مجلة كلية الآداب بقنا (دورية أكاديمية علمية محكمة)

# الرؤيا والتشكيل في المقطوعة الشّعرية والبيت المُفرد

**أحمد عبدالرحيم عبداللاه عبدالرحيم**
مقيد ومسجل بالدراسات العليا في قسم اللغة العربية
كلية الآداب – جامعة جنوب الوادي
**أ.د/ بهاء محمد محمد عثمان**
أستاذ الأدب والنقد –كلية الآداب – جامعة سوهاج
**د. محمود سليم علي سليم**
أستاذ الأدب والنقد المساعد –كلية الآداب
جامعة جنوب الوادي

**DOI: 10.21608/qarts.2024.301382.2001**

مجلة كلية الآداب بقنا – جامعة جنوب الوادي – المجلد (٣٣) العدد (٦٤) يوليو ٢٠٢٤
الترقيم الدولي الموحد للنسخة المطبوعة ISSN: 1110-614X
الترقيم الدولي الموحد للنسخة الإلكترونية ISSN: 1110-709X
موقع المجلة الإلكتروني: https://qarts.journals.ekb.eg

# الرؤيا والتشكيل في المقطوعة الشّعرية والبيت المُفرد

**الملخص:**

إذا كانت المقطوعة والبيت المفرد تحوي ما تحويه من تركيزٍ وتكثيف بالغين فهي في الوقت ذاته بمثابة الدّفقة الأدبية التي تُفرغ شحنتها كشهاب ثاقب، محدثة أثرها ردحًا من الزمن فـ "النصية بوصفها بنية لغوية تميل إلى التدفق، حتى إنها أحيانًا لا تسمح للمتلقي بالتقاط أنفاسه، وفي حالة التدفق يغيب التدقيق؛ فتمتزج اللغة الصافية بالتداولية، بل إن بعض النصوص تسير في اتجاه معاكس فتمتزج اللغة التداولية بالصافية، وهذا أو ذاك لن يهز النصية بحال من الأحوال طالما استطاعت اللغة .

عمومًا أن تؤدي وظيفتها المنوطة بها. إنها خِلسة شعرية وظّفها المبدع على مستوى التأمل الباطني؛ ليتحول متلقي النص من متلقٍّ إلى دارس، يجاهد أن يبلغ من النص أقصاه، وعنده إحساس مبهم أنه لم يبلغ مقصود النص ومراده بعد. دائمًا ما يراوده هاجس أن النص قد ضنّ عليه ببعض أسراره، أو ربما قصرت همّته عن المتابعة الاستغراقية لما تحويه المقطوعة الشعرية والبيت المفرد من سحر يُشعر أن المسكوت عنه فيهما أوسع دلالة من المنطوق.

**الكلمات المفتاحية:** الرؤيا، التشكيل، المقطوعة، البيت.

إن مفهوم المقطّعات الشعرية يتغاير ومفهوم المقطوعات الشعرية، فالمقطعات الشعرية شكل فني ضمن الأشكال الفنية في الشعر العربي، يضيف القيمة الأدبية إلى التراث الإبداعي العربي.

والمراد بالمقطعات قصار الشعر التي توضع في مقابل القصائد من أجل تشكيل الأبنية والاهتمام البالغ بالتأليف والإنشاء في فن الشعر، لعدم حاجة القصائد إلى التحديد كمّا وموضوعًا، وأحيانًا معنى، بخلاف المقطعات التي تحتاج إلى التحديد كمًّا ومعنى ووحدة موضوعية.

ولكن هذا الاهتمام للقصائد والدواوين لم يُقلّل من أهمية المقطعات في فن الشعر لأنها أصغر بناء شعريّ مكتمل الأركان عرفه العرب بما فيه من جماليات وبيان جيد لا يُقاس بطول ولا كثرة أبيات.

الفيروزآبادي يشير إلى أن المقطع إنما يطلق على كل قصير: "والمقطعة كمعظمة, والمقطعات القصار من الثياب، ومن الشعر قصاره وأراجيزه، ويقال للقصير مقطّع مجذر"(١).

ولكن إذا قُدّت إحدى هذه المقطعات من القصيدة تشابهت كلّ الشبه مع المقطوعة الشعرية كبتْر رباعية من رباعيّات الخيّام، أو مقطوعة من إحدى قصائد الرومانسيين.

يقول الباقلاني: "سُمع الفراء يقول: العرب تسمى البيت الواحد يتيمًا, وكذلك يقال الدرة اليتيمة لانفرادها, فإذا بلغ البيتين والثلاثة فهي نتعة, وإلى العشرة تسمى

١ – محمد بن يعقوب الفيروزآبادي – القاموس المحيط – دار الحديث – القاهرة – ٧١/ ٣ .

قطعة, وإذا بلغ العشرين استحق أن يسمى قصيدًا, وذلك مأخوذ من المخ القصيد وهو المتراكم بعضه على بعض"[٢].

ويقول ابن رشيق: "وقيل إذا بلغت الأبيات سبعة فهي قصيدة, ولهذا كان الإيطاء بعد سبعة غير معيب عند أحد من الناس. ومن الناس من لا يعد القصيدة إلا ما بلغ العشرة وجاوزها ولو ببيت واحد, ويستحسنون أن تكون القصيدة وترًا, وأن يتجاوز بها العقد أو توقف دونه, كل ذلك ليدلو على قلة الكلفة وإلقاء البال بالشعر"[٣].

ولكن حديثًا فالمقطوعة كلٌّ مستقل، قنعت بهذا المحتوى المقتضب؛ لأنها غالبًا ما تأتي ارتجالًا وليدة الموقف، تنبع من انفعال وقتي بفكرة معينة يحاول الشاعر معالجتها.

إنها إذن انتاجيّة النص التي جعلت التعبير الشعري يتدفق في بيت أو بيتين، حاملًا كل ألوان الإبداع وتراكمات المخزون الشعري والثقافي والنفسي الذي يتفكك في المتن في تتابع نصي متعدد الخواص والوظائف.

وإذا كانت المقطوعة والبيت المفرد تحوي ما تحويه من تركيزٍ وتكثيف بالغين فهي في الوقت ذاته بمثابة الدّفقة الأدبية التي تُفرغ شحنتها كشهاب ثاقب، محدثة أثرها ردحًا من الزمن فـ "النصية بوصفها بنية لغوية تميل إلى التدفق، حتى إنها أحيانًا لا تسمح للمتلقي بالتقاط أنفاسه، وفي حالة التدفق يغيب التدقيق ؛ فتمتزج اللغة الصافية بالتداولية، بل إن بعض النصوص تسير في اتجاه معاكس فتمتزج اللغة التداولية

---

**٢ – أبو بكر بن محمد بن طيب الباقلاني: إعجاز القرآن – تحقيق : السيد أحمد صقر– دار المعارف – القاهرة – ١/٢٥٧ .**

**٣ – ابن رشيق القيرواني: العمدة – تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد – دار الجيل – بيروت – ١٩٨١– ١٨٨،١٨٩/ ١ .**

بالصافية، وهذا أو ذاك لن يهز النصية بحال من الأحوال طالما استطاعت اللغة . عمومًا . أن تؤدي وظيفتها المنوطة بها"[٤].

لستُ إذن مبالغًا إن قلت: إذا طُلبت الحكمة فالمقطوعة والبيت المفرد، وإذا طلب الرد في الهجاء، فالمقطوعة والبيت المفرد أيضًا، وكذلك المساجلات والمداعبات الشعرية، وكذلك الفكاهة والتندّر، إلى غير ذلك من فنون الشعر لتصل في النهاية إلى الشموليّة الشعرية، التي لا يمكن إقصاءها أو إهمالها بإنتاجية كثيفة وديكتاتورية شاملة؛ لنجد أنفسنا مرة أخرى أمام مقولة (النّفري): "كلما اتّسعت الرؤية ضاقت العبارة"[٥] وكأن "ترك الذكر أفصحُ من الذّكر، والصمت عن الإفادة أزيدُ للإفادة، وتجدُك أنطق ما تكون إذا لم تنطق وأتمّ ما تكون بيانًا إذا لم تُبنْ"[٦].

إنها خِلسة شعرية وظّفها المبدع على مستوى التأمل الباطني؛ ليتحول متلقي النص من متلقٍّ إلى دارس، يجاهد أن يبلغ من النص أقصاه، وعنده إحساس مبهم أنه لم يبلغ مقصود النص ومراده بعد. دائمًا ما يراوده هاجس أن النص قد ضنّ عليه ببعض أسراره، أو ربما قصرت همّته عن المتابعة الاستغراقية لما تحويه المقطوعة الشعرية والبيت المفرد من سحر يُشعر أن المسكوت عنه فيهما أوسع دلالة من المنطوق.

## التجربة الشعورية في المقطوعة والبيت المفرد

التجربة الشعورية من المصطلحات التي نالت شهرة ورواجًا في الحقل الأدبي حديثًا بعد نمو براثن المدارس الأدبية في عصر النهضة وما بعده.

---

**٤- محمد عبد المطلب : بلاغة السرد – صـ١٥٩ .**

**٥- النفري: المواقف والمخاطبات – تحقيق: آرثر أربري – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٨٥ – صـ١١٥ .**

**٦- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز- مكتبة الخانجى – القاهرة – ١٩٨٤ – صـ١٤٦ .**

تلك المدارس التي نالت من بعضها البعض، وأخذ بعضها على البعض، في سباق وتنافس شديدين، وتحت حقائق أو ظنون أو ادعاءات شابها الغيرة على الأدب في حين، والحقد والحسد في أحايين أخرى.

كل هذه المعارك الأدبية كان أباها وأمَّها الشعر، بما أنه ديوان العرب وسر نبوغهم، ومن ثم اتُهم كثير من الشعراء بالصّنعة والتكلف والتملّق والنفاق، بينما امتُدحت طوائف أخرى بصدق العاطفة ونبل التجربة.

والمواقف الحياتية تفرض على أصحابها ردّةَ أفعالهم، وتلبسهم لباسها الذي يشوبه الحُسنُ حينًا، وحينًا تصبغه النتوءات والتجاعيد.

لا أكادُ أكون مبالغًا إذا قلت بإسقاط مصطلح (التجربة الشعورية) أو الشعرية المزعومة.

وعلى غِرار ذلك أريد أن أسقط مصطلحاتٍ من مثل: الصّنعة، التكلف، التملّق..... إلخ. وهنا أزعم أنه لا يوجد نصٌّ إلا وفيه صدق شعوري وتجربة صادقة، وإلا لما استطاع ناظمُه نظمَه. حتى أشعار المديح والمناسبات التي ملأ شاتموها كتب الأدب والنقد.

وإذا كان أرباب الحداثة أنفسهم القائلين بمفهوم التجربة الشعورية الصادقة لم ينكروا وجود التجربة تخيلًا، فلم لا يتخيل الشاعر ممدوحه البخيل في صورة الكريم، أو يتخيل مهجوّه الكريم في صورة البخيل، وربما تخيّل محبوبًا أو محبوبةً دميمة، بشَعر أصفر وعينين زرقاوين فـ "يهيئ الأديب لحظةَ التعبير للألفاظ نظامًا ونسقًا وجوًّا يسمح

لها بأن تشعّ شحنتها من الصور والظلال والإيقاع"[٧] وذلك بـ "تفجير الطاقات التعبيرية الكامنة في صميم اللغة، بخروجها من عالمها الافتراضي إلى حيّز الموجود اللغوي"[٨]

لقد تبلورت هذه الأسس في ممارسات نقدية كثيرة، نتج عنها كثير من التعديلات الهامة في فهم الأعمال الأدبية وتقييمها، خاصة تلك التي ظهرت في عصر النهضة الحديث، وتمحورت تلك القضايا حول إمكانية تحديد المعنى وثباته أو تغيّره، وموضوعية التأويل أو ذاتيته، وطبيعة الفهم وإجراءاته، وقضية التحيز والتجرد، وهلم جرا.

أيضًا نجاح المبدع محكوم بتلقي إبداعه، ذلك لأن فعل التلقي يستنطق العمل الأدبي مكتوباً كان أم مسموعًا، ويحاور العمل في دلالته ورموزه ومعانيه ثم يكسبه الدلالة المرومة منه، ويستخرج منه دلالات وإشارات ربما غابت عن المبدع نفسه ولم تكن لتخطر بباله، وهذا هو بناء الأفق الجمالي للنص، والأفق الاجتماعي والدلالي أيضاً.

فكثيرًا ما يُكسب الألفاظ بعداً دلالياً هو المتلقي، وليس المبدع منفرداً، وكذلك الحال في الدلالة الاجتماعية أو الرمزية، والذي رفع قوماً بقول الشاعر: البسيط

قومٌ هُمُ الأنفُ وَالأذْنَابُ غَيرُهُمُ وَمَنْ يُسَوِّي بِأنفِ الناقةِ الذَّنَبَا[٩]

وجرير الذي خفض آخرين بقوله : الوافر

فغض الطرفَ إنكَ من نميرٍ فلا كعبا بلغتَ ولا كلابا[١٠]

---

٧- صلاح عبد الفتاح الخالدي : نظرية التصوير الفني عند سيد قطب – دار الفاروق – الأردن – ٢٠١٦ – صـ٨١ .

٨- عبد السلام المسدي : النقد والحداثة – صـ٤٤ .

٩- ابن رشيق القيرواني : العمدة في محاسن الشعر وآدابه – تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد- دار الجيل – بيروت – طـ٥ – ١٩٨١ – ج١ – صـ٥٠ .

ليس مجرد القول، بل تلقي الجماعة وقناعتهم بهذا القول , حتى تباهوا بلقبهم بعد البيت الأول بعد أن كانوا يتحاشونه، وانحطّت نمير بعد البيت الثاني.

لكن في ظل الحداثة وسيطرة الشعر الرمزي على الساحة الأدبية أصبح المتلقي يلعب دورًا أكثر خطورة من دور المبدع، من حيث كيفية الاستقبال والتعامل مع النص بفك شفراته ورموزه المستعصية وأبعاده التي تتجاوز حدود الكلمات بقفزات لا محدودة ؛ فيتحول النقد إلى عملية آلية , وعلى الإبداع – أياً كان – أن يكون آلياً ليتوافق مع المعايير النقدية, فيكون المبدع متخصصًا مدركًا للحيل الأسلوبية وانتهاك أفق التوقعات للمتلقي، وذلك ما لا يكون على إطلاقه "لأنه ليس في الأدب قواعد عامة نستطيع أن نطبقها آليًّا"[١١].

ليست هناك قاعدة ثابتة تجعلنا نجزم سبب ذيوع بيت دون غيره، ولم يفسر لنا أحد سبب ذلك الحظ الذي جعل بيتًا نقطة انطلاق وشيوع النص.

إن الإشارات إلى سير النص وشيوعه، وسبب ذلك. يدل على التفات النقاد إلى ذلك الأمر ومحاولة تعليله، وتعجبهم من سرعة انتشار تلك الأبيات.

أما من حيث سير هذه النصوص واكتسابها صفة الشهرة والشيوع، فذلك أمر متفق عليه بين جميع النقاد وحتى عامة المجتمع، فالجميع يكاد يكون متفقًا على سيرورة بيت ليكون مثلاً بين الناس وفي تعاملاتهم ومواقفهم اليومية " واستحسان الشعب لها هو الذي يمنحها ذلك التأثير العميق حتى لو كانت تتضمن معاني زائفة، أو مبادئ غير صحيحة"[١٢] ولكنها – في النهاية – جزء من تجربة الشاعر حقيقة أو خيالًا كما

---

**١٠– ديوانه بشرح : محمد بن حبيب: تحقيق : نعمان محمد أمين طه – دار المعارف – القاهرة – ط٣ – مج١ – صـ٨٢١ .**

**١١– محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب – دار نهضة مصر– ١٩٩٦ – صـ١٤٨ .**

**١٢– عبد المجيد عابدين : الأمثال في النثر العربي القديم – دار مصر للطباعة – صـ٨٥ .**

أسلفت، لأجزم في نهاية المطاف أن عملية القبول والتسيير والانطلاق عملية اجتماعية معقدة، ربما غير ممكنة التحديد وإن كانت ممكنة المقاربة، بما أن النص يمثل المحطة التي يلتقي فيها الشاعر والناقد، بحيث لا نستبعد ردة فعل غير محتملة قد تؤدي إلى موت النص إذا ظُلم أو حُكم بإعدامه رغم قصور الأدلة.

ما الذي حوّل مسار تجربة ما من ذاتية إلى عامة؟ ولِمَ نصٌ بعينه تحول إلى عام دون غيره؟ وما الذي توفّر للنص من المقومات التي أهلّته إلى العاميّة دون نصٍ آخر؟؟

هل الأمر يعود إلى الشاعر أم الناقد أم الجمهور المتلقي؟

لعل ابن الأثير يعطينا جزْءًا من الإجابة "ولقد تصفّحت الأشعار قديمَها وحديثها، وحفظت ما حفظتُ منها، وكنت إذا مررت بنظري في ديوان من الدواوين، ويلوح لي فيه مثل بعضُ ألفاظ أجد لها نشوة كنشوة الخمر، وطربًا كطرب الألحان، وكثير من الناظمين والناثرين يمر على ذلك، ولا يتفطن له سوى أن يستحسنه، من غير نظر كما نظرت أنا فيه"[١٣]

ابن الأثير أرجع أسباب النشوة والطرب والإبداع إلى الألفاظ ومن ثم المعاني (إذن الأسباب تعود إلى الشاعر) وما كدنا نستريح إلى رأيه حتى قال : "وكثير من الناظمين والناثرين يمر على ذلك ولا يتفطن إليه سوى مَن يستحسنه" (إذن هم المتلقون شعراء وناثرين) بصفتهم نقادًا أيضًا.

ولكن المدخل اللغوي والمدخل الانطباعي المعنوي تتعدد فيه وجهات النظر، وتختلف الأذواق والأمزجة فيختلف الحكم نتيجة لذلك على الخطاب والمفهوم الشعري، وحتى لا يتفرّع بي البحث إلى مناحٍ واسعة ربما بعضها يخرج عن الإطار الذي

**١٣- ضياء الدين بن الأثير: المثل السائر- تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طُبانة – دار نهضة مصر- القاهرة – ج١ – صـ٩٨ .**

يستهدفه البحث من مثل الاستعارات المفرطة والكنايات والصدق والكذب البلاغي، وهل أحسن الشعر أكذبه أو أصدقه أكذبه، إلى غير ذلك.

لذلك المعني هنا ما يُطلق عليه (الحسن الشعري) الذي يضفي على القول سمة الأدبية ويخرجه من إطاره العادي المألوف إلى إطار يحاكي الواقع بأكثر مما هو عليه، أو أن يتجاوزه إلى مثل أعلى لهذا الواقع، ويبالغ في تصويره قصد إضفاء سمة الحسن والجودة للفكرة الأدبية. "والمعول عليه في تأليف الكلام من المنثور والمنظوم إنما هو حسنه فإذا ذهب ذلك عنه فليس بشيء"[١٤] فالشعر ليس إبانة المعنى فقط ولا ينبغي أن نركن إلى هذا ونظن أن كل كلام أبان عن المعنى يدخل في حيز الأدب ؛ فالإنسان يستطيع أن يبين عن المعنى بالإشارة أو غير الإشارة.

لكن وقع النص كلامًا له وقعه على الآخر وهو الذي يختلف إن اختلف زمانه ومكانه تأثيرًا وتأثرًا، فما كان لأحمد شوقي مثلًا أن يتأثر بسينية البحتري التي بكى فيها إيوان كسرى مغتربًا، ما كان لشوقي أن يتأثر بها وهو محظيّ في قصر الخديوي ولو سمعها عشرات المرات، فكان النص بمثابة التوثيق لهذه الحقيقة دون النظر لاعتبارات سياسية تحول دون تحقيق النص لهدفه المنشود، باعتبار أن الشاعر ما هو إلا حاضن إبداع، وهذا الإبداع حقٌّ للجميع باختلاف مشاربهم وأفكارهم، بل معتقداتهم ومذاهبهم.

لذلك ينبغي أن لا يكون الناقد ديكتاتوريًّا في حكمه على النص، لأنه لن يستطيع إيقاف النص إذا أطلق النص العنان لكلماته ومعانيه.

وبناءً عليه، فإن النص ليس مجرّد أداة تُستعمل للتصديق على تأويل ما بل هو موضوع يقوم التأويل ببنائه ضمن حركة دائرية تقوم إلى التصديق على هذا التأويل من

---

١٤- **السابق : ٢/٧٦ .**

خلال ما تتم صياغته باعتباره نتيجة لهذه الحركة"[١٥] الإيحائية أو المنحرفة عن الأصل لقصد فني جمالي، ولهذه قوانين تكشف عنها الأدبية أو الشعرية، أي حسب الأسلوب الخاص لكل شاعر؛ لتصبح في فضاء أوسع أراده لها، وبهذا النشاط التأويلي يتحقق المعنى السطحي بوصفه تأويلا قريبًا، كما يتحقق التأويل المتوسط (معنى المعنى) وينتهي الأمر عند تضاد العوالم.

## وظيفة البيت خارج سياقه

ذكرت آنفًا أن مصطلحات كُثرًا ازدحمت بها كتب الأدب في العصرين الحديث والمعاصر، كان من بينها مصطلح (الوحدة الفنية/ العضوية/ الموضوعية) التي تعني وحدة الغرض (الموضوع) ووحدة الشّعور والجو النفسي.

وذلك بعد أن شهدت الساحة الأدبية مؤثرات طرأت على الأدب العربي قادمة من الغرب عبر وسائل شتى إبان العصر الحديث أنتجت ما يسمى بالمدارس الأدبية.

هذه المدارس قامت على ثوابت أبرزها مصطلح (الوحدة العضوية) آخذين على القدماء تعدد الأغراض أو ما يسمى بوحدة البيت، ودارت بين هذه المدارس وبين أرباب القديم معارك أدبية شهيرة حفلت بها كتب الأدب والجرائد الأدبية والمجلات الدورية المتخصصة.

ولكن رواد هذه المدارس وشعراؤها أفهمونا أن القصيدة كالكائن الحي الذي لا يُمكن لأحد استبدال أو بتر أحد أعضائه وإلا تشوّه وقبُح، وفقد تأثيره وبلاغته.

ولْأكن موضوعيًّا دون تحيّز لجانب على جانب أقول: إن بتر البيت في أحيان كثيرة كان لصالح البيت بل لصالح القصيدة برمتها، وكم مقدمات غزلية أو بيت حكمة ترسخ في أذهاننا دون القصيدة، أو ربما سمعناه فبحثنا عن مكانه داخل القصيدة ؛

---

**١٥- إمبرتو إيكو : التأويل بين السيميائيات والتفككية – مرجع سابق – صـ٧٨ .**

ليقودنا إلى العمل الأم، فيبلغ بذلك مقصوده خارج سياق القصيدة، ويعود آخر الليل مصطحبًا زبائنه بعد عناء سفر ورحلة كدّ داخل الأذهان والأفئدة.

ولم يكن الشعر يرغب أو يرهب . بعد جوهره . إلا لسيره في الناس لذلك كان البيت بالسير أخفّ، وبالثناء أحفّ، وأعود لأذكر ببيت جرير الذي حسم المعركة الطويلة بينه وبين الفرزدق :

فغضَّ الطَّرفَ إنكَ مِنْ نميرٍ فلا كعباً بلغتَ ولا كلاباً

حتى قيل أن نمير لم تقم لها قائمة بعد هذا البيت الذي انتشر كالنار في الهشيم، وعلى ألسنة التجار والمارين بالأسواق حتى رددته الإماء.[١٦]

فلا غرو أن نجد القبائل المتناحرة إذا ظهر في أحدها شاعر خضعت لها القبائل خوفًا من سياط لسان شاعرها ورماحه.

ومن ههنا عظم الشعر وتهيب أهله خوفاً من بيت سائر تُحدى به الإبل أو لفظة شاردة يضرب بها المثل"[١٧] وسارت بيتًا، والبيت صار علمًا على صاحبه، فنسي اسم صاحبه وذكر ببيته، فقيل صاحب بيت كذا أو قائل بيت كذا، وربما سمّي بكلمة ذكرها في بيت داخل قصيدة، فبتر البيت وبُترت الكلمة وسمّوه الناس بتلك الكلمة، فلقد سمّي (المرقش) بهذا الاسم لقوله: الكامل الحذّاء

الدَّارُ قفرٌ والرُّسومُ كما رقَّشَ في ظَهْرِ الأديمِ قلمْ [١٨]

بل ربما بتر الشاعر – نفسُه – بيتًا أو أكثر من قصيدته ليوظفه خارج سياقة وظيفة يقصدها، كما فعل (الصاحب) في رسالته الطويلة إلى (أبى العلاء الأسدي) وفي نهايتها : "ثم حان الفراق فنحن اليوم منه في جوٍّ كدِر ونجمٍ منكدر، يقبضنا

**١٦- ينظر : الأصفهاني :" الأغاني" ٢٥٠/٨ و٣٢٥/٢٤**

**١٧ – القيرواني : "العمدة " مرجع سابق : ٤٦/١**

**١٨- ابن قتيبة : "الشعر والشعراء" مرجع سابق : صـ١٢٤**

عن الموارد العِذاب، ويعرضنا على لواعج العذاب... وقد رميتُ بسهم الأربعين، وأرميت على شرف الخمسين، مدفوع الأشغال والأثقال، إلى متاعب ومصاعب لو مُني بها ابن ثلاثين قويًّا أزرته طريًّا، وأظنني كنتُ قديمًا قلتُ : متقارب

وقائلةٍ لمْ عرتك الهمومُ وأمرُك ممتثلٌ في الأممْ

فقلتُ دعيني وما قد عرا فإن الهمومَ بقدرِ الهِممْ (١٩)

إن هذا ما يجعلنا كثيرًا في معرض كلامنا نقول: وكما قال الشاعر كذا باترين بيتًا من النص استشهادًا أو إعجابًا.

وقد يكون الأجمل بتر شطر لا بيت، فيكون بالبلوغ أجدر، وبالاستدلال أشهر، وقد كان يروقني شطر بيت قيل في مناظرة ذكرها أبو حيّان في الإمتاع والمؤانسة ج١، صـ١٠٧ : ١٢٩، وهي مناظرة طويلة جرت بين أبي سعيد السيرافي وبين أبي بشر متّى، عاب فيها أبو سعيد على بشر أنه يضيع أعماله العظيمة بسقطة ينساها أو يتناساها، فبتر أبو سعيد عجزَ بيتٍ لأبي نواس : " حفظتَ شيئًا وضاعت منك أشياءُ" وهو عجز البيت أما صدرُه " فقل لمن يدّعي في العلم معرفةً "(٢٠).

وإذا كان الأثر السيكولوجي سمة من سمات المتلقي، فإن القراءة النفسية تكشف الجوانب المكونة للنص، مثل جوانب الشعور والغرائز والكبت وقضايا نفسية أخرى برزت في المغزى الضّمني للنص.

مما يعني أن القراءة النفسية والباطنية والتحليلية للنص تعيده إلى تكوينه النفسي والزمني والمكاني، دون التغافل عن أحدها ولو سهوًا. وإن غُمّ ذلك عن المتلقي فهو

---

**١٩ – ياقوت الحموي الرّومي : معجم الأدباء "إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب" – ت : إحسان عباس – ج١ – دار الغرب الإسلامي – بيروت/ لبنان – ١٩٩٣ – صـ٦٧٢ .**

**٢٠ – السابق : صـ٨٩٥**

أمام خيارين، كلاهما يعود إلى الشاعر، فإن كان معناه ومبناه هزيلًا، سقط نصه، أو قُل لم يصل مبتغاه كاملًا، أو فُهم على غير مقصده.

والخيار الثاني: إن كان الشاعر قويًّا مبناه ومعناه عمل النص في اللاوعي الشعوري لدى المستمع أو القارئ مستندًا على دلالات متمركزة في التكثيف اللغوي والمعنوي والرمزي، لأن رؤيا الشاعر هي "التي تعيد صياغة العالم على نحو جديد، وأصبحت وظيفة الشعر هي الكشف عن عالم يظل أبدًا في حاجة إلى الكشف"[٢١] فتأتي اللمحة الشعرية أكثر تدفقًا في الانفعال والحركة؛ لتكون ثمرتها درجة كبيرة من الاتقاد والتفجير لابتعاث مكونات مستصفاه من ذلك الاتقاد ومن ذاك التفجير، بتأمل المخبوء بين السطور، بالتصريح أحيانًا، وبالتلميح في أحايين أخرى.

إن ذلك التفجير التعبيري هو الذي جعل الشعراء يتفاوتون في التعبير عن معنى واحد ؛ فنقول هذا أصاب الغرض وذاك أخطأه، وهذا أبلغ من هذا وهذا اقتبس بيتًا أو أبياتًا من هذا، في عملية جد معقدة ومتشعبة تتطلب الكثير من إعمال الفكر والنقد، فتقام لها الأسواق الأدبية والسرادقات الشعرية في شتى العصور ومختلف البيئات.

أيضًا ذلك ما جعل كثيرًا من الشعراء يفلتون من انتقام السلاطين والأمراء ببيت تملّقوه، ومعنًى تقلّدوه، كالنابغة وأبى نواس وإسحاق الموصلي و... إلخ، مما يقلب الانتقام إلى عطاء وجدا.

ولم تكن هبات الخلفاء هذه ناتجة عن فراغ، ولكنها السليقة القويمة والفطرة السليمة التي ميزت الغث من الثمين؛ فأسَرَ الثمين الألباب فانقادت الأيدي بالعطاء والجود.

---

**٢١- غالي شكري: شعرنا الحديث .. إلى أين ؟ - دار الآفاق الجديدة – بيروت/ لبنان – الطبعة الثانية – ١٩٧٨ – صـ١١٤.**

إذن فإن البيت الذي يمرق من القصيدة ليبلغ مقصوده ويعود بثمرة الجهد منتصرًا بالغًا مأربه، هو أشبه بالسهم الذي يمرق مقتنصًا طريدته فيصيبها في كبدها محققًا أرب راميه، فنسمع عن أشعر بيت قالته العرب وأبلغ بيت وأغزل بيت وأرثى بيت..... إلخ. لأجدني أعود مرة أخرى إلى البيئة المحيطة التي تفرض سياقات حتمية على النص ؛ لأجد لي مندوحة في حتمية النظر مرات أخرى في الأحداث الغير كلامية بالرجوع إلى سياق الموقف الذي أجبر النص على الخروج.

ولستُ مبالغًا إن قلتُ إن الشعر هو الفن الأول والأسمى من بين الفنون القولية الذي يعبر عن مكنون النفس وخفاياها المنطوية والمخبوءة بين جنبات النفس، يعبر عنها بالتصريح تارة وبالتلميح تارات، بل لعله أقدر الفنون إطلاقًا على التعبير، وأكثرها انتشارًا وحفظًا، وأسهلها أداة وتنقلًا حتى إن قصيدة المتنبي "عيد بأية حال عدت" التي قالها في هجاء كافور الإخشيدي على تخوم الدولة المصرية، وهو خارج منها قد دخلت الشام قبل أن يدخلها المتنبي ذاته.

وهكذا يلعب الأديب دوره الثاني الفاعل والمؤثر في المتلقي، ذلك الشخص الحرفي، الذي له أدواته ومعدّاته ؛ فتتم عملية إزاحة الإبداع وعبقرية النص وتميزه فيمتزجان ؛ فيرقّ الزجاج وتروق الخمرُ، فكأنما خمرٌ ولا قدحٌ، وكأنما قدحٌ ولا خمرُ.

وهكذا يدور النص وينتشر في حركة انحرافيّة عبر الآخر؛ فيُكتب للبيت أو النص الخلود والانتشار ومن ثم التأثير باختلاف الأزمنة والأمكنة، مع وجود شعرة تمنع التطابق، وتحافظ على استقلالية النص وتفرّده وهويّته.

من هنا فإن حدود انتشار النص تضيق وتتسع بحسب جودته وتأثيره وذلك ما جعل قصيدة المتنبي السابقة تلج الديار قبل ولوج سيدها. وإذا بترنا منها أشهرها، وهو البيت الذي صار مثلًا :

لا تشترِ العبدَ إلا والعصا معه إن العبيدَ لأنجاسٌ مناكيدُ

رأينا كيف تحكّمت عبقرية البيت منفصلة عن النص ببراعة فائقة، وكأنها لخّصت النصَّ كله واختزلته داخل هذا البيت ليبرهن عن "الكيفيّة التي يرتبط بها الجزء بالكل بطريقة حلقية في عمليتي الفهم والتأويل، فلكي نفهم الكل يغدو ضروريًّا فهم الأجزاء، في حين أننا لكي نفهم الأجزاء، لا ينبغي لنا إلا استيعاب شيء من الكل"[٢٢]

إذن ستظل ثمة دلالات للنص لم تُقلْ بعد، وإن تردد في الأفواه ولاكتْه الألسنة، ويظل في حركة كشف مستمرة تظهر للعيان شيئًا فشيئًا، وهذه الحركية وهذا الكشف لا يسقط بالتقادم، لنجد في النهاية أن النص اختلفت تأويلاته وتعددت النظريات حوله، وربما جانب الصواب تأويلًا وقارب تأويلًا آخر وفق تأملات مختلفة ونظريات ومناهج متعددة، ربما تسبب فيها "غياب المركز الثابت للنص، إذ لا توجد نقطة ارتكاز يمكن الانطلاق منها لتقديم تفسير معتمد أو قراءة موثوق بها، أو حتى عدد من التفسيرات والقراءات للنص، وإن ما هو مركزي أو جوهري في قراءة ما يصبح هامشيًّا في قراءة أخرى، وإن ما هو هامشي في قراءة ما يعدّ مركزيًّا في قراءة ثانية"[٢٣]. وبعد كل هذا الكدّ نجد أن النص لم يبح بكل أسراره ومغاليقه لتظل مناطق مجهولة في ثناياه تنتظر كشفًا آخر يكون أعمق وعيًا وأقوى حجّة.

فإذا كان ضبط الكلمة – أي كلمة – يخرج بها من سياق إلى سياق، بل اختلاس الحركة أو النبر على الحرف يخرجه من سياق إلى سياق، كمن يُسمعك (فسق لهما) من الفسوق أو (فسقى لهما) من السقاية، أو (استبقا الباب) مفرد أم مثنى، وهكذا الكثير من السياقات، وهكذا هي لغتنا الجميلة، لغة الضاد ولغة البيان والبهاء والنقاء.

---

**٢٢- ديفيد كوزنر هوي : الحاقة النقدية (الأدب والتاريخ والهرمنيوطيقا الفلسفية) ترجمة : خالدة حامد – مكتبة بغداد – صـ٥ .**

**٢٣- عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة ، من البنيوية إلى التفكيك – عالم المعرفة – الكويت – ١٩٩٨ – صـ٣٦٧ .**

ولقد أكّد عبد القاهر الجرجاني على أهمية اختلاف البيت أو الكلمة خارج سياقها الذي قد ينال من بلاغتها فيقول : ومما يشهد لذلك أنك ترى كلمة تروقك وتؤنسك في موضع، ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر كلفظ (الأخدع) في بيت الحماسة: طويل

تلفّتُ نحو الحيّ حتى وجدتّني وَجِعتُ من الإصغاءِ لِيتًا وأخدعا

وبيت البحتري: طويل

وإني وإن بلّغْتَني شرفَ الغنى وأعْتقتَ من رِقِّ المطامعِ أخْدعي

فإن لها من هذين المكانين ما لا يخفى من الحسن، ثم إنك تتأملها في بيت أبي تمام: **بسيط**

يا دهرُ من أخْدَعَيْكَ، فقد أضْجَجْتَ هذا الأنامَ من خُرُقِكْ

فتجد لها من الثقل على النفس، ومن التنغيص والتّكدير أضعاف ما وجدت هناك من الروح والخفة، ومن الإيناس والبهجة"(٢٤).

إنها إذن ليست مجموعة من الألفاظ أو بيت وسط أخوته يسري عليه ما يسري عليهم، إنما لكل بيت، بل لكل لفظة عالمها ومدارها الذي تبدع فيه، وربما خرجت هن هذا المدار لتؤدي حاجة في نفس قائلها ثم تعود إلى موطنها بعدما حققت مأربها.

## العناية بالبيت على حساب القصيدة

كثيرون هم الشعراء على مرّ العصور، وكثيرة هي القصائد التي ملأت الآذان والأذهان، ولكن القليل مَن استكمل النص الذي يأخذ الألباب والأفئدة لأسباب كامنة

**٢٤- عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز في علم المعاني – شرح : ياسين الأيوبي – المكتبة العصرية ، صيد/ لبنان ، ٢٠٠٢ ، صـ١٢١ .**

فيه , وربما أسباب كامنة في القارئ عندما يكون قارئاً ثريًّا ذا ثقافة تكون – أحيانًا – أعمقَ من النص ذاته.

فالنص إمكان تأويلي تتسع معانيه وتتعدد وجوه الدلالة فيه، بل أحيانًا ما يقع النص أسيرًا لهذا التأويل أو ذاك، ويتحمل فوق طاقته أحيانًا أخرى.

وبعد, فأين هو المؤلف من كل ذلك ؟ وما الذي قصده؟ واذا كان قَصَدَ هذا المعنى مثلا لا ذاك, فما الدليل؟ واذا صرح الشاعر بأن قصده هو هذا فهل سيكون ذلك مانعًا من قراءة النص قراءة ثانية وثالثة لاكتشاف معنى آخر وسط الكلمات وبين السطور؟ وهل ثمة قصد للقارئ يُغاير قصد المؤلف؟ وهل بالضرورة تطابق القصدان ؟ وبأيهما نأخذ لا سيما إن الحدود ليست مرئية دائمًا. وما العلاقة بين المؤلف والنص؟ وما العلاقة بين النص والقارئ؟ بل ما ممكنات المؤلف وحدوده؟ ما ممكنات النص وحدوده؟ ما ممكنات القارئ وحدوده ؟ إن كان ثمة حدود أو حُجُز.

ولْيسامحني البحث، فهناك تساؤلات أخرى تفرض نفسها عُنوة: هل النص يساوي المؤلف أم هو فائض عنه؟ وإن كان كذلك, فهل من الممكن أن يتمكن قارئ ما من النفاذ إلى العالم العميق للمؤلف من محاولة تحليل النص واستبطانه ؟ وهل ثمة فهم موضوعي للنص لا نستطيع الحيدة عنه ؟ لأن اللغة بطبيعتها أو بطبيعة تشكيل المؤلف لها، أو بطبيعة فهم القارئ لها تستطيع أن تخلق عوالم جديدة ومفاهيم فتيّة لا عهد للقارئ العادي بها.

ستبقى كلُّ هذه الأسئلة مصدرًا للسؤال حيًّا لا يموت، وبحثا أبديًّا لا يكل. لأنها ليست نظرية، فالنظرية تمتاز بالثبوت والقياس وتضع لنفسها حدودًا، وفنّ التأويل لا حدود له ولا ثبات.

إذا كان هذا هو حال النص مع نظيره من النصوص الأخرى، فكذا حال البيت داخل النص الواحد مع أشقائه العصب ؛ فتصير الهيمنة إما عن رؤية حقيقية، أو رؤية

زائفة تتحكم فيها الأهواء والشهوات والتي سيعمل الفن – في النهاية – على تحطيمها ؛ لتذعن لإرادته في استسلام وقبول بالغين.

والهيمنةُ هنا سوف تكتسبُ بُعداً قمعياً يمارسُ من غيرِ شعورٍ دورَهُ الإلغائي, ليحيلَ الوجودَ إلى قراءةٍ مركزيّةٍ واحدةٍ , لأنهُ ليسَ ثمةَ منافسٌ , من وجهة نظرها , واذا وُجِدَ ذلكَ المنافسُ (أي القراءةُ التي لها رأي آخر زائف) فيجبُ أنْ يُقْمَعَ بالقرينة والحجة حتى يُذعن.

فالبيت ما هو إلا وحدة داخل أجزاء و"لكي نفهم أجزاء أية وحدة لغوية لابد أن نتعامل مع الأجزاء وعندنا حس مسبق بالمعنى الكلي.

لكننا لا نستطيع معرفة المعنى الكلي إلا من خلال معرفة معاني مكونات أجزائه. هذه الدائرية في الإجراء التأويلي تنسحب على العلاقات بين معاني الكلمات المفردة ضمن أية جملة، وبين معنى الجملة الكلي , كما تنطبق على العلاقات بين معنى البيت المفرد في العمل الأدبي والعمل الأدبي ككل. إننا نستطيع التوصل إلى تأويل مشروع من خلال التبادل المستمر بين إحساسنا المتنامي بالمعنى الكلي , وفهمنا الاسترجاعي لمكوناته الجزئية"[٢٥].

يقول شوقي :

وإنما الأممُ الأخلاقُ ما بقيتْ فإن همُ ذهبت أخلاقُهم ذهبوا[٢٦]

هذا البيت من قصيدة طويلة بدأها شوقي بـ : صحوتُ واستدركتني شيمتي الأدبُ...

---

**٢٥- ميجان الرويلي وسعد البازعي : دليل الناقد الأدبي – المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء – المغرب – ط٣ – ٢٠٠٢ – صـ٨٩ .**

**٢٦- الشوقيات : تحقيق : محمد فوزي حمزة – مكتبة الآداب – القاهرة – ط٣ – ٢٠١٢ – صـ١٤٩ .**

ولكن البيت الذي أتي في أواخر القصيدة، هيمن على القصيدة برمتها ؛ فأسلمته زمامها، وأصبحت القصيدة لا تُذكر إلا به.

لم يمتلك البيت القيادة من أجل مضمون الحكمة فقط، بل لملكات إبداعية أتقنها الشاعر باحترافية القصر بتعريف شطري الجملة الاسمية (المبتدأ والخبر) ؛ فقصر قيام الأمم وبقائها على الأخلاق دون غيرها، ليختتم البيت تأكيدًا للحقيقة ذاتها بأسلوب المقابلة، وبتحقيق نتيجة الشرط على فعله، بفاء تحمل النتيجة الأولى فتحتلّ الواقعية قدرًا أقل من قدر الجماليات الفنية؛ فكلنا يمتدح الخلق الطيبة ويحث عليها.. إما على المنابر أو الدروس، وحتى في المناسبات وعلى الطرقات، ولكن مَن لكلماته مثل هذا البُعد الشوقي والتأثير الفني للبيت ؟!

هي إذن علاقة على مستوًى عالٍ من الواقعية التي قد تتوسل بالجمالي لتحقيق القدر المفترض من ذلك المضمون المتداول بين عامة الناس وخاصتهم. هذا الجمال هو مَن أعطى الشرعية للبيت لكي يُهيمن ويسيطر على النص كاملًا، بخضوع تام وإقرار كامل من سائر أخوته ؛ فرآهم له ساجدين، لقدرة مختلفة في البيت فاقت قدرات هذا الكم العددي للأبيات في النص عينِه.

وعلى العكس من ذلك "رُوي عن بعض الشعراء أن أبا تمام أنشده قصيدة له أحسن في جميعها إلا في بيت واحد، فقال له : يا أبا تمام لو ألقيت هذا البيت ما كان في قصيدتك عيب. فقال له : أنا والله أعلم منه مثلَ ما تعلم ولكن مثل شعر الرجل عنده مثل أولاده، فيهم الجميل والقبيح، والرشيد والساقط، وكلهم حلو في نفسه، فهو وإن أحبّ الفاضل لم يُبغض الناقص وإن هوى بقاء المتقدم لم يهو موت المتأخر"[٢٧].

---

**٢٧- سيف الدين الكاتب: أبو تمام الطائي – دار الشرق العربي – بيروت – ٢٠٠٦ – صـ٩،١٠ . والأغاني : ١٦/٤١٤ .**

هذا هنا وهذا هناك. بيت له السلطان مطلقًا، وآخر يتّسم بالدونية، وأبيات بين هذا وهذا.. هل ذلك يجعلنا نقرّ بمقولة (شيطان الشّعر) إذا كان العمل والبيت ناتجين من ذات واحدة، والمنتج من المصنع ذاته ؟ وكلهم في هذه الرحلة الطويلة ينتقلون من التواري إلى الكشف والظهور، ومهم مَن لا يقوى على تحقيق وجوده من كل الجوانب (فهمًا وتأويلا) إلا في حدود ما هو متاح له من إمكانات، فإن أتيحت هذه الجوانب وهذه الإمكانات حققت الغنى الفني لنفسها ولخالقها، وفي كثير من الأوقات حققت غنًى مادي لمنشئها، وإلا ما الذي جعل الأمراء والسلاطين والملوك والخلفاء منذ القديم يجزلون العطاء من أجل بيت أو بيتين قيلا لهم مدحًا، وكثير من الشعراء مَن امتهن الشعر، أي اتخذه مهنة له.

فالحقيقة التي يتعقبها الفهم ليست بالشيء المتجلي الظاهر الذي ينتظر المؤول أن يقبض عليه أو يزيده إيضاحًا أو شرحًا , وإنما هي توجد بين بداية مجهولة مباغتة، ولحظة متحولة مباغتة غير قابلة للتحديد , يصعب بعدها ضبط ردّة فعل المتلقي. فلا غرو أن يُقدّر الشعر المرتجل لأنه أوقع تأثيرًا، وأصدقُ عاطفةً، فهي ممارسة عصية لا تتأتى إلا لمن امتلك نواصي الكلم وزمام البيان، تجعل الاهتمام منصبًّا على ما اختبأ بين السطور لا ما طفح منها. وما اختبأ قد يظهر بأشكال مختلفة، تبعًا لقابليات النص على التمظهر، وقدرته على القول والبوح عما كمن فيه دون مشقة أو جهد، فضلا عن قابليات المؤول وإمكانياته الاستيعابية ومرجعياته التي ستلعب الدور الأكبر في فهم النص وتأويله الذي يكون كميًّا يُحيل الأمور إلى إشارات أو رموز قد تشير إلى شيء محدد بعينه أو عدّة أشياء مستعصية على لغة التخاطب اليومي المبتذل والمُنهك المكرر؛ لتؤسس لها وجودًا جديدًا بدخولها ذلك العالم الافتراضي المسمى عالم المفاهيم والتأويل " بالمبدأ القائل إن عملية الفهم إنما هي رد الجزئي إلى الكلي الحاضر في الذهن، والناجم عن إدراك الخصائص الرئيسية الثابتة لمجموعة المدركات التي تؤلف

المفهوم المشترك والقابل للتطبيق على مختلف الأفراد أو الأشياء، التي تبرز فيها تلك الخصائص الثابتة"[٢٨].

إن مواقف الشاعر الحياتية ما هي إلا اختبار لقدراته الإبداعية وسليقته الابتكارية، وُفق رؤية تسعى لأن تكون يقينية مسلِّمٌ بها، وفي الوقت ذاته اختبار للمتلقي بأن النصوص لا يمكن أن تؤخذ على ظواهرها، بل هي أعمق مما نتصوّر، مما يعني أن إحساسنا بالمعنى سيكون متفاوتًا.

## مواقف العرب والاستشهاد بالنص

لقد ظلّ الشعرُ العربي قرينًا لمواقف العرب الحياتية، فرحًا وترحًا، وسعادةً وحزنًا، شجاعة وجُبنًا، كرًّا وفرًّا.... فهو الجامع للاستعمالات الموظفة قديمًا وحديثًا في كل موقف، وعندئذ يُجاءُ بالنص كوثيقة شعرية توثق ببصمة الشاعر الفنية هذا الموقف أو ذاك.

إذن هي نصوص اهتمت بسرد المادة الحكائية من خلال علاقة الفواعل أو الشخصيات بالأفعال أو الأحداث، والزمان والمكان.

ولكن الشعراء لا ينقلون إلينا الأشياء من حيث هي، إنما يقدمون لنا الأحداث من خلال رؤاهم ونظرتهم المراوغة التي أرادوا أن يجسدوها لنا لا التي نعرفها مفرداتٍ ولغةً، لن نفهمها أو نستبين دلالاتها إلا إذا ربطنا النص بزمانه ومكانه وموقفه (أسباب النشوء) وأيضًا إذا ربطنا النص كاملًا صدره بعجزه.

وعليه ينبغي أن نقيّد النص بالقول "كل تأويل يعطي لجزئيّةٍ نصية ما يجب أن يثبته جزءٌ آخر من النص نفسه، وإلا فهذا التأويل لا قيمة له"[٢٩].

---

**٢٨- مطاع صفدي : استراتيجية التسمية في نظام الأنظمة المعرفية – مركز الإنماء القومي – بيروت – ١٩٨٦ – صـ٨ .**

**٢٩- إمبرتو إيكو : التأويل بين السيميائيات والتفككية – ترجمة: سعيد بنكراد – المركز الثقافي العربي – بيروت – ٢٠٠٣ – صـ٤٨ .**

وإذا كانت القصيدة أو حتى المعلّقة قليلًا ما توثق موقفًا ؛ فتأتي ارتجالًا له، فإن المقطوعة والبيت المفرد هما أساس ذلك، وعادة ما يولدا نتيجة موقف بعينه ؛ فتتحقق له السيرورة والبقاء.

لكن الموقف قد تتوفر له القوة الذاتية والتأثير الكافي ليحدث هزة في الشاعر؛ فتندلق الكلمات في التوّ والحين، وتارة أخرى يُبقي أثره ساكنًا داخل الشاعر، يُناوره حينًا ويتركه حينًا، حتى تتحقق له قوة الدفع لإمساك القلم وابتكار الكلمات.

ففي قطعة أربعة أبيات يصف ابن نباتة حال (بلنسية) بعد إحراقها من قِبل النصارى قبيل خروجهم منها ٤٩٥هـ : الكامل التام

عاثت بساحتكِ العِدى يا دارُ ومحا محاسِنَكِ البِلى والنارُ
وإذا تردّد في جنابك ناظرٌ طال اعتبارٌ فيكِ واستعبارُ
أرضٌ تقاذفتِ الخطوبُ بأهلها وتمخّضت بخرابِها الأقدارُ
كتبتْ يدُ الحُدْثانِ في عرصاتها لا أنتِ أنتِ ولا الدّيارُ ديارُ[٣٠]

إن آثار الدمار التي خلفتها يد العدو وتراكم هذه الأحداث التي شكلت ألبومًا من الصور، كل صورة تركت أثرها داخل الشاعر حتى تآلفت المفردات لتحديد المعنى ؛ لنجد كل هذا التركيز وكل هذا التكثيف لما حدث لـ (بلنسية) في أربعة أبيات وصفت كل هذا الخراب والدمار وكل هذه الأحداث المحزنة في فترة من فترات الأندلس المبكية.

وبرغم أن الكلمات دارجة على الألسن، إلا أن الشاعر صاغها صياغة معجزة لكل مَن أراد وصف هذه الأحداث الدامية بهذه الصورة "فالصور والمعاني التي تُستخدم في الشعر والأدب موجودة في الواقع، لكننا ألفناها حتى أصبحنا غير قادرين على إدراكها، وما يقوم به الشعراء هو إعادة بناء وتنظيم لهذه الصور والمعاني في بنًى مختلفة غير مألوفة، حيث تنحرف لغتهم عن اللغة العادية. فالشعراء لم يبتكروا صورًا

٣٠- ديوان ابن خفاجة – منشأة المعارف بالإسكندرية – ط٢ – ١٩٧٩ – صـ٣٥٤ .

جديدة وإنما أعادوا ترتيبها وتنظيمها في نمط جديد"[٣١] بتوجيه آلياته في بُناها وطرائق تعبيرها لذلك قالوا : شعر الرجل قطعةٌ من كلامه، وظنُّه قطعة من علمه، واختياره قطعة من عقله.

إن الوسيلة في الإبداع والفصاحة والبلاغة ليست هي اللغة كما يوظفها النحو ويضع قواعدها في متناول الجميع ؛ فتصبح عامة لا خصوصية فيها، بل العبرة في الإبداع الأدبي وحسن التوظيف لهذه اللغة التي تسمح للمبدع بنسج معانيه وفق ما يتطلبه الموقف، ووفق ما تمليه عليه حالته النفسية الانفعالية، حيث تتحقق أدبية الأدب وأدبية الأديب. لأعود مؤكدًا أن الشعراء أمراء البيان، ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم في الاستعمالات اللغوية، ذلك لأن الإبداع الأدبي يستدعي الحرية، ومن ثم كسر قيود اللغة العادية ؛ لأنها لا تتسع للدلالات والأفكار والأحاسيس التي تختلج في نفسية المبدع وتتراص وتتكاثر؛ ومن ثم يلجأ إلى اختراع لغة فنية خاصة، ولكن في إطار منتظم ومحكوم أيضًا، إذ البيان أيضًا محكوم بقوانينه الأدبية، بما أن لكل فنٍّ قيودًا.

أخيرًا.. إن مبدعُ البيتِ المفرد والمقطوعة الشعرية لم يخرجهما إلى النور إلا لحكمة أو مثل يكونان وليدي موقف ما، هذا الموقف له الأبوة المطلقة على البيت والمقطوعة ويبعدهما عن السردية أو الشرح أو الإطناب، ويجعلهما مرآةً للأمم والشعوب لأنهما المعبرين عن عادات الشعوب وتقاليدها بل هما يصاحبان المواقف في رحلتها من التواري والتحجب إلى الكشف والظهور ويفسحان المجال بعد ذلك لتعدد التأويلات وتباينها ؛ لأن النص طاقة متجددة بامتلاكه قدرًا فائقًا من الإيحاء والتأثير؛ فما بالنا بالبيت والمقطوعة حين يكون التأثير والإيحاء مركّزًا فيهما ومضاعفًا! مما يوحي للمتلقي فرصة الدراسة والتقصي والتأويل والسبر، بذهن متّقد يدفع الاتجاهات النقدية إلى مزيد من البحث والاجتهاد المتواصلين.

---

**٣١- تيري إيجلتون : مقدمة في نظرية الأدب – ترجمة: أحمد حسان – الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة – ١٩٩١ – صـ١٣، ١٤ .**

## المصادر والمراجع

١- ابن رشيق القيرواني: العمدة – تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد – دار الجيل – بيروت – ١٩٨١.

٢- أبو بكر بن محمد بن طيب الباقلاني : إعجاز القرآن – تحقيق : السيد أحمد صقر – دار المعارف – القاهرة.

٣- أحمد شوقي : الشوقيات : تحقيق : محمد فوزي حمزة – مكتبة الآداب – القاهرة – ط٣ – ٢٠١٢.

٤- إمبرتو إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفككية – ترجمة: سعيد بنكراد – المركز الثقافي العربي – بيروت – ٢٠٠٣.

٥- النفري: المواقف والمخاطبات – تحقيق: آرثر أربري – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٨٥.

٦- تيري إيجلتون : مقدمة في نظرية الأدب – ترجمة: أحمد حسان – الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة.

٧- ديفيد كوزنر هوي : الحاقة النقدية (الأدب والتاريخ والهرمنيوطيقا الفلسفية) ترجمة : خالدة حامد – مكتبة بغداد.

٨- ديوان ابن خفاجة – منشأة المعارف بالإسكندرية – ط٢ – ١٩٧٩.

٩- سيف الدين الكاتب: أبو تمام الطائي – دار الشرق العربي – بيروت.

١٠- صلاح عبد الفتاح الخالدي : نظرية التصوير الفني عند سيد قطب – دار الفاروق – الأردن.

١١- ضياء الدين بن الأثير: المثل السائر – تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طُبانة – دار نهضة مصر – القاهرة – ج١.

١٢- عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك – عالم المعرفة – الكويت – ١٩٩٨.

١٣- عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز في علم المعاني – شرح : ياسين الأيوبي – المكتبة العصرية، صيد/ لبنان، ٢٠٠٢.

١٤- عبد المجيد عابدين: الأمثال في النثر العربي القديم – دار مصر للطباعة.

١٥- غالي شكري: شعرنا الحديث.. إلى أين ؟ – دار الآفاق الجديدة – بيروت/ لبنان – الطبعة الثانية – ١٩٧٨.

١٦- محمد بن يعقوب الفيروزآبادي: القاموس المحيط – دار الحديث – القاهرة.

١٧- محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب– دار نهضة مصر– ١٩٩٦.

# Vision and Formation in the Poetic Segment and the Single Line

**Abstract**

If the piece and the single line contain what they contain of great concentration and intensity, they are at the same time like a literary surge that discharges its charge like a piercing meteor, causing its effect for a period of time, so "the textuality as a linguistic structure tends to flow, so that sometimes it does not allow the recipient to catch his breath, and in the case of flow, scrutiny is absent; so the pure language is mixed with the communicative, and some texts go in the opposite direction, so the communicative language is mixed with the pure, and this or that will not shake the textuality in any way as long as the language is able-

Generally to perform its assigned function. It is a poetic stealth employed by the creator at the level of inner contemplation; so that the recipient of the text turns from a recipient to a student, struggling to reach the furthest point of the text, and he has a vague feeling that he has not reached the intended meaning of the text And his intention is still. He is always haunted by the obsession that the text has withheld some of its secrets from him, or perhaps his ambition has fallen short of the immersive follow-up of what the poetic piece and the single verse contain of magic that makes one feel that what is unspoken in them has a broader meaning than what is spoken.

**Keywords :**vision, formation, piece, verse