

رثاء بكر بن حماد التيهري في الإمام علي مقاربة أسلوبية في تفاعل الأبنية ودلائلها -

تاريخ استلام المقال: 2015/09/20 تاريخ قبول المقال للنشر: 2016/01/07

الدكتور: جمال سعادته

جامعة باتنة - الجزائر

الملخص: تناولت الدراسة قصيدة بكر بن حماد في رثاء الإمام علي؛ باعتماد المقاربة الأسلوبية لمستويات النص؛ بدءا بالمستوى الصوتي والتشكيل الإيقاعي الخارجي والداخلي، ثم المستوى المعجمي والتركيبية، وانتهاء بالمستوى الدلالي، ذلك لأن الشاعر وظف اللغة على أنها ملتقى مجموعة من الأنظمة، التي يتضافر فيها المستوى الصوتي، والتركيبية، والدلالي في نسيج فني متكامل أدى إلى تفجير طاقتها الإبداعية، وتطويعها في جانبي التصوير والتغيم، فمكونات النص هي في واقع الحال معطيات لسانية كشفت حمولته المعرفية، وأبرزت قيمها الجمالية التي عبرت عن تجربة الشاعر الفنية، والرؤية التي يصدر عنها.

Abstract:

The study addresses Bakr ben Hammad's poem which eulogizes Imam Ali Ben Abi Tateb, adopting text level stylistic approach. This approach begins with phonetic level and internal and external rhythm, then lexical and syntactic level and finally ends with semantic level. The approach was adopted because the poet has utilized language as a set of convergent systems in which phonetic, syntactic and semantic levels are conjoined in an artistic and integrated texture leading to its potential creativity arise. This texture has also led to the release of the potential creativity both in intonation and literary representation. Actually, the text contents are linguistic data which have revealed its cognitive load, highlighted its aesthetic values and expressed the poet's artistic experience together with his own point of view.

أولا: مقدمة:

تكمن أهمية هذه الدراسة في كونها تختص بشاعر جزائري، عاش في القرن الثالث الهجري، وكان من مؤسسي الحركة الأدبية بالمغرب الأوسط؛ إنه بكر بن حماد التيهري الذي يمثل شعره بداية نضج الإبداع الأدبي باللسان العربي في منطقة المغرب الكبير عموما والأوسط على وجه التحديد، وعليه نتساءل كيف تفاعل شاعرنا مع التجارب الشعرية السابقة؟ ذلك لأن النص الشعري يخضع لتقاليد وبنيات صارمة مستمدة من الموروث، بينما الأسلوب متحرك ذاتي بشكل قد يخلق عملية تجاذب بين السكون والحركة، فالنظام الشعري العام مشترك، لكن الأداء والنظم الشعري مختلف، فكيف يتحول النظام العام إلى نظام خاص؟ وأين تكمن الخصوصية في شعر بكر؟ وهل يمكن للمقاربة الأسلوبية بوصفها منهجا نقديا حديثا أن تكشف عن مكامن هذه الخصوصية في نص تراثي، وأن تكشف عن قيمه الجمالية انطلاقا من معطياته اللسانية؟ وهل

بإمكان هذا النص أن يعبر بنفسه عن أهم خصائصه الشكلانية المتفاعلة من أجل إبراز طاقاته وإمكاناته التعبيرية الكامنة فيه؟

ثانيا: عرض النص:

اخترت مرثية الشاعر بكر بن حماد في الإمام علي . كرم الله وجهه . لكونها من أطول قصائده وأجودها، فضلا عما تختزنه من مضامين تاريخية وإنسانية، وظواهر فنية ميزها التدافع والتنوع الذي هو امتداد لتنوع العلاقات النصية وتقابلها؛ بين رثاء وثناء وحزن لمقتل الإمام علي . كرم الله وجهه . وهجاء وغضب وسخط على القاتل عبد الرحمن بن ملجم، وعلى المشيد بالجريمة عمران بن حطان الذي نظم قصيدة يمدح فيها قاتل الإمام علي، فكانت القصيدة الصدمة التي لا تقل صدمتها عن جرم القتل بالنسبة إلى شاعرنا بكر بن حماد، لذلك جاءت ردة فعله عنيفة منفعة لها معادلها الموضوعي في هذا النص:¹

قُلْ لَابِنِ مَلْجَمٍ وَالْأَقْدَارُ غَالِيَةٌ	هَدَمْتُوْكَ لِلْإِسْلَامِ أَرْكَانَا
قَتَلْتُ أَفْضَلَ مَنْ يَمْشِي عَلَى قَدَمٍ	وَأَوَّلَ النَّاسِ إِسْلَامًا وَإِيمَانًا
وَأَعْلَمَ النَّاسِ بِالْقُرْآنِ ثُمَّ بِمَا	سَنَّ الرَّسُولُ لَنَا شُرْعًا وَتَبْيَانًا
صِهْرُ النَّبِيِّ وَمَوْلَاهُ وَنَاصِرُهُ	أَضَحْتُ مَنَاقِبُهُ نَوْرًا وَبِرْهَانًا
وَكَانَ مِنْهُ عَلَى رَغَمِ الْحُسُودِ لَهُ	مَكَانَ هَارُونَ مِنْ مُوسَى بْنِ عِمْرَانَ
وَكَانَ فِي الْحَرْبِ سَيْفًا صَارِمًا ذَكَرًا*	لَيْثًا* إِذَا لَقِيَ الْأَقْرَانُ أَقْرَانًا*
ذَكَرْتُ قَاتِلَهُ وَالْدمْعُ مَنْحَدِرٌ	فَقُلْتُ سُبْحَانَ رَبِّ النَّاسِ سُبْحَانَا
إِنِّي لِأَحْسِبُهُ مَا كَانَ مِنْ بَشَرٍ	يَخْشَى الْمَعَادَ وَلَكِنْ كَانَ شَيْطَانًا
أَشْفَى مُرَادَ* إِذَا عُدْتُ قِبَائِلَهَا	وَأُخْسِرَ النَّاسَ عِنْدَ اللَّهِمِيزَانَا
كَعَاقِرِ النَّاقَةِ الْأُولَى الَّتِي جَلِبْتُ	عَلَى ثَمُودَ بِأَرْضِ الْحِجْرِ* خُسْرَانَا
فَقَدْ كَانَ يَخْتَبِرُهُمْ أَنْ سَوْفَ يُخْضِبُهَا	قَبْلَ الْمَنِيَّةِ أَزْمَانًا فَأَزْمَانًا
فَلَا عَفَا اللَّهُ عَنْهُ مَا تَحَمَّلَهُ	وَلَا سَقَى قَبْرَ عِمْرَانَ بْنِ حِطَّانَا
لِقَوْلِهِ فِي شَقِي ظَلَمْتُ جُرْئِمًا	وَنَالَ مَا نَالَهُ ظُلْمًا وَعَدْوَانَا
(يَا ضَرْبَةً مِنْ تَقِيٍّ مَا أَرَادَ بِهَا	إِلَّا لِيَبْلُغَ مِنْ ذِي الْعَرْشِ رِضْوَانَا)
بَلْ ضَرْبَةً مِنْ غَوِيٍّ أَوْرَثَتْهُ لُظَى	مُخْلَدًا قَدْ أَتَى الرَّحِمْنَ غَضْبَانَا
كَأَنَّهُ لَمْ يُرِدْ قَصْدًا بِضَرْبَتِهِ	إِلَّا لِيَصْلَى عَذَابَ الْخُلْدِ نِيرَانَا

ثالثا: المستوى الصوتي:

¹ - محمد بن رمضان شاوش، الدرر الوقاد من شعر بكر بن حماد، المطبعة العلوية مستغانم (الجزائر) ط 01، ت 1385 هـ 1966 م، ص 62 إلى 66.

* ذكرا: أي شفرته حديد ذكر وهو من أجود الحديد وعكسه حديد أنيث.

* ليثا: شديد البياض. * الأقران: مفردة قرن وهو الند والكفاء في الشجاعة

يوظف الشاعر اللغة في بنية شعره على أنها ملتقى مجموعة من الأنظمة، بحيث يتضافر فيها المستوى الصوتي، والتركيب، والدلالي في نسيج فني متكامل يعمل على تفجير طاقتها الإبداعية، وتطويعها في جانبي التصوير والتغيم، ويمثل النظام الصوتي المتعلق بالتشكيل الإيقاعي أوضح وجوه التمايز وأبرزها بين الشعر والنثر، وهذا ما أشار إليه الدارسون القدامى الذين جعلوا موسيقى الشعر مقتصرة على الوزن والقافية.

1. موسيقى الإطار (الخارجية): إن موسيقى الشعر العربي تقوم في شكلها العام - على

بوصفها إطارا خارجيا ومكونا من مكوناتها الرئيسية التي تمنحها خصوصية الحضور داخل النص الشعري، ومن ثم تعنى الموسيقى الخارجية بدراسة البحر والقافية وما يتعلق بهما من مقاطع صوتية، وأحكام يراعى فيها ما ارتضته الأذن العربية من أوزان تلائم غرض القصيدة، وتستجيب لعاطفة الشاعر، ومحتواها الانفعالي، لأن حالة الشاعر "النفسية في الفرح، غيرها في الحزن واليأس ... ولابد أن تتغير نغمة الإنشاد تبعاً للحالة النفسية، فهي عند الفرح والسرور سريعة متلهفة مرتفعة، وفي اليأس والحزن بطيئة".¹ لذلك اختار شاعرنا وزنا وقافية يناسبان عواطفه ويعبران عن الملمح العام لمضمون نص.

أ. الوزن: نظم شاعرنا قصيدته على البسيط، وهو من البحور الشائعة في الشعر العربي القديم، مما يؤكد انسجام الوزن مع الملمح العام للإيقاع الشعري الشائع في عصره؛ فعدد أبيات هذه القصيدة بلغ ستة عشر بيتاً، تفعيلات عروضها جاءت مخبونة، أي حذف الساكن الثاني من تفعيلة (فاعِلن) التي أصبحت (فَعِلن)² أما تفعيلات ضربها فقد جاءت مقطوعة، أي حذف آخر الوند المجموع، وتسكين ما قبله³، حيث تحولت (فاعِلن) إلى (فاعل) وتكتب (فَعْلن) باعتبارهما متساويتين في عدد الحركات والسكنات، وهذا التغيير الذي لحق تفعيلة الضرب، يدخل في باب العلل.

أما الزحافات فقد تكررت (48) مرة، مقابل (112) إمكانية تزحيف كانت متاحة للشاعر، وهذا ما يؤكد عدم التزام الشاعر الشكل النظري الذي حدده الخليل لهذا البحر، ويؤكد أيضاً سعيه إلى تنويع الإيقاع، فالأبيات ككل تعرضت لبعض تفعيلاتها للترحيف الذي تعددت مواقعه، مما حرر النص من رتابة الإيقاع، كما هو واضح مما يأتي:

التفعيلة الأولى: (09 زحافات)، التفعيلة الثانية: (07 زحافات)، التفعيلة الثالثة: (لا ترحيف)، التفعيلة الرابعة: (16 زحافات)، التفعيلة الخامسة: (09 زحافات)، التفعيلة السادسة: (07 زحافات)،

مراد: قبيلة ابن ملجم أرض الحجر: اسم مكان بديار شموذ في ناحية الشام عند وادي القرى بين الحجاز وتابوك.

2 إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مطبعة لجنة البيان العربي (مصر)، ط3، ت1965م، ص 175.

2 سينظر: محمد علي الشوابكة، معجم مصطلحات العروض والقافية، دار البشير للنشر والتوزيع، ط2، ت1412 هـ 1991م، ص 99.

3 سينظر: عبد اللطيف شريف وزير درافي، محاضرات في موسيقى الشعر، ديوان المطبوعات الجامعية (الجزائر) ط2، ت1998م، ص 24.

التفعيلة السابعة: (غياب التزحيف)، التفعيلة الثامنة: (غياب التزحيف وحضور علة القطع اللازمة).

ب . القافية: للقافية أهمية بالغة، حيث جعلها النقاد العرب القدامى ركنا من أركان الشعر الأساسية حين عرفوه "بأنه قول موزون ومقفى يدل على معنى"¹ وأهم ما يميز القافية عن الوزن، كونها تمثل مجالا اختياريا للشاعر، لا يقوم على أنموذج سابق، والملاحظ على قافية هذا النص سيطرة عنصر الحركة على حرف الروي، مما يؤكد أن القافية في هذه المراثية مطلقة بشكل أتاح للشاعر إمكانية إنهاء البيت بمقطع طويل مفتوح، يحقق إيقاعا كميا يساعده على إطالة نفسه في تناعم وانسجام منبعث من سائر الأبيات، وهذا ما يهب للدقة الشعورية أريحية الانبعاث والانطلاق، وبخاصة حين تكون القافية مردوفة* كما هو الحال في هذا النص.

2 . موسيقى الحشو (الداخلية):

في واقع الأمر لا تكتمل ملامح موسيقى الإطار (الخارجية) إلا بتفاعلها مع موسيقى الحشو (الداخلية) بجميع مكوناتها الصوتية والبلاغية... فالشاعر يعزف بالألفاظ إيقاعا موسيقيا، تتقاطع فيه قواعد النظم مع أحاسيسه وانفعالاته، لذلك تراه يوظف ألفاظا، متجاوزة حروفها، متقاربة مخارج أصواتها، حتى يتحقق ذلك "الانسجام الصوتي الداخلي الذي ينبع من هذا التوافق الموسيقي بين الكلمات ودلالاتها حيناً، أو بين الكلمات بعضها وبعض حيناً آخر."² فالدراسات العروضية لا تستكمل توصيفها الجمالي، وبخاصة في الموسيقى الداخلية إلا بدراسة المكونات الصوتية للخطاب الشعري³ بوصفها تعبر عن الواقع النفسي وتقلباته، وتصور الواقع الخارجي بتحولاته، ومن ثم يثقلون معها الإيقاع ويتعدد، فلا يمكن لأي نظام إيقاعي ثابت، ومحدد سلفاً أن ينتج إيقاعاً جديداً مسائراً للحالات الجديدة، وعليه فإن النظام العروضي الخليلي، أو ما يسمى بموسيقى الإطار (الخارجية) يمكن عده آلة موسيقية قد نشترك في امتلاكها، لكن لكل منا إيقاعه وطريقته في العزف؛ فالمكونات الصوتية التي بها يتحقق التنويع الإيقاعي، تمنع إمكانية وجود نصين متشابهين، وعليه فالبحر يمنح للنص الملمح العام لإيقاع يلتقي فيه عدد كثير من النصوص التي تحمل صفة موضوعاتية مشتركة، في حين أن خصوصية الإيقاع هي وليدة تفرد الشاعر في تجربته، ووليدة عبقريته في صوغ تلك التجربة صياغة تجعل من النص بكل مستوياته ومكوناته صدق لذاته وتجربته.

¹ -قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكلية الأزهرية (مصر)، ط1، 01، ت1980م، ص 64.

² -إبراهيم عبد الرحمن محمد، الشعر الجاهلي؛ قضاياها الفنية والموضوعية، مكتبة الشباب، ط2، ت 1399 هـ 1979م، ص 263.

³ -ينظر: هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية، ترجمة محمد العمري، دار توبقال، (المغرب)، دط، دت، ص 16.

وبالعودة إلى هذا النص لشاعرنا بكر بن حماد يتضح لنا ما تميز به الإيقاع الداخلي من حركية وتنوع، تسابير حركة الانفعال وتقلبها لدى الشاعر، حيث نجد الإيقاع صاخبا سريعا يترجم حركية الانفعال في لحظات السخط والغضب في قوله:¹

قُلْ لَابِنِ مَلْجَمٍ وَالْأَقْدَارُ غَالِيَةٌ هَدَمْتُكَ لِلْإِسْلَامِ أَرْكَانًا

قَتَلْتُ أَفْضَلَ مَنْ يَمْشِي عَلَى قَدَمٍ وَأَوَّلَ النَّاسِ إِسْلَامًا وَإِيمَانًا

إن ندرة أصوات الهمس في البيتين نتحسسها من خلال ضالة عددها البالغ في البيت الأول خمسا، وفي البيت الثاني سنا، مما أتاح للأصوات الجهرية فرصة تموقع أكثر، محدثة صخبا إيقاعيا زاد من عنفه وقوته الطابع الانفجاري لبعض الأصوات، كأحرف: الدال والباء والميم، وبذلك يكون شاعرنا قد وفق في تقصي الإيقاع الذي يسهم في نقل وتصوير الوقائع الخارجية المرتبطة بجريمة القتل كفعل مبعثه الغلظة والقسوة وربما التزمت أيضا، ولأن هذا الفعل مذموم ومنبذ ويقابل بالرفض المقدس، فإن القاتل يتوخى سرعة التنفيذ، تفاديا لعواقب الرفض، لذلك وتماشيا مع طبيعة هذه الوقائع لم يكتف الشاعر بتكثيف أصوات الجهر على غير عاداتها المألوفة في الكلام العربي، بل كنف عنصر الحركة لعزف إيقاع سريع يحاكي سرعة تنفيذ الجرم، ومن ثم فإيقاع هذين البيتين لم يرتبط بوقائع ذات الشاعر بقدر ما كان مرتبطا بواقع خارجي، لم يرد وصفه بالصورة الصامتة فقط، بل أراد أن يمنح الصورة إيقاعا ناطقا ينسجم مع وقائعها، وهذا ما يتيح للمتلقي إمكانية التفاعل أقوى، فيشارك الشاعر تجربته، وموقفه النفسي الذي ينتقل من الغضب إلى الحزن والأسى، ثم سرعان ما يعود إلى الغضب مجددا، لذلك تتأوب على النص إيقاعان متباينان، الأول كما سبق الذكر كان إيقاعا صاخبا وسريعا، ينسجم مع الاستهلال الغاضب، أما الثاني فخافت بطيئ ينسجم مع حالة الحزن التي هي محطة لاستجماع مبررات غضب أعنف، وذلك بعرضه المناقب المؤكدة لسمو مقام القاتل فيقول:²

وَأَعْلَمَ النَّاسَ بِالْقُرْآنِ ثُمَّ بِمَا سَنَّ الرَّسُولُ لَنَا شُرْعًا وَتَبَيَانًا

صِهْرَ النَّبِيِّ وَمَوْلَاهُ وَنَاصِرُهُ أَضَحَّتْ مَنَاقِبُهُ نُورًا وَبِرْهَانًا

وَكَانَ مِنْهُ عَلَى رِغْمِ الْحَسَدِ لَهُ مَكَانَ هَارُونَ مِنْ مُوسَى بْنِ عِمْرَانَ

وَكَانَ فِي الْحَرْبِ سَيْفًا صَارِمًا ذَكَرًا لَنْبِيًّا إِذَا لَقِيَ الْأَقْرَانَ أَقْرَانًا

ذَكَرْتُ قَاتِلَهُ وَالْدمْعُ مَنْحَدِرٌ فَقُلْتُ سُبْحَانَ رَبِّ النَّاسِ سُبْحَانَا

فبعد استهلال غاضب يشجب الجرم، ويكشف بشاعته، أورد الشاعر تلك الأبيات التي تشيد بمناقب المرثي وفضائله، حتى يثبت انتفاء مبرر القتل، ومقابل ذلك يثبت مبررات السخط والغضب على القاتل، لذلك يتعذر عليه إطالة نفسه في عزف الإيقاع الغاضب، ومن ثم استسلم للحزن بوصفه شكلا من أشكال الاحتجاج، ولو أنه في أدنى درجاته، وقد عبر عن حالة الحزن

¹ -شواوش، الدر الوقاد، ص 62.

² -نفسه، ص 63.

هذه بإيقاع خافت بطيء، صنعته أصوات الهمس بعدد قدره: (41) صوتا، كما أسهمت في صنعها أيضا أصوات المد وبعدد قدره: (34) صوتا.

وبعد هذه الوقفة الحزينة التي كلها أسف وحسرة، لكون القتل إماما له من المقام والوجاهة ما يفترض أن يدفع عنه كيد الماكرين، ترى شاعرنا يلتقط أنفاسه، مستجمعا طاقته و قوته ليقذف مجددا بحمم من السخط والغضب الذي تصاعدت حدته ليصل إلى أعلى درجات القوة والانفعال، لم لا؟ والشاعر استعرض مناقب المرثي فإزداد يقينا أنه أسمى وأشرف وأظهر من اليد الآثمة التي امتدت إليه بسيف الغدر فقال:¹

بل ضربة من غويٍّ أوزَّته لظى مُخلِّداً قد أتى الرحمن غضبانا
كأنه لم يرد قصداً بضربته إلا ليصلَّى عذاب الخلد نيرانا

إن عدد أصوات الهمس في ضالته لا يختلف عما كان عليه الحال في بيتي الاستهلال، مما منح شيوعا، وانتشارا أوسع لأصوات الجهر، التي بلغ عدد الانفجارية منها: (11) صوتا، أودع الشاعر فيها حمم غضبه وسخطه، فكان الإيقاع في قوته ودوبه منسجما مع وقائع الذات الغاضبة التي سيطر عليها التوتر والانفعال المنبعث من سرعة الإيقاع وبخاصة في صدر كل بيت، حيث انعدمت فيهما أصوات المد عدا صوتا واحدا في نهاية صدر البيت الأول (لظى).

فتنوع الإيقاع في النص الواحد بين الصخب والسرعة تارة، ثم الخفوت والامتداد تارة أخرى هو "امتداد لتنوع العلاقات النصية وتشاكلها وتقابلها"² فالنص واحد، لكن أبياته تنوعت بين الهجاء حينا، والرثاء حينا آخر، فكان لكل غرض مقتضاه النفسي والإيقاعي.

رابعاً: المستوى المعجمي:

حاول أصحاب المعاجم ضبط الدوال وحصرها، لكن ذلك كان بكيفية لم تراع العلاقة العضوية بينها، ولا السياق

الذي ترد فيه³ وعليه فعلية الانتقال بالكلمة من طبيعتها المعجمية المحددة إلى الفضاء الإبداعي الحر يجعلها ذات "

وظيفة انفعالية ... تتضمن إلى جانب الإفادة خصائص جمالية تستروحها النفوس"⁴ فالسياق هو الذي يبرز قيمة الكلمة، حيث يربطها بدلالات متعددة تتجاوز دلالتها المعجمية المحددة وبخاصة إذا كان هذا السياق متعلقا بالشعر لكونه فنا يستخدم اللغة استخداما خاصا، فالكلمات يقصد بها ما وراء مدلولها، حيث لا يقف الشاعر أمام معانيها المعجمية مثل الناثر، وإنما يصبح للكلمات

¹ -شاوش، الدر الوقاد، ص 66.

² -عبد القادر فيدوح، دلالية النص الأدبي؛ دراسة سيميائية للشعر الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية (الجزائر)، ط 01، ت 1993م، ص 54.

³ -رمضان صادق، دراسات أدبية؛ شعر عمر بن الفارض، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، ت 1998م، ص 87.

⁴ -قاسم مومني، نقد الشعر في القرن الرابع الهجري، دار الثقافة للطباعة والنشر (مصر)، دط، ت 1982، ص 336.

في الشعر معان وظلال، تتعدى بكثير المعنى المعجمي¹ بعد أن يصيرها الشاعر كلمات مشحونة بطاقة تكشف عن تدفق الوجدان بشكل قد يخلصها من معناها المعجمي الثابت، لتكتسي دلالة حضورية سياقية سمتها التفرد والتميز بحسب ما يفرضه الموقف، وتمليه التجربة، وما يترتب عنها من حالات وجدانية تتجاوز الحالة الشعورية العادية المألوفة إلى الحالة التي يشوبها الغموض والتعقيد، جراء عنف الانفعال، أو جراء لحظات الارتحال من عالم الشهادة والملك إلى عالم الغيب والملكوت في حضرة السكون والتأمل الموهل في عمق الظواهر، فتأتي اللغة منقادة طيعة لتصور هذه الحالات، وتعبر عنها، فتخرج بدورها عن إطارها التقريبي المباشر الصريح إلى أبنية لغوية متشابكة متفاعلة يتوارى خلفها المعنى، ويأبى أن يهب نفسه ببسر، مما يستدعي التأويل، وتعدد القراءات، وكل قراءة قد تلامس بعض دلائل النص لا الدلائل كلها، وبذلك يظل النص مفتوحا يستدعي قراءات لاحقة، تتشد دلالاته؛ الظاهرة والمضمرة، القريبة والبعيدة، الساكنة والمتحركة، مع أنالأبنية اللغوية ثابتة.

تلك هي بعض المعالم التي قد تميز المشهد الشعري المفترض.. ترى ما هو حظ شاعرنا بكر بن حماد من ذلك؟ وإلى أي مدى اعتمد لغة ذات خصوصية تعبيرية في معجمها الشعري وفي تراكيبها؟ وهل بلغ حد التفرد؟ أم أنه لم يخرج عن القوالب التعبيرية المألوفة في الشعر العربي؟

1- المصاحبات اللغوية: إن المصاحبة اللغوية تستلزم وجود لفظ محوري متبوع (مصحب) ولفظ ثانوي تابع (مصحب) فالأول يرد كلمة مفردة، أما الثاني فيرد كلمات متعددة تعين الكلمة المحورية على إشاعة الدلالة الواحدة عبر أرجاء النص.

وتعرف المصاحبة اللغوية أيضا "بأنها ميل بعض الألفاظ إلى مصاحبة ألفاظ معينة أخرى دون غيرها فعنصر المصاحبة اللغوية مرتبطان عادة ببعضهما، بمعنى أنهما عادة ما يريان في المحيط اللغوي الواحد"² فإذا "أخذنا كلمة (اقتصاد) في اللغة العربية كلفظ محوري، فإن الاحتمال أن نراها مصاحبة لألفاظ مثل (الشؤون) أو (السياسة) أو

(الخطبة) أو (البرنامج) أو (الكساد) أو (الأزمة)... الخ"³ فهذه الظاهرة اللغوية بدت واضحة جلية في المعجم الشعري لبكر بن حماد وهو يرثي الإمام علي -كرم الله وجهه- ويعارض عمران بن خطان، حيث نجد أن لفظة (قتلت) هي اللفظة المحورية، وقد وردت في البيت الثاني حيث قال:⁴

قتلتَ أفضلَ من يمشي على قدم وأوّلَ الناسِ إسلاما وإيماناً

¹-عبد الواحد علام، اتجاهات نقد الشعر، مكتبة الشباب الفاخرة، دط، ص 26.

²-علي عزت، الاتجاهات الحديثة في علم الأساليب وتحليل الخطاب، شركة أبو الهول (مصر)، ط 01، ت 1996م، ص 31.

³-نفسه، ص 32.

⁴-شاوش، الدر الوقاد، ص 62.

فاللغة المحورية (قتلت) صاحبها ألفاظ كثيرة توزعت على أبيات القصيدة، ويمكن تصنيفها إلى مجموعات، كل منها لها علاقتها الخاصة باللفظ المحوري:

. الألفاظ المصاحبة الناتجة عن اللفظ المحوري وهي: (الدمع، يصل، عذاب، خسرانا، لظى، أخسر، نيرانا، لا سقى، لا عفا.)

. الوصفة للفظ المحوري وهي: (ضربة، ضربته، ظلما، عدوانا، هدمت.)

. الوصفة لعامله " القاتل " وهي: (الحسود ، شقي، مجترم، غوي.)

. الوصفة لمعموله "المقتول" وهي: (الأعلم، الأفضل، صهر النبي، مولاه، ناصره، الأول إسلاما وإيمانا، النور، البرهان.)

إن علاقات الألفاظ بعضها مع بعض، ومصاحبتها للفظ المحورية . كما أبرزها الشكل السالف . كشفت موقف الشاعر من الجريمة المقترفة في حق الإمام علي- كرم الله وجهه - فالصنف الأول باستثناء كلمة "الدمع" المعبرة عن رد فعل وجداني حزين، يمثل كلمات ناتجة عن اللفظ المحوري وقد كشفت عن نبوءة الشاعر بسوء العاقبة لمقترف الجريمة، في يوم البعث، وفي ذلك إقرار بظلم القاتل، ومظلومية القتيل.

أما الصنف الثاني ففيه وصف للفظ المحوري " قتل " ، فأداته هي " الضربة " ، أي الطعنة، والباعث عليه هو " الظلم والعدوان " وحقيقته هي " الهدم " لا الإصلاح، وبذلك يكون شاعرنا قد نفى وجود مبرر شرعي قد يسوغ جريمة القتل هذه.

أما الصنف الثالث ففيه وصف لعامل اللفظ المحوري، حيث شق له الشاعر وصفا من فعله الذي اقترفه فقال عنه " قاتل " وما كان ليقتل لو لم يكن " حسودا " والقتل الذي يمليه الحسد يجعل صاحبه " مجرما " " غويا " " شقيا " .

أما الصنف الرابع ففيه وصف للمعمول؛ أي " القتيل " بالشكل الذي ينفي أي مبرر لقتله، وفي الوقت ذاته يؤكد بشاعة الجرم، لكونه استهدف شخصا له مقامه عند ربه، ومن ثم طاعته واجبة، فكيف يكون هدفا لطعنات الخناجر !!؟ ، فهو " أعلم الناس " و " صهر النبي " و " مولاه " و " ناصره " و " أول الناس إسلاما..."

وانطلاقا مما سبق يمكن القول: إن موقف شاعرنا من قتل الإمام علي . كرم الله وجهه . موقف الرفض والإدانة، وفق ما تمليه الرؤية العقائدية المتحررة من الهوى وحظوظ النفس.

2- المعجم القرآني: لقد فرضت اللغة العربية على أهلها، مؤمنين كانوا أم كفارا أن يبدا تذوقا فطريا تلقائيا لآي القرآن الكريم، وما فيه من تعبير جمالي تأنس له النفوس، وقد أدرك مشركو قريش هذه الحقيقة، فحاولوا أن يحولوا بينها وبين الناس، وقد صور القرآن الكريم هذا الموقف، فقال عز وجل: (وَقَالَ الَّذِينَ كَفَرُوا لَا تَسْمَعُوا لِهَذَا الْقُرْآنِ، وَالْغَوْا فِيهِ لَعَلَّكُمْ تَعْلَمُونَ...) ¹ فهذا

الوليد بن المغيرة يصف القرآن الكريم فيقول: "والله إن له لحلاوة، وإن عليه لطلاوة... وإنه ليعلو وما يعلى عليه"¹

فالموقف صورة مصغرة لحال المشركين الذين لا صلة لهم بالقرآن الكريم إلا صلة اللغة. فكيف الحال لمن تصله بالقرآن صلة العقيدة واللغة؟! لا شك أن هذه الصلة ترتقي بأصحابها إلى مقام العشق والإذعان لكتاب الله عز وجل، فلا يكتفون حينها بفعل التلقي للقرآن، بل يتخذونه معينا ورافدا لبناء فعل التبليغ والتلقين، وصناعة المعرفة، وتشكيل الإبداع، وهذا ما كان عليه حال شاعرنا بكر بن حماد الذي نهل من القرآن الكريم معانيه وأساليبه، فجاءت أشعاره لتعبر عن تشبعه بالثقافة القرآنية، فتجسدت بعض مظاهر هذا التأثير في معجمه الشعري، وما ضمه من ألفاظ قرآنية كثف شاعرنا توظيفها بشكل ملفت، وهو بذلك سلك مسلك الكثير من الشعراء العرب بعد البعثة المحمدية في استichاء القرآن، وتقليده دون أن يروا في الشعر قسيما للقرآن كما كان الأمر عند الجاهليين، ولا أنه خصم له، ولكنه لون من التعبير الفني يأتي دون القرآن الكريم ويعتمد عليه.²

وقد بلغ تأثر بكر بن حماد بالمعجم القرآني الحد الذي جعل هذا النص فضاء للمعجم القرآني الذي لازم معظم أبياته، ولا نستثني إلا أبياتا ثلاثة؛ هي البيت السادس، والحادي عشر، والثالث عشر، أما سائر الأبيات فقد شهدت شيوع اللفظ القرآني على النحو الآتي:³

البيت 1: (لِلإِسْلَام)، البيت 2: (إِسْلَامًا وَإِيمَانًا)، البيت 3: (القرآن، الرسول، شرعا)، البيت 4: (النبي)، البيت 5: (هارون، موسى بن عمران)، البيت 7: (سبحان رب الناس سبحانا)، البيت 8: (المعاد)، البيت 9: (عند الله ميزانا)، البيت 10: (عافر الناقة، ثمود)، البيت 12: (فلا عفا الله)، البيت 14: (تقي، ذي العرش)، البيت 15: (لظى، الرحمن)، البيت 16: (يصلى عذاب الخلد نيرانا)

بداية لا يمكن لأي كان أن ينكر أن أغلب هذه الكلمات . وإن كانت مستعملة في العصر الجاهلي . قد منحها الإسلام دلالات خاصة، وشاعرنا وظف هذه الألفاظ بدلالاتها الإسلامية في السياق القرآني، "رب الناس" مثلا وظفها الشاعر من منطلق عقيدة التوحيد في مسألة الربوبية، ومن ثم يكون قد خالف دلالة الشرك التي اقترنت بهذه الكلمة في معجم الجاهليين، وكلمة "المعاد" في مدلولها العام كانت هي الأخرى متداولة عند الجاهليين، لكن شاعرنا وظفها بدلالاتها القرآنية المقترنة بيوم البعث، وما يتبعه من حسن العاقبة أو سوءها.

¹ -ابن هشام، السيرة النبوية، تحقيق إبراهيم الأبياري، طبعة مصطفى الحلبي (مصر)، دط، ت1936م، مج1، ص 288.

² -سينظر: شكري فيصل، تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، دار العلم للملايين (بيروت)، ط02، ت 1982م، ص 275 . 276.

³ -سينظر: شاوش، الدر الوقاد، ص 62 إلى 66.

وبطبيعة الحال تكثيف الشاعر المعجم القرآني في هذه القصيدة بالذات، يؤكد رغبته في تقديم التضاد التأويلي لمصير القاتل (ابن ملجم) الذي أراد بطعنته المسمومة الغادرة أن يخلص - على حد زعمه - البشرية من خصمه المتمثل في شخص الإمام علي - كرم الله وجهه - "مما أهله في نظر الخوارج وعلى رأسهم عمران بن حطان لأن يتبوأ منزلة الأنبياء ... فكانت الحادثة في نظر بكر بن حماد - على الرغم من حداثة قياسا إلى تاريخ النزاع - موجعة وفاجعة شنيعة فتأثر تأثراً بليغا لكون الحادثة تمس آل البيت، ومن كان في أحضان الدعوة إلى صفوف التوحيد وأكثر من ذلك، اعتبر ابن حماد أن قاتل الإمام ما هو إلا مجرم سفاح أراد القضاء على الإسلام"¹ لذلك قال: هدمت للإسلام أركاننا... قتلت أول الناس إسلاما وإيماناً... وأعلم الناس بالقرآن...

وعليه تتبأ شاعرنا نبوءة متيقن؛ أن لا مآل للقاتل إلا عذاب الخلد ليصلى نار جهنم جزاء عمله، وقد استعان الشاعر بالمعجم القرآني لتصوير هذا الموقف المرتقب فقال: "...أورثته لظى... أتى الرحمن ... يصلى عذاب الخلد نيرانا..."

وحتى يعمق شاعرنا التضاد التأويلي، الذي يفند به مزاعم وادعاءات الخوارج، استعان بالقرآن الكريم، فاستحضر مواقف إجرامية سابقة لجريمة ابن ملجم فقال:²

كعاقِرِ النَّاقَةِ الْأُولَى الَّتِي جَلِبَتْ عَلَى ثَمُودَ بِأَرْضِ الْحِجْرِ خُسْرَانَا

فهو يؤكد أن فعل الإجرام متجذر في الموروث السلوكي للإنسانية، وابن ملجم بفعلته تلك يمثل حلقة من حلقات المسار الإجرامي عبر التاريخ، أي أنه الامتداد الطبيعي لقوم ثمود، الذين حل بهم غضب الله بسبب شركهم وعقرهم الناقة، فقال فيهم جل وعلا: (فَعَقَّرُوا النَّاقَةَ وَغَتَّوْا عَنْ أَمْرِ رَبِّهِمْ وَقَالُوا يَا صَالِحُ ائْتِنَا بِمَا تَعِدُنَا إِنْ كُنْتُمْ مِنَ الْمُرْسَلِينَ فَأَخَذْتَهُمُ الرَّجْفَةُ فَأَصْبَحُوا فِي دَارِهِمْ جَاثِمِينَ)³ فمصير ابن ملجم هو نفسه مصير قوم ثمود.

3: استدعاء شخصيات الزمن السابق: من الظواهر اللافتة في النص، ظاهرة الإيراد المكثف لمجموعة أسماء، هي لأعلام خلد التاريخ بعضها مدحا، وخذل بعضها الآخر ذما وإدانة، وقد كان شاعرنا يهدف بذلك إلى الكشف عن المفارقة بين شخصيات الزمن الواحد، وهي مفارقة بين طرفين لكل منهما المرجعية التاريخية لسلوكه وتفكيره، وعليه فبقدر ما يظهر الشاعر حجم المفارقة بين أبناء الزمن الواحد، نراه يحدث مقارنة بينهم وبين شخصيات الزمن السابق بحسب ما يتناسب ونمط التفكير والسلوك لدى طرفي المفارقة، حيث يقول في الأبيات:⁴

(01) قل لابن ملجم والأقدار غالباً هدمتوك للإسلام أركاننا

¹ - ينظر: عبد القادر فيدوح، دلالية النص الأدبي، ص 40، 41.

² - شاوش الدر الوقاد، ص 62 إلى 65.

³ - الأعراف 78/77

⁴ - شاوش، الدر الوقاد، ص 62 إلى 65.

- (04) صَهْرُ النَّبِيِّ وَمَوْلَاهُ وَنَاصِرُهُ أَضَحَتْ مَنَاقِبُهُ نَوْرًا وَبِرْهَانًا
 (05) وَكَانَ مِنْهُ عَلَى رَغَمِ الْحُسُودِ لَهُ مَكَانٌ هَارُونَ مِنْ مُوسَى بْنِ عِمْرَانَ
 (10) كَعَاقِرِ النَّاقَةِ الْأُولَى الَّتِي جَلَبَتْ عَلَى ثُمُودَ بِأَرْضِ الْحِجْرِ خَسْرَانًا
 (11) فَلَا عَفَا لِلَّهِ عَنْهُ مَا تَحَمَّلَهُ وَلَا سَقَى قَبْرَ عِمْرَانَ بْنِ حِطَّانًا

فقد ذكر شاعرنا بعض الشخصيات بأسمائها، وذكر بعضها الآخر بصفاتها، فكان عددها تسعا وإيراد أسماء الشخصيات بهذا الشكل المكثف له تأثيره في تشكيل دلالة النص، وبناء الموقف، ويمكن تصنيف الشخصيات التي أورد الشاعر أسماء بعضها، أو صفات بعضها الآخر في الأبيات السابقة إلى مجموعتين:

المجموعة الأولى: تضم (ابن ملجم، عمران بن حطان، عاقر الناقة، ثمود).

المجموعة الثانية: تضم (صهر النبي، مولاه، ناصره، هارون، موسى بن عمران).

فمن خلال ربط شخصيات المجموعتين بما لها من أفعال ومواقف حفظها التاريخ تتحقق المفارقة، فالمجموعة الأولى ضمت اسم القاتل (ابن ملجم) واسم المشيد بالجريمة (عمران بن حطان). وهما لا يختلفان عن قوم ثمود الذين عصوا الله فحل بهم غضبه وعقابه.

أما المجموعة الثانية فقد ضمت أوصاف المقتول الذي تربطه بالنبي الأكرم صلة خاصة لا تختلف عن صلة هارون بموسى، وعليه فبقدر ما نجد التعارض بين المجموعتين، نجد التوافق داخل المجموعة الواحدة، فابن ملجم وعمران بن حطان اقتفيا أثر قوم ثمود الذين خلد القرآن ذكرهم السيئة، ذما وإدانة. أما الإمام علي - كرم الله وجهه - في علاقته بالرسول - صلى الله عليه وآله - يكون قد اقتفى أثر هارون في علاقته بأخيه موسى، وهي العلاقة التي خلدتها القرآن مدحا وإشادة.

وعلى ضوء هذه المعطيات التاريخية والقرآنية بأسماء الشخصيات، يصوغ شاعرنا موقفه لصالح المجموعة الثانية ضد الأولى، وفي الوقت ذاته يكشف عما في الحياة من تعقيدات مست العلاقات الإنسانية بشكل يؤكد سنة التدافع والصراع في الحياة.

4- التكرار: يرى ابن رشيق أن " للتكرار مواضع يحسن فيها، ومواضع يقبح فيها، فأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني... ولا يجب على الشاعر أن يكرر اسما إلا على جهة التشويق والاستعذاب... أو على سبيل التنويه... أو على سبيل التقرير والتوبيخ... الخ"¹

فالتكرار يجب أن لا يؤدي الدلالة نفسها التي تؤديها اللفظة المكررة، بل يجب أن ينتج دلالة جديدة تتجاوز المعنى الأصلي للكلمة إلى دلالات مرتبطة بالدوافع النفسية والفنية للتكرار، " أما الدوافع النفسية فإنها ذات وظيفة مزدوجة تجمع الشاعر والمتلقي على السواء، فمن ناحية الشاعر يعني التكرار الإلحاح في العبارة على معنى شعوري يبرز من بين عناصر الموقف

¹ ابن رشيق، العمدة في نقد الشعر، شرح وضبط عفيف نايف حاطوم، دار صادر (بيروت) ط1، ت 2003م، ص 360.

الشعري أكثر من غيره، وربما يرجع ذلك إلى تميزه عن سائر العناصر بالفاعلية¹ ومن خلال هذا التكرار قد يهدي الشاعر للمتلقي "مفتاح الفكرة الطاغية في التجربة الشعورية وبالتالي...يصبح ذا تجاوب يقظ مع البعد النفسي للتكرار من حيث إشباع توقعه"² أما الدوافع الفنية للتكرار فتتمثل "في تحقيق النغمية والرمز لأسلوبه، ففي النغمية هندسة الموسيقى"³ التي تجعل الصورة المكررة ذات إيقاع متناسق بشكل تأنس له النفس، ويستدعي التأمل، ومن ثم التفاعل مع اللغة المنغومة.

وقد كانت ظاهرة التكرار من الظواهر المعجمية التي ميزت هذا النص ولنا أن نتأمل هذه الأبيات:⁴

صَهْرُ النَّبِيِّ وَمَوْلَاهُ وَنَاصِرُهُ أَضَحْتُ مَنَاقِبُهُ نَوْرًا وَبِرْهَانَا
وكان منه على رغم الحسود له مَكَانَ هَارُونَ مِنْ مُوسَى بْنِ عِمْرَانَا
وكان في الحرب سيفاً صارماً ذَكَرَ الْيَتِيمَ إِذَا لَقِيَ الْأَقْرَانَ أَقْرَانَا
ذَكَرْتُ قَاتِلَهُ وَالدَّمَعُ مَنَحْدَرٍ فَقُلْتُ سُبْحَانَ رَبِّ النَّاسِ سُبْحَانَا
إِنِّي لِأَحْسِبُهُ مَا كَانَ مِنْ بَشَرٍ يَخْشَى الْمَعَادَ وَلَكِنْ كَانَ شَيْطَانَا

لقد تكرر في هذه الأبيات الفعل الماضي الناقص "كان" أربع مرات، كما تكرر المفعول المطلق "سبحان" مرتين؛ فالفعل المكرر "كان" يدل على الزمن دون الحدث، وقد أضفى على النص الطابع الاستنكاري، لأن الشاعر لم يعاصر المرثي، ومن ثم فإن الزمن الماضي المُعَبَّرُ عنه من خلال الفعل المكرر "كان" هو زمن خاص بالواقع المُسْتَدَكَّرُ في النص، فالشاعر أراد ضبط معالم الصورة المفقودة في الواقع، كي لا تكون مفقودة في الذاكرة أيضاً.

فالصورة الأولى المُسْتَحْضَرَة من خلال الفعل "كان" في البيتين الخامس والسادس هي صورة الإمام القتيل، وما له من المقام والوجاهة، ومن الشجاعة والإقدام، أما الصورة الثانية المُسْتَحْضَرَة أيضاً من خلال الفعل "كان" في صدر البيت الثامن وعجزه هي صورة القاتل الذي تجرد من الأدمية، وتجرده هذا ليس وليد تلك اللحظة، بل متجذر في الماضي، ومن ثم فإن تقمصه لدور الشيطان لم يكن وليد راهنه، بل تجذر هو الآخر في الماضي.

أما المفعول المطلق المكرر "سبحاناً" فقد حقق دلالة وجدانية تمثل خلاصة تأمل الشاعر في حجم المفارقة وعمقها بين صورتين متناقضتين هما؛ صورة المقتول، وصورة القاتل، وقد أفضى هذا التأمل إلى الدهشة والاستغراب المنبعثين من اللفظة المكررة التي وردت في البيت السابع

¹ -مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف (مصر)، دط، دت، ص 172.

² -نفسه، ص 173.

³ -نفسه، ص 173.

⁴ - شاوش ، الدر الوقاد، ص 63. 64

لنتوسط طرفي المفارقة، فالطرف الأول: تمثله صورة القتل. أما الطرف الثاني: فتمثله صورة القاتل في البيت الثامن.

ثالثاً: المستوى التركيبي:

1 . السياق التركيبي ومدلوله الزمني: وظف الشاعر الزمن من منطلق التلقي لوقائع التاريخ، كما هو الحال في هذه الأبيات:¹

قُلْ لَابِنِ ملجَمَ والأقدارُ غالبة هدمتوك للإسلام أركاننا
قتلت أفضل من يمشي على قدم وأول الناس إسلاماً وإيماناً
وأعلم الناس بالقرآن ثم بما سنَّ الرسول لنا شرعاً وتبياناً
صهر النبي ومولاه وناصره أضحت مناقبه نورا وبرهاناً
وكان منه على رغم الحسود له مكان هارون من موسى بن عمران
وكان في الحرب سيفاً صارماً ذكراليتاً إذا لقي الأقران أقراناً
ذكرتقاتله والدمع منحدر فقلت سبحان رب الناس سبحاناً
إني لأحسبه ما كان من بشرٍ يخشى المعاد ولكن كان شيطاناً
أشقى مُرادٍ إذا عدت قبائلها وأخسر الناس عند الهميزاناً

أورد الشاعر حادثة حفظتها الذاكرة الجماعية، لذلك كثف توظيف الأفعال الدالة على الزمن الماضي وهي: "هدمت، قتلت، سنَّ، أضحت، كان، كان، لقي، ذكرت، قلت، كان، أشقى، عدت"، وهناك أفعال مضارعة دلت هي الأخرى على الزمن الماضي لكونها مسبقة بأفعال ماضية وهي:

- يخشى المعاد...وقد سبقت بالفعل الماضي الناقص: (كان).

- يمشي على قدم...وقد سبق بالفعل الماضي التام: (قتلت).

وعليه يصبح عدد الأفعال الدالة على الزمن الماضي أربعة عشر فعلاً من مجموع ستة عشر فعلاً، لذلك يمكن القول: إن النص طغى عليه الطابع الاستذكاري الذي تنوع بين:

أ . الاستذكار الإيجابي لمعالم الصورة المثلى المرتبطة بالإمام القاتل، وهو استذكار امتزج بمشاعر الإعجاب، مما يمنح الصورة المُستذكَّرة الاستمرار الإيجابي في الذاكرة والوجدان على حد سواء.

ب . الاستذكار السلبي لمعالم الصورة الوضيعة المرتبطة بابن ملجم القاتل، وهو استذكار امتزج بمشاعر السخط والاحتقار، ومن ثم يفرض الاستمرار السالب للصورة المُستذكَّرة في الذاكرة والوجدان.

¹ - شواوش، الدر الوقاد، ص 62، 63، 64.

2 . الجملة الخبرية المثبتة: سأقتصر في هذا المقام على إيراد الجمل الخبرية المثبتة التي عضدها الشاعر بمؤكدات كثيرة ومتنوعة، بهدف تثبيت المعنى وتقديره في الذهن، وتلك هي فائدة التوكيد التي أوردتها الزمخشري في قوله: "وجدوى التوكيد إذ كررت فقد قررت المؤكد، وما علق به في نفس السامع ومكنته في قلبه، وأمطت شبهة ربما خالجه، أو توهمت غفلة أو ذهابا عما أنت بصده فأزلته"¹ وللتوكيد في هذا النص صور عديدة تكاد تستوعب طرائق التوكيد كلها ومن ذلك:

- الحروف المشبهة بالفعل "أكد" وهي: "إنَّ، أنَّ، كأنَّ" تكرر بعض الألفاظ، القصر بتنوع طرقه، القسم، حرف التحقيق "قد"، "أما" الشرطية التي تفيد أيضا التفصيل والتوكيد، "ما" الزائدة التي تلي "إذا" دائما، "لام" الابتداء التي قد ترد أيضا مزحقة بعد "إن"، حرف "السين" المقترن بالفعل المضارع.

و لتوضيح ما سبق لنا أن نستأنس بهذه الشواهد التي أودع فيها شاعرنا مجموعة من المؤكدات كقوله:²

إنني لأحسبه ما كان من بشر يخشى المعاد ولكن كان شيطاننا
إن الشاعر لم يوظف مؤكدا واحدا في هذا البيت، بل وظف عدة مؤكدات لتركيب واحد وهي:
"إن" "لام الابتداء" "القصر ب: ما و لكن" تكرر الفعل "كان".
وهو بذلك أراد تثبيت قناعته بانتفاء صفة الآدمية عن قاتل الإمام علي-كرم الله وجهه- وفي الوقت ذاته يُثبت صورة القاتل الحقيقية، وهي صورة الشيطان التي خصه بها من خلال أسلوب القصر، وتكرار الفعل "كان" تأكيدا لتجذر هذه الصورة، ومن ثم فهي ليست طائفة من حيث ارتباطها بشخص القاتل.

ومن الشواهد التي تضمنت أيضا مؤكدات لصفة الثبوت في الجمل الخبرية قول شاعرنا:³
بل ضربة من غوي أورثته لظى مُخلداً قد أتى الرحمن غضبانا
كأنه لم يُرد قصدا بضربته إلا ليصلي عذاب الخلد نيرانا
فقد وظف شاعرنا في هذين البيتين ثلاث مؤكدات هي: حرف التحقيق "قد" والحرف المشبه بالفعل "كأن" ثم القصر ب: "لم و إلا" وهو بذلك سعى إلى تأكيد وتثبيت التضاد التأويلي المتعلق بخلفية مقتل الإمام علي-كرم الله وجهه- وعاقبة قاتله، ردا على مزاعم عمران بن حطان الذي كان تأويله للحدث متطرفا، حيث أكد أن القاتل بفعلته تلك أراد التقرب إلى الله سبحانه وتعالى، وذلك دليل تقواه!! فقال:⁴

¹ -الزمخشري، المفصل، مطبعة التقدم، دط، ت 1423هـ، ص 111، 112.

² -شاوش، الدر الوقاد، ص 64.

³ -نفسه ص 66.

⁴ -نفسه، ص 66.

يا ضربة من تقي ما أراد بها إلا ليبلغ من ذي العرش رضوانا
وبما أن عمران بن حطان لجأ إلى القصر ب: "لم و إلا" لأجل تثبيت تصوره، كان من الطبيعي
أن يعارضه بكر بن حماد بوصفه صاحب تأويل مضاد بأكثر من مؤكد أورده في البيتين
السابقين.

رابعا . المستوى الدلالي:

التصوير الأدبي هو خلق جديد ينشأ عن تأمل سابق، يفضي إلى رؤية إبداعية تقيم وشائج
جديدة غير معهودة بين ماهيات الأشياء، فيتكثف المعنى بما يتيح لنا إمكانية التأويل التي
تختلف امتدادا ومحدودية بحسب عمق الصورة أو سطحيته، والتصوير المجازي . على قلته في
هذا النص . يكون قد أسهم في بناء الموقف وصياغة التجربة الشعرية التي ميزها جدل الانفعال
بين صورتين إحداهما تستثير حب الشاعر وإعجابه وحزنه، وأخرى تستثير بغضه وذمه وسخطه
وغضبه، ومن ثم كان لكل صورة ما يناسبها من تصوير مجازي يعكس طبيعة الحضور
لصورتين؛ القاتل والقتيل في وجدان الشاعر وضميره كقوله في القتيل:¹

صهر النبي ومولاه وناصره
وكان في الحرب سيفاً صارماً ذكراً
أضحى مناقبه نورا وبرهانا
لَيْئاً إذا لقي الأقران أقرانا

لقد نشأ الإمام علي -كرم الله وجهه- في بيت النبوة، فنهل من نبعه الصافي، وكانت له الحظوة
أن اجتمع له التقى والنبيل والخلق الكريم، فكان أسوة حسنة، لذلك جعل شاعرنا فضائله نورا
يستضيء به المدلجون في مسالك الظلمات، فيحفظهم من عواقب الزلل والنتية، ويمنحهم نعمة
الاهتداء إلى الطريق القويم، وأجمل ما في هذه الصورة أنها جسدت المعنى المجرد، وقدمته في
صورة محسوسة، ثم منحت الاستمرار وفي ذلك تحد واضح لسيف ابن ملجم الذي وإنثال من
جسد الإمام، فإنه يظل عاجزاً عن النيل من فضائله ومناقبه التي " أضحى نورا " والناسخ "
أضحى " يحمل دلالة الزمن المستمر، ومن ثم استمرار حياة القتيل في وجدان الأمة وفي
ذاكرتها، بوصفه أثراً، فهذه الصورة تعمق الإعجاب والتعلق بالإمام القتيل، ومن ثم تخليد مناقبه
التي جعلها شاعرنا نورا لما بينهما من دلالة مشتركة تتمثل في الاهتداء، وهذه الدلالة التي لم
تكن لتتشكل كمفهوم متاح ومعقد، لو كان الأمر مقتصرًا على ذكر المشبه فقط وهو (المناقب)
لذلك كان توظيف المشبه به (النور) مساعداً على بناء الدلالة، ومساهما في تشكيل جمالها
وتعميق أثرها.

ومقابل ما لهذه الصورة من جاذبية، رسم للقاتل صورة بشعة منفرة، تعبر عن خلفية وجدانية
امتزج فيها الحزن على القتيل، باحتقار القاتل والسخط عليه، فجاءت الصورة متوترة معبرة عما
في الوجدان من تضجر وحزن، يقول بكر بن حماد:²

¹ - شاوش، الدر الوقاد، ص 63.

² - نفسه، ص 64.

ذكرت قاتله والدمع منحدر
فقلت سبحان رب الناس سبحانا
إني لأحسبه ما كان من بشر
يخشى المعاد ولكن كان شيطانا
أشقى مراد إذا عُدَّت قبائلها
وأخسر الناس عند الله ميزانا

بما أن الشاعر لم يعاصر حادثة مقتل الإمام علي- كرم الله وجهه- كان من الطبيعي أن يتلقاها كوقائع تاريخية يفترض أن تكون درجة إثارتها للانفعال محدودة، لكن الأمر كان خلاف المفترض، حيث بدا شاعرنا في غاية الحزن والتأثر، والانفعال الذي دفع به إلى أن يخرج القاتل من نطاق الأدمية، مؤكدا أن لا صورة تليق بفعلته تلك إلا صورة الشيطان التي ارتبطت بمعان كثيرة أهمها؛ معصية الله عز وجل، والعداء لذرية آدم كيرا واستعلاء، والإصرار على غوايتها... وغيرها من الأوصاف التي رأى شاعرنا أنها قد تظاهرت في ابن ملجم فجعلته صورة مكررة للشيطان.

خاتمة: خلصت الدراسة إلى جملة نتائج هي:

- 01 . اختيار الوزن كان منسجما وطبيعة الموضوع، يتجاوز النمط المثالي المحدد سلفا في التنظير العروضي، وكذلك الحال في القافية التي كانت مطلقة منحت الدفقة الشعرية أريحية الانسياب، أما موسيقى النص الداخلية فقد كانت مجالا لبروز المكونات الصوتية التي تكيفت مع الموقف الوجداني المتقلب بين الحزن والغضب.
- 02 . أما المعجم الشعري فقد ميزته ظواهر عدة منها:
 . المصاحبات اللغوية التي تؤكد التزام شاعر وحدة الموضوع، وتوحيد المعاني انطلاقا من الفكرة المحورية التي قام عليها النص.
 . تكثيف المعجم القرآني، بوصفه رافدا قامت عليه ثقافة الشاعر، ومن ثم تجربته الشعرية من حيث هي رؤية وموقف.
 . التوظيف المكثف لأسماء الشخصيات التي اختزنتها الذاكرة في الزمن السابق، مما جعل هذا النص يستدعي التاريخ الذي تكررت بعض ظواهره ووقائعه في راهن الشاعر.
 . التكرار الذي أملاه التفاعل الوجداني مع الموقف، وما يقتضيه من تعبير يناسبه ويصوره.
- 03 . أما التركيب فقد جاء معبرا عن حركة الزمن وفق ما يتناسب وتجربة الشاعر، لذلك ارتبطت معظم الأفعال بدلالة الزمن الماضي، مما يكشف أن النص له طابع استذكاري امتزج بموقف الشاعر من الأحداث الخوالي، كما جاء النص مشحونا بجملة من المؤكيدات المعصدة لمقاصد الجمل الخبرية المتمثلة في تثبيت المعنى وتقريره في الذهن.
- 04 . أما التصوير المجازي فعلى قلته، يكون قد أسهم في التعبير عن الرؤية، وصياغة التجربة والموقف.

ببليوغرافيا:

- 01 القرآن الكريم
- 02 . إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مطبعة لجنة البيان العربي (مصر)، ط3، ت1965م.
- 03 . إبراهيم عبد الرحمن محمد، الشعر الجاهلي؛ قضاياها الفنية والموضوعية، مكتبة الشباب، ط2، ت1979م.
- 04 . ابن رشيق، العمدة في نقد الشعر، شرح وضبط عفيف نايف حاطوم، دار صادر (بيروت) ط1، ت2003م
- 05 . ابن هشام، السيرة النبوية، تحقيق إبراهيم الأبياري، طبعة مصطفى الحلبي (مصر)، دط، ت1936م، مج01.
- 06 . رمضان صادق، دراسات أدبية؛ شعر عمر بن الفارض، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، ت1998م.
- 07 . الزمخشري، المفصل، مطبعة التقدم، دط، ت1423هـ.
- 08 . شكري فيصل، تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، دار العلم للملايين (بيروت)، ط2، ت1982م.
- 09 . عبد اللطيف شريف وزبير درافي، محاضرات في موسيقى الشعر، ديوان المطبوعات الجامعية (الجزائر) دط، ت1998م
- 10 . عبد القادر فيدوح، دلالات النص الأدبي؛ دراسة سيميائية للشعر الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية (الجزائر)، ط1، ت1993م.
- 11 . عبد الواحد علام، اتجاهات نقد الشعر، مكتبة الشباب الفاخرة، دط، دت.
- 12 . علي عزت، الاتجاهات الحديثة في علم الأساليب وتحليل الخطاب، شركة أبو الهول للنشر (مصر)، ط01، ت1996م.
- 13 . قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكلية الأزهرية (مصر)، ط01، ت1980م.
- 14 . قاسم مومني، نقد الشعر في القرن الرابع الهجري، دار الثقافة للطباعة والنشر (مصر)، دط، ت1982.
- 15 . محمد بن رمضان شاوش، الدر الوقاد من شعر بكر بن حماد، المطبعة العلوية مستغانم (الجزائر) ط01، ت1385هـ، 1966م.
- 16 . محمد علي الشوابكة، معجم مصطلحات العروض والقافية، دارالبشير للنشر والتوزيع، دط، ت1991م.
- 17 . مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف (مصر)، دط، دت.
- 18 . هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية، ترجمة محمد العمري، دار توبقال، (المغرب)، دط، دت.