الصورة الأدبية في النثر الفني في الأندلس
5-7 هـ (التداخل بين الشعر والنثر) دراسة تحليلية تأويلية

أ. د. عبد الحليم حسين الهروط*

تاريخ وصول البحث: ١ /٢٠١٨/٩م تاريخ قبول البحث: ٢٠١٨/١٢/١٩م

الملخص

ينهض هذا البحث بمهمة دراسة الصورة الأدبية في النثر الفني في الأندلس، من خلال التداخل بين النثر والشعر في تشكيلها، بجميع أنماطها البسيطة والمركّبة والممتدة.

وتكمن أهمية هذا البحث في تناوله موضوعاً تنكّب عنه الباحثون، ولم يأتوا على ذكره إلا قليلاً، ضمن دراسة التناص، أو الترابط النصي، أو موضوعات التأريخ الأدبي...ولم يتوقّفوا عند بعض أنواع الصور الأدبية التي يشترك في تشكيلها الشعر والنثر معاً، وتوفّر على توظيفها أدباء الأندلس، مثل الصورة الدائرية التي تناولها الباحثون في الشعر حسب، ومن المأمول أن يشكّل هذا البحث قيمة مضافة إلى الدراسات الأدبية الأخرى التي تعنى بموضوع الصورة الأدبية.

وفي سبيل إنجاز هذا البحث تمّ تقسيمه على مبحثين وخاتمة: التداخل النصي في الصورة، والتماثل الأسلوبي.

*أستاذ دكتور، قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم،جامعة العلوم الاسلامية العالمية.

Abstract

This paper aims at investigating the literary image in artistic prose in Andalusia in terms of the interplay between prose and poetry with its formation in all its simple, compound and extended patterns. This study is significant in dealing with a topic that has been discussed only by few researchers through studying intertextuality and textual coherence. The researchers have not stopped at some types of literary images associated with the formation of poetry and prose together, in which its use was distinctive by the authors in Andalusia, such as the circular image in poetry, which was discussed by researchers. It is hoped that this study will add a value to other literary studies dealing with the theme of literary image. In order to achieve the objective of this paper, it was divided into two sections and a conclusion: the textual interplay in the image and the stylistic symmetry.

إضاءة:

تعدّ الصورة الأدبية وما تؤديه من وظيفة دلالية وجمالية من أهم مقوّمات الإبداع في العمل الفني، وقوام هذه الصورة التناص والعدول أو الانزياح بجميع أشكاله، وهو ما يعطي النص شرعيته الأدبية، وقيمته الجمالية، وبدونها يكون العمل الأدبي عملاً تقريرياً، لا روح فيه، ولا تأثير في متلقيه إلا ما كان مؤثراً بمعانيه.

كما تعدّ من أهم العلامات المائزة للشعر، بيد أن النثر لحق به بعدما زادت أهميته، إذ اعتمد الكتّاب على تزويقه، وتنميقه؛ بقصد زيادة التأثير في المتلقي وتحقيق مقاصد الكلام فيه، فلم تعد الصورة الأدبية وقفاً على الشعر، بعد أن أثبت النثر قدرته على منافسة الشعر في هذا المضمار، وربما تفوّق عليه في بعض مظاهرها، ومهما يكن فإن الصورة الأدبية تقوم في أصل تشكيلها على اللغة الخلاقة، والخيال المبدع بجميع مستوياته، وتعدد ضروبه، فضلاً عن العناصر البلاغية المختلفة، التي تسهم في فرادتها.

التداخل النصي:

اتكأ أدباء الأندلس على الصورة الأدبية في منجزهم النثري، وأعطوها مساحة نصية في كثير من نصوصهم، وبدت تشكل ملمحاً فنياً، ومقصداً أسلوبياً فيها، وبات حضورها المميز يشكل عدولاً واضحاً عن الخصائص الفنية للنثر، وانزياحاً في السمات الفردية له، حتى أصبحت تتماهى مع الشعر في كثير من مقوّماته الفنية.

وحرص أدباء الأندلس عامة في تشكيل نصوصهم وصياغتها على تأليف عباراتهم النثرية في قوالب نصيّة هي بالمنظوم أقرب منها للمنثور، ورفدوا صورهم بشيء من الشعر؛ بحثاً عن فضاء آخر من الصورة، لا يقف عند جنس أدبي واحد، فقد عمد الأدباء إلى الجمع بين الشعر والنثر بصورة تشاركية في تشكيلها فإن النص النثري عندهم يتمازج مع أبيات شعرية سواء أكانت قديمة، أم معاصرة له من منجز الأديب نفسه أو من منجز غيره، وتكون هذه الأبيات مكتملة تارة ومحوّرة بأشكال مختلفة تارة أخرى؛ لتؤدي وظائف دلالية وفنية متعددة في آنٍ معاً.

فكثير ما يتمازج النثر بالشعر في نصوص الكتّاب، حتى تبدو القطعة النثرية ضرباً من ضروب الشعر، في اللغة والصورة والإيقاع، وهو ما توقّف عنده مؤرخو الأدب الأندلسي، حيث أورد ابن بسام خبراً على لسان أحد معاصري ابن زيدون، يقول فيه: "كانت تأتي من إشبيلية كتب هي بالمنظوم أشبه منها بالمنثور"[1].

وتتجلى عملية التداخل بين النثر والشعر التي حرص عليها الكتّاب في الدمج أو التمازج بينها بصورة تشاركية، غايتها أداء المعنى الواحد، وتشكيل الصورة، وفق تعبير سياقي متكامل، يكون النثر فيها أكثر حضوراً، ويأتي الشعر استكمالاً للمعنى وللصورة، إذ إن "في الشعر معنى خالداً يدرك منه كل جيل قدراً يتناسب وعقليته، ويتوافق مع درجة إحساسه بالأشياء"[2] ويتماهى مع تجربته، ويعدَّ "مصدر ثراء للنثر الفني، وصورة من صور التقاء الأجناس الأدبية المتباينة في طبيعة تشكيلها"[3].

*ومن ذلك أنهم أفادوا من خاصيّة التشبيه وجمعوا بين النثر والشعر في تشكيل الصورة التشبيهية، فجعلوا المشبه نثراً والمشبه به شعراً، كما هو الحال في قول أبي مروان بن حيان في مَنْ وُصف بالبخل[4]: "وكان فلان من البخل بالمَال، والكلف بالإمساك، والتقتير في الإنفاق، بمنزلة بذَّ فيها ملوك عصره...من رجل كثرت جبايته، وكثف جمعه، فكلما درّت ضروع وِرقه وتبره، وغزرت استفادته، زاد حرصه، وتضاعف جشعه:

كالحوتِ لا يكفيه شيءٌ يلقمهْ
يصبحُ عطشانَ وفي البحرِ فمهْ[5]"|

فإن هذه الصورة لا تقوم على جنس أدبي واحد من الأجناس الأدبية المألوفة، وإنما تقوم على جنسين أدبيين هما: الشعر والنثر، فكان نصيب النثر الطرف الأول من التشبيه، ونصيب الشعر الطرف الثاني منه، وهما بذلك يشكلان معاً صورة أدبية مكتملة الأركان، يكون معنى الحرص والجشع مشتركاً دلالياً بينهما، فحين جاء بالمشبه به على سبيل التشبيه التمثيلي استحضر بيتاً من الشعر مشبهاً به، مع ما تضمنه من أداة التشبيه (الكاف)، وهو ما أعطى النص دفقاً شعرياً خاصّاً.

وبهذا نكون أمام صورة أدبية توحّد بنائياً ودلالياً بين النثر والشعر، وتسمو على السمات الفنية للجنس الأدبي الواحد، إذ تلغي معياريته وانغلاقه على نفسه "فكل نصٍ ينفتح على نصوص أخرى، يدمجها في بنيته، وتمنحه مظهراً مختلطاً ومتجزّءاً"[٦].

ومثل ذلك ما كتبه ابن طاهر إلى الوزير أبي عبدالملك بن عبدالعزيز، عند الحادثة ب(قونكة)[٧]: "...فلتقم على الدين نوادبه، فقد جُبّ سنامه وغواربه، ولتفضْ عليه مدامعه وعبراته، فقد غشيه حمامه وغَمراته، وكان منيع الذرى، بعيداً عَن أن يُلحظ أو يُرى، تحميه النواصل البَتْر، والذوابل السمر، والمسوّمة الجُزْر، ومشيخة: (كأنهم من طول ما التثموا مُرّدُ)؛ فأبى القدر إلا أن يفجع بأشمخ مدائنه وعقائله، ولا يُترك له إلا سواحله".

فقد جاء بالمشبه به شعراً بعد أن نقله من سياقه الرئيس بجميع إيحاءاته ودلالاته الغائبة إلى سياق جديد؛ تسرية للهموم التي أرّقته ورمضت قلبه، واستدرت منه القول وأثارت انفعالاته، فضلاً عما أفاد من بنيته الأولى القائمة على التشبيه المشفوعة بالكاف، وهو عجز بيت المتنبي الذي يقول فيه:[٨]

سأطلبُ حقّي بالقنا والمشايخ

كأنَّهم من طولِ ما التثموا مُرّدُ

لقد استوحى الكاتب ما في النص الشعري من قوة دلالية كامنة، ومن محمولات مرجعية؛ لتأكيد المعنى الذي أراده -مع الاحتفاظ بالإيقاع السائد في النص- المتمثل بعدم إلقاء اللوم على المدافعين عن المدينة، في ضوء ما يوحي به السياق، وعلى كل حال فقد نقل المعنى من دلالة المستقبل (سأطلب) عند المتنبي، إلى دلالة الماضي (كان) في النص، فحين أشار المتنبي إلى طلب حقّه مستقبلاً بمشيخة هذه صفاتهم، وصف الكاتب مشيخة مدينته -التي سلبها أعداؤها- بأنهم متمرسون في الحرب، وموصوفون بالشجاعة في ساحات القتال كما هو الحال عند المتنبي، وأن القدر هو السبب فيما أصاب المدينة من دمار وتخريب، مما يقدّم اعتذاراً منطقياً عن قصور المدافعين عن المدينة وعدم قدرتهم على إنقاذها، أكثر من أن يكون مدحاً لهم.

وقد أجاد ابن طاهر إحكام النص من خلال الربط الوثيق بين صورة المقاتلين في هذا النص، وبين صورة قوم المتنبي الذين امتدحهم في قصيدته، وفق علاقات الحضور والغياب؛ لوجود علاقة سببية تجمع بينهما، مما أوجد انسجاماً تاماً بين المعنى السياقي والتوظيف الأسلوبي في النص.

وتمكّن -أيضاً- من التوفيق بين النص المستحضر وبين ما قبله، لاستكمال دائرة المعنى الذي تدفّقَ بصورة سلسة، بلا تعقيد أو إغراب، كما بدا جزءاً من النص وليس طارئاً عليه.

وكتب أبو زيد الفازازي يصف ألفاظ رسالة أرسلها له أحد أصدقائه، قال فيها[٩]: "...ولا الربيعِ قد نمقت رياضه، وأفهقت حياضه، وقيد العيون وأطلقها خضرته وبياضه، يضاحك الشمس منه كوكب مشرق، ويغازل خدّ الورد فيه جفن للنرجس أرق، ويهفو على نواره حشا للصبابة قلق".

فإن أبا زيد الفازازي وصف الرسالة التي وصلته بالروضة في أيام الربيع، مستعيناً بالألوان في رسم صوره، الأبيض والأحمر والأخضر، بمشهد يبرز مكانة المرسل عند الكاتب، دون أن يقحمه في النص بصورة مباشرة، فإن هذا التغني بجمال الرسالة وحسن ألفاظها لم يكن مقصوداً لذاته، وإنما المقصود مرسلها. وليكتمل المشهد استحضر -إشارياً- شطراً من بيت شعري من لوحة الأعشى المشهورة في وصف روضة؛ معتمداً على ذكاء المتلقي، في إلتقاط الإشارات المرجعية الواردة في النص، ومدى فعاليتها فيه، يقول الأعشى:[١٠]

يضاحكُ الشمسَ منها كوكبٌ شرِقٌ
مؤزّرٌ بعميمِ النَّبتِ مُكتهلُ

إنّ هذا الاقتباس من لوحة الأعشى يشكل تداخلاً نصياً بين الشعر والنثر في تشكيل الصورة الكلية، ضمن تعدد التشبيهات، ووحدة مجالها الدلالي الذي حافظ على تماسكها، وأعطى النص جماليته الفنية وشرعيته الأدبية، واستفزّ المتلقي لاسترجاع ما في ذاكرته -روضة الأعشى- للتفاعل مع المشهد الكلي، وإعادة إنتاجه من جديد، من خلال عملية التأويل، وبذلك فقد جعل هذه الروضة التي وصف بها ألفاظ الرسالة بمنزلة روضة الأعشى التي تناقلتها كتب تاريخ الأدب والأخبار، وأصبحت مضرب مثل في الجمال والروعة والأناقة.

وجمع الفازازي بين التفاعل الدلالي في النص وبين الإيقاع، بعد أن تصرّف قليلاً في بنية الشعر (منه/ منها، شرِق/ مشرق)؛ لإحكام الترابط النصي والتماسك بين مكوّناته.

-وأفاد أدباء الأندلس في تشكيل نثرهم الفني من خاصية الصورة الدائرية في الشعر وآلية بنائها[١١]، تحدوهم الرغبة في التحرر من النماذج المطروقة في هذا النوع

من الصور، ذلك أننا أمام سمة خاصة للنوع الشعري سجلت حضورها في النثر الأندلسي على استحياء؛ وهو ما يفسّر قلّة حضور هذا النوع من الصور في النثر[١٢].

تقوم الصورة الدائرية على التشبيه الذي يتميز فيها بمراكمته عدداً من الصور الفنية الجزئية حول موضوع واحد، تشكل بمجموعها الصورة الكلية في النص، كما تتمتع بتشكيل فني خاص، ونظام تركيبي مغاير عن نظام التشبيه السائد وبنيته التركيبية، مستفيداً من خاصية التقديم والتأخير الذي تُعدُّ "عاملاً مهماً في إثراء اللغة الشعرية، وإغناء التحوّلات الإسنادية التركيبية في النص الشعري، مما يجعله أكثر حيوية، ويبعث في نفس القارئ الحرص على مداومة النظر في التركيب بغية الوصول إلى الدلالة الكامنة وراء هذا الاختلاف"[١٣]، وهو بذلك يشكل انزياحاً تركيبياً في البناء، إذ يتحرك عكسياً من المشبه به إلى المشبه، ويكون الابتداء به ب(ما) النافية، والختام مقروناً بأفعل التفضيل، وبذلك نجد تركيباً آخر لهذا التشبيه، ونظاماً خاصاً به؛ بما يمثّل فيضاً من الانبهار في نفس المتلقي، وكسراً لأفق التوقّع لديه، من حيث تمرّد البنية الشكلية على المألوف الذي اعتاده الأدباء إذ إن "كلّ نوع أدبي يفتح أفق انتظار خاصّاً به"[١٤].

وإذا كان معتاد التشبيه هو إثبات اشتراك شيئين في صفة من الصفات أو أكثر، فإن التشبيه الدائري هو نفي أن يكون المشبَه به أقوى من المشبَه بما يشتركان فيه من صفات.

يعدّ هذا الضرب من التشبيه من أهم ما تنماز به الصورة الأدبية عند أدباء الأندلس، فقد جمعوا بين النثر والشعر لرسم الصورة الكلية بتعدد جزئياتها في النص الواحد، وتفننوا في أنماطه، من بينها مجيء الطرف الأول منه شعراً، والطرف الثاني نثراً، على طريقة الشعراء في ابتداء دائرته ب(ما) النافية واستكمالها بأفعل التفضيل، ومن ذلك نقرأ قول ابن خفاجة[١٥]: "وما تذكّرت عطلَ نحر الزمان، من قلائد الإخوان، فكيف كرّ الدهر فمحا محاسن تلك الصحيفة، وطوى طوامير تلك الشبيبة، إلا انقدحت عني لوعة، لو أنها بالحجر لانفطر فانفجر، أو بالنجم لانكدر واندثر:

وما وجدُ أعرابيةٍ قذفتْ بها
صروفُ النَّوى من حيثُ لا تكُ ظنّتِ
تمنّتْ أحاليبَ الرّعاء وخيمةً
بنجدٍ، فلم يُقْدَرْ لها ما تمنّتِ[١٦]

بأوجد مني لذلك العصر، وقد انتثر عقد أحبابه، وأقفرّ عامر جنابه، وانسلخ ليل شبابه، وطار واقع غرابه، وانطوت له صحائف أيام لا تنشر، على سطور آثام لا تُبْشَر، فكأنما تقشّع عنه سحاب، واضمحلّ بقيعته سراب، فصرنا لا نتلاقى إلا بالذكر، ولا نتراءى إلا بالفكر".

إن البنية العامة لهذا النص قائمةٌ على التشبيه المدور، الذي يتضمن نمطين من الصور، صور ممتدة تجمع بين وجد الأعرابية، ووجد ابن خفاجة، وصور تراكمية أفادت من الاستعارة في تصوير الزمن؛ لتستغرق في وصف العصر موضوع الوجْد المشترك بين الطرفين، وتُراكم عدداً من الصور الجزئية التي تلتئم معاً في صعيد واحد؛ لتصور مشبهاً واحداً، دون الحاجة إلى الاعتماد كثيراً على الصورة النامية التي تنهض على نفي المغايرة بين وجد الأعرابية ووجد ابن خفاجة، وهي صورة جزئية تخدم البناء الكلي للصورة، ومن هنا يبدو أن الصورة التراكمية هي المهيمنة على النص الذي ابتدأه ابن خفاجة بتصوير الزمان (وأحواله).

جمع ابن خفاجة في هذا النص بين الإحساس بالانكسار أمام قهر الزمن، ومواجهته، والشعور بالاغتراب النفسي، ومرارة الفقد، والحسرة على عدم قدرته بالعودة إلى زمان شبابه، ومراتع صباه، وبذلك استطاع الاستحواذ على نشاط المتلقي من خلال كثرة الصور المعبرة عن هذا الشعور وتنوّعها، وتدفّقها في النص؛ بإبراز العمق العاطفي الذي ينتابه، والتقدّم بالعمر الذي يبعث في النفس هاجس القلق من الموت والفناء، بعد أن تجردت نفسه من مقوّمات قوتها ونشاطها، من هنا كان الإلحاح على فكرة التحوّل، وهو تحوّل زمني تجلّى في تشخيص الزمن وأنسنته، وتحوّله إلى خاصية الطبيعة المكانية، وإكسابه بعض سماتها.

إن هذا التعدّد الفنّي في تصوير الزمن يتماهى مع انكسار الذات، ويتناسب مع صورة الزمن نفسه في النص، إذ يتحوّل من كونه زمناً مطلقاً سلطوياً منتجاً للفعل يتعذّر إيقافه، في قوله: (كرّ الدهر فمحا محاسن تلك الصحيفة، وطوى طوامير تلك الشبيبة)، إلى كونه زمناً جزئياً متأثراً بالحدث في آخر النص في قوله: (وقد انتثرَ عقد أحبابه، وأقفرَ عامرَ جنابه، وانسلخ ليلُ شبابه، وطار واقع غرابه)، كما تحول الزمن الذي تمثل في صورة إنسان "انحسر ليل شبابه"، إلى مكان فيما بعد، في قوله: "فكأنما تقشع عنه سحاب، واضمحلَّ بقيعته سراب".

ومن هذا النوع من التشبيه، ما جاء طرفه الأول نثراً، وجاء طرفه الآخر شعراً، أو جاء طرفاه (المشبه والمشبه به) نثراً، ونستطيع أن نتلمّس ذلك في قول أبي بكر بن المرخي ٥٠٠هـ، وقد جمع بينهما في رسالة واحدة لأحد أصحابه:[١٧] "وصل لسيدي -وصله الله- تحية أهداها، مقترنةً ببغية اهتداها، فلولا أن تموج الهواء، لا ينقل الأهواء، لوافاه يحمل من رجع السلام أحفاه، ولوصف ما نشأ له من الولوع، وانتهى حتى هد الضلوع، فما غريب أوحشه سلطانه، وجَفَتْ أوطانه،

فبات يستهدي البوارح نسيمها، شوقاً إلى وسيمها، ويستكشفَ الرّكب عن أبنائها، كلفاً بأحبائها:

بأشـــوق منـــي إلى حضـــرة
تخـــذتُ بســـاحتها موطنـــاً

وأتمثّل بما بين يديّ من الأشواق، إلى تلك الأخلاق، فأقول: ما غريب نأى عنه هوى قريب، فكلما أمّ بابه قطع أسبابه، أو همّ أن يثني عليه عنانه، شغلت الأيام بنانه، فبات مُراقَ كأسِ الوسَن، فضفاضَ رداء الحَزَن، بأشوق منِي إلى ذلك الخلق الكَريم، فهل يسمح به صرف الزمان اللئيم".

لقد احتجن هذا النص صورتين أدبيتين دائريتين، قوامهما التشبيه المدوّر، ففي الصورة الأولى: جاء أحد الطرفين نثراً، وجاء الطرف الآخر شعراً، وفي الصورة الثانية، جعل طرفي التشبيه نثراً، وقد عبّر من خلالهما عن شخصيتين اثنتين: استحوذت الشخصية الأولى على تشبيهات متعددة، أفاض الكاتب بتفصيلاتها، في حين أن الشخصية الأخرى المتمثلة بالطرف الثاني من التشبيه لم تأخذ من الجهد الإبداعي للكاتب إلا أقله، حيث اكتفى بما أورده من صفات في المشبه به، وبالغ في تعدادها، غايته من ذلك إبراز ما يشعر به المشبه من شوق وحنين.

إن معاني الغربة المتمثّلة بالمعاناة النفسية، والحال المؤلمة التي يعيشها الإنسان في أماكن الاغتراب، وما يتخللها من شوق وحنين ولهفة للعودة إلى الوطن، هي الركيزة التي بنى عليها الكاتب النص، والبؤرة التي تمحورت حولها المعاني العاطفية، وغايته من ذلك بيان مدى شوقه للقاء صاحبه، الذي جعله بمثابة الوطن المنشود، وجعل من ذاته غريباً يتلهف شوقاً للقاء صاحبه.

ووجد بعض الأدباء ضالتهم في الموروث الشعري وتوظيفه في عرض تجربته، كما هو الحال في الرسالة الجوابية التي كتبها قاضي الجماعة أبو عبدالله بن حمدين:

"بيننا وسائل أحكمتها الأوائل، ماهي بالأنكاث، والوشائج الرثاث، من دونها ودّ من جناه شهد، ومراده خُلد، أنيق من أنيق الخضر، وأعبق من فتيق الزهر، غبّ المطر، جمّت أعراضه، ونديتْ حياضه، سرى له النسيم، فوشى به النميم:

ما روضةٌ من رياض الحَزْن معشبة
غنّاء جادَ عليها مسبلٌ هطلُ
يضاحكُ الشمسَ منها كوكبٌ شرِقٌ
مؤزّرٌ بعميم النبتِ مكتهلُ
يوماً بأطيبَ منه نشر رائحة
ولا بأحسنَ منه إذْ دنا الأُصُلُ"

استدعي ابن حمدين لوحة الأعشى-[18] بكامل تفاصيلها، دون أن يعدّل شيئاً في أصل تشكيلها؛ لبيان منزلة الآخر في النص من نفسه، مع ما تحمله من جماليات تعبير قادرة على زيادة التأثير في المتلقي؛

ليتشكّل نصّ شعريّ قوامه التشبيه المدوّر موازٍ للجانب النثري من النص، قادرٌ على توصيل مقاصده ذاتها التي عبّر عنها في الجانب الأول، وعلى الرغم من ذلك فإن من الصعوبة بمكان أن نسمي هذه اللوحة صورة خاصة بالنثر دون الشعر، لأنها صورة شعرية خالصة، وإنما أفاد منها الكاتب لتكثيف الشعرية في نصّه، وتشكيل بديلٍ آخر أمام المتلقي؛ فناً ودلالة.

-ويعدَّ السرد بجميع مكوناته واحداً من آليات تشكيل الصورة الدائرية، وظاهرة أسلوبية فيها، فلا تقوم إلا بوجوده، مما يتيح للكاتب الانتقال بالمعنى من ذاتية مغرقة في غنائيتها إلى موضوعية أكثر تأثيراً، ومن هنا كان استدعاء الكاتب بديلاً موضوعياً عن ذاته؛ للحلول فيه، وينوب عنها في التعبير وفق حركتها النفسية واحتياجاتها العاطفية، وليتيح للكاتب فرصة التأمل في التجربة، ويجعله طرفاً في البعد الدلالي والفني في النص؛ ذلك أن الصورة الدائرية تنهض على استدعاء شخصيات خارجية؛ يستحضرها الأديب لتجربته الشخصية، مثل: الأعرابية والغريب عند ابن خفاجة في نصه السابق، الذي تنحّت فيه شخصيته جانباً، مقابل حضور هاتين الشخصيتين، من أجل أن "يكسبها صفة الشمول والموضوعية، ويضمن صدق تجربته، بتنحية ذاته عنها"[19]، وعلى الرغم من ذلك فإن حضور الكاتب ينحصر في ياء النسبة الموجود في لفظة (مني) التي جاءت في الطرف الآخر من التشبيه، وهي ظاهرة تتكرر في هذا الضرب من التشبيه.

كما يعدَّ غياب شخصية الكاتب في التعبير عن الذات سمة درامية أغنت الصورة بما أضافته لها من حوار، ومن هنا يمكن قراءة رسالة شوق لأبي زيد الفازازي كتبها إلى أحد أصدقائه[20]: "...وجديد الأنس عندك بال، وفكر الشوق متتابع متوال، والنفس حنّانة إلى أيام ماضية لنا وليال، فما كثيّر وقد غلبه الشوق وعزّه، واستدعى البكاء من خليليه حيث حلت عزة، ولا سميه معنى وقد فارق الجزيرة، وتيمتْه عزّة الأخيرة، وكان في مضمار المحبة، وذكر الأحبّة، عديل سميه المعنوي ونظيره، وإياك أعني يا جارة فاسمعي، وخذي في اللوم إن شئت أو دعي،

بأوجدَ مني مُذ نأيْتَ وإنما أُعلّلُ
نفسي بالتجلُّد والصَّبْرِ
وإلا فأنفاسي أحرّ من الغَضَا
عليك وأجفاني أدرّ من القَطْرِ"[21]

ففي هذا النص استعان الفازازي بشخصية كثيّر عزّة لتنوب عنه في التعبير عن تجربته العميقة، فنكون إزاء نص يسجل ضمير الغائب (هو) فيه حضوراً لافتاً دون أن يلغي ضمير المتكلم (الأنا) كلياً، ومن ثم نشهد تعدداً للشخصيات داخل النص، وهي سمة يركز عليها

الأسلوب الدرامي، ويجعل من تعدد الشخصيات في النص انتقالاً من الذاتية إلى الموضوعية فيه[٢٢]، فالنص ينتقل من شخصية كثيّر إلى شخصية سميه، ومن ثم إلى ذات الكاتب، كما أنه استدعي مثلاً معروفاً هو: (إياك أعني واسمعي يا جارة)، والمثل بنية تختزل حكاية، واستدعاؤه يقتضي بالضرورة استدعاء محمولاته كلّها.

وهكذا، يتضح مما سبق أن هذا النص قد توافرت فيه مقوّمات السرد التي تعطي النص حيوية وفاعلية، وتخفّف من حدّة الغنائية والمباشرة فيه، فلا نشهد هيمنة لضمير المتكلم الذي يتراجع حضوره في الطرف الآخر من التشبيه (بأوجد مني)، لصالح شخصيات أخرى تكون معادلاً موضوعياً عن ذاته، يختفي وراءها للتعبير عن تجربته في الشوق والوجد، لنكون أمام شكل تعبيري يتماس مع القناع أو المعادل الموضوعي الموازي لذات الكاتب.

ومن ذلك قول يحيى بن هذيل[٢٣]: "ما حمامة ذات طوق يضرب بها المثل في الشوق، كانت في وكر مصون، بين الشجر والغصون، تألفُ من أبنائها ريدا، يتراسلان تغريداً، مسكنها نعمان الأراك، تأمن به غوائلَ الأشراك، وتمرّ في بكرتها بالبيت الحرام، لا تفرق بين لمكان صائد ولا رام، صادها وليدٌ في حل، ما حفظ لها من إل، فأودعها سجناً للطير، ومنعها من كل مير، فإذا رأت بواكر الحمام، ظلت تمارس جرع الحمام، تسأل بطرفها أخاها، ما فعل بعدها فرخاها، فيقول: أصبحا ضائعين، يسترهما الورق عن العين، بأشوق مني إلى حضرة سيدي".

إن أسلوب السرد الذي اعتمده ابن هذيل يتجلّى في بناء النص حسب مقتضيات الحكاية، إذ يأخذ شكل صور جزئية متجاورة، قائمة على التداعي لاستكمال الصورة الكلية، وهذا السرد لا يؤدي إلى نموٍ في العلاقات بينها بقدر ما يؤدي إلى نوع من التراكم، إلا أنّ هذا التداعي ينتقل من مرحلة التجاور إلى مرحلة النمو والاضطراد في نهاية الصورة، حيث يبدو فيها الحدث نامياً يعتمد الترتيب الزمني، وفق تسلسلٍ منطقي للأحداث التي تبدأ من نقطة ما تجمع بين المكان وما يرتبط به من زمان، فقد بدأت الأحداث بوجود الحمامة في وكرها بين الأغصان والأوراق آمنة مطمئنة بين أفراخها، ثم يأتي صائد ليأخذها دون رحمة أو شفقة ليودعها سجناً للطير، وفيه تشكو مرارة السجن وألم الفراق، وشدّة الشوق للعودة إلى وكرها، وكلما رأت سرباً من جنسها أثار فيها تباريح الألم والحسرة على مصير أفراخها الذين ظلوا بلا معيل.

إن الوقائع والأحداث بكل تفصيلاتها التي مرّ بها هذا الطائر وشكّلت معاناته، تشير إلى غاية الكاتب في توجيهها إلى حيث يريد من ذكرها، وهو الانتقال من

الحديث عن شوق الحمامة إلى شوقه هو بصورة موجزة، استعاض عن شرحها بما قدّمه من وقائع.

إن الحمامة تختزن حكاية أسطورية أو خرافية في الموروث الأدبي، وتشكل حدثاً قائماً بذاته يسهم في إغناء موضوع السرد في هذه الصورة، جاء بها الفازازي لتكون معادلاً موضوعياً أو قناعاً ينوب عنه في التعبير عن ذاته، وحمل معاناته، وتتيح له فرصة التخلّص من شخصيته عبر التماهي معها؛ فقد وجد في الحمامة ضالته، وأفاد مما ارتبطت به في الذاكرة البشرية من دلالة، وما تثيره في النفوس من شجن، فهي رمز لشدّة الشوق، ومضرب مثل للحنين، وتلازمت صورتها وترجيع صوتها بدلالة الحزن والفقد، وبذلك تكون العلاقة بين طرفي التشبيه مفتوحة على قراءتين ممكنتين، الأولى تكافؤ شوق الحمامة مع شوق الأديب، أو أن يكون الأديب أكثر شوقاً إلى حضرة سيده من الحمامة.

وتتسم الصورة في هذا النص ببنائها المركب، إذ جمعت بين طرفين رئيسيين، هما: الحمامة، والأديب، وفيها صور جزئية متراكمة، تمتد إلى معان متعددة، تكسب الصورة الكلية قيمتها الجمالية التي تفيد من خاصية التشبيه ومن بنى أخرى، فالبناء العام للصورة مكون من التشبيه، بيد أن صورة الحمامة تفيد من خاصية الأشياء التي يقوم بها الإنسان، بمعنى نقل هذه السمات الإنسانية التي أطال الوقوف عندها إلى الحمامة، وبذلك تتكوّن قواسم مشتركة بين هذا الطائر وبين الإنسان (المبدع) تتمثّل بالهموم والمعاناة، لنكون أمام جدلية بين ذات الشاعر والطائر، تتجاوز فيها الصورة الأدبية حدود المشابهة الجامدة، لتصل إلى عملية تفاعلية، وتأثيرية متبادلة بين المشبه والمشبه به.

ومهما يكن فإن هذا النموذج من الصورة الأدبية في النثر الفني قد أفادت من بنية الصورة الدائرية في الشعر، لتشكيل بنية نثرية جديدة خالصة، تحفّز المتلقي للتفاعل معها وتستثيره لتأويلها، واستيحاء دلالاتها العميقة من السياق، لخروج هذه التشبيهات على المألوف.

التماثل الأسلوبي:

فإن المقصود من التماثل الأسلوبي هو إفادة الأدباء من أسلوب الشعراء في تشكيل الصورة الشعرية -لبناء صورهم الأدبية بجميع أشكالها: التشبيهية والاستعارية والكنائية، المفردة والممتدة، والتفنن في تشكيلها، إذ اتخذوا الصورة الأدبية وسيلة من وسائل التعبير الفني في نثرهم الفني، ومنحوها اهتماما خاصّاً؛ ليبقى النص معها متوهّجاً، ومن ذلك رسالة لابن زيدون وصف فيها لقاءه مع ولادة يقول[٢٤]: "فلما طوى النهار كافوره، ونشر الليل عبيره، أقبلت بقدٍّ كالقضيبِ، وردف كالكثيب، وقد أطبقتْ نرجس المُقل، على ورد الخجل، فملنا إلى روضِ

مُدبّج، وظلٍّ سجسج، قد قامت رايات أشجاره، وفاضت سلاسل أنهاره، ودرّ الطلّ منثور، وجيب الراح مزرور، فلما شببنا نارها، وأدركت منا ثأرها، باح كلٌّ منا بحبه، وشكا أليم ما بقلبه، وبتنا بليلة نجني أقحوان الثغور، ونقطف رمّان الصدور، ولما نشر الصبح لواءه، وطوى الليل ظلماءه، ودّعتها وأنشدتها...".

إن منزلة ولادة في نفس ابن زيدون، ومعايشته أحوال الربيع ومظاهره، وحدائق القصور الغنّاء -هي التي أوحت إليه بأن يضمن نصّه هذه المشاهد الطبيعية، ومهما يكن فإن هذا النص يعتمد على الصور المتجاورة التي تتسم بكثرتها، وتعدد أشكالها، وتشكل بدائل متنوّعة تكون مجالاً للاختيار عند المتلقي، ويكون الرابط بينها دائماً من خلال حروف العطف[٢٥]، استطاع ابن زيدون أن يطوّعها لتحمل المعاني الغزلية، التي صور بها الشعراء محبوباتهم، بأنواع الصور الشعرية المختلفة القائمة على التشبيه، أو الاستعارة أو الكناية، فـ "النثر إذا أخذ خصائص الشعر أصبح أقدر منه في الوصف؛ لخلوّه من قيد الوزن والقافية"[٢٦]، بيد أننا أمام صور تجمع بين عالمي الطبيعة والإنسان، على سبيل الاستعارة التي تعتمد التشخيص الرمزي، وأنسنة النبات في بنائها، إذ اتكأ الكاتب على الطبيعة التي أباحته أسرارها، وغمرته بسحرها، في رسم هذا المشهد، فجعل للمقل نرجساً، وللخدّ ورداً، دون الاعتماد على التشبيه في بناء الصورة، كأن يقول: (مقل كالنرجس، أو خدود كالورد، أو ثغور كالأقحوان، وصدور كالرمان)؛ لما للاستعارة من غنى في إيحاءات تؤدي دوراً فاعلاً، لا يمكن أن يؤديه التشبيه في هذا السياق، "فقد أصبحت الاستعارة المستمدّة من الطبيعة هي ملكة الاستعارات في الإنشاء النثري"[٢٧] عند الكتّاب.

وأفاد ابن زيدون من خاصية الألوان "التي تمنح الصورة الفنية هالات من الجمال والبهاء"[٢٨] في تشكيل الصورة (نرجس المُقل، ورد الخجل)؛ بما تضيفه من بديع الزينة في الطبيعة وأصباغها، لتحريك المشاعر واستثارته "فإن استثارة المشاعر ليست بالأمر اليسير، وتحتاج إلى قوّة تخييلية عالية، تتغلغل داخل النفس"[٢٩].

واتسمت هذه الصور بجدّة البناء على مستوى الصور الجزئية، أو على مستوى الصورة الكلية، في مثل قوله: (ولما نشر الصبح لواءه، وطوى الليل ظلمائه، ودّعتها وأنشدتها...)، ودقّة الوصف، والتناغم بين عناصر الإمتاع واللذة المختلفة، من تركيب وسعة خيال، وعذوبة لفظ، ومستوى صوتي في السجع، وقصر العبارة، وإيقاعها، فقد جعل للصوت وظيفة دلالية من خلال انتقال السجعة المفردة مع انتقال الفكرة، أي أنه يضع لكل صورة جزئية سجعة خاصة بها، تميزها من غيرها،

وتعمّق أثر الفكرة، وقوّة التصوير وجماليته، وهي من المقوّمات الأصيلة في البناء الشعري.

ومهما يكن فقد احتجن هذا النص مجموعة من الصور الجزئية، تشكّل بمجموعها الصورة الكلية، وهي صور لم يسعَ ابن زيدون إلى تنميتها، أو تنمية إحداها؛ لإدراكه بمدى فاعلية هذا التشكيل من الصور، بيد أنه أبقى المتلقي على نشاطه في تتبع سير النص من خلال بسط مجموعة من الصور المتجاورة أمامه، في موقف شعوري واحد، دون أن تظهر عليه علامات الإجهاد الفني، وعلى النص أمارات التكلّف والتعقيد.

ومن ذلك رسالته الجدّية التي خاطب فيها ابن جهور: "...وهل لبس الصباح بُرداً طرّزته بفضائلك، وتقلدت الجوزاء إلا عقداً فصّلتُه بمآثرك"، فقد جاء بصورتين أدبيتين قائمتين على الاستعارة، تتضح فيهما قدرته الإبداعية التي تتمثل بالجمع بين المتباعدات في توصيل المعنى بصورة مؤثرة، وتجسيد المعاني وتشخيصها تشخيصاً حياً ينبض بالحياة، وهو أسلوب يتماسّ مع ما توفّر عليه الشعراء في البناء الاستعاري في شعرهم، فقد صيغت الاستعارة وموضوعها على أفضل وجه في استحضار الصورة المثالية للباس المرأة وأدوات زينتها وعزوها للصباح والجوزاء؛ للتنويه بفضائل المخاطب ومآثره.

وهكذا فقد كان ابن زيدون بذوقه المرهف، وإحساسه الرقيق ينحو منحى الشعراء، ويتبع أسلوبهم الشعري في خلق صورهم الشعرية، وظلّ يعتمد العنصر الجمالي مقصداً أسلوبياً في رسائله، وبقيت ملكته الأدبية وسعة خياله، وذكاء نفسه، تمنحها شاعرية تثير الدهشة والانبهار؛ مما يُفضي إلى الهيمنة على نشاط المتلقي وتفاعله معها، بأثرٍ من تتابع الصور وتدفّقها وجمالية تشكيلها[٣٠].

ومن ذلك نقرأ قول أبي المطرف بن الدبّاغ في وصف يوم ربيعي[٣١]: "طلع علينا هذا اليوم فكاد يمطرَ من الغضارة صحوه، ويقبس من الإنارة جوّه، ويحيي الرميمَ اعتدالُه، ويصبي الحليمَ جمالُه، فلفتنا زهرتُه، وتضمّنتنا بهجتُه، في روضة أرضعتها السماءَ شآبيبها، ونثرت عليها كواكبها، ووفد عليها النعمانُ بشقيقه، واحتلّ فيها الندُّ بخلوقه، وبكّر عليها بابل برحيقه، فالجمال يثني لحسنه طرفَه، والنسيم يهزّ لأنفاسه عطفَه".

يتسم هذا النص بالمبالغة في الوصف، ودقّة الملاحظة، والإحاطة بالموصوفات، بقصد استيفاء المعنى واستكمال الصورة، وقد شكّل المشهد الطبيعي عاملاً ضاغطاً على ابن الدباغ، فانعكست عليه مشاعره وأحاسيسه، وكأنه وجد فيه راحة نفسية، إذ بدأ النص بما يحقق إثراء معانيه، وإغناء أخيلته، وتجويد أسلوبه،

فاستحضر وصف أبي تمام يوماً ربيعياً : تشكيلاً ودلالة:[٣٢]

مطرٌ يذوبُ الصحوُ منه وبعدَهُ
مطرٌ يكادُ من الغضارة يُمْطرَ

وقد تفنن في إعادة ترتيب هذا البيت: تقديماً وتأخيراً، وتمكّن الكاتب من تطويعه بصورة محكمة في السياق، للتعبير عن ذاته "فإنه يمكن أن تستخدم كلمات شخص آخر، لكي يعبّر الإنسان عن نفسه، دون أن يغفل أن هذه الكلمات صدرت عن شخص آخر، وهي حالة النصوص المقتطعة من المؤلفين الذين يُحتجّ بأقوالهم، أو يعتدَّ بسلطتهم الأدبية"[٣٣]؛ ليحقق مزيداً من الشعرية فيه، جنباً إلى جنب مع العناصر البلاغية الأخرى مثل الاستعارة المتمثلة في قوله: "في روضة أرضعتها السماءَ شآبيبها" إذ استعار للسماء مما ليس من صفاتها، واختار لها صفة إنسانية قادرة عن أداء المعنى بصورة مؤثرة؛ فهي الأم الرؤوم التي أرضعت تلك الروضة وأمدتها بأسباب الحياة، ثم أعطتها مباهج الدنيا وزينتها بأن نثرت عليها من الجواهر والحلي ما يزيد من جمالها، وهو أمرٌ يبعث على الدهشة، بسبب غياب المنطق في العلاقات بين الأشياء. والتورية المتمثّلة في قوله: "ووفد عليها النعمانُ بشقيقه"، فإن ظاهر النص يوهم بأن المقصود النعمان بن المنذر، بينما المعنى السياقي يدلّ على شيء آخر يتماثل معه باللفظ، وهو شقائق النعمان ذات اللون الأحمر، وفي كل ذلك انعكاس عن نفسه المملؤة بالتفاؤل والأمل.

واستطاع أن يرسم صورة فنيّة أبدع في تشكيلها، وقدّم الطبيعة بوصفها مجموعة إنسانية متكاملة قادرة على التفاعل والاستجابة فيما بينها، واستغرق في وصفها بمجموعة من الصور الجزئية المتجاورة؛ ليتمكن من الوصول إلى أعلى درجات التخيل المؤثر عند المتلقي، وفي سبيل ذلك اعتمد على الحواس في رسم هذه الصور، مثل حاسة البصر وهي المسيطرة على هذا النص، وحاسة الشمّ المتمثلة بقوله: "واحتلّ فيها الندُّ بخلوقه"، فضلاً عما أفاده من الألوان في بيان جمال هذه اللوحة ورونقها، ففي قوله: "ويقبس من الإنارة جوّه، ونثرت عليها كواكبها، ووفد عليها النعمانُ بشقيقه" وهو ما يعبّر عن اختلاف أنواع الأزهار والنباتات، وتعدد ألوانها من الأبيض والأحمر وغيرهما، إذْ تُشكل الألوان مجتمعة جمالية هذا المشهد وهو ما يعجز عن أدائه اللون الواحد بمفرده.

ولتحقيق مزيد من شعرية الصورة، اعتمد الكاتب على التقسيمات الصوتية المتتابعة في الجمل، فقد اعتمد على جرس الألفاظ فرادى، ومركّبة، وعلى إيقاع الجمل المتأتي من السجع الذي تحمل كلُّ سجعة فيه معنى دلالياً مستقلاً، والتوازي

الذي منح الصورة بعداً جمالياً ودلالياً، في مثل قوله: "ويحيي الرميمَ اعتدالُه، ويصبى الحليمَ جمالُه/ فلفتنا زهرته، وتضمّنتنا بهجته"، وما أضافه إليها من تقديم وتأخير، إذ قدّم المفعول به على فاعله في العبارتين الأولى والثانية لغاية بلاغية، تعكس أثر هذا المشهد على مشاعر الكاتب وأحاسيسه.

ومن ذلك نقرأ أيضاً قول ابن خيرة القرطبي المشهور بالمنفتل مخاطباً ابن النغرلة إسماعيل بن يوسف يشكو حاله، ويصف زمانه:[٣٤] "...ولما أغصّني بالريق، وحفزني بالمضيق، ولم يترك همّاً إلا سنّى عَقده، ولا نظماً إلا نثر عقده، ورأيت الاستحالة في الحال، والعيلة في العيال...هيّأت راحلة وأثاثاً، وطلقت ابنة الوطن ثلاثاً، وقلت: إما أن أجدَ فأظهر، أو أموت فأعذر، فكم من حرّة سافرة القناع، تندبني موقت الوداع، وباكية يوم الرحيل بكاء الحمام على الهديل، فقد فقأتُ عينَ الذُرى، بأربع كقداح السّرا، يتشبّثون بالآكام تشبّث الخصوم بالأحكام، ويتعلّقون بالمطيّ تعلّقَ الأيتام بالوصيّ، إلى أن أخضلت الدموع المحاجر، وبلغت القلوب الحناجر، وجعلتُ أعوذهنّ بالمثاني، وأبسط لهن في الأماني، وأقول: ستنسينّ هذا الموقف، إذا اتصلتنّ بإسماعيل بن يوسف".

إن الحالة الوجدانية في هذا النص تتكثّف بشكل كبير، إذ يصوّر الكاتب به مرارة الوداع، وألم الفراق، في مشهد مشبع بالعاطفة الجيّاشة، فالنص ينطوي على مجموعة من الصور التراكمية التي يتجلّى فيها الحسّ الفردي والغنائية الذاتية بأفضل حالاتها، وشكّلت أنا الكاتب التي تتمحور حول ذاته حضوراً لافتاً فيه، حيث أجرى الكاتب الحديث على لسانها، دون الحاجة للاختباء خلف شخصيات أخرى للتعبير عنها، مفيداً من خاصية إيقاع العبارات القائمة على السجع، وعلى جرس الحروف، والتماثل الصوتي المتحقق في الجناس المقترن بالسجع، والتوازي الذي يظهر في النص، فضلاً عن التضاد الذي يعبّر عن التحول من حال إلى حال مغايرة، في مثل قوله: (ولم يترك همّاً إلا سنّى عَقده، ولا نظماً إلا نثر عقده)، مما منح هذا النص شعريةً توازي حجم معاناة الكاتب، إذ يتماهى الإيقاع الصوتي مع إيقاع الصور والدلالة السياقية، وفق اختلاف السجعات وتباين حركاتها التي تؤدي دور القافية في الشعر في هذه النصوص النثرية، فإن "كل بنية إيقاعية تتشكل ضمن علاقة دلالية خاصة"[٣٥].

كما استدعى الكاتب مع نصين شعريين، يتماثلان والحالة التي يعيشها، ونسبها لنفسه، بعد أن تصرّف بهما في البناء والتوجيه، لتزداد مظاهر شعرية النص، ففي المرّة الأولى (إما أن أجدَ فأظهر، أو أموت فأعذر) استحضر قول امرئ القيس:

فقلتُ له: لا تبك عينُكَ إنما
نحاولُ ملكاً أو نموتُ فنُعْذرا

وأفاد من المعنى المضمّن في هذا البيت، بعد إعادة صياغته من جديد ليتوافق مع المعنى السياقي الجديد، فقد أحلّ نفسه بديلاً عن الشاعر من خلال استعمال أنا المتكلّم، وتحويل ضمائر النص من حال الجمع إلى حال الإفراد (نموت فنعذرا/ أموت فأعذر)؛ ليقلل من عملية التأويل في نسبة الفعل "إذ إن التحوير في النص التراثي يشكّل خلخلة في توقّع القارئ"[٣٦]؛ وإن كانت غايتا الكاتب وإمرئ القيس مختلفتين.

وفي المرة الثانية استحضر إشارياً قول زهير بن أبي سلمى[٣٧]:

ثلاثٌ كأقواسِ السَّراء ومسحلٌ
قد اخضرّ مَنْ لسَ[٣٨] الغمير جَحَافلُه

بيد أنه تصرف في النص فوضع (أربعٌ) بدلاً من (ثلاث) دون أن يخلّ بالمعنى؛ معتمداً على ذكاء المتلقي، وتفعيل دوره في التقاط الإشارات المرجعية الواردة في النص، ومدى فعاليتها فيه.

وقد زادت العلاقة التفاعلية بين النص الغائب والنص الحاضر -القوة التأثيرية في هذا النص، من خلال التماس الدلالي في السياق، والمخزون الثقافي لدى المتلقي الذي يعدّ عنصراً فاعلاً داخل النص ومؤثراً فيه، فلا تكون "مرجعية العمل الفني إلى الموضوع، ولا إلى ذاتية القارئ، بل إلى الالتحام بينهما"[٣٩]، إذ لا توجد القدرة الكافية عند أيّ نصّ من النصوص الغائبة والحاضرة لأداء المعنى بمفرده في السياق.

وصفوة القول:

فإن الأدباء الأندلسيين أعطوا الصورة الأدبية أهمية خاصة في تشكيل نثرهم الفنّي، وتمكّنوا من أن يؤلفوا بين الشعر والنثر في صعيد واحد، بصورة تشاركية متآلفة، في بناء صورهم بغض النظر عن فردية الجنس الأدبي، بحيث يكون كل جنس من الشعر والنثر موطنا لطرف من أطراف الصورة، مما منح نصوصهم النثرية مزيداً من الشعرية والجمال الفني، والتأثير في المتلقي للتفاعل معها.

ومن أبرز ما توصّلت إليه هذه الدراسة تفرّدهم باستثمار ما في الصورة الدائرية من طاقة كامنة، قادرة على استفزاز وعي المتلقي وكسر أفق التوقع لديه، كونها تنفرد بتشكيل فني خاص، ونظام تركيبي مغاير عن نظام الصورة الأدبية السائدة في الشعر وبنيتها التركيبية، فضلاً عما تفيده من الاستعارة في أنسنة المشبّه به المتقدّم وتشخيصه، ومن ثمّ تجعل منه معادلاً موضوعياً للكاتب، يُتيح له أنْ يُخلّص نصّه من الذاتية والفردية.

وأفاد الأدباء من الأسلوب الشعري في بناء صورهم بجميع أشكالها، واستثمروا ما فيه من طاقة دلالية وإيقاعية في تلوين صورهم، إذ اتخذوا من أسلوب الشعراء وسيلة من وسائل بناء الصورة الأدبية

لـديهم، واسـتعانوا بالنصـوص الشـعرية أحياناً لاستكمال الصورة الفنية الكلية في النص، من خلال عرضها بصورة النثر تارةً، أو إدماجها بصورتها الرئيسة تارةً أخرى، دون أن تخرج نصوصهم عن نثريتها، أو تعكّر صفو خصائصها المائزة لها، وفي كلّ ذلك جمع الأدباء بين التفاعل الدلالي بين النصوص وبين التوافق الإيقاعي، لإحكام الترابط النصي والتماسك بين الصور الجزئية المشكّلة للصورة الكلية.

الهوامش:

١) ابن بسام، أبو الحسن علي بن بسام، **الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة**، تحقيق: د.إحسان عباس، دار الكتاب العربي، تونس- ليبيا، ٣٣٧/١/١.

٢) الرباعي، عبدالقادر، **جماليات المعنى الشعري**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٩م، ص٣٦.

٣) الهروط، عبدالحليم حسين، **التناص في رسائل ابن زيدون**، مجلة مجمع اللغة العربية الأردني، العدد٨٤، ٢٠١٣م، ص١٣١.

٤) ابن بسام، **الذخيرة**، ٥٨٧/٢/١-٥٨٨.

٥) البيت لرؤبة بن العجاج، الديوان، **عناية وتصحيح: وليم بن الورد البروسي**، ص١٥٩، وفيه يلهمه بدلاً من يلقمه، وظمآن بدلاً من عطشان. والبيت من قصيدة في مديح أبي العبّاس السّفاح.

٦) أشهبون، عبدالملك، إدوارد الخياط، وقضايا تجنيس النصوص السردية، **مجلة العلوم الإنسانية**، كلية الآداب، جامعة البحرين، العدد١٧/١٦، ٢٠٠٩م، ص٦٥.

٧) ابن خاقان، الفتح، قلائد العقيان، **تحقيق: حسن خريوش**، دار المنارة، الزرقاء-الأردن، ١٩٨٩م، ج١، ص١٩٤.

٨) المتنبي، **شرح ديوان المتنبي**، عبدالرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٨٦م، ج٢، ص٩٢. واللثام في الحرب عادة عربية قديمة، كي لا تسقط عمائمهم، يقول: سأطلب حقي بالرماح، وبصحب لا يفارقون الحروب، فلا يفارقهم اللثام، ولا ترى لحاهم، فكأنهم مُرد.

٩) أبو زيد الفازازي، **آثار أبي زيد الفازازي**، تحقيق: عبدالحميد الهرامة، دار قتيبة، بيروت، ١٩٩١م، ص١٠٢.

١٠)**البيت من معلقة الأعشى**. انظر: الديوان، بتحقيق: محمد محمد حسين، ص٥٧.

١١)**هناك دراسة للدكتور عبدالقادر الرباعي (التشبيه الدائري والطير في الشعر الجاهلي)**، دار جرير للطباعة والنشر، عمان - الأردن، ٢٠١٥م، وقد حدّدها في الشعر الجاهلي.

١٢) لم أستطع إحصاء أكثر من ستة تشبيهات، ولعل الزمن كفيل بأن يكشف لنا مزيداً من هذا النوع من التشبيه.

١٣) **بنية اللغة الشعرية**، جون كوهن، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر- المغرب ط١، ١٩٨٦م، ص١٥.

١٤) كيليطو، عبدالفتّاح، **الأدب والغرابة، دراسات بنيوية في الأدب العربي**، دار الطليعة، بيروت، ط٣، ١٩٩٧م، ص٢١.

١٥) ابن بسام، **الذخيرة**، ٥٥٤/٣،٢.

١٦) للطرف الأول من التشبيه، حكاية تناولتها كتب الأدب: ففي نزهة الأبصار بطرائف الأخبار والأشعار لعبدالرحمن بن عبدالله بن أحمد بن درهم (المتوفى: ١٣٦٢هـ): قال جحظة البرمكي: قلت لخالد الكاتب: كيف أصبحت. قال: أصبحت أرق الناس شعراً، فقلت له: أتعرف قول الإعرابية فقال: وما هو قلت: كان بعض الخلفاء

قد تـزوج جاريـة مـن بنـات العـرب، وأنزلهـا في قصره، واخدمها الجواري، فدخل عليها ذات يوم، وإذا هي تنشد:

فما وجد أعرابية قذفت بهـا
صروف النوى من حيث لم تك ظنت
تمنت أحاليب الرعاء وخيمـة
بنجد فلم يقدر لها ما تمنّـت
إذا ذكرت ماء العضاه وطيبه
وماء الصبا من نحو نجران أنّـت
لها أنة عند العشاء و أنّـة
سحيراً ولولا أنتاها لجنّـت

فلما سمعها أرحلها إلى أهلها، فقال خالد: ويلك يا جحظة هذا أرق من شعري".

الأبيـات مختلفـة بعـض الشـيء في مصـارع العشّاق، أبو محمد، جعفر بن أحمد بن الحسن السـراج (٥٠٠ هـ)، تحقيـق ودراسـة: بسـمة أحمد صـدقي الـدجاني، دار صـادر، بـيروت، وفي الحماسة البصرية منسوبان إلى ابن الدمينة.

١٧) ابن بسام، الذخيرة، ٥٥٥/٢/٢.

١٨) اللوحة من معلقة الأعشى. انظر: الـديوان، بتحقيق: محمد محمد حسين، ص٥٧.

١٩) انظر: مندور، محمد، الأدب وفنونه، نهضـة مصـر للطباعـة والنشـر والتوزيـع، القـاهرة، ١٩٧٣، ص٨٥-٨٧.

٢٠) آثار أبي زيد الفازازي، ص ١٣٢.

٢١) آثار أبي زيد الفازازي، يتشكل النص من ١٤ بيتاً في الآثار.

٢٢) الزبيدي، علي قاسم، دراسة الـنص الشـعري الحـديث، دراسـة في شـعر صـلاح عبدالصـبور وعبدالعزيز المقالح، دار الزمان للطباعة والنشـر، دمشق، ط٢، ٢٠٠٩م، ص٩٨، ٩٩.

٢٣) ابن بسام، الذخيرة ٣٤٩/٥.

٢٤) ابن زيدون، ديوانه ورسـائله، تحقيـق عـلي عبـدالعظيم، مكتبـة نهضـة مصـر، ١٩٥٧م، ص٧٧٨- ٧٧٩.

٢٥) انظر: ياكوبي، ريناتـه، دراسـات في شـعرية القصـيدة العربيـة الجاهليـة، ترجمـة: مـوسى ربابعة، دار جرير للنشـر والتوزيع، الأردن، ط٢، ٢٠١١م، ص١٣٢.

٢٦) مبـارك، زكي، النـثر الفنـي في القـرن الرابـع الهجري، دار الجيل، بيروت، ج١، ص٣٠.

٢٧) عبـاس، إحسـان، تـاريخ الأدب الأندلسـي عصـر الطوائف والمرابطين، دار الثقافة، بـيروت، ط٧، ص٢٠٤.

٢٨) الهروط، عبدالحليم، التناص في رسائل ابـن زيـدون، مجلـة مجمـع اللغـة العربيـة الأردني، ع٨٤، ٢٠١٣م، ص١٥٧ .

٢٩) الهـروط، عبـدالحليم حسـين، دراسـات في الأدب الأندلسـي، وزارة الثقافـة، الأردن، ٢٢٠١٢م، ص٢٧.

٣٠) الهروط، عبدالحليم، التناص في رسـائل ابـن زيـدون، مجلـة مجمـع اللغـة العربيـة الأردني، العدد٨٤، ٢٠١٣م، ص١٨٠.

٣١) ابن خاقان، قلائد العقيان، ج١، ٣٢٠.

٣٢) أبو تمام، الديوان بشـرح التبريـزي، تحقيـق محمد عبده عزام، دار المعارف، مصـر، ط٤، ج٢، ص١٩٢.

٣٣) صلاح فضل، بلاغـة الخطـاب وعلـم الـنص، عالم المعرفة، ص١٠٠.

٣٤) ابن بسام، الذخيرة، ١٧٦٠/١.

٣٥) أشرف أبـو النجـا، قصـيدة المـديح في الأندلس، دار المعرفة الجامعية، مصـر، ١٩٩٧م، ص٢٥٩.

٣٦) ربابعة، موسى،جماليات الأسـلوب والتلقـي، ١ط، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، إربد، ٢٠٠٠م، ص١١٢.

٣٧) زهير بن أبي سلمى، الديوان، شرحـه وقـدّم لـه عـلي حسـن الفـاعور، دار الكتـب العلميـة، بيروت، ط١، ١٩٨٨م، ص٩٠.

٣٨) اللـس: الأخـذ بمقـدم الفـم. الغمـير: نبـت أخضـر، وقد غمره نبـتٌ آخـر. الجحفـل: بمنزلـة الشفة للإنسان.

٣٩) عباس عبدالواحـد، محمـود عبـاس، قـراءة النص وجماليات التلقي، دار الفكر العـربي، ط١، ١٩٦٦م، ص٢٥. وانظـــر: روبـــرت سي هولـــب، نظرية الاستقبال، ترجمـة رعـد عبـدالجليل، دار الحوار اللاذقية، ١٩٩٢م، ص١٠٢ – ١٠٣. المجالي، طارق، الاتساق والانسجام في الخطاب الشـعري (هيرمـافروديتوس) لسـميح القاسـم (دراسـة في تحليل الخطاب)، مجلـة مجمـع اللغـة العربيـة الأردني، العدد ٩٣، ٢٠١٨م، ص٢٨٠.