The Dubet poem by Ibn Farkoun Al-Andalusi - An Analytical Semiotic Study

*Omar Al-Kafaween**

ABSTRACT

This study examines the poem of Ibn Farkoun Al-Andalusi, which he composed using the Dubet quartet (Dubet) template. He wrote it in response to the request of Prince Yusef the third, Prince of Granada in 811 AH.In the poem, he praised the prince and highlighted his qualities and virtues. The study dealt with the poem from an analytical semiotic perspective, by deciphering it and revealing all its connotations , which lead to the purpose of praise. It also briefly touched upon the poet and his life, the poem and its occasion, and then examined semiotics in the poem, its concepts and different aspects. The study applied the semiotic approach to the components of poetic composition, through its beginning and structure, and the elements it contained, such as symbols, images, intertextuality, rhythm, etc. The conclusion was then linked to the rest of the components of the poem.

Keywords: Ibn Farkoun Al-Andalusi; Dubet; Semiotics.

* Philadelphia University, Jordan.

Received on 27/6/2020 and Accepted for Publication on 13/1/2021.

قصيدة الدُّوبيت لابن فركون الأندلسي ـ دراسة سيميائية تحليلية

*عمر الكفاوين**

ملخص

تتناول هذه الدراسة قصيدة ابن فركون الأندلسي، التي نظمها على نظام الدوبيت، وقالها استجابة لطلب الأمير يوسف الثالث، أمير غرناطة سنة 811هـ، وقد جسد فيها رؤيته المدحية لهذا الأمير، وأبرز من خلالها مناقبه وفضائله. وقد عالجت الدراسة القصيدة من منظور سيميائي تحليلي، من خلال فك رموزها وكشف دلالاتها المفضية جميعها إلى غرض المدح، وتطرقت إلى الشاعر وحياته بإيجاز، ثم إلى القصيدة ومناسبتها، ثم عرجت على السيميائية بمفهومها واتجاهاتها. وطبقت الدراسة إجراءات المنهج السيميائي على مكونات القصيدة البنائية والموضوعية، من خلال مطلعها وبنيتها، وما احتوت عليه من عناصر كالرموز والصور والتناص والإيقاع وغيره، ثم درست الخاتمة، وربطتها بباقي مكونات القصيدة التي سبقتها.

الكلمات الدالة: ابن فركون الأندلسي، الدوبيت، السيميائية.

المقدمة

المنهج السيميائي من المناهج الحديثة المرتبطة بمرحلة التجديد في تحليل النصوص الأدبية، وله دور فاعل في الكشف عن المعاني والرؤى المتجسدة في تلك النصوص؛ لأنه يرتكز على مبدأ مقاربة النصوص وفق الأساس المعرفي والنمط الثقافي المنبثق من الثقافة المحيطة بالمبدع أو المؤلف، فضلًا عن قدرته على استكشاف مكنونات النص الدلالية والإيحائية الناتجة من التأويل والتفسير، وهو بذلك يرى أن النص حامل لأسرار كثيرة، ولا بدّ للدارس أو الناقد من أن يصل إلى تلك الأسرار من خلال البحث عنها وفك رموزها، انطلاقًا من فهم العلاقة بين الدال والمدلول، وربط هذه العلاقة بغاية النص ومقصده.

وطبقت هذه الدراسة المنهج السيميائي على نص شعري قديم للشاعر الأندلسي ابن فركون، يتمثل بقصيدته الدوبيتية في مدح الأمير يوسف الثالث، أمير غرناطة سنة 811هـ وحتى 820هـ، وسعت إلى تطبيق آليات هذا المنهج على النص منطلقة من أهداف عدة، أهمها: أنه من الممكن تطبيق منهج نقدي حديث على نص قديم، وكشف أهداف النص ورؤيته من خلال تطبيق إجراءات هذا المنهج عليه، وكيف أدت تقنيات النص الموضوعية والفنية إلى تحقيق غرضه، وإكسابه الشاعرية والجمال، وكل هذا من خلال فك شيفرات النص عبر الآلية السيميائية.

وقد انتظمت الدراسة في مقدمة، ومدخل عرّف بالقصيدة وبقائلها، يليه مطلوبات عدة: التعريف بالسيميائية وباتجاهاتها، ثم دراسة القصيدة سيميائيًّا من خلال عناصر: المطلع، والبنية وما تضمنته من رموز وصور وتناص وإيقاع، من ثَم سيميائية الخاتمة. وقد بحث الباحث قدر استطاعته عن دراسات متخصصة ومستقلة، تدرس قصيدة ابن فركون الدوبيتية سيميائيًّا فلم يجد، فارتأى أن يفردها بدراسته هذه؛ لأنها هي القصيدة الوحيدة في ديوانه التي خرجت على الأوزان الخليلية المعروفة، وجاءت على إيقاع الدوبيت، فأراد أن يسلط الضوء على هذا اللون الإيقاعي من خلالها، وإبراز دوره بالتعاضد مع بقية مكونات القصيدة الشكلية والموضوعية في تجسيد رؤية الشاعر وتجريدها، وذلك من خلال معالجة القصيدة سيميائيًّا.

أما عن الدراسات السابقة، فإن أبرزها ما يلي:

1. دراسة (أحمد عبد الغني شرف)، المعنونة "**ابن فركون شاعرًا**"، الصادرة عن دار البلاغة للطباعة والنشر والتوزيع في بيروت، سنة 1997؛ حيث أشار فيها إلى ابن فركون وحياته ونسبه ونشأته ومكانته الأدبية، ودرس أغراضه الشعرية، من مدح، وغزل، ورثاء وغيرها، وعرج على بناء قصائده وسماتها الفنية.
2. دراسة (بان كاظم السامرائي)، المعنونة "**شعر ابن فركون: دراسة موضوعية فنية**"، وهي رسالة ماجستير في جامعة بغداد، سنة 2005، تناول فيها حياة ابن فركون وعصره، وأهم أغراضه الشعرية من مدح، وهجاء، وشعر السياسي، ورثاء وغيرها، ثم درس

* جامعة فيلادلفيا، الأردن. تاريخ استلام البحث 2020/6/27، وتاريخ قبوله 2021/1/13.

©2022 عمادة البحث العلمي/ الجامعة الأردنية. جميع الحقوق محفوظة.

شعره فنيًّا من خلال آليات عدة، أهمها: اللغة، والصورة، والبناء الموسيقي.

3. دراسة (قاسم القحطاني)، المعنونة "**ابن فركون الأندلسي: شاعر غرناطة**"، الصادرة بطبعتها الأولى سنة 2009، عن دار الكتب الوطنية، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، وقد توسع فيها صاحبها بالحديث عن عصر الشاعر، وحياته وأغراضه الشعرية، ودرس شعره دراسة فنية، وتطرق إلى قصيدته (الدوبيت) في أثناء دراسته موسيقى شعره، وذلك من خلال فقرة تألفت من خمسة أسطر في أسفل الصفحة 191 من الكتاب، أشار فيها باقتضاب إلى معنى الدوبيت وأصله، واكتفى بقوله إن ابن فركون نظم قصيدة فيه، ومثّل على أربعة أبيات منها.

4. دراسة (فتحية محمد سليمان)، المعنونة "**شعر ابن فركون_ دراسة تحليلية**"، وهي أطروحة دكتوراه في جامعة الإسكندرية، سنة 2012، وقد بحثت أغراضه، وصنفتها إلى مديح، وتهنئة، ووصف، وإخوانيات وغيرها، ثم درستها موضوعيًّا وفنيًّا، مركزة على الألوان البلاغية، من استعارة، وكناية وتشبيه.

والناظر في هذه الدراسات، يدرك أنها لا تفي بحق قصيدة ابن فركون الدوبيتية، وإيقاعها المتفرد عن بقية قصائده، إذ إنها لم تشر إليها إلا إشارات مقتضبة، لا تتعدى التعريف بالدوبيت ونشأته، فضلًا عن أنها لم تدرسها وشعره وفق المنهج السيميائي، إنما عالجت الشعر موضوعيًّا وفنيًّا، من خلال الوصف، والتحليل، وتصنيف الأغراض الشعرية، ورصد الملامح الفنية، كالصور والموسيقى واللغة وغيرها، وعليه فإن دراستي هذه تنماز عنها بتوسعها في البحث في القصيدة، وتخصيصها دون غيرها من قصائده، وعدم الخوض في بقية أشعاره وأغراضها كما فعل السابقون، إضافة إلى أن معالجتها وفق المنهج السيميائي، هي شيء لم يفعله الآخرون، الذين درسوا شعره بوجه عام، من خلال التركيز على الموضوع والشكل الفني.

وقد اتكأ الباحث على المنهج السيميائي، الذي يرصد الآليات الموضوعية والفنية وعناصرها، ومحاورتها محاورة سيميائية، تسعى إلى تجريد الرؤية الشمولية في القصيدة، متوسلة بالتأويل والاستنباط المفضيين إلى ربط الدلالات والإيحاءات الإشارية بغرض القصيدة وبهدفها، مع الاستعانة بآليات المنهج الفني، الذي يتكامل مع السيميائيات لإغناء التحليل وتحقيق الغاية.

مدخل

يعد ابن فُركون[1]_ أبو الحسين بن أحمد القرشي الأندلسي المتوفى بعد 820هـ_ أحد الشعراء الذين سطع نجمهم في أواخر القرن الثامن وأوائل القرن التاسع الهجريين في الأندلس بوجه عام، وفي غرناطة بوجه خاص، وقد ترك ديوانًا شعريًّا كبيرًا يقع في (406) صفحات، صدر ضمن (سلسلة التراث)، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية سنة 1987، وقد قدم له وعلق عليه محمد بن شريفة.

وقد تنوعت أغراض الشعر عنده بين المدح، والشعر السياسي، والوصف، والغزل، والإخوانيات، والهجاء، والرثاء وغيرها، لكن المدح كان أكثرها، ولا سيما قصائده المدحية في أميره يوسف الثالث، أمير غرناطة من سنة 811هـ وحتى 820هـ، وقد تجسدت أشعاره من خلال آليات فنية جعلتها تتسم بالشاعرية والجمال، فقد التزم ببناء محكم في قصائده، ولم يخرج به على أطر الشعر العربي السائدة في عصره، كما أنه التزم لغة شعرية متسقة مع معانيه وأغراضه، متكئًا على فنون البيان والبلاغة، وما يجري فيها من صور رائقة، فضلًا عن أنه بدا في أحيان مقلدًا لغيره من الشعراء، وفي أخرى كان مجددًا مبتكرًا للمعاني والصور.

أما قصيدته محور الدراسة، فقد نظمها بأمر من الأمير يوسف الثالث؛ حيث طلب إليه نظم قصيدة على العروض الدُّوبيتي، بعد أن وجه إليه بيتين من الدوبيت، وأمره بنظم فيه على حروف المعجم (ابن فركون، 1987، ص233)، فصنعها وجاءت تحت غرض المدح، مدح أميره وسيده يوسف الثالث، الذي جعله ملكًا في الحسن والجمال، قبل أن يكون ملكًا في العدل والإنصاف، ورسم له صورًا متعددة، فهو يجمع بين الشجاعة والفروسية، ومقاومة الخطوب، وبين العدل والكرم والجود، كما أنه شريف النسب، كريم

(1) هو أبو الحسين بن أحمد بن سليمان بن أحمد بن محمد بن أحمد بن إبراهيم بن هشام القرشي، المعروف بابن فُركون الأندلسي، كان أحد تلاميذ ابن الخطيب، وهو من بني فركون، وأصلهم من المرية، وقد كان لهم دور في شؤون السياسة والعلم والأدب بمملكة بني نصر، وكان أبو الحسين كاتب سر يوسف الثالث وشاعر دولته ومؤرخ أيامه، ولد ابن فركون سنة 781هـ، وقد ترعرع في دار علم وسياسة، فقد كان أبوه قاضيًا، وفي سنة 811هـ كلفه يوسف الثالث أمير غرناطة (811 _ 820هـ) بتنفيذ النفقات المخصصة للغزاة والمجاهدين المتطوعين، ثم اختاره لتولي كتابة سره عام 814هـ، وظل في هذا المنصب إلى وفاة يوسف الثالث سنة 820هـ، وبعد هذا التاريخ لا يُعرف شيء عنه، وأغلب الظن أنه أصيب في غمرة الفتن التي حصلت بعد وفاة يوسف الثالث. (لسان الدين بن الخطيب، 1963، ص305. لسان الدين بن الخطيب، 1973، م1، ص220_221. ابن فركون، 1991، ص30، ص47، ص53. المقري، 1968، م7، ص287. القحطاني، 2009، ص36 وما بعدها).

المعشر، يتسم بالصبر والإيثار، وقد وصل إلى مرتبة الكمال.

وقد جاءت القصيدة على عروض الدوبيت، وهو واحد من الفنون الشعرية المحدثة، اخترعه الفرس، واقتبسه منهم العرب، ومعناه (بيتان)؛ "لأنهم لم يكونوا ينظمون منه أكثر من بيتيتن، وأسموه أيضًا الرُّباعي لاشتماله على أربعة أشطر" (فاخوري، 1981، ص191)، وقد ذهب بعض الدارسين إلى أن أصل اللفظة (الدوبيت) بإعجام الذال لا إهمالها، وهي عربية الأصل، وتعني صاحب البيت، أفسدتها العامة إلى (دو بيت)[2]، ويرى بعض آخر أن التحريف جرى على أصل الكلمة، وهو (الدوبيت) إلى (ذو بيت)، ثم إلى (بوذيّة)، ثم قالوا (أبوذيّة) (خلوصي، 1977، ص291)، وهناك رأي يقول إن الفرنج أطلقوا قديمًا على وحدة الرباعية في الشعر العربي (الدوبيت)، ومعناها بحر البيتين، وهي مركبة من (دو) بالفرنجي أي الاثنين، و(بيت) بالعربي، وكل بيت منها يقسم شطرين، وهي على ذلك عربية الأصل (حيدر، 1965، ص3_7).

على أي حال، فلا نستطيع الجزم أن الدوبيت عربي الأصل والنشأة، ولكن يمكن القول إن شعراء العرب قد سعوا إلى مجاراة جميع أوزان الشعر في نظمهم؛ وذلك مواكبة للتطور في ناموس الحياة، ولا سيما في الأدب العربي، ولا يمكن أن ننكر أنهم قد استطاعوا نظم رباعيات قريبة القرب كله من الدوبيت ووزنه، خاصة تلك التي ظهرت في القرن الثاني الهجري على ألسنة شعراء أمثال حماد عجرد وبشار بن برد وغيرهما (الشيبي، 1972، ص18_19).

ومهما يكن من أمر، فقد أنشأ ابن فركون قصيدته الدوبيتية ملتزمًا بها بالنظام الرباعي للقافية، فكل بيتين متعاقبين فيها ينتهيان بحرف روي واحد، ويكون نفسه الحرف الأخير من صدريهما، وربما كان يهدف من هذا إلى إظهار براعته الشعرية، وأنه يستطيع النظم على أوزان الشعر كافة، سواء الدارجة أم غير الدارجة على نحو كبير عند العرب كالدوبيت.

السيميائية (المفهوم والاتجاهات)

تعد السيميائية منهجًا من المناهج النقدية الحديثة، الذي يستند إليه الباحثون في تحليلهم النصوص الأدبية؛ لأنه يساعدهم في سبر أغوار تلك النصوص ولغتها وجمالياتها ودلالاتها، ويكون أداة مساعدة لهم في الكشف عن المعاني، ومقاربة النص مقاربة معرفية، ترمي إلى بناء نمط ثقافي لقراءة ذلك النص في ضوء الثقافة التي أنتجتها تلك المعرفة، فضلًا عن أنه يسهم في كشف مكامن النص وفك رموزه، منطلقًا من فهم العلاقة الجدلية الكامنة بين الدال والمدلول.

وقد ورد في "لسان العرب" تحت مادة (سوم) أن كلمة (سيمياء) عربية أصيلة، مشتقة من الفعل (سام)، الذي هو مقلوب (وسم)، وأصلها (وَسْمَى)، ووزنها (عَفْلى)، ومنها (سِمة)، وأصلها (وسمة)، ويقال (سِيمى) بالقصر و(سيماء) بالمد، و(سيمياء) بزيادة الياء وبالمد، والسيمياء: العلامة، وقال ابن الأعرابي: السّيم العلامات على صوف الغنم، والمسوّمة: المعلّمة (ابن منظور، د.ت، سوم)، وجاء في معجم (روبير) أن السيميائيات ما هي إلا "نظرية عامة للأدلة، وسيرها، داخل الفكر... كما أنها نظرية للأدلة والمعنى، وسيرها في المجتمع... وفي علم النفس تظهر الوظيفة السيميائية في القدرة على استعمال الأدلة والرموز (الأحمر، 2010، ص13).

ويرى كل من (كورتيس وغريماس) أن طبيعة النظرية السيميائية باعتبارها نظرية تبحث عن الدلالة، ينحصر همها الأول في توضيح _على شكل بناء مفهومي_ ظروف التقاط المعنى وإنتاجه (كورتيس، 2007، ص10–12. غريماس، 2018، ص104–105. ابن مالك، 2000، ص345)، وينصب اهتمامها على تتبع كيفية تولد المعاني ونموها عن طريق الانتقال من أصغر مستويات الدلالة إلى أكبرها، مع مراعاة العلاقات التي تجمع بين عناصر الدلالة ووحداتها (بورايو، 1994، ص15).

وقد أجمع كثير من علماء الغرب أمثال:)تودوروف، وجوليا كريستيفا، وجون دوبوا)وغيرهم، على أنها العلم الذي يدرس العلامات (تودوروف، 2016، ص119. كريستيفا، 1997، ص15–20. ديكرو وآخر، د.ت، 193–200. كامل، 2003، ص18. Dobois, 1973, P434)، ويعرفها (بيير جيرو) بأنها العلم الذي يهتم بدراسة أنظمة العلامات: اللغات، أنظمة الإشارات، التعليمات... الخ (جيرو، 2016، ص5)، ويذهب محمد السرغيني المذهب نفسه؛ حيث يجعلها علمًا يبحث في أنظمة العلامات، أيًّا كان مصدرها، لغويًّا أو سننيًّا أو مؤشريًّا (السرغيني، 1987، ص5)، ويؤكد ذلك صلاح فضل؛ حيث يقول إنها الأنظمة الرمزية في كل الإشارات الدالة، وكيفية هذه الدلالة (فضل، 1995، ص177–178).

إن مجال اختصاص السيميائية لا يخرج بأي حال من الأحوال على دراسة الأشكال المختلفة لوجود المعنى وطرق تمظهره،

([2]) انظر: الشيبي، 1972، ص121، استنادًا إلى رأي (المحبي) في خلاصة الأثر، ص108، والمزدي في سلك الدر، ج3، ص350، والأبياري في سعود المطالع، ج1، ص381، في أنه أعجم تصحيحًا وتحريفًا وليس أصلًا.

إضافة إلى وصف كيفيات نقل المضامين وتحويلها (غريماس، 2018، ص16–18)، وقد اتجهت السيميائية إلى تحليل الخطاب على اختلاف أنواعه، بغية إنتاج الدلالة وتوليدها، مستندة إلى نظام الوحدات المكونة لذلك الخطاب، على اعتباره "مجموعة من الوحدات اللغوية الطبيعية المنضدة، المنسقة والمنسجمة" (مفتاح، 1996، ص35)؛ حيث يمكن تفكيكها، وإنتاج دلالات مختلفة من هذا التفكيك، وبالتالي كشف رؤى النص ومضامينه، إضافة إلى كشف تشكيله الفني وجمالياته.

ولعلنا لا نجانب الصواب إذا قلنا إن اتجاهات السيميائية تنحصر في منحيين: الأول: السيميائيات السردية التي تصب اهتمامها على الإبداع النثري والشعري، وتهدف إلى كشف البنى العميقة، ودلالات الرموز والكلمات التي تساعد على كشف تلك البنى، أما الثاني، فهو السيميائيات العلائقية، على عَدُّ أن النص مجموعة متشابكة من الرموز والصيغ اللفظية، التي تتعالق معًا وتتعاضد؛ لتؤطر التشكيل الفني بأساليب وتقنيات متنوعة، تفضي في النهاية إلى انسجام النص، وإبراز رؤيته الشمولية.

وتتعالق السيميائية مع غيرها من المناهج، كالأسلوبية، واللسانيات، والبنيوية، والإحصائية وغيرها؛ حيث استطاعت السيميائية أن تذوبها جميعًا في إطارها، فمرتاض يذهب إلى أن الأسلوبية التحقت بالسيميائية، وذابت فيها (مرتاض، 2001، ص29)، وينحو (هنريش بليث) نحو نموذج سيميائي في تحليل النص (بليث، 1999، ص65).

إن السيميائية كمنهج نقدي "يمثل أحد العلوم التي تدرس الإشارات أو العلامات، وفق نظام منهجي خاص، يبرز الإشارة ويحددها، أو العلامة اللغوية، أو التصويرية في النصوص الأدبية، وفي الحياة الاجتماعية" (حجازي، 2001، ص120)، وعليه فإنها تساعد على استقراء النصوص، واستنتاج دوالها اللغوية، فتسهم في معرفة البنية الظاهرة لها، وكشف البنية العميقة من خلال الغوص في رموز تلك البنية الظاهرة، دون أن تلتزم بالمعاني المعجمية للرموز والصيغ اللفظية، بل لا بدّ من الاعتماد على الإشارات النابعة من التأويل والتبحر العميق في الألفاظ والمعاني والصور.

قصيدة ابن فركون الدوبيتية _ دراسة سيميائية

لقد نظم ابن فركون قصيدته _كما قلنا سابقًا_ بأمر من سيده وأميره يوسف الثالث، وجعلها على الإيقاع الدوبيتي، القائم على وحدة القافية في البيتين المتتاليين في شطورهما الأربعة، وتحاول هذه الدراسة في صفحاتها القادمة تطبيق المنهج السيميائي وإجراءاته على القصيدة، من خلال مطلعها، وبنيتها، ورموزها، وصورها، وإيقاعها، وخاتمتها وغير ذلك.

سيميائية المطلع

يعد المطلع في القصيدة القديمة العتبة الأولى التي يواجهها المتلقي أو القارئ، ومنها يدخل إلى عالم النص، وهو الذي يهيأه لولوج ذلك النص، وكشف رؤيته ومضمونه، وربما كان هذا؛ لأن القصائد القديمة _في أغلبها_ تأتي دون عنوان محدد، كما هو الحال في كثير من قصائد الشعر الحديث، إذ تعنون بعنوانات تكون بمثابة مفاتيح لها، في حين أن القصائد القديمة تُفتتح بالمطلع، الذي يشكل مفتاحها وعنوان رؤيتها.

وإذا كان الشعراء العرب منذ الجاهلية وما جاء بعدها من عصور، قد التزموا بالمقدمات الطللية الممزوجة بالغزل بالحبيبة أو الصاحبة، فقد "حدثت ثورة على الأطلال والتخلص منها في المقدمات منذ بدايات العصر العباسي على يد شعراء، أمثال أبي نواس، وأبي تمام، ومسلم بن الوليد وغيرهم" (هدارة، 1963، ص149–154)، فإن هذا لا يعني أن الشعر قد تخلص تمامًا من الطلل والغزل في مقدمات قصائده، إذ نجد في العصور اللاحقة قصائد افتتحت بالتغزل والنسيب.

ولعل ابن فركون أحد أولئك الشعراء الذين تنوعت قصائدهم بين الغزل في مقدمات بعضها، والخلاص منه في بعضها الآخر، إلا أن قصيدته الدوبيتية التزمت تقاليد العرب في الشعر؛ من حيث الابتداء بالغزل بالحبيبة، إذ يقول: (ابن فركون، 1987، ص233)

قلبـــي كَلِفٌ بظبيةٍ حسناءِ يأتي وصفُها بالرَّوضةِ الغنّاءِ
كم قد أطْلَعَتْ من غُرَّةٍ غَرّاءِ يلتاحُ جمالُها لعينِ الرَّائـــي

إن ولع قلبه (كلف) بتلك الفتاة الحسناء، لم يأتِ عبثًا في مطلع القصيدة، إنما هو تصوير لمعاناته وعاطفته في ذكر الحبيب، الذي يسعى من خلاله إلى الولوج إلى غرض القصيدة الرئيس (المدح)، فهذا الوصف "يعد مدخلًا إلى الطلب، ومقدمة أو ديباجة للغرض، ليستعظم الممدوح جهده" (عزام، 1979، ص205)، فتعظم نظرته إليه، وربما جائزته وأعطيته تعظم هي أيضًا.

يجسد هذا المطلع دلالات عدة، تتمثل من خلال معانيه وألفاظه وصوره، فقد توسل الشاعر بألفاظ توحي بشدة عشقه وهيامه، فقلبه كلف، شديد الولع بتلك المعشوقة، وربما أن كلمة (كلف) استدعت بالضرورة صورة تلك الحسناء (ظبية حسناء)، وهي صورة

قديمة في الشعر، تجعل الحبيبة كالظبية في الحسن والجمال، ومما زادها جمالًا وبهاء أنها في روضة غناء، ظهرت غرتها، فأدرك جمالها الرائي.

ولعل استدعاء الألفاظ وتعالقها أدى إلى اتساق المطلع، ما جعله متماسكًا مترابطًا، وقد جاء ذلك بفعل الاندماج الحاصل بين الألفاظ الأخيرة في الأشطار الأربعة، واتحادها في الوزن الصرفي والحرف الأخير (حسناء، الغناء، غراء، الرائي)، فإنها جميعًا منتهية بالمد الذي يوحي _ربما_ بطول العشق والغرام الذي لا ينتهي، ثم انظر مرة أخرى إلى ذلك اللفظ (كلف) الموحي بالانفعال الذي نتج عنه الهيام، إنه يعكس الحالة النفسية للشاعر، إذ قلبه مولع متعب، ثم إن جمال تلك الفتاة يجعل العيون (تلتاح)، أي تشغل الناظرين، فتتوجه أنظارهم إليها دون سواها.

أما (كم) الخبرية، الدالة على التكثير، فقد جسدت ذلك المنظر البهيج لوجه الفتاة وجمالها وجمال غرتها، إذ كلما رأتها العين توجهت بالنظر إليها، ثم إن (قد) التحقيقية بعد (كم) تدل على أن هذا الأمر حادث لا محالة، ولا مجال للشك فيه، إذ إن ظهور تلك الحسناء وجمالها الفتان، تكون نتيجته انشغال عين الرائي بها. ولعل التركيب (الروضة الغناء) يجسد دلالة مرتبطة ببيئة الأندلس، وما عُرف عنها من مظاهر طبيعية خلابة، تفتن الإنسان وتبهره، ثم إن هذه الروضة ووجود الحسناء فيها زادت الجمال جمالًا وبهاء.

إن هذه الوسائل اللغوية واللفظية في المطلع، أسهمت في تجسيد معاني الغزل، وحققت وظيفتة الدلالية، وعليه فقد نجح الشاعر في تحقيق عنصر مهم يتصل بالمتلقي؛ لأن "المطلع إذا استجمع القيم الشعرية الجاذبة حظي باستحسان المتلقي، ووجد عنده الاستقبال المرجو" (بو عامر، 2013، ص109)، فضلًا عن أن المطلع يحدد مصير القصيدة، "فبقدر ما يكون ناجحًا فنيًّا وموضوعيًّا، تكون القصيدة ناجحة" (العشي، 2009، ص29)، ولعل الوظيفة الإيحائية لمطلع قصيدة ابن فركون قد تحققت من خلال تلك الإشارات الموحية بتعبه بسبب الحب، إضافة إلى المظاهر الجمالية المتجسدة فيها، لتكون مدخلًا لغرضه الرئيس، المرتبط بممدوحه، فالابتداء بالجمال يوصل إلى كل ما هو جميل، ولعله أراد أن يقول: إنني افتتحت قصيدتي التي طلبتها مني أيها الأمير بالجميل، كي أعبر من خلاله إلى الأجمل، المتمثل بشخصك ومناقبك.

وإذا كان المحدثون قد عنوا في دراساتهم السيميائية بالعنوان، باعتباره لازمة مهمة من لوازم النص، وهو الوسيلة التي من خلالها تُستكشف أغوار ذلك النص وبناه العميقة وتأويلاتها، فإن المطلع في القصائد القديمة يمكن أن يحل محل العنوان؛ لأنه يتضمن الكلمات الأولى والمفاتيح التي تيسر له الولوج إلى عالم القصيدة، وقد نبه (جون كوين) إلى ذلك من خلال إشارته إلى "أن القصيدة التي لا تحمل عنوانًا، نميزها من خلال كلماتها الأولى" (كوين، 1993، ص193)، التي تساعد على سبر أغوارها، ولا تحتاج إلى تركيبة بسيطة (العنوان) التي ربما لا تعبر عن رؤيتها.

وقد جاء مطلع قصيدة ابن فركون بعد السياق المعبر عن مناسبتها، إلا أن هذه المناسبة تضعف أمام المطلع بسبب عدم نصيتها، وإنما هي معطى سياقي ومقامي يرتبط بمحيط القصيدة التاريخي، المتمثل بطلب الأمير من الشاعر نظم أبيات على وزن الدوبيت، وبالتالي فإن هذه المناسبة تمثل معطى تاريخيًّا بعيدًا عن بنية القصيدة ومطلعها، وعليه يكون المطلع أو الأبيات الأولى من القصيدة هي العتبة المهمة التي من خلالها ندخل إلى النص.

وتأسيسًا على ما سبق، فإن المطلع في القصيدة يسد مسد العنوان، ويمكن القول إنه حقق إشارات وإيحاءات ودلالات سيميائية متعددة، عبر وسائل عدة، كان أبرزها اتساق الألفاظ صوتيًّا وصرفيًّا وموسيقيًّا، كذلك تلك الشاعرية المتأتية من التصوير الفني (ظبية حسناء، روضة غناء)، وتلك المعاني الرائقة المفعمة بالرونق والجمال والبهاء، كل هذه جعلت المطلع مدخلًا ناجحًا للنص الشعري، ومفتاحًا يجذب القارئ، ويشوقه لكي يدخل في فضاء القصيدة، ويحاول استكشاف مكنوناتها.

سيميائية البنية

تعد البنية بشقيها: العميق والسطحي، ركنًا أساسيًّا من أركان العمل الإبداعي، شعرًا كان أم نثرًا، إذ إن النص المحكم، لا بدّ من أن يتوفر له بنية سطحية ظاهرة، وبنية عميقة ناتجة عن التأويل من خلال استكشاف العلاقات والإشارات والرموز وآليات التشكيل التي تؤدي إلى إنتاج تلك البنية العميقة. ولعل البنية السطحية تمثل الرؤية التي يطرحها الكاتب في نصه، وتعكس غايته ومقصده، من خلال علاقة ما يرمي إليه بالواقع، فهي على حد قول (لوسيان غولدمان) وآخرين تمثل "ذلك الترابط الحاصل بين رؤية العالم التي يعبر عنها النص في الواقع وعناصره الداخلية، تشكيلية كانت أم فكرية" (غولدمان وآخرون، 1986، ص118–120)، وهي متجسدة في النص ومرتبطة بواقع الحياة بعناصره كافة، سواء أكانت الفكرية أم المعرفية الثقافية أم الاقتصادية أم السياسية أم الاجتماعية أم غير ذلك، ويجب أن تكون ذات غاية وهدف معين، يتجسد من خلال مجموعة من العناصر الفنية والموضوعية

المترابطة، التي تتعاضد معًا لتكوين تلك الرؤية ومقصدها.

ولعل البنية السطحية في قصيدة ابن فركون تنعكس من خلال غرضها الرئيس، المتمثل بمدح الأمير يوسف الثالث، فهو على حد قول الشاعر: (ابن فركون، 1987، ص233)

من غيثِ النّدى جودًا وغوثِ الرّاجي ومُسعفِ قَصْدِ الآمـلِ المحتاجِ

ومُجْلِي الـدُّجـــى بـنورِهِ الـوَهّاجِ ومَـوْلَـى مُلوكِـها أبـــي الـحَجّاجِ

فالممدوح جواد، يغيث المستجير، ويحقق آمال المحتاجين، وهو كالنور الوهاج الذي يبدد الظلام، كما أنه سيد الملوك وقائدهم، ومثل هذه الصفات معهودة في الشعر المدحي على مر العصور، ولم يأتِ ابن فركون بجديد فيها، ومعناها ومقصدها واضح للعيان، يستطيع أي قارئ استكشافها، وإدراك مراميها. والممدوح عنده كامل الصفات أيضًا، يقول: (ابن فركون، 1987، ص234)

ما زالَ لأوصافِ الكمالِ مُحرِزًا ومن رِفْدِهِ لكلِّ مُحسنٍ جَزَا

وهو عادل، لا يُظلم عنده أحد، من سلالة كريمة (خزرجي): (ابن فركون، 1987، ص234)

أنـا المملوكُ يـا إمامَ العدلِ ويا خزرجيَّ المُنتمى والأصلِ

ويعجز الشعراء عن وصفه، ووصف مكانته وشمائله: (ابن فركون، 1987، ص235)

قد أعيَا جريرًا وصفُهُ والأعشى فكيفَ يفي نَظْمٌ بهِ أو إنشا

وعلى الرغم من طول القصيدة التي بلغ عدد أبياتها (58) بيتًا، إلا أنها ارتكزت في أغلبها على المدح، وإبراز مناقب الممدوح وفضائله، وهذا كما قلنا سابقًا ليس جديدًا في شعر المدح، بل سبق إليه شعراء كثر على مر الأزمان، فالممدوح دائمًا جواد، عادل، شجاع فارس، لا يُحاط بوصف... الخ، ولعل هذا يمثل البنية السطحية الظاهرة لقصيدة ابن فركون.

أما البنية العميقة، فهي التي تؤول، ويمكن معالجتها من خلال السيميائيات، المرتبطة بعلائق الرموز وآليات التشكيل المختلفة، وهي "نموذج يختزن كل إمكانات السرد، وترتبط بالدلالة اللغوية، أي أنها تحدد التفسير الدلالي للجمل، وتتعلق بالجانب الدلالي للنص بالدرجة الأولى" (شرشار، 2009، ص152).

ويمكن القول إن البنية العميقة تمثل إنتاجًا لنص جديد، من خلال التعمق في النص وتعدد قراءاته؛ بحيث "يُعاد تفسيره حسب المكونات اللغوية والثقافية والتناصية للناقد، حتى يحقق في الأخير نصًّا جديدًا يعرف بالبنية العميقة" (الجيلاني، 2001، ص36)، ولعل أهم العناصر المشكلة للبنية العميقة: الرموز، الصورة، التناص، الإيقاع وغيرها.

أولًا: سيميائية الرموز

الرمز ظاهرة فنية أساسية من ظواهر النصوص الأدبية النثرية والشعرية على حد سواء، ولعله في الشعر كان أوضح وأوسع؛ لكون الشعر يقوم في أساسه على الخيال والرمزية، ولولا ذلك لما كان شعرًا، وتتجسد الرمزية فيه من خلال "تحويل الكلمات الجارية عن معناها التقليدي،... ولا يتحقق ذلك إلا من خلال وضع الكلمة في سياق تركيبي" (تيغيم، 1975، 274–ص277)؛ لأن الكلمة المعزولة لا تحقق الرمزية، وبالتالي لا يمكن لها أن تعكس دلالات مختلفة.

تجسد الرموز في سياقاتها الشعرية رؤية الشاعر العميقة، التي يُكتشف كنهها من خلال التأويل والتفسير المفضيين إلى استكشاف دلالاتها المتنوعة، والناظر في قصيدة ابن فركون يجدها تعج بالرموز الإشارية، والإيحائية الدلالية، التي توصل بها الشاعر لتحقيق غايته في المدح وإكمالها، ولعل كلمة (صبحا) في قوله: (ابن فركون، 1987، ص233)

مَرآهُ يلوحُ للعيونِ صُبْحا ثَناهُ كأزهارِ الرّياضِ نفحا

التي جاءت في آخر الشطر الأول من البيت، تنطق بأهميتها، إنها إشارة إلى انبلاج الصبح، والبداية الجديدة، التي يأمل منها الإنسان الخير والرزق، فالممدوح يُتخيل لمن يراه كأنه الصبح، والصبح مصدر الإشعاع والنور، وعليه يكون الممدوح رمزًا للعطاء والخير، وفي الوقت نفسه هو النور المشع، الذي يهدي الناس إلى الطريق السديد، ثم إن هذه الكلمة (صبحا) في آخر الشطر الأول، تستدعي كلمة (نفحا) في آخر الشطر الثاني، التي تحمل الوزن نفسه، ومعلوم أن النفح مرتبط بالطِّيب والعبق الطيب والأرج، فضلًا عن أن هذا النفح مرتبط بالصبح، ورياح الصبح العليلة من أجمل أنواع الرياح، ولا سيما إذا هبّت في روضة وأزهار، ثم إن النفح يحمل دلالة أخرى ترتبط بالجود والعطاء، فنفح المال يعني عطاءه بسخاء وكثرة، ولعل الشاعر أراد أن يستثمر دلالات الكلمة جميعها، ليسبغها على الممدوح، فهو طيب الذكر والمرأى، وفي الوقت ذاته يعطي بلا حدود.

ويلجأ الشاعر في خضم مدحه إلى كلمة (حمائم)، إذ يقول: (ابن فركون، 1987، ص233)

حمائمُ فكري ردّدتهُ صَدْحَا غَراني الطُّروس قلّدتهُ وشحا

ويقرنها بكلمة (فكري)، ليجعلها تحمل إشارات عدة، إذ جعل لفكره حمائم، لطيفة وادعة تصدح بذكر الأمير، ولا تنفك عن التفكير به، والحمائم هي الحمام (نوع من الطيور)، يرمز إلى المحبة والسلام والوداعة، كما أنها "ترتبط بالعطاء والمال، بل هي كرائم المال، وكرائم العطايا من الذهب والإبل وغيره، وتحمل دلالة أخرى ترتبط بالماء الحار" (ابن منظور، د.ت، حمم)، وربما أن الشاعر أراد أن يعبر عن حرارة شوقه وتعطشه لرؤية أميره وممدوحه، كما أن أفكاره أيضًا تمتلك من حرارة الشوق ما يجعلها حمائم (حارة)، ومن شدة هذه الحرارة صدح بذكر الأمير ومدحه، ولجأ نتيجة لذلك إلى النظم والكتابة على الطروس، أي الصحف المخصصة للكتابة، وترتبط (الطروس) بدلالة المحو من ثَم معاودة الكتابة، والشاعر ربما قصد أنه بذل جهدًا في نظمه من خلال تكراره بين المحو والكتابة للمديح، حتى يبلغ درجة الإتقان، ويحقق غايته، فغدت هذه الكتابة وشاحًا يتزين به أمام الأمير؛ لأن كلمة (وشحا) تدل على التزيين والتجميل، ومنها "أُخذت تسمية (الموشح) الشعري، المرتبط بالوشاح المزركش الجميل، الذي تتزين به الحسناوات" (ابن منظور، د.ت، وشح. عناني، 1998، ص17).

ثم إن الممدوح بكرمه وسخائه على كل من يقصده ويسأله، كأنه سن شريعة في العطاء: (ابن فركون، 1987، ص233)

ويُمناهُ إذ للقاصدينَ يسخو شريعةُ جودٍ لم يَرُعْهَا النّسخُ

وكلمة (الشريعة) متعلقة بالتدين والعبادة، وهي من المفروضات التي شرعها الله لعبادته من صلاة، وصوم، وحج وغيرها، وكأن الشاعر يريد أن يجعل لممدوحه شريعة خاصة، تعكس جوده وسخاءه، كما أنها ترتبط بالعادة والديدن، والعادة في طبع الإنسان قد لا تتغير؛ لذا فالممدوح يجري في عادته بالكرم دون توقف، وهذا مرتبط أيضًا بالماء الجاري؛ لأن الشريعة يمكن أن تكون مشتقة من (الشراع)، والشراع والمشرعة هي "المواضع التي يُنحدر إلى الماء منها، وشرع الإبل: أوردها شريعة الماء" (ابن منظور، د.ت، شرع"، وهذا فيه رمزية إلى كرم الممدوح الذي لا ينقطع، فهو كالماء دائم الجريان. ولتأكيد هذه الدلالة المدحية جاء الشاعر بعبارة تصف تلك (الشريعة)، إذ (لم يرعها النسخ)، والنسخ يعني "الإبدال وإبطال الشيء بعد إقراره" (ابن منظور، د.ت، نسخ)، ولكن العبارة جاءت بالنفي، لتجسد عدم إبدال الممدوح لشريعته في الجود، فهو كريم معطاء على الدوام، لا يتبدل ولا يتغير.

ولكي يعبر الشاعر عن ولعه بالممدوح وتلهفه لرؤيته، لجأ إلى ألفاظ وتراكيب توحي بشدة الوجد، يقول: (ابن فركون، 1987، ص234)

دمعي وفؤادي هائمٌ أو هامِ يهفو وجدًا كخافقِ الأعلامِ

لقد قرن الدمع بالفؤاد؛ لأن الفؤاد (القلب) هو سبب الدمع، فمشاعر الشوق في قلبه انعكست على عينيه، فبكت، وفاضت دموعها، وهذا يعكس حالة الانفعال النفسي لديه؛ حيث الشوق والهيام، ووسيلة التعبير عنهما هي الدموع، ثم إن فؤاده مضطرب بين صفتين (هائم أو هام)، وربما أن (أو) جاءت بمعنى (الواو)، وليس بمعنى التخيير أو التشكيك، بل إن قلبه هائم وهام في الوقت نفسه، و(هائم) ترتبط بالحيرة والاضطراب بسبب الشوق والهيام، وتمثل مرحلة أولى تنتج عنها مرحلة أخرى تتمثل بـ(هام)، أي ما يشبه الجنون في العشق، فلقد وصل الشاعر إلى درجة عليا في الهيام والتشوق لرؤية الممدوح، ثم إن (هام) تعكس مرحلة أشد تتمثل بالهرب؛ لذا يقال: هام على وجهه، وما هذا إلا لسبب عظيم، وربما أن الشاعر أراد بذلك كله التعبير عن مدى حبه وتعظيمه الأمير، ثم لجأ إلى الفعل المضارع (يهفو) المتعلق بالقلب، والدال على الاستمرارية، استمرارية فعل الهيام والوجد الذي لا ينقطع، بل هو يخفق باستمرار كخافق الأعلام، ولعل اضطراب الشاعر بسبب هيامه هو الذي دفعه إلى استخدام كلمة (خافق) الدالة على اضطراب الشيء، والرايات، فقلبه كثير الاضطراب كما الأعلام التي تحركها الرياح، وتجعلها مضطربة تلوح في كل اتجاه. وترمز كلمة (خافق) فيما ترمز إليه إلى "المكان الخالي من الأنيس" (ابن منظور، د.ت، خفق)، ولعل قلب الشاعر وجسده ونفسه لا يؤنسها سوى صحبة الأمير ورؤيته، وسيظل مستوحشًا مضطربًا حتى يلقاه ويأنس به، فترتاح نفسه.

وقد جسد الشاعر انفعالاته وعاطفته تجاه الممدوح من خلال تعابير وألفاظ مرتبطة بأعضائه وجوارحه، فها هو يقول: (ابن فركون، 1987، ص235)

هذا قلبي وخصرُهُ مُختطَفُ هذا شوقي وصدغهُ مُنعطِفُ

إذ إنه يعود إلى قلبه مرة أخرى، ليصف لوعة الشوق، فيجعل لهذا القلب خصرًا نحيلًا، كما الإنسان العليل الذي ضمر خصره وبطنه، وشوقه له صدغ منعطف، ومعلوم أن الصدغ "ما انحدر من الرأس إلى مركب اللحيين، وهو ما بين العين والأذن" (ابن منظور، د.ت، صدغ)، وإذا انعطف هذا الصدغ، تكون فيه علة ومرض، وتشبيه الشاعر شوقه بالوجه ذي الصدغ الذابل السقيم، فيه جمالية تعبيرية، تدل على مدى ألمه بسبب الشوق، وهذا الحيز من الوجه (الصدغ) يعد من أهم أجزائه؛ لأنه يمتد بين أهم

عضوين (العين والأذن)، العين الناظرة، التي ترى الجمال، والأذن التي تسمع، وقد تعشق قبل العين أحيانًا، ثم إن (المصدغة) هي "المخدة التي توضع تحت الصدغ" (ابن منظور، د.ت، صدغ)، وهي مرتبطة بالراحة، وبهذا تغدو رؤية الأمير وسماعه مصدر راحة وهناء للشاعر؛ لأنهما تريحانه وتخففان من حرقة شوقه له.

لقد لجأ ابن فركون إلى هذه الرموز وغيرها، لكي يجسد مدى تعلقه بأميره وحبه له، ومدى استجابته لأوامره؛ حيث أمره أن ينظم قصيدة على الدوبيت، فامتثل لذلك، وجسد من خلال ألفاظها، وما تحمل من رموز وإيحاءات رؤيته وهدفه المتمثل بالمدح، ولعل استنطاق الرموز جسد أيضًا بنية القصيدة العميقة التي عكست مقدار حب الشاعر للممدوح وتشوقه لرؤيته.

ثانيًا: سيميائية الصورة

الصورة بنت الخيال، ومقوم مهم من مقومات العمل الشعري، بل إنها من أهم الأدوات الفنية المؤثرة في تأليف أي عمل أدبي، إذ إنها تمثل عنصرًا جماليًّا قائمًا على الخيال الذي يميز به بين الشعر والنثر، فلا يعد الشعر شعرًا إلا إذا تضمن الصور بخيالاتها المتعددة، وبخلاف ذلك يكون كلامًا تقريريًّا مباشرًا يقترب من النثر السردي.

وتعد الصورة آلية فنية من آليات التشكيل الذي يفضي في النهاية إلى تجسيد المعاني والتعبير عنها، والشاعر الحاذق هو الذي يجعل الصورة الشعرية وسيلة "مخصوصة، يجري من خلالها تمثل المعاني بأسلوب إيحائي دلالي، يبتعد عن التقريرية المباشرة" (يحياوي، 2008، ص116)، ما يؤدي إلى الحاجة إلى التأويل والتفسير، كي يستطيع المتلقي فهم الصورة ومبتغاها، من خلال تأويله لها، وإدراك بواطنها وأسرارها.

الصورة الشعرية "تركيبة عقلية، تنتمي في جوهرها إلى عالم الفكرة، أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع" (عز الدين، د.ت، ص58)، وتتجسد بأنها "معرفة تتم عن طريق الخيال أو عن طريق الذهن" (زكريا، 1966، ص42)، وهي "خيال مبدع يُعتمد في رسمه على مهارات متعددة في صياغة القول، نابعة من أعمق المشاعر والأحاسيس الذاتية التي هي في واقع الحال الدافع الحقيقي في خلق هذه المهارات الفنية المتميزة" (الحلو، 2002، ص13).

وتعد الصورة وسيلة من وسائل التعبير عن التجربة الشعرية، ووجهًا من أوجه الدلالة، و"مقياس نجاحها هو قدرتها على نقل الفكرة" (الشايب، د.ت، ص52)، وتنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير، لكن أيًّا كانت هذه الخصوصية، أو ذاك التأثير، فإن الصورة لن تغير من طبيعة المعنى في ذاته، إنها تغير من طريقة عرضه وكيفية تقديمه، ولكنها بذاتها لا يمكن أن تخلق المعنى، بل إنها يمكن أن تُحذف دون أن يتأثر الهيكل الذهني للمعنى، الذي تحسنه أو تزينه (عصفور، 1992، ص323).

إن للصورة وظائف متعددة تؤديها في النص الشعري، ولعل أهمها: التأثير والإيحاء، ولا يمكن استجلاء هاتين الوظيفتين دون تحليل تلك الصورة، ويمكن القول إن التحليل السيميائي أداة من الأدوات التي تساعد على استكشاف تلك الدلالات الإيحائية للصور الشعرية. وتعد الصور الشعرية في قصيدة ابن فركون تقليدية بالمعنى البلاغي، أي إنها لم تخرج على إطار التشبيه وأدواته، والاستعارة، والكناية وغيرها، إذ يعمد دائمًا إلى تشبيه شيء بشيء، أو استعارة لفظة موحية ليدلل بها عمّا يريد.

ومن ذلك قوله في وصف الممدوح: (ابن فركون، 1987، ص234)

يلوحُ سناهُ كالصَّباحِ المُسفرِ فتخفى نجومُ الأفقِ حولَ المَظهرِ

فالممدوح يشبه الصباح عند طلوعه، وما يتضمن ذلك من نور وبهاء وجمال، ولعل مكونات هذه الصورة تجعلها أكثر تعبيرًا عن رؤية الشاعر ومدحه الأمير، فالصورة تتألف من منطوقات لفظية لها إيحاءات وإشارات تعبيرية، فكلمة (يلوح) فعل مضارع دال على استمرارية حدوث الفعل، وهو مقترن بالفاعل (سناه)، إذ إن الممدوح (يلوح سناه) بمعنى يظهر ويلمع، وسناه تدل على العلو والارتفاع، وعليه فإن منزلة الممدوح العالية دائمة الارتفاع، فهي ظاهرة ومستمرة في الظهور، لا تخبو، وقد ربط الشاعر هذه الصفة من خلال أداة التشبيه (الكاف) بالصباح المسفر، أي الصباح في أوله؛ حيث بزوغ الشمس اللامعة المنيرة، وهي ظاهرة دائمة مستمرة في بداية كل يوم، وبهذا يكون ظهور الممدوح وعلو منزلته دائمة هي أيضًا كدوام ظهور شمس الصباح المشعة.

وإذا ما ظهر هذا الممدوح بطلعته البهية ومكانته العالية، جاء الفعل (تخفى) في مفتتح عجز البيت، لا ليجسد العلاقة الضدية بينه وبين الفعل (يلوح) في بداية البيت، أي يلوح الممدوح ثم يختفي، إنما ليجسد اختفاء الأشياء وصغرها أمام عظمة ذلك الممدوح، إذ إن النجوم تخبو أمام هذا المظهر العظيم له.

ولكي تكتمل صفاته، فإضافة إلى هيبته ونوره، هو معطاء سخي: (ابن فركون، 1987، ص234)

يُفيضُ على قصَّادِهِ سُحبَ العَطَا فَتُلفيهم وردًا كأسرابِ القَطَا

والملحوظ أن الشاعر دائمًا ما يلجأ في صوره إلى الأفعال المضارعة، فمثلما استهل البيت السابق بـ(يلوح)، افتتح هذا البيت بالمضارع (يفيض)، ومعلوم أن الفيضان مرتبط بالكثرة والتوسع، ويقصد به كثرة العطاء، وهو عطاء متجدد لا ينقطع، بل إنه ما يلبث أن يتحول إلى (سحب)، إنها سحب من العطاء، وقد استعار الشاعر هذه اللفظة ليضفيها على الممدوح، إذ لا يوجد أكرم من السحب المحملة بالمطر والخير، والمرسلة من عند الله _جلت قدرته_ ليغيث بها الأرض والعباد والمخلوقات، ثم يأتي بفعل مضارع آخر في مستهل عجز البيت (تلفيهم)، فهؤلاء القصّاد مستمرون في الورود إلى الأمير لنيل عطائه؛ حيث ينتظمون في جماعات تشبه أسراب القطا، ولعله اختار هذا الطائر دون بقية الطيور؛ لأنه يؤثر في حياة الصحراء، ويقطع المسافات الشاسعة، لكي يجسد فكرة أن الناس يقصدون الأمير من كل البقاع، وليس من مكان واحد قريب منه، وفي هذا دلالة على شهرته وذيوع صيته، إذ يقبل عليه الناس من أبعد الأمصار وأقربها، ثم إن كلمة (أسراب) وما توحيه من انتظام، تدل أيضًا على الكثرة والجماعة، ما يشي بكثرة القصّاد وطالبي العطاء، إذ يأتون جماعات جماعات، وهذا كله يجسد كرم الأمير وعطاءه السخي.

ولا يكتفي الشاعر برسم الصور والصفات المعنوية لممدوحه، بل إنه لا يغفل عن صفاته الشكلية، فهو جميل كجمال يوسف عليه السلام: (ابن فركون، 1987، ص234)

أيا يوسفًا في الحسنِ أو في المُلكِ نظامي كَدُرٍّ رائقٍ في السّلكِ

فقد استعار الاسم (يوسف) ليجعل الممدوح جميلًا كيوسف عليه السلام، ومَنْ أجمل من يوسف النبي؟ وقد جاء بهذه اللفظة في سياقه التصويري، ليدلل من خلالها على الجمال والحسن والصبر والشجاعة، فمعلوم عن يوسف _عليه السلام_ أنه أكثر الناس صبرًا وحكمة وشجاعة، وهو الذي ساد مصر من خلال تلك الصفات، وبأمر الله جلت قدرته، ويأتي عجز البيت ليكمل بهاء الصورة ورونقها، إذ إن كلمة (نظامي) تدل فيما تدل عليه على نظم (الشعر)، وربما أن الشاعر أراد أن يجعل شعره (نظمه) في هذا الرجل كالدّر، وهو الجواهر المنتظمة والمؤلفة في عقد، فهذا الممدوح الجميل الكريم يستحق أن يُقال فيه نظمًا مرتبًا متآلفًا، يشبه عقد الجواهر الثمينة المنظمة في سلك، ومتسقة مع بعضها البعض، والممدوح جميل كيوسف، ولا يليق به إلا شعر جميل متناسق كعقد الدر المتلألئ المنسق.

ويؤكد جماله وشجاعته، مرتكزًا على صورة تمتزج فيها صفاته المعنوية والحسية، يقول: (ابن فركون، 1987، ص235)

يُبدي نورَ الصّباحِ للمُقْتَبِسِ يبدو أسدَ السّرجِ وبدرَ المجلسِ

إذ عاد مرة أخرى إلى جعله كنور الصباح في جماله وطلعته البهية، ثم يستعير لفظتي (أسد، بدر)، فالممدوح كالأسد في الشجاعة، وكالبدر في حسن الطالع، ثم إنه ربط كلمة (أسد) بكلمة (السرج)، ليدلل على فروسيته، و(السرج) ما يوضع على ظهر الجواد، وفي هذا مجاز مرسل علاقته جزئية؛ حيث ذكر الجزء (السرج) وأراد الكل (الحصان)، ليعبر من خلالها عن ركوبه الدائم للحصان، وفي هذا دلالة على فروسيته، وأنه رجل حروب ومعارك، لا يهاب الموت، ثم جاءت كلمة (بدر) مقترنة بكلمة (المجلس) من باب الاستعارة التصريحية، فالممدوح بدر ينير مجلسه، ويستنير به وبرأيه كل من حوله، ولقد جمع الشاعر في هذه الصورة بين صفتين: صفة الشجاعة وصفة النور التي توحي بالضياء وبحكمة الرأي وسداده، لكي يجعل صورة الممدوح مكتملة تجمع كل المناقب الحسية والمعنوية.

والمتأمل في صور القصيدة، يجدها جميعها تدور في فلك الممدوح، وتجسد سماته الشكلية والخلقية والمعنوية والحسية، وقد استعان الشاعر بمظاهر البيئة والطبيعة كافة؛ لتكون وسيلته في رسم تلك الصور القائمة على الربط بينها وبين الممدوح، ولعله أراد بهذا كله تحقيق غرضه ومبتغاه، المتمثل برسم صورة فضلى لأميره وسيده، وهذا ليس بجديد في شعر المدح، إنما شائع على مر العصور والأزمان.

ثالثًا: سيميائية التناص

النص الأدبي نص مفتوح قابل للتأثر والتأثير؛ حيث تتفاعل فيه نصوص أخرى سابقة له، فتتعالق معه، عبر ما يسمى (التناص)، إذ تتواشج تلك النصوص لتخرج بنص جديد، يجسد أفكار المبدع الجديدة ورؤاه، وقد يعبر ذلك المبدع عن الفكرة نفسها المتمثلة في نصوص غيره، ولكن بطريقة جديدة.

ولأن النص الشعري ما هو إلا تعبير عن تجربة الشاعر الذاتية، فإنه من الطبيعي أن تتسلل إليه المعارف المختزنة في المخزون الفكري لدى الشاعر، بما تشتمل عليه من حقائق وأفكار متنوعة، دينية وأدبية وتاريخية وغيرها، تجتمع هذه كلها لتشكل نصًّا جديدًا

ينتجه الشاعر، فتكون معارفه تلك وسيلة مساعدة له في تجسيد رؤاه، وتحقيق غاياته، فـ"كل نص هو نتيجة لتجمع العديد من النصوص، ولأن المبدع هو أصله قارئ، ظل يمارس فعل القراءة، إذ يختزن في ذاكرته ما لا يحصى من النصوص والأفكار التي تدل على اتساع آفاقه، وخلفياته التاريخية والثقافية التي يستحضرها في كل قراءة، محاولًا تسخيرها في انفتاح الدلالة" (تاوريرت، 2010، ص236)، ما يسهم في جعل النص قابلًا للتأويل والتفسير واستنباط الدلائل العميقة المتجسدة فيه.

ويرى (ريفايتير) أن "التناص هو إدراك المتلقي للعلاقات بين عمل أدبي وأعمال أخرى" (الطالب، 2000، ص168)، وهذا ما أكده (جيرار جينيت)، إذ يرى أن التناص ما هو إلا "علاقة حضور مشترك بين نصين أو نصوص كثيرة" (بارت، 1988، ص132). وإذا كان (باختين) قد استخدم مصطلح (الحوارية) بدلًا من التناص، قاصدًا به تحاور النصوص ضمن تعبيرات تقع في دائرة التواصل اللفظي (تودوروف، 1992، ص72)، فإن (جوليا كريستيفا) قد أطلقت عليه مصطلح (التصحيفية) على أنه يعني "امتصاص نصوص (معاني) متعددة داخل الرسالة الشعرية التي تقدم نفسها من جهة أخرى، باعتبارها موجهة من طرف معنى معين" (كريستيفا، 1997، ص9–10).

ويعد التناص تقنية من تقنيات الكتابة التي يلجأ إليها المؤلف، إما لإكمال نقص أو عجز فكري أو لغوي، وإما بهدف مقصود هو نقل القارئ من زمان لآخر، ومن مكان لآخر، بغية زيادة لهفته وتعطشه لاستقاء المعنى الذي يتزايد ويتعدد بفعل ذلك الانتقال (تاوريرت، 2010، ص237). وقد أكد محمد مفتاح ما جاء به الغربيون من أن التناص هو تعالق نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة (مفتاح، 1985، ص121)، وأشار الغذامي إلى ذلك بقوله إن النص "نتاج أدبي لغوي لكل ما سبقه من موروث أدبي، وهو بذرة خصبة تؤول إلى نصوص تنتج عنه" (الغذامي، 1993، ص111).

ولأن التناص يعني "حدوث علاقات تفاعلية أو وشائج بين نص وآخر، أو بين نص ونصوص أخرى" (حلبي، 2007، ص60)، فإن هذا يؤدي إلى توليد نصوص جديدة، وبهذا تتحقق وظيفة التناص المتمثلة بالتحويلية والدلالية، إذ يفتح مجالًا للتأويل، وبالتالي تحقق دلالات جديدة في النص.

والناظر في قصيدة ابن فركون يدرك أن التناص بأشكاله المتنوعة، الأدبي والديني والتاريخي، كان له حضور فيها، أما التناص الديني فقد اعتمد الشاعر طريقة استحضار الآيات القرآنية على نحو جزئي، من خلال استدعاء ألفاظ الآيات، واستثمار معانيها، إذ تلتحم لغة القرآن مع لغته، وتسهم في تحقيق مقاصده، ومن ذلك قوله: (ابن فركون، 1987، ص234)

بالقلبِ من الغرامِ ما لا يُحصى فكمْ أمَدٍ بَلَغْتُ منهُ الأقصى

فقوله (ما لا يحصى) تناص مع قوله تعالى في سورة النحل: ﴿**وَإِنْ تَعُدُّوا نِعْمَةَ اللَّهِ لَا تُحْصُوهَا**﴾ (النحل، 18)، وقد اجتزأ منها التركيب (لا تحصوها) جاعلًا غرامه بالأمير شيئًا كبيرًا لا يمكن إحصاؤه، ولعل الشاعر لجأ إلى هذا الاستدعاء ليجسد حبه للممدوح، فلم يجد عبارة أكثر تعبيرًا من نفي الإحصاء (لا يُحصى)، فالغرام عنده واسع الأفق، كثير لا يُحاط به، وقد جاء التناص على مستوى اللفظ والمعنى، مع اختلاف الشيء الذي لا يحصى، فهو عند الله _جلت قدرته_ يتمثل بنعمه الكثيرة، أما عند الشاعر، فيتمثل بالحب والغرام.

لقد جسد الشاعر الغرام، جاعلًا إياه شيئًا محسوسًا ملموسًا، لا يمكن عدّه وإحصاؤه، كأنه على أنواع وأصناف كثيرة، لا يستطيع أحد أن يحصيها، متوسلًا بالتركيب (لا يُحصى)، الذي يتألف من (لا) النافية، والفعل المضارع المبني للمجهول (يُحصى)، ما يدلل أيضًا على أن الفاعل غير معلوم، إذ لا يوجد فاعل (شخص) معلوم، يستطيع أن يقوم بهذا الفعل (الإحصاء)، وهو فعل مضارع، أي أنه مستمر لا يتوقف، غرام كبير متجدد، مكانه (القلب)، قلب الشاعر الذي اتسع لكل هذا الغرام، الذي عجز عن عدّه كل البشر، وربما أن رؤية الشاعر هذه، المتمثلة بعجز البشر عن الإحصاء، هي ما جعلته يغفل الفاعل، ويجعله مجهولًا، فلا أحد يقدر على القيام بمثل هذا الفعل.

إن هذا الممدوح الذي أحبه الشاعر، وهام به، وكان غرامه فيه كبيرًا لا يحصى، هو أيضًا يروي العطشى بكرمه وسخائه، يقول ابن فركون: (ابن فركون، 1987، ص235)

من جَدوى يديهِ كُلُّ ظامٍ يروى يلقي حمدَهُ في السِّرِّ أو في النَّجوى

ثم إن هذا المحتاج السائل لعطاء الأمير، ينال ما يريد، فيحمد عطاياه في سره ونجواه، وقد استثمر الشاعر لفظة (النجوى)،

وهي لفظة قرآنية، وردت في آيات كثيرة بمعانٍ مختلفة [3]، إلا أن الشاعر أراد بها معنى الكتمان، وحديث الإنسان مع نفسه بالحمد والثناء والشكر والخير، وهذا متجسد بقوله تعالى: ﴿**يا أَيُّهَا الَّذينَ آمَنوا إِذا ناجَيتُمُ الرَّسولَ فَقَدِّموا بَينَ يَدَي نَجواكُم صَدَقَةً ذلِكَ خَيرٌ لَكُم وَأَطهَرُ فَإِن لَم تَجِدوا فَإِنَّ اللَّهَ غَفورٌ رَحيمٌ ۝ أَأَشفَقتُم أَن تُقَدِّموا بَينَ يَدَيْ نَجْوَاكُمْ صَدَقَاتٍ**﴾ (المجادلة، 12، 13)، إذ مطلوب من المؤمنين أن يناجوا الرسول الكريم سرًّا وعلانية، بقول الخير وتقديم الصدقات التي تطهره وتزكيه.

ولعل هذا الاستدعاء للفظة القرآنية يضفي هالة من القداسة على الممدوح، إذ يحمده طالبو عطائه في نجواهم، وقد جعل الشاعر هذا الحمد ضمن خيارين يحملان المعنى نفسه (في السر أو في النجوى)، فالسر هو النجوى نفسها، وكلاهما يوحيان بحديث النفس، أو احتفاظ الإنسان بما يريد أو يقول بداخله، إلا أنه عطف (النجوى) على (السر) من خلال حرف العطف (أو) الدال على التخيير، لكي يجسد فكرة الحمد التي تكون سرًّا كالصدقات التي يستوجب أن تكون سرًّا، وهذا أمر محمود، وقد جاء بكلمة (النجوى)؛ لأنها أكثر قداسة وأقدر تعبيرًا، فضلًا عن أنها قد تتسع لتكون كالسر بين الاثنين؛ حيث إن طالب العطاء من الأمير يناجي آخر ويطلعه على ذلك العطاء، وربما أراد بذلك توسيع نطاق العطاء، لكي يشمل السائلين المحتاجين كلهم؛ لكون الذي يناجي الآخر، كأنه يقول له بالذهاب إلى الأمير لينال عطاياه وكرمه، وبهذا يكون الطالب مخيرًا بين السر لنفسه فحسب، أو مناجاة غيره بذلك السر، حتى يظفر من الأمير بما ظفر هو به.

أما التناص الأدبي، فقد جاء في القصيدة على مستوى توظيف أشعار السابقين، من خلال استثمار ألفاظهم ومعانيهم وصورهم، ففي حديث ابن فركون عن عُذاله بسبب مدحه الأمير وحبه له، يقول: (ابن فركون، 1987، ص233)

عُذَّالي إذْ بُحْتُ بوجدِي عَتَبُوا والشَّمسُ عن العُيونِ لا تَحْتَجِبُ

فعجز البيت يتضمن معنى طالما جسده الشعراء من قبل، إذ لا يمكن أن تحتجب الشمس عن عيون الناظرين، يقول المتنبي في مدح أبي العشائر وزير الحمدانيين: (المتنبي، د.ت، ج2، ص373)

الشّمسُ قد حلَّت السّماءَ وما يحجُبُها بُعدُها عن الحدقِ

ويقول في موضع آخر، مادحًا سيف الدولة الحمداني: (المتنبي، د.ت، ج1، ص74)

بسيفِ الدّولةِ الوُضّاءِ تُمسي جُفُوني تحتَ شمسٍ ما تغيبُ

لقد جاء التناص على مستوى اللفظ والمعنى، إذ استثمر ابن فركون ألفاظ (الشمس، العيون، تحتجب)، وهي الألفاظ نفسها التي توسل بها المتنبي لتشكيل صورته ومعناه، فنجد في البيت الأول الكلمات (الشمس، يحجبها، الحدق (العيون))، وفي البيت الثاني (الجفون (العيون)، الشمس، ما تغيب (لا تحتجب))، ولعل الشاعر_ أي شاعر_ أراد أن يسوق المعنى نفسه أو الصورة نفسها لا يمكن له الاستغناء عن مثل هذه الألفاظ؛ لأنها الأقدر على رسم صورة الشمس التي لا يمكن أن تحتجب عن العيون، ثم إن هذا المعنى من المعاني المشتركة التي تجسدها قرائح الشعراء كافة، وهو معنى معلوم، إلا أن الشاعرية تكمن في الصورة، إذ إن الممدوح شمس لا تغيب، في حين أن الشمس تغيب ليلًا، وسيف الدولة عند المتنبي شمس طالعة نهارًا وليلًا، أما أبو العشائر، فهو شمس في السماء، وإن بعدت فإنها لا يمكن أن تُحتجب عن العيون، ولعل هذه الصورة والفكرة تسربت إلى ذهن ابن فركون ليضفي بظلالها على وجده الذي لا يمكن إخفاؤه وحجبه عن الناس والعذال، فهو كالشمس لا يمكن أن لا يراها الناس.

لقد استقى ابن فركون معناه وصورته وألفاظه من سابقيه، واستطاع أن يستثمر ذلك، ويضفي عليه دلالات جديدة، فإذا كان المتنبي قد جعل ممدوحه شمسًا من باب الاستعارة، فإن ابن فركون جعل (الوجد) شمسًا، ليدلل على اتساع حجمه في نفسه وشدته، وانكشافه على الناس، إذ لا يمكن حجبه عنهم، بل إنه غدا كشيء مادي محسوس ملموس يراه الناس بعيونهم، وهو في الحقيقة شيء معنوي لا يُرى، مرتبط بالشعور النفسي الذي لا يحسه إلا صاحبه، لكن الشاعر أراد أن يعبر من خلال هذا الربط بين الوجد والشمس عن حبه وشوقه الكبير لممدوحه، حتى وإن لامه العذال وعاتبوه، فأمر وجده مفضوح لا يخفى على أحد، فهو كالشمس في كبد السماء لا تغيب عن العيون.

ويقول ابن فركون في معرض حديثه عن الصبر على ملاقاة الممدوح: (ابن فركون، 1987، ص235)

للصّبرِ حسامٌ كلَّما أُنضيه يَفُلُّ الهوى ما عزمُهُ يُمضيهِ

ولعله في هذا يقترب من قول أبي فراس الحمداني: (أبو فراس الحمداني، 1994، ص162)

([3]) انظر مثلًا: قوله تعالى: ﴿**إِنَّمَا النَّجْوَىٰ مِنَ الشَّيْطَانِ**﴾ (المجادلة، 10)، بمعنى فيها تآمر على الحق وإضرار بالمسلمين، وإدخال الشك في النفوس. وقوله تعالى: ﴿**وَيَتَنَاجَوْنَ بِالإِثْمِ وَالْعُدْوَانِ وَمَعْصِيَةِ الرَّسُولِ**﴾ (المجادلة، 8)، أي يتحدثون فيما بينهم بالإثم.

أراكَ عصيَّ الدّمعِ شيمتُكَ الصّبرُ أمَـا للـهوى نـهيٌ عليكَ ولا أمرُ
بلـى أنـا مشتاقٌ وعندي لـوعـةٌ ولـكنَّ مثـلي لا يُـذاعُ لــه سـرُّ

فكلما أراد ابن فركون التصبر وأشهر حسام الصبر، غلبه هواه وقهر سيفه، فانكشف أمر الهوى، وهو بهذا يعترف لنفسه أن لا قدرة له على الصبر؛ لأن الهوى أقوى منه، ولعل هذه الفكرة هي نفسها عند سابقه أبي فراس، إذ يحاول الصبر، ويخاطب نفسه بأن الهوى لن يقدر عليه، ولن يغلب صبره، إلا أنه ما يلبث حتى يعلن هزيمته أمام الهوى، إذ الشوق واللوعة تغلبانه، ولكن مثله وهو الأمير لا يُذاع سره.

إن المقصود بالتناص هنا هو تناص المعنى، المتمثل بقدرة الهوى على هزيمة الصبر، وإن اختلف السياقان بين الشاعرين، فالمقصود هو استثمار اللفظين (الصبر، الهوى) وانسجامهما في سياق واحد، إذ يكون الصبر هو السلاح القوي، لكن الهوى أقوى منه وقادر على هزيمته، والصبر يمثل غطاء وتستر يحاوله الشاعر المحب الولهان، ويمثل الهوى الكاشف الفاضح لهيام الشاعر، وإن كان هذا الفضح بين الشاعر ونفسه فحسب.

ولجأ ابن فركون إلى شكل آخر من أشكال التناص، يتمثل باستدعاء الشخصيات التراثية، سواء أكانت الدينية أم الأدبية، وقد استعان بها ووظفها لتخدم أفكاره ومعانيه، وتضفي بعدًا فنيًّا على أنساقه الشعرية، باعتبارها رموزًا تساعد على تجسيد الرؤية الشعرية، وتمنحها الجمال والشاعرية، "فالتجربة الشعرية بما لها من خصوصية في كل عمل شعري، هي التي تستدعي الرمز القديم، لكي تجد فيه التفريغ الكلي لما تحمله من عاطفة أو فكرة شعورية، وهي التي تضفي على اللفظة طابعًا رمزيًّا" (إسماعيل، 1994، ص172).

ويتكئ المبدع على هذه الرموز والشخصيات التراثية؛ لأنها "لا تحمل دلالة ثابتة تعد مرادفًا لها في الوعي الجمعي؛ حيث يمكن أن تصبح شفرة حرة متفاعلة، قابلة لتعدد الدلالة عند توظيفها فنيًّا في سياقات القصائد الشعرية، ولهذا يجب أن ينظر إلى نجاح التوظيف أو فشله فنيًّا، من خلال رصد مدى اندماج الشخصية التراثية داخل بنية النص، ومقدار إسهامها في تعميق دلالتها الكلية، وليس من خلال قياس مدى توافق التوظيف أو مدى تخالفه مع المرجع التاريخي، الذي يعد عنصرًا خارجًا على النص أو مفارقًا لطبيعته البنائية" (مجاهد، 1988، ص8).

وبالعودة إلى قصيدة ابن فركون، فإننا نجده قد استدعى فيها ثلاث شخصيات تراثية: شخصية النبي يوسف _عليه السلام_، وهي شخصية دينية، وشخصيتين أدبيتين هما: الشاعر الأعشى، والشاعر جرير، وهما شاعران معروفان، الأول من العصر الجاهلي، والثاني من العصر الأموي.

وقد أشرنا سابقًا في هذه الدراسة، خلال معالجة سيميائية الصورة إلى رمزية (يوسف) عليه السلام؛ حيث يقول ابن فركون في مدح أميره: (ابن فركون، 1987، ص234)

أيا يوسفًا في الحسنِ أو في الملكِ نظامي كَدُرٍّ رائقٍ في السّلكِ

إذ استحضر (يوسف) عليه السلام ليحقق غايتين: الأولى إظهار صفة خلقية من صفاته، تتمثل بجماله وحسنه ووجهه المشرق، ليربط هذه الصفة بممدوحه ويجعلها له، أما الثانية، فهي صفة معنوية، تتمثل بصبر يوسف عليه السلام وشجاعته، ما أدى إلى توليه منصب عزيز مصر، وقد أضفى الشاعر هذه الصفة أيضًا على ممدوحه، إذ إنه شجاع صابر كيوسف، وهذا ما جعله سيدًا وأميرًا، ولعله لجأ إلى استدعاء هذه الشخصية الدينية، لتقريب الصفة التي أراد إظهارها، وذلك من خلال ربطه بين الشخصيتين، الشخصية الحاضرة (الأمير، الممدوح)، والشخصية الغائبة (يوسف عليه السلام)، فتعالقت الشخصيتان، شخصية أمير (ملك) وشخصية نبي، وكذلك تعاضدت صفاتهما، ملامح جمال وجه يوسف في وجه الأمير، وصبر يوسف وشجاعته مع شجاعة الأمير وصبره، وبهذا يحقق التوظيف الانسجام بين الشخصيتين في الجانبين المادي والمعنوي.

أما الأعشى وجرير، فقد استحضرهما الشاعر في سياق وصفه الممدوح، وأن الشعراء عجزوا عن الإحاطة بمدحه وصفاته، يقول ابن فركون: (ابن فركون، 1987، ص235)

قد أعْيَا جريرًا وصفُهُ والأعشى فكيف يفي نظمٌ به أو إنشا

لقد استدعى جريرًا الشاعر الأموي، وقدمه على الأعشى الجاهلي، وجعل كليهما عاجزين عن وصف الممدوح، وربما لجأ إلى هذا التقديم لاستقامة الوزن، أو لأن جريرًا معروف بالوصف الرقيق العذب، أكثر من الأعشى، فهو "يغرف من بحر" (الجاحظ، 1998، ج2، ص117)، وهذا يدلل على سهولة شعره ورقته، فالغرف من البحر سهل، لا عناء فيه، ومعلوم أيضًا أنه شاعر مطبوع، يميل إلى مذهب الأوائل، وفي الوقت ذاته تتسم ألفاظه بالسهولة والوضوح والرقة، نائيًا بشعره عن الغرابة والالتواء، ولعله عاجز عن وصف الممدوح نتيجة لطبعه وسهولة ألفاظه، فكأن الشاعر يريد أن يقول: إن الممدوح يحتاج إلى شاعر يلجأ إلى الألفاظ الجزلة

القوية غير المعتادة، التي تحتاج إلى تأويل وتفسير، فهذه هي القادرة على الإحاطة بوصفه، فهو قوي شجاع فارس، ومثله يوصف بألفاظ قوية معبرة، وهذا ما لا يستطيعه جرير.

أما الأعشى، فهو من شعراء الطبقة الأولى، ومن فحول العرب وأعلامهم في الجاهلية، وكان شعره يطرب له ويغنى، ولقب بصناجة العرب، لجودة شعره ومتانته، ولكنه بالرغم من كل هذا عاجز أيضًا عن وصف الأمير، وعليه فإن النتيجة واحدة عند كلا الشاعرين (جرير، الأعشى)، وهي العجز عن الوصف، وصف الممدوح، إذ لا يستطيع وصفه من كان سهل الشعر رقيقه، ولا من كان جزله وقويه، وربما هذا فيه مبالغة من ابن فركون، فكأن ممدوحه رجل استثنائي، لا يقدر على وصفه إلا شاعر استثنائي، ولا يفي بحقه نظم أو نثر.

وربما أن ابن فركون كان قاصدًا في هذا، لكي يحط من منزلة غيره من الشعراء، ويحط أيضًا من شأن أهل النظم والنثر، لكي يثبت شاعريته، ويستحوذ على حب الأمير له دون غيره من الشعراء المعاصرين له، إذ لا يستطيع هؤلاء إيفاء الأمير حقه في الكتابة والشعر، وكيف يستطيعون، وقد أعجز ذلك شعراء كبارًا كجرير والأعشى.

لقد استطاع ابن فركون من خلال هذه الاستدعاءات أن يحقق أغراضه ومقاصده، المتمحورة حول مدح الأمير يوسف الثالث، من خلال تأويل هذه الرموز التراثية تأويلًا خاصًا، يلاءم تجربته الشعرية وأبعادها المعاصرة، المتمثلة بإعجابه بالممدوح، وأن هذه الشخصيات المستدعاة على الرغم من أهميتها وإعجاب الشاعر بها، إلا أن إعجابه بالشخصية الحاضرة (الأمير) أشد وأعمق، وقد ساعدته هذه الشخصيات في رسم صورة متكاملة للممدوح، صورة تقوم على المقابلة والرمزية، ما جعلها متماسكة فنيًّا، فيها أصالة وابتكار، وأسهم ذلك في جعلها تتسم بالشاعرية، القائمة على المزج بين الحاضر والماضي، الماضي برمزيته الجميلة الأصيلة، والحاضر المتجدد، الذي لا يستغني عن الماضي، لكنه يستثمره، ليحقق الابتكارية والتجديد فيه، فيكون الماضي برموزه التراثية وسيلة لرسم الحاضر وإضفاء الجمال عليه.

رابعًا: سيميائية الإيقاع (موسيقى القصيدة)

لا ينكر أحد من النقاد سواء القدامى أم المحدثين أن الشعر ما هو إلا صيغة موسيقية، يمتلك إيقاعًا يجعله قابلًا للغناء، غنيًّا بالجرس الذي يطرب الأذن، و"ليس الشعر في الحقيقة إلا كلامًا موسيقيًّا، تنفعل لموسيقاه النفوس، وتتأثر به القلوب" (أنيس، 1972، ص22)، ولعل الإيقاع يعد عنصرًا أساسيًّا في تلك الموسيقى، بل لربما هو الموسيقى نفسها، فمن خلاله تتأتى القدرة الفنية التي يتولد منها إيقاعات تجذب المتلقين إلى النص الشعري بواسطة النغم، الذي يعكس مذاقًا خاصًا ناتجًا عن الموسيقى الداخلية.

ويرى (سوريو) أن الإيقاع "تنظيم متوالٍ لعناصر متغيرة كيفيًّا في خط واحد، وبصرف النظر عن اختلافها الصوتي" (إسماعيل، 1992، ص188)، وإذا استطاع الشاعر استثمار هذه العناصر بمهارة ووعي، كان للإيقاع قدرة أكبر على التعبير والتأثير والتصوير، وتتمثل هذه العناصر بالهيكل العام للإيقاعين الداخلي والخارجي، الخارجي المتمثل بالوزن والقافية والروي، والداخلي المتمثل بالتكرار وبعض أضرب البديع كالجناس، والطباق، ولزوم ما لا يلزم وغيرها، وبها يكون للإيقاع "قيم كيفية، وطاقات جمالية، وقدرات فائقة على التعبير" (العياشي، 1976، ص69).

وتكمن أهمية الإيقاع من أنه مرتبطًا بالمعنى، إذ يأتلف مع المعنى، وينصهران معًا في مركب عضوي واحد، ليعبران عن النغمة الانفعالية التي تؤدي إلى إيقاظ وتيرة الإيقاع؛ حيث "إن موسيقى الشعر ليست شيئًا يوجد منفصلًا عن المعنى، والمعنى في الشعر يتطلب موسيقى الشعر حتى نفهمه الفهم الكامل، وحتى نتأثر به التأثر الواجب له...، إن الشعر يحاول أن يحمل معاني أكثر مما يستطيع النثر أن يؤدي، وإن موسيقى الشعر هي التي تمكنه من الوصول إلى تلك المعاني" (النويهي، 1971، ص19 وما بعدها)، وعليه فإن الإيقاع لا ينفك بحال من الأحوال عن المعنى والدلالة، إنما هو دعامة وركن أساسي من أركان ذلك المعنى وتجسيده.

ولعل أبرز عناصر الإيقاع الخارجي في قصيدة ابن فركون هو **الوزن**، الذي هو "لصيق بالمعنى وغير منفصل عنه، ويساعد على تأكيده، وتثبيته في الذهن، وصونه من الضياع" (عيد، د.ت، ص12)، وقد نظم ابن فركون قصائده على بحور الشعر الخليلية المعروفة، كالطويل والكامل والبسيط وغيرها، وخالف هذه البحور في قصيدته محور الدراسة، إذ نظمها _كما قلنا سابقًا_ على نظام الدوبيت، وهو" شكل جديد لا يمكن أن يُعاد إلى بحر خليلي" (أبو ديب، 1974، ص91).

ويعد هذا النظام تعبيرًا عن طريقة جديدة في اكتشاف الطاقات الإيقاعية، وتطلعًا إلى المستقبل؛ لأنه لا يفرض حدودًا ينبغي على الشعر أن يسكنها، بل هو قادر على رفض أي تحديدات شكلية، ما يجعل الشاعر يمتلك حرية مطلقة لأن يبدع إيقاعه الذاتي الخلاق، الذي يعد عنصرًا نابعًا من تواشج أبعاد تجربته الفنية الكلية (أبو ديب، 1974، ص93)، وبهذا يستطيع الشاعر أن يعبر

عن الطاقات الكامنة في نفسه، من خلال امتلاكه الحرية في الوزن، دون الخروج المفرط على الإيقاع، الذي إذا اختل اختلت القصيدة ومعناها.

لقد نظم ابن فركون قصيدته ملتزمًا بإيقاع الدوبيت؛ حيث تألفت من (58) بيتًا، التزم فيها بالنظام الرباعي، فكل بيتين منها يلتزمان بالقافية نفسها، أو بالحرف الأخير من الكلمة الأخيرة في كل شطر، وعليه فإنها تتألف من (29) مقطعًا رباعيًّا، ولعل الشاعر لجأ إلى هذا النظام ليثبت قدرته الشعرية، ولا سيما أن الدوبيت_ كما أسلفنا_ كان معروفًا عند الفرس بمعنى (البيتين)، فأراد ابن فركون إبراز قدرته على النظم به بأكثر من بيتين، بل إنه نظم تسعًا وعشرين مقطوعة رباعية دوبيتية، وبدا كأنه صانع ماهر موهوب، أراد أن يثبت ذلك من خلال قصيدته أمام أميره وممدوحه يوسف الثالث، الذي أمره بنظم القصيدة على هذا الإيقاع، وكان هذا هدفًا مهمًا من أهداف الشاعر، يتمثل بتحقيق رغبة الأمير وإرضائه، فضلًا عن إثبات موهبته وقدرته، وتعبيره عن مشاعره تجاه الأمير، وغالبًا ما يكون الدوبيت عائدًا إلى "حاجة الشعراء إلى الإعراب عن أحاسيسهم، وبخاصة شؤون حياتهم اليومية ومشاعرهم الشخصية الخاصة، تجاه أنفسهم وتجاه الآخرين" (الشيبي، 1972، ص34)، عبر قصائد مختلفة في إيقاعها، تتبع من مقتضى طبع الشاعر وانفعالاته.

ويعرف الدوبيت عند المحدثين ببحر السلسلة أو الرباعي، ويأتي في العربية على وزن (فعلن متفاعلن فعولن فعلن) بتكراره أربع مرات، مصحوبة بوحدة القافية (الشيبي، 1972، ص34)، ويذهب ممدوح حقي إلى أن أحد النماذج الملحقة بالدوبيت، قد يتألف وزنها من (تن مستفعلن مستفعلن مستفعلن)، وهو بالأساس جزء من بحر الرجز، الذي وزنه (مستفعلن مستفعلن مستفعلن) مكرر، لذا فهو يلحقه به؛ لأن حذف السبب (تن) يعيده إلى وزن الرجز (حقي، 1970، ص167)، وقد التزم ابن فركون بهذا الوزن، مع التزامه بالقافية الواحدة في المصاريع الأربعة لكل بيتين متتاليين، ويسري هذا على القصيدة كلها.

ولو تتبعنا قصيدته، لوجدناها سائرة على هذا النمط بأكملها، ومن أمثلة ذلك قوله: (ابن فركون، 1987، ص233)

قلبـــي كَلِفٌ بظبيـــــةٍ حسنـــاءِ **يأتـــي وصفُهَا بالرَّوضةِ الغَنّـــاءِ**

– /– ب ب –/ ب – ب –/ – – – –/ – – ب –/ – – ب –/ – – –

تن/ مستعلن / متفعلن / مستفعل تن/ مستفعلن / مستفعلن / مستفعل

كمْ قـــد أطلَعَتْ مـــن غُرَّةٍ غَرّاءِ **يلتـــاحُ جمالُهَا لعينِ الرَّائـــي**

–/ – – ب –/ – – ب –/ – – – –/ – ب ب– /ب – ب –/– – –

تن/ مستفعلن / مستفعلن / مستفعل تن/ مستعلن / متفعلن / مستفعل

وقوله: (ابن فركون، 1987، ص235)

عينـــي ترجـــو خيالَكُـــمْ يُطْرِقُهَا **مُنُّـــوا بزوالٍ سَهَـــرٍ يُقلِقُهَـــا**

–/ – – –/ ب – ب –/ – ب ب– –/ – ب ب –/ ب ب – /– – ب –/ – ب ب –

تن/ مستفعل/ متفعلن / مستعلن تن/ مستعلن / مستعلن

مـــا زالَ حَثيثُ شوقكُـــمْ يُحرِقُهَا **حتّـــى طَفِقَتْ دُمُـــوعُهَا تُغرِقُهَـــا**

–/ – ب ب –/ ب – ب –/ – ب ب – –/ – ب ب –/ ب – ب –/ – ب ب –

تن/ مستعلن / متفعلن / مستعلن تن/ مستعلن / متفعلن / مستعلن

وهكذا يستمر في باقي أبيات القصيدة، سائرًا على تفعيلة (مستفعلن) وما يعتريها من علل وزحافات، فتارة تكون (مستفعلن)، وأخرى (مستعلن)، ومرة (متفعلن)، وأخرى (مستفعل)، حتى بدت القصيدة كأنها من بحر الرجز، لو حذفنا السبب (تن) كما قلنا سابقًا؛ لذا فقد بدت القصيدة كأنها أرجوزة، ولكنها لا تهدف إلى التعليم والإخبار في مجال معرفي ما، كما معظم الأراجيز، إنما جاءت في سياق غرض شعري محدد هو المدح، ولا يعيبها أنها اقتربت من الرجز؛ لأن هذا البحر شأنه شأن بقية البحور الشعرية قادر بقالبه العروضي أن ينهض لتجسيد أغراض الشعر كافة، متعاضدًا مع آليات التشكيل الأخرى كالتخييل واللغة وغيرهما. وعلى الرغم من هذا الاقتراب من الرجز، لا نستطيع القول إن القصيدة نُظمت عليه، بل هي على نظام الدوبيت الذي يتميز بالإيقاعات الجذابة والجرس الشجي، وقدرته على التعبير عن موضوعها وغرضها، ودرجة انفعال الشاعر وأحاسيسه، وحبه الممدوح، فها هو يقول: (ابن فركون، 1987، ص234)

وجـدي مـا أنْ يـاخُذُهُ الإمـكانُ **هَلَّا يُحصي شُهبَ الدُّجى حُسبانُ**

والـحبُّ أبـانـوا عنـدمـا قـد بـانـوا فـآليـتُ تـعـود بـالرِّضـى الأزمـانُ

تعبر هذه المصاريع الأربعة عن حالة من حالات الإنسان (الشاعر) المكنونة في نفسه، وهي تجسد انفعالاته النفسية تجاه أميره وممدوحه، إذ تتصارع نفسه بين الوجد والحب، هذا الوجد الذي لا يمكن أن يحصى، وذلك الحب الذي لا يمكن إخفاؤه، ثم إنه يتوسل للتعبير عن هذا كله بألفاظ قوية معبرة عن أحاسيسه، فكلمة (هلّا) في صدر الشطر الثاني من البيت الأول قد اقترنت بالفعل المضارع (يحصي) لتدل على التحضيض، والحث على القيام بالشيء والعمل (الإحصاء)، ولكن هذا العمل فيه استحالة، ففاعل (يحصي) هو (حسبان) ومفعوله (شهب الدجى)، والحسبان تدل على العدّ والحساب، وهو فاعل غير قادر على القيام بالفعل، فكيف له أن يحصي الشهب السماوية، ويرتبط هذا الفعل المستحيل بوجد الشاعر، إذ هو كالشهب لا يمكن عده وحسابه، ثم إنه لجأ إلى الفعل (آليت) في صدر عجز البيت الثاني، ويدل هذا الفعل فيما يدل عليه على القسم، فكأنه يقسم على الأزمان أن تحقق له رضى الأمير، الذي أظهر حبه له في صدر البيت.

ولعل إيقاع البيتين الدوبيتي هو الذي منح الشاعر القدرة على التعبير عن هذه الأفكار، إذ إنه امتلك مساحة كافية غير مقيدة ببحر وتفعيلات، إنما جاء الوزن على (مستفعلن) وزحافاتها وعللها، ما سمح للشاعر التنويع في الألفاظ الموحية القادرة على تجسيد رؤيته، ثم إنه اختار حرف (النون) المتحركة المضمومة، ليكون حرف القافية في الأشطر الأربعة، ومعلوم أن النون من الحروف المجهورة، وقد ساعده هذا _ربما_ في رفع صوته وإبانة حبه ووجده للممدوح، كما أن للنون مكانة بين الحروف، إذ قال تعالى "**ن، والقلم وما يسطرون**" (القلم، 1)، وهو قسم بالعلم والتعليم والكتابة التي من شأنها الرفعة والخروج إلى النور (ولادة) بعد معاناة الظلمات (كينون، 2010)، وقد يرتبط هذا برؤية ابن فركون، إذ أراد بقافيته (النون) أن يخرج حبه ووجده وشوقه للأمير، فيراه الأمير وجميع الناس، فضلًا عن أنه ربما قصد إظهار براعته في نظم الدوبيت، فنونه أخرجت مكنوناته وقدراته الشعرية، التي تجسدت بنظمه استجابة لطلب الأمير.

ويواصل الشاعر على النسق نفسه، الذي يعبر من خلاله عن تشوقه للأمير وانفعالاته وأحاسيسه تجاهه، ومدحه ووصفه بأحسن الصفات، ومن النماذج على ذلك قوله: (ابن فركون، 1987، ص234)

رمـــى قلبي للبينِ سهمٌ مُنْفذُ فالوجدُ على جميعهِ مُستحوذُ
فليسَ لـهُ غيرُ الوصالِ مُنقذُ ولا سـوى مولَى الورى تَعَوُّذُ

فقد تعالقت الصور والألفاظ والإيقاع في رسم صورة للشاعر، تعبر عن حالته واشتياقه للممدوح، فالبين (الفراق) له سهم نافذ أصاب قلب الشاعر، واستحوذ الوجد عليه، ولا ينقذه من هذه الحالة إلا الوصال، وهذه الصورة وتلك الألفاظ (البين، الوجد، الوصال) المعبرة عن اللوعة بسبب البعد، جاءت متسقة مع الإيقاع السلس الذي يطرب الأذن، وهو إيقاع مرن غير متكلف، يسّرَ للشاعر القدرة والمساحة الكافية للتعبير عن مقصده من خلال ألفاظ متنوعة، وقافية ترتسم بحرف (الذال) المتحركة المرفوعة، وهي قافية مطلقة، والذال "حرف ناطق، بل هو حرف ناري" (عباس، 1998، ص66)، وهو أول حرف في (الذوبان)، ومعلوم أن الذوبان يدل على الحرارة العالية، وهو ناتج عنها، ولا يحصل إلا بها، ولعل الشاعر أراد به التعبير عن حرقته وشدة ألمه بسبب بعده عن الأمير، الذي غاب عنه لكي ينفذ طلبه المتمثل بنظم القصيدة، فكأنه ذائب من الشوق، ويتقلب على النار، وينتظر بحرارة لحظة الانتهاء من النظم حتى يلقى الأمير، ويقدم قصيدته أمامه.

ولا يكتفي الشاعر بوصف أشواقه وهيامه بالممدوح، إنما يمزج ذلك بالمدح وإضفاء المناقب الحسنة عليه، يقول: (ابن فركون، 1987، ص234)

أنسى من مضى وكُلّ آتٍ أعْجَزا ووعيدًا مُـخلِفًا أو مُـنجِزَا
مـا زالَ لأوصـافِ الـكمالِ مُحرِزا ومـــن رِفْـدِهِ لـكلّ مُـحسنٍ جَزَا

لقد جاء الإيقاع السريع في البيتين متسقًا مع رؤية الشاعر المتمثلة بالمدح، إذ الأمير أعجز السابقين واللاحقين في وعوده والوفاء بها، فحقق صفات الكمال، وكان عطاؤه جزلًا لكل سائل، والملحوظ أن الشاعر نوّع في صيغ الألفاظ، فتارة يستخدم الأفعال الماضية (أنسى، مضى، أعجز، ما زال)، وأخرى يرتكز على إيقاع أسماء الفاعلين (آت، مخلف، منجز، محرز، محسن)، وكل هذه الألفاظ تدل على التحقق، تحقق الفعل، فقد أنسى صنيع الأمير من سبقوه وأعجزهم، ثم إن عطاءه ووعده منجز لا محالة، وسخاءه آت، وهو محرز لأوصاف الكمال، ومحسن على كل السائلين بإحسان جزل سخي، وقد ساعدته قافية (الزاي) المطلقة، والزاي من حروف الصفير، والصفير صوته مسموع ومنتشر، فكأن الشاعر يربط ذلك بصيت الأمير وشهرته، التي انتشرت في الآفاق، فضلًا عن أن هذا الحرف المتبوع بألف الإطلاق، يحقق الحرية لدى الشاعر ليطلق العنان لنفسه لكي يعلي من شأن الممدوح، ويجعله في أعلى

المنازل، وينعته بأجمل الصفات وأحسنها، فألف الإطلاق أتاحت موسيقى خاصة تطرب السامع، وتجعله يتغنى؛ لكون الألف تتيح له فرصة الترنم والتمطيط في النغمة.

وهكذا يمضي الشاعر على النمط نفسه، متوسلًا بالإيقاع الدوبيتي السهل المطلق المرن، الذي يتيح له فرصة التوسع في الألفاظ والأوزان دون قيود، ما يسهم في جعله قادرًا على تجسيد أفكاره وتحقيق مقاصده، المتمثلة بالتعبير عن حبه واشتياقه للأمير من جهة، ومن جهة أخرى تحقيق غرض المدح، وما يتضمن من أوصاف مادية ومعنوية، يضفيها على الممدوح، مستعينًا بقوافٍ غير مقيدة، ترتبط بحروف قادرة على تحقيق الرؤية والنغم الموسيقي.

أما **القافية** في القصيدة، فمعلوم أن الدوبيت _كما أسلفنا_ لا يلتزم بقافية واحدة في أبيات القصيدة كلها، وإنما تأتي موحدة في كل بيتين متتاليين، وقد التزم ابن فركون بذلك، وتنوعت عنده القوافي، وكانت "بمثابة فواصل موسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد، الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من المقاطع، ذات نظام خاص يسمى الوزن" (أنيس، 1972، ص273)، وهي متممة لذلك الوزن؛ لأنها "تضيف بموسيقاها قوة ومفعولًا لا تتوافران عن طريق الوزن وحده (نافع، 1985، ص74).

وقد جعل ابن فركون قوافي قصيدته مطلقة كلها، أي أن حروف رويها متحركة، ما عدا بيتين جعل قافيتهما مقيدة [4]، وقد ساعد إطلاق القافية على تحقيق نغم شجي تستمتع به الأسماع، وتطيب له النفوس، ويحسن وقعه وأثره في السامعين؛ لأنه يتيح المد في الترنم والتلحين، ويسمح بتمطيط النغمة، ما يؤدي إلى التعبير عن الانفعالات والأحاسيس الناتجة عن الأفكار المطروحة؛ لأنها قافية طائعة سلسة، تتيح مساحة واسعة في التعبير، وتكون ملائمة لرؤية الشاعر وهدفه، ففي قوله: (ابن فركون، 1987، ص235)

مولىً بالجميلِ يشفعُ الإجمالا ويوضحُ من كافي النّدى الإكمالا
بــهِ عـبـدُهُ قـد بـلـغَ الآمـالا فـالـجاه يفيـــدُ لـحظـهُ والـمـالا

فالبيتان يتمتعان بقافية مطلقة، تتمثل بروي (اللام) المفتوحة تليها ألف الإطلاق، ما أسهم في تحقيق اتصال وثيق من خلال ربط البيتين بتوازن نظمي دقيق، خلق توترًا ممتزجًا بنفس الشاعر، ومتناسقًا مع حركة الدلالة، فـ"القافية المطلقة كانت بمثابة محطة ترتاح عندها النفس لتعاود الانطلاق من جديد" (محمود، 2010، ص129)، ثم إنها انسجمت مع الدلالة وعبرت عن المعنى الذي قصده الشاعر وهو المدح، المتمثل بعطاء الممدوح وسخائه وكماله، إضافة إلى تحقيقه آمال السائلين، وقد اكتملت صورته بالجاه والمال، واستطاع الشاعر من خلال القافية إطلاق هذه الصفات، وهي صفات ممتدة ومستمرة لا تنتهي، ثم إن لفظتي القافية (أكمالا، المالا) ترتبطان بالكمال والعطاء، فهذا الممدوح تحققت لديه كل المناقب الحسنة، حتى وصل إلى مرحلة الكمال، ولفظة (مالا) بما فيها من مد في وسطها وآخرها، توحي بالمال الكثير، الذي يُعطى من الممدوح لسائليه، إضافة إلى أن هذا الإطلاق الذي يحقق إيقاعًا موسيقيًّا، ينطوي على انفعال واضح لدى الشاعر، يرسخ المعنى الذي يريده، من خلال الوظيفة الدلالية للقافية، المتمثلة بحرص الشاعر على وصف الأمير بأوصاف تليق به.

ويصف حالته واضطرابه وشوقه للأمير بقوله: (ابن فركون، 1987، ص235)

عيني ترجو خيالَكُمْ يطرقها مُـنُّوا بـزوالٍ سـهرٍ يُقلقها
ما زالَ حشيثُ شوقكُمْ يحرقُهَا حتّى طَفِقَتْ دموعُهَا تغرقها

لقد اختار قافية مطلقة بروي القاف المضمومة، تليها هاء الضمير المفتوحة وألف الإطلاق، ما نتج عنه تدفق موسيقي شجي، ترافقه دلالات وإيحاءات تجسد حالة الشاعر وانفعالاته، إذ جعل لفظة القافية في البيت الأول (يقلقها)، وفي المصراع الأول منه (يطرقها)، وفي البيت الثاني (تغرقها)، وفي صدره (يحرقها)، وهذه الألفاظ توحي بدلالات تعبر عن لوعة الشاعر وحرقته بسبب تشوقه للأمير، فهو (يطرق ويقلق ويتحرق ودموعه تُغرق)، كل ذلك يجسد صورته وما هو عليه من هيام، فهو يعاني البعد، حتى وإن كانت مدته قصيرة، فإنها بالنسبة إليه طويلة، إذ ينتظر بلهفة إنهاء نظمه ووضعه بين يدي الأمير واستمتاعه بقربه، وبهذا تغدو القافية مكونًا أساسيًّا من مكونات المعنى، بل هي مكملة له، ولها وظيفة مهمة من خلال علاقته به، فضلًا عن أن ألفاظها جاءت عاكسة على نحو جلي للعاطفة المسيطرة على نفس الشاعر.

([4]) انظر قوله: (ابن فركون، 1987، ص233)

جسمـــي خافٍ والقلبُ وجدًا خافِتْ لعهدِ وصالٍ قـد تقضَّـــــى فائتْ
يا ليتَ أُرَى في الحسنِ يومًا باهِتْ ممّن حسنُهَا يُعجزُ وصفَ النّاعِتْ

ويسير الشاعر على النهج نفسه في مقاطع القصيدة، ليعبر من خلال قوافيه المطلقة وإيقاعاتها الموسيقية الممتدة عن لوعة نفسه المتحرقة المتشوقة لإنهاء القصيدة، وتوقه لرؤية أميره، إضافة إلى إسهامها في تجسيد المدح الذي هو الغرض الرئيس للقصيدة.

وقد توسل الشاعر في هذه القوافي بحروف **روي** متنوعة، شملت معظم حروف الهجاء، وجاءت متتالية (الهمزة فالباء فالتاء فالثاء فالجيم فالحاء فالخاء فالدال فالذال فالراء فالزاي فالطاء فالظاء فالكاف فاللام فالميم فالنون ثم الصاد فالضاد فالعين فالغين فالفاء فالقاف فالسين فالشين فالهاء فالواو فاللام مرة ثانية فالياء)، والملحوظ انه بدأ حروف رويه ملتزمًا بالترتيب الألف بائي، من الهمزة حتى الزاي، ثم قفز عن السين والشين والصاد الضاد، واستخدمها في مواضع لاحقة، ورجع مرة أخرى إلى الترتيب من الطاء والظاء، وبعدها لم يلتزم بهذا الترتيب، بل نوّع في حروف الروي التي شملت معظم حروف الهجاء، ثم ختم القصيدة بآخر حرف هجائي وهو الياء، ويكون بذلك قد نظم رويه على (28) حرفًا، ومن ضمنها الهمزة، وأهمل حرفًا واحدًا وهو (الألف)، وكرر روي (اللام) في مقطعين شعريين.

وقد جاءت جميعها متحركة، ما عدا قافية مقطع واحد جاءت مقيدة ساكنة، وعقب بعضها ألف الإطلاق في ثماني مقطوعات، جميعها مفتوحة الروي، وأربع مقطوعات أخرى رويها مفتوح أيضًا، أما الروي المضموم فقد جاء في ثماني مقطوعات، والمكسور في ثمانٍ أيضًا، ولعل هذا التقارب في أعداد المقطوعات؛ من حيث حركة الروي، يدل على براعة الشاعر في تحقيق تناسب إيقاعي، يساعد على شد مفاصل القصيدة بنهايات موسيقية متسقة، ومتساوية إيقاعيًّا؛ من حيث الكم. وأسهم التنوع في حروف الروي والقوافي في إضفاء النغم على القصيدة، "فالشعر يحسن وقعه على السمع لحسن قافيته، وحسن وقع رويه، ويسوء وقعه لضعف قافيته، وسوء وقع رويه، حتى لو تضمن المعاني البليغة والصور الشعرية الرائعة" (القحطاني، 2009، ص189).

أما المقطع الشعري الذي ختمه ابن فركون بروي ساكن وقافية مقيدة، فقد جاء في تصوير حالته النفسية والجسدية، وما آلت إليه من سوء وضعف؛ نتيجة مفارقته الأمير، يقول: (ابن فركون، 1987، ص233)

جسمـــي خافٍ والقلبُ وجدًا خافِتْ لـعهدِ وصـالٍ قــد تقضّى فائِتْ
يا ليتَ أُرَى في الحسنِ يومًا باهِتْ ممّن حسنُهَا يعجزُ وصفَ النّاعِتْ

فقد توسل بالتاء الساكنة المسبوقة بالكسر، من خلال قافية جاءت على صيغة (فاعل)، (خافت، فائت – باهت، ناعت)، وربما أن هذا التقييد جاء بفعل هذه الصيغة التي تدل ألفاظها على حالة الشاعر؛ من حيث خفوت قلبه وفوات وصاله بمن يحب، ويومه الباهت بفعل الفراق، وعجز الواصف (الناعت) عن وصف حسن من يحب، وهذه جميعها صفات الانكسار والعجز التي قيدت نفس الشاعر وثبتت عنده، إذ لا يمكن الخلاص منها، فهي مستقرة لديه، ولا شك في حرف الروي (التاء) الساكنة، هو من الحروف المهموسة، وهو أيضًا حرف مرقق، وربما أن هذا يتناسب وحالة الشاعر، التي تعاني الحب والفراق، فالحب في بعض تجلياته وشجونه يحتاج إلى الهمس، الأمر الذي تناسبه التاء، فضلًا عن الرقة التي تتحقق من خلاله، فكيف إذا كان ساكنًا، فإن هذا السكون وتلك الرقة تنسجمان تمامًا مع حالات العشق وحالات صدود المحبوب وفراقه، إذ تعتري النفس نتيجة لذلك رقة وألم وسكون، بفعل تلك الحالات الانفعالية الناتجة عن حالة الحب ومفارقاتها ومكوناتها، من قرب وصد وألم ولوعة.

ولو رجعنا إلى بقية حروف الروي، التي قلنا إنها جاءت جميعها مطلقة، لتلمسنا دورها الإيقاعي المتسق مع رؤية الشاعر، ولو أخذنا نماذج على ذلك، من مثل قوله: (ابن فركون، 1987، ص234)

أنــا المملوكُ يــا إمـــامَ الـعدلِ ويـــا خـزرجيَّ المُنتمَى والأصلِ
ويـا جامعًا ما للنّدى من شملِ إذا لم تكنْ لي في الزمانِ مَن لِي

لوجدنا أن الروي (لام) مكسورة، وهو روي مطلق، ولأنه مكسورًا فقد جعل من المتاح للشاعر أن يوظف وصلًا للروي في البيت الثاني، من خلال الإفادة من كلمة تنتهي بها، وتتوافق مع إشباع الكسرة في لام الروي، فنجد كلمة (لي) قد دخلت على القافية، إضافة إلى أن حركة الكسر فيها انكسار، وقد لاءمت العواطف الرقيقة لدى الشاعر، التي يحاول من خلالها التقرب للأمير والتذلل أمامه، وقد تعاضد هذا الروي المكسور بحركته المطلقة مع الألفاظ الدالة على معنى التقرب من الممدوح (المملوك، إذا لم تكن لي)، وكذلك تكرار النداء مرتين (يا خزرجي، يا جامعًا)، وهو نداء يدل على القريب، القريب من قلب الشاعر، وهو الأمير ذو الأصل الكريم، والمعطي الذي جمع صفات الكرم والسخاء، وهذا التعاضد زاد من الحركة الموجودة في البيتين، إذ تعالقت الألفاظ ومعانيها مع القافية والروي لإيصال المعنى وتثبيت الدلالة في نفس المتلقي بكل يسر.

ويلجأ الشاعر في رويه إلى الحروف الخفيفة، المعبرة عن رقة مشاعره في أثناء حديثه عن الحب وأحاسيسه الناتجة عنه، إذ

نجده يلجأ إلى روي (الثاء) المفتوحة[5]، والهمزة المكسورة[6]، في مقدمته الغزلية التي جسد فيها صورة حبيبته وصدودها عنه، ولعل هذه الحروف المطلقة قادرة على تصوير حالة الهيام في نفسه، فحرفا (الهمزة، والثاء) يدلان فيما يدلان على الصوت الخفيف الرقيق، المرتبط بمشاعر الغرام ومفاصل الهوى.

وكذلك في تعبيره عن توقه للأمير يلجأ إلى حروف روي مطلقة، كحرف (الفاء) المضمومة[7]، وهو حرف مهموس رقيق يتناسب مع حالة الشوق والهيام، وكذلك روي (الميم) المكسورة[8]، الذي يرمز فيما يرمز للمحبوب والشوق، فهو حرف رقيق روحاني فيه شجون مرتبط بالملكوت؛ لذا فإن الشاعر استثمره للتعبير عن شجونه تجاه الأمير وحنينه إليــه، وكذلك روي (الدال) المضمومة[9]، المرتبطة بمغناطيس القلوب في المحبة.

أما في حالات المدح، فإنه يلجأ إلى حروف الروي المرتبطة بدلالات المناقب الحسنة والخيرة، فمثلًا يستخدم روي (الزاي) المفتوحة[10]، وهو حرف يختص فيما يختص بأعمال الخير؛ لذا توسل به الشاعر ليضفي من خلاله صفات إنجاز الوعود وعدم إخلافها، وكذلك العطاء الجزل على الممدوح، ونجده في وصف هذا الممدوح بأنه يحتل أعلى المراتب، يلجأ إلى حروف روي مناسبة لهذا المعنى، كروي (الطاء) المفتوحة[11]، وهذا الحرف مجهور شديد فيه استعلاء وتفخيم، يتناسب وصفات الأمير العاطي المقسط، ذي المنزلة العالية، وهكذا يمضي ابن فركون في قوافيه ورويه، إذ يختار ما يتسق والحالة التي يرسمها والمعنى الذي يريده.

وإذا ما انتقلنا إلى الإيقاع الداخلي للقصيدة، فإننا نجد ابن فركون قد اعتنى بعناصره ومكوناته، "كالمحسنات البديعية من جناس وطباق وغيرهما، وكذلك التكرار وترتيب الكلمات وتخيرها، وهذه تعين على تجويد البنية والرنين في أبيات القصيدة" (بكار، 1982، ص197)، ويمكن تلمس ذلك من خلال أساليب عدة، أهمها **التكرار**، الذي يعد "وسيلة من وسائل تحسين الإيقاع وتقويته، وهو عامل من عوامل الإطراب، يسعى إليه الشاعر للتأثير في ذهن السامع" (النقراط، 1984، ص296–298)، وتكمن شاعرية التكرار وقيمته الإيقاعية والدلالية في أن الشاعر يحاول بالاتكاء على هذه التقنية، أن يكشف عن الأمور والأشياء والنوازع التي يُعنى بها أكثر من غيرها (الياس، 1988، ص138)، ويبرز ذلك من خلال سياقاته الشعرية، التي تعكس خلجات نفسه ومكنون وجدانه.

ولعل السبب الكامن وراء تكرار ابن فركون بعض التراكيب والألفاظ والأساليب في قصيدته، أنه يريد إلقاء الضوء عليها، ويلح في ذلك، وهذا الإلحاح المتولد من خلال التكرار، لا يكون إلا إذا كان مهتمًا بالشيء المكرر دون غيره، ويسهم هذا في أنه يضع

([5]) انظر قوله: (ابن فركون، 1987، ص233)

ما كنت أطيق عن حماها لُبثًا حتّى أُلقي الرّكاب فيه حثًّا
لـــولا أن جادلي النّوال غيثًا ممّن تلفيه في التّلاقي ليثا

([6]) انظر قوله: (ابن فركون، 1987، ص233)

قلبـــي كلف بظبية حسناء يأتي وصفها بالروضة الغناء
كم قد أطلعت من غرة غراء يلتاح جمالها لعين الرائـــي

([7]) انظر قوله: (ابن فركون، 1987، ص235)

هذا قلبي وخصره مختطفُ هذا شوقي وصدغه منعطفُ
شملي همّي مفترق مؤتلفُ مــن معتدل وحكمه مختلفُ

([8]) انظر قوله: (ابن فركون، 1987، ص234)

دمعي وفؤادي هائم أو هامِ يهفـو وجدًا كخافق الأعلامِ
جفني وغرامــي دائم أم دامِ كمثل حسام ناصر الإسلامِ

([9]) انظر قوله: (ابن فركون، 1987، ص234)

هذا لكن جفا فؤادي البعدُ فليس بـه إلا جوىً أو وجدُ
أينجز يومًا للتلاقي وعدُ ويعمر غورٌ للرضا أو نجدُ

([10]) انظر قوله: (ابن فركون، 1987، ص234)

أنسى من مضى وكل آتٍ أعجزَا وعدًا ووعيدًا مخلفًا أو مُنجزَا
مـا زال لأوصاف الكمال محرزًا ومــن رفده لكلّ محسن جزَا

([11]) انظر قوله: (ابن فركون، 1987، ص234)

مولىً كالدّهر بالأعادي قـد سطَا أضحى منعمًا بالعدل فينا مقسطا
يفيض على قصّاده سحب العطَا فتلفيهـــم وردًا كأســـراب القطَا

بين يدي المتلقي "الفكرة والشعور المهيمن على نفسيته، وأجواءه الفكرية التي تصطرع في داخله، فيغدو التكرار جزءًا من الهندسة العاطفية للعبارة، يحاول الشاعر فيه أن ينظم كلماته؛ بحيث يقيم أساسًا عاطفيًّا من نوع خاص" (الملائكة، 1978، ص232، ص242).

ويعد التكرار في قصيدة ابن فركون عاملًا مهمًّا من عوامل إظهار المعاني، التي تنساب انسيابًا من خلاله فتحقق العاطفة، إضافة إلى أنه يخلق انزياحًا إيقاعيًّا، يكسر رتابة النص، ويبعد الملل الذي قد يحدث لدى المتلقي، ومن نماذج التكرار في القصيدة، تكرار اسم الإشارة (هذا) أربع مرات في قوله: (ابن فركون، 1987، ص235)

هـذا قلبـي صَبا إليـهِ وصـغَا لـقد بـلـغَ الـغرامُ مـنّـي مَبلغَا
هذا طمعي لو نال منه ما ابتغَى فالدّمعُ طَمَا وجمرُ وجدي قد طغَا
هـذا قلبـي وخـصرُهُ مُختطَفُ هـذا شوقـي وصدغهُ مُنعطِفُ
شملي هَمّـي مُفترقٌ مُؤتلِفٌ مـن مُعتدِلٍ وحكمُهُ مُختلِفُ

لقد كرر اسم الإشارة (هذا) ثلاث مرات في صدر الأبيات الثلاثة الأولى، ثم أورده مرة رابعة في أول عجز البيت الثالث، ومعلوم أن (هذا) يستخدم للإشارة إلى المفرد المذكر القريب؛ لذا تبعته أسماء مفردة مذكرة (قلبي، طمعي، قلبي مرة أخرى، شوقي)، وجميعها تدل على القرب من نفس الشاعر، بل هي موجودة فيها، وتعكس مشاعره، فالقلب مصدر الأحاسيس والانفعالات، والطمع شعور نفسي، وهو هنا طمع إيجابي، يرتبط برغبة الشاعر بالتقرب من الأمير، وكذلك الشوق هو صفة شعورية نابعة من قلب الشاعر ونفسه التواقة لأميره.

إن هذا التكرار اللفظي أدى إلى خلق نسق معين من الانسيابية الإيقاعية، ولا سيما أن اسم الإشارة (هذا) فيه مد وتمطيط، وقد جاء متبوعًا بألفاظ تحمل الصيغة نفسها، والوزن الصرفي نفسه، وتتصل فيها (ياء المتكلم) التي تحقق الانسياب والمد هي أيضًا، ولعل هذا النسق المتوازي في الصيغة، يجسد حالة التوتر والانفعال الناتجين عن الشعور في نفس ابن فركون، وهذا يعكس انفعالاته التي باح بها، وظهرت من خلال دلالات اللفظ المكرر، والصيغ المتوازية صرفيًّا التي تبعته، إذ كشفت عن قلبه المغرم بالأمير، وبلوغه حدًّا كبيرًا من الشوق، وطمعه في رؤيته والتقرب منه، وقد أدى هذا كله إلى سوء حالته، وتحرقه، وانسكاب دموعه، وتغير ملامح جسده.

وقد ظهرت فاعلية التكرار البنائي من خلال قدرته على تصوير المواقف الشعورية لدى الشاعر، وإحداث تأثير في المتلقي، وذلك من خلال التركيز على الأحاسيس والانفعالات التي يروم الشاعر أن يظهرها، وتحقيق دلالاتها من خلال منحها مساحات إيقاعية كبيرة، تسهم في تعالق السياقات، وتحقيق ترابط بينها، لكي تتناسب ومقصده الذي يريده، ويريد من المتلقي التركيز عليه والإحساس به.

ومن مظاهر التكرار الأخرى في القصيدة، تكراره أسلوب النداء في قوله: (ابن فركون، 1987، ص234)

أنـا المملوكُ يـا إمـامَ الـعدلِ ويـا خـزرجيَّ المُنتمـى والأصلِ
ويـا جامعًا ما للنّدى من شملِ إذا لم تكن لي في الزّمان من لِي

لقد كرر النداء ثلاث مرات (يا إمام، يا خزرجي، يا جامعًا)، متوسلًا بأداة النداء (يا)، التي تستخدم لنداء القريب والبعيد، إلا أنه استثمرها في سياقه لتدل على القريب، المتمثل بالأمير، الذي هو قريب منه مكانيًّا وقلبيًّا، وقد جاء استعماله وتكراره لها على سبيل توكيد مبتغاه، المتمثل بالمدح، إذ إن المنادى في الحالات الثلاث جاء مرتبطًا بصفات المدح والثناء، فهذا الأمير عادل، بل هو إمام العدل، وهو ذو حسب ونسب، يرجع إلى الخزرج، وهو أيضًا معطاء، جمع صفات العدل والكرم (يا جامعًا ما للندى من شمل).

ولعل تكرار (يا) النداء، وما يتحقق من مد موسيقي في لفظها، قد أدى إلى تفعيل الإيقاع في بنية البيتين، ثم إن المنادى بعدها جاء بصيغ صرفية ووزنية متنوعة، أدت إلى تحقيق تلاوين جرسية مختلفة، فكلمة (إمام) فيها مد طويل، يحقق النغم الموسيقي، المرتبط بالدلالة، وتطويل نطق هذه اللفظة يرسخ دلالتها ورمزيتها في نفس المتلقي، وذلك من خلال إطالة فترة سماعها، فتتجذر في نفسه تلك الدلالة الإيحائية والمباشرة المتمثلة بعدل الأمير (الإمام) وإنصافه، كذلك لفظة (خزرجي)، وهي من الألفاظ الجزلة الثقيلة، ذات الإيقاع القوي والحروف المجهورة بعيدة المخارج، ما يجعلها واضحة مسموعة، وتحقق المراد منها، المتمثل بتأصيل نسب الممدوح وانتمائه، أما لفظة (جامعًا)، فهي اسم فاعل على وزن (فاعل)، وهي صيغة صرفية تدل على فعل الجمع، ومن يقوم به، وهو جمع محمود؛ لأنه يقوم على جمع الكرم والعطاء، وهي صفة الممدوح، ثم إن الحرف الثاني (الألف) فيها يتيح أيضًا بعدًا إيقاعيًّا، يرتبط بمد نغمتها وطول نطقها، ما يجعلها قادرة على التعبير عن المعنى المقصود، فضلًا عن ترسيخ هذا المعنى وتثبيته

في نفس ناطقها وسامعها.

لقد أسهم التكرار في تحقيق سمات إيقاعية داخلية، أضفت على القصيدة أبعادًا كثيرة، منها تحقق الشاعرية من خلال ما يحققه التكرار من موسيقى وجرس يطرب له السامع، وكذلك إسهامه في تجسيد الأفكار والرؤى المنشودة وترسيخها في أذهان المتلقين وأسماعهم، إضافة إلى مساعدته في تحقق الدلالات والإيحاءات المقصودة في الألفاظ المكررة وما يتبعها من صيغ، ورسم الصور، والتعبير عن الحالات النفسية لدى الشاعر، وتجسيد مكنوناته ومشاعره عبر التركيز على صيغ معينة، من خلال تكرارها واتساقها في نسق يقوم على التوازي البنائي، والمتتاليات اللفظية والإشارية الموحية.

ويعد **الجناس** من أساليب الإيقاع الداخلي وعناصره، إذ هو "ضرب من التكرار الصوتي، الذي تستحسنه الأذن، ويرفد الموسيقى الخارجية للشعر بجو من الموسيقى الداخلية، إذ تأتي الكلمة في حشو البيت، ثم لا يلبث صداها أن يتردد في موضع آخر منه، فتطرب له الأذن طربها للصدى" (القحطاني، 2009، ص195)، وللجناس دور في تزيين المعنى، و"منحه طاقة موسيقية إضافية، بما يحمله من بعد نغمي، وإغناء للتعبير المراد توصيله بالقيم الموسيقية، ويسهم أيضًا في منح أبيات القصيدة بعدًا جماليًّا وآخر نفعيًّا، عن طريق تعلق السامع بكلماته وولوجها نحو أذنه بصورة أسرع (القحطاني، 2009، ص195–196).

إن الملمح العام_ فيما يخص الجناس_ في قصيدة ابن فركون، يرتبط بتركيزه على نوع واحد منه، يتمثل بالجناس الناقص، المتمثل "باختلاف اللفظتين في نوع الحروف أو عددها أو ترتيبها أو حركاتها، مع اختلاف المعنى" (الحلبي، 1980، ص187)، ولعل هذا نابع من أن "شعراء الدوبيت مولعون بالجناس الناقص بوجه خاص؛ لأنه يرفع من الأثر الموسيقي في الشعر، ويزيد من ألوانه، أما الجناس التام، فيخلع طابع الرتابة على الشعر، وتلك ظاهرة لا تحمد في التصنيع، وإن التلوين في أوزان الألفاظ المستعملة في التجنيس تتحول إلى مسارات صوتية متحركة، تستأثر بخواطر المتلقي وتشده إليها" (الهيتي، 1972، ص29).

ومن أمثلة هذا الجناس في القصيدة قول ابن فركون: (ابن فركون، 1987، ص233)

لولا أنْ جادَلي النّوالُ غيثًا ممّن تُلفيهِ في التّلاقي ليثًا

إذ جانس بين لفظتي القافية في المصراعين (غيثا، ليثا)، وهو جناس ناقص باختلاف الحرف الأول في الكلمتين، إذ هو (غين) في الأولى، و(لام) في الثانية، وتدل الأولى على الغيث والمطر، وتحمل دلالة رمزية تتمثل بكثرة النوال والعطاء، أما الثانية، فتدل على الشجاعة والفروسية، وقد جاءت الصيغتان على وزن صرفي واحد، وكان لهما أثر إيقاعي يرتبط بالمجانسة وتكرار الصيغة، ما أدى إلى تجاوب موسيقي صادر عن تماثلهما تماثلًا ناقصًا؛ من حيث نوع الحرف الأول وكاملًا؛ من حيث الصيغة والوزن، وهذا ما "تطرب له الأذن وتهتز له أوتار القلوب، فتتجاوب في تعاطف مع أصداء بنيتهما، وهذا يؤكد أهمية الجناس في خلق الموسيقى الداخلية في القصيدة، وبناء وشائج التنغيم بين اللفظين" (الحسيني، 1986، ص328، ص391)، إضافة إلى أن هذا الجناس قد ساعد على خدمة المعنى، وتجسيد الفكرة المتمثلة بإضفاء الصفات المعنوية على الممدوح، إذ هو كريم معطاء، وعطاؤه كثير كالغيث، وهو أيضًا شجاع فارس مغوار (ليث) كالأسد في القوة.

إن للجناس أهمية في إثارة الانفعال، وهذا ناتج من مستويين: الصوتي الإيقاعي، والدلالي، ما يجعله أداة مهمة في شحذ الذهن، ليدرك المعنى؛ لأن "مناسبة الألفاظ تحدث ميلًا وإصغاء إليها، ولأن اللفظ المذكور إذا حمل على معنى، ثم جاء والمراد به معنى آخر، كان للنفس تشوق إليه" (السبكي، 2001، ج2، ص377)، كما أنه يحقق إيقاعًا متناغمًا، يزيد من جمال القصيدة وقوة رنينها، وذلك من خلال تعاقب الألفاظ المتشابهة على نحو منتظم، فيكون لها وقع موسيقي يؤثر في السامع ويطربه.

والأمثلة عليه كثيرة في القصيدة، منها قول الشاعر: (ابن فركون، 1987، ص234)

يفيضُ على قصّادِهِ سحبَ العَطَا فتُلفيهِمُ وردًا كأسرابِ القَطَا

حيث جانس بين (العطا) و(القطا)، وهو جناس ناقص باختلاف الحرف الأول في الكلمتين، والعطا تدل على العطاء، والقطا نوع من الطيور.

وقوله أيضًا: (ابن فركون، 1987، ص234)

مهما نظرتْ عينُك لي باللّحظِ أو فاتحتني بالكتبِ أو باللّفظِ

إذ جانس بين (اللحظ) و(اللفظ)، وهو ناقص باختلاف الحرف الثاني. وقوله: (ابن فركون، 1987، ص234)

جفني وغرامي دائمٌ أو دامِ كمثلِ حسامٍ ناصرِ الإسلامِ

فقد جانس بين (دائم) و(دام) جناسًا ناقصًا بنقص الحروف، إذ نقص اللفظ الثاني (دام) الحرف الثالث، وهو الهمزة الموجودة في اللفظ الأول (دائم).

إن هذه الجناسات الناقصة كان لها أثر وإيقاع في موسيقى القصيدة الداخلية، وقد استطاع الشاعر أن يقتنص الألفاظ المتجانسة التي تلاءم قوافيه وحركاتها الإيقاعية وشحناتها العاطفية، ودلالاتها المباشرة والإيحائية، ما أسهم في تحقيق الشاعرية والنغم الموسيقي من جهة، وتجسيد المعاني والأفكار من جهة أخرى.

أما **الطباق**، فهو لون بديعي يقوم على إتيان الشاعر بالمعنى وضده، وهو كالجناس له "أثر واضح في موسيقى القصيدة الداخلية، غير أن هناك فرقًا بينهما؛ من حيث جوهرهما والجرس اللفظي لكل منهما" (القحطاني، 2009، ص198)، فالجناس عامل يظهر أثره في وحدة الجرس، والطباق عامل يظهر أثره في تنويع هذه الوحدة (الطيب، 1991، ج2، ص301).

وقد استثمر ابن فركون الطباق بنوعيه (الإيجاب والسلب) في قصيدته، لكن طباق الإيجاب هو الغالب، فنجده قد طابق من خلاله بين اسمين، كقوله: (ابن فركون، 1987، ص235)

شملي همّي مفترقٌ مؤتلفٌ من معتدلٍ وحكمُهُ مختلفُ

فقد طابق بين الاسمين (مفترق) و(مؤتلف). ويقول أيضًا: (ابن فركون، 1987، ص235)

يجلو هديُهُ جِنحُ الدُّجى إذ يغشى تُرجى كفُّهُ سلمًا وحربًا تُخشى

إذ طابق بين الاسمين (سلمًا) و(حربًا).

وبين فعلين، كقوله: (ابن فركون، 1987، ص234)

يلوحُ سناهُ كالصّباحِ المُسفرِ فتخفى نجومُ الأفقِ حولَ المظهرِ

فقد طابق بين الفعلين (يلوح) و(تخفى).

وبين مختلفين، كمطابقته بين الاسم والفعل، ومن ذلك قوله: (ابن فركون، 1987، ص235)

من جدوى يديهِ كلُّ ظامٍ يَروى يُلقي حمدَهُ في السّرِّ أو في النّجوى

حيث طابق بين الاسم (ظامٍ) والفعل (يروى).

أما طباق السلب، فقد أورده مرة واحدة في قوله: (ابن فركون، 1987، ص234)

بالقلبِ من الغرامِ ما لا يُحصى فكم أمدٍ بلغتُ منهُ الأقصـــى
أُبديهِ جوًى يَكِلُّ عنهُ الإحصا معنًى كيفَ شاءهُ الهوى أو نَصَّا

إذ طابق بين الفعل المنفي (لا يحصى)، والاسم الدال على تحقق الإحصاء (الإحصا).

لقد استطاع هذا الطباق تحقيق إيقاع خاص، يتمثل بما أحدثه من إيقاع نفسي متولد من المعاني المتضادة، المرتبطة بانفعالات الشاعر وتعبيره عن حبه للأمير ومدحه، وقد نتج عن ذلك إيقاع تطرب له نفس المتلقي وأذنه، من خلال تغير النغمة الموسيقية والصوتية بين اللفظين المتضادين، إذ يختلف كل منهما في جرس الحروف ومخارج أصواتها، فضلًا عن اختلافها في المد والتوسع والتطويل، وبين الومضة السريعة المختصرة للحرف، إضافة إلى اختلاف الدلالة التي تحققت بواسطة الطباق، فـ(مفترق ومؤتلف) في البيت الأول، توحيان بالحالة النفسية المضطربة لدى الشاعر؛ حيث يعيش حالة من الهم الواسع، وهو هم يفترق أحيانًا ويأتلف أخرى، وذلك ناتج عن توقه لرؤية الأمير، وتحقيق طلبه المتمثل بنظم القصيدة، هذا الهم الذي لا يزول إلا برؤية الأمير وتحقيق ذلك الطلب.

أما كلمتا (سلم، حرب) في البيت الثاني، فإنهما يجسدان الرؤية الشمولية في نفس الشاعر تجاه الأمير، إذ هو رجل سلم ورجل حرب في آن واحد، وهاتان الكلمتان بومضتيهما السريعتين في النطق، وبسهولة حروفهما، قد حققتا إيقاعًا مهمًّا في البيت، أسهم في تماسكه وقدرته على تحقيق الانسجام مع المعنى المراد. ثم إن مطابقته بين الفعلين المضارعين (يلوح، تخفى) في البيت الثالث، تحقق تلك الموسيقى الناتجة عن استمرارية حدوث الشيء، من خلال ذلك التضاد في المعنى، إذ يلوح نور الأمير، فتخفى نتيجة لذلك كل النجوم في الأفق، وهذا الخفاء والتجلي يشكل نموذجًا أعلى في رسم الصورة، وجعلها تتسم بالشاعرية المرتبطة بإيقاع الفعلين المتجدد، الذي لا ينتهي، بل هو نغم موسيقي عبرت عنه نفس الشاعر الهائمة بالأمير.

ثم إن المطابقة بين الاسم (ظامٍ) والفعل المضارع (يروى) في البيت الرابع، تجسد تلك العلاقة الضدية بين الأمير الذي (يروي) الظمأى، أي السائلين عطاءه، وأولئك الظمأى، طالبي العطاء والبذل، إذ الأمير يعطي دون توقف، وقد حقق هذا الطباق القائم على التسلسل والتوالي، إذ هو سريع، ولا يفصل بين الظامي الذي يروي أي فاصل، بل إن هذا الظامي بمجرد وصوله الأمير يروى من لحظته، فهذا الإيقاع الموسيقي السريع الذي استغنى عن أية روابط بين اللفظين، أسهم في تحقق النغمة التي ترتبط بعلاقة وثيقة مع المعنى.

أما طباق السلب بين (لا يحصى) و(الإحصا) في المقطع الخامس، فإنه جاء عبر نسقين وتركيبين تناسبا مع قافية المصراعين الأولين في البيتين، ولعل الشاعر حذف همزة المصدر (الإحصاء) لاستقامة الوزن، وتحقق التشابه بين حرفي الروي وألف المد التي حققت شجنًا موسيقيًّا مطولًا، يؤدي إلى تركيز ذهن السامع على دلالة اللفظ، تلك الدلالة المرتبطة بكثرة غرام الشاعر وهيامه بالأمير، الذي جسده من خلال الفعل المضارع المنفي (لا يحصى)، إذ من الصعوبة بمكان إحصاؤه، ثم إن الجوى في نفسه، جوى بادٍ ظاهر، يرهق عملية الإحصاء، وقد حقق الطباق مظهرين مهمين: الأول التجدد والاستمرارية في نفي الإحصاء، والثاني ثبات الإحصاء، ولكنه إحصاء غير ممكن أيضًا؛ لأنه مرتبط بجوى يصيب الفاعل (الإحصا) بالكلل والملل، إذ لا يطيقه، ولا يقدر عليه.

ومهما يكن من أمر، فإن ظاهرتي الجناس والطباق قد ساعدتا في توفير عنصر الجمال الموسيقي للقصيدة، الذي من شأنه التأثير في المتلقي، إذ تطرب له نفسه وترتاح، وينأى به عن السأم الذي قد يصيبه، ثم إنهما أسهما إسهامًا فاعلًا في تجلية المعاني وتوضيحها وتتميمها وتثبيتها وترسيخها في نفوس المتلقين.

إن الإيقاع بوجه عام، وبشقيه الخارجي والداخلي، وما اشتمل عليه كل منهما من عناصر متنوعة، أدت إلى تماسك البناء الفني للقصيدة، وجعلتها مصممة بطريقة هيكلية هندسية، تنتظم وفق إيقاعات متنوعة، تؤدي إلى التمازج بين الأنغام والأوزان، وتتسق معًا لتخرج بلوحة فنية موسيقية، تترابط فيها عناصر ذلك النغم والإيقاع بالمعاني والأفكار، بل إن تلك الإيقاعات المتنوعة أدت إلى تحقيق الدلالات المباشرة وغير المباشرة للألفاظ والصيغ والتراكيب والسياقات الشعرية، من خلال طاقاتها الإيحائية والإيمائية المتفجرة من الأصوات والتكرارات والقوافي والمحسنات اللفظية وغيرها، وإن سيمياء هذه كلها وتأويلها واستخراج مكامنها، ما كان ليتأتى لولا ذلك التماسك الإيقاعي القائم على التناسب بين مكونات الموسيقى الشعرية للقصيدة.

سيميائية الخاتمة

الخاتمة هي الجزء الأخير من القصيدة، وغالبًا ما تكون مرتبطة بالغرض الرئيس لها، ومكملة له، ولأنها آخر ما يُقال فإنها تكون "أبقى في السمع، وألصق بالنفس لقرب العهد بها، فإن حسنت حسنت القصيدة وغرضها، وإن قبحت قبح ما قبلها" (القيرواني، 1988، ج1، ص388–389)، ولأنها كذلك فإن أثرها يكون كبيرًا في النفس؛ لذا وجب على الشاعر العناية بها، فهي "الذروة التي ينبغي للعمل الفني أن يسمو إليها، فضلًا عن أن ثمة إحساسًا بالتوقع المتوتر يظل ملازمًا المتلقي منذ بداية العمل، تائقًا إلى نهايته لتهدأ نفسه، ويفرغ شحنة أحاسيسه" (القاضي، 1982، ص544).

وقد اعتنى ابن فركون بخاتمة قصيدته، التي جعلها في بيتين من أربعة مصاريع، يقول: (ابن فركون، 1987، ص235)

مولايَ الذي يُهدي الوجودَ الهديَا ومن وصفه كلّ الورى قد أعيَا
لـمّا نلتَ رتبةَ الكـــمالِ العُليَا نـالَ العبدُ مـا أمَّلَهُ في الدّنيَا

حيث جاءت هذا الخاتمة مكملة لغرض المدح، وقد بلغ فيها الممدوح مرتبة الكمال، وتوخى الشاعر فيها المعنى البديع والألفاظ المتناسبة الرشيقة؛ لأنها آخر ما يبقى في الذهن، لذا فقد توسل بعناصر تكوينية، موضوعية وفنية، جعلت من خاتمته متممة لمعاني القصيدة، فممدوحه الذي توسع بذكر مناقبه، وصل في النهاية إلى مرحلة الكمال، وقد أعيا الناس، إذ لا يحيطون بوصفه.

ثم إنه استعان بأدوات وأساليب فنية، لكي يجعل هذه الخاتمة تتوشح بالجمال والتعبير عن المعاني، وتجسدت تلك الأساليب من خلال فن الطباق، المتمثل بلفظتي (مولاي، العبد)، إذ إن هذا الأمير حقق طموحات رعيته، فهو مولى لهم، وهم عبيد، والعبودية هنا لا ترتبط بالإذلال، إنما بالرعية؛ حيث تسعى هذه الرعية عند أميرها بطلب العدل والأعطيات، وقد نالت ما صبت إليه دون مَنٍّ؛ لأن هذا الأمير مسؤول عنها وعن راحتها. وكذلك لفظتا (العليا، الدنيا)، فالأولى مرتبطة بالأمير؛ حيث تحققت له أعلى مراتب الكمال، ولعل السبب وراء ذلك ما حققه لرعيته من آمال يطمحون إليها في الدنيا، فالدنيا مرتبطة بالرعية، وهي سبب وصول الأمير لدرجة الكمال.

وقد جاءت قافية البيتين مطلقة، وفيها مد واضح، ما يوحي بارتباطها بكثرة عطايا الأمير واتساعها، فهي مطلقة العنان، إضافة إلى النغم الشجي الممتد الناتج عن هذه القافية، فتكون قد حققت إيقاعًا وجرسًا موسيقيًّا يترنم السامع والقارئ له، وهو ترنم مرتبط بترنمه بكرم الممدوح وعدله، ومعلوم أيضًا أن حرف الياء فيه مد ونغم، فكيف إذا لحقته الألف، فإن هذا يؤدي إلى أن يكون المد أطول، ما يجعله ذا حضور وأثر قوي في النفس لطول نطقه، وارتكاز المعنى المرجو منه.

ولقد استثمر أيضًا الفعل المضارع (يهدي) المرتبط بالأمير، فهو يهدي الوجود كله الهديا، ما يدلل على استمرارية الفعل في كل آن، ولعل (يهدي) يوحي بدلالات عدة، أهمها: العطاء الذي لا ينضب، وهو عطاء بلا مقابل، إنما هو على سبيل الإهداء، فضلًا

عن دلالته المرتبطة بالإرشاد والاسترشاد، إذ يسترشد الناس بالأمير وبرأيه السديد.

وإذا ما ارتبط الأمر بالناس، فإن الشاعر يستخدم الفعل الماضي (أعيا)، وهو فعل مرتبط بوصف الأمير، فعل متحقق ثابت، حيث أعيا وصف الأمير الناس، ولا طاقة لهم على ذلك الوصف، لكثرة مناقبه التي لا تحصى وفضائله التي تعجز الناس أن يأتوا بمثلها، وقد حقق هذا الفعل صورة فنية جميلة؛ حيث غدا الوصف من خلاله شيئًا يعيي الناس، ويصيبهم بالعجز والمرض؛ لأنهم غير قادرين عليه، ثم إنه استثمر تقنية الاستدعاء، استدعاء الألفاظ، فالفعل (نلت) في الشطر الأول من البيت الأخير، استدعى الفعل (نال) في الشطر الثاني من البيت نفسه، فعندما نال الأمير درجة الكمال، أدى ذلك إلى نوال الرعية آمالها في الدنيا، بسبب هذا الأمير وما يمارسه من عدل وإنصاف وسخاء.

لقد جاءت جميع هذه العناصر لتحقق مقصد الشاعر المتمثل بالمدح، فهو يتوسل بكل أداة تحقق غرضه، وقد نجح إلى حد كبير في ذلك، وجاءت الخاتمة متسقة مع المدح وعناصره التي طالما جسدها الشعراء في قصائدهم، وشكلت هذه الخاتمة جزءًا مهمًّا من أجزاء القصيدة، إذ بلغت الغاية في إيفاء الممدوح حقه، فبعد أن تفنن الشاعر في ذكر مناقبه، وصل به إلى مرتبة الكمال، وربما كان هدف الشاعر من هذا ترسيخ هذا المعنى في أذهان المتلقين؛ لأنه آخر ما يرد إليها، إضافة إلى سعيه إلى كسب مودة الأمير، والتقرب إليه.

خاتمة

سعت الدراسة إلى تطبيق آليات المنهج السيميائي على نص قديم للشاعر الأندلسي ابن فركون، يتمثل بقصيدته في الدوبيت، وهي القصيدة الوحيدة له على هذا الإيقاع، وقد خلصت إلى النتائج التالية:

أولًا: جاء بناء القصيدة محكمًا، يأتلف وفق عناصر تكوينية متتابعة ومترابطة: المطلع، الغرض، الخاتمة، وقد حفلت هذه المكونات برموز وصور، يمكن تأويلها بدلالات وإشارات عدّة، تفضي إلى تجسيد رؤية الشاعر في المدح.

ثانيًا: انقسمت البنية الرئيسة للقصيدة إلى قسمين، الأول، البنية السطحية المتمثلة بمدح الأمير يوسف الثالث، وإبراز فضائله ومناقبه، أما الثاني، فيتمثل بالبنية العميقة التي استُنتجت من خلال التأويل، تأويل دلالات الرموز والألفاظ والصور واستثمار آلية التناص والإيقاع الدوبيتي، وقد أدى تأويل هذه العناصر البنائية سيميائيًّا إلى فك شفرات النص وربطها ببنيتها الرئيسة المتمثلة بالمدح.

ثالثًا: أسهم إيقاع (الدوبيت) في مساعدة الشاعر على تحقيق أغراضه، من خلال عدم تقييده بوزن عروضي معين، وقافية وروي موحد، ما جعله يمتلك مساحة واسعة للتعبير عن رؤاه وأفكاره، دون قيود أو كلمات قوافٍ محددة، وقد أسهم هذا الإيقاع أيضًا في التعبير عن غرض القصيدة، وإضفاء نغمة موسيقية وجمالية خاصة عليها.

رابعًا: جاءت خاتمة القصيدة بعناصرها التكوينية، المعتمدة على الرموز، والصور، وفنون البديع والقوافي المطلقة متسقة مع غرض القصيدة، ومتممة له.

خامسًا: حقق ابن فركون هدفه من خلال هذه القصيدة، المتمثل بتحقيق رغبة الأمير يوسف الثالث بأن ينظم له قصيدة على الدوبيت (حروف المعجم)، وقد نجح في ذلك، وتفوق على غيره، إذ استطاع أن يطوّل القصيدة على نظام الدوبيت، في حين أن غيره ممن نظم فيه لم يتجاوز البيتين إلى الستة أبيات.

سادسًا: أسهم التحليل السيميائي للقصيدة في إغنائها موضوعيًّا وفنيًّا، وذلك من خلال تتبعه التأويلي لعناصر بنائها كافة، وربط هذا التأويل بمضمونها منطقيًّا، مع الابتعاد عن التكلف، ولي عنق النص بألفاظه ودلالاتها.

وتأسيسًا على ما سبق، فإن الباحث يوصي بضرورة توجه الباحثين، والمختصين، وطلبة الدراسات العليا في برامج اللغة العربية وآدابها، إلى البحث عن الإيقاعات المتفردة في الشعر العربي كالدوبيت وغيره، وإلقاء الضوء عليها، ودراستها من خلال الرسائل الجامعية والأبحاث العلمية، فضلًا عن اتباع المناهج الأدبية والنقدية الحديثة، والمتنوعة في تلك الدراسات، كالمنهج السيميائي، الذي يعدّ من أكثر المناهج قدرة على سبر أغوار النصوص، وكشف دلالاتها ومكنوناتها.

قائمة المصادر والمراجع

الأحمر، ف. (2010)، معجم السيميائيات، ط1، لبنان، الجزائر: الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف.
إسماعيل، ع. (1992)، الأسس الجمالية في النقد العربي، ط1، القاهرة: دار الفكر العربي.
إسماعيل، ع. (1994)، الشعر العربي المعاصر، ط5، القاهرة: المكتبة الأكاديمية.
أنيس، إ. (1972)، موسيقا الشعر، ط4، بيروت: دار القلم.
بارت، ر. (1988)، آفاق التناصية، ترجمة محمد خير البقاعي، ط1، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
بكار، ي. (1982)، بناء القصيدة العربية في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، ط2، بيروت: دار الأندلس.
بليث، ه. (1999)، البلاغة والأسلوبية، ترجمة محمد العمري، ط1، لبنان، المغرب: إفريقيا الشرق.
بورايو، ع. (1994)، منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ط1، الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية.
تاوريرت، ب. (2010)، الحقيقة الشعرية في ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية_ دراسة في الأصول والمفاهيم، ط1، إربد: عالم الكتب الحديث.
تودوروف، ت. (1992)، المبدأ الحواري (باختين)، ترجمة فخري صالح، ط1، بغداد: دار الشؤون الثقافية.
تودوروف، ت. (2016)، نظرية الأجناس الأدبية_ دراسات في التناص والكتابة والنقد، ترجمة عبد الرحمن بوعلي، ط1، دمشق: دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع.
تيغيم، ف. (1975)، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ترجمة فريد انطونيوس، ط1، بيروت: منشورات عويدات.
الجاحظ، ع. (1998)، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، ط7، القاهرة: مكتبة الخانجي.
جيرو، ب. (2016)، السيميائيات_ دراسة الأنساق السيميائية غير اللغوية، ترجمة منذر عياشي، ط1، دمشق: دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع.
الجيلاني، ح. (2001)، المنهج السيميائي وتحليل البنية العميقة للنص، مجلة الموقف الأدبي، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، م31، ع365.
حجازي، س. (2001)، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، ط1، القاهرة: دار الآفاق العربية.
الحسيني، ق. (1986)، الشعر الأندلسي في القرن التاسع الهجري_ موضوعاته وخصائصه، ط1، الدار البيضاء: الدار العالمية للكتاب، بيروت: الدار العالمية.
حقي، م. (1970)، العروض الواضح، ط14، بيروت: دار مكتبة الحياة.
حلبي، أ. (2007)، أشكال التناص الشعري_ شعر البياتي نموذجًا، مجلة الموقف الأدبي، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ع430.
الحلبي، ش. (1980)، حسن التوسل في صناعة الترسل، تحقيق: أكرم عثمان يوسف، ط1، بغداد: دار الحرية للطباعة.
الحلو، س. (2002)، نقد الصورة الفنية في شعر ابن خفاجة من الوجهة النفسية، أطروحة دكتوراه، حلب: جامعة حلب.
حيدر، ر. (1965)، رباعيات أبي نواس، ط1، بيروت.
خلوصي، ص. (1977)، فن التقطيع الشعري والقافية، ط5، بغداد: مكتبة المثنى.
أبو ديب، ك. (1974)، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ط1، بيروت: دار العلم للملايين.
ديكرو،أ. سشايفر، ج. (د.ت)، القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، ترجمة منذر عياشي، د.ط، بيروت: المركز الثقافي العربي.
ابن رشيق القيرواني، ح. (1988)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد قرقزان، ط1، بيروت: دار المعرفة.
زكريا، إ. (1966)، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، ط1، القاهرة: مكتبة مصر بالفجالة.
السبكي، ب. (2001)، عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، تحقيق: خليل إبراهيم خليل، ط1، بيروت: دار الكتب العلمية.
السرغيني، م. (1987)، محاضرات في السيميولوجيا، ط1، الدار البيضاء: دار الثقافة للنشر والتوزيع.
الشايب، أ. (د.ت)، الأسلوب، ط5، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.
شرشار، ع. (2009)، الخطاب السردي، ط1، القدس العربي.
الشيبي، ك. (1972)، ديوان الدوبيت في الشعر العربي_ في عشرة قرون، ط1، بيروت: دار الثقافة.
الطالب، ع. (2000)، عزف على وتر النص الشعري، دراسة في تحليل النصوص الأدبية الشعرية، د.ط، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.
الطيب، ع. (1991)، المرشد في فهم أشعار العرب وصناعتها، ط4، الخرطوم: دار جامعة الخرطوم للنشر.
بو عامر، ب. (2013)، شعرية المطلع في القصيدة العباسية، أطروحة دكتوراه، الجزائر: جامعة الحاج لخضر.
عباس، ح. (1998)، خصائص الحروف العربية ومعانيها، د.ط، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.
عزام، م. (1979)، بناء القصيدة التقليدية، مجلة الموقف الأدبي، دمشق: اتحاد الكتاب العرب،ع102.

عز الدين، إ. (د.ت)، التفسير النفسي للأدب، ط4، القاهرة: مكتبة غريب بالفجالة.
العشي، ع. (2009)، أسئلة الشعرية_ بحث في آلية الإبداع الشعري، ط1، الجزائر: منشورات الاختلاف.
عصفور، ج. (1992)، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط3، بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
عناني، م. (1998)، الموشحات الأندلسية، د.ط، سلسلة عالم المعرفة (31)، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
العياشي، م. (1976)، نظرية إيقاع الشعر العربي، ط1، تونس: المطبعة العصرية.
عيد، ر. (د.ت)، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، د.ط، الإسكندرية: منشأة المعارف.
الغذامي، ع. (1993)، ثقافة الأسئلة_ مقالات في النقد والنظرية، ط2، الكويت: دار سعاد الصباح.
غريماس، أ. (2018)، سيميائيات السرد، ترجمة عبد المجيد نوسي، ط1، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
غولدمان، ل. وآخرون، (1986)، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ترجمة محمد سبيلا، ط2، بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية.
فاخوري، م. (1981)، موسيقا الشعر العربي، ط1، حلب: مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية.
أبو فراس الحمداني، ح. (1994)، الديوان، تحقيق: خليل الدويهي، ط2، بيروت: دار الكتاب العربي.
ابن فركون، أ. (1987)، الديوان، ط1، تحقيق: محمد بن شريفة، سلسلة التراث، الرباط: مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية.
ابن فركون، أ. (1991)، مظهر النور الباصر في أمداح الملك الناصر، تحقيق: محمد بن شريفة، ط1، الدار البيضاء: مطبعة الصباح الجديدة.
فضل، ص. (1995)، شفرات النص_ دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، ط2، القاهرة: عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية.
القاضي، ن. (1982)، أبو فراس الحمداني_ الموقف والتشكيل الجمالي، د.ط، بيروت: دار الثقافة.
القحطاني، ق. (2009)، ابن فركون الأندلسي شاعر غرناطة، ط1، أبو ظبي: هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، دار الكتب الوطنية.
كامل، ع. (2003)، الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، د.ط، مصر: دار فرحة للنشر والتوزيع.
كريستيفا، ج. (1997)، علم النص، ترجمة فريد زاهي، ط2، الدار البيضاء: دار توبقال.
كورتيس، ج. (2007)، مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ترجمة جمال حضري، ط1، بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر: منشورات الاختلاف.
كوين، ج. (1993)، بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش، ط3، القاهرة: دار المعارف.
كينون، ر. (2010)، أسرار حرف النون، على الرابط:
http://www.samawat-jadidah.org/articles/mysteries_of_the_letter_nun_guenon/
لسان الدين بن الخطيب، م. (1973)، الإحاطة في أخبار غرناطة، تحقيق: محمد عبدالله عنان، ط3، القاهرة: مكتبة الخانجي.
لسان الدين بن الخطيب، م. (1963)، الكتيبة الكامنة في من لقيناه بالأندلس من شعراء المائة الثامنة، تحقيق: إحسان عباس، ط1، بيروت: دار الثقافة.
ابن مالك، ر. (2000)، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي، د.ط، الجزائر: دار الحكمة.
المتنبي، أ. (د.ت)، الديوان بشرح العكبري، تحقيق: مصطفى السقا وإبراهيم الأبياري وعبد الحفيظ شلبي، د.ط، بيروت: دار المعرفة.
مجاهد، أ. (1988)، أشكال التناص الشعري_ دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، ط1، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
محمود، ش. (2010)، البنية الإيقاعية في شعر بشرى البستاني، رسالة ماجستير، العراق: جامعة الموصل.
مرتاض، ع. (2001)، التحليل السيميائي للخطاب الشعري، ط1، الجزائر: دار الكتاب العربي.
مفتاح، م. (1985)، تحليل الخطاب الشعري_ استراتيجية التناص، ط1، بيروت: المركز الثقافي العربي.
مفتاح، م. (1996)، التشابه والاختلاف، نحو منهاجية شمولية، ط1، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
المقري، أ. (1968)، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق: إحسان عباس، ط1، بيروت: دار صادر.
الملائكة، ن. (1978)، قضايا الشعر المعاصر، ط1، بيروت: دار العلم للملايين.
ابن منظور، ج. (د.ت)، لسان العرب، د.ط، بيروت: دار صادر.
نافع، ع. (1985)، عضوية الموسيقى في النص الشعري، ط1، الزرقاء: مكتبة المنار.
النقراط، م. (1984)، ابن الجيّاب الغرناطي_ حياته وشعره، ط1، ليبيا: الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان.
النويهي، م. (1971)، قضية الشعر الجديد، ط2، بيروت: دار الفكر.
هدارة، م. اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، ط1، القاهرة: دار المعارف.
الهيتي، ح. (1972)، تطبيقات البديع عند أبي تمام، مجلة الجامعة المستنصرية، ع3، السنة الثالثة، بغداد: مطبعة دار السلام.
الياس، ص. (1988)، التكرار اللفظي_ أنواعه ودلالته قديمًا وحديثًا، رسالة ماجستير، العراق: جامعة بغداد.
يحياوي، ر. (2008)، شعر أدونيس، البنية والدلالة، ط1، دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

References

Abbas, H. (1998), Characteristics and Meaning of Arabic Letters, Damascus: Publications of the Arab Writers Union.

Abu Deeb, K. (1974), in the rhythmic structure of Arabic poetry, 1st ed, Beirut: al-Alam for millions House.

Abu Firas al-Hamdani, H. (1994), Al-Diwan, Investigation: Khalil Douaihy, 2nd ed, Beirut: Arab Book House.

Al'ahmar, F. (2010), Glossary of Semiotics, 1st ed, Lebanon, Algeria: Arab Science House Publishers, Difference Publications.

Al-Ayashi, M. (1976), The Theory of Arabic Rhythm, 1st ed, Tunisia: The Modern Press.

Al-Gilani, H. (2001), The Semiotic Approach and Analysis of the Deep Structure of Text, Journal of Literary Situation, Damascus: Arab Writers Union, F31, N365.

Al-Halabi, SH. (1980), Hasan Al-Tossel in the transmitting industry, Investigation: Akram Othman Youssef, 1st ed, Baghdad: Freedom House for Printing.

Alhiti, H. (1972), Al-Badi's Applications at Abu Tammam, Al-Mustansiriya University Journal, N3, 3rd year, Baghdad: Dar Al Salam Press.

Alhuluw, S. (2002), Critique of the artistic image in Ibn Khafaga's poetry from the psychological point of view, PhD thesis, Halab: University of Halab.

Al-Hussaini, Q. (1986), Andalusian poetry in the ninth century AH_ its topics and characteristics, 1st ed, Aldaar Albayda': International Book House, Beirut: International House.

Al-Jahiz, A. (1998), Statement and explanation, Investigation: Abd Al-Salam Haroun, 7th ed, Cairo: Al-Khanji Library.

Al-Khuthami, A. (1993), Culture of Questions_ Essays in Criticism and Theory, 2nd ed, Kuwait: Souad Al-Sabah House.

Almalayika, N. (1978), Contemporary Poetry Issues, 1st ed, Beirut: Al-Alam for Millions House.

Al-Mutanabbi, A. Al-Diwan, explaining Al-Akbari, Investigation: Mustafa Al-Saqa, Ibrahim Al-Abyari and Abdul Hafeez Shalabi, 1st ed, Beirut: Al-Maarefah House.

Alnaqrat, M. (1984), Ibn Al-Jayyab Al-Gharnati_ His Life and Poetry, 1st ed, Libya: The Libyan House for Publication, Distribution and Advertising.

Alqadi, N. (1982), Abu Firas Al-Hamdani_ Aesthetic Attitude and Formation, Beirut: House of Culture.

Al-Qahtani, Q. (2009), Ibn Farkun Al-Andalusian poet Granada, 1st ed, Abu Dhabi: Abu Dhabi Authority for Culture and Heritage, National Library of Books.

Al-Serghini, M. (1987), Lectures on semiology, 1st ed, Aldaar Albayda': Al Thaqafa for publishing and distribution House.

Al-Shaibi, K. (1972), The Dubet House in Arabic Poetry_ Ten Centuries, 1st ed, Beirut: House of Culture.

Al-Shayeb, A. The Method, 5th ed, Cairo: The Egyptian Renaissance Library.

Al-Sibki, B. (2001), Bride of Joys in Explaining the Summary of the Key, Investigation: Khalil Ibrahim Khalil, 1st ed, Beirut: Al-Kutub Al-Alami House.

Altaalib, O. (2000), playing the chord of the poetic text, a study in the analysis of poetic literary texts, 1st ed, Damascus: publications of the Arab Writers Union.

Al-Tayyib, A. (1991), Guide to Understanding Arab Poetry and Its Industry, 4th ed, Khartoum: University of Khartoum Publishing House.

Anani, M. (1998), The Andalusian Muwashahat, The World of Knowledge Series (31), Kuwait: The National Council for Culture, Arts and Literature.

Anis, E. (1972), Poetry Music, 4 th ed, Beirut: Al-Qalam House.

Asfur, J. (1992), The Artistic Image in Arab Criticism and Rhetorical Heritage, 3rd ed, Beirut, Adaar Albayda': The Arab Cultural Center.

Ashi, A. (2009), Poetic Questions_ Research in the mechanism of poetic creativity, 1st ed, Algeria: diffusion publications.

Azam, M. (1979), Building the Traditional Poem, Al-Mawqaf Al-Literary Magazine, Damascus: Union of Arab Writers, N102.

Bakkar, y. (1982), Building the Arabic Poem in Ancient Arab Criticism in the Light of Modern Criticism, 2nd ed, Beirut: Al-Andalus House.

Bart, R. (1988), Prospects for intertextuality, translated by Muhammad Khair Al-Buqai, 1st ed, Cairo: The Egyptian General Book Authority.

Blythe, H. (1999), Rhetoric and Stylistics, translated by Mohamed Al-Omari, 1st ed, Lebanon, Morocco: East Africa.

Bu Amer, B. (2013), Al-Mutalaa's Poetry in the Abbasid Poem, PhD thesis, Algeria: Hajj Lakhdar University.

Burayo, E. (1994), The Logic of Narration, Studies in the Modern Algerian Story, 1st ed, Algeria: University Press Office.

Curtis, J. (2007), An Introduction to Narrative and Discursive Semiotics, translated by Jamal Hadhri, 1st ed, Beirut: The Arab Science House Publishers, Algeria: The Contribution of Difference.

Decro, A. Schiffer, J. The New Encyclopedic Dictionary of the Sciences of the Tongue, translated by Munther Ayashi, Beirut: The Arab Cultural Center.

Dubois, J. (1973), Dictionnaire de Linguistique, Paris: Librairie Larousse.

Eid, R. Musical Renewal in Arabic Poetry, Alexandria: Facility Al-Maarif.

Elias, S. (1988), Verbal Repetition_ Types and Significance Old and New, Master Thesis, Iraq: University of Baghdad.

Fadl, S. (1995), Blades of Text_ a semiological study in the poetics of the story and the poem, 2nd ed, Cairo: Ayn for Human and Social Studies and Research.

Fakhoury, M. (1981), Music of Arabic Poetry, 1st ed, Halab: Directorate of Books and University Publications.

Goldman, L. And others, (1986), Formative Structuralism and Literary Criticism, translated by Muhammad Sabila, 2nd ed, Beirut: The Arab Research Foundation.

Grimas, A.(2018), Semiotics of Narration, translated by Abdel Majid Noussi, 1st ed, Adaar Albayda': The Arab Cultural Center.

Hadara, M. Trends in Arabic Poetry in the Second Hijri Century, 1st ed, Cairo: Al Maaref House.

Haider, R. (1965), The Rubaiyat of Abi Nawas, 1st ed, Beirut.

Halabi, A. (2007), Forms of Poetic Intertextuality_ Al-Bayati's Poetry as a Model, Journal of Literary Situation, Damascus: Arab Writers Union, N430.

Hegazy, S. (2001), Dictionary of Contemporary Literary Criticism, 1st ed, Cairo: Al-Afaq Al-Arabiya House.

Huqi, M. (1970), The Clear Presentations, 14th ed, Beirut: Al-Hayat Library House.

Ibn Farkoun, A. (1987), Al-Diwan, 1st ed, Heritage Series, Investigation: Mohammed bin Sharifa, Rabat: Publications of the Academy of the Kingdom of Morocco.

Ibn Farkoun, A. (1991), The Appearance of the Understanding Light in the Praise of King Al-Nasir, Investigation: Muhammad Bin Sharifa, 1st ed, Adaar Albayda': New Al-Sabah Press.

Ibn Malik, R. (2000), Dictionary of Semiotic Analysis, Algeria: al-Hikma House.

Ibn Manzoor, J. Tongue of the Arabs, Beirut: Sader House.

Ibn Rashiq Qayrawani, H. (1988), The Mayor of Prosperity and Literature, Investigation: Muhammad Qurqzan, 1st ed, Beirut: Al-Maarefah House.

Ismail, E. (1994), Contemporary Arabic Poetry, 5th ed, Cairo: Academic Library.

Ismail, E. (1992), The aesthetic foundations in Arab criticism, 1st ed, Cairo: Al-Fikr Al-Arabi House.

Izz al-Din, I. Psychological Interpretation of Literature, 4th ed, Cairo: Gharib Library in Faggala.

Jiro, B. (2016), Semiotics_ a study of non-linguistic semiotic patterns, translated by Munther Ayashi, 1st ed, Damascus: Nineveh House for Studies, Publishing and Distribution.

Kamil, I. (2003), The Psychological Trend and Poetry Criticism, Egypt: Farha House for Publishing and Distribution.

Kenon, R. (2010), Noon Secrets, at:

http://www.samawat-jadidah.org/articles/mysteries_of_the_letter_nun_guenon/.

Khulousi, S. (1977), The Art of Poetic Cutting and Rhyme, 5th ed, Baghdad: Al-Muthanna Library.

Kristeva, J. (1997), The Science of Text, by Farid Zahi, 2nd ed, Adaar Albayda': Toubkal House.

Lisan Al-Din Bin Al-Khatib, M. (1973), Briefing in Granada News, Investigation: Muhammad Abdullah Anan, 3rd ed, Cairo: Al-Khanji Library.

Lisan Al-Din Bin Al-Khatib, M. (1963), The battalion lurking in one of the eight poets we met in Andalusia, Investigation: Ihsan Abbas, 1st ed, Beirut: House of Culture.

Mahmoud, ST. (2010), The Rhythmic Structure in Bushra Al-Bustani's Poetry, Master Thesis, Iraq: University of Mosul.

Megari, A. (1968), Naft al-Tayyib from the fine branch of al-Andalus, Investigation: Ihsan Abbas, 1st ed, Beirut: Sader House.

Miftah, M. (1996), Similarities and Difficulties_ Towards a Holistic Methodology, 1st ed, Adaar Albayda': The Arab Cultural Center.

Miftah, M. (1985), The Analysis of Poetic Discourse_ The Intertextuality Strategy, 1st ed, Beirut: The Arab Cultural Center.

Mujahid, A. (1988), Forms of Poetic Intertextuality_ A Study in the Recruitment of Heritage Figures, 1st ed, Cairo: The Egyptian General Book Authority.

Murtadha, A. (2001), Semiotic Analysis of Poetic Discourse, 1st ed, Algeria: Al-Kitab Al-Arabi House.

Nafi, A. (1985), Membership of Music in the Poetic Text, 1st ed, Zarqa: Al-Manar Library.

Noihi, M. (1971), The Case of New Poetry, 2nd ed, Beirut: Al-Fikr House.

Quinn, J. (1993), Building the Language of Poetry, translated by Ahmad Darwish, 3rd ed, Cairo: Al-Maarif House.

Sharshar, A. (2009), The Narrative Discourse, 1st ed, Al-Quds Al-Arabi.

Taourirt, B. (2010), Poetic Truth in the Light of Contemporary Critical Approaches and Poetic Theories_ A Study in Fundamentals and Concepts, 1st ed, Irbid: Modern Book World.

Tegem, F. (1975), The Great Literary Doctrines in France, translated by Farid Antonius, 1st ed, Beirut: Aouidat Publications.

Todorov, T. (2016), Literary Genres Theory_ Studies in Intertextuality, Writing and Criticism, translated by Abd al-Rahman Buali, 1st ed, Damascus: Nineveh House for Studies, Publishing and Distribution.

Todorov, T. (1992), Zafitan, The Dialogical Principle (Bakhtin), translated by Fakhry Saleh, 1st ed, Baghdad: House of Cultural Affairs.

Yehoy, R. (2008), Adonis Poetry_ Structure and Significance, 1st ed, Damascus: Arab Writers Union.

Zakaria, I. (1966), Philosophy of Art in Contemporary Thought, 1st ed, Cairo: Misr Faggala Library.