

الاستجابة الجمالية للتحول الفني

في الشعر الأندلسي

أ. م. لؤي صيهود فواز
جامعة ديالى/ كلية التربية للعلوم

الإنسانية

مدخل :

يمكن الإفادة من دلالة التحول على التغيير لرصد نماذج من بنى الاستجابة الجمالية ، التي حاول من خلالها عدد من شعراء الأندلس، تقديم صورة تميز خصوصيتهم الفنية، وذلك لأن التحول في الجوهر يعني "حدوث صورة جوهرية جديدة تعقب وتتموج حدثا جوهريا" (1) القصائد لإثبات نوع من الاستقلال في التعبير، يحاول من خلالها الشعراء أن يصدقوا أنموذجهم الخاص، وصوتهم المستقل ولكن هل يشمل ذلك التجارب الشعرية كاملة؟ الإجابة عن ذلك لا تحتاج إلى مسع من البحث لأثبت عدم حصول ذلك، فقد بقيت عنصر التحول ضمن القصائد الخاضعة في الغلب إلى الموروث العربي الشعري وإغراضه وبناه الفنية مقتصرة على عدد محدود من القصائد أو أبيات من قصائد، باستثناء نماذج خصة يمكن التوافر عليها ولا سيما في تجربة شاعر حقق في عدد من قصائده شعرية ذات نسق خاص، هو ابن خفاجة، وان كان نصه غير مفارق ولا يلبس بالثي يتجاوزتة شذوذاً فغني بنى استجابة جمالية لدى عدد من شعراء الأندلس، والتعامل معها على وفق نظرة تحديدية مع وظيفتها الجمالية غير المتعلقة بالغرض من القصيدة، أو الذات الموجه إليها الخطاب، إذ غالباً ما تكون هذه البنى متعلقة على ذاتها توشيراً إشباراً لمفطري نصي الامظيوسوعينته فيها المقري إلى أنموذج متحول، يخرق أفق التقليدي المعتاد في موضوعه، وصياغته الجمالية، وذلك حين أبدى إعجابه ببديتين لابن الزقاق، مرجحاً سبب الإعجاب إلى ما قمنه الشاعر من جديد، إذ قال ((وفي مثل هذه المواطن توب القلوب الرقاق كما حاز قب السبق بالاستحقاق، الأيب الأندلسي

واقشأ على بلبل رباع قواي (حالين أفر) لساكهن ليس إلى الرب...وع

ولو أني دنتت إلى مغانبي (أحباني دنتت على ضلوعي)) (2)

والملاحظ أن ما توجه إليه قصد المقري يتركز على البيت الثاني، ولا سيما الشطر الثاني لأن البيت الأول والشطر الأول من البيت الثاني لا تخرج عن أن تكون صدى لقول الشاعر قيس بن الملوخ:

أمر على الديار ديار ليلى
وملاحد الرويار شغفن قلبي
أقبل ذا الجدار وذا
ولكن حب من سكن الديارا (3)

أما اقتران الدنين إلى مغاني الأعباء بالدنين على الضلوع، ففيه بعد تشخيصي يمتزج على وفقه مكوت المكن الخارجية بأعضاء الجسم ولاسيما الإضلاع القريبة من القلب في إشارة إلى القرب العاطفي.

ويمرس ابن دراج في تقديم بني الاستجابة الجمالية أساليب متعددة في تدقيق نموذج التحول النصي في قصيدته التي يمدح فيها يحيى بن علي المقرب بالمعتلي بالله، إذ جعل موقع الاستجابة الجمالية في صدارة القصيدة، بضخ طاقة جمالية ضمت أكثر من عنصر جمالي، قبل الانتقال لغرضه الرئيس من تون أن يعتمد الافتتاحية للملاحظة التلويبية التصعيد في الفعل الجمالي في مفتح هذه القصيدة الذي يستغرق ثمانية أبيات هي:

سلام على مستودع الروح والذ نفس
بديث تخطبت المنايا إلى المذ...
وحيث اعلى (بالمعتلي) صوت رائدي
وحيث سقى (يحيى) حياتي فأينعت
فن يد أنفاسي إلى منهي الدنيا
شوارد لولا حلم (يحيى) دن... بها
فوكا ليفميرين أزي بها فأبيعها
وكم فتقت في الأرض من وفرسمع

ونخر غدي مما انتجت له أمس
ونس وحشي بالفلان... رم الأس
مهلاً إلى خسي بأمله الخمس
له من ثنائي زهرة الجن والإس
من خذ... ط أقلامي إلى مطلع الشمس
لجنت أدانيها عن الشم
- كما زعم الواشون - بالثمن البخس؟
وكم أنظقت بالحمد من السن خرس (4)

إذ يبدأ الافتتاح بتوجه إلى مقصود لا يفصح الخطاب عن هويته، التي يقيم من خلالها علاقة المادح بالمدوح، فمع أن لفظة (سلام) تشي ببعد بين (المخاطب والمخاطب) فإن ما تشير إليه دلالة ما يأتي بعد السلام تدل على قرب عاطفي في (مستودع الروح والنفس)، على حين يصرف الشطر الثاني الدلالة إلى حضور من نوع آخر يكس علاقة الكفالة والعناية التي يقدر المخاطب على توفيرها لمن يتوجه إليه بالخطو ولكن للتضلع يطرح إطاراً زمنياً يضم بين دفتيه (الأس) الذي يضم الحزن وفقدان الأمل المسجد في (انتجت له)، و (الغد) الذي يعني الأمل والافتتاح بيني وبينك قبل المضطربة التحضير. الماضي المظلم (أس) والمستقبل المشرق (غدي) يتجسد الواقع الملوس والمعبر عنه بالحضور المكاني، الذي رمزاً إليه الشاعر باستعمال الظرف الدال على المكان (حيث)، الذي حقق من خلال استعماله

