جماليات اللغة في قصيدة (خيالٌ تجلَّى من يدٍ منه بيضاءِ) لحازم القرطاجني

د. عمر فارس الكفاوين*

تاريخ تقديم البحث: 2021/8/2م تاريخ قبول البحث: 2021/12/21م https://doi.org/10.35682/jjall.v18i1.80

ملخص

تناولت الدراسة جماليات اللغة في قصيدة (خيالٌ تجلَّى من يدٍ منه بيضاءِ) لحازم القرطاجني، التي قالها في مدح الخليفة المستنصر (ت675هـ/ 1276م) _ أحد ملوك الدولة الحفصية في تونس_، ورصدت أبرز الحقول الدلالية المتعلقة بالمعجم الشعري لدى الشاعر كحقل الألوان، وحقل الطبيعة وحقل ألفاظ الحرب، ودرستها من منظور دلالي، يفضي إلى تمثيل غرض القصيدة ومقصدها، مع إبراز أثرها الفني في النص.

وعالجت الدراسة أبرز الظواهر اللغوية والجمالية التي استثمرها الشاعر، واستغل قدرتها على رسم صوره وأفكاره كالتضاد، والترادف والتناص، وذلك من خلال رصد العلاقات المنبثقة عن الربط بين الألفاظ والتراكيب، الناتجة عن تلك الظواهر، وما لها من دور في تحريك النص وإضفاء شاعرية عليه، إضافة إلى وظيفتها في تمثيل موضوعاته.

الكلمات الدالة: جماليات اللغة، حازم القرطاجني، الحقول الدلالية، الظواهر اللغوية.

The Aesthetics of Language in the Poem "Fantasy Unfolded from a White Hand" by Ḥāzim al-Qurṭājannī

Dr. Omar Faris al-Kfaween

Abstract

This paper investigates the aesthetics of language in the poem "Fantasy Unfolded from a White Hand" by Ḥāzim al-Qurṭājannī, in which the poet praised the Caliph al-Mustansir (d. 675 Ah/1276 Ad), one of the kings of the Hafsian State in Tunisia. This study looks at the most prominent semantic fields related to the poet's poetic dictionary such as the field of colors, the field of nature and the field of war terms, in order to represent the purpose of the poem, in addition to highlighting its artistic effect in the text.

The study addresses the significant linguistic and aesthetic phenomena used by the poet to reflect his ideas and figurative images such as antonymy, synonymy and intertextuality. This is achieved through studying the relationship between form and structure, and how the linguistic choices play a role in portraying the poet's ideas and making the text poetic.

Keywords: Aesthetics of language, Ḥāzim al-Qurṭājnī, Semantic fields, linguistic phenomena.

* قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة فيلادلفيا، الأردن.

* حقوق النشر محفوظة لجامعة مؤتة، الكرك، الأردن.

مقدمة:

النص الأدبي مصنوع من اللغة، وهي قاعدته الأساسية، والحكم عليه يكون بكيفية بنائها، واستثمار طاقاتها وكل ما في ألفاظها وتراكيبها من أساليب، ورموز، وإيحاءات وغير ذلك، وتلك الكيفية تعتمد على قدرة الكاتب على تكييف اللغة واستغلال مكنوناتها، من خلال تمكنه من تجويد صياغتها، وإعادة بناء ألفاظها باتساق وانسجام مع مقاصده ورؤاه، بحيث تكون معبرة عنها، فضلًا عن جعلها وسيلة لرسم خيالاته وصوره التعبيرية.

وتأسيسًا على ما سبق، فإن لغة النص لا بدّ لها من أن تعكس جماليات موضوعية وفنية، بحيث تكون مختلفة عن اللغة العادية المستخدمة في الحياة اليومية؛ لأنها تصنع نصًّا لغويًّا محددًا بغاية معينة، تختلف عن غاياتها في الكلام المباشر عند الناس، وفي الوقت ذاته قد ترتبط بالغايات نفسها، ولكن بأساليب وطرق مغايرة، تعتمد على الرمزية، والإشارة والخيال.

وسعت هذه الدراسة إلى إلقاء الضوء على جماليات اللغة في قصيدة (خيال تجلّى من يد منه بيضاء) لحازم القرطاجني، منطلقة من أهداف عدة، أهمها: إبراز جماليات لغة القصيدة ودورها في تمثيل رؤى الشاعر الموضوعية، تصنيف الحقول الدلالية اللغوية، ودراسة إيحاءاتها ورموزها دراسة تفضي إلى إظهار وظيفتها في البناء الموضوعي والفني، رصد أبرز الظواهر اللغوية والجمالية التي توسل بها الشاعر لتعينه في بناء نصه، والتعبير عن رؤاه.

وتكمن أهمية الدراسة وراء كونها دراسة جمالية لغوية لقصيدة شاعر وناقد كبير، هو حازم القرطاجني، إذ يعدّ من النقاد والأدباء الذين لهم دور كبير في وضع أسس نظريات الأدب والنقد، ثم إن نموذجه الشعري المدروس يؤكد قدرته على استثمار اللغة وتكثيفها لخدمة المعاني، من خلال تكييفها واستغلال آلياتها المتنوعة في تحقيق غايته ومقصده المتمثل في المدح، مما يؤكد أن اللغة قادرة على تمثيل جميع الآراء، والمعاني والأفكار، إذا ما أحسن الكاتب صياغتها، وامتلك أدواتها، واستطاع توظيفها توظيفًا سليمًا.

وقد اختار الباحث موضوع الدراسة مدفوعاً بعوامل عدة، أهمها: أن اللغة هي أساس الإبداع، ولا بدّ من الاهتمام بها كعنصر محرك للنصوص، وإبراز وظيفتها وجمالياتها في بناء تلك النصوص، فضلًا عن أن هناك ندرة في الدراسات المتعلقة بشعر حازم القرطاجني، وقصيدته محور الدراسة، إذ لم يدرسها أحد من قبل، فارتأى الباحث إفرادها بدراسة متخصصة بجماليات لغتها؛ لكونها من قصائده الفريدة التي استغلت طاقات اللغة بكل ما تحوي من دلالات، وإشارات، ورموز وظواهر لغوية، وطوعتها لتخدم النص وهدفه.

وقد بحث الباحث عن دراسة متخصصة بالقصيدة، فلم يجد، وربما أن هذه الدراسة هي أول دراسة حولها، ولعل الإشارة تجدر إلى أن معظم الدراسات حول حازم القرطاجني متعلقة بكتابه (منهاج البلغاء وسراج الأدباء) وبنظريته الشعرية، أما شعره، فإن الدراسات حوله ما زالت قليلة، ومن أهم تلك الدراسات:

أولاً: دراسة عيسى فارس ورامية محفوض ونبيل سالم سلمان (2005): مظاهر الطبيعة في شعر حازم القرطاجني، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية -سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، المجلد 27، العدد 2، الصفحات (85-100). ألقت الضوء على الأثر الذي خلفته الطبيعة ومكوناتها في شعر حازم، وعرّفت بحازم وبثقافته، ثم فصلت في المظاهر الطبيعية التي تمثلها في شعره كالرياض، والماء، والحيوان وغيرها، وخلصت إلى أن وصف الطبيعة بمظاهرها المتنوعة شكل عنصرًا من عناصر البناء الموضوعي في شعر حازم، وكان له أثر في رسم صوره الحسية.

ثانيًا: دراسة وناسي دليلة وبركاني فريال (2017): جمالية الصورة الشعرية في ديوان حازم القرطاجني، رسالة ماجستير، جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي، الجزائر. عرّفت بحازم، وتناولت ماهية الصورة الشعرية بوجه عام، ثم طبقت على شعره من خلال معالجة صوره، وإيحاءاتها البلاغية والدلالية، ورصدها إحصائيًّا، وتصنيفها وفق أنواعها، ومصادرها ومعجمها اللغوي، وخلصت إلى أن صوره قد تميزت في كثير منها بالغموض، وقوة التشخيص والربط بين المحسوس والمجرد.

ثالثًا: دراسة جنان قحطان فرحان (2018): تكثيف الصور الفنية وتواشجها في شعر حازم القرطاجني، حوليات آداب عين شمس، المجلد 46، عدد إبريل، الصفحات (30- 46). عرّفت بحازم وبمنزلته الأدبية، ثم انتقت بعض نصوصه الشعرية التي انمازت بتكاثف الصور الفنية، وعالجتها معالجة موضوعية فنية، من خلال التركيز على التشبيه، والمجاز العقلي، والاستعارة وغيرها، وخلصت إلى أن حازم امتلك القدرة على اقتناص الأفكار، وتأطيرها بصور فنية موحية، تدل على الدقة والانسجام مع النصوص، وتكسبها جمالًا لفظيًّا ومعنويًّا.

رابعًا: دراسة تركي أمحمد (2019): القيم الحجاجية للتناص في الموروث الشعري العربي_ قراءة تداولية في شعر حازم القرطاجني، مجلة اللغة العربية، المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، المجلد 21، العدد 45، الصفحات (95–120). عالجت أشكال التناص في أبيات منتقاة من شعر حازم كالتناص الديني، والأدبي والتاريخي، محاولة الربط بين التناص والحجاج، وإبراز الدور الذي لعبه في إقناع المتلقي برسالة النصوص ومحتواها، وخلصت إلى أن التناص قد أسهم في تقوية الحجة الهادفة إلى الإقناع، وقد استثمره حازم في الدفاع عن القضايا التي يحاول تثبيتها في ذهنية الآخر.

لقد انقسمت هذه الدراسات في معالجتها شعر حازم إلى قسمين: الأول، يتمثل بالبحث في قضية موضوعية، تتعلق بوصف الطبيعة، وقد قامت على أساس اختيار النصوص الشعرية المرتكزة على الطبيعة ومظاهرها، وعالجتها معالجة موضوعية تصنيفية، أما الأخر، فيتمثل بالبحث في قضيتين فنيتين

مرتبطتين بالموضوع أيضًا، الأولى: الصورة في شعر حازم، من خلال البحث في جمالياتها، ورصد أبرز أنواعها البلاغية، إضافة إلى البحث في تكثيفها، ودورها في تمثيل أفكار الشاعر ورؤاه، أما الأخرى، فتتمثل بالبحث في آلية بنائية فنية، هي التناص في شعر حازم، ودوره في الإقناع والحجاج.

وقد بحثت هذه الدراسات جميعها في شعر حازم بوجه عام، دون أن تتخصص بقصيدة بعينها، وعليه فإن دراستي الحالية هذه تنماز عنها بأنها انفردت بقصيدة واحدة له، ولم تبحث في بقية أشعاره، فضلًا عن أنها جاءت متخصصة بجماليات اللغة في القصيدة، وهو ما لم تأتِ عليه الدراسات السابقة.

وانتظمت الدراسة بمقدمة، ومدخل عرّف بحازم باقتضاب، وبنظريته الشعرية، وبالقصيدة محور الدراسة وغرضها، ثم تدرجت في مبحثين: الأول جاء تحت عنوان (جماليات المعجم اللغوي)، حيث ارتكز على الحقول الدلالية وصنفها إلى (حقل الألوان، حقل الطبيعة، حقل ألفاظ الحرب)، ودرس الألفاظ التي تندرج تحت كل حقل، وعالج دلالاتها، أما المبحث الثاني، فقد جاء تحت عنوان (ظواهر لغوية وجمالية)، وقد عالج ثلاثة ظواهر بارزة في لغة القصيدة: التضاد، الترادف، التناص، مظهرًا دورها في تمثيل دلالات النص وإضفاء الجمال عليه.

واتكأ الباحث على المنهج الفني في رصد جماليات لغة القصيدة وظواهرها، وإبراز دورها في بناء النص، متكاملًا مع التحليل الموضوعي، وذلك لإظهار الأثر الفني في تمثيل رؤى النص الموضوعية وتجريدها.

مدخل:

يعدّ حازم القرطاجني (ت684هـ/ 1250م)- أبو الحسن حازم بن محمد الأنصاري- أحد أبرز نقاد الأندلس وبلغائها وشعرائها في القرن السابع الهجري، وهو صاحب نظرية في الإبداع الشعري[1]، تقوم على ركائز أساسية، تتمثل بالشاعر أو المبدع، والعملية الشعرية/ النص، والمتلقي، حيث تتحد هذه العناصر في تشكيل العمل الإبداعي. واهتم حازم أيضًا بالتركيب النحوي للجملة، وربطه بالأسلوب القائم على نظم المعنى وتأليفه، وبهذا فإنه انتقل من مستوى الجملة إلى مستوى النص.

(1) ينظر ترجمته: السيوطي، جلال الدين عبدالرحمن (ت911هـ/ 1505م)، ب*غية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة*، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط1، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، 1965، ج1، ص491- 492؛ المقري، أحمد بن محمد التلمساني (ت1041هـ/ 1931م)، *أزهار الرياض في أخبار عياض*، تحقيق: مصطفى السقا وإبراهيم الأبياري وعبدالحفيظ شلبي، صندوق إحياء التراث الإسلامي المشترك بين المملكة المغربية ودولة الإمارات العربية المتحدة، مطبعة فضالة، الرباط، 1978، ج3، ص172-175.

لقد عُني القرطاجني بالنظرية الشعرية ومرتكزاتها في كتابه (منهاج البلغاء وسراج الأدباء) الذي يعدّ من أهم الكتب والمصادر البلاغية والنقدية، ورأى أن الشعر لا يتسم بالجمالية إلا إذا توافرت له قوانين ترتبط بالمحاكاة والتخييل اللذين يميزان شاعرًا من غيره، ونصًّا من سواه، وترتبط نظرية الإبداع عنده ارتباطًا وثيقًا بالفنون البلاغية التي عدّها من محددات الأسلوب الأدبي، إضافة إلى التناسب بين الألفاظ والمعاني الذي يتحقق من خلال ألوان البلاغة وبديعها، فيكسب النص حيوية، وقوة تجذب المتلقي نحوه، من خلال تحريك انفعالاته، ودافعيته المتولدة من ذلك الجمال الفني الذي يجعله مستساغًا لدى ذلك المتلقي.

ولعل هذه الآراء البلاغية والنقدية هي التي دفعت بالكثير من العلماء إلى الإشادة به وبنظريته، فهو "حبر البلغاء، وبحر الأدباء، ذو اختيارات فائقة، واختراعات رائقة ..."[1]، وهو إلى جانب ذلك "شاعر مجيد وحسيب مجيد، وشعره يطوي الأقطار ...، وهو في نظمه طويل النفس، منير القبس"[2]، ولا يخلو نظمه من "الألفاظ المبتدعة، والمعاني المولدة المخترعة"[3]، وله ديوان شعري يقع في (142) صفحة، وفق الكتاب المطبوع، صدر عن دار الثقافة في بيروت سنة 1964م، بتحقيق عثمان الكعاك، وضم كثيرًا من القصائد والمقطوعات في أغراض شتى: المدح، الغزل، الزهد، الطبيعة، المنظومات النحوية وغيرها.

وتعدّ قصيدته الهمزية التي مطلعها:[4]

خَيَالٌ تَجلَّى من يدٍ منه بيضاءِ دُجى ليلةٍ مثلِ الشّبيبةِ سوداءِ

من قصائده المدحية الطوال، حيث بلغ عدد أبياتها (61) بيتًا، قالها في مدح (الخليفة المستنصر)[5] (ت675هـ/ 1276م)، وصور من خلالها عظمته وصنيعه المحمود في السياسة، والإدارة، والعلم، والثقافة

(1) ينظر: ابن رشيد السبتي، أبو عبدالله محمد بن عمر (ت721هـ/1321م)، *رحلة ابن رشيد السبتي، دراسة وتحليل* أحمد حدادي، منشورات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، المغرب، 2003، ص311.

(2) ابن سعيد، أبو الحسن علي بن موسى (ت685هـ/1286م)، *اختصار القدح المعلى في التاريخ المحلى، اختصره أبو عبدالله بن خليل*، تحقيق إبراهيم الأبياري، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، 1959، ص20.

(3) ابن سعيد، اختصار القدح المعلى في التاريخ المحلى، ص20.

(4) حازم القرطاجني، أبو الحسن الأنصاري (ت684هـ/1250م)، *الديوان*، تحقيق عثمان الكعّاك، دار الثقافة، بيروت، 1946، ص2.

(5) أحد ملوك الدولة الحفصية في تونس، والحفصيون سلالة بربرية حكمت تونس وشرق الجزائر وطرابلس ما بين (627هـ/1229م- 982هـ/ 1574م)، وهو أبو عبدالله محمد بن يحيى، وقد ولي الحكم بعد وفاة أبيه يحيى أبي زكريا، سنة 647هـ/ 1249م، ولقب بالمستنصر، ونصب نفسه خليفة، بعد أن كان أبوه أميرًا، وقد حاول الموحدون الانقلاب عليه سنة 648هـ/1250م، لكنهم لم ينجحوا في ذلك، وقد استطاع أن يقمع كثيراً من الثورات التي قامت ضده، وازدهرت البلاد وتحسنت الأوضاع في عهده، وكان ملكًا حكيمًا، يدير شؤون السياسة بحنكة واقتدار، توفي سنة 676هـ/1277م. ينظر: برنشفيك، روبار، *تاريخ إفريقية في العهد الحفصي- من القرن 13 إلى القرن 15م*، ترجمة: حمّادي الساحلي، ط1، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1988، ج1، ص42- 43 وص69- 75 وما بعدها.

وغير ذلك، متفننًا بأساليب القول، مستثمرًا آليات لغوية قادرة على التعبير عن رؤاه حول ذلك الممدوح كالتنويع بين الحقول الدلالية، وألفاظها ورمزيتها، الناتجة عن قابليتها للتأويل، واللجوء إلى بعض الظواهر اللغوية والجمالية، القادرة على تمثيل أفكاره، وتصوير انفعالاته وأحاسيسه، فضلًا عن دورها الجمالي المتمثل بأثرها الفني في النص، وإكسابه حيوية، وحركة وشاعرية.

المبحث الأول: جماليات المعجم اللغوي- الحقول الدلالية

اللغة هي الركيزة الأساسية التي يقوم عليها بناء العمل الأدبي، وهي الأداة الفعالة في التعبير عن رؤى مبدع ذلك العمل وأفكاره، ومن خلالها يستطيع تحقيق هدفه ومقصده، ويوصل الرسالة التي يريدها من عمله، وتمثل الصوت الذي يعبر من خلاله عن غرضه، يقول ابن جني (ت392هـ/ 1001م): "إنها أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم"[1]، وعليه فإنها تعكس حضارة الأمة، وشخصيتها وثقافتها، فلولاها "ما أمكن للفكر أن ينمو، ولا أمكن للحياة الاجتماعية أن تتحقق، فبها نمت الظواهر الاجتماعية، وتوطدت الرابطة بين أفراد الجيل الواحد والأجيال المختلفة في الزمان والمكان"[2].

أما اللغة الشعرية، فإنها الوعاء الذي ينمو فيه فكر الشاعر، وتتمثل من خلاله تصوراته ونظرته إلى الوجود وإلى الأشياء، وهي بمنزلة المحرك لنشاط المتلقي، وإثارة الحيوية فيه من خلال مدلولاتها ورموزها التي تحرك فيه الذهن والفكر لاستنباطها، ومعرفة ما وراءها، فهي "لغة وظيفية، ذات وظيفة جمالية"[3]، تمتلك "خصوصيات تميزها من غيرها، في المستويات الصوتية، والصرفية، والنحوية التركيبية الدلالية"[4].

وتعكس لغة الشاعر كيانه، ووجوده، وصورة واقعه الانفعالي، ومشاعره وأحاسيسه، ويكون استخدامها إما واقعيًّا أو متخيلًا، ويغدو الشعر بها "صناعة تخيلية، وتخرج لغته عن الاستخدام الحقيقي إلى المجازي"[5]، فتحقق من خلال ذلك اللذة والذوق الجمالي اللذين هما من أهداف الشعر ومقاصده، فضلاً عن الهدف الرئيس، المتمثل بتعبيرها عن المعنى وتمثيله.

(1) ابن جني، أبو الفتح عثمان (ت392هـ/1001م)، *الخصائص*، تحقيق محمد علي النجار، ط2، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1952، ج1، ص33.

(2) ينظر: الكتاني، محمد، *الصراع بين القديم والجديد في الأدب العربي الحديث*، ط1، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1982، ص751-754.

(3) ينظر: القاسمي، علي، علم *المصطلح- أسسه النظرية وتطبيقاته العملية*، ط1، لبنان ناشرون، بيروت، 2008، ص65.

(4) القاسمي، *علم المصطلح- أسسه النظرية وتطبيقاته العملية*، ص66.

(5) ينظر: عبدالعزيز، ألفت محمد كمال، *نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد*، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984، ص170.

ويعدّ استخدام اللغة في الشعر استخدامًا خاصًّا؛ لكونه "يقوم على التحوير أو التحريف على الدلالة بالمواضعة، إلى استخدام الألفاظ على المجاز"[1]، وعليه فإن الشعر "لا يهدف إلى تعريف أو تصديق، بل يهدف إلى إيقاع تخيّل لغوي"[2]، يشدُّ المتلقي ويجذبه نحوه، ويحرك انفعالاته، فيغدو بذلك "أشدّ إبهاجًا وتحريكًا للنفوس ... والأقاويل الشعرية أشدّ مناسبة للأغراض الإنسانية؛ لذا كانت أشدّ تحريكًا للنفوس، وأعظم أثرًا فيها"[3]، وعليها تقوم الشعرية التي هي في الأساس "أسلوب خاص في بناء اللغة وتشكيلها، وهي لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل"[4].

أما لغة الشعر عند حازم القرطاجني، فقد جاءت على مستوى عالٍ من الشاعرية واكتناز الدلالات؛ إذ إنها غنية بالتراكيب القادرة على التصوير الحسي والمعنوي، وتحقيق التخييل، والتماسك النصي، وإقامة الوزن والإيقاع وإثارة الذوق الفني، وقد استطاع من خلالها أن يصور تجربته وحالته اللاشعورية بألفاظ مكتنزة بالدلالات، والصور الموحية والرموز الدالة، القادرة على التأثير في المتلقي.

وتأتي قصيدته التي نظمها على البحر الطويل، ومطلعها:[5]

خَيَالٌ تَجلَّى من يدٍ منه بيضاءِ دُجى ليلةٍ مثلِ الشّبيبةِ سوداءِ

كنموذج على تلك اللغة الشعرية المفعمة بالحيوية والحركة، والمليئة بالإشارات، والإيحاءات والمجازات المتخيلة، العاكسة للمعاني المقصودة، ومعلوم أن لكل شاعر معجمه اللغوي الذي يرتكز على حقول دلالية معينة، تتمثل بمجموعات من الألفاظ التي تنضوي تحت عنوان جامع لها، فالحقل الدلالي هو "قطاع متكامل من المادة اللغوية، يعبر عن مجال معين من الخبرة"[6]، ويتكون من "مجموعة من الكلمات، ترتبط دلالتها، وتوضع عادة تحت لفظ عام يجمعها"[7]، وتعكس هذه الحقول بألفاظها المعاني

(1) حمودة، عبدالعزيز، المرايا المقعرة- نحو نظرية نقدية عربية، *سلسلة عالم المعرفة*، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2001، ص374.

(2) ينظر: عصفور، جابر، *مفهوم الشعر- دراسة في التراث النقدي*، ط5، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1995، ص194_ 200.

(3) حازم القرطاجني، أبو الحسن الأنصاري (ت684هـ/ 1250م)، *منهاج البلغاء وسراج الأدباء*، تحقيق محمد الحبيب بلخوجة، ط3، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1986، ص120- 121.

(4) كوهن، جان، *بنية اللغة الشعرية*، ط2، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، 1990، ص173.

(5) حازم القرطاجني، *الديوان*، ص2.

(6) ينظر: عمر، أحمد مختار، *علم الدلالة*، ط5، عالم الكتب، القاهرة، 1998، ص79. وقد تصرف به، نقلًا عن: أولمان، ستيفن، *دور الكلمة في اللغة*، ترجمة كمال بشر، مكتبة الشباب، القاهرة، 1975، ص203-204.

(7) عمر، *علم الدلالة*، ص79.

ودلالاتها، و"تسهم في الكشف عن العلاقات، وأوجه الشبه والخلاف بين الكلمات التي تنضوي تحت حقل معين، وبين المصطلح العام الذي يجمعها"[1].

ويدرك الناظر في قصيدة حازم أنها اشتملت على حقول دلالية متعددة، سعى من خلالها إلى التعبير عن غرضه المتمثل بالمدح، واستطاع وضعها في سياقات متنوعة، مكنته من أن يوصل المعاني التي يريدها، وأبرز تلك الحقول يتمثل بما يلي:

أولاً: حقل الألوان

يرى (أولمان) أن الألوان من الحقول الدلالية التي تتسم بالامتداد المتصل، حيث تتعدد طرق تقسيمها؛ تبعًا لاختلاف اللغة، وحقلها من المدلولات المحسوسة المتصلة[2]، وعليه فإن اللغة هي المحرك الرئيس في عملية التقسيم التي أشار إليها (أولمان)، وهي الوعاء الذي يحتضن ألفاظ الألوان في سياقاتها المختلفة، ومن خلال تلك السياقات تتحدد العلاقة بين اللون والمعنى، ودور ذلك اللون في تحقيق الدلالة وتمثيلها، عبر السياق الذي وضع فيه، مع الإشارة إلى أن تلك "الدلالة قد تكون مركزية، تتمثل في المعاني الواضحة في أذهان الناس، قد اشتركوا في تحديد معانيها وتعارفوا على ذلك، أو هامشية تتعلق بتلك الظلال التي تختلف بتجارب الأفراد وتكوينهم"[3]، وقد تكون رمزية تحمل إشارات وعلامات ترتبط بغرض الشاعر ورؤيته، يتوسل بها تلميحًا لا تصريحًا.

لقد افتتح حازم قصيدته بلوحة في النسيب، تركزت على حقل الألوان، وما تفضي إليه من إيحاءات، تجعلها مدخلًا للغرض الرئيس للقصيدة وهو المدح، إذ تعدّ هذه اللوحة بألوانها عتبة يدخل منها المتلقي أو القارئ إلى النص، يقول حازم:[4]

خَيَالٌ تَجلَّى من يدٍ منه بيضاءِ دُجى ليلةٍ مثلِ الشّبيبةِ سـوداءِ
سَرَى لابسًا ثوبينِ من شفقٍ ومِن دُجىً وانثنَى ما بينَ فجرٍ وظلماءِ
بَدَا بهما بينَ اسوادٍ وزُرْقَـةٍ كشادخةٍ بيضاءَ فـي وجهِ خيفاءِ

اتخذ الشاعر من الألوان أداة في رسم لوحته الفنية الغزلية، وتمازجت تلك الألوان تمازجًا متماسكًا، يفضي إلى جمال تلك الفاتنة التي يتغزل بها، وقد جمع فيها بين الضدين (الأبيض، الأسود)، لكنه وحّد الدلالة لكليهما، دلالة الجمال والصفاء والشبيبة، فاللون الأبيض هو لون الجمال والصفاء والنقاء، ولا سيما

(1) عمر، *علم الدلالة*، ص110- 111.
(2) ينظر: أولمان، *دور الكلمة في اللغة*، ص198- 201.
(3) ينظر: أنيس، إبراهيم، *دلالة الألفاظ*، ط3، الأنجلو المصرية، القاهرة، 1976، ص106- 107.
(4) حازم القرطاجني، *الديوان*، ص2.

إذا اختص بالمرأة الحسناء، فإنه يزداد جمالًا وحسنًا، وما زاده جمالًا هو وغيره من الألوان ذلك الربط والمزج بينها وبين مظاهر الطبيعة، فغدا البياض نقيًّا، يقابله ذلك الأسود الفاحم، كأنه دجى الليل المظلم، ونتيجة لهذا التمازج تبدو الفتاة كأنها ترتدي ثوبين، أحدهما نقي لامع كالشفق، والآخر أسود، فتتثنى بهما، ثم ترتسم صورة أخرى لها قائمة على امتزاج الأسود بالأزرق، ولا سيما أن الشفق الأبيض الذي يكون بعد غروب الشمس، وتكون السماء فيها زرقة، بدأت تتلاشى ويغطيها الظلام (الأسود)، فتكون النتيجة أن غرة الفتاة غزيرة الشعر تبدو كالفرس، إحدى عينيها سوداء كحلاء، والأخرى زرقاء.

لقد استثمر الشاعر الألوان في مقدمة قصيدته، واختار منها تلك الأكثر تعبيرًا عن سمات الجمال، فالأبيض يدل على الإشعاع والانطلاق، كما أنه مرتبط بالعطاء، ولعله أراد بقوله في البيت الأول (يد بيضاء) أن يجعل الممدوح صاحبها، فقد استقر في العرف أن اليد البيضاء دلالة على الكرم، والسخاء وبسط اليد للسائلين، فضلًا عن ارتباطها بنقاء السريرة والهدوء، ولا سيما أن "الأبيض من الألوان الباردة التي تثير الشعور بالهدوء"[(1)]، وترتاح له النفس، كأن هذا الممدوح مبعث للراحة والسكينة لمن يجالسه ويأنس بصحبته، وعليه فإن هذا اللون يوحي بدلالتين إيجابيتين: الأولى ترتبط بالمرأة المتغزل بها من حيث الحسن والجمال، والأخرى ترتبط بالممدوح من حيث السيادة وعلو المنزلة والعدل ونقاء السريرة والعطاء، أما الأسود، فإنه في كثير من الأحيان يرتبط بالحزن والتشاؤم، إلا أن الشاعر استدعاه ومزجه بالأبيض ليستثمر دلالته المرتبطة بالشباب وسواد الشعر، فيغدو محركًا للجمال، بل إنه محبب للنفس، ولعله يأخذ دلالة القوة والحيوية إذا ما ارتبط بالممدوح، إذ هو خليفة شاب قوي الشكيمة.

أما اللون الأزرق، فإنه "مرتبط بالماء والسماء، وهو مناسب للهدوء والبرودة"[(2)]، ويوحي بالمزاج المعتدل[(3)]، ولأنه مرتبط بالماء والسماء، فإنه يساعد في خلق أجواء خيالية صافية، تثير الهدوء والراحة والشجون، مما يوحي بتلك السكينة والسعادة التي يحس بها الشاعر من خلال رؤيته المحبوبة، وربما أن هذا معادل للممدوح، وقصد الشاعر منه تلك السكينة التي يشعرها في كنف ذلك الممدوح.

إن هذا التداخل اللوني أضفى على الأبيات وسياقاتها دلالات متنوعة، سواء ارتبطت بالغزل أو بالمدح، وقد نجح الشاعر في استثمار تلك الدلالات وإسباغ إيحاءات جديدة عليها، وظهر ذلك من خلال جمعه بين النقيضين (الأبيض، الأسود)، ومزاوجته بينهما مزاوجة متسقة، ارتبطت بالجمال الناتج عن السواد المرتبط بالشبيبة وشعرها، فضلًا عن ارتباطها بالممدوح الذي هو نور ينجلي منه الظلام، فهو ميمون مبارك، كأنه النور الذي ينهي الظلام بسطوعه وسماحته.

(1) عبدالوهاب، شكري، *الإضاءة في المسرحية*، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985، ص85.

(2) عبدالفتاح، رياض، *التكوين في الفنون التشكيلية*، ط5، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1999، ص261.

(3) ينظر: عمر، أحمد مختار، *اللغة واللون*، ط2، عالم الكتب، القاهرة، 1997، ص183.

ثانياً: حقل الطبيعة

يرصد الناظر في قصيدة حازم عددًا من ألفاظ الطبيعة بشقيها: الصائتة والصامتة، ولا غرابة في ذلك؛ إذ شأنه في هذا شأن شعراء الأندلس والمغرب الذين "عبروا عن كلفهم بطبيعة بلادهم في لوحات شعرية بديعة"[1]، وجاءت هذه اللوحات في أحيان كثيرة ممزوجة بأغراض الشعر الأخرى كالمدح والغزل وغيرهما.

لقد مزج حازم وصفه مظاهر الطبيعة بغرض القصيدة الرئيس (المدح)، وغدت تلك الطبيعة وسيلة مساعدة له في تمثيل هذا الغرض، وإخراج الممدوح بأبهى صورة على المستويين: المعنوي والمادي/ الحسي، فضلًا عن أن ألفاظها أسهمت في تكثيف الدلالات وتعددها، فأضحت أداة من أدوات التعبير عن رؤية الشاعر، من خلال تأويلها، وتفسيرها وتعدد رمزيتها، والمتتبع للقصيدة يمكنه أن يقسم حقل الطبيعة إلى قسمين: الأول: ألفاظ الطبيعة الحية (الصائتة)، إذ نجد ألفاظ (خيفاء (الفرس)، ورقاء (الحمام)، عصماء (الإيل)، الليث، الخيل، جياد، فتخاء (العقاب))، والأخرى: ألفاظ الطبيعة الصامتة، إذ نجد (شفق، شموس، روضة، رمضاء (النار)، ينابيع، الشعريين (كوكبين أو نجمين)، النعائم (ثمانية كواكب)، الصبح، شمس النهار، العذق الرطب، طل، أنداء، وبل).

وقد عمد حازم في استعانته بهذه الألفاظ إلى استثمار دلالتها المحسوسة وغير المحسوسة، متوسلًا بكلمات منتقاة للتعبير عن تلك الدلالة، يقول:[2]

يشوقُ فؤادي ما يشقُّ عليه من شذا روضةٍ من نعمةِ الحَلْي غنَّاءِ

وكـلَّ غيورٍ لا يـزالُ يـروعُــهُ تنسُّمُ روضٍ أو ترنّـــــــمُ وَرْقـاءِ

لقد بنى لوحته الفنية المدحية في البيتين على عناصر الطبيعة الصامتة والصائتة، وهي من المحسوسات التي تدركها الحواس، فالممدوح كأنه يجلس في روضة غنّاء زينتها الأشجار والأزهار، فغدت كالحلي لها، ثم إن هذه الروضة ذات روائح عطرة قوية منتشرة، يتنسمها كل إنسان يجلس فيها أو يمر بجانبها، وما زادها جمالًا ذلك الصوت الذي يصدر عن الحمائم فيها، إنه يثير الطرب والترنم.

لقد استثمر الشاعر الصور الحسية بوجه صريح، وجعل حاستي الشم والسمع هما الوسيلتان اللتان ترسمان هذا المشهد الجميل، إضافة إلى قدرتهما على إضفاء الحيوية على النص، من خلال تحريكهما

(1) ينظر: عيسى، فوزي، *الشعر الأندلسي في عصر الموحدين*، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2007، ص127.

(2) حازم القرطاجني، *الديوان*، ص2.

مشاعر الإنسان وإثارة حواسه، إذ هو يتنسم ويترنم، مما يدل على أن الطبيعة فاعلة في تحريك تلك المشاعر والأحاسيس، كأنها تمثل قانون الفعل وردة الفعل، إذ الفعل الروضة (الفعل الطبيعي)، تقابله ردة الفعل البشري المتمثلة بالتنسم والاستمتاع الشمي بالرائحة الزكية، وكذلك الحمام يمثل فعلًا طبيعيًّا حيًّا، تقابله ردة فعل إنسانية تتمثل بالترنم والطرب الناتج عن صوت ذلك الحمام الشجي، ولعل هذه جميعها ما هي إلا تعبير عن تلك الانفعالات والأحاسيس لدى الشاعر تجاه هذا المشهد البهي، وتجاه الجالس (الممدوح) في ذلك المكان، وربما أن هذا الجالس (الإنسان) هو المحرك الرئيس للمشهد، بل لربما أنه هو من زاد جماله جمالًا، وعليه تبدو اللوحة كأنها تقوم على عنصري: المكان، الشخصية، المكان بمفاتنه الطبيعية، وما نتج عنها من جماليات، والشخصية التي زادت المكان بهاءً ورونقًا.

إن هذا المنظر البهيج للمكان وساكنه يؤكد أهمية ذلك الساكن ومنزلته الرفيعة على المستويات كافة، ولا سيما اهتمامه بالعلوم والمعارف، ولعل الشاعر لم يجد أقدر من ألفاظ الطبيعة، لكي يتوسل بها وتساعده على إسباغ صفة العلم والمعرفة على ممدوحه، حيث يقول:[1]

أفاضَ ينابيعَ العلومِ مَعِينُهُ وأصفى فمَا فيها مجالٌ لأقذاءِ

فقد توسل بالجمع (ينابيع) الدال على صيغة منتهى الجموع، وهو من ألفاظ الطبيعة المتحركة، ولا سيما أنه سُبق بالفعل (أفاض)، ومعلوم أن الفيضان شيء عظيم وكبير، وله دلالة سلبية، إذ يثير الذعر والدمار، إلا أن الشاعر حوّر دلالته، وجعلها إيجابية لتدل على كثرة العلوم وسعتها لدى الممدوح، فهي فياضة لا تنقطع، فضلًا عن أن تلك الينابيع الغزيرة صافية، لا مجال للشك فيها من قبل الجهلة والحمقى. لقد أسهمت لفظة (الينابيع) إسهامًا فاعلًا في تبيان منزلة الممدوح العلمية، وأضفت على ذلك المشهد العلمي الثقافي قوة، تتمثل بغزارة علمه، إذ لا يستطيع أحد مجاراته أو نقده.

وتتعاضد عناصر الطبيعة الصامتة والصائتة في لوحة مدحية أخرى، تمتزج فيها ألفاظ السماء والنجوم بألفاظ الطبيعة الحية، خاصة ألفاظ الحيوان، يقول حازم:[2]

فمَا يعصمُ الأعـــداءَ منكَ توقُّلٌ بعلياءَ تمشي دونَها كلُّ عصماءِ

ورُعْتَ عَبورَ الشِّعْرَيَينِ فلم تغر خفوقًا وبذَّ السّعدُ نـورَ الغميصاءِ

وقد قبضَ الليثُ الذّراعَ فلم يَهِج دراكًا بذي رُمْحٍ تــلاهُ وعــوَّاءِ

وخيلُكَ قــد أنسى النعائم خوفُها شبا ذابحٍ مـــن خلفهنَّ وزَوْراءِ

(1) حازم القرطاجني، *الديوان*، ص3.

(2) حازم القرطاجني، *الديوان*، ص3– 4.

جيادٌ إذا تَغشـى الدّروعَ حسبتها رعـانًا تغشتها يـلامِعُ بيـــــداءِ

إن قوة هذا الممدوح وشجاعته ومنزلته العالية، جعلت الشاعر يستعين بتلك العناصر الطبيعية وألفاظها الدالة على مظاهر تلك الشجاعة، وتلك المنزلة العالية الرفيعة، إذ الممدوح كالعصماء، وهي "الإيل الذي يمتنع في الجبال، ولا ينزل إلى السهول"(1)، فهو لا يرضى إلا بالعلو، وقد أسهمت هذه اللفظة بإضفاء دلالات عدّة، لعل أهمها على المستوى المعنوي تلك الرفعة التي يتمتع بها الممدوح، وعلى المستوى الحسي أو المادي تلك الرائحة العطرة الناتجة عن الإيل (الغزال)، وعليه فقد حققت للممدوح صفتين: إحداهما ترتبط بمنزلته، والأخرى ترتبط بجماله ورائحته الزكية.

ثم يأتي المحرك الطبيعي الآخر لهذه الصورة، إنه محرك مرتبط بالسماء وأفلاكها، إذ راع الممدوح بقوته وبسالته وهيبته الشعريين، وهما "كوكبان، أحدهما يسمى اليمانية أو العبور، والأخر الغميصاء، وهو ثابت لم يعبر البحر، بل مقيم بمكانه"(2)، وكأن هذا الأخير بكى فقدَ الشعرى العبور فغمصت عيناه، إن هذين النجمين العاليين يأتيان لتمثيل عظمة الممدوح الذي بذَّ السعد، بمعنى أنه علا عليهما، وفاقهما بنوره ومكانته العالية، حتى أنهما أصابهما الروع من جلالته وهيبته، وهذا يؤكد دلالة غير المحسوس في رسم الصورة، والاستعانة بألفاظ الطبيعة، إذ إن الروع أمر غير محسوس، لكن الشاعر استعان بالمجاز لكي يعبر عن عظمة ممدوحه وقوته، فجاءت ألفاظ الطبيعة معينة له في إكمال هذه الصورة.

ويعبُرُ الشاعر من خلال هذا المشهد القائم على المزج بين مظاهر السماء وصورة الممدوح إلى مشهد آخر، تمتزج فيه ألفاظ الطبيعة الحية، لتسهم أيضًا في تصوير الممدوح وشجاعته، متعاضدة مع السماء وأفلاكها، ويختار من الحيوانات أشجعها وأكرمها، فالليث يقبض النجوم على اختلاف أنواعها "الذراع، وهما ذراعان، نجمان أيمن وأيسر حول القمر(3)، وذو رمح، وهو السماك، وهو نجم أيضًا(4)، وعواء أربعة أنجم أو خمسة"(5)، كأن الممدوح هو الليث أو الأسد، إذ هو كالقمر تحيطه النجوم، وهو سيدها، وأجملها وأشدها نورًا، بل إن نورها يخبو أمام نوره، ثم تأتي الخيل، وهي من أكرم الحيوانات، لتشارك في رسم الصورة، وهي من أهم أدوات الحرب؛ لذا فإنها تخيف النعائم، وهي "الكواكب، وعددها

(1) ابن منظور، *لسان العرب*، عصم.

(2) ابن منظور، *لسان العرب*، شعر، عصم.

(3) ابن منظور، *لسان العرب*، ذرع.

(4) ابن منظور، *لسان العرب*، سمك.

(5) ابن منظور، *لسان العرب*، عوي.

ثمانية"[1]، أما الذابح، فهو "سعد الذابح، وهو كوكبان غير نيرين"[2]، ويعني به آلة السلاح، والزوراء القناة[3].

إن هذه الصورة المركبة القائمة على الألفاظ السماوية، وما تشتمل عليه من نجوم وكواكب، تتشارك مع عنصر الحيوان، المتمثل بالليث والخيل، لتمثيل صفات الممدوح المعنوية، المتعلقة بالقوة والشجاعة، فهو كالليث الذي سيطر على النجوم وقبضها، وخيله بقوتها وأصالتها تخيف تلك الكواكب والمجرات، وهي خيل كالجبال إذا ما واجهت الدروع، فلا تهابها، بل إن الدروع تغدو كالسراب أمامها، مما يدلل على ضعفها، إذ لا طاقة لها في مواجهة خيل الممدوح القوية، ثم إنه يقصد بالنجوم والأفلاك أعداء الممدوح الذين لا يخشاهم على الرغم من قوتهم ومكانتهم، وهو ها هنا لا ينتقص منهم، بل إنه يحترم أعداءه ويقر بمنزلتهم، ودليل ذلك أنه جعلهم نجومًا، وهذه هي صفات الأبطال الذين يحترمون من يواجهون، لكنهم يحذرون منهم ويقاومونهم.

وعندما يصف الممدوح بالشجاعة وكثرة الحروب، فإنه يلجأ إلى ألفاظ المطر والندى؛ لكونها قادرة على تصوير تلك الكثرة، يقول حازم:[4]

يقلُّ لما يأتي من الفتحِ ما أتى فكم جادَ وبلٌ بعدَ طلٍّ وأنداءِ

فقد استهل الشطر الثاني بالأداة (كم) الخبرية الدالة على التكثير، وقد جاءت بعد الشطر الأول الذي افتتحه بالفعل الدال على القلة (يقل)، إذ كانت الفتوح قليلة قبل حكمه، لكنها كثرت وتوسع نطاقها في فترة حكمه، ثم إنه من الممكن القول إن النتيجة الحاصلة بعد هذه الفتوح، أن يجود الممدوح على أهل البلاد التي دخلت حكمه، ويكون جوده وعطاؤه كثيرًا كالمطر الذي يأتي بعد الطل والندى، كأنه يريد أن يعقد مقارنة بين الممدوح والمطر على مختلف صوره، صورة الوابل المنهمر، دلالة على الكثرة والقوة في آن واحد، وصورة الطل أو الندى، دلالة على الهدوء والبرودة والجمال، ثم إن هذه الدلالات جميعها ترتبط بالحياة والخير، وفي هذا تأكيد لمقصدية الشاعر في تصويره حروب الممدوح وبسالته فيها، من ثم عطائه الغزير الذي يبث الحياة في النفوس، والخير العميم الذي تنعم به الرعية في كنفه.

إن هذا المشهد التصويري القائم على ألفاظ الطبيعة، يعكس صورة الممدوح الذي يمثل ركيزة لاستتباب الأمن، وتوطيد أركان الدولة، على الرغم من قلة حروبه، مما يوحي بالاستقرار وعدم الحاجة

(1) ابن منظور، *لسان العرب*، نعم.

(2) ابن منظور، *لسان العرب*، ذبح.

(3) حازم القرطاجني، *الديوان*، ص4، حاشية 3.

(4) حازم القرطاجني، الديوان، ص5.

إلى تلك الحروب، وهذا يزيده رفعة وبأسًا، وذلك ما عبّر عنه بالطل والندى (الرخاء)، فضلًا عن زيادة الخير في حروبه، إذ نعمت البلاد في وقت السلام، غير أنها تزداد رفعة ونعيمًا في أوقات حروبه؛ لأنه المؤيد في حالتي الحرب والسلام، بل هو رجل حرب على قلة معاركه؛ لهيبته عند أعدائه، وهذه مفارقة لطيفة، إذ كيف جعل من قلة حروبه شجاعة؛ لديمومة أثرها ونتائجها على جيشه وعلى العدو، وهذا يدل على أن حروبه نوعية لا كمية، كما أنه يخوض الحروب للضرورة، وليس من غايته توجيه الجيش للقتل والدمار.

لقد وظف الشاعر ألفاظ الطبيعة ومظاهرها في سياقات مدحه، وبدا ذلك من خلال تلك اللوحات الشعرية القائمة على المزج بين تلك المظاهر وصفات الممدوح، وقد رسم بواسطتها صورًا مركبة، تعاضدت فيها الحواس الشمية والسمعية الحركية، وعناصر الطبيعة الحية والصامتة، لتمثل تلك الصورة التي رسمها لممدوحه، وما اشتملت عليه من أفعال وصفات إيجابية معنوية ومادية، تلك الصورة التي أنتجتها مظاهر الطبيعة وألفاظها، وما يصدر عنها من حركات وألوان وروائح زكية وأفعال محسوسة، وما تتيح من دلالات وإيحاءات غير محسوسة، هذه مجتمعة شكلت صورة الممدوح، وعبّرت عنها موضوعيًّا، وأسهمت في إبرازها فنيًّا، من خلال جعلها قابلة للتأويل، وفك الرموز المفضية إلى جعلها تتمتع بالحيوية والنشاط، وفي الوقت نفسه التكثيف القائم على التراكيب والألفاظ التي تحتمل دلالات عدة.

وترتكز تلك الألفاظ أيضًا على المجاز، وما يرتبط به من فضاءات متخيلة قابلة للقياس على الصفات المبتغاة للممدوح، وغير بعيدة عن فضاء التأويل المنطقي، وهذا كله يؤكد شاعرية النص التي نادى بها القرطاجني نفسه في أثناء معالجته إياها، وقد ركز فيها على التخييل وضرورة التأويل، إذ يقول: "التخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيلة أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها ..."[1]، وربما أنه أراد أن يطبق قاعدته هذه على نصه الشعري، فسعى إلى تكثيف الصور من خلال ربط سياقها المدحي بألفاظ الطبيعة، لكي يحفز المتلقي على معرفة مكنون هذه الألفاظ ويتخيلها، ويبدأ بتأويلها، لكي يستطيع ربطها بالسياق وغرضه.

ثالثاً: حقل ألفاظ الحرب

إن مقام القصيدة مقام مدح وفخر بالممدوح، فمن الطبيعي أن يستثمر حازم فيها الألفاظ المرتبطة بالحرب؛ لأنه يريد أن يصور ذلك الممدوح صورة مكتملة، ترتكز على كل المناقب الحسنة من عدل وكرم وجمال مادي ومعنوي وشجاعة وقوة، ومعلوم أن الشجاعة والبسالة تتطلبان ألفاظًا متعلقة بالحرب

(1) حازم القرطاجني، *منهاج البلغاء وسراج الأدباء*، ص89.

والمعارك، لكي يثبت الشاعر أن الممدوح شجاع مقدام، ولا سيما أنه الخليفة، وهو من يقود المعارك ضد أعدائه في أغلب الأحيان.

وتأسيسًا على ما سبق، فإن بعض لوحات القصيدة تضمنت بعض الألفاظ الحربية، أو بعض الكلمات المرتبطة بأجواء المعارك كالسيوف، الضراب، الجحفل، القنا، النصل، الأبيض (السيف) وغيرها، وقد وظف الشاعر هذه الألفاظ ليتمثل من خلالها صورة ممدوحه، القائمة على التكثيف والتركيب، تركيب الألفاظ ومزجها بغيرها لإنتاج الصورة والدلالة، وهي في الوقت نفسه تعكس أحاسيس الشاعر وانفعالاته تجاه ممدوحه وأفعاله، وتعبيره عن فخره وإعجابه به.

إن أول ما يطالعنا من ألفاظ الحرب، تلك المتعلقة بأدواتها، إذ إنها أدوات الممدوح في النصر على الأعداء، وقد أخذت قوتها من قوة حاملها، وهي أدوات للدفاع عن الحق، فضلًا عن صفاتها المادية التي تجعلها جميلة في يد حاملها، ومن أمثلة تلك الأدوات (السيوف)، إذ يقول حازم:[1]

وأغنى عن الصّقلِ الضّرابُ سيوفَه فمَا عَلِقتْ منها متونٌ لأحياءِ

إنه يرسم صورة حسية ومعنوية لتلك السيوف، تمثلت من خلال لفظة (الصقل)، بمعنى أنها "ملساء لامعة"[2]، مما يجعلها ذات منظر مهيب، لا يطالها الصدأ، بل إن قوتها تتمثل بقدرتها الكبيرة على الضراب، ضراب الأعداء وسيوفهم، ما يغنيها عن حاجتها للصقل؛ لأن قوتها في الضراب كفيلة باستمرارية صقلها، ولعل كلمة (الضراب) تدل على كثرته، وعليه فإن سيوفه لا تكلُّ، فمهما ضُرب بها ظلت قوية حادة، بل إنها لا تسأم مقارعة الأعداء، وهي أداة في يد البطل (الممدوح)، وهو من يقوم بعملية الضراب، إذن فإنه هو مصدر القوة، والسيوف تقوى بقوته.

ويستدعي حازم السيف في مشهد آخر، لكنه يوظفه بصفته اللونية (أبيض)، ويأتي هذا في سياق دعائه للممدوح بأن يظل حاميًا للدين، يقول:[3]

فدامَ تحامِي الدِّين منكم على المدى بأبيضَ قضّاب وبيضاء قضَّاءِ

إنه يمزج اللون بأدوات الحرب، فالأبيض هو السيف، وهو سيف قضاب، بمعنى "قطاع حاد"[4]، يتعاضد مع الدرع (القضاء)، أي الذي "فُرغ من عملها وأحكمت"[5]، ما يدل على رهافة السيوف وحدتها،

(1) حازم القرطاجني، *الديوان*، ص3.

(2) ابن منظور، *لسان العرب*، صقل.

(3) حازم القرطاجني، *الديوان*، ص5.

(4) ابن منظور، *لسان العرب*، قضب.

(5) ابن منظور، *لسان العرب*، قضض.

ومتانة الدروع وقوتها، إنه يعتني بالألفاظ ويختارها بدقة، لكي يحقق ما يريد من هذا المشهد الدعائي، حيث اختار (الأبيض/ السيف)، وجعله قاطعًا (قضاب) حادًّا، ولعل اختياره اللون الأبيض للسيوف وللدروع (بيضاء قضاء) مرتبط بصفاء سريرة الممدوح ونقائها، فهو المدافع عن الدين الحامي له من أعدائه، تساعده في ذلك أدوات حربية متقنة الصنع، صافية، مدافعة عن الدين وعن الحق، كما حاملها الذي لا يستخدمها للبطش والجور، وإنما لنصرة الحق والدين، والدفاع عن المظلومين.

وتأتي الألفاظ الحربية في لوحة شعرية أخرى عند الشاعر، يصور فيها مشهد جيش الممدوح الكثير القوي الذي يسعى إلى استئصال الأعداء، يقول حازم:[1]

تقودُ إلـــى استئصالِهم كلَّ جحفلٍ يواصلُ تأويبًا إليهـــم بإسراءِ
تُظِلُّ عوالـــي سُمْرِهِ كلَّ ضيغمٍ كأن قــد أقلَّتهُ قـــوادمُ فتْخَاءِ
متى شاءَ لم يقنعْ من القِرنِ نَصْلُهُ بغير سَوادِ الطَّرف أو بالسُّويداءِ

ترتكز هذه اللوحة على ألفاظ مرتبطة بالحرب (جحفل، عوالي سمره، نصله)، وهدف الممدوح من خوضها، إن هذه الحرب يقود فيها جيشًا عظيمًا لا يكل أو يمل، يواصل سيره نهارًا وليلًا، لكي يصل الأعداء، ويحقق غايته المتمثلة باستئصالهم والقضاء عليهم، وإن جنود هذا الجيش كالأسود، يقودهم (ضيغم/ أسد)، يمتطي حصانًا كالعقاب (فتخاء) في سرعته وانقضاضه بقوادمه السريعة على فريسته، يحمل سهمًا أو رمحًا يصيب به عيون الأعداء أو قلوبهم، وإذا كان الشاعر قد تمثل باللون الأبيض_ كما قلنا سابقًا_ في وصفه سلاح الممدوح، لكي يربطه بالخير والحق، فإنه هنا يأتي باللون الأسود، ويربطه بالأعداء (سواد الطرف، السويداء)؛ لأن الأسود يدل فيما يدل على الشر، وهو نقيض الأبيض، كأن البطل يسعى إلى استئصال هذا الأسود (الأعداء)، فضلًا عن أنه مرتبط بالحداد والموت، فهو يريد أن يذيقهم الموت، ومن يبقى منهم يرتدي السواد حزنًا على من ماتوا.

لقد اتحدت ألفاظ الحرب وألفاظ اللون في تشكيل مشاهد المعارك التي يخوضها الممدوح في صور مكثفة متواشجة، تقوم على عنصري الحركة والبصر، وما يفضيان إليه من متخيل، يجعل المتلقي يربطه بالواقع، كأنه حادث أمام ناظريه، إضافة إلى أن هذه الصور جاءت عميقة ومركبة، تحمل دلالات وإيحاءات كثيرة، ولا يمكن للقارئ إدراكها إلا من خلال ربط الألفاظ ودلالتها ببعض، واستنتاج رؤيتها الشمولية المرتبطة بطريقة "التعبير عن المرئيات والوجدانيات، لإثارة المشاعر، وجعل المتلقي يشارك

(1) حازم القرطاجني، *الديوان*، ص4.

المبدع أفكاره وانفعالاته"[1]، وما كان لهذه الصور أن تحدث ذلك لولا ارتكازها على ذلك التشكيل اللغوي الحربي واللوني، المرتبط بالحواس والعقل، ما جعلها ذات تأثير في نبض الوجدان الذاتي، ولا سيما أن الشاعر كان يختار من الألفاظ تلك الدالة المؤثرة التي توضح المعنى وتقويه، وتكون متسقة مع الإطار الذي وُضعت فيه، ومنسجمة مع المعنى المقصود منه، وقادرة على تمثيل الصورة، وإكسابها الشاعرية والحيوية والقابلية للتأويل، وإفراز الدلالات المتنوعة التي تلتقي عند هدف واحد، هو تحقيق غرض المدح.

المبحث الثاني: ظواهر لغوية وجمالية

إنّ كل نص لا بدّ من أن تتوفر له وسائل وظواهر لغوية وجمالية يتمثلها كاتبه، ليغدو نصه إبداعيًّا، وتسهم هذه الظواهر في تحقيق فعالية اللغة، وكيفية بنائها، وقدرتها على التأثير في المتلقي، وإثارته وجدانيًّا ونفسيًّا وموسيقيًّا وجماليًّا، وهذا ما أكده حازم في أثناء بحثه في الشاعرية، إذ إن النص يجب أن يحقق "الإثارة الوجدانية، وفي الوقت نفسه يجب أن يرتدي ثوبًا لفظيًّا ونسيجًا تركيبيًّا تطرب له الأذن"[2]، مما يحقق له أيضًا التماسك والوحدة والقدرة على التعبير عن رؤيته ومقصده.

إن الناظر في قصيدة حازم يدرك أنه توسل بعدد من الظواهر اللغوية والجمالية والأسلوبية التي ساعدته في تمثيل أفكاره، وتصوير رؤاه، وأبرز تلك الظواهر يتمثل بما يأتي:

أولاً: التضاد

التضاد ظاهرة لغوية ترتكز على العلاقة القائمة بين الكلمات ضمن النص، ويعدّ "عنصرًا من عناصر الشاعرية التي تجمع بين المبدع والكلمة الحمالة للمشاعر والأحاسيس، والمتلقي الباحث عن مدلولات الكلمة وعن جمالياتها؛ لكون لغة التضاد ممثلة لأحد منابع الفجوة"[3]، ويرى حازم القرطاجني أن هنالك ارتباطًا بين التضاد والمتلقي، على اعتبار أنه أحد صيغ الأسلوب التعبيرية[4]، التي تحقق شاعرية النص، متعاضدة مع صيغ أخرى، تعبر عن "أسلوب خاص في بناء اللغة وتشكيلها"[5].

إن التضاد بوصفه أداة تعبيرية ولغوية يستطيع أن يحقق جمالية للنص، من خلال أثره الفني المرتبط بدلالاته وإشاراته الناتجة عن التأويل، مما يسهم في إثارة الحيوية المرتبطة بقانون الشاعرية، إضافة إلى دوره في تمثيل المعاني وتصويرها، من خلال تشابكاته الرمزية وطاقاته الإشارية، إذ إنه "جزء من اللغة،

(1) الصائغ، وجدان، *الصورة البيانية في شعر عمر أبو ريشة*، ط1، دار مكتبة الحياة، بيروت، 1997، ص40.
(2) ينظر: حازم القرطاجني، *منهاج البلغاء وسراج الأدباء*، ص199– 202، ص222 وغيرها.
(3) ينظر: أبو ديب، كمال، *في الشعرية*، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1987، ص44_ 45.
(4) ينظر: حازم القرطاجني، *منهاج البلغاء وسراج الأدباء*، ص45.
(5) ينظر: كوهن، *بنية اللغة الشعرية*، ص173.

وهو ككل عناصرها، لا يتخذ في الغالب غاية في حد ذاتها، وإنما وسيلة لأغراض المتكلم، ومن ثم لا تعرف قيمته في كونه وسيلة للتعبير إلا بالقدر الذي تدرك معه أهمية التعبير ذاته وغايته"[1].

يقوم التضاد على "اعتماد الكتابة على وصف المشاهد والصور والحركات المتضادة، وفق نسق بموجبه تصبح تحولات النص قائمة على استدعاء النقيض لضده واعتماله معه"[2]، ويعكس التضاد نوعًا من أنواع العلاقة بين المعاني التي تستحضر في الذهن، وتعبر عن رؤية الشاعر أو الكاتب لما حوله.

لقد وظف حازم التضاد في قصيدته، متوسلًا بأنواعه المختلفة كالتضاد المباشر الذي يجمع بين معنيين متضادين أو كلمتين متعاكستين مثل (طويل، قصير)، وقد صهر هذا المتضادات في بوتقة لوحاته الشعرية، محاولًا "إعادة تجميعها عبر خياله على أساس إيجاد رابطة روحية تؤلف بينها، وفق نظام الانسجام"[3]، ساعيًا من خلالها إلى رسم صورة فضلى لممدوحه، يقول حازم:[4]

إمام هدىً عدلٌ به الله نوره أتمَّ وأبدَى سِرّه بعدَ إخفاءِ

إن هذا الإمام (الممدوح) العدل، تقوم أفعاله وسياسته على الحكمة والرأي السديد، الذي لا يصدر عنه إلا بعد تروٍ وإتمام له، والتضاد بين (أبدى سره، إخفاء) جاء مباشرًا بين معنيي ظهور الأمر وخفائه، وقد حقق فاعلية في تصوير الممدوح على مستويات عدة، أهمها اتصافه بالحكمة والتروي وعدم التسرع في إطلاق الأحكام، إذ هو لا يبدي سره ورأيه قبل أن يكون واثقًا من صوابه، فيكون تامًّا مستوفيًا شروط العدل، فضلًا عن أن التضاد أكسب البيت حركة نشطة، تمثلت في عمليتي الإخفاء والإعلان، وما يتجاذب النفس خلالهما من مسارات التوقع لنتائج هذا الإخفاء الذي يعقبه إعلان وتصريح، وانتظار لما سيصدر بعد هذا التأني والسرية من أقوال وأفعال، تمثل حنكة الممدوح ورؤيته الثاقبة لشؤون الرعية.

ويأتي التضاد في مشهد مدحي آخر، ليسهم في إكمال صورة الممدوح الذي هو كالثريا بمنزلته العالية، يقول حازم:[5]

(1) الساحلي، منى، *التضاد في النقد الأدبي*، ط1، منشورات جامعة قاريونس، بنغازي، 1996، ص217.

(2) اليوسفي، محمد لطفي، "الشعر وتحرير الكائن- قراءة في اللغة والمتخيل"، *مجلة نزوى*، العدد 16، أكتوبر، مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان، سلطنة عُمان، 1998، ص45.

(3) ينظر: الرباعي، عبدالقادر، *في تشكيل الخطاب النقدي- مقاربات منهجية معاصرة*، ط1، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، 1998، ص50.

(4) حازم القرطاجني، *الديوان*، ص3.

(5) حازم القرطاجني، *الديوان*، ص3.

كأنّكَ إذ فُتَّ الثّريّا مكانةً سطوتَ بكفيها خصيبٍ وجدباءِ

تتمثل بنية التضاد في البيت من خلال التقابل بين لفظتي (خصيب، جدباء)، وهما صفتان مرتبطتان بالأرض والمطر، وقد غدا الممدوح كالثريا في السماء، يبسط يده على الكواكب، فهو محيط بالأمور كلها، يراعي شؤون دولته في جميع أحوالها، سواء في الخصب أو في الجدب، إذ لا تتبدل أحواله بانقلاب أحوال الحياة، بل إنه متماسك قوي في أوقات الضيق وأوقات الرخاء والنعمة.

إن هذا التضاد يعكس مدى اهتمام الممدوح برعيته، فهو خصيب كثير الخير مفضال عليها في أوقات الجدب وقلة اليد، إن التقابل بين المفردتين يحقق نتيجة إيجابية، تفضي إلى حسن تصرف الممدوح وسياسته الحكيمة في أوقات الشدة وأوقات الرخاء، بل إنه يجعل من أوقات الشدة رخاء لرعيته، من خلال النظر في أحوالهم وأحوال معيشتهم، فينعم عليهم ويجود.

إن استثمار الشاعر صفتي الأرض، وربطهما بممدوحه يعكس ذلك النشاط العقلي الناتج عن الخيال، الذي يمنح المتلقي انفعالًا يجعله يدخل في ممكنات التأويل، واكتشاف مكنونات هذا التضاد، مما يسهم في معرفة مناقب الممدوح والتفكر في إدارته شؤون بلاده، وإدراكه أن العلاقة الضدية تؤدي إلى نتيجة إيجابية، إضافة إلى أن التضاد يساعد في رسم صورة مكثفة للممدوح، وكيف أنه أسهم في إكمالها من خلال لفظين متعاقبين، يحملان إيحاءات تعكس نظرة الشاعر إلى ممدوحه، وتعبر عن غايته.

ويتمثل التضاد المباشر في تصويره نظرة الناس إلى الممدوح، فيستثمر كلمتي (الغرب، الشرق)، إذ يقول:[1]

سمَا لحظُ أهلِ الغربِ منكَ لنيّرٍ وشمسٍ بدَتْ من مطلعِ الشّرقِ بيضاءِ

إن الناس يراقبون قدوم الممدوح والنظر إليه، فيظهر لهم كنور الشمس التي طلعت من المشرق، ولعل الشاعر أتى بكلمتي (الغرب، الشرق) من باب التناسب بينهما؛ لأن صورة طلوع الشمس من المشرق تستدعي النظر إليها من جهة تقابلها، وهي الغرب أو غيرها، وعليه فإن كلمة (الشرق) في شطر البيت الثاني المرتبطة بالممدوح وطلوعه، استدعت كلمة (الغرب) في الشطر الأول المرتبطة بنظر الناس إليه، وترقبهم لرؤيته، وقد أسهم هذا التضاد في تتميم المعنى وإكمال الصورة، إذ له تأثير معنوي وفني جمالي، المعنوي يرتبط بهيبة الممدوح وحسن طالعه وحب الناس له، والجمالي بإشراقته وجماله الحسي، فهو كالشمس عند طلوعها، وهو منظر جميل، حيث تبرز أشعة الشمس ذهبية، تغطي الآفاق وتنيرها.

(1) حازم القرطاجني، *الديوان*، ص5.

إن قدوم الممدوح أسعد الناس، وتنادوا لرؤيته من مختلف الجهات، بل إن القريب والبعيد يسعى لملاقاته، يقول حازم:[1]

من الجانبِ الشّرقيّ نُوديَ كلُّ مَنْ على الأرضِ من دانٍ سعيدٍ ومن ناءِ

فيوظف اسمي الفاعلين المتضادين (دانٍ، ناء)، ليستطيع من خلالهما تصوير عظمة المشهد، مشهد حضور الممدوح وتفاعله مع الرعية، فالداني منه (القريب) سعيد بهذا الحضور البهي، ثم إن النائي (البعيد) يُنادى عليه ليسعد هو أيضًا بالتقرب من الممدوح، وقد حقق هذا التضاد حركية واضحة في هذا الموقف، وهذه الصورة، من خلال عمليتي الدنو والنأي، لكن العلاقة التقابلية لا تنعكس بمدلولها الضدي، إنما تربط بين الكلمتين علاقة تكاملية، تقوم على أساس التقرب والتجمع في مكان واحد، فالداني قريب بذاته، أما النائي، فإنه يُنادى عليه، وسيكون قريبًا أيضًا.

ويمثل التضاد أداة مهمة في تصوير قوة الممدوح وشجاعته، إذ يقول حازم:[2]

نداكَ على العافي وبأسُكَ في العِدا حياةٌ لأمواتٍ وموتٌ لأحياءِ

فكرم الممدوح وعفوه يمثل حياة لرعيته، أما قوته وبأسه، فيمثلان موتًا لأعدائه، والملحوظ أن الشطر الثاني بكلماته الأربع التي تتشكل عبر تضادين، يحملان المعنى نفسه (حياة، موت) و(أموات، أحياء)، إنه يعكس الدلالة الإيجابية لقوة الممدوح وكرمه، وهي دلالة ترتبط بالحياة لأنصاره ولرعيته ولأحبابه، دلالة توحي بالخير والمحبة والهناء، فضلًا عن الدلالة السلبية المرتبطة بالموت لأعدائه، وهذا الموت قد يكون حسيًّا حقيقيًّا لمن يعاديه، أو معنويًّا من خلال إذلاله.

إن التضاد بين (الحياة والموت) يمثل نتيجة لأفعال الممدوح، سببها شجاعته وبسالته في مواجهة الأعداء، وكرمه واعتناؤه برعيته وبمن هم يناصرونه، فكل من هؤلاء (الأحباب، الأعداء) له ما يستحقه، وهذا التضاد مرتبط بالعلاقة بين السبب والنتيجة، السبب (الندى/ العطاء) ينتج عنه حياة، أما السبب (البأس/ القوة)، فينتج عنه موت، وعليه فإن السببين متضادان، وينتج عنهما أيضًا نتيجتان متضادتان، ويسمى مثل هذا التضاد بـ(الحاد)، بمعنى أنه "يقوم على الجمع بين متضادين، أحدهما أعلى درجة (حياة)، والآخر أدنى درجة (موت)"[3]، وهذا كله ساعد في تكثيف المعنى وتأكيده، وتصوير الممدوح

(1) حازم القرطاجني، *الديوان*، ص5.

(2) حازم القرطاجني، *الديوان*، ص3.

(3) عمر، *علم الدلالة*، ص102.

وأفعاله القائمة على المقابلة بين الكرم العدل في الحق، والبأس على الأعداء والشدة، وهي صفات تنسجم مع إيحاءات التضاد، وتتسق مع غرض الشاعر في المدح.

ولا يقتصر الأمر عند حازم على التضاد المباشر، بل إنه يستدعي بعض التضادات المرتبطة بدلالات عكسية، دون أن تكون مباشرة، كما في قوله:[1]

وكمْ نائمٍ قد نَبَّهت وبصيرةٍ بها جُلِيتْ مرآتها بعدَ إصداءِ

فالتضاد بين كلمتي (نائم، بصيرة) يمكن استنباطه من خلال السياق، فالنائم يغمض عينيه، وهو معنى عكس البصيرة، ثم إن (كم الخبرية) في بداية البيت، والدالة على التكثير، هي الرابطة بين المتضادين، فكلاهما مرتبط بالكثرة (كثرة النوام، كثرة المبصرين)، وهؤلاء على اختلاف مسلكهم بين النوم واليقظة، فإن مرشدهم وسبيلهم إلى الطريق السليم هو الممدوح، فالنائمون بمعنى الغافلين عن الأفعال الحسنة، نبههم الأمير وأسدى لهم النصح حتى اعتدلوا، أما المبصرون، فكأنهم يعتريهم مع بصيرتهم غشاوة، وقد ساعد الأمير في إزالتها، فغدوا كالمرآة التي جُليت من الصدأ، فأصبحت مبصرة واضحة، ولعله قصد بذلك أنهم تعمدوا تلك الغشاوة، أو غُرر بهم من بعض معارضي الأمير فأيدوهم، وعارضوه لغاية ما، إلا أنه استطاع بحكمته، وسداد رأيه وحنكته أن يطوّعهم، ويعود بهم إلى طريق الرشاد.

لقد عمد الشعر إلى التضاد المجازي من خلال ربطه النوم بالغفلة، وليس النوم على الحقيقة، والبصيرة باليقظة التي تشوبها بعض الشوائب، وليس البصر على الحقيقة، وقد أضفى هذا على البيت تحولًا حركيًّا، من خلال إثارة النائمين واستنهاض هممهم، وتحريك المبصرين وتحفيزهم، ما ساعد في رسم صورة الممدوح، بوصفه محركًا لهم، ووسيلة لتشجيعهم وإرشادهم وتوجيههم، وهو من يرعاهم ويدير شؤونهم، إذ انقسموا إلى قسمين: غافلين ومبصرين، لكن الممدوح هو الأداة الفاعلة والمحركة لصورتهم، حيث نبههم وأزال الغشاوة عن عيونهم، فكانت النتيجة:[2]

أياديكمُ في السّلمِ تحيي عُفَاتكم وتُردي أعاديكم لدى كلِّ هيجاءِ

إذ بإرشاده لهم وتحفيزه إياهم غدوا فاعلين في (السلم والهيجاء (الحرب))، وهما كلمتان متضادتان بأسلوب غير مباشر، فلو أنه قال (السلم، الحرب) لكان مباشرًا، لكنه انحرف إلى كلمة (هيجاء) لتتضاد مع السلم، لاتساقها مع قافية القصيدة، ولاستقامة الوزن، إلا أن المتلقي يدرك أنها عكس (السلم)، وقد جاء التضاد ليعكس صورة أولئك الأبطال الذين وجههم قائدهم، ورسم لهم الطريق، فهم في السلم يعفون، وفي

(1) حازم القرطاجني، *الديوان*، ص4.

(2) حازم القرطاجني، *الديوان*، ص4.

الحرب شجعان يردون أعداءهم، وقد جاء هذا التضاد متعالقًا مع تضاد آخر، ومرتبطًا به بين (تحيي، تردي)، وهذا أيضًا مرتبط بالاستدعاء، فالسلم يستدعي (يحيي/ الحياة)، والهيجاء/ الحرب تستدعي (تردي/ الموت)؛ لأن النتيجة الحتمية للسلم هي العفو وبالتالي الحياة، وكذلك نتيجة الحرب هي الموت والردى، وجاء التضاد على مستوى فعلين مضارعين، مما يمنح الاستمرارية للحدث المرتبط بهما، فهما فعلان دائمان مستمران، يُمارسان في كل زمان ومكان، فضلًا عن ارتباطهما بصفات البطولة والشجاعة؛ لأن العفو ومنح الحياة للعدو في وقت السلم، والموت في وقت الحرب ما هو إلا دليل على البطولة والإقدام وكرم أخلاق الفرسان.

على أي حال، فقد استثمر حازم التضاد في لوحاته وصوره، ليعبر عن غرضه، وليكمل تلك الصور، وقد لجأ إليه في مواضع مدح الخليفة، ومدح جنوده ورعيته ليستغل سمة التقابل المنطوية على حدوث الأمر، وهو حدوث إيجابي، إذ إن النقيض باقترانه بنقيضه يحقق فعلًا حسنًا، أما عندما وظفه في وصف الأعداء، فإنه استغل علاقة التنافر أو الضدية بين الإيجابي والسلبي، فأضفى السلبية على الأعداء والإيجابية على الأحباب والممدوح، وقد أسهمت هذه الأنساق الضدية في خلق شاعرية وجو من الحركة والنشاط في النص، من خلال استثارتها المتلقي لفك مغاليقها وشيفراتها، وربطها بدلالة النص الكلية، إضافة إلى أنها جعلت النص في حالة من حالات الانفعال الوجداني والشعوري، ما جعله نصًّا ديناميكيًّا قادرًا على تصوير أحاسيس الشاعر ومشاعر المتلقي وتحريكها، من خلال تلك الأنساق اللغوية المتضادة التي تعكس الأبعاد النفسية والواقعية والوجدانية والانفعالية للشاعر، وتجذب المتلقي لمعرفة أبعادها واكتشاف طاقاتها الإيحائية.

ثانياً: الترادف

يمثل الترادف ظاهرة لغوية تعكس العلاقات الدلالية بين الكلمات داخل السياق النصي، وهو مظهر من مظاهر الغِنى اللغوي؛ لأنه يسهم في تعدد الألفاظ الدالة على شيء واحد، مما يتيح للمتكلم التعبير عن المعنى الواحد بكلمات عدّة، فضلًا عن دوره في إبراز فصاحة الكلام، وتسهيله عمليتي النظم والنثر، من خلال تيسيره ألفاظًا متسقة مع السجع، أو القافية أو التجنيس أو التصريع أو غير ذلك، إضافة إلى دوره في "تحقق المجازية للألفاظ التي قد تستعمل على سبيل المجاز، وتظل جنبًا إلى جنب مع الألفاظ الحقيقية"[1].

(1) عيسى، فوزي، *علم الدلالة- النظرية والتطبيق*، ط1، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2008، ص294.

لقد أجمع الدارسون_ سواء القدامى أم المحدثين_ على أن الترادف يعني ما اختلف لفظه واتفق معناه، وقد عرّفه ابن جني (ت392هـ/ 1001م) بقوله: "أن تجد للمعنى الواحد أسماء كثيرة، فتبحث عن أصل كل اسم منها، فتجده مفضي المعنى إلى معنى صاحبه"[1]، وأدرجه تحت باب تلاقي المعاني على اختلاف الأصول والمباني، وأشار الشريف الجرجاني (ت816هـ/ 1413هـ) إليه بقوله: "الترادف عبارة عن الاتحاد في المفهوم، وقيل: هو توالي الألفاظ المفردة الدالة على شيء واحد باعتبار واحد"[2]، وقد أكد المحدثون ذلك، وجعلوه "اختلاف اللفظ واتفاق المعنى، أو هو إطلاق عدّة كلمات على مدلول واحد"[3].

يسهم الترادف في خلق حيوية ورونق للنص، فمن خلال التنويع اللفظي يكتسب الكلام جاذبية، مما يبعد الملل والسأم عن القارئ أو المتلقي[4]، إضافة إلى دوره في التلوين الصوتي، مما يؤثر في تغيير حركة الإيقاع ومناسبتها للوزن، ويساعد في تأدية المعنى وتأكيده بألفاظ متنوعة، تعبر عن ذلك المعنى نفسه.

لقد وظف حازم الترادف في سياقاته المدحية، حيث سعى من خلاله إلى إكمال صورة الممدوح؛ لكونه يسهم في توسيع المعاني والصفات الحسنة، كأنه يريد أن يستثمر كل الألفاظ الدالة على المدح والمناقب الحسنة، لكي تمثل رؤيته المدحية، وتعبر عن مدى إعجابه بالممدوح، ففي إحدى لوحاته التي وصف فيها نوره ووجهه الصبوح، يقول:[5]

فلو كانَ نورًا هاديًا قلتُ مُدَّ من سَنَا وجهِ مولانا الأميرِ بلألاءِ

حيث ارتكز البيت على فكرة النور، فتمثل الأمير بصورة النور المشع، بوجهه الجميل الصبوح الذي يفوق نور الفضاء الذي يستمد نوره من نور الأمير فيتحقق الإشراق، وقد اعتمد في رسم هذه الصورة على الترادف بين لفظتي (نور، سنا)، فهما مختلفتان لفظًا، ومتقاربتان دلاليًّا، فالسنا يعني النور أو الضوء، ولعل هذا النور الذي يشع به البيت هو ما استدعى كلمة القافية (لألاء) المرتبطة هي أيضًا بالضوء والإشراق.

(1) ابن جني، *الخصائص*، ج2، ص113.

(2) الشريف الجرجاني، أبو الحسن علي بن محمد (ت816هـ/ 1413م)، *التعريفات*، وضع حواشيه وفهارسه، محمد باسل عيون السود، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، 2003، باب التاء، ص60.

(3) عمر، *علم الدلالة*، ص145_ 146.

(4) ينظر: دركزللي، عبدالرحمن، *الترادف في اللغة*، 2007، على الرابط:
http://drdarkazalli.blogspot.com/2007/07/blog-post_08.html

(5) حازم القرطاجني، *الديوان*، ص3.

إن توظيف كلمة (سنا) في الشطر الثاني بعد التركيب (النور الهادي) في الشطر الأول، جاء لتأكيد نور الأمير وصباحة وجهه من ناحية حسية، مما يدل على جماله، ثم إنه معبر عن صفاته المعنوية المرتبطة بشهرته وذيوع صيته وانتشاره، فهو كالنور المنتشر في الآفاق، بل إنه هو من يمد النور بالضوء والإشعاع، وعليه فإن (سنا) هي سبب في (النور الهادي)، وهذا الأخير ناتج عنها، إن علاقة الترادف بين اللفظين ساعدت في تمثيل المعنى المرتبط بجمال الممدوح وشهرته ومنزلته الرفيعة، فضلًا عن إسهامه في رسم الصورة المرتكزة على النور وجمالياته، ما حقق صورة بصرية ولونية، يدركها المتلقي وينجذب نحوها.

ويستغل الشاعر الترادف في تصويره عدل الممدوح الذي ملأ الآفاق، يقول حازم:[1]

هو المالئُ الأفاقَ عدلًا به خلتْ قلوبُ البرايا من تعادٍ وشحناءِ

لقد جعل كلمة القافية (شحناء) مترادفة مع التي قبلها (تعادٍ)؛ لأنه يريد التعبير عن عدل الممدوح الذي أنهى التعادي بين الناس، من خلال إعطاء كل ذي حق حقه، فأراد أن يؤكد ذلك، فلم يجد سوى كلمة (شحناء) التي تحمل الدلالة نفسها لكلمة (تعادٍ)، ولأنها جاءت في آخر البيت، فإن حاجته لها قد تأكدت؛ لكونها منسجمة مع قافية القصيدة، وعليه فإن الترادف قد حقق وظيفتين: الأولى مرتبطة بالمعنى المعبر عن عدل الأمير وإنهاء التعادي بين الناس، والأخرى وظيفة وزنية إيقاعية، مرتبطة بقافية القصيدة وجرسها القائم على المد الذي يرسخ المعنى في الذهن لطول سماعه بسبب طول نطقه.

ويستمر الشاعر في توظيف الترادف في مدحه، فيقول:[2]

بآلِ أبي حفصٍ عَلَا عَلَمُ الهدى وطالتْ مباني كلِّ مجدٍ وعلياءِ

وأبو حفص هو الممدوح نفسه (الخليفة المستنصر)، ولقد بنى الشاعر بيته على آلية الترادف، حيث جعلها المحرك الرئيس لكل معنى من المعاني التي يتضمنها كل شطر من شطريه، فالشطر الأول يحركه الفعل (علا)، وهو مرتبط بالارتفاع، ارتفاع علم الهدى لآل الممدوح، فهم يهدون الناس إلى سبل الرشاد، أما الشطر الثاني، فيتضمن معنى، يحركه الفعل (طالت) الدال على العلو والارتفاع أيضًا، إذ يتمثل من خلاله معنى الرفعة والمجد اللذين جعلهما كالبناء العالي، وهو بناء مرتبط بآل الممدوح أيضًا، وبهذا فإن الترادف بين (علا، طال) يحقق علاقة دلالية، ترتكز عليها معاني البيت ومقاصده، وارتسمت من خلاله الصورة القائمة على الحركة، المؤسسة على الارتفاع، وهو ارتفاع معنوي دال على منزلة الممدوح وقومه،

(1) حازم القرطاجني، *الديوان*، ص3.

(2) حازم القرطاجني، *الديوان*، ص3.

وهذا أسهم في حركية المشهد التصويري، وبناء المعنى موضوعيًّا وفنيًّا، وقد تعالق هذا الترادف مع ترادف آخر، جاء في آخر البيت بين كلمتي (مجد، علياء)، عبر ومضة سريعة، لا يفصل فيها بين المترادفين سوى حرف العطف (الواو) الدال على الجمع والمشاركة، بمعنى أن دلالتي الكلمتين متعلقتان بالممدوح، سعى الشاعر من خلالهما إلى إضفاء سمات المجد والعزة والمنزلة العالية عليه، إذ هو جامع لها، وعليه فإن الترادف بينهما يؤكد مدلول الترادف الأول (علا، طالت)، بل إن هذا الترادف الأول مؤسس للآخر الذي هو ناتج عنه، إذ علو منزلة الممدوح وآله، نتج عنه مجد وعلياء.

لقد ساعد الترادف في تنوع الألفاظ وانتقائها، مع تعبيرها عن المعنى نفسه الذي يريد الشاعر تأكيده، والتوسع فيه، وتثبيته في الأذهان، وأسهم أيضًا في البناء التصويري وحقق الحركة ولفت النظر (البصر) إلى تلك المشاهد التي تفيض بالحيوية وتشع بالنور، إضافة إلى دوره في مساعدة الشاعر في تحقيق الانسجام في القافية، حيث وفر له كلمات متسقة معها إيقاعيًّا ووزنيًّا.

ثالثاً: التناص

إذا كان التناص آلية من آليات البناء الفني في النص، ويسهم في إكسابه القوة والحيوية والإحالة، ما يؤكد معانيه ويتممها، ويضفي عليه سمة الشاعرية والجمال، فإنه أولًا وأخيرًا يرتكز على اللغة والسياقات وتراكيبها، من خلال اقتباسها بحرفيتها أو الاستعانة بألفاظها، وصورها ومعانيها، فيكون بهذا عنصرًا لغويًّا يعتمد على قدرة المبدع على كيفية دمج النصوص المتناصة بتراكيبها وألفاظها في نصه، وعليه فمن الممكن عدّه من جماليات اللغة؛ لما يحققه للنص من سمات الأصالة والابتكار، من خلال تكييف لغته مع لغة النص وإلباسها ثوبًا جديدًا، قد يحمل الفكرة الأصلية لها، أو تمثل فكرة جديدة وفق ما يقتضيه السياق.

يرتبط التناص "بالعلاقات الحوارية أو تداخل السياقات في بنية النص، تلك العلاقات التي تعدّ من مكونات النص الأساسية، وهي علاقات دلالية بين جميع التعبيرات التي تقع ضمن دائرة التواصل اللفظي"[(1)]، وتنتج عن التفاعل النصي المنعكس من "تعالق نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة"[(2)].

إن الركيزة الأساسية للنص هي اللغة التي تتشكل منها سياقاته، المرتبطة في كثير من بناءاتها باجتذاب نصوص وسياقات أخرى أو امتصاصها، غير أن هذه "النصوص الأخرى المستعادة في النص

(1) ينظر: تودوروف، تزفيتان، *ميخائيل باختين- المبدأ الحواري*، ترجمة: فخري صالح، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1996، ص120- 122.

(2) مفتاح، محمد، *تحليل الخطاب الشعري- استراتيجية التناص*، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1992، ص121.

تتبع مسار التبدل والتحول، حسب درجة وعي الكاتب بعملية الكتابة، ومستوى تأمل الكتابة لذاتها"[1]، ويكسب ذلك التبدل والتحول لغة النص جماليات ودلالات جديدة، تجعلها أكثر غزارة وتعبيرًا عن مقاصدها.

لقد اتكأ حازم في بعض أبياته المدحية على التناص، وكان يحيل إلى نصوص دينية أو أدبية أو تاريخية، عبر الاستعانة ببعض الألفاظ التي "تحيل الذاكرة إلى نصها الأصلي ببعض دواله"[2]، ومن ذلك قوله مادحًا قوم المستنصر وحاشيته:[3]

همُ رُحماءٌ للمطيعِ وهمْ ذوو قلوبٍ على العاصي غِلاظِ أشدّاءِ

فقد أخذ بعض ألفاظه ومعانيه من قوله تعالى: ﴿مُّحَمَّدٌ رَّسُولُ ٱللَّهِ وَٱلَّذِينَ مَعَهُ أَشِدَّآءُ عَلَى ٱلْكُفَّارِ رُحَمَآءُ بَينَهُم﴾ (الفتح: 29)، ومن قوله تعالى: ﴿عَلَيهَا مَلَائِكَةٌ غِلَاظٌ شِدَادٌ﴾ (التحريم: 6)، إذ اقتبس الألفاظ (رحماء، غلاظ، أشداء) بحرفيتها من الآيتين الكريمتين، مستثمرًا دلالاتها الضدية المرتبطة برحمة الممدوح وحاشيته وعطفهم على الرعية، وفي الوقت نفسه فإن هذه الرحمة لا تشمل الناس جميعًا، إنما تتحول إلى شدة وغلظة في التعامل مع المتربصين بالخليفة والخائنين لعهده، ومثل هذا التناص الإحالي يحقق "إنتاجية جديدة أو قراءة أو تكثيف يعمق الدلالة"[4]، ولا سيما إذا كان تناصًا مع ألفاظ القرآن ومعانيه، فإن هذا يكسب النص الجديد ثباتًا وصدقًا، وقدرة على الإقناع؛ لذا فإنه يمكن القول إن الألفاظ القرآنية التي وُظفت في البيت منحته وظيفة حجاجية "مرهونة بتقديم الرحمة على الشدة، على عكس ما جاء في الآية الكريمة، ولتهويل الأمر وتعظيمه استدعى صورة أخرى تعظم العقوبة والجزاء على العاصي كالملائكة تمامًا في غلظتها وشدتها"[5]، وبهذا تكون تلك الألفاظ قد أكسبت النص قوة إقناع؛ لكونها منبثقة عن نص عالٍ (القرآن الكريم)، وغدت في النص ناطقة بلسان الخليفة الذي يمثل سلطة عليا أيضًا، ومن خلالها تمثلت الرسالة ومحتواها القائم على التمهيد للأمر باللين والرحمة لجذب الناس واستمالتهم، من ثم

(1) ينظر: بنيس، محمد أحمد، "النص الغائب في شعر أحمد شوقي: القراءة والوعي"، *مجلة فصول*، المجلد 3، العدد 1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1982، ص81.

(2) ينظر: واصل، عصام حفظ الله، *التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر*، ط1، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، 2011، ص95.

(3) حازم القرطاجني، *الديوان*، ص3.

(4) مجموعة مؤلفين، *آفاق التناصية– المفهوم والمنظور*، ترجمة: محمد خير البقاعي، ط1، جداول للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2013، ص87.

(5) أمحمد، تركي، "القيم الحجاجية للتناص في الموروث الشعري العربي– قراءة تداولية في شعر حازم القرطاجني"، *مجلة اللغة العربية*، المجلد 21، العدد 45، المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، 2019، ص99.

التدرج حتى الوصول إلى العقوبة والشدة والغلظة في التعامل مع أولئك العاصين المتمردين، إذن فألفاظ القرآن ساعدت في جعل البيت ورسالته أكثر قوة وفعالية، وهي قوة قائمة على حيوية وحركة بين دلالتي اللين المرتبط بالطاعة، والشدة المرتبطة بالعصيان.

إن التناص في القصيدة في كثير من أحواله "متعلق بالمقصدية ومراعاة أحوال المخاطبين، أو الاهتمام بالجانب التواصلي"(1)، الذي يؤدي إلى توضيح الرسالة أو الهدف من النص، وإقناع المتلقي أو المتلقين، ففي قول حازم:(2)

يَقِلُّ لما يأتي من الفتحِ ما أتى فكم جادَ وبلٌ بعد طلٍّ وأنداءِ

نجده يستعين بقوله تعالى: ﴿فَإِن لَّم يُصِبهَا وَابِلٌ فَطَلٌّ﴾ (البقرة: 265)، مستثمرًا لفظتي (وابل، طل)، من خلال دمجهما في سياق البيت، مضفيًا دلالتهما المجازية على الممدوح، المرتبطتين بالكثرة والبطولة، كثرة الفتوحات على يد الممدوح، مما يدل على شجاعته وبطولته، وقد أسهمت هاتان اللفظتان من خلال اتساقهما مع بقية الألفاظ والتراكيب في تحقيق حركة التتابع للمعنى، "بمعنى أن الفتح كان موجودًا، لكن مع قدوم الممدوح كثر وازداد"(3)، أما على المستوى الجمالي، فقد ساعد اقتباس هذين اللفظين وارتباطهما ببقية البيت في رسم صورة تعبيرية جميلة للممدوح، تحمل معاني "الكثرة والخير والنفع، مما يحقق عنصر التكثيف الدلالي"(4)، فضلًا عن قوة الإحالة المرتبطة بالقرآن الكريم التي يمنح النص درجة عالية من الإقناع.

ويوظف حازم في بعض سياقاته رموز التراث والتاريخ وشخصياتهما، من خلال استعارة أسمائهم، ومزجها في نصه مزجًا حيويًّا، يؤدي إلى توسيع دلالاته وتكثيف معانيه، فتغدو تلك الرموز بإشاراتها وإيحاءاتها وسيلة "يدرك من خلالها الشاعر ما فاته من معانٍ، قد لا يتسع النص لاحتوائها، فيوظفها دعمًا لرأيه وبلوغ قصده"(5)، ويستغل دلالتها المرتبطة بتجربتها، من خلال تحميل تلك التجربة على تجربة الممدوح، وإضفاء سمات تلك الشخصيات عليه، وأول ما يطالعنا من هذه الشخصيات، شخصية (زرقاء اليمامة) حيث استدعاها حازم في قوله (6):

(1) أمحمد، *القيم الحجاجية للتناص في الموروث الشعري العربي_ قراءة تداولية في شعر حازم القرطاجني*، ص99.

(2) حازم القرطاجني، الديوان، ص5.

(3) أمحمد، *القيم الحجاجية للتناص في الموروث الشعري العربي–قراءة تداولية في شعر حازم القرطاجني*، ص100.

(4) أمحمد، *القيم الحجاجية للتناص في الموروث الشعري العربي– قراءة تداولية في شعر حازم القرطاجني*، ص100–101.

(5) ينظر: واصل، *التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر*، ص151– 153.

(6) حازم القرطاجني، *الديوان*، ص5.

يرَى كلّ خافي مقتلٍ من سنانِه بعينٍ كزرقاءِ اليمامةِ زرقاءِ

ومعلوم أن (زرقاء اليمامة) "مضرب المثل في حدة البصر"[1]، والرؤية الثاقبة، وقد وظفها الشاعر كإشارة لسلطة الممدوح وتأكيد لها، وقوته وبعد نظره فيما يخص أعداءه، إذ "يرى حازم عين اليقين أن العقاب واقع بأعداء ممدوحه لا محالة، وبهذا يكون ذلك الممدوح قد تساوى وزرقاء اليمامة في عملية النظر والتحذير"[2]، من خلال استثماره هذه السمة (بعد النظر) فيها، وإن كان الشاعر قد حرفها عن دلالتها الأصلية ووسعها، إذ هي عند الزرقاء ترتبط ببعد النظر وحسب، أما عند الممدوح، فمرتبطة بقوته وسلطته المتمثلة بقتله أعداءه الذي يراه حاصلًا ولو بعد حين، كأنه يرسل إشارة تحذير لهم، فإن لم يرجعوا إلى طريق الرشاد، فإنهم مقتولون لا محالة، وعلى الرغم من أن زرقة العين تأخذ دلالة سلبية عند العرب أحيانًا، إذ يربطونها بالحسد، إلا أن الشاعر لم يقصد رمزية اللون بحد ذاتها، وإنما قصد دلالة اسم الشخصية المستدعاة، وهي دلالة معروفة في التراث الفكري والحضاري، مع توسيعها وإضفاء إيحاءات أخرى عليها، بصرف النظر عن الإشارة السلبية للون إن صحت.

لقد أعاد الشاعر الحياة لتلك الشخصية المستدعاة، ونفخ فيها الروح من جديد، لكي يحقق مقاصده في المدح؛ لأنه يبحث عن كل رمز أو معنى يساعده في إكمال ذلك المدح، وإضفاء أحسن المناقب على الممدوح، وكان استغلاله صفة بعد النظر عند زرقاء اليمامة لتحقيق ذلك، ثم إنه كرر كلمة (زرقاء) مرة أخرى في نهاية البيت، توثيقًا للدلالة وإيحائها، واستقامة للإيقاع ومناسبة للقافية.

ويستحضر الشاعر شخصية دينية في سياق مدحه الخليفة، إذ يقول [3]:

كمَا أسعدَ اللهُ ابنَ عمرانَ إذ سرَى إلى الجانبِ الغربيّ من طُورِ سَيْناءِ

وهي شخصية النبي (موسى بن عمران_ عليه السلام)، ويربطها بحادثة تكليم الله_ عز وجل_ له عند جبل الطور (طور سيناء)، وكيف أنه بعد أن أفاق من هوله، سعد بهذا التكليم، وكذا الممدوح فإنه يسعد برؤية رعيته، وهي تسعد به وبالحديث معه [4]:

دَعَا الخلقَ داعي هَدْيِكم وبَدَا لهم سناكمْ فكلٌّ ذو التفاتٍ وإصغاءِ

(1) يقال في المثل: أبصر من زرقاء اليمامة. ينظر: الميداني، أحمد بن محمد النيسابوري (ت518هـ/ 1124م)، مجمع *الأمثال*، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، ط1، مطبعة السنة المحمدية، القاهرة، 1955، ج1، ص114.

(2) أمحمد، *القيم الحجاجية للتناص في الموروث الشعري العربي- قراءة تداولية في شعر حازم القرطاجني*، ص106.

(3) حازم القرطاجني، *الديوان*، ص5.

(4) حازم القرطاجني، *الديوان*، ص5.

إن هذه السعادة جاءت بفعل تلك الصفات التي يتمتع بها الممدوح، فهو هادٍ للناس ومرشد لهم؛ لذا فقد أصغوا إليه، وسعدوا بحديثه، وقد تشابهت هذه السعادة مع سعادة موسى_ عليه السلام_ في حديثه مع الله_ عز وجل_ في ذلك المكان المبارك (طور سيناء) الذي ذكره الله بقوله: ﴿وَطُورِ سِينِينَ، وَهَٰذَا ٱلۡبَلَدِ ٱلۡأَمِينِ﴾ (الطور: 2– 3)، كأن الشاعر يريد أن يضفي سمة القداسة على بلد الممدوح، من خلال مقارنته إياه بجبل الطور المبارك، ثم إن استدعاءه شخصية موسى_ عليه السلام_ فيها قداسة أيضًا، يريد أن يضفيها على ممدوحه، الذي هو في قوته وصبره واهتمامه برعيته وإدارته شؤونها، كما النبي موسى_ عليه السلام_ في اهتمامه بالناس وهدايتهم إلى سبل الرشاد، وقد التمس الشاعر سمة الهداية والسعي إلى الإصلاح من شخصية النبي موسى_ عليه السلام_ وأسبغهما على الممدوح، بالقدر الذي يعينه على رسم صورته، مع مراعاة أن الممدوح لا يمكن أن يكون كموسى_ عليه السلام_، إلا أنه يحاول أن يهتدي بهديه، ويسير على نهجه، فلا يمكن له أن يكون كنبي، مرسل من عند الله، إنما يسعى إلى تطبيق ما يستطيع من العدل والرشاد والإصلاح.

إن استدعاء الشخصية لم يأتِ لمجرد ذكرها، إنما يعكس "المعرفة الواعية بملامحها وأبعادها الدلالية"[1]، ومن خلالها استطاع الشاعر أن يقابل بينها وبين واقعه وعلاقته بالممدوح، من ثم علاقة الممدوح بالرعية وطبيعتها، ثم إن استحضاره شخصية موسى_ عليه السلام_ عبر التركيب (ابن عمران)، وربطه بتركيب آخر أخذه من القرآن الكريم (طور سيناء) حقق عملية التماسك النصي المتعلق بالدلالة، وإعادة إنتاجها، فالشخصية المستدعاة مرتبطة بالممدوح، والتركيب القرآني الدال على المكان مرتبط ببلد الممدوح، وهذا أسهم في تقوية الرسالة، وتأكيد محتواها من خلال ربطها بشخصية دينية (نبي)، وبمكان مبارك، مما يمنحها هالة من القداسة، ورسوخًا في الأذهان؛ لكونها متعالقة مع رمز ذي دلالات عالية، ومنزلة كبيرة في النفوس.

إن جماليات اللغة الشعرية في القصيدة قد تحققت بفعل عملية التناص القائمة على استدعاء الألفاظ والرموز، وربطها بسياقات النص، ومن خلال ذلك التعاضد اللغوي بين التراكيب والنصوص المستحضرة وتراكيب القصيدة وأبياتها، ما ساعد في تحقيق تفاعل حيوي، ناتج عن اتساق ألفاظ اللغة وتراكيبها، إذ كان الشاعر يأتي بالتناص في موضعه المناسب، ويمزجه مع سياقاته بانسجام تام، يعكس قدرته على كيفية المواءمة بين التناص وغرضه وصوره وألفاظه، مما يسهم في شحذ ذهن المتلقي وتقريب المعاني إليه بيسر وسهولة.

(1) السكويت، عبدالله بن خليفة، *استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر السعودي من عام 1351 إلى 1416هـ*، أطروحة دكتوراة، جامعة الإمام محمد بن سعود، الرياض، 2008، ص3.

خاتمة:

تمتلك لغة النص من الجماليات والظواهر ما تجعله نصًّا إبداعيًّا، ويعتمد استغلال تلك الجماليات والإفادة منها على قدرة المبدع في استثمارها، وجعلها أداة فاعلة للتعبير عن أفكاره ومعانيه، وتوظيفها لإكساب نصه الجمال والشاعرية، وقد سعت الدراسة إلى إلقاء الضوء على جماليات اللغة في قصيدة (خيالٌ تجلّى من يدٍ منه بيضاءِ) لحازم القرطاجني، وخلصت إلى النتائج الآتية:

أولاً: تعدّ قصيدة حازم التي مطلعها (خيالٌ تجلّى من يدٍ منه بيضاءِ) من قصائده التي نظمها في غرض المدح، وهي قصيدة متماسكة، ذات لغة متزنة معبرة عن مقصدها.

ثانياً: وظف حازم كل ما يعينه من الألفاظ للتعبير عن غرضه، وقد تمثلت تلك الألفاظ في حقول دلالية عدّة، أهمها: حقل الألوان، حقل الطبيعة، حقل ألفاظ الحرب، وقد انتقى من هذه الحقول الكلمات التي تساعده في تمثيل أفكاره من خلال تعدد دلالاتها، وإكسابها الحيوية والحركة والجمال.

ثالثاً: استثمر حازم عددًا من الظواهر الجمالية واللغوية القائمة على الربط بين الألفاظ والتراكيب، واستغل العلاقة بينها، لتكون أدوات تساعده في تحقيق غايات نصه على المستويين: الموضوعي والفني، وأبرز تلك الظواهر: التضاد، الترادف، التناص.

رابعاً: تميزت لغة القصيدة بجماليات، جعلتها نصًّا إبداعيًّا، ومنحتها سمة الشاعرية، فضلًا عن دورها في رسم الصور والمعاني المفضية جميعها إلى غرض المدح.

المصادر والمراجع

ابن جني، أبو الفتح عثمان (ت392هـ/1001م)، *الخصائص*، تحقيق محمد علي النجار، ط2، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1952.

ابن رشيد السبتي، أبو عبدالله محمد بن عمر (ت721هـ/1321م)، *رحلة ابن رشيد السبتي*، دراسة وتحليل: أحمد حدادي، منشورات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، المغرب، 2003.

ابن سعيد، أبو الحسن علي بن موسى (ت685هـ/1286م)، *اختصار القدح المعلى في التاريخ المحلى*، اختصره أبو عبدالله بن خليل، تحقيق إبراهيم الأبياري، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، 1959.

ابن منظور، جمال الدين بن مكرم (ت711هـ/1311م)، *لسان العرب*، دار صادر، بيروت، (د.ت.).

أبو ديب، كمال، *في الشعرية*، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1987.

أمحمد، تركي، "القيم الحجاجية للتناص في الموروث الشعري العربي– قراءة تداولية في شعر حازم القرطاجني"، *مجلة اللغة العربية*، المجلد 21، العدد 45، المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، 2019، ص95- 120.

أنيس، إبراهيم، *دلالة الألفاظ*، ط3، الأنجلو المصرية، القاهرة، 1976.

أولمان، ستيفن، *دور الكلمة في اللغة*، ترجمة كمال بش، مكتبة الشباب، القاهرة، 1975.

برنشفيك، روبار، *تاريخ إفريقية في العهد الحفصي- من القرن 13 إلى القرن 15م*، ترجمة: حمّادي الساحلي، ط1، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1988.

بنيس، محمد أحمد، "النص الغائب في شعر أحمد شوقي: القراءة والوعي"، *مجلة فصول*، المجلد 3، العدد 1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1982، ص78- 84.

تودوروف، تزفيتان، *ميخائيل باختين- المبدأ الحواري*، ترجمة فخري صالح، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1996.

حازم القرطاجني، أبو الحسن الأنصاري (ت684هـ/1250م)، *الديوان*، تحقيق عثمان الكعَّاك، دار الثقافة، بيروت، 1946.

حازم القرطاجني، أبو الحسن الأنصاري (ت684هـ/1250م)، *منهاج البلغاء وسراج الأدباء*، تحقيق محمد الحبيب بلخوجة، ط3، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1986.

حمودة، عبدالعزيز، *المرايا المقعرة- نحو نظرية نقدية عربية*، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2001.

دركزللي، عبدالرحمن، *الترادف في اللغة*، 2007، على الرابط:

http://drdarkazalli.blogspot.com/2007/07/blog-post_08.html

الرباعي، عبدالقادر، *في تشكيل الخطاب النقدي– مقاربات منهجية معاصرة*، ط1، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، 1998.

الساحلي، منى، *التضاد في النقد الأدبي*، ط1، منشورات جامعة قاريونس، بنغازي، 1996.

السكويت، عبدالله بن خليفة، *استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر السعودي من عام 1351 إلى 1416هـ*، أطروحة دكتوراة، جامعة الإمام محمد بن سعود، الرياض، 2008.

السيوطي، جلال الدين عبدالرحمن (ت911هـ/1505م)، *بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة*، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط1، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، 1965.

الشريف الجرجاني، أبو الحسن علي بن محمد (ت816هـ/1413م)، *التعريفات*، وضع حواشيه وفهارسه محمد باسل عيون السود، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، 2003.

الصائغ، وجدان، *الصورة البيانية في شعر عمر أبو ريشة*، ط1، دار مكتبة الحياة، بيروت، 1997.

عبدالعزيز، ألفت محمد كمال، *نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد*، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984.

عبدالفتاح، رياض، *التكوين في الفنون التشكيلية*، ط5، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1999.

عبدالوهاب، شكري، *الإضاءة في المسرحية*، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985.

عصفور، جابر، *مفهوم الشعر- دراسة في التراث النقدي*، ط5، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1995.

عمر، أحمد مختار، *اللغة واللون*، ط2، عالم الكتب، القاهرة، 1997.

عمر، أحمد مختار، *علم الدلالة*، ط5، عالم الكتب، القاهرة، 1998.

عيسى، فوزي، *الشعر الأندلسي في عصر الموحدين*، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2007.

عيسى، فوزي، *علم الدلالة _ النظرية والتطبيق*، ط1، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2008.

القاسمي، علي، *علم المصطلح–أسسه النظرية وتطبيقاته العملية*، ط1، لبنان ناشرون، بيروت، 2008.

الكتاني، محمد، *الصراع بين القديم والجديد في الأدب العربي الحديث*، ط1، دار الثقافة، الدار البيضـــاء، 1982.

كوهن، جان، *بنية اللغة الشعرية*، ط2، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضـــاء، 1990.

مجموعة مؤلفين، *آفاق التناصية–المفهوم والمنظور*، ترجمة محمد خير البقاعي، ط1، جداول للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2013.

مفتاح، محمد، *تحليل الخطاب الشعري– استراتيجية التناص*، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضـــاء، 1992.

المقري، أحمد بن محمد التلمساني (ت1041هـ/1931م)، *أزهار الرياض في أخبار عياض*، تحقيق مصطفى السقا وإبراهيم الأبياري وعبدالحفيظ شلبي، صندوق إحياء التراث الإسلامي المشترك بين المملكة المغربية ودولة الإمارات العربية المتحدة، مطبعة فضالة، الرباط، 1978.

الميداني، أحمد بن محمد النيسابوري (ت518هـ/1124م)، *مجمع الأمثال*، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، ط1، مطبعة السنة المحمدية، القاهرة، 1955.

واصل، عصام حفظ الله، *التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر*، ط1، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، 2011.

اليوسفي، محمد لطفي، "الشعر وتحرير الكائن– قراءة في اللغة والمتخيل"، *مجلة نزوى*، العدد 16، أكتوبر، مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان، سلطنة عُمان، 1998، ص41– 54.

References:

ʿAbd al-ʿAzīz, Ulfat Muḥammad Kamāl, *Naḍriyyat al-Shiʿr ʿanda al-Falāsifa al-Muslimīn min al-Kindī ḥattā Ibn Rushid*, al-Hayʾa al-Miṣriyya al-ʿÃmma lil-kitāb, Cairo, 1984.

ʿAbd al-Fattāḥ, Rayāḍ, *al-Takwīn fī al-Funūn al-Tashkīliyya*, 5th edition, Dār al-Nahḍa al-ʿArbiyya lil- Ṭibāʿa wa Nnashr wa al-Tawzīʿ, Cairo, 1999.

ʿAbd al-Wahhāb, *Shukrī, al-Iḍāʾa fī al-Masrḥiyya*, 1st edition, al-Hayʾa al-Maṣriyya al-ʿÃmma lil-kitāb, Cairo, 1985.

Anīs, Ibrāhīm, *Dalālat al-Alfāḍ,* 1st edition, Anglo-Egyptian Bookshop, Cairo, 1976.

ʿAṣfūr, Jābr, *Mafhūm al-Shiʿr- Darāsa fī al-Turāth al-Naqdī,* 5th edition, al-Hayʾa al-Miṣriyya al-ʿÃmma lil-ktāb, Cairo, 1995.

Binīs, Muḥammad Aḥmd, "al-Naṣ al-Ghāʾib fī Shiʿr Aḥmad Shawqī: al-Qarāʾa wa al-Wʿī ", *Majalat Fuṣūl,* vol 3, no. 1, al-Hayʾa al-Miṣriyya al-ʿÃmma lil-kitāb, Cairo, 1982, pp. 78- 84.

Brunschvig, Robert, *La Berbérie orientale sous les Hafsides, des origines à la fin* du XVe siècle, translated into Arabic by Ḥammādī al-Sāḥlī, 1st edition, Dār al-Gharb al-Islāmī, Bierut, 1988.

Cohen, Jean, *Structure du langage poétique*, tanslated into Arabic by Muḥammad al-Walī wa Muḥammad al-ʿAmrī, 2nd edition, Dār al-Tawbqāl, Casablanca, 1990.

Darkazallī, ʿAbd al-Raḥman, *al-Tarāduf fī al-Lugha*, 2007, http://drdarkazalli.blogspot.com/2007/07/blog-post_08.html

Abū Dīb, Kamāl, *fī al-Shiʿriyya,* 1st edition, Muaʾssat al-Ābḥāht al-ʿArabiyya, Bierut, 1987.

Ḥammūda, ʿAbd al-ʿAzīz, *al-Marāyā al-Muqʿara- Naḥwa Naḍriyya Naqdiyya ʿArbiyya*, ʿÃlm al-Maʿrifa, al-Majls al-Waṭanī lil-Thaqāfa wa al-Fanūn wa al-Ãdāb, Kuwait, 2001.

Hāzim al-Qurṭājannī, Abū al- Ḥasan al-Anṣārī (d. 684 A.H./ 1250 A.D.), *Minhāj al-Bulaghāʾ wa Sirāj al-Udabāʾ*, edited by Muḥammad al-Habīb bal-Khūja, 3th edition, Dār al-Gharb al-Islāmī, Bierut, 1986.

Hāzim al-Qurṭājannī, Abū al-Ḥasn al-Anṣārī (d. 684 A.H./ 1250 A.D.), *al-Dīwān, edited by ʿUthmān al-Kaʿāk*, Dār al-Thaqāfa, Bierut, 1946.

ʿIysā, Fawzī, *al-Shiʿr al-Andulsī fī ʿAṣr al-Muwaḥḥdīn*, 1st edition, Dār al-Wafāʾ li-Dunyā al- Ṭibāʿa wa Nnashr, Alexandria, 2007.

ʿIysā, Fawzī, *ʿIlm al-Dalāla- al-Naḍiriyya wa al-Taṭbīq*, 1st edition, Dār al-Maʿrifa al-Jāmʿiyya, Alexandria, 2008.

Ibn Jinnī, Abū al-Fatḥ ʿUṯmān (d.392 AH/1001A.D.), *al-Khaṣāʾiṣ*, edited by Muḥammad ʿAlī al-Najār, 2nd edition, Dār al-Kutub al-Miṣriyya, Cairo, 1952.

Al-Katānī, Muḥammd, *al-Ṣirāʿ bayn al-Qadīm wa al-Jadīd fī al-Ādab al-ʿArabī al- Ḥadīth*, 1st edition, Dār al-Thaqāfa, Casablanca, 1982.

Majmūʿat Muaʾllifīn, *Ãfāq al-Tanāṣiyya: al-Mafhūm wa al-Manḍūr*, tanslated into Arabic by Muhammad Khayr al-Bigāʿī, 1st edition, Jadāwl lil-Ṭibāʿa wa Nnashr wa Tawzīʿ, Bierut, 2013.

Ibn Manḍūr, Jamāl al-Dīn bin Makram (d. 711 A.H./ 1311 A.D.), *Lisān al-ʿArab*, Dār Sādir, Beirut, (n.d.).

Al-Maqrī, Aḥamd bin Muḥammd al-Tilmisānī (d. 1041 A.H./ 1931 A.D.), Azhār *al-Riyāḍ fī Aḳbār ʿIyāḍ*, edited by Muṣṭafā al-Saqā wa Ibrāhīm al-Abyārī wa ʿAbd al-Ḥafīḍ Shalabī, Sandūq Iḥyāʾ al-Turāth al-Islāmī al-Mushtarak bayn al-Mamlka al-Maghribiyya wa Dawlat al-Imārāt al-ʿArabiyya al-Muttaḥida, Maṭbʿat Faḍāla, Rabat, 1978.

Al-Maydānī, Aḥmad bin Muḥammad al-Naysābūrī (d. 518 A.H./ 1124 A.D.), *Majmʿ al-Amthāl*, edited by Muḥammad Muḥyī al-Dīn ʿAbd al-Ḥamīd, 1st edition, Maṭbʿat al-Sunna al-Muḥamdiyya, Cairo, 1955.

Miftāḥ, Muḥammad, *Taḥlīl al-Khiṭāb al-Shiʿrī-Istrātījiyyat al-Tanāṣ,* 3rd edition, al-Markiz al-Thaqāfī al-ʿArbī, Casablanca, 1992.

Al-Qāsmī, ʿAlī, *ʿIlm al-Muṣṭalaḥ-ʾUsusuh al-Naḍriyya wa Taṭbīqātuhu al-ʿAmaliyya,* 1st edition, Lebanon Nāshirūn, Bierut, 2008.

Al-Rabāʿī, ʿAbd al-Qādir, *fī Tashkīl al-Khiṭāb al-Naqdī - Muqārbāt Manhajiyya Muʿāṣira,* 1st edition, al-Ahliyya lil- Nashir wa al-Tawzīʿ, Amman, 1998.

Ibn Rashīd al-Sabtī, Abū ʿAbd Allāh Muḥamad bin ʿAmr (d. 721A.H./ 1321 A.D.), *Riḥlat ibn Rashīd al-Sabtī*, *Dirāsa wa Taḥlīl*: Aḥmad Hadādī, Manshūrāt Wazārat al-Awqāf wa al-Shuʾūn al-Islāmiyya, Morocco, 2003.

Al-Sāḥlī, Munā, *al-Taḍād fī al-Naqd al-Adabī*, 1st edition, Manshūrāt Qāryūns University, Benghazi, 1996.

Ibn Saʿīd, Abū al- Ḥasn ʿAlī bin Muwsā (d. 685 A.H./ 1286 A.D.), *Ikhtiṣār al-Qadaḥ al-Muʿllā fī al-Tārīkh al-Muḥllā, Ikhtaṣarhu Abū ʿAbd Allāh bin Khalīl*, edited by Ibrāhīm al-Abyārī, al-Hayʾa al-ʿÃmma li-Shuʾūn al-Maṭābʿa al-Amīriyya, Cairo, 1959.

Al-Ṣāʾigh, Wijdān, *al-Ṣūra al-Bayāniyya fī Shiʿr ʿUmar Abū Rī*sha, 1st edition, Dār Maktabat al-Hayāt, Bierut, 1997.

Al-Sakwīt, ʿAbd Allāh bin Khalīfa, *Istidʿāʾ al-Shakhṣiyyāt al-Turāthiyya fī al-Shiʿr al-Suʿūdī min ʿÃm 1351 ʾilā 1416 AH,* Ph.D. Dissertation, Imam Mohammad Ibn Saud Islamic University, Riyadh, 2008.

Al-Sharīf al-jurjānī, Abū al- Ḥasan ʿAlī bin Muḥammad (d. 816 A.H./ 1413 A.D.), *al-Tʿrīfāt*, edited by Muḥammad Bāsil ʿUyūn al-Suwd, 2nd edition, Dār al-Kutub al-ʿIlmiyya, Beirut, 2003.

Al-Suyūṭī, Jalāl al-Dīn Abū al-Faḍl ʿAbd al-Raḥmān (d. 911 A.*H./ 1505 A.D.), Bughyat* al-Waʿā fī Tabqāt al-Lughawiyyīn wa Nuaḥaā, edited by Muḥammad Abū al-Faḍl Ibrāhīm, 1st edition, Maṭbaʿat ʿIysā al-Bābī al-Halbī, Cairo, 1965.

Tzvetan, Todorov, *The Dialogue Principle - a Study in the Thought of Mikhail Bakhtin*, translated into Arabic by Fakhri Saleh, The Arab Foundation for Studies and Publishing, Beirut, 2nd edition, Beirut, 1996.

Ullmann, Stephen, *Words and Their Use*, translated into Arabic by Kamāl Bishir, Maktabat al-Shabāb, Cairo, 1975.

ʿUmar, Aḥmad Muḳhtār, *al-Lugha wa al-Lawn*, 2nd edition, ʿĀlam al-Kutub, Cairo, 1997.

ʿUmar, Aḥmad Muḳhtār, *ʿIlm al-Dalāla*, 5th edition, ʿĀlam al-Kutub, Cairo, 1998.

Wāṣl, ʿAṣāim Hafḍ Allāh, *al-Tanāṣ al-Turāthī fī al-Shiʿr al-ʿArbī al-Maʿāṣir*, 1st edition, Dār Ghaydāʾ lil- Nashr wa Tawzīʿ, Ammn, 2011.

Al-Yusūfī, Muḥammd Luṭfī, "al-Shiʿr wa Ṭhrīr al-Kāʾin: Qirāʾa fī al-Lagha wa al-Mutakhayl", *Majalat Nizwa*, vol. 16, Muʾssat Oman lil- Ṣaḥāfa wa al-Ãnbāʾ wa al-Nnashr wa al-Iʿlān, the Sultanate of Oman, 1998.