, paris,1999.

185- Marechal de Castellane : compagnes d’afrique(1853-1848) librairie plon, paris.

186- petit larousse, dictionnaire de France,1987.

5- المواقع الإلكترونية:

187- www.mohamedrabeea.com

188- www.nizwa.com

ملخص

ملخص :

تشتغل هذه الأطروحة على نص الأمير الشعري بغرض إماطة اللثام عن رؤية الشاعر التي تبرز مواقفه وتوجهاته وتصوراته المتنوعة بتنوع موضوعات شعره، واستجلاء أهم الأدوات التعبيرية، ومدى تأثيرها في إبراز رؤاه.

ولإدراك ذلك نهض البحث على جملة من الأسئلة والفرضيات منها:

-ما هي أنماط الرؤية في شعر الأمير عبد القادر الجزائري؟ هل هي أنماط تقليدية اتباعية؟ أم أنها أنماط جانب فيها الأمير التقليد و الاتباع وطبعها بتصورات شخصية تعكس نظرته إلى قضايا عصره؟

-كيف صاغ الأمير عبد القادر الجزائري رؤاه على مستوى التشكيل الأسلوبي؟ وما هي الأدوات الفنية التي اتكأ عليها لإبراز هذه الرؤى؟ هل هي أدوات ثرية و متنوعة؟ أم أنها مقلة و محدودة؟

-هل هناك تناغم بين الرؤية والأداة في شعر الأمير عبد القادر؟ وما مدى هذا التناغم؟

وللوصول إلى الإجابة عن هذه الأسئلة، اعتمدت في هذه الدراسة على إجراءات مأخوذة من المنهج الأسلوبي الإحصائي، رأيتها مناسبة لطبيعة الموضوع، وقادرة على دعمه، وتصويب وجهته نحو هدفه بطريقة موضوعية، بعيدة عن الأحكام المسبقة والتصورات الجاهزة، كما وظفت أيضا في هذه الدراسة بعض إجراءات المنهج التاريخي، استعنت بها في تتبع مسار حياة الأمير عبد القادر، وكذا ترتيب أنماط الرؤية ترتيبا مرتبطا بمراحل سيرته، فبدأتها بالرؤية البطولية، وتليتها بالرؤية الوجدانية، فالرؤية التأملية، وقد تدخل المنهج الفني أيضا في هذه الدراسة تدخلا طفيفا، ليستجلي جماليات وفنيات نص الأمير الشعري.

ولأن هذا البحث يتناول ركنين في شعر الأمير عبد القادر الجزائري هما "الرؤية" و"الأداة" فقد قسمته إلى مقدمة، ومدخل، وبابين تطبيقيين، وخاتمة.

أما المقدمة فتطرقت فيها إلى أهمية الموضوع، ودواعي اختياره، وأهم الدراسات السابقة، وطرح الإشكالية، وذكر المنهج المتبع، وخطة البحث، وبعض الصعوبات التي واجهتني، وفي الأخير شكر وعرفان.

وأما المدخل الاستهلالي، فقد خصصته للتعريف بمفاهيم نظرية وثيقة الصلة بموضوع البحث، بدأتها بترجمة الأمير عبد القادر، ثم تحديد مفهوم الرؤية من حيث اللغة والاصطلاح، وعلاقتها بالرؤيا، ثم تعرضت إلى مفهوم الأداة من حيث اللغة والاصطلاح والإجراء أيضا.

وتناولت في الباب الأول: أنماط الرؤية في شعر الأمير عبد القادر، وهي: الرؤية البطولية والرؤية الوجدانية والرؤية التأملية، الأمر الذي استدعى تقسيم الباب إلى ثلاثة فصول.

-الفصل الأول: الرؤية البطولية، تناولت فيه نظرة الأمير عبد القادر للبطولة وقضاياها، وخصصت الحديث عن شخصيته البطولية، التي جمعت بين شدة وغلظة على أعدائه، ورحمة ولين على جنوده وشعبه، وكيف تجلت هذه الجدلية على المستوى الصوتي.

-الفصل الثاني: الرؤية الوجدانية، تعرضت في هذا الفصل إلى قضايا ذات الصلة بموضوع الغزل، وموضوع الغربة والحنين، وموضوع الحب الإلهي، وحاولت استجلاء رؤية الأمير عبد القادر الوجدانية من خلال تطبيق معادلة "بوزيمان" A. Busemane الإحصائية.

-الفصل الثالث : الرؤية التأملية، حاولت في هذا الفصل رصد نظرة الأمير لبعض قضايا الوجود، و الكون، والحياة، رصدا إحصائيا يقف عند إحصاء أهم الظواهر الأسلوبية في شعره الصوفي الذي قدم به لكتابه " المواقف "، لتحديد زاوية رؤية الأمير التأملية .

وتعرضت في الباب الثاني إلى الأدوات الفنية وأثرها في تشكيل الرؤى، ونظرا لتنوع هذه الأدوات في المدونة محل الدراسة، فمنها ما تعلق باللغة ومنها ما اتصل بالصورة ومنها ما تعلق بالإيقاع، الأمر الذي استدعى تقسيم الباب إلى ثلاثة فصول:

– الفصل الأول : تطرقت فيه إلى اللغة الشعرية وأثرها في تشكيل الرؤى، مركزة الاهتمام على الظواهر اللغوية البارزة في شعر الأمير كالانزياح ، والتناص ، والتكرار .

– الفصل الثاني : تناولت فيه الصورة الفنية، وعلاقتها بأنماط الرؤية، فتعرضت إلى الصورة الحسية، و الصورة النفسية، والصورة العقلية، وعززت الفصل بتناول أدوات تشكيل الصورة من البيان والبديع.

–الفصل الثالث : تعرضت فيه إلى الإيقاع وأثره في إبراز الرؤى، وقسمته إلى عنوانين

رئيسين، وسمت الأول : الموسيقى الخارجية، والثاني وسمته: الموسيقى الداخلية .

وختمت هذا البحث بخاتمة لخصت فيها النتائج المتوصل إليها في كل فصل من فصول هذه الدراسة ولعل أهمها:

–استنتجت من الباب الأول الذي سلط الضوء على دراسة أنماط الرؤية في شعر الأمير عبد القادر الجزائري أن الرؤية تنوعت في شعره تبعا لتنوع موضوعاته الشعرية، أما عن مضامينها فكانت معظمها مستوحاة من شعر من سبقوه، فقد تمثل عنترة في بطولته، واستحضر أبي فراس في وجدانياته، واقتبس من آراء ابن عربي في تأملاته، ومع ذلك تبقى بصمته الشخصية ظاهرة، وقد تجلت بوضوح في رؤيته الوجدانية وكذا في رؤيته التأملية، أما في الأولى فتتمثل في الجديد الذي أتى به الأمير عبد القادر، و هو طرقه موضوع الغزل، وبوحه بالأسرار العاطفية، ولم ير في ذلك عيبا أخلاقيا، وهي فلسفة جديدة تحدت ظروف عصره، الذي كبت ظاهرة الضعف أمام الأنثى وأعابه، بل حرمه، فما أقدم عليه الأمير من جعل موضوع الغزل وسيلة فنية الهدف منها تصحيح تلك النظرة المسفهة للمرأة، يعد تطويرا يهدف إلى بعث أسلوب جديد لمعالجة القضايا الوجدانية، يمنح للمحب حرية التعبير عما يحسه ويشغل باله، وأما في الثانية فتتمثل في رؤيته إلى أفعال الإنسان ذلك أن الأمير عبد القادر قد أضاف رأيا آخر، يعد رأيا جديدا منفردا عن آراء المتصوفة جميعا، وإن كان يقترب كثيرا من رأي أبي حامد الغزالي .

أما الباب الثاني الذي خصصته لدراسة الأدوات الفنية في شعر الأمير ودورها في إبراز الرؤى، فقد خلصت إلى أن الأدوات التي وظفها قد تنوعت بتنوع الرؤية في شعره، وقد

تناغمت إلى حد كبير مع مضامينها، كما خلصت أيضا إلى أن الأمير عبد القادر كانت له إرهاصات للتجديد إلى حد يمكن أن نعده من رواد النهضة الشعرية العربية الحديثة، فعلى مستوى الصورة فقد استنتجت أن صوره استطاعت أن تنقل المعنى من الحسي المباشر إلى العاطفي، ووفق إلى حد بعيد في ربط صوره بالموقف الذاتي.أما على مستوى الموسيقى فقد لمحت في بعض جوانبها بعض إرهاصات التجديد، وذلك بالنظر إلى ما ميز تكراره من ترنم وتأكيد النغم والتلذذ بترديده، وقد عد هذا النوع من التكرار من أكثر أصناف التكرار النغمي ورودا في الشعر المعاصر.

الكلمات المفاتيح:

الرؤية الشعرية، الأدوات الفنية، الرؤية البطولية، الرؤية الوجدانية، الرؤية التأملية، اللغة الشعرية، الانزياح، التناص، التكرار، الصورة الفنية، الإيقاع.

ABSTRACT:

This thesis studies the Emir's poetry text in order to show the poet's view concerning his positions , orientations and his diverse perceptions according to the diversity of his poetry topics, in addition to the clarification of the most expressive instruments, and the extent to which they affect his visions.

To realize that, the research addresses on a number of questions and hypotheses, including:

What are the vision patterns in the poetry of the Emir Abd-el-Kader? Are they tradition-follow patterns? Or patterns in which the Emir avoided tradition and following, and printed it with personal perceptions reflecting his view concerning the issues of his time?

How did the Emir Abd-el-Kader shape his views at the level of stylistic composition? What are the artistic tools that he used to highlight these visions? Are these tools rich and diverse?, Or poor and limited?

Is there a harmony between the vision and the tool in the poetry of the Emir Abd-el-Kader? And to what extent is this harmony?

To answer to these questions, I relied in this study on procedures taken from the stylistic statistical curriculum, I consider it suitable for the nature of the subject, able to support it, and directs its way toward its goal in objectively, far from prejudices and prefabricated scenarios.

I also employed in this study some of the historical method procedures. I enlisted it in the tracking of the Emir Abd-el-Kader's life, as well as the arrangement of the vision patterns in relation linked to the stages of his life.

I began with firstly the heroic vision, secondly the compassionate vision,and finally, the contemplative vision. The artistic approach slightly has been involved in this study to show the aesthetics and techniques of the Emir's poetic text.

Because this research deals with two corners in the poetry of the Emir Abd-el-Kader namely: the "vision" and "tool", I have divided it into an introduction, a preface, two practical parts, and a conclusion.

In the introduction, I discussed the importance of the topic and the motives of his choice, the previous studies; I stated the problem; I presented the chosen approach, the research planning, and some of the difficulties that I faced, and lastly Acknowledgements were written.

The preface, is allocated for the definition of theoretical concepts that are relevant to the research topic, initiated by the biography of the Emir Abd-el-

Kader, then the definition of the concept of vision linguistically and terminologically, and the procedure.

I dealt in the first Part with: Vision patterns in the poetry of the Emir Abd-el-Kader, namely: Heroic vision, compassionate vision, and contemplative vision, this has required the division of this part into three chapters.

- First chapter heroic vision, here, I dealt with the view of Emir Abd-el-Kader about the heroic and its issues, and talked about his heroic character which brought both the intensity and ruggedness over his enemies, mercy and tender on his soldiers and his people, and how this dialectic manifested itself on the voice level.
- Second chapter Compassionate vision. Her, I presented in this chapter issues relevant to the spinning subject, the subject of alienation and nostalgia, and the subject of divine love. I also tried to clarify the affective vision of the Emir Abd-el-Kader through the application of "A. Buseman's" statistical equation.
- Third chapter Contemplative vision. I tried in this chapter to monitor statistically the view of the Emir to some presence issues, the universe, and life, standing at the statistics of the most important stylistic phenomena in his Sufi poetry, which he introduced in his book "Almawaqif" (attitudes), to determine the contemplative viewing angle of the Emir.

Moreover I presented, in the second part, the artistic tools and their effect on the formation of visions. Because of the diversity of these tools in the present some of which are related to the language, some are linked to the image and some are related to rhythm, this has urged the division of this part into three chapters:

- First chapter presented the poetic language and its impact on the formation of visions, focusing attention on the linguistic phenomena that are prominent in the Emir's poetry like displacement, intersexuality, and repetition.
- second chapter I dealt with the artistic image and its relationship to the types of vision So, I presented the sensory image, the psychological image, and the mental image. The chapter was strengthened by showing the tools of forming an image such as the statement and the unique.
- Third chapter I have covered the topic of rhythm and its impact in highlighting the visions, end divided it into two main titles. The first is called: External music, and the second is known as: Internal music.

In conclusion, I summarized the results obtained in each chapter. The most important ones may be:

I found, from the first part which shed light on the study of vision patterns in the poetry of Emir Abd-el-Kader, that the vision varied in his poetry depending on the diversity of poetic themes, but its contents were mostly inspired by the poetry of his predecessors. "Antara" has been represented in his heroic, "Abu Firas" has been evoced in his compassionate, and the views of "Ibn Arabi" has been quoted in his contemplations. His personal touch remain evident and it has manifested itself clearly in his compassionate vision as well as the contemplative vision. In the first one, it appears in the newness brought by the Emir Abd-el-Kader, by pointing out the spinning subject, and revealing the emotional secrets; He did not see moral flaw in it. This is a new philosophy challenged his era which suppressed flawed and prohibited the phenomenon of weakness in front of the female. The Emir has made the subject of spinning as an artistic means intended to correct that view of scurrility for women. This is a development aiming at sending a new method to deal with emotional issues, and granting to the lover freedom to express what he feels and bothers his mind. In the second one, it appears in his view about the human behavior that the Emir Abd-el-Kader who has added another view, which is new and different from all Sufis opinions, although it was very close to the view of "Abu Hamid al-Ghazali".

In the second part that was designated to study the artistic tools in the poetry of the Emir and their role in highlighting the visions, I concluded that the tools employed are varied depending on the vision in his poetry, and they have harmony with their contents.

I also concluded that the Emir Abd-el-Kader had harbingers of renewal. for that we can consider him one of the pioneers of the modern Arabic poetry renaissance. At the level of The image I have concluded that the image has been able to convey the meaning from the direct sensory to the emotional, and he succeeded to link his images with self-position.

At the music level, I have discovered in some aspects some of the harbingers of renewal, through viewing what characterized his repetition of chant, stressing the melody, and relishing of repeating it. This kind of repetition was the most tonal repetition mentioned in contemporary poetry.

The key words:

The poetry text, The poetry vision , The artistic tool, The Heroic vision, The Compassion vision, The contemplative vision, The poetic language, The displacement, The intersexuality, The repetition, The artistic image, The music.

Résumé :

Cette thèse étudie la poésie de l'Émir du texte afin d'afficher la vue du poète concernant ses positions , et son diverses perceptions orientations selon la diversité de sa poésie sujets, en plus de la clarification des instruments les plus expressives, et la mesure dans laquelle ils touchent ses visions.

Pour réaliser cela, la recherche des adresses sur un certain nombre de questions et hypothèses, y compris :

Quels sont les modes de vision dans la poésie de l'Émir Abd-el-Kader? Sont ils suivent des modèles la tradition? Ou motifs dans lesquels l'émir évité la tradition et suivants, et imprimé avec les perceptions personnelles reflétant son point de vue concernant les problèmes de son temps?

Comment l'Émir Abd-el-Kader façonner ses vues au niveau de composition stylistiques? Quels sont les outils artistiques qu'il sert à mettre en évidence ces visions ? Ces outils sont-ils riches et variés?, Ou pauvres et limitée?

Il existe une harmonie entre la vision et l'outil dans la poésie de l'Émir Abd-el-Kader? Et dans quelle mesure cette harmonie?

Pour répondre à ces questions, je me suis fié Dans cette étude sur les procédures prises à partir du programme d'études statistiques stylistiques, je considère qu'il est adapté à la nature de l'objet, en mesure de soutenir, et ordonne son chemin vers son objectif en objectivement, loin de préjugés et de scénarios préfabriqués.

J'ai également employées dans cette étude certains de la méthode historique des procédures. Je me suis enrôlé dans le suivi de l'Émir Abd-el-Kader's life, ainsi que l'agencement de la vision patterns in relation en relation avec les étapes de sa vie.

J'ai commencé avec tout d'abord la vision héroïque, deuxièmement la vision de compassion, et enfin, le regard contemplatif. L'approche artistique légèrement a été impliqués dans cette étude pour montrer l'esthétique et les techniques de l'Émir du texte poétique.

Parce que cette recherche traite de deux coins dans la poésie de l'Émir Abd-el-Kader à savoir : la "vision" et "outil", j'ai divisé en une introduction, une préface, deux pièces de pratique, et une conclusion.

Dans l'introduction, j'ai discuté de l'importance du sujet et les motifs de son choix, les études précédentes; je l'ai déclaré le problème; j'ai présenté l'approche

choisie, la planification de la recherche, et de certaines des difficultés que j'ai rencontrés, et enfin remerciements ont été écrits.

La préface, est allouée pour la définition des concepts théoriques qui sont pertinentes pour le thème de la recherche, initiée par la biographie de l'Émir Abd-el-Kader, puis la définition de la notion de vision terminologically linguistiquement et la proc .

J'ai parlé dans la première partie avec : Vision patterns dans la poésie de l'Émir Abd-el-Kader, c'est-à-dire : vision héroïque, compatissante, et contemplatives la vision, ce qui a requis la division de cette partie en trois chapitres.

- Premier chapitre vision héroïque, ici, j'ai traité avec le point de vue de l'Émir Abd-el-Kader à propos de l'héroïque et ses enjeux, et a parlé de son personnage héroïque qui a provoqué à la fois l'intensité et la robustesse sur ses ennemis, la miséricorde et offre sur ses soldats et son peuple, et comment cette dialectique manifestée sur le niveau de la voix.

- Deuxième chapitre vision compatissant. Son, j'ai présenté dans ce chapitre les questions pertinentes à la filature objet, l'objet d'aliénation et de nostalgie, et l'objet de l'amour divin. J'ai aussi essayé de clarifier la vision affective de l'Émir Abd-el-Kader grâce à l'application de "A. Buseman's" équation statistique.

- Troisième chapitre regard contemplatif. J'ai essayé dans ce chapitre pour contrôler statistiquement la vue de l'émir à certaines questions, l'univers de présence, et la vie, debout à la statistique des plus importants phénomènes stylistiques dans sa poésie soufie, qu'il a présentée dans son livre "Almawaqif" (attitudes), pour déterminer l'angle de visualisation contemplative de l'Émir.

En outre, j'ai présenté, dans la deuxième partie, l'outils artistiques et leur effet sur la formation de visions. En raison de la diversité de ces outils dans le présent dont certains sont liés à la langue, certains sont liés à l'image et certaines sont liées au rythme, cela a prié la division de cette partie en trois chapitres :

- premier chapitre présente le langage poétique et son impact sur la formation de visions, de concentrer l'attention sur les phénomènes linguistiques qui sont prépondérants dans la poésie de l'émir comme le déplacement, et la répétition intersexualité.

- Deuxième chapitre j'ai traité avec l'image artistique et sa relation avec les types de vision si, j'ai présenté la sensorielle, l'image psychologique, et l'image image mentale. Le chapitre a été renforcé en montrant la former une image des outils de tels que l'énoncé et l'unique.

- Troisième chapitre j'ai couvert le sujet de rythme et de son impact en soulignant les visions, fin divisé en deux titres principaux. Le premier est appelé: externe de musique, et le deuxième est appelé: musique interne.

En conclusion, j'ai résumé les résultats obtenus dans chaque chapitre. Les plus importants peuvent être :

J'ai trouvé, à partir de la première partie qui fait la lumière sur l'étude de modes de vision dans la poésie de l'Émir Abd-el-Kader, que la vision variait dans sa poésie, selon la diversité des thèmes poétiques, mais son contenu n'était principalement inspirée par la poésie de ses prédécesseurs. "Antara" a été représentée dans ses héroïques, "Abu evoced Firas" a été dans sa compassion, et du point de vue des "Ibn Arabi" a été cité dans son contemplations. Sa touche personnelle demeurent évidents et il s'est manifesté clairement dans sa vision de compassion ainsi que le regard contemplatif. Dans la première, il s'affiche dans la nouveauté apportée par l'Émir Abd-el-Kader, en soulignant le filage sous réserve, et révélant les secrets d'émotionnel; il n'a pas voir faille morale en elle. Il s'agit d'une nouvelle philosophie contesté son époque, ce qui a enrayé vicié et interdit le phénomène de faiblesse dans l'avant de la femelle. L'émir a fait l'objet de la filature comme un moyen artistique destiné à corriger ce point de vue de l'injure! pour les femmes. C'est un développement visant à l'envoi d'une nouvelle méthode pour traiter des questions d'ordre émotionnel, et accordant à l'amant de la liberté d'exprimer ce qu'il ressent et gêne son esprit.. Dans le second, il s'affiche dans son avis sur le comportement humain que l'Émir Abd-el-Kader qui a ajouté un autre point de vue, qui est nouveau et différent de tous les soufis opinions, même s'il était très proche du point de vue de "Abu Hamid al-Ghazali".

Dans la deuxième partie qui a été désigné pour étudier l'outils artistiques dans la poésie de l'Émir et leur rôle dans la mise en relief de l'visions, je conclus que les outils utilisés sont variaient en fonction de la vision dans sa poésie, et ils ont l'harmonie avec leur contenu.

J'ai également conclu que l'Émir Abd-el-Kader a signes avant-coureurs du renouveau. Pour que nous puissions envisager de lui l'un des pionniers de la renaissance de poésie en langue arabe moderne. Au niveau de l'image que j'ai conclu que l'image a été en mesure de transmettre le sens de l'à l'émotion sensorielles directes, et il a réussi à établir le lien entre ses images avec auto-position.

Au niveau de la musique, j'ai découvert dans certains aspects certains des signes avant-coureurs du renouvellement, via l'affichage de ce qui caractérise sa répétition de chant, soulignant la mélodie, et de recommencer. savoure Ce genre de répétition est la plus tonale mentionnées dans répétition poésie contemporaine.

Les mots clefs:

Le texte de la poésie, La poésie vision , L'outil artistique, , La vision héroïque, la compassion, la vie contemplative vision, la langue poétique, le déplacement, la transtextualitè, la répétition, l'image artistique, la musique .

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات:

مقدمة.....(5- 9)

مدخل.....(10- 33)

الباب الأول: أنماط الرؤية في شعر الأمير عبد القادر.....(34- 158)

الفصل الأول: الرؤية البطولية.....(35- 74)

الفصل الثاني: الرؤية الوجدانية.....(75- 123)

الفصل الثالث: الرؤية التأملية.....124- 158)

الباب الثاني: الأدوات الفنية ودورها في تشكيل الرؤى.....(159– 312)

الفصل الأول: اللغة الشعرية.....(160- 215)

1-الانزياح.....164

1 .1-الانزياح على المستوى التركيبي.....166

1 .1 .1-الحذف.....166

1 .1 .2-التقديم والتأخير.....173

1 .1 .3-الالتفات.....176

1 .2-الانزياح على المستوى الاستبدالي.....180

2 –التناص.....186

2 .1-التفاعل النصي الخاص.....188

2 .2 –التفاعل النصي العام.....199

3 –التكرار.....207

3. 1-التكرار البسيط.....208

3 .2 –التكرار المركب (النسقي).....212

الفصل الثاني: الصورة الفنية.....(217- 267)

1 –أنواع الصورة.....221
1 .1 –الصورة الحسية.....223
1 .2- الصورة النفسية.....241
1 .3 – الصورة العقلية.....247
2 –أدوات تشكيل الصورة.....249
2 .1 – التشبيه.....249
2 .2 – الاستعارة.....255
2 .3 الكناية.....261
الفصل الثالث: الإيقاع.....(268- 312)
1 – الموسيقى الخارجية.....270
1 .1 – الوزن.....270
1 .2- القافية.....277
2- الموسيقى الداخلية.....290
2 .1- التكرار.....291
2 .2- التقسيم.....297
2 .3 –الاشتقاق.....301
2 .4 – الجناس.....305
2 .5- رد العجز على الصدر.....308
خاتمة.....313
قائمة المصادر والمراجع.....321
ملخص باللغة العربية.....336
ملخص باللغة الإنجليزية.....340

ملخص باللغة الفرنسية.....343
فهرس الموضوعات.....347