جـامـعــة الأزهـــر
كلية اللغة العربية
فـرع الـزقـازيـق

مقطعات الرُّصافي البَلَنْسي الشعرية من الوجهة الفنية والبلاغية

إعداد
الدكتور/ سرحان حسن سرحان محمد
مدرس البلاغة والنقد بكلية اللغة العربية
فرع جامعة الأزهر بالزقازيق

المقدمة

الحمد لله الذي بنعمه تتم الصالحات، والصلاة والسلام على خير البريات، سيدنا محمد – عليه الصلوات والتسليمات – ، وعلى آله وصحبه ما دامت الأرض والسموات.

وبعد:

فالرُّصافي البَلَنْسي هو شاعر الأندلس والمغرب، أبو عبد الله محمد بن غالب الأندلسي، الرَّفاء من رصافة الأندلس. سار نظمه في الآفاق، وأشاد به العلماء والأدباء، وتوفي في رمضان سنة اثنتين وسبعين وخمسمائة بمالقة(١).

وقد سطع نجم هذا الشاعر في سماء الشعر العربي الأندلسي لتبريزه في فن المقطعات الذي ضرب فيه بسهم وافر، وكان فارس هذا الميدان بلا منازع.

وإذا كانت المقطعة الشعرية قديمة قِدم الشعر العربي من لدن امرئ القيس وأضرابه، فهي من ناحية أخرى سابقة على فن القصائد، فضلاً عن كونها مماثلة لها في جريانها على أغراضها التقليدية من فخر ومدح وغزل وهجاء ووصف واعتذار بيد أنها – أي المقطعة – لها قالبها الفني الذي يغاير قالب القصيدة في كثير من الملامح والسمات ..

---

(١) سير أعلام النبلاء، للذهبي، مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة التاسعة ١٤١٣هـ، ١٩٩٣م: جـ/٢١، ص٧٤.

وشاعرنا الرصافي البَلَنْسي من المجيدين في هذا الفن الشعري المتوفرين على الإبداع فيه شكلاً ومضمونًا، لفظًا وتركيبًا، تعبيرًا وتصويرًا، نظمًا وإيقاعًا.

لذا فإنه يُعد واحدًا من أبرز شعراء الأندلس الذين أوُلعوا بهذا الفن وبلغوا فيه شأوًا عظيمًا، مما جعل صاحب المعجب يصفه بأنه " من مُجيدي شعراء عصره لا سيما في المقاطيع"(١).

وقد قدر الله أن أعايش تجارب هذا الشاعر الفنية في مقطعاته الشعرية المبثوثة في جوانب ديوانه والتي تومض بالحكمة الثاقبة والرؤية الإنسانية النافذة والملكة التصويرية الراقية، والبناء الشعري المحكم مما دفعني إلى العكوف على دراسة أبرز السمات الفنية والملامح البلاغية في مقطعاته الشعرية.

وثمة دوافع وراء اختياري هذا الموضوع منها:

[١] أن المقطعة في ديوان الرُّصافي البلنسي تعد ملمحًا بارزًا زمتفردًا من ملامح شعره، حيث بلغت أكثر من ثلثي عدد النماذج التي يحتويها ديوانه، أودع فيها الشاعر خلاصة إبداعه الشعري؛ فكان ذلك ملفتًا للنظر، ومثيرًا للاهتمام بها والعكوف على دراستها.

[٢] كما دفعني إلى دراسة مقطعاته ما لمسته في بنائها الفني من تجويد وتجديد، ومن إعمال للعقل والعاطفة، ومن تفرد في بناء الصورة

---

(١) المعجب في تلخيص أخبار المغرب، عبد الواحد المراكشي، تحقيق: محمد سعيد العريان، محمد العربي العلمي، ط١، مطبعة الاستقامة، القاهرة، سنة ١٩٤٩م: ص ٢٢١.

الشعرية وتكثيف لدلالاتها الفكرية والشعورية مما يكشف عن تميّز شخصيته الشعرية، ويدفع إلى البحث عن سماته الشعرية الذاتية في مقطعاته الشعرية.

وأما عن منهج البحث، فهو منهج يقوم على انتقاء بعض المقطعات وإلقاء الضوء عليها؛ لاستجلاء أبرز ما فيها من قسمات فنية وشذرات بلاغية ونقدية.

ولذا فقد اقتضت طبيعة هذا البحث أن يأتي في مقدمة وأربعة مباحث، وخاتمة وفهرس لأهم المصادر والمراجع التي اعتمدت عليها في هذا البحث.

فأما المقدمة: فقد بينت فيها أهمية الموضوع، ومنهجه وخطته.

وأما المباحث الأربعة: فعرضت فيها لأبرز السمات الفنية في مقطعات الرُّصافي الشعرية محللاً وناقدًا؛ وغرضي من ذلك هو كشف النقاب عن تلك السمات الفنية في مقطعاته، واستجلاء ما فيها من دقائق وأسرار بلاغية تشير إلى إبداع الشاعر وإجادته في التصوير الفني.

هذا وقد حاولت أن أستوعب أهم تلك السمات الفنية عند الشاعر في هذه المباحث الأربعة؛ ولذا فقد رتبتها على النحو التالي:

المبحث الأول: تراكم الصور البلاغية وتنوع أشكالها.

المبحث الثاني: حسن التعليل.

المبحث الثالث: الغرابة والابتكار.

المبحث الرابع: التكرار.

وأما الخاتمة: فقد أودعتها أبرز النتائج التي خرجت بها من تلكم الدراسة.

وبعد:

فلا أدعي أنني وفيت هذا الموضوع حقه – فتلك غاية لا تدرك – لكني أدعي أنني اجتهدت وأخلصتُ النية، ومن ثم فأرجو أن أكون قد قدمت في هذه الدراسة ما يعين على فهم جانب من أهم جوانب شعر الرُّصافي البلنسي، وتذوق فنه الراقي، والوقوف على ما فيه من بلاغة وأسرار، والله الموفق والهادي إلى دار القرار، وصلى الله على سيدنا محمد النبي المختار، وعلى آله وصحبه الطيبين الأطهار.

الدكتور

سرحان حسن سرحان محمد

المدرس بقسم البلاغة والنقد بالكلية

المبحث الأول

تراكم الصور البلاغية وتنوع أشكالها

لعل من أبرز السمات الفنية التي تلفت النظر في مقطعات الرُّصافي هو التركيز في بنائها على جانب الشكل وتغليب فاعليته لإحكام عملية الخلق الاصطناعي من خلال العناية البالغة بتراكم الصور البلاغية وتلاحقها، وتنوع أشكالها وبنيانها، واتكائها في الغالب على لغة الحواس التي يمكن قياسها داخل حدود، فتصبح الصورة التي تقدمها المقطعة موازية في جانب منها للصورة التي تقدمها بعض أشكال العمارة العربية في الأندلس(١).

ومن نماذج المقطعات الشعرية التي تعكس عناية الرُّصافي بتشكيل الصورة وفق لغة الحواس التي تراوح بين التجسيد تارة، والتشخيص أخرى، وتوليد المعنى تارة ثالثة، ما ساقه واصفًا عشية وقد اجتمع مع إخوان له في بستان رجل اسمه موسى بن رزق(*).

---

(١) يراجع: التقاء العمارة العربية بالشعر. د. عبده بدوي، سلسلة كتاب الهلال، العدد (٥٥٦)، دار الهلال، القاهرة، سنة ١٩٩٧م، الفصل الأول: ص ٢١ – ٣٥.

* للتعريف به ينظر البحث، ص: ١٩.

مـا مِثْـلُ مَوْضِـعكَ ابْـنَ رِزْق مَوضِـعُ رَوْضٌ يَـــرِفُّ وجَـــدْوَلٌ يتَـــدَفَّعُ
وكأنَّمَـا هُـوَ مـن بَنانِـكَ صَـفْحَةٌ فالحُسْـنُ يَنْبِـتُ فـي ثَـراهُ ويُبْـدِعُ
وَعَشِـيةٍ لَبسِـتْ ردَاء شُـحُوبها والجَـوُّ بـالغَيْم الرَّقيـق مُقَنَّـعُ
بَلَغَـتْ بِنَـا أَمَـدَ السُّـرورِ تأَلُّفًـا واللَّيْـلُ نَحْـوَ فِرَاقِنَـا يَتَطلَّـعُ
فابْلُـلْ بهـا رمَـقَ الغَبُـوقِ فَقَـدْ أتَـى مِـنْ دونِ قُـرْصِ الشَّـمسِ مـا يُتَوقَّـعُ
سَـقَطَتْ ولـم تَمْلِـكْ يَمينُـكَ رَدَّهـا فَـوَدِدْتُ يـا مُوسَـى لـو أنـكَ يُوشَـعُ

فالأبيات تكتظ بطائفة من الصور الجزئية المتلاحقة التي يستدعي بعضها بعضًا، وتتآزر فيما بينها لترسم ملامح الجوِّ العام للعشية التي اجتمع الشاعر فيها مع بعض إخوانه، وذلك واضح من استهلاله المقطعة بتفضيل بستان صديقه عن غيره وذلك عن طريق المبالغة في حسنه بنفي المثلية لهذا البستان الذي اجتمع فيه كل الحسن من الرياض الوارفة والجداول المتدافعة، ويعقب ذلك – أيضًا – بتلك الصورة القائمة على المبالغة الخلابة والآسرة للعيون، وذلك من خلال التصوير بالتشبيه المقلوب والذي جعل البستان كأنه صفحة من بنان موسى بن رزق، مبالغة في الحسن والعطاء، ثم الاستعارة المكنية المتممة لتلك الصورة، وذلك بتشبيه ما ينبت في هذا البستان من الأزهار والأشجار بالحسن، متخيلاً أن الحسن نفسه هو ما ينبت في ثرى هذا البستان، ثم زاد الصورة جمالاً وإبداعًا، حيث جعل الحُسن يبدع في انباته؛ ليستحضر المخاطب صورة

(١) ديوان الرصافي البلنسي، تحقيق: د. إحسان عباس، ط٢، دار الشروق، بيروت، سنة ١٩٨٣م: ص ١٠٥، ١٠٦.

الإنبات في ذلك البستان وتجدده، وذلك من خلال التعبير بصيغة الفعل المضارع: (ينبت) و (يُبدع) فهو متجدد في النماء والعطاء، مثل صاحبه موسى بن رزق.

ومن ثمّ فقد بدت اللوحة التي رسمها الشاعر في الأبيات عن طريق تراكم الصور البلاغية، وكأنها ثوب يكدُّ فيه ذهنه، ويبذل وكده كي يرفأ خرقه ويؤلف بينه ويحيكه بضمِّ بعضه إلى بعضه، حتى يبدو جميلاً بديعًا، وهو الرَّفاء الذي أكسبته حرفته مهارة الانتباه والتركيز والمواءمة والتأليف والتحرك عبر مساحات مقيسة محدودة، بحيث يخضع المعاني له بدلاً من خضوعه لها، حتى يبلغ الشطر الأول من البيت السادس فيمهِّد به لما سيولده من معنى لاحق، من خلال ذكر أحد المعاني ثم إلحاقه بمعنى آخر هو من لوازم المعنى المذكور[١]؛ فلما كانت الشمس قد غربت إيذانًا بانقضاء النهار وتفرُّق الصحب وانصرافهم عن البستان، ولما كان صاحب البستان في الوقت نفسه اسمه "موسى"؛ هنالك تداعت المعاني ودعت مقتضيات التخييل والتوليد في الصورة إلى أن يوظف إحدى القصص الديني التي حمّلها دلالة تتفق مع المعطى الدلالي للسياق الشعري[٢]، وهي قصة أحد أنبياء بني إسرائيل نبي الله "يوشع بن نون" فتى "موسى بن عمران" – عليهما السلام – الذي استوقف الشمس عن

---

(١) جوهر الكنز، ابن الأثير، تحقيق د. محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية (د. ت): ص ٢٢٤.

(٢) أساليب البديع في البلاغة العربية رؤية معاصرة، شفيع السيد، مكتبة النصر، القاهرة، سنة ٢٠٠٢م، ص٤٢.

المغيب عند قتاله الجبارين يوم الجمعة، وقد خاطب الشمس قائلاً لها: إنك مأمورة وأنا مأمور، ثم دعا الله أن يحبسها عليه خشية أن ينقضي النهار قبل أن يفرغ من قتالهم، ويدخل السبت الذي حرّم الله فيه العمل على بني إسرائيل فلا يحل لهم القتال، وقد استجاب الله لدعائه وردّ له الشمس حتى فتح عليه وفرغ من إنهاء مهمته.

ومن مقطعاته التي تكشف عن عنايته بالصورة وتوجيهها، رثاؤه شخصًا غرق في الخليج، فلما اسْتُخرج من الماء دفن في التراب، فقال فيه:

خَاضَـوا عَلَيـكَ حَشَـا الخَلِـيجِ ضَـنانةً بِـــكَ أَنْ تَضِـــيعَ الـــدُّرّةُ البَيْضَـــاءُ
وَتَبَـــادَرُوا بِـــكَ للضَّـــرِيحِ صِـــيَانَةً أَنْ تَكْثُـــرَ العِقْيانـــةُ الحَمْـــراءُ
عَجَبًـا لِشَخْصِـكَ كَيْـفَ أَعْيَـا كُنْهُـهُ حَتَّـــى تَجَاذَبـــكَ الثَّـــرَى والمَـــاءُ[1]

والمتأمل في هذه المقطعة القصيرة يمكن أن يتلمّس جهد الشاعر في السعي وراء الصورة التي ينفصل فيها الواقع الحسي عن الواقع الشعوري؛ حيث يتجلى في البيت الأول الاستعارة التصريحية، وذلك في قوله: " أَنْ تَضِيعَ الدُّرّةُ البَيْضَاءُ" والتي تخيل الشاعر فيها الفقيد درة بيضاء، رغم أنه قد صار بعد غرقه في حشا الخليج جيفة منتفخة بالماء يبعث شكلها على الانقباض والخوف والتقزز، ولم يكن يسعى الشاعر إلى شيء سوى كَنْز اللوحة الفنية التي رسمها للغريق بالمحسوسات من خلال التوسل بالصورة واللون.

---

(١) الديوان: ص ٣١.

ثم يعود الشاعر في البيت الثاني فيتخيل الدموع التي يسكبها الموّدعون على شخص الفقيد عِقيانةً حمراء، وذلك عن طريق الصورة البلاغية الاستعارية والتي شبه فيها الدموع بالعقيانة الحمراء، في قوله: "أَنْ تَكْثُرَ العِقْيانةُ الحَمْراءُ"، ولكن أين وَقع العقيانة على النفس – بكل تداعيات الانشراح والزينة – من وقع دموع الفقد والأسى والحسرة عليها؟! ولم يكن الرُّصافي يتغيا شيئًا غير تصيد الصورة والظفر باللون، ثم دعاه تصنعه في البيت الثالث إلى توليد المعنى والاتساع فيه، واجتلاب خاتمة لمقطعته تخلق عالمًا من الجدة والإثارة والدهشة والاستغراب، حيث تخيل شخص الفقيد شيئًا يثير؛ إذ أعجزت حقيقته وحيَّر كنهه حتى تجاذبه كلا العنصرين الماء والتراب مّدعيًّا كلٌّ منهما انتسابه إليه ليثوى في جوفه، وهي صورة واعية فيها قصدية، وتحوي غير قليل من التفكير العقلي؛ وربما كان منحى الرصافي نحو التفكير والتركيز في تشكيل كثير من صوره هو الذي دفع ابن الأبار أن يصف مذهبه الشعري بأنه "ينحو فيه منحى التنقيح والتجويد، مع عدم خلوه من رقة وسلاسة طبع"(١).

ومما يزيد هذه السمة الفنية وضوحًا قوله في إحدى مقطعاته هاجيًا أحد الأشخاص لإنكاره – عن ضغن وحسد منه – قصيدة بديعة كان الرُّصافي قد صاغها من سبعة وعشرين بيتًا، فقال هاجيًا:

ومَنْظُومـــةٍ سَـــبعًا وعِشـــرينَ دُرَّةً تُـدَارُ عَلـى الـدُّنيَا كُنُـوسُ رَحِيقِهـا
عَـوَى نَحْوهَـا الكَلْـبُ الأُعَيْمَـى حَسَـادةً وَمَـنْ ذَا يَعِيـبُ الشَّـمَس عِنْـدَ شُـرُوقِهَا
لآلـــئُ تُـــؤْمٌ أَشْـــرَقَتْهُ بريقـــه وزَادَتْ ظَلامًـــا عَنْـــهُ بِبَرِيقِهَـــا
لَـوَى العِـيُّ صَـمَّاوَيْهِ عَـن سرِّ رَوْضِـهَا فَلَـمْ يَـدْرِ مَـا رَيْحَانُهـا مِـنْ شَـقِيقِهَا
كَـــأنِّي قَـــدْ أرســـلْتُهُنَّ حِجَـــارةً عليـــهِ فَرَاغَـــت أُذْنُـــهُ عَـــنْ طَرِيقِهَـــا

(١) التكملة لكتاب الصلة، ابن الأبار، مطبعة روخس، مجريط، سنة ١٨٨٦م، ص ٢٣٧.

(١)

والرُّصافي في هذه المقطعة يسوق عددًا من التصاوير المتلاحقة التي تبالغ في رسم صورة منظومته ذات السبعة والعشرين بيتًا، بحيث تبدو المعاني التي أراد خلعها على منظومته، كأنها حقيقة واقعية أو جزء لا يتجزأ منها؛ فالأبيات درر ذات رحيق تدار على الدنيا كئوسها، وشمس مشرقة، أنكرها المهجو الذي بدا كالكلب الأعيمى، وهي لآلئ تُؤم متشابهة أشرقته بريقه وزاد بريقها عينه إظلامًا، وروض نابت بالريحان والشقيق صرف العيُّ أذني خصمه عن إدراكها حتى التبس عليه الأمر في استجلاء معانيها ومظاهر حسنها.

والبيت الخامس تتراسل فيه ثلاث حواس هي: حاسة السمع والبصر والشم؛ لأن "الأذن" تقع في دائرة حاسة السمع، وقد أضافها إلى "الروض" الذي يقع باعتبارين مختلفين في دائرة حاستي البصر والشم، وهو موطن من مواطن الغرابة في الصورة يزيد من إنتاجيتها، ولم يقف الشاعر عند هذا الحد؛ حيث اقتضى كل ما سبق أن يتولد عنه صورة هي من لوازمه ومقتضياته؛ فعلى الرغم من أن منظومته توافرت فيها كل مقومات الحُسن والإبداع فقد حادت أذن الحاقد عنها وانحرفت عن سبيلها

---

(١) الديوان: ص ١٤.

كيلا يسمعها، وكأنها قد استحالت حجارة صُوِّبت نحوه متتابعة فأراد اجتنابها.

ومن ثمّ فإن الباحث يرى أن المقطعة على النحو السابق تشير إلى تغير وتطور طرأ على مفهوم بناء مقطعة الهجاء لدى الرُّصافي؛ بحيث لم يعد الشاعر يبحث في هجائه عن المثل السائر الذي كان الشاعر القديم يسعى إليه ليودعه مقطعته فيُفحم به خصمه مكتفيًا بذلك؛ بل أخذ المجال يتسع فيها للتخييل والتصوير والمبالغة والافتنان في توليد المعاني؛ حيث قيل لأحد الشعراء المخضرمين، وهو أبو المُهوِّش: "لم لا تطيل الهجاء؟ قال: لم أجد المثل السائر إلا بيتًا واحدًا"(١).

وشبيه ذلك ما ذكره ابن رشيق – أيضًا – حين أورد أن محمد بن عبد الملك الزيات هجا أحمد بن أبي دؤاد بتسعين بيتًا، فقال ابن أبي دؤاد يخاطبه:

أَحْسَنُ من تسعين بَيتًا سُدى جَمْعُكَ مَعْنَاهُنَّ في بَيْتِ
مَا أَحْوَجَ المُلْكَ إلى مَطرَةٍ تُذْهِبُ عَنْهُ وَضَرَ الزَّيْتِ(٢)

ويبدو أن الرُّصافي وعى إشارات الناقد القديم وعيًا تامًا لكنه حين أراد أن يبدع لم يكن ليخرج عن الإطار الجمالي العام الذي ينتظم الإبداع الشعري في بيئته وعصره حتى يُرضي الذوق الجمالي والنقدي آنذاك،

---

(١) العمدة في صناعة الشعر ونقده، ابن رشيق القيرواني، تحقيق د. النبوي عبد الواحد شعلان، ط ١، مكتبة الخانجي، القاهرة، سنة ٢٠٠٠م، جـ/١، ص ٣٠٠.

(٢) المرجع السابق: جـ/١ ص ٣٠٠ ، ٣٠١.

والذي كان من أهم سماته الغرام بالصورة الطريفة المبتكرة، فضلاً عما اتسم به أداؤه الإبداعي في بناء المقطعة من تقنية فنية ذات إنتاجية متقنة الشعرية، شديدة التأثير في الآخر، ولا تثريب؛ "لأن حركة الإبداع عامة لا تتم إلا بهذه الحركة نحو الآخر"[1].

(١) الأسس الفنية للإبداع الفني في الشعر خاصة، د. مصطفى سويف، ط/٤، دار المعارف، القاهرة، سنة ١٩٨١م، ص ١٤٠.

المبحث الثاني

حُسن التعليل

تمثل تقنية حسن التعليل ملمحًا بارزًا من ملامح الأداء الفني في تشكيل مقطعات الرُّصافي وهو من المحسنات البديعية المعنوية، وعرفه علماء البلاغة: "بأن يُدَّعى لوصف علة مناسبة باعتبار لطيف غير حقيقي"(١).

ويُعد حسن التعليل دون مبالغة الأرض الخصبة المليئة ببحارها وأنهارها، والسماء الزاخرة بأجرامها وكواكبها، وذلك لأنه يأخذ القارئ إلى دنيا الخيال الساحرة التي يصورها الشعراء بملكاتهم وأحاسيسهم الخاصة عن طريق عقولهم التي تسبح في دنيا الأشياء وعالمها فتتخيل لها علة غير التي عرفناها وألفناها وتخترع من بنات أفكارها علة لشيء لا علة له من وحي الشاعرية التي تقف عند حدود قول الشعر وقرضه، بل تتعداها لتنظر إلى الأشياء بفلسفة أخرى، وتخلع عليها علاً تجعل المخاطب يتأملها بعقل واع وفكر ثاقب علّة يصل إلى هذا الجمال الذي أوجده الشاعر بهذه العبقرية الفذة.

ومن ثم فإنه يتيح من خلال حسن التعليل الشاعر للخيال الاتساع والتحليق لربط الظواهر الخارجية والباطنية الحقيقية الملموسة في الواقع بعلل متخيلة ليست بواقعية ولا حقيقية، وشرط عفوية هذا النوع من التعليل

---

(١) الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، تحقيق: د. محمد عبد المنعم خفاجي، ط/٤، دار الكتاب اللبناني، بيروت، سنة ١٩٨٥م، ص ٥١٨.

وفاعليته على المستوى الشعوري "أن يكون وراءه شعور عاطفي، وأن يوضع في سياق يهيئ نفس المستمع لتصديقه أو لعدم إنكاره، وأن يخيل له كأنه تجربة نفسية يجوز الشعور بها في لحظة من اللحظات"(١).

وإذا عاينا هذه التقنية التي اتكأ عليها الرُّصافي في خواتيم مقطعاته وجدناها تُساق بشكل مقصور، وتنطوي على قدر من التوجيه العقلي والذهنية، وخاصة إذا علمنا أن معظمها يَرِدُ في سياق مقطعات الوصف التي تُعدُّ معرضًا يبرز من خلاله الشاعر مهاراته في اجتلاب الصورة وإطرافها والغوص على المعاني وتوليدها؛ ومما يوضح ذلك قوله واصفًا نجارًا مليحًا يشبه الظبي في رشاقة قوامه:

يقُولُون لِي يَومًا وقَدْ عَنَّ جَائزًا كَمَا عَنَّ ظَبيُ السِّربِ يَتَّبعُ السِّرَبا
تَعَلَّمَ نَجّارًا فَقُلتُ لَعَلّهُ تَعَلّمَهَا مِنْ بَحْرِ مُقْلَتِهِ القَلْبَا
شَقَاوةُ أَعْوادٍ تَصَدّى لِجَهْدِهَا فَآونَةً قَطْعًا وآونَةً ضَرْبَا
غَدَتْ خَشَبًا تَجْنِي ثِمَارَ جَنَايَةٍ بِمَا اسْتَرَقَتْهُ مِنْ مَعَاطِفِه قُضْبَا(٢)

فالشاعر بدءًا من البيت الثالث في المقطعة يرصد إحدى الظواهر الخارجية التي لفتت نظره في أثناء عمل النجار خالعًا عليها طابع التشخيص، فقد بدت الأعواد التي يقوم هذا النجار المليح بمعالجتها، كأنها صبيٌّ يرهقه شقاوة وتمردًا، وهو يتصدى لتقويمها قطعًا وضربًا حتى

(١) ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار في الشعر، د. عبد العزيز الأهواني، ط/١، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، سنة ١٩٦٢م، ص ٩١.
(٢) الديوان: ص٣٥.

صارت خشبًا يابسًا ثم أخذ يعلل هذا التحول للأعواد بأنه كان جزاء ما جنته يداها حين اقتبست قوامها ورشاقتها – وهو قُضُب – مما بين معاطف هذا النجار المليح؛ وهي علة خيالية غير حقيقية أدمجت بالنص على نحو واعٍ ومقصود، بحيث صارت منسجمة متلاحقة في فضاء بنائه تخلق لدى المتلقي إحساسًا من الدهشة والاستغراب.

ومن قبيل التوسل بهذه التقنية الفنية قوله في إحدى مقطعاته، واصفًا فتىً يعمل صفّارًا:

يقُولُـون لِـي يَومًـا وقَـدْ مَـرّ ضَـارِبًا بِمِعْمُولِـهِ ضَـرْبَ المُـرجَّمِ بالغَيْـبِ
تَعَلَّـمَ صَـفَّارًا فَقُلْـتُ: اسْـتَعارَهَا غَـدَاةَ رَنَـا مِـنْ صِـبْغَةِ العَاشِـقِ الصَّـبِّ
يَعُـودُ النّحَـاسُ الأَحْمَـرُ التِّبْـر عَسْـجَدًا بِكَفيِّـهِ عِنَـد السَّـبْكِ والمَـدِّ والضَّـرْبِ
فَخُمْرتُـهُ مُشْـتَقّةٌ مِـنْ حَيَائِـهِ وَصُـفْرَتُهُ مِمَّـا يَخَـافُ مِـنْ العُتْـبِ

وهذه المقطعة تتشابه في بعض قوالبها التركيبية – خلال البيتين الأول والثاني – مع بنية المقطعة السابقة التي يصف فيها (النجار)، كما تماثلها في عدد أبياتها، وفي اتكاء خاتمتي كل منهما على التوسل بتقنية فنية واحدة هي: حسن التعليل، الأمر الذي يكشف عن جهد واعٍ يبذله الشاعر خارج نطاق الشعور، وأنه منذ البداية قد أعدَّ العُدَّة واصطنع أدواته الفنية التي أخذ يرفأ بها نسيج مقطعته ليُلبس قالبها شعرية منتجة على مستوى الامتاع والتأثير، وهو يتدرج بالمشهد الموصوف عبر المقطعة حتى يطرح ظاهرة واقعية حين يستحيل النحاس الأحمر أصفر كالعسجد

---

(١) الديوان: ص ٤٢، ٤٣.

بعد أن تعالجه الصفّار بكفيه سبكًا ومدًا وضربًا، ثم جعل يتلمس لهذه الظاهرة الحقيقية علة لطيفة مناسبة تخيل خلالها أن حمرة النحاس اشتُقت من حمرة الخد عند استشعاره الحياء والخجل كما تصوّر أن صفرته مقتبسة من اصفرار الخد مخافة اللوم والعتاب.

وفي إحدى مقطعاته التي يصف خلالها صبيًا يتباكى ويأخذ من ريقه على عينيه محاكيًا بذلك الدموع، تتشكل خاصية حسن التعليل وفق تكنيك فني أكثر تركيبًا وإمتاعًا، يقول:

عَـذِيْري مِـنْ جَـذْلانَ يُبْـدي كَآبَـةً وأَضْـلُعُه مِمَّـا يُحَاوِلُـهُ صِـفْرُ
أُمَيْلِـدُ مَيَّـاسٌ إذَا قَـادَهُ الصِّـبَا إلـى مُلَـحِ الإدْلالِ أيَّـدَهُ السِّـحْرُ
يَبُـلُّ مَـآقِي زَهْرَتَيْـهِ بِرِيقِـهِ وَيَحكِـي البُكَـا عَمْـدًا كمَـا ابتَسم الزَّهْرُ
أَيُـوهِمُ أنَّ الـدَّمْعَ بَـلَّ جُفُونَـهُ وهَلْ عُصِرتْ يَومًا مِنَ النَّرْجِسِ[1] الخَمْرُ

فالمقطعة تتناول موضوعًا شديد الطرافة يعرضه الرُّصافي عرضًا منطقيًا في قالب خيالي بديع، حيث يستهلها بطرح القضية من خلال مفارقة تصويرية تبرز التناقض في حال هذا الصبي الذي يُظهر حزنًا واكتئابًا وهو على التحقيق ليس كذلك؛ لأن صدره لم يتلظ بنيران الأسى بعد؛ ثم يزيد الأمر إيضاحًا وبرهانًا فيبين أن الصبي لا يزال صغيرًا كالغصن الغضّ الذي تميله الصبّا الرقيقة، فيبدي تدللاً بجاذبيته وسحره، ويدّعي البكاء بما يضعه من ريقه على زهرتي عينيه حتى يبدو كالحزين

---

(١) الديوان: ص ٧٩، ٨٠.

المكابد، ثم يختتم المقطعة مؤكدًا أن هذه الحال التي بدا عليها الصبي حال كاذبة موهمة مصطنعة تبعث على النفي والإنكار؛ ملتمسًا علة مناسبة غير حقيقة يسوقها عبر تركيب انفعالي ينطوي على تشبيه ريق الصبي بالخمر، وعينيه بالنرجس لينفي من خلاله أن تكون دموع حقيقية؛ لأن الخمر لم تُعصر يومًا من النرجس؛ وهو تعليل حسن فيه توجيه عقلي وربط منطقي وطرافة خيال، وإبداع وإتقان وحسن بيان.

هذا وقد تعاون مع حسن التعليل التشبيه البليغ، وذلك عندما راح يشبه ريق الصبي بالخمر وعينه بالنرجس، وتلك عظمة من الرُّصافي تناشدنا الإعجاب بشعره، والدهشة من حسن تعليله.

ولم يقتصر توظيف هذه الخاصية الفنية على مقطعات الوصف فحسب، بل نجد الرصافي يودعها خاتمة مقطعة يرثي فيها شخصًا قتل اسمه: يوسف، فيقول:

(١)

يَا وَرْدَةً جَاءَتْ بِهَا يَدُ مُتْحَفِي ... فَهَمَى لَهَا دَمْعِي وهَاجَ تَأَسُّفِي
حَمْرَاءُ عَاطِرَةُ النَّسِيمِ كَأَنَّهَا ... مِنْ خَدِّ مُقْتَبِلِ الشَّبِيبةِ مُتْرَفِ
عَرَضَتْ تُذَكِّرُنِي دَمًا مِنْ صَاحِبٍ ... شَرِبَتْ بِهِ الدُّنيَا سُلاَفَةَ قَرْقَفِ
فَلَثَمْتُهَا شَغَفًا وقُلْتُ لعَبْرَتِي ... هِيَ مَا تَمَجُّ الأَرْضُ مِنْ دَمِ يُوسُفِ

(١) الديوان: ص ١٠٩.

وعلى الرغم من أن المقطعة تصنف في موضوع الرثاء فإن الرُّصافي لم يهدف من ورائها إلى إظهار تفجعّه وأساه على القتيل، بل أراد إبراز مهارته في الوصف والتقاط المشابهة الحسية في الصورة؛ وتصّيد المعنى من خلال ادعاء العلة اللطيفة؛ لإحكام صنعة المقطعة على المستوى الظاهري ومنحها ثراءها المأمول، ويتجلى ذلك في وصفه الوردة الحمراء التي جاءت بها يد الحبيب ومحاولة قرنها بخدّ القتيل؛ وليس هناك علاقة نفسية تربط بين الوردة بما تنطوي عليه من إحساس بالجمال والبهجة والإقبال على الحياة وبين خدّ القتيل المخضّب بالدم بما يثيره هذا المشهد في النفس من ألم وخوف وشجن، ثم أخذ يتلمس لهذه الظاهرة الخارجية – وهي حمرة الوردة – علة غير حقيقية تُوهِم المتلقي للوهلة الأولى أنها واقعية حقيقية؛ فذكر أن هذه الوردة هي قطعة من دم يوسف (القتيل) الذى تشربته الأرض وأخذت تلفظه بعد حين.

ولما كان ثمة غرابة في هذه الصورة التي أتى بها الشاعر في البيت الثاني من خلال هذا التشبيه الغريب النادر، خرج علينا الرُّصافي بهذه البلاغة من خلال حسن التعليل، مقدمًا من خلاله علة حركتنا، وجعلتنا نراقبها بدهشة وإعجاب.

وعليه فقد تآزر التشبيه وحسن التعليل في النهوض بالمعنى؛ ولذا فقد اقتضاه المقام، وانسجم مع بلاغة الكلام، واتضح به المعنى العام.

وهذا يدفعنا إلى القول بأن "حسن التعليل" كان له دور مهم في إيضاح المعنى العام، ووثيق الصلة ببلاغة الكلام؛ وعليه فإنه يُدفع الاتهام الباطل، ويُرفع الظلم الجائر الذي وقع على علم البديع وألوانه من بعض القائلين بالعرضية [1] فجعلوه ذيلاً من ذيول البلاغة، وذنبًا من أذنابها، وعَرضًا من أعراضها، ولا يقصد لذاته ولا يؤم لنفسه، ولا يعود على الأسلوب بالتحسين الذاتي، بل التابع الزنيم واللاحق الذليل، الذي لا يلقى من الإكبار والإجلال ما يلقاه الذاتي الأصيل.

وقد ثبت بالدليل القاطع قول القائلين بالذاتية[2] فوضعوه موضعه البلاغي اللائق به فكان وثيق الصلة ببلاغة الكلام، وأحلوه محله من التحسين الذاتي الأصيل الذي لا شائبة للعرضية فيه.

ومهما يكن فإنه قد بات من المؤكد لنا بعد أن تأملنا بعض مقطعات الرُّصافي التي تضمنت "حسن التعليل" أن تلك السمة الفنية وهذا اللون البلاغي يُعد بحق من الفنون التي عرفها الفكر العربي، وعرفها

---

(١) يراجع: متن التلخيص للخطيب القزويني، المطبعة الجمالية بحارة الروم بمصر: ص ٥ ، مختصر سعد الدين التفتازاني، ضمن شروح التلخيص، دار السرور، بيروت: جـ/١ ، ص ١٤١، ١٤٢. ومفتاح العلوم، لأبي يعقوب السكاكي، تحقيق: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت: ص ٧٧، بغية الإيضاح، للشيخ عبد المتعال الصعيدي، مكتبة الآداب، سنة ١٩٩١م، جـ/٤ ص٣.

(١) يراجع: كتاب الصناعتين، لأبي هلال العسكري، تحقيق: مفيد قميحة، ط/ ثانية، دار الكتب العلمية، بيروت، سنة ١٩٨٩م : ص ٢٦٤ ، وأسرار البلاغة للإمام عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، ط/٣، سنة ١٩٧٩م : ص ١٠٣.

كذلك العقل البلاغي، وليس بعد أن يأخذ نصيبًا من اهتمام شيخ البلاغة كلام يذكر[*].

* يراجع: كلام الإمام عبد القاهر الجرجاني عن حسن التعليل، في أسرار البلاغة: ص ٢٦٧.

المبحث الثالث

الغرابة والابتكار في التصوير

ومن السمات الفنية التي حفلت بها مقطعات الرُّصافي – وبخاصة خواتيمها – سمة الطرافة أو الإغراب التي حرص على توخيّها في صورة حتى تبدو مبتكرة شديدة التأثير والإمتاع؛ "وقد كان الشغف بالصورة وحبُّ الغرابة أو الاستطراف غاية قد أخذ يسعى إليها الشاعر الأندلسي من فترة مبتكرة" [(١)]؛ وكلما تحضر الذوق زاد التفنن في طلب الصورة، وسوف تكون هذه المحاولة في المستقبل قاعدة هامة في الذوق النقدي أثناء القرن الخامس والقرون التالية[(٢)].

وقد أشار البلاغيون إلى دقة ولطف الغرابة والابتكار؛ لأن التصوير فيها قائم على الجمع بين طرفين متباعدين في الجنس جمعًا صحيحًا واضحًا، وهذا – أعني الجمع بين المتباعدين مع وجود الشبه البين بينهما – يُعد أصلاً من أصول بلاغة التشبيه واستحسانه عند البلاغيين، يقول الإمام عبد القاهر: "إذا استقريت التشبيهات وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان أشد كانت إلى النفوس أعجب، وكانت النفوس لها أطرب؛ وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحية أقرب، وذلك أن

---

(١) ينظر: تاريخ الأدب الأندلسي في عصر سيادة قرطبة، د. إحسان عباس، ط/٢، دار الثقافة، بيروت، سنة ١٩٦٩م، ص ١٢٥.

(٢) ينظر: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، د. إحسان عباس، دار الشروق، عمان، سنة ١٩٩٣م، ص ٤٨١.

موضع الاستحسان، ومكان الاستطراف أنك ترى بها الشيئين مثلين متباينين، ومؤتلفين مختلفين"[1].

واشتمال تلك المقطعات على هذا الأصل المهم إنما هو دليل على تمكن الشاعر واقتداره وعند قراءتنا مقطعات الرُّصافي وجدنا أن خاصية الغرابة أو الابتكار في صناعة الصورة لدى الرُّصافي تنهض على التقاط وجه الشبه بين ظاهرتين متباعدتين لخلق إحساس الدهشة والتعجب لدى المتلقي؛ ومما يمثل ذلك قوله واصفًا نهر إشبيلية الأعظم وقد ألقت عليه ظلها دوحة:

وَمُهَدّل الشَّطيْنِ تَحْسَبُ أنَّهُ مُتَسَيِّلٌ مِنْ دُرَّةٍ لِصَفَائِهِ
فَاءَتْ عَليهِ مَعَ الهَجِيرةِ سَرْحَةٌ صَدِئَتْ لِفَيئهَا صَفِيحَةُ مَائِهِ
فَتَرَاهُ أَزْرَقَ فِي غِلاَلِهِ سُمرَةٍ كالدَّارِعِ اسْتَلَقَى بِظِلِّ لِوَائِهِ[2]

فالمقطعة تعكس لحظة تركيز وانتباه وتفكّر، وتُبلور انفعال الشاعر بالنهر من خلال تراكم الصور وتراكبها، وتصيّد الغريب منها بالتقاط وجه الشبه فيها من غير جنسه وشكله واجتلابه من الشق البعيد[3]؛ إذ استهل اللوحة بتصوير النهر الذي بدا لصفائه كأنما ينبع من درة بيضاء، وليس

---

(١) أسرار البلاغة، للإمام عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: السيد محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط/ الأولى، سنة ١٩٨٨، ص ١٠٩ – بتصرف – .

(٢) الديوان: ص ٣٢.

(٣) يراجع: سمات غرابة الصورة في كتاب أسرار البلاغة للإمام عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: محمود محمد شاكر، ط/١، دار المدني، جدة، سنة ١٩٩١م، ص ١٢٩.

من باطن الأرض، ثم تثّني بصورة أخرى يظهر فيها الظل على صفحة ماء النهر كصدأ اعترى صفيحة لامعة؛ مؤلفًا بذلك بين الظل والصدأ، على الرغم من أن كليهما مجلوب من وادٍ يبتعد كل البعد عن الآخر، ثم ختم اللوحة وقد تراءى له النهر – والسرحة تُلقي بظلِّها عليه وتمازج زرقه مائه غلالة سمراء تنسجها الأعشاب والزروع التي تحف جانبيه – كأنه دارعٌ محارب يستريح مستلقيًا بظل لوائه، وهي صورة غريبة لا يلتفت إليها الخاطر بسرعة بل تحتاج إلى غير قليل من الجهد والذهنية، "والمعنى الجامع في سبب الغرابة أن يكون الشبه المقصود من الشيء مما لا يتسرع إليه الخاطر، ولا يقع في الوهم عند بديهة النظر إلى نظيره الذي يُشّبه به، بل بعد تثّبتٍ وتذكر، وفَلْيٍ للنفس عند الصور التي تعرفها وتحريك للوهم في استعراض ذلك واستحضار ما غاب منه"[١].

ويمكن للقارئ أن يلمس ما يستغرقه الشاعر من تأمّل وتدبُّر وفِكر في تشكيل مثل هذه الصورة الغريبة حتى يُلّم بأطراف المشبهات المتباعدة؛ ويبدو أن لطبيعة صناعة الرَّفْو التي كان يمتهنها وما تستلزمه من إعمال عقلٍ وطول صبر تأثيرًا كبيرًا على شخصيته وعلى توجيه فعل الإبداع الفني في تشكيل صوره؛ فقد نقل لسان الدين بن الخطيب قول القاضي ابن عبد الملك المراكشي أنه كان "عفيفًا ساكنًا وقورًا، ذات سمت وعقل" [٢] وذكر – أيضًا – قول الفقيه أبي الحسن شاكر بن الفخّار المالقي عنه،

---

(١) أسرار البلاغة للإمام عبد القاهر الجرجاني، ص ١٥٧.

(١) الإحاطة في أخبار غرناطة، لسان الدين بن الخطيب، تحقيق: محمد عبد الله عنان، ط/١، مكتبة الخانجي، القاهرة، سنة ١٩٧٤م، جـ/٢، ص ٥٠٦.

وكان خبيرًا بأحواله: "ما رأيت عمري رجلاً أحسن سمتًا وأطول صمتًا من أبي عبد الله الرُّصافي"[1] كما أورد قول أبي جعفر البلنسي له: "والله ما سمعت برجل أصبر منك ولا أعقل" [2].

ومما يمثل ذلك – أيضًا – ما ساقه في إحدى مقطعاته واصفًا أمسية ساحرة تبدى فيها جمال الطبيعة ممتزجًا باحتساء الخمر صحبة بعض الرفاق؛ فيقول:

وعَشِـــــيّ رَائِـــــقٍ مَنْظَـــــرُهُ قَـدْ قَصَـرْنَاهُ عَلَـى صَـرْفِ الشَّـمُولِ
وكَـــأَنَّ الشَّـــمْسَ فِـــي أَثْنَائِـــهِ أَلْصَـــقَتْ بِـــالأَرْضِ خَـــدًّا للنُّـــزُولِ
والصَّـــبَا تَرْفَـــعُ أَذْيَـــالَ الرُّبَـــى ومُحَيَّـــا الجَـــوِّ كالسَّـــيْفِ الصَّـــقِيلِ
حَبَّـــذا مَنْزِلُنَـــا مُغْتَبَقًـــا حِيْـــثُ لا ينظُرُنَـــا غَيْـــرُ الهَـــدِيلِ
طَـــائِرٌ شَـــادٍ وغُصْـــنٌ مُنْـــثَنٍ والـــدُّجَى يَشْـــرَبُ صَـــهْبَاءَ الأَصِـــيلِ[3]

والمتأمل في المقطعة يجد أن التصوير فيها يتكئ على تشخيص مظاهر الطبيعة والتقاط وجه الشبه في الصورة بين الأطراف المختلفة الجنس؛ فقد تراءت له الشمس وقد أوشكت على المغيب عبر الأفق كأنها فتاة تلصق خدها بالأرض عند وداعها تبجيلاً وحبًا، وهي صورة طريفة شديدة الحساسية، ثم يصور الصِّبا الرقيقة العليلة حين تحرك أعضاء الشجر فوق الرُّبى وترفعها إلى أعلى كما لو كانت ترفع أذيال الأردية، ثم

---

(٢) المرجع السابق، الصفحة نفسها.
(٣) المرجع السابق، جـ/٢، ص ٥٠٧.
(٤) الديوان: ص ١١٨.

يسوق صورة أكثر ابتكارًا يودعها خاتمة المقطعة، يتخيل فيها الدُّجى وقد هزته نشوة مشهد الغروب الخلاب كأنه احتسى صهباء الأصيل.

هذا وقد أعجب النقاد بمعانيه المبتكرة في وصف الأصيل، وعدوها من محاسن اختراعه وتوليده؛ ولذا استشعر بعضهم أنه ينحو منحى ابن الرومي في الاختراع والتوليد(١)، وإن كان الدكتور إحسان عباس يرى أن هناك فرقًا جوهريًا بين الشاعرين يكمن في أن أكثر معاني ابن الرومي المبتكرة يغلب عليها الطابع العقلي العام، أما معاني الرُّصافي فهي تصويرية تخييلية(٢).

ولا يتعارض ذلك مع وجهة نظرنا مع ما يبذله الشاعر في اجتلاب صورة من توجيه عقلي وذهنية.

ونقف مع مقطعة أخرى من بيتين يصف الرُّصافي صَنوبرةً نحاسية لفتت نظره وسط جدول أزرق صافٍ في بستان؛ فإذا الماء يبدو – حين يندفع منها على هيئة الأساور – خلاخل تُفتل من لجين؛ فيقول:

وجَـــــدْولٍ كـــــاللُجَيْنِ سَـــــائِلْ صَـافِي الحَشَـا أَزْرَقِ الغَلائِـلْ
عَلَيْـــــهِ شَـــــكْلٌ صَـــــنَوْبَرِيٌّ يُفْتَـــلُ مِـــنْ مَائِـــهِ خَلاخِـــلْ(٣)

---

(١) انظر: المغرب في حلى أهل المغرب، ابن سعيد المغربي، تحقيق: د. شوقي ضيف، ط/٣، دار المعارف، القاهرة، سنة ١٩٨٠م، جـ/٢، ص ٣٤٣.

(٢) مقدمة الديوان: ص ٢٤.

(١) الديوان: ص ١١٤، ١١٥.

لنتبين من خلالها مدى براعة شاعرنا في تصويره من حيث الغرابة والابتكار مع التركيز والاختصار، حيث كان من الممكن أن يسترسل الشاعر في وصف الصنوبرة والماء عاقدًا عددًا من التصاوير المألوفة؛ لكنّ قدرة الرُّصافي على التركيز والاختصار واجتلاب المشبه به المغاير في الجنس والشكل اختزلت المشهد في بيتين يكسوهما تصوير مبتكر نادر غريب يموج بالدلالات، ويثير دهشة المتلقي للوهلة الأولى؛ ولذلك يقول الإمام عبد القاهر الجرجاني: "إنّ كلّ شبهٍ رجع إلى وصَفٍ أو صورة أو هيئة من شأنها أن تُرى وتبصَر أبدًا، فالشبيه المعقود عليه نازل مبتذل، وما كان بالضد من هذا وفي الغاية القصوى من مخالفته، فالتشبيه المردود إليه غريب نادر بديع، ثم تتفاضل التشبيهات التي تجيء واسطة لهذين الطرفين، بحسب حالها منهما، فما كان منها إلى الطرف الأول أقرب، فهو أدنى وأنزل، وما كان إلى الطرف الثاني أذهب فهو أعلى وأفضل، وبوصف الغريب أجدر"(١).

وكما وقف الرُّصافي أمام الأنهار، وقف –أيضًا – أمام الرياض، فها هو يصف روضة بها صنوبرة نحاسية ثقبت جوانبها، ورُكّبت في وسط مستديرة ماء في بستان الوزير أبي عمران موسى بن رزق فيقول:

وَرَوْضٍ جَـــلاَ صَـــدَأَ العَـــيْنِ بِـــه نَسِـــيمٌ تَجَـــارَى عَلَـــى مَشْـــرَبِهْ
صَـــــنَوْبَرَةٌ رُكِّبَـــــتْ سَـــــاقُهَا عَلَيْـــهِ فَخَاضَـــتْ حَشَـــا مِذْنَبِـــهْ
فَشَـــــبهّتُهَا وأَنَـــــا بِيُبهَـــــا بِهَـــا المَـــاءُ قَـــدْ جَـــدَّ فـــي مَسْـــكَبِهْ
بِـــأَرْقَمَ كَعّـــك مِـــنْ شَخْصِـــهِ وأَفْرُخُـــــهُ يَـــــتَعَلّقْنَ بِـــــهْ

(٢) أسرار البلاغة: ص ١٦٥.

(١)

تلك لوحة بديعة يرسمها الشاعر للروض، ركز فيها على عنصر من عناصره، وهو الصنوبرة، تلك شجرة مخروطية الشكل بديعة المنظر، وامتد في رسم صورتها على مدار الأبيات الثلاثة الأخيرة، وقنع من وصف الروض – بوصفه مزيجًا من الألوان والأشكال والحركة – بذكر اسمه ليعرج مباشرة على وصف النسيم الذي يهب على مشربه (جدول صغير من الماء تشرب منه أشجار الروض) فيريح الأعين المتعبة.

والنسيم قد تحول في اللوحة الشعرية إلى إنسان يتبارى في حلقة السباق، مما يدل على سرعته وعدم توقفه، لكنه مع سرعته تلك واستمراره في الهبوب لا يشبه العاصفة بل هو نسيم عليل يرقرق صفحة الماء ويريح الأعين، بخلاف العاصفة فإنها تهيج الأمواج، وتسقي الأعين بالرمال والأتربة فتزيدها رهقًا.

أما الصنوبرة فقد بدت دقة الشاعر في رسم صورتها، فهي شجرة قائمة في وسط مشرب الروض، فبدت كأنها إنسان يخوض مذنبة (أي: مجرى الجدول الذي هو مشرب الروض)، وقد تدلت بعض فروعها في الماء حول ساقها البارز أعلى سطح ماء الجدول، والمياه تتدفق من بين هذه الفروع التي صنعت مع الساق ومع بعضها البعض حول الشجرة ما يشبه الأنابيب الكبيرة، فبدت في صورة أرقم (ثعبان مُرَقَّم بحمرة وسواد

---

(١) الديوان: ص ٤٩.

وكدرة وبغثة، أي: فيه بقع بيض وسود)[1] وقد كعّك (لفّ نفسه وطواها) [2] وأفراخه حوله تتلوى وتتحرك.

وقد جمعت هذه الصورة التشبيهية (تشبيه الصنوبرة القائمة في مجرى الجدول وقد تدلت فروعها في الماء وهو يتدفق من خلالها، بالثعبان الذي تكوّر وقد تعلقت به افراخه). جمعت هذه الصورة اللون والحركة، فلون الشجرة والماء من تحتها وكدرته الناشئة كلون الأرقم مختلف الشيات يجمع بين الحمرة والسواد والكدرة والبغثة، وحركة الماء خلال فروع الشجرة في تدفقها تشبه حركة أفراخ الأرقم الدودية اللولبية، بالإضافة إلى هذا فإنها تشبه إلى حد كبير لون الماء؛ ولذا تبدو دقة الشاعر في اختيار المشبه به.

إن هذه الصورة تجتمع فيها الحركة ونعومة الملمس والرقة وتمازج الألوان وانسجامها مما يشد إليها الأنظار، ويجعلها تبعث في النفس الإعجاب ويمنحها المتعة.

ومما سبق يمكننا القول بأن المقطعة تعكس غرام الرُّصافي بالصورة إلى حدّ أنه قبل أن يختتم لوحته القصيرة بصورة تشبيهية مخترعة ضمنها البيتين الثالث والرابع كي يكون ذلك آخر ما يصافح أذني المتلقي، فيثير إعجابه ويعلق بسمعه، نراه يسبقها بقوله: (فَشَبهّتُهَا)؛ حيث بدت الصنوبرة – التي رُكبت ساقها وسط الروض – والماء يجري بأنابيبها

---

(١) يراجع اللسان: مادة: (رقم).

(٢) يراجع اللسان: مادة: (كعك).

المستديرة وينسكب منها انسكابًا كأنها أرقمٌ خبيث تلوّى واستدار وقد تعلق به أفراخه، وهي صورة شديدة الغرابة فارغة من العاطفة في آنٍ، ولا تنم على أية فاعلية نفسية.

والغرابة – كما يقول الدكتور/ إحسان عباس – "تعني الجدة المصاحبة للابتكار أو الجدة المرافقة لتوليد شيء جديد من أمور لم تعد جديدة"(١).

ومما لا شك فيه أن توخي الشاعر هذه السمة في تصاوير مقطعاته كان يثير إعجاب معاصرية من الشعراء والكّتاب والوزراء ويرضي أذواقهم؛ حيث يقول صاحب "أدباء مالقة" في صدد حديثه عن الوزير أبي عمران موسى بن رزق الذي كان بستان منزله محل ارتياد الشعراء والنقاد: "هو الوزير أبو عمران صاحب أبي عبد الله الرُّصافي، كان – رحمه الله – من النبهاء والأدباء وكان كريمًا مقصودًا عالي الهمة جميل العشرة، وكان طلبة مالقة الجلّة كأبي عبد الله الرصافي الأديب، وعلي بن كسرى، وأبي بكر الكتندي، كانوا يجتمعون في منزله لا يبرحون عنه ليلاً ولا نهارًا، وكان له بستان يختص بهم لجلوسهم ومناظرتهم، ولهم في ذلك البستان أوصاف عجيبة ومعانٍ مخترعة"(٢).

---

(١) تاريخ النقد الأدبي عند العرب: ص ٥٤٢.

(١) أدباء مالقة، ابن خميس، تحقيق: د. صلاح الجزار، دار البشير، مؤسسة الرسالة، عمان، سنة ١٩٩٨م، ص٢٠٠.

ويبدو أن الرُّصافي كان موجهًا – في انتحائه منحى الاختراع والإغراب في صوره – بتأثير ذوق البيئة الأندلسية في عصره، وهي بيئة لم يكن ذوقها – من ناحية الأدب – حضريًا فحسب، بل أصبح حضريًا متزمتًا – إن صح التعبير – يطلب تحت وطأة السأم جديدًا يتعلق به، يطلب "الغرابة" وهي إكسير كان يسعى إلى العثور عليه نقاد المشرق منذ زمن بعيد، حين كانوا يحسون بالشبع من تكرار المألوف ومن تواتر الأشكال المتشابهة فلا غرابة حينئذ أن يسمى ابن سعيد كتابه الكبير – وهو ميراث عدد من الناس نحو هذا المنحى – باسم المُغرب"[1].

وفي مقطعة تبلغ بيتين يصف الرُّصافي معذرًا بدا شبابه يتآكل وينفد؛ فساق فيه صورة مبتكرة تعتمد على استدعاء المشبهات المتباعدة الغريبة، فيقول:

أَقْوى مَحَلٌ مِنْ شَبَابِكَ آهِلٌ فَأَقَمْتُ أَنْدبُ مِنهُ رَسْمًا عَافيًا (*)

مَثَلَ العِذَارُ هنَاكَ نُؤْيًا دَاثِرًا واسْوَدّتْ الخِيلانُ فيهِ أَثَا فَيًا [2]

فقد تخيل الشاعر الشباب دارًا عفا رسمُها بعد أن كانت مأهولة حتى بدا عذار الرجل نتيجة لبدء انحسار شعر رأسه كبقايا النؤي الداثر الذي يُنصب حول الخيمة ليحميها من السيل، كما بدت الخيلان السوداء

---

(٢) تاريخ النقد الأدبي عند العرب: ص ٥٤٢.

* أقوى المحل أي: خلا.

(٣) الديوان: ص ١٣٣.

المنتشرة فوق صفحة خدية تحت العذار كالأثافي تحمله كما تحمل القِدر؛ وهكذا فإن الرُّصافي قد أقام تصويره وجمعه بين المتباعدين على التشبيه التمثيلي، وله وقعه في النفوس عجيب، "فالتمثيل أخص شيء بهذا الشأن، وأسبق جار في هذا الرهان، حيث يعمل عمل السحر في تأليف المتباينين، حتى يختصر بُعد ما بين المشرق والمغرب"(١).

والملاحظ أن الصورة التي رسمها الرُّصافي – مع غرابتها – تنتمي في تشكيلها إلى عالم الفكرة والعقل أكثر من انتمائها إلى عالم العاطفة والشعور.

ومما يعكس – أيضًا – ولع الرُّصافي بالاستطراف والإغراب في تشكيل صور مقطعاته قوله واصفًا الطبيعة بُعيد الأصيل في مقطعة تبلغ بيتين تتضمن مشابهات خفية يدِق مسلكها، ويُلتمس وجه الشبه فيها بين مشبهات مختلفة في الجنس؛ ففي الصورة الأولى يشبّه الحمرة التي تكسو الشفق وتظهر في الأفق بذيول حمراء تُجرُّ، وفي الصورة الثانية يتصور الهلال في انحنائه عبر الأفق على الجانب الأقصى ضلعًا منحنيًا من ضلوع صدر قتيل انقض عليه طائر جارح، وأخذ يجرُّه ليلتهمه بعيدًا:

بَدَا الشَّفَقُ البَادِي بُعَيْدَ الأصِيلِ ... يُجَرَّرُ بالآفَاقِ حُمْرَ ذُيُولِ
وفي عَرْضِهِ الأَقْصَى هِلالٌ كأنَّما ... يُجَرَّرُ منهُ النِّسْرُ ضِلعَ قَتِيلِ(٢)

---

(١) يراجع: أسرار البلاغة: ص ١١١ – بتصرف.

(١) اليوان: ص ٦١.

ونستطيع أن نلمس العنت والفكر في صورة الهلال في البيت الثاني، حتى لتبدو أكثر غرابة في معناها عن الصورة المشرقية التي صاغها عبد الله بن المعتز (ت: ٢٩٦ هـ) في وصف الهلال حين شبهه بالزورق؛ فقال:

وانظرْ إليهِ كَزورَقٍ مِنْ فِضَةٍ قَدْ أَثْقَلَتْهُ حُمُولةٌ مِنْ عَنْبرِ(١)

بيد أن ضيق الحيز المكاني المقيس ورغبة الرُّصافي المتزمته في طلب الغرابة وحب الاستطراف أدى به إلى التركيز والذهنية بهدف الوقوع على مشابهات خفية لم يعهد ظهورها، ولم يطرقها الشعراء قبله؛ لإثارة التعجب والدهشة؛ وقد فسر ذلك الإمام عبد القاهر الجرجاني، فقال: "إن الشيء إذا ظهر من مكان لم يُعهد ظهوره منه، وخرج من موضع ليس بمعدنٍ له، كانت صبابة النفوس به أكثر، وكان بالشغف منها أجدر، فسواءٌ في إثارة التعجب، وإخراجك إلى روعة المستغرب، وجودك الشيء في مكان ليس من أمكنته، ووجود شيء لم يُوجد ولم يُعرف من أصله في ذاته وصفته"(٢).

ومن ثمّ فقد أعجب النقاد الأندلسيون بشعره وأثنوا عليه وعلى إبداعاته من التشبيهات والاستعارات؛ حتى وصف بأنه كان "فحلا في الشعراء ورئيسًا في الأدباء"(٣). كما نقل لسان الدين بن الخطيب قول

---

(٢) ديوان عبد الله بن المعتز، تحقيق: د. محمد بديع شريف، دار المعارف، القاهرة، سنة ١٩٧٨م، جـ/٢، ص١٨٥.

(٣) أسرار البلاغة: ص ١٣١.

(١) الإحاطة في أخبار غرناطة: جـ/٢، ص ٥٠٦.

القاضي ابن عبد الملك فيه إنه: "كان شاعرًا مجيدًا، رقيق الغزل، سَلسِ الطبع، بارع التشبيهات، بديع الاستعارات، نبيل المقاصد والأغراض"[1].

(٢) المرجع السابق.

المبحث الرابع

التكـــرار

وأما السمة الفنية الرابعة التي يتكئ عليها الرُّصافي في تشكيل بنية مقطعاته، فهي إلحاحه على تكرار الأصوات، والتوسل بالصوائت الطويلة داخل التشكيل الوزني والقافية؛ بهدف إثراء البنية الإيقاعية وتحقيق الاكتناز النغمي والوضوح السمعي للمقطعة من أجل التأثير على متلقيه، وإبراز القدرة على النظم والإجادة.

والتكرار عند الرُّصافي جاء على ضربين:

١. تكرار لفظي لبعض الكلمات أو بعض الأساليب.

٢. تكرار صوتي للحروف والحركات.

أولاً: التكرار اللفظي:

والتكرار اللفظي يتفق فيه اللفظان لفظًا ومعنى، بخلاف الجناس التام الذي يتفق فيه اللفظان لفظًا ويختلفان معنى. ويحدث التكرار نوعًا من الموسيقى الداخلية البديعة في البيت الشعري حين يجيء تلقائيًا دون إكراه.

ثانيًا: التكرار الصوتي (للحروف والصوائت الطويلة):

تقوم الحروف بدور مؤثر للغاية في البناء النغمي في الشعر، فإن تآلفها وتجاورها وتكرارها يشيع جرسًا في أجزاء النص، ولا يقتصر دوره

على الأداء الموسيقي، بل يسهم أيضًا في الجانب الأسلوبي للنص، إذ "إن الجرس هو النغم الذي يضفي على وحدات البحر العروضي قيم التعبير"[١].

وكان الرُّصافي ذا إحساس رفيع بجرس الحروف، لذلك نجده يستخدمها ببراعة وجمال، فتموج المقطعة بالنغم، من ذلك قوله في إحدى مقطعاته واصفًا نائمًا تحبّب العرق على خده:

وَمُهَفْهَفٍ كالغُصْنِ إلاَّ أنَّهُ سَلَبَ التَّثَنِّي النَّومُ عَنْ أَثْنائِهِ
أَضْحَى يَنَامُ وقَدْ تَحبَّبَ خَدُّهُ عَرَقًا، فقُلتُ: الوَرْدُ رُشَّ بِمَائِهِ[٢]

فالشاعر يتكئ – هنا – على تكرار حرف النون سبع مرات بدءًا من تنوين الجر في قوله (ومهفهفٍ)، وهذا التكرار يساعد على ثراء البنية الإيقاعية ووضوح الجرس الموسيقي، بالإضافة إلى أن "صوت النون صوت مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة، وهو صوت ساكن يتسم بالوضوح السمعي لقربه في مخرجه من طبيعة أصوات اللين"[٣]. ولعل تواصل ذبذباته عبر البيت الشعري يشكل إيقاعًا ثرًا يتناغم مع الوصف

---

(١) جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، د. ماهر مهدي هلالي، دار الرشيد للنشر، بغداد، سنة ١٩٨٠م، ص٢٠.

(٢) الديوان: ص ٣٣.

(٣) ينظر: الأصوات اللغوية، د. إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، (د. ت)، ص ٢٧، ص ٦٦.

في قوله: (ومهفهف)؛ "فهفهف الرجل إذا مُشِق بدنه فصار كأنه غصن يميد ملاحة"[١].

بيد أن الشاعر احترس من معنى (الميد والتثني) الذي هو قرين الوصف المذكور ومتمم لمعناه، بقوله: (إلا أنه سلب التثني النوم عن أثنائه) حتى لا يتوجه على المعنى دّخل (فساد وعيب)، وهو يصف شخصًا نائمًا، فساق هذا الاحتراس "بزيادة جملة مفيدة متضمنة معنى الانفصال عما يحتمله الكلام من الدخل"[٢]. فكان هذا الإقاع الناجم عن تكرار صوت النون على امتداد البيت مكملاً لمعنى الوصف، وعوضًا عن الاحتراس المسوق في آنٍ.

ونرى الرُّصافي في إحدى مقطعاته وقد تحولت إلى صورة موسيقية مكتنزة الإيقاع تنهض على استيفاء كل وسائل التفوق الصوتي؛ حتى يتحقق للمقطعة الوضوح السمعي فتملأ أسماع مستمعيه وتقع منهم موقعًا حسنًا؛ حيث يتعانق في تشكيل نغمها الإيقاع الناجم عن تكرار دويِّ القافية، والتصريع بين شطري البيت الأول وتكرار الأصوات الساكنة، وتعاقب الصوائت الطويلة على مساحات زمنية قصيرة والتقسيم الداخلي لبعض الأبيات؛ بقوله:

---

(١) ينظر: لسان العرب، ابن منظور، مادة (هفف)، دار المعارف، القاهرة، سنة ١٩٧٩م.

(٢) تحرير التحبير، ابن أبي الإصبع المصري، تحقيق/ د. حفني محمد شرف، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة ، سنة ١٩٩٥م، ص ٢٤٥.

لا وَمِسْــكِ اللَّمَــى وَوَرِدِ الخُــدُودِ مــا نهَــارُ اللُّقَــا كَلَيْــلِ الصُّــدُودِ
لاْ وَلا الزُّهْــرُ مِثْــلُ دُرِّ الثَّنَايَــا لاْ ولاْ السُّــمْرُ مِثْــلُ بَــانِ القُــدُورِ
لاْ وَلا البَّــدرُ مِثْــلُ صُــبْحِ المُحيّــا لاْ ولاْ النِّــدُ مِثْــلُ خَــتْمِ النُّهُــودِ
إنْ يكــن ذا فقــد عَلِقــتُ غَــزَالاً عَلِقَــتْ عْينُــهُ بِصَــيْدِ الأسُــودِ
غُصْــنُ بَــانٍ وزَهْــرُ رَوْضٍ جَمَــالٍ رِيــمُ إنْــسٍ وَبْــدرُ أُفْــقِ سُــعُودِ

وبتأمل الأبيات نجد أنها ثمرة تركيز وتعمل، وتقنية فنية عالية، ففي البيت الأول نجد تقسيمًا داخليًا رباعيًا، تتفق إحدى قافيته، مثل قوله (اللّمى – اللّقا) كما يصرّع في الوقت نفسه بين شطري البيت بقوله: (الخدود – الصدود)، ويكرر كلاً من صوت اللام والصائت الطويل سبع مرات، وفي البيتين الثاني والثالث تكرار لفظي لبعض الأساليب كقوله: (لاولا .. مثل)، ويتخللهما تكرار صوتي للصائت الطويل، وتماثل بعض الحركات والسكنات، وفي البيت الرابع تكرار لفظي لقوله: (علقت) من ناحية، وتكرار صوتي من ناحية أخرى لكل من صوت الدال والقاف ثلاث مرات، وفي البيت الخامس يسوق تقسيمًا داخليًا واضحًا يتخلله تكرار للصائت الطويل أربع مرات.

ومن ثمّ فإن الأبيات تقدم نموذجًا لخصوصية التشكيل المكاني والزماني لبنية المقطعة عند الرّصافي، واندماجهما معًا في آنٍ، كما تعكس لونًا من الترف العقلي في تشكيلها الفني؛ تارة فيما تغصّ به من صور بلاغية يرصف بعضها بجوار بعض، وتستند في تشكيلها إلى عنصر المبالغة اعتمادًا على التشبيه المقلوب الذي يجعل من الأصل فرعًا ومن

(١) الديوان: ص ٦٦.

الفرع أصلاً، وكذا تعدد التشبيه البليغ، وتارة أخرى فيما نلمسه من توسل واعٍ ومقصود من تقنيات الأداء الصوتي المعتمدة على توظيف الصوائت الطويلة وتكرار الحروف والكلمات والتراكيب والتقسيم الداخلي للأبيات.

ويبدو أن مثل هذه التقنيات الفنية التي يتوسل بها الشاعر في تشكيل مقطعاته كانت تعجب الشعراء والنقاد في عصره وما تلا ذلك من عصور؛ ولذا وجدنا لسان الدين بن الخطيب يعبر عن إعجابه بشعر الرّصافي مستخدمًا مصطلح الناقد القديم فيذكر أن "شعره لا نهاية فوقه رونقًا ومائية وحلاوة وطلاوة ورقة ديباجة، وتمكن ألفاظ، وتأصل معنى"(١).

ومجمل القول: إن التكرار بنوعية (اللفظي والصوتي) في المقطعة قد تعاون مع التشبيه المقلوب، والتشبيه البليغ (المذكور أربع مرات في البيت الأخير) في إيضاح المعنى العام، كما أفاد – أيضًا – مبالغة في المعنى، وزيادة تأثير في السمع، وتمكن وقعها في النفس.

وعليه فإنه يمكن القول بأن المقطعة عند الرّصافي كانت بمثابة لوحة فنية تُجلى براعة الشاعر في رصد المشابهات والمقارنات الحسية التي تدركها الحواس بيسر، كما تنم في الوقت نفسه على تحيزه إلى جانب التصنع على الرغم من حيوية الموضوع الذي تعالجه المقطعة (موضوع الغزل).

---

(١) الإحاطة في أخبار غرناطة: ج/٢، ص ٥٠٧.

وفـي مقطعـة أخـرى للرصـافي نستشـعر فيهـا التـدفق والانهمـار والبـزوغ فجـأة من خـلال ثـراء الإيقـاع واكتنـازه، وذلك فـي مقطعـة قُدم لهـا بقول أحدهم "ولـه فـي فتـى رفّـاء من أهل تلمسـان يعرف بـابن موارة ممـا ارتجله فيه:

وبِنَفْسِـــي مَـــنْ لا أُسَـــمِّيهِ إلا بَعْـضَ إلْمَامـــةٍ وبَعْـضَ إشَـــارَهْ
هُـوَ والظّبـيُ فـي الجَمَـالِ سَـواءٌ مَـا اسْـتَعارَ الغَـزَالُ مِنْـهُ اسْـتَعَارَهْ
أَغْيَـــدٌ يُمْسِـــكُ الحَرِيـــرَ بِفِيـــهِ مِثْلَمَـــا يُمْسِـــكُ الغَـــزَالُ العَـــرَارَهْ
مَـــا بِقَلْبِـــي حَوتْـــهُ مِنْـــهُ ضُـــلُوعِي كالرْجَـــاءِ انْطَـــوَى وفِيـــهِ شَـــرَارَهْ
دَارُهُ القَلْـــبُ وهُـــو يحتـــلُّ أُخْـــرى قـــدَّسَ اللهُ حَيْثُمَـــا حـــلَّ دَارَهْ "[1]

فقد تجلـى تكـرار الصـوائت الطويلـة فـي المقطعـة، والتـي بلغـت ثلاثين مرة، والتكرار اللفظي لبعض الكلمات: (بعض – استعارة – يمسك – داره). وكـأن الشـاعر قـد جـاء بهـذا التكـرار فـي وصـف ذلـك الرفـاء؛ محاكية في ذلك مهنة الرّفو، تلك المهنة القائمة على إتقان العمل ومعاودة الإحكام للثياب، لا سيما فالشاعر يجيد مهنة الرّفو.

هذا وقد استعان الشـاعر ببعض الصـور البلاغيـة، كالتشـبيه فـي البيت الثـاني: (هوَ والظبـيُ في الجمالِ سواءٌ)، وكذا التشبيه التمثيلي فـي البيت الثالث، مع التكرار في البيتين لكلمتى: (استعارة – يمسك) مما أدى

---

(١) الديوان: ص ٧٨.

إلى المبالغة في الوصف، وإيضاحه في السمع من خلال إعادة الوحدة النغمية، وجمال الصورة البلاغة.

ومن ثمّ فإن كثرة التكرار في المقطعة قد أدى إلى إعادة الوحدة النغمية إلى أذن المتلقي فأفاد زيادة جمال الموسيقا، وأداء دورها المطلوب في النص، بالإضافة إلى ما يؤديه في موضوعه، وهذا يدفعنا إلى القول: بأن التكرار ليس مجرد ظاهرة عابرة في كيان النص، إنما هو وثيق الارتباط بالمعنى العام، ويؤدي دورًا مهمًا في أكثر من مستوى من مستويات النص.

وخلاصة القول: إن استخدام الرُّصافي لظاهرة التكرار في الحروف والحركات والكلمات قد أضاف كثيرًا إلى جماليات المقطعة عنده، ومهدت السبيل أمام شعره كي يؤثر في النفوس بوقعه ونغمه، بالإضافة إلى بلاغة تصويره، وحسن تعليله، فيظل طازجًا عبر العصور، يتجاوب معه المتلقي، بالرغم من تباعد الزمان والمكان.

وثمة ملاحظة في التقديم لهذه المقطعة، حيث تضمن التقديم لها بلفظ يدل على إنشادها ارتجالاً، وذلك في قولهم: "مما ارتجله فيه"[1].

وفي مقطعة أخرى تضمن التقديم لها بلفظ يدل على إنشادها بداهة، وذلك في قول أحدهم: كان الرّصافي بظاهر مالقة مع طائفة من أصحابه على أُنس، فصعد غلام أحدهم إلى شجرة لوز منورة فاقتطع غصنًا منها وأتاهم به، فسألوه وصفه فقال بديهًا:

---

(١) الديوان: ص ٧٨.

وَزِنجـــيٌّ أَلـــمَّ بِنَـــوْرِ لَـــوزٍ وَفِـــي كَاسَـــاتِنَا بِنْـــتُ الكُـــرُومِ
فَقَـــالَ فَتَـــى مِـــنَ الفِتْيَـــانِ صِـــفْهُ فَقُلْـــتُ: اللَّيْـــلُ أَقْبَـــلَ بِـــالنُّجُومِ(١)

وكأني بهم لا يفرقون في ذلك بين البديهة والارتجال، وفي هذا الصدد يشير ابن رشيق القيرواني إلى عدم تفرقة الأندلسيين شعراءً ونقادًا بين مصطلحي البديهة والارتجال، ويذكر في المقابل أن ثمة فرقًا جوهريًا بينهما؛ يقول في ذلك: "البديهة عند كثير من الموسومين بعلم هذه الصناعة في بلدنا من أهل عصرنا هي الارتجال، وليست به؛ لأن البديهة فيها الفكرة والتأيُّد، والارتجال ما كان انهمارًا وتدفقًا، لا يتوقف قائله"(٢).

وإذا تأملنا بناء المقطعتين السابقتين في ضوء هذه التفرقة التي ذكرها ابن رشيق وجدنا أن المقطعة التي أنشدت بداهة على الرغم من أن الخبر يؤكد أنها آتية وليدة لحظتها، فإن إيجاز المعنى وتركيز الخيال وجدة الصورة فيها تشير إلى اتكائها على لون من التأمل والفكر حتى ينصاع له المعنى على النحو السالف في قالب قصير لا يتجاوز البيتين، فضلاً عن أن التقاط وجه الشبه في الصورة بين مشبهين متباعدين في قوله: (الليل أقبل بالنجوم) مسلك دقيق لا يلتفت إليه الخاطر للوهلة الأولى، في حين أن المقطعة التي طال قالبها الشعري نسبيًا ونص الخبر على أنها أنشدت ارتجالاً نستشعر فيها التدفق والانهمار والبزوغ فجأة،

---

(١) السابق: ص ١٢٦.

(٢) العمدة: جـ/١ ، ص ٣٠٤.

وكأن الشاعر استعاض عن جدة الصورة فيها بثراء الإيقاع واكتنازه من خلال التكرار الكثيف للصوائت الطويلة، والتكرار اللفظي لبعض الكلمات.

الخاتمة

وبعد هذه الإطلالة البلاغية على مقطعات الرُّصافي البلنسي الشعرية – والتي كان هدفها استجلاء أبرز ما فيها من سمات فنية وشذرات بلاغية ونقدية – تأتي الخاتمة في نهاية المطاف راصدة ومسجلة لأبرز النتائج التي تمخضت عنها هذه الدراسة وهي على النحو التالي:-

١- كان الرصافي مغرمًا بالصورة الطريفة المبتكرة، مولعًا بالاستطراف والإغراب وتركم الصور، مهتمًا بجانب الشكل؛ موافقًا في ذلك الذوق الجمالي والنقدي في عصره.

٢- اتسم أداء الرُّصافي الإبداعي في مقطعاته بتقنية فنية ذات انتاجية شعرية متقنة، متخمة بالصور البلاغية شديد التأثير في الآخر، وقد تمثل بعضها في التشبيه البليغ، والتشبيه المقلوب، والتشبيه الغريب النادر، والتشبيه التمثيلي، والجمع بين المتباعدين، والاستعارة التصريحية والمكنية، مما يكشف عن براعة الشاعر في التصوير واعتماده على المبالغة من خلال استخدامه لتلك الصور.

٣- انتماء بعض صور الرُّصافي إلى عالم الفكر والعقل، أكثر من انتمائها إلى عالم العاطفة والشعور.

٤- أثارت تشبيهات الرُّصافي – في مقطعاته – التعجب والدهشة، ووقعت في النفوس موقعًا حسنًا؛ وذلك من خلال وقوعه على مشابهات خفية لم يُعهد ظهورها، ولم يطرقها الشعراء قبله.

٥- تبوأ الرصافي من خلال تشبيهاته - التي تجمع بين المتباعدين - مكانة البحتري الذي أشار إليه الإمام عبد القاهر في قوله: "وإنك لا تكاد تجد شاعرًا يعطيك في المعاني الدقيقة من التسهيل والتقريب، ورد البعيد الغريب إلى المألوف القريب، ما يعطي البحتري، ويبلغ في هذا مبلغه"(١). ومن ثم فقد استحق الرّصافي حكم النقاد عليه بأنه كان بارع التشبيهات، بديع الاستعارات، نبيل المقاصد والأغراض.

٦- عكست مقطعات الرُّصافي لونًا من الترف العقلي في تشكيلها الفني من حيث تراكم الصور، وتقنيات الأداء الصوتي من خلال تكرار الحروف والألفاظ والأساليب والتراكيب، والتقسيم الداخلي للأبيات.

٧- أدى التكرار في مقطعات الرُّصافي دورًا مهمًا في إيضاح المعنى، ولم يكن مجرد ظاهرة عابرة في كيان المقطعة، وإنما كان وثيق الارتباط بالمعنى العام.

٨- أكدت الدراسة على أن "حسن التعليل" ليس حلية لفظية عرضية، ولكنه ذاتي أصيل، وثيق الصلة ببلاغة الكلام، وإيضاح المعنى العام.

---

(١) أسرار البلاغة للإمام عبد القاهر: تحقيق: السيد محمد رشيد رضا، ص ١٢٤.

٩- ظهور أثر حرفة "الرفو" في مقطعات الرُّصافي (الرّفاء)، حيث أكسبته حرفته مهارة الانتباه والتركيز والمواءمة والتأليف وإخضاعه المعاني للفحص وللتدقيق.

١٠- أحدث الرُّصافي تطورًا في مفهوم بناء مقطعة الهجاء، حيث أصبحت تتسع عنده للتخيل والتصوير والمبالغة والافتنان في توليد المعاني، مخالفًا في ذلك الشاعر القديم الذي كان يبحث في هجائه عن المثل السائد ليودعه مقطعته؛ فيفحم به خصمه.

١١- تحولت المقطعة بين يدي الرُّصافي إلى ضرب من ضروب الجمال الفني ينهض على التركيز، والتوجيه العقلي والإيجاز، فاستحق بذلك أن يكون شاعر المقطعة.

١٢- أظهرت الدراسة من خلال التقديم لبعض مقطعات الرُّصافي عدم تفريق الأندلسيين شعراء ونقاد بين مصطلحي البديهة والارتجال، بيد أن ثمة فرقًا جوهريًا بينهما؛ فالبديهة ما كان فيها التأمل والفكر والايجاز والتركيز، وأما الارتجال فيكون فيه التدفق والانهمار والبزوغ فجأة.

وأخيرًا. فهذا ما وفقني الله إليه في تلكم الدراسة، فإذا وُجد فيها ما يفيد فهو من عند الوهاب – سبحانه وتعالى – وإذا وُجد تقصير فحسبي أنه غير متعمد. ربنا لا تؤاخذنا إن نسينا أو أخطأنا،

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين، وصلى الله على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه وسلم.

مصادر البحث ومراجعه

١. ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار في الشعر، د. عبد العزيز الأهواني، ط/١، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، سنة ١٩٦٢م.

٢. الإحاطة في أخبار غرناطة، لسان الدين بن الخطيب؛ تحقيق: محمد عبد الله عنان، ط/١، مكتبة الخانجي، القاهرة، سنة ١٩٧٤م.

٣. أدباء مالقة، ابن خميس، تحقيق: د. صلاح الجزار، دار البشير، مؤسسة الرسالة، عمان، سنة ١٩٩٨م.

٤. أسرار البلاغة، الإمام عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: السيد محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط/الأولى، سنة ١٩٨٨م.

٥. أساليب البديع في البلاغة العربية، رؤية معاصرة، د. شفيع السيد، مكتبة النصر، القاهرة، سنة ٢٠٠٢م.

٦. أسس النقد الأدبي عند العرب، د. أحمد أحمد بدوي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، سنة ١٩٩٦م.

٧. الأسس الفنية للإبداع الفني في الشعر خاصة، د. مصطفى سويف، ط/٤، دار المعارف، القاهرة، سنة ١٩٨١م.

٨. الأصوات اللغوية، د. إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، (د. ت).

٩. الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، تحقيق: د. محمد عبد المنعم خفاجي، ط/٤، دار الكتاب اللبناني، بيروت، سنة ١٩٧٥م.

١٠. بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، د. يوسف حسين بكار، ط/٢، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، سنة ١٩٨٢م.

١١. تاريخ الأدب الأندلسي عصر سيادة قرطبة، د. إحسان عباس، ط/٢، دار الثقافة، بيروت، سنة ١٩٦٩م.

١٢. تاريخ النقد الأدبي عند العرب، د. إحسان عباس، دار الشروق، عمان، سنة ١٩٩٣م.

١٣. تحرير التجير، ابن أبي الإصبع المصري، تحقيق: د. حفني محمد شرف، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة، سنة ١٩٩٥م.

١٤. التقاء العمارة العربية بالشعر، د. عبده بدوي، سلسلة كتاب الهلال، العدد ٥٥٦، القاهرة، سنة ١٩٩٧م.

١٥. التكملة لكتاب الصلة، ابن الآبار، مطبعة روخس، مجريط، سنة ١٨٨٦م.

١٦. جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، د. ماهر مهدي هلالي، دار الرشيد للنشر، بغداد، سنة ١٩٨٠.

١٧. جوهر الكنز، ابن الأثير الحلبي، تحقيق: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الاسكندرية، (د.ت).

١٨. دار الطراز في عمل الموشحات، ابن سناء الملك، تحقيق: جودت الركابي، دمشق، سنة ١٩٤٩م.

١٩. ديوان الرُّصافي البلنسي، تحقيق: د. إحسان عباس، ط/٢، دار الشروق، بيروت، سنة ١٩٨٣م.

٢٠. ديوان عبد الله بن المعتز، تحقيق: د. محمد بديع شريف، دار المعارف، القاهرة، سنة ١٩٧٨م.

٢١. سير أعلام النبلاء، للذهبي، مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة التاسعة، سنة ١٤١٣هـ – ١٩٩٣م.

٢٢. الشعر الأندلسي في عصر الموحدين، د. فوزي عيسى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الاسكندرية، سنة ١٩٧٩م.

٢٣. طبقات فحول الشعراء، محمد بن سلام الجمحي، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني، جده، (د.ت).

٢٤. عصر الدول والإمارات في الأندلس، د. شوقي ضيف، ط/٢، دار المعارف، القاهرة، سنة ١٩٩٤م.

٢٥. العمدة في صناعة الشعر ونقده، ابن رشيق القيرواني، تحقيق: د. النبوي عبد الواحد شعلان، ط/١، مكتبة الخانجي، القاهرة، سنة ٢٠٠٠م.

٢٦. الفن ومذاهبه في الشعر العربي، د. شوقي ضيف، ط/١٠، دار المعارف، القاهرة، سنة ١٩٧٨م.

٢٧. في الأدب الأندلسي، د. محمد زكريا عناني، الإسكندرية، (د. ت).

٢٨. لسان العرب، جمال الدين بن منظور، دار المعارف، القاهرة، سنة ١٩٧٩م.

٢٩. المعجب في تلخيص أخبار المغرب، عبد الواحد المراكشي، تحقيق: محمد سعيد العريان ومحمد العربي العلمي، ط/١، مطبعة الاستقامة، القاهرة، سنة ١٩٤٩م.

٣٠. المُغرب في حلى أهل المغرب، ابن سعيد المغربي، تحقيق: د. شوقي ضيف، ط/٣، دار المعارف، القاهرة، سنة ١٩٨٠م