الجمهوريـــة الجزائريـة الديمقراطيـة الشعبيـة
وزارة التعليم العالـي والبحـث العلمـــي
جامعـة باتنة1 الحـاج لخضـر
كليـة اللغة والأدب العربي والفنون
قسم اللغة والأدب العربي

مدحيات ابن حمديس الصقلي
- دراسة أسلوبية -

أطروحة مقدمـة لنيـل شهادة دكتوراه العلوم في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب أندلسي

إعـداد الطالبـــة:
صالحه بن عبدالله

إشـراف الأستاذ الدكتـــور:
معمـــــر حجيـــــج

أعضاء لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	الصفة	الجامعة الأصلية
أ.د/ الطيب بودربـالـة	أستاذ التعليم العالي	رئيسا	جامعة باتنة
أ.د/ معمر حجيـــــج	أستاذ التعليم العالي	مشرفا ومقررا	جامعة باتنة
أ.د/ عبد القـادر دامخي	أستاذ التعليم العالي	عضوا مناقشا	جامعة باتنة
أ.د/ مجيـــد قـــري	أستاذ التعليم العالي	عضوا مناقشا	جامعة خنشله
د/ علي كربـــــاع	أستاذ محاضر" أ "	عضوا مناقشا	جامعة الوادي
د/ موسى كـــــراد	أستاذ محاضر" أ "	عضوا مناقشا	جامعة ميـلة

السنـة الجامعيـــة: 2020 – 2021م

1441 - 1442هـ

(قلْ لَوكَانَ البَحْرُ مِدَادًا لِكَلمَاتِ رَبِّي لَنَفِدَ البَحْرُ قَبْلَ أَنْ تَنَفَدَ كَلِمَاتُ رَبِّي وَلَوْ جِئْنَابِمِثْلِهِ مَدَدًا) . صَدَقَ الله ُالعَظِيم .

[سورة الكهف:الآية 109]

إلى روحي والدي، تغمدهما الله برحمته الواسعة.

وإلى زوجي .

وإلى فلذتي كبدي رحمة ومحسن ،

إلى كل هؤلاء أهدي ثمرة هذا الجهد.

شكر وتقدير

الشكر أولا وأخيرا إلى المولى عز وجل الذي وفقني حتى أتيت إلى نهاية هذا البحث المتواضع .

كما أتقدم بالشكر إلى الأستاذ المشرف الدكتور معمر حجيج نظير ما أسداه لي من توجيه ونصح وإرشاد ومتابعة مستدامة.

وفي ذات الوقت يملي علي واجب العرفان بالجميل أن أرفع أسمى آيات الامتنان والتقدير الكبيرين إلى من كان لي سندا وعونا ولم يدخر وسعا في إفادتي طيلة هذه الدراسة، والشكر موصول كذلك إلى مدير الجامعة، وكل أساتذتي الذين درّسوني.

فالله أسأل أن يغمر الجميع بموفور الصحة ، ووافر الجزاء.

مقـــــدمـــــة

يعد ابن حمديس الصقلي أحد الشعراء البارزين الذين حفلوا باهتمام كبير من قبل النقاد والباحثين، والدارسين، قديما وحديثا، لما حظي به من قدرة في التحكم في الأدوات الفنية أكسبته مكانة شعرية في تاريخ الشعرية العربية مغربها ومشرقها، وهذا يبدو جليا في قصائده التي يستمدها من واقع بيئته المغربية ويحولها بكيمياء الكلمة إلى فن شعري خاص بعد أن يبث فيها شيئا من روحه وهذا ما أثار في الرغبة لاختياره ليكون مجال دراستي، واقتصرت على مدحياته التي أراها مازالت تحتاج إلى دراسة برؤية منهجية نسقية، للكشف عن جوهر شعريته، وأساليبها الفنية التي مازالت تمثل تناصا لشعراء لاحقين حتى اليوم ولا سيما وأن شعره يمثل ثلاث بيئات مختلفة ، اقتضت ظروفه إلى تنقله بين ربوعها مما يمكن القول بأنه شاعر صقلي وأندلسي وإفريقي، فقد عاش في صقلية وشاهد الأطماع الصليبية فيها، وهاجر إلى الأندلس وعاش فيها وعاصر أحداثها ووقائعها حتى شهد سقوط " سموأل الشعراء " ولي نعمته، ثم هاجر إلى إفريقية وأكسبته شعريته خبرات وتجارب وأحاسيس امتلأت بها حياته ، وقد أسهم هذا التنوع في تقديم تنوع وتجاوز ما هو منجز في الحركة الأدبية الأندلسية الإفريقية ـ إذا جاز التعبير ـ مما جعل شعره المدحي يكشف عن كون شعري خاص بخياله وصوره وموسيقاه ولغته، وهذه الملامح المتميزة في شعريته كانت الدافع لي لتتبع مدحياته التي ميزت ديوانه وتوزعت على جل صفحاته، وإن كان غرض المدح ليس جديدا على الشعراء الأندلسيين، ولكنه جاء في فترة لها خصائصها المميزة في المشهد العام للشعرية المغربية والعربية.

ومجمل هذه الدوافع قادتني إلى اختيار هذا الغرض الشعري من خلال تجاذب نزعتين اثنتين موضوعية وذاتية.

فالأولى تحركها ضرورة ملحة وقناعة شخصية دفعتني إلى الكشف عن هذه الشعرية وسحرها ولمساتها الفنية، وكانت هذه المكانة التي أراها لهذه الشعرية ليست وليدة راهنة

بل كانت مصاحبة لي طوال دراستي الجامعية، ثم توثقت صلته بي أكثر عندما درّست في الثانوي،حيث اقتربت منه اقترابا نصيا تطبيقيا مما جعلني لا أتردّد في اختيار ابن حمديس

ليكون موضوعا للبحث والدراسة هذا من جهة، ومن جهة أخرى فقد حاولت إجلاء الغموض عن تلك الحضارة التي شكلها العرب في تلك البقعة من أقاليم الغرب الإسلامي، والمأسوف على زوالها، وهي جديرة بالبحث والاستقصاء وإبراز هذه العبقرية الشعرية لتكون شاهدا على تلك الأحقاب التي تعرضت لنكبة حضارية.

أما الذاتية فهي رغبتي في ترصد كل ما يتعلق بشعرية ابن حمديس مع التوغل في عالمه من خلال مدحياته، وتحليل دلالات أشعاره المشحونة بمشاعر وأحاسيس تنم عن ألم، وتفصح عن آمال، كما تعبق منها آهات الشكوى بمختلف أبعادها ولاسيما من صروف الدهر ونوائبه وتقلباته، ومفارقات الحياة؛ لأن الشاعر يعبر في تجربته عما في نفسه من صراع داخلي سواء أكانت تعبيرا عن حالات نفسه، أم عن موقف إنساني يمثله، وهذا لم يبرح شعره المدحي بحيث لم تخل منه قصيدة .

ـ أما بالنسبة للصعوبات التي لا يخلو منها أيّ بحث يتعلق:

أولها/ بالمصدر الأساس وهو: ديوان ابن حمديس الذي حققه وعلق عليه إحسان عباس الذي يفتقر إلى شرح غوامض المفردات على غرار ديوان" ابن هانئ الأندلسي"

ثانيا/ اتساع موضوع الدراسة لكون قصائده المدحية كثيرة ، وغنية في ذات الوقت بالظواهر اللغوية والبلاغية، التي تستدعي الشرح والتحليل، وهي موزّعة على كامل ديوانه مما يجد الدارس مشقة في جمعها، واستغراق وقت طويل في تفحّص أبياتها.

ثالثا/ عدم وجود مراجع تضطلع بشرح أشعاره، وتذليل صعوباتها، لتيسر على الباحث بلوغ مراده دون عناء، مما يمكن القول بأنها تحتوي على كثرة التنظيرات وقلة التطبيقات، ولعل إلقاء نظرة في فهارس الأطروحات والرسائل الجامعية تؤيد هذا الواقع .

وقد قامت إشكالية البحث على الأسئلة التالية :

هل كانت شعريته تكرارا وتمثلا للشعرية المشرقية أم أنها تتضمن قدرا من التميز والتجاوز لما هو منجز ؟

ماهي الملامح الأسلوبية واللمسات الفنية التي تجعله مبتكرا لا مقلدا ؟

وإذا كان الجواب بالإيجاب فإلى أيّ مدى كانت إضافاته في أدواته الشعرية الأسلوبية ؟ وهل كان صوتا شعريا متكاملا متميزا في الشعرية العربية والمغربية ؟

ستؤدي هذه الأسئلة المحورية حول شعريته دورا أساسيا في مقاربة هذه المدونة الشعرية، وللإجابة عن هذه التساؤلات يمكن القول بأن الشعراء الأندلسيين قد أعجبوا بأدب المشرق ونتاجه لأنهم كانوا يجدون فيه الوطن الأم الذي نزحوا منه، وعليه فلا مانع من الاستفادة من تراثهم الشعري وتجاربهم وخبراتهم لأن الوطن الجديد بالنسبة إليهم ليس بديلا عن الوطن القديم ولا منفصلا عنه ؛بل هو امتداد له، فضلا على أن الشعر يصدرمن أعماق شخصيتهم وهويتهم، ومتأصل فيهم، وجزء من طبيعتهم التي فطروا عليها ، بيد أن أشعارهم لم تبق صدى الآثار للمشرق وآدابه ، وأبواق تتجاوب فيها تلك الأصوات المنبعثة من الشام أو العراق؛ بل إن الأدب الأندلسي بصفة عامة أخذ يستقل ويتميز ويدعم كيانه الذاتي، ويسلك مسلكا آخر خاصا به؛ إذ إن كل جديد يحمل في طياته بصمات القديم ويحتذيها ثم يمضي بعد ذلك محتضنا بين تضاعفيه بوارق الجدة والابتكار، وهو ما نستشفه من خلال قصائده المدحية التي تستمد تميّزها الشعري من مضامين بيئته المغربية الحضارية وما تضفيه من إمكانيات التجديد والابتكار وفيها تتجلى شخصيته الأندلسية بجميع ملامحها.

ولتحقيق كل هذه الأهداف اقتضت طبيعة هذا البحث أن يقسم إلى مقدمة، ومدخل، وأربعة فصول، وخاتمة، تعقبها قائمة المصادر والمراجع وذلك على النحو التالي:

المدخل: ويشتمل على ترجمة موجزة تناولت فيها البحث عن جوانب مضيئة من مراحل حياة الشاعر، وتحديد عصره، وأبرز الأحداث التي عاصرها، والعوامل التي أثرت في بناء شخصيته، مع الإشارة إلى شعره، وأبرز سماته، ومكانته الشعرية.

الفصل الأول: خصصته لدراسة الأسلوب والأسلوبية و جذورهما في البلاغة العربية، وجهد علمائنا في هذا المضمار، والوقوف عند أهم الاتجاهات الأسلوبية، وكذا أهم الفروق بين علم الأسلوب والبلاغة العربية، وما دار حولهما من جدل ونقاش، من خلال أوجه التقارب بين الطرح البلاغي العربي والطرح الأسلوبي الحديث.

وأما الفصل الثاني: فقد خصصته لدراسة الروافد الثقافية التي تشربت منها روح الشاعر وتتمثل في الرافد الديني الذي استمده من القرآن الكريم، والذي شكل حضورا مكثفا يفوق كل المفردات المعجمية في شعره، بالإضافة إلى الرافد الأدبي الذي نهل منه وسكنت شخصياته في ذاكرته سواء كان مستقى من التراث المشرقي الوافد، أوالتراث المغربي المعاصر له، وكذلك الشخوص التاريخية والتي تعكس في مجملها ثقافة الشاعر، وقدرته على تمثل النصوص، وتوظيفها في إبداعه الشعري المدحي مما أكسبه شاعرية متميزة، ومواقف خاصة زخرت بها تجاربه الشعرية وما تتضمنها من حمولة فنية ونفسية التي هي دون شك انعكاس لبيئته التي ظلت ترافقه، وتمده بحضور شعري غني بألفاظه الجزلة وقوة عباراته، علاوة عن التداخل اللساني المستوحى من ثقافته الفارسية بالألفاظ ثم إلى ولوعه بتوظيف الألفاظ العربية في معجمه الشعري الذي قد يبدي من خلالهاغنى رصيده اللغوي.

وأما الفصل الثالث : فقد تناولت فيه دراسة البنى التركيبية، كوسيلة ضرورية لبحث الخصائص المتعلقة بالجملة الشعرية من خلال التقديم والتأخير، والحذف، والالتفات...

كما تطرقت إلى إبراز جمالية الخصائص الفنية والتي تتمثل في الأساليب الانشائية الطلبية التي تشكل هي الأخرى ظاهرة بارزة كأسلوب النداء، والأمر، والاستفهام، والنهي .

وأما الفصل الرابع : فقد خصصته للصورة الشعرية وأدواتها وتحديد مفاهيمها، وما يتعلق بها من أحكام بحسب أنواعها، والمتمثلة في التشبيه بشتى أشكاله بحسب المنظور البلاغي التقليدي، والاستعارة بشقيها التصريحية والمكنية، بالإضافة إلى الكناية بأنواعها المختلفة والتي احتلت مساحة ضئيلة في نتاجه الشعري إذا ما قورنت بالتشبيه بصفة خاصة، كما اشتملت الدراسة على البنية الإيقاعية الخارجية ،التي ضمت مجموعة من العناصر الشكلية النسقية المترابطة فيما بينها من وزن عروضي، وقافية وتنوعها، وما تضيفه من موسيقى، وزحافات وعلل، وروي والذي تقوم عليه القصيدة العربية، فضلا عن الإيقاع الداخلي الذي تناول فيه البحث المقطع الصوتي، والتكرار، والتماثل الحركي والتقسيم الموسيقي... ودور كل ظاهرة في تغطية الجانب الجمالي الذي تمثله.

وقد قدمت نموذجا تطبيقيا لقصيدة مدحية قالها في مدح " المعتمد " أبرزت من خلالها جمالية التناسق الداخلي بين الحروف لتشكيل جمالية الإيقاع.

وتقوم الدراسة على المنهج الأسلوبي الوصفي التحليلي القائم على التحليل والغوص في أعماق النص، لإدراك استعمالات الشاعر للغة، وكذلك إدراك الدلالات التي ينشدها، فضلا عن الكشف على الجانب النفسي الذي شكل حقبة تاريخية كاملة صحبت حياة الشاعر، فضلا عن الاعتماد على آلية الإحصاء التي تسهم كثيرا في الكشف عن السمات الأسلوبية في النص بشكل علمي منهجي دقيق.

ولقد اعتمدت الدراسة على جملة من المصادر والمراجع ومن أهمها:

ـ الشعر العربي في صقلية، في القرن الخامس هجري، لفوزي عيسى.

ـ القصيدة العربية بين التطور والتجديد، لمحمد عبد المنعم خفاجي.

ـ قضايا النقد الأدبي بين القديم و الحديث ، لمحمد زكي العشماوي.

ـ الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، ليوسف مسلم أبو العدوس.

ـ كما اعتمد البحث على العديد من المراجع الأخرى والتي تم تسجيلها في ثبت المصادر والمراجع العربية منها والأجنبية (المترجمة).

وأنهيت البحث بخاتمة احتوت مجمل النتائج التي توصلت إليها هذه الدراسة، وقد تبلورت على مستويي التنظير والإجراء، ثم أردف البحث بقائمة المصادر والمراجع التي تمت الاستعانة بها لإنجازه، ثم فهرس للموضوعات لتبيان ماهية هذه الدراسة ومدى تسلسلها المنهجي بحسب الفصول الآنفة الذكر.

والشكر لله سبحانه وتعالى أولا وأخيرا على إنعامه وتيسيره، ثم الشكر موصول للأستاذ المشرف الدكتور:" معمر حجيج " الذي رعى البحث وأمده بسبل النجاح، مقدما توجيهاته القيمة، وآرائه السديدة، وإلى كل من مد لي يد العون، في إنجاز هذه الرسالة.

كما لا يفوتني أن أتقدم بوافر الشكر والامتنان لأعضاء لجنة المناقشة الذين أوكلت لهم مهمة قراءة وتقويم ومناقشة هذه الأطروحة، فجزاهم الله عني خير الجزاء، اعترافا بجميل صبرهم وتكرمهم بقبولها، وإلى كل من تقاسم معي أعباء هذا البحث في كثير من الأمور، ولست أجد ما أردّ به جميله غير الشكر والتقدير، وهو أضعف الرد، وحسبي الاجتهاد فيما ذهبت إليه، على أني آمل أن تجد هذه الرسالة من يتمم نقائصها ويقوّم ما فيها من هفوات.

وختاما: فبهذه الإضاءات التي شملت كل فصول البحث، وإن كنت لا أدّعي الإحاطة بكل ما يستدعيه البحث من دراسة وتحليل ولكنه قد مهّد – على الأقل– لمن يريد أن يواصل البحث عن شعرية هذا الشاع، وأي شعرية فهي مغلقة في حضورها الكتابي، ومفتوحة في قراءاتها التي لاتنتهي.

والله أسأل أن يسهم هذا البحث في خدمة المجال النقدي والأدبي للتراث العربي من خلال إضاءة تجربة شعرية في الغرب الإسلامي،(مغربية، صقيلة، أندلسية) أحسب أنها مازالت غير حاضرة بما يتناسب مع مستواها الفني في تاريخ الشعرية العربية.

الفصل التمهيدي

عصر الشاعر وحياته

أ- التعريف بالشاعر

ب - مولده ونشأته

ج - ثقافته

د - رحلته إلى الأندلس

هـ - رحلته إلى إفريقيا

و - وفاته

ز - آثاره

ح - منزلته الشعرية

أ- التعريف بالشاعر:

مما لا شك فيه أن ذاكرة التاريخ تحتفظ بأسماء شعراء كبار ودعوا الحياة والإبداع، بعد أن منحوا عالم الشعر عملا معطاء، ليقهروا بالإرادة الصلبة والموهبة الفذة عامل الزمن الذي وصفه شاعر عربي قديم (يمضي علينا ثم يمضي بنا)، ناهيك عن الأيام وما تحمله بين جنباتها من معاناة، وأهوال، وقلاقل، تعجز يد الدهر عن وأدها ومحو أثرها، وما شاعرنا إلا أحد هؤلاء الماضين.

لقد عاش الشاعر في بيئات ثلاث متباينة؛ إذ تختلف كل واحدة عن الأخرى من حيث المحيط وما يدور في فلكه من ظروف وآفاق حبلى بالآمال والآلام، ولكنها تكاد تتحد جميعها لتشكل نقطة تلاق تتمثل في اللغة والدين والفن، ولعل هذه الجوامع الثلاثة هي التي كانت السبب في تلك الرحلة المتعددة الاتجاهات بصرف النظر عما يجول في دائرة هذه البيئة أو تلك من مخاطر ومكاره... تستدعي الرحيل ولو إلى حين بل إلى الأبد. رحيل ألقى بظلاله حتى على تلك البقعة الجغرافية التي نسب إليها شاعرنا، وعلى أديم ربوعها نشأ وترعرع؛ إنها "سرقوسة" أشهر مدن جزيرة صقلية* التي امتازت بسحرها الخلاب، وطبيعتها الجميلة، وقد وصفها الإدريسي بأنها (من مشاهير المدن وأعيان البلاد تشد إليها المطي من كل حاضر وباد، ويقصد إليها التجار من جميع الأقطار، وهي على ساحل البحر، وهو محدق بها دائر بجميع جهاتها... وهي عجيبة الأمر.. وبها من الجنان والثمار ما يتجاوز الحدود والمقدار)[1].

* فتحت صقلية سنة 212هـ، على يد أسد بن الفرات في عهد زيادة الله الأغلب، نقلا عن فوزي عيسى، الشعر العربي في صقلية في القرن الخامس الهجري، ص19.

[1] الإدريسي أبو عبد الله بن محمد بن عبد الله، نزهة المشتاق في اختراق الآفاق، روما، 1778م، ص29.

ب- مولده ونشأته:

وفي مدينة سرقوسة الرابضة على سواحل جزيرة صقلية الشرقية ولد شاعرنا (عبد الجبار بن أبي بكر محمد بن حمديس الصقلي السرقوسي)[1] سنة 447 هـ الموافق لـ 1055م، وينحدر من أصل عربي أزدي، إذ يتصل (نسبه بقبيلة الأزد الكهلانية)[2]، ولكنه لم يفتخر بهذا (النسب في شعره مثلما يفخر بأنه "من بني الثغر" أي يعتز بوطنه أكثر من اعتزازه بالقبيلة)[3] ولعل ذلك يرجع لكونه ولد على ثغر من ثغور المسلمين على حدود الروم.

ونشأ بين أحضان (عائلة محافظة فيها وتر قويّ من التدين، ووتر آخر من الثقافة الدينية والحكمية)[4] وعلى الرغم من تلك التنشئة الدينية التي نشأها نجده قد انغمس بملذات الحياة ولهوها، فقد ارتاد الحانات والأديرة وميادين اللهو، إلى جانب نشأته الحربية وهو ما يوحي به شعره إبان الصبا إذ هو(شعر الفارس المحارب الذي يلتفت إلى آلات الحرب والسفن الحربية)[5].

ج- ثقافته:

يكتنز شعر ابن حمديس بالملامح الثقافية التي تشير إلى مدلولات ثقافية متعددة تنمّ (عن أنه أخذ من كل علم بطرف حتى ملأ جوفه وعقله فبدأ بخير الكلام وما أعجز الأنام، ثم بسنّة حبيب الرحمن عليه أفضل الصلاة والسلام، فتاريخ الأمم والأديان، ثم

---

[1] ابن خلكان، أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، مكتبة النهضة المصرية، مطبعة السعادة، ص383.

[2] نفسه، ص212.

[3] ديوان ابن حمديس، (مقدمة الديوان)، ص3.

[4] نفسه.

[5] عبد المنعم خفاجي، الأدب الأندلسي، التطور والتجديد، دار الجيل، بيروت، ط1، 1412هـ-1992م، ص785.

اللغة بما حملت من: نحو، وعروض، وأمثال، ومعاجم، وبلاغة، وسحر وبيان، ثم حمل على الفلسفة والفلك والطبيعة والكيمياء والموسيقى والحساب ثم النبات، إلى أن ألف الوحش والحيوان فوصفها وكأنه يرسم صورة إنسان) [1] وفي نفس السياق يقول "حاجي خليفه":(ألمّ إلماما كبيرا بالعروض والنحو، وطبائع الحيوان، والفلك والفلسفة، كما ألمّ ببعض المعارف الطبية، وشغف بالتاريخ شغفا كبيرا، ولقد بلغ كلفه به أنه ألف كتابا في تاريخ "الجزيرة الخضراء" لم يصلنا منه شيئا) [2] ويقول الدكتور"شلبي سعد" مشيرا إلى سعة ثقافة ابن حمديس: (فقد ألمّ الشاعر بعلوم اللغة إلماما كافيا إلا أنه لم يكتف بذلك بل اهتم بالعلوم المختلفة كعلوم الفلسفة، والطب، والفلك، والطبيعة، والكيمياء وغيرها، ولقد كانت له نظرات وملاحظات تدل على أن الرجل كان دقيق الملاحظة واسع الأفق معنيا بثقافته وثقافة عصره على نحو من الإلمام السريع الذي ينبغي أن يلم به الأدباء الذين وقفوا حياتهم على هذا الفن وجعلوه بضاعتهم) [3] .

وتأسيسا على ما تقدم يتضح لنا أن كل الباحثين والنقاد أجمعوا على سعة ثقافته وتعدد ألوانها بحيث أخذ بكل فن وهومانتلمسه من خلال هذه الدراسة والتي تبرز هذا التلون بشكل جلي في أشعاره المدحية على وجه الخصوص.

د- رحلته إلى الأندلس:

فالأندلس كانت محطته الأولى حيث حط بها عصا الترحال طلبا للأمن والأمان، وتطلعا إلى المجد الأدبي الذي هو غايته وهدفه المنشود، وتحقق له ذلك عندما استقر به

[1] رأفت محمد سعد استيتي، ألفاظ البيئة الطبيعية في شعر ابن حمديس، (رسالة ماجستير)، جامعة النجاح الوطنية، نابلس –فلسطين– 2007م، ص109.

[2] حاجي خليفة، مصطفى بن عبد الله، كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، وكالة معارف، اسطنبول، (د. ط)، 1941 م، ص 290.

[3] شلبي سعد، ابن حمديس الصقلي حياته وشعره، مكتبة غريب، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ص140.

المقام في إشبيلية ليعيش في كنف صاحبها "المعتمد بن عباد" منضما إلى سرب الكتّاب والشعراء الذين رعاهم الملك الشاعر في بلاطه؛ إذ كما كانت (البلاطات محور الحياة الأدبية في حواضر المشرق كذلك كانت دور الأمراء هناك في الأندلس محجة الكتاب والشعراء ومنتجع رزقهم الأول، ومبعث اهتمامهم ومثار أقلامهم وقرائحهم ومقياسا أخيرا لإبداعهم وإخفاقهم)[1]، وفي الأندلس (لمع كوكب ابن حمديس بهجرته واتصاله بالمعتمد وبقي مبجلا في خدمته)[2] وبها(تدفقت شاعريته ودبّج غرر قصائده في المديح والوصف والغزل والرثاء وعاش في كنف المعتمد عيشة رغدة هنيئة ومستقرة)[3] ملازما له ومنتميا إليه (ويأخذ منه رسما شهريا أو سنويا مقررا أو جوائز غير موقوتة بوقت وإنما هي منحة تعطى للقصيدة الواحدة)[4] وتوثقت الصلات بينهما، و(قويت العلاقة بين الاثنين وجمعت بينهما المحبة والصداقة والإعجاب فكان الشاعر يحفظ في قلبه المودة والامتنان والشكر للأمير وهذه القوى الروحية بين الشاعر والأمير أوجدت لدى الأول تعلقا قويا بالمعتمد وإحساسا عميقا بالتقدير والإخلاص) [5] وتحول هذا الإحساس إلى شعور داخلي لدى الشاعر وأصبح جزءا لا يتجزأ من وجوده كله ، وهو ما يفسره مكوثه إلى جانبه ما يقرب من ثلاثة عشر عاما وها هو يقول مصورا عيشه الهانئ في ظل ممدوحه المعتمد

قائلا[6]: (الطويل)

---

[1] ميشال، عاصي الشعر والبيئة في الأندلس، (دراسات أندلسية)، منشورات المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1970م، ص42.

[2] عبد المنعم خفاجي، الأدب الأندلسي، ص787.

[3] على محمد سلامة، الأدب العربي في الأندلس، تطوره وموضوعاته وأشهر أعلامه، دار العربية للمطبوعات، بيروت، (د. ط)، 1989م، ص314.

[4] فوزي عيسى، الشعر العربي في صقلية، في القرن الخامس هجري، ص213.

[5] يوسف عيد، دفاتر أندلسية في الشعر والنثر والنقد والحضارة والاعلام ، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، –لبنان – (د.ط)،2006م ، ص26.

[6] ديوان ابن حمديس، ص374

ليـــالي لا أشـــدوك إلا مطوقـــا *** بنعمـاك فـي أفنـان روضـا لـك
ومـــا زاد صـــوب مـــن نـــداك *** ويثقلنـــي حتـــى عجـــزت

وقد جذبته حياة (الأندلس المترفة وطبيعتها الفاتنة فاندمج فيها بعض الاندماج وتمتع بملذاتها)[1] ولاسيما (أن اشبيلية كانت أيام العرب مدينة الفن والرقص والغناءكما كانت ملتقى الشعراء ومجمع الموسيقيين وأهل الفن وملجأ كل راغب في متاع الحياة)[2]، كما يذكر كذلك أنها (من أحسن مدن الدنيا وبأهلها يضرب المثل في الخلاعة، وانتهاز فرصة الزمان الساعة بعد الساعة...)[3] .

مما يدل على أن بيئة المعتمد تجمعت فيها (أسباب كثيرة ألهبت عواطفه على اختلاف أنواعها فهو محب، شرّيب تلعب به عواطف الحب ثم يلهبها الخمر)[4]، لأن الحياة الاجتماعية في الأندلس أخذت تنزع إلى الترف والرفاهية- وهما أساسها (وتنعتق شيئا فشيئا وبذلك أخذ اللهو يسري إلى حياة الخاصة والعامة ويفتر الوازع الديني في النفوس)[5] وعلى الرغم من متع الحياة الجديدة لم يكن لابن حمديس أن ينسى ما هو فيه من تشرّد، وفقد للوطن والأهل، فهو سجين آلامه وأحزانه وهمومه وأشجانه ومع تمتعه بلذائذ الحياة لدى ابن عباد فإنه لم ينس الغربة والحنين إلى الأهل والوطن.

كما أن القدر لم ينسه بل كان له بالمرصاد في كل آن، وأن دورة التراجع تجره إلى حضيض اليأس حيث سقطت مدن صقلية الواحدة تلو الأخرى ومات والده، وكان لهذا أثر كبير في تغيير حياته ونفسيته، فانعكس ذلك على شعره الذي أصبح صادرا عن نفس

[1] ديوان ابن حمديس ، ص296.
[2] حسين مؤنس، رحلة الأندلس، حديث الفردوس الموعود، الدار السعودية للنشر والتوزيع، جدة، ط2، 1405هـ-1985م، ص 114.
[3] عبد المنعم خفاجي، الأدب الأندلسي، التطور والتجديد، دار الجيل، بيروت، ط1، 1412هـ-1992م، ص1.
[4] أحمد أمين، ظهر الإسلام، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة- جمهورية مصر العربية- (د. ط)، (د. ت)، ص599.
[5] عبد العزيز عتيق، الأدب العربي في الأندلسي، ص258.

معذّبة ذاقت الغربة، وعن قلب محطّم قاسى الشقاء والهوان والأسى، على تلك الديار الصقلية التي كانت عامرة بمواطنيه وأصحابه وأفراد عائلته، (فأصبحت بعد الاستيلاء عليها خالية من أهلها وأصحابها)[1] كيف لا وصورة الوطن القريب البعيد ظلت ماثلة في ذهنه ولا تفارق خياله، بل كانت إلماما له دائما ونبعا يتفجر شوقا وحنينا وينساب من على لسانه صورا فيها نزعة الحنين تلك النزعة التي (لم تبلغ من شاعر مثلما بلغته عند ابن حمديس فقد كان هذا الشعور عارما في وجدانه خافقا في أحشائه، لم تزده السنون إلا قوة، ولم يزده فراق الوطن إلا حبا له وتمسكا به وتلهفا عليه)[2] وهاهو يصور تلك النزعة تصويرا صادقا باثا إياها شوقه وحنينه إلى أرض وطنه وذكرى صباه قائلا:[3] (الطويل)

أحن إلى أرضي التي في ترابها *** مفاصل من أهلي بلين وأعظم
كما حن في قيد الدجى بمضلة *** إلى وطن عود من الشوق يُزْرِمِ
وقد صفرت كفاي من ريّق الصبا *** ومنى ملآن بذكر الصبا فم

ولعلنا لا نجد شاعرا قد مثّل وطنه بصدق مثلما فعل ابن حمديس، وفي ذلك يقول أحمد توفيق المدني:(كان ابن حمديس يمثل أجل تمثيل وطنه صقلية، في عبثه ترى عبثه، وفي لهوه ترى لهوها، وفي حماسه ترى حماسها، وفي أوصافه ترى أوصافها، ذات الألوان الزاهية الخلابة، وفي تنديده بأهلها ترى وتسمع لسانها العاقل يندد بأبنائها الذين أضاعوها، وفي رثائه لها وبكائه عليها يخيل إليك أنك تسمعها تبكي وتنتحب، وتندب سلطانا ضائعا وملكا مفقودا؛ بل إن شعر ابن حمديس في مجموعه يعد ملحمة من أبدع ما أخرج الشعراء للناس من الملاحم)[4] ويعد الشعور بالوطن من (مآثر هذه المرحلة من

[1] إحسان عباس، تاريخ العرب في صقلية، دراسة في التاريخ والأدب، دار الثقافة، بيروت– لبنان–(د. ط)، 1975م، ص 102.

[2] فوزي عيسى، الشعر العربي في صقلية، ص206.

[3] ديوان ابن حمديس، ص416.

[4] أحمد توفيق المدني، المسلمون في جزيرة صقلية وجنوب إيطاليا، ص409.

حياته، وظل هذا الشعور شيئا فذا في إلهام ابن حمديس، لأنه بقي يحس به حتى آخر يوم من حياته وبالتالي فلا عجب إن قدرت أن الغربة هي أقوى قوة حركت شاعريته الصحيحة، وأن أيام صقلية هي التي كونت منه شاعرا، ولكن بعد أن ضاعت وأسلمته إلى ضياع)[1].

حيث أصبح يعيش لاجئا مهاجرا يطوف في الآفاق ولاسيما بعد أن زال ملك المعتمد على يد السلطان المرابطي "يوسف بن تاشفين" ومن ثم سجنه في "أغمات"، ولقد كان "المعتمد" الملاذ الذي يحميه من صروف زمنه ومصائب غربته، ولذلك عز عليه أن يترك صاحبه في محنته، فلازمه في منفاه وعاش وفيا له حتى وافته منيته، ليواصل هو الآخر بعد ذلك ترحاله في الآفاق.

هـ- رحلته إلى افريقية:

لقد كانت إفريقية في بداية اغترابه محطته الأولى التي استوقفته ولكنه آثر تغيير وجهته لكونه (لم يألف حياة الصحراء القاسية فقوض خيامه ورحل عنها متوجها إلى الأندلس)[2]، إلا أن دورة التراجع تعود مرة أخرى لتعيده إلى إفريقية ليقضي بها شوط الغربة الأخير بعد سقوط إشبيلية ونكبة "المعتمد" بحيث لم يكن أمامه إلا أن يعتاش على مديح الأمراء مجربا حظه أولا في بلاط "أمراء بني زيري" في المهدية، ثم في (بلاط أمراء بني حماد في بجاية)[3] وظل يتردد ما بقي من عمره المديد (بين أغمات، وسلا، والمهدية، وبجاية، وبونة وتاجنة، وقابس، وسفاقس، وميورقة، وسبتة، يمدح ليعيش)[4] دون أن يحظى بالمال والشهرة أو الاستقرار. وهكذا استمرت حياة الشاعر تتناوبها الحركة والتنوع

[1] إحسان عباس، مقدمة ديوان ابن حمديس، ص06.

[2] إحسان عباس، العرب في صقلية، ص04. نقلا عن وفيات الأعيان، ج3، ص20-21.

[3] عزيز أحمد، تاريخ صقلية الإسلامي، ص 91.

[4] مقدمة الدكتور إحسان عباس، ديوان ابن حمديس، ص 12.

في الأمكنة والأزمنة والأحاسيس فمن تدفق المشاعر وعنفوانها في شبابه، إلى إغراق في الملذات في مجالس اللهو والطرب في كهولته، إلى وحدة وحزن وألم في شيخوخته، ومع كل هذا التباين والتنوع لم ينس وطنه ولا سيما في تلك السنوات الأخيرة التي قضاها في منفاه حيث كان يذكر (بشوق وحنين عميقين المناظر الطبيعية والحياة في مسقط رأسه صقلية ويتأسى لمحنة المسلمين في الجزيرة)[1] تلك الجزيرة التي أخذت منه أكثر مما أعطته وزاده العمى ألما وحسرة وأضفى شعورا مضاعفا (بالأسى والرغبة غير المجدية في بلوغ الوطن ولقاء الأحبة على ثراه)[2] وفي الثمانين من عمره وعلى أديم الغربة الطويلة وقف ابن حمديس يرثي ابنته الفقيدة فيقول[3]: (الطويل)

أرانـــي غريبـــا قـــد بكيـــت غريبـــة *** كلانـــا مشـــوق للمـــواطن والأهـــل
بكتنـــي وظنـــت أنـــي مـــت قبلهـــا *** فعشـت وماتـت وهـي محزونـة قبلـي

وهنا الشاعر يعبر عن حزنه وألمه مما لاقاه من أسى من جراء تلك الغربة التي امتلكته، والنأي عن الوطن الذي احتواه، فتلون شعره بأنين الحنين، ولوعة الندم ومرارة الصبر ،ولئن عاش شعراء كثيرون محنة البعد عن الأرض بما تستبطنه من مضامين مختلفة، فلقد كان لابن حمديس خصوصيته المتمثلة في تواصل محنته، نأيا بعد نأي وحنينا بعد آخر إلى أن قدر لتلك الغربة أن تنتهي.

و- وفاته:

وهكذا شاء القدر أن تنتهي حياة ابن حمديس ويموت بعيدا عن أهله ووطنه وكان ذلك في رمضان سنة 527 هـ- 1133 م (ودفن ببجاية في أصح القولين، لأن دفنه

[1] عزيز أحمد، تاريخ صقلية الإسلامي، ص 91.

[2] إحسان عباس، العرب في صقلية الإسلامي، دراسة في التاريخ والأدب، دار المعارف-مصر- (د.ط)، (د.ت)، ص 239.

[3] ديوان ابن حمديس، ص 16.

بميورقة أمر مستبعد، وألحد الرجل الغريب في أرض غريبة)[1] وفي رواية أخرى لابن خلكان الذي يذكر أن(وفاته كانت بجزيرة ميورقة وتبعه في ذلك كثير من الباحثين)[2].

وذلك بعد أن تناقصت شعلتان شعلة الشاعرية التي أصبح يحاول تقويتها بالحيل اللفظية، وشعلة الحنين إلى صقلية فإنه لم يرثها إلا مرة واحدة. وكان قد بلغ آنذاك الستين (أي حوالي 507 هـ)[3].

ز- آثاره:

خلّف الشاعر نتاجا شعريا تمثّل في ديوان شعري والذي لقي عناية من الباحثين في ترتيبه والتقديم له وطبعه ويضم بين دفتيه أشعارا تلونت بحسب الأغراض الشعرية المعهودة التي طرقها الشعراء منذ العصر الجاهلي والتي تناولت المدح والفخر ووصف الطبيعة والخمرة والغزل والحكمة والرثاء باستثناء الهجاء الذي لم ينظم فيه، عفته نفسه ومجته؛ لأن كبار النفوس تأبى السقوط وفي ذلك يقول: [4] (الكامل)

ولــرب محتقَــر تركــت جوابَــه *** والليـث يـأنف عـن جـواب الثعلـب
إنــي لأغمـد مـن لسـاني مُنْصُـلًا *** لو شئتُ صمم وهو دامي المضرب

وقد اختار الشاعر هذا المذهب لارتباطه (بمبدئه الخلقي وطبيعة نفسيته، ففي نفسيته شيء من الترفع، وفي خلقه تعفف عن هجر القول ... وقد آل على نفسه ألا يهجو)[5]

1 ديوان ابن حمديس، مقدمة الدكتور إحسان عباس، ص 16.
2 محمد عبد المنعم خفاجي، الأدب الأندلسي، التطور والتجديد، ص 794.
3 مقدمة الدكتور إحسان عباس، ص 16.
4 ديوان ابن حمديس، ص 538 - 539.
5 مقدمة ديوان ابن حمديس ، ص 19-20.

فيقول:

إنـــي امـــرؤ لا تـــرى لســـاني *** منظمـــا مـــا حييـــت هجـــوا
كـــم شـــاتم لـــي عفـــوت عنـــه *** مصـــمما فـــي اللســـان نهـــوا[1]

ولقد أغفل ابن حمديس بعض تلك القصائد فلم يذكرها في أصل ديوانه على الرغم من جودتها وحسنها سهوا منه لكثرة شعره وغزارة نتاجه الأدبي؛ إذ سقطت منه بعض القصائد الأندلسية والتي أثبتها "ابن بسام" في (الذخيرة) وقد رواها مشافهة فقال ابن حمديس: (وهو من جملة من لقيته وشافهته وأسمعني شعره)[2]، وثمة قصائد أخرى مثبتة في ذيل* الديوان مما لم يرو في أصل متنه ومما لم يثبته ابن بسام في (الذخيرة).

ومن الجدير بالذكر أن ابن حمديس قد(عرف فضله المستشرقون الطليان، فطبعوه، وقد أحيوا بطبعه ذكر شاعر ممن أنبتتهم بلادهم، وإن كان شعره في غير لغتهم)[3] وقد قال ابن بسام عنه في مؤلفه "الذخيرة": (شاعر ماهر يقرطس أغراض المعاني البديعة ويعبر عنها بالألفاظ النفيسة الرقيقة ويتصرف في التشبيه ويغوص في بحور الكلم على در المعنى الغريب)[4].

ح- منزلته الشعرية

يعتبر ابن حمديس أحد أعلام الشعراء المجيدين ولربما لم تنجب مثله صقلية في الشعر ولا شعراء المغرب، فهو يمثل (ثمرة الشاعرية العربية في أزهى عصور السيادة

---

[1] ديوان ابن حمديس ، ص 520.

[2] ابن بسام، الذخيرة، ج1، ص 320. *ينظر: من ص537 الى 560.

[3] محمد عبد المنعم خفاجي، الأدب الأندلسي التطور والتجديد، دار الجيل، بيروت، ط1، 1412هـ - 1992م، ص 794.

[4] أبو الحسن علي بن بسام الشنشتريني، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، القسم الرابع، مج1، تح: إحسان عباس، دار الثقافة للطابعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1229هـ-1979م، ص320.

السياسية بالمغرب ...)[1] وقد اتسم شعره بالواقعية (بمفهومها الحديث، وبذلك يكون قد فاز بقصب السبق في هذا المجال، فهو يكثر في قصائده الحديثة عما يختلج في النفس وما يعتريها من آلام وآمال وبالتالي فهو شاعر وجداني نفسي مفكر في طليعة الشعراء المفكرين من العرب)[2] ويشايع الدكتور" أحمد ضيف" الدكتور "عبد المنعم خفاجي" فيما ذكره فيقول: (وقد يكون ابن حمديس من أكبر شعراء العرب وأفضلهم لأن لشعره صبغة خاصة ليست معروفة كثيرا في الشعر العربي تلك الصبغة هي محاولة الخروج من الوجدانيات التي هي أكبر مظاهر الشعر العربي إلى الكلام عما يجول في النفوس، لا من جهة الخيال وما به من الجمال لا غير، بل من جهة التفكير أيضا وما يمر بنفس الإنسان وما يشعر ويحس من حوادث الحياة وأشكالها، وما يعتريه من حيرة وشك ويقين، وكراهة للوجود أحيانا، وميل إلى البقاء تارة...)[3].

وفي نفس السياق يقول الدكتور "ميشال عاصي": (نلمس في محتوى شعره نوعا من الارتباط بين المعاناة الشخصية وبين مضمون هذا الشعر في أغراضه، وصوره، وأبعاده، وهذا الانكفاء على مطاوي الوجدان وعلى معطيات البيئة الطبيعية والتاريخية في الأندلس، وهو النواة التي منها انبثقت منطلقات التحول نحو التجديد والأصالة الأندلسية في الأدب والشعر)[4]،ويقول "الدكتور عمر دقاق": (ابن حمديس نموذج حي للشاعر العربي في الأندلس والمغرب، سواء في منازعه العربية وحميته القومية أو في إجادته وصف الطبيعة ومباهجها أو في وصف الخمر، وأخيرا في قدرته على تصوير مشاعره المختلفة في شعر

[1] ديوان ابن حمديس، ص 17.

[2] محمد عبد المنعم خفاجي، الادب الاندلسي التطور والتجديد، ص 789.

[3] أحمد ضيف، بلاغة العرب في الأندلس، دار المعارف للطباعة والنشر، ط1، 1412هـ – 1992م، ص 149.

[4] ميشال عاصي، الشعر والبيئة في الأندلس، دراسات أندلسية، منشورات المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1971، ص181.

وجداني يتسم بالحرارة والصدق والأصالة)[1]. ثم يضيف قائلا: (أخلاق الشعراء ومواهبهم تبين جلية في أشعارهم، ومن ثم غلب على شعر ابن حمديس، عفة اللفظ، ونبل الفكر والزهد والورع فشعره يبين فيه كل هذا إلى تصرف في التشبيه العذب، وغوص على درر المعنى وميل إلى الحكمة)[2].

وإذا كان ابن حمديس قد أسلم الروح إلى بارئها فإن شعره حيا يشهد له بالخلود الأبدي، فهو قوي الجذور راسخ لا يموت، وقد تنبأ له ابن حمديس نفسه بذلك قائلا:[3]

إنـي امـرؤ أبنـي القـريض ولا أرى *** زمنـا يحـاول هـدم مـا أنـا بـاني

وليس هناك شاعر على الإطلاق له من القدرة على رسم صورة فريدة من نوعها جامعة لكل ملامح الحياة بمختلف أبعادها ومقاييسها وجوانبها المتعددة وإذا كان هناك (شاعر يمثل جوانبها المتعددة في وصف الخمر والبحر والجماد وفي الروح الدنيوية وفي قوة التعبير عن هذا جميعا فهو ابن حمديس ومع ذلك فإن تكوينه لم يتم لأنه فقد صقلية وهو أشد ما يكون تعلقا بها، ومن ثم صهرت كل هذه الاتجاهات عنده في شعور بالوطن قد لا نجد له مثيلا عند أي شاعر آخر رثى وطنه)[4].

[1] عمر دقاق، ملامح الشعر الأندلسي، ص181.

[2] محمد عبد المنعم خفاجي، الأدب الأندلسي التطور والتجديد، ص 788.

[3] ديوان ابن حمديس، ص501.

[4] إحسان عباس، العرب في صقلية، ص318.

الفصل الأول

مفهوم الأسلوب والأسلوبية عند العرب والغربيين

1- الأسلوب في كتابات القدماء

2- مفهوم الأسلوب في التراث النقدي عند العرب

3- مفهوم الأسلوب عند الغربيين

4- مفهوم الأسلوب في النقد المعاصر

5- اتجاهات الأسلوبية وأعلامها

6- علاقة الأسلوبية بالبلاغة

7- أوجه التشابه

8- أوجه الاختلاف

أولا: الأسلوب في كتابات القدماء

إن مفهوم كلمة (الأسلوب) قديم جدا قدم استعماله، ولعل أقدم إشارة وصلت إلينا ما نقله "الجاحظ" في مؤلفه (البيان والتبيين من كلام الهنود على خصائص الأسلوب)[1]، كما وردت كذلك في كلام "أرسطو" حيث أراد به طريقة التعبير فقال: "حقا لو أننا نستطيع أن نستجيب إلى الصواب ونرعى الأمانة من حيث هي لما كانت لنا حاجة إلى الأسلوب ومقتضياته ولكن علينا أن لا نعتمد في الدفاع عن رأينا على شيء سوى البرهنة على الحقيقة، ولكن كثيرا ممن يصغون إلى براهيننا يتأثرون بمشاعرهم أكثر مما يتأثرون بعقولهم، فهم في حاجة إلى وسائل الأسلوب أكثر من حاجتهم إلى الحجة"[2].

أ: المعنى اللغوي للأسلوب في المعاجم العربية

لعل من المفيد قبل الخوض في تحديدات الأسلوب المختلفة ينبغي أن نتلمس الجذر اللغوي للأسلوب في اللغة العربية لاستكشاف المعاني المستوحاة من هذا المصطلح الموسوم بـ (الأسلوب) من خلال ما أجادت به قرائح صفوة علمائنا الأجلّاء وما سطروه في قراطيسهم، وقواميسهم، (ولقد عرضت حقيبة التراث الإنساني لمفهوم الأسلوب من خلال مستويين المادي والفني، فأما الأول فإنه يتصل بمفهوم اللفظة من النواحي الشكلية، وأما الثاني فإنه يرتبط بسلوكيات المقولات الكلامية)[3].

وهو ما يتطرق إليه البحث من خلال ما أشار إليه المعجم اللغوي في العديد من المعاجم فنجد من بينهم: "ابن منظور" في معجمه "لسان العرب" حيث ورد في مادة (سلب)

---

[1] الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر ،البيان و التبيين، تح: عبد السلام محمد هارون ، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، ط7 ، 1418 هـ- 1998 م، ج1، ص92،

[2] فائق مصطفى، وعبد الرضى علي، في النقد الأدبي الحديث، دار الكتب، جامعة الموصل، ط2، 2000م، ص116.

[3] عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء للنشر والتوزيع –سلطنة عمان- ط 1، 1422 هـ -2002 م، ص 103.

عدة معان لغوية ومن ذلك قوله: (... يقال للسطر من النخيل أسلوب ،وكل طريق ممتد فهو أسلوب... والأسلوب: الطريق، والوجه، والمذهب... ويقال: أنتم في أسلوب سوء، وتجمع على أساليب. والأسلوب: الطريق تأخذ فيه، والأسلوب بالضم: الفن ويقال: أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه...)[1].

ويعرفه الفيومي في معجمه المصباح المنير: (الأسلوب بضم الهمزة: الطريق والفن وهو على (أسلوب) من أساليب القوم أي: على طريق من طرقهم و(السّلَبُ) ما يُسْلَبُ والجمع (أسلابٌ) مثل سبب وأسباب[2].

ويعرفه أيضا الزمخشري في معجمه (أساس البلاغة) مادة (سلب) فيقول: (...سلكت أسلوب فلان، طريقته، وكلامه، على أساليب حسنة، وسلبه فؤاده وعقله واستلبه، وهو مستلب العقل، وشجرة سليب، أخذ ورقها وثمرها، وشجر سلب، وناقة سلوب: أخذ ولدها، ونوق سلائب، ويقال المتكبر أنفه في أسلوب إذا لم يلتفت يمنة ولا يسرة)[3].

كما عرف في المعجم الوسيط بأنه: (الطريق، ويقال سلكت أسلوب فلان في كذا، طريقته ومذهبه، وطريقة الكاتب في مكتبه، والأسلوب: الفن يقال: أخذنا في أساليب من القول: فنون متنوعة، والأسلوب: الصف من النخيل ونحوه والجمع أساليب)[4].

كما تعني كلمة أسلوب في معجم "محيط المحيط" مادة (سلب) (الطريق والفن من القول (ج) أساليب، وأسلوب الحكيم عند أهل المعاني هو: تلقي المخاطب بغير ما يترقب يحمل كلامه على خلاف مراده وتنبيها له على أنه أولى بالقصد وهو من خلاف مقتضى

[1] ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير و آخرون، دار المعارف، القاهرة، (د.ط)، (د.ت) مادة (سلب)، ص 2058 .

[2] أحمد بن محمد علي الفيومي، المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، مكتبة لبنان، مج1، ص284.

[3] الزمخشري، أساس البلاغة، كتاب الشعب، القاهرة، (د. ط)، 1960 م، ص 452.

[4] المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، ط5، 2011م، ص441.

الظاهر...)[1]، من خلال هذه الإلمامة الخاطفة الشاملة لبعض التعريفات لمعنى الأسلوب وبالنظر إلى التحديد اللغوي يتضح لنا أنها تتمحور في بعدين اثنين:

الأول: بعد حسي يمثل الوضع الأسبق للفظ مثل: السطر من النخيل، أو الطريق الممتد وارتباطها أحيانا بالنواحي الشكلية كعدم الالتفات يمنة أويسرة.

الثاني: بعد معنوي، وهو الخطوة الثانية في الوضع اللغوي حيث تنتقل الكلمات من معانيها المادية إلى هذه المعاني الأدبية وذلك هو الفن من القول، أو الوجه، أو المذهب.

ولعل المعنى الاصطلاحي لم يبعد كثيرا عن هذا المفهوم اللغوي ولاسيما فيما تناوله قاموس "محيط المحيط" في معرض حديثه عن أسلوب الحكيم حيث كان يقترب في جانب منه (من المعنى الاصطلاحي البنيوي والوظيفي الفني والسياقي)[2].

ويضيف "عبد القادر عبد الجليل" مبينا أن السجل اللغوي في (معاجم اللغة مقتربا من رؤية الأسلوب الاصطلاحية من حيث درجة التمازج اللوني في النفس الإنسانية ودوران الأسلوب، أو المتجه نحو محورها)[3] وهو ما نقف عليه لدى "ابن خلدون" من خلال ربطه بالمرسلة اللسانية والاجتماعية في ركن صناعة الشعر، استلهم فيها خلاصة جهود سابقيه من البلاغيين والنقاد العرب إذ قال: (ولنذكر هنا سلوك الأسلوب عند أهل الصناعة، وما يريدون بها في إطلاقهم فاعلم أنها عبارة عندهم على المنوال الذي ينسج فيه التركيب أو القالب الذي يفرغ فيه)[4]، ثم حدد مفهوم الأسلوب في الإبداع الأدبي فذكر أنه (يرجع إلى

---

[1] معجم محيط المحيط ، بطرس البستاني، ، مكتبة لبنان، مج 1، ط 3 ، 1998 م، ص 419.

[2] معمر حجيج، استراتيجية الدرس الأسلوبي بين التأصيل والتنظير والتطبيق، مكتبة الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، (د. ط) ،1428هـ-2007م، ص 8.

[3] عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، ص80.

[4] ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد، المقدمة، تح: عبد الله محمد الدرويش، مكتبة الهداية، دمشق -سوريا- ط1. 1425هـ - 2004 م، ص 397.

صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص وتلك الصور ينزعها الذهن من أعيان التراكيب، وأشخاصها، ويصرفها في الخيال كالقالب أو المنوال، ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان فيرصّها فيه رصا كما يفعله البنّاء في القالب، أو النّساج في المنوال، حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام، ويقع على الصورة الصحيحة باعتبار ملكة اللسان العربي فيه؛ فإن لكل فن من الكلام أساليب تختص به وتوجد فيه على أنحاء مختلفة)[1]. لقد أشار ابن خلدون علاوة على الإشادة بجهود ممن سبقوه إلى تعدد أساليب الشعراء ومدى مواءمتها للأغراض الشعرية، كما تحدث عن الملكة الشعرية أو ملكة الكلام رابطا بين الأسلوب وقدرة المبدع كما أشار إلى علاقة الأسلوب بالمنشئ، والمستقبل، ومقتضى الحال، والمتلقي، وحرية اختيار الأساليب، ولعل في ذلك إماءة واضحة إلى مستويات الأسلوب الثلاثة التي عرفت في العصور الوسطى وما قبلها والمتمثلة في: «الأسلوب البسيط، والأسلوب المتوسط، والأسلوب السامي، وحددوا لكل واحدة من هذه الطبقات موضوعاتها التي تصلح لها، ومفرداتها التي تستعمل فيها وصورها التي تزدان بها، بل وحددوا لكل طبقة كتابا أدبيا معينا يصلح أن يكون نموذجا وصورة حية لمتطلباتها»[2].

ومن الواضح أن هذا التقسيم الطبقي للأسلوب يلتقي مع التقسيم الطبقي الاجتماعي، وهو ما نستشفه من مقولة (ريفا لول) والذي يقول: (إن الأساليب تحتل طبقاتها في لغتنا مثلما يحتل الرعايا طبقاتهم في مملكتنا، وإذا اعتقد أن هناك تعبيرين يصلحان لشيء واحد، فإنهما لا يصلحان له بدرجة واحدة وخلال هذه الطبقية للأسلوب يعرف الذوق الصحيح طريقه)[3]. كما يقصد بها «النظام و(القواعد العامة) مثل "أسلوب المعيشة" أو"الأسلوب

[1] ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد، المقدمة،، ص 397.

[2] أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د.ط) (د. ت)،ص 17.

[3] نفسه، ص 18.

الموسيقي" أو "الأسلوب الكلاسيكي" في الملبس والأثاث أو "الأسلوب البلاغي" لكاتب ما...)[1].

وعلى نهج الدكتور "أحمد درويش" سار الدكتور "منذر عياشي" والذي أعاد كثرة تعاريف الأسلوب إلى القواميس والتي (اقترحت علينا ما لا يقل عن عشرين تعريفا لهذه الكلمة يذهب أهمها من طريقة التعبير عن الفكر إلى طريقة العيش مرورا بالطريقة الخاصة لكاتب من الكتاب، أو الفنان، أو الفن، أو لثقافته، أو لجنس، أو لعصر)[2].

إن هذا التصور العام الذي استخلصه الدكتوران "أحمد درويش" و"منذر عياشي" والمتعلق بالجانب اللغوي يمكن الإفادة منه في بلورة ما سنتناوله من تعريفات مختلفة في جانبها الاصطلاحي، والمتمثلة في النظم لأن بتعدد الأساليب (يحصل التفاوت في نظم الشعر بحسب التفاوت في المنوال)[3].

إذ إن لكل (أسلوب له قيمة يمتاز بأصالة وهذه الأصالة تعود إلى حساسية ذوقية ذات رهافة فنية تجعل صاحبها يتحرى الدقة ويتعهد الانتقاء لمكونات بنائه فيصبح النسيج اللغوي توحدا تتواءم فيه الأصوات اللغوية مع التناسق الإيقاعي مع لون العاطفة التي تكونه)[4].

وإذا كانت كلمة الأسلوب تدل على كل هذه المعاني فطبيعي (أن تحتل مكانة شبه مركز الدائرة بالنسبة إلى العمل الأدبي في تفكير كثير من المنشئين والنقاد)[5] وتقودنا هذه العجالة الى الخروج من مسارب الأسلوب ببعديه لأنه صار من الضروري أن نكف عن الدوران في حلقات تداعيات المعاني اللغوية لنلج باب الأسلوب من الناحية الاصطلاحية ومدارسة بعض مفاهيمه التي تناولها علماؤنا القدامى بالبحث والاستقصاء والدراسة والاستقراء ووصولا بعد ذلك إلى الأسلوبية كعلم جديد مستحدث.

ب:المعنى الاصطلاحي: قضية الأسلوب –كما مر بنا– (قضية قديمة جديدة، عرض لها دارسون كثر، وتعددت مناحي النظر فيها، ولكنها في مجملها كانت مرتبطة بالدرس الأدبي

---

[1] أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث ، ص 16.

[2] بيير جيرو، الأسلوبية، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ص10.

[3] صالح بلعيد، نظرية النظم، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، بوزريعة –الجزائر– (د. ط)، 2004م، ص148.

[4] رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، منشأة المعارف بالإسكندرية، ط2، (د. ت)، ص19.

[5] شكري محمد عياد، مدخل إلى علم الأسلوب،ط2، تاريخ النشر،1413هـ –1992م، ص14.

أعني نقد الإنتاج الأدبي باعتبار أن الأدب يمثل استخداما خاصا للغة)[1]، (التي قدر الله مسيرتها خلال سنين طويلة، حتى استقر شعرها ونثرها، ونحوها وصرفها، وبلاغتها وبيانها، في قلوب أبنائها وفي فطرتهم وسجيتهم، وخرجت على ألسنتهم بيانا رائعا يحمل أسلوبا رائعا)[2]. سواء كان في النثر أو الشعر والذي يعنينا هو الأخير، إذ كان الشعر هو ديدن العرب منذ عصوره الأولى، ومصب اهتمامهم ولسان حالهم، وترجمان أحوالهم حتى قيل: إن الشعر ديوان العرب وسجل حياتهم ولذا (جعلوه ديوان علومهم وأخبارهم، وشاهد صوابهم وخطئهم، وأصلا يرجعون إليه في الكثير من علومهم وحِكمهم)[3]، وقد اكتسى أهمية قصوى في الحضارة العربية الإسلامية لكونه من أبرز خصائصها ومدخلا ضروريا لدراستها وفهم روحها، ولقد أجمع المهتمون بها بأن الشعر فيها قل أن يصادف في تاريخ الإنسانية جمعاء قوم عنوا بالأدب مثل العرب فقد روي، (الشعر عن مشاهير ساستهم وشهد لبعضهم بأنه أنقد أهل زمانه للشعر وأنقذهم فيه معرفه)[4].

كما أحاطوا بالشاعر هالة من التكريم، يعتزون به أكثر من اعتزازهم بفارسهم. (فكأنه قائد وجداني يبث الحمية في نفوس أبناء قبيلته ولقد حاول النقاد الأوائل تقويم جوهره فقال بعضهم (الشاعر من شعر يشعر شعرا... وإنما سمي شاعرا، لأنه يشعر من معاني القول وإصابة الوصف بما لا يشعر به غيره)[5]، أو كأنه مخلوق (..من نوع خاص، يتمتع بقدرات خارقة على الفطنة بما لا يفطن به الناس، والتطلع إلى الغيب، وإقامة علاقات مع عالم الجن والشياطين)[6]، وكان لهم نهج في (الشعر والخطابة وأسلوب خاص تميزت به اللغة كان أسلوبا لم يضعه الأدباء المختصون على ضوء دراسات ابتدؤوها ثم يفرضونها على الشعراء

---

[1] محمد عبد الله جبر، الأسلوب والنحو، دراسة تطبيقية، دار الدعوة للطبع والنشر والتوزيع، الإسكندرية، ط1، 1409هـ-1988م، ص9.

[2] عدنان علي النحوي، الأسلوب والأسلوبية، ص74.

[3] ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد، المقدمة، ص 1098.

[4] حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب، أسسه وتطوره إلى القرن 6، ص 23.

[5] عدنان حسين قاسم، الأصول التراثية في نقد الشعر العربي المعاصر في مصر، دراسة في أصالة التراث النقدي عند العرب، دارالعربية للنشر والتوزيع، ط2، 2006 م، ص 60.

[6] حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب، أسسه وتطوره إلى القرن 6، ص 25.

والخطباء ليلتزموها، كان الأسلوب نتيجة نمو طبيعي للغة للعربية، ولم تقتصر وظيفة الشعر على نقل الأخبار وتدوين الأحداث بل تخطتها إلى التعبير عن مختلف عواطف الشعراء و(الأحاسيس التي تخالجهم وعن طريقه كانوا يؤثرون في غيرهم ويحملونهم على الحماس ويغرسون فيهم أخلاقهم ويدلونهم على حسن الشيم)[1].

وقد تدارس الأدباء والنقاد هذه اللغة، وأبدوا الكثير من الملاحظات على الشعراء وطريقتهم في نظم الشعر، وقد تضمنت هذه الفترة (ملاحظات تمثل رغم تواضعها اللبنة الأولى في العمل النقدي والبلاغي وتشير الى بداية الاهتمام بقضية الصياغة وتمحورت في نطاق المفاضلة بين شاعر وآخر... وهي بذلك تدل على بداية الوعي بضرورة انطلاق الأحكام من الشعر نفسه بالنظر في خصائص لغته، والاقتناع بأن الألفاظ وإن كانت من نفس الحيز الدلالي، فإن بعضها ألصق بالموضوع من بعضها، الآخر وأكثر ملاءمة للمعنى الذي قصده الشاعر، ومن هنا أتت ضرورة التفكير فيها واختيارها طبق الغرض)[2].

وتتردد في كتب الأدب العربي والنقد أخبار معارك طريفة بين الشعراء من جهة والنحاة من جهة أخرى، حيث دأب النحاة على توجيه ملاحظاتهم صوب لغة الشعر، وكان رد فعل هؤلاء الشعراء رفضهم لهذه التوجيهات، واتهم النحاة لا بعدم القدرة على فهم الشعر وتبيان أسرار لغته، فحسب؛ بل إنهم نعتوهم بالعجمة (وبتحكيم المنطق ومقاييس النحو الفاسدة في اللغة التي لا يمكن أن تدل لمثل هذه المقاييس ومن هنا كانت هذه النصيحة التي وجهها

[1] حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب ، ص 24.

[2] نفسه، ص 27.

إلى النحاة الشاعر المعروف بـ (عمار الكلبي) بقوله:

ما كل قولي مشروحا لكم فخذوا *** ما تعرفون، وما لم تعرفوا)[1]

وإذا كان النحاة واللغويون لا يقدرون على تقييم الشعر واستكناه أسراره، فإن هناك فئتين من الكتّاب والشعراء من كانت لهم القدرة على الاضطلاع بهذه المهمة في (نقد الشعر والبصر بشرائط الجودة والرداءة فيه، وهؤلاء هم النقاد المتخصصون...)[2].

وهاهو "البغدادي" يوجه بصورة صريحة اتهاماته للغويين والنحويين على وجه الخصوص مانعا إياهم الإدلاء بأي رأي أو توجيه لكونهم بعيدين عن هذا المجال فهو حكر على من حصلت لهم الروية والدراية فيقول بأن: (النقد والعيار غامضان وهما صناعة برأسها، وهي غير العلم بغريب الشعر ولغاته ومعانيه وإعرابه – وهي– ممتنعة إلا على أهلها الذين صحت طباعهم وصفت قرائحهم، واتقدت أذهانهم، وأفنوا أعمارهم في خدمتها، وفرغوا أنفسهم لتحصيلها، فحصلت لهم الروية والدراية وراضوا الكلام، ومارسوا قول الشعر، وخدموا علمه، ولزموا أهله، ودفعوا إلى مضايقه وكشفوا عن حقائقه، ولاقوا فيه فرسانه وأمراءه، وميلوا حروف الألفاظ، وقابلوا صنوف المعاني)[3]، ولم يقتصر تدارسهم للأدب بشقيه بل تعدوه إلى الاهتمام بالقرآن وبيانه ونظمه واستنباط أحكامه، وقواعد البيان واللغة ليحتذوا حذوه لكونه، (القطب الذي تدور حوله مختلف المجهودات الفكرية والعقائدية للمسلمين ومنطلق تلك المجهودات وغايتها في نفس الوقت، ناهيك أنه استطاع بإشارة ذكية من أحد أقطابه وهو عبد الله بن عباس أن يحتوي الشعر، وهو ذاكرة العرب وصلتهم التاريخية بحياتهم قبله، ونزّله منزلة الوسيلة والأداة التي تدعم ما جاء فيه، وتقوم مقام الشهادة للغة بأنها جاءت على لغة العرب فقد قال ابن عباس:«إذا تعاجم شيء من القرآن فانظروا في الشعر فإن الشعر

[1] عبد الحكيم راضي، نظرية اللغة في النقد العربي، دراسة في خصائص اللغة الأدبية من منظور النقاد العرب، ص 18.

[2] نفسه.

[3] نفسه، ص 154.

عربي»[1] الأمر الذي أدى إلى قيام دراسات لغوية حول القرآن الكريم لإبراز ما فيه من وجوه الجمال وبيان سر إعجازه وذلك بـ (البحث في أسلوبه وطريقة أدائه المعاني المختلفة ومقارنته بأساليب العرب الشعرية والنثرية).[2]

وفي نفس السياق يقول الدكتور "أحمد بدوي" :«لقد كان للقرآن الكريم أثره الكبير في النقد الأدبي، فقد التمس فيه النقاد النماذج الطيبة للكلام البليغ وحاول الكتاب تقليده، ورأى بعض النقاد أن يستنبطوا قواعد النقد من اتجاهه في التعبير والتصوير)[3]، ليحتذوا حذوها في بلاغة شعرهم وقد أبدى هؤلاء النقاد الكثير من الملاحظات حول نتاج الشعراء وطريقتهم في نظم الشعر كما تدارسوا العديد من القضايا التي تسهم في الارتقاء بأسلوب الشعراء في الآداب التي يكتبونها، وكان من بين قضايا الأسلوب التي (اهتموا بها قضية اللفظ والمعنى حيث درس العلماء مدلول اللفظة وطرق العرب في أداء المعنى)[4].

وتعتبر القضية الأولى في قضايا الأسلوب الأدبي التي تقوم أساسا على الاختيار والانتقاء للألفاظ التي تؤدي إلى المعاني، وقد حظيت باهتمام النقاد والبلاغيين وأصبحت شغلهم الشاغل، ولاسيما لدى النقاد ،حيث كان أكثر ما يشار إليه عندهم الحديث عن (الجذور الحقيقية للأسلوبية عند البلاغيين "ثنائية اللفظ والمعنى" والذي ساهم في طرح هذه القضية ثنائية الفصاحة والبلاغة وهما أكثر المصطلحات تواترا وأصلا)[5] مما جعلهم يهتمون بهذه الثنائية التي تمثل قطب الرحى المولد لجل الأحكام الشعرية، حيث نظروا في مختلف المقاييس التي تنظم العلاقة بينهما وعبروا عن رأيهم في أهمية كل واحد منهما، وفضله على

[1] حمادي صمود، التفكير البلاغي عقد العرب، أسسه وتطوره الى القرن 6، ص 34.

[2] أحمد مطلوب، دراسات بلاغية ونقدية، ص09.

[3] أحمد أحمد بدوي، أسس النقد الأدبي عند العرب، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع – القاهرة، (د . ط)،1996 م، ص 217.

[4] محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية،الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان،ط1994،1م، ص172.

[5] أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ص 60.

الآخر وميزوا بين الألفاظ من حيث الاستعمال، وقد تباينت وجهات نظر النقاد حول قضية اللفظ والمعنى، فهناك من كان من أنصار الألفاظ فيغلبها على المعاني، لكون هذه الأخيرة معروفه لدى عامة الناس وخاصتهم، بينما يرى البعض الآخر وجوب تغليب المعاني، وفي ذلك يقول الدكتور أحمد درويش: (وكثيرا ما دار النقاش في المفاضلة بين المعنى من هذه الناحية وبين ما يقابله وهو اللفظ فدار الحوار في تاريخ النقد العربي، بين ما عرفوا بأنصار اللفظ، ومن عرفوا بأصحاب المعنى، أصحاب المعنى يرون الأدب مثلا وحكمة، وخبرة وتجربة، ويفضلون ما اشتمل منه على ما يريدون حتى وإن لم يكن لفظا جميلا عذبا محكم التصوير، وأصحاب اللفظ يرون (المعاني مطروحة في الطريق)[1]، ثم يضيف معقبا على ذلك بقوله: (لكن هذه المناقشات الجادة التي دارت حول هذا الجانب من جوانب المعنى بين النقاد لم تكن هي الجانب المقصود لعلم المعاني البلاغي)[2]، إلا أن الدكتور "أحمد درويش" قد أغفل جانبا من هذه المناقشات التي أشار إليها والمتمثلة في وجوب التلاحم والتناسب بينهما منوها في ذات الوقت في معرض حديثه عن علم المعاني معبرا عن جذور الأسلوبية في التراث البلاغي العربي ،حيث يقول: (المباحث الأسلوبية الحديثة عرف بعض منها في التراث البلاغي العربي تحت اسم "علم المعاني"... وهناك فارق زمني بين تناول المسائل التي تضمها مباحث هذا العلم على يد البلاغيين وبين إطلاق هذا المصطلح على هذه المسائل... ولكن البحث الناضج العميق في مسائل هذا الفرع تمت على يد عبد القاهر الجرجاني...)[3]، وبطبيعة الحال فإن هذه المناقشات الجادة إن دلت على شئ فإنما تدل على مدى حرص النقاد على تدارس هذه القضايا وسواء كان الهدف منها المساهمة في الارتقاء بأسلوب الشعراء في الآداب التي يكتبونها، أم لهدف آخر، فإن ذلك لم يؤثر على تلك الدراسات والجهود التي كتب لها أن تمتد عبر القرون المتلاحقة، بحيث جاء كل قرن

[1] الجاحظ، كتاب الحيوان، ج3، ص 131.

[2] أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ص 88.

[3] نفسه.

بأعلامه عبر جميع أقطار العالم الإسلامي كالجزيرة العربية، والعراق، وبلاد الشام، وسواها، وكلها دراسات متواصلة ممتدة مما حدا بالباحثين أمام هذا الزخم، والكم الهائل من نتاجات العلماء، أن يختلفوا حول أولوية الواضع لدراسات في البيان والبلاغة فمنهم من (يعتبر الجاحظ السابق، ومنهم من يعتبر سيبويه، وآخرون يرون أنه عبد القاهر الجرجاني، وآخرون يرون السكاكي في كتابه "المفتاح"، وهناك من يرى أن عبد الله بن المعتز هو أول من سبق إلى ذلك في كتابه "البديع"[1]. وهو أمر لا يعنينا بقدر ما يعنينا معرفة مدى مساهمتهم في بناء صرح البلاغة وما تضمنته من قضايا نقدية، وهو ما يتطرق إليه هذا البحث المتواضع وذلك من خلال الإشارة إلى بعض الإضاءات التي طرحها النقاد العرب القدامى والتي هي (بمثابة معالم واضحة لها دور –ولو بشكل بسيط– في تاريخ الدراسات الأسلوبية)[2].

وسيتطرق البحث إلى بعض هؤلاء العلماء مشيرا إلى جهودهم وطرق تدارسهم لقضايا الأسلوب، وكان من بين هذه القضايا التي اهتم بها (النقاد قضية اللفظ والمعنى حيث درس العلماء مدلول اللفظة وطرق العرب في أداء المعنى)[3]، وقد اختلفوا حول ثنائية اللفظ والمعنى، وهي أولى قضايا الأسلوب الأدبي التي تقوم أساسا على الاختيار والانتقاء للألفاظ التي تؤدي إلى المعاني وقد مال بعض النقاد كالجاحظ إلى اللفظ واعتبروه الأساس والأهم من المعنى؛ لأن المعاني ملقاة في الطريق يعرفها العامي والعالم، وعليه فالأفضلية ترجع إلى اختيار الألفاظ التي تفضي إلى هذه المعاني.

[1] عدنان علي رضا النحوي، الأسلوب والأسلوبية بين العلمانية والأدب الملتزم بالإسلام، ص 87.

[2] يوسف مسلم أبو العدوس، الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر للطباعة، عمان، ط3 ،1434هـ–2013 م. ص 11.

[3] محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص172.

ثانيا: مفهوم الأسلوب في التراث النقدي عند العرب:

لقد تناول النقاد العرب الأسلوب بالدراسة، كما قاموا بتعريفهم له، ومن بين هؤلاء:

1/ الجاحظ: أبو عثمان عمرو بن بحر(255هـ-869م).

وقد كان الجاحظ من أوائل المهتمين بهذه القضية حيث تطرق إلى أهمية اللفظ وطريقة انتقاء الشعراء لألفاظهم التي تؤدي المعاني المنشودة، ومما هو جدير بالذكر أن الجاحظ هو من أولى اهتماما وتمييزا لمسائل البيان حيث يجمع المهتمون بالتراث البلاغي والنقدي وبشهادة القدماء أن (الجاحظ له السبق والتفوق، وهو منشئ البلاغة العربية وأول من أرسى قواعدها الأساسية)[1] كما أنه(يعد اللبنة الأولى التي وضعت في صرح نظرية النظم)[2] ولاسيما وأنه عاش في فترة عرفت عددا من التحولات والمنعرجات الحاسمة في تاريخ الحضارة الإسلامية والتي عني بها (حتى ألف كتابا أسماه "نظم القرآن")[3].

ومن الجدير بالذكر، أن الجاحظ قد أولى اهتماما كبيرا بمسائل البيان من حيث ملاءمة الكلام لمعانيه ومن يوجه إليهم من طبقات المستمعين، كما أن له إشارات واضحة وفي كتابه "البيان والتبيين" إلى الاقتباس والتقسيم والأسلوب الحكيم، وفي كتابه "الحيوان" إشارات دقيقة إلى الحقيقة والمجاز وعرض السرقات الأدبية، كما تحدث عن النظم بمعنى حسن اختيار اللفظة المفردة اختيارا يقوم على أساس جرسها الموسيقي، وألفتها وعدم تنافرها، وكذلك إيحاءاتها من خلال النص الأدبي، لأن الألفاظ هي أوعية المعاني، فهذه الأخيرة متداولة ومشتركة بين جميع الناس وفي ذلك يقول: «...المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي، والقروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتمييز اللفظ، وسهولة المخرج وفي

[1] مازن المبارك، الموجز في تاريخ البلاغة، دار الفكر، (د. ط)، (د.ت)، ص13.

[2] عدنان حسين قاسم، الأصول التراثية في نقد الشعر العربي المعاصر في مصر، دراسة في أصالة التراث النقدي عند العرب، ص 53.

[3] سيد نوفل، البلاغة العربية في دور نشأتها، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، (د.ط)، 1948م، ص 121.

صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج، وجنس من التصوير»[1] كما أن الجاحظ كان أول من أثار في مؤلفه "البيان والتبيين" فكرة تباين مستويات الأداء اللغوي؛ إذ يرجع هذا التباين إلى تفاضل الناس أنفسهم ولذلك وجب التخير للفظ والمعنى ومراعاة مدى ملاءمتهما ليكونا مطابقين للكلام الذي يكون متفاوتا وفقا لتفاوت المتكلمين وفي ذلك يقول الجاحظ: (وكما لا ينبغي أن لا يكون اللفظ عاميا وساقطا سوقيا، فكذلك لا ينبغي أن يكون غريبا وحشيا، إلا أن يكون المتكلم بدويا أعرابيا فإن الوحشي من الكلام يفهمه الوحشي من الناس، كما يفهم السوقي رطانة السوقي، وكلام الناس في طبقات، كما أن الناس أنفسهم في طبقات، فمن الكلام الجزل، والسخيف والمليح، والحسن والقبيح، والسمج، والخفيف، والثقيل، وكله عربي...)[2].

فالجاحظ هنا لم يغلب اللفظ عن المعنى وإنما طابق بينهما وفي ذلك يقول محتفلا باللفظ والمعنى: (إن حكم المعاني خلاف حكم الألفاظ لأن المعاني مبسوطة إلى غير غاية، وممتدة إلى غير نهاية)[3] وبالتالي فإن الجاحظ الذي رام مدرسة الألفاظ لم يهمل المعنى، ورأى أن الصياغة الفنية تقتضي أن تكون الألفاظ مناسبة لمعانيها مؤكدا على مدى التمازج بين طرفي الثنائية، مما يجعله ينأى بنفسه عن تغليبه للفظ عن المعنى أي: أن المقصود به جمال اللفظ وصحة المعنى لكون اللفظ والمعنى أو ما يعرف بالشكل والمضمون هما أساس العمل الأدبي ومفاده ظهور المعنى (مصوغا صياغة قوية مؤثرة لا يكون المعنى القوي أو العميق أو المخترع بليغا حتى يعرض عرضا رائعا لا يكون في ألفاظه المختارة)[4].

[1] الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين،ج1، ص 57.

[2] نفسه، ص 29.

[3] نفسه، ص83.

[4] نفسه، ص 39.

ويضيف قائلا: (وأحسن الكلام ما كان قليله يغنيك عن كثيره، ومعناه في ظاهر لفظه... فإن كان المعنى شريفا واللفظ بليغا، وكان صحيح الطبع بعيدا عن الاستكراه، ومنزها عن الاختلال مصونا عن التكلف صنع في القلب صنيع الغيث في التربة الكريمة) [1].

2/ ابن قتيبة: (أبو محمد عبد الله ابن مسلم (276هـ/889م)

يعد"ابن قتيبة" من العلماء الذين عرفوا بكثرة التأليف في مجالات متعددة تناولت اللغة وغريبها، والنحو وميادينه، والدفاع عن أهل السنة، والرد على الشعوبية ومزاعمها وفي الشعر الذي يمثل (ميدانا رابعا من تلك الميادين التي استأثرت بجهده)[2] وعلى الرغم من تعدد ضروب هذا النشاط فهو لم يستثن مجال النقد بحيث كانت له نظرة توفيقية فيه؛ إذ إن نزعته الموسوعية ومشاركته في التأليف جعلت آثاره (لا تخلو من الإشارات البلاغية والأحكام الفنية التي تمس صنوف القول وأفانين الشعر)[3]، وعلى الرغم من أنه لم يترك مؤلفا في النقد صريح الانتساب إلى المبحث البلاغي شأنه في ذلك شأن الجاحظ، وعلى الرغم كذلك من فقر المصطلح النقدي لديه (فقد تمرس في مقدمته بأكبر المشكلات النقدية التي سيكثر الحديث عنها من بعده، فتحدث عن الشعر من خلال قضية اللفظ والمعنى والتكلف، وجودة الصنعة، وعن ضرورة التناسب بين الموضوعات في القصيدة الواحدة، وتلاحقها في سياق واعتمادها على وحدة معنوية تقيم التلاحم بين أبياتها)[4].

ولعل من أهم المشكلات التي تطرق إليها" ثنائية اللفظ والمعنى" حيث يرى في (هذه الثنائية رؤية تقوم على المربع الإبداعي للشعر، ضرب حسن لفظه وجاد معناه، ضرب حسن

[1] الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين ، ص 34.

[2] إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن للهجرة، دار الثقافة، بيروت –لبنان – ط 4، 1404 هـ –1983 م، ص104.

[3] حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب، أسسه وتطوره إلى القرن السادس، ص 321.

[4] إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص115.

لفظه، ونبا معناه، وضرب جاد معناه، وقصرت ألفاظه عنه، وضرب تأخر معناه ولفظه)[1]، وهذا يعني أن المعاني نفسها تتفاوت –حسب رأيه– بخلاف ماأقره الجاحظ وبذلك يكون قد ربط مفهوم الأسلوب بطرائق الأداء بحيث يكون لكل مقام مقال مع تعدد الأساليب إلى جانب مراعاة طبيعة الموضوع ومقدرة المتكلم، واختلاف الموقف وفي ذلك يقول: (فالخطيب من العرب إذا ارتجل كلاما، لم يأت به من واد واحد، بل يفتن فيختصر تارة إذا أراد التخفيف، ويطيل تارة إذا أراد الإفهام ويكرر تارة إذا أراد التوكيد ويخفي بعض معانيه حتى يغمض على أكثر السامعين، ويكشف بعضها حتى يفهم بعض الأعجميين، ويشير إلى الشيء ويكني عن الشيء، وتكون عنايته بالكلام على حسب الحال وقدر الحفل وكثرة الحشد وجلالة المقام)[2] وعلى الرغم من كل ما تقدم يتضح لنا ابن قتيبة لم يخرج في تناول هذه(المسألة عن الحدود التي رسمها الجاحظ وان زادت عليه ببعض الشروح والشواهد والتوسع في التعريف)[3].

3/ ثعلب (أحمد بن يحي 291هـ–914 م)

تناول" ثعلب" بعض الأقسام البلاغية في الشعر وهي: الأمر، والنهي، والخبر، والاستخبار، معتبرا أن فنون الشعر المعهودة تنبع من هذه القواعد كما تناول قضايا أخرى نقدية تمثلت في (لطافة المعنى وعن حسن الخروج ومجاورة الأضداد والمطابقة، ثم عن جزالة اللفظ واتساق النظم، وكل ذلك في سطور وبانتقال مفاجئ من موضوع إلى آخر)[4].

[1] ابن قتيبة، الشعر والشعراء، دار المعارف–مصر– ط1، 1966 م، ص 64–70.

[2] ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، تح: أحمد صقر، دار التراث، القاهرة، ط 2 ،1973 م، ص12 وما بعدها .

[3] حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب، أسسه وتطوره الى القرن السادس، ص 321.

[4] إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن هجري ، ص 84.

4/ ابن المعتز (عبد الله بن محمد المعتز بالله بن المتوكل: ت 296 هـ-909 م)

لقد حاول "ابن المعتز" في كتابه "البديع" أن يقدم تحليلا للأسلوب الشعري عند العرب من خلال حديثه عن فنون البديع الخمسة وهي: الاستعارة، والتجنيس، والمطابقة، ورد إعجاز الكلام على ما تقدم، والمذهب الكلامي وهي ما تمثل فنون الشعر وأساليبه.

5/ الجبائي (محمد بن عبد الوهاب 303 هـ-916 م)

يعرض "الجبائي"- السمات التي تميز الشعر عن النثر من خلال الموضوعات وإعراضها والخصائص الفنية التي تتعلق بكل جنس من الأجناس الأدبية بين مراعاة جزالة اللفظ وإصابة المعنى فيقول :«إنما يكون الكلام فصيحا لجزالة لفظه وحسن معناه ولا بد من اعتبار الأمرين لأنه لو كان اللفظ ركيك المعنى لم يعد فصيحا، فإذن يجب أن يكون جامعا لهذين الأمرين وليس فصاحة الكلام بأن يكون له نظم مخصوص؛ لأن الخطيب عندهم قد يكون أفصح من الشاعر، والنظم مختلف إذا أريد بالنظم اختلاف الطريقة، وقد يكون النظم واحدا، وتقع المزية في الفصاحة فالمعتبر ما ذكرنا...»[1]

من الملاحظ هنا أن "الجبائي" قد ربط فصاحة الكلام بجزالة الألفاظ ووضوح المعاني وهي دعوة صريحة إلى المزج بين اللفظ والمعنى في إطار الجمال الفني.

كما أن هناك بلاغيين ولغويين آخرين من السلف يسجلون تكرارية الرؤية إلى طرف البنية الخارجية (اللفظ) ومن هؤلاء "ابن خلدون" حيث يقول (اعلم أن صناعة الكلام نظما، ونثرا إنما هي في الألفاظ لا في المعاني، وإنما المعاني تبعًا لها وهي أصل)[2].

[1] يوسف مسلم أبو العدوس، الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، ص 12.

[2] ابن خلدون، المقدمة، تح: علي عبد الواحد وافي، ط 1،1996 م، ص405.

ويضرب "ابن خلدون" لأحد طرفي هذه الثنائية وهو «اللفظ» مثلا حيث يمثلها بماء البحر والذي (يغترف بآنية الذهب، والفضة، والصدف، والزجاج والخزف، والماء واحد في نفسه وتختلف الجودة في الأواني المملوءة بالماء باختلاف جنسها لا باختلاف الماء؛ كذلك جودة اللغة وبلاغتها في الاستعمال تختلف باختلاف طبقات الكلام في تأليفه، والمعاني موجودة عند كل واحد وفي طوع كل فكر منها ما يشاء ويرضى، فلا تحتاج إلى تكلف صناعة في تأليفها)[1].

فقدامة بن جعفر (ينتصر في أسلوبه هو الآخر إلى جانب اللفظ)[2] وهو بذلك لا يخرج عن دائرة الجاحظ، ممثلا للمعنى قبل صياغته (بالخشب) و(النجار) شأنه في ذلك شأن "ابن خلدون" فالنجار لا يعاب عليه مادته الأولية والمتمثلة في الخشب وإنما ما يشينه هو تشكيلاته التي يقوم بصنعها وكذا الأمر للشعر فيقول: (... المعاني للشعر بمنزله للمادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة كما يوجد في كل صناعة من أن لا بد منها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها مثل الخشب للنجارة والفضة للصياغة)[3] ويضيف الدكتور "عدنان حسين قاسم" إلى ما ذكره "إحسان عباس" بأن المعنى (مادة أولية تحتاج إلى يد ماهرة تجيد تصويره وصياغته في شكل فني وذلك ما قرره قبله الجاحظ في قوله: (فإنما الشعر صناعه، وضرب من الصيغ وجنس من التصوير)[4].

وهناك من النقاد من يميل إلى التلاحم والتمازج بين اللفظ والمعنى، بحيث يخير اللفظ الفصيح الجزل للمعنى الفصيح الجزل المصيب، ولعل "ابن رشيق" خير من يمثل هذا الاتجاه، وفي ذلك يقول:(اللفظ جسم وروحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم:

---

[1] ابن خلدون، المقدمة، ص405. .

[2] عدنان حسين قاسم، الأصول التراثية في نقد الشعر العربي المعاصر في مصر، دراسة في أصالة التراث النقدي عند العرب، ص171.

[3] نفسه، ص118.

[4] نفسه.

يضعف بضعفه، ويقوى بقوته، فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصا للشعر وهجنة عليه... وكذلك إن ضعف المعنى واختل بعضه كان للفظ من ذلك أوفر حظ، كالذي يعرض للأجسام من المرض ... فإن اختل المعنى كله وفسد بقية اللفظ مواتا لا فائدة فيه، وإن كان حسن الطلاوة في السمع...)[1]. أما "عبد القاهر الجرجاني" فقد مزج بين الموضوع واللغة ورأى أن طبيعة الموضوع هي: التي تحدد طبيعة اللغة التي يستعملها الشاعر وفي ذلك يقول: (ولا آمرك بإجراء أنواع الشعر كله مجرى واحدا، ولا أن تذهب بجميعه مذهب بعضه، بل أرى أن تقسم الألفاظ على رتب المعاني، فلا يكون غزلك كافتخارك، ولا مديحك كوعيدك، ولا هجاؤك كاستبطائك، ولا هزلك بمنزلة جدك، ولا تعريضك مثل تصريحك، بل ترتب كلا مرتبه وتوفيه حقه فتلطف إذا تغزلت، وتفخم إذا افتخرت، وتصرف للمديح تصرف مواقعه، فإن المدح بالشجاعة واليأس يتميز عن المدح باللباقة والظرف. ووصف الحرب والسلاح ليس كوصف المجلس والمدام، فلكل واحد من الأمرين نهج هو أملك به، وطريق لا يشاركه الآخر فيه)[2]، وقد سار"ابن الأثير" في الخط نفسه الذي انتهجه "عبد القاهر الجرجاني" مؤكدا على دور الكلمة في إبراز أغراض الشاعر وما تخلفه من تأثير في النفس مراعيا مدى ملاءمة الألفاظ للمعاني، وهي تنقسم من حيث (الاستعمال إلى جزلة ورقيقة، ولكل منها موضع يحسن استعماله فيه، فالجزل منها يستعمل في وصف مواقف الحروب، وفي قوارع التهديد والتخويف وأشباه ذلك. وأما الرقيق منها فإنه يستعمل في وصف الأشواق وذكر أيام البعاد، وفي استجلاب المودات وملاينات الاستعطاف وأشباه ذلك)[3]، ويقول في موضع آخر مؤكدا على التناسب والتلاحم بينهما (...فإذا رأيت العرب قد أصلحوا ألفاظهم وحسنوها ورققوا

---

[1] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه،دار الجبل، ط1401،5هـ-1981م ، ص 124.

[2] القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمود البجاوي، دار إحياء الكتب العربية، الحلبي وشركاؤه ، (د.ط) ،1966م، ص24.

[3] ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر، تح: أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، دار النهضة للطبع والنشر – مصر– (د.ط)،(د.ت)، ص185.

حواشيها وصقلوا أطرافها فلا تظن أن العناية إذ ذاك هي بألفاظ فقط، بل هي خدمة منهم للمعاني)[1]، كما يقول كذلك وقد حمل على أصحاب النظرة الجزئية للألفاظ، مهملين المعاني التي تحملها: (وقد رأيت جماعة من متخلفي هذه الصناعة يجعلون همهم مقصورا على الألفاظ التي لا حاصل وراءها ولا كبير معنى تحتها، وإذ أتى أجدهم بلفظ مسجوع –على أي وجه كان من الغثاثة والبرد*– يعتقد أنه أتى بأمر عظيم، ولا يشك في أنه صار كاتبا مفلقا، وإذا نظرنا إلى كتاب زماننا وجدوا كذلك، فقاتل الله القلم الذي يمشي في أيدي الجهال الأغمار)[2]

وخلاصة القول: إن التناسب بين اللفظ والمعنى في اللغة ميدان واسع (تتبارى فيه المواهب، وتتبدى للمعارف والثروات اللغوية، وتجد الحس اللغوي عند الأدباء مجاله الطبيعي للتعبير عن نفسه في دقة إدراكهم للقيم التعبيرية في التشكيلات الصوتية، والصيغ الصرفية والتراكيب النحوية في الأساليب المختلفة في تحسس دقيق لإيحاءات ذلك كله، فتكون خير رافد للمعاني المعروفة للألفاظ تعمق الإحساس بالمعنى، وتتسلل فعاله إلى أعماق النفوس فتطلق التأملات وتعمق المعاني وتثير العقول وتعزف بفاعلية وتأثير على أوتار القلوب)[3].

وفي هذا السياق يقول الدكتور "أحمد الشايب" (وأعود مرة ثانية إلى تعريف الأسلوب فقد غم الأمر على بعض الدارسين بصدد ذلك، أعود لأقول: إن تعريف الأسلوب ينصب بداهة على هذا العنصر اللفظي فهو الصورة اللفظية التي يعبر بها عن المعاني أونظم الكلام وتأليفه لأداء الأفكار وعرض الخيال، وهو العبارات اللفظية المنسقة لأداء المعاني)[4]، ويبدو هنا أن الدكتور "أحمد الشايب" أنه ينتمي إلى المدرسة اللفظية بحيث يرى أن اللفظ هو

---

[1] ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر، ص185.

[2] نفسه ، ص 211. *معنى غثة باردة: أن صاحبها يصرف نظره الى السجع نفسه من غير نظر الى مفردات الألفاظ المسجوعة، وما يشترط لها من الحسن، ولا إلى ترتيبها ومايشترط له...نقلا عن: المثل السائر ص2013.

[3] عدنان حسين قاسم، الأصول التراثية في نقد الشعر العربي المعاصر في مصر، دراسة في أصالة التراث النقدي عند العرب ، ص 185.

[4] أحمد الشايب، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية ، ط 8 ،1411 هـ – 1991 م، ص 47.

العنصر المعبر عن المعنى مع حرصه الشديد على جمالية التركيب النصي لكون النص وحدة لا تتجزأ فيقول: (إلا أننا –حين نريد الإيضاح والتقسيم–، مضطرون إلى ملاحظة أمرين:

أولهما: وحدة النص الأدبي الذي لا يمكن الفصل بين عناصره فاللفظ لا يتصور بدون سائر العناصر الأدبية كما أنها لا تبدو بغير اللفظ.

ثانيهما: أن الفرق بين الأسلوب العلمي والأدبي مثلا لا يمكن إلا بملاحظة ما وراء اللفظ من فكرة أو عاطفة، أو خيال، لذلك كان هناك فرق بين تعريف الأسلوب وتحليله وبين تقسيمه... وهو فرق أساسه وجهة النظر فقط وأن النص الأدبي وحدة لا تتجزأ)[1].

وهناك طرف ثالث ينتصر للمعنى ولعل ذلك كان ردّا على أولئك الذين غلّبوا اللفظ على المعنى وحفلوا بها كثيرا و(كأن الألفاظ تماثيل ينحتونها ويتفننون في صنعها وتحديد أوصافها)[2] ولعل "ابن جني" خير من يمثل هذا التيار وفي ذلك يقول: (إن العرب كما تعنى بألفاظها فتصلحها، وتهذبها، وتراعيها وتلاحظ أحكامها، بالشعر تارة، وبالخطب أخرى وبالأسجاع التي تلتزمها، وتتكلف استمرارها، فان المعاني أقوى عندهم وأكرم عليها، وأفخم قدرا في نفوسها)[3] كما أن "المرزوقي"– (421هـ– 1030 م) هو الآخر قد انتصر للمعنى، ويعتبر(ذلك ذخيرة، وغنائم، وله عيار حتى يصل إلى أعلى درجات التكثيف وحصد القيم:

[1] أحمد الشايب، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، ص46

[2] عدنان حسين قاسم، الأصول التراثية في نقد الشعر العربي المعاصر في مصر، دراسة في أصالة التراث النقدي عند العرب، ص 128.

[3] ابن جني: أبو الفتح عثمان بن جني الموصلي، الخصائص، الهيئة المصرية العامة – مصر– ط 4،(د .ت) ، ج1، ص216.

"عيار للمعنى" أن يعرض على الفعل الصحيح، والفهم الثاقب، فإذا انعطف عليه خرج وافيا).[1]

ومن خلال ما تقدم يتبين لنا أن مؤشر الرؤية يقوم (على أساس التصنيف المفرداتي المادي الذي يرى في الوحدة اللغوية بؤرة الموضوع وأن جماليتها تكمن في عملية التركيب النصي) [2].

وهكذا تأخذ جذوة الانتصار للفظ أماكنها في أوراق العلماء من أهل البلاغة والنقد، إلى جانب آخرين انتصروا للمعنى، بينما راح بعضهم يتخذ موقفا ثالثا على أساس التلازم الوجودي متلمسين في ذلك حدا وسيطا في هذه الثنائية وهو ما يعني مدى مساهمة هؤلاء في مناقشتهما والنظر في مختلف المقاييس التي تنظم العلاقة بينهما، وعبروا عن آرائهم في أهمية كل واحد منهما وفضله على الآخر... كما خاضوا في مستويات الدلالة فبحثوا في الفرق ما بين الحقيقة والمجاز.

إلا أنه وعلى الرغم من هذا التباين القائم بين المصطلحين المشار إليهما في مؤلفات العلماء والنقاد فإن ذلك لم ينتقص من قيمتيهما بحيث إن لكل من المعاني والألفاظ قيمتها التي تميزها، ولكن لا تظهر هذه القيمة، ولايتجلى ما فيها من رونق وبهاء إلا إذا ارتبطت هذه الألفاظ في سياق واحد متماسك لكون (السياق وحده هو القادر على أن يمنح اللفظة المفردة دلالتها المحددة، وهو وحده كذلك القادر على أن يمنحها القدرة على الحركة والعمل فإن الذي يحدده قيمة الكلمة المفردة، والذي يحكم عليها بالصلاح أو الفساد، بالجودة أو الرداءة، هو السياق الذي وردت فيه؛ لأنه المجال الوحيد الذي يمكن للفظة أن تتحرك فيه، وتعمل، وطبيعي أن الكلمة لا تكتسب القيمة إلا وهي تتحرك وتعمل وتؤدي وظيفة ما فإن

[1] عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية ، ص 92 نقلا عن شرح ديوان الحماسة، ط1،ص18، وطبعة القاهرة، (1951م) ج1، ص11.

[2] نفسه، ص 92.

الوظيفة التي تؤديها والعمل الذي تعمله هو الذي يحكم لها أو عليها)[1]. وقد اشترك في النهوض بهذا العبء منذ العصر الأموي كثيرون في مقدمتهم (أئمة الشعر والخطابة أو فحول الكتّاب والروّاة، وعلماء الأدب من بصريين وكوفيين وبغداديين، ورجال النقد الذين جمعوا الكثيرين منهم مع الثقافة العربية ثقافات أخرى ونشأت من ذلك أراء كثيرة)[2] -كما مر بنا- حوتها مصادر كتب الأدب والنقد والبلاغة، بالإضافة إلى رجل البلاغة الذي كان هو الناقد ذاته (لإحاطته بأدوات المقاييس المعيارية في المادة النحوية، والصرفية وتنوعاتها في دوائر أنظمتها، وكان يمارس بجرأة رؤيته الانطباعية التي تسعى إلى كشف آلية التعبير الشعري، وكيفية إنتاجها؛ لأن البلاغة كانت تسعى إلى تأشير الرؤية الوظيفية في جوانبها الجمالية والإبداعية ... وكان الميدان الشعري هو النص المنتج، الذين أقاموا على حدوده شواهدهم، وسجلوا مجاهداتهم الذهنية، والفعلية دون الدخول في دائرة الاحتمالات التعبيرية)[3].

مما يدل أن العرب القدماء قد تطرقوا في مجاهداتهم الذهنية إلى طبيعة الأسلوب، وعالجوها من نواح عدة، والتي لم تقتصر على المظهر الخارجي فحسب بل تجاوزته إلى النص الشعري. لا من حيث أساليبه المتعددة وطرق أداء المعنى، بل امتدت لتبحث مقدرة الشاعر الفنية وإن كان تقييمهم للأسلوب في مراحله الأولى، مزيجا من الملاحظات، والانطباعات، التي تقوّم لفظه في البيت أو تعدل تركيب شطر، أو بيت بأكمله، أو تقارن بين بيت وآخر، وحين يرجح أحدهما تساق العلل، وتتعلق بالنحو، أو الصرف، أو العروض، أو تتصل بلفظ قلقا في موضعه، أو معنى غير مستحب، ولم تكن هذه (الملاحظات تقوم

[1] مصطفى شعبان عبد الحميد، المناسبة في القرآن، دراسة لغوية أسلوبية للعلاقة بين اللفظ والمعنى والسياق اللغوي، المكتب الجامعي الحديث، (د .ط)، 1428هـ -2007 م، ص 24.

[2] عبد المنعم خفاجي وآخرون ،الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية طباعة ونشر وتوزيع - مصر - ط1،1412هـ- 1992 م، ص 27.

[3] عبد القادر عبد الجليل ،الأسلوبية و ثلاثية الدوائر البلاغية، ص 80.

على أسس منهجية، أو قواعد علمية، وإنما كانت تعتمد على الذوق الفردي والسليقة الأدبية والفطرة الشعرية التي فطر عليها العربي)[1].

ومهما يكن من أمر فإن مصطلح الأسلوب قد تبوأ مكانته في النقد القديم وحظي بتعريفات كثيرة، ودلالات مختلفة، وبدأ التوسع في استخدامه حتى صارت (حقا مشتركا بين البيئات المختلفة. يستعملها العلماء ليدلوا بها على منهج من مناهج البحث العلمي، ويستعملها الأدباء في الفن الأدبي قصصا أو جدلا أو تقريرا، وفي العنصر اللفظي سهلا أو معقدا، وفي إيراد الأفكار منطقية أو مضطربة، وفي طريقة التخييل جميلة ملائمة أو مشوهة نابية، وكذلك الموسيقيون يتخذونها دليلا على طرق التلحين وتأليف الأنغام للتعبير عما يحسون، ومثلهم الرسامون فهي عندهم كذلك دليل على طريقة تأليف الألوان ومراعاة التناسب بينها، وهكذا حتى أصبحت هذه الكلمة "أسلوب" تكاد ترادف كلمة الشخصية في المعنى)[2]، ثم يردف محددا الأفانين وطرائقها المختلفة التي تنضوي تحت لواء الأسلوب بصفة عامة، بعد أن بيّن سعة هذه الكلمة المطاطة والتي غدت حقا مشتركا بين البيئات المختلفة، ولم تبق حكرا على الساحة الأدبية وحدها كما كان شائعا: (وأما إذا أردنا أن يكون التعريف عاما يتناول العلوم والفنون، فإنا نعرفه بأنه طريقة التعبير، لأن الفنون الأخرى لها طرق في التعبير يعرفها الفنيون، ويتخذون وسائلها أو عناصرها من المكان والألوان والأحجار وكذلك العلماء في رموزهم، ومصطلحاتهم، ومناهجهم في البحث والأداء).[3]

[1] فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية ،مكتبة الآداب القاهرة، طبعة مزيدة منقحة، 1425 هـ-2004 م ، ص 24.

[2] أحمد الشايب، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، ص 41 .

[3] نفسه ، ص 44.

ويرجع الهدف من البحث عن أصول الأسلوبية في التراث بغية الوقوف على مدى الوعي قديما بالأسلوبية ومفهومها ووظائفها سواء كان ذلك من (المنظور النحوي أم المنظور البلاغي ثم بيان علاقة الأسلوبية لكل من البلاغة والنقد الأدبي).[1]

والذي يظهر من سياق كلامهم أنهم لا يستخدمون مصطلح الأسلوب بالمعنى المستخدم الآن وإنما يعنون به الطريقة الخاصة في النظم والسمة المميزة لكلام عن كلام آخر وهذا يفيدنا أن أصل اللفظ وشيء من المعنى كان موجودا عند علمائنا الأوائل قديما)[2]، وإذا كانت كلمة الأسلوب تدل على كل هذه المعاني (فطبيعي أن تحتل مكانة تشبه مركز الدائرة بالنسبة إلى العمل الأدبي في تفكير كثير من المنشئين والمفكرين)[3].

تأسيسا على ما تقدم يتبين لنا أن العرب قد اهتموا بدراسة الأسلوب بطريقة من الطرق كما يتجلى ذلك واضحا من خلال الشروح، والتفاسير، والكتابات البلاغية، والنقدية، والفقهية، والأصولية، والكلامية، والفلسفية، ولاسيما "الجاحظ" في كتابه "البيان والتبيين"، و"عبد القاهر الجرجاني" في كتابيه «دلائل الإعجاز» و«أسرار البلاغة» و"الباقلاني" في كتابه «إعجاز القرآن»، و"حازم القرطاجني" في كتابه «منهاج البلغاءوسراج الأدباء» و"ابن منظور" في كتابه «لسان العرب» و"ابن خلدون" في «مقدمته»، فضلا عن كتب بلاغية أخرى ... وقلما نجد كتابا لم يعن بالأسلوب وصفا وتفسيرا وتأويلا وذلك باستخدام مصطلحات أخرى مثل الصياغة، والطريقة، واللفظة، والضرب، والنظم وغيرها من المسميات، وتوظيفها في مجال

[1] محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية ، ص 25.

[2] عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د .ط) ،2000م، ص4.

[3] محمد عبد الله جبر،الأسلوب والنحو دراسة تطبيقية في علاقة الخصائص الأسلوبية ببعض الظاهرات النحوية، دار الدعوة للطبع والنشر والتوزيع، ط1 ،1400، هـ- 1988 م، ص 13.

(النقد الأدبي بصفة عامة ومجال البحوث القرآنية بصفة خاصة، فهي ترمي إلى الاستدلال على إعجاز القرآن بإبراز خصائصهم البلاغية فكان ذلك ضربا من الدراسة الأسلوبية...)[1]

فضلا على أن (هناك علاقة تلازم منطقي بين حدي هذا الزوج هي السبب وراء هذا النوع والثراء بين اللفظ، ومعناه، وكانت وراء هذا الكم المقروء والانتشار الجماهيري للنص على مستوى الإبداع النثري والشعري).[2]

ثالثا/مفهوم الأسلوب عند الغربيين:

ورد مصطلح الأسلوب (عند الغرب مشتقا من الأصل اللاتيني(stilus)وهو يعني ريشة، أو من الإغريقي(stylos) وتعني عمودا ،ثم انتقل مفهوم الكلمة الى معان أخرى عن طريق المجاز وهي معان تتعلق كلها بطريقة الكتابة اليدوية، الدالة على المخطوطات، ثم أخذ يطلق على التغييرات اللغوية) [3] ،كما ورد في معجم مصطلحات الأدب:(والأسلوب بوجه عام طريقة الإنسان في التعبير عن نفسه كتابة،وهذا المعنى المشتق من الأصل اللاتيني للكلمة الأجنبية(stylo) التي تعني القلم) [4] .

مما يعني أن كلمة(أسلوب) في الثقافة الغربية تطلق على كل ماله علاقة بطريقة الكتابة ووسائلها، وفي نفس السياق تقول:"برند شبلنر" راسمة حدود هذا المصطلح مع بعض الإضافات والتوسع في التعريف(فالمعارف والآثار والاكتشافات تتضح بسهولة، ويمكن نقلها، كما يكون من الممكن أن توضع في قالب أدنى على أناس أكثر مهارة، فهذه أمور خارجية في الأسلوب ، أم في مجالات عدة ،كما أنتج أيضا قدرا كبيرا من المدونات

[1] الهادي الجطلاوى، مدخل إلى الأسلوبية ،عيون المقالات، الدار البيضاء –المغرب– ط1 ،1992 م، ص 12–13.

[2] عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية ، ص 101.

[3] صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادؤه وإجراءاته، دارالشروق،القاهرة، ط1 ،1998م، ص 93.

[4] فيلي ساتديرس، نحو نظرية أسلوبية لسانية، تر:خالد محمود جمعة، دار الفكر، دمشق،ط1 ،1424هـ –2003م، ص 29.

الإصطلاحية التي تبسط المشكلة، وهكذا يتحدث عن اسلوبية السجلات، وأسلوبية التلقي، وأسلوبية الانزياح ،وأسلوبية الروائز الاجتماعية، والأسلوبية السياقية)[1]، كما يمكن استعمالها في الحديث عن(عبارة قصيرة أو عن قطعة كاملة، أوعن مجموع شعر الشاعر أونثر الكاتب، ويمكن أن تشير الى الألفاظ وطريقة ترتيبها، أوالمعاني وطريقة سردها)[2]، ونفس الشيء ينسحب عن(الطريقة التي يعتمدها الأديب في تأليف كلامه للتعبير عن المعاني الدائرة في نفسه منذ إشراقها في ذهنه الى تقمصها ألفاظا)[3]، ولذلك صارت (حقا مشتركا بين البيئات المختلفة، يستعملها العلماء ليدلوا بها على منهج من مناهج البحث العلمي، ويستعملها الأدباء في الفن الأدبي قصصا أوجد لا أو تقريرا، وقي العنصر اللفظي سهلا أو معقدا، وفي إيراد الأفكار منطقية أومضطربة، وفي طريقة التخييل جميلة ملائمة أو مشوهة نابية...وهكذا حتى أصبحت هذه الكلمة (الأسلوب) تكاد ترادف كلمة الشخصية في المعنى) [4] لذلك قالوا: (أسلوب الناس شبيه بحياتهم ،وتبعا للتقاليد المتوارثة، والأساليب من حيث الشكل والمضمون مختلفة ،فمنها السهل الواضح ،والمزخرف ، والمعتدل، والأسلوب التجريدي ،وهوالذي يعبر عن الأفكار عوضا عن الأشياء الحسية والمشاهد والأشخاص)[5]وبالتالي فالأسلوب هو الإنسان نفسه ،ومن ثم لا يمكن نقله أو اقتباسه أو تبديله)[6]، باعتباره(خاصية في الأداء اللغوي لايمكن تكرارها، فالأسلوب مرتبط بمبدعه، بل هو نفسه، وبعضهم ربط بين الأسلوب والعبقرية ورصده من خلال اللفظ والعبارة والفقرة أو القطعة المكتملة ومنهم من يرى استقلالية النص عن مبدعه، وآخرون يربطونه بالمتلقي، وأن المبدع يحاول تلوين أسلوبه بحسب

[1] شبلنر برند، علم اللغة والدراسات الأدبية، تر: محمود جاد الرب، الدار الفنية للنشروالتوزيع ، ط1 ،1987م، ص 26.

[2] شكري محمد عياد ، مدخل الى علم الأسلوب، مكتبة الجيزه العامة ، ط2 ،1413هـ -1992م ، ص 13.

[3] علي جميل سلوم، حسن نورالدين، الدليل الى البلاغة وعروض الخليل، دار العلوم العربية،- لبنان- ط 1410،1هـ-1990م، ص 28.

[4] أحمد الشايب،الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، ص 41.

[5] نفسه، ص 120.

[6] شبلنر برند، علم اللغة والدراسات الأدبية، ص 26.

المتلقي، وغايته التأثير فيه)[1]، ولكثرة التعريفات التي شهدتها هذه الكلمة المطاطة الموسومة بـ(الأسلوب) والتي التمس لها الدكتور "منذر عياشي" العذر حيث أوعز ذلك الى(رحابة الميادين التي صارت هذه الكلمة تطلق عليها)[2]، إلا أن هناك من هجرها ولم يستسغها لكثرة تعريفاتها، وقد نجم عن ذلك أن تأرجحت آراؤهم بين التشكيك ولإنكار على نحو مانلاحظه لدى "كري" الذي شكك في(هذا السيل من المفاهيم الأسلوبية في مونوغرافيا تنفي وجود الأسلوب)[3]، وبالمقابل فإن "جراي" قد أنكر وجودها على الإطلاق واعتبرها بمثابة كلمة (تطلق في حقيقة الأمر على شيء بلا صفات خاصة ،لم يتم دليل ما على وجوده مطلقا، وإنما نسب إليه خواص تنتمي الى نظم أخرى مما جعل هذه الخواص المزعومة تتراكم وتتناقض...وفكرة الأسلوب نفسها عائقا في سبيل تقدم العلمي في فهم الأدب ونقده؛ إذ لا يمكن التدليل المعملي على وجوده، ولإقامة البرهان العلمي على جدواه) [4]، ولعل "جراي" في في تصور يتقاطع مع الرأي القائل بأنه (لا يمكن هنا الادعاء بوجود مفهوم واحد للأسلوب ، كما لا يمكن القول بوجود طريقة واحدة لدراسته بل إن التعدد في بنية المفهومية، كما هو كائن في القراءات التحليلية ...)[5]، ويختلف معه حيث أرجع السبب إلى(تعدد المداخل نفسها؛ نفسها؛ إذ هي تتكئ أحيانا على الجانب العاطفي، وعلى الجانب العقلي أحيانا وتبتعد عن هذا وذاك أحينا ثالثة لتبدأ من منطقة محايدة...)[6]، وقد أرجعوا عدم الاتفاق حول تحديد

[1] حسن منديل حسن العكيلي ، دراسات بلاغية وأسلوبية، دار دجلة، – المملكة الأردنية الهاشمية –عمان– (د.ط)،(د.ت)، ص 102، نقلا عن البلاغة والأسلوبية ص169،164،161.

[2] منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 27.

[3] نفسه، ص 52.

[4] صلاح فضل، علم الأسلوب ومبادؤه وإجراءاته، ص 94.

[5] محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ص 5.

[6] نفسه.

تعريف محدد للأسلوب قائلين:(إن تعريفا محددا للأسلوب لما نصل إليه؛ لذا نلجأ الى التقريب)[1]

وفي الختام حري بنا أن نقول: إن كلمة" أسلوب" لم تعد مجرد مصطلح عابر تلوكه الألسن؛ بل تبوأ مكانة مرموقة في الفن الأدبي تقر بأصوله وجذوره الضاربة في القدم والممتدة إلى مالانهاية، اعترف بوجوديته كل الدارسين قديمهم وحديثهم، وإن كان ذلك الاتفاق ضمنيا للإطار النظري، زئبقي في تناوله، مما نجم عن ذلك كثرة التعريفات، والتي أدت – ربما – بباحث أنجليزي معاصر وهو"جراي" والذي(زعم أنه يمكن من استعراض مشكلات تعريف الأسلوب الاعتراضات الموجهة لكل منها استخلاص نتيجة مريحة تحل الإشكال وهي أنه لاوجود له) [2]، ولعل السبب الذي دفعه إلى هذا القول يرجع إلى عدم وجود(تعريف واحد للأسلوب يتمتع بالقدرة الكاملة على الإقناع ولا نظرية يجمع عليها الدارسون في تناوله) [3]، وهذا قد يكون ناجما عن عدم ثبوت الأدباء والنقاد على اتجاه واحد– كما سبقت الإشارة الى ذلك –(فربطوه مرة بالناحية المعنوية في التأليفات، وربطوه مرة ثانية بطبيعة الجنس الأدبي ، ومرة ثالثة بالفصاحة والبلاغة) [4].

ومن النقاد العرب الذين تناولوا هذا المصطلح بالدراسة ،وأضافوا إضاءات حول هذا الموضوع، نذكر منهم –على سبيل المثل لا الحصر–" مصطفى صادق الرافعي" ،"عباس محمود العقاد"، "أمين الخولي"،"أحمد حسن الزيات"، "أحمد الشايب".....الخ.

[1] عبد الرؤوف مخلوف، من قضايا اللغة والنقد والبلاغة، مكتبة الفلاح للنشر والتوزيع، ط1، 2008م، ص 104.

[2] صلاح فضل، علم الأسلوب ومبادؤه وإجراءاته، ،ص 95.

[3] نفسه.

[4] يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 24.

رابعا/ مفهوم الأسلوب في النقد المعاصر:إذا انتقلنا من مفهوم الأسلوب إلى مفهوم الأسلوبية فإننا سنجد أن مصطلح (الأسلوب) أسبق في الوجود من الناحية التاريخية وأوسع في الدلالة من الناحية المعنوية.

فمن حيث الترتيب التاريخي للمصطلحين نجد أن مصطلح الأسلوب بدأ استعماله منذ القرن الخامس عشر، في حين أن مصطلح الأسلوبية لم يظهر (stylistique) إلا في بداية (القرن العشرين)[1]، و(يعرف علم الأسلوب في اللغة الأنجليزية بـ(stylistics) وفي اللغة الفرنسية بـ (la stylistique)، والباحث الأسلوبي بـ (stylisticion) وكل هذه المترادفات مأخوذة من الكلمة اللاتنية(stylas) بمعنى العود الصلب الذي يستخدم في الكتابة،ثم انتقلت للتعبير عن طريقة أداء الكاتب) [2] مما يعني (أن التناول الأسلوبي ينصب على اللغة الأدبية؛ لأنها تمثل التنوع الفردي المتميز في الأداء بما فيه من وعي واختيا، وبما فيه من انحراف عن المستوى العادي المألوف، بخلاف اللغة العادية تتميز بالتلقائية، والتي يتبادلها الأفراد بشكل دائم وغير متميز) [3] مما يعني أن الأسلوبية في أبسط معانيها هي الدراسة العلمية للأسلوب، وبهذا يكون الأسلوب ميدان الدراسة الأسلوبية حيث تعمد إلى إبراز الأسلوب والكشف عن خصائصه المميزة معتمدا جملة من الأدوات الإجرائية في تحديد ودراسة الظواهر اللغوية في النص الأدبي محاولة تفسيرها وفهم كل مكوناتها وما تتميز به هذه المكونات سواء كانت تتعلق بالأسلوبية الأدبية أو الأسلوبية اللغوية حيث نجد "السيد إبراهيم" يميز بينهما على الرغم من إقراره بوجود علاقة وثيقة بينهما فيقول: (ينبغي أن نميز بين نوعين من الأسلوبية: الأسلوبية اللغوية والأسلوبية الأدبية، ولكل منها صلة وثيقة بلغة الأدب التي هي الجامع المشترك بينهما، غير أن الأولى تعلي من شأن ما هو لغوي على ماهو

[1] ينظر أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ص 16.

[2] محمد عبد المطلب ، البلاغة والأسلوبية، ص 185.

[3] نفسه، ص 186.

أدبي، بل هي لا تكتفي بتطبيق مقولات اللغة على الأدب بل تحذر من تطويعه النقد الأدبي وترى في ذلك خطرا كامنا يهدد دقة التحليل اللغوي ومنهجيته)[1] لكن النقد الأدبي يختلف موقفه عن ذلك فلا يطبق علم اللغة تطبيق اللغويين له، (وإنما يتوسل به في الشرح والتحليل فهو ينتقي منه ويأخذ من أدواته مقدار، وهو أحيانا يتبنى لغته وطرائقه في نقد النصوص، وهو أحيانا أخرى يتبنى النظرية اللغوية نفسها ليقع على نظرة شاملة للنصوص الأدبية ...)[2] وتتمحور تلك النظرة حول العلاقات الداخلية في النص أي لمناقشة الخيال والعاطفة والموضوع... بخلاف الأسلوبية التي هي وليدة رحم علم اللغة الحديث، ومدخل لغوي لفهم النص، مما جعل الأسلوب يحفل بدراسة مجالات (الأداء اللغوي لاستكشاف ما تهيئه الأنماط والتراكيب من قيم تعبيرية ويكون ذلك بواسطة المتابعة والملاحظة المفردة والجملة ،وكيفية استخدام حروف الربط ودلالات الأصوات اللغوية)[3]، وبما أن علم الأسلوب (فرع من فروع الدرس اللغوي الحديث يهتم ببيان الخصائص التي تميز كتابات أديب ما ،أو تميز نوعا من الأنواع الأدبية بما يشيع في هذه أو تلك من صيغ صرفية مخصوصة ،أو أنواع معينة من الجمل والتراكيب أو مفردات يؤثرها صاحب النص الأدبي)[4] على اعتبار أن الأسلوب (اختيار وانتقاء يقوم به المنشئ لسمات لغوية معينة بغرض التعبير عن موقف معين)[5] ويعني الدكتور "سعد مصلوح" بذلك ربط الأسلوب بصاحبه، الذي له حرية استخدام اللغة، هذه اللغة التي تحمل أدوات التعبير المختلفة، ولها دلالات متغيرة يوجهها المتكلم من منحى إلى آخر ضمن آليات أسلوبية حتى قيل إن الأسلوب هو: (طريقة الإنسان في التعبير عن

[1] ابراهيم السيد : قراءة الشعر بين النزعة الشكلية وآفاق الاتجاهات الأسلوبية المعاصرة ،مجلة علامات في النقد، مج 10 جدة،2001 م، ج 39، ص 152.

[2] ابراهيم السيد : قراءة الشعر بين النزعة الشكلية وآفاق الاتجاهات الأسلوبية المعاصرة ، ص 153.

[3] رجاء عيد، البحث الأسلوبي معاصرة وتراث ، منشأة المعارف بالإسكندرية ،(د .ط)، 1993م ،ص 21.

[4] محمد عبد الله جبر، الأسلوب والنحو، دراسة تطبيقية في علاقة الخصائص الأسلوبية ببعض الظاهرات النحوية ، ص 6.

[5] أحمد الشايب، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب البلاغية ، ص 40.

نفسه كتابة)[1] وفي نفس السياق يقول "شوبن هاور" مؤكدا التوجه نفسه في أن (الأسلوب مظهر من مظاهر الفكر وأنه فِراسة العقل)[2]؛ لأن الإنسان يحاول دائما استعمال محصوله اللغوي بطريقة خاصة لأن (لكل فرد معجمه اللغوي المميز فهو يميل إلى استعمال بعض الكلمات دون بعضها الآخر وهناك كلمات لا يستعملها على الإطلاق وإن كان يفهم معانيها وكلمات لا يستعملها ولا يفهم معانيها، لأنها خارجة عن دائرة تعامله ووعيه، ولكل فرد طريقته الخاصة في بناء الجمل والربط بينها فهو يستعمل بعض الصيغ دون بعضها الآخر أو يستعمل أدوات دون أخرى)[3]

وعلى ضوء ذلك يمكن إدراك الشخص وحقيقته من خلال أسلوبه وصوغه لعباراته على نحو يتفرد به، لكون الأديب (لا يكون أديبا إلا إذا تفرد بطريقة التعبير، ثم لا تكون العبارات ذات أسلوب معبر إلا إذا جاءت صورة لصاحبها سالت على الصفحات مدادا في جمل وكلمات)[4].

فالأديب كلما (ازداد سموقا في فنه الأدبي ازداد أسلوبه دلالة على ذات نفسه، فمن أسلوبه تستطيع أن تعرف أي رجل هو، ولا عجب، فليس الأسلوب شيئا مظهريا كالثياب، وإنما هو من الرجل لحمه وعظمه ودمه. وأسلوب الكاتب هو الكاتب نفسه فكرا وخلقا وشخصية وجوهرا وكيانا)[5]. وهذه الأصالة (تعود إلى حساسية ذوقية ذات رهافة فنية تجعل

[1] العيد جلولي، إشكالية الشخصية وأبعادها الفنية والنفسية، مجلة الأثر، دورية أكاديمية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة ورقلة– الجزائر– العدد الثاني، ماي 2003، ص140.

[2] محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص223.

[3] شكري محمد عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ط1، 1406هـ–1982م، ص28–29.

[4] زكي نجيب محمود، في فلسفة النقد، دار الشروق، بيروت، ط2، 1983م، ص227–228.

[5] محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص227.

صاحبها يتحرى الدقة ويتعهد الانتقاء لمكونات بنائه فيصبح النسيج اللغوي تتواءم فيه الأصوات اللغوية مع التناسق الإيقاعي مع لون العاطفة التي تكونه)[1].

إن هذه المفاهيم التي تطابقت مع الأسلوب ومنشئه كانت ذات تأثير بالغ في مجال الفكر والتحليل، كما كانت ذات تأثير واضح في مجال الدراسة الأسلوبية والتي هي محطتنا الثانية وسنعود إلى بحث حيثياتها ومعطياتها بالتفصيل وذلك عندما يحاول البحث رسم الخطوات النظرية للأسلوب في بيئاته الغربية حيث (بدأ مفهوم الأسلوب يتحدد ويتسع في الوقت نفسه الذي بدأت فيه الدراسة تأخذ شكلا منظما مما جعل بعضهم يعطيها اسم الأسلوبية)[2]، ويعني ذلك وجود صلة بين المصطلحين حيث إن (الأسلوبية هي موضوع الأسلوب؛ إلا أن الأسلوبية تطرح مواضيع مناقشة والتحليل والدراسة)[3].

وتتمثل تلك الصلة في كون الأسلوب هو مجالها بل هو مهاد طبيعي لها ولقد أخذ الغربيون (كلمة أسلوب (stule) من كلمة لاتينية (stylus) وتعني قضيبا من الحديد كما أن القدماء يكتبون به على ألواح الشمع)[4].

أما مفهومها الاصطلاحي فقد اختلف من ناقد إلى آخر حتى صار من الصعب تحديده بتعريف واحد جامعا شاملا ومن بين هذه التعريفات المتعددة قول "بيفون" (الأسلوب هو الرجل)[5].

وعلى هذا الأساس حدد "جيرو" الأسلوب على أنه (مظهر القول الذي ينجم عن اختيار وسائل التعبير وهذه الوسائل تحددها طبيعة ومقاصد الشخص المتكلم أو الكاتب)[1] ف"بيير

[1] رجاء عيد، فلسفة البلاغة، بين التقنية والتطور، ص19.

[2] بيير جيرو، الأسلوبية، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط2، 1994م، ص10.

[3] عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية، بين النظرية والتطبيق، ص40.

[4] شكري محمد عياد، مبادئ علم الأسلوب العربي، مطبعة أنترناشيونال، بريس، ط1، 1988م، ص22.

[5] أحمد درويش، الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ص18.

ف"بيير جيرو" كما يتبين لنا يحدد الأسلوب من منطلق الإبداع الأدبي من حيث اللغة وتشكيلها فالأسلوب حسب رأيه هو: (تشكيل في اللغة كما تشكل الألوان لتعطيّ دلالات خاصة لم تر قبل هذا التشكيل)[2] إلى جانب ما ذكر من تعريفات هناك تعاريف أخرى يربو عددها عن العشرين وبالتالي صار من الصعب تحديدها بتعريف واحد وهذا راجع إلى أن هذه الكلمة لا تخص المجال اللساني وحده بل استعملت في مجالات الحياة اليومية والفن والموضة والموسيقى...)[3]. وإذا كان "هنريش بليت" يرجع تعدده وكثرة مسمياته إلى اتساع حقوله واختلاف أبعاده –كما مر بنا– فإن الدكتور "عبد الجليل" يرجع ذلك التعدد إلى كونه (منجزا لغويا، فإنه رؤية الفكر ورؤية المتلقي لذا حمل خاصية التعدد، ونهض على مرتكزات بيانية ثلاثة وهي: التفكير، والتصوير، والتعبير، والأسلوب باعتباره أحد الفروع المهمة في بناء اللسانيات التكوين اعتمد منهجية محددة في تشكيل معالمه لكنه ظل مرتبطا باللسانيات)[4].

وكانت تعني بالنسبة للأدب والكتابة والخطابة الطريقة التي يعبر بها عن الفكر والعاطفة أو كليهما معا وإن كان "الأسلوب" هو طريقة التفكير والتعبير)[5].

فالأسلوبية (هي البعد العلماني العقلي، وبالتالي الموضوعي الذي يبحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم لهذا الأسلوب)[6] الموسوم بالأسلوبية، وهكذا نجد أنها قد استحوذت على القدر الكبير من التعريفات، –كمامر بنا – شأنها في ذلك شأن الأسلوب إذ تعددت

---

[1] سامي محمد عبابنة، التفكير الأسلوبي، رؤية معاصرة، في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب، عالم الكتب، اربد، ط1، 2000م، ص15.

[2] نورالدين السد، الأسلوبية والأسلوب وتحليل الخطاب، دار هومة–الجزائر– (د، ط)، ج1، ص135.

[3] هنريش بليت، البلاغة والأسلوبية، ترجمة وتقديم وتعليق، محمد العمري، إفريقيا الشرق– المغرب– (د. ط)، 1999م، ص51.

[4] عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، ص18–19.

[5] أحمد الشايب، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، ص46.

[6] عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب،ط3 ،(د.ت). ص34.

مسمياتها وتباينت تعريفاتها وتنوعت مما أدى إلى بروز اختلاف فيما بين النقاد وأهل الاختصاص من حيث الصياغة والمنطلقات من جهة ورحابة الميادين التي تطلق عليها من جهة أخرى ولعل ذلك ما دفع بالكثير من الدارسين يعترفون أن كلمة الأسلوبية (لا يمكن أن تعرف بشكل مرضٍ)[1]، ومن جهة ثالثة قد يرجع السبب في ذلك أن مصطلح الأسلوبية في حد ذاته قد اعتمد في تأسيسه وتنشئته على موروثات امتدت عبر زمن سحيق ومنها الموروث العربي البلاغي حيث يرى أيضا كثير من الدارسين العرب للأسلوبية الغربية (جذورا وأصولا في الموروث العربي، البلاغي، والنحوي، والأدبي، والنقدي، وفي كتب الإعجاز التي تناولت النص القرآني وإعجازه، وكتب اللغة والبيان والبلاغة، والنقد كابن المقفع والجاحظ والمبرد ...)[2] مما يدل أن الحديث عن الأسلوبية بمثابة الوسيلة لعقد مقارنة بينهما وبين ما خلفه أسلافنا من موروث بلاغي من خلال (تحديد مفهوم الأصالة والمعاصرة بحيث لا يكون هناك تعصب لقديم أو إغلاق أمام جديد)[3].علاوة عن تنوع الدراسات الأسلوبية وتقرعها وأصبح من الصعوبة بمكان رصد دراسة واحدة تلملم شعث تلك الفروع المتشعبة لهذا العلم ويكفي أن (ننقل الإحصاء الذي أجراه "هارتزفيلد" عن المؤلفات التي كتبت عن الأسلوب والأسلوبية خلال النصف الأول من هذا القرن (1902–1952) إذ وصل بها إلى ألفي مؤلف)[4] أما "شكري عياد" فيرى أن الأسلوبية ذات نسب عريق في العربية لذلك فإنه يصدر كتابه "مدخل إلى علم الأسلوب" بقوله: (ولكنني إذ أقدم إليك هذا الكتاب لا أغريك ببضاعة جديدة مستوردة، فعلم الأسلوب ذو نسب عريق عندنا، لأن أصوله ترجع إلى علم البلاغة)[5].

[1] يوسف أبو العدوس، الأسلوبية ،الرؤية والتطبيق، ص 35.

[2] حسن منديل حسن العكيلي، دراسات بلاغية وأسلوبية، ص 14.

[3] أماني سليمان داوود، الأسلوبية الصوفية، دراسة في شعر الحلاج ندار مجدلاوي، عمان، ط1 ،2002 م ص 27.

[4] أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ص 28.

[5] شكري محمد عياد ،مدخل إلى علم الأسلوب، ص7.

ومن الجدير بالذكر فإن ظهور الأسلوبية لم يلغ مصطلح الأسلوب، وبالتالي فقد تحددت للمصطلح القديم دائرته ووظيفته في إطار المصطلح الجديد، بحيث إن هذا الأخير لم يظهر (إلا في بداية القرن العشرين مع ظهور الدراسات اللغوية الحديثة حيث اقتصر على حقول الدراسات الأدبية وامتد بعض الدارسين مثل "جورج موتانا" إلى الفنون الجميلة)[1].

وبالتالي فان الأسلوبية يمكن أن تعد (علم دراسة الأسلوب أو منهج دراسة الأساليب، فهي تطلق على جملة المبادئ والمعايير الكبرى، ومن جماع الأساليب تتكون الأسلوبية في تحديدها الختامي)[2].

ومن هنا يمكن القول بأن هذا المصطلح الموسوم به (الأسلوبية) لم يظهر قبل هذا القرن مواكبا ظهور الدراسات (اللغوية الحديثة التي قررت أن تتخذ من الأسلوب علما يدرس لذاته وأن يوظف في خدمة التحليل الأدبي، أو التحليل النفسي، أو الاجتماعي، تبعا لاتجاه المدرسة أو تلك)[3] وبالتالي فلا مانع من أن يكون الأسلوب (مهدا طبيعيا للأسلوبية يشتركان في كونهما يقومان على مبدإ انتقاء واختيار المادة الأدائية التي تتكفل الأسلوبية بدراستها)[4]، ومن حيث الإمكانيات اللغوية (التي تولد تأثيرات جمالية وكذلك الركائز التي يعتمد عليها هذا التأثير الجمالي)[5].

ولقد شكلت الأسلوبية في نموها سبيلين متوازيين يتمثل الأول في الاستقراء والثاني في الاستنباط، مما يدل على أن الأسلوبية الحديثة حولت الأسلوب إلى علم خاص بدراسة الأساليب فنجم عن ذلك تباين في وجهات النظر حولها.

---

[1] أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ص 16.

[2] يوسف مسلم أبو العدوس، الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، ص 39.

[3] رجاء عيد، البحث الأسلوبي معاصرة وتراث ، ص 21.

[4] نفسه.

[5] عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ص 72.

من خلال ما تقدم يتبين لنا أن الأسلوبية مقاربة شكلية ودلالية تستثمر مجموعة من التخصصات كمفاهيم اللسانيات، ومفاهيم الشعرية وسواهما، وفي هذا السياق المنهجي يقول الدكتور "صلاح فضل": (أحسب أن أهم مجال للدراسة الأسلوبية، عندما تنصب على تحليل خواص اللغة الأدبية، لا بد أن يتعلق ببناء شبكة المتخيل الأدبي عبر تحليل أشكال المجاز وأنساق الصور، وتكوينها للبنى التخييلية المستغرقة للنصوص بأكملها فمثل هذا التحليل النوعي لتقنيات التعبير وتوليدها للأبنية التصويرية الكلية للأعمال الأدبية هو الكفيل بتجاوز الخواص الجزئية في النصوص الأدبية، ومحاولة الإمساك بالطوابع المميزة لأساليبها الكلية، وعندئذ تصبح عمليات التقاط الظواهر الأسلوبية المختلفة مجرد خطوة إجرائية لا تكتمل إلا بالتحليل النقدي الكفيل بالربط بين مستويات التعبير المتعددة ...)[1]. وعلى الرغم من أن الأسلوبية قد نفت عن نفسها المعيارية والغائية وحرصها الشديد (على تعليل الظواهر الأسلوبية في مقارباتها النصوص الإبداعية بشيء من العملية الوصفية، على النقيض مما تعاملت به البلاغة)[2] فإنها لم تسلم من الانتقادات شأنها في ذلك شأن "الأسلوب"، ولعل أهم نقد صوّب سهامه نحوها يتمثل في: (عدم عدها علما لأنها لم تنجح في حصر موضوعاتها ولا مناهجها[3]، بل وصل الأمر إلي درجة أن "اريفي Arrivé " أعلن موتها).[4]

خامسا: أنواع الأسلوبية:

تداخلت الأسلوبية مع مجموعة من المعارف، فامتزجت باللسانيات والبلاغة والإحصاء والأدب وسواه مما أدى إلى تنوعها فهناك الأسلوبية الأدبية، والأسلوبية التعبيرية، والأسلوبية التأثيرية وغيرها،

[1] صلاح فضل، علم الأسلوب : مبادئه و إجراءاته، ص135

[2] محمد بلوحي، الأسلوب بين التراث البلاغي العربي والأسلوبية الحداثية ، دار النشر، مجلة التراث العربي عدد :25 ،1420 هـ -2004 م، ص 7.

[3] حسن منديل حسن العكيلي، دراسات بلاغية أسلوبية، ص 110.

[4] نفسه، ص 111 .

ولعل ذلك ما دفع بالدكتور "سعد مصلوح" أن يسمي هذا النمط من الدراسات (بالأسلوبيات) وليس بالأسلوبية؛ لأن الأسلوبيات ليست واحدة بل ظهرت أسلوبيات مختلفة مثل: أسلوبية "بالي" وأسلوبية "سبيتزر" وأسلوبية "ريفاتير" وأسلوبية "جيرو" وأسلوبية "ستانلي فيش" وغيرهم من النقاد الذين اشتغلوا على الأسلوبية)[1].

وفي اعتقادي أن "سعد مصلوح" يشير إلى تنوع هذه المدارس الأسلوبية التي تعددت مسمياتها من أسلوبية تعبيرية وصفية وأسلوبية تأصيلية بفرعيها الأسلوبية النفسية والأسلوبية الاجتماعية والأسلوبية اللغوية المعاصرة –والتي ربما– اقتضاها هذا العلم لكونه (علم يدرس الخطاب موزعا على مبدأ هوية الأجناس ولذا كان موضوع هذا العلم متعدد المستويات مختلف المشارب والاهتمامات، متنوع الأهداف والاتجاهات ومادامت اللغة ليست حكرا على ميدان اتصالي دون آخر فإن موضوع علم الأسلوبية ليس حكرا –هو أيضا– على ميدان تعبيري دون آخر)[2] ولا ننسى أنها وليدة رحم اللسانيات – كما أسلفنا الذكر – أي إن نشأتها (الأولى انطلقت انطلاقة لسانية)[3] وقد استمرت تعتمد بعض تقنياته وتمتزج بها لتكوين أسلوبيات مختلفة أصبحت بمثابة (الأرضية التي انطلق منها تلاميذة "دي سوسير" للوصول إلى ما يسمى بالأسلوبية)[4].

[1] عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دراسة لغوية وإحصائية، ص05.

[2] منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2002م، ص27.

[3] أحمد يوسف، القراءة النسقية، سلطة البنية ووهم المحايثة، الدار العربية للعلوم، بيروت –لبنان– ط1، 2007م، ص377.

[4] يوسف مسلم أبو العدوس، الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، ص41.

وفي نفس السياق يقول "نورالدين السد":(إن الأسلوبية حديثة النشوء ويراها بعض الباحثين علما ويظنها بعضهم منهجا لدراسة الظاهرة الأدبية ومنهم من يعتبرها حقلا معرفيا عاديا)[1].

أما "منذر عياشي" فيرى أن (الأسلوبية علم يدرس اللغة ضمن نظام الخطاب وهي علم يدرس الخطابة موزع على هوية الأجناس الأدبية)[2] ويشاطره في الرأي الدكتور "عبد الجليل" إذ يقول: إنها (علم التعبير علم الإنشاء، وعلم البناء، وعلم التركيب)[3]، مما يعني أن الأسلوبية (حدث لغوي جديد، يبتعد بنظام اللغة عن الاستعمال المألوف وينحرف بأسلوب الخطاب عن السنن اللغوية الشائعة فيحدث في الخطاب انزياحا يمكنه من أدبيته ويحقق للمتلقي المتعة والفائدة)[4]. هذه المتعة التي يحاول المبدع وبكل ما أوتي من مقدرة بيانية أن (ينقل المتلقي إلى الحالة التي يعايشها هو أو بمعنى آخر يحاول أن ينقله إلى نفس التجربة التي دفعته إلى هذا الإبداع)[5]. للتأثير في المتلقي من خلال (كقوة ضاغطة تتسلط على حساسية القارئ بواسطة إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام، وحمل القارئ على الانتباه إليه... بما يسمح بتقرير أن الكلام يعبر والأسلوب يبرز)[6] لأن الغاية المتوخاة من الدراسة الأسلوبية هي: (ملاحظة ما يتولد عن الرسالة أو النص من ردود فعل لدى القارئ المتلقي)[7] المتلقي)[7] من خلال تلك (الرسالة اللغوية المتجسدة في نص معين، والبحث عن رد الفعل

[1] نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص186.

[2] منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، اتحاد كتاب العرب، دمشق، ط1، 1990م، ص35.

[3] عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، ص122.

[4] نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص186.

[5] محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص235.

[6] يوسف مسلم أبو العدوس، الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، ص37.

[7] نفسه.

هذا في النص نفسه)[1] وذلك من خلال (عملية الإثارة التي بها يوقف المبدع المشاعر التي كانت مختزنة عند المتلقي – أو يجمدها– تمهيدا لإحلال انفعالات جديدة، مسببة عن الطاقة الفكرية والعاطفية الموجهة إليه ومن ثمة يمضي الشخص المثار في اتجاه ردود الفعل المثارة)[2].

وبناء على ما تقدم يتبين لنا أن الأسلوبية علم هجين لا يستند على قاعدة ثابتة أي إنه علم متشعب يلتقط من كل زاوية ،يجهد النص ويجعله دون فائدة فأصبحت الأسلوبية أبوابا عديدة لاختراق النص وتحليله وهي لم (تكن في أول الأمر سوى منهجا من المناهج المستخدمة في دراسة النصوص الأدبية، ولا يزال هناك الكثير من الباحثين ينظرون إلى الأسلوبية باعتبارها منهجا مستوحى من المناهج اللغوية كما لو كانت مجردة وصف لغوي للنصوص الأدبية ولهذا السبب يعدها هؤلاء الباحثين فرعا من فروع علم اللغة العام)[3].

ولعل هذا التشعب قد شكل صعوبة في الإلمام بكل الاتجاهات المنضوية تحت الأسلوبية لتعددها وذلك تبعا لتعدد الأسس النظرية والفلسفية بين المدارس اللغوية من جهة، وتباين وجهات نظر الدارسين من جهة أخرى، وعليه يمكن الوقوف على أشهر الاتجاهات وهي كالتالي:

سادسا: اتجاهات الأسلوبية وأعلامها:

راح الأسلوبيون في إطار البحث الأسلوبي، يدرسون النصوص الأدبية مع وجود اختلاف بارز في تناولها ،فهناك من يكرّس جهده على منشئه لمعرفة مدى انعكاس

[1] محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص235.

[2] نفسه .

[3] عياد محمود، الأسلوبية الحديثة، محاولة تعريف، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الثاني، يناير 1981م. ص124.

شخصيته في نصه، – أي المبدع – بينما نجد بعضهم يجسّد اهتمامه في دراسة النصوص وعلاقتها بمتلقيها ومدى استجابة المتلقي أو القارئ لها، في حين أن البعض الآخر يقتصر على النص وحده دون منشئه ولامتلقيه، ولعل ذلك ماأدى إلى تعذر حصر أعلامها بسبب هذا الزخم من المؤلفات الغير محدود والذي انبثق عنه تعدد اتجاهات اختلفت في مجالاتها وتباينت في صياغتها، وذلك تبعا لتعدد أعلامها، وسيقف البحث على البعض منها والتي يمكن حصرها فيما يلي:

أ/ **الأسلوبية التعبيرية الوصفية:** ويقصد بها طاقة الكلام الذي تحمل عواطف المتكلم وأحاسيسه بحيث يحاول شحن كلامه بكم من الدلالة للتأثير في المتلقي لأن الغاية هي: (إثبات إرادة المتكلم بالألفاظ ومنهجها دراسة الوسائل التعبيرية في المجال اللغوي الذي تلتقي فيه اللغة بالحياة)[1].

ويعد "شارل بالي" هو قطب هذا الاتجاه ومؤسسه والذي درس اللغة من جهة المخاطب والمخاطب، وانتهى الى أنها – أي اللغة – لاتعبر عن الفكر إلّا من خلال موقف وجداني أي الفكرة المعبر عنها بوسائل لغوية لاتصير كلاما إلّاعبر مرورها بمسالك وجدانية كالأمل أو الترجي أو الصب أو النهي)[2] ،ولاشك أننا نشعر في ثنايا هذا المفهوم الأخير بأطياف البلاغة مصطلحا ومفهوما،إذ نتلمس بعض جوانب هذا الطرح في (علم البيان الذي حدد قواعد التعبير الأدبي وأعد الجداول وصنف الصور التي تجعل الفكرة محسوسة لاستخدام فن التصوير)[3] مما يدل على تجاوزه لدراسات أستاذه "دي سوسير" (وذلك من خلال تركيزه الجوهري والأساسي على العناصر الوجدانية للغة)[4] وذلك باعتبار اللغة وسيلة للتعبير عن

[1] لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب، مكتبة لبنان، ط1، 1997م، ص101.

[2] بوحوش رابح، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار،عنابة، (د.ط)،(د.ت)،ص32.

[3] ينظر: بيير جيرو، الأسلوب والأسلوبية، ترجمة: منذر عياشي ، ص36.

[4] موسى سامح ربابعة، الأسلوبية ومفاهيمها وتجلياتها، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان– الأردن – ط1، 1435هـ – 2014م ص14.

الأفكار والعواطف وعليه فإن الأسلوبية حسب منظوره تدرس بالنظر إلى (الإعراب عن الإحساس بواسطة اللغة، وبالنظر إلى تأثر اللغة بالإحساس) [1].

وقد صبت الأسلوبية التعبيرية جل اهتمامها على تلك الشحنات العاطفية في الخطاب بغض النظر عن كونه عاديا أو أدبيا، (وبذلك ظلت أسلوبية "بالي" هي أسلوبية اللغة، وليست أسلوبية الأدب)[2]، ولقد حاول بعض النقاد العرب المعاصرين كـ "صلاح فضل" و"حمادي صمود" إذ حاول الأول الإلمام بها وتحديد خصوصيتها المنهجية[3] في حين انصب بحث الثاني حول معرفة الأسس التي اعتمدها بالي في نظرية الأسلوبية)[4].

ب/ الأسلوبية البنائية أو البنيوية أو الوظيفية:

والتي ترى أن (المنابع الحقيقية للظاهرة الأسلوبية ليست فقط في اللغة ونمطيتها، وإنما أيضا في وظائفها)[5] وهي امتداد لمذهب "بالي" في الأسلوبية الوصفية.

وقد طوّر البنائيون في بعض الجوانب وتفادوا جوانب النقص عند سابقيهم، حيث عايشوا الحركة الأدبية لكون البنيوية تنظر إلى الأعمال الأدبية باعتبارها نظما رمزية دلالية تقوم في الدرجة الأولى على مجموعة من العلاقات المتبادلة بين البنى الجزئية، وعلى العناصر المهيمنة على غيرها في العمل الأدبي)[6].

وهي من أكثر المذاهب الأسلوبية شيوعا ولقد كان لجهود "جاكبسون" دورا بارزا في إرساء دعائمها حيث يصف النص الأدبي بأنه: (خطاب تَرَكّب في ذاته ولذاته)[7] وذلك

---

[1] لخضر عرابي، المدارس النقدية المعاصرة، دار الغرب للنشر والتوزيع، (د. ط)، 2006م، ص236.

[2] موسى سامح ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص11.

[3] ينظر: نورالدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص65.

[4] نفسه، ص66.

[5] عدنان بن ذريل، اللغة والأسلوب، ص140.

[6] صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، إفريقيا الشرق- المغرب- (د. ط)، 2002م، ص96.

[7] عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص88-89.

انطلاقا من تركيزه على الوظيفة الشعرية من خلال عمليتي الاختيار والتركيب اللذين يعتمدان على مبدأ التعادل، وفي ذلك يقول: (إن الوظيفة الشعرية تكمن في إسقاط مبدأ التعادل من مبدأ الاختيار على مبدأ التركيب)[1].فضلا عن اعتمادها على عنصر المفاجأة،فكلما زادت حدة المفاجأة كان التأثيرأكبر في نفس المتلقي ،فمن مقومات نظرية "ريفاتير"المتصلة بالقارئ هي (ارتباط مفهوم الأسلوب بعنصر المفاجأة التي تصدم متقبل الرسالة وتحدث تشويشا له ،فكلما كانت السمة متظمنة المفاجأة فإنها تحدث خلخلة وهزة في ،دراك القارئ ووعيه) [2] .

وهكذا ظلت أسلوبية "بالي" تعبيرية بحتة ولم تستطع الصمود طويلا حيث ظهر تيار جديد يدعى التيار الوضعي.

ج/ الأسلوبية الإحصائية:

ويقصد بها الوصول إلى ملامح الأسلوبية عن طريق الكم بعيدا عن الحدس لصالح القيم العددية وتقوم بإعداد العناصر المعجمية في النص أو بالنظر إلى متوسط طول الكلمات والجمل أو العلاقات بين النعوت والأسماء والأفعال ثم مقارنة للعلاقات الكمية مع مثيلاتها في النصوص الأخرى، وكلما كانت المقاييس المعتمدة متنوعة، كانت الإحصائية دقيقة؛ لأن الاعتماد على علم الإحصاء كدليل في عملية دراسة النصوص (يقدم للمادة التي يدرسها الباحث تقديما دقيقا والدقة في أنها مطلب علمي أصيل، وترجع أهمية (العمل الإحصائي إلى أنه يقدم بيانات دقيقة ومحددة بالأرقام والنسب لسمة أو أكثر من السمات اللغوية المتعددة التي يتميز بها نص أدبي معين)[3].

[1] فاطمة الطبال بركة، النظرية الألسنية عند جاكبسون، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط1 ،1993م ، ص188.

[2] موسى ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها ، ص17.

[3] يوسف مسلم أبو العدوس، الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، ص150.

وفي نفس السياق يقول "سعد مصلوح" (وترجع أهمية الإحصاء إلى أنه منهجٌ يحقق بعدا موضوعيا يمكن بواسطته تحديد الملامح الأساسية للأساليب أو التمييز بين السمات والخصائص اللغوية التي يمكن اعتبارها خواص أسلوبية والسمات التي ترد في النص ورودا عشوائيا)[1]. وهكذا يبقى المنهج الإحصائي أسهل طريق لمن يتحرى الدقة العلمية ويتحاشى الدقة الذاتية في النقد ، (إذ يهدف التشخيص الأسلوبي الإحصائ الى تحقيق الوصف الإحصائ للنص لبيان مايميزه من خصائص أسلوبية) [2]

ويؤكد "سعد مصلوح" أهمية المنظور الإحصائي وذلك عندما طبقه على مجموعة من نصوص الأدبي العربي قائلا: (وإننا على يقين من أنه مقياس "بوزيمان" مقياس دقيق إلى حد بعيد وأننا بذلك قد أثبتنا أن صدقه على الأدب العربي لا يقل عن صدقه على غيره من الآداب كما انه مقياس واعد متعدد الوظائف وبسيط في آن معا)[3].

وعلى الرغم من الانتقادات التي وجهت إلى هذا الاتجاه فإنها تعتبر من أهم وأنجع المدارس الأسلوبية لأن (استمارة الإحصاء في تحليل الخطاب مهما كان جنسه يمكّن من دراسة الظواهر دراسة موضوعية ذلك انه لا يخرج عن إطار الخطاب المدروس ولا يقدم القوالب جاهزة يمكن صبها أو إطلاقها على أي خطاب آخر)[4].

ومن روادها في الغرب نذكر من بينهم:

*"**شبلنر برند**"(علم اللغة والدراسات الأدبية: دراسة الأسلوب،البلاغة، علم لغة النص)، ترجمة:"محمود جاد الرب" .

---

[1] سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، القاهرة، ط3، 1412هـ-1998م، ص148.

[2] محمد عبد العزيز الوافي، حول الأسلوبية الإحصائية ، مجلة علامات ، مج11، ديسمبر 2001 ،ج42، ص122.

[3] سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب ،القاهرة ، ط3،1412هـ- 1992 م.
ص140.

[4] نورالدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص126.

*"**كراهم هاف**" في مؤلفه (الأسلوب والأسلوبية) .

* "**جون كوهن**" (بنية اللغة الشعرية) .

أمابالنسبة للنقاد العرب الأسلوبيين الذين برزوا في هذا الاتجاه منهم:

***سعد مصلوح** في كتابه (دراسة لغوية إحصائية)

***صلاح فضل** في كتابه (علم الأسلوب مبادؤه وإجراءته)

***محمد العمري** في كتابه (تحليل الخطاب الشعري)

د/ الأسلوبية النفسية: وسميت بذلك لأنها تقوم على الذاتية ومن روادها "ليو سبيتزر" والذي ينظر إلى الأسلوب من خلال الذات المبدعة في إطار سياق جماعي تاريخي تمكّنه من الوصول إلى سبر أغوار خصوصية الكاتب جاعلا من مقولة "بوفون" الشهيرة (الأسلوب هو الرجل) قاعدة معيارية لتحديد نفسية الكاتب وميوله ونزعاته، وبذلك أصبحت شبيهة بدراسة السير الذاتية للمبدعين والكتّاب من خلال استنطاق لغة النص وما تحمله من دلالات إذ (إن للأسلوب خصوصية شخصية في التعبير والتي من خلالها تتعرف على الكاتب وذلك من خلال عناصر متعددة تعمل على تكوين هذه الشخصية الذاتية)[1]، ممايدل أنها صورة مناقضة كلية لأسلوبية بالي لأنها أخذت بذاتية التحليل والتعليل،بدءا من (من الجزئية وصعودا إلى الكل، هذا الكل الذي كلما اتسع مجاله كان أحق بالتأمل وأدعى الى الاستنتاج)[2].

سابعا :علاقة الأسلوبية بالبلاغة:

[1] رجاء عيد، البحث الأسلوبي، ص52-53.

[2] يوسف مسلم أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص116.

لقد اختلفت الآراء وتباينت حول علاقة البلاغة كعلم قديم له باع طويل يرجع به إلى آلاف السنين بحيث إنها بدأت إرهاصاتها الأولى تلوح في الأفق منذ العصر الجاهلي وإذا أردناأن نتلمس (جذور البحث البلاغي نجد لها بعض المظاهر في مناظرات الشعراء وأحاديثهم وفيما كان يتخلل أسواق العرب وأنديتهم من حوار أدبي)[1]، ثم تتوالى المصنفات وكثرت الدراسات التي سجلت حضورا في دائرة البلاغة والتي تدور حول قطبي المستوى التاريخي والمستوى الفني، فالأول قد استقر القول (في جزيئاته وعناصره منذ زمن "عبد القاهر الجرجاني" (ت 471هـ) في كتابه (أسرار البلاغة) و(دلائل الإعجاز) و"أبو يعقوب السكاكي" (ت626 هـ) في كتابه (مفتاح العلوم) والذي حظي بشروح، وحواش أكثر من أي مصنف آخر لميله إلى المنطق لالشيء إلا لكونه كان متهما لما حصل إلى البلاغة من جمود حيث كانت البلاغة تربطها علاقة وثيقة لا تنفصم عراها وظلت كذلك (زهاء ثلاثة قرون وليس يفصل أحدهما عن الآخر شيء حتى بدأ الفساد يدب في أذواق بعض المشتغلين بفنون الأدب والبلاغة، فحكموا أذواقهم في فصل البلاغة عن النقد وربما كانت نقطة على يد "أبي هلال العسكري" في كتابه «الصناعتين»، وكان لهذا الفصل أثره على اللاحقين فنسجوا على هذا المنوال حتى أصبحت البلاغة فيما بعد علما جافا لا روح فيه ولا متعة على يد السكاكي)[2] ولعل ذلك كان سببا (في كثرة الشروح والحواشي التي حظي بها هذا المصنف نتيجة ميله إلى المنطق، ولقد تبناه النقد العربي الحديث متأثرا بالنقد الغربي ومتابع له ومتطفل عليه ولاسيما الفلسفات المادية على الرغم من تراثه الغني المبني على النص القرآني)[3] متحججين بحجج – ربما واهية– بأن البلاغة بإمكانها أن تتبوأ مكانة مرموقة في الدراسات اللغوية واللسانيات الحديثة (لولا بروز علم جديد من عباءة اللسانيات واستوائه علما متميزا ذا مناهج خاصة وتوجهات معينة على المستوى التنظيري في الشروح والتلخيصات)[4] وبالتالي فقد نجم عن هذا القصور الذي وقعت فيه البلاغة جعل المنظرون

[1] سيد نوفل، البلاغة العربية في دور نشأتها ، مكتبة النهضة المصرية ،القاهرة، (د.ط) ،1948 م، ص 2.

[2] عبد القادر حسين، المختصر في تاريخ البلاغة ، دارغريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ،(د .ط) ،2001 م ،ص11.

[3] حسين مندل حسن العكيلي، قضايا أسلوبية بين الموروث العربي والمناهج الغربية الحديثة ، ص 11.

[4] محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية ، ص 5.

والباحثون الألسنيون يقررون (أن الأسلوبية وليدة البلاغة ووريثها المباشر ومعنى ذلك أن الأسلوبية قامت بديلا عن البلاغة)[1]. مما يعني طمس معالمها وكل تفريعاتها، لتصبح الأسلوبية البلاغة الحديثة اليوم هي(دراسة للغة، وهي أيضا دراسة للكائن المتحول باللغة وهي كذلك دراسة للعمل الأدبي ، ودراسة لعملها الذاتي المبدع للعمل الإبداعي، ولما كانت هي كذلك فإننا نفهم أن تكون مستعصية على التقنين والتقعيد، كما كان الحال قديما مع البلاغة) [2] نفهم من خلال ذلك أن الدراسات المعاصرة قد أصرت على تنكرها لمباحث البلاغة القديمة على الرغم من اعتراف الكثير من الأسلوبيين بأنها مازالت بجديتها وأهميتها حيث كانت تحمل(منذ نشأتها بذور العبقرية العربية في جلالها وقدرتها على استكشاف مواطن النفس حين تقول فتجيد، وحين تتلقى فتحسن التلقي، وحين تكتب فتبدع فتحسن الإبداع، وقد أدرك العرب قيمة الدرس البلاغي من حيث كشفه عن أسرار بنية الخطاب وأثره في المتلقي ،وقدرة الكلمة على التأثير والتعبير) [3] ولا سيما وأنها تملك زادا ثريا وقواعد راسخة تتمثل في جهود علماء البلاغة قديما وحديثا، قادرة على خلق نظرية حديثة متطورة تفوق كل النظريات السابقة، ولا أدل على ذلك ماقدمه "عبد القاهر الجرجاني" للبلاغة من تطور بنظريته والتي ارتقت بالبلاغة إلى درجات لم تصل إليها اللغات الأخرى إلا في هذا العصر وعليه فلو وجدت البلاغة من واصل مسيرة العلامة عبد القاهر لما بقيت مرمى سهام الحاقدين على العربية وأهلها ، دون أن نعدم انتماؤهم الى أمة معروفة في الميادين العلمية والأدبية (بقدرتها في مسائل الفصاحة والبلاغة والبيان والعلوم المعرفية الأخرى، وهذه مفردات صناعتهم ويكفي أن يأتي القرآن الكريم نموذجا على النسج حيث وقف العرب أمامه مع تمكنهم مقتدين ومهذبين أساليبهم القولية، وقد نزل في أعلى درجات النظم والبلاغة والفصاحة)[4].

[1] عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، نحو بديل الألسن في نقد الأدب، ص48.

[2] بيير جيرو، الأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، ص6.

[3] محمد بلوحي، الأسلوب بين التراث البلاغي والأسلوبية الحداثية ، مجلة التراث العربي، مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد95، أيلول 2004 م، رجب 1425هـ، ص1.

[4] عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية ، ص 14.

أما قولهم بأن الأسلوبية وريث شرعي للبلاغة وهو ما يعني أنها بديل عنها وهو أمر لا يمكن قبوله من قبل عاقل، على الرغم من عدم التنكر لتطور العلوم المستمر ولكن في ذات الوقت فمن الصعوبة بمكان أن يتقبل (فكرة وراثة علم ما لعلم سابق طالما أن هذه الوراثة تحمل في طياتها الدلالة على إفناء العلم السابق بوصفه علما مستقلا له تميزه الخاص، واقتصار كينونته فيما بعد تحقيق الوراثة على تلك الكينونة الظنية التي لا تكاد تبين، ففرق كبير بين أن نقول إن علما ما قد شهد تطورات كبيرة إلى الأمام، وأن نقول: إن علما ما قد ورثه علما ثان، ففي الحالة الأولى نحن نتكلم عن تطور طبيعي تفرضه الحياة ويحتمه منطقها، بينما في الحالة الثانية نحن ندعي أن العلم الأول لم يعد يجد أمامه أسباب البقاء متاحة، فتم شطبه، وإحلال علم جديد محله)[1] و(هذه الدعوى ليس من السهل التشبث بها، ما لم تقم على أدلة مقنعة، بل شديدة الإقناع)[2]. ويتساءل الدكتور "حسن منديل حسن العكيلي" عن الكيفية التي يتم بها الربط بين علم معياري وآخر علمي بحت قائلا: (ولا أعرف كيف يوفقون بين معيارية البلاغة القديمة وعلمية الأسلوبية وتفلتها من المعيارية فضلا عن أنهم ينسبون لكل ناقد قديم أو بلاغي فهما خاصا للأسلوب والأسلوبية فـ "ابن طباطبا" ربط مفهوم الأسلوبية بصفة مناسبة الكلام بعضه لبعض و"عبد القاهر" يتوخى معاني النحو، و"ابن خلدون" بجعل الأسلوب صورة ذهنية مهمتها مطابقة التراكيب المنتظمة على التركيب الخاص؛ لأن الصناعة الشعرية هي بمعنى الأسلوب ترجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية، باعتبار انطباقها على تركيب خاص... وقارنوا بين "عبد القاهر" و"ديسو سير" و"تشومسكي" و"بالي" و"كروتشيه" وعدوه السباق عليهم)[3]، ثم يسوق رأيا للدكتور "لطفي عبد البديع" مستسهدا به وقد جاء في قالب سخري تهكمي حيث يقول هذا

[1] يوسف مسلم أبو العدوس، الأسلوبية، الرؤية والتطبيق ، ص 60.

[2] نفسه .

[3] حسن منديل حسن العكيلي، قضايا أسلوبية بين المورث العربي والمناهج الغربية الحديثة، ص 35.

الأخير ساخرا : (يضع قبعة هذا على رأس ذلك، ويثبت عمامة على رأس هذا ويقول للأول: كروتشيه، وللثاني كن أنت عبد القاهر...)[1] .

ونخلص في النهاية إلى رفض ما ذهب إليه أولئك الغربيين والمتغربين الداعي الى موت البلاغة وجعل الأسلوبية الحديثة محلها (بوضعها الوريث الشرعي للبلاغة القديمة حائزة على حق التصرف في هذه التركة التي خلفها الأجداد منظرين ومقعّدين لشعبها ووجهاتها ناظرة فيها، ممحصة إياها تضيف إليها ما تساقط عنها عبر الأجيال بما عقد بينها وبين العصر حلقة تصادم وتنافر، سعت إلى ضرورة إيجاد رؤية جديدة ذات وثبة أكثر جرأة داخل النص المبدع، محللة إياه بطرق أكثر واقعية وإنسانية واقترابا من دلالات النص جاعلة من القاعدة النظرية منطلقا للتطبيق والتحاليل لا لتقوقع والتعبد)[2].

وعلى ضوء ماتقدم يحاول البحث استعراض أهم المشكلات والمآخذ التي أخذت على البلاغة التي دأب الدارسون المعاصرون على نعتها بالتقليدية وذلك بغية تبيان مدى موضوعيتها ومدى انسجامها مع الدعوة القائلة بإلغائها وسيقف البحث موقفا موازنا بين هذين العلمين، بحيث يبين مجالات التقاطع ومجالات الاختلاف بينهما باعتبار (الأسلوبية امتداد للبلاغة ونفي لها في نفس الوقت وهي لها بمثابة حبل التواصل وخط القطيعة في نفس الوقت أيضا)[3]. وتأسيسا على ذلك يمكن تحديد مجال كل نوع من حيث التشابه والاختلاف ، لتبيان أبرز المفارقات بين المنظورين البلاغي والأسلوبي،وذلك من خلال استعراضنا لبعض آراء العلماء والدارسين في ذا المجال.

1/ أوجه التشابه

[1] نفسه ، ص 27.

[2] عطية مختار، التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، (د.ط)، 2005، ص131.

[3] عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ص52.

1- تعتبر البلاغة من بين أكثر العلوم تقاطعا مع علم الأسلوب كونها ترتكز على أهم المبادئ والمقومات التي كثيرا ما تقوم الأسلوبية اليوم عليها، فالتجربة التاريخية دلت على أن الأسلوبية لا تتعارض مع البلاغة، وإنما على العكس هي (تتسع لها وتعتمد عليها، الأمر الذي يظل يكسب الاتجاه البلاغي في الأسلوبية مشروعيته ويحفظ له قوته ورونقه)[1]،

2-الأسلوبية والبلاغة يقيمان منذ زمن (علاقات وطيدة تتقلص الأسلوبية أحيانا حتى لا تعدو أن تكون جزءا من أنموذج التواصل البلاغي، وتنفصل حينا عن هذا الأنموذج، وتتسع حتى تكاد تمثل البلاغة كلها باعتبارها مختزلة)[2].

3- بين الأسلوبية والبلاغة علاقة وثيقة تتمثل في أن (محور البحث في كليهما هو النص الأدبي والذي يرتكز على دور المخاطب وحضوره في العملية البلاغية، بحيث إن الأدب يختلف في المنظور الأسلوبي عنها في المنظور البلاغي إذ إن الأسلوبية تتعامل مع النص بعد أن يولد فوجودها تال لوجود الأثر الأدبي) [3].

4-الأسلوبية تصافح الملفوظات الأدبية في حسيتها المباشرة فتكشف عن خصوصيتها وبالتالي: (إفرادتها بينما تظل البلاغة عند قواعديتها فتكشف عن حقيقة الفرادة في كشفها عن الانحرافات في الكتابة)[4].

5- البلاغة تقوم على مراعاة(مقتضى الحال) والأسلوبية تعتمد على (الموقف) وواضح مابين المصطلحين من تقارب.

---

[1] عدنان بن ذريل، اللغة والأسلوب ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، ط2 ،1427هـ -2006 م، ص 151

[2] رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، ص49.

[3] فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري، ودراسة تطبيقية، ص30-31.

[4] عدنان بن ذريل، الأسلوبية بين النظرية والتطبيق، ص48.

2/ أوجه الاختلاف

فالأسلوبية والبلاغة ،على الرغم من تقاربهما كما تمت الإشارة الى ذلك ،فإنهما – في ذات الوقت – متصوران فكريان يمثلان شحنتين متنافرتين متصادمتين لا يستقيم لهما تواجد آني في تفكير أصولي موحّد، وهو مانستشفه من الآراء التي عبر بها بعض النقاد والبلاغيين وهم كالآتي:

– يلخص المسدي الفروق الماثلة بين المنظورين البلاغي والأسلوبي وهو ما يتم استعراضه:

1– (البلاغة علم معياري يصدر الأحكام التقييمية وهدفه تعليمي، وأما الأسلوبية فتنأى بنفسها عن المعيارية، وتحجم عن إصدار الأحكام ولا تهدف إلى غاية تعليمية)[1].

2– (البلاغة تحكم العملية الإبداعية بقواعد ووصايا تقييمية، أما الأسلوبية فتسعى إلى تعليل الظاهرة الإبداعية بعد أن يتقرر وجودها)[2].

3– (اعتمدت البلاغة الفصل بين الشكل والمضمون في الخطاب الأدبي في حين ترفض الأسلوبية مبدأ الفصل بين الدال والمدلول، حيث لا وجود لكليهما إلا متقاطعين ومكونين للدلالة)[3].

4– (يشكل المخاطِب والمخاطَب خلافا بين البلاغة والأسلوبية ففي الوقت الذي عنيت الأسلوبية بالمخاطَب (المبدع) وبحالته النفسية والاجتماعية عناية كبيرة أحد الأركان الثلاثة

[1] عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ص52.

[2] نفسه.

[3] نفسه، ص 48 –49.

للعملية الإبداعية فإن البلاغة أغفلت المخاطِب وحالته النفسية والاجتماعية بشكل عام، واعتنت بحالة المخاطَب اعتناء بالغا)[1].

5- (البلاغة علم معياري ينطلق من قوانين مسبقة مطلقة، ويعتبر الخروج عليها خروج عن الحرمة البلاغية، أما الأسلوبية لا تنطلق من افتراضات جاهزة "وصفية")[2].

6- (تهدف البلاغة إلى تقويم العمل الأدبي حتى يصل إلى غايته المرجوة ويبلغ به المنشئ ما يسعى إليه من إيصال الفكرة أو المعنى والتأثير والإقناع وبث الجماليات في النص الأدبي، وبعد خروج النص إلى الواقع تقوم بتقييمه لتحكم بمدى مطابقته لما قعّدته وقنّنته، وإلى أي مدى راعى صاحبه القواعد البلاغية وقوانينها، أما الأسلوبية فليس من شأنها الحكم على قيمة العمل المنقول بالجودة أو الرداءة)[3].

7- (إن البلاغة تنظر إلى اللغة على أنها شيء ثابت في حين أن الأسلوبية تسجل ما يطرأ عليها، من تغير وتطور، فيما يسمى بالأسلوبيات السكونية والأسلوبيات الحركية حيث يدرس الظواهر اللغوية بطريقتين: نظرية أفقية تصور علاقة هذه الظواهر بعضها ببعض في زمن واحد، وطريقة رأسية تمثل تطور حل ظاهرة لغوية على مر العصور).[4]

8- (تقوم البلاغة على ثنائية الأثر الأدبي، بمعنى فصل الشكل عن المضمون، فعندما درست الشكل تناولت الألفاظ والجملة في البيت من الشعر، وعندما تناولت المعنى نظرت إليه نظرة ضيقة وهي مدى ارتباط ذلك المعنى باللفظ الذي وضع فيه، دون النظر إلى السياق والنص ومدى التغير الذي يصيب الألفاظ عندما توضع في نص أو سياق معين،

[1] يوسف مسلم أبو العدوس، الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، ص 61.

[2] فتح الله أحمد سليمان ، الأسلوبية مدخل نظري ، دراسة تطبيقية، ص30.

[3] يوسف مسلم أبو العدوس، الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، ص 73.

[4] نفسه، ص 73.

فيما تنظر الأسلوبية للنص على أنه كيان لغوي واحد بدواله ومدلولاته، ولا مجال للفصل بينهما أو لبحث أحد الجانبين دون الآخر).[1]

1/ وبعد هذا التطواف حول معالم وملامح المقارنة في ميدان الدراسات البلاغية بين البلاغة والأسلوبية، وعقيب هذا التجوال بين ثنايا الكتب تبين لنا أنه لا تعارض بين العلمين بحيث إن الأسلوبية استفادت من البلاغة بل إنها نهضت على أكتافها ولكنها تقدمت عليها في مجال علم اللغة الحديث ولم يكن ذلك مستعصيا على البلاغة لو توفرت لها الأسباب ووجدت من يكمل المسار الذي سار على هديه "عبد القاهر الجرجاني" لتم خلق نظرية حديثة متطورة تفوق كل النظريات السابقة، لأن أيّ علم يتخلّف عن مواكبة تطور العلوم وتقدمها فإنه يتقادم ويبدأ في الاندثار ليؤول بعد ذلك إلى النسيان ويصبح مرمى لسهام الحاقدين، وقد جانب الدكتور "شكري محمد عياد" الصواب حين قال في مقدمة مؤلفه "مدخل إلى علم الأسلوب:-"(الكلام عن الأسلوب قديم أما علم الأسلوب فحديث جدا ولكنني إذ أقدم إليك هذا الكتاب لاأغريك ببضاعة جديدة مستوردة فعلم الأسلوب ذو نسب عريق عندنا لأن أصوله ترجع إلى علوم البلاغة و ثقافتنا العربية التي تزدهي بتراث غني في علوم البلاغة.. والخصم الذي يحاول هذا الكتاب تدميره ليس بلاغتنا القديمة العظيمة، ولكنه الفوضى البلاغية – بل اللغوية- التي شاعت بيننا في السنوات الأخيرة ولاسيما بين أدباء الشباب فهؤلاء عازمون – كما يبدوا- على تحطيم كل بلاغة مأثورة ولكنهم عاجزون – في الوقت نفسه- عن أن يحلوا محلها بلاغة جديدة) [2]، وبالتالي فقد تولد عن هذا العجز تجن مقيت على (حق أقحاح البلاغة وموروثنا البلاغي الذي وصلنا عنهم، وذلك من أشد أنواع الظلم والأجحاف.. فلا كانت الانتقادات على القديم والقدماء في محلها ولا كانت الصورة عنهما صحيحة ولا كانت الذرائع وراء تعالي صيحة التجديد كافية، ولكانت البدائل عن قديم البلاغة

[1] فتح الله أحمد سليمان،الأسلوبية مدخل نظري، دراسة تطبيقية، ص 32.

[2] شكري عياد، مدخل الى علم الأسلوب، ص 5- 6 .

صائبة ولا كانت التغييرات مسمى البلاغة بـ (فن القول) أو بـ (علم الأسلوب) مجدية.. وما هكذا يا سعد تورد الإبل)[1].

[1] محمد محمد عبد العليم دسوقي، موروثنا البلاغي والأسلوبية الحديثة دراسة وموازنة، دار اليسر بالقاهرة، ص67.

الفصل الثاني

البنية المعجمية والألفاظ المعربة والغريبة

في مدحيات ابن حمديس

1- أنواع الروافد المشكلة للصورة الشعرية

أ- الرافد الديني

ب- الرافد الأدبي

2 - الألفاظ المعربة والألفاظ الغريبة

أ- الألفاظ المعربة

ب- الألفاظ الغريبة

أولا: البنية المعجمية.

أنواع الروافد المشكلة للصورة الشعرية:

يكتنز شعر ابن حمديس الكثير من الظواهر اللافتة للنظر تستوجب المناقشة والتحليل، وهي مستوحاة من عوامل متعددة: بيئية، وثقافية، تتداخل وتتظافر وتسهم في تنشئة الشاعر حيث تبدو مع حياته، وتنمو وتستمر معه، مشكلة ملمحا بفضل كثرتها وتنوعها.

ولقد استقى ابن حمديس معانيه وأفكاره من الروافد العربية والإسلامية الأصيلة، وعلى رأسها القرآن الكريم بالإضافة إلى روافد أخرى سيتناولها البحث بالدراسة لتوضيح أثرها وأول هذه الروافدهو:

1) الرافد الديني:

أ) القرآن الكريم:

يعد الموروث الديني رافدا مهما من روافد تشكيل الصورة الشعرية ومنبعا ثرا يلهم الشعراء وينمي خبراتهم الفنية ويحسن أداءهم الشعري (فهو مصدر غني لا بد للشاعر أن يغترف منه ليقوي شعره ويثري تجربته ويثبت أصالته وانتماءه، ولذلك راح الشعراء الأندلسيون يهتمون بالتراث الديني اهتماما بالغا، ينهلون منه ويستقون من معينه حتى صار ملمحا بارزا في أشعارهم، إذ نظروا إليه على أنه مادة استلهام واستمروا على هذا النحو في تشكيل صورهم بشكل ملحوظ لافت للانتباه يختلف من شاعر إلى آخر، بحسب موهبته ومقدرته، على التوظيف، وبما توحيه مع تباين من حيث المخزون الديني وحتى طريقة التناول والمعالجة.

وما شاعرنا ابن حمديس إلا أحد هؤلاء، حيث وظف المرجعية الدينية في تشكيل صوره الشعرية اعتمادا على النص القرآني، والذي حظي عنده بعناية فائقة موظفا إياه رقيا

للأسلوب، وتدعيما للرأي، مقتبسا لفظة مفردة، أوتركيبا جزئيا، أوأكثر من ذلك ومن أمثلته قوله : [1] (الطويل)

فإن تك لي في المشرفيّ مآربٌ *** فكم في عصا موسى له من مآربِ

شكل الشاعر صورته من خلال توظيف المعاني والألفاظ المستوحاة من قصة سيدنا موسى –عليه السلام– حيث شبه سيف الأمير تميم نظير ما حققه من انتصارات بعصا موسى التي سخرها الله له لدحض كيد السحرة في زمانه ومن بين مآربها ما ذكر في قوله: (وأوحينا إلى موسى أن ألق عصاك فإذا هي تلقف ما يأفكون .فوقع الحق وبطل ماكانوا يعملون)[2]

فقد قابل الشاعر هنا بين مآربه في المشرفي رمز الدفاع عن الوطن وإثبات الوجود، ومآرب موسى في العصا.

ونجد الأثر الديني كذلك يتمثل في قوله مادحا القائد مهيب بن عبد الحكم الصقلي[3]

(الرمل)

في جهاد قرن الله به *** عنده الزلفى إلى حسن المآب

لقد استمد الشاعر ألفاظ صورته الشعرية من القرآن الكريم؛ إذ إن ألفاظ (جهاد) و(الزلفى) و(حسن المآب) كلها ألفاظ قرآنية عندما يسمعها المتلقي تثير في نفسه دلالات قرآنية مما يؤدي إلى ترسيخ الفكرة التي قصدها الشاعر من إنشاء قصيدته هذه، وفي غيرها من الأبيات الشعرية نجد هذا التوظيف للألفاظ القرآنية والصور التي تضفي على النص جمالا.

ومن ذلك أيضا قوله[4] : (الطويل)

نعوذ من الشيطان بالله إنه *** يوسوس بالعصيان في أُذُنِ القلب

[1] ديوان ابن حمديس، ص 29.

[2] سورة الأعراف، الآية: 117–118.

[3] ديوان ابن حمديس، ص 65.

[4] نفسه، ص67.

لقد استمد الشاعر معانيه من الآية القرآنية الكريمة: (فوسوس لهما الشيطان ليبدي لهما ماووري عنهما من سوآتهما...) [1]

كما يتجلى كذلك الأثر الديني في مدحه للأمير يحيى بن تميم بن المعز وذلك في قوله: [2] (الطويل)

كأن عصا موسى النبي بضربها *** تريك من الأظلام مُنْفَلِقَ البحـــــر
كأن عمود الصبح يبدى ضياؤه *** لعينيك ما في وجه يحيى من البِشْر

استمد الشاعر صورته الشعرية من المرجعية الدينية إذ تدل اللفظتان (عصا موسى)، (النبي) على ذلك حيث وظفهما الشاعر ليحقق صورة فنية لممدوحه، وهذا ما تشيران، إليه، حيث تدلان دلالة واضحة على الأثر الديني في خلقها، وهي مستوحاة من قوله تعالى: (وإذا ستسقى موسى لقومه،فقلنا اضرب بعصاك الحجر فانفجرت منه اثنتا عشرة عينا قدعلم كل أناس مشربهم...) [3] .

كما نجد الأثر الديني كذلك ماثلا في قوله مادحا:[4] (الكامل)

يعـــدو ولا ظـــل لـــه فكأنـــه *** بـرق فيـا للبـرق مـن مركـوب
أو أشـهبٍ مثـل الشـهابِ ورجمـه *** شـخص المَريـدِ بِمُحْـرِقٍ مشـبوب

لقد اعتمد الشاعر النص القرآني في تشكيل هذه الصورة واصفا سرعة الفرس حينما يعدو وقد استوحاها من قوله تعالى: (ولقد جعلنا في السماء بروجا وزيناها للناظرين . وحفظناها من كل شيطان رجيم . إلا من استرق السمع فأتبعه شهاب مبين) [5]

كما نلحظ اقتباسا آخر وفق طريقة أخرى هي طريقة الاقتباس التحويري، والذي فيه يكون الشاعر قد أخذ المعنى من النص القرآني محدثا في بنائه التركيبي بعض التحوير دون

[1] سورة الأعراف، الآية: 20.
[2] ديوان ابن حمديس، ص 215.
[3] سورة البقرة، الآية: 60.
[4] ديوان ابن حمديس، ص61.
[5] سورة الحجر، الآية: 16-18.

المساس بالدلالة مثلما هو واضح في هذا البيت حيث وظف ألفاظا قرآنية وذلك من خلال قوله: [1] (الرمل)

وإذا مـــــا ركعـــــت أســـــيافه *** فوق هامات العدى خرت سجود

وتتمثل هاتان المفردتان القرآنيتان في قوله (ركعت) و(سجود)، ويبدو أن الشاعر قد استمد أفكاره وصوره من الآية القرآنية الكريمة: (يأيها الذين آمنوا اركعوا واسجدوا واعبدوا ربكم وافعلوا الخير لعلكم تفلحون) [2]. ولعل الشاعر أراد من خلال ذلك إضفاء الشرعية لسيف الممدوح، في مقارعة الأعداء وقطع رقابهم.

ومن المعاني كذلك المستوحاة من الأثر القرآني قوله في مدح المعتمد:[3]

(الكامل)

قلـــوا لـــديك غنيمـــة فكأنمـــا *** أبْقَـــتْهُمُ الأيـــام فيـــه ليكثـــروا

ولقلمـــا يبقـــى رمـــادهُمُ إذا *** طارت به في الجو ريح صرصر

استمد الشاعر أفكاره وصوره من الآيات القرآنية الكريمة والمتمثلة في قوله تعالى: (وأما عاد فاهلكوا بريح صرصر عاتية) [4] ،(فأرسلنا عليهم ريحا صرصرا في أيام نحسات...) [5]، (إنا أرسلنا عليهم ريحا صرصرا في يوم نحس مستمر). [6]

ويستمر الشاعر في رسم صوره من النص القرآني مغترفا من معينه الثر لإبراز مدى قدرته الفنية.

ومن ذلك قوله في مدح قومه أهل سرقوسة: [7] (الطويل)

[1] ديوان ابن حمديس، ص 157.
[2] سورة الحج، الآية: 77.
[3] ديوان ابن حمديس، ص 196.
[4] سورة الحاقة، الآية: 6 .
[5] سورة فصلت، الآية: 16 .
[6] سورة القمر، الآية: 19 .
[7] ديوان ابن حمديس، ص 414.

ومنسـوبة للحـرب منشـأة لهـا *** طـوائرُ بالآسـاد فـي المـاء عـومُ
كـأن قِسِـيًّا فـي مواخرهـا التـي *** يُفَـوّقُ منهـا فـي المقـادم أسـهم
وترسـل نِفْطًـا يركـب المـاء محرقـا *** كَمُهْـلٍ بـه تشـوي الوجـوه جهـنم

يتحدث الشاعر في هذه الأبيات عن الآلة الحربية التي يمتلكها قومه والتي لها من التفوق مما جعلها تلعب دورا كبيرا في الحرب مما تسنى لها قهر العدو، وقد استمد الشاعر هذا المعنى من قوله تعالى:(وقل الحق من ربكم فمن شاء فليؤمن ومن شاء فليكفر إنا أعتدنا للظالمين نارا أحاط بهم سرادقها*، إن يستغيثوا يغاثوا بماء كالمهل يشوي الوجوه بئس الشراب وساءت مرتفقا). [1]

كما استحضر الشاعر النص القرآني في مدحه لأمير المهديه وذلك في قوله: [2] (الوافر)

لـك الفلـك التـي تجـري بسـعدٍ *** يـدور بـه لـك الفلـك المـدارُ
تهـب لـه الريـاح مُسَـخّرات *** وتسـكن فـي تحركهـا البحـار

يبدو أن الشاعر قد استمد هذا المعنى من الآية القرآنية مشيرا إلى معجزة سليمان –عليه السلام– مسقطا إياها على ممدوحه وهي مستوحاة من قوله تعالى: (ولسليمان الريح عاصفة تجري بأمره الى الأرض التي باركنا فيها وكنا بكل شيء عالمين). [3]

وهكذا أصبحت المادة اللغوية القرآنية تشكل مؤشرات لظواهر دلالية وأسلوبية متميزة في شعره. ومن الألفاظ التي يكثر تواترها في هذه الأشعار ما يتعلق بالذكر، وقصص الأنبياء بالإضافة إلى قصص الأمم الغابرة كعاد، وقد ظهرت بشكل جلي في شعره المدحي ولو أن تلك الصور القرآنية رتبت وبوبت لاحتاجت إلى بحث متفرد لكثرتها وتنوعها. ولشروط البحث، اكتفينا بهذه الإشارات الدالة على واحدة من روافد صوره الشعرية والمتمثلة – بطبيعة الحال – في القرآن الكريم بحيث أنه الملاذ الآمن، والمهاد الروحي لكل إنسان، وما تزود ابن

[1] سورة الكهف، الآية: 29. * ما أحاط بالبناء، وقيل: الحجر يكون حول الخيمة، سردق،جمع سرادق: فارسي معرب.
[2] ديوان ابن حمديس، ص 239
[3] سورة الأنبياء، الآية: 81.

حمديس بهذا الكم الهائل لدليل على تشبعه بمعاني هذا الكتاب المقدس، وانبهاره بسحر بيانه وعمق معانيه.

ومن ذلك قول الشاعر:[1] (الطويل)

لـو بكـى نـاظري بِصَـوْبِ دمـاءٍ *** مـا وفـى فـي الأسـى بحسْـرة أمِّـي
مـن توسـدتُ فـي حشـايا حشـاها *** وارتـدى اللحـم فيهـا والجلـد عظمـي
وضـعتني كرهـا كمـا حملتنـي *** وجـرى ثـديها بشـربي وطعمـي

لقد وظف الشاعر هنا النص القرآني في قوله: (ووصينا الإنسان بوالديه حملته أمه كرها ووضعته كرها وحمله وفصاله ثلاثون شهرا) [2]

ب) الحديث النبوي الشريف:

بعد استعراضنا لمدحيات ابن حمديس لم نظفر إلا ببيت واحد استلهمت معانيه من السنة النبوية الشريفة والمتمثل في قوله: [3] (الطويل)

نوى خدعةً في الحرب والحرب خَدْعة *** فـأدبر مهزومـا وقـد كـان هازمـا

حيث استوحى معانيه من الحديث النبوي الشريف والذي نستشفه من قوله: – **صلى الله عليه وسلم** –لنعيم بن مسعود بن عامر بن أنيف بن ثعلبة بن قنفذ بن هلال بن فلاوة بن أشجع بن ريث بن عطف في غزوة الأحزاب: (إنما أنت فينا رجل واحد، فَخَذِّلْ عنا إن استطعت، فإن الحرب خدعة)[4].

[1] ديوان ابن حمديس، ص478.

[2] سورة الأحقاف، الآية: 15.

[3] ديوان ابن حمديس، ص427.

[4] أبو الفداء إسماعيل بن كثير، السيرة النبوية، تح: مصطفى عبد الواحد، دار المعرفة، بيروت –لبنان– (د. ط)، 1982م، ج3، ص214.

ج) ذكر الرسول ﷺ

كما أن هناك إشارات مضيئة تومئ إلى شخص الرسول ﷺ وهي كثيرة تكررت في أغلب شعره المدحي ومنها قوله[1]: (الخفيف)

والـــذي زار أرض طيبـــة يغشـــى *** خـــده قبـــر أحمـــد المختـــار

كما يقول كذلك مخاطبا ممدوحه يوم النحر[2]: (الكامل)

صـــليت ثـــم قفـــوت ملـــة أحمـــد *** فـــي نحـــر كـــل نجيبـــة* ونجيـــب

2) الرافد الأدبي: من الروافد التي استندت إليها الصورة في شعر ابن حمديس الرافد الأدبي المتمثل في الشعر العربي الذي يعد (نهرا هائلا يروي الحياة كلها لهذا يجب على الشاعر ألا يسد مجرى هذا النهر الكبير وإنما لابد أن يحيى مرة ثانية) [3] مما يدل على أن العودة إلى القيم الشعرية الفنية الموروثة (ليست انكفاءة أو رجعة وإنما هي إحياء لكل ما أوثر على الماضي الشعري من معطيات فنية إيحائية، فالشاعر عندما يتوجه إلى معطيات موروثه الأدبي فإنه لا يعمد الإفادة الجامدة التي تدخل في باب التكرار أو التقليد وإنما يهدف إلى إعادة صوغ تلك المعطيات مما يثري عمله الجديد ويجعله صالحا للتعبير عن قضاياه) .[4]

وهو ما نتلمسه من شعر ابن حمديس المدحي حيث راح يأخذ من تراثه الأدبي بعض الصور التي ازدحمت بها القصائد العربية في الجاهلية والعصور التي تلتها، كما استلهم شعره من أسماء تاريخية مشهورة، يزخر التاريخ الإسلامي بمواقفها لتضفي دلالات تسند المعنى الذي يريد التعبير عنه واستلهامه لهذا التاريخ إنما هو بعث ودعم لأفكاره وتأويلاته، كما يعتبر دليلا وحجة لما ذهب إليه من آراء وتصورات، وقد تنوعت مظاهر استيحاء

---

[1] ديوان ابن حمديس، ص231.

[2] نفسه، ص62. * نجائب الإبل: خيارها.ونجائب الأشياء: لبابها وخالصها.

[3] ستيف سبندر، الحياة والشعر، تر:محمد مصطفى بدوي، القاهرة،(د.ط)،(د.ت)، ص 104.

[4] محسن أطيمش، ديرالملاك، دراسة نقدية في الشعر العراقي المعاصر، أحمد الحوفي، طبعة بغداد،1982 م، ص 79.

الموروث الشعري في مدحيات ابن حمديس والتي تكشف عن علاقة حبه لموروثه الأدبي من حيث احتفاؤه بهذا الموروث واستلهامه من نصوصه ممايدل عن إيمانه العميق للحضارة العربية الإسلامية، وولعه الشديد بالتراث، وإطلاعه الواسع على جذوره وروافده ووعيه به لذلك لجأ إلى استيحاء معانيه وصوره منه، مبرزا أسماء تاريخية مشهورة تعطي دلالات تسند المعنى الذي يريد التعبير عنه واستلهامه لهذا التاريخ إنما هو بعث ودعم لأفكاره وتأويلاته، كما تعتبر دليلا وحجة لما ذهب إليه من آراء وتصورات وقد تنوعت هذه الشخوص فمنها ما كان عبارة عن إشارات جغرافية تشير إلى:

أ- الأماكن المقدسة:

والتي تكرر ذكرها" كطيبة" و"منى" وغيرهما في معرض شعره المدحي

وفي ذلك يقول[1]: (الكامل)

مـن كـلّ أشـعثَ مُحْـرِمٍ بلـغ المنـى *** **بِمنًـــى** وأدرك غايــةَ المطلــوب

يبكــي **بمكّــة** و**الحجــونِ*** مُـرَدّدًا *** و**ببيشــربٍ** يـدعو بــلا تثريــب** [2]

كحجـيج مكـة فـي ارْتفـاع عجيجهم *** وطــوافهمْ **بالبيــتِ** ذي الأركــان

لقد عبر الشاعر في هذه الأبيات عن مدى تلهفه لتلك الأماكن الحجازية المقدسة التي تهفو إليها كل نفس، وتتوق الى زيارتها

ومثلها قوله كذلك[3]: (الخفيف)

لـك يدعــو بمكــة كـل بـــر *** حـول بيـت الإلـه ذي الأسـتار

إن ترديد الشاعر لتلك الأماكن الحجازية المقدسة لدليل على مدى رغبته في شد الرحال إليها وساكنها عليه أفضل الصلاة وأزكى السلام وتتمثل هذه الأماكن: في مكة، المدينة، الحجون، طيبة، منى، البيت، وغيرها من تلك الرحاب الطاهرة التي تكررت في شعر ابن حمديس وما

[1] ديوان ابن حمديس، ص63. *الحجون:جبل بمكة، ** تثريب:لاتقريع ولاتعبير ولالوم

[2] نفسه، ص500.

[3] نفسه ، ص 231.

ذكره إليها في الكثير من قصائده المدحية إلا تعبيرا (عن نزعته الدينية التي تمثلت في الشوق والحنين إلى تلك الأماكن، ولعل هذه النزعة جاءت من خلال الأحداث التي شهدتها الأندلس في القرن السابع الهجري، حيث نجد أن حالة الذهول التي تسيطر على الشاعر وحالة الإحباط التي أصيب بها فقده لموطنه، جعلته يحاول أن يجعل حلا وبديلا لما يعانيه من فراغ روحي)[1].ويردف أحد الباحثين مصورا حرقتهم لتلك الأماكن الحجازية المقدسة قائلا: (إنهم يكثرون من تصوير الحرقة والألم عندما يرون المسافرين قد زموا الإبل وتوجهوا للرحيل)[2].

ب ـ الأماكن والأعلام التاريخية:

بالإضافة إلى شخوص أخرى دخلت بوابة التاريخ وبعضها أدخلها وخلدت اسمها من خلال أعمالها المشرقة، بالإضافة إلى أسماء أخرى أشار إليها الشاعر وسنسوق أمثلة فبعضها دال على المكان وأخرى شخوص خالدة فكانت من التاريخ الإسلامي، والتاريخ الأدبي، والمورث الثقافي وكأن الشاعر قد اختزل الزمن واختصره إلى الحد الذي يتعانق فيه الماضي مع الحاضر فيصبح الماضي بتجلياته وزخمه التاريخي صورة مجسدة كي تزكي الراهن وتكشف عما فيه من تواصل وامتداد، ومن أمثلة ذلك للاستدلال على مدى تنوعها وشموليتها، نعرض هذه النماذج من شعره.

[1] محمد أحمد دقالي، الحنين في الشعر الأندلسي، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2008 م، ص347.

[2] نفس المرجع والصفحة، نقلا عن علي إبراهيم كردي، الشعر العربي بالمغرب في عهد الموحدين، ص281.

وهـو فـي **حميـر*** الملـوكِ عريـقُ *** فـي صـميم العـلا ومَحْـضِ **النجـار**[1]

عَطِبَـتْ بـه مُهَـجُ الجبـابرة الألـى *** بَصُـرُوا **بكسـرى** فـي الزمـان و**قيصـرا**[2]

ودهم **بني دهمانَ*** فاض على الوغى *** بكـل فتـى أحلـى بسـالتِهِ مُـرّ[3]

سـميذع* تبسـط الآمـال همتُـه *** ويقـبضُ الحلـم منـه الغـيظَ والحنقـا[4]

نسـيتُ بـه **إيـوان كسـرى*** لأنـه *** أرانـي لـه مَـوْلى مـن الفضـل لا مـثلا[5]

ومـا **سـفاقسُ** إلا بلـدةُ بعثـتْ *** إليـك عنهـا لسـانَ الصـدق تعتـذر[6]

إن **القسـنطينة** الكبـرى مُمَلّكُهَـا *** قـد اتقـى منـك حـد السـيف بـالقلم[7]

ومن الشخوص الخالدة التي ذكرها وذاع صيتها حتى وصلت ربوع المغرب العربي والأندلسي ومن أمثال هؤلاء الأعلام الفرزدق، وجرير، والمعري، وأبي نواس، وأبي تمام، وذكره لهذا الأخير لا من أجل الإشادة بشاعريته بل لإعلاء مكانته الشعرية عنه وفي ذلك

يقول: (الكامل)

---

[1] ديوان ابن حمديس، ص 230

* القيل: الملك أودون الملك في حمير، ج: أقيال.

[2] نفسه، ص 235.

[3] نفسه، ص 256.

*بنى دهمان: قبيلة قحطانية يتصل نسبها إلى دهمان بن نصربن زهران بن كعب بن الحارث بن كعب عبد الله و حمير مملكة يمنية قديمة نشأت في ضفار «يريم» و استطاعت القضاء على ممالك اليمن القديم الربعة و ضمها وقبائلها في مملكة واحدة هي آخر مملكة يمنية قبل الإسلام والحميريون في الأصل قبائل سبئية اعتنقت اليهودية وكانت منتشرة في مناطق متعددة من اليمن وعاصمتها ظفار.

[4] نفسه ، ص 337

*سميدع بن قطورا : ملك و سيد العماليق و تهامه و كان في عهد النبي ابراهيم –عليه السلام –وزمن النبي إسماعيل –عليه السلام– ، العماليق أو العمالقة: هو اسم يطلقه العرب على قبائل الكنعانيين والآموريين، الذين كانوا يسكنون الجزيرة العربية، وهم من أقدم الأمم التي سكنت الجزيرة العربية من ذرية عمليق بن لاوذ.

[5] نفسه، ص 378

*إيوان كسرى :هو الأثر الباقي من أحد قصور كسرى أنوشروان يقع جنوب مدينة بغداد في منطقة المدائن.

[6] نفسه، ص250.

[7] نفسه، ص 456.

أمـــا بنـــاتي المفـــردات فإنهـــا *** في الحسن أشهر من بنات حبيب[1]

كما يستحضر شخصيتين اشتهرتا بالكرم حتى أصبحتا مضرب المثل وكان ذكرهماهنا للتفاضل ليس إلا. فيقول في مدح يحي والذي آثره عليهما بحيث إنه فاق المعقول في عطائه وجوده،وفي ذلك يقول[2]: (البسيط)

وقد طويتَ من **الطائي** ما نَشَرَتْ *** من المفاخرِ عنه ألسنُ الأمم

ومنه قوله كذلك:[3]

ولو رآك **زهيرٌ** في العلى لثنى *** لسانَهُ في كريم المدح عن هرم

كما أنه لم يقف عند حد المفاضلة فحسب بل إنه استحضر اسم شخصية غير مرغوب فيها عرفت بكذبها ليوازن بينها وبين كذب المنجمين وافتراءاتهم قائلا[4]:

إذا جال في علم الغيوب حسبْتَهُ *** **مُسيْلَمةَ** الكذاب قام من القبر

بالإضافة إلى ذكره لأعلام تراثية، ذكر بعضها، ونهل من بعضها الآخر وتمثل ذلك في تضمينه أو استعارته لبعض المعاني الذائعة الصيت، ومن هذه الأعلام التراثية التي ورد ذكرها في مدحياته قوله[5]: (الطويل)

أمسك الصبا أهدت إلي صبا نجد *** وقدملئت أنفاسه لي بالوجـــــــد

أحب **حبيبا*** نجل أوس لقولـــــه *** فيادمع انجدني على ساكني نجـــد*

وقد طويت من **الطائي** مانشـــرت *** مـن المفاخـر عنه ألسـن الأمـــم[6]

---

[1] ديوان ابن حمديس، ص62.

[2] نفسه، ص 458

*الطائي: حاتم

الحكمي: أبو نواس ، الخطيب : بن عبد الحميد أمير الخراج بمصر و قد قصده أبو نواس و مدحه

[3] نفسه، ص458 .

[4] نفسه، ص224.

[5] نفسه ، (1 – 2) ، ص149.* عجز بيت لأبي تمام حبيب بن أوس، وصدره "وأنجدتم من بعد اتهام داركم".

ديوانه : 127نقلا عن ديوان ابن حمديس ، ص149

[6] نفسه ، ص458.

أنسيتنا بأياد منك نذكـــــــــــــرها *** خصيب مصر وما أسداه **للحكمي***[1]

وخلاصة القول: إن ابن حمديس قد تشرب مبادئ بيئته، التي شب فيها وترعرع على الرغم مما قيل عنه والأدل على ذلك تلك القصائد التي تدل على مدى تشبثه بأهداب الدين حيث(نشأ في أسرة عربية محافظة تتمسك بأهداب الدين، ويميل أكثر أفرادها الى الزهادة والنسك، ويتصفون بالبر والتقوى...) [2] والمتأمل لأشعاره المدحية بصفة خاصة، يلاحظ ترديده لتلك الأماكن المقدسة ،كمكة والمدينة ومنى وغيرها، علاوة عن ذكره لبعض الشخوص التي اقتبسها من التاريخ العربي المشرقي والمغربي، فضلا عن كونه قد ركز جل شعره المدحي – إن لم نقل معظمه –حول ممدوحه أبي تميم وأعلى شأنه وجعله يتفوق على كرم هرم بن سنان بعطائه لزهير بن أبي سلمى وعلى حاتم الطائي الذي يضرب به المثل في الجود والعطاء وهي صورة عامة تميز بها الشعر العربي في مختلف صوره، والواقع(أن الشاعر عندما يمدح لا يحاول أن يرسم صورة الممدوح ،وإنما يحاول أن يرسم شخصية تتمثل فيها الصفات التي يقدرها المجتمع، شخصية مثالية قد تكون بعيدة كل البعد ،إلا أن الشاعر يحاول ربطها بشخصيته)[3] وهذا الرأي صحيح الى حد بعيد، ولعل ذلك يرجع الى التمسك بالخلال الكريمة والقيم، مما يجعله –أي الشاعر – أن يخلعها على ممدوحيه إقرارا بتلك الصفات التي استمدها من ديننا الحنيف.

ثانيا: الألفاظ المعرّبة، والألفاظ الغريبة:

لكل أمة من الأمم تراثها الخاص بها، والذي يمثل رصيدها الثقافي والفكري ويعكس مدى تطورها الحضاري وتقدمها في العلوم والآداب.

---

[1] ديوان ابن حمديس، ص458. * أبو نواس؛ والخصيب بن عبد الحميد أمير الحراج بمصر، وقد قصده أبو نواس ومدحه، نقلا عن ديوان ابن حمديس، ص458.

[2] فوزي عيسى، الشعر العربي في صقلية، ص294.

[3] صلاح خالص، اشبيلية في القرن الخامس الهجري، دار الثقافة، بيروت –لبنان – (د.ط)،1965م ، ص88–89.

وللأمة العربية كما لغيرها من الأمم الأخرى العريقة في الحضارة تراث أدبي وعلمي يضم بين جنباته كنوزا من العلوم ونفائس المعارف، ولصون هذا الإرث العظيم من الاندثار أخذوا يحافظون على لغتهم أشد الاحتفاظ، لكونها أساس كل علم والتي تتيح لمن يشاء أن يغترف منها وينهل؛ الأمر الذي دفعهم إلى إرسال أبنائهم إلى البادية، التي كانت تعتبر أكبر جامعة عربية تضم بين أحضانها (أساطين اللغة والشعر، ولذلك وفد إليها الخلفاء والأمراء ليتعلموا اللغة الفصيحة النقية وليتذوقوا فنون الشعر والأدب، فقد أرسل معاوية إليها ابنه وولي عهده يزيد، وأرسل هارون الرشيد ولده المعتصم للغرض ذاته)[1] وبالتالي فالخروج إليها عدّ (حجا لغويا وتطهرا لما أصابها أو شابها خلال الاختلاط باللغات الأخرى)[2] بيد أن البادية ذاتها لم تعد بمعزل عن هذا التمازج جراء الاحتكاك بالأمم الأخرى –لا يسع المقام لذكرها– حيث (دخل في اللغة العربية منذ أقدم العصور مئات الكلمات من لغات شتى وتكلمت بها العرب وأوردها الفصحاء في كلامهم وذكرها الشعراء في أشعارهم وورد بعضها في القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف)[3].

ويستمر هذا السيل من الألفاظ مواصلة مسيرتها متوغلا في اللغة العربية ،إذ نجد العرب قد انفتحوا على الآخرين بعد الإسلام حيث كانت شعوب العالم التي (دخلت تحت راية الإسلام رافدا وعاملا مهما من عوامل إثراء الحضارة الإنسانية، كان أيضا عامل انفتاح على حضارات الأمم السابقة للاستفادة منها والتي تعد من أهم روافد الحضارة الإسلامية وعوامل نهضتها، وللمرة الأولى في تاريخ البشرية يطبق المسلمون مبدأ الانفتاح على الحضارات الأخرى والاستعارة من جهود السابقين... وقد انعكس هذا بوضوح على تاريخ المسلمين بعد

[1] أحمد جمال العمري، الشروح للشعر الجاهلي، نشأتها وتطورها، دار المعارف، ط1، 1981م، ج1، ص172.

[2] أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ص73.

[3] أبو منصور الجواليقي، المعرب من الكلام الأعجمي على حروف المعجم، تح: ف. عبد الرحيم، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1 ،1410هـ –1990م، ص13.

ذلك) [1] ، كما (اهتم علماء اللغة بهذه الطائفة من الكلمات ووضعوا لمعرفتها ضوابط سموها الكلمات المعرّبة أو المعربة)[2].

(ولعل اللغة التي حازت قصب السبق في إعارتها للغة العربية ألفاظا كثيرة من الفارسية)[3].

ومما يؤكد ذلك ويعضده قول الأزهري مستدلا على هذه الكثرة التي أفضت إلى مزاحمة كلمة "الفارسي" لـ "لأعجمي" لدى علماء اللغة بل أنها أصبحت مرادفا لها (ومن كلام الفرس مالا يحصى مما قد أعربته العرب)[4] وفي نفس السياق يقول الجاحظ في مؤلفه "البيان والتبيين": (أهل المدينة نزل فيهم ناس من الفرس فعلقوا بألفاظهم، فيسمون البطيخ الخربز والسميط الروذق والمصوص المزوز ... واعلم أن العرب أبقوا بعض الألفاظ المعجمية على صورتها الأصلية وبعضها غيروها قليلا)[5] ويرجع سبب لجوء أي لغة من (اللغات إلى الاقتراض هو احتكاك الأمم بعضها ببعض نظرا للمصالح المتبادلة بينها في جميع المجالات ولذلك فإنه من المتعذر أن تظل لغة بمؤمن من الاحتكاك بلغة أخرى)[6] حتى بات من اللازم أن يصبح الاحتكاك هو قدر اللغات البشرية بحيث إن كل لغة تأخذ وتعطي وتؤثر وتتأثر و(أهم ناحية يظهر فيها هذا التأثير هي الناحية المتعلقة بالمفردات، ففي هذه الناحية على الأخص حيث تنشط حركة التبادل بين اللغات ويكثر اقتباس من بعضها البعض)[7]. وقبل الخوض في مواصلة الحديث عن المعرب والغريب، وتحديد مفاهيم كل واحد منهما ،

---

[1] راغب السرحاني، ماذا قدم المسلمون للعالم؟، مؤسسة اقرا للنشر والتوزيع والترجمة،ط2 ،1430هـ - ،2009م،ج1، ص46.

[2] أدي شير، الألفاظ الفارسية المعربة، دار العرب للبستاتي، القاهرة، ط2، 1978-1988م. ص4.

[3] نفسه.

[4] أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري، تهذيب اللغة، دار الكتاب العربي، مصر، (د، ط)، 1967م، ج10، ص585.

[5] نفسه ، ،ص03 نقلا عن الجاحظ (البيان والتبيين)

[6] علي عبد الواحد الوافي، علم اللغة، نهضة مصر، ط9، 2004م، ص229.

[7] قندريس، اللغة، تر: عبد الحميد الدواخلي، ومحمد القصاص، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2014م، ص347.

يجب أن يتوقف البحث مع وجهة نظر اللغويين وهي ضرورة اقتضتها المنهجية لتوضيح هذين المصطلحين، يتعين أن نتلمس الجذر اللغوي لهما بدءا بالمعرب ثم الغريب بعد ذلك.

1/ تعريف المعرب لغة واصطلاحا

أ/ **المعرب لغة:** لقد أشار المعجم اللغوي إلى مفهوم المعرب في العديد من المعاجم ومن بينها معجم (لسان العرب) لابن منظور مادة (عرب) كالآتي: (النسب إلى الأعراب: أعرابي قال سيبويه: إنما قيل في النسب إلى الأعراب، أعرابي، لأنه لا واحد له على هذا المعنى ألا ترى أنك تقول العرب فلا يكون على هذا المعنى؟ فهذا يقويه، وعربي: بين العروبة والعروبية وهما من المصادر التي لا أفعال لها، وعرّب منطقه أي: هذبه من اللحن والإعراب الذي هو النحو إنما هو الإبانة عن المعاني بالألفاظ. وتعريب الاسم الأعجمي، أن تتفوه به العرب على منهاجها)[1].

وجاء في تهذيب اللغة للأزهري: (رجل عربي: إذا كان نسبه في العرب ثابتا وإن لم يكن فصيحا وجمعه العرب، كما يقال: رجل مجوسي، ويهودي، والجمع يحذف ياء النسبة اليهود والمجوس. ورجل مُعْرِبٌ: إذا كان فصيحا، وإن كان عجمي النسب، ورجل أعرابي: بالألف إذا كان بدويا، صاحب نجعة وانتواء وارتياد للكلإ، وتتبع لمساقط الغيث وسواء كان من العرب أو من مواليهم ويجمع الأعرابي على الاعراب والأعاريب. ويقال عرّبت له الكلام تعريبا وأعربته له إعرابا إذا بينته له حتى لا يكون فيه حضرمة والإعراب والتعريب معناهما واحد، عرّبت عن القوم إذا تكلمت عنهم واحتججت لهم.

كما يقال: أعرب عن لسانه أي أبان وأفصح...)[2].

[1] ابن منظور، لسان العرب، مادة (عرب)، ص2864 وما بعدها.

[2] أبو منصور محمد بن أحمد، الأزهري، تهذيب اللغة، ص52.

وقال الزمخشري في مؤلفه " أساس البلاغة" وهو (من العرب العرباء والعارب وهم الصرحاء الخلّصُ وفلان من المستعربة وهم الدخلاء فيهم. وعرب عن صاحبه تعريبا إذا تكلم عنه واحتج لهم وعرّب عليه: قبح عليه كلامه كما تقول احتج عليه أو من العرب وهو الفساد. وقد أعرب فرسك إذا صهل، فعرف بصهيله أنه عربي وهذه خيل وإبل أعراب)[1].

ب/ المعرّب اصطلاحا: فهو (ما استعمله العرب من الألفاظ الموضوعة لمعان في غير لغتها)[2] ولعل أول من استخدم مصطلح المعرّب هو "الخليل بن أحمد الفراهيدي"(ت175هـ) في "معجمه العين" ثم شاع بعد ذلك لدى القدماء الذين استخدموه ولم يخرجوا عن معناه من خلال أقوالهم وآرائهم حوله ومن تعريفاتهم له قول "الجواليقي" في مؤلفه المعرب هو:(ما تكلمت به العرب من الكلام الأعجمي ونطق به القرآن المجيد وورد في أخبار الرسول (صلى الله عليه وسلم) والصحابة التابعين، وذكرته العرب في أشعارها وأخبارها ليعرف الدخيل من الصريح)[3].

ويعرفه "الفيومي" في مؤلفه "المصباح المنير" قائلا (هو ما تلقته العرب من العجم نكرة نحو – إبرسيم– ثم ما أمكن حمله على نظيره من الأبنية العربية حملوه عليه وربما لم يحملوه على نظيره بل تكلموا به كما تلقوه وربما تلعبوا به فاشتقوا منه)[4].

ويعرفه "الزبيدي" بقوله: (بأنه ما استعمله العرب من الألفاظ الموضوعة لمعان في غير لغتها)[5].

---

[1] الزمخشري، أساس البلاغة، ج1، ص644-645.

[2] السيد إدي شير، الألفاظ الفارسية المعربة، ص95.

[3] نفسه.

[4] أحمد بن محمد بن علي الفيومي، المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، ص400.

[5] السيد المرتضى الحسيني الزبيدي، تاج العروس، تح: عبد الستار أحمد فراج وآخرون– الكويت– (د. ط)، (د.ت)، (المقدمة)، ج1، ص27.

كما عرفه "الجوهري" انطلاقا من الجانب التطبيقي قائلا: (تعريف الاسم الأعجمي: أن تتفوه به العرب على منهاجها تقول عرّبته العرب وأعربته أيضا)[1].

من خلال ملاحظاتنا لتلك التعريفات المختلفة التي تناولت المعرب بمفهوميه الاصطلاحي والشكلي تبين أن استخدام المعرب، أصبح وسيلة من وسائل اتساع اللغة ونموها من جهة، ومن جهة أخرى اختلاط اللغات وتبادل الأقوام لثقافاتهم المتعددة، وهي ظاهرة حتمية تنشأ عن التقاء الثقافات وتأثير بعضها في بعض –كما مر بنا– إلا أن هذا التلاقح الذي تم بين هذين المصطلحين لم يكن اعتباطيا؛ بل تم التعامل معه بطريقتين اثنتين وهما: إما بطريقة إجرائية خاضعة للتصرف وتكون بالتهذيب، والتشذيب، وهو أمر لا مفر منه لكون العربية (لغة ذات نظام منسجم متماسك يشد بعضه بعضا تجري فيها الألفاظ على نسق خاص، في حروفها وأصواتها، وفي مادتها وتركيبها، وفي هيئتها وبنائها)[2] وإما أن يبقى على وزنه وأصله وهو كثير يتعلق بألفاظ دالة على (الأعلام كسجستان، ورامهرمز، وقليل من غير الأعلام كفرند ومع ذلك فقد غيروا الأعلام أحيانا مثل كسرى وقابوس)[3] .

وعلى ضوء ما تقدم نستنتج أن أية لفظة أعجمية تناولها علماء اللغة يقومون بتعريبها وتحويلها وفق القواعد والأحكام العربية نفسها والتي يجري عليها ما يجري على تلك (فتتوارد عليها علامات الإعراب إلا في بعض الأحوال. وتعرف ب(الـ). وتضاف ويضاف إليها. وتثنى وتجمع. وتذكر وتؤنث وفوق ذلك كله تصرف أهل اللغة في الكلمة المعربة وإعمالهم مباضع الاشتقاق في بنيتها)[4].

---

[1] إسماعيل بن حماد، الجوهري، الصحاح، تاج اللغة، وصحاح العربية، تح: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، ط2، 1399هـ–1979م، ج1، ص179.

[2] محمد المبارك، فقه اللغة والخصائص العربية، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط2، 1383هـ–1964م، ص291.

[3] نفسه، ص299.

[4] عبد القادر بن مصطفى المغربي، الاشتقاق والتعريب، مطبعة الهلال بالفجالة – مصر– (د، ط)، 1908م، ص77.

وسيتناول البحث ذكر ما ورد في ديوان ابن حمديس في مدحياته –على وجه الخصوص– من ألفاظ أعجمية فارسية ومن ثم عرضها كما وردت في ديوانه وحسب ترتيبها في كل قصيدة وهي كالآتي:

الكلمات المعربة	عدد مرات التكرار	الصفحة	المعنى
سنور	2	197 234	معرب، وهو الدّروع، وقيل كل سلاح يتقى به فهو سنور[1].
زرفن	1	317	الزرفين: جماعة من الناس، والزرفين تعريب زورفين[2] وهو حلقة الباب. قال الجوهري: الزرفين، والزرفين: فارسي معرب. وقد زرفن صدغيه: كلمة مولدة.
فولاذ	5مرات	164 171 358 451 466	الفولاذ من الحديد، وهو معرّب، وهو مُصَاصُ الحديد المنقى من خبثه. وأصله بولاد بالباء الفارسية[3].
دست	6 مرات	233 440 454 456 460 508	الدست: اللباس والوسادة ، والورق ،وصدر البيت، وصدر المجلس، والحيلة، واليد، والفائدة ،والنصرة، والقوة نوالقاعدن واللقب ، والمقياس...الخ. ودست بالكردية معناها اليد[4]. واستعمله المتأخرون بمعنى الديوان، ومجلس الوزارة. كما تعني الصحراء وهي الدشت بالفارسية[5].

[1] ابن بري، الدرر اللوامع، (عبد الله بن بري بن عبد الجبار المقدسي الأصل المصري)، تح: إبراهيم السامرائي، مؤسسة الرسالة، (د. ط)، (د. ت)، ص111.

[2] ابن منظور، لسان العرب، ج13، ص197.

[3] الأزهري، تهذيب اللغة، ج14، ص311.

[4] السيد إدى شير، الألفاظ الفارسية المعربة، ص63.

[5] الفيروزآبادي، القاموس المحيط، تح: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، ط8، 2005م، ج1، ص151.

الفرند	2مرات	247 384	اسم ثوب، وفرند السيف: وشيه[1] ،فرند السيف: جوهره وماؤه الذي يجرى فيه.
ناجود	1	197	هي كل إناء يجعل فيه الشراب من جفنة أو غيرها ،وقيل هي الكأس ،وقيل هي الخمر الجيد، وهو مذكر[2]
المهرق	2	60 330	المهرق: بمعنى الصحيفة تعريب مهْرة[3].
شطرنج	1	48	لعبة مشهورة، والسين لغة فيه، وهو معرب عن شترنك، وشترنك أصله شاه تُرنك أي الشاه لطيف أوالشاه للطيفن أو مركب من "شت" وهو تخفيف شتل ويطلق على الحصة التي يعطيها المقامر بعد نهاية اللعب إلى الذين حضروا المجلس، ومن "رنك" ومعناه القمار. أو مركب من "شتر" وهو العدو باللغة الهندية ومن "رنك" ومعناه الحيلة أي حيلة العدو أو مشيته[4].
السدير	1	494	قصر بناه الملك النعمان ابن امرئ القيس ابن أوس. وهو معرب سه دير. قال في البرهان القاطع: "سه دير" هو قصر الخورنق المشهور الذي بناه سنمّار وقيل له: سه دير لأنه كان في داخله ثلاث قبب فإن "دير" باللغة البهلوية معناها القبة، وقال في مادة (سنمار) على وزن معمار اسم بناء رومي بنى الخورنق واسمه بالعربية السنمّار بتشديد الميم.. [5].
الخورنق	1	494	معرب خورنه ، وهو عمارة بديعة من غرائب الدهر، بناها النعمان ابن منذر لبهرام كورو هو(يزدجرد ملك الفرس) كان فيها قصران متناهيا البداعة أحدهما يسمى (خورنقا)

[1] الأزهري، تهذيب اللغة، ج14، ص173.

[2] ابن منظور، لسان العرب، مادة: (نجد)، ص4349.

[3] السيد إدى شير، الألفاظ الفارسية المعربة، ص148.

[4] نفسه ، ص101.

[5] نفسه ، ص86.

			وفيه كانت تنصب مائدة الأكل(مركب من خورن أي آكل ،ومن كاه أي(محل) والآخر سدير[1].
القسورة	2	60 460	العزيز يقتسر غيره أي يقهره والجمع قساور، والقسَور والقسورة اسمان للأسد، أنثوه كما قالوا أسامة إلا أن أسامة معرفة[2].
إبريق	2	244 379	الإبريق: إناء من خزف أو معدن جمع أباريق معرّب أبريز ومعناه يصب الماء وهو يطلق بالفارسية على الدلو أيضا وكأس الحمام والسطل وغير ذلك مما يضارعها[3].
الإوان والإيوان	2	244 379	الصُفّة العظيمة، كالأزج، والأزج بيت يبنى طولا معرب ومنه إيوان كسرى ، قال الشاعر: إيوان كسرى[4].

من خلال ملاحظة تلك الألفاظ المعربة المقتطفة من مدحيات ابن حمديس يتجلى لنا أنه رغم كثافة تلك التركيبة البشرية التي تشكلت من تمازج عناصر وأجناس مختلفة، والتي توحي لأول وهلة بإمكانية تسرب ألفاظها، نتيجة اختلاط الشعراء بهؤلاء باعتبار اللغات مثلها مثل الإنسان تأخذ وتقترض من بعضها البعض وتؤثر وتتأثر لكن ذلك لم يحدث بالكم المتوقع، على أن نضع في الحسبان أنه ثبت (أن الأندلسيين لم يكونوا يعرفون العربية الفصحى والعامية فقط وإنما كانوا يعرفون إلى جانبها لغة أجنبية أخرى هي إحدى اللهجات العامية المتفرعة من اللاتينية وكانت هذه اللاتينية العامية لغة الإسبان عند الفتح العربي)[5]، ومما يدل كذلك على نسبية التسرب هو ما لاحظناه في شعر ابن حمديس حيث كانت تلك الكلمات قليلة، ولعل ذلك يرجع إلى كون (العنصر العربي الممتزج على مر السنين بالعنصر

[1] السيد إدى شير، الألفاظ الفارسية المعربة ، ص86-87.

[2] ابن منظور، لسان العرب، مادة (قسر)، ص3623.

[3] السيد إدي شير، الألفاظ الفارسية المعربة، ص87-88.

[4] نفسه، ص13.

[5] أحمد هيكل، الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، دار المعارف، ط1، 1979م، ص46.

الإسباني والمؤلف من هذا الامتزاج من هم أجدر سكان إسبانيا الإسلامية باسم الأندلسيين)[1] علاوة على توافد موجات بشرية هائلة، انتشرت (في أقاليمها المختلفة انتشارا متغلغلا وكانوا يمثلون أكثر القبائل العربية العدنانية منها والقحطانية)[2] والذي يعنينا في هذه العجالة هو الإشارة إلى أبرز الكلمات المعربة التي وردت في شعر ابن حمديس والتي لم تكن بالقدر المتوقع -كما سبقت الإشارة إلى ذلك- ولقد اعتمد على تكرار الكلمات المستخدمة في ذلك العصر ومنها كلمة (الدسّت) التي كانت تستخدم للتعبير عن ديوان الملك والمقام الذي يجلس فيه مع وزارته، فضلا عن كلمة (الفولاذ) التي كررها هي الأخرى. بالإضافة إلى كلمات أخرى ذات دلالات مختلفة.

وخلاصة القول هذه أبرز الكلمات المعربة التي ورد ذكرها في مدحيات ابن حمديس بعد استقصاء ديوانه ،ومن ثم دراستها وتوثيقها بالمصادر المعتمدعليها والمشار إليها في الهوامش وقد بلغ هذه الألفاظ المعربة(12) كلمة وهي قليلة – كما تمت الإشارة الى ذلك آنفا – لو قورنت بالكم الهائل من المفردات الفارسية التي دخلت في لغتهم علاوة على عدد القصائد التي نظمت في المدح وكذا تردده على الحانات والأديرة – التي تفوق العد – التي يؤمها العديد من الأجناس البشرية المشكلة للنسيج العمراني الأندلسي، ولعل شاعرنا قذ نأى بنفسه عنها وآثر التشبث بالتمازج المفرداتي المشكل من الطبيعة بشتى أنواعها من صامتة وحية واصطناعية، وكذلك لمالها علاقة بالحياة السياسية القائمة على الجهاد والأدل على ذلك تكراره لكلمتي (فرند)و(دست) فالأولى تكررت (ست مرات)والثانية (خمس مرات) وكلاهما مرتبط بالجانب السياسي والمتمثل في الجهاد لكونه أحد المقومات التي ارتكزت عليها الحياة في صقلية حيث(قضت حياتها في جهاد متصل فكانت أشبه ما تكون بقاعدة للنشاط الحربي، وكان المسلمون في شتى بقاع الأرض يعتبرونها دار جهاد...) [3] وتبقى

[1] أحمد هيكل، الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة ، ص 31.

[2] نفسه، ص20.

[3] فوزي عيسى، الشعر العربي في صقلية، ص 133- 136.

صورة الجهاد تلاحق الشاعر وتلازمه في كل مكان؛ لأن البلاد العربية والأندلسية على وجه الخصوص كانت ميدان حرب مع العدو، وما ذكر الشاعر لـ (الفرند) والتي أكثر استخدامها في الحرب لدلالتها الحربية ويلازم ذكرها مع السيف لأنها من توابعه، وما معركة الزلاقة التي وقعت سنة (479هـ) إلا أكبر دليل على مواصلة الحروب ضد الروم.

2: الألفاظ الغريبة

أ/ تعريف الغريب لغة:

غربت الشمس: (تغرب (غروبا) بعدت وتوارت في مغيبها و(غرب) الشخص بالضم (غرابة) بعد عن وطنه فهو (غريب) فعيل بمعنى فاعل وجمعه (غرباء) و(غربته) أنا (تغريبا) (فتغرب) و(اغترب). وكلام (غريب) بعيد من الفهم. و(الغرب) الحدة من كل شيء نحو الفأس والسكين حتى قيل: اقطع (غَرْبَ) لسانه أي حدّته، وقولهم سهم: (غرّبٌ) فيه لغات السكون والفتح وجعله مع كل واحد صفة لسهم ومضافا إليه أي لا يدرى من رمى به وهل من (مغرّبة خبر) بالإضافة وبفتح الراء وتكسر مع التثقيل فيهما أي من حالة حاملة لخبر من موضع بعيد)[1].

ب/ تعريف الغريب اصطلاحا:

فهو (الكلام الغامض البعيد عن الفهم كالغريب من الناس وهو على وجهين أحدهما: أن يراد به بعيد المعنى، أو غامضه، لا يتناوله الفهم إلا عن بعد ومعاناة فكر، ثانيهما: أن يراد به كلام بعدت به الدار، ونأى به المحل من شواذ قبائل العرب، فإذا وقعت إلينا الكلمة من لغاتهم استغربناها، وهذا الوجه الأخير هو ما يعرف بالغريب)[2].

[1] أحمد بن محمد بن علي الفيومي، المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، ص444.

[2] أحمد بن محمد الخطابي، مقدمة غريب الحديث، السلسلة الجديدة من مطبوعات العثمانية دائرة المعارف، بحيدر أباد الدكن، الهند(د.ط) ،1384هـ -1965م، ج1، ص70-77.

ومن هنا يتضح لنا أن غرابة الكلمة عند اللغويين القدماء إلى سببين هما: بعدها وغموضها.

ومن هذا المنطلق يمكن القول أن الغريب من الكلام في نظر معظم النقاد هو (أن تكون اللفظة مألوفة الاستعمال بعيدة عن الوحشية نسبة إلى اسم الوحش الذي يسكن القفار وليس بأنس وكذلك الألفاظ التي لم تكن مأنوسة الاستعمال)[1] وعلى هذا فالوحشي من الألفاظ ما يكون بينه وبين ذهن المتلقي انفصال تام في إدراك الدلالة حتى أن أبا هلال جعله (التعقيد والإغلاق والتقعير)[2].

ومن المدهش أن رجلا كالجاحظ (لم يأخذ المسألة على إطلاقها وإنما ربط هذا الاستعمال اللغوي بالإطار الاجتماعي له، فالمتكلم أن يسلك هذا المسلك إذا كان بدويا أعرابيا لوجود التلاؤم بين طبيعة اللفظة وطبيعة مستعمليها ومتلقيها، فإن الوحشي من الكلام يفهمه الوحشي من الناس)[3].

وجواز هذا الاستعمال ليس راجعا إلى حسن الذات في اللفظة وإنما راجع (إلى أن كثيرا من الشعراء كان أعرابيا قد غلبت عليه العجرفية، كما أن طبيعة التطور الثقافي والعلمي استدعت وجود هذه النماذج كشواهد على الغريب، وليس معنى هذا أن الإتيان بها كان يأتي على جهة التطلب لها، والتكلف في استعمالها ولكن لجريان العادة والسجية بذلك)[4].

والحق أن الواقع الفني في الشعر هو الذي هيأ لهذا المبحث (أن يحتل مكانة مهمة في كثير من المؤلفات فقد أكثر بعض الشعراء من الغريب، بل يجهدون أنفسهم في اصطياد ألفاظه، كالعجاج ورؤبة وأبي تمام وأبي العلاء)[5].

---

[1] ابن الأثير، المثل السائر، ج1، ص228.

[2] محمد عبد المطلب، جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، ص102.

[3] نفسه، ص 103.

[4] الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص175-176.

[5] محمد عبد المطلب، جدلية الإفراد والتركيب، ص104

(فالوحشي من الألفاظ، هو الغريب الذي يقل استعماله في زمن معين)[1] ، ويبدوا أن بعض الدارسين القدامى قد خرجوا من هذا الموقف من اللفظة الغريبة ورأوا أن الكلام الفصيح ما كان في ألفاظه عنجهية الغرابة وبعد الإحاطة عن الأفئدة الإحاطة بمعناه، وعز عن الإفهام إدراكه فما هذا حاله يصفون بالفصاحة وقد اعتبر العلوي (ذلك جهلا بمحاسن الكلام وأوضاع البلاغة باعتبار أن الفصاحة هي البيان والظهور، بحيث تكون الألفاظ قريبة المعنى فلا يبعد تناولها مع سهولة ألفاظها)[2]. والذي لا نشك فيه ان الحديث عن وحشية اللفظ كان ذا دلالة محددة عند السلف من خلال ما تمرسوا به من تتبع للصيغ والاستعانة في هذا التتبع بثقافة لغوية واسعة، ويمكن أن تفيد في مجال رصد الخواص والتعبير لنص معين واستخلاص الحقائق الجمالية التي تستكن في صياغته باعتبارها رصدا موضوعيا يعتمد على الوضع الذي يتخذه المنشئ تجاه لغته، دون إغفال عامل التطور، أو طبيعة البيئة الاجتماعية والثقافية للمبدع والمتلقي على حد سواء.

وعلى الرغم من الدقة والتحليل في مفهوم (الوحشية)، نجد أن هناك محاولة لربطه بأمور انطباعية في دائرة (الرقة والجزالة)، دون وضع التوصيف الجامع لمثل هذين المصطلحين وإنما حاول كل مؤلف أن يحدد الفارق من خلال ربط المصطلح بطبيعة الاستعمال بأبعاده المكانية أو الزمانية، وقد أشار "القاضي الجرجاني" إلى ذلك دون أن يقدم تحديدا واضحا لمفهوم هذه المصطلحات التي رددها في حديثه عن الشعر لكنه يعود ويتقدم خطوة أخرى رابطا بين طبيعة الصياغة وطبيعة الشخصية، حيث أصبحت اللفظة عنده مشتقة من شخصية صاحبها فالناس في ذلك تتباين أحوالهم بين الرقة والصلابة والسهولة والتوعر (بحسب اختلاف الطبائع، وتركيب الخلق فعن سلامة اللفظ تتبع سلامة الطبع، ودماثة الكلام بقدر دماثة الخلقة وأنت تجد ذلك ظاهرا في أهل عصرك وأبناء زمانك، وترى

[1] محمد عبد المطلب، جدلية الإفراد والتركيب ، ص105.

[2] ابن الأثير، المثل السائر،ج1، ص237.

الجافي الجلف منهم كز الألفاظ معقد الكلام وعر الخطاب حتى إنك ربما وجدت ألفاظه في صوته ونغمته وفي جرسه ولهجته)[1].

لقد وظف الشعراء على مر العصور عددا هائلا من الألفاظ الغريبة التي تفضي بالمتلقي إلى البحث عن معانيها بين ثنايا المعاجم والقواميس لتفسيرها ولكن لا (لكي تعطينا المعنى الدقيق الذي أراده الشاعر، وإنما لتعطينا النواة التي يدور حولها المعنى، ونفس المعاجم اللغوية تشهد لفكرتنا فنحن نجد للفظة معاني كثيرة تقترب وتبتعد من أصل المعنى، كأنه ليس للفظه معنى محددا تماما)[2] مشكلة بذلك (حاجزا صفيقا يجعلنا مطالبين بإزالة الحاجز بالبحث عن معاني الكلمات، ودلالتها في المعاجم اللغوية وأمهات الكتب الأدبية وقد نحاول فنرجع بغير طائل)[3] ويميل "طه حسين" إلى الرأي ذاته من خلال مقدمة كتابه حديث الأربعاء قائلا: (...ألفاظ تنبو عنها أذنه وتستغلق معانيه عليه فإذا حاول فهمها لجأ إلى الشروح والمعاجم فإذا هذه الشروح والمعاجم مضطربة شديدة الاختلاط كثيرة الاستطراد وإذا فهمها ليس أدنى إليه وأيسر عليه فهم النص الشعري الذي يلتمس تأويله وتفسيره وقد وقع المسكين على شرح ابن الأنباري للمفضليات فضل ضلالا بعيدا في هذا الكلام الكثير التي تختلف فيه الروايات والأقاويل ومسائل النحو ومذاهب اللغويين)[4].

غير أن الحقيقة فهي على النقيض مما قيل عنها ونسب إليها، فتلك الغرابة التي تتهيأ لنا وتصادفنا عندما نحاول تفهم ألفاظها وأساليبها (منشؤها البعد الزماني والمكاني والاجتماعي والثقافي بيننا وبينهم، أما بالنسبة إليهم فليست هذه الألفاظ بالغريبة بل هي لغتهم التي يتحدثون بها، والشعر الذي يصاغ منها هو فنهم المفضل الذي كانوا ينشدونه بالبديهة

---

[1] القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد بجاوي، القاهرة، عيسى الحلبي، (د، ط)، 1966م، ص17-18

[2] شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط9، (د. ت)، ص119.

[3] سعد شلبي، الأصول الفنية للشعر الجاهلي، مكتب غريب، الفجالة – مصر- ط2، (د. ت)، ص57.

[4] طه حسين، حديث الأربعاء، دار المعارف، (د. ط)، 1957م،ج1، ص11.

أو شبه البديهة)[1]، ويميل محمد النويهي إلى هذا الرأي قائلا: (وإن كان يضيع علينا –بطبيعة الحال– كثير من أسراره من أثر تطاول القرون واختلاف اللغة والنبرة، لكن لا يزال فيه ما يشهد باهتزاز نغمه بهزات الحياة الزاخرة وتدفقه بدمها الحار والتهاب أنفاسه بسخونة الحديث الآدمي الصادق الذي يتصعد من واقع التجربة الشعرية).[2]

ولم يكن شاعرنا بمنأى عن هذا المسار بل إن الغرابة اللفظية أخذت قسطها من شعره، وهي راجعة الى طبيعة اللغة وتفريعاتها، والبيئة ومؤثراتها لأن لكل أمة (في عصر من العصور لها طابع خاص يطبع أدبها هذا الطابع هو نتيجة بيئية ،والأدب نفسه وإن اشترك كله في الخضوع لقوانين اللغة العربية من نحو وصرف وبحور وشعر وقافية فإنه يختلف إلى درجة كبيرة باختلاف البيئة التي تنتجه)[3].

حيث لجأ الشاعر إلى استخدام الألفاظ رغم غرابتها؛ لأن كل لفظة من ألفاظ اللغة العربية (مستقلة بوجودها متميزة بشخصيتها، فليس هناك لفظة يمكن أن تتساوى مع لفظة أخرى في محصولها من الشعور).[4]

وبالتالي فإن اشتمال شعر ابن حمديس على اللفظ الغريب سببه أن (اللغة في المغرب لم يسرع بها التغيير مثلما أسرع بها في المشرق... لأن المشارقة لانت لغتهم باختلاط الأعاجم على حين نجد شعر ابن حمديس أكثر غرابة وأغمض لفظا)[5].

والجدول التالي يوضح هذه الكلمات ومعانيها وعدد مرات تكرارها لكل كلمة ومواضعها في مدحياته.

---

[1] سعد شلبي، الأصول الفنية للشعر الجاهلي، ص59.

[2] محمد النويهي، الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه، دار القومية للطباعة والنشر–مصر– ط1، (د. ت)، ص35.

[3] أحمد أمين، موسوعة النقد الأدبي، دار الكتاب العربي، بيروت – لبنان–، ط4، 1387هـ–1997م، ص22.

[4] محمد زكي العشماوي، النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1982م، ص226.

[5] عبد المنعم خفاجي، الأدب الأندلسي، ص788.

الكلمات المعربة	عدد مرات التكرار	الصفحة	المعنى
الإلال	3	91 230 532	الأُلّة: السلاح، وجميع أداة الحرب، ويقال: ماله أُلٌّ وغُلٌّ.[1]
القوانس	2	210 275	القونس: مقدّم البيضه، قال: وإنما قالوا: قونس الفرس، لمقدم رأسه، وهي الحديدة الطويلة في أعلاها، ج قوانس. قونس المرأة مقدم رأسها[2].
الديماس	1	254	الديماس: الكِنُّ، أراد أنه كان مخدّرا لم ير شمسا ولا ريحا، وقيل هو السرب المظلم،– الحمام، ج دياميس ودماميس[3].
نينان	1	330	النون، من حروف الزيادة، ولو قيل: (نن) في الشعر جاز، وهي الدواة، والحوت جمعها نينان وأنوان: وقيل هي شفرة السيف[4].
صيلم	1	414	الأكلة الواحدة كل يوم، والصيلم الأمر المفني المستأصل. والصيلم: الداهية[5].
معق	1	445	معق: المَعق، والمُعق، كالعُمق، بئر مَعيقه كعميقة وقد مَعُقَت معاقة وامعقتها وأعْمقتها وإنها لبعيدة العمق والمعْق، وفج معيق وقلّما يقولونه إنها المعروف عميق[6].
غلس	1	373	الغلس: الظلام من آخر الليل، ويقال: غلَّسْنا، أي سرنا بغلس والغَلسُ: أول الصبح الصادق المنتشر في الآفاق[7].
قوصرة	1	225	القَوْصَرَة والقوصرّة بالتشديد: وعاء من قصب يرفع فيه التمر من البواري[8].

[1] لسان العرب، لابن منظور، مادة (أَلل)، ج7، ص187.

[2] تاج العروس، الزبيدي، مادة (قنس)، ج16، ص405.

[3] ابن منظور، لسان العرب، مادة (دمس)، ج11، ص238.

[4] نفسه، مادة (نون)،ج3، ص64.

[5] الأزهري، تهذيب اللغة، مادة (صلم)، ج8،ص69.

[6] نفسه ، مادة (معق)،ج2، ص139.

[7] نفسه ، مادة (غلس)،ج11، ص255.

[8] ابن منظور، لسان العرب، مادة (قصر)،ج41، ص3657.

النقس	2	64 330	النقس: الذي يكتب به، بالكسر، والنقس: المداد، والجمع: أنقاس وأنقُس[1] .
القُمُّحَان	1	503	قيل: الزعفران وقيل: الوَرْسُ وقيل: زبد الخمر ،وقيل: طيب[2]
أضأة	2	445 504	الأضاة: غدير صغير، وهو مَسيل الماء إلى الغدير المتصل به، وجمعها أضا وإضاء[3].
هدان	1	508	الهدان: الأحمق الجافي الوخم، الثقيل في الحرب جمع هُدُونْ[4] هُدُونْ[4]
صلادم	1	447	صلدم: الصِّلْدَمُ والصُّلَادِم: الشديد الحافر، وقيل الصِّلدم القوي الشديد من الحافر، والأنثى صلدمة ،ورأس صلدم وصلادم، بالضم: صُلب، وفرس صِلدم بالكسر صُلب شديد[5]
الشلو	4	253 255 508 509	الشِلو: العضو، و–القطعة من اللحم والبقية من كل شيء ج أشلاء[6]

ومن نافلة القول: إن هذه الكلمات التي وسمت بالغريبة ،والتي وظفها ابن حمديس في شعره قد بلغ عددها (14) كلمة وهي قليلة شأنها في ذلك شأن الكلمات المعربة، على الرغم من تواتر القصائد المدحية ولعل الشاعر قد أهملها لوحشيتها وعدم استساغتها، والأدل على ذلك أن ما ذكر منها فهي تدور حول أسماء الآلات الحربية المستخدمة آنذاك، مما يتهيأ للمتلقي بأنها غريبة لعدم استعمالها في الوقت الحالي، علاوة على أن بعضها اختص بأوصاف بعض الحيوانات التي كانت تعبر الفيافي، وتعمر جنباتها، وعلى الرغم مما قيل حول غرابتها فإنها لو وضعت كلمات أخرى مكانها، لما استطاعت أن تؤدي المعنى

[1] ابن منظور، لسان العرب ، مادة (نقس)،ج48، ص4522.

[2] نفسه ، مادة (قمح)، ج39،ص3734.

[3] نفسه ،ج2، ص69.

[4] نفسه ، مادة (هدن)،ج51، ص4638 .

[5] نفسه ، مادة (صلد)،ج 28، ص2482.

[6] مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مادة (شل)، ص492.

المفضي إليه تلك (اللفظة الأصلية التي وضعها الشاعر؛ لأنه لا يوجد في اللغة العربية مترادفات تؤدي المعنى الحقيقي)[1] .

[1] محمد زكي العشماوي، النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص276.

الفصل الثالث

البنية التركيبية لمدحيات ابن حمديس

- الجملة الشعرية-

أولا- مفهوم البنية التركيبية

1- الجملة الشعرية عند القدماء والمحدثين

2- التقديم والتأخير وموضعهما في الجملة العربية

3- الحذف

4- الالتفات

ثانيا: البنية التركيبية والأساليب البلاغية

أ - النداء

ب - الأمر

ج- النهي

د- الاستفهام

تبنى القصيدة العربية على مجموعة من المستويات وتتمثل في المستوى الإيقاعي، والمستوى التركيبي، والمستوى الإحالي (الدلالي)، ولا يتم قراءة كل مستوى منفصلا عن الآخر إلا من أجل الضرورة الدراسية لكونه يشكل جزءا من بناء كلّي تتفاعل فيه جل العناصر المكونة للبنى كل في موقعه منفصلا ومتلاحما مع غيره، وحين نقف في هذا البحث على المستوى التركيبي لمقاربة البنى الفاعلة في قصائد ابن حمديس المدحية –تحديدا–، لا يمكن غض الطرف عن تفاعل المستويات جميعا.

ونريد بالمستوى التركيبي العلاقة الداخلية والخارجية بين العناصر المكونة للقصيدة، وإذا ما حاولنا تحديد مكان الكلمة في نظام اللغة بوصفها عنصرا من عناصر المحور "الأفقي" والذي يتمثل في التتابع الأفقي للكلمات في السياقات التي تدرس فيه العلاقات بين الأبواب النحوية ممثلة في الكلمات والكلمة بوصفها عنصرا من عناصر المحور"الرأسي" والذي يقوم على أساس اختلاف الصيغ في المادة الواحدة...) وتعتبر(تراكيب الشعر أكثر حرية في تأليف كلماتها من حيث التقديم والتأخير وذلك ناشئ عن قصد التوفيق بين وزن الشعر وحركات العبارة فتبدو الجمل في نظام غير طبيعي)[1]، وفي نفس السياق تقول عزيزة فوال، (الشعر يكسر البناء المنطقي للجملة فيقف على غير مواضع الوقوف، ويفصل بين أجزاء الجملة بعضها عن بعض، ويشعب كثيرا عن هذه الأجزاء ويكون هذا مقبولا، لأنه فصل وتشعيث في مقابل غاية فنية وتحطيم يرمي إلى بناء آخر فهو هدم من أجل البناء الشعري، وكسر من أجل التركيب الفني)[2].

وعليه فالتركيب هو نفسه البناء بحيث يتعلق كل عنصر بآخر فيحدث الاتصال الذي (ينشئ المعنى المركب، أو "المعنى التام" أو"المعنى المفيد"، أو"المعنى الذي يحسن السكوت

[1] أحمد الشايب، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، ص 69

[2] محمد حماسة عبد اللطيف، بناء الجملة العربية، دارغريب، القاهرة،(د. ط)، 2003م، ص26.

عليه")[1] الأمر الذي دفع بالعلماء إلى النظر في قيمة بناء الجملة (بوصفها الخلية الدلالية المتماسكة بنيويا، ثم ينشأ الوعي المتدرج نحو الأجزاء المركبة لها من الكلمات والكلمات من الحروف)[2].

وخلاصة القول إن"البنية التركيبية" من المصطلحات المركبة –كما مر بنا– إذ هي مركب وصفي يتكون من "البنية والتركيبية" ولذلك كان لزاما علينا أن نعرف كل مصطلح على حده حتى يتم تحديد مدلول المصطلح المركب "البنية التركيبية" تحديدا علميا واضحا وهو ماقمنا به، وهي بذلك بنية أساسية مهمة في كل نص لغوي إذ تعد المستوى الذي تتمحور فيه البنيتان المفردتان ، كما تعد مرآة للدلالة التي يتمركز عليها النص ويشترك في صياغتها السياق والمقام، ولذلك يجب الاهتمام بدراسة هذه التراكيب داخل النصوص الأدبية لاستنباط الخصائص العامة لكل عمل أدبي فكل (قصيدة لها خصائصها التركيبية الخاصة بها التي تتفاعل داخلها، وعلينا أن ننتبه لهذه الخصائص في داخل القصيدة، ولا يكون البحث عن شخصية الجملة في القصيدة إلا وسيلة لمحاولة فهمها على المستوى التركيبي)[3]، وعند دراسة المستوى التركيبي في النص يصب الدارس اهتمامه حول العناصر المشكلة للجملة الشعرية وملاحظة التغيرات الطارئة في حركاتها الداخلية في الجملة.

1/ مفهوم البنية التركيبية لغة واصطلاحا:

أ–مفهوم البنية لغة:

جاء في لسان العرب: البني: نقيض الهدم، بنى بناء بنيا وبنى – مقصور– بنيانا وبنية وبناية.

[1] عباس حسن، النحو الوافي، دار المعارف، ط6، (د. ت)، ج1، ص14.

[2] عبد السلام المسدي، قضية بنيوية، دراسة ونماذج، ص64.

[3] محمد حماسه عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، ص61.

والبناء: المبنيّ ج أبنية، وأبنيات ج الجمع والجمع أبنية والبنية والبنية ما بنيته، وهو البنى والبنى والتي يقال: بنية وهي مثل: (رشوة ورشا كأن البنية الهيئة التي بني عليها مثل المشية والرّكبة)، ويقال (بُنية وبُنى وبنية وبنى بكسر الباء مقصور: مثل جزية وجِزَى)[1].

وتشترك جل المعاجم اللغوية في المفهوم نفسه، إذ يذكر الشيخ عبد الله البستاني قائلا: (بناه، يبنيه، بنيا وبناء وبنى وبنيانا وبنية وبناية نقيض، هدمه، البُنِية بالضم والكسر ما بني ج بنى وبنى)[2].

ويقول ابن فارس: (الباء والنون والياء أصل واحد، وهو بناء الشيء بضم بعضه إلى بعض، تقول بنيت البناء أبنية)[3].

وفي القاموس المحيط: (والبُنية – بالضم والكسر–: مابَنيته ج: البِنى – بالكسر– والبُنى– بالضم.. وبناء الكلمة لزوم آخرها ضربا واحدا من سكون أو حركة، لا لعامل)[4].

ويعرفها كذلك صلاح فضل بقوله (أما اصل الكلمة في اللغة العربية فيعود الى الفعل الثلاثي "بنى - يبني، بناء" ومنه جاءت كلمة بنية، وهي تعني التشييد والبناء والتركيب. وتجدر الإشارة هنا الى أن القرآن الكريم قد استخدم هذا الأصل على صورة الفعل "بنى"، والأسماء "بناء"، "وبنيان"، ولكن "مبنى" لم ترد فيه ولا في النصوص القديمة كلمة" بنية". أما النحاة فقد تحدثوا عن "البناء" الذي يقابل "الإعراب" وعن المبني للمجهول الذي يقابل المبني" للمعلوم" في أحوال الأفعال) [5]

[1] ابن منظور، لسان العرب، مادة (بنى)، ص365.

[2] الشيخ عبد الله البستاني،البستان، معجم لغوي، مكتبة لبنان، (د. ط)، 1910م،ج1، ص52.

[3] أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، (د. ط)، 1399هـ-1997م، مادة (بنى)، ص302

[4] الفيروزآبادي، القاموس المحيط، ص1264

[5] صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، منشورات دار الافاق الجديدة، بيروت، ط2، (د.ت)، ص175.

من خلال ملاحظة المعاني اللغوية نجد أنها تجمع برمتها بأنها تنطوي على دلالة معمارية واحدة تدور حول البناء والتشييد والضم، فهي تدل على الشيء المبني، كما تدل على هيئته وشكله، والملاحظ أن هذه الهيئة تكون شكلية محسوسة، كما أنها تكون كذلك معنوية في ذات الوقت.

وإذا ما برحنا نطاق المعاني المعجمية التي نجدها تتماثل في بنيتها من حيث الدلالة المعمارية والتي تدور حول البناء والتشديد والضم لكونها تدل على الشيء المبني، لنلج رحاب الدرس اللغوي العربي وأول ما يطالعنا في هذا المضمار "الخليل بن أحمد الفراهيدي" حيث يقول: (لا يكون رفعان في بنية)[1] أي كل كلمة فهي تطابق مصطلح الكلمة ومنه بنية الكلمة أي هيئتها التركيبية التي بنيت عليها وقد وردت هذه الكلمة عند "الجاحظ"(ت 255 ه) في سياقات مختلفة، وغالبا ما يقصد بها الفطرة والطبائع الجبلية كقوله: (بنية الطبائع وتركيب النفوس)[2] وقوله كذلك :(ومن أجلها عدل التركيب وسوى البنية)[3] أي الفطرة وهو معنى نصت عليه المعاجم.

ومن خلال ما تقدم يتضح لنا أن كلمة "البنية" ليست جديدة على الثقافة العربية ولا على الدرس اللغوي العربي، فهي كمصطلح علمي قد استعملت من قبل الأدباء واللغويين منذ القرون الأولى للنهضة العلمية العربية الأولى، كما استعملت لدى المتكلمين كذلك، كما وظفها قدامة بن جعفر (ت337) حيث استعمل بنية للشعر في قوله: (بنية الشعر إنما هو التسجيع والتقفية)[4]

[1] عبد القاهر الجرجاني ، الجمل في النحو،تح:علي حيد، مكتبة مجمع اللغة العربية، دمشق،(د.ط)،1392ه-1972م، ص243.

[2] الجاحظ ، الرسائل، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، (د. ط)، 1384ه-1964م، ج4، ص319.

[3] نفسه، ص43-57.

[4] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، مطبعة الجوائب، قسنطينة، ط1، 1302ه، ص17.

وقوله كذلك:(فبنية هذا الشعر على أن ألفاظه مع قصرها قد أشير بها إلى معان طوال)[1].

ويعبر "ابن سنان الخفاجي"(ت466) بـ "بنية الكلام" في قوله: (وكان أبو الحسن يسمي بنية الكلام على تقليل اللفظ ،وتكثير المعنى من غير حذف: القصر) [2] أي بناء وتركيب الكلام، فهو يقصد بذلك عملية التركيب في الكلام وتشكيله على هيئة معينة.

كما أن "الجرجاني" هو الآخر يصطنع هذا المصطلح للدلالة على التركيب اللغوي وفي ذلك يقول: (فإن غمض مكان "الكاف" و"كأن" بأن يوصف الاسم الذي فيه التشبيه بصفة لا تكون في ذلك الجنس، وأمر خاص غريب: هو بحر من البلاغة وهو بدر يسكن الأرض، وهو شمس لا تغيب، وكقوله:

شـــمس تـــألق والفـــراق غروبهـــا *** عنّـــا، وبـــدر والصـــدود كســـوفُهُ

فهو أقرب إلى أن نسميه استعارة، لأنه قد غمض تقدير حرف التشبيه فيه، إذ لا تصل إلى الكاف حتى تبطل بنية الكلام وتبدل صورته فتقول: هو كالشمس للمتألقة، إلا أن فراقها الغروب، وكالبدر إلا أن صدوده الكسوف)[3]

يتضح لنا من خلال ملاحظة هذا النص أن مصطلح بنية الكلام يقترب من مفهوم مصطلح "التركيب" في الدرس الحديث، بل يمكن اعتبار البنية كما وردت ـ عند الجرجاني ـ مفهوما تركيبيا متطورا: وإن كانت دلالة الكلمة بقيت ثابتة كما وردت في المعاجم.

ومن الجدير بالذكر أن القرآن الكريم قد استخدم (هذا الأصل على صورة الفعل بنى والأسماء "بناء"، و"بنيان"، و"مبنى"، لكن لم ترد فيه ولا في النصوص القديمة كلمة "بنية" إلا

[1] قدامة بن جعفر، نقد الشعر ، ص56.

[2] ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1402هـ-1982م، ص211.

[3] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، (د. ط)، (د. ت)، ص329.

أن النحاة نجدهم قد تحدثوا عن البناء الذي يقابل الإعراب، وعن المبني للمجهول الذي يقابل المبني للمعلوم في أحوال الأفعال)[1].

2/ مفهوم التركيب لغة واصطلاحا:

جاء في لسان العرب: ("ركب" وكل ما على فقد ركب وارتكب وكل شيء علا شيئا فقد ركبه، وتراكب السحاب وتراكم: صار بعضه فوق بعض، وركب الشيء: وضع بعضه على بعض، وقد تركب وتراكب)[2].

وجاء في قاموس المحيط: (ركّب، و–الشيء، وعليه وفيه ركوبا ومركبا: علاه، ركبه: جعله يركب، و–الشيء: وضع بعضه على البعض، وضمه إلى غيره، فصار شيئا واحدا في المنظر، يقال: ركب الفص في الخاتم، ركب السنان في الرمح، وركب الكلمة أو الجملة، وهذا تركيب يدل على كذا، والتركيب في علم الفلسفة)[3]. تأليف الشيء من مكوناته البسيطة ويقابل التحليل فعند تأملنا للشرحين اللغويين من خلال لسان العرب والقاموس المحيط نجد أنهما يدلان على وضع شيء فوق شيء مع الإجادة والإتقان وحسن الصنعة ومما يوحي بذلك أيضا قوله (يأيّها الإنسان ما غرّك بربك الكريم الذي خلقك فسواك فعدلك ، في أي صورة ما شاء ركّبك)[4] ، فالتسوية والتعديل في جسم الإنسان يفيدان إتقان صنع الخالق ومعنى "ركّبك" أي: في صورة كاملة بديعة وتقدير الآية: (في صورة عظيمة شاءها مشيئة معينة، أي: عن تدبير وتقدير)[5]، وجاء في قوله (وهو الذي أنزل من السماء فأخرجنا به نبات كل شيء فأخرجنا منه خضرا نخرج منه حبا متراكبا)6، أي وهو الذي أنزل من السحاب ماء (فأخرج بسبب هذا الماء كل صنف من أصناف النبات المختلف في شكله

[1] صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص175.

[2] ابن منظور، لسان العرب ،ص210 ، مادة (ركب).

[3] بطرس البستاني، القاموس المحيط ، ص368.

[4] سورة الانفطار، الآية: 6–7–8.

[5] محمد الطاهر بن عاشور، تفسير التحرير والتنوير، الدار التونسية للنشر، 1984م، ج30، ص176–177.

[6] سورة الأنعام، الآية: 99.

وخواصه وآثاره اختلافا متفاوتا في مراتب الزيادة والنقصان، أي يخرج من هذا الأخضر المتشعب النبات آنا بعد آن حبا متراكبا، بعضه فوق بعض وهو السنبل)[1].

أما التركيب اصطلاحا:

فهو:(عبارة عن إسناد اسم إلى اسم أو فعل إلى اسم وذلك موكل إلى المتكلم أو صاحب الرسالة)[2] ويتألف المركب من كلمتين أو أكثر لفائدة تامة أو ناقصة، ويتفرع التركيب التام إلى أنواع أخرى هي: (التركيب الإضافي، التركيب الإسنادي، والتركيب البياني، بينما يتفرع الأخير إلى تركيب وصفي وتوكيدي ومزجي)[3].

انطلاقا مما سبق نستشف أن مفهوم التركيب لا يختلف عن مفهوم التأليف وهو ما يومئ إليه قول ابن هشام في معرض تعريفه للكلام :(بأنه قول مفيد، وأقل ائتلافه من اسمين أو من فعل واسم)[4].

وفي ذلك يقول محمد عبد المطلب: طبيعة المستوى التركيبي تتصل باللغة والنظام الذي يحكمها، ونظام مفرداتها الذي له أصول في تجاور بعض المفردات وارتباطها بموضع معين في الصياغة ثم ارتباطها بسياق محدد ترد فيه، ولكن عندما يقدم المبدع عملا فنيا فإنه لا يحافظ على كل ذلك وإنما يحاول تجاوزه لخلق مستويات في الأداء ترتبط به وتنم عليه) [5] وهو بذلك يدعوا الشاعر إلى تحمل (عبء تجديد دم اللغة وإمدادها بالحيوية التي تكفل لها التطور والاستمرار)[6].

وفي هذا المستوى التركيبي وظف ابن حمديس طرقا متنوعة واستخدم أساليب مختلفة في نظم أشعاره المدحية عن طريق رصد الكيفية التي يتشكل بموجبها النص ومن بينها التقديم والتأخير والاعتراض، والحذف، والالتفات...الخ وقد تأكد من خلال هذا المستوى الدور الأدائي للشاعر والذي يبين مدى مقدرته الشعرية وإبداعه الفني المتميز وسنقف عند

---

[1] أحمد المراغي، تفسير المراغي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط2، 1985م، مج3، ص202.

[2] المنصف عاشور، بنية الجملة العربية بين التحليل والنظرية، منشورات كلية الآداب، (د. ط)، 1991م، ص22.

[3] صالح بلعيد، التراكيب النحوية وسياقاتها المختلفة عند الإمام عبد القاهر الجرجاني، ديوان المطبوعات الجامعية- الجزائر- 1994م، ص102-103.

[4] ابن هشام، الجامع الصغير في النحو، تح: أحمد محمود الهرميل، القاهرة، (د. ط)، 1989م، ص10.

[5] محمد عبد المطلب، جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، ص159.

[6] محمد حماسة عبد اللطيف، بناء الجملة العربية، ص23.

إبراز المؤهبات الأسلوبية التي شكلت ملمحا متميزا لدى الشاعر، والتي دارت حول الجملة الشعرية والتقديم والتأخير، والحذف، والالتفات، بالإضافة إلى الأساليب البلاغية كالأمر والنهي وسواهما والتي سنتناولها بالبحث تباعا.

2/ الجملة الشعرية:

يعد البحث في الجملة من المباحث الهامة والأساسية لأنها موضوع علم النحو وعلى أساسه يقوم التحليل اللغوي عامة ،وقد تناولها علماؤنا القدامى والمحدثون بالتحليل والدراسة وأولوها عناية فائقة باعتبارها المركب الشامل الذي تحدث فيه الظواهر النحوية من ذكر وحذف، وزيادة، وتقديم وتأخير،وكذلك البلاغية والعروضية، فتركيبها نابع من سماتها الشعرية ولعل اللغة الأداة المهمة في نقل تجربة المبدع المتوقفة على ارتباط العلاقات الداخلية في النص وإيجاد الألفاظ المناسبة في داخل السياق لنقل المعنى والذي يحتم على الأديب العودة الى القاموس الشعري ليستقي المفردات التي تساير تجربته الشعورية، ونحن بدورنا يتحتم علينا الرجوع الى المعاجم اللغوية للبحث عن جذورها وموادها بالإضافة الى معانيها داخل النسق المعجمي.

فابن منظور في معجمه(لسان العرب) يقول: (الجملة جماعة كل شيء بكامله من الحساب وغيره، يقال: أجملت له الحساب والكلام قال تعالى: (لولا نزل عليه القرآن جملة واحدة)[1]، وقد أجملت الحساب إذا رددته إلى الجملة)[2].

1- تعريف الجملة الشعرية لغة: لم يرد في لسان العرب لابن منظور مصطلح الشعرية وإنما ورد باقي مشتقات الفعل شعر ومنها "الشعر" وهو منظوم القول و"القريض" شعرت أي قلت شعرا[3].

وورد في معجم اللغة العربية :(وجملة مفرد : جمع جملات وجمل: جماعة كل شيء سعر/تاجر جملة. كان من جملة ،أصحابها جملة الأجرة المستحقة ، أخذ الشيء جملة: متجمعا لا متفرقا...) [4]

---

[1] سورة الفرقان، الآية: 32.

[2] ابن منظور، لسان العرب، مادة (جمل)، ج11، ص128.

[3] نفسه ، مادة (شعر)، ج4، ص410.

[4] أنطوان نعمة وآخرون، المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار المشرق، بيروت،(د. ط)، 2000م، ص 774.

كما يعرفه أحمد مختار عمر بقوله:(جمل، يجمل، جملا، فهو جامل، والمفعول مجمول، جمل الشيء: جمعه عن تفرق" حمل مصاريف الرحلة")[1] أن المتأمل لهذه المعاني اللغوية المتعلقة بالجملة يدرك أنها تجمع على جمع الأشياء دون تفرقها ،بالإضافة الى كونها تطلق على جماعة كل شيء .

2- تعريفها اصطلاحا: اجتهد الباحثون قديما وحدثيا في تعريف الجملة كوحدة أساسية وتنوعت وجهات النظر وتباينت وسيتطرق البحث إلى أهم الآراء التي وردت من قبل القدماء والمحدثين على حد سواء.

3-مكانة الجملة الشعرية:

تمثل الجملة قاعدة أساسية في الكلام والوحدة الدنيا للفهم والإفهام في عملية التبليغ مما جعلها محل اهتمام في أي دراسة لغوية إلا أن تلك الدراسة لا تقتصر على علم النحو فحسب بل تسري كذلك على الجملة الشعرية والتي حظيت هي الأخرى بالدراسة قديما وحديثا ومن المعلوم أن بناءها في الشعر يختلف عنه في النثر، لأن الجملة في الشعر توصف ببعض السمات الخاصة التي تنفرد بها عن الجملة في النثر، ويتظافر في إنتاجها وبناء نسيجها تفاعل مستويين متباينين وهما المستوى العروضي حيث يوجد الوزن والمستوى النحوي الذي يوجه ويربط بين المفردات بعضها ببعض، وعلى الرغم من اختلاف هذين النظامين وأعني بذلك نظام النحو ونظام العروض، بيدأنهما يتكاملان في إنتاج جملة خاصة هي الجملة الشعرية، وإن كان (الشعر والنثر) يمارس ضمن حدود الحرية والابتكار، فالشعر على سبيل المثال أنه (رؤيا وفكر ومنهج،والرؤيا تؤطر المنهج وتحدد له آفاقه وأبعاده والمنهج يغني الرؤيا ويصححها له) [2].

مما يعني أن الشعرلغة مثيرة تقوم بكسرالآفاق المغلقة والانفتاح على عالم أوسع ممنهج ،عالم دائم الخلق والإبداع.

4/ماهيتها: (هي كل قول أدبي جاء على شكل شعري من حيث إنه يقوم على إيقاع مطرد على أي نظام فني لأي جنس قائم مثل الشعر العمومي، أوالحر أوالمنثور أوقصيدة النثر:

[1] أحمد مختار عمر، اللغة العربية المعاصرة ،عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1429هـ -2008م، مج 1، ص 397 مادة (جمل).

[2] محمد عابد الجابري، نحن والتراث ،منشورات المركز الثقافي العربي، ط5،1986م ، ص26.

فالجملة الشعرية لا بد أن تكون تجسيدا لغويا تاما يسمو على المعنى)[1]، وتستمد عطاءها من (التركيب النحوي واللغوي والأسلوبي والعروضي، والبلاغي، وتركيبها نابع من سماتها الشعرية... وبذلك تحولت هذه الجملة إلى نسق تعبيري قائم بذاته)[2].

لقد حظي هذا النسق التعبيري باهتمام كبير من قبل الباحثين وتعددت جوانب دراسته ومن ذلك الدراسة النحوية، حيث أصبح من مباحث اللغوية الهامة التي شغلت فكر النحويين قديما وحديثا فتناولوها بالدراسة والتحليل من جوانب شتى ومن ذلك قول "عبده الراجحي" (الجملة ميدان علم النحو لأنه العلم الذي يدرس الكلمات في علاقاتها بعضها ببعض، وحين تكون الكلمة في جملة يصبح لها معنى نحوي)[3] وبالتالي فالجملة هي القاعدة الأساس التي ينطلق منها كل علم لغوي أو بالأحرى كل بناء لغوي.

أ/ الجملة الشعرية عند القدماء: اجتهد الباحثون منذ أفلاطون إلى عصرنا هذا في تعريف الجملة كوحدة أساسية، وتنوعت وجهات النظر وتباينت مما يدل على الصعوبات التي واجهت الدارسين في تحديد المراد منها: وسيتطرق البحث أهم ماورد من تعريفات عند القدماء والمحدثين.

على الرغم من اهتمام القدماء بدراسة الجملة دراسة معمقة إلا أنهم لم يستعملوا المعنى الاصطلاحي، حيث تم التعبير عنها بمفردات من قبيل الكلام والإسناد والقول كـ "سيبويه"، و"الخليل" و"ابن جني"...

ومن ذلك قول سيبويه (ألا ترى أنك لو قلت فيها عبد الله حسن السكوت، وكان كلاما مستقيما)[4]، ويبدو من خلال كلامه أنه استعمل لفظ الكلام للدلالة على مصطلح الجملة أي من قبيل الترادف، في حين نجد المبرد (285هـ)، والذي يعد أول من استخدم الجملة بمعناها الاصطلاحي ،حيث فرق بينهما، وفي ذلك يقول معرفا لها: (مايحسن عليها السكوت وتجب

[1] عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية) مقدمة نظرية، (دراسة تطبيقية)، دار سعد الصباح- الكويت- (د. ط)، 1484هـ، ص94-95.

[2] صفاء أحمد فاضل، شازاد كريم عثمان، الجملة الشعرية في السرديات، رواية (دنيا الوجد)، أنموذجا، كلية التربية للعلوم الإنسانية/جامعة ديالي، كلية التربية الأساسية، ص501.

[3] عبده الراجحي، التطبيق النحوي، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، ط1، 1420هـ-1990م، ج1،ص77.

[4] سيبويه، الكتاب، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1988م، ص88.

بها الفائدة للمخاطب)[1] فالمبرد كما نلاحظ قد ميز بين عنصرين أساسيين وهما: حسن السكوت، وإفادة المعنى.

كما استعمل لفظ الجملة للدلالة على الفعل وفاعله والمبتدأ وخبره ، أما "ابن جني" فقد لجأ إلى تحديد مفهوم الجملة موحدا بينها وبين الكلام قائلا: (أما الكلام فكل لفظ مستقل بنفسه مفيد لمعناه وهو الذي يسميه النحويون الجمل)[2]، كما عرفه الزمخشري بأنه (هوالمركب من كلمتين أسند إحداهما إلى الأخرى وذلك لا يتأتى إلا في اسمين كقولك: ("زيد أخوك"، و"بشر صاحبك"... وتسمى الجملة)[3].

ولم يخصص الكلام بالفائدة كما فعل أغلب النحاة وقد خالفه في ذلك ابن يعيش بقوله: (اعلم إن الكلام عند النحويين عبارة عن كل مستقل بنفسه مفيد لمعناه ويسمى الجملة)[4].

إلى مثل هذا ذهب . أيضا. " ابن عصفور " (669 هـ) الذي يرى أن (الكلام هو اللفظ المركب وجودا أو تقديرا، المفيد بالوضع) [5]، ومن خلال ما تقدم يتبين لنا أن النحاة الأوائل قد استعملوا مصطلحي (الكلام والجملة) إلا أنهم أخلطوا بينهما فذهب بعضهم إلى أنهما مترادفان ، ويجعل من الجملة أعم من الكلام ، ويأتي في طليعة الذاهبين إلى التفرقة بين الجملة والكلام الأستراباذي (ت 686) والذي حسم الأمر بين الجملة والكلام حيث يقول:(والفرق بين الكلام والجملة ،أن الجملة ما تضمن الإسناد الأصلي سواء كانت مقصودة لذاتها أولا، كالجملة التي هي خبر المبتدأ أوسائر ما ذكر في الجمل ... والكلام ما تضمن الإسناد الأصلي وكان مقصودا لذاته فكل كلام جملة ولا ينعكس)[6] .، وقد وضح "ابن هشام" (761هـ)) فكره الرضي بقوله: (الكلام هو اللفظ المفيد بالقصد ، والمراد بالمفيد ما دل على معنى

---

[1] المبرد، المقتضب، ج1، تح: محمد عبد الخالق عظيمه، القاهرة، (د. ط)، 1994م، ص146.

[2] ابن جني، الخصائص، الهيئة المصرية العامة- مصر- ط 4، (د. ت)، ص17.

[3] الزمخشري، المفصل، تح: اميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، -لبنان-، ط1، 1422هـ-2001م، ج1، ص20.

[4] ابن يعيش النحوي، شرح المفصل للزمخشري، تح: إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان- ج1،ص30.

[5] ابن عصفور، المعرب ، تح أحمد عبد الستار الجواري ، عبد الله الجبوري، دار الكتب العلمية بيروت . لبنان . (د . ط) ، (د. ت)، ص 14 .

[6] رضي الدين الاستراباذي ، شرح الكافية ، تح: حسن بن محمد بن ابراهيم الحفظي - يحي بشير مصطفى . جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، ط 1 ، 1417 هـ - 1966 م، ص 31 . 32 .

يحسن السكوت عليه ، والجملة عبارة عن الفعل وفاعله ، كقام زيد ، والمبتدأ أوخبره كزيد قائم ، وما كان بمنزلة أحدهما ... وبهذا يظهر لك أنهما ليسا بمترادفين كما يتوهمه كثير من الناس ، وهو ظاهر قول صاحب المفضل ... والصواب أنها أعم منه إذ شرطه الإفادة بخلافها ، ولهذا تسمعهم يقولون : " جملة الشرط ، جملة الجواب ، جملة الصلة، وكل ذلك ليس بمفيد فليس بكلام)[1] ، ويعتبر(كتاب مغني اللبيب) أفضل جهد في هذه الفترة وأفضل كتاب تناول الجملة العربية بالدراسة والتحليل)[2] . وممن سار على هذا النهج أيضا الجرجاني (ت 816) إذ يعرف الجملة بقوله : (إن الجملة عبارة عن مركب من كلمتين أسندت إحداهما إلى الأخرى سواء أفاد كقولك : " زيد قائم " أم لم يفد كقولك : " إن يكرمني " فإن جملة الشرط لا تفيد إلا بعد مجيء جوابه فتكون الجملة أعم من الكلام مطلقا)[3].

وللسيوطي (ت 11 9 هـ) الرأي نفسه إذ يقول:(الجملة قيل: ترادف للكلام، والأصح أنها أعم لعدم شرط الإفادة)[4]

نخلص مما سبق أن النحاة القدامى قد انقسموا إلى قسمين من حيث تناولهم للجملة والكلام فقسم يرى أن الجملة والكلام شيء واحد وأنهما مترادفان، ومن هؤلاء: أبو علي الفارسي، ابن جنى، والزمخشري وابن يعيش، وأبو البقاء العكبري، ومن سار على نهجهم. والقسم الآخر يرى عكس ذلك، أي: أن الجملة والكلام مختلفان، فكل مصطلح له تركيبه ودلالته الخاصة به، وأنه بينهما عموم وخصوص، ومن أشهر من يرى ذلك: ابن مالك، وابن هشام، ورضي الدين الاستراباذي، والجرجاني، والسيوطي ومن سلك سبيلهم.

وتأسيسا على ما تقدم يمكن القول بأن الجملة في أقصر صورها هي أقل قدر من الكلام يفيد السامع معنى مستقلا بنفسه سواء تركب هذا القدر من كلمة واحدة أو أكثر، فليس للجملة طول محدد وهو ماتم استخلاصه من عدة تعاريف ولا سيما تعريف المبرد للجملة إذ إنها تتراوح بين القصيرة جدا، والطويلة جدا بحيث ليس لها حد أقصى تلتزم به لكونها

---

[1] ابن هشام ، مغني اللبيب ، تح: محمد محي الدين عبد الحميد ، المكتبة العصرية للطباعة و النشر ، بيروت ـ لبنان ـ (د . ط) 1411 هـ . 1991 م ، ص 43.

[2] محمود فهمي حجازي، علم اللغة العربية ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، ط 1 ،1973م، ص93.

[3] علي بن محمد الشريف الجرجاني، التعريفات، مكتبة لبنان، بيروت – لبنان – (د . ط) 1985 م، ص91.

[4] السيوطي، همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، تحقيق : أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان –ط 1 1 ، 1998 م ،ج 1 ، ص 49.

(مركب لغوي دال مكون في اللسان العربي من عنصرين رئيسيين اثنين هما: المسند والمسند إليه اللذان يظهران في نماذج الكلام المشخص بصورة متعددة متنوعة بالغة الغنى تتضمنها بنى تركيبية أساسية كل منها يشبه النواة) [1] .

ب/ الجملة الشعرية عند المحدثين:

لقد توارث النحاة المحدثون هذا الإشكال ويظهر ذلك جليا من خلال كتاباتهم فهناك من تبنى التراث، ومنهم من طعن فيه، وفي قيمته العلمية، وهناك من حاول التوفيق بين التراث والدراسات اللغوية المعاصرة، وذلك لاختلاف فهمهم لها شأنهم في ذلك شأن الأقدمين، مما نجم عن ذلك ثلاثة اتجاهات حديثة حول مفهوم الجملة وهي كالتالي:

أ/الاتجاه الأول:

هناك من الباحثين المحدثين من سار على خطى النحاة الأقدمين وتبنى نهجهم في تناولهم للجملة ومن بين هؤلاء القائلين بالترادف بين الكلام والجملة من المحدثين الدكتور "عباس حسن" في مؤلفه" النحو الوافي"، عندما تكلم عن الكلام وما يتألف منه، فقال: (الكلام، أو الجملة، هو: ما تركب من كلمتين أو أكثر وله معنى مفيد مستقل، مثل: أقبل ضيف، فاز طالب نبيه، لن يهمل عاقل واجبا...) [2] .

من خلال هذا التعريف يتضح لنا أن الدكتور "عباس حسن" لم يفرق بين الكلام والجملة وهذا ما أشار إليه في بداية تعريفه (للكلام أوالجملة) وهو بذل جعلها مرادفة له، ويزيد في شرحه لهذا التعريف فيقول: (فلا بد في الكلام من أمرين معا، هما "التركيب" و"الإفادة المستقلة" فلوقلنا: "أقبل" فقط أو "فاز" فقط أو يهمل واجبه ... لم يكن هذا كلاما أيضا لأنه ــ على رغم تركيبه – غير مفيد فائدته يكتفي بها المتكلم أو السامع ...) [3]

[1] أحمد حاطوم ، اللغة ليست عقلا، من خلال اللسان العربي، دار الفكر اللبناني، بيروت، ص 126 . 127.

[2] عباس حسن، النحو الوافي ج1، دار المعارف، ط.6، (د. ت)، ص 15.

[3] نفسه، ص 17.

ب/الاتجاه الثاني:

لقد ذهب هؤلاء إلى جعل الجملة والكلام مختلفين أي أنهما ليسا شيئا واحدا، حيث حاولوا تقديم تعريفات تختلف باختلاف المذهب اللغوي ،ومن ذلك ما يراه "ابراهيم أنيس"، فلا يشترط ذلك، ويعرف الجملة بقوله: (إن الجملة في أقصر صورها، هي: أقل قدر من الكلام يفيد السامع مستقلا بنفسه سواء تركب هذا القرار من كلمة واحدة أو أكثر)[1].

ويسير "مهدي المخزومي" على خطى إبراهيم أنيس في تعريفه للجملة فيقول: (الجملة في أقصر صورها هي أقل قدر من الكلام يفيد السامع معنى مستقلا بنفسه، وليس لا زما أن تحتوي العناصر المطلوبة كلها[2] ، ثم يعرفها ثانية وبشكل آخر قائلا، (الجملة هي الصورة اللفظية الصغرى للكلام المفيد في أية لغة من اللغات، وهي المركب الذي يبين المتكلم به أن صوره ذهنية كانت قد تألفت أجزاؤها في ذهنه، ثم هي الوسيلة التي تنقل مجال في ذهن السامع) [3]

يتضح لنا من خلال الطرحين أن المخزومي هو الآخر لم يفرق بين الجملة والكلام إذ هما عنده سيان، حيث جعل الجملة صورة لفظية للكلام المفيد، فأعطاها صفة إلا قاده عند وصفه لها بأنها (المركب الذي يبين المتكلم به...) والمتمثلة في التركيب، وهما صفتان للكلام، ويواصل كلامه حول الجملة فيقول: (والجملة التامة التي تعبر عن أبسط الصور الذهنية التامة التي يصح السكوت عليها) [4]

ج/ الاتجاه الثالث:

جمع بين الاتجاهين السابقين متأثرا بالنظريات اللغوية الغربية الحديثة ومن هؤلاء "محمد ابراهيم عبادة" في كتابه (الجملة العربية) ومن ذلك قوله في تعريف الكلام: (هو وسيلة

[1] إبراهيم أنيس، من أسرار اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط 6، 1978م، ص 227.

[2] مهدي المخزومي، في النحو العربي، دار الرائد العربي، بيروت – لبنان– (د.ط) 1986م، ص 33.

[3] نفسه، ص 31.

[4] جمعة العربي الفرجاني، مفهوم الكلام أو الجملة والتركيب عند القدامى والمحدثين، المجلة الجامعة، العدد 15، مج 2، 2013م، ص 59.

للتعبير الإنساني عن الأفكار وخوالج النفس عن طريق جهاز النطق لتوصيلها من مرسل إلى متلق في مجتمع ما وفقا لنواميس اللغة التي يتفاهم بها أبناء ذلك المجتمع) [1] ، والظاهر أن إبراهيم عبادة شأنه في ذلك شأن "مهدي المخزومي" و"مصطفى حميد"، حيث تأثر باللسانيات الغربية ويتجلى ذلك من خلال استخدامه لمصطلحات ووسيلته للتعبير، جهاز النطق، مرسل، متلق، نواميس اللغة... إلخ، كل هذه المصطلحات هي مصطلحات علم اللغة الحديثة، وفي نفس السياق نلاحظ أن عبد السلام هارون يفرق بين الجملة والكلام فيقول: (والحق أن الكلام أخص من الجملة، والجملة أعم منه) [2] ، وبهذا فهو يعرف الجملة بقوله: "هي القول المركب أفاد أم لم يفد، قصد لذاته– أم لم يقصد، وسواء أكانت مركبة من فعل أو فاعل أم من مبتدأ وخبر، أم مما نزل منزلتها على كالفعل، ونائب الفاعل، والوصف وفاعله الظاهر) [3] ، والأمر نفسه عند "عبده الراجحي" إذ يقول: "والجملة في تعريف النحاة هي الكلام الذي يتركب من كلمتين أو أكثر وله معنى مفيد مستقل"[4]، ثم يضيف قائلا محددا أنواع الجملة فيقول: (الجملة العربية توعان لا ثالث لهما: جملة إسمية وجملة فعلية – وعليك في التطبيق النحوي – أن تحدد في البداية نوع الجملة التي تدرسها، لأن لكل جملة أحوالا خاصة تختلف عن الجملة الأخرى) [5].

ويرى "خليل عمايرة" أن الجملة هي: (الحد الأدنى من الكلمات التي تحمل معنى يحسن السكوت عليه ونسميها الجملة التوليدية أو المنتجة بشرط أن تسير على نمط من أنماط البناء الجملي في اللغة العربية) [6] ، ويتضح لنا من خلال كلامه أنه لا يختلف عن سابقه مشترطا أن تكون العلاقة اسنادية، والإفادة كما أن "عزيزة فوال" هي الأخرى قد فرقت

[1] عبادة محمد إبراهيم، الجملة العربية، مكتبة الآداب، ط 4 ،1428 هـ – 2007 م.ص2

[2] عبد السلام محمد هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 5، 2001م، ص 25.

[3] نفسه ، ص 25.

[4] عبده الراجحي، التطبيق النحوي، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، ط1، 1420 هـ، ج1، ص 77.

[5] نفسه، ص 77.

[6] خليل أحمد عمايرة، في نحو اللغة وتراكيبها، عالم المعرفة، جدة، (د. ط) ،1984 م، ص 34.

يبين الكلام والجملة وترى بأن الكلام شرطه الإفادة والجملة لا تشترط فيها الإفادة، فقد تفيد أو لا تكون مفيدة، وفي ذلك تقول: (الجملة هي كلام مفيد مستقل، حيث ذهب جماعة من النحاة: أن الجملة والكلام مترادفان، والحقيقة تثبت عدم صحة ذلك، لأن الجملة أعم من الكلام، لأن الكلام يشترط فيه الإفادة والجملة قد تكون مفيدة وغير مفيدة في بعض الأحيان) [1]، نستخلص من تعريف عزيزة فوال أنها تفرق بين الكلام والجملة وترى أن الكلام شرطه الإفادة والجملة لا تشترط فيها الإفادة ...وقد سبقت الإشارة إلى ذلك آنفا وكذلك السامرائي الذي هو الآخر يحد عن هذا المسار وهذا ما نلاحظه من خلال دراسته للجملة في مؤلفه (الجملة العربية تأليفها وأقسامها ونفس الشيء نتلمسه لدى "مصطفى الغلاييني" حيث يرى أن الجملة: (قول مؤلف من مسند ومسند إليه، فهي والمركب الإسنادي شيء واحد مثل: جاء الحق وزهق الباطل إن الباطل كان زهوقا ...) ولا يشترط في ما نسميه جملة، أو مركبا إسناديا، أن يفيد معنى تاما متكيفا بنفسه، كما يشترط ذلك فيما نسميه كلاما ...) [2]، فالغلاييني فرق بين الكلام والجملة، حيث جعل الإفادة شرطا في الكلام وشرط الجملة العلاقة الإسنادية، دون اشتراط الإفادة فيها، وجعل الجملة أربعة أقسام– فعلية واسمية، وجملة لها محل من الإعراب وجملة لا محل لها من الإعراب) [3].

7/السمات العامة للجملة الشعرية:

إن المتأمل لتعريفات الجملة الشعرية لدى جمهور النحاة، يلاحظ تعميما يشمل الشعر والنثر معا، على الرغم من اتصاف جملة الشعر به يعطي الخصائص المتعلقة بها انطلاقا بمسماها(الجملة الشعرية) الذي يوحي بانفرادها بذلك، على الرغم من ملاحظتهم خصوصية هذا النظام لكنهم لم يقيموا الحد بينهم واكتفوا بشواهد شعرية مما أدى ذلك إلى وقوعهم (في

[1] عزيزة فوال بابتي، المعجم المفصل في النحو العربي، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1، 1413هـ – 1992 م ج1، ص 420/419.

[2] الشيخ مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، مراجعة وتنقيح الدكتور عبد المنعم خفاجة، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط8 ، 1406هـ –1986م، ج 3، ص284.

[3] نفسه.

بعض اللبس وجعل حكمهم على الظواهر اللغوية متعدد الوجوه في المسألة الواحدة، ثم إن هذا الشعر الذي اعتمدوا عليه لم يسعفهم إلا في بعض الأحيان فقد أمدهم بظواهر وأساليب وقفوا منها مشدوهين) [1] ، ويعد "سيبويه" أول من أشار إلى هذا الموضوع حيث عقد بابا سماه "باب ما يحتمل الشعر" ويعني بذلك أن نظام النحو في الشعر يختلف عن نظيره في النثر، موضحا ذلك بقوله: (أعلم أنه يجوز في الشعر ما لا يجوز في الكلام من صرف مالا ينصرف.... وحذف ما لا يحذف) [2] ، ثم يضيف قائلا: (وليس شيء يضطرون إليه إلا وهم يحاولون به وجها، وما يحوز في الشعر أكثر من أن أذكره هاهنا)[3] فتلقف النحاة الأوائل هذا المفهوم وتبنوه وفاضوا في تعريفه وعقدوا له أبوابا في مؤلفاتهم وتفننوا في مسمياته ومن بين هؤلاء "ابن السراج"(ت 316 هـ) حيث يقول متحدثا عن الضرورة الشعرية معرفا إياها (وهي أن يضطر الوزن إلى حذف أو زيادة، أو تقديم أو تأخير في غير موضعه وإبدال حرف أو تغيير إعراب عن وجه على التأويل ...وليس للشاعر أن يحذف ما أتفق له، ولا أن يزيد ما يشاء بل لذلك أصول يعمل عليها). [4]

وظلت مقولة "سيبويه" تفعل فعلتها – إذا جاز التعبير– إلا أن هناك من شذ عنها وألف رسالة بعنوان "ذم الخطإ في الشعر" ولم (يعترف بالضرورة الشعرية خلافا لجمهور النحاة)[5]، وإذا كان "ابن فارس" قد حاد عن هذا المسار فإن صداها لا زال ماثلا في أذهان من جاؤوا بعده في القرن السابع، وقد حاول "ابن خلدون" في القرن التاسع أن يفرق بين الشعر والنثر

[1] إبراهيم أنيس، من أسرار اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط 6، 1978م ص 325.

[2] سيبويه، الكتاب، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة ، ط2 ، 1977م،ج1،ص 26.

[3] نفسه، ص 32.

[4] ابن السراج، الأصول في النحو، الأصول في النحو، تح: د.ع بد الحسين الفتلي، الناشر، مؤسسة الرسالة،(د.ط)، (د.ت). ج 3، ص 435.

[5] محمد عيد، المستوى اللغوي للفصحى واللهجات للنثر والشعر، عالم الكتب– مصر–(د.ط) ،1981م، ص 103–115

جاعلا (لكل منهما أساليب تختص بها مخالفا ممن سبقوه باعتبارهم الشعر كلاما موزونا مقفى، إذ يكون النظر فيه من حيث:الإعراب،والبلاغة، والوزن، والقوالب الخاصة)[1] .

وإذا ما اختزلنا سنوات العقود الأولى، وأطللنا على العصر الحديث نجد أن آراء المحدثين قد تأرجحت بين المضي على سنن القدماء وبين من منحها بعدا جديدا، ولعل "ابراهيم أنيس" "ومحمد عيد"، "ومحمد عبد اللطيف حماسة" يرجع لهم الفضل في إعطاء الجملة الشعرية حقها من حيث الدراسة والتحليل، حيث أفرد لها الأول فصلا في كتابه "من أسرار اللغة") للحديث عن نظام الجملة الشعرية وخلاصة ما ذهب إليه أن الجملة الشعرية مخالفة للمألوف في تركيبها) [2].

بينما يرى "محمد عيد" بأن قضية الشعر والنثر لم تنل حظها من قبل اللغويين بالاهتمام مثل ما نالته من اهتمام الأدباء، والشعر مقيد بموسيقى الكلام من الوزن والقافية، وهذا ما يدفع الشاعر إلى التصرف في لغته بما يحقق هذه الموسيقى فتكون لغة متفردة عن لغة النثر بما للأول من سعة التعبير)[3].

بينما "محمد حماسة عبد اللطيف" لم يكتف بإفراد فصل فحسب بل أنه علاوة على ذلك قد خصص كتابين للجملة الشعرية داعيا إلى(تحديد نماذج الدراسة ليتسنى للباحث متابعة ورصد تحركات، ومميزات الجملة الشعرية في النموذج المختار، واكتشاف تبعا لذلك، مميزات جمل الشاعر وأسلوبه الخاص).[4]

من خلال ما تقدم يتراءى لنا ذلك الاختلاف والتباين الذي توارد في الآراء والأقوال التي تناقلها النحوي واللغوي على اختلاف طبقاتهم وتفاوت عصورهم، وكل منهم كان ينظر إلى

[1] ابن خلدون، المقدمة، ص 487- 492.

[2] إبراهيم أنيس، من أسرار البلاغة، ص 324.

[3] محمد عيد، المستوى اللغوي للفصحى واللهجات للنثر والشعر، ص 146.

[4] محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، واللغة وبناء الشعر، وفي بناء الجملة العربية، ص206.

الجملة من زاوية معينة، فمنهم من ينظر إليها من ناحية الشكل ومنهم من ينظر إليها من ناحية المضمون، ومنهم من ينظر إليها من ناحية الشكل والمضمون معا.

ولعل الأرجح في اعتقادي، هو ضرورة توفر عنصري الفائدة والاستناد معا في الجملة، لأن الجملة إلا وحدة تركيبية متكاملة صرفيا ونحويا وصوتيا ودليلا فمن توفرت هذه العناصر في تركيبها يطلق عليها جملة.

إذا كان للجملة في اللغة العربية نظام مثالي في ترتيبها، فإن هذا النظام ليس جامدا لا يمكن تغييره، بل هناك تغيرات تطرأ على طريقة الترتيب بحيث يقدم عنصر ويؤخر آخر، والتقديم والتأخير في الجملة العربية من المباحث المهمة التي أولاها النحاة والبلاغيون عناية كبيرة وقد غلب الذوق الجمالي القائم على التحليل اللغوي، وعلى تحليلات البلاغيين لها[1]

وخلاصة القول إن الجملة (بناء يحرص منشؤه على تماسكه وجماله ،وقد يزداد بناء الجملة بهاء بنقض هيكلها وإعادة تصميمها في صورة جديدة تتناسب مع الفكرة والانفعال المرادين فيها، أما من حيث الطول والقصر في الجملة فقد نظر النحاة في ذلك وقسموا الجمل الى صغرى وكبرى، أو بسيطة ومركبة)[2]

وقد رصدنا ظواهر للبنية التركيبية في مدحيات ابن حمديس أبرزها ظاهرة التقديم والتأخير، وظاهرة الحذف، وظاهرة الالتفات نفصلها كالآتي:

تتشكل الجملة الشعرية عند ابن حمديس فيما يلي:

3/التقديم والتأخير وموضعهما في الجملة العربية:

يمثل عنصر التقديم والتأخير عاملا مهما في إثراء اللغة الشعرية وإغناء التحولات الإسنادية التركيبية في النص الشعري مما يجعله أكثر حيوية، ويبعث في نفس القارئ

[1] مصطفى شعبان عبد الحميد، المناسبة في القرآن الكريم، المكتب الجامعي الحديث، الاسكندرية، ط1 ،1428 هـ 2007، ص 124.

[2] علي جابر المنصوري، الدلالة الزمنية في الجملة العربية، مطبعة الجامعة، بغداد،1984م، ص29.

الحرص علو مداومة النظر في التركيب بغية الوصول الى الدلالة، بل الدلالات الكامنة وراء هذا.

(إذ كان للجملة في اللغة العربية نظام مثالي في ترتيبها فإن هذا النظام ليس جامدا لا يمكن تغييره بل هناك تغيرات تطرأ على طريقة الترتيب بحيث يقدم عنصرا أو يؤخر آخر، والتقديم والتأخير في الجملة العربية من المباحث المهمة التي أولاها النحاة والبلاغيون عناية كبيرة، وقد غلب الذوق الجمالي القائم على التحليل اللغوي، وعلى تحليلات البلاغيين لها) [1]، وقبل المضي في تبيان أهمية التقديم والتأخير حري بالبحث أن يبحث عن جذر هذا المصطلح الموسوم بالتقديم والتأخير.

أولا: تعريف التقديم والتأخير:

أ/التقديم لغة: نجد أن مادة (قدم) تؤدي معان مختلفة ذكرتها المعاجم العربية: فابن منظور (ت 711 هـ) في معجم (لسان العرب) يقول: القدم والقدمة: السابقة في الأمر، وتقدم كقدم، وقدم وسيتقدم، وتقدم، وروي عن أحمد بن يحي قدم صدق عند ربهم، فالقدم كل ما قدمت من خير وقد قيل في تصغيره (قديديم) والقدم: المضي أمام أمام[2]

وورد في معجم الوسيط: (قدم): فلان قدما، وتقدما وقدما: شجع فهو قدوم ومقدام والقوم قدما وقدوما: سبقهم فصار قدامهم) [3].

وفي التنزيل العزيز قال تعالى:(يقدم قومه يوم القيامة ...) [4] .

وجاء في أساس البلاغة (للزمخشري) (ت 538 هـ) قوله: (يقال تقدمه وتقدم عليه واستقدم وقدمته وأقدمته، فقدم بمعنى تقدم ومنه مقدمة الجيش للجماعة المتقدمة والإقدام في الحرب) [5].

---

[1] مصطفى شعبان عبد الحميد، المناسبة في القرآن الكريم، ص 124.

[2] ابن منظور، لسان العرب، مادة (قدم)، ص 47.

[3] ابراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية، اسطنبول، ج1 ،ص8

[4] سورة هود، الآية: 98.

[5] الزمخشري، أساس البلاغة: المكتبة العصرية، بيروت، 2005 م، ص 667 ، مادة(قدم).

وعلى ضوء ما تقدم ذكره يتضح لنا أن هذه المعاني اللغوية أنها تدور حول اعتلاء المرتبة الأولى بمعنى السابق، والمتقدم، ومن خلالها سينطلق البحث إلى نقيضها، وهو العنصر الثاني، المتمثل في الآتي:

ب/ التأخير لغة: هو مصدر الفعل (أخر)

جاء في أساس البلاغة "الزمخشري" قوله: (يقال: جاؤوا على آخرهم، والنهار يخر عن آخر فآخر، والناس يرذلون عن آخر فآخر، والسترة مثل آخره، والرجل ومضى قدما وتأخر، آخر جاء في أخريات الناس جئت أخيرا وبآخرة[1].

وورد في المعجم المفصل في علوم البلاغة البديع والبيان والمعاني(أن التأخير هو آخر شيء أي وضع الشيء في آخر غيره). [2] كما جاء في لسان العرب:(المؤخر الذي يؤخر الأشياء، فيضعها في مواضعها وهو ضد المقدم والآخر ضد القدم؛ والتأخير ضد التقادم وآخرته فتأخر، استأخر كتأخر)[3]

ج/التقديم والتأخير اصطلاحا:

من خلال التعريفات اللغوية الآنفة الذكر يتبين لنا أن التقديم والتأخير متناقضان في المعنى، حيث تتغير رتبة كل واحد منهما فيصبح ما كان أولا آخرا وما كان آخرا يصبح أولا، وبالمعنى نفسه انتقل البحث من الوضع اللغوي إلى الدلالة الاصطلاحية إذ (اعتاد العرب تقديم ما حقه التأخير لفضل دلاله وتمام معنى؛ وتأخير ما حقة التقديم للغرض ذاته وذلك بجعل اللفظ في رتبة قبل رتبته الأصلية أو يعدها لعارض اختصاص، أو أهمية أو ضرورة)[4]

---

[1] الزمخشري، أساس البلاغة ، ص26 مادة (أخر).

[2] محمد سليمان عبد الله الأشقر، معجم اللغة العربية، دار النفائس للنشر والتوزيع – الأردن – (د.ط)،(د.ت)، ص 137.

[3] ابن منظور، لسان العرب، مادة (أخر)، ص 546.

[4] عبد الكريم البغدادي، الإكسير في علم التفسير، تح: عبد القادرحسين، مكتبة الآداب، القاهرة،(د.ط)، 1977م ،ص189.

قال سيبويه: (ت 180هـ) (والظاهر أنهم يقدمون الشيء الذي شأنه أهم، وهم به أعنى، وإن كانا جميعا مهيمن) [1].

ويقول أبو هلال العسكري: (..فتقدم ما كان يحسن تقديمه وتؤخر منها ما يحسن تأخير، ولا تقدم منها ما يكون التأخير به أحسن ولا يؤخر ما يكون به التقديم أليق) [2]

ويقول الثعالبي: (ت 429 هـ)(العرب تبتدئ بذكر الشيء والمقدم غيره، كما قال عز وجل: (يا مريم اقنتي لربك واركعي مع الراكعين) [3] وكقوله تعالى أيضا:(فمنكم كافر ومنكم مؤمن) [4]، كقول حسان بن ثابت– رضي الله عنه– في بني هاشم:[5] (الطويل)

بهاليل* منهم جعفر وابن عمه *** علي ومنهم أحمد المتخير

كما قال الصلتان العبدي: [6] (المتقارب)

(المتقارب)

فملتنا أننا مسلمون *** على دين صدّيقنا والنبي

فقد تقدم في الآية الأولى القنوت والسجود على الركوع وهو قبلهما، وتقدم في الآية الثانية الكافر على المؤمن وهو الأصل.

وفي بيت حسان تقدم ذكر جعفر وعلي رضي الله عنهما – على النبي ﷺ– كما تقدم، في بيت الصلتان ذكر علي – رضي الله عنه– على النبي ﷺ– ولا شك أن العرب كانت

---

[1] سيبويه، الكتاب ،ج1 ص15.

[2] أبوهلال العسكري، الصناعتين، تح محمد علي البجاوي، دار الفكر العربي، القاهرة،(د.ط)، 1973م، ص145.

[3] سورة آل عمران، الآية: 43.

[4] سورة التغابن، الآية: 2.

[5] الثعالبي، فقه اللغة وأسرار العربية، ص355، نقلا عن ديوان حسان بن ثابت. تح: حنفي بن عيسى، الهيئة المصرية الغامة ، القاهرة ،1974م ،ص 223–224. *البهاليل،ج: بهلول، اليسد العزيز الجامع لقيم الخير.

[6] نفسه. البيت الوارد أعلاه من قصيدة يائية مطلعها: أشاب الصغير وأفنى الكبير*** كر الليالي ومر العشي

تفعل ذلك دلالة على ملكتهم في صوغ الكلام، وحاجتهم إلى إصابة المعنى، وتحقيق الغرض حتى أتى هذا المبحث في كلامهم (وله في القلوب أحسن موقع وأعذب مذاق). [1]

ووضعه في الموضع الذي يقتضيه المعنى[2] ، ولذلك يعد التقديم والتأخير أحد الوسائل التي يلجأ إليها المبدعون لاختراق الإطار النظري الثابت للغة لتحقيق أغراض متنوعة، وذلك من خلال منح الحرية للمبدع كي ينسق وينظم الدوال داخل الجملة وفق ما يهوى تحقيقا للتأثير الذي يريد تحقيقه) [3] بحيث (يفسح مجال تصريف العقول وهندسة الأسلوب، ويجعل الأديب متمكنا من نقل أحاسيسه ومشاعره في تركيب لغوي رصين، وتعبير متقن، فهو يمنح المتكلم قدرة على إيجاز القول وتوزيع الاهتمامات، وتنسيق التعبير، فبالتقديم والتأخير يستطاع المزاوجة بين الأساليب، والمفاضلة بين الأشياء، والمغايرة بين التراكيب، فهو يوسع القدرة على التخاطب)[4] وبالتالي عد التقديم والتأخير مظهرا من مظاهر كثيرة تمثل طاقات تعبيرية يسخرها المتكلم للبوح بأفكاره ومختلف خواطره ولذلك فهو بلا منازع (طاقة أسلوبية ذات معين لا ينضب وفيه تتجلى إمكانات المبدع في الصياغة والتعبير). [5] تنم عن سعة تجربة الشاعر فيتصرف في النص الشعري فيقدم ما حقه التأخير ويؤخر ما حقه التقديم ليضفي جمالا ورونقا على أشعاره(إذ أن قفز التعابير فوق الحواجز المعلنة للغة ودخول عالم جديد من التراكيب اللغوية ينقل اللغة من مستواها العادي ويمنحها ميزتها وتفردها) [6] ؛ لأن كل تغيير في حركة الصياغة يتبعه حتما تغيير في الرؤية والفكرة التي تجسده، ولقد

---

[1] بدر الدين الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تح :محمد أبو الفضل ابراهيم، عيسى البابي الحلبي وأولاده (د.ط) 1972م، ج3، ص233.

[2] يوسف مسلم أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية، ص 71.

[3] مختار عطية، التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية، ص 58.

[4] علي أبو القاسم عون، بلاغة التقديم والتأخير في القرآن الكريم، ، دار المدار الإسلامي، بيروت،ط1 ،2005م. ص57.

[5] أحمد محمد ويس، الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، مطبعة اتحاد كتاب العرب، دمشق، ط1، 2006م ص 174.

[6] جاسم محمد الصميدعي، شعر الخوارج، دراسة أسلوبية، دار دجلة، عمان ،ط1 ،2010م. ص 117.

تفطن النقاد القدامى لهذه الفكرة منذ القديم كعبد القاهر الجرجاني وفي نفس السياق يقول أبو سعيد السيرافي: (أعلم أن الشاعر قد يضطر حتى يضع الكلام في غير موضعه الذي ينبغي أن يوضع فيزيله عن قصده الذي لا يحسن في الكلام غيره). [1]

إن عنصر التقديم والتأخير يمثلان عاملا مهما في إثراء اللغة الشعرية وإغناء التحولات الإسنادية التركيبية في النص الشعري مما يجعله أكثر حيوية ويبعث في نفس القارئ الحرص على مداومة النظر في التركيب لذلك اهتم به النحاة القدامى والمحدثون على حد سواء، وتعددت آراء الباحثين اللغوين العرب على اختلاف اتجاهاتهم ومن بين هؤلاء الذين حفلوا بقضايا اللغة العربية وخاضوا في علومها "سيبويه" الذي يعد من أوائل النحاة الذين اهتموا بظاهرة التقديم والتأخير من خلال إشارته إلى الفاعل الذي يتعد له المفعول به فيقول: (فإن قدمت المفعول وأخرت الفاعل، جرى اللفظ كما جرى في الأول وذلك في قولك: (ضرب زيدا عبد الله) لأنك إنما أردت به مؤخرا ما أردت به مقدما ... فمن ثم كان حد اللفظ أن يكون فيه مقدما وهو عربي جيد كثير كأنهم إنما يقدمون الذي بيانه أهم لهم وهم ببيانه أغنى، وإن كانا جميعا يهمانهم ويعنيانهم[2] ، يقصد سيبويه بهذا أحقية التقديم والتأخير لعناصر الجملة العربية، ويمثل لذلك بجملة فعلية تقدم فيها المفعول به على الفاعل ويشير إلى أن الاسم المقدم كان بيانه أهم من أن يؤخر وهذا يدل على أن التقديم والتأخير يكون لأغراض وأسباب لا بد منها، فهو من جهة يمثل عاملا مهما في إثراء اللغة الشعرية وإغناء التحولات الإسنادية التركيبية في النص الشعري مما يجعله أكثر حيوية، والكلام جمالا وتأثيرا، وفي نفس المسعى والهدف يرمي إليه عبد القاهر الجرجاني معبرا عن جمالية التقديم والتأخير حيث يقول: (هذا باب كثير الفوائد، جم المحاسن واسع التصرف، يفيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعه، ويقضي بك إلى لطيفه، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه،و يلطف لذلك

[1] أبو سعيد السيرافي، ضرورة الشعر، تح: رمضان عبد التواب، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت،ط1 ،1405هـ - 1985م، ص173.

[2] سيبويه، الكتاب، ج1، ص 34.

موقعه ثم تنظرفتجد سببا ان راقك ولطف عندك، أن قدم فيه شيء وحول اللفظ من مكان إلى آخر) [1] .

مما يدل أن التقديم والتأخير لايأتي اعتباطا بل يمثل في(بناء الجملة ركيزة أساسية في بلاغتها وتحقيق مرادها وإصابة غرض المتكلم لتحقيق التواصل بينه وبين المخاطب لاسيما أنه يقوم على إعادة ترتيب مكونات الجملة ولايتم ذلك إلا لتحقيق أغراض بلاغية أسلوبية)[2] ،وفي نفس السياق يقول السامرائ(والتحقيق أن التقديم إنما يكون للاهتمام والعناية بالمتقدم، سواء كان الغرض الحصر أم غيره) [3] .

ولتعزيز هذا الرأي وتدعيمه يقول الإمام عبد القاهر الجرجاني:(وأعلم أنا لم نجدهم اعتمدوا فيه شيئا يجري مجرى الأصل غير العناية والاهتمام...) [4]

وتشكل هذه الظاهرة ملمحا بارزا في شعر ابن حمديس الذي وظف هذا الأسلوب للتعبير عن معانيه ولقد أسهمت التجربة الشعرية في جعل هذه الظاهرة تتخذ عنده أكثر من شكل أدائي ذلك أن الطبيعة الفكرية والنفسية للغرض الشعري تؤثر على التركيب اللغوي وأحيانا تتدخل في اختيار مفرداته وذلك من خلال رؤية الفنان وتجربته التي خاضها، لأن

(اللغة في الشعر تكتسب طابعا خاصا، ومهمة الشاعر أن يرتفع بهاعن عموميتها ويتحول بها إلى صوت شخصي، وأن ينظمها من خلال رؤيته وموهبته في أغنى الأشكال تأثيرا مستمرا لدلالاتها واصواتها وعلاقات بنائها وإيقاعها على نحو فريد وعليه فبقدر مايتميز به الشاعر في خلق لغته الخاصة يتجلى إبداعه) [5] .

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر، ط5، 2004 م، ص 73.

[2] حسن سامي عطا، التقديم والتأخير في النظم القرآني، بلاغته ودلالاته، جامعة آل بيت، المفرق ، دنيا الرأي،2013م، ص 1-2.

[3] فاضل صالح السامرائ، معاني النحو، دار الفكر للطباعة والنشروالتوزيع،عمان، ط1، 1420هـ-2000م ، ص 157.

[4] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز ، ص 54.

[5] العوادي، عدنان حسين، لغة الشعر الحديث في العراق بين مطلع القرن العشرين والحرب العلمية الثانية، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة دراسات- الجمهورية العراقية- ص 9.

د/أنواع التقديم والتأخير في مدحيات ابن حمديس: لقد جاء التقديم والتأخير في مدحياته على صور متعددة منها: تقديم المفعول به على الفعل والفاعل، أو تقديم الجار والمجرور على الفاعل، أو المفعول به، كما يتقدم وقد يكون تقديم الخبر على المبتدأ، أو المبتدأ على الخبر وفق الترتيب الطبيعي، وأحيانا الفصل بين المبتدأ والخبر بالجار والمجرور، أو بين عناصر الجملة المنسوخة وهكذا... ولإثبات ما سبق نستأنس بهذه الشواهد التي تضمنت نماذج متنوعة حيث شكلت ظاهرة تركيبية بارزة وهي كالآتي:

أولا/ في الجملة الاسمية:

1/ تقديم المسند إليه:

الأصل في الجملة الاسمية تقديم المبتدأ وتأخير الخبر، وذلك لأن الخبر وصف المعنى للمبتدأ فاستحق التأخير وفي ذلك يقول السيد أحمد الهاشمي (اعلم أن مرتبة المسند إليه التقديم، وذلك لأن مدلوله هو الذي يخطر أولا في الذهن لأنه المحكوم عليه، والمحكوم عليه سابق للحكم طبعا فلهذا تقدم وضعا ...)[1].

ومن أهم موارد التقديم والتأخير التي جسدها ابن حمديس في شعره قوله[2]: (الكامل)

فـــالرمح قـــد، والخـــداع تـــدلل *** والسيف لحظ، والنجاد وشاح

فهنا تقدم المبتدأ (الرمح) على الخبر(قد) وجوبا، وذلك لأنه الأصل لا مقتضى للعدول عليه، إذ المبتدأ (الرمح) معرفة، والخبر(قد) نكرة، والأصل أن تتقدم المعرفة عن النكرة، ونفس الشيء بالنسبة لبقية الجمل الاسمية في الصدر وكذلك العجز وهي: (الخداع تدلل)، (السيف لحظ) (النجاد وشاح)، (لأنه إذا اجتمع نكرة ومعرفة أن يبتدئ بالأعرف وهو أصل الكلام)[3].

[1] السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة المعاني والبيان والبديع، ضبط وتدقيق وتوثيق يوسف الصميلي، المكتبة العصرية– لبنان– ط 1، 1999 م ص 123.

[2] ديوان ابن حمديس، ص 102.

[3] سيبويه، الكتاب، ج1، ص 328.

وقوله كذلك[1]: (السريع)

هم اليعاسيب لدى طعنهم *** إن شـوكوا إيمـانهم بالرمـاح

قدم الشاعر في صدر البيت الجملة الإسنادية ،إذ قدم فيها المبتدأ على الخبر (هم اليعاسيب) فالمسند إليه "المبتدأ "(هم) والمسند "الخبر " (اليعاسيب) وكلاهما معرفة. وقد جاء هذا التقديم لتحقيق غرض بلاغي يكمن في التخصص بالمسند وتأكيده على نية التأخير

فقوله كذلك مدح الأمير يحي[2]: (الطويل)

هو الملك الحامي الهدى بقواضب *** قلوب العدى منها مقلبة رعبا

تقدم في صدر البيت المسند إليه "المبتدأ "وتأخر "الخبر" (المسند) لكون المبتدأ (هو) وكلاهما معرفة لإفادة التخصيص.

وقوله كذلك: [3] (البسيط)

وهم عبيدك فاصفح عن جميعهم *** فالذنب عند كريم الصفح مغتفر

تقدم المسند إليه عن المسند (هم) والمسند عبيدك وكلاهما معرفة.

2/تقديم الخبر على المبتدأ: يحدث وجوبا وجوازا، وفي ذلك يقول ابن مالك[4]:

والأصـل فـي الإخبـار أن تـؤخرا *** وجـوزوا التقـديم إذ لا ضـررا

ويشرح ابن عقيل ذلك بقوله: (الأصل تقديم المبتدأ وتأخير الخبر وذلك لأن الخبر وصف في المعنى للمبتدأ، فاستحق التأخير كالوصف، ويجوز تقديمه إذا لم يحصل لبس فتقول: قائم زيد، وقائم أبوه زيد، وأبوه منطلق زيد، وفي الدار زيد ، وعندك عمروا" وجوزوا التقديم إذ لا ضررا، فتقول: قائم زيد) " ومنه قولهم "مشنوء من يشنؤك*"[5].

---

[1] ديوان ابن حمديس، ص 101.

[2] نفسه، ص51.

[3] نفسه، ص 250.

[4] ألفيه ابن مالك، نقلا عن شرح ابن عقيل، ص227.

[5] شرح ابن عقيل، ص229. *من يشنؤك، من: مبتدأ ،ومشنوء :خبر مقدم.، شنأ فلانا:كرهه وأبغضه وتجنبه.

إن المتأمل في شرح ابن عقيل يتضح له من بين حالات تقدم الخبر أن يكون شبه جملة، وهذا الشكل من التقديم بين عناصر الجملة الاسمية يبرز بشكل أكثر عن غيره في تقديم العناصر الأخرى للجملة الاسمية.

3/تقديم الجار والمجرور: ويتخذ تقديم الجار والمجرور أشكالا متعددة في الجملة فتارة يقدم على المبتدأ، كما يتقدم في الجملة الفعلية على الفاعل، أو المفعول به، أو كليهما. ويعد تقديم الجار والمجرور من أكثر السمات بروزا في شعر ابن حمديس المدحي – تحديدا – ومن نماذج هذا الإجراء الأسلوبي في شعره قوله في مدح أمير المهدية والإشادة بقوة جيشه التي أرعبت جيش العدو[1]: (الطويل)

له حملة عن فتكتين انفراجها *** كفتكك من وجهين شاه الملاعب

حيث قدم الجار والمجرور (له) وهو خبر (شبه جملة) على المبتدأ (الجملة) ولقد تقدم الجار والمجرور لتخصيص الممدوح بالهيبة والبطش وحده دون غيره وجيشه بالأسود الكاسرة ويقول كذلك[2]: (الرمل)

في سرير الملك منه قمـــر *** يجتلى يوم العطايا بالسحب

لقد تقدم الخبر (شبه جملة) من الجار والمجرور (في سرير) على المبتدأ (قمر) وهو نكرة لغرض بلاغي وهو التخصيص بالمسند، وسبب تقديم الخبر؛ (لأن المبتدأ نكرة ليس لها مسوغ إلا تقدم الخبر، ولتمكين الخبر في ذهن السامع وتشوقه لمعرفته) [3] .

وقوله كذلك[4]: (الكامل)

والأرض في يمناه حلقة خاتم *** والبحر في جدواه رشح ثماد*

---

[1] ديوان ابن حمديس، ص 32.

[2] نفسه، ص 47.

[3] شرح ابن عقيل، ج1 ، ص147.

[4] نفسه.

*ثمد، ثمد، ثماد، الماء القليل، أو المكان يجتمع فيه الماء، أثماد وثماد.

رشح: نضح وسال، رشح العرق ونحوه: نضح وسال.

قدم الجار والمجرور (في يمناه) على الخبر (حلقة خاتم) للتعبير عن مدى بسط نفوذه على كل الربوع وكأنها حلقة خاتم في إصبعه وفي ذلك إشارة إلى قوته، أما جوده فهو يفوق البحر عطاء وسخاء وقد قدم شبه الجملة (في جدواه) على الخبر (رشح) بغرض التخصيص بالممدوح للدلالة على أنه يملك صفة القوة والنفوذ من جهة، والجود والكرم من جهة أخرى حيث لا يضاهيه فيهما أحد.

ثم يقول كذلك[1]: (الكامل)

والنقع فيه دجنة لا تنجـــلي *** والصبح منه ملاءه لا تنشر

يتضمن هذا البيت ظاهرة التقديم كذلك حيث قدم الشاعر الجار والمجرور (فيه) على الخبر (دجنة) في الشطر الأول ، و(فيه) في الشطر الثاني على (ملاءة) بعد أن بين مدى سخائه الذي يفوق عطاء البحر ومدى سيطرته على الديار يعرج على تبيان قوته وشجاعته في اقتحام الأهوال، فالغبار فقد علا الشمس فجعلها تحتجب عن إرسال أشعتها إلى الأرض وكأن الصبح ارتدى ملاءة سوداء إبرازا لقوة ملكه وسطوته، وهنا يتجلى مدى مساهمة هذا التركيب في توضيح الفكرة أين تدور في ذهن الشاعر ذلك أن العناية بالمتقدم هي مبعث التقديم والتأخير مركزه الذي تدور في فلكه الخواطر، وبؤرته التي تتجاذب معها النفوس وتتنافر)[2]

ثم يردف قائلا[3]: (السريع)

أخاف والموت بهم واقع *** أن يفطر الصمصام بعد الصيام

تقدم الجار والمجرور بهم على الخبر (واقع) للتأكيد على هول المعركة التي أوقعت بالأعداء هلاكا كبيرا وقد أفزعه ما وقع، واصفا سيف علي الذي أعمله في أعدائه وكله شغف في الفتك بهم كإقبال الصائم على الإفطار وهو من باب إرادة التفخيم والتعظيم لمكانة الممدوح.

[1] ديوان ابن حمديس، ص 195.

[2] علي أبو القاسم عون، بلاغة التقديم والتأخير في القرآن الكريم، ص 134.

[3] ديوان ابن حمديس، ص 461.

4/تقديم الجار والمجرور المتعلق بخبر محذوف على المبتدأ في الجملة الاسمية:

تعد هذه الصور أقل من غيرها في شعره المدحي خاصة.

ومن ذلك قوله[1]: (السريع)

مــن كــل فتــاك بأقرانــه *** له حياة تغتذي بالحمام

حيث يشيد الشاعر بقوة وجسارة جيش الأمير علي بن يحي وقوة فتكه بالأعداء بحيث أصبح ذلك أمرا معتادا لا يختلف عن حاجاتهم لمستلزمات الحياة كالماء والغذاء، حيث قدم الجار (له) وهو متعلق، بخبر محذوف تقديره (موجودة) على المبتدأ (حياة) وذلك للتأكيد على اعتياد الجيش على هذه الحياة المعتمدة على البطش والطعن والتنكيل بالأعداء.

ومنه قوله كذلك في مدح الأمير المذكور[2] (الخفيف)

لك من هيبة العلى في الأعادي *** خيل رعب على القلوب تغير

فالمسند إليه (خيل رعب) مؤخر، وخبره محذوف تقديره (موجودة)، والجار والمجرور(لك) متعلق بالخبر المحذوف، وقد تقدم الجار والمجرور على المبتدأ لتخصيص المسند بالمسند إليه.

5/تقديم الجار والمجرور على خبر المبتدأ المحذوف في الجملة الاسمية:

ومن البديهي أنه لا يمكن تصور جملة اسمية من غير المبتدأ باعتباره الركن الأساسي في الجملة إلا أنه قد يتم حذفه إذا ما دل عليه دليل على الرغم من أن حذفه (مقرر موجود في الذهن). [3]

ومن ذلك قوله في مدح الأمير علي وتهنئته بالعام الجديد[4]: (السريع)

منتصــر بــالله فــي حربــه *** لله مـن أعدائـه منتقــم

[1] ديوان ابن حمديس ، ص 462.

[2] نفسه ، ص 247.

[3] عبده الراجحي، التطبيق النحوي، ص 91.

[4] ديوان ابن حمديس، ص 474.

قدم الجار والمجرور (لله) على الخبر (منتقم)، وهي خبر لمبتدأ محذوف وأصل الجملة (منتقم لله) للدلالة على أن الانتقام لا يكون إلا لله، وما جهاده إلا في سبيل إعلاء كلمته عزوجل.

وقوله كذلك[1]: (الكامل)

لك في ابتداء العمر عزم مؤيد *** وأناة مقتدر، وعدل إمام

المبتدأ (عزم) جاء مؤخرا، وخبره محذوف تقديره (موجود)، أو (ثابت) والجار والمجرور (لك) متعلق بمحذوف خبر وقد قدم الجار والمجرور لتخصص المسند بالمسند إليه.

ثانيا/الجملة الفعلية:

أولا/التقديم والتأخير في الجملة الفعلية:

لكل عنصر من عناصر الجملة الفعلية في اللسان العربي موقع في ترتيب بنائها؛ إذ الأصل في الرتبة هو تتابع تلك العناصر المكونة لها، فتبدأ بالفعل ثم الفاعل الذي قام بالفعل، ثم المفعول به الذي وقع عليه عمل الفعل- إن وجد- وفي ذلك يقول الميداني: (يأتي الفعل، فالفاعل، فالمفعول به، الأول فالثاني....) [2] ، مما يعني أن الترتيب في الجملة الفعلية يقتضي أمرين وهما اللزوم، وعدم الاستغناء لكون (المرفوع كالجزء من الفعل) [3] ،إلا أن ترتيب الوحدات اللغوية التي يخضع للمتداول والمألوف في ترتيب أجزاء الجملة قد تعتريه انحرافات تركيبية، وتحولات رتبية فينزاح عنها(إلى ما هو مخالف لهما بمثابة منبهات ذات قيمة فنية وجمالية، يعمد إليها المبدع لإنتاج دلالة أدبية متميزة بإيحائها وتأثيرها) [4].

[1] ديوان ابن حمديس ، ص 475.

[2] الميداني عبد الرحمن، البلاغة العربية، أسسها وعلومها، وفنونها، دار القلم، بيروت، ط1، 1416هـ- 1996م، ج1، ص352.

[3] فاضل صالح السامرائ ، النحو العربي،أحكام ومعان، دار إبن كثير، بيروت، ط1، 1435هـ- 2014م، ج1، ص378.

[4] محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص281-282.

ولقد تفطن أوائل النحاة والنقاد والبلاغيين إلى التقديم والتأخير، لما له من أهمية في كلامهم، ودلالة على(تمكنهم في الفصاحة، وامتلاكهم ناصية الكلام، وتصرفهم فيه على حكم ما يختارونه، وانقياده لهم لقوة ملكتهم فيه، وتصرفهم فيه، وفي معاينة ثقة بصفاء أذهانهم) [1].

ويعد "سيبويه" من النحاة الأوائل الذين أشاروا إلى ظاهرة التقديم والتأخير وفي ذلك يقول: (كأنهم يقدمون الذي بيانه أهم لهم، وهم ببيانه أعنى، وإن كانا جميعا يهمانهم ويعنيانهم) [2] ،وذلك نظرا لما لهذه الظاهرة من دور بارز(في إيصال المعنى المراد وتحقيق بلاغة الجملة من خلال إعادة توزيع الألفاظ بما يتناسب مع الدلالة المطلوبة لدى المتكلم والسامع) [3] بمعنى أن(تغيير الرتبة في اللغة الواحدة، أو في اللغات المختلفة ليست اعتباطية، أوغير محددة، بل هناك ما يدل على وجود قيود على رتب المكونات الكبرى داخل الجمل(من فعل وفاعل ومفعول به)[4] .

ولقد برع كثير من العلماء في بيان مكانة التقديم والتأخير وإظهار محاسنه، فهذا صاحب دلائل الإعجاز لم يقف عند حد الكلام المألوف في النظام القاعدي، بل دعا إلى ما هو أبعد ولا سيما في الشعر حيث يقول: (ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ، ولطف عندك، ان قدم فيه شيء، وحول اللفظ من مكان إلى مكان) [5]، مما يدل أن(الانحراف في اللغة الشعرية له تأثير جمالي وفني مقصود، وهذا الأمر يستطيع أن يكشف عن الفروق بين اللغة اليومية واللغة الشعرية) [6]، إذ(ينقل اللغة

[1] ابن قيم الجوزية، الفوائد المشوق إلى علم القرآن وعلم البيان، تح:عبد القادر أحمد عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1986م، ص82.

[2] سيبوية، الكتاب، ج1، ص34.

[3] مختار عطية، التقديم والتأخيرومباحث التركيب، بين البلاغة والأسلوبية، ص81.

[4] عبد القادر الفهري، اللسانيات واللغة العربية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب- 2000م، ص103.

[5] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 106.

[6] موسى سامح ربابعه، الاسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص52.

اللغة من مستواها العادي ويمنحها ميزتها وتفردها) [1]، وذلك من خلال (تتبع خواص تراكيب الكلام في الإفادة وما يتصل بها من الاستحسان وغيره..) [2]؛ لأن في تحريك العنصر الكلامي من موقع لآخر يتولد عنه تحريك للأثر النفسي حيث تتم(عملية استهلاك طاقة النص وفهم مغزاه من خلال إدراكنا لتلك الاستخدامات الفنية، وأيضا من خلال رصد الوظائف الجمالية للأصوات والألفاظ) [3]، والتي تبرز مامدى(مقدرة المتكلم على استغلال الكلم في التعبير عن غرضه بأوجز عبارة، وأحسنها، وأشدها وقعا في النفوس وأبلغها) [4] ولا (يتمكن من السبق في هذا المضمار إلا صاحب علم غزير، وإلمام واسع بمفردات اللغة وأسرار تركيبها،حتى يستطيع أن يبين بالإشارة، ماتعجز عن توضيحه العبارة...) [5]، ولقد أشار "السامرائ" إلى هذا الأمر بقوله:(إن فن التقديم والتأخير فن رفيع يعرفه أهل البصر بالتعبير،والذين أوتوا حظا من معرفة مواقع الكلام وليس ادعاء يدعى، أوكلمة تقال) [6]، مما يعني أن أسلوب التقديم والتأخير (لا تكون له قيمته الفنية إلا إذا وظفه الشاعر أو الأديب، في تجسيد أغرض فنية خاصة لا تتأدى بغير ذلك الأسلوب، ومن ثم كان الحكم بجودة ذلك الأسلوب يقترن– لدى البلاغيين – ببيان غرضه الفني، أو وظيفته التعبيرية الخاصة) [7]

وذلك لأن اللغة (في الشعر تكتسب طابعا خاصا، ومهمة الشاعر أن يرتفع بها عن عموميتها ويتحول بها إلى صوت شخصي، وأن ينظمها من خلال رؤيته وموهبته في أغنى

[1] جاسم الصميدعي، شعر الخوارج ، دراسة أسلوبية ، ص 117 .

[2] السكاكي، مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان – ط 2 ، 1407 هـ – 1987 م، ص 161.

[3] ينظر محمد صالح، الضالع، الأسلوبية الصوتية، دار غريب للطباعة والنشر– مصر–2003 م، ص 20.

[4] عبد الجليل عبد الرحيم، لغة القرآن الكريم، مكتبة الرسالة الحديثة، عمان– الأردن– ط1 ،1981م، ص331.

[5] نفسه.

[6] فاضل صالح السامرائ، التعبير القرآني، دارعمار،عمان – الأردن– ط4، 2006م، ص53.

[7] حسن طبل، علم المعاني، في الموروث البلاغي، تأصيل وتقييم، مكتبة الإيمان، المنصورة، ط2، 2004م، ص123–124.

الأشكال، مستثمرا دلالاتها وأصواتها وعلاقات بنائها وإيقاعها على نحو فريد، وعليه فبقدر ما يتميز به الشاعر في خلق لغته الخاصة يتجلى إبداعه) [1].

ومما لا شك فيه أن شاعرنا يمتلك ميزة واقتدارا على تطويع مفردات اللغة لمعانيه، والمتتبع لظاهرة التقديم والتأخير في مدحياته يدرك مدى حرصه الشديد على أهميتها الانزياحية، حيث نوع في أشكالها، لتصبح ظاهرة أسلوبية اعتمدها في صياغة لغته الشعرية، وخاصية من خصائصه الفنية، تحقيقا لمقتضيات معنوية وأغراض دلالية، وإشارات إبداعية، يقتضيها المقام والسياق، ولإثبات ذلك نستأنس بهذه الشواهد المنتقاة من شعره المدحي،التي تكتشف عن مدى ولعه بهذا الأسلوب، ووعيه لماله من أثر على المتلقي؛ وهو ما سيحاول البحث الوقوف عليها من خلال تحليل ودراسة تلك الشواهد للكشف عن عن تلك الدلالات الإيحائية التي تزخر بها نصوصه الشعرية، ومن أبرز مظاهر التقديم والتأخير التي جاءت في شعره المدحي وتتمثل في الآتي:

1/تقديم المفعول به على الفاعل:

الأصل أن يتقدم الفاعل على المفعول به في نظام الجملة العربية ،ولكن هذا النظام قد يعتريه انزياح يتمثله في (تحويل هذه الأطراف من أماكنها الأصلية التي اكتسبتها من نظام اللغة، إلى أماكن جديدة ليست لها في الأصل) [2] ، مع احتفاظ هذه العناصر بحكمها مهما كان موقعها في الجملة، فالمفعول به دائما يقع في محل النصب، سواء أتقدم على الفاعل أم استقر في موضعه؟ وفي كل الأحوال فهو من أكثر متعلقات الجملة الفعلية انتشارا في الكلام العربي وأكثرها مرونة،حيث تستمد الجملة الفعلية مرونتها من المفعور به بسبب وقوعه في أكثر من موقع فيها(إذ يحدث الترتيب في الجملة الفعلية بالمفعول،فهو الذي يترك موضعه ليتوسط أحيانا بين الفعل والفاعل،أو يتقدم ةعليهما) [3] ؛إذ يمكن أن يتقدم على الفعل نفسه،

[1] العوادي، عدنان حسين، لغة الشعر الحديث في العراق بين مطلع القرن العشرين والحرب العالمية الثانية، ص9.

[2] يوسف مسلم أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية، ص333.

[3] عيد محمد، النحو المصفى، (د. ن)،(د.ط)،(د.ت)، ص406.

كما يجوز أن يتقدم على الفاعل ويتأخر عنه وفي ذلك يقول "سيبويه": (فإن قدمت المفعول به وأخرت الفاعل، جرى اللفظ كما جرى في الأول، وذلك قولك: ضرب زيدا عبد الله، لأنك إنما أردت به مؤخرا، ما أردت به مقدما، ولم ترد أن تشغل الفعل بأول منه، وإن كان مؤخرا في اللفظ فمن ثم كان حد اللفظ أن يكون فيه مقدما،وهو عربي جيد كثير...)[1]، وفي نفس السياق يقول "خليل عمايره" في ما يتعلق بالترتيب أنه:(من أبرز عناصر التحويل وأكثرها وضوحا لأن المتكلم يعمد إلى مورفيم حقه التأخير فيما جاء عن العرب فيقدمه، أو إلى ماحقه التقديم فيؤخره طلبا لإظهار ترتيب المعاني في النفس، مما يمكن القول إن التقديم والتأخير(لايأتيان للاهتمام والعناية ،وإنما يأتيان لتحرير المعنى وضبط الدلالة) [2]؛ لأن (الفائدة من التقديم هي التنبيه على المقدم والتأكيد عليه) [3].

ولعل ذلك ما نستشفه من قول عبد القاهر الجرجاني:(ليس إعلامك الشيء بغتة غفلا، مثل إعلامك له بعد التنبيه عليه والتقدمة له) [4]، بمعنى أن تقديم المفعول به على الفاعل بمثابة غاية معينة يهدف الشاعر إليها، ومن النصوص التي تبين ذلك وتوضحه من خلال شعر ابن حمديس المدحي قوله[5]: (الكامل)

وسع البسيطة عدله وتضاعفت *** عن طوله الآمال وهي فساح

يتضمن هذا البيت ظاهرة التقديم والتأخير، حيث تقدم المفعول به والمتمثل في قوله

[1] سيبوية، الكتاب، ص34.

[2] عبد الفتاح لاشين، التراكيب النحوية من الوجهة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، دار المريخ للنشر،الرياض – المملكة العربية السعودية ط1، (د.ت) ص142.

[3] أحمد الشايب، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط8، 1411هـ-1991م، ص69.

[4] الجرجاني، دلائل الاعجاز، ج1، ص132.

[5] ديوان ابن حمديس، ص 103.

(البسيطة) على الفاعل(عدلـ...ـه)،والأصل في ترتيب عناصر الجملة تأخيره، وذلك ليجعل منه في بؤرة الحدث ليلفت انتباه المتلقي ليدرك أن هذا العدل شغل حيزا كبيرا، واحتل مساحة واسعة، مما يضمن فروض الطاعة والولاء باعتبار أن العدل أساس الملك وهو(عمل مقصود يتوخى منه زيادة الطاقات الإيحائية للألفاظ وتوسيع حقولهاالدلالية لتستوعب دقائق التجارب التي تعبر عنها) [1].

ومن التقديم أيضا قوله: [2] (البسيط)

وهل يراجع وكرا فيك مغترب *** عزت جناحيه أشراك من القدر

لقد زاوج الشاعر بين تقديمين في شاهد واحد ، كان الأول في صدر البيت حيث قدم المفعول به(وكرا) على الفاعل(مغترب)، والآخر في عجزه إذ قدم المفعول به (جناحين) على الفاعل(أشراك)، فجاء الثاني مكملا لفكرته التي عمد إلى إيصالها للسامع ،والتي تتدفق بشلال من الكلمات المفعمة بالأسى والحزن، والمعبقة بعبارات الشوق والحنين والمعاناة، والتي يدور في فلكها هذا الشاهد حيث ألقت بظلالها على النص، فالتتابع لهذه الدوال رسمت هذه الصورة وهي(هل يراجع، مغترب، عزت جناحيه، أشراك، القدر) والتي حملت دلالات نفسية، أبرزت تلك الحالة الشعورية التي استبدت بذات الشاعر وسكنت خلجات نفسه، ولايخفي على الدارس أن هذ الدوال أضافت بعدا جديدا بل بعدا متاصلا ماثلا في كل أشعاره ألا وهو الشعور بالغربة والحنين إلى الديار مرابع الطفولة والأهل والخلان ،وقدألبس الشاعر تلك(الكلمات العادية الباهتة إلى أقصى حد مضمونا عاطفيا قويا ينأى عنه في العادة) [3] ؛

[1] أحمد علي محمد، الانحراف الأسلوبي (العدول)، في شعر أبي مسلم البهلاني، مجلة جامعة دمشق، المجلد التاسع عشر، العدد الثالث والرابع، 2003 م، ص69-70.

[2] ديوان ابن حمديس، ص 206.

[3] أولمان ستيفن، دور الكلمة في اللغة، تح: كمال بشير، دار غريب للطباعة والنشر- مصر- ط1 ،1997م، ص 96.

لأن(المبدع لايستمد لذته من التعبيرعن عواطفه وحدها بل ينضاف إلى ذلك استيلاؤه على مقاليد لغته، وسيطرته على أبنيتها في تشكيل الجمل والعبارات بغية إضفاء على الأنساق التركيبية بعدا إيحائيا يشد انتباه المتلقي ويشحذ ذهنه) [1] .

ويقول في سياق آخر في مدح الحسن بن علي بن يحي : [2] (البسيط)

حتى إذاقيل قد حاز العلى حسن *** مدوا إلى أحمد الألحاظ وانتظروا

لم يجد الشاعرماهوأفضل من تقنية التقديم والتأخيرللإشادة بالممدوح، وما حازه من مكانة عالية، فجاء تقديم المفعول به(العلى) على الفاعل(حسن) ليلفت انتباه المتلقي أن هذا (العلى) فهو للملك حسن دون سواه، إذ إنه لم يحز على شيء مذموم أوشيء عاد، وإنما قد حاز على شيء يعتد به وهو (العلى) الدال على الرفعة والسمو، حيث منح السامع القدرة على استيعاب المراد والمشاركة الفاعلة في ردة الفعل التي هي نتيجة حتمية على بلوغ الممدوح هذه المرتبة.

وفي موقع آخر يقدم الشاعر كذلك المفعول به على الفاعل خروجا على القاعدة النحوية المعيارية المتعارف عليها قائلا: [3] (السريع)

وتقبض الحرمان منه يد *** تبسط للوفد العطايا الجسام

لقد تعمد الشاعر في هذا الشاهد أن يؤخر الفاعل(يد) لكون اليد من خصائصها المد والقبض والبطش...وقدم الأولى بالعناية والاهتمام والمتمثلة في المفعول به (الحرمان) ليدرك السامع أن كرم الخليفة وجوده وإحسانه للناس ممتدا لا محدودا، وبذلك احتل حيزا وجدانيا كبيرا في نفوسهم ،كما أنها تعبر عن تلك المكانة التي يتبوأها الخليفة والذي غدا حديث كل الناس يتناقلونه ما عمروا في هذه الحياة .

[1] جاسم الصميدعي، شعر الخوارج ، دراسة أسلوبية ، ص 119.

[2] ديوان ابن حمديس ، ص 250.

[3] نفسه، ص 250.

2/تقديم الجار والمجرورعلى الفاعل:

وهو من أبرز مظاهر التقديم التي وردت (وربما يعود ذلك إلى طبيعة الجار والمجرور نفسها التي تتمتع بالمرونة وسهولة التحريك أفقيا) [1] بالإضافة إلى ما تضفيه على النص من دلالات تختلف باختلاف السياق الذي تأتي فيه، فتارة يأتي تقديمها للتأكيد والتخصيص أو التشويق أو(التفضيل والتوضيح وإزالة الابهام) [2] ،أوبيان الاهتمام وقد جاء تقديم الجار والمجرور في جميع أنواع الجمل.

ومن أبرز صور تقديم الجار والمجرور في شعر ابن حمديس المدحي:

قوله في مدح علي:[3] (الطويل)

وليــل هــوت فيــه نجــوم كأنهــا *** يعاليل بحر مضمر الجزر في المد

فالليل من الظواهر الطبيعية التي صورها ابن حمديس في نصه الشعري وفي هذا الشاهد يبدأ الموقف بتصوير الزمان(الليل) يوحي بالهموم، والمواجع والشكوى المتلظية والأشواق التي تستعر في نفسه فيتضاعف الحنين، ويتمدد الليل ويطول، وتقترن هذه الصورة التي يقدمها بموج البحر وهي صورة تطرق إليها الشعر العربي في العصر الجاهلي، حيث تثير في ذاكرة المتلقي صورة "امرئ القيس" والتي ظلت ترافق الشاعر من ذلك الأثر الأدبي العربي الذي عشقه وحفظ منه الكثير، والذي طالما تكرر في ديوانه بصفة عامة،وفي شعره المدحي بصفة خاصة، ولقد أضفى هذا المؤشر الأسلوبي على التركيب دفقة شعورية ساهمت في إيصال الدلالة المطلوبة، وذلك في محاولة لتأكيد الأهمية في المعنى؛ لأن (التقديم يكون لغرض يتعلق بالمعنى النفسي ودليل على أن المقدم هو الغرض المعتمد للذكر) [4]؛ إذ قدم

[1] فاضل أحمد حسين علي القعود، لغة الخطاب الشعري عند جميل بوثينة، دراسة أسلوبية بنائية، دارغيداء للنشر والتوزيع، عمان، – الأردن–ط1، 2012م، ص133.

[2] فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية، مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص 208.

[3] ديوان ابن حمديس، ص 150.

[4] محمود سليم محمد هياجنه، الخطاب الديني في الشعر العباسي إلى نهاية القرن الرابع الهجري، عالم الكتب الحديث، عمان– الأردن– ط1 ،2009م، ص 119.

الشاعر في صدر البيت الجار والمجرور(فيه) على الفاعل (نجوم) والتقدير ليل هوت نجوم فيه...) وذلك تعبيرا للشاعر عن أرقه وهجر النوم له ومجافاته له.

وقوله كذلك: [1] (الطويل)

لدى ملك يربي على الغيث جوده *** ويغرق منه البحر في طرف الثمد

البيت يقوم على إحداث خلخلة انحرفت به عن الأصل في المعيار النحوي،حيث قدم الجار والمجرور في صدر البيت (على الغيث) على الفاعل (جوده)، كما قدم الجار والمجرور (منه) في عجز البيت على الفاعل (البحر) واالتركيب في سياقه الطبيعي في كل منهما (يربي جوده على الغيث) و(يغرق البحر منه) وذلك ليفاضل بين جود الأمير وجود المطر لغرض بلاغي وهو تخصيص الممدوح بالكرم والجود الذي يفوق عطاء الغيث الذي يعم الدنيا ويروي الأرض.

ومن جميل تقديمه كذلك قوله: [2] (الكامل)

ولقد يهيج لي البكاء صبابـــــة *** شاد مطوق آلة التغريد

فهذه الحالة الانفعالية المتأججة فرضت على الشاعر نوعا من التعابير تتلاءم مع تلك الحالة التي يعيشها سعيا لخلق توازن بين هذه التراكيب وحالته النفسية بحيث إذاكان من شأن الجار والمجرور(لي) أن يتأخرعن الفاعل(البكاء) فإن الشاعر تعمد تقديمه وذلك لإبراز تلك الحالة الشعورية التي استبدت بذاته وجعلته يفقد صبره نتيجة للمرارة التي ظلت تلازم حياته، والتي منبعها الغربة والحنين إلى بلده وأهله في صقلية، فكان البكاء هو عزاؤه الوحيد، الذي عساه أن يضمد جراحه، ولقد خلقت براعة الشاعر في التلاعب بالألفاظ إيقاعا مميزا مؤثرا وكأنه أراد بذلك أن يؤكد مامر به بل هي معاناة ملازمة له، فإنه لم يكن للشاعرمن مناص التقديم تبعا لتلك الحالة الشعورية المسيطرة عليه، إلا إحداث خلخلة في بناء العبارة والتي هي في الحقيقة بناء مشاعروأحاسيس واختلاجات قبل أن تكون هندسة ألفاظ وعبارات وتصميم

[1] عبده الراجحي، التطبيق النحوي، ص 151.

[2] ديوان ابن حمديس، ص 130.

قوالب، بحيث إن(الانفعال هو مبعث الشاعر لاختيار كلماته وانتقائها لتعبر عنه،وهو الذي يؤثر في تشكيل الكلمات بطريقة معينة ومن خلال تشكيلها بكيفيات معينة) [1]؛ لأن (جمال الشعر يعود إلى نظام المفردات وعلاقتها ببعضها بعضا وهو نظام لا يتحكم فيه النحو بل الانفعال والتجربة) [2]، ويقول في سياق آخر من خلال مدحه للمعتمد: [3] (الخفيف)

إن حســـن الثنـــاء بعـدك يبـقى *** لك بالذكر منه عيش مكرر

تقدم الجار والمجرور (لك) في عجز البيت على الفاعل (عيش) والتقدير (يبقى عيش لك ...) لتخصيص الممدوح بالثناء المستمرالذي لاينقطع، وكأنه يحث المخاطب على الاستمرار في الحصول على حسن الثناء،ولقد سبق الفاعل بفعل(يبقى) الدال على الاستمرار والتجدد، وفي ذلك تعبير عن تلك المكانة العظيمة التي تبوأها الخليفة.

ومن ذلك قوله أيضا:[4]. (الرمل)

وتــولى عنــه شــيطان الصــبا *** إذ رماه الشيب رجما بشهاب

لقد قدم الشاعر في صدر البيت الجار والمجرور (عنه) حيث فصل بين الفعل (تولى) وفاعله (شيطان) وأصل التركيب (تولى شيطان الصبا عنه) وذلك للتعبيرعن انقضاء عهد الشباب وما يحمله من عربدة وتصاب، ولعل في ذلك يعبر عن ندمه على أوزار الشباب، ليشير إلى تخصص شيء معين بالأهمية ويوليه بالعناية وهو التأكيدعلى زوال ذلك العهد، عهد الصبا.

ويقول كذلك واصفا هزيمة الأعداء:[5] (الكامل)

ولقلمـــا يبقـــى رمـــادهم إذا *** طارت به في الجو ريح صرصر

---

[1] محمد عبد الحميد خليفة، في إيقاع شعرنا العربي وبيئته، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2020م، ص 77.

[2] محمد عبدو، في التشكيل اللغوي للشعر، مقاربات في النظرية والتطبيق، منشورات الهيئة العامة للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق،(د.ط)، 2013م، ص 14.

[3] ديوان ابن حمديس، ص204.

[4] نفسه، ص 63.

[5] نفسه، ص 196.

ففي هذا الشاهد يظهر التقديم في صدر البيت وعجزه ،حيث قدم الجار والمجرور (في الجو) على الفاعل (ريح) إذ الأصل (طارت ريح به في الجو) للدلالة على هول المعركة، لشدة القتل والحرق والتنكيل بالعدو، ليدرك السامع أن جيش العدو مهما بلغ من قوة، فهو لن يضاهي قوة الخليفة وبطشه، فكان(لأسلوب التقديم والتأخير سمة التغلغل والانتشار،حيث استطاع أن يخاطب العقل والوجدان في آن واحد، وكانت له القدرة على حمل السامع على المشاركة في تفعيل الموقف) [1].

وفي مثال آخرعلى التقديم يقول ابن حمديس قوله[2]: (الكامل)

يزدان في العلياء منه سريره *** بمملك في المهد كان مؤمرا

يذكر الشاعر في هذا البيت: أن الممدوح لم يكن حديث العهد بالإمارة بل إنه قد اكتسبها وهو في المهد، ولقد قدم الجار والمجرور (في العلياء) على الفاعل (سرير) والأصل في ترتيب عناصر الجملة تأخيره، وإنما قدم لغرض بلاغي أراده الشاعر لكونه أولى بالعناية والاهتمام وبذلك يشير إلى تخصيص المقدم باهتمامه وتأكيده لأن(العناية بالمتقدم هي مبعث التقديم والتاخير) [3]، وعليه كان التقديم ضرورة فرضها الحال لتتناسب والمكانة التي تبوأها الممدوح.

3/تقديم الجار والمجرور على المفعول به:

من البديهي أن تقديم الجار والمجرور لايقتصرعلى الفاعل كعمدة في الجملة الفعلية بل يتجاوزه إلى الفضلة (أي المفعول به) وذلك لأن هذا الأخير غالبا مايكون تقديمه من باب العناية والاهتمام ومن ذلك قول الشاعر ابن حمديس[4]: (البسيط)

وألف الله في الوطان شملهم *** فنظموا في المعاني بعدما نثروا

[1] موسى محمد السيد عبد الرزاق، اعجاز القرآن الكريم، جامعة الزرقاء – الأردن– ص35.

[2] ديوان ابن حمديس، ص 233.

[3] علي أبو القاسم عون، بلاغة التقديم والتأخير في القرآن الكريم، ص 143.

[4] ديوان ابن حمديس، ص 251.

يتضمن هذا البيت خرقا تركيبيا من خلال فصله بين عناصر الجملة الفعلية،حيث تقدم الجار والمجرور في (الأوطان) على المفعول به (شملـ...هم) ليجعله مركزا محوريا للدلالة على أهمية الأوطان،ولقد عمد الشاعرإلى(خلخلة الأنظمة الثابتتة للغة، فاختارمن المفردات مايحمل طاقات تأثيرية واسعة، ومن ثم تحميلها دلالات إضافية، لينجم عن ذلك خلل في العلاقات اللغوية الراسخة، وذلك لأن الألفاظ في تلك أثناء تلبس دلالات جديدة، لتوصل علاقات لم تكن مأِلوفة من قبل،وهذا عمل مقصود يتوخى منه زيادة الطاقات الإيحائية للألفاظ وتوسيع حقولها الدلالية لتستوعب دقائق التجارب التي تعبر عنها) [1]؛لأن الشاعريدرك مدى أهمية الأوطان، مؤكد على ارتباطه بوطنه من خلال ظاهرة التقديم والتأخيرالتي تسهم في تقوية المعنى وتأكيده مما جعله يسدي النصح إليهم لأن الوطن هو الملاذ الوحيد الذي يعمل على لملمة شمل هؤلاء وإنقاذهم من الفرقة والتشرذم، وقد استوحى الشاعر ذلك من خلال رؤيته وتجربته الشعورية، مما يدل أن الشاعر(يختار وينتقي ويعبر وفق إحساساته الداخلية ، فتجئ صوره التعبيرية صدى لعالمه الداخلي) [2]

وقوله كذلك: [3] (البسيط)

يامعليا بعلاه كل منخفض *** ومغنيا بنداه كل مفتقر

تقدم الجار والمجرور في كلا الشطرين على المفعول به في صدر البيت وعجزه،مما يعني أن الشاعر لم يكن ليكسر تلك القواعد المعيارية إلا لغاية معينة وتحقيق(أهداف جمالية لايحققها الالتزام بالرتبة العادية للعبارة) [4]، وتتمثل هذ الغاية في إثبات صفة العلا للمعتمد دون سواه.

[1] أحمد،علي محمد، الانحراف الأسلوبي(العدول) في شعر أبي مسلم البهلاني، ص 69-70.

[2] عبد الرحيم الرحموني، محمد بوحمدي، تحليل لغوي أسلوبي لنصوص الشعر القديم، منشورات بونة للبحوث والدراسات، عنابة،-الجزائر- ط1، 2009م ، ص 36.

[3] ديوان ابن حمديس ، ص 208.

[4] فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية، مدخل نظري ودراسة تطبيقية ، ص 29.

ومثله قوله كذلك: [1] (السريع)

يخفض في الملك حناح العلى *** لم يرفع القدر كخفض الجناح

عمد الشاعر إلى تقديم الجار والمجرور(في الملك) على المفعول به (جناح) وذلك ليلفت انتباه المتلقي إلى تلك الصفة الحميدة التي تحلى بها الملك، والمتمثلة في التواضع رغم اعتلائه سدة الحكم، مما يوحي بمدى تمسكه بمبادئ الإسلام وقيمه.

4/تقديم الظرف والمضاف إليه على المفعول به:

ومن الظواهر الأسلوبية التي وردت في مدحيات ابن حمديس متعلقات* الفعل والتي تعد من شموليات التقديم ومنها قوله: [2] (الوافر)

فلم يمه الحسام القين إلا *** ليصرف عند سلته الرقابا

فلم يصنع السيف من الحديد، وترقق شفرته إلالتنتزع رقاب الأعداء لما فيه من حدة وقوة، ولقد تقدم الظرف والمضاف إليه (عند سلته) على المفعول به (الرقابا) ليدل على أن ضرب السيف لا يخطئ في تسديد طعناته والتي من أجلها استل ورقق وذلك لإبراز قوة ملكه وشجاعته في اقتحام الأهوال.

وقوله كذلك:[3] (الوافر)

وذاق بيوسف ذي البأس بؤسا *** فمرر عنده حلو النعيم

العدو الذي تجرع مرارتها على يد الجيش بقيادة "ابن تاشفين" في معركة "الزلاقة" وذلك تقدمت شبه الجملة الظرفية (عنده) على المفعول به (حلو) لوصف هزيمة جند لتخصيص الحكم به وتقويته وتأكيده، وقد ساهم هذا التركيب في توضيح الفكرة التي تدور في ذهن الشاعر،ولقد ربطها ببعد ديني له قيمته ومغزاه.

---

[1] ديوان ابن حمديس ، ص 91.

[2] نفسه، ص 15. *يقصد بمتعلقات الفعل:المفعول به، والجار والمجرور والظرف، والمفعول المطلق، والمفعول معه، والمفعول لأجله، والحال، والتمييز في أحوال قليلة ونادرة.

[3] نفسه، ص 437.

وقوله كذلك في مدح المعتمد:[1] (الكامل)

قلوا لديك غنيمة فكأنما *** أبقتهم الأيام فيه ليكثروا

تقدم في صدر البيت الظرف والمضاف إليه (لديك) على المفعول به (غنيمة) لغرض العناية والاهتمام بالمتقدم وقد أفاد التخصيص إشادة بجود الممدوح وثرة عطاياه.

وقوله كذلك في مدح المنصور بن الناصر بن علناس[2]. (الكامل)

أعليت بين النجم والدبران *** قصرا بناه من السعادة بان

يتحدث الشاعر هنا عن القصر الذي شيده المنصوروالذي بلغ علوا يضاهي في علوه النجمان، كما يشيد بمن قام بتشييده، حيث قدم الشاعرالظرف (بين النجم) على المفعول به، كما عطف عليه (الدبران) ، لتبيان مدى أهمية هذا الصرح المشيد الذي يدل على اهتمام وولع الخليفة بالعمران.

ثالثا/النواسخ:

(كلمات تدخل على الجملة الإسمية، فتنسخ حكمها أي تغيره بحكم آخر، والمهم أن الجملة التي تدخل عليها هذه النواسخ هي جملة اسمية حتى وإن كان الناسخ فعلا) [3] ، يتضح لنا من خلال كلامه أن الجملة المنسوخة هي اسمية دون اعتبار فعلها، كما يتضح لنا كذلك أنه أشار إلى الترتيب إشارة ضمنية، وفي ذلك يقول ابن مالك في ألفيته:

وراع ذا الترتيب إلا في الذي *** كليت فيها- أو هنا- غير البذي[4]

ويشرح ابن عقيل ذلك في قوله:

[1] ديوان ابن حمديس، ص 196.

[2] نفسه، ص 494. السقط: الرديئ الحقير من المتاع والطعام ومنه قيل لأحشاء الذبيحة كالكرش والمصران سقط.

النفنف: المفازة البعيدة، أوالمرتفع بينه وبين الأرض مهوى، أوالهواء.

الدبران: نجم بين الثريا والجوزاء

[3] عبده الراجحي ، التطبيق النحوي ،ج1،ص111.

[4] ألفية بن مالك، نقلا عن شرح ابن عقيل، ص 348.

(يلزم تقديم الاسم في هذا الباب وتأخير الخبر إلا إذا كان الخبر ظرفا أو جارا ومجرورا..) [1]

ومن الظواهر الأسلوبية في مدحيات ابن حمديس تقديم الظرف والجار والمجرور، على خبر الحرف الناسخ أو فعله ليعطي دلالة بلاغية.

وعلى ضوء ذلك سيتم عرض بعض النماذج والتي ستقتصر على الآتي:

ومن ذلك قوله[2]: (البسيط)

كان ابتدائي إليه عاطلا فغدا *** منه بحلي الأماني حالي الخبر

ففي هذا الشاهد يظهر التقديم في صدر البيت ، حيث تقدم الجار والمجرور (إليه) على خبر كان (عاطلا)،والجملة في سياقها الأصلي (كان ابتدائ عاطلا)،وجاء الشطر الثاني مكملا لفكرته التي أراد إيصالها للسامع ليلفت انتباهه إلى ماكان عليه من فاقة،وفي ذلك إشارة إلى المعتمد وما حازه الشاعر عنده من مكانة عالية تأكيدا للسامع أن الخليفة نفسه هو من حقق له أمانيه التي طالما كان يصبو إليها، وكأن لسان حاله يردد(إن أن لم أشكر فمن يشكر) ليثبت بذلك اعترافه بفضل الخليفة عليه دون سواه من الأفراد، فهذه الخاصية الفنية التي أتى بها الشاعر إنما هي دلالية جمالية على حد سواء إذ(إن أعظم الفنون نبلا هي التي تؤثر على العقل والمشاعر أيضا، فهي مثل السمفونية لاتؤثر علينا بانسجامها فحسب بل ببنائها وتطورها أيضا) [3].

ومن جميل تقديمه قوله كذلك مادحا:[4] (الطويل)

كأن الزمان الرحب من ذكره فم *** ونحن لسان فيه ينطق بالشكر

واستكمالا للحديث عن جود وسخاء الخليفة الذي يمتد عبر الزمان بلا انقطاع،كما أن الألسن تردده في كل آن ،وفي مراعاة وموافقة بين صدر البيت وعجزه، يأتي التقديم في صدرالبيت حيث قدم الجار والمجرور (من ذكره) على الخبر (فم) إذ الجملة في سياقها الأصلي (كأن

[1] ديوان ابن حمديس، ص 348.

[2] نفسه، ص 206

[3] ويل ديو رانت،كتاب قصة الفلسفة، ترأحمد الشيباني، مكتبة المعارف، بيروت، (د.ط)،1926م، ص 118.

[4] ديوان ابن حمديس ، ص 216.

الزمان فم) وذلك لإبراز علاقة المشابهة القائمة بين الزمان الذي يبقى ذكره خالدا فيه، كما يبقى ذكره على كل لسان، وعلة التقديم ضرورة فرضها الحال لتتناسب مع المكانة والحدث.

وخلاصة القول: إن التقديم والتأخير يرتبطان بفكر الشاعر ومشاعره ،كما أنه يسلطان الضوء على الدور الأدائي له من خلال قدرته وإبدعه الفني، فضلا عن الوظائف الأسلوبية المختلفة كالتوكيد، والاهتمام، وغيرهما من الدلالات الأسلوبية التي أشارت إليها البلاغة العربية القديمة، ولم يخرج الشاعر فيما قدمه من ظواهر لغوية لبنية التقديم والتأخير عما ورد لدى علماء اللغة، وهو ما استخلصه البحث من خلال تلك الدراسة لبعض أشعار المدحية التي تكشف عن مدى قدرته على تطويع اللغة، مع العلم أن هناك مواضع أخرى كثير لأسلوب التقديم والتأخير في شعره المدحي، غير أني اكتفيت بالحديث عما شاع منها في إنتاجه الشعري والتي تكشف عن مدى اهتمام ابن حمديس بهذه الظاهرة وإدراكه لأهميتها لكونها تضفي على النص نوعا من قوة التركيب، وإثارة لعقل المتلقي الذي يفاجأ بترتيب مغاير لترتيب اللغة العربية، حيث قام الشاعر ببنائه وترتيب جمله لتكون اكثر ملاءمة للتعبير عن المعاني التي أرادها في نفسه واختلجت في وجدانه.

ثالثا/ الحذف:

1/ تعريف الحذف لغة: لمادة (ح ذ ف) عدة دلالات منها (القطع والإسقاط؛ وجاء في الصحاح: (حذف الشيء إسقاطه، يقال: حذفت من شعري، ومن ذنب الدابة: أي أخذت..) [1] كما يأتي كذلك بمعنى(القطع، فيقال: حذف ذنب فرسه إذا قطعه، وإسقاط الشيء أو قطعه بمعنى واحد؛ لأنهما يعنيان أخذ جزء من الشيء .... ومنه قولهم؛ حذف الصانع الشيء إذا سواه تسوية حسنة، كأنه حذف كل ما يجب حذفه حتى خلا من كل عيب وتهذب). [2]

[1] إسماعيل بن حماد الجوهري، الصحاح، تح: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين-بيروت- لبنان،(د.ط)،(د.ت) ،ص 218.

[2] الزمخشري، أساس البلاغة، تح محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية-بيروت-لبنان،ط1، 1419هـ-1998م ، ص 178.

وجاء في لسان العرب: حذف الشيء، يحذفه حذفا: قطعة من طرفه والحذافة: ما حذف من شيء فطرح...) [1] ثم انتقل الاستعمال اللغوي(إلى الكلام فصار الحذف يعني إسقاط جزء من الكلام، ومن ثم تحسينه وتهذيبه وهوما يدخل ضمن علوم البلاغة العربية التي تعنى بضروب الكلام وأفانيه).[2]

2/ تعريف الحذف اصطلاحا: (يكون بحذف شيء من العبارة لا يخل بالفهم، عند وجود ما يدل على المحذوف من قرينة لفظية أو معنوية). [3] أو بعبارة أدق: (إسقاط بعض الكلام أو كله لدليل) [4] ، ويقول الحموي: (إن الحذف عند أهل البديع يختلف عن الحذف عن أهل المعاني فهو: أن يحذف المتكلم من كلامه حرفا من حروف الهجاء أو جميع الحروف المهملة، بشرط عدم التكلف، والتعسف).[5]

ومن الجدير بالذكر أن الحذف ظاهرة لغوية تشترك فيها كل اللغات الإنسانية بما في ذلك اللغة العربية إلا أنهافي اللغة العربية أكثر ثباتا ووضوحا؛ لأن العربية من خصائصها الميل إلى الإيجاز والاختصار، مما حدا بالنقاد والبلاغيين بأن يحفلوا بالحذف ويتوسعون في الكشف عن فائدته، وأسبابه، وأدلته، ويتنافسون في طرح أمثلته، وفي ذلك يقول عبد الهادي الطرابلسي: (لا تكاد تخلو منه جملة من الجمل، ويكثر استخدامه، وتتنوع مظاهره من جملة إلى أخرى، وفي النص الواحد بقدر تقدم النص وإيضاح جوانب الموضوع المدروس بسبب دلالة بعض المذكور على بعض المحذوف إلى حد يصبح للغة الحذف عملية آلية) [6].

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، ج 9، ص 40.

[2] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 362.

[3] السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص 199.

[4] الزركشي ،البرهان في علوم القرآن، ج3،ص102.

[5] أبو بكر علي بن حجة الحموي، خزانة الأدب وغاية الأرب، (د.ن)،(د.ط)(د.ت)، ص 536.

[6] محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، السلسلة السادسة– تونس– (د.ط)، 1981م، ص 302.

وإذا كان الدكتور "عبد الهادي الطرابلسي" قد أشار إلى أنواعه وعدم خلو الجملة منه فذلك لا يعني أنه مستحدث بل هو قديم قد سبقه إليه علماؤنا الأجلاء، وها هو الناقد البلاغي الكبير "عبد القاهر الجرجاني" يتحدث عن الحذف ويبين فوائده قائلا: (إن الحذف دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما يكون بيانا إذا لم تبن، ورب حذف هو قلادة الجيد، وقاعدة التجويد). [1]

ويعني بذلك أن يكون الحذف حسن العبارة مع مراعاة الإيجاز غير المخل بالمعنى مع الوضوح، وعدم الغموض، لإنعاش ذهن المتلقي وجعله شريكا في العملية الإيصالية، وهو بذلك يسعى إلى (منح النص هامش من عدم التعرية، والكشف المفضوح، لكي يكون للمتلقي دور في عملية الفهم، والإفهام، ويجد في ذاته شريكا في ثلاثية المرسلة اللسانية، والاجتماعية)[2]

وقبل أن نلج بوابات الحذف يستحسن أن نشير إلى الشعراء الذين أخذوا يرددونه على ألسنتهم، وأصبحوا يوظفونه في نصوصهم الأدبية للوصول بها إلى درجات بلاغية رفيعة لكون الحذف إضافة إلى ما ذكر تنشيطا (لخيال المتلقي، ودعوى غير مباشرة له للحدس بهذا المحذوف، واكتشاف ما وراء حذفه من أسرار) [3] تؤول إلى العقل الذي لا يهتم بما هو موجود (وإنما يفكر في البحث فيما هو محذوف أو غير موجود؛ لأن ما هو معلوم فهو رهين لكونه محصورا). [4]

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 170.

[2] عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، ص 282.

[3] حسن طبل، علم المعاني، ص 105.

[4] ابن رشيق، العمدة، ص 102.

وتلك إشارة أخرى إلى قيمة الحذف حيث يكسب الكلام رونقا وإبداعا، ومن علامات (الحذف البليغ الذي يرفع قيمة الكلام؛ أنه إذا أظهر المحذوف وزال ما في الكلام من بهجة وطلاوة وجمال فني وإبداع). [1]

ولقد بسط الزركشي القول في فوائد الحذف فذكر له ستا من الفوائد منها (التفخيم والإعظام، لما فيه من الإيهام لذهاب الذهن في كل مذهب، وتشوقه إلى ما هو المراد فيرجع قاصرا عن إدراكه فعند ذلك يعظم شأنه ويعلوا في النفس مكانه، ألا ترى أن المحذوف إذا ظهر في اللفظ زال ما كان يختلج في الوهم من المراد، وخلص المذكور، ومنها زيادة لذة بسبب استنباط الذهن للمحذوف، وكلما كان الشعور بالمحذوف أعسر، كان الإلتذاذ به أشد وأحسن، ومنها زيادة الأجر بسبب في ذلك، بخلاف غير المحذوف) [2] ، ولم يقف الزركشي عند تبيان فائدة الحذف وما يحدثه في النفس من لذة، وفي العقل من تدبر وتفكير؛ بل إنه راح يميز بينه وبين الإضمار مبينا الفرق بينهما إذ نجده يقول: (والفرق بينه "الحذف" وبين الإضمار أن شرط المضمر بقاء أثر المقدر في اللفظ وهذا لا يشترط في الحذف)[3] أي أن المضمر يترك أثره وهذا شرط، في حين أن هذا ينتفي في الحذف بحيث لا يشترط في المحذوف ترك الأثر ثم يضيف قائلا:(لا بد أن يكون فيما أبقي دليل على ما ألقي) [4] ، ومما يزكي كلام الزركشي ويدعمه ما ذهب إليه الرازي بقوله:(إن الإضمار هو يبقى أثره مع الترك، والحذف مالا يبقي نهاية) وبذلك يتضح الفرق، وتتحدد طبيعة الإضمار، بحيث يشترط فيه بقاء وملاحظة المقدر، وفي ذلك يقول الأحوص بن محمد الأنصاري:

---

[1] عبد الرحمن حسن حبنكة، البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، دار القلم، دمشق، ط1، 1416، هـ- 1996 م، ج 1، ص 330.

[2] بدر الدين الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تح: محمدأبو الفضل إبراهيم، دار التراث العربي للطباعة والنشر،القاهرة – مصر-(د.ط)، (د.ت)،ج3، ص 119-120.

[3] نفسه، ص 115.

[4] قطب الدين محمد بن محمد الرازي، تحرير القواعد المنطقية في شرح الرسالة الشمسية، تح: محسن بيدارفر، منشورات بيدار، قم، ط 2، 1426 هـ، ص 233.

(سيبقى لها في مضمر القلب والحشا *** سريرة ود يوم تبلى السرائر) [1]

إذ يقتصر استعمال الإضمار على الكلمة والجملة فقط، في حين يستعمل الحذف بصفة عامة، ولذلك كان أحد المطالب الاستعمالية التي يتعرض لها بناء الجملة من خلال حذف أحد عناصرها المكونة لها، بيد أن ذلك لا يتم إلا إذا (كان الباقي في بناء الجملة بعد الحذف مغنيا في الدلالة، كافيا في أداء المعنى) [2] ، لأن انتفاء هذا الشرط يعد من باب التعمية في الكلام والألغاز، أي مراعاة عدم (تأثير المعنى ولا التركيب بحذفه) [3] (مما يؤكد أن الحذف لا يتم بشكل عشوائي اذ لا بد من أن يؤدي دوره في التركيب اللغوي على أساس تحقيق (أغراض فنية اكتفاء باللمحة وتكييفا لعطاء يستشف من السياق) [4]. ولذلك عد الحذف (وسيلة من الوسائل الفنية في التعبير، يلجأ إليها الأديب، يوحي من ذوقه المرهف وحسه اللغوي للإيحاء بما لديه من معان، وأغراض لا تحقق إلا بهذا الأسلوب كما أن في الحذف تنشيطا لخيال المتلقي، ودعوى غير مباشرة للحدس بهذا المحذوف واكتشاف ما وراء حذفه من أسرار)[5]

وللحذف في عرف المحدثين– (دور في تكريس ما يسمى في الدرس الأسلوبي "الاتساق النحوي" وذلك باستخدام الأدوات الاتساقية التي يربط فيها منشئ النص بين عرى النص وجمله، وهي تعد ظاهرة أسلوبية يجري توظيفها على مستوى النص) [6].

إن المتأمل لمختلف الآراء التي وردت حول الحذف وما ينجم عنه من أغراض فنية والتي تنطلق من رحم الجملة إذا جاز هذا "التعبير" إذ الجملة قطب الرحى واللغة ميدانها

---

[1] ديوان الأحوص بن محمد الأنصاري، جمع وتحقيق: الدكتور إبراهيم السامرائي، مكتبة الأندلس، بغداد– العراق – (د.ط) 1388 هـ– 1969 م، ص 82.

[2] محمد حماسة عبد اللطيف، بناء الجملة العربية، ص 259.

[3] عباس حسن، النحو الوافي، ص 507.

[4] رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطو، منشأة المعارف بالإسكندرية، ط2، (د. ت)، ص 81.

[5] عبد العزيز عتيق، علم المعاني، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت– لبنان، (د.ط)، 1974م، ص 132.

[6] يوسف مسلم أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص185.

وتركيب هذا الأخير ينسب إليه الحذف إذ(تجعل للجملة العربية أنماطا تركيبية معينة) [1] ، وتتمثل هذه التركيبة في احتوائها على أركان ومكملات وعناصر، فإذا لم تشمل (الجملة على أحد أركانها أو ما يقتضيه المعنى، أو ما يقتضيه التركيب من مكملاتها وعناصرها الأخرى، ثم اتضح المعنى بدون ذكر هذه العناصر لوجود الدليل على المحذوف عددنا ذلك حذفا جيء به لطلب الخفة اختصارا أو اقتصارا أو تجنبا للحشو أو لسبب آخر غير ذلك وكل عنصر من عناصر الجملة صالح لأن يحذف، فأمكن تقديره في الكلام) [2].

مما يدل على أن الحذف أسلوب مألوف عند العرب وقد تحدث عنه ابن جني قائلا: (وقد حذفت العرب الجملة، المفرد، والحرف والحركة، وليس شيء من ذلك إلا من دليل عليه، وإلا كان فيه ضرب من تكليف علم الغيب في معرفته) [3] ، ويشاطر ابن الأثير ابن جني فيما ذهب إليه بحيث لا يتم الحذف إلا بوجود ما يدل عليه وإلا عد لغوا قائلا: (والأصل في المحذوفات جميعا على اختلاف ضروبها أن يكون في الكلام ما يدل على المحذوف، فإن لم يكن هناك دليل على المحذوف فإنه لغو من الحديث لا يجوز بوجه ولا بسبب ومن شرط للمحذوف في حكم البلاغة أنه من أظهر صار الكلام إلى شيء غث لا يناسب ما كان عليه أولا من الطلاوة والحسن) [4] ، ولعله يعني بالغثاثة ظهور المحذوف في الكلام نتيجة التوسع في المعنى من جانب، والتكرار من جانب آخر، والناجم عن إظهار المحذوف. وتكثر صور الحذف في الشعر حيث تعتبر البيئة المناسبة له والمناخ المهيئ له كذلك، ولذلك نجد ألوانا شتى (شملت الحروف والمفردات والجمل والتراكيب ومن أكثر ظواهر الحذف شيوعا ظاهرة حذف الحروف ولا سيما حروف العطف وعلى الأخص الواو التي شغلت حيزا كبيرا في التركيب اللغوي – الشعري– في حالة يمكن أن نسميها "الانفلات من

[1] تمام حسان، البيان في روائع القرآن، عالم الكتب، القاهرة، (د.ط) ، 1413 هـ– 1997 م ،ص 109.

[2] نفسه، ص 109 .

[3] ابن جني، الخصائص، ج2، ص 364.

[4] ابن الأثير، المثل السائر، ج 2، ص 280.

الروابط" انسياقا مع حركة الإنثيال في الذاكرة والانفعال والشعر، هذا من جانب، ومن جانب آخر يمكن أن تكون أسلوبا مقصودا لتكثيف النص اعتمادا على ثقافة المتلقي في ربط الجمل، وعلى علامات الترقيم لأمن اللبس) [1] ، وفي نفس السياق يقول محمد الهادي الطرابلسي مع شيء من التوسع والتفريع، حيث صنفها إلى قسمين "محركات" "وواصلات "ويعني (بمحركات الكلام: الأسماء، والأفعال، سواء أقامت بوظيفة أساسية في الجملة، أم وظيفة ثانوية وكذلك العناصر الأساسية في الجملة، سواء أكانت من قبيل الأسماء، والأفعال والأدوات، أما الواصلات فمعني الحروف والأدوات، باستثناء ما قام منها بوظيفة أساسية في التركيب) [2].

والحذف من الأساليب البلاغية التي تهدف إلى (التخفيف من ثقل الكلام وعبء الحديث ... ففي الخفة تلك تكمن البلاغة، ويسمو الكلام، حتى يصل إلى قوة السحر في التأثير) [3]. وشرط الحذف أن يكون الكلام قرينة تدل(على المحذوف احترازا من العبث)[4]

ولذا اكتسي هذا الأسلوب أهمية لما يوفره الشاعر من حاجات فنية تكمن في تحقيق التناغم الصوتي في البيت الشعري بالإضافة إلى ما يصنعه من توافق واستجابة بين المؤلف ومتلقيه عن طريق إثارة القارئ وتنشيط خياله؛ لأنه "المتلقي" يجد متعة في تحريك حسه ليكشف ما هو غير مكشوف بوضوح لأي قارئ، لذلك فإن الحذف وسيلة من الوسائل التي تربط بين القارئ والكاتب والشاعر أو السامع، من خلال الربط بين رؤوس المثلث الثلاثة وما شكلته كل زاوية من أهمية، بحيث يلقي الشاعر ببعض الكلام للمتلقي ويترك له البحث عن الباقي.

[1] كمال عبد الرزاق العجيلي، البنى الأسلوبية، دراسة في الشعر العربي الحديث، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان– ط1، 2012، ص 280.

[2] محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 179.

[3] عبد الفتاح لاشين، التراكيب النحوية من الوجهة البلاغية، عند عبد القاهر الجرجاني، ص 159–160.

[4] السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص 119.

3/أنواع موارد تقنية الحذف من خلال مدحيات ابن حمديس:

استغل ابن حمديس تقنية الحذف في إقامة بنائه الشعري فنوع موارده في مدحياته ومن بين أنواع الحذف التي تشيع فيه هي حذف الجملة الفعلية من الكلام عنده لكونها هي أظهر أنواع الحذف باعتبارها الأكثر من بين الأنواع الأخرى لذا وضعت على رأس الموضوعات التي يحصل فيها الحذف، ويأتي حذف الجملة على عدة أنواع.

أ/ الحذف في الجملة الفعلية:

يحصل حذف الفعل على ضربين: أحدهما أن تحذفه والفاعل فيه، فهو حذف جملة نحو: زيد ضربته، لأنك أردت، ضربت زيدا، فلما أضمرت فسرته بقوله: ضربته، ومن ذلك قولهم: القرطاس والله، أي أصاب القرطاس، فأصاب الآن في حكم الملفوظ به، وإن لم يوجد في اللفظ، غير أن دلالة الحال عليه نابت مناب اللفظ به، وكذلك قولك للقادم من الحج: مبرورا مأجورا أي قدمت مبرورا مأجورا) [1].

وقد تنوعت موارد الحذف في مدحيات ابن حمديس حيث رصدت ثلاثة عشر موضعا له، فقد حذف الشاعر الفعل، والجار والمجرور، وحذف المسند والمسند إليه، كما تم حذف الحروف بمختلف أنواعها وأشكالها، وهوما نتطرق إليه تباعا.

1- حذف الفعل: يقول بسيوني عبد الفتاح فيود: (إن ثلاث مزايا تراها كامنة وراء كل حذف يقع في اللغة وهي: الإيجاز، والإثارة، وتحريك خيال المخاطب وأحاسيسه ليدرك من العبارة ما طوي ذكره وسكت عنه، والاحتراز عن العبث بناء على الظاهر، لأن ذكر الكلمة التي أقيم عليها الدليل وأشار إليها السياق وأرشدت إليها قرائن الأحوال، يعد عبثا بمقتضى البلاغة) [2]، ويلجأ الشاعر إلى هذا الأسلوب لغرض التكثيف اللغوي وما الحذف إلا (تكثيف لتركيب اللغة وإيجازها والتخفيف من ثقلها) [3] ، ومن ألوان هذا الحذف النماذج التالية:

---

[1] ابن جني، الخصائص، ج1، ص286.

[2] فيود بسيوني عبد الفتاح، علم المعاني، نشر مؤسسة المختار، ط 2، 2004م، ص 48- 434

[3] هاني نهر، التركيب اللغوي في العربية، دراسة وصفية تطبيقية، مطبعة الإرشاد، بغداد، (د.ط) 1987 م ، ص152.

إذا ما (...) الحيا روى ليسكب صوبـه *** رأيت ندى يمناه تبتدر السكـــــبا[1]

إذا ما (...) بديع المدح وضاق مجالـه *** على مادح ألفاه في وصفه رحبـــا[2]

إذا ما (...) النوى ألقت عصاي محبـة *** تجنب لي صرف الزمان جنابـــــا[3]

إذا (...) السبعة الشهب العلية مثـــلت *** بمنظوم عقد كـــان واسطة العقـــد[4]

إذا (...) النديم حساها خلت جريتـــــها *** نجما تصوب حتى غارفي قمـــــر[5]

وإذا(...) الحرب أقبلت بالمنايـــــــــــا *** كـــــــر،والذمـــــر لائذ بالفـــــرار[6]

ففي كل نموذج من النماذج السابقة محاذيف تدل عليها الأفعال المذكورة، وهو ما تحدده الأقواس في تلك النماذج، فالتقدير في كل بيت من الأبيات السالفة الذكر: إذا ما (روى) الحيا (روى...)، إذاما (ضاق) بديع المدح (ضاق...) ،وإذا ما (ألفت) النوى (ألفت)، إذا ما (مثلت) السبعة الشهب (مثلت...)،إذا (حساها) النديم (حساها...)، إذا (أقبلت) الحرب (أقبلت...)

ومثله قوله :[7] (الكامل)

(الكامل)

عجبـا لهـم بطنـوا بعيشـهم *** وبقــتلهم إذ صـــلبوا ظهــروا

وفيه حذف الفعل وتقديره (أعجب عجبا) وأبقى المفعول المطلق لإبراز مدى إعجابه بل إبانة استغرابه من هؤلاء.

وقال كذلك: [8] (الرمل)

(.....) قهوة لو سقيتها صخرة *** أورقت باللهو منها والطرب

[1] ديوان ابن حمديس، ص 52.

[2] نفسه.

[3] نفسه، ص 55.

[4] نفسه، ص 151.

[5] نفسه، ص 205.

[6] نفسه ، ص 230.

[7] نفسه ، ص 219.

[8] نفسه ، ص 45.

حذف من مطلع البيت الفعل (هات) ودل عليه بيت سابق له والتقدير: (هات قهوة ....) للاحتراز عن العبث بناء على الظاهر بحيث يعد ذكره ضربا من العبث.

ومثله قوله كذلك[1]: (السريع)

(...) من ظبية تنفر من ظلها *** وإن غدا الظل عليها وراح

حذفت الجملة الفعلية من صدر البيت (إن مسني) وقد دل عليه البيت السابق له وفي ذلك قوله:[2]

إن مسني الضر بقرح الهوى *** فبرء دائي في الشراب القراح

إلا أن في البيت الثاني قد تم حذف الجملة برمتها والمتمثلة في مس+(ن الوقاية) + المفعول به (ي) ياء المتكلم + الفاعل ضمير مستتر تقديره (أنا).

ومثله كذلك قوله: [3] (الخفيف)

لا يجـــارى لســـبقه، فلهـــذا *** لم يجد في مدى العلى من يجاري

لقد تم هنا حذف المفعول به للفعل (يجاري)،

وعلى ضوء ما تقدم يتبين لنا أن الحذف بشتى أنواعه ومختلف مكوناته لا يتم إلا إذا دل عليه دليل، لأن الغاية التي ينشدها الشاعر من الحذف هو بمثابة (تكثيف لتركيب اللغة وإيجازها، والتخفيف من ثقلها) [4] علاوة على التكثيف المعنوي – كما مر بنا–.

2/حذف الفاعل:

ومن الاختزال حذف الاسم، ومنه الفاعل الذي لا يتم حذفه إلا إذا دلت عليه دلالة وإذا تتبعنا مواضع حذفه نجد أنه يحذف إما لشهرته، أو للعلم به ،أو لا تكون هناك حاجة لذكره، وإما للجهل به فلا يمكن تغييبه، وإما رغبة في إخفائه، وهذا النوع من الحذف قد جاء بشكل واسع في شعر ابن حمديس المدحي، ولذلك سيتم الوقوف على بعض النماذج

[1] ديوان ابن حمديس ، ص 99.

[2] نفسه ، ص 99.

[3] نفسه ، ص 229.

[4] هاني نهر، التركيب اللغوي في العربية دراسة وصفية تطبيقية، ص 152.

ومن ذلك قوله:

1) ترى (...) شعل النيران في خلج الظبـــــا *** تذيق (...) المنايا من أكف المواهب[1]
2) أحـن (...) حنـين النيـب للمـوطن الـــذي *** مغاني غوانيه إليه جواذبـــــــــــي[2]
3) وهز (...) قناة تحت برديه لدنـــــــــة *** تلين (...) وتندى (...) نضرة وشـابا[3]
4) واغترب(...) وارج (...) المنـى كم من فتـى *** معدم نال (...) المنى بعد اغـــــتراب[4]
5) يا طالب المعروف ألمم (...) بـــــــــه *** تخلع (...) على المطلوب منك النجاح[5]
6) والذي زار (...)أرض طيبة يغـــــــشى *** خده قبر أحمد المختـــــــــــــار[6]
7) وأرقب (...) يوما فيه بالوصل تلتـــــقي *** سجام دموع بيننا بسجـــــــــــام[7]

ففي كل نموذج من النماذج السابقة موطن من مواطن الحذف (الفاعل) وهو ما تحدده الأقواس في تلك النماذج؛ إذ حذف الفاعل من الأفعال (ترى، تذيق، أحن، هز، تلين، تندى، اغترب، أرجو، نال، ألمم، تخلع، زار، أرقب) وهو في مجمله ضمائر منفصلة تنوعت بين ضمائر المتكلم كما في البيتين (الثاني والسابع) وضمير المخاطب في الأبيات (الأول، والرابع، والخامس) وضمير الغائب في البيتين (الثالث والسادس) وقام مقامهما المفعول به لأن (الفعل معلوم علما لا تقوية جهالة) [8].

وقد حذف الفاعل في كل منها للمبالغة في مدح الممدوح والتأكيد على صفة الجود والسخاء التى حظي بها دون غيره، باستثناء الأبيات (2، 6، 7) فإذا كانت في مجملها تتخذ من حيث المغزى وهو حدة الشوق والتلهف فإنها تختلف من حيث المرمى وكذلك من حيث

[1] ديوان ابن حمديس، ص32
[2] نفسه، ص 33.
[3] نفسه، ص 54.
[4] نفسه، ص 65.
[5] نفسه ، ص 101.
[6] نفسه، ص 231.
[7] نفسه، ص 434.
[8] محمد بن عبد الرحمن الشايع، مصطلحات علوم القرآن، دار التدمرية،الرياض، ط1، 1433هـ- 2012م،ج2، ص92.

الزمان والمكان، ففي البيت السادس تنم عن رغبة شديدة لزيارة قبر الرسول ﷺ وهو أقدس مكان.

أما في البيتين (7/2) فتوجيه الحذف فيه وجها آخر وهو الإيحاء بمدى إحساس الشاعر بالغربة والتي طالما أرقته وعذبته، وتضخم هذا الإحساس لديه حتى احتوى مشاعره، وغطى كيانه، ومن ثم لم يعد لذكر الذات (أنا) أمام هذا الإحساس قيمة، وأن الموقف موقف شكوى وتحسر يناسبه الحذف والاختصار لا الذكر والتطويل.

ومنه أيضا قوله كذلك: [1] (الرمل)

1) أبدا يدعو(...) إلى مأدبـــــــة *** حوم الوحش عليها تغتدي(...)
2) شيب(...) الحرب اقتحاما بعدما *** ربيت(...) فى حجره كالولـــد[2]

لقد حذف الفاعل في كلا البيتين بعد الفعل في كل منهما (يدعو، تغتدي، ربيت، شيب)، وفي ذلك إشارة إلى المعتمد، وحذفه يدل على شهرة من يفعل هذه الأفعال يغنيه عن ذكر اسمه أمام جموع الناس لمعرفتهم بذلك تمام المعرفة وذلك لكونها أصبحت عادة متأصلة في نفسه، ومتجذرة في طبائعه.

ومنه قوله كذلك: (المتدارك)

1) حذار(...) حساما حده لحظة فما *** يسمى غشاء العين جفنا لبـــاطل[3]
2) هات (...) درا فيه ياقوت وخذ(...) *** جسم ماء حاملا (...) روح لهـــب[4].

تعدد حذف الفاعل في هذين النموذجين وتباينت صوره، ففي المثال الأول ذكر اسم الفعل (حذار) وحذف الفاعل، وهو ضمير مستتر تقديره (أنت) والتقدير (احذر حساما) وعلة الحذف هنا شهرته بالبطش. وفي المثال الثاني حذف فاعل الفعلين (هات) (خذ) وقام

[1] ديوان ابن حمديس، ص 141
[2] نفسه، ص141.
[3] نفسه، ص 394.
[4] نفسه، ص 45.

مقامهما المفعول به فيهما للعلم به، كما حذف فاعل المشتق (اسم الفاعل) وهو ضمير مستتر.

3/ حذف نائب الفاعل:

وذلك بأن يكون الفعل مبنيا للمجهول ثم يحذف نائب الفاعل لوجود قرينة تدل عليه ومن أمثلة ذلك قوله:

1) يخشى حسامك مغمودافكيف إذا *** ما سل(...)للضرب وانهدت به القصر[1]
2) ولدت (...) بالشيب في عنقودها *** وهي اليوم عجـــــوز لم تشـــــــب[2]
3) ورؤوس بالمواضي تختلى (...) *** ونفوس بالعوالي تنتهـــــــــــب(...)[3]

ففي كل نموذج من النماذج السالفة الذكر موطن من مواطن حذف نائب الفاعل (وهو ما تحدده الأقواس في تلك النماذج) إذ حذف نائب فاعل الفعل (سل) في البيت الأول، وكذلك في البيت الثاني حذف نائب فاعل الفعل (ولدت)، و(تشب)،ونفس الشيء بالنسبة للبيت الثالث، إذ حذف نائب فاعل الفعلين (تختلي) (تنتهب) وذلك رغبة من الشاعر بعدم التلفظ به على لسانه إما لشهرته وإما لبشاعة دلالته.

4/حذف المفعول به: فالفعل المتعدي لا يتم معناه إلا بذكر المفعول به غير أن المبدع أحيانا ما يلجأ إلى تغييب المفعول به وبذلك ينزل الفعل المتعدي منزلة الفعل اللازم المستغنى بفاعله عن المفعول به والذي يصير(نسيا منسيا، كما ينسى الفاعل عند بناء الفعل، فلا يذكر المفعول ولا يقدر غيرأن لازم الثبوت عقلا لموضوع كل فعل متعد[4])

ومن ذلك قول الشاعر[5]: (الخبب)

لـو شـئت لقلـت لقافيـــــة *** في للوزن تخب إليك خدي*

فالمحذوف يمكن تقديره من السياق بكلمة السير التي يسهم أسلوب الشرط في تحديدها.

---

[1] ديوان ابن حمديس ، ص 249.
[2] نفسه، ص 46.
[3] نفسه، ص 48.
[4] بدرالدين الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ج 3، ص175.
[5] ديوان ابن حمديس، ص 162. *خدي: نوع من السير السريع

وقوله كذلك[1]: (الخبب)

تستحسن عودة منشده *** وتقول إذا ما زاد:زد

وهو شائع في الشعر العربي القديم، ويرجع السبب في ذلك إلى (النظام الوزني للقصيدة العربية القديمة، ومن ثم تكون دلالة الحذف هنا منصرفة إلى الناحية الشكلية، أو الوزنية) [2].

وقوله كذلك[3]: (الكامل)

ورأيت أضدادا أذوب بها *** حرقا تشب، وأدمعا تهمي

فالمحذوف هنا – كذلك يمكن تقديره من السياق بكلمة (سيولا) التي يسهم أسلوب الشرط في تحديدها.

ومنه قوله كذلك[4]: (الكامل)

تدير عيونا شيب بالحسن حسنها *** فلله منها ما تسر وما تبدي

لقد حذف في نهاية العجز، مفعولان: أولهما مفعول الفعل (تسر) وثانيهما مفعول الفعل الذي ختم به البيت وهو (تبدي) وكلاهما دل عليهما بـ(ما) الموصولة.

ب/ الحذف في الجملة الإسمية:

1/حذف المسند إليه (حذف المبتدإ): وهو من حذف الأسماء وهناك من المواضع (ما يحسن فيها حذف المبتدأ، وهناك من المواضع يحسن فيها حذف الخبر ومنها ما يمكن فيه الأمران جميعا) [5]، ولقد عني القدماء من نحاة، وبلاغيين، بدراسة هذه الظاهرة ومنهم "عبد القاهر الجرجاني" الذي تناول هذا النوع من الحذف وما يكون من الحسن في حذفه، وعدم إظهاره وفي ذلك يقول:(وإذ قد عرفت من حال الحذف في المبتدأ فأعلم أن ذلك سبيله في كل شيء فما من اسم أو فعل تجده قد حذف ثم أصيب به موضعه، وحذف في الحال ينبغي

[1] ديوان ابن حمديس، ص 162.

[2] ياسر عبد الحسيب ، شعر حميد بن ثور الهلالي(دراسة أسلوبية) إشراف الأستاذ الدكتور: صلاح رزق، جامعة القاهرة، كلية دار العلوم، قسم الدراسات الأدبية، رسالة ماجستير، 2003م، ص 139.

[3] ديوان ابن حمديس، ص 405.

[4] نفسه، ص 150.

[5] يحي بن حمزة العلوي، الطراز، دار الكتب العلمية، بيروت،(د.ط)، 1983م، ص 258.

أن يحذف فيها، إلا وأنت تجد هناك حذفه أحسن من ذكره، وترى إضماره في النفس أولى وآنس من النطق به) [1] ويسميه في موضوع آخر (القطع والاستئناف) وإذا تتبعنا هذا الحذف– أعنى حذف المبتدأ – في مدحيات ابن حمديس فهو من أكثر الأنواع انتشارا في شعره المدحي، وسيقتصر البحث على بعض النماذج وذلك لكثرتها، حيث لا يتسع المجال لذكرها برمتها ومن أمثلة هذا النوع من الحذف قوله في مدح الأمير يحي بن تميم ابن المعز[2]: (الرمل)

طـاهر الأخـلاق، مـألوف العلـى *** طيب الأعراق مصقول الحسب

عــادل تعكــف بالحمــد علــى *** ذكره أفواه عجم وعـــــــــرب

حذف المسند إليه في صدر البيت الأول وكذلك في عجزه ويدل عليه السياق تقديره الضمير المنفصل (هو) الذي يعود على الممدوح "الأمير يحي"، والشيء نفسه نلاحظه في البيت الثاني لتعيين المسند إليه لدى المخاطب.

وكذلك قوله في مدح أبي يحي الحسن بن علي بن يحي[3] (الطويل)

غطارفة مثل الجبال حلومهم *** تكون لهم شم الجبال هضابا

فالمحذوف هو الضمير العائد على قوم الممدوح والتقدير (هم غطارفة) مفتخرا بجودهم وكرمهم الذي جعلهم يتميزون عن غيرهم به.

وقوله في مدح المعتمد بن عباد:[4] (الكامل)

متقدم من صبره، ولثامـــــه *** يوم القراع أضاته والمغفر*

حذف المسند إليه (هو) والأصل فيه (هو متقدم) ليبين أهميته والمتمثلة في تقدمه في المعركة لإبراز صفة الإقدام والشجاعة التي اتسم بها وهذا من باب الرفع من قيمة ممدوحه والسموبها.

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، علق عليه محمد رشيد رضا، ص 153 /114.

[2] ديوان ابن حمديس، ص47.

[3] نفسه ، ص 55.

[4] نفسه ، ص 195. *المغفر ج مغافر، زرد من المعدن ينسج على هيئة الرأس يلبس تحت البيضة أو القلنسوة

وقوله كذلك مادحا أياه [1]. (البسيط)

مملك قصر أعمار العداة بـــــه *** وقع السيوف على الهامات والقصر

عدل السياسة لا يرضى له سيرا *** إلا بما أنزل الرحمن في الســـور

تم حذف المسند إليه في كلا المطلعين والتقدير (هو مملك...)، (هو عدل...) مشيدا بمدى شجاعته، وبطشه، بحيث له من القوة والقدرة على قصر أعمار الأعداء في ساحة الوغى، كما أنه في ذات الوقت يشيد بعدله الذي لا يحيد عنه وقد استمده من أحكام الشريعة وهو بذلك كان متميزا عن غيره من البشر، من باب الإعجاب بجرأته الفائقة.

ونلاحظ من خلال ما ذكر من نماذج أن المسند إليه قد حذف؛ لأن ذكره يعتبر غض للممدوح وذلك لكون(المسند إليه إذا بلغ نهايته في أوصافه المحمودة... ترك ذكره واقتصر على ذكر تلك الصفة، أو الأوصاف، إيماء الا أنه لا يشاركه فيها أحد فيذكر لامتيازه عنه، فإذا اجتمعت هذه الأسباب في شيء واحد ازداد الكلام حسنا وبلاغة، والنفس لذة وذوقا) [2].

2/ حذف المسند: (الخبر): (الأصل في المسند الاسمي ذكره الذي به تتم الدلالة الحاصلة من وجود المسند إليه) [3] ويتم حذفه (من الجملة الإسمية لوجود دال عليه وبذلك تنعدم الفائدة من ذكره) [4]

وفي نفس السياق يقول عبده الراجحي:(يحذف الخبر إذا دل عليه دليل مقالي كأن يكون جوابا عن سؤال)[5]

وموارد الحذف في شعر ابن حمديس – بالنسبة الى المسند – تعد قليلة إذا ما قورنت بحذف المسند إليه ومن أمثلة هذا الحذف قوله:

---

[1] ديوان ابن حمديس ، ص 206-207.

[2] محمد بن علي الجرجاني،الإشارات والتنبيهات، تح: عبدالقادر حسين، مكتبة الآداب،(د.ط)،1997 م، ص 29.

[3] أبو حيان الأندلسي، البحر المحيط في التفسير، دار الفكر، بيروت ،(د، ط) ،1420 هـ . ص50

[4] علي يونس، النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1 1985م ،ج 3 ، ص 76.

[5] عبده الراجحي، التطبيق النحوي ،ج1، ص103.

1) لولا* اقتراب الوقت عن قدر لما *** فتحت على حال لأحمد خيبـــــر[1]
2) لولا ذرى الحسن الهمام وفضله *** ما قر بي في الخافقين قـــــــرار[2]
3) لولا هلال أعير الطرف زورقه *** في خوضه لجة الظلماء ما طرقا[3]
4) لولا مكارم يحي والحياة بـــــها *** ما رد روح الغنى في ميت العــدم[4]

نلاحظ من خلال تلك النماذج السالفة الذكر حذف المسانيد من كل نموذج والتقدير في كل منها (موجود)، وفي ذلك يقول ابن مالك[5]:

وبعد لولا غالبا حذف الخبر *** حتم وفي نص يميل ذا استقر

وقوله كذلك[6]:

فإلام* ينشدني تغزل شاعـــــر *** ما كان أولاه بوعظ خطيب

لقد تم هنا حذف الخبر، وتقديره (موجود) – كما مر بنا–.

ج/ الحذف في عناصر الجملة المنسوخة:

ورد في كلام العرب حذف الجملة المبدوءة بالفعل الناقص سواء كان ذلك في الشعر أم في النثر ومن(ذلك قولهم: أزيدا مررت به، وقولهم: المرء مقتول بما قتل به، إن سيفا فسيف، وإن خنجرا فخنجر، أي إن كان الذي قتل به سيفا فالذي يقتل به سيف، فكان واسمها وإن لم تكن مستقلة، فإنها تعتد اعتداد الجملة) وهذا في حالتي الإضمار والعدول.

إلا أن هذا الإظهار والإضمار لا يكون على عواهنه، وإنما يخضع للمقاييس التي ضبطت في هذا المضمار وفي ذلك يقول سيبويه: (واعلم أنه ليس كل حرف يظهر بعده

---

[1] ديوان ابن حمديس، ص 194.

[2] نفسه، ص 260.

[3] نفسه، ص 337.

[4] نفسه، ص 457.

*لولا: حرف امتناع لوجود مبني على السكون لامحل له من الإعراب.

اقتراب: مبتدأ مرفوع بالضمة الظاهرة على آخره، والخبرمحذوف وجوبا تقديره(موجود) .

[5] شرح ابن عقيل ج، 1، ص 246.

[6] إميل بديع يعقوب، موسوعة النحو والصرف والإعراب، ص 113.

*فإلام: مركبة من حرف الجر (إلى) و(ما) الاستفهامية التي حذفت ألفها. إلى: حرف جر مبني على السكون لا محل له من الإعراب متعلق بخبر محذوف تقديره موجود.

الفعل يحذف فيه الفعل، ولكنك تضمر بعدما أضمرت فيه العرب من الحروف والمواضع، وتظهر ما أظهر ، وتجري هذه الأشياء التي هي على ما يستخفون بمنزله ما يحذفون من نفس الكلام ومما هو في الكلام على ما أجروا، فليس كل حرف يحذف منه شيء ويثبت فيه، نحو(يك) و(يكن)، ولم (أبل) و(أبال) (لم) يحملهم ذاك أن يفعلوه بمثله ولا يحملهم وإذا كانوا يثبتون فيقولون: في مر أو مر، أن يقولوا[1] في خذ أو خذ، وفي كل أوكل، فقف على هذه الأشياء حيث وقفوا ثم فسر) وهودأبنا وغايتنا وعلى نهجه سار شاعرنا حيث وقع حذف في عناصر الجملة المنسوخة ،فقد تم حذف الاسم أو الخبر، أو الفعل، أو الحرف ومن ذلك قوله في مدح الأمير أبا الحسن علي بن يحي[2]: (السريع)

معتادة أكل لحوم العدى *** غدت خماصا ثم راحت بطان

لقد حذف الفعل الناقص في مستهل البيت والتقدير (كانت الطيور معتادة) لارتياد ذلك المكان والتردد عليه بين الحين والآخر لأكل لحوم الأعداء والذي منه تعتاش مما أصبح عادة متأصلة لديها.

ومثله قوله كذلك: [3] (الخبب)

قمر تستمطر منه يد *** فتجود أناملـه مزنا

حذف الحرف الناسخ ومعموله في مطلع البيت والأصل (كأنه قمر) إذ الحذف يجعل الممدوح هو القمر ذاته بل إنه علاوة على تلك الصفات المشتركة بينهما والتي اعتاد العرب التشبيه بها فإن أنامله تمنح الهبات والعطايا، وفي ذلك تعظيم للممدوح ورفع من شأنه.

ومثله كذلك قوله: [4] (الرمل)

في رواق الملك منه ملك *** ملكه من قبل عاد وثمود

[1] سيبويه، الكتاب، ج2، ص 265 –266.

[2] ديوان ابن حمديس، ص 508.

[3] نفسه، ص 512.

[4] نفسه، ص 155.

حذف الفعل الناسخ من مطلع البيت والتقدير (أضحى في رواق الملك منه ...) لقد حذف في بداية البيت الحرف الناسخ والتقدير (أضحى في رواق الملك منه ملك ...).

ومنه أيضا قوله: [1] (الخبب)

أســـفي لفـــراق زمـــان صـــبا *** وركـــوبي قيـــد مهـــا الخـــرد

حذف الحرف الناسخ من مطلع البيت والتقدير (كأن أسفي...) ودل على حذفه بيت سابق له وفائدته: لضيق المقام عن ذكره وذلك بسبب ما يعانيه الشاعر من هم وألم وحسرة وأسى عند تذكره عهد الصبا.

د/ حذف الحروف:

لقد حذف العرب (الجملة، والمفرد، والحركة، وليس شيء من ذلك إلا عن دليل عليه وإلا كان فيه ضرب من تكليف علم الغيب في معرفته) [2].

كما أنها حذفت كذلك الحرف (في الكلام على ضربين، أحدهما حرف زائد على الكلمة مما يجيئ المعنى والآخر حرف من نفس الكلمة ...) [3] ، وكلاهما برزا في شعر ابن حمديس المدحي ولقد سماها الطرابلسي بـ (الواصلات) ولعل التسمية جاءت من ربطها بين أجزاء الكلمة الواحدة أو الجملة... وهي كثيرة ومن أهمها:

1/حذف حروف الجر:

(رب) وهو (حرف جر لا يجر إلا النكرة وهو شبيه بالزائد إذ لا يتعلق بشيء، ولا يأتي بعدها إلا الأسماء الظاهرة، أو ضمير الغائب: وقد تحذف ويبقى عملها بعد الفاء وهذا الحذف كثير) [4]. وهذه الكثرة تجسدت في شعرا بن حمديس بشكل لافت، حيث يشغل حيزا كبيرا منه؛ إذ لا تكاد تخلوا منه قصيدة

---

[1] ديوان ابن حمديس ، ص 158.

[2] ابن جني، الخصائص، ص 360.

[3] نفسه ، ص 381.

[4] إيميل بديع يعقوب، موسوعة النحو والصرف والإعراب، ص 304-305.

ومن ذلك قوله:

1) وكتيبـــة كتبـــت صـــدور رماحهـــا *** للموت في صحف الحيازم أسطـــرا[1]
2) ويوم حرب ترى الأبطال مـــــــوردة *** فيها حياض المنايا شزبا عتـــــــقا[2]
3) وليل حكى للناظرين ظلامـــــــــه *** ظليما له من روعة الصبح إجفـــال[3]
4) وحرب أذيقت في بنيها ببأســـــــــه *** مرارة كأس الثكل لا عدمت ثكـــــلا[4]
5) خيل حشوا منها السفين ولم يكـــــن *** لها في مجال الحرب كر ولا فـــــر[5]

لقد تم في النماذج السالفة الذكر حذف (رب) والأصل في كل نموذج من كل بيت يكون كالآتي: (ورب كتيبة)*، (ورب يوم)، (ورب ليل)، (ورب حرب)، (ورب خيل...)

2/حذف حرف النداء:

ومن محاذيف الجملة كذلك حذف حرف النداء، بحيث (يجوز حذفه إذا كان (يا) دون غيرها[6] حذف لفظيا[7] للعلم به والاستغناء عن ذكره) [8]

ومن ذلك قوله:[9] (الطويل)

أخي ثقة نادمته الراح والصبـــــا *** له من يد الأيام غير سوالب

والتقدير (يا أخي) وقع حذفها للدلالة على العلاقة القوية التي تربطه بتديمه.

---

[1] ديوان ابن حمديس، ص 234.
[2] نفسه، ص 338.
[3] نفسه، ص 355.
[4] نفسه، ص 377.
[5] نفسه، ص 253.
* ورب كتيبة
الواو: حرف زائد مبني على الفتح لا محل له من الإعراب.
رب: حرف جر شبيه بالزائد مبني على الفتح لا محل له من الإعراب
كتيبة: اسم مجرور لفظا مرفوع محلا على أنه مبتدأ.
[6] الشيخ مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، ص 156.
[7] إيميل بديع يعقوب، موسوعة النحو والصرف والإعراب، دار العلم للملايين، بيروت- لبنان- ط1، 1986م. ص 541.
[8] ابن الهيثم الأنصاري جمال الدين، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تح: مازن المبارك، حمد علي حمد الله، دار الفكر، دمشق، ط1، 1368 هـ- 1964 م، ج2 ،ص 267.
[9] ديوان ابن حمديس، ص 30.

ومنه قوله: [1] (الكامل)

عجبي لأضداد علي تناصرت *** جورا علي وليس لي أنصار

والتقدير (أيا عجبي) حذفت أداة النداء للتحسر والتوجع.

ومثله قوله كذلك مخاطبا الحمامة متعجبا[2]: (السريع)

(السريع)

حمامة الأيك أبيني لنا *** من أين للعجماء نطق البيان

حذف حرف النداء من مطلع البيت والتقدير (أحمامة الأيك..)

ومنه أيضا قوله مخاطبا ممدوحه:[3] (السريع)

مملك في ملك آبائه *** أي كريم أنجبته كرام

حذف حرف النداء (يا) من أول البيت والتقدير (يا مملكا) للتدليل على توارث الملك وذيوع الفضل، والإشارة إلى علو مرتبته، وسمو مكانته. ومثله أيضا قوله: [4] (البسيط)

بادي التبسم والهيجاء كالحة *** لا يتقي العض من أنيابها العصل

حذفت أداة النداء والأصل (أبادي التبسم) وذلك تقديرا للعلاقة التي تربطه بممدوحه وتخصيصه بهذه الصفة للدلالة على ذلك.

ومنه كذلك قوله: [5] (الرمل)

ربة القرط الذي أحسبه *** راش للقلب جناح الخفقان

والأصل (يا ربة القرط) حذفت الأداة للإشارة إلى أن المنادى لغفلته وشرود ذهنة كأنه غير حاضر مع المنادى في مكان واحد.

---

[1] ديوان ابن حمديس، ص 258.

[2] نفسه، ص 505.

[3] نفسه، ص 460.

[4] نفسه، ص 393.

[5] نفسه، ص 503.

3/حذف حرف المنادى المرخم:

حذف الحرف الأخير في المنادى المرخم ومن ذلك قوله: [1] (السريع)

يـا صـاح لا تصـح فكـم لـذة *** في السكر لم يدر بها عيش صاح

والتقدير أو الأصل (صاحبي) فرخم بحذف آخره، ترخيما غير قياسي إذ هو غير علم، وقياس الترخيم أن يكون في الإعلام[2]

4/حذف النون من الفعل الناقص:

ومن ذلك قوله:

1) ومن يك بالنصر العزيز مؤيدا *** من الله لا ينصب حبال المكايـــــد[3]

2) فلا تك منها ظالما لصفاتـــها *** على الثغر بالإغريض* والريق بالشهد[4]

3) ألم أك في الغرقى مشيرا براحتي *** فلم أنـــج إلا من لقـــاء حمـامـــــي[5]

حذفت نون المضارع الناقص المجزوم، والتقدير (ومن يكن)، (فلا تكن) (ألم أكن) والسبب في ذلك تحقيقا للخفة والاختصار.

5/ حذف (كم) الخبرية:

أن حذف كم جاء بشكل مطرد في مدحياته، وهذا الضرب من المحذوفات أظهر ألوان المحاذيف المذكورة وأوضحها.

ومن ذلك قوله[6]: (الرمل)

وعليـــل لا يـــداوى قرحـــه *** من جني الرشف بالعذب القراح

---

[1] ديوان ابن حمديس ، ص 90.

[2] محمد محي الدين بن عقيل العقيلي الهمداني المصري، شرح ابن عقيل، دار إحياء التراث العربي، بيروت– لبنان– (د .ط)، (د.ت)، ص 638.

[3] ديوان ابن حمديس، ص 136.

[4] نفسه، ص 150. *الإغريض:الطلع والبرد، ويوصف به كل أبيض، والمعنى لاتشبه الثغر بالإغريض والريق بالشهد، فذلك ظلم لهما.

[5] نفسه، ص 434.

[6] نفسه ، ص 95.

والتقدير (كم عليل) ودل على ذلك وجود قرينة تدل عليه في بيت سابق وذلك في قوله[1]: (الرمل)

كـم أسـير مـن أسـارى قيـده *** في وثاق الحب لا يرجو سراح

ومثله كذلك قوله: [2] (الكامل)

ومـروع وقـع الـردى فـي روعـه *** أطفـأت جمـرة جوفـه بأمـان

حذفت (كم) الخبرية الدالة على التكثير والتقدير (كم مروع) لوجود قرينة دالة على ذلك في بيت سابق.

وقوله كذلك:[3] (الرمل)

وفقيـر معسـر قـد صـانه *** من مهين الفقر بالمال المهان

حذفت (كم) الخبرية الدالة على التكثير في مطلع البيت والتقدير (كم فقير) للدلالة على مدى سخاء وكرم الأميريحي، وما يدل على ذلك وجود قرينة دالة تمثلت في الآتي:[4]

كـم طريـد مسـتقر عنـده *** من حرور الخوف في ظل أمان

6/ حذف جواب الشرط:

ومنه قوله مفتخرا بنفسه: [5] (الطويل)

ولي عزمة لا يطبع القين مثلها *** ولوأنه في الغمد للهام فصال

جاءت أداة الشرط في عجز البيت وهي (لو) وجملة الشرط (أنه في الغمد للهام فصال) سدت مسد فعل الشرط، وجوابه محذوف تقديره لكانت عزمتي أقوى، أي لو أن السيف يقطع الهامات وهو في غمده لكانت عزمتي أقوى من قوة السيف بعد إخراجه من الغمد.

---

[1] ديوان ابن حمديس ، ص95.

*ياء حرف نداء، صاح: منادى مرخم مبني على الضم المقدر على الياء المحذوفة في محل نصب.

** ألم أك: الهمزة للتقرير، لم، نافيه جازمه .

[2] ديوان ابن حمديس، ص 499.

[3] نفسه ، ص 504.

[4] نفسه ، ص504.

[5] نفسه ، ص 358.

7/حذف الحركات:

تعمد الشاعر حذف الحركات والتي تسمى في علم اللغة الحديثة بـ (أصوات المد القصيرة والحروف بأصوات المد الطويلة، ويحصل ذلك من أجل التخفيف وساق ابن جني طائفة من الشواهد على ذلك) [1] ومن أمثلة هذا النوع من الحذف قول ابن حمديس مخاطبا الزمان وصروفه التي توالت عليه: [2] (الطويل)

تدرعت صبرى جنة للنوائب *** فإن لم تسالم يازمان فحارب

فكلمة (فحارب) جاءت مكسورة وحقها السكون.

ومثله كذلك قوله: [3] (الرمل)

غيرتــه غيــر الــدهر فشــاب *** ورمته كل خود باجتناب

فالأصل: فشاب، ولكنه حذف الفتحة وجعل محلها السكون(فشاب) ونفس الشئ بالنسبة لـ(اجتناب)، حيث حذف التنوين ووضع محله السكون كذلك فأصبحت بـ(اجتناب).

ومثله كذلك قوله: [4] (السريع)

ملك بـه تختم أهل العلـى *** إذا بـــــدا فبأبيـــــه افتتـــــاح

فالأصل ملك، ولكنه حذف الضم وجعل محلها السكون فأصبحت ملك ،تحقيقا للخفة في كل مثال من الأمثلة السالفة الذكر.

ومثله كذلك قوله: [5] (الكامل)

لا تسألن عما يصيب برأيه *** وطعانـــه بمقـــوم ميـــاد

[1] ابن جني، الخصائص، ج2،ص319.

[2] ديوان ابن حمديس، ص 28.

[3] نفسه، ص 63.

[4] نفسه، ص 91.

[5] نفسه، ص 147.

فالأصل لا تسألن، ولكنه حذف الفتحة وجعل محلها السكون، ومن الجدير بالملاحظة أن هذا النوع من الحذف الذي تزينت به مدحيات ابن حمديس ما هو إلا تطويع لكلام العرب لكي يكون أكثر تلاؤما مع ما يذهب إليه من أراء أو قواعد.

رابعا/ الالتفات:

1) تعريف الالتفات لغة: إن الناظر في معاجم اللغة وقواميسها لتبيان حقيقة كلمة الالتفات اللغوية وذلك من خلال هذه المعاجم والقواميس باعتبار السبق التاريخي فقد جاء في لسان العرب "لابن منظور": لفت الشيء بفتح الفاء: لواه على وجهه، وفلانا عن الشيء: صرفه، ورداءه على عنقه: عطفه، والكلام صرفه إلى العجمة، واللحاء عن الشجر: قشره، والريش على السهم: وضعه غير متلائم كيف اتفق، والشيء: رماه إلى جانبه..... ويقال لفت الرجل: بكسر الفاء، لفتا: حمق وعمل بشماله دون يميله.

والتيس: أعوج قرناه، واللفتاء، الحولاء، واللفوت هن النساء: الكثيرة التلفت وامرأة لها زوج ولها ولد من غيره: تشتغل بها عن الزوج والمرأة لا تثبت عينها في موضع واحد وإنما همها أن تغفل عنها فتغمز غيرك، والمرأة النمامة والناقة الضجور عند الحلب تلتفت فتعض الحالب) [1].

وجاء في المعجم الوسيط؛ (لفت الشيء– يلفت، لفتا: لواه على غير وجهه وصرفه إلى ذات اليمين وذات الشمال، ويقال: أخذ يعنقه فلفته، و– فلانا عن الشيء: صرفه، و– رداءه على عنقه: عطفه، و– الكلام: أرسله عن عواهنه، لا يبالي كيف جاء المعنى...) [2].

وجاء في القاموس المحيط: (لفته، يلفته لواه، وصرفه عن رأيه، ومنه الالتفات والتلفت، واللحاء عن الشجر: قشره، والريش على السهم: وضعه غير متلائم، بل كيف اتفق، واللفت بالكسر السلجم... واللفتاء: الحولاء، اللفوت: امرأة وولد من غيره، والعسر الخلق، والناقة الضجور عند الحلب : والتي لا تثبت عينها في موضع واحد، وإنما همها أن تغفل عنها فتغمز غيرك) [3] .

[1] ابن منظور، لسان العرب، مادة (لفت)، ص 4052.

[2] المعجم الوسيط ، مجمع اللغة العربية بمصر، ص 831.

[3] الفيروزآبادي، القاموس المحيط، مادة (ل ف ت)، ص 159.

وعرفه صاحب المفردات في غريب القرآن: لفظة لفت بقوله: (لفت: يقال) لفته عن كذا: صرفه عنه، قال تعالى: (قالوا أجئتنا لتلفتنا عما وجدنا عليه آباءنا) أي تصرفنا ومنه التفت فلان إذا عدل عن قبله بوجهه...) [1]

كما جاء في الحديث النبوي الشريف: لفظ الالتفات بمعنى اللي والصرف، صرف الوجه يمنة ويسرة في الصلاة إلى جهة خارجها، فعن عائشة – رضي الله عنها – قالت: " سألت رسول الله ﷺ عن الالتفات في الصلاة فقال: " (هو اختلاس يختلسه الشيطان من صلاة العبد")[2].

كماعرفه حبنكة بقوله:(هو في اللغة تحويل الوجه عن أصل وضعه الطبيعي إلى وضع آخر) [3].

نلاحظ أن المادة اللغوية يتفق في مفهومها القدامى والمحدثون؛ إذ إنها تدور حول محور دلالي واحد، ألا وهو "الانحراف عن المألوف" مما يعني أنه لصيق بالمفهوم الاصطلاحي.

أ/ الالتفات في اصطلاح البلاغيين وما هيته:

إن الالتفات من أضرب البلاغة العربية عده البلاغيون من محاسن اللفظ ورونق الأسلوب، فقد عرفوه قديما وحديثا وحددوا له أقساما وصورا (ولعل أقدم إشارة إليه في موروثنا النقدي والبلاغي هي تلك التي يرويها أبو إسحاق الموصلي عن الأصمعي (ت 313 ه) إذ يقول: (قال لي الأصمعي: أتعرف التفاتات جرير؟ قلت: وما هو؟ فأنشدني:

أتنسى إذ تودعنا سليمى *** بعود بشامة سقى البشام

ثم قال: أما تراه مقبلا على شعره إذ التفت إلى البشام فدعا له) [4].

---

[1] الراغب الأصفهاني، المفردات في غريب القرآن، تحقيق وضبط: محمد خليل عيتاني، ط1 ،1992م، مادة (ل ف ت)، ص56.

[2] محمد بن إسماعيل البخاري، الجامع المسند الصحيح المختصر (صحيح البخاري)، تح: محمد زهير بن ناصر الناصر، دار طوق النجاة، بيروت، ط1، 1422 ه، كتاب الأذان، باب الالتفات في الصلاة، رقم الحديث 571، ج1، ص 150.

[3] عبد الرحمن حسن حبنكه، البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، ج1، ص 479.

[4] حسن طبل، أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1 ،1418ه – 1998م،ص12، نقلا عن العمدة، ج2 ،ص46.

وتلك دلالة واضحة على أن هذا المصطلح كان معروفا ومتداولا، وهو ما تم استخلاصه من بيت جرير وتعليق الأصمعي عليه؛ لأن (دعاء جرير للبشام* بعد الإقبال على شعره إنما هو مجرد تحول من معنى إلى معنى آخر) [1] ولعل ذلك ما يقصده الثعالبي الذي[2] يرى أن الالتفات هو: (أن تذكر الشيء وتتم معنى الكلام به، ثم تعود لذكره كأنك تلتفت إليه). وقال عنه صاحب المثل السائر: (وسمي الالتفات بذلك لأن حقيقته مأخوذة من التفات الإنسان عن يمينه، وشماله، فهو يقبل بوجهه تارة كذا وتارة كذا، وكذلك يكون هذا النوع من الكلام خاصة لأنه ينتقل فيها من صيغة إلى صيغة كالانتقال من خطاب حاضر إلى غائب أو من خطاب غائب إلى حاضر...) [3]

ويرى آخرون ان المراد بالالتفات:(وهو نقل الكلام من أسلوب إلى أسلوب آخر تطرية واستقرارا للسامع وتجديدا لنشاطه وصيانة لخاطره من الملال والضجر بدوام الأسلوب الواحد على سمعه) [4] .

إلا أن ذلك لا يعني أنه لم يعرف من قبل ومما يعزز هذا الرأي الذي نستدل به معرفته لدى القدامى، ما ذهب إليه الزمخشري بقوله: (لقد استخدمه شعراء العرب قبل الإسلام كأحد التقنيات الأسلوبية التي تظهر قدرة الشاعر على التصرف والافتنان في وجوه الكلام) [5].

وأورد صاحب البرهان أمثلة لبيان حقيقة الالتفات، (نحو أكرم زيدا وأحسن إليه فضمير "أنت" الذي هو في أكرم غير الضمير في "إليه"، وأعلم أن التكلم والخطاب والغيبة مقامات والمشهور أن الالتفات هو الانتقال من أحدهما إلى الآخر بعد التعبير بالأول) [6]

---

[1] حسن طبل، أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، ص46.

* البشام: شجر طيب الريح يستاك به.

[2] الثعالبي، فقه اللغة وأسرار العربية، ضبطه وعلق على حواشيه وقدم له، د ياسين أيوبي، ص 298.

[3] ضياء بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ص 135.

[4] الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تح: شمس الدين، دار الكتب العلمية، ط 1، 1424 هـ- 2003 م، ص 157.

[5] الزمخشري، تفسير الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل، في وجوه التأويل، تح: محمود بن عمر الزمخشري أبو القاسم جار الله، دار المعرفة، ط3، 1430 هـ- 2009 م،ج 3، ص 62.

[6] بدرالدين الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ج3، ص314.

ويحدد صاحب الصناعتين ضربيه قائلا: (إن الالتفات على ضربين فواحد، أن يفرغ المتكلم من المعنى فإذا ظننت أنه يريد ضرباه تحاوزه يلتفت إليه فيذكره بغير ما تقدم ذكره به... والضرب الآخر أن يكون الشاعر آخذا في معنى وكأنه يعترضه شك أو ظن أن رادا يرد عليه قوله أو سائلا يسأله عن سببه، فيعود راجعا إلى ما قدمه: فإما أن يؤكده، أو يذكر سببه أو يزيل الشك عنه) [1] .

3/أقسامه: أما بالنسبة لأقسامه فقد جعلها صاحب كتاب(المصباح في المعاني والبيان والبديع) ستة أقسام وذلك في قوله:(وله ستة أقسام والعرب يستكثرون منه لأنهم يرون الانتقال من أسلوب إلى أسلوب أدخل في القبول عند السامع، وأحسن تطرية لنشاطه وإملاء باستدرار إصغائه وهم أحرياء بذلك... فلا يخالفوا فيه بين أسلوب وأسلوب وإيراد وإيراد .

فالقسم الأول: نقل الحكاية إلى الخطاب ....، والثاني نقل الغيبة إلى الحكاية والثالث نقل الخطاب إلى الحكاية، والرابع نقل الغيبة إلى الخطاب.... والخامس نقل الحكاية إلى الغيبة....، والسادس نقل الخطاب إلى الغيبة.

وقد تختص مواقع الالتفات بلطائف معان كالذي في قوله: (إياك نعبد وإياك نستعين) سورة الفاتحة آية 5) [2].

وعلى الرغم من كثرة التداول وتردده في موروثنا النقدي والبلاغي فإن الآراء قد تباينت في تحديد مسماه وفي ذلك يقول ابن رشيق: (وهو الاعتراض عند قوم، وسماه آخرون الاستدراك، وسبيله أن يكون الشاعر آخذا في معنى ثم يعرض له غيره، فيعدل عن الأول إلى الثاني فيأتي به ثم يعود إلى الأول من غير أن يخل في شيء مما يشد الأول) [3] ، ولعل هذا الانتقال والتحول من حالة إلى أخرى من خلال تداوله في الكلام وما يشيع فيه من ارتداد عد من (أجل علوم البلاغة، وهو أمير جنودها، والواسطة في قلائدها وعقودها، وسمي بذلك أخذا له من التفات الإنسان يمينا وشمالا فتارة يقبل بوجه وتارة كذا، فهكذا حال النوع من علم المعاني في الكلام ينتقل من صيغه، ومن خطاب إلى غيبة، ومن غيبة إلى خطاب،

[1] أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، ص 407.

[2] بدر الدين بن مالك الشهير بابن الناظم، المصباح في المعاني والبيان والبديع، تح: حسني عبد الجليل يوسف، ط1، 1409 هـ – 1989 م، ص 34.

[3] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ص 45.

إلى غير ذلك من أنواع الالتفاتات، وقد يلقب بالشجاعة العربية، والسبب في تلقيبه بذلك أن الشجاعة هي الإقدام، والرجل إذا كان شجاعا فإنه يرد الموارد الصعبة، ويقتحم الورط العظيمة حيث لا يردها غيره، ولا يقتحمها سواه، ولا شك أن الالتفات مخصوص بهذه اللغة دون غيرها) [1].

وبدورنا سنركب موجة هذا التشخيص العلوي – إذا جاز التعبير– لننتقل إلى آراء المحدثين حول الالتفات ومن ذلك قول الدكتور عبد الرحمن حسن حنبكة بأنه: (التحويل في التغيير الكلامي من اتجاه إلى آخر من جهات أو طرق الكلام الثلاث (التكلم "والخطاب"– "والغيبة" مع أن الظاهر في متابعة الكلام يقتضي الاستمرار على ملازمة التعبير وفق الطريقة المختارة أو لا دون التحول عنها) [2].

وهذا التحول للالتفات والانتقال من اتجاه إلى آخر جعله أشبه بأحد آلات التصوير السينمائي والتي ينجم عن تحريكها الانتقال من مشهد إلى مشهد آخر ومفاجأة المشاهد بلقطات منها للدلالة على ما يقصد الإعلام به من منطلق الإطار الكلي، وهي بذلك تماثل الالتفات لكونه يمثل هو الآخر (خاصية بارزة في حركة الصيغة موضعيا، حيث تتحور اللفظة في موضعها تحورا غير مألوف يفرز دلالة فيها كثيرا مما لا يتوقعه المتلقي، وفيها كثيرا من إمكانات المبدع في استعمال الطاقة التعبيرية الكامنة في اللغة) [3]

وبفضل هذه الطاقة الكامنة في اللغة العربية التي تفردت باحتضانه قد توسعت صوره، شاقا طريقه ليصبح في آخر المطاف مظهرا أسلوبيا من الظواهر التعبيرية التي يعنى بها علم الأسلوب، برصدها وتحليلها في لغة الأدب، والواقع أن ميدان هذا العلم الناشئ في أحضان علم اللغة الحديث يتداخل تداخلا بينا مع ميدان علم البلاغة العربية ... وهو تداخل لا يرتد إلى علاقة تأثير وتأثر بين العلمين، بل تلاقيهما من حيث التوجه أو الغاية، إذ أن وظيفة

[1] يحي بن حمزة العلوي، الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، تر: المؤيد العلوي، المكتبة العصرية، بيروت – لبنان– ط1، 1423 هـ –2010م، ص 265.

[2] عبد الرحمن حسن حبنكه، البلاغة العربية، أسسها وعلومها وفنونها، ص 479.

[3] محمد عبد المطلب، جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، ص 188.

كليهما هي التقاط النتوءات أو التحولات التعبيرية في لغة الأدب للكشف عن شحناتها التأثيرية أو الدلالية وأكثر وروده في الضمائر والأفعال)[1].

وتأسيسا على ما تقدم يتبين لنا أن الالتفات بمعناه الاصطلاحي يعني تصريف الكلام من أسلوب إلى أسلوب آخر، للتعبير عن أغراض بلاغية ترمي إلى غايات وأهداف تدرك.

وعلى ضوء هذا المفهوم الواسع للالتفات يود البحث تحديد المجالات التي تحقق فيها لاستجلاء بعض ما يومض به هذا اللون البلاغي في شعر ابن حمديس حيث جعل منه (بقعة ضوء تصل إلى ذهن المتلقي وقلبه فيصل به صوته الصامت من دون أن يبوح بما يجول في خاطره بجلاء) [2].

ب/ صور الالتفات وأغراضه البلاغية:

الصورة الأولى: الالتفات من الغيبة إلى الحضور:

وفيه ينقل حديثه من حالة الحديث عن الغائب إلى حالة الحضور والتكلم وذلك من خلال استخدام ضمير الغائب ثم ضمير المتكلم ومن جميل الالتفات

قول الشاعر: [3] (الطويل)

1) إذا ما الحيا روى ليسكب صوبه *** رأيت ندى يمناه يبتدر السكـــبا
2) بنـى من منار الجود ماجده بنـى *** وذب عن الإسلام بالسـيف ماذبا
3) وجهــز للأعــداء كــل عرمــرم *** يغادر بالأرماح أرواحـــهم نهبا
4) كتائــب يعلوهــا مثــار قتامهــا *** كمــا نشـــرت أيـد مرسلـــة كتبــا

نلاحظ في هذه الأبيات يمدح الشاعر الأمير يحي ابن تميم، مسبغا عليه هالة من الخلال والصفات من شجاعة وجود وغيرهما كعادة جل شعراء المدح معددا سماته بأنه سليل أسرة كريمة عرفت بجودها وسخائها مما يدل على أن هذا الكرم متوارث أبا عن جد، بالإضافة إلى ذودها على حياض الإسلام بما أوتيت من قوة، وقد اعتمد على أسلوب الالتفات الذي يظهر بشكل واضح، تنقل فيه الشاعر بين أزمنة الأفعال ليصنع حركة دؤوبا في النص

[1] حسن طبل، أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، ص 33

[2] سماح يوسف حسن أبو رياش، شعر علي بن الجهم، دراسة أسلوبية، جامعة الخليل، عمادة الدراسات العليا، ص 38.

[3] ديوان ابن حمديس، ص 52.

مستغلا دلالة الفعل الماضي على ثبات الحدث، وعدم إمكانية التراجع عنه خدمة لأصالة الخصال الحميدة وثباتها، ثم أردف بالفعل المضارع (ليسكب) في الشطر الأول، ومثله في الشطر الثاني (رأيت)، (يبتدر) مع التنوع في الضمائر أيضا ما بين ضمير الغائب في صدر البيت في الفعلين (روى) و(يسكب) وكذلك تنوع أيضا في عجز البيت ما بين ضمير المخاطب في الفعل (رأيت) وضمير الغائب في الفعل (يبتدر)، غير أن حركة دوران الأفعال يتنقل في سلسة الأفعال الماضية المتتالية لأن هذه الأمور التي تحدث عنها حدثت في الماضي وذلك شيء منطقي، لينتقل إلى المضارع وهي نتيجة حتمية تدل على مدى التحضير والتجهيز ثم مباغتة العدو، فكأن الالتفات هو الخروج من حيز الماضي الزماني إلى حيز اللحظة الآنية بحيث أن الفعل المضارع يعكس واقفا حاضرا ينتزع المتلقي من بوتقة الماضي إلى فضاء الحاضر المكلل بالنصر المبين على العدو المقيت.

الصورة الثانية: الالتفات من الغيبة إلى الخطاب:

ويكون من خلال تحويل الحديث من ضمير الغائب الى ضمير المخاطب في مدحه ليحي بن تميم حيث يقول[1] : (الرمل)

1) ويمين ابن تميم علمت *** صنعة المعروف أيمان الشّحاح
2) ملك في البهو منه أسد *** يضع التاج على البدر اللّياح
3) بطل تشهق من لهذمه** *** في جباه الروع أفواه الجراح
4) جاعل للقرن إن عانقه *** سيفه طوقا وكفيه وشاح
5) يا وهوب العيد في بعض الندى *** والغنى والجود والكوم اللّقاح
6) إن بحريك على عظمهما *** حسدا كفيك في فيض السّماح
7) فإذا موج هذا، وطما *** برياح، جاش هذا برياح
8) حكيا جودك جهلا فهما *** لا يزيدان به إلا افتضاح
9) كثر الخلف ومن دان به *** وعلى فضلك للناس اصطلاح
10) وإذا الفخر تسمى أهله *** كنت منهم في فم الفخر افتتاح

[1] ديوان ابن حمديس، ص 96.

*اللياح: الأبيض من كل شيء– اللهذم: الدم المهدر – الكوم: ج كوماء وهي الناقة ذات السنام الضخم.

لا زال الشاعر في هذه الأبيات يسترسل في مدح يحي بن تميم مشيدا بكرمه وسخاء يمينه وببطولاته، ولكي يؤكد أن هذه الخلال متأصلة ثابتة غير منقطعة ،استخدم صيغتي الأفعال الماضية والمضارعة للدلالة على ذلك. وكان الانتقال من الغيبة من (1-4) إلى الخطاب المباشر الذي يستحضر المخاطب (البيت 5) ثم نجده يفاجئنا بالانتقال من الخطاب إلى الغيبة وهي حكاية حال وقعت وذلك في البيت (6) ثم يعكس الالتفات في البيت (7) ليجعله دلالة على الغيبة فقط، ثم نجده في الأبيات (8-9-10) منتقلا من أسلوب الغيبة إلى الخطاب من خلال الالتفات الضميري وذلك إيحاء للمتلقي بما أراده من تخصيص وتعظيم لشأن ممدوحه وتمييز له بالكمال والرفعة بين الخلائق.

الصورة الثالثة: الالتفات من الغيبة إلى التكلم.

وفي نص مدحي آخر يقول مادحا الأمير أبا الحسن[1]: (الكامل)

1) كالبدر يوم الطعن يطفئ رمحه *** روح الكمي بكوكب وقاد
2) تبنى سلاهبه* سماء عجاجة *** من ذبل الأرماح، ذات عماد
3) ويرد سمر الطعن عن أرض العدى *** وكأنها في صبغة الفرصاد
4) وسقوط هامات بضرب مناصل *** وصعود أرواح بطعن صعاد
5) أما شداد المجرمين فعزه *** أبقاهم بالذل غير شداد
6) يامن إليه بانتجاع مؤمل *** مستمطر منه سماء أيادي
7) ألقيت من نيل المنى عن عاتق *** فكأنني سيف بغير نجاد
8) مالي بأرضك يوم جودك معرب *** بلسانه عن خدمتي ووادي

لا شك في أن النسق الالتفاتي هنا يتشكل من الضمير الغائب (يطفئ) و(التكلم) (ألقيت) حيث انتقل من الغيبة إلى التكلم على طريقة الالتفات ثم تتابعت بعض الدوال التي وظف فيها الضمير ذاته في الأبيات (2)، (3)، (4)، (5)، (6)، كما هو ظاهر وبعد ذلك انتقل إلى أسلوب التكلم والذي بدوره انبثقت منه بعض الدوال التي تحمل نفس الضمير وذلك في

[1] ديوان ابن حمديس ، ص 148.

السلاهب: ج سلهب وسلهبة: هو الفرس الذي طالت عظامه.

البيتين (7) و(8)، وفقا لما تتطلبه الأفكار التي يطرحها الشاعر في النص الشعري، فمن تلك الأفكار التخصيص، اذ حاول الشاعر من خلال النسق الأول أن يبرز شجاعة يحي وإقدامه وصولات وجولات جيشه المقدام حيث عمد إلى تراكم الصفات التي تستحضر معنى القوة والبأس في مثل قوله: (يوم الطعن، روح الكمي، أبقى شداد المجرمين أذلاء، سمر، سقوط هامات...) ثم ينتقل الشاعر إلى مخاطبة الملك عن طريق النداء بأسلوب الحديث عن الغائب ذاته وكأنه يلفت انتباه المتلقي والمخاطب معا، ثم نجده من خلال البيتين الأخيرين حيث تحول الشاعر من الغيبة إلى التكلم – كما سبقت الإشارة إلى ذلك– ويندرج هذا الضمير في إطار مدحه والثناء عليه مشيرا إلى جوده وكرمه معبرا عن نفسه، وانتقال الشاعر من ضمير الغائب في الشجاعة والبسالة إلى الكرم يمنح دلالة أعمق تؤكد الصفتين معا للدلالة على أنه هو المقصود بذلك.

الصورة الرابعة: الالتفات من التكلم إلى الغيبة:

أما نسق الانتقال من التكلم إلى الغيبة في مدحيات ابن حمديس تنتج عنها دلالة جديدة، مبنية على حركة الغياب والحضور وهو ما نستشفه من خلال هذه الأبيات المقتطفة من مدحه لأحمد بن عبد العزيز بن خراسان:[1]. (الكامل)

1) إني خبرت الدهر خبر مجـــرب *** وكلمت غاربه بحمل قتـــــود
2) فالحظ فيه طوع كفي مظلـــــم *** بالجهل، من نور العلوم بليـــد
3) والحمد في الأقوام غير مسلـــم *** إلا لأحمد ذي العلى والجـــود
4) من لا يجود على العفاة بطــارف *** حتى يجود عليهم بتلـــــيد
5) خرق العوائد منه خرق سيبـــه *** ثر الغمائم مورق الجلمـــــود
6) يأوي إلى شرف تقادم بيتـــه *** أزمان عاد في العلى وثمـــود
7) متردد في ساميات مراتـــب *** والبدر في الأبراج ذو تغريـــد
8) كالشمس يبعد في السماء محلها *** وشعاعها في الأرض غير بعيـد
9) يلقى وجوه المعتفين بغـــرة *** بسامة ويد تسح بجـــــود
10) سبق الكرام وأقبلوا في إثـــره *** كسنان مطرد الكعوب مديـــد

[1] ديوان ابن حمديس، ص 131.130

11) والمجد لا تعلي يداك بنـــــاءه *** إلا بمال بالندى مهـــــــــدود
12) ياابن السيادة والرياسة والعـــلى *** وعظيم آباء، عظيم جـــــــدود
13) خذها كمنتظم الجمان غرائبـــا *** تروى قصيدتها بكل قصـــــيد
14) نيطت عليك عقودها ولطالمـــا *** نظمت لأجياد الملوك عقـــودي[1]

لقد تشكل النسق الالتفاتي في هذه الأبيات من ضمير المتكلم (الياء) في قوله (إني)، و(التاء) في (خيرت) وضمير الغائب في (يجود)، وتؤول هذه الضمائر إلى ذات المرجع وهي الذات الشاعرة – أي الممدوح – والذي أشار إليه بصريح العبارة تارة وبصورة ضمنية تارة أخرى تأكيدا وترسيخا له حيث يقول في الصورة الأولى[2]

والحمـد فـي الأقـوام غيـر مسـلم *** إلا لأحمد ذي العلى والجود

أما في الصورة الثانية فيقول[3] :

يـا بـن السـيادة والرياسـة والعلـى *** وعظيم آباء، عظيم جـــدود

حيث كان ضمير المتكلم أول نسق استهل به الشاعر صياغته الشعرية كما سبقت الإشارة إلى ذلك – ثم تتابعت بعض الدوال التي وظف فيها الضمير ذاته في البيت الثاني، ثم انتقلت الصياغة الشعرية من ضمير التكلم إلى الغيبة، والتي انبثقت عنه هو الآخر متضمنة ذات الضمير من البيت الرابع– كما أسلفنا– إلى البيت الرابع عشر. وذلك بمثابة انحراف عن الصياغة الشعرية الأولى والمتمثلة في ضمير المتكلم، ثم يتحول الشاعر من ضمير الغيبة إلى ضمير الخطاب في البيت الأخير[4] وترجع هذه الإسقاطات والتقاطع إلى تحقيق هدفين يرمي إليهما الشاعر، فالأول يكمن في تنشيط ذهن المتلقي ووعيه في كل مرة، والثاني يتمثل في إرادته ومدى مقدرته في مواجهة الناس بمدحه وإعلان ذلك أمام الملأ بأنه كريم وذو خلق جميل، وفي ذلك إشارة إلى الصفات المادية والمعنوية التي اتصف بها

[1] حسن طبل، أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1 ،1418هـ – 1998م،ص12، نقلا عن العمدة، ج2 ،ص46.، ص 131–130.

[2] نفسه ، ص 130.

[3] نفسه، ص 131.

[4] نفسه.

ممدوحه والتي لا يضاهيه فيها أي ملك لأنها متوارثه أبا عن جد وراسخة في عرفهم منذ الأزل.

الصورة الخامسة: الانتقال من الخطاب إلى الغيبة:

وذلك من خلال مخاطبته للمستمع بضمير المخاطب ليتحول بعد ذلك إلى الضمير الغائب ومثال ذلك قوله في مدح الأمير المعتمد بن عباد قائلا:[1] (الطويل)

1) أيا مولى الصنع الجميل إذا انتشى *** ويا مبتدي النيل الجميل إذا صحا
2) وفي كل أرض من نداه حديقـــــة *** تضوع مسكا نورها وتفتـــــــــحا
3) عطاؤك يعفو المحل صوبا فعينــه *** تخط على آثاره كل ما محـــــــا
4) أتتني على بعد النوى منك دعـــوة *** قطعت لها بالعزم نجدا وصحصحا
5) ويحتال من أهل القريض مصـرف *** يهادي القوافي في امتداحك قرحـــا
6) وكان عليه الحق ليلا يجوبـــــــه *** إليك فلما لاح وجهك أصبـــحـــا

تشتمل بنية الالتفات في هاتين البيتين، مستهلا خطابه فيهما بالنداء (أيا مولى الصنع الجميل)، و(يا مبتدي النيل الجميل) ثم أردفه بزخم من الأفعال الماضية للدلالة على ثبات الحدث وعدم إمكانية التراجع كما هو واضح في قوله: (انتشى، صحا، تصوغ، تفتح، لينتقل بعدها إلى الفعل المضارع وذلك في قوله:(يعفو، تخط) للدلالة على الاستمرارية، ليرجع من جديد إلى الزمن الماضي للتأكيد على أن مجيئه كان بدعوة من الممدوح وذلك دحضا للشبهات التي كانت تراج كأن يكون ضيفا ثقيلا، غير أن الواقع يقول عكس ذلك بحيث أنه كان ينتظر هذه الدعوة بفارغ صبر، مما جعله يتلقفها ويلبيها بكل تلهف وبدون تردد وفي ذلك يقول:(اتتني، قطعت، صحصح) فهذا الانتقال ما بين الأفعال وأزمنتها، وما بين الضمائر وتلونها: بين مستترة ومتصلة، ومنفصلة، مثلما هو ملاحظ في قوله(انتشى، صحا، تضوع، تفتح، تهفو، تحط)، (نورها، نداه، آثاره، لها) حيث استخدم الشاعر الالتفات الضميري؛ إذ عدل من الخطاب إلى الغيبة من ترسيخ تلك المبادئ، ثم يعرج عن ضمير المخاطب المتصل (عطاؤك منك) لتعظيم الممدوح والرفع من شأنه وإعلاء منزلته وتخصيصه بها.

[1] ديوان ابن حمديس، ص110-111.

ثم يفسّحنا مرة أخرى في رحاب ضمير المتكلم متحدثا عن نفسه في هذه المرة ملبيا لدعوة الممدوح رغم مشاق السفر، وبعد الديار، وقطعه لمسافات طوال، موظفا الضمير المتصل الدال على المتكلم (أتتني)، (قطعت)، فهذا التنقل الدائر بين أزمنة الأفعال والضمائر شكل تمازجا من إيقاع الكلمات وما يدور في أعماق الشاعر من آمال والتي كانت معقودة على تلك الدعوة – والتي هي بمثابة الهدف المنشود–.

ونظيره في قوله مادحا الحسن بن علي بن يحي[1]

1) إنـي اسـتوليت علـى أمـدي *** ووطئـت بفطنتـي الفطـــــنا
2) وســبقت فمــن ذا يلحقنــي *** فـي مـدح علـى الحسـن الحسـنا
3) ملـك فـي الملـك لـه همـم *** نالـت بيمينيـه المنـــــــنا
4) قرنـــت بـــاليمن نقيبتـــه *** والعفـو بقدرتـه قرنـــــــا
5) مـن صـان الـدين بصـولته *** وأذل بعزتــه الوثنـــــــا
6) مــن يحــدر فقــرا عنــك إذا *** فاضـت نعمـاه عليك غـــــنى
7) وكفـاه الـرمح فعـال السـيف *** فقيل أيضرب من طعـــــنا
8) يــا مــن أحيــا بــالفخر لــه *** بمكارمـه أدبـا دفـــــــنا
9) فأفـــاد الشـــعر منقّحـــه *** وأصـاب بمنطقـه اللّســـــنا

لقد شكل هذا الإجراء الأسلوبي المتمثل في الالتفات للدلالة على الحضور كما هو واضح في البيتين (1) و(2) حيث يتحدث الشاعر عن نفسه بأسلوب الخطاب مفتخرا بفطنته التي مكنته من أن يكون السباق إلى مدحه وذلك في قوله (إني)، (استوليت...) وبعد ذلك انتقل الكلام إلى أسلوب الحديث عن الغائب (نالت)، (صولته)، .. وهو ما نلاحظه في الأبيات (3–10)، وترتكز هذه البنية التركيبية حول الذات الشاعرة وذلك بشقيها المخاطب والغائب مجسدة بعض المآثر التي يتمتع بها ممدوحه من شجاعة وكرم وتوقد الذهن وغيرها من المآثر الأخرى التي طالما رددها الشعراء في مدائحهم بصفة خاصة حيث وجدوا في كل هذه الميادين مادة خصبة يغنون بها شعرهم، ويخرجون من بنات أفكارهم دررا ناهيك عن

[1] ديوان ابن حمديس، ص 510–512.

الضمير الذي بصرف النظر عن كينونته قد جسد دورا شديد الأهمية في توضيح دور كل موقف وإبراز كل ميدان.

وهكذا نجد الالتفات يشكل ظاهرة جمالية ترتقي بالنص جماليا إذ لم يسر وفق نمط واحد على مستوى الضمائر والأفعال – كما مر بنا– في كل نموذج آنف الذكر– وإنما حصل التغير والتبدل سمته ليظل المتلقي مشدودا للنص في كل آن مترقبا، وملتفتا، ومتلهفا محاولا فك رموز تلك البطاقات الدلالية الإيحائية المكثفة التي تظهر مدى مهارة الشاعر، وقدرته على تناول الظلال ،والألوان العاطفية، والجمالية، التي يسكبها في نصوصه الشعرية.

خامسا/ البنية التركيبية والأساليب البلاغية:

نستهل الحديث بعلم المعاني وذلك على النحو التالي:

1/علم المعاني: هو أحد فروع علم البلاغة فبه(تعرف أحوال اللفظ العربي التي بها يطابق مقتضى الحال) [1]، وأول من(بسط قواعده الإمام عبد القاهر الجرجاني المتوفى سنة 47 هـ، فهو الذي هذب مسائله وأوضح قواعده، وقد وضع الأئمة قبله نتفا كالجاحظ وأبي هلال العسكري إلا أنهم لم يوفقوا إلى مثل ما وفق إليه...) [2].

وقد عرفه السكاكي بقوله: (إنه تتبع خواص تراكيب الكلام في لإفادة وما يتصل بها من الاستحسان وغيره ليحترز بالوقوف عليها عن الخطإ في تطبيق الكلام على مايقتضي الحال ذكره) [3] وعلى نهج السكاكي يقول المراغى: (وهو قواعد يعرف بها كيفية مطابقة الكلام مقتضى الحال حتى يكون وفق الغرض الذي سيق له،فبه تحترزعن الخطإ في تأدية المعنى المراد، فنعرف السبب الذي يدعوا إلى التقديم والتأخير، والحذف والذكر، والإيجاز حينا والإطناب آخر والفصل والوصول إلى غير ذلك...) [4] والأصل في الكلام ان يكون خبرا أو إنشاء، ولقد أدرك النحاة وعلى رأسهم سيبويه ت(180هـ)(أن الخبرة بتراكيب اللغة هي في الوقت ذاته خبرة بالأغراض التي تعبر عنها ،أو بعبارة أخرى ادرك النحاة أن هناك ارتباطا

[1] جلال الدين السيوطي، شرح عقود الجمان في علم المعاني والبيان، دار إحياء الكتب العربية،(د.ط)،(د.ت)، ص 8.

[2] أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة، البيان والمعاني والبديع، ص 42.

[3] القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة ،المعاني والبيان والبديع، ج1، ص 52.

[4] أحمد مصطفى المراغى، علوم البلاغة، البيان والمعاني والبديع، ص 42.

قويا بين ما يسمى بالتراكيب أما يسمى بالمعاني أو الأفكار) [1] والتي تتبلور في قالب بنية أسلوبية اعتمد عليها القدماء حينما فصلوا (بين الخبر والإنشاء) أولهما ما اقتضت الطلب وأطلق عليها الإنشاء، وثانيهما ما اقتضى الصدق أو الكذب وأطلق عليه الخبر باستثناء (القرآن الكريم والحديث النبوي، فهما صدق مطلق) [2]

وفي ذلك يقول الخطيب القزويني (الكلام إما خبر أو إنشاء لأنه إما أن يكون لنسبته خارج تطابقه أولا تطابقه أولا يكون لها خارج الأول الخبر، والثاني الإنشاء) [3]، وبواسطتهما يمكن للمبدع أن يعبر عما يجول بخاطره من خبايا ومكامن، وحالات نفسية متعددة وتجارب شعورية خاضها في حياته يريد قضاءها وتحققها والتي ينقلها للمتلقي بطريقة تجعله وكأنه يعيشها واقعا فعليا، وذلك بعد صوغها في جمل وعبارات مراعيا في ذلك ما ينبغي تحقيقه (في صياغته للصور والخيالات الجزئية وكذا تنظيم أجزاء الموضوع وحسن تنسيقها) [4] في سياق خطابه الشعري ليصل بالمتلقي إلى فهم رسالته التي يرسلها عبر النص الذي ينتجه معبرا عنه لا عن طريق مصدر الخبر وقاعدته اللذان يعدان أساس الأسلوب الخبري، وإنما يكون من خلال الأساليب الإنشائية؛ لأن هذه الأخيرة (تتخطى الأخبار التي للفائدة إلى الامتاع بالفن، الفن الذي هو أصول متفق عليها، ورؤية خاصة تبزغ من خلال هذه الأصول) [5] ؛ إذ تعبر عن حاجة المبدع الملحة التي تفاعل المتلقي معه بغرض المشاركة فهي تخلق في اللغة حيوية تجذب القارئ إلى النص، وبناء على ما تقدم يحاول البحث تحديد الصيغ التي قطعها الشاعر، وبيان طريقة تشكيلها لها، وما تؤكده من دلالات، والدور الذي لعبته في بناء قصائده ومدى استغلاله لطاقات اللغة الإبداعية التي عبر عنها مع مراعاة الأغراض الفنية والدلالات التي يرمي إليها، والتي بلا شك تسهم بشكل كبير في

[1] محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص 35.

[2] محمد علي سلطاني، المختار من علوم البلاغة والعروض، دار العصماء، دمشق، ط1 ،1427 هـ – 2008 م ص 23.

[3] القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة ،المعاني والبيان والبديع، ص 55.

[4] محمد طاهر درويش، النقد الأدبي عند العرب، دار المعارف، القاهرة، (د.ط)، 1979 م، ص 273.

[5] منير سلطان، بلاغة الكلمة والجملة والجمل، منشأة المعارف، الاسكندرية، (د.ط) ،1998 م، ص 150.

التأثير على المتلقي، وقبل التطرق إلى هذه الأسباب التي هي موضوع بحثنا، يتعين علينا بادئ ذي بدء أن نعرق بالأسلوب الإنشائي لغة واصطلاحا:

2/الأساليب الإنشائية الطلبية:

أ- **الإنشاء لغة:** أنشأه الله، أي: خلقه، والإنشاء: الإيجاد أو الاختراع) [1]

ب- **أما اصطلاحا** : هو ما لا يحتمل الصدق والكذب لذاته نحو: اغفر وارحم، فلا ينسب لقائله صدق أو كذب؛ لأن التصديق والتكذيب لا يكونا إلا في كلام لهما وجود قبل النطق به)[2].

3/أقسامه: ينقسم الإنشاء إلى قسمين هما:

أ-**إنشاء طلبي:** وهو (ما يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب وهو خمسة أنواع على الوجه التالي: الأمر، والنهي، والاستفهام، والتمني، والنداء. يضاف إليها: العرض، والتحضيض والدعاء، والالتماس.

ب-إنشاء غير طلبي:وهو ما لا يستدعي مطلوبا، وله صيغ كثيرة منها: المدح، والذم، وصيغ العقود، والقسم، والتعجب، والرجاء.

يضاف إليها: رب، ولعل، وكم الخبرية)[3]

ويتوقف مضمون الإنشاء على النطق به، وطريقة تحدد نوع الطلب واستدعاء ما هو غير حاصل ومن ثم ينفذه المخاطب ثم يتم تنفيذ ما يدل عليه) [4] وسيركز البحث على الإنشاء الطلبي وذلك مراعاة لما يقتضيه، وذلك بشتى أنواعه، وبكل إيحاءاته، ومختلف

---

[1] أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة والبيان والمعاني والبديع، ص 59.

[2] علي جميل سلوم وحسن نورالدين، الدليل إلى البلاغة وعروض الخليل، دار العلوم العربية، بيروت ،ط1 ،1410هـ - 1990م، ص 45.

[3] محمد أحمد قاسم، محي الدين ديب، علوم البلاغة ،البديع والبيان والمعاني، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس -لبنان - طبعة جديدة منقحة ، 2008م ،ص 288.

[4] حسن جمعة، جمالية الخبر والإنشاء، دراسة بلاغية جمالية نقدية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2005 م، ص 101.

سياقاته، وهذه أنواع (أكثر استعمالا وحملا لشتى الدلالات واللطائف البلاغية) [1] ولعل ذلك ما دفع بالشاعر الوقوف عليها وهو ما سيتطرق إليه البحث في حينه.

ويفرق السكاكي بين الطلب في هذه الأنواع فيقول (والفرق بين الطلب في الاستفهام، وبين الطلب في الأمر والنهي والنداء واضح، فإنك في الاستفهام تطلب ما هو في الخارج ليحصل في ذهنك نقش له مطابق وفيما سواه تنقش في ذهنك، ثم تطلب أن يحصل له في الخارج مطابق فتنقش الذهن في الأول تابع وفي الثاني متبوع) [2]

وبناء على ما تقدم يحاول البحث تحديد الصيغ التي يفضلها الشاعر بحيث لكل شاعر أسلوبه الخاص في نظم شعره بطريقة مخالفة تميزه عن باقي الشعراء، مما يكسبه نمطا خاصا به فضلا عن، بيان طريقة تشكيله لها ،وما تولده من دلالات ،والدور الذي لعبته في بناء قصائده، ومدى استغلاله لطاقات اللغة الإبداعية التي عبر عنها من خلال الأساليب المشكلة لأنواعها، مع مراعاة الأغراض الفنية أو الدلالات التي يرمي إليها والتي بلا شك تسهم بشكل كبير في التأثير على المتلقي وتتوزع هذه الصيغ على مستوى مدحياته، وسيتم تفصيل كل بحث من أبحاثه ومدى خروجها عن المعنى الحقيقي لها إلى معان أخرى تولد دلالات متعددة للخطاب الشعري عند ابن حمديس وتتباين نسب توظيف هذه الأساليب حسب نوع الأسلوب المستخدم في الخطاب، ومن بين هذه الأساليب نذكر:

أ/ النداء:

يحتل النداء مكانة متميزة بالنسبة للشعر؛ إذ يعد أحد وسائل اللغة الفاعلة في بنائه الفني والفكري معا. والنداء هو أحد الأساليب الإنشائية، تتحرك الدلالة فيه بين أطراف ثلاثة المنادي، المنادى، ونص الرسالة التي يتم تنبيه المنادى لها عن طريق واحدة من أدوات النداء.

[1] عبد العزيز عتيق علم المعاني، ص 80-81.

[2] عيسى علي العاكوب، علي سعد الشتيوي، الكافي في علوم البلاغة العربية، المعاني، البيان، البديع، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ط 1، 1993 م، ص 251.

1/تعريفه لغة: جاء في المعجم اللغوي: (أن النداء الصوت و(ناداه مناداة) و(نداء) صاح به)[1] .

2/أما اصطلاحا هو: (طلب الإقبال أو تنبيه المنادي وحمله على الالتفات بأحد حروف مخصوصة ينوب كل حرف منها مناب الفعل"ادعو") [2]

إلا أن النداء بطبيعة الحال لا يتوقف عند هذا المعنى الوضعي فحسب، بل إنه يتجاوزه إلى معان ودلالات تستشف من سياق الكلام بحيث كثيرا لا يكون النداء لطلب الإقبال، فقد ينادى حيوان لا يعي، أو جمادٌ أصم لا يحس، وقد لا يوجه إلى مخاطب أصلا وذلك في حالة مناجاة النفس، وتأنيب الضمير إذ يعد (النداء نقلة إلى إظهار التحسر والندب وتسميع المخاطب ما يختلج في النفس من مشاعر الشوق والحنين، وهو أيضا إشراك للفكر في التجربة)[3].

وحينئذ تبرز وظيفة علم المعاني في رصد تلك الأساليب وتأملها واستنباط ما يتراءى من دلالات ومن هنا يمكن القول بأن النداء ليس له معنى واحدا محددا بل هو منبع ثري غني بالمعاني والدلالات التي لا حصر لها والتي تدرك بتأمل السياقات المختلفة التي يرد فيها لكونه يخرج عن أصل معناه المتعارف عليه، لينتج بعض من الدلالات الأدبية التي تتم على مستوى الصيغة التي تأتي عليها صوره النداء،بحيث (قد تستعمل صيغته في غير معناه المتعارف عليه: لينتج بعضا من الدلالات الأدبية التي تتم على مستوى السياق، أو على مستوى الصيغة التي تأتي عليها صورة النداء ويعني بذلك عدوله أو انحرافه عن أصله، وفي انحرافه هذا ينقسم إلى قسمين اثنين الأول وهو مناداة مالا يصح في ندائه مخاطبة مالا يعقل والثاني عدم دلالة النداء على الطلب)[4]. ففي كلا الأسلوبين نلحظ الخرق الدلالي لذلك

[1] الرازي، مختار الصحاح، تح: يوسف الشيخ محمد، المكتبة العصرية، بيروت،صيدا،1999م، ص307.

[2] عبد العزيز عتيق، علم المعاني ، ص125.

[3] فاطمة طحطح، الغربة والحنين في الشعر الأندلسي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، منشورات كلية الآداب، الرباط، ط1، 1993م، ص49.

[4] يوسف محمد الكوفحي، اللغة الإبداعية، عالم الكتب الحديث، القاهرة، ط1، 2011م، ص88.

النداء، والذي (يلجأ إليه كثير من الأدباء والشعراء لتتم عملية الإبداع بشكل يكسر القاعدة المألوفة في التعبير)[1]، وقد أتيح للشعراء هذا الخرق، إذ كثيرا ما يخرج إليه حيث يكون الكسر معها- أي الدلالات - أدل على المعنى المراد، وأوكل له، حيث يفتح الشاعر آفاقا يحلق من خلالها في فضاء واسع وذلك من خلال شبكة منبّهات أسلوبية (تفاجئ المتلقي بطاقات النص الانفعالية والفكرية)[2] والتي بلا شك تستوجب انتباهه وتثير إعجابه وهذا الأمر يحمل قدرا كبيرا من المخالفة فإما أن يكون (خرقا للقواعد أو لجوء إلى ما تدر من الصيغ أو يكون الانحراف بتكرار الملحظ الأسلوبي على غير المألوف كالإسراف في استخدام الذات)[3] فهذا إن دل على شيء فإنما يدل على مرونة اللغة العربية والتي أتاحت للمبدعين العدول عن الأصل إلى تراكيب جديدة ذات دلالات مقصودة لذاتها. تختلف من نص لآخر والأدل على ذلك أسلوب النداء الذي يعتبر أحد الأساليب الإنشائية التي تتصرف في كثير من المعاني والأغراض لاسيما في اللغة الفنية التي تتجاوز بطبيعتها حدود الوضع ومقتضيات العرف)[4].

وإذا تتبعنا أسلوب النداء في مدحيات ابن حمديس نجده شائعا في سياقات المضمون الشعري لديه حيث يشكل ظاهرة واضحة منتشرة في قصائده المدحية وذلك من خلال استقرائنا لها في إطار أسلوب النداء وقفنا على ألوان الأداء الندائي بتواتر أدواته بصور تتفاوت فيه أدوات على حساب أخرى وهو ما يجعلها كمنبهات أو مؤشرات أسلوبية تفرض حضورها كنسق لغوي في السياق الشعري متبوعا بالأمر وسواه، ولاسيما النداء، حيث استخدم عددا من أدواته والمتمثلة على وجه الخصوص في(الهمزة، وأيا، ويا)، مما يدل على كثافة الأساليب الإنشائية في شعره، وهي أدوات ينبه بها المنادى لاستقبال أمر ما وهو الجواب،

[1] موسى سامح ربايعية، جماليات الأسلوب والتلقي، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، ط2 ،2011م، ص51.

[2] يوسف محمد الكوفحي، اللغة الإبداعية، ص88.

[3] خليل أحمد حمزة، أسلوب النفي والاستفهام في العربية في منهج وصفي في التحليل اللغوي، جامعة اليرموك، ص105.

[4] عاطف فضل، ترتيب الجملة الإنشائية في غريب الحديث، عالم الكتب الحديث، عمان-الأردن- ط1، 2004م، ص282.

ويكون بمد الصوت الذي يختلف ارتفاعا وانخفاضا بحسب القرب أو البعد أو طبيعة الانفعال)[1] علما بأن المثير الأسلوبي الأكثر حضورا فيه هو النداء بحرف (الياء).

وقد جاء النداء في مدحياته عبارة عن أساليب شبه استهلالية أي أنها لم تكن في مطالع القصائد، بل وردت على شكل أشباه الطوالع، بحيث تكون أحيانا محصورة في بيت واحد غير متبوع بنداء آخر والعكس صحيح، ومن ذلك قوله في مدح الرشيد عبيد الله بن المعتمد[2]: (السريع)

يـــا حبـــذا مـــا تبصـــر العـــين مـــن *** أنجـــم راح فـــوق أفـــلاك راح

ويرجع هذا التنوع – رغم وحدة الموضوع- إلى تنوع حياة الأمير ذاتها وما يحيط بها من أحداث ومزايا عديدة من عروبة الأمير، وشرف أصله وكرم نسبه، وبعد همته، وجهاده ضد الروم، ونضاله عن الإسلام، وبلاؤه في الحروب، علاوة عن حياته الخاصة التي تشكل جانبا معتبرا في هذا الخضم المعنوي المقلوب مما يخضع البنية الداخلية في المدحيات لشبه إيقاع وهو ما نقف عليه في مدحياته إذ نجده متبلورا في كل قصائده مع الحرص على تنويع المنادى إلا أن هذا التنوع لم يعدم ذلك الثالوث الذي يتكرر في كل قصيدة ومع كل ممدوح، وهو بذلك شبه التفات من قسم إلى آخر وتنبيه على إمكانية استقلال كل قسم بنفسه فانظر معي إلى قوله في مدح الأمير على بن يحي: [3] (الكامل).

يـــا ويـــحَ قتلـــى العاشـــقين وإن هُـــمُ *** شـــهدوا حروبًـــا مـــا لهـــن جـــراح

يـــا صـــارمَ الـــدّين الـــذي فـــي حـــدّه *** مَـــوْتٌ يبيـــد بـــه عِـــداه ذُبـــاح

ففي البيت الأول استمد الشاعر تلك الصورة من أجواء القتال التي تدل على المرجعية النفسية لواقع الحرب وما ينجر عنها مشبها أياها بالحرب الحقيقية وما تحدثه في النفس من صراع حاد وتختلف عنها بحيث لا تترك جروحا ولا تسفك دماء، ثم ينصرف الى مدح علي

[1] إبراهيم السامرائي، من أساليب القرآن، دار الفرقان للنشر والتوزيع، عمان- الأردن- ط1، 1983م، ص43.

[2] ديوان ابن حمديس، ص90.

[3] نفسه، ص102-105.

في البيت الثاني والتي ربطها بأجواء القتال حيث يفيض مخزون ذاكرته بصور الحرب التي شهدها في ريعان شبابه ومن ثم يسقطها على شعره الغزلي بل أن هذا الإسقاط قد انسحب على مدحه كذلك كما هو ملاحظ في البيت الثاني إذ نوه – إضافة إلى ذلك – الى غرض التعظيم، مشيدا بفروسية ممدوحة، وصولاته في ميدان الوغى، وسيفه الذي أعمله في رقاب الأعداء، وإبادتهم وذلك صونا للدين وذودا عن حياضه.

ومن الملاحظ أن الشاعر قد زاوج بين الحربين المعنوية والمادية وتبيان أثرهما، فالأولى أظهر فيها أثرها النفسي، بينما الثانية أشار إلى ما تخلفه من أضرار جسام، ودمار وخيم.

كما وظف الشاعر حرف النداء المستعمل لنداء البعيد (الياء) وذلك إشارة إلى علو مرتبة الممدوح وبعد درجته في الرفعة (فيجعل بعد المنزلة كأنه بعد في المكان)[1].

مثل قوله في مدح أبا يحي الحسن بن علي بن يحي: [2] (الطويل)

فيا ابن علي أنت شبلٌ حَمَى الهدى *** وأنبتَ حوليه الذوابلَ غابا

وقوله كذلك في مدح علي بن يحي[3]: (الخفيف)

يا ابن يحي الذي ينيل الغنى بي *** ن حياءٍ من رفْده واعتذار

ومثله قوله في مدح الأمير يحي بن تميم[4]: (الرمل)

يا أبا الطاهر جَدَّدتَ على *** ثَنْي أزمانِ العلى المُلْكَ القديم

ومن الملاحظ أنه على الرغم من تنوع المنادى في أسلوب النداء وذلك حسب تنوع الموضوع إلا أن الصفات التي تخلع على الممدوح نفسها ،لا تخرج عن نطاق التعظيم ولقد أخذ هذا النوع النصيب الأوفر في مدحياته، بحيث يطغى على أسلوبه في شعره في مدحه للملوك ومن تربطه بهم صلات كالقواد وغيرهم.

[1] أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة والبيان والمعاني والبديع، ، ص76.

[2] ديوان ابن حمديس، ص57.

[3] نفسه، ص231.

[4] نفسه، ص 451.

كما وظف الشاعر كذلك الهمزة التي غالبا ما تستعمل لنداء القريب –عادة – وذلك في قوله[1]: (الطويل)

أبنتَ الجديلِ القاطعِ البيد جدّ لي *** سباسبَ من غَوْلِ الفَلَا وظرابا

ومن ذلك قوله[2]:

أمولانا الذي ما زال سمحا *** إليه بكل مكرمة يُشار

أنازحةَ الدار التي لا أزورها *** إذا لم يُشَقّ البحرُ أو يُقْطَعِ القَفْر[3]

أبنت كريم الحيّ هل من كرامةٍ *** تُرَفّعُ مخفوضًا به عندَ الحال[4]

لقد ساهم هذا الأسلوب في التعبير على متطلبات الحالة الشعورية إذ إن النداء هنا يعتبر ملمحا لطيفا يعكس ملامح القرب الشديد والحضور القوي للشاعر، بجانب ملكه "علي بن يحي" كما هو في البيت الأول، كما أن الشاعر فتح به المجال للبوح بآلام النفس وتباريح الهوى، وزفرات بائس أنشأتها المرارة، وتنهدات قانط بثتها لوعه، وحرقة، فكانت (أشبه بصرخة ولا صدى صرخة سرعان ما يبتلعها الخلاء، إذ هي صوت موجة إلى غائب منادى بعيد)[5] وهو ما نستخلصه من البيتين الثاني والثالث.

كما وظف النداء في غرض التعظيم حين مناداته للملوك والأمراء مستعملا حرف النداء (يا) منزلا المنادى منزلة البعيد وفي ذلك إشارة لعلو مرتبته، وبعد درجته في الرفعة وفي ذلك يقول:

يا ابن يحيى الذي في كل مكان *** بالمعالي لهُ لسانٌ شَكُور[6]

فيا ابنَ تميمٍ والعُلَى مُسْتَجِيبَةٌ *** لكلّ امرىءٍ ناداكَ يا مَلِكَ العصر[1]

---

[1] ديوان ابن حمديس ، ص55.

[2] نفسه، ص239.

[3] نفسه، ص241.

[4] نفسه، ص356.

[5] عبد الوهاب الرقيق، أدبية الغزل العذري في ديوان جميل بثينة،دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت،(د.ط)،1402هـ – 1982م، ص57.

[6] ديوان ابن حمديس، ص247.

ويتواصل هذا السيل من النداء منحازا إلى عموم اللفظ دون تخصيص منادى بعينه أو شخص بذاته بحيث يمكن أن يمتدح بها أي ممدوح، وفي ذلك يقول:

يـا مـن عِتـاقُ الخَيْـلِ تُوسَـمُ بِاسْـمِهِ *** والـــدرهمُ المضـــروبُ والـــدّينار[2]

يا صاحبَ الحلمِ والسيفِ الذي خمدت *** نــارُ المنيّــة فيــه عــن ذوي الزلــل[3]

يـــا مـــن أحيـــا بـــالفخر لـــه *** بمكارمـــــــه أدبًـــــا دُفِنَـــــا[4]

كما اعتاد ابن حمديس في أسلوب النداء – بالياء أيضا– أن ينادى على المرأة بشكل عام – بصرف النظر عن البوح باسمها–، سواء أكانت راقصة أم محبوبة أم غير ذلك بواسطة اسم الإشارة (هذه) معاتبا كان أو متغزلا وفي ذلك يقول:

يـــا هـــذه أصَـــدًى دَعَـــوْتَ مُـــرَدَّدًا *** ليجيـبَ منـك فكـان غيـر مجيـب[5]

يـــا هـــذه لا تســـألي عـــن عبرتِـــي *** عينـــي علـــى عينـــي عليـــك تغـــار[6]

يـــا هـــذه اســـتبقي علـــى رَجُـــلٍ *** أفحمتِـــــهِ بالفـــــاحِمِ الرّجِـــــلِ[7]

يـــا هـــذه لقـــدِ انفـــردتِ بصـــورةٍ *** للحســـنِ صُـــوّرَ خلقهـــا تمثـــالا[8]

لقد تنوعت أساليب النداء في هذه النماذج والتي بها تنوعت الدلالات وتوسعت، فتمثلت في العتاب والغزل، عتاب لمن تمادت في تعنتها، وبالغت في تجاهله حتى كانت (أشبه بصرخة ولا صدى صرخة فسرعان ما يبتلعها الخلاء؛ إذ هي صوت موجه إلى غائب إلى منادى بعيد)[9] منادى عبر عنه بـ(يا) وهو نداء يوحي بالهجران المتواصل والبعد المستمر، مما جعله يطلق العنان لعبراته مما يوحي بسيطرة لغة البكاء فارضة روحها اليائسة، إذ تعلن الذات

---

[1] ديوان ابن حمديس ، ص217.

[2] نفسه، ص261.

[3] نفسه، ص393.

[4] نفسه، ص512.

[5] نفسه، ص59.

[6] نفسه، ص259.

[7] نفسه، ص372.

[8] نفسه، ص387.

[9] عبد الوهاب الرقيق ، أدبية الغزل العذري في ديوان جميل بثينة، ص57.

صراحة أن واقع الحال تجسد خلاف رغباتها ووعيها، ولعلها – أي العبرات – تكون له عزاء وسلوانا ومتنفسا بل وغيرة كذلك؛ إذ فقد السيطرة على مشاعر الحزن فلم تعد له قوة على إخفائها أو التستر عليها، وهنا نلحظ أهمية أسلوب النداء الذي حمله الشاعر بطاقة تأثيرية عالية ساهمت في تأجيج مشاعر الحزن والألم، كما عمقت دواعي الانفعال لدى المتلقي فهذا (البناء اللغوي للنص يعد ركيزة من ركائز التعبير اللغوي للوصول إلى أدق المشاعر والعواطف والمواقف)[1].

وفي سياق آخر فها هو الشاعر ينحرف عن القواعد المألوفة للنداء، إذ حاد عن أصل دلالته التي وضع لها وهي الطلب، لينادي مالا يعقل، مما زاد أسلوب النداء عنده عمقا وإثارة منوعا في المنادى ومضمنا معاني الطبيعة في مناداته.

وفي ذلك يقول:

فيا صُبْحُ لا تُقْبِلْ فَإِنّكَ مُوحِشٌ *** ويَا لَيْلُ لَا تُدْبِرْ فَإِنّكَ مُؤْنِسُ[2]

فيا ريحُ إنّ الروحَ فيكِ فعلّلي *** به ساهرًا، وقفًا على ذِكْرِ نائمِ[3]

فيا نارَ وجدي كيف عشتِ تضرّمًا *** بماءٍ من الأجفان للنّار قاتل[4]

يا يَوْمَ رَدّهِمُ إلى أوطانِهِمْ *** لرددتَ أرواحًا إلى أبدان[5]

يا ليلةَ عَنّتْ لِعَينيْ شجٍ *** للدمع ما بينهما لجّتان[6]

يا وجدي كيف وجدت به *** روحي وغدوت له بَدنا[7]

فيا دارُ أغضى الدهرُ عنكِ وأكثرتْ *** أسودُكِ نسلًا فيه يختتل النّسلا[8]

---

[1] يوسف محمد التونجي، اللغة الإبداعية، دار الكتب العلمية،(د.ط)،(د.ت)، ص92.

[2] ديوان ابن حمديس ، ص 277.

[3] نفسه، ص443.

[4] نفسه، ص394.

[5] نفسه، ص500.

[6] نفسه، ص506.

[7] نفسه، ص510.

[8] نفسه، ص 380.

وظف الشاعر هنا معاني الطبيعة في مناداته، والتي تختلف من بيت إلى آخر فمن (صبح، ريح، نار، يوم، ليلة، وجدى، دار) يناديها ليبثها شكواه، من هموم، وأحزان، وكأنه قد افتقد الأهل والرفاق، ولم يجد إلا مظاهر الطبيعة متنفسا وملاذا يلوذ به، حتى تسمع لشكواه وتأسى لأساه، وهو أمر عهده كثير من الشعراء حيث يوظفون في أشعارهم معالم الطبيعة ويبوحون لها (بأسرارهم وشكواهم وإن كانت ظاهرة مخاطبة الشعراء لمظاهر الطبيعة من أشجار، ونجوم، وورود، وصخور، وأمواج البحار، عامة في الأدب العاطفي في مختلف العصور)[1]. إلا أن ما يلفت النظر هو (اختيار الشاعر لأسلوب النداء في مخاطبتها أين يستثمر مدى قوة هذا الأسلوب من خلال أداته الأكثر شهرة وفاعلية وهي (يا) تخرج من بين الشفتين وانفتاح الفم مما يؤدي إلى خروج نفس طويل، وهذا يؤدي إلى ارتفاع صوت المتكلم أو المنشد)[2] وقد ساعد النداء في تجسيد حالة نفسية لدى الشاعر والذي لم يكن بمقدوره التعبير عنها لولا لجوؤه إلى هذا الأسلوب.

ومن الملاحظ أن الشاعر قد وظف صيغة النداء في مستهل كل بيت شعري حتى ينبه من خلال ذلك بأن الأشياء الجامدة هي الأخرى قد تشعر المنادى بالراحة والطمأنينة، لأنه يستحضر في ذهنه ما يأنس به ويطمئن له.

كما وظف شاعرنا في هذه الأبيات التالية نداء نستشف من خلاله الالتماس وبعض الإغراء حيث يقول:

[1] عبد العزيز شرف الهمشري، شاعر الحب والطبيعة، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 2006م، ص69.

[2] عثمان موافي، في التذوق الأدبي في النص الشعري، تحليل وتقويم، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط1، 2008م، ص131.

يـــا صـــاحِ لا تصـــحُ فكـــمْ لـــذّةٍ *** فـي السكرِ لـم يَـذْرِ بهـا عـيشُ صـاح[1]
يـــا لُـــوّمي، ومتـــى بُليـــت بلـــوّم *** إلاّ وَهُـــــمْ ببليّتـــــي أغْمَـــــار[2]
يـــا لا ئمـــي نَقّـــلْ ملامَـــكَ عـــنْ *** نَـــذْبٍ وصـــيّرْهُ إلـــى وَكِـــل[3]

وهكذا يتجلى لنا من خلال تلك الأبيات أن الشاعر قد خرج بأسلوب النداء إلى غرضين اثنين اقتضاهما سياق النص، ففي البيت الأول صدر النداء بدعوة صاحبه إلى ارتشاف الخمرة، وكان ذلك عن طريق الإغراء، وهو أمر ليس بغريب لكونها مقدسة لديهم بحيث يعتبرونها جزءا من حياتهم المتحضرة إلى حد أن هناك من يضحى (بشبابه في سبيل اللذة ويرى أنه لا يشفي الروح إلا كأس من كؤوس الراح)[4].

ولعل ذلك ما جعله يغري صاحبه بشربها ويدعوه إلى عدم الصحو منها، ثم يندرج الإغراء إلى الالتماس في البيتين الثاني والثالث ملتمسا ممن عاتبه أن يدعه –وهو في أغلب الظن–، أن يفرج هما طال على نفسه حمله ولا سبيل إلى ذلك سوى إطلاق سراح دمعة شوق وحنين إلى كل ما تهفو إليه نفسه وتتوق.

وإذا كان شاعرنا قد عودنا على ذكر الأداة في الكثير من أشعاره بل معظمها فإنه في ذات الوقت يلجأ إلى حذفها من الأسلوب، وفي حذفها ما يدل على ما بين المنادي والمنادى من صلة قربى ومودة ومن ذلك قوله:

أيهـــا المُغْـــرَى بِتأنيـــبِ شـــجٍ *** سُـــلّطَ الوجـــدُ عليـــه، هَـــلْ أنـــابْ؟[5]
أيهـــا العـــزمُ الـــذي منـــه زكَـــا *** فـي المعـالي عُنْصُـرُ المجـدِ وطـابْ[6]
أخـــو عَزَمَـــاتٍ للهجـــوع مهـــاجرٌ *** إذا هَجَعَـتْ عـينُ العُلـى عـن مواصـله[7]

[1] ديوان ابن حمديس، ص90.
[2] نفسه، ص258.
[3] نفسه، ص 373.
[4] فوزي عيسى، الشعر العربي في صقلية في القرن الخامس الهجري، ص166.
[5] ديوان ابن حمديس، ص63.
[6] نفسه، ص66.
[7] نفسه، ص370.

أيهـــا الواصـــلُ مـــن إحســـانهِ *** ســـببا مـــن كـــل منْبَـــتِّ الســـبب[1]

أما حرف النداء الذي يقدر في كل صورة أو بيت فهو الياء (ولا يقدر سواه عند الحذف)[2] وذلك لأن الياء (هي أم حروف النداء وأكثرها استعمالا)[3].

وحذفه كان لقرب المنادى سواء أكان قربا حقيقيا أم معنويا، وهي ظاهرة أسلوبية وقد ورد في عدة مواضع تضم كل من يحمل لهم مشاعر المودة والمحبة، كالأمير يحي بن تميم ابن المعز، والقائد مهيب بن عبد الحكيم الصقلي، والمعتمد وسواهم وهو ما تشير إليه تلك النماذج السالفة الذكر. ومن معاني النداء التي وردت في مدحياته التفجع والتحسر

وفي ذلك يقول:

وارحمتـــا للصـــبّ مـــن لوعـــة *** بكـل ريّـا* الحقـف** صِـفرِ الوشـاح[4]

واهـــا لأيـــامٍ سُـــقِيتُ بهـــا *** كـــأسَ النّعـــيمِ براحـــةِ الجـــذَلِ[5]

واهًـــا لأيـــام الشـــبابِ الـــذي *** ظـــلّ بـــه يحلـــمُ حتـــى اللّســـان[6]

نتلمس من خلال هذه الأبيات حزنا وحرقة ولوعة أيقظتها دوافع نفسية تلوح بين الفينة والأخرى، ناجمة عن معاناة وعذابات، من جراء الغربة والابتعاد عن الأهل والخلان، حيث يشده الحنين إلى مراتع لهوه وعبثه واللبيب يحن إلى وطنه (حنين النجيب إلى عطنه والكريم لا يجفو أرضا بها قوابله ولا ينسى بلدا فيه مراضعه)[7] فتلتقي في هذه الأبيات الماضي الجميل وما يحمله من ذكريات، بالحاضر المليء بالوحدة والظلم والفقد، فالشاعر ما إن

---

[1] ديوان ابن حمديس ، ص48.

[2] ابن هشام، مغنى اللبيب، ج3، ص41.

[3] الرماني، معاني الحروف، ص92.

* ريا: الرياح الطيبة.

** ج أحقاف: مناطق الرمال الناعمة في وسط وجنوب الجزيرة العربية.

[4] ديوان ابن حمديس، ص98.

[5] نفسه، ص372.

[6] نفسه، ص507.

[7] علي بن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تح: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت- لبنان- ط1، 1979م، ج1، ص211.

تذكر عهد الصبا وأيامه التي مضت من غير عودة حتى يحن لتلك الليالي الخوالي فاشتكى، والشكوى كما يقول أحد الدارسين: هي(الوتر الحزين الشجي في قيثارة الشاعر الفنان، يمنح فيها الكلمات ما تحشرج في فؤاده من غمة وحسرة، وما تفتت في لعابه من مرارة ولوعة، أوجدتها الغربة وقسوتها أو الدهر ونوائبه، أو الحرب وويلاتها، أو الفقر وعوزه، أو غدر الناس وحسدهم، أو ما يصادف المرء من متاعب الحياة الكثيرة، ثم يضفي عليها لونا كئيبا، وظلا حزينا، يوحشه التشاؤم، والألم وبمسحه الأسى والشجن)[1].

ولعل كل هذه المذكورات قد تجسدت في نفسية ابن حمديس مما جعله يكثر من الشكوى والحنين إلى الوطن وكذا توجع على أيام الشباب التي ولت بلا رجعة، ولم يبق غير التذكر لما تصرم من عهد مضى، بحيث لم يبق وطن ولا شباب (وهذه هي الغربة الكاملة التي أحسها حينما كبر ولذا تسمعه في بعض قصائده إذا ذكر الوطن صدر في قصيدته تذكر الشيب وهو غربة الزمان الجميل، ثم ثنى الكلام إلى الوطن، وهي غربة عن المكان الجميل وأصبحت تلك النقلة في الزمان والمكان هي المؤثر الوحيد في نفسه وشعره)[2]. من خلال ما تقدم نلحظ تلاحم النداء والتجربة الشعرية، حيث أن النداء ساهم في إماطة اللثام عن كثير من الجوانب النفسية التي ندرك من خلالها قيمة الوسيلة اللغوية (النداء) التي حاول أن يعبر من خلالها عن أحاسيسه بأكبر قدر من التأثير – كما مر بنا –، ومن هنا يمكن القول بأنه (ليس للنداء معنى واحد محدد في نظر علم المعاني، فهو منبع لما حصر له من المعاني والدلالات الفنية التي تدرك بتأمل السياقات المختلفة التي يرد فيها) [3] وهو ما لاحظناه من خلال تلك المعاني السالفة الذكر التي علينا في شعره المدحي.

---

[1] محمد مجيد السعيد، الشعر في عهد المرابطين والموحدين في الأندلس، الدار العربية للموسوعات، ط2، 1985م، ص217.

[2] إحسان عباس، العرب في صقلية، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط1 ،1975م، ص35

[3] حسن طبل، علم المعاني في الموروث البلاغي،تأصيل وتقييم ،ص96.

ب/ الأمر

تعددت تعريفات أسلوب الأمر في البلاغة العربية القديمة وهي على تنوعها تتفق، على كونه طلبا للفعل على طريق الاستعلاء وقبل أن نتطرق إلى هذه التعريفات يستحسن أن نشير إلى معناه اللغوي والاصطلاحي:

1/ تعريف الأمر لغة: نقيض النهي، أمره به[1].

2/أما في الاصطلاح: (فهو طلب الفعل ممن هو دونه وبعثه عليه) [2] وعرفه العلوي بقوله: (هو صيغة تستدعي الفعل ،أو قول ينبئ عن استدعاء الفعل على جهة الاستعلاء) [3]

وعرفه محمد علي سلطاني بقوله: (هو أن يطلب المتكلم من المخاطب أداء فعل ما على سبيل الاستعلاء.....)[4]، كما عرفه عبد العزيز عتيق بقوله (هو طلب الفعل على وجه الاستعلاء والإلزام، ويقصد بالاستعلاء أن ينظر الآمر لنفسه على أنه أعلى منزلة ممن يخاطبه أو يوجه الأمر إليه سواء أكان أعلى منزلة منه في الواقع أم لا) [5] .

3/صيغه: عدد كثير من العلماء صيغ الأمر ومنهم القزويني الذي يقول: (ومن أنواع الإنشاء الأمر، والأظهر أن صيغته، من المقترنة باللام نحو: ليحضر زيد، وغيرها نحو أكرم عمرا، ورويدا بكرا، موضوعه لطلب الفعل استعلاء، لتُبادر الذهن عند سماعها إلى ذلك، وتوقف ما سواه على القرينة)[6].ويعني بذلك أن للأمر صيغا خاصة به لايحيد عنها، وتتمثل

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، مادة(أمر) ،ج 4، ص26.

[2] الزمخشري، الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل، دار الكتاب العربية، بيروت ، ط3، 1400هـ ، ص 247-248.

[3] يحي بن حمزة العلوي ، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، المكتبة العصرية ،بيروت، ط1 ،1423هـ، ج3، ص 281.

[4] محمد علي سلطاني،المختار من علوم البلاغة والعروض، ص31.

[5] عبد العزيز عتيق، علم المعاني، ص81.

[6] الخطيب القزويني،الإيضاح في علوم البلاغة،المعاني والبيان، تح: إبراهيم شمس الدين ،دار الكتب العلمية، بيروت،ط1،1424 هـ -2003م، ص241.

في:(فعل الأمر، المضارع الذي دخلت عليه لام الأمر، اسم فعل الأمر،المصدر النائب عن فعل الأمر)[1] .

(والأصل في صيغة الأمر أن تفيد الإيجاب أي طلب الفعل على وجه اللزوم، وهذا هو المفهوم منها عند الإطلاق نحو: قم وسافر، وما عداه يحتاج إلى قرائن أخرى تستفاد من سياق الحديث)[2]

والأمر –كما هو معلوم– (أسلوب إنشائي أكثر مما هو فعل، لأنه ليس فعلا حقيقيا؛ إذ لا يدل على حدث بقدر ما يدل في الأصل على طلب القيام بحدث)[3].

4/خروج صيغ الأمر على دلالتها إلى معان كثيرة:

(قد تخرج صيغ الأمر على معناها الأصلي الى معان أخرى تستفاد من سياق الكلام كالإرشاد، والدعاء والالتماس، التمني ، والتخيير، والتسوية،والتعجيز، والتهديد، والإهانة، ، والإباحة ،وغيرها من المعاني والتي تختلف من كتاب لآخر) [4] ويعني بذلك ، أن فعل الأمر ويعني بذلك أن فعل الأمر يخرج عن معناه الحقيقي إلى دلالات أخرى مجازية مختلفة تعرف في ضوء السياق وقرائن الأحوال للدلالة على أن صيغة الأمر لا تكمن في الاستخدام المألوف المتعارف عليه بين الناس والمتمثل في نقل المعارف وإفهامها للآخرين، بل إن اللغة الفنية تنأى بنفسها عن ذلك بحيث (لا تعزف على وتر المألوف، فغايتها ليست مجرد التقرير أو الإفهام، بل هي بالدرجة الأولى تعبير عن ذات الشاعر، وتجسيد لما يمر في وجدانه من أحاسيس، ومن ثم فإنها غالبا ما تتجاوز في استخدامها للألفاظ والصيغ ذلك الاستخدام المألوف البعيد عن الجدية والطرافة إلى استخدامات أخرى فنية تكون أصدق تعبيرا عن تجربة الأديب، وأعمق تأثيرا في وجدان المتلقي...)[5]، وهو ما نتطرق إليه محاولين الإحاطة

[1] عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني، البلاغة العربية، أسسها وعلومها وفنونها، ص228.

[2] أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع، ص71–72.

[3] محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص358.

[4] عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني، البلاغة العربية، أسسها وعلومها وفنونها، ص228.

[5] حسن طبل، علم المعاني في الموروث البلاغي، تأصيل وتقييم، ص63.

بكل المعاني التي تخرج إليها صيغة الأمر والتي نسوقها لاستشفاف ما توحي به من معان، وما تشعه من دلالات من خلال هذه النماذج الشعرية المقتطفة من مدحياته، مع الإشارة الى كل الصيغ التي يشتمل عليها أسلوب الأمر والمشار إليها في النماذج الآتية:

1- فعل الأمر:

فانصـــرْ وافخـــرْ وأدِرْ وأشِـــرْ *** وَأبِـــرْ، وأجِـــزْ وأغِـــرْ وَسُـــدِ[1]

2- المضارع المقترن بـ(لام الأمر):

مـــن شـــاءَ أنْ تَسْـــكَرَ راحٌ بِـــرَاحْ *** فليَسْـــقِها خَمْـــرَ العيـــون المـــلاحْ[2]

3- اسم فعل الأمر:

إن المهـــا تُمْهـــي ســـيوفَ جفونهـــا *** فَحَـــذارِ منهـــا لـــو يُطـــاقُ حِـــذار[3]

4- المصدر النائب عن فعل الأمر:

شـــوقًا إلـــيهم ومحضًـــا مـــن وفـــائهمُ *** لم يَجْرِ في الصّفْوِ من أخلاقه كدر[4]

ومن الأغراض التي وظفها الشاعر في مدحياته التعجيز وذلك في معرض مدحه لابن علي فيقول مشيدا بجوده الذي لا يبلغ مداه أحدا كما لا يحرم منه راجيا.

[1] ديوان ابن حمديس، ص162.

[2] نفسه ، ص98.

[3] نفسه، ص258.

[4] نفسه، ص251.

أرونِـــي مـــنكم راجيًـــا ردّ قاصـــدًا *** إلـــى قصـــده وَجْـــهَ الرّجَـــاء فخابـــا[1]
فقـــل لأنـــاسٍ عَرّسُـــوا* بِسَـــفَاقِسٍ *** لطـــائرِ قَلْبِـــي فـــي مُعَرّسِـــكُمْ وَكْـــرُ[2]
ســـلني عـــن الـــدّنْيَا فعنـــدي لهـــا *** فـــي كـــلّ فـــنّ خَبَـــرٌ أو عيَـــان[3]
فـــابقَ للمعـــروفِ فـــي العـــزّ وَدُمْ *** مـــن علـــوّ القـــدر فـــي أعلـــى مكـــان[4]
أعيـــدي حـــديثًا عنـــده مَـــوْرِدٌ، لنـــا *** وُقـــوعٌ عليـــه، بـــالقلوب الحـــوائم[5]
فـــانعمْ بعيـــدٍ ســـعيدٍ قـــد بَسَـــطْتَ لـــه *** للمعتفـــين يمينًـــا تَبْسُـــطُ النعمـــا[6]
وابـــقَ فـــي المُلْـــكِ لابتنـــاءْ المعـــالي *** وَلِصَـــوْنِ الهـــدى وَبَـــذْلِ النّضـــار[7]
دُمْ لنـــا يـــا ابـــن علـــيّ ملكًـــا *** فـــي عُلًـــى ذاتِ ســـعود وصـــعود[8]
فَـــدَعِ للهبـــاتِ إذا ذكـــرتَ هباتـــهِ: *** تُنْسِـــى البحـــورُ بـــذكرها الأوشـــالا[9]
فـــأدِرْ للـــروح أُخْتًـــا والـــزرا *** جِـــينِ* بنتًـــا وســـرورِ الـــنفس أُم[10]
عـــرّجْ بـــأرض الناصـــريّة كـــي تـــرَى *** شَـــرَفَ المكـــان وَقُـــدْرَةَ الإمكـــان[11]
فصـــلّ لربّـــك المعبـــودِ وانْحـــر *** قُرُومًـــا مـــنهمُ بَعْـــدَ القُـــروم[12]
وَعَيّـــدْ بالهـــدى وأعِـــدْ عَلَـــيهمْ *** عـــذابَ الحـــرب بـــالألم الأليـــم[13]

عند استقرائنا لتلك النماذج السالفة الذكر نلاحظ أنها تحتوي على أسلوب الأمر والذي لم ينحصر في الطلب فحسب،–وهو ما مثلنا له آنفا – بل انزاح إلى أغراض بلاغية أخرى

[1] ديوان ابن حمديس ، ص56.
[2] نفسه، ص241. *عرسوا: أقاموا.
[3] نفسه، ص507.
[4] نفسه، ص505.
[5] نفسه، ص443.
[6] نفسه، ص473.
[7] نفسه، ص231.
[8] نفسه ، ص157.
[9] نفسه، ص388.
[10] نفسه، ص440. *جمع زرجون وهو : قضيب الكرم.
[11] نفسه، ص495.
[12] نفسه، ص438.
[13] نفسه، ص438.

تستفاد من السياق، والتي جاءت في مجملها معبرة عن دلالات نفسية نابعة من مكنونات الشاعر.

فالدلالة التي ينتجها الأمر في مطلع البيت الأول هي الالتماس معربا من خلالها عن شوقه ومعبرا عما يكنه لأهل سفاقس من حب ومودة، وكل ذلك معضد لدلالة الالتماس، فهو يلتمس ممن يخاطبه إيصال رسالته وإخبارهم بفحواها، ومن المعاني التي تغلب على الأمر إسداء النصح لكل جاهل للحياة، لكونه خبرها، وسبر أغوارها، وذاق حلوها، وتجرع كؤوس مرارتها. وهو ما يوحي به البيت الثاني، ومن المعاني كذلك التي تغلب على أسلوب الأمر الدعاء كما في البيت الثالث والخامس والسادس والسابع للممدوح بدوام المعروف، والملك والسعود.

ويرد الأمر أيضا للتمني، ولقد أسند إلى ياء المخاطبة للدلالة على إلحاحه في الدعاء للمرأة التي يخاطبها بإعادة الحديث، وفي ذلك دلالة على تمنيه بعودة الزمن الماضي الجميل الذي يشده إليه حنين، لكونه يذكره بتلك الأيام الخوالي وما تحمله بين ثناياها من ملذات ومسرات، وهو ما نستخلصه من البيت الرابع،وهذا الزمان الذي شكل حركة تراجعية من واقع اللحظة الآنية التي يمر بها إلى لحظة ماضيه حملت في طياتها كل معاني السكينة والراحة، فالأمرلو لم يكن كذلك لما شعر بكل تلك الحسرة المتمثلة في بعده عن الديار. بينما يحمل البيت الثامن دلالة التفاخر بجود علي بن يحي، وفي ذلك إعلاء لشأنه، ورفع لقيمته، وإثبات لسخائه وفي نفس الوقت حط لقيمة ما سواه، لأن هباته وعطاياه لا مثيل لها ولا نظير، وقد دل البيت العاشر والثاني عشر والثالث عشر على النصح والتوجيه والاستنهاض بالذب عن حياض الوطن، وقد حفظ الشعر الأندلسي صورا كثيرة لتلك الغزوات والمعارك الإسلامية في ذلك العهد، ولعل السمة المشاهدة في الشعر الأندلسي هي أن الجهاد كان موضوعا للمفاخرة والمباهاة، وفي نفس الوقت كان الشاعر يحرض عليه ويدعو إليه وكانت الشاعرية التي

تعزف على هذا القيتار صفة بمدح المتصف بها... وهذا بلا ريب شعور نابع من قدسية الجهاد في الإسلام وفرضيته على المسلمين)[1].

ج/ النهي.

1/تعريف النهي لغة: نهاه ينهاه نهيا: فانتهى وتناهى: كف، والنهي خلاف الأمر[2]، وهو طلب الامتناع عن الشيء و(عند النحاة) طلب ترك الفعل باستعمال (لا) الناهية للمضارع المجزوم[3].

2/أما في الاصطلاح: عرفه العلوي بقوله:(عبارة عن قول ينبني عن المنع من الفعل على جهة الاستعلاء كقولك: لا تفعل، ولا تخرج)[4].ولقد أضاف بعض البلاغيين الى التعريف السابق شرطا والذي(لا يتحقق إلا إذا كان النهي صادرا من الأعلى إلى الأدنى)[5] وهو كذلك كذلك

(طلب الكف عن الشيء على وجه الاستعلاء مع الإلزام ويكون لمن هو أقل شأنا من المتكلم، وهو حقيقة في التحريم، فمتى وردت صيغة النهي أفادت الحظر والتحريم على الفور)[6]

3/صيغته:

(ولقد سجل الوصف المعياري صيغة واحدة للنهي هي الفعل المضارع المقرون بـ(لا) الناهية الجازمة)[7] وقد تخرج صيغة النهي عن معناها الأصلي إلى معان أخرى[1] ولذا يمكن

---

[1] منجد مصطفى بهجت، الاتجاه الإسلامي في الشعر الأندلسي في عهدي ملوك الطوائف والمرابطين، مؤسسة الرسالة ،بيروت،(د.ط)، 1986م، ص264-265.

[2] ابن منظور، لسان العرب، (مادة نهى)، ص343.

[3] المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية بمصر، ج1، ص162.

[4] العلوي، الطراز، ج3، ص156.

[5] السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع،ص76.

[6] محمد أحمد قاسم، محي الدين ديب، علوم البلاغة، البديع والبيان والمعاني، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس –لبنان– طبعة جديدة منقحة، 2008م، ص289.

[7] عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، ص262.

يمكن القول إن: (دخول بنية النهي إلى الأدبية يقتضي تخلصها من ملازمة الاستعلاء، وهو ما يدفع إلى سياقات أخرى بعيدة عن أصل المعنى لتمارس إنتاج دلالات بديلة مثل: التهديد والدعاء والالتماس وغيرها)[2].

وعلى الرغم من أحادية صيغتها فإن المتأمل لهذه الصيغة يجد أنها تخرج –أحيانا – عن معناها الحقيقي للدلالة على معان أخرى تستفاد من السياق وقرائن الأحوال كالدعاء والالتماس، والنصح، والإرشاد، والتوبيخ... ويمكننا أن نقف عند بعض النماذج التي اعتمدت هذه السمة الأسلوبية من خلال شعر ابن حمديس المدحي، ومن ذلك قوله:

لا تعجبنْ مما أقولُ فمقولي *** عن حُكْمِ عَيْنِي بالبخيلة أخْبَرَا[3]
لا تلمْهُ في عطاياه التي *** إن تَرُمْ منهنّ نقصًا تزدد[4]
لا تخشَ من كيد عدوّ الهدى *** إنّ عليّا لَعَلَيْهِ مُعَان[5]
ولا تسألوني عن فرائض طَوْله *** إذا غَمَرَ الدنيا ببعضِ نوافله[6]

فالنهي في البيت الأول منصب على عدم الإعجاب بكل ما يقال من كلام وذلك لكونه قد يكون عاريا من الصحة ولا يعدو أن يكون مجرد إشاعات وعليه، فالشاعر يسدي نصحا بعدم الجري وراء كل ما يقال إذ لابد من غربلته والأخذ بزبدته والذي تقره العين وفي ذلك إشارة إلى تراسل الحواس.

في حين نجد النهي في البيت الثاني قد خرج إلى (الالتماس لكون النهي موجه من نظير إلى نظيره)[7]. بحيث يلتمس من مخاطبه عدم لوم ممدوحه في توزيعه للمال على السائلين بلا حساب، فذلك لا يؤدي إلى تبديده ونفاده وإنما يؤدي إلى مضاعفته وفي ذلك

---

[1] عبد العزيز عتيق، علم المعاني، ص91.
[2] محمد عبد المطلب، البلاغة العربية، قراءة أخرى، ص298.
[3] ديوان ابن حمديس، ص233.
[4] نفسه، ص141.
[5] نفسه، ص508.
[6] نفسه، ص371.
[7] محمد أحمد قاسم، محي الدين ديب، علوم البلاغة البديع والبيان والمعاني، ص290.

إشارة إلى ما جاء في القرآن الكريم، حيث قال تعالى(مثل الذين ينفقون أموالهم في سبيل الله كمثل حبة أنبتت سبع سنابل في كل سنبلة مائة حبة والله يضاعف لمن يشاء، والله واسع عليم) [1].

كما أن النهي في البيت الثالث يؤول إلى عدم الخشية من مكايد العدو وخداعه ما دامت هناك عينا ساهرة تتربص بالعدو، وتترصد تحركاته، وترد مكره في نحره، وهو هنا يحمل معنى الإرشاد والتهديد في آن واحد.

كما استخدم النهي في البيت الأخير للإقرار بتلك الصفات التي يتصف بها المعتمد، فهي واضحة وماثلة للعيان ولا تحتاج إلى مساءلة.

د/ الاستفهام

1/تعريف الاستفهام لغة:

فهم، الفهم: معرفتك للشيء بالقلب، فهْمَه فهْما وفَهَما وفهامة: علمه،

وفهمت الشيء: عقلته وعرفته، وفهمت فلانا وأفهمته. وتفهم الكلام: فهمه شيئا بعد شيء، ورجل فهِم: سريع الفهم، ويقال: فهْم وفَهَم وأفهمه الأمر وفهَّمه إياه: جعله يفهمه، واستفهمه: سأله أن يفهمه، وقد استفهمني الشيء: فأفهمته وفهمته تفهيما[2]. وفهمه فهما: أحسن تصويره، ويقال: فهِمت عن فلان وفهِمت منه: فهو فاهم وهو فهم وفهيم ج فهام.

استفهمه: سأله أن يفهمه، ويقال: استفهم من فلان عن الأمر: طلب منه أن يكشف عنه... والإفهام: إيصال المعنى باللفظ إلى فهم السامع، والاستفهام: الاستخبار. وعند أهل العربية من أنواع الطلب الذي هو من أقسام الإنشاء[3].

2/أما في الاصطلاح: فهو (استعلام ما في ضمير المخاطب، وقيل: هو طلب حصول صورة الشيء في الذهن، فإن كانت تلك الصورة وقوع نسبة بين الشيئين، أولا وقوعها

[1] سورة البقرة، الآية: 261.

[2] ابن منظور، لسان العرب، ج12، ص459.

[3] المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، بمصر، ج1 ، ص162.

فحصولها هو التصديق وإلا فهو التصور)[1]،ويعرفه عبد العزيز عتيق بقوله:(فالاستفهام مطلب أساس في أمور كثيرة نوذلك لطلب حصول صورة الشئ في الذهن، ويلتقي معظم العلماء في التعريف بالاستفهام وهو طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل بأداة مخصوصة) [2]، ويعرفه حسن طبل مشيرا إلى أدواته قائلا: (هو طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل بأدوات، وتلك الأدوات هي:(الهمزة، وهل، وما، ومن، ومتى، وأين، وكيف، وأيان، وأنى، وكم، وأي) [3] ومن خلال هذه التعريفات المختلفة يتبين لنا أن الاستفهام كما تدل عليه صيغة الاستفعال هو أسلوب من شأنه أن يثير لدى المتلقي عنصر المفاجأة الذي يعد بدوره أحد نتائج الاختيار اللامتوقع لذلك (يشكل الاستفهام في الدراسات اللغوية منحى أسلوبيا بارزا، وذلك لكونه أسلوبا تمتاز به الأعمال الأدبية والإبداعية، فالاستفهام يحمل في تركيبه وأدواته دلالات تمكن المبدع من التعبير عن أفكاره ومشاعره)[4].

لذا لا ينفصل الاستفهام عن نسيج التركيب إنما هو منصهر فيه ومتفاعل معه ذلك أن (دلالات الاستفهام لا تقتصر على نوع الأداة أو نوع عناصر جملة الاستفهام أو ترتيب تلك العناصر، بل يتعدى ذلك إلى رؤية السائل للمسؤول)[5]. ويعد الاستفهام في عرف البلاغيين من الأساليب اللغوية ذات الآليات الفاعلة في توجيه المعنى البلاغي، ولهذه الآلية أدوات سبق ذكرها من اسمية وحرفية وظرفية.

3/خروج الاستفهام عن معناه الحقيقي إلى معان تستفاد من سياق الكلام:

إلا أن هذه الآليات السالفة الذكر يتم أحيانا العدول عنها ويتم الاستفهام بدونها وهذه (في حقيقة الأمر تكون بنغمة صوتية، وليست بأداة محذوفة، ومنها ما يتم الاستفهام فيها بطريقة غير مباشرة، حيث يفهم الاستفهام من السياق)[6].

---

[1] الجرجاني، التعريفات، تح: مجموعة من العلماء، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1983م، ص18.

[2] عبد العزيز عتيق، علم المعاني، ص 96.

[3] حسن طبل، علم المعاني في الموروث البلاغي ، تأصيل وتقييم ، ص75.

[4] يوسف محمد الكوفحي، اللغة الإبداعية، دراسة أسلوبية لأعمال جبران خليل جبران، العربية، ص55.

[5] نفسه، ص56.

[6] خليل أحمد حمزة، أسلوبا النفي والاستفهام في العربية في منهج وصفي في التحليل اللغوي، ص52

ويكاد يتفق جميع العلماء في أدوات الاستفهام، كما أنهم يجمعون على تحوله من معناه الأصلي الذي يعني الاستفسار والاستعلام، إلى معان بلاغية يخرج فيها الاستفهام إلى دلالات عدة يتحدث عنها ابن جني بقوله: (وأعلم أنه ليس شيء يخرج عن بابه إلى غيره إلا لأمر قد كان، وهو على باب ملاحظا له، وعلى صدد من الهجوم عليه، وذلك أن المستفهِم عن الشيء قد يكون عارفا به مع استفهامه في الظاهر عنه، لكن غرضه في الاستفهام عنه أشياء)[1]. بحيث أن ألفاظ الاستفهام قد تخرج (عن أصل وضعها فيستفهَم بها عن الشيء مع العلم به لأغراض تستفاد من سياق الحديث ودلالة الكلام، أهمها: الاستبطاء والتعجب، والنهي، والنفي والإنكار والتعظيم والتمني...)[2] وبالتالي فإن أهمية الاستفهام تكمن في أن جملته (التي تتحول في معناها إلى جملة أخرى منفية أو تعجبية أو إقرارية، تحافظ على دلالاتها حيث يظل الاستفهام في نسيج البنية، وعندما تقول: أن السائل لا يطلب جوابا فإننا لا نزعم أن الاستفهام هنا ليس موجودا، وهذا يعني أن بنية الاستفهام البلاغي بنية مفتوحة ومغلقة في آن واحد، أي طلب ومصادرة طلب، فكأن السؤال يتطلب إجابة، ومن هنا تكمن بلاغة الاستفهام وهذا ما يميزه عن الأسلوب الإخباري، فالدور الذي يلعبه الاستفهام لا يتحقق بدونه، فهو يعبر بدرجة دقيقة عن كوامن النفس من عواطف ومشاعر وأحاسيس وأفكار)[3].

ولذلك يمكن القول بأن الاستفهام (يومئ بمساحة تعبيرية مفتوحة تستوعب دلالات متعددة تكون قادرة على الإحاطة بأسئلة الشاعر وإنتاج شعرية النص مما يؤدي إلى مضاعفة طاقة النص الإيحائية واتجاه النسق الشعري نحو مركز النص)[4].وقد يكون (الاستفهام" بطريقة مذكورة" أو "بطريقة غير مذكورة" أي منها ماهو بأداة مذكورة، ومنها ماه

[1] ابن جني، الخصائص، ج2، ص466.

[2] ينظر: أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع، ص66، وما تلاها.

[3] يوسف محمد الكوفحي، اللغة الإبداعية، دراسة أسلوبية لأعمال جبران خليل جبران، العربية، ص56.

[4] جاسم محمد الصميدعي، شعر الخوارج، دراسة أسلوبية، ص93.

وبأداة غير مذكورة–وهذه في حقيقة الأمر تكون بنغمة صوتية وليس بأداة محذوفة– ومنها ما يتم الاستفهام فيها بطريقة غير مباشرة حيث يفهم الاستفهام من السياق) [1]

وهذا الأسلوب عند ابن حمديس يأتي إما بمعناه الأصلي الذي يعني الاستفسار والاستعلام، وإما أن يتحول من أصل وظيفته هذه إلى معان بلاغية يخرج فيه الاستفهام إلى دلالات عدة لا يمكن استنطاقها إلا من خلال السياق الذي ترد فيه ذلك أن (الاستفهام يكسب النمط النحوي للجملة أسلوبا سياقيا يجعله يتغير السياق الارتباطات التي يرد فيها)[2]، فيها)[2]، وفي مايلي يضيئ بعض الجوانب هذه الظاهرة وفاعليتها في شعره، ومن ذلك الهمزة الهمزة حيث يقول ابن حمديس :[3]

(الطويل)

أتحسبني أنْسَى، وما زلت ذاكرًا، *** خيانةَ دهري أو خيانة صاحبي

تَغَذّى بأخْلاقي صغيرًا ولم تكنْ *** ضرائبُه إلا خِلافَ ضرائبي

يشكو الشاعر في هاتين البيتين من غدر الزمان والخلان ،مقرا عدم نسيانه لهما بحيث بقي متذكرا ما تعرض له منذ الصغر ومتأسفا، لا يمكن نسيانه أو محوه من ذاكرته، وفي ذلك إظهار لما يعتمل بين جوانبه من حسرة وأسى.

ومثله قوله كذلك:[4] (الطويل)

أحَتّى خيال كنت أُحظى بزَوْرِهِ *** له في الكرى عن مضجعي صدّ عاتب

اتسعت حلقة شكواه والتي لم تعد تقتصر على الدهر والخل فحسب، بل شملت الطيف الذي هجره هو الآخر، ولم يعد يعره أي اهتمام بعد أن كان يؤنسه في خلوته، مما جعله يعيش في دوامة من الشك الذي عشش في ذهنه، وجعلته يطلق العنان لتساؤلات جمة ومثيرة بحثا عن جواب يشفي غليله، يوصله إلى معرفة السبب، هل هو عدم الإعجاب بشكله أم لبياض

[1] خليل أحمد عمايرة، أسلوبا النفي والاستفهام في العربية ، ص10.

[2] صالح بلعيد، التراكيب النحوية وسياقاتها المختلفة عند الإمام عبد القاهر الجرجاني، ص195.

[3] ديوان ابن حمديس، ص29.

[4] نفسه، ص30.

ذوائبه، إلى حد أن خيل له أنه أقام جدارا صفيقا بينه وبين جسده المنهك الذي لا يقوى على اختراقه ومن ثمة زيارته قائلا:[1] (الطويل)

فهل حال من شكلي عليه فلم يَزُرْ *** قَضَافَةُ جسمي وابيضاضُ ذوائبي

وقوله كذلك:[2] (الطويل)

أأكسو المشيبَ سوادَ الخضاب *** فأجعل للصبح ليلاً غطاء

وقد استهل الشاعر نداءه في البيت الأول والثالث بالهمزة (التي تعد أدق أداة لتنبيه القارئ أوالسامع لمتابعة وتقصي النتيجة واستلهام الفكرة المتخيلة) [3] ولعل ذلك ما دفعه إلى التفكير مليا في لون شعره المكسو بالشيب لأن (المشيب هو النذير بالتواء الأغصان وانحناء العوالي)[4]. مما جعله يفكر في خضاب شعره بالسواد متسائلا أينفعه ويعيد له شبابه ويرجع كما كان في سابق عهده؛ لأن خسارة الشباب أفدح ما يمنى به امرؤ في دنياه، ولذلك فمن الطبيعي أن يتطرق الكثيرون من الشعراء قدماء ومحدثين لذكر الشيب والشباب إلا أنه سرعان ما يستفيق من شطحات الزمن الجميل، ويتأكد من أن ذلك مستحيلا فيسخر ويتهكم من الخضاب لأنه ليس له دوام، فالمشيب سيغزو شعره من جديد وإذا كان الشباب ليس له وفاء، فكيف للخضاب بقاء، ولأن كل صغير لابد أن يكبر، وكل شاب لابد أن يهرم.

وهنا نجد الشاعر في كل بيت يشيع جوا نفسيا يستوعب التجربة الشعورية لتتلاءم مع مايريد التعبير عنه ،مفسحا المجال للمتلقي ليشركه مشاركة وجدانية نابعة من قلبه تنبثق من خلال تلك التساؤلات التي شكلت أسلوبه الأدائي في صياغة فنية معبرة عن إيحاءات دلالية ومجسدة لحالته الآنية التي نتلمسها في كل بيت.

---

[1] ديوان ابن حمديس ، ص30.

[2] نفسه ، ص3.

[3] حميد آدم ثويني، دراسة وتطبيق عبر العصور الأدبية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان – الأردن – ط1، 2006م ص 429 .

[4] جورج غريب، المتنبي دراسة عامة، دار الثقافة والنشر والتوزيع، بيروت– لبنان– ط1، 1983م، ص112.

متى يقول الشاعر:[1] (الطويل)

ألفتُ اغْترابي عنه حتّى تكاثرت *** له عُقَدُ الأيام في كفّ حاسِب

متّى تسمع الجوزاء في الجو منطقي *** تصخْ في مقالي لارتجال الغرائب

ويعد الشاعر أيام غربته فلا يحصيها، فيرسم صورة الغريب الذي ألف أيام الغربة بعدما طال عليه أمدها ويؤكد صورة عجزه من إحصاء مدة غربته ، وما نجم عنها مع الإشارة الى سطوة الزمن ونوائبه، التي توالت عليه وتعاقبت مصورا حالته في غربته تصويرا حزينا، تلهب في نفسه أحاسيس الغربة فيرنو ببصره إلى الجوزاء متسائلا عن مدى تعجبها لدى سماعها لما يكابده من آلام الاغتراب والتشرد والذي جعلها بلا شك تطلق العنان لصوتها مستغربة لما واجهه الشاعر وتحمله وجابهه من صعاب.

ويقول كذلك متسائلا: (الطويل)

متى كنتُ مختارًا على الوصل فُرْقَةً *** تُطِيلُ إلى وِرْدِ اللقاءِ هيامي

ينكر الشاعر في هذا البيت اختيار الابتعاد عن وطنه، الذي يبقى دائما تهفو إليه نفسه، وأمل العودة يراوده بين الفينة والأخرى للقاء من يحب من أهل وخلان.

ففي هذه الأبيات يصور الشاعر حنينه الى وطنه الذي بقيت صورته عالقة في ذهنه ماثلة أمام عينية، لا تفارق خياله ،فهو دائم الحنين إليه ،يتذكر أماسيه وأسماره في ربوعه، يحلم بالعودة إليه مرة بعد أن طال الفراق، وعزا للقاء،

معبراعن هذه المعاني بقوله[2] (البسيط)

بالله يا سَمُراتِ الحيِّ هل هَجَعتْ *** في ظلّ أغصانك الغزْلانُ عن سهري

وهل يراجع وكرًا فيك مُغْتَرِبٌ *** عَزّتْ جناجيه أشراكٌ من القَدَر

ففيك قلبيْ ولو أسطيعُ من وَلَهٍ *** طارتْ إليك بجسمي لمحةُ البصر

[1] ديوان ابن حمديس، ص30.

[2] نفسه، ص206.

لقد أرهفت الغربة أحاسيس ابن حمديس ورققت مشاعره، فهو يرى وطنه في كل شيء حوله حتى في سجع الحمام، حين سماع صوته حيث تثور في أعماق نفسه آلام الغربة ويصف شدوها، ويجد في هديرها صدى ذكرياته في وطنه، وصدى ماتعاني نفسه من نوى الغربة، إذ ربط صوت هذا الطائر بتلك المشاعر التي تؤجج دواعي الأسى والحزن لقد بات من(المسلم به لدى الشعراء وغير الشعراء أن تغريد هذا الطائر رمز الكآبة والحزن والبكاء) [1] واسمعه وهو يقول عند سماعه صوت ورقاء تبكي تذكره بوطنه، فتلتهب مشاعره، ويحس بالنار تشتعل في أحشائه فيقول متعجبا:[2] (السريع)

أَإِنْ بَكَتْ ورقاءُ في غُصْنِ بَانْ *** تصَدّعتْ منك حصاةُ الجَنانْ
وأذكرَتْهُ من زمانِ الصّبا *** طيبَ المغاني والغواني الحسان
كيفَ رَمَتْ بالنّارِ أحشاءَهُ *** ذاتُ هديلٍ في رياضِ الجِنَان

فالشاعر في هذه الأبيات لا يستفهم استفهامات حقيقية، ولكنه يتحسر على آماله الضائعة أمام تحديات الأقدار ونوائبها، التي ما تزال تطارده لتنال منه بسهامها وحكمت عليه بالعيش لاجئا مهاجرا بعيدا عن وطنه وذويه وقلبه مليء بالأسى واللوعة، ولم يبق أمامه إلا الاسترسال في وصف حاله بعد الفراق في الغربة التي لم تكن (غربة عادية، غربة شهور أو سنين معدودات، بل هي غربة الأفول، والغروب بعد الشروق والطلوع)[3] معبرا عن ذلك بنغمات حزينة توحي بمعاناته من مرارة الغربة وكدرها حيث نفد صبره، ولم يستطيع أن يعايش هذا المجتمع الذي هاجر إليه فأقام كارها له ساخطا عليه يطوي أحشاءه على الألم، ويعاتب الدهر الجائر الذي أخرجه من الجنة وألقى به في بلاد قاسية قاحلة ،تستبد به آلام الغربة فيصرخ وكأن قدره ينقله من غربة إلى غربة قائلا[4] (الكامل)

ما لي أطيلُ عن الديّارِ تغرّبًا *** أفبالتغرّبِ كان طالعُ مولدي

[1] حمدان حجاجي، محاضرات في الشعر الأندلسي، منشورات زرياب،2001م، ص95.
[2] ديوان ابن حمديس، ص505.
[3] فاطمة طحطح، الغربة والحنين في الشعر الأندلسي، ص180.
[4] ديوان ابن حمديس ، ص168.

وعلى الرغم من ذلك فإن أمل العودة لا زال يراوده، ولم يثنه عن عزمه ولم يفشل سعيه؛ لأن صورة (صقلية الجنة) تدغدغ أحاسيسه وتلزمه بترديدها في كثير من قصائده لكونها صورة الوطن (القابعة وراء البحر، والبحر يشكل حاجزا رهيبا ضد العودة مرارا دون جدوى، وتبقى صقلية في وجدانه مجرد أمنية وحنين وحلم)[1] فاسمعه وهو يقول:[2] (الكامل)

ألـم أكُ فـي الغَرْقـى مُشـيرًا براحتـي *** فلـم أنـجُ إلا مـن لِقـاءِ حِمـامي

ففي هذا البيت يتجه الخطاب عبر التقرير إلى حمل المتلقي على الإقرار بحقيقة، وهو إقرار يستدعي إثبات الجواب؛ إذ هو إقرار بالحالة التي عاشها والتي كادت أن تودي بحياته، والجواب الإقراري المتوقع ممن شاهده يصارع الموت هو قولهم: بلى نعلم ولذلك قيل: (إن الهمزة في مثل هذا الاستفهام المنفي، للتقرير، أي للتقرير بما دخله النفي لا للتقرير بالانتفاء)[3]، (فالمنهي يجاب فيه ببلى إن أريد الإثبات، وبنعم إن أريد النفي)[4]. ولذلك عد (التقرير أحد نوعي الاستفهام الإنكاري؛ اذ أن الاستفهام الإنكاري من نوعين: نفي وتقرير، فإذا خلت جملة الاستفهام الإنكاري من أداة النفي فمعناها هو النفي أو النهي ، أما إذا دخلتها أداة النفي فالمعنى على التقرير، أي أن الأمرين في الحالتين على عكس بنية الجملة) [5].

ومن قوله كذلك مستفهما، إلا أن الاستفهام هنا ليس على حقيقته؛ لأن الشاعر يعلم حقيقة ما يسأل عنه ولكنه يورده سخرية وتهكما وهو ما نلاحظه من خلال استهزائه من أحد المنجمين الذي تنبأ بوفاة "علي ابن يحي" بعد مضي عشرة أيام من شهر الصيام، إلا أن

[1] فاطمة طحطح، الغربة والحنين في الشعر الأندلسي، ص182.

[2] ديوان ابن حمديس، ص434.

[3] الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، المعاني والبيان، ص142.

[4] عبد السلام محمد هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، ص19.

[5] تمام حسان، البيان في روائع القرآن، مكتبة الأسرة (مهرجان القراءة للجميع)،(د.ط)، 2003 م،ج2، ص197.

الأيام قد مضت دون تحقيق زعمه (وهو بذلك قصد بسؤاله للمنجم الهزء والسخرية والتهكم لا حقيقة الاستفهام) [1] وهو ما نستخلصه من قوله:[2] (الكامل)

وأيــنَ الــذي حَــدّ المــنجِّمُ كَوْنَــهُ *** إذا مَـرَّ للصُّـوّامِ عَشْـرٌ مِـنَ الشّـهر

وفي سياق آخريقول مهنئا الأمير لما أبل من مرضه[3] (الخفيف)

كيـف يُفْنـي الشـموسَ مـا اقتبسَـتْه *** مــن ســنا نورهــا عيــونُ الأنــام

فالاستفهام هنا موجه للدلالة على التعظيم المتعلق بالمستفهم عنه، مع استدعاء دلالة سياقية أخرى تتمثل في مدح المَلك وتشبيهه بنور الشمس الذي يبقى ساطعا، يرسل أشعته التي لا تنفد غير ملازمة أعين الناس بالنظر إليها، كما أن الشاعر في هذه الأبيات التالية يبدي إعجابه وانبهاره من الخمرة مما جعله يلقي جملة من التساؤلات التي طرحها في هذا الأسلوب الاستفهامي حيث يقول:[4] (الرمل)

أمُــــدامٌ عـــن حبَـــابٍ تبتســـمْ *** أمْ عقيـــــقٌ فوقـــــه دُرٌّ نُظِـــــمْ

أعَلـــى الهـــمّ بعتنـــا كأســـنا *** أم بـــنجمِ الأفْـــقِ شـــيطانٌ رُجـــم

أظـــــلامٌ لضـــــياءٍ طَبَـــــقٌ *** أم علـــى الكـــافور بالمســـكِ خُـــتِم

أنـدًى فـي الزهـرِ أم مـاءُ الهـوَى *** حـارَ فـي أعـينِ حُـورٍ لـم تـنم

أعمــودُ الصــبح فــي الغيهــبِ أم *** غُــرّةُ الأشــقرِ فــي الغــيمِ الأحَــمْ

امِـــــرأةٌ أم غـــــديرٌ دائـــــمٌ *** مقشـــعرّ الجلـــدِ بـــالقَرّ شَـــبِمْ

حيث وظف فيها سلسلة من الاستفهامات متوالية ومتعاقبة ومتجمعة تكون (أقساما مستقلة في القصيدة وهي بمثابة الخرجات المنشطة لحركة القصيدة)[5] وهو ما نلاحظه في هذه النماذج، وقد استهلها بهمزة الاستفهام التي (تعد أداة لتنبيه القارئ أو السامع لمتابعة وتقصي

[1] عبد العزيز عتيق، علم المعاني، ص114.

[2] ديوان ابن حمديس، ص224.

[3] نفسه، ص469.

[4] نفسه، ص439.

[5] محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، مجلة عدد 20، ص351.

النتيجة واستلهام الفكرة المتخيلة)[1]، أين جعل هذه التساؤلات سبيلا في إبداء إعجابه وترسيخه في ذهن من يدعوهم إلى ارتشاف كؤوس الراح من الندامى، منتهجا سبيل الإغراء، وهذا النوع من الخطاب التضليلي الذي سلكه الشاعر قديم (اعتمده شعراء العرب ابتعادا عن الغلو والمبالغة وميلا إلى الاقتصاد في إثارتهم للشك بالتساؤل المحير، وهو دليل حذق الشاعر ومهارته، ويعد من ملح الشعر وظرف الكلام وله في النفس حلاوة حسن موقع بخلاف ما للغلو والإغراق)[2].

وخلاصة القول، إن نسق الاستفهام جاء مشحونا بطاقة تعبيرية تصب كلها في الدلالة والتركيب مما جعل الاستفهام مثيرا أسلوبيا لشتى أنواع الانزياح في النص، وهكذا يتحول الاستفهام إلى أداة فاعلة ذات وظائف متعددة إفهامية وانفعالية ونفسية.

هذا فيما يتعلق بأسلوب الاستفهام كأحد الأساليب الإنشائية الطلبية ومخرجاتها المختلفة، أما إذا عدنا إلى الأساليب كوحدة متكاملة نجد أنها وردت في مائتين وأربعة عشر موضعا (214) تقريبا وبنسب متفاوتة ترددت بين الأمر والنهي والاستفهام والنداء، وذلك من خلال الدراسة الإحصائية لها بحيث يظهر الجدول التالي النسب التي تكرر فيها ورود هذه الأساليب في تراكيب وسياقات البنية التركيبية في مدحيات ابن حمديس.

الأساليب	الأمر	النهي	الاستفهام	النداء	المجموع
العدد	69	22	41	82	214
النسبة	%32.24	%10.28	%19.15	%38.31	%100

يتجلى لنا من خلال ملاحظتنا للنتائج الإحصائية التقريبية الواردة في الجدول الإحصائي للأساليب الإنشائية، أن هناك تفاوتا في نسبها حيث يشير الإحصاء بوضوح إلى طغيان نسبة ورود النداء من ناحية التوظيف، المتكلم أو صاحب الخطاب في هذه المواطن

[1] حميد آدم ثويني، فن الأسلوب، دراسة وتطبيق عبر العصور الأدبية، ص429.

[2] حميدة صالح البلداوي، قراءات أندلسية في الجهود النقدية والظواهر الفنية والتجربة الشعرية، دارالضياء، ط1، 2009م، ص147.

جميعا هو "ابن حمديس"، أما الطرف الثاني لتركيب النداء (المنادى) ، فهو متعدد ... وفي كل الحالات يرفع النداء النقاب عن فيض عاطفي جامح يحتاج إلى عملية تفريغ سريعة وهكذا نتبين أن النداء يؤدي وظيفة تنفيسية لأنه يفجر البوح بالحس الوجداني)[1].

ويلي النداء الأمر ثم الاستفهام والنهي الذي يشكل نسبة ضئيلة.

ومن الجدير بالذكر أن الأعمال الشعرية تعكس تلوينا في تنامي شكل القصيدة المدحية والتي لا تتخذ شكلا واحدا وإنما اتخذت أشكالا متعددة فمن ذلك القصيدة متوسطة الطول، والطويلة والقصيرة على الرغم، من التعداد الهائل لقصائد المدح والتي يلغت عدد الأبيات (2892) بيتا تراوحت أساليبها بنسب متفاوتة، وكان النداء على رأس هذه النسبة بـ(38.31%) والأمر بـ(32.24%) والاستفهام بـ(19.15%)، ويليه النهي بـ(10.28%).

وقد ساهمت كل هذه الأساليب المتعددة في إثراء أسلوب "ابن حمديس" من الناحية التركيبية والتي ساعدت في تطوير هذه البنية حسب سياقها في الأبيات الشعرية ضمن إطار الغرض العام من القصيدة الكلية، كما أن الأساليب الإنشائية بصفة عامة، ونصوص ابن حمديس الشعرية بصفة خاصة شكلا حدين: أحدهما يتمثل في صيغة الأسلوب الإنشائي في إطار النص المدحي، والآخر يتمثل في المعنى البلاغي لهذا الأسلوب ضمن السياق نفسه، وعند دمجهما يولدان نتاجات أسلوبية ذات دلالة عميقة تسفر عن أهمية الأسلوب الإنشائي حينما يخرج عن معناه الأصلي الذي وضع له، وهنا تكمن البلاغة.

[1] عبد الوهاب الرقيق، الغزل العذري في ديوان جميل بثينة، ص57.

الفصل الرابع

البنية الدلالية والإيقاعية لمدحيات ابن حمديس

أولا: البنية الدلالية لمدحيات ابن حمديس

1- التشبيه

2- الاستعارة

3- الكناية

ثانيا: البنية الإيقاعية الخارجية، والبنية الإيقاعية الداخلية

أ- البنية الإيقاعية الخارجية

1- الوزن وتشكيلاته

2- القافية وحروفها

3- الزحافات والعلل

4- علاقة الوزن بالغرض الشعري

ب-البنية الإيقاعية الداخلية

1- التماثل الحركي

2- التكرار

3- لزوم مالايلزم

4- التقسيم الموسيقي

5- رد العجز على الصدر

6- المقطع الصوتي

أولا: البنية الدلالية لمدحيات ابن حمديس

ـ تعريف الدلالة: إن الدلالة (بشكلها المطلق تنصرف إلى الوصفية حيث تنشأ معتمدة العلاقة العرفية بين الأول "الدال" والثاني "المدلول" وعلى أساس هذه الحركة المتبادلة قسم أهل المنطق الدلالة إلى قسمين: الدلالة اللغوية والدلالة العقلية)[1] وهي ثلاثة أنواع:

أ/دلالة التشبيه:

يعد التشبيه من الأشكال البيانية التي حظيت باهتمام النقاد والبلاغيين القدامى لما له من دور فعال في الشعرية العربية، حيث يلجأ إليه الشاعر كشكل تعبيري يعبر به عن الصورة الفنية التي تترجم الأفكار والمعاني المجردة، وتحولها إلى صورة أدبية جديدة تعتبر، جزءا من عالمه الخاص المعبر عن خلاصة آرائه، والمصور لأحاسيسه ومشاعره وفي ذلك يقول "جابر عصفور":(الفتنة بالتشبيه فتنة قديمة، بل إن البراعة لدى بعض الشعراء الأوائل في نظم الشعر نفسه)[2].

والتي بلا شك تؤثر في المتلقي وتجعله يستمتع بها بما تكتنزه من جماليات فنية بين ثناياها وفي ذلك يقول "المبرد" في "الكامل" عن مدى أثر التشبيه في النفس: (التشبيه جار كثيرا في كلام العرب حتى لو قال قائل هو أكثر كلامهم لم يبعد قال الله عز وجل وله المثل الأعلى. الزجاجة كأنها كوكب دري)[3] وسر هذا أن (للخيال نصيبا كبيرا فيه فهو يفتن حتى لا يقف عند غاية، وأنه يعمل عمل السحر في إيضاح المعاني وجلائها، فهو ينتقل بالنفس

[1] عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، ص396.

[2] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي عند العرب، دار المعارف- مصر- (د. ط)، (د. ت)، ص112.

[3] سورة النور، الآية: 35.

من الشيء الذي تجهله، إلى شيء قديم الصحبة طويل المعرفة، وغير خاف لما لهذا من كثير الخطر وعظيم الأثر،...)[1].

1/دلالة التشبيه اللغوية:

لقد تطرق كثير من الباحثين إلى معنى التشبيه لغة واصطلاحا، ومن المعاني اللغوية التي وردت في أمهات المعاجم:

ما جاء في لسان العرب" لابن منظور": (التمثيل والمماثلة، ويقال: شبهت هذا بهذا أي: مثلته به. والشَّبه والشِّبه والشَّبيه والمثل والجمع أشباه، وأشبه الشيء بالشيء: ماثله، وتشابه الشيئان واشتبها: أشبه كل واحد منهما صاحبه، وشبه إياه وشبهه به مثله، والتشبيه التمثيل)[2].

ويعرفه "المراغي" كذلك من الناحية اللغوية بقوله: (التشبيه لغة: التمثيل، ويقال: هذا شبه هذا ومثيله، وشبهت الشيء بالشيء: أقمته مقامه لما بينهما من الصفة المشتركة)[3].

2/دلالة التشبيه اصطلاحا:

من المتفق عليه أن المعاني اللغوية أسبق ظهورا من مدلولاتها الاصطلاحية ولذلك نجد علماء البلاغة قد تأثروا إلى حد كبير بما أدلى به أصحاب المعجمات من معان لغوية، ولعل أقرب تعريف اصطلاحي يتقاطع مع المعنى اللغوي ويعززه هو ما ذهب إليه "أبو هلال العسكري" حيث قال بأنه: (الوصف– بأن أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة تشبيه)[4].

[1] أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة، البيان والمعاني والبديع، ...ص220.

[2] ابن منظور، لسان العرب، مادة (شبه)، ج13، ص503.

[3] أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة، ص195.

[4] أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، تح: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، 1984م، ص239.

أما" ابن رشيق القيرواني" فعرّف التشبيه بقوله: (صفة الشيء بما قاربه وشاكله من جهة واحدة أو جهات كثيرة لا من جميع جهاته)[1] ولا يكاد" قدامة بن جعفر" يحيد عن هذا المعنى قائلا: (إن الشيء لا يشبه الشيء بنفسه ولا بغيره من كل جهات، إذا كان الشيئان تشابها من جميع الوجوه ولم يقع بينهما تغاير البتة اتحدا فصار الاثنان واحدا)[2].

ومعنى هذا أن التشبيه يقوم على مقارنة بين شيئين إن لم نقل اقتصارها على المشبه والمشبه به حتى وإن كانت أكثر من صفة شريطة ألا تكون تلك المشابهة حاصلة في كل الصفات؛ لأن بذلك يكون الشيء نفسه، ولهذا فموقع التشبيه عادة مشترك بين حالتين تجتمعان في وجوه، وتفترقان في وجوه أخر، وهذا ما عبر عنه قدامة بن جعفر في تعريفه للتشبيه من حيث حدّه الاصطلاحي قائلا: (ويغلب أن يقع بين شيئين بينهما اشتراك في معان تعمهما ويوصفان بها وافتراق في أشياء ينفرد كل منهما بصفتها)[3] وقد أشار إلى هذا" أبو هلال العسكري" وزاد عنه قائلا: (...ناب منابه أو لم ينب ويصبح تشبيه الشيء بالشيء جملة، وإن شابهه من وجه واحد)[4]، وهذه الزيادة متمثلة بجواز نيابة أحد الموصوفين عن الآخر، ناب عنه أو لم ينب أي صحت نيابته فعلا، أو لم تصلح عادة.

ولذلك عدّ التشبيه (محاولة بلاغية جادة لصقل الشكل، وتطوير اللفظ، ومهمته تقريب المعنى إلى الذهن بتجسيده حيا، ومن ثم فهو ينقل اللفظ من صورة إلى صورة أخرى على النحو الذي يريده المصور، فإن أراد الصورة متناهية في الجمال والأناقة شبه الشيء بما هو راجح منه حسنا، وإن أراد صورة متداعية في القبح والتفاهة شبه الشيء بما هو أردأ منه

[1] ابن رشيق، العمدة، في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ص241-242.

[2] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص107.

[3] نفسه، ص65.

[4] أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، ص245.

صفة)[1] وقد أجمل "السكاكي" تقويم التشبيه شاملا آلته ومصادره قائلا: (أن التشبيه مستدع طرفين: مشبها ومشبها به واشتراكا بينهما في وجه، وافتراقا من آخر أن يشتركا في الحقيقة ويختلفا في الصفة أو بالعكس)[2].

وعليه فالتشبيه لا يحقق الاتحاد بقدر ما يمكن الائتلاف بين أشياء الأهل فيها الاختلاف لذلك يستعان غالبا بأدوات التشبيه كالكاف وكأن، ومثل وشبه ... لنفي أي تداخل أو اتحاد بين أطراف التشبيه وبذلك يمكن القول بأن التشبيه من حيث أهميته: (يوسع المعارف.. ويسهل على الذاكرة عملها فيغنيها عن اختزان الخصائص المتعلقة بكل شيء على حدى، بما يقوم عليه من اختيار الوجوه الدالة التي يستطيع بفضل القليل منها استحضار الكثير)[3] وفي ذلك إشارة خفية إلى أهمية التشبيه التي لم تكن آنية بل هي قديمة قدم هذا اللون المجازي الذي شاع في البلاغة العربية القديمة وللاستدلال عن هذه الأهمية التي أكسبته حظوة حتى عدّ بالنسبة إليهم (من أشرف كلام العرب وفيه تكون الفطنة والبراعة)[4]، ولعل ذلك راجع إلى ابتعاده عن الإيغال في الغموض الذي يقتضي إجهادا للإفهام وذلك ما ينفره الذوق العربي وفي ذلك يقول" أبو هلال العسكري": (النفس تقبل اللطيف وتنبوا عن الغليظ، وتقلق من الجاني البشع، وجميع جوارح البدن وحواسه تسكن إلى ما يوافقه وتنفر عن ما يضاده ويخالفه، والعين تألف الحسن وتقضى بالقبيح ... والفم يأنس من الكلام بالمعروف ويسكن إلى المألوف ويضفي إلى الصواب ويهرب من المحال ويقبض

[1] محمد حسين علي الصغير، الصورة الفنية في المثل القرآني، دار الرشيد للنشر– الجمهورية العراقية– (د. ط)، 1981م، ص167.

[2] السكاكي، مفتاح العلوم، ضبطه نعيم زرزو، ص177.

[3] محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص142.

[4] قدامة ابن جعفر، نقد النثر، دار الكتب العلمية، بيروت،(د.ط)، 1416هـ-1995م، ص58.

عن الوخم ويتأخر عن الجاف الغليظ ولا يقبل الكلام المضطرب لأنه من الفهم المضطرب والرؤية الفاسدة)[1].

ولعل ذلك ما جعلهم يعدون التشبيه معيارا للشعرية يفاضلون بين الشعراء على حسب إجادتهم له وفي ذلك يقول" ابن سلام الجمحي": (كان علماؤنا يقولون أحسن الجاهلية تشبيها امرؤ القيس وأحسن الإسلام تشبيها ذو الرمة)[2].

ويتلقف "الجاحظ" ما قاله ابن سلام الجمحي فيقول: (الشعر أفتُتح بـ امرئ القيس وختم بذي الرمة)[3] وفي ذلك إشارة إلى الحاجة الماسة التي أفضت إلى الاحتجاج، والذي بدأ (بعد الفتوحات الراشدية واختلاط العرب بغيرهم عندما بدأ اللحن يسري بين الناس)[4] وذلك حفاظا على سلامة اللغة باعتبارها (مؤسسة جماعية ذات قواعد تفرض نفسها على الأفراد وتتناقل بطريقة جبرية من جيل إلى آخر)[5] حيث لا يتسنى للمتكلم أن يدخل تغييرا على النظام لأنه ركيزة من ركائز الاتصال اللغوي وخاصة ما تعلق بعلومها وقواعدها المعيارية التي تأبى التغيير في أصولها لكونها ثابتة في بنائها وهذا لا يعني عدم التصرف في بنياتها والأدل على ذلك كثرة التعريفات للتشبيه التي تطرق كثير من الباحثين إلى معناه قديما وقد سبقت الإشارة إلى تعريفات القدامى، له وحديثهم عنه حيث(نجد تصورهم له يقوم على التناسب الشكلي أو المعنوي، ولقد تمت الإشارة إليه*ومعنى ذلك أن التشبيه واقع على الأعراض دون الجواهر، وأن اقتران طرفيه معا انما هو أمر يعتمد على المسامعة والاصطلاح لا على

[1] أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، ص 71-72.

[2] محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، شرح محمود محمد الشاكر، دار المعارف، القاهرة، (د.ط)، 1952م، ص465.

[3] الجاحظ، البيان والتبيين، ص84.

[4] محمد سعيد أسبر وبلال الجندي، معجم الشامل في علوم اللغة العربية ومصطلحاتها، دار العودة، بيروت، ط2، 1985م، ص56.

[5] جان بياجيه، البنيوية، تر: عارف منيمنة وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط2، 1980م، ص63.

الحقيقة) [1] (فالشاعر يقارن هذا بذلك لا كأنهما متحدان إذ يمكن أن يتحدا في حس أو عقل، وانما كانهما يتشابهان – فحسب – في قليل أو كثير من الصفات أو المقتضيات العقلية التي تبيح المقارنة بينهما) [2] فالتشبيه – إذن – (مقارنة بين طرفين متمايزين لاشتراك بينهما في الصفة نفسها وحقيقة جنسها مرة ومرة في مقتضى الحكم لها) [3]

ولا يكاد المحدثون يحيدون عن هذا المنحى ،فمن ذلك قول مجدي وهبة في تعريفه: (بأنه الدلالة على أن شيئا أو صورة تشترك مع شيء آخر أو صور أخرى في هذا المعنى) [4] كما يعرفه الدكتور عبد الرحمن حبنكة بقوله: (بأنه الدلالة على مشاركة شيء لشيء في معنى من المعاني وأكثر على سبيل التطابق أو التقارب لغرض ما ولا يكون وجه الشبه فيه منتزعا من متعدد...)[5]، كما عرفه كذلك بأنه: (الدلالة على أن شيئا أو صورة تشترك مع شيء آخر أو صورة أخرى في معنى أو صفة)[6] كما يعرفه عبد العزيز بقوله:(التشبيه بيان أن شيئا أو أشياء شاركت غيرها في صفة أو أكثر، بأداة هي الكاف أو نحوها ملفوظة أو مقدرة تقرب بين المشبه والمشبه به في وجه الشبه) [7] (والمعنى الذي يجمعها لطافة التدبير ودقة المسلك)[8]

---

[1] ابن رشيق، العمدة، في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ص241–242.

*ينظر: ص2.

[2] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي، ص190.

[3] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص78.

[4] مجدي وهبة، وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان،(د.ط)،1404هـ–1984م ص99.

[5] نوارة ولد أحمد، ثوبة القصيدة الثورية في اللهب المقدس، المجلد7 ،العدد12، جامعة أكلي محند أولحاج، البويرة – الجزائر – ص93.

[6] شريف سعد الجبار، شعر إبراهيم ناجي، في دراسة أسلوبية بنائية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،(د.ط)،(د.ت)، ص271.

[7] عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية، علم البيان، ص62.

[8] أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، ص240.

ومن هنا يمكن القول بأن شعرية التشبيه تتمثل في(أنه ينقل المتلقي من شيء إلى شيء طريف يشبهه وكلما كان هذا الانتقال بعيد المنال، قليل الخطور بالخيال كان التشبيه أروع للنفس وأدعى الى إعجابها واهتزازها) [1]والتي تحركها تلك الإيحاءات العاطفية المنبثقة من مكامنها وكذلك تناسقها مع المادة اللغوية المتمثلة في التركيب اللغوي تخلق عند المتلقي شعورا بمدى صدقها فتجعله يقاسم المبدع فيما يعيشه، و(وكأنه يصاحبه في النص الذي يتلقاه منه...) [2] لكونه – إيحاء – يمنح القصيدة (ثراء دلاليا متنوعا وعلى أساسه ينتج ما يمكن أن نسميه الخطوط التي تمثل في ثوب القصيدة نوعا من الإضاءات التي تتمازج مع النسيج كله) [3] مما يعني أن قيمة الصورة التشبيهية تتوقف على (درجة التفاعل بين طرفي التشبيه الى جانب علاقة التأثير والتأثر بين طرفي الصورة ،فهذا التبادل المؤثر يعطي للمتلقي صورة صادقة لتجربة الشاعر) [4] وتلوينها بظلال مبتكرة وأزياء متنوعة تتفاوت فيها (أقدار القائلين حتى يكون منهم المعجز الذي لا يبارى والساقط الذي لا ينظر إليه...)[5] والذي يعكس نظرتهم إلى التشبيه بوصفه (الأسلوب الذي لا تستطيع البلاغة أن تستغني عنه حتى أن بعضا من هؤلاء رفعه إلى مكانة سامقة معتبر إياه من أشرف أنواع البلاغة وأن ينهض برهانا على مقدرة الشاعر الإبداعية وفطنته العقلية)[6] والتي يضع الشاعر في مرتبة الكبار من الشعراء ، كما أنه يزيد معانيه(رفعة ووضوحا ويكسبها جمالا وفضلا، ويكسوها شرفا ونبلا، فهو فن واسع النطاق فسيح الخطو، ممتد الحواشي، متشعب الأطراف، متوعر

[1] رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، عنابة –الجزائر–(د.ط)،2006م، ص153.

[2] يوسف مسلم أبو العدوس، الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، ص98.

[3] غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع،(د.ط) ،2005م، ص241.

[4] نوارة ولد أحمد،ثوبة القصيدة الثورية في اللهب المقدس، ص93.

[5] عبد الرزاق علي ، أمالي في علم البيان وتاريخه، مطبعة مقداد– مصر– (د.ط) ،1330هـ–1912م، ص73–74.

[6] سمير أبو حمدان، الإبلاغية في البلاغة العربية، منشورات عويدات، بيروت – لبنان–، ط1، 1999م، ص151.

المسلك، غامض المدرك، دقيق المجرى، غزير الجدوى) [1] ونتيجة لفوائده التي تناواها علماء البلاغة بالدرس والتحليل أجمعوا على (شرف قدر التشبيه وفخامة أمره في فن البلاغة، وأن تعقيب المعاني به، لا سيما قسم التمثيل منه ،فهو يضاعف قواها في تحريك النفوس الى المقصود بها مدحا كانت أو ذما أو افتخارا) .[2]

وذلك من خلال ما يحصل لها (من الأنس بإخراجها من خفي الى جلي ، كالانتقال مما يحصل لها بالفكرة الى مايعلم بالفطرة، أو بإخراجها مما لم تألفه الى ما ألفته...) [3]

ومن المؤكد أن التشبيه هو الذي يفتح الطرق أمام الشاعر(لكي يربط بين ما هو واقع مرئ وما هو خيال مخزون في مخيلة الشاعر نفسه، وإن للتشبيه روعة وجمالا لأنه يظهر الخفي، ويقرب البعيد فيكسب المعاني وضوحا ويكسوها فخرا، فهو الذي يدفع الخيال الى التحليق لجلاء الصورة واستقصاء ملامحها الغامضة) [4] .

وعلى ضوء ما تقدم يتضح لنا أن التشبيه أحد الوسائل السائدة التي يلجأ اليها الشاعر لتوصيل أفكاره إلى المتلقي، والتأثير فيه بشكل مباشر، وجعله يسرح في عالم الخيال محاولا إيجاد العلاقة بين المشبه والمشبه به، ووجه الشبة مستثمرا مواطن الجمال في النص الأدبي، ومما لاشك فيه أن ابن حمديس قد اتخذ من التشبيه منطلقا لتجسيد صوره الفنية ليظهر قدرته في جعل تلك العناصر الموصوفة تتآزر لتكشف عن صورة ذات وحدة شعورية مترابطة ، على الرغم من تنوع أغراضها الموصوفة متجاوزا في ذلك العلاقة القائمة بين طرفي التشبية لأن(المبدع لا يقدم المحسوسات رغبة في استحضار صورها وهيآتها، وإنما

[1] أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص219.

[2] ينظر عبد المتعال الصعيدي، بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، ج3، ص385.

[3] نفسه، ص387.

[4] محمد زكي صباغ، البلاغة الشعرية في كتاب البيان والتبيين للجاحظ، إشراف ومراجعة الدكتور ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، صيدا –بيروت – ط1 ،1998م، ص239.

يقدمها لارتباطها بمعنى نفسي خاص به) [1] إن هذا الرابط النفسي هو الذي يعطي للصورة حياة جديدة فتؤدي وظيفتها في تحقيق وحدة القصيدة في إطار التنوع سواء أكان ذلك التنوع نابعا من صورة تشبيهه بحيث أن الصورة الشعرية ليست (حلى زائفة بل إنها جوهر الشعر)[2] اي أنها لم تكن مجرد حلى وزخارف تزين الأسلوب لكونها تفتقر الى أهم عنصر. وتستوقفنا في هذ النماذج المدحية مجموعة من الصور التشبيهية، والتي أسهمت في بناء الصورة الكلية في كل قصيدة، كما أسهمت في إثراء شعره المدحي كوحدة متكاملة ، وغاية الشاعر من حشد هذه الصور، والتي تنوعت في أعماق هذه الذات، وهي ليست على نمط واحد يحده هذا التعريف أو ذاك فهي كالشعر – الصورة الشعرية – يصعب حصره في تحديد أو تعريف، فهناك صور حسية يلتقطها الشاعر بالنظر واللمس والسمع، وصور تخييلية أو تصويرية له شبيه أو قريب الشبه لواقع أي بما هو محسوس دائم الوجود، أو مؤقت الوجود أمامنا جميعا) [3] وبذلك تؤدي وظيفتها في تحقيق وحدة القصيدة في إطار التنوع ،سواء أكان ذلك التنوع نابعا من صورة تشبيهية مرتبطة بالأداة أو بدونها، وكلا النوعين سيتطرق البحث إليهما تباعا للوقوف على دورهما في إنتاج الصورة.

أولا:/ التشبيه بالأداة (التشبيه المفرد):

تتخذ الأداة وظيفة الرابط اللغوي بين طرفي التشبيه للوصول إلى عقد علاقة مشابهة بين الطرفين بحيث إن التشبيه (هو الوصف بأحد الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه)[4] مما يدل على أنها (علاقة مقارنة وليست علاقة اتحاد أو تفاعل أو ضرورة يتحول

[1] محمد علي الكندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت– لبنان – ط1،2003م، ص45.

[2] صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،(د.ط)، 1987م، ص356.

[3] كمال عبد الرزاق العجيلي، البنى الأسلوبية، دراسة في الشعر العربي الحديث، ص258.

[4] أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، ص261.

معها الطرف الأول كلية الى الطرف الثاني فيكون هو لأن الشيئ لا يشبه بنفسه) [1]، إلا أن ذلك لا يمكن تعميمه على كل الصور التشبيهية على الرغم من أن العرف يقر بذلك والأدل على هذا التشبيه البليغ الذي يصل بين الطرفين إلى حال من الإتحاد والتمازج والذي عدّه قدامة بن جعفر بأنه الأحسن مقارنة بالألوان البلاغية الأخرى حيث يقول: (فأحسن التشبيه هو ما رفع بين الشيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيها حتى يدليّ بهما إلى حال الاتحاد)[2].

وإذا كان حذف الأداة مع التشبيه البليغ يساعد على الاقتراب بالطرفين إلى حال من الاتحاد فهناك بعض الأدوات التي تؤدي نفس الوظيفة كالأداة "كأن" ولذا كان من المستحسن أن نقف عند نصوص ابن حمديس المدحية لدراسة تلك الصور التشبيهية التي تعد من الأدوات الفنية والتعبيرية التي يستعين بها في نقل تجربته إلى المتلقي وهو في كثير من تشبيهاته يتجاوز العلاقة القائمة بين طرفي التشبيه شكلها الظاهري إلى ما يمكن أن تكشف عنه من خبايا عالم الشاعر النفسي (فالمبدع لا يقدم المحسوسات رغبة في استحضار صورها وهيئاتها وإنما يقدمها لارتباطها بمعنى نفسي خاص به)[3]، إن هذا الرابط النفسي هو الذي يعطي للصورة حياة جديدة، وهذه الأداة تتنوع بين الحرفية والإسمية، والفعلية كذلك وقد استخدم ابن حمديس صورا مختلفة مركبة ومفردة كما مزج بينهما كذلك. ومن ذلك قوله[4]: (الطويل)

وخمصـــــانة* منقـــــادة بـــــذوائب *** لســـائقها خلـــف الجـــواد لجـــاج
كـــــأن وراء الخيـــل منهـــا جـــآذرا *** تـــروع أخصـــار لهـــن دمـــاج

[1] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي، ص189.
[2] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص109.
[3] نوارة ولد أحمد، ثوبة القصيدة الثورية، ص93.
[4] ديوان ابن حمديس، ص76. *خمصانة: ضامرة الأحشاء، ويقصد بها السبية من الروم، الأسيرة.

يتحدث الشاعر عن تلك الحروب التي خاضها جيش المسلمين ضد الأعداء، وأبلوا فيها بلاء حسنا، مشيدا بشجاعة الجيش وبسالته، وتصوير هزائم الروم تصويرا رائعا، كما أنه صور في ذات الوقت الجواري المسيحيات اللواتي غنمهن العرب في هذه الحروب مشبها أياهن بالجآذر تخيفهن تاركة جروحا في أخصارهن.

وصور لنا صورة تشبيهية أخرى استخدم فيها نفس الأداة(كأن) وذلك في قوله: [1]

كأن الثريا في انقضاض أفولها*** وشاح من الظلماء حل عن الخصر

شكل الشاعر من هذا البيت صورة تشبيهية حيث شبه غياب النجوم في السماء بوشاح مرصع بالجواهر وقد انحل من خصر الفتاة .

ومن تشبيهه المفرد كذلك قوله في المشيب[2] (الخفيف)

كـــأنّ الخضـــابَ دُهْمَـــةُ ليـــلٍ *** تحتهـا للمشـيبِ غُـرّةُ صـبح

تكمن الروعة في هذه الصورة التشبيهية في غرة الصبح عندما يبدأ نور شمسه يسطع يغطى الكون بضيائهن وانجلائه لكل شيء بصورته الطبيعية والذي يبدأ في الاختفاء إذا غزاه الظلام بسواد ليله وتبدأ شمسه في الغروب فيطبق السواد على ما في الكون فقام الشاعر بقدرته، الخلاقة على تطبيق هذه الصورة على المشيب بل على الخضاب الذي يغطيه سواد الليل فيخفى آثار المشيب والذي كأنه فقد شيئا من جماليته عندما علاه الخضاب فربط بين صورتين، صورة صبح غطاه الليل بظلامه وصورة مشيب تستر بلون الخضاب والذي سيبدو جليا كلما انزاح الخضاب ويلوح من جديد كما يظهر الصبح بعد زوال الليل وانقشاع ظلمته.

وقال في صورة تشبيهية أخرى: [3] (الرمل)

وكـــأن الشـــعر منـــه ســـعف *** يلتظي فيه شواظ والتهاب

[1] ديوان ابن حمديس، ص201.

[2] نفسه، ص107.

[3] نفسه، ص63.

فالشاعر هنا يشبه انتشار بياض الشعر في الرأس كأنه سعف التهمته النيران، والفارق في هذه الصورة هو التعبير عن سرعة انتشار الشيب الذي وجد له شبيها بانتشار النار في السعف اليابس.

كما شاع في شعر ابن حمديس المدحي تشبيه المفرد بالمفرد، ومن ذلك قوله في قصيدة أخرى:[1] (الطويل)

وأجنحةُ الراياتِ فينا خوافقٌ *** **كأنّ** دَمَ الأبطال فيهنّ عَنْدَم

يشبه الشاعر في هذا البيت دم الأبطال الذي توجت به رايات الجهاد في ساحة الوغى بالعندم الذي يصبغ به، وقد استعان الشاعر لتقريب هذه الصورة بأداة التشبيه (كأن) التي كان لها دور في توضيح المعنى وتقويته.

ويمتدح ابن حمديس مواقف المعتمد، ويذكر خصاله، وأبرز ما يذكر من ذلك كرمه وشجاعته، وغيرته على الدين ومن ذلك قوله:[2] (الطويل)

ولاراح بـــاد بالمكـــارم للغنـــى *** يقلبه في الراحتين فقيـــر

لقد صنت دين الله خير صيانة *** **كأنك** قلب فيه وهو ضمير

إن مدائح المواساة تحمل الى الأذهان صفاء المدحة العربية الأولى التي لم تكن للتكسب، وقد وصفت بأنها(لا تسأل ولا تستجدي، بل تحمد الجميل لأهله وتعترف بالمودة، إنها بطاقة شكر رقيقة) [3] وللإقرار بذلك شبه ممدوحه بالقلب، موظفا بأداة التشبيه (كأن)،

[1] ديوان ابن حمديس، ص415.

[2] نفسه، ص269.

[3] وهب أحمد رومية، قصيدة المدح حتى نهاية العصر الأموي، مطبعة شركة التمدن الصناعية، – مصر– (د.ط)،1977م، ص39.

وقوله كذلك في مدحه لأبي الحسن[1] (الطويل)

وإن كنت عن حفل العلا غائبا فلي *** ثناء **كعرف** المسك بالفضل عرفا

شبه الشاعر سيرة ممدوحه الحسنة والتي أصبحت على كل لسان تقر له بثنائه أشبه بالمسك الذي تفوح رائحته مالئة الجو بعبقها.

وقوله كذلك في مدحه للأمير يحيى بن تميم بن المعز[2]: (الرمل)

لستَ **كالبحر** فمِلْحٌ ماؤهُ *** لا ولا **كالليثِ**، فالليثُ شتيم

بل حباكَ الله بأسًا وندًى *** خُلُقًا منك على أكْرم خِيمْ*

وعلى الرغم من أن ابن حمديس شبه كرم بعض ممدوحيه بالبحر إلا أنه أضرب عن ذلك أحيانا فلا يجد في البحر غير موجه المتلاطم، ومائه المالح، فينزه ممدوحه عن وصفه بالبحر، ويخرج عن النمط التقليدي، الذي درج عليه الشعراء العرب من قبل حيث يقرن الكرم بصورة البحر وقد استعمل التشبيه "بالكاف" في رسم صورة رائعة تظافرت فيها كل العناصر التصويرية لتنصب في خدمة الغرض الأصلي وهو الإشادة بكرم ممدوحه وجزالة عطائه، وقال في صورة تشبيهية أخرى .

يشبه الشاعر بسالة وجرأة أولئك الجند في الحرب بتلك الناقة الصلبة التي كان مرعاها السمرة مما أكسبها قوة ومتانة كما شبهه بالعقاب في حرصه وترقب طريدته وترصد تحركاتها لينقضّ عليها كما شبهه كذلك بالحية التي ترعب ناظريها لتوحشها، وقد ربط ذلك كله بأداتي "الكاف" و"كأن" لتوضيح المعنى وإبراز مدى قوة جيش الأمير أبا الحسن.

[1] ديوان ابن حمديس ، ص451.

[2] نفسه، ص451.

* خيم: السجية والخلق والطبع.

وقال كذلك مادحا المعتمد بعد سجنه:[1] (الطويل)

مضيتَ حميدًا **كالغمامةِ** أقشعَتْ *** وقد ألْبَسَتْ وَشْيَ الربيع المغانيا

يشيد الشاعر بكرم وعطاء المعتمد اللامحدود بعد أن كان معتليا سدّة الحكم والذي لا يمكن أن يمحي أثره من ذاكرة الناس بعد سجنه، لأنهم مهما طال الزمن سيستحضرونه ولا ينسون فضله عليهم، مشبها ذلك بالسحابة الممطرة التي سرعان ما تنقشع إلا أنها كانت حبلى بالخيرات التي لا تلبث أن يبدو أثرها ماثلا في تلك الربوع، حيث تتزين الأرض بمعالم الربيع وتخضر إيذانا بالنماء والخير، الوفير وقد ربط ذلك بالكاف لتقوية المعنى، وعلى الرغم من كون المعتمد سجينا الا أن ابن حمديس لازال يواسيه من خلال مدحياته، وهو ما يعرف بمدائح المواساة والتي تحمل الى الأذهان(صفاء المدحة العربية الأولى التي لم تكن للتكسب، وقد وصفت بأنها لا تسأل ولا تستجدي، بل تحمد الجميل لأهله وتعترف بالمودة، انها بطاقة شكر رقيقة) [2] .

ويتواصل الزج المكثف للصور البسيطة المباشرة عند ابن حمديس في كل قصيدة – غالبا– ومن ذلك قوله:[3] (الرمل)

من قهوةٍ في الكأسِ لمّاعَةٍ *** **كالبرقِ** شُقّ الغيمُ عنه فلاح

شبه الشاعر الخمرة التي صبت في كأس شفّاف – مما زادها لمعانا وبريقا ناجما عن صفائها – بالبرق الذي يشق طريقه وسط الغيم فيبدو قويا بلمعانه ووميضه ولتوضيح المعنى وإبرازه استعان الشاعر بأداة التشبيه (الكاف).

ومثله قوله في مدح الأمير أبا الحسن على بن يحى:[4] (الرمل)

[1] ديوان ابن حمديس، ص532.

[2] وهب رومية أحمد ،قصيدة المدح حتى نهاية العصر الأموي، ص39.

[3] ديوان ابن حمديس، ص99.

[4] نفسه، ص157.

نَقْعُـــهُ **كـــــالغيم** ملتفًّـــا علـــى *** صَـــعِقَاتٍ مـــن بـــروق ورعـــود

يصف الشاعر في هذا البيت تلك الحرب الدائرة رحاها على أرض الوغى، بين الجيشين حيث شبه الغبار المتطاير الذي ملأ أجواء السماء حاجبا أشعة الشمس لكثافته وكأنه ليل أطبق بظلامه، إلا أنه سرعان ما يتبدد ذلك الظلام تحت ضربات السيوف التي تشق ذلك الظلام محولة إياه إلى نهار وذلك من خلال لمعانها وكثرة صخب الأصوات وجلبتها الناجمة عن تلك الصورة الرائعة الثلاثية الأبعاد المشكلة من الرعد المدوّي بصوته وبريقه الخاطف، الذي يهتك حجب الظلام فيحوله إلى نهار، فمزج الشاعر بين الصورتين الحاصلتين من الحرب والبرق مشكلا صورة أخرى لا تقل جمالا وروعة وقد ربطها بأداة الكاف ليزيدها وضوحا.

وقوله كذلك في مدح الأمير على بن يحى:[1] (الكامل)

ودُعـاؤهم لـك فـي السـماء مُحَلّـقٌ *** حتـــى لضـــاقَ بعرضـــه الأفقـــان

كحجيج مكة فـي ارْتفـاع عجيجهم *** وطـــوافهمْ بالبيـــتِ ذي الأركـــان

رسم الشاعر في هذين البيتين، صورة مركبة جمعت بين أجزاء متعددة مشكلة من أكف أولئك الناس بالدعاء للأمير باليمن والبركة والتوفيق والتي قابلها بصورة أخرى تتمثل في حجاج بيت الله وهم رافعون أكفهم متضرعين إلى الخالق عز وجل لتحقيق مآربهم، وقضاء حاجاتهم، وقد جاء طرفا التشبيه حسيين يوضحان قوة التشابه في الصورة والهيئة وإن كانت الصورة غريبة لأنه يربط بين ما للخالق وما للعبد وعطاء الخالق لا يمكن أن يساويه عطاء العبد مهما تعدّد، والتي استوحاها من البيئة الاجتماعية ومن واقع الحياة، وقد استعان بحرف التشبيه (الكاف) للربط بين الصورتين.

ولقد لجأ الشاعر إلى الصورة المركبة كما لاحظنا لما فيها من طاقات خيالية وجمالية وإبداعية تمكنه من تشخيص أفكاره وعواطفه بصدق ونقلها بأمانة إلى المتلقي وهي تكثف

[1] ديوان ابن حمديس، ص157.

الدلالة وتنمق الأسلوب وتخصب الخيال كما هو ماثل في هذه الصور الآنفة الذكر، والتي نلحظ كذلك نوعا من التمازج ما بين الألوان التي قام بها الشاعر حيث خلط بين اللون الأبيض لون المشيب ولون الخضاب وهو ما يخضب به من حناء حتى تميل إلى الحمرة فتعطي لونا أسودا عندما يطبق الليل بظلمائه عند غروب الشمس إيذانا بحلول الظلام إن هذا الامتزاج بينما حصل للصبح لما غزاه الظلام والشيب عندما علاه الخضاب بأداة تشبيه كأن لإدراك السعة في مخيلة الشاعر والتي قال عنها الدكتور محسن إسماعيل محمد إنه على الرغم مما يلف المشبه من الضبابية فإن (المشبه به ظل محررا في تركيب المجالس الشعرية بين ذات الصورة وحدود أبعاد التشبيه)[1].

ومثله قوله في مدح الأمير أبا الحسن علي بن يحي مشيدا بعطائه وسخائه وبقوة جيشه وبسالته:[2] (الكامل)

مـن* كـلّ ذِمْـرٍ فـي الكريهـةِ مُقْـدِمٍ *** صـالٍ، لحـرّ سـعيرها الوقّـاد
كسنادِ** مَسمُرَةٍ*** وقَسوَرِ**** غَيضَـةٍ *** وعُقـابِ مَرْقَبَـهٍ، وحيّـةِ واد
وكـأنّهم فـي السّـابغاتِ***** صـوارم *** والسّـابغات لهـم مـن الأغمـاد

يعبر الشاعر في هذه النماذج عن شجاعة وبسالة جند أبي الحسن في ساحة المعركة، وهي صورة تشبيهية مركبة من صور جزئية للدلالة على قوة هذا الجيش مشبها إياه مرة بالناقة الصلبة التي تغذت بأعشاب السمرة والتي أكسبتها قوة ومتانة، كما شبهه بالداهية المطلة من

[1] محسن إسماعيل محمد، الصورة الشعرية عند يحي الغزال ،(د.ط)،2003م، ص39.

[2] ديوان ابن حمديس، ص145.

* صورة بلاغية مكتملة شكلا كون المشبه (الجيش) جاء مفردا، والمشبه به فهو متعدد ومتتابع ومصادر هذه الصفات الطبيعة الحسية.

** سناد:الصلبة.

*** مسمرة: الأرض التي يكثر فيها شجر السمر وترعاه الإبل وتسمى التي ترعاه بالسمرية.

**** قسور:ا لدواهي العظام.

***** السابغات: دروع واسعة طويلة واقية وقد ورد ذكرها في القرآن الكريم.

ضفاف الوادي، وهي من أخبث الحيات، ويبدو أن الخوف من الحيات والثعابين، شعور متأصل لدى العربي القديم في ثقافته حيث(تعد الثعابين أشهر الصور التي تظهر بها الجن والأرواح..، ومن الممكن أن يسمى الثعبان نفسه جانا وشيطانا) [1] ولقد أسقط الشاعر هذا المعنى على ممدوحه وفي ذلك تعبير عن حنكته وحرصه، كما شبه دروعهم أثناء تحركاتهم في ساحة القتال بالسيوف البتارة، وقد استعان الشاعر بأداتين وهما (الكاف) للتمايز بين المتشابهات وبـ(كأنّ) الثقيلة دلالة على التوكيد وترسيخ تلك الصفات في ذهن المتلقي. ويتجلى هنا أثر البيئة الصامتة من(الحر، السناد، سمرة، قور، عقاب، الحية). وقد وفق في اقتناص الصور الحسية ودلالتها على براعته في إدراك أوجه التشابه بين طرفيها وكل ذلك دال على قوة التشابه حيث اتفق الطرفان في ثلاثة أوجه الهيئة الحركة واللون.

ومن الصور التشبيهية التي أسهمت في إثراء مدحياته اعتماده على تشبيه المحسوس بالمعقول، وهي ظاهرة متجلية في شعره على نحو ما، ويبدو ذلك في قوله[2]: (الكامل)

ونجائبٍ **مثلِ** القسيّ ضوامرٍ *** وصلت بقطع سباسب* وسهوب**
من كلّ مختصرِ الفلاةِ بِمُعْجلٍ *** **فكأنّها** إيجازُ لفظِ أديب

ارتبطت الخيل بالأصالة والفروسية، وقد حظيت بالاهتمام عند الشعراء كونه وسيلة مهمة للسفر وخاصة للمسافات البعيدة ، لذا(وصف الشاعر الأندلسي الإبل وعني بها شأنه في عنايته بوصف الحيوانات الأخرى من أصناف الطبيعة الحية ذات الصلة المباشرة بحياته والنفع الأكيد له مقيما ومرتحلا) [3] وقد اهتم بها ابن حمديس اهتماما كبيرا ،حيث كانت

[1] ثناء أنس الوجود، رمز الأفعى في التراث العربي، مكتبة الشباب، القاهرة،ط1 ،1998م، ص67.

[2] ديوان، ابن حمديس، ص60. * سباسب: الأرض التي لاماء فيها، كما تعني كذلك المفازة.**السهب من الأرض: ما بعد منها واستوى في سهولة، كما يطلق كذلك على الخيل الشديد الجري.

[3] حازم عبدالله خضر، وصف الحيوان في الشعر الأندلسي، عصر الطوائف والمرابطين، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،(د.ط)، 1989م، ص58.

رفيقته في رحلاته ولعله كان يبثها ما يعتريه من أفكار وهواجس عبر تنقلاته ،مما جعله يوظفها في شعره من خلال صور مختلفة حملت في كل مرة دلالة معينة كما هو ماثل في البيتين المشار إليهما أعلاه ،إذ يشبه الشاعر تلك الخيول العربية الضامرة، بالقسي التي تصيب الهدف في حال رميها، كما شبه سرعتها كذلك والتي تختصر المسافات الطويلة في القفار بجهابذة الأدباء الذين يجيدون اختصار اللفظ لتمكنهم من ناصية اللغة، وحسن تصرفهم بألفاظها وتراكيبها، كما اعتمد على عنصر التشخيص أو التجسيم وهو شائع في شعره ومن أمثلة قوله في مدح المعتمد بحيث صوّر انتصارات الإسلام على الكفر مشخصا إياهما في صورتين آدميتين، بحيث نرى الكفر حزينا باكيا بعد هزيمته وارتداده على أعقابه أمام الإسلام الذي يجسّمه في صورة إنسان غمرته فرحة الظفر والفوز فبدا جذلانا وهو ما يخبرنا عنه هذا البيت الشعري في قوله:[1] (الطويل)

هناك ثنيتَ الكفرَ خزيانَ باكيًا *** نعم، ورددت الدينَ جذلانَ باسما

ومثله قول ابن حمديس[2]: (البسيط)

في روضة نفحتها مسكة *** هدى إلينا في جيوب الرياح
كأنما أشجارها منـدل *** إن لذعته جمرة الشمس فاح
كأنما القطر به لؤلؤ *** لم يجر منه ثقب في نصاح

يشبه الشاعر الروض وأشجاره لحظة نزول المطر بحبات اللؤلؤ قبل أن توضع في خيط يجمعها وقد استعان بـ: (كأنما)*

ومثله قوله[3]:

وكأنما الأقمار تلثم من *** أيدي السقاة كواكبا زهرا

---

[1] ديوان ابن حمديس، ص427.

[2] نفسه، ص100. *كأنما المركبة(من "كأن" المكفوفة عن العمل، و"ما" الزائدة الكافة ، وكأنما: تختص بالجمل الإسمية بل تدخل على الجملة الفعلية بخلاف كأن) إميل بديع يعقوب، معجم الإعراب والإملاء، ص331

[3] نفسه، ص180.

شبه الشاعر الجالسين لشرب الخمر بالأقمار، وهم يرتشفونها من الكؤوس والتي شبهها بالكواكب الزهر، وقد استعمل أداة التشبيه(كأنما) لتوضيح الصورة وذلك كتعبير عن الطبيعة الملهمة للشعراء الأندلسيين بما تحويه من مظاهر طبيعية خلابة تشد الأنظار وتأسر القلوب.

ثانيا/أدوات التشبه: اعتمد الشاعر في صوره البيانية على أسلوب التشبيه فقد اقترن بأدوات عدة، توزعت في مواضع كثيرة، ولقد بينت الدراسة الإحصائية لهذه الأدوات التي توزعت بين الاسم والفعل والحرف ، والتي بلغت (280) وكانت نسب تردد هذه الأدوات كمايلي:

الأداة	عدد مرات تكرارها	النسبة المئوية
كأن	111	39.64
كأنما	98	35.00
الكاف	41	14.64
كما	23	8.21
مثل	7	2.50
المجموع	280	%100

ومن خلال الجدول الإحصائي الآنف الذكر يتضح لنا أن أداة التشبيه "**كأن**" احتلت حيزا كبيرا في مدحياته؛ إذ إنها أكثر الأدوات شيوعا وتتميز(هذه الأداة بانها تؤكد معنى التشبيه الذي تستخدم له لأنها تتكون من" **الكاف**" وحرف التوكيد "**أن**")[1] علاوة على كونها تحمل إلى جانب دورها المتمثل(في الربط بين المشبه والمشبه به معنى التخيل، فلها من القوة ما يكفيها لتجعل التشبيه بها أسمى درجة من التشبيه بالكاف) [2] ولعل هذا ما جعل ابن حمديس

[1] الزمخشري، المفصل في صنعة الإعراب، تح: علي بوملحم، مكتبة الهلال، بيروت، ط1، 1993 م، ص398.
[2] عبد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص147.

يحفل به كثيرا ويعيده مرارا، لا على مستوى النصوص المدحية فحسب؛ بل على مستوى القصيدة الواحدة حيث يتم تكرارها – أحيانا –عدة مرات تربو عن الثلاثة[1] .

غير أن هذا لا يعني إعدام غيرها من الأدوات الأخرى بل المراد من ذلك والأهم هو إظهارها، والذي يوحي بالإبقاء على التمايز القائم بين طرفي التشبيه بحيث(لا تتداخل حدودهما العملية والمنطقية؛ لأن نية وضع الأداة والفصل بين الطرفين لا تنفصل بحال عن جوهر المقارنة التي يقوم عليها مفهوم التشبيه، والأدل على توظيف كل هذه الأدوات وإن كانت تختلف في عدد تكرارها، فإذ اكانت "**كأن**" تكرر استخدامها ما يقارب من (111) مرة، أما "**كأنما**" تأتي في المرتبة الثانية حيث بلغ عدد مرات تكرارها ما يقارب(98) مرة، أما "الكاف" فتكررت(41) مرة، أما "**كما** " فقد بلغ عدد مرات تكرارها ما يقارب (23) مرة ،وجاءت "**مثل**" في المرتبة الأخيرة إذ تكرر استخدامها ما يقارب (7) مرات.

وتأسيسا على ما سبق يتضح لنا أن الشاعر اعتمد كثيرا على الصورة التشبيهية، التي لم تخل قصيدة منها بل أكاد أقول كل بيت ،ولقد استخدمها الشاعر استخدام المقتدر، ووظفها توظيفا يتناسب مع الصورة فجاءت تشبيهاته نابعة من مشاهداته، ومصحوبة في ذات الوقت بلمحات ابتكارية جميلة وخيالية، اعتمد فيها على الواقع القريب المشاهد، مما يدل على أن الصورة التشبيهية تحتل جانبا كبيرا في التعبير في مدحياته، وهذا ليس مستغربا(فالتشبيه أسلوب شائع في الشعر بعامة والشعر العربي بخاصة، ثم إن الشعراء قد افتتنوا بطبيعة بلادهم، واطنبوا في وصفها) [2].

[1] ينظر ديوان ابن حمديس، ص215 و ص506

[2] محمد أحمد دقالي، الحنين في الشعر الأندلسي، القرن السابع الهجري، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الأسكندرية ، ط1، 2008م ،ص471.

ثالثا/ التشبيه البليغ:

ويمضي ابن حمديس في رسم صوره التشبيهية حتى تستوقفنا صورا أخرى من التشبيه ألا وهو التشبيه البليغ الذي هو محور تال ليكمل محاور صوره الجزئية المتعاقبة في القصيدة.

تعريفه: (هو ما ذكر فيه الطرفان فقط و حذف منه الوجه والأداة، وسبب تسميته بذلك أن حذف الوجه والأداة يوهم اتحاد الطرفين وعدم تفاضلهما، فيعلو المشبه الى مستوى المشبه به.....) [1]

وفي نفس السياق يقول فيود: هو التشبيه (الذي تحذف منه أداة التشبيه ووجه الشبه، وفي هذا الحذف يتسع ميدان التخيل أمام العقل، وتتضاعف المبالغة، لأن حذف أداة التشبيه أفاد أن المشبه عين المشبه به ادعاء وحذف وجه الشبه يجعل النفس تذهب كل مذهب في تقدير الوجه، ولذا أطلق البلاغيون على هذا التشبيه اسم التشبيه البليغ) [2]، وللتشبيه البليغ أهمية في عرف البلاغيين، ولقد أشار إلى ذلك العلماء والقدماء ومن ذلك السكاكي بقوله (أقوى الكلام) [3]، وإلى مثل ذلك ذهب الجرجاني فقال:(أقوى مراتب التشبيه) [4] .

وبناء على سبق يتضح لنا أن التشبيه البليغ الطف الطرق للإبانة عن المراد وخير الأساليب للتعبير عن الأفكار حيث يتيح للعقل التفكير بما هو مخفي من وجه الشبه تجعل من المتلقي يعمل ذهنه بحثا عن العلاقة القائمة بين طرفي التشبيه ولذلك اعتبر هذا اللون من التشبيه من أبلغ الألوان لأنه (كلما كان وجه الشبه قليل الظهور، يحتاج في إدراكه إلى إعمال الفكر كان ذلك أفعل في النفس وأدعى إلى تأثرها واهتزازها، لما هو مركوز في

[1] أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة، البيان والمعاني والبديع ، ص214.

[2] فيود عبد الفتاح بسيوني، (دراسات بلاغية)، ص85.

[3] السكاكي، مفتاح العلوم، ص355.

[4] الجرجاني، الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة، علق عليه إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، 1423هـ -2002م، ص160.

الطبع)[1]. لأن المتلقي يجب أن يتذوق النص ويفكر في تلك المعطيات التي توصله إلى معرفة المعنى المنشود من خلال الألفاظ التي أبدع الشاعر في رصفها فالشيء(إذا نيل بعد الطلب له، والاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى، وموقعه في النفس أجل وألطف، وكانت به أضن وأشغف، وما أشبه هذا الضرب من المعاني، بالجوهر في الصدف لا يبرز إلا أن تشقه عينه، وبالحبيب المتحجب لا يريك وجهه حتى تستأذن)[2]، ويحتل هذا النوع من التشبيه حيزا كبيرا في شعر ابن حمديس المدحي بصفة خاصة، حيث يوظفه في مدحه للملوك والأمراء حينما يصفهم بالأسود الأقوياء، ويشبههم بالبحار في العطاء والجود.... ومن ذلك قوله في مدح المعتمد[3]: (السريع)

فنداهُ البحرُ، والبحر متى *** تعصفِ الرّيحُ عليه يُزْبِد

وعلى الرغم من أن الشاعر شبه ممدوحه بالبحر في كثرة سخائه وعدم بخله على مريديه بشيء، إلا أنه يحيد عن تلك الصورة النمطية للبحر واللصيقة بالكرم والبذل والعطاء ليرفع من شأن ممدوحه ويجعله أجود من البحر، لأن هذا الأخير في حالة جزره تتغير أحواله عند هبوب الرياح والعواصف، وهنا تبرز تلك الصورة السلبية التي ارتسمت في ذهنه والمتمثلة في الخوف من أهواله والتي أراد أن يمحو أثرها وذلك بجعل ممدوحه أكثر جودا وسخاء منه، فهو كلما كثر طالبوه تضاعفت عطاياه وازداد كرمه وبذلك فهو أكثر كرما لأنه يتغلب في صفة العطاء وقت المحنة عليه وهنا تظهر براعة الشاعر في انتقاء ملامح الصورة التي تفضي الى إظهار قوتها وإبراز مكانة الممدوح وجعلها تفوق تلك الصورة النمطية التي ارتبطت بالبحر.

[1] أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص238.

[2] نفسه.

[3] ديوان ابن حمديس، ص141.

ومن الصور التشبيهية كذلك قوله في مدح المعتمد مشيدا ببأسه وإقدامه في ساحة المعرك قائلا[1]: (السريع)

أنــت ذاك الأسَــدُ الــوَرْدُ فهــلْ *** كــانَ فــي رمحــك سَــمّ الأسْــوَدِ

لقد شبه ممدوحه بالأسد في قوله (أنت ذاك الأسد) وهي كما نلاحظ صورة نمطية درج عليها الشعراء العرب قبل ذلك ؛ غير أن الشاعر قد جدد في سياقها وتجاوز تلك الصورة العالقة في الذهن واللصيقة بالشجاعة بحيث أن تلك الأسود الضارية التي تقشعر لها الأبدان لم تخف ممدوحه وذلك للدلالة على أنه يملك من القوة التي تجعله يتغلب على أولئك الأقوياء لأنه لا فخر لمن يتغلب على جيش ضعيف، إذ نجد الشاعر هنا قد أبدع في رسم تلك الصورة ورصد كل تفصيلات المشهد الحربي وإبراز كل حيثياته وذلك من خلال وصفه لممدوحه بالأسد بحيث لا يغلب إلا الأسود لأن أعداءه أيضا أسود كذلك.

كما يرسم لنا الشاعر صورة أخرى لا تقل جمالا عن سابقاتها في معرض مدحه للأمير علي بن يحيى وذلك في قوله: [2] (الكامل)

فــالرّمْحُ قــدٌّ، والخــداعُ تَــدَلّلٌ، *** والسـيفُ لحـظ، والنجـادُ وشـاح

استعار الشاعر مكونات هذه الصورة من بعض صفات المرأة والمتمثلة في القدّ واللحظ وبعض ألبستها كالوشاح وأسقطها على آلات حربية تدليلا على مدى تواصل تلك الحروب، وتصدر تلك الصور الشعرية عن أثر الظروف السياسية في شعره، وتدل على المرجعية النفسية لواقع الحرب، ولا يقتصر أثر واقع الحرب على المعجم اللغوي الدال على ألفاظ الحرب فحسب، وإنما يتجاوز ذلك إلى ذكر ما يتعلق بها، مستمدا صورها من أجواء القتال مشبها القدّ بالرمح والدّال بخداع الحرب وذلك لاستنهاض الهمم للقتال واستثارة النخوة العربية.

[1] ديوان ابن حمديس ، ص142.

[2] نفسه، ص102.

ولقد حاول الشاعر الربط بين معنيين لا تربطهما أية علاقة ليشخص من خلالهما صورة جديدة كل الجدّة تبين مدى اقتدار الشاعر استجلاب المعاني وتوليدها لينقل بها فكرة ملحة أراد أن تسطع بجلاء في ذهن المتلقي، وتعد هذه الصورة من أجمل الصور بل لا تضاهيها صورة أخرى كيف لا وقد أظهر مقدرة واضحة في صياغة صورة لميدان الحرب وأدواته بحيث مزج بين عناصر الصور المختلفة التي لا تمت أحدهما بصلة الى الأخرى ، وأخرجها في قالب تعبيري جديد يتفجر بطاقات الإيحاء التصويري المبدع في سياق الصور التراسلية وبذلك خرج بانزياحه عن تلك الرتابة لتكشف عن مستوى جمال وقريحة فذّة في اختيار المعاني والألفاظ.

رابعا:/ الصورة المركبة:

نجد في ديوان ابن حمديس وفي مدحياته على وجه الخصوص التشبيه المركب أو ما اصطلح على تسميته من قبل النقاد والبلاغيين القدماء بـ "**التشبيه التمثيلي**" أي تشبيه صورة بصورة، فالربط لا يتم بين طرفين بسيطين، وإنما يكون طرف الصورة متعددين، مشكلين علاقة تجاورو تتابع.

أ/تعريفه: عرفه السكاكي بقوله: (واعلم أن التشبيه متى كان وجهه وصفا غير حقيقي، وكان منتزعا من عدة أمور خص باسم التمثيل) [1]، والتمثيل عند "القزويني": ما كان وجه الشبه فيه وصفا منتزعا من متعدد أي من أمرين أو أمور سواء كان ذلك التعدد متعلق بأجزاء الشيء الواحد أم لا) [2]

وفي نفس السياق يقول الدكتور عبد العزيز عتيق:(هو ما كان وجه الشبه فيه صورة منتزعة من متعدد أمرين أو أمور ولا يشترط فيه غير تركيب الصورة سواء أكانت العناصر التي تتألف منها صورته أو تركيبه حسية أو معنوية وكلما كانت عنصر الصورة أو المركب

[1] السكاكي، مفتاح العلوم، ضبطه وكتب هوامشه، نعيم زرزور، ص346.

[2] أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ص333.

أكثر كان التشبيه أبعد وابلغ) [1] ،أي: تشبيه صورة بصورة، فالربط لا يتم بين طرفين بسيطين وإنما يكون بين طرفى صور متعددة، مشكلا علاقة تجاور وتتابع وفي ذلك يقول ابن الأثير معرفا إياه: (...ألا ترى أنك إذا أشبهت صورة بصورة هي أحسن منها، كان ذلك مثبتا في النفس خيالا حسنا يدعو إلى الترغيب فيها وكذلك إذا شبهتها بصورة شيء أقبح منها، كان ذلك مثبتا في النفس خيالا قبيحا يدعو إلى التنفير منها وهذا لا نزاع فيه...)[2].

وهذا لا يعني أن التشبيه التمثيلي ذو تركيب منطقي في اقتناصه الشبه بين ظاهرتين مختلفتين كما أنه إضافة إلى ذلك فهو يقوم على تجميل وإبراز جوانب الصورة ونقل الإحساس. مما يعني أن(الصورة فيه أشبه بالومضات" فلاش" المتلاحقة التي تجسد في النهاية صورة متكاملة...) [3]

ومن ذلك قوله:[4] (الطويل)

وحربيَّـةٍ ترمـى بِمُحْـرقِ نِفْطِهَـا *** فَيَغْشَى سَعُوطُ الموتِ فيها المعاطسا

تـراهُنَّ فـي حُمْـرِ اللّبـودِ وصُـفْرِهَا *** **كمثل** بناتِ الزّنج زُفّتْ عَرَائـــــــسِا

يصف ابن حمديس في هاتين البيتين الحربية التي ترمي بنفطها الحارق على سفن الأعداء فتغشاهم برائحة كريهة بداخلها، لبنود مشبوب باصفرار واحمرار، وكأنه عروس من الزنج زفت بلباس أصفر أو أحمر على جسد أسود، وقد وظف الشاعر للتقريب بين الصورتين بـ **(الكاف+ مثل)**، حيث استعان بهما في رسم هذه الصورة.

ومن ذلك قوله كذلك: [1] (البسيط)

[1] عبد العزيز عتيق، علم البيان، ص 86.

[2] ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ص124.

[3] محمد أحمد قاسم ومحي ديب، علوم البلاغة، البديع والبيان والمعاني، ص168.

[4] ديوان ابن حمديس، ص276.

نـادى نـداك بنـي الآمـال فـازدحموا *** بالوخدات* على الروحــات والبكر**
كما دعا الروض إذ فاحت نواسمه *** رواده بنسيم النور في الســــــحر

شبه الشاعر تزاحم المعتفين على باب الأمير وكلهم أمل في نيل نداه وتحقيق مبتغاهم بالرياض التي تناثرت ورودها مالئة الجوب أريجها معلنة بذلك توافد روادها.

خامسا: التشبيه الضمني:

تعريفه: هو(التشبيه الذي يفهم من السياق؛ لأنه تشبيه لا يوضع فيه المشبه والمشبه به في صورة من صور التشبيه المعروفة بل يلمح المشبه، والمشبه به ويفهمان من المعنى)[2]، ومن خلال هذا التعريف ندرك أنه مضمر في النفس كما أنه يؤثر فيه التلميح على التصريح بحيث إن المبدع لا يذكر أي ركن من أركان التشبيه فهو (يترك الطريقة المعهودة في ذكر المشبه والمشبه به، ويتخذ طريقة غير صريحة في التشبيه وذلك بأن يأتي بكلام مستقل مقرون بكلام آخر، وقد شمل هذا الكلام الآخر معنى يُفْهَمُ منه ضمنيا تشبيه يناسب الكلام المستقل الذي اقترن به)[3]. وبهذه الطريقة تزداد (براعة التشبيه، وتزداد بلاغته كما يدل على أن هذا الحكم الذي أسند إلى المشبه ممكن وإن لم يغب عنه جانبا التخيل)[4].

ولا يكون التشبيه الضمني إلا بين صورتين، وكل صورة لابد أن تكون مجسدة في جملة أو أكثر، فهو لا يقع بين مشبه ومشبه به منفردين ولعل هذا هو سبب تسميته بـ "التشبيه الجملي"[5] ويبدو أن التشبيه الضمني هو نوع من التمثيل عند "الجرجاني" فعندما

---

[1] ديوان ابن حمديس ، ص208.* وخد البعير: أسرع ووسع الخطو ورمى بقوائمه كمشي النعام ـ **بكر بكورا :خرج أول النهار قبل طلوع الشمس.

[2] أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص242.

[3] عبد الرحمن الدمشقي، البلاغة العربية، دار القلم، دمشق، الدار الشامية، بيروت، ط1 ،1416هـ - 1996م ،ج2، ص202.

[4] محمد أحمد قاسم، محي الدين ديب، علوم البلاغة، ص173.

[5] صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، دار الفكر اللبناني، بيروت- لبنان- (د، ط)، 1986م، ص110-111.

يتحدث عن التمثيل يقول: (وعلى الجملة فينبغي أن تعلم أن المثل الحقيقي والتشبيهي الذي هو الأولى بأن يسمى تمثيلا لبعده عن التشبيه الظاهر الصريح ما نجده لا يحصل لك إلا من جملة من الكلام أو أكثر حتى أن التشبيه كلما كان أوغل في كونه عقليا محضا كانت الحاجة إلى الجملة أكثر)[1].

ومن المواضع التي جاء فيها التشبيه الضمني وصفه لقوة المعتمد في الحرب وبأسه على الأعداء[2]. (الطويل)

ومخضلّ أوراقِ الصفائح ضُرّجتْ *** بكــلّ دم أنْــدى نبــاتٍ غوائلــهْ

شبه الشاعر ورق صفائح السيوف التي ضرجت بدماء الأعداء للدلالة على هول المعركة، وجسارة جيشه وقوته، بالنبات الندي الذي أنبتته الدواهي والمصائب التي ألقاها على أعدائه.

ومن صور التشبيه الضمني كذلك قوله في مدحه لأمير المهدية[3]: (الطويل)

فإن تك لي في المشرفيّ مآربٌ *** فكم في عصا موسى له من مآرب

قامت هذه الصورة الشعرية في هذا البيت على أسلوب التشبيه الضمني إذ شبه الشاعر سيفه الذي اصطحبه معه الى تلك القفار الموحشة ليستعين به في تحقيق مآرب عدة بعصا موسى "عليه السلام" وما كانت له من مآرب. والصورة هنا توحي بغربة الشاعر في القفار وما ينجم عنها من مخاطر، ولم يكن معه إلا سيفه ليعينه على ما يحدث له من مكاره.

ومنه أيضا قوله في مدح ابن تميم واصفا المعركة وقائلا[4]: (السريع)

تحســبُ الــورد نثيــرًا حَوْلَــهُ *** وهــو مُحْمَــرّ مُجاجَــاتِ الرّمــاح

[1] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: محمد رشيد رضا، ص85.

[2] ديوان ابن حمديس، ص370.

[3] نفسه، ص29.

[4] نفسه، ص 97.

يشبه الشاعر تلك الرماح التي صبغت بدماء الأعداء من كثرة التقتيل والتي غدت حين رفعها إبان ظهورها للرائي، وكأنها ورود متناثرة حول يحيى بن تميم للدلالة على شجاعته وقوته.

ب/ دلالة الاستعارة:

تعد الاستعارة أحد الوسائل التي تسهم في تشكيل الصورة الشعرية، ولقد كانت محط اهتمام البلاغيين على مر العصور، أي منذ(عصر اريسطو الذي كان يرآ أن عبقرية الشاعر تظهر في استعارته) [1] والاستعارة من الصور التي تبنى على علاقة التشابه شأنها في ذلك شأن التشبيه.

أ/الاستعارة لغة: مشتقة من الفعل "عور" يقال: استعاره ثوبا فأعاره إياه...) [2] (ومنها قولهم استعار المال: طلبه عاريه) [3] ، وقد قيل: (مستعار بمعنى متعاور أو متداول) [4].

ب/الاستعارة اصطلاحا: عرفها عبد القاهر الجرجاني بقوله: (أعلم أن الاستعارة في الجملة أن يكون لفظ الأصل في الوضع اللغوي معروفا تدل الشواهد على أنه اختص به حين وضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل، وينقل إليه نقلا غير لازم فيكون هناك كالعارية) [5].

كما يعرفها في موضع آخر بقوله: (ما اكتفى فيها بالاسم المستعار عن الأصل ونقلت العبارة فجعلت في مكان غيرها وملاكها تقريب الشبه ومناسبة المستعار للمستعار منه) [6]،

---

[1] محمد بن يحي، سمات أسلوبية في الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، اربد- الأردن- ،ط1 ،2011م، ص 147.

[2] إسماعيل بن حماد الجوهري، الصحاح، تاج اللغة وصحاح العربية، ص 761.

[3] السيوطي، عقود الجمان في المعاني والبيان، ص 120.

[4] إسماعيل بن حماد الجوهري، الصحاح ،ص 761 .

[5] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 20.

[6] علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص 45.

ويعرفها أبو هلال العسكري مفصلا بقوله: إن الاستعارة (نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض، وذلك الغرض إما أن يكون شرح للمعنى وفضل للإبانة عنه، أو توكيده أو المبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ، أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه...) [1].

ولم يختلف عبد القاهر الجرجاني عن أبي هلال العسكري، فكل واحد منهما أبرز الرأي الذي يجعل من الاستعارة أخذ اللفظ الذي وضع الحقيقة في موضع، ثم نقل إلى موضع آخر، والنقل بهذا المفهوم يدخل(في نطاق، ما يعرفه نقاد نظرية الأدب المعاصر باسم الإزاحة...)[2]

كما يعرفها يحي بن العلوي بقوله:(وإنما لقب هذا النوع من المجاز بالاستعارة أخذ لها من الاستعارة الحقيقية لأن الواحد مما يستعير من غيره رداءه ليلبسه، ومثل هذا لا يقع الا من شخصين بينهما معرفة ومعاملة، فتقضي تلك المعرفة استعارة أحدهما من الآخر، فإن لم يكن بينهما معرفة لوجه من الوجوه، فلا يستعير أحدهما من الآخر أجل الانقطاع، وهذا الحكم جائز في الاستعارة المجازية، فإنك لا تستعير أحد اللفظين للآخر إلا بواسطة التعرف المعنوي)[3] ،ولم تغفل كتب الكثير من المحدثين عن ذكر معنى الاستعارة، ومن ذلك قول الدكتور "عبد الرحمن حبنكة" والذي يعرفها بقوله: (الاستعارة في اصطلاح البيانيين: استعمال لفظ في غير ما وضع له في اصطلاح به للتخاطب، لعلاقة المشابهة، مع قرينة صارفة عن إرادة المعنى الموضوع له في اصطلاح به التخاطب.

وهي من قبيل المجاز في الاستعمال اللغوي للكلام، وأصلها تشبيه حذف منه المشبه وأداة التشبيه ووجه الشبه، ولم يبق منه إلا ما يدل على المشبه به، بأسلوب استعارة اللفظ

[1] أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، ص 268.

[2] صبري حافظ، جماليات الحساسية والتغير الثقافي، مجلة فصول، عدد 2 يوليو 1986 م، ص 87.

[3] يحي بن حمزة العلوي، الطراز، ص 198.

الدال على المشبه به، أو استعارة بعض مشتقاته، أو بعض لوازمه، واستعمالها في الكلام بدلا عن ذكر لفظ المشبه، مُلَاحظًا في هذا الاستعمال ادعاء أن المشبه داخل في جنس أونوع أوصنف المشبه به، بسبب مشاركته له في الصفة التي هي وجه الشبه بينهما، في رؤية صاحب التعبير)[1].

(ولا يكاد رأي عبد الرحمن حبنكة يختلف عما ذهب إليه السكاكي بقوله: (الاستعارة هي أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر مدعيا دخول المشبه في جنس المشبه به، دالا على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به) ومعنى ذلك: (أن كل استعارة لا بدلها من حقيقة من أصل المعنى وأن الانتقال من ذلك المعنى الأصلي الحقيقي إلى المعنى المجازي يستند في وجوده إلى علاقة عقلية بارزة تربط بين المعنيين وتكون الشبه بدليل ييسر الانتقال من ظاهر الاستعارة إلى حقيقتها، وهذه العلاقة هي علاقة المشابهة بين الطرفين) [2]، أي إن الاستعارة (صورة شكلية تحل فيها مفردة محل مفردة أخرى بمقتضى علاقة المشابهة القائمة بينهما، وهذا الاستبدال يتضمن تغييرا في المدلول؛ لأن العلاقة بين المفردة المستبدلة أو المستدعاة، والمفردة الاستعارية، تتضمن انتقالا، أو نقلا بواسطة القارئ من دلالة أخرى) [3].

وهذا الاستدلال القائم بين الطرفين يدل على مدى أهمية الاستعارة ووظيفتها في البناء الشعري باعتباره بناء لغويا أنتجه العقل الواعي للمبتدع المدرك حركية الدلالة الاستعارية التي (تصبح محاولة لإبلاغ اللغة هداها والكشف عن الطاقة الكامنة فيها بحيث تصبح عالما

[1] عبد الرحمن حبنكة، البلاغة العربية، أسسها وعلومها وفنونها، ج2، ص229.

[2] ينظر، أحمد أبو زيد، الاستعارة عند المتكلمين، مجلة المناظرة، العدد الرابع، المغرب، مايو 1991 م، ص 47.

[3] خوسيه ماريا، بوثويلو إيفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، ترجمة وتحقيق: حامد أبو أحمد، دار غريب للطباعة والنشر– مصر– ط1، 1992،م ص 205.

منغلقا على ذاته ينمو نموا داخليا تتبني فيه اللغة على اللغة حتى يفضي إلى انفصال الشعر عن كل ما هو مألوف ومعقول، ويصبح منطقه كامنا داخله) [1] .

ومن ثم تكون الاستعارة الوسيلة العظمى التي يجمع الذهن بواسطتها في الشعر أشياء مختلفة لم توجد بينها علاقة من قبل (حيث يتشكل العمل الأسلوبي من خلال التركيب اللغوي بعلاقات جديدة فيه، وارتباط بين أطراف الجملة فعلا وفاعلا ومفعولا به، وشبه جملة، وصفة وحالا ومبتدأ وخبر) [2] .

أي إن الاستعارة (اختيار معجمي تقترن بمقتضاه كلمتان في موكب لفظي اقترانا دلاليا ينطوي على تعارض، أو عد انسجام منطقي، ويتولد عنه بالضرورة مفارقة دلالية تثير لدى المتلقي شعورا بالدهشة والغرابة ... ويتمثل جوهر المفارقة الدلالية في نقل الخواص من أحد عنصري المركب اللفظي إلى العنصر (الآخر) [3] .

ولعل هذه المفارقة الدلالية وما يتولد عنها من نقل واستبدال بين طرفي التشبيه هي التي دفعت بالبلاغيين إلى التفنن في (دراستها وتبويب أنواعها، ولم تفتهم – في رأينا – زاوية لم ينظروا إليها منها، ولكن ذلك أفضى بالقضية إلى الكثير من التشعب) [4] ، وسيأتي – لاحقا– البحث في أصول هذا التشعب مع التركيز على أغلب مظاهر هذا الأسلوب المتمثل في الاستعارة بنوعيها: المكنية، والتصريحية .

[1] سعيد السريحي، حركة اللغة الشعرية، النادي الأدبي الثقافي، ط1، 1999 م، ص 237.

[2] فايز الداية، جماليات الأسلوب، الصورة الفنية، دار الفكر المعاصر– سوريا– ط2، 1996 م، ص 114.

[3] سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية في النص الأدبي، عالم الكتب ،القاهرة ، ط3، 1412هـ– 1992 م، ص 187.

[4] عبد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 162

ويرجع هذا الاهتمام والتفنن الى كونها هي(المحك الأساسي للموهبة الشعرية ولا يستطيع أن يستخدما استخداما فائقا إلا أعاظم الشعراء، فإنها تدمج الأشياء المتباينة في وحدة جديدة بواسطة ملاحظة الصلات بين الأشياء التي لا ترى العقول العادية أية أخوة بينها، إنها طريقة يبدع بصدق الخيال سماء جديدة وأرضا جيدة) [1] ، ولذلك عدت الاستعارة آلية من آليات الإبداع ، بحيث يتمخض على اللفظة الواحدة عدة معان مختلفة تتباين من حيث السياق الذي ترد فيه وهو ما أشار إليه عبد القاهر الجرجاني بقوله (إنك لتجد اللفظة الواحدة قد اكتسبت فيها فوائده حتى تراها مكررة في مواضع، ولها في كل موضع من تلك المواضع شأن مفرد، وشرف مفرد، وفضيلة مرموقة ،وخلابة مرموقة ومن خصائصها التي تذكر بها وهي عنوان مناقبها أنها تعطيك من المعاني باليسير من اللفظ حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة درر) [2] ، وبالتالي فإن الاستعارة تعد أحد العوامل المساهمة في تطوير اللغة وثرائها، حيث تخرج اللفظة من معناها المعجمي المتواضع عليه ، إلى معان ثرة تكتسبها من خلال الاستعمالات الاستعارية المتنوعة.

ج/أقسام الاستعارة: قال الخطيب القزويني:(الاستعارة تنقسم باعتبار الطرفين وباعتبار الجامع، وباعتبار الثلاثة وباعتبار اللفظ، وباعتبار أمر خارج عن ذلك كله)[3]. وسينأى البحث عن هذا التشعب ويقتصر على أبرز مظاهر هذا الأسلوب المتمثل في نوعين، وهما. الاستعارة: التصريحية، والاستعارة المكنية ، ومن خلالهما يمكننا أن نقف على بعض النماذج الشعرية بالتحليل لبيان قيمة هذه السمة الأسلوبية التي تشيع بين جنبات نصوصه الشعرية المدحية، إذ أظهر استقراؤها فيضا من هذه الصور البيانية التي نهضت على التشبيهات المختلفة ومنها:

[1] أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص119.

[2] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص36.

[3] الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص418.

1/ **الاستعارة المكنية:** هي (الاستعارة التي حذف منها المشبه به (المستعار منه) ورمز إليه بشيء من لوازمه) [1]، ويعرفها حبنكة بقوله:(هي التي لم يصرح فيها باللفظ المستعار وإنما ذكر فيها شيء من صفاته أو خصائصه أو لوازمه القريبة أو البعيدة، كناية به عن اللفظ المستعار) [2] و(تتميز الاستعارة المكنية بدرجة أوغل في العمق مرجعه إلى خفاء لفظ المستعار، وحلول بعض ملائماته ، مما تفرض على المتقبل تخطي مرحلة إضافية في العملية الذهنية التي يكشف أثرها حقيقة الصورة) [3].

وتبرز الاستعارة المكنية في شعر ابن حمديس أكثر من الاستعارة التصريحية وذلك دليل على الاهتمام بالمشبه الذي حظي حظوة بالغة الأهمية ولاسيما في شعر المدح الذي هو موضوع البحث ومن ثمة تعد الاستعارة (الوسيلة العظمى التي يجمع الذهن بواسطتها في الشعر أشياء مختلفة لم توجد بينهما علاقة من قبل وذلك لأجل التأثير في المواقف والدوافع والعلاقات التي ينشئها الذهن بينهما)[4].

سندرس الصورة الاستعارية من خلال تتبعنا لخصائصها الجمالية والدلالية، وأول صورة تصادفنا في هذا المجال مدحه للأمير يحيى بن تميم واصفا الخمر والتي غدت مادة الحياة لدى الصقليين بصفة عامة وشاعرنا بصفة خاصة بحيث لا يتصور العيش من دونها ومن ذلك قوله[5]: (الطويل)

معتقـةٍ حمـراءَ تَنْشُـرُ فَضْـلَهَا *** لِخُطّابها في اللون والطعم والنشر

[1] سميح أبو مغلي، علم الأسلوبية والبلاغة العربية، دار البداية، عمان، ط1، 2012م، ص45.

[2] نفسه، ص45.

[3] عبد الرحمن حبنكة، البلاغة العربية، أسسها وعلومها وفنونها، ج2 ،ص243.

[4] ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، ترجمة:محمد مصطفى بدوي ، ص310.

[5] ديوان ابن حمديس، ص215.

شبه الشاعر الخمر المعتقة التي صبت في كؤوس شفافة تلوح للندامى ،مما جعل قلوب شاربيها تهفو إليها كما يهفو الخاطب لرؤية العروس التي تبدي زينتها له، وقد حذف المشبه به ورمز إليه بشيء من لوازمه (خطابها) وذلك على سبيل الاستعارة المكنية.

ومن الصور الاستعارية كذلك قوله: [1] (المتقارب)

إذا صُبَّ ماءٌ على صرفها *** رأيتَ لهُ غَوْصَةً في اللهيب
فتخرجُ من قعرها لؤلؤًا *** يُنَظّمُ للكأسِ فوقَ التريب

شبه الشاعر الماء الذي يصب على الخمر بالغائص في البحر ليستخرج الدر الذي يرتفع على السطح، وقد حذف المشبه به "الغائص" ورمز إليه بشيء من لوازمه "الدر" على سبيل الاستعارة المكنية.

من المعروف أن صقلية قضت حياتها في جهاد متصل كان أشبه ما تكون بقاعدة للنشاط الحربي وقد برع ابن حمديس في وصف هذا الجانب، وها هو هنا يصف ممدوحه في هذه الصورة المتعلقة بالحرب وذكر آلاته ومن ذلك قوله[2]: (الخفيف)

كشر الدهر عن حداد نيوب *** أكلتهم بكُلّ قضْمٍ وخَضْمِ

يشبه الشاعر في هذا البيت الدهر الذي انقلب على الأعداء وتحول إلى حيوان مفترس منقضا عليهم مكشرا عن أنيابه، مفترسا أياهم، وقد حذف المشبه به "الحيوان المفترس" ورمز إليه بشيء من لوازمه "النيوب، التكشير، القضم" على سبيل الاستعارة المكنية.

وقوله كذلك يصف بطولة الأمير يحيى بن تميم[3]: (الطويل)

تلوذُ المنايا منه، والدهر عابسٌ *** بأرْوَعَ عن ثغْرِ الرئاسةِ باسم

[1] ديوان ابن حمديس، ص13.
[2] نفسه، ص478.
[3] نفسه، ص446.

يصور الشاعر صبر الممدوح وجلاده في مواجهة الأعداء ومجابهتهم فهو يصول ويجول في قلب المعركة ممتشقا سيفه، دون كلل ولا ملل، جراء شجاعته التي جعلته لا يخاف الموت الذي يحدق به بل أنه يتحول من كراهية الموت – وهو فطرة جبل الإنسان عليها– إلى حبه والحرص عليه، وهنا شبه الشاعر المنايا بإنسان جبان يفر من الممدوح خوفا من أذاه ثم حذف المشبه به (إنسان) ورمز إليه من صفاته وهو(تلوذ) على سبيل الاستعارة المكنية، كما يشبه الدهر بإنسان غاضب والذي لا يطيق من حوله، حيث حذف المشبه به وهو (الإنسان العبوس) وأبقى شيئا من لوازمه(عابس) على سبيل الاستعارة المكنية، وذلك تعبيرا عن شجاعة وبسالة ممدوحه (الأمير يحي) إثباتا لصفة الجرأة ومدى خوضه لغمار الحروب.

ومن ذلك قوله: [1] (البسيط)

بـادي التبسـم والهيجـاءُ كالحـةٌ *** لا يتّقي العضّ من أنيابها العصل

شبه الحرب بالوحش الكاسر الذي يكشر عن أنيابه للاتهام فريسته بشراسة باعثا الرعب في النفوس والنفور أيضا والهروب اتقاء لشره إلا أن ممدوحه أبو الحسن لا يهابها، وقد حذف المشبه به ومز إليه بشئ من لوازمه وهو (العض، وأنيابها العصل) وذلك على سبيل الاستعارة المكنية تعبيرا عن تلك الحياة الجهادية التي مافتئ الصقليون يواجهونها ذودا عن حياض الإسلام وصونا لثغوره.

ويقول في قصيدة أخرى مشيدا بممدوحه الذي انقاد له الزمان[2]: (الكامل)

وزمانُكَ العاصـي لغيـركَ، طـائعُ *** لــكَ، طاعــةَ المنقــادِ للمقتــاد

حيث شبه الزمان الذي طالما انقلب ظهر المجن عن الناس لأن ذلك من طبيعته، أما ممدوحه فهو مطيع له لا يعصي أوامره ولا يخرج عن طاعته إذ ينقاد إليه طوعا لا كراهية،

[1] ديوان ابن حمديس، ص393.

[2] نفسه، ص146.

ثم حذف المشبه به "الإنسان" وأبقى شيئا من لوازمه وهو "العصيان والطاعة" على سبيل الاستعارة المكنية.

وها هو الشاعر يصف لنا طبيعة الحياة التي يعيشها مع ندمائه واصفا من خلالها مغنية تلامس أناملها أوتار العود للعزف في جلسة خمر مواكبا تلك الحياة العابثة قائلا[1]: (الطويل)

إذا وَتَرٌ هَزّتْهُ بالنقْر خِلْتَهُ *** يَئنُّ من الآلام أو يَتَضَرّع

لقد أبدع الشاعر صورة وصفية للعود وأوتاره التي تضربها العازفة بأناملها فتصدر صوتا شجيا، حيث شبه ذلك الصوت الصادر عن العزف برنة حزينة بصوت ذلك المريض المشبع بإحساس الألم والأنين من جراء ما يعانيه ، حيث حذف المشبه به وأبقى شيئا من لوازمه "الآلام والأنين" على سبيل الاستعارة المكنية، ولعل في ذلك إشارة الى الحزن والأسى الذي يعانيه ،على الرغم من ذلك الجو الطربي الذي يعيشه مع خلانه.

2/**الاستعارة التصريحية:** تعد الاستعارة التصريحية أبسط مظهر يخرج فيه هذا النوع من التصوير في الكلام، أما درجة عمق المدلول ومدي بعد المرمى فيتحكم فيها المتعلقات الخاصة، وهناك عدة تعريفات تناولت هذا الأسلوب الاستعاري لتحديده والتي تختلف من حيث الصياغة، ولكنها تتحد في المعنى والمدلول، ومن هذه التعريفات قول الخطيب القزويني والذي يسميها بـ "الاستعارة التحقيقية" ويقصد بذلك (أن المعنى المستعار معروف ومحققة كينونته فيما تدل عليه)[2].

[1] ديوان ابن حمديس، ص303.

[2] رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، ص335.

ويعرفها الجرجاني بقوله:(هي أن تذكر مشبها به في موضع مشبه محقق بالقيد المذكور..) [1]

كما يعرفها عبد الرحمن حبنكة بقوله:(هي التي يصرح فيها بذات اللفظ المستعار، الذي هو في الأصل المشبه به، حين كان الكلام تشبيها، قبل أن تحذف أركانه باستثناء المشبه به، أوبعض صفاته أوخصائصه، أوبعض لوازمه الذهنية القريبة أوالبعيدة...) [2]

أو بعبارة أدق(إذا ذكر في الكلام لفظ المشبه به فقط فاستعارة تصريحية أومصرحة) [3]

ومن الصور الاستعارية التي ورد ت في قصائد ابن حمديس المدحية في مدح الأمير يحيى بن تميم والتي امتزجت بصور الطبيعة والغزل من خلال الوحدات المعجمية المتضافرة لتأليف نسيج متماسك ومن ذلك قوله[4]: (البسيط)

واستوثقت من نقاب فوق وجنتها *** وإنّما أشْفَقَتْ أنْ ألثُمَ الشفَقا

تكمن الاستعارة التصريحية في قوله: (ألثم الشفقا) حيث شبه الوجنتين اللتين غطتهما بالنقاب كأنه شفق أحمر وقت الغروب، وقد حذف المشبه وأبقى صفة من صفاته وهو (وجنتها) مع الاحتفاظ بالمشبه به على سبيل الاستعارة التصريحية.

ومن الاستعارة التصريحية كذلك قوله في مدح علي بن يحيى[5]: (الكامل)

انظرْ إلى القمرِ الذي في دَسْتِهِ* *** فيمينُهُ تَنْدى بصَوْبِ غمام

[1] الجرجاني، أسرار البلاغة،ج2 ، ص16.

[2] عبد الرحمن حسن حبنكة، البلاغة العربية، أسسها وعلومها وفنونها،ج2 ، ص242.

[3] السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع ، ص260.

[4] ديوان ابن حمديس، ص336.

[5] نفسه، ص 476. * دست: صدر المجلس

شبه الأمير وهو جالس في عرشه والحاضرون متحلقون حوله بـ(القمر) الذي يرسل نوره إلى الآخرين، وقد صرح بالمشبه به (القمر) وحذف المشبه وهو(علي بن يحيى) وأبقى صفة من صفاته وهي (دسته) على سبيل الاستعارة التصريحية.

وقوله كذلك في مدح المعتمد[1]: (الطويل)

تحملقُ أبصارُ الوَرَى عند ذِكرِهِ *** لكيما تَرَى بدر العُلى في منازله

شبه الشاعر المعتمد في سموه بـ (البدر) في علاه الذي يتدرج في منازله المختلفة فحذف المشبه "المعتمد" وصرح بالمشبه به وهو (البدر) على سبيل الاستعارة التصريحية.

ويقول في صورة أخرى يتحدث فيها عن شجاعة الجنود وبسالتهم وثباتهم

في ساحة الوغى[2]: (السريع)

جاءتْ بها الآسادُ تزأرُ في *** غيل* الصّوارِمِ والقنا الذّبُل**

شبه الشاعر الجنود "بالآساد" تملأ الأرجاء بزئيرها تعبيرا عن قوتها وجسارتها بحيث تبعث "الرعب" في قلوب العدو وقد حذف المشبه (الجنود) وصرح بالمشبه به "الآساد" على سبيل الاستعارة التصريحية، معبرا عن إقدامهم وشجاعتهم أثناء الحرب، فهم يتميزون عن غيرهم، بانهم حملوا على الشجاعة، كما أنهم خلقوا أساسا للحرب، وتعودوا على سحق الجماجم

كما يصور لنا في إحدى مدحياته إحدى آلات الحرب والمتمثلة في السيف ومدى إعماله في الرقاب[3]: (الرمل)

للمنايا عنده ألْسِنَةٌ *** قلَما تَعْمُرُ أفْواهَ الغمود

[1] ديوان ابن حمديس، ص 369.

[2] نفسه، ص374. * الغيل :موضع الأسد – **ذبل الفرس:ضمر.

[3] نفسه، ص156.

شبه السيوف التي فارقت أغمادها لحصد أرواح العدو لما فيها من مضاء ودقة بالألسنة التي قلما تحبس في الأفواه لحساسية وظيفتها المتعددة، وقد حذف المشبه (السيوف) وأبقى على صفة من صفاتها (المنايا، الغمود) وصرح بالمشبه به (الألسنة) على سبيل الاستعارة التصريحية.

كما نجده في صورة استعارية أخرى يمتدح المعتمد فيقول[1]: (الطويل)

جَنَى غَيْرَ مستبقٍ ثمارَ قلوبنا *** فعنّابهنّ الرطبُ ملءُ أناملهِ

يعبر الشاعر في هذا البيت على مدى حب الرعية للمعتمد الذي استطاع من خلال معاملته الحسنة لهم بأن يكسب حبهم وتقديرهم له، حيث شبه شدة الحب الذي يكنه الرعية له في قلوبهم بالثمار التي تجتنى بعد نضجها ، وقد حذف المشبه "الحب" وأبقى صفة من صفاته وهي "القلوب" وصرح بالمشبه به "الثمار" على سبيل الاستعارة التصريحية.

ومن الصور الاستعارية كذلك قوله مادحا يحيى بن تميم ومشيدا بإقدامه في المعركة فيقول[2]: (المديد)

وأثبتُ الأُسدِ في جوفِ العدى قدمًا *** إذا جناحُ لواءٍ فوقه خَفَقا

يصور الشاعر في هذا البيت مدى ثبات الأمير يحيى في ساحة الوغى فشبهه بـ(الأسد) في ثباته وجرأته وإقدامه ثم حذف المشبه "يحيى بن تميم" وأبقى صفة من صفاته "قدما" وصرح بالمشبه به "الأسد" على سبيل الاستعارة التصريحية.

ويقول في صورة أخرى مستمدة من تعاقب الزمن في الصباح والمساء[3]: (المديد)

إنّ الليالي والأيامَ يُدْرِكُها *** شيبٌ ويعقبها من بعْدِهِ هُلُكُ

[1] ديوان ابن حمديس، ص369.

[2] نفسه، ص337.

[3] نفسه، ص347.

فيشـيبُ ليلـك مـن إصـباحِهِ يَقَـقٌ *** وشيبُ يومك من إمسائه حَلَك
والعيشُ والموتُ بين الخلق في شغُلٍ *** حتى يُسكَّنَ من تحريكه الفلك

في هذه الأبيات صورة شعرية رائعة الجمال، حيث خلع الحياة على المعنويات وجعلها نابضة بالحياة ، ومعلوم أن التشخيص يتمثل في:(خلع الحياة على المواد الجامدة والظواهر الطبيعية والانفعالات وتهب لهذه الأشياء كلها عواطف آدمية وخلجات إنسانية تشارك بها الآدميين وتأخذ منهم وتعطي وتتبدى لهم في شتى الملابسات، وتجعلهم يحسون الحياة في كل شيء تقع عليه العين، أويتلبس به الحس فيأنسون بهذا الوجود أويرهبونه في توفز "تعجل" وحساسية وإرهاق)[1].

يستمد الشاعر من الصباح إلى المساء مادة للصورة الشعرية لوصف الشعر، وقد استعار (الليل) على سبيل الاستعارة التصريحية، فهو يقيم علاقة جدلية بين الأبيض والشيب والأسود والنور، فالشيب هو الأبيض، والصبح والنهار هو النور وهو في معادله الإنساني الشيخوخة مقابل السواد والليل والبدر والأدل على ذلك ما جاء في البيت الثالث، حيث اقترنت فكرة الزمان بحتمية الموت، فالإنسان يشهد تقلبات الزمان في الموجودات ويدرك أن الدهر يعمل في كل حي آلته، فيغيره من حال إلى حال يسلمه في نهاية المطاف للقدر المحتوم وهو الموت.

ومن التصويرالاستعاري كذلك قوله في مدح الأمير يحيى[2]: (المديد)

أشـهابٌ فـي دجـى الليـل ثَقَـبْ *** أم سـراجٌ نـارُهُ مـاءُ العِنَـبْ

لجأ الشاعر في هذه الصورة الاستعارية إلى توظيف حرفي الاستفهام(الهمزة، وهل) لتشكيل صورته الشعرية من خلال الاستعارة التصريحية، المحذوفة المشبه، وهو(يحي بن تميم) إذ

[1] سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، ص 418.
[2] ديوان ابن حمديس، ص45.

شبه ممدوحه مرة بـ(الشهاب) عندما يخترق حالك الظلام ومرة أخرى ب(السراج) المنير متلونا بلون حمرة العنب، وهو مستوح من قوله تعالى:(وجعلنا سراجا وهاجا) [1]

من خلال ما تقدم من صور استعارية بشقيها المكنية والتصريحية يتجلى لنا أن الشاعر تمكن من توظيف الصور البيانية في براعة، وقدرة فنية، كما يتبين لنا من خلال استعراض تلك الصور الاستعارية أن الشاعر سار على هدي أولئك الشعراء أمثال ابن هانئ الأندلسي وغيره ممن ولعوا بوصف الطبيعة الأندلسية الجميلة، فجاءت استعاراته تصويرا بارعا بصدق عاطفته في خيال خصب وإيقاع قادر على تصوير الانطباع الذاتي المتوافق مع المشاعر والوجدان وذلك من خلال تجسيد المعاني وتشخيص المجردات .

وبذلك تتكون القيمة الفنية للاستعارة وبلاغتها من الصورة وهي (الخروج عن المألوف وليس اللجوء إلى الواقع وذلك من خلال التجسيم تعمل على إخراج ما لا يرى إلى ما يرى)[2].

مما يثري حواس المبدع والمتلقي جميعا فالفن إذ (يجعل من المعنى حسيا عيانيا، إنما يجعل الإحساس خصبا ويخرج منه فكرا)[3]. مما يدل على أن (الاستعارة موهبة الفكر) [4]

ج/ دلالة الكنايـــــة:

تعد الكناية ضربا من ضروب البيان، ولقد حظيت باهتمام علماء الأدب والبلاغة، بحيث (لا يكاد يخلو أثر من آثارهم من الكلام عليها، وسر فصاحتها) [5] ومن ثم كانت سبيل الشعراء ومبتغاهم يعتمدونها في رسم صورهم الفنية لإبراز إمكاناتهم الإبداعية وقدراتهم الفذة على تشكيل المعاني الجميلة في أسلوب رصين ينم عن ذوق الشاعر وتحكمه

[1] سورة النبأ، الآية:13

[2] أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، ص99.

[3] مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط3 ،1996م، ص138.

[4] صلاح فضل ، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة ،العدد 164 ،1978م، ص138.

[5] أسامة بن منقذ ، البديع في نقد الشعر ، تح: أحمد بدوي وحامد عبد المجيد ، القاهرة، (د . ط) ،1960 م، ص 155 .

في ناصية اللغة ومعرفته بخباياها إذ هي:(المحك الأساس لمدى فاعلية الكناية في الشعر، وذلك بتخليصها من قيود الاستعمال المألوف، وإحاطتها بمجموعة من الوشائج الجديدة التي تخرجها عن دائرة التقليد).[1]

ولاسيما أنها تمثل أحد أركان التصوير البياني العربي الذي زخر به الشعر العربي، كما أنها مهارة بيانية و باع في الإبداع البياني يكشف قدرات الشاعر الجمالية باعتبار هذا اللون الفني من ألوان البيان لا يقوى عليه إلا كل بليغ متمرس بفن القول والذي:(لا يستطيع تصيد الجميل النادر ووضعه في الموضع الملائم لمقتضى الحال إلا أذكياء البلغاء، و فطناؤهم ممن مارسوا التعبير عما يريدون التعبير عنه بطرق جميلة بليغة غير مباشرة) [2].

ولقد دارت حولها دراسات متنوعة، فوقف بعضهم عند حد التعريف والاستشهاد الموجز، فكان مفهوم الكناية عندهم لغويا كالمبرد وابن المعتز – على سبيل المثال لا الحصر – بينما انتهج آخرون نهجا أدبيا محاولين سبر غور الكناية للوصول إلى حقيقتها، وقيمتها الجمالية، كـ "أبي هلال العسكري"، و"عبد القاهر الجرجاني" وغيرهما، وعلى هدي هذين الاتجاهين يحاول البحث نهج خطاهم، وقبل الولوج في مسارب هذا اللون الفني يجدر بنا أن نعرف به لغة واصطلاحا:

أ/تعريف الكناية لغة: جاء في لسان العرب لا بن منظور: (الكناية أن تتكلم بالشيء و تريد غيره، و كنى عن الأمر بغيره يكنى كناية: يعني إذا تكلم بغيره مما يستدل عليه نحو الرفث والغائط و نحوه ...، وهي مصدر كنى يكنو، أو كنى يكني، والكنو أوالكني معناه الستر أي ستر الاسم الدال على المعنى المراد والتعبير عنه بغيره)[3].

---

[1] علي عباس علوان، لغة الشعر العربي الحديث في العراق ، وزارة الإعلام العراقية ، مجلة الأديب ، العدد 15 ، 1975 ص 78 .

[2] عبد الرحمن حسن حبنكة، البلاغة العربية أسسها و علومها و فنونها ، ص 141 .

[3] ابن منظور. لسان العرب، مادة (كنى)، ص 3944 .

ويعرفها صاحب القاموس المحيط بقوله: هي(مصدر لفعل كنيت) أو(كنوت) أكني وأكنو: تكلمت بما يستدل به عليه، أوتكلمت بشيء وأردت غيره) [1].

وهي كذلك: (أن تتكلم بشيء وتريد غيرها، وقد كنوت كذا بكذا أوكنيت إذا تركت التصريح به أنشد الجوهري:

وإني لأكنو عن قذور بغيرها *** وأعرب أحيانا بها وأصارح) [2]

كما عرفها الهاشمي بقوله: (ما يتكلم به الإنسان ويريد به غيره، وهي مصدر كنيت، أو كنوت بكذا عن كذا، إذا تركت التصريح به) [3].

إذا أمعنا النظر في تلك التعريفات اللغوية السالفة الذكر نجد أنها تدور حول معنى وهو الانتقال من لفظ الى لفظ آخر لغرض يريده المتكلم، وبالتالي فإن المعنى اللغوي يلتقي مع المعنى الاصطلاحي لها عند علماء البلاغة العربية.

ب/تعريفها اصطلاحا :

يعرفها عبد القاهر الجرجاني فيعرفها بقوله: (أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيومئ به إليه، ويجعله دليلا عليه...) [4]. ويعني بذلك أن الكناية تزيد المعنى قوة ورسوخا؛ لأن ذكر الشيء بردفه في أغلب الأحيان أبلغ من الإفصاح به .

[1] الفيروزآبادي، القاموس المحيط ، ص794.

[2] المراغي، علوم البلاغة، البيان والمعاني والبديع، مادة (كنى)، ص279.

[3] السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، مادة (كنى)، ص 286 .

[4] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 66 .

كما يعرفها السكاكي بقوله هي: (ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما يلزمه، لينتقل من المذكور إلى المتروك) [1].

ومما يؤكد ذلك تعريف فخر الدين الرازي لها بقوله:(عبارة عن أن تذكر لفظة، وتفيد بمعناها ثانيا هو المقصود)[2].

مما يعني أن الشاعر يستخدم الكناية إذا أراد إبراز مدلول آخر غير المدلول الحقيقي ويكون التوصل الى المعنى المقصود عبر(وسائط ينتقل من خلالها الذهن لكي يدرك مراد المنشئ، إذ هناك معنى ينبغي المنشئ إيصاله فلا يعمد الى التعبير عنه مباشرة، بل يذكر الفاظا ذات دلالات تتضمن معنى يكون واسطة وممهدا لمعنى آخر مطلوب). [3]

ولهذا يمكن القول: إن الانتقال من لفظ إلى آخر هو ما يميز مفهوم الكناية ولكن هذا لا يعني الاستغناء التام عنها بل يظل معناها ماثلا وفاعلا في الأسلوب الكنائي لأنها الدليل على المعنى المقصود وفي ذلك يقول القزويني معرفا الكناية بأنها:(لفظ أريد به لازم معناه مع جواز إرادة معناه حينئذ كقولك: فلان طويل النجاد، أي طويل القامة، وفلانة نؤوم الضحى، أي مرفهة مخدومة ... ولا يمتنع أن يراد مع ذلك طول النجاد والنوم في الضحى، من غير تأويل) [4].

ويذكر ضياء الدين بن الأثير أن(الكناية كل لفظة دلت على معنى يجوز حمله على جانبي الحقيقة والمجاز، بوصف جامع بين الحقيقة والمجاز)[5]، وبالتالي فهي تجمع بين

---

[1] السكاكي، مفتاح العلوم، ص402 .

[2] الرازي فخر الدين، نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، تح: إبراهيم السامرائي، ومحمد بركات أبو علي، دار الفكر، عمان، (د. ط)، 1985 م، ص 135.

[3] أحمد محمد علي محمد، شعر زهيربن أبي سلمى، (دراسة أسلوبية) أطروحة دكتوراه، 1426هـ 2005 م، ص 111.

[4] القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ج 5، ص 158- 159.

[5] ابن الأثير، المثل السائر، ج 2، ص 194 .

الحقيقة والمجاز باعتبارها نمطا من:(التعبير يؤدي المعنى أداء غير مباشر لعلاقة بين المعنى الأصلي والمعنى المراد وهذه العلاقة اللزوم)[1].

فعند استعراضنا لكل هذه التعريفات الآنفة الذكر لقدامى ومحدثين نجد أنها تتضمن معنيين: حقيقي ومجازي ، وكلاهما مطروح في السياق والقصد من قبل المرسل الذي يرجح مجاوزة المستوى السطحي للأسلوب الكنائي ويحيل المتلقي إلى المستوى العميق الذي يدرك من خلال لازم المعنى .

وعليه فإن هذا النوع من التعبير تحمل(ألفاظه معنيين: أحدهما الذي يؤدي المعنى البعيد الذي تهدي إليه دلالة الألفاظ الظاهرة المعنى وهو ليس مقصودا ، والآخر: المعنى البعيد الذي تهدي إليه دلالة الألفاظ اللغوية الظاهرة وهو المعنى المقصود ، وهي من أكثر الأساليب البلاغية التي اختلف في تحديدها البلاغيون القدماء)[2] ، أو بعبارة أخرى أدق بحيث أن الكناية باعتبارها بنية ثنائية الإنتاج تكون في(مواجهة إنتاج صياغي له إنتاج دلالي مواز له تماما بحكم المواضعة ، لكن يتم تجاوزه بالنظر في المستوى العميق لحركة الذهن التي تمتلك قدرة الربط بين اللوازم والملزومات ، فإذا لم يتحقق هذا التجاوز، فإن المنتج الصياغي يظل في دائرة الحقيقة ... وهو ما يؤكد وقوع الكناية في منطقة وسطى بين الحقيقة والمجاز، إذ لا يمكن الميل بها إلى دائرة الحقيقة لتستقل بها الآن الصياغة لم تنتج معناها فحسب ، بل أنتجت لازما مرافقا لها ، كما لا يمكن أن تستقل بها دائرة المجاز، لعدم وجود القرينة المانعة من إرادة المعنى الوضعي) [3] .

[1] شفيع السيد، التعبير البياني، رؤية بلاغية نقدية، دار غريب للطباعة والنشر، بيروت ، ط1، 2006م، ص 114.

[2] عهود عبد الواحد العكيلي، الصورة الشعرية عند ذي الرمة، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان،ط2، 2014 م، ص 146 .

[3] عبد المطلب، البلاغة العربية قراءة أخرى ، ص 187 – 188 .

ولهذا فإن بنية الكناية تمثل صراعا حادا بين المعجم " المعنى الحقيقي " والسياق الذي يرشح المعنى المجازي فالأول يحاول جذب الصياغة إلى منطقة الحقيقة ، والسياق يحاول خلعها من معانيها المعجمية لتستقر عن دلالة مجازية و من ثم فإن المتلقي هو الفيصل في تحديد اتجاه البوصلة الدلالية- إذا جاز التعبير -الذي تسير فيه الصياغة، مما يعني أن الصورة الكنائية لا تقدم لك المعنى المقصود بصفة صريحة ومباشرة وإنما تكون عن طريق حركة ذهنية تمكن المتلقي من العبور من الظاهر إلى الخفي ، لأن الكناية في حد ذاتها (إيماء وتلميح، أوهي مخاطبة ذكاء المتلقي فلا يذكر اللفظ الموضوع للمعنى المقصود ولكن يلجأ إلى مرادفه ليجعله دليلا عليه)[1] لكن ذلك لا يمنع من جواز حملها معا أي الحقيقة والمجاز وفي ذلك يقول ابن الأثير: (إن الكناية إذا وردت تجاذبها حقيقة و مجاز وجاء حملها على الجانبين معا).[2]

إلا أن ذلك لا ينبغي أن يؤدي إلى توهم حدوث تناقض بين المعنيين الحقيقي والمجازي لأن هذه الثنائية الدلالية ماهي إلا نتاج استعمال وفائدة معا وفي ذلك يقول بهاء الدين السبكي: (لا يتخيل أن ذلك جمع بين الحقيقة ومجاز ، ولا بين حقيقتين ، لأن التعدد هنا ليس في إرادة الاستعمال ، بل في إرادة الفائدة ، واللفظ لم يستعمل إلا في موضعه وقد يستعمل اللفظ في معنى ، ويقصد به إفادة معان كثيرة)[3] ، ورغم هذه التجاذبات القائمة بين المعنيين الحقيقي والمجازي فإن ذلك لا يمنعهما من أداء دور لصالح المرسل أوالمتكلم إذ تمكنه من (التعبير عن أمور كثيرة يتحامى التصريح بها اما إحتراما للمخاطب أو للإيهام على السامعين أو للتنكيل من الخصم دون أن يدع له سبيلا عليه أو لتنزيه الأذن عما تنبو

[1] جوزيف ميشال شريم، دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط2، 1987م، ص 75 .

[2] شفيع السيد، التعبير البياني، رؤية بلاغية نقدية ، دار غريب للطباعة والنشر، ط1، 2006م، ص114 .

[3] بهاء الدين السبكي، عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح ، تح: خليل إبراهيم ، دار الكتب العلمية ، بيروت،ط1، 2001م،ج4، ص238

عن سماعه أو لتحسين اللفظ و تعزيز الكلام و نحو ذلك من الأغراض واللطائف البلاغية)[1] ، وهو ما يتطرق إليه البحث بعد حين للكشف عن هذه اللطائف البلاغية من خلال مدحيات ابن حمديس.

ج/بلاغتـــها: يرسم لنا الهاشمي لوحة بارعة في بلاغة الكناية قائلا : (الكناية من ألطف أساليب البلاغة وأدقها، وهي أبلغ من الحقيقة و التصريح ، لأن الانتقال فيها يكون من الملزوم إلى اللازم ، فهو كالدعوى بينة ...) [2] مما يعني أنها أحد الأساليب المعبرة عن المراد بطريقة غير مباشرة وهي من أجمل وأبدع فنون الأدب، بحيث (إن الشاعر والمبدع عندما يغطيان المعنى الحقيقي بهذا الستار الشفاف، يدعوان المتلقي الى اكتشاف هذا المعنى المتواري وراء المعنى المجازي، فيشعر بلذة الكشف عنه وتفكيك عناصره والتدرج في رصفها تمهيدا للوصول الى المعنى المقصود. فهناك حركة نفسية دائمة عند المتلقي يستحضرها الخيال من تجاربه الخاصة، ومن ثقافته وعادات مجتمعه ،ليصل الى المعنى المراد فيتقرر المعنى ويتأكد)[3] وعلى الرغم من خضوع الكناية الى إسقاطات البيئة الاجتماعية بصفة خاصة ، والتي تتباين من منطقة الى أخرى إلا أن المتتبع لتعريفات الكناية من قدامى ومحدثين يجد أن معظم علماء البلاغة(قد اتفقوا على نماذج محددة مثل : " هو طويل النجاد " و " كثير رماد القدر") .[4]

د/أقسام الكناية :

تقسم الكناية تبعا لما تدل عليه إلى ثلاثة أقسام لدى علماء البلاغة وهذه الأقسام هي :

[1] ابن الأثير، المثل السائر، ج 2، ص 194 .

[2] السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص290.

[3] محمد أحمد قاسم، محي الدين ديب، علوم البلاغة البديع والبيان والمعاني، ص251.

[4] السكاكي، مفتاح العلوم، ص 402 .

أ-الكناية عن صفة .

ب- الكناية عن موصوف .

ج- الكناية عن نسبة.

وفي ذلك يقول السكاكي:(المطلوب بالكناية لا يخرج عن أقسام ثلاثة : أحدها : طلب نفس الموصوف وثانيها : طلب نفس الصفة ، وثالثها تخصيص الصفة بالموصوف) [1].

1/ كناية عن صفة : وفيها يصرح بالموصوف بالنسبة إليه ، ولا يصرح بالصفة المطلوب نسبتها، ولكن بذكر مكانها صفة تستلزمها) [2].

أو بعبارة أخرى (هي الكناية التي يستلزم لفظها صفة ... ويرد هذا النوع من الكناية كثيرا على ألسنة الناس في أحاديثهم اليومية وفي الشعر القديم والحديث ..) [3] .

ومن الصور الكنائية التي وظفها ابن حمديس قوله في مدح أبا الحسن بن علي بن يحي: [4] (الطويل)

هزبر على بحر من الحرب مفعم *** على جسمه نهي و في يده نهر

جاءت الكناية في قوله (نهي) و(نهر) وهما صورتان كنائيتان فالأولى للدلالة على مدى سلطة الملك وسطوته ونفوذه ، والثانية فهي كناية عن بسالته وقدرته على سحق الأعداء وإراقة دمائهم .

و قوله كذلك : [1] (الطويل) .

---

[1] السكاكي، مفتاح العلوم، ص 403 . .

[2] حامد عوني، المنهاج الواضح للبلاغة، المكتبة الأزهرية للتراث، (د . ط)، (د . ت)، ص 105 .

[3] محمد أحمد قاسم و محي الدين ديب، علوم البلاغة، ص243- 244 .

[4] ديوان ابن حمديس، ص256.

و ما حسن إلا مليك متوج *** أفاض الغنى من راحتيه فلا فقر

تجسدت الكناية فيفي عجز البيت وذلك في قوله : (أفاض الغنى من راحتيه فلا فقر) وهي كناية عن صفة كنى بها عن كرم الملك، وسخاء عطائه اللامحدود ونفى عنه صفة التبذير، وفي إشارة الى قوله تعالى:(ولا تجعل يدك مغلولة إلى عنقك ولا تبسطها كل البسط فتقعد ملوما محسورا) [2] وهما كنايتان: فالأولى كناية عن صفة وهي البخل والإمساك ، والثانية عن صفة كذلك وهو الإنفاق دون زيادة على ما ينبغي .

ومن الصور الكنائية كذلك قوله في مدح الأمير يحي بن تميم والتي استهلها بوصف مغنيه وقد أفاض في وصفها على غرار غيره من الشعراء الذين اهتموا بالمرأة اهتماما شديدا (يكاد يصل بها إلى شيء من التقديس المرتبط بالمعتقد ، ومما يؤكد ذلك كثرة تشبيههم للمرأة بالشمس والغزالة والمها)[3]،

والأدل على ذلك ما جاء في قول ابن حمديس: [4] (المتقارب)

طوال الفروع قصار الخطا *** ثقال الروادف هيف الخصور

وهي كناية عن الجمال والحسن والدلال الذي تتصف به أولئك الغواني من خفة الوطء، والرشاقة، وقد ممشوق ، وهي صورة وصفية اهتمت بالأوصاف الظاهرية، التي اعتاد الشعراء منذ العصر الجاهلي خلعها على المرأة وهي بمثابة قوالب جاهزة.

وقوله في مدح الأمير يحي : [5] . (البسيط)

---

[1] ديوان ابن حمديس، ص 257 .

[2] سورة الإسراء، الآية: 29 .

[3] علي الجندي، في تاريخ الأدب الجاهلي، دار المعارف، القاهرة ، (د . ط)، 1984 م، ص 296-306 .

[4] ديوان ابن حمديس، ص264.

[5] نفسه، ص 392 .

لـه رجاحـة حلـم عنـد قدرتـه *** أرسى إذا طاشت الأحلام من جبل

ففي هذا البيت يمدح الشاعر الأمير يحي ويشيد برجاحة عقله وعفوه عند المقدرة، والذي لا يشوبه أي طيش، ولإثبات هذ الصفة التي يتميز بها كنى عنها بقوله (أرسى من جبل) وهي كناية عن صفة أي صفة الثبات وعدم التحول.

و مثلها قوله : [1] (البسيط)

أذاع منه لسان الدمع ماكتما *** لم يبك حتى رأى شيبا له ابتسما

فكثرة الشيب واشتعاله آلمه إلى حد البكاء لأن ذلك دليلا على العجز وتقدم العمر، وكان نذيرا بترحال الشباب ففزع وارتاع وتوقع النازلة وهي كناية عن صفة وهي الكبر بحيث إن الزمان يعمل في كل حي آلته فيغيره من حال إلى حال ، ويسلمه في نهاية المطاف إلى قدر محتوم وهو الموت.

وقوله كذلك : [2] . (السريع)

القاتـل الفقـر بسـيف الغنـى *** بحيـــث حـــداه لـــه راحتـــان

نلحظ سلسلة من الكنايات جاءت في شكل متتالية لغوية لتجيب عن المعنى المراد وهو المستقرأ الجديد الذي جمع بين الجود و الكرم والسيادة و القوة لتشكل صورة كلية قوامها جود تعانقه صفة أخرى وهي شدة بأس ممدوحه وهي كناية عن صفة .

ومن الصور الكنائية كذلك قوله: [3] (البسيط)

ما قر بي السير في سهل ولا جبل *** إلا كما قر جارى الماء في صبب

[1] ديوان ابن حمديس، ص 470 .

[2] نفسه، ص 507 .

[3] نفسه، ص 17 .

ففي هذا البيت نتلمس تأجج نزعة الحنين إلى الوطن في نفس ابن حمديس في غربته وبعده عنه ولعل نزعة الحنين هذه لم تترك اثرا كبيرا في نفس أي شاعر مثلما تركت في نفس ابن حمديس مما جعله يعبر عن ذلك من خلال الكناية، حيث كنى في الشطر الأول من البيت عن شدة حزنه وألمه في ديار الغربة؛ إذ لازمه عدم الاستقرار ، وتناوبت عليه الحركة والتنوع في الأزمنة والأمكنة طوال حياته، وبذلك ظلت نوازع الحنين تحرك عواطفه إلى وطنه ،مما جعله لا يشعر بالراحة ولا بطعم للحياة ،وقد جاء ذلك عن طريق التعريض (وهو نوع من التصوير يدخل في باب الكناية لأن العلاقة بين الدال والمدلول فيه تنبني على الحقيقة، ويتميز التعريض عن المعنى الأصلي المراد، والتغبير عنه بمعنى آخر) [1] .

يستطيع القارئ أن يتلمس حجم الألم الكامن في أعماقه لأن مجرد (الخروج من دار الى دار، أو من بلد إلى بلد ألفه الإنسان مدة طويلة ، مهما كان قريبا والمسافة إليه قصيرة لابد أن يثير في النفس عواطف التذكار والحنين و يبعث في القلب لواعج الحزن والأسى، فكيف إذا ترك الإنسان بلاده التي ربي فيها وألف ملاعب حداثته ومرابع صباه، إلى بلاد لا تمت إلى بلاده بصلة وخاصة إذا خلف فيها أهلا أعزاء على نفسه وأحباء مقربين إلى قلبه ، وهو إلى جانب هذا مغادرها مرغما لا مختارا مضطرا لا مريدا ، لاشك أن هذه الظروف مجتمعة ؛ تثير من عواطف الحنين أعذبها وأرقها و من لواعج الشوق أحرها وأشدها) [2] .

ومن الكناية عن صفة كذلك قوله : [3] (الطويل)

أ أنت التي سقيتني سم حية *** وخيلت عندي أنه شهد عاسل

[1] عبد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص222. .

[2] سراج نادر جميل، دراسات في شعر المهجر، دار المعارف، القاهرة، (د.ط)،(د.ت)، ص 187 .

[3] ديوان ابن حمديس، ص 394 .

يعبر الشاعر في هذا البيت عن معاناته، ومدى مكابدته للشقاء الذي هو أشبه بسم الأفاعي، والذي سلط عليه من قبلها دون أن يدري ظنا منه أنه عسل ، وفي تلك كناية عن مكرها وخداعها .

ومثلها قوله : [1] (الخفيف)

من لها أن تعيرها منك مشيا *** قدم رخصة و خطو قصير

فها هو الشاعر بعد أن عبر عن مكرها و خداعها، يتحدث عن دلالها و عنجيتها، وقد عبر عن ذلك بقوله: قدم رخصة وخطو قصير وذلك عن طريق الكناية وهي كناية عن صفة والمتمثلة في الترف مركزا على سيرها بخطو قصير وبطيئ كتعبير عن تدللها وتبخترها في المشي لدرجة أن المها شعرت بالغيرة من مشيتها .

و من ذلك قوله: [2] (الكامل)

بسنان أسمر للحيازم* ناظم *** وغرار** أبيض للجماجم ناثر

كنى بالأسمر الرماح و ما ترتب عنها من انهزامات في صفوف العدو حيث اخترقت صدورهم مفضية إلى الموت وما خلفته هذه السيوف التي فارقت أغمادها من حصد للأرواح وقد كنى عنها بـ (غرار أبيض) .

2 / كناية عن موصوف : هي (الكناية التي يستلزم لفظها ذاتا أومفهوما : و يكنى فيها عن الذات كالرجل والمرأة و القوم والوطن والقلب واليد وما إليه ....) [3] .

ومن الصور الكنائية كذلك قوله : [4] (الكامل)

---

[1] ديوان ابن حمديس، ص 244.

[2] نفسه ، ص 210 .* الحيازم: الصدر أو وسطه، **غرار: السيف ونحوه.

[3] محمد أحمد قاسم، ومحي الدين ديب، علوم البلاغة، ص 246 .

[4] ديوان ابن حمديس، ص 147. * الهناء:القطران . ** النقب: النقيب . بفتح القاف و سكونها . قطع متفرقة من الجرب .

يضع الهناء* مواضع النقب** الذي *** يضع السنان مواضع الأحقاد

يشتمل هذا البيت على كنايتين، تتمثل الأولى في قوله(مواضع النقب) وتتجسد الثانية في (مواضع الأحقاد) وكلاهما كناية عن موصوف فالأولى تدل على مكان الجرح، والثانية كناية على القلب، وقد استوحى هذا المعنى من قول دريد بن الصمة: [1]

مبتذلا تبدو محاسنه *** يضع الهناء مواضع النقب

وهو كناية عن سداد الرأي واليد وحسن الإصلاح كذلك.

3/كناية عن نسبة:

وفيها يصرح الشاعر بـ (الموصوف و الصفة ، و لا يصرح بالنسبة بينهما ، و لكن يذكر مكانها نسبة أخرى تستلزمها ، و هذه النسبة إما أن تكون إثباتا أو نفيا) [2] ، وقد وظف ابن حمديس هذا النوع من الأساليب الكنائية ،

و من ذلك قوله : [3] (الخفيف)

يعمر الحرب بجيش أرضه *** من دم الأعداء حمراء الأديم

يعبر الشاعر عن جسارة الأمير يحي بن تميم وإقدامه في المعارك دون وجل ولا خوف، وقد قاد للكفار أسودا ملأ بهم الأرض، واصفا إقدامهم، حيث صبغوا ساحة المعركة بدماء الأعداء، لاعتيادهم على سحق الجماجم ففي البيت كنايتان: الأولى في قوله:(يعمر الحرب) كناية عن الشجاعة والإقدام ،أما الثانية ففي قوله: (حمراء الأديم) كناية عن النصر، وكلاهمانسبتا إلى الأرض، وقوله كذلك معبرا عن سخاء الممدوح[4]: (السريع)

وتقبض الحرمان منه يد *** تبسط للوفد العطايا الجسام

[1] يتظر هامش ديوان ابن حمديس، ص147 .

[2] حامد عوني، المنهاج الواضح ، ج 1، ص 153 .

[3] ديوان ابن حمديس، ص 450.

[4] نفسه، ص 461.

يقارن الشاعر في هذا البيت بين صورتين مختلفتين، تتمثل الأولى في المنع وقد نسب ذلك الى اليد للدلالة على الحرمان، وهي بلاشك لا تمت بصلة لممدوحه، وأما الثانية فهي اليد المنبسطة الممدودة والتي نتيجة لذلك كثر عدد سائليها لنيل العطايا فالأولى كناية عن البخل والتقتير وقد نسبت إلى اليد المنقبضة، والثانية نسبت إلى اليد الممدودة للدلالة على الجود وذلك لإثبات الكرم لممدوحه وتمييزه عن غيره.

ومن الصور الكنائية كذلك قوله[1]: (الكامل)

فهم هم أسد الأسود براثنا *** وأرق أبناء الملوك نعالا

يطلعنا هذا البيت على كنايتين: تتمثل الأولى في قوله: (أسد الأسود براثنا) فهي كناية عن صفة شجاعتهم ومدى بسالتهم، وتتمثل الثانية في قوله: (أرق أبناء الملوك نعالا) للدلالة على تلك النعمة والرفاه التي ينعم بها الملك وحاشيته، وهي كناية عن نسبة، وقد استمد الشاعر هذا المعنى من بيت النابغة الذبياني والذي سبقه في توظيف(رقاق النعال) وذلك في قوله: [2]

رقاق النعال طيب حجزاتهم *** يحيون بالريحان يوم السباسب

انطلاقا مما تقدم يتبين لنا أن الصورة الفنية في شعر ابن حمديس تتشكل من عناصر ثلاثة: تشبيه واستعارة وكناية، والتي تم الكشف عن ملامحها الفنية والجمالية، وما تضيفه من قيم تصويرية، حيث تنقل ذهن المتلقي (من فضائها المجرد الرحب إلى فضاء آخر مفعم بالحياة والحركة، لينتقل بفكره في أرجاء تلك الصور المحسوسة المتنوعة والتي تشكل بناء هندسيا لايدرك تركيبه إلا من خلال التجوال في أنحائه الممتدة واستيعاب تشكيله الكلي، وهي أيضا

[1] ديوان ابن حمديس، ص 389 .

[2] ديوان النابغة الذبياني، شرح حنانصر الحتي، دار الكتاب العربي، بيروت – لبنان– ط1 ، 1427هـ –2007م، ص 34 .

تكتسب قيمتها من تمازجها الرهيف في بنية الأداء جميعه، وذلك بحسبانها ذات فعالية في الأداء الفني حيث تنفث روحها في الكيان الشعري). [1]

كما مثلت الطبيعة مصدرا هاما من مصادر صوره الفنية إذ تعد المادة الأساسية التي منها لوحاته الفنية النابضة بالحياة والتي وردت في سياق من الصور المتنوعة الدلالات(والتي تأثرت باجواء الظروف السياسية والصقلية فجاءت مشحونة بالظلال الإيحائية لواقعي الحرب والغربة) [2] .

وهو ما توحي به كل أشعاره المبثوثة في ديوانه، والتي لا تكاد تخلو من هذه الثنائية، إذ استطاع (أن يطوع لغة شعره بما تنسجم وتجربته الشعرية الصادقة التي تلونت بالغربة والعذاب من جهة، والحب والحنين للوطن والأهل من جهة أخرى) [3].

ثانيا: البنية الإيقاعية

توطئة: منذ أن وجد الإنسان على وجه أديم الأرض، وهو يسعى إلى التنفيس والترويح عن نفسه بواسطة أصوات تشعره بالفرحة – في أغلب الأحيان – وتبعث فيها الراحة والطمأنينة تعبيرا عن تلك الأحاسيس والمشاعر الدفينة القابعة داخل كيانه (لأن العواطف العميقة الطويلة الأجل– منذ كان الإنسان– تبغي لها مخرجا...)[4] ثم أخذت تتطور شيئا فشيئا مع الزمن، حتى أصبح يعبر عنها بالألحان الموسيقية التي يصنعها من خلال الإنشاد والغناء لتلك القصائد الشعرية؛ لأنه يرى أن(النغم هو جوهر الوجود، وكل ما فيه يزخر بالنغم،

[1] رجاء عيد، القول الشعري، منشأة المعارف، الإسكندرية – مصر– ط1، 2000م، ص 83 . .

[2] أسامه إختيار، الشعر العربي في جزيرة صقلية، اتجاهاته وخصائصه الفنية، منشورات وزارة الثقافة ،الهيئة العامة السورية للكتاب،(د.ط)، 2007م، ص104 .

[3] محمد مجيد السعيد، الشعر في عهد المرابطين والموحدين بالأندلس، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد – العراق –(د.ط) ،1979م، ص237 .

[4]عبد القادر المازني، الشعر غايته ووسائطه، تح: فايز ترحيني، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1990،2 م، ص66.

سواء الجبل الشامخ بصخوره، والبحر المتلاطم بموجه، والعاصفة المزمجرة بزوابعها، والشمس المنيرة بأضوائها والقمر المضئ بأشعته، والنجوم اللامعة، والأشجار اليانعة، فكل ذلك يفيض بنغم كانه لهب مندلع، وهو نغم تتجاوب أصداؤه في نفس الإنسان) [1] .

وما الموسيقى: وزنا وإيقاعا وقافية إلا سلسلة من(الأصوات ينبعث عنها منها المعني في الشعر الذي هو تنظيم لنسق من أصوات اللغة) [2]، تلك الأصوات التي تشكل في قالب شعري من قبل الشاعر حيث إن الشعر– في حد ذاته – حياة موسيقية تسكب في قصيدة شعرية مفعمة بالحيوية ، ومعبرة عما يختلج في نفسه، ولعل تلك الحيوية(المنبعثة من تنوع الإيقاع صورة لحنين لا واع لرفض الرتابة بالغناء المرهف، المنسرب، الهائج، الراقص، الصاخب أحيانا، الهامس أحيانا، والهازج الراجز أحيانا) [3] ولربما تزول تلك الرتابة اذا كان ذلك الغناء أو الإنشاد مصحوبا بآلة موسيقية أو مجموعة من الآلات باعتبار الموسيقى هي جوهر الشئ وأقوى عناصر الإيحاء فيه، ولذلك عدت الناحية الموسيقية من أهم القضايا التي أولاها الشعراء اهتماما كبيرا لكون الشعر العربي– على وجه الخصوص – قد ارتبط في نشأته الأولى بالغناء والرقص والموسيقى ارتباطا وثيقا(ثم أخذ يتطور منذ العصر الجاهلي إلى العصور الإسلامية المختلفة، وقد تأثر باختلاف الثقافات التي تأثرت بها بلاد المسلمين نتيجة الفتوحات الإسلامية)[4]، وقد أدى ذلك إلى اهتمام المتلقي بهذه الناحية والتي ولدت له إحساسا بجمال هذا(النغم المتماوج في النص)[5]، مما جعله ينفر من النصوص التي يشوبها خلل أو تداخل في موسيقاها ، وذلك دليل على مدى تأثره بالنغم من جهة،

[1] شوقي ضيف، في النقد الأدبي، ص 29.

[2] رينيه ويلك واوستن وارن، نظرية العدد، تر: محي الدين صبحي ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دمشق،(د.ط)، 1972م، ص21.

[3] كمال أبوديب، في البنية الإيقاعية، نحو بديل جذري لعروض الخليل، دارالعلم للملايين، بيروت،ط1974،1م، ص43.

[4] سعد إسماعيل شلبي، الأصول الفنية للشعر الجاهلي ،دار المعارف، القاهرة،(د.ط)،(د.ت) ،ص42 وما بعدها .

[5] عبد الرحمن عطية، في رحاب اللغة العربية، دار الأوراغي، بيروت – لبنان – ط4، 1989م، ص34.

ومن جهة أخرى يعكس مدى ميله بفطرته إلى الإيقاع(الذي يساير حركاته الانفعالية ،وأحاسيسه ومشاعره) [1]؛ لأن(الحس المعجز بحركة الإيقاع وتغيراته كان، دون شك، خصيصة فطرية جذرية في الإنسان – الشاعر – ومؤسسا حيويا قد يكون أثره أعمق بكثير مما نقدر الآن في تطور الخلق الشعري واتخاذه الصور التي اتخذها) [2] والتي تتأثر بالإيقاع الصوتي أولا قبل أن تدرك معاني الكلام وبالتالي يحدث طربا للسامع ، من جراء تآلف أصواته وعباراته، وإذا ما عدنا بالذاكرة إلى فجر التاريخ نجد أن الموسيقى عنصر موغل في القدم في الحضارات القديمة العربية والغربية على حد سواء بحيث أن نقاد العرب القدماء لم يغفلوا (موسيقى الشعر) حيث أشاروا إليها، و(أول صورة راقية لأنغام شعرنا العربي وألحانه هي صورة العصر الجاهلي وهي خاتمة صور كثيرة من فجر الإنسانية التي انبثق في صحراء العرب في أوائل القرن السادس للميلاد إذ أخذت صيغتها النهائية في تلك الأوزان والبحور التي اكتشفها الخليل بن أحمد الفراهيدي في أوائل العصر العباسي فوضع لأول مرة علم العروض وأتبعه علم القوافي) [3]

لقد كان هذا الربط وثوقا في العصور الإسلامية، إلا أنهم أشاروا إليها دون أن يذكروا مصطلحها المتعارف عليه، وحرصوا على اختيار اللفظة المناسبة التي تحدث تأثيرا في سامعها ونبذ استعمال الكلمات الغريبة، ولقد وضع قدامى بن جعفر شروطا للألفاظ بحيث يجب أن يكون(اللفظ سمحا، سهل مخارج الحروف من مواضعها ،عليه رونق الفصاحة مع الخلو من البشاعة) [4]

[1] قاسم مومني، نقد الشعر في القرن الرابع الهجري، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة،(د.ط)، 1982،ص202.

[2] نفسه، ص43.

[3] شوقي ضيف، في النقد الأدبي، ص100.

[4] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص28 .

اذا حاولنا تقسيم موسيقى الشعر المدحي لابن حمديس على ضوء ما تقدم فإننا نجدها لا تخرج عن تقسيمين اثنين الأول ما هو ظاهر، ويتمثل في الوزن وما يوظفه الشاعر من بحور شعرية تتناسب والمقال الذي قيل فيه النص الشعري، والقافية وما فيها من تنوع في استخدام المطلق منها والمقيد.

والنوع الثاني ما هو خفي يشعر به المتلقي خلال انسجام بعض الألفاظ والعبارات، وحسن تقسيمها وترتيبها، وما تحدثه بعض هذه الحروف من إيقاعات صوتية تساهم في إثراء هذه الموسيقى وذلك حسب توظيفها في النص الشعري، فالأول يطلق عليه موسيقى خارجية، والثاني موسيقى إيقاعية وداخلية، وفي ذلك يقول شوقي ضيف:(على أن موسيقى الشعر لم يضبط منها الا ظاهرها وهو ما تضبطه قواعد لعمي العروض والقوافي، وراء هذه الموسيقى الظاهرة موسيقى خفية تنبع من اختيار الشاعر لكلماته، وما بينهما من تلاؤم في الحروف والحركات، وكأن للشاعر أذنا داخلية وراء أذنه الظاهرة تسمع كل شكل وكل حرف بوضوح تام) [1] وعلى ضوء ما تقدم تتم دراسة البنية الإيقاعية بشقيها لشعر ابن حمديس كل على حده بدءا بموسيقى الإطار الخارجي وما ينبثق عنه من أوزان وقواف وتفعيلات....، فضلا عن الموسيقى الداخلية والتي(تنبعث من الحرف والكلمة والجملة)[2]، وقبل الاسترسال في الحديث عن الإيقاع وتبيان أهميته وعلاقته بالشعر ومدى اختلاف رؤى الباحثين في مجاله يجدر بنا بادئ ذي بدء أن نستعرض مفهوميه اللغوي والاصطلاحي.

أ/ تعريف الإيقاع لغة:

جاء في لسان العرب:(الميقعة ما وقع به السيف، وقيل الميقعة: المسن الطويل، والجمع مواقع. والميقع والميقعة: كلاهما المطرقة. والإيقاع من إيقاع اللحن والغناء، وهو: أن يوقع

[1] شوقي ضيف، في النقد الأدبي،ص97 .

[2] رجاء عيد، التجديد الموسيقي في الشعر القديم ، منشأة المعارف– مصر – ط1998،1م، ص16 .

الألحان ويبينها....) [1]وورد تعريفه في المعجم الوسيط: وقع يقع وقعا ووقوعا: سقط . وقع المطر بالأرض: سقط. وقع الكلام في نفسه: أثر فيها. أوقع المغني: بنى ألحان الغناء موقعها وميزانها. والإيقاع : اتفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء) [2] كما جاء في القاموس المحيط: وقع يقع: بفتحهما، ووقوعا: سقط. والقول عليهم: وجب. و– الحق: ثبت،. والميقعة بكسر الميم: خشبة القصار يدق عليها، والمطرقة، والموضع الذي يألفه البازي.. والإيقاع :إيقاع اللحن والغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبينها...) [3] .

وبناء على ما تقدم يمكن القول أن كل المعاني اللغوية المستقاة من تلك المعاجم تدل على أن الإيقاع كلمة إيحائية سواء كان صادرا من شيء كالمطرقة، أوناجما عن كلام مِثير في النفس، علاوة على ارتباطه بالموسيقى والغناء، وتكاد هذه المعاني تفضي إلى سمة جوهرية متضمنة في هذا الفعل(وقع) تربطه بالمعنى الإصطلاحي .

ب/تعريف الإيقاع اصطلاحا:

هو(وحدة النغمة الناتجة عن اتفاق الأصوات والتي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في بيت الشعر، ومثاله في الكلام (النثر) السجع المتساوي أوالمرصع على نحو ما نراه في كتابات العماد الأصفهاني، أوفي بعض الخطب .أما في الشعر فتمثل التفعيلة في البحر العربي. فمثلا فاعلاتن في بحر الرمل تمثل وحدة النغمة في البيت..) [4]

1/ الإيقاع عند قدماء العرب: ولعل أول من استعمل مصطلح الإيقاع لدى العرب "ابن طباطبا العلوي" في كتابه "عيار الشعر" حيث قال (وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم

[1] ابن منظور، لسان العرب، ص2897 ، .

[2] إبراهيم مصطفى وآخرون ، المعجم الوسيط ، ص1050.

[3] الفيروز آبادي، القاموس المحيط ، ص 773.

[4] عبد القادر أبو شريفة، وحسين لافي قزق، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر ناشرون وموزعون، – المملكة الأردنية الهاشمية– ط4 ،1428هـ – 2008م، ص 76

لصوابه يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه) [1] مما يعني أن الإيقاع يقتصر على الشعر الموزون المقفى إذ إن فطرة الإنسان تتأثر بالإيقاع الصوتي أولا قبل إدراك الكلام.

ولقد تطور هدا المصطلح لدى النقاد المحدثين، ولعل أول محاولة في هذا السياق ترجع الى "محمد مندور" الذي يعد أول من أسس لمفهوم الإيقاع في النقد العربي الحديث ،حيث أكد على وجوديته في (الشعر والنثر لأنه يتولد عن رجوع ظاهرة صوتية أو ترددها عل مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة أو متقابلة) [2] أما الكم فإن تحديده يختلف اختلافا شاسعا بين الشعر والنثر ذلك أن طبيعته في الشعر تقتضي الانتظام والتحديد بحيث يحدد (بكم التفاعيل التي يستغرق نطقها زمنا ما وهو الوزن)[3] .ولكنه في النثر يختلف عن الشعر، إ ذ إنه يحدد بمقدار(الزمن الذي تستغرقه الجملة في نطقها) [4] ،كما أن له (خاصية جوهرية في الشعر وليس مفروضا عليه من الخارج) [5] .

2/الإيقاع في النقد العربي الحديث:

أ/ البنية الإيقاعية الخارجية: تجمع أغلب الدراسات التي تناولت مفهوم الإيقاع أنه ذو نشأة غربية، وهو(كلمة مشتقة من الفعل اليوناني بمعنى انساب ورغم تعدد معانيها، إلا أنها تتضمن دائما فكرة الحركة كما تشير غالبا إلى السرعة والجريان وفي نفس السياق يقول "عبد الرحمن تبرماسين" :إنه (ذو أصل إغريقي الحركة المنتظمة الموزونة) [6] ، وبالتالي فعلى الرغم من محاولة تحديده في عهد اليونان إلا أنه يعد ناقصا ولا زال مفهومه بحاجة

---

[1] فخر الدين عامر بن طباطبا، أسس النقد الأدبي في عيار الشعر، عالم الكتب، أميرة للطباعة، القاهرة، ط1،2000م، ص51.

[2] محمد مندور، في الميزان الجديد، نهضة مصر للطباعة والنشروالتوزيع،ط1 ، 1988م، ص187.

[3] نفسه، ص30.

[4] نفسه.

[5] سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي ،محاولة لإنتاج معرفة علمية، الهيئة العامة المصرية للكتاب،1993م،ص109.

[6] عبدالرحمن تيبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للطباعة والنشر والتوزيع،(د.ط) ،2003 م ، ص 90.

إلى تحديد دقيق، وهو ما يجعل الخوض في (الإيقاع مكتنفا بصعوبات عديدة، حيث يقع عند ملتقى مفاهيم شعرية غير محددة بشكل دقيق) [1] ومما يدل على ذلك انقسام الباحثين قدامى ومحدثين إلى مذاهب شتى تباينت آراؤهم حتى أن بعضهم قد بلغ بهم القول بأنه (لا يمكن تحديد الإيقاع بنظرية، وكأنه ينفي أن يكون الإيقاع مفهوما عاما وثابتا له جميع مجالاته وأشكاله) [2]

وهذه العمومية والثبات ترجعان إلى كون الإيقاع متعدد الاتجاهات (فهناك إيقاع للطبيعة، وآخر العمل، وإيقاع للإشارات الضوئية وإيقاعات للموسيقى، وهنالك بالمعنى المجازي إيقاعات للفنون التشكيلية، كما أن الإيقاع ظاهرة لغوية عامة) [3] .

أما "محمد العياشي" يرى أن مفهوم (الإيقاع يتوزع على ثلاث حركات: الحركة اللفظية (الشعر) والحركة الصوتية (الموسيقى)والحركة البدنية (الرقص) وهو ليس شيئا ماديا كما يرى أصحاب النزعة المادية بل إنه شيء كامن في قلب الفنان الذي يخرجه الناس في قالب لفظي أو صوتي أوحركي، إذ تعمل المادة على تجسيمه حيث يتلبس فيتخذ شكلا ماديا)[4].

واعتبره بعض الباحثين خاصية تتعلق بالشعر دون غيره من الأجناس الأدبية، وهو تصور ناجم عن الخلط بين الإيقاع والوزن الشعري (فالأوزان هي بمثابة الفروع المتولدة من طاقة إيقاعية أوسع، فهي بهذا المعنى تمثل الجزء والإيقاع يمثل الكل، ومما يؤكد أن الإيقاع وإن

[1] حاتم الصكر، حلم الفراشة، الإيقاع الداخلي والخصائص النصية في قصيدة النثر، دار أزمنة للنشر والتوزيع، –الأردن– ط1، 2010م، ص 23.

[2] محمود المسعدي، الإيقاع في السجع العربي، محاولة تحليل وتحديد، نشر مؤسسات عبد الكريم عبدالله– تونس– (د.ط)،(د.ت)، ص 5.

[3] رينيه ويليك، وأوستن وارن، نظرية الأدب، ص 170.

[4] محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية،– تونس– (د.ط) ،1976 م، ص 40.

كان أغلب على الشعر، فإنه قد يظهر في النثر، وإن كان الشعر الموزون على البحور الموروثة قد لا يكون له من الإيقاع إلا ما تمثله فيه الأوزان المشتركة). [1]

فإذا كان الخلاف حول الإيقاع الخارجي محتدما بين النقاد على الرغم من تبيان عناصره ومكوناته، فإن الإيقاع الداخلي لا تقل خصومته على سابقه، بين من يصر على وجوده، وبين من ينكره على الإطلاق ومن هؤلاء "يوسف حسني عبد الجليل" حيث يقول:(فلا يوجد هنالك موسيقى داخلية وأخرى خارجية، بل إن هناك موسيقى واحدة فيما بينها ليس منها خارج وداخل إن عناصرها الصوتية والمعنوية تمثل معزوفة ذات نسيج متداخل). [2]

ولعل إنكار حسني لهذه التفريعات لما يسمى بالموسيقى الداخلية والخارجية ناجم عن كون الأول ظاهر والمتمثل في الوزن وملحقاته، بينما الثاني خفي لا يظهر تأثيره بصفة بارزة؛ إذ إنه يكون على مستوى الألفاظ ومدى تلاحمها حيث تعطي جرسا موسيقيا عذبا تألفه النفس وتستعذبه الأذن، وإن كان قد أقر ضمنيا بوجود هذه الموسيقى الداخلية:(وتأثيرها يبدأ من الفكر والوجدان ثم ينعكس على الحواس) [3] ثم يردف قائلا: إن الشعر بنية متراكبة فإنه يصعب التعرف على مثل هذه التأثيرات، وإن أمكن افتراض اختلافها أوأمكن وصفها نظريا)[4]، وهذا ما يؤكد وجود الاثنين، وإن كانت الأولى أظهر.

إذ إن الإيقاع يتجاوز ذلك التناسب القائم بين الحركات والسكنات المشكلة للأوزان ليشمل ما يتعلق ببنية الكلمة وبائتلافها مع نظائرها في التركيب وما ينجم عن ذلك من تناسق. وما يعزز ذلك قول "منير سلطان": إن الإيقاع (هو أن يستخدم الفنان قدرات أصوات الحروف ونغمات الألفاظ والتراكيب وينسق بينها بحيث تترجم ما يعتمل في نفسه

[1] محمد الهادي الطرابلسي، في مفهوم الإيقاع، حوليات الجامعة التونسية،العدد:32 ،ص20.

[2] يوسف حسني عبد الجليل، موسيقى الشعر العربي،ج1،ص14.

[3] نفسه، ص15.

[4] يوسف حسني عبد الجليل، موسيقى الشعر العربي،ج1،ص15.

وتجذب المخاطب إلى محيطها، ليذوب في أجوائها ويظل في جنباتها، ولا ينفك عقله مع روحه في تجاوب متصل مع الفنان وعمله الفني)[1] ،ويكاد رأيه يتفق مع ما ذهب إليه "ابن طباطبا" حيث قال:(فإذا أراد الشاعر بناء القصيدة، مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا وأعد ما يلبسه أياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه) [2]

وعلى ضوء ما تقدم يتبين لنا أن هناك فرقا شاسعا بين ما يصطلح عليه بالإيقاع وبين ما يصطلح عليه بالوزن، فإذا كان هذا الأخير يتخذ الطابع الكمي والذي يتجسد في مقاطع متساوية متكررة بانتظام وثبات فإن الإيقاع طابعا كيفيا ويتجسد هذا النسيج (من التوقعات والإشباعات والاختلافات والمفاجآت التي يحدثها تتابع المقاطع) [3] .

وإذا كان الوزن ثابتا فإن الإيقاع متغير لذلك فهو يكسر النمطية في النص الشعري ويبعده عن الجمود، ولكي يتضح الفرق جليا بين الوزن والإيقاع لا بد من التمييز بين العنصر الملازم للصوت والعنصر المتعلق به) [4] .ويعزز هذا الرأي ما ذهب إليه" محمد فتوح أحمد" مفرقا بين مصطلحي (الوزن) و(الإيقاع) قائلا: (فالوزن يرتبط بالصوت من حيث: هو فتحة أو ضمه أو لام أو ياء... إلخ، أما الإيقاع فيرتبط بالصوت من حيث خصائصه السياقية كالدرجة والمدى والنبر والتردد "إلخ" ومن ذلك تثبيت طريقه طريقة النطق وتمييز السياق الوارد فيه) [5] .

وكأن الإيقاع يتجاوز، بهذا الشكل، مفهوم الوزن المحدد بنمط من الأصوات إلى مفهوم آخر يتعلق بوظيفة هذه الأصوات في السياق لتحقيق موسيقى الشعر التي (لا تنحصر فقط

---

[1] منير سلطان، البديع تأصيل وتجديد، منشأة المعارف، الأسكندرية،(د.ط)،1996م، ص23.

[2] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص11.

[3] شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة ، القاهرة، ط2،(د.ت)، ص 156.

[4] رينيه ويليك، وأوستن وارن، نظرية الأدب، ص 166 .

[5] محمد فتوح أحمد، الحداثة الشعرية، الأصول والتجليات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د.ط) ، 2006م، ص 424.

في نظام المقاطع والحركات والسكنات الذي يتكرر بعينه من بيت لآخر، بل يتعدى إلى ذلك وقع الأصوات وما توحيه بذاتها أوبترددها على نحو معين) [1]

ويشاطر "عبد الفتاح صالح" ما ذهب إليه "عبد الفتوح" محددا مسار الإيقاع بقوله:(إنه وحدة النغمة التي تكرر على نحو ما في الكلام أوفي البيت الشعري، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أوأكثر، من فقر الكلام أوفي أبيات القصيدة، وقد يتوافر الإيقاع في النثر) [2]. بينما يتحدد معنى الوزن في كونه (مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت، وقد كان هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية) [3]. فالوزن قياسا إلى الإيقاع ليس أكثر من وعاء مشكل بأبعاد منتظمة يستوعب التجارب الشعرية والتي تختار وزنها بما يتلاءم مع طبيعتها وخواصها) [4]

وهذا يعني أن لكل وزن نظامه الخاص الذي يحمل في طياته قدره خاصة على استيعاب نمط معين من التجارب، لقد تحددت موسيقى الشعر، في النقد الحديث، وتفرعت على هذا الأساس الى نوعين، (الموسيقى الظاهرة التي تمثلها النغمة التي تحمل لغة الشعر " في انتظام ملائم مع حالة الكلمة في التركيب الشعري، وهذه النغمة المتواترة هي ما اصطلح منذ القديم على تسميته بالوزن... أما النوع الثاني ... فهو التناغم الذي يتم في السياق بين الكلمات والحروف... وهو ما يمكن أن يسمى بالموسيقى الداخلية)[5] وفي ذلك إشارة إلى أن للشعر لونان موسيقيان يتمثل (أولهما في الوزن العروضي وثانيهما في الإيقاع)[6]

[1] محمد فتوح أحمد، الحداثة الشعرية، الأصول والتجليات ، ص 423.

[2] عبد الفتاح صالح، عضوية الموسيقى في النص الشعري الحديث، مكتبة المنار– الأردن–(د.ط)، 1985م، ص 47.

[3] نفسه ، ص 50.

[4] محمد لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية، الدار العربية للكتاب– تونس– (د.ط)، 1992م، ص 58.

[5] محمد عبد الحميد، في إيقاع شعرنا العربي وبيئته، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر –الأردن– ط1، 2005م، ص 31.

[6] نفسه، ص 28.

ولقد استنتج الشكليون أن (الخطاب يمكن أن يبقى شعرا حتى في عدم المحافظة على الوزن، فالمبدأ الذي يؤديه الانقطاع وهو الانسجام يمكن أن يتحقق بطرق عديدة ليس الوزن إلا واحدا منها، فما يظل للنص الشعري في الأبنية الأخرى مجال لاستجلاء صور متعددة للإيقاع، يحققها الشاعر من خلالها تنظيم الأفكار والمعاني وإخفاء الدلالات كما تظهرها القراءة واستجابة القارئ جماليا، أي أن المهمة الفنية للإيقاع يتولاها الشاعر فيما يستكملها القارئ جماليا) [1] ، وذلك أن فاعلية الأثر النغمي تتحقق حينما تجد مسوغاتها في النفس)[2].

فهو ينطق من النفس (المرسل) إلى النفس (المتلقي) وتتجلى فاعليته في الأثر في الذات المتلقية، كما يكشف عن أسلوب منشئ الخطاب فيعبر عن رؤيته للكون وعلاقته بالآخر.

وبقدر الاختلاف الذي يلمح بين "الوزن" و"الإيقاع" وصورته وجزء هام من أجزائه، وإذا كان (الوزن هو الأساس الآلي للبيت فإن الإيقاع هو الأساس الذي يبني عليه التعبير عن أفكار الشاعر بحرية تامة، وعلى هذا الأساس يعد أسمى من الوزن دائما، والشاعر العظيم هو الذي يتخذ من الوزن خادما طيعا، إذ يقوم بتوزيع الأنظمة الإيقاعية التي تظهر تفرد شخصيته في حين يحافظ على التشكيلات الوزنية) [3]

فاستخدام (الشاعر لإمكانات الوزن والتنسيق الصوتي يجعل من القصيدة الشعرية أشبه بلوحة فنية تتمازج فيها الألوان، وتتفاعل لتقدم نموذجا متفردا يختلف عن غيره، ويمتاز النموذج الشعري عن اللوحة بأنه يمثل حركة الزمان من حيث كونه بناء لغويا وبناء موسيقيا)[4] .

---

[1] عبد الفتاح صالح، عضوية الموسيقى في النص الشعري الحديث، 1985 م.

[2] كنوان عبد الرحيم ، من جماليات إيقاع الشعر العربي، دار أبي رقراق للطباعة والنشر– المغرب– ط1، 2002م، ص5.

[3] عبد الفتاح صالح، عضوية الموسيقى في النص الشعري الحديث، ص 107.

[4] شكري عياد ، موسيقى الشعر العربي، ص 17.

وإذا كان "شكري عياد" قد اعتبر العمل الشعري بمثابة لوحة خطتها ريشة فنان، فإن نزار قباني يشبهه ببناء معماري قوامه حروف وأصوات وفي ذلك يقول :(الشعر هندسة حروف وأصوات نعمر بها في نفوس الآخرين عالما يشبه عالمنا الداخلي، والشعراء مهندسون لكل منهم طريقته في بناء الحروف وتعميرها) [1] .

وفي ذلك دلالة على حسن اختيار اللفظ وما يترتب عنه من وقع حسن بالنسبة للمتلقي، ومثله ما ذهب إليه "ابن سنان الخفاجي" مشيرا إلى الشروط التي وضعها البلاغيون وتتعلق هذه الشروط بـ: (اختيار ألفاظ الشعر، وطريقة نظمها في الجمل، وجعلوا من ذلك تلاؤم حروف اللفظة وسلاسة أصواتها، وانسجامها مع أخواتها في الجملة ليخرج الكلام خفيفا على اللسان لذيذا في السمع) [2]، كما وضع النقاد شروطا لموسيقى الشعر فجعلوا من شروطها ألا تخرج (عن القواعد المتعارف عليها عند أهل العروض سواء من ناحية الوزن، أو القافية، ووضع الألفاظ في مواضعها، من حيث الرقة والجزالة في المواطن التي تستدعي وقوعها) [3] .

وهو ما سعى إلى تحقيقه الشعراء في قصائدهم من خلال توظيفهم للغة في بنية الشعر على أنها ملتقى لمجموعة من الأنظمة فيبرز قدرته على التصرف فيها، والأثر الذي تتركه هذه البنية بحيث يتظافر المستوى الصوتي والتركيبي والدلالي لتكوين نسيج متماسك يعمل على تفجير طاقتها الإبداعية، ويمثل النظام الصوتي المتعلق بالتشكيل الإيقاعي الفارق الأبرز بين الشعر والنثر، وهذا ما أشار إليه المهتمون بموسيقى الشعر والتي حصروها في الوزن والقافية .

[1] حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي دراسة فنية عروضية، ص 17.

[2] ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان– ط1، 1982 م، ص 199.

[3] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 11 وما بعدها.

ومن ذلك قول "قدامة بن جعفر" في تعريفه للشعر بأنه (قول موزون مقفى يدل على معنى) [1].

ولقد تأثر به كثير من القدامى "كابن خلدون" وأكده المحدثون ،ومنهم "إبراهيم أنيس" مفصلا في تعريفه ومحددا لضوابطه قائلا: (الشعر جميل في تخير ألفاظه، جميل في تركيب كلماته، جميل في توالي مقاطعه، وانسجامها، بحيث يتردد ويتكرر بعضها فتسمعها الآذان موسيقى ونغما منتظما) [2] وبذلك (تنفعل لموسيقاه النفوس، وتتأثر به القلوب) [3] .

وخلاصة القول إن مفهوم الإيقاع تعددت الآراء حول طبيعته ومفهومه، حيث ارتبط بالغناء والرقص كما هو الحال بالنسبة للمفهوم اللغوي لدى ابن منظور في مؤلفه "لسان العرب"، إلا أننا لم نعثر في كتابات القدامى على إشارات إلى هذا المصطلح باستثناء ابن طباطبا الذي ربطه بالشعر وذلك في قوله:

و(للشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، وما يرد عليه من حسين تركيبه واعتدال أجزائه.) [4] .

ويعني بذلك أنه يختص بالشعر دون غيره من الأنماط الأخرى ويتحقق بحسن التركيب والاعتدال في الوزن، ولا يختلف "أبو هلال العسكري" كثيرا عن "ابن طباطبا" في رؤيته للشعرية حيث يرى بأنها فضل على النثر ويتمثل ذلك – حسب رأيه– في (أن الألحان التي هي أهنأ اللذات إذا سمعها ذو القرائح الصافية والأنفس اللطيفة، لا يتهيأ صنعتها إلا على منظوم من الشعر) [5] .

---

[1] قدامة بن جعفر، نقد الشعر ، ص 64.

[2] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 66،

[3] نفسه، ص 17.

[4] ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص 21.

[5] أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، ص 214.

ولهذا فوجود الإيقاع في الشعر والموسيقى له هدف جمالي وأثر نفسي حرص على توافرهما الشعراء، حيث إن "أبا هلال العسكري" ربط بين فني الشعر والموسيقى في إبداع الغناء الذي يقوم أساسا على الإيقاع النغمي اللفظي.

إلا أن هذه الرؤية الضيقة المقتصرة على بالشعر فقط قد توسعت دائرتها وشملت كل الفنون، من موسيقى ورقص ونثر كذلك، وإلى ذلك يشير "مندور" الى وجوده في الشعر والنثر قائلا(بأنه يتولد عن رجوع ظاهرة صوتية وترددها على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة أو متقابلة) [1] .

وإذا كان "محمد مندور" يرى بأن الإيقاع لا يقتصر على الشعر فقط بل يشمل النثر أيضا، وهو بذلك يخالف رأي "ابن طباطبا" و"أبا هلال العسكري"، واللذان اقتصرت رؤيتهما على الشعر وبيان فضله، ويكاد "إبراهيم أنيس" يشاطر "محمد مندور" في بعض ما ذهب إليه قائلا: (لم يدرس حتى الآن دراسة كافية، ولم يشر إليه أهل العروض، ففي رأيي أنه العنصر الموسيقي الهام الذي لم يفرق بين توالي المقاطع حين يراد أن يكون نظما وتواليها حين تكون شعرا) [2] .

"فإبراهيم أنيس" على الرغم من إبراز أهميته في الشعر خاصة وما يحدث من جرس موسيقى من خلال التكرار وغيره فإنه لم ينكر عدم استيفائه حقه من حيث الدراسة – كما مر بنا– وقد عرف هذا الإيقاع عند اليونانيين بمعنى الرقص ودق الطبول.

ويرجعه "كولريدج" إلى عاملين: أولهما التوقع الناشئ عن تكرار وحدة موسيقية معينة بحيث تعمل على تشويق المتلقي، وثانيهما المفاجأة أو حنية الظن التي تنشأ عن النغمة الغير متوقعة والتي تولد الدهشة لدى المتلقي) [3] .

---

[1] محمد مندور، في الميزان الجديد، ص 187.

[2] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 349.

[3] محمد زكي، فلسفة الجمال، دار النهضة للطباعة والنشر، بيروت، (د.ط)، 1987م، ص 162.

نستشف من خلال ذلك أنه جاء بمعنى النغمة وتكرار الوحدة الموسيقية التي تتشكل من خلال ذلك النقر على الطبول وحركات الرقص" يوري لوتمان" يرى بأن (الإيقاع أساس البنية الشعرية) [1] و من ثم يمكن القول بأن الايقاع يعد العنصر الثالث الذي يكتمل به البناء الفني والشعري إذ هو الموسيقى التي تعتبر من أبرز العناصر وأهمها، وبالتالي فإن الإيقاع ما هو إلا (تجانس صوتي من خلال اختيار دقيق للألفاظ، يؤدي الى تجسيد المعنى مبطنا بالوقع المريح للأذن، مما يؤكد إحساسا بالرضا فيخلق التجاوب، فالمعنى الموقع ألصق بالنفس من المعنى المعرى من التوقيع ومن ثم يكون الجمال)[2] .

وهذا يعني أن وظيفة الإيقاع قائمة على الجمال والتأثر الدلالي فيتحدد ذلك بتلك الحركة المقسمة إلى وحدات صوتية ولغوية بطريقة متكررة ولم تكن وليدة الساعة بل تعود إلى الفطرة التي جبل عليها الإنسان.

وفي ذلك بقول العلامة "ابن خلدون": (ولما كان أنسب الأشياء إلى الإنسان، وأقربها إلى أن يدرك الكمال ... هو شكله الإنساني، ... في تخاطيطه وأصواته... التي هي أقرب إلى فطرته، فيلهج كل إنسان بالحسن من المرئي أو بالمسموع بمقتضى الفطرة والحسن في المسموع أن تكون الأصوات متناسبة لا متنافرة) [3]، فالتنافر يعتبر وصمة عيب ينبغي تفاديه، والنزوع إلى كل لفظ رقيق عذب سلس يكون (خفيفا على اللسان لذيذا في السمع)[4] ، وهو ما حدا بالشعراء منذ العصر الجاهلي إلى الاهتمام بـ (الشكل الموسيقي و الايمان بحريته في انبثاقه عن الخوالج و الأفكار)[5] ، إذ أن الايقاع هو (قوة الشعر الأساسية و هو طاقته و هو غير قابل للتفسير)[6]

---

[1] يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، نقلا عن صبيرة ملاوي، بنية الإيقاع، قراءة شعر عبد الصبور، دار هومة، – الجزائر– (د.ط)، 2009 م، ص 9.

[2] منير سلطان ،الايقاع في شعر شوقي الغناء ،الجملة و الخصائص ،منشأة المعارف ،الاسكندرية ،ط 1 ،2000 ، ص 17.

[3] مقدمة ابن خلدون، ص 425.

[4] ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان –. ط1، 1982 م، ص 199.

[5] محمد حسن عبد الله ،الصورة و البناء الشعري ،دار المعارف – مصر – (د.ط) ،(د.ت) ، ص 185-186.

[6] غيورغي غاتشوف ، الوعي و الفن ، تر : نوفل نيوف ،مطابع السياسة ، (د.ط) ، 1990 ،ص 288.

وتأسيسا على ما تقدم يتضح لنا أن جل الدراسات القديمة والحديثة تتفق على أن الإيقاع مقوم أساسي للجمال الشعري بحيث (لا شعر بلا موسيقى بل إن الشعر موسيقى ذات أفكار) [1] ، إذ يمنحه قدرته على التأثير والفعالية وينطوي على قيمة فنية علاوة* على سعته حيث يضم مجموعة من العناصر الشكلية متناسقة والمترابطة في ما بينها ومنها الموسيقى، الوزن، القافية... وهو ما نتناوله بالتحليل في البنية الإيقاعية.

ثالثا/المستوى الصوتي:

إن دراسة البنية الإيقاعية لأي قصيدة تعني دراسة موسيقاها بنوعيها الداخلية والخارجية، وكل ما من شأنه أن يحدث نغما في الأذن، وطربا في النفس، وأول ما نتطرق إليه من خلال المستوى الصوتي هو: الموسيقى الخارجية، والتي تعد من أهم السمات التي تميز الشعر العربي، والذي يقوم على أساسها وتتمثل في الوزن والقافية. بل(هي موسيقى العروض أي البحور المعروفة التي تضبط بالعروض) [2] إذ إن الوزن والقافية عنصران أساسيان في القصيدة العربية.

(بل هما عصب الشكل الشعري، هما الصفة الخاصة التي قلنا أنه لا بد من توافرها حتى يكون الكلام المشكل أمامنا شعرا، وليس مجرد كلام ... فالشعر كائنا ما كان مذهبنا الجمالي لا بد أن يتوفر على الوزن والقافية) [3] وهكذا يتبين لنا أن الوزن والقافية ركنان أساسيان للشعر، فلا يسمى الكلام الذي يخلو منهما شعرا، فالوزن (أعظم أركان حد الشعر أولاها به خصوصية وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة)[4] ، وله (إيقاع يطرب

[1] محمد محمود بندق، الذاتية في العروض والقافية، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ص 5.

[2] شوقي ضيف ،الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف – مصر– ط11، (د.ت) ، ص 79.

[3] إسماعيل عز الدين، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، القاهرة ، ط 3، 1966م، ص 65.

[4] ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر، ج 1، ص134.

*العلاوة من كل شيء مازاد عليه .

الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه)[1] ، كما أنه (الفارق بين الشعر والنثر، وبدونه تنحط لغة الشعر ويهبط مستواها بشكل تدريجي إلى ما ليس لغة شعر) [2] وقد اتفق الباحثون على إثبات الوزن للشعر، والشعر يعتمد اعتمادا كليا على الألفاظ والتراكيب وهي بذاتها تستخدم في النثر لكنه (ينتشلها من تشتتها في النثر، ومن تبعثر طاقاتها الصوتية ليكسبها بالوزن نظاما من اللانظام، وإيقاعا من الفوضى اللفظية) [3] ، فتتحول تلك الكلمات العادية إلى قصائد منتظمة ذات إيقاع يستميل إليه القلوب والألباب، فالشعر الموزون (يثير فينا انتباها عجيبا وذلك لما فيه من توقع لمقاطع خاصة تنسجم مع ما نسمع لتتكون منها جميعا تلك السلسلة المتصلة الحلقات التي لاتنبو إحدى حلقاتها عن مقاييس الأخرى) [4] ؛لأن الإيقاع الذي يهتم الشاعر بنظمه في أبياته لا (يتحقق من لفظة مفردة، وإنما يتحقق من تداخل الكلمات متراصة صوتا وإحساسا، يبعها إيقاع منتظم من خلال الوزن والقافية والإيقاع الداخلي الناتج من انسجام الألفاظ والمعاني وتآلفها مع الحروف)[5] ، وينجم عن انسجام الألفاظ والمعاني وتآلفها مع الحروف جرسا موسيقيا ذا نغمة عذبة يحدثها الوزن.

1/الوزن وتشكيلاته: هو المعيار الذي يميز بين الجنس الشعري والنثري وأحد مظاهر الإيقاع وجزء من قاعدته العامة وهو بذلك (نقطة ارتكاز واضحة لتلك الحركة الواسعة الخفية ومظهر فني من مظاهر تجليها وتجسدها) [6] .

---

[1] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 21.

[2] لاسل آبركرومبي، قواعد النقد الأدبي، ترجمة وتحقيق :محمد عوض محمد، دار الشؤون الثقافية العامة– العراق– ط2،1986م، ص 44.

[3] رجاء عيد، القول الشعري، منظورات معاصرة، ص 28.

[4] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 11.

[5] شوقي ضيف، في النقد الأدبي، ص 99.

[6] علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان – الأردن – ط 1،2006 ،ص 34. 34.

كما أنه أساس متين في البنية الإيقاعية للشعر، وأخص ميزاته وأبينها في أسلوبه وعليه فليس غريبا أن يحظى بمكانة مرموقة من قبل الباحثين في مجال الشعر فهو (السمة الأولى التي تميز الشعر من النثر) [1] ، كما أنه ليس (زائدا، وليس مجرد شكل خارجي يمكن الاستغناء عنه بل هو ضرورة أكيدة لها ارتباطها العميق بالتكوين والسلوك البشريين) [2].

ويوعز "النويهي" هذه الأهمية بالنسبة للوزن لارتباطه بالتعبيرعن العاطفة التي تكون نغمة إنشادها متغيرة وفق للحالة النفسية، وهوبذلك يلتقي مع "إبراهيم أنيس" الذي يرى أن حالة الشاعر النفسية في الفرح ليست هي نفسها في الحزن حيث يقول: (فهي عند الفرح والسرور سريعة متلهفة مرتفعة وفي اليأس بطيئة) [3]، أي أن لكل نص شعري إيقاعا خاصا ينبع من الحالة النفسية التي تكتنف النص الشعرية هذا من جهة، ومن جهة أخرى يختلف عنه إذ يرى أن العاطفة المتدفقة المنسابة لاتكفي وحدها بل تتطلب لغة موزونة، بحيث أن الكلام مهما أوتي من المقومات لايعد شعرا إلا إذا توافر فيه الوزن وفي ذلك يقول:(فليس الشعر أوزانه المختلفة، وأنظمة إيقاعيه، المتعددة، سوى محاكاة لهذا الاهتزاز الجسمي والتموج الصوتي اللذين يأخذاننا ونحن نعاني الانفعالات القوية، فالوزن الشعري يتردد فيه اللسان بين إسراع وإبطاء، وضغط وارتخاء وحدة ولين، ويتردد فيه الصوت، إن أحسنا قراءة الشعر– بين انطلاق وانحباس، ورقة واكتظاظ– وعلو وهبوط، وهذه التموجات الصوتية تحكي حكاية قرينة ارتعاد الجسم وتراوح الصوت في الأزمة العاطفية الشديدة) [4] وتلك الذبذبات الصوتية التي تنبثق عن اللسان فهي أشبه بـ (نبضات القلب من الجسم، يتغير إيقاعها وفقا للحالة النفسية التي تتأثر بها) [5].

1محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، معهد الدراسات العربية العالمية، (د.ط) ،1994م، ص 30.

2 نفسه، ص 38.

3 إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، ص 173.

4 محمد النويهي، قضية الشعر الجديد ، ص 31–32 .

5 الحلوة مصطفى محمود، موسيقى الشعر، إربد– الأردن– 1995 م، ص 45.

تمكن الشاعر من السيطرة على عاطفته الثائرة والمتوترة، وبذلك تكون الوظيفة المنشودة من الوزن والإيقاع قد حققت تأثيرا (عقليا وجماليا ونفسيا ممتعا، فيبعث السرور في النفس، وينقل الفكرة إلى العقل، ويزين الشعر، ويخلق جوا من حالة التأمل الخيالي، فيسهل على المرء أن يحس بمعاني الشعر، وكأنها تتحرك أمام ناظريه في جو من الجلال الشعري) [1]، ذلك الجلال الشعري هو مسعى البحث الذي يحاول تلمسه من خلال شعر ابن حمديس، وهو بلا شك سيبعث السرور في نفس القارئ وتجعله يستمتع في رحاب قصائده التي تحمل بين ثناياها عبق الأندلس" الوطن السليب" من خلال تلك الأوزان الشعرية التي استخدمها في نظمه، حيث استعمل تسعة أبحر (09) من البحور الخليلية، متنقلا بين جنباتها، محافظا على توزيعها الذي يكاد يشمل أغلب الدوائر الشعرية، وكأن الشاعر يختار من كل دائرة بحرا من أشهر بحورها ولكن بنسب– متفاوتة – فالطويل والبسيط من دائرة المختلف* والوافر والكامل من دائرة المؤتلف** والخفيف والسريع من دائرة المشتبه*** ،أو دائرة السريع،الرمل من دائرة المجتلب****، والمتقارب والمتدارك من دائرة المتفق*****[2].وكأني بالشاعر يقطف من كل روض "نيلوفر" وهوما نشعر به كلما تجولنا بأبصارنا في ردحة ذلك للشعر،

---

[1] عبد القادر أبو شريفة، مدخل إلى تحليل النص، ص 82.

[2] إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية، ص 233.

* سميت بذلك لاختلاف أجزائها بين خماسية (فعولن) و(فاعلن) وبين سباعية (مفاعلين) و(مستفعلن) وتضم ثلاثة بحور: الطويل والمديد وبحرين مهملين المستطيل والوسيط الممتد أو الوسيم) نقلا عن إميل بديع يعقوب / المفصل في العروض والقافية ص 335.

** وسميت بذلك لائتلاف جميع أجزائها فهي كلها سباعية (مفاعلتن)، (متفاعلن) وتشتمل على بحرين هما الوافر، والكامل.

*** سميت بذلك لاشتباه أجزائها ،وتضم هذه الدائرة ستة بحور مستعملة وهي(السريع والمنسرح والخفيف والمضارع والمقتضب والمجتث، وثلاثة أبحر مهملة مهي: المتئد(القريب والمنسرد والمطرد) نقلا عن: خضر أبو العينين، أساسيات علم العروض والقافية، ص46.

**** وسميت بهذا الاسم لأن جميع أجزائها اجتلبت من دائرة المختلف (الكامل). وبحور هذه الدائرة:(الرمل والهزج والرجز)، نقلا عن: خضر أبو العينين، أساسيات علم العروض والقافية ص 36.

***** وسميت بهذا الاسم لاتفاق أجزائها فكل هذه الاجزاء خماسية (فعولن)، (فاعلن) وتشتمل على بحرين هما المتقارب والمتدارك (المحدث) ، نقلا عن إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية، ص 233 .

فلن نقرأ إلا الشيء عينه، ولن نرى إلا صورة واحدة تتكرر هنا وهناك لما فيها من رسوم وألوان وظلال والتي كأنها حملها على عواتق كل البحور بما فيها من زحافات وعلل تمثل تلك الظلال والألوان متأثرة بموجات الغناء التي أنبثت في أرجاء بلاد الأندلس، وهو ما تقف عليه من خلال هذه الدراسة الإحصائية لتلك البحور التي يتضمنها الجدول التالي لتوضيح ، من خلال الجدول التالي الذي يوضح عدد القصائد في كل بحر ونسبها، وعدد الأبيات في كل واحد منها، وهي بلا شك قد استرعى انتباه المتلقي نتيجة للعدد الهائل من القصائد، وما تضمه من أبيات، على الرغم من دورانه في غرض واحد ألا وهو المدح، ومع ذلك نجد فواتح القصائد مختلفة في أشكالها، ومتنوعة في صورها، ومن بين هذه المقدمات: مقدمة وصف الخمر.

إذ يعد ابن حمديس من أكثر الشعراء، إلماما بذكر الخمر ومجالس اللهو، ولعل ذلك من دواعي (تلك البيئة المعبقة برائحة الخمر المحتفية بها، أي احتفاء، أن تكثر مجالس اللهو والشراب. وأن تنتشر انتشارا واسعا ... وكان الشعراء يشاركون في هذه المجالس ويخوضون فيما يخوض فيه القوم من لهو ومتعة) [1]

ونظرا لتشبثهم بها جعلوها فواتح لقصائدهم- كما مر بنا- والتي قد تستغرق عدة أبيات كما هو ملاحظ في شعر ابن حمديس بالإضافة إلى التعبير عن الحنين إلى الوطن، و ينفرد هو بذلك ولا سيما وأنه بعيد عن موطنه السليب، والذى يستحضره في كل وقت وحين، وحتى في مدحه، بل وحتى في أحضان الطبيعة الفاتنة التي يأسر جمالها كل من كان موجودا بها، فحنينه لا يستأذنه الحديث عن وطنه ولذلك قد توجد العذر للشاعر؛ بأن شعره المدحي لم يكن في غرض المدح الخاص.

وبعد هذه الجولة السريعة في رحاب المدح والذي هو بيت القصيد وموضوع بحثنا من خلاله تنطلق الدراسة وتتفرع كما لاحظنا – وتمتد لتشمل مدى استخدام البحور الخليلية في

[1] فوزي عيسى، الشعر العربي في صقلية، ص 175.

تضاعيف قصائده – أي المدح – وهو ما نحاول استجلاءه من خلال هذا الجدول الإحصائي والذي توزعت فيه حسب دورانها فيه، وكذلك بحسب عدد القصائد في كل بحر، ونسبها وعدد الأبيات في كل قصيدة.

جدول يوضح عدد القصائد والأبيات في كل بحر ونسبها:

رقم	الوزن الشعري	حالته	عدد القصائد	عدد الأبيات	النسبة المئوية
1	الطويل	تام	17	753	%27.41
2	الكامل	//	16	658	%25.80
3	البسيط	//	10	394	%16.12
4	الرمل	//	07	308	%11.29
5	السريع	//	03	234	%4.83
6	المتدارك	//	03	179	%4.83
7	الخفيف	//	03	170	%4.91
8	الوافر	//	02	107	%3.22
9	المتقارب	//	01	55	%1.61
المجمـــــــــــوع		//	62	2858	%100

و من خلاله تكشف هذه الدراسة الإحصائية على الهيمنة المطلقة للبحر الطويل في الشعر القديم بما في ذلك – شعر ابن حمديس – وبقي يحتل الصدارة، متربعا على عرش البحور إذ (ليس بين بحور الشعر ما يضارع البحر الطويل في نسبة شيوعه، فقد جاء ما يقارب من ثلث الشعر العربي القديم من هذا الوزن)[1] ، وهو ما نجده كذلك في مدحيات ابن حمديس، حيث بلغ عدد قصائد الطويل (17) قصيدة أي بنسبة (27.41%) من مجموع القصائد المدحية، يتقاسمها مع البحر الكامل مع فارق بسيط في عدد الأبيات، ثم يليها

[1] ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 57.

البحر البسيط والذي جاء في المرتبة الثالثة من حيث عدد القصائد والتي بلغ عددها (10) قصائد.

وهكذا حافظت هذه البحور على مكانتها الرفيعة بين بحور الشعر العربي بينما قلت نسبة ظهور بحر الرمل، عن البحور الأخرى، وجاءت بعده بحور أخرى ضئيلة النسبة والمتمثلة في السريع، والمتدارك، والخفيف، التي تساوت في نسبها والمتمثلة في (4.91%) مع فارق بسيط في عدد الأبيات بينما يتقدم البحر الوافر بنسبة (3.22) مزحزحا البحر المتقارب إلى المرتبة الأخيرة بنسبة (1.63%) وهي نسبة ضئيلة بشكل لافت، وبذلك لم يتحرر ابن حمديس من قيود الأوزان الخليلية، بل ظل ملتزما بقيودها وشروطها، والأدل على ذلك اتجاه الشاعر إلى استعمال الأوزان الطويلة، والإيقاعات، رغم خروجه على بعض قواعد العروض مثل نظمه من وزن "الأخفش" المسمى بالمتدارك على أن اللافت للنظر أكثر، وفرة دوران الشاعر في بحري الطويل والكامل حيث احتلا مكانة متقدمة عن غيرهما من البحور الشعرية مسجلا بذلك ارتفاعا ملحوظا حيث أحرزا على المرتبة الأولى، ثم يتواصل الترتيب التنازلي ليصل إلى نسبة (1.61) في البحر المتقارب – كما مر بنا – غير أن هذا التنوع لا يرقى إلى درجة استعمال البحور جميعا، فهناك بحور ليس لها نصيب من القصائد، ولعل تبني الشاعر لبحور تلك المجموعة الأولى لكونها (أطول بحور الشعر العربي وأعظمها أبهة وجلالة). [1]

وهذا التوزيع الوزني إذا – جاز التعبير– يحيلنا إلى ما ذكر "إبراهيم أنيس" فيما يتعلق بموسيقى الشعر العربي حيث قال:(فإذا قورنت هذه النسب ببعضها البعض، استطعنا الحكم بسهولة على أن بحر الطويل قد نظم منه ما يقرب من ثلث الشعر، وأنه الوزن الذي كان القدماء يؤثرونه على غيره، ويتخذونه ميزانا لأشعارهم، ولا سيما في الأغراض الجدية الجليلة الشأن، وهو لكثرة مقاطعة، يتناسب وجلال مواقف المفاخرة والمفاجأة والمناظرة:

[1] الطاهر التهامي، كيف تعتبر الشابي مجددا، الدار التونسية للنشر والتوزيع، (د.ط)، 1979م، ص 48.

لذلك عني بها الجاهليون عناية كبيرة، وظل الشعراء يعنون بها في عصور الإسلام الأولى، ثم نرى كلا من الكامل والبسيط يحتلان المرتبة الثانية في نسبة الشيوع، وربما جاء بعدهما كل من الوافر والخفيف، وتلك هي اللبحور الخمسة التي ظلت في كل العصور موفورة الحظ يطرقها كل الشعراء ويكثرون النظم منها، وتألفها آذان الناس في بيئتة اللغة العربية ،اما المتقارب والرمل والسريع فتلك بحور تذبذبت بين القلة والكثرة يألفها شاعر ويكاد يهملها آخ، (وقد حافظت في شعر ما يسمى بعصور الاحتجاج على نسب متقاربة لا تسمح بأن يفضل أحدهما على الآخر، ويمكننا أن نعدها من الأوزان العربية المألوفة التي كانت الآذان تستريح إليها) [1] وبالمقارنة بين هذا الترتيب وترتيب البحور في مدحيات ابن حمديس يتضح لنا أنها تكاد تكون متطابقة باستثناء بحر الرمل الذي تمرد على توزيع "إبراهيم أنيس" فيما يتعلق بتراتبية البحور، واحتل المرتبة الثالثة وبنسبة (11.29%).

ونخلص في النهاية بالإقرار بالتصنيف الوزني الذي سلكه ابن حمديس وذلك بحسب (طبيعة تركيب وحدة الإيقاع فيها إلى نمطين أساسيين وهما: النمط البسيط وما يضمه من بحور وسيقتصر البحث على البحور التي طرقها ابن حمديس في مدحياته، فضلا عن النمط المركب بقسميه: الأول والثاني وفقا للآتي:

1/ النمط البسيط: وهو الذي تتألف وحدة إيقاعه من تفعيلة واحدة تتكرر على امتداد البيت، والقصيدة ويضم هذا النمط سبعة أوزان أو بحور وهي:

أ-الكامل: ووحدة إيقاعه **(متفاعلن)** وصيغته الأساسية تتألف من ترديدها ست مرات.

ب- الوافر: ووحدة إيقاعه **(مفاعلتن)** وصيغته الأساسية مكونة من ترددها ست مرات.

ج- المتقارب: ووحدة إيقاعه **(فعولن)** ويتألف البيت من ترددها ثماني مرات.

د- المتدارك: ووحدة إيقاعه**(فاعلن)** ويتالف البيت من ترددها ثماني مرات.

2/ النمط المركب:

[1] ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 191-192.

وهو الذي تتكون وحدة إيقاعه من أكثر من تفعيلة، وينقسم إلى قسمين حسب طبيعة وتركيب وحدة الإيقاع .

1- القسم الأول: وهو الذي تتألف وحدة الإيقاع فيه من تفعيلتين اثنتين،

كالطويل والبسيط نبحيث إن:

أ- الطويل: ووحدة الإيقاع فيه: **(فعولن)** و**(مفاعيلن)** ويتألف البيت من ترددهما أربع مرات.

ب- البسيط ووحدة إيقاعه: **(مستفعلن)** و**(فاعلن)** وتتألف البيت من ترددهما أربع مرات.

2- القسم الثاني: وتتألف وحدة إيقاعه من ثلاث تفعيلات ،أو بعبارة أخرى من تفعيلتين واحدة منهما مكررة، كالخفيف؛ إذ إن: الخفيف ووحدة إيقاعه **(متفعلن، مستفعلن، فاعلن، وتتألف البيت من ترددها مرتين)** [1]

هذه هي الصيغ الأساسية للبحور التسعة بتمطها البسيط الذي تولد عنه الإيقاع من تكرار تفعيلة واحدة عددا معينا من المرات في كل بيت، ونمط مركب بقسميه حيث التزم فيهما الشاعر بالصيغة التي اختارها ولم يحد عنها، مما يدل بعد هذا الاستعراض الوجيز والسريع لطبيعة(بناء الشكل الموسيقي للقصيدة الموروثة مدى ما في هذا الشكل من صرامة ودقة)[2]

وبمعاودة النظر في الجدول السابق يلاحظ التفوق العددي للبحور المركبة على البحور الصافية؛ إذ استخدم من الأولى ستة بحور، في حين استخدم ثلاثة بحور من البحور الصافية، ومن الملاحظ أن البعد الكمي للأبيات يكشف عن مفارقة كبيرة بين أبيات البحور المركبة وأبيات البحور الصافية وذلك على النحو التالي:

نوع البحر	مرات استخدامه	عدد القصائد	عدد الأبيات	حالة البحر
البحور المركبة	6	48	196	تام
البحور الصافية	3	20	92	

[1] علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتصدير، القاهرة، ط1 ،1324هـ- 2002م، ص 161-

[2] نفسه، ص 164.

يلاحظ على النسب الإحصائية الموضحة في هذا الجدول ما يلي:

ـ جاءت مرات استخدام البحور المركبة ست مرات بنسبة: 16.66%. في حين كانت مرات استخدام البحور الصافية ثلاث مرات وذلك بنسبة 6.94%.

كما جاءت عدد أبيات البحور الصافية أقل بكثير من نظيرتها في البحور المركبة، وإذا ماوزعت نسبة الأبيات على مرات الاستخدام تبين طول نفس الشاعر في أبيات البحور المركبة، وقصره في أبيات البحور الصافية، وذلك تأكيد على أن البحور المزدوجة التفعيلة من شأنها أن تزيد من مساحة تعامل الشاعر واللغة، إلا أن استعماله للبحور سواء المركبة أو الصافية اقتصرت فقط على البحور المزدوجة، ومع ذلك فإن البحور المركبة جاءت بكثرة وذلك ما يتواءم ونسبة شيوع بحر كالطويل في الجاهلية وماتلاها، بالإضافة إلى أن البحور المركبة تقوم على فكرة تنويع الإيقاع الناجم عن اختلاف التفعيلة المكررة، بخلاف البحور الصافية التي تقوم على تكرار كتلة صوتية واحدة ست مرات أو ثماني مرات، على مدار البيت الواحد.

صحيح أن البحور المركبة تقوم على تكرار كتلة وزنية مكونة من صورتين مختلفتين، إلا أن نسبة التكرار فيها أقل من نظيرتها في البحور الصافية ولذلك اعتبر "حازم القرطاجني" الأوزان المركبة أكمل الأوزان قائلا: (وما كان متشافع أجزاء الشطر، من غير أن يكون متماثلا جميعها فهو أكمل الأوزان مناسبة)[1]، بالإضافة إلى شيوع بعض الأغراض الشعرية في بعض الحقب الزمنية، واختفاؤها في البعض الآخر، بحيث أن (لكل زمان موضوعاته، التي يستطيع الشاعر أن يحوز الإعجاب، ويستميل ممدوحه للعطاء أو نيل الحظوة عنده)[2] وكانت هذه الموضوعات تدور في فلك المدح بالدرجة الأولى، لتوفر عوامل كثيرة ساعدت على ازدهاره، وتوسيع ميدانه فمن ذلك (تشجيع الأمراء الصقليين للشعراء

[1] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص267.

[2] عبد العزيز عتيق، الأدب العربي في الأندلس ، ص60.

ومنحهم الصلات والعطايا، وإغداق الأموال عليهم، حتى أن "ثقة الدولة" رفض أن يسمح للشاعر "محمد بن عبدون السوسي" بالرجوع إلى وطنه القيروان بعد أن أعجب بمدائحه فيه)[1]، ولا غرابة في هذا، فقد كان هؤلاء الأمراء (في حاجة إلى تقوية وتثبيت مراكزهم بنشر عبارات المدح والثناء وآيات التعظيم والتفخيم التي كانت تذاع بواسطة من كان يفد عليهم من الشعراء)[2]، هذه أهم النتائج المتسخلصة من الجدول السابق المتعلق بنتاج الشاعر سواء أكانت هذه البحور مركبة أم صافية، والتي تدور في فلك المدح الذي هو بيت القصيد وموضوع بحثنا، ومدار ما نظم فيه من قصائد على مختلف البحور والتي أسقطت ما كان شائعا لدى بعض النقاد بصلاحية وزن من الأوزان لغرض دون آخر، مما يعني أن الشاعر لم يكترث بقضية ارتباط الوزن بغرض ما لأن؛ الدفقة الشعورية التي يشعر بها الشعراء لا تنتظر منهم أن يتوقفوا لاختيار بحر من البحور ليتناسب مع المعاني التي يريد التعبير عنها؛ (لأن الشعر يصنع نفسه بنفسه بعد أن ينضج موضوع القصيدة وتختمر تجربتها) [3] .

و عليه يفضي بنا ما كشف عنه الجدول السابق إلى ملاحظات رئيسية مفادها تلك البحور الخليلية التي طرقها الشاعر في مدحياته، لعل أهمها:

1- تنوع البحور في مدحياته: غير أن هذا التنوع يكشف عن (إهماله لبعض البحور والمتمثلة في: المديد، والهزج، والرجز، المنسرح، المقتضب، المجتث، والمضارع، وهذه البحور التي تمثل الفئة الأولى تشترك في صفات عديدة أهمها: ما أجمع عليه الدارسون القدامى قلة ذيوعها النسبية في الشعر الجاهلي، وقد علل ذلك بأن أغلب هذه الأوزان قد أصبح من قبيل الفولكلور، بحيث ارتبطت أشعار هذه الفئة بأغراض شعبية من قبيل الحداء، وترقيص الأطفال، والاحتفالات، وغيرها من أمور الحياة الاجتماعية اليومية، ولذلك

[1] فوزي عيسى، الشعر العربي في صقلية في القرن الخامس الهجري، نقلا عن كتاب الأريب 48/1 .

[2] نفسه، نقلا عن رحلة الأندلس ، محمد لبيب البتنوني، ص114 .

[3] يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، دار الأندلس ، بيروت، ط2، 1983م، ص161.

لم يحفل الرواة الا بالقليل الأهم منها...،أما الفئة الثانية التي تضم الوافر والكامل والبسيط والطويل فقد امتازت بتعقد نظامها الإيقاعي نسبيا وطولها، لذلك عرفت ذيوعا كبيرا في الشعر الجاهلي حتى جاء أغلبه عليها) [1]، وعلى هذا الأساس يمكن تقسيم البحور المستعملة إلى قسمين بحور مركزية: وهي البحور المهيمنة من حيث الاستعمال وقد سبقت الإشارة اليها.

وبحور هامشية: وهي أكبر عددا من البحور المركزية.

2- القافية المطلقة ذات الروي المفتوح فقد شكلت حضورا مكثفا جاوزت نسبة النصف تقريبا ثم تلتها القافية المفيدة بنسبة (19,69) أما بالنسبة لذات الراوي المضموم فهي قليلة، والنسبة المئوية للقافية المطلقة (80,30) وذلك بصفة عامة.

3 – إن النصوص الشعرية توحي بالكم الهائل من التجارب الإنسانية المفعمة بالألم وقد أشار إليها الشاعر في إحدى قصائده قائلا: [2]

فيا رب أن البين أضحت صروفه *** علي ومالي من معين فكن معي
على قرب عذالي وبعد حبائبي *** وأمواه أجفاني ونيران أضلعي

2: القافية وحروفها

تعتبر القافية من أهم العوامل في صناعة الموسيقى في الشعر؛ إذ لا يمكن أن يستقيم لها بناء – أي القصيدة- بمعزل عنها، حيث تعمل القافية (على إيجاد الانتظام الخارجي لنهاية الأبيات، والذي يولد الموسيقى التي يشعر بها المتلقي، حيث يكون هذا النظام عاملا مهما من عوامل التأثير الجمالي في النص) [3] .

[1] هلال الجهاد، جماليات الشعر العربي، دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي ، بيت النهضة، بيروت – لبنان – ط1، 2007 م، ص110.

[2] ديوان ابن حمديس، ص304.

[3] عزالدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص 81.

ولقد عرف العرب منذ الجاهلية القافية بالفطرة، وساروا على منوالها بالسليقة، ويرجع العقاد ذلك إلى (فن الحداء الذي هو غناء مفرد موقع على نغمة ثابتة وهي حركة الجمل، ولا بد للغناء المفرد من القافية، هي التي تنبه السامع إلى المقاطع والنهايات) [1]

إلا أن تلك المعرفة كانت مقتصرة على (أواخر الأبيات فقط، وقد احتفلوا بها احتفالا كبيرا وعملوا على دراستها، وتسمية كل حركة أو صوت ساكن فيها وتحدثوا عن لوازمها، وعن عددها، وعن اللين الذي يلحقها كما تحدثوا عن عيوبها...)[2].

وقبل الاسترسال في دراستها وتحليل مصطلحاتها، يجدر بنا- بادئ ذي بدء- أن نعرفها لغة واصطلاحا.

أ/ القافية لغة: تتحدد القافية في لسان العرب لغة كالآتي:

قفاه قفوا وقفوا واقتفاه وتقفاه: تبعه. الليث: القفو مصدر قولك: قفا يقفوا قفوا وقفوا: وهو أن يتبع الشيء. قال الفراء: أكثر القراء يجعلونها قفوت. والقافية من الشعر: الذي يقفو البيت. وسميت قافية لأنها تقفو البيت، وفي الصحاح: لأن بعضها يتبع أثر بعض ... وقفيت الشعر تقفية أي جعلت له قافية...)[3].

وجاء في قاموس المعجم الوسيط:

(قفى): يقفي، قفيا: قفا، وقفا فلانا بأمر: آثره به. وــ الشعر: جعل له قافية، و ـ فلانا وبه: أتبعه إياه، ويقال: قفى على أثره بفلان. وفي التنزيل: (وقفينا على آثارهم بعيسى بن مريم). اقتفاه: تبعه. وــ للشيء: اختاره...)[4] . فإذا أردنا بالقافية دلالتها في القصيدة (فنعود إلى مصطلحات الشعر لنجد أن مصطلح القافية قد جاءنا في ثلاثة آراء متفقة في الاشتقاق

[1] عبد الهادي عبد الله عطية، ملامح التجديد في موسيقى الشعر العربي، بستان المعرفة للطبع والنشر والتوزيع – مصر- (د.ط) ،1422 هـ- 2002 م، ص 9.

[2] محمد عوني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، دراسات مقارنة، مكتبة الخانجي- مصر- (د.ت)، (د.ط)، ص9.

[3] ابن منظور، لسان العرب، ج 42 ،ص 3708 وما تلاها.

[4] المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، ص 752.

مفترقة في السبب .الرأي الأول: يرى أنها سميت قافية لأنها تتبع البيت. والرأي الثاني: يرى أنها سميت قافية لأنها تتبع أخواتها من القوافي، والرأي الثالث: يرى سبب التسمية في أن الشاعر يقفوها أي يتبعها)[1] ، على حين يرى ابن رشيق (أنها بمعنى مقفوة) [2] ،خرج بها إلى المجاز المرسل على ضرب اسم الفاعل وإرادة اسم المفعول، ويؤيد هذين الرأيين القافية في اللغة (هي مؤخرة العنق)[3] . وعلى ضوء ما تقدم من معان لغوية بنوعيها العامة والخاصة تفيد في مجملها بأنها تفيد المتابعة أو التتابع.

ب/تحديد القافية من الناحية الاصطلاحية:

اهتم العرب بالإطار الخارجي للقصيدة (الوزن والقافية) اهتماما كبيرا، مما يدل على سعة اطلاعهم في مفاصلها، جاعلينها من مسلمات هذا الإطار، ولعل هذه المعرفة الواسعة هي التي أدت إلى اختلاف العلماء في تعريفها وتحديد حروفها، ومن بين هؤلاء الخليل حيث قال:(هي من آخر البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن، وقال الأخفش: هي آخر كلمة في البيت أجمع، وإنما سميت قافية لأنها تقفوالكلام، أي تجيئ في آخره، ومنهم من يسمي البيت قافية، ومن يسمي القصيدة قافية، ومنهم من يجعل حرف الروي هو القافية والجيد المعروف من هذه الوجوه قول الخليل...)[4] . وأما "حازم القرطاجني" فيعرفها بقوله: (وجعلوا القافية بمنزلة تحصين منتهى الخباء والبيت من آخرهما وتحسينه من ظاهر وباطن ويمكن أن يقال: إنها جعلت بمنزلة ما يعالي به عمود البيت من شعبه الخباء الوسطى التي هي ملتقى أعالي كسور البيت وبها مناطها) [5]. وإذا كان "حازم القرطاجني" قد ربطها بالبيت الخباء، فإن" ابن طباطبا" جعلها لصيقة بالشعر، وشريكة الوزن في

[1] علي عبد الصاحب مهدي، ماهية النص الشعري، مجلة جامعة الشارقة، للعلوم الإنسانية والاجتماعية، مجلد 8، العدد3، أكتوبر 2011م، ص 114.

[2] ابن رشيق، العمدة، ج1، ص: 154.

[3] محمد عوني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، دراسات مقارنة، ص 19.

[4] الخطيب القزويني، كتاب الكافي في العروض والقوافي ، ص 149.

[5] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 251.

الاختصاص، إذ لا (يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية)[1]. ويبقى تعريف الخليل هو الأصح، وقد علق "ابن رشيق" في مؤلفه العمدة على هذا التعريف قائلا: (والقافية على هذا المذهب وهو الصحيح تكون مرة بعض كلمة ومرة كلمة ومرة كلمتين) [2] ، وليس "ابن رشيق" وحده من أقر سلامة مذهب الخليل، بل إن هناك من المحدثين من انتابته الدهشة من فطنة الخليل قائلا:(ولنا أن ندهش لأن الخليل حيث صاغ هذا التعريف المعقد ولم يلتفت إلى فكرة المقطع فلو التفت إليها لأصبح تعريف القافية عنده أنها المقطع الشديد الطول في آخر البيت) [3] ؛ لأن المقاطع في عرفهم هي(المقاطع الصوتية التي تكون في أواخر أبيات القصيدة، أي المقاطع التي يلزم تكرار نوعها في كل بيت)[4] ، كما عرفت كذلك بأنها تاج الإيقاع الشعري على حد تعبير"أحمد الكشك" بقوله: (إن القافية هي تاج الإيقاع الشعري وهي لا تقف من هذا الإيقاع الحلية بل هي جزء لا ينفصم منه، إذ تمثل قضاياها جزء من بنية الوزن الكامل تفسر من خلاله وتفسره، وهما وجهان لعملة واحدة) [5] ، وهي في عرف البعض بمثابة (الفاصلة الموسيقية التي تتنامى فيها قوة الإيقاع، وقوة التأثير)[6] ، وهذا الترجيع الصوتي المتكررله صلة شديدة بغنائية اللغة العربية، مما يعني أن القافية تأخذ أهميتها الدلالية والإيقاعية من موقعها في آخر البيت أي أنها تمثل إيقاع النهايات، وبالتالي يعد(موقع نهايات السطور موقعا مركزيا تتجمع فيه مختلف العناصر الإيقاعية: المقاطع والنبر والتنغيم، وجرس الأصوات) [7]، وهو الأهم لارتباطه مباشرة بوظيفة القافية ودورها

[1] ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص 5.

[2] ابن رشيق القيرواني، العمدة ،ص 151.

[3] شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، ص 99.

[4] عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، ص 134.

[5] أحمد كشك، القافية تاج الإيقاع الشعري، دار غريب للنشر،القاهرة، (د.ط) ،2004م، ص 5.

[6] عبد القادر أبو شريفة، وحسن قزف، مدخل إلى تحليل الخطاب، ص 82.

[7] سيد البحراوي، في البحث عن لؤلؤة المستحيل،دار الفكر الجديد، بيروت،(د.ط)،(د.ت)، ص 89-90.

الأساس في تحقيق الإيقاع الشعري، إذ هي بمثابة مؤشرات سيتطرق إليها البحث بالدراسة والتحليل في ذات الوقت – بعد حين–.

وتأسيسا على ما تقدم يمكن القول بأن الوزن والقافية صنوان بل شريكان في الاختصاص بالشعر لأن(التمسك بهاتين الوحدتين والتزامهما من شأنه أن يقوي بناء القصيدة ويرتفع بموسيقاها) [1] ، لأن القافية (تصبح ترنيمة إيقاعية خارجية تضيف إلى الرصيد الوزني طاقة جديدة، وتعطيه نبرا وقوة جرس، يصب فيها الشاعر دفقة حتى إذا استعاد قوة نفسه، بدأ من جديد كمن يجري إلى شوط ممد، حتى إذا بلغه استراح قليلا لينطلق من جديد). [2]

فللقافية إذن قيمة كبرى بما تضفيه من نغم موسيقى على أبيات القصيدة والذي ينتج بالأساس عن تكرارها المنظم في نهاية كل بيت، ولا يكاد "إبراهيم أنيس" يخرج عن هذا المعنى حيث يقول: (ليست القافية إلا عدة أصوات تكون في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة ، وتكرارها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها ويستمتع بمثل التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة و بعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن)[3]. وبالتالي فإن القافية أصبحت (ظاهرة شعرية في الشعر العربي تصور المقطع الذي تنتهي به أبيات القصيدة، وتجمعها جميعا على نهاية متفقة، حيث يبقى وزن المقطع المقفى مرددا آخر كل بيت ليحفظ للنص وحدته الموسيقية أونغمته الأخيرة التي يلتزم بها في كل الأبيات) [4] ويعين(على إثراء الموسيقى، ويساعد على إظهار ما يختلج من وله...)[5] .

أما القافية المقيدة فكان استخدامها قليلا يقدر بـ (14) حرفا ساكنا وذلك مقارنة بالقافية المطلقة حيث لوحظ من خلال الدراسة وجود عدد من القصائد المدحية التي رويها مقيدا.

---

[1] عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية ، ص 22.

[2] عبد الرحمن الوجي، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد، دمشق، ط1، 1989 م، ص 71.

[3] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 244.

[4] أحمد الشايب، الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، ص 49.

[5] محمد أحمد دقالي، الحنين إلى الشعر الأندلسي، ص 533.

أما فيما يتعلق بالقوافي المطلقة فقد جاءت بكثرة – كما ذكرنا – في مدحياته، ومن خلال تتبع تلك القوافي وجدنا أن حرف الراء قد حاز على أكبر عدد من القصائد فضلا عن عدد الأبيات، (وحرف الراء من الحروف الجهورية ومن الحروف التي تساعد على النغم والترنم وإثراء موسيقى الشعر) [1] وسنحاول استجلاء عدد القصائد حسب كل حرف ونسبها وأعداد الأبيات ونسبها كذلك، وذلك من خلال الجدول الإحصائي التالي:

حرف الروي	عدد القصائد	التواتر العددي في الأبيات	نسبة تواتره
الراء	15	664	%23.43
الميم	13	583	%20.63
الدال	9	416	%14.28
اللام	7	354	%11.11
الباء	6	344	%9.52
النون	5	237	%7.93
الحاء	4	195	%6.34
القاف	2	74	%3.17
الفاء	1	52	%1.58
الكاف	1	10	%1.58
الياء	1	7	%1.58
المجموع	**64**	**2936**	**%101.15**

من خلال الجدول السابق نلاحظ أن حرف الروي **(الراء)** قد تصدر حروف الروي من ناحية التوظيف في شعره، حيث بلغ عدد القصائد التي كان حرف رويها راء (15) قصيدة ويأتي حرف **(الميم)** في المرتبة الثانية، ثم حرف **(الدال)** في المرتبة الثالثة ، ثم حرف **(اللام)** في المرتبة الرابعة، ويأتي في المرتبة الخامسة حرف **(الباء)**،ويليه حرف **(النون)** والذي يحتل المرتبة السادسة، ثم يتبعه حرف **(القاف)** في المرتبة السابعة أما الحروف **(الفاء**

[1] محمد أحمد دقالي، الحنين إلى الشعر الأندلسي، ص 533.

والكاف والياء) فقد كانت متفاوتة من حيث عدد الأبيات التي نسج عليها غرض المدح والتي جاءت في ذيل الترتيب التنازلي.

كما تصدر كذلك حرف **(الراء)** من حيث عدد الأبيات (664) بيتا، وحرف **(الراء)** يعده العروضيون من القوافي **الذلل**، و(القوافي الذلل هي: (الراء، والميم، واللام والذال، والنون والباء، الياء المتبوعة بألف الإطلاق، والعين والفاء والقاف والسين) [1] ، ولقد استعمل الشاعر أغلب هذه الحروف وبنسب متفاوتة وأهمل البعض منها كالسين، والياء، والذال، والعين.

وأما القوافي **النفر** فتتمثل في حروف (الصاد والضاد، والزاي، والطاء، والهاء، والواو الأصليتين[2]، ولم يوظف الشاعر من هذه الحروف اطلاقا ،ولعل ذلك راجع إلى رهافة حسه التي اقتضت أبعاد قافيته عن الحروف التي تحتاج إلى (جهد عضلي للنطق بها نظرا لثقل نطقها، ونفور الأذن منها في حالة تكررها، ورداءة الموسيقى الناتجة من هذا التكرار....) [3]

ج/ أجزاء القافية وحروفها، أو المصطلحات الخاصة بحروف القافية:

1/ الروي: تنتهي القافية في تشكيلتها (بحرف يتكرر يسمى بالروي وهو الصوت الذي يستلزم التكرار في نهاية وحدة المبنى (البيت) وإليه تنسب القصيدة فيقال عينية أبي ذؤيب، لامية المهلهل[4]

لكونه الحرف الأخير المتلفظ به(وهو ما يشكل العنصر الأساسي للقافية لأنه هو الذي ينهض بالثقل الأساسي لوحدتها الصوتية، حتى يؤخذ غالبا على أنه القافية) [1] أما إذا (زاد الشاعر شيئا آخر على حرف الروي فإنه يدخل في باب زيادات حرف الروي*)[2] .

---

[1] عبد الله المجدوب، المرشد الى فهم أشعار العرب، دار الفكر، بيروت، ط2 ،1970م. ج 1، ص 44.

[2] نفسه.

[3] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 43.

[4] عبد القادر عبد الجليل، هندسة المقاطع الصوتية، دار صنعاء للنشر- عمان- ط1، 1998م، ص 359.

ومن الجدير بالذكر أن (كل الحروف الهجائية بمختلف أنواعها على الرغم من سعتها تصلح أن تقع رويا، ولكنها تختلف في نسبة شيوعها، ووقوع (الراء رويا كثير شائع في الشعر العربي، في حين أن وقوع الطاء قليل بل نادر، ويمكن تقسيم حروف الهجاء التي تقع رويا إلى أقسام أربعة، حسب نسبة شيوعها في الشعر العربي:

أ/ حروف تجيئ رويا بكثرة وإن اختلفت نسبة شيوعها في أشعار العرب وهي: **الراء – اللام – الميم – النون – الباء، الدال – السين – العين.**

ب/ حروف متوسطة الشيوع: **القاف – الكاف – الهمزة – الهاء – الفاء – الياء – الجيم.**

ج/ حروف قليلة الشيوع: **الضاد – الطاء – الهاء – التاء – الصاد.**

د/ حروف نادرة في مجيئها رويا: **الذال – الغين – الخاء – الزاي – الظاء – الواو)** [3]

وبالمقارنة مع ما ذكره "خضر أبو العينين" في معرض حديثه عن حروف الهجاء ومدى إمكانية وقوعها رويا وبين ما جاء في مدحيات ابن حمديس يصل البحث إلى هذه الاستنتاجات التي تبين دلالات الروي في قصائده.

1- أن شاعرنا قد نأى بروي قوافيه عن تلك الحروف القليلة الشيوع والنادرة.

2-كما أننا نستشف مدى قدرة الشاعر على تحسس طاقات تلك الحروف وما توحي به.

3- تفنيد تلك الفرضية القائلة بصلاحية بعض الحروف الهجائية لأغراض دون أخرى والتي توصل إليها النقاد عند دراستهم الشعر العربي غير أن ذلك لا يعني عدم صحة تلك الافتراضات التي لم تنطلق بدورها من فراغ.

---

[1] كمال خير بك ، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ترجمة: لجنة من أصدقاء المؤلف، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان – ط2 ،1406هـ – 1986م ، ص 239.

[2] عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، ص 136.

* الروي: مأخوذ من الرواء الذي هو الحبل الذي يروي به البعير، أي يشد به المتاع عليه، ابن منظور، لسان العرب، ص348

[3] خضر أبو العينين، أساسيات علم العروض والقافية، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان– الأردن– ط1 ،2010م. ص 62-63.

2/الوصل:

أ/تعريفه لغة: مصدر (وصل)، يقال: وصلت الشيء وصلا وصلة. ووصل الشيء بالشيء يصله وصلا: إذا ربطه به، ومن وصل الشعر الأصلي بشعر آخر لتطويله وتزيينه.

فعند ملاحظة تلك المعاني اللغوية نجدها لا تخرج عن معنى الربط والتضام بعضها ببعض.

ب/تعريفه اصطلاحا:

هو (إعراب القافية وإطلاقها، وهو حرف مد ينشأ من إشباع حركة الروي المتحرك، أو هاء تلي حرف الروي، ويكون الوصول بأربعة أحرف هي: **الألف والواو والياءوالهاء** (سواكن يتبعن ما قبلهن) يعني حرف الروي فإذا كان مضموما كان ما بعده الواو، وإن كان مكسورا كان ما بعده الياء، وإذا كان مفتوحا كان مابعده الألف، والهاء ساكنة ومتحركة)[1].

وفي نفس السياق يقول عبد العزيز عتيق: (إشباع حركة الروي فيتولد من هذا الإشباع حرف مد، أو يكون بهاء بعد الروي) [2].

وعند استقرائنا لشعر ابن حمديس المدحي نجد أنه يشمل كل هذه المتحركات والسواكن على حد سواء، وقد جاءت هذه الزيادات على النحو الآتي: وفق الترتيب التنازلي:

1/ وصل الروي بالياء: وهو إشباع حركة الكسر في نهاية حرف الروي فينتج عنها حرف **الياء**، وهو أكثر أشكال الوصل انتشارا في مدحيات ابن حمديس حيث وردت (25) قصيدة أي بنسبة (38,09%) من مواضيع الوصل .

أماالقصائد هي:

/371/367/330/228/214/210/204/158/149/145/138/129/67/58/28

.499/494/484/475/467/467/456/435/394/391

[1] خضر أبو العينين، أساسيات علم العروض ، ص 64.

[2] عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية ، ص 136.

أ/ما وصله ياء:

ومنه قوله[1]: (الطويل)

تـــدرعت صـــبري جنـــة للنوائـــب *** فـإن لـم تسـالم يـا زمـان فحـارب

جاء هنا حرف الروي **(الباء)** موصولا **(بالياء)** نشأت من إشباع حركة الكسر على آخره (فحارب) ⟵(فحاربي) الباء روي والياء وصل.

ومنه قوله كذلك[2]: (الكامل)

وسـعادة لـو أنهـا جعلـت علـى *** هـرم لعـاد إلـى الشـباب الأول

حيث جاء حرف الروي **(اللام)** موصولا **(بالياء)**، نتيجة لإشباع حركة الكسر على آخره (الأول)⟵(ألأولي) اللام روي والياء وصل.

2/ ما وصله واو: (وهو إشباع حركة الضم على نهاية حرف الروي فينشأ من إشباعها حرف **(الواو)** وهو في ذيل الترتيب وبلغت قصائده (09 قصائد) أي بنسبة (17.28%) من مواضـع الوصـل، والقصـائد هـي: 463/258/252/249/244/240/236/194/102.

ومنه قوله[3]:

قـد أشـرب الله فـي قلبـي محبتـه *** فشب في مدحه طبعي وبي هرم

جاء حرف الروي **(الميم)** موصولا **(بالواو)**، نتيجة لإشباع حركة الضم على آخره (هرم) ⟵ (هرمو)، الميم روي والواو وصل.

ومثله قوله كذلك[4]: (البسيط)

والشبل فيه طباع الليث كامنة *** وإنما ينتضيها الناب والظفر

جاء على حرف الروي **(الراء)** موصولا بالواو والذي نجم عن إشباع حركة الضم على آخره، (الظفر) ⟵ الظفرو، فالراء روي والواو وصل.

---

[1] ديوان ابن حمديس، ص 28.

[2] نفسه، ص 384.

[3] نفسه، ص 467.

[4] نفسه، ص 250.

3/ ما وصله ألف: وهو إشباع حركة الفتح على نهاية حرف الروي فينشأ عنها حرف **(الألف)**، وهو في المرتبة الثالثة من مواضع الوصل، حيث جاءت في (14) قصيدة . أي بنسبة (22,22%) من مواضع الوصل ، أما القصائد فهي:

.509/470/452/386/384/375/339/336/317/232/211/170/163/50

ومنه قوله:[1] (الطويل)

علـــيم بأســـرار الزمـــان فراســـة *** كـأن لهـا عينـا تريـه بهـا العقبـى

جاء حرف الروي **(الباء)** موصولا بالألف المقصورة والذي نتج عنه إشباع حركة الفتح على آخره أي: الباء روي والألف المقصورة وصل.

ومثله أيضا بقوله:[2] (الطويل)

صفا لـي من ورد الشبيبة ما صفا *** وجـاد زمـاني بالأمـاني فأنصـفا

حيث جاء حرف الروي **(الفاء)** موصولا بالألف، نتيجة لإشباع حركة الفتح على آخره أي: ف(أنصفا) الفاء روي الألف وصل.

4/ ما وصله **هاء** ساكنة، وفيه تتصل **الهاء** الساكنة بحرف الروي، وقد جاء هذا النوع في قصيدتين اثنتين أي بنسبة (3,17%) من مواضع الوصل.

ومنه قوله[3]: (الطويل)

رزيـن حصـاة الحلـم شـهم مهـذب *** تـرى منـه بـدرا فـي السـرير وقسـوره*

قسوره ←— الراء روي والهاء وصل.

3/ الخروج:

[1] ديوان ابن حمديس ،ص 52 .

[2] نفسه ، ص 317.

[3] نفسه، ص 244.

(بفتح الخاء ويكون بإشباع هاء الوصل)، فينتج عن هذا الإشباع حرف مد مجانس لحركة هاء الوصل المتحركة (و يكون بثلاثة أحرف و هي : الألف و الياء و الواو السواكن يتبعن هاء الوصل)[1]، فينتج عن هذا الإشباع حرف مد مجانس لحركة هاء الوصل منه.

1/إشباع الفتحة في هاء الوصل، فينتج عنها حرف الألف(لم أعثر في مدحياته عن هذا النوع ولكن للتوضيح اعتمدت البيت التالي، وذلك في قوله: [2] (المتقارب)

قضت في الصبا النفس أو طارها *** وأبلغهـــا الشـــيب إنـــذارها

فالراء هنا الروي، والوصل (هاء) و(**الألف**) الناجم عن إشباع حرف المد الخروج.

2/ إشباع الكسرة في هاء الوصل فينتج عنها حرف الياء ومنه قوله:[3] (السريع)

وزاهـــد فـــي المـــال لا ينثنـــي *** فـــي قمـــم العليـــاء عـــن حرصـــه

(حرصه) ← (حرصهي) فالصاد (روي) والهاء (وصل) والياء (خروج).

3/ إشباع الضمة في هاء الوصل فينتج عنها حرف الواو وذلك في مثل قوله:[4] (الكامل)

لا تتهمنـــي فـــي الوفـــاء فـــإنني *** كتمـــت ســـرك والـــدموع تذيعـــه

(تذيعه) ←(تذيعهو) فالعين (روي) والهاء (وصل) والواو (خروج).

(هاء الوصل ساكنة فلا يكون لها خروج) [5] فلا أثر للخروج في مدحيات ابن حمديس بحيـــث إن القصـــيدتين الوحيـــدتين (ص 243) و (ص (367) ينتهيـــان بهـــاء ســـاكنة ومن ذلك قوله[6]: (الطويل)

رفعنـــا عقيـــرات القـــوافي بمدحـــه *** فـأطربن أسـماع العلـى فـي محافلـه

---

[1] حسني عبد الجليل يوسف ، موسيقى الشعر العربي (دراسة فنية و عروضية) الهيئة المصرية العامة للكتاب ، (د.ط) ، 1989 ، ج 1 ، ص 143 .

[2] ديوان ابن حمديس ، ص 180.

[3] نفسه ، ص 290.

[4] نفسه، ص 313.

[5] خضر أبو العينين، أساسيات علم العروض والقافية، ص 65.

[6] ديوان ابن حمديس، ص 371. *لم أعثر في مدحيات ابن حمديس على هاء الوصل المتحركة.

(محافله) ⟵ جاءت هنا **(هاء)** الوصل ساكنة وبالتالي فلا خروج لها إذ اللام روي والهاء وصل.*

4/ الردف:

هو (أحد حروف المد واللين (ياء، واو، ألف) يدخل قبل حرف الروي وحركة ما قبل الردف بالفتح، إذا كان الردف **ألفا**، وبالضم إذا كان الردف **واوا**، وبالكسر إذا كان الردف **ياء** مكسورا ما قبلها، وقد تجمع الياء والواو في شعر واحد، والألف لا يكون معها غيرها) [1]، أو بعبارة أدق فهو(ألف أو واو أو ياء سواكن قبل الروي بلا فاصل) [2].

ولدى استقرائنا لقصائد ابن حمديس المدحية لاحظنا أنها اشتملت على الأشكال الردفية بشتى أنواعها وسيتطرق البحث إليها تباعا.

عرفنا بأن الردف – كما مر بنا– يكون حرف **مد** قبل الروي مباشرة، أوحرف **لين** دون النظر إلى الحركة الناجمة عنه وجب الالتزام به إذا كان الردف **بالألف** دون تغيير له، أما إذا كان الردف **بالواو أوالياء** فيجوز له أن يبدل بينهما فيأتي الردف في بيت بالواو، وما بعده بالياء،وهكذا دواليك... وقد يكون العكس وهو ما وجدناه في قصائد ابن حمديس المدحية والتي بلغ عددها (25) قصيدة، وبنسبة (58,13%)

أ/ الردف بالألف: وفيه يقع حرف **الألف** قبل حرف الروي مباشرة وقد ورد في (25) قصيدة /499/494/467/475/452/258/102/459/56/236/228/148/95/85/63/54 384/394/145/386/355/98/505/502

[1] خضر أبو العينين، أساسيات علم العروض والقافية ، ص 65.

[2] عبد العزيز عتيق ، علم العروض والقافية، ص 136.

ومنه قوله:[1] (الطويل)

تفيض العطايا بالأماني يمينه *** فتحسب فيهن البحور ثغابا*

فالألف(ردف)، والباء (روي) والألف بعد الروي وصل.

وتعتبر القصيدة على هذا النحو مردوفة مجردة من التأسيس.

ب/ الردف بالواو أو الياء مع الوصل بالواو:

ومنه قوله:[2] (الخفيف)

ذو عطاء لو أنه كان غيثا *** أورقت في المحول منه **الصخور**

من تراه يحد فضل علي *** وهو مستصعب المرام **عسير**

حيث جاء الردف بحرفي **الواو والياء** مع الوصل **بالواو:** وذلك عندما يسبق حرف الروي بحرف الواو أو الياء،- كما هو ملاحظ في النموذجين – ويكون موصولا بالواو الناشئة من إشباع الضم في حرف الروي وقد جاء في(الصخور)،(عسير)

ج/الردف بالواو أوالياء مع الوصل بالياء.

ومنه كذلك قوله:[3] (الوافر)

إذا نسي الكرام أناب ذكرا *** يسافر في فم الزمان المقيم

تناجيه فراسة ناظريه *** بما في مضمر القلب الكتوم

جاء الردف في البيت الأول بحرف **(الياء)** قبل حرف الروي **(الميم)** الموصول بالياء الناتجة عن إشباع حركة الكسر في حرف الروي.

بينما جاء الردف في البيت الثاني بحرف **(الواو)** قبل حرف الروي **(الميم)** الموصول بالياء الناتجة عن إشباع حركة الكسر في حرف الروي.

وقوله كذلك:[4] (الكامل)

---

[1] ديوان ابن حمديس، ص 56. *ثغابا: بقايا المياه في الوادي.

[2] ديوان ابن حمديس ، ص 246.

[3] نفسه، ص 436-437

[4] نفسه، ص 130.

والحمد في الأقوام غير مسلم *** إلا لأحمد ذي العلى والجود

جاء الردف بحرف **الواو** وقبل حرف الروي **(الدال)** الموصول بالياء الناتجة عن إشباع حركة الكسر في حرف الروي.

فالردف في القافية (يعين على إثراء القصيدة بنوع من الموسيقى والترنم الذي يأتي من خلال مد الصوت بحروف اللين (الألف أو الواو أو الياء)، ويساعد أيضا على إعطاء نوع من الارتياح للشاعر للتعبير عما يختلج في نفسه...) [1]

5/ التأسيس:

(هو ألف يكون بينهما وبين حرف الروي حرف متحرك)[2]، (ويجب أن يلتزم الشاعر بالتأسيس إذا أورده في أول بيت من القصيدة، ويجوز أن يكون الحرف الصحيح متغيرا فلا يتقيد به الشاعر ويسمى الدخيل)[3].

ويعرفه "خضر أبو العينين" كذلك بقوله:(الدخيل هو حرف متحرك بعد التأسيس، وبعض العرب يسمون التأسيس دخيلا) [4]، وهو ملازم للتأسيس، ومنه قوله: [5] (الطويل)

يصون الهدى منه إذا خاف ضيمه *** بحاميه من كيد الضلال وكافله

الألف تأسيس، والفاء دخيل، واللام روي، والهاء خروج.

والقافية (كافلة) على رأي الخليل. و(كافله) على رأي الأخفش.

كما يمكن أن يكون التأسيس مصحوبا بروي موصول بياء، وقد جاء هذا النمط في شعر ابن حمديس في قصائد ومنه قوله: [6] (الطويل)

(الطويل)

---

[1] محمد أحمد دقالي، الحنين في الشعر الأندلسي، ص 538.

[2] خضر أبو العينين، أساسيات علم العروض والقافية، ص 66.

[3] عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، ص 138.

[4] خضر أبو العينين، أساسيات علم العروض والقافية، ص 66.

[5] ديوان ابن حمديس، ص 369.

[6] نفسه، ص 396

ملك لـه فـي الملـك سـمت مـوقر *** وهيبـــة مرهـــوب وســـيرة عـــادل

جاء حرف التأسيس (الدال) فاصلا بين حرف الألف وحرف الروي (اللام).

كما جاء حرف الروي موصولا بالياء الناتجة من إشباع حركة الكسر، إلا أن هناك من يعتبر الدخيل نوعا منفردا وليس لصيقا بألف التأسيس ومعناه: الحرف الذي بين ألف التأسيس وحرف الروي ولا يلزم دائما وإنما تلزم حركته، ومن ذلك قوله في مدح المنصور بن الناصر بن علناس:[1] (المتقارب)

سيوفك أبقت في الأعادي أبدتهم *** مـــآتم أحـــزان بغيـــر مـــآثم

كأن حروف اللين كانت رؤوسهم *** فلاقين حذفا من وقوع الجوازم

وجيشك هندي الخوافي، بهزه *** جناحي عقاب، سمهري القوادم

فالألف من (الجوازم) و (القوادم): تأسيس، والميم: روي، والزاي بينهما – في البيت الثاني – والدال في البيت الثالث بينهما: دخيل في كل منهما. وهي كما يتبين لنا بأنها متحدة عروضيا ولكنها في ذات الوقت مختلفة معنى ودلالة.

4/ أنواع القافية: تحتوي القافية على كل العناصر التي يجب أن تلتزم في آخر كل بيت من أبيات القصيدة، ومن هذه العناصر ما هو صامت، ومنها ما هو مصوت، والقافية من حيث الإطلاق والتقييد نوعان: قافية مطلقة، وقافية مقيدة، وذلك تبعا لرويهامما يعني أن(تقييد القافية وإطلاقها مرتبط بسكون الروي وحركته) [2]

أولا/ القافية المطلقة: هو ما كان رويها متحركا، وهي(أكثر سعة وشيوعا من القوافي المقيدة في الشعر العربي القديم كون(الشعراء القدماء كثيرا ما عمدوا إلى كلمات طويلة فخمة متجاوبة الأطراف في القافية) [3] ، ولعل السبب في ذلك يرجع إلى الحركات باعتبارها

[1] ديوان ابن حمديس ، ص 447-448.

[2] محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم، دمشق،ط1، 1412هـ – 1991م، ص 141.

[3] محمد العمري، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية، إفريقيا الشرق، بيروت، – لبنان – (د.ط)،2001م، ص 155.

(تحتوي على ذبذبات تتناغم، مثيرة في المتلقي نوعا من التأثير الخفي ملقية على نسيج البيت تألقا نغميا خاصا) [1] ، وهو ما يتعذر على القافية المقيدة تحقيقه، بالنسبة لمتلقيها إضافة إلى ما توفره من مساحة إيقاعية واسعة تمكن الشاعر من التحكم في إشباع نفسه والتصرف في نغمه، لا سيما إذا وصلت بألف الإطلاق ،أو بهاء المد؛ إذ يقرر الدكتور إبراهيم أنيس (أن حرف المد أطول من حيث زمن النطق به من الحرف الصحيح إذ يكون ساكنا فلذلك صارت القافية المطلقة التي تنتج عن حركة آخرها(مد) أكبر سعة وأشد إيقاعا من القافية المقيدة) [2].

وعلى ضوء م اتقدم سيحاول البحث الكشف عنها بحسب ما أوردته كتب البلاغة وحددت معالمه ، وضبطت أنواعه الستة ، وهو مايتم رصده من خلال مدحيات ابن حمديس التي رصعت بهذه الألوان، وشملت أنواعا من القافية المطلقة والتي أعطت جرسا موسيقيا أخاذا فضلا عن كونها تكسب النص بعدا جماليا ودلاليا بحسب ماتمليه تلك المساحة .

1- قواف مطلقة مؤسسة وموصولة بهاء : ومن ذلك قوله:[3] (المتدارك)

سلوني عنه، واسمعوا الصدق، إنني *** أحدث عن هماته وفواضله

القافية **(واضله)**، والروي اللام ، والألف ←— تأسيس، والضاد دخيل، والهاء التي بعد الروي وصل، فالقافية مطلقة مؤسسة موصولة بهاء.

2- قواف مطلقة مؤسسة موصولة بلين:

ومن أمثلتها، قوله:[4] (الطويل)

علمت بتجريبي أمورا جهلتها *** وقد تجهل الأشياء قبل التجارب

[1] علي عباس علوان، تطور الشعر العربي الحديث في العراق، اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج، ص 483.

[2] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 269.

[3] ديوان ابن حمديس، ص 371.

[4] نفسه، ص 29.

فالقافية **(جاربي)** والباء هي الروي، والألف فيها تأسيس، والراء دخيل، وهو حرف متحرك والياء الناشئة عن إشباع كسرة الروي: وصل، فالقافية مطلقة مؤسسة موصولة بلين.

3- قواف مطلقة مردوفة وموصولة بلين:

ومن ذلك قوله:[1] (الوافر)

وما زالوا بأنواع العطايا *** له يمنى تجاودها يسار
تعم الوفد من يده أياد *** كأن البحر من يده اختصار

فالقافية فيه (سار(و) – صار(و)، الراء: روي في كل منهما، والألف التي قبل الروي ردف والتي بعد الروي وهي (الواو) وصل، ناشئة عن إشباع الضمة في كلا البيتين.

4- قواف مطلقة مجردة من الردف والتأسيس موصولة باللين:

ومن ذلك قوله:[2] (البسيط)

هذا ابتداء له عند العلى خبر *** يحكى فيصغي إليه الشهب والبشر

فالقافية **(ولبشرو)**، موصوله باللين وهو **الواو** الناشئة عن إشباع ضمة **الراء**: مجردة من حرفي الردف والتأسيس.

5- قواف مطلقة مجردة من الردف والتأسيس موصوله بالهاء:

ومن ذلك قوله:[3] (الطويل)

ثلاثة أفلاك عن العين مضمره *** تدور إذا حركتها في حشا كره

فالقافية **(شاكره)** فالراء حرف روي خالية من الردف والتأسيس موصولة بهاء ساكنة.

6- قواف مطلقة مردوفة بحرف مد، كقوله:[4] (الوافر)

وطفنا في البلاد طواف قوم *** يريح نفوسهم تعب الجسوم
وفي مغنى ابن عباد حللنا *** وقد نلنا المنى عند العزيم

---

[1] نفسه، ص 238.
[2] ديوان ابن حمديس، ص 249.
[3] نفسه، ص 243.
[4] نفسه، ص 436.

بحيـــث يغـــض أبصـــارا ملـــوك *** تعظـــم هيبـــة الملـــك العظـــيم
تـــنظم فـــي مراتبـــه المعـــالي *** فتحســـــبها نجومـــــا للنجـــــوم

توزعت نماذجها بعد توزع تدرج القيمة الصوتية على محورين يتمثل أحدهما في عدم التزام الردف فيه حرفا واحدا وإنما يتناوب فيه حرف الواو في البيت الأول والرابع، والياء في البيتين الثاني والثالث، وهما حرفا مد، فالقوافي في كل بيت مشكلة كالآتي (سومي)، (زيمي)، (ظيمي)، (يومي)، والميم روي في كل منها، والواو، والياء، ردف، والياء الناشئة عن إشباع كسرة الروي، وصل.

ثانيا: القوافي المقيدة: وهي ما كانت ساكنة الروي سواء أكانت مردفة كما في كلمات (زمان، حنان، قرون من السنين، مجد الخالدين أو كانت خالية من الردف كما في كلمات: حسن، وطن، ومحن، بسكون النون).

وهي ثلاثة أنواع:

1- **قواف مقيدة ومؤسسة**

ومن أمثلتها قوله:[1] (الطويل)

ومن يمض أمر الملك بالبأس والندى *** يجز حكمة في الأرض طيبة حاتم

فالقافية **(حاتم)** والألف فيها (تأسيس) والتاء (دخيل) وهي مقيدة مؤسسة.

2- **قواف مقيدة مجردة من الردف والتأسيس**

ومنها قوله:[2] (الرمل)

واغتنم من كل عيش صفوه *** فألذ العيش صفو يغتنم

فالقافية **(يغتنم)** والميم هي حرف الروي، وهي مجردة من الردف والتأسيس.

3-**قواف مقيدة مردوفة،**

ومنها قول الشاعر:[1] (الرمل)

[1] ديوان ابن حمديس، ص 446.

[2] نفسه، ص 439.

لســـت كـــالبحر فملـــح مـــاؤه *** لا، ولا كالليـــث، فالليـــث شـــتيم

فالقافية **(تيم)** والميم حرف روي، والياء فيها ردف فهي مقيدة مردوفة.

من خلال الدراسة الإحصائية للقافية في شعر ابن حمديس، فإن الجدول التالي يوضح أعداد القصائد بحسب نوع القافية من حيث الإطلاق والتقييد مشفوعة بنسبها.

حركة حرف الروي:

نوع الحرف	نوع القافية		نسبة تواترها	
	مطلقة	مقيدة	مطلقة	مقيدة
اللام	61	1	%95.31	%1.56
الراء	14	1	%21.87	%1.56
الميم	11	1	%17.18	%1.56
الدال	8	1	%12.50	%1.56
الباء	4	2	%6.25	%3.12
النون	3	2	%4.68	%3.12
القاف	2		%3.12	%00.00
الحاء	1	3	%1.56	%4.68
الفاء	1		%1.56	%00.00
الكاف	1		%1.56	%00.00
الياء	1		%1.56	%00.00
المجموع	**107**	**11**	**167.15**	**17.16**

من المعلوم إذا تحرك حرف الروي فإن القافية تكون مطلقة، وسكونه يجعلها مقيدة، والشاعر العربي يلجأ إلى القافية المطلقة أكثر من القافية المقيدة، بعد استعراضنا لقصائد ابن

[1] نفسه، ص 451.

حمديس المدحية نجده قد سار على هدى القدامى إذ ورد معظمها على القافية المطلقة حيث شكلت حضورا مكثفا جاوزت نسبة النصف والتي بلغت بالتحديد(107) مقابل(11) والتي تمثلها القافية المقيدة، مما يعني أن الشاعر لم يتحرر من قيود القدامى و ظل يقفوا أثرهم، على غرار غيره من الشعراء متتبعا نهجهم ترسيخا لطبيعة الشعر العربي الذي (ينزع إلى القافية المطلقة أكثر من نزوعه إلى القافية المقيدة المناسبة للغناء وترجيع الصوت خاصة) [1].

وعلى الرغم من أن الشاعر صاحب عمر طويل عاش ما عاش من تجارب الحياة ولاقى منها ألوانا من الفقد بين قريب، وحبيب، وصاحب ،وحت وطنا، وشكا كثيرا من تطاول العمر وتحرشات الزمن، ومجافاة الخلان ،إلا أن هذه جميعا رغم ما توحي به من مرارة وألم فإنها لم تثنه عن ركوب موجة القافية المطلقة، ولعل ذلك أمر طبيعي ؛لأن (إطلاق الصوت في القافية يعين على إثراء الموسيقى ويساعد على إظهار ما يختلج في نفس الشاعر من وله وحنين) [2]

وقد جمع التبريزي علم القوافي بشقيها المطلق والمقيد علاوة على أضرب كل واحدة منهما بقوله: (إن القوافي تسع، ثلاث مقيدة وست مطلقة، فالمقيد ما كان غير موصول، والمطلق ما كان موصولا، ثم المقيد على ثلاثة أضرب: مقيد مجرد، ومقيد بردف، ومقيد بتأسيس. والمطلق على ستة أضرب: مطلق مجرد، ومطلق بخروج، ومطلق بردف، ومطلق بردف وخروج، ومطلق بتأسيس، ومطلق بتأسيس وخروج) [3].

وبمقولة الجاحظ نطوي ملف القافية حيث يقول: (القوافي خواتم أبيات الشعر) [4].

---

[1] سالم عبد الرزاق سليمان المصري، شعر التصوف في الأندلس، دار المعرفة الجامعية– مصر– (د.ط)، 2007 م، ص340.

[2] محمد أحمد دقالي، الحنين في الشعر الأندلسي، ص 532.

[3] الخطيب التبريزي، كتاب الكافي في العروض والقوافي،تح:الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، ط3 ،1415هـ– 1994م، ص 146.

[4] الجاحظ ، البيان والتبيين، ص 179.

غير أن القوافي المقيدة بقيت ترسف في قيودها مما جعلها تبكي حظها على حد تعبير "الأسعد بن مماتي"(ت:606) حيث يصف قصيدة مقيدة قائلا:[1]

تبكـــي قـــوافي الشـــعر لاميـــة *** بيضـــــتها جهـــــلا فســـــودتها
لمـــا عـــلا وســـواس ألفاظهـــا *** ظننتهـــــا جهـــــلا فقيـــــدتها

5/أهمية القافية ومكانتها:

لقد اكتست القافية أهمية قصوى لدى القدامى والمحدثين سواء بسواء، لكونها أحد الأركان التي يقوم عليها الشعر العربي، وقديما تفطن العرب للقيمة الموسيقية لها فأوصى بعضهم بنيه بها قائلا: (أطيلوا الرماح فإنها قرون الخيل، وأجيدوا القوافي فإنها حوافر الشعر، أي عليها جريانه واطراده، وهو مواقفه. فإن صحت استقامت جريته وحسنت مواقفه ونهاياته)

مما يدل على علو تلك المكانة التي تبوأتها القافية على الرغم مما تحتمه على الشاعر من قيود وشروط، ولا تكاد رؤية المحدثين تختلف عن سابقتها فهي لها بمثابة (الموسيقى للحن يعرف بها وتدل عليه فضلا عن أنها قد تصير جزءا من شعره فلا يتحول عنها لغيره) [2] ، فهي إلى جانب تنظيمها إيقاع الشعر فهي (تسهم في نقل رواسب الشعور، ولطائف المعنى مما لا تفلح مفردات البيت في أدائها..) [3] ، ومكانتها لم تقتصر على العرب فحسب بل إنها لم تفقدها في اللغات الأجنبية كذلك فهذا "سابير" (يرى أن عدم تمايز المقاطع في اللغة الفرنسية من حيث الكم والشدة، قد جعل القافية في الشعر الفرنسي وسيلة توشك أن تكون ضرورية لإبراز الحركة أو تقسيمها، لا قوام لها للمقاطع الرنانة) [4].

---

[1] الأسعد بن مماتي ،كتاب قوانين الدواوين، نقلا عن المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، موسى ابن محمد المليانى الأحمدي نويوات ،المؤسسة الوطنية للكتاب – الجزائر – ط3 ،1983م، ص384.

[2] محمد عوني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، ص 96.

[3] خضر أبو العينين، أساسيات علم العروض والقافية، ص 58.

[4] نفسه.

حصن بن حذيفة بن بدر : شاعر جاهلي من قبيلة ذبيان ،كان رئيسا لقومه و قاد أسد و غطفان في حرب الفجار الثانية .

ولعل ما أدلى به سليمان البستاني بمثابة رد على "سابير" حيث يبين مدى أهمية القافية في الشعر العربي فهي تعطيه شعرية نابضة بالحياة باعتبار أن العربية(لا يصلح شعرها بدون قافية، لأنها لغة قياسية رنانة وفيها من القوافي المتناسبة ما يتعذر وجود نظيره في سائر اللغات.. ولو اختار الأجنبي أن يعري شعره من القوافي بتاتا، فعذره أن لغته هكذا خلقت بل لو أجهد نفسه في مواضع كثيرة لتعذر عليه تعزيز قافيتين بثالثه والشاعر العربي بخلاف ذلك؛ فإن ضروب القوافي تنهال عليه كالغيث وإذا انحبست فلا تنحبس إلا لقصر باع أو لطرق باب ضيق، ومن هنا تبرز الحكمة من التركيز على القافية، والاختلاف في تسميتها وتحديدها) [1]

ولم يكن ذلك التركيز متوقفا على الإيقاع فحسب بل تتعداه إلى (البحث عن ارتباط القافية بدلالة البيت وقد حث النقاد الشعراء على حسن اختيار القوافي بحيث يكون معها أشد اطرادا). [2]

3/ الزحافات والعلل:

هناك تغييرات يجوز أن تطرأ على التفعيلة، وهي: إما أن تكون بحذف، أو زيادة أو إسكان، وتسمى هذه التغييرات بالزحافات والعلل.

1/ الزحاف لغة: من زحف، يزحف، زحْفا الرجل إذا دبّ على مقعدته أو على ركبتيه لعله ما، كما أنه يعني (الإسراع ،وسمي بذلك في اللغة لأنه اذا دخل التفعيلة أسرع النطق بها وذلك لنقص حروفها بالحذف أو حركاتها بالتسكين) [3]

---

[1] خضر أبو العينين، أساسيات علم العروض والقافية، ص 58 – 59.

[2] عبد القادر هني، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية–الجزائر– (د.ط)، 1999 م، ص 246.

[3] زين كامل الخويسكي، ومحمد مصطفى أبوشوارب، العروض العربي صياغة جديدة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع، الاسكندرية، (د.ط)،1996م،ج2، ص35.

أمّا اصطلاحا: (فهو تغيير يلحق ثواني الأسباب فقط، سواء كان السبب خفيفا أو ثقيلا فلا يدخل على أول الجزء، ولا على ثالثه، ولا على سادسه، وهو نوعان:

1-مفرد: وهو الذي يدخل على سبب واحد في التفعيلة الواحدة، وهو ثمانية أقسام: الخبن والإضمار، والوقص، والطي، والقبض، والعصب، العقل والكف.

2-زحاف مركب: (ويسمى المزدوج -بكسر واو اسم الفاعل- هو الذي يدخل على سببين في تفعيلة واحدة، وينقسم إلى أربعة أقسام وهي: الخبل، والخزل، والشكل، والنقص)[1].

2/ العلة لغة: هي المرض، وسميت بذلك لأنها لازمة لما تدخله كالمرض.

أما اصطلاحا: فهي:(تغيير لا يلحق ثواني الأسباب فقط، بل يلحق الأوتاد والأسباب أو كليهما، ومن شأنه إذا عرض لزم – وقد لا يلزم- والمراد باللزوم: أن العلة إذا عرضت للعروض، - مثلا- لزمت جميع أعاريض أبيات القصيدة والعلة قسمان: زيادة ونقص، فعلل الزيادة ثلاثة وهي: الترفيل، والتذييل، والتسبيغ.

وعلل النقص قسمان: لازمه وغير لازمة.

فعلل النقص اللازمة تسعة وهي: الحذف، والقطف، والقصر، والقطع، والحذذ، والصّلم، والكسف، والوقف، والبتر.

وعلل النقص غير اللازمة ثلاثة وهي: (التشعيث والحذف، والخرم)[2].

وتنتج هذه العلل والزحافات، عند محاولة الشاعر التوفيق بين الأوزان الشعرية، والتراكيب اللغوية، التي يريد أن يعبر بها عن المعاني التي تجول بخاطره؛ لأن الموسيقى (الناتجة من الوزن الشعري تتحكم فيه فلا يستطيع أن يحيد عنها، فإنه يلجأ إلى الزحافات والعلل ليلائم بين موسيقى الوزن وتراكيبه اللغوية فلا يشوه شعره بجوره على موسيقى الشعر)[3].

---

[1] موسى بن محمد بن الملياني الأحمدي نويوات، المتوسط الكافي في عملي العروض والقوافي، المؤسسة الوطنية للكتاب، – الجزائر – ط3، 1969، ص24 وما تلاها.

[2] نفسه ، ص35 وما تلاها.

[3] أحمد الشايب، الأسلوب، ص70.

وعلى الرغم من أهمية هذه الزحافات والعلل والتي يلجأ إليها الشاعر فإن النقاد قد وقفوا منها موقفا متشددا حيث قاموا بتصفحهما من خلال اطلاعهم عليهما في قصائد شعراء ثم اختيارهم و قد ساق " يوسف حسين بكار " موقف الفراهيدي من الزّحاف و مدى استحسانه له و استهجانه قائلا :

أما الفراهيدي فقد كان (يستحسن الزحاف إذا أقل في البيت فإذا توالى وكثر في القصيدة سمج)[1]. وفي نفس السياق يقول التبريزي فهو (من الجائز للشاعر ولكن بدون إفراط)[2] والزحافات والعلل كما تتراءى لنا كثيرة، ولكل نوع اسم خاص به، مما حدا بأحدهم إلى نظمها شعرا، وذلك تذليلا لصعوبتها، وتيسيرا لحفظها حيث قال:

زحاف الشعر قبض ثم كف *** بهن الأحرف تخص

وخبن وطي ثم عصيا *** وعقل ثم إضمار ووقص)[3]

وسنحاول استجلاء هذه الأنواع تعريفا وعملا من خلال زحفها على الأكبر التي نظمت عليها قصائد ابن حمديس المدحية وذلك بعد التعريف بالبحور الخليلية.

5/البحور الشعرية: هي الأوزان الشعرية، أو الايقاعات الموسيقية المختلفة للشعر العربي... وهذه الايقاعات الموسيقية الشعرية اعتمدها الشعراء، فألفتها الآذان وطربت لها النفوس، ووظفها الشعراء طوال قرون عدة، حتى جاء الخليل بن أحمد الفراهيدي الازدي، فاستخرج صورها الموسيقية، وسكبها في قوالب، سمّاها بحورا، وأعطى لكل بحر منها (اسما خاصا، ما زال يعرف به حتى يومنا هذا، والبحور التي استخرجها الخليل خمسة عشر وزنا ، ماعدا بحر المتدارك الذي وضعه تلميذه الأخفش وهذه البحور هي:(حسب تسلسلها في دوائرها:

[1] يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم(في ضوء النقد الحديث)، دار الأندلس للطباعة والنشروالتوزيع، بيروت، ط2 ،1983م ، ص171 نقلا عن طبقات بن سلام ص 58.

[2] التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص19.

[3] ياسين عايش خليل، علم العروض، دار المسيرة للنشر والتوزيع– الأردن– ط1، 2011، ص20.

الطويل، والمديد، والبسيط، والوافر، والكامل، والهزج، والرجز، والرمل، والسريع، والمنسرح، والخفيف، والمضارع، والمقتضب، والمجتث والمتقارب)[1].

ولقد نظم ابن حمديس قصائده على مجموعة من البحور الخليلية وهو ما استخلصناه عند احصائنا لتلك البحور التي نظمت عليها قصائده، حيث كشفت العملية الإحصائية أنها بلغت (61) نصا شعريا تقوم على (2858) بيتا، وقد صبت هذه الأبيات في عدد من البحور والأوزان وتسلسلها على النحو الآتي بحسب تراتبيتها:

1/ البحر الطويل:

سمي (بالطويل أو الركوب لكثرة ما كان الشعراء يركبونه في أشعارهم)[2] وقد حظي هذا البحر بحظوة كبيرة لدى ابن حمديس حيث تفوق على كل الأوزان، ومن الزحافات التي دخلت في حشو أبياته: زحاف القبض*

ومنه قوله:[3] (المتدارك)

تـــدرعت صـــبري جنـــة للنوائـــب *** فـإن لـم تسـالم يـا زمـان فحـارب

0//0//. /0//. 0/0/0//. 0/0// 0//0//. 0/0//. 0/0/0//. 0/0//

فعولن .مفاعيلن. فعولن. مفاعلن فعولن. مفاعيلن. فعول. مفاعلن

حيث أصاب زحاف القبض التفعيلة السابعة فحولت التفعيلة من (فعولن //0/0) إلى (فعول) كما دخلت، علة القبض أيضا في عروض البيت وضربه حيث تحولت التفعيلة (مفاعيلن) بحذف الخامس الساكن إلى (مفاعلن).

وقوله كذلك:[4] (الطويل)

---

[1] إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل، في علم العروض والقافية، وفنون الشعر، ص164.

[2] علي جميل سلوم، وحسن نور الدين، الدليل الى البلاغة وعروض الخليل، ص269.

* حذف الخامس الساكن، ص268

[3] ديوان ابن حمديس، ص28.

[4] نفسه، ص29.

أتحسبني أنسى، وما زلت ذاكرا *** خيانة دهري، أو خيانة صاحبي

0// 0//.0/0// . 0/0/0//. /0// //0/. // 0/0 / 0//.0/0// . /0// 0 //0 // ./0//.0 / 0/0 // ./0//

فعول .مفاعيلن . فعولن .مفاعلن فعول. مفاعيلن. فعول. مفاعلن

أصاب زحاف **القبض*** التفعيلة الأولى، والخامسة، والسابعة، فتحولت التفعيلة من(فعولن: //0/0) إلى (فعول //0/)، كما دخلت علة القبض أيضا في عروض وضرب البيت فتحولت التفعيلة (مفاعيلن//0/0/0) إلى (مفاعلن//0//0) وذلك بحذف الخامس الساكن.

ومنه قوله: [1] (الطويل)

ومن يك بالنصر العزيز مؤيدا *** من الله لا ينصب حبال المكايد

0//0// .0/0//.0/0/0//.0/0// //0/. // 0/0/0 //0/. 0//0//

فعول. مفاعيلن . فعول . مفاعلن فعولن. مفاعيلن. فعولن. مفاعلن

سيكون التركيز على الشطر الثاني – أي عجز البيت– والذي جاء خاليا من الزحافات لكن دخلت عليه عله القبض، وعروض هذا البيت في هذا البحر لا تستعمل تامة بل يحذف منها الحرف الخامس لتكون مقبوضة. [2]

ملاحظة: ويمتاز (هذا البحر بالرصانة والجلال في إيقاعه الموسيقي وهو أصلح البحور لمعالجة موضوعات الحماسة، والفخر، والمدح...) [3]

وأحيانا يقتصر القبض على تفعيله (فعولن)،

ومن ذلك قوله: [4] (الطويل)

---

* حذف الخامس الساكن، محمد بن فلاح المطيري، القواعد العروضية وأحكام القافية العربية، مكتبة أهل الأثر،الكويت،ط1 ،1425هـ – 2004م، ص36.

[1] ديوان ابن حمديس ، ص136.

[2] عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، ص28.

[3] على جميل سلوم، حسن نورالدين، الدليل إلى البلاغة ، ص272.

[4] ديوان ابن حمديس، ص346.

لـك الملـك والسـيف الـذي مهـد الملكـا *** وصـال بـه الإسـلام فاهتضـم الشـركا

0/0/ 0// ./0// .0/0/0//. /0// 0/0/0//.0/0// .0/ 0/ 0//.0/0//

فعولن . مفاعيـــــلن. فعولن .مفاعيلن فعول.مفاعيـلن .فعـول. مـفاعيلن

دخلت في هذا البيت علة القبض كما هو ملاحظ في الشطر الثاني حيث تحولت التفعيلة (فعولن//0/0) إلى (فعول//0/).

2/ البحر الكامل:

سمي بذلك(لكمال أجزائه السباعية؛ أو لتكامل حركاته وهي ثلاثون حركة...) [1]

ويقول "عبد الله الطيب" عن هذا البحر: (هو بحر كأنما خلق للتغني المحض سواء أأريد به جد أم هزل، ودندنة تفعيلاته من النوع الجهير الواضح الذي يهجم على السامع مع المعنى والعواطف والصور حتى لا يمكن فصله عنها بحال من الأحوال) [2]

ومن خصائص هذا البحر صلاحياته الكبيرة لإبراز العواطف البسيطة مثل الغضب والفرح والفخر، ومن أمثلته قول ابن حمديس: [3] (الكامل)

إن الزمـــان أصـــابني بزمانـــــة* *** أبلـت بتجديـد الحيـاة قشـيبي**

0/0/// .0//0/0/ .0//0/0/ 0//0/// . 0//0/// .0//0/0/

متفاعلن. متفاعـلن. متفاعـلن متفاعلن . متـفاعلن. متفاعل

وأول مايطالعنا من زحافات الكامل **الإضمار**حيث أكثر من إضمار (متفاعلن إلى تحولت إلى متفـاعلن) تسـكين الثـاني المتحـرك، ومـن العلـل الأخـرى علـة **القطــع** التـي يتحـول بهـا (متفاعلن///0//0) إلى (متفاعل///0/0).

---

[1] علي جميل سلوم وحسن نور الدين، الدليل إلى البلاغة وعروض الخليل، ص287.

[2] عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ص303.

الإضمار: تسكين الثاني المتحرك. *بزمانة: عاهة أو مرض يدوم زمانه.**قشيبتي: الجديد أو النظيف

القطع: حذف آخر ساكن وتسكين آخر متحرك من الجزء الذي في آخره وتد، مرجع سابق، ص28.

[3] ديوان ابن حمديس، ص59.

الزحافات والعلل فالغالب أن يأتيا لأداء(عملية تغيير بسيط يلون الإطراء الصوتي للوزن فيقضي على ما يمكن أن يقع فيه من رتابة ويحفظ للإطراد خاصيته المنتظمة في الوقت نفسه وبذلك يمكن أن يكون للزحاف وظيفة جمالية) [1] ، يضيفها الشاعر وفق تقنيات عالية الأداء على وزن بما يضمن له (أن يكسر من وحده وقعه في الأدن بما يتيح للشاعر أن ينقل صورة موسيقية أقرب ما تكون إلى أحاسيسه منها إلى النظام العروضي المفروض) [2]، 108، بما أن الزحافات والعلل لا يمكن قصرها على شاعر دون آخر وهي ظاهرة عروضية منتشرة في عموم الشعر الغربي إن لم تكن واجبة في بعض الأحيان.

وقوله كذلك: [3] (الكامل)

ومـــن الرّجـــال مـــروع ومشـــجع *** ومـــن الســـيوف مؤنـــث ومـــذكر

0//0/// .0//0/// .0//0/// 0//0/// .//0/// . 0//0///

متفاعلن. متفاعلن متفاعلن. متفاعلن . متفاعلن

جاء العروض والضرب تامان و(**التام:** الذي لم يسقط من أجزائه شيء) [4]

3/ البحر البسيط:

سمى (بسيطا لأن الأسباب انبسطت في أجزائه السباعية فحصل في أول كل جزء من أجزائه السباعية سببان فسمي لذلك بسيطا) [5]

وقربه البستاني (من الطويل من غير أن يتسع مثله أويلين ولو كان أجزل منه وأرق) [1] ويعتبره عبد الله الطيب (أخو الطويل في الجلالة والروعة... ولا يكاد روح البسيط يخلو من أحد النقيضين: العنف واللين) [2]

---

[1] جابر عصفور، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، المركز العربي للثقافة والعلوم، المركز العربي للثقافة والعلوم،ط5 ،1995م ص398.

[2] عزالدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة ودار الثقافة، بيروت،(د . ط)،(د .ت)، ص80.

[3] ديوان ابن حمديس، ص194.

[4] خضر أبو العينين، أساسيات علم العروض والقافية ، ص32.

[5] الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص39.

ومن ذلك قوله: [3] (البسيط)

جـلا محيـاك عـن أبصـارنا الرمـدا *** وقـرب الله مـن مـرآك مـا بعـدا

0///.0//0/0/.0//0/.0//0// 0///. //0/0/ .0//0/ .0//0//

متفعلن. فاعلن. مستفعلن. فعلن متفعلن. فاعلن. مستفعلن. فعلن

ومن الزحافات التي دخلت في هذا البحر **الخبن*** وهو (حذف الثاني الساكن من التفعيلة حيث جاءت التفعيلات الأولى والرابعة، والخامسة والثامنة مخبونة فتتحول به (مستفعلن/0//0/0 إلى متفعلن//0//0) و(فاعلن/0//0) إلى (فعلن///0) وهو يدخل تفعيلات الحشو وتفعيلة العروض.

4/ الرمل:

سمي بـ(الرمل لأنه يشبه رمل الحصيرة بضم بعضه إلى بعض) [4]. وقيل سمي بهذا الاسم لأن الرمل نوع من الغناء يخرج من هذا الوزن، وقيل:(لدخول الأوتاد بين الأسباب وانتظامه كرمل الحصيرة) [5]، ويذكر العروضيون أنه (بحر حركي ويكثر استخدامه في الشعر العربي ،ويوصف بالمرونة والخفة) [6] ، كما أن(في تفعيلت نوعا من الإنسيابية والاسترسال مايجعله صالحا للتعبير عن العواطف الحادة غضبا كانت أم فرحا) [7] ووحدته الوزنية (فاعلاتن) التي تتعرض لتغييرات كثيرة، والتي وظفها ابن حمديس في مدحياته،

---

[1] سليمان البستاني، إلياذة هوميروس، مطبعة الهلال بمصر،(د.ط)،1904م ،ج1، ص91.

[2] عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ص507 – 508.

[3] ديوان ابن حمديس، ص170. *هو حذف الثاني الساكن.

[4] ابن رشيق، العمدة ، ص136.

[5] الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص 83.

[6] عبد الرضا علي، موسيقى الشغر العربي قديمه وحديثه، دراسة وتطبيق على شعر الشطرين والشعر الحر، دار الشروق– – الأردن– ط1 ،1997م، ص91.

[7] علي عشري زايد، نقلا عن صالح أبو أصبع، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،(د.ط)،1979م، ص204.

ومن ذلك قوله: [1] (الرمل)

أشـهاب فـي دجـى الليـل ثقـب *** أم سـراج نـاره مـاء العـنب

0///. 0/0//0/ .0/0/// 0//0/ . 0/0//0/. 0/0//0/

فعلاتن. فاعلاتن. فعلن فاعلاتن . فاعلاتن. فاعلن

فالشـاعر هنـا اسـتخدم عـدة تشـكيلات لتفعيلـة الرمـل، إذ جـاءت تفعيلـة الرمـل كمـا نـرى مخبونـة(فعلاتن) وصـحيحه(فاعلاتن) **ومحذوفـة*** (فـاعلا) أمـا فـي الشـطر الثـاني فجـاءت صحيحة ثم محذوفة.

أما العلة فقد جاءت في عروض البيت بالخبن والحذف معا حيث حذف الثاني الساكن من التفعيلة (فعلاتن) ثم حذف السبب الأخير (/0) من نفس التفعيلة فأصبحت التفعيلة (فعلن).

ومنه قوله كذلك: [2] (الرمل)

وإذا الفخـــر تســـمى أهلـــه *** كنت منهم في فم الفخر افتتاح

0///0 . ///0/. 0//0/ 0//0/.0/0//0/ /00//0/

فعلاتن . فعلاتن . فاعلن فاعلاتن . فاعلاتن . فاعلات

جاءت التفعيلة الأولى والثانية على وزن (فعلاتن) والأصل (فاعلاتن) حيث أصابها الخبن، والحذف في التفعيلة الثالثة إذ الأصل (فاعلاتن) فتحولت إلى (فاعلن)، أما التفعيلة الأخيرة في عجز البيت اعتراها (القصر) وهو (حذف ساكن السبب الخفيف وتسكين متحركه) [3].

5/البحر السريع: سمي سريعا (لسرعته في الذوق والتقطيع أو لسرعته على اللسان؛ لأنه يحصل في كل ثلاثة أجزاء منه ما هو على لفظ سبعة أسباب؛ لأن الوتد المفروق أو لفظه سبب، والسبب أسرع في اللفظ من الوتد ولهذا المعنى سمي سريعا) [4].

---

[1] ديوان ابن حمديس، ص45.

[2] ديوان ابن حمديس ، ص98.

[3] خضر أبو العينين، أساسيات علم العروض والقافية، ص23.

[4] نفسه ، ص42.

ومن ذلك قوله: [1] (السريع)

من حمير الأملاك في منصب *** ذو حسب زاك ومجد صراح

0//0/ .0//0/0/ .0//0/0/ /0///0. /0//0/0. 00//0/

مستفعلن . مستفعلن. فاعلن مستعلن. مستفعلن. فاعلان

أصاب زحاف **الطي*** التفعيلة الرابعة (مستفعلن) فحذف الرابع الساكن فتحولت إلى (مستعلن) أو (مفتعلن)، كما جاء ضرب البيت مطويا مكسوفا فحذف الرابع الساكن والسابع المتحرك فأصبحت التفعيلة (فاعلان).

ومثله قوله كذلك: [2] (السريع)

يا من إذا مال زمان بنا *** عن حكمنا قومه فاستقام

0//0/. 0///0/. 0//0/0/ 00//0/. 0///0/. 0//0/0/

مستفعلن .مفتعلن .فاعلن مستفعلن .مستعلن .فاعلان

اعترت التفعيلة الثانية والخامسة (الطي) وذلك في عروضه وضربه فتحولت إلى(مفتعلن) فحذف الرابع الساكن، بينما جاءت التفعيلة الأخيرة مطوية مكسوفة حيث حذف الرابع الساكن والسابع المتحرك فتحولت إلى(فاعلان).

6/ البحر المتدارك: سمي متدارك (لأنه لم يرد عند الخليل وإنما تداركه عليه تلميذه الأخفش الأوسط) [3] ويسمى بـ (المتسق) لأن كل جزء من أجزائه جاء على خمسة أحرف، وبالشقيق، لأنه أخو المتقارب، إذ أصل كل منهما وتد مجموع وسبب خفيف، وبالخبب إذا خبن تشبيها له بالخبب، الذي هو نوع من السير في السرعة وركض الخيل؛ لأنه يحاكي صوت حافر الفرس على الأرض وضرب الناقوس، لأن الصوت الحاصل به يشبهه إذا خبن، ومنهم من يسميه المحدث لحداثة عهده) [4].

---

[1] ديوان ابن حمديس، ص101. *هو حذف السبب الخفيف من آخر التفعيلة.

[2] نفسه، ص462. *هو حذف الرابع الساكن.

[3] مصطفى جمال الدين، الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، ص137.

[4] خضر أبو العينين أساسيات علم العروض والقافية ، ص52-53. نقلا عن الإرشاد الشافي، ص107.

وقد (ظل هذا البحر يحتل مراتب متأخرة في مراحل شعرية مختلفة) [1]، (إلا أن ذلك القول باطلا لأن الخليل نظم على هذا البحر شعرا) [2]

وفي ذلك يقول الخليل[3]:

سـئلوا فـأبوا فلقـد بخلـوا *** فلبـئس لعمـرك مـافعلوا

ومن ذلك قول ابن حمديس:[4] (الرمل)

وإذا نابـك خطـب فـاقره *** بمهيـب فهـو للإسـلام نـاب

0/// .0/// .0/0/. 0//. 0/// .0/0/. 0/0//.00//0/.

فعلن .فعلن .فعلن .فعو فعلن .فعلن .فعولن .فاعلان

نلاحظ بأن عروضه مخبونة كضربه،كما اعتراهما الإضمار بعد الخبن فصارت (فعلن) مثلما هو في التفعيلة الثالثة والسادسة و(بعضهم يسمي ذلك "**تشعيثا**"* وبعضهم يسميه "قطعا")[5] (التشعيث: اسقاط أحد متحركي الوتد: (فاعلاتن)=(فالاتن)=(مفعولن) [6]، و(الاضمار: تسكين تسكين الثاني المتحرك مثل "فعلن" تصبح "فعلن")[7] ،

كما أصاب الضرب **تذييل**** على الرغم من كونه تاما ولم يكن مجزوء كما اشترط خضر أبو العينين بأن التذييل يكون في الضرب المجزوء ينظر: ص54 نفس المرجع.

المقصور: (ما سقط ساكن سببه، وسكن متحركه) [8].

فإذا كانت تلك التفعيلات قد وجدلها مخرجا وبقيت محافظة على هويتها المتداركية – إذا جاز التعبير– حتى ولو كان ذلك من قبيل النظر إلى نوع التفعيلة حيث تنسب مرّة إلى

---

[1] سيد البحراوي، العروض وموسيقى الشعر العربي، محاولة لإنتاج معرفة علمية، ، ص56.

[2] علي جميل سلوم، حسن نور الدين، الدليل إلى البلاغة وعروض الخليل، ص326.

[3] ينظر: ص54 نفسه.

[4] ديوان ابن حمديس، ص65. *إسقاط أحد متحركي الوتد. ** هو زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع.

[5] مصطفى جمال الدين، الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، ص139.

[6] خضر أبو العينين، أساسيات علم العروض والقافية، ص46.

[7] نفسه ، ص33.

[8] خضر أبو العينين، أساسيات علم العروض والقافية ، ص51.

المتدارك في حالتها الأولى أي (ما جاء على وزن (فاعلن) – وهو كما رأيت وزن مهجور– والآخر (**الخبب**) وهو ما جاء على (فعلن) وهو الشائع اليوم) [1]

ولكنه لم يشر إلى(فعلن) ولعلها توأم (فعلن) ولذلك أهملها، فإن كان الأمر كذلك، فماذا عسانا أن نقول ونفسر هذه التفعيلة (فعولن) وكيف يمكن القول؟ وكيف تتحول إلى (فاعلن) أو بالأحرى (فعلن) أو(فعلن) فلقد عجزت التغييرات الطارئة أمامها، وقد يكون العجز مني؟ إذ لم يصلح معها أي تغيير طارئ من التغييرات التي يمكن أن يسوغها هذا البحر وعليه يمكن القول أن فيه: اضطراب والذي (يغلب على ظن بعضهم أن الخليل لم يجهله،وإنما أهمله)[2] (ولعل اهماله له ناجم عن عدم صلاحيته) [3] .

مما جعلهم منذ القديم يعتبرون(سلامة تفعيلات المتدارك شذوذا) [4]. كما أن هناك من يعلل هجره له (لمافيه من سذاجة في الأداء هي أقرب إلى النثرية منه الى الشعر) [5]

7/ البحر الخفيف: سمي خفيفا لأنه أخف السباعيات، ولأن الوتد المفروق اتصلت حركته الأخيرة بحركات الأسباب فخفت، والأسباب أخف من الأوتاد)[6] (وهو أخف البحور على الطبع، وله طلاوة في السمع، يشبه الوافر في اللين والسهولة والنظم فيه بقرب من النثر... أخذ من الطويل الفخامة والجلال، ومن المنسرح لينا وتكسرا) [7]،

ومن أمثلة هذا البحر قول ابن حمديس:[8] (الخفيف)

---

[1] مصطفى جمال الدين، الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، ص140.

[2] نفسه.

[3] نفسه.

[4] مصطفى جمال الدين، الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، ص140.

[5] عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، دراسة وتطبيق على شعر الشطرين والشعر الحر، ص82.

[6] على جميل سلوم، حسن نور الدين، المدخل إلى البلاغة وعلم العروض ، ص314.

[7] إميل يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية، ص81.

[8] ديوان ابن حمديس، ص229.

هل ترد الأيام حسني ومن لي *** بكمال الهلال بعد السرار
0/0//0/.0//0/0/.0/0//0/ 0/0//0/. 0//0//. 0/0///
فاعلاتن . مستفعلن . فاعلاتن فعلاتن .متفعلن .فاعلاتن

ومن الزحافات التي اعترت هذا البحر هو الخبن والذي نتلمسه في التفعيلة الرابعة (فاعلاتن) تحولت (فعلاتن)، وكذلك التفعيلة الخامسة (مستفعلن) أعتراها الخبن وهوحذف الثاني الساكن لتصبح (متفعلن)

ومثله كذلك قوله:[1] (الخفيف)

واصل العز في مغانيك عز *** دائم الملك، والسرور سرور
0/0//0/. 0//0//.0 /0//0/ 0/0//0/. 0//0//. 0/0///
فاعلاتن .متفعلن . فاعلاتن فاعلاتن .متفعلن .فعلاتن

حصرت الزحافات في الخبن والذي اعترى التفعيلة الثانية (متفعلن) حيث حذف الثاني الساكن (مستفعلن) لتحول (متفعلن) وكذلك الخامسة (متفعلن)، ومثل ذلك الضرب (فاعلاتن) والتي أصابها الخبن فتحولت (فعلاتن).

وقوله أيضا:[2] (الخفيف)

أنا أثني عليك جهدي وعند الله *** ه يثني عليك شهر الصيام
0/0///. 0//0//. 0/0//0/ 0/0//0/. 0//0//. 0/0//0/
فعلاتن . متفعل .فاعلاتن فاعلاتن .متفعلن .فاعلاتن

التزم الخبن التفعيلة الأولى (فعلاتن) مقارنة بأصلها (فاعلاتن) حيث حذف الحرف الثاني الساكن، كما أصاب الخبن التفعيلة الثانية والخامسة ففي كل منهما (متفعلن) مقارنة بأصلها (مستفعلن)، أما العروض والضرب فهما صحيحان.

8/ البحر الوافر: سمي الوافر وافرا لوفور أوتاد أجزائه، وقيل لوفور حركاته لأنه ليس في أجزاء البحور المختلفة حركات أكثر مما في أجزائه المبينة في الدائرة وإلا فالبحر الكامل

[1] نفسه، ص248.

[2] ديوان ابن حمديس، ص469.

المستخرج من نفس الدائرة أكثر حركات منه في شكله التطبيقي، وهو من أكثر البحور مرونة يشتد ويرق كيفما تشاء...) [1] ويكاد عبد الرضا علي ينفرد برأيه عن غيره من النقاد حيث يرى أن (الوافر والهزج بحر واحد، وأن الهزج ضرب من الوافر المجزوء) [2] ،إلاأن هناك من خالفه ،ومن بين هؤلاء "عبد الحميد راضي"[3]

وقد ورد في شعر العربي تاما ومجزوءا واستعمله ابن حمديس في مدحياته تاما ،واحتل المرتبة (الثامنة) بين البحور المستخدمة في المدح، فجاء منظوما في نصوص شعرية بلغ مجموع أبياتها (107) بيتا.

ومن ذلك قول ابن حمديس[4] (الوافر)

فصل لربك المعبود وانحر *** قروما منهم بعد القروم

0/0//. 0/0/0//. 0///0// 0/0//. 0/0/0//. 0/0/0//

مفاعلتن .مفاعلتن .فعولن مفاعلتن .مفاعلتن .فعولن

ومن أهم الزحافات والعلل التي اختص بها هذا البحر(زحاف **العصب*** وهو (تسكين) الخامس المتحرك...) [5]، قد جمع هذا البيت بين تفعيلة الوافر الصافية(مفاعلتن)الواردة مرة واحدة في صدر البيت وتفعيلة الوافر التي دخلها(العصب)،مفاعلتن وقدوردت(ثلاث مرات) ونفس الشئ بالنسبة للبيت الثاني فقد جمع بين تفعيلة الوافر الصافية (مفاعلتن)، والتي وردت مرتين أحدهما في الشطر الأول والأخرى في عجزه، وتفعيلة الوافر التي دخلها(العصب) مفاعلتن يتقاسمهما الصدر والعجز، فهو بحر كما يقال:(يساير العاطفة يشتد إذا شددته ويرق اذا رققته) [6] (وهو خاص بالوافر لا نجده في غيره) [7].

---

[1] صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية، منشورات مكتبة المثنى ببغداد، ط5، 1397هـ-1977م.

[2] عبد الرضا على، موسيقى الشعر العربي قديمه، ص109.

[3] ينظر شرح :تحفة الخليل، مؤسسة الرسالة،ط 2،1395هـ -1975م ، ص 185-193.

[4] ديوان ابن حمديس، ص438.

[5] إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ص159.* وهو (تسكين) الخامس المتحرك

[6] عبد الحميد راضي، شرح تحفة الخليل، ص153.

[7] صفاء خلوصي، التقطيع الشعري، ص208.

أما العلل فتدخل علة **القطف*** في عروض البيت أو ضربه وهي: (تسكين الخامس المتحرك وحذف السبب الخفيف) [1] . وقد دخل زحاف العصب في التفعيلة الثانية فأصبح الخامس ساكنا لتتحول التفعيلة (مفاعلتن). وقوله كذلك:[2] (الوافر)

أرى رسمي غدا بيدي كرسم *** عفا وعفت له بالمحل دار

0/0//. 0///0//. 0/0/0// //0/0/0//0//0/ .0/0//

مفاعلتن .مفاعلتن .فعولن مفاعلتن .مفاعلتن .فعولن

دخل زحاف العصب في التفعيلة الأولى فأصبح الخامس ساكنا لتتحول التفعيلة إلى (مفاعلتن)، ونفس الشيء بالنسبة للشطر الثاني ،حيث جاءت التفعيلة(مفاعلتن) وأصلها (مفاعلتن) بينما عروضه وضربه سالمين.

9/ البحر المتقارب: وسمي متقاربا: لقرب أوتاره من أسبابه والعكس بالعكس فبين كل وتدين سبب خفيف واحد، وقيل: بل (سمي بذلك لتقارب أجزائه أي لتماثلها وقصرها كلها خماسية) [3].ووحدته الوزنية(فعولن) وقد ذكر أن هذا البحر يتحاشاه كثير من(الشعراء الفحول؛لأنه يتطلب اندفاعا وراء النغم) [4] ،الا أن ابن حمديس كان حاذقا ارتقى بتجربته منوعا في تشكيلاته ومتنقلا بكل حرية دون أن يحدث خللا نغميا، حيث نجد مزاوجة في تشكيلات تفعيلاته، علاوة على تنوعها والتي توزعت بين :(فعولن، فعول، فعو) ،وهو من البحور الصافية التي تعتمد على تكرار التفعيلة ذاتها، ومن الزحافات التي جاءت على هذا البحر **القبض*** وهو حذف الخامس الساكن

ومن ذلك قول ابن حمديس[5] (المتقارب)

[1] عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية ، ص54. * تسكين الخامس المتحرك وحذف السبب الخفيف.

[2] ديوان ابن حمديس، ص240.

[3] خضر أبو العينين، أساسيات علم العروض والقافية ، ص51.

[4] عبد الله الطيب، المرشد في فهم أشعار العرب ،ص312 ،ج1.

[5] ديوان ابن حمديس، ص453. * وهو حذف الخامس الساكن.

فلا بسط الصبح فيها الضياء *** ولا قبض الليل عنها الظلاما

//0/ .0/0//. 0/0//. /0// //0/. 0/0//. 0/0//. /0//

فعول .فعولن .فعولن .فعول فعول .فعولن .فعولن .فعولن

جاءت التفعيلة الأولى، والرابعة، والخامسة مقبوضة، وهي حذف الخامس الساكن ،

ومنه قوله كذلك:[1] (المتقارب)

فيا من تسامى بهماته *** فنال بها للثريا مصاما

//0/ .0/0//. 0/0//. 0// 0//. 0/0//. 0/0//. 0//

فعولن .فعولن .فعولن . فعو فعول .فعولن .فعولن .فعولن

أصابت علة الحذف تفعيلة العروض حيث حذف السبب الأخير من آخر التفعيلة فأصبحت (فعو)، كما اعترى القبض التفعيلة الخامسة والتي حذف منها الخامس الساكن فتحولت (فعول).

ومثله قوله كذلك: [2] (المتقارب)

ومن صور الفكر محبوبة *** يعود عليلا بها مستهاما

//0/ .0/0//. 0/0//. /0// 0//. 0/0//. 0/0//.0/0//

فعول .فعولن .فعولن . فعو فعول .فعولن .فعولن . فعولن

كما جاء (الضرب في بعض القصائد محذوفا، وذلك بحذف السبب الخفيف من آخر التفعيلة فتتحول تفعيلة (فعولن) إلى (فعل) بفتح العين وسكون اللام) [3] . حيث جاءت التفعيلة الأولى مقبوضة وكذلك الخامسة، حيث حذف منهما الخامس الساكن ،فتحولت(فعول) في كل منهما كما اعترى الحذف تفعيلة العروض حيث حذف السبب الخفيف من آخر التفعيلة أي العروض ،فأصبحت (فعو) .

[1] نفسه ، ص455.

[2] ديوان ابن حمديس ، ص452.

[3] عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، ص121.

ومثل ذلك قوله:[1] (المتدارك)

شموس دعاهن وشك الفراق *** فلبين في القضب الميس

0//.0 /0//. /0//. 0/0// 0/0//.0/0//.0/0//. 0/0//

فعولن .فعولن .فعولن .فعولن فعولن .فعول .فعولن .فعل

أصابت علة الحذف ضرب البيت، فحذف السبب الأخير من آخر التفعيلة فأصبحت (فعو//0) ،كما جاء زحاف القبض في التفعيلة السادسة والتي حذف منها الخامس الساكن.

وبناء على ما تقدم يتضح لنا أن الزحافات والعلل هي تغيرات تطرأ على التفعيلات ،ومن ثم يؤديان إلى زيادة أونقصان، ولسهولة حفظهما ،ومن ثم استيعابهما افتن بهما أحد الناظمين، -كما تقدم ذكره- ويعرفهما الدكتور "جابر عصفور" قائلا:(أنهما يأتيان لأداء عملية تغيير يلون اطراء الصوتي للوزن فيقضي على مايمكن أن يقع من رتابة ،ويحفظ للإطراد خاصيته المنتضمة في الوقت نفسه ولذلك يمكن أن تكون للزحاف وظيفة جمالية) [2].

فإذا كان" جابر عصفور" قد أعتبر الزحاف ذو وظيفة جمالية، فإن " إبراهيم أنيس" يرى عكس ذلك؛ إذ إ نه استنكر هذه الزحافات والعلل مبينا مدى صعوبتهما وأثرهما وما تسببه كل واحدة منهما من عنت ومشقة قائلا:(أما أنواع الزحافات فكثيرة تعي الحافظة وتحتاج الى دراسة مضنية في تحصيلها، فهي تارة إضمار وأخرى وقص، وثالثة خبن أوطي أوقبض أو عقل أو عصب، أ وكف، أو خبل، أو خزل، أو شكل، أو نقص، فإذا استعرضت العلل ، وجدتها لا تقل عن الزحافات تعقيدا ،فمنها: الترفيل، والتذييل، والتسبيغ، والحذف، والقطف، والقطع، والترفيل، والقصر، والحذذ، والصلم، والوقف، والكسف ..إلى غير ذلك مما هومعروف ومشروح في كتب العروض...يجد الطالب في تحصيله مشقة وعنتا يجعله ينسى أنه بصدد أمر يمت الى فن جميل بل هو أجل الفنون ذلك هو الشعر...) [3] ثم يعلل هذه

[1] ديوان ابن حمديس، ص278.

[2] جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص398.

[3] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص49-50.

الظاهرة بأنها ضاربة في القدم معتمدا في ذلك على رواية رجل قدم إلى الخليل يحتج عن تلك الصعوبة، وقد فهم ما يريده ذلك السائل فقال له:(زن قول الشاعر:

إذا لـم تسـتطع شـيئا فدعـه *** وجـاوزه إلـى مـا تسـتطيع

ففهم الرجل أنه يصرفه عن طلب العروض في رفق وأناة...) [1]

وبعد هذه الجولة المضنية في رحاب البحور الخليلية وما تعج به من زحافات وعلل، وحسابات إحصائية تقتضي معرفة بالعد وتمرس بالحساب علاوة عن القافية ومتاهاتها، ولعل ذلك ما دفع بالدكتور "إبراهيم أنيس" إلى التعبير عن استيائه من كثرة تلك المصطلحات التي (تعي، وتحتاج إلى دراسة مضنية في تحصيلها، فهي تارة إضمار وأخرى وقص، وثالثة خبن أوطي أو قبض أو عقل، او عصب، أو كف، أو خبل، أو خزل، أو شكل أو نقص، فإذا استعرضت العلل وجدتها لا تقل عن الزحافات تعقيدا فمنها الترفيل، والتذييل والتسبيغ، والحذف، والقطف، والقطع، والبتر، والقصر، والحذذ، والصلم، والوقف، والكشف، إلى غير ذلك مما هو معروف مشروح في كتب العروض، يجد الطالب في تحصيله مشقة.

وبناء على ما تقدم يتبين لنا أن التكرار شكل محوري مهما من محاور قصائده المدحية وبكافة أشكاله، فسبغ عليها صفه الإيجابية وحسن التوظيف، بحيث إن التكرار لا يأتي هكذا جزافا دون غرض أو غاية، ولقد أشار إلى ذلك ابن رشيق مشترطا وجود غرض تكرار (الكلام على جهة التشويق والاستعذاب أو التنويه أو التقريع، أو التوبيخ)[2].

وفي نفس السياق يقول الجاحظ (ليس له حدّ ينتهي إليه، ولا يؤتى على وصفه، وإنما ذلك على قدر المستمعين، ومن يحضره من العوام والخواص)[3] ويقصد بذلك أن يكون التكرار بمقدار الحاجة إليه وبدونه مبالغة وبذلك لديهم في توفير الموسيقى الشعرية الداخلية وتقوية الجرس، وإكساب الأشعار أنغاما تزيد في موسيقى الألفاظ.

---

[1] نفسه.

[2] ابن رشيق، العمدة، ج2، ص74.

[3] الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص105.

6/ علاقة الوزن بالغرض الشعري:

لقد كانت علاقة الوزن بالغرض من القضايا التي حفل بها النقاد القدامى والمحدثين، وجعلوها قضية حتمية تحتم على الشاعر الاستجابة لها إذ رأوا أن بعض الأغراض ترتبط بأوزان معينة دون غيرها من الأوزان؛ إلا أن هذه الحتمية المزعومة أثبتت عدم جدارتها وصحتها لأن (الوزن الواحد يشكل أساسا عاما ومجردا يصلح معه الوزن لتجارب متعددة، ولكنه يتشكل داخل كل تجربة تشكلا متفردا يميز الوزن نفسه في قصيدة من غيرها) [1].

ويقول إبراهيم أنيس معززا ما ذهب إليه جابر عصفور:(إن استعراض القصائد القديمة وموضوعاتها لا يكاد يشعرنا بمثل هذا التخير، أو الربط بين موضوع الشعر ووزنه، فهم كانوا يمدحون ويفاخرون أو يتغزلون في كل بحور الشعر التي شاعت عندهم) [2]وفي نفس السياق يقول حسني عبد الجليل:(هذا الكلام في وصف البحور وخصائصها كلام عام يمكن أن يطلق على أكثر من بحر، كما أن تحديد بحور يكون أليق بالرثاء وغيره ،لا يؤيده واقع الشعر، فقد نظمت الخنساء مرثياتها في أكثر البحور، كما أن مرثية أبي ذؤيب وهي من فرائد المرثيات جاءت في بحر الكامل ،ولم تأت في المديد) [3].

إلا أن ما سبق لا يعني الجزم بعدم ربط الوزن الشعري بغرض معين، إذ أنه ليس بأمر مستعص أو مستحيل، فهو أمر تم الركون إليه من خلال كم الأشعار التي اقترنت ببعض الأغراض الشعرية دون بعضها الآخر، وإن كان الربط بين الوزن والغرض أمر فردي بالدرجة الأولى تتدخل فيه العاطفة الشعرية، والتجربة التي تدفع الشاعر لأن يروض القول حتى يستقيم الوزن، ولقد أشار القدماء إلى هذه العلاقة التي تربط بين الوزن والغرض، ومن بين هؤلاء "حازم القرطاجني" الذي عقد صلة وشيجة بين الأوزان وأغراض الشعر قائلا:(ولما

[1] جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص 41.

[2] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 175.

[3] حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعرالعربي، دراسة فنية وعروضية، ص 20-21.

كانت أغراض الشعر شتى وكان منها ما يقصد به الجد والرصانة وما يقصد به البهاء والتفخيم، وما يقصد به الصغار والتحقير وجب أن تحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان وتخيلها للنفوس. فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الداهية الرضية ، وإذا قصد في موضع قصدا هزليا أواستخفافيا وقصد تحقير شيء أوالعبث به حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء، وكذلك في كل مقصد....) [1] .

إلا أن شاعرنا قد تنكر لهذا الربط بين الغرض والوزن مقتفيا في ذلك البنية الموضوعية للقصيدة العربية القديمة التي لم تكن مقتصرة على وزن دون آخر، والتي نأت بنفسها عن هذه المعيارية وراحت تنظم شعرها دون هذا القيد، والأدل على ذلك نتاجه الشعري المدحي حيث إن قصائد المدح كانت في أغلبها تبدأ بذكر الخمر، ومجالس اللهو، وفي أحايين أخرى يدخل فيها جانبا من جوانب الحنين إلى الوطن، وهو ما يعني عدم اهتمامه بقضية اختيار البحر والوزن لغرض ما في كل قصيدة ينظمها؛ لأن الدفقة الشعورية التي يشعر بها الشعراء لا تنتظر منهم أن يتوقفوا لاختيار بحر من البحور ليتناسب مع المعاني التي يريد أن يعبر عنها لأن (الشاعر يضع نفسه بنفسه بعد أن ينضج موضوع القصيدة وتختمر تجربتها) [2].

والأدل على ذلك أن شاعرنا قد وظف بحر الطويل في غرضي المدح والوصف في قصيدة واحدة في مدح بها للأمير يحي بن تميم بن المعز.

حيث استهلها بوصف سهرة ليلة سطع فيها نور القمر مالئا الفضاء بنوره وقد أبهره ذلك الضياء فقال متعجبا:[3] (الرمل)

أشهاب في دجى الليل ثقب *** أم سراج ناره ماء العنب
أم عروس فوق كرسي يدي *** يجتليها اللهو في عقد الحبب

[1] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص 266.
[2] يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، ص 161.
[3] ديوان ابن حمديس، ص 45.

فالشاعر هنا يصف مجلسا من مجالس الشراب مع ندمائه، وقد مزج جمال الطبيعة الأندلسية الخلابة، وصفاء السماء المرصعة بالكواكب والمتلألئة والخمرة، ثم أخذ يستانس ويتساءل عن مصدر هذا النور الساطع، مشبها تلك الخمرة عندما يضاف إليها الماء يكسوها ثوب من البياض وترتفع فوقها فقاقيع بعروس وهي في كامل زينتها.

ب: البنية الإيقاعية الداخلية

إن المقدرة الشعرية للمبدع لا تنحصر في الإيقاع الخارجي فحسب، بل إنها تتعداه إلى إيقاع خفي وهو ما يعرف بـ(لإيقاع الداخلي بجميع مكوناته الصوتية والبلاغية ،فالشاعر يعزف بالألفاظ إيقاعا موسيقيا تتقاطع فيه قواعد النظم مع أحاسيسه وانفعالاته لذلك تراه يوظف ألفاظا متجاورة حروفها، متقاربة في مخارج أصواتها، حتى يتحقق ذلك الانسجام الصوتي الداخلي الذي ينبع من هذا التوافق الموسيقي لرنين الكلمات ودلالتها)[1] مما يعني أن الموسيقى الإيقاعية الداخلية هي ما تحدثه الألفاظ والعبارات التي يختارها الشاعر داخل النص الشعري من إيقاع موسيقي يؤثر في المتلقي إلى جانب ما يحدثه الوزن والقافية وفي ذلك يقول "حازم القرطاجني": (وبقوة التهدي إلى العبارات الحسنة يجتمع في العبارات أن تكون مستعذبة جزلة ذات طلاوة، فالاستعذاب فيها يحسن المواد والصيغ والائتلاف)[2]

ولعل "حازم القرطاجني" يشير إلى التنوع الموسيقي بحيث أن هناك قسمين : أحدهما الموسيقى التي تحدث من خلال المحسنات البديعية، وما تحدثه بعض الحروف والألفاظ والعبارات من إيقاعات صوتية يتولد عنها نوعا من الموسيقى من خلال تكرارها، إلى جانب موسيقى الوزن والقافية.

[1] إبراهيم عبد الرحمن محمد، الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، مكتبة الشباب، القاهرة، ط2 ،1399هـ- 1979م، ص263.

[2] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص255.

مما يدل على مدى اهتمام النقاد والعروضيين القدامى الذين لم يكتفوا بدراسة أوزان الشعر وقوافيه فحسب، وإنما درسوا ظاهرة موسيقية أخرى هي الموسيقى الداخلية والمتمثلة في النغم (الذي تجمع بين الألفاظ والصورة، وبين وقع الكلام والحالة النفسية للشاعر فمن خلال هذا التوقيع يحاول أن يخلق نوعا من التوافق النفسي بينه وبين العالم الخارجي والذي يمثل روح الشاعر وأصالته الفنية، وأثر عاطفته وفكره وألفاظه التي تجتمع في شعره) [1].

وبالتالي فهي بمثابة انسجام صوتي داخلي ينبع من التوافق الموسيقي الذي ينشأ من تآلف الحروف أولا ثم اتساق الألفاظ ثانيا مرتبطا بالتأثيرات العاطفية للشاعر، وذلك لأن للجانب الصوتي أثرا واضحا في الكشف عن أحاسيس الشاعر وانفعالاته ومشاعره وسبيله في ذلك (تلاقي بعض المقاطع والحروف في السياق كله، أوفي العبارة الواحدة، عندئذ يمكن للأصوات أن تشيع في النفس إحساسا عاطفيا معينا، فليس هناك مقاطع أوحروف يمكن أن تتصف في ذاتها بإحساس الحزن أوالفرح، وإنما الذي يحدد العلاقة بين أصوات المقاطع والحروف وبين إحساس معين هو النغم الناشيء من جملة كاملة؛ ذلك أن الانفعال في داخل أي عمل أدبي لا يمكن تحقيقه من لفظه مفرده، إنه يتحقق من تداخل الكلمات صوتا وإحساسا) [2].

وعليه فالموسيقى الداخلية لا تتأتى من خلال اللفظ المفرد، وإنما من خلال وروده في سياق متكامل، كما أنها لا تكون بمعزل عن الموسيقى الخارجية لكونهما ملتحمتان، وتتزعان نحو هدف واحد، وهذا أمر طبيعي في الشعر(حيث يخدم الايقاع وتوافق الأصوات والقافية غاية واحدة هي فتح أبواب الكلمة ونوافذها على مصراعيهما وإدخال القارئ في أعماقها

[1] حسين علي الدخيلي، البنية الفنية لشعر الفتوحات الإسلامية في عصر الإسلام، دار الأندلس- لبنان- (د. ط)، 1982م، ص160.

[2] محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص308.

الشعرية) [1] وبالتالي (فالموسيقى الداخلية والموسيقى الخارجية تتضافران على خلق جو موسيقي يواكب القصيدة العربية ويعبر عن روحها) [2] .

وعلى الرغم من هذا التلاحم والتضام بين الموسيقى الخارجية والموسيقى الداخلية، فإن لهذه الأخيرة مكونات تتشكل منها، شأنها في ذلك شأن الموسيقى الخارجية وعناصرها، فبالإضافة إلى الوزن الذي هو أساس القصيدة الشعرية، أي إن(أية دراسة لجماليات الوزن، والعروض الشعرية تبقى ناقصة مالم تتبين الحركة الإيقاعية الداخلية المؤثرة في نشاط الإيقاع الخارجي على نحو من الأنحاء؛ إذإنها هي التي تمنحه ذوقه الخاص) [3] .

وعلى ضوء ما تقدم تحاول الدراسة إبراز تلك النظم الإيقاعية التي اعتمدها ابن حمديس في مدحياته، والمتشكلة من التماثل الحركي، والتكرار بشتى أنواعه، ونظام المقاطع، والتجنيس والتصدير ، و(التي تنبعث من الحرف والكلمة والجملة)[4] كما تعنى بدراسة موسيقى النفس التي تنبعث من صوت الحرف والكلمة – كما مرينا – وكذلك العلل والزحافات وهي موسيقى عميقة لا ضابط لها تتفاعل مع الحرف في حركاته وجهره وصمته ومده، وتنبعث وفق حالة الشاعر النفسية، فتتأثر بها فضلا عن بعض الأساليب البديعية من قبيل لزوم مالا يلزم ، ورد الصدر على العجز وسواهما والتي تمتزج كلها(لكي تعطي التأثير الشامل في النهاية) [5] وسنتناول في هذا الفصل كل هذه الأشكال المتعددة التي تحتوي عليها الموسيقى الداخلية.

---

[1] تشيتشرين، الأفكار والأسلوب ، دراسة في الفن الروائي ولغته، تر: حياة شرارة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد– العراق– (د. ط)، 1965م، ص53.

[2] الراوي، مصعب حسون، الشعر العربي قبل الإسلام بين الانتماء القبلي والحس القومي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، (د. ط)، 1989م، ص113.

[3] ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم، دمشق، – سوريا– ط1،1997 م، ص13.

[4] ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي ، ص261.

[5] رجاء عيد، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، ص160.

1- التماثل الحركي

هو لون من ألوان التكرار يعتمد على تكرار التنوين وما يناسبه من حركات تكون في نهاية كلمات متعاقبة في البيت الشعري، تطرب الأذن عند سماعها لهذه الموسيقى الناتجة عن التنوين، الذي يكون على شكل نون مصحوبة بغنة لطيفة، ونلاحظ هذه الظاهرة بشكل واضح في القرآن الكريم "كسورة العاديات" و"سورة عبس"، حيث تنتهي معظم آيات الأولى، بتنوين الضم أو الفتح، كما يتكرر في وسط حروفها حرف النون الذي ينسجم مع التنوين فيعطي نغمة موسيقية تنتبه إليها الأذن ويشعر بحلاوتها القلب، أما في "سورة عبس" فيتوالى تنوين الفتح في الآيات (25-32) وغيرها من السور القرآنية الكريمة الأخرى.

مما يدل على أن للتنوين جرسا موسيقيا عذبا يزيد من القيمة الموسيقية والإيقاع الداخلي إذا ما جاء بشكل متتال في بيت واحد وذلك لأن (التنوين والنون يصاحبان الغنة، وهي نغم شجي تعشقه الأذن، وتلذه النفس، ولذلك يكثر دخوله في تركيب مفردات اللغة تطريبا وتشجيه) [1]

ولقد شكل هذا اللون البديعي ظاهرة واضحة في شعر ابن حمديس

ومن ذلك قوله:[2] (السريع)

فالربع رحب، والندى ساكب *** والعيش رغد، والأماني قماح*

فالرمح قد، والخداع تدلل *** والسيف لحظ، والنجاد وشاح

نلاحظ في كلا البيتين تناغم تطرب له الأذن ناجما عن تكرار تنوين الضم في كلمات متتالية في قوله (رحب، ساكب، رغد، قماح، قد، تذلل، لحظ، وشاح)، والذي يتناسب مع حركة الضم التي تنتهي بها تلك الكلمات السالفة الذكر مما يعطي للصورة التي يرسمها حركة موسيقية مسموعة في الإيقاع الناتج عنها.

ومنه قوله كذلك:[1] (الكامل)

[1] عزالدين علي السيد، التكرير بين المثير والتأثير، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، ط1، 1978م، ص12.

[2] ديوان ابن حمديس، ص101-102.. * قماح: مرتويه قد نفعت ظمأها

بالخيل جردا، والسيوف قواضبا *** والبـزل قـودا، والرمـاح طـوالا

ويتضح التماثل الحركي من خلال تكرار تنوين الفتح في قوله: (جردا قواضبا، قودا، طوالا)، فينجم عن ذلك نغما موسيقيا يتلاءم مع الموسيقى الناتجة عن ذلك التقسيم المقطعي.

ومثله كذلك قوله:[2] (الطويل)

ومن عدم أغنى، ومن حيرة هدى *** ومن ظمإ أروى، ومن مرض شفى

يظهر التماثل الحركي في تنويه الكسر في قوله: عدم، حيرة، ظمإ، مرض) وهو يسهم في زيادة الموسيقى الصادرة عن التقسيم المقطعي.

2- التكرار:

يعد التكرار من أبرز الأساليب البلاغية ليس في العربية وحدها؛ بل وفي غيرها من اللغات أيضا، ولم يكن توظيف التكرار بالأمر الجديد في القصيدة العربية بل كان معروفا منذ العصر الجاهلي، فقد ورد في أشعارهم بين الحين والآخر مما جعل البلاغيون يولونه اهتماما كبيرا، وراحوا يكشفون عن ماهيته، ويوضحون دوره في النسق اللغوي للبيت الشعري. وقد ربطه السيوطي بمحاسن الفصاحة في مؤلفه "الإتقان" فقال: (هو أبلغ من التأكيد، وهو من محاسن الفصاحة[3] ، مما يدل على أن التكرار في حقيقته إلحاح على جهة هامة في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها ...

فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها)[4].

---

[1] نفسه، ص389.

[2] نفسه، ص318.

[3] السيوطي ، الإتقان في علوم القرآن، ج 3، ص 199.

[4] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم الملايين، بيروت – لبنان – ط 6، 1981 م، ص 276.

وبالتالي فإن التكرار بمثابة إلحاح على (جهة هامة من العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها، وهو بذلك ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس النص ويحلل نفسية كاتبه؛ إذ يضع في أيدينا مفتاح الفكرة المتسلطة على الشاعر) [1].

وعليه يمكن القول بأن التكرار يرتكز على جانبين لهما كثير من الأهمية، فهو (أولايركز المعنى ويؤكده، وهو ثانيا يمنح النص نوعا من الموسيقى العذبة المنسجمة مع انفعالات الشاعر في هدوئه أو غضبه أو فرحه أو حزنه ...) [2]. وفي نفس السياق يقول عزالدين السيد:(للإيقاع وظيفة مزدوجة الأداء تحمل مع التوثيق للمعنى، ورفع المساهلة في القصد بنية موسيقية صوتية وفنية تزيد القلب قبولا والوجدان تعلقا) [3].

لما كان للتكرار من الأساليب المعبرة عن مكونات الذات، والعواطف التي تحويها فقد جاء بكثرة في شعر ابن حمديس لإدراكه لأهميته على المستوى الموسيقي الذي يساهم في إثراء المعنى من جهة، وتأدية دوره التطريبي من جهة أخرى (بغية الوصول بالصياغة إلى درجة عالية من الوجد الموسيقي، والنشوة اللغوية عندما تتصاعد البنية الموسيقية لتسيطر على المستوى التصويري وتصبح رمزا تتكثف حوله دلالة الشعر ويتمركز معناه وتصبح الصياغة هي محور القوة التعبيرية ونقطة التفجير الشعري) [4].

من خلال لغته – أي لغة الشعر – (التي تظل باعثا نفسيا يهيئه الشاعر بنغمة تأخذ السامعين بموسيقاها وتعلق الشعراء بهذا الضرب من فنون الكلام لأمر يحسه الشاعر في

[1] ينظر عصام شرتح، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق– سوريا– 2005 م ص9.

[2] يوسف مسلم أبو العدوس، الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، ص 259.

[3] عزالدين السيد، التكرير بين المثير والتأثير، ص88.

[4] صلاح فضل، ظواهر أسلوبية في شعر شوقي، في مجلة فصل، 1981 م، العدد 43، ص 211.

ترجيع ذات اللفظ، وما يؤديه هذا الترجيع من تناغم الجرس وتقويته تثير في ذاته شوقا واستعذابا أو ضربا من الحنين والتأسي) [1].

وبناء على ما سلف يتبين لنا بأن التكرار وسيلة تسهم في تحقيق الموسيقى والتي هي بلا شك أقوى وسائل الإيحاء، وأقرب إلى الدلالات اللغوية النفسية في سيولة أنغامها) [2] عليه فإن الشاعر يعمل على جعله أداة تنبيهية لاستقطاب السامع أو القارئ إلى بؤرة الحدث وهذا على مستوى النصوص الأدبية (لأن التركيب أصل من أصول هذه اللغة لا ينفصل عن تقسيم مخارجها، ولا عن تقسيم أبواب الكلام فيها، ولا عن دلالة الحركات على معانيها ومبانيها) [3] ، (لأن اللغة خلق إنساني ونتاج للروح، وإنها اتصال ونظام ورموز تحمل الأفكار) [4] .

ونتيجة لذلك كان التكرار محل اهتمام العلماء العرب لكونه نابع من رحم اللغة فاختلفوا فيما بينهم، فهناك من اعتبره نشازا بعيدا عن الفصاحة ولاسيما فيما يتعلق بتكرار الحروف وعدوه منافيا للذوق العربي الذي (يكره التنافر كما يكره التماثل الذي يؤدي إلى اللبس)[5] كما يكره فيه كذلك كثرته بدون (مسوغ فني ممقوت بغيض يدل على ضعف ثروة الأديب اللغوية والفكرية)[6]

وهناك من اعتبره نوعا من أنواع الموسيقى الداخلية (يستطيع أن يغني المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة) [7].

---

[1] هلال ماهر مهدي، جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، وزارة الثقافة والإعلام– العراق– 1980م، ص 239.

[2] الحمداني سالم أحمد، مذاهب الأدب الغربي ومظاهره في الأدب العربي، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة الموصل، كلية الآداب،1989م ، ص246.

[3] عباس العقاد، اللغة الشاعرة، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، (د. ط)، (د. ت)، ص22.

[4] أحمد درويش، الأسلوب والأسلوبية، ص64.

[5] محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص295.

[6] علي جميل سلوم، حسن نور الدين، الدليل إلى البلاغة وعروض الخليل ، ص25.

[7] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص263

ويتحقق التكرار بوصفه بنية أسلوبية على مستويات عدة فهناك (تكرار القافية، وتكرار مقطع، وتكرار عبارة، وتكرار لفظه، عملت كلها كوسيلة سحرية معينة، إيقاعية جاذبية وكأن التكرار يحمل في داخله نزعة طقوسية توحي بغموض المعنى الذي يثير الذهن باعتباره موجة عصبية في شبه هيمان فطري لذيذ) [1]، وفي نفس السياق يقول يوسف مسلم أبو العدوس مشيرا إلى أنواع التكرار قائلا:(ويكون التكرار بترديد لفظه معجميه معينة أو يكون بتكرار كلمة مرادفه أو كلمة عامة ومن ثم فإن الكلمات المكررة تحيل إلى بعضها مما يسهم في إحداث علاقة شكلية بينها مما يؤدي بالضرورة إلى ربط الجمل التي تحوي هذه المكرورات معا محدثة ضربا من الاتساق المعجمي) [2].

وبالنظر في مدحيات ابن حمديس نتلمس تكرارات متنوعة، وسيحاول البحث استجلاءها بمختلف أنواعها وأشكالها.

أولا: تكرار الحروف

يلعب التكرار الحرفي دورا بارزا في الموسيقى اللفظية حيث ينجم عن تكراره(فائدة موسيقية عظيمة وقيمة نغميه جليله تؤدي إلى زيادة ربط الأداء بالمضمون الشعري)[3] ؛ إذ إن(لأصوات الحروف المكرره مجريان، ينبع أحدهما من روي القافية ويصب فيه، حيث يفرض هذا الحرف هيمنة على سائر تشكيل البيت، كأن يكون أساسا لبنائه الصوتي، أما المجرى الآخر، فينبع من قاع البيت أو من قراره... كأن يهيمن حرف قوي ذو صوت حلقي مجهور كالعين، أو حرف ذو صوت حلقي مهموس كالحاء، أو حرف ذو صوت رنان كالنون، أو حرف عالي الصفير حاد الجرس كالسين أوالصاد، فإن التشكيل يصطبغ

[1] مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث؛ منشأة المعارف، الإسكندرية، (د. ط)، 1987م، ص30 وما بعدها.

[2] يوسف مسلم أبو العدوس، الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، ص233.

[3] أبو فراس الحمداني، الموقف والتشكيل الجمالي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، (د.ط)،1982م، ص501.

بصبغته، وتصبح خصوصية الصوت أساسا لبنائه الصوتي، وهذا ما يمثل قاع البيت الصوتي، أو قراره) [1] (الطويل)

فمن المجرى الأول قول ابن حمديس مادحا يحي بن تميم بن المعز.[2]

1) وإني لصعب والهوى راضني لها *** وغير عجيب أن يروض الهوى الصعبا
2) سريعة غدر سيفها في جفونها *** وهل لك سلم عند من خلقت حربا
3) وروضة حسن غردت فوق نحرها *** عصافير حلي تلقط الدر لا الحبا
4) وألحقها بالسرب جيد ومقلة *** وإن لم يناسب در مبسمها السربا
5) لها من فتون السحر عين مريضة *** تحلب من أجفانها الدمع والكربا
6) شربت بلحظي سكرة من لحاظها *** فلاقيت منها سورة تشرب اللبا

ففي هذه الأبيات كرر الشاعر ابن حمديس حرف الراء بنسب متفاوتة في أبياته فقد أورده (أربع مرات) في البيت الأول، وأورده (مرتين) في صدر البيت الثاني، و(مرة واحدة) في عجزه، وأورده في (البيت الثالث) أربع مرات في صدره، (وثلاث مرات) في عجزه، وأورده مره في صدر البيت (الرابع) و(ثلاث) مرات في عجزه، كما فعل كذلك في البيت الخامس حيث كرره (مرتين) في صدره ومرة (واحدة) في عجزه، ثم ساوى بين الصدر والعجز في البيت (السادس) حيث أورده مرتين في كل منهما. ولا يخفى ما أشاعه هذا الحرف التكراري بأصله من موسيقى، حيث ساهم في تأكيد المعنى الذي يقصده الشاعر وترسيخه في الذهن.

وحرف **الراء** صوت (مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة، ويتكون باندفاع الهواء من الرئتين مارا بالحنجرة فيتحرك الوتران الصوتيان، ثم يتخذ مجراه في الحلق والفم حتى يصل إلى مخرجه وهو طرف اللسان، ملتقيا بحافة الحنك الأعلى، فيضيق هناك مجرى الهواء، وهو يختص بصفة مميزة وهي تكرر طرف اللسان للحنك الأعلى عند النطق به) [3]، وكأن الشاعر

[1] ديوان ابن حمديس ، ص506.
[2] نفسه، ص50.
[3] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو- مصر- ط5، 1979م، ص66.

اختار هذا الحرف الجهوري لتناسبه مع ما يختلج في صدره ومن خلاله أباح بمكنوناته مفصحا عن معاناته ومكابدته مما لاقاه.

وقوله كذلك في مدح المعتمد:[1] (الطويل)

1) ألا حبّذا العيد الذي عكفت به *** على كفك الأمواه تمطرها قبلا
2) يا حبّذا دار يد الله مسحت *** عليها بتجديد البقاء فما تبلي
3) مقدسة لو أن موسى كليمه *** مشى قدما في أرضها خلع النعلا
4) وما هي إلا خطة الملك الذي *** يحط لديه كل ذي أمل رحلا
5) إذا فتحت أبوابها خلت أنها *** تقول بترحيب لداخلها: أهلا
6) وقد نقلت صناعها من صفاته *** إليها أفانينا فأحسنت النقلا

تشكل هذه الأبيات مقطوعة موسيقية متدفقة الأ لحان والأنغام، فقد بنى الشاعر هذه القصيدة – والتي اقتطفت منها هذه الأبيات –على روي **اللام** المفتوحة ولعل اختياره لهذا الروي تعبيرا عن فرحة العيد وكذلك رحابه صدر ممدوحه وعدم انزعاجه من زائريه حيث كان دائم الترحيب بهم، ولقد بث هذا الحرف في تضاعيف أبياته بحيث لا يكاد يخلو منه بيت، وقد وزعه على أبياته توزيعا موسيقيا فقد ردده ست مرات في البيت الأول، و(خمس) مرات في البيت الثاني، (مرتان) في الصدر، و(ثلاثة) في العجز ثم ساوى بين الصدر والعجز في البيت (الثالث) حيث أورده مرتان في الصدر ومرتان في العجز، وأورده في البيت (الرابع) أربع مرات في الصدر و(خمس) مرات في العجز، وتكرر في البيت الخامس (خمس) مرات، أي مرة (واحدة) في صدره و((أربع) مرات في عجزه، و(ثلاث) مرات في البيت (السادس)، مرة (واحدة) في صدره ومرتان في عجزه.

ومن خلاله نلاحظ تراكمه في هذه الأبيات وقد جاء رويا –كما مر بنا– وتوزع على سائر الأبيات، ويتراءى تكراره كثيفا في البيت الرابع مما جعله (يجسد بوضوح معنى الملكية)[1]، ومن ذلك أيضا قوله[2]: (السريع)

[1] ديوان ابن حمديس، ص378.

1) إإن بكت ورقاء في غصن بان *** تصدعت منك حصاة الجنان
2) وأذكرته من زمان الصبا *** طيب المغاني والغواني الحسان
3) كيف رمت بالنار أحشاءه *** ذات هديل في رياض الجنان
4) يرنح الغصن نسيم بها *** معانق بين الغصون اللدان
5) ومقلتاها لو بكت عنهما *** فاللؤلؤ الرطب له مقلتان
6) ما ذاك إلا لنوى غربة *** قساعليها الدهر فيها ولان
7) حمامة الأيك أبيني لنا *** من أين للعجماء نطق البيان
8) هل خانك المخزون من دمعة *** بكى بها عنك فمن خان هان

يلح ابن حمديس على تكرار حرف (**النون**)، فيورده (ست) مرات في البيت الأول و(خمس) مرات في البيت الثاني، وساوى بين الصدر والعجز في البيت (الثالث) حيث أورده مرتان في الصدر ومرتان في العجز، كما تساوى بين الصدر والعجز في البيت (الرابع) كما أورده (أربع) مرات في كل من الصدر والعجز ونفس الشيء في البيتين (الخامس) و(السادس) حيث أورده مرة في الصدر، وأخرى في العجز، في كل منهما، وأورده (مرتان) في صدر البيت السابع و(أربع) مرات في عجزه، ويورده (سبع) مرات في البيت الأخير، حيث كان تكراره في هذا البيت الأخير لافت للنظر، وحرف النون يعد من (أكثر الحروف ارتباطا بالصوت، وهو في أكثر المفردات اللغوية ذو أثر عظيم في تعديل الصوت وتلطيفه)[3]، كما أنه من الأصوات الأساسية في تكوين الأنين الناتج عن المرض والألم والحزن، فتكراره في هذه الأبيات يشير إلى المشاعر النفسية الحزينة التي أحس بها الشاعر وهو بعيد عن وطنه السليب، فنتلمس من خلالها حنينا إلى الأهل والأحبة بالأندلس وقد ساعد على ذلك تلك القافية المقيدة وكأنها تشي بالمعنى .

---

[1] الحسن بن القاسم المرادي، الجنى الداني في حروف المعاني، تح: فخرالدين قباوة ومحمد نديم فاضل، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان–(د. ط)، 1992م، ص96.

[2] ديوان ابن حمديس، ص505–506 .

[3] عزالدين السيد، التكرير بين المثير والتأثير، ص80.

والنون كما هو معلوم(صوت مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة، ففي النطق يندفع الهواء من الرئتين محركا الوترين الصوتيين، ثم يتخذ مجراه في الحلق أولا، حتى إذا وصل إلى الحلق هبط أقصى الحنك الأعلى فيسد بهبوطه فتحة الفم ويتسرب الهواء من التجويف الأنفي محدثا في مروره نوعا من الحفيف لا يكاد يسمع) [1]،

ثانيا: استعمال الحروف الدالة على القوة

ومن ذلك قوله:[2] (البسيط)

1) ذمر إذا علقت بالحرب عزمته *** روى القواضب فيه والقنا علقا
2) كأنما العضب في يمناه صاعقة *** إذا علا رأس جبار به صعقا
3) يكاد لولا تلظى الروع ذابله *** في كفه من نداه يكتسي ورقا
4) كأنما يودع اليمنى له قلما *** يخط خط المنايا كلما مشقا
5) وما رأى ناظر من قبله أسدا *** قد أكمل الله فيه الخلق والخلقا
6) ويوم حرب ترى الأبطال موردة *** فيها حياض المنايا شزبا عتقا

لجأ الشاعر في هذه الأبيات المقتطفة من قصيدة مدح بها الأمير يحي بن تميم، مشيدا بقوة جيشه، مستعملا الحروف الدالة على القوة، والموحية بالشدة، لبعث موسيقى صاخبة ومجلجلة تقرع آذان السامعين، وتبعث الرعب في قلوب الأعداء. وذلك من خلال حرف **القاف** وتكراره (وهو حرف شديد الوقع).لقد افاض ابن حمديس في وصف شجاعة وقوة جنود الأمير يحي بن تميم، مستعملا قافية قوية رنانة تمشيا مع موضوع القصيدة، وإعجابا بالممدوح وجيشه.

مما اكسب الأبيات موسيقى قوية صاخبة تتناسب وعنف هذا الموقف الحربي ، فقد ذكره في البيت الأول (أربع) مرات، (مرة) في الصدر و(ثلاث) مرات في العجز، ويساوي بينهما في الصدر والعجز (مرة) في كل منهما، ونفس الشيء في البيت (الرابع)، ولم يورده

[1] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص66.

[2] ديوان ابن حمديس، ص338.

في صدر البيت (الثالث) بينما أورده (مرة)في عجزه كما أورده مرة (واحدة) في صدر البيت الأخير، و(ثلاث) مرات في عجزه.

ثالثا: استعمال حروف المد:

لم يغفل الشاعر ابن حمديس حروف المد في أبيات قصائده المدحية، والمتمثلة في "**الألف والواو والياء**"، وتكرارها يعطي قيمة صوتية وافرة وذلك عندما يجانس حرف المد حركة الحرف السابق له (فتتمخص لانطلاق الصوت مسافة أطول، ويلمس السامع لها تطريبا تطيب به النفس، ويأنس إليه السمع والوجدان) [1]. ولهذه الحروف أهمية قصوى حيث تسمح بمدها فسح المجال لتنوع النغمة الموسيقية للكلمة الواحدة أو الجملة الواحدة لسعة إمكاناتها الصوتية ومرونتها) [2].

مما يدل على أنها أصوات موسيقية قادرة على الاستمرار ولعل ذلك يرجع إلى كون (الهواء عند مروره أثناء النطق بها يمر حرا من غير أن يكون هناك احتكاك وإعاقة) [3]. وسيحاول استجلاء هذه الحروف المديه من خلال قصائده المدحية ومنها قوله في مدح أبي يحي الحسن بن علي بن يحي:[4] (الطويل)

1) إذا عـدت الأحسـاب عـد نجـاره *** لـه حسـبا بـين الملـوك لبابـا
2) توقـد إقـداما وفـاض سـماحة *** وهـذب أخلاقـا وطـاب نصـابا
3) من السادة الغر الأولى ملكوا الورى *** وأعطـاهم الـدهر الأبـي جنابـا
4) غطارفـة مثـل الجبـال حلومهـم *** تكون لهم شم الجبال هضابـا

يتجلى لنا من خلال هذه الأبيات مدى هيمنة حرف المد (**الألف**) والذي تكرر (23) مرة ولعل ذلك راجع لكونه أخف الحروف وأوسعها مخرجا كما أنه يكسب الأبيات نغمة موسيقية

[1] عزالدين السيد، التكرير بين المثير والتأثير ،ص58.

[2] محمد المبارك، فقه اللغة وخصائص العربية، ص256.

[3] غالب فاضل، في الأصوات اللغوية، دراسة في أصوات المد العربية، دار الحرية للطباعة، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، ص24-25.

[4] ديوان ابن حمديس، ص55.

عذبة لترددده ومده ويعبر "محمد عبد الفتاح" عن القيمة التعبيرية للتكرار بأنها (دراسة رمزية الأصوات دراسة ذوقية، لا تملك البرهنة عليها لإثبات وجاهتها، على أن هناك شرطا ضروريا ولكنه غير كاف وهو تراكم أصوات معينة أكثر من غيرها في البيت أو في المقطوعة أو في القصيدة) [1] .

وهذا ديدن البحث وقصده، والذي كشف لنا عن مدى تفوق حرف المدّ (**الألف**) في هذه الأبيات، وإذا كان "محمد عبد الفتاح" لا يملك البرهنة على وجاهته ويقتصر فقط على شرطه وهو تراكم الأصوات للدلالة على تكراره ،فإن "الدكتور عزالدين السيد" يرى بأنه (الصق بالشعر في الأعم وبخاصة العربي يمثل غناء النفس أشواقها وآلامها وأفراحها التي تناسبها مدات الشجا والأسى والحنين والأنين والسراء والضراء) [2] .

والأدل على ذلك أن الشاعر ابن حمديس قد وظفه في مدحه للأمير أبي يحي الحسن مفتخرا ومعتزا به بل وبوجاهته كذلك.

2/ حرف الياء: يقول ابن حمديس مادحا الأمير يحي ومعتدا بنفسه ومشيدا بشجاعته:[3] (الرمل)

1) كيف لايفني عداه في الوغى *** ملك يغدو له الموت خديم
2) كم فلاة دونه يدفعها *** سنبك* العدو إلى خف الرسيم**
3) لابن آوى وسطها وعوعة *** توحش الإنس، وللبوم نئيم
4) وعظيم الهول لولا آية *** لم يكن راكبه إلا أثيم
5) لم تزل عيني أو أذني به *** تؤذن القلب بخوف لا ينيم

يلاحظ من خلال تلك الأبيات تكرار حرف المد (**الياء**)، المسبوق بالكسرة (تسع) مرات حيث ردّده (مرتين) في البيت (الأول)، و(مرة) في كل من البيتين الثاني، والثالث، و(مرتين) في

[1] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي– المغرب– ط3، 1992م، ص36.

[2] عزالدين السيد، التكرير بين المثير والتأثير، ص65،

[3] ديوان ابن حمديس، ص451.

* السنبك من كل شيء: طرفه. ** خف الرسيم : نوع من السير السريع المؤثر في الأرض.

البيت الرابع وثلاث (مرات) في البيت الخامس، وهكذا يتجلى لنا أن التكرار لحروف المد لم يكن عبثا ودونما هدفا، وإنما جاء لإكساب أشعاره إيقاعا جميلا وموسيقى عذبة معبرة.

رابعا: تكرار حرفي التشبيه (كأن)، (كأنما)

تكرر هذان الحرفان بصورة لافتة للنظر بحيث لا تكاد تخلو منهما قصيدة، وهما يدلان على الانبهار وشدة الإعجاب بالشيء لدرجة اعتباره شيئا مرئيا ماثلا للعيان، وتتجلى هذه الظاهرة (حينما تأخذ المستمع نشوة التأثر فقد ينطلق وهو يكرر المسموع إعجابا به أو تعجيبا منه أو غير ذلك) [1] ،ومن ثم فإن تكرار أداة التشبيه (تجدد التشبيه، وتقويه محتفظة له بيقظة القارئ كاملة) [2] .

1/كأن:

ومن ذلك قول الشاعر في مدح الأمير يحي بن تميم: [3] (الطويل)

1) كأن الثريا في انقضاض أفولها *** وشاح من الظلماء حل عن الخصر
2) كأن انهزام الليل بعد اقتحامه *** تموج بحر ناقض المد بالجـــــزر
3) كأن عصا موسى النبي بضر بها *** تريك من الإظلام منفلق البحـــــر
4) كأن عمود الصبح يبدي ضياؤه *** لعينيك ما في وجه يحيى من البشر

كرّر الشاعر في هذه الأبيات حرف التشبيه (**كأن***) (أربع) مرات متتالية في بداية صوره الشعرية (وهي أشد أدوات التصوير تواضعا وأقربها مأخذا وأقلها حداثة مما يدفع الشاعر إلى البحث عن وسيلة تضفي عليها نسبة من التكثيف المكاني أو الكمي لتعويض ما بها من فراغ نوعي أو زماني معتصرا إمكانيات التطريب فيها بقدر الإمكان) [4]

---

[1] عزالدين السيد، التكرير بين المثير والتأثير، ص80.

[2] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص273.

[3] ديوان ابن حمديس، ص215.

[4] صلاح فضل، إنتاج الدلالة الأدبية، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط2، 2002م، ص194-195. *تكررت (72) مرة وشملت معظم القصائد تقريبا

ويرجع هذا الاستخدام المتكرر لها إلى رغبته في أن يكون تشبيهه صادقا، في الإيحاء والدلالة وفي ذلك يقول "ابن طباطبا":(فما كان من التشبيه صادقا قلت في وصفه، كأنه أو قلت كذا، وما قارب الصدق فيه تراه أو تخاله أو يكاد...) [1]، ويقول أحد الباحثين المحدثين: (ولعل الإلحاح على أداة التشبيه "كأن" آت من ميل الشاعر إلى إلغاء الحواجز بين الحدود المتشابهة عن طريق الاستغناء التام عن أدوات التشبيه وذلك لأن الأداة "كأن" تبقى على الحدود متلاصقة، ولعل التركيز على الأداة المكونة من (كاف التشبيه، وأن) جاء نتيجة الحرص الدائم على تضمين الصور شعورا عميقا) [2]

2/كأنما:

ومنه قوله مادحا الأمير أبا الحسين على بن يحي ومن خلاله يصف ليلة من لياليه السوداء، التي نغصت حياته وجعلته يتوه في بحر الأحزان ،معكرة صفو أيامه:[3] (السريع)

1 كأنمـــا قـــرط الثريـــا لـــه *** في أذنها خفق فؤاد الجبـــــان
2 كأنمـــا فـــوق قـــذال الـــدجى *** لجام طرف ماله من عنـــــان
3 كأنمـــا الإظـــلام بحـــر طمـــا *** والشرق والغرب له ساحـــــلان
4 كأنمـــا الخضـــراء مـــن زهرهـــا *** روضة خرق نورها أقحـــــوان
5 كأنمـــا النســـران قـــد حلقـــا *** كي يبصرا حربا تثير العثـــان*
6 كأنمـــا انقضـــا وقـــد آنســـا *** مصارع القتلى التي ينعيـــــان
7 كأنمـــا الجـــوزاء مختالـــة *** تسحب فضلا من رداء العنـــان
8 كأنهـــا راقصـــة صـــوبت *** وزاحم الغرب بها منكبـــــان
9 كأنمـــا شـــدت نطاقـــا فمـــا *** تبدو لها تحت ثياب يـــــدان
10كأنمـــا الشـــهب التـــي غربـــت *** شهب خيول في استباق الرهـــان
11كأنمـــا الصـــبح لـــه راحـــة *** تلقط في الآفاق منها جمـــــان

[1] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص27.

[2] أحمد محمد الحاوي، الصورة الفنية في شعر امرئ القيس ومقوماتها اللغوية والنفسية، دار العلوم للطباعة والنشر، (د. ط)، 1982م، ص27.

[3] ديوان ابن حمديس، ص506-507. * العثان: الدخان.

كرر الشاعر حرف التشبيه **(كأنما)** (عشر) مرات في أول كل بيت تخللتها أداة التشبيه **(كأن)** في معرض تشبيهه الجوزاء براقصة حالمة وقد أضفت هذه التشبيهات لمسة جمالية تطعمها موسيقى حزينة تنبئ بما عاناه من آلام وأتراح وتؤكد صدقه في الإيحاء والدلالة كما تجلى لنا أن التشبيه واحد وهو ذات الشاعر المعذبة والمشبه به متعددا شمل صورا شتى تنوء بحملها الأيام والسنون.

5/ تكرار الكلمات:

كما أن الشاعر قد كرر الكلمات ومنحها نصيبا تمثل لها بقوله:[1] (الكامل)

1) هذا علي وهو بدر مهابـــــة *** كلف به بصر العلى اللمـــاح
2) هــذا الــذي نصــر الهــدى *** ورماحه، فحماه ليس يبـــــاح
3) هذا الذي فازت بما فوق المنى *** من جوده للمعتفين قـــــــداح

عمد الشاعر إلى تكرار اسم الإشارة **(هذا)** (ثلاث) مرات في أبيات متتالية بالإضافة إلى تكرار اسم الموصول (مرتين) في البيت الثاني والثالث على التوالي لترسيخ المعنى وتأكيده في ذهن السامع ويكاد ابن حمديس يعيد نفس المعنى في قصيدة أخرى، بل ونفس الممدوح كذلك ومن ذلك قوله:[2] (السريع)

1) هـذا علـي نجـل يحيـى الـذي *** فـي قصـده نيـل المنـى والأمـان
2) هذا الذي في الملك أضحى له *** عرض مصون، ونوال مهـــان
3) هـذا الـذي شـام لنصـر الهـدى *** من غير شم كل عضب يمان

ويظهر من خلال هذه الأبيات الثلاث أن الشاعر تعمد تكرار اسم الإشارة **(هذا)** في مطالعها كما لاحظناه في الأبيات السابقة والتي جاءت للتأكيد على أن تلك الخلال متوارثة أبا عن

[1] ديوان ابن حمديس ، ص105.
[2] ديوان ابن حمديس، ص507.

جد ولم تكن مكتسبة، مما جعله ينسبها إليه، وجعل النون رويا لأن النون (يدل على الظهور كيفما كان موقعه) [1] .

منوها بصفات وخلال الممدوح، والتأكيد على نسبتها إليه، وبذلك يسهم في زيادة المبالغة في المدح لعلي بشكل خاص وإن كان هذا التكرار للكلمات **(هذا علي، هذا الذي، هذا الذي)** لم يكن اعتباطيا، وهو يخص النموذجين الاثنين معا، لأن الممدوح واحد – كما مر بنا – يريد أن يؤكد ذلك ويرسخه في ذهن المتلقي من خلال إلحاحه على مجموعة من الصور الشعرية – التي وردت في ص(105) وص (507) – وعلى هذا الأساس فإن الصور الشعرية في كلا النموذجين (ليست مجرد قياس ينتهي فيه المعنى عند ضرب من التوازي بين طرفين أساسيين فقط وإنما هي وجهة في الإدراك تتجاوز مجرد التناظر المنطقي إلى آفاق في الاثبات تزيد قوة وتأكيدا) [2].

6/ تكرار الصيغ الصرفية:

من بين الأنواع التي اعتمدها الشاعر في مدحياته إثراء للمعنى في النص، وإحداثا لجرس موسيقى لجأ الى تكرار الصيغ الصرفية ومنها:

1- **صيغة أفعل التفضيل:** ومن ذلك قوله في مدح يحي بن تميم بن المعز والذي من خلاله تطرق إلى وصف من يهواها:[3] (الطويل)

وأنفاسها أذكى إذا انصرف الدجى *** وريقتها أشهى ومقلتها أسبى

[1] عبد الحميد حسن، الألفاظ اللغوية خصائصها وأنواعها، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة،(د.ط)،1971م، ص2.

[2] محمد النويري، حجاجية الاستعارة، أعمال ندوة: قراءات في النص الشعري القديم، منشورات دار المعلمين العليا– تونس– (د. ط)، 2004م، ص268.

[3] ديوان ابن حمديس، ص51.

كرر صيغة التفضيل (ثلاث) مرات، (مرة) في صدر البيت و(مرتان) في عجزه وذلك تأكيدا لتلك الصفات التي تتمتع بها، ويثبت تفاضلها عن باقي أترابها.

ومنه قوله كذلك في مدح علي بن يحي:[1] (الكامل)

أقـرى الملـوك يـدا وأرفـع ذمـة *** وأجل منقبة وأكرم عنصرا

لقد تكررت هذه الصيغة (أربع) مرات، مرتين في صدر البيت ومرتين في عجزه للدلالة على أن ممدوحه قد انفرد بهذه الصفات وليس بوسع غيره أن يبلغ هذه الدرجة من الكرم والوقعة.

2- تكرار صيغة اسم الفاعل*:

ومن ذلك قوله في مدح أبا يحي الحسن بن علي بن يحي:[2] (الطويل)

1) **وقـــاطع** أجـواز الفيـافي مـروع *** بـدهر رمـاه بـالخطوب ورابـا
2) أبنـت الجـديل **القـاطع** البيـد جـدلي *** سباسـب مـن غـول الفـلا وظرابـا
3) هو الملك **الحامي** الهدى من ضلالة *** ففـل لهـا ظفـرا وهـتم نابـا
4) غـدا كعبـة فـي كفـة الملـك **عاليـا** *** وملك من أهل الزمان رقابـا
5) كـأن زمانـا **تائبـا** مـن ذنوبـه *** رأى عدلـه أوخـاف منـه فتـابا
6) أرونـي مـنكم **راجيـا** ردّ **قاصـدا** *** إلـى قصـده وجـه الرجـاء فخابـا

كرر صيغة اسم الفاعل* في أكثر من موضع بمعدل مرة في كل بيت باستثناء البيت الأخير حيث كررها مرتين في صدر البيت، وذلك لإثبات تلك الصفات التي خلعها على ممدوحه تمييزا له عن غيره.

ومن ذلك قوله في مدح المعتمد:[3] (الطويل)

1) همـام يهـز الملـك عطفيـه كلمـا *** علا الناس منه كعب أروع **ما جـد**

---

[1] نفسه، ص233.

[2] نفسه، ص55.

[3] ديوان ابن حمديس، ص136 . *اسم الفاعل: هواسم يدل على الحدث وعلى فاعله، ويصاغ من فعل الثلاثي المتصرف على وزن (فاعل) سواء أكان الفعل لازما أو متعديا، ويدل على معنى حادث أي جديد وغير دائم، ويصاغ اسم الفاعل مما فوق الثلاثي على وزن المضارع المعلوم. نقلا عن: عزيزه فوال، المعجم المفصل في النحو العربي، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان – ط1 ،1413هـ –1992م، ص117.

2) تلاقـى الملـوك الغـر حـول سـريره *** فمن **راكع** مغضي الجفون **وساجـد**

3) يكفـون أبصـارا لهـم عـن سـميدع *** تديم إليه الشمس نظرة **حاســـــد**

4) إذا اقتـاد جيشـا **سـاطع** النقـع أنـذرت *** طلائعه جيش العدو المكابـــــد

نلاحظ في هذه الأبيات تكرار صيغة اسم **الفاعل** في الكلمات المشار إليها أعلاه من الفعل الثلاثي وقد ساهمت في إبراز معالم الصورة التي رسمها للممدوح.

وقوله أيضا في مدح أبا المحسن:[1] (السريع)

1) كأنهـــا **راقصـــــة** صـــوبت *** وزاحـم الغـرب بهـا منكبـــان

2) **القاتـــل** الفقـر بسـيف الغنـى *** بحيـث حـداه لـه راحتـــان

3) و**الثابـــت** الحلـم إذا مـا هفـت *** لـه مـن الحلـم هضـاب الرعـان**

تكررت في هذه الأبيات صيغة اسم الفاعل في صدر كل بيت وكأنه يشير إلى مكانة الممدوح الرفيعة والتي جعلته يتصدر كل مقام بصفة مستمرة ولا أحد يعلو كعبه عليه، وهو بذلك كانه يخالف طبيعة اسم الفاعل التي تدل على جديد غير دائم.

7/ تكرار الجمل: يقوم الشاعر عادة بتكرار بعض الجمل (فهو من الملامح الأكثر بروزا لتلاحم النص وانسجامه، فيشد أطرافه بعضها إلى بعض، ويحقق نوعا من الحركة يدور فيها الكلام على نفسه دون أن يعيد معناه) [2]، وهو شائع في كلام العرب وفي ذلك يقول "ابن جني": (اعلم أن العرب إذا أرادت مكنته وأحاطت له فمن ذلك التوكيد، وهو على ضربين؛ أحدهما تكرير الأول بلفظه وهو نحو قولك، قد قامت الصلاة... والثاني تكرير الأول بمعناه) [3] ،غير أن هذا التكرير الجملي، لم يقيد الشاعر بحتمية المطابقة في كل مرة، بل قد (تعتريها تغييرات طفيفة في كل دور حتى لا تثير الملل أو حتى يجد القارئ تكرارا متوقعا يفاجأ فيه بتغيير غير متوقع) [4] ولقد حاول الشاعر توظيف بعض الجمل في نصوصه

[1] نفسه، ص506-507. ** الرعان: أنف الجبل الشامخ البارز.

[2] منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب ، ص84.

[3] ابن جني، الخصائص، ج3، ص104-106.

[4] مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، ص287.

الشعرية ويكررها من أجل تحريك الإيقاع في نصوصه ومنحها روحا وتدفقا، لكي يحدث التأثير المنشود لدى المتلقي.

ومن أنواع هذا التكرار، قوله في مدح ولد المعتمد الرشيد:[1] (السريع)

وعم منه الذل أهل الخنى *** **وعم منه** العز أهل الصلاح

عمد الشاعر إلى تكرار جملة **(عم منه)** في أول صدر البيت وفي أول عجزه ثم قام بعملية التوسعة من خلال إسناده (للموصوف) صفتان متباينتان: فالأولى خاصة بأهل الكفر الذين لحقت بهم المذلة والمهانة وشملتهم نتيجة انهزامهم، والثانية خاصة بقومه حيث شملهم العز والرفعة نظير الدفاع عنهم، وهكذا كانت النواة المعنوية الواحدة تمظهرت في صورتين مما يدل على مدى قدرة الشاعر على التلاعب بالألفاظ ووشي الصورة الشعرية بإيقاعات مميزة تلفت انتباه المتلقي إلى تلك التغييرات التي حدثت في المعنى.

8/تكرار صدر البيت كاملا:

لقد كرر ابن حمديس صدر البيت كاملا وهو (لون من ألوان التكرار النغمي ويراد بهذا النوع من التكرار تقوية الجرس) [2].

ومن ذلك قوله: [3] (الرمل)

وخلي لم تبت أحشاؤه *** آه من وصل عن القرب يذود

وخلي لم تبت أحشاؤه *** وهي بالتبريح للنار وقود

إن تكرار الشاعر لصدر البيت كاملا في كلا البيتين (وخلي لم تبت أحشاؤه) (وخلي لم تبت أحشاؤه) وذلك للتعبير عن مكنونات نفسه وخلجاته المكبوتة (فجاء الإيقاع منسجما مع الحالة الشعورية التي انتابت الشاعر فحققت تلك الموسيقى الداخلية صورة نفسية قبل أن

[1] ديوان ابن حمديس، ص91.

[2] عبد الله الطيب ،المرشد في فهم أشعار العرب، ج2 ، ص50.

[3] ديوان ابن حمديس، ص 154.

تكون نظاما من الإيقاع جاعلا منها بؤرة البوح عن مشاعره) [1] ،من خلال وصفه لليلة حرم فيها من النوم من جراء التلاعب والمماطلة الصادرتين من تلك التي استبدت بعقله وقلبه فسيطرت هذه الجذوة على أجواء القصيدة وبينت مكانة هذه المرأة التي تلاعبت بعواطف الشاعر واستدل عليها من خلال التكرار الذي يعد اللغة الناطقة لعواطفه ووجدانه وما (تموج الإيقاع وتراقصه إلا تعبير عن الجانب النفسي أو العاطفي الذي يمر به الشاعر) [2] .

ومن خلال ما تقدم يتضح لنا أن التكرار شكل محوري مهم من محاور قصائد ابن حمديس المدحية متعددة الألوان، والتي سبغ عليها صفة الإيحائية وحسن التوظيف، بحيث إن التكرار لا يأتي جزافا دون غرض، أو غاية وقد أشار "ابن رشيق" الى ذلك مشترطا وجود الغرض من التكرار على أساس أن يكون(الكلام على جهة التشويق والاستعذاب، أو التنويه ، أو التقريع، أو التوبيخ) [3] وفي نفس السياق يقول "الجاحظ" :(ليس له حد ينتهى إليه، ولا يؤتى على وصفه، وإنما ذلك على قدر المستمعين ،ومن يحضره من العوام والخواص) [4] ، ولعل المقصود بذلك أن يكون التكرار بمقدار الحاجة إليه، بدون مبالغة، وحسب مقتضى الحال، وبذلك يسهم في توفير الموسيقى الشعرية الداخلية، وتقوية الجرس، مما يكسب الأشعار أنغاما تزيد من موسيقى الألفاظ.

3/لزوم مالايلزم:

هو لون من ألوان البديع اللفظي، يلتزم فيه الشاعر ببعض الحروف أو الحركات التي تسبق الروى. وقد عرفه الخطيب القزويني بقوله: (هو أن يجيء قبل حرف الروي وما في معناه من الفاصلة ما ليس يلازم في مذهب السجع)[5].

---

[1] محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص126.

[2] محمد فليح الجبوري، أساليب الحجاج في قصيدة الرد على الطلاسم، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان– الأردن– ط1، 2017م، ص40.

[3] ابن رشيق، العمدة، ج2، ص74.

[4] الجاحظ، البيان والتبيين، ج1 ، ص105.

[5] الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص553.

ويجمع البلاغيون على أن "ابن المعتز"، هو أول من ذكر هذا الأسلوب وقد سماه (اعنات الشاعر نفسه)[1]، ولعل تعريفه يتضح بشكل أكبر عند "ابن أبي الاصبع المصري "حيث يقول: (هو أن يلتزم الناثر في نثره ،والشاعر في شعره ،حرفا أو حرفين فصاعدا قبل حرف الروي على قدر طاقته، ومقدار قوة عارضته مشروطا بعدم الكلفة)[2]، وهو من الأساليب ذات القيمة الفنية العالية لأنه (يمد البيت بطاقة موسيقية وإيقاعية من خلال التماثل النغمي الصادر عن توافق حركات الحروف)[3].

ولقد وظف ابن حمديس تقنية هذا اللون البديعي، ومن شواهده من خلال مدحياته قوله في مدح أبا يحي الحسن بن علي بن يحي:[4] (الطويل)

1) بلى، جرّ أذيال الصبا وتصابَى *** وأوجف خيلا في الهوى وركابا
2) وهزّ قناةً تحت برديْه لدْنة * *** تلين وتندى نضرةً وشبابا
3) وجاوله قِدْح الهوى إذأجَالَهُ *** من الرّبرب** الساجي العيون وثابا
4) قطعت زماني بالشمول مسنّةً *** وبالروض كهلا، والفتاة كعابا

نجد أن الشاعر قد التزم، بإيراد ثلاثة حروف هي: **(الألف، والباء، وألف، الإطلاق)** في كل أبيات القصيدة التي بلغت (51) بيتا وهذا الالتزام حقق غاية صوتية ودلالية وفاعلية في الأداء الشعري عبر تحقيق الترابط والانسجام، كما أسهم الالتزام كذلك بالنسبة للشاعر في نقل شعوره إلى المتلقى، وهنا كان الالتزام (أكثر من حرفين وحركتين)[5].

---

[1] ابن المعتز، البديع ، تح: اغناطيوس كراتشكوفيسي، دار الحكمة، دمشق،(د.ط)،1935م، ص74.

[2] ابن أبي الإصبع المصري، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تح: حنفي محمد شرف، مطابع شركة الإعلانات الشرقية، القاهرة، 1963م، (د. ط)، ص517.

[3] محمد فليح الجبوري، توظيف أساليب البديع في نقائض القرن الأول الهجري، تموز للطباعة والنشر، دمشق، ط1، 2013م، ص79.

[4] ديوان ابن حمديس، ص54.

[*] لدنة: سهل، لين. البديع .

[**] ربرب: القطيع من الظبا أو البقر: لا واحد له.

[5] محمد أحمد سالم، محي الدين ديب، علوم البلاغة البديع والبيان والمعانى، ص124.

ومثله أيضا قوله في مدح الأمير أبا الحسن:[1] (الخبب)

1) يانَـار نشـاطي أيـن سنـــــا *** ك وأيـــن لظـــاك بمفتـــأدي***
2) زَنْـدِي ولـدتك، وقـد عقِمـت *** عــن حمــل الســقط**** فلــم تلــد
3) أحْييـتِ بـذكري ميْـت صـبا *** أبكيـــه مســـايرة الأبـــــــــد
4) وطلبْـــت الضـــدّ لأوجِـــدَهُ *** وجمــوحي فــي الصــد فلــم أجــد

نجد الشاعر في هذه الأبيات التزم بالحركة وحدها، وهي حركة حرف الروي وقد استمر هذا الأمر في جميع أبيات القصيدة التي بلغت (68) بيتا وهذا التماثل الصوتي جاء منسجما ومتوافقا مع الحالة النفسية للشاعر، وهو في خطاب مع الذات؟ فأسهم هذا الالتزام بإفراغ ما في صدره من آهات وعمل على رفع وتيرة النغم في النص الشعري، لينسجم مع حالة التوتر النفسي لديه. ومن الجدير بالذكر أن الالتزام هنا كان مقتصرا على (الحركة وحدها)[2].

ومنه أيضا قوله في مدح يحي:[3] (الخفيف)

1) ملِـكٌ تتقــي الملــوك ســناه *** أوَ ما يفْرِسُ الذئاب الهَصُـــــــور
2) وهو ضـارٍ آجامُهُ ذُبل الخـــ *** طّ على مقتضى العلى وقصـــــور
3) حـازِمٌ للطّعـان أشْـرَعَ سـمرًا *** حُطِمَتْ في الصدور منها صـــدور
4) وحمـى سيفهُ الثغورَ فمـا تقْـ *** ربُ رشْف العُداةِ منها ثغـــــــور
5) ذو عطـاء لـو أنـه كـان غيثـا *** أورقتْ في المحول منه الصخـــور

[1] ديوان ابن حمديس، ص159.

*** مفتأدى: موقد النار.

**** السقط: الشرر وفيه تلاعب لفظي لأن السّقط أيضا هو الذي يولد لغير تمام.

[2] محمد أحمد قاسم، محي الدين ديب، علوم البلاغة البديع والبيان والمعاني، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس –لبنان– طبعة جديدة منقحة، 2008م. ص124.

[3] ديوان ابن حمديس، ص246.

التزم الشاعر في هذه الأبيات بإيراد حرف (الواو) قبل حرف الروي (الراء) ولا يستمر على هذا الالتزام، إنما بعد ذلك يستبدل حرف (الواو) بـ (الياء) دون التزامه بعدد الآيات حيث تتراوح بين البيتين فأكثر ثم يعود لحرف (الواو) ويستمر على هذا النهج نفسه إلى آخر القصيدة التي تبلغ (63) بيتا، واختيار الشاعر لحرفي المد (الياء) و(الواو) والتزامه بهما جاء ليوافق ما يجيش في نفسه من مشاعر الحزن والأ دل على ذلك أن معظم أبيات القصيدة تدور حول الغزل إذ يبلغ عددها (25) بيتا.

4/التقسيم الموسيقي:

أ/تعريفه لغة: (التفريق، وقسمهم الدّهر يقسمُهم فتقسموا أي فرّقهم فتفرّقوا)[1]. وهو كذلك (التجزئة، يقال: قسمت الشيء إذا جزّءته)[2].

ب/تعريفه اصطلاحا: (هو أن تذكر متعددّا وتضيف ما لكل إليه على التعيين)[3].

وعرفه "قدامة بن جعفر" بقوله: (أن يبتدئ الشاعر فيضع أقساما فيستوفيها ولا يغادر (أقسامها...)[4].

كما عرّفه "أبو هلال العسكري" بقوله: (هو أن تقسم الكلام قسمة مستوية تحتوي على جميع أنواعه ولا يخرج منها جنس من أجناسه)[5]،

وسمّاه بالتشطير وحدده بما يجعله موازنة وذلك بقوله: (هو أن تتوازن المصراعان والجزءان وتتعادل أقسامهما مع قيام كل واحد من أجزائه بما هو له عندك)[6].

وعرفه صاحب خزانة الأدب بقوله: (هو عبارة عن استيفاء المتكلم أقسام المعنى الذي هو آخذ فيه)[1].

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، مادة (قسم)، مج12، ص481.

[2] جميل سلوم، حسن محمد نور الدين، الدليل إلى البلاغة وعروض الخليل، ص182-183.

[3] السيوطي، عقود الجمان، ص105.

[4] قدامة بن جعفر، النقد الأدبي، ص151.

[5] أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، ص375.

[6] السكاكي، مفتاح العلوم، ص425.

وسماه "ابن الأثير" بـ (الموازنة) وحددها بقوله بأن (تكون ألفاظ الفواصل من الكلام المنثور متساوية في الوزن، وأن يكون صدر البيت وعجزه متساويي الألفاظ وزنا، وللكلام بذلك طلاوة ورونق، وسببه الاعتدال، لأنه مطلوب في جميع الأشياء، وإذا كانت مقاطع الكلام معتدلة وقعت في النفس موقع الاستحسان)[2]، ويعرفه "الهاشمي" بقوله: (هو أن يذكر متعدد، ثم يضاف إلى كل من أفراده ماله على جهة التعيين ويطلق على أمرين آخرين، أولهما: أن يستوفي أقسام الشيء، وثانيهما أن تذكر أحوال الشيء مضافا إلى كل ما يليق به)[3].

(وقد يكون التقسيم مع الجمع، أي تجمع بين معان متعددة تحت حكم واحد أو للعكس)[4]. وعند استقرائنا لكل هذه التعريفات يتجلى لنا أن هذا الركن البديعي يقتضي توفر شرطين أحدهما التجزئة، وثانيهما التقسيم المستوفي لأقسام المعنى لأن (الحركة التركيبية في الشعر الكلاسيكي تابعه للثابت العددي العروضي)[5].

واستئناسا بهذه التعريفات السالفة الذكر يحاول البحث استجلاء هذه الظاهرة الموسيقية من خلال مدحياته والتي اهتم بها الشاعر ليمنح نصوصه الشعرية عطاء واسعا من الموسيقى تدركها الأذن، والوجدان، وقد تدركها العين أيضا، فراح يوظفها وفيها يعمد إلى تشكيل موازنة صوتية بين مصراعي البيت، بحيث (يكون صدر البيت وعجزه متساويي الألفاظ وزنا، وللكلام بذلك طلاوة ورونقا) [6] فيصبح بذلك كالدر المتناثر أو(مثلما يتلألأ النجم المنعكس على صفحة الماء) [7] يشي بعض قصائده لأننا لا نتوقع أن تكون (القصيدة كلها مرصعة أو مصرعه؛ لأن الرتابة تخنق الحيوية الشعرية، ثم إن الموسيقى في البيت تابعه

---

[1] ابن حجه الحموي، خزانة الأدب ونهاية الأرب، ص362.

[2] ابن الأثير، المثل السائر، ج1، ص272.

[3] السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص311.

[4] عبد القادر حسين، فن البديع، دار الشروق، بيروت، ط1، 1983م، ص77.

[5] محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية، ص463.

[6] ابن الأثير، المثل السائر، ج1 ، ص272.

[7] محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، نقلا عن مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني، ص281.

للمعنى والمعني يتغير من بيت إلى آخر، فوجب أن يختلف الإيقاع)[1].مشكلا بذلك (وحدة كسيمفونية تتنوع نغماتها بتنوع إيقاع لحياة النفسية للشاعر) [2] .

ولقد أدرك ابن حمديس كغيره من الشعراء ما لهذا الأسلوب من أثر إيقاعي ونفسي ودلالي على حد سواء على نفس المتلقي، فارتكز عليه في مواقع ومواقف ،ومن أمثلة ذلك قوله:[3] (الرمل)

فالقوام الغصن، والرّدف النقا، *** والأقاح الثغر، والطلّ الرضاب

نلاحظ تساوي المقاطع في البيت وتآلفها مع حركة الضم التي ينتهي بها كل قسم والذي يشكل تقابلا موقعيا مشفوعا بتوازي نحوي معتمد على (تقسيم الفقرات بشكل متماثل في الطول والنغمة والتكوين النحوي)[4] بحيث تبرز عناصر متماثلة في مواقع متقابلة في الخطاب الخطاب .

مما يساعد على إبراز تلك القيمة الايقاعية وتناسبها مع معنى التشبيه الذي يمزج فيه الشاعر بين الحسن والرقة وبين المظاهر الطبيعية التي لم يستغن عنها.

ومن ذلك أيضا قوله:[5]

1) فالرّبع رحبٌ، والندى ساكبٌ *** والعيش رغْدٌ، والأماني قِماحُ
2) فالرمح قد، والخداع تدلل *** والسيف لحظ، والنجاد وشاح
3) ثعبان بحر، عضّه بنواجذ *** خلعت عليه من الحديد، حداد
4) ومن عدمٍ أغنى ومن حيرة هدى *** ومن ظمإ أروى، ومن مرض شفا

[1] عبد القادر أبو شريفه، وحسين قزق، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، ص80.

[2] محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، نقلا عن مصطفى سويف الأسس النفسية للإبداع الفني، ص125.

[3] ديوان ابن حمديس، ص64.

[4] صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني للثقافة والآداب،(د.ط)،1992م، ص198.

[5] ديوان ابن حمديس، ص101-102-146-318. * قماح: مرتوية قد نقعت ظمأها.

وهكذا إذن استمر الشاعر متكئا على إيقاع التقسيم محدثا جرسا موسيقيا عذبا قوامه تلك المقاطع الصوتية المتساوية في تلك الأبيات، وتآلفها مع حركة الضم تارة، وحركة الكسر تارة أخرى مشكلا بذلك تقابلا موقعيا بتوازن نحوي معتمدا على تقسيم الفقرات –كما نلاحظ– بأنه يسهم في بروز القيمة الإيقاعية وهذا التداخل بين البنية الموقعية والنحوية، ويجسدها توازن صوتي عروضي يؤكد على قيام كل تركيب أو مصراع بنفسه، واستغنائه عن الآخر.

وذلك ما يوضحه الجدول التالي:

تقابل موقعي	ف	الربع	رحب	و	الندى	ساكب		
	و	العيش	رغد	و	الأماني	قماح		
توازن نحوي	رابط	مبتدأ	خبر	رابط	مبتدأ	خبر		
توازن عروضي	مستفعلن مستفعلن فاعلن			مستفعلن مستفعلن فاعلان				
تقابل موقعي	و	من	عدم	أغنى	و	من	حيرة	هدى
	و	من	ظمإ	أروى	و	من	مرض	شفى
توازن نحوي	رابط	حرف جر	اسم مجرور	فعل ماض	رابط	حرف جر	اسم مجرور	فعل ماض
توازن عروضي	فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن			فعول مفاعيلن فعول مفاعلن				فعول مفاعيلن فعول مفاعلن

نلاحظ من خلال الجدول توازن المصراعين عروضيا إذ جاءت مقاطع العروض متساوية مع مقاطع العجز مشكلة في النموذج الأول تفعيلات "البحر السريع" والمتمثلة في:(مستفعلن، مستفعلن، فاعلن).

بينما شكلت في النموذج الثاني تفعيلات "البحر الطويل" والمتمثلة في: (فعولن، مفاعيلن، فعولن، مفاعيلن)، وهذا التوازن الصوتي يجعل المساحة الشعرية، أميل إلى الغناء والترنم الذي يتوقف عند نهاية المصراع الأول (مفاعلن) ليبدأ دورة نغمية جديدة مع بداية المصراع الثاني (فعول) وهذا الغناء مشعر بشدة إعجاب الشاعر بممدوحه، وفي ذات الوقت

يسهم في إنتاج الموسيقى الداخلية تكسب النصوص قيمة جمالية، من خلال الألفاظ والكلمات، إذإن (الكلمة صوت فائدته الأساسية التامة هي الدلالة على معناه، والحروف في أي وضع ومن أي جنس قد اتخذت شكلا يميز معنى عن معنى، مع رعاية اليسري على اللسان والسمع).[1]

5/ردّ العجز على الصدر،أو(التصدير) أو(الترديد):

هو أحد المحسنات اللفظية،ويأتي في المرتبة الثانية بعد الجناس في نتاج هؤلاء الشعراء، وهو أن يأتي الشاعر بألفاظ تقتضي جوابا فيجيب عنها بنفس الألفاظ)[2]، وهو ما يسمى أيضا بـ (ردّ الاعجاز على الصدور)[3] كما يسمى بـ(الترديد ويأتي هذا النوع في الشعر، وفي النثر (وهو أن نأتي بلفظين مكررين أو متجانسين، فنجعل أحدهما أو الجملة والآخر في آخرها، أو ان يكون في الشطر الأول من الشعر والثاني في الشطر الآخر)[4].

كما عرفه الدكتور محمد علي سلطاني قائلا: (هو أن يعيد الشاعر كلمة في عجز البيت قد أوردها في صدره لغاية في نفسه يومئ إليها، بهذه الوسيلة الفنية)[5]، وعلى الرغم من استقلاليته – إذا جاز التعبير– إلا أن هناك من الباحثين من أدرجه (ضمن التجنيس الموقعي بين الألفاظ داخل البيت الشعري)[6]، وهو أمر لا يمكن التسليم به لأن الجناس يختلف في تشكيلته عن رد العجز على الصدر ولذلك فهو إما أن يأتي في المرتبة الثانية كما قال: "عبد القادر حسين" أو أنه يعدّ قريبا (من الجناس إلا إذا جاءت إحدى الكلمتين في

[1] عز الدين السيد، التكرير بين المثير والتأثير، ص35.

[2] عبد القادر حسين، فن البديع، دار الشروق، بيروت، ط1، 1983م، ص123.

[3] نفسه، ص123.

[4] عباس فضل حسن، البلاغة العربية، فنونها وأفنانها علم البيان والبديع، دار الفرقان للنشر والتوزيع– الأردن– ط10 ،2005م، ص309.

[5] محمد علي سلطاني، المختار في علوم البلاغة والعروض، دار العصماء، دمشق، ط1428،1هـ – 2008م، ص179.

[6] محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري للبنية الصوتية في الشعر، ص172.

أول الجملة والثانية في آخرها، ولا يشترط ذلك في الجناس، ولابد من اختلاف الكلمتين من حيث المعنى وقد يتحد المعنى)[1].

وجدير بالذكر أن ردّ العجز على الصدر، يجمع بين طاقتي الأداء اللفظية والمعنوية، فالجانب الصوتي فيه ليس غاية في ذاته، غير أنه وسيلة جمالية فعالة تشدنا إلى جانب المعنى والمضمون، بمعيه المغايرة في المواقع بين صدر البيت وعجزه، الأمر الذي يولد كثافة إيقاعية ترتاح لها أذن المتلقي وتألف حركتها، فتأتي تلك الحركة حاملة معها تبادلات صوتية تدفع بالإيقاع إلى البروز أكثر، مما يعني أن التصدير من الناحية الإيقاعية شكل يقوم على تكرار كلمات متقاربة الحروف والنغم، وما (الكلمات إلا أحجار كريمة تنصهر في بناء إيحائ، يشبه في اتساقه وترابطه قصيدة من كلمة واحدة) [2]، ويولد ترددها وفق أنماط معينة تسهم بشكل واسع في تشكيل المعنى وأدائه (فرد العجز على الصدر بنية تتحرك على مساحة من الشعر، وترتبط معياريا في تشكيلات، وحركة الاتساق الإيقاعية عروضيا مما تمنح المتلقي فرصة التجول بين متن السطح وداخل العمق وظيفيا) [3] ، ويسهم رد العجز على الصدر فضلا عن ذلك في (تطوير أدائية النظام القافوي بحيث تصبح القافية تتويجا لنظام صوتي لا يكتمل بدونها موفرا للنص إمكانيات التقرير والتماسك) [4]، كما يعمل على تجميل الألفاظ ولإكسابها نغما موسيقيا وانسجاما صوتيا يثير (وقعا نفسيا يختلف باختلاف الأفراد والظروف المكانية والزمانية...) [5] ، وأول من تكلم عنه ابن المعتز في مؤلفه (البديع) وسماه (رد إعجاز الكلام على ما تقدمها) [6].

---

[1] نفسه، ص310.

[2] محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، نقلا عن مصطفى سويف الأسس النفسية للإبداع، ص125.

[3] عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية ، ص582.

[4] محمد مصطفى أبو الشوارب، شعرية التفاوت، مدخل لقراءة الشعر العباسي، دار الوفاء لدنيا للطباعة والنشر، الاسكندرية – مصر – ط1،2002م ، ،ص123.

[5] محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص126.

[6] ابن المعتز، البديع ، ص25.

أدرك ابن حمديس كغيره من الشعراء ما لهذا الأسلوب من أثر إيقاعي، ونفسي، ودلالي، على حد سواء على نفس المتلقي، فارتكز عليه في مواقع ومواقف عدّة ومن أمثلة ذلك قوله في مدح القائد مهيب بن عبد الحكم الصقلي:[1] (الرمل)

لمت، لا لمت، عميدا قلبه *** عن سماع اللوم فيها ذو انقلاب

فالملاحظ هنا أن ردّ العجز على الصدر في هذا البيت بين كلمتي:(لمت)، والثانية (لالمت) حيث فصل بينهما بـ (لاالنافية) إذكرر الفعل مرتين مرة بالإثبات والأخرى بالسلب والنفي مضيفا إليهما ضمير للمخاطب (ت) ليشير بذلك إلى عدم اكتراثه بمن يلومه وقد أعاد هذه الصيغة بالمصدر وهو (اللوم) للتأكيد على ذلك.

ومثله كذلك قوله:[2] (الوافر)

أدر ذَهَبَ العَقار* لنفي همٍّ *** ولا تحزن إذا ذهَب العَقَارُ

فالشاعر هنا يطلب من "الأمير يحي" أن ينفق المال على ما يصرف عليه الهم والنكد وهو الخمر –بطبيعة الحال– بل عنه كذلك، باعتباره نديمه؛ لأن قرارة نفسه هو الآخر (مملوءة بأنواع الآلام من حوادث الأيام، فشعره مرآة لحياته النفسية ومشاهداته وآرائه)[3]، كما يدعوه إلى عدم الحزن في ذهابه ذلك الملك لأنه زائل لا محالة. وقد اتكأ في ذلك على ردّ العجز على الصدر من خلال كلمة (العقار) في إشارة مرجعية إلى الأمير يحي وقد اختار هذه الكلمة لتكون هي بؤرة الترديد، وقد حملت في طياتها حرف الراء التكراري في ذاته (وديمومة الحدث في أكثر أحواله كيفما كان موقعه في الكلمة)[4].

---

[1] ديوان ابن حمديس، ص63.

[2] نفسه، ص237. *العقار :الملك وذهابه ، إنفاقه في سبيل الخمر

[3] فوزي عيسى، الشعر العربي في صقلية، في القرن الخامس الهجري، ص299، نقلا عن إبراهيم على أبو الخشب تاريخ الأدب الأندلسي، ص287.

[4] محمد المبارك، فقه اللغة، ص101.

فزادت من جرس الإيقاع وخلقت صوتا تناغميا ينساب في شفافية تناسب المعنى، ويزيد من ذلك النغم تكرار الكلمة نفسها مما يدل على قدرة الشاعر في اختيار الألفاظ التي تناسب الإيقاع والمعنى معا.

ويلجأ الشاعر إلى هذا الأسلوب حين اشتد به الحنين إلى وطنه السليب باثا من خلال ذلك سلامه إلى أهل سفاقس قائلا:[1] (الطويل)

فقل لأناس عرّسوا بسفاقس *** لطائر قلبي في مُعَرّسِكم* وكْر

وجاء هذا البيت في سياق قصيدة مدح بها أمير المهدية وذلك من خلال رد العجز على الصدر في قوله: (عرّسوا) شملت العبارة في الصدر الإضافة إلى ضمير الجمع الغائب (الواو) ليحصر الحديث في أهل سفاقس، في حين أضاف إلى العجز ضمير الجمع المخاطب (كم) للدلالة على حبه لهم وكذلك دلالة على عجزه مشبها نفسه بطائر صغير لا يقوى على الحركة وهي كناية عن صفة بأنه مهيض الجناح، ولا شك أن رد العجز على الصدر قد أضفى إيقاعا، حمل آلة الانكسار النفسي التي باتت تشعر فيه النفس بالضعف ويستند الشاعر كذلك إلى رد العجز على الصدر في مدح جيش الخليفة قائلا:[2] (الكامل)

متوسدين بها عباب دروعهم *** إن الدروع وسائد الشجعان

في هذا البيت يثني الشاعر على جيش الخليفة دون أن يعمد إلى ذكر صولاتهم بشكل مباشر بل يلمح بذلك، وقد استند في ذلك على رد العجز على الصدر معتمدا على تكرار العبارة مع اختلاف بسيط في تركيبها حتى تتلاءم مع سياق المعنى الذي يوحي بمدى حرص هذا الجيش وشدة يقظته وحرصه، والتي جعلته دائما على أهبة الاستعداد وما توسّده الدروع إلا دلالة على ذلك.

---

[1] ديوان ابن حمديس، ص241.

* عرسوا: أقاموا.

[2] ديوان ابن حمديس ، ص498.

وبناء على ما تقدم يتبين لنا أن التصدير لعب دورا فعالا في تقوية المعنى من خلال إعادة اللفظ مرة أخرى ، فضلا عن كونه يضفي على الألفاظ جمالا كما يكسبها نغما موسيقيا عذبا، وانسجاما صوتيا يشد فكر السامع ويشوقه إليه، ولذلك كما قال أبو هلال العسكري:(له في المنظوم محلا خطيرا)[1]

6/ المقطع الصوتي:

1/تعريفه لغة : من القطع وهو(إبانة بعض أجزاء الشيء من بعض، يقال: قطعه قطعا، وقطعه واقتطعه والقطع ، وتقطع بتشديد الطاء للكثرة، فالمقطع مفعل اسم مكان من قطع ،وتقطع كل شيئ ومنقطعه: آخره حيث ينقطع، كمقاطع الرمال والأودية، والمقطع: الموضع الذي يقطع فيه النهر من المعابر. والمقطع في اللغة : الوحدة الصوتية اللغوية التي تتألف منها الكلمة وجمعه: المقاطع، ومقاطع القرآن: مواضع الوقوف. ومبادؤه مواضع الابتدائ. ومقطعات الشيئ: طرائقه التي يتحلل إليها ويتركب عنها، كمقطعات الكلام ومقطعات الشعر).[2]

2/ تعريفه اصطلاحا: فالمقطع في اصطلاح (علماء الأصوات أقرب إلى قول العرب: مقطعات الكلام أي أجزاؤه التي يتحلل إليها ويتركب عنها، ويجمع أغلب علماء أصوات العرب المحدثين في دراستهم على أنهم قد أفادوا من دراسات السابقين الأوائل في هذا المجال ،ولكنهم توسعوا في دراساتهم وابحروا في مجال الدراسات التشكيلية الصوتية، وتناولوا جوانب كثيرة لم يهتم بها الأوائل في دراساتهم كالمقطع والنبر والتنغيم) [3].

3/تعريف المقطع في الدراسات الصوتية الحديثة: إن كل الدراسات الصوتية الحديثة تجمع على اختلاف وجهات النظر حول الإجماع على تحديد تعريف محدد يتعلق بالمقطع ويرجع

---

[1] أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، ص305.

[2] ابن منظور، لسان العرب، ج1، مادة (قطع)،ص145 – 151 .

[3] إنعام الحق غازي، ناصر محمود، المقطع الصوتي وأهميته في الكلام العربي، مجلة القسم العربي، جامعة بنجاب، لاهور – باكستان –ع24 ،2017م، ص4.

ذلك الى كون كل لغة لها نظامها المقطعي الذي بنيت عليه ،وفي ذلك يقول "فندريس" (لم ينجح الأصواتيون في إعطاء وصف دقيق وشامل للمقطع ،ووجدوا أن تعريف المقطع أمر عسير) [1] ومرد ذلك إلى (اختلاف الرؤى حول الوظيفة الأكوستيكية الفيزيائية أو الوظيفة النطقية، وأن الأجهزة المستخدمة لم تمكنهم من رسم حدود المقطع بدقة) [2] وعلى الرغم من الصعوبة التي أشار إليها "فندريس"، فإن ذلك لا يعني عدم وجود تعريفات له يمكن الاعتماد عليها والاسترشاد بها، إذ إن هناك الكثير منها وسيقف البحث على بعض التعريفات، والتي تتفق وأهدافنا التحليلية التي تركز على التعريفات والمفاهيم التي تهتم في شرحها لمفهوم المقطع، ومن بين هذه التعريفات للمقطع بأنه (دراسة الجهد المبذول للنطق به فتبين لهم أن المقطع يبدأ بضغط عضلي يتصاعد إلى القمة ثم يهبط تدريجيا) [3].

ويقصد بالقيمة الدرجة القصوى في علو الصوت أو لنقل هي قمة الوضوح السمعي والسبب في الهبوط التدريجي للضغط العضلي وبالتالي الهبوط الصوتي هو (تهيأ الناطق لتشكيل مقطع صوتي آخر، فللمقطع إذن حد أعلى أو قمة إسماع تقع بين حدين أدنيين من الإسماع) [4]، وفي نفس السياق يشير" أحمد البكوش" مبينا الدرجة القصوى لصعود المقطع الهرمية ثم هبوطه قائلا (فقمة المقطع قمة ايقاعية لأن الإيقاع يكون صاعدا في البداية ثم بعد بلوغ القمة مع الحركة ينزل من جديد) [5]، ويعرفه آخرون بأنه (الفترة الفاصلة بين عمليتين من عمليات غلق جهاز التصويت، سواء كان غلقا كاملا كما في نطق الأصوات

[1] جوزيف فندريس، كتاب اللغة، تعريب عبد الحميد الدواخلي، محمد القصاص، ص85.

[2] برتيل مالمبرج، كتاب علم الأصوات، تعريب ودراسة ، عبد الصبور شاهين ،مكتبة الشباب ،القاهرة– مصر– (د.ط)، 1984م ،ص154.

[3] أحمد حساني، مباحث في اللسانيات، كلية الدراسات الإسلامية والعربية ، دبي– الإمارات – ص93.

[4] أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب ،القاهرة ،(د.ط) ،1997م، ص284.

[5] الطيب البكوش، التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث، مطبعة جمهورية تونس، المطبعة العربية، ط3 ،1992م، ص77.

الوقفيــة أو الشــديدة أو غلقــا جزئيــا كمــا فــي نطــق الأصــوات الاســتمرارية أو الرخــوة والمتوسطة...)[1].

واسترشادا بما تقدم من آراء يمكن القول بأن المقاطع الصوتية أو أصوات الكلام لا ينحصر التشكيل الوزني المعروف بالبحور الخليلية، أو الأوزان الشعرية الأساس الذي يقوم عليه بناء القصيدة وحده بل يتعداه إلى إيقاع خفي وهو ما يعرف بالإيقاع الداخلي بكل مكوناته الصوتية والبلاغية، والذي يسهم مساهمة كبيرة في إثراء الناحية الموسيقية حيث إن الشاعر (يعزف بالألفاظ إيقاعا موسيقيا تتقاطع فيه قواعد النظم مع أحاسيسه وانفعالاته لذلك تراه يوظف ألفاظا، متجاورة حروفها، متقاربة مخارج أصواتها حتى يتحقق ذلك الانسجام الصوتي الداخلي الذي ينبع من هذا التوافق الموسيقي بين الكلمات ودلالاتها حينا أو بين الكلمات بعضها وبعض حينا آخر) [2]، ومن خلال هذا التوافق الناتج عن هذه المكونات التي تتمثل في تآلف الحروف والانسجام القائم بين اللفظ والمعنى بالإضافة إلى الخصائص المميزة للحروف المتحركة والساكنة التي يتكون منها الوزن الشعري الذي يصوغ بوساطته الشاعر خواطره وتجاربه في قوالب جاهزه موافقة للبحور الشعر، والذي لا يهتم إلا بـ (تساوي الوحدات العروضية التي تتكون كل وحدة منها من نظام معين من الحركات والسكنات) [3]، غير أن هذه الوحدات العروضية المشكلة للبحور لا تهتم(بخصائص هذه الحركات والسكنات من الطول والقصر أو القوة واللين التي تساهم في تشكيل الايقاع الداخلي الذي يضاعف من القيمة الجمالية الموسيقية للنص؛ حيث إن نظام الوزن الشعري العروضي لا

[1] نفسه.

[2] إبراهيم عبد الرحمن محمد، الشعر الجاهلي، قضاياه الفنية والموضوعية، مكتبه الشباب، القاهرة- مصر- ط2، 1399هـ - 1979م، ص263.

[3] عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص53.

يكاد يفرق بين كلمتي(نور– وبئر) [1]،لأنه عند تحليل الكلمتين عروضيا يكون تقطيعهما كالآتي:

نور ـــــ/00 وبالتنوين نورٌ ـــــــ/0/0

(بئر) بئر ـــــ /00 وبالتنوين (بئرٌ) ـــــــ /0/0

فهنا نلاحظ عدم الفرق بينهما من الناحية العروضية لأن الوزن لا يهتم إلا بالحركات والسكنات المكونة للبحر فقط. –كما تقدم ذكره – وعند استعراضنا لهاتين الكلمتين بنظام المقاطع الصوتية فإنه سيرمز للحرف الصحيح الساكن بالحرف (س) ولحرف العلة القصير (الحركات: الكسرة، الضمة، الفتحة) بالحرف (ع) لحرف العلة الطويل (حروف العلة: ألف، واو، ياء) بالحرف (ع ع) [2]، فتكون المقاطع كالآتي:

(بئر): بـ ئـ رـــــ س.ع . س.س

(نور): ن و رـــــ س.ع. ع.س

ومن خلال ملاحظة المقاطع الصوتية للكلمتين تتفقان في كونهما:

أ: تتكونان من مقطع واحد

ب: المقطع الطويل ويتكون من (أربعة أصوات ساكنة ومتحركة)

ج: مقطع مغلق ينتهي (بحرف صحيح ساكن).

لكن كل كلمة منهما تشكل وحدة موسيقية لها نغم وإيقاع مختلف عن الأخرى، وذلك فإن كلمة (نور) في مقطعها الصوتي نلاحظ وجود صوت لين طويل (الواو المسبوقة بالضم) وهو الذي يسهم في ظهور صوت المد عند قراءة النص، فيشكل إيقاعا داخليا متميزا لأن أصوات اللين تحتل قمم الموجات الصوتية المتذبذبة فهي أكثر وضوحا في السمع من

[1] نفسه.

[2] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص159–169.

الأصوات الساكنة) [1]. وهذا الإيقاع يختلف اختلافا كليا في تشكيليته عن الإيقاع الناتج من الحروف الساكنة التي تتكون من كلمة (بئر).

بعد تعرفنا على المقاطع الصوتية مفهوما وشكلا سنحاول توضيحها من خلال تحليل قصيدة قالها في مدح المعتمد، يذكر رجوعه من على لبيط ، وهو "حصن بقرب من المرية" وقام بإنشاده إياها بإشبيلية يوم دخول الناس عليه للسلام، وهي قصيدة من البطولات حيث تربو أبياتها على الثلاثين بيتا، ويرجع سبب اختيارها لخلوها من المقدمة التي عادة ما تكون غزلية أو خمرية إن لم نقل طللية وكأن الشاعر هنا رفض قداسة النمط الهيكلي الذي كان من أولويات اهتمام النقاد العرب بقصيدة المدح في حديثهم عن الوظيفة التمهيدية

علاوة عن بعدها التاريخي وفي ذلك يقول: [2] (الكامل)

1/ في كنه قدرك للعقول تحير

فيْ	كُنـ	ـهِ	قَدْ	ر	كـ	للْ	عـ	قوْ	ل	تـَ	حيْ	يُ	رُن
ط+	ط−	ق+	ط−	ق+	ق+	طَ−	ق+	ط+	ق+	ق+	ط−	ق+	ط+

فلذاك عنه النيّرات تُقْصَرُ

ف	ل	ذا	ك	عنْ	هنْ	نِيْ	يـ	را	ت	تُقْ	صـَ	رو
ق+	ق+	ط+	ق+	ط−	ط−	ط−	ق+	ط+	ق+	ط−	ق+	ط+

2/ وَالواصفون علاك منّا قرّبوا

ولْ	وا	صـ	فو	ن	عـ	لا	كـ	منْ	نأْ	قَرْ	رَ	بو
ط−	ط+	ق+	ط+	ق+	ق+	ط+	ق+	ط−	ط+	ط−	ق+	ط+

مَا ترجَمُوا للنّاس عنه وعبروا

[1] إبراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية ، ص160.

[2] ديوان ابن حمديس، ص194 –197.

*ط+= مقطع طويل مفتوح ،و تم ترميز للمقطع الطويل بالحرف (ط)، وللمقطع القصير بالحرف (ق)،كما رمزت للمقطع المفتوح بالرمز (+)،و المقطع المغلق بالرمز (−)، وذلك تيسيرا لملاحظة الفرق بين نسب المقاطع الطويلة و القصيرة من جهة، والمقاطع المفتوحة و المغلقة من جهة أخرى.

ما	تر	جَ	مو	لنـ	نا	س	عنْ	هـ	و	عبـ	بـ	رو
ط+	ط−	ق+	ط+	ط−	ط+	ق+	ط−	ق+	ق+	ط−	ق+	ط+

رمزنا للمقطع الطويل بالحرف "ط" والمقطع القصير بالحرف "ق".

3/ ألقيْتَ عزْمكَ بين عينيْ ضيغَمٍ

ألْ	قيْ	تَ	عزْ	مـ	كـ	بيْ	ن	عَيْ	نَيْ	ضيْ	غـ	مِنْ
ط−	ط−	ق+	ط−	ق+	ق+	ط−	ق+	ط−	ط−	ط−	ق+	ط−

وأباتَ طيْفك كلّ شيءٍ يُذْعَرُ

و	أَ	با	ت	طيْ	فـ	ك	كلْ	ل	شي	ءن	يذ	عـ	رو
ق+	ق+	ط+	ق+	ط−	ق+	ق+	ط−	ق+	ط−	ط−	ط−	ق+	ط+

4/ ورَحَلْت في جُون القتام عَرَمرَمٍ

و	ر	حلْ	ت	في	جو	نِلـ	ق	تا	م	عـ	رمْ	ر	من
ق+	ق+	ط−	ق+	ط+	ط−	ط−	ق+	ط+	ق+	ق+	ط−	ق+	ط−

وكأنّه ليل بوجهك مُقمرُ

و	كـ	أنْ	نَ	هُو	ليْ	لن	بـ	وجْ	ـه	كـ	مقْ	مـ	رو
ق+	ق+	ط−	ق+	ط+	ط−	ط−	ق+	ط−	ق+	ق+	ط−	ق+	ط+

5/ ولِئن قدمْت وفي اعتقادكَ عودةٌ

و	لَـ	ئن	قـ	دمْ	تـ	و	فعـ	تـ	قا	د	كـ	عَوْ	د	تن
ق+	ق+	ط−	ق+	ط−	ق+	ق+	ط−	ق+	ط+	ق+	ق+	ط−	ق+	ط−

فالْبَحْر من عظمٍ يَمدُّ ويجزر

فلْ	بحْ	ر	من	عـ	ظ	من	يـ	مدْ	د	و	يز	جـ	رو
ط−	ط−	ق+	ط−	ق+	ق+	ط−	ق+	ط−	ق+	ق+	ط−	ق+	ط+

6/والفتح من فضل الإله ويومُهُ

ولْ	فتْ	ح	من	فضْ	للْ	إ	لا	هـ	و	يوْ	مُ	هُو
ط−	ط−	ق+	ط−	ط−	ط−	ق+	ط+	ق+	ق+	ط+	ق+	ط+

متقدّمٌ بالنّصْر أو متأخّر

مُ	تـ	قدْ	د	مُن	بنـ	نَصْ	ر	أو	مُ	تـ	أخْ	خ	رى
ق+	ق+	ط−	ق+	ط−	ط−	ط−	ق+	ط−	ق+	ق+	ط−	ق+	ط+

7/ لولا اقتراب الوقت عن قدر لما

لوْ	لاْ	اقـ	تـ	را	بلْ	وقـ	ت	عن	قدْ	رنـ	لـ	ما
ط−	ط+	ط−	ق+	ط+	ط−	ط−	ق+	ط−	ط−	ط−	ق+	ط+

فتحَتْ على حالٍ لأحمد خيْبر

فـ	تـ	حَت	عـ	لي	حا	لن	لـ	أحْ	مـ	دَ	خيـ	بـ	رو
ق+	ق+	ط−	ق+	ط+	ط+	ط−	ق+	ط−	ق+	ق+	ط−	ق+	ط+

8/ وفوارسٍ يحمَرُّ من ضربِ الطلا

و	فـ	وا	ر	سن	يحـ	مرْ	ر	من	ضرْ	بطْ	طَ	لا
ق+	ق+	ط+	ق+	ط−	ط−	ط−	ق+	ط−	ط−	ط−	ق+	ط+

بأكفّهم ورق الحديد الأخضر

بـ	أ	كفْ	فـ	هم	و	ر	قل	ح	دي	دلْ	أخـ	ضـ	رو
ق+	ق+	ط−	ق+	ط−	ق+	ق+	ط−	ق+	ط+	ط−	ط−	ق+	ط+

9/ لا غِشّ جُبْنٍ فيهم فكأنّهم

لا	غَشـ	ش	جبْ	نن	فيـ	هم	فـ	كـ	أنْ	نـ	هم
ط+	ط−	ق+	ط−	ط−	ط+	ط−	ق+	ق+	ط−	ق+	ط−

سُبكوا بنيران الحروب وسُجّروا

سـُ	بـ	كو	بـ	نيـ	را	نلْ	حـُ	رو	ب	و	سجْ	جـ	رو
ق+	ق+	ط+	ق+	ط+	ط+	ط−	ق+	ط+	ق+	ق+	ط−	ق+	ط+

10/ ومن الرّجال مروّعٌ ومشجّع

و	مـ	نرْ	ر	جا	ل	مـ	رو	و	عن	و	مُ	شجْ	جـ	عن
ق+	ق+	ط−	ق+	ط+	ق+	ق+	ط+	ق+	ط−	ق+	ق+	ط−	ق+	ط−

ومن السّيوف مؤنث ومذكّر

و	مـ	نسْ	سُ	يو	ف	مـ	ؤنْ	نـ	ثن	و	مـ	ذكْ	كَ	رو
ق+	ق+	ط−	ق+	ط+	ق+	ق+	ط−	ق+	ط−	ق+	ق+	ط−	ق+	ط+

11/ ألفَت قلوبهمُ الخضوعَ لربّهم

أ	لِـ	فَتْ	ق	لوْ	بُ	هم	الْ	خـ	ضو	ع	لـ	ربْ	بـ	هم
ق+	ق+	ط−	ق+	ط+	ق+	ط−	ط−	ق+	ط+	ق+	ق+	ط−	ق+	ط−

والبأس في أسيافهم متكبّر

ولْ	بأ	س	في	أسـ	يا	فـ	هم	مـ	تـ	كبْ	بـ	رو
ط−	ط−	ق+	ط+	ط−	ط+	ق+	ط−	ق+	ق+	ط−	ق+	ط+

12/ يرمون أغراض الحتوف بأنفس

ير	مو	ن	أغـ	را	ضلْ	حـ	تو	ف	بـ	أنْ	فـ	سن
ط−	ط+	ق+	ط−	ط+	ط−	ق+	ط+	ق+	ق+	ط−	ق+	ط−

ووجوهها لعيونهم تتنمّر

و	وُ	جو	هـ	ها	لـ	عـ	يو	نـ	هم	تـ	تـ	نمْ	مـ	رو
ق+	ق+	ط+	ق+	ط+	ق+	ق+	ط+	ق+	ط−	ق+	ق+	ط−	ق+	ط+

13/ وتغور في هام العلوج جداولٌ

و	تـ	غو	ر	في	ها	مِلْ	عُ	لو	جـ	جـ	دا	و	لُن
ق+	ق+	ط+	ق+	ط+	ط+	ط−	ق+	ط+	ق+	ق+	ط+	ق+	ط−

للضّرْب من أغمادهم تتفجر

لضْ	ضَرْ	ب	منْ	أغـ	ما	د	هم	تـ	تـ	فجـ	جَ	رو
ط−	ط−	ق+	ط−	ط−	ط+	ق+	ط−	ق+	ق+	ط−	ق+	ط+

14/ من كلّ وَحشيّ الطباع كأنّه

من	كلْ	وحْ	شيَ	يطْ	با	ع	كـ	أنْ	نَ	هو
ط-	ط-	ط-	ط-	ط-	ط+	ق+	ق+	ط-	ق+	ط+

بين القنا الخّطيّ ليث مُخْدَرُ

بيْ	نلْ	ق	نلْ	خطْ	طيْ	ي	ليـ	تن	مُخْ	د	رو
ط-	ط-	ق+	ط-	ط-	ط-	ق+	ط-	ط-	ط-	ق+	ط+

15/ متقدّمٌ من صبره، ولثامه

م	ت	قدْ	د	مُنْ	من	صبْ	ر	هى	و	ر	ثا	مـ	هو
ق+	ق+	ط-	ق+	ط-	ط-	ط-	ق+	ط+	ق+	ق+	ط+	ق+	ط+

يوم القراع أضاته والمغفر

يوْ	مَلْ	قـ	را	ع	أ	ضا	ت	هو	ولْ	مغـ	فـ	رو
ط-	ط-	ق+	ط+	ق+	ق+	ط+	ق+	ط+	ط-	ط-	ق+	ط+

16/ صحبتْ جيُوشهمُ جيوشا يالها

صـ	حـ	بتـ	جُـ	يو	شـ	هـ	مو	جُ	يو	شنْ	يا	لـ	ها
ق+	ق+	ط-	ق+	ط+	ق+	ق+	ط+	ق+	ط+	ط-	ط+	ق+	ط+

من أبحر زخرت عليها أبحر

من	أبـ	حـ	رت	عـ	ليـ	ها	أبـ	حـ	رو
ط-	ط-	ق+	ط-	ق+	ط-	ط+	ط-	ق+	ط+

17/ ويْلٌ لحصن لبيط من يوم على

ويـ	لَن	لـ	حصْ	ن	لـ	بيـ	طَ	من	يو	من	عَ	لى
ط-	ط-	ق+	ط-	ق+	ق+	ط+	ق+	ط-	ط-	ط-	ق+	ط+

جنباته يجري النّجيعُ الأحْمرُ

جـ	ن	با	ت	هى	يجـ	رنْ	نـ	جيـ	عُ لْ	أحـ	مـ	رو
ق+	ق+	ط+	ق+	ط+	ط-	ط-	ق+	ط+	ط-	ط-	ق+	ط+

18/ والرّوع تثقل بالرّدي ساعاته

ورْ	رو	ع	تث	ق	ل	برْ	رَ	دى	سا	عا	ت	هو
ط-	ط-	ق+	ط-	ق+	ق+	ط-	ق+	ط+	ط+	ط+	ق+	ط+

وتخف بالابطال فيه الضّمر

و	تخ	ف	بلـ	أب	طا	ل	فيـ	هضدْ	ضمـ	مـ	رو
ق+	ط-	ق+	ط-	ط-	ط+	ق+	ط+	ط-	ق-	ق+	ط+

19/ يُثْنَى النهار به على أعقابه

يثـ	نـ	نـ	ها	ر	بـ	هى	عـ	لى	أعْـ	قا	بـ	هو
ط-	ط-	ق+	ط+	ق+	ق+	ط+	ق+	ط+	ط-	ط+	ق+	ط+

حتّى كأنّ الشّمس فيه تكوّر

حَتْ	تى	كـ	أنْ	نشَ	شمْ	سـ	في	هـ	تـ	كوْ	وَ	رو
ط-	ط+	ق+	ط-	ط-	ط-	ق+	ط+	ط+	ق+	ط-	ق+	ط+

20/ والنقع فيه دجْنة لا تنجلي

ونْ	نقـ	ع	في	هـ	دَجْ	نـ	تن	لا	تنـ	جـ	لي
ط-	ط-	ق+	ط+	ق+	ط-	ق+	ط-	ط+	ط-	ق+	ط+

والصّبح منه ملاءةٌ لا تنشرُ

وصدْ	صبـ	ح	مَـ	لا	عَـ	تن	لا	تنـ	شـ	رو
ط-	ط-	ق+	ق+	ط+	ق+	ط-	ط+	ط-	ق+	ط+

21/ ولقد شددت على خناق علوجهم

و	لـ	قد	شـ	ددْ	تـ	عـ	لى	خـ	نا	ق	عـ	لو	جـ	همو
ق+	ق+	ط-	ق+	ط-	ق+	ق+	ط+	ق+	ط+	ق+	ق+	ط+	ق+	ط-

وأدار رأيك فيهم مستبصر

وَ	أ	دا	ر	رأ	يـ	كـ	فيـ	هم	مسـ	تبْـ	صدَ	رو
ق+	ق+	ط+	ق+	ط-	ق+	ق+	ط+	ط-	ط-	ط-	ق+	ط+

22/ واستعصموا بذرى أشم كأنهم

وسْ	تعـ	صـ	مو	بـ	ذ	رى	أ	شمْ	م	كـ	أنْ	نَ	هم
ط-	ط-	ق+	ط+	ق+	ق+	ط+	ق+	ط-	ق+	ق+	ط-	ق+	ط-

عصْم أتيح لها هزبر قسور

عصـ	من	أ	تيـ	ح	لَ	ها	هزْ	بـ	رن	قس	و	رو
ط-	ط-	ق+	ط+	ق+	ق+	ط+	ط-	ق+	ط-	ق+	ق+	ط+

23/ قلّوا لديك غنيمة فكأنما

قلْ	لو	لـ	ديْ	كـ	غـ	نيـ	مَ	تن	فـ	كـ	أن	نَ	ما
ط-	ط+	ق+	ط-	ق+	ق+	ط+	ق+	ط-	ق+	ق+	ط-	ق+	ط+

أبقتْهُمُ الأيّام فيه ليكثروا

أبْ	قتْ	هُ	مل	أيْ	يا	م	في	ـه	لـ	يكـ	ث	رو
ط-	ط-	ق+	ط-	ط-	ط+	ق+	ط+	ق+	ق+	ط-	ق+	ط+

24/ ولقلّما يبقى رمادهم إذا

وَ	لَ	قلْ	لَ	ما	يبْ	قى	ر	ما	د	ه	مو	إ	ذا
ق+	ق+	ط-	ق+	ط+	ط-	ط+	ق+	ط+	ق+	ق+	ط+	ق+	ط+

طارت به في الجوّ ريحٌ صرصرُ

طا	رت	بـ	هي	فلْ	جوْ	و	ريـ	حن	صَرْ	صـَ	رو
ط+	ط-	ق+	ط+	ط-	ط-	ق+	ط+	ط-	ط-	ق+	ط+

25/ قام الدّليل، وما الدليل بكاذب

قا	مد	دَ	ليـ	ل	و	مدْ	دَ	ليـ	ل	بـ	كا	ذ	بي
ط+	ط-	ق+	ط+	ق+	ق+	ط-	ق+	ط+	ق+	ق+	ط+	ق+	ط+

إنّ النّصارى يُخْذلون وتنصر

إنْ	ننْ	ذَ	صا	رى	يخـ	ذ	لو	ن	وَ	تنـ	صَر	رو
ط-	ط-	ق+	ط+	ط+	ط-	ق+	ط+	ق+	ق+	ط-	ق+	ط+

26/ سكنت في الآفاق من حركاتهم

سـ	كنْ	ت	فيل	أأ	فا	ق	من	حـ	ر	كا	تـ	هم
ق+	ط−	ق+	ط−	ط+	ط+	ق+	ط−	ق+	ق+	ط+	ق+	ط−

والنّبض من خور الطبيعة يفْتر

ونْ	نَبْ	ض	من	خَـ	وَ	رطْ	ط	بيـ	عَـ	ت	يفـ	تـ	رو
ط−	ط−	ق+	ط−	ق+	ق+	ط−	ق+	ط+	ق+	ق+	ط−	ق+	ط+

27/ هلا أطاق الكفر جرّ قناته

هلْ	لا	أ	طا	قل	كفـ	ر	جزْ	ر	قـ	نا	تـ	هو
ط−	ط+	ق+	ق+	ط−	ط−	ق+	ط−	ق+	ق+	ط+	ق+	ط+

لما تركْتَ كعوبها تتكسّر

لـ	ما	تـ	ركْ	ت	كـ	عو	بُ	ها	تـ	تـ	كسْ	سـ	رو
ق+	ط+	ق+	ط−	ق+	ق+	ط+	ق+	ط+	ق+	ق+	ط−	ق+	ط+

28/ يوم العروبة، والعِرابُ لواعب

يَوْ	ملْ	عـ	رو	بـ	ـة	ولْ	عـ	را	ب	لـ	وا	عـ	بن
ط−	ط−	ق+	ط+	ق+	ق+	ط−	ق+	ط+	ق+	ق+	ط+	ق+	ط+

تكبو على هام العلوج وتعثر

تكـ	بو	عَـ	لى	ها	م ل	عـ	لو	جـ	و	تعـ	ثـ	رو
ط−	ط+	ق+	ط+	ط+	ط−	ق+	ط+	ق+	ق+	ط−	ق+	ط+

29/ والفنش يحصب ناظريه وقلبه

ولـ	فنـ	ش	يحـ	صـ	ب	نا	ظ	ريـ	ـه	و	قلْ	بُ	هو
ط−	ط−	ق+	ط−	ق+	ق+	ط+	ق+	ط−	ق+	ق+	ط−	ق+	ط+

بقوارع الأحزان يومٌ مُعْوِرُ

بـ	ق	وا	ر	عل	أحـ	زا	ن	يوْ	من	معـ	و	رو
ق+	ق+	ط+	ق+	ط−	ط−	ط+	ق+	ط−	ط−	ط−	ق+	ط+

30/ ركب الغواية واستبد برأيه

ر	كـ	بَلْ	غـ	وا	يـ	ـة	وسْ	تـ	بذْ	د	بـ	رأ	يـ	هي
ق+	ق+	ط−	ق+	ط+	ق+	ق+	ط−	ق+	ط−	ق+	ق+	ط−	ق+	ط+

جهلا ليعبر خضرما لا يعبر

جه	لن	لـ	يعـ	بـ	ر	خضـ	ر	من	لا	يعـ	بـ	رو
ط−	ط−	ق+	ط−	ق+	ق+	ط−	ق+	ط−	ط+	ط−	ق+	ط+

31/ خُذْ في عزائمك التي تركتهم

خذ	في	عـ	زا	ئـ	مـ	كل	ل	تى	تـ	ركْ	تـ	هـ	مو
ط−	ط+	ق+	ط+	ق+	ق+	ط−	ق+	ط+	ق+	ط−	ق+	ق+	ط+

خبرا مع الأيّام لا يتغيّر

خـ	بـ	را	مـ	علْ	أيْ	يا	م	لا	يـ	تـ	غيْ	يـ	رو
ق+	ق+	ط−	ق+	ط−	ط−	ط+	ق+	ط+	ق+	ق+	ط−	ق+	ط+

32/ بالخيل تحت الليل يُسرج حولها

بلْ	خيـ	ل	تحـ	تلـ	ليـ	ل	يسْ	ر	ج	حو	لـ	ها
ط−	ط−	ق+	ط−	ط−	ط−	ق+	ط−	ق+	ق+	ط−	ق+	ط+

في كلّ ذابلة سنان أزهر

في	كل	لـ	ذا	بـ	لـ	تن	سـ	نا	نن	أز	هـ	رو
ط+	ط−	ق+	ط+	ق+	ق+	ط−	ق+	ط+	ط−	ط−	ق+	ط+

33/ وتلوك من فقد القضيم شكائما

و	تـ	لو	كـ	هن	فقـ	دلْ	ق	ضيـ	م	شـ	كا	ئـ	من
ق+	ق+	ط+	ق+	ط−	ط−	ط−	ق+	ط+	ق+	ق+	ط+	ق+	ط−

تنهى بها أفواههن وتؤمر

تنـ	هى	بـ	ها	أفـ	وا	هـ	هن	ن	و	تؤ	مَـ	رو
ط−	ط+	ق+	ط+	ط−	ط+	ق+	ط−	ق+	ق+	ط−	ق+	ط+

34/ عركتْ أديم الأرض تحت حوافر

ع	ر	كت	أ	دي	مل	أر	ض	تح	ت	ح	وا	فرن
ق+	ق+	ط−	ق+	ط+	ط−	ط−	ق+	ط−	ق+	ق+	ط+	ط−

صخْر البلاد بوطئهن مسخّر

ضخْ	رلْ	بـ	لا	د	بـ	وط	ئـ	هنْ	ن	مـ	سَخْ	خَ	رو
ط−	ط−	ق+	ط+	ق+	ق+	ط−	ق+	ط−	ق+	ق+	ط−	ق+	ط+

35/ حتّى تغنّيهم ظباك من الرّدى

حَتـ	تى	تـ	غنـ	نيـ	هم	ظ	با	كـ	مـ	نزْ	ر	دى
ط−	ط+	ق+	ط−	ط+	ط−	ق+	ط+	ق+	ق+	ط−	ق+	ط+

نغمًا وتسقيهم كؤوسا تسكرُ

نـ	غـ	من	و	تسـ	فيـ	هم	كُ	ؤو	سن	تسْـ	كـ	رو
ق+	ق+	ط−	ق+	ط−	ط+	ط−	ق+	ط+	ط−	ط−	ق+	ط+

36/ جاهدت في الرحمن حق جهاده

جا	هدْ	ت	فرْ	رحْـ	ما	نـ	حق	ق	جـ	ها	د	هى
ط+	ط−	ق+	ط−	ط−	ط+	ق+	ط−	ق+	ق+	ط+	ق+	ط+

وجرى الملوك كما جريت فقصّروا

و	جـ	رل	مـ	لو	كـ	كـ	ما	جـ	ريْ	ت	فـ	قصْـ	صـ	رو
ق+	ق+	ط−	ق+	ط+	ق+	ق+	ط+	ق+	ط−	ق+	ق+	ط−	ق+	ط+

37/ فيبيت ناجودٌ وعودٌ حولهم

فـ	يـ	بيـ	تـ	نا	جو	دن	و	عو	دن	حوْ	لـ	هم
ق+	ق+	ط+	ق+	ط+	ط+	ط−	ق+	ط+	ط−	ط−	ق+	ط−

ويبيت حولك شزّب وسنور*

* يعني أن الملوك الآخرين أصحاب لهو، أما الممدوح فصاحب جدّ وحرب وجهاد.

الناجودوالشّرب: الخيول الضوامر.

السنور: آلة السلاح.

و	يـ	بيـ	تـ	حو	لـ	ك	شُزْ	زَ	بن	و	سـ	نَوْ	و	رو
ق+	ق+	ط+	ق+	ط−	ق+	ق+	ط−	ق	ط−	ق+	ق+	ط−	ق+	ط+

38/ وتفوح غالية بهم وذَريرة

و	تـ	فوْ	ح	غا	لـ	يـ	تن	بـ	هم	وَ	ذَ	ريـ	ر	تن
ق+	ق+	ط+	ق+	ط+	ق+	ق+	ط−	ق+	ط−	ق+	ق+	ط+	ق+	ط−

وهما دمٌ في بردتيك وعِثْيَرُ

و	هـ	ما	دَ	مُن	في	بر	دَ	تيـ	كـ	و	عثـ	يـ	رو
ق+	ق+	ط+	ق+	ط−	ط+	ط−	ق+	ط−	ق+	ق+	ط−	ق+	ط+

39/ أعطتك ريحان الثناء حديقة

أعْ	طتـ	كـ	ريـ	حا	نثـ	نا	ء	حـ	ديـ	ق	تن
ط−	ط−	ق+	ط−	ط+	ط−	ط+	ق+	ق+	ط+	ق+	ط−

ظمئت ولكن قلما تستمطر

ظ	مـ	ئتـ	و	لا	كن	قلـ	لـ	ما	تسـ	تمـ	ط	رو
ق+	ق+	ط−	ق+	ط+	ط−	ط−	ق+	ط+	ط−	ط−	ق+	ط+

40/ وأنا العليم بأنّ طولك شامل

و	أ	نلْ	عـ	ليـ	م	بـ	أنْ	نـ	طوْ	لـ	كـ	شا	مـ	لن
ق+	ق+	ط−	ق+	ط+	ق+	ق+	ط−	ق+	ط−	ق+	ق+	ط+	ق+	ط−

وذُ راك رحراح** وجودك كوثر** [1]

و	ذ	را	كـ	رحـ	را	حن	و	جو	د	گ	كو	ثـ	رو
ق+	ق+	ط+	ق+	ط−	ط+	ط−	ق+	ط+	ق+	ق+	ط−	ق+	ط+

* رحراح: الواسع المنبسط

** كوثر: نسبة لنهر عظيم بالجنة

[1] ديوان ابن حمديس، ص194-196.

و عند حساب عدد المقاطع التي تحويها هذه القصيدة يتبين لنا أنها تضم مقاطع مختلفة توزعت بين مقاطع طويلة مفتوحة و أخرى مغلقة بالإضافة إلى مقاطع قصيرةو كثرة المقاطع و طولها تعطي للشاعر مجالا رحبا للتعبير عما يجيش في صدره من آلام و آمال تطفح أحيانا على وجه الحياة ،ثم تطفو أحيانا أخرى تحت وطأة صروف الزمن و تحولاته و التي لاحقته أينما حل و ارتحل . و بعملية حسابية بسيطة يمكن ابراز عدد المقاطع بمختلف أنواعها مع شيء من التفصيل بالإضافة إلى مجموعها الاجمالي و نسبها و هذا ما يتضح لنا من خلال هذا الجدول .

	المقاطع											النسبة	المجموع
1	ط+	17	18	23	23	36	26	34	31	36		**%81.91**	**236**
2	ط−	13	39	40	38	42	38	50	39	44		**%32.96**	**355**
3	ق+	24	54	59	40	48	65	62	69	65		**%45.29**	**486**
المجموع الإجمالي												**%99.99**	**1077**

تحديد دلالات المقاطع و رموزها: (*) قصير،(**) طويل،(***) مغلق

من خلال الجدول الإحصائي السابق نستنتج أن :

مجموع المقاطع الصوتية(ق+) يساوي :480.

مجموع المقاطع الصوتية(ط+) يساوي :236 .

مجموع المقاطع الصوتية (ط−) يساوي:355.

أكثر الأبيات استخداما للمقطع(ق+) البيت(10) بمقدار(18) مقطعا.

أكثر الأبيات استخداما للمقطع(ط+) البيت (9) بمقدار(10) مقاطع .

أكثر الأبيات استخداما للمقطع(ط−) البيت (14) بمقدار(14) مقطعا .

أقل الأبيات استخداما للمقطع(ق+) البيت (14) بمقدار(6) مقاطع .

أقل الأبيات استخداما للمقطع(ط+) البيت (3) بمقدار(مقطعين) (2) .

أقل الأبيات استخداما للمقطع(ط−) البيت (16) بمقدار(3) مقاطع .

عددالمقاطع المفتوحة (ق+)+(ط+) يساوي(748) .

عددالمقاطع المغلقة (ط–) يساوي (320) .

عدد الأبيات التي تنتهي بمقاطع مفتوحة تساوي (40).

عدد الأبيات التي تنتهي بمقاطع مغلقة تساوي (0).

صدر البيت المنتهي بمقطع مفتوح (ق+)+(ط+) تساوي:370.

عجز البيت المنتهي بمقطع مفتوح (ق+)+(ط+) تساوي:384.

المقاطع القصيرة (ق+) تساوي:486.

المقاطع المتوسطة تساوي:588.

وبمعاودة النظر إلى المقاطع من حيث الطول والقص، تبين لنا أن المقاطع الطويلة أكثر من المقاطع القصيرة، مما يدل على ازدهاء النص بالمقاطع الطويلة، التي تعد أبرز مظاهر الإيقاع، والتي تولد في تناميها المستمر طاقات جديدة، تشتشف من تلك الدراسة لهذه المقاطع وأثرها الموسيقي والإيقاعي، حيث تظهر الأهمية البالغة للكلمات والتي تتآلف فيما بينها وتنسجم حروفها مع الإيقاع الداخلي للنص، الذي تجعله مفعما بالموسيقى، والتي تزيد من جمال النص، مما يؤكد أن الوزن والقافية لا يتوقف عليهما وحدهما موسيقى الشعر (فللشعر ألوان من الموسيقى تعرض في حشوه، وشأن موسيقى الإطار تحتضن موسيقى الحشو في الشعر، شأن النغمة الواحدة تؤلف فيها الألحان المختلفة في موسيقى الغناء)[1] والتي تقوم على الموسيقى الخارجية والتي تآزرها (موسيقى خفية تنبع من اختيار الشاعر لكلماته وما بينها من تلاؤم في الحروف والحركات، وكأن للشاعر أذنا داخلية وراء أذنه الظاهرة تسمع كل شكلة وكل حرف وحركة بوضوح تام ،وبهذه الموسيقى الخفية يتفاضل الشعراء)[2]، بحيث يكون (البناء الموسيقي في القصيدة مركبا من نغمات تعلو وتخفت وتصطدم وتفترق وترق وتقسو وتهدأ وتنفعل مولدة من هذه الحركة الدائمة موسيقى داخلية) [3]

[1] محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص19.

[2] شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط6 ،1968م، ص97.

[3] عبد الفتاح صالح نافع، عضوية الموسيقى في النص الشعري، مكتبة المنار، الزرقاء، ط1 ،1985م، ص105.

وبهذه الطريقة (تظهر تأثير الكلمات المتتالية والمتعاقبة من خلال انسجام موسيقى اللفظ التي تنتج تموجات الأصوات من خلال تكرارها في الجمل عن طريق الاختلاف في قوة الصوت وضعفه، أو في طوله وقصره، أو ارتفاعه وانخفاضة بحيث تعتمد التوجات الموسيقية على تعاقب هذه الاختلافات الصوتية بطريقة جلية واضحة) [1] كما ظهر في نظام التقطيع المقطعي إن(موسيقية الكلمات تتشكل فيما بين سابقها ولاحقها وتتناغم في احتضانها لما يتلوها وما يسبقها في التو واللحظة، ثم في إطارها النغمي الذي يحتضن النص كله) [2] ولقد أثبتت الدراسة أن الموسيقى الداخلية أن ما يتولد عن تركيب الأصوات داخل البيت الشعري من لإيقاع يعضد من وظيفة الوزن والقافية ودورهما في إنتاج الإيقع الذي اعتمد.

وعلى ضوء ما تقدم يجب عدم إهمال دور الكلمات وما يربط بعضها ببعض من روابط في صناعة النغم والإيقاع والموسيقى التي تجعل من النص تحفة فنية، وقد حرص الشاعر على توظيف كل هذه الخصائص المختلفة التي تشكلت منها التشكلات الموسيقية الداخلية، التي ميزت النص الشعري لديه.

[1] محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط 1 ،1979م، ص307.

[2] رجاء عيد، القول الشعري: منظورات معاصرة، ص30.

الخاتمة

بعد هذه الجولة في رحاب شعر ابن حمديس المدحي، بغية تقصي الأداء الفني في مدحياته، توصل البحث إلى استنتاج جملة من النتائج التي أسفرت عنها هذه الدراسة من خلال البحث والتنقيب، الذي لامس مختلف مستويات البحث والتي تمثلت في الآتي:

1/ اضطراب الحالة السياسية في وطنه الأم كان سببا في هجرة الكثيرمن علماء وأدباء صقلية وعلى رأسهم شاعرنا ابن حمديس ولعل هذه الهجرة قد جمعت بين النعمة والنقمة.

2/ الأسلوبية تطور للأسلوب الذي كان لدى" دي سوسير" إن لم نقل إنها خرجت من عباءته، فهي تفتقر إلى منهجية موحدة ،وذلك لحداثتها،مما أدى إلى تعدد اتجاهاتها وبالتالي اختلاف وجهات نظر دارسيها بين مؤيد ومعارض لها ومن ثم فهي ليست بديلا شرعيا للبلاغة العربية ،والتي يحق لها أن تعد معلما بارزا من معالم تراثنا الحضاري والثقافي، والذي ارتبط ارتباطا وثيقا ومحكما طوال تاريخه الطويل .

وعليه فإن الأسلوبية بحكم جدتها هي من استفادت من البلاغة؛ بل إنها نهضت على أكتافها ولكنها تقدمت عليها في مجال علم اللغة الحديث ولم يكن ذلك مستعصيا على البلاغة لو توفرت لها الأسباب ووجدت من يكمل المسار الذي سار على هديه "عبد القاهر الجرجاني".

3/ تنوعت مصادر صوره الشعرية حيث جمعت بين مصدر بيئي يوحي بمدى عمق العلاقة بين الشاعر ومحيطه لاعلى مستوى وطنه البديل فحسب؛ بل على مستوى وطنه السليب الذي شكل محورا أساسيا في جل شعره فكان صوتا صارخا معبرا عن مأساته وألمه وغربته، فكان نعمة لتعدد صوره الشعرية .

4/ تنوعت المصادر الثقافية للشاعر إذ يعد القرآن من أبرز روافد الثقافة الدينية والذي يعكس مدى تشبعه بمعاني هذا الكتاب المقدس وانبهاره بسحره، وعمق معانيه، وهو ما يدل عليه شعره المدحي – على وجه الخصوص– والذي لا يخلو من هذا الأثر حيث يتجلى

بوضوح فضلا عن الحديث النبوي الشريف، والمصدر اللغوي الذي يعد من أهم المصادر المشكلة لثقافته بعد القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، والذي ينم عن اتساع دائرة علومه وثراء مخزونه اللغوي والثقافي، مما هيأ له تصنيفه ضمن فئة فحول الشعراء.

5/ توظيف الشاعر الكلمات المعربة قليل جدا شأنها في ذلك شأن الكلمات الغريبة – ولاسيما هذه الأخيرة – على الرغم من تواتر القصائد المدحية ولعل الشاعر قد نأى بنفسه عنها لوحشيتها وعدم استساغتها، والأدل على ذلك أن ما ذكر منها– قد استدعته الحاجة – أي ما ذكر منها فهي تدور حول أسماء الآلات الحربية المستخدمة آنذاك.

6/ حفلت قصائده المدحية بأساليب إنشائية متنوعة، ومنها النداء الذي ساهم مساهمة كبيرة، وبشكل لافت، في تجسيد حالته المشفوعة بالحزن والأسى والمعاناة والتي لازمته إلى آخر رمق من حياته، مما يمكن القول، إن النداء يؤدي وظيفة تنفيسية لأنه يفجر البوح بالحس الوجداني.

ونصوص ابن حمديس الشعرية بصفة خاصة شكلت حدين: أحدهما يتمثل في صيغة الأسلوب الإنشائي في إطار النص المدحي، والآخر يتمثل في المعنى البلاغي لهذا الأسلوب ضمن السياق نفسه، وعند دمجهما يولدان نتاجات أسلوبية ذات دلالة عميقة تسفر عن أهمية الأسلوب الإنشائي حينما يخرج عن معناه الأصلي الذي وضع له، وهنا تكمن البلاغة.

وقد أسهمت كل هذه الأساليب المتعددة في إثراء أسلوب "ابن حمديس" من الناحية التركيبية والتي ساعدت في تطوير هذه البنية حسب سياقها في الأبيات الشعرية ضمن إطار الغرض العام من القصيدة الكلية، دون أن نعدم الأساليب الإنشائية التي نوع في استخدامها داخل القصيدة الواحدة لتتلاءم ورؤيته، وموقفه الشعوري، مفصحا في ذات الوقت على مايجول في سريرته من انفعالات تعبيرية مختلفة.

7/ كثرة التشبيهات في شعره وتنوعها، وخصوبة عناصرها وهو ما لمسناه من خلال تلك الصور التشبيهية يتجلى لنا أن ابن حمديس قد اتخذ من التشبيه منطلقا لتجسيد صوره الفنية ليظهر قدرته في جعل تلك العناصر الموصوفة تتآزر لتكشف عن صورة ذات وحدة شعورية مترابطة ،على الرغم من تنوع أغراضها الموصوفة والتي تنوعت في أعماق هذه الذات، وهي ليست على نمط واحد ،فهناك صور حسية يلتقطها الشاعر بالنظر واللمس والسمع، وصور تخييلية أو تصويرية له شبيه أو قريب الشبه لواقع أي بما هو محسوس دائم الوجود، أومؤقت الوجود أمامنا جميعا وبذلك تؤدي وظيفتها في تحقيق وحدة القصيدة في إطار التنوع ،سواء أكان ذلك التنوع نابعا من صورة تشبيهية مرتبطة بالأداة أو بدونها، بالإضافة إلى الاستعارة بشقيها والتي استقاها من الواقع المعيش، والذي تسوده الحروب في بعض فترته بالإضافة الى الطبيعة الأندلسية الخلابة على غرار غيره من الشعراء كابن هانئ الأندلسي، فجاءت استعاراته تنم عن خيال خصب وإيقاع قادر على تصوير الانطباع الذاتي المتوافق مع المشاعر والوجدان، وذلك من خلال تجسيد المعاني وتشخيص المجردات.

وبذلك تتكون القيمة الفنية للاستعارة وبلاغتها من الصورة وهي الخروج عن المألوف وليس اللجوء إلى الواقع وذلك من خلال التجسيم تعمل على إخراج ما لا يرى إلى ما يرى، وبالتالي يمكن القول أن الاستعارة موهبة الفكر، بالإضافة الى الكناية التي أسهمت في زيادة جمال الأسلوب، وتقوية معناه وتوضيحه، وعليه فأن الصورة الفنية في شعر ابن حمديس تتشكل من عناصر ثلاثة: تشبيه واستعارة وكناية، والتي تم الكشف عن ملامحها الفنية والجمالية، وما تضيفه من قيم تصويرية، حيث تنقل ذهن المتلقي من فضائها المجرد الرحب إلى فضاء آخر مفعم بالحياة والحركة، لينتقل بفكره في أرجاء تلك الصور المحسوسة المتنوعة والتي تشكل بناء هندسيا لا يدرك تركيبه إلا من خلال التجوال في أنحائه الممتدة واستيعاب تشكيله الكلي، وهي أيضا تكتسب قيمتها من تمازجها الرهيف في بنية الأداء جميعه، وذلك بحسبانها ذات فعالية في الأداء الفني حيث تنفث روحها في الكيان الشعري.

8/استعمل الشاعر أوزان الشعر التقليدية التي تناولها شعراء العرب في القديم، وأهمل بعضها لقلة ذيوعها في الشعر الجاهلي، حيث سار على خطاهم، كما استخدم الأوزان الممزوجة والصافية.

أما بالنسبة للقوافي لقد تأرجحت بين المطلقة التي شكلت حضورا مكثفا جاوزت نسبة النصف تقريبا، ثم تلتها المقيدة والتي وردت بنسب ضئيلة.

أما في ما يتعلق بالروي فقد تم استثمار معظم أصوات اللغة مع التركيز على أصوات معينة دون أخرى.

9/استحضار الشاعر صور الطبيعة في سياق شعره كمصدر هام من مصادر صوره الفنية إذ تعد المادة الأساسية التي منها استمد لوحاته النابضة بالحياة والتي وردت متنوعة الدلالات وقد تأثرت باجواء الظروف السياسية والصقلية فجاءت مشحونة بالظلال الإيحائية لواقعي الحرب والغربة .

وهو ما توحي به كل أشعاره المبثوثة في ديوانه، والتي لا تكاد تخلو من هذه الثنائية، إذ استطاع أن يطوع لغة شعره بما تنسجم وتجربته الشعرية الصادقة التي تلونت بالغربة والعذاب من جهة، والحب والحنين للوطن والأهل من جهة أخرى.

10/شعره المدحي:

أ- كشفت الدراسة على نمطين اثنين من المدح فالنمط الأول لا يقوم على التكسب بل هو اعتراف بالجميل للممدوح من دون رجاء نواله والمتثل في مدحه "للمعتمد بن عباد" المستمر على الرغم من زوال ملكه – ويتمثل الثاني في التكسب وهو ما توحي به قصته مع رسول المعتمد، وكذلك رحلته في نهاية المطاف إلى إفريقية، والتي تعد امتدادا لذات الغرض.

ب- تخليده لممدوحيه من خلال شعره ولاسيما "المعتمد" الذي رسم له صورة وفقا لمنظورين رئيسيين: أولهما ديني يبرز من خلاله البعد الجهادي والمتمثل في شخص ممدوحه، والثاني حربي يصور من خلاله شجاعة الممدوح وإقباله على ساحة الوغى ومن خلالهما يتجلى أثر المصدرين في بناء صورة الممدوح فبالنسبة للأول نجده: يحيط ممدوحه بهالة دينية مستحضرا ثقافته الدينية والثانية في البعد الجهادي وهو بلا شك نابع من قدسيته الجهاد وفرضيته على المسلمين، وبذلك يمكن القول إن شعره وثيقة تاريخية رصدت الكثير من الأحداث التي وقعت هنا وهناك ومنها معركة "الزلاقة" الشهيرة.

ج- يحمل شعره المدحي بين طياته نوعين من الغربة، إحداهما غربة نفسية، والثانية اجتماعية جعلته يعيش بين عالمين: عالم مفترض والمتمثل في ذكرياته التي لا تبارح مخيلته، والآخر مفروض فرضه عليه واقعه المعيش نتيجة احتلال بلاده من قبل العدو.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم، رواية ورش

أولا: المصادر

– ابن حمديس: ديوان ابن حمديس، صححه وقدم له الدكتور: إحسان عباس، دار صادر، بيروت – لبنان–ط2 ،1433هـ –2012م.

ثانيا: المراجع.

(أ)

1.ابتسام أحمد حمدان:

– الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم، دمشق، – سوريا– ط1،1997 م.

2.إبراهيم أنيس:

– الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط 5، 1975م.

– من أسرار اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط 6، 1978م.

– موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط 2، 1952م.

3.إبراهيم عبد الرحمن محمد:

– الشعر الجاهلي، قضاياه الفنية والموضوعية، مكتبه الشباب، ط2، 1399هـ –1979م.

4.ابن الأثير ضياء الدين:

– المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، قدمه وعلق عليه ، د/ أحمد الحوفي , و د/ بدوي طبانة، دار نهضة مصر للطبع و النشر، الفجالة – القاهرة–(د.ط)،(د.ت) ج1.

5.إحسان عباس:

– تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن هجري , دار الثقافة، بيروت – لبنان – ط 4 ،1404 هـ–1953 م.

6.أحمد أمين:

– موسوعة النقد الأدبي، دار الكتاب العربي، بيروت – لبنان–، ط4، 1387هـ–1997م.

7.أحمد بدوي :

–أسس النقد الأدبي عند العرب ،نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع – القاهرة ،(د.ط)1996 م.

8.أحمد،علي محمد:

– الانحراف الأسلوبي(العدول) في شعر أبي مسلم البهلاني،مجلة جامعة دمشق، المجلد التاسع عشر،العددان الثالث والرابع،2003م، ص 69–70.

9.أحمد بن فارس:

– معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، (د. ط)، 1399هـ–1997م.

10.أحمد بن محمد الخطابي:

– مقدمة غريب الحديث ، السلسلة الجديدة من مطبوعات العثمانية ،دائرة المعارف، بحيدر أباد، الدكن –الهند – (د.ط) 1384هـ –1965م،ج1.

11.أحمد، بن محمد علي الفيومي:

– المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، مكتبة لبنان،بيروت،1987م، مج1.

12.أحمد جمال العمري:

– الشروح للشعر الجاهلي، نشأتها وتطورها، دار المعارف– مصر–، ط1، 1981م،ج1

13.أحمد حاطوم:

–اللغة ليست عقلا من خلال اللسان العربي، دار الفكر اللبناني، بيروت،(د.ط)(د.ت).

14.أحمد حساني:

– مباحث في اللسانيات، كلية الدراسات الإسلامية والعربية ، دبي ، – الإمارات – ط2 ،1434هـ –2012م.

15.أحمد درويش:

– دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة،(د. ط)، (د. ت) .

16.أحمد الشايب:

– الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط8، 1411هـ–1991م.

17. أحمد كشك:

– القافية تاج الإيقاع الشعري، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع –القاهرة –(د.ط) ،2004م.

18.أحمد محمد الحاوي:

– الصورة الفنية في شعر امرئ القيس ومقوماتها اللغوية والنفسية، دار العلوم، (د، ط)، 1982م.

19.أحمد محمد ويس:

– الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1 ، 1426هـ–2005م .

20.أحمد مختار عمر:

– معجم اللغة العربية المعاصرة ،عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1429هـ –2008م مج 1 .

21.أحمد مصطفى المراغي:

– علوم البلاغة والبيان والمعاني والبديع، دار القلم، بيروت –لبنان– ط2، 1984م.

22.أحمد مطلوب:

– دراسات بلاغية ونقدية، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، (د.ط)، 1399هـ –1978م.

– معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مكتبة لبنان،(د.ط)،2000م.

–البلاغة والتطبيق، منشورات وزارة التعليم العالي والبحث العلمي– جمهورية العراق–ط2 ،1420هـ –1990م.

23.أحمـد هيكل:

– الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، دار المعارف، القاهرة، (د.ط) 1985م.

24.أحمد يوسف:

– القراءة النسقية، سلطة البنية ووهم المحايثة، الدار العربية للعلوم، بيروت –لبنان– ط1، 2007م.

25.الأزهري: محمد بن أحمد بن الأزهري الهروي، أبو منصور:

– تهذيب اللغة، تح: محمد عوض مرعب، دار الكتاب العربي، (د.ط)، 1967م، ج10 .

26.أسامة اختيار:

–الشعر العربي في جزيرة صقلية، اتجاهاته وخصائصه الفنية منذ الفتح حتى نهاية الوجود العربي فيها، منشورات وزارة الثقافة الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق ،(د.ط)، 2008م.

27.أسامة بن منقذ :

– البديع في نقد الشعر ، تح: بدوي و عبد المجيد ، القاهرة (د . ط) 1960م.

28.إسماعيل بن حماد، الجوهري:

– الصحاح، تاج اللغة، وصحاح العربية، تح: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، ط2، 1399هـ–1979م، ج1.

29.إسماعيل عز الدين:

– الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، القاهرة ، ط 3، 1966م.

30.أماني سليمان داوود :

–الأسلوبية الصوفية ،دراسة في شعر الحلاج ،دار مجدلاوي، عمان، ط1 ,2002م.

31.الآمدي أبو القاسم الحسن بن بشر

– الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تح: السيد أحمد صقر، دار المعارف ،القاهرة ، ط4 ،1992م

32.إميل بديع يعقوب:

– موسوعة النحو والصرف والإعراب، دار العلم للملايين، بيروت– لبنان– ط1، 1986م.

33.أنطوان نعمة وآخرون :

–المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار المشرق، بيروت،(د.ط)، 2000م.

(ب)

34.بدر الدين الزركشي:

– البرهان في علوم القرآن، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار التراث –(د.ط)، (د.ت)،ج3.

35.بدر الدين بن مالك الشهير بابن الناظم:

– المصباح في المعاني والبيان والبديع، تح: حسني عبد الجليل يوسف، ط1، 1409 هـ – 1989م.

36.ابن بسام الشنتريني.

– الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ج1، تح: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت– لبنان– ط1، 1979م.

37.ابن بري ،عبد الله بن بري بن عبد الجبار المقدسي الأصل المصري:

في التعريب والمعرب، تح: إبراهيم –السامرائي، مؤسسة الرسالة، (د. ط)، (د.ت).

38.بطرس البستاني:

– معجم محيط المحيط، مكتبة لبنان، ط 3 ، 1998 م، مج 1.

39. كمال خير بك:

– حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ت رجمة: لجنة من أصدقاء المؤلف، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان – ط2 ،1406هـ – 1986م.

40.بهاء الدين السبكي ، أحمد بن علي :

– عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح ، تح : خليل إبراهيم ، دار الكتب العلمية ، بيروت ،ط 1 ، 2001 م ، ج4.

41.بيير جيرو:

– الأسلوبية، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط2، 1994م.

(ت)

42.تقي الدين، أبو زكرياء يحي بن على الخطيب.

– الكافي في العروض والقوافي. تح: الحساني حسن عبد الله ، مكتبة الخانجي ،ط3، 1415هـ –1994م.

43.تشيتشرين:

– الأفكار والأسلوب ، دراسة في النص الروائي ولغته، ترجمة: حياة شرارة، دار الشؤون الثقافية العامة،(آفاق عربية)، بغداد–العراق– (د. ط)، (د. ت).

44.تمام حسان:

– البيان في روائع القرآن، عالم الكتب، القاهرة، (د.ط) ، 1413 هـ– 1997 م.

(ث)

45.الثعالبي، أبو منصور عبد الله بن محمد بن اسماعيل:

- فقه اللغة وأسرار العربية، ضبطه وعلق على حواشيه وقدم له، د/ ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، بيروت، ط 2، 1420.هـ، 2000 م.

46.ثناء أنس الوجود:

– رمز الأفعى في التراث العربي، مكتبة الشباب، القاهرة، ط1 ،1998م .

(ج)

47.جابر عصفور:

–الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي،بيروت،ط3 ،1992م .

–مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي، المركز العربي للثقافة والعلوم،ط 5 ،1995م .

48.الجاحظ، ابن بحر عمرو أبو عثمان:

– البيان و التبيين ، تح: عبد السلام محمد هارون ,مكتبة الخانجي للطباعة و النشر والتوزيع ,ط7 ،1418 هـ 1998م،ج1.

– كتاب الحيوان ، تح: عبد السلام هارون،ط2 ،1384هـ – 1965م،ج3.

– الرسائل، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، (د، ط)، 1384هـ– 1964م، ج4.

49.جاسم محمد الصميدعي:

– شعر الخوارج، دراسة أسلوبية، دار دجلة، عمان ،ط1 ،2010م.

50.جان بياجيه:

– البنيوية، ترجمة: عارف منيمنة وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط2، 1980م.

51.جميل سلوم وحسن محمد نور الدين:

– الدليل إلى البلاغة وعروض الخليل، دار العلوم العربية، بيروت،ط1 ،1410هـ-1990م.

52.ابن جني، أبو الفتح عثمان:

الخصائص، تح: محمد علي النجار، الهيئة المصرية العامة-مصر- ط 4، (د. ت).

53.جوزيف فندريس:

– كتاب اللغة، تعريب عبد الحميد الدواخلي، محمد القصاص، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ،(د.ط) ،1950م.

54.جوزيف ميشال شريم:

– دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ،بيروت،ط2، 1987م.

55.جورج غريب:

– المتنبي دراسة عامة، دار الثقافة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان- ط1، 1983 م.

56.الجوهري،أبو نصر إسماعيل بن حماد:

– الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تح: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين،(د.ط)،1990م.

(ح)

57.حاتم الصكر:

– حلم الفراشة، الإيقاع الداخلي والخصائص النصية في قصيدة النثر، دار أزمنة للنشر والتوزيع، -الأردن- ط1، 2010م.

58.حازم القرطاجني:

– منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، الدار العربية للكتاب – تونس –، ط3 ،2008م.

59.حازم عبدالله خضر:

–وصف الحيوان في الشعر الأندلسي، عصر الطوائف والمرابطين، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،(د.ط)، 1989م.

60.الحسن بن القاسم المرادي:

– الجنى الداني في حروف المعاني، تح: فخر الدين قباوة، محمد نديم فاضل، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت –لبنان – (د.ط)، 1992م.

61.حامد عوني :

– المنهاج الواضح للبلاغة ، المكتبة الأزهرية للتراث، (د . ط) (د . ت).

62.ابن حجة الحموي:

– خزانة الأدب وغاية الأرب،(د.ن)،(د.ط)،(د.ت).

63.أبو الحسن علي بن الحسن الهنائ ، المعروف بكراع النمل.

– المنتخب من غريب كلام العرب، تح: محمد بن أحمد العمري، جامعة أم القرى ،ج1،ط1، 1409 هـ–1989م.

64.حسن جمعة:

– جمالية الخبر والإنشاء، دراسة بلاغية جمالية نقدية، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، (د.ط) ،2005 م .

65.حسن طبل:

– أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1 ،1418هـ – 1998م.

- علم المعاني في الموروث البلاغي، تأصيل وتقييم ، مكتبة الإيمان بالمنصورة ،ط2، 1425هـ-2004م

66.حسن منديل حسن العكيلي:

- دراسات بلاغية و أسلوبية ،منشورات دار دجلة ، عمان- المملكة الأردنية الهاشمية- ،ط 1،2014 م .

- قضايا أسلوبية بين الموروث العربي و المناهج الغربية الحديثة ، دار دجلة ،عمان، ،ط1 ,2014 م.

67.حسني عبد الجليل يوسف:

- موسيقى الشعر العربي، دراسة فنية عروضية، الهيأة المصرية العامة للكتاب،(د.ط)،1989م،ج1.

68.حسين علي الدخيلي:

-البنية الفنية لشعر الفتوحات الإسلامية في عصرالإسلام، دارالأندلس،- لبنان- (د. ط)، 1982م.

69.الحلوة مصطفى محمود :

- موسيقى الشعر العربي، إربد- الأردن-(د.ط)، 1995 م.

70.حمادي صمود:

-التفكير البلاغي عند العرب، أسسه وتطوره إلى القرن السادس، منشورات الجامعة التونسية، (د. ط)، 1981م.

- "الوجه والقفا" في تلازم التراث والحداثة، الدار التونسية للنشر - تونس- (د.ط)،1988م.

71.حميد آدم ثويني:

- فن الأسلوب، دراسة وتطبيق عبر العصور الأدبية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، -الأردن - ، ط1، 2006م.

72.حميدة صالح البلداوي:

– قراءات أندلسية في الجهود النقدية والظواهر الفنية والتجربة الشعرية، دار الضياء للنشر والتوزيع–مصر– (د. ط)، 2009م.

73.أبو حيان الأندلسي:

– البحر المحيط في التفسير، دار الفكر، بيروت،(د.ط)، 1420 هـ

(خ)

74.خضر أبو العينين:

– أساسيات علم العروض والقافية، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان –الأردن – ط1 ،2010م.

75.الخطيب التبريزي:

– كتاب الكافي في العروض والقوافي، تح:الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، ط3 ،1415هـ–1994م،

76.الخطيب القزويني:

– الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، تح: عبد الحميد هنداوي، مؤسسة المختار، (د.ط)، 1999م.

77.ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد:

المقدمة، تح: عبد الله محمد الدرويش، مكتبة الهداية، دمشق –سوريا– ط1. 1425هـ – 2004 م،

78.خليل أحمد عمايره:

– أسلوبا النفي والاستفهام في العربية، في منهج وصفي في التحليل اللغوي، دار الفكر للنشر والتوزيع–العراق– ط1 ،1987م.

79.خوسيه ماريا، بوثويلو إيفانكوس:

– نظرية اللغة الأدبية، ترجمة وتحقيق: حامد أبو أحمد، دار غريب للطباعة والنشر، ط1، 1992م .

(ر)

80.رابح بوحوش :

–الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة– الجزائر– (د.ط)،2006م

–اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري،دار العلوم للنشر والتوزيع،عنابة –الجزائر– (د.ط)،2006م .

81.الرازي فخر الدين :

– مختار الصحاح ،تح: يوسف الشيخ محمد، المكتبة العصرية،بيروت،صيدا،1999م .

– نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز ، تح : إبراهيم السامرائي ، ومحمد بركات أبو علي ، دار الفكر ، عمان، (د. ط)، 1985 م

82.الراغب الأصفهاني:

–المفردات في غريب القرآن، تحقيق وضبط: محمد خليل عيتاني، ط1،1992 م.

83.راغب السرحاني:

– ماذا قدم المسلمون للعالم؟ ،مؤسسة اقرأ للنشر والتوزيع والترجمة– مصر–،ط2 ،1430هـ – 2009م،ج1..

84.الراوي، مصعب حسون:

– الشعر العربي قبل الإسلام بين الانتماء القبلي والحس القومي، دار الشؤون الثقافية العامة– بغداد– (د. ط)، 1989م.

85.رجاء عيد:

– البحث الأسلوبي معاصرة و تراث، منشأة المعارف بالإسكندرية ،(د.ط)، 1993م .

–التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة المعارف بالاسكندرية ،ط1،1998م.

– فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، منشأة المعارف بالإسكندرية، ط2، (د. ت).

– القول الشعري، منشأة المعارف ،بالاسكندرية،ط1، 2000م.

86.ابن رشيق القيرواني:

– العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت، ط5، 1401هـ-1981م، ج2.

87.رضي الدين الاستراباذي :

– شرح الرضي على الكافية ، تح: حسن بن محمد بن إبراهيم الحفظي ، يحي بشير مصطفى ، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية ط1 ، 1417 هـ ،1966 م

88.الرماني،أبو الحسن علي بن عيسى:

– معاني الحروف،تحقيق وتقديم: عبد الفتاح إسماعيل شلبي، دار الشروق، جدة، ط2 ،1981م.

89.رينيه ويليك وأوستن وارن:

– نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، (د.ط)، 1987 م.

(ز)

90.الزبيدي، محمد بن محمد بن عبد الرزاق الحسيني، الملقب بمرتضى الزبيدي:

– تاج العروس من جواهر القاموس، تح: عبد الستار أحمد فراج وآخرون، من إصدارات وزارة الإعلام في الكويت، مطبعة حكومة الكويت،(د.ط)،(د.ت)، ج1.

91.زكي نجيب محمود:

– في فلسفة النقد، دار الشروق، ط2، 1983م.

92.الزمخشري،أبو القاسم جار الله محمود بن عمر:

– أساس البلاغة، تح:م حمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية ،القاهرة، ط1، 1419هـ–1998م.

– الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل، في وجوه التأويل، تح: محمود بن عمر الزمخشري أبو القاسم جار الله، دار المعرفة، ط3، 1430 هـ– 2009م .

– المفصل، تح: إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، –لبنان–، ط1، 1422هـ–2001م، ج 1 .

(س)

93.سامي محمد عبابنة:

– التفكير الأسلوبي، رؤية معاصرة، في التراث النقدي والبلاغي ، عالم الكتب الحديث، اربد، ط1، 2000م.

94.سالم عبد الرزاق سليمان المصري:

– شعر التصوف في الأندلس، دار المعرفة الجامعية– مصر– (د.ط)، 2007 م

95.ستيف سبندر:

– الحياة والشعر، ترجمة: محمد مصطفى بدوي ،القاهرة،(د.ط)،(د.ت).

96.ابن السراج:

– الأصول في النحو، تح: عبد الحسين الفتلي، الناشر، مؤسسة الرسالة،(د.ط)،(د.ت)، ج3.

97.سراج نادر جميل :

– دراسات في شعر المهجر، دار المعارف، القاهرة، (د.ط)،(د.ت).

98.سعد إسماعيل شلبي:

-الأصول الفنية للشعر الجاهلي، مكتب غريب ، الفجالة – مصر – ط2 ، (د.ت).

99.سعد مصلوح:

– الأسلوب دراسة لغوية إحصائية ،عالم الكتب ،القاهرة ، ط3،1412هـ– 1992 م.

100.سعيد السريحي:

– حركة اللغة الشعرية، النادي الأدبي الثقافي، ط1، 1999 م.

101.أبو سعيد السيرافي:

– ضرورة الشعر،تح: رمضان عبد التواب، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط1،1405هـ – 1985م.

102.السكاكي ،يوسف بن أبي بكربن محمد بن علي:

– مفتاح العلوم ، ضبطه وكتب هواشيه وعلق عليه نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان –، ط 2 ، 1407 هـ – 1987 م .

103.بن سلام الجمحي.

– طبقات فحول الشعراء، تح: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، دار المدني، جدة – المملكة العربية السعودية–(د.ط)،1974م،ج1 .

104.سليمان البستاني:

– إلياذة هوميروس ، مطبعة الهلال بمصر،(د.ط)،1904م،ج.1.

105.سمير أبو حمدان:

– الإبلاغية في البلاغة العربية، منشورات عويدات، بيروت – لبنان– ط1، 1999م.

106.ابن سنان الخفاجي:

– سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1402هـ–1982م

107.سميح أبو مغلي:

– علم الأسلوبية والبلاغة العربية، دار البداية، عمان، ط1، 2012م.

108.السيد أحمد الهاشمي:

– جواهر البلاغة المعاني والبيان والبديع، ضبط وتدقيق وتوثيق يوسف الصميلي، المكتبة العصرية– لبنان– ط 1، 1999 م.

109.السيد أدي شير:

– الألفاظ الفارسية المعربة، دار العرب للبستاني، القاهرة، ط2، 1987م–1988م.

110.سيد البحراوي:

– العروض وإيقاع الشعر العربي ،محاولة لإنتاج معرفة علمية، ،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د.ط)،1993م.

– في البحث عن لؤلؤة المستحيل، دار الفكر الجديد ،بيروت،(د.ط)،(د.ت).

111.سيبويه،أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر:

– الكتاب،تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة ، ط2 ، 1977م،ج1.

112.سيد قطب :

– التصوير الفني في القرآن الكريم، دار الشروق، القاهرة، ط 17،1425هـ – 2004م.

113.سيد نوفل:

– البلاغة العربية في دور نشأتها ،مكتبة النهضة المصرية ،القاهرة ،(د.ط)،1948م .

114.السيوطي،جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر :

–همع الهوامع في جمع الجوامع، تحقيق: أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان – ط 1 ، 1998 م ،ج 1 .

– عقود الجمان في المعاني والبيان، تح: إبراهيم محمد الحمداني، وأمين لقمان الحبار، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان– ط1،2011م .

– الإتقان في علوم القرآن،تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، وزارة الأوقاف السعودية،2014م، ج 3.

(ش)

115.شبلنر برند :

– علم اللغة والدراسات الأدبية، ترجمة: محمود جاد الرب، الدار الفنية للنشر والتوزيع ،الرياض، ط1 ،1987م.

116.شريف سعد الجبار:

– شعر إبراهيم ناجي، في دراسة أسلوبية بنائية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،(د.ط)،(د.ت).

117.شفيع السيد :

–الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1 ،1986م.

– التعبير البياني ،رؤية بلاغية نقدية ، دار غريب للطباعة والنشر ،ط1، 2006م .

118.شكري محمد عياد :

– اتجاهات البحث الأسلوبي، دار العلوم ، الرياض،(د.ط)، 1985م.

– اللغة والإبداع: مبادئ علم الأسلوب العربي، مطبعة أنترناشيونال، بريس، ط1، 1980م.

– مدخل إلى علم الأسلوب ,مكتبة الجيزة العامة، ط2 ، 1413 هـ–1992م .

–موسيقى الشعر العربي، مشروع دراسة علمية، دار المعرفة – مصر– (د.ط)، (د.ت).

119.شوقي ضيف:

– الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف بمصر،ط11 ، (د.ت).

– في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط9، (د. ت).

120.الشيخ عبد الله البستاني:

– معجم اللغة العربية، مكتبة لبنان، (د. ط)، 1910م.

(ص)

121.صالح بلعيد:

– التراكيب النحوية وسياقاتها المختلفة عند الإمام عبد القاهر الجرجاني، ديوان المطبوعات الجامعية–الجزائر– 1994م.

– نظرية النظم، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، بوزريعة –الجزائر– (د. ط)، 2004م.

122.صبحي البستاني:

– الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، الأصول والفروع، دار الفكر اللبناني، بيروت– لبنان– (د. ط)، 1986م.

123.صفاء خلوصي:

– فن التقطيع الشعري والقافية، منشورات مكتبة المثنى ببغداد، ط5، 1397هـ–1977م.

124.صلاح خالص:

– اشبيلية في القرن الخامس الهجري، دار الثقافة، بيروت –لبنان – (د.ط)،1965م.

125.صلاح فضل :

– إنتاج الدلالة الأدبية، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط2، 2002م.

– بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، العدد 164 ،1978م.

–علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط1 ،1419هـ –1998م.

– مناهج النقد المعاصر، إفريقيا الشرق–المغرب– (د. ط)، 2002م.

– النظرية البنائية في النقد الأدبي، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط 2، (د.ت).

(ط)

126.الطاهر التهامي:

– كيف تعتبر الشابي مجددا، الدار التونسية للنشر والتوزيع، (د.ط)، 1979 م.

127.ابن طباطبا العلوي:

– عيار الشعر. تح: عبد العزيز بن ناصر المانع، دار العلوم للطباعة والنشر،(د.ط) 1985م.

128.طه حسين:

– حديث الأربعاء ، دار المعارف، (د. ط)، 1957م، ج1.

129.الطيب البكوش:

– التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث، مطبعة جمهورية تونس –المطبعة العربية ،ط3 ،1992م.

(ع)

130.ابن عصفور ،

–المعرب، تح أحمد عبد الستار الجواري، عبد الله الجبوري، دار الكتب العلمية، بيروت –لبنان–(د . ط)،(د . ت) .

131.ابن عقيل ،عبد الله بن عبد الرحمن العقيلي الهمداني المصري:

– شرح ابن عقيل، على ألفية ابن مالك، تح: محمد محي الدين عبد الحميد. دار إحياء التراث العربي بيروت– لبنان – ط20 ،1480هـ –1980م.

132.عبد القاهر الجرجاني:

– أسرار البلاغة ، تح: محمد محمود شاكر، دار المدني، جدة، (د.ط) ، (د.ت) .

– دلائل الإعجاز،عبد القاهر الجرجاني، تح: محمد محمود شاكر ، .مكتبة الخانجي، القاهرة– مصر– ط5 ،2004م.

– الجمل في النحو، تح:علي حيدر، مكتبة مجمع اللغة العربية، دمشق،1392هـ– 1972م.

133.عباس حسن:

– النحو الوافي، دار المعارف– مصر– ط6، (د.ت)،ج1.

134.عبادة محمد إبراهيم:

– الجملة العربية، مكوناتها، أنواعها، تحليلها، مكتبة الآداب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط 4 ،1428 هـ – 2007 م.

135.عثمان موافي:

– في التذوق الأدبي في النص الشعري، تحليل وتقويم، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط1، 2008م.

136.عصام شرتح:

– ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق – سوريا– 2005م

137.عاطف فضل:

– ترتيب الجملة الإنشائية في غريب الحديث، عالم الكتب الحديث، عمان–الأردن– ط1، 2004م.

138.عبد الحكيم راضي:

– نظرية اللغة في النقد العربي ، دراسة في خصائص اللغة الأدبية من منظور النقاد العرب، مكتبة الآداب ،القاهرة،ط3 ،2017م.

139.عبد الحميد حسن:

–الألفاظ اللغوية خصائصها وأنواعها، معهد البحوث والدراسات العربية، قسم البحوث والدراسات الأدبية واللغوية، القاهرة ،1971 م .

140.عبد الحميد الراضي:

شرح تحفة الخليل، مطبعة العاني ،بغداد،(د.ط)،1388هـ– 1968م.

141.عبد الرؤوف مخلوف :

– من قضايا اللغة والنقد والبلاغة، مكتبة الفلاح للنشر والتوزيع،ط1 ،2008م.

142.عبدالرحمن تيبرماسين:

– البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للطباعة والنشر والتوزيع،(د.ط)،2003 م.

143.عبد الرحمن حسن حبنكه :

–البلاغة العربية: أسسها وعلومها وفنونها ، دار القلم ،دمشق، ،ط1، 1416هـ – 1996م،ج1.

144.عبد الرحمن الدمشقي:

– البلاغة العربية ، دار القلم، دمشق، الدار الشامية، بيروت، ط1،1416هـ – 1996م، ج2.

145.عبد الرحيم الرحموني:

–محمد بوحمدي، تحليل لغوي أسلوبي لنصوص الشعر القديم، منشورات بونة للبحوث والدراسات، عنابة،–الجزائر– ط1، 2009م ، ص 36.

146.عبد الرحمن عطية:

– في رحاب اللغة العربية،(مناهج وتطبيق) دار سعد الدين، بيروت – لبنان – ط1، 1997م.

147.عبد الرحيم كنوان:

– من جماليات إيقاع الشعر العربي، دار أبي رقراق للطباعة والنشر – المغرب – ط1 ،2002م.

148.عبد الرحمن الوجي:

– الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد، دمشق، ط1، 1989 م.

149. عبد الرزاق علي :

– أمالي في علم البيان وتاريخه، مطبعة مقداد– مصر– (د.ط) ،1330هـ–1912م.

150.عبد السلام المسدي:

– الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب،ط3 ،(د.ت).

– كتاب قضية البنيوية، دراسة ونماذج، دار الجنوب للنشر– تونس– (د. ط)، 1995م.

– النقد والحداثة، دار الطليعة البيروتية ، ط1 ،1983م .

151.عبد السلام محمد هارون:

– الأساليب الإنشائية في النحو العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 5، 2001م.

152.عزيزه فوال:

–المعجم المفصل في النحو العربي ، دار الكتب العلمية، بيروت –لبنان – ط1،1413هـ –1992م،ج1.

153.عزالدين إسماعيل :

– الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة،(د.ط)، 1412هـ–1992م.

–التفسير النفسي للأدب، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، (د .ط)،(د .ت).

–الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، القاهرة،ط3 ،(د.ت).

154.عبد العزيز شرف الهمشري:

– شاعر الحب والطبيعة، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 2006م.

155.عبد العزيز عتيق:

–علم العروض والقافية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر،(د.ط) 1407هـ –1987م.

– علم المعاني، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت– لبنان– (د.ط)، 1974م .

156.عبد الفتاح صالح:

– عضوية الموسيقى في النص الشعري الحديث، مكتبة المنار، الزرقاء،– الأردن – ط1 ،1405هـ–1985م.

157.عبد الفتاح لاشين:

– التراكيب النحوية من الوجهة البلاغية، عند عبد القاهر الجرجاني، دار المريخ للنشر، المملكة العربية السعودية –(د.ط)،(د.ت) .

158.العقاد، محمود عباس:

– اللغة الشاعرة ، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة،(د.ط)، 1995م.

159.عبد القادر حسين:

– فن البديع، دار الشروق، بيروت، ط1، 1983م.

– المختصر في تاريخ البلاغة ، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع ،القاهرة ،(د .ط) 2001 م.

160.عبد القادر أبو شريفة، حسين لافي قزق:

– مدخل إلى تحليل النص الأدبي ، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان –المملكة الأردنية الهاشمية–ط4،1428هـ – 2008م.

161.عبد القادر عبد الجليل:

– الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء للنشر والتوزيع – عمان– ط 1، 1422هـ–2002 م.

– هندسة المقاطع الصوتية(رؤية لسانية حديثة) دار صفاء للنشر– عمان– ط1،1998م.

162.عبد القادر المازني :

–الشعر غايته ووسائطه، تح: فايز ترحيني، دار الفكر اللبناني ،بيروت،ط2 ،1990م .

163.عبد القادر بن مصطفى المغربي:

– الاشتقاق والتعريب، مطبعة الهلال بالفجالة – مصر– (د. ط)، 1908م.

164.عبد القادر هني:

– نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية–الجزائر– (د.ط)، 1999 م.

165.عبد الكريم البغدادي :

–الإكسير في علم التفسير، تح: عبد القادر حسين ،مكتبة الآداب، القاهرة(د.ط)1977م.

166.عبد الله الطيب المجذوب:

– المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دار الفكر ، بيروت، ط2 ،1970م.

167.عبد الله محمد الغذامي:

– الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، مقدمة نظرية، (دراسة تطبيقية)، دار سعد الصباح– الكويت– (د. ط)، 1484هـ.

168.عبد المطلب محمد :

– البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان،ط1،1994م.

– جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، الشركة المصرية العالمية لونجمان

– مصر– ط1، 1995م.

– قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،(د.ط)،1995م.

169.عبد المنعم خفاجي ، محمد السعدي فرهود، عبد العزيز شرف :

–الأسلوبية و البيان العربي، الدار المصرية اللبنانية طباعة و نشر و توزيع، القاهرة – مصر – ط1 ،1412 هـ –1992 م .

170.عبده الراجحي:

– في التطبيق النحوي والصرفي، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، ط1، 1420 هـ، ج1.

171.عبد الهادي عبد الله عطيه:

– ملامح التجديد في موسيقى الشعر العربي، بستان المعرفة للطبع والنشر والتوزيع – مصر–(د.ط)، 1422 هـ.

172.عبد الوهاب الرقيق:

– أدبية الغزل العذري في ديوان جميل بثينة ،دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت،(د.ط)،1402هـ –1982م.

173.عدنان بن ذريل :

–النص والأسلوبية بين النظرية و التطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،(د .ط) 2000م.

174.عدنان حسين قاسم :

– الأصول التراثية في نقد الشعر العربي المعاصر في مصر، دراسة في أصالة التراث النقدي عند العرب، دار العربية للنشر والتوزيع، ط2، 2006 م.

175.عدنان علي رضا النحوي :

–الأسلوب و الأسلوبية بين العلمانية و الأدب الملتزم بالإسلام، دار النحوي– المملكة العربية السعودية– ط1 ،1999م.

176.علي جابر المنصوري:

–الدلالة الزمنية في الجملة العربية، مطبعة الجامعة، بغداد،1984م.

177.علي جميل سلوم، حسن نورالدين:

–الدليل إلى البلاغة وعروض الخليل، دار العلوم العربية، بيروت– لبنان– ،ط1 ،1410هـ –1990م.

178.علي الجندي :

– في تاريخ الأدب الجاهلي ، دار المعارف ، القاهرة ، (د . ط)، 1984 م.

179.علي عبد الواحد وافي:

– علم اللغة، نهضة مصر، ط9، 2004م.

180.علي عشري زايد:

– عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتصدير، القاهرة،ط1،1324هـ – 2002م.

181.علوي الهاشمي:

– فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، دار الفارس للنشر والتوزيع ،عمان – الأردن – ط1،2006م .

182.علي أبو القاسم عون:

بلاغة التقديم والتأخير في القرآن الكريم، دار المدار الإسلامي، بيروت،ط1 ،2005م.

183.عهود عبد الواحد العكيلي :

– الصورة الشعرية عند ذي الرمة ، دار صفاء للنشر والتوزيع ،عمان،ط2، 2014م .

184.عيسى علي العاكوب، علي سعد الشتيوي:

– الكافي في علوم البلاغة العربية: المعاني، البيان، البديع، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ط 1، 1993 م .

(غ)

185.غالب فاضل المطلبي:

– في الأصوات اللغوية، دراسة في أصوات المد العربية ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام– الجمهورية العراقية –(د.ط) ،1984م.

186.غنيمي هلال:

– النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع،(د.ط)، 2005م .

187.غيورغي غاتشف :

– الوعي والفن، ترجمة نوفل نيوف، مطابع السياسة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت – (د.ط) ،1990م.

(ف)

188.فائق مصطفى، عبد الرضى علي:

– في النقد الأدبي الحديث، دار الكتب، جامعة الموصل، ط2، 2000م.

189. فاضل صالح السامرائي،:

–النحو العربي،أحكام ومعان، دار إبن كثير، بيروت، ط1، 1435هـ– 2014م، ج1.

190.فاطمة الطبال بركة:

– النظرية الألسنية عند جاكبسون، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر،ط1 ،1993م.

191.فاطمة طحطح:

– الغربة والحنين في الشعر الأندلسي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، منشورات كلية الآداب، الرباط، ط1، 1993م.

192.فايز الداية:

– جماليات الأسلوب، الصورة الفنية في الأدب العربي، دار الفكر المعاصر– سوريا– ط2، 1996 م .

193.الفراهيدي، الخليل بن أحمد:

– معجم العين، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية،ط1 ،1424هـ–2003م.

193.فتح الله أحمد سليمان :

–الأسلوبية: مدخل نظري و دراسة تطبيقية ،مكتبة الآداب، القاهرة ،طبعة مزيدة منقحة 1425 هـ– 2004 م .

194.فخر الدين عامر بن طباطبا:

– أسس النقد الأدبي في عيار الشعر، عالم الكتب، أميرة للطباعة، القاهرة،ط1، 2000م.

195.أبو فراس الحمداني:

– الموقف والتشكيل الجمالي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة،(د.ط)،1982م.

196.فندريس:

– اللغة، ترجمة: عبد الحميد الدواخلي، ومحمد القصاص، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2014م.

197.فوزي عيسى:

– الشعر العربي في صقلية، في القرن الخامس الهجري، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر،ط1 ،2007م.

198.الفيروزآبادي، مجد الدين، محمد بن يعقوب:

– القاموس المحيط، تح: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت –لبنان – ط 8، 1426 هـ–2005 م.

199.فيلي ساندرس :

– نحو نظرية أسلوبية لسانية، ترجمة: خالد محمود جمعة، دار الفكر ،دمشق،ط1 ،1424هـ –2003م.

(ق)

200.قاسم مومني:

– نقد الشعر في القرن الرابع الهجري، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة،(د.ط)، 1982م.

201.القاضي،علي بن عبد العزيز الجرجاني:

-الوساطة بين المتنبي وخصومه تح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، دار القلم، بيروت – لبنان- (د.ت)، 1966م.

202.ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم:

- تأويل مشكل القرآن، تح: السيد أحمد صقر، دار التراث، القاهرة، ط2 ،1393هـ - 1973م.

- الشعر والشعراء ، تح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف- مصر-ط1 ،1966م.

203.قدامة بن جعفر:

- نقد الشعر، تح: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، ط3، 1978م،

-نقد النثر، دار الكتب العلمية، بيروت، 1416هـ-1995م،

204.ابن قيم،الجوزية:

- الفوائد المشوق إلى علم القرآن وعلم البيان،تح:عبد القادر أحمد عطا،دار الكتب العلمية،بيروت، ط1، 1986م.

(ك)

205.كمال أبوديب:

- في البنية الإيقاعية للشعر العربي، نحو بديل جذري لعروض الخليل، ومقدمة في علم الإيقاع المقارن، دار العلم للملايين، بيروت، ط1 ،1974م.

206.كمال عبد الرزاق العجيلي:

-البنى الأسلوبية، دراسة في الشعر العربي الحديث، دار الكتب العلمية ،بيروت،ط1، 1433هـ -2012م.

207.كوهن، جان:

- بنية اللغة الشعرية، ترجمة وتحقيق ،محمد الوالي، محمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، - المغرب- ط 2 ،2014م.

(ل)

208.لاسل آبركرومبي :

– قواعد النقد الأدبي، ترجمة وتحقيق :محمد عوض محمد، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام ،بغداد، أعظمية – العراق– ط2 ،1986م .

(م)

209.مجدي وهبة وكامل المهندس:

– معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان،(د.ط)،1404هـ–1984م

210.المبرد،أبو العباس محمد بن يزيد:

– المقتضب، تح: محمد عبد الخالق عضيمه، دار الكتاب المصري اللبناني، القاهرة، بيروت ،ط2 ، 1979م، ج1.

211.محسن أطيمش:

– دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، دار الرشيد – بغداد– 1982م .

212.محمد بن اسماعيل بن ابراهيم البخاري:

– الجامع المسند الصحيح المختصر (صحيح البخاري) تح: محمد زهير الناصر، دار طوق النجاة، 1422 هـ، كتاب الآذان، باب الالتفات في الصلاة، رقم الحديث 571، ج1 .

213.محمد بن علي الجرجاني:

–الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة، تح: عبدالقادر حسين ، مكتبة الآداب، القاهرة ، (د.ط)،1997م.

214.محمد أحمد دقالي:

–الحنين في الشعر الأندلسي، القرن السابع الهجري، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية ،ط1، 2008م .

215.محمد أحمد قاسم، محي الدين ديب:

-علوم البلاغة، البديع والبيان والمعاني، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس -لبنان- طبعة جديدة منقحة، 2008م.

216.محمد بن فلاح المطيري:

-القواعد العروضية وأحكام القافية العربية، مكتبة أهل الأثر-الكويت- ط1 ،1425هـ - 2004م.

217.محمد حسين علي الصغير:

- الصورة الفنية في المثل القرآني، دار الرشيد للنشر- الجمهورية العراقية- (د.ط)، 1981م.

218.محمد حماسة عبد اللطيف:

- بناء الجملة العربية، دار غريب، القاهرة،(د.ط)، 2003م.

219.محمد زكي صباغ:

- البلاغة الشعرية في كتاب البيان والتبيين للجاحظ، إشراف ومراجعة الدكتور: ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، صيدا - بيروت - ط1 ،1998م.

220.محمد زكي العشماوي:

- قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت،- لبنان- ط1، 1982م.

221.محمد سعيد أسبر وبلال الجندي:

- معجم الشامل في علوم اللغة العربية ومصطلحاتها، دار العودة، بيروت، ط2، 1985م.

222.محمد سليمان عبد الله الأشقر:

- معجم اللغة العربية، دار النفائس للنشر والتوزيع - الأردن - (د.ط)، (د.ت).

223.محمد الطاهر بن عاشور:

– تفسير التحرير والتنوير، الدار التونسية للنشر، 1984م، ج30.

224.محمد طاهر درويش:

– في النقد الأدبي عند العرب، دار المعارف، القاهرة، (د.ط)، 1979م.

225.محمد عبد الحميد:

– في إيقاع شعرنا العربي وبيئته، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر –الأردن– ط1، 2005م.

226.محمد بن عبد الرحمن الشايع :

– مصطلحات علوم القرآن ، دار التدمرية، الرياض، ط1، 1433هـ– 2012م،ج2.

227.محمد عبد اللطيف:

– الجملة في الشعر العربي، مكتبة الخانجي، ط1، 1990م.

228.محمد عبد الله جبر :

– الأسلوب و النحو ، دراسة تطبيقية في علاقة الخصائص الأسلوبية ببعض الظاهرات النحوية ، دار الدعوة، ط1، 1409 هـ –1988م .

229.محمد محمد عبد العليم دسوقي:

– موروثنا البلاغي والأسلوبية الحديثة، دراسة وموازنة، دار اليسر للطباعة والنشر، القاهرة – مصر– ط1 ،(د.ت).

230.محمد عبد الحميد خليفة:

– في إيقاع شعرنا العربي وبيئته، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر،ط1،2020م.

231–محمد عبدو فلفل:

في التشكيل اللغوي للشعر،مقاربات في النظرية والتطبيق،منشورات الهيئة العامة للكتاب، وزارة الثقافة،دمشق،(د.ط)،2013م.

232.محمد العمري:

– الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية، إفريقيا الشرق، بيروت، – لبنان –(د.ط)،2001م،

– تحليل الخطاب الشعري، للبنية الصوتية في الشهر، المركز الثقافي العربي،(د.ط)،(د.ت).

233.محمد فليلح الجبوري:

– أساليب الحجاج في قصيدة الرد على الطلاسم، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان– الأردن– ط1، 2017م.

– توظيف أساليب البديع في نقائض القرن الأول الهجري، تموز للطباعة والنشر، دمشق، ط1، 2013م،

234.محمد علي سلطاني:

– المختار من علوم البلاغة والعروض، دار العصماء، دمشق، ط1 ،1427 هـ– 2008م.

235.محمد علي الكندي:

– الرمز والقناع في الشعر العربي المعاصر، دار الكتاب الجديد، ط1 ،2003م.

236.محمد علي الهاشمي:

– العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم، دمشق، ط1، 1412هـ – 1991م.

237.محمد العياشي:

– نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية،– تونس– (د.ط) ،1976 م

238.محمد عيد:

النحو المصفى،(د.ن)،(د.ط)،(د.ت).

239.محمد لطفي اليوسفي:

– الشعر والشعرية، الدار العربية للكتاب– تونس– (د.ط)، 1992م.

240.محمد المبارك:

– فقه اللغة والخصائص العربية، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط2، 1383هـ–1964م.

241.محمد مجيد السعيد:

– الشعر في عهد المرابطين والموحدين بالأندلس، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد – العراق –(د.ط) ،1979م.

242.محمود سليم محمد هياجنه:

– الخطاب الديني في الشعر العباسي إلى نهاية القرن الرابع الهجري، عالم الكتب الحديث، عمان– الأردن– ط1 ،2009م، ص 119.

243.محمود المسعدي:

–الإيقاع في السجع العربي، محاولة تحليل وتحديد، نشر وتوزيع مؤسسات عبد الكريم بن عبدالله– تونس– (د.ط)، 1996م .

244.محمد مفتاح:

– تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي–المغرب– ط3، 1992م.

245.محمد مندور :

– في الميزان الجديد، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ،ط1 ، 1988م.

246.محمد النويري:

– حجاجية الاستعارة، أعمال ندوة: قراءات في النص الشعري القديم، منشورات دار المعلمين العليا– تونس– (د.ط)، 2004م.

247.محمد النويهي:

– الشعر الجاهلي ،منهج في دراسته وتقويمه ، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة (د.ط)، (د.ت) ، ج1.

248.مصطفى جمال الدين:

– الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، مطبعة النعمان، النجف الشريف، (د. ط)، 1390هـ–1970م.

249.مصطفى السعدني:

– البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، (د. ط)، 1987م.

250.أبو منصور الجواليقي:

– المعرب من الكلام الأعجمي على حروف المعجم،تح: ف.عبد الرحيم، دار القلم للطباعة والنشروالتوزيع، دمشق،ط1 ،1410هـ –1990م.

251.أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري:

تهذيب اللغة،تح: محمد عوض مرعب، دار إحياء التراث العربي– مصر–(د.ط)، 1967م، ج10.

252.مصطفى شعبان عبد الحميد:

– المناسبة في القرآن الكريم، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، ط1،1428هـ–2007م.

253.مصطفى الغلاييني:

– جامع الدروس العربية، مراجعة وتنقيح. الدكتور عبد المنعم خفاجة، منشورات المكتبة العصرية، صيدا– بيروت– ط28 ،1414هـ –1993م.

254.أبو منصور الجواليقي:

– المعرب من الكلام الأعجمي على حروف المعجم،تح: ف. عبد الرحيم، دار القلم للطباعة والنشروالتوزيع، دمشق،ط1 ،1410هـ –1990م.

255.أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري:

تهذيب اللغة،تح: محمد عوض مرعب، دار إحياء التراث العربي-مصر- (د.ط)، 1967م، ج10.

256.مصطفى ناصف:

- الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع،ط3 ،1996م .

257.ابن المعتز: عبد الله

كتاب البديع ، تح: اغناطيوس كراتشكوفيسي، دار الحكمة، دمشق،(د.ط) ،1935م.

258.ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم:

- لسان العرب، دار صادر، بيروت،ط3 ،1414 هـ، ج 42.

259.معمر حجيج:

- إستراتيجية الدرس الأسلوبي بين التأصيل والتنظير والتطبيق، مكتبة الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، ،عين مليلة ،(د. ط)، 1428هـ-2007م.

260.منذر عياشي:

- الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2002م.

-مقالات في الأسلوبية، اتحاد كتاب العرب، دمشق، ط1، 1990م.

261.المنصف عاشور:

- بنية الجملة العربية بين التحليل والنظرية، منشورات كلية الآداب، (د. ط)، 1991م.

262.منير سلطان:

- الإيقاع في شعر شوقي الغنائي، الجملة والخصائص، منشأة المعارف، الاسكندرية، (د.ط)،(د.ت).

- البديع تأصيل وتجديد، منشأة المعارف، الإسكندرية، (د.ط)،1986م.

-بلاغة الكلمة والجملة والجمل، منشأة المعارف، الإسكندرية، (د.ط)، 1998 م.

263.مهدي المخزومي:

– في النحو العربي، دار الرائد العربي، بيروت – لبنان– (د.ط)، 1986م.

264.موسى ربابعة:

– الأسلوبية: مفاهيمها وتجلياتها، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان– الأردن – ط1، 1435هـ –2014م.

– جماليات الأسلوب والتلقي، دار جرير للنشر والتوزيع ،عمان، ط2 ،2011م.

265.موسى بن محمد بن المليانى الأحمدي نويوات:

– المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، المؤسسة الوطنية للكتاب–الجزائر– ط3،1969م.

266.موسى محمد السيد عبد الرزاق:

–اعجاز القرآن الكريم، جامعة الزرقاء – الأردن–.

(ن)

267.نازك الملائكة:

– قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت – لبنان – ط 6، 1981 م.

268.نوارة ولد أحمد:

– ثوبة القصيدة الثورية في اللهب المقدس، المجلد7 ،العدد12،الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية،(30يونيو /حزيران 2012م)، جامعة أكلي محند أولحاج، البويرة – الجزائر–

269.نور الدين السد:

– الأسلوبية وتحليل الخطاب ، دار هومة– الجزائر– (د. ط)، 1997م، ج1.

(هـ)

270.الهادي الجطلاوى:

-مدخل إلى الأسلوبية، تنظيرا وتطبيقا، مكتبة عيون، الدار البيضاء -المغرب-ط1، 1992 م.

271.هادي نهر:

- التراكيب اللغوية في العربية، دراسة وصفية تطبيقية، مطبعة الإرشاد- بغداد-(د.ط) 1987 م

272.ابن هشام، أبو محمد عبد الله جمال الدين بن يوسف:

مغنى اللبيب عن كتب الأعاريب تح: محمد محي الدين عبد الحميد المكتبة العصرية بيروت 1411هـ -1991م، ج3.

273.هلال الجهاد:

-جماليات الشعر العربي، دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي، بيت النهضة، بيروت – لبنان- ط1، 2007م

274.أبو هلال العسكري:

- كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تح: د/ مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت،ط1 1984م.

275.هنريش بليث:

- البلاغة والأسلوبية، نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ترجمة وتقديم وتعليق: محمد العمري، إفريقيا الشرق- المغرب- (د. ط)، 1999م.

(و)

276.وهب أحمد رومية:

– قصيدة المدح حتى نهاية العصر الأموي، دار سعد الدين للطباعة والنشروالتوزيع،ط1،1997م

277.ويل ديو رانت:

– كتاب قصة الفلسفة، تر: أحمد الشيباني، مكتبة المعارف، بيروت ،(د.ط)،1926م، ص 118.

(ي)

278.ياسين عايش خليل:

– علم العروض، دار المسيرة للنشر والتوزيع– الأردن– ط1، 2011م.

279.ابن يعيش، موفق الدين:

– شرح المفصل، قدم له، ووضع هوامشه، د/إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية ، بيروت،– لبنان – ط1 ،1422هـ –2001م ،ج1.

280.يوسف حسني عبد الجليل:

– موسيقى الشعر العربي ، دراسة فنية وعروضية، الهيئة المصرية العامة للكتاب (د.ط)،1989م، ج1.

281.يوسف حسين بكار:

– بناء القصيدة في النقد العربي القديم، في ضوء النقد الحديث، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت– لبنان– ط2 ،1983م.

282.يوسف عيد:

–دفاتر أندلسية في الشعر والنثر والنقد والحضارة والإعلام، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس– لبنان – (د.ط)،2006م.

283.يوسف محمد التونجي:

– اللغة الإبداعية، دار الكتب العلمية،(د.ط)،(د.ت).

284.يوسف محمد الكوفحي :

– اللغة الإبداعية، دراسة أسلوبية لأعمال جبران خليل جبران العربية، عالم الكتب الحديث، اربد –الأردن– ط1 ،2011م.

285.يوسف مسلم أبو العدوس :

–الأسلوبية : الرؤية و التطبيق ، دار المسيرة للنشر للطباعة، عمان، ط3 ،1434هـ– 2013 م.

– البلاغة والأسلوبية" مقدمات عامة" الأهلية للنشر والتوزيع، عمان– الأردن– ط1 ،1999م.

286.يحي بن حمزة العلوي:

– الطراز، المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، بيروت،(د.ط)، المكتبة العصرية ،بيروت، ط1 ،1423هـ– 1983م. ج3 .

ثالثا: الدوريات:

1. إبراهيم السيد :

– قراءة الشعر بين النزعة الشكلية و آفاق الاتجاهات الأسلوبية المعاصرة ، مجلة علامات في النقد، مج 10، ج 39 ،جدة ،2001 م.

2. إنعام الحق غازي، ناصر محمود:

– المقطع الصوتي وأهميته في الكلام العربي، مجلة القسم العربي، جامعة بنجاب، لاهور – باكستان –ع24 ،2017م.

3. حمدان حجاجي:

– محاضرات في الشعر الأندلسي، منشورات زرياب ،2001م.

4. مجلة الأثر، دورية أكاديمية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة ورقلة– الجزائر– العدد الثاني، ماي 2003م.

5. صبري حافظ:

– جماليات الحساسية والتغير الثقافي، مجلة فصول، عدد 2 يوليو، 1986م.

6. صفاء أحمد فاضل، شازاد كريم عثمان:

– الجملة الشعرية في السرديات، رواية (دنيا الوجد)، أنموذجا، كلية التربية للعلوم الإنسانية/جامعة ديالي، كلية التربية الأساسية، مجلة الآداب،العدد: 117 ،1437هـ– 2016م

7. صلاح فضل : ظواهر أسلوبية في شعر شوقي، في مجلة الفيصل، العدد 43 ،1981 م.

8. علي عباس علوان:

– لغة الشعر العربي الحديث في العراق ، وزارة الإعلام العراقية ، مجلة الأديب ، العدد 15 ، 1975م .

9.عياد محمود:

– الأسلوبية الحديثة، محاولة تعريف، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الثاني، يناير 1981م.

10.محمد بلوحي:

– الأسلوب بين التراث البلاغي والأسلوبية الحداثية ، مجلة التراث العربي، دمشق،العدد95،السنة الرابعة والعشرون، رجب 1425هـ.أيلول 2004م

رابعا: رسائل الماجستير والدكتوراه:

1-أحمد محمد علي :

- شعر زهير ابن أبي سلمى (دراسة أسلوبية) أطروحة دكتوراه ،1426هـ-2005م، جامعة الموصل-العراق-

2- سماح يوسف حسن أبو رياش:

- شعر علي ابن الجهم، دراسة أسلوبية، جامعة الخليل- فلسطين-عمادة الدراسات العليا،2014م.

3- ياسر عبد الحسيب :

- شعر حميد بن ثور الهلالي(دراسة أسلوبية) إشراف الأستاذ الدكتور: صلاح رزق، جامعة القاهرة، كلية دار العلوم، قسم الدراسات الأدبية، رسالة ماجستير، 2003م.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
البسملة	
إهداء	
شكروتقدير	
مقدمة	أ ـ و
الفصل التمهيدي: عصـــــــــــر الشاعـــــــر	**19-7**
أ- التعريف بالشاعر	8
ب-مولده ونشأته	9
ج- ثقافته	9
د-رحلته الى الأندلس	10
هـ-رحلته إلى إفريقية	14
و-وفاته	15
ز- آثاره	16
ح- منزلته الشعرية	17
الفصل الأول: مفاهيم عن الأسلوبية	**73-20**
أولا -الأسلوب في كتابات القدماء	21
ثانيا -مفهوم الأسلوب في التراث النقدي عند العرب	32
ثالثا- مفهوم الأسلوب عند الغربيين	45
رابعا- مفهوم الأسلوب في النقد المعاصر	48
خامسا-أنواع الأسلوبية	56
سادسا-اتجاهات الأسلوبية وأعلامها	59

سابعا-علاقة الأسلوبية بالبلاغة:	64
أ- أوجه التشابه	69
ب-أوجه الاختلاف	70
الفصل الثاني: البنية المعجمية ،الألفاظ المعربة والغريبة في مدحيات ابن حمديس	**103-74**
أولا: البنية المعجمية/أنواع الروافدالمشكلة للصورة الشعرية	75
1- الرافد الديني	75
أ- القرآن الكريم	75
ب- الحديث النبوي الشريف	80
2- الرافد الأدبي	81
أ- الأماكن المقدسة	82
ب- الأماكن والأعلام التاريخية	83
ثانيا: الألفاظ المعربة والألفاظ الغريبة	86
1- الألفاظ المعربة	89
2- الألفاظ الغريبة	96
الفصل الثالث: البنية التركيبية	**218-104**
1- مفهوم البنية التركيبية.	106
2- الجملة الشعرية	112
أ- الجملة الشعرية عند القدماء	114
ب- الجملة الشعرية عند المحدثين	117
3- التقديم والتأخيروموضعهما في الجملة العربية	123
أولا- في الجملة الإسمية	130
ثانيا- في الجملة الفعلية	135

ثالثا- الحذف:	150
أ- الحذف في الجملة الفعلية.	157
ب- الحذف في الجملة الاسمية.	163
ج- الحذف في عناصر الجملة المنسوخة.	166
د- حذف الحروف.	168
5- الالتفات	174
أ- الالتفات في اصطلاح البلاغيين وماهيته.	175
ب- صور الالتفات واغراضه البلاغية.	179
خامسا: البنية التركيبية والأساليب البلاغية:	185
1- علم المعاني	186
2- الأساليب الإنشائية الطلبية:	188
أ- النداء	189
ب- الأمر	201
ج- النهي	206
د- الاستفهام	208
الفصل الرابع: البنية الدلالية والإيقاعية لمدحيات ابن حمديس	**219-390**
أولا- البنية الدلالية	219
أ- دلالة التشبيه	219
ب- دلالة الاستعارة	246
ج- دلالة الكناية	259
ثانيا- البنية الإيقاعية:	273
1- الإيقاع عند قدماء العرب	278

2- الإيقاع في النقد العربي الحديث	278
أ- البنية الإيقاعية الخارجية	278
ثالثا-المستوى الصوتي:	289
1- الوزن وتشكيلاته	290
2- القافية وحروفها	300
3- الزحافات والعلل	322
ب- البنية الإيقاعية الداخلية	341
1- التماثل الحركي	344
2- التكـــــرار	346
3- لزوم مالايلزم	3643
4- التقسيم الموسيقي	365
5- رد العجز على الصدر	369
6- المقطع الصوتي	373
الخاتمة	391
قائمة المصادر والمراجع	397
فهرس الموضوعات	440
ملحق (الملخص)	445

ملـــحـــــــق

(ملخص الرسالـــــــة)

ملخص الرسالة

تهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن بعض مستويات الأداء الفني لدى ابن حمديس.
وقد قسمت إلى تمهيد وأربعة فصول وخاتمة، تطرق فيها البحث الى أهم النتائج.

خصص التمهيد لذكر نبذة وجيزة عن حياة ابن حمديس مستوحاة من شعره المدحي الذي كشف عن جوانب مضيئة عن تلك الحياة بمختلف مراحلها داخل مسقط رأسه وخارجه إلى غاية وفاته، كما أماط اللثام عن بيئته الثقافية التي زودته بهذا الكم الهائل من العلوم والمعارف بمختلف أنواعها.

كما تناولت الدراسة على المستوى المعجمي الأسلوبية بمختلف اتجاهاتها مع التركيزعلى الأسلوبية وعلاقتها بالبلاغة، إلى جانب التطرق إلى الروافد الثقافية التي نهل منها والتي شكلت خلفيته المعرفية الواسعة مما يؤكِد بعده الثقافي، والتي تمظهرت في القرآن الكريم، والتراث الأدبي والتاريخي، فضلا عن تناول الألفاظ المعربة والغريبة التي تشيع في شعره وكلاهما لم يكن لهما حضور مكثف على الرغم من كثرة القصائد المدحية التي نظمها، والتي تنوعت معها شخوصها.

كما تناول المستوى التركيبي، البنية التركيبية التي تنتظم الجملة الشعرية على أساسها من خلال التقديم والتأخي، والحذف، والتكرا، وغيره، كإمكانات يستعين بها الشاعر بحيث إن لكل شاعر نسقا تركيبيا مميزا يجعل لشعره طبيعة خاصة تميزه عن غيره من الشعراء.

ما تطرقت الدراسة – في ذات الوقت – إلى المستوى الدلالي لإبراز الصورة الفنية البيانية في شعره ومصادرها، والأدوات التي يستخدمها في رسم هذه الصور من تطور بلاغي تمثل في: التشبيه، والاستعارة، والكناية، ودورها في توضيح المعنى وتجميل الأسلوب، كما ساهمت الأساليب الإنشائية بمختلف أنواعها من أم، ونهي، وسواهما، في تطوير البنية التركيبية، ولقد استقى مصادرها التصويرية من تجربته الذاتية، ومن الطبيعة التي كان لها أثر بارز على نفسيته، حيث أخصبت فيه قريحته، وحلق في أجوائها تحليقا.

وختمت الدراسة بعرض المستوى الموسيقي الذي تناول الإيقاع الشكلي الخارجي بشقيه (الوزن والقافية) كما تناوات كذلك (الإيقاع الإبداعي الداخلي).

ثم توجت بخاتمة أجملت فيها النتائج التي توصلت إليها تلك الدراسة.

ملخص الرسالة

Résumé :

Cette étude vise à mettre en relief certains niveaux d'organisation intextuelle dans la poésie d'Ibn Hamdis. La thèse se décline en une introduction suivie de quatre chapitres et d'une conclusion.

L'introduction est consacrée à la biographie sommaire de ce poète dont la poésie laudative nous révèle des des aspects riches et importants. Il s'agit de suivre la riches d'une vie dans ses différentes étapes dans son pays natal comme dans ses pérégrinations à l'extérieur. Il est question également des facteurs intellectuels et culturels qui onr contribué de manière décisive à la formation de ce génie inégalé. L'étude s'est intéressée aux dimensions lexilogiques et stylistiques de cette poésie dans leurs rapports à la rhétorique. Les références culturelles intertextualié avec fondamentales sont évoquées. La présence de la référence au coran et principes islamiques est manifeste. Ce qui connote l'importance de l'Islam dans cette œuvre. Le poète développe une riche la littérature l'Histoire et les différents champs du savoir. L'étude syntaxique et herméneutique est également développé dans ce domaine. L'analyse s'est intéressée aussi aux différents procédés rhétoriques et stylistques mis en oeuvre et explotés pour la réussite de ce projet poétique. La maîtrise de la poétique arabe lui a permis de produire une poésie originale et icomparable. La prosodie, la musique et le ryhtmes en tant qe fondement de cette poésie sont analysée dans l'économie générale de la production textuelle.